

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ GƏNCƏVİ ADINA ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

POETİKA.İZM

NİZAMİ GƏNCƏVİ ADINA ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTUNUN
ELMİ ƏSƏRLƏRİ

№ 4

Bakı – “Elm və təhsil” – 2018

Baş redaktor

İsa HƏBİBBƏYLİ

AMEA-nın həqiqi üzvü

Baş redaktorun müavini

Tahirə Məmməd – filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

Məsul katib

Maral Yaqubova – filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Məsul redaktor – Ülkər Hüseynova

Redaksiya şurası:

Teymur Kərimli – AMEA-nın müxbir 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

Məsul redaktor: Ülkər Hüseynova

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 Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), Bakı, “Elm və təhsil”, 2018 – 214 s.

Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami Gəncəvi 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 Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu, 2018

İsa HƏBİBBƏYLİ

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

**AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATINDA MAARİFÇİLİK
HƏRƏKATI VƏ MAARİFÇİ REALİZM DÖVRÜ
(XIX əsr)**

Açar sözlər: XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı, maarifçi realizm, ədəbi cərəyan, M.F.Axundzadə, komediya, milli teatr, povest, maarifçilik hərəkatı

Key words: Azerbaijani literature of XIX century, enlightened realism, literary movement, M.F.Akhundzade, comedy, national theater, narrative, enlightenment movement

Ключевые слова: азербайджанская литература XIX века, просветительский реализм, литературные течения, М.Ф.Ахундаде, комедия, национальный театр, повесть, просветительское движение

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində XIX əsr ədəbiyyatı müstəsna dərəcədə əhəmiyyətli yer tutur. Bu, Azərbaycan ədəbiyyatının bütün tarixi ərzində tamam yeni keyfiyyətlərə malik olan ədəbiyyat idi. Dövrün əsas aparıcı istiqamətini maarifçilik hərəkatı müəyyən etdiyi üçün ədəbiyyatda da maarifçi ideyalar əvvəlki əsrlərin heç birində ədəbi-ictimai fikrə bu qədər geniş şəkildə hakim ola bilməmişdir. Azərbaycanın çar Rusiyası tərəfindən işğal ölkənin xanlıqlar dövründən başlayan müstəqillik uğrunda mübarizə əzmini qırsa da, eyni zamanda, maarifçilik baxımından xalqı sürətlə qabağa aparmağa şərait yaratmışdır. Artıq Qərb maarifçiliyi üstündə köklənmiş Rusiya İmperiyasının tərkibində fəaliyyət göstərməli olan Azərbaycan mədəni-maarifçi bir mühitin ab-havasında yaşamağa başlamışdır. Azərbaycan cəmiyyətinin yaxından bağlı olduğu Türkiyədə də bu dövrdə artıq “Qərb həyatının ünsürləri təqlid və ya moda şəklində gündəlik həyata girmişdir” [1, s.128]. Beləliklə, Qərb maarifçiliyi XIX əsr Azərbaycanı üçün əsas ideya və hədəfə çevrilmişdir. Və Rusiyada Qərbdən gələrək cəmiyyət həyatının bütün sahələrini hərəkatə gətirən maarifçi ideyalar, ədəbi-mədəni proseslər Azərbaycan ədəbiyyatının da əsas mahiyyətini təşkil etməyə başlamışdır. Qərb maarifçiliyinin əsaslarını təşkil edən feodal əxlaqı və mülkiyyətindən imtina edilməsi, despot monarxist mühitə tənqidi münasibət bəslənməsi və maarifçilik ideallarının müdafiə olunması Azərbaycan ədəbiyyatının yeni dövrünün əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. XIX əsrdə dövrün ən mühüm ideyası (bəlkə də

ideologiyası) maarifçilik, ədəbiyyatın əsas inkişaf istiqaməti isə maarifçi realizm idi.

Buna baxmayaraq, XX əsrin altmışıncı illərinə qədərki ədəbiyyatşünaslıq əsərlərində Azərbaycan ədəbiyyatının bu tarixi mərhələsi, bir qayda olaraq, tənqidi realizm dövrü kimi səciyyələndirilmişdir. XIX əsrlə bağlı mötəbər ali məktəb dərslərinin birində həmin dövrdə yaşayan yazıçı və şairlərin, demək olar ki, hamısı tənqidi realizmə aid sənətkarlar hesab edilmişdir: “M.F.Axundovun simasında yaranan yeni Azərbaycan ədəbiyyatının qazandığı ən böyük nailiyyət onun tənqidi realizmə yaradıcılıq yolu kimi yiyələnməsi idi... A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, Q.Zakir və başqalarının yaradıcılığında inkişaf etdirilən tənqidi realizm M.F.Axundovun simasında kamala çatdı, ədəbi cərəyan və yaradıcılıq metoduna çevrildi” [2, s.234-237].

XX əsrin yetmişinci illərinə qədərki ədəbiyyatşünaslıqda bu qəbildən olan fikirlər normal hal kimi qəbul edilmişdir. Bu, o dövr idi ki, ədəbiyyatşünaslıqda realizmin bədii metod və ya ədəbi cərəyan kimi yalnız iki mərhələsi – tənqidi realizm və sosialist realizmi modelləri elmi cəhətdən qəbul olunurdu. Sovet hakimiyyətindən əvvəlki dövrlərin realizmi, bir qayda olaraq, tənqidi realizm sayılırdı. Bu, bütövlükdə keçmiş sovet ədəbiyyatşünaslıq elminin gəldiyi ümumi qənaət idi. Belə bir fikir diqqət mərkəzinə çəkilmişdi ki, bütövlükdə XIX əsrin və XX əsrin əvvəllərinin ədəbiyyatında həmin dövrlərin geridə qalmış, qaranlıq və cəhalət içində olan Azərbaycan cəmiyyəti haqlı olaraq tənqidi, ifşaedici ruhda təsvir edilmişdir. Ona görə də elmi-ictimai fikirdə sovet quruluşuna qədər olan ədəbiyyatdakı tənqidi motivlər daha da qabardılır, yazıçıların cəmiyyət həyatına sərt münasibəti tənqidi realizm kimi izah edilirdi. Sovet hakimiyyətindən əvvəl yaşayıb-yaratmış yazıçı və şairlər yaşadıkları dövrü bu və ya digər şəkildə tənqid etdikləri üçün mütərəqqi sənətkarlar adlandırılırdılar. Əksinə, tənqid ruhu az olan və ya dövrə müsbət yanaşan qələm sahibləri isə “dövrü idealizə edən” sənət adamları hesab olunur, bir çox hallarda isə mürtəcə yazıçılar kimi damğalanırdılar. Onların ədəbiyyat tarixindəki icmallarda adlarının çəkilməsi ilə kifayətlənilirdi. Bütün bunlar bədii ədəbiyyat vasitəsi ilə sosializm cəmiyyətinin üstünlüklərinin müqayisəli şəkildə cəmiyyətə təqdim olunmasına hesablanmış ideoloji prinsiplər idi. Yalnız XX əsrin altmışıncı illərində keçmiş Sovetlər İttifaqı miqyasında keçirilmiş realizm müşavirələrindəki müzakirələrdən sonra realizmə yaradıcılıq metodu kimi birtipli yanaşmalar, yaxud ikiqütblü (tənqidi realizm və sosialist realizmi) münasibət tədricən aradan qalxmağa başlamışdır. Xüsusən, həmin müşavirələrdə bu ədəbi cərəyana aid daha bir yaradıcılıq tipi – maarifçi realizm metodu haqqında fikirlərin meydana çıxması ilə klassik “ikiqütblü” realizm mifinin dağılması prosesi başlanmış-

dır. XX əsrin əvvəllərinə aid edilən “realist-maarifpərvər ədəbiyyatın” hələ XIX əsrdən etibarən mövcud olması və başlanmış prosesin yaradıcılıqla davam etdirilməsi barədə elmi-nəzəri fikirlər də həmin vaxtda elmi mühitdə ilk dəfə olaraq özünə yer almışdır. Bundan başqa, sovet ədəbiyyatşünaslığının hakim ideologiyaya xidmət edən əsas təmsilçilərinin SSRİ-də yaşayan bir çox türk-müsəlman xalqlarının ədəbiyyatında, ümumiyyətlə, realizm mərhələsinin olmamasına dair formalaşdırdıqları ideoloji təsəvvürlərə qarşı çıxışlar səslənmiş, müəyyən fərziyyələr, real nəzəri tezislər irəli sürülmüşdür. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında realizmin inkişaf mərhələləri haqqında ilk sistemli nəzəri təsnifat da [3], keçmiş sovet Şərqi xalqlarının ədəbiyyatında realizm məsələsinin dərin elmi şərhə [4] XX əsrin altmışıncı illərində olan yaradıcılıq müzakirələrinin dalğasında meydana gəlmişdir. Beləliklə, artıq ədəbiyyatın xarakteri nəzərə alınmaqla XX əsrin altmış-yetmişinci illərindən ədəbiyyatşünaslıq elmində XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında təkə tənqidi realizmin yox, maarifçi realizmin də mövcudluğu qəbul olunmuşdur. Hətta bədii metod baxımından XIX əsrin başlanğıc dövrlərinin ədəbiyyatının didaktik realizm istiqamətində inkişaf etməsinə dair ideyalar da nəzərə çarpmışdır [5, s.25-27]. Lakin yenə də uzun müddət XIX əsrdə yaşayıb-yaratmış yazıçı və şairlər iki qütbə ayrılmış, Abbasqulu ağa Bakıxanov (1794-1847), Mirzə Şəfi Vazeh (1794-1857), İsmayıl bəy Qutqaşanlı (1806-1861) maarifçi realist, Mirzə Fətəli Axundzadə (1812-1878), Qasım bəy Zakir (1784-1857), Seyid Əzim Şirvani (1835-1888), Nəcəf bəy Vəzirov (1854-1926) və başqaları isə tənqidi realist yazıçılar hesab olunmuşlar. Azərbaycan realizminin inkişaf mərhələləri haqqında dəqiq və konkret konseptual nəzəri qənaətləri ifadə edən sanballı elmi tədqiqatların mövcud olmasına baxmayaraq, bədii metod baxımından XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatına ikili münasibət, təəssüf ki, hələ də müəyyən dərəcədə qalmaqdadır. Bununla belə, artıq ədəbiyyatşünaslıqla bərabər tarix, fəlsəfə, kulturologiya, pedaqogika və digər elm sahələrində də XIX əsrdə Azərbaycanda maarifçi ideyaların və maarifçilik hərəkatının genişlənməsindən, məktəb, teatr və mətbuat amillərindən daha geniş şəkildə bəhs olunur. Artıq elmi-ictimai fikir geniş müstəvidə XIX yüzilliyi maarifçilik əsri kimi qəbul edir. XIX əsr, həqiqətən də, Azərbaycanda maarifçiliyin bütün istiqamətlər üzrə formalaşdığı və hərəkat səviyyəsində inkişaf etdiyi tarixi bir mərhələdir. Bu dövrdə Azərbaycanda maarifçiliyin əsas dayaqlarından olan ədəbiyyatda sözügedən ideyalar qüvvətlənmiş, cəmiyyəti geri çəkən feodal-patriarxal meyillər tənqid edilmiş, yeniləşmə zərurəti və çıxış yolları qəti olaraq meydana qoyulmuşdur. Eyni zamanda, XIX əsrdə Azərbaycanda ilk dəfə olaraq 1873-cü ildə milli teatrın yaranması və genişlənməsi xalqın maariflənməsinin əhəmiyyətinin təbliğ edilməsi üçün təsirli bir xitabət kürsüsü-

nün açılmasına səbəb olmuşdur. Bundan başqa, 1875-ci ildə milli mətbuatın bünövrəsi olan Həsən bəy Zərdabının “Əkinçi” qəzetinin nəşrə başlaması, ardınca “Kəşkül”, “Ziya”, “Ziyayi-Qafqaziyyə” kimi mətbuat orqanlarının meydana gəlməsi, rus dilində “Kaspi” adlanan qəzetin çap olunması cəmiyyət həyatında maarifçilik hərəkatının inkişafında böyük rol oynamışdır. Teatr və mətbuat maarifçilik ideyalarının əsas xitabət kürsüsü və hərəkatverici qüvvəsi funksiyasını uğurla həyata keçirmişdir. Həmçinin, ölkədə XIX əsrin 30-cu illərindən etibarən yaranmağa başlayan rusdilli dünyəvi məktəblərin şəbəkəsinin genişlənməsi və həmin əsrin yetmişinci illərindən sonra tədricən milli məktəblərə çevrilməsi prosesinin getməsi, məktəblərdə ana dili və ədəbiyyatın öyrənilməsi, ilk dərslərin yaranması, əlifba islahatlarının meydana çıxması maarifçilik hərəkatının inkişafına ciddi təsir göstərmişdir. Xüsusən, Mirzə Fətəli Axundzadənin apardığı əlifba islahatları qəbul edilməsə də, ədəbi-maarifçi mühitin istiqamətinin yeniləşməyə doğru yönəldilməsində böyük təsirə və əks-sədaya malik olmuşdur.

Nəticədə, XIX əsrin ikinci yarısından etibarən Azərbaycanda maarifçilik milli ideyadan böyük maarifçi hərəkat səviyyəsinə qalxmışdır. Heç şübhəsiz, bütün bunlar Azərbaycan ədəbiyyatının yeni ideyalarla və dövrün ərsəyə gətirdiyi fərqli obrazlarla zənginləşməsində əsas rol oynamışdır. XIX əsrin birinci yarısında Abbasqulu ağa Bakıxanov, Mirzə Şəfi Vazeh, İsmayıl bəy Qutqaşınlı kimi yazıçı və şairlər xalqa maarifçi ideyalarla xitab etmiş, ümumi şəkildə olsa da, ağıl-kamal, elm, bilik, savad almaq, milli-mənəvi özünüdərk anlayışlarını gündəmə gətirmişlər. XIX əsrin birinci yarısında Azərbaycan ədəbiyyatında klassik divan şeiri ənənələri ilə maarifçi ideyalar yanaşı inkişaf etmişdir. Divan şeiri ənənəsinin hələ XVII-XVIII əsrlərdən romantik görkəmdən didaktik mahiyyət daşımağa doğru yönəlməsi və xalq-aşıq şeirinə meylin qüvvətlənməsi XIX əsr poeziyasında ikihakimiyyətli inkişafın maarifçi ədəbiyyatın xeyrinə dəyişməsinə şərait yaratmışdır. Hətta dövrün təriqət ədəbiyyatında da təsəvvüf ideyaları ilə yanaşı, maarifçi meyillərin əks etdirilməsinə rast gəlmək mümkündür. Klassik nəqşibəndilik təriqətinin yeni inkişafı səviyyəsində meydana çıxmış nəbatilik və nigarilik, mahiyyət etibarilə özündən əvvəl mövcud olan ənənəyə bağlı olsa da, təzə əsrin ab-havası ilə bir qədər yeniləşmə prosesi keçirməli olmuşdur. XX əsrdə həm divan şeirində, həm də təriqət ədəbiyyatında dünyəvi həyata baxışların genişlənməkdə olması, ilk növbədə dövrün maarifçilik hərəkatı ilə əlaqədar idi. XIX əsrdə qısa müddət ərzində maarifçilik ideya kimi ədəbi fikrin əsas, aparıcı mövzusu olmağa başlamışdır. Bunun ardınca XIX əsrin ortalarına doğru Azərbaycan ədəbiyyatında artıq milli-mənəvi oyanışa dair çağırışlar səslənmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Aldanmış kəvakib” (1857) povestində xalq

hakimiyyəti ideyasının irəli sürülməsi Azərbaycan ədəbiyyatında ictimai-siyasi proseslərə münasibətdə böyük dönüş idi. Mirzə Fətəli Axundzadənin ədəbiyyata gətirdiyi Yusif Sərrac obrazı xalqın hakimiyyətdə təmsil olunması zərurətinin ilk parolu idi. “Kəmalüddövlə məktubları” (1863) traktatında isə despotizm və monarxiya üsul-idarəsinin kəskin şəkildə tənqid edilərək respublika tipli dövlət quruluşunun təbliğ olunması dövrün maarifçi mühitində ildırım kimi çaxmışdır. Böyük ədibin ictimai-siyasi baxışları və bədii yaradıcılıq istiqaməti dövrünün Avropa və Rusiyadakı bir çox mütəfəkkirlərini də ideya cəhətdən qabaqlamışdır. Onun despotizmin əleyhinə və “zölmü aradan qaldırmaq” yolları haqqında fikirləri, “despot zölmünün təsiri və ölmə fanatizminin zoru”na dair mülahizələri [6, s.9], habelə xalqın “zölmə qatlaşmayıb, öz idrakının təsdiqi ilə zölmü dəf etməsi” üçün “yekcəhətlik və yekdillik” göstərmək haqqındakı qənaətləri [6, s.24] XIX əsr siyasi maarifçiliyinin ən mühüm çağırışları səviyyəsində səslənir. Əlbəttə, XIX əsrdə maarifçiliyin yenidən başladığı bir ölkədə bu çağırışları oxuyan və ya eşidən, ondan nəticə çıxarmaq bəzində dərinədən düşünən qüvvələr hələ yetərinə deyildi. Ona görə də Mirzə Fətəli Axundzadə və onun müasirləri olan yazıçı və şairlər xalqın gözünü açmağa xidmət edən, onu ayıldan maarifçi ədəbiyyat yaratmaq işinə dövrün mühüm ümummillə vəzifəsi kimi baxmışlar. Çünki ictimai-fəlsəfi ideyalarla müqayisədə, ədəbiyyat xalqa daha yaxın olub asan qavranılan və təsirli vasitə idi. Məhz həyat hadisələrini “Şirin və təsirli ibarələrlə” təsvir edən bədii əsərlər “xoşagələ, şövləndirən və fərəhləndirici olsa”, tam gücü ilə “insanların əxlaqını yaxşılaşdırmaq, oxucu və qulaq asanları ibrətləndirmək” [6, s.129] vəzifələrini həyata keçirə bilər. Bu isə öz növbəsində mövcud cəmiyyəti cəhalətdən, gerilikdən xilas edib dəyişmək, müasirləşdirmək baxımından olduqca əhəmiyyətli idi.

Maarifçiliyin ideyadan hərəkət səviyyəsinə çatdırılmasında Mirzə Fətəli Axundzadə və onun maarifçi müasirlərinin böyük rolu olmuşdur. Belə ki, maarifçi mühiti şərtləndirən və inkişaf etdirən əsas sahələrdə Mirzə Fətəli Axundzadəni yaxından tanıyan, onun ideyalarına dəstək verən ziyalılar çalışmaqda idilər. Məktəbdarlıq, tərcüməçilik, teatr, qəzetçilik sahələrinə rəhbərlik edən və ya burada təmsil olunan şəxslərin böyük əksəriyyəti Rusiyada və Avropada təhsil almış, Qərbi maarifçiliyinə yaxından bələd və tərəfdar olan ziyalılar idilər. Onlar ərəb-fars dillərindən başqa, rus dilini və bəzi Avropa dillərini də bilir, həmin dillərdə çıxan ədəbiyyatı və mətbuatı oxuyurdular. Mirzə Fətəli Axundzadənin Qafqaz canişinliyinin Şərq dəftərxanasında tərcüməçilik işinə rəhbərlik etməsi, Moskva Universitetinin təbiyyat-riyaziyyat fakültəsini bitirmiş Həsən bəy Zərdabinin “Əkinçi” qəzetinin əsas nəşiri vəzifəsində çalışması, Nəcəf bəy Vəzirovun Moskva Petrovsk-Razumovski Akademiyasında, Əbdürrəhim

bəy Haqverdiyevin, Əsgər ağa Adıgözəlovun Rusiya universitetlərində təhsil alıb geri döndükdən sonra mətbuat, ədəbiyyat və teatr əlaqəli fəaliyyət göstərmələri, məktəb işi ilə bağlı olmaları maarifçi ideyaları hərə-kətə gətirərək şəbəkəni genişləndirmiş, onu maarifçilik hərəkatı səviyyəsinə yüksəltmişdir. Ona görə də maarifçiliyə aid olan bütün istiqamətlərdə, xüsusən də ədəbiyyatda böyük canlanma, dirçəliş əmələ gəlmişdir.

Mirzə Fətəli Axundzadənin məşhur “Təmsilat”ına daxil olan ölməz komediyaları ümumən Azərbaycan ədəbiyyatının, xüsusən də realist ədəbiyyatın inkişafında qəti dönüşü tam olaraq ifadə edən əhəmiyyətli əsərlərdir. Bütövlükdə, “Təmsilat” – yeni həyat uğrunda böyük ədəbiyyat demək idi. Mirzə Fətəli Axundzadənin dram əsərləri cəhalətin və geriliyin komediyası idi. Ədib öz oxucusunu və ya tamaşaçısını köhnəliyə, cəhalətə güldürməklə onu ayıltmaq, düşündürmək məqsədini izləmişdir.

XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələri olan Abbasqulu ağa Bakıxanovun, Seyid Əzim Şirvaninin, Məhəmməd Tağı Sidqinin maarifçi şeirlərində konkret olaraq gənc nəslin milli-mənəvi özünüdərk üçün məktəb açmaq, təhsil almaq və elm öyrənməklə bağlı fikirlər, ağıl və kamal barədə faydalı öyüdlər, düşündürücü nəsihətlər ifadə edilmişdir.

XIX əsrin 30-cu illərindən Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı böyük sürətlə formalaşmağa və inkişaf etməyə başlamışdır. Maarifçi ədəbiyyat artıq Şərqiyyətli klassik poeziyadan ayrılaraq üzünü daha çox ölkə maraqlarına və Qərbə tərəf tutmağa başlamışdır. Ədəbi-ictimai fikirdə Qərb maarifçiliyi əsas istiqamət, hədəf kimi qəbul edilmiş və təbliğ olunmuşdur. Avropa mədəniyyətinə meyil yalnız ədəbiyyatı yeniləşdirmək hədəfi olaraq qalmayıb, bütövlükdə cəmiyyət həyatını müasirləşdirmək məhiyyəti daşıyaraq daha geniş hədəfləri əhatə etmişdir. Tədqiqatçıların müşahidə etdikləri kimi, “Mirzə Fətəli Axundzadə və Avropa” məsələsindən bəhs edərkən problemin sırf ədəbiyyat – sənət müstəvisində şərhini onun miqyasının kiçilməsinə gətirib çıxarır” [7, s.130]. XIX əsrin digər maarifçilərinin fəaliyyətində də ədəbiyyat vasitəsilə köhnəliyin aradan qaldırılması, həmçinin, ədəbiyyatın özünün də müasirləşdirilməsi məsələləri ön mövqedə dayanmışdır. Ona görə də geniş mənada XIX yüzillik – “Ağıl əsri” kimi diqqəti cəlb etmişdir. Bu zəmində ölkədə milli maarifçi ideyalar pöhrələnməyə başlamış və sürətlə inkişaf tapmışdır. Artıq Azərbaycan ədəbiyyatı insan və cəmiyyət problemləri ətrafında düşünüb-düşünmə vəzifələrinə doğru dönüş etmiş, yeni həyat tərzini uğrunda mübarizəyə başlamışdır. Yaşar Qarayevin klassik maarifçiliyin mühüm xüsusiyyətləri kimi müəyyən etdiyi “mali” və “hüquqi” bərabərlik ideyaları, aqil və adil ictimai quruluş axtarışları, kütləvi bir tərbiyə və maarifləndirmə hərəkatı və bütün bu baxımlardan feodal təsisatının tənqidi” [8, s.93] XIX

əsr Azərbaycan yazıçılarını ciddi surətdə maraqlandıran aktual məsələlərə çevrilmişdir. Bədii əsərlərdə cəmiyyət hadisələri maarifçi baxışların işığında müxtəlif yönərdən realist şəkildə işıqlandırılmışdır. Beləliklə, Azərbaycan ədəbiyyatında yeni bir tarixi mərhələ olan maarifçi realizm dövrü yaranmışdır. Maarifçi realizm – Azərbaycan ədəbiyyatında realizm ədəbi cərəyanının ayrıca mərhələsi olub, XIX əsr ədəbiyyatının əsas aparıcı istiqamətini, ideya əsasını və sənətkarlıq xüsusiyyətlərini müəyyən edən bədii yaradıcılıq sistemidir. Maarifçi realizm – XVIII əsr erkən yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatı ilə XX əsrin tənqidi realizm dövrü arasında mühüm əlaqələndirici funksiyasını yerinə yetirmiş, ədəbiyyatda yeniləşmə ilə birlikdə, həm də davamlılığın, varisliyin, bütövlüyün təmin olunmasına xidmət etmişdir. Məhz XIX əsrdə maarifçilik ideyaları ədəbiyyatın əsas hərəkətverici qüvvəsinə çevrilməklə Azərbaycan maarifçi realizmini yaratmış və inkişaf etdirmişdir. Konkret tarixi şəraitdə oxşar dünyagörüşün, bir-birinə yaxın olan yaradıcılıq ideallarının, fərdi üslubların mövcud olması ilə meydana çıxan, vahid mövqeyə və böyük maarifçi hədəflərə malik yazıçıları özündə cəmləşdirən maarifçi realizm XIX əsrdə Azərbaycanda ədəbi cərəyan səviyyəsinə yüksəlmişdir. XIX əsr ərzində kompakt şəkildə Azərbaycanda və Qafqazda bir-biri ilə əlaqəli şəkildə yaşayıb-yaradan yazıçıların ideya-yaradıcılıq birliyi maarifçi realizmin ədəbi cərəyan kimi formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Xüsusən, Azərbaycan yazıçı və şairlərinin, yaradıcı ziyalılarının Mirzə Fətəli Axundzadənin əsərlərinə, islahatçı ideyalarına rəğbətlə yanaşmaları, onun ideallarını dəstəkləyən bədii əsərlər yazmaları və s. maarifçi realizmin ədəbi cərəyan səviyyəsinə qalxmasında mühüm, həlledici amillər olmuşdur. Ona görə də Azərbaycan realizminin inkişafında xüsusi bir mərhələ olan maarifçi realizm mükəmməl bir ədəbi cərəyana çevrilmişdir. Realizmin bu mərhələsinin əsas yaradıcısı olan Mirzə Fətəli Axundzadə ədəbi məktəbi ilə maarifçi realizm ədəbi cərəyanı arasında bərabərlik işarəsi qoymaq mümkündür. Mirzə Fətəli Axundzadə Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizmin banisi və yaradıcısıdır. Mirzə Fətəli Axundzadə Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçi realizmi ədəbi cərəyan səviyyəsində formalaşdırmış, bu ədəbi cərəyanı tənqidi realizmin hüdudlarına qədər inkişaf etdirmişdir. O, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə dram növünün, komediya janrının banisi kimi daxil olmuşdur. Mirzə Fətəli Axundzadənin 1850-1855-ci illərdə yazdığı məşhur komediyalar – “Hekayəti-Molla İbrahim Xəlil kimyagər”, “Sərgüzəşti-dərviş Məstəli şah cadukuni-məşhur və Müsyö Jordan həkimi-nəbatat”, “Hekayəti-mərdi-xəsis və ya Hacı Qara”, “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran”, “Hekayəti-Xırs Quldurbasan”, “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” Azərbaycan ədəbiyyatının janr sisteminin yeniləşməsi və zənginləşməsində radikal addımlar idi. O, qəti şəkildə inanırdı ki, mil-

li-mənəvi özünüdərək proseslərinin genişlənməsi, cəmiyyətin müasir inkişafının təmin edilməsi və böyük gələcəyin qurulması üçün ədəbiyyat ideya-məzmunca və janr baxımından yeniləşməlidir. Mirzə Fətəli Axundzadə böyük mütəfəkkir-ədib kimi Azərbaycan ədəbiyyatında bu yeniləşmə hərəkatına başçılıq etmiş, tamamilə yeni janrlarda mükəmməl bədii əsərlər yazmağın əsl nümunəsini göstərmişdir. O, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq dram epoxasını yaratmışdır. Dram epoxası klassik romantik şeir dövrünün süqutu və yeni maarifçi ədəbiyyat mərhələsinin formalaşdırılması demək idi. Mirzə Fətəli Axundzadə “Aldanmış kəvakib” povesti ilə ədəbiyyatda realist nəsrin əsasını qoymuşdur.

O, Şah Abbas dövrünə aid olan tarixi mövzuda epik təhkiyə ilə salnaməçilikdən fərqli olan orijinal bədii nəsr nümunəsi yaratmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında hadisələri tərənnüm deyil, gerçəkliyə uyğun şəkildə təsvir edən, süjeti və obrazları ilə təsirli, cəlbədicə və yaddaqalan olan yeni tipli mükəmməl bir bədii əsər meydana çıxarmışdır. “Aldanmış kəvakib” mövzu və ideyası, süjet və kompozisiyası, təhkiyəsi və obrazları ilə də yeni olub, Azərbaycan ədəbiyyatında yeni bir yol açmışdır: “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində iri həcmli realist bədii nəsrin – povest janrının ilk nümunəsi olan “Aldanmış kəvakib” özünün ideya-məzmunu və sənətkarlıq keyfiyyətləri ilə XIX-XX əsrlərdə milli ədəbiyyatın inkişafına güclü təsir göstərmişdir” [9, s.118].

Mirzə Fətəli Axundzadənin “Puşkinin ölümünə Şərq poeması” (1837) Azərbaycanda mənzum elegiya janrında yazılmış əhəmiyyətli poemadır. Tanınmış gürcü şərqşünası Konstanine Pağavanın qeyd etdiyi kimi, “Şərq poeziyasında yayılmış qəsidə janrında yazılan bu poemada Mirzə Fətəli Axundov o zamanın diktə etdiyi ideya-məzmunu klassik şeir xarakteri vermişdir” [10, s.29]. O, matəm qəsidəsi hesab edilən mərsiyə üslubunda yeni tipli mənzum elegiya yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Böyük mütəfəkkir-ədibin yaratdığı “Kəmalüddövlə məktubları” Azərbaycan ictimai fikir tarixində ilk fəlsəfi traktat kimi mühüm yer tutur. Bu, Azərbaycan ədəbiyyatında hər tezisindən qan qoxusu gələn çox cəsarətli bir əsər idi.

“Xalqın tərəqqisi naminə” əlifba islahatlarının aparılması, ərəb əlifbasından latın əlifbasına keçidin təşəbbüskarı da Mirzə Fətəli Axundzadə olmuşdur. Professional Azərbaycan ədəbi tənqidi də Mirzə Fətəli Axundzadə tərəfindən yaradılmış və ədəbi fikrin inkişafına yol açmışdır. Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun fikrincə, “Mirzə Fətəli Axundov nəinki Azərbaycanın, Şərqlin ilk ədəbiyyat tənqidçisi olmuşdur” [11, s.143]. Beləliklə, XIX əsrdə Azərbaycan ədəbiyyatı və ictimai fikrinin Mirzə Fətəli Axundzadə epoxası yaranmışdır. O, cəmiyyətin irəliyə doğru inkişafına buxov olmuş cəhalətə, geriliyə, ətalətə, despotizmə, mütləqiyyətə qarşı

qətiyyətlə mübarizə aparmış, yeniliyi, elmə və maarifə yiyələnməyi, xalqı ictimai-mədəni tərəqqiyə çatdırmağı, milli-mənəvi azadlığa nail olmağı ardıcıl olaraq təsvir və təbliğ etmişdir. Böyük ədib mənsub olduğu xalqın gözünü açmaq və onu arzu etdiyi böyük gələcəyə çatdırmaq üçün tənqid və maarifləndirmə yolunu tutmuş, bu yolda mümkün olan bütün imkanlardan yaradıcılıqla istifadə etmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadə qəti şəkildə inanırdı ki, “elm və mərifət tək cəməişət və güzəranı təmin üçün lazım deyil. Əksinə, insanların əxlaqını saflaşdırmaq, onların işini, rəftarını yaxşılaşdırmaq sahəsində də elm və bilik təcrübədən keçmiş əsas sifətlərdəndir” [12, s.196].

Mirzə Fətəli Axundzadənin yaradıcılığı Azərbaycan cəmiyyətini dəyişdirməyə xidmət edən qiymətli, ölməz bədii irsdir. Böyük ədibin təqdim etdiyi “nuxulular” aləmi artıq dəyişilməyə məhkum olan köhnə cəmiyyətin ümumiləşmiş obrazı idi. Böyük ədib “Hekayəti Müsyö Jordan həkiminəbatət və Dərviş Məstəli şah cadukuni-məşhur” komediyasında gənc Şahbaz bəyin simasında ölkənin yeni nəslinin maariflənməyə olan ciddi ehtiyacını qabarıq şəkildə nəzərə çatdırmışdır. Gənc Şahbaz bəy Azərbaycan ədəbiyyatında təhsil almaq üçün Avropaya – Parisə getmək istəyən ilk obrazdır. XIX əsrin ortalarında yaradılmış Şahbaz bəy obrazı həmin yüzilliyin sonlarında ədəbiyyatda canlandırılan artıq Avropada təhsil alıb qayıtmış Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsiyəti-Fəxrəddin” faciəsindəki Fəxrəddinin, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Dağılan tifaq”ındakı Fərhadın, Cəlil Məmmədquluzadənin XX əsrin əvvəllərində yazdığı “Ölülər” tragi-komediyasındakı Kefli İsgəndərin başlanğıcıdır. Mirzə Fətəli Axundzadə Şahbaz bəy obrazı ilə ədəbiyyatda Qərbyönlü gənc maarifçi qəhrəman obrazlarının yaradılmasına start vermişdir. Mirzə Fətəli Axundzadə “Hekayəti-mərdi-xəsis” – Hacı Qara obrazı vasitəsilə xəsisliyin doğurduğu ictimai bəlanı təsvir etmiş, ticarət burjuaziyasının ölkədə yaratdığı çətinliklərin aradan qaldırılması zərurətini əsaslandırmışdır, “Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran” komediyasında idarəetmə sistemində, “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”ndə isə məhkəmə hakimiyyətində islahatların aparılması ideyasını əsas tələb kimi irəli sürmüşdür. “Aldanmış kəvakib” povestindəki hadisələrin təsviri göstərir ki, Mirzə Fətəli Axundzadə nəticə etibarilə cəmiyyətdə xalq hakimiyyəti ideyasını müdafiə etmişdir. İslahatçılıq Mirzə Fətəli Axundzadənin maarifçilik baxışlarından, xalq hakimiyyəti ideyası isə demokratizmindən irəli gəlmişdir.

Azərbaycan maarifçi realizmi ədəbiyyatda və cəmiyyətdə satiranın ön mövqeyə çıxması ilə səciyyələnir. Məlum olduğu kimi, Azərbaycan klassik poeziyasında satirik məqamlar olsa da, satira romantik ədəbiyyatın tərkibində ünsür səviyyəsindən irəli gedə bilməmişdir. Lakin XIX əsrdə maarifçiliyin meydana çıxması, cəhalətə və geriliyə qarşı tənqidi baxışla-

rın gündəmə gəlməsi ilə ədəbiyyatda satiranın mövqeyi güclənmiş və genişlənmişdir. Ona görə də satiranın ədəbiyyatın xüsusi bir istiqamətinə çevrilməsi XIX əsr Azərbaycan maarifçi realizminin xidmətidir. Mirzə Fətəli Axundzadə, Qasım bəy Zakir, Seyid Əzim Şirvani, Baba bəy Şakir, Mirzə Baxış Nadim və başqalarının yaradıcılığı ilə Azərbaycanda realist-satirik ədəbiyyatın əsası qoyulmuş, özünəməxsus ənənələri formalaşmışdır. XIX əsrin birinci yarısında Azərbaycan satirik şeiri, əsasən, ayrı-ayrı şəxslərdən narazılığı ifadə edən motivlər üstündə köklənmişdir. Həcv şəklində yazılmış bu satiralarda, hətta tənqid hədəfi olaraq seçilmiş şəxslərin adları da çəkilmiş və ya vəzifələri göstərilmiş, törətdikləri haqsızlıqların səbəbləri də açıqlanmışdır. Baba bəy Şakirin aşağıdakı misralarında murov naibi olan Əmiraslan bəy kimi xalqa zülm edən hakim təbəqələrin nümayəndələri tənqid atəsinə tutulurlar:

*Bu nə qubernator, bu neçə sərdar?
Dağılıb vilayət oldu tar-mar!
Cədlənibdir rüsvətə murovlar,
Xalqın işi ah-fəqanə dönübdür.*

Yaxud Mirzə Baxış Nadimin “Mahmud” adlı satirasında qoca rəncbərin haqqını və heysiyyatını tapdalayan zülmkar şəxslərin ədalətsizliklərinin mahiyyəti acı şikayətlə ifadə olunur.

XIX əsrin ikinci yarısında isə Azərbaycan satirası konkret şəxsləri tənqid etməkdən ictimai təbəqələrin haqsızlıqlarının, hətta mütləqiyyət zülmünün ümumiləşdirilmiş şəkildə satira atəsinə tutulmasına qədər inkişaf etmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyalarında satira hədəfi kimi realist boyalarla əks etdirilən nuxulular, dərvişlər, “vəziri-xanlar”, mürafia vəkilləri təsirli gülüş obyektinə çevrilmişlər. Böyük ədibin tənqidində müdrik xalq gülüşü ilə ciddi yazıçı münasibətinin sintezi əsasında satirik-yumoristik düşüncə tərzii dahiyənə şəkildə ifadə olunmuşdur. Beləliklə, “Molla Nəsrəddin gülüşü Mirzə Fətəli Axundzadənin gülüşünə çevrilmişdir” [13, s.86]. Satirik poeziyada, o cümlədən Qasım bəy Zakir, Seyid Əzim Şirvani və başqalarının şeirlərində də ictimai ziddiyyətlərin tənqid olunması tədricən fərdlərin haqsızlıqlarından şikayətləri üstələmişdir. Seyid Əzim Şirvaninin “Qafqaz müsəlmanlarına xitab” şeirində “xalqı soymaq, quru yerdə bu xalqı qoymaq” fikrində olan “hoqqabazi-naqabillərin” hamısı ümumiləşdirilərək tənqid edilmişdir. Qasım bəy Zakirin “Vilayətin məşğulluğu haqqında”, “Çıxmadı, qurtulaq dərdi-bələdan”, “Zəmanənin tənqidi” şeirlərində, adlarından da göründüyü kimi, cəmiyyət hadisələrinə geniş və bədii ümumiləşdirmə ilə baxış bu şeirlərin maraq dairəsinin əsasını təşkil edir. Nəticədə, cəmiyyət həyatının satirik mənzərəsinin yaradıl-

ması istiqamətində ciddi bir dönüş başlansa da, tənqidi fikirlər ibrətamiz-tərbiyəvi çağırışlarla yekunlaşdırılmışdır. Xarakteri etibarilə didaktik satira XIX əsrin ikinci yarısının realist-satirik ədəbiyyatının əsasını təşkil etmişdir. Hələ də satira, Qasım bəy Zakirin bir şeirində deyildiyi kimi, “nə dil bilsin, nə dodaq” çərçivəsini tam aşmışdır. Lakin şəxslərin hərəkətlərindən şikayətin dövrədən giley-güzara, “Zəmanənin tənqidi”nə-dək inkişaf etməsi satirik ədəbiyyatın irəliləməsinin əsas göstəricisi idi:

*Lənət gəlsin hərcayinin pirinə,
Yetmək olmaz fitnəsinə, sirinə.
Yalan satar təمام biri-birinə,
Zahirdə ittifaq, batində nifaq.*

*Fəraqət oturub hər kəs bir işdə,
Nə yazda yarıdıq, nə də ki qışda.
Yarəb, neyləmişdik, bu dağılışda
Haram oldu bizə bir qarış torpaq.*

*Gərçi vilayətdə çox idi əhval,
Müyyəssər olmadı şərh edəm əhlal.
Bir parasın yazıb eylədim irsal,
Bir şərt ilə nə diş bilsin, nə dodaq [14, s.26-28].*

Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı satiranın mənzum hekayət, mənzum məktub, təmsil, həcv və sair kimi janrlarını meydana çıxarmışdır. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında poemaların tərkibində mənzum hekayət şəklində verilən təmsil XIX əsrdə müstəqil janra çevrilmişdir. Orta əsr Azərbaycan poeziyasındaki həcvlərin bu dövrdə tənqidi kəsəri bir qədər artmışdır. Bundan başqa, XIX əsrdə klassik lirika və xalq-aşiq şeiri janrlarında da satirik şeirlər yazılması prosesi başlanmışdır [15, s.108-109]. Həmçinin, bu dövrdə süjetli satirik şeirlərin yazılmasına maraq artmışdır. Mənzum hekayələrdən fərqli olaraq, süjetli satirik şeir nümunələrində hekayətçilik daha yığcam olmaqla bərabər, həm də tənqid və ifşa üstünlük təşkil etmişdir. Qasım bəy Zakirin süjetli satirik şeirlərində mənzum tarixi rəvayətçilik, Seyid Əzim Şirvaninin süjetli satirasında isə tənqid meyli və müasirlik qüvvəlidir. Hər iki halda satirik əsərin tərbiyəvi sonluqla bitməsi XIX əsr satirasının səciyyəvi xüsusiyyətidir. Bütövlükdə, XIX əsrdə didaktik satira maarifçi-realist ədəbiyyatın aparıcı istiqamətlərindən biri olmuşdur. Didaktik satira janrlarının meydana çıxması ilə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq XIX əsrdə satiranın ədəbi növə çevrilməsi prosesinin ilk addımlarının atılmasına başlanılmışdır.

Əslində, XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində maarifçi realizm

dövrü olsa da, bu mərhələnin realist olmayan ədəbiyyatında da maarifçilik ideyaları öz əksini tapmışdır. Bu dövrdə hələ də müəyyən səviyyədə davam etməkdə olan romantik lirika klassik poeziyadan fərqli olaraq, XVII əsr Azərbaycan şeirində olduğu kimi, didaktikaya, həyatiliyə meyilli şəkildə inkişaf etmişdir. Eyni zamanda, XIX əsrin romantik-didaktik şairlərinin yaradıcılığında ictimai motivlər, zamanədən şikayət, geriliyə tənqidi münasibət, zamanla ayaqlaşma motivləri də vardır. Mirzə İsmayıl Qasirin (1805-1900) qadın azadlığı ruhunda yazdığı şeirlərdə, Məhəmmədağlı Bayramzadənin kəndxudaların ədalətsizliyinin və mövhumatın tənqidinə həsr edilmiş mənzumələrində işi “zülm etmək olan” təbəqələrdən ciddi narazılıq ifadə olunmuşdur.

Bundan başqa, XIX əsrin bəzi romantik-didaktik şairləri, məsələn Xurşidbanu Natəvan (1832-1897) həm də xeyriyyəçilik fəaliyyəti ilə məşğul olur, yaşayış yerlərinə su çəkdirmək, məşğulluq sahələri yaratmaq, yerlərdə yaranmış ədəbi məclislərə və açılmış məktəblərə müəyyən dəstək vermək kimi maarifçilik anlayışına aid olan tədbirləri də həyata keçirmişdir. Müasiri Mir Möhsün Nəvvabın (1833-1918) təzkiyəsində şairənin xeyriyyəçilik fəaliyyətinə aid olan aşağıdakı məlumatlar onun maarifçilik hərəkatı axınının gedişatı ilə səsleşən işlərə nə qədər diqqət yetirdiyini göstərir: “O, (Xurşidbanu Natəvan – İ.H.) həmişə səxavət və xeyriyyə mənbəyi olan hörmətli nəslə və əcdadı kimi ehsanlar vermişdir. Xüsusilə, 1291-ci ildə (miladi 1874-1875-də) Şuşa şəhəri əhalisi üçün verdiyi ehsan ondan ibarətdir ki, şəhərin qərb hissəsindən – uzaq məsafədən çox böyük çətinliklərlə və çox ağır xərclə sərin və şirin su çəkdirib, şəhərin şimal hissəsindən Şuşaya daxil edib... Şəhər əhalisinin istirahət və gəzintisi üçün cənnət kimi bir bağ saldırır. Rəssamlıq sənətində çox qabil və kamil-dir” [16, s.185-186].

Xurşidbanu Natəvanın şeirlərində də romantik lirika çərçivəsində olsa da, maarifçi ədəbiyyat üçün səciyyəvi olan “dövrədən şikayət” motivləri geniş yer tutur:

*Nə mən olaydım, İlahi, nə də bu aləm olaydı!
Nə də bu aləmə-dil müqəyyədi-qəm olaydı!*

*...Nə bəhr olaydı, nə ümman, nə böylə göz yaşı cari,
Nə gül üzündə, İlahi, bu növ-şəbnəm olaydı!*

*...Nə cah olaydı, nə zindan, nə karvan guzəri,
Nə Yusifi bu bələdə görən bir adəm olaydı!*

*Nə ah olaydı, nə əfsus, nə parə-parə könül,
Nə Natəvanın, İlahi, həvəsi dəhrəm olaydı! [17, s.62]*

XIX əsrin romantik-realist istiqamətdə yaranmış lirikasında – Mirzə Şəfi Vazehin, Bahar Şirvaninin, Xurşidbanu Natəvanın, Əbülqasım Nəbatinin, Mir Möhsün Nəvvabın, Abdulla bəy Asinin, Fəqir Ordubadinin lirik şeirlərində maarifçi ədəbiyyatı düşündürən gerilik və tərəqqi məsələlərinə aydın münasibət ifadə olunmuş, müəyyən çağırışlar səsləndirilmişdir. Xüsusən, lirik-realist şeirin dilindəki sadəlik və xəlqilik, məzmunundakı şikayət motivləri maarifçi ədəbiyyatın ümumi ruhu ilə daha çox səsleşirdi. Yazılı ədəbiyyatda Molla Pənah Vaqiflə başlanmış “yer gözəllərinin” tərənnümü XIX əsrdə insanı və onun mənəviyyatını ön mövqeyə çıxarmışdır. Xüsusən, Əbülqasım Nəbatinin şeirlərindəki sadəlik və xəlqilik maarifçi ədəbiyyatın yeni insan axtarışları ilə səsleşirdi.

Maarifçilik – Azərbaycan ədəbiyyatında yeni janrların meydana çıxmasını zəruri bir tələb kimi irəli sürmüşdür. Yeni zaman ədəbiyyatda həyatı, ictimai-mənəvi münasibətləri bütün dərinliyi ilə ifadə edə bilən janrlar tələb edirdi. Mirzə Fətəli Axundzadənin aşağıdakı fikirlərində ədəbiyyatda yeni janrlara keçid obyektiv şəkildə əsaslandırılır: “Gülüstan” və “Zinətül-məcalis” dövrü keçmişdir. Bu gün bu cür əsərlər millətin işinə yaramır. Bu gün millət üçün faydalı və oxucuların zövqü üçün rəğbətli olan əsər – drama və romandır” [6, s.134]. Buna görə də XIX əsrdə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq zamanın tələbi ilə dram ədəbi növündə komediya, faciə, epik növdə povest, roman, məktub, lirikada öyüdnamə və sair kimi bədii formalarda ideya-məzmun və janr baxımından yeni olan əsərlər meydana gəlmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyaları və “Aldanmış kəvakib” povesti, Seyid Əzim Şirvani və Məhəmməd Tağı Sidqinin öyüdnamələri, Mirzə Fətəlinin və Qasım bəy Zakirin mənzum məktubları dövrün maarifçi ədəbiyyatının janr baxımından yeniliyini və zənginliyini nümayiş etdirir. Ədəbiyyatın gündəliyində möhkəm yer tutmuş bu janrlar xalqa daha yaxın olan dil və üslubda ölkənin reallıqlarından və vəzifələrindən açıq və aydın şəkildə söz açmağa imkan yaratmışdır.

XIX əsrdə ilk dəfə olaraq faciə janrında əsərlərin meydana gəlməsi və hətta tamaşaya qoyulması Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində tam yeni hadisə olmaqla bərabər, həm də maarifçi realist ədəbiyyatın mühüm addımı idi. Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” (1896), Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan” (1899) faciələrinin mahiyyətində dayanan əsas problem dövrün bütün yazıçılarını dərindən məşğul edən ictimai-mədəni gerilik, cəhalət və maarifsizlik məsələləri idi. Bu mənada Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsində Səadət xanımın dili ilə Fəxrəddinin öldürülməsi zamanı deyilmiş aşağıdakı sözlər maarifçi ədəbiyyatın gəlib çatdığı yekun qənaətlər kimi səslənir: “Fəxrəddin, necə gözəl arzularımız qaldı! Bu dünya necə puç imiş... Bu müsibət məgər na-

danlıqdan, elmsizlikdən deyil?!” [18, s.180-181]

“Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsinin qəhrəmanı Fəxrəddin bəyin gəldiyi qənaət dövrün ictimai bəlalarının əsas səbəblərini olduğu kimi əks etdirir: “Elmdə, sənətdə geri qalan millət bizim günümüzə düşər” [18, s.178]. Ona görə də maarifsizlikdən doğan fəlakətlər və elmə, maarifə çağırışlar XIX əsrdə bütün janrlarda yaranan ədəbiyyat üçün ən səciyyəvi bir motiv olmuşdur. Xalqa daha çox yaxın olması baxımından dramaturgiya və teatrda maarifçilik ideyaları geniş şəkildə tətbiq edilmişdir. XIX əsrdə milli teatrın yaranması və genişlənməsi dram janrlarına marağı artırmışdır. Bütövlükdə XIX əsri dram epoxası adlandırmaq mümkündür. Mirzə Fətəli Axundzadədən sonra Nəcəf bəy Vəzirov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Nəriman Nərimanov, Rəşid bəy Əfəndiyev və başqaları tərəfindən XIX əsrdə dramatik növün müxtəlif janrlarında yazılan və səhnələşdirilərək xalqa çatdırılan əsərlər ədəbiyyatda bu istiqaməti ön sıraya çıxarmışdır.

Bədii nəsr sahəsində də XIX əsr ədəbi mənzərəni dəyişmişdir. Nəriman Nərimanovun “Bahadır və Sona” romanı Azərbaycan ədəbiyyatında roman janrında yazılmış ilk əsərlərdən olmuşdur. Bunun ardınca Mirzə Əbdürrəhim Talıbovun (1834-1911) “Kitab yüklü eşşək” romanının meydana çıxması Azərbaycan bədii fikrində nəsrin mövqeyini və roman tək-kürünü daha da möhkəmləndirmişdir. Bu əsərlərdə Azərbaycan ədəbiyyatında roman janrı özünün ilk və mükəmməl dayaqlarını yaratmışdır.

XIX əsrin maarifçilik hərəkatı və maarifçi-realist ədəbiyyatı yeni tipli obrazları da doğurmuşdur. Mirzə Fətəli Axundzadənin Hacı Nurusu, Şahbaz bəyi, Yusif Sərracı, Nəcəf bəy Vəzirovun Fəxrəddini, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin Fərhadı əsrin sözünü deyən, əsas ictimai-mənəvi yükünü çəkən, dövrün çətinliklərini yaşayan və hədəflərini müəyyən edən surətlərdir. Bu surətlər Azərbaycan ədəbiyyatında ilk maarifçi obrazlar kimi böyük maraq doğurmuşlar. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında milli məişətdən alınmış koloritli qadın surətlərinin yaradılması bu dövr ədəbiyyatının nailiyyətlərindən biri idi. Çünki Azərbaycan klassik ədəbiyyatında qadın obrazları (Şirin, Leyli, Nüşabə və b.) əsasən romantik bədii vasitələrlə canlandırıldığı üçün ümumi keyfiyyətləri ilə səciyyələndirilmişlər. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında, xüsusən Mirzə Fətəli Axundzadənin yaradıcılığında meydana çıxan qadın obrazları isə realist xüsusiyyətləri ilə Azərbaycan qadınını təmsil edən surətlər kimi fərqlənirlər. Cəlil Məmmədquluzadənin aşağıdakı sözləri Azərbaycan maarifçi ədəbiyyatının qadın qəhrəmanının özünəməxsusluğunu və Mirzə Fətəli Axundzadənin qadına münasibətini çox dolğun şəkildə ifadə edir: “Mirzə Fətəlinin komediyalarının qadın tipləri – əsrin məişətindən götürülmüş bir fotoqraf şəkilləri kimidir. Əsərlərdə təsvir olunan qadınların övza və ətvarı (vəziyyətləri və tövrləri – İ.H.) o məişətin qadın sifətlərinin bir canlı nümunəsi-

dir. Orada qadınlar bir duru aynada görsənən kimi görsənirlər. Onun üçün orada biz müxtəlif tiplərə, müxtəlif sifətlərə rast gəlirik. Bir surətdə ki, bu əsərlər məişətin aynasıdır, təbiidir ki, burada biz qadınların yaxşı sifətləri ilə pisini də, müsbət sifətləri ilə mənfini də görə biləcəyik...

Mirzə Fətəlinin məqsədi bu deyildi ki, əsrin qadınlarını hər bir eyb və nöqsandan ari qələmə versin və onların eyblərini gizlətsin. Əgər bir para xam yazıçılar kimi belə eləmiş olsaydı, o, daha Mirzə Fətəli olmazdı...

Budur, Mirzə Fətəlinin əsərlərində qadın tipləri. Burada biz görürük ki, bu qadınların cümləsi fitri qabiliyyət və gözəlliklərin heç birindən məhrum deyillər: səlamət, cürət, dilavərlik, səbat – cümləsi bunlarda mövcuddur. Ancaq tək bir cə düşmənləri var: o da elmsizlik...” [19, s.272-273]

Bundan başqa, XIX əsrdən başlayaraq “kiçik adam” böyük ədəbiyyatın əsas qəhrəmanına çevrilmə proseslərini yaşamağa başlamışdır. Bu dövrdə epizodik surətlər şəklində olsa da, “kiçik adam” müstəqil obraz kimi status qazanmışdır.

Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı anlayışı da XIX əsrdə formalaşmışdır. Çar Rusiyası tərəfindən işğal edildikdən sonra 1828-ci ildə imzalanmış Türkmənçay Müqaviləsinə əsasən Şimali Azərbaycanın imperiyanın tərkibinə daxil olması öz növbəsində Cənub anlayışını yaratmışdır. Bu məntiqlə tədricən Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı anlayışı da formalaşmağa başlamışdır. Şimalda olduğu kimi, XIX əsr Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatında da maarifçi-realist ədəbiyyata meyil qüvvətlənmişdir. Cənubda yaranan ədəbiyyatda maarifçi-didaktik istiqamət qabarıq olmuşdur. Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatında romantik şeir ənənəsi ilə maarifçi-didaktik ədəbiyyat paralel şəkildə inkişaf etmişdir. Əndəlib Qaracadaği, Mir Mehdi Şükühi (1829-1896), Mirzə Məhəmmədbağır Xalxali (1929-1901) və başqalarının əsərlərində maarifçi ideyalar, mənəvi-əxlaqi motivlər, Əbülqasım Nəbatinin (1912-1873) lirikasında isə romantik meyillər əsas yer tutur. Mirzə Məhəmmədbağır Xalxalının “Sələbiyyə” (“Tülkünəmə”) mənzum hekayəti XIX əsr Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatının əsas nailiyyətlərindən biridir. “Sələbiyyə” – oxşar süjeti və motivləri olan, vahid ideya-əxlaqi qayə izləyən mənzum hekayətlər silsiləsidir. Müəllifin haşiyələr şəklində süjetə daxil etdiyi nəsihətlər və əsərin sonunda verdiyi ibrətamiz-didaktik fikirlər XIX əsr Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatının ümumi səciyyəsi ilə səsləşən məqamlardır.

Seyid Əbülqasım Nəbatinin şeir yaradıcılığı Cənubi Azərbaycan poeziyasında orta əsr klassik “vəhdəti-vücut” fəlsəfəsindən xalq həyatının tərənnümünədək, qəzəl-qəsidə ədəbiyyatından xalq-aşiq şeiri üslubuna qədərki inkişaf proseslərini dolğun şəkildə əks etdirir. Millilik və xalqiləşmə baxımından XVIII əsrdə Molla Pənah Vaqifin xidmətlərini XIX

əsrdə Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatında Seyid Əbülqasım Nəbati həyata keçirmişdir.

Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrdə Şimali və Cənubi Azərbaycan arasında sərhədlər şərti xarakter daşdığı, qarşılıqlı gediş-gəlişlər hələ davam etdiyi üçün yaradıcı qüvvələr arasında da əlaqələr mövcud olmuşdur. Ona görə də Şimal və Cənub ədəbiyyatlarının xarakterində fərqli bir dəyişiklik baş verməmişdir. Bu səbəbdən XIX əsr üçün Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı anlayışı müəyyən mənada şərti xarakter daşıyır.

Maarifçilik təkcə elm və təhsilin deyil, həm də ədəbiyyatın təbliği və təşviqinə meydan açmışdır. XIX əsrdə klassik və müasir ədəbi ənənələrin, ayrı-ayrı sənətkarların təbliğinə imkan yaradan ədəbi məclislər, eyni zamanda, gənc qələm sahiblərini yetişdirib formalaşdırmış, onları ədəbi mühitə və cəmiyyətə təqdim etmişdir. Bütün Azərbaycanı əhatə edən ədəbi məclislərdə bədii əsərlər oxunub müzakirə olunmuş, dövrü mətbuat nüsxələri mütləq edilmişdir. Bakıda “Məcmüəş-şüəra”, Naxçıvanda – Ordubadda “Əncüməni-şüəra” (“Şairlər məclisi”), Gəncədə “Divani-hikmət” (“Hikmət evi”), Qarabağda “Məclisi-üns” (“Dostluq məclisi”) və “Məclisi-fəramuşan” (“Unudulmuşlar məclisi”), Şamaxıda “Beytüs-səfa” (“Səfa evi”), Lənkəranda “Fövcül-füsəha” (“Natiqlər yığıncağı”), Qubada “Gülüstan” ədəbi məclislərində ədəbiyyat məsələləri ilə bərabər, mədəniyyət, mətbuat və dünya hadisələri haqqında da söz açılmış, ədəbiyyat və sənət müzakirələri aparılmışdır. Ədəbi məclislərin bir-biri ilə yaradıcılıq əlaqələrinin olması ölkədə vahid ədəbiyyat siyasətinin formalaşmasına müsbət təsir göstərmişdir. XIX-XX əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının bir neçə nəslində ədəbi məclislərdə yetişib formalaşmışdır. Elmi ədəbiyyatda “Ədəbi dər-nəklər”, “yaradıcılıq təşkilatı” [20, s.17], “indiki mənada Azərbaycan Yazıcılar Birliyinin şöbələri” [21, s.109] kimi dəyərləndirilən ədəbi məclislər regionların ədəbi-mədəni mərkəzləri funksiyasını həyata keçirmiş, ədəbiyyatı təbliğ etmiş, ədəbi prosesi istiqamətləndirmiş və inkişaf etdirmişdir.

Gördüyümüz kimi, maarifçi realizm – XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının və ictimai fikrinin aparıcı istiqamətini, ağır tərəfini təşkil edir. Maarifçi realizm – XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatını XX əsrə daşıyan, estafeti yeni tarixi epoxaya çatdıran ədəbiyyatın əsas mahiyyətini dolğun şəkildə ifadə edir. Maarifçi realizm – “baneyi-karı” Mirzə Fətəli Axundzadənin milli ideyaları və onun müasirləri Abbasqulu ağa Bakıxanov, Mirzə Şəfi Vazeh, Qasım bəy Zakir, Seyid Əzim Şirvani, Həsən bəy Zərdabi, Nəcəf bəy Vəzirov və başqalarının ictimai-mədəni tərəqqidə və ədəbiyyatın inkişafında vahid cəbhədən çıxış etmələri əsasında formalaşan ədəbi cərəyandır. Konkret tarixi şəraitdə Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatının tam təşəkkül tapdığını ifadə edən, onun mahiyyətini, hədəflərini mü-

əyyənləşdirən və istiqamətləndirən maarifçilik ədəbi fikrin XIX əsr mərhələsinin ən aparıcı və qüvvətli hərəkəti olmuşdur. Elmi ədəbiyyatda maarifçi realizm Azərbaycan realizminin konkret inkişaf mərhələsi, realizmin təzahür formalarından və yaradıcılıq tiplərindən biri, hətta bədii metod kimi dəyərləndirilir. Əslində isə maarifçi realizm, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında formalaşmış ədəbi cərəyandır. Azərbaycan realizminin xüsusi bir mərhələsini təşkil etməsi maarifçi realizmin ədəbi cərəyan kimi mövcud olmasını nəinki inkar etmir, əksinə, bir daha təsdiqləyir. Çünki hər hansı bir ədəbi axının ədəbi cərəyan səviyyəsində formalaşması üçün zəruri olan ən mühüm şərtlərdən biri vahid, yaxud yaxın ideya-sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik olan yazıçı və şairlərin məhz konkret tarixi mərhələdəki yaradıcılıq birliyinin olmasıdır. Bu mənada Azərbaycan maarifçi realizmi XIX əsr maarifçilik hərəkəti iştirakçıları olan yazıçı və şairlərin birlikdə formalaşdırdıqları yeni ədəbi cərəyandır. Heç şübhəsiz, realist bədii metod maarifçi realizmin hərəkətverici qüvvəsi, ideya-sənətkarlıq cəhətdən kompasıdır.

Maarifçi realizm – XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı qatarının lokomotividir. Dövrün digər yaradıcılıq meyilləri maarifçi realizmin əhatəsində və cazibəsində fəaliyyət göstərmişdir.

Bütün bunlara görə, geniş mənada XIX əsr mərhələsi Azərbaycan ədəbiyyatının maarifçilik hərəkəti və maarifçi realizm dövrüdür. Maarifçilik geniş anlayış olub ədəbiyyatla yanaşı, ictimai fikrin və cəmiyyət həyatının digər sahələrini də əhatə etmişdir. Lakin Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafının konkret tarixi mərhələdəki xarakterini təyin edən baxış kimi maarifçi realizm anlayışı XIX əsr ədəbi fikrinin aparıcı istiqamətini müəyyənləşdirir.

Azərbaycan ədəbiyyatında ilk dəfə olaraq dram ədəbi növünün komediya və faciə janrlarının XIX əsrdə meydana çıxması, realist-satirik ədəbiyyatın yaranması və inkişafı, dram əsərlərinin tamaşaya qoyulması dövrün ədəbi mənzərəsində bu janrların aparıcı yer tutduğunu göstərir. Bədii nəsrin povest və roman janrları Azərbaycan ədəbiyyatında XIX əsrdə yaradılmış və özünə mövqe qazanmışdır. Dilçiliyə aid ədəbiyyatda da XIX əsr “satira, mənzum hekayə, dram, realist hekayə dilinin meydana çıxması, publisist üslubun yaranması” mərhələsi kimi fərqləndirilmişdir [22, s.104]. Bütün bunları nəzərə almaqla, xarakter etibarilə XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatını satira, dram və nəsr mərhələsi kimi də səciyyələndirmək olar. Geniş mənada ədəbi cərəyan olaraq maarifçi realizm bu müxtəlifliklərin hamısını özündə cəmləşdirir.

Maarifçi realizm – çoxəsrlik Azərbaycan ədəbi fikrinin xüsusi bir mərhələsidir. Bu, XVIII əsrdə erkən realizmlə başlanan realist ədəbiyyatın Azərbaycan ədəbiyyatı və ictimai fikrindəki özünütəsdiq mərhələsi idi.

XIX əsrin maarifçilik hərəkatı və maarifçi realizmi realist ədəbiyyatın digər ədəbi axınlarını, xüsusən romantik lirikanı arxada qoymuş, Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin artıq dönməz xarakter aldığını və bu yaradıcılıq istiqamətinin inkişaf edəcəyini qəti şəkildə isbat etmişdir. Maarifçi realizm Azərbaycan ədəbiyyatında XVIII əsr erkən realizminin yekunu, XX əsr tənqidi realizminin başlanğıcıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Ə.H.Tanpınar. 19. əsr türk edebiyatı tarixi. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2006.
2. F.Qasımzadə. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, "Maarif", 1966.
3. Y.Qarayev. Realizm: sənət və həqiqət (Azərbaycan realizminin inkişaf mərhələləri). Bakı, "Elm", 1980.
4. A.Hacıyev. Azərbaycan realizmi. Bakı, "Yazıçı", 1984; A.Hacıyev. Sovet Şərqi xalqlarının ədəbiyyatında realizm. Bakı, "Yazıçı", 1978.
5. A.Hacıyev. Azərbaycan realizmi. Bakı, "Yazıçı", 1984.
6. M.F.Axundzadə. Əsərləri. 3 cildə, II c. Bakı, "Şərq-Qərb", 2013.
7. Ş.Şamıoğlu. Mirzə Fətəli Axundzadə (dövrü, elmi bioqrafiyası və müasirləşmə konsepsiyası). Bakı, "Elm və təhsil", 2016.
8. Y.Qarayev. Əsərləri. 5 cildə, III c. Bakı, "Elm", 2015.
9. Z.Əsgərli. Mirzə Fətəli Axundzadə. Bakı, "Avropa", 2017.
10. K.Pağava. Mirzə Fətəli Axundov. Tbilisi, "İverio", 2014.
11. M.C.Cəfərov. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Azərənşr, 1973.
12. M.F.Axundzadə. Əsərləri. 3 cildə, III c. Bakı, "Elm", 1962.
13. A.Əmrahov. Mirzə Fətəli Axundzadənin söz dühası. Bakı, "Elm və təhsil", 2013.
14. Q.Zakir. Seçilmiş əsərləri. Bakı, "Avrasiya-Press", 2005.
15. T.Məmməd. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. I hissə. Bakı, "Apostrof", 2010.
16. M.Nəvvab. Təzkireyi-Nəvvab. Bakı, "Elm", 2018.
17. X.Natəvan. Neçin gəlməz. Bakı, "Təhsil", 2012.
18. N.Vəzirov. Əsərləri. 2 cildə, I c. Bakı, Azərənşr, 1953.
19. C.Məmmədquluzadə. Əsərləri. 4 cildə, IV c. Bakı, "Öndər", 2004.
20. N.Qarayev. XIX əsr Azərbaycan ədəbi məclisləri. Bakı, "Elm və təhsil", 2012.
21. İ.Həbibbəyli. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri. Naxçıvan, "Əcəmi", 2009.
22. T.Hacıyev. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. Bakı, "Elm", 2012.

Isa Habibbeyli

**THE PERIOD OF ENLIGHTENMENT MOVEMENT AND
ENLIGHTENED REALISM IN AZERBAIJANI LITERATURE
(XIX century)**

SUMMARY

The XIX century is a historical stage in which enlightenment was formed in all directions and developed at the level of movement. The establishment of the national theater in 1873, the appearance of "Ekinchi" newspaper in 1875, then the media outlets such as "Keshkul", "Ziya", "Ziyayi Gafgaziyye", "Kaspi" and the creation of secular Russian language schools since the 1930s of XIX century and the emergence of schools and textbooks in their native language in the last quarter of this century had a great influence on the development of the educational movement in the country. During this period, literature was one of the main points of enlightenment in Azerbaijan. The XIX century is the period of the enlightenment movement and enlightened realism in Azerbaijani literature and public opinion. Enlightened realism is the literary movement formed in the Azerbaijani literature of XIX century. Leading representatives of this movement were M.F.Akhundzade, A.Bakikhanov, M.Sh.Vazeh, G.Zakir, S.A.Shirvani, H.Zerdabi, N.Vazirov and others. In the works written during this period, the main factors were the struggle towards ignorance, enlightenment, realism, national-moral self-consciousness and ideas that directed the nation from ignorance to growth. Azerbaijani literature of XIX century is characterized by comedy and tragedy genres of dramatic literary type, realistic satirical literature, and the genres of narration and novel of artistic prose. From this point of view, Azerbaijani literature can be characterized as a satirical, dramatic and prose stage. Enlightened realism, being a separate stage of literary realism in Azerbaijani literature and artistic creativity system, is a system of artistic creativity that defines the main aspect, the basis of the idea and the mastery of art in the literature of XIX century. Enlightened realism was the end of the early realism of the XVIII century in Azerbaijani literature and the beginning of the critical realism of the XX century.

Иса Габиббейли

**ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЕ ДВИЖЕНИЕ И ПЕРИОД ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОГО
РЕАЛИЗМА В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

РЕЗЮМЕ

XIX век это исторический этап просветительства в Азербайджане, сформировавшегося по всем направлениям и получившего развитие как течение. Создание национального театра в 1873 году, появление с 1875 года таких печатных органов, как газета «Экинчи», а следом журналов «Кешкюль», «Зия», «Зияи-Кавказия», «Каспи», создание с 30-х годов XIX века русских школ, а в последние три месяца того же века школ и учебников на родном языке оказало сильное влияние на развитие в стране движения просветительства. В этот период одной из основных опор просветительства в Азербайджане была литература. XIX век это период просветительского движения и просветительского реализма в азербай-

джанской литературе и общественной мысли. Просветительский реализм как литературное течение сформировался в азербайджанской литературе XIX века. Передовыми представителями этого течения были М.Ф.Ахундаде, А.Бакиханов, М.Ш.Вазех, Г.Закир, С.А.Ширвани, Г.Зардаби, Н.Везиров и другие. В написанных в это время произведениях ведущими являются такие факторы, как борьба против невежества, просветительские идеи, реализм и национально-духовное самосознание, в основу ставятся идеи обращения народа от невежества к совершенствованию. XIX век в азербайджанской литературе характеризуется также появлением таких драматических видов, как жанр комедии и трагедии, реалистической сатирической литературы, жанра повести и романа в художественной прозе. С этой точки зрения XIX век считается сатирическим, драматическим и прозаическим периодом азербайджанской литературы. Просветительский реализм является отдельным периодом литературного течения реализм в азербайджанской литературе, художественной творческой системой, составляющей основное ведущее направление литературы XIX века и определяющей её основы идеи и творческих особенностей. Просветительский реализм в азербайджанской литературе явился завершением раннего реализма XVIII века и началом критического реализма XX века.

ƏDƏBİ TƏHLİL. MƏTN POETİKASI

Aslan SALMANOV
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
aslan_salmansoy@mail.ru

MƏTNİN TEKSTOLOJİ TƏDQIQI METODLARI

Açar sözlər: edision tekstologiya, nəzəri mətnşünaslıq, tekstoloji metod, mətnin tənqidi, tarixi-müqayisəli metod, filoloji təhlil, linqvistik metod

Key words: edision textology, theoretical textuality, textual method, critical text, historical-comparative method, philological analysis, linguistic method

Ключевые слова: эдиссионская текстология, теоретическая текстология, текстологический метод, критический текст, историко-сравнительный метод, филологический анализ, лингвистический метод

Son dövrlərin elmi araşdırmalarında metod və metodologiya məsələlərinin çağdaş filoloji elmlər qarşısında ciddi bir problem kimi dayandığı mütəxəssislər tərəfindən daha çox səsləndirilir. Tanınmış fenomenoloq L.Yeçorova yazır: “Postsovet tədqiqatçısı onilliklər ərzində əsaslandığı elmi-nəzəri təlimlərin mahiyyətini bir o qədər də dərk etmədiyinə görə, neofit vəziyyətinə düşmüşdür. Yeni təlimlərin dərk edilməsinin çətinliyi, həm də SSRİ-də elmi fikrin dünya elmindən təcrid olunmuş şəkildə mövcud olması ilə daha da artır və bunun nəticələrini tezliklə aradan qaldırmaq mümkün olmayacaqdır” [1, s.78].

(Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, ümumilikdə XX əsr, bir tərəfdən filoloji elmin tükəndiyi, bu istiqamətdə ciddi irəliləyişlərin olmadığı, digər tərəfdən filologiyada yeni aspektlərin – intertekstual, metatekstual, arxetipik və b. metodların yaranma dövrü kimi dəyərləndirilir).

Problem milli filologiyamızda da etiraf olunur. Görkəmli ədəbiyyatşünas Ş.Alışanlı çıxış yolunu elmi-nəzəri fikrin tarixi təcrübəsindən yararlanmaqda, tarixi poetika istiqamətində nəzəri və praktik araşdırmalar aparmaqda görür. “Bu gün humanitar elmlərin ən böyük problemi metodologiya məsələsidir. Qərbi ədəbiyyatşünaslığında strukturalizmin və poststrukturalizmin böhranı, keçmiş sovet məkanında marksist-leninçi metodologiyanın inkarı ədəbi-nəzəri fikri də yeni axtarışlara sövq edir” [2, s.15].

Təbii ki, filologiyanın digər sahələrində metod və metodologiya is-

tiqamətində baş verən böhran özünü tekstologiya sahəsində də göstərir: “Məşhur tekstoloqların yazdıqları üzərində, təxminən yarım əsr keçdikdən sonra düşünərkən (müəllif 1960-cı illərin əvvəllərində nəşr edilən tekstologiyaya dair tədqiqat əsərlərini nəzərdə tutur – A.S.), etiraf etməliyəm ki, zaman tekstologiyanın aksiomlarına da bir sıra düzəlişlər və əlavələr etmişdir. Filologiyada “mətnin linqvistikası” elminin yaranması nəticəsində mətnin və bədii əsərlərin tədqiqi ilə məşğul olan Rusiya alimləri, əvvəllər məlum olmayan, yalnız onların bəzilərinin dumanlı şəkildə sezdiyi yeni metodlar, üsullar və yanaşmalar sistemi əldə etdilər. Bunlar interpretasiya, fenomenologiya, hermenevtika metodları, bunlar mətnin tənqidinə semiotik, kulturoloji və antroposentrik yanaşmalar, bunlar konseptlərin koqnitiv analizi və nəzəriyyəsi, bunlar psixologizm və özünüşərh və bir çox başqa prinsiplər və metodlardır” [3, s.89].

Müəllif eyni zamanda onu da qeyd edir ki, “mətnin linqvistikası” metodologiyasının zəfər yürüşü, heç də tekstologiyanın əsas prinsiplərini – mətnin tekstoloji tədqiqinin təməlinə dayanan tarixiliyi və kompleks yanaşmanı, bu ad altında nəzərdə tutulan, tədqiqatçının müəllif və onun epoxası haqqında bütün informasiyaları əldə etməsini, əsərin yaradılma tarixi və onun müəllifin digər əsərləri, həmçinin müasirlərinin əsərləri ilə əlaqəsinin müəyyənləşdirilməsini, xarici ədəbiyyat üçün isə həm də mətnin orijinalı ilə tərcüməsi arasındakı qarşılıqlı əlaqə məsələsini, başqa sözlə mətn və onun tərcüməsi arasındakı adekvatlıq dərəcəsinin müəyyənləşdirilməsini və b. problemləri aradan götürmür” [3, s.89].

Göründüyü kimi, müəllif tekstologiyanın ənənəvi prinsipləri sırasında tarixi-müqayisəli və kompleks yanaşma üsullarını xatırladır. Onu da nəzərə çatdıraraq ki, Q.Çesnakovanın adlarını çəkdiyi “yeni metodlar”ın əksəriyyəti də, belə demək mümkünsə, xalis yeni metodlar deyil: əslində mətnlərin şərhində onlardan eyni, yaxud fərqli adlarla əvvəllər də istifadə edilib. Bunu bəzi mütəxəssislər də təsdiq edir: “Bədii əsərlərin təfsirində tətbiq edilən ənənəvi metodologiyanın məhdudluğu XX əsrin sonlarında bu istiqamətdə yeni üsullar axtarışına səbəb oldu. Yeni yanaşmaların əksəriyyəti mahiyyət etibarilə ənənəvi kontekstual və immanent metodların variantlarıdır” [4, s.18]. Bu səbəbdən də zənnimizcə yeni metodların yaradılmasından daha çox mövcud metodların təkmilləşmə, təkamül prosesindən danışmaq daha doğru olardı (təkcə antik dövrdə istifadə edilən tarixi-müqayisəli metodun təkamül prosesini izləməklə mülahizəmizi təsdiqləmək mümkündür). Lakin çağdaş təyinatlar metod termininin bütün konseptosferasını tam əhatə etməsə də, onların, demək olar ki, hamısının əsasında gerçəkliyə, tədqiq edilən predmetə yanaşma tərzini, onun araşdırılması üsulları dayanır.

Metodologiya problemi üzərində son illər aparılan araşdırmaların və

irəli sürülən yeni metodların müşahidəsi maraqlı məqamları üzə çıxarır. Həm təcrübi həm nəzəri tekstologiya sahəsində ciddi mütəxəssis kimi qəbul edilən Q.Çesnakova o qənaətdədir ki, “Son bir-iki yüzilliyə qədər elm ilə elmi metodlar bir-birindən fərqləndirilməmiş, metodun tədqiqi və yeni, məqsədyönlü metodların yaradılması metodologiyası haqqında anlayış olmamışdır” [3, s.89]. Müəllif dediklərinə onu da əlavə edir ki, metod anlayışı Yunanıstanda qədim dövrdən bəlli olmuş və o, “müəyyən məqsədə çatmağın yolları, gerçəkliyin praktiki və nəzəri dərk edilməsi üsullarının məcmusu kimi qəbul edilmişdir” [3, s.89].

Q.Çesnakovanın metod anlayışına verdiyi təfsir özünəqədərki ənənəvi dəyərləndirmədən, demək olar ki, fərqlənir: “Çağdaş koqnitiv pozisiyaya görə, metod anlayışını tədqiqatçının öz ehtimalına əsasən, özü ilə tədqiq etdiyi predmet arasına saldığı dərk etmə yolu, üsulu kimi müəyyənləşdirmək olar” [3, s.89].

Göründüyü kimi, “metod” termininin anlaşılmasında Q.Çesnakovanın pozisiyası ilə qədim yunanların pozisiyası arasında ciddi fərq yoxdur. Ciddi fərq “metod” sözünə lüğətlərdə, ensiklopediyalarda verilən təsvirlərdə də hiss olunmur: “Metod (yunan dilindəki methodos) – müəyyən məqsədə çatmaq üsulu; gerçəkliyin praktiki, yaxud nəzəri dərk edilməsi üsul və əməliyyatlarının məcmusudur. Elm sahəsində metod tədqiqatçıların ehtimallarına (hipotezlərinə) əsaslanıb öyrəndikləri predmetə tətbiq etdikləri dərk etmə yoludur” [5, s.266]. Digər sorğu kitablarında verilən təyinatlar da həm bu izahla, demək olar ki, eynidir, həm də metod termininin bütün konseptosferasını tam əhatə etmir. Xatırladaq ki, “interpretasiya” anlayışının antik dövrdə məlum olduğunu və qədim mətnlərin təfsirində müxtəlif metodlardan istifadə edildiyini İoskeviç də təsdiqləyir.

Əlbəttə, milli mətnşünaslığımızda da metodologiya məsələsinə münasibətin öyrənilməsi az maraq doğurmazdı. Lakin sovet dövründə “...rus filologiyası və mətnşünaslığının diqqətəlayiq, zəngin ənənələri qarşı sovet respublikalarında bu sahədə işləyən mütəxəssislər üçün mötəbər, nüfuzlu məktəb” [6, s.3] hesab edildiyindən 1950-60-cı illərdə gedən qızğın müzakirə və mübahisələrin milli mətnşünaslığımıza, demək olar ki, dəxli olmamışdır: rus-sovet tekstoloqlarının müəyyənləşdirdiyi nəzəri və təcrübi qaydalar milli mətnşünaslığımızın da əsasına çevrilmiş, mütəxəssislər fəaliyyətlərini bu normalar əsasında qurmuş və mətnşünaslığımız həmin normativlər çərçivəsində inkişaf etdirilmişdir. Bu səbəbdən də milli mətnşünaslığımızda nəzəri məsələlər, o sıradan metod haqqında təsəvvür yaratmaqdan ötrü rus-sovet tekstologiyasında bu məsələ ilə bağlı araşdırmaların tarixinə nəzər salmalı olacağıq.

Rus-sovet tekstologiyasında 1960-cı illərə qədər tekstoloji nəzəriyyənin digər sahələri kimi, metod probleminə də, bir o qədər əhəmiyyət ve-

rilməmişdi. Daha doğrusu, təcrübi fəaliyyət sahəsi hesab edildiyindən tekstologiyanın elmi-tədqiqat metodunun ola biləcəyi təsəvvür edilmirdi. Doğrudur, hələ sovet hakimiyyətinin ilk illərindən bəzi mütəxəssislər tekstoloji fəaliyyətlə bağlı ümumi məsləhətlər verirdilər. Amma bunlar elmi yox, təcrübi-edison tekstologiya, başqa sözlə mətnin nəşrə hazırlanması ilə əlaqədar metodiki tövsiyələr idi. Məsələn, Q.Vinokur mətnin nəşri zamanı onun yalnız bir redaksiyasına əsaslanacağı düzgün saymır, bildirdi ki, “Bu zaman müəllifin mətn üzərindəki işinin xronoloji mərhələləri və mətnin əlaqəli olduğu digər mənbələr də öyrənilməlidir” [7, s.93].

1950-ci illərin əvvəllərində B.Eyxenbaum da mətnşünaslığın nəzəriyyəsinin işlənməsi zəruriliyini təsdiq edir və özü də bir sıra nəzəri mülahizələr irəli sürürdü. Amma burada da söhbət mətnşünaslığın bir elm kimi tədqiqat metodundan yox, “düzgün tekstoloji işin aparılmasından ötrü təcrübəyə söykənən nəzəri metodika”dan [8, s.42-43] gedirdi. O, əsərindəki başlıqlardan birini elə belə də adlandırmışdı: “Tekstoloji işin metodikası” [8, s.63]. Və müəllif əsərinin bu bölməsini mətnin nəşrə hazırlanması mərhələlərinə, başqa sözlə “rus klassiklərinin əsərlərini redaktə (?) edən tekstoloqun vəzifələri”nə (1. Əsas mətnin seçilməsi və yoxlanılması; 2. Digər redaksiya və variantların analizi və nəşrə hazırlanması) həsr etmişdi. Əsər “rus klassiklərinin nəşri ilə bu və ya digər dərəcədə əlaqəli olan şəxslər üçün metodiki tövsiyələr” kimi nəzərdə tutulduğundan bu, elmi tekstologiyada – mətnin tarixçəsinin öyrənilməsində istifadə edilən elmi-tədqiqat metodu yox, əsas mətnin müəyyənləşdirilməsində, klassiklərin əsərlərinin tərtibində tətbiq edilməsi nəzərdə tutulan metodiki tövsiyələr idi.

Tekstologiyada metod probleminin aydınlaşdırılmasına ilk cəhd edən D.Lixaçov oldu: “Mətnşünaslıq təkə öz predmetinə – mətnin tarixçəsinə (heç bir halda əsərin tarixçəsinə yox) malik deyil, həm də onun öyrənilməsinin metodikasına sahibdir. Tekstologiyanın xüsusi elmi metodikasının mövcudluğu isə qarşımızda ayrıca elmi təlimin olduğundan danışmağa imkan verən əlamətlərdən biridir” [9, s.78].

Problemin şərhində əsərin yaradıcılıq və tekstual tarixçəsinə fərqləndirən və bu sahələrin hər ikisinin spesifik xarakteristikasının izahını verən müəllif mətnin tekstoloji tədqiqi metodunu da müəyyənləşdirməyə cəhd edir: “İndi də bir neçə söz “mətnin tənqidi” haqqında. Mətnə yanaşma, şübhəsiz tənqidi olmalıdır və mən hər dəfə mətnşünaslığa dair məqalə və kitablarımda mətnə qeyri-tənqidi münasibətin əleyhinə çıxmışam. Amma mətnə tənqidi yanaşma lazımdır, ya yox – bir məsələdir, “mətnin tənqidi” termini münasibdir, yoxsa yox – başqa bir məsələ” [9, s.84].

İkinci sualın gecikdiyini vurğulayan müəllif “mətnin tənqidi” termininin yerinə B.V.Tomaşevskinin irəli sürdüyü “tekstologiya” termininin

sovet elmi tərəfindən qəbul edildiyini və indi onun təsiri ilə digər ölkələrdə yayıldığı xatırladır. Bu qənaətə gəlir ki: “Bir elmin adı üçün iki termin işlədilməsinə ehtiyac yoxdur. Amma “mətnin tənqidi” terminini əvvəllər işlədildiyindən fərqli mənada – mətnşünaslığın metodunu müəyyənləşdirmək üçün istifadə etmək olar. Mən belə də təklif edirəm. Kimya var, kimyəvi təhlil var. Mətnşünaslıq var və “mətnin tənqidi” var. Bu termin sonuncu mənada möhkəmlənə bilər” [9, s.84]. Beləliklə, D.Lixaçov mətnşünaslıq elminin tədqiqat metodu kimi “mətnin tənqidi”ni təklif edir, amma, məqaləsində bu metodun prinsiplərini kifayət qədər konkretləşdirmir.

D.Lixaçovun bu təklifi də mübahisələrə səbəb olur. Onun “metodiki prinsip” ilə “metod” anlayışlarını fərqləndirmədiyini, təklif etdiyi terminin tekstologiyanın bir elm kimi metodunu müəyyənləşdirmədiyini bildirən E.Proxorov yazır: “Mətnin tənqidi” tekstologiyanın mahiyyəti, tekstoloji işin daxili məzmunudur, amma obyektə dərk etmə vasitəsi deyil (yeri gəlmişkən, necə ki kimyəvi analiz kimyanın metodu deyil)” [10, s.149]. Konkret elmlərin metodunun öyrənilən predmetin spesifikasiyasından asılılığını, əlaqəsini vurğulayan E.Proxorov bu qənaətə gəlir ki, mətnşünaslığın tədqiqat metodu “mətnin mənbələrinin tarixi-müqayisəli öyrənilməsidir” [10, s.149]. Yəni mətnşünaslığın bir elm kimi tədqiqat metodu tarixi-müqayisəli metoddur.

Mətnin tarixçəsinin öyrənilməsində tətbiq edilə biləcək başqa metodlardan E.Proxorov söhbət açmır. İrəli sürdüyü metodu isə onunla əsaslandırır ki, “...gəlib bizə çatan hər bir mətn özündə müəllif işinin müəyyən xronoloji mərhələlərini əks etdirir; belə mərhələlər mətnə çox ola bilər. Digər tərəfdən hər hansı mətn, təkcə özünün immanent keyfiyyətləri deyil, həm də əvvəlki tarixçəsi ilə xarakterizə olunur. Bu səbəbdən də tekstologiyanın metodu mətnin mənbələrinin tarixi müqayisəli tədqiqatıdır. Başqa sözlə, mətn təkcə bir mənbə əsasında ayrıca yox, mətnlərin zaman baxımından müxtəlif dövrlərdə yaradılan mənbələrinin də xronoloji ardıcılıqla ciddi şəkildə tutuşdurulması, müqayisə edilməsi yolu ilə öyrənilməlidir. Bu, müəllif niyyəti ilə onun həyata keçirilməsi arasındakı inkişafı anlamağa imkan verir” [10, s.149-150].

E.Proxorovun qənaətinə görə, tarixi-müqayisəli metod əsərin mətnini ayrıca bir mənbə əsasında deyil, mətnin müxtəlif mənbələrinin bir-biri ilə müqayisəsi yolu ilə öyrənilməlidir. Belə müqayisə mətnin hər bir mənbəyindəki vəziyyətini xarakterizə etməklə yanaşı, müəllif mətninin tədrici yaranma prosesini özündə əks etdirən mənbələr arasındakı fərqləri üzə çıxarmağa imkan verir. O, eyni zamanda bildirirdi ki, mətnin mənbələri arasındakı müqayisələr ixtiyari şəkildə deyil, yalnız onların yaranma xronologiyasına ciddi əməl etməklə aparılmalıdır. Müəllif nəhayət bu nəticəyə

gəlir ki, “Mətnlərin tarixi-müqayisəli yolla öyrənilməsi nəticəsində əldə edilən materialların təhlili tədqiqatçıya əsərin məzmununu dərindən və hərtərəfli başa düşməyə və təhriflərdən kənar əsl müəllif mətnini müəyyənləşdirməyə imkan verir” [10, s.150].

D.Lixaçov tekstoloji tədqiqatda tarixi-müqayisəli metodun tətbiqinə etiraz etmir, əksinə gərəkliliyini qəbul edir və bildirir ki, “... qarşıya ədəbi-tarixi məqsəd qoymadan nəyisə tarixi baxımdan öyrənmək olmaz” [11, s.158]. Amma eyni zamanda onu da qeyd edir ki, “...tarixi-müqayisəli metodun tekstologiyanın metodu kimi müəyyənləşdirilməsi kifayət deyil. Müqayisə və tarixilik tekstologiyanın metodunun mühüm xüsusiyyətlərini axıradək dəqiqləşdirmir; üstəlik müqayisəli metod çox müxtəlif ola bilər (o cümlədən formal və formalistik)” [11, s.158].

Bununla da D.Lixaçov tekstologiyanın tədqiqat metodu kimi özünün təklif etdiyi “mətnin tənqidi”nin daha geniş anlayış olduğunu, tekstoloji metodun mühüm xüsusiyyətlərini ehtiva etdiyini, bu səbəbdən də həmin metodun tekstoloji metod kimi qəbul edilməsinin daha səmərəli olduğunu bir daha nəzərə çatdırır. Əlavə edək ki, D.Lixaçov də tekstoloji tədqiqatda “mətnin tənqidi”ndən savayı hər hansı bir metodun tətbiq edilə biləcəyi haqda məlumat vermir.

Tekstoloji tədqiqatda metod probleminə A.Qrişunin də münasibət bildirib və tekstologiyanın metodu kimi “filoloji təhlil”i təklif edib: “Mətnin “filoloji təhlili” özündə daha geniş imkanları ehtiva edir. O, sənətin bir növü kimi ədəbiyyatın qanunauyğunluqlarına əsaslanır, onun funksiyasını və bütün elementlərini (ideya-tematik və formal əlamətlərini) geniş ədəbi-tarixi və mədəni-tarixi kontekstdə götürüb aydınlaşdırır, bununla da əsərin müfəssəl (yaxud ona yaxın) başa düşülməsini təmin edir...”

Filoloji təhlil mətn tədqiqatçısına imkan verir ki, müəllifin niyyət və məqsədini anlamaqla əsərin müxtəlif variasiyalarının yaranma səbəblərini, məzmun və formasının ədəbi funksiyaları və bütün elementlərini üzə çıxarsın, təsir və törəmə xüsusiyyətləri haqqında mühakimə yürütsün. Bu zaman müəllifin yaradıcılıq niyyəti və mətnin mötəbərliyi haqqında inandırıcı mülahizələr təkcə zahiri göstəricilər, çox vaxt tədqiqatçının sərəncamında olmayan göstəriş və sənədlər yox, yazıçının öz mətnlərindən, “yaradıcılıq laboratoriyası”ndakı materiallardan əldə edilir.

Filoloji təhlilin tekstologiyanın əsas metodu kimi nəzərdə tutulması onun yalnız tədqiqata istiqamətləndirilməsi zamanı mümkündür; əgər tekstologiya, yalnız mətnin nəşridirsə, onda onun əsas metodu M.L.Qofmanın tekstoloji mexanizmini məsxərəyə qoyan Q.O.Vinokurun ironiya ilə dediyi “mötədillik və dürüstlük” hesab edilməlidir” [12, s.144].

Beləliklə, mətnşünaslığın nəzəriyyəsi haqqında qızgın mübahisələr getdiyi zaman və sonrakı illərdə də metod problemi bir növ açıq qalır.

Hətta 1960-cı illərin ortalarında bu məsələ ilə bağlı konkret təkliflə çıxış edən E.Proxorov da 1980-ci illərin əvvəllərində tekstologiyada metod probleminə ehtiyatla yanaşır. Yazır ki, “Tekstologiyanın metodunun müəyyənləşdirilməsi çətinlik yaradır: bu barədə yekdil fikir yoxdur, amma düşünürük ki, əgər müxtəlif predmetlərin öyrənilməsinin fərqli metodlar da tələb etdiyini qəbul etsək, onda yekdil rəyə gəlmək olar. Bizə elə gəlir ki, bu mübahisəli problemin düzgün həllini tapmağa imkan yaranacaq. “Filoloji təhlil”ə gəldikdə isə deməliyik ki, o, hər bir konkret halda yalnız mətnin tarixi-müqayisəli öyrənilməsində istifadə edilən üsulların məcmusu kimi çıxış edir” [13, s.37].

Qısaca təqdim etdiyimiz nümunələrdən aşkar görünür ki, əslində oxşar, bəzən də müxtəlif adlar daşısalar da, eyni funksiyanı yerinə yetirən və eyni məqsədə xidmət edən metodlar təklif edən bu tanınmış tekstoloqlar yersiz olaraq bir-birini inkar edir, belə demək mümkünsə, ambisiyalarından əl götürmək istəməirlər...

Milli mətnşünaslığımızda sovet dövründə tekstologiyanın nəzəri məsələləri, o sıradan metod problemi, qeyd etdiyimiz kimi, ümumiyyətlə müzakirə obyektinə çevrilməmişdir. Yalnız K.Şərifli tekstologiyada metod probleminə qısa münasibət bildirmişdir: “Mətnşünaslığın əsaslandığı tədqiqat metodu müqayisəli-tarixi araşdırma üsuludur. Bu üsula əsasən tekstoloji tədqiqata cəlb edilmiş abidənin əlyazma nüsxələrinin hər biri ayrılıqda yox, onların hamısı müqayisəli şəkildə, köçürülmə tarixlərinə uyğun araşdırılır. Eyni zamanda tekstoloji tədqiqatlar mətni araşdırılan əsərin müəllifinin həyatı, yaradıcılığı və dövrü ilə bağlı şəkildə aparılır. Bununla da əsrlər boyu nüsxədən-nüsxəyə köçürülərək çoxaldılmış əsərin hansı təhriflərə və dəyişmələrə məruz qaldığı aydınlaşdırılır” [14, s.3].

Beləliklə, mətnşünaslıqda metod problemi ilə əlaqədar irəli sürülən mülahizələri ümumiləşdirsək məlum olar ki, mütəxəssislər bu sahədə iki metodun tətbiqini mümkün saymışlar: tarixi-müqayisəli və mətnin tənqidi, yaxud filoloji təhlil metodu. Bəzi mətnşünaslar filoloji təhlilin mətnin tənqidinin eyni olduğunu əsaslandırmış [12, s.144], bəziləri isə filoloji təhlili tarixi-müqayisəli metodun tətbiqində istifadə edilən “üsulların məcmusu” kimi dəyərləndirmişlər [13, s.37]. Bu isə filoloji təhlilin, təxminən tarixi-müqayisəli metod olduğu deməkdir...

Elmlərin tərkibində və əsasən humanitar elmlər və metodlar arasında, xüsusilə son 15-20 il ərzində gedən maraqlı bir proses də diqqət çəkir. Məlum olduğu kimi, ədəbiyyat haqqında elmin XIX əsrə qədərki mərhələsi uzun illərdir ki, “empirik” və ya “sinkretik” (universal) ədəbiyyatşünaslıq mərhələsi adlandırılır, “ədəbiyyatşünaslığın müəyyən nəzəri prinsiplərə, konkret metodologiyaya malik elm kimi təşəkkülü tarixiliyin mənimlənməsi” ilə əlaqələndirilir. “Tarixiliyin mənimlənməsi” isə, əsa-

sən XIX əsrə aid edilir və ədəbiyyatşünaslığın səkkiz əsrlik tarixi mərhələsi (bütün orta əsrlər dövrü) sinkretik hesab edilir. Bunun səbəbi bir neçə cəhətlə, xüsusilə “bədi ədəbiyyatın vəziyyəti” ilə əlaqələndirilir. Sənətin öz tarixi və estetik təbiətinə xas olan sinkretizmin onun haqqında elmin xarakterinə də təsirsiz qalmadığı, müxtəlif metodlar və elm sahələrindən birlikdə istifadə edilərək sinkretik sənət nümunələrinin öyrənilməsi deyilənir. Sinkretik sənət deyilərkən də ilk növbədə aşiq sənəti, dastan yaradıcılığı nəzərdə tutulur.

Bu mülahizələr (həm tarixin mənimsənilməsi və elmi ədəbiyyatşünaslığın müəyyənləşdirilməsi tarixi, həm orta əsr ədəbiyyat elminin empirik və sinkretik hesab edilməsi, həm də müxtəlif elm sahələrinin birlikdə əsəri öyrənməsi və s.) sovet ədəbiyyatşünaslığında formalaşdırılmış ümumi yanaşmadır. Biz orta əsr ədəbiyyat elminin sinkretikliyi inkar etmirik, amma həmin sinkretizmin sonralar da və tək-cə “aşiq sənəti, dastan yaradıcılığının” deyil, bütün ədəbi mətnlərin tədqiqində davam etdiyini düşünürük. Və bu, tək-cə sənətin sinkretikliyi yox (yəni, folklor ədəbiyyatının deyil), mətnin ümumilikdə özünün, yəni bütün ədəbi mətnlərin simvolikası, çoxqatlılığı və polifonikliyi ilə əlaqədardır. “Müxtəlif elm sahələrinin ittifaqa girib” ədəbi mətnləri öyrənməsi ibtidai sənət nümunələri və orta əsr ədəbi mətnlərini tədqiq etməklə yekunlaşmır, sonralar da davam edir. Məsələn, mətnin tekstoloji tədqiqində tarix, linqvistik, psixologiya, paleoqrafiya, semiotika, tarixi-poetika, fəlsəfə, arxeoqrafiya, kitabşünaslıq, hətta texniki elmlərdən də istifadə edilir. Demək istəyirik ki, antik dövr ekzeqetikasında və orta əsr Şərqi mətnlərin öyrənilməsi və izahında müxtəlif elm sahələrindən istifadə olunduğu kimi, sonralar da istifadə edilə bilər və bizim müşahidələrimizə görə, mətnlərin öyrənilməsində müxtəlif elmlərdən istifadə, elmlərin inteqrasiya prosesi son illər daha da genişləndirilib. Sanki elmlər, o sıradan humanitar elmlər tərkibi və bəzi istiqamətlərinə görə təmələ, başlanğıca – XIX əsrin əvvəllərindən XX əsrin sonlarına qədər davam etdiyi “analitik təhlil” adlandırılan mərhələdən (onu özündə davam etdirməklə) antik dövrdə, orta əsrlərdə ehtiva etdiyi sinkretik, ümumi metodlara (daha çox fəlsəfi) qayıdır. Bu səbəbdən də XX əsrin sonu elmin tarixində, yəqin ki, dönüş mərhələsi kimi də qalacaq. Biz eyni zamanda şərh – interpretasiyanın, guya tənqiddən ayrılması (bu, XIX əsrə aid edilir) fikri ilə də razılaşa bilmirik. Çünki şərh çağdaş filoloji tədqiqatların, o sıradan ədəbiyyatşünaslığın da təməlinə dayanır və mətni açıqlamaq, izah etmək onun da əsas vəzifəsidir: “Çağdaş ədəbiyyatşünaslığın başlıca vəzifəsi bədi əsərin interpretasiyasıdır: ədəbiyyat haqqında elmin əsasını interpretasiya problemi təşkil edir” [4, s.3].

Əlavə edək ki, bu proses bəzi digər ədəbiyyatşünaslar tərəfindən də müşahidə olunur: “XX əsrin sonları yeni elmi paradigmanın – dünyanın

bütövlüyü, yaxud xolistik mənzərəsi paradigmasının formalaşması ilə xarakterizə olunur. Gerçəkliyin xilotrop təfsir modusunu – (materiyaya yönəlik baxış – A.S.) xolotrop modusu (bütövlüyə, tamlığa yönəlik baxış – A.S.) əvəz edir: bununla da önə dərkətmə problemi çıxır; insan daha intensiv tədqiqat obyektinə çevrilir. Başqa sözlə, məşhur antik dərkətmə üsulu – “insan bütün şeylərin meyarıdır” – prinsipi yenidən realizə olunur” [15, s.185].

Orta əsrlərdə Şərqdə də mətnlərin (həm dini, həm də ədəbi) təfsirində müxtəlif metodlardan istifadə edilmişdir: “Alimin fikrincə (Xətib Təbrizi nəzərdə tutulur), şərhin əsas məqsədi şeirin məzmun və mənasını, şairin qayəsini izah etməkdir... şeirin mənalərini açmaq üçün birinci növbədə onu qrammatik cəhətdən (bu, ərəb şeirini başa düşməyin başlıca cəhətlərindən biridir) təhlil etmək lazımdır. Bununla yanaşı, şairin dövrünü, şeirlərin yazıldığı tarixi şəraiti də şərh edilən əsərlə əlaqəli şəkildə dərinlən öyrənmək tələb olunur. Lakin bu heç də hamısı deyildir. Xalq yaradıcılığını bilmədən, folklor və əfsanələri öyrənmədən, xalqın etnoqrafiyası ilə tanış olmadan ədəbi əsərləri bütün incəlikləri ilə araşdırmaq mümkün deyildir. Digər tərəfdən, fəlsəfə və ilahiyyatı bilmədən şairin ideyasına düzgün qiymət vermək olmaz. Bütün bu məsələləri dahiyənə surətdə dərk edən Xətib Təbrizi Şərq ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq şeirin hərtərəfli tədqiqi metodunu yaradır və öz əsərlərində bunun klassik nümunələrini verir. Dilçilik, ədəbiyyatşünaslıq, tarix, fəlsəfə, folklor, etnoqrafiya Azərbaycan aliminin yeni şərh üsulunun əsas rüknlərini təşkil edir” [16, s.4-5]. Əgər onu da nəzərə alsaq ki, X.Təbrizi həm şərh etdiyi əsərlərin mənbələrinin, həm də onların əlaqəli olduğu mənbələrin, xüsusilə onlara yazılmış şərhləri də öyrənmiş, təhlil etmiş, aralarında müqayisələr aparmışdır [16, s.64] – onda bu qənaətə gəlmək olar ki, böyük alim tekstoloji araşdırmalarında bir neçə üsuldən – linqvistik, filoloji, bioqrafik və tarixi müqayisəli metodlardan istifadə etmişdir. Şərq, o sıradan Azərbaycan şərh elmində hələ XI əsrdə geniş şəkildə istifadə edilən metodlardan ikisindən rus tektologiyasında istifadə edilməsi 9 əsr sonra – XX əsrin ortalarında təklif edilirdi...

Yeri gəlmişkən, tarixi müqayisəli metoddan istifadənin tarixinə qısa da olsa, nəzər salaq. Məlumdur ki, “ədəbiyyatların tarixi müqayisəli öyrənilməsi dedikdə iki və ya daha çox ədəbi sistem, onların əlaqəsi, birinin o birinə təsiri və ya qarşılıqlı təsiri başa düşülür” [17, s.277]. Mütəxəssislər müxtəlif ədəbiyyatların bir birinə təsirinə daha geniş mənada yanaşırlar: “Bir ədəbiyyatın digərinə təsirinin müxtəlif tipləri ola bilər. Ədəbiyyatların təsir tipləri ümumilikdə mədəniyyətlərin təsir tipləri ilə sıx bağlıdır. Ədəbi təsir mədəniyyətlərin bir birinə təsirinin yalnız bir hissəsidir. Bu, orta əsr ədəbiyyatlarına daha çox aiddir. Ədəbi təsirlərin tipləri ümumi

mədəniyyətlərin təsir tiplərinin təkrarıdır” [18, s.38].

Başqa bir mənbədə bu problemin mahiyyəti bir qədər də ətraflı şərh edilir: “... tarixi-müqayisəli metodu yalnız ədəbiyyatların bir-biri ilə əlaqəsi kimi başa düşmək onun mahiyyətini təhrif etmək olardı. Bu metod sivilizasiyanın ümumi bədii sisteminin vəhdət şəklində və milli ədəbiyyatların özünəməxsus inkişafının ifadəsi arasında mürəkkəb dinamik qeyri-sabit ənənələrin bir birinə təsiri, təkanı və bu prosesdə daim yeninin yaranması tərəqqini şərtləndirən amillərin qarşılıqlı dialektik keçid mexanizmlərini əks etdirir” [19, s.62].

Sadalanən səbəblər yönündən müqayisəli metod, adətən fərqli milli ədəbiyyatlar arasındakı münasibətlərin, qarşılıqlı əlaqə və təsirlərin üzə çıxarılması və müəyyənləşdirilməsindən ötrü tətbiq edilmişdir. Sonralar bu üsuldan bir milli ədəbiyyatın tarixinin təhlili zamanı da istifadə olunmuşdur: “ayrı-ayrı əsərlərin müqayisəsi (eyni yazıçının yaradıcılıq yolunun müxtəlif mərhələlərində yazdığı, yaxud çağdaş müəlliflərin əsərlərinin və nəhayət müxtəlif dövrlərdə yazıb yaradan sənətkarların əsərlərinin) bir sıra ədəbi-tarixi problemlərin həllinə yol açır. Bu və ya digər əsərin ideya-ədəbi spesifikasiyasına daha dəqiq və dərinliklə nüfuz etməyə imkan yaradır. Fərdi təzahürlərin keyfiyyət differensiasiyası bu halda həmin təzahürlərin əlaqələndirilməsi yolu ilə ümumiləşdirilir. Faktın (əsərlərdəki) mahiyyəti onun digər faktlarla obyektiv uyğunluğunun açılması ilə təhlil edilir. Aparılan müqayisələrin nəticəsində ədəbi ictimai prosesdəki qüvvələrin mövqeyi və mübarizəsi nümayiş etdirilir” [20, s.3].

Əlavə edək ki, ədəbi mətnlər arasındakı əlaqənin növləri həddən artıq çox və özünəməxsusdur: “Adətən sənətkarların özlərinin də dərk etdiyi sadə, elementar, əyani əlaqələri də olur (müəllim-şagird münasibətləri, təqrid və iqtibaslar, yaxud mübahisə və parodiyalar, motivin, mövzunun, süjet və obrazların təsiri, səsleşməsinin davamı və s.)” [20, s.4], başqa növ “çox mürəkkəb, ziddiyyətli dolayısı ilə ifadə olunmuş, dərin, bəzən gözəgörünməz və sənətkar tərəfindən dərk edilməyən əlaqələndirilmədir. Bunlar elmi müəyyənləşdirməyə çətin tabe olur. Ədəbi inkişafın hər bir mərhələsində əvvəlki sənətkarlar tərəfindən işlənmiş yaradıcılıq prinsiplərinin daıim, assimilyasiyası, deformasiyası və transformasiyası baş verir”.

Zahirən elə anlaşıla bilər ki, sadalanənlərin – tarixi-müqayisəli metodun mətnin tekstoloji tədqiqinə, ümumiyyətlə mətnşünaslığa aidiyyəti yoxdur. Amma bu, zahiri görüntüdür. Əslində tarixi-müqayisəli metodun mətnin tekstoloji tədqiqinə tətbiqinin məqsədi sadalanən və sadalanmayan digər nəticələrin əldə edilməsidir. Amma bu nəticələri yalnız bir əsərin mətninin müxtəlif mənbələrinin müqayisəsi nəticəsində üzə çıxarmaq olmaz. Müqayisələr: 1) həm bir sənətkarın bir əsərinin mətninin bütün mənbələri; 2) həm bir sənətkarın bütün əsərlərinin mətnlərinin mənbələri; 3)

həm də bir sənətkarın əsərlərinin mətnlərinin mənbələrinin digər sənətkarların əsərlərinin mətnlərinin mənbələri arasında aparılmalıdır. Müqayisələr eyni zamanda təkcə ədəbi əsərlər arasında deyil, mətnlə əlaqəli olan digər sənədlərlə də aparılmalıdır. Başqa sözlə, tarixi-müqayisəli metod tekstoloji tədqiqata cəlb edilən əsərlə onun əlaqəli olduğu bütün mənbələrin müqayisəsində tətbiq edilməlidir.

Bütün elmlərin, o sıradan da tekstologiyanın metodunun müəyyənləşdirilməsi onun predmeti və qarşısında dayanan vəzifələrdən bir başa asılıdır. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, onu müəyyənləşdirən predmet və onun öyrənilmə üsuludur. Başqa sözlə, tədqiqat zamanı o, predmetin analoquna çevrilir. Mətnşünaslığın predmeti, məlum olduğu kimi, mətnlərin tarixçəsinin öyrənilməsidir. Mətnin tarixçəsini isə öyrənməkdən məqsəd, qısa şəkildə desək, əsas mətnin müəyyənləşdirilməsi, onun yaranma səbəbi, yeri və zamanının, müəllifinin, ondakı dəyişikliklər və səbəblərinin və s. üzə çıxarılması və başlıcası isə bütün bunların şərh edilməsidir. Mətnin tarixçəsi öyrənilərkən, ilk növbədə mətnşünaslığın özünün spesifik metod və üsullarından – atribusiya, ateteza, tarixləndirmə, şərhvermə və s. istifadə edilir. Bununla yanaşı, mətnin tarixçəsi öyrənilərkən çox mürəkkəb, çoxqatlı və polifonik bir struktura malik mətnin özünün öyrənilməsində bir sıra elmlərdən – linqvistik, tarix, psixologiya, paleoqrafiya, semiotika, tarixi-poetika, fəlsəfə, arxeoqrafiya, kitabşünaslıq, hətta texniki elmlərdən də istifadə edilir. Mətnlərin tekstoloji tədqiqində filoloji metodların əksəriyyətindən istifadə edilməklə yanaşı, "... kompleks kibernetik, semiotik, kvantitativ, ehtimal-statistik və buna bənzər digər metodlardan istifadə edilir" [21, s.92].

Onu da əlavə edək ki, tekstologiyanın öz metodları olmaqla və bir sıra başqa elmlərin metodlarından istifadə etməklə yanaşı, özü də bir çox elmlər üçün metod statusunda çıxış edir. Mətnşünaslığın ədəbiyyatşünaslığın başlanğıcı və əsası hesab edilməsi, ədəbiyyat tarixlərinin, məhz tekstoloji araşdırmalar nəticəsində əldə edilmiş materiallar əsasında yazılması tekstologiyanın bir çox elmlərə binagüzarlıq etdiyini – metod statusunda çıxış etdiyini təsdiqləyir. Onu da əlavə edək ki, çox görkəmli hermenevt Vilhelm Dilteyin hermenevtikanı tarixi-idrak metodu kimi müəyyənləşdirməsinin əsasında da bu reallıqlar dayanırdı...

ƏDƏBİYYAT

1. Егорова Л. Герменевтика и феноменология как арсенал современного литературоведения. «Текстус» (Сб. статей). Вып. 6, СПб-СГУ, 2001.
2. Alışanlı Ş. Tarixi poetika və ədəbiyyatşünaslığın müasir mərhələsi. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası, II kitab, Bakı, "Elm", 2006.
3. Чеснакова Г.Д. Лексикографическое описание слово «метод (method)» в

- некоторых лингвистических и специальных словарях. «Textus». Вып. 6, СПб-СГУ, 2001.
4. Иоскевич М.М. Интерпретация художественного произведения (на примере романа Э.Бронте «Грозовой перевал»). Гродно, ГрГУ им. Я.Купалы, 2008.
 5. Краткая философская энциклопедия, Москва, 1994.
 6. Mirəhmədov Ə. Azərbaycan mətnşünaslığının vəziyyəti və inkişaf perspektivləri. Azərbaycan mətnşünaslığı məsələləri, I, Bakı, "Elm", 1979.
 7. Винокур Г. Критика поэтического текста. Москва, Гос. Аккд. Худож. Наук (История и теория искусств. Вып. 10), 1927.
 8. Эйхенбаум Б. Основы текстологии. Редактор и книга. Сборник статей (Выпуск третий). Москва, «Искусство», 1962.
 9. Лихачев Д. По поводу статьи Б.Я.Бухштаба. «Русская литература», 1965, №1.
 10. Прохоров Е. Предмет, метод и объем текстологии как науки. «Русская литература», 1965, №3.
 11. Лихачев Д. Ответ Б.Я.Бухштабу и Е.И.Прохорову. «Русская литература», 1965, №3.
 12. Гришунин А. К спорам о текстологии. «Русская литература», 1965, №3.
 13. Прохоров Е. Текстология новой русской литературы (Краткий обзор теоретических взглядов). Лебедева Е. Текстология. Вопросы теории (Указатель советских работ за 1917-1981 гг.) Москва, 1982.
 14. Şərifli K. Mətnşünaslığın əsasları. Bakı, "Nurlan", 2003.
 15. Борисова Б.М. Проблема языковой личности автора как категория художественного текста. «Филологические науки» ж., Ижевск, 2006, №5.
 16. Mahmudov M. Xətib Təbrizinin həyat və yaradıcılığı. Bakı, 1972.
 17. Реизов Б. История и теория литературы. Сб статей. Москва, 1986.
 18. Лихачев Д.С. Избранные работы в трех томах, т.1, Ленинград, «Художественная литература», 1987.
 19. Əsədova A. Avropa ədəbiyyatşünaslığı və Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikri. Bakı, "Elm", 2006.
 20. Пруцко М.И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. «Наука», Ленинград, 1974.
 21. Гришунин А.Л. Исследовательские аспекты текстологии. Москва, «Наследие», 1998.

Aslan Salmanov

TEXTOLOGICAL STUDY METHODS OF THE TEXT

SUMMARY

This article discusses the textual methods used in studying the text. At the introduction to this topic, attention is paid to the attitude of specialists in the post-Soviet space on the philological method. Later, "a rich tradition was considered a prestigious school for professionals working in fraternal Soviet countries, including Azerbaijan." Therefore, studies on this issue are considered in the Russian-Soviet textology. Until the 1960s, since the methodological problem was considered as an experimental field, we see that it has not been sufficiently studied as other areas of the theory of textology. At

the same time, it was also seen from the early years of Soviet power that some experts (for example, G.Vinokur, B.Eikhenbaum and others) gave general recommendations on textual activity. The author of the article asserts that they are not scientific methods, but methodological recommendations on the preparation of the text.

The article then focuses on the textual methods that have been proposed since the 1960s. A detailed study is conducted on the methods of the critic of the text (D.Likhachev), the historical-comparative (E.Prokhorova) and philological analysis (A.Grishunin) and are given their characteristics.

The definition of the methodology of all sciences, including textology, depends on one's own subject and tasks. The author who specifically mentioned it emphasizes that when studying the history of texts, in the first place, specific methods and techniques of textology are used – attribution, athete, historiography, interpretation, etc. At the same time, he uses not only the majority of philological methods, but also complex cybernetics, semiotic, probabilistic-statistical and other similar methods.

He also adds that textology uses its methods and methods of a number of other sciences, and he also acts as methods for many sciences.

Аслан Салманов

ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТА

РЕЗЮМЕ

В этой статье рассматриваются текстологические методы, используемые при изучении текста. При входе в эту тему уделяется внимание на отношении специалистов на постсоветском пространстве к филологическому методу. Позже «богатая традиция считалась престижной школой для профессионалов, работающих в братских советских странах, включая Азербайджан». Поэтому исследования по этому вопросу рассматриваются в российско-советской текстологии. По 1960-м годам (поскольку методологическая проблема рассматривалась как экспериментальная область) мы видим, что она недостаточно изучена как другие области теории текстологии. В то же время с первых лет советской власти также видно, что некоторые эксперты (например, Г. Винокур, Б. Эйхенбаум и другие) давали общие рекомендации по текстовой деятельности. Автор статьи утверждает, что они являются не научными методами, а методическими рекомендациями по подготовке текста.

Затем в статье основное внимание уделяется текстовым методам, которые были предложены с 1960-х годов: проводится детальное изучение по методам: критика текста (Д.Лихачев), историко-сравнительный (Е.Прохорова) и филологический анализ (А.Гришунин) и дается их характеристика.

Определение методологии всех наук, в том числе текстологии, зависит от собственно предмета и задач. Автор, который специально упомянул об этом, подчеркивает, что при изучении истории текстов в первую очередь используются конкретные методы и приемы текстологии – атрибуция, атетеза, историография, интерпретация и т.д. В то же время он использует не только большинство филологических методов, но и сложную кибернетику, семиотическую, вероятностно-статистическую и другие подобные методы. Он также добавляет, что текстология использует свои методы и методы ряда других наук, а также сама выступает в качестве методов для многих наук.

Leyla QƏDİROVA
Bakı Slavyan Universiteti
leyla.gadirova87@gmail.com

“KİTABI-DƏDƏ QORQUD” DASTANINDA KİŞİ TİPAJLARI

Açar sözlər: “Kitabi-Dədə Qorqud”, oğuz, tipaj, kişi, xarakter

Key words: “Kitabi-Dede Gorgud”, Oghuz, character, man, image

Ключевые слова: «Китаби-Деде Горгуд», огуз, типаж, мужской, характер

Qədim dövrdən bəri dünyanın, cəmiyyətin dəyişməsi bədii düşüncədə də öz əksini tapmışdır. Cəmiyyətin inkişafı təkcə tarixi hadisələrdə deyil, həm də bədii düşüncədə və burada ifadə olunan motivlərdə, cizgilərdə, obrazlarda ifadə olunmuşdur. Qədim Misir, Çin, yunan ədəbiyyatlarında, eləcə də ayrı-ayrı yazıçıların, şairlərin – N.Gəncəvi, İ.Nəsimi, Dante, V.Höte, O.Balzak, F.Dostoyevski və L.Tolstoyun əsərlərində həyatın, dünyanın dərki süjet xətləri ilə yanaşı obrazlar vasitəsilə də çatdırılmışdır. Zaman keçdikcə bu obrazlar dəyişmiş, dövrün, mənsub olduğu cəmiyyətin, toplumun xarakterini özündə daşımışdır. N.Gəncəvinin “Xəmsə”sindəki bədii obraz meyarları özündən əvvəlki və sonrakı obrazlarla təkcə sənətkarlıq cəhətdən deyil, xarakter, düşüncə, psixologizm, geyim, hadisələrə münasibət cəhətdən də fərqlənir. Xüsusilə, ədəbiyyatda kişi obrazlarının zaman dəyişdikcə müəyyən dəyişikliklərə məruz qalması tamamilə təbii və qanunauyğun hesab olunmalıdır. Çünki ədəbiyyat, eləcə də burada yaranan obrazlar, hər şeydən əvvəl, mədəniyyətdaşıyıcı faktor olaraq müəyyənləşir. Bu mənada “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarında kişi tipajları diqqəti cəlb edir. Bu obrazlarda dastanın yarandığı dövrün kişi tipajları haqqında təsəvvürlərin məcmusu ilə qarşılaşmaq mümkündür. Dastanlardakı kişi tipajlarını təhlil edərkən, onların cəmiyyətdəki rolunu, davranışlarını, nüfuz dairəsini müəyyənləşdirmək mümkün olur. Məhz bu obrazlar vasitəsilə oğuzların həyat tərzi, qəhrəmanların düşüncə və duyğuları, insana, təbiətə, heyvana, müharibəyə münasibətləri ortaya çıxır. Burada xalqın keçmişinin, tarixinin, yaşadığı yurd və yerlərin, etnoqrafiyasının, etnogenezisinin bütün parametrləri göstərildiyi kimi, insanın düşüncə və davranış kodeksini də görmək mümkündür.

Dastandakı kişi tipajları, hər şeydən əvvəl, mahiyyət etibarilə oğuzları, oğuz insanının xarakterini açmağa imkan verir. Dirsə xan, Bamsı Beyrək, Aruz, Duxa, Basat, Baybura, Yeynək, Qazılıq Qoca, Bügdüz

Əmən, Uşun Qoca, Əyrək, Səyrək, Yalançı oğlu Yalancıq, Domrul, Qıyan Səlcuk, Buğac və s. kişi tipajlarında arxaik oğuz insanının xarakter və düşüncələri obraz yaratma vasitəsilə verilir. Burada oğuz elinin yaşadığı yurd yerləri təsvir edilir; onlar yurd dəyişdirmir, yurd içində köçəri həyat sürür, arana və yaylağa gedir. Anlaşılır ki, bu bəylərin hər birinin öz yurdu var. Bunu nəzərdə tutan türk araşdırıcısı Faruq Sümər yazır: “Dastanların qəhrəmanları Oğuz elinə mənsubdurlar. Bu el əksər hallarda “qalın” (qələbəlik, güclü), bəzən də “qanlı” (ehtimal ki, döyüşkən, yaxud qisasını alan) sözlərilə vəsf edilir” [1, s.362].

Deməli ki, dastandakı kişi tipajları əsasən güclülüyü, qüvvətliliyi ilə seçilir. Dastan boyu bu bir neçə obrazda təcəssüm etdirilir. Ancaq bu o demək deyil ki, bütün kişi tipajları eyni xarakterə malikdir və yaxud stereotip şəkildə təsvir edilmişdir. Yox, bu onların başlıca xüsusiyyətidir. Əksinə, dastandakı kişi tipajlarının xarakteri müxtəlif olduğu kimi, düşüncə, təfəkkür etibarilə də fərqli rakurslarda təsvir edilir. Özü də dastandakı kişi tipajlarında bu xarakterin önə çəkilməsi həm dastanın qəhrəmanlıq xüsusiyyətindən, həm də əsərin oğuzların qəhrəmanlıq dövründən bəhs etməsindən irəli gəlir. Dastanda bu prosesin geniş şəkildə verilməsi Oğuz dünyagörüşünün formalaşması böyük zaman içində və müxtəlif boylarda baş verməsini göstərir. Görkəmli alim Aydın Məmmədovun belə bir fikri də yerinə düşür ki: “Dədə Qorqud” oğuzları türklərin eramızın VI əsrindəki fəthatlarından daha qədimlərə, bəlkə də təxminən min il əvvələ mənsubdurlar” [2, s.37]. Bu da onu göstərir ki, “Dədə Qorqud” tipajlarının xarakter xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirərkən onun qədimliyi və mifoloji dünyagörüşünü də nəzərə almaq lazımdır.

Ayrı-ayrı boyların baş obrazları həm də bir qəhrəman tipajında verilir. Qazan xan, Bamsı Beyrək, Uruz, Yeynək, Səgrək, Qıyan Səlcuk, Buğac, Basat və b. xarakterlərində bir qəhrəmanlıq, şücaət vardır. Onların göstərdiyi şücaətlər həm də cəmiyyətdəki nüfuz göstəricisi kimi mənalanır. Oğuz adətlərinə görə, düşmən hansı soyun heysiyyətinə toxunmuşsa, öncə həmin tayfanın bəyi və ətrafındakı igidlər öz adı, şərəfi uğrunda döyüşməli, qisasını almalıydı. Bu tayfadan icazəsiz kimsə bunu etsəydi, o həmin tayfaya qarşı hörmətsizlik hesab olunardı. Məsələn, Qazan xanın evi Şöklü Məlik tərəfindən yağmalanarkən, Qaraca Çobanın köməyindən də məhz bu məqsədlə imtina edir. Salur Qazan xatununun düşməndən geri alınması üçün qəhrəmanlıq göstərir və tayfanın şərəfini qoruyur. Qazan xan obrazı ilə dastanda keçmişdən gələn qəhrəmanlıq, şücaət, sevgilisinin qeyrətini çəkmək ənənəsi təlqin edilir və qan yaddaşımıza yazılır.

Qaragünənin iki düşmən qalasına hücum edib qələbə ilə qayıtması, Dəmir yaylı Qıpçaq Məlikə qan uddurması şücaəti kimi göstərilir. Onun igidliyindən razı qalan Qazan xan qızını Qarabudağa verir. Bu da onu

göstərir ki, Oğuz cəmiyyətində qəhrəmanlığın öz yeri vardır. Qəflət Qoca oğlu (“Qəflət Qoca oğlu Şir Şəmsəddin boyu”) əksər boylarda döyüş meydanlarında təsvir edilir və böyük qəhrəmanlıqlar göstərir. Əlbəttə, dastandakı tipajların bu qəhrəmanlığı sadəcə qəhrəmanlıq xatirinə verilməmişdir, oğuzun tarixi dünyagörüşünün mənəvi aspektlərini üzə çıxarmaq naminə edilmişdir. Bu dünyagörüşdə dastanın kişi tipajlarının xarakteri və mənəvi dünyası açılır. Folklorşünas Mahmud Allahmanlının belə bir fikri həqiqəti ifadə edir ki: “Bu dünyagörüşün müxtəlif zaman laylarında qəbilə və tayfa dünyagörüşü dayanır. Biz bu dünyagörüşdə nizamlı, sistemli bir dünyagörüş görürük ki, həmin cəmiyyətin tipik səciyyəsi dastanda özünün geniş əksini tapmışdır” [3, s.102].

Əlbəttə, oğuz qəhrəmanlarının qazandığı bu qələbə heç də mifik qüvvənin köməyi ilə olmurdu, cəmiyyətdə mövcud olan qəhrəmanlıq stereotipinə əsaslanır, onunla böyüyür, ad çıxarırdılar. Dastanda deyilir: “Baybörənin oğlu beş yaşına girdi. Bir müddət sonra çaya baxanda öz əksini şığıyan çal qaraquş ərdəmli bir gözəl, yaxşı igid oldu.

O zamanlar bir oğlan baş kəsməsə, qan tökməsəydi, ona ad qoyulmazdı. Baybörə bəyin də oğlu atlandı ova çıxdı” [4, s.151]. Bu müddət on altı yaşa qədər davam edirdi. On altı yaşına qədər igidin ad çıxarıb ad almaması atanı qayğılandıran, narahat edən əsas səbəblərdən biri olurdu. Cəmiyyətdəki bu stereotip dünyagörüş dastandakı kişi tipajlarının gələcək həyatı üçün bir əxlaq kodeksi rolunu oynayırdı. Onlar atalardan qalma bu ənənələrə güvənərək meydanlarda hünər göstərməyə, ad çıxarmağa çalışır, güclü, mərd və mübarizlik xarakterini götürməyə çalışırdılar. Onların bu cür olması, hər şeydən əvvəl, düşmən hücumlarına hazır olmasından irəli gəlirdi. Düşmənin hər zaman gözlənilən hücumu qarşısında oğuz igidlərinin bu cür qəhrəmanlığı sayəsində dayanmaq olardı. Bunu, necə deyərlər həyat özü diktə edirdi. Bunun dışında olan oğuz qəhrəmanları fərsiz hesab edilir, hörmətə layiq olmurdu. Qazan xan bəylərdən oğlunun yerini soruşduqda “Oğlan quş ürəkli olur. Qaçıb anasının yanına getmişdir”, – cavabından çox mütəəssir olur və qanı qaralır. Onun bəylərə verdiyi cavab oğuz elində qəhrəmanların stereotip xüsusiyyətlərini cızır: “Gedək, onu anası yanından alaq, qılıncı paralayaq, altı bölük edək, altı yolun ayrıncına ataq. Bir daha kimsə çöllük yerdə yoldaş qoyub qaçmasın” [4, s.178].

Göründüyü kimi, Qazan xan oğlu olsa belə, kişilik xarakterindəki qaydalara heç bir güzəştə getmək istəmir. “Qazan xan oğlu Uruz bəyin dustaq olduğu boy”da isə Qazan xanın oğlunun formalaşması ilə bağlı narahatlığı ifadə edilir. Yenə bir kef məclisində Qazan xan sağına baxıb “qah-qah” gülür, soluna baxıb sevinir. Qarşısında isə oğlu Uruzu görüb ağlayır. Onun bu hərəkəti Uruza xoş gəlmir və atasına yaxın gəlib bunun

səbəbini soruşur. Qazan xan isə onun hələ qəhrəmanlıq göstərməməsini ona xatırladır:

*Bəri gəl, qulunum oğul!
Sağ tərəfə baxanda mən
qardaşım Qaragünəni gördüm –
Baş kəsib-qan tökübdür,
haqqın alıb, ad qazanıbdır.
Sol tərəfə baxdıqda
dayım Aruzu gördüm, –
Baş kəsib-qan tökübdür,
haqqın alıb, ad qazanıbdır.
Qarşıma baxanda səni gördüm.
On altı yaşın oldu,
Bir gün ola, düşüb ölən, sən qalarsan;
Yay çəkməmişən, ox atmamışan,
baş kəsməyibsən, qan tökməyibsən.
Qanlı Oğuz yurdunda bir mükafat almayıbsan [4, s.167].*

Burada sanki **köhnə nəsil-yeni nəsil** tandemi də nəzərə çarpır. Məlumdur ki, bütün dövrlərdə köhnə-yeni nəsillər arasında müəyyən fikir ixtilafları olmuşdur. Bu hal “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında da özünü göstərir. Əslində Qazan xanın oğlundan giley-güzar etməsi yalnız ona aid olmayıb, həm də yeni nəsilin digər nümayəndələrinə aiddir. O qorxurdu ki, nəsillər arasında qəhrəmanlıq itərsə, onun, elin və obanın gələcəyi də sual altında qalar. Uruzda yeni qəhrəmanın simptomları da görünür. O, atası Qazan xanın qarşısında ondan tələb olunanı xahiş etsə də, Qazan xanda modelləşmiş kişi tipajını bütünlüklə əks etdirmir. Ona görə də, onu yeni tipli qəhrəmanlar sırasına aid etmək olar. Təsadüfi deyil ki, Salur Qazan öz dayısı Aruzun başını kəsməyi Uruza deyil, qardaşı Qaragünəyə həvalə edir. Bəlkə Aruzun başını Uruzun kəsməyi daha məntiqi görünərdi. Yəni Qazan xandan sonra onun yerində oğlu Uruzun qərar tutması mənasında. Lakin bədii məntiq başqa şeyi diktə edir. Bədii məntiq göstərir ki, Uruz hələ gəncdir, baş kəsib qan tökməyibdir. Bəlkə də bundan sonra da heç belə olmayacaq. “Uşun Qoca oğlu Səyrək boyu”nda Tərsuzamış Uşun Qoca oğlu Səyrəyə burda oturan bəylərin hər birinin qılıncı ilə ad qazandığını, onun isə bu yeri haqq etmədiyini bildirərkən Əyrək deyir: “Ay Tərsuzamış, baş kəsib-qan tökmək hünərdirmi?”. Bu da onu göstərir ki, artıq yeni nəsil yetişir ki, onlar köhnə düşüncəyə, adət-ənənələrə boyun əyməyə o qədər də meyilli deyillər. Doğrudur, Əyrək başına dəstə topla-yıb qəhrəmanlıq göstərmək üçün ova çıxır, lakin aydın görünür ki, Əyrək olmasa da, ondan sonra gələn nəsil artıq bu düşüncəni qəbul etməyə, ya-

xud yerinə yetirməyə bilər. Çünki həyat dəyişdikcə insanların ona münasibəti də dəyişirdi. Bununla müəllif oğuz tayfasında yetişən, formalaşan yeni qəhrəmanların psixologiyasını vermək istəmişdir. Dastanda **keçmiş-İndi simvolikası** yalnız bununla məhdudlaşmır, bir çox boylarda və obrazlarda kəşifir. Akademik Kamal Abdulla dastanın mahiyyət planındakı bu ikili qarşılaşdırmaları nəzərdə tutaraq yazır: “Başqa bir boyda İndi Keçmiş sınaqdan keçirir... “Dəli Domrul” boyunda Dəli Domrulun atası ümumiləşmiş şəkildə keçmiş təmsil edirlər, onun nümayəndələridirlər. Dəli Domrul İndinin nümayəndəsi kimi əslində ata-anasını yox, Keçmiş sınaqdan keçirir, canı əvəzinə can istəyir. Keçmiş bu sınaqdan çıxma bilmir və belə demək mümkünsə, İndinin qarşısında borclu qalır” [5, s.22].

“Kitabi-Dədə Qorqud”un kişi tipajlarına nəzər salarkən onların **müsəlman olduğu** bu və ya digər şəkildə göstərilir. Xüsusilə Salur Qazanın müsəlman olması və bu dinə xidmət etdiyi barədə işarələr də vardır. “Bayburanın oğlu Bamsı Beyrək boyu”nda Baybura bəy üçün bəylər Allahla dua edirlər: “Belə dedikdə Qalın Oğuz bəyləri göyə üz tutdular. Əl qaldırıb dua elədilər, “Allah-taala sənə bir oğul versin!” – dedilər” [4, s.150]. Çünki o zaman bəylərin alqışı alqış, qarğıışı qarğıış idi. İnanca görə bəylərin duaları yerini tuturdu. Ona görə də, Baybican bəy onun üçün də dua etmələrini və əgər qızı olarsa Baybura bəyin oğluna göbəkəsmə adaxlı olacağını bildirir. Bəylər ona da alqış edirlər. Qalın oğuz bəylərinə ad verilərkən də onlar dualarını əskik etmir, “Bu ad igid üçün uğurlu olsun”, – deyirlər. Maraqlıdır ki, oğuz bəyləri müsəlman olmalarına baxmayaraq, həm də şərab içirlər. Dastanın bir neçə yerində oğuz bəylərinin şərab içməsi təsvir edilir. “Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy”da göstərilir ki, səksən yerdə küplər qoyulmuşdu, qızıl qədəhlər, sürəhlər düzülmüş, doqquz qara gözlü, göyçək üzülü, saçları arxada düyünlənmiş, köksü qızıl düyməli kafir qızları Qalın oğuz bəylərinə şərab paylayırdılar: “Ulaş oğlu Salur Qazan içdi-içdi, axırda şərabın təsiri başına vurdu” [4, s.140].

Oğuz bəyləri həm də namaz qılırlar. Dastanın bir neçə yerində onların müsəlman kimi namaz qıldıkları, Allahla dua etdikləri göstərilir! “Qazan xanın oğlu Uruz bəyin dustaq olduğu boy”da Qazan bəyin namaz qılması göstərilir: “Qazan bəy gördü ki, kafir yaxınlaşdı. Atından endi, təmiz suda yuyundu. Ağ alnını yerə qoydu, iki rükət namaz qıldı. Adı gözəl Məhəmmədə yada saldı. Qara dinli kafirin gözünə qaranlıq çökdürdü. Hayqıraraq at sürdü, irəli gedib qılınca vurdu” [4, s.169]. Elə həmin boyun başqa bir yerində də Qazanın atından yerə enməsi, axıb gedən təmiz suda yuyunması, ağ alnını yerə qoyması və qadir Allahdan güc istəməsi və Məhəmmədə salavat çevirməsi təsvir olunur [4, s.174].

Dastan tipajları o qədər də soyuqqanlı deyillər; qarşılaşdıqları hər

hansı bir hadisəyə **emosionalılıqla reaksiya** verirlər. Onların acığı tutanda və hirslənəndə bığlarından “qan sızır”, yaxud da sevdikləri əsir düşəndə “böyürə-böyürə” ağlayırlar. Onlar həm də kiçik bir hərəkətə belə heysiyyətli, tez reaksiya verən kimi təsvir olunurlar. Məğrur olmaqla yanaşı, şərəf və heysiyyətlərinə qarşı son dərəcə həssas idilər. Bəzən onlar kiçik bir hərəkətdən çox məyus olar və ölümü ondan üstün tutardılar. Dirsə xan övladı olmadığı üçün qara çadırda oturdulmasından çox incimiş və Bayandır xanın odasını tərk etmişdir. Və yaxud Bəkil bəyin ovçuluq məharətini şübhə altına alan Bayandır xana və Qazana “alplar içində bizi qusqunumuzdan palçığa batırdın”, – deyə acıqlı halda oranı tərk etməyi üstün tutmuşdur.

Qanturalı dəvə ilə gülşərkən, sevgilisi Selcan Xatunun “dəvənin burnundan yapış” sözlərini deyərkən, dərhal fikrindən keçən bu olur ki, “mərə, mən bu dəvənin burnuna yapışacaq olsam, qız sözü ilə yapışdı dirlər, yarın Oğuz elinə xəbər vara, dəvə əlində qalmışdı, qız qurtardı, deyələr” [4, s.189].

Dastan qəhrəmanlarında **döyüş mədəniyyəti** də formalaşmışdır. Onlar izin almadan döyüşə girmir, xəbərdarlıq etmədən düşməyə hücum etmirlər. Qəflətən, icazəsiz hücum etməyin eyib sayılması Dədə Qorqud tipajlarının şərəf və heysiyyətini qorumaq duyğusuna çevrilmişdi. Qanturalı düşmənlə çarpışarkən, yardımına gələn, naməlum bir igid sandığı sevgilisi Selcan Xatuna kinayə ilə belə deyir:

*Qalxıban yerindən duran,
İgid, nə igidsən?
Yeləsi qara qazılıq atına minən,
İgid, nə igidsən?
Qəfillicə başlar kəsən,
Dəstursuzca mənim yağım girən,
İgid, nə igidsən?
Dəstursuzca yağıya girmək
Bizim eldə eyib olur [4, s.190].*

Oğuz elində Qanturalı yeganə qəhrəmandır ki, burada qız bəyənməyib kafir ellərinə qız axtarmağa gedir. Əgər Beyrək on altı ildən sonra nişanlısına qovuşursa, Qanturalı nişanlı axtarmaq üçün kafir elinə gedir və burada başına çox hadisələr gəlir. Nəhayət, Qanturalı Selcan xatuna qovuşmaq yolundakı maneələri, təhlükələri dəf edir. O, bu yolda qarşısına çıxan vəhşi heyvanları məhv edir və düşmənlərini məğlub edir. Bu iki məhəbbət hadisəsi arasında müəyyən bir əlaqə var. Hər iki süjetdə oğuz gənclərinin sevgisi, məhəbbəti əks olunmuşdur. Burada yalnız onların nişanlıları situasiyadan çıxmır, həm də igidlərin ailəyə, sevgiyə baxışları

bərkiyir. Beyrək həm də mərhəmətlidir, bağışlayandır. Onun öldüyünü deyərək sevgilisi ilə evlənmək üzrə olan Yalançı oğlu Yalancuğ ayağına düşdüyü və qılıncının altından keçdiyi üçün əfv edir [4, s.164].

Dastan qəhrəmanları bəzən ağlamaqdan belə utanmırlar. Onlar kədərləndikləri zaman ağlayırdılar. Bu onların əslində kədərini biruzə vermək idi. Beyrəyin xarakterində də ağlamaq başlıca yer tutur. Yalançı oğlu Yalancuğun onun nişanlısına evlənməyə hazırlaşmaq xəbərini eşidəndə ağlayır: “Beyrək qalxdı, ağlaya-ağlaya qırx igid yoldaşının yanına gəldi. İri çalmasını götürüb yerə çırpdı. Dedi: “Hey, mənim qırx yoldaşım! Bilirsinizmi nələr olub? Yalançı oğlu Yalancuq mənim ölüm xəbərini aparmışdır. Atamın qızıl tağlı hündür evinə şivən düşüb” [4, s.156]. Türk alimi Məhərrəm Erginin yazdığına görə: “Əsirlik, ölüm kimi hadisələr nəticəsində ordalara qara şivən düşər, yəni ordalar dərin yasa bürünər, cəsur bəylər hönkür-hönkür ağlayar...” [6, s.177]

Dastan qəhrəmanlarının döyüş zamanı etdiyi hərəkətlər də onların xarakterini açmağa imkan verir. Onlar evdə, ailədə nə qədər soyuqqanlıdırlarsa, döyüş meydanında o qədər emosional və hərəkətlidirlər. Qazan döyüş meydanında “dövə kimi kükrəyir”, “aslan kimi nərə çəkib hayqırır”. Dastanın kişi tipajlarında həm də mifik aura var, dosta sədaqətliyə, ata-anaya hörmət göstərilir. Onların hər biri təbiəti çox sevir, onunla iç-içədir. Mərdlik, dönməzlik və sədaqət onları vətəninə daha sıx bağlayır.

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında əski türk xüsusiyyətlərini özündə daşıyan kişi tipajları da yaradılmışdır. Bu obrazların yaradılmasında onun psixoloji düşüncəsi, davranışı ilə yanaşı, geyimi, yaxud **üzərində daşdığı silahlar və əşyalar** da mühüm rol oynayır. Məsələ burasındadır ki, dastanda qulaqları altın sırğalı Oğuz bəylərindən də bəhs edilir. Oğuz bəylərini altın sırğalı göstərmək yalnız obraz yaratma üçün lazım olmamışdır, həm də dövrün kişilərinin xarakterik xüsusiyyəti olaraq təsvir edilmişdir. Görəsən, tarixi mənbələrdə oğuzların altın sırğa taxmalarına aid faktlara rast gəlmək mümkündürmü? Türk alimi M.F.Köprülünün fikrincə, “Çin mənbələrinin verdiyi məlumata görə, qırğızlarda qulağa halqa, yəni sırğa taxmaq adəti mövcud idi” [7, s.18]. M.F.Köprülünün bu istiqamətdə araşdırmaları ona görə əhəmiyyətlidir ki, bununla yalnız obrazın xarakteri xüsusiyyətləri deyil, həm də bu detal vasitəsilə onun tarixini və yarandığı coğrafi ərazini müəyyənləşdirmək mümkündür. Tədqiqatdan belə məlum olur ki, Oğuz bəylərinin altın sırğa taxmaları hələ islamiyyətdən qabaqkı dövrlərdə olmuş, Ağqoyunlu hökmdarlığına qədər gəlib çıxmışdır. Tədqiqatçının gəldiyi nəticə də bunu sübut edir: “Kara Koyunlularda və Ağ Koyunlularda yalnız hökmdarların deyil, orduyu təşkil edən türkmənlərin də qulaqlarına sırğalar taxmaları, bu adətin bilxassə türkmənlərdə çox yayıl-

miş olduğunu anladır... İştə Dədə Qorqud rəvayətlərində bəhs olunan “Altun sırğalı Oğuz bəylərinin Qara və Ağqoyunlu dövlətlərinin ordularında da bulunduğu haqqındakı tarixi sənədlər, bu həqiqəti bir kərə daha təyin etmiş olur” [7, s.21]. Göründüyü kimi, dastan tipajları haqqında bir epitet təsiri bağışlayan kəlmə bütövlükdə dastan qəhrəmanlarının harada yaşamaqları və nə zaman yaşadıklarını, eləcə də xarakterini və dünyagörüşünü aydın şəkildə ifadə edir.

Beləliklə, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanındakı kişi obrazlarının xarakter zənginliyi və müxtəlifliyi aydın olur. Doğrudur, onları birləşdirən əsas məqam igidlikləri, saflıqları və təmizlikləridir. Bununla belə, Beyrəkdə, Qanturalıda digər kişi tipajlarına məxsus olmayan xüsusiyyətlərin də olduğunu görmək mümkündür. Bu kişi tipajları bəzi xarakterik xüsusiyyətlərdən başqa, hər birinin özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır; onlar bir-birindən həyata, dünyaya, hadisələrə baxışı ilə fərqlənirlər. Hətta yaşlı (köhnə) kişi tipajları ilə yeni nəsil arasındakı bəzi fərqli məqamların da olduğunu görmək mümkündür. Bu da onu göstərir ki, yeni nəsil öz elinə, yurduna bağlı olmaqla yanaşı, həm də yeni düşüncəni özündə əks etdirir.

ƏDƏBİYYAT

1. Faruq Sumər. Oğuzlar. Bakı, “Yazıçı”, 1992.
2. Məmmədov A. Oğuz səltənəti. Bakı, 1992.
3. Allahmanlı M. “Kitabi-Dədə Qorqud”da oğuz həyat tərzi və onun bəzi məsələləri. Dədə Qorqud-100. Konfrans materialları, № 1. Bakı, ADPU, 1999.
4. Kitabi Dədə Qorqud. Bakı, “Yazıçı”, 1988.
5. Abdulla K. Gizli Dədə Qorqud. Bakı, “Yazıçı”, 1991.
6. Muharrem Ergin. Dede Korkut kitabı, II. Ankara, 1963.
7. Köprülü M.F. Altın küpeli Oğuz beyleri. “Azerbaycan Yurt Bilgisi”, № 1, 1932.

Leyla Gadirova

MAN CHARACTERS IN THE EPOS “KITABI-DEDE GORGUD”

SUMMARY

In the article are studied man characters in the epos “Kitabi-Dede Gorgud”. It is noted that development of the society is expressed not only in the historical events, but also in the artistic thought and motives, features and characters. Because the literature and characters first off all is defined as a culture-based factor. The man characters in the epos “Kitabi-Dede Gorgud” attract attention in this meaning.

While analyzing the man characters in the epos it is impossible to determine their role and behavior in the society. Oghuz’s lifestyle, hero’s thoughts and feelings, their attitude to the human, nature and war are revealed by these characters. The character and thoughts of archaic Oghuz man is given by creating an image in the man characters such

as Dirse Khan, Bamsi Beyrek, Aruz, Dukha, Basat, Baybura, Yeynek, Gazilig Goja, Bugduz Emen, Ushun Goja, Eyrek, Seyrek, Yalanchi Oglu Yalanchi, Domrul, Giyan Selcuk, Bugac and etc. So character richness and variety of man characters in the epos "Kitabi-Dede Gorgud" becomes clear. Each of these man characters has their own peculiarities; they differ from each other by their view of life, world and events.

Лейла Гадирова

**МУЖСКИЕ ТИПАЖИ В ДАСТАНЕ
«КИТАБИ-ДЕДЕ ГОРГУД»**

РЕЗЮМЕ

В статье исследуются мужские типажи дастана «Китаби-Деде Горгуд». Показано, что развитие общества проявляется не только в исторических событиях, но и в художественном мышлении, выражении его мотивов, штрихов, образов. Поэтому литература, в том числе создаваемые в ней образы определены, прежде всего, как культуuroобразующий фактор. В этом смысле мужские типажи дастана «Китаби-Деде Горгуд» и привлекают внимание.

При анализе мужских типажей можно проследить характер их роли, взаимоотношений, сферу влияния. Именно с помощью этих образов выявляется образ жизни огузов, мышление и чувства героев, отношение к человеку, природе, животным, войнам. Такие мужские типажи, как Дирсе хан, Бамсы Бейрек, Аруз, Духа, Басат, Байбура, Йегнек, Газылыг Годжа, Бугдуз Аман, Ушун Годжа, Эйрек, Сейрек, Йаланчы оглу Йаланчыг, Домрул, Гыйан Сельджук, Бугач и др., служат для создания архаического характера и мышления огузов. Таким образом прослеживается многогранность различных характеров мужских образов в дастане «Китаби-Деде Горгуд». Каждому мужскому типу присущи свои особенности, отличающиеся у каждого из них во взглядах на жизнь, мир и события.

Aysel QURBANOVA
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
ayselqurbanova@rambler.ru

HÜSEYN CAVIDİN MƏNZUMƏLƏRİ

Açar sözlər: Hüseyn Cavid, mənzumələr, romantizm, Qərb-Şərq ənənələri, sonet
Key words: Huseyn Javid, poems, romanticism, Western-Eastern traditions, sonnet
Ключевые слова: Гусейн Джавид, стихотворения, романтизм, западно-восточные традиции, сонет

Erkən yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatından başlayaraq, poeziyamızda kiçik həcmli məsnəvilərin həcmi artmağa başladı. XIX əsrdə bu hal daha da genişləndi. Q.Zakir, S.Ə.Şirvani, Nigari, Şükuhi yaddaqalan mənzum hekayələr yaratdılar. XX əsrin başlanğıcında Qərb-Şərq ənənələrinin sintezləşməsi prosesinin ədəbiyyatımızda güclənməsi nəticəsində ənənəvi və yeni tipli mənzumələr yarandı. Ədəbiyyatın özündə müasirləşmə və ənənə vəhdətdə təzahür edərək milli dünyagörüşünün inkişafına xidmət edirdi.

“Hikayə bir türün değıl tarixsel gelişim süreci içinde bütün edebi sanatlar içinde destanlardan başlayarak, bu günün hikayəçiliğine ve romana kadar uzanan bir türler şemasında gelen anlam ifade eden manzum anlatım biçimidir” [1]. Əslində, bu fikir bütün hekayələrə yox, süjetli mənzumələrə aid ola bilər. Mənzumələr hadisənin ölçü və qafiyə ilə təqdimidir. Mənzumədə verilən mətni nəsrə çevirmək asandır. Bu sahədə ənənə Nizamidən başlayır. Mənzum “anlatım biçimi” kimi Nizami həmin dövr üçün geniş yayılan məsnəvidən istifadə etdi. Nizamidən əvvəl Xaqani məsnəvi formasında poema yazsa da, süjet xətti yox idi. Hüseyn Cavid də mənzum təhkiyəçilik ənənəsini XX əsrdə lirik-epik yaradıcılıq nümunələri əsasında davam etdirdi. Təhkiyəni, fabula və süjeti müxtəlif nəzm ölçüsündə formaya saldı. Nəzm biçimində süjeti təqdim etmək Şərq təhkiyəçilik, epik şeir ənənəsindən irəli gəlir. Azərbaycan ədəbiyyatında Nizamidən başlayan süjetli nəzm ənənəsi XX əsr romantizmində yeni bir mərhələyə qədəm qoyur. Xaqani də məsnəvidən forma kimi istifadə edib.

XII-XIX əsrlərdə məsnəvi şəklində yaranan mənzum hekayətlər kifayət qədər idi. Bir də var ki, hekayələr. Şərq ədəbiyyatına məxsus olan hekayətlərdə nağılvari üsul var, həmin hekayətləri oxuduqca (A.Bakıxanov, S.Ə.Şirvani və b.) “biri vardı, biri yoxdu” ahəngi izlənilir. Eyni zamanda əxlaqi-didaktik məzmun daşıyaraq nəql edilən hadisədən sonra

şairin oxucuya nəsihətləri, didaktik məzmunlu nəticə yer alır, islami dəyərlərə üstünlük verilir. Yeni tipli hekayələr üslubuna, həm də bir çox başqa tipoloji xüsusiyyətlərinə görə hekayətlərdən fərqlənir. Yeni tipli hekayə XIX əsrdə “Rəşid bəy və Səadət xanım”, sonra isə ana dilində “Kitabi Əsgəriyyə” ilə ortaya çıxdı. Əgər bu hekayələr yeni tipli hesab olunursa, deməli, XII əsrdə formalaşan hekayətlərimiz ənənəvi, klassik Şərq üslublu epik şeir nümunələridir. “Hekayə” – əhvalat, hadisə, sonluğundakı -at² şəkilçisi isə ərəb-fars mənşəli olub, Azərbaycan dilində -lar² cəm şəkilçisinin qarşılığıdır. Bu da hadisələr, əhvalatlar anlamına gəlir.

Poema isə daha geniş epik növ nümunəsidir. Qədim və orta dövr poemaları məsnəvi şəklində yazılaraq qəsidə janrının növləri: minacat, nət, mədhiyyə, fəxriyyə kimi “müqəddimə” ilə yazılırdı və tərkibində lirik şeirlər, təmsil və mənzum hekayələri də birləşdirirdi. XIX əsrin poemaları isə (A.Bakıxanovun “Mişkatül-ənvar poeması”) bu cür başlıqlardan azaddır. “Miratül-cəmal”da isə “Sirlər xəzinəsi”ndə olduğu kimi mənzum hekayələr verilib. Həm də Nizaminin müraciət etdiyi dövləti idarəetmə kimi mövzulara toxunulub. Bu tip əsərlər öz strukturunda yeni tipli poemalara keçidi təmin edir. XX əsrin əvvəllərində yazılan poemalar isə (xüsusən Cavidin poemaları) lirik-epik hesab olunur, ənənəvi başlıqlar yoxdur, mövzu rəngarəngliyi və bənzərliyi saxlanılıb. Cavid lirikasının süjeti Nizami ənənələrinə söykənir (Nizamidə “Kərpickəsən qoca və cavan oğlan”, Caviddə “Azər” poemasında “İxtiyarla gəncə”, hər iki sənətkarda nəfsin idarə olunması və s.), keçmiş ənənəni yaşatmaqla milli ruhun ifadəsinin açılmasına növbəti tərəfdən yanaşma şəklidir.

Nizaminin istifadə etdiyi məsnəvi ikili forma olub, müxtəlif mövzuların – eşq, əxlaq, tarix, tibb, din və s. təsviri üçün sənətkara daha geniş imkanlar yaradır. Şairin “Sirlər xəzinəsi”ndə istifadə etdiyi müxtəlif mövzular öz həllini məsnəvi formasında tapıb. Caviddə diqqətçəkən xüsusiyyətlərdən biri də, qeyd etdiyimiz kimi süjetli lirikada Nizami kimi müxtəlif mövzulara müraciət etməsidir. Elə müxtəlif mövzuların yazılmasına da məsnəvi daha geniş imkanlar yaradırdı. “Doğrudur, həmişə olduğu kimi, bu dövrdə də Azərbaycan şeiri “köhnə şeirdən” tamamilə ayrılmamış, janr baxımından klassik ənənələrlə əlaqəni kəsməmişdi” [2, s.48]. Artıq Caviddə klassik ənənənin davamını, kökdən qopmamağı müşahidə edirik. Bunlar dramaturqda genetik yaddaşla, milli ruhla, kökə bağlılıqla sıx əlaqədardır.

Nizaminin məsnəvi şəklində yazdığı poemalarında klassik dövrün tələbinə, məsnəvi ənənələrinə uyğun olaraq minacat, nət, mədhiyyə, fəxriyyə kimi sistemlər gözlənilirdisə, Cavidin mənzumələrində, xüsusən də məsnəvi şəklində yazdığı poemalarında, yeni dövrə uyğun olaraq, məsələn, “Azər”, “Hübuti Adəm”də bu başlıqlar yoxdur. H.Həşimlinin də qeyd

etdiyi kimi, “Azər” poemasında qoşma, türkü, hətta tersətdən istifadə olunub, bu da dramaturqun novatorluğudur. Poemada Avropa janrları ilə yanaşı, Cavidin məsnəvi və digər nəzm ölçüsündə yazılan mənzumələrində aşağıdakı mövzular öz əksini tapıb: din, nəfsin fəlakətləri (Hübuti Adəm), insanların acınacaqlı həyatı (Bakıda), tarix (Hərb və fəlakət) və s.

Cavid yaradıcılığında şeir janrları müxtəlifdir:

- a) Şərq şeir janrları: qoşma, qəzəl, məsnəvi
- b) Qərb şeir janrları: sonet, marş, tersət və s.
- c) Şərq-qərb şeir janrlarının sintezi: sonet-məsnəvi, sərbəst müstəzad

Cavidin süjetli lirikası eyni üsulla təqdim olunmur. Şeirlərindəki süjeti bu şəkildə fərqləndirmək olar: ya birbaşa dialoqlar şəklində – “Çiçək sevgisi”, “Qız məktəbində”, “Bakıda”, “Öksüz Ənvər”, ya da yalnız təhkiyə vasitəsilə-bir şəxsin dilindən – monoloq şəklində verilir, həm hadisənin özü, həm də hadisədən doğan hiss müəllif tərəfindən yekun nəticə kimi təqdim edilir. “Küçük sərsəri”, “İlk bahar” və s.

Hüseyn Cavidin “İlk bahar”, “Azər” poemasında “Kömür mədəni” bölümünün Şərqisi kimi süjetli lirika nümunələrində təbiətə, kənd həyatına qarşı meyillənmə hiss olunur ki, bu da pastoral ədəbiyyat nümunələrinə uyğundur. Türk ədəbiyyatında pastoral şeirin ilk nümunəsi Abdulhaqq Hamid tərəfindən yazılıb. “Çoban, kır, dağ, orman, yayla, köy hayatını, doğul güzellikləri, manzaraları və bunlara duyulan özlemləri anlatan şiirlərə “pastoral şiir” denir. Pastoral şiirlərdə doğaya qarşı bir sevgi, bir imrenmə söz konusudur. Bu şiirin kurucusu eski Yunan ədəbiyyatında Theokritos (MÖ3. yüzil) tur. Virgilius da bu türdə şiirler yazmışdır... Pastoral şiir iki türdür: **İdil:** batı ədəbiyyatlarında kır hayatının güzelliğini işləyən kısa pastoral şiirlərə “idil” denir. Bu şiirlərdə şair doğa qarşısında duyulanmasını anlatır. **Eglog:** batı ədəbiyyatlarında bir kaç çobanın kır hayatı, aşk gibi konular üzerinde karşılıklı konuşmaları tarzında yazılan pastoral şiirlərə eglog denir” [3]. Azərbaycan ədəbiyyatında çoban obrazları dəfələrlə yaradılıb. Ancaq hər çoban obrazı pastoral ədəbiyyatına nümunə deyil, bu, eyni zamanda sufizmdən gələn element kimi də tədqiq olunmalıdır. H.Cavid yaradıcılığında Sənanın çobanlıq etməsi pastoral məzmun yox, sufi məzmun daşıyır. “Sənanın iki il donuz otarmağı qəbul etməsi onun səbrini göstərməklə bərabər, həm də murdar bir şeyin (islam dininə görə donuz murdar və haramdır) – nəfsin saxlanması, otarma mənasında nəfsin qorunması və idarə olunması, güdülməsi anlamına uyğun gəlir” [4, s.50]. Dramaturqun yaradıcılığında çobanlıq, əsa, çoban dəyənəyi təsəvvüfi mənalara ifadə edən rəmzlər kimi işlənir. Şeirlərindən birində o, özünü “irfan çobanı” adlandırır, Sənanı və Xəyyamı kamillik məqamında əldə “əsa” və ya “çoban dəyənəyi” ilə təsvir edir,

“Xəyyam” əsərində qəbiristanlıqda “çoban düdüyü” çalınır. “Çox güman ki, çobanlığın və əsanın müqəddəsliyi Musa peyğəmbərlə (ə) əlaqədar hadisələr və Quran ayələri ilə bağlıdır” [4, s.51]. H.Cavidin “İrfan çobanı”, Ruminin “Musa və çoban”nın hekayəsi də eyni məzmunludur. Ancaq H.Cavidin yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz süjetli lirikası isə pyeslərin-dən və “İrfan çobanı”ndan fərqli olaraq, sufi yox, pastoral məzmunludur. Ruminin məsnəvisində kənd həyatı fərqli məzmununda verilir, bu isə tərən-nüm olmadığı üçün pastoral ədəbiyyatı nümunəsi sayılmaz. Çünki sufi məzmun daşıyır. “515. Dostlar, gönül, eminliktir, huzur yeridir. Orada kaynaklar, gül bahçeleri içinde gül bahçeleri var. Yolcu, kalbe yürü, orada seyret, orada gez dolaş. Ağaçlar var orada, akan sular var orada. Köye git-me. Köy, adamı ahmak bir hâle sokar... Aklı nursuz, fersiz bir hâle geti-rir. Ey seçilmiş temiz adam, Peygamber’in sözünü dinle. Köyde yurt tut-mak, aklın mezarıdır. Köyde sabah, akşam bir gün kalan kişinin aklı, bir ay yerine gelemiz... Köyde bir ay kalan kişi, nice zaman bilgisiz ve kör kalır. Köy nedir? Hakikate ulaşmamış, elini taklit ve huccete atmış şeyh!” [5]. Hüseyin Cavidin bir sıra pyesləri kimi Rumidən gətirdiyimiz bu nü-munələr sufi dünyagörüşlə bağlıdır. Deməli, heç də yazıçılar, dramaturq-lar və şairlərin müraciət etdiyi kənd həyatı, təbiət gözəllikləri və xüsusən də çoban obrazı bu nümunələrin pastoral ədəbiyyat nümunəsi olması de-mək deyil. H.Cavidin “Çoban türküsü” şeirində baş obraz kimi çoban se-çilib, ancaq çobanın dilindən sevgilisindən ayrı düşməyin həsrəti dilə gəl-sə də, “İlk bahar” şeirində çoban və kənd həyatı tam pastoral nümunədir.

Romantizm cərəyanının nümayəndəsi olmayan, amma romantik üs-lubda şeirlər yazan Səməd Vurğun “Muğan” poemasında müəllifin çoban-la dialoqu verilir, amma bu, eqloq nümunəsi deyil. S.Vurğundan əvvəl tənqidi-realizmin nümayəndəsi olan Cəlil Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” pyesində Qurban və Zamanın təmsalında çoban obrazları yaradılıb. Ancaq burada da, bu obrazların dialoqu yalnız öz aralarında olmadığın-dan, tam pastoral nümunəsi səviyyəsində deyil. Buna baxmayaraq, C.Məmmədquluzadə pastoral ədəbiyyatın eqloq formasına aid nümunənin izlərini tam olmasa da formalaşdırıb. Hətta S.Vurğunun “Vaqif” dra-mında Qasım və Murad kimi çoban obrazları yaradılsa da, bu eqloqa nü-munə olmadı, çünki həmin obrazlar mövcud tarixi hadisənin təsiri ilə dia-loji nitqdə baş verən hadisələrə münasibət bildirirlər. “Dəhnamə”nin “Ba-hariyyə”si zahirən peyzaj lirikasına bənzəyir, amma poemanın məzmu-nunda olduğu kimi sufi-irfani mənə daşıyır. Peyzaj təbii mənzərənin təs-viri deməkdir. Bu təsvir “doğal və kültürel” olmaqla iki yerə bölünür [6]. Doğal, yəni təbiət mənzərəsi təsviridir ki, burada yalnız təbiətə məxsus görüntülər əksini tapır, kültürel isə insan əli ilə dəyişdirilmiş mənzərələr nəzərdə tutulur: kənd, şəhər peyzajı, yol peyzajı, sənaye, turistik peyzaj-

lar. Pastoral ədəbiyyatda isə kənd və çoban həyatından bəhs olunur. Qaldı ki pastoral ədəbiyyatın İdil formasına, buna H.Cavidin mənzumələrində rast gəlirik. “Sahra’ da, Belde’ deki divaneliklerin arasında, şəhər hayatından bunalan insan ruhunun kırlara duyduğu özleyişin anlatıldığı görülməkdir... Ə.Həmid, şəhri anlatırken orada yaşamış olduğu için daha doğul ve samimidir” [3]; H.Cavidin pastoral şeirə nümunə olan mənzumələrində isə kənd və təbiət daha səmimi təsvirini tapır. “Yadı-Mazi” şeirində keçmiş günləri dilə gətirən H.Cavid öz dilindən-təhkiyə yolu ilə çiçək, bülbül, günəş və s.-in şairin həyatında buraxdığı izlərdən danışır. Rus ədəbiyyatında XVII-XVIII əsrdə işlənməyə başladsa [7], Türk ədəbiyyatında yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi pastoral şeirə ilk nümunə Ə.Həmidin yaradıcılığında rast gəlinib. Avropa ədəbiyyatından gələn müxtəlif janrların, mövzuların Türk ədəbiyyatının, sonra məhz Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılıqlarında izlənməsi, milli çalarlar qazanması elə milli ruhun ifadəsinin bir göstəricisidir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, H.Cavid Qərb şeir janrlarından da istifadə edib. Məsələn “Bən istərim ki”, “Çəkinmə, gül” şeirləri sonet janrındadır, bu, bir sıra tədqiqatçıların əsərlərində (akad. İsa Həbibbəyli, Hüseyn Həşimli) təsdiqini tapıb. “Sonetin ilk nümunələri XIII yüzillikdə italyan ədəbiyyatında yaranmışdır. Banisi Yakopo da Lentini olmuşdur” [8, s.45].

İtalyan soneti: **abab abab cdc dcd**, yaxud **abab abab sde sde**

İngilis soneti: **abab sdsd efef nn**

Fransız soneti: **abba abba ccd ede** [8, s.45, 46, 47].

Bəzi mənbələrdə H.Cavidin əsərlərindəki orijinallığı – bənd və beytlərin birləşməsini klassik şeirlə xalq şeir tərzinin birləşməsi kimi müəyyənləşdirirlər [9]. Ancaq qeyd olunan bəndlər xalq şeirindən daha çox sonetin qafiyə quruluşuna bənzəyir. Burada bənd və beytin növbələşməsi var. Xalq şeirində, aşıq yaradıcılığında olan bənd üzərində qurulan şeir şəkilləri qoşma, gəraylı, müxəmməs, ustadnamə, qıfılbənd, təcni, cığalı təcni janrlarıdır. H.Cavidin bənd və beyt növbələşməsində yazdığı mənzumələrinin bənd hissəsi həm hecaların sayına və qafiyə quruluşuna görə, qoşma, gəraylı, ustadnamə, qıfılbənd, təcni deyil, həm də misra sayı baxımından müxəmməslə üst-üstə düşür. Ona görə də bu, qərb şeir şəklilə (sonet) şərq şeir şəklinin (məsnəvi) birləşməsinə daha çox uyğundur. Məsələn, “Yadı-mazi”, “Otuz yaşında”, “Bir rəsm qarşısında”, “Dəniz tamaşası”, “Uyuyor” kimi şeirləri bənd və beyt hissədən ibarətdir. Hər bəndin sonunda beyt – məsnəvi əlavə edilib. Ancaq bu bənd – hissə xalq-aşıq şeiri janrından daha çox sonet formasındadır.

“Uyuyor” şeirində:

*Əsmə, bir dur! Bıraq, bıraq uyusun
Nevbaharın şu nazənin qızını.
Ötüşən quşlar! İştə siz də susun!
Susun artıq! Şu Zöhrə yıldızını
Seyr edin iştiaqü həsrət ilə,
Bu gözəl levhə sonra düşməz ələ [10, s.67].*

Bənd hissə **abab** qafiyəsində, beyt isə məsnəvi (**aa**) şəklindədir. Qeyd edək ki, H.Cavid yaradıcılığında bu cür janr qovuşuğunda eyni qafiyə quruluşu (abab aa) təkrarlanır. Bu da konkret olaraq, qeyd etdiyimiz kimi xalq şeiri üslubunda heç bir janrın xüsusiyyəti deyil. Və dramaturq sonetlə məsnəvini o vaxt sintezləşdirir ki, mənzumə yaradır. Onu da qeyd edək ki, sonet janrlı şeirlərin sonluğu kimi işlənən üç ya da iki misralıq şeir forması terset adlanır. Üç kartəndən sonra bir beytin işlənməsi ingilis sonetində rastlanır. Ancaq H.Cavidin sonet-mənzumələrində bir bənd və bir beyt təşkil edir ki, bu da növbəli şəkildə davam etdirilir. Burada süjet var, hadisəni növbəti beytə ötürmək üçün beytlər məsnəvini xatırladır. Çünki tersetdə daha çox kartenlərdəki fikir nəticələnir. Məsnəvidə isə süjeti ötürmək, nağıletmə kimi bir özəllik var. Ümumi sxem belədir:

Şekspir soneti

_____ a
_____ b
_____ a
_____ b
_____ c
_____ d
_____ c
_____ d
_____ e
_____ f
_____ e
_____ f
_____ v
_____ v

Cavid soneti

_____ a
_____ b
_____ a
_____ b
_____ c
_____ c

Şekspir soneti 3 bənd və sonda bir beyt üzərində qurulub, H.Cavid mənzumələrinin əksəriyyəti isə bir bənd və bir beyt üzərində qurulub, dramaturqun bənd formasında yazdığı hissələr sonet quruluşudur, beyti isə

məsnəvi. Doğrudur, Şekspirdə də üç bənddən sonra beyt gəlir ki, bu da həmqafiyədir. Amma H.Caviddə fərqlilik, bir bənddən sonra beytin yerləşdirilməsidir. Cavid sonetə sərbəst yanaşır. Bundan başqa, Şekspir soneti süjet xəttinə malik deyil, Caviddə süjet xətti olduğu üçün beyt formaları məsnəvi ilə tamamlanır, hadisə ya təhkiyə, ya da dialoji yolla təqdim edilir.

Şekspir sonetlərində nəsihət xarakteri daşıyan məzmun üstündür və bu, silsilə şəklində davam edir. Beyt hissədə isə müəllifin fikri tamamlanır, nəticələnir. H.Caviddə isə beyt fikri tamamlamır, hadisəni növbəti pilləyə təhvil verir. Dramaturqun hər bir mənzuməsi bir hadisəni nəql edir və sonluq tapır. Bu da məsnəvinin süjeti yaratmaqda əlverişli vasitə olduğundan irəli gəlir. Belə nəticəyə gəlinir ki, Şekspirdə sonet kimi təqdim olunan şeirlər, H.Caviddə sonet və məsnəvi formasında yazılan mənzumələr hesab oluna bilər. Və beləliklə, H.Cavidin orijinallığı və yeniliyi ondadır ki, o, klassik janr olan məsnəvinə qərb şeir janrı olan sonetlə sintezləşdirmişdir. Həm də bu cür janr sintezində fərqli mövzulara müraciət etmişdir.

Yuxarıda yazılanlara H.Həşimlinin H.Cavid yaradıcılığında Avropa şeir janrları haqqında tədqiqatından bir nümunə: “Həşiyə çıxaraq qeyd edək ki, H.Cavidin “Yadı-mazi”, “Otuz yaşında” kimi şeirləri də maraqlı poetik quruluşa malikdir. Bu şeirlər dördlüklərdən və beytlərdən ibarətdir. Qafiyələnmə əksər bəndlərdə belədir: abab dd pnpn mm...” [8, s.18]. Ancaq müəllif H.Cavid mənzumələrindəki bu orijinallığı sitatda qeyd etdiyimiz kimi verərək, bunun bu şəkildə Avropa ədəbiyyatından gəldiyini vurğulayır. Biz isə tədqiqatımızda əksər mənzumələrin bənd hissəsinin sonet, beyt hissəsinin isə Şərq janrı məsnəvi olduğu haqqında fikirlərimizi əsaslandırmağa çalışmışıq. R.Z.Xəndan “Cavid sənəti” adlı tədqiqatında “Həli-əsfəştimalımı təsvirdə bir ahi məzlumanə” mənzuməsindən belə bəhs edir ki, “...1907-ci ildə “Füyuzat” jurnalının 14-cü nömrəsində dərc edilmişdir” [11, s.57-58]. Quruluşu haqqında isə bu fikirləri qeyd edib: “...Hər bənddəki qafiyələnmə bizim şeirimiz üçün yenidir. Altışar misradan qurulmuş bəndlərin birinci misrası ilə üçüncü, ikinci misrası ilə dördüncü qafiyələnir, yəni çarpazlaşır, qalan iki misra isə ayrılıqda qafiyəlidir: ababvv! Qərbi Avropa şeirində sıx-sıx rast gəldiyimiz bu şeir şəkilləri bizim şeirimizə də yeni bir çeviklik gətirdi” [11, s.58]. Sitat kimi gətirdiyimiz nümunə ilə bağlı fikrimizi bildirmədən öncə, Avropa ədəbiyyatında olan və türk xalqlarının ədəbiyyatına keçən Qərb şeir şəkillərinə nəzər salmaq, həqiqətənmi Cavidin bənd və beytlərindən qurulan, yaxud R.Z.Xəndanın da dediyi kimi altışar şeir formasında yazılan mənzumələr bunlarla tam olaraq eyniyyət təşkil edir? Qərb şeir şəkilləri olan sonet, terzarima, triyole, ballada, mənsur şeir, sərbəst şeir fransız ədəbiyyatından türk ədə-

biyyatına, oradan da bizim şairlərin yaradıcılığına keçmişdir. Ancaq qeyd olunan Qərb şeir şəkillərinin heç biri Cavidin bənd və beytdən ibarət olan “Hali-əsəfiştimalımı təsvirdə bir ahi məzlumanə”, “Yadi-mazi”, “Otuz yaşında”, “Dəniz tamaşası” mənzumələri ilə eyni deyil. Bu baxımdan, fikrimizi bununla əsaslandırırıq ki, bənd sonet, beyt isə məsnəvinin birləşməsindən yaranan orijinal mənzumələrdir.

H.Cavidin bir sıra mənzumələri, məsələn, “Qız məktəbində”, “Şərq qadını”, “Küçük bir levhə”, “Azər” poemasında “Azad əsirlər”, “Rəssamın qızı”, “Nil yavrusu”nun son hissələri, “Tısbəğanın zevqi” bölməsinin orta hissəsi, “İsyən” bölməsi və s. sərbəst müstəzad və müstəzad formasındadır. “Sərbəst müstəzad, həm aruz, həm de hecenin çeşitli kalıplarıyla yazıla bilər” [12]. Müstəzad ərəb ədəbiyyatından fars, sonra türk ədəbiyyatına keçmişdir. Sərbəst müstəzadın qafiyələnməsi şairin istəyinə bağlıdır, daha müstəqil istifadə edilmiş nəzm biçimidir [12].

H.Cavid mənzumələri niyə məhz Nizami ənənələrinin davamı kimi qəbul oluna bilər? Nizamidən sonrakı epik şeir nümunələrini də tədqiqata cəlb etməklə bunun müqayisəsini aydınlaşdırmaq olar. Bu baxımdan da, Nizamidən sonrakı dövrün – orta dövrün poemaları nəzərə alınmalıdır.

XIII əsrdə Qul Əlinin yazdığı “Qisseyi-Yusif” – “... heca vəznində 12 hecalı aaab düzülüşündə qafiyələnmə dördlükdən ibarətdir.” [13, s.17]; “Əlinin “Qisseyi-Yusif” əsəri xalq şeiri üslubunda qələmə alınmışdır” [13, s.35]. “Dastani-Əhməd Hərami”, “Yusif və Züleyxa”, həm də “Qisseyi-Yusif” kimi dövrün əsas poemalarında ənənəvi şəkildə Quran motivlərinə müraciət var, ya da Yusif Məddahın “Vərqa və Gülşah”, Ümmi İsanın “Mehri və Vəfa” əsərlərində məhəbbət, eşq əsas mövzudur. Amma Nizami mövzuları rəngarəng olmaqla yanaşı, əsasən şairi dövləti idarəetmə ilə bağlı, hökmdar və xalq kimi mövzular düşündürüb. H.Cavidlə Nizami yaradıcılığını, demək olar ki, formadan başqa, eyni mövzulara müraciət də yaxınlaşdırır. Nizami məsnəvisində “Adəmin yaradılması haqqında” birinci məqalətdə nəfsin fəlakəti və insanın yaranışı mövzusunda müraciət etmişdir ki, bu mövzunu eynilə H.Cavidin məsnəvi şəklində yazdığı “Hübuti Adəm” poemasında görürük. “Nəfs” mövzusunda XIX əsrdə Bakıxanovun “Mişkatül-ənvar” poemasında “Nəfsin qorunması” bölümündə də rast gəlirik [14, s.140].

“B.Eyxenbaum süjetli lirika formasını daha çox Qafqaz şeiri ilə bağlamaqda çox düzgün hərəkət etmişdir. Çünki Azərbaycan şeirində bu formanın gözəl nümunələri və çox qüvvətli ənənəsi var” [15, s.22]. İsa Həbibbəyli “Kiçik hekayə və janrı-novella” məqaləsində X.Yusifovdan sitat gətirərək, XI əsrdə Qətran Təbrizinin hekayəvari şeirlər yazmasını qeyd edir. Akademik İsa Həbibbəyli Nizaminin də süjetli lirikada bu ənənəni davam etdirdiyini yazır. Nümunə kimi Nizaminin “Gecə xəlvətcə bi-

zə sevgili yar gəlmiş idi” qəzəlinin süjetinin izahını vermişdir [16, s.503]. Bu ənənənin XX əsrdə Hüseyn Cavidin yaradıcılığında davam etdirilməsi həm dramaturqun genetik yaddaşından irəli gəlir, həm də kökdən ayrılma- mağın nişanəsidir.

ƏDƏBİYYAT

1. www.medeniyetimiz.com Hikaye nedir; hikayeçiliğin tarihsel gelişimi.
2. Həbibov İ. Romantik lirikanın imkanları. Bakı, “Yazıçı”, 1984.
3. <https://www.edebiyatogretmeni.org/pastoral-siir/>
4. Tahirə Məmməd. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası (H.Cavid, C.Məmmədquluzadə, C.Cabbarlı), filologiya elmləri doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. Bakı, 2004.
5. <http://arsiv.mevlana.org.tr/doc/mesnevi/PDF/Mesnevi>
6. <https://acikders.ankara.edu.tr>
7. <https://www.histrf.ru>
8. Həşimli Hüseyn. Hüseyn Cavidin lirikası və Avropa poetik ənənələri. Bakı, “Elm və təhsil”, 2012.
9. https://az.wikipedia.org/wiki/Hüseyn_Cavid
10. Hüseyn Cavid. Əsərləri. Beş cildə, I cild. Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2005.
11. Rəfiq Zəka Xəndan. Cavid sənəti: Azərbaycanın böyük şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyi münasibətilə. Azərbaycan SSR “Bilik” cəmiyyəti. Bakı, 1981.
12. https://www.turkdebiyati.org/nazim_bicimleri.html (Mensur şiir nedir? Serbest müstəzad nedir? Özellikleri ve örnekleri)
13. Mirzəyev A. Azərbaycan epik şeirinin təşəkkül dövrü. Bakı, “Elm və təhsil”, 2016.
14. Abbasqulu ağa Bakıxanov Qüdsi. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “AVRASIYA PRESS”, 2005.
15. Ənvəroğlu Himalay. Azərbaycan şeirinin poetikası. Bakı, “Nurlan”, 2008.
16. Həbibbəyli İsa. Ədəbi-tarix yaddaş və müasirlik. Bakı, “Nurlan”, 2007.
17. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi. Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2004.
18. www.edebiyat.net
19. www.edebiyatvesanatakademisi.com/divan-nesr-mesnevi-tarih
20. dergipark.gov.tr. İsmail Kekeç. Türk edebiyatında mesnevi ve roman ilişkisine dair görüşler üzerine bir deyerlendirme.
21. <http://www.ege-edebiyat.org/docs/484.pdf>
22. Shakespeare. Tümü soneler. Çeviren ve hazırlayan: Talat Sait. İstanbul. Eylül-1993. Özyurt matbaası.

Aysel Gurbanova

HUSEYN JAVID' POEMS

SUMMARY

The number of mathnawis in small dimension began to increase since the early new period of the Azerbaijani literature. This case got larger in the XIX century. As a result of the growing process regarding Western-Eastern traditional synthesis in the literature at the beginning of the XX century, traditional and new kind poems were originated. In XX century, Huseyn Javid also continued the poem narration tradition based on lyric-epic patterns. He reshaped narration, plot, and storyline in a different poem size. In the Azerbaijani literature, the tradition of poem with plot beginning since Nizami Ganjavi period has broken new ground in the XX century romanticism.

Айсель Гурбанова

СТИХОТВОРЕНИЯ ГУСЕЙНА ДЖАВИДА

РЕЗЮМЕ

Начиная с азербайджанской литературы раннего нового периода, в нашей поэзии количество мелких двустушии стало расти. В XIX веке данная тенденция стала расширяться. В начале XX века, в результате усиления в нашей литературе процесса синтеза западно-восточных традиций, стали появляться наряду с традиционными и стихотворения нового типа. Гусейн Джавид стал продолжателем традиции стихотворного изложения на основе образцов лирико-эпического творчества XX века. Он сформировал в стихосложении повествование, фабулу и сюжет. Традиция сюжетного стихосложения, начавшаяся в азербайджанской литературе с Низами, вступает в новую эпоху в романтизме XX века.

Nərgiz KƏRİMOVA
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
nergizkerimova622@gmail.com

**İLAN ARXETİPİ AZƏRBAYCAN
VƏ
ÇİN ƏDƏBİYYATINDA**

Açar sözlər: Azərbaycan, Çin, ədəbiyyat, ilan, arxetip

Key words: Azerbaijan, China, literature, snake, archetype

Ключевые слова: Азербайджан, Китай, литература, змея, архетип

Bu gün müasir tədqiqatların aparıcı istiqamətlərindən biri də arxetiplər nəzəriyyəsidir. “Bu nəzəriyyəyə görə, insanın özünüifadə simvollarının əsasında onunla bərabər doğulan ilkin obrazlar mühüm yer tutur ki, bu da yaradıcılığın bütün məqamlarında aparıcı mövqeyə malik olur. Beləliklə, “harada yaşamasından asılı olmayaraq, insanın dünya duyumu və psixoloji imkanları bir-birinə oxşar obrazlar vasitəsi ilə təcəssüm olunur və Karl Qustav Yunq bunları arxetiplərin təzahürü hesab edirdi” [1, s.8].

Dünyanın müxtəlif xalqları arasında qədim dünyagörüşlərdən biri olan ilana sitayiş geniş yayılmışdır. Bu inam şifahi xalq ədəbiyyatında - əsatirlərdə, əfsanələrdə, nağıllarda, eyni zamanda tarixi abidələr üzərində təsvirlərdə özünü büruzə verir.

İlan bir çox xalqların mifologiyasında su, torpaq, məhsul, ocaq, yurd-yuva rəmzidir. İlan mifologiyada təsvir olunarkən bir neçə canlının xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir. Belə ki, qanadlı və ya lələkli ilan-əjdaha, at başlı və ilan bədənli əjdaha kimi. Qədim yunanlarda ilan mifologiyada insan başlı, ilan bədənli varlıqlar olmuşdur. Yapon və hind mifologiyasında isə buynuzlu ilan xarakterikdir. Rus inancında ilan- uçmağı bacaran və alov püskürən çoxbaşı varlıqdır. Çin mifologiyasında ilan sirri təmsil edir və uzun ilan isə hiylə mənasını verir. Çin inancına görə, evə girmiş ilanı öldürmək uğursuzluqdur.

"E.ə. II minillikdə I minilliyin başlanğıcında bütün dünyada günəşin ilanlarla mübarizəsi haqqında əsəti yayılmışdı. İlan bir çox xalqlarda qorxu hissi yaradırdı. İlan şamanların köməkçisi, müqəddəs və toxunulmaz idi. Lakin müqəddəs ilanlara sitayiş təkcə zəhərli və təhlükəli heyvan qarşısında qorxu ilə deyil, həm də onların əzəməti qarşısında ehtiramla bağlıdır. İlanlara ehtiram digər heyvanlarla müqayisədə daha qədim hesab olunur və dünyanın bir çox xalqlarına məlumdur [2].

İlana inanc bir çox xalqların mifologiyasında rast gəlinir. Lakin ilanlarla bağlı inanclar, əsasən şumerlərlə bağlıdır. Belə ki, ilan Orta Asiya və Avropa xalqlarının mifologiyasına şumerlər vasitəsilə daxil olmuşdur. “Bir şumer əfsanəsində Lakhmu və Lakhamu adlı iki ilandan bəhs edilmişdir. Şumer qəhrəmanı Gilqamış ölməzliyə çatmaq üçün dənizin dibindən əldə etdiyi otu bir ilana qapdırmışdır” [3, s.23]. Şumer inancında ilan qoruyucu rol oynayır. Bunu araşdırmalar zamanı tapılmış heykəllər sübut etmişdir. “Şumerdə aparılmış qazıntılarda buynuzlu ilan heykəlləri, müqəddəs ağacı qoruyan ilan, qapı gözətçisi olan ilan heykəlləri tapılmışdır. Şumerlərin ilan tanrıları Nin-Kişzida və Papsukal məhz həmin vəzifəni yerinə yetirmişlər” [3, s.23].

"İlan qədim türk inanc sisteminin başlıca elementləri arasında yer alır. Başqa xalqların mifologiyasında şər gücləri təmsil edən ilan, türklərin varlığına işarə hesab olunur. Orta Şərqi və Avropa xalqlarının mifologiyasına ilanla bağlı inanclar şumerlər vasitəsilə daxil olmuşdur. Tövrat və digər dini kitablarda da öz əksini tapan bu simvolun kökləri, Çin mənbələrinə görə, b.e.ə. VII minillikdə meydana gələn və 5000 il ərzində davam edən “Neklərin (ilanların) müharibəsi”nə qədər gedib çıxır. Qədim türkcə ilan “bükə” adlanırdı. Muğanın etnotoponimində yaşayan “muğ” sözü də “bük/büğ” mənasında bu sözdən yaranıb. Kaşğarlı Mahmudun “Divani-lügət-it-türk” əsərində “yel bükə” (cin ilan) olaraq da qeyd edilən bu mifik canlı “yeddi başlı” təsvir olunmuşdur. Türk xalqlarının ləhcəsində ilan “uluu”, “acıdaar”, “aydakar”, “aizdahar”, “bayan”, “cegir bayan”, “alatkak”, “sıratsı”, “uçmoyul”, “yılan” və “ilan” şəklində qeyd edilir. Qədim türklər ilan və ya əjdahaya çincə “luu”, “lang” kimi adlar da vermişdi. Dilimizdə “ilan” kimi tələffüz edilən “yılan” sözü “su”, “bulaq” mənasına gələn “yul”dan törəmişdir [4].

İlan türk mifologiyasında da mühüm yer tutmuşdur. Türklər arasında bir əfsanəni Təbəri qeydə almışdır. Orada deyilir: "Başı incidən, bədəni altundan, gözləri yaqutdan bir ilan yaradılmışdır. Ona göyün ən yüksək qatındakı müqəddəs məqama yeddi dəfə dolanması əmr olunmuşdu. İlan o qədər uzunmuş ki, oranı yeddi dəfə dolandığı halda yarısı göyün üst qatından yerə doğru sallanmışdı. Bu ilanın dörd başı, hər başında yeddi yüz min gözü, hər üzündə min ağızı, hər ağızında min dili, səksən min də buynuzu var idi" [3, s.23].

Azərbaycan şifahi və yazılı ədəbiyyatı ilə yanaşı, Çin ədəbiyyatında da ilan arxetipi nümunələrini görmək mümkündür. "İlan məhəbbəti" əfsanəsi, "Abduləsər dağı" əfsanəsi, "İlan oğlan" əfsanəsi, "Qızıl ilan" əfsanəsi, "İlan və qız" nağılı, "Dad Xanpərinin əlindən" nağılı, "Xocanın nağılı", "Camısəfin nağılı", "Səxavət Sahilin "Əliverdinin ilanı" hekayəsi, İsa Muğanna "İlan dərəsi və ya Peyğəmbərin taleyi" povesti, Mustafa Çəmənli

"Xallı gürzə" romanı, Şərif Ağayar "Haramı" romanı və s. ədəbiyyatımızda işlənən arxetip nümunələrini göstərmək olar. Çin ədəbiyyatında isə Li Bixua (Li Bihua) "Yaşıl ilan", Pu Sonlin (Pu Songling) "Yalnız Studinin qəribə nağılları", Xalq əsatiri "Ağ ilanın nağılı" (*Bai She Zhuan*), Fın Menlon (Feng Menglong) "Dünyanı xəbərdar etmək üçün adi sözlər – Xanım Ağ ilan", "Fu Si" (Fu Xi) və "Nü Va" (Nü Wa) hər ikisi əsatirdə insan başlı ilanlardır, Lyu Conyuan (Liu Zongyuan) "İlan tutanın söhbəti" və "Taypinin müfəssəl qeydləri" əsərləri və s. arxetipik nümunələrdir.

Bir çox Azərbaycan xalq dastanları və əfsanələrində ilan ağıl, müdriklik və digər müsbət keyfiyyətləri təcəssüm etdirir. Azərbaycan əfsanələrində ilana ərə getmə motivi həm özündə xalqın ibtidai təfəkküründə ilana olan sitayişin izlərini yaşadır, eyni zamanda mifoloji gerçəkliyi daşıyır, yəni əfsanədəki ibtidai düşüncədə ilana ərə getməklə ilan toteminə qovuşmaq, beləliklə, öz soykökünə qayıtmaq düşüncəsi duyulur.

İlan arxetipi türk mifologiyasında mühüm yer tutmuşdur. Əfsanə motivlərinin əsas xüsusiyyəti onun mifoloji xarakter daşmasıdır. Əfsanələrdə ilan ağac kultu ilə birgə verilir. İlan kola çevrilir, bəzən də qızın saçının ilana, ilanın da ağaca çevrilməsi kimi göstərilir. "Abduləsər dağı" əfsanəsində çobanın sevdiyi Şəmsinur özünü qayadan atanda uzun saçları düşmənin əlinə keçir. Onu ələ keçirmək üçün saçından dartmağa başlayırlar. Qız saçlarının qırılmasını arzulayır və qızın saçını qırılır, qız yerə düşüb ölür. Saçları isə ilana çevrilib düşməni çalır. Hörüklə ilanın əlaqəsinə "İlan məhəbbəti" əfsanəsində də rast gəlirik. Bu əfsanədə ilan şahın qızını sevir. Bağa gəzməyə çıxan qızı görmək üçün ilan kola çevrilir. Qız kolun dibində uzanır və ilan ona sarılır. Əfsanədə ilan qızın hörüklərinə vurulmuşdur. Hörüklərin, zülfün ilan olması təsəvvüfdə simvolizə edilir. "Belə ki, təsəvvüfdə zülf, yəni sevgilinin saçını heç kimin çata bilmədiyi qeybi-hüviyyəti təmsil edir. Zülf Haqqın zatı və künhüdür. Aşıqların könlü hər zaman sevgilinin zülfünə bağlıdır. Sanki sevgilinin saçları ilə aşıq zəncirlənmiş bir divanədir. Sevgilinin saçının qoxusu və rəngi aşıqın aqlını başından alır" [5].

"Qızıl ilan" əfsanəsində qızılı rəngə çalan ilan cildinə girmiş bir oğlanın çox gözəl bir qıza aşıq olması verilir. "Bir gün İlan dönüb gözəl bir oğlan olur. Oğlan qızın xoşuna gəlir, onlar bir müddət görüşürlər. Lakin qız dözə bilmir, yalvarır ki, bu sirri açıb ona desin. Oğlan sirri açıb deyir ki, mən bir pəriyəm. Mən sənin eşqindən ilan cildinə girmişəm, indi isə səni and verirəm o bir Allaha, bu sirri heç kimə deməyəsən. Qız sirri saxlaya bilmir. Əhvalatı qonşu qadına danışır. Qonşu qadın ona tapşır ki, özünü mundarlasın, bəlkə oğlan bundan əl çəkə. Qız özünü içki ilə mundarlayır. Oğlan bunu bilir, elə o saat yox olur [6, s.204]. "İlan oğlan" əfsanəsində cildini dəyişən ilan sevdiyi qızı mənfi obraz olan qarıdan qoru-

maq üçün özü bağban olur və qızı alma ağacına çevirir. Gilqamış haqqında eposda ilanın ağacın köklərində yaşaması, özünə yuva düzəltməsi barədə məlumat verilir [7, s.155]. O dünya, bu dünya inancını ilan üzərində təsvir edərək, ilanı o dünya ilə bağlı varlıq olduğu, ağacın kökləri də o dünyanı, gövdəsi isə bu dünyanı təmsil edir. Ağacın başında qartal yuvası təsvir olunur ki, bunu da miflərdə də ilanla qartalın mübarizəsindən bilirik. Hər zaman keçmiş gələcəyə əks olduğu kimi ilan da qartalə qarşıdır.

“N.N.Veleskaya ilanın mifoloji düşüncədə yerini aydınlaşdırarkən, onun əsas keyfiyyətlərini – əcdadların dünyası ilə bağlı olduğunu, kosmik mənşəli olduğunu, ilanın insana çevrilə bilməsini, onun odlu təbiətini, qanadlı təsəvvür olunmasını, antropomorf səciyyə daşmasını, uzun quyruqlu oddan yaranan quşa çevrilə bilməsini, ilanının dağda, mağarada yaşaya bilməsini və ya yaşamasını, ölü qadından doğulmasını, səma stixiyalarını və suyu insanların xeyrinə idarə etməsini müəyyən edir. O, mifik əcdaddır, xeyrixah demonik varlıq kimi də fəaliyyət göstərir [8, s.35].

“İlan və qız” nağlında meşədə çalmaq istədiyi kişinin qızını alan ilan donunu dəyişib gözəl bir oğlan olur. Qızın bacıları onun donunu yandırmasını istəyirlər və qız razı olur. Oğlan isə onun donunu yandırsa yox olacağını bildirsə də, qız donu yandırır və oğlan yox olur. Sonda min bir əziyyətlə qız oğlanı tapır və birlikdə ömür sürürlər [9]. "Dad Xanpərinin əlindən" nağlında bir kişinin Xanpəri adlı arvadı olur. Kişi yarım mollaqlıq edir. Bir gün kişi Xanpərini aldadıb quyuya salır. Bir neçə gün sonra quyuya gəlir və quyudan imdad səsi gəlir. Böyük bir ilan dad Xanpərinin əlindən deyir. İlanı qurtarır, ilan dil açıb padşahın qızının boynuna dolaşacağını deyir və yalnız kişi dua oxuduqdan sonra açılacağını bildirir [9]. “İlan və qız” nağlında ilanının insana çevrilməsi, "Dad Xanpərinin əlindən" nağlında isə insanın ilana çevrilməsi əsas diqqət mərkəzindədir. Burada ilanının arxetipləşməsini aydın görə bilirik.

Nağıllarda ilanının qızıla, qızılın ilana dönməsinə də rast gəlinir. Belə ki, "Xocanın nağılı"nda Xoca tapdığı qızılla dolu küpəni götürür. Evinə gələn dilənçilərə həmin küpənin yerini nişan verir və dilənçilər küpə açanda görürlər ki, qızıllar ilana dönüb. Xocadan hayıf almaq üçün küpəni onun buxarısından içəri atırlar. İlanlar buxarıdan töküldükcə qızıla dönürlər [10, s.196-197]. İlanının qızıla, qızılın ilana çevrilməsi, ilanla insan arasındakı əlaqə ilanının arxetipləşməsi xüsusiyyətindən irəli gəlir.

Mustafa Çəmənlinin "Xallı gürzə" romanında Pənah xan Azərbaycan tarixində parlaq iz qoymuş şəxsiyyətdir. O, XVIII əsrin əvvəllərində Nadir şahın sarayından qaçaraq bir müddət Qəbələ, Şəki, Qarabağ dağlarında daldalanmış, az sonra Qarabağ xanlığını yaratmış, öz hakimiyyəti dövründə Bayat, Şahbulaq, Pənahabad (Şuşa) şəhər-qalalarının əsasını qoymuşdur. Tarixi qaynaqları bədii təxəyyülünə söykək seçən müəllif

əsərdə görkəmli sərkərdə, müdrik dövlət xadimi Pənah xanın Zəmanəyə diz çökməyən obrazını yaratmışdır. Xalqın dövrünü qara gələndə Zaman onun böyük oğullarını xallı gürzə timsalında udub məhv edir. Roman bu qayə ilə – zaman və şəxsiyyətin faciəsi fonunda oxucunun qan yaddaşını oyadır, onu daxili düşüncəyə və yaşanmaya sövq edir.

Ədəbiyyatda ilanının adının obraza verilməsini də müşahidə edirik. M.S.Ordubadı "Qılınc və qələm" əsəri və İsa Muğanna "Məhşər" əsərində tarixi şəxsiyyət olan Teymurun oğlu Miranşahın obrazını yaratmışlar. Miranşahın Azərbaycan torpaqlarında törətdiyi dağıntılar ölkənin mədəniyyətinə, yaşayışına və təsərrüfatına mənfi təsir göstərmişdir. Miranşahın qəddarlığı xalqın qəzəbinə səbəb olmuş, ona qarşı xüsusi nifrət bəsləyən xalq ona "Miranşah" (İlanlar şahı) deyirdilər. Buradan aydın olur ki, Miranşah adının verilməsi onun mənfi xüsusiyyətlərini xarakterizə etmək üçündür. İnsanlar onun qəddar əməllərini ilana bənzətmiş və hətta "ilanların şahı" demişlər.

"Fu Si" (Fu Xi) və "Nü Va" (Nü Wa) hər ikisi əsatirdə insan başlı ilanlardır. Əsatirdə Fu Si insan başlı, əjdaha bədənli Leyze (Leize) tanrının oğlu olur. Fu Xi özü isə insan başlı, ilan bədənli və çox güclü olur. Fu Xi Nü Vanın qardaşı idi və onlar yer üzündə yeganə varlıqlar idi. Lakin bir-biri ilə nikaha girə bilməzdi. Onlar Kunlun dağına gedib və hər biri bir ocaq qalayır. Əgər evlənməklərinə icazə verilərsə, iki ocağın tüstüsü bir-birinə qarışsın, icazə verilməsə ayrılısın. Ocaqdan qalxan tüstü göyə qalxır və qarışır. Sonda onlar bir yerdə qalır və evlənilər [11, s.33-35]. Baş insan, bədəni ilan olan varlığı Anadolu nağılı və hekayələrində də müşahidə etmək mümkündür. Belə ki, türk inancında Ərbükə (mənası "ər" insan, "bükə" əjdaha, ilan") adlı yarı insan, yarı ilan olan varlıq da mövcuddur. Eyni zamanda "Camısəfin nağılı"nda Şahmaran insan formalı və ağıllı varlıq belindən aşağısı ilan, yuxarısı isə insan olan və "Maran" adı verilən, fəvqəltəbii varlıqların başındakı heç qocalmayan, ölüncə ruhunun qızına keçdiyinə inanılan canlıdır. Farsca ilanların şahı mənasını verən "şah-ı maran"dan gəlir. Şahmaran uzun gövdəli ilan quyruqludur. Ancaq, Şahmaranla bağlı bütün əfsanələrdə o, qadındır. İnanca görə Şahmaranın rəsmi hansı evdə olsa, o evdə bolluq, bərəkət, mehribanlıq, xoşbəxtlik olur. Hətta xalqların inancında Şahmaran duası da mövcuddur. Şahmaran duası gözəllik, ruzi, bərəkət, bütün işlərin düz getməsi, xeyir olması naminə edilmiş bir duadır. Sevgi məhəbbət istəyənlər, bəd nəzərdən, pisləklərdən, şərdən qorunmaq və arzu-diləklərin çin olmasını istəyənlər bu duanı inənədir.

"Ağ ilanının nağılı" (*Bai She Zhuan*) əfsanəsində ağ bir qadın ilan təsvir olunur. İnsan aləmində səyahət edərkən ağ ilan bir dilənçinin mərhəmətinə yaşıl bir ilan tapır. O, insana çevrilir və həyatını xilas edir. Ona

minnətdar olan yaşıl ilan sonuna qədər onu təqib edir və qoruyur. İllər keçir və ağ ilan Bai Suzhen (Bái Sùzhēn) və yaşıl Xiao Qing (Xiǎo Qīng) adını almış və evlənmişlər [12].

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan mədəniyyəti türk mədəniyyətidir və Azərbaycan mədəniyyətinin ilk inkişaf dövrü və formalaşması mərhələsi proto-türk etnosların adı ilə bağlıdır. Şərqi ölkəsi olan Azərbaycan daim qonşu olduqları xalqlarla qarşılıqlı mədəni-tarixi əlaqədə olmuş və bu əlaqələr Azərbaycan mədəniyyətində öz əksini tapmışdır.

İlan arxetipinin şifahi və yazılı Azərbaycan və Çin ədəbiyyatında təzahürü formaları müəyyən nümunələr əsasında araşdırılmış və hər iki ədəbiyyatda arxetip nümunələrinin oxşar və fərqli xüsusiyyətləri işlənmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Quliyev H. Müdrik qoca arxetipinin semantik strukturu və paradigmaları. Bakı, "Elm və təhsil", 2016.
2. Qədim xalqların dini baxışlarında ilana sitayiş. [http://wikipedia.org/wiki/İlana_sitayiş_\(totemizm\)](http://wikipedia.org/wiki/İlana_sitayiş_(totemizm))
3. Vəliyev K. Elin yaddaşı, dilin yaddaşı. Bakı, "Gənclik", 1988.
4. Əkbər Nəcəf. Bəzi Səfəvi-Qızılbaş simvolları haqqında. <http://fedai.az/index.php?newsid=938>
5. http://www.academia.edu/19984863/İBRAHİM_TAHİR_MUSAYEVİN_POEZİYASINDA_TƏSƏVVÜF_SİMVOLİKASI_VƏ_OBRAZLARI_Sufizm_symbolism_and_characters_in_Ibrahim_Tahir_Musayevs_poetry_
6. Əsatirlər, əfsanələr və rəvayətlər. Bakı, "Şərqi-Qərb", 2005.
7. Əliyev R. Türk mifoloji düşüncəsi və onun epik transformasiyaları. Bakı, "Elm".
8. Велецкая Н.Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. Москва, «Наука», 1978.
9. Azərbaycan nağılları. az.wikisource.org/wiki/Azərbaycan_nağılları
10. Azərbaycan folkloru antologiyası. Gəncəbasar folkloru, IX kitab. Bakı, "Səda", 2004.
11. Chen Lianshan. Chinese Myths and Legends. Cambridge University Press. 2009.
12. The white snake. <http://blog.tutorming.com/expats/white-snake-legend-bai-she-zhuan>

Nargiz Karimova

SNAKE ARCHETYPE IN AZERBAIJANI AND CHINESE LITERATURE

SUMMARY

One of the oldest views worshipping to snake was widespread among the various peoples of the world. This belief is manifested in folk literature - in essays, legends,

tales, and on the drawings of historical monuments. The snake archetype has occupied an important place in Turkish mythology. In many Azerbaijani folk epics and legends snake incarnates intellect, wisdom and other positive qualities.

In the Azerbaijan legends the motive for snake marriage shows traces of snake worship in the people's primordial thoughts, and at the same time embraces the mythological reality, that is, in the primitive thought of the legend, the idea of returning to the snake's totem by getting married means returning to ancestors.

In Chinese mythology, the snake represents the secret and the long snake means trick. According to Chinese beliefs, it is a failure to kill a snake that has come home. In addition to the oral and written literature of Azerbaijan, it is also possible to see archaic samples in Chinese literature.

Наргиз Керимова

**АРХЕТИП ЗМЕИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
И КИТАЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

РЕЗЮМЕ

Поклонение змею среди различных народов мира широко распространено как одно из старейших мировоззрений. Эта вера проявляется в устной народной литературе – в мифах, легендах, сказках, в то же время, в изображениях на исторических памятниках.

Архетип змеи занимал важное место в турецкой мифологии. Во многих азербайджанских народных эпосах и легендах змея воплощает ум, мудрость и другие положительные качества. В азербайджанском фольклоре мотив замужества со змеем в первобытном мышлении людей носит следы богослужения змею, в то же время, имеет мифологическую реальность, то есть, в легенде в первобытном сознании мотив выходить замуж за змея обозначал соединиться с тотемом змеи, таким образом, ощущается мысль о возвращении к своему происхождению.

Змея в китайской вере символизирует тайны, а длинная змея представляет значение хитрости. Согласно китайским убеждениям, убить змею вошедшую в дом, – это неудача. Помимо устной и письменной литературы Азербайджана, в китайской литературе можно увидеть образцы архетипа змеи.

Nərminə HÜSEYNOVA
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
aliyeva.dilara724@yandex.ru

**SOVET ƏDƏBİYYATINDA ARTIĞ ADAM OBRAZININ
DAŞIYICILARI – “QƏRİBƏ ADAM”LAR**
(İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı əsasında)

Açar sözlər: “Körpüsəlanlar”, Nuriyyə, qəribə adam, mühit, temperament və xarakter, ideologiya, Şukşin, İlyas Əfəndiyev

Key words: “Bridge builders”, Nuriyya, strange man, environment, temperament and character, ideology, Shukshin, Ilyas Afandiyev.

Ключевые слова: «Мостостроители», Нурия, странный человек, среда, темперамент и характер, идеология, Шукшин, Ильяс Эфендиев

Artıq adam obrazının tam formalaşması XIX əsr rus ədəbiyyatında kapitalizmin inkişafı dövrünün problemlərini əks etdirdiyindən, nə qədər hazır və maraqlı model olsa da, sovet ədəbiyyatı üçün arzuolunmaz tiplər seriyasına daxil idi. Ancaq o, yaddaşlarda yaxşı yer qazanmışdı və insanların psixoloji yaşantılarını əks etdirmək baxımından fərqli təsir gücünə malik idi. Ona görə də, sovet dövründə artıq adam obrazını bütün prinsipləri ilə yaradıcılığa gətirmək ideoloji cəhətdən uyğunsuz görünsə də, onunla cəlbədicilik qazanan bir çox xüsusiyyətləri sosrealizmə uyğunlaşdıraraq yaşatmaq mümkün idi. Azərbaycan ədəbiyyatında bu tip obrazlar XX əsrin başlanğıcı üçün xarakterik olsa da, 50-ci illərin sonu və 60-cı illərdən başlayaraq onların genetik daşıyıcıları ədəbiyyatımızda yenidən artmağa başladı. Onlar psixologiyaları və anlaşı bilmədikləri insanlarla qarşılaşdığı çətinliklərə görə, artıq adamlara çox yaxın olsalar da, hadisələrin inkişafında müəyyən dəyişmələrlə cəmiyyətin içinə doğru irəliləyir və problemləri zəifləyirdi. Beləliklə də, ənənəvi artıq adamlardan fərqlənirdilər (çox vaxt da süni şəkildə). Ona görə də həmin qəhrəmanları tam və qəti şəkildə, artıq adam kimi səciyyələndirmək olmur. Lakin yaxınlıqları çox olduğundan artıq adamdan qəti uzaqlaşma da yaşaya bilmirlər. Bu halda həmin qəhrəmanları artıq adam obrazının daşıyıcısı kimi “qəribə adam” adlandırmaq daha uyğun görünür. Bu cür qəhrəmanlar daha çox İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı üçün xarakterikdir.

İlyas Əfəndiyev hələ ilk hekayələrindən öz davranışları ilə başqalarından çox seçilən, qəribəlik təəssüratı oyadan obrazlar yaratmağa meyillidir. Müəllif qəribə insanların tərəfindədir və onları təklənməyə qoymur, onlar qarşılaşdıqları çətinliklərdən daha güclü çıxırlar. Onlar hər hansı

aludəcəliyə, düşgünlüyə meyil etmirlər, daim yanlarında həmin qəhrəmanlara güc verən, dəstək olan insanlar vardır. Olmasa da belə, təklənən, fərqlənən insan həyata davam etməkdə özünə güc tapır. Bütün bunlara baxmayaraq, İlyas Əfəndiyevin qəhrəmanları özlərində “artıq adam”ın bəzi xarakterik keyfiyyətlərini daşıyırlar.

“Qəribə adam” ifadəsi XIX əsr rus ədəbiyyatının artıq adam obrazlarını xarakterizə edərkən artıq adam istilahının sinonimi kimi yaranmış və bəzi hallarda onunla paralel işlənmişdir [1]. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Məsud Əlioğlu artıq adam kimi səciyyələndirilə biləcək qəhrəmanlardan – İsgəndər (C.Məmmədquluzadə “Ölülər”), Aydın (C.Cabbalı “Aydın”), Oqtay Eloğlu (C.Cabbarlı “Oqtay Eloğlu”) “qəribə adam” kimi bəhs edir [2, s.426-450]. Qəribə adam ədəbi bir qəhrəman kimi Vasili Şukşinin yaradıcılığında, xüsusən 1969 –cu ildə üç novelları – birləşdirən “Qəribə adam” [3] ssenarisindən sonra daha da aktuallaşdı və onun qəhrəmanları, eyni zamanda qəhrəmanlarının bənzərləri də ədəbiyyatşünaslıqda yeri gəldikcə bu adla dəyərləndirildi. Şukşinin qəribə adamları öz ürəklərinin saflığı, təmənnaşlıqları, çoxbilmiş olmamaqları, qəlblərinin səsinə uyğun davranışları ilə cəmiyyətə qəribə, bir çox hallarda isə gülünc təsir bağışlayırlar. Lakin onlar öz xarakterlərində sadə insanın, xalqın keyfiyyətlərini yaşadırlar, dəyərli insani cəhətləri qoruyub saxlayırlar.

Azərbaycan ədəbiyyatının sovet dövründə qəribə adam kimi xarakterizə oluna biləcək qəhrəmanları da daha çox xarakterlərindəki dəyişməzlik, möhkəmlik və özgüləşmədən uzaq qalma cəhdləri ilə diqqəti cəlb edirlər. Bu tip qəhrəmanları ilə fərqlənən yazığımız, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi İlyas Əfəndiyevdir.

İ.Əfəndiyev yaradıcılığında meyilə, özünəməxsusluqları ilə başqalarından seçilən, diqqət cəlb edən insanlardan bədii-estetik vasitə kimi istifadə etmək xüsusiyyətinə uyğun olaraq qəribə adam istilahından əsərlərinin adlandırılmasında da istifadə etmişdir; “Qəribə oğlan” (1973) və “Bizim qəribə taleyimiz” (1988) pyeslərinin adları da göstərir ki, yazıcının düşüncəsində və davranışında fərqlilik yaşayan insanlara olan marağı, onlara bəslədiyi doğmalığ hissi onu hər zaman müşayiət etmiş və yaradıcı təfəkküründə özünəməxsus yer qazanmışdır.

Qəribə adam insanların alışdığı stereotiplərdən kənar hərəkət edir, onları öz davranışı ilə təəccübləndirir. Onların təəccüblü görünən tərəfi daha çox öz hisslərinə yasaq qoymamaqdan irəli gəlir. İlyas Əfəndiyev qəhrəmanlarını hissdən çox, ümitsizlik və başqalarının taleyinə gətirəcəyi fəlakətlərdən qoruyur. İlyas Əfəndiyevin qəhrəmanları, əsasən sevməyi bacaran insanlardır. İnsan sevirsə, eyni zamanda bütün varlığı ilə sevib, bir çox şeyləri adlayıb keçirsə, bizcə, o, xoşbəxt olmalıdır. İlyas Əfəndi-

yevin qəhrəmanları sevməyi bacarırlar, dərindən sevirilər, lakin xoşbəxt olmağı, demək olar ki, bacarmırlar. Yazıçı hər nə qədər onlar üçün təsəlli yeri – ictimai fəaliyyət, ağılın hökmünə iradəninə tabe olması və s. tapsa da, həmin obrazlar oxucuda və ya tamaşaçıda özlərinin xoşbəxtliyi haqda təsəvvür formalaşdırma bilmirlər.

İ.Əfəndiyev öz qəhrəmanını qəribə xarakterindən dönmədən inkişaf etdirir, bu inkişafda oxucu daima onun qırılma nöqtəsi ilə qarşılaşacağını gözləyir, lakin onun ya daxili gücü və ya kənar dəstək qəribə adamı öz yolundan və xarakterik keyfiyyətlərindən dönməyə qoymur və o heç bir aludəçiliyə düşmədən, sonuncu kristallığı qoruyub saxlayır. Beləliklə də, artıq adam tipajının bir çox xüsusiyyətlərini öz üzərində daşısa da, artıq adama çevrilir.

Çətinliklərdən qaçmayan, hətta bəzən ifrata varıb qeyri-adi insan təəssüratı oyadan qəhrəman ən çətin anlarda belə özündə güc tapır; “Su dəyirmanı”ndakı Eyvaz, “Yun şal”dakı Südabə, “Qırçı və qırmızı çiçək”dəki Qoca, “Tufandan sonra”dakı Leyla, “Daş hasarda”kı Firəngiz, “Körpüsəlanlar”dakı Səriyyə kimi. Bu qəhrəmanlar sarsılmaz və öz yollarında irəliləyirlər. “Qırçı və qırmızı çiçək”dəki Qocaya aid işlətdiyi “O, həyatın – böyük və qüdrətli həyatın qanununu hiss edərək ağır addımlarla gedirdi” [4, s.103] cümlə yazıçının əksər qəhrəmanları üçün xarakterikdir. Hekayələrindən başlayıb gələn bu axtarış və inikası “Körpüsəlanlar” povestində Səriyyə ilə abidələşir.

Səriyyə bir qadın kimi həyat yoldaşının öz üzərində daima başqa kişilərin, vəzifəcə tabe olduqlarının gözünü hiss etməsini, hər şeydə nazirin baxışını nəzərə almasını qəbul edə bilmir; bu, onun sevib ailə qurduğu, qulluğunda durduğu, həyat yollarında birgə irəliləməyə qərar verdiyi insanı cılızlaşdırırdı.

İ.Əfəndiyevin yaradıcılığında iradə azadlığı, hisslərin inkişafı ilə ağılı, düşüncənin paralelliyi zəminində güclü insan xarakterinin təqdimi yazıçının yaradıcılığını fərqləndirən spesifik xüsusiyyətlərdəndir. Adil isə hər nə qədər ağıllı insan təsiri bağışlasa da, öz mənliliyi üzərindən insanları yuxarı və aşağıya ayırması, “aşağıda olanların” heysiyyətini, incə duyğularını nəzərə almaması ilə böyük səhvə yol verir.

“Körpüsəlanlar”dan daha əvvəl İ.Əfəndiyev cəmiyyətdə fədakarlıq edib, fərqlənən qadın obrazını “Söyüdlü arx” romanında yaratmışdı. Bu romanın qəhrəmanı Nuriyyə öz xarakteri, səmimiyyəti ilə Səriyyəyə çox yaxındır. Lakin Səriyyənin üsyankar, razılaşmayan halı müqabilində Nuriyyə, hər nə qədər güclü qadın təəssüratı oyatsa da, öz taleyinə baş əyən bir qadındır. Hətta romanın təhkiyəsində qəhrəmanın həyatındakı dönüşlər və irəliləmələr təsadüflər, gözlənilməzliklərlə gerçəkləşdiyindən (Nuriyyənin Muradla təsadüfi tanışlığı, təyinat yerinə gedərkən pulunu itirdi-

yindən yola piyada davam etməsi və yolda Muradla yenidən qarşılaşması, rayona qastrola gələn Dövlət Teatrının aktyorunun xəstələndiyi üçün onun Gültəkin rolunda səhnəyə çıxması və s.) qəza-qədər amili də hadisələrin inkişafında rol oynayır. Nuriyyə özünü qurban verməsi ilə Səriyyədən fərqlənir və bu gücü, cəsarəti ilə oxucunun rəğbətini Səriyyədən daha artıq qazanır. Hələ romanın ilk səhifələrində uşaq vaxtından xəyal və arzularını qurduğu rollar, teatr əvəzinə təyinatla ucqar bir kəndə gedib, qapısı bağlı qalmış mədəniyyət evlərinin işıqlarını yandırmaq, xalqa bu baxımdan daha faydalı olmaq vəzifəsi qarşısına çıxanda bir az heyifsilənən kimi dərhal hissiyyatını cilovlayır, göndəriləcəyi yerə etiraz etmir və öz-özünə düşünür: “Nə olar, kəndə gedərəm. Mən nə zaman taleyimə qəzəblənmişəm ki...” [5, s.7].

Sosiallaşma, fərd və cəmiyyət qarşısında yaşanan borc istər Səriyyəni, istərsə də Nuriyyəni artıq adam olmaqdan uzaqlaşdırır. Eyni vəziyyət İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasında da özünü göstərir. Qadın qəhrəmanlarında olan mətanət, saflıq və dözümlü xüsusi bir güc kimi verilir və dramatik hərəkətin inkişafını qidalandırır.

“Körpüsəlanlar”ın Səriyyəsi kimi güclü rezonans yaradan dramatik qadın qəhrəmanı “Sən həmişə mənimləsən”in Nargiləsi öz fərdiyyətini təsdiq etmək, arzularını gerçəkləşdirmək üçün ictimai qınaqdan və cəmiyyət stereotiplərindən çəkinmir. Müəllifin bu fonda qarşımıza çıxardığı Həsənzadə cəmiyyət stereotiplərinin heç də hər zaman doğru olmadığını, Nargilənin yanılmadığını göstərir. Həsənzadə cəmiyyətdə az rast gəlinən, lakin mövcud olan insandır. Bəşəriyyət bu cür insanların varlığı hesabına öz humanizmini və insani normalarını qoruyub saxlayır. “Həsənzadə Nargiləni Fərəclər mühitindən qoparıb yeni dünyaya gətirir, “öz namuslu zəhmətləri ilə hər şeyə qalib gələn” insanlar cərgəsinə çıxarır, onun həyat və insan haqqındakı təsəvvürlərini genişləndirib sağlam məzmunla zənginləşdirir” [6].

Oxucunun nəzərində Nargilə özünə, arxa, dayaq, mənəvi dəstək axtarır. Ancaq bu, elə bir situasiyada reallaşır ki, Nargilə başqa bir uçurumla qarşı-qarşıya qalır. O, Həsənzadəyə aşiq olur. Ona ata kimi yox, güclü bir kişi kimi vurulur. Həsənzadə isə ona bir atanın öz qızına yanaşdığı kimi yanaşır. Onun qayğısına qalır, gələcək səadətinə kölgə salmaq istəmir. “Həsənzadə özü ilə Nargilə arasında yaranmış münasibətlərin sevgi həddinə çatmaması üçün ehtiyatlı tərپənir. Lakin qız, böyük yaş fərqinə (19-46) baxmayaraq, təşəbbüs göstərərək qəlbini açır, onun yolunda hər fədakarlığa hazır olduğunu dərin səmimiyyətlə etiraf edir” [7, s.140]. Nargilə Həsənzadəyə aşiq olduğundan yaşca ona yaxın olan Rəşidə əsəbi münasibət bəsləyir, onu qəbul etmir. İşçilər Nargilənin, “podratçı qızın” Rəşidə mü-

nasibətini müzakirə edəndə onun davranışlarının normal olmadığına eyham vururlar:

“Üçüncü işçi. Qız nervinnidi, vəssalam...”

İkinci işçi. Xeyir a... nervin bura dəxli yoxdur. (Bilici ədası ilə) Psixoloji!” [8, s.122]

Nargilənin ətrafdakıları nəzərə almama halına gəlməsi, emosionallığı, fərd olaraq öz istəklərini önə çəkməsi onu artıq adamlara yaxınlaşdırır, lakin sovet ideologiyasına əsasən sosial mühitdə hər bir çıxılmazlığın çarəsinin varlığı, cəmiyyətdən dayaq tapılması bu emosional qızın həyat yolunu axarına salır.

İlyas Əfəndiyevin xarakter dramı kimi yaddaqalan və davranışı birmənalı qarşılanmayan qəhrəmanlarından biri də “Mənim günahım” (1967) əsərinin qəhrəmanı Nurcahandır. “Mənim günahım”da şan-şöhrətinə uyğun ad daşıyan Nurcahan xanım özünün heyranlarından biri olan gənc Sahiblə ailə həyatı qurub. Lakin yaşı artdıqca, bir qadın kimi gənclik tərəvətinin getdiyinin və səhnədə əvvəlki qədər incə, plastik hərəkətləri yerinə yetirə bilməyəcəyini düşünərək işdən ayrılmaq istəyən Nurcahan xanım dərin psixoloji sarsıntılar keçirir, həyat yoldaşını özünün gənc davamçısına qışqanmağa başlayır.

Nurcahanın səhnə ilə bərabər ailəsini də tərk etməsi əsərin tədqiqatçıları tərəfindən də birmənalı qarşılanmır. “ Pis cəhət odur ki, Nurcahan hədsiz dərəcədə hissiyyata qapılır, ağına qəribə fikirlər gətirir, günahsız ərini ittiham edir, hətta şəninə və şəxsiyyətinə yaraşmayan sözlərlə özünü də, onu da alçaldır. Nəzərə almaq istəmir ki, şəhər sovetinin sədri kimi məsul vəzifə ilə əlaqədar indi Sahibin min bir qayğısı, dərdi-səri var. Əgər o, həqiqətən imkan tapıb sevimli arvadının çıxışına baxmağa gələ bilməmişdisə, bu, heç də diqqətsizlik əlaməti və ya məhəbbətin soyuması demək deyildir. Nurcahan tipli geniş, açıqürəkli qadın öz tələbəsi 19 yaşlı Ayqızın məsləhət üçün Sahibin iş yerinə getməsinə darılmamalı, Səxavət kimi yaramazın böhtan və iftirasına mənə verməməli idi. Onun böyük məhəbbətə layiq Sahibə inanmamağa haqqı və əsası yoxdur” [7, s.150]. Tədqiqatçı öz mülahizələrində, təəssüf ki, sırası tamaşaçı mövqeyindən uzağa gedə bilmir. İlyas Əfəndiyev sadə bir qadının yox, ömrünün ən gözəl illərini səhnədə keçirən, ifa etdiyi baletlərlə tamaşaçıları heyran qoyan sənət adamının ayrılıq anında yaşadığı sarsıntıları təqdim edir. Bu, son dərəcə emosional və həssas bir qadının içindən qalxan idarəolunmaz təlatümdür. Həmin idarəolunmazlıq, sağlam məntiqə və düşüncəyə sığmazlıq Nurcahanı artıq adam situasiyasına yaxınlaşdırır, onun tam sərhədinə gətirir. Lakin müəllif yenə də cəmiyyətlə bir tarazlıq əldə edir və qəhrəmanının səhnədən və ailədən sonrakı həyatını yox, məhz onun hələ sosial mühitdən, ailədən qopmadığı anın təqdiminə üstünlük verir.

ƏDƏBİYYAT

1. «Лишние» и «странные» герои русской литературы: герой и его...
www.nado5.ru › Wiki-учебник › Литература ›
2. Əlioğlu M. “Atalar və oğullar” məqaləsi, Məsud Əlioğlu. Darıxan adamlar. Seçilmiş əsərləri, Bakı, “Təhsil”, 2018.
3. Странные люди – Шукшин Василий
<https://www.e-reading.club/book.php?book=66385>.
4. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə, I c. Bakı, “Avrasiya-Press”, 2005.
5. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə, II c. Bakı, “Avrasiya-Press”, 2005.
6. Ağalar İdrisoğlu. İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyası.
<http://sia.az/az/news/literature/435836.html>.
7. İsmayılov Y. İ. Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Bakı, “Elm”, 1991.
8. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə, II c. Bakı, “Avrasiya-Press”, 2005.

Narmina Huseynova

BEARERS OF THE REDUNDANT MAN IN THE SOVIET LITERATURE – “STRANGE PERSONS” (based on Ilyas Afandiyev’s works)

SUMMARY

The image “redundant man”, one of leading personages of the world literature, especially in the Russian literature of XIX century presently has no ability to live as in the soviet period. These heroes, bearers of its main characteristic traits, exposing to the difficulties created by men, but not the environment are distinguishing by their nature and temperament and are accepted as “strange men”.

Therefore, the definition “strange man” is sometimes used as a synonym of the redundant man. However, as we know, the literary critic as an archetype accepts the redundant man and its semantics of strange man is expressed in the second plan. Therefore, the expression “strange man” belongs to the system of images of other type.

In the Azerbaijani literature, namely the heroes of Ilyas Afandiyev, especially his female heroes draw attention. His personages, such as Sariyya, Nuriyya, Nurjahan and Nargila are entirely inside this model. In this article, the mentioned heroes are involved to the research as the bearers of the archetype of the “redundant man” and its characteristic features are determined based on comparative analysis.

Нармина Гусейнова

НОСИТЕЛИ ОБРАЗОВ «ЛИШНИХ ЛЮДЕЙ» В СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ – «СТРАННЫЕ ЛЮДИ» (на основе творчества Ильаса Эфендиева)

РЕЗЮМЕ

Образы «лишних людей», являющиеся ведущими в мировой и в особенности русской литературе XIX века, не могли себя полностью проявить в со-

ветские годы. Носители основных черт данного феномена, т.е. герои произведений, которые не могут уживаться не столько со средой, сколько с отдельными людьми, коренным образом отличаются по своему характеру и темпераменту от других и создают впечатление странных людей.

Термин «странный человек» иногда воспринимается как синоним словосочетания «лишний человек». Однако литературоведение относится к «лишнему человеку» как к определенному типу. При этом определение «странный человек» отступает на второй план. По этой причине выражение «странный человек» безоговорочно может быть отнесено к образам из другого ряда.

В азербайджанской литературе в качестве «странных людей» наибольшее внимание привлекают герои произведений Ильяса Эфендиева, в особенности его женские образы. Героини, созданные им, в частности, Сария, Нурия, Нурджахан, Наргиле в наибольшей мере соответствуют данной модели. Автор рассматривает этих героинь не как типажей «лишних людей», а как носителей соответствующих черт, пытается с помощью сопоставления определить их характерные черты.

Leyla ƏLİYEVƏ
Sumqayıt Dövlət Universiteti
aliyeva74@mail.ru

YUSİF SƏMƏDOĞLUNUN HEKAYƏLƏRİNİN KOMPOZİSİYƏ TƏRTİBİNDƏ YADDAŞIN ROLU

Açar sözlər: Yusif Səmədoğlu, hekayə, kompozisiya, yaddaş, mətn

Key words: Yusif Samadoglu, story, composition, memory, text

Ключевые слова: Юсиф Самедоглу, рассказ, композиция, память, текст

Yusif Səmədoğlunun bədii yaradıcılığının özünəməxsusluğunu və təkrarsızlığını şərtləndirən amillərdən birinin də məhz yaddaş məsələsinə dayandığını qeyd etmişdik. Onun 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, mifopetik 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 yazıçının romanları, “220 nömrəli otaq” (1960), “Qalaktika” (1973) kitablarındakı hekayələri, bir qədər sonra çap etdirdiyi “Astana”, “İncə dərəsində yaz çağı” hekayələrində də aiddir. Mövzuları, əsərlərinin quruluşu, mənəvrə 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 olduğunu sübut edir. Y.Səmədoğlunun hekayələrinin süjet-fabula və kompozisiya tərtibində yaddaşın xüsusi rolu vardır. Eyni zamanda müəllifin mürəkkəb kompozisiyası ilə seçilən hər iki romanın mətnləri də yaddaş strukturunda təqdim olunmuşdur. 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 əvvəl-

dən sonra doğru gedişatına əks düzümünə səbəb olur. Paralel süjet xətləri arasındakı məntiqi əlaqəni anlamaq ilk baxışda mürəkkəb görünə bilər. Əsəri diqqətlə oxuyanlar mətndəki zaman əlaqəsindəki məntiqi davamlılığı hiss edir, yazıcının bədii fantaziyasının nə qədər geniş və dərin olduğunu asanlıqla anlaya bilirlər. “Qətl günü” romanında Baba Kahanın küləyinin səsinin hər tərəfdən eşidildiyi geniş bir məkanda baş verən hadisələrin zaman nisbəti fərqlidir. Əsərdə üç zaman xətti var. Birincisi, xəstənin, eyni zamanda müəllifin özünün yaşadığı dövr – 1970-80-ci illər. İkinci zaman kəsimi – Sədi Əfəndilərin sorğu-suala çağırıldığı, ziyalıların, şairlərin ideoloji olaraq ittiham edildiyi, Salahov Adil Qəmbəroviçin əmri ilə Zülfüqar kişilərin qatil olub bir ömür vicdan ağrısı çəkdikləri dövr, yəni 1920-30-cu illərdir. Üçüncüsü isə Sədi Əfəndinin “Qətl günü” əsərindəki təxminən XVIII əsrə əhatə edən zaman kəsimidir. Repressiya illərinin qurbanı olmuş ədib və ziyalıların acınacaqlı taleyi, ölümü, illər sonra, ölümlərindən sonra onlara bəraət verilməsi ağırlı və yanıqlı müəllif təhkiyəsi ilə oxucuya çatdırılır. Həmin ziyalıların övladlarının həyat tərzini, daha doğrusu həyatlarının qaranlıq tərəfləri qələmə alınır. “Edam olunan şair ömür boyu vəsf etdiyi gözəllərin bətnində neçə-neçə sərbaz toxumunun yatdığını düşünəndə haqlı idi. Muxtar Kərimlilər, Adil Salahovlar, Qədir Pünhan kimi şairciklər əslində hökmdarın, xacə Ənvərin, cəlladın, şairin başını ənam istəyən xırda şairlərin fiziki, yaxud da mənəvi varisləridirlər” [1, s.186].

Əsərin ideya məzmununun açılmasında kompozisiyanın əhəmiyyəti böyükdür. Bədii mətndə süjetin necə başlanması, davam etməsi və necə tamamlanması ciddi məzmun daşıyır. Kompozisiya müəllifin dünyagörüşü, bədii metodu və onun əsəri yazarkən qarşıya qoyduğu konkret ideya-estetik vəzifələrlə, o cümlədən seçdiyi janrın tələbləri ilə birbaşa bağlıdır. Gerçək dünyada ardıcıl və səbəb-nəticə əlaqəli hadisələr cərgəsi bədii mətndə fərqli mahiyyətinin elmi şərhini ilk dəfə süjet və fabula anlayışları ətrafında baş tuturdu [2, s.111]. Fabula dedikdə, hadisələrin baş vermə ardıcılığı, süjet dedikdə müəllifin tərtib etdiyi ardıcılıq nəzərdə tutulur (3, s.83-84). Yaddaş bədii yaradıcılıqda həm bədii predmet, poetik kateqoriya, bütövlükdə bir əsərin əsas strukturunu müəyyənləşdirən vasitə, bədii düşüncə tipi, yazıcının dünyayabaxış üsulu kimi öz əksini tapa bilər. Yaddaş bədii mətnin kompozisiyasını müəyyənləşdirən dominant fiqura da çevrilə bilər. Bəzən bədii mətnlər kifayət qədər mürəkkəb kompozisiyada təqdim olunur. “...mətnin kompozisiya-janr təşkilini, təhkiyəvi planını mürəkkəbləşdirmək hər zaman effektiv nəticələr əldə etməyə imkan vermir. Bəzən mətnin özündə axtarılması və tapılması labüd olan informasiyaya qovuşmaq və onu tam mənası ilə anlamaq müəllifin yerli-yersiz mürəkkəbləşdirmələri nəticəsində mümkünsüz olur. Bu da öz növbəsində

mətni bir qədər dəyərsiz edir [2, s.144]. Yusif Səmədoğlunun hekayələrinin kompozisiya tərtibində, süjet və fabula münasibətlərinin formalaşmasında yaddaş özünəməxsus mövqeyə malikdir.

Yazıcının “Astana” (1978) hekayəsi “*Ölüm var ölümdü, ölüm də var zülümdü*” el sözü ilə başlayır [4, s.279-293]. Hekayəyə qəflətən giriş edən müəllif oxucunu həyəcanlandırır. Hadisələrin təsvirini yaratdığı personaja həvalə edir. Bu xarakterin şüurundan keçənləri oxumağa başlayan oxucu əvvəlcə çətinlik çəkir. Hadisələrin baş vermə ardıcılığı və ya nizamını tuta bilmir. Bir qədər keçdikdən sonra məsələ aydınlaşır. Y.Səmədoğlu bilərək seçdiyi bədii priyom işə yarayır. Hadisələr ənənəvi ardıcılıqda deyil, əksinə düzülür: sondan əvvələ. Bunu personajın öz yaddaşını paylaşması ilə aşkara çıxarıyıq. Hekayənin əvvəlində özünü harada olduğunu müəyyən etməkdə ciddi çətinlik çəkən personajın psixoloji əhval-ruhiyyəsini anlamaq lazım gəlir. “*Yəqin ki, bu dəqiqədən başlayaraq onu daha heç bir şey təəccübləndirməyəcəkdi. Cəmi bir saat bundan qabaq günəş qübbənin kəlləçarxında dayanıb aləmi yandırır yaxırdı. Bir saatımı? İki saatımı?... Bəlkə lap on saat bundan qabaq: dünən gecə on ikinin yarısında, indi dayandığı yerdən çox-çox aşağıda, ay işığında gümüş kəmərlər kimi uzanıb Azərbaycanın cənubuna kədən şossedə taksidən enəndən sonra, balaca əl çamadanını nə üçün isə bərk-bərk sinəsinə sıxıb, gəldiyi yolla əks tərəfə üz tutmuş maşının arxa işıqlarına baxa-baxa fikirləşmişdi ki, daha onu bu dünyada heç bir şeylə təəccübləndirmək mümkün deyil, dünyanın minbir tilsimi bura cəmləşsə də, o, bu sərin axşamın yapışqan təmasından savayı heç bir şey hiss etməyə qadir olmayacaq*”. Personajın yaddaşındakı hadisələrin epizodik təsviri və gərgin-emosional təhkiyə hekayənin əsas ideya-məzmununu anlamağı bir qədər gecikdirir. Hekayənin başlığı kimi verilən astananın mahiyyəti tədricən çözülmür. Qəhrəman həyatının ən böyük və ən mürəkkəb astanasında dayanıb. Bircə addım atsa, astananı keçəcək. Astanada – keçiddə dayanıb həyatı sorğu-suala tutur: “*Təəccüb, heyrət, qəzəb, iztirab – hər şey, insanı həyatda insan edən nə varsa hər şey orada qalmışdı – işıqlı dünyada. Anasının diriliyini və ölümlüyünü, arvadının son dəfə dodaqlarını bərk-bərk sıxıb, boğazına qalxan hıçqırığı saxlamaq cəhdini, oğlunun heç nədən xəbəri olmayan uşaq laqeydliyini, eynən bu əl çamadanı boyda, evdə qalmış o biri çamadandakı iyirmibeşlikləri və əllilikləri, iki ay bundan qabaq, o telefon zəngindən düz altmış gün qabaq arvadının kənddəki etibarlı qohumunun evinə apardıqları üçüncü çamadanı və bir balon qızıl onluqları. Hər şeyi orada qoyub gəlmişdi. Həmişəlik. Həzrəti İsrəfil zurnasını çalana qədər...*” Y.Səmədoğlu intellektini ən bariz şəkildə tərənnüm edən bu hekayədə hadisələr arasında məntiqi əlaqəni tapmağa kömək edən deyimlər var. Bu deyimlər sayəsində hekayə qəhrəmanının 43 illik ömrünün

uşaqlıq və gənclik illərinə, bugününə səbəb olan hadisələrə gedib çıxmaq mümkündür. “Sən saydığını say, gör fələk nə sayır”, “haram pulun axırı yoxdu, bir az toxta”, “Dağlardan gəlirəm, a bala”, “Kərimovu apardılar” kimi deyimlər çox mətləblərin izahını verir. Yaddaşının dərinliklərinə enən qəhrəman həyatındakı səhvləri dərk etməyə çalışır. Uşaqlıq illərinin Bakısında, yastıdam evlərin birində uşağını əmizdirən ana, pəhləvan cüssəli, çiyini saçaqlı, ağır xurcunlu adamın “Dağlardan gəlirəm, a bala deməsi”, müharibənin lap qıtlıq illərində Bakının dar küçələrinin birində dilənən arıq, sısqqa kişi və s. bütün bu epizodları qəhrəman özünü tanımaq üçün xatırlayır. *“İndi əlçatmaz, ünyetməz uzağın aclıq illərində qoyub gəldiyi bu dilənçini xatırlamaqla, o elə bil dünən keçə qaranlıqda taksidən enib buraya qalxdığı dəqiqədən ona rahatlıq verməyən ümdə səbəbi nəhayət ki, yaxalamaq istəyirdi – bu səbəb çalağanların günorta kölgəsi kimi haçandan bəri gözləri qarşısında oynayırdı, torpağın, daşların üstündə sürüşüb-sürüşüb, ələ gəlmirdi. Amma gəlməliydi, o bu səbəbin nə olduğunu əvvəl-axır bilməliydi və yaqın ki, haçansa son addımdan qabaq sirli pərdə çəkilib bu ümdə səbəbin mə'nasını onun üçün açacaqdı”*. Darvazanın o tərəfində və bu tərəfində qalan dirilər bu hekayənin ideya-məzmun yükünün əsasını təşkil edir. Ümumiyyətlə, ölüm faktoru insan həyatının danılmaz və qaçılmaz məqamı kimi hekayənin qayəsində dayanır. Bütün canlılar ölümə məhkumdur. Amma hekayənin proloqunda da deyildiyi kimi, ölümdən ölümə fərq var. Şərəfli, ya şərəfsiz ölüm anlayışları var. İnsan yaşadığı həyatda öz nəfsinin qurbanı olmamalıdır. Haram çörək yeməməlidir, başqa insanların haqqını tapdalamamalıdır. Buna görə də, “Astana”dakı ölüm labüdü və qaçılmazdır. Qəhrəmanın intiharı ilə nəticələnən hekayənin son sözlərində deyilir: *“Aşağıda isə, Yer kürəsinin nəhəng çökəkliklərindən birində qara sulara köpək balıqları quyruqlarını dalğalara çırpıb iti dişlərini şaqquldadırdılar. Dənizin suları qapqaraydı – bu sular elə bil milyon il qabaqların və milyon il bundan sonraların bütün müsibətli gecələrinin qaranlığını özünə hopdurmuşdu. O, tonqalın istisindən və yarasının ağrısından xumarlana-xumarlana və nəhayət, hər şeyi birdə-fəlik, həmişəlik unudub başa düşdü ki, sağ qalsa – ağ sümükləri bir-birinə vurub, mağarada hüznü mahnu oxuyan qardaş və bacılarından biri olacaq, ölsə – onu göy qübbəsinin altındakı bu ucalıqdan, nəhəng qayalardan, indi çox-çox yaxında olan dənizə atacaqlar. Çünki o qara sulardakı köpək balıqları qurban gözləyirdi”*. Ömrünün ən çətin qərarını verən qəhrəmanın həyat hadisələrini onun yaddaşı vasitəsilə öyrənirik. Buna görə də, bu hekayədə yaddaş mətnin kompozisiya quruluşuna bir başa təsir edən komponentdir. Yaddaşın bugündən keçmişə yolculuğunun şahidi oluruq. Düzdür, hadisə eyni yerdə başlayıb, eyni yerdə qurtarır, çərçivələnilir. Lakin əvvəl və sonun arasına oxucudan məntiqi təhlil və yozum tələb

edən çoxlu epizodlar daxildir. Bu epizodların arasındakı nizamı və səbəb-nəticə əlaqəsini həll etdikdə hekayənin məzmunu tamamilə aşkara çıxmış olur. Hekayədə özünü nəfsinə qurban vermiş insanın həyatla ölüm arasındakı astanada yaşadığı tragik sarsıntılar özünəməxsus yazı manerası ilə qələmə alınmışdır. Təsvir olunan hadisənin kifayət qədər ağır olması, müəllif mövqeyinin tragik-ironik ifadəsi, Müğbil kişinin tərəcəməyi-halı və s. hekayəni roman səviyyəsinə qaldıracaq potensiala malikdir. Uşaqlığında təmiz və saf olan Müğbil ana südü ilə böyümüş, dayısı ona dağların saflığını və təmizliyini gətirmişdir. Zaman keçir, Müğbil dəyişir, harama tamah salır, ona aid olmayan pullara sahib çıxır, “böyük”lərə rüşvət verir. Anasının ona haram pulun xeyri olmadığını dönə-dönə dediyini xatırlayır.. Astanada, Qobustan qayalarının arasında, silahı boğazına dirəyir və keçmişini xatırlayır. O öz keçmişini dərk edir. İşıqlı dünyada yaşamaq haqqının olmadığını anlayır. Qaranlığa bürünmək yeganə çıxış yoluna çevrilir. Y.Səmədoğlu yaratdığı bu tragik personajın astana məkanını Qobustan olaraq seçir. Milli yaddaşın ən təmiz və saf məkanını, başlanğıcını seçməkdə yazıçının məqsədi aydındır. Milli ruh həmişə təmiz olmalıdır, özünü bütün fəsad və pisliklərdən qorumalıdır. Əks təqdirdə, o əcdadların kök saldığı məkanda hesab verməyə məhkumdur.

Y.Səmədoğlunun “Qalaktika” hekayəsində [4, s.243-255] də yaddaş həm mətnin qurulmasında, həm də oxucu tərəfindən dərkində yaxından iştirak edir. Hekayə belə başlayır: “Kırımdan, astrofiziklərin elmi sessiyasından qayıtdığım gündən birinci dəfə idi ki, axşamüstü evdən çıxırdım. Seyrək dumana bənzər yüngül hava qatı, şəhərin cizgilərini yumşaldır, nəhəng binalar elə bil yüngülləşirdi. Bir neçə dəqiqənin içərisində perspektiv dəyişir, yaxınla uzağın arasındakı məsafə xeyli uzanırdı. Orda-burda yanmaqda olan işıqlar günəşin hələ solub qaralmağa başlamamış son şüaları içərisində elə məyus-məyus şölələndirdi ki, adamın ürəyi sıxılırdı: elə bil şəhərin üstünə eyni zamanda həm qaranlıq, həm də işıq çökürdü.

Bakı, sanki xəyala dalırdı. Bircə saat bundan qabaq Südabə xanım zəng eləyib Kərimin xəstələndiyini xəbər verməşəydi, mən bu axşam da evdən çıxmıyacaqdım.” Ardınca hekayənin təhkiyəçisi keçmişini xatırlayır. Kərimi oxuculara tanıdır. İki ay əvvəl Kərimin həkimi olan professorla danışdıqlarını xatırlayır. Bir anda xatirələrdən uzaqlaşır, hekayənin əvvəlində göstərilən zamana qayıdır, Südabə xanım qapını açır. Xəstə yatağındakı Kərimlə çay içə-içə söhbət edən astrofizik (hekayənin təhkiyəçisi) yenidən öz xatirələrinə dalır. Belə ki, onlar arasında baş tutan dialoq xatirələrə və ya yaddaşa keçidi səciyyələndirir.

“Kərim çayını sona qədər içmədi. Yarımçıq stəkanı stolun üstünə qoydu. Əlini geri çəkəndə mən aydınca gördüm ki, onun qansız, uzun barmaqları titrəyir. Bunu o özü də hiss elədi, barmaqlarını yumub yumruğu-

nu sinəsinə sıxdı. Bir azdan gözlərini dolandırır nəzərlərini mənim üzüm-də saxladı. - Professor, bilirsən, bu gün yadıma nə düşüb? - Yox, bilmirəm. - Yadında varmı, otuz il qabaq sənənlə qəribə bir söhbətimiz olmuşdu. -Otuz il?! - Mən güldüm. Çünki «otuz il» Kərimin dilində «dünən» kimi səslənirdi.” Bu qarşılıqlı dialoqdakı otuz il məsələsi oxucunu da maraqlandırır. Otuz il əvvəl nəyin baş verdiyini öyrənmək üçün mütləq təhkiyəçinin yaddaşının ortaya çıxmasına ehtiyac yaranır. “Otuz il bundan qabaq olmuş bir söhbəti xatırlamaq o qədər də asan deyildi. Bircə o yadımda idi ki, otuz il bundan əvvəl Kərim də, mən də çiynimizdə tüfəng gəzdirdik, günümüz meşələrdə, dağda-daşda keçirdi. Banditlərlə mübarizədə... Düzdür, elə o zaman mən kosmosla maraqlanırdım, bir dəfə komсомol təşkilatında bu mövzuda hətta mühazirə də oxumuşdum. Bütün rayonun cavanları axışıb qulaq asmağa gəlmişdilər. O mühazirədən sonra Kərim ilk dəfə mənə zarafatla «professor» dedi. Bu söz indiyəcən onun dilindən düşmür. Otuz il..” Təhkiyəçinin xatırlaya bilmədiyi hadisəni Kərim xatırladır. Kərim otuz il əvvəl, gənc zamanlarında baş verən hadisələrdən, dostlar arasında keçən dialoqlardan danışıq. Bütün bunların nəticəsində, Kərimin ömrünün 30 ilini boş və mənasız yaşadığı qənaətinə gəldiyinin şahidi oluruq. Otuz il öz doğma yurd-yuvasını gəzmək əvəzinə xarici sanatoriya üstün tutduğu üçün özünü qınayır. Y.Səmədov bu psixoloji durumu “Köçəri quş” və “qəfəs bülbülü” paradoksunu yaratmaqla yüksək sənətkarlıqla əks etdirə bilmişdir. Qəfəsə məhkum olmuş bülbüllərin müəyyən müddət keçdikdən sonra azadlığı istəmədiklərini, qəfəsi üstün tutduqlarına eyham etməklə, yazıçı, azadlığını itirmiş insanların məhkum vəziyyətdə yaşamağa alışmalarını dilə gətirməyə çalışır. Bu məhkumiyətə dözə bilməyənlər isə, təbii ki, köçəri quşlar kimi, Bahadır kimi el-el gəzib dolaşmağı üstün tuturlar. “Gerçək həyatda öz zaman ardıcılığını qoruyan hadisələrin bədii mətnə fərqli təqdimində mətn müəllifi qədər mətnin janr-kompozisiya yaddaşının, ideya-məfkurəvi xəttinin, ... xüsusi rolu var. Bəzən hadisələrin bədii mətnə növbəli, rastgələ düzümü, dağınıq, xaotik planı, nizamsızlığı öz növbəsində həmin mətnə retrospektivləri aktlarını da gerçəkləşdirir. Bu cür retrospektiv və prospektiv aktları təhkiyənin ümumi zamanını müəyyənləşdirməyə, hadisələrin xronoloji tarixçəsini aydınlaşdırmağa xidmət edir. Eyni zamanda retrospektiv və prospektiv gerçək xronoloji ardıcılığı olan hadisənin bədii diskursa dönüşməsində, zaman planının darmadağın edilməsində müəllifin ən çox istifadə etdiyi vasitəyə çevrilə bilər” [2,s.147].

Y.Səmədovun “Saat işləyir” hekayəsi [4, s.215-231] ailə-məişət problemləri və qayğıları mövzusunda yazılmasına baxmayaraq, bu mətn-də də yaddaş modelləşdirici funksiya daşıyır. Hekayədə deyilir ki, *Gülsabə arvad işığı keçirib nəvəsinin yanına girərdi. Elçin isə o saat qarını*

söhbətə tutar, gah Şah Abbasın nağılını, gah da Molla Nəsrəddindən danışmasını xahiş edərdi. Gülsabah avrad da ələcsiz qalıb yadına düşdüyü vaxt Şah Abbasdan, ya Molla Nəsrəddindən, yadına düşmədiyi vaxt isə özündən bir şey uydurub danışardı... Bu axşam da belə oldu. Gülsabah arvad yay yorğanını üstünə çəkən kimi Elçin ona tərəf döndü, başını yastıqdan qaldırıb qarının gözlərinin içinə baxdı və pıçılı ilə soruşdu: Elçin: Nənə, Şah Abbasdan danışacaqsan?" İlk növbədə nənənin danışdığı nağıllar yaddaşın oyanmasına səbəb olur.

"Foto-fantaziya" hekayəsində də təhkiyə əsas personaj –Sadığın aldığı teleqramla başlayır. Tədricən keçmiş doğru hadisələrin təsviri başlayır. Hekayənin mövzusu ailə-məişət, əxlaq dəyərlərinin pozulması, insanların insan kimi öz xarakterini itirməsi təşkil edir. Yazıçı bunu bir qədər sərt cizgilərlə təsvir etməklə qənaətlənmir, təqdim etdiyi hadisələrin foto-fantastik effektini yaradır. Sadığın Mirzə Sübhü, aktrisa, rejissor, zərgər Abbasın iştirakı ilə səciyyələnən maraqlı süjet təhkiyəsi qurur.

Rafiq Yusifov yazır: "Həyat da, ədəbi proses də öz axarı ilə gedir. Fərdi yaradıcılıq dəsti-xəttinə, üslubuna malik yazıçılar həyatı, ətraf aləmi, insanların yeni şəkil alan qarşılıqlı ünsiyyətini, onların daxili dünyasındakı həyəcan və iztirabları, hiss və həyəcanları daha yeni vasitələrlə əks etdirməyə çalışırlar" [5,s.161].

Yusif Səmədoğlu belə yazıçılardan idi. O öz qəhrəmanlarının, yaratdığı obrazların iç dünyası ilə oxucunu tək qoyurdu. Oxucu bu obrazların keçmişini, bugününü, gələcəyini görə bilir. Oxuduğu hekayənin əsas personajını tanımaq, onun xarakterini müəyyənləşdirmək üçün oxucu yaddaşdan istifadə edir. Bəzən personajlar öz keçmişlərini danışır, bəzən keçmişə yolçuluğa çıxmağa sövqedici təsir etməklə kifayətlənirlər. Y.Səmədoğlu tarixin müxtəlif dövrlərində yaddaşına yazılanları yaşadan onlarla bədii personaj yarada bilmişdi. O, ədəbiyyatımıza fərdin subyektiv keçmişindən başlayaraq, bir millətin kütləvi yaddaşına qədər geniş bir sahəni əhatə edən mövzu dairəsi qoyub gedib. Y.Səmədoğlunun yarıməsrlük yaradıcılığı göstərir ki, o bir yazıçı kimi həmişə yaradıcılıq axtarışlarında olmuş, milli tale və milli tarix miqyasında düşünərək çox gözəl əsərlər yazmışdır. Onun yaradıcılığı ədəbi fikrimizi zənginləşdirmiş, ona yeni çağlar gətirmişdir. Bu, həm ədəbiyyatımızda, həm ümumi düşüncəmizdə parlaq istedadlı yazıçı Yusif Səmədoğlunun söz və ədəbi həqiqət zirvəsində tutduğu mövqedir.

ƏDƏBİYYAT

1. Bağırılı Aygün. Ağrılı həqiqətlər romanı. Azərbaycan jurnalı. 2014, №3.
2. Yaqubova M. Müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində retrospeksiya. Fil.ü.f.d. elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Əlyazması hüququnda.

- Bakı, 2012.
3. Seymour Chatman. Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı (Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film). De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2008.
 4. Səmədoğlu Y. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005.
 5. Yusifoğlu R. Müasir ədəbi proses və ədəbi tənqid. Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti. Bakı, “Çaşıoğlu”, 2004.

Leyla Aliyeva

**THE ROLE OF MEMORY IN COMPOSITION
OF YUSIF SAMADOGLU'S STORIES**

SUMMARY

There is a special role of memory in story-line-plot and composition of Yusif Samadoglu's stories. At the same time texts of both novels distinguished by complex composition of the author are presented in memory structure. The characters in both “The Day of Murder” and “The sayings come to end” are introduced closely with their inner peace and personal memory. The heroes and personages of this works always deal with their past, memories and convey all of these to the readers. And it leads to move away from chronological sequence and traditionally breaking the course of events from the beginning to the end. This thought is available for novels, stories in the books “The room 220” (1960), “Galaxy” (1973) and the published stories “Astana”, “Spring in Inje valley”.

Лейла Алиева

**РОЛЬ ПАМЯТИ В КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ
РАССКАЗОВ ЮСИФА САМЕДОГЛУ**

РЕЗЮМЕ

В рассказах Юсиф Самедоглу особая роль в структуре композиции и сюжета – фабулы принадлежит памяти. Вместе с этим содержание текста двух его романов выражено в структуре памяти. В романах «День казни», «Сказанное случилось...» герои-рассказчики представлены своим внутренним миром, личной памятью. Рассказать о своём прошлом, отложившихся в памяти воспоминаниях и прожитых моментах всегда входит в задачу героев и персонажей этих романов. А это приводит к отдалению от хронологической последовательности реальных событий в художественном тексте, обратному построению вместо традиционного продвижения событий от начала до конца. Эту мысль можно отнести к романам писателя, книге рассказов «Комната номер 220» (1960), «Галактика» (1973), опубликованным позднее повестям «Астана», «Весенняя пора в долине Инджа».

Əlizadə ƏSGƏRLİ
Filologiya üzrə elmlər doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
alizade.asgerli@gmail.com

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİNİN DÖVRLƏŞDİRİLMƏSİNİN YENİ ELMİ KONSEPSİYASI

Açar sözlər: Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, yeni ədəbi dövrləşdirmə, İsa Həbibbəyli

Key words: history of the Azerbaijani literature, new literary periodization, Isa Habibbayli

Ключевие слова: история азербайджанской литературы, новая периодизация литературы, Иса Габиббейли

Akademik İsa Həbibbəylinin “Poetika.izm” jurnalında (Bakı, “Elm və təhsil”, 2017, №3, s.3-18) “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsinin elmi təsnifatı” adlı məqaləsi çap olunmuşdur [1]. Beləliklə, alim elmi-ədəbi ictimaiyyətə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsinin yeni konsepsiyasını təqdim etmişdir. O, Azərbaycan ədəbiyyatının elmi-nəzəri cəhətdən dövrləşdirilməsinin zərurətini milli dövlət müstəqilliyinin nəticəsi hesab edir. Bildirir ki, Sovet dövrünün prinsipləri əsasında ədəbiyyatın dövrlər üzrə ideoloji olaraq tədqiq və təhlili tənqidə məruz qalmışdı. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsində klassik format hələ də elmi dövriyyədən çıxmamışdır. Alim göstərir ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin 7 cildliyindəki (2004-2011) icmallar və portret-oçerklər azərbaycançılıq məfkurəsinə əsaslanmış, bəşəri dəyərlərə istinad etmişdir. Çap olunmuş 4 cildə xüsusi dövrləşdirmə aparılmamış, “çox-əsrlik Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi əsrlər üzrə mərhələlərə ayrılaraq, müəyyən elmi-nəzəri təhlil əsasında təqdim olunmuşdur” [1, s.3]. İsa Həbibbəyli çap edilmiş 4 cildin Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı (I c.), ən qədim dövr (II c.), yazılı ədəbiyyatın yaranmasından XIII əsrə qədərki dövr – qədim dövrün (III c.) və yeni dövrün – XIX əsrin (IV c.) mövcud elmi mənzərəsini göstərir [2] və hesab edir ki, “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi müstəqillik dövründə yaranan, bəşəri dəyərləri də nəzərə almaqla milli ədəbiyyatın real inkişaf prosesinin əsasında yazılan akademik ədəbiyyat tarixidir” [1, s.4].

Akademik İsa Həbibbəyli qeyd edir ki, professor Yaşar Qarayev [3]

və professor Bədirxan Əhmədovun [4] ədəbiyyat tarixinə aid kitablarında dövrəşmə məsələsi xüsusi məqsəd olmasa da, onların “XIX əsr və XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi mərhələlərinin geniş və obyektiv elmi qiyməti verilmişdir” [1, s.4]. Qiymətləndirir ki, “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin XIX əsr və XX əsrin əvvəlləri mərhələlərinin müəyyənləşdirilməsində və həmin dövrlərin ədəbi-tarixi proseslərinin obyektiv izahında bu nəşrlər əhəmiyyətli mənbələrdir” [1, s.4].

İsa Həbibbəyli professor Baloglan Şəfizadə [5] və professor Elməddin Əlibəyzadənin [6] “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” kitablarını ədəbiyyat tarixinin qədim dövrlərinə işıq salan, az öyrənilmiş ən böyük tarixi mərhələni əsaslı və dərin tədqiqatlarla zənginləşdirən əsərlər kimi yüksək qiymətləndirir: “Bu tədqiqatlar Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin qədim dövrünün hüdudlarını müəyyən etmək və mahiyyətini açmaq baxımından özünəməxsus mühüm əhəmiyyətə malikdir” [1, s.4-5]. BDU-nun 2 cildlik “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” [7] dərsliyinin “milli ədəbiyyatın dövrlər üzrə verilməsində obyektiv meyarlardan, ədəbi-tarixi proseslərin reallıqlarından çıxış etmək meylini təqdir edir və ilk dəfə (Sovet dövrü ədəbiyyatı istilahını işlətdiyini) Azərbaycan Sovet ədəbiyyatının “Sovet dövrü ədəbiyyatı” kimi təqdim olunmasını əhəmiyyətli sayır. Dəyərləndirir ki, “ədəbiyyatın tam olaraq ideologiyaya tabe etdirmədən dəyərləndirilməsi müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminin obyektiv elmi-nəzəri baxışlarından doğan real qiymətləndirmə hesab oluna bilər” [1, s.5]. İsa Həbibbəyli Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun hazırladığı “Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı”na [8] da elmi-metodoloji dəyər verir. Hesab edir ki, 2 cildlik “həm nəzərdə tutulan tarixi mərhələni bütün yönləri ilə əhatə etmək baxımından, həm də ədəbiyyat tarixinin bu mərhələsi dövrəşmədə malik olduğu mahiyyəti dəqiq ifadə etmək cəhətdən mühüm əhəmiyyətə malikdir” [1, s.5]. 1990-2000 və 2001-ci ildən üzün bəri müstəqil milli ədəbiyyatımızı böyük zəhmətin, ciddi elmi araşdırmaların nəticəsi hesab edən akademik İsa Həbibbəyli dəyərləndirir ki, “Azərbaycançılıq, ümummilliyə oyanışa xidmət, milli qurtuluş ideyalarının bədii ifadəsi, yeni insanın obrazının yaradılması, ədəbiyyatda ölkənin qayğılarının, gələcəyinin təsvir və tərənnümü müstəqillik dövrü ədəbiyyatının ideya əsasını təşkil edir” [1, s.5].

Görkəmli alim professor Vəli Osmanlı, [9] professor Alxan Bayramoğlu, [10] professor Təyyar Salamoğlu [11] və professor M.Ağayevanın [12] dərslik və tədqiqat kitablarını da əhəmiyyətli elmi nəşrlər hesab edir, bildirir ki, “uzun dövr ərzində Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrəşdirilməsi üzrə müəyyən elmi təşəbbüslər və çağırışlar meydana çıxmışdır” [1, s.7]. Alim bu baxımdan “AMEA-nın müxbir üzvü, professor Yaşar Qarayevin XXI əsrin başlanğıcında irəli sürdüyü fikirləri Azərbaycan ədə-

biyyatı tarixinin yenidən dövrləşdirilməsi probleminin aktuallığını ifadə edən obyektiv çağırışlar” kimi yüksək qiymətləndirir. Göstərir ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixçiliyinə sistemli elmi münasibət müstəqillik dövründə, XX əsrin 90-cı illərindən başlamışdır. Və əsaslı bilir ki, “XIX əsrin ərəfəsində milli bədii təfəkkürü həm növbəti epoxaya aparmaq, həm də müstəqillik mərhələsinin məsuliyyətli vəzifələrini həyata keçirmək üçün səfərbər etməli olan ədəbiyyatşünaslıq elmi mümkün olan bütün resurslardan istifadə etmək mənasında mövcud dayanıqlı ənənələrin enerjisini də prosesə cəlb etmək üçün “dövrləşmə” məsələsinə yenidən və bu dəfə əsaslı şəkildə qayıtmalı olmuşdur” [1, s.7]. İsa Həbibbəyli Sovet dövrünün 70-80-ci illərini milli mənafe, “Azərbaycanda aparılan dövlət siyasətinin ölkə maraqları və milli mənafeələr üstündə köklənməsi ədəbiyyat haqqında elmin də ideoloji maneələri aşaraq, davamlı ənənələrin yaşadılmasına, problemin ümumdünya ədəbi-mədəni prosesləri səviyyəsində qiymətləndirilməsinə və milli maraqların ön mövqeyə çəkilməsinə geniş zəmin hazırlamışdır” [1, s.7]. Mövcud mərhələni bütün sahələr üzrə möhkəm təməllər hesab edən akademik ümumiləşdirir ki, “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsi məsələsinə yenidən qayıdış da o illərin mədəni-mənəvi intibahının hazırladığı prosesdir” [1, s.7].

İsa Həbibbəyli XX əsrin 90-cı illərini Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini yenidən formalaşdırmaq üçün *konsepsiya axtarışları dövrü* hesab edir. O, bu istiqamətdə professor Nazif Qəhrəmanlının “Milli ədəbiyyat tarixçiliyi: genesis, inkişaf və dövrləşdirmə problemləri” [13] monoqrafiyasını yüksək qiymətləndirir. Müəllif yazır: Bu monoqrafiya “Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında milli ədəbiyyat tarixçiliyi ənənələrinə və müstəqillik dövrünün bu istiqamətdəki vəzifələrinə konseptual elmi-nəzəri baxışları əks etdirən ilk ümumiləşmiş tədqiqat əsəri kimi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu, ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmində milli ədəbiyyat tarixçiliyi probleminə həsr olunmuş birinci monoqrafik tədqiqatdır” [1, s.8]. İsa Həbibbəyli Nazif Qəhrəmanlının belə bir tezisini də xüsusən vurğulayır ki, o, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi və nəşrlərinin konsepsiyasını sırf tarixi konsepsiya hesab edir və onun meyar və ölçülərini tarixşünaslıqla bağlayır. Halbuki, “Ədəbiyyat tarixinə dair ədəbi-tarixi və ideya-estetik özüllər üzərində müstəqil konsepsiya qurulmalıdır” [1, s.8]. Alim professor N.Qəhrəmanlının təqdim etdiyi 7 model üzərində dayanır, onun problemə Qərb mövqeyindən yanaşdığını, Ümumşərq poetikası ilə əlaqədar diqqət yetirdiyini bildirir, halbuki, “milli ədəbiyyat tarixçiliyi” konsepsiyasında ümumdünya meyarları ilə müqayisədə milli maraqlar və ədəbi-tarixi reallıqlar daha üstün mövqedə olmalıdır” [1, s.8]. İ.Həbibbəyli hesab edir ki, N.Qəhrəmanlı ədəbi dövrləşdirmə məsələsində daha çox ümumi metodoloji prinsiplərə və tarixilik aspektinə istinad etmiş, müasir

reallıqları ifadə edə bilməmiş, konkret model təqdim etməmişdir. Akademik yekunlaşdırır ki, “Nazif Qəhrəmanlının “Milli ədəbiyyat tarixçiliyi: genesis, inkişaf və dövrləşdirmə problemləri” monoqrafiyası ədəbiyyat tarixi anlayışının nəzəriyyəsinə, bu sahədə Azərbaycan təcrübəsinin şərhinə və perspektivlərinə, dövrləşmə konsepsiyasının zəruriliyinə həsr olunmuş qiymətli elmi mənbədir” [1, s.9].

Nüfuzlu alim akademik N.Cəfərovun [14] irəli sürdüyü elmi konsepsiyayı da işin nəzəri əsasları, ədəbi-estetik, etnik-kulturoloji və ictimai-siyasi meyarları, konkret ədəbi dövrləşdirmə modeli müəyyənləşdirmək baxımından əhəmiyyətli hesab edir. O, Nizami Cəfərovun dövrləşdirməsində ideoloji baxışları deyil, onun ədəbi-estetik meyarları, nəticə etibarilə azərbaycançılıq dəyərlərini əsas tutduğunu üstün cəhət kimi qiymətləndirir.

İsa Həbibbəyli, xüsusilə Nizami Cəfərovun orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının sərhədlərini XIII-XVI əsrləri göstərdiyini, XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının və ictimai fikrinin inkişafı tarixindəki fərqli yerini və əhəmiyyətini xüsusi qeyd edir. Yekunlaşdırır ki, əgər Nazif Qəhrəmanlı ədəbi dövrləşdirmə zərurətini elmi ideya olaraq irəli sürmüşdürsə, onu elmi-nəzəri cəhətdən əsaslandırmışdırsa, Nizami Cəfərov ədəbi dövrləşdirmənin konkret versiyasını formalaşdırmışdır.

Akademik İsa Həbibbəyli *1990-2000-ci illəri Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsi sahəsində konsepsiya axtarışlarının inkişaf göstəricisi* kimi dəyərləndirir. O, Zaman və ədəbiyyat məsələlərinə ümumi diqqət yetirmiş, xüsusiləşdirmişdir ki, Zaman ədəbi prosesin inkişaf etməsində mühüm rol oynadığı kimi, ədəbiyyat da zamanın aparıcı ideallarını formalaşdırmaq və ictimai fikri həmin ideallar uğrunda mübarizəyə doğru yönləndirmək baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. İsa Həbibbəyli davam edir: “Zamanın ictimai-siyasi xarakteri və ayrı-ayrı epoxalarda baş vermiş böyük tarixi-mədəni hadisələr ədəbi cərəyanları, mövzuları, janrları, üslubları, hətta qəhrəmanları meydana çıxarmışdır... Hər yeni zaman özünün yeni ədəbi axınlarını və ədəbiyyatını yaratmışdır... Böyük ədəbiyyat da öz növbəsində Zamanın yeniləşməsi, inkişafı və dəyişməsinə təkan vermişdir” [1, s.11].

İsa Həbibbəyli vurğulayır ki, zaman anlayışı obyektiv ictimai-tarixi reallıqlara görə yox, ideoloji cəhətdən diqqətə çəkilmiş, Sovet dövrünün ədəbi dövrləşdirilməsi marksizm təliminə uyğunlaşdırılmışdır. Ədəbiyyatın formasıyalar üzrə dövrləşdirilməsi isə Azərbaycan ədəbiyyatının təcrübəsində heç də hər zaman obyektiv reallığı ifadə edə bilməmişdir. Bu mənada marksist təlim Azərbaycanın ədəbi-mədəni proseslərinin dialektikası üçün həmişə uyğun gəlmədiyindən təbii maneələr yaranmışdır. Bu ciddi səbəb də “Azərbaycanda çoxəsrlilik ədəbiyyat tarixinin dövrləşdirilməsi

problemə yenidən qayıtmaq zərurətini elmi fikrin gündəminə gətirmişdir” [1, s.12]. “Ona görə də, müstəqillik illərində Zamana və ədəbiyyata obyektiv ədəbi-tarixi baxış Azərbaycan ədəbiyyatının dövləşdirilməsi üçün yeni konsepsiyanın müəyyən olunmasını tələb edir” [1, s.12].

Akademik İsa Həbibbəyli yeni ədəbi dövləşdirmənin elmi konsepsiyasının əsaslarını belə görür:

1. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin keçmiş Sovet ideologiyası əsasında aparılmış dövləşməsinin ədəbi-tarixi proseslərin reallıqlarını əks etdirməməsi, müstəqillik dövrünün prinsiplərinə, milli məfkurəyə uyğun gəlməməsi;

2. Ayrı-ayrı müəlliflərin və ya müəlliflər kollektivinin yazıb nəşr etdirdikləri Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə dair akademik nəşrlərdə, dərsliklərdə, monoqrafik tədqiqatlarda dövləşdirilmədə keçmişdə müəyyən edilmiş mərhələlərdən uzaqlaşma bilməmək hallarının aşkar nəzərə çarpması;

3. Dövləşmə meyarlarında və mərhələlərin müəyyən olunmasında pərakəndəliyin müşahidə olunması;

4. Dövlət müstəqilliyi ideallarının işığında Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsinin vahid sisteminin yaradılması zərurətinin meydana çıxması;

5. Dövləşdirmədə dünyada gedən ədəbi-tarixi proseslərin nəzərə alınması zərurəti.

İsa Həbibbəyli hesab edir ki, “Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmində çoxəsrlik ədəbiyyat tariximiz və müasir ədəbi proses dövləşdirilərkən ilk növbədə təsnifat üçün elmi prinsiplərin, nəzəri konsepsiyaların müəyyən edilməsi ön mühüm şərtidir” [1, s.13]. Akademik ədəbi dövləşdirmədə aşağıdakı prinsipləri əsaslı bilir:

1. Azərbaycançılıq məfkurəsi;
2. Sivilizasiya faktoru;
3. Ədəbi-tarixi prosesin reallıqları;
4. Azərbaycanda ədəbi cərəyanlar.

Akademik bu vacib prinsiplərə əsaslanarkən, Azərbaycanda türk sivilizasiyası, ərəb-islam sivilizasiyalarının ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni mühitə təsirini diqqətdə saxlayır və tezisləşdirir ki, “Türk sivilizasiyasının tanrıçılıq təlimi, islam sivilizasiyasının mənəvi kamillik ideyası müxtəlif dövrlərin böyük ədəbiyyatı və mədəniyyətinin formalaşmasında mühüm rol oynamışdır” [1, s.14].

Konsepsiya müəllifi milli maarifçilik hərəkatının sosial-ədəbi mühitə təsirini də vacib bilir. Alim yazır: “Uzun illər Şərqi-müsəlman dünyagörüşü istiqamətində köklənmiş Azərbaycan ədəbi-ictimai fikrinin XIX əsrdə Qərbyönlü inkişaf yoluna keçməsi və bu zəmində ölkədə dünyəvi mək-

təblərin, teatrın, milli mətbuatın və realist ədəbiyyatın yaranıb yüksələn xətlə qaçılmaz şəkildə yolunu davam etdirməsi maarifçilik hərəkatının regionda mühüm sivilizasiya faktoru olduğunu qəbul etməyə əsas verir” [1, s.14].

Nüfuzlu ictimai xadim azərbaycançılıq ideologiyası üzərində dayanaraq tezisləşdirir ki, “Azərbaycançılıq – milli düşüncənin və vətən anlayışının bir yerdə qavranılması təlim olaraq, xalqın və ölkənin milli maraqlarını, maarifçilikdən milli azadlıq ideyalarına, istiqlal mübarizəsi düşüncəsinə, dövlət müstəqilliyi şüuruna qədərki bütün ideallarının ədəbiyyatın canında və qanında olmasını qaçılmaz həyati tələbat səviyyəsinə qaldıran ümummilli məfkurədir” [1, s.14-15].

Görkəmli alim müasir dövrləşdirmə konsepsiyasında başlıca meyarları milli ədəbiyyatın ictimai-mədəni və ədəbi-tarixi proseslərinin reallıqları, keçilmiş inkişaf yolunun özünəməxsusluqlarını obyektiv əks etdirmək baxımından faydalı hesab edir. Alim “ədəbi-tarixi proseslərin reallıqları dedikdə, Azərbaycan ədəbiyyatının təbii məntiqindən, daxili təkamülündən doğan sənət idealları ilə xalqın müxtəlif dövrlərdəki ümummilli ideallarının dialektik əlaqəsi, sintezi və vəhdətini nəzərdə tutur” [1, s.15]. Ümumiləşdirir ki, göstərilən “prinsiplər Azərbaycan ictimai-mədəni fikrinin və ədəbiyyatının əsrlər boyu keçdiyi inkişaf yolunun ana xətlərini və başlıca məzmununu, əsas inkişaf istiqamətlərini özündə əks etdirir. Burada hər hansı bir kənar ideologiyanın diqtəsi ilə təklif olunan meyillər özünə yer almamışdır” [1, s.15].

Akademik İsa Həbibbəyli Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin inkişaf mərhələlərini “ümumdünya ədəbi proseslərinin gedişatı müstəvisində Azərbaycan xalqının çoxəsrlik tarixi ərzində milli ədəbiyyatın keçdiyi təkamül proseslərinin daxili inkişaf qanunauyğunluğundan, təbii məntiqindən doğan elmi təsnifat” hesab edir və *dövrləşdirmə modelini* aşağıdakı kimi göstərir:

1. Qədim dövr Azərbaycan ədəbiyyatı: etnosdan-eposadək;
2. Azərbaycan yazılı ədəbiyyatının ortaqlıq başlanğıc dövrü (VII-X əsrlər);
3. İntibah dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı (XI-XII əsrlər);
4. Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı (XIII-XVI əsrlər);
5. Azərbaycan ədəbiyyatında erkən realizm dövrü (XVII-XVIII əsrlər);
6. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik hərəkatı və maarifçi realizm dövrü (XIX əsr);
7. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizm və romantizm (XIX əsrin 90-cı illərindən 1920-ci ilədək);
8. Azərbaycan ədəbiyyatında sosialist realizmi dövrü;

9. Milli-mənəvi özünüdərəkə qayıdış və istiqlal ədəbiyyatı mərhələsi. Modernizm;

10. Çoxmetodlu Azərbaycan ədəbiyyatı (Müstəqillik dövrü).

Alim bir məxsusi izah da verir ki, “dövləşdirmənin müəyyən olunmasında konkret mərhələlər arasında davam edən proseslərlə, varisləklə yanaşı, köklü mühüm yeniləşmələrin, dəyişikliklərin baş verməsi də əsas götürülmüşdür” [1, s.16].

Akademik ədəbi dövləşdirmə təsnifatının bütün mərhələləri üçün kifayət qədər konkret, aydın elmi-nəzəri izahlar vermiş, tezislərini bütün hallarda əsaslı ifadə etmiş və yekunlaşdırmışdır ki, “təqdim olunan Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsi modeli çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının milli maraqlara və dünyəvi dəyərlərə uyğun səviyyədə, sistemli tədqiq edilib öyrənilməsinə imkan yaradır” [1, s.18].

Görkəmli ədəbiyyatşünas-alim Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsi problemi ilə bağlı AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun 6 oktyabr 2017-ci il tarixli Elmi Şurasında əhatəli tezisləri, izah və şərhləri ilə birlikdə geniş məruzə etmiş, irəli sürülən təklifləri dinləmiş və bildirmişdir ki, problemlə bağlı 216 səhifəlik monoqrafiyanı çapa hazırlamışdır.

Beləliklə, akademik İsa Həbibbəylinin Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsində mövcud elmi-nəzəri fikrin varisliyinə əsaslanan konsepsiyası Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi oncildliyinin akademik nəşrləri üçün vacib proqramdır, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsi problemlərinin həllində normativ aktdır, elm və tədris məsələlərinin praktik həllində yönləndirici, əsaslı tarixi-ədəbi sənəddir.

ƏDƏBİYYAT

1. Həbibbəyli İ. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövləşdirilməsinin elmi təsnifatı. Poetika.İzm. Bakı, “Elm və təhsil”, №3, 2017,.
2. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 7 cildə, I cild. Bakı, “Elm”, 2004; II cild. Bakı, “Elm”, 2007; III cild. Bakı, “Elm”, 2009; IV cild. Bakı, “Elm”, 2011.
3. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər. Bakı, “Elm”, 2002.
4. Əhmədov B. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı, 3 cildə, I cild. Bakı, “Elm və təhsil”, 2011; II cild. Bakı, “Apostroff”, 2010.
5. Şərifzadə B. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (ən qədim dövrlər). Bakı, “Adiloğlu”, 2003.
6. Əlibəyazadə E. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (ən qədim dövrlər) Bakı, “Qarabağ”, 2009.
7. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı, 2 cildə, I cild. Bakı, “Bakı Universiteti”, 2007; II cild, 2007.
8. Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı, 2 cildə, I cild. Bakı, “Elm və təhsil”, 2016.
9. Osmanlı V. Türk xalqları ədəbiyyatının ortaqlaşdırıcısı (VI-X əsrlər). Türkiyə,

- “Ərzurum”, 1996.
10. Bayramoğlu A. Müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi öçerki. Bakı, “Elm və təhsil”, 2013.
 11. Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, BQU, 2012 məsələlərinə dair.
 12. Ağayeva M. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, “Elm”, 2013.
 13. Qəhrəmanlı N. Milli ədəbiyyat tarixçiliyi: genezis, inkişaf və dövrləşdirmə problemləri. Bakı, “Qartal”, 1997.
 14. Cəfərov N. Seçilmiş əsərləri, 5 cildə, II cild. Bakı, “Elm”, 2007.

Alizade Asgerli

**PERIODIZATION OF HISTORY
OF THE AZERBAIJANI LITERATURE**

SUMMARY

In the article is expressed the scientific-theoretical thoughts on periodization of history of the Azerbaijani literature by Isa Habibbayli. It is also summarized experience of current literature historicism and describes different features. In the article the scientist pays attention to scientific-theoretical principles and basis of the conception and model of periodization.

In the article is commented main thesis of the book by prominent scientist on history of the Azerbaijani literature and its periodization.

Ализаде Аскерли

**НОВАЯ НАУЧНАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИСТОРИИ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

РЕЗЮМЕ

В статье представлен научно-теоретический взгляд на периодизацию академика Исы Габиббейли истории азербайджанской литературы. Обобщён соответствующий опыт истории литературы в этой области и показаны отличительные признаки. Учёный привлёк внимание к авторам концепции научно-теоретических и классификационных принципов периодизации литературы и представил модели основ своеобразной концепции периодизации.

В статье комментированы основные тезисы об истории азербайджанской литературы и её периодизации, приведённые в книге известного учёного.

Tahirə MƏMMƏD
Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu

**ERKƏN REALİZM KONSEPSİYASI
VƏ
TƏTBİQİ PROBLEMLƏRİ**

Açar sözlər: erkən realizm, akademik İsa Həbibbəyli, milli ənənə, türk xalqları ədəbiyyatı, XVII-XVIII əsrlər

Key words: early realism, academician Isa Habibbayli, national tradition, Turkic people literature, XVII-XVIII centuries

Ключевые слова: ранний реализм, академик Иса Габиббейли, национальная традиция, литература тюркских народов, XVII-XVIII века

Dünya ədəbiyyatında yaranma və yayılma tarixi XIX əsrdən başlanan realizmin bir cərəyan kimi özünü təsdiq etmədən öncə də, sözsüz ki, müəyyən bir bazaya və ehtiyata, yaranmasına rəvac verən ənənələrə malik idi. Müqayisə məqsədilə nəzər saldıqda ayrı-ayrı regionların ədəbiyyatında bu ənənələrin və realizmə gedən yolun fərqliliyinin şahidi oluruq. Belə ki, Qərb ədəbiyyatında romantizmə etiraz formasında üzə çıxmasına baxmayaraq, Azərbaycan ədəbiyyatında romantizmin bir ədəbi cərəyan kimi formalaşması realizmdən sonraya təsadüf edir. Bizdə realizm, özündən əvvəlkinə etiraz mənasında, daha çox klassik divan ədəbiyyatının norma və prinsiplərindən kənara çıxmağa cəhd kimi özünü göstərir. Lakin istər Qərbdə romantizmə etiraz olsun, istərsə də bizdə divan ədəbiyyatına – realizmlə fərqli prinsiplər sərgiləyən yaradıcılıq tipləri arasında kəskin sədd qoymaq doğru deyil. Realizm Qərbdə formalaşarkən, romantizmin bir sıra poetika keyfiyyətlərindən bəhrələnməmişdir. Eləcə də bizdə realizm divan ədəbiyyatından bir sənət məktəbi kimi çox şey əxz etmişdir; realizmə ilk çıxır divan ədəbiyyatı içərisində açılmışdır. Azərbaycan, eləcə də türk və digər Şərq xalqlarının ədəbiyyatları divan və xalq ədəbiyyatı rüşeymlərindən qidalanaraq realizm, eləcə də digər ədəbi cərəyanları iki istiqamətə – milli-regional ənənə və Qərb təsiri qovşağında formalaşdırmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatında yeni tipli realizmdən əvvəl erkən realizmin bir mərhələ kimi mövcudluğunun əsaslandırılması [1] ideyası da milli realizmin təkamül xüsusiyyətlərinin nəzərə alınması baxımından həm elmi, həm də müasir dünyada elmi nəticələrin nəzəri-praktiki funksiyalarından biri kimi qəbul edilən strateji əhəmiyyətə malikdir.

Erkən realizm: prinsip və perspektivləri

Özünütdədiq mərhələsi Qərbdə gerçəkləşən cərəyan və janrların milli ədəbiyyatlarda spesifik xüsusiyyətləri araşdırılarkən onların daxil olduqları mühitdə ilk yarandıqları regiona aid normaların araşdırılıb üzə çıxarılması ilə kifayətlənmək ənənəsi ədəbiyyatşünaslıqda geniş yayılmışdır. Sözsüz ki, hər bir cərəyanın və janrın ilkin modelini formalaşdırıb təqdim etdiyi dövrdən təyinedici normativlər mövcuddur və onları üzə çıxarmadan həlledici söz demək də mümkün deyil. Lakin sabit prinsiplərlə bərabər, regional və tarixi xüsusiyyətlərin də nəzərə alınması vacib şərt-dir. Bu mənada, Azərbaycan, eləcə də onun ortaq ənənələri paylaşdığı türk xalqlarının ədəbiyyatında hər hansı “gəlmə”, “alınma” ədəbi hadisəni araşdırılarkən onların yeni formalaşdığı mühitdə əsaslandığı bazanı və yarandığı tarixi mərhələnin spesifik xüsusiyyətlərini də dəyərləndirmək lazımdır; əks halda nəticələr yarımçıq qalır və elmi əsaslılığı şübhə altına alınır. Çünki yeni gələn, təzə mühitdə müəyyən razılaşmalarla özünə yer tapır. Milli-regional cəhətlərin müəyyənləşdirilməsi üçün ilk növbədə ədəbi hadisənin tarixi təkamülünün izlənilməsi vacibdir. Bu mənada, əgər realizmin milli və ya regional tipini müəyyənləşdirmək istəyiriksə, onun da tarixi təkamül prosesi tədqiqata cəlb olunmalıdır. Həmin prosesdə erkən realizm mərhələsinin müəyyənləşdirilməsi strateji və elmi əhəmiyyətə malik təyinat kimi qiymətləndirilə bilər.

Realizmin istənilən ədəbiyyatda başlanğıc, təşəkkül mərhələsi araşdırılarkən, istər-istəməz onun ilkin elementlərinin formalaşması prosesi izlənilir. Ayrıca bir erkən realizm normativ nəzəriyyədə ümumi mərhələ kimi mövcud olmasa da, realizmin başlanğıc dövrü tədqiqata cəlb olunarkən, prosesin izlənilməsi baxımından bu ifadədən azacıq fərqlə və ya olduğu kimi bəhs edilir. V.V.Mayakovski “Erkən realizm” başlıqlı məqaləsində erkən realizmdən romantizm və realizmin ara, keçid dövrü kimi bəhs edir. [2]

Son dövrlərdə rus nəzəri fikrində realizmin erkən mərhələsinin araşdırılma meyilləri də bu ədəbiyyatşünaslıqda problemin müasir aktuallığını göstərir. V.İ. Qluxovun 1991-ci ildə müdafiə olunan “Rus realizmi XVIII əsr və XIX əsrin başlanğıcı (məşəyi, doğuluşu, təşəkkül yolu)” doktorluq dissertasiyasında realizmin başlanğıcı, ərəfəsi kimi rus klassizmi götürülür; bu klassizm Qərbdən bir çox şeylər əxz etməsinə baxmayaraq, artıq daxilən bir sıra dəyişmələr gerçəkləşdirmişdi, bu dəyişiklik realizmə olan yaxınlıq və realizm elementlərinin artımı kimi qiymətləndirilir. [3]

Qərb ədəbiyyatşünaslığında da realizm XIX əsr hadisəsi kimi öyrənilsə də, əvvəlki realizm mənasında intibah realizmindən, barokko mədəniyyətindən bəhs edilir.

Akademik İsa Həbibbəylinin Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövr-

ləşdirilməsi konsepsiyasında mühüm bir mərhələ kimi götürülən erkən realizm elmi baxımdan perspektivlidir və tətbiq imkanları genişdir. Onun perspektivliyinin əsas istiqaməti bu mərhələnin əksər Şərq, eləcə də türk xalqlarının ədəbiyyatına tətbiq olunma imkanında üzə çıxır. Erkən realizmdən ayrıca bəhs edərək, müəllifin tədqiq edib üzə çıxardığı cəhətləri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

1. İctimai-real motivlərin, dövrün ictimai səciyyəsinin, həyatdakı haqsızlıq və ədalətsizliklərə tənqidi münasibətin güclənməsi;
2. Epik növə və epik-didaktik janrlara marağın artması;
3. Xalq danışq dilinin, deyimlərinin poeziyada öz mövqeyini və işləkliyini möhkəmləndirməsi;
4. Səpkilərin yaranması ilə ədəbiyyatın qanuniləşmiş sədlərinin genişlənməsi;
5. XVII-XVIII əsrlərdə bədii nəsrin inkişafının klassik normalara bir qədər sərbəstlik gətirməsi;
6. Heca vəznli şeirin yazılı ədəbiyyatda “yüksələn xətlə” inkişaf etməsi;
7. Xalq şeir şəkillərinin poeziyada geniş vüsət alması;
8. Canlı xalq dilində və folklor üslubunda yaranan ədəbiyyatın inkişafı əsasında Azərbaycan ədəbi dilinin formalaşması;
9. Dünyəvi problemlərin həlli üçün ağıla, kamala yönələn diqqət.

Real həyatı problemlərə həsr olunan şeirdə Vaqifin etirazlarını sərgiləyən “yoxdur”lar sırasında ağılın, kamalın yer almasını İsa Həbibbəyli yeni ədəbi dünyagörüşünün formalaşması elementlərindən biri kimi müşahidə edib qiymətləndirir. “Molla Pənah Vaqifin “Bayram oldu” şeirində həyatı çətinliklərlə birlikdə “kamal da yoxdur” kimi dərin təəssüf hissləri ifadə edən misraları, həm də yeni Zamanın ağıla, elmə, tərəqqiyə, maarifçiliyə olan dərin ehtiyacının ifadəsi idi.” [1] Vaqifin “yoxdur”lara yekun kimi səslənən “Allaha şükür ki, kamal da yoxdur” [4, s.112] misrasında poetik ustalıqla yaratdığı çoxçalarlılıq dözümlə dərdi, təəssüflə səbri, ironiya ilə kədəri əks etdirməklə anlamağın vacibliyini və əzabını ifadə edir.

Akademik erkən realizmi iki mərhələyə ayırır: “Göründüyü kimi, XVII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı klassik romantik poeziyadan erkən realizmə keçid dövrüdür. Bu dövrün poeziyası romantik lirikadan gerçəkliyin bədii ifadəsinə doğru baş vermiş ilkin böyük dönüşdür, yeni ədəbi istiqamətin başlanğıcıdır. Geniş mənada həmin mərhələdə yaranan ədəbiyyat XVIII əsr Azərbaycan realist şeirinin proloqudur. XVII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı XVIII əsrin erkən realizminə hazırlıq dövrüdür. Azərbaycan realizmi XVII əsrin “keçid dövrü” ədəbiyyatı vasitəsilə realist mərhələyə qədəm qoymuşdur. Beləliklə, “XVII əsr Azərbaycan ədəbiyyatı Məhəmməd Füzuli ilə Molla Pənah Vaqif arasında mühüm bir körpü funksiyasını

yerinə yetirmişdir.” [1]

Erkən realizmin əsas görüntülədiyi yeniliklərin kompleksliliyi ilə yaxınlığında olanlardan fərqlənən modeli kimi Vaqif yaradıcılığını təqdim edir: “.. XVIII əsrin realizmi təsviri realizm yox, realizmin ərəfəsinin, başlanğıc dövrünün ovqatını yaşayan və əks etdirən erkən realizm idi. Molla Pənah Vaqifin realizmi Azərbaycan ədəbiyyatında realizm ədəbi cərəyanının müqəddiməsidir. ...Molla Pənah Vaqif Azərbaycan ədəbi-ictimai fikrində Məhəmməd Füzulidən sonrakı, Mirzə Fətəli Axundovdan əvvəlki böyük ədəbiyyatın fərqli zirvəsidir.” [1].

Vaqifin yaradıcılığını xarakterizə edən ifadə kimi Yaşar Qarayev tərəfindən istifadə olunan “erkən realizm”i [5, s.46] İsa Həbibbəyli bir müəllifə münasibət çərçivəsindən çıxararaq ədəbiyyatımızın inkişafında ayrıca mərhələyə şamil edir, həmin mərhələyə doğru gələn yolu araşdırır, Vaqifi mərhələnin zirvəsi qəbul etməklə estafeti necə başa vurmasını, nələrə ərəfə olmasını göstərir; erkən realizmin başlanğıcını, zirvə və sonunu müəyyənləşdirir.

Erkən realizm mərhələsinə aid edilən xüsusiyyətlərin bir çoxu Türk ədəbiyyatşünaslığında məhəlliləşmə cərəyanı kimi izah olunan ədəbi-tarixi prosesə şamil edilir. Lakin məhəlliləşmə erkən realizm konsepsiyasında olduğu qədər geniş aspektləri əhatə etmir; xüsusən erkən realizmin birinci mərhələsinə aid olan bir çox xüsusiyyətlər onda nəzərə alınmır və öz əksini tapmır. İ.Həbibbəyli problemə realizmin təşəkkülü prosesinin izlənməsi məcrasında nəzər saldığı üçün irəli sürdüyü erkən realizm konsepsiyası daha geniş aspektləri əhatə edir.

Azərbaycan ədəbiyyatı əsasında müəyyənləşdirilən erkən realizm konsepsiyasının metodoloji mahiyyətli model kimi tətbiq sahələri genişdir.

Türk xalqları ədəbiyyatı erkən realizm kontekstində

Türk xalqları ədəbiyyatında realizmin təşəkkül və təkamülündə milli ənənənin oynadığı rola aydınlıq gətirmək və uyğun paralelləri müəyyənləşdirmək üçün uyğun prosesləri və bu sahədə keçid funksiyasını icra edən klassiklərin yaradıcılığını müqayisəli araşdırmaq elmi əhəmiyyətli nəticələrə yol açır; bu cür müqayisələr geniş və hərtərəfli aparılmaqla ayrıca bir istiqaməti formalaşdırmağa bilər və həmin istiqamətin inkişafına ehtiyac da var. Burada isə ümumi təsəvvür formalaşdırmaq məqsədilə keçid və ərəfə əlamətlərini yaradıcılığında daha çox əks etdirən klassiklər müqayisəyə cəlb edilmişdir.

Azərbaycanda Molla Pənah Vaqif, Osmanlıda Ahmed Nedim, Türkmənstanda Məhtimqulu, Özbəkistanda Turdı Fəraqi, Qazaxıstanda Buxara jırav Kalakamanov, Mahambet Utamisov Türk xalqları ədəbiyyatında yeni bir mərhələ ilə klassikanın, eyni zamanda şifahi xalq ədəbiyyatı ara-

sındakı qırılmazlığı əks etdirən, təbii seçmədə genetik davamlılığı qoruyan sənətkarlardır. Onların hər birinin yaradıcılığında türk mədəniyyət mərhələlərinin və genetik yaddaşın aydın izləri görünməkdədir.

Milli poetika elementlərinin, ənənənin divandan və xalq ədəbiyyatından yeniyə keçidində erkən realizm daşıyıcı funksiya icra etmişdir və onun təmsilçilərinin yaradıcılığı ilə prosesin araşdırılması elmi aktualıq kəsb edir.

Vaqifin yaradıcılığında gerçəkliyin inikası əsasən aşağıdakı məqamlarla üzə çıxır:

- Aşiq-məşuq modelində gözəlin reallaşması, qadının barokko heykəlləri və rokoko rəsmləri kimi vücut formalarına uyğun bir biçimdə təqdimi;

- Real məkan, yerli toponimlər onun yaradıcılığı vasitəsilə şeirdə kifayət qədər artır;

- Təbiət təsvirində yeni flora, insanda real duyğular oyadan bitkilər, dad, tam təsəvvürü oyadan göyərtilər belə poeziyada yer alır;

- Tarixi hadisələrin təhlili və dəyərləndirilməsi halları;

- Tanışların, dostların obrazlaşdırılması;

- Ənənəvi lirik qəhrəmanların yeni dəyərləndirilməsi;

- Dini mənşəli obrazlara və məkanlara gerçəklik məcrasında müraciət;

- Dil sadəliyi, xalq şeir formalarından və folklor qaynaqlarından istifadə və s. (Qeyd olunanlar haqda geniş məlumat üçün bax [6].

Erkən realizmin yetkin nümunəsi kimi Vaqif yaradıcılığını digər türk xalqlarının uyğun sənətkarları ilə müqayisə edib, yeni müddəalar irəli sürmək mümkündür. Vaqif poeziyası erkən realizm nəzəriyyəsi baxımından daha konseptual və çoxtərəflidir. Ondakı dinamiklik öz çoxyönlülüüyü ilə digər türk klassikləri ilə müəyyən paralellikləri əks etdirir; kimisi ilə dil sadəliyinə, şeir şəkillərinə, bir başqası ilə gerçəkləri işıq və kölgələri ilə əks etdirmə meylinə, başqa birinə ədalətsizliyə tənqidi münasibətinə görə və s.

Osmanlı poeziyasında erkən realizm – Əhməd Nədim (1681-1730).

M.P.Vaqifdən təxminən 35-36 il əvvəl dünyaya göz açan Əhməd Nədim türk ədəbiyyatı tarixinə Osmanlıda yeniləşmə hərəkatına dönüşün başlanğıcının – Lalə dövrünün ən ünlü şairi kimi daxil olmuşdur. “Nədim Osmanlı şairləri arasında dövrüylə birlikdə yad edilən, hətta onunla bərabər götürülən müstəsna şairlərdəndir. Lalə dövründə Nədimlə eyni mühidə yaşayan və dövrün havasını onunla birlikdə tənəffüs edən bir çox şair olmasına baxmayaraq, dövrünün ruhunu onun qədər əsərinə hopduran olmamışdır” [7].

“Nədim şeirlərini yaşadığı dövrün, içində olduğu mühitin, arasında

yaşadığı topluluğun həyat, hərəkət və həyəcanlarından aldığı ilhamla söyləmişdir” [8, s.756]. Onun çevrəsindən ilhamlanması ilk baxışda divanın-da qəsidələrindən sonra gələn “tarixi mənzumələri”ndə, İstanbulun ayrı-ayrı məkanlarının – “məscid, mədrəsə, çeşmə, saray, sahil-saray, köşk və hamam inşası kimi memarlıq fəaliyyətləri”ni [8, s.762] əks etdirən şeirlərində müşahidə olunur. Erkən realizm nəzəriyyəsi baxımından əhəmiyyətli faktlarla zəngin olan qəzəl və şərqi onun divanında əsas yer tutur. Qəzəl və şərqi Nədim ruhunu və sənət anlayışını ən uyğun şəkildə ifadə edən nümunələr kimi xarakterizə edilən nüfuzlu türk ədəbiyyatşünası, professor N.S.Banarlı yazır: “Bunlardan birincisi əsrlər içindəki türk söyləyişilə tamamilə milliləşdirilmiş, ikincisi isə türk xalq zövqündən və şeirindən doğan bir şəkil olaraq, Nədimin ruhuna çox uyğun gəlmişdir. Nədim bu tərzdən o qədər xoşlanmışdır ki, başqalarının qəsidələrlə söylədikləri bəzi hadisələri belə, o, qəzəllər və şərqi halında söyləmişdir” [8, s.762].

Nədimin şeir dilinə, divan ədəbiyyatına gətirdiyi xəlqi ruhu digər bir tanınmış türk ədəbiyyat tarixçisi Möhsün Macid belə ifadə edir. “Onun şeirlərində türkcənin nəbz vurğularını duyar, Osmanlı zövq və yaşama üslubunun incə cizgilərini tapa bilərik.” [7]. Onun doğma dilinə həssas və yaradıcı münasibətini hələ XIX əsrdə Namiq Kamal yüksək qiymətləndirmişdir. “Tənziat ədəbiyyatının öndə gələn simalarından Namiq Kamal Nədimi türk dilinin ən böyük şairi sayır” [7].

Nədim gözəlin vəsfinə görə, müqayisəyə cəlb etdiyimiz digər türk xalqları şairləri ilə müqayisədə Vaqifə daha yaxın olandır. O da gözəlin vücudunu sözlə rəsm edir:

*Gerden-i sâft beyâz öyle ki kâfûr gibi
Çeşm ü ebrûsu siyâh öyle ki semmûr gibi*

*Şu 'le-i hüsnüne gözler kamaşır bakdıkca
Gâh u bi-gâh gelüp şöyle dura nûr gibi*

*Cism-i pâkin dediler hem ter imiş hem berrak
Tepeden turnağa dek gül gibi billûr gibi [9].*

Ümumiyyətlə, Vaqiflə Nədimin ortaq cəhəti dünyəvi gözələ və tarixi hadisələrə, gerçək məkanlara bəslənən real münasibətdə üzə çıxır. Şeir şəkillərinə gəldikdə isə, Vaqifdə xalq ədəbiyyat ənənələri daha üstündür. Doğrudur, Nədim də qoşma, türkü kimi şeir şəkillərinə müraciət etmişdir, lakin Vaqiflə müqayisədə bu, çox cüzidir. Şeir şəkilləri baxımından onları yaxınlaşdıran bir sənətkarlıq paralelizmi müstəzadlarında özünü göstərir; hər ikisi bu janrın mükəmməl nümunələrini yaradıblar. Müstəzadlarındakı

ritm və ahəng, oynaqlıq, musiqililik özü də xəlqilik və milli ənənənin güclənməsi kimi qiymətləndirilə bilər. Müstəzadın, şərfinin klassik Şərq poeziyasında türk şeir şəkilləri kimi qəbul olunduğunu nəzərə aldıqda, Nədimin həmin şeir şəkillərinə üstünlük verməsi, Vaqifin mükəmməl melodiyalı müstəzadlar yaratması hər iki şairin bu fəaliyyətinin xəlqilik və milliliklə əlaqələndirməyə əsas verir.

Bu dövrün şairlərində ümumtürk ədəbiyyatı klassiklərindən Füzuli və Nəvaiyə, türk klassiklərinə olan maraq Nədimdə də özünü göstərir. Eyni sevgi ilə Məhtimqulu yaradıcılığında da rastlaşırıq. Bu halı tarixən ədəbiyyatın bütövlüyü qavrayışı ilə izah edə bilərik. Lakin məhəlliləşmənin inkişaf etdiyi, türk xalqlarının ədəbi dillərinin formalaşdığı bir vaxtda şairlərinin həm ədəbi, həm də ərəzi coğrafiyasında geniş türk sevgisi özü də tarixi gerçəkliyə uyğun olaraq, milli idealların təşəkkülünə təsir edən və yeni fikir cərəyanlarının ilkin elementlərini formalaşdıran amillərdən biri kimi də dəyərləndirilə bilər.

Məhtimqulu Fəraqi (1733-1813) erkən realizmin təmsilçisi kimi. Məhtimqulunun yaradıcılığında dini didaktika, ilahi ədalətin təbliği aparıcı yer tutur. Təxəllüsü Fəraqi, özü də bir tərəfdən dünyanın dərdi-sərinə, möhnətini çəkən, digər tərəfdənsə haqdan, əbədi başlanğıcdan, ayrılıqdan fəraq oduna yanan şair, şeirlərindəki kədər motivi ilə klassik ənənə axarında ruhun əbədi başlanğıca dönüş meylini, ayrılıq yangısını əks etdirir-məklə bərabər, real aləmin gözəllik və problemlərini də dilə gətirir.

Məhtimqulu da Nədim və Vaqif kimi öz dövrünün mükəmməl mədrəsə təhsili almış ziyalılarından. Şeirlərindən bəlli olur ki, dini qaynaqlara, peyğəmbərlərlə bağlı mövcud mənbələrə, təsəvvüf və övliyalara haqda traktatlara, mənqibələrə yaxından bələddir. Eyni zamanda xalq inanclarına, dini rəvayətlərə, milli adət-ənənələrə qırılmaz tellərlə bağlıdır. Novruz bayramını müqəddəs hesab edir, yağışın yağması üçün qədim türk ayinlərinə uyğun şəkildə (islam dünyagörüşünə transformasiya edilmiş halda) dua edir. Şeirlərində lay-lay türk, islam mədəniyyət qatları dalğalanan Məhtimqulunun yaradıcılığının oyatdığı təəssürat, təqdim etdiyi mənzərə şairin doğma vətəninə səhraları, Sarıqamış gölü, Amudərya, Murqab və Təcən çayları, yeraltı suların yaranan vahələri, Xəzər dənizinin sahilləri, göz işlədikcə uzanan, qardaş türk elləri ilə Türkmənistan arasında dalğalanan suları qədər rəngarəng və canlıdır.

Şeirlərində ardıcıl olaraq Allahı, axirəti, peyğəmbərləri, imamları və islam şəhidlərini yad edib müqəddəs məkanların adını çəkən şair üçün türk sufilərini bir ayrı müqəddəsliyi var – Əhməd Yəsəvi, Bəhaəddin Nəqşibəndi, Hacı Vəli Bektaş şeirlərində xatırlanır və hörmətlə yad edilir. Əhməd Yəsəvi hikmətlərinin açıq təsiri duyulan şeirlərində Yunus Əmrə ruhunun da ab-havası hiss olunur.

Məhtimqulunun din və təriqət görüşlərində diqqəti cəlb edən bir münasibət müşahidə olunur; onda məzhəb və təriqət ayrışdırıcıyı yoxdur. Vaqifdə də bu müdrilik özünü göstərir; Vidadi ilə deyişməsində şiə inanclarının müdafiəçisi kimi çıxış etsə də, hiss olunur ki, o, sünni-şiə ayrımına zarafatlıca münasibət bəsləyir [4, s.227-231].

Tarixi şəxsiyyətlər və müasirlərinin obrazı Vaqifin yaradıcılığında olduğu kimi Məhtimqulunun şeirlərinə də reallıq ab-havası gətirir.

Məhtimqulu Vaqif qədər gözəlin həyatı təsvirinə meyilli deyil. Yaradıcılığında çox az yer tutsa da, onun da şeirlərində qadının vücut gözəlliyinin vəsfinə rast gəlinir.

*Yarsızlıqdan yaman iş yox,
Göz salıb gəzsəm hər yana,
Ya yaradan bir yoldaş ver,
Çox məşəqqət dəydi cana.*

*Bir yar ver sən, atlı-qanlı,
Könlü gen, köksü meydanlı,
Dil bilən, ağıl kəmallı,
Üzü də olsun görkənə [10, s.217].*

Məhtimqulu vahid türk ədəbi məkanının və coğrafiyasının şairi kimi çıxış edir, geniş türk coğrafiyasını (o cümlədən Azərbaycanı) yaradıcılığında əks etdirir, klassiklərin irsindən, haqlı olaraq doğma miras kimi bəhrələnir.

Erkən realizmin xələqləşmə istiqamətində təsvir və ifadədə, real məzmununda, vəzn və poetik formada xalq ədəbiyyat ənənələrinə olan meyli Vaqif və Məhtimqulu yaradıcılığını bir-birinə yaxınlaşdıran əsas cəhətdir.

Turdı Fəraqi və özbək ədəbiyyatında erkən realizm. Özbək ədəbiyyatında ideya-sənətkarlıq baxımından divan ədəbiyyatı və realizm arasında keçid funksiyasını yerinə yetirən şair Turdı Fəraqidir (?-1699/1700). 434 misralıq ədəbi irsi qalan Fəraqinin yaradıcılığını tədqiqatçıları yüksək qiymətləndirir və ədəbi irsini iki qismə ayırırlar: eşq mövzusunda və ictimai-siyasi mövzuda yazılan şeirlər. Məlum olan əsərlərinin sayının bir o qədər də çox olmamasına baxmayaraq, onun ədəbi şəxsiyyəti yüksək qiymətləndirilir. “XVII əsrdə yaşayıb yaradan Turdı Fəraqi özbək ədəbiyyatı tarixində özünəməxsus mövqə qazanan şair və mütəfəkkirlərdən biridir” [11].

Turdı Fəraqinin əldə olan əsərlərinin, demək olar ki hamısı divan ədəbiyyatına aid janrlarda yazılmışdır. “Turdının 18 şeirdən ibarət olan ədəbi mirasının 12-si qəzəl, 5-i müxəmməs, 1-i fərd janrındadır” [12]. Bundan başqa, Sübhənqulu xana yazdığı 165 misralıq həcvi də vardır [13].

Xalq şeir formalarına müraciət etməsə də, divan ədəbiyyatı janrla-

rında ritmiklik və yığcamlığa meyilli olması ilə şeirə xalqilik ruhu aşılamışdır. Onun qəzəlləri 3-4-5 beytli yığcam şeirlərdir [12].

Tədqiqatlarda belə bir fikir xüsusi vurğulanır ki, “Turdı qəzəllərinin əksəriyyəti hələ heç kəsin qələmə almadığı ictimai-siyasi və əxlaqi-fəlsəfi mövzulara həsr olunmuşdur” [12]. Sübhənqulu xana həsr etdiyi həcvində ictimai-real motivlər, tarixin gerçək detalları öz əksini tapmışdır. Özbək bəylərini, doxsaniki boyluq özbək xalqını birləşməyə çağıran qəzəlində də xalqın taleyi ilə bağlı düşüncələri ifadə olunmuşdur [14].

Turdı Fəraqi də Vaqif və Ə.Nədim kimi dövrünün tarixi hadisələrinin mərkəzində olmuş və Buxara xanlığında “Nadir Məhəmməd və onun oğulları Əbdüləziz xanla Sübhənqulu xanın vaxtında fəaliyyət göstərmişdir” [11]. Qardaşı Əbdüləziz xanı hakimiyyətdən uzaqlaşdıran Sübhənqulu xanın ədalətsizliyinə həsr etdiyi həcvi (müxəmməs formasında yazılmışdır) şairin şah əsəri sayılır. Bu şeirdə Turdı Fəraqinin cəsarəti və baş verən ədalətsizliklərə qarşı kəskin münasibəti açıq ifadə olunmuşdur.

Qazax ədəbiyyatı və erkən realizm problemi

Qazax ədəbiyyatında divan ədəbiyyatı ənənələrindən daha çox xalq ənənələri üstün olduğundan onlarda erkən realizm mərhələsinin dinamikasını digər türk xalqlarının poeziyası ilə paralelləşdirmək çətindir. Ümumiyyətlə, qazax və qırğız ədəbiyyatlarının mərhələləşmə prosesi Osmanlı və Azərbaycan, eləcə də Türkmənistan və Özbəkistandan fərqlənir. Mavərinnehir və Çöl həyat tərzinin ayrıldığı, özbək və qazax türklərinin ayrı-ayrı toplumlara kimi inkişafa başladığı orta əsrlərdə mədəniyyət fərqliliklərinin meydana gəlişi istər-istəməz ədəbiyyata da öz təsirini göstərməkdə idi. “1465-ci ildə Kerey və Camibəy sultanların Əbulxeyir xana qarşı başladıkları üsyanın təməlinə taxt qovğası və iqtisadi maraqlarla bərabər getdikcə fərqliləşən din anlayışı da dayana bilirdi. Nəticədə Əbulxeyir xanın nəvəsi Məhəmməd Şeybani ilə birlikdə Mavərinnehir bölgəsinə yerləşən türklər “özbək” adını aldıkları zaman Çöldə qalan Kerey və Camibəy xanı və onların nəvələrini dəstəkləyənlər “üsyan edən”, “baş qaldıran”, “özünü qoruyan” və “yad təsiri qəbul etməyən” mənasını verən “qazax” adını qəbul etmişlər” [15].

İndiki Qazaxıstan ərazisi bir çox türk mütəfəkkirlərinin (Yusif Balasaqunlu, Biruni, Əhməd Yəsəvi və s.) vətəni sayılsa da, qazax ədəbiyyatı tarixi adətən Qazax xanlığının yaranmasından sonraya aid edilir. Xanlığın inkişafı və qorunması uğrunda xalqı mübarizəyə çağıran aşıqların yaradıcılığı ilk mərhələdə diqqəti daha çox cəlb edir. Xalq və xanlıq mübarizəsi, Abılay xanın və silahdaşlarının tərənnümü istər-istəməz poeziyada ictimai-real motivlərin aparıcı mövqe qazanmasına yol açdı. XV-XVII əsrlər jiravlar poeziyasında Qazax xanlığının müstəqilliyi və qorunması əsas mövzu idi. Bu dövrdə “Kaztuğan, Dospambet, Şalkiyz, Jimbet, Ak-

tanberdi, Təttikara, Ümbetey” [16, s.37] kimi jıravlar xalqın arzu və istəklərini tərənnüm edirdilər. Jıravların yaradıcılığı ilə tanışlıqdan belə qənaətə gəlmək mümkündür ki, onlar xalq arasında ağsaqqal nəsihətini, etnos istəyini ifadə edən və mühitdə yüksək qiymətləndirilən söz sahibləri olmuşlar, başqa bir deyimlə, Dədə Qorqud statusunun davamçıları funksiyasını icra etmişlər. Bir neçə əsr jıravlar ənənəsinin aparıcı olması səbəbindən növbəti yüzilliklərdə inkişaf edən yazılı ədəbiyyatda da xalq, etnos istəyi, düşüncə tərziləri ilə bağlı ənənələr güclü idi. Yazılı ədəbiyyatda tədricən xalq poeziyası ilə klassik poeziya ənənələrində yaxınlaşma prosesi gedirdi. Burada, sanki Azərbaycan, Osmanlı kimi davamlı divan ədəbiyyatı ənənələrinə malik olan türk ədəbiyyatları qolundan əks bir proses gerçəkləşirdi; xalq ədəbiyyatı ənənələrinə, jırav yaradıcılığına divan ədəbiyyatı ənənələri gətirilirdi. Ancaq yeni mərhələnin formalaşan yeni modeli digər türk xalqlarının ədəbiyyatlarındakı modellərlə bir çox baxımdan ortaq cizgilərə malik idi və bir-birinə çox bənzəyirdi. Bu baxımdan XVIII əsr Qazax şairi Buxara jırav Kalakamanovun və XIX əsrin birinci yarısının təmsilçisi Mahambet Utamisovun yaradıcılıqları diqqətçəkəndir. Onların yaradıcılığı öz dövrləri üçün qazax yazılı ədəbiyyatının spesifik cəhətlərini əks etdirir.

“XVIII əsr qazax ədəbiyyatını dövrün ən görkəmli nümayəndəsi sayılan Buxara jırav Kalkamanovun yaradıcılığı timsalında öyrənib nəticəyə gəlmək üçün fikir mütləq həmin dövrün əsas tendensiyasına - folklorla ədəbiyyat sərəhədinin qarışmasının açıq müşahidəsinə və yeni qazax yazılı poeziyasının cəmiyyətin ictimai, siyasi həyatına nüfuz etmə imkanlarına yönəldilməlidir. Folklorun dini, mistik təbəqələşmədən azad olan, sağlam qalmış milli başlanğıcının çoxcəhətli təsiri nəticəsində qazax yazılı poeziyasının erkən dövrünün tam başlanğıcında açıq surətdə vətəndaş motivləri səslənməyə başladı, cəmiyyətə aid ictimai, hətta siyasi məsələlər irəli çəkildi” [17].

1837-1838-ci illərdə İsatay Taymanovun başçılığı ilə gerçəkləşən xalq üsyanı [18] və jıravların xalq hərəkətində tarixi funksiyası ədəbiyyatda ictimai-real motivləri daha da gücləndirdi, bu isə o mərhələnin ədəbiyyatda aparıcı siması olan Mahambet Utamisovun yaradıcılığında daha çox öz əksini tapdı. Tarixi və ədəbi qaynaqlarda Mahambet Utamisovun adı üsyana başçılıq edən İsatay Taymanovla birlikdə çəkilir, xalq hərəkətinin ideya rəhbəri, həm də döyüşçüsü kimi qiymətləndirilir. Üsyan yatırıldıqdan sonra da öz şeirləri ilə xalqı yenidən ayaqlandırmağa çalışır, bu səbəbdən də həyatı faciə ilə sona çatır. Onun yaradıcılığı xalq ruhunu, xəlqilik prinsiplərini əks etdirmək istiqamətində yeni bir mərhələyə keçidin davamlı ənənələrini təmsil edir. “M.Utamisovun əsərləri qazax ədəbiyyatının ideya-bədii sistemində yeniliyi təmsil edir. Onun yaradıcılığı tarixin

dramatik anlarında xalqın ümid və arzularını, düşüncələrini, əhval-ruhiyyəsinə özündə əks etdirir. O, qazax ədəbiyyatında vətəndaşlıq lirikasını, yüksək vətənpərvərlik ruhunu, ideya mübarizəsini əsaslandırdı. Utamışovun yaradıcılığı dövrünün ictimai-sosial həyatı ilə sıx bağlıdır” [19]. Adı-çəkilməmiş sənətkarlar ənənəvi jirav fəaliyyəti ilə yeni bir mərhələnin – Abay Kunanbayevin yaradıcılığı təmsalında formalaşan maarifçi qazax ədəbiyyatının arasında keçidi təmsil edirlər.

Erkən realizmin bir nəzəriyyə kimi irəli sürülməsi və koordinatlarının təyin edilməsi milli ədəbiyyatın dinamikasının müəyyənləşdirilməsi istiqamətində elmi aktualıq kəsb edir. Nəzəriyyənin əsaslılığı həm də onun perspektivliyində özünü göstərir. Müqayisəli araşdırmadan məlum olur ki, türk xalqları ədəbiyyatının inkişaf dinamikasında erkən realizm ayrıca bir mərhələ kimi mövcud olmuşdur. Onun təmsilçiləri ortaq milli tarixi missiyanı, sosial-mədəni funksiyaları yerinə yetiriblər və maraqlı faktıdır ki, şəxsi talelərində də üst-üstə düşən məqamlar yaşayıblar.

Akademik İsa Həbibbəylinin irəli sürdüyü koordinatlarla bu nəzəriyyənin tətbiqi, müqayisəli tədqiqi nəticəsində erkən realizmin əhatə dairəsi daha da genişləndirilə və Şərqi xalqları ədəbiyyatında uyğun paralelləri müəyyənləşdirilə bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Həbibbəyli İ. Erkən realizm dövrü. 525-ci qəzet, 23.10.17
2. Ранний реализм: Владимир Владимирович Маяковский// v-mayakovsky.com/ranniy-realizm.html 2 sent. 2014 г.
3. ГЛУХОВ Виктор Иванович. РУССКИЙ РЕАЛИЗМ XVIII – НАЧАЛА XIX ВЕКА (ИСТОКИ, РОЖДЕНИЕ, ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ). Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Москва, 1991.
4. Molla Pənah Vaqif. Əsərləri, Bakı, “Şərqi-Qərb”, 2004.
5. Qarayev Y. Seçilmiş əsərləri, 5 cildə, III cild. Bakı, “Elm”, 2015.
6. Tahirə Məmməd. Molla Pənah Vaqif yaradıcılığı məhəlliləşmə və realizm kontekstində. Molla Pənah Vaqif irsinin elmi-nəzəri dərk. AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsinin AMİU-nun Azərbaycan dili və pedaqogika kafedrası ilə birgə keçirdiyi elmi-nəzəri seminarın materialları. Bakı, 2017.
7. Aşkın şairi: Nedim..., Prof. Dr. Muhsin Macit// www.ulkucudunya.com/index.php?page=haber-detay
8. Banarlı N.S. Resimli Türk Edebiyatı Tarihi. II c. İstanbul.
9. Nedim Divanı Ve Seçilmiş Şiirleri – Divan Şiiri Ve Şairler – Edebiyat// www.edebiyatvesanatakademisi.com/.../ned-m-divani-ve-seci... 15 mar. 2015 г.
10. Məhtimqulu Fəraqi. Divan. Bakı, “Elm və təhsil”, 2015.
11. Turdi Farog'iy (XVII asr) | saviya.uz//https://saviya.uz > Хаёт > Таржimai ҳол
12. O'zbek mumtoz she'riyati. Turdi Farog'iy. | Xurshid Davron kutubxonasi//kh-davron.uz/.../ozbek-mumtoz-she'riyati-turdi-farogiy.html

13. Abdukarimova Muhabbet. Turdi Farog'iy hajivoti. Kurs ishi. O'zbekiston Nukus Davlat Pedagogika Instituti, Nukus, 2013.
14. Turdi Farog'iy Asarlari - Tafakkur//tafakkur.net/asarlar/turdi-farogiy
15. Kazak Ulusal Kimliğinin İnşasında Türkistan Şehrinin Önemi | ANKASAM// <https://ankasam.org> › Bölgesel Çalışmalar › Orta Asya 6 июл. 2018 г.
16. M.Mirzaxmetyli, M.Akar, İ.Jemeney, Ə. Deuletxan, D.Kıdırəli. Türkü xalıktarı ədəbietinin tarixi. Türkistan, 2005.
17. КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА – bibliotekar.kz – Казахская...// bibliotekar.kz/shamshijabanu-kanyshevna.../kazahskaja-literatura-xviii-veka.html
18. КАЗАХСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА – bibliotekar.kz – Казахская...// bibliotekar.kz/shamshijabanu-kanyshevna.../kazahskaja-literatura-xix-veka.html
19. Казахская литература первой половины 19 века//kaz-lit.kz/kaz-lit-19veka, 6 февр. 2012 г.

Tahire Mammad

CONCEPTION OF EARLY REALISM AND PROBLEMS OF ITS APPLICATION

SUMMARY

This article deals with analysis of main characteristics of the conception of early realism formed as a result of a historical attitude to the problem of formation and development of realism in the national literature. It is also analyzed its appearance in the Turkic people's literature.

Despite the definition of the early realism was used in the literary studies as a term, determination of its coordination was carried out by academician Isa Habibbayli based on Azerbaijani literature materials and reviewing as a separate stage in the conception of periodization of the literary history is of great importance from scientific and strategic point of view. Substantiation of the conception is revealed in the process of its application as well. To substantiate the broadness of these opportunities, the materials of Ottoman, Uzbek, Turkmen and Kazakh literatures have been involved to the comprehensive comparative research.

Тахира Маммад

КОНЦЕПЦИЯ РАННЕГО РЕАЛИЗМА И ПРОБЛЕМЫ ЕЕ ПРИМЕНЕНИЯ

РЕЗЮМЕ

В статье привлечены к исследованию основные моменты концепции раннего реализма, сформировавшегося как результат исторического отношения к проблеме формирования и развития реализма в отечественной литературе. Анализируются также его проявления в литературах тюркских народов.

Несмотря на то, что термин «ранний реализм» уже использовался в литературоведении, определение его координат академиком Исой Габиббейли применительно к азербайджанской литературе и отношение к нему в периодизации

истории литературы в качестве отдельного временного отрезка имеет большое значение с научно-исторической точки зрения. Основательность концепции проявляется также в возможностях, связанных с ее применением. С целью обоснования широты диапазона данных возможностей автор рассматривает соответствующие произведения турецких (османских), узбекских, туркменских, казахских мастеров пера с применением сравнительного метода относительно указанных литератур.

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

MODERNİZMİN TƏŞƏKKÜLÜ VƏ İNKİŞAFI

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

Açar sözlər: müasirlik, konsepsiya, insan düşüncəsi, ədəbi cərəyanlar, bədii istiqamətlərin tarixi

Key words: modernism, conception, human thought, literary movements, history of artistic directions

Ключевые слова: современность, концепция, мышление человека, литературные течения, история художественных направлений

Modernizm XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəlləri ədəbiyyatda və incəsənətdə yaranan fəlsəfi-estetik hərəkatdır. Rus ədəbiyyatşünaslığında modernizm, Avropa və dünya elmi-nəzəri fikrində modern kimi tanınan bu anlayış simvolizm, futurizm, akmeizm, ekspressionizm, kubizm, imajizm, abstraksionizm, impressionizmi əhatə edir. Əsrlərin qovşağında yeni dünyaduyumu və dünyagörüşü ilə özgələşmə keçirən cəmiyyət və insanın içərisində olduğu böhran yeni tipli ədəbiyyat və bu ədəbiyyatı izah edəcək yeni tipli təhlil metodlarına ehtiyac duyurdu.

Bir çox tədqiqatçıların fikrincə, modernizm renesans ilə başlamışdır və renesansdan sonrakı bütöv bir dövrü də modern zaman kimi dəyərləndirmək lazımdır. Bu bir həqiqətdir ki, hər mərhələ bir öncəsindən daha cəsarətli addımlarıyla seçilir və bu hərəkatlənmə birtərəfli deyil, bütün sahələri əhatə edir. Cəmiyyətdə və ədəbiyyatda gedən proseslər əslində bir-birinin davamıdır. Ən yeni tədqiqatlar bu sıralamaya təbiətdə gedən prosesləri də daxil edir. Mahiyyətində ənənəvi olanı rədd etmək, fərdiyyətçiliyə üz tutmaq kimi xüsusiyyəti ilə seçilən modern düşüncə yeni tipli insan modelinə doğru gedirdi. XX əsr modernizminin qaynağında Birinci və İkinci Dünya müharibələrinin yaratdığı kaosun, zədələnmiş insan şüurunun dayanması mübahisələrə açıq deyil. Məhz bu müharibələr dünya və insanlığın nizamına qarşı ciddi bir yürüş idi. Bu proseslər sənət və düşüncə adamlarını real olandan uzaqlaşdırır, əvəzində isə irreal olana doğru istiqamətləndirirdi. Məntiqin təhtəlsüurla mübarizəsi başlayırdı. Modernist yazıçı reallığı, şüuru və təhtəlsüuru bir-birinə hörüb yeni ədəbiyyat yara-

dırdı. Dünyanın reallığından iç dünyasına qaçan insanın yeni hekayəti zaman-dankənar və məkansızlıqda dönürdü. Modernist ədəbiyyatın bütün janrlarında qəhrəmanların səyahəti iç dünyalarına doğru yol alır. Obrazların daxili dialoqlarının çoxaldığı, süjetlərin haçalandığı, zaman-məkan qarışıqlığının buxovuna bürünən bədii mətn yeni dünyanın yeni ədəbiyyatı və incəsənətini yaradır.

Ziddiyyətlərin bu şəkildə kəskinləşməsi bədii düşüncəni düyünə salırdı, bu mənzərənin mahiyyətini anlamaqda keçmiş sənət və bədii şüur imkanları kifayət etməirdi. Bu səbəbdən, yeni bədii şüur məhsulları son dərəcə mürəkkəb formada meydana gəlirdi. Ancaq yeni dünyaduyum və dünyagörüşü, habelə dünyanın dərkində yeni parametrlərin meydana gəlməsini təkcə bu texniki “yeni”lərlə izah etmək mümkün deyildir. Məsələn burasındadır ki, “XIX əsrin sonunda minillik mənəvi dəyərlərin süqutu və cəmiyyətdə get-gedə dərinləşməkdə olan özgələşmə prosesi nəticəsində əsas parametrləri intibah dövründə formalaşmış ənənəvi insan konsepsiyası hərtərəfli böhrana düşər oldu və XX əsrin əvvəllərində Avropada estetik prosesləri nizamlayan dəyərlər və prinsiplər saf-çürük olunmağa başlandı” [1, s.24]. Bu səbəbdən modernizm daxilindəki bəzi cərəyanlara, məsələn, impressionizmə elə bu böhranın nəticəsi və faktı kimi baxmaq mümkündür. Bir cəhəti qeyd etmək yerinə düşər ki, modernist cərəyanların mahiyyəti heç də asan və adekvat şəkildə qavranılmırdı. Bədii ədəbiyyatda modernizmin ilk yaradıcılarından sayılan Marsel Prustun özü məşhur roman silsiləsini (“İtmiş zaman sorağında”) yazana qədər Balzak realizmin ən qatı müdafiəçisi sayılırdı. Onun “Sent-Bövə qarşı” əsərində Balzak ucuz tənqiddən müdafiə edilirdi. Prust realizmlə modernizmin ayrıldığı, yəni bədii düşüncədə fərqliliklərin yarandığı yerdə formalaşmışdı. Onun ənənəvi süjet quruluşundan, təhkiyə tipindən və ümumən ənənəvi nəsr təcrübəsindən radikal imtinası şübhəsiz ki, suallar doğururdu. Beləliklə, modernist cərəyanların nümayəndələri və onların əsərləri ilk dövrlərdə mübahisəsiz qəbul olunmurdu. Məsələn, A.Matiss kubizmin nümayəndələrindən olan Corc Brakin əsərləri haqda təəssüratlarını bölüşərkən, rəssamın dünyanı xırda kublar şəklində qavradığını qeyd etmişdi. Kubizmə ikrahla yanaşan sənətsünas Lui Voksel bu ifadəni həmin cərəyanı rix-xənd hədəfinə çevirmək məqsədi ilə gündəmə gətirsədə, bir qədər sonra bu ifadə yeni üslubun adına çevrildi.

Modernizmin mahiyyətini anlamaq üçün onun ideoloji əsaslarına enmək lazımdır. Qeyd etmək lazımdır ki, Avropa fəlsəfəsində modernizm yenilənmə və köklü dəyişiklikləri hədəfə alan ideoloji xətt idi və necə oldu ki, bu köklü dəyişikliklər meydana gəldi? Qeyd edək ki, bir ideoloji istiqamət kimi modernizm ənənəvi cəmiyyət modelinə əsaslanan ideologiyadan radikal şəkildə fərqlənirdi. Həmin ideologiyada ənənə yenilik üzə-

rində qəti üstünlüyə malik idi. Modernist gerçəklik fərdiliyin yaradılması və yeniliyin ənənə üzərində üstünlüyünü tələb edirdi. Başqa sözlə desək, modernizmi Y.Habermasın ifadəsi ilə dəqiqləşdirməli olsaq, əslində bir “müasirlik layihəsi” idi. “Bir tərəfdən biz, yeni Avropa fəlsəfəsində heç də populyar olmayan tam yeni layihələndirmə prinsipi ilə üzləşirik, digər tərəfdən isə bu layihə aşkar şəkildə tamamlanmamağa məhkum idi, çünki o dayanmadan yenilənən müasirlik prinsipinə əsaslanırdı. Bu mənada modernizm, təkcə yeni olana deyil, həm də daimi yenilənməyə istiqamət götürmüşdü” [2]. Bu müddəə M. Berman tərəfindən daha mükəmməl şəkildə ifadə edilmişdir: “Müasir olmaq, macəra, hakimiyyət, oyun əhatəsində olmaq, artım, özünün və dünyanın dəyiməsi deməkdir. Bu, eyni zamanda malik olduğumuz və bildiyimiz hər şeyin dağılması təhlükəsi deməkdir. Müasir həyat təcrübəsi coğrafi və etnik sərhəd, sinfi, milli, dini və ideoloji fərq tanımır; bu mənada təsdiq etmək olar ki, müasirlik bütün bəşəriyyəti birləşdirir. Ancaq bu birlik paradoksal xarakter daşıyır, bu, *fərqliliklərin birliyidir*: o, hər gün dayanmadan dəyişən hadisə burulğanı kimi hər bir insanı içində batırır və qeyb edir. Məşhur bir ifadə ilə desək, müasirlik bütün əsas şeyləri (dəyərləri – !) havaya uçuran dünyanın bir hissəsi olmaqdır” [3, s.142].

Modernist ədəbiyyatın bəzi əsas məsələlərinin izahı məhz onun yarıdıcılarının müxtəlif hadisələrə münasibətində gizlənilir. Marsel Prust və digər modernist yazıçıların təhkiyə strategiyasında “birinci şəxsin adından danışmaq” prinsipi deyək ki, bu təlimdə kök salmış “fərdiyyətçiliklə” (individualizm) şərtlənir. Konkret olaraq modernist filosof və yazıçıların dinə münasibətindən bəhs etmək olar. Məlumdur ki, Z.Freyd dini “universal nevroz”, K.Marks isə fəhlə sinfinin iradəsini ram etmək üçün burjuaziyanın əlində alət kimi dəyərləndirirdi.

Modernizm – hiss etmək və duymaq manerasıdır, ayrıca, fərqli dünyaduyum və dünyagörüş sistemidir. Modernizmin nəzəri əsasını XX əsrin bütün fəlsəfi-estetik görüşləri – intuitivizm, freydizim, pragmatizm, neopozitivizm və s. təşkil edir (F.Nitsşe, O.Şpenqler, A. Berqson, M.Haydegger, Z. Freyd və b.). F.Nitsşenin azad, yarımbədii, systemsiz plüralistik fəlsəfəçilik ideyası modernizmin düşüncə tərzinin alt qatını hazırlamışdır. Bu baxımdan bədii-estetik düşüncənin iki başlanğıcının (apollonistik və dionistik) qarşıdurması, yəni birinin rasionallıq sөykənməsi, individuallığa və nizamla bağlılığı, digərinin irrasionallığı, nizamsızlığı və fərdiliyin aradan qaldırılması modernizmin qararılıq köşələrinə işıq tutur.

İnsanların dünyanı dərkindəki köklü dəyişikliklərin meydana gəlməsinin səbəbi nə idi? Onların köhnə ənənədən bezməsi, yorulması həmişə zamanında baş verir, yeni hadisələrin meydana gəlməsi isə, həmişə elmi kəşflərlə bağlı olur. Fizika və digər sahələrdə elə kəşflər edildi ki, bun-

ların fəlsəfi dərki dünya xəritəsini radikal şəkildə dəyişdirdi. İlkin olaraq A.Eynşteynin nisbilik nəzəriyyəsini nümunə göstərmək olar; zaman və məkanın nisbiliyi; məkan bu və ya digər yerə qoyduğun, orada sakitcə qalan tərpənməz bir əşya deyildir, görsək də, görməsək də, o, hər an sıxıla və genişlənə bilər. Hər şey nisbidir. Sonra, Z.Freydin dahiyənə kəşfi dünyanın dəyişən mənzərəsini tamamladı, Freyd sübut etdi ki, insan özü-özünə bərabər deyildir, ümumən o, kim olduğunu belə bilmir, bundan tam xəbərsizdir. Z.Freyd təhtəşüurun psixofizioloji əsasını işlərkən belə bir qənaətə gəlir ki, fərdin (təhtəşüurun) mədəniyyətlə çatışmasının səbəbi insanın özünü cəmiyyətin yazılan və yazılmayan qanunlarına tabe etməməsindədir. Bu kimi fikirlər dünyanın realist dərkindəki universal konstantı, insanın mühitin məhsulu olması ideyasını dağdır, belə bir nəticə hasil olur ki, insan irrasional məxluqdur, onu izah eləmək mümkünsüzdür.

Modernizm fəlsəfəsinin formalaşmasında görkəmli fransız filosofu, Nobel mükafatçısı A.Berqsonun “intuitivlik” və “vitalizm” konsepsiyalarının böyük rolu oldu. Bu konsepsiyalar alimlər və o dövrün filosofları tərəfindən şübhə ilə qarşılanırsa da, bəzi şair və sənətkarların tam rəğbətini qazandı. Berqsonun adı ilə bağlı yuxarıda sadalanan konsepsiyalar bir ümumi ad altında birləşir: “berqsonizm”. Berqsonizmin əsas ideyasını sürəklilik kimi ifadə etmək olar; bunun mənası “şüurun vəziyyətindəki ardıcılıq mənimləyən forma” deməkdir, yəni bizim həyatla dolu “mən”imiz indiki vəziyyətlə keçmişdə olanları fərqləndirdikdə ruhumuz bu fərqi sürəklilik şəkildə yaşayır. Berqsonizmin digər anlayışlarına intuisiya ilə mahiyyətinə varılan “əlan vital”, yəni “həyatı şiddət” (ehtiras) anlayışı daxildir. Modernist sənətkarların əsərlərini, bu əsərlərin struktur keyfiyyətlərini izah etmək üçün işlədilən “xalis və ya dərin mən” anlayışı da Berqsona məxsusdur. Onun fikrincə, bizim əsl mahiyyətimiz, yəni “şüur axını” say-sız-hesabsız incə hiss və yaşantılardan ibarətdir. “Sosial” və ya “səthi” mən ona qarşı durur, bu “mən” hardasa zahiri praktik hərəkətlər üçün nəzərdə tutulan maska rolunu oynayır. Berqsonun fikrincə, dili və elmi məhz bu “maska” “mən-i” yaratmışdır. Bunu anlamaq çətin deyildir, çünki məhz sosial “mən” ünsiyyət üçün zəmin hazırlayır. Burdan başqa bir nəticə hasil olur: zahiri “mən” kəmiyyət kateqoriyaları ilə düşünür, ancaq şüurun əsl mahiyyətini bu kateqoriyalarla müəyyənləşdirmək mümkün deyildir, bu sfera mütləq şəkildə azaddır. Onun Nobel mükafatına layiq görülmüş əsərində (“Yaradıcı təkamül”) deyilirdi: “Həyat, bir şüurlu fəaliyyət kimi elə ixtira deməkdir və yaradıcılıqdır. İntellekt bu reallığın dərk edilməsidir” [4, s.180]. Gerçəkliyin rəsonal üsullarla dərki Berqsonu təmin etmirdi. O, daha çox sirlə aydınlatmaya, həyat enerjisinin peyda olmasına əsaslanan intuisiyaya güvənirdi. İntuisiyanı o, həm də “metafizika orqanı” adlandırır. “Həyat gücü”, yaxud yaşam impulsu kimi adlandırır.

lan xətt Berqsonun fəlsəfi kəşfi sayılır. Bunu termin olaraq *vitalizm* adlandırmaq mümkündür. Vitalizmin bu gün də aktuallığını itirməyən əsas istiqaməti o idi ki, o, müxtəlif estetik sistemləri daxildən izah etməyə çalışırdı, insanın mənşəyini ilahi və sirlə qüvvələrin təsiri ilə bağlayırdı. Beləliklə, hətta inert materiyada belə həyatın olması ideyası elə əminliklə təsdiq edilirdi ki, ən görkəmli materialistlər də onu təkzib edə bilmirdilər.

Modernist sənətdəki abstrakt ümumiləşdirmələri anlamaq üçün Berqsonun nəzəri konsepsiyalarına müraciət etmək olar. Əsərin yaranması prosesi əslində necə təsəvvür edilirdi? Sənətkar əvvəl-axır üzərində işlədiyi materialın içindən “vital mahiyyəti” almalı, onu gerçəkliyə qarşı qoymalıdır. Berqsonizmin estetikasında bu, əsas xətt idi. Sənət bu nöqtədən başlayır, bu nöqtəyə qədər nə varsa, sənət deyildir.

XX əsrin ən böyük kəşfi məşhur fransız fiziki Dö Broylun işıqla bağlı apardığı eksperiment oldu. 1923-cü ildə o, işıq dalğa, yoxsa hissəcik olması üzərində işləyirdi. Bəzi alimlər bunu dalğa, digərləri hissəcik hesab edirdilər. Dö Broyl eksperimentdə belə nəticəyə gəldi ki, bu – həm dalğa, həm də hissəcikdir və əsas məsələ hadisəyə hansı nöqtədən baxmaqdan asılıdır, heç nə mütləq deyil. Məhz bu qənaət modernist dünyaduyumunun əsası kimi qəbul olundu.

Sonuncu rus formalisti Lidiya Qinzburq yazırdı ki, realist üçün xarakterin açılması onun tarixçəsiylə (əsas hekayəsi ilə) sıx bağlıdır [5]. Modernist dünyaduyum sistemində isə insan irrasionaldır, onu mühit kimi arqumentlərlə izah etmək mümkün deyildir. Modernizmin dərkində ən mühüm nöqtə - modernist epoxasının insanını, onun dünyaduyum sistemini şərh etməklə bağlıdır.

Modernizmin mahiyyətini şərh etmək üçün onun özü ilə gətirdiyi “dünya xəritəsi” diskursunu bilmək vacibdir. Bu dünya xəritəsi minillər boyu cızılan trayektoriyadan və ədəbiyyatda təsbitlənən insan konsepsiyasından köklü şəkildə fərqlənirdi. Qeyd etmək lazımdır ki, indi bizim üzələdiyimiz problemlərin, içində qıvrıldığımız labirentlərin əsas səbəblərindən birincisi, məhz bu dünya xəritəsinin mahiyyətindədir. Ona görə də, bu strukturun mahiyyətini şərh etmək lüzumu meydana gəlir. Dünyanın köhnə “xəritəsində”, yəni məlum üçbucağın təpəsində qərar tutan Tanrı yeni dövrdə əvvəlcə şübhə altına alınır, sonra isə qəti şəkildə aradan qaldırılır. Vaxtilə Hegel də modern epoxanın əsas keyfiyyətləri sırasında “narahatlıq”, “daxili vurnuxma-həyəcan” kimi cəhətləri (habelə maksimum sürətli dinamika, dəyişikliklərin aramsızlığı, differensiasiya və ayrılma və inteqrasiya...) vurğulamışdı. Y.Habermas, məlum məsələdir ki, modern anlayışı ilə bağlı mübahisənin təşəbbüsçüsü olaraq Hegeli görürdü. Hegel yeni dövrə aid olan ilk filosof olmasa da, modern epoxasını problem kimi şərh edən ilk filosof oldu. Onun nəzəriyyəsində ilk dəfə olaraq modernin kons-

tellyasiyası, zamanın, epoxanın və rasionallığın dərkə baş verdi.

Yuxarıda yeni dövrün fəlsəfəsində yer alan “dünya xəritəsi”ndən bəhs etdik. Bu üçbucaq daxilində baş verən təbəddülatlar son nəticədə Nitsşenin “Allah ölüb” frazasının izahı kimi səsləndi. Məsələ belədir ki, insanın və dünyanın ilkin səbəbi kimi şərh edilən “zirvə nöqtə” şübhələrin obyektinə çevrilir, hissə-hissə, sonradan isə bütünlüklə rasionallığa sferaya köçürülür və günlərin bir günü aradan qaldırılır (əslində isə, fikrimizcə, əvəz edilir, aradan qaldırılmaz!). Xatırlamaq yerinə düşər ki, bu fikrini Nitsşe hələ XIX əsrin ikinci yarısında səsləndirmişdi və bu fikir yalnız baş verən hadisələri müşahidə etmək hesabına doğulmuşdu. Ancaq alimlərin Nitsşenin bu fikrinə münasibətdə bir yanlışlıq da özünü göstərir. Üçbucağın zirvə nöqtəsi, zənnimizcə, sadəcə gözün seçdiyi məsafədən itib üfüqlər arxasında gizlənmişdi, tamamilə aradan qaldırılmamışdı və bu mümkün olası bir iş deyildi. Əks təqdirdə, modernist ədəbiyyatın mahiyyətini bütünlüklə, bütün əsas keyfiyyətləri ilə anlamaq mümkünsüz olardı. Ancaq bir faktı yadda saxlamaq lazımdır ki, Nitsşenin bu fikri müşahidələrdən başqa, həm də fəlsəfi fikrin özünün təkamülünün nəticəsi sayıla bilər. Yeni dövrdə dünya və kosmos haqqında getdikcə möhkəmlənən fikirlər mənbə etibarını ilə fransız filosofu Rene Dekart (bu səbəbdən adı çəkilən “dünya xəritəsi” həm də “dünya haqqında karteziyan xəritə”, yaxud dualist dünyagörüşü adlanırdı) tərəfindən işlənmiş fəlsəfi metodla əlaqəli idi. Həm Dekart, həm də Bekonun fəlsəfi nəzəriyyəsində əsas amil “dərk” idi, yəni dünya ilə insan arasındakı Allah “məsafəsi” aradan qalxdıqdan sonra subyektlə obyekt arasındakı münasibətlər kəskin və dramatik forma alırdı. Dekartdakı “dünyanı dərk etmək” müddəası elə Bekonun “təbiəti ram etmək” ideyasının sinonimindən başqa bir şey deyildi. Beləliklə, ənənəvi üçbucağın strukturunun dəyişməsi, yəni minillik təcrübənin radikal şəkildə köhnəlməsi, yenisi ilə əvəz edilməsi böhranlı xarakter alır. Y. Habermasın fikrincə, Hegel hər şeydən qabaq yeni dövrün prinsipini – subyektivlik prinsipini kəşf etdi. Bu prinsipdən çıxış edərək o, yeni dövrün həm üstün cəhətini, həm də kəskin böhranlı xarakterini izah edir: bu dünya özünü eyni zamanda həm təkamül (proqres) dünyası, həm də ruhun öz-gələşməsi kimi dərk edir. Bu səbəbdən, modern epoxasını dərk etməklə bağlı ilk cəhd onun tənqidi ilə başlamışdı .

Modernist fəlsəfi fikirdə və o dövrün ədəbi nümunələrində reallığa münasibət kökündən dəyişir, reallıq “təqlid edilmir”, əksinə yenidən yarıdır və bu, daim dəyişən formalar əsasında təqdim edilir. Aristotelin “mimesis” nəzəriyyəsi iflasa uğrayır, sənətkar diqtəedicisi mövqeyə keçir. Belə ki, tədqiqatçıların fikrincə, qeyri-sabitliyin, arasıkəsilməz dəyişiklik və anlaşılmaqlıq burulğanında incəsənət əsəri özü müstəqillik qazanır (Şopenhauer). Alman filosofu qeyd edirdi ki, “İncəsənətin mahiyyəti ondadır

ki, gözümüzə görünüb itən nəsnelərin dumanında gördüklərini əbədi formullarda təsbit etsin". Beləliklə, təsvir obyektini kimi reallıq özünün ilkinliyini itirir, bu təsadüfdə dünya haradasa ötüb-keçən, bayağı, mənasız bir şey kimi qavranılır. Dünya və gerçəkliyin bayağılığı, mənasızlığı ironiya doğurur, yəni sənətkar reallıqla oyun münasibətləri qurur. "Dünya xəritəs"ində yaradıcı qüvvə aradan qaldırıldığından ağıl əsas təsvir obyektinə çevrilir. Sənətkar reallığı nöqtəbənöqtə təsvir eləmir, əksinə, yuxarıda deyildiyi kimi, onu yenidən yaradır və bu yaradılan modellər sənətkarın subyektiv qavrayış prizmasında sınımlara məruz qalır. Təsvir rəasional izah imkanlarını itirir. Dünya kökündən dəyişir. İroniya bir ədəbi kateqoriya kimi mahiyyət etibarını ilə tam şəkildə dəyişikliyə məruz qalır. Bədii mətnlərdəki ironiya kökünü qazdığı nəsnelərin yerinə başqa bir dəyəri qoyub onu təsdiqləmir, əksinə, onun yeganə təsdiqlədiyi nəsne "inkar" olur. Məhz buna görə, Kirkeqor ironiyasını "mütləq inkar" adlandırır.

Dünya subyektiv baxımdan sonsuz sayda deformasiyaya uğrayır. Frans Kafkanın əsərlərində, məsələn, məşhur "Məhkəmə" romanında hadisələr arasındakı zahiri əlaqələr saxlanılır, təhkiyə klassik modelə uyğun şəkildə aparılır, amma bütün bu "zahiri məntiqi gedişlərin" sonunda gerçəkliyin absurdluğu, məntiqsizliyi göstərilir. Modernist estetikada gerçəkliyə "sadiqlik", hər bir detalın və əşyanın yerindəcə fiksə edilməsi ikinci qatın yaranıb formalaşmasına xidmət edir ki, bu da əslində zahiri əlaqələrin, bağ və həqiqətlərin yalan olmasını göstərməyə xidmət edir. "Uliss" və digər modernist əsərlərdə qəhrəmanların introvert dünyası arasıkəsilmədən fiksə edilən zahiri faktlarla müqayisədə dominant rola malik olur. Bədii əsərdə təsvir edilən gerçəkliyin problematikliyi, hər addımda deformasiyaya uğraması və subyektiv şəkildə "sınması" bədii əsərin kompozisiya və poetik sistemində də "qarmaqarışıqlıq" effekti doğurur, bədii mətn başdan-başa şərtiliyə bürünür, final qapanmır, açıq qalır, əsər cavab yerinə sonsuz sayda sual doğurur... Modernizmin dünyanı bu şəkildə qavraması, modernist obrazın ifrat plastikliyi Azərbaycan nağıllarındakı "qırxıncı qapı" sindromunu yada salır. Vaxtilə Borxes də modernistlərin gerçəkliyini nəhəng Vavilon kitabxanasına bənzətmişdi, burada sonsuz varyasiyalar dəhşət effekti doğururdu və əsərin hansı nöqtəsində sə sanki əsl həqiqətin gizləndiyi, həqiqi biliyi nişan verən kitabın olmasına işarə edilirdi, ancaq həmin kitabın tapılması ümidinə sərf edilən bütün cəhdlər boş çıxırdı. Bu məqamda modernist ədəbiyyatın əsl mahiyyəti üzə çıxır, daha doğrusu modernist axtarışların niyə, hansı səbəbdən düyünlənməsi məsələsi aktualıq qazanır. Modernistlər ədəbiyyatda inqilab etdilər, onun mövcud köhnə ənənələrlə əlaqələrini kökündən kəsdilər, ancaq bunu köhnə ənənədə olduğu kimi, sözlə elədiklərindən, sözə sığmayan, sözlə ifadə edilməyən mətləblər modernist ədəbiyyatın poetikasında qırıqlıq yaratdı.

Bu mənada Alen Rob-Qriyyenin kollajlarını yada salmaq, yaxud Bekketin pyeslərindəki ağ səhifələri xatırlamaq yerinə düşər.

V.Vulf yazarları materialistlər (Hells, Qolsuorsi) və spiritualistlər (V.Vulf, C.Coys, Lourens) deyərək iki qrupa ayırır və ədəbiyyatın gələcəyini spiritualistlərlə bağlayır. Yazıçı-tənqidçinin rəyinə görə, spiritualistlər təhtəşüura üstünlük verir, romanın ənənəvi quruluşundan, süjet, intriqa, komik və tragik situasiyalardan uzaqlaşır, psixoloji nəsrə yönəlməyi məqbul hesab edirlər. C.Coys Prustun irəli sürdüyü “şüur axını”nı əsas bədii priyom kimi qəbul edir. Klassik roman struktur elementlərinin yerini şüur axınına, fraqmentarlığa, montaj və söz yaradıcılığına verir. C.Coys yaradıcılığında roman texnikası üçün xarakterik olan təsvirdən, portret yaratmaqdan, ekspozisiya, hətta dioloqlardan belə yan keçir. Bu texnikada əsas olan daxili monoloqlar, fikrin tamdeyilməzliyi, söz və cümlədəki yarımçıqlığı, durğu işarələrinin belə izlənilməməsi kafidir.

XX əsrdə üslubların növbələşməsi qaydası pozuldu, əvvəlki əsrlərə aid hər hansı müəllifi mütaliə etdikdə onun aid olduğu epoxanın nişanələrini, üslubi keyfiyyətlərini tanıyırdıq, XX əsrdə bu hadisə baş vermədi. Bu əsrdə üslub bir məşhur ifadədə deyildiyi kimi, artıq insan deyildi, texniki məsələyə çevrilmişdi, əvvəllər dəyişilməz təsir bağışlayan üslub XX əsrdə sınımağa başladı. Üsluba artıq paltar kimi baxmağa başladılar, əyninə geyirsən, xoşun gəlmədi, çıxarıb başqasını geyinmək barədə düşünürsən. Məsələn, Pikassonun rəsmləri, bu əsərlərdə ən müxtəlif üslubların növbələşməsini müşahidə etmək bir elə çətinlik törətmir. Kubizm və sair. Kollaj və ilaxır. Onun yaradıcılığı tam olaraq bir üslubdan digərinə sıçrayış kimi görünürdü. Modernist estetika həm də bir üslubdan digərinə sıçrayış ideyasını təsbit edirdi.

Üslubun əvvəlki keyfiyyəti dəyişir. XIX əsrin sonlarına qədər üslubun təyinatı belə idi ki, üslub əsəri oxuyan oxucuda müəyyən reallıq hissi yaratsın, bu illüziya oxucunu baş verən hadisələrin içində salır, onu həyəcanlandırır. XX əsrdə üslub keyfiyyətcə dəyişir, texniki konstruksiya şəklini alır. Yəni üslub bir sıra fəndlərin cəmidir, şərtlikdir, reallıq deyildir, yəni təsvirin reallıq olmamasına yönəlik qurulan üslub XX əsr ədəbiyyatının əsas keyfiyyətinə çevrildi. Modernist əsərin texniki konstruksiya təsiri bağışlaması əslində nə demək idi? Realist ədəbiyyatda üsullar gizlədilir, qurulan mexanizm və konstruksiya dərinə olurdu, modernist əsər isə əksinə özü oxucuya pıçıldadı ki, mən konstruksiyam. Modernist üslub özündən əvvəlki üslublarla, texniki vasitələrlə oynayan bir formadır. Beləliklə, realist əsərlə müqayisədə modernist obrazın plastikliyi diqqəti cəlb etdi.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində köhnədən qalma ədəbi mübahisə yenidən qızıqdı: dünyanı tanımaq və onu ədəbiyyatda obyektiv əks

etdirmək imkanı. Realistlər üçün biliklərin obyektivliyi problemi epistemoloji çətinlik yaratmırdı. Onların fikrincə, bu, dünyanı obyektiv, lap elə elmi qatda təqdim edən ədəbiyyat idi. Modernistlər isə, əksinə, film və fotoqrafiya kimi yeni kəşflərin sayəsində, həm də modernizmin ərazisinin getdikcə genişləndiyi bir epoxada, skeptizmə tutularaq belə bir realist vizuallıqdan şübhələnməyə başladılar. Yəni onlar bir daha həyatı epistemoloji problemin üstünə yüklədilər: nəyi bilmək daha önəmlidir? Ədəbiyyat dünyanı obyektiv şəkildə əks etdirə bilirmi? Bir çox perspektivlərin, həm də bir çox həqiqətlərin olduğu dünyanın vahid təsvirini vermək mümkündürmü? Götürək elə Marsel Prustu. O, bizim fikrimizcə, realizmlə modernizmin arasında vurnuxurdu. Bəzən də ardıcıl olaraq anti-realist ideyalarla çıxış edirdi. Bu da onu göstərir ki, o, hər iki cərəyana ideoloji yanaşırdı. O, reallıq adına seçdiyi nəsnəni, onun daxili strukturunu pillə-pillə açan vahid bir süjet xəttini izləyir, gəldiyi nəticə bu olurdu ki, həmin “gerçəklik” və süjet subyektiv təsəvvürlərin hərəki kəsişməsindən başqa bir şey deyildir. Onun cızdığı mətn bütün tərəddüdləri etibarlı ilə əlçatmaz, həm də başdan-başa irrasional olan dünyanı dəyişdirməyi hədəf kimi seçmirdi. Prust mürəkkəb və ziddiyyətli yazıçıdır, onun yaradıcılığında modernist impressionizm realizm elementləri ilə birləşir. Təsadüfi deyil ki, gələcək romanının prinsiplərini şərh etdiyi “Sent Bövə qarşı” məqaləsində Prust sevimli yazıçısı Balzakın müdafiəsinə qalxmışdı. Burada Prustu ədəbiyyata gətirən iki yol açıq-aydın görünür: onun bəzi kəşflərindən realist yazıçılar istifadə edirlər, yaradıcılığındakı modernist cizgilər isə “yeni roman” nümayəndələri və XX əsrin digər avanqard yazıçıları tərəfindən inkişaf etdirilir. M.Prust hər nə qədər kainatdakı hər bir nəsnənin mahiyyətini obyektə deyil, şüurda axtarsa da, intellektual romanda klassik roman ənənəsindən tam şəkildə uzaqlaşa bilmir.

İnsan xarakterindəki irrasionalizm, onun axıra qədər dərk edilməməsi daha çox İrland yazıçısı Ceyms Coysun (1882-1941) əsərlərində mükəmməl ifadəsini tapıb. Onun “Uliss” romanı XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində dünyada gedən qlobal və kəskin proses və dəyişiklikləri estetik planda əks etdirib. “Uliss” romanı bir mətnin içində üslub sıçrayışı hadisəsini tətbiq etməklə onun dərinliklərini göstərə bildiyinə, və XX əsr nəsrinə xas olan ədəbi texnikasına görə “modernizmin İncili” adlanır. Modernist ədəbiyyatın nümayəndələri içərisində Frans Kafkanın özünəməxsus yeri vardır.

Psixozanalizdən tutmuş struktur təhlil metoduna, sosioloji və antropoloji təhlillərdən, dini, fəlsəfi izahlara qədər metodların tətbiqi etiraf etmək lazımdır ki, Kafkanın yaradıcılıq sirlərinin aşkarlanmasına çox cüzi təsir edib. Ancaq Kafkanın əsərlərinin pafosunu və poetik sistemini modernizmin ideologiyası və estetikasına əsaslanaraq təhlili bir sıra mühüm

cəhətlərin bütün təfərrüatı ilə üzə çıxmasını şərtləndirir.

XX əsr dünya ədəbiyyatında gedən proseslərin təsiri Şərq ədəbiyyatından da yan keçmədi, amma təbii ki, bu proseslər eyni zaman kəsiyində baş vermədi. Lakin bir qədər geriyə getsək, Şərq – islam ədəbiyyatının tərkib hissəsi olan Azərbaycan ədəbiyyatında yeniləşmə, modernləşmə hərəkatı əslində XIX əsrin sonlarında M.F.Axundovun yaradıcılığında boy göstərməyə başlayır. “M.F.Axundov Yaxın Şərqdə dramaturgiyanın banisi, Şərqi ənənəvi dəyərlərini rəasional-pozitiv baxışlarla qiymətləndirən yeni tipli mütəfəkkir, yeni dəyərlər müəyyənləşdirən ədəbi-tənqid yaradıcısı, qərb tipli nəsrin ilk mükəmməl örnəyinin müəllifi...dir”. Ümumiyyətlə, XIX əsrin ortalarından etibarən Azərbaycan ədəbiyyatında orta əsrlərdən mövcud olan ənənələrdən, sabitləşən forma və məzmunundan kənarlaşma və dünya ədəbiyyatında gedən proseslərə doğru bir irəliləyiş sezilməkdəydi. XX əsrdə totalitar rejimin ədəbiyyatı olmaqla yanaşı, Azərbaycan ədəbiyyatı da yeni tendensiyalardan, ədəbiyyatda yaranan yeni cərəyan və metodlardan uzaqlaşa bilməzdi. Ancaq “modernizm heç vaxt ədəbiyyatımızda bəlli sərhədləri olan cərəyana çevrilməyib. O, forma eksperimentlərində, mətnin məzmununda, strukturlarında, istifadə edilən ifadə vasitələrində ənənədən uzaqlaşmada, düşüncə stereotiplərinin dəyişkənliyində mövcud olub” [7]. Müasir dünya ədəbiyyatşünaslığında modernizmin davamlılığı və onun yeni istiqamətlərinin mövcudluğu haqqında mülahizələr irəli sürülür.

Arealı bir qədər də genişləndirsək, bu yeniləşmə hərəkatının Türki, Misir, Livan, Suriya, Yapon ədəbiyyatlarında da XIX əsrin sonlarına doğru ilk nümunələrinin yarandığını şahidi oluruq. Hər bir cəmiyyətin özünəməxsus mərhələləri var ki, o, ümumbəşəri periodlarla nə xronologiyasına, nə də xarakterinə görə uzlaşmır. Şərq mədəniyyətində ənənəyə bağlılığı ilə seçilən Yapon ədəbiyyatında XX əsrin ilk onilliyindən başlayaraq psixoloji roman naturalizmə qarşı inamla irəliləyirdi. Bu istiqamət neorealizmin ilk nümunələrinin yaranmasıyla yadda qaldı. XX əsrin 20-ci illərindən Yapon ədəbiyyatının yeni nəsli neorealislər idi, humanist ideyalara, insanın azadlığı və səadətinə daha çox önəm verirdilər. Ərəb ədəbiyyatında modernləşmə, yeniləşmə şərtları öncəliklə Misir, Livan, Suriya ədəbiyyatlarında öz əksini tapır. Burada təbii ki, Avropanın missionerlik və müstəmləkəçilik siyasətinin gətirdiyi yeni dünyanın yeni düşüncə tərzidi. Modernləşmə hərəkatı bəzən də cəmiyyətin və ya dövlətin özünün daxilindən yeniləmə cəhdi idi (Türki ədəbiyyatındakı yenilənmə, Tənzimatla gələn reformalar kimi).

XX əsrdə totalitar rejimin ədəbiyyatı olmaqla yanaşı Azərbaycan ədəbiyyatı da yeni tendensiyalardan, ədəbiyyatda yaranan yeni cərəyan və metodlardan yan keçə bilməzdi.

ƏDƏBİYYAT

1. Quliyev Q. Dəliddən doğru xəbər. Bakı, Mütərcim, 1999.
2. Ольшанский Д.А. Основы идеологии модернизма.
3. <http://anthropology.ru/ru/text/olshanskiy-da/osnovy-ideologii-modernizma>
4. Marshall Berman . Katı olan her sey buharlaşıyor. İstanbul, İletişim Yayıncılık, 2004.
5. Бергсон А. Творческая эволюция. Москва, «Канон-пресс», 1998.
6. Лидия Гинзбург. О литературном герое
http://destructioen.narod.ru/ginzburg_o_geroe.htm
7. Tahirə Məmməd. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, “Apostrof”, 2010.
8. N.Cabbarlı. Modernist eksperimental şeir və çağdaş poeziyada “neomodernizm” dalğası. Kultur.az. intrenet dergisi. 27.01.2015.

Parvana Bekirgizi (Isayeva)

FORMATION AND DEVELOPMENT OF MODERNISM

SUMMARY

Modernism is an aesthetic period where the speed of flowing of the literary directions and conceptions' history was accelerated and which selected the human thought as a target. After formation of the modernism we observe the rapid changes of literary movements and directions from the end of XIX century and beginning of the XX century.

Парвана Бекиркызы (Исаева)

ФОРМИРОВАНИЕ И РАЗВИТИЕ МОДЕРНИЗМА

РЕЗЮМЕ

Художественные направления и концепции, исходящие от модернизма, непосредственно связаны с художественной эпохой, сопровождаемой ускорением исторических событий и усилением их влияния на мышление людей. Модернизм привлекает внимание стремительным изменением литературных течений и направлений с момента своего зарождения, приходящегося на конец XIX – начало XX столетий и продолжающегося по сей день.

Məhəmmədli MUSTAFAYEV
Filologiya üzrə elmlər doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
mehammedeli.mustafayev60@mail.ru

MİRZƏ FƏTƏLİ AXUNDZADƏNİN TƏNQİDİ İRSİNDƏ REALİZMİN NƏZƏRİ PRİNSİPLƏRİ

Açar sözlər: realist nəsr, ədəbi yaradıcılıq, ədəbi-nəzəri fikir, realist sənət

Key words: realist prose, literary activity, scientific-theoretical thought, realist art

Ключевые слова: реалистическая проза, литературное творчество, научно-теоретическая мысль, реалистическое искусство

M.F.Axundzadə bədii yaradıcılığı etibarilə realist sənətkar olduğu kimi, ədəbi-estetik görüşlərində də realist sənət konsepsiyasına söykənir, Azərbaycan ədəbiyyatında bunun elmi-nəzəri bünövrəsini formalaşdırırdı. Keçən əsrin 20-ci illərində yeni yaranan sovet ədəbiyyatının yaradıcılıq metodunun formalaşmamasına baxmayaraq, bunun estetik əsaslarının realist sənət və ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə yaranacağı heç kəsdə şübhə doğurmurdu. Odur ki, həmin dövrdə marksist tənqid M.F.Axundzadə irsinə xüsusi diqqət yetirir, klassik irs təlimində M.F.Axundzadə yaradıcılığını istinad nöqtəsi kimi seçdiyi kimi, yeni yaranan ədəbiyyatşünaslıq da öz milli konsepsiyasını, ümumtürk mədəni-mənəvi dəyərlərinin reallaşdırmaq üçün onun söz sənətindən faydalanmağa çalışırdı. Bütün bunlara görə, 20-ci illərin əvvəllərindən etibarən M.F.Axundzadənin həyat və yaradıcılığı, ictimai fikir tariximizdəki rolu ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslığın həmişə diqqət mərkəzində olub.

Azərbaycan ədəbiyyatında professional ədəbi tənqid, bədii düşüncə faktına müasir elmi baxış M.F.Axundzadə yaradıcılığı ilə başlayır. Ədəbi-tarixi vəzifəsini xalqa xidmətdə görən M.F.Axundzadə milli ədəbiyyatın Avropa tipli mədəniyyətə qovuşması üçün çoxcəhətli fəaliyyət göstərir, bədii, elmi yaradıcılığı, ictimai fəaliyyəti ilə bütöv bir ədəbi epoxanın önündə gedirdi. Belə ki, o, ədəbiyyatımızda dramaturgiyanın, realist nəsrin, bədii-fəlsəfi irsin əsasını qoymaqla öz vəzifəsini bitmiş hesab etmir, yeni əlifba islahatları uğrunda ardıcıl mübarizə aparır, ictimai-mədəni həyatın müxtəlif sahələrinə nüfuz edir, ən nəhayət, Azərbaycan ədəbi tənqidinin nəzəri bazasını, estetik konsepsiyasını hazırlayan ədəbi tənqidi məqalələr yazırdı.

Uzun müddət, XX əsrin 30-cu illərinə qədər ədəbi ictimaiyyət ədibin beş komediyasını, “Aldanmış kəvakib” povestini və “Kəmalüddövlə məktubları” fəlsəfi traktatını tanıyıb. Onun ədəbi tənqidi irsindən isə heç kəsin, o cümlədən ilk ədəbiyyatşünasımız F.Köçərlinin və S.Mümtazın də xəbəri olmayıb. İstedadlı ədəbiyyatşünas F.Köprülüzadə ədəbi məktəbinin davamçısı olan Əmin Abid M. F. Axundzadənin bir sıra ədəbi tənqidi məqalələrini müxtəlif yollarla toplayaraq “İnqilab mədəniyyət” jurnalının 1930-cu ilinin son nömrələrində dərc etdirib. Həmin vaxta qədər ədəbiyyatşünaslarımızdan heç biri M.F.Axundzadənin ədəbi tənqidi irsindən bəhs etməyib. Ancaq 30-cu illərdən sonra ədibin tənqidi yaradıcılığı bir sıra tədqiqat əsərlərinin predmetini təşkil edib[1].

20-ci illərin sonu, 30-cu illərin əvvəllərində Ə.Abid ədibin o vaxta qədər heç kəsə bəlli olmayan daha on iki əsərini əldə edərək, elmi ictimaiyyətin müzakirəsinə təqdim etmişdir ki, həmin əsərlərin əksəriyyəti M.F.Axundzadənin fəlsəfi və ədəbi tənqidi irsi ilə əlaqədardır. Bu əsərlərin yeddisi haqqında Əmin Abid “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 1930-cu il noyabr-dekabr nömrələrində məlumat vermişdir. Həmin əsərlər aşağıdakılardır: 1. “İran mühərrirlərindən Rzaqulu xan Hidayətın Röv-zətüs-səfayı – Naziriyyə adlı tarixi haqqında tənqid risaləsi”; 2. “Yeni dünya qasiri Xristov Kolumb”; 3. İran şairlərindən Siruş ilə “İran” qəzeti haqqında tənqid risaləsi; 4. “Vaqif və Zakirin şeirlərinin təhlili”; 5. İngilis filosofu Yuma cavab; 6. Mövlanə Cəlaləddin Ruminin əsəri haqqında; 7. Mirzə Fətəlinin mənzum əsərləri.

M.F.Axundzadənin həyat və yaradıcılığının bir sıra önəmli faktları, o cümlədən ədəbi tənqidi irsi haqqında 66 yaşında yazdığı avtobioqrafiasında ilkin məlumatlar var. Avtobioqrafiya o vaxt “Kəşkül” qəzetində dərc olunub. Əmin Abidin yazdığına görə, avtobioqrafiya çox naqis və bəsit olaraq yazılıb və orada bəzi səhvlər də görmək mümkündür. Xalq Maarif Komissarlığı 1928-ci ildə Mirzə Fətəlinin arxivini alandan sonra Əmin Abid arxivdə M.F.Axundzadənin ədəbi tənqidi yaradıcılığını əhatə edən məqalələrini əldə edib. “Mirzə Fətəli Axundovun daha bir neçə məlum olmayan əsəri” məqaləsində Əmin Abid onun ictimai və ədəbi fəaliyyətinə yüksək qiymət verməklə yanaşı, eyni zamanda ədəbiyyatımızın yeni dövrünü ilk dəfə olaraq “M.F.Axundov əsri” kimi səciyyələndirib : “Mirzə Fətəli yaradıcılıq dühası ilə Azərbaycanın XIX əsrini əhatə edə bilmiş geniş bir aləmdir; bu cəhətdən, bu əsrə ədəbiyyatımız tarixində Mirzə Fətəli əsri adını verə bilərik” [2, s.1-2].

20-ci illərdən etibarən Əmin Abid M.F.Axundzadənin bədii, fəlsəfi və elmi irsinin tədqiqi ilə müntəzəm məşğul olmağa başlayıb. Bu işə gərgin əmək sərf edən Əmin Abid M.F.Axundzadənin xeyli yeni əsərini toplayaraq təhlil edib və bu barədə monoqrafiya yazıb. “Mirzə Fətəli Axund-

zadənin məlum olmayan əsərləri” adlı məqaləsinin mədxəl hissəsində o bu barədə belə deyir: “Bu surətlə meydana çıxan Mirzə Fətəlinin XIX əsrdə Azərbaycan ədəbiyyatının ən böyük dahi, yaradıcı olduğunu qeyd etmək qabil deyildir. Gərək Şərq və gərəksə Qərb mənbələrinə məlum olmayan və bu vaxta qədər əlyazması halında qalan bu əsərlər Mirzə Fətəli haqqında yazdığımız müfəssəl bir monoqrafidə də təhlil edilmişdir ki, burada onun kiçik bir xülasəsini nəql edirik” [3, s.35-40].

Təəssüf ki, bu günə qədər həmin monoqrafiyanı tam şəkildə əldə etmək mümkün olmayıb. M.F.Axundzadənin fəlsəfi irsində, ədəbi tənqidi yaradıcılığında elə məsələlər var ki, bu gün də həmin problemlərə yenidən müraciət etməyə, bəzi mübahisəli məqamlara aydınlıq gətirməyə ehtiyac var. Etiraf edək ki, ədibin sənət və ədəbiyyat haqqında fikirlərində, ayrı-ayrı klassik sənətkarların qiymətləndirilməsində ziddiyyətli fikirləri də var. Xüsusən klassik Şərq ədəbiyyatının, o cümlədən türk poeziyasının görkəmli sənətkarlarının yaradıcılığına münasibətdə ifrat mövqə açıq-aşkar görünür. Tədqiqatçılardan Məmməd Cəfər, Kamal Talıbzadə, Yaşar Qarayev, İsa Həbibbəyli və başqaları bunu maarifçi realist tənqid konsepsiyası ilə əlaqələndiriblər.

Bildiyimiz kimi, M.F.Axundzadə XIX əsr Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatının ən görkəmli nümayəndələrindən biri olduğu kimi, ədəbi tənqidi yaradıcılıq ilə də maarifçi realist sənət konsepsiyasının əsasını qoyurdu. O, bədii yaradıcılığında maarifçi-realist ədəbiyyatın ən gözəl nümunələrini yaratmaqla yanaşı, ədəbi tənqidi irsində də bu ədəbiyyatın nəzəri prinsiplərini hazırlayırdı. Klassik Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatına münasibətdə ədib maarifçi-realist sənət konsepsiyasının tələb və prinsiplərindən çıxış edirdi. Realizmin tələblərinə uyğun gəlməyən nə vardısı, M.F.Axundzadə ona qarşı çıxır və bu zaman hətta Yaxın və Orta Şərq ədəbiyyatının Nizami, Füzuli kimi sənətkarlarında da nöqsan tapırdı. Başqa cür desək, M.F.Axundzadənin yeni sənət konsepsiyası birbaşa romantik ədəbiyyata, onun estetik əsaslarına qarşı yönəlmişdi.

Diqqətlə izləsək görürük ki, romantik ədəbiyyatın ən görkəmli nümayəndələrinə münasibətdə M.F.Axundzadə həmişə eyni mövqedə dayanmır, bəzən haqsız tənqidlərə yol verirdi. Orta əsrlər romantik ədəbiyyatına romantik ədəbiyyatın sənət prinsipləri mövqeyindən deyil, maarifçi realist sənət konsepsiyası mövqeyindən yanaşdığına görə, M.F.Axundzadə bu cür subyektiv fikirlər səsləndirməli olurdu. “Nəzm və nəşr haqqında” məqaləsində o yazır: “Əhli-fürsdən ancaq Firdovsi və Nizami və Cami və Sədi və Mollayi Rumi və Hafiz şairdilər. Bunların da qüsuru budur ki, bir para məqamda izhari-fəzb üçün xilafi-təbiəti adət gövtgu ediblər. Belə məqamlarda onların xəyalatına da şer demək caiz deyil, ancaq mənzumatı – məqbulə və pəsəndidə demək olar. Şeir dərəcəsiindən əsfəl, bun-

lardan macərə şairlərinin hərgiz şer maddəsi yoxdur. Ancaq sənətkardır ki, əlfaz hifz edib süruti-nəzmə müvafiq haman əlfazi rişteyi – nəzmə düzülər və hərgiz nəzmlərində bir təsir yoxdur [4, s.152].

Sitatdan göründüyü kimi, M.F.Axundzadə hətta Firdovsi, Nizami, Sədi, Hafiz kimi şərq şairlərinin yaradıcılığından bəhs edəndə belə “onların xəyalatına da şeir demək olmaz” – deyir, romantik şairlərin heç birini M.F.Axundzadə sözün həqiqi mənasında böyük şair hesab etmirdi.

M.Füzuli sənətinə M.F.Axundzadənin münasibəti ətrafında ədəbi tənqidimizdə xeyli mübahisələr gedib. Tənqidimiz ədibin M.Füzulini bəyənməməsini müxtəlif istiqamətlərdən izah etməyə çalışıb. Bu məsələyə ilk dəfə münasibət bildirən C.Cabbarlı qeyd edib ki, M.F.Axundzadədən sonra bir çox sənətkarlar şeirdə M.Füzuli zirvəsinə qalxmaq istəsələr də, bacarmayıblar və ədəbiyyatımızda epiqonçuluq geniş yayılıb. Buna görə də, M.F.Axundzadə epiqonçu şeirin qarşısını almaq, yeni ədəbiyyata yol açmaq üçün, qəsdən M.Füzuli sənətinə qarşı çıxıb, onun böyüklüyünü bilsə də maarifçi realist ədəbiyyata yol açmaq üçün romantik sənəti və sənətkarları bəyənəməyib. “Bəhər surət, türk arasında dəxi bu zamana qədər mütəqəddimindən şair olmayıb. Füzuli şair deyib nə xəyalatında əsla təsir yoxdur; ancaq nazimi ustaddır” – deyən ədib öz münasibətini birmənalı olaraq bildirir. Fikrin başqa tərəfə yozumu yoxdur. Biz nə qədər çalışsaq da, M.F.Axundzadənin romantik ədəbiyyata münasibətinə başqa rəng verə bilmərik. Romantik sənətə verdiyi qiymətdən sonra o, qətiyyətlə öz fikrini davam etdirir: “Amma mən əyyam-səyahətimdə səfheyi – Qarabağda Molla Pənah Vaqifin bir para xəyalatını gördüm ki, zikr etdiyim sərt bir növ ilə onda göründü və dəxi Qasım bəy Sarucaliyi – Cavanşirə düşər oldum ki, əlbət türk dilində onun mənzumatı mənim heyrətimə bais oldu. Ondən ötrü ki, dediyim sərt ziyadə onun mənzumatında tapıldı” [5, s.48].

M.F.Axundzadənin M.Füzuli yaradıcılığına münasibətinə akademik İsa Həbibbəyli “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi yollarında” məqaləsində yüksək elmi-nəzəri meyarlar kontekstindən yanaşıb. Bu münasibət M.Cəfər, K.Talıbzadə, Y.Qarayevin bu məsələ ilə bağlı mövqeyinə uyğun olsa da, öz orijinallığı və fundamentallığı ilə diqqəti cəlb edir. Qeyd edir ki, ədib M.Füzulini romantik və realist ədəbiyyatın “səkkiz”liyində, (Nizami, Firdovsi, Cami, Sədi, Mollayı Rumi, Hafiz, M.P.Vaqif, Q. Zakir) əsil şairlərinin- “məsəvi zairlər”in salmamasının səbəbini belə izah edir: “O Füzulini sadəcə nazim yox, “nazimi-ustad” adlandırmışdır. Buradakı ustad sözü heç də təsadüfi olmayıb. Mirzə Fətəli Axundzadənin Füzulinin fərqlini, hətta böyüklüyünü qəbul etməsi deməkdir. Mirzə Fətəli Axundzadə iddia olunduğu kimi heç də Məhəmməd Füzulini inkar etməmişdir, böyük şairin adını çəkmiş, ondan ustad səviyyəsində söz açmışdır. Lakin Məhəmməd Füzulinin şeirləri ona “Xəyalatında əsla təsir olmayan” nəzm təsiri

bağışlamışdır. Buradakı “təsir” sözünü Mirzə Fətəlinin yozumuna görə təsvir, reallıq, həyatilik, canlı danışq dili və sair kimi başa düşmək lazım gəlir. Bunlar isə həqiqətən Məhəmməd Füzulinin lirikasında Molla Pənah Vaqif və Qasım bəy Zakirin lirikasında olduğu kimi yoxdur, həm də ola bilməzdi” [6, s.14].

İsa Həbibbəylinin fikir və mülahizələrindən aydın olur ki, M.F.Axundzadə M.P.Vaqifin və Q.Zakirin yaradıcılığını realizm prinsiplərinə uyğun gəldiyinə görə bəyənir və ictimai məzmununa görə Q.Zakir yaradıcılığına daha çox üstünlük verir. Bunu da qeyd edək ki, M.F.Axundzadə Qarabağa səyahəti zamanı M.P.Vaqifin və Q.Zakirin mənzumələrini toplayaraq kitab tərtib etmiş və hətta topluya bir müqəddimə də yazmışdır. Müqəddimədə şeir və nəzm problemləri ətrafında fikirlərini ümumiləşdirməyə çalışmışdır. Şeirdən “laməhaə ziyadə ləzzət” nə hüzündə nə fərəhdə ziyadə təsir axtaran tənqidçi şeirlərdə bunları görmədikdə, onu nəzm kimi qəbul edir.

M.F.Axundzadənin yenə həmin yerdə, həmin şairlərin yaradıcılığına şamil etdiyi məzmunu – səhih dəxi tapılmaz ifadəsi ilə ədibin məqsədinə işarə edir. Belə ki, o, “məzmunu-səhih” – deyəndə maarifçi-realist məzmunu nəzərdə tuturdu. Diqqətlə fikir versək görürük ki, Firdovsi, Nizami, Sədi, Mollayi-Rumi, Hafiz yaradıcılığını ancaq nəzm nümunəsi hesab edən M.F.Axundzadə M.Füzulinin romantik yaradıcılığına da eyni mövqedən yanaşır, Füzuli şair deyib və xəyalatında əsla təsir yoxdur deyirdi.

M.F.Axundzadənin ədəbi tənqidi konsepsiyası ilə bağlı bitkin fikir formalaşdırmaq üçün onun ədəbi tənqidi və məqalələrinə, fəlsəfi məzmunlu məktublarına, öz əli ilə yazdığı tərcümeyi-halına və M.P.Vaqif və Q.Zakirin toplanmış əsərlərinə yazdığı müqəddiməyə baxmaq kifayətdir. Son nəticə isə budur ki, o Azərbaycan maarifçi-realist sənət konsepsiyasının yaradıcısı kimi istər bədii, istər elmi əsərlərində realist bədii yaradıcılıq tipinə üstünlük verirdi.

M.F.Axundzadə Azərbaycan və klassik Şərq ədəbiyyatını mükəmməl bilirdi. Eyni zamanda Qərbi Avropa bədii irsinə və ədəbi fikrinə də bələdçiliyi vardı. Buna görə də, yeri gələndə hər iki mədəniyyət tipini müqayisə edir və ədəbiyyat məsələlərinə, bədii yaradıcılığa daha çox obyektiv mövqedən yanaşırdı.

ƏDƏBİYYAT

1. Bu barədə bax: Cəfərov M.C. Mirzə Fətəli Axundovun ədəbi tənqidi görüşləri, Bakı, Azərənşr, 1961. Məmmədov Z. M.F.Axundovun estetik görüşləri; Orucəli H. Ədəbiyyat və zaman. Bakı, Azərənşr 1971; Talıbzadə K. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. Bakı Azərənşr, 1984. Qarayev Y. Realizm: Sənət və həqiqət.

- Bakı, "Elm", 1980; Sultanlı V. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Bakı, "Elm və təhsil", 2012; Salamoğlu T. Tarixi və çağdaş ədəbi prosesə dair araşdırmalar. Bakı, "EL" NPS, 2009.
2. Abid Ə. Mirzə Fətəli Axundzadənin məlum olmayan əsərləri. Məğxəl; "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı 1930, № 11-12.
 3. Abid Ə. Mirzə Fətəli Axundzadənin məlum olmayan əsərləri. Məğxəl; İnqilab və mədəniyyət, 1933, № 3, 1.
 4. Mirzə Fətəli Axundzadə. Əsərləri, III cildə, ikinci cild, Bakı, "Şərq-Qərb", 2005.
 5. Mirzə Fətəli Axundzadə. Əsərləri, III cildə ikinci cild, Bakı, "Şərq-Qərb", 2005.
 6. Həbibbəyli İ. "Poetika.İzm" elmi jurnalı, 2014, № 1.

Mahammadali Mustafayev

**THEORETICAL PRINCIPLES OF REALISM IN MIRZA
FATALI AKHUNDZADEH'S CRITICAL HERITAGE**

SUMMARY

M.F.Akhundzadeh was a realist master in his artistic works as well as in his literary-aesthetic views which were based on the realist art conception and he gave a form and develops its scientific-theoretical content in the Azerbaijani literature. Professional literary critique, modern scientific view on an artistic feat of thought start with M.F.Akhundzadeh's literary activities. M.F.Akhundzadeh who regarded his literary-historical duty in service for his people carried many-branched activity to join the national literature to the European culture and was in front of the entire literary epoch by his artistic, scientific works, public activity. In the paper he is presented as a professional critic as well as writer who founded dramaturgy, realist prose, artistic-philosophical heritage in our literature. M.F.Akhundov's critical articles are analyzed in the paper. It is confirmed that M.F.Akhundzadeh come out the professional position in valuation of the classic literature, analyzed the sect poetry, in connection of its separate representatives. He is shown here as a founder of the national enlightenment realist conception of critique.

Магомедали Мустафаев

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ РЕАЛИЗМА В КРИТИЧЕСКОМ
НАСЛЕДИИ МИРЗА ФАТАЛИ АХУНДЗАДЕ**

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются философские произведения, письма к современникам, научные статьи, характеризующие М.Ф.Ахундзаде как одного из лучших литературных критиков своего времени.

М.Ф.Ахундзаде является реалистом. Это утверждает его литературное наследие, как художественные произведения, так и литературно-эстетические взгляды. Он опирался на концепцию реалистического мастерства, сформировал

научно-теоретические основы реализма в азербайджанской литературе. Профессиональная литературная критика в азербайджанском литературоведении, современный научный взгляд на художественное мышление берут свое начало от М.Ф.Ахундаде.

В статье говорится о том, что М.Ф.Ахундаде является основоположником драматургии, реалистической прозы, художественно-философской мысли в азербайджанской литературе, наряду со всем этим он является профессиональным критиком. Свою миссию он видел в служении своему народу. Он старался также привить европейскую культуру, своей всесторонней деятельностью являлся основоположником концепции реалистической критики.

В статье также говорится о том, как ценил М.Ф.Ахундаде классическую литературу. В анализе поэзии, творчества отдельных представителей поэзии он выступал с профессиональной позиции.

JANR, STRUKTURA, FORMA

Şəhanə ƏLİYEVƏ
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
shahane89@gmail.com

**DRAM ƏSƏRLƏRİNDƏ ÜNSİYYƏT
MODELLƏRİNİN SEMİOTİKASI**

Açar sözlər: informasiya, monoloq, dialoq, adresat, adresant
Key words: information, monologue, dialogue, addressee, addresser
Ключевые слова: информация, монолог, диалог, адресат, адресант

Müasir mədəniyyətşünaslığın əsas predmetlərindən biri də cəmiyyətdə mövcud kommunikasiya formalarını öyrənməkdən ibarətdir. İnformasiyanın qəbulu, emalı və ötürülməsi kommunikasiya prosesinin ilkin modeli kimi qəbul edilir. Ədəbiyyatşünaslıqda daha çox qəbul olunan, Roman Yakobson tərəfindən irəli sürülən modelin tərəfləri də məhz bu modelə əsaslanır [1, s.198].



Ümumiyyətlə isə elm aləmində Lassvell hipotezası, Klod Şennonun xətti modeli, M.Nyukom, Marşal Mak-Lüenin nəzəriyyələri kimi bir neçə ünsiyyət modeli məlumdur.

Dram əsərlərini digər ədəbi növlərə aid mətnlərdən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri də, aktiv, dinamik ünsiyyət aktının olmasıdır. Ünsiyyət prosesinin, tərəflər arasında məlumat mübadiləsinin öyrənilməsi semiotikanın mərkəzi məsələlərindən biri hesab edilir. Məhz semiotika elminin predmetlərindən birini də kommunikasiyanın bütün növlərinin işarəvi aspekti təşkil edir. Semiotikanın tədqiqat obyektini isə ünsiyyət prosesləridir. Kommunikativ proses tərəflər arasında informasiya mübadiləsi zəminində üzə çıxır [2, s.7]. Bu mübadilə o zaman baş tutmuş sayılır ki, informasiyanı ötürən (adresat) və qəbul edən (adresant) müəyyən razılaşdırılmış qaydalar çərçivəsində fəaliyyət göstərsinlər.

Dram əsəri daxilində informasiya aktiv və passiv formada ötürülə bilər. Dram əsərləri hərəkət, fəaliyyət əsasında qurulduğundan aktiv informasiyanın da mənbəyi göz qabağında baş verən hadisələr zənciridir. İnformasiya birbaşa olaraq personajların davranışı, fəaliyyəti vasitəsilə ötürülürsə aktiv informasiya hesab etmək olar. Əks halda informasiya hər hansı personaj tərəfindən nağıl edilirsə, remarka vasitəsilə çatdırılırsa passiv sayıla bilər. Təbii ki, bu bölgü sırf dram əsərlərinə aid edilir və nəsrdə, poeziyada informasiya ötürülməsi fərqli yolla həyata keçirildiyindən yuxarıdakı təsnifata uyğun gəlmir. Ünsiyyət vasitələrinin inkişafı mərhələləri də kod sisteminin təkamülünə gətirib çıxarmışdır. Qeyri-verbal ünsiyyət, verbal (şifahi) ünsiyyət, yazılı ünsiyyət, kitab çapının meydana gəlməsi və nəhayət multimedia vasitələrinin ünsiyyət vasitəsinə çevrilməsi kodlaşdırmada köklü dəyişikliklərə gətirib çıxarmışdır.

Yalnız təsviri xarakter daşıyan “iştirak edənlər” və remarka hissəsi istisna olmaqla, dram əsərləri bilavasitə qarşılıqlı ünsiyyət üzərində qurulub. Ünsiyyət söz vasitəsilə həyata keçirilir. Başqa sözlə desək, ünsiyyət prosesi məhz sözdə maddiləşir və təhlilə cəlb edilə bilər. Bu baxımdan dramaturgiyada söz hərəkətə bərabər bir kateqoriya kimi götürülür. Volkenşteyn “Dramaturgiya” əsərində dramda sözün hərəkət, fəaliyyət anlamı qazandığı fikrini irəli sürürdü. “Söz ən primitiv formalı fəaliyyət olub əmr, birbaşa sual, “istəyirəm” və ya “istəmirəm” anlamlarını ifadə edə bilər. Bu tipli sözlər mahiyyətinə görə fəaliyyət də adlandırıla bilər [3, s.9].

Dramaturgiyanın başlıca prinsiplərindən olan hərəkətin sözlə, nitqlə ifadəsi özünü əsasən iki – monoloq və dialoqlar səviyyəsində göstərir.

Monoloq bir personajın dilindən səslənərək ya digər personajlara, ya da birbaşa olaraq oxucuya (tamaşaçıya) ünvanlanan nitq aktıdır. Monoloqun semiotik funksiyasını təhkiyə instansiyasının vahidliyində araşdırmaq lazım gəlir. İstənilən monoloqda da adresat və adresant iştirak edir. Sadəcə monoloji nitq adresatı passiv saxlamaqla adresantın nitqini önə çəkir. Adresant isə obraz, oxucu, tamaşaçı qismində daim hiss edilir. Əks halda monoloqun kommunikativ funksiyası yerinə yetirilməmiş qalardı. Pyes daim tamaşaçıya-adresata ünvanlandığından istənilən monoloqda belə ikinci tərəf iştirak edir. Təsadüfi deyil ki, Volkenşteyn monoloqu “maskalanmış dialoq” adlandırır [3, s.64].

Monoloq informasiya ötürə, drammatizmi gücləndirə, daxili hiss-həyəcanını bildirərək hadisələrin hərəkətverici amilinə çevrilə bilər. Səhnədən-səhnəyə keçidin qovşağında verilən monoloq bəzən mətnin yeni informasiya yükünü tamamilə özündə daşıyır. Ə.Haqqverdiyevin “Yeyərsən qaz ətini, görərsən ləzzətini” pyesində ikinci məclisin açılışı Hacı Mehdi-nin monoloqu ilə baş tutur. Öncəki məclisin sonu Hacı'nın ikinci arvad almaq üçün tədbir qurması ilə yekunlaşır, iki məclis arasında baş verən ha-

disələrin montajından sonra ikiarvadlılıqdan narazılıq edən qəhrəmanın qəfil monoloqu verilir: “A kişilər, bu ikiarvadlılıq nə yaman şey imiş. Allah harada ikiövrətliyə var, hamının evini yıxsın, hamısını mənim kökümə salsın. Övrət gətirmədim, canıma bir od gətirdim. Axşama kimi davasava. Yediyim çörək də bu bihəyaların əlindən boğazıma getməyir” [4, s.35]. Bu monoloq kəskin təzad yaratmaqdan ötrü xronoloji ardıcılığın montajının məntiqi sonu kimi verilmişdir.

V.Xalizevin fikrinə görə, monoloqlar iki vəziyyətdə – tamamilə təklikdə və iştirak edənlərdən psixoloji təcrid vəziyyətində səsləndirilə bilər. C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramında İsgəndərin, “Anamın kitabı”nda Gülbaharın, Cəfər Cabbarlının “Oqtay Eloğlu” dramında Oqtayın, “Od gəlini” dramında Elxanın monoloqu psixoloji təcrid olmuş obrazın nitqidir. “Danışan ünsiyyətin aktiv nümayəndəsi qismində passiv iştirakçılara – qulaq asanlara qarşı dayanır” ifadəsi ilə monoloqun tərifini verən Mukarjovski həmin passiv iştirakçıları natiqlər, peyğəmbərlər qarşısında duran kütlə ilə müqayisə edir və monoloqu kütlələrə təsir göstərməyə qadir bir üsul kimi qiymətləndirir [5, s.186].

Həqiqətən, yuxarıda göstərilən tip monoloqlarda adresat ilk baxışda digər personajlar olsa da, əslində bütün oxuculara, tamaşaçılara ünvanlanır. Daha çox ciddi mesaj ötürməyə köklənmiş bu monoloqlar həm də əsərin bədii-estetik formasını tamamlamağa yönəlir. Əsasən finalda verildiyinə görə, dram əsərinin ideyasının maddiləşmiş forması kimi də qəbul edilə bilər. Üslubuna görə, didaktik, ritorik mahiyyət daşıyan monoloqlar daha çox klassik dramaturgiyamızda istifadə edilirdi. Müasir dramaturgiya klassik fabula və konfliktdən yayındığı kimi monumental monoloqlardan da yan keçir.

İnsanın daxili monoloqu, öz-özünə müraciəti həm psixoloji, həm linqvistik məqamlara əsaslanır. Linqvistik cəhətdən bu nitq forması kəskin-kəskin fikirlərlə, qəfil pauzalarla, qrammatik cəhətdən formalaşmamış frazalarla xarakterizə edilir [6]. Psixoloji cəhətdən isə daxili monoloq insan təfəkkürünün, dağınıq formada olan daxili nitq aktının təzahürünə çevrilərək şərtlik effekti yaradır. M.Y.Lotman ünsiyyətin semiotik mahiyyətindən söz açarkən monoloji nitqə böyük önəm verir və avtokommunikasiya terminini istifadəyə daxil edir. Alim daha bir modeli “mən – mən” modelini irəli sürür və göstərir ki, obrazın öz-özü ilə ünsiyyət prosesi nəyisə xatırlamaqdan, yəni mnemonik funksiyadan daha çox mədəni funksiya daşıyır. Bu məqamda obraz artıq informasiyaya malikdir, bu informasiyanın zənginləşməsi və təkrarı hansısa ideyanın nəzərə çarpdırılması, mətn boyu səpələnmiş informasiyalardan daha gərəklisinin seçimi kimi funksiyanı yerinə yetirir. Vaqif Səmədoğlunun “Yayda qartopu oyunu” pyesində Adilin monoloqu həm pyesin finalına, həm paratekstoloji məlumatın

təsdiqinə, həm də pyes boyu davam edən nigarançılıq ritminə işarə edir. Gözləri görməyən Adil pyes boyu soyuqdan şikayətlənsə, qar yağdığını desə də ailə üzvləri daim inkar edir, yay fəsli olduğunu söyləyirlər. Finalda əli ilə qara toxunan Adil bütün həyatının aldanışdan ibarət olduğunu, xəstə atası tərəfindən qurulmuş böyük bir oyunda iştirak etdiyini anlayır: “Bu da qar... Yağırmış, yağırmış. Neçə ildi deyirəm yağır, deyirlər yox, a bala, yayda nə qar? Mən indi kimə inanım? Mən indi neyləyim?.. Mən indi hara gedim?” [7, s.278]. Göründüyü kimi, Lotmanın da qeyd etdiyi mnemonik funksiya öz yerini mədəni funksiyaya verir. Mədəni funksiya bu monoloqda hər hansı həyat həqiqətinin dərk, insanın fiziki yox, mənəvi kamilliyi kontekstində dərk edilir.

Dram əsərlərində monoloqlardan geniş istifadə edilsə də, dialoqlar dram əsərinin əsas, dominant ünsiyyət vasitəsi kimi qalır. Dinamik ünsiyyət, dramaturgiyaya xas hərəkilik məhz dialoqlarda özünü daha çox büruzə verir. Bir neçə obrazın qarşılıqlı mükəlliməsi nəticəsində əsərin əsas ideya-bədii xüsusiyyətləri ortaya qoyulur. Dialoqlarda ən azı iki tərəfin iştirakı şərt kimi qəbul edilsə də, oxucunun (tamaşaçının) statusunu da unutmamaq olmaz. Dialoji ünsiyyət personajlararası getsə də, adresat oxucu (tamaşaçı) da daim ünsiyyət zəncirinin bir tərəfində dayanır. Geniş mənada dialoq həm də müəllifin oxucusuyla ünsiyyət formasıdır. “Müəllif öz sözünü və fikrini iki səs şəklində fərdiləşdirməklə dünyanın mürəkkəbliyini görmək üçün ikinci bir pəncərə, baxım nöqtəsi yaratmış olur. Bu mənada dialoq həm də dünyanın zənginliyini, mürəkkəbliyini, çoxüzlüylüyünü izah etmək üçün müəllifin istifadə etdiyi ən unikal obrazlılıq formalarından biridir” [8, s.224].

Təhkiyə instansiyalarının növbələşməsi prosesi replikalarda daha sürətlidir. Bu cəhətdən replika pyesdə dinamizmi yaradan nitq aktıdır. Lakin replikalar çox vaxt ümumi mövzu, ideya, fabulanın əsas zəncirinə çevrilmir, bir növ sürətartırıcı vasitə kimi istifadə edilir. Personajların nitqinin davamedicilik müddəti pyesin dinamikliyini müəyyənləşdirən amillərdəndir. Bəzi klassik pyeslərdə rast gəldiyimiz sanki monoloqların növbələşməsinə bənzər dialoq tipləri daha çox maarifçiliyin didaktik-tərbiyəvi meylini üzə çıxarmağa istiqamətlənmişdi. Daha sonrakı dövrlərdə də Hüseyn Cavidin “İblis”, Səməd Vurğunun “İnsan”, “Vaqif” mənzum pyeslərindəki monoloqlar öz monumentallığı ilə hərəkətverici nitqdən daha çox qarşılıqlı mükəlliməyə bənzəyir. Çistyuxin də qeyd edir ki, “klassik pyeslərdə dialoq replika mübadiləsindən daha çox monoloqların ardıcılılığı təsiri bağışlayır” [5, s.37].

Ümumiyyətlə, dialoqların semiotik mahiyyətini təkcə adresat-adresant münasibətləri ilə sərhədləndirmək düzgün olmazdı. Müəllif diskursu, ümumilikdə mətnin estetik funksiyalarından olan kommunikativ-koqnitiv

funksiya artıq semiotik şərhə, yozuma imkan verir. Dialoqların daşdığı işarəvi yük mətnin meydana çıxdığı mühit, dövrün ədəbi cərəyanları və ədəbi məktəblərinin tələblərinə də cavab verməlidir. “Klassik dramaturgiyada dialoq hərəkətin başlanğıcını, səbəb və nəticəsini simvollaşdırır. Naturalizmdə dialoq hərəkətin yalnız görünən və ikincili səbəbidir, hərəkət özü situasiyaların dəyişməsi ilə fəaliyyətə düşür; dialoq fəaliyyətin barometri, “üzəçıxarıcısı”dır. Absurd/paradoks teatrında dialoq, adətən, qeyri-məntiqi və fəaliyyətə əks qoyulmuş əlamət, işarədir [5, s.37].

C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” pyesində də dialoq daxilində bitkin hadisənin baş verməsini müşahidə edirik.

“Uçitel: Əsəd, hara gedirsən?

Əsəd: Uşqol, acam gedirəm evimizə.

Uçitel: Otu yerinə! Dərs qurtarmamış getmək olmaz.

Əsəd gedir qapıya tərəf, uçitel gəlib yapışır onun çiynindən.

- Sən ki mənim sözümdən çıxdın, get dur bucaqda; özünü də tənbeh üçün bezəbəd qoyacağam...

Əsəd (*Mustafaya alçaqdan*) Mustafa, qaç nənəmə de ki, uşqol məni bezəbəd qoydu, özümü də qoyub bucağa...

...Şagird Zülfəli: Uçitel, Əsədin nənəsi əlində ağ şey söylə-söylə gəlir.

Şaban nənə: Hanı mənim balam? Bunu niyə burda dussaq eləmişən? ...A sən uşqol açdığın yerdə quruyub daşa dönə idin! Bala, gəl gedək” [9, s.509].

Nümunədən də görüldüyü kimi, hadisənin başlanğıcı, səbəb və nəticə kiçik bir dialoq daxilində öz həllini tapıb.

Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesində dialoqlar tez-tez ümumi küyün içində itir, gah qatarın səsi, gah bayquş ulaması, gah perrondakı uğultu, gah fırtına dialoqların əhəmiyyətini tədricən itirir. Fina ilə yaxınlaşdıqca isə bu məqam özünü daha da qabarıq göstərir, situasiya dialoqa qalib gəlir. Gültəkin Sarabskayanın Xasayla, ardıya da fəhlələrlə dialoqu yalnız arxa fon rolunu oynayaraq məkanın, ardıya situasiyanın dəyişməsi – perronun teatr səhnəsinə çevrilməsinə təkan verir, bütün pyesin əslində baş qəhrəmanın sayıqlamaları, gözəgörünmələri olması bədii həllini ustalıqla tapır.

Elçinin “Maskalar” silsiləsinə daxil olan “Böcəklər” pyesi lakonik, bəzən isə məntiqə zidd dialoqları ilə Ejen İoneskonun “Keçəl müğənni” absurd pyesini xatırladır. Personajların nitqinin lakonizmi pyesdə hadisələrin baş vermə sürətini artıraraq sözün hərəkiliyini əyani şəkildə göstərir:

“**KİŞİ.** Şəhərə böcəklər hücum edib.

ƏR. Nə?

XANIM. Böcəklərin şəhərdə nə işi var?!

ƏR. Sən həmişə boş-boş şeylər danışırsan! Sənin adətidir!

XANIM. Panikor! (*Qalxıb, mizin arxasında yerini dəyişir.*)

KİŞİ (*ayağa qalxaraq*). Baxarsız!.. İdris, sən bir də məni görməyəcəksən! Bizimki qurtardı!

Kişi kürsünü hirslə döşəməyə vurub, iti addımlarla otaqdan çıxır. Qadın əlini yelləyə-yelləyə onunla sağıllaşır.

XANIM (*Ərə baxaraq, təəccüblə*). Ona nə oldu belə?

Ər çiyinlərini çəkir” [10].

Göründüyü kimi, pyesdə yeni xəbərin, məlumatın çatdırılması aktiv şəkildə personajlar arasında paylaşdırılıb. Absurd pyesə xas məntiqə sığmayan dialoqlar, sual-cavablar, qəfil dəyişikliklər pyesin ritmini tənzimləməklə bərabər, poetik bütövlüyünü də təmin edir.

Müasir ədəbiyyatşünaslıqda mətnin ünsiyyət vasitəsi olması təkcə təşkil olunduğu nitq fəaliyyətinin formaları ilə məhdudlaşdırılmır. Professor Qorxmaz Quliyev sənətkarın, müəllifin kontekstini də bütün xalqlara, bütün mümkün oxuculara açıq olan ünsiyyət vasitəsi kimi irəli sürür [3, s.18]. Mətnin işarəvi mahiyyətinin araşdırılması, Jerar Jennetin mətnlərə-rası münasibətin formalarının müəyyənləşdirilməsi bütövlükdə mətnin özünün də açıq bir sistem kimi ünsiyyət formalarından biri olmasını təmin edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: "за" и "против". Москва, 1975.
2. Агеев В. Семиотика. Москва, «Весь Мир», 2002.
3. Волькенштейн В. Драматургия. Москва, «Федерация», 1929.
4. Наqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, I cild. Bakı, “Lider”, 2005.
5. Чистюхин И. О драме и драматургии. eBook, 2002
6. https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4913/%D0%B2%D0%BD%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9
7. Səmədoğlu V. Dramaturgiya. 2 cildə, I cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2014.
8. Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, “Mütərcim”, 2008.
9. Məmmədquluzadə C. Əsərləri. 4 cildə, I cild. Bakı, “Öndər”, 2004.
10. <http://kulis.lent.az/news/22212>
11. Quliyev Q. Kod və kontekst. “Azərbaycan” jurnalı, 2018, № 1.

Shahane Aliyeva

SEMIOTICS OF COMMUNICATIVE MODELS IN DRAMAS

SUMMARY

In the article, the semiotic structure of existing communication models has been explored. The process of information exchange in drama was investigated based on the model of communication developed by Roman Jakobson. In dramatic works, speech forms show themselves at two levels – monologue and dialogue. The monologue can transmit information, dramatize it, and transform itself into a driving force of events by expressing anxiety. Monologue emphasizes the speech of the recipient by keeping the addressee passively. The addresser is always felt as the character, the reader and the audience. Otherwise the communicative function of the monologue would remain unfulfilled.

Although monologues are widely used in dramatic works, dialogues remain the dominant communication mean of dramatic work. Dynamic communication, dramaturgical mobility appears more in dialogues.

The article concludes that in contemporary literary theory, the text as a mean of communication is not limited to the forms of speech activity that is organized.

Exploring the significant essence of the text, identifying the forms of intertextual attitudes ensures that the text itself as an open system is one of the forms of communication.

Шахане Алиева

**СЕМИОТИКА КОММУНИКАТИВНЫХ МОДЕЛЕЙ
В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ**

РЕЗЮМЕ

В статье изучена семиотическая структура существующих моделей коммуникаций в драматургических произведениях. Был исследован процесс обмена информацией в драматургии на основе модели коммуникации, разработанной Романом Якобсоном. В драматических произведениях речевые формы проявляются на двух уровнях: монолог и диалог. Монолог может передавать информацию, драматизировать ее, превращать в движущую силу событий, выражая внутреннее беспокойство героя. Монологическая речь сохраняет пассивность адресата, поддерживая речь адресанта. Адресант постоянно ощущается в качестве образа читателя, зрителя. В противном случае коммуникативная функция монолога останется невыполненной.

Хотя монологи широко используются в драматических произведениях, диалоги остаются доминирующим средством коммуникации. Динамическое общение, драматургическое движение чаще возникают в диалогах.

В статье делается вывод о том, что в современном литературоведении коммуникативная функция текста не ограничивается формами речевой деятельности. Изучение знаковой сущности текста, определение форм между текстовыми отношениями обеспечивает значение самого текста как открытой системы одной из форм коммуникации.

Elmira MƏMMƏDOVA-KEKEÇ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Bakı Avrasiya Universiteti
mamedovaelmira4@gmail.com

JANRLARARASI ƏLAQƏDƏ VÜCUDNAMƏLƏR

Açar sözlər: vücutnamə, janrlararası əlaqə, arxitektuallıq, mətnlərarasılıq
Key words: vujudnama, intertextuality, relationship between the genres, architextuality
Ключевые слова: вуджуднаме, связь жанров, архитектуральность, интертекстуальность

Mətnlərarası əlaqə anlayışı bir termin kimi 1960-cı illərdən sonra işləklilik qazanmağa başlamışdır. Mətnlərarası əlaqə iki və daha çox mətn arasındakı bağlılığı öyrənən nəzəriyyədir. Bu anlayışdan bir termin kimi ilk dəfə Y.Kristevanın “Söz, dialoq və roman”, daha sonra isə “Sərhədsiz mətn” əsərlərində istifadə edilmişdir. “*Mətnlərarası əlaqə adlı nəzəriyyəsi ilə o, mətnlərə statik struktur və məhsul kimi baxmaqdan daha çox dinamik proseslərdən keçən, bir-birilə əlaqəsi olan elementlər kimi baxmışdır*” [1, s. 268].

Beləliklə, mətnlərarası əlaqə mətnlər arasında olan bağlılığı ifadə edən bir konsepsiyadır. Bu anlayış müxtəlif mətnlər arasında müxtəlif tipli bənzərlik, əlaqə və münasibətin mövcudluğunu ehtiva edir.

Bu nəzəriyyənin yaradıcısı Yuliya Kristeva hesab olunsada, Ferdinand de Sössür, Mixail Baxtin kimi məşhur dilçi və ədəbiyyatşünasların bu konsepsiyanın formalaşmasında rollarını qeyd etmək lazımdır. Bundan başqa, Rolan Bart, Mişel Riffater, Loran Cenni, Jerar Jenet kimi müxtəlif ədəbiyyatşünaslar da bu nəzəriyyənin bərqərar olmasında müəyyən rol oynamış, elmi əsərlər yazmışlar.

Mətnlərarası əlaqə nəzəriyyəsinin formalaşmasında yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz filoloqların xüsusi rolları olsa da, bu metodun sistemləşdirilməsində və elmi mahiyyət qazanmasında əsas yer Jerar Jenetə məxsusdur. O, “Palimpsest: ədəbiyyatda ikinci dərəcə” adlı 1982-ci ildə işıq üzü görmüş əsərində bu nəzəriyyəni sistemləşdirmiş və mətnlərarası əlaqənin beş formasını müəyyənləşdirmişdir.

1. *Mətnlərarasılıq (intertekstuallıq)*
2. *Yan mətnlərlə əlaqə (paratekstuallıq)*
3. *Ana mətnlə əlaqə (hipertekstuallıq)*
4. *Şərhedici mətnlə əlaqə (metatekstuallıq)*

5. *Janrlararası əlaqə (arxitekstuallıq)*

Mətnlərarası əlaqənin bu çeşidləri həm mətnlər, həm də janrlar arasındakı əlaqələri ehtiva edir.

Birinci tip əlaqə müxtəlif mətnlər arasındakı bağlılığı ehtiva edir. Ümumiyyətlə, R.Barta görə də, “*hər bir mətn inter (ara) mətndir; onda digər mətnlər müxtəlif səviyyələrdə bu və ya digər dərəcədə tanına biləcək formalarda mövcud olur. Hər bir mətn köhnə sitatlardan toxunmuş yeni parçanı təqdim edir*” [2, s.46]. Əvvəlki nəzəriyyəçilərdən fərqli olaraq, J.Jenet mətnlərarası əlaqə konsepsiyasının daxilində ayrıca bir mətnlərarası əlaqə tipini müəyyənləşdirir. Əvvəlki nəzəriyyəçilərin irəli sürdükləri “mətnlərarası əlaqə” terminini isə “transtekstuallıq” anlayışı ilə izah edir: “*Bu əsəri yazdığım anda (13 oktyabr 1981-ci il) beş tip transtekstual əlaqədən bəhs etmək istəyirəm*” [3, s.1]. J.Jenett daha öncə Yuliya Kristeva və M.Riffater tərəfindən də “mətnlərarası əlaqə”dən bəhs edildiyini, amma iki və daha artıq mətn arasında eksplisit və implisit əlaqələrin *transtekstuallıq* adı altında öyrənilməsini təklif edir. Kubilay Aktuluma görə, J.Jenet mətnlərarası əlaqə deyərəkən “*metinlərarasının en açık, en fazla sözcüğü sözcüğüne kullanımı olan, çoğu zaman ayraçlarla belirtilen alıntıyı yerleştirir*” [4, s.84]. Bir sözlə, sitat, plagiat və allüziya anlayışları mətnlərarası əlaqənin formaları hesab edilir.

Paratekstuallıq mətnin öz daxili hissələri arasında olan əlaqədir. Həmin daxili və ya ikinci dərəcəli mətnlər aşağıdakılardır: alt başlıqlar, ara başlıqlar, ön sözlər, son sözlər, haşiyələr, qeydlər, dərkənarlar, şəkillər, illüstrasiyalar, epiqraflar, kitabın üz qabığı, kitabdakı reklamlar, kitab üzünü, kitabın qaralama variantları, signal nüsxəsi və s. [3, s.3].

Metatekstuallıq mətnin özündən əvvəl gələn mətnlə açıqlayıcı, şərhəddici əlaqədə olmasıdır. J.Jenet bunu “kommentariya” məfhumu ilə ifadə edir [3, s.4].

Hipertekstuallıq ana mətnlə alt mətn arasındakı müxtəlif parodik münasibətlərin ifadəsi ilə yaranır. Burada A – mətninin (alt mətn və ya hipotekst) B – mətni ilə (ana mətn, törəmə mətn) arasındakı əlaqənin varlığından bəhs edir [3, s.5].

Arxitekstuallıq isə mətnlərarası əlaqədə janrların keçidləri ilə bağlıdır. Digər əlaqə növlərinə görə daha abstrakt və implisit adlandırdığı arxitekstuallıqla Jenet [3, s.4] roman, oçerk, şeir, faciə, dram və s. janrlar arasındakı gizli əlaqələri və keçidləri öyrənir.

Beləliklə, mətnlərarası əlaqə hər hansı bir mətnin diaxron və sinxron aspektdə digər mətnlərlə olan ortaq yönələrini araşdıran bir konsepsiyadır. Mətnlərarası əlaqənin forma və tipləri olaraq sitat, xatırlatma, mənimsəmə, parodiya, təqlid, əksətdirmə kimi müxtəlif üsullar qeyd edilir.

1. Vücutnamələrdə arxitekstuallıq: Fransız ədəbiyyatşünası Jerar

Jenetin müəyyənləşdirdiyi formalardan biri olan janrlararası əlaqə ana mətnlə alt mətnlərin ədəbi tarixi prosesdə bağlılıqlarını və forma cəhətdən bənzər tərəflərini, həmçinin keçidləri əhatə edir. *Arxitekstuallıq* baxımından vücudnamələrdə bu əlaqənin aşağıdakı çeşidlərindən bəhs etmək mümkündür:

1. *Ana-qəlib mətnlərin müxtəlif janrlarda ifadəsi;*
2. *Oxşar janrlar arasında olan əlaqələr və keçidlər;*
3. *Ana-qəlib mətnlərin müxtəlif ədəbi növlərdə ifadəsi;*
4. *Şifahi mətnlərdən yazılı mətnlərə və ya əksinə olan keçidlər.*

Arxitekstuallıq bu baxımdan hər hansı bir janrın formalaşma mənzərəsini üzə çıxarmaq üçün əhəmiyyət kəsb edir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da bu nəzəriyyə vasitəsilə mətnlər arasında keçidləri, onların birbaşa və dolaylı əlaqələrini üzə çıxarmaq mümkündür.

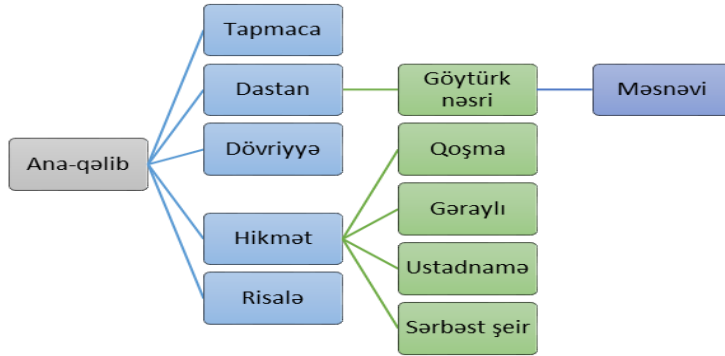
Vücudnamə janrının elmi-nəzəri ədəbiyyatşünaslıqda məzmun səciyyəsinə görə və forma etibarilə müxtəlif cür dəyərləndirildiyini görürük: “tərcümeyi-hal”, “əvvəl-axır”, “meracnamə”, “yaşnamə” və s. Tədqiqatçılarda fikir müxtəlifliyinə səbəb olan amil vücudnamə janrının arxitektslərinin çeşidliyi ilə bağlıdır. Ümümtürk folkloru və yazılı ədəbiyyatı kontekstində insan ömrünün ifadəsində aşağıdakı forma rəngarəngliyini görürük.

1. *Tapmaca*
2. *Dastan mətni*
3. *Göytürk nəsr*
4. *Məsnəvi mətni*
5. *Risalə*
6. *Dövryyə*
7. *Hikmət*
8. *Ustadnamə*
9. *Gəraylı*
10. *Qoşma*
11. *Sərbəst şeir*

Bu mənzərədən görüldüyü kimi, vücudnamənin janrlararası və növlərarası əlaqələrindən bəhs etmək mümkündür. Mətnlərarası əlaqə nəzəriyyəsinə görə, mətnlərdə dəyişmələr müxtəlif istiqamətdə gedir. Kubilay Aktuluma görə, aşağıdakı dəyişmələrdən bəhs etmək mümkündür:

1. *Tərcümə;*
2. *Nəzmə çevirmə;*
3. *Nəsrə çevirmə;*
4. *Vəzn dəyişikliyi;*
5. *Forma dəyişikliyi* [4, s.142-143].

Tapmaca və dastan mətnlərini daha arxaik mətnlər hesab etsək, arxitekstuallığın aşağıdakı şəkildə reallaşdığını görə bilərik.



Mətnlərarası əlaqədə vücudnamənin belə bir təşəkkül yolundan keçdiyini ümumtürk folklorundan və yazılı ədəbiyyatından topladığımız nümunələr sübut edir.

Cədvəldən görüldüyü kimi, şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrindən başlayaraq, sərbəst şeirə qədər insan ömrünü illər üzrə səciyyələndirən örnəklərə rast gəlirik. Janrlararası keçiddə formalar dəyişsə də, əsas məzmun xəttində başlıca mövzu olaraq, insan ömrü və onun bədii-fəlsəfi dəyərləndirilməsi kimi çıxış edir. Məsələn, aşağıdakı tapmacanın cavabı insan ömrüdür və bu örnək ən ilkin tekstlərdən biridir:

*Bir gül,
Üç bülbül,
On altı balık,
Kırk karakuş,
Altmış koyun,
Bir adam eder [5, s.387].*

Türk xalqlarına məxsus müxtəlif dastan mətnlərində də vücudnamənin mövcud olması qəhrəmanın epik bioqrafiyası ilə bağlıdır. “Manas”, “Koroğlu”, “Edigey”, “Bekçi”, “Kubıkul”, “Kococaş” kimi dastanlardakı vücudnamələr janrlararası əlaqədə insan ömrünün xalq təfəkküründəki səciyyəsinə ifadə edir. “Kubıkul” dastanı nümunəsində dastan mətnindəki vücudnamələrdən bəhs etmək istəyirik:

<i>Döñgelek jüzdi körikti.</i>	<i>Yuvarlak yüzlü, pek güzeldir.</i>
<i>Birge jası keledi.</i>	Birinci yaşını doldurur.
<i>Zarıgıp körgen Uveli</i>	<i>Acı çekip muradına eren Veli Han,</i>
<i>Osınday kızık köripti</i>	<i>Böyle bir mutluluk yaşamıştı.</i>
<i>Eki jasta jüripti</i>	İki yaşında yürümüş.
<i>Qadırlı hannıñ balasın</i>	<i>Hayırlı, saygın hanın oğlunu,</i>
<i>Halkı qalap süyipti.</i>	<i>Halkı da beğenmiş, sevmişti.</i>
<i>Sıyağına qarasañ,</i>	<i>Dış görünüşüne baksan,</i>

<i>Qubıqul bala süiyikti,</i>	<i>Kubıkul oğlan pek sevimli,</i>
<i>Üş penen törtke kelipti.</i>	<i>Üçünü keçip dörd yaşına basmış.</i>
<i>Ata menen anası,</i>	<i>Babası ile anası,</i>
<i>Ermek etip jelikti,</i>	<i>Onunla eğlenip neşe bulmuş.</i>
<i>Könilinde kaygı joq</i>	<i>Gönlünde dert, kaygı yok,</i>
<i>Qıvanış zaman köripti</i>	<i>Mutlu bir hayat yaşamış.</i>
<i>Bes pen altı jasında,</i>	Beş-altı yaşlarında,
<i>Bala oylaydı aqıldı.</i>	<i>Bu bala olgunlaştı.</i>
<i>Qanşa erke bolsa da,</i>	<i>Ne kadar nazlı (şımarık) olsa da,</i>
<i>Tentek emes maquldi.</i>	<i>Yaramaz değil, makûldü,</i>
<i>Ata menen anası</i>	<i>Babası ile anası,</i>
<i>Mırzalığın asırdı.</i>	<i>Cömert olduklarını gösterdi.</i>
<i>Kem-ketik kelse üyine,</i>	<i>Fakir fukara, miskin gelse evine</i>
<i>Qayırum dep qolınan,</i>	<i>Hayır, sadakam” diye elleriyle,</i>
<i>Künde beredi şaşuvdı</i>	<i>Dağıttı her gün saçıyı.</i>
<i>Qonaqтан boyun tartpaydı</i>	<i>Misafiri yadırgamaz,</i>
<i>Esigi künde aşuvlı,</i>	<i>Her zaman açık kapısı.</i>
<i>Jetige kelgen jasında,</i>	Yedi yaşına geldiğinde,
<i>At jaqsısın minedi.</i>	<i>Atın en iyisine bindi.</i>
<i>Sèndi kiyim kiyedi.</i>	<i>Güzel, gösterişli giyim giydi.</i>

[6, s.210-211].

Janrlararası əlaqədə vücutnamə mətnləri ilə əlaqədə yaxın məzmunu ifadə edən ədəbi formalardan biri dövriyyədir. Yunus Əmrə və Molla Cümənin dövriyyələrinin vücutnamə adlandırılması ilə bağlı ədəbiyyatşünaslıqda təzadlı fikirlərin olması bu janrlar arasında məzmun əlaqəsinin həddindən artıq olması ilə bağlıdır. Vücutnamə və dövriyyə də arxitektuallıq baxımından bir-birilə əlaqəlidir. Çünki “*Mutasavvif şair ve yazarların nazım veya nesir olarak kaleme aldıkları devriyeler, nefes, şathiye. vahdetname ve yaşname, vücutnamelerle benzerlikler gösterirler. Yaşnamelerde şair, insanın dünyaya geldikten sonraki yaşamını ölümüne kadar yaş sırasına göre sıralarken devriyelerde evrenin yaratılışından önceki süreçten başlanarak dünyanın kuruluşundan itibaren insanın başından geçenler ifade edilmektedir*” [7, s.14].

Əhməd Yəsəvinin “Divani-hikmət” əsərindəki vücutnamə mətni janrlararası əlaqədə xüsusi əhəmiyyət daşıyan örnəklərdəndir. Ümumtürk aşiq yaradıcılığında vücutnamənin arxitekturlarını isə Əhməd Yəsəvinin, Qayğısız Abdalın, Pir Sultan Abdalın vücutnamələri təşkil edir. Xüsusilə Əhməd Yəsəvi vücutnaməsinə xas olan arxetip və formullar aşiq yaradıcılığına aid vücutnamələrdə özünü göstərir.

Klassik ədəbiyyatda vücudnamə yaradıcılığında xüsusi yeri olan və janrın məzmun və formaca ilk kamil nümunəsi böyük Türkünstan piri Əhməd Yəsəvi tərəfindən yaradılmışdır. “Divani-hikmət” əsərindəki vücudnamə mətnini əsas qəlib mətnlərdən biri hesab edə bilərik. Əgər epik mətnlərdə (dastan və məsnəvilərdə) vücudnaməyə qəhrəmanın sadəcə dünyaya gəlişinin və sürətlə böyüməsinin təhkiyəsinə vermək üçün müraciət edilirsə, ilk dəfə Əhməd Yəsəvi lirik mənin dilindən ömrünün sonu və hətta axirət dünyasındakı vəziyyəti haqqında məlumat verir. Qeyd etdiyimiz kimi, daha sonra aşiq yaradıcılığında vücudnamə mətnləri də məhz “Divani-hikmət”dəki vücudnamənin arxitektikasını üzərində qurulur.

Göytürk abidələrindən başlayaraq, türk xalqlarının ilk məsnəvi örnəyi “Qutadqu bilik”, türk təsəvvüfi şeirinin ilkin qaynaqlarından olan “Divani-hikmət”dən Qayğısız Abdalın “Vücudnamə” risaləsinə, oradan da aşiq şeirinə kimi əhatəli bir formalaşma yolu keçən vücudnamələr hər inkişaf prosesində müəyyən dövrün tarixi, mədəni və poetik xüsusiyyətlərini özündə cəmləmişdir.

Epik mətnlərdə qəhrəmanın müxtəlif yaşlarının ifadəsi dastanlardan məsnəvilərə keçən ənənənin davamı kimi səslənir. Məsnəvi yaradıcılığında vücudnamələrə iki halda müraciət edilir: 1) qəhrəmanın tərcümeyi-halının müəyyən məqamlarının təsvirində 2) qəhrəmana insan ömrü ilə bağlı müəyyən öyüd-nəsihət verildikdə.

Klassik ədəbiyyat sistemində aşağıdakı müəlliflərin məsnəvilərindəki vücudnamələr diqqəti cəlb edir: Yusif Xas Hacib “Qutadqu bilik”, Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin”, Aşiq Paşa “Qəribnamə”, Əhmədi “İskəndərnamə”, Lamii “Fərhadnamə”, Bedri-Dilşad “Muradnamə”, Manisalı Cami “Məhəbbətnamə”.

Aşiq yaradıcılığında vücudnamələr, əsasən qoşma və gəraylı şəkillərində təzahür edir. Müxtəlif türk xalqlarının aşiq yaradıcılığında toplanmış örnəklər janrlararası əlaqədə aşıqların insan ömrünə olan münasibətini ifadə edir. Burada artıq qəlib və formullar daha çox sabitləşir və janrın özünəməxsus təhkiyə sistemi formalaşır.

Müasir dövrdə vücudnamə janrlararası əlaqədə yenə də sərbəst şeirlərdə və ya nəsr şəklinə olan mətnlərdə qarşımıza çıxır. Palimpsest, parodiya, kollaj kimi müxtəlif üsullarla yaradılan bu mətnlər də janrlararası əlaqədə eyni məzmunun müxtəlif formalarda təzahürünə çevrilməsi ilə şərtlənir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında indiyə qədər sadəcə aşiq şeirinin bir şəkli kimi öyrənilən vücudnamə türk xalqları ədəbiyyatları kontekstində müxtəlif janr və formalarla ifadə olunmuş örnəklər kimi diqqəti cəlb edir. Əsas məzmun insan ömrü olmaqla, müxtəlif mühitlərdə və tarixlərdə

həmin məzmun tapmacadan dastana, dastandan məsnəviyə, hikmətdən qoşmaya, qoşmadan sərbəst şeirə qədər rəngarəng bir forma sistemi özünü göstərir.

ƏDƏBİYYAT

1. Alfaro María Jesús Martínez. Intertextuality: Origins and Development of the Concept. Atlantis, Vol. 18, No. 1/2 (Junio-Diciembre 1996).
2. Osmanoglu Məti. Gənc yazarlar üçün nəzəriyyə dərsi. "Ulduz" jurnalı, 2015, fevral.
3. Gerard Genette. Palimpsests: literature in the second degree, Channa Newman and Claude Doubinsky (trans.), University of Nebraska Press, Lincoln NE and London, 1997.
4. Aktulum Kubilay. Metinlərarası İlişkiler. Ankara, Öteki Yayınevi, 2000.
5. Kaya, Doğan. Yaşnameler. Ankara, Akçağ Yayınları, 2004.
6. Arıkan Metin. Kazak Sözlü Geleneğinde Arkaik Destanların Tipolojik Özellikleri. T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı. Basılmamış Doktora Tezi. İzmir, 2003.
7. Çiftlikçi Ramazan. Âşık Sıtkı Baba Dîvanı'nda Devriyeler // İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 2 Sayı/No. 2 (2016).

Elmira Mammadova-Kekech

VUJUDNAMAS ON INTERRELATIONSHIP BETWEEN GENRES

SUMMARY

The interrelationship between genres is mentioned as one of the five forms of intertextuality by Gerard Genette. The interrelationship, expressing the transition between different genres keep its urgent. Vujudnamas (the age poetry), as stating the age poetry under the years on Turkic folklore and literature, attract attention as different form and genres. Free verses as riddle, saga, distich, goshma (a form of Azerbaijani poetry) prove the difference of forms of architects in vujudnamas.

Эльмира Мамедова-Кекеч

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ ЖАНРОВ ВУДЖУДНАМЕ

РЕЗЮМЕ

В статье говорится об одной из пяти форм межтекстовой связи жанров, определённых Дженнет Джерард. Изучение вуджуднаме является актуальным в контексте этих связей, выражающих переход различных жанров. В изображении в фольклоре и истории литературы тюркских народов жизни людей на протяжении многих лет вуджуднаме привлекают внимание разнообразием форм и жанров. Наличие разных форм вуджуднаме – дастанов, месневи, гошмы, герайлы, загадок, свободных стихов является доказательством разнообразия их архитекторов.

Simuzər İSMAYILOVA
Filologiya üzrə elmlər doktoru, dosent
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
ismailova.sima@yandex.ru

**SƏMƏD VURĞUN YARADICILIĞINDA
BALLADA JANRI**

Açar sözlər: Səməd Vurğun, Azərbaycan poeziyası, ballada, müharibə, janr.

Key words: Samad Vurgun, Azerbaijani poetry, ballade, war, genre

Ключевые слова: Самед Вургун, азербайджанская поэзия, баллада, война, жанр

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında təşəkkül tapıb formalaşmış janrlardan biri də balladadır. Həcmcə o qədər də böyük olmayan, müəyyən süjetə malik balladada şair həm öz fikir və hisslərini, həm də onları doğuran səbəbləri əks etdirir. Zaman keçdikcə şairlərimiz bu janrın tələblərinə, onun qafiyə quruluşuna o qədər də riayət etməmiş, müxtəlif formalı balladalar yaratmışlar. Ballada üçün səciyyəvi əlamətlərdən sayılan coşğunluq, qəhrəmanlıq motivlərinin ifadəsi baxımından müharibə mövzusu daha münasib sayılır. Lakin çağdaş ədəbiyyatda ən müxtəlif mövzularda ballada (tarixi, əfsanəvi, müasir həyat hadisələri və s.) yaradılır.

Xalq şairi Səməd Vurğun da bu janra müraciət etmiş və balladanın bir neçə maraqlı nümunələrini yaratmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, şair yazmış olduğu “Bayraqdar” adlı ilk balladasını “Kommunist” qəzetinin 12 oktyabr 1943-cü il tarixli sayında çap etdirmişdir. Qeyd edək ki, şeir ilkin variantda “Ballada” adlansa da [1, s.359], sonradan adı dəyişdirilərək “Bayraqdar” qoyulmuşdur. Altı hissədən ibarət olan bu ballada Hüseyn Əjdərov adlı qəhrəman bir azərbaycanlı balasının azad edilmiş Oryol şəhərinə bayraq sancması faktı əsasında yazılmışdır. Şeirdə şair döyüşlərdə şücaət göstərən igid həmyerlimizin rəşadətini xalqımızın tarixi qəhrəmanlıq ənənələri fonunda belə ifadə etmişdir:

*Keçir bizim qəhrəmanlar
Alay-alay, iftixarla,
Qəh-qəh çəkib gülür onlar
Dağlar boyda bir vüqarla...
Qara gözlü, qara qaşlı,
Laçın boylu tankçıya bax!
Bir ev üstə dırmaşaraq,
Al bayrağı ora taxır,*

*Bütün şəhər ona baxır...
O igidin tunc sinəsi
Bir Koroğlu qalasıdır.
Azərbaycan balasıdır!*[1, s.78]

S.Vurğunun müharibə illərində yazdığı əsərlərdə olduğu kimi balladalarında da onun poeziyasına xas xüsusiyyətlər – vətənpərvərlik və milli iftixar hissi, tarixi yaddaşa mənəvi bağlılıq kimi xüsusiyyətlər çox güclü bir şəkildə özünü göstərir.

S.Vurğunun ilk dəfə 1950-ci ildə “İnqilab və mədəniyyət” jurnalının 10-cu sayında çap olunmuş “İslam” şeiri də müharibə mövzusunda yazılmış dəyərli balladadır. Prof. Nəcəf Quliyev məqalələrindən birində bu ballada haqqında belə yazır: “Hələ müharibədən bir az sonra S.Vurğun özünün məşhur “İslam” balladasını yaratdı, bununla da rus və Avropa poeziyasının janrlarından biri Azərbaycan şeirində ilk dəfədir səslənirdi. Bundan sonra şairlər müharibə mövzunu işləyərkən həmin poetik formaya dönə-dönə müraciət etmişlər” [2, s.15]. Azərbaycan poeziyasında balladaya daha əvvəl müraciət olunduğundan S.Vurğunu bu janrın ədəbiyyatımızdakı ilki saymaq doğru olmazdı. Çünki araşdırmalar göstərir ki, şair-ədəbiyyatşünas M.Rəfili 1934-cü ildə ballada janrına müraciət etmiş və “Yevlax balladası” adlı bir şeir yazmışdır. Ballada bir il sonra “İnqilab və mədəniyyət” jurnalında (1935, №3) çap olunmuşdur.

Qeyd edək ki, S.Vurğunun “İslam” balladasının yaranmasının çox maraqlı bir tarixçəsi vardır. Şair 1948-ci ildə Polşanın Bratslav şəhərində “Sülhü müdafiə edən mədəniyyət xadimlərinin ümumdünya konqresi”ndə iştirakı zamanı müharibədə həlak olanların dəfn olunduğu qəbiristanına da getmiş, burada bəzi başdaşlarında azərbaycanlı adlarına rast gəlmişdi.

O məzar daşlarından birinin üzərində İslam adını oxuyur. Ona elə gəlir ki, bu bir zamanlar Qazax rayonunda Raykom katibi işləmiş, müharibə başlayarkən cəbhəyə getmiş və orada həlak olmuş İslamın məzarıdır. Beləliklə balladada əsas lirik düşüncələr İslamla bağlı xatirələr fonunda baş verir. Janr üçün səciyyəvi olan emosionallıq, gərgin dramatizm, qəhrəmanlıq səhnələrinin təsviri, yığcam həcm və s. “İslam” balladasında da özünü göstərir. Altı hissədən ibarət olan balladanın birinci hissəsində faşizm işğalından azad olunmuş Bratslav şəhərinin müharibədən sonrakı azad və şad günləri təsvir olunur. İkinci hissə isə sonrakı hissələrdə baş verəcək hadisələrə bir növ keçid xarakteri daşıyır. Burada şair gəzdirdiyi ucu-bucağı görünməyən məzarlıqla bağlı düşüncələrini dilə gətirir:

*Baş əyirəm yazısını oxuduğum qəbrin üstə,
Nə aydındır o yazılar!
Deyirəm ki, bu yazılar yazılıydı qəbrim üstə*

*Mən öləndə əziz dostlar:
“O el üçün keçdi candan,
O yaşadı insan kimi.”*

Üçüncü hissədə isə başdaşına “İslam” yazılmış məzarın oyatdığı xatirələr şairin xəyalından keçir. Müəllif həmyerlisi İslamı xatırlayır, onun xarakterik cizgilərini bir-bir xəyalında canlandırır, zəhmətsevərliyindən, yüksək insani keyfiyyətlərindən, kənd camaatının ona olan sevgisindən söhbət açır:

*Tarlalar eşitcək onun səsinə,
Onu yerləşindən bilərdi hamı.
Duyardı hər kəsin öz nəfəsini,
Kənd yeri sevərdi yoldaş İslamı
Tez-tez görünərdi xeyirdə şərdə,
Nə qədər mehriban bir qəlbi vardı!
Döşünə döyməzdi o məclislərdə,
Hər yerdə bir işdən söhbət açardı [1, s. 182-183].*

Balladanın sonrakı hissələrində isə İslamın döyüş səhnələri təsvir edilir, onun şücaətindən, vətən uğrunda göstərdiyi qəhrəmanlıqlardan ürəkağrısı ilə söz açılır:

*O vətən uğrunda od-alov uddu,
Bahara yol açdı şaxtalı qışdan.
Neçə məktub yazıb hal-əhval tutdu
Hər vətən oğlundan, dostdan, tanışdan.
Ağzından od çıxan ağır topları
Oder sahilində qurdu yan-yana.
Mərmilər uçduqca Berlinə sarı,
Min salam göndərdi Azərbaycana [1, s.184].*

Ümumiyyətlə, Səməd Vurğunun müharibə mövzusunda həsr olunmuş bütün şeirlərinin əsas ruhunu, canını vətənpərvərlik, vətən hissi motivi təşkil edir. Balladanın sonuncu hissəsində isə qələbəyə bir gün qalmış, may ayının 8-də İslamın həlak olmasından danışılır, ölümü ilə əbədiyyətə qovuşduğu poetik dillə ifadə olunur:

*Əridi dağlarda axırını qış.
Qırx beşinci ilin səkkiz may günü-
Zəfər bayramına bircə gün qalmış
Bizə qurban verdi İslam ömrünü.
Cəbhə paltarını o çıxarmadı,
Bir də qılıncını görmədi qında... [1, s.184]*

Balladanın əsas xüsusiyyətlərindən olan bədii detal və ümumiləşdirmə bu əsərdə də özünü göstərir. Məsələn, balladanın son bəndində şair İslamın qəbrini ziyarətə gələn polyak qızlarının orada gül əkmələrinə, onlara su vermələrinə müqəddəs arzular naminə həlak olanların əməllərinin çiçək açması kimi poetik yozum verir:

*Kimisi su səpir o qəbrə, dostlar!
Kimisi gül əkir öz əllərilə,
Elə bil qəbrin də üstündə bahar
Dil açıb danışır əməllərilə!
İnsanlıq qovuşur arzularına,
İslama hörmətlə azad nəsillər
Baş əyir dünyanın xilaskarına! [1, s.185]*

Akademik M.Arif hələ 1956-cı ildə bu misralara xitabən yazırdı: “Şairin dünyanı əhatə edən humanist xəyalı görün necə ümumiləşdirmələrə yol tapır, ən sadə və adi bir azərbaycanlı döyüşçüsünü dünyanın xilas-karı mövqeyinə qaldırır!” [3, s.41]

Səməd Vurğun yaradıcılığının tədqiqatçılarından biri olan ədəbiyyatşünas alim Cəlal Abdullayev məqalələrinin birində şairin balladaları sırasında “İslam”la yanaşı “Qoca Şərqə günəş doğur...”, “Unudulmuş tək məzar”, “Mavzoley”, “Gələcəyin toy-bayramı” və s. şeirlərin də adını çəkir [4, s.5]. İlk dəfə 1950-ci ildə çap olunmuş “Qoca Şərqə günəş doğur...” şeirini ədəbiyyatşünas alim janrına görə haqlı olaraq ballada kimi qiymətləndirmişdir: “Qoca Şərqə günəş doğur...” sülh və müharibə haqqında yazılmış gözəl bir balladadır. Şair balladaya xas olan təntənəli bədii formada məzmunu bəzəmiş, lirik, oynaq təhkiyə vasitəsilə əsasında müəyyən leytmotiv, əhvalat dayanan kamil bir sənət nümunəsi yaratmışdır” [5, s.121].

Dörd hissədən ibarət bu balladada əvvəlcə faşizm üzərində qələbənin oyatdığı xoş ovqatın ifadəsi verilir, sonra isə odlar-alovlar içərisində yanan Koreya təsvir edilir:

*Koreyanın sularında kiçik-kiçik adalarda
Vaşinqton topları var.
Anaların körpələri kabab olur cidalarda;
Ah analar! Ah analar!
Çaylar kimi axır qan da
Dalğa- dalğa, axın-axın.
Buna “tale” deyir, baxın,
Yer allahı Vatikan da... [1, s.209]*

İkinci və üçüncü hissələrdə isə günahsız Koreya xalqına tutulan divan təsirli detallarla diqqətə çatdırılır. “Daşın daş üstə qalmadığı”, “xanımın yanıb külə döndüyü”, “şəhərlərin viran qaldığı” bir şəraiti şair belə mənalandırır:

*Koreyanın göylərinə divan tutur təyyarələr
Şəhərlərə bomba yağır.
Yerdə işıq görünməyir, göy üzündə səyyarələr
Qara torpaq ağır-ağır
Od içində nəfəs alır.
Fikrim gəzir o yerləri oymaq-oymaq, şəhər-şəhər,
Yanır evlər, yanır yurdlar!
Ah, o ölən qəhrəmanlar! [1, s. 208]*

Şair balladanın son hissəsində qələbəyə inam hissini ənənəvi olaraq daha qabarıq şəkildə vermişdir:

*Alqış sizin yurduzuza!
Mən də sizi alqışladım,
Bu şeirimi bağışladım
Sizin zəfər ordunuza! [2,s. 211]*

Ballada şairin yaradıcılığına xas olan bir sonluqla, nikbin bir finalla tamamlanır.

S.Vurğun balladalarının gözəlliyi həm də ondadır ki, şair vətənpərvərlik və humanizm motivlərini ritorik şəkildə yox, qəhrəman insanların surətində təcəssüm etdirir. Onun qəhrəmanlarının “qəlbindəki müqəddəs patriatizm yüksək bəşəri duyğularla ən pak insani meyillərlə aşılanaşdır”.

Baxmayaraq ki, bu balladalar forma cəhətdən janrın klassik tələblərinə uyğun gəlmir (bəndlərin və onlardakı misraların sayı, qafiyə düzümü və s.) lakin mövzu, təsvir üsulu, gərgin drammatizm, həcmcə yığcamlıq və s. ilə bağlı janrın tələblərinin əksəriyyəti burada nəzərə alınmışdır.

Qeyd edək ki, S.Vurğundan sonra Zeynal Xəlil, İslam Səfərli, Əli Kərim, Məmməd Araz, Fikrət Qoca və b. Azərbaycan şairləri müharibə mövzusunda müxtəlif səpkili balladalar qələmə almışlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri, 7 cildə, 2-ci cild. Bakı, “Elm”, 1985.
2. Quliyev N. Azərbaycan şeirinin bədii xüsusiyyətləri (Böyük Vətən müharibəsi illəri) “Azərbaycan sovet poeziyasında poetika məsələləri” toplusu. Bakı, BDU nəşriyyatı, 1991.

3. Arif M. Ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı, 1958.
4. Abdullayev C. S.Vurğunun poemalarının janr xüsusiyyətləri Bakı, ADU nəşri, 1986.
5. Abdullayev C. Əsərləri, 7 cildə, “Səməd Vurğunun sənət dünyası”, cild 2, Bakı, 2011.

Simuzer Ismayilova

BALLADE IN CREATIVE WORKS OF SAMAD VURGUN

SUMMARY

The ballade is not a genre belonging to the Azerbaijani poetry. But, with time, there were created ballades in Azerbaijani literature under influence of Russian and world literature.

This article deals with an analysis of poems “Standard bearer”, “Islam” and etc. by the People’s Poet Samad Vurgun, who had written several ballades. It is noted that this genre was characteristic for the war theme. It is accentuated that the characteristic features, the determining signs of ballade, such as, emotionality, dramatism, deepness of the lyrical environment, compactness were involved to analysis comprehensively.

Симузар Исмаилова

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ САМЕДА ВУРГУНА

РЕЗЮМЕ

Баллада – жанр не свойственный азербайджанской литературе. Однако, под воздействием русской и мировой литературы в азербайджанской поэзии тоже стали зарождаться баллады. В статье анализируются стихи народного поэта Азербайджана Самеда Вургуна, испытавшего своё перо в жанре баллады – «Знаменосец», «Ислам» и др. По ходу исследования отмечается, что военная тематика весьма характерна для этого жанра. Также указывается, что эмоциональность, напряженный драматизм, глубокий лиризм, компактность объема содержания и др. показатели жанра баллады полностью отражаются в разбираемых произведениях.

TARİXİ POETİKA

Seyfəddin ALTAYLI
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
altayli_s@yahoo.com

**HƏSƏNOĞLUNUN “SİRƏTİN NƏBİ” ADLI ƏSƏRİNDƏ
BƏZİ MİFİK OBRAZLAR***

Açar sözlər: Həsənoğlu, Sirətin-nəbi, Finlandiya, mifoloji obrazlar, türk ədəbiyyatı

Key words: Hasanoghlu, Siretin-nebi, Finland, mythological images, Turkish literature

Ключевые слова: Гасаноглу, «Сиратин Наби», Финляндия, мифологические образы, турецкая литература

İslam dininin X əsrdə Qaraxanlı hökmdarı Satuq Buğra Xan tərəfindən qəbul edilməsi olayından sonra türkcədə Quran vasitəsi ilə ərəb və fars dilinin təsiri görünməyə başlayıb.

XI əsrin əvvəli türk tarixi, həmçinin dünya tarixi üçün döngə sayılan bir dönəmdir, çünki 999-cu ildə Qaraxanlılar Samanoğulları səltənətinə son qoyduğundan Xorasan və İran bölgəsində siyasi boşluq yaranıb. Qırçaqlar Seyhun çayı hövzəsində yaşayan oğuzları sıxışdırınca onlar öncə Mavəraünnəhr, sonra da Xorasan və İran coğrafiyasına axışib orada yaranan boşluğu doldurublar [1, s.431].

Oğuz tayfaları Sasanilər dövründə Xorasan sərhədlərində köçəri halda yaşayırdı. Əməvi orduları ilk dəfə 8-ci əsrin sonlarına doğru oğuzların bir qolu olan xələclərlə rastlaşıb [2, s.179]. Xorasan o vaxtlar Sasani dövlətinin şərq, türk dövlətlərinin də güney, ya da qərb sərhədini təşkil edib [3, s.93], yəni bura bir növ keçid məntəqəsinə çevrilib, ancaq əməvilərdən etibarən ərəblər də bu bölgəyə daxil olub. Oğuz boylarının qərbə axını ilə bu coğrafiyadakı türk əhalinin sayı artıb və bura tamamilə türk yurdu halına gəlib [3, s.93-94]. Beləliklə, Oğuz türkcəsi Xorasan bölgəsində öz hakimiyyətini qurub.

Səlcuq Bəyin başçılığında təşkilatlanan bu oğuz türkləri, onun XI əsrin başında vəfat etməsi nəticəsində qardaşı oğlu Toğrul Bəyin başçılığında 1037-ci ildə Səlcuqlu dövlətini yaradıblar və dövlət qısa zamanda imperiyaya çevrilib. Bu imperiyanın sərhədləri Şərqi Türküstandan Mər-

mərə dənizi sahillərinə, Qafqaz dağlarından Hind okeanına kimi yayılıb [2, s.180].

Fars dilini dövlət dili elan edən Səlcuq imperiyasının ömrü çox olmayıb. Çünki Səlib yürüşlərinin dövlətə vurduğu zərbə, batınırlarla Abbasi xəlifəsinin daimi olaraq dövlət əleyhinə yeritdiyi fəaliyyətləri, oğuzların dövlətə küsdürülməsi, monqollarla 1141-ci ildə gedən Katvan döyüşündəki məğlubiyyət dövlətin taqətini kəsib. Sultan Səncər 1157-ci ildə vəfat etdikdən sonra xanədan üzvləri arasında taxt uğrunda mübarizələr başlayıb, atabəylər öz müstəqilliyini elan edib və bütün bu hadisələr də imperiyanın dağılmasına səbəb olub.

XI əsrdən etibarən Xorasandan Azərbaycana və Anadoluya axışan oğuzlar danışdıqları dili də birlikdə gətirərək, buralarda Oğuz Türkcəsinin hakimiyyətini yaradıblar. Azərbaycanda, İraqda, Anadoluda bu dil danışılıb [4, s.4]. XIII əsrdə monqol işğalı ilə fars dilinin də üstünlüyü axıra çatıb, çünki Anadoluda yaranan bəyliklər bu çağda türkcəyə üstünlük veriblər.

XIII əsrin sonlarında yaşayan və Həsənoğlu təxüllüsü ilə şeir yazan İzzəddin Əsfərayini də məhz bu əsrin məşhur şairlərindən biridir. Türkcə şeirlərində “Həsənoğlu”, farsca şeirlərində “Puri-Həsən” təxəllüsünü işlədib [5, s. 237; 6, s.105]. 15-ci əsr təzkiyəçisi Dövlətşah Səmərqəndi onun Şeyx Cəmalüddin Əhməd Zakirin müridi, “Divanı”nın da Azərbaycanda çox məşhur [7, s.275], Xorasan ətrafında Əsfərayində dünyaya gəldiyini və mütəsəvvüf bir şair olduğunu yazıb [8, s.20]. Onun Xorasan bölgəsində dünyaya gəlib, burada böyüyüb boya-başa çatması səbəbi ilə bəzi araşdırmaçılar İzzəddin Həsənoğlunun Azərbaycan şairi olaraq qəbul edilməsinin bir az düzgün olmadığını qeyd ediblər [5, s.237], ancaq o vaxtlar Xorasanda, Azərbaycanda və Diyarı-Rum deyilən Anadoluda eyni dilin danışıldığı tarixdən məlumdur. Bu səbəblə Həsənoğlunun Azərbaycanda da danışılan Qərbi Oğuz Türkcəsi ilə yazması təbii haldır. Digər tərəfdən Həsənoğlunun Azərbaycanda yaşadığı və buradakı dil mədəniyyətinin müəyyən vahidlərinə yiyələndiyi “Sirətin Nəbi” adlı məsnəvisində işlətdiyi “qul-qaravaş”, “ahıl” kimi sözlərdən də aydın olur.

Həsənoğlunu Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə ilk dəfə yazdığı qəzəllərin dilindən çıxış edərək Fuad Köprülü daxil edib [9, s.77]. Demək olar ki, bütün araşdırmaçılar Həsənoğlunun iki türkcə, iki də farsca şeirinin olduğunu yazıblar [10, s.140; 8, s.20]. Qıpçaq şairi Seyfi Sərayi, Misirdə Fars şairi Sədinin “Gülüstan” adlı əsərini türkcəyə tərcümə edib və tərcümənin axırına da Həsənoğlunun “Apardı könlümü” adlı şeirini əlavə edib. Bununla da Həsənoğlunun o şeiri bu günə gəlib çıxıb. Bu hal Məmluklar bölgəsinin həm Xarəzm-Qızılorda-Azərbaycan-Anadolu sahələrində hakim olan ədəbi dillərin formalaşma yeri olduğunu, həm də İzzəddin Həsə-

noğlunun bu bölgədə yaxşı tanındığını sübut edir [2, s.309].

Türküstan, Azərbaycan, o cümlədən Anadoluda yaranan ədəbiyyat və mədəniyyət əlaqələrinin indiyə kimi istənilən səviyyədə hərtərəfli olaraq tədqiq edilməməsi, eləcə də araşdırmaların Əhməd Yəsəvi və Əlişir Nəvai kimi şəxsiyyətlərin Anadolu və Azərbaycan ədəbiyyatına olan təsiri ilə məhdudlaşması təəssüf doğurur. Müəyyən tarixi və siyasi hadisələrdən asılı olaraq yaranan vəziyyətin də bunda əsas amil olduğu bir həqiqətdir.

Ərəb dilindəki “iki-iki” anlamına gələn “məsna” sözündən törəyən “məsnəvi” bir ədəbiyyat termini və nəzm şəkli kimi ilk dəfə Fars ədəbiyyatında yaradılıb. İki beytlik şeirlərdən tutmuş minlərlə beytlik müstəqil əsərlərin yaradılmasında bu növdən istifadə edilib [11, s.321]. Məsnəvilərdə ümumiyyətlə dini, təsəvvüfi, dastani, mənəkəvi, elmi, satirik və didaktik mövzular dilə gətirilib. Əslində məsnəvidə şairlər öz başlarına gələnləri şeir şəklində dilə gətiriblər.

XIII-XIV əsrlərdə dini, əxlaqi və təsəvvüfi mövzular məsnəvilərin əsas mövzusunə çevrilib. Əslində bu mövzular ən qədim çağlardan son dövrlərə kimi Türk toplumunun həyatında daim öz yerini qoruyub-saxlayıb. Dini, əxlaqi, təsəvvüfi mövzular həm lirik, həm də didaktik qoldan inkişaf edərək toplum tərəfindən mənimsənib. XIII-XIV əsrlərdə yazılan məsnəvilər XV əsrdə yazılanlardan tamamilə fərqlənir; çünki onlar Türk ədəbiyyatında yaradılan məsnəvilərin ilkin örnəkləridir [10, s.246].

Məsnəvilərin üç əsas xüsusiyyəti vardır. Bunlardan ilki, vəzndə birlikdir, yəni məsnəvilər bir vəzndə yazılıb. Fars ədəbiyyatında bir məsnəvidə iki vəzndən istifadə edildiyinə rast gəlinməyib. Sənainin “Hədiqətül Həqiqə”, Sədi Şirazinin “Bostan”, Mövlana Cəlaləddini Ruminin “Məsnəvi”, Firdovsinin “Şahnamə”, Nizaminin “Xosrov və Şirin” adlı məsnəviləri buna örnək kimi göstərilə bilər. İkinci xüsusiyyət vəznlərin məsnəvinin mövzusunə və anlamına uyğun şəkildə seçilməsidir. Həmasətlə bağlı məsnəvilərdə ümumiyyətlə “fəulun/fəulun/fəulun/fəul” vəznindən istifadə edilib. Firdovsinin “Şahnamə”si, Nizaminin “Məhzənül Əsrar”ı buna örnəkdir. Üçüncü özəllik isə bunların içində qəzəl və qəsidə kimi şeir şekillərinin olmamasıdır. Məsnəvilərdəki mövzuların müxtəlifliyi onların vəznində hər hansı dəyişiklik edə bilmir. Sədi Şirazinin “Bostan” adlı əsərinin mövzuları müxtəlif olsa da, vəzn pozulmayıb. Lakin bəzi məsnəvilərdə onlara qəzəl və qəsidələr də daxil edilib. Bunun ilk örnəyi Qəznə dövləti zamanında Ayyuki adlı bir şair tərəfindən həyata keçirilib. Onun “Vərqa və Gülşah” adlı məsnəvisi buna nümunə göstərilə bilər [11, s.321].

Ayyukinin gətirdiyi bu yeniliyə baxan XIII əsr şairi Əmir Xosrov Dəhləvi “Qıranüs Sədeyn” adlı məsnəvisinə həm qəzəl, həm də qəsidəni

ələvə edib. Əmir Xosrov Dəhləvi digər tərəfdən səkkiz bölmədən ibarət olan “Nuh Sipəhr” adlı məsnəvisinin hər fəslini fərqli bir vəznə yazıb. Xosrovdan sonra Ubeydi Zakani də “Uşşaknamə” adlı məsnəvisinin daxilinə qəzəl əlavə edib. Lakin bu qəzəllər eynilə məsnəvinin vəznindədirlər [11, s.321].

Məsnəvilərdə şairlər birbaşa mövzuya daxil olurlar. Onlar ümumiyyətlə “giriş”, “mövzu”, “axır” olmaqla üç əsas hissədən ibarət olur. Giriş ümumiyyətlə “bismillah” ilə başlanıb. Bismillahdan sonra “təhmüd”, “tevhid”, “minacat”, “nət”, “merac”, “möcüzat”, “mədhi-caharyar”, “mədhiyyə”, “səbəbi-təlif” başlıqları altında məsnəvilər yaradılıb. Hər şair əsərini müxtəlif başlıqlar altında bölmələrə ayıraraq dilə gətirdiyi mövzularla əlaqəli ayətlərə və hədislərə də müraciət edib, əksəriyyətlə onları yozumlamaya çalışıb. Ən böyük yeri isə təvhid, minacat və nət kimi bölmələr tutub. Səbəbi-təlif başlığının altında şair bu əsərini, ümumiyyətlə nəyə görə yazdığını dilə gətirib. Bu hissədə şairlər əsərlərini ya gördükləri bir yuxu, qeybdən gələn bir səs, dostunun təklifi və ya böyüklərdən birinin arzusuna uyaraq yaratdıqlarını vurğulayıblar. Məsnəvilərdə dilə gətirilən hekayələrdə əsas məqsəd hünər göstərmək, yeni mövzular tapıb əsərə yeni motivlər əlavə etmək, öz fikirlərini xəyallarla bəzəmək və sənət qüdrətini nümayiş etdirməkdir [12, s.103].

İzzəddin Həsənoğlunun “Sirətin-nəbi” adlı məsnəvisi artıq elm aləminə daxil edilərək tədqiqata cəlb olunur və elmi dövriyyəyə gətirilir. 367 vərəqlik bu əsər Finlandiyada şəxsi bir kolleksiyadan üzə çıxarıldı və bir ədəbiyyat aşiqinin ödədiyi külli miqdarda pul müqabilində satın alınaraq Türkiyəyə gətirilib.

“Siyər” lüğətlərdə *“raftar, hərəkət, həyat tərzi, vəziyyət, əxlaq”* kimi mənalandırılır, bir insanın daxili dünyası, içi və tərcümeyi halı anlamındadır. “Sirət” isə “siyər” sözünün cəm halıdır. “Sirət” və ya “siyər” adı zamanla sadəcə olaraq Hz. Məhəmməd Peyğəmbərin həyatı və bu məqsədlə yazılan əsərlərin adına çevrilib. Həsənoğlunun “Sirətin-nəbi” adlı bu çox dəyərli əsəri, adından da göründüyü kimi, peyğəmbərimiz Hz. Məhəmmədə ithaf edilib. Əsərin dili və üslubu, ideya və məzmun xüsusiyyətləri ayrıca tədqiqata möhtacdır. Əsərlə bağlı ilk elmi məlumat bu yazı ilə elm dünyasına təqdim olunur.

Əsər 13-cü əsrin dili ilə yazılıb, köçürəni Həsən Şükrüdür və əsər İstanbulda 1802-ci ildə istinsax edilib, lakin orijinal nüsxəsi hələ də tapılmayıb. Əsər 366 vərəq və 12 minə qədər beytdən ibarət bir məsnəvidir. Hər bir hekayənin başlığı, ayətlər və ibarələr qırmızı mürəkkəblə yazılıb. Əsərin zaxriyədən (kağızın arxa üzünə yazılan yazı) əvvəl daha sonra bir mündəricat əlavə edilib. 366-cı vərəqdən sonra gələn boş vərəqin sağ üst küncünə “Hekayəti-Circis” deyilən bir başlıq yazılsa da davam etdirilmə-

yib. Əsər hərəkəli nəsxlə yazılıb, istinsax (üzünü köçürmə) tarixi ilə yazılma tarixi arasında təqribən 500 illik bir zaman vardır ki, bu da əsərin istinsahı zamanında dil və qrammatik qaydalar yönündən müəyyən dəyişikliklərin ola biləcəyindən xəbər verir. Əsərin hərəkəli nəsxlə yazılması, köçürmə nüsxənin də bu yazıyla yazılmasına səbəb olub. Əlyazmadan məlum olduğuna görə, Həsənoğlu bu məsnəvini yazarkən əsas mənbə kimi Əbül Həsən əl-Bəkri əl-Kasasinin “Sirətün-Nəbi” adlı əsərindən istifadə edib.

Şair bunu 8 a/1 nömrəli beytdə:

*“Əbülhəsən Bəkri rəvayət eylədi,
Mövlüdi böylə hekayət eylədi”,*

260 a/13 beytində:

*“Əbülhəsən Bəkri rəvayət eylədi,
Ol ki işbu sirəti ol söylədi”,*

294/b beytində:

*“Həsən babası ol Bəkri rəvayət
İdər ol vaizi Bəsri rəvayət”;*

333 b/1 beytində:

*“Əbülhəsən Bəkri rəvayət eylədi,
Məkkə fəthin çün hekayət eylədi”*

şəklində dilə gətirib.

Diyanət Vəqfi İslam Ensiklopediyasının 5-ci cildinin 366-cı səhifəsində Əbülhəsən Əhməd bin Abdullah bin Məhəmməd əl Bəkri əl Kasasinin, Zəhəbiyə görə miladi 12-ci əsrdə, Luis Şeyxoya görə isə 13-cü yüzillikdə yaşadığı, islamiyyətin ilkin illərinə məxsus xəyali hekayələri ilə tanınmış bir müəllif olduğu qeyd edilib.

Həsən əl Bəkridən istifadə edərək türkcə şeirlər yazan digər bir şair isə Ərzurumlu Mustafa Zərirdir. Zərir “Sirətün-nəbi” adlı əsərini Əbülhəsən əl-Bəkri ilə İbn Hişamın əsərlərindən istifadə edərək yazıb [13, s.498-499].

Oxu-yazı bilənlərin az olduğu toplumlarda mənqəbəvi və yarımifik hekayələrin, dastanların rəğbət gördüyü nəzərə alınarsa Həsənoğlunun, bu əsəri yazarkən Bəkrinin əsərindən istifadə etməsinin səbəbi də daha aydın başa düşülər.

Məsnəvinin birinci səhifəsi bu beytlərlə başlayır:

**HAZA KİTABİ SİRƏTİN NƏBİ SƏLLALLAHÜ TƏALA
ƏLEYHİ VƏSƏLLƏM
BİSMİLLAHİRRƏHMANİRRƏHİM**

Əvvəla bir ismi-həqq yad idəlüm
Sözə andan soñra bünyad idəlüm.
İsmi-həqqdir hər iş üzrə ibtida
Andan oldi-ibtida həm intəha.
İsmi zatullah ərrehman ərrehim
Cümlə ismiñ ca¹ müfiddir² ey həkim.
İsmi-həqqdən soñra dinlə şöylə kim
Gərçi söz söylədügimi şöylə kim.
Tiğminiñ³ bazi⁴ həvasi özgədür
Bülbülü caniñ nəvasi özgədür.
Bir qoqi qıldı dimağında güzər⁵
Baği-hüldən⁶ bir nəsim⁷ irdi mægər.
Könlümün tutisi pərvaz eylədi
Söz ilə pür-xoş⁸ sazün eylədi.
Xatirimdə bunca sevda vardürür
Kim başümdə buncə qovqa vardürür.
Bu⁹ mükirri-ilhami-rəbbanidür¹⁰ ha ha
Cana yanliqin rəbbanidür ha ha.
Pərtəvi-eşqdür¹¹ bu əfsanə digil
Aşına olğıl ki, bu biganə digil.
Təbümü əşqdür bənim rövşən qılan
Könlümün hər guşəsin gülşən qılan.
Dürrindürür can gövhərini pak idən
Dürrindürür irib hicabı¹² çak¹³ idən.

¹ Ca *Far.*: Yer, məkan

² Müfid *Ar.*: İfadə edən, dilə gətirən

³ Tiğ=tiğ *Far.*: Qılınc

⁴ Bazi *Far.*: Oyun

⁵ Güzər *Far.*: Kəçər

⁶ Baği-hüld *Ar.*: Cənnət bağı

⁷ Nəsim *Ar.*: Külək

⁸ Pür-xoş *Far.*: Gözəl

⁹ Bu *Far.*: Qoxu, iy

¹⁰ Mükirri-ilham *Ar.*: Zənginlik ilhamı

¹¹ Pərtəv *Far.*: İşıq

¹² Hicab *Ar.*: Pərdəni

¹³ Çak ətmək *Far. Tr.*: Yırtmaq

Bu can yaqmariniñ dürründür dəvasi
Köñül zəxiriniñ¹ dərttür şifasi.

Əsərdə klassik məsnəvilərdə yer tutan “*səbəbi-təlif*”, “*dövlət böyük-lərinə mədhiyyə*”, dörd xəlifə üçün söylənən “*mədhi-caharyar*” kimi bölmələr yoxdur. Yalnızca sonuncu vərəqdə 366/b beytində:

“Həsənoğlu bu xidmət işigində

Yüzün oldı türab əlhəmdülillah” deyərək öz təxəllüsünü yazıb.

Əsərdə katib səhvə yol verib. Əsər 366-cı vərəqdə sona çatıb, ancaq 366/a beytinin altında yazılan “*təmmət*” (son) sözü pozulmaq istənilib. Həmin sözün sol tərəfində isə 17 səfər 1217 tarixi qeyd edilib. Lakin ondan sonra gələn arxa səhifədə isə 366/b-də on beyit və onların altında da “*xətti icazə*” deyilən və xəttatların “*kətəbə*” dedikləri imza qeyd edilib. Deməli öncəki səhifədə qeyd edilən “*təmmət*” səhvən yazılıb. Dilə gətirilən on beytlik xatimə belədir:

*Təmam oldi kitab əlhəmdülillah
Açıldı hər niqab əlhəmdülillah*

*Çalab lütfilə köñül gözindən
Sarıldı getdi cavab əlhəmdülillah*

*Məqalati nəzmilə zikrül-mətin
Xuda qıldı nəsib əlhəmdülillah*

*Qövlə sayqal urub hər nəzərin
Qılındı çün xitab əlhəmdülillah*

*And bəzmində həm dillər içiyiz
Verildi bu hesab əlhəmdülillah*

*Şu şeri söylədim əslincə təmam
Çün qıldıq həşt-bab əlhəmdülillah*

*Ki hər babında zikr olundi mövzun
Büləndi şeyx-şab əlhəmdülillah*

¹ Müstənsif bu sözü “zəxir” şəklində yazıb, ancaq “zəhir” olmalıdır.

*Həsənoğlu bu xidmət işigində
Yüzün oldu türab əlhəmdülillah*

*Ahıl bir gün ömrümi həba qılə
Topraq əcri-əzalərümi cüda qılə*

*İlahi saqlə ol kişiniñ imanini
Kim bənüm xəttümi görüb dua qılə*

.....

Əsərin kətəbə qeydi belədir:

*“Kətabəhu əl fəqirül müərrəf bil əcz vəttaqsir Həsən
Əş Şükri Təbərərənı Sarayı atıqi məmurə
Min tilamizi Ömər əl Vəsfı katibi Xocai məşk Sarayı
Qalata Qəfərallahü zünubuhüma və sətri uyubuhüma”*

Bu kətəbə qeydindən də başa düşülür ki, yuxarıdakı on beyitin kati-
bə aid olmadığı aydınlaşır. Xüsusilə “*Ahıl bir gün ömrümi həba qılə*”
misrasındakı “*ahıl*” sözü Azərbaycan Türkcəsinə məxsusdur və bu söz
Türkiyə türkcəsi mətnlərində indiyə kimi görülməyib. Bu ifadə də Həsə-
noğlunun məsnəvinə ömrünün ahıl çağında yazdığını sübut edir.

“Həsənoğlu bu xidmət işigində

Yüzün oldu türab əlhəmdülillah” ifadəsi isə Həsənoğlunun sufi, mü-
təsəvvif kimliyinə də işarədir.

Əsər təqribən 32 hissədən ibarət olub məsnəvilərdə ümumiyyətlə
gözlənilən plana görə yazılmayıb. Məsnəvilər “bismillah” ilə başlayıb,
tövhid, minacat, nət, merac, Peyğəmbərimizin möcüzatı, dörd xəlifənin
öyüldüyü mədhi-cahar yarı-güzin, padşahın mədhi, dövlət böyüklərinin
öyülməsi və səbəbi-təlif ilə axıra çatır. Bu əsərdə isə yuxarıda da qeyd
edildiyi kimi nə dörd xəlifə, nə padşah, nə dövlət böyükləri öyülüb, nə də
səbəbi təlif qeyd edilib. Əsər tamamilə İslamın yayıldığı ilkin illərdə cərə-
yan edən mübarizələrlə bağlıdır. Bu da səbəbsiz deyil; türk ədəbiyyatında
cəngnamələrin yaranmağa başladığı çağlar toplumumuzun müharibələr-
dən baş açmadığı zamanlardır. “Sirətin Nəbi”, bir tərəfdən islam dinini
qəbuletmə prosesi gedərkən, digər tərəfdən də xalqa fəthçi, döyüşçü ruhu-
nu təlqin üçün yazılan əsərlərdən biridir. Əsərdə “Kitabi-Dədə Qorqud”un
dili ilə səsleşən yerlər də vardır:

*Didi saña söylərəm ey can yigid
Canım olsuñ yoluña qurban yigid.*

*Eşqün odi canımı yaqmışdırür
Gözlərimdən qanlı yaş aqmışdırür (50a/11-12)*

*Qurd kibi kim qoyun içinə girür
İrdügin atdan çalar yirə urür (202a/17).*

Həsənoğlunun bu məsnəvisinin, mənə görə, ən önəmli yönü 13 və 14-cü əsrlərdə Anadolu və Azərbaycan coğrafiyalarında danışılan dilin kəskin xətlərlə bir-birindən ayrılmadığı bir çağda yazılması, qərbi oğuz türkcəsinin ən önəmli əsərlərindən biri olması, mövzusu Həsən əl Bəkrindən götürülmüş olsa da, ifadə qabiliyyəti, dili, estetikası və türk kosmologiyasına məxsus ifadələrin olmasıdır. Bunlardan bir neçə örnək:

*Gög qodi qulüñ adını ol zəman
Həm qaravaş adi yir oldi həman (II).*

....

*Gög atamız yir anamızdır yəqin
Ol ikinün oğliyüz biz üş həmin (V)*

....

*Bu ata ana ki yerdür gög adi
Bunlari Həqq əmri diri eylədi (VI)*

İnancın Tanrı ilə insan arasında bir əlaqə mənbəyi olması və yayılıb genişlənməsi dildən asılıdır. İnam sisteminin dil içində kök salmış ünsürlərinin ən önəmlisi isə deyimlərdir. Deyimlərin bir anlayışı üzə çıxarmaq məqsədi ilə özəl şəkildə yaradılan ifadə qəlibləri olduğu məlumdur. Ancaq bu qəliblər inam fəlsəfəmizin ən dərin qatlarını və mifik anlayışımızın izlərini də özündə daşıyır. Mifologiya, məhz buna görə insanın mənəvi aləmini simvollarla dilə gətirən bir güzgüyə bənzədilib [14, s.19].

Türk mifologiyasının əsl ilham mənbəyi Tanrı, onu təcəssüm etdirən də göy, yer, dağlar, su, atəş kimi ünsürlərdir. Bunlar arasında ən önəmli yeri olan göydür. Kül Tigin abidəsinin şərq üzündə “üstə mavi göy, altda yağız yer yaradıldıqda ikisi arasında kişi oğlu yaradılıb” [15, s.25] şəklindəki ifadədə göy ilə yerin önəminə və göyün yerdən daha üstün mövqedə olduğuna işarə edilib. Qədim türk anlayışına görə, göy kişi, yer isə qadın şəklində təsəvvür edilib.

*“Gög qodi qulun adını ol zəman
Həm qaravaş adi yir oldi həman” [16, s.3a].*

Həsənoğlunun bu ifadəsindən ən qədim türk inamına görə, göy Tanrının qulu, yer isə qaravaşıdır. Dilimizdə “qul”un kişi, “qaravaş”ın da qa-

dın cinsinə aid sözlər olduğu aydındır. Qul-qaravaş ifadəsi isə Azərbaycan türkcəsində ən qədim çağlardan bəri işlədilərək bu günə gəlib çatıb.

Qədim türk kosmoqoniyasına görə, göy yeri bürüyür və onu dəstəkləyir [17, s.83]. “Dədə Qorqud”da da Tanrının göylərdə olduğu vurğulanıb [18, s.18].

Qədim türklərin anlayışına görə, insan mavi göyün eyni ilə çadır misali örtük kimi bürüdüyü qara yerdə yaradılıb. Bu mənada göy qoruyucu və hər bir şeyə nəzarət edicidir. Qədim türk anlayışına və inamına görə, göy Tanrının özü deyil, ancaq onu təmsil edir [19, s.27-28]. Tanrının göyün ən yüksək qatında olduğu fikrinin formalaşması onun eynilə göy kimi təsəvvür edilməzliyi və sərhədsizliyi ilə bağlıdır.

Türk xaqanlarına “*Tanrı qutu*” ünvanının verilməsi də hakimiyyət anlayışının ilahi mənşəli, yəni göylə bağlı olduğunu və vahid bir Tanrıya inancın varlığını sübut edir [20, s.48].

Qədim türklərdə xaqan olan şəxs bir xalçanın və ya keçənin üstündə oturdulur, dörd küncündən tutulub göyə qaldırılıb ucaldılırdı [21, s.107]. Bu törəndə keçə və ya xalça dünyanı təmsil edir, xaqanın da dünyaya hökmran olduğu anlayışı vurğulanırdı, çünki xaqan yer üzündə Tanrını təmsil edirdi, onun kölgəsi idi.

Hələ də Tengriçilik inamını davam etdirən Altay tatarları otun və taxılın artması, heyvanların çoxalıb-artması üçün göyə əl açaraq dua edirlər. Onların düşüncəsinə görə, bitkilər və heyvanlar da bu duanı edir [22, s.40]. Azərbaycanda da birini insafa dəvət etmək üçün “*toyuq toyuqdur su içib Allaha baxır!*” [23, s.508] ifadəsini söyləməsi də həmin anlayışla bağlıdır.

Çingiz xanın baş şamanı Kököçünün görünməz bir dünyadan gələn boz ata minərək göyə yüksəlməsi, qırğızların dastan qəhrəmanı Ər Töştükün qanadlı atı olması, çağrıldığı vaxt çıxıb gəlməsi, digər zamanlarda boz rəngli bir toz buludu donuna girib göyə yüksəlməsi eynilə Məhəmməd peyğəmbər və Musa peyğəmbərin meraca getməsini yada salır [22, s.143-144].

Mifik dastanlarda göydən enən işıqdan çıxan ay üzlü qızlar dilə gətirilir. Oğuz Kağan dastanı buna misal göstərilə bilər. Nadir hallarda müşahidə edilən göydən enmə motivi deyimlərimizdə də dilə gətirilib. Azərbaycanda “*göydən düşdü (endi)*” ifadəsi bizə görə mifik çağlarda yaranıb [23, s.251].

Qədim türklərin anlayışında göy gurultusu Tanrının qəzəbinin ifadəsidir. Bu səbəblə o çağlarda göy guruldadığı zaman çeşidli mərasimlər həyata keçirilib və türk dünyasının müəyyən yerlərində hələ də keçirilməkdədir. Altay xalqlarında göy gurultusu uğursuzluq, məşumluq əlaməti kimi qəbul edilir [17, s.284]. Azərbaycanda söylənən “*göy guruldadı, yer*

titrədi” [23, s.251] ifadəsi də həmin anlayışla bağlıdır.

Əfsanəvi türk xaqanı Oğuzun dünyaya gələrkən aydınlığın yaranması; göydən enən bir işığın içindən çıxan qızla evlənməsi mifik bir ünsür olmaqla birlikdə türk xalqının insan xarakterində görmək istədiyi paklığın Tanrı tərəfindən insana bəxş edildiyini vurğulayır [14, s.117].

Göytanı inamı bozqır xalqlarının düşüncəsində yeganə yaradıcı olmaqla yanaşı bozqır dini sisteminin mərkəzində yerləşib [24, s.55-56]. Bu düşüncə Yunis Əmrənin bir şeirində “*yer-gök yaratılmadan Hak bir gövhər eylədi*” [25, s.248] şəklində dilə gətirilib.

Saxa türklərində qam olaraq yetişdirilən gənc qamlığa başlamazdan öncə mənsub olduğu oymağın mənsubları tərəfindən bir dağın başına aparılaraq xüsusi mərasim keçirilir. Mərasimdə gənc qamın əlinə at qılı ilə bağlanmış bir əsa verilir. Bu əsa simvolik mənada göyün dirəyi anlamındadır, qam da onun vasitəsi ilə Tanrıyla əlaqə yaradır. Təşkil edilən törənin axırında qam bir keçənin üstünə oturdulur və göyə qaldırılır. Ələvilikdə də “dədə”liyə ilk addımını atan şəxsə “*alaca dəyəmək*” adlı özəl bir əsa verilir. Bu əsaya “*təriq dəyəni, arkan dəyəni*” də deyilir. Bu dəyəmək özəl bir torba içində saxlanılır və dədələr “Cəm” mərasimini bununla idarə edir [26, s.17].

Qədim türk anlayışında qütb ulduzu göyün mərkəzindədir və bir çox bürc onun ətrafında hərlənir. Yer ilə göy də *Dəmir Paz* da adlanan bu ulduzdan enən gözəgörünməz bir dirəklə birləşir. Bu anlayış da göy ilə yerə müqəddəslik inamının Tanrı tərəfindən bəxş edildiyinin əksidir [27, s.694].

Qədim türk inamına görə, göy yerdən daha üstün mövqedədir. İslam dinini qəbul etdikdən çox sonralar bu anlayışın dəyişdiyini və yerin birinci plana keçdiyini görürük. Azərbaycanda söylənən “*yer də bezardır ondan, göy də*”; “*yer də götürməz*”; “*yer-göy ağlayır*”; “*yerə-göyə sığmaq*”; “*yer ilə göy arasında olmaq*”; “*yer ilə göy qədar*” [23, s.555] və buna oxşar ifadələri örnək göstərə bilərik.

Saxalardan tutmuş Azərbaycana və Anadoluya kimi olan ərazilərdə İzzəddin Həsənoğlunun “Sirətin-Nəbi” adlı məsnəvisində dilə gətirilən,

*“Gög qodi qulun adını ol zəman
Həm qərəvaş adi yir oldi həman.*

.....

*Gög atamız yir anamızdır yəqin
Ol ikiniñ oğliyüz biz üş həmin”*

şəklindəki mifik anlayışın mifoloji çağlardan bəri xalqımızın dilində və şüurunda yaşadığını, ayrı-ayrı coğrafi məkanlarda yaşasalar da türklərin

eyni kökdən qidalandığını sübut edir. Bu səbəblə Həsənoğlunun “Sirətin-Nəbi” adlı əsəri türk dili, türk ədəbiyyatı və türk mifologiyası yönündən həddən artıq önəmli bir əsərdir. Bu əsəri böyük zəhmətlərlə xalqımıza qazandıran əziz dostum İlhan Şimşək bəyə sonsuz təşəkkürlərimi bildirirəm.

ƏDƏBİYYAT

1. Ercilasun, Ahmet Bican, Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara, 2010.
2. Köprülü, M. Fuad, Türk Edebiyatı Tarihi, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1986.
3. Samur, Sebahattin, İslam Coğrafiyacılarına Göre Horasan; Yeri ve X Yüzyıldaki Durumu, Bilimname IX, Kayseri, 2005.
4. Yavuz, Kemal XIV-XV Yüzyıllar Türk Edebiyatı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 2013.
5. Səfərli Əlyar, Yusifli Xəlil. Azərbaycan Ədəbiyyatı Tarixi, Maarif-Ozan nəşriyyatı, Bakı, 2008.
6. Kafkasyalı, Ali, İran Türkleri ve İran Türk Edebiyatı, A.Ü.Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, sayı 24, Erzurum, 2004.
7. Devletşah, Devletşah Tezkiresi-II (Çev: Necati Lugal), Tercüman 1001 Temel Eser, İstanbul, 1977.
8. Akpınar, Yavuz, Azeri Edebiyatı Araştırmaları, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1994.
9. Mengi, Mine, Eski Türk Edebiyatı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2015.
10. Şentürk, Ahmet Atilla-Kartal, Ahmet, Eski Türk Edebiyatı Tarihi, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
11. Çiçekler, Mustafa, Mesnevi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 29, Ankara, 2004.
12. Levend, Ağâh Sırrı, Türk Edebiyatı Tarihi-I, TTK Yayınları, Ankara, 2008.
13. Erkan, Mustafa, Darir, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8, Ankara, 1993.
14. Ögel, Bahaeddin, Türk Mitolojisi, C. I, TTK, Yayınları, Ankara, 1989.
15. Tekin, Talat, Orhon Yazıtları, TDK Yayınları, Ankara, 2006.
16. Həsənoğlu.
17. Roux, Jean-Paul, Türklerin ve Moğolların Eski Dini, İşaret Yayınları, (çev: A. Kazancıgil), İstanbul, 1994.
18. Schmiede H, Achmed, Kitab-ı Dedem Korkut, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2000.
19. Kalafat, Yaşar, Doğu Anadolu'da Eski Türk İnançlarının İzleri, Öbabil Yayınları, Ankara, 2006.
20. Turan, Osman, Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi, Boğaziçi Yayınları, İstanbul, 1995.
21. Togan, Zeki Velidi, Umumi Türk Tarihine Giriş, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul, 1946.
22. Roux, Jean-Paul, Orta Asyada Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2005.
23. Altaylı Seyfettin, Azerbaycan Türkçesi Deyimler Sözlüğü, Prestij Yayınları, Ankara, 2005.
24. Kafesoğlu, İbrahim, Eski Türk Dini, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1980.
25. Gölpınarlı Abdülbaki, Yunus Emre, Altın Kitaplar, İstanbul, 1976.
26. Eröz, Mehmet, Eski Türk Dini ve Alevilik Bektaşilik, TDAV Yayınları,

İstanbul, 1992.

27. Ögel, Bahaeddin, Türk Kültürünün Gelişme Çağları, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayını, İstanbul, 1988.

* “Müasir şərqşünaslığın aktual problemləri” mövzusunda beynəlxalq elmi konfransda (16-17 oktyabr 2017-Bakı) məruzə edilib və yeni əlavələr edilərək ilk dəfə çap olunur.

Seyfeddin Altayli

**SOME MYTHOLOGICAL IMAGES
IN THE WORK “SIRETIN-NEBI” BY HASANOGLU**

SUMMARY

Izzeddin Hasanoghlu is one of the first representatives of Azerbaijan-Turkish literature who lived in the XIII century. Until now his four poems were known. His literary work "Siretin-Nebi" was recently discovered and presented to the world and the first information on this subject is expressed by us. This collection of 367 pages was found in a private collection in Finland and was recently brought to Turkey, paid by a person in love with the literature.

As it understood from its name of this important work called "Siretin-Nebi" is dedicated to our prophet Hz. Muhammad. The language, style, purpose and subject matter of this work should be a subject of exploration. In our presentation, we will focus on the concepts related to the beliefs of the Turks and striking mythological features in the work. These mythological images are related to old ages. Since ancient times, such images have been found in Turkish and Turkish literature. However, these images written in the work are amazed by the fact that they are the oldest expressions of Turkish literature.

In our article, we will try to explain the reasons for the relation of these images with mythology in a comparative way. In the work of "Siretin-Nebi", with an exceptional importance, we will look at the existence of these images in the culture of other Turkish people and comparatively explaining and revealing the traces of these images in our modern language.

Сейфеддин Алтайлы

**НЕКОТОРЫЕ МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ И.ГАСАНОГЛУ «СИРАТИН НАБИ»**

РЕЗЮМЕ

До сего времени научному миру были известны 4 стихотворения одного из первых представителей азербайджанской литературы, живущего в XIII веке И.Гасаноглу. А его произведение «Сиратин Наби» стало известно научному миру лишь в последнее время и, будучи исследовано впервые нами, привлечено в научный оборот. Это произведение, объёмом в 367 страниц, вышло на свет из личной коллекции в Финляндии и, приобретённое за большую сумму одним

любителем литературы, в последнее время привезено в Турцию.

Это ценное произведение посвящено, как явствует из его названия «Сиратин Наби», святому пророку Мухаммеду. Особенности языка и стиля, идеи и содержания произведения требуют отдельного исследования. В настоящей же статье к исследованию привлечены содержащиеся в отдельных частях этого редкого произведения представления о турецких народных верованиях и поразительных мифических образах. Они являются выражением мифического мышления самых древних эпох. Правда, эти образы упоминались в образцах турецкого языка и литературы с древних времён до наших дней, однако в данном произведении они привлекают внимание как первое явление письменной турецкой литературы.

В статье сделана попытка в сопоставительном аспекте изучить и уяснить связь этих образов с мифологией. Наряду с поиском и изучением этих образов и в культуре других тюркских народов, в имеющем необычайное значение произведении «Сиратин Наби» выявлены также следы связи представлений об этих образах в сопоставлении с нашим современным языком.

Könül HACIYEVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
konulhaciyeva75@gmail.com

XAQANI QƏZƏLLƏRİNDƏ TƏŞBEH VƏ MÜBALİĞƏ SİSTEMİ

Açar sözlər: Xaqani, qəzəl, təşbeh, mübaliğə, şair, Azərbaycan
Keywords: Khagani, ghazal, comparison, exaggeration, poet, Azerbaijan
Ключевые слова: Хагани, газель, сравнение, преувеличение, поэт, Азербайджан

Qəzəl bir çox orta əsr şairlərinin müraciət etdiyi şeir janrıdır. İstər ərəbdilli və farsdilli ədəbiyyatda, istərsə də türkdilli poeziyada qəzəlin tutduğu mövqe digər janrlara nisbətən daha möhkəm, sayı daha çoxdur. Qəsidədən beytlərinin sayının az olması ilə fərqlənir, beş, yeddi, doqquz beytdən ibarət olub, daha çox məhəbbət mövzusunda yazılır. Aşıqın qəlbində bəslədiyi məhəbbət, sevgisi yolunda çəkdiyi əziyyətlər, sevgilinin yolunda etdiyi fədakarlıqlar, ayrılıq əzabı, vüsal həsrəti, məşuqəsindən çəkdiyi izzətlər və onun vəfasızlığından gileyilmələr qəzəlin əhatə etdiyi mövzulardır. İctimai məzmunlu, fəlsəfi səciyyə daşıyan qəzəllər də vardır. M.F.Köprülü qəzəlin farsdilli poeziyaya yol tapmasından bəhs edərək yazır: “Gazel tarzını kendi milli zevklerine pek uygun bulan Acemler, daha ilk zamanlardan itibaren bu şekli iktibas edip kullandılar. Acem gazellerinde bazen sufiyane ve hakimane parçalara tesadüf olunursa da, umumiyetle bunlar, birer aşk ve şarap neşidesidir” [1, s.165]. Gördüyümüz kimi, tədqiqatçı fars dilində yazılan qəzəllərin mövzu xüsusiyyətlərinə də toxunmuş, bu şeirlərin daha çox mey və məhəbbətə ithaf olunduğu qənaətinə gəlmişdir. Halbuki həmin şərab və eşqin tərənnüm edildiyi qəzəllərin böyük bir qismi məhz “sufiyanə” görüşlərin əks olunduğu, təsəvvüf simvolikasının üstünlük təşkil etdiyi poetik nümunələrdir. Fars dilində yazan şairlərdən Hafizin, Sədinin, Nizaminin qəzəlləri məşhurdur. Azərbaycan dilində isə ustad şair Məhəmməd Füzuli ən gözəl qəzəl nümunələri yaradan sənətkar kimi tanınmışdır. Şairlər arasında birbirinin şeirlərinə nəzirə yazmaq, təxmis etmək ənənəsinin mövcudluğu şeirin bu janrında zəngin poetik irsin yaranması ilə nəticələnmişdir. Bu mənada, məhz qəzəl janrı şairlərin diqqətini daha çox çəkmişdir. Türkiyəli tədqiqatçı Ömər Faruk Akün bu barədə yazır: “Divan şiirinde

gazel kadar akisleri nazirelerde sürmüş başqa bir şiir tarzı görülməmişdir. Gazel nazire denilən şiir faaliyyətinin merkezi və esas konusu olmuşdur” [2, s.406]. Beləliklə də, klassik Şərq şeirinin bu janrı müqayisə və təhlil üçün kifayət qədər material verir. Çünki orta əsr şairləri bu şeir janrında daha çox məharət və ustalıq nümayiş etdirə bildirdilər. Yaranan nəzirlərdən bir çoxu daha mükəmməl, yaddaqalan və ustalıqla yazılmış sənət əsərləri kimi poeziya xəzinəsinə daxil olaraq, müəlliflərinə böyük şöhrət gətirirdilər. Bu həm də bir növ şeir sənətinin təbliğ və təşviq yolu ilə inkişafına kömək edirdi.

Bir qayda olaraq, qəzəllərdəki sevgili obrazı daha çox aşıqın sevib - oxşayaraq etdiyi tərənnümlərdə, dilindən çıxan haqlı məzəmmətlərdə, yarıqlı sevgi etiraflarında açılır və çox zaman da bu tayı-bərabəri olmayan qənirsiz gözəl, nazlı-qəmzəli nigar, qəlb ovlayan dilbər öz vəfasızlığı ilə aşıqını məyus edir. XII yüzillikdə yaşayıb-yaratmış Azərbaycan şairi Xaqani Şirvaninin qəzəlləri də əsasən eşq mövzusunda. Gözəl cizgilərin təsvir və tərənnümü bu şeirlərin başlıca mövzusunun təşkil etməklə bərabər, sənətkarın bədii ustalığını, şairlik qabiliyyətini, söz sənətinin incəliklərinə bələdliyini göstərir. Xaqani bu mənada yüksək məziyyətlərə sahib ustad şair hesab oluna bilər. Onun qəzəllərində istifadə etdiyi bədii ifadə vasitələri, obraz və simvollar şeirlərinin həm forma, həm də məzmun baxımından yeknəsəklikdən uzaq, maraqlı və oxunaqlı olmasını təmin etmişdir. Qədim və Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının yorulmaz tədqiqatçısı X.Yusifli Xaqani Şirvaninin qəzəl janrında göstərdiyi hünərdən bəhs edərək yazır: “Bu dövrdə başqa şairlərdə olduğu kimi, Xaqani qəzəlləri də mövzuya bütövdür. Onlarda nikbinlik duyğusu vardır. Xaqani də Şərq intibahının başqa şairləri kimi eşqi ən ülvə bir hiss olaraq tərənnüm edir. Onun qəzəlləri bizə başqa şairlərin qəzəllərini yada salır. Sanki bütün başqa Şərq klassikləri kimi Xaqani də kimisə təkrar edir, yaxud onu təkrar edirlər” [3, s.14] Bu araşdırmamızda Xaqaninin qəzəllərində rast gəlinən təşbeh və mübaligələr diqqət və tədqiqat obyektinə olaraq seçilmişdir. Qəzəllərin əsas poetik xüsusiyyətləri ilə tanış olmaq üçün bu bədii vasitələr mühüm əhəmiyyət daşıyır. Şairin qəzəl boyu ifadə etmək istədiyi fikirlərin fərqli mənə incəliklərini təşbeh və mübaligə uğurla oxucuya çatdıraraq mövzu ilə bağlı ən müxtəlif məqamları özündə əks etdirir. Klassik poeziyada şairin oxucu tərəfindən anlaşılma bilməsi, onun öz sözü ilə oxucunun şüuruna və qəlbinə nüfuz etməsi barədə şərqşünas, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru L.Əlizadənin fikirləri maraqlıdır. Tədqiqatçı “Xaqani Şirvani lirikasının bədii siqləti” adlı məqaləsində yazır: “Şeirdəki bədii ifadələrin müvəffəqiyyətli olması onun tək cə şairin hiss və həyəcanlarının məhsulu kimi qalmasına gətirib çıxarmır, oxucu onu oxuyarkən, dinləyərkən həmin hissləri keçirir, uzun müddət sənətkarın yaratdığı sehrin-sözün təsiri

altında olur” [4, s.40]. Qəzəllərdə işlənən təşbeh və mübaliğə kimi bədii ifadə vasitələri də məhz şairin duyğularını əks etdirmək baxımından önəmlidir. Xaqani yüksək sənətkarlıq qabiliyyətinə malik, söz sənəti və şeir texnikasının incəliklərinə dərinədən bələd olan, klassik poetikanın qayda-qanunlarını bilən, bunlara əməl edən şair idi. Şair poetik irsin, xüsusilə də farsdilli ədəbiyyatın özünəqədərki nailiyyətlərini mənimsəmiş, coşqun təbi, tükənməz ilhamı ilə seçilməyə müvəffəq ola bilmişdir. Bunu biz onun klassik şeirin ənənəvi vasitələrini orijinal zəmində bədii məqsədə uyğun işlətmək bacarığında aydın görürük. Şair bəzən bir predmet və əşyanın xüsusiyyətlərini daha geniş açmaq üçün bir deyil, bir neçə predmetlə tutuşdurur, maraqlı, orijinal təşbeh silsiləsi yaradır. Təşbehdə zahiri oxşarlıq əsas götürülsə də, daxili uyğunluq, xasiyyətdəki müvafiqlik də rol oynaya bilər. Xaqaninin qəzəllərindən birinə nəzər salaq:

ای سفته در وصل تو الماس ناکسان
تا کی کنی قبول، خسان را جو کھریا
چند آوری جو شمس فلک هر شبانگهی
[5, s.9] سر بر زمین خدمت یاران بیوفا

“Ey görüşü üçün nakəslərin almas hədiyyə etdiyi (dilhər), kəhraba təkə samanları nə vaxt qəbul edəcəksən? Nə vaxta qədər hər axşam fələyin günəşi kimi bivəfaların xidmətində başını yerə gətirəcəksən, baş əyəcək-sən?” Gördüyümüz kimi, Xaqani burada “kəhraba kimi”, “günəş kimi” ifadələrini təşbeh olaraq işlətməmişdir. Şairin istifadə etdiyi təşbehlər orijinal görünməyə bilər. Amma işlənmə yeri və məqamına görə orijinallıq nəzərə çarpmaya bilmir. Burada “سفته” “softe” sözü sovqat, hədiyyə mənasında işlənməmişdir. Lakin farsdilli poeziyada bu ifadəyə ləl-cəvahiratdan bəhs olunan məqamlarda da müraciət edildiyini görmək mümkündür. Belə ki, “softe”-nin “dəlinmiş” mənası da olduğu üçün, “dəlinmiş inci, ləl və ya mirvari” ifadəsinə də təsadüf edilir. Zaman keçdikcə bir çox qiymətli təbii daşlarda müxtəlif fiziki, geoloji səbəblər üzündən dəliklərin yarandığı məlumdur. Çox güman ki, şair də aşıqlərin sevgilisinin vüsalına çatmaq üçün uzun çəkən hicran günlərində ona alınmış almazda dəliklər yarandığına işarə etmək istəmişdir. Qəzəlin ümumi məzmununda bir şikayət, giley dolu bir küskünlük duyulmaqdadır. Gözəllərin onlara layiq olmayan bivəfa “dost”ların qarşısında əyilməsi şairin qəlbini ağrıdır. Xaqani əvvəlcə “nakəslər”ə meyil edən sevgilini hər gün doğub dünyanı şəfəqə boyayan, lakin axşam yerə doğru “baş əyən” günəşə tay tutur. Sonrakı beytdə isə məşuqə kəhrəbaya bənzədilir və ona samanı nə zaman özünə çəkəcəyi sualı ünvanlanır. Şairin bir sıra məlum fiziki qanunlardan xəbərdar olması təbiidir. Daha öncə də qeyd etdiyimiz kimi, intibah şairi olmaq Xaqaninin

dövrünün humanist, elmlı, yüksək intellektli məşhur ziyalı və hərtərəfli şəxsiyyəti kimi yetişməsi demək idi. Digər bir qəzəlində isə şair təşbehi özü haqqında söylədiyi fikirləri ifadə edərkən işlədir. Burada o, sanki özü ilə söhbət edir:

من آن آب نادیه نخل بلندم
که از جان من در من آتش فتاده است
غلط گفته‌ام نخل چه؟ کز دو دیده
[5, s.36] جو نیلوفر م آب مفرش فتاده است

“Mən həmin o su görməyən hündür xurma ağacıyam ki, məndən öz canıma od düşüb...Səhv dedim. Xurma nədir? İki gözümün yaşından suyun üzünə sərilmiş suzanbağı kimiyəm”.

Şair əvvəlcə özünü göyə ucalan xurma ağacına bənzədir, canını alov bürüdüyünü deyir. Həm də palma kimi tanıdığımız bu ağac digər hündür ağaclar kimi ildırım çaxarkən ilk alışan obyektlər kimi tanınır. Bundan əlavə, isti ölkələrdə yetişdiyi üçün səmaya ucalan xurma ağacını günəş yandırır. Xaqani “atəş düşmək”dən bəhs edərkən, böyük ehtimalla, məhz yuxarıda sadaladığımız halları nəzərdə tutmuşdur. Sonrakı beytdə şairin öz sözünə etiraz etdiyini görürük. O, özünü göz yaşlarından yaranmış su hövzəsindəki su zambağı ilə müqayisə edir. Yəni o qədər ağlayıb göz yaşı tökmüşdür ki, özü belə bu selin, suyun içində qalmışdır. Xaqaninin bu təşbehləri işlətməsi bizi onun ruh halı, daxili aləmi ilə tanış edir. Şairin etirafı onun həmin andakı ovqatını duymamıza kömək edir. Qəzəllərinin birində şair yenə özündən bəhs edir. Bu zaman o, ona bir salamı belə çox görən yarım laqeyd münasibətindən gileyənir. Xaqani sevgilinin sevən aşiqə qarşı biganəliyindən şikayət fonunda öz məziyyətlərini sadalayır. Yarım etinasızlığının qarşısına özünün məhəbbət dolu sədaqətini çıxarmaqla sanki onu bu haqsız davranışına görə utandırmağa çalışır. Şair məzəmmət dolu gileyini bu cür bildirir:

من چون کیوتران به وفا طوق دار او
[5, s.40] او کعبه من و حرم از من دریغ داشت

“Mən boynunda onun vəfa halqası olan göyərçinlər kimiyəm. O isə mənə Kəbəmdir, müqəddəs ehramı məndən əsirgəmişdir.” Bu beytdə Xaqaninin təbiət aşiqi, zərif ruhlu bir şair kimi olduqca maraqlı və cəlbedici təşbeh işlətdiyini görürük. Boynunda halqavari ləkə olan göyərçinlər görünüşünə görə digərlərindən fərqlənir. Bu quşlara “kolyeli” və ya “boyunbağılı qumru” da deyilir. Şair özünü həmin fərqli quşa bənzətməklə vəfalılığını və bu xüsusiyyətinə görə başqalarından seçildiyini vurğula-

maq istəmişdir. Çünki onun boynunda sədaqət halqası, vəfa yükü vardır. Qəzəldə daha bir təşbeh qarşımıza çıxır ki, bu da sevgili yarın Kəbə ilə müqayisə edilməsidir. Şairin sözlərinə görə, aşiqə hərəmi ziyarət etmək müyəssər olmur. Yar bu xoş vüsəlın səadətini aşiqindən əsirgəyir. Təşbehlər Xaqani yaradıcılığında yalnız şikayət məqamında, giley məqsədilə işlənmişdir. Şübhəsiz ki, şairin gözəlliyi tərənnüm etdiyi qəzəllərində də rəngarəng təşbehlər, güclü bənzətmələr vardır. Hətta gözəlin təsvir olunduğu bu cür şeirlərdə bənzədilən tərəf baxımından meydan daha geniş, imkanlar daha çoxdur, desək, yanılmazdır. Bu mənada şairlər daha çox təbiət və məişət elementlərinə müraciət edirlər. Nümunə üçün belə qəzəllərdən birinə nəzər salaq:

به دو میگون لب و بیسته دهننت
به سه بوس خوش و فندق شکنت
به زره پوش قد تیر و شنت
به کمانکش مژده تیغ زنت
به دو نرگس، به دو سنبل، به دو گل
[5, s.71] بر سر سرو صنوبر فکنت

“And olsun, iki mey rəngli dodağına, püstə ağzına. Xoş busəli fındıqqıran dodaqlarına! And olsun, ox kimi (düz) qəddini zirehə bürüyənə! And olsun, ox atan kirpiyinin kamanını çəkənə! And olsun iki nərgizə, iki sünbülə, iki gülə! And olsun, sərv qəddinə, sənubər boyuna!”

Vəsf etdiyi obyektə ətrafındakı göz oxşayan hər bir şeylə müqayisə edən sənətkar əsrarəngiz bir tablo yaratmış olur. Xüsusilə də buradakı “فندق شکن”, yəni “fındıqqıran” bənzətməsi diqqəti cəlb edir. Klassik poeziyada bu ifadə obrazlı şəkildə öpüşün təsvirini vermək məqsədilə isifadə olunur. Fındıq qırmaq üçün olan alətin dodaqlarının bir-birinə toxunmasından yaranan görüntü öpüşü xatırlatdığından şairlər bu cür təşbih işlədirlər. Xaqani qələmi isə bu cür ifadələrə xüsusi bir bədii sənətkarlıq zövqü, ayrı bir lirik-poetik cila qazandırmışdır. Bunu həmin qəzəlin aşağıdakı beytində daha aydın görmək mümkündür. Şair yazır:

به دو مخمور عروس حبشیت
[5, s.71] خفته در حجله جزع یمنت

“And olsun, Yəmən əqiqinin (oniks) gərdəyində yatan o məst olmuş iki həbəş gəlininə”

Araşdırdığımız zaman müxtəlif növləri olan əqiqin şəkilsə eynilə insanın göz bəbəklərinə bənzəyən digər bir növünün də mövcud olduğunu öyrənirik. Xaqaninin gözəlin gözələrini bənzətdiyi daş da həmin Yəmən

əqiqidir. Şair yenə təşbehdən böyük ustalıqla istifadə edərək diqqətəlayiq obraz yaratmışdır. Şeirdə göz yuvası gəlin gərdəyinə, bəbəyi isə əqiqə bənzədilmişdir. Qəzəlin M.M.Əlizadə tərəfindən edilmiş poetik tərcüməsi bu cür səslənir:

*Püstə ağzın, iki yaqut dodağına and olsun!
Lalə kimi qızaran gül yanağına and olsun!
Zülfün ilə zirehlənmiş ox kimi düz qəddinə,
Kaman çəkən, oxlar atan müjganına and olsun!
İki nərgiz, iki sünbül, iki qızıl gülünə,
Sərv boyun, şümşad qolun-budağına and olsun! [3, s.429]*

Gözlərin təsviri üçün əqiqə bənzədilmənin yer aldığı, “gəlin gərdəyi”, “həbəş gözəli” kimi maraqlı təşbehlərin istifadə olunduğu beyt isə dilimizdə öz poetik ifadəsini bu cür tapmışdır:

*Yəmən gölü gərdəyində xumarlanıb uyuyan,
İki həbəş gəlininin yatağına and olsun! [3, s.430]*

Gördüyümüz kimi, təşbehin daha çox müraciət olunduğu şeir janrı qəsidə olmasına baxmayaraq, Xaqani qələminə məxsus qəzəl nümunələrində də təşbiehə aid yerində işlənmiş, parlaq misallara rast gəlinir. Şair Bəyan elminə daxil olan bu poetik vasitəni ən uğurlu şəkildə işlətməyə nail olmuşdur. Təşbehin şeirə gətirdiyi estetik keyfiyyətlər barədə filologiya elmləri doktoru M.Quliyevanın fikirləri maraqlıdır: “Təşbeh ünsürlərinin uğurlu və düzgün seçimi bədii obrazların estetik dəyərini artırır və əksinə, uğursuz bənzətmələr sözün dəyərini aşağı salır. Klassiklər, adətən uğurlu (məqbul) seçimə üstünlük vermişlər [6, s.213]. Xaqaninin müvəffəqiyyətini də məhz bu cür yüksək sənətkarlıqla gerçəkləşdirdiyi seçimlər təşkil edir desək, yanılmırıq.

Şairin qəzəllərində diqqət yetirəcəyimiz digər bir bədii vasitə mübaligədir. Söz sənətində ifadə olunan fikirdəki mənanı qüvvətləndirmək, duyulan hiss və həyəcanı dolğun şəkildə əks etdirmək baxımından mübaligə mühüm əhəmiyyətə malikdir. Rəssam yaratdığı rəsm əsərində yeri gəldikcə şux rənglərdən, əlvan boyalardan istifadə etdiyi kimi, şair də bəzən ifadədə şişirtməyə yer verə bilər. Bir çox hallarda isə bu hal, ağıla sığmayan tabloların ortaya çıxmasına səbəb olur. Mübaligənin maraqlı və bir qədər də inandırıcı alınması şairin geniş təxəyyül gücünü, yüksək sənətkarlıq qabiliyyətini göstərir. Xaqani yaradıcılığında mübaligə əsasən qəsidələrdə, xüsusilə də mədhiyələrdə istifadə olunmuşdur ki, burada da məmduhun müsbət keyfiyyətlərinin daha da şişirdilərək, onun olduğundan daha üstün cəhətlərə malik bir şəxs kimi təqdim edilməsi məqsədi güdülmüş-

dür. Şair mübaliğəni qəzəllərində də eyni uğurla işlətmişdir. Məhəbbət mövzulu qəzəllərdə əzabkeş aşiqin daxili iztirablarını, sevgilisinin mərhəmətsizliyindən doğan təəssüf hissini ifadə etmək üçün mübaliğə şairin əlində ən uyğun bədii vasitədir. Nəzəriyyəçilər onun altıya yaxın növünü göstərmişlər [7, s.87]. Bunlar təbliğ, iğraq, qülüvv, ifrat, təfrit və iqtisadlıdır. Xaqaninin qəzəllərində bu növlərdən bir çoxunun işləndiyini görə bilərik. Şairin mübaliğəyə müraciət etdiyi qəzəllərdən birinə nəzər salaq:

خون ریز ماست غمزہ جادوت پس چرا
[5, s.61] خونین سلب شده است لب معجز آورت

“Cadu-qəməzlərin bizim qanımızı tökməkdədir. Bəs niyə o ecazkar dodağın qanlı libasa dönmüşdür?!”

Şair burada sevgilisinin qəməzlərinin aşiqin qanını tökdüyünü deməklə mübaliğəyə yer vermişdir. Mümkün olmayan bir şeyin obrazlı təsvirini verərkən, Xaqani mübaliğənin qülüvv növünü işlətmişdir. Dodağın qanlı libasa bənzədilməsi isə əslində onun al qırmızı rənginə işarədir. Əslində burada da mübaliğə əlamətləri vardır. Şairin bu obrazlı təsviri həm nazlı-qəməzli gözəlin üz cizgilərini əks etdirmək, həm də aşiqə etdiyi cövrü-cəfanı dilə gətirmək məqsədi daşımışdır. Digər bir qəzəlində də şairin hiss və həyəcanları mübaliğə yolu ilə özünün dolğun ifadəsini bu cür tapır:

در سینه نفس چنان شکستم
کز ناله دل جهان شکستم
دل آتش غصه در میان داشت
آب از مژه در میان شکستم
بردم به سرشک خون شبیخون
[5, s.219] تا لشکر شبروان شکستم

“Nəfəsimi içimə elə çəkdim ki, qəlbimin naləsi ilə dünyanı yandırdım. Ürəyimdə qəm odu var idi. Onu kirpiklərimdən axan su ilə söndürdüm. Qanlı göz yaşımıla qəfil edilən gecə həmləsiylə Şirvan ordusunu məğlub etdim.”

Şairin qəhrəmanı istər çəkdiyi nalənin, istər qəlbini bürümüş qüssənin, istərsə də gözündən axan yaşın miqyasını yangını söndürə bilən su ilə, yürüşə çıxan qoşunla, ucsuz bucaqsız aləmlə ölçüləcək dərəcədə mübaliğəli bir tərzdə təqdim edir. Şüurun təsəvvür və təxəyyül hüdudlarını aşan təsvir insanın daxilindəki ruhi-psixoloji təbəddülatları əks etdirmək baxımından olduqca güclü və dolğun təsir bağışlayır. Xaqani qələmi coşğun məhəbbətlə sevən məzlum aşiqin səmimi duyğularının dolğun ifadə-

sində səfərbərdir, sözünün qüdrəti isə eşq adlı tanrı nemətinin vəsfində nəhayətsiz gücə malikdir. Məhz bu baxımdan şairin qəzəllərində mübaliğənin xüsusi rolu vardır. Xaqaninin sevgi haqqındakı təsəvvürü barədə oxuyuruq: “Şairin fikrincə, insan özü aşıq olmayınca eşqin nə olduğunu bilməz. Gözlərindən qan axıtmayan bir kəs eşqi duya bilməz, aşıqə qiymət verə bilməz” [8, s.133]. Misal çəkdiyimiz nümunələr də bunun parlaq sübutudur. Bir qəzəlində şair yenə də mübaliğəni göz yaşı məfhumu üzərində qurur. Bu dəfə bir qədər fərqli şəkildə:

نور تو صحرا گرفت و اشک من دریا نمود
[5, s.90] موسی آتش باز دید و نوح طوفان تازه کرد

“Sənin nurun səhranı бүрүdü, mənim göz yaşından dəniz yarandı. Musa odu yenidən gördü, Nuh tufanı təzələdi.”

Əgər daha öncə diqqət yetirdiyimiz qəzəldə aşıqın gözündən axan su “odu-alovu söndürür”, “qoşunu məğlub edirdi”sə, bu şeirdə göz yaşı dəryaya dönür, yarın nuru çölü-düzü yandırır-yaxır. Bütün bunlar şairin təbirincə, Həzrəti Musanın od möcüzəsini, Nuh peyğəmbərinə tufanını xatırladır. Xaqaninin işlətdiyi mübaliğə burda da öz missiyasını layiqincə yerinə yetirmiş olur. Şair bəşər övladının aşıqlıq halındakı daxili ovqatının ifadə olunmasında bir daha ustalığı nümayiş etdirir.

چشم من ار هزار سال از پی روی تو دود
[5, s.106] گر برسد به عاقبت هم به خیال تو رسد

“Əgər gözlərim min il sənin surətinin arxasınca qaçsa, axırda yalnız sənin xəyalına yetişər”

İnsan ömrü min ilə çatmadığı üçün şairin min il sevgili yarın arxasınca “qaçmaq” fikri ağılasızmazdır və mübaliğə olaraq işlənmişdir. Aşıqın öz sevdicinə qovuşmasının mümkünsüzlüyü Xaqaninin incə duyumlu, dərin intuitiv, həssas sənətkar təfəkküründə bu cür dərk edilərək bədii ifadəsini bu şəkildə tapmışdır. Mübaliğənin şeirdə “bədii fikri dərinləşdirmək, təsəvvürü daha da canlandırmaq məqsədilə” işləndiyini nəzərə alsaq, Xaqani yaradıcılığında ifadə olunmuş dərin poetik düşüncənin, əhatəli və canlı bədii təsəvvürün necə formalaşdığını təxmin etmək heç də çətin olmaz [6, s.264]. Qəzəllərində bu sənətə geniş yer verən sənətkar onun ən gözəl nümunələrini yaratmağa müvəffəq olmuşdur. Şairin bir neçə qəzəli isə bütövlükdə mübaliğələrə misaldır. Onlardan birinə nəzər salaq:

رخ تو رونق قمر بشکست
لب توقیمت شکر بشکست

لشکر غمزۀ تو بیرون تاخت
[5, s.47] صف عظم به یک نظر بشکست

“Üzün ayın rövneqini apardı, dodağın şəkərin dəyərini aşağı saldı. Nazü-qəməzlərinin qoşunu hücum çəkərək bir baxışla ağılının düzümünü pozdu.”

Müşahidə etdiyimiz kimi, şair yarla qarşılaşarkən həyəcan keçirərək özünü itirən aşiqin tam dolğun obrazını yaratmaq və bu mənzərəni bütün cizgiləri ilə canlandırmaq üçün mübaliğəyə müraciət etmişdir. Görkəmli şərqsünas alim M.M.Əlizadənin sayəsində qəzəlin tərcüməsi öz poetik təcəssümünü bu cür tapmışdır:

*Xəcil etmiş üzün, gözəl, qəməri,
Dodağın saldı qədirdən şəkəri.
Nazının ordusu edəndə hücum,
Qaçdı əqlimin keşikçiləri [3, s.445].*

Qəzəlin davamında oxuyuruq:

نیش مزگان چنان زدی به دلم
[5, s.445] که سر نیش در جگر بشکست
*Elə ox vurdu kirpiyini sinəmə,
Ki, o ox tikdi sinəmə ciyəri [3, s.445].*

Daha bir güclü mübaliğə ilə qarşı-qarşıyıyıq. Xaqani vurğunluğun, bir könlüdən min könlə aşiq olmanın ən gözəl ifadəsini dilə gətirmişdir. Burada mənanı qüvvətləndirməyi qarşısına məqsəd qoyan şair hədəfinə lazımınca çatmış və güclü bədiilik sayəsində təsirli lövhə yarada bilmişdir.

Xaqaninin nəinki təşbeh və mübaliğədən, eləcə də digər poetik ifadə vasitələrindən yüksək sənətkarlıqla yararlanması onun bir şair kimi söz sənətinə dərinlən yiyələndiyini, doğma dili olmayan farscanı mükəmməl bildiyini, ən əsası isə incə zövqə, iti zəkaya və gözəl müşahidə qabiliyyətinə malik olduğunu göstərir. Məhz bu cəhətlərinə görədir ki, dövrünün yüzlərlə şairinin arasından sıyrılaraq, bütün Şərqdə istedadlı şair kimi tanınmaq, əsərlərinə çoxsaylı nəzirələr yazılması əsrlər keçməsinə baxmayaraq, bu gün belə haqqında elmi tədqiqat işlərinin aparılması şirvanlı şair Xaqaniyə nəsis olmuşdur. Akademik İ.Həbibbəylinin təbirincə desək, “Qafqazdan Hindistana və Misirə qədərki böyük coğrafiyada yaşayıb-yaradan şairlər, o cümlədən də Əfzələddin Xaqani fars dilində yazılmış əsərləri ilə türk-müsəlman dünyası miqyasında tanınmış, geniş ədəbi rəqabət

mühitində böyük sənət uğrunda mübarizə aparmışlar” [4, s.3]. Bu böyük sənətin dərinəndən araşdırılması Xaqani dühasının, onun sənətkar şəxsiyyətinin açılmamış xüsusiyyətlərini öyrənmək, poetik dünyasının kəşf edilməmiş ənginliklərinə dalmaq nöqtəyi-nəzərindən mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

ƏDƏBİYYAT

1. Köprülü M.F. Türk edebiyatı tarihi. Ankara, 2011.
2. Akün Ömer Faruk “Divan Edebiyatı”, TDV İslam Ansiklopedisi, IX c. İstanbul, 1994.
3. anl.az/el/x/xsh_se.pdf
4. Ədəbiyyat məcmuəsi. Bakı, “Elm və təhsil”, 2017.
5. <https://ganjoor.net/khaghani/divankh/ghazalkh>
6. Quliyeva M. Şərq poetikasının əsas kateqoriyaları. Bakı, 2010.
7. Quliyeva M. Klassik Şərq poetikası. Bakı, 1991.
8. Səfərli Ə., Yusifli X. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı, 2008.

Konul Hajiyeva

COMPARISON AND EXAGGERATION IN KHAGANI'S GHAZALS

SUMMARY

In this investigation is dealt the comparison and exaggerations used in the ghazals by Khagani as a researching object. The literary expressions used in the ghazals as comparison and exaggeration are also valuable to express poet's sense. The use of the comparison and exaggeration and at the same time other poetical expressions as poetic figures by a talented poet shows that he knew the Persian language which wasn't his native tongue, and he possessed a high sensible, poetic taste, and magnificent observation ability.

Кёнюль Гаджиева

СРАВНЕНИЕ И ПРЕУВЕЛИЧЕНИЕ В ГАЗЕЛЯХ ХАГАНИ

РЕЗЮМЕ

В этой статье исследуется сравнение и преувеличения, используемые в газелях Хагани. Литературные выражения, используемые в газелях как сравнение и преувеличение, важны, чтобы выразить смысл поэта. Хагани знал персидский язык на высоком уровне. Использование сравнений и преувеличений как поэтические фигуры талантливым поэтом показывает, что он обладал очень высоким чувством искусства, поэтическим вкусом и великолепной способностью наблюдения.

Şəhla HÜSEYNOVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Bakı Dövlət Universiteti

SARAY ŞAİRİ OBRAZININ TARİXİ QAYNAQLARI

Açar sözlər: saray şairi, hökmdar, Kirmani, ədəbi model, antik yunan ədəbiyyatı, Azərbaycan ədəbiyyatı, “Qılınc və Qələm”

Key words: court poet, ruler, Kirmani, literary model, Ancient Greek literature, Azerbaijani literature, “The Sword and the Pen”

Ключевые слова: придворный поэт, правитель, Кирмани, литературная модель, античная греческая литература, азербайджанская литература, «Меч и перо»

Saraylar süquta uğradıqdan sonra ədəbiyyatımızda onların dəyərləndirilməsi və bədii inikası əsas mövzulardan birinə çevrildi. Dahi dramaturqumuz Hüseyn Cavidin “Topal Teymur” əsərində yaratdığı şair Kirmani obrazından sonra hökmdar və şair tandemi Azərbaycan ədəbiyyatının əsas ədəbi modellərindən biri kimi diqqət cəlb etməyə başladı. Bu ədəbi model öz başlanğıcını hələ dahi Füzulinin “Padişahi-mülk” qitəsindən götürmüşdü. Lakin onun dolğunlaşmış forması özünü məhz Topal Teymur-Kirmani ikiliyində göstərdi. Hüseyn Cavidin ənənəsini S.Vurğun (“Vaqif” (1937)), M.S.Ordubadi (“Qılınc və Qələm” (1946-1948)), M.Rahim (“Xaqani” (1955)) kimi şair və yazıçılarımız uğurla davam etdirdilər. Adı çəkilən əsərlərdə şair-hökmdar qarşılaşdırılmasında şair sarayda yüksək mövqə tutur, cəsarət və müdriqliyi ilə fərqlənir və ziddiyyətlər burulğanına düşür, hökmdarı ədalətə, məhəbbətə dəvət edir. Tarixi mövzuda yazılmış bu əsərləri hər bir tarixi şəxsiyyətin həyat yolu və mübarizəsi ilə qarşılaşdırıb bədii obraz və gerçək şəxsiyyət münasibətlərinə aydınlıq gətirmək mümkündür. Bu istiqamətdə tədqiqatlar da az deyil. Lakin saray şairliyi vəzifəsi və onun tarixi funksiyası məsələsi də araşdırma predmeti kimi aktualdır.

İstər Şərq, istərsə də Qərb mədəniyyət tarixində saray şairləri xüsusi statusa malik olmuşlar. Sinifli cəmiyyətin inkişafı hakim təbəqəni təkcə var-dövlətinə görə deyil, həm də zövqünə görə fərqləndirmişdir. Zəngin xəzinələrə, qiymətli ləl-cəvahirata sahib olan yuxarı zümrə ədəbiyyata, sənətə də xəzinə kimi yanaşmış, ondakı sözlərin “zərgər işini” yüksək qiymətləndirmişdir. Bu mənada hökmdarlar ya görkəmli sənətkarları, söz sərraflarını saraya gətirməyə çalışmış, ya da onlarla əlaqələr qurmuş, sifarişlə əsərlər yazdırmışlar.

E.ə. Qədim yunan ədəbiyyatının təmsilçiləri içərisində saray şairlərinin adı çəkilir. Əldə olan məlumatlarda Antik yunan ədəbiyyatının ilk saray şairləri başçısı, məlikişşüərə kimi VII əsrin II yarısında yaşamış Anekreontun adı çəkilir. O, əvvəlcə Yunanıstanda Samos adasının hökmdarı Polikratın sarayında yüksək mövqə qazanmışdır. Polikratın sarayında "... fəaliyyət göstərən rəssamlar və şairlər hökmdarın həyatını öz əsərləri ilə bəzəyirdilər. Anekreont şairlərin başçısı və Polikratın yaxın dostu idi" [1]. Anekreont hökmdara yazdığı mədhiyyələri və gözəlləri vəsf edən şeirləri ilə böyük şöhrət qazanmışdı. Saraylar belə bir şairi yüksək qiymətləndirirdi. O, Polikratla dostluğuna sona qədər sədaqətli qaldı. "Polikratın ölümündən sonra Samos adasını tərk etdi. Artıq o, Afinada Hipparxın sarayına yerləşdi. Bu hökmdarda ədəbiyyata və poeziyaya olan sevgi atasından keçmişdi" [1]. Hipparxın sarayında ondan başqa da çoxlu saray şairləri var idi. Antik dövrə məxsus bu saray şairinin şeirlərinin məzmunu və ideyasına istiqamət verən, onu şərtləndirən sarayın şən həyatı, bayramlar, təmtəraqlı mərasimlər, saray ziyafətləri və aşiqanə macəralardır. Demək olar ki, şairin şeirlərində siyasi ictimai motivə rast gəlinmir. Bu poeziya bir qayda olaraq, ədəbiyyatşünaslıqda "Anekreont poeziya" adlanır, eşq, şərab, nəşə motivi Anekreont poeziyasında daha üstün yer tutur [2, s.113]. Sarayda Anekreontun ətrafında çoxlu şairlərin olması və şairin onlara başçılıq etməsi göstərir ki, artıq o dövrdə sarayda bu status formalaşmışdı və çox güman ki, Anekreontdan da əvvəl bu vəzifəni icra edənlər olmuşdur. Anekreontun ardınca Arion və Pindar da Antik yunan ədəbiyyatının tanınmış saray şairləridirlər. Qədim yunan ədəbiyyatında saray şairləri içərisində Evripidin özünəməxsus yeri var. Eramızdan əvvəl V əsrdə saray ədəbiyyatının inkişafında misilsiz rolunu oynayan əslən afinalı "... dramaturq (Evripid – Ş.H.) e.ə. 408-ci ildə Makedoniya çarı Arxileyin dəvətini qəbul edərək Afinanı birdəfəlik tərk edir. Hökmdar bu məşhur qonağına qeyri-adi dərəcədə yüksək hörmət bəsləyir və böyük ehtiram göstərir" [3]. O, sarayda həm şair, həm də hökmdarın məsləhətçisi kimi yüksək mövqə qazanır. "Evripid Antik yunan ədəbiyyatının e.ə. V əsrdə ən məşhur və tanınmış dramaturqu sayılır" [3]. O, hələ saraya dəvət olunmazdan əvvəl yüksək şöhrət qazanmış və dəfələrlə keçirilən müsabiqələrin qalibi olmuşdur. Dramaturqun 72 yaşında və məşhurlaşdığı bir dövrdə saraya dəvət olunması onu göstərir ki, Qədim Yunanıstanda hökmdarlar öz nüfuzlarını artırmaq üçün söz, sənət sahiblərinə ehtiyac hiss edirdilər.

Saray şairliyi ənənəsi təmtəraqları, mərasimləri diqqət mərkəzində saxlayan Roma dövləti üçün də xarakterikdir. "E.ə. I əsr və eramızın I əsri Roma poeziyasının "qızıl dövrü" adlanırdı. İmperator Avqust şairləri himayə edirdi. Onun dostu, varlı Mesenat şairlərə qayğı göstərirdi. Onun evi şairlərin üzünə açıq idi, onlardan səxavətini əsirgəmirdi. Sonralar

“mesenat” sözü varlı incəsənət himayəçisi mənasında işləndi” [4, s.211]. Qədim Roma ədəbiyyatının tanınmış təmsilçilərindən olan Rubli Terensi Afra əvvəlcə qul həyatı yaşamasına baxmayaraq, öz şairlik istedadı ilə hakim təbəqənin diqqətini cəlb etmiş, dəvət alıb saray şairi təyin olunmuşdur. Şöhrətinin yüksək zirvəsinə sarayda çatmışdır.

Roma mədəniyyətinin tənəzzülündən sonra Avropada uzun müddət ədəbiyyatda və sənətdə yaşanan boşluq, sonradan renesansla yeni həyat qazandı. Bu dövrdə, eləcə də erkən modern çağda Qərbdə hökmdarlar tərəfindən saray ədəbiyyatının inkişafına diqqət ayrılmışdır. İtalyan şairi Lüdvigo Aristo [5], Cefri Koker [6] öz dövrlərinin tanınmış saray şairləri idi.

Türk-islam mədəniyyətində də saray şairləri mühüm mövqeyə malik olmuşdular. Yusif Balasaqunlu, Ədib Əhməd Yüknəki, Nəvai kimi məşhur şairlər saray haqqında yaratdıqları parlaq incilərlə ədəbiyyat tarixində əbədi yer qazanmışlar.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində də saray şairlərinin özünəməxsus yeri var. Adı bizə bəlli olan ilk saray şairlərimizin yaradıcılığı ərəb və fars dillərində idi. Xətib Ürməvi, Qətran Təbrizi, Əbül-Üla Gəncəvi, Fələki Şirvani, Mücirəddin Beyləqani, Əbubəkir ibn Xosrov əl-Ustad və b. bunlara misal göstərə bilərik.

Divan ədəbiyyatı ənənələrinin dağılmağa başladığı dövrdə belə saray şairliyi ənənəsi özünü qoruyub saxlamışdır. Bu baxımdan Vaqifin yaradıcılığı gözəl nümunədir. O, ənənəvi saray ədəbiyyatı prinsiplərindən kənara çıxmanın mükəmməl tipini formalaşdırmasına baxmayaraq, yenə də saray şairi idi. Anadilli poeziyanın inkişafında, xalq ədəbiyyatı ənənələri ilə qaynayıb qarışmasında müstəsna xidmətləri olan Molla Pənah Vaqif sarayda həm şair, həm də dövlət xadimi kimi fəaliyyət göstərmiş, dövrün siyasi münaqişələrinin burulğanında olmuşdur.

Saray şairləri məclislərdə söylədikləri şeirlərə, hökmdarın fəaliyyətini vəsf etdiyi mədhiyələrə görə ənam alsalar da, bəzən saray ziddiyyətlərindən uzaqlaşmağa, oradan üz döndərməyə də çalışmışlar. Bunun qarşılığında isə cəza çəkməyə məhkum olmuşlar. Misal olaraq, Xaqani Şirvanin və Fələki Şirvaninin həyatı ilə bağlı faktları xatırlamaq olar. Hər iki şair sarayda baş verən ədalətsizliklərə göz yummaq istəmədikləri üçün həbs həyatı yaşamağı görmüşdür. Xaqani hökmdarlardan gördüyü ədalətsiz münasibəti, onlara yazdığı mədhiyələrdən peşimançılığını şeirlərində cəsarətlə bildirir:

*Xaqaniyəm, alçaqları ucaltmaram bir daha mən,
Quduzları tərifimlə eyləmərəm şir daha mən.*

*Gürzələrin ağzına mən abi-həyat süzüm neçin?
Rəzillərin qabağına gövhərimi düzüm neçin?*

*Mələklərə döndərmərəm bundan sonra iblisləri,
İblis kimi tanutdiram gərək elə iblisləri [7, s.276].*

Qarabağ xanlığının keşməkeşli dönəmində böyük şairimiz Molla Pənah Vaqifin saraydakı mövqeyi və acınacaqlı sonu da saray ziddiyyətləri içərisində şairin qarşılaşdığı çətinliklərdən xəbər verir. Şair məşhur “Görmədim” müxəmməsində və “Bax” rədifli qəzəlində saray ziddiyyətlərinə öz münasibətini bildirmişdir. Bütün bunlar onu göstərir ki, sarayda yaşamaq şairlərə heç də həmişə qayğısız bir ömür bəxş etməmişdir. Saray şairi həm gözəl incilər yaratmaqda, həm də mürəkkəb saray mühitində sözü seçərək işlətməkdə usta olmalı idi.

Klassik Şərq ədəbiyyatında şairin xüsusi mövqeyə və statusa malik olmasının nəticəsidir ki, hökmdara mədhiyyə yazan şair, həm də özünə fəxriyyə yazmışdır. Şərq idarə sistemində, dini normalarda həm hökmdar, həm də şair tanrı tərəfindən vəzifələndirilmiş şəxslər kimi qəbul olunmuşlar – hökmdarın qılınıcı və şairin qələmi birlikdə cəmiyyət üçün işləməli idi. Qələm və qılınıcın vəhdətinə o qədər önəm verilmişdir ki, hökmdarlar bəzən onların ikisini birgə daşımağı özlərinə şərəf bilmiş və şair kimi də fəaliyyət göstərmişlər. Qazi Bürhanəddin, Şah İsmayıl Xətayi, Cahanşah Həqiqi kimi hökmdarlar qılınıc qədər qələmdə də uğur qazanmışlar. Tarixən hökmdarların şairləri ziyarətə getməsi, onlarla məsləhətləşməsi faktları az olmamışdır. Bu maraqlı münasibətlər həmişə diqqət mərkəzində olmuş və çox maraqla qarşılanmışdır.

Saray şairləri kimi vəzifə tutmasalar belə dövlətə, dövlət başçılarına yaxın olan şairlərə də tarixdə az rast gəlinmir. Özünü qüdrətli şair kimi tanıdan bir sıra sənətkarlar müdrik şəxsiyyətlər kimi qəbul olunmuş və hətta hökmdarlar onlarla görüşməyi, onların ziyarətinə getməyi özləri üçün şərəf saymışlar.

Şərqdə şairin bu dərəcədə yüksək qiymətləndirilməsinin həm folklor, həm də dini qaynaqları var. Belə ki, türk epik ənənəsində, eləcə də qədim Çin mədəniyyətində el müdrikinin, el ağsaqqalının, bilgə insanların üstün statusu var. Bunun davamı olaraq, müdrik şair də həmin həlqənin davamçısı kimi qəbul edilmişdir. İslam dinində də şairlər üstün mövqeyə sahib olmuşlar. Bu haqda hədislərin olması ilə bağlı qaynaqlarda məlumat verilir [8, s.7]. Ənənədə bir çox şair və yazıçı, ziyalı xalqla hakimiyyət arasında tənzimləyici funksiyası ilə diqqəti cəlb etmiş, el ağsaqqalı kimi fərqlənmişdir.

Sovet ədəbiyyatı tarixində dövrə, siyasətə münasibət bildirmək

məqsədlilə sənətkarlarımız şair və hökmdar qarşılaşdırılmasından geniş istifadə etmişlər. Bu tərəf-müqabil modelinin təşəkkül və təkamülündə həm dramaturgiyanın, həm də nəsrin özünəməxsus yanaşmaları var. Nəsrdə problem daha çox epik planda həllini tapmış, şair və hökmdarın hər ikisinin əzəmətli obrazı yaradılmış, dramaturgiyada isə daha çox qütbləşmə, konflikt situasiyaları qabardılmışdır. Ədəbiyyatda ədəbi tip kimi formalaşan saray şairi obrazı özünün bədii funksiyasını hökmdarla qarşılaşdırma- da açır. Saray şairi hökmdara ədalət, doğru yol göstərən mütəfəkkir funksiyasını yerinə yetirir.

Azərbaycan ədəbiyyatında ilk mükəmməl saray şairi obrazını Hüseyn Cavid “Topal Teymur” əsərində yaratmışdır. Onun yaratdığı ənənə-nə ədəbiyyatımızda uğurla davam etdirilmişdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Анакреонт: краткая биография, фото и видео, личная жизнь. stories-of-success.ru/anakreonta
2. Sultanlı Ə. Antik ədəbiyyat tarixi. Bakı, “Nurlan”, 2008.
3. Еврипид - краткая биография. - Wisdoms.ru www.wisdoms.ru/biografiya_evripid.html
4. Hüseynov İ., Əfəndiyeva N. Qədim dünya mədəniyyəti. Bakı, “Mars-Print” NPM, 2009.
5. https://tr.wikipedia.org/wiki/Ludovico_Ariosto
6. https://tr.wikipedia.org/wiki/Geoffrey_Chaucer
7. Xaqani Şirvani. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Azərnəşr, 1978.
8. Seyid Əzim Şirvani. Əsərləri, üçüncü cild. Bakı, “Elm”, 1974.

Shahla Huseynova

HISTORICAL SOURCES OF COURT POET'S IMAGE

SUMMARY

The image of the palace poet has turned into a subject of research in our literary criticism in terms of history and modernity. However, the historical and real sources of this image, as well as the status of the palace poet have not yet been turned into the subject of research. The historical function and status of palace poetry are studied comparatively on the basis of world practice in presented article. The problem is examined in stages beginning from the ancient Greek literature, and the results of the research are systematized.

Шахла Гусейнова

**ИСТОРИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ
ОБРАЗА ПРИДВОРНОГО ПОЭТА**

РЕЗЮМЕ

Образ дворцового поэта превратился в предмет исследования в нашей литературной критике с точки зрения истории и современности. Однако исторические и реальные источники этого образа и статус дворцового поэта еще не были переведены в предмет исследования. В представленной статье историческая функция и статус дворцовой поэзии изучаются сравнительно на основе мировой практики. Проблема исследуется поэтапно начиная с древнегреческой литературы, и результаты исследования систематизируются.

Xanım SULTANOVA
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
aliyeva.dilara724@yandex.ru

**SƏMƏD VURĞUNUN “ASLAN QAYASI” VƏ “QIZ QAYASI”
ƏSƏRLƏRİNDƏ MİFOPOETİK ƏNƏNƏ**

Açar sözlər: arxetip, mifologiya, inanclar sistemi, qaya mifologemi, kataklizm

Key words: archetype, mythology, system of beliefs, mythologist of rock, cataclysm

Ключевые слова: архетип, мифология, система верований, мифологема «скала», катаклизм

XX yüzil Azərbaycan poeziyasında mifoloji görüşləri əks etdirən müxtəlif şeir nümunələri ilə rastlaşsaq da tam mifi özündə ehtiva edən əsərlər azdır. Poeziyada biz ən çox mifoloji süjetləri, obrazları, mifik elementləri, şərtlilikləri şeirin sətiraltı məna qatında hiss edirik.

60-cı illərin ədəbiyyatında miflərdən daha aktiv şəkildə istifadə olunub. Bu dövrlərdə miflərə geniş müraciət olunması müəllifin gizli düşüncələrinin çatdırılması məqsədinə qulluq edib. Bir çox yeni mövzuların mənbəyi olan miflər müəllifin yaratdığı dünya modelinin qurulmasında və personajlar sisteminin təşkilində mühüm rol oynayır.

Hətta bir çox yazarlar tarixi hadisələrin versiyalarını təqdim edərək, mifoloji formaya müraciət edirlər. Bu halda tarix və müasirliyin vəhdətindən yaranan mifopoetik “həqiqət” ortaya çıxır. Ümumiyyətlə hər bir müəllifin əsərində istifadə olunan mifoloji obraz və motivlər dəyişdirilmiş şəkildə təqdim olunur. Hər kəs öz interpretasiyası, öz traktovkası, öz fərdi yanaşmasını nümayiş etdirir. Professor N.Göyüşovun fikrincə: “İnsan öz fikri duyğularını, əqli-məntiqi vasitə ilə deyil, emosional səpkidə ifadə edir, bəşərin ilkin düşüncə tərzində məntiqdən daha çox təxəyyül meydanı genişdir. Ona görə də, mifik düşüncə bir növ ilkin şairənə düşüncə kimi qəbul edilir [1, s.57-58].

Belə bir yanaşma tərzini S.Vurğun yaradıcılığında da öz əksini tapır. Şairin “Aslan qayası”, “Qız qayası” əsərləri arxetipik universal, fəvqəltəbii obrazlar sisteminin bədii daşıyıcısıdır. Ulu əcdadların kortəbii yaratdıqları kultlaşmış obrazlar, şairin poetik mətnlərinin içərisində əriyərək, poeziyada mifopoetik modelin yaranmasının bariz nümunəsi kimi çıxış edir. “Aslan qayası” və “Qız qayası” əsərlərində miflərdə özünə yer almış dağ kultunun bir tərkibi olan “qaya”, “at kultu”, “su mifologemi” poeziyaya transformasiya etmişdir. “Aslan qayası”nda Azərbaycanda baş verən

tarixi hadisədən, daha doğrusu, Bakı qalasının açarlarının general Sisyanova təqdim olunmasından bəhs edilir. Əsərin ilk sətirlərini müəllif Xəzərin sahilində olan qocaman qayanın təsviri ilə başlayır. Biz aşağıda göstərilən misalda obrazların təbiətlə həmahənglik təşkil edən həyat tərzindəki mifik elementlərin, eyni zamanda əsas başlanğıclardan biri sayılan dağın tərkib hissəsi kimi götürülən “qaya”ya yönəlmiş inam və tapınaqlarının kulta çevrilməsini görürük:

*Bizim Xəzər sahilində bir qocaman qaya var,
Sinəsində parçalanır ağ köpüklü dalğalar.
Ellər onu əzizləyir, deyir “Aslan qayası”,
Məhəbbətdən qurulmuşdur torpağının mayası [2, s.110].*

Qeyd etdiyimiz kimi, qaya, daş Azərbaycan folklorunda cansız təbiət obyektləri ilə bağlı kultlar və onlara dair inanclar içərisində xüsusi diqqət cəlb edən dağ kultunun tərkib hissəsi kimi götürülür. Bu kultun mifologiyada qabarıq səciyyəvi keyfiyyətləri geniş yayılmışdır. Göy mənşəli obrazların yerinin simvolizə dağla, daşla, qaya ilə əlaqələnmələri ədəbiyyatımızda müasir dövrümüzdə qədər sakral dəyər qazanmış obraz kimi yaşamasına səbəb olmuşdur [3, s.26-27].

Dağın, qayanın ilkin stixiya kimi kultlaşması onun əski inanclarla, səmavi inanc sistemləri ilə bağlılığını əks etdirir. Onun sakral şəkildə daşdığı status poetik mətnlərdə, o cümlədən S.Vurğunun “Aslan qayası”, “Qız qayası” əsərlərində daha əhatəli formatlarda əksini tapmışdır. Burada bizə adı çəkilən qayaların mifik-kosmoqonik təsəvvürlərdəki rolunun tapınaq obyektinə, xilaskar kimi çıxış etməsinin şahidi oluruq.

Hər iki əfsanədə əlacsız qalan qəhrəmanlar xilas yolunu özlərini qayadan atmaqda görürlər. Və qaya onlar üçün ölüm kataklizmi yox, əbədiyyət, həyat elementi kimi göstərilir. Müəllif tərəfindən “qaya” və “əbədiyyət” problemi paralel kontekstdə götürülür. “Qız qayası” əsərində dastan söyləmək ənənəsinə sadıq qalan sənətkar əfsanəni bir qocanın dili ilə nəql edir: Hadisə Şuşa qalasında baş verir:

*Çıxmışam dağların göy yaxasına,
Doyunca baxmışam Qız qayasına.
Orda saqqalına yaş dama-dama,
Əfsanə söyləmiş bir qoca mana [2, s.108].*

Zalım şahdan canını qurtarmaq istəyən bir qız xilas yolunu özünü qayadan atmaqda görür. Lakin qaya əsl xilaskar qismində çıxış edərək, qurbanına ölümsüzlük nəsib edir:

*Qızın taleyinin sonuna bir bax:
Bir axşam gecədən oğurlanaraq,
Şəhər kənarına qaçır o pünhan.
Lakin arxasınca adam salır xan...
Həyata son dəfə yumub gözünü,
Qızcığaz qayadan atır özünü.
Lakin deyirlər ki, altdan yuxarı
Qabartmış donunu dağlar rüzgarı.
Qızcığaz ölməyib, sağ enmiş yerə,
Yayılmış bu xəbər bütün ellərə...
Budur "Qız qayası" adlanmış qaya,
Sirrini verməmiş ulduza, Aya... [2, s.109].*

Yuxarıda qeyd etdiyimiz "Aslan qayası"nda da qaya mifologemi eyni funksiyanı yerinə yetirir. Şair burada qaya obrazını xüsusi diqqət mərkəzinə çəkir:

*Yaşamışdır bizim qaya neçə bahar, neçə qış,
Ağızlardan-ağızlara dastan olub dolaşmış [2, s.110].*

Əsərin baş qəhrəmanları Aslan və Mahniyar düşməndən xilas olmaq üçün qayadan atılıb dənizin dibində gizlənilər. Qaya mifologemi müəllif ideyasının çatdırılmasında əsas elementdir. O, əbədiyyət bəxş edən mifik obraz müstəvisində çıxış edir:

*Bir ruh gəldi Aslana,
Öpərək Mahniyarı,
Vurdu dənizə sarı
Atını dik qayadan,
Ağ at sıçradı əlan [2, s.125].*

Müəllif həmən qayanı qəhrəmanın şərəfinə adlandıraraq, xalqımızın qəhrəmanlıq salnaməsini dastan olaraq yaşadır.

*Küləklər dağıdır buludu lay-lay,
Dənizdə parlayır gümüş rəngli ay.
O da göz qoyaraq bizim gəncliyə,
Göyləri seyr edir "azadlıq" – deyə.
Odur bax! Yazdığım "Aslan qayası",
Silinmiş alnından ellərin yası... [2, s.128].*

Səməd Vurğun yaradıcılığında mifopoetik ənənə bir mətnin tərkibində bir neçə mifoloji elementin işıqlandırılması ilə həyata keçir. Məsəl-

lən “Aslan qayası”nda qaya mifologemindən başqa “at kultu”na və maraq doğuran qədim inanclara da müraciət olunub.

Şair qaya mifologemindən istifadə edərək, “Aslan qayası” obrazına əbədiyaşar status verir. Bundan əlavə, əsərdə kiçik xalq inanclarına da diqqət ayrılıb. Bu əski türk mifoloji sistemində yer almış şamanlarda gözmuncuğu funksiyasını daşıyan “gözmuncuğu”dur.

*Onu Xəzər dənizi
Böyütmüşdür qoynunda
Gözmuncuğu boynunda,
Düşündə zərli Quran,
Qaydadır babalardan –
Gözələ göz dəyməsin [2, s.111].*

Misralardan görüldüyü kimi, bu təsvirdə S.Vurğun dini-islami təsəvvürlə əski türk inanc obyektini bir arada göstərir. Bu isə xalqın islama-qədərki dövrdə mövcud olmuş inancların şüuraltında yaşayan arxaik düşüncəsinin mahiyyətini açmaq baxımından ciddi fakt kimi qeyd olunmalıdır. Şair tərəfindən gözmuncuğu arxetipinə yanaşma tərzini daha sübut edir ki, xalqımızın təfəkküründə kök salmış qədim inanclara olan məhəbbət nə dini, nə tarixi, nə də siyasi baxışla dəyişə bilməz. Hər bir halda kökə bağlılıq özünü büruzə verəcəkdir. Hesab edirik ki, 60-cı illərdə yazılmış bu əsərdə xalqın təfəkkürünün dərin qatlarında qorunub saxlanmış mifoloji görüşün belə bir incəliklə qabardılması S.Vurğun yaradıcılığına xas olan qeyri-adi xüsusiyyətlərindən biridir.

Tədqiqatımızın nəticəsi olaraq, belə qənaətə gəlmək olar ki, S.Vurğun öz yaradıcılığında mifoloji motivlərə təsadüfən deyil, bilərəkdən, əsl qəhrəmanlıq salnaməsi yaratmaq məqsədilə müraciət etmişdir. Bu motivlər isə onun əsərlərinin xalq arasında daha oxunaqlı və anlayışlı olmasına qulluq edib. S.Vurğun “Qız qalası” və “Aslan qayası” əsərlərində qaya mifologemi və inanclardan böyük ustalıqla istifadə edərək, xalqın yaddaşında qalan hər bir inancı mifopoetik ənənədə canlandırmışdır.

Biz hər iki əsəri tədqiqata cəlb edərək, XX yüzil Azərbaycan poeziyasında qaya mifologemi və şamanizmin izi olan gözmuncuğunun funksiyalarının nümunələri ilə qarşılaşır və əski görüşlərin müasir dövrümüzdə gəlib çıxan poetik təəcəssümünün şahidi oluruq.

ƏDƏBİYYAT

1. Göyüşov N. Füzuli: düşüncə və ruhun poetikası. Bakı, "Elm və təhsil". 2012.
2. Səməd Vurğun. Seçilmiş əsərləri, beş cildə, III cild. Bakı, "Şərq-Qərb". 2005.
3. Əlizadə R. Azərbaycan folklorunda təbiət kultları. Bakı, "Nurlan", 2008.

Khanim Sultanova

THE TRADITION OF MYTHOPOETICS IN THE WORKS "GIZ QAYASI" (GIRL'S ROCK) AND "ASLAN QAYASI" (LION'S ROCK) BY SAMAD VURGHUN

SUMMARY

The tradition of mythopoetics in the works "Giz qayasi" (Girl's rock) and "Aslan qayasi" (Lion's rock) by S.Vurgun, a prominent representative of Azerbaijani poetry is investigated in the article.

The mythologeme "rock" being a main element of cult of stone is presented as a factor defining a leading role in both plots. From this point of view, mythical nature of rock is described as an important detail establishing a cult of stone. The problem of rock and literature is investigated in parallel context by the author. Special attention is given to animate and inanimate objects of nature reflecting beliefs. His role of an adherent of tradition of mythopoetics is defined.

Ханум Султанова

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ САМЕДА ВУРГУНА «СКАЛА АСЛАНА» И «ДЕВИЧЬЯ СКАЛА»

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется отражение мифопоэтической традиции в произведениях «Девичья скала» и «Скала Аслана» одного из выдающихся представителей азербайджанской поэзии С.Вургуна

Мифологема «скала», являющаяся одной из составных частей культа горы, представлена в сюжетной канве обоих произведений как один из определяющих факторов. С этой точки зрения подача образа скалы в мифологическом плане показана как важнейшая деталь, формирующая культ скалы. Автор в контексте параллельных сопоставлений исследует категории «скала» и «вечность». Особое внимание уделяется поверьям, связанным с поклонением различным объектам живой и неживой природы. Определяется роль указанных мифологических представлений как продолжателей мифопоэтических традиций в азербайджанской поэзии XX столетия.

Sədaqət ƏSGƏROVA
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru
Bakı Slavyan Universiteti
sadaqataskerova@mail.ru

HƏDİSLƏR DİN VƏ ƏDƏBİYYAT KONTEKSTİNDƏ

Açar sözlər: din, hədis, bədii ədəbiyyat, qaynaq, divan ədəbiyyatı, tarix, fakt
Key words: religious, story, fiction, source, divan literature, history, fact
Ключевые слова: религия, хадис, художественная литература, источник, диванная литература, история, факт

Qədim dövrlərdən bədii ədəbiyyatda dini motivlərdən, rəmz və obrazlardan istifadə dünya ədəbiyyatının geniş yayılmış ənənələrindən olmuşdur. Bu həm Qərb, həm də Şərq ədəbiyyatında baş vermişdir. Son vaxtlar geniş oxucu kütləsi toplayan əsərlərin əksəriyyətində inanc və dini mənbələrə yeni baxış və müraciət aparıcı yer tutur. Məsələn, Rus ədəbiyyatında Bulqakovun “Master və Marqarita” əsəri. Əsərdə, əslində din tarixindən götürülmüş hadisə süjeti müasir zaman kəsirləri ilə paralel inkişaf etdirilir. Bibliya mənşəli Volandla İşıua – İsus arasında dərinlərdən gələn bir bağlılıq var.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndəsi H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərində Peyğəmbərin həyat yolunda keçdiyi mərhələlər, cəmiyyətdə islamdan əvvəl yaşanan cahil ənənələr, qız övladının diri-diri torpağa basdırılması və s. öz əksini tapmışdır. Bunlar bədii əsərdə əks olunub, onun gerçəkliyini təşkil etməklə bərabər, həm də tarixi faktlardır.

Orta əsrlər ədəbiyyatında dini hadisə və süjetlərə birbaşa bağlılığı olan bədii əsərlərə də çox rast gəlirik. Birbaşa dini mahiyyət daşıyan janrlardan başqa, dini süjetlər əsasında yazılan əsərlər də o dövrün ədəbiyyatında xüsusi yer tutur. Azərbaycan ədəbiyyatında Qul Əlinin “Yusif və Züleyxa” əsəri mövcuddur və biz burada İslam dininin müqəddəs kitabı olan “Quran”dan gəlmə süjetlər [1, s.201], dini arxetiplər ilə üzləşirik.

Klassik ədəbiyyatda Quran motivləri və süjetləri ilə bərabər, hədislərə də çox rast gəlirik. Ümumiyyətlə, islami-dini mətnlər kimi qəbul edilən hədislər kimə, hansı müqəddəslərə aiddir? Peyğəmbərlərə, imamlara? “Hədis – İslam dinində, Məhəmməd peyğəmbərin dəyişik hadisələr və çətinliklər qarşısında inananları aydınlatmaq, Quranın bəzi ayələrini daha açıq bir dillə ifadə etmək üçün söylədiyi iddia edilən sözlər məcmuəsi” kimi qəbul olunur . (www.islamevi.az). Deməli, hədisə istinad, Peyğəm-

bərə istinad kimi qəbul olunur. Bundan əlavə, şiələr imamlardan rəvayət olunan kəlamları da hədis kimi qəbul edirlər. Bunların bir çoxu onlara ilk qaynaqdan – Məhəmməd peyğəmbərdən ailə xatirələri kimi miras qalmış və ata, babalarına istinadən söylənilmişdir.

Dini inanclara görə, hədislər ayələrdən fərqli olaraq səhabələrin Peyğəmbərdən eşidib, duyduğu sözlərə şahidlik edib, yaydığı mətnlərdir. Məhəmməd peyğəmbərin heç nəyi özündən demədiyi, ilahi sözləri çatdırdığı inancına uyğun olaraq, Quran ayəsi olmadığı halda belə, hədislər müqəddəs dini mətnlər kimi qəbul olunur. Lakin Peyğəmbərin dilindən söylənilənlərdən fərqli olaraq, mövzu, yozum hədisləri (uydurma, törəmə hədislər) də mövcuddur ki, onlar daha çox şəxslərin təxəyyül məhsulu olaraq bədii yaradıcılığa yaxındır və insanlardan, insanlara ötürüldükcə müəyyən dəyişikliklərə uğramışdır. Bəzən hədisin izahlarında bu ikili cəhət nəzərə alınmır, birlikdə təqdim olunur ki, bu da təsəvvürləri qarışdırır. Ümumiyyətlə, hədislər əsasən aşağıdakı şəkildə təsnif olunur:

1. *şazz – bənzərsiz, tək*
2. *müəlləl – xəstə*
3. *mətruk – tərki edilən, rədd edilən*
4. *müsəlsəl – zəncirvari*
5. *mürsəl – səhabənin adı qeyd olunmuş*
6. *müdrəc – əlavə edilmiş*
7. *müdəlləs – gizlədilmiş*
8. *müəlləq – asılmış*
9. *münqəti – qırılmış*
10. *mərфу – qaldırılmış*
11. *mövquf – durdurulmuş*
12. *müsəhhəf – başqa şəkli düşmüş*

Bundan başqa, bir çox mənbələrdə hədisin müvəssəq və ya qəvi növünə də rast gəlirik ki, müvəssəq – etibarlı, qəvi isə güclü mənasını verir. “Hədis iki hissədən ibarət olur: birinci hissədə hədisi bir-birinə hekayət edən adamların adları sadalanır, ikincisində hekayətin özü verilir. VII əsrin sonu – VIII əsrin əvvəlində yaranmışdır. IX-X əsrlərdə mövzuya görə on minlərlə hədis tərtib olunmuşdur. Məsələn, Buxarinin “Səhih” ində 7275 hədis toplanmışdır” [2, s.97]. VII əsrin sonu, VIII əsrin əvvəlində yaranması haqda söylənən fikirlər bir daha sübut edir ki, hədislərin yaranma tarixi birbaşa İslam dini ilə bağlıdır. Hədis mənen təmizlənilib, Allaha yaxın olması üçün insan ruhunu tərbiyə edib, gücləndirilməsinə xidmət edir (hədislərdə, adətən çıxılmaz vəziyyətlərdə müqəddəslərin dilindən söylənilən əxlaqi, nəsihətəməz, yolgöstərici və dözümlü aşıləyıcı hikmətlər mövcuddur) və islam dininə inancı möhkəmləndirmək məqsədi daşıyır.

İslam düşüncəsində Peyğəmbərə və onun nəslindən olub, yolunu

davam etdirən imamlara istinad edilib söyləndiyindən Qurani-Kərimdən sonra hədis ikinci mötəbər mənbə sayılır. Çünki Qurani-Kərimin: “O, (Peyğəmbər), kefi istəyəni danışdır. Bu ancaq (Allah dərgahından) nazil olan bir vəhydir” (Nəcm, 3-4) ayəsinə əsasən, dini inama görə, Həzrət Məhəmməd Peyğəmbərin (s) bütün sözləri doğrudur, düzgündür, insanları hidayət etmək gücünə malikdir.

İslam dininin ədəbiyyata, yaradıcılığa münasibətini aydınlaşdırmaq baxımından da hədislər əhəmiyyətli qaynaqlar sayılır. Divan və təzkirələrin dibaçələrində ədəbiyyatın mahiyyət və funksiyasını, yaranma tarixini izah etmək üçün çox vaxt hədislərə müraciət olunur.

Quranda Əş Şüara (şairlər) surəsinin 209-cu ayəsində qeyd olunur ki, “Peyğəmbərləri öyüd-nəsihət vermək üçün göndərdik” [1, s.363]. Həmin surənin 224-225-ci ayələrində isə biz ədəbiyyatın dəyərləndirilməsi ilə rastlaşırıq. “Şairlərə (peyğəmbərləri həcv edən müşrik və kafir şairlərə) gəlincə, onlara yalnız azğınlar uyar!”, “Hər tərəfə meyil edir, müxtəlif mövzularda istədiklərini yazıb, birini yalandan mədh, digərini isə əbəs yerə həcv edirlər!” [1, s.364]. Hədisdə isə hikmət sahibi şairlərin dili Allahın gizli xəzinələrinin açarı kimi qiymətləndirilir. Seyid Əzim Şirvani bu ayələrin törədəcəyi şübhələri aradan qaldırmaq üçün Peyğəmbərin dilindən söylənən həmin hədisə istinad edir: “Bəzi şeirlər əlbəttə hikmətdir (hədis). Həqiqətən göyün altında Allahın gizli xəzinələri vardır ki, onların açarları şairlərin dilidir (hədis)” [3, s.7].

Hədislərə istinad, ondan bəhrələnmə divan ədəbiyyatında mühüm yer tutub və onun əsas qaynaqlarından birini təşkil edib. Müsəlman aləminin mədəniyyətini, söz sənətini və bədii sərvətini divan ədəbiyyatı olmadan təsəvvür etmək mümkün deyil. Çünki divan ədəbiyyatı İslam dininin əsas qaynaqlarının təsirini özünün forma və məzmununda əks etdirən bir ədəbiyyatdır. Bu ədəbiyyatı elmi baxımdan anlamaq üçün onun qaynaqlarına – İslam tarixi və fəlsəfəsinə, Qurana, eyni zamanda hədislərə bələd olmaq lazımdır. Divan ədəbiyyatı haqda verilən təriflərdə də onun xarakterində bu cəhət xüsusi vurğulanır. “.....özünəxas bir sənət anlayışı, bəlli bir duyğu və şeir dünyası, sənətli bir dili, islam dini və təsəvvüfə dayalı bir düşüncə hörgüsünə malik gözəl görünüşlü, qaydalara əməl olunan, idealist türk ədəbiyyatına divan ədəbiyyatı deyilir” [4, s.19]. Türk divan ədəbiyyat nəzəriyyəçisi İskəndər Pala bu tərifdə islami dəyərləri və prinsipləri, kamillik idealını önə çəkir. Professor Tahirə Məmməd divan ədəbiyyatına kompleks yanaşma ideyasını irəli sürür və onun qaynaqları sırasında islamdan əvvəlki mənbələrin də nəzərə alınmasının vacibliyini vurğulayır “...divan ədəbiyyatının əsasında islam dünyagörüşü dursa da, onda hər bir xalqın islamdan əvvəlki dünyagörüşü sisteminin, qədim dünya sivilizasiyalarının və islamdan əvvəlki dinlərin də yeni kontekstdə izləri gö-

rülməkdədir” [5, s.31]. Lakin bu müddəada da daha əvvəlki qaynaqların yeni kontekstdə, yəni islam dini kontekstində davam etməsi qənaəti öz əksini tapır.

İslam dini inancları və Quran hər şeydən əvvəl sözdür, kələmdır. Söz isə Allah tərəfindən insanın varoluşuna əsas vermişdir. “Kun” – yəni ol deyilərək yaradılan insan, inanca görə, bu sözlə Allahdan ruh almış və ilahi nəfəs daşıyıcısıdır. Buna görə də, Orta əsrlər Azərbaycan şairləri əsasən sözün varlığını yüksək qiymətləndirir və onu ilahi, əzəli, əbədi ruhla əlaqələndirirdilər; qənaətlərini ayə və hədislərlə əsaslandırırtdılar. Hər şeyin Allahdan gəlməsi inamı ilə yazdıqları hər kəlmənin, hikmətli sözün və kələmin Allahın izni ilə onun xəzinələrindən gələn hikmətlər olduğunu düşünürtdülər. “Doğrusunu Allah bilir” qənaəti ilə doğruları söyləmək üçün Allahın tövhidinə əsaslanırdılar. Ondən (yəni Allahdan) gələn hikməti, sözü ağıl və eşq ilə qəbul edərək, onun gizli sirlərini, batini mənasını duymaq vasitəsilə Allaha yenidən qovuşacaqlarına inam bəsləyirdilər. Bu eşq ilə idrak yolu sufizm təriqətlərində daha da güclənir və söz sanki Yaradən və yaranən arasında ilahi selə, eşq axarının təcəllisinə çevrilir.

Hədislər ilk variantda dini baxımdan müqəddəs, seçilmiş sayılan insanların dilindən nəql olunduğu (Məhəmməd Peyğəmbər (s) 101 hədisi və s) üçün doğru yol göstərən və haqqa qovuşmağa yardım edən bələdçi söz, kələm funksiyası daşıyır. Ədəbiyyatın obyektı – insandır, əsas funksiyalarından biri isə insanı tərbiyə etməkdir. Bu mənada bir çox baxımdan əhəmiyyətli olan dini mətnlər, həm də əxlaq normalarını tənzimləyən qaynaq kimi özünü göstərir “...dini kitablarda tarixi qatlar əsasən hagioqrafik süjet kimi olsa da verilir, mif və rəvayətlərlə zəngindir və nəhayət, davranış qaydaları kodeksidir” [6]. Dinin irəli sürdüğü “davranış qaydaları”, inama görə, insanın ilahi başlanğıca mükəmməl dönüşünü təmin edir. Bu inamı müdafiə edən divan ədəbiyyatı öz forma və məzmun xüsusiyyətləri ilə kəmil insanın formalaşmasına xidmət edir və son nəticədə kəmil dönüşə yol açırtdı. Klassik ədəbiyyatda insanın tərbiyəsində ictimai qınaqdan daha çox Allah iradəsi, onu yada salan obrazlar, əlamətlər, hadisələr yer tuturtdu. Buna görə də, dini rəvayətlərə və hədislərə müraciət əxlaq kodeksi və islam dininin reallığı baxımından ədəbiyyatda aparıcı rola malik idi.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, islam müqəddəslərinə istinadən səhabələr vasitəsilə yayılan hədislər, adətən ikinci, ötürücü şəxsin dilindən nəql olunur. Lakin buna baxmayaraq, qaynaq, sözü ilkin söyləyən Allah elçisi və onun ailə, əhli-beyt mənsuqları olduğundan, dini baxımdan onlara ədəbiyyat demək doğru sayılmır. Buna görə də, o, inanlı insanlar tərəfindən ədəbiyyatın özü yox, qaynağı kimi dəyərləndirilir. Hədislər eyni zamanda mətnlər və örnək mətnlər olduğü üçün tək cə din yox, həm də ədəbi təhlil predmetinə çevrilir və ədəbiyyatşünaslar tərəfindən ədəbiyya-

tın, bədii yaradıcılığın strukturunda dini funksiyanı yerinə yetirən vahidlər kimi öyrənilir.

ƏDƏBİYYAT

1. Qurani-Kərim. Ərəb dilindən tərcümə edənlər: Ziya Bünyadov, Vasim Məmmədaliyev. Azərənşr, 1991.
2. Bünyadov Z. Dinlər, təriqətlər, məzhəblər. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2007.
3. Şirvani S.Ə. Əsərləri. 3 cildə, III cild. Bakı, “Elm”, 1974.
4. İskender Pala. Divan edebiyatı. İstanbul, LM kitab yayınları, 2002.
5. Tahirə M. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, “Apostrof” Çap Evi, 2010.
6. Qeybullayeva R. /Epos ədəbi abidə kimi və ədəbi abidənin kateqoriya prinsipləri (“Kitabi-Dədə Qorqud” və “Nibelunqlar haqqında nəğmə” əsasında)/. “Azərbaycan” jurnalı. 2008, № 1.

Sadagət Asgerova

HADITHS IN THE CONTEXT OF RELIGION AND LITERATURE

SUMMARY

Events are being investigated in several directions in the article:

1. Educational, spritual and moral context
2. Historical fact (as a reality)
3. Within selected poems of a poet literature
4. As the bearer of religious archetype in the samples of literature

From all of these directions researches it is known that hadithes are not fiction, they are source of fiction.

Садагет Аскерова

ХАДИСЫ В КОНТЕКСТЕ РЕЛИГИИ И ЛИТЕРАТУРЫ

РЕЗЮМЕ

В данной статье события в хадисах исследуются в нескольких направлениях:

1. В воспитательном, духовном и этическом контексте.
2. Исторического факта как реальности.
3. Внутри литературы дивана.
4. Как носителя религиозных архетипов в примерах художественной литературы.

Из всего исследования становится ясно, что хадисы не художественная литература, а источник художественной литературы.

Könül MƏMMƏDOVA
Bakı Dövlər Universiteti
naz-nar82@gmail.com

CAHİZİN ƏDƏBİ-TƏNQİD NƏZƏRİYYƏSİNƏ BAXIŞ

Açar sözlər: bəlağət və tənqidi qaydalar, Şeirə bağlı tənqidi nəzəriyyə, gözəllik ölçüləri, bədii ifadə vasitələri, bəyan və üslub

Key words: stylistics and critical rules, critical theory on poetry, beauty metrics, means of artistic expression, approval and style

Ключевые слова: стилистика и критические правила, критическая теория о поэзии, метрика красоты, средства художественного выражения, утверждение и стиль

Cahiz böyük qüdrətə, elmin bir-çox sahələrini öyrənmək üçün möcüzəli səbrə sahib olan bir insan idi. O, ərəb dünyasında nəzəri elm sahəsinin banilərindən biri hesab olunur. Ədib özünün elm yolunu belə izah edir: “Kitab müəllifi yazdığı əsəri ilə böyük oxucu kütləsini ətrafına toplamalı, onlara özünü tanıtmalı, hamının onun yazdıqları ilə maraqlanmasına çalışmalıdır. Oxucular isə öz növbəsində kitabdakı fikirlərlə tez razılaşmamalıdır. Buna görə də kitab yazanın məsuliyyəti daha çoxdur. Əsər yazmağa başladığında insanda qəribə bir hiss yaranır: Görəsən, bu kitab oxucular tərəfindən bəyənəcəm, ya yox?! Qeyd edək ki, qələm sahibləri mütləq deyilən nöqsanlardan nəticə çıxarmalıdır, əks halda elmi inkişaf ola bilməz. Kitab yazan şallaqlanan adama bənzəyir. Əvvəlcə bu şallaq yavaşdan başlayır, getdikcə daha da sürətlənir. Zərbələrə dözməyən müəllif qəzəblənərək hücumə keçir və daha yaxşı əsərlər yazmağa çalışır” [1, s.88-89].

Özünün dərin biliyi, yüksək qavrama qabiliyyəti, ümumiləşdirmələr aparmaq bacarığı, yazı qaydasını və üslubu gözəl bilməsi və s. ədibə müxtəlif mövzularda əsərlər yazmağa imkan vermişdir. Onun əsərlərini mütləq edən oxucu hiss edir ki, müəllif bir mövzudan digərinə ustalıqla keçir. Bütün bunlar Cahizin hərtərəfli elmə sahib olmasına dəlalət edir. Bu da onun əsərlərini say və keyfiyyət baxımından digər alimlərdən fərqləndirir. Belə ki, ədibin müxtəlif elm sahələrinə aid 360-dan çox əsəri vardır [1, s.90-91].

Cahiz daim əsərlərinin itə biləcəyindən və sonrakı dövrlərdə insanlar tərəfindən müəyyən dəyişikliklərə məruz qala biləcəyindən qorxurdu. Buna görə də o, “əl-Həyəvan” (“الحيوان”) əsərinin müəyyən səhi-fələrində İbn ən-Nədimin “əl-Fihrist” (“الفهرست”) [2] əsərində olduğu kimi

öz kitablarının siyahısını vermişdir. Lakin o, bu siyahıda əsərlərinin hamısının adını qeyd etməmişdir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, ədibin məqsədi təkcə əsərlərinin adlarını qeyd etmək deyil, eyni zamanda onların nə qədər əhəmiyyətli və qiymətli olduğunu bildirmək olmuşdur.

Yaqut əl-Həməvinin “əl-Udəbə” (“الأدباء”) əsərində olan bu siyahı sübut edir ki, həqiqətən də Cahiz müxtəlif mövzularda çoxlu sayda əsərlər yazmağa qadir bir alim idi. Bu əsərlər ayrı-ayrı dövrlərdə müxtəlif alimlər tərəfindən daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Lakin bu tədqiqat əsərində bizim məqsədimiz ədibin ədəbi tənqidlə bağlı nəzəri fikirlərini araşdırmaq olduğu üçün həmin mövzudan bəhs edən kitablarını təhlil etməyə cəhd göstərmək istəyirik.

Cahizin bəlağət və ədəbi tənqid sahəsində yazdığı ən əhəmiyyətli əsərləri:

1) “Ər-Rəsəil” və “Əl-Buxələ” əsərləri

(“الرسائل” və “كتاب البخلاء”)

Müəllifin adı çəkilən bu əsərlərini diqqətlə oxuduqda, məlum olur ki, orada bəlağət və tənqidlə bağlı məlumatlar “əl-Bəyan bat-təbyin” (“البيان والتبيين”) əsəri ilə müqayisədə daha az yer almışdır. Lakin bu əsərlərdə bəlağət və tənqid məsələlərinə səthi toxunulmasına baxmayaraq, orada mövzu ilə bağlı çox faydalı və hərtərəfli məlumatların olduğunun şahidi olmaq mümkündür [3, s.142]. Hər iki əsəri oxuyarkən bəlağət və tənqidlə bağlı ümumi məlumatlar əldə etməklə yanaşı, həm də tənqidin qaydaları haqqında müəyyən təsəvvürlər əldə edə bilirik:

1) Söz və mənə arasında bağlılıq.

Hər hansı bir sözün əsas xüsusiyyəti onun səslənmə xüsusiyyətinə malik olmasıdır. Səslənən hər bir sözün mütləq bir mənası da olmalıdır [4, s.59]. Danışan adam sözləri elə seçməlidir ki, qarşı tərəf onun dediklərini beynində canlandıraraq mənaların surətini yaratmaqla fikirləri başa düşsün. Ədib sonralar bu haqda digər kitablarında daha ətraflı şəkildə danışıbmışdır [5, s.1/124].

2) İfadə tərzü və üslub.

Danışan adam jestlər, işarələr və kinayə ilə nitqinə aydınlıq gətirməlidir. Belə ifadə tərzü və üsluba malik olan insanın nitqi daha aydın və bəlağətli olur [6, s.1/307].

3) Kinayə və məcaz.

4) Təşbeh.

Bədii ifadə vasitəsi olan təşbeh bir tərəfdən oxucuya birbaşa təsir edir, digər tərəfdən isə əsəri yazanın fitri istedadına sahib olmasına, bəlağət qaydalarını dərinlən bilməsinə dəlalət edir.

Cahiz öz əsərlərində bu qaydalara riayət etmiş və daha çox mətnlərin, ədəbi xütbələrin təhlilində onlara çox əhəmiyyət vermişdir. Bütün bu məsələlərə ədibin digər əsərlərinin təhlilində ətraflı şəkildə toxunmağı planlaşdırırıq.

5) Şeirlə bağlı tənqidi nəzəriyyə.

Burada bəlağət qaydaları ilə yanaşı şeirlə bağlı ədəbi-nəzəri qaydalar da əlavə olunmuş və bu da öz növbəsində aşağıdakı bəzi problemlərin yaranmasına səbəb olmuşdur:

a) Şeirdə sözün zərurətini və onun işlənməsinin vacibliyini göstərəkən, orada bəlağətin və ya dilçilik qaydalarının hansının daha üstün olması barədə müqayisəli fikirlərin meydana çıxması. Bu məsələdə tərəddüd edən insanlar susmağı daha məqsədəuyğun hesab edirlər.

b) Cahiz söz və onun səslənməsi arasında müqayisələr edərəkən müəyyən nəticələrə gəlmişdir. Lakin onun bu fikirlərini düzgün hesab etməyən bəzi alimlər arasında mübahisələr yaranmışdır.

c) Şeirdə düzgünlük və yalan. Bu, Cahizdən sonra ədəbiyyatda “ğuluvvun” (“غُلُوبٌ”) istilahi kimi tanınmışdır.

ç) Bədii surətlərlə həqiqət və xəyal arasında bağlılıq.

6) Ədəbi və bəlağətli mətnə ərəb üslubuna uyğun gözəllik ölçülərinin əlavə olunması.

2) “Əl-Həyəvan” (“الحيوان”) əsəri

Cahizin bu əsəri heyvanlar aləmindən bəhs edir. Dövrünün ən məşhur əsərlərindən hesab olunan bu kitabda heyvanların həyatından, növlərindən, yaşam tərzindən, onların Allahın bir möcüzəsi olduğundan danışılır [7, s.24]. Müəllif yeddi hissədən ibarət olan bu kitabda heyvanat aləminin bütün tərəflərinə toxunmasına baxmayaraq, eyni zamanda bəlağət və tənqidin qaydalarından ətraflı şəkildə bəhs etmişdir. Əsərdə eyni zamanda Abbasilər dövrünün mədəniyyəti, ictimai-siyasi həyatı aydın şəkildə göstərilmişdir [1, s.1/29].

Lakin əsəri oxuyarkən bizim diqqətimizi onun bəlağət və tənqidlə bağlı məsələləri təhlil etməsi oldu. Alimlər tərəfindən bu iki məsələyə aydınlıq gətirilməsi kitaba böyük uğur qazandı. Biz burada Cahzin ədəbi tənqiddə və gözəllik ölçülərinin qaydalarının qoyulmasında bəlağət sahəsində gücünü daha bariz şəkildə nümayiş etdirməyə çalışacağıq.

“Əl-Həyəvan” (“الحيوان”) əsərində bəlağət və tənqid qaydaları:

Birinci qayda.

Burada dil qaydaları ilə üslub, bəlağət və tənqiddə dair fikirlər arasında möhkəm bağlılıq vardır. Məsələn:

1) Dilin yaranması və onun inkişaf yolları [1, s.4/21];

- 2) Əşyalar və sözlər arasında əlaqələrin möhkəmlənməsində ictimaiyyətin və zamanənin əsas amil olması [1, s.3/367];
- 3) Təcrübə və adətlərin dilçilik mövzularına təsiri [1, s.4/201];
- 4) Dilçilik terminlərinin müəyyənləşdirilməsi (mənyaya uyğun gəlməsə belə) [1, s.4/89-90];
- 5) İctimai həyatla insan arasında dilin böyük rol oynaması [1, s.4/67]. Dilçilik nəzəriyyəsinin və çoxsaylı izahlı lüğətlərin yaradılması [1, s.4/6].

İkinci qayda.

- 1) Nitq nəzəriyyəsi və ya sözün bitkinliyi [1, s.1/91-92];
- 2) Nitqdə çoxtərəfli danışığın çətinliyi və onların növləri [8, s.54];
- 3) Dildəki müraciətin xüsusiyyətləri və üslubunun mahiyyəti (danışan və eşidən arasında müəyyən rabitənin olması) [1, s.1/89-90];
- 4) Nitqin həyata keçirilməsi ilə müraciətin xüsusiyyətləri arasında əlaqə [1, s.1/282];
- 5) Mübahisənin strategiyası və onun ədəbi müraciətlərin ardıcıl təhlilinə təsiri [9, s.76];
- 6) Sənətdə və yazıda ictimai uzaqlığın rolu [1,1/77-78];
- 7) Məqamələr və mövzuların sonda dil və nitqdə birləşməsi [1, s.1/93; s.3/368-369].

Üçüncü qayda.

Bəlağətli sözü yaradan gözəllik ölçüləri, üslub və tənqid. Bu, daha aydın qayda olub elmi təcrübə ilə sıx əlaqəlidir. Çünki burada tənqid hökmləri, bədii ifadə vasitələri daha aydın şəkildə göstərilmişdir [10, s.128]. Məsələn:

- 1) Ədəbiyyatda strukturun əhəmiyyəti (Bu strukturun əsas vəzifəsi danışanın ədəbi dildə danışmasıdır) [11, s.91-92; 1, s.74-75];
- 2) Hərtərəfli elmə sahib olan insan ədəbi nitq prosesində fikirlərini adətdən ləhcədən kənar ifadə edir və beləliklə, ədəbi dilin və bəyanın yaranmasında iştirak edir [1, s.32, 33, 35].
- 3) Bədii ifadə vasitələri və məcazlar; Burada təşbeh, istiarə və bədiilikdən danışılır, onların hər birinin işlənmə yolları nəzəriyyədən uzaq, ayrı-ayrı hissələrdə geniş şəkildə öyrənilir. Bu bədii surətlərin təhlili tarixi tədqiqat janrlarının öyrənilməsinə də kömək etmişdir. Belə ki, müxtəlif dövrlərdə atalar sözləri və məsəlləri toplanmış və onlar həmin başlıqlar altında yazıya alınmışdır [1, s.1/52-53]. Cahiz həmçinin bədii surətlərlə daxili təsir arasında xoş bir bağlılıq yaratmış [12, s.204] və bunun da xütbələrin bədii təhlilində böyük əhəmiyyəti olmuşdur.
- 4) Dilin qüdrəti və bəyan xüsusiyyətləri (Onların istifadəsi birbaşa ərəb-islam əxlaqi normalarından kənara çıxmamalıdır) [1, s.5/7].

3) "Əl-Bəyan vət-Təbyin" ("البيان والتبيين") əsəri.

1) Adıçəkilən əsər Cahizin kitabları arasında ən məşhur və ən oxunaqlı əsərdir. Bu kitabdan çox faydalı və lazımı məlumatlar əldə etmək mümkündür. Əbu Hilal əl-Əsgəri kitab haqqında deyir: “Cahizin “Cahizin “əl-Bəyan vat-Təbyin” (“البيان والتبيين”) əsəri ərəb elmində ən məşhur və ən böyük kitabdır. Canıma and olsun ki, bu əsərdə bütün lazımı mövzular – hədislər, gözəl xütbələr, maraqlı xəbərlər və eyni zamanda xətiblər və bəlağətçilər haqqında maraqlı məlumatlar verilmiş, bəlağətin hüdudlarından, bəyanın bölmələrindən, fəsahtədən ətraflı şəkildə danışılmış və onlara misallarla aydınlıq gətirilmişdir. Bütün bunları görmək üçün kitabı dəfələrlə və diqqətlə mütaliə etmək lazımdır [12, s.204].

“Əl-Bəyan vat-Təbyin” (“البيان والتبيين”) əsərinin ərəb ədəbi tənqidində əhəmiyyəti:

a) Qeyd etmək lazımdır ki, “əl-Bəyan vat-Təbyin” (“البيان والتبيين”) əsərinin ərəb ədəbi tənqidi tarixində xüsusi yeri vardır. Belə ki:

1) Bu əsər mötəzilənin Abbasilər dövründə qələmə aldığı azsaylı qiymətli mənbələrdəndir.

2) Cahizdən əvvəl şeir tənqidi sahəsində müəyyən əsərlərin yazıldığı halda (Əl-Əsməinin “Fuhuluş-şüəra” (“فحول الشعراء”), Əl-Cüməhinin “Tabaqat fuhuluş-şüəra” (“طبقات فحول الشعراء”), Sələbin “Qavaid-əş-Şiir” (“قواعد الشعر”) ədibin adıçəkilən əsəri şeirlə yanaşı nəsrin müxtəlif janrlarını, xüsusilə də xütbələrin təhlili və tənqidi üçün ilkin mənbə hesab olunur.

Ədibin sələfləri belə fikirləşirdilər ki, ədəbi tənqid yalnız şeirə aid ola bilər, lakin Cahizin bu əsəri ədəbi tənqid tarixində şeirlə yanaşı nəsr sahəsində də tənqidin qaydalarının qoyulmasına səbəb oldu. Beləliklə, Cahiz şeirlə yanaşı, nəsr sahəsində də ədəbi tənqidin əsaslarını yaratdı.

Qeyd etmək lazımdır ki, Cahizin “əl-Bəyan vat-Təbyin” (“البيان والتبيين”) əsəri əsasən aşağıdakı mövzuları əhatə edir:

1) Bəyan və bəlağət; 2) Bəlağətin qaydaları; 3) xütbə; 4) şeir; 5) səc; 6) vəsiyyətlər və risalələr; 7) hekayələr və rəvayət; 8) Əl-Mərrinin fikrinə görə, həmin əsərin əsas mövzuları bunlardır:

Əsər üç əsas mövzunu əhatə edir:

- 1) Bəyanın vəzifəsi və onun qiyməti;
- 2) Bəyanın işlədilməsi və xüsusiyyətləri;
- 3) Ərəb bəyanı, onun qiyməti və tarixi [13, s.193].

b) Cahizin “əl-Bəyan vat-Təbyin” (“البيان والتبيين”) əsərinin zaman və məkan baxımından xüsusi əhəmiyyəti vardır. Belə ki, 767-867-ci illər arasında olan zaman ərzində ərəb elmlərinin, əsasən də bəlağət və tənqidin çiçəklənməsi dövrü hesab olunur. Bu dövrdə bəlağət və tənqid sahəsində yazılan əsərlərin ən məşhuru Cahizin “əl-Bəyan vat-Təbyin”

("البيان والتبيين") əsəri hesab olunur. Bu əsər ərəb ədəbiyyatı nəzəriyyəsinin əsas mənbəyi, onun gözü hesab olunur. Ədib əsərdə əsasən aşağıdakı məsələlərə daha çox diqqət ayırmışdır:

1) Ədəbi mətnlərdə mühüm hesab olunan sözlərin yaranma yollarının sirlərini, bədii ifadə vasitələrini, tənqid ölçülərini, bəlağəti, üslub gözəlliklərinin qaydalarını yaratdı. Beləliklə də, bu əsər həm ədəbi, həm də tənqidi əsər hesab olundu. Raşiq əl-Qayravani özünün "əl-Umdə" ("العمدة") əsərində yazır: "Əbu Osman Cahiz dövrünün ən güclü alimi idi. O, elə bir güclü əsər yazdı ki, ondan sonra belə bir əsər yazmaq heç kəsə qismət olmadı. Cahiz bu əsərlə ədəbiyyat nəzəriyyəsinin bütün tərəflərini göstərdi [5, s.257].

2) Bu əsər eyni zamanda ən qədim ədəbiyyat nəzəriyyəsi də hesab olunur. Əsərdə diqqəti cəlb edən məqamlardan biri də onun bəlağətlə söz sənətinin bağlılığından bəhs etməsidir.

ƏDƏBİYYAT

1. الجاحظ. الحيوان. الطبعة الثالثة. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. بيروت، دار إحياء التراث العربي. 1969 ص.230
2. ابن النديم. الفهرست، بيروت، مكتبة خياط، 1992
3. حمادي صمو : التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، منشورات الجامعة التونسية ، عام 1981 ، ص 354
4. رسالة التريبع والتدوير للجاحظ ، تحقيق : شارك بلا ، دمشق عام 1955 ص. 196
5. ابن رشيق. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2، بيروت – لبنان، 1981. ص.294
6. الجاحظ. الرسالة. في نفي التشبيه. تحقيق وشرح: عبد السلام هارون. بيروت، دار إحياء التراث العربي. 1972 ص.402
7. Kazımoğlu S. Cahizin ədəbi görüşləri. Bakı, 2005. 203 s.
8. معزوزة خيرة : البيان عند الجاحظ في ضوء نظرية الإعلام والاتصال – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية الآداب – قسم اللغة العربية ، جامعة وهران بالجزائر ، عام 2004
9. ليلي جغام : الجاحظ في كتاب البيان والتبيين للجاحظ ، رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية الآداب – جامعة بسكرة – الجزائر ، عام 2013 .
10. فوزي السيد عبد ربه : المقاييس البلاغية عند الجاحظ؛ محمد عبد الغني المصري : نظرية الجاحظ في النقد الأدبي ، دار مجدلاوي عمان – الأردن ، ط 1 ، عام 1987
11. عقيلة بعبيرة : بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ ، رسالة ماجستير غير منشورة بكلية الآداب ، جامعة الحاج لخضر ، بالجزائر ، عام 2012
12. محمد زغلول سلام. أثر القرآن في تطور النقد العربي(إلى آخر القرن الرابع الهجري). قدم له الأستاذ محمد خلف الله احمد – مكتبة الشباب بالقاهرة- ط 1 – د/ت، ص. 393
13. محمد العمري : البلاغة العربية أصولها وامتدادها ، القاهرة، 1993، ص. 348

Kenul Mammadova

REVIEW TO JAHIZ'S LITERARY-CRITICAL THEORY

SUMMARY

In order to create a certain balance in approaches both in verse and prose forms, Jahiz chose a middle course in literary criticism, defining its norms which in general could be used both in prose and verse. For this, he turned to the genre of moral teachings. Jahiz encouraged khatibs' poems. The reason was that khatibs could combine the beauty of expressiveness in poetry with art in the creation of prose. The writer turned to many examples in order to provide information on the application in the genre of poetry and in the genre of prose critical indications and metaphorical dimensions. Jahiz's reasonings in this area could be seen in his works such as "والتبيين البيان", "الحيوان", and "الرسائل". This article reviews the critic's analysis of other features of the works; at the same time the article also analyzes the reflections on critical indications and parameters in the expression of the beauty.

Кенуль Мамедова

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ДЖАХИЗА

РЕЗЮМЕ

Джахиз, с целью создания, как в сфере стиха так и в сфере прозы, некоторого равновесия в подходах, избрал в литературной критике некий средний путь, определив нормы литературной критики, которые в целом могли быть использованы как в прозе, так и в стихах. Для этого он обратился к жанру нравоучений, или поучений. Джахиз поощрял стихи хатибов. Причина заключалась в том, что хатибы могли сочетать красоту выразительности в поэзии с искусством в создании прозаических произведений. Писатель обратился к множеству примеров для того, чтобы дать сведения о применении в жанре стихов и в жанре прозы критических указаний и метафорических выражений. Рассуждения Джахиза в этой сфере можно увидеть в таких его произведениях, как "البيان", "الحيوان", "الرسائل". В данной статье рассматривается анализ литературным критиком художественной стороны и других особенностей указанных произведений; одновременно были проанализированы размышления по поводу критических указаний и параметров в выражении прекрасного.

Könül ƏLİYEVƏ
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu

**NİZAMİNİN ASTRONOMİYA HAQQINDAKI
FİKİRLƏRİNİN POETİK TƏCƏSSÜMÜ**

Açar sözlər: Nizami, elm, astronomiya, planetlər, ulduzlar, səma cisimləri

Key words: Nizami, science, astronomy, planets, stars, celestial bodies

Ключевые слова: Низами, наука, астрономия, планеты, звезды, небесные

тела

Orta əsr Azərbaycan ədəbiyyatına özünün bənzərsiz poeziya inciləri ilə zinət verən Nizami Gəncəvi sırf ədəbi və poetik məsələlərlə kifayətlənən şair deyil, həm də filosof-alimdir. Riyaziyyat, həndəsə, fizika, astronomiya və s. elmlər üzrə dərin bilgilər əldə edən dahi şair elm tarixini dəyərli fikirləri ilə zənginləşdirmişdir. Nizaminin alimlik xüsusiyyətlərindən, onun yeri gəldikcə, fikrini əsaslandırmaq üçün müxtəlif elm sahələrinə dair məlumatlara müraciət etməsindən daha əvvəllər də bəhs olunmuşdur. Azərbaycanda və ölkəmizin hüdudlarından kənar da bir çox tədqiqatçılar bu ensiklopedik biliyə malik şəxsiyyətin öz yazılarında təbiət qanunlarına, elmi izahlara geniş yer verməsi məsələsinə toxunmuşlar. Əsərlərindəki fizika, həndəsə, astronomiya və s.-dən bəhs edən zəngin məlumatlar Nizamini elmi biliklərə istinad edən bir alim-şair olaraq səciyyələndirməyə imkan verir. Şairin elmi görüşlərinə tədqiqat işi həsr edən Əhmədağa Əhmədov “Nizami-elmşünas” adlı monoqrafiyasında Nizami Gəncəvinin təbiətşünas, həndəsəşünas, səmaşünas, ulduzşünas, aləmşünas (kosmoloq), musiqişünas, rəvanşünas (psixoloq), elmşünas (etnoqraf), islamşünas, sözşünas olduğunu elmi dəlillərlə sübut etmişdir [1, s.24].

Astronomiyaya aid elmi bilikləri Nizami Gəncəvinin elmi təfəkküründə mühüm yer tutur. Astronomiya səma cisimlərini, onların sistemlərinin hərəkəti, quruluşu, mənşəyi və inkişafını öyrənən elmdir. “Xəmsə”nin ətraflı təhlili göstərir ki, dahi şair astronomiya elminə dərin yiyələnmiş, səma cisimləri-qalaktikalar, planetlər, ulduzlar və s. haqqında geniş bilik sahibi olmuşdur. Əhmədağa Əhmədov “Nizami-elmşünas” adlı monoqrafiyasında şairin astronomiya elmi ilə bağlı fikirlərinə ayrıca fəsil (III fəsil- “Nizami-səmaşünas”) həsr etmiş və burada onun eyni zamanda heyət elminin dərin bilicisi, səmaşünas alim olmasını elmi dəlillər əsasında

sübut etmişdir.

Nizami Gəncəvi əsərlərində öz dövrünün astronomik görüşləri ilə daha yaxşı tanış olduğundan göy cisimləri, onların xassələri və astronomiya ilə bağlı çoxlu bədii vasitələr işlətməmişdir. Alim-şair kainatın sirlərinə bələd olmaq, bu elmi dərinədən dərk etmək, səma cisimlərinin hərəkətini, onların fiziki cəhətləri və qarşılıqlı hərəkətlərini mənimsəmək üçün insanlara səma cisimləri haqda elmi müşahidələr aparmağı məsləhət görür [2, s.48]:

پای بالا نه از زمین بگریز	آسمان زیر دست خواهی خیز
تا نیفتی از آسمان به زمین	میرو و هیچگونه باز مبین
چیستند آنهمه وسایل تست	انجم آسمان حمایل تست [3, s.37]

“Əgər istəyirsənsə göy sənin əlaltın olsun, qalx, ayağını yuxarı qoy və yerdən qaç. [Qabağa] get və hec cürə geri baxma ki, göydən yerə yıxılmayasan. Göyün ulduzları sənin həmayilindir. Onlar nədir?-hamısı sənin vəsaitindir” [4, s.286].

Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində bütün planet və bürclərin adına rast gəlinir. Həmin adlar qədim şərq ədəbiyyatında qəbul olunan adlar altında verilmişdir. Həsən Abdullayev və Lətif Vəliyevin “Nizami Gəncəvinin elm dünyası” adlı əsərində bu adlar müasir adları ilə birlikdə qeyd olunmuşdur. Planetlər: 1) Şəms (Günəş), 2) Qəmər (Ay), 3) Utarid (Merkuri), 4) Zöhrə (Venera), 5) Mərrix (Mars), 6) Müştəri (Yupiter), 7) Zühəl (Saturn) [2, s. 49].

Bu adlar ərəb mənbələrində verilən adlara uyğundur. Bəzən isə Nizami Gəncəvi öz əsərlərində planet və bürclərin adlarını fars mənbələrində işlənən adlar kimi verir.

کاه راح نمود و گاه اعزل	در مسیرش سماک آن جدول [5, s.3]
-------------------------	--------------------------------

“Onun yolunda göy cədvəlindəki Semak gah Ramih göründü, gah da Əzəl” [4, s.22].

Nizami burada Semak ulduzu haqqında danışır. Onlardan biri Semaki-Ramih, o birisi isə Semaki-Əzəldir. Semaki-Ramih “Oxatan balıqçı” deməkdir. Ramih-Əvva (Volopas bürcünün ən parlaq ulduzu) adlanır. Hal-hazırda Arktur adı daşıyan bu ulduz vaxtilə ərəblər tərəfindən Semaki-Rahim, Harisi-Şimali, Haris-əs-Səma adlandırılmışdır. Semaki-Əzəl isə “Silahsız balıqçı” adlanır. Bu ulduz Sünbül bürcünün alfa-ulduzudur (bürclərin birinci dərəcəli parlaq ulduzu alfa-ulduzu adlanır). Müasir astronomiyada Spika adlanan bu ulduza ərəblər Semaki-Əzəl, Əzra, Sünbülə adları veriblər [6, s.199].

[5, s.3] بر عطارد ز نقره کاری دست رنگی از کوره رصاصی بست

“O, Utaridə öz əlinin gümüş işlərindən, öz qalay kürəsindən rəng bağışladı” [4, s.22].

Utarid Merkuri planetinin adıdır. Keçmiş zamanlarda münəccimlər ulduzların hər birini bir rənglə adlandırmışlar. Nizami Gəncəvi bunları nəzərdə tutmaqla səyyarələri vəsf edir və beləcə, həmin rəngləri göy cisimlərinə Məhəmməd peyğəmbərin (s) verdiyini sübut etmək istəyir.

زهره را از فروغ مهتابی
گرد راهش به ترکتاز سپهر
برقعی برکشید سیمایی
تاج زرین نهاد بر سر مهر
سرخ پوشی گذاشت بر به
سبز پوشید چون خلیفه شا [5, s.3]

“Zöhrənin [başına] isə ay işığından cıvə rəngli örtük saldı. Onun çapdığı Göy yollarının tozundan Günəşin başına qızıl tac qoydu. Gecənin xəlifəsinə yaşıl geyindirib qıpqırmızı paltarını Mirrix üçün saxladı” [4, s.22].

Burada Zöhrə-ağ, Günəş-qızıl, gecənin xəlifəsi yəni Ay-yaşıl, Mirrix-qırmızı rəngli təsvir edilmişdir.

[5, s.3] مشتری را از فرق سر تا پای در دسر دید و گشت صندل سای

“Müştərinə başdan-ayağa qədər başaqrılı görüb ona səndəl sürtdü” [4, s. 22].

Səndəl, rəngi Müştəri planetinin rəmzi hesab olunduğu üçün Nizami belə bir ifadə işləmişdir. Qədim zamanlarda səndəl başağrısı dərmanı kimi işləndirdi. Səndəl ağacının tozunu suda isladaraq, alınan kütləni başı ağrıyan adamın alınına və gicgahına sürtdülər [7, s.58].

[5, s.3] تاج کیوان چو بوسه زد قدمش در سواد عبیر شد علمش

“Keyvanın tacı onun qədəmini öpərkən bayrağını ənbərlə qaraya boyadı” [4, s.22].

Keyvan Zühəl (Saturn) səyyarəsinin adıdır. Nücum elmində səyyarə və ulduzlar səd (xoşbəxt) və nəhs (bədbəxt) olmaqla iki yerə ayrılır. Zühəl nəhs (bədbəxt) səyyarə hesab olunur. Qara rəngdə təsvir edilir və odur ki, Məhəmməd peyğəmbər (s) onun bayrağını ənbərlə qaraya boyayır.

[8, s. 10] در یمن هر کجا سخن راندند همه نجم الیمانیش خواندند

“Yəmənün hər yerində ondan söhbət salanda ona Yəmən ulduzu deyirdilər” [4, s.61].

Nücum elmində Müştəri ilə Zöhrə xoşbəxt, Keyvan ilə Mirrix bəd-bəxt səyyarələr hesab olunur. Səd (xoşbəxt) ulduzlardan biri də Yəmən ulduzudur. Ona müasir astronomiyada Sirius deyilir. Tərcüməçi Rüstəm Əliyevin şərhinə görə, ərəblər bu ulduza Şərayi-Yəmani, farslar Ruzahəng deyirlər. Türk və cığatay münəccimləri onu Qurq adlandırdılar. Yay yarı olanda səhər sübh vaxtı Yəmən ulduzu görünməyə başlayır. Onda: “Quru-luq doğub”, – deyirlər. Sonradan bu ifadə təhrif edilərək, indi məşhur olan “quyruq doğub” şəklinə düşmüşdür. Bu ulduz gördüyümüz ulduzların ən parlağı, ən işıqlısıdır. Qış fəslində bütün gecə bu ulduzu müşahidə etmək olar [4, s.354].

چون سهیل جمال بهرامی
از ادیم یمن ستد خامی
یافت آنچ از سهیل یافت ادیم
روی منذر از آن نشاط و نعیم [9, s.11]

“Bəhramın camalının Süheyli Yəmən ədiminin xamlığını alarkən münzirin üzü sevinc və şadlıqdan ədimin Süheyldən tapdığını tapdı” [4, s.61].

Burada Bəhramın parlaq siması Süheyl ulduzuna bənzədilir. Süheylin şüaları sayəsində dünyada şöhrət tapmış ən zərif dəri olan ədim (Yəməndə istehsal olunur) öz yüksək keyfiyyətini qazanır, xamlığını itirib qırmızı rəng alır. Bəhramın parlaq üzü Yəmən torpağına işıq salanda münzirin (Yəmən hakimi) üzünün ədim kimi şadlıqdan qızardığı göstərilir.

روز اول که صبح بهرامی
کوره تابان کیمیای سپهر
از شب تیره برد بدنای
کاگهی بودشان ز ماه و ز مهر
باز جستند سیم ده پنچی
در ترازوی آسمان سنجی [10, s.8]

“Birinci gün ki Bəhramın sübhü qaranlıq gecədən bədnamlığı apardı, Göy kimyasının kürəsini alovlandıranlar – Ay və Günəşdən xəbərdar olanlar fələk işlərini ölçən tərəziyə [üstürlaba] baxıb onda-beş əyarlı gümüş axtardılar” [4, s.51].

Nizami Gəncəvi Bəhram anadan olarkən münəccimlərin (astronomlar) üstürlab ilə ulduzların istiqamətini müəyyən edərək, Bəhramın taleyini axtardıqlarını təsvir edir. Onlar gördülər ki, Bəhramın gələcəyi qızıl kimi parlaqdır. O, qələbə yolunu tutacaq və əzəmətli olub gələcəyi işıqlandıracaq.

Üstürlab astronomiyada işlənən qədim alətdir. Nizami öz əsərlərində bu cihazın adını çəkir. Onun vasitəsilə səma cisimlərinin vəziyyətini təyin edirlər. Müasir ədəbiyyatda astrolyabiya adlanır.

زهره با او چو لعل با یاقوت اوج مریخ در اسد پیدا خصم را داده باد پیمائی و آفتاب او فتاده در حملش همچو برجیس بر سعادت خویش	طالعش حوت و مشتری در حوت ماه در ثور و تیر در جوزا زحل از دلو با قوی رائی ذنب آورده روی در زحلش داده هر کوکبی شهادت خویش [10, s.8]
--	---

“Onun taleyi Hut, Müştəri isə Hutda idi. Zöhrə onunla, ləl yaqutla olan kimi idi. Ay Öküz [bürcündə], Tır (Merkuri) isə Cövza [bürcündə] idi. Mərrixin ovcu (ən yüksək yeri) Əsəd (Şir) bürcündə göründü. Zühəl [Saturn] Dəlv (Dol) bürcünə arxalanaraq, düşməni yel kimi qovmuşdu. Zənəb Zühələ doğru üz tutmuşdu, Günəş isə Həməl bürcünə düşmüşdü. Hər ulduz şəhadət verirdi, Müştəri öz səadətinə [şəhadət verirdi] kimi” [4, s.51, 52].

Beləliklə, məlum olur ki, Bəhram günəşin Balıq (Hut) bürcündə olduğu zaman dünyaya gəlib. Müştəri (Yupiter) və Zöhrə (Venera) səyyarələri də həmin bürcdə imiş. Müştəri ilə Zöhrə səd (xoşbəxt) səyyarə hesab olunur. Onlara sədeyn (iki səd) deyirlər və ən böyük xoşbəxtlik əlaməti hesab olunur. Həmin vaxtda Zənəb (Əqrəb) Zühələ (Saturn) tərəf üz tutmuş, Günəş isə Həməl (Qoç) bürcünə baharın ilk bürcünə düşmüş, yəni baharın ilk günü imiş. Bütün bunlar xoşbəxtlik əlaməti olduğu üçün Nizami “Hər ulduz Müştəri kimi öz səadətə şəhadət verirdi” deyirdi [7, s.48].

Dərin təfəkkür tələb edən astronomiya elminin əsas qanunlarını Nizami Gəncəvi elmi baxımdan əlavə, bədii cəhətdən də çox gözəl ifadə etmişdir. Bu isə onun yüksək intellekt, mükəmməl savad sahibi alim-şair olmasından irəli gəlir.

ƏDƏBİYYAT

1. Apoyev B. Nizami Gəncəvi irsindən pedaqoji prosesdə istifadə işinin sistemi. Bakı, “Mürtəcim”, 2012.
2. Abdullayev H.B., Vəliyev L.M. Nizami Gəncəvinin elm dünyası. Bakı, Azər-nəşr, 1991.
3. <https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar/sh37/>
4. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl (farscadan tərcümə edən R.Əliyev). Bakı, “Elm”, 1983.
5. <https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar/sh3/>
6. Əliyeva R. Nizami Gəncəvi poemalarında kosmonimlər, “Nizami Gəncəvi-870” (məqalələr toplusu). Bakı, “Elm və təhsil”, 2012.
7. Əhmədov Ə. Nizami-elmşünas. Bakı, “Möminin”, 2001.
8. <https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar/sh10/>
9. <https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar/sh11/>
10. <https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar/sh8/>

Konul Aliyeva

**THE POETICAL INCARNATION OF NIZAMI'S
THOUGHTS ABOUT ASTRONOMY**

SUMMARY

The article deals with the prominent poet of Renaissance period Nizami Ganjavi and his scientific thoughts in his own works, especially about the heavenly bodies. When we study his creative work we see that he knew not only the main sciences deeply, but also the astronomy. We see all these especially in his work "Seven Beauties". In the article are given the patterns from his work "Seven Beauties" and the attention is directed to the poetical phrase of astronomic information.

Кёнуль Алиева

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ОЛИЦЕТВОРЕНИЕ
МЫСЛЕЙ НИЗАМИ ОБ АСТРОНОМИИ**

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается использование научных мыслей, особенно упоминание знаний о небесных телах в своих произведениях поэта эпохи Ренессанс Низами Гянджеви – всестороннего ученого своего времени. Во время изучения его творчества мы видим, что поэт с широким мышлением и с глубоким знанием параллельно со многими науками имеет совершенное знание об астрономии. Эти особенности встречаются в произведении Низами «Семь красавиц». В статье даны примеры из этого произведения и обращено внимание на поэтическое выражение информации об астрономии.

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

**FENOMENAL YADDAŞI İLƏ SEÇİLƏN
ƏDƏBİYYATŞÜNAS ALİM –
MƏHƏMMƏDƏLİ MUSTAFAYEV–60**

Filologiya üzrə elmlər doktoru Məhəmmədəli Mustafayev elmi mühitdə öz imzasını təsdiq etmiş, ədəbiyyatşünaslıq sahəsində sözü, mövqeyi olan alim kimi tanınmışdır.

Onun həyat və fəaliyyət yolu zəngindir.

1958-ci ildə Gürcüstan Respublikası Dmanisi rayonunun Az Gəyliyə kəndində dünyaya göz açmışdır. İlk təhsilini doğulduğu kənddə almışdır. Orta məktəbi bitirdikdən sonra Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunda Dil-Ədəbiyyat ixtisası üzrə ali təhsil almış və təyinatla beş il Dmanisi rayon Yuxarı Qarabulaq kəndində Azərbaycan dili və ədəbiyyatı müəllimi işləmişdir.

Tələbəklik illərindən elmi işə olan maraq və qabiliyyətinə görə müəllimlərinin diqqətini çəkmiş, ona elm sahəsində yaradıcılıqla məşğul olmağı tövsiyə etmişlər. Akademik Kamal Talıbzadənin dəvəti ilə 1983-cü ildə AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun aspiranturasına daxil olmuşdur.

1989-cu ildə Kamal Talıbzadənin rəhbərliyi ilə “Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında XIX əsr ədəbiyyatının tədqiqi problemləri (Akademik Feyzulla Qasımsadənin yaradıcılığı əsasında)” mövzusunda yerinə yetirdiyi tədqiqat işini müvəffəqiyyətlə müdafiə etmiş və filologiya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almışdır. İlk monoqrafik tədqiqatından M.Mustafayev elmi işə ciddi münasibət bəslədiyini və geniş məlumat, biliyə yiyələndiyini, təhlil və tədqiqat bacarığını sübut etmişdir. O, tədqiqatının mərkəzində Feyzulla Qasımsadənin yaradıcılığını saxlamaqla müqayisəli planda Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının tarixinə də ekskurslar etmiş, M.F.Axundzadədən başlayaraq, F.Köçərli, S.Mümtaz, Ə.Abid və başqalarının bu sahədə olan fəaliyyətlərini də araşdırmaya cəlb etmişdir. Eyni zamanda Feyzulla Qasımsadənin tədqiqatlarından sonrakı mərhələdə ədəbiyyatşünaslığımızda XIX əsrlə bağlı araşdırmaları da diqqətdən kə-

narda saxlamış, mübahisəli məqamlara öz münasibətini bildirmiş, ümumittifaq miqyasında gedən prosesləri Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı ilə əlaqələndirmişdir. Feyzulla Qasımzadənin yaradıcılığına sovet ədəbiyyatşünaslarının münasibətini araşdırarkən ondan bəhs edən tədqiqatçıların özlərinin də elmi, ideoloji mövqeyinə aydınlıq gətirməyə çalışmışdır.

Apardığı tədqiqatlarla XIX əsr ədəbiyyatının dinamikasını mənimsəyən M.Mustafayev filologiya üzrə elmlər doktorluğu dissertasiyasında (“XIX əsr ədəbi-tarixi prosesi Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikrində və ədəbiyyatşünaslıqda”) XIX əsrin bütün mərhələlərini və mərhələlərin təyinedici prinsiplərini ədəbiyyat tarixinin nəzəri problemləri kontekstində araşdırır. Müstəqillik dövrünün verdiyi imkanlar nəticəsində problemə daha elmi mövqedən yanaşır, sovet ideologiyasının XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının öyrənilməsi sahəsində ədəbiyyatşünaslığın yönləndirdiyi yanlış dəyərləndirmələri müəyyənləşdirib üzə çıxarır, yeni faktları və arxiv materiallarını tədqiqata cəlb edir.

XIX əsr öz mürəkkəbliyi ilə seçilən ədəbi mərhələyə malikdir; klassik ənənə ömrünün davamına onu uzatmağa, yeni ədəbi nəsil isə sahib olduğu məkanın və gücün daha da artmasına çalışırdı. Maarifçi realizmin ədəbi bir cərəyan kimi formalaşması, divan ədəbiyyatının onunla bəzən uzlaşaraq, bəzənsə çəkişərək yaşaması ədəbi-tarixi prosesin tədqiqini və öyrənilməsini aktuallaşdırır. Doktorluq dissertasiyasında Məhəmmədli Mustafayev XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bütöv ədəbi-tarixi proses kimi tədqiqata cəlb edir. Bir əsrlik ədəbiyyat tariximizin bir əsr yarımliq ədəbiyyatşünaslıq tariximizdə öyrənilməsinə aydınlıq gətirir.

M.Mustafayev ədəbi tənqid tarixini və XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatını zəngin arxiv materialları ilə bilən nadir tədqiqatçılardanır. O, fenomenal yaddaşa malikdir və tanış olduğu, üzərində işlədiyi materialları unutmur, dəqiqliklə yadında saxlaya bilir. Müəllifi olduğu monoqrafiyalar – “Akademik Feyzulla Qasımzadə”, “XIX əsr ədəbi irsi ədəbiyyatşünaslıqda”, “Ədəbiyyatımızın xan çınarı”, yüzdən yuxarı məqalə tədqiqatçının araşdırmalarında faktlara və elmi prinsiplərə xüsusi əhəmiyyət verdiyini göstərir.

Yaxşı cəhətdir ki, o, araşdırmalarında ədəbiyyatşünaslığımızın kölgədə qalan tərəflərinə işıq salır, müxtəlif ədəbi mərhələlərdə milli ədəbiyyat tariximizin dinamikasına, tədqiqatçıların elmi töhfələrinə həssaslıqla yanaşır, onları bir-biri ilə əlaqələndirərək nəzəri müddəalar irəli sürür. Əmin Abid XX əsrin 20-30-cu illərində axundovşünaslığın bir elm kimi formalaşmasında müstəsna xidmətlər göstərərək, dramaturqun yaradıcılığına ayrıca monoqrafiya həsr edib, ədəbi-tənqidi yaradıcılığını aşkara çıxarıb. Bu gün monoqrafiya bütöv şəkildə əlimizdə olmasa da, zamanında ayrı-ayrı hissələri mətbuatda işıq üzə görüb. Məhəmmədli Mustafayev doktor-

luq dissertasiyasında bu məsələlərə də aydınlıq gətirib, arxiv araşdırmaları ilə onları üzə çıxarıb axundovşünaslığın yaranmasında Əmin Abidin rolu və mövqeyini müəyyənləşdirib.

M.Mustafayevin alim kimi özünəməxsusluğunu şərtləndirən əsas cəhətlərdən biri də ədəbiyyatşünas alimlərin əməyinə həssas münasibət bəsləməsidir. O, Feyzulla Qasımzadə və Bəkir Nəbiyev haqda monoqrafiyalar müəllifi olmaqla bərabər, eyni zamanda Məmməd Cəfər Cəfərov, Kamal Talıbzadə, Yaşar Qarayev, İsa Həbibbəyli, Şamil Salmanov, Qəzənfər Paşayev, Nizami Cəfərov, Şirindil Alışanlı, Nizaməddin Şəmsizadə və b. yaradıcılıq yolunu, elmi fəaliyyətini əks etdirən məqalələr müəllifidir. Öz yaşlılarının da yaradıcılıq uğurlarına ürək genişliyi ilə yanaşır, onların əsərlərinə, elmi fəaliyyətinə münasibət bildirir, monoqrafiyaları haqda resenziyalar yazıb çap etdirir.

80-ci illərin əvvəllərində AMEA-nın Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunda “Ədəbi tənqid tarixi” şöbəsi fəaliyyət göstərirdi. Akademik Kamal Talıbzadənin rəhbərlik etdiyi həmin şöbənin yetirmələrindən biri də Məhəmmədəli Mustafayevdir. Bu da faktdır ki, indiyə qədər Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının və ədəbi tənqidinin mərhələləri bir sistem olaraq tam öyrənilməyib. Düzdür, 20-30-cu illər, müstəqillik dövrü ədəbiyyatşünaslığımız, ədəbi tənqidimiz haqqında müəyyən tədqiqatlar olsa da, 40-50-ci və 60-80-ci illər Azərbaycan elmi-nəzəri fikrinin tarixi və problemləri kifayət qədər araşdırılmayıb. O, elmi-nəzəri fikrimizin tarixini, ənənələrini həmişə diqqət mərkəzində saxlayır, sistemli ədəbiyyatşünaslıq və tənqid tarixi yaratmaq üçün uzun illərdir ki, səmərəli fəaliyyət göstərir. Müxtəlif jurnallarda elmi-nəzəri fikrimizlə bağlı sanballı məqalələr dərc etdirir.

Hər hansı bir ədəbi mərhələnin səciyyəsinə, həmin dövrün ictimai-mədəni mühitini bilmədən o mərhələdə yetişən yazıçının ədəbi irsi haqqında tam obyektiv fikir söyləmək mümkün deyil. A.Bakıxanovdan da, M.F.Axundzadədən də, N.Vəzirovdan da, ədəbiyyatşünaslıq və tənqid tariximizdən də yazanda o, bir qayda olaraq ədəbi-mədəni mühitdən, dövrün kontekstindən, tarixilik və müasirlik prinsipindən çıxış edir.

Məhəmmədəli müəllimin elmi yaradıcılığının bir istiqamətini də xalq yaradıcılığı ənənələrinin (xüsusən heca vəznli və heca vəznli janrların) yazılı ədəbiyyatda yaşama şəkillərinin tədqiqi problemləri təşkil edir. O, hazırda Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsində bu problemlər üzrə araşdırmalar aparır.

M.Mustafayev 2012-ci ildən aparıcı elmi işçi kimi fəaliyyətə başladı (hazırda Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsində baş elmi işçidir) İnstitutumuzun təşkilati işlərində və yeni kadr hazırlığında da yaxından iştirak edir. AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun nəzdində fəa-

liyyət göstərən Dissertasiya Şurasının Elmi Seminarının üzvü və Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsinin Elmi Seminarının rəhbəridir. Elmi rəhbəri olduğu doktorant və dissertantlar var.

Elmi yaradıcılıqla bərabər Məhəmmədəli Mustafayev müxtəlif mətbuat orqanlarında (“Azərbaycan məktəbi”, “Folklor və etnoqrafiya” (jurnalın elmi katibidir) jurnalı və “Ədalət” qəzeti), universitetlərdə (Odlar Yurdu Universiteti, Lənkəran Dövlət Universiteti, Sumqayıt Dövlət Universiteti) on illərlə ölçülən əmək stajına malikdir. Hazırda Sumqayıt Dövlət Universitetinin professorudur (0,5 ş.v.), tələbə və magistrlara Avropa ədəbiyyatşünaslığının müasir problemləri, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının tarixi və metodologiyası, Tənqid tarixi, XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı fənlərini tədris edir.



Məhəmmədəli müəllim bədii yaradıcılıqla da məşğul olur. Çap etdirmək marağında olmasa da, gözəl şeirlər müəllifidir. O, aydın mövqeyi olan, dövlət və millət qarşısında, işlədiyi müəssisədə məsuliyyətini hiss edən ziyalılarımızdandır.

Pərvanə BƏKİRQIZI (İSAYEVA)
Filologiya üzrə elmlər doktoru
Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
bekirqizi69@mail.ru

**CAVANŞİR YUSİFLİ İMZASI,
YAXUD FİLOLOJİ FANTAZİYA**

Yaşar Qarayev ədəbi-tənqid məqalələrinin birində yazırdı: “... Hər dövrdə tənqid oxucunun, bütünlüklə sənətin mənəvi kamilliyi üçün məsuliyyəti öz üzərinə götürür. Bədii-estetik şüur aktı, sənətin mənəvi vicdanı rolunda tənqidin gördüyü iş, icra etdiyi vəzifə elə bundan ibarətdir”. Keçən əsrin 80-ci illərinin sonlarından “Ulduz” və “Azərbaycan” jurnallarında imzası görünməyə başlayan Cavanşir Yusifli sənətin mənəvi kamilliyi naminə ədəbiyyatşünaslıqda öz sözünü deməyə və fərqi göstərməyə müvəffəq olmuş nəzəriyyəçi alimlərimizdənədir. Ədəbiyyata gəlişində qardaşı və ilk müəllimi Vaqif Yusiflinin, həmçinin professor Qorxmaz Quliyevin yerini və dəyərini hər zaman vurğulayan Cavanşir müəllimin ədəbi ictimaiyyətlə ilk tanışlığı 1988-ci ildə “Ulduz” jurnalında dərc olunan şeirləri ilə start götürdü. AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun əyani aspiranturasında təhsil alan C.Yusifli 1991-ci ildə “M.F.Axundovun “Təmsilat”ı və Qərbi Avropa maarifçi dramaturgiyası ənənələri” mövzusunda namizədlik, 2010-cü ildə “Azərbaycan komediyasının poetikası” adlı doktorluq dissertasiyalarını uğurla müdafiə etmişdir. Cavanşir Yusiflinin ədəbiyyatşünaslıqla bağlı tədqiqatlarının fəallaşdığı 1990-cı illərdə tənqid mətnində sosioloji və ideoloji təhlillərə yer vermirdi. Bu mərhələ həm də yenilənən nəzəri-tənqidi diskursun formalaşmasına təkan verir, bu yöndə ədəbi prosesdə iz qoyan yazılarını qələmə alırdı. Bədii mətnə fərqli baxan, onun o dövr üçün yaygın şərhindən imtina edən müəllif “Azərbaycan poeziyasında Əli Kərim mərhələsi” monoqrafiyasında mətnlərarası virtual əlaqələr problemini qoydu və burada, həmin problemin şərhilə bağlı tətbiq edilən üslubi gedişlər onun yazı tərzində çox maraqlı və orijinal nüansları meydana çıxardı. İxtiyari, sanki heç mətləbə dəxli olmayan gedişlər üzəndən o qədər “təsadüfi” səciyyə daşıyır ki, mətn özünü ələ verir, onun qatları, lay və hörgü sistemi göz önündə canlanır. Diqqət edin: “...Bu poeziyada poetik mətləb bir neçə dilin qarışığında deyil, qovuşuğunda ifadə olunur. Bu dillər gah vahid simfoniya şəklində, gah ayrıca dilə gəlir, səslənir, bu dillər mütaliə olunduqca, zaman keçdikcə, onlara uyğun gələn hadisələr baş verdikcə açılır. Bu hadi-

sə, yəni POLİFONİYA Əli Kərim şeirində sadəcə bir poetik ünsür, yaxud bu kimi ünsürləri birləşdirən «müxtəlif səs tezlikləri» kimi başa düşülməməlidir. Əli Kərim poetikasında polifoniyanın daha dərin mənası vardır. Əli Kərim şeirində, onun poetikasında polifoniya şeirə ənənəvi münasibətin kökündən dəyişdirilməsi anlamına gəlir; yəni şeir bir bütöv struktur kimi müxtəlif «səs ucalığına və səs tezliyinə» malik olan hücrə və ya hüceyrələrdən hörülür – bu hücrələr poetik hərəkətin gedişində, hansı məqamda baş verən çevirmə prosesini əks etdirir. Poetik mövqe hiss edilmədən dəyişir, transformasiyaya uğrayır. Şeirin mətni, bu mətni idarə eləyən intonasiya modeli, bu modellərin bir-birinə münasibəti elə qurulur ki, deyək ki, «Babəkin qolları» şeirində ani olaraq müəllif də qəhrəmana – Babəkə çevrilir, Babəkin sifətlərinin xatırlanmadığı, onun apardığı azadlıq mübarizəsinin tarixinə heç bir ekskurs edilmədən müəllifin də bir göz qırpımında qəhrəmana çevrilməsi inandırıcı görünməyə bilər. Ancaq nəzərə almaq lazımdır ki, bu – adi, hamının öyrəşdiyi, haradasa dilinin əzbəri olan bir mətn parçası deyildir, burada şüurlu olaraq «kəsilən», doğranan yerlər xüsusi semantik-maqrnit sahəsi ilə tutulmuşdur – müxtəlif, həm də qeyri-adi çalarda verilən metaforaların yaratdığı görüntü (qan rəngli bir arabada, Şərq boyda bir xarabada, döyə-döyə, söyə-söyə, hamıya görk olsun deyə...) yuxarıda xatırladığımız çevirmənin əyaniləşməsinə xidmət edən semantik sahə-cazibə məkanı yaradır.”

Müəllifin üslubi improvizasiyaları yalnız bədii həqiqətin müxtəlif yozumlarının üzə çıxarılması ilə bağlıdır. Elə həmin monoqrafiyada başqa bir pasajda bunun parlaq nümunəsi var, ancaq bu sitatı verməzdən qabaq belə bir ideyanı vurğulamaq yerinə düşər ki, müəllifin fikrincə, mükəmməl bədii mətnlər haqqında qələmə alınmış say-seçmə filoloji tədqiqatlara tənqidçi və ədəbiyyatşünasın münasibəti belə ola bilər: əxz etdiyini ali fikir və ideyaların məqamına çatmaq, onları mənimsəmək, ancaq filoloq hər şeydən qabaq fantaziyadan başlayır, yəni sən oxuduğun mətnləri ötüb keçməyə məhkumsan. Sitat belədir: “Bu məqamda irəli sürdüyümüz ideyanı (bizə belə gəlir ki, müəllifin də bir göz qırpımında qəhrəmana çevrilmə zərurətini məhz poetik mətləbin əsaslandığı müxtəlif dillərin, bir-birini tamamlayan və inkar edən dillərin hansı virtual məkandasa qovuşması şərtləndirir...) izah etmək məqsədilə «Mətn içində mətn» termini işlətmək istərdik. Mətn içində mətn, yaxud intertekst nə deməkdir? Bu hər şeydən qabaq XX əsrdə, ondan da qabaq barokko mədəniyyət tipində bədii mətnin hiperritorik quruluşudur və məna etibarilə əsas mətnin əsərin məzmununu təşkil edən başqa mətnləri də çevrilməsini bildirir. Əsas mətnin digər paralel mətnlərlə konfliktə girməsi daxili və xarici mətn sərhədində illüziyadan vaz keçərək reallığı parlaq şəkildə əks etdirmək *oyunu* başlayır”.

Müasir mərhələdə interpretasiyadan qaçmayan və bədii mətni təhlildə özünü və estetik baxışlarını gizlətməyən tənqidçi tələb edirdi. (Hermenevtik-ontoloji yanaşma metodu XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində ədəbi-tənqidi yeni bir istiqamətə köklədi.) Mətnin izahında və ya dəyərləndirməsində yaranan qnesioloji və kommunikativ səviyyə interpretasiyaları qaçılmaz etdi. Bu interpretasiyalar mətnin açılmasında, mətn-tənqidçi-oxucu üçlüyündə mürəkkəb struktur formalaşdırır. Bu istiqamətdə C.Yusiflinin "Bədii mətnin sirləri" (1998) kitabında toplanan məqalələri və tərcümələri ədəbiyyatşünaslığımızın yeni istiqamətindən xəbər verirdi. Xüsusən "Bədii mətnin sirləri" adlı məqalədə bədii mətn və onun strukturu məsələləri Füzuli, M.F.Axundov, Sabir, Mirzə Cəlil dünyagörüşü və dünyaduyumu ilə təsviri və təqdimi məsələlərinə aydınlıq gətirilir. Müəllifin "Mətn müəllifi öz içində əritdiyi kimi, dünyanı da tutur, onu "xam" materialdan düzümlü, qurumlu bir sistemə çevirir. Və beləliklə dünya son dərəcə orijinal strukturu, düzümü, düzüm qaydası olan bir mətn kimi – işarələr, kodlar sistemi kimi oxunur" qənaəti onun bütün tədqiqatlarında əsas, aparıcı xətt kimi keçir. C.Yusiflinin bədii mətnə baxış bucağı və estetikası fərqlidir. C.Yusifli tədqiq etdiyi mətnin ilkin dili üzərində ikinci bir dil yaradır, mətnin kodlarının açılmasına müvəffəq olur, Tınyanovun "tənqidçi də ədəbiyyat yaradır" qənaəti burada özünü doğruldur.

Ümumiyyətlə, 90-cı illər C.Yusiflinin həm elmi-nəzəri yaradıcılığında ("Gülüş və dünyanın sonu" (1999), "Zamanı ötən şeirlər soracağında" ("Ulduz" jurnalı, 1997), "Bədii mətn funksional sistem kimi" (1998), həm də tərcümə sahəsindəki fəaliyyəti (Rolan Bart, Jak Derrida, Gibson, Bartel, Kassirer, U.Eko, Barns, Başlyar, Sollers və onlarla digər müəlliflərdən, həm də orijinaldan etdiyi tərcümələr), Hölderlin Şeirlər ("Cahan" jurnalı, 1996), Lev Qumilyov. "Tarixi coğrafiyanın humanitar və təbii-elmi aspektləri" ("Cahan" jurnalı, 1997), Jan-Fransua Liotar, «Post» sözünün mənaları haqqında" ("Cahan" jurnalı, 1997), Alən Rob-Qriyyə, "Bəzi köhnəmiş anlayışlar haqqında" (fransız dilindən) ("Cahan" jurnalı, 1997) fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. C.Yusiflinin həm ədəbiyyatşünas, həm tənqidçi, həm də tərcümə sahəsindəki fəaliyyəti onun elmi potensialının əyani göstəricisi olmaqla bərabər, bütün zamanların "tənqid nədir, ədəbiyyatşünaslıq elminin bir hissəsi, yoxsa bədii yaradıcılığın növüdür" sualını yada salır. Həm də daha çox bu sualın yersiz olduğunu vurğulayır.

Onun bədii tərcümələrindən ayrıca danışmaq lazımdır. Belə ki, Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərmanı ilə nəşr edilən 150 cildlik dünya ədəbiyyatı seriyasında A.Kamünün külliyyatının tərcüməsi ona məxsusdur. Bundan başqa, Tomas Sternz Eliotun məşhur "Bəhrəsiz torpaq" poeması, müəllifin digər şeirləri və onlara yazılan şərhələr, habelə tənqidi məqalələrini ingilis dilindən tərcümə etmişdir.

Cavanşir Yusifli 2000-ci illərdə "Bir söz söylə, bu dünyadan olmasın" (2002), "Ədəbiyyatda yaşamağın formulu" (2003), "Azərbaycan poeziyasında Əli Kərim mərhələsi" (2005), "Elçin haqqında 56 söz" (Vaqif Yusifli ilə birgə. 2006), "Azərbaycan komediyasının poetikası" (2007), "Fərdi yaradıcılıqdan ədəbiyyat tarixinə baxış" (2009) kitabları nəşr olunur. "Bir söz söylə, bu dünyadan olmasın" və "Ədəbiyyatda yaşamağın formulu" adlı kitablarında "Janr münasibətləri", "Tənqidin ölümü", "Ədəbiyyatın gerçəkliyi", "Ədəbiyyatda yaşamağın formulu", "Komediya qəhrəmanının bədii strukturu", "Tənqidin böhranı başladı", "Ədəbi prosesin görünməyən tərəfləri" məqalələri problemin qoyuluşu və aktuallığı baxımından elmi-nəzəri fikrin ədəbi prosesi dəyərləndirmə və istiqamətləndirmə təsiri bağışlayır. C.Yusifli üçün bəzi mövzular bir yazı ilə tamamlanmır. "Tənqidin ölümü" məqaləsində ədəbiyyatda qalmağın formulu göstərən tədqiqatçı digər bir məqaləsində "Ədəbiyyatda yaşamağın formulu"ndan bəhs edir. Çünki C.Yusiflini düşündürən əsl ədəbiyyatdır. Onu bir alim kimi, tənqidçi kimi dəbdə olan mövzular deyil, ciddi, ənənələri ilə bağlarını qoparmayan, amma müasir insanın düşüncəsini, dünyaduyumunu əks etdirən əsərlər maraqlandırır.

C.Yusifli uzun bir müddət, təxminən otuz ilə yaxın üzərində işlədiyi komediya janrı, onun Azərbaycan ədəbiyyatında M.F.Axundov tərəfindən yaranan nümunələri, obrazlar sisteminin daxili qatı, gülüşün bədii-fəlsəfi mahiyyəti, komediyada hərəkət və konflikt, komediya qəhrəmanının bədii strukturu məsələlərinə aid qənaətləri diqqətəlayiqdir.

"Azərbaycan komediyasının poetikası" monoqrafiyasında janr anlayışına da dialektik hadisə gözüylə baxan tədqiqatçı Azərbaycan komediyasının poetikasını sistemli şəkildə işləyir. Müəllif belə bir mühüm qənaətə gəlir ki, gülüşün yadlaşma, özgələşdirmə funksiyası Azərbaycan komediyasında müşahidə edilmir. C.Yusiflinin qənaətinə əsasən, komediya qəhrəmanının davranış formaları əsərin bütün məntiqi ilə, hadisələrin gedişi, konflikt, xarakter və bu kimi digər məsələlərlə əlaqəlidir. Tədqiqatçının məqsədi vahid ədəbi prosesdə baş verən metamorfozları, ədəbi qəhrəmanın metamorfozasını məntiqi-psixoloji aspektdən izləmək olmuşdur.

Son illərdə C.Yusifli tənqidçi kimliyi ilə daha çox öndədir. Ancaq bütün hallarda onun yanaşmasında nəzəri baxış üstünlük təşkil edir, bunun əsas səbəbi isə, fikrimizcə, onun bədii mətnə münasibəti ilə bağlıdır. Ardıcıl olaraq "525-ci qəzet", "Ədəbiyyat qəzeti"ndə, "Artkaspi", "Kulis" və "Sim-sim.az" portallarında ədəbiyyat, müasir ədəbi proses və ədəbi tənqid haqqında mülahizələrini izləyirik. Onun dünya və Azərbaycan ədəbiyyatının fərqli üslub yaradan müəllifləri haqqında video söhbətlərinin də ayrıca yeri vardır, bunlar bir tərəfdən maarifçilik missiyası daşıyır, digər tərəfdən isə ədəbi prosesdə yaranan yeni meyilləri dilə gətirmək,

ifadə etmək ehtiyacından doğur.

Tənqidçinin “Ədəbiyyatımız gerçəklikdən qaçmaqla məşğuldur” adlı müsahibəsində 2017-ci ilin şeir, nəsr, tənqid, ədəbiyyat və tərcümə məsələlərini dəyərləndirir. C.Yusifli “ədəbi tənqidə axın niyə azdır” sualını belə izah edir: ədəbi tənqid elə bir spesifik sənətdir ki, ədəbiyyat haqqında mükəmməl anlayış tələb edir. Orada şagirdlik yoxdur. Bu isə müəssir ədəbi tənqid necədir və ya necə olmalıdır sualının cavabı kimi səslənir: tənqid ilk növbədə nəzəri bazaya malik olmalıdır, bədii mətnə tənqidi yanaşma ancaq bunu şərtləndirir.

Mən mükəmməl mətn görmək istəyirəm deyən, Cavanşir Yusiflinin Rolan Bart haqqında dediyi – “Təkcə tənqidçi, ədəbiyyatşünas yox, həm də filosofdur” fikrini onun özünə aid edə bilərik.



DÜNYA ƏDƏBİYYATI NƏZƏRİYYƏSİNDƏN TƏRCÜMƏLƏR

Çistyuxin İqor Nikolayeviç. Rusiya Federasiyası Oryol şəhərinin Dövlət Mədəniyyət İnstitutunun rejissorluq və aktyorluq sənəti kafedrasının dosenti, pedaqogika elmləri namizədidir. Dramaturgiyanın və teatr sənətinin nəzəri problemlərinin araşdırılması ilə məşğul olur. “Xalq mədəniyyəti kontekstində teatr sistemləri”, “Dram və dramaturgiya haqqında”, “Dramın nəzəriyyəsi: dram əsərinin təhlili”, “Dram nəzəriyyəsi: müntəxəbat”, “Antik dövr tamaşalarının məzmunu” və digər əsərlərin müəllifidir. Jurnalımızın bu nömrəsində onun “Dram və dramaturgiya haqqında” tədqiqat işindən bir hissəni filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Aqşin Dadaş-zadənin tərcüməsində təqdim edirik.

İqor Nikolayeviç ÇİSTYUXİN

DRAM VƏ DRAMATURGİYA HAQQINDA¹

“Dramaturgiya” əgər bir tərəfdən incəsənətin növlərindən biridirsə, digər tərəfdən ədəbiyyat və teatrın qolu hesab edilə bilər. “Dramaturgiya” dedikdə, bəzən ümumiyyətlə pyeslər toplusu (səhnə təcəssümü üçün nəzərdə tutulan əsərlər) anlamı yaranır.

Hər hansı bir hadisənin mahiyyətini anlamaq üçün yalnız onun strukturunu və fəaliyyət sxemini deyil, həm də yaranması prosesini bilmək lazımdır. İncəsənətin bu növü nə vaxt yaranır? İlk baxışda sualın cavabı aydındır, çünki bu barədə istənilən dərslük, yaxud məlumat kitabında informasiya vardır: dramaturgiya teatrın “cücərməsi” və meydana gəlməsi anında yaranır, ona görə ki, ilk dramaturqların yaradıcılığının məhsuludur. Məhz burada teatrı dramla eyniləşdirmək və onun inkişaf tarixini dramatik poeziyanın təkamülü nöqtəyi-nəzərindən öyrənmək kimi bir təhlükə yaranır: “Dramaturq varsa, teatr da var, dramaturq yoxsa, teatr da yoxdur”. Belə düşüncə teatrı substansional əhəmiyyətindən məhrum edə və onu dramaturgiyadan asılı vəziyyətə sala bilər. Lakin bu, belə deyil. Əksinə, dramaturgiya teatrın təbəçiliyindədir. Dramın genezisinin tədqiqi və onun mahiyyətinin təyin olunması həmin problemi həll etməyə kömək edir.

¹ Чистюхин И.Н. О драме и драматургии. Учебник для студентов гуманитарных вузов. eBook, 2002. – 279 с.

Dramın mahiyyəti haqqında bəhs edərkən, çox böyük bir məsələyə toxunmuş oluruq ki, onu da bu kitab çərçivəsində kifayət qədər ətraflı təhlil etməyə imkan yoxdur. Lakin qeyd etmək gərəkdir ki, teatrın mahiyyəti və bu mahiyyətin dərk olunması yalnız onun yaranması səbəblərinin və köklərinin təhlili şərti ilə mümkündür. Teatr yaranan zaman ayin səciyyəli əsasən malik idi. Onun ayin üzərində qərarlaşan genezisi heç bir şübhə doğurmur. Teatrın ayin üzərində duran əsasları ilk növbədə bütpərəstlik dövrünün Misteriyaları ilə bağlıdır. Bütpərəstlərin tamaşalarında dramaturgiya xüsusi bir mövqeyə malik olmaqla sakral mənə daşıyırdı.

Bu günədək dramın mahiyyəti və əsası ilə bağlı məsələlərdə dolaşlıq müşahidə edilir. Məsələn, Şleqel hesab edirdi ki, dram ilk növbədə ədəbiyyatın ən obyektiv formasıdır, çünki iştirakçıların söhbəti əsasında qurulmuşdur və onlar müəllif funksiyasını yerinə yetirmir. Hegelə görə isə, dram “poeziyanın ən yüksək pilləsidir”. O, dram əsərinin bu ilk, poetik tərəfini vurğulasa da, əlavə edirdi ki, “ona tamaşa edilməsinin təmin olunması üçün səhnədə ifası gərəkdir”¹. Hegelin zənnincə, dramda eposun obyektivliyi ilə lirikanın subyektiv başlanğıcı birləşmişdir. Lakin daha sonra onun fikirləri ziddiyyətli xarakter alır. Hegel dramı poeziya adlandırsa da, qeyd edir ki, “dramın tələbatı ümumən hərəkəti icra edən şəxslərin sözlə ifadə etdikləri ilə müşayiət olunan hərəkət və münasibətlərinin... əyani təsvirinə yönəlmişdir”².

Xalizev “Dram incəsənət hadisəsi kimi” kitabında drama müəyyən məzmunu olan ədəbi-bədii forma kimi yanaşır. O yazır: “...Dram söz sənətinin məzmunca əhəmiyyətli forması kimi... Budur tədqiqatımızın əsas predmeti!”³. Müəllif dramın bədii imkanlarını ilk növbədə onun söz üzərində qurulan təbiəti və yalnız ikinci növbədə (!), səhnə təyinatı nöqtəyindən tədqiqata cəlb edir. Düşünürük ki, bu mövqe bir çox cəhətdən düzgün deyil, çünki dram hər şeydən əvvəl səhnədə göstərilməsi üçün yazılan əsərdir. Həmin amil isə onun formalarına müəyyən cizgilər əlavə edir. Bu barədə Aristotel də yazırdı: “...Rəvayətləri quraşdırarkən və sözlə ifadə edərkən onları mümkün qədər [canlı] təsəvvür etmək gərəkdir. Onda [şair], sanki şəxsən hadisələri izləyər və onları olduqca aydın görər. Belə olduqda o, bütün zəruri vasitələri tapa bilər və heç bir ziddiyyət onun diqqətindən yayınmaz”⁴. Beləliklə, dram, bədii söz ifadəsi ilə bağlı priyom və vasitələri səhnə süzgəcindən keçirmiş olur. M.Y.Polyakov “Poetika” adlı

¹ Гегель. Эстетика. В 4-х т. – М.: Искусство, 1969-1973, Т. 3, стр.538.

² Уенә орада, s.539.

³ Хализев В.Е. Драма как явление искусства. – М.: Искусство, 1978, стр.8.

⁴ Аристотель. Поэтика, 1455a20

əsərində dramın strukturunun onun səhnə təcəssümü ilə əlaqələndirilməsi məsələsinə toxunmuş və bunu dramaturq qarşısında qoyulan başlıca tələb adlandırmışdır. Onun fikrincə, “dram nəzəriyyəsi” dramı teatr üçün yazılmış əsərin özünəməxsus söz bazası kimi tədqiq edir. Bu təyinat “dramaturgiya” anlayışına daha yaxındır. Lakin o, yalnız söz deyil, həm də hərəkət üzərində qurulub və bu amil unudulmamalı, yaxud diqqətdən kənar qalmamalıdır. M.Y.Polyakov öz əsərində mətni hərəkətdən bilərəkdən ayırmışdır. Bu gedişlə o, dram nəzəriyyəsini “dram poetikası” və “dram tarixi” bölmələrinə ayırır. “Dramaturgiya tarixinin predmeti – teatrın inkişafının hər hansı bir dövründə meydana gələn konkret dramatik mətnlərdir. Poetikanın predmeti dramın məna quruluşunu yaradan qanun, qayda və normalardır”¹. Beləliklə, poetikanın semantikasi bədii məna yaradan mexanizmlərin təfsiri problemi kimi qavranılır. Ona görə də, dramın bütün mətnini “məna səciyyəli” və “bildirici” kimi komplekslərə bölmək lazımdır. “Məna səciyyəli” kompleksə, bütövlükdə ideya-tematik məzmun, “bildirici” kompleksə isə işarə, obraz, simvollar və s. aiddir.

Bizə elə gəlir ki, dramın mahiyyəti haqqında ən dəqiq fikri V.M.Volkenşteyn “Dram əsərlərinin tələləri” məqaləsində ifadə etmişdir: “Güman edirəm ki, “oxu üçün” (yəni yalnız oxumaq üçün) nəzərdə tutulan dram əsəri yoxdur; ifa edilməsi mümkün olmayan dram heç də dram deyil, traktat, yaxud dialoq formasında yazılmış poemadır. Əgər o, dram olsa belə, uğursuz bir nümunədir... mən dramda təbii səhnə materialını, *teatr imkanları ilə bağlı ədəbiyyatı* (kursiv bizə məxsusdur – İ.Ç.) müşahidə edirəm... pyes eyni zamanda həm səhnə materialı, həm də bitmiş bədii əsərdir”². Dramaturgiya – məhz teatrın imkanlarını açan ədəbiyyatdır. O, ədəbiyyatın növü və ya ədəbi-bədii forma deyil. Onu poeziyanın ali forması adlandırmaq isə böyük yanlışlıq olardı.

Görəsən, drammatizmin mənbəyi nədir, dramaturgiya hansı hadisələri nəzərdən keçirir və ya əks etdirir (onları təqlid edir)? Bu suallara verilən cavablar dramın mahiyyətini açır. Teatr ensiklopediyasında belə bir təsnifatı rast gəlirik: “Ziddiyyətlər, antaqonist siniflərin mübarizəsi, əks baxışlara, xarakterə malik insanların toqquşması ilə müşayiət olunan sosial gerçəklik drammatizmin mənbəyini təşkil edir”³. D.N.Al belə hesab edir ki, dramaturq “insan münasibətlərinin modelini yaradır. Bu model həyatdan

¹ Поляков М.Я. Теория драмы. Поэтика. – М.: ГИТИС, 1980, стр.15.

² Из истории советской науки о театре. 20-е годы. Сб. трудов. – М.: ГИТИС, 1988, стр.162-163.

³ Театральная энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967, Т. 2, стр.503.

gələn real bir situasiya olmaya da bilər”¹. Dramın mənbəyi və ya əks etdirilən predmetlə bağlı belə baxışların sayı kifayət qədər çoxdur. Gəlin, həmin fikirləri “realistik” adlandıraraq, yəni müəllifə real həyati situasiyaları əks etdirən “güzgü” kimi yanaşaq. Təsəvvür edək ki, söz ustası həyati situasiyaları yaradıcılığa köklənmiş bir “marten sobası” kimi “əridib”, bədii əsərə çevirir. Lakin buna tamamilə zidd olan, belə deyək, “idealist” mövqelərin sayı da az deyil. Məsələn, Adam Müllər Adam “Alman ədəbiyyat elmi haqqında qıraət” (1907), “Gözəllik ideyası haqqında” (1809), “Dram sənəti haqqında” (1812) əsərlərində dram nəzəriyyəsi ilə əlaqədar fikirlərini ifadə edərək ziddiyyətlərin bərabərləşməsi kimi ideyanı inkişaf etdirir. Həmin nəzəriyyə onun bütün yaradıcılığında qırmızı bir xətt kimi keçir və konfliktin, deməli, həm də dramatizmin mənbəyinin tamamilə başqa şəkildə dərk edilməsinə yönəlir. O, bu barədə belə yazır: “Əgər cisimlərə, onları tam bir formada götürərək nəzər salsaq, görərik ki, kainatda heç bir sapma yoxdur. Ayrı-ayrı dissonanslar isə harmonik bir akkordda əriyib gedir”².

Müllərin elmi yaradıcılığında idealla gerçəklik arasında ziddiyyət yoxdur. Gözəlliyin əsasını canlı nə varsa, məhz o, yəni təbiətin müxtəlif elementlərinin harmonik vəhdəti təşkil edir. Müllərə görə, dramın vəzifəsi qəhrəmanın ona qarşı olan xarakterlərlə mübarizəsini, onun bu mübarizədə təmizlənməsini təsvir etməkdən ibarətdir, çünki məhz o zaman fərdin həyatla bağlı ideyası açılır. Faciənin məğzi – həyatın iyrəncliyinin və qəhrəmanın haçalanmasının aşkar edilməsindədir. Müllərin təfsirində Şekspir, qəhrəmanın şəxsiyyətinin parçalanmasını və həyatın təkamüldən uzaq olduğunu təsvir etməklə, Kainatın aliliyini və gözəlliyini təsdiq edir: Tanrı Yer üzərindəki həyatın miskinliyinə qalib gəlir. Müllər bir çox cəhətdən sanskrit dramlarında (ona bir qədər sonra müraciət edəcəyik) qəbul edilmiş konfliktin həlli prinsiplərini təkrar edir və vurğulayır ki, antaqonist qüvvələrdən hansının qalib gəlməsi vacib deyil, ona görə ki, əsl qalibyyət mübarizə aparalarının şəxsi məqsəd və maraqlarından üstün olan prinsipə nəsisib olur.

Faciənin mənası – tragizmin dəf edilməsidir.

Həyatın mənası – ölümün dəf edilməsidir.

¹ Аль Д.Н. Основы драматургии. – Л.: ЛГИК, 1988, стр.16.

² Цит. по Аникст А.А. Теория драмы на западе в первой половине XIX века. Эпоха Романтизма. – М.: Наука, 1980, стр.56.

Uzun müddət və demək olar ki, bütün Yeni dövr ərzində, yəni klas-sisizm epoxasından bizim günlərədək nəzəriyyədə yalnız dramaturgiyaya deyil, ümumiyyətlə, yaradıcılığa “real-rasionalist” münasibət üstünlük təşkil edirdi. Tədrisən materialist tendensiyaların təsiri ilə incəsənətin özü İlahi ilham səviyyəsindən təhtəşüurun fəaliyyətinə (Freydə görə), kollektiv təhtəşüurun yaşantılarına (Yunqa görə), bilavasitə psixi səpmalara (Lambrozonun “dahi və dəlilik” haqqında fikirləri), “marten sobaları” olan “sosialist realizmi” nəzəriyyəsinə qədər endirildi. Bu əsərdə biz şüurun varlıq üzərində üstünlüyünü, yaxud onun əksini sübut etməyə çalışmışıq, çünki bu, filosoflara aid mövzudur. Yalnız onu söyləmək istəyirik ki, yaradıcılıq və incəsənətə olan və üstünlük təşkil edən “realist” (daha doğrusu, “materialist”) yanaşma istənilən fenomenin qavranılması və təhlilində birtərəflilik yaradır. Ona görə də, məqsədimiz bunun əks qütbünü gös-tərməkdir, məsələn, Adam Müller nümunəsini.

Biz dram nəzəriyyəsinə dair ilk və ən mühüm traktat olan “Poetika” üzərində də çox dayanmayacağıq, ona görə ki, bu əsərə aid ədəbiyyat yə-tərincədir. Lakin “Poetika”nın təhlili zamanı meydana gələn cədvəlləri ki-taba əlavədə yerləşdirəcəyik.

Aristotelin “Poetika”da müəyyənləşdirdiyi prinsiplər Qərb teatrının nəzəriyyə və praktikasında XX əsərədək üstün mövqedə olmuşdur. Onlar hətta, məsələn, “hərəkətin Aristotel tipi” kimi ad qazanmışdır. Brext “Aristotel teatri” terminini illüziya və identifikasiya prinsipi üzərində qə-rarlaşan dramaturgiya və teatri səciyyələndirmək üçün icad etmişdir. Am-ma zənnimizcə, o, hərəkət xüsusiyyətlərindən birini Aristotelin bütün konsepsiyası ilə eyniləşdirib (konflikt haqqında paraqrafa bax). Ümumən, bu terminin yaranması səbəbləri XX əsr rejissor və teatr xadimlərinin səh-nə quruluşu zamanı klassik priyomlardan uzaqlaşmaq, mövcud kanonları dəf etmək, tamaşanın adət edilən sərhədlərini dağıtmaq təşəbbüsü ilə bağ-lıdır. Həmin axtarışlar bir sıra çox maraqlı istiqamətlərin yaranmasına (Brextin epik teatri, Artonun amansızlıq teatri və s.) gətirib çıxarmışdır.

Lakin bizim arzumuzdan asılı olmayaraq, Avropa teatr xadimləri üçün Aristotelin “Poetika”sı istənilən teatr sistemi, yaxud konsepsiyasının “inşa”sı zamanı istifadə edilən “təməl daşı” olmuşdur. Bu tipli əsərlər Şərqdə də olub, məsələn, Hindistanda “Natyaşatra”, Yaponiyada Moto-kiyonun “Çiçək üslubu haqqında (Fusi Kaden) rəvayət”i, Çində Xuan-fan-çonun “Armut bağının mənbəyi” və s. Biz həm adları sadalanan, həm də digər traktatlara müraciət edəcəyik, çünki zənnimizcə, dram və drama-turgiyanı öyrənərkən yalnız Avropa mənbə və modelləri ilə kifayətlənmək olmaz, Şərq teatr ənənələrini də unutmamaq gərəkdir.

Dramın teatr prosesində yerini daha dəqiq anlamaq üçün teatr pro-sesi, yaxud tamaşanın struktur modelini pyes (mətn) /truppa/ tamaşaçı və

digər elementlər arasında qarşılıqlı əlaqələr çərçivəsində izləməyə ehtiyac vardır. Məsələn, Bentlənin üstünlük verdiyi teatr tamaşası modelinə mü-raciət edək:

A, C-nin gözləri qarşısında B-ni təsvir edir.

Bu model teatrın mahiyyətini, yəni daha sonrakı dövrdə teatra çevri-lən ilk prateatral tamaşanın quruluşunu əks etdirir. Lakin teatr tamaşası daha bir neçə elementdən ibarətdir:

Dramaturq – pyes – truppa – tamaşaçı

Teatr inkişaf etdikcə, tədrisən onun binası, texniki təchizatı, bədii tərtibatı və s. atributları yaranır. Bir müddət sonra isə tamaşanı vahid bə-dii düşüncəyə tabe etdirən rejissor meydana gəlir. Bu prosesi qrafik şəkil-də verməyə çalışaq.

1. Teatrın yaranması:

A, C-nin gözləri qarşısında B-ni təsvir edir.

2. Qədim yunan teatri:

A aktyorlar **C-nin** gözləri qarşısında **P-nin** pyesini göstərir.

2.1. D dramaturq A aktyorlar vasitəsilə C tamaşaçılara

PPP-nin trilogiyasını göstərir.

3. Yeni dövrün Qərbi Avropa teatri:

T teatr **S** tamaşanı **C** tamaşaçılara **K** və tənqidçilərə nümayiş etdirir.

4. XX əsrin əvvəli:

R rejissor və **D** dramaturq **A** aktyorlara **C** tamaşaçılar qarşısında

B-ni təsvir etməyə kömək edir

5. XX əsrin sonu:

R rejissor **A** aktyorların; **C** tamaşaçılara

P pyesin;

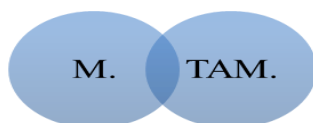
T səhnə texnikasının köməyi ilə

V öz ideyasını təqdim edir.

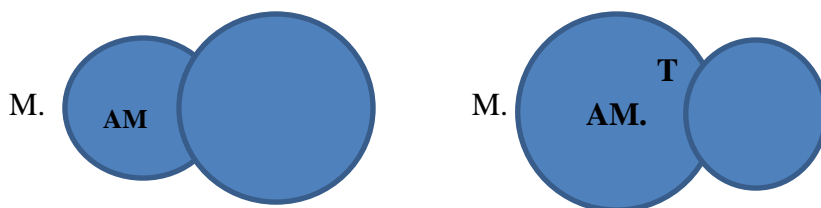
Beləliklə, biz yalnız dramaturgiyanın deyil, ümumiyyətlə, teatr sə-nətinin misteriya-ayin üzərində qurulan təməldən dramaturqun hakim mövqe qazanması nöqtəsinədək ucalan təkamül prosesini əyani şəkildə müşahidə edirik. Bunun nəticəsində, müəyyən müddət ötdükdən sonra te-atrı dram, dramın özünü isə ədəbiyyat və poeziya ilə eyniləşdirməyə baş-ladılar. Avropada teatr binası tikiləndə və səhnə yarandıqda incəsənətin müxtəlif növlərinin bir növ məcmusu (R.Vaqnerin “sintetik incəsənət”i)

olan teatr hakim mövqe qazandı. Lakin dramaturq əvvəlkitək teatrda aparıcı simalardan biri idi. Rejissura yarandıqda, əvvəlcə dramaturq və dramaturgiya, daha sonra isə aktyor tədrisən arxa plana keçməyə başladılar. Dramaturq tabe vəziyyətə (bax: Bulqakovun “Teatr romanı”) düşür, dram isə, Volkenşteynin təbirincə, “teatr imkanları ədəbiyyatı”na çevrilir. Beləliklə, dram özünün “prima” mövqeyini itirərək, “statist”lər cərgəsinə keçir. Düşünürük ki, dram haqqında söhbət düşəndə mətn, yaxud tamaşanın daha mühüm olması ilə bağlı mübahisə hər zaman gündəmdə olacaqdır. Hər dəfə də istənilən bir şəxs özünün zövqü və məqsədindən asılı olaraq bu və ya digər seçim edəcəkdir.

Teatrda mətn və tamaşa arasında nisbət modelini Yuberefeld belə ifadə edib:



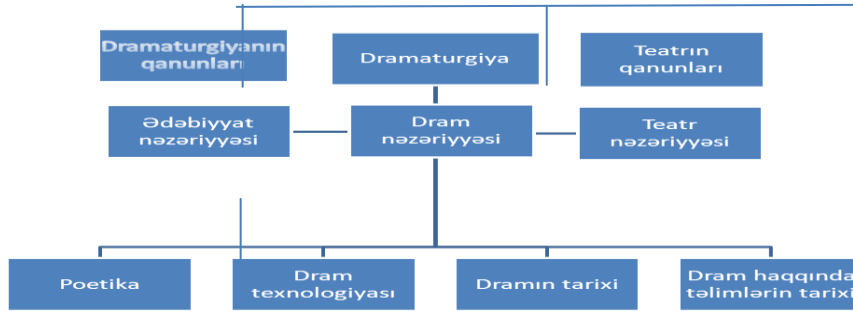
M – mətn (yəni pyes), TAM isə “tamaşa” deməkdir. Bunun ardınca isə, Aristotel yazdığı kimi, “fərdi xasiyyətə uyğun olaraq” bu və ya digər variantla üstünlük verilir. Bu zaman seçim aparan şəxslərin hər biri haqlıdır.



Həmin məsələdə bizim mövqeyimiz ondan ibarətdir ki, dram – vaxtın, pyesin mətni vasitəsilə təsbit edilmiş ədəbi ifadəsidir (bu isə janr deməkdir). Zənnimizcə, mətn (ədəbi əsas) “dramaturgiya” və “dram” anlayışlarına münasibətdə aparıcı səciyyəyə malik deyil, burada aparıcı mövqe hərəkətə (dram) məxsusdur. Dram, ilk növbədə səhnə (səhnədə təcəssüm etdirilməsi üçün nəzərdə tutulan) əsəridir. Lakin tarixdə səhnə üçün nəzərdə tutulmayan pyeslər də olmuşdur, məsələn, alman Lesedraması və ingilis Closetdraması.

Dram – əvvəldən sonadək (ekspozisiyadan razvyazkaya qədər) qəhrəmanların iradəsindən doğan cəhdlər əsasında inkişaf edən, predmeti bitkin hərəkət olmaqla həyatı əks etdirən müstəqil ədəbi-səhnə üsuludur. Həmin qəhrəmanlar digər personajlarla və obyektiv şəraitlə qarşılıqlı əlaqədədir. Dram – ümumi teatr prosesinin bir hissəsi, dramaturgiya isə dram yazmaq ustalığı və qələmə alınan bütün dramaların cəmidir.

Bir cəhəti qeyd etmək lazım gəlir: müəyyən terminoloji dolaşılıq onunla əlaqədardır ki, dramaturgiya sanki incəsənətin müxtəlif növləri və müxtəlif fənlərin qovşağında “məskunlaşıb”. Bunu aşağıdakı sxemdə də müşahidə etmək olar:



Dramaturgiyaya həm səhnə təcəssümü verilən bir əsər, həm də ədəbi əsər kimi yanaşmaq lazımdır. Ona ədəbiyyat nəzəriyyəsi də, teatr nəzəriyyəsi də (quruluşun prinsipləri ilə əlaqəsi olan) müvafiq təsir göstərir.

Dram nəzəriyyəsinin məqsədi – dramaturgiyadan gələn əsərin tabe olduğu ümumi qanunauyğunluqları təsbit etməkdir. O, aşağıdakı hissələrə bölünür:

Poetika – pyesdə məna quruluşunu yaradan qanunların öyrənilməsi (semantika da buraya daxildir).

Dramın tarixi – teatr tarixinin bu və ya digər məqamında meydana gələn konkret dramatik mətnlərin öyrənilməsi.

Dramın texnologiyası – materialın dram əsərinə keçidini təmin edən texnoloji priyomların öyrənilməsi (“yazı texnologiyası”).

Dram haqqında təlimlərin tarixi – dram nəzəriyyəsinə dair traktatların öyrənilməsi.

DRAMIN ÜMUMİ ELEMENTLƏRİ

Dramaturgiyanın əsrarəngiz müxtəlifliyinə baxmayaraq, bütün pyeslər müəyyən ümumi elementlərə malikdir. İlk növbədə dram heç vaxt, məsələn, roman və şeir kimi “fərdi” bir əsər ola bilməz, yəni teatrsız hər hansı bir əhəmiyyət qazana bilməz. Pyes hər şeydən əvvəl səhnə təcəssümü üçün yazılır. Bundan əlavə, dram personajları fəvqəladə şəxsiyyət, allah səviyyəsinə yüksələ bilər, digər tərəfdən isə absurd, yöndəmsiz bir vəziyyət ala, hətta marionet ola bilərlər. Lakin o zamanadək ki, onlar *insanlar arasında mövcud qanunlara* uyğun hərəkət edirlər, tamaşaçı həmin personajları başa düşəcəkdir. Ancaq onlar hər hansı bir rezümə həddinə çatdıqda, artıq teatr vasitəsilə tamaşaçıların diqqətini özlərinə cəlb

edə bilmirlər. Beləliklə, orta əsrlər dramında (moralite) Ölümü təcəssüm etdirən fiqur insan kimi düşünür, yunan faciəsindəki Allah, yaxud Şekspir pyeslərindəki ruhlar sırası bir şəxsin davranışını nümayiş etdirir.

Deməli, pyes öz həkayətini *insan davranışının təqlidi* (hərəkət vasitəsilə) ilə ifadə edir. Həmin davranışın gerçəklikdən uzaq və ya ona yaxın olması auditoriyanın səhnədə cərəyan edən hadisələrə münasibətinə güclü təsir göstərir. Belə ki, tamaşaçılar səhnədə gördüklərindən valeh ola bilər, yaxud personajların təlxəkvari hoqqaları onlarda özündən razı gülüş doğurur və ya personajların vəziyyəti auditoriyanı səmimi şəkildə acımağa sövq edər. Səhnə qəhrəmanlarının qayğılarına biganəlik və ya onlara hüsn-rəğbətlə yanaşma arasında olan fərq ona görə mühümdür ki, o, səhnə ilə auditoriya arasında mövcud olan, belə deyək, estetik “aralığı” ya açır, ya da bağlayır. Dramaturq məhz həmin “aralıq” vasitəsilə tamaşaçının əhvali-ruhiyyəsinə təsir göstərə bilər. Müəllif pyes yazarkən bu cəhəti nəzərə almalıdır. Əgər müəllif düşüncə və gülüslə təsvir etdiyi hisslər (“sentimentallıq”) arasında müvafiq tarazlığa nail ola bilmirsə, bu halda onun ideyaları tamaşaçılar tərəfindən rədd edilir. Şekspir və Çexov! Qərb dramaturgiyasının məhz bu iki nəhəngi öz əsərlərində pafosla komediya arasında incə bir tarazlıq yarada bilirdi.

Bəzi mütəxəssislər *hərəkətin dramda nə dərəcədə əsas meyar olması* barədə fikir mübadiləsi edir və mənanın hərəkətsiz yarana bilməsi ideyasını qəbul etmirlər. Nəzərə alsaq ki, situasiyasız heç bir pyes yoxdur, onda belə nəticə hasil olur ki, ideyanı onun mövcud olduğu situasiyadan ayırmaq qətiyyəən mümkün deyil. Halbuki, həmin fikrə yalnız tamaşaya sonadək baxdıqdan sonra gəlmək mümkündür. Bəs görəsən, müəllif ideyanı situasiyadan əvvəl düşünüb tapır, ya sonra? Bəlkə o qeyri-ixtiyari olaraq yaranır? Əgər hər hansı bir personaja onun Tanrı, yaxud, məsələn, həyat yoldaşı qarşısında duran bir insan kimi iki müxtəlif “situasiya daxilində bir xarakter” kimi yanaşırsa, məsələnin məğzi qat-qat mürəkkəbləşmiş olar. Ona görə də, “məna-situasiya” tandeminin qarşılıqlı münasibətləri haqqında tələsik fikir yürütməkdən çəkinmək lazımdır, çünki ən qatı qəhrəmanlıq faciəsi belə insanın şüuruna uğurlu bir farsdan daha az təsir göstərə bilər.

Üslub məsələsi də yuxarıda sadalananlardan heç də az əhəmiyyət daşıyır. Hər bir pyesin fərdi üslubu vardır. Hərçənd ki, o, bir çox cəhətdən teatr ənənələri və ifanın real şərtlərinin təsiri altındadır. Üslub heç də pyes yazıldıqdan sonra aktyorların onun mətninə əlavə etdiyi bir şey deyil. Aydın ki, pyes konkret tamaşadan asılı olmayan fərdi bir üsluba malikdir. Lakin onu da inkar etmək olmaz ki, pyes ifa edilərkən aktyorlar ona orijinal bir oyun ruhu əlavə edirlər. Müvəffəqiyyətli pyes həm müəllif üslubuna, həm də bundan əlavə bir şeyə də malikdir. Deməli, üslub ifanın

müəyyən əhvali-ruhiyyəsi və ruhunu, fantaziyanın, realizmin, yaxud illüziyanın dərəcəsini və bu keyfiyyətlərin tamaşaçıya çatdırılması (açıq və ya dolayısı olaraq) yollarını nəzərdə tutur. Üslub, aktyor oyununun ən incə cizgilərində, onun jestlərində, habelə səsinin ahəngində, temp və moduliyasızda özünü büruzə verir və s. Beləliklə, auditoriyanın münasibəti əvvəlcədən hazırlanır və bu halda heç bir şey komediya, yaxud faciə gözləyən tamaşaçını azdırmamalıdır. Hərçənd ki, bəzi pyeslərdə şüurlu surətdə müxtəlif janrların elementləri tətbiq edilir.

Üslubun ötürdüyü siqnallara əsasən auditoriya gözləyir ki, pyes artıq məlum bir “marşrut”la hərəkət edəcək və aktyor oyununun nümunəsi də əvvəllər adət edildiyindən fərqli olmayacaqdır. Dram – standart bir oyundur və əgər qaydalar mütəmadi olaraq dəyişirsə, tamaşaçılar onun iştirakçısı ola bilmir. Buna baxmayaraq, teatr tamaşasında tamaşaçılar canlı və daim müstəqil iştirakçı qismində qalır. İfa prosesində aktyor müəllifin ideyalarını onun oyununu izləyən insanlar üçün təfsir etmək öhdəliyi daşıyır. Digər tərəfdən, o gözləyir ki, oyunu müqabilində tamaşaçılar tərəfindən “*əks rəbitə*” ilə mükafatlandırılacaqdır. Bu, bir çox cəhətdən yalnız rolu deyil, pyesin ifasını da şərtləndirir. Bəzən belə bir “*rəbitə*”, yəni tamaşaçı reaksiyası tamaşanın bütün gedişini dəyişdirə bilər. Pyes yazarkən müəllif bu cəhəti nəzərə almalıdır. Siyasi və sosialist ideyaların təsiri altında yaradan dramaturqlar, məsələn, İbsen, Şou, Qorki, Brext öz metodlarında belə bir “*cavab reaksiyası*”-ni pyesin ideyasının bir hissəsi kimi dəyərləndirirdilər.

Dramatik ifadə. Dramın dili kifayət qədər böyük bir “məkan” çərçivəsində hərəkətdə ola bilər. O, bir tərəfdən intensiv teatr, hətta ayin səciyyəsi daşıya, digər tərəfdən isə gerçəkliyi az qala tam dəqiqliklə əks etdirə bilər. Qədim Yunanıstanın dini dramalarında dramaturqlar öz personajlarının nitqini şeir formasında qururdular. Çin və yapon teatrları da mahiyyətcə operaya bənzəyirdilər: onlarda musiqi və nəğmə ilə müşayiət olunan lirik dialoq üstünlük təşkil edirdi. Görünür ki, bu priyomdan istifadənin məqsədi teatr tamaşasının qavranılmasını dini səcdə səviyyəsinə qaldırmaq (yaxud həmin səviyyədə saxlamaq) idi. Şeir forması Orta əsrlər xristian liturgiya dramında, ingilis Renessansı faciələrində, fransız klassisizminin qəhrəmanlıq faciələrində (Kornel, Rasin) istifadə edilirdi. Bu formadan romantiklər də geniş surətdə bəhrələnirdi. Hazırda dini teatr tamaşalarını müasirliyə uyğun tərzdə dirçəltməyə cəhd edən şəxslər də ondan yararlanırlar.

Bir zaman nəsrə yazılmış pyeslərə, nisbətən az rast gəlinirdi və onlar, əsasən komediyaya aid olurdular. Yalnız XIX əsrin sonunda naturalizm və realizm bədii metoda çevrildikdə nəsrə yazılmış əsərlər fəal şəkildə səhnəyə yol tapdılar. O vaxtdan etibarən dram personajları özlərini

real həyatda olduğu kimi aparmağa və müvafiq formada danışmağa başladılar. Qeyd edilməlidir ki, səhnənin tamaşaçı zalı üzərində ucaltması dram əsərində şeirin istifadəsinə bəraət verən yeganə və məntiqə uyğun variant hesab edilə bilməz. Bəzi tənqidçilər düşünür ki, dramaturq, poeziyanın daha incə çalar və ritmlərindən bəhrələnmək həm aktyorların danışmaq və hərəkətlərini, həm də auditoriyanın reaksiyasını daha uğurla nəzarət altında saxlaya bilər. Adi danışmaq dilinin sərbəst, idiomatik ritmləri, şübhəsiz ki, interpretasiya məsələsində həm aktyora, həm də tamaşaçıya həddindən artıq sərbəstlik verir.

Dram üçün yazılmış şeir bir sıra qeyri-realist eşitmə və vizual priyomlarla “təchiz edilə” bilər: Qədim yunan teatrında xora məxsus nitq, hərəkətin fəlsəfi şərhini təmin edirdi. Həmin şərh öz növbəsində auditoriyaya pyesin lirik əhvali-ruhiyyəsini çatdırırdı. Hind teatrında şeirin baş və gözlərin simvolik hərəkətləri ilə müşayiəti həmin elementləri vahid bir harmonik vahid çərçivəsində cəmləşdirirdi. Şekspir pyeslərində istifadə edilən faciəvi monoloq isə səhnədə auditoriya ilə üz-büz surətdə tək qalan qəhrəmana həmin auditoriya ilə birlikdə fikirlərini şifahi olaraq götür-qoy etməyə imkan verirdi. Beləliklə, monoloq tamaşanın bir növ dayanması anlamına gəlmir, əksinə, dramın çox maraqlı bir məqamına çevrilirdi. Belə ki, bu halda tamaşaçının şüuru irəliyə yönələ, gələcəyi öncədən görməyə köklənə bilərdi.

Səhnə “estetikası”nda illüziya yaradarkən tamaşaçının təxəyyülünü oyatmaq gərəkdir. Pyesdə adi danışmaq dilində rast gəlinməyən şeir elementlərindən (ritm və qafiyə kimi) istifadə edildikdə, həmin vəzifə xeyli asanlıqla yerinə yetirilə bilər.

Dramatik struktur. Pyesin elementlərini, təbii ki, yalnız hər hansı bir dram məhsulu yaratmaqdan ötrü birləşdirmirlər. Bunu ona görə edirlər ki, səhnədə oyunun strukturu vasitəsilə birgə fəaliyyət icra edilsin və praktik təsirin əsas amili təmin olunsun. Dramaturq pyesin formasını qismən onun ifa ediləcəyi şəraitə uyğun olaraq təyin edir: tamaşaçılar öz yerlərində nə qədər otura bilər? Onlar bütün tamaşa boyu eyni bir yerdə əyləşir, yoxsa bəzi Orta əsr festivallarında olduğu kimi teatr tamaşasının bir mərhələsindən digərinə olan müddət ərzində yerini dəyişir? Struktur da dramatik mahiyyət qazanacaq materialın konkret tələbləri ilə bağlıdır: məsələn, farsın sxemi hər hansı bir zarafat üzərində qurula bilər; dini dram yaranışdan Axirət gününədək bəşəriyyətin bütün tarixinin təsvirini verə bilər. Realist dram üçün bir xeyli dərəcədə tarixdən əvvəlki dövrə aid material, haşiyə, simvol, xatirə lazım ola bilər. Xronikada isə dramaturq bütöv bir hekayəti əvvəldən axıradək nəql etmək iqtidarındadır. Lakin ilk dəfə Aristotelin “Poetika”da təklif etdiyi ümumi bir qanun vardır: auditoriyanın pyesi qavraması və generasiya etməsi üçün onun kifayət qədər

uzun olması gərəkdir. O, faciə, yaxud komediyanın təcrübəsini hiss və təxəyyüldən keçirməlidir.

Pyeslərin əksəriyyətində məkan və zamanın standart kodu müəyyənləşdirilməlidir. Səhnənin gerçəkliyə mümkün qədər çox yaxınlaşması tələb olunan pyeslərdə hərəkət pozisiyası reallıqla dəqiq şəkildə eyniləşdiriləcək və bu səbəbdən tamaşa həmin illüziyanı təsdiq etməlidir. Belə bir tamaşada *səhnə vaxtı*, demək olar ki, tamamilə *xronoloji vaxta* uyğun olacaq və əgər dram üç, dörd, yaxud beş pərdəyə bölünürsə, tamaşaçı düşünəcək ki, səhnədəki hər bir dəyişiklik saat və ya təqvimə uyğun şəkildə baş verəcəkdir. Lakin teatr bu baxımdan realizmi nadir hallarda əks etdirir. O, öz təbiəti etibarilə məkan və zamanın simvolizasiyası üçün dramaturqa son dərəcə böyük azadlıq verir. Məsələn, Şekspirin əsərlərində tamaşaçılar həmişə səhnə oyununun onların təxəyyülünü manipulyasiya etməsinə imkan verir. Bu cəhət, məsələn, “Maqbet”də əcinnələrin iştirak etdiyi səhnə üçün lazımdır. Belə ki, tamaşaçılar onların “duman və çirkli hava” ilə örtülü “məndərəcə yeri”ni görməlidir və həmin mənzərə səhnədə peyzajsız qəbul olunmalıdır. Səhnə simvollarının sadə sxemi də təxəyyülə yardım göstərə bilər: istər yunan orxestrasının mərkəzində yerləşən səcdəgah olsun, istər Orta əsrlər şəbihində Qırmızı dənizi təsvir edən qırmızı parça zolağı, istərsə də Tibet icraçısının dağı təsəvvür etmək üçün üstündə dayandığı stul. Ona görə təəccüblü deyil ki, teatr zaman üzərində belə asanlıqla manipulyasiya edə bilər: keçmişdən gələcəyə, bu dünyadan başqa kainatlara, gerçəklikdən xəyala sərbəst şəkildə keçid edir.

Bu xüsusiyyətlər hərəkət kateqoriyası ilə əlaqədar müəyyən şübhələr oyadır. Burada sual oluna bilər ki, pyesdə “pərdə” anlayışı səhnədə baş verən hadisələrin təsvirini verir, ya təxəyyülün məhsulunu yaradır? Şübhəsiz ki, bu anlayışın ifaçıların yalnız fiziki fəaliyyəti ilə bağlı cəhətləri azdır. Hərəkət dedikdə, pyesin bədii obrazlarını tamaşaçılara çatdıran və onların təxəyyülünü fəaliyyətə gətirən məqamlar nəzərdə tutulur. Təxəyyül isə öz növbəsində pyesdəki hərəkətin bir hissəsidir. Eslilə pyesin məzmununu tamaşaçılara çatdırmaq üçün müxtəlif maskaları olan və cinsi, yaşı, mənsub olduğu zümrəni, sifətin ifadəsini əks etdirən iki aktyor kifayət edirdi. XVI-XVII əsrlərdə İtaliyada ənənəvi kostyum və maskası olan *commedia dell'arte* iştirakçılarının standart xarakterləri saysız-hesabsız səhnə situasiyaları yaradırdı. Bir o qədər də qabarıq olmayan səviyyədə qiraət zamanı səhnə hərəkətinə yardım edən nitq, ifa vaxtı bunun əksinə olaraq, həmin hərəkəti məhdudlaşdırırdı. Digər tərəfdən, bu və ya digər mətnlə çıxış edən personajlar (məsələn, Şekspir qəhrəmanları və ya yunan xoru) ümumiyyətlə “fəaliyyət” barədə düşünməyə bilər, ona görə ki, onların nitqi və verdiyi qiymətlər tamaşaçıları necə düşünmək və hiss etmək səmtində “təlimatlandırmaq”la pyesdə cərəyan edən hadisələrdə

böyük əhəmiyyət kəsb edirlər. İncəsənətin qısa bir zaman çərçivəsində cərrəyan edən dram üçün qiymətli vaxta qənaət etmək imkanı verən hərəkət, həqiqətən, qiyməti olmayan bir vahid hesab olunur.

Dram – mədəniyyətin inikası kimi. Yaponiyanın kabuki, Hindistanın sanskrit dramı, Renessans komediyaları və müasir sosial dram kimi müxtəlif tipli pyeslərin məqsəd və təyinatında böyük fərqlərin mövcud olmasına baxmayaraq, dram ədəbiyyatının bütün formalarının bəzi ümumi cəhətləri vardır. Buna baxmayaraq, pyeslərə məxsus ümumi cəhətlər onlar arasında əsaslı fərqlərin olmasını heç də aradan qaldırmır. Bu, ona görə baş verir ki, pyeslərin ifa şəraiti, teatrın ictimai rolu, cəmiyyətin ona təsiri, xalqların mədəni tarixi (mədəni fon) arasında fərqlər vardır. Düşünürük ki, sadalanan elementlərdən mədəni fon daha mühümdür və onu aşkar etmək daha böyük çətinliklər hesabına mümkün olur. Belə bir mədəni müxtəliflik Şərq dramını Qərb dramınının tamamilə əksi olması reallığını labüd edir.

Dramaturqa təsir. Pyesin müəllifinə şüurlu, yaxud qeyri-şüurlu olaraq onun yazıb-yaratdığı şərait təsir edir. Burada müəllifin ictimai və iqtisadi vəziyyəti, onun dini və ya siyasi mövqeyi də müəyyən rol oynayır. Pyesin ədəbi forması yalnız üslub elementlərindən deyil, həm də nəzəriyyə ənənələri, dram tənqidi, bir də müəllifin şəxsi yaradıcılıq mövqeyindən asılıdır. İncəsənətin, məsələn, musiqi, rəssamlıq kimi növlərinin də öz qanun və prinsipləri vardır ki, dramaturq onları nəzərə almalıdır. Teatrın ölçü və forması, onun təbiəti, səhnə və avadanlığın tipi, aktyor-auditoriya münasibətlərinin quruluşu da yazı üsuluna təsir edir. Dramaturqa təsir göstərən amillərin hamısını sadalamaq çətindir. Belə düşünmək olar ki, bu sahədə tədqiqatlar sosiologiya, siyasət, ictimai tarix, din, ədəbi tənqid, siyasət, estetika və s. ilə əlaqədardır.

Tərcümə edən: *filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*
Aqşin Dadaş-zadə

BƏLƏDÇİ

İsa Həbibbəyli. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik hərəkatı və maarifçi realizm dövrü (<i>XIX əsr</i>)	3
---	---

ƏDƏBİ TƏHLİL. MƏTN POETİKASI

Aslan Salmanov. Mətnin tekstoloji tədqiqi metodları	23
Leyla Qədirova. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında kişi tipajları	36
Aysel Qurbanova. Hüseyn Cavidin mənzumələri	45
Nərgiz Kərimova. İlan arxetipi Azərbaycan və Çin ədəbiyyatında	55
Nərminə Hüseynova. Sovet ədəbiyyatında artıq adam obrazının daşıyıcıları – “qəribə adam”lar (İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı əsasında)	62
Leyla Əliyeva. Yusif Səmədoğlunun hekayələrinin kompozisiya tərtibində yaddaşın rolu	69

İZM

Əlizadə Əsgərli. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin dövrləşdirilməsinin yeni elmi konsepsiyası	77
Tahirə Məmməd. Erkən realizm konsepsiyası və tətbiqi problemləri	85
Pərvanə Bəkirqızı (İsayeva). Modernizmin təşəkkülü və inkişafı	98
Məhəmmədəli Mustafayev. Mirzə Fətəli Axundzadənin tənqidi irsində realizmin nəzəri prinsipləri	109

JANR, STRUKTURA, FORMA

Şəhanə Əliyeva. Dram əsərlərində ünsiyyət modellərinin semiotikası	116
Elmira-Məmmədova Kekeç. Janrlararası əlaqədə vücudnamələr	123
Simuzər İsmayılova. Səməd Vurğun yaradıcılığında ballada janrı	130

TARİXİ POETİKA

Seyfəddin Altaylı. Həsənoğlunun “Sirətin-Nəbi” adlı əsərində bəzi mifik obrazlar	136
Könül Hacıyeva. Xaqani qəzəllərində təşbeh və mübaligə sistemi	150
Şəhla Hüseynova. Saray şairi obrazının tarixi qaynaqları	160
Xanım Sultanova. Səməd Vurğunun “Aslan Qayası” və “Qız qayası” əsərlərində mifopoetik ənənə	166
Sədaqət Əsgərova. Hədislər din və ədəbiyyat kontekstində	171
Könül Məmmədova. Cahizin ədəbi-tənqid nəzəriyyəsinə baxış.	176

MƏTN TƏHLİLİ

Könül Əliyeva. Nizaminin astronomiya haqqındakı fikirlərinin poetik təcəssümü	183
--	-----

YUBİLEY

Tahirə Məmməd. Fenomenal yaddaşı ilə seçilən ədəbiyyatşünas alim – Məhəmmədəli Mustafayev–60	189
Pərvanə Bəkirqızı (İsayeva). Cavanşir Yusifli imzası, yaxud filoloji fantaziya	193

**DÜNYA ƏDƏBİYYATI NƏZƏRİYYƏSİNDƏN
TƏRCÜMƏLƏR**

İqor Nikolayeviç Çistyuxin. Dram və dramaturgiya haqqında (tərcümə edən fil.ü.f.d. Aqşin Dadaş-zadə)	198
---	-----

POETİKA.İZM

AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri
The Scientific works of the Institute of Literature named after Nizami

Nəşriyyat redaktoru: **Töhfə Talibova**
Publishing editor: **Tohfa Talibova**

Texniki redaktor: **Rəşid Kərimli**
Make up editor: **Rashid Karimli**

Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun elmi nəşri olan
“Poetika.izm” jurnalında məqalələr pulsuz çap olunur.
In the Institute of Literature named after Nizami Ganjavi,
in scientific publication – “Poetics.izm” the articles are published free.

“Elm və təhsil” nəşriyyatının direktoru:
Professor Nadir MƏMMƏDLİ

www.literature.az

direclit@yahoo.com

Çapa imzalanıb: 03.12.2018. Formatı: 70x100 1/16

Approved to the print: 03.12.2018. Format: 70x100 1/16

Tirajı 300 nüsxə. Həcmi: 13 ç.v.

Edition 300 copy. Size: 13 p.p.

=====

“Elm və təhsil 1” nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsində
hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.
The journal has been published from prepared diapositives
in the “Elm ve tehsil 1” publishing house.

E-mail: elm.ve.tehsil@mail.ru

Tel: 497-16-32; 050-311-41-89

Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4