

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

**AZƏRBAYCAN TƏNQİDİ REALİST DRAMATURGİYASINDA
DİALOQ VƏ MONOLOQ**

İxtisas: 5715.01 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və təhlil

Elm sahəsi: filologiya

Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi
almaq üçün təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı: _____ Şəfa Şakir qızı Əliyeva

Elmi rəhbər: _____ Filologiya elmləri doktoru,
professor

Tahirə Qəşəm qızı Məmməd

BAKİ – 2021

Mündəricat

GİRİŞ	3
I FƏSİL. TƏNQİDİ REALİZM VƏ DRAMATURGIYA.....	9
1.1.Tənqidi realizm və ədəbi-nəzəri fikir	9
1.2. Tənqidi realizmdə ifşa, ironiya, ekspressiv münasibət	34
Fəsil 2. Monoloq- dram əsərlərinin bədii strukturunda vacib komponent kimi.....	48
2.1. Fərqli ədəbi cərəyanlarda monoloqun üslubi özünəməxsusluğu.....	48
2.2. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında monoloqun struktur-semantik xüsusiyyəti və funksiyası	60
III fəsil. Dram əsərinin dinamik strukturunun qurulmasında dialoqun rolu və ideya-estetik funksiyası	72
3.1.Tənqidi realist dramaturgiyada dialoqla müxtəlif təbəqə və tipajların təqdimi	72
3.2. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında remarka və dialoqun bir-birini tamamlaması. Dialoqda replikanın semantik funksiyası	81
3.3. Tənqidi realist dramaturgiyada yaddilli dialoqların semantikasi. (“Anamın kitabı” və “Ölülər” əsərindəki mikrodialoqlar əsasında)	91
3.4. Ədəbi mətnin ifadə vasitələri kimi pauza və təkrarın dialoqun strukturundakı yeri.....	101
NƏTİCƏ.....	115
Ədəbiyyat siyahısı:.....	120

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. Yaradıcılıq metodunun prinsipləri sistemində sənətkarlıq məsələlərinin xüsusi yeri və funksiyası var. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin təşəkkül və inkişaf mərhələsində – XX əsrin başlanğıcında bu cərəyan özünün bütün ədəbi növlərə aid janrlarla təmsil olunması ilə diqqəti cəlb edir. Tarixi drammatizmi yaradıcılıqda əks etdirmək baxımından tənqidi realist dramaturgiyaya aid əsərlər ədəbiyyatımızın mühüm bir mərhələsinin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Ölkəmizin əsrlərdən bəri yeraltı və yerüstü sərvətləri ilə bir çox dövlətlərin diqqət mərkəzində olması, neftimizə olan tələbatın sayəsində həmin dövrdəki ictimai quruluşun inkişafı, Rusiyanın onillərlə davam edən istilaçı siyasəti və bir çox digər faktorlar Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin yaranması və təşəkkülü üçün münbit zəmin yetişdirmişdi. İctimai həyatda gedən bir çox proseslər ədəbiyyatda da sürətli inkişafa və fəallığa gətirib çıxarmışdı. Bu cür aktiv həyatın təzhürlərini tənqidi realistlər öz əsərlərində daha dərinlən əks etdirə bildilər.

Ədəbi-nəzəri fikirdə realizmin əsas mərhələlərindən biri kimi qəbul olunan tənqidi realizm XX əsrin başlanğıcında başqa ədəbi cərəyanlarla, xüsusən romantizmlə bərabər parlaq dövrünü yaşayırdı. Bu dövrün ədəbi irsini araşdırdığımız zaman dramaturgiya sahəsindəki nailiyyətlər, hətta klassik sənət nümunələri adlanmağa layiq, teatr-səhnə sənətinin inkişafına təkan verən əsərlərin məhz bu ədəbi cərəyana aid olması bunu bir daha sübuta yetirir. Bunu sosial-tarixi problemlərlə bərabər dünyada baş verən ədəbi-mədəni yüksəliş, elmi-texniki, iqtisadi-siyasi inkişaf, ictimai-fəlsəfi düşüncələrin tərəqqisi ilə də əlaqələndirmək mümkündür. Dövrün özünün həm drammatizmi, həm də realizmi güclü idi.

Sosial ədalətsizliyin, haqsızlığın tənqidi kontekstində fərdlərin, geniş miqyasda xalqların, məzlumların gündəlik həyatının, məruz qaldığı ədalətsizliyin, hüquqlarının pozulmasının əks etdirilməsi bu mərhələnin əsas

ideya konsepsiyasını təşkil edirdi. Problemlərin məntiqi düşüncə, ağıl və əxlaqi-mənəvi dəyərlər aspektindən tənqidi bu ədəbi cərəyanın xarakterik xüsusiyyətlərindən idi. Yazıçıların, eləcə də şairlərin realist obraz yaratmaqlarına baxmayaraq, obrazın təsvirini verərkən, bədii portretini yaradarkən yalnız bir ədəbi cərəyandan deyil, yeri gəldikcə romantizm, sentimentalizm, naturalizmin, modernizmin elementlərinə də yer vermələri Azərbaycan tənqidi realistlərinin fərqləndirici xüsusiyyətlərdən idi. Tənqidi realist sənətkarların məsələyə fərdi yanaşma və təhlil metodu ilə yaxından tanış olduqda bunu daha doğru müşahidə edə bilirik. Tarixin ideallaşmış təsviri, insanın sevgi iztirablarının incəlikləri, duyğuların detalları onlar üçün bir o qədər də maraqlı deyildi.

Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyası bir çox problemlərlə əlaqədar çox araşdırılıb. Həmin problemlərin öyrənilməsi istiqamətində monoloq və dialoqlar üzərində də dayanılmışdır. Lakin tənqidi realist dramaturgiya dramatik nitqin əsas komponentləri, monoloq və dialoq baxımından ayrıca tədqiqat predmetinə çevrilməmişdir. Nəzərə alsaq ki, müəllif oxucuya informasiyanı dram əsərində əsasən dialoq və monoloqla ötürür, bu problemin araşdırılmasının əhəmiyyəti daha da anlaşıqlı olur. Şeir üçün misra, bənd, vəzn nə dərəcədə əhəmiyyətlidirsə, dramaturgiya üçün də monoloq və dialoq o qədər mühümdür. Ədəbi cərəyanlara uyğun olaraq dram əsərlərinin kompozisiya elementlərinin strukturunda, tipajlar aləmində və s. komponentlərində dəyişmələr müşahidə olunduğu kimi dialoq və monoloqlarda da spesifiklik özünü göstərir. Bu özünəməxsusluqların araşdırılıb sistemləşdirilməsi problemi dissertasiya işinin əsas aktuallığını şərtləndirir.

Tədqiqatın obyektı və predmeti. Tədqiqat işinin obyektı Azərbaycan ədəbiyyatında dialoq və monoloqun əks olunduğu tənqidi realist dram əsərləridir. Tədqiqatın obyektı kimi Azərbaycan realist ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələri Cəlil Məmmədquluzadə, Məmməd Səid Ordubadi, Əbdürrəhim

bəy Haqverdiyev, Məmməd Cəfər Cəfərovun dramaturgiyasından nümunələr cəlb edilmişdir.

Tədqiqat işinin predmetini isə tədqiqata cəlb edilmiş tənqidi realist dram əsərləri haqqında Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında mövcud olan tədqiqat əsərləri təşkil edir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Tədqiqatın əsas məqsədi Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasında dialoq və monoloq məsələsini araşdırmaqdır. Bunun üçün aşağıdakı vəzifələri yerinə yetirmək qarşıya məqsəd qoyulmuşdur:

- tənqidi realizmə son dövrə xas yeni və fərqli yanaşmalar aspektində nəzər salmaq;
- tənqidi realizmdə ifşa və ironiya, ekspressiv münasibəti araşdırmaq;
- dramaturqun personajların nitqini qurma sənətkarlığını metod və üslub, poetika kontekstində araşdırmaq;
- Dialoq və monoloqu dramatik növün digər komponentləri ilə qarşılıqlı əlaqədə tədqiq etmək;
- dialoqla təbəqə və tipajların özünəməxsus nitqinə aydınlıq gətirmək;
- tənqidi realist dramaturgiyada yaddilli ifadələrin rolunu təyin etmək;
- dramaturgiyada pauza və təkrarın bədii-estetik funksiyasını göstərmək.

Tədqiqatın metodları. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizm mərhələsinin araşdırılmasında sistemli elmi yanaşma dissertasiyanın nəzəri metodoloji əsası kimi götürülmüşdür. Dissertasiya işi tarixi müqayisəli, struktur-semantik tədqiqat metodları əsasında yazılmışdır. Bugünə qədər görkəmli alimlərin və ədəbiyyatşünasların tənqidi realizm və nitqin komponentləri ilə bağlı araşdırmalarındakı elmi prinsiplər tədqiqatın hazırlanmasında istiqamətverici mənbə kimi əsas götürülmüşdür.

Dissertasiya işi hazırlanarkən müasir ədəbiyyatşünaslığımızda, eləcə də Qərb fəlsəfəsində tənqidi realizmlə bağlı ideyalar, dialoq və monoloq haqqındakı tədqiqat işlərinə də müraciət edilmişdir.

Müdafiəyə çıxarılan əsas müddəalar:

1. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında tənqidi realizmin meydana gəlməsi üçün ictimai-siyasi və mədəni şərait.
2. Azərbaycan tənqidi realist yazıçılarının ilk dəfə olaraq xalqın içindən çıxmış “kiçik adam”lardan bəhs etməsi.
3. Monoloqun soliloq növünün C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasına xas monoloqlar üçün daha xarakterik olması.
4. Bədii yaradıcılıqda personajların nitqinin tipikləşdirilmə və fərdiləşdirilməsində bilinçsizliyin (ikidillilik) xüsusi rolu.
5. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında remarka və dialoqun bir-birini tamamlaması.
6. Ədəbi mətnin ifadə vasitələri kimi pauza və təkrarın dialoqun strukturunda yeri.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında monoloq və dialoq problemi indiyə qədər hər hansı bir ədəbi cərəyan əsasında araşdırılmamışdır. Bu tədqiqat işi problemin dissertasiya səviyyəsində araşdırıldığı ilk əsər olduğundan Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında elmi yenilik sayıla bilər.

Tədqiqat zamanı aşağıdakı elmi yeniliklər əldə olunmuşdur:

- Bu dissertasiya işində qoyulan problem ədəbi cərəyanın spesifikliyindən və təmsilçilərinin sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən irəli gələn özünəməxsusluqlar nəzərə alınaraq öyrənilir;
- Problem ədəbi cərəyanlardan gətirilmiş nümunələr, həm də dramatik növün başqa komponentləri ilə müqayisəli şəkildə tədqiq olunur;
- Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasında ilk dəfə olaraq ironiyanın növləri öyrənilmişdir;
- Dramatik nitqin məzmun və forma etibarilə daxili monoloq formasını xatırladan soliloq və aside forması Azərbaycan

ədəbiyyatında ilk dəfə olaraq bu dissertasiya işində tədqiqata cəlb edilmişdir;

- Dialogun təşkilində əsas komponentlərdən olan pauza və bədii təkrarın növləri, funksiya və işlənmə tezliyi elmi yenilik kimi tədqiqat işində müəyyənləşdirilmişdir.

Tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti. Dissertasiya işinin nəzəri əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, bu işdə tənqidi realizmin yaranması, formalaşması və inkişaf prosesinə həsr olunmuş çoxlu sayda araşdırmalar elmi-nəzəri baxımdan ümumiləşdirilmiş, dramatik nitqin komponentləri olan dialog və monoloq bu ədəbi cərəyana məxsus olan bütün dram əsərlərində tədqiqata cəlb edilmişdir. Bu mərhələnin ədəbiyyatdakı rolu, eləcə də dramatik nitqin dram əsərinin təşkilindəki əhəmiyyəti, onun müsbət təsiri, elmi-nəzəri mahiyyəti açıqlanmışdır.

Əldə edilmiş nəticə və yeniliklərdən ədəbiyyatımızın ümumnəzəri tədqiqi üçün metodiki təcrübə, nəzəri qaynaq, təhlil nümunəsi kimi istifadə etmək olar. Dissertasiya işi problematikasına görə realizm tarixinə və dramatik nitqin komponentlərinə aid əsərdir. Bu baxımdan tədqiqat işi ali məktəblərin filologiya fakültələrində dərs vəsaiti, ədəbiyyat nəzəriyyəsi ixtisası üzrə köməkçi vəsait kimi faydalı ola bilər.

Tədqiq olunan məsələlərin nəticələrindən, öyrənilən əsərlərin səhnələşdirilməsində də istifadə edilə bilər.

Aprobasiyası və tətbiqi. Dissertasiya işi Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsində yerinə yetirilmişdir. Dissertasiya işinin əsas nəticələri həmin şöbənin seminarlarında və iclaslarında müzakirə olunmuşdur.

Tədqiqatın əsas müddəaları və nəticələri doktorantın Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının tövsiyə etdiyi, həmçinin xarici ölkələrin müvafiq nüfuzlu elmi məcmuə və jurnallarında dərc olunan məqalələrdə, iddiaçının beynəlxalq və respublika səviyyəli elmi

konfranslardakı məruzə və çıxışlarının dərc edildiyi konfrans materiallarında öz əksini tapmışdır.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilatın adı. Dissertasiya işi Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunda yerinə yetirilmişdir.

Dissertasiyanın struktur bölmələrinin ayrılıqda həcmi qeyd olunmaqla dissertasiyanın işarə ilə ümumi həcmi. Dissertasiya işi giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

Giriş - 8688 işarədən ibarətdir

I fəsil - 69983 işarədən ibarətdir

II fəsil - 42079 işarədən ibarətdir

III fəsil - 71144 işarədən ibarətdir

Nəticə - 8290 işarədən ibarətdir

I FƏSİL. TƏNQİDİ REALİZM VƏ DRAMATURGIYA

1.1. Tənqidi realizm və ədəbi-nəzəri fikir

Realizmin mərhələ və tip xüsusiyyətlərini təhlil edərkən onu xarakterizə edən konflikt və xarakterlər, poetika və problematika məsələləri, meydana gəlmiş ictimai şəraiti nəzərə almaq vacib şərtlərdən sayılır. Realizmin xüsusi mərhələsi olan tənqidi realizm ədəbi cərəyan kimi mövcud olduğu dövrdə, xalqın milli inkişafı, fərdin insani hüquqları, cəmiyyətin təbəqələşməsi, dövlətin demokratikləşməsi fikrini ehtiva edən ədəbi cərəyan idi. Azərbaycan ədəbiyyatında bu cərəyanın yaranmasında heç şübhəsiz ki, qonşu dövlətlərin də mədəni və iqtisadi təsirini danmaq olmaz. Kapitalist münasibətlərin inkişafı, təbəçilik və gerilikdən milli azadlıq və inkişafa keçid uğrunda, xalq təfəkküründəki irəliləyiş kimi amillər də realizmin yeni mərhələsinin özünü təsdiqinə təsir edən başlıca səbəblərdən idi.

İctimai-iqtisadi əlaqələr nəticəsində qazanılıb əldə edilmiş yeni dəyərlər hər bir ədəbi cərəyanda insana baxışı dəyişdirir, bu münasibətlər isə insana yeni dəyər və məzmun qazandıraraq onu fərqli prizmalardan müşahidə etməyə imkan yaradır. Bu cür əlaqələr sistemində insan “... *iqtisadi, ictimai, sosial, mənəvi, əxlaqi və s. məzmun kəsb edir*” [59,s.164].

Son dövrlərdə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında və müasir ədəbi-nəzəri fikrində ədəbi cərəyanlara, onlara məxsus müvafiq əsərlərə və onların xarakterik xüsusiyyətlərinə maraq artmışdır.

Realizm, onun yarandığı tarixi şərait, üslub və metod münasibətləri, təzahür mexanizmi dəfələrlə tədqiqata cəlb edilsə də, müasir ədəbiyyatşünaslıqda bu problem yenə öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Əlbəttə, bu mövzuya tez-tez toxunulması realizm haqqında məlumatların kifayət qədər olmaması ilə əlaqədar deyil. Hər dövr yaradıcılıq hadisəsinin yeni dəyərləndirilməsini tələb edir. Bundan başqa yeni təhlil metodlarının və prinsiplərinin yaranması da keçmiş hadisənin daha dərinlən araşdırılmasına imkan yaradır.

Son iki əsrdə realizmin nəzəri, tarixi və bir sıra digər problemlərinə çox sayda alimlərimiz toxunmuşlar. Əli Nazim, Məmməd Arif Dadaşzadə, Cəfər Xəndan, Əli Sultanlı, Mir Cəlal, Məmməd Cəfər Cəfərov, Mirzə İbrahimov, Həmid Araslı, Feyzulla Qasımzadə, Əziz Şərif, Mikayıl Rəfili, Əziz Mirəhmədov, Kamal Talıbzadə, Kamran Məmmədov, Firudin Hüseynov, Xalid Əlimirzəyev, Yaşar Qarayev, İsa Həbibbəyli, Hüseyn İsrailov, Zaman Əsgərli, Tahirə Məmməd, Ramiz Qasimov və başqaları tərəfindən realizm fərqli aspektlərdən araşdırılmışdır.

Akademik İsa Həbibbəyli tənqidi realizmin, o cümlədən bu cərəyana aid milli dramaturgiyanın kontekst problemlərinin üzə çıxarılıb sistemləşdirilməsində son dərəcə əhəmiyyətli tədqiqatlar aparmışdır. Akademikin üzə çıxarılıb çap etdirdiyi bir sıra əsərlər tənqidi realist dramaturgiya üzərində aparılacaq tədqiqatların imkanlarını genişləndirmişdir.

Professor Tahirə Məmməd 1999-cu ildə yayımlanan “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası” [62] adlı kitabında, eləcə də 2016-cı ildə çap olunan “XX əsr Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyası” [63] adlı məqaləsində tənqidi realizmə aid dram əsərlərinin ümumi tipoloji xüsusiyyətlərini, kompozisiya, süjet və obraz kimi komponentlərini araşdırmışdır.

Rəhilə Məmmədova 2012-ci ildə müdafiə etdiyi “Dialogi və monoloji nitqin psixoloji-lingvistik əsasları” [68] adlı dissertasiya işində monoloq və dialog haqqında dəyərli məlumatlar vermişdir. Dilçilik İnstitutunda müdafiəyə buraxılmış tədqiqat işində elə adından da göründüyü kimi lingvistik təhlilə üstünlük verilmişdir. Həcər Hüseynova 2016-cı ildə nəşr olunan “Bədii əsərlərin üslubi sintaksisi” [50] adlı kitabında nitqin növləri və ifadədə ekspressiv münasibətlər haqqında lakonik qeydlər vermişdir. Təyyar Salamoğlunun 2018-ci ildə çap olunan “Azərbaycan tənqidi realizminin estetikası” adlı monoqrafiyasında tənqidi realizm ədəbi cərəyanında tənqid pafosu ilə yanaşı

təsdiq pafosunun da əhəmiyyəti, gülüşün səciyyəvi xüsusiyyətləri təqdim edilmişdir [75].

Müasir ədəbi-nəzəri fikrin inkişafı nəticəsində artıq Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı ötən əsrin təcrübəsi ilə kifayətlənmir, yeni axtarışlara üz tutur. “Ontoloji realizm” anlayışını elmə gətirən Roy Baskarın və akademik İsa Həbibbəylinin dövrləşdirmə konsepsiyası haqqındakı fikirləri sayəsində XXI əsrdə tənqidi realizmə, onun sərhədləri və yaratdığı üstünlüklərə tədqiqat işində bir daha yenidən nəzər salınmışdır.

Müasir dövrdə Qərbdə tənqidi realizmə olan maraq bu sahədəki tədqiqat işlərinin sayını artırmaqla yanaşı, geniş miqyasda yayılmasına səbəb olmuşdur. İstər Qərb, istərsə də Şərq ədəbiyyatında Roy Baskarın tənqidi realizmə yeni məzmun qazandıran fəlsəfi fikirləri təhlil edilir.

Maarifçi realizm və romantizm kimi ədəbi cərəyanların da mövcud olduğu dövrdə, tənqidi realizm ədəbi cərəyanı və onun nümayəndələri üslubları ilə fərqlənməyi bacardılar. Bu ədəbi cərəyana məxsus nümunələri araşdırarkən bir çox elmi əsərlərə və tədqiqat işlərinə müraciət etdik. *“XX əsrin əvvəllərində tənqidi realizm cəmiyyətdəki nöqsanlarla qarşılaşaraq mübarizə səhnəsinə atıldı. Bu cərəyan zamanın əksliklərindən, dövrün mübarizəsinin əks-sədasından yarandı”* [26, s.443]. Ziddiyyətli fikirlərlə rastlaşsaq da, əminliklə deyə bilərik ki, tənqidi realizm maarifçi realizm və romantizmə cavab olaraq meydana çıxmamışdır. Dövrün, zamanın tələbinə uyğun olaraq köhnə estetikadan qismən uzaqlaşib yeni daha mükəmməl, tamamlayıcı metod yaratmaq cəhdi kimi yaranmışdır. Realizmin növbəti mərhələsi olan tənqidi realizmin meydana gəlməsi ilə maarifçi realizm ədəbiyyatdan tamamilə silinmir. Heç bir yeni cərəyanın, estetikanın yaranması ondan əvvəlkinin silinməsi və ya zəifləməsi demək deyil. Bununla yanaşı, eyni zaman kəsiyində Azərbaycan ədəbiyyatında birdən çox ədəbi cərəyanın mövcudluğunu nəzərə aldıqda, bu cərəyanların bir-birinə təsirsiz ötüşmədiyini də görürük. Yaşar Qarayevin bu təsiri belə izah edir: *“maarifçi realizm hələ uzun müddət tənqidi realizmlə yanaşı yaşamaqda davam*

edir, ikinci tərəfdən tənqidi realizmin özü də maarifçi məfkurə və motivlərdən tamam “təmizlənmir” [55, s. 216].

Tənqidi realizm öz təbiəti, xarakterik xüsusiyyətləri, cəmiyyətə, eləcə də ətrafda baş verən hadisələrə münasibəti ilə ədəbi olmaqla yanaşı, həm də fəlsəfi cərəyan olduğunu bir daha sübuta yetirdi. Tənqidi realizmi fəlsəfi fikir cərəyanı adlandıran filosofların qənaətinə, “... *realizm-kainatın, dünyanın mövcudluğunun üç səviyyədə konstruktiv şəkildə əlaqələndirilməsi məqsədini daşıyır. O səviyyələr belədir: üzvi, sosial və mənəvi. Onları bir-birilə əlaqələndirən yeganə vasitə isə insandır*” [135, s.46]. Bildiyimiz kimi, insan cəmiyyətin xüsusi varlıq forması, təbiətin isə bir hissəsidir. Yəni onları ayrı-ayrılıqda təsəvvür etmək mümkünsüzdür. Realizmin sistemləşdirilmiş bir sıra elementləri bu qarşılıqlı əlaqəni, insan və cəmiyyət arasındakı qarşılıqlı rabitəni anlamaq üçün həm ədəbi, həm də fəlsəfi baxımdan bir vasitə, xüsusi açar rolunu oynamalıdır. Bu cərəyan insanın şüurunda müstəqil və sərbəst şəkildə mövcud olan ətraf aləm, həmçinin gözümüzlə görüb zehnimizə yerləşdirdiyimiz, formalaşdırdığımız xarici dünyanın əslində necə varsa, olduğu kimi qəbul edilə bildiyi fikrini irəli sürür. Bu baxımdan həmin istiqamətdə heç bir təxəyyülə və fantaziyaya yer verilmədiyinə görə bu yanaşmanı tamamilə realist yanaşma hesab edə bilərik. İstər fəlsəfi, istərsə də ədəbi cərəyan olaraq realizmin oxucuya təqdim etdiyi dünya hər kəs tərəfindən qəbul edilib, tanınmış dünya modelidir, yəni lazımsız uydurmaya, gərəksiz əlavələrə, yan faktorlara yer verilməmişdir. Bu cür dünya modelinin ədəbiyyatın, xüsusilə tənqidi realist ədəbiyyatın tədqiqat obyektinə çevrilməsi də qaçınılmaz hal idi.

Tarix boyu elmlərin metodologiyası və fəlsəfənin inkişafı bir nəzəriyyəni tənqid edib, inkişaf etdirib, tamamlayıb və yeniləri ilə əvəzləyib. Belə olduğu halda, tənqidi realizmin də bu istiqamətdəki axında kənarda qalması, tədqiqata cəlb edilməməsi mümkünsüz idi. Son dövrlərdə bu istiqamətdəki araşdırmaların dərinləşdirilməsi nəticəsində bu cərəyana tarixi-təkamül yönümlü yanaşmada bir sıra çatışmazlıqlar olduğu da nəzərimizə çarpmışdır. Düşünürük ki, bunların

aradan qaldırılması məqsədilə gələcəkdə də tədqiqatlar və araşdırmalar aparılmasına ehtiyac var. Bir sıra çatışmazlıqlara, daha geniş və əhatəli tədqiqlər tələb etməsinə baxmayaraq bu tipli, yəni tarixi-təkamül yönümlü yanaşmanın faydaları da az deyildir. Belə ki, bu tipli yanaşma mürəkkəb proseslərin asan və sxematik təsvirini verir. Bu münasibət elm anlayışını yeni modeldə təqdim etmək üçün bir çox alimlərin qəbul etmədiyi nə varsa onları elmi istiqamət və paradigmlər sayəsində strukturlaşdırır və sistemləşdirir ki, bu da onun digər spesifik xüsusiyyətidir. Əlbəttə, bütün bunlar isə öz növbəsində tənqidi realizmlə bağlı araşdırmaların təhlilində müəyyən qədər sistematikliyə, tədqiqatçı üçün yeni və məşəqqətsiz yolların kəşfinə gətirib çıxarır.

XX əsrdə geniş yayılan bu ədəbi cərəyan tədqiqatçıya məlumatın sərhədləri, məzmunu və əhəmiyyəti haqqında problemin ümumi inkişaf xəttində dəqiq və mütləq məlumat vermək fikrini doğru hesab etmirdi. Lakin bununla belə, problemin qoyuluş tərzində reallığa, həqiqətə yaxın məlumatların əldə edilə biləcəyi fikrini təsdiqləyən cərəyan olmuşdur. Tənqidi realizm, ədəbiyyatın, eləcə də fəlsəfənin bütün dövrlərində, hətta bugünkü gündə belə bir tendensiya olaraq mövcuddur.

Tanınmış alim Roy Baskar bu cərəyanın tarix-fərd-cəmiyyət paradigmasında öyrənilməsi istiqamətində dəyərli təkliflər irəli sürmüşdür. XX əsrin sonunda onun və Ted Bentonun müddəaları əsasında müasir fəlsəfə elminin qarşısında bu cərəyanın mövqeyini dəqiqləşdirmək, idrak prosesində realizm qatlarının təhlilində dil, şüur və təfəkkürün aktivliyi ilə bağlı məsələləri şərh etmək kimi vəzifələr qoyulurdu.

N.A.Qonçarova realizmlə bağlı ötən əsrdə və müasir nəzəriyyədə hansı mülahizələrin olmasına fikir vermədən qeyd edir ki, reallıq var və bu *“təbəqələşmiş yaxud da çoxsəviyyəli reallıqdır”* [97, s.91]. O, bu fikrini Roy Baskarın fəlsəfi ontologiyasındakı 3 əsas səviyyə olan *“real, həqiqi və empirik səviyyə”* [132, s.234] ilə əlaqələndirir.

Müasir dövrdə Qərbdə tənqidi realizmə olan maraq bu sahədəki tədqiqat işlərinin sayını artırmaqla yanaşı, geniş miqyasda yayılmasına da səbəb olmuşdur. İstər Qərb, istərsə də Şərq ədəbiyyatında Roy Baskarın fikirləri təhlil edilir. 1996-cı ilin noyabrından etibarən tənqidi realizmin təbiət və humanitar elmlər sahəsindəki təsirini, nəzəri və praktik əhəmiyyətini göstərmək məqsədilə Tənqidi Realizm Mərkəzi (Center for Critical Realism) yaradılmışdır. 1997-ci ilin avqustundan Tənqidi Realizm Mərkəzinin ilkin layihələri ildə bir dəfə təşkil edilən konfrans və seminarlarda müzakirə edilir, nəticələri isə mərkəzin veb saytında yerləşdirilir. Bu mərkəz 1998-ci ildən bugünə qədər müstəqil beynəlxalq peşə təşkilatı kimi mövcud olan Beynəlxalq Tənqidi Realizm Dərnəyinin (IACR) formalaşmasına da yol açmışdır.

1999-cu ildən başlayaraq Tənqidi Realizm Dərnəyi tərəfindən mütəmadi olaraq illik konfranslar keçirilir. 2002-ci il noyabr tarixindən etibarən isə bu dərnək tərəfindən qəbul edilmiş və nəzərdən keçirilmiş jurnal “Tənqidi Realizm” jurnalı adlanır və dünyanın müxtəlif ölkələrindən tənqidi realizmlə bağlı məqalələrin çapını reallaşdırır. Jurnalda yalnız ədəbiyyat deyil, elmin bütün sahələrində- iqtisadiyyatda, tibbdə tənqidi realizmin rolu haqqında araşdırmalar üstünlük təşkil edir. Bu isə anlayışın sərhədlərini genişləndirir; realizm və tənqidin qarşılaşdırılması, bütün sahələrdə onların obyektiv vəhdətinin qorunması məsələlərinə diqqəti yönəldir.

Günümüzdə baş verən prosesləri izləyən bu jurnal məqalələrin və elmi tədqiqat işlərinin nəşrini bugün də böyük ciddiyyət, nizam-intizamla davam etdirir.

Realizm tarixinin mərhələləri haqqında danışarkən Azərbaycan, eləcə də keçmiş Sovet Şərqi ədəbiyyatşünaslıqlarında normativləşdirilən maarifçi realizm, tənqidi realizm və sosialist realizminin üzərində dayanmışıq. Bunun başlıca səbəbi həmin cərəyanlara aid tədqiqat işlərində, elmi əsərlərdə tənqidi realizmin digər mərhələlərlə müqayisədə geniş araşdırılması və başlıca prinsiplərinin müəyyənləşdirilib təsdiqini tapması ilə bağlıdır. Həmin

tədqiqatlarda realizmin özünü təsdiq prosesinin, zaman və məkan prinsiplərinin, bir cərəyan kimi özünəməxsusluqlarının müəyyənləşdirilməsində ciddi elmi uğurlar əldə edilmişdir. Akademik İsa Həbibbəyli realizmin mərhələlərinin təsnifatında “*erkən realizm*”in də mövcudluğunu əsaslı dəlillərlə sübut etmişdir. Erkən realizmin bir mərhələ kimi müəyyənləşdirilib üzə çıxarılması realizmin üç əsas cərəyanında milli ənənənin oynadığı rolu nəzərə almaq baxımından son dərəcə əhəmiyyətlidir. Məhz bu amili nəzərə alaraq İsa müəllim yazır: “*XVIII əsrin realizmi təsviri realizm yox, realizmin ərafəsinin, başlanğıc dövrünün ovqatını yaşayan və əks etdirən erkən realizm idi. Molla Pənah Vəqifin realizmi Azərbaycan ədəbiyyatında realizm ədəbi cərəyanının müqəddiməsidir*”[46,s.4].

XIX əsrdən başlayaraq Azərbaycan ədəbiyyatında realizm cərəyanı aparıcı mövqedə idi. XIX əsrdə Mirzə Fətəli Axundzadənin dramaturgiyası ilə maarifçi realizmin, XX əsrdə isə Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyası ilə tənqidi realizmin ədəbiyyatımızda ən gözəl inciləri yaradılmışdır. Mirzə Fətəli Axundzadənin əsərləri ideya-estetik məzmunundan başa düşüldüyü kimi maarifçi realist xarakter daşıyırdı, Cəlil Məmmədquluzadənin dram əsərlərində isə gerçəkliyə yanaşmanın və onu yaradıcılıqda əks etdirmənin prinsipləri artıq realizmdəki keyfiyyət dəyişikliyindən xəbər verirdi.

Bir çox tədqiqatlarda Mirzə Fətəli Axundzadənin ədəbi irsində maarifçi realizmin ünsürlərinin üstünlük təşkil etdiyi öz təsdiqini tapsa da, ədəbiyyatşünaslıqda uzun müddət ondan tənqidi realizm kimi bəhs edilmişdir. Buna səbəb isə tənqidi realizmlə maarifçi realizm arasındakı bir sıra oxşarlıqlardır. XX əsrdən başlayaraq maarifçi realistiklərlə tənqidi realistiklərin oxşar və fərqli cəhətləri bir çox alimlərin diqqətini cəlb etmişdir. Professor Qorxmaz Quliyevin tənqidi realizm haqqında olan fikirləri müxtəlif mübahisələrə, fikir ayrılıqlarına səbəb olmuşdur. “*Həm forma rəngarəngliyi, həm də məzmun dərinliyi baxımından ədəbiyyat tariximizdə əlahiddə yeri olan Cəlil Məmmədquluzadənin əsli-nəcabəti məlum olmayan sosialist realizminin, estetik fikrin ən yüksək zirvəsi elan etmək naminə bu zirvəyə gedən yolda*

mərhələ kimi Maksim Qorki tərəfindən uydurulmuş tənqidi realizm çərçivəsinə salınması yazıçının yaradıcılığının son dərəcə əhəmiyyətli tərəflərini işıqlandırmağa imkan vermir” [60, s.149]. Tənqidi realizm, onun banisi və nümayəndələri hər zaman müzakirə mövzusu olmuşdur. Əgər professor Qorxmaz Quliyevin dediyi kimi, Cəlil Məmmədquluzadənin ədəbi irsini realizmin əsas mərhələlərini inkar edərək, ümumiləşdirilmiş realizm şəklində tədqiq etsək o zaman daha geniş, əhatəli, eyni zamanda qeyri-müəyyənliklərlə dolu araşdırmalar apara bilərik. Lakin tənqidi realizm dəqiq sərhədləri, manifesti, mətbu orqanı olan ədəbi cərəyandır. Bu baxımdan professorun fikirləri ilə razılaşmayaraq, realizmin hər bir mərhələsinin xüsusi sərhədləri, özünəxas əlamətləri, məlumatları sistemləşdirmək kimi səciyyəvi xüsusiyyətlərinin əhəmiyyətini bir daha qeyd edirik.

Müasir dövrdə də ötən əsrdə olduğu kimi tənqidi realizmin banisi, səciyyəvi xüsusiyyətləri haqqında fərqli mülahizələr var. Akademik İsa Həbibbəyli Cəlil Məmmədquluzadənin tənqidi realizmin bayraqdarı olması və həyatı təsvir üsulu haqqındakı mübahisələrə son qoyaraq belə yazır: *“Cəlil Məmmədquluzadənin ... ancaq cəmiyyət həyatındakı mənfi tərəfləri əks etdirdiyi barədə sərt ittihamlar irəli sürülür. Fikrimizcə, Cəlil Məmmədquluzadə haqqında bu qəbildən olan ittihamların meydana çıxmasının əsl səbəbi ilk növbədə dünya ədəbi fikrində, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında xüsusi mərhələ təşkil edən tənqidi realizm ədəbi cərəyanının mahiyyətini ya doğru-dürüst bilməməkdən ya da lazımi səviyyədə dəyərləndirməməkdən irəli gəlir*” [16, s.6].

Geniş və hərtərəfli tədqiqatlara, dünyanın müxtəlif ölkələrində fərqli alimlər tərəfindən aparılmış araşdırmalara baxmayaraq, realizm, onun prinsipləri problemi hələ də öz elmi həllini axtarmağa, hər dövrdə isə yeni baxış bucağını müəyyənləşdirməyə davam edir.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin bu mərhələsi bir sıra özünəməxsusluğuna görə fərqlənir. Azərbaycan tənqidi realist

ədəbiyyatında millilik, tarixi proseslərə uyğun olaraq hadisələrin təqdimatında milli mübarizə motivinin aparıcılığı spesifik xüsusiyyətlərdən idi. Bu mənada o, digər Sovet Şərqi xalqlarının sosializmdən əvvəlki dövr ədəbiyyatları ilə tipoloji uyğunluğa malik idi.

Azərbaycanda realizmin məhz bu mərhələsinin digər fərqləndirici xüsusiyyəti Cəlil Məmmədquluzadənin “kiçik” və “artıq” adamlarının iştirakı ilə ədəbiyyatımızda yeni bir başlanğıcın, yeni bir dövrün təşəkkül tapmasıdır. Azərbaycan tənqidi realist yazıçıları ilk dəfə olaraq “kiçik adam”ları xalqın içindən çıxmış, həm düşüncə, həm də yaşayış etibarilə onlarla eyni insanlardan söz açırdılar.

Cəlil Məmmədquluzadə və əqidə yoldaşlarının ədəbiyyata gəlməsi ilə Azərbaycan nəsrində başqa istiqamətlərdə inkişafını davam etdirdi. İctimai quruluşun yaratdığı təzadlar, ortaya çıxan ziddiyyətlər sənətkarları daha çox cəlb etmiş, onlar da öz növbələrində müasir, real həyatla səsleşənkənd və şəhər həyat tərzinin təsvirini daha məqsədəuyğun hesab etmişlər. Bununla da aşağı və orta təbəqənin nümayəndələri, düşüncə tərzləri, əməlləri və arzuları ilə “xırda”lıqdan uzaqlaşa bilməyən “kiçik” adamlar yeni tipli nəsr əsərlərinin qəhrəmanına çevrilə bilmişdilər. “Kiçik” insanların ədəbiyyata gətirilməsi ilə həm əzilən, istismar olunan xalqın faciəsi, həm də bu faciələrin səbəbini anlamayacaq dərəcədə “şüur yoxsulluğu” yaşayan cəmiyyətin ümumi mənzərəsi təqdim olunur. *“Kəndli “yoxsuldur”, doğurdan da yoxsulluğun bütün növləri ilə yoxsuldur. Hər şeydən bələri isə odur ki, kəndli öz yoxsulluğunu dərk etmək cəhətindən yoxsuldur. Əgər bunu dərk etsə, işin yarısını udmuş olar”* [55, s.158]. Əsasən, dramaturgiyada olmaqla digər ədəbi növlərə aid janrlarda da “artıq adamlar” bir qalereya formalaşırdı.

Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığı, dramaturgiyası bu dövrə qədərki klassik əsərlərin ənənəvi hal almış strukturu, məzmunu ilə razılaşmayaraq, bir çox əlavələrə, yeniliklərə yol açmışdır. Bunlar da öz növbəsində sənətkarın ədəbi irsində poetikliyin, üslubi dinamizmin yüksəlişinə gətirib çıxarmışdır.

Onun dramaturgiya sahəsindəki yaradıcılıq ənənələri müasirləri və davamçıları tərəfindən sürətlə yayılmağa başlamışdı. Haqqında bəhs etdiyimiz zaman kəsiyində realist sənətkarların bir çoxunun yaradıcılığında bu və ya digər səviyyədə Cəlil Məmmədquluzadə dühasının izləri, ruhu duyulurdu. Görkəmli sənətkar böyük mənəvi ideallar, arzular naminə cəmiyyətə tənqidi baxışlar formalaşıdırırdı və bu, bir çox hallarda çox kəskin xarakter daşıyırdı.

Ədibin bayraqdarı olduğu realizm həyatı sadəcə əks etdirən bir realizm deyildir, həyatı təşrih edən, onu göründüyündən daha çox detallarla, sətraltı mənalarla bəzənmiş bir şəkildə təqdim edən realizmdir. Mirzə Cəlil irsində gülüş yeni xarakter qazanır. Milli ədəbiyyatımızda gülüş bu vaxt qədər belə qəmli, qüssəli duyğuları, hissləri içində daşımamışdı. Bu, artıq “içində göz yaşları gizlədən gülüş” idi. Ədib həyatın zahiri təsvirini vermir, bu zahiri həyatın içində gizlənən qüsurları, nöqsanları göstərmək üçün gizlilik pərdəsini bu həyatın üstündən çəkir, dartıb götürür, bütün həqiqətləri çılpalığı ilə təsvir edir. Onun yaradıcılığında realizm kəşfiyyat, tədqiqat xarakteri nümayiş etdirirdi: “...*bütün müsəlman aləmi sökülür, rentgendən keçirilir. Bu realizm başdan-başa, bütünlükdə belədir, onun ən yaxşı nümunəsi isə “Ölülər”dir*” [52, s.196].

Cəlil Məmmədquluzadənin ədəbi irsini qiymətləndirməkdə görkəmli xidmətləri olan ədəbiyyatşünaslarımızdan Mirzə İbrahimov, Əziz Şərif, Mir Cəlil, Abbas Zamanov, Əziz Mirəhmədov, Cəfər Xəndan, Məmməd Cəfər Cəfərov, Məsud Vəliyev, Məmməd Arif Dadaşzadə, Feyzulla Qasımzadə, Cəfər Cəfərov, Əziz Mirəhmədov, Kamal Talıbzadə, İsa Həbibbəyli, Tahirə Məmməd, Ramiz Qasimovun və başqalarının mövzu haqqında söylədikləri qiymətli fikirlər, ədibin həyat və yaradıcılığı haqqında yazılmış məqalə və əsərlər, tədqiqatçıya köməklik etmişdir. Bununla belə, Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında bədii nitqin komponentləri indiyə qədər tənqidi realizmin prinsipləri nəzərə alınmaqla ayrıca tədqiqat predmetinə çevrilməmişdir. “Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasında dialoq və monoloq” mövzusunda tədqiqat aparmağa təşəbbüs göstərərəkən, yuxarıda adlarını çəkdiyimiz və

bilavasitə ədəbi fəaliyyətlərini Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığına həsr etmiş ədəbiyyatşünaslarımızın qiymətli elmi mülahizələrinin çox böyük əhəmiyyəti olmuşdur.

Feodalizmin tədricən süqutu, kapitalizmin nəzərə çarpacaq dərəcədə inkişafı, yeni ictimai quruluşun təşəkkülü ilə yeni qayda və şərtlərin tərtibi, ölkədə baş verən bir sıra digər siyasi-iqtisadi dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq, eləcə də əhali arasında xaricdə təhsil alıb gəlmiş insanların təsiri ilə yaranan “mədəni inkişaf” və s. səbəblər artıq ədəbiyyatda yeni yanaşma metodu və istiqamətlərin yaranmasının labüdlüyünü göstərirdi. Cərəyanın adındakı “tənqidi” epiteti diqqətin təsvir edilən həqiqətin mənfi tərəflərinə yönəldiyini bildirirdi. *“Özlüyündə yalnız tənqid və ifşaçılıq hələ bu realizmi “tənqidi realizm” etmir. İşənin hüdudları və işədən məqsəd də axı realizmin mahiyyətini müəyyən edir”*[55, s.528].

Azərbaycan ədəbiyyatında bu cərəyanın geniş və əhatəli tədqiqi ilə məşğul olan Yaşar Qarayev tənqidi realizm birləşməsindəki tənqid sözünün əsl mahiyyətini anlamayanlara, hətta ona “tənqid edən realizm” kimi yanaşanlara qarşı çıxaraq belə qeyd edir: *“Tənqid eləmək bütün metodlara və ədəbi növlərə məxsus xüsusiyyətdir. (Satira romantizmdə də, eposda da, antik komediyada da vardır) Tənqid burada mütləq məqsəd deyil. Burada əsas məqsəd həyatı olduğu kimi, tam obyektiv bir ehtirasla tədqiq etməkdir”*[55, s.139].

Tənqidi realizmdə yazıçıların əsas məqsədi oxucuya məsləhət vermək və ya tərbiyə etmək deyildi. Adından da göründüyü kimi gerçəkliyi əks etdirən bu cərəyanda yerli-yersiz söz bəzəyindən və şişirtmə hallarından qaçılırdı. Çox geniş yayılmış və qəbul edilmiş müddəaya əsasən, realizm tipik obrazların tipik şəraitdə təsvirini verir. Tipikliyə romantiklərdə də təsadüf edildiyindən onu realist ədəbiyyatın başlıca əlaməti kimi səciyyələndirmək doğru olmazdı. Tənqidi realistlərin yaradıcılığında tipiklik öz xarakterinə görə fərqlənir: onun ölçü və miqyası gerçəkliyə, tarixə, zamanavə məkana daha yaxındır. Məhz bu

səbəbdən ondakı sosial keyfiyyətlər daha aydındır; fərdiliyi isə xarakterinə xas cizgilərdə nümayiş olunur.

Bu dövrə qədər ədəbi obrazın fərdiliyi, ədəbiyyat üçün əhəmiyyəti lazımi səviyyədə nəzərə alınmamışdı. Yəni realizmə qədər bu hadisə xüsusi problem kimi yaradıcılıqda sənətkarın ideya-estetik planına daxil deyildi. Realizm ədəbi cərəyanının təşəkkülü ilə bu prinsip özünü bir çox yazıçı və şairin ədəbi-bədii yaradıcılığında göstərdi. Dneprovun da dediyi kimi *“Həqiqəti olduğu kimi, ideala münasibəti isə necə varsa elə təsvir etmək realist incəsənətin bütün formalarının əsas məzmununu təşkil edirdi”* [98, s.48].

İfadə üslubları, formaları bir qədər fərqli olsa da, maarifçi və tənqidi realist cərəyanın nümayəndələri köhnə həyat tərzini, cəhaləti, avamlıq və nadanlıığı eyni dərəcədə lənətləyir, xalqın yaxasını fanatiklik bəlasından qurtarmaq üçün eyni məqsədə xidmət edirdilər. Yaşar Qarayevin fikrincə, tənqidi realistlərdən fərqli olaraq, *“maarifpərvər realistlər nə keçmişin tənqidinə o qədər aludə, nə də gələcəyin xəyallarına o qədər məftun idilər”*[55, s.139]. Maarifçi realizm tənqidi realizmə nisbətən daha sərt, daha kəskin ifşaedici xüsusiyyətlərə malik idi.

Bir çox mənbələrdə maarifçi və tənqidi realizm qarşı-qarşıya qoyulur. Tədqiqatçının yanaşmasından asılı olaraq cərəyana verilən üstünlüklər dəyişir. Lakin unutmamaq lazım deyil ki, hər iki realizm öz epoxasını digərindən heç də pis əks etdirməmişdir və hər biri öz zamanına uyğun metodu layiqli təmsil etmişdir. Bu onların tarixi və estetik özünəməxsusluğunun göstəricisi idi. Tənqidi realizm harmonik tarazlığı pozulmuş mühitə tənqidi nəzər yönəldən cərəyandırsa, maarifçi realizm də maarifçi ideologiya prinsiplərinə uyğun olaraq tənqid yolu ilə tərbiyə etmək, ağılı hərəkətə gətirmək istəyən cərəyandır. Realizmin mərhələlərinin təyini istiqamətində Yaşar Qarayev, B. Suçkov, S.M.Petrov, V.Dneprovun, N.A.Qulyayev və bir çox digər alimlərin tədqiqat əsərləri xüsusilə diqqətə layiqdir.

Əlbəttə, maarifçi realizmdən tənqidi realizmə keçidin özünəməxsus səbəbləri var idi. İnsanın daxili aləminin, iç dünyasının qüsurlarını məhv etmək

istiqlamətində maarifçi bədii təsir, tərbiyə və mübarizə üsullarının zəifliyi aydın şəkildə duyulduğuna görə ədəbiyyat yeni çıxış yolları axtarırdı. Bu vaxt tənqidi realizmin məfkurə əsasını artıq burjua epoxasının yaratdığı demokratik ideologiyanın və inqilabi demokratizmin nailiyyətləri təşkil etməyə başlamışdı .

Maarifçi realizmdə problemin qoyuluşu zamanı xalqın mübarizəsi, çəkdiyi zülm və istismar ümumiləşdirilərək “kütlə”nin, “toplu”nun (“saraylılar”ın, “nuxulular”ın, ...) problemi kimi təqdim edilirdisə, tənqidi realizmdə artıq bu başqa xarakter daşıyırdı. Realizmin bu mərhələsində xalqın ruhunu, mənəvi aləmini, düşüncələrini bu “toplu”nun içindən fərqləndirilərək seçilmiş, obrazlaşdırılmış konkret simalar ifadə edirdilər.

İctimai proseslərin tarixilik aspektində əksi realizmin bu mərhələsində obyektiv xarakter daşıyırdı. Bu cərəyanın nümayəndələri cəmiyyəti bilavasitə çılpq, birbaşa təhqir etmir, açıq ittihamdan qaçınırdılar. Məhz bu tənqidi realizmi maarifçi realizmdən fərqləndirən digər xüsusiyyət idi. Tənqidi realistər gizli tendensiyalıqlığa əsaslanır, ideyalarını çatdırmaq üçün isə ifşa, ironiya və eyhamlardan məharətlə istifadə edirdilər. İctimai eyiblərin, qüsurların açılmasında “Molla Nəsrəddin” jurnalı əsas vasitəçi rolunu oynayırdı. Və çox zaman *“Ax, Molla Nəsrəddin lal ol, çox işlərə əl aparma! Çox sirrləri açma, pərdələri qovzama, çox çirkləri qurtdalama ki, üfunəti dünya və aləmə yayılsın”* [48, s. 4] şüarı ilə çıxış edirdi.

Həmin dövrdə artıq yazıçılar iqtisadi, sosial - mədəni həyat tərzi, əxlaq normalarını qəbul etmir və bunu da müxtəlif motivlərlə əsərlərində nümayiş etməyə, göstərməyə çalışırdılar. Xalqın tarixi taleyini, gələcək aqibətini kimin, hansı ictimai qüvvənin iradəsi, adı ilə bağlamaq axtarışları bu dövrdə mövcud olan bütün ədəbi cərəyanların müsbət qəhrəman axtarışlarında həlledici rol oynamışdır.

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın sosial həyatında olduğu kimi, ədəbi-ictimai mühitində də yüksəlmə duyulurdu. XIX əsrin realist ədəbiyyatı xalqı gerilik və cəhalətdən qurtarmaq, islah etmək məqsədi daşıyırdısa, XX əsrin

realizmi islah etmək əvəzinə mövcud ictimai quruluşun tənqidi və dəyişdirilməsi cəhdləri ilə, “*kimdir müqəssir?, nədədir nıcat?*” [56, s.529] suallarına dövrün, ədəbiyyatın qarşıya qoyduğu tələblər əsasında özünəməxsus cavablar tapmağa çalışırdı. Dövrün ziyalıları, şair və nasirləri ideyalarını yaymaq üçün dövrün həm ən məşhur, həm də ən çox təqiblərə məruz qalan jurnalı – “Molla Nəsrəddin”ə üz tuturdular. “Molla Nəsrəddin” jurnalı isə bu dövrdə tənqidi realist ədəbiyyatın nümayəndələrini bir yerə toplayan mərkəz idi. Cəlil Məmmədquluzadənin təşəbbüsü ilə yaradılan bu jurnal daxilində mənəvi sarsıntılar, müxtəlif psixoloji gərginliklər, təlatümlər keçirən, zahirdə isə gülən insanların düşüncələrini əks etdirən ədəbi məcmuə idi. Tənqidi realizmin bayraqdarı, eləcə də “Molla Nəsrəddin”in ideya rəhbəri olan Cəlil Məmmədquluzadənin öz sözləri ilə desək bu jurnalı “*...təbiət özü yaratdı, zamanə özü yaratdı*” [7, s.45].

Azərbaycan tənqidi realizminin nümayəndələri fikirlərinin yayılması, geniş kütlələrin ölkədə baş verənlər haqqında məlumatlı olmaları üçün “Molla Nəsrəddin” jurnalının fəaliyyətindən istifadə edirdilər. İsa Həbibbəylinin təbirincə desək, Molla Nəsrəddin ədəbi məktəbinin və “Molla Nəsrəddin” jurnalının məqsəd və vəzifələri üst-üstə düşürdü. Jurnalın ən fəal nümayəndələri Cəlil Məmmədquluzadə başda olmaqla, Mirzə Ələkbər Sabir, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Məmməd Səid Ordubadi, Əli Nəzmi, Əliqulu Qəmküsar, Mirzəli Möcüz, Əli Razi Şamçızadə və başqaları idilər. Bu görkəmli sənətkarlar xalqı cəhalətdən xilas etmək məqsədilə tərbiyəvi islahatlar aparmağı deyil, cəmiyyətdə əsaslı dəyişikliklərlə parlaq gələcəyə nail olmağı qarşıya məqsəd qoymuşdular. Bu sənətkarların yazıları “Molla Nəsrəddin” kimi baltanı dibindən vurduğuna görə onların düşüncələri bir-birini tamamlayırdı. Bu səbəbdən də “tənqidi realistlər” və “molla nəsrəddinçilər” milli ədəbiyyatda, demək olar ki, eyni düşüncə və amal uğrunda mübarizə aparan ziyalılar birliyini təşkil edir. Onlar bu dövrün, “*... zamanın həssas vaxtında ictimai hadisələri ciddi üslublu*

epik nəsr və publisistika ilə deyil, tənqid və satira kimi kəsərli ədəbi silahlarla ifşa etməkdə də fərqlənirdilər” [7, s.11].

Cəmiyyətin inkişafına maneə törədən bütün varlıqların, ictimai qüsurların tənqid və ifşa edildiyi bu fikir cərəyanı realizmin müasir, inkişaf edib təkmilləşmiş və üst səviyyəyə yüksəlmiş mərhələsi idi. Bu dövrdən etibarən, Azərbaycan ədəbiyyatında *“tənqidi realizm mövcud iqtisadi həyat və əxlaq tərzinin artıq tənqiddə və lənətə məruz qaldığı, inkar, ittiham və rədd olunduğu bir dövrün realizmi kimi formalaşır”*[55, s.139].

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, XX əsrin əvvəlləri fərqli ədəbi cərəyanların Azərbaycan ədəbiyyatına təsir edib istiqamət formalaşdırdığı bir dövr idi. Lakin milli istiqlal uğrunda mübarizədə heç kəs tənqidi realist nümayəndələr qədər obyektiv və əsaslı, gözlə görülə bilən, real nəticə verə biləcək səviyyədə çalışmırdı.

Bu ədəbi cərəyanın görkəmli ədibləri milli ədəbiyyata bir-birindən dəyərli əsərlər, obrazlar qalereyası təqdim etmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmi əvvəlki ədəbi cərəyanlardan fərqləndirən digər üstün cəhət faciə və komediyanı sintezləşdirərək özündə birləşdirən tragikomediya janrının məhz bu ədəbiyyatda meydana çıxmasıdır. Bu janrın ən parlaq nümunələri kimi Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər”, “Anamın kitabı”, “Dəli yığıncağı” əsərlərini göstərə bilərik. Məmməd Səid Ordubadinin “Dinçilər” əsəri məzmun və struktur baxımından “Ölülər”ə çox yaxındır və heç çəkinmədən onun təsiri ilə yazıldığını söyləmək olar. Məmməd Səid Ordubadinin ədəbi irsini, dramaturgiyasını araşdıran akademik İsa Həbibbəyli “Baği-şah, yaxud Tehran faciəsi” (1910), “Əndəlisin son günləri, yaxud Qrenadanın təslimi” (1914), “Maral”, “Sumqayıt”, “Sevgilər”, “Böyük quruluşda”, “Deleqatlar”, “İmtahan” və s. dramlarının adlarını çəksə də, “Dinçilər” dramından bəhs etmir. Çox güman ki, İsa müəllim də bu əsərin bir çox baxımdan “Ölülər”i təkrarladığını gördüyü üçün onun üzərində ayrıca dayanmır.

XIX əsrdə ədəbiyyatımızda fərqli sənətkarlar tərəfindən ayrı-ayrılıqda komediya və faciə janrında dram əsərləri yazılmışdır. Bu dövrdə ailə-məişət zəminində komediyalar və nadanlığın faciəsi çox sayda əsərlərdə fərqli şəkildə təsvir edilmişdir. Cəlil Məmmədquluzadənin yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz əsərlərində xalqın həyatı, üzləşdiyi çətinliklər və onlarla mübarizədə obrazların düşdüyü bəzən tragik, bəzən də komik vəziyyətlər bir ad altında birləşərək tragikomik əsərlərin meydana gəlməsini şərtləndirir. Ədəbiyyatşünaslıqda bu fikir tez-tez təkrarlansa da, “Ölülər” tragikomediyası ölülər aləminin komediyası, kefli İskəndərin isə faciəsi idi. “Anamın kitabı” əsərində də vəziyyət çox da fərqlənmir. “Dirilər”in, “ziyalılar”ın təqdimatında verilən nitqlər o dövrdəki cəmiyyətin, Zəhrabəyim ana kimi bir çoxlarının evindəki ürək parçalayan vəziyyətin ümumi mənzərəsini təsvir edirdi. “Dəli yığıncağı” tragikomediyasında isə mənzərə bir qədər fərqlidir. Yaşadıqları cəmiyyətdə Molla Abbasın dəli, əxlaqi dəyərlərini itirmiş, hər şeyi din pərdəsi arxasında gizlədən Fazil Məhəmməd kimilərin isə ağıllı hesab edilməsi faciənin daha da dərin olmasından xəbər verir. “*Ər*” pyesi *mövcud quruluşla uyğunlaşa bilməyən milli ziyahlığın komediyasıdır*” [46, s.4]. Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri ideya-estetik cəhətdən faciə,baş qəhrəmanın ölümü ilə nəticələnmədiyinə, satirik gülüşün üstünlüyünə görə komediya janrı ilə səsleşir. Hər bir vəziyyətdə bu tragikomediyalar xalqın düşdüyü komik vəziyyətin doğurduğu faciəni dahiyənə surətdə açıb göstərən əsərlərdir.

XX əsrdə elm sahəsində yaşanan inkişaf nəticəsində təbiət və elm haqqındakı ilkin biliklərimizi yenidən nəzərdən keçirməyə, dəyişikliklərə uyğunlaşmağa ehtiyac yaranmışdır. Bu dəyişikliklər determinizmin yerinə indeterminizmin, dəqiqliyin yerini qeyri müəyyinliyin aldığı yeni bir dünya təsəvvürü ortaya çıxarmışdır. Bu dünya haqqındakı təsəvvürlər nəticəsində realizm içində özünü tənqid elementlərini daşıyan tənqidi realizm nəzəriyyəsi və tənqidi realist mətnlər meydana çıxmışdır.

Son dövrdə tənqidi realizm fəlsəfəsi Amerikan tənqidi realistləri, Marksist tənqidi realistlər, Neo-Thomist tənqidi realistlər, tənqidi realist nəzəriyyəçilər olmaqla 4 qrup tərəfindən fərqli araşdırılmışdır.

Tənqidi realizm məlumatın sərhədləri və mahiyyəti haqqında tədqiqatçını məlumatlandıran, “...*hər cür reallıq, gerçəklik mütləq və son məlumatdır iddiasından daşındıran*” [128, s. 92], eyni zamanda həqiqətə daha yaxın məlumatların əldə edilə biləcəyi fikrini müdafiə edən bir elmi-fəlsəfi baxışdır.

Tənqidi realizmə xas bir sıra elementlər qədim zamanlardan ədəbiyyatda mövcud olmuşdur. Əslində daha qədim zamanlardan bir meyil, istiqamət kimi mövcud olmuşdur. Lakin XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində o, artıq bədii metod, cərəyan kimi formalaşdı. “*Tənqidi realizm məlumatın təbiəti və reallıqlara olan münasibəti haqqında bir yanaşma tərzidir*” [128, s.89]. Tənqidi realizm zehndən əlaqəsiz mövcud olan real həqiqətin mümkünlüyü, həm də reallıqla bağlı fikirlərin vasitəli və qeyri-dəqiq olması fikrini irəli sürməklə bir paradoksu özündə əks etdirir.

Tənqidi realizm haqqında Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında aparılan tədqiqatlar bizə bu cərəyanı XIX əsr və XX əsrin başlanğıcının hadisəsi kimi təqdim edir. Artıq XXI əsrdə müasir nəzəriyyə və fəlsəfədə “tənqidi realizm” nəzəriyyəsi ilə məşhurlaşan, onu yenidən aktuallaşdıran, indiyə qədər təhlil edib müəyyənləşdirdiyimiz xüsusiyyətlərə, cizgilərə bir daha nəzər salmağı şərtləndirən Roy Baskarın “A Realist Theory of Science” (1975) adlı tədqiqat əsərində və “The Possibility of Naturalism” (1979) kitabında isə ontoloji proqrama əsasən tənqidi realizmin humanitar elmlərin həddlərini aşaraq sosial elmlərə doğru genişləndiyini və bu istiqamətdə onun əsas hədəfinin humanitar elmlərin elmi imkanlarını fəlsəfi cəhətdən aydınlaşdırmaq olduğunu müşahidə edirik.

“Tənqidi realizmdə cəmiyyət laylarını və təbəqələrini tarixi gerçəkliyə uyğun göstərmə və modelləşdirmə meyli üstündür” [62, s.264]. Bu meyl əsərin

quruluşuna da təsir etmək üçün gözəl vasitədir. Maarifçi realizmdən, romantizmdən tənqidi realizmi ayıran bir cəhət də məhz bu idi.

Ədəbiyyatda bu dövrdə bir çox janrlarda yazılmış əsərlərə yer verilmişdi. Lakin dramaturgiya sahəsindəki inkişaf daha çox diqqətəlayiq idi. Milli həyatın real təsviri tənqidi realist dramaturgiyanın nümayəndələrinin təqdimatında daha geniş və əhatəli təqdim olunurdu. Tənqidi realizm cərəyanının bir çox görkəmli nümayəndəsi olsa da, dramaturgiya sahəsində Cəlil Məmmədquluzadənin həm əsərlərinin sayı, həm də hər bir əsərinin bir-birini təkrarlamadan fərqli ideya-məzmununa sahib olması onun bu cərəyanın zənginləşdirilməsində müstəsna mövqeyini müəyyənləşdirir. “Çay dəstgahı”, “Kışmış oyunu”, “Ölülər”, “Anamın kitabı”, “Kamança”, “Danabaş kəndinin məktəbi”, “Lal”, “Lənət”, “Oyunbazlar”, “Dəli yığıncağı”, “Ər” əsərləri hər biri ayrı-ayrılıqda gerçəkliyin ziddiyyətlərini əks etdirmək baxımından gözəl sənət nümunələridir. Sadalanan əsərlərin hər biri milli ədəbiyyatımızı zənginləşdirməklə yanaşı, teatr-səhnə sənətinin inkişafına da çox böyük töhfədir. Cəlil Məmmədquluzadə *““ölülük”, “dəlilik”, “keflilik”lə itirilən və təhlükədə olan dəyərləri, varlıqları tipikləşdirdi, “Danabaş” və “Bərgüşad” kəndlərinin məkan-modelləri ilə millətin şüuruna, mənliyinə nüfuz etməyə, ölü “hüceyrələri” diriltməyə, yarıyuxuluları ayılmağa çalışdı. Burada artıq islah olunacaq cahillik yox, ölüm gətirən cahillik təhlil, tənqid hədəfinə çevrildi”*[62, s.265].

Tənqidi realist dramaturgiyada Cəlil Məmmədquluzadədən sonra öz üslubu və hadisələrə yanaşma tərzilə fərqlənən digər böyük dramaturq Əbdürrəhim Bəy Haqverdiyevdir. “Molla Nəsrəddin” jurnalının fəal üzvlərindən olan sənətkar “Ceyranəli”, “Xortdan”. “Həkim-i nuni-səqir”, “Lağlağı”, “Mozalan”, “Süpürgəsəqqal” və s. imzaları ilə bir çox hekayə və felyeton çap etdirmişdir. Onun həm nəsr əsərlərində, həm də dramaturgiyasında tənqidi realizmin prinsipləri görünürdü. Ə.Haqverdiyevin “Pəri cadu”, “Millət dostları”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Ac həriflər”, “Padşahın məhəbbəti” kimi dram əsərlərində bu ədəbi cərəyanın bir çox prinsipləri ilə rastlaşırıq. Həm ideya-

estetik, həm də əsərlərin dili baxımından bu əsərləri Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasındakı nümunələrlə müqayisə etdikdə tənqidi realizmin elementlərinin qismən mövcudluğunu görürük ki, bu da öz növbəsində bugünə qədər həmin əsərlərin nə üçün tənqidi realizmə əminliklə aid edilməsini aydınlaşdırır. Heç şübhəsiz ki, bunda dramaturqun bədii fəaliyyətində əvvəlcə maarifçi realist kimi, daha sonra tənqidi realist, son dövrdə isə sosialist realizminin təmsilçisi kimi çıxış etməsinin də rolu olmuşdur. Dramaturqun dəfələrlə səhnələşdirilən və onun motivləri əsasında eyni adlı kino çəkilən (1993) “Ac həriflər” əsərində bu cərəyanın prinsipləri nisbətən daha qabarıqdır. Dövrün reallıqlarını, riyakarlıq və ikiüzlülüüyü, eyni zamanda acınacaqlı vəziyyəti göstərmək üçün dramaturq Molla Nəsrəddin məktəbinin mübariz tənqidi realist nümayəndəsi kimi çıxış etmişdir.

Hər bir əsəri ideya, poetika sənətkarlıq baxımından milli ədəbiyyatı, dramaturgiyanı zənginləşdirən, üslubu ilə fərqlənən digər sənətkar Cəfər Cabbarlıdır. Əbdürrəhim Bəy Haqverdiyev kimi onun da yaradıcılığında metod təkamülü izlənilir. *“Sənətkarı fərqləndirən onun ayrı-ayrı əsərlərində metod dəyişimindən daha çox bəzən bir əsərində metodların qarışıq-qovuşuq şəkildə üzə çıxmasıdır. Bu baxımdan “Aydın” və “Oqtay Eloğlu” əsərlərində tənqidi realizmlə romantizm çarpaz sintezləşmiş haldadır”* [62, s.265]. Cəfər Cabbarlının “Aydın” və “Oqtay Eloğlu” əsərlərində tənqidi realizm cərəyanına aid digər əsərlərdə olduğu kimi cəhalət içində boğulan məzlum xalq, hüququ tapdanmış insan modelləri, fərqli intellektə sahib obrazlar, onların düşüncə və əksətdirmə formaları daha çox yadda qalır.

Tənqidi realizmin digər görkəmli nümayəndəsi M.S.Ordubadinin dramaturgiyasında da üslub qarışıqlığı özünü göstərir. Azərbaycan ədəbiyyatında irihəcmli əsərlərin müəllifi kimi tanınan sənətkar fərqli metodlarda yazılmış dram əsərlərinin müəllifidir.

Bədii yaradıcılığa şeirlə başlayan sənətkar “Hərdəmxəyal” imzası ilə “Molla Nəsrəddin” jurnalında çıxış edirdi. Yaradıcılığının ilk illərində romantik

baxışlar üstünlük təşkil edən ədib daha sonra tənqidi realizmə və sosialist realizminə meyl göstərərək bu metoda aid dram əsərləri yazmışdır. “Sevgilər” adlı dram əsəri üzərində Ordubadi hələ inqilabdan əvvəl, 1909-cu ildə işləmiş, əsərin əsas mətni o zaman yazılmışdır. Lakin ilk variantda əsər pərdələrə bölünməmiş, dramatik poema şəklində verilmişdir. Sonralar müəllif yenidən əsəri işləmiş, onu səhnə əsəri şəklinə salaraq çap etdirmişdir. Əsərin adı ilkin variantda “Yusif və Züleyxa” olmuşdur, çap edərkən isə “Sevgilər” adlandırılmışdır. “Maral” dramının əlyazması üzərində yazılma tarixi qeyd edilməmişdir. Lakin Ordubadinin Böyük Vətən müharibəsi illərində həmin əsər üzərində işlədiyi və onu 1945-ci ildə qurtarmış olduğu haqqında mətbuatda xəbərlərə rast gəlinir. “Dinçilər” əsərinin inqilabdan əvvəl yazıldığı güman edilir. İlk dəfə 1964-cü ildə çap edilmişdir. Əsli Azərbaycan Dövlət Dram Teatrının Bədii Fondunda, surəti Respublika Əlyazmaları Fondunda saxlanılır. Əsər 1922-ci ilin oktyabr ayında ilk dəfə səhnəyə qoyulub və tamaşaçılar tərəfindən bəyənilmişdir. Oktyabrın 22-də “Kommunist” qəzetində tamaşanı müsbət qiymətləndirən məqalə dərc edilmişdir. Müəllifin sırf tənqidi realizmə aid dram əsəri yalnız “Dinçilər”dir. Ondan sonra yazılanlar isə sosialist realizminin tələblərinə uyğundur. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, M.S.Ordubadinin “Dinçilər” dramı Cəlil Məmmədquluzadə ənənələrini açıq şəkildə davam etdirən əsər nümunəsidir.

“Dinçilər” və “Ölülər”in ideya və məzmunu əslində eynidir. Cəhalət içindəki xalqı aldadan fırıldaqlar, aldanmaq üçün özləri şərait yaradan din fanatikləri, yarımçıq ziyalılar tənqid hədəfidir. Yalançı vədlərlə qadınları aldadıb onların şərəf və namuslarını oyuncağa çevirən dindar ruhanilər kəskin tənqid atəşinə tutulur. “Dinçilər” əsərinin yazılma tarixi dəqiq məlum olmasa da, dramaturqun bu əsəri yazarkən “Ölülər” əsəri ilə tanış olduğu açıq-aşkar şəkildə duyulur. Əsərdə cərəyan edən hadisələrdə də bu təsir görülür. Lakin müəllif, burada oxşar süjeti bir qədər dəyişir – *““Ölülər”də ölünün diri xəbəri alınmışdısa, paradoksal olaraq, “Dinçilər” əsərində dirinin ölü xəbəri camaata*

çatdırılır” [63, s. 265]. “Dinçilər” pyesinin müsbət qəhrəmanı Akif də İskəndər kimi Avropada təhsil alıb, onların hər ikisinin də dedikləri cəmiyyət tərəfindən qəbul edilmir. Akif kefli planda deyil, hər zaman ayıq, öz sözünün arxasında, sevgisini müdafiə edən biri kimi təqdim edilir. Lakin ayıq olmasına baxmayaraq, onun sözləri İskəndərinki kimi təsirli, xalqı silkələyib qəflət yuxusundan oyadacaq gücə malik deyildi. İskəndərin tək bir monoloqu onun bütün əsər boyu söylədiklərinin məcmusu idi. Müəllifin əsərin baş qəhrəmanını həm qətiyyətsiz, həm də ofsunlayıcı, pafoslu nitqi olmayan biri kimi təqdim etməsi də, əsərin zəifliyini göstərir. Eyni zamanda, “Ölülər” final səhnəsi ilə tragikomediyadırsa, “Dinçilər” faciədir. Nazlı Şeyx Nəsrullahın pis əməllərinin qurbanına çevrilməmiş, bütün fırıldaqların üstü açılmışdır. Doqquz yaşlı Nazlı Münəvvərdən (“Dinçilər”) daha cəsarətli idi. O, taleyi ilə, valideynlərinin dedikləri ilə tez razılaşmır. Hamıdan, hətta indiyə qədər hərəkətlərindən, danışığından utanıram dediyi İskəndərdən də kömək gözləyir. Münəvvər isə taleyi ilə barışmasa da, kimsədən kömək istəmir. Əsər on bir yaşlı Münəvvərin ərə getməmək üçün özünü çaya atıb həyatına son verməsi ilə yekunlaşır. Əsər personajların nitqinin qurulması, replika və remarka sistemi, ümumiyyətlə, dramatik keyfiyyətinə görə “Ölülər” qədər uğurlu sayıla bilməz. Nərsdə, xüsusən tarixi roman janrında Azərbaycan ədəbiyyatının ən gözəl bədii nümunələrini yaradan ədib tənqidi realist metodda yazılmış bu əsərində eyni ustalıq nümayiş etdirə bilməmişdir. Yəqin elə buna görədir ki, son dövrlərə qədər tənqidi realist dramaturgiyaya məxsus əsərlər tədqiq edilərkən bu əsərin adı heç bir mənbədə qeyd edilmir. Yalnız professor Tahirə Məmmədin 2016-cı ildə çap edilmiş “XX əsr Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyası” [63] adlı məqaləsində əsər və aid olduğu metod haqqında qənaətə rast gəlirik.

Musiqili komediya janrının görkəmli yaradıcısı olan Üzeyir Hacıbəyli ideya, məfkurə baxımından tənqidi realistlərimizdən olsa da, dramaturgiyasında maarifçi realistdir. Əsasən 1910-cu ildə tamaşaya qoyulan “Ər və arvad”, “O olmasın, bu olsun”, 1913-cü ildə Tağıyev teatrında oynanılan “Arşın mal alan”

musiqili komediyaları ilə dramaturgiya tariximizdə yerini əbədləşdirmişdir. Üzeyir Hacıbəyov dramaturgiyasında xürafatı, cəmiyyətdə gördüklərini məsxərəyə qoyur, hakimiyyətdəki canfəşanlıq, acgözlüyü isə tənqid edirdi. Dramaturqun tənqidi görüşləri, tənqid məsələləri haqqındakı fikirləri daha çox 1915-ci ildə çap olunmuş “Küçülük” adlı məqaləsində öz əksini tapmışdır. Əsərlərində tənqidi realizmin elementləri olsa da, bu, sənətkarın yaradıcılığında yalnız tənqidi realizmin hakim olduğunu deməyə əsas vermir.

Tənqidi realist nümayəndələr sırasında adı çəkilən Yusif Vəzir Cəmənzəminli ədəbiyyat tariximizdə əsasən nəsr əsərləri ilə tanınır. O, dramaturgiya ilə də məşğul olmuşdur. 1909-cu ildə qələmə aldığı “Nişanbazlıq” adlı kiçik komediyası var. Elə həmin ildə yazıçı, ictimai xadim Yusif Vəzir Cəmənzəminlinin Bakı mətbu orqanına verdiyi müsahibədən pyesin tamamlandığı, lakin əsərin tam variantının əldə olmadığı görünür: yə belə bir sual ünvanlayır: “komediyanın arxivdə saxlanılan nüsxəsində əsərin iki məclisi yazılıb, üçüncü məclis yarımçıq qalmışdır.... Deyə bilərsinizmi, pyesin tamamlanmış üçüncü pərdəsi necə olub? İtibmi, yoxsa onu sonradan yenidən işləməyi qərara almısınız, ancaq buna nail ola bilməmişsiniz?” [74].

Yuxarıdakı müsahibədən də göründüyü kimi əsərin tam hissəsi əldə olmadığından onun hansı metodda yazıldığını qəti şəkildə demək mümkün deyildir. Ədibin həmçinin 1935-ci ildə bitirdiyi “Həzrəti-Şəhriyar” adlı komik pyesi də vardır.

Azərbaycan reallıqlarını, həqiqətlərini rusdilli mətbuat orqanlarında bir çox millətlərə, ziyalılara çatdıran Eynəlibəy Sultanov dramaturgiya ilə az məşğul olsa da, teatr nümayəndəsi və tənqidçisi kimi həm ədəbiyyat, həm də mədəniyyət tariximizə adını yazdırmışdır. Bədii fəaliyyətinə XIX əsrin 80-ci illərində “Azərbaycan qızı” (“Tatarka”) pyesi ilə başlamışdır. Əsər ilk dəfə Naxçıvanda tamaşaya qoyulmuş, daha sonra 1904-cü ildə İrəvanda, 1926-cı ildə isə Tiflisdə kitab şəklində çap olunmuşdur. “Qadın azadlığı məsələsinə həsr edilən bu pyes dövrün ziddiyyətli məqamlarını, qadına olan ögey münasibəti və

bu vəziyyətdən çıxış yolunu göstərən dəyərli əsərdir” [74]. Pyesdə tənqidi elementlər üstünlük təşkil etsə də, yazıçının əsərə münasibətindən də hiss edildiyi kimi əsərdə maarifçi realizm prinsipləri daha üstündür. Bu əsərdən başqa, görkəmli mütəfəkkir “Atalıq”, “Səhhət – verirsen, vermirsen” kimi dram əsərlərinin də müəllifidir. Eynəlibəy Sultanovun hekayələrində və şeirlərində geriliyin, köhnəliyin tənqidi öz əksini tapmışdır. Ədibin bədii yaradıcılığında tənqidi realizm daha ön plandadır.

Akademik İsa Həbibbəylinin son dövrlərdə üzə çıxarıb çap etdirdiyi bir sıra əsərlər sovet dövründə yazılmasına baxmayaraq, tənqidi realizmin prinsiplərinə və tələblərinə daha uyğundur. Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun Mirzə Cəlil haqqında yazılmış “İnsanlar və talelər” kinodramı məhz bu qəbildəndir. Bu əsər Cəlil Məmmədquluzadənin həyat və yaradıcılığını öyrənmək baxımından çox dəyərlidir. *“Böyük Mirzə Cəlil də daxil olmaqla “İnsanlar və talelər” kinodramında haqqında bəhs edilən ədəbi-tarixi və siyasi şəxsiyyətlərin əksəriyyətini həyatda şəxsən görüb tanıması, hətta onlardan bəziləri ilə ünsiyyətdə olması da əsərin canlı və təsirli olmasına səbəb olmuşdur. Beləliklə, ədəbiyyatımızda Cəlil Məmmədquluzadə – “Molla Nəsrəddin” mövzusunda yenitipli və müvəffəqiyyətli bir əsər meydana çıxmışdır... “İnsanlar və talelər” əsəri Azərbaycan ədəbiyyatında Cəlil Məmmədquluzadə mövzusunda yazılmış ilk kinodramdır. Bu, ədəbiyyatımızda kinodram janrında yazılmış orijinal və qiymətli sənət əsəridir”* [16, s.4].

Cəlil Məmmədquluzadənin həyatı, “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşri zamanı müxtəlif şəhərlərdə, ayrı-ayrı “yuxarılarla” olan mübarizəsi, jurnalın digər əməkdaşlarının, eləcə də tənqidi realizmlə yanaşı maarifçi realizm, romantizm cərəyanının nümayəndələrinin həyat və yaradıcılıqları əsərdə tarixi materiallara əsaslanaraq işıqlandırılmışdır. *“Kinodramda Hüseyn Cavid, Məhəmməd Hadi, Abbas Səhhət, Abdulla Şaiqlə bir sırada Əlibəy Hüseynzadə, Əhmədbəy Ağayev romantizmi”* [16, s. 9], Nəcəf bəy Vəzirov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev maarifçi realizmi, Əli Nəzmi, Əliqulu Qəmküsar, Mirzə Ələkbər

Sabir, Ömər Faiq Nemanzadə tənqidi realizmi təmsil edən görkəmli şəxsiyyətlər də öz həyat yolları və fərqli düşüncə tərzləri ilə yadda qalır. Əsərdə “Molla Nəsrəddin”lə eyni dövrdə çap olunan “Açıq söz”, “Tərəqqi”, “İrşad”, “Həyat” qəzetlərindən, eləcə də “Füyuzat” ın bağlanmasıdan da bəhs olunur.

Mirzə Cəlilin və molla nəsrəddinçilərin ideyalarının və öz amallarına nail olmaqda rastlaşdıqları çətinliklərin təsvir edildiyi kinodramda Məmməd Cəfər Cəfərovun tənqidi realist yanaşma üslubu duyulur.

Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun tənqidi realizmin ünsürlərinin daşıyıcısı olan digər dəyərli əsəri isə “Get dolangilən, xainsən hələ” əsəridir. Pyesdə eyni məqsəd, ideallar və hədəflər uğrunda fəaliyyət göstərən obrazların da hər biri öz fərdi simaları, xarakterik cizgiləri ilə fərqlənilirlər. Buradakı obrazlar nəinki Məmməd Cəfər Cəfərovun yaratdığı obrazları, hətta tənqidi realizmin bu dövrə qədərki heç bir obrazını təkrarlamır. *“Get dolangilən, xainsən hələ” əsəri sovet hakimiyyəti illərində Azərbaycan ədəbiyyatında sosialist realizmi yaradıcılıq metodunun buxovlarını qıran, çərçivəsini, sədlərini aşaraq obyektiv reallıqları əks etdirən ilk iri həcmə malik mükəmməl sənət nümunəsidir*” [38].

Sənətkarın 1946-1952-ci illərdə “Ədəbiyyat qəzeti”ndəki fəaliyyəti bizə onun tənqidi realizmin məzmun və mahiyyəti haqqında yazılarla çıxış etdiyini göstərir. 1947-ci ildə qəzetin hər nömrəsində səhifənin yarısını dolduran “Molla nəsrəddinçilər və irticaçıların mübarizəsi” adlı silsilə məqalələri bunu bir daha sübuta yetirir. Sənətkar məhz bu qəzetdəki fəaliyyəti zamanı dövrün ziyalıları, şair və yazıçıları ilə tanış olmuş, elmi, publisistik məqalələrini, eyni zamanda hekayələrini də burada çap etdirərək tanınmışdır. Böyük Vətən müharibəsi qələbə ilə başa çatdıqdan sonra “Ədəbiyyat qəzetinin” redaksiya heyəti belə qərara gəlir ki, ayrıca bir satira jurnalı yaranana qədər “Satira süngüsü” guşəsinin “Molla Nəsrəddin guşəsi” adı ilə davam etdirilsin və burada məişətdə, şüurlarda böyük işlərimizə mane olan qalıqları və eybəcər yenilikləri tənqid edən əsərlərə xüsusi yer verilsin. Guşədə çap olunan yazılar tez bir zamanda

geniş oxucu kütləsinin rəğbətini qazandı. “Əntiqə adamlar” kitabının giriş hissəsində müəllif həmin dövrlə bağlı təəssüratlarını belə qeyd edir: *“Bəzən elə olurdu ki, guşə üçün materiallar azlıq edirdi. Ara vermək, oxucunu nigaran qoymaq da yaxşı olmazdı. Bu səbəbə görə mən də 46-48-ci illərdə “guşə”də müxtəlif imzalarla çıxış etməli oldum. Sonralar da bu həvəs azalmadı. Arabir gülmək istəyir, hekayələr yazırdım. Bu kitaba toplanan yazıların əksəriyyəti həmin illərdə yazılmışdır”* [18, s.1]. Sənətkar burada hansı imzalarla çıxış etdiyini qeyd etməsə də, biz onun sonralar qələmə aldığı felyeton və hekayələrini “Zurnaçı”, “M.N.”, “Dəmdəməki”, “Zorən təbib”, “M.Zeynalovlu” imzaları ilə çap etdirdiyini bilirik. Ədib bu imzalarla yazdığı əsərləri toplayaraq 1981-ci ildə “Əntiqə adamlar” kitabında yenidən nəşr etdirir. Bu kitabda toplanmış hekayələrdə - xalqın əxlaq və adət-ənənələrdə fərqlilik, çox zaman gerilik, cəhalət, dövrün gətirdiyi müasirliklə razılaşmayan obrazların tənqidi əsas yer tutur.

Əsərlərində metod qarışıqlığına rast gəlinən dramaturqlardan biri də Mir Cəlal Paşayevdir. Onun ədəbi irsində sosialist realizmi aparıcı olsa da, “Dirilən adam” və “Bir gəncin manifesti” əsərlərində tənqidi realizm və sosialist realizm sintezləşərək təqdim edilir. “Bir gəncin manifesti” əsərində Baharın təqdimatında tənqidi realizmin, Sonanın nitqində isə sosialist realizmin xüsusiyyətləri verilir. Sosialist realizmi də tənqidi realizm kimi özündən əvvəlki cərəyanın izlərindən tamamilə xilas ola bilmir.

Dissertasiya işinin bu fəslində realizmin əvvəlki mərhələsindən tənqidi realist mərhələsinə qədər keçdiyi dəyişikliklərə toxunularaq tənqidi realizmin yaranmasını vacib qılan şərtlər, inkişaf mərhələləri, eləcə də inkişafına təsir edən amillər realizmin bu mərhələsinə xeyli töhfələr verən sənətkarların bədii yaradıcılıq metodları və əsərləri araşdırılmışdır. Eyni zamanda ədəbi-nəzəri fikirdə realizmin təyinatı kimi çıxış edən müddəalar nəzərə alınaraq bədii mətnlərə tətbiq edilmiş, Azərbaycan dramaturgiyasında bu cərəyana aid əsərlərin ümumi mənzərəsi haqda təsəvvür formalaşdırılmışdır.

1.2. Tənqidi realizmdə ifşa, ironiya, ekspressiv münasibət

Realizmin bütün mərhələlərində xalq və onun taleyi problemi, baş qəhrəmanların, personajların taleyində xalqın keçdiyi və hələ gələcəkdə keçəcəyi, onu gözləyən yolları görüb izləmək həmişə davam edən axtarış forması olmuşdur. Xalqın taleyində hansı keyfiyyətlərə malik qəhrəmanın təsiredici rol oynayacağı romantiklər, maarifçi realistlər, eləcə də tənqidi realistlərin axtarışlarında daima həlledici rol oynamışdır.

Azərbaycan realist ədəbiyyatında mülkədara, ağaya, bəyə, yüksək rütbəli məmura həsr edilmiş satira və komediyaya tez-tez rast gəlmək mümkündür. Xalqın mənafeyini qorumaq məqsədilə belə əsərlərdə xalqın özünə gülmək, kəndlini, fəhləni kəskin tənqid etmək, onların sadələşmələrinə və avamlılıqlarına işıq salmaq, mövhumat və fanatizmə sərt münasibət göstərmək kimi priyomlardan istifadə olunurdu. Bu ədəbi cərəyanın nümayəndələri xalqı yuxudan oyatmaq üçün cahilləri, yatmışları hərəkətə gətirə biləcək qəhrəman axtarışına çıxırlar. Cəmiyyətdəki yatmış kütlələri qəflət yuxusundan oyatmaq üçün “... bizim milli realizm xalqın, demək olar ki, bütün zümrələrinin nümayəndələrini müsbət qəhrəman kimi sınımışdır” [56, s.559]. Lakin təəssüf ki, bu axtarışların heç birində ideal müsbət qəhrəmana rast gəlinməmişdir. Yalnız baş qəhrəmanın dili ilə yazıçılar millətin yatmış “ziyalılarını”, ictimai yuxarılarını, nadanlarını, cəhalət və ətalət içində olan kütlələri danlayır, ayılmağa çağırır, bu istiqamətdə də kəskin ifşadan çəkinmir, ondan hər bir vasitə ilə bəhrələnməyə çalışırdılar.

Azərbaycan tənqidi realist ədəbiyyatında qəhrəmanın daxili keyfiyyətlərinin açılmasında ifşa əhəmiyyətli mövqeyə malikdir. Bu ədəbi cərəyana məxsus bütün nümunələrdə ifşa fərqli məqsədlərə xidmət edir.

Əsrdən artıq vaxt ötməsinə baxmayaraq, həyatına, mühitinə, yaradıcılığının hər bir sahəsinə, ən çox da dramaturji fəaliyyətinə maraq gündən-günə artan görkəmli ədib, dramaturq Cəlil Məmmədquluzadənin ədəbiyyatımızda dərin izlər buraxan “Ölülər” əsərində ən başlıca və mühüm ideya köhnəliklə yeniliyin

müqayisəsi, köhnə dünyabaxışı ilə yeni, çağdaş fikirlərin qarşılıqlı mübarizəsidir. Sənətkar bu əsər vasitəsilə həmin dövrün həyatı ziddiyyət və konfliktini dərin bir realizmlə əks etdirərək oxuculara çatdırır. Əsərdəki satira, gülüş konkret bir şəxsiyyətin və ya mövcud quruluşun qüsurlarını ifşa etmək üçün deyil, bütövlükdə cəmiyyətə, geniş ictimai təbəqələrə qarşı çevrilmişdir. *“Ölülər”i diriltmək fikri ilə meydana çıxan Şeyx Nəsrullah və onu ifşa edən Kefli İsgəndər obrazları arasında olan dramatik çəkişmələr əslində fanatik düşüncə ilə ayıq düşüncə arasında davam edən mübarizədir*” [7, s. 222].

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatı ölkədəki gəncləri, xaricdə təhsil alıb qayıdan yeni nəsli ictimai, siyasi, əxlaqi baxımdan qabaqcıl, faydalı ideyalarla tərbiyə etmək, vətənə gərəkli ziyalılar kimi yetişdirmək üçün, azadlığa və bərabərliyə dəvət, pak, ülvi, müqəddəs idealları tərənnüm və təbliğ etmək, parlaq və gözəl gələcəyə inam hissi doğurmaq və bunları əldə etməyin yollarını onlara göstərmək məqsədilə bir çox üsul və vasitələrə əl atmışdır.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan tənqidi realizmi cəmiyyətin mütərəqqi və mürtəce qüvvələri arasında kəskinləşmiş mübarizə dövrünün cərəyanı idi. Bu realizm özü həyatın bir çox ziddiyyətlərindən, ictimai yuxarılarla aşağıların, işğalçılarla müstəmləkələrin, şəxsi mənafeələrini üstün tutanlarla millət fədailərinin arasındakı mübarizəni gerçəyə uyğun, ümumiləşdirilmiş şəkildə göstərmək istəyindən və realizmin mövcud ənənəsindən istifadə prinsiplərindən yaranmışdır. *“İctimai- milli tərəqqinin ən mühüm məsələlərinin təsvirində ədəbiyyatımız mövcud varlığa qarşı tənqid, etiraz ruhu ilə feodal-patriarxal cəmiyyətin əsaslarına qüvvətli zərbələr endirmiş, mənəvi və maddi zülmü kəskin satira ilə qamçılamışdır*” [57, s. 165].

Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığı dövrün ədəbiyyatımız qarşısına qoymuş olduğu bütün vəzifələrə, tələblərə layiqincə cavab vermişdir. Dramaturq feodal-mövhumat dünyasını kəskin satirik dillə sarsıdıb lərzəyə gətirir, eyni zamanda azadlıq ideallarını da yüksək bir pafosla və qızğınlıqla təbliğ edirdi. Kəskin ifşaedici satira, həyata, gələcəyə, gözəlliyə doğru güclü və ümidlərlə

dolu meyl ədibin “Ölülər” əsərində daha qüvvətli bir şəkildə və vəhdətdə təzahür edir. Bu əsərdə o, dramatik incəsənətin yeni, realist qaydalarına müraciət edərək ədəbiyyatımızın həmin dövrə qədərki komediya janrına yeniliklər gətirmişdir. Belə ki, əsər geniş ictimai-tarixi bir mövzunu əhatə etməklə satira, faciə və lirika elementlərini özündə birləşdirir. Məhz bu bədii priyomlar vasitəsilə dramaturq Azərbaycan ədəbiyyatında bu vaxta qədər misli görülməmiş maraqlı, qeyri-adi, o cümlədən cəlbədicə bir kompozisiya yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

XIX əsrin axırları və XX əsrin əvvəllərindəki Azərbaycan həyatının, insan mənzərələrinin dərinədən bədii lövhələrlə əks etdirən “Ölülər” özünün idrak və tərbiyəvi əhəmiyyətini bu günki gün də itirməmişdir. Pyesdəki fırlıdaqçı ruhanilər, şeyxlər, fanatik kərbəlayı və məşədilər köhnə quruluşun hökm sürdüyü bir çox Şərq ölkələri üçün də xarakterik idi.

Satirik pafosu ilə seçilən “Ölülər” əsəri zorakılıq və özbaşınalıq dünyasına, bu dünyanın yırtıcı və aldadıcılarına, “ziyalı” nadanlarına qarşı ifşaedici bir tərzdə çıxış edirdi. Cəlil Məmmədquluzadənin tənqidi realist üslubunun, kəskin satirasının əsas keyfiyyətlərini qüdrətli bir sənətkarlıqla əks etdirdiyi bu əsər XX əsrin əvvəllərindən möhkəmlənməkdə olan “molla nəsrəddinçilər” ədəbi hərəkatının uğurlarını da əks etdirirdi.

Sənətkar İskəndərin monoloqlarının məna baxımından dərinliyinə, o cümlədən səhnədə ifası zamanı deyiliş tərzinə, obrazın hiss və həyəcanlarının oxucu və tamaşaçıya düzgün ötürülməsinə, kinayənin də effektiv, təsirli olmasına çalışmışdır. Qəbiristanlıqda İskəndərin Şeyx Nəsrullahla qarşılaşıb onu zəhərli sözlərlə ifşa etdikdən sonra məzarlara xitabən dərin bir kinayə ilə söylədiyi nitqi əsərə xüsusi zənginlik qatır.

Müəllif əsərdə xüsusi vurğulamaq istədiyi fikirləri çatdırmaq üçün remarkanın informativliyindən də ustalıqla bəhrələnir. Belə ki, mötərizə içərisində verilən “nazik səs ilə” və yaxud “yoğun səs ilə” kimi remarka qeydləri, “cəhənnəm ol, çıx get”, “dünya doludu doqquz yaşında qıznan, sənin kimi kaftarın yeri qəbirdi” və s. cümlələr, qeydlər vasitəsilə oxucunun və

tamaşaçının gözü qabağında bütün təfərrüatı ilə tipik, həyatı bir səhnəni canlandırır, onlara ifşa və ironiyanı duymağa köməklik edir. Cəlil Məmmədquluzadə heç bir zaman islam dininin əleyhinə olmamışdır. Onun uğrunda mübarizə apardığı əsas maneələr xalqı cəhalətə, xurafata sürükləyən idarəçilik sistemi, xüsusən də xurafatın yayılmasında maraqlı olan işğalçı rejim idi. Bu rejim din xadiminə yox, onu imitasiya edən saxta fırıldaqçıya daha geniş meydan verirdi. Ədibin hədəfində olanlar da elə həmin saxtakarlar idi. Cəlil Məmmədquluzadə realizminin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də istər dindarları, istərsə də ziyalıları səciyyələndirərkən həm onları ayrıca bir surət kimi daha qabarıq vermək, həm də ictimai qruplaşmış surətlər yaratmaq yolu ilə ifşanı gücləndirməkdir. Belə tiplərin ifşası vasitəsilə müəllif əsərdə ictimai satiranın dərinləşməsinə, təsir gücünün artmasına nail olmağa çalışmışdır.

“Ölülər”də ziyalı həkimlərdən bixəbər, fərqli xəstəliklərdən əziyyət çəkən, iniltisi əyaləti bürüyən azarlıların yalançı təbib olan Şeyx Nəsrullahın “nəfəsindən” şəfa umması xalq faciəsinin, xalq kədərinin dərin lirik-simvolik formada ifadəsidir. Hələ “Dəli yığıncağı”, “Danabaş kəndinin məktəbi” əsərlərində həkim və çinovniklərlə ünsiyyətdə yaranan dil problemi, onun doğurduğu yanlışlıqlar oxucunun diqqətini başqa bir istiqamətə yönləndirir ki, bunlar da daha dərin məsələlərin ifşa obyektinə çevrilməsinə səbəb olur. Dramaturq ətrafda baş verənlərə münasibətini bildirmək üçün ideal obraz axtarışına çıxmır. Kəskin fikirlərini, çıxışlarını, açıq-açığına, müstəqim mənada deyə bilməyən ədibin köməyinə belə hallarda ifşaedici qəhrəmanlar çatır. Lakin bu qəhrəmanlar qeyri-adi vəziyyətdə, başqa şəkildə təqdim edilməli olur. Bu həm ətrafdakı təzyiqlərdən qorunmaq, həm də bədiiliyin imkanları ilə əsərin təsir gücünü artırmaq üçün cəlbədicə vasitə idi. Çünki kəskin, sərt, eyni zamanda ağıllı fikirləri “təlxəklərin”, “keflilərin”, “dəlilərin” dilindən vermək böyük sənətkarlıq bacarığı tələb edirdi.

Sənətkar “Ölülər” əsərində Hacı Həsən və onun əqidə yoldaşlarının nitqi vasitəsilə meşşan zadəganlara məxsus zahiri nəzakətlik, kübarlıq, eyni

zamanda ikiüzlülük kimi xüsusiyyətləri təqdim edir. O, Şeyx Nəsrullahın ifrata varan dindarlığını və “nəzakətliliyini”, mütiliyini ifşa etmək üçün əsərdə maraqlı bir epizoda yer vermişdir. Belə ki, Hacı Həsən və din qardaşları hələ Şeyx Nəsrullah qəsəbəyə gəlməmiş, onun necə adam olduğunu bilmədikləri halda yaltaqcasına deyirlər:

“Hacı Kazım (Hacı Həsənə). Hacı, qoy sizə zəhmət olmasın, şeyx cənablarının zəhmətini mən çəkim, qoy bizim qonağımız olsun; qorxuram sizə zəhmət ola.

Hacı Həsən. Yox-yox, Hacı Kazım, sən allah elə demə. Elə vücudun yolunda belə zəhmətlər xoşdur.

Hacı Baxşəli. Xeyr, Hacı Həsən ağa, qoy şeyx bizə qonaq olsun.” [65, s.403].

“Ölülər” əsərindən verilmiş bu kiçik nümunədə cəmiyyətin yarımçıq ziyalılarının avam, savadsız kütlədən fərqlənməyərək öz həmvətənlərinin dilindən yazılmış məktubun cazibəsinə düşüb həqiqəti araşdırmağa ehtiyac duymadan Şeyxin hikmətinə inanmaları, onun fəzilətinə aldanmaları, bu “pak vücudun” bəndəçiliyini etmək üçün bir-birləri ilə necə söz savaşına girdikləri obrazların öz dili ilə təqdim edilir.

Əsərin ilk səhnəsində İskəndərin müəllim Mirzə Hüseyn, Cəlil və Nazlı ilə danışışlarında çox az hiss edilən “komiklik” və ya “məzəlilikdən” başqa, hər yerdə satira hədəfi olan qəhrəmanlar zahirən “nəzakətli” və “təmkinlidirlər”. Burada öyüd-nəsihətçilik, açıq-saçıq ifadələr, uzun-uzadı izahatlar, jarqon ifadələr də yoxdur. Hər şey öz yerində, qısa və mənalıdır. Elə həmin əsərdə Cəlil Məmmədquluzadə dinin və feodal ətalətinin qurbanı olmuş bütöv bir cəmiyyətin sağalmaz yaralarını açıb göstərmiş, bu cəmiyyətin yetişdirməsi olan müxtəlif təbəqələri, zümrələri, onların çürük, eybəcər mənəvi aləmlərini, çirkin əxlaq normalarını ifşa və rüsvay etmiş, dinlə əlaqələndirilənyaramaz nə varsa, hamısını gülüş hədəfinə çevirmişdir. *“Dramaturgiyamızın tarixində müsəlman aləminin yaralarını bu qədər çılpaq, bu qədər dərinədən ifşa edən başqa bir*

səhnə təsəvvür etmək çatındır. İskəndərin hamının nəzərini cəlb etdiyi acınacaqlı mənzərə təkcə şeyxdən qalmış qanlı nişanə deyil, həm də onu qolları üstündə gəzdirən fanatiklərin nə qədər avam, nadan olduğunu göstərən həyatı bir nümunədir” [25, s.66].

Dissertasiyanın bu yarımfaslində ironiyanın işlənmə yerindən, şəraitdən asılı olaraq doğurduğu komiklik, özünəməxsus dəyərlər və fikrin bu cür ifadəsinə gətirib çıxaran psixoloji faktorlar araşdırılmışdır. Kerkeqor ironiya haqqında belə yazır: *“İroniya ifadə formasına görə hansısa ictimai ya da psixoloji amillərin təsiri ilə insanın bir anda ağılının və şüurunun nəzarətindən çıxıb realılıqla hesablaşmayaraq onun varlığını, mövcudluğunu boş və mənasız kimi təqdim etməyə, bütün müsbət keyfiyyətləri yandıraraq külə döndərməyə qadirdir”* [84].

Marksist estetikada ironiyaya estetik modifikasiya, eləcə də komizmin ünsürlərindən biri kimi baxılırdı. Əlbəttə, bir estetik kateqoriya ünsürü kimi ironiyanın xarakteristikası, xüsusiyyətləri çox maraqlıdır. İroniyadan bir problem, tədqiqat obyektı kimi ədəbiyyatşünaslar çox geniş və ətraflı bəhs etmiş, lakin üstünlüyü funksional və empirik təhlilə vermişlər. Onun estetik xüsusiyyətlərindən isə yalnız bədii yaradıcılıq sahəsində bəhs edilmişdir. İroniyanın yaranma və tətbiqi tarixi ilə maraqlandıqda qarşımıza çıxan ilk isim Sokrat olur ki, onun da ironiyadan istifadəsi fərqli xarakter daşıyırdı. O, sofistlərlə olan mübahisəsində, onların şübhə və iradlarına fikir bildirmək üçün ironiyadan metod kimi istifadə edirdi. Sokrat dialoqlarında istifadə etdiyi iki əsas metod (ironia və maiotik) qarşı tərəfin fikirlərinin açılması baxımından çox uğurludur və dialoq ənənəsində öz təsirini hər zaman göstərmişdir.

Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, ironiya bir çox aspektdən araşdırılıb öyrənilmişdir: *“fəlsəfi düşüncə və dünyagörüşünün ifadəsi baxımından; tarixi aspektdən; funksional (dominant bədii istiqamət kimi) baxımdan; bədii metodda ironiyanın rolu; komik strukturda ironiyanın yeri və s.”* [113, s.56-57]. Bütün bu sadalananlarla yanaşı ironiyanın yaranmasını, onun hansı şəraitdə və hansı

səbəbdən meydana gəlməsini, hansı gərginliklər qarşısında ortaya çıxdığını izah edən amillər, dəyərlər psixoloji cəhətdən tədqiqata cəlb edilməmişdir.

Yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz hər bir alimin mövzu ilə bağlı tədqiqat işinə diqqət yetirdikdə ümumi məzmunu eyni olsa da, ironiyaya fərqli təriflər verdiklərini görürük. Bəs əslində ironiya nədir? Dissertasiya işinin məhz bu paragrafı ilə əlaqədar apardığımız bir çox araşdırmalar nəticəsində biz ironiyanın izahını bu şəkildə verməyi məqsəduyğun hesab edirik: İroniya- daxilində istehza, bəzən rişxənd daşıyan, əslində özünü ciddi göstərməyə çalışanın maskasının altında gizlənən, çox vaxt isə bu ciddiliyini sübuta yetirmək üçün insan səsinin tonundan, onun çalarlarından- yeri gəldikdə acılayıcı intonasiyasından məharətlə istifadənin formasıdır. Bu baxımdan tənqidi realist əsərlərin bədii nitqində ironiyanın müstəsna rolu var.

İroniya komikliyin bir üsulu olaraq bəzən emosional-ekspressiv, bəzən estetik münasibətlərin ifadəsi kimi rastımıza çıxır. İroniyanın strukturundan bəhs etməli olsaq, o zaman onun quruluşuna görə komizmin digər ünsürləri olan parodiya və qrotesklə, estetik münasibətlərin ifadəsi baxımından isə yumor və satira ilə eyni sırada dayandığını qeyd etməliyik. Lakin bu eyniliklərə baxmayaraq, ironiyanın özünəməxsus strukturu və təcrübələr nəticəsində qazanılıb zənginləşmiş spesifik xüsusiyyətləri var.

Subyektlə ətraf mühit arasındakı münasibətlərin, əlaqənin qiymətləndirilib dəyərləndirilməsində hisslərin, duyğuların rolu inkar edilməzdir. Duyğu və yaşantıların ifadə formalarından biri olan ironiya istehzalılıq yanaşdığı obyektin dəyər potensialını nəzərə alaraq onun məntiqi müqayisəsini emosional şəkildə verir. Əlbəttə, bu cür qiymətləndirmə insanın, eləcə də obrazın öz taleyini, müqəddəratını təyin etmək və özünü inkişaf etdirmək üçün müsbət rol oynaya bilər. Ətrafda baş verənlərə fərqli (əks) münasibət, fərqli yanaşma forması ilə seçilən ironiyanın dünyaya, cəmiyyətə baxışı ya birbaşa gördüyü kimi, ya da dolayı yolla “sadələvh” şəkildə olmalıdır.

Filoloji ədəbiyyatda ironiyanı ifadə etmək üçün əsas vasitələrin təsnifini belə verirlər:

a) Paralingvistik vasitələr - jest və ya kinesika (üz ifadələri, pantomima, jestikulyasiya), intonasiya(stress, pauza, tembr, insan səssinin melodiyası).

b) şifahi nitq zamanı tez-tez istifadə edilən dilin leksik normalarına uyğun şəkildə verilən ifadə vasitələri: epitetlər, mübaligə, neologizm, arxaizmlər, yaddilli ifadələr və s.

c) Bədii əsərlərdə müəllifin oxucularla və ya tamaşaçılarla arasında olan ünsiyyətə bəzən ironiya vasitəçilik edir. Bu cür hallar əsərlərdə öz əksini ya müəllif sözlərində, ya remarkada hansısa bir detalla, incə məqamla, əsərin yazılış qaydasından asılı olaraq dırnaq (“ ”) içində, ya da seçilməsi üçün əyri, tamamilə başqa şriftlə də verilə bilər.

Yuxarıdakı təsnifat konkret olaraq hansısa bir müəllifə məxsus olmayıb qeyd etdiyimiz bölgü ilə məhdudlaşmır. Bu təsnifat dissertasiya işinin yazılış zamanı əldə edilən məlumatlar və Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasına məxsus əsərlərdə rast gəlinən normalara əsasən müəyyənləşdirilmişdir.

Bu mövzuya fərqli bir aspektdən yanaşdıqda ironiyanı açıq və gizli olmaqla iki qrupa bölməyin mümkün olduğunu görürük. Bu, əsərdəki əsas mənanın, ideyanın müəyyənləşdirilməsi ilə gerçəkləşir. Gizli ironiyada və ya digər adı ilə örtülü ironiyada obraz mənfi düşüncələrini ifadədən yayınır, bunun ağırlığını, məzmunun dərinliyini isə böyük ustalıqla müsbət məna daşıyan sözlərə yükləyir. Beləliklə də, zahirən tərif kimi görünən ironiyanın altında əslində tamamilə fərqli məzmunun olduğunu tapmaq, onu lazımınca dəyərləndirmək oxucunun öhdəsinə buraxılır. Açıq ironiyada isə qəhrəman fikirlərini üstüörtülü şəkildə deyil, hər kəsin anlaya biləcəyi sadə və aşkar bir dildə ifadə edir. Doğrusu, fikrin bu cür ifadəsi əksər hallarda ironik yanaşma kimi yox, məcazilikdən uzaqlaşib həqiqi mənanı ifadə etdiyinə görə realist yanaşma kimi qəbul edilir. Maraqlıdır ki, əsərdə belə aydın təcəssüm olunan düşüncələr yox, maskanın altında başqa üzün yatdığını bilə-bilə dildə “şirin təriflər”lə zəngin olan gizli ironiya fikrin

ifadəsi baxımından daha çox zirvədə olur. Y.Borev ironiyanın bu cəhətini nəzərə alaraq ona belə tərif verir: *“İroniya sualtı məzmunu ilə “buzlu gülüş”dür”* [91,s.41]. Bu ifadələr gizli ironiya ilə bənzərlik təşkil edir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ironik dialoqları ilə yadda qalan Şeyx Nəsrullah və kefli İskəndərin nitqləri ironiyanın hər iki növünü eyni zamanda özündə birləşdirən gözəl nümunələrdəndir.

“İskəndər (Şeyx Nəsrullah). Xeyr, mən heç bir şey sahibi deyiləm. Mənsəb sahibi bu ağalardır. (Heydər ağanı və Əliqulu bəyi göstərir). Mən ancaq bu meyvələrin içində itburnu gülüyəm” (gizli ironiya).

“Cənab şeyx, siz gərək şükr eləyəsınız ki, mən şərab içirəm. Əgər mən şərab içməsəm, ağlım başımda olar; ağlım başımda olanda birdən gözümmü açıb, görərəm ki, aha bizim şəhərimizə bir müctəhid gəlib, adını qoyub ölü dirildən və mömin hacılarımızın başını ricət məsəlsilə piyləyə-piyləyə hər gecə bir balaca qız alır. Xa ... xa ... xa!... Mən ölüm əl ver! Lotusan, əl ver! Xa ... xa ... xa!...” (açıq ironiya) [65, s.400].

Filoloji ədəbiyyatda ironiyanın kimə ünvanlandığından asılı olaraq daxilə yönəlmiş (özünə yönəlmiş ironiya) -başqa sözlə intravert və həmsöhbətinə yaxud da tamaşaçılara yönəldilmiş xarici ironiya, yəni ekstravert növlərini fərqləndirilir. İskəndərin və Molla Abbasın monoloji çıxışları istisna olmaqla əsər boyu istifadə etdikləri ironiya çox zaman ekstravert xarakterli idi. Yalnız dərin məna yüklü monoloqlar intravert səciyyə daşıyırdı.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramında personajların nitqində bir çox hallarda məntiqli fikirlər emosional-ekspressiv münasibətlərin təsiri ilə paradoksalıq yaradır ki, bunun da səbəbi ironiya ilə bağlıdır. Şeyx Nəsrullah və İskəndər arasındakı dialoqlarda, replikaların əvəzlənməsində İskəndərin yüksək intellekti və ağılı, Şeyx Nəsrullahın vəziyyətdən çıxma qabiliyyəti, ironiya ilə zəngin atmacaları Azərbaycan dramaturgiyasında ironiyanın bütün növ və xüsusiyyətlərinin bir əsərdə necə cəmləşə bildiyini sübuta yetirən ən bariz nümunədir.

S.İ.Poxodnya ironiyanın iki növünü qeyd edərək belə yazır: “*İroniyanın tədqiqi bütün dilçiləri, ədəbiyyatşünasları ironiyanın iki növünü və onların sərhədlərini müəyyənləşdirməyə vadar etmişdir. 1. İroniya- üslubi vasitə, texnika kimi; 2. İroniya- ironik fikirlərin yekunu, nəticəsi kimi*” [111,s.58]. Poxodnyanın fikirləri nə qədər dəyərli olsa da, biz bu iki bölgünü növ deyərək ayıraraq ayrıca təhlil etməyi məqsəduyğun hesab etmirik. Bunları ironiyanın xüsusiyyətləri kimi qəbul etməyi daha doğru sayırıq. Çünki hər iki “növ” üçün sadalananlar ironiyanın məna əsasını təşkil edir.

XX əsrdə bir çox amillərin təsiri ilə insanların dünya və ətrafda baş verənlərlə əlaqəsi dərinləşir və genişlənir. Artıq şəxsiyyət, fərd problemi geniş ictimai əlaqələrin, münasibətlərin mərkəzinə çevrilir. Onun mənəvi dünyası mürəkkəbləşir. Tənqidi realizmin həyata, ictimaiyyətə yanaşması, satirası bu dövrdəki psixoloji prosesin əsasını təşkil edirdi. Bu prosesin təməlinə həyat haqqında müsbət ideyalar, insanın sosial və mənəvi inkişafı ilə bağlı ideyaları birləşdirən estetik ideallar dayanırdı. İroniya da öz növbəsində estetik cəhətdən obrazın komik vəziyyətini yaxud da dramatik situasiyanı göstərməyə çalışır.

İroniyanın bədii və fəlsəfi düşüncənin ifadə forması olduğunu nəzərə alsaq deyə bilərik ki, onun yaranmasını 2 şərt tələb edir:

1. mənəvi-emosional vəziyyət (obrazın hansı mənəvi ruh halında olması, hansı psixologiyanın təsiri ilə ironiyaya müraciət etməsi),
2. ritorik struktura malik ifadələrlə simvolik forma yaratması.

Əsərə qatdığı məna çalarları, ahəngdarlıqla yanaşı fikri hansı formada oxucu və tamaşaçıya çatdırılmasına görə ironiyanın aşağıdakı növlərini fərqləndirə bilərik:

- Komik ironiya. İroniyanın bu növü çox vaxt yumorla müşayiət olunur. Burada dünyaya, onun sosial və mənəvi elementlərinə, obrazın müsbət ideallar, bəzən isə kin bəslədiyi cəmiyyətə ironiya ilə qarışıq münasibəti əks etdirilir.

- Satirik ironiya. Satiradan fərqli olaraq burada sosial zorakılıq tənqid edilib qamçılanır, digər tərəfdən də ruhani və dini ehkamların düşüncəsizcə təbliğini istehzal şəkildə yaylım atəşinə tuturdu.
- Tragik ironiya- Aldadıcı zahiri görünüşün hesabına əldə edilən dramatik nəticələndir. Hadisələrin qurbanı olan bir şəxsin düşüncələrinin və ya niyyətlərini ifadəsində də rast gəlirik.

Yuxarıda verdiyimiz təsnifatları tədqiqata cəlb etdiyimiz əsərlərin təhlili zamanı əldə edilmiş nəticələrə əsasən sistemləşdirmişik. Əlbəttə, digər ədəbi cərəyanlardan gətirilmiş nümunələrlə bölgünü bir qədər də genişləndirmək olar.

Ümumiyyətlə, bütün danışiq fiqurları kimi ironiya da yanlış başa düşülə bilər və belə bir anlaşılmazlığın çox ciddi nəticəsi ola bilər. Əgər ironiya başa düşülməmiş və ya yanlış başa düşülmüş olarsa, bu oxucunu tamamilə fərqli bir fikrə gətirib çıxarar, yəni müəllifi çatdırmaq istədiyi fikirdən uzaqlaşdırmış olar. Buna görə də ironiyanı həmişə böyük ustalıqla və yerində işlətmək lazımdır, oxucu isə öz növbəsində ironiyanın kiçik elementlərini belə görməyə hazır olmalıdır. Bəzən yaş faktoru, bəzən dünyagörüşü, dünyaduyumu, bəzən də tamamilə başqa faktorlardan asılı olaraq, ironiya eyni vaxtda hamı tərəfindən başa düşülməyə bilər. Lakin ironiyanı qabarıq şəkildə vermək də əsərin bədiiyyətinə və ahəngdarlığına xələl gətirə bilər. İroniyadan yerində və lazımı qaydada istifadə əsərin effektivliyini artırır, eyni zamanda ümumi məzmunu əlavə dəyər də yükləyir. Ironiya haqqında məlumatı olan oxucu, onun açıq və gizli olmasını, əsərdə hansı növ və xüsusiyyətlərinin istifadə edildiyini aydınlaşdırma bilər.

Danışanın psixoloji vəziyyəti, duyğuları, düşüncələri, şüuru və s. mətnə sözlər vasitəsilə ifadə olunur. İnsan və onun duyğuları obyektiv həqiqətin bir hissəsidir. Canlı nitq zamanı emosiya ekstralinqvistik faktorların, mimika və jestlərin, bədii mətnə dilin köməkliyi ilə kodlanır.

Bədii dilinin ekspressivliyi, nəzəri əsasları, tətbiqi beynəlxalq miqyasda bir çox tədqiqatçılar tərəfindən araşdırılmışdır (S.Bally, R.A.Budaqov,

V.V.Vinogradov, L.VV.Voznyuk, V.P.Qriqoreyev, V.M.Jirmunski, N.A.Lukyanova, T.V.Matveeva, V.V.Odintsov, M.P.Pentilyuk, A.A.Potebnia, M.M.Shansky, L.V.Shecherba və s.). Bu mövzu əksər alimlərə maraqlı gəlmiş və məhz ekspressivlik haqqında elmi əsər yazmalarına gətirib çıxarmışdır. Məsələn: M.N.Kojina “Ekspressiv linqvistikanın problemləri”, V.A.Qridin “Ekspressivlik semantik kateqoriya kimi”, V.A.Maslova “Mətnin ekspressivliyinin parametrləri” və s.

Müasir dilçilikdə və ədəbiyyatşünaslıqda ekspressivliyin hansı üsullarla ifadə edildiyini, onun mənbəyini müəyyənləşdirərkən, bunlara diqqət yetirilir:

1. Müəllifin, eləcə də obrazın intellektual və emosional cəhətdən qiymətləndirilməsi. Bir halı xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, bu dəyərləndirmə üslubi əhəmiyyət daşıyır.

2. İntensivlik. Mətnin özünəməxsus xüsusiyyətlərinin təşkilində ekspressivlik xüsusi rol oynayır və əsərdəki ifadələrin artan intensivliyi emosional və ya məntiqi genişlənmələrlə nəticələnir və mətnin bu cür tanınmasına gətirib çıxarır.

3. Emosiya. Sözün emosional-ekspressiv təsir gücü bizim hisslərimizə təsir göstərə bilməsi, bəzi duyğulara səbəb olması ilə ölçülür. Sözün emosional-ekspressiv dəyərini müəyyənləşdirərkən həmin sözün bizdə hansı duyğuları, hissləri oyatdığını nəzərə almaq lazımdır.

Ekspressivlik, emosionallıq ədəbi dilin normalarına aiddir. Ədəbi-bədii dil bir sıra fərqləndirici xüsusiyyətlərə malikdir. Kontekstdən asılı olaraq personajın sevinməsi, kədərlənməsi, həyəcanlanması, darıxması, bir sözlə, müxtəlif hallar yaşaması fərqli emosional-ekspressiv rənglərlə verilir. Ekspressivlik təkcə bədii üslubda deyil, publisistik üslubda, məişət üslubunda da qarşımıza çıxır. Doğru və yerində verilmiş ifadəlilik əsərin məntiqi məzmununa əlavə dəyər qatır.

Bədii mətnə ekspressivlik obrazın daxili aləminin açılmasında, hiss və həyəcanlarının düzgün ifadə edilməsində mühüm rol oynayır. Yekun olaraq qeyd etmək lazımdır ki, ekspressivlik bir sıra faktorların təsiri ilə hər kəs

tərəfindən eyni qarşılanmır, lüğət və dərsliklərdə isə bu haqqda açıqlayıcı məlumat çox azdır. Azərbaycan ədəbiyyatında ekspressivlik ayrıca tədqiqata cəlb edilməmişdir. Yalnız müxtəlif sənətkarların bədii yaradıcılığına həsr edilmiş əsərlərdə ekspressivlik bir neçə cümlə ilə ifadə edilmişdir. Həcər Hüseynova “Bədii əsərlərin üslubi sintaksisi” adlı tədqiqat işində Mir Cəlalın əsərləri əsasında sənətkarın dili, sözlərin ifadəliliyi, ifadə imkanları haqqında yazsa da, əsər dilçilik elminin tədqiqatlarındanıdır. Buna görə də ekspressivliyin bədii imkanları, fərqli ədəbi cərəyanlarda mövqeyi məsələsinə aydınlıq gətirmək üçün o, ədəbiyyatşünaslığın da predmetləri sırasında lazımi səviyyədə yer almalıdır.

Dissertasiyanın bu hissəsində tənqidi realist dramaturgiyadakı nümunələr əsasında bədii dilin ifadə imkanları, ekspressivliyi müəyyənləşdirilmişdir. Sənətkarların, söz ustalarının istifadə etdikləri söz və birləşmələrin köməkliyi ilə tənqidi realist üsluba xas ekspressivliyi, yaranma şəraiti, onun funksional dəyəri, struktur-semantik xüsusiyyətləri araşdırılmışdır.

Əsərin ümumi keyfiyyətlərini sadalayarkən tez-tez əsərin ifadəliliyi, emosionallığı, ekspressiv təsir gücü kimi sözlərdən istifadə edirik. Bu mənada ekspressivlik sözü ifadəlilik sözü ilə ekvivalentdir. Yazıçı tərəfindən əsərə qatılan ekspressiv çalarlar bir sıra məqsədlərə xidmət edir:

1. Yazıçı, dramaturq personajın daxili təlatümlərini, keçirdiyi psixoloji sarsıntıyı, yaşadığı gərginliyi oxucuya, tamaşaçıya çatdırmaq məqsədilə; Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında Kefli İskəndərin, Şeyx Nəsrullahın, Molla Abbas, Molla Fəzil, M.S.Ordubadinin “Dinçilər” pyesində baş qəhrəman- Akifin və başqalarının daxili aləmlərinin, müsbət və mənəvi keyfiyyətlərinin açılmasında ekspressivlikdən yüksək səviyyədə yararlanılmışdır.

2. Obrazın intellektual səviyyəsini, məntiqi düşüncəsini üzə çıxarmaq üçün; Yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz və bir sıra başqa personajların dünyagörüşünün, məntiqinin səviyyəsini oxucuya çatdırmaq üçün bu ifadə formasından istifadə edilmişdir.

3. Emosional faktorların təsirilə personajın nitqini fərdiləşdirmək, tipikləşdirmək üçün.

Sənətkar tərəfindən yazılmış bir çox ifadə və qısa cümlələr obrazın nitqini fərdiləşdirməyə, tipikləşdirməyə xidmət edir. “Ölülər” əsərində Kefli İskəndərin nitqindəki “Lotusan əl ver”, “Dəli yığıncağı”nda Molla Abbasın nitqindəki “dombalaq aşım?” Pırpız Sonanın “Oynayım?”, “Anamın kitabı”nda qardaşların əcnəbi sözlərlə zəngin dialoqları buna ən parlaq nümunələrdir.

Əsərin emosional-ekspressiv təsir gücünü artıran bu cür detallar həm də oxucuya obrazın daxili keyfiyyətləri, təlatümləri haqqında da məlumat verir.

4. Oxucunu təkrarlarla yormamaq, axıcılığı təmin etmək məqsədilə;

Yuxarıda sadaladığımız nümunələr əsərdə tez-tez təkrar olunsa da, bu əsərin axıcılığına və oxunaqlılığına xələl gətirmir. Əsas məsələ oxucunu yormadan, obrazın daxili aləmi, ətrafda baş verən hadisələrə qarşı münasibətini lakonik şəkildə verməkdir. Uzun-uzadı, təfsilatı ilə təhlil etməyin təkrarçılıqdan və əsərin keyfiyyətini aşağı salmaqdan başqa heç bir nəticəsi yoxdur.

5. Əsərin hər kəs tərəfindən başa düşülməsi üçün bədii dilin normalarını pozmadan canlı xalq danışığı dilində verilməsi üçün.

Yazıçı yalnız cəmiyyətin zəngin və ziyalı təbəqəsini deyil, sadə kənd camaatını, onların aydın, anlaşıqlı dillərini bu məqsəd üçün daha faydalı hesab edir.

Tədqiqat işinin bu fəslində əldə edilən elmi nəticələr “Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun bədii yaradıcılığı akademik İsa Həbibbəylinin tədqiqatlarında”, “Azərbaycan tənqidi realizminin tarixi parametrləri Cəlil Məmmədquluzadənin tale salnaməsində”, “Nəzəriyyəçi alimin bədii yaradıcılığı” məqalələrində öz əksini tapmışdır.

Fəsil 2. Monoloq- dram əsərlərinin bədii strukturunda vacib komponent kimi

2.1. Fərqli ədəbi cərəyanlarda monoloqun üslubi özünəməxsusluğu

Dissertasiya işinin II fəslində dramatik nitqin əsas komponentlərindən olan monoloq haqqında bəhs edilmişdir. İstər şifahi, istərsə də yazılı formada əks etdirilən nitq zamanı adresat və adresantın iştirakı hər zaman eyni şəkildə olmur. Çünki danışığ prosesində sayından asılı olmayaraq iştirakçılar sual verir, cavab gözləyir, verilən cavabdan asılı olaraq isə müsahibinə müxtəlif reaksiya və emosiyalar göstərir. Digər nitq formasında isə tərəflərdən biri daha aktiv çıxış edərək qarşı tərəfin nə verbal, nə də qeyri-verbal vasitələrlə müdaxiləsinə imkan vermir. Bu cür formalar nitqin dialoji və monoloji formaları adlanır.

Burada ilk öncə dram əsərinin qurulmasında monoloji nitqin əhəmiyyəti, əsərdəki mövqeyi, eyni zamanda struktur-semantik xüsusiyyətləri də araşdırılmışdır. Dram əsərinin təşkilində monoloji mətnin məzmun və məna dolğunluğu, müəyyən məqsəd ümumiliyi əsasında birləşən və sintaktik-semantik bütöv yaradan cümlələr birliyi əsərin keyfiyyətini daha da yüksəldir.

Yuxarıda sadaladığımız faktlara əlavə olaraq, monoloji nitq həm tərəflərdən yalnız birinin iştirak etməsi, həm də məzmun baxımından ilk görünüşdə daha sadə struktura malikdir. Monoloqda baş qəhrəmanın çatdırmaq istədiyi əsas fikir yerindən asılı olaraq geniş, bəzənsə müxtəsər şəkildə təqdim edilir. Monoloji nitqdə adresatın adresantla qarşılıqlı əlaqəsi olmur. *“Burada məqsəd nitqin əsas kommunikativ növlərindən (təsvir, təsdiqləmə, fikir söyləmə, səciyyələndirmə) istifadə etməklə hər hansı bir məzmunun başqasına çatdırılmasıdır. Bu, təşkil olunmuş, proqramlaşdırılmış nitqdir”* [50, s.113]. Gətirdiyimiz istinad monoloqun bir sıra xüsusiyyətlərini özündə ehtiva etsə də, bir qədər qeyri-dəqiqdir. Bunu tədqiqata cəlb etdiyimiz bir sıra əsərlərdən gətirilmiş nümunələrlə daha ətraflı aradan götürməyə çalışacağıq. Qeyd edildiyi kimi, monoloq qəhrəmanın daxili dünyasını açmaq üçün müəllifin proqramlaşdırdığı nitqdir. Bunun üçün dramaturq əlverişli şərait və psixoloji

vəziyyət seçir. Bildiyimiz kimi, informasiyanın ötürülməsində üç obyekt əsas rol oynayır: müəllif, qəhrəman, oxucu (və ya tamaşaçı). Monoloji nitqin sahibi çıxışını hər hansı bir obraza yox, tamaşaçı və ya oxucuya ünvanlayır.

Monoloq semantik baxımdan fikrin məna əsası və periferik hissəsini tamamlayan, izah edən və detallarla təqdim edən danışığa aiddir. Monoloqda daxili və xarici nitq, təlimatlandırıcı və yekunlaşdırıcı nitq xarakterikdir. Özünün semantikasi və strukturu baxımından monoloqu aşağıdakı kimi qruplara ayıra bilərik:

1. Problemin ümumi məzmununu özündə birləşdirən - problem monoloq

2. Əsərdə süjet xəttinin inkişafına birbaşa təsir östərən - istiqamətləndirici monoloq

3. Əsərin sonunda bütün hadisələri izah edən - tamamlayıcı, yekunlaşdırıcı monoloq

Doğrusu, bu ardıcılığı bir qədər də artırmaq mümkündür. Məsələn: müqəddimə xarakterli monoloq, aydınlaşdırıcı monoloq, psixoloji təsir gücünə malik monoloq, icraedici monoloq və s. Lakin yuxarıda adlarını xüsusi vurğuladıqlarımızda ümumiləşdirmə güclüdür və göstərilən xırdalıqları da əhatə edir. Problem monoloq və istiqamətləndirici monoloq danışana özü və ətrafda baş verən hadisələr haqqında məlumat verir. Bu monoloqlarda digər personajların təsiri olmadan oxucu və tamaşaçını problem, o cümlədən lazım gəldikcə müsbət və mənfi psixoloji təsirlə əlaqədar obrazın davranış və nitqində hiss edilən dəyişmələr haqqında məlumatlandırmağa kömək edir. Yekunlaşdırıcı monoloq isə çıxış zamanı orada olan digər personajların məzmunu daha yaxşı anlamaları üçün əlavə izah verir; yarımçıq və ya qaranlıq qalmış məqamları tamamlayaraq nitqi sonlandırır. Psixoloji amillərin təsirindən asılı olaraq monoloq bəzən fasiləli, bəzən fasiləsiz, ardıcıl, eləcə də məntiqi xüsusiyyətlərə sahib olur. Bu cür nitqin isə özünəməxsus terminləri vardır. Daxili səslənmə, müəllifin müdaxiləsi, yan obrazların sıra ilə növbəli müdaxiləsi, qəhrəmanın öz-

özü ilə deyişməsi, gizli təklənmə, daxilindəki “mən”lə söhbət və s. terminlər mövcuddur.

Dramaturq hər bir əsərində məişət psixologiyasına yaxından bələd olan biri kimi xalq dilində özünə yer tapa bilməmiş qəliz sözlərlə zəngin ədəbi dili yox, canlı və şifahi xalq danışığı dilini ifadə vasitəsi kimi üstün tutur. Onun intonasiyasından, pauzasından, semantikasından, sintaksisindən məharətlə istifadə etmişdir. Bütün bunlar öz növbəsində Azərbaycan dramaturgiyasına yeni nəfəs, canlılıq gətirmişdir. Dramaturq mənfi planda təqdim etdiyi obrazı təhlil edərkən öz mövqeyini birbaşa bildirməkdən yayınır, eyni zamanda aydınlaşdırıcı və istiqamətləndirici mövqedə çıxış etməkdən də imtina edir. Bütün bunları böyük sənətkar yaratdığı obrazların nitqi vasitəsilə oxucuya ötürür. O, obrazın özünün dünyaya, ətrafda baş verən hadisələrə münasibətini canlı replika səciyyəsi daşıyan ironik və satirik formada qələmə almağı üstün tutur. Burada müəllif dili üçüncü şəxsə çevrilir və tamamilə dialoji, yəni dramatik təhkiyə xarakteri daşıyır.

Monoloq özünü iki formada göstərir: ya qəhrəmanın daxilində öz-özünə müraciəti kimi (buna ədəbiyyatşünaslıqda bəzən “lal monoloq” da deyirlər) yaxud da yüksək səslə ifadə edilən fikri kimi. Monoloq həm şifahi nitqdə, həm də yazılı mətndə sözün əlvan bədii boyalarla obrazlı şəkildə ifadə vasitəsidir. Monoloqun növləri olan xarici və daxili monoloqdan dramatik növdə, eləcə də epik növün bir sıra janrlarında, xüsusilə də romanda daha çox istifadə olunur.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında, o cümlədən dilçilik sahəsində nitqin yalnız dialoq və monoloq forması təqdim edilir. Dünya ədəbiyyatşünaslığı və teatrşünaslığı ilə tanışlıq bizə nitqin daha iki formasını: soliloq və aside formalarını da tanıdır.

Azərbaycan və rus ədəbiyyatında tez-tez rast gəldiyimiz daxili monoloq ifadəsi dünya ədəbiyyatşünaslığında geniş yayılmış anlayış deyildir. Çünki bu ifadə yuxarıda adlarını qeyd hər birini xüsusiyyətlərinə görə xarakterizə edərkən əslində bugünə qədər verilən qeydlərdə bir yanlışlıq olmadığını, lakin monoloqu

ayrıca, daha dərinlən təhlil edərəkən bu formaların da mövcudluğunu və adlarını qeyd etməyin zəruriliyini hiss edirik.

Monoloqun bu iki forması haqqında məlumatın azlığı məhz hansısa bir ədəbi cərəyana, yaxud da ədəbi növə məxsus əsərlərdə monoloqun ayrıca tədqiqata cəlb edilməməsindən irəli gəlir. Onlar arasındakı incə məqamları, fərqlilikləri dissertasiyanın bu yarım fəslində aydınlaşdırmağa çalışacağıq.

Soliloqda bir personajın uzun nitqi əks olunur. Daxili monoloq üçün xarakterik olan nitqin başqa bir personaj tərəfindən eşidilməməsi tələbi burada da bir qayda olaraq izlənilir. Burada obrazın fikirləri, daxili keyfiyyətləri verilir.

Dissertasiya işinin yazılışı zamanı apardığımız araşdırmalarda dramatik nitqin monoloqun soliloq və aside kimi növlərinə də rast gəldik. Bildiyimiz kimi, dialoq və monoloq bir pyesin hərəkətini inkişaf etdirmək üçün dramaturqun müraciət etdiyi başlıca komponentlərdir. Dramatik nitqin digər növləri ilə bağlı apardığımız araşdırmalarda biz belə bir halın şahidi olduq ki, soliloq və aside terminlərinə nəzəri olaraq ədəbiyyatşünaslığımızda az təsadüf edilir. Lakin tədqiqata cəlb etdiyimiz bir sıra bədii əsərlərin təhlili zamanı kifayət qədər dəyərli və bu növlərin tələblərinə uyğun nümunələr aşkara çıxara bilmişik.

Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasında, xüsusilə Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında soliloq və aside nümunələrinə rast gəlinir. Lakin biz bu tədqiqat işində yalnız tənqidi realizm deyil, digər ədəbi cərəyanlara məxsus bədii əsərlərdə də dramatik nitqin bu növlərini fərqləndirməyə çalışmışıq.

Monoloq və dialoq özünün xüsusi quruluşu, strukturu olan nitq komponentləri olduğundan onları fərqləndirmək çox da çətin deyil. Lakin monoloq, soliloq və aside quruluş etibarilə eyni olduğundan onlar arasındakı fərqliliyi müəyyənləşdirmək olduqca çətinidir. (Soliloq və aside monoloqun növləri olduğundan bu bölgədə monoloq deyərəkən xarici monoloq nəzərdə

tutulur.) Bunları nəzəri olaraq bu üç nitq formasının xüsusiyyətlərini bu şəkildə qruplaşdırmağı daha məqsədəuyğun hesab etdik:

Soliloq həcm etibarilə xarici monoloqdan daha qısadır. Bu nitq formasının köməkliyi ilə personaj daxili düşüncələrini, psixoloji gərginliyini “öz-özünə” danışır. Nitqin digər formalarından fərqli olaraq soliloq ünvanlı deyil, yəni əsərdəki digər obrazlara ünsiyyət qurmağa köməklik etmir. Bu nitq ya birbaşa qəhrəmanın özünə ya da Allaha ünvanlanmış nitqdır.

“B ə h r a m (tək). Ox, belə də xəyanət olarmı? İndi nə etmək? Milyonlarla pulları iki nəfər arvad əlimizdən alıb bizi evdən qovsunmu? Evdən çıxıb xidmət edərsəm, çox alacağam 40-50 manat, bununla bizə nə olacaq. Yox, burada bir iş var ki, bir növ ilə pulları əldə etmək üçün Pəri ilə yavuşlaşım, sonra yenə əvvəlki halında bərqərarəm. Madam ki, bütün insanlar məkr və təzvir ilə öz məqsədlərinə yetişirlər, nə səbəbə mən hiylə qarşısında hiylə işlətməyim. Belə də olmalı. Bu gündən Pəriyə yavuşlaşmalıyam. Hələ bir neçə gündür ki, bir qədər yumşaq dolanıram. Demək ki, belə də olacaqdır (sükut)...” [14, s. 43].

Yuxarıdakı Cəfər Cabbarlının “Solğun çiçəklər” əsərindən gətirilmiş nümunədə Bəhram obrazının daxili aləminin, düşüncələrinin təzahürü öz əksini tapmışdır. Nitqin həcm etibarilə uzun olması, eyni zamanda gizli ideallar daşması onu nitqin soliloq forması adlandırmağımıza əsas verir. Personajın nitqində sual və nida cümlələrinin zənginliyi ilə diqqət cəlb edir. “*Dramaturgiyada rast gəldiyimiz bu tipli danışq formaları müəyyən sosial tipin, konkret zaman kəsiyində yaşamış müəyyən təbəqələrə məxsus şəxslərin psixologiyasını əks etdirən nitq formasıdır*” [14, s.138].

Azərbaycan ədəbiyyatında tam şəkildə cərəyan kimi formalaşa bilməyən sentimentalizmin bir çox elementlərinə məhz bu əsərdə rast gəlirik. Ədəbiyyatşünaslığımızda hələ də ümumiləşdirilmiş şəkildə monoloq adı verilən bu nümunə istər həcmi, istərsə də məzmunu ilə soliloqun bütün tələblərinə cavab verir. Obrazın daxili sirlərini, mənəvi hesablaşmasını, söhbətləşməsini və bir sıra

yüksək emosionallığı özündə birləşdirən bu nitq forması **aside**-dan fərqli olaraq daha uzun, nisbətən mürəkkəb quruluşa və məzmunu malikdir. Soliloq başqaları tərəfindən eşidilmək üçün nəzərdə tutulmur. Bu səbəbdən nitq sahibi özündə sərbəstlik hiss edir, fikrindən keçən vulqar, loru dildə işlənən sözləri, arqo və jarqonları istifadə etməkdən çəkinmir. Tədqiqat işinə cəlb etdiyimiz bir sıra monoloqlara baxdıqda onlardan bəzilərini daxili monoloqdan xarici monoloqa çevirməyin mümkün olduğunu görürük. Məsələn, “Dəli yığıncağı” əsərində Molla Abbasın sonda verilən daxili hisslərin əks etdirilməsi baxımından təsirli məzmunu malik nitqini daxili nitqdən xarici nitqə çevrilmə də adlandırmaq olar. Şeyx Nəsrullahın monoloquna bunu aid etmək yerinə düşməzdi. Onun daxili nitqində başqaları tərəfindən eşidilməməsi məqsədəuyğun olan sözlər seçildiyindən bu nitqi xarici nitqə çevirmək düzgün olmazdı. Soliloq sürətli və lakonik deyil, situativdir, mövzu və fikirlər baxımından qarışıqdır, sərbəstdir. Hər hansı qayda və normaya riayət etmək etmək tələb olunmur. Heç bir məhdudiyyət, qadağa yoxdur.

“Heydər bəy: Pərvərdigara, bu necə əsrdir? Bu necə zamanədir? Nə at çapmağın qiyməti var, nə tüfəng atmağın hörməti var! Sabahdan axşamadək, axşamdan sabahadək arvad kimi gərək dustaq alaığının içində otursan. Dövlət dəxi haradan olsun, pul haradan olsun!? Ah, keçən günlər! Keçən dövrlər! Hər həftədə, hər ayda bir karvan çapmaq olurdu, bir ordu dağıtmaq olurdu. İndi nə karvan çapmaq olur, nə ordu dağıtmaq olur! Nə qızılbaş döyüşü var, nə osmanlı döyüşü var! Əgər qoşuna getmək istəsən də gərək ancaq çılpaq ləzgilərin üstünə gedəsən. Əgər yüz min zəhmətlə birisini dağların dəlik-deşiyindən çıxarsan, bir dağarcıq, bir kürkdən başqa əlinə bir zad düşməyəcək” [4, s.76].

Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hacı Qara” pyesindən ixtisarla verilmiş nümunədə Heydər bəyin pul qazanmaq üçün fərqli yollara əl atdığı, bunun üçün heç nədən çəkinmədiyi açıq şəkildə təsvir edilir. Nitq nümunəsi həm həcmi, həm

də əsas problemdən tez-tez yayınması ilə soliloqa aid irihəcmli nümunələrdən biridir.

Soliloqdan çox kiçik nüanslarla fərqlənən aside nümunələrinə Cəlil Məmmədquluzadə, Cəfər Cabbarlı, Nəriman Nərimanov və başqalarının dramaturgiyasında personajların nitqində rast gəlmək mümkündür. Nitqin bu forması daha qısadır. Soliloq kimi aside-dı da heç kim eşitmir. Burada obrazın daxili aləmi deyil, tamaşanın, əsərin ümumi gedişatına uyğun şərhlər verilir. Lakin bu şərhlər qısa və lakonik olub personajın məhz həmin məsələ ilə bağlı şəxsi fikirlərini, reaksiyasını əks etdirir. Əlavə danışığa qətiyyəən yer verilmir.

“Nadir şah (yavaş-yavaş yıxılır). Pərvərdigara! Günahım çoxdur! Yaman dərdlə ölürəm, nəhaq yerə. Heç kəsə pislik etməmişəm. Hər kəsə də yamanlıq etmişəm, ümumi xeyiri nəzərdə tutmuşam. “Vətən salamat qalsın” fikrində olarkən canımı vətənin və millətin yolunda sərf ... etmişəm.... Oğlumun gözlərini vətənə qurban etmişəm. (Ağlayır, yavaş-yavaş yıxılır.) Biçarə anasını axirətədək gözü yaşlı qoymuşam.... Pərvərdigara! Özün kömək et bu başsız millətə! Ya rəbbim! Bir neçə dəqiqə canımı alma, tainki oğlumu görəəm....” [8, s. 232].

Dialogi nitqə demək olar ki, bir çox əsərlərdə tez-tez rast gəldiyimiz halda, monoloq geniş yayılmamış nitq formasıdır. Dünya, eləcə də Azərbaycan ədəbiyyatında kifayət qədər dərin mənə və məzmun kəsb edən monoloqlara rast gəlmək mümkündür. Düzdür, bu monoloqların hər biri tənqidi realizmin xüsusiyyətlərini daşımasalar da, digər ədəbi cərəyanlara məxsus lazımi sayda monoloji nitq nümunəsi vardır. Azərbaycan ədəbiyyatında monoloji nitqin məşhur nümunələri kimi bunları göstərə bilərik: Heydər bəyin monoloqu, İskəndərin monoloqu, Molla Abbasın monoloqu, İblisin monoloqu, Bəhrəmin monoloqu, Fəxrəddinin monoloqu, Nadir şahın monoloqu, Elxanın monoloqu və s. Adlarını qeyd etdiyimiz monoloqlara diqqət yetirdikdə bu nitq formasının fasiləsiz, mətnin ümumi məzmunu ilə əlaqəli, ardıcıl və məntiqli olduğunu görürük. Monoloqun daha maraqlı və cəlbedici görünməsi üçün ona müraciət edən dramaturqun çatdırmaq istədiyi fikri, ideyanı müəyyənləşdirməsi, zəngin

söz ehtiyatına malik olması, nitqin təsirlilik, emosionallıq xüsusiyyətlərinə, əsərin yazıldığı dilin qayda-qanunlarına, ədəbi normalarına, incəliklərinə mükəmməl şəkildə bələd olması vacibdir.

XIX əsrin II yarısında M.F.Axundzadə tərəfindən əsas qoyulan milli dramaturgiyanın sonrakı illərdə əhatə dairəsi daha da genişləndi. Realist istiqamətdə fəaliyyətini davam etdirən dramaturqlardan N.B.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanovun əsərləri gələcək nəslin dünyagörüşünün formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. Həyat həqiqətlərinin real təsvirini verən bu sənətkarlar burjua-feodal quruluşunu, feodal-patriarxal qaydaları, ətalət və nadanlıqı tənqid edərkən obrazların nitqi üzərində xüsusi ustalıqla işləmiş və Azərbaycan dilinin imkanlarının genişliyini nümayiş etdirmişlər. Onların əsərlərində ideya və məqsədin bədii yolla ifadəsində ustalıqla yaratdıqları monoloqlarla rastlaşırıq. Maarifçi realist dramaturgiyanın təmsilçiləri olan adı çəkilən sənətkarların yaratdıqları monoloqlar qəhrəmanın cəhalətdən çəkdiyi əzabları və arzularının həyata keçməsinə imkanın olmaması ilə bağlıdır.

Xalqın cəhalətdən qurtulması naminə fəaliyyət və mübarizəni həyat amalı seçən Fəxrəddin və Fərhad kimi obrazlarda həyata kəskin, döyüşkən tənqidi münasibət əvəzinə təəssüf, şikayət daha qüvvətlidir. Maarifçiliyə uyğun olaraq onların məqsəd və məramı aydındır. Bu aydınlıq özünü qəhrəmanların monoloqlarında da nümayiş etdirir.

“F ə x r ə d d i n bəy (tək). Rüstəm bəy intiqam almaq istəyir... Neyləmək! Belə vay, ellik ilə gələn vaydır. Rüstəm bəydə günah yoxdur. Elmdə, sənətdə geri qalan millət bizim günümüzdə düşər... Bitərbiyyət, qanmaz, bihəya, yalançı, oğru, başkəsən, nainsaf, bimürüvvət... Neyləmək gərək?! İşimiz belə düşüb. Ağsaqqal, büzürgüvarımız Rüstəm bəy! Mənim taxsırım nədir ki, məni öldürmək istəyirsiniz, bitaxsır? Görək bu şəriətimizdə var, Quranımızda var, ya belə işə insaf yol verə bilər?.. (Uzun səktə.)” [8, s.334]

Nəcəf Bəy Vəzirovun “Müsbəti-Fəxrəddin” əsərindən gətirilmiş bu nümunə maarifçi ideologiyanın yayılması məqsədini daşıyır. Fəxrəddinin sadə,

xalqın başa düşəcəyi sözləri seçib istifadə etməsi, çıxışına əlavə, yaddilli ifadələr daxil etməməsi nitqini daha əlvan və anlaşıqlı edir.

Maarifçi realizmdən fərqli olaraq, tənqidi realizm həyatı daha intensiv araşdırıb əks etdirməyə meyillidir. Bu, özünü monoloqların da məzmun və formasında əks etdirir. Eyni mürəkkəbli közünü XX əsrin ilk onilliklərinin romantik dramaturgiyasında da göstərir.

Realizm və romantizmin sintezi əsasında yazılmış “Oqtay Eloğlu” əsərindən gətirilmiş nümunə sual cümlələrinin çoxluğu ilə yadda qalır. Qəhrəmanın hər hansı gizli sirrini açmasa da, obrazın düşüncələrini, mənəvi dilemmasını əks etdirdiyi üçün soliloqa aiddir.

“Oqtay. Bıçaq! Al. (Atır.) Fəqət istəməz... Mən özüm gedib özümü ədalət divanına təslim edəcəyəm. Yox, yox, onu Şillərin idealları edə bilər. Səfillər padşahı O q t a y Eloğlu onu etməz. Mən dünyada ədalət divanı adına bir şey tanımıram. Hamısı yalandır! Yalan deyir Şillər! Mən yenə ancaq bu zavallı xalqı tanıyır, ona müraciət edirəm. Ona təslim oluram. Son söz onundur. Qoy o söyləsin: kimdir müqəssir? Yaşadaraq öldürən, öldürərək yaşadan, sevərək parçalayan, parçalayaraq sevən əliqanlı səfillər padşahı Oqtay Eloğlumu? Bu zavallı, günahsız yavrumu? Əski mühitin bu gülünc heykəlimi? Və yaxud alman dahisi böyük Şillər özümü?” [14, s.289]

Hüseyn Cavidin “İblis” əsərindən gətirilmiş aşağıdakı nümunədə müəllifin sözlərə, personajın nitqinə yüklədiyi emosional-ekspressiv yük çoxdur. Lakin ərəb-fars sözlərinin də çoxluq təşkil etməsinə baxmayaraq, əsər Azərbaycan ədəbiyyatında yaddaqalan monoloqlardandır. Bəzən monoloqun daxilində verilmiş sadəcə bir söz onu soliloq yoxsa aside kimi təhlil etməyə köməklik göstərir. Aşağıdakı nümunədə verilmiş “*ey əbləhü miskin*” xitabı nitqin sərbəstliyini, hər hansı normaya tabe olmadığını göstərir:

*“... Hər kəs bana aciz qul ikən, bəslər ədavət,
Lakin bəni təhqir edən, ey əbləhü miskin!
Bən tərək edərim sizləri əl'an, nəmə lazım!*

Hiçdən gələrək, hiçliyə olmaqdayım azim.

İblis nədir?

– Cümlə xəyanətlərə bais...

Ya hər kəsə xain olan insan nədir?

– İblis!..” [7, s.28]

Hüseyn Cavid dramaturgiyasının ən möhtəşəm və parlaq nümunəsi olan bu monoloq sənətkarın romantik-fəlsəfi üslubunu, onun poetik qabiliyyətini sübuta yetirən, xarakterizə edən əsas göstəricilərdəndir. Dramaturqun monoloqa müraciət etməsi öz təbiətindəki romantik duyğuları və fəlsəfi düşüncələri əksətdirmək istəyi, eləcə də qəhrəmanın daxili aləminə səyahətə, öz dünyasının açılmasına şərait yaradır. Romantik monoloqu digər ədəbi cərəyanlardakı monoloqlardan fərqləndirən cəhət də burada duyğulara daha çox üstünlük verilməsidir. Bu ədəbi cərəyandakı monoloqlarda insanın təlatümlü, həyəcanlı düşüncəsinin təqdiminə geniş yer ayrılır.

İstər monoloji, istərsə də dialoji nitqin oxucunu yormaması, marağı artırması üçün personajın nitqinin səlis, düzgün olması şərtidir. Dramaturqun monoloqun tərtibindəki ustalığını göstərən mühüm məqamlardan biri sözə qənaət etmək, yerli-yersiz təkrarlardan qaçmaq, nitqin canlılığını və təbiiliyini qorumaq məqsədilə yarımçıq cümlələrdən istifadə edilir.

Dram əsərinin tərkib hissəsi olan monoloqun bir sıra spesifik, fərqləndirici xüsusiyyətləri də olur. Bu əlamətləri sistemləşdirmək lazım gələrsə, birincisi, monoloqda qəhrəman, obrazlar haqqında danışılan mövzudan tamamilə xəbərsiz olurlar, zaman və məkan fərqləri də burada əhəmiyyətli rol oynayır.

*“Məşədi Oruc.- Ey mənim əziz və mehriban qardaşım Məşədi Oruc!
Bu kağız sənə çatan kimi, əvvəl qabaqca Hacı Həsən əmimə müjdə
ver.(Hacı Həsən ağlayır.) Ondan sonra, həyə anam sağdır, get anamı bas
bağrına və deyinən: “Ay ana, yazıq ana, dəxi qüssə eləmə, oğlun Kərbəlayı
Fətulah dirilib. Sonra mənim oğlum Məhəmməd həsəni al qucağına və
deyinən: “Ey yazıq bala, ürəyini sıxma, sən dəxi yetim deyilsən, atan*

dirilib və bir neçə gündən sonra sənə Xorasandan qırmızı başmaq gətirəcək". Və ayıb olmasın Məhəmmədhəsənin anası,--əlbəttə indi gedib ərə və işdi, əgər getməmiş olsa,--gəlin bacımı göndər, ona xəbər versin (ağlayır). Ey mənim əziz və mehriban qardaşım Məşədi Oruc! Ola bilər ki, mənim dirilmək xəbərim sənə və bir para qəlbi-qara adamlara təəccüblü görsənə. Min lənət olsun o kəslərə ki, xudavəndi-aləmin hikmətinə şəkk gətirələr!" [65, s.134]

“Ölülər” əsərindən gətirilmiş bu nümunə əsərin gələcək istiqamətini müəyyənləşdirən həlledici monoloqlardan biridir. Bu vaxta qədər Kefli İskəndərin, Şeyx Nəsrullahın monoloqları ön plana keçsə də, bu monoloq öz həcmi, nitqin bəlağətli və inandırıcı olması ilə digər monoloqlardan heç də geridə qalmır. Kərbəlayı Fətullahın dilindən yazılan məktub mənbələrdə monoloq nümunəsi kimi təqdim edilməsə də, bir nəfərin nitqini əks etdirməsi və ikinci şəxsin müdaxiləsinə yer verilməməsi monoloqun əsas tələblərindəndir. Başqasının adı ilə yazılsa da, əsərin sonunda bu cür iri həcmli və pafoslu nitqin yenə də fırldaqçı, mahir söz ustadı Şeyx Nəsrullah tərəfindən yazılması aydın olur. Bu da yalançı şeyxin tədbirli olmasından, özü gəlmədən şan-şöhrətini yaymaq üçün istifadə etdiyi ağıllı priyomdan xəbər verir.

Monoloqu digər nitq formalarından fərqləndirən digər əlamət nitqin özündə güclü məntiqi təfəkkür və yüksək intellekti cəmləşdirməsidir. Nitqin lazımı səviyyədə qurulması müəyyən qədər zaman tələb edir. Monoloqlar ya Şeyx Nəsrullahın nitqi kimi əvvəldən hazırlanır, üzərində dəfələrlə işlənir ki, bu da kütlə qarşısında birnəfəsə söylənən moizənin effektini, təsir gücünü artırır, ya da İskəndərin, Akifin, Molla Abbasın monoloqları kimi ani olaraq situasiyanın, söhbətin məzmunundan doğur.

Ümumiyyətlə, qəhrəmanın monoloji nitqini hazırlıq səviyyəsinə görə belə qruplaşdırı bilərik:

a) təbii monoloq- sadə, məişət üslubunda verilmiş monoloq. Tədqiqatın predmeti olan əsərlərdə bu tipli monoloqlar üstünlük təşkil edir.

b) situasiyanın tələbindən asılı olaraq yaranan ani (spontan) monoloq. İskəndərin kitaba, Nazlıya ünvanlayaraq söylədiyi monoloq, Molla Abbasın, Akifin monoloqunu nümunə kimi göstərə bilərik.

c) hazırlanmış monoloq- “Anamın kitabı” əsərində qardaşların iclaslarda söylədiyi nitqlər;

d) uydurma monoloq - bu tipli monoloqların reallıqla əlaqəsi olmur, daha çox personajın söz ehtiyatını, təxəyyülünün imkanlarını göstərir. Məsələn, Şeyx Nəsrullahın monoloqu, Fəzil Məhəmmədin monoloqu. Adlarını qeyd etdiyimiz bu qəhrəmanların monoloqları nitq zamanı da hiss edildiyi kimi ön hazırlıq tələb etdiyindən bunları həm də hazırlanmış monoloq da adlandırma bilərik.

Monoloji nitqin ideya və məzmunu yalnız ədəbiyyatşünaslıqda deyil, dilçilik və psixologiya elmləri tərəfindən də müxtəlif aspektlərdən, fərqli yanaşmalarla tədqiq edilmişdir. Molla Abbas, kefli İskəndər kimi obrazların daxili aləminin qaranlıq tərəflərinin açılmasında psixolinqvistikanın mühüm əhəmiyyəti vardır.

Monoloji nitqin verilməsinin bir sıra məqsədləri də ola bilər:

- a) Oxucu və tamaşaçıya əsərin məzmunu yaxud da hansısa personaj haqqında məlumat vermək məqsədilə. Bu zaman qəhrəman qarşısındakı insanın və ya personajın intellektual səviyyəsini nəzərə alıb onun anlaya biləcəyi sözlərlə fikrini ifadə etməyə çalışmalıdır;
- b) Əsərdə obraza qarşı müəllifin istəyindən asılı olaraq müsbət və mənfi hisslər, emosiyalar oyatmaq məqsədilə. Lakin burada sentimentallıqdan bir qədər uzaq durub sevinc, kədər, qəzəb, nigarəncilik kimi duyğuları həddindən artıq qabartmadan, lazımsız detallara çox yer ayırmadan vermək lazımdır.
- c) Oxucuları müəyyən hərəkətə (bəzən də hərəkətə) sövq etmək üçün. Burada müəllif monoloqu elə ustalıqla qurur ki, digər tərəf hərəkəti kiminsə təsiri ilə deyil, könüllü şəkildə etməyə istiqamətləndirilir. problem, istiqamət, yekun

2.2. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında monoloqun struktur-semantik xüsusiyyəti və funksiyası

Cəlil Məmmədquluzadənin Azərbaycan dramaturgiyasında yaratdığı bir-birindən dəyərli sənət nümunələri dünyaca məşhur əsərlərlə yanaşı addımlamağa layiq unikal nümunələrdir.

“Ölülər”də Şeyx Nəsrullahın iç üzünün, eyş-işrət düşkünü, yalançı bir fırıldaqçı olması əsərdə verilən qısa bir hissəcikdə aydınlaşdırılır.

“Şeyx Nəsrullah: Mən həmişə xalqa deyəndə ki, naxoşam, elə bilirlər ki, xalqı aldadıram; amma allah şahiddir ki ... (bir az dayanıb) mən heç kəsi aldatmıram; çünki həqiqətdə mən naxoşam. Camaatın qabağında mən özümü naxoşluğa vuranda, Şeyx Əhməd həmişə elə bilir ki, mən adamları ələ salıram; amma bu biçarənin heç xəyalına gələ bilməz ki, mənim mərazim çox şiddətli mərazdir.... (Fikir eləyir). Həmin bu mərazin bərəkətindəndir ki, mən bu bambılı Əhmədin yanında olmuşam bir balaca uşaq və ağlayıb atamdan kişmiş istəyən kimi gündə bir dəfə utana-utana deyirəm: “Şeyx Əhməd, mənə kişmiş” (iki əlilə üzünü örtüb, sakit oturur)” [65, s.132].

Yuxarıda verilmiş nümunə indiyə qədərki tədqiqat əsərlərində daxili monoloq kimi qeyd edilmişdir. Lakin nitqin bu forması soliloq adlanır. Monoloq kimi o da bir nəfərin çıxışından ibarətdir. Burada personaj nitqi özü-özünə ünvanlaya bilər. Soliloqun monoloqdan fərqli cəhəti bu nitqdə çıxış etmək üçün şərait yaradan psixoloji və mənəvi situasiyanın səbəblərini göstərməsidir. Əsərdən gətirilmiş qısa nümunədə gördüyümüz kimi Şeyx Nəsrullah yaxın adamı Şeyx Əhmədə belə etiraf edə bilmədiyi sirrini onun səhnədən ayrılması ilə gizlicə dilə gətirir. Bu nitq qəhrəmanın daxili dünyasının, eləcə də onun psixologiyasının açılmasında gözəl vasitə idi. B.A.Uspenskinin “Kompozisiyanın poetikası” adlı əsərində qeyd etdiyi kimi *“daxili monoloq başqaları tərəfindən eşidilə və öz məqsədləri üçün istifadə edilə bilər”* [123, s.420]. Bunun üçün onun gizli qalması daha məqsədəuyğundur.

İskəndərin uzun monoloqu oxuculara ölümlər aləmindəki daxili ziddiyyətləri, qarşıdurmaların səbəblərini, Şeyxin diriltmək istədiklərini siyahıya alarkən niyə bu qədər riyakar olmalarının səbəbləri və kökləri kodlaşdırılmışdır. İskəndərin əsərin sonundakı monoloqunda isə ittihamedici fikirlər üstünlük təşkil edir. Bu monoloq həm də ədəbi qəhrəmanın nitqində müəllif mövqeyinin ifadəsidir. Müəllif qəhrəmanın dili ilə “dirilmək istəməyən” kütləni ittiham edir.

Cəlil Məmmədquluzadənin obrazlar sistemində zəngin və təsirli nitqi ilə yaddaqalan İskəndər Azərbaycan dramaturgiyası tarixində fərqli obraz olmaqla yanaşı, həm də fərqli, orijinal monoloji nitqlərin də müəllifidir. Lirik-psixoloji amillər, dəyişkən əhval-ruhiyyə əsərdə hər dəfə fərqliliklər yaratmasına baxmayaraq, onun nitqində satira üstünlük təşkil edir.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölümlər” əsərindən gətirilmiş nümunəyə nəzər salaq. Kefli İskəndərin monoloqu:

“Bu qollarda Rüstəm pəhlivan kimi qüvvətim olaydı, yapışaydım sizin ayaqlarınızdan və ataydım göyün üzünə, başı aşağı gəlib, kal qarpız kimi paqq eləyib dağılaydınız ... Ax, allahın altında, Şeyx Nəsrullah kimi mənim də bir elə elmim olaydı ki, burada yatan ölümlərnən danışa biləydim! Ax! Əgər olsa idi, üzümü tutardım bu qəbiristanlığa və çağırardım: (çox ucadan). Ölümlər! (bir az alçaqdan). O vədə hamı yatmışlar balarını qəbirdən çıxardıb, soruşacaq idilər ki, “nə deyirsən, a İskəndər bəy?” Onda mən bu rəhmətliklərə bir belə vəsiyyət elərdim; mən bunlara deyərdim: (üzünü qəbiristanlığa tutub çıxırır). Ölümlər! (yenə bir az alçaqdan). Bir gün Şeyx Nəsrullah gəlib duracaq sizin başınızın üstündə və bir dua oxuyub, uca səslə çağıracaq: (ucadan). “Durun ayağa, ey allahın mömin bəndələri!” (Bir az dayanıb, bir az alçaqdan.)” [65, s. 130].

Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizmin bir ədəbi cərəyan kimi mövcudluğunun, yaranmasının aparıcı siması olan Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında “Ölümlər”, “Dəli yığıncağı”, “Anamın kitabı” və başqa əsərlərində monoloqun üslubi imkanlarından məharətlə faydalandığı aydın şəkildə görünür. Dramaturq monoloqlara ciddi əhəmiyyət verir, hətta əsərin

ənənəvi struktur-kompozisiya elementləri belə bəzən monoloqun təsiri ilə Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında fərqli şəkildə təzahür edir.

Kefli İskəndərin axıncı monoloquna nəzər salaq:

“Baxın! Baxın! Yaxşı baxın! Diqqətnən baxın! Sizin tarixlərinizin kitabında bu, qan ilə yazılmış bir səhifədir. Sizdən sonra gələnlər bu kitabı vərəqləyib, bu səhifəni görəndə sizi yada salıb deyəcək: (ucadan) “Tfu sizin üzünüüzə!” (Tüpürür camaata tərəf. Hamı başını aşağı salıb dinmir). Bağışlayın, kefli İskəndər bir az biədəbli eləyir. Amma indi də növbət mənimdir...” [65, s. 132-133].

Yuxarıda verilmiş nitq tənqidi realist dramaturgiyaya aid monoloqun ən gözəl nümunələrindəndir. Ədib insanların avamlığını, fanatik dindarları, hələ həddi buluğa çatmamış qızları müqəddəs şəxslə qohum olmaq xatirinə uçuruma itələyən qohumları İskəndərin dili ilə kəskin şəkildə tənqid edir. Mətnin axıcılığını pozmamaq, diqqəti əsas fikirdə saxlamaq üçün mötərizə daxilində qeydlər verərək həm oxucunu doğru istiqamətləndirir, həm də ümumi məzmunundan kənarlaşmanın qarşısını almış olur. Bu qeydlər dram əsərinin səhnəyə qoyuluşu zamanı ikinci planın quruluşu üçün də çox böyük əhəmiyyətə malikdir. “Molla Nəsrəddin”in dili ilə daha çox səsləşən İskəndərin nitqi məntiqi ardıcılıq, sual və nida cümlələrinin bolluğu ilə başqa bir məzmun və forma qazanır. Əsərdə yerli-yerində istifadə edilən təkrarlar əsərə ağırlıq vermədiyi kimi, nisbətən ahəngdarlıq da qatır.

Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında ünvanlı, yaxud müraciət formalı monoloqlara da rast gəlmək mümkündür. Bəzən monoloqlar insana deyil, hər hansı əşyaya, ədəbi detal kimi götürülmüş obyektlərə yönəlmiş olur.

“İskəndər (kitaba). Tanıyıram səni. Mən də səni bir az oxumuşam. On beş il bundan irəli həmin otaqda mən də səni oxumuşam (oxuyur). “Məlikra on nəsihət sudmənd aməd və əz səri-xuni-u dər güzəşt”. Mənim də müəllimim mənə nəsihət elərdi ki, bala, səy elə, dərslərini yaxşı öyrən. Amma bu dılğırların heç birindən eşitmədim ki, desin: bala, adam ol. Hər kəsə rast gəlirsən, elə bunu eşidirsən ki,

elm oxu, alim ol. Amma mənə bir başa salan yoxdur ki, axır, bu elm, elm nə deməkdir? Elm ona deyərlər ki, indi birisi bu şüşəni çəkə başına, hamısını içə, (içir). Pah! Puf! (üzünü turşudur). Bax, elm buna deyərlər” [65, s.136].

İskəndər qardaşı ilə nitqini tamamladıqdan sonra Cəlalın oxuduğu kitabı əlinə alaraq keçmiş xatırlayır. Şərab şüşəsinin arxasında nə qədər gizlənməyə çalışsa da, bu səhnə İskəndərin daxilindəki narazılıqları, gizli sirrləri açmaq baxımından dramaturq tərəfindən qurulmuş gözəl bir qısa monoloq nümunəsidir. Həcm etibarilə qısa olsa da, ideya-estetik məzmunu və bir sıra xüsusiyyətləri ilə bu nitq əsəri daha da əlvanlaşdırır. Monoloqun insana deyil, cansız əşyaya-kitaba müraciətlə söylənməsi də İskəndəri öz fikirlərini dilə gətirməyə sövq edən əsas amillərdəndir. Ətrafında onun fikirləri ilə razılaşmayan, onun gördüklərini görməyən, gözlərindən cəhalət pərdəsi asılı olan insanların düşüncələri ilə razılaşmaqdan əlavə ona cavab vermək iqtidarında olmayan bir vasitəni seçməsi də məhz buna görədir. Onun bu hərəkəti ətrafdakılar tərəfindən dəlilik, keflilik kimi qiymətləndirilsə də, içindəkiləri dilə gətirdikdən sonra daxilində yaranan rahatlıq onu heç bir “ağıllı”ya, “oxumuşa” əhəmiyyət verməməyə vadar edir. Yuxarıda verilmiş nümunə qəhrəmanın ona keçmiş xatırladan kitaba əsərin gedişatında göstərdiyi reaksiyasıdır. Mövzudan çox uzaqlaşmadığı, qısa və lakonik olduğu üçün Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərindən verilmiş bu nümunə Azərbaycan dramaturgiyasında dramatik nitqin aside formasına aid ən gözəl nümunədir.

“İskəndər (Nazlını qucaqlayır). Ey mənim gözəl bacım, Nazlı. Səhərdən axşama kimi oturubsan evdə, anandan bozbaş bişirmək dərsi alırsan, amma mənim yanıma gəlmirsən ki, gəzdiyim şəhərlərdən sənə nağıl eləyim, görəsən dünyada nə var, nə yox!... Sənin burnu fırtıqlı balaca qardaşların (Cəlil və Nazlı gülür) gedirlər arxların kənarında yonca yığıb yeyirlər, amma sən evdə oturub, saqqız çeynəyirsən. Evdə bitli bacılarının əl-ələ verib, atılıb-düşürsən və deyirsən: haquşka ha haquşka! Bir yarım var haquşka, uzun əmək haquşka!

Xa ... xa ... xa!... (Cəlil və Nazlı gülürlər). Mənim istəkli Nazlı bacım! Gəl yapışım əlindən, baş alıb bu vilayətdən çıxıb, qoyub gedək” [65, s.136].

İskəndərin dilindən verilmiş bu nitq ilk baxışdan dialoqu xatırlatsa da, ideya və məzmun etibarilə Cəlil Məmmədquluzadənin qurduğu gözəl monoloqlardan biridir. Bu nitqi bacısı Nazlıya ünvanlayan İskəndər ondan cavab gözləmir. Burada İskəndərin fəal nitqi ilə müqayisədə Nazlının passiv mövqedə dayanması, adresat və adresantın bir-birinin nitqinə müdaxilə etməməsi “Ölülər” əsərindən verilmiş bu hissəni monoloq adlandırmağa imkan verir. Bu monoloq İskəndərin mənəvi aləmini, üzləşdiyi çətinlikləri, daxili sarsıntıları, cəmiyyətdəki yüzlərlə nazlıların gələcək taleyini ifadə etmək baxımından da gözəl nümunədir.

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında Şeyx Nəsrullah qədər yalançı və fırldaqçı olan ikinci şəxs “Dəli yığıncağı” əsərinin qəhrəmanı Fazil Məhəmməddir. Öz pafoslu nitqi ilə seçilən Fazil Məhəmmədin dili yaddilli sözlərlə zəngindir. Tamamilə uydurmaya əsaslanan monoloqları ərəb-fars mənşəli sözlərin və yüksək səs tonunun da köməkliyi ilə daha da heybətli hal alır. Aşağıda verilmiş monoloqda Fazil Məhəmmədin qardaşı arvadı Sonaya qarşı çirkin hisslərini, onunla bağlı niyyətini duymaq olur. Onun Molla Abbası sağaltmaq bəhanəsi ilə din pərdəsinin arxasında gizlənərək söylədiyi dini ifadələrlə zəngin nitqi obrazın daxili keyfiyyətlərini, eybəcər əməllərini açmağa köməklik edən əsas vasitələrdəndir.

“Fazil Məhəmməd.(bir qədər Sonaya baxandan sonra). Qızım, mən özüm imamın nayibiyəm, mənim sözüüm imamın sözüdü ... Ey ricalül-qeyb, hardasınız, niyə həzrət sahibəzzəmanı gətirmirsiniz? Niyə onun rikabi-mübarəkində zühür etmirsiniz ki, cahanı küfri-küffardan pak edəsiniz? Bari pərvərdigara, and verirəm səni yetmiş iki şühədanın nahaq tökülən qanına, sən əvvəla, mənim bəradərim Molla Abbasın təqsirindən keç və nə qədər ki, indiyədək küçə və bazarda sən cəlalinə istehzalar törədib, sən qüdrətinə şəkk gətirib və nə qədər ki, bundan savayı küfrə və nasəza danışmağı özünə peşə edib, sən onu əfv et; zira sən ərhəmərrahiminsən...

Zühur et, ey sahibbəzzəman! Zuhur et! Və hidayət elə siratül-müstəqimə günahkar bəndələrini” [65, s.149-150].

Sənətkarlıq baxımından çox böyük ustalıqla qurulmuş bu səhnə ədibin obrazın iç üzünü, daxilini oxucuya göstərmək üçün müraciət etdiyi yaradıcılıq kəşfidir. Dialoji struktura malik bu nitq əslində monoloqdur. Nitq prosesində iki personajın iştirak etməsinə baxmayaraq, Fazil Məhəmməddən çəkinən Pırpız Sonanın qorxaraq kənarda dayanması onu passiv, qarşı tərəfi isə aktiv mövqedə dayanmağa gətirib çıxarır ki, bu da dialoji nitqi monoloji nitqə çevirməyə imkan yaradır. Bütün bu qeyd etdiklərimiz “Dəli yığıncağı” əsərindən verilmiş bu nitqi monoloq adlandırmağa əsas verir.

“Ölülərin”, “dəlilərin” çox olduğu bir mühitdə İskəndər kimi kəskin, lakin maskalar - keflilik, dəlilik maskaları altında avam camaata zərbə vuran ikinci mənaca böyük, həcmcə qısa monoloq Molla Abbasa aiddir.

“Sona, get, get, mən sənə izin verdim. Səni aparən mənim qardaşımdı....

Neçə ildi özümü (öz üstünə baxır) bu hala salmışam ki, sən dəlilər içində tək qalmayasan! Yazığım sənə də, yazıq özümə də! Çünki dəxi bizim günüümüz belə keçəcək və axırda da divarlar dibində can verəcəyik. ... Allah şahiddir ki, bir belə xamuşluq, bir belə sakitlik bu dəqiqə mənim də qəlbimdədir. Onun üçün də indi mən həzrət sahibül-əsr vəzzəmanın xidmətinə müşərrəf olan bu camaatın (əlini zəvvərə tərəf uzadır) hərəkətinə diqqət ilə tamaşa edib deyirəm: Vallah və billah biz “dəli yığıncağına” düşmüşük. [65, s. 155].

Nitq zamanı tərəflərin mövcudluğu, yaxud da yoxluğu monoloqun strukturu və növünə təsir edən başlıca amillərdəndir. Əgər monoloq zamanı digər tərəf çıxış etməsə də, həmin anda orada varlığı hiss edilirsə bu artıq monoloqun başqa bir formasıdır. Bu tipli monoloqlarda obraz daxili mübarizəsini, yaşantılarını ona cavab vermək iqtidarında olmayan birinə üz tutaraq anladır. Dialoqa bənzəsə də, bu artıq monoloqun başqa bir formasıdır. Bu, obrazın dünyagörüşü və əqidəsini, düşüncə tərzini tərəf müqabilinə yox, oxucuya çatdırmağa xidmət etdiyi üçün monoloq kimi qiymətləndirilməlidir.

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasındakı monoloqların digər bir fərqləndirici xüsusiyyətləri də dialoji xarakter daşmasıdır. Doğrudur, monoloq yalnız bir nəfərin nitqi üzərində qurulur. Lakin bəzən dramaturq oxucunu yormamaq, monoloqu daha hərəkətli etmək üçün bu priyomdan istifadə edir. Dialoji strukturlu monoloji nitq əsərdə müxtəlif formalarda qarşımıza çıxır. Bu bəzən obrazın hansısa başqa qəhrəmana xəyalında verdiyi reaksiya, onun verə biləcəyi suallara cavab kimi də səslənir.

“Hacı Həsən (təəccüblə onun dalınca baxa-baxa). Allah sənə lənət eləsin! Budu, bu da bizim oxumuşlarımız! Yəqin ki, genə keflidir. Yəni heç kefli də olmasa, belə şeylərə inanmaz. Heç bir şeyə inanan deyil; nə allahı tanıyır, nə peyğəmbəri tanıyır. Öz ağırlığı qədərincə oxumağına pul qoymuşam, on il gedib, nə bilim, hansı cəhənnəmin dərəsində dərs oxuyub; indi gör axırı nə günə qalıb? Hələ bir para namərdlər müsəlmanlara məzəmmət eləyirlər ki, uşaqlarını dərəcə qoymurlar. Bu da sənə dərs! İndi qoy gəlib, dərs oxuyanları görsünlər. Allah mənə min dəfə lənət eləsin, əgər bir də mən uşaq göndərəm gedə uzaq yerdə kafirlər içində dərs oxumağa! Bəli, göndərdik. Maşallah, oxudu gəldi; indi gör nə olub; səhər kefli, axşam kefli. Divanxanalarda heç mirzəliyə də götürmürlər. Allah bəisin evini yıxsın” [65,s. 132].

İskəndərin monoloqları nəinki məna və məzmunun dərinliyi, eləcə də tələffüzünə, təsir gücünə, ironiyalar və eyhamlarla zəngin olması ilə xarakterikdir. İskəndər və Şeyx Nəsrullahın qarşı-qarşıya durub, üz-üzə gəldiyi bütün dialoqlarda ikili arasındakı qarşıdurmada yüksək həddə çatmış gərginlik duyulur. Lakin hamı dağılandıqdan sonra İskəndərin qəbiristanlığa müraciətdə kinayə ilə söylədiyi nitqi dramaturqun ədəbi irsində ən mükəmməl nümunə, yüksək zirvə kimi dəyərləndirilə bilər. Dramaturq İskəndərin nitqinin hərəkətləri ilə bir-birini tamamlamasına, xitablarının da eyni tərzdə təsirli və lakonik olmasına çalışmış və buna nail olmuşdur.

Əsərdəki digər mahir monoloq ustası Şeyx Nəsrullahdır. İslam əhkamlarını qəliz bir dillə camaata bəyan edən bu tip bəlağətli monoloqları ilə hər məclisdə

oxucu və tamaşaçıya başqa sirli tərəflərini də göstərir. Camaat qarşısında özünü pak vücud, dünya nemətlərindən üz döndərmiş biri kimi təqdim etsə də, hamı çıxıb gedəndən sonra köməkçisi Şeyx Əhmədə müraciətlə söylədiyi nitqi onun necə ehtiras düşkünü, ikiüzlü olduğunu göstərir. Bundan sonrakı səhnələrdə Şeyx monoloquna şeirlə başlayır. Əlbəttə, dəfələrlə başqa məmləkətlərdə çoxlu sayda insanları aldatmış Şeyx öz işinin mahir ustası idi. Əvvəlcə, elmin fəzilətlərindən bəhs edən Şeyx dini ehkamlardan, “Quran”ın, Allahın və peyğəmbərin “möcüzələri”ndən danışarkən pafoslu söz və ifadələrə geniş yer verir. Dili onsuz da ərəb-fars sözləri ilə zəngin olan bu əzəmətli şəxsiyyət insan səsinin bütün tonlarından məharətlə istifadə edir. Bəzən astadan danışır bütün diqqəti özündə cəmləşdirir, bəzən çox ucadan qışqırır dedikləri haqqında heç kimdə şübhə olmasın deyər nəzərləri üzərinə çəkir, bəzən isə nitqinin daha təsirli və effektiv olması üçün ən güclü silahdan “göz yaşından” istifadə edir. Səs tonu onun monoloqlarında həlledici vasitədir. Müəllifin oxucuya mötərizə daxilində verdiyi qeydlər isə obrazın daxili dünyasını kəşf etməyə köməklik göstərir.

Şeyxin bir monoloqda üç dəfə ağlaması avam camaatı, cahil kütləni öz elminə, dühasına aşiq etmək, iradəsinə tabe edib onlara dediklərini inandırmaq üçün güclü vasitə idi. Bu vaxta qədər əsərlərdə qadınlar ağlayarkən təqdim edilirdi. Lakin bu əsərdə kişinin ağlayaraq təsvir edilməsi, özü də zülm və zorakılıq qarşısında deyil, məqsədinə nail olmaq üçün göz yaşı tökməsi bir tərəfdən ədibin fırldaqçıların əməllərinə nail olmaq üçün hansı vasitələrə əl ata biləcəyinin dolaylı yolla ifşasına xidmət edərsə, digər tərəfdən də dramaturqun əsərdə cinsi ayrıseçkiliyə yer verməməsinin, ağlamağın ancaq qadın işi olmadığını göstərməsi ilə bağlıdır. Güclü silah olan göz yaşından istifadə etməklə Şeyx Nəsrullah kütləni özünə inandıрмаğa çalışır. Onun təsirli nitqi, həyəcanı özünə yol göstərən başçı, bələdçi axtaran kütləni Şeyx Nəsrullaha tabe edir.

“Ölülər” əsərinin üçüncü məclisi İskəndərin hamı dağılandan sonra meydanda tək qalarkən söylədiyi monoloqla yekunlaşır. Azərbaycan

ədəbiyyatında monoloq deyiləndə ağıla gələn ilk monoloqlardan olan bu nitq tənqidi realizmin bədii estetik xüsusiyyətlərini daşımaqla bərabər, onun prinsiplərinə, tələblərinə cavab verən bir nümunədir. İskəndərin dilindən verilən monoloq diri ölümlərin daxili ziddiyyətlərinin, onların köklərində hansı səbəblərin yatdığını araşdırmaq baxımından sənətkarlıq nümunəsidir. Avamlıq, dindarlıq sevdasının təsiri ilə gözləri qarşısında baş verən biabırçılığa, fırlıdağa göz yuman fanatiklər kəskin şəkildə tənqid edilir. Ölümləri siyahıya alarkən yaranan narazılıqların səbəbini müəllif İskəndərin dili ilə möhtəşəm monoloq nümunəsi yaradaraq təqdim etmişdir.

Cəlil Məmmədquluzadə “Ölümlər” əsərində kefli İskəndər və Şeyx Nəsrullahın monoloqları vasitəsilə dövrünün iki fərqli şəxsinin, bacarıqlı nətiqlərinin dayandığı əks cəbhəni müəyyənləşdirmiş, dramatik gərginliyin güc mərkəzlərini göstərmişdir. Şeyx Nəsrullah, Şeyx Əhməd kimi obrazlar Molla İbrahim Xəlil, Məstəli şahın ideya davamçıları və daha geniş, çoxçalarlı məzmunu ifadə edən yeni model obrazlar idilər. Lakin M.F.Axundzadənin yaratdığı obrazlar avam camaatı soymağa, talamağa xidmət edirdilərsə, C.Məmmədquluzadənin personajları din fanatiklərini moizələri ilə aldadıb özlərinə əsir etməyə çalışırdılar. Lakin hər bir vəziyyətdə adlarını vurğuladığımız obrazlar aldadacaqları insanların psixologiyasını, şəxsi maraqlarını, mənafeələrini çox gözəl bilirdilər. Bu obrazlar vasitəsilə “*aldanan və aldadanlar arasında qəribə birlik yaranır. Aldadanı yaşadan və qidalandıran aldananlar mühitidir*” [50,s.27-28]. Şeyx Nəsrullahın nitqi vasitəsilə oxucu həm təcrübəli, öz sahəsində kifayət qədər dini biliklərə sahib, ərəb-fars dillərinin mahir bilicisi, həm də fırlıdaqçı, kələkbaz, nəfs, eyş-işrət düşkünü olan insanın obrazı ilə yaxından tanış olur.

İskəndərin monoloqlarında tez-tez qarşımıza çıxan emosional-ekspressiv ifadələr, cümlə daxilində dəfələrlə eyni söz və birləşmələrin təkrarı, həmçinin üzlərdən geniş istifadə obrazın dilinə canlılıq, rəngarənglik qataraq onun bədii təsir gücünü artırır. Tənqid hədəfi kimi gördüyü insanlara müraciətdə “lotu”,

“dılğır” kimi jarqonlardan istifadəsi onun daxilində mədəni, alicənab biri olduğuna şübhə doğurmur. Qarşısındakı insanın kimliyindən asılı olaraq nəzakətli, təvazökar bir ziyalı obrazı ilə də rastlaşırıq.

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında xüsusi yer tutan, milli həyatımızın bir mərhələsini əks etdirmək baxımından əhəmiyyətli mövqeyə malik olan “Anamın kitabı” pyesi Azərbaycan tarixinin çox ziddiyyətli və mürəkkəb dövrünün məhsuludur. Dərin ideya-fəlsəfi təfəkkür, siyasi məzmun ilə yüklənmiş əsər milli idealları, milli kimliyi əks etdirmək baxımından özünəməxsus xüsusiyyətlərə malikdir. Dramaturqun heç bir əsərində xalqına, millətinə, ana dilinə, onun mədəniyyətinə olan dərin məhəbbəti, inamı, vətənpərvərlik hissi “Anamın kitabı” əsərində olduğu kimi güclü, qabarıq şəkildə verilməmişdir. Əsərdə qardaşların hər birinin dilində müxtəlif dillərə məxsus sözlər üstünlük təşkil edir. Bu qəbildən olan sözlər əsərin məna və strukturuna xələl gətirmir. Əksinə müəllif Rüstəm bəy, Mirzə Məhəmmədəli, Səməd Vahidin qısa çıxışları vasitəsilə cəmiyyətdəki digər ziyalıların kəskin tənqidini verir. Bu əsərdəki qısa monoloqlar “Ölülər” əsərindəki qədər yaddaqalan olmasalar da, hər bir nitq müəyyən məqsədlərə xidmət edir. Sənətkar qardaşların nitqləri vasitəsilə ifşa olunan hədəflərin arxasında adi, sırayı məsələlərin deyil, Azərbaycanın tarixi müqəddəratı ilə bağlı olan mürəkkəb ictimai-siyasi hadisələrin durduğunu oxucuya çatdırmağa çalışır.

Dövrün ziyalılarından sayılan Rüstəm bəy rus və dünya mədəniyyətinə yaxından bələd olsa da, Azərbaycanda formalaşan ictimai fikirdən, milli düşüncə və mədəniyyətdən xəbərsiz idi. Onun bütün günü elmlə məşğulam, lüğət tərtib edirəm deməsi xalqın intibahına, tərəqqisinə heç bir təsir göstərmir, milli mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olmuş maarifçi ziyalıların fəaliyyətinin müstəmləkə şəraitində istənilən bəhrəni vermədiyini görən Rüstəm bəy və qardaşları öz yolunu itirmiş, nə edəcəyini bilməyən yad təhsillilərin ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

“Senzor (üzünü polis məmuruna və fərraşlara tutub). Xub, biz getməli olduq. (Üç qardaşa) Həzərat, bən bir saat bundan əqdəm sizin üçünüzün də barəsində bir özgə xəyalda idim. Amma kitablarınızı görəndən sonra, dəxi indi fikrimi bilmərrə dəyişdim. İndi nə fikirdəyəm, o da qalsın mənim öz yanımda; lakin özümə fərz bilirəm hökumətə ərzi-hal edib sizi ümənayi-dövlət yanında ən səlamət və zərərsiz bəndələr cümləsində hesab edəm. Məni əfv buyurasınız və səlamət qalasınız” [65, s.142].

“Anamın kitabı” pyesindən gətirilmiş bu monoloqda Sensorun dili ilə özlərini cəmiyyətin dayağı, sütunu hesab edən boşboğaz ziyalıların mənəvi boşluğu, simasızlığı ifşa olunmuşdur. Qardaşların xalqın milli-mənəvi dəyərlərinə, dilinə, adət-ənənəsinə yadlığı bu səhnədə onların susqunluğu ilə, Sensorun sözləri qarşısında sükut yaşamaları ilə müşayiət olunur.

Xeyriyyə cəmiyyətinin iclasında qardaşlar və onların məsləkdaşlarının çıxışları isə həcm etibarilə qısa monoloq xarakteri daşmasına baxmayaraq, dərin sətiraltı mənanı oxucuya çatdırmaq üçün müəllifin müraciət etdiyi bədii vasitə idi. Monoloqlara hansı dildə başlayıb davam etdirmək isə özünü millətin dərdlərini, ehtiyaclarını dinləməyə hazır kimi göstərən “intelligentlərin” mənəvi yoxsulluqlarının açılmasında xüsusi rol oynamışdır. Əsərdə həcmcə ən böyük və yaddaqalan monoloq atanın vəsiyyəti olur. Pyesin sonunda Gülbahar qardaşlarının bütün kitablarını yandırdıqdan sonra qoynundan ananın kitabını çıxardıb atanın müqəddəs vəsiyyətini oxuyur:

“Qaldı bircə kitab: bu da anamın kitabı! Bir qədər hamı sakit durur baxır. Budur atam öz əli ilə yazdığı vəsiyyət (oxuyur).

... Mən etiqad edirəm ki, mənim də balalarım dünyada hər yanı gəzib dolansalar, genə əvvəl-axır anaları Zəhranın (əlini anasına tərəf tutur) ətrafında gərək dolanalar; çünki ay və ulduz şəmsin parçaları olan kimi, bunlar da analarının ayı və ulduzlarıdır. Vay o kəsin halına ki, təbiətin həmin qanununu pozmaq istəyə! Onun insafı və vicdanı ona müdamül-həyat əziyyət edəcək, nə qədər canında nəfəs var, peşiman olacaq” [65, s.394].

“Anamın kitabı” əsərindən götürülmüş bu parça monoloqun parlaq bir nümunəsidir. Əvvəldə monoloqun bu növünə nümunə kimi göstərdiyimiz bu vəsiyyəət məktub-monoloq nümunəsidir. Məşədi Oruca aid edilən məktub-monoloq Şeyx Nəsrullahın “elmini”, şan-şöhrətini, ölüləri diriltmək kimi “fitri istedadını” camaata yaymaq məqsədi daşıyırdısa, bu monoloq tamamilə ülvəi hisslərin, pak duyğuların əks olunduğu yüksək həssaslıqla qurulmuş bir nümunə kimi diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda, özgələşmənin törətdiyi və törədə biləcəyi fəsadları bədii dillə, yüksək fəlsəfi məzmunla oxucuya çatdırır.

Dramaturqun yaradıcılığında xüsusi yer tutan, ictimai məzmunla və sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə malik olan əsərlərindən biri də “Dəli yığıncağı” pyesidir. Cəlil Məmmədquluzadə realizminin ən xarakterik xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən bu əsər Azərbaycan dramaturgiyasının maraqlı və orijinal nümunələrindəndir. İdeya baxımından “Ölülər” əsərinin davamı adlandırılan bu əsərdə yalnız din, islam deyə-deyə gəzən yalançı şeyxlər, mollalar deyil, onların bu əməllərinə şərait yaradıb göz yuman siyasi qüvvələr də ifşa edilir. Xalqı cəhalət, nadanlıq içində boğan ikiüzlülərin soyğunçu siyasətlərini həyata keçirərkən hansı vasitələrdən istifadə etdiyini, kimlərə arxalandığını ədib Həzrət Əşrəf və onun ətrafındakı insanların simasında təqdim edir. Əsərin əsas qəhrəmanlarından Fazil Məhəmmədin məruzə xarakterli monoloqu və Molla Abbasın yekunlaşdırıcı monoloqu əsərə xüsusi dəyər və məzmun qazandırmış, Azərbaycan dramaturgiyasının ideya-estetik imkanlarını zənginləşdirmişdir.

Tədqiqat işinin bu fəslində əldə edilən elmi nəticələr “Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında monoloq (“Ölülər” əsəri əsasında), “Kefli İskəndər və Molla Abbasın təqdimatı dramatik nitq kontekstində”, “Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında monoloqun sintaksisi və ironiyası” məqalələrində öz əksini tapmışdır.

III fəsil. Dram əsərinin dinamik strukturunun qurulmasında dialoqun rolu və ideya-estetik funksiyası

3.1.Tənqidi realist dramaturgiyada dialoqla müxtəlif təbəqə və tipajların təqdimi

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasına məxsus olan hər bir əsərdə tiplərin əksəriyyətinin nitqlərinin aydınlığı, qısa və lakonikliyi oxucu ilə ünsiyyətə, informasiyanın təsir gücünün artmasına şərait yaradır. Müəllif dram əsərlərində dialoqların təşkili zamanı tiplərin sadə, özünəməxsus dillə ifadəsinə, personajların səciyyəvi xüsusiyyətlərinin öz nitqləri vasitəsilə aydınlaşdırılmasına çalışmışdır.

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında obrazların tipikliyi və təyinat üzrə hər hansı bir təbəqəni təmsil etməsi dialoqun imkanını artırır, onu fərdlərdən, xarakterlərdən daha çox təbəqələrin qarşılaşması kimi qavramağa yol açır. Bu üsul tənqidi realizmin cəmiyyəti təbəqə-təbəqə açıb göstərmək xüsusiyyətinə mükəmməl cavab verir.

Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyasını surətlər üzrə araşdırdıqda əsasən aşağıdakı qruplaşmanın mövcudluğuna şahid oluruq:

- 1.Mütərəqqi ziyalılar
- 2.Fırıldaqçı ruhanilər
- 3.Dini fanatiklər
- 4.Avam kütlə
- 5.Dövlət məmurları
- 6.Hüququ tapdalanmış qadınlar və qızlar
- 7.Yarımçıq ziyalılar və s.

Tənqidi realist dramaturgiya yaradıcılığında ön yerdə dayanan Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri üçün sinif yox, təbəqə, zümrə qarşılaşdırılması xarakterikdir.

Əsərlərin əvvəlində obrazların təqdimatı, geyimlərinin təsviri hansı zümrəyə aid olduqları haqda izahat verilsə də, nə “Ölülər”də ölülərinin adlarını yazdıran hacılar, nə “Dəli yığıncağı”nda dəlilərin müalicə üçün adlarını siyahıya salan ağıllılar, nə də “Danabaş kəndinin məktəbi” əsərində uşaqları qeydə alan heç bir tərəf sosial fərqi, sinfi təbəqəni vurğulamır. Bu, ümumiyyətlə, Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyası və nəsrinə aid oluna biləcək bir keyfiyyətdir. Nisbətən poeziyada sinfi təbəqələşməyə geniş yer verilir. Nəsr və dramaturgiyada isə bu problemə az toxunulur. Dramaturgiyada əsas problem bütün təbəqələrə aiddir, onların hamısı qurbandır; hər biri mühitdən öz nəsibini almış, eyni zamanda, mühitin naqisliyinə öz töhfəsini vermişdir. Bu mənzərənin qavranılmasında obrazlararası ünsiyyəti gerçəkləşdirən dialoqlar dolğun informasiya sərgiləyir. Cəmiyyətin “ölülüyünü”, “dəliliyini”, cahilliyini, özgüləşməsini, sərsəmliyini dialoqlardakı zahiri statiklik və daxili gərginlik mükəmməl şəkildə açıb göstərir.

“Ölülər” əsərində Kərbəlayı Fatma xanımın, Hacı Həsənin nitqlərində öz qaravaşları Zeynəb və Əliyə münasibətlərində heç bir alçaldıcı, sinfi fərqi gözə batdığı səhnələrlə rastlaşırıq. Kərbəlayı Fatma xanım və Zeynəbin dialoqlarında xanım-nökər münasibətlərinin deyil, fərqli bir yaxınlığın, isti münasibətin şahidi oluruq.

“Zeynəb. Ay xanım, sən allah, ürəyini sıxma, allah kərimdir (Kərbəlayı Fatma xanım gözlərini silib, üzünü açır). Ay xanım, sən allah, o kişi necə adamdır ki, ölüləri dirildir? Yaxşı, bəlkə imamdı, seyiddi? Bay, allah, kərəminə şükür. (Bir az dinməyib). Sən allah, xanım, bircə bunu səndən soruşacaqdım ki, görəsən o kişi kasıbların da ölüsünü dirildir, ya bircə dövlətli adamlarınkini? Vallah, xanım, bu gün o qədər fikir eləmişəm heç bilmirəm nə qayıdırəm. Doğrusu, (ağlaya-ağlaya) bizim balaca oğlan bu gün yadımdan çıxmır. Elə deyərsən tifil bu saat qabağımda can verir. Yazıq uşaq öləndə gözlərini elə dirəmişdi üzümə ki, deyərsən məndən bir zad istəyir. (Ağlaya-ağlaya çarqatı ilə gözünün yaşını silir).

Kərbəlayı Fatmaxanım. Ah, vallah, heç özüm də bilmirəm. Allah rəhim Allahdı, əlbəttə bizə də yazığı gələr. Di durma, Zeynəb, get Əliyə de ki, su gətirsinlər. Sən də ocağın altına bax” [65, s. 193].

“Ölülər” əsərindən verilmiş nümunədə Şeyx Nəsrullahın ölüləri diriltməsindən danışılır. Evin qaravaşı Zeynəbin danışığından da hiss edildiyi kimi onu kasıbların da bu möcüzədən yararlanma biləcəyi düşündürür. Göründüyü kimi, Kərbəlayı Fatma xanım onun ümidlərini boşa çıxarmamaq üçün canıyananlıqla, öz dərdi kimi qulaq asıb qəlbini sındırmır.

“Zeynəb. Oturub yasdıqları əzmə! Səndən ötəri bunları bura qoymamışıq! Görmürsən ki, qonaq gəlir?”

İskəndər (Zeynəbə). Hey, Zeynəb, vallah, fəndini duymuşam! (Durur). Qonağın yolunda, bu qədər çalışırsan ki, ərin Kərbəlayı Novruzunu diriltsin? Vallahı, fəndini duymuşam. Xa ... xa ... xa!...” [65, s. 194]].

Evin oğlu İskəndər və nökrəri Zeynəb arasındakı dialoqdan da duyulduğu kimi sinfi fərq, maddi mövqeyə görə insanları dəyərləndirmək dramaturqun qarşıya qoyduğu əss problem deyil. Zeynəbin ev sahibinin oğluna bu cür münasibətini İskəndərin hər zaman kefli olması, dediklərinin başqaları tərəfindən də ciddi qarşılanmaması kimi dəyərləndirmək yanlış olardı. Bu rəftara səbəb evdə bütün xidmət göstərənlərin öz yerlərini bilmələri, müraciət formalarında artıq-əskikliyə yer verməmələri, ev sahiblərinin isə bunu düzgün qiymətləndirmələri idi. İskəndər və Zeynəb arasındakı söhbətlər isə onların biri-birilərinə olan yaxın münasibətlərindən, ərkyanalıqdan irəli gəlirdi.

Hacı Həsənin nitqindəki kobud müraciət formaları onun rəiyyətinə əzib incitdiyini deyil, daxilində pislik olmadığını, lakin dilində bunu başqa formada əks etdirdiyini göstərir. Həm rəiyyətlə, həm də ev əhli ilə olan münasibətində o, demək olar ki, eyni cür davranır:

“Hacı Həsən. A gədə, Heydər! Durma, tez evə xəbər elə ki, otaqlara fərş salsınlar, qonaq gələcək” [65, s.192].

“Hacı Həsən (Kərbəlayı Fatma xanıma). Sənə deyirəm axmaq-axmaq danışma. Hələ şeyx qalsın kənarda, kim görübdür ki, hacı evində toy çalına?”
[65, s. 199]

Əsərdəki bir digər ağa-nökər obrazları silsiləsini Şeyx Nəsrullah və köməkçisi Şeyx Əhməd davam etdirir. Onların dialoqlarında da qarşı tərəfi əzmək, sinfi fərqi şişirtmək, sosial bərabərsizliyi vurğulamaq kimi nüanslara rast gəlmirik. Hər nə qədər onların mənşəyi haqqında geniş məlumat verilməsə də, əsərin sonunda “İsfahan lotuları” kimi tənqid edilən bu personajların nitqində Şeyx Nəsrullahın daha mötəbər, müqəddəs vücut olduğu, lakin əməllərini həyata keçirərkən Şeyx Əhmədin köməkliyi olmadan moizələrinin təsirsiz, dilinin ovsunlayıcı gücünü itirəcəyini bilir. Çünki Şeyx Əhməd onun moizələrinin mövzusunu, səs tonunu, dilini təyin edir, onu doğru qavrayır. Bəlkə də elə buna görə Şeyx Əhmədə müraciətində həmişə ehtiyatlı davranır, onun yanında özünü ələ vermir.

Cəlil Məmmədquluzadənin heç bir dram əsərində insanlar varlı və kasıb deyə təbəqələrə bölünməmişdir. Hətta ən lovğa, özündən müştəbeh obrazların nitqində belə maddi varlıqları dəyərləndirdiyi, ətrafında yalnız yüksək zümrəyə məxsus insanlara yer verdiyi haqqında kiçik eyhamlara belə rast gəlmirik. Dramturq yaradıcılığında elə dərin mövzulara-xalqın müqəddəratını, keçmişini və gələcəyini maraqlandıran bir-birindən mühüm məsələlərə işıq salıb əhalini yaratdığı personajların dili ilə məlumatlandırmağa çalışır.

Əbdürrəhim Bəy Haqverdiyevin “Ac həriflər” əsərindən aşağıda təqdim edəcəyimiz nümunədə özünü ziyalı, şəhərin kübar təbəqəsinə mənsub olduğunu iddia edən “intelligent”lərin fərqli üsullarla hiylə, fırıldaq işlədərək yedikləri yeməyin pulunu vermədən qaçması, bunun cəriməsini, əziyyətini isə yenə nökrin çəkdiyi təsvir edilir. Zərbəli də digər nökr obrazları kimi ağasına sadıqdır. Nə zaman danışmaq, nə zaman susmaq lazım gəldiyini bilir. Həsənin əhval-ruhiyyəindən asılı olaraq passiv mövqedə dayanması bunu bir daha təsdiqləyir.

“Həsən (çağırır). Zərbəli! Zərbəli! (Zərbəli daxil olur.) A gədə, kor oğlu kor, qonaq durur gedir, xəbərin niyə olmur? Bir çıx gör burada çörək yeyən necə oldu. Cəld! (Zərbəli çıxır.) Ay camaat, bugünkü gün mən nə günah eləmişəm? Kim mənə qarğıyıb? Çörək yeyən qaçır, çörək yeyən qaçır. Adlarını ağa qoyublar, hamısı julikdirlər, julik!.. (Zərbəli gəlir.) Necə oldu?

Zərbəli. Usta, getdim yolda atəklədim, bir qapaz vurdu yıxıldım, mən durunca mindi konkaya qaçdı” [38, s.49].

Yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz təbəqələrin qarşıdurmasına bir çox əsərlərdə təsadüf edirik. Lakin sinfi təbəqə nə C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasında, nə M.S.Ordubadinin tənqidi realist üslubda yazılmış “Dinçilər” əsərində, nə də Ə.Haqverdiyevin tənqidi realizmin ünsürləri duyulan əsərlərində ön plana çəkilmir. Bu baxımdan sənətkarın “Anamın kitabı” pyesi fərqlilik təşkil edir. Qardaşların iştirak etdiyi xeyriyyə cəmiyyətinin iclasında acların ərizələrinə baxmaq məsələsi gündəliyə qoyulur. Lakin toxun acdan xəbərinin olmamasını dramaturq ironik yolla belə çatdırır:

“Teymur bəy. - Mən elə bilirəm ki, cəmiyyəti-xeyriyyə bu məsələyə indi əl vura bilməz. Səbəb budur ki, keçən iclasda da acların ərizələrinə kifayət verilmədi və verilməməyinin də səbəbi budur ki, cəmiyyətin sandığında olan pulları zapasnoy fonda qoymaq söhbəti ortalığa qoyulubdur

Rüstəm bəy (Teymur bəy ilə pıçıldaşandan sonra). - Camaat, cəmiyyəti-xeyriyyə belə qərar qoydu ki, acların ərizəsi mövcubincə acların halını yoxlamaq və onların həqiqətdə möhtac olmaqlarını təhqiq eləməkdən ötrü əlahiddə komissiya təyin olunsun və bu səbəbdən həmin məsələnin müzakirəsi bundan sonrakı iclasa qalmağı qərar verildi.

Aclar ağlaşır. Zivər xanım durur gedir. Məşədi Cəfərə bir gümüş pul verir.

Zivər xanım. Doğrusu, mənim bu kişiyyə yazığım gəlir. Kakoy on jalkiy! İ navernoye qolodnıy” [65, s. 389].

Lakin əsərin ideya məzmununu Azərbaycan dilinə, mədəniyyətinə yad olan qardaşların qarşıdurmaları, çəkişmələri təşkil etdiyindən kasıb-varlı dialoqları

üzərində çox da dayanılmamışdır. Hətta qardaşların ailə qurmaq üçün Gülbaharı zəngin və ziyalı təbəqəsinə məxsus bəylərlə tanış etməsinə baxmayaraq onun bir çobana, onun sadə dilinə könül verməsi, ailənin digər fərdlərinin onun qərarına etirazının hiss olunmaması sinfi fərqlərə əhəmiyyət verilməyən bir ailə modelinin təsviri idi. Bu mənzərə Cəlil Məmmədquluzadənin sosializmi müdafiə etməsi deyildi; daha doğrusu, əsərin əsas ideyası siniflərarası münasibəti göstərmək məsələsi üzərində qurulmamışdı. Bu o demək deyildi ki, dramaturq sinfi təbəqələşməni müdafiə edir, yoxsulların çətinlikləri onu düşündürmür. Cəlil Məmmədquluzadə XX əsr Azərbaycan mühitinin ən vacib problemlərini ön sıraya çəkir. O problemlər ki, onların həlli qalan problemlərin aradan qaldırılmasına yol açacaqdı.

Dramaturq mövcud tarixi şəraitdən öz maraqları, mənafeləri üçün istifadə etməyə çalışan “vətən”, “millət”, “xalq” deyə-deyə sinəsinə vuran yalançı vətən fədailərini, gurultulu, boş vədlərlə dolu nitqlərini ifşa edir. Onların əsl simalarını da dialoqlarla verir. Belə bir mövzu Ə. Haqverdiyevin “Millət dostları” əsərində qoyulsa da, problem həllini tapmamış bəylər arasında düşən mübahisə əsəri başqa istiqamətə yönləndirmişdir. Əhalinin zəngin və ziyalı təbəqəsinə mənsub insanların nitqləri, söz savaşı zamanı istifadə etdikləri jarqonlar onların kimliklərini ifşa edir. Xalqın gələcək taleyini maraqlandıran suallara cavab tapmaq, yeni məktəblər açmaq, kasıb ailələrin uşaqlarının yaxşı təhsil almaları üçün, fəqir-füqəranın dolanışığını təmin etmək məqsədilə Əsgər bəy tərəfindən yeni cəmiyyət yaradılması planlaşdırılır. Əvvəldə bu məsələyə diqqətlə yanaşan bəylər Anna Petrovnanın adı çəkildikdən sonra başqa hal alırlar. Bütün eybəcərliklərini, əməllərindəki saxtakarlıqları açıq şəkildə faş etməkdən də çəkinmirlər.

“Firudin bəy (qeyznak qalxıb). - Səfər, bu nə hərf-hədyandır danışırısan? Sən bilirsən ki, Anna Petrovna mənim tanışımdır və onun namusu mənə düşər. And olsun Allaha, başından alıb səni yıxaram yerə, o qədər qarnına təpik vuraram ki, beş hambal səni yerindən durquza bilməz.

Səfər bəy. - Kəs səsini, itin biri, sən mənim başımdan alıb yıxacaqsan? Vallah, təpənə bir güllə vurram beynin havaya dağılar” [38, s. 147].

Mənfi surətlər içərisində səciyyəvi xüsusiyyətləri, tipikliyi və nitqinin təsirliliyi ilə Şeyx Nəsrullah, Şeyx Əhməd, Fazil Məhəmməd, Mirzə Rəhim kimi obrazlar şəxsi mənfəətləri üçün xalqı aldadan ruhanilər təbəqəsini təşkil edirdi.

Müəllif bu obrazların hamısını ona görə ruhani kimi tənqid edir ki, geniş xalq kütləsinin əsas “başbilən” kimi qəbul etdiyi şəxslər ruhanilər idi. Lakin onların dialoqlarda açılan məzmunu bu tiplərin heç də yalnız ruhaniləri təmsil etmədiyini göstərir, onlar fərdi cizgilərində ruhaniləri təmsil edirlər. Cəmiyyətdəki mövqe və funksiyalarının törətdiyi uçurumlar isə onları təkcə ruhani kimi qavramağa maneə yaradır, danışıq və ünsiyyətləri bu obrazların üfüqlərini genişləndirir.

Elə tiplər olur ki, müəllif onu öz dili ilə rüsvay edir. Dayanmadan hücum edir, bəzən halına acıyır, onun düşdüyü çətin vəziyyətdən ürək ağrısı ilə bəhs edir. “Dinçilər” əsərində Akifin atası Hacı Qafur dini fanatiklər qrupuna aiddir. Hacı səmədlər, şükürlər də onun əqidə qardaşlarıdır. Bu obrazların hər biri fərdi cizgiləri ilə, əxlaqi dəyərlərə, əməl və avamlılıqlarına görə ictimai zümrənin xüsusi təbəqəsini təşkil edirlər. Feodal-patriarxal aləmin tüfeyli, gurultulu çıxışlara tez inanan kütlənin mükəmməl səciyyəsinə vermişdir. Dindarlıq, sadələvhlik, şəxsi mənfəət uğrunda bütün vasitələrə əl atmaq bu təbəqə üçün ümumiləşdirici xüsusiyyət idi. Ailə daxili münasibətlərdə sərt rəftarları ilə yaddaqalan bu obrazlar cəmiyyətə heç bir fayda vermədikləri kimi, bir çox bələlərin, müsibətlərin yaranmasına da öz əlləri ilə rəvac verirlər.

“Hacı Qafar. Kəs səsini namərbut. Mən hacı adam höccət zad bilmirəm. (Kərbəlayı Haşım daxil olur.) Ay qanmaz oğlu, bu cür haramzadalar ilə niyə alış-veriş edirsən? Bəlkə bu evdə bir başqa adam olaydı. Elə bilərdilər ki, mən doğrudan da pul tənzili zad yeyən adamam. (Kəndlilərə). Çıxın buradan namərbut balaları!

Akif. Bilməyirəm yenə, İlahi, bu nə mənzərədir? Nə üçün bunların dərdlərinə yetişməmiş evdən qovursunuz?

Kərbəlayı Həşim. (Gəlir Akifin yanına) Akif, belə işlərə qarışma. Bu kəndlilərin xasiyyətidir. Mən bunun, doğrudur, höccətini qoymuşam suda, amma ondan bir də almayacağam. Çünki evi qorxuram satsın özgəsinə. İndidən istəyirəm ki, başını bağlayam. Qələt eləyir, bir damı vardır qoysun qalsın övladına, nə üçün satsın.” [73, s. 13]

Tənqidi realizmdə obrazların təqdimi zamanı personajların nitqi, istifadə etdikləri ifadələr onların hansı təbəqəyə aid olduğunu bəlli edir. Düzdür, tənqidi realist dramaturgiyada gender məsələsi bir sıra məqamları çıxmaq şərtlə problem səviyyəsinə qalxmamışdır. Lakin əsərlərdəki qadın personajların çıxışları onların zümərəsinə, sinfini təyin etməyə köməklik göstərir. Zeynəb (“Ölülər”) kimi obrazların təqdimatında müəllif həm avam kütlənin düşüncələrini, ağaya, xanıma münasibətini, həm də xalqın, millətin ümumi bəlası olan cəhalətin, savadsızlığın doğurduğu bəlaları göstərmişdir. Kərbəlayı Fatmaxanım (“Ölülər”), Məşədi Zeynəb (“Dəli yığıncağı”), Gülbahar, Zəhrabəyim (“Anamın kitabı”), Məsumə (“Dinçilər”) kimi qadınlar hər biri öz fikirlərini, məqsədlərini əminliklə ifadə edə bilən zəhmətkeş xanımları idi. Onlar hacılar qarşısında istəklərini irəli sürməkdən, qardaşlarına gələcək həyat yoldaşını təsvir etməkdən çəkinməyən obrazlar idi. Bunlar xalqın möhkəm iradə sahibi olan qadınları idi. Nitqində rusdilli sözlərin üstünlük təşkil etməsinə baxmayaraq, Zivər xanım (“Anamın kitabı”) da təhsilli, cəmiyyətlərdə söz demək iqtidarına malik o dövrdəki Azərbaycan qadınlarını təmsil edirdi. Adı çəkilən bütün xanımlar dialoqa girmə və ünsiyyət qurma, fikrini bəyan etmə problemi yaşamırlar.

Cəlil Məmmədquluzadə “Danabaş kəndinin məktəbi” pyesində formal xarakter daşıyan təhsilə, učitel Həsənov və onun timsalında bu tipli “ziyalıların” tədris üsuluna gülür, onların kəndlilər, yetkinlik yaşına çatmamış uşaqların

üzərindəki təsirinə kəskin ironik münasibət bəsləyərək bütün bunları acı bir sarkazmla qələmə alırdı.

İskəndərin şərab aludəçiliyini hər kəs fərqli şəkildə yozur. Kimisi onun zəif, aciz olduğunu, kimisi isə sərxoşluqdan bir vasitə kimi istifadə etdiyini düşünür. *“İskəndəri müsbət qəhrəman adlandırmaq çətindir. Onun bütün mayası inkardan yoğrulub. O, atasının mühitini qəbul etmir, Şeyx Nəsrullahın iç üzünü görür. O, hər şeyi anlayır. Hiddətlənir, kədərlənir, ittiham edir, amma fəaliyyət göstərmir, mübarizə aparmır, içir. Bütün ağıllı nitqlərinə baxmayaraq o gücsüzdür, ona görə də tənhadır, tənhadır, ona görə də gücsüzdür... Təsəllisini yalnız sərxoşluqda tapır. İskəndərin içkibazlığını taktiki vasitə kimi yozanlar, yəni İsgəndəri dediklərini deyə bilmək üçün özünü bir növ hamletvari dəliliyə vurmuş adam kimi təfsir edənlər, zənnimcə, yanılırlar. Yox, İskəndərin kefliliyi ağrıdan, çıxılmazlıqdandır, gücsüzlükdəndir, dərddəndir. Hiylədən, fənddən deyil.”* [22]

Ötən əsrdə olduğu kimi XXI əsrdə də bununla bağlı fikirlər və mülahizələr davam edir. Lakin İskəndərin Şeyx Nəsrullahla olan dialoqlarına və soliloq tipli monoloqlarına nəzər salsaq, onun dərin düşüncə və intellektinin, eləcə də doğruları söyləməkdən çəkinməyən biri olduğunu əsərdəki nümunələrlə görə bilərik. Onun sərxoşluğu zahiri idi, daxili isə nə şərabın, nə də Şeyx Nəsrullahın bəlağətli sözlərinin təsiri ilə qəflət pərdəsi ilə örtülməmişdi. Mövcud cəmiyyəti inandırmaq üçün onun köməyə, silahdaşlara ehtiyacı var idi. Hər bir vəziyyətdə cəmiyyət İskəndərə yox, yalançı şeyxlərə inanmağa hazır idi. Əgər “Ölülər” əsərində İskəndər kefli olduğu üçün onun dediklərinə inanılmırsa, xalqın gözünü açmaq üçün sərxoşluğun ona maneə olduğu düşünülürsə bu səhvdir. Çünki “Dinçilər” pyesində baş qəhrəman İskəndərlə eyni taleyi paylaşır. Fərqlər isə belə idi: Akif İskəndər kimi sərxoş təqdim edilmir. Əvvəldən sona qədər ayıq ziyalı mövqeyini nümayiş etdirir. Amma həmin dövrdəki cəmiyyət yalanlara inanmağı üstün tutur. Xalqı oyatmağa çalışan kəs təhsilli, hər zaman ayıq şəkildə dolanan, öz sevgisini, fikirlərini qətiyyətlə başqalarına diktə edən biri

olsa da, əhəmiyyətsiz idi. Avam və cahil kütlə hər zaman pafoslu, ofsunlayıcı sözlərin təsirinə qapılıb ona inanmağa üstünlük verir. Digər bir fərq isə Akifin nitqinin İskəndər qədər təsiredici gücə malik olmaması idi. Əsər boyu İskəndərin dramın strukturunu, ideya və məzmununu ehtiva edən çox sayda monoloq və dialoqlarına rast gəliriksə, Akif nitqdə özünüifadə baxımından onun qədər aktiv və effektiv deyil.

“Anamın kitabı” pyesindəki qardaşlar vasitəsilə müəllif “yadlaşmış adam”ların tipajını yaratmışdır. Doktor Lalbyuz, rus canişinləri kimi bunlar cəmiyyət üçün yad deyildilər. Çünki onların başqa əyalətdən, şəhərdən gəldikləri məlum idi. Yəni onların dediklərinin, əməllərinin əhali üçün yadlığı qəbul ediləndir. Lakin bu cəmiyyətdə böyüyüb boya-başa çatan qardaşların nitqi, davranışı, geyim tərz, ana və bacılarına qarşı münasibətləri bu cəmiyyət üçün fərqli bir yadlıq, özgüləşmə nümunəsi idi. Dramaturq bu tipajları yaradarkən onların geyimlərini, zahirini, hətta iş otaqlarını elə dəqiq şəkildə təsvir edir ki, oxucunun gözü qarşısında obrazın siması canlanır.

3.2. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında remarka və dialoqun bir-birini tamamlaması. Dialoqda replikanın semantik funksiyası

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında remarka əsərin ideyasının açılmasında, müəllifin sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin aşkara çıxardılmasında mühüm rol oynayır. Remarka dram əsərinin vacib və ayrı təsəvvür edilməsi mümkün olmayan ünsürüdür. Səhnə, pərdə başlanğıcları ilə bərabər personajların nitqi içərisində, mötərizə daxilində verilmiş qeydlər oxucuya məkan, zaman, obrazın geyimi, daxili keyfiyyətləri haqqında məlumat verir. Remarka həm də müəllifin personaja münasibətini bildirmək üçün də gözəl vasitədir. Dramaturq məclisə daxil olan hər personajın özünə xas xüsusiyyətlərini remarka qeydləri ilə verir.

“Cəlal və müəllim diz üstə qabaq-qabağa oturub dərs oxuyurlar.

Cəlal (qabağında kitab, duruxa-duruxa oxuyur). Mara çe töhfə adərdi.

Müəllim (ucadan). Avərdi!

Bir kişi (məşədi paltarında tələsik girir içəri və tövşüyə-tövşüyə ucadan).

Hacı Həsənəmi evdə?” [65, s.133]

Müəllim Cəlalla olan bütün dialoqlarda səs tonunu yüksəltməsi, İskəndərin gəlişi ilə başqa bir hal alıb daha mülayim və nəzakətli danışması ilə xarakterikdir. Obrazın hərəkətini və nitqindəki sözləri seçərkən onların hansı peşə və təbəqəyə aid olduqları da nəzərə alınır. Müəllimin nitqində kobud ifadələrə, jarqonlara rast gəlinmir. Sadəcə sözünün daha təsirli, effektiv olması üçün səs tonu ilə oynayır. Kimliyi haqqında əlavə məlumat verilməyən bir kişi və nöqərlər həmişə tələsik və tövşüyə-tövşüyə hərəkət edərkən təsvir edilirlər. Onların təqdimində müəllif məişət üslubunda, sadə xalq dilində işlənən ifadələrə yer verir:

“Qucağında uşaq bir kişi, uşaq ağlayır və ikinci azarlıının sözünü kəsir. Sonra yenə azarlılar başlayırlar bir-bir içəri girməyə. Kimi başını, kimi boynunu, kimi qolunu bağlayıb, “ax vay” ilə girib düzülürlər. Və bərk azarlılar girən kimi çöküb otururlar yerə. Bunların bir neçəsi başlayırlar, Hacı Həsəndən bu tövr təvəqqe eləməyə” [65, s.135].

İskəndərin hərəkətlərinə və nitqindəki ifadələrə nəzər salarkən müəllifin onun qarşısındakı obraza uyğun olaraq eyhamlı, ironik xarakter daşıyan sözlərseçməsi faktını obrazın ifşaçı xarakterini xüsusi vurğulamaq kimi dəyərləndiririk. Belə ifşa və ironiya dolu sözlər tipin hərəkətinə, hadisələrin inkişafına istiqamət verir. Onun dialoq və monoloqlarında verilmiş remarka qeydləri sadə, lakin güclü təsirə malikdir.

“Cibindən çörək parçalarını çıxarıb yeyə-yeyə İskəndər qalan tək-tük adamların qolundan yapışib, gülə-gülə baxır üzlərinə. Onlar da bir söz deməyib, başları aşağı, çıxıb gedirlər. Şeyx Nəsrullah daşın üstündən yenir aşağı və Şeyx Əhməd qələmdan-kağızı yığışdırır. Sonra İskəndər yenə öz-özünə bir-iki dəfə:

“Xub, sən də get, fikirləş! deyib, şeyxi görən kimi durur və qah-qah çəkib, uğunub elə gülür ki, az qalır yıxılsın. Sonra sakit olub, bir qədər şeyxin üzünə baxandan sonra deyir” [65, s. 144].

Şeyx Nəsrullaha aid maraqlı remarka qeydləri oxucunu daha tez öz təsiri altına sala bilir. Dramaturq onun cilddən-cildə girən, avamlara təsir edən, onları qorxudub öz əzəmətini sübuta yetirməyə çalışan biri olduğunu müvafiq ifadələrlə belə qeyd edir: *“Əlində bir cildli yekə kitab, çox fəsahtlə danışır”, “şairanə”, “hirsə camaata ucadan”, “birdən uy-uy eləyib sol əlini qoyur böyrünə”* və s.

Personajların çıxış etmədiyi, dialoqda izahı verilməyən, qaranlıq qalan məsələlərə müəllif qeydlərlə aydınlıq gətirir. Hərəkətin ağır fonda təsvirini verən, hadisə və xarakterlərin dinamik inkişafını ləngidən remarkalar əsərdə üstünlük təşkil edərsə bu əsər üçün nöqsan sayıla bilər. Qəbiristanlıqda ölümlərin dirilməsi üçün toplaşan avam, cahil kütlənin, xeyriyyə cəmiyyətindən ümitsizcə kömək gözləyən kasıbların faciəli, eyni zamanda gülüş doğuran vəziyyətlərini göstərmək üçün gözəl vasitə olan remarkanın imkanlarından müəllif düzgün bəhrələnmişdir. Səssiz hərəkətlərin çoxluğu oxunaqlılığa xələl gətirmədiyi kimi pyesin səhnə imkanlarını da məhdudlaşdırmır.

“C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasında remarkaların çoxluğu, hər şeydən əvvəl, təsvir olunan hadisələrə şüurlu münasibətdən, əvvəlcədən qarşıya qoyulmuş ictimai, ədəbi məramın obyektiv, məntiqi tələblərindən irəli gələn bir haldır” [24, s.328].

Sənətkar obrazların nitqinin daha dolğun, mükəmməl ifadəsi üçün dramatik intriqanın inkişafına müdaxilələr edərək, bəzən qaydaları bilə-bilə pozaraq remarkalara və digər ifadə texnologiyalarına yer vermişdir. Onun əsərlərində dialoqlar o qədər dərin, mənayüklüdür ki, orada lazımsız detallardan danışmaq ancaq uzunçuluq olar və təsirliliyi azaldar. Dialoq və replikaların effektivliyini qorumaq məqsədilə müəllif xüsusi remarkalardan istifadə edir. Oxucu obrazların yaşadığı dövrü, mühiti, geyim tərzini, əxlaq və davranış normalarını bilmək

üçün, eləcə də əsəri səhnələşdirərkən rejissorun verdiyi səhnə quruluşlarında maneələrlə remarkaya ehtiyac duyulur. Remarka dram əsərinin məzmununu oxucu və tamaşaçıya daha dolğun çatdırmaq tələbindən irəli gələn vacib bir komponentdir.

Əvvəlki fəsildə də qeyd etdiyimiz kimi, nəzəriyyədə bu prinsip geniş yayılmışdır ki, tənqidi realizm tipik xarakterin tipik şəraitdə təsvirini verir. Bu tipik şəraitin tipikliyi, özünəməxsusluğu haqqında, o cümlədən xarakterin hansı cizgilərinə görə tipikləşməsi təsəvvürünün formalaşmasında remarkanın özünəməxsus rolu var. Məclislərin, pərdələrin əvvəlində verilən remarkalar həcmcə daha böyükdür. Obrazların geyim tərz, təhsil səviyyəsi, danışq üslubu haqqında məlumat verilir. Dialoqlarda əsərin harada vəqə olması, obrazın mövqə və vəziyyəti ətraflı bildirilmir. Bu zaman oxucu və tamaşaçının köməyinə mötərizə daxilində verilmiş qeydlər çatır.

“Anamın kitabı” birinci məclisin əvvəlində əsərdə iştirak edən obrazlar, onların yaşları, hansı dildə danışdıqları, təhsili və libasları haqqında məlumat verilir. Obrazların təqdimatından sonra hadisələrin harada cərəyan etdiyi, hansı tipik şəraitdə formalaşdığı bir neçə cümlə ilə ifadə edilir. “Əhvalat vəqə olur tarixi-hicrinin min üç yüz otuzuncu ilinin yavıqlarında, Azərbaycan şəhərlərinin birində, Rusiya hökuməti əsrində” [65, s.204]

C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasında xüsusi mövqedə dayanan “Anamın kitabı” əsərində eyni ailənin, eyni vətənin övladları olmalarına baxmayaraq, hər mənada bir-birinin əksi olan qardaşların faciəsi öz əksini tapır. Bu faciənin haradan başladığını müəllif əvvəldə obrazların qısa təqdimatını verərkən geyim tərzləri ilə bildirir.

Bütün günü ciddi cəhdlə işləyən, kitab yazan, tərcümə edən qardaşların birgə çalışdığı otağın təsvirini dramaturq remarkalarda belə verir:

“Rüstəm bəyin, Mirzə Məhəmmədəlinin və Səməd Vahidin ümumi kabinəsi: bir tərəfdə böyük yazı stolu, üstündə qırmızı mahutdan örtük, yanında neçə dənə sandalya, kitab şkaflı, stolun üstündə və şkaflın içində kitablar. Stolun üstündə

telefon, mürəkkəb qabı, qələmlər, kağızlar və qeyri yazı əşyası. Bu--Rüstəm bəyin yazı stolu. Bir tərəfdə qoyulub kitab qəfəsəsi (etajerka), üstə kitablar, yanında bir dənə sandalya. Bura Səməd Vahidin yeri. Bir tərəfdə qoyulub sandıq, içində və üstündə yekə və qara cildli köhnə müsəlman kitabları. Sandığın yanında döşək. Bu da Mirzə Məhəmmədəlinin yeri. Divarlarda çaharcubələr, içində şəkillər. Pərdə qalxan vaxt otaqda oturub tək Rüstəm bəy öz yerində; gözlərində çeşmək, oxuyub yazmağa məşğuldur” [65, s. 206].

Otağın təsvirindən də başa düşüldüyü kimi qardaşlar bir-birlərinin yaşayış tərzlərini bəyənmədikləri kimi elmlərini də qəbul etmirlər. Hər biri özünün daha vacib işlə məşğul olduğunu, bunun cəmiyyətin rifahına xidmət etdiyini iddia edir. Otağın bütün küncələrini incə detallarla təsvir edən dramaturq əsərin başlanğıcında problemlərin başlanğıcını, qardaşlar arasındakı uçurumu məhz bu məkanda təsvir etmişdi. Təəccüblü deyil ki, onlar arasındakı mübahisə ən yüksək zirvəsinə yenə bu otaqda çatır.

Remarka qeydlərinin verilməsində digər məqsəd oxucuya tiplərin psixologiyası, şəxsiyyətləri, onların digər personajlarla münasibətləri haqqında istiqamətləndirici məlumat verməkdir. Dialoq zamanı müəllif nitqin kimə ünvanlandığını bildirmək üçün personajın nitqinə müdaxilə etmir, mötərizə daxilində adları qeyd etməklə nitqi parçalanmaqdan xilas edir. (Həsənə), (əlini Rüstəm bəyə sarı tutur), (İskəndərə tərəf yaxınlaşır), (gəlir durur anasının qabağında) və s.

Personajların bir-birləri ilə münasibətlərində, səhnəyə gələrkən keçirdikləri narahatçılıq, əndişə, təşvişin oxucuya ötürülməsində, eləcə də din və əxlaq normaları baxımından davranışlarında hiss edilən fərqlilikləri göstərmək üçün remarka ideal vasitədir: *“hövsələsiz”, “hirsli ayağa qalxdı və ucadan”, “ağlaya-ağlaya girir içəri”, “Qoltuğunu eşələyir, bayazını çıxardır”, “Zivər xanımın əlini öpür”* kimi qeydlər.

“Dəli yığıncağı” pyesinin mənfi qəhrəmanı Həzrət Əşrəf ağalığ etdiyi yerlərdə yalnız bir ifadəni işlədir. Bu da ancaq pul sözü idi. Dramaturq Həzrət

Əşrəfin timsalında hakimiyyət, istismar və pul deyən yaddaqalan bir obraz yaratmışdır. Onun pul deyib qışqırdığı səhnələrdə tacirlər vahiməyə düşür, nə edəcəyini bilmirlər. Belə məqamlarda Həzrət Əşrəfin hökmündən, qəzəbindən, necə dəhşətli və qorxunc olduğundan narahatlıq duyan varlı hacıların keçirdikləri həyəcan diqqətəlayiqdir. Bu da əsərdə başqa gülüş obyektlərinin doğmasına səbəb olur. Doğrusu, bu gülüş də kinayə və eyhamla yüklü idi.

C.Məmmədquluzadə pyeslərində monoloq və dialoqun axıcılığını pozmamaq, personaj nitqinə müdaxilə etməmək üçün səssiz, sözsüz səhnələrdə remarkanın köməyindən geniş istifadə etmişdir. Bu tipli remarkalar kütləvi səhnələrin mürəkkəbliyinə aydınlıq gətirmək, hərtərəfli izah etmək, hadisələri məntiqi cəhətdən bir-birilə əlaqələndirmək, obrazların psixologiyası haqqında geniş məlumat vermək məqsədini güdür. Dramaturqun ehtiyac hiss etdikdə sözlü müdaxiləsi sayılan belə remarkalar məclisləri, səhnələri bir-birinə bağlamağa, onlar arasında daxili əlaqə yaratmağa xidmət edir. Məzmunundan və həcmindən asılı olaraq bəzən bu remarkalar kiçik ölçülü hekayəni xatırladır.

“Hacılar tələsə-tələsə və qorxa-qorxa ciblərindən bir qədər qızıl pul çıxardıb, tökürlər Hacı Nayibin qabağına, bu da pulların yarısını yığıraparır içəri, Həzrət Əşrəfə verir, qalan yarısını qoyur həkimin qabağına, həmin pulları dəstmalə qoyur, kağız-kuğuzunu yığışdırır gedir; hacılar ilə əl-ələ verir. Hacılar xahi-nəxahi əl verəndən sonra, əllərini qabağa uzadıb, havada saxlayırlar ki, sonra yusunlar. Doktor buna təəccüb edib və üzünü Hacı Nayibə tutub, guya bu işin mənasını bilmək istəyir. Hacılar narazı bir halətdə istəyirlər çıxıb getsinlər, bu heyndə küçədə qilü qal qopur” [65, s. 394].

Müəllif mövqeyinin təqdimi formalarından biri də replikadır, lakin bu təqdim vasitəlidir, yəni əsərdə müəllifin öz fikri kimi deyil, obrazın sözü kimi verilir. Mətnin ayrılmaz hissəsi olan replika iki və daha çox adam arasında qısa olmasına baxmayaraq, kəskin xarakter daşması ilə seçilən ünsiyyət üsuludur. Dialoq, monoloq və remarkaların özünəməxsusluğu ilə seçilən “Ölülər” əsəri replikaların əlvanlığı və məna tutumu ilə də yadda qalır.

Cəlil Məmmədquluzadənin obrazlar qalereyasında xüsusi yer tutan İskəndər assosiativ olaraq yada fəteh İskəndəri salır. Bu obrazın qədim dövrlərdən etibarən Şərq, eləcə də Qərb xalqlarının ədəbiyyatında, folklorunda özünəməxsus yer tapmışdır. İskəndər haqqında tarixdən, din və ilahiyyatla bağlı mənbələrdən, xalq mifologiyasından və digər qaynaqlardan əldə edilən məlumatlar fərqli şəkillərdə folklor nümunələri ilə xalqın yaddaşına daxil olmuşdur.

Bununla əlaqədar İskəndərlə bağlı çoxsaylı əfsanələr var. Məhz bu rəvayətlərdə, əfsanələrdə İskəndər öz tarixi prototipindən tamamilə fərqli əks etdirilərək, xalq müdrikliyinin bütün gözəlliklərini özündə əks etdirən bir obrazdır. Əfsanələrdə İskəndər-Böyük İskəndər, Buynuzlu İskəndər, İskəndər Zülqərneyn, quş dili bilən İskəndər və s. adlar altında təqdim olunur.

Azərbaycan dramaturgiyasında da İskəndər obrazına rast gəlirik- Kefli İskəndər. Cəlil Məmmədquluzadənin yaratdığı bu obraz hökmdar olmasa da, Böyük İskəndər kimi güclü iradə sahibi, kamillik potensialını özündə daşıyan biridir. Onları bir-birinə yaxınlaşdıran cəhətlər də vardır. Əfsanələrdə İskəndər gücünü buynuzundan alır, onun sınması ilə bütün gücün itirir. Kefli İskəndər isə şərab şüşəsindən qüvvət alır. Şərabın təsiri ilə ondan güc alıb özünü “Ölülər” aləminin hökmdarı hiss edir. Hər iki obrazın dirilik axtarışı da onları eyniləşdirən səbəblərdəndir. Cəlil Məmmədquluzadə kefli İskəndər obrazını yaradarkən Böyük İskəndərdən assosiya yolu ilə müqayisə yaratmaq məqsədilə istifadə etmişdir. Bu, Şeyx Nəsrullahın dialoqlarında ona “İskəndər Zülqərneyn” deyə müraciət etməsində özünü daha açıq göstərir:

“Şeyx Nəsrullah. Bəyin ismi-şərifini nədir?

Hacı Həsən. Nökərinizin adı İskəndərdir.

Şeyx Nəsrullah. Pəh, pəh! İskəndər! İskəndər! İskəndəri-Rumi! İskəndəri-Zülqərneyn! Nə gözəl ismdir! İskəndər, İskəndər! Hiç yek əz ahadi-xəlqra təkмили-nəfsi” [65,s.138]

Beləliklə, folklordakı hökmdar İskəndər Cəlil Məmmədquluzadənin yaşadığı mühitdə dəyişərək, transformasiyaya uğrayaraq Kefli İskəndərə çevrilmişdir.

Pyesin əsas komponentlərindən olan dialoq düzgün qurulması, oxucunu yormaması, replikaların axıcılığı və ardıcılığı ilə diqqəti cəlb edir. Volkenşteynin də aşağıda qeyd edilən replika növlərinə Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasının hər məqamında tez-tez rast gəlmək mümkündür.

1) tanıma replikası 2) hücum replikası (açıq və ya maskalanmışlara) 3) köməyə çağırış, çətin vəziyyətdən çıxış axtaran replikalar.

Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiya sahəsindəki bacarığını replikaların işlənmə yeri və verilmə texnologiyaları ilə bir daha sübut edə bilmişdir. Belə ki, Şeyx Nəsrullahın nitqində replikanın yuxarıda sadaladığımız bütün növləri cəmləşmişdir. İskəndərlə, digər hacılarla ilk tanışlığında tanıma replikasına əl atır. Replikaya uyğun cavab vermək də hər obrazın bacaracağı iş deyildi. İskəndər, Molla Abbas istisna hal təşkil edirdilər.

“Müəllim (İskəndərə). Xudahafiz. İskəndər bəy. Yaxşı oldu təşrif gətirdiniz. Təvəqqe eləyirəm mirzə Cəlalə nəsihət eləyəsiz ki, dərslərinə can yandırın.

İskəndər (ucadan qah-qah çəkib gülür). Məgər mirzə Cəlal görmür ki, elmi insan bir qəpiyə dəyməz? Xa ... xa ... xa ... hər kəsin ki, elmi var, onun hörməti yoxdu; hər kəsin ki, hörməti var, onun da elmi yoxdu. Xa ... xa ... xa.... İnsan ona deyərlər ki, nə elmi ola, nə hörməti ola. Xa ... xa ... xa....” [65, s.132].

Cəmiyyətin keflisi və dölisi replikanı, atmacaları tez duya bilirdilər. Ruhani adı ilə cəmiyyətdə gəzənlərin təhlükə hiss etdiyi anda hücum replikasına əl atması da onların mahir fırldaqçılığının nişanəsi idi. Çətin məqamlarda nə deyəcəyini, necə davranacağını bilmədiyi vaxtlarda köməyə çağırış replikasından istifadə edirdi.

“Şeyx Nəsrullah (İskəndərə). Cənabınız da bir mənsəb sahibisiniz ya yox?

İskəndər. Xeyr, mən heç bir şey sahibi deyiləm. Mənsəb sahibi bu ağalardır. (Heydər ağanı və Əliqulu bəyi göstərir). Mən ancaq bu meyvələrin içində itburnu gülüyəm.

Əliqulu bəy (Heydər ağaya). Yəqin genə keflidi.

Şeyx Nəsrullah (İskəndərə). Belə məlum olur ki, sizin dərsiniz bu ağaların dərsindən azdır ki, bir mənsəbə çata bilməmişiniz.

İskəndər. Bəli, bəli, bunlar elm dəryasıdırlar. İndi də ki, inşaallah, siz cənabdan ölü diriltmək elmini öyrənərlər, onda daha lap alim olarlar, inşaallah!” [65, s.139]

Tədqiqat işinin əvvəlində daxili nitqin aparte növündən danışmışdıq. Hacı Həsənin bu tipli nitqləri ilə rastlaşırıq. Qarşı tərəfdən cavab gözləmir. Nitqi özü təklikdə başlayıb sonlandırır. Eyni zamanda, İskəndər və Şeyx Nəsrullahın nitqindən fərqli olaraq onun çıxışında gizli məna yoxdur, düşündüyünü açıq ifadə edir. Onu narahat edən bütün problemləri öz çıxışında dilə gətirir.

“Hacı Qurban (Daxil olur). Salam əleyküm hacılar! Deyəsən ki, bir az yubanmışam, amma gərək bağışlayasınız. Əyyamda düşər şənbəyə Novruz. Bugün tələbələr yığılıb oğlanlarımın ikisinə də əmmamə qoydular.

Akif (kənərə). Bəli, islamın iki bəlası da artdı” [73, s.25].

Məmməd Səid Ordubadinin “Dinçilər” əsərindən gətirilmiş yuxarıdakı nümunədə Akifin həcmcə qısa, lakin mənacə dərin olan nitqi güldürən replikaya aiddir. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi, Akif hər zaman ayıqdır. Onun bu ayıqlığı isə replikalarının İskəndərinki qədər gülüş doğurmasına mane olan başlıca faktorlardandır.

“Qənbər. Bu qız Baş kəndli Hacı Rəşidin qızıdır. Çoxdan bəri istəyirdim, deyirdilər arvadın var vermərik. Haman qızı da ki, keçən il götürüb qaçmışdım, çox tayfalı olduğuna görə boşuya bilmirdim. Allah tərəfi bu il kənddə el davası düşəndə səkkiz arvada güllə dəyib öldü ki, biri də bizim arvad idi.

Mirzə Rəhim. Pah, yazıq övrətlər. Nə yaman olubdur.

Akif. Bəli, elə də olmalı idi, çünki sizin kəbinlərin ondan da artıq təsiri ola bilməz” [73, s.30-31].

Aparte- personaj tərəfindən çıxışa qulaq asarkən gözlənilmədən atılan fikirdir. Fransız sözü olub mənası- kənara söylənilən replikadır. Replikadan fərqli olaraq aparte həmsöhbətin birbaşa üzünə deyil, başqa istiqamətə üzünü çevirərək söylənilir. Qısa olması ilə monoloqdan seçilir. Aparte və remarka bir-birini tamamlayır. Personajın hansı vəziyyətdə replikadan istifadə etdiyi, üzünü kimə tutub ünvanladığı remarkada əksini tapır.

“İskəndər (gülə-gülə müəllimin dalınca). Mirzə, getmə! Mən ölüm getmə, gəl Cəlala elm öyrət. Oxusun alim olsun” [65, s. 135].

Nitqin bu formasına aid digər gözəl nümunə kimi Molla Abbasın doktor Lalbyuza söylədiyi replikadır.

“Molla Abbas (gülə-gülə). Hə, belə məəttəl qalarsan ha? Elə bilirsən dəlillərə həkimlik eləmək hasand işdi? Hə, bizi ələ salıbsan, ya özünü ələ salıbsan? Sən ki, bu camaatın dilini bilmirsən, indi tap görüm dəli kimdi, ağıllı kimdi? Hə, niyə məəttəl qalmısan? Niyə lal olmusan, cənab Lalbyuz? (qah-qah çəkib gülür, dəlilər də gülürlər)” [65, s.241].

Adresant tərəfindən təəccüblə qarşılanan bu replika mötərizə daxilində verilmiş remarka qeydlərinin də təsiri ilə daha effektiv məzmun daşıyır.

Dissertasiya işi zamanı tədqiqata cəlb etdiyimiz tənqidi realist dramaturgiyaya aid əsərlərdə güldürən replika, həyəcanlandıran replika, təəccüb doğuran replika ilə tez-tez rastlaşırıq.

Tənqidi realist dramaturgiyadan seçilmiş yuxarıdakı nümunələrdə replika və remarkanın bir-birini tamamlaması nəticəsində əsərdə yaranan harmoniya, məna qüvvətliliyi, axıcılıq, təkrara yer vermədən unikal cümlələrlə çıxış əsərləri daha da orijinallaşdıran başlıca amillərdəndir.

3.3. Tənqidi realist dramaturgiyada yaddilli dialoqların semantikasi.

(“Anamın kitabı” və “Ölülər” əsərindəki mikrodialoqlar əsasında)

Elm, texnika, iqtisadiyyat, mədəniyyət və digər sahələrin inkişafı ilə əlaqədar olaraq dilimizə bir çox yeni sözlər daxil olmuşdur ki, bunların da hamısını insanlar üçün hər zaman anlaşıqlı hesab etmək olmaz. Fikrimizcə, müasir dövrdə müxtəlif elm sahələrinin inkişafı, xüsusilə də internet resurslarından geniş istifadə bədii əsərlərin dilinə, üslub və strukturuna da təsirsiz qalmayıb. Bu təsir özünü alınma sözlərin əhatə dairəsinin və tezliyinin artımında da göstərir. Tədqiqat apararkən bir daha şahid oluruq ki, klassik dövrdən başlayaraq bugünkü günümüzdə qədər bütün dövrlərə məxsus ədəbi nümunələrdə başqa dillərdən gələn sözlərə tarixi şəraitə uyğun səviyyədə təsadüf etmək olar.

Yazıcının milli dildə yazılmış bədii əsərdə əcnəbi sözlərdən səmərəli istifadəsi üslubi məqsədlər öndə olmaqla, ideyanın daha dərin planda ifadəsinə də xidmət edir. Azərbaycan ədəbiyyatında, xüsusilə də dramaturgiya sahəsində, Cəlil Məmmədquluzadə, Cəfər Cəbbarlının, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev əsərlərində qeyd etdiyimiz cəhətlərin əksi baxımından rus dilində dialoqlar üstünlük təşkil edir.

Cəlil Məmmədquluzadə əsərlərindəki bir sıra obrazların savadlı, yeni təhsilli olduğunu göstərərək onların nitqində ümumişlək əcnəbi söz (intelligent, ministr, abrazovannı) və beynəlmiləl terminlərə (“Anamın kitabı” əsərində qardaşların nitqində ixtisasları ilə bağlı terminlər) də yer vermişdir. Yazıçı rus və Avropa mənşəli sözləri surətlərin dilində işlətməklə qüvvətli tipikləşdirmə və fərdiləşdirməyə nail olmağa çalışmış, obrazın sosial-psixoloji vəziyyətinə, savad və mədəniyyət səviyyəsinə, cəmiyyətdəki mövqeyinə aydınlıq gətirməyə çalışmışdır.

C. Məmmədquluzadənin obrazlar aləmini bu məqsədlə nəzərdən keçirəndə onun əsərlərindəki təhsilsiz surətlərin də danışığında bəzi hallarda rus mənşəli

sözlərə rast gəlirik. Bu, o dövrdə müsəmləkə şəraitində sosial münasibətlərdə bu dilin işləkliyinin artması ilə əlaqədar idi.

Yaddilli sözlər bəzən fonetik dəyişikliyə məruz qalır və əsərdə danışığ dilində olduğu kimi xalq tələffüzünə uyğun şəkildə verilir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” adlı əsərində rus sözləri sadə kəndlilərin dilində təbii olaraq, müəyyən fonetik dəyişikliyə məruz qalmışdır. Bu, yazıçının fərdi üslubunun çalarlarını zənginləşdirməklə bərabər tənqidi realizmin gerçəkliyə münasibətində tarixilik və real məkanın inikası prinsiplərinə də cavab verir. Yazıçı xalqın sadə nümayəndələrinin rus sözlərindən özünəməxsus şəkildə istifadə etdiklərini göstərmişdir. Xalq tələffüzü deyəndə əcnəbi sözlərin fonetik dəyişmələrlə xalqındanışığına uyğunlaşması məsələsi nəzərdə tutulur ki, buna da C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” əsərində daha çox rast gəlirik. Bədii əsərdə fonetik müxtəlifliyin səbəblərindən biri də belə sözlərin hansı surətin nitqində işlənməsidir. Bu sözləri müəllif öz təhkiyyəsində əslinə uyğun şəkildə, hansı dildən keçibdirsə o dildə olduğu kimi, savadsız, avam adamların, eyni zamanda özünü savadlı biri kimi göstərmək istəyən savadsızın dilində bir qədər dəyişilmiş formada verir.

“Birinci arvad. Balamı saldat aparacaqlar, bala vay! (Arvadların hamısı ağlaşır).

İkinci arvad. Balamı uşqol aparacaqlar, bala vay! (Arvadlar ağlaşırlar).

Üçüncü arvad. Balamı uçtel aparacaqlar, bala vay! (Ağlaşırlar).

Uçitel Həsənov (cibindən bir kağız çıxardır). Camaat, mən cənab inspektorun hökmünə görə ki, direktorun predpisanyası ilə avqustun birindən Danabaş uşqolasına smatritel olmuşam, inspektorun və naçalnikin hüsurunda həmin siyahidəki uşaqların adları və atalarının adları burada yazılıb...” [65, s.233].

Cəlil Məmmədquluzadə digər əsərlərində olduğu kimi “Ölülər” əsərində də dil məsələsinə ayrıca əhəmiyyət vermişdir. Əsəri diqqətlə nəzərdən keçirdikdə ədibin hər bir kəlmə və cümlə üzərində nə qədər ciddi, dərinlən işlədiyinin

şahidi oluruq. “Ölülər”dəki əsas xüsusiyyətlərdən biri hər şeydən əvvəl onun satirik üslubundadır. Bu müəllifin fərdi yaradıcılıq üslubu ilə möhkəm surətdə bağlıdır. Dil sahəsində xəlqilik və realizm yolunu tutan C.Məmmədquluzadə ömrünün sonuna qədər sadə, yığcam, obrazlı, anlaşıqlı dildə yazmışdır. Müxtəsərliyi və aydınlığı dilin bədiiliyi və gözəlliyi üçün əsas meyar hesab etmişdir.

Görkəmli sənətkar “Molla Nəsrəddin” jurnalının ilk nömrəsində xəbər vermişdi ki, məqsədi dil yaratmaq deyil, öz fikirlərini, arzularını, idealını xalqın özünün başa düşdüyü tərzdə ona çatdırmaqdır. Dövrün tələbinə uyğun olaraq dəfələrlə jurnalın rus dilində çap edilməsi haqqında xəbərdarlıq alsa da, buna əhəmiyyət verməmişdir: *“Bu haman dildir ki, iyirmi üç ilin müddətində biz haman “Molla Nəsrəddin”in dilini tutub gedirik. Və bu iyirmi üç ilin təcrübəsi bizə bunu göstərdi ki, əgər məcmuəmiz türklərə çox asanlıqla dağılıb öz sözünü onlara çox açıq vəchlə yetirə bildi, bunun səbəbi məhz məcmuənin asan dilidir, onun üçün də bu yolda biz bərk-bərk durmuşuq və tərəddüd və şəkk-şübhə etmirik”* [48]. Publisist-dramaturq “Meymunlar” felyetonunda öz dilinə yuxarıdan aşağı baxanlara, dırnaqarası münasibət bəsləyənlərə kəskin iradəni bildirir, bu məsələni açıq-aydın tənqid edir və nifrətini gizlətmirdi: *“Bir saatlığa tutaq ki, hökumət qoymur məktəblərdə ana dilimizi öyrənək. Tutaq ki, bunu hökumət qoymur. Bəs ana dilimizə məhəbbət etməyi, ana dilimizi xoşlamağı kim qoymur? Bəs kim bizi öz dilimizdən utanmağa və öz dilimizdə danışmağı ar bilməyə vadar edir? Məgər bunu da hökumət edir”* [49, s.122].

Yazıçı bütün surətlərin dilinin rəngarəng verilməsinə çalışmışdır. Ziyalı məmurlar onlara xas olan ifadələr və danışq tərzilə, bir-iki cizgilə səciyyələndirilmişdir. “Ölülər” əsərində Heydər ağa və Əlibəy hadisələrə münasibət bildirərkən özlərini ziyalı kimi göstərmək istəyirlər. Məmurluq vəzifələri ilə əlaqədar olan əcnəbi sözləri öz sözlərinə qarışdırıb təhrif olunmuş şəkildə işlədirlər, bu isə komik situasiya yaradır.

“C.Məmmədquluzadə başqalarından çox fərqlənən və fərdi üsluba malik bir sənətkar kimi dövrün tipik məsələlərini qələmə alır, realist tarixilik prinsipinə riayət edirdi. Onun hər bir surəti öz zamanəsinin adamıdır və mənsub olduğu sinfin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərinin mücəssəməsidir” [1, s. 26].

Akademik İsa Həbibbəylinin də dediyi kimi *“Cəlil Məmmədquluzadənin həyatı, mühiti, müasirləri, “yaradıcılıq laboratoriyası”* [16, s.21], eləcə də ədibin dili müxtəlif aspektlərdən tədqiqata cəlb edilsə də, onun dramaturgiyasında əcnəbi sözlər, yaddilli ifadələr, onların semantikasi, dialoq və monoloq daxilində işlənmə texnologiyası, bədii-estetik funksiyası ayrıca tədqiqata cəlb edilməmişdir.

Dissertasiyada məhz yuxarıda sadaladığımız istiqamətlərin fonunda araşdırma aparılır. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasındakı obrazlar bir-biri ilə müəyyən mənada ümumi, bəzənsə tamamilə fərqli, fərdi xüsusiyyətlərə malikdirlər. Eyni zamanda, eyni tarixi şərait və mühitdə yaşamaları, ictimai təbəqə və ya zümrəyə mənsub olmaq bu obrazlar üçün ortaq xüsusiyyət hesab edilsə də, hər birinin yaşayış tərz, əxlaq və tərbiyəsini əks etdirmə forması, intellekti, düşünmə və danışmaq üslubu onları fərqləndirirdi. Bu obrazların nitqinin, məntiqi-təfəkkürünün, mənəviyyatının açılmasında dil mühüm rol oynamışdır.

Xalid Əlimirzəyev Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasındakı tipləri dil xüsusiyyətlərinə görə dörd qrupa bölmüşdür:

- a) Ruhani tiplərinin dili*
- b) Müxtəlif əqidə və dünyagörüşə malik ziyalıların dili*
- c) Dindar fanatiklərin dili*
- d) Sadə kəndlilərin dili* [24, s.122]

Vaxtilə Xalid Əlimirzəyev tərəfindən verilmiş bu təsnifat kifayət qədər aydın, dəqiq və lakonik olsa da, biz bu bölgüyə tamamlama məqsədilə müəyyən əlavələr etməyi daha məqsədəuyğun hesab edirik. Yuxarıda qeyd etdiyimiz təsnifatın davamı olaraq:

- e) qadınların dili
- f) məmurların dili
- g) başqa millətə mənsub olanların dili

Bu bəndlərin sayını daha da artırmaq olar. Lakin C.Məmmədquluzadə dramaturgiyası ilə tanış olan hər kəsin obrazların dilinin bu bölgədə hansı qrupa aid olduğunu asanlıqla müəyyənləşdirə biləcəyini düşünürük.

Maraqlıdır ki, verilmiş təsnifatın ilk üç qrupuna aid obrazların dili əcnəbi ifadələr, yaddilli dialoqların zənginliyi ilə səciyyəvidir.

Tənqidi realist dramaturgiyada Şeyx Nəsrullahın dili mürəkkəb, sxolastik dini təxəyyülə əsaslanan, təmtəraqlı və yaddilli ifadə və tərkiblərlə zəngin olan bir dildir. Onun dili yuxarıdakı bölgədə öz əksini tapan, xalqa yad olan tipik ruhani dilidir.

Şeyx Nəsrullah Azərbaycan, ərəb, fars dillərini mükəmməl bilirdi. O, yalançı pafos və bəlağətlə dolu nitqi zamanı hər üç dilin ifadə vasitələrindən, bədii imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir. *“Bu isə onu hacı həsənlərin, məşədi orucların dünyasında, onların nəzərində daha da ucaldır, onu əvəzsiz qüdrət və bilik sahibi edir”* [7, s. 59-60]. Nitqi zamanı haldan hala düşən, səs tonu tez-tez dəyişən şeyxin danışq intonasiyasının və pauzanın bütün növlərindən, eləcə də jest və mimikalardan da yerli-yerində istifadəsi maraq doğurur.

Şeyx Nəsrullahın yalançı vədlər və moizələrlə dolu nitqi tövsiyə, nəsihət şəklində qurulsada, hücum xarakterli idi. O, ətrafındakıları susdurmaq, hər kəsi qeyri-adi bir təşviş və vahimənin içində saxlamaq üçün müxtəlif ittihamlarla çıxış edir, lazım gəldikdə yüksək səsle əmrlər, tələblər irəli sürməkdən də çəkinmirdi. Dindar fanatiklərin *“elm dəryası”* [5, s. 135] adlandırdıqları Şeyx, həm də öz işinin öhdəsindən mükəmməl şəkildə gəlməyi bacaran bir psixoloq idi. Bunun üçün o, məcazlardan, fiqurlardan və müxtəlif bədii priyomlardan məharətlə istifadə edirdi. Onun nitqi bədii suallar, narazılıq və həyəcan ifadə edən nidalar və dialoqların həm əvvəlində, həm də sonunda işlənən bədii

təkrarlarla zəngin idi. O, fanatikləri susdurmaq, özünün Allah vergisi nitqini onların gözündə daha da şişirtmək üçün ətrafdakıların anlamadığı ərəb və fars dillərindən istifadə edir. Bu hallarda onun nitqi təsdiq və hökm xarakteri daşıyırdı. Bütün bunlara baxmayaraq, “Şeyx Nəsrullah ölü dirildən yox, diri öldürəndir. O, “Ölülər” mühitindəki azacıq dirilik əlamətlərini də yox etmək istəyir” [67, s. 56].

“Şeyx Nəsrullah. Bəzi münkirlər deyirlər ki, ricət bəd əz mərg münafiyyə-təklifəst. Zira kəsi ki, mürdə, təklif əz u mürtəfə şüdə. ...Dübarə amədəni u be in aləm çe səmər darəd? (Ucadan). Bəlkə sizin də içinizdə belə münkirlər var?...

Şeyx Əhməd (yavaşca Şeyx Nəsrullahə). Ərəbcə de, ərəbcə de.

Şeyx Nəsrullah (çox ucadan). Fəiza ərəftə haza və övzəhtü ləkə fil-qövli bir-ricətil-ləti içtəməətiş-şiatü əleyhima fi cəmiil-əqvam. ...Kimdir bunu danan? Qoy gəlsinlər bərabərimə, bu kitab ilə onların cavabını verim” [65, s.139].

“Anamın kitabı” əsərində rus təhsili almış Rüstəm bəy öz vətəninin adət-ənənəsini unutduğu, əhəmiyyət vermədiyi halda, rus əxlaq və mənəviyyatının fəal tərəfdarıdır. Onun sənəti lüğət yazmaqdır. Lakin bu lüğət Azərbaycan dilində deyil, rus dilində yazılmış lüğətdir. Azərbaycan dilinə, yəni doğma ana dilimizə heç bir faydası olmayan işdir. Ortancıl qardaş Mirzə Məhəmmədəlinin nitqini də mükəmməl adlandırmaq olmaz. Çünki onun da nitqi əcnəbi sözlərlə doludur. Oxucu elə ilk məclisdə onun boş və lüzumsuz nitqi ilə rastlaşır. Lakin onun Rüstəm bəyə bildirdiyi iraddakı doğruluq payı da oxucunun nəzərindən yayınmır. Buna baxmayaraq, elə əsərin gedişində dramaturq Mirzə Məhəmmədəlinin əsl məqsədini oxucuya göstərir. Mirzə Məhəmmədəli inam və etiqadına görə Şeyx Nəsrullahdan fərqlənsə də, onun da dili təhsil aldığı məkanın və dilin sözləri ilə qarışmış vəziyyətdədir. O, yalançı vədlərlə, hiyləgərliklə camaatı aldatmır. Ailəsi, cəmiyyəti qarşısında irəli sürdüyü fikirlərə özü də ürəkdən inanır. Fərqudə olmadan girdabına düşdüyü fanatizmin digər nümayəndələri kimi onun da nitqi qəliz və mürəkkəb ifadələr, ərəb və fars sözlərinin çoxluğu ilə seçilir və daşıyıcısı olduğu dili qarışdırdığı kimi

doğmalardan da uzaqlaşmış vəziyyətdədir. Maraqlıdır ki, öz dili başdan-başa ərəb-fars sözləri ilə dolu olan Mirzə Məhəmmədəli qardaşlarının da özü kimi danışdıqlarında yerli-yersiz əcnəbi sözlərini, yaddilli ifadələri işlətdiyini görəndə əsəbiləşir. *“Allah xatirinə öz dilində danış, peyğəmbər xatirinə öz dilində danış!”* [9, s. 132].

Nitqi zamanı lüzumsuz ərəb-fars sözlərinə yer verən Mirzə Məhəmmədəli osmanlı şivəsində danışan Səməd Vahidin danışığını bəyənmir və anlamır.

Türk dilinin o zamankı mürəkkəblikləri, osmanlıcaya xas qarışıqlıqlarla çıxış edən Səməd Vahidin bəzi sözləri Azərbaycan və Türkiyə türkcələri arasındakı leksik-fonetik fərqlərin əksi baxımından da diqqəti cəlb edir. Bu dialoqlarda Azərbaycan türkcəsində olan [x] və [ə] səslərinin, fonemlərinin Türkiyə türkcəsində olmadığı və onların bir çox sözlərinin Azərbaycan dilində anlaşılmadığı müşahidə edilir.

Cəlil Məmmədquluzadə qardaşların əqidəsini göstərmək üçün ən incə detallardan da məharətlə istifadə etmişdir. Məhz bu cür obrazların yaradılmasında dramaturqun istifadə etdiyi realist detallar göstərir ki, Rüstəm bəy, Mirzə Məhəmmədəli, Səməd Vahid C.Məmmədquluzadənin həyatı boyunca rastlaşdığı və dillərini, üslublarını bəyənib təqdir etmədiyi real ictimai tiplərdir. Ramiz Qasimov qardaşların yaddilli sözlərlə zəngin nitqini belə dəyərləndirir: *“Rüstəm, Səməd Vahid, Mirzə Məhəmmədəli kimi “bir para millət başçılarından” danışdığı elə danışiq yerində qalır, çünki onların “qatış-bulaş” dilindən özlərindən başqa heç kəs heç nə başa düşmür”* [59, s.73]

Cəlil Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” pyesi onun bədii xarakter yaratmaq, eləcə də əcnəbi dilin və natamam dünyagörüşünün yaratdığı problemləri göstərmək baxımından diqqətəlayiq əsərdir. Bu əsərdə adi bir hadisə yanlış anlaşılma nəticəsində komediyanın yaranması üçün əsas rol oynayır. Bu anlaşılmazlığın səbəbi isə yerli böyüklərin, *“rus təhsilli müəllimlərin”* [10, s. 127] və çarizm nümayəndələrinin bir-birinə aydın olmayan, *“ərəb-fars, yaxud rus dilində söylənilən uzun-uzadı nitqləri”* [2, s. 157] idi. Dramaturq pyesdəki

obrazların hər birini inandırıcılıqla, realist qələmlə oxucu və tamaşaçıya təqdim etmişdir. Ədib eyni zamanda vəzifəsindən, tutduğu mövqedən asılı olaraq hər bir obrazın tipik surətini yaratmaq üçün uyğun sözlərdən istifadə edir. *“Beləliklə də, dramaturq qarşımızda öz dilləri ilə danışb nitqlərindən fərdi xarakterlər yaradır. Və oxucu bu cür tiplərin həyatiliyinə, reallığına şübhə etmir. Çünki fərdi və ümumi cəhətləri ilə təqdim olunan bu xarakterlər C.Məmmədquluzadənin həyatı dərindən müşahidə etməsi nəticəsində yaranmışdı”* [8, s. 42].

Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasındakı yad nitqlərin, əcnəbi söz və ifadələrin işlənmə tezliyini nəzərə alsaq, məhz bu baxımdan “Danabaş kəndinin məktəbi” əsəri “Anamın kitabı” əsəri ilə müqayisə edilə bilər. Dramaturq bu əsərdəki personajların daha canlı və real təsvirini vermək üçün həmin tiplərin öz danışdıqlarını, hərəkətlərini, mimika və jestlərini daha qabarıq şəkildə təqdim edir. Komediya təsvir edilən hər bir personaj özünün dil tipikliyi, nitqinin səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə yadda qalır. Belə obrazlardan biri də dilmanc Mirzə Məhəmmədquludur. Əslində, naçalnikin rus dilindəki nitqini Azərbaycan dilinə çevirməli olan Mirzə Məhəmmədqulun dili o qədər qəliz və anlaşılmazdır ki, əhali naçalnik ilə onun nitqi arasında heç bir fərq hiss etmir. Çünki hər ikisinin də nitqi xalqa yad idi.

“Naçalnik. Zabota ob obrazovanii poddannix vxodit v zadaçi vsyakoqo blaquostroennoqo qosudarstva, a potomu vo ispolnenie predpisaniya Ego prevosxoditelstva naçalnika qubernii ot ... (qoltuğundakı portfəldən bir kağız çıxardır, baxır) 17 maya 1895 qoda za...

Dilmanc Mirzə Məhəmmədqu. İnşallah, əgər xudavəndi-ələmin lütf və mərhəməti olar, naçalnik cənabları burada bu gün bir darülelm binası qoyar, ta ki, sizi bu darülfünunda təhsil olunan fününun vasitəsilə işıqlıq şərbəti içib, mədəniyyət ələminə daxil olasız” [65, s.159-160].

Əsərdəki nitqi camaat üçün anlaşılmaz olan digər obraz müəllim Həsənovdur. O, camaatla yarı rus, yarı Azərbaycan dilində danışır. Beləliklə,

kəndlilər müəllimin dərsi necə və hansı üsulla keçəcəyi, nəyi öyrədəcəyi haqda məlumat əldə edə bilmirlər. Müəllimlə kəndlilər arasında qarşılıqlı anlaşılmazlıq yaranır, onlar bir-birini anlamırlar. Nəticədə əsərin əvvəlində yaranan anlaşılmazlıq sona qədər davam edir və daha da dərinləşir.

“Uçitel (kişilərin dalınca acıqlı baxa-baxa). Vot nevestvenniy narod (Uçitel əlini qoyur atın boynuna) Bu atın nəyidi? (Şagirdlər barmaqlarını qalxızır). Qulamhüseyn, sən de.

Qulamhüseyn. Boynudu.

Uçitel. Xorom.

Şagirdlər cəməm. Bu atın boynudu.

Uçitel (bir qədər əlindəki kitaba baxandan sonra). Atın bədəni nə ilə örtülübdür? (Şagirdlər dinmir). Qulaq asın. Bədəni atın örtülübdür tük ilə.

Qulamhüseyn (yerindən). Atın bədəni tüklüdü.

Uçitel. Yox, olmadı.

Zeynal.Uşqol, at tüklüdür” [65, s.242].

“Dəli yığıncağı” əsərinin fanatik ruhani obrazı olan Fazil Məhəmməd də yuxarıda adlarını qeyd etdiyimiz digər ruhanilər kimi dini əqidə və fikirlərinə uyğun nitqlə çıxış edir.

Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında mühitin reallıqlarına uyğun olaraq rus dilli söz və ifadələrə tez-tez müraciət edilmişdir. Tədqiqata cəlb etdiyimiz əsərlərin dilində istifadə edilən yaddilli ifadələr müəyyən üslubi vəzifə daşımaqla bərabər, müəllifin ifşa hədəflərinin aydınlaşmasına da yardımçı olur. Belə sözlər bədii yaradıcılıqda həm personajların nitqinin tipikləşdirilmə və fərdiləşdirilməsində, həm müəyyən mühit və dövrün təsvirində, həm etnik və milli, həm də tarixi koloritin yaradılmasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir.

“Danabaş kəndinin məktəbi” əsərində yazıçı bəzən əcnəbi sözün ana dilində qarşılığı olmasına baxmayaraq, varvarizmə müraciət edir. Belə hadisələrə xüsusilə müəllim Həsənovun dilində təsadüf edilir. Yazıçı varvarizmin köməyi ilə təsvir etdiyi şəxsi xarakterizə edir. Başqa ədəbi

cərəyanlarda varvarizm sayılan bəzi söz və ifadələr tənqidi realizmdə başqa forma qazanır. Burada artıq realist dil elementi, dramaturqun ədəbi prinsiplərini əks etdirmə üslubu kimi qarşımıza çıxır.

Ədəbiyyatda, xüsusilə də C. Məmmədquluzadənin ədəbi fəaliyyətində bilinçivizmin işlənmə tezliyi yazıçının fərdi üslubunu, ümumi dil təcrübəsini göstərir və müəyyən epoxa daxilində sosial-tarixi şəraitin konkret məhsulu kimi çıxış etməsinə şərait yaradır. Ədibin yaradıcılığında, xüsusilə də dramaturgiyasında tez-tez rastlaşdığımız bu hadisənin hansı məqamlarda, hansı səbəblərdən ortaya çıxma zərurətini araşdırmağa ehtiyac var.

Bilinçivizm- yəni ikidillilik bədii əsərin strukturunda 2 halda özünü göstərir: İlk olaraq, bədii dilin üslubunda və əsərin ümumi "*ideya-məzmun arxitetonikasında*" [11]. Burada bədii mətndə yaddilli söz və ifadələrin hansı məqsədlə istifadə olunduğu aydınlaşdırılır və söhbət bədii əsərin yazıya alındığı vaxtda dilin sisteminə, lüğət tərkibinə uyğun olmayan əcnəbi sözlərdən (alınma yox) gedir.

Digər halda əcnəbi sözlərə bədii əsərin tərkibində az təsadüf edilir, əsərin süjet xətti, eləcə də müəllif və ya obrazlardan birinin nitqində dilə yabancı olan sözlərin işlənməsi gözlənilir. Məsələn: "Ölülər" əsərində İskəndər Fransada təhsil alıb gəlsə də, onun nitqində fransız dilində heç bir sözə təsadüf edilmir. Bunu iki səbəblə əlaqələndirmək olar: ya dövrün tələbinə uyğun olaraq rus dilini mükəmməl bilən ədibin fransız dilində kifayət qədər təcrübəsi olmadığından ağıllı və intellektual biri kimi qələmə verdiyi İskəndərin nitqində hər hansı nöqsana yol verməkdən ehtiyat etməsi, ya da əvvəldə də qeyd edilən kimi müəllifin daha çox mənfi münasibət bəslədiyi personajlarının nitqində yad sözlərə yer verməsi.

Bədii mətndə əcnəbi sözlərin ifadəsinə adətən gəlmələrin, başqa yerdən köç edənlərin nitqində təsadüf etmək olar ki, bu dil ətrafdakılar üçün tamamilə yad olur. Milliyyətindən və kimliyindən asılı olmayaraq başqa dillərdə danışan insanlar real həyatda olduğu kimi, bədii əsərlərdə də marağa və fərqli

münasibətə səbəb olur. Bəzən əcnəbi sözlərlə zəngin nitq parodiyaya çevrilir, dəyişdirilir, çox vaxt isə istehza ilə yanaşılır. Bədii mətndə ikidillilik kənardan gələn şəxsin təqlidi (imitasiya) kimi də qarşımıza çıxma bilər.

“Həzrət Əsrəf (çox ucadan və hirsli). Pul! Pul!

Lalbyuz (Şimrəliyə). Bu, bu (bilmir nə danışsın).

Doktor. Sənin ad nə? (Sona dinmir). Sənin ad nə? (Sona yenə dinmir).

Lalbyuz. Dali,...dali..”[65, s.243]

Tənqidi realizmin banisi olmaqla bərabər Azərbaycan dilinin-ana dilimizin təəssübkeşi kimi çıxış edən Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində yaddilli nitq və replikaların çoxluğu əsərin ümumi məzmununa heç bir xələl gətirməmiş, hətta yaddilli ifadələrin çoxluğuna baxmayaraq oxucuda böyük marağa və düşüncəyə yol açır.

3.4. Ədəbi mətnin ifadə vasitələri kimi pauza və təkrarın dialoqun strukturundakı yeri

Uzun müddət tədqiqatçılar dramın əsas komponentlərindən olan - çıxışa, səhnə dialoquna və hərəkətə daha çox diqqət yetirirdilər. Belə hesab edilirdi ki, ifadə edilmiş fikirlərdə, sözlərdə qəhrəmanın mənəvi əzab və narahatlıqlarının ifadəsinin aydınlığı, birbaşa və sərbəstliyini əks etdirmək baxımından emosional hərəkətlər daha qabarıq təsvir edilməlidir. Dram əsərində obrazın psixoloji görünüşünün ən yüksək dəqiqliyi tələb edilirdi. Hisslərin təsirlə qeyri-müəyyən əhvalın dəyişməsi, çətinliklə yaranmış yeni duyğuları, təəssüratları, anlaşılmaz hissləri dramatik formaya sığdırmaq, onu bir qəlibə salmaq çox çətindir.

Q.E.Lessinq dramda hərəkətin ardıcıl şəkildə əlaqəli olan xarici (hadisələr və ətrafda baş verənlər) və daxili (personajın fikirləri və hissləri) formalarını fərqləndirirdi [129]. Dramın əsas predmeti kimi qeyd edilən hərəkət- sözün ilkin mənasındakı kimi fiziki baxımdan nəzərdə tutulmur. Söz və hərəkət hər ikisi birlikdə fikrin ifadə vasitələrinə çevrilirlər.

S.V.Vladimirov qeyd edir ki, dramın mahiyyəti hərəkətdir [129]. Lakin onun bu fikrini hər kəs yekdilliklə qəbul etmir. V.Volkenşteyn “Dramaturgiya” adlı monoqrafiyasında qeyd edir ki, söz dramaturgiyada hərəkətlər sırası, yəni hərəkət zəncirində fəaliyyət göstərir. Çünki söz hərəkətə bərabərdir, onunla eyniləşir, başqa sözlə söz- şifahi hərəkətdir [93, s. 122]. L.Ukolova da bu fikri təsdiqləyərək belə yazır: “*Dramaturgiyada hərəkət söz vasitəsilə ifadə olunur. Sözüün özü-özülüündə hərəkətdir, davranışdır*” [102, s.204].

V.Volkenşteyn və L.Ukolovanın fikirlərinə əlavə olaraq V.Lagutin dramatik nitq haqqında yazır: “*Dram effektiv xarakter daşıyır: Burada personajlar tərəfindən verilmiş sözsüz hərəkətlər deyil, sözüün özünün effektivliyi nəzərdə tutulur*” [129].

Dramaturgiyada əsas məsələlərdən biri də hərəkətin problemi, dramatik nitqin təşkilinin spesifikliyi və funksional şəkildə dialoqdan asılı olmayan remarkalar sistemidir.

Əlbəttə, hadisə və hərəkətin dialoq formasında təzahürü dramaturgiyanın əsas özünəməxsusluğudur. Dramatik fəaliyyətin inkişafı personajların müxtəlif dialoji çıxışlarında həyata keçirilir. Aristotel də dramaturgiyada hərəkətin xüsusi xarakterini, sözə çevrilən aşkarlıq formasını vurğulayırdı [6, s. 17-18] onun bu fikrinə əlavə olaraq qeyd edə bilərik ki, dramaturgiyanın strukturunda fasilə sözə, hərəkətə qarşı deyil. Söz, fasilə, remarka və dialoq bir-biri ilə əlaqələndirilir: kəskin bir fikir, emosional münasibət bəzən sözlə ifadə olunur, bəzən də sükutla fasilə verilir.

Sözlə ifadəsi mümkün olmayan bir çox məqam və ya gizli eyham sükutla vurğulana bilər. Dialoq içərisində baş verənlər pauzalar sistemi ilə əlaqəli şəkildə inkişaf edir.

Pauza dramatik hərəkətə qarşı deyil, əslində, onun ifadə formalarından biri hesab edilir. Dramanın mahiyyəti hərəkət və hərəkətlər sistemidir. Lakin söz və pauza haqqında danışarkən onları bir-birindən ayrı təsvir etmək, digərinə nisbətən birinə daha çox ağırlıq yükləmək doğru deyil.

Danışiq pauzası özünün bütün növləri ilə çətin və müxtəlif istiqamətlidir. Onun aşağıdakı əsas növlərini fərqləndirmək lazım gəlir: Pauzalar nisbəti, danışiq melodiyası, ləhcələrin nisbəti (məntiqi, emosional, ritmik), danışiq tempi [106, s.7].

Danışiq pauzaları bir-birindən cümlə və məna hissələrinin köməyi ilə ayrılan tələffüz olunan səs fasilələridir. Cümlə daxilindəki və ya məna hissələrindəki sözlər pauza ilə ayrılır, birlikdə xüsusi tələffüz edilir və mənasına görə tanınır.

Pauza kimi melodiya da hər şeydən öncə nitqin məntiqi məzmunu ilə bağlıdır, onu təhlil və təyin edir. Nəzərə almaq lazımdır ki, hadisələr hansı vəziyyətə çatır ki, pauza yaranır. Bəzən ətrafa söylənilən, lakin cavab alınmayan suallar da pazaya səbəb olur.

Dramaturgiyada bədii mətnin ideya və məzmunu, fabulası pazanın işlənmə yerinə öz təsirini göstərir. Əgər hərəkət fabula və ya intriqa ilə müəyyənləşsə, o zaman bütün pauzalar əhəmiyyətsiz, hətta faydasız olardı. Çünki onlar razvyazkaya təkan verir, bəzən isə təxirə salır.

Əgər dramda hərəkəti ilk növbədə xarakter və konfliktin aşkarlanması ilə əlaqələndirsək, o zaman pazanın xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini görürük. Drama hərəkətlər və xarakterlər pauza zamanı təəccüblü bir şəkildə inkişaf edirlər. Pazanın təhlili bizə xarici hərəkətsizliyin arxasında gizlənən dərin daxili konflikti aşkarlamağa imkan yaradır.

Remarka hərəkət və dialoqla tamamlanır, davam etdirilir. Pauza isə sanki hərəkət və dialoqu saxlayır, ləngidir. Lakin bəzi halda sükut, pauza dramatik hərəkətə söylənən sözdən daha güclü təkan verir. Bunları nəzərə alaraq bizim əsas məqsədimiz pazanın dramatik nitqdəki funksional imkanlarını göstərməkdir.

Cəlil Məmmədquluzadə dramlarında dialoqun ənənəvi strukturu ilə əlaqəli olan pauza və remarkalarda müəyyən özünəməxsusluqlar önə çıxır. Dialoqda tərəflərdən biri susduqda pauza cavabı əvəzləyir, replikanın funksiyasını

tamamlayır və iştirakçının reaksiyasının təsvirini verir (baxış, jest, mimika vasitəsilə). Müəyyən müddət keçdikdən sonra isə bütün hadisələrə ayna tutulur. Personaj ya pauzadan sonra özü daha effektiv hərəkət və fikrin çatdırılmasına nail olur və ya rollarını dəyişirlər, ifadəli, təsirli pauza digər obrazın nitqinə təsir edərək hərəkət enerjisini artırır.

Cümlələrarası pauzada cümlə daxilindəki və ya mənə hissələrindəki xüsusi sözlər ayrılır, birgə tələffüz edilir və mənasına görə tanınır. Son dövrlərdə əlyazma və çap olunmuş mətnlərdə danışmaq pauzaları üç nöqtə, vergül, nöqtəli vergüllə qeyd edilir. Lakin canlı, şifahi danışmaq zamanı cümlənin bir hissəsini digərindən fərqləndirmək üçün durğu işarələrindən istifadə edilmir. Bu nitqdəki fasilə ilə üzə çıxır.

Danışmaq intonasiyasında belə pauzalardan bəziləri cümlənin məntiqi məzmununu dəqiqləşdirir və məntiqi pauza formasında özünü göstərir. Pauza intonasiyanın ən mühüm tərəfidir. Bunsuz mənalı nitq təsəvvür edilə bilməz. Pauzaların yanlış yerləşdirilməsi onun məntiqi mənasını təhrif edir.

Danışmaq intonasiyasının digər bir tərəfi də onun melodiyasıdır. Adətən bu termin ifa və instrumental musiqiyə tətbiq edilir. Lakin tələffüz zamanı istifadə etdiyimiz insan səsinin də öz melodiyası var.

Filologiyada pauzanın problemləri daha genişdir. Humanitar elmlərdə pauza ədəbi-nəzəri, linqvistik və teatrşünaslıq istiqamətində kompleks, çox aspektli və müxtəlifönlü yanaşma tələb edir. Biz bu işdə bədii mətnə, daha dəqiq desək dramatik mətnə pauzanın rolunu tədqiqatə cəlb etmişik.

A.P. Çudakov hesab edir ki, bu üsul nəsrədən gəlir və əslində pauzaların mənasını *“hər hansı bir dram əsəri üçün yüksək olan epizodların konsentrasiyasını zəiflətmək”də* görür [127]. Onun fikrincə, pauza vasitəsilə epizodların hərəkət ritmi yavaşlayır, süni axıcılıq kəsilir, nitqin ümumi ritmində bəzən pozğunluq təəssüratı artır.

A.P.Çudakovun bu fikri bir qədər mübahisəlidir. Çünki ədəbi mətnin ifadə vasitəsi olan pauza vasitəsilə biz personajın nitqindəki istənilən fasiləni, eyni

zamanda onların aktiv hərəkətləri ilə yeri doldurula bilməyən fasilələri başa düşürük. Bu da öz növbəsində mətnin axıcılığı və ritminə heç bir xələl gətirmir.

Cəlil Məmmədquluzadə dramlarında dialoqla ifadə oluna bilməyən hadisə və hərəkətlərin, lal, sözsüz səhnələrin məzmununu aydınlaşdıran remarkalara da tez-tez təsadüf olunur. *“Bu cür remarkalar, ən çox geniş, mürəkkəb kütləvi səhnələri hərtərəfli izah etmək, hadisələri məntiqi cəhətdən bir-birinə bağlamaq, ictimai ideyanı, tiplərin psixologiyasını, əhvali-ruhiyyəsini yaxşı aydınlaşdırmaq məqsədini güdür”* [24, s.46]. Bunu aşağıdakı istinadda aydın müşahidə etmək olar:

“Nazlı. Dadaş, qoy gəlirəm üzündən öpüm. (İstəyir gəlsin irəli. İskəndər tez çəkilib, durur kənarda və dinməyib, baxır Nazlının üzünə). Dadaş, sən allah, məndən incimə!

İskəndər. Həyə istəyirsən mən səndən inciməyim, dur orada və yerindən tərpənmə. (Bir qədər Nazlıya baxandan sonra əlini salıb, çibindən araq şüşəsini çıxardıb, istəyir başına çəkib içə. Nazlı onun yanına yeriylər, istəyir qoymaya. İskəndər çox ucadan və hirsli “çək!” - deyib Nazlını elə bərk itələyir ki, qız dalı üstə yıxılır yerə. İskəndər başlayır araq içməyə və Nazlı ağlaya-ağlaya durur ayağa və qapıya tərəf gedir. İskəndər: “puf” eləyib üzünü turşudur və Nazlıya deyir). Dayan, dayan! Getmə! Sənə söz deyəcəyəm. (İkinci dəfə şüşəni başına çəkib içir və şüşəni qoyur cibinə. Sazəndənin çalır oxumaq səsi gəlir. İskəndər hamam səsi eşidib, başlayır yavaş-yavaş alçaqdan oxumağa. Sazəndə oynamaq havası çalır və İskəndər düşür oynamağa; sonra dayanıb Nazlıya) : Nazlı, mən ölüm bura gəl; gəl bura, gəl barışaq. İndi hər nə sözün var de. İndi mən sənə nökrəm, mən sənə qulam. Gəl, gəl barışaq. (Gedib Nazlını qucaqlayır)” [65, s.155].

Pauzaların- onların mətndəki müddəti və mənasına görə ciddi fərqləri var:

Uzun pauzalar (hər kəs səssiz); vasitəli (dolaylı) pauza (qəhrəmanların nitqini yarımçıq qoyan yan təsirlər); personajın sözünə mötərizə daxilində müdaxilə və nəhayət, nöqtələr cərgəsi. Nöqtələr cərgəsi pauzanın ən qısa

davamlılıq, lakin hələ də öz dərəcəsi və əhəmiyyətinə görə zəngin görünən formasıdır. C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqqverdiyev dramaturgiyasında tez-tez mahnı, musiqi ilə tamamlanan səsli pauzadan, xarici səs-küydən istifadə edilir.

Pauzanın funksiyası həm də onun yerləşməsindən asılıdır. Onlar bu cür ola bilər:

- monoloq daxilində personajın replikasının içərisində əhvalın dəyişməsi və mövzunun əvəzlənməsi (teatrşünaslıqda buna intonasiya deyilir).

“Durun ayağa, ey allahın mömin bəndələri!” (Bir az dayanıb, bir az alçaqdan.) Ölürlər! Mən sizə vəsiyyət eləyirəm ki, şeyxin sözünə əməl eləməyəsiz. Gəlin bu kefli İskəndərin sözünü bir yaxşıca düşünün və nəsihətini qəbul edin. Və əgər məndən soruşsanız ki, niyə? Mən sizə cavab verməyə hazıram. (Bir az dayanıb, cibindən bir tikə çörək çıxardıb yeyir). Ay rəhmətliklər! İndi siz burada rahatca yatıbsınız; heç dünyadan xəbəriniz yoxdu [65, s.132]”.

- Dialoqda personajların replikaları arasında yaranan pauzalar (sükunət və ya danışığı daha çox davam etdirməmək istəyi:

“İskəndər: Ata, nə xəbər?

Hacı Həsən: (biraz fikir eləyəndən sonra başını qalxızıb) Deyirlər Kərbəlayı Fətullah dirilib.” [65, s.138].

- Dialoqlar, hadisələr və səhnələri öz aralarında müəyyənləşdirən pauzalar.

“Şeyx Nəsrullah (bir qədər Hacı Həsənin üzünə baxandan sonra başlayır ağlamağa) Həzrət Davudra bə qəbristanı gəzər ifadə, mələki əzabı did ki, mürdərə əzab mikiünəd. Həzrət fərmud. (Dayanıb oturur yerə və camaat başlayır ağlamağa). Şeyx Əhməd, danışmağa təqətim yoxdur” [65, s.143].

- Səhnə gəlişlərində müşahidə edilən pauzalar

Məhz bu prinsipləri nəzərə alaraq pauzaların filoloji ədəbiyyatda 3 funksiyası qeyd edilir:

1. emosional-ifadəli
2. kommunikativ
3. süjet-kompozisiya

Dissertasiyanın bu paraqrafda Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasındakı dialoji fraqmentlərin obyekt kimi seçilmiş və pauzanın yaranmasına gətirib çıxaran amillər və doğurduğu situasiyalar araşdırılmışdır.

Ünsiyyətin, canlı nitqin komponentlərindən olan pauzanın yaranmasına səbəb adresat və adresant arasındakı qarşılıqlı söhbət zamanı kontekstdən, situasiyadan asılı olaraq obrazın həmin andakı psixoloji və sosial fərqliliklərini, nitqindəki nöqsanları və ya fikrini ifadə edərkən dilin imkanlarından doğru istifadə edə bilmədiyinə görə yaranan pauzalar.

Pauza hər zaman eyni məqsədə xidmət etmir. Personaj ünsiyyət zamanı bəzən susur, bu susqunluğun özü də məsələyə münasibətin, ona verdiyi əhəmiyyətin bir göstəricisidir.

Pauzanın bir növü kimi spontan yaranan, yəni obrazın həmin andakı fizioloji vəziyyəti ilə əlaqədar yaranan pauza (yuxuda olarkən yaranan pauza, əsəblərini sakitləşdirmək üçün dincələn zaman yaranan pauza).

Pauzanın dialoji nitqdəki yerini müəyyənləşdirməyə çalışarkən belə bir qənaətə gəldik ki, bu komponentin konkret yeri yoxdur. Yuxarıda sadaladığımız bir çox faktorlardan asılı olaraq nitqin əvvəlində, ortasında, sonunda rast gələ bilərik. Əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi bu paraqrafda C. Məmmədquluzadə dramaturgiyası üzərində tədqiqat aparacağıq. Görkəmli sənətkarın dram əsərlərini təhlil edərkən dialoqun əvvəlində pazaya rast gəlmirik. Bu dramaturqun əsərin dinamikliyini qorumaq məqsədilə pazalardan təsadüfi deyil, yerli-yerində istifadədən, ən incə detala belə əhəmiyyət verməsindən xəbər verir. Dialoqun girişində istər fizioloji, istər psixoloji səbəbdən yaranan pauza əsərin emosional-ekspressiv dəyərini azaltmaqla bərabər obrazlar arasındakı replika əvəzlənməsinə də təsir edir.

Pauzanın bir növü də adresantın səbəb olduğu pazadır. Personajda yeni məlumat var və bu məlumatı paylaşmalıdır. Lakin hansı səbəbdənsə bunu paylaşmır, bəzən də paylaşa bilmir. Kontekstdən asılı olaraq belə pazalar uzun davam edə bilir və dialoqun sonrakı gedişatına, nitqin sürətinə təsir edir.

Obrazların nitqində də replika əvəzlənməsinə təsir edir. Obrazilardan biri ünsiyyətçil olub fikir mübadiləsində həvəsli olarkən, digəri tamamilə əksinə ünsiyyətdən qaçır, susur. Bütün bunlar nitqdə parçalanmaya səbəb olur. Tərəflərdən biri belə olduqda nitq başlamamış tez bitir.

Ümumiyyətlə, Cəlil Məmmədquluzadə dramlarında pauzanın hər üç funksiyası özünü göstərir. Şübhəsiz ki, bu üç funksiya birlikdə vəhdət və harmoniya təşkil edir. Bu funksiyalar bəzi hallara üst-üstə düşə və bir-birilə əlaqəli ola bilər. İstənilən pauza səhnədəki hərəkəti idarə edə, yeri gəldikdə ona lazımi mənanı yükləyə bilər. Xülasə, pauzanın dramatik və musiqili funksiyası bir-birilə əlaqəlidir və eyni zamanda səhnəni də öz təsiri altına ala bilər. Daha doğrusu, onlar tamaşaçının və oxucunun diqqətini yoxlayır, daim nəzarətdə saxlayır və çıxışın qələbəsinə, uğurunu təmin edirlər. Pauza- söz, jest, obrazların mimikası kimi əsərin oxucu tərəfindən anlaşılmasında böyük rol oynayır. Bunları nəzərə alaraq qeyd etmək olar ki, pauza bir tərəfdən məhz əsərin, tamaşanın uğurunu artırarsa, digər tərəfdən də pauza ünsiyyət, qarşılıqla rabitə zamanı xüsusi əhəmiyyət daşıyır.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərində İskəndərin dəyişən əhvali-ruhiyyəsi, psixoloji vəziyyəti onun nitqinin xarakterini də dəyişdirir. Bu zaman pauzanın emosional-ifadəli forması öz əksini tapır. “Ölülər” əsərində Şeyx Nəsrullah və İskəndər, “Anamın kitabı” əsərində qardaşların replikaları arasında yaranan pauzalarda yuxarıda sadalanan pauzanın funksiyalarından istifadə olunur.

Hazırkı tədqiqatda pauza və məna baxımından remarkaya yaxınlaşan “səssizlik”, “sükut”, “sakitlik”, eləcə də sözlərin tələffüz olunmadığı səhnə epizodları hər hansı hərəkəti və səslərlə doldurulmuş, başqa sözlə səssizliyin vəziyyətini təsvir edən bütün situasiyalar nəzərə alınmışdır.

Azərbaycan dramaturgiyasında Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri istər dili, istərsə də üslubu ilə diqqəti cəlb edir. Onun əsərlərindəki pauzalar sistemi də yaddaqalandır. Burada pauza bəzən xarici hərəkəti vurğulamağa yönəlmişdir.

halda, bəzən də personajın daxili vəziyyətini önə çəkir. Dialoqun strukturu dəyişir. Pauza tez-tez verilən sualın cavabı kimi qarşımıza çıxır və bununla o, replikanın rolunu tamamlayır. İkili dialoq yaranır: 1.sözlə ifadəsi mümkün olan 2. nitqdə söz vasitəsilə öz ifadəsini tapmayan.

Pauza mətnin özünəməxsus komponenti kimi özünü göstərir. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında pauza psixoloji cəhətdən mürəkkəb personajların yaradılmasında əsas vasitələrdən biridir. Ədibin yaratdığı pauzalar emosionaldır, onlar dolayı yolla personajın daxili vəziyyətinə aydınlıq gətirir, onun mənəvi zənginliyini qabarıq şəkildə əks etdirir.

Böyük dramaturqun yaratdığı pauzalar öz personajının intellekt səviyyəsini, əhvali-ruhiyyəsini, narahatlığını, problemə həqiqi münasibətini, mənəvi mübarizəsini əks etdirməyə yönəlmişdir. Cəlil Məmmədquluzadə dramlarında qəhrəmanın daxili dünyasını, onun psixoloji vəziyyətini, eləcə də bəzən böyük, bəzən isə qısamüddətli hadisələr zamanı personajın real yaşantılarını, həqiqi mövqeyini bilmək, həyatının ən mühüm anlarını təyin etmək baxımından pauza mühüm yer tutur.

Beləliklə, pauzalar monoloqdakı nitqlərdə də yeri gəldikdə rastlaşmağımıza baxmayaraq, o, funksional şəkildə dialoqla daha çox əlaqəlidir. Dialoqda eyni zamanda hərəkətin təsviri və obrazın keyfiyyətlərinin açıqlaması verilsə, o zaman pauza personajın xarakteristikası və dramatik hərəkətin inkişafı ilə bağlıdır və bu halda onun əsas funksiyası kimistruktur təyinedici və xarakteristika müəyyənedici növləri müşahidə olunur. Cəlil Məmmədquluzadə dramlarında pauza haqqında yaranan sualları yazıçının janr və bədii düşüncəsindən, eləcə də onun həyat fəlsəfəsindən ayrı təsəvvür etmək olmaz. Ona görə də problem özü sistemli yanaşma və daha geniş tədqiqatlar tələb edir. Hazırkı araşdırmada isə daha çox dramaturqun yaradıcılığında pauzanın növləri və funksiyası məsələsinə aydınlıq gətirilməyə çalışılmışdır.

Əsərdə hadisələrin sürət və dinamikasını artırmaq, ona təsir etmək üçün dramaturq dialoqa müraciət edir. Yazıçı dialoq vasitəsilə səhnənin söz və

hərəkət dinamikasını tənzimləyə bilir. Uzun cümlə və ifadələrin, uzun saitli sözlərin bilərəkdən, qəsdən yavaş oxunuşu tempin zəiflədiyindən xəbər verirsə, tez-tez, sürətlə əvəzlənən qısa cümlələr dialoqun tempinin yüksəldiyini bildirir. Dialoqun emosional-ekspressiv təsir gücünün artmasında təkrarların da xüsusi rolu vardır. “Təkrarlar bədii əsərlərin dilində kinayə, nifrət, sevinc, qəzəb və s. bu kimi kateqoriyaların meyarı kimi çıxış edir” [125, s.23]. Bu füqurların hər biri ayrı-ayrılıqda dialoqun bədii təsir gücünü qüvvətləndirir, obrazların nitqini fərdiləşdirir, yüksək emosional çalar verir. Bu haqda I.M.Astafyeva yazır: *“Məlumdur ki, uğursuzluğa və nitq səhvlərinə (aleonazm, tautologiya hadisəsi) gətirib çıxaran təkrar əsassızdır. Lakin münasib, xüsusən də bu və ya digər ünsürün zəruriliyi, xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılması məqsədilə müəllif tərəfindən qurulmuş, məharətlə təşkil olunmuş təkrar bədii priyoma çevrilir”* [13, s.22].

Təkrar nəzm əsərlərində ritmiklik, ahəngdarlıq yaratmaq üçün istifadə olunursa, nəsr əsərlərində, dramaturgiyada oxucunun diqqətini əsas ideya və məzmunə cəlb edir, hərəkətin ritmini, replikanın axıcılığını təmin edir. Anafora, epifora təkririn tez-tez adını eşitdiyimiz növlərindəndir. Geminasiya, anadiplosis, epimona isə təkrarın növlərindən olub bədii əsərin təhlili zamanı qarşımıza çıxır.

Şairlər, yazıçılar əsərdə obrazlılıq, ekspressivlik və emosionallıq yaratmaq üçün bir çox bədii priyoma müraciət edirlər. Onların içərisində bədii təkrar öz funksioallığı ilə xüsusi seçilirdi. Onun üslubi və semantik funksiyası, eyni zamanda poetik əhəmiyyəti vardır. Bədii təkrar əsərin mətninə əlavə məlumat qazandırmır, sadəcə obrazların nitqindəki ekspressivliyi artırmaq, gücləndirmək üçün istifadə edilir. Təkrar eyni söz və söz birləşmələrinin, ifadə və ya cümlənin əsərdə mahir şəkildə ustalıqla, müəyyən üslubi məqsədlə bilərəkdən təkrarına əsaslanan üslubi fiqurdur.

Filoloji ədəbiyyatda bədii təkrarın aşağıdakı növlərini qeyd edilir:

Sərbəst və ya qaydasız təkrar. Təkrarın bu növündə eyni söz və ya ifadə, eləcə də cümlə sərbəst şəkildə bədii əsərin müxtəlif yerlərində təkrarlanır.

Geminasiya və ya reduplikasiya. Bədii əsərlərdə təkrarın geniş yayılmış növlərindən biridir. Rus dilçiliyində təkrarın bu növünü “udvoenie” termini ilə də əvəzləyirlər. Bu söz isə dilimizə tərcümədə “ikiqat artma, ikiqat artırılma” mənalarını verir. Geminasiya bir cümlə üzvünün və ya söz birləşməsinin cümlə daxilində bir neçə dəfə ardıcıl şəkildə təkrarlanması ilə yaranan təkrar növüdür.

“İskəndər (Şeyxin otağının ortasında durub, müsafirlərin sözlərini təkrar eləyib, öz-özünə deyir). Gecədə bir qız alıb, axırda qoyub qaçıblar! Xa ... xa ... xa!... (Qah-qah çəkib gülür; sonra sakit olub fikirli, qızlara tərəf üzünü çöndərib və yenə bir az fikirdən sonra qalan adamları eşik otaqdan bir-bir çağırır içəri). (Adamlara). Gəlin içəri, gəlin bura! Gəl, gəl! Yavuş gəl!? Gəl, keç içəri. Sən də gəl, Hacı Kazım, sən də buyur içəri. hamınız gəlin içəri! Mən ölüm hamınız gəlin! Bax, belə! Keç! Keç! Sən də keç içəri! Sən də gəl. Gəlin, gəlin” [65, s.135].

Bu üslubi fiqurdan istifadə etməkdə sənətkarların məqsədi təkrarlanan ifadənin emosional-ekspressiv təsir gücünü artırmaq, oxucuda obrazın nitqində tez-tez eşitdiyi təkrarlara qarşı hiss-həyəcan yaratmaq və mənəni qüvvətləndirməkdir. İskəndərin nitqində tez-tez təkrarlanan “*Lotusan əl ver!*” cümləsi bu qəbildəndir.

Şair və yazıçılar bədii nümunələrdə ifadəni qüvvətləndirmək və həyəcan doğurmaq, fikri isə daha geniş, anlaşıqlı, aydın və dəqiqliyi ilə vermək üçün geminasiyadan istifadə edirlər. Təkrarın bu növünü nəzmdə misradaxili təkrirlər, nəsrə isə cümlədaxili təkrar adlandırı bilərik. Bu növün maraqlı bir cəhəti də odur ki, təkrarlanan ikinci nitq vahidi birincinin təsdiqi kimi işlənir, yəni personaj dediyi fikrin, qənaətin qüvvətləndirilməsi üçün onu bir daha təkrar edir. Əvvəldə də adını qeyd etdiyimiz kimi C.Məmmədquluzadənin İskəndər obrazı və eləcə də Molla Abbas obrazı bütün dram boyu bəzi ifadələrin cümlə daxilində

bir neçə dəfə təkrar etmələri ilə diqqət çəkirlər. Hər iki obraz təkrarlardan istifadə etməklə öz fikrini təsdiqləməyə, daha da qüvvətləndirməyə çalışır.

Təkrarın başqa bir növü isə epistrofa və ya anepifora (dövrəvi təkrar) adlanır. Nəsr əsərində cümlənin eyni nitq vahidi ilə başlanması və bitməsidir.

“İskəndər: Dəm qənimətəst. Dəxi niyə durubsan?

Dəxi nə yaşınmaq, nə bürünmək, nə utanmaq?

Bəsdir bu dayanmaq!

Allaha şükür, lalə yanağında eyib yox,

Qaşında, dəhanında, dodağında eyib yox,

Bir zərrəcə zülfündə, buxağında eyib yox,

Dəxi nə yaşınmaq, nə bürünmək, nə utanmaq?

Bəsdir bu dayanmaq!” [65, s.140].

Dilçilik və ədəbiyyatşünaslığa dair bir sıra əsərlərdə təkrarın bu növündən qısa şəkildə bəhs olunmuşdur. Belə təkrar vasitəsilə nitqin əvvəli ilə sonu arasında əlaqə yaradılır, ifadə olunan fikir daha da inandırıcı şəkil alır. Epistrofa həm əsərdəki surətlərin nitqində, həm də müəllif təhkiyəsində təsiredici vasitə kimi işlədilir.

Dramatik nitq üçün səciyyəvi olan təkrarlardan biri də anadiplosisdir. Bu cür replika-təkrarlara dialoji nitqdə daha tez-tez rast gəlirik.

Dialoqda tərəflərdən birinin verdiyi suala ikinci tərəf dialoji təkrardan istifadə edərək cavab verir və beləliklə anadiplosis yaranır.

“İskəndər (bir az fikir eləyəndən sonra gedib yapışır Nazlının əlindən və gətirir pəncərənin qabağına). Bax, bax, o kimdi?

Nazlı. Nə bilim? Özün bilirsən kimdi.

İskəndər. Yaxşı bax! Bax, gör kimdi?” [65, s.132].

Göstərilən nümunədə obrazlardan birinin nitqini qüvvətləndirmək üçün dialoqa girən ikinci obraz onun əvvəlki nitqində səslənən əsas sözün (kimdi?) təkrar ilə öz fikrini bildirir.

“Hacı Həsən (bir az fikir eləyəndən sonra başını qalxızıb). Deyirlər Kərbəlayı Fətullah dirilib.

İskəndər. (başını atasına tərəf əyib). Necə?

Hacı Həsən. Deyirlər Kərbəlayı Fətullah dirilib.

İskəndər. (təccüblə). Necə Kərbəlayı Fətullah?

Hacı Həsən. Hacı Rüstəm əmivin oğlu Kərbəlayı Fətullah” [65, s.139].

Burada isə obrazlardan birinin nitqinə heyrət və təəccübünü bildirərkən qarşı tərəf həmin ifadənin təkrarı ilə nitqinə başlamışdır.

İstər Azərbaycan, istərsə də dünya ədəbiyyatında dialoji nitqdə anadiplosisin bu üç növündən geniş şəkildə, uğurla və məharətlə istifadə edilmişdir.

Təkrarın növlərindən olan cümlənin təkrarı müxtəlif funksiyalar daşıyır:

- a) Qəhrəmanın qorxusunu, heyrət və təəccübünü, həyəcanını bildirmək üçün sadə cümlənin təkrarı ilə yaranan;
- b) Əmr və təkid mənası daşıyan sadə cümlənin təkrarı ilə yaranan.

Dramatik dialoqda qarşımıza çıxan bu təkrarlar bəzən hər iki tərəfin eyni düşündüyünü, bəzən obrazlardan birinin digərinin nitqini ironiya ilə, kinayə ilə təkrar etdiyini, bəzən obrazın ikiüzlülüüyü, riyakarlığını, bəzən isə gözəl, insani keyfiyyətlərini oxucuya çatdırmaq üçün sadə cümlənin təkrarından istifadə edir

Hər bir obrazın nitqində fərqlilik yaradan təkrarın bütün növləri əsərin bədii təsir gücünü artırır, ifadə və cümləyə emosionallıq, ekspressivlik verərək nitqi fərdiləşdirir.

Dramatik dialoqda üslubi fiqurların əhəmiyyəti və obrazların dilində təkrarın növləri haqqında geniş yazmaq olar. Lakin burada əsas məqsəd dialoqlarda üslubi fiqurların funksiyasını təyin etməkdir və dissertasiyada da əsasən həmin problem araşdırılıb sistemləşdirilmişdir.

Tədqiqat işinin sonunca fəslində əldə edilən elmi nəticələr “Dramaturgiyada pauzanın bədii-estetik funksiyası”, “Tənqidi realist dramaturgiyada yad dilli dialoqların semantikasi”, “Azərbaycan tənqidi realist

dramaturgiyasında bədii təkrarın üslubi-funksional imkanları”, “Роль художественного повтора в драматургии Джалила Маммедкулузаде” məqalələrində öz əksini tapmışdır.

NƏTİCƏ

XX əsrdə Azərbaycan ədəbiyyatında geniş yayılan tənqidi realizm ədəbi cərəyanı tarixi-mədəni inkişafın təbii nəticəsi idi. Bu problem qoyuluş və əksətmə tərzinə görə reallığa, həqiqətə yaxın məlumatların əldə edilməsinə, tarixi gerçəkliyin sənətə gətirilməsinə əvvəlki cərəyanlara nisbətən daha geniş imkan yaradırdı. Tənqidi realizm ədəbiyyatda, eləcə də fəlsəfədə XIX-XX əsrlərdə daha aktual olsa da bugünkü gündə belə bir tendensiya olaraq mövcudluğunu davam etdirir. Məhz buna görədir ki, istər Azərbaycan, istərsə də dünya ədəbiyyatında tənqidi realizm müxtəlif aspektlərdən araşdırılmaqdadır.

Realizmin bu mərhələsi Azərbaycan ədəbiyyatında digər ölkələrdəki tənqidi realizmdən bir qədər fərqlənir. Azərbaycan tənqidi realist ədəbiyyatında real şəraitə uyğun olaraq millilik, müstəmləkəçiliyin və cəhalətin yaratdığı problemlər əsas götürülürdü. Proseslərə və ədəbi cərəyanın təbiətinə uyğun olaraq hadisələrin təqdimatında tarixilik və cəmiyyətin fərqli zümrələrinin, qruplarının sosial müitdə iştirak və funksiyası prinsipinin qorunması əsas normativ tələb kimi özünü Azərbaycan tənqidi realist ədəbiyyatında da göstərməkdədir. Gerçək tarix və real həyat, sosial münasibətlər prinsipi tənqidi realizmə xas əsərlərin bütün komponentlərinə, o cümlədən bədii nitqə öz təsirini göstərmişdi.

İctimai realizmin bu mərhələsində obyektiv xarakter daşıyırdı. Yəni burada artıq tək-tək şəxslər deyil, ictimaiyyət, cəmiyyətə problem yaradan sosial və dövlətlərarası münasibətlər, mədəni gerilik və s. kompleks halda tənqid edilirdi. Bu cərəyanın nümayəndələri birbaşa və açıq ittihamdan daha çox bədii mətnin özünü özünə göstərmə imkanlarından istifadə edirdilər. Bu məqsədlə ifşa, ironiya və eyhamlardan məharətlə istifadə onların ideyalarını çatdırmaq üçün gözəl vasitə idi. Azərbaycan tənqidi realizminin nümayəndələri fikirlərinin yayılmasında, geniş kütlələrin ölkədə baş verənlər haqqında məlumatlı olmaları üçün “Molla Nəsrəddin” jurnalından məharətlə istifadə edirdilər. İctimai

eyiblərin, qüsurların açılmasında “Molla Nəsrəddin” jurnalı əsas vasitəçi rolunu oynayır və onları dəstəkləyirdi.

Tənqidi realist ədəbiyyatın ifşaçı obrazları onların ironik “acı” nitqi ilə seçilirdi. Obrazların nitqində, təqdimatında ironiyanın dramatik, satirik, tragik növləri bir-birini əvəzləyir.

Mətnin özünəməxsus xüsusiyyətlərinin təşkilində ekspressivlik xüsusi rol oynayır və əsərdəki ifadələrin artan intensivliyi emosional və ya məntiqi genişlənmələrlə nəticələnir və mətnin daha geniş planda təqdiminə, eyni zamanda qavranmasına imkan yaradır. Sözüün emosional-ekspressiv təsir gücü bizim hisslərimizə hansı səviyyədə təsir göstərə bilməsi ilə ölçülür. Ekspressivlik, emosionallıq bədii dilin təsir gücünü artırır. Personajın sevinməsi, kədərlənməsi, həyəcanlanması, darıxması, bir sözlə müxtəlif hallar yaşaması və müəyyən qərarlara yönəlməsi fərqli emosional-ekspressiv rənglərlə verilir. Onların ifadə məkanı isə bədii mətnin dilidir. Dram əsərlərində bu ağırlıq əsasən dialoq və monoloqun üzərinə düşür.

Tənqidi realizm tarixi və cəmiyyəti təbəqələşdirib lay-lay açıb göstərməklə həm də onun qüsurlarını ifşa edir. Realizmin bu mərhələsində ifşa və ironiya tragikomik situasiyalar formalaşdırır. Dialoji nitq, eləcə də monoloqlar ifşa, ironiya və dərin həyəcan ifadə edən ekspressivliklə birləşir.

Tənqidi realizmin bayraqdarı olan Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında monoloqun üslubi imkanlarından məharətlə faydalandığı “Ölülər”, “Dəli yığıncağı” və başqa əsərlərinin dissertasiyada araşdırılması göstərir ki, müəllif dram əsərlərinə xas bütün komponentlərdən, o cümlədən monoloq və dialoqdan məharətlə istifadə etmişdir. Dramaturqun monoloqlara verdiyi ciddi əhəmiyyət, əsərin informativliyini və təsir gücünü artırmaqla bərabər, eləcə də Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığındakı əsərlərdə dramatik növə aid ənənəvi struktur-kompozisiya elementlərinin bəzən monoloqun təsiri ilə fərqli şəkildə təzahürünə də yol açır.

Dissertasiya işində daxili monoloqun soliloq və aside növləri araşdırılmış və onların tənqidi realist dramaturgiyadakı funksiyası əsərlər əsasında izah edilmişdir. Tədqiqatın ikinci fəslində monoloqun üslubi özünəməxsusluğu digər ədəbi cərəyanlara aid əsərlərdən gətirilmiş nümunələrlə verilmişdir. Burada monoloqun daxili monoloq adı altında tədqiq etdiyimiz anlayışın soliloq və aside növləri haqqında da məlumat verilmişdir. Soliloq sözünün mənası solus-tək, loqui- danışiram deməkdir. Monoloqdan fərqli olaraq bu növ danışanın öz-özünə müraciətidir və daxili dialoqun əksi kimi verilir. Danışığ zamanı obrazın ehtiyacından doğan nitq formasıdır. “Ölülər” əsərində İskəndərin Nazlı ilə dialoqundan sonra söylədiyi nitq, Şeyx Nəsrullahın Şeyx Əhmədlə danışığından sonra daxili aləmini öz dili ilə ifşa etdiyi monoloq, Hacı Həsənin İskəndərin arxasınca etdiyi çıxışlar buna nümunədir. Burada qəhrəmanın gizli dünyası, iç aləmi qısa şəkildə verilmiş nümunə ilə təqdim edilir. Aside isə daha çox səhnə və teatrşünaslıqda istifadə edilən termindir. Soliloqdan fərqli olaraq, burada personajın nitqi publikaya ünvanlanıb. Lakin belə hesab edilir ki, səhnədə bir çox iştirakçı olsa da onlar bu çıxışı eşitmirlər. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasındakı monoloqlarda struktur-semantik və üslubi xüsusiyyətləri araşdırılıb, eləcə də digər ədəbi cərəyanlardan fərqli olaraq tənqidi realist dramaturgiyadakı özünəməxsusluqlar sistemləşdirilərək göstərilmişdir.

Dissertasiyada dramatik nitqin digər əsas komponenti olan dialoq üzərində də geniş araşdırma aparılmışdır. Burada tənqidi realist dramaturgiyadakı bir sıra dialoqlar ideya-estetik, struktur-semantik baxımdan öyrənilmiş, onların spesifikasi müəyyənləşdirilmişdir. Bundan başqa dram əsərinin təşkilində əhəmiyyətli mövqeyə malik remarka da tədqiqata cəlb edilmişdir.

Cəlil Məmmədquluzadə pyeslərində monoloq və dialoqun axıcılığını pozmamaq, personaj nitqinə müdaxilə etməmək üçün səssiz, sözsüz səhnələrdə remarkanın köməyindən istifadə etmişdir. Bu tipli remarkalar kütləvi səhnələrin mürəkkəbliyinə aydınlıq gətirmək, hərtərəfli izah etmək, hadisələri məntiqi cəhətdən bir-birilə əlaqələndirmək, obrazların psixologiyası haqqında geniş

məlumat vermək məqsədini güdür. Dramaturqun ehtiyac hiss etdikdə sözlü müdaxiləsi sayılan belə remarkalar məclisləri, səhnələri bir-birinə bağlamağa, onlar arasında daxili əlaqə yaratmağa xidmət edir.

Personajlar arasındakı nitqə əlvanlıq və ekpressivlik qatmaq üçün bir sıra ifadə texnologiyalarından istifadə edilmişdir ki, bunlar da tədqiqat işində öz əksini tapmışdır. Dram əsərinin təşkilində pauza və təkrarın əhəmiyyəti, yeri araşdırılmışdır. Əgər dramda hərəkəti ilk növbədə xarakter və konfliktin aşkarlanması ilə əlaqələndirsək, o zaman pauzanın xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini görürük. Dramda hərəkətlər və xarakterlər pauza zamanı təəccüblü bir şəkildə inkişaf edirlər. Pauzanın təhlili bizə xarici hərəkətsizliyin arxasında gizlənən dərin daxili konflikti aşkarlamağa imkan yaradır.

Dram əsərlərində dialoqun ənənəvi strukturu ilə birbaşa əlaqəli olan pauza və remarkalarda müəyyən özünəməxsusluqlar önə çıxır. Dialoqda tərəflərdən biri susduqda pauza cavabı əvəzləyir, replikanın funksiyasını tamamlayır və iştirakçının reaksiyasının təsvirini verir (baxış, jest, mimika vasitəsilə). Cəlil Məmmədqulzadə dramlarından gətirilmiş nümunələr əsasında pauzanın mövqeyi haqqında ətraflı məlumat verilmişdir. Paraqrafda uzun pauza, dolayısı pauza, eləcə də C.Məmmədqulzadə, Ə.Haqverdiyev dramaturgiyasında tez-tez mahnı, musiqi ilə tamamlanan səsli pauzadan bəhs edilmişdir.

Əsərə dinamiklik qazandırmaq üçün istifadə edilən priyomlardan biri də təkrarlara yer verilməsidir. Oxucunun diqqətini əsas ideya və məzmununa cəlb etmək, hərəkətin ritmini, replikanın axıcılığını təmin etmək məqsədilə nasir və ya dramaturq bədii təkrarlara müraciət edir. Tədqiqat zamanı təkrarın geminasiya, reduplikasiya, anadiplosis, epimona və bir sıra növləri bədii nümunələr əsasında təhlil edilmişdir.

Cəlil Məmmədqulzadə əsərlərindəki bir sıra obrazların savadlı, yeni təhsilli olduğunu göstərərək onların nitqində ümumişlək əcnəbi söz (intelligent, ministr, abrazovanni) və beynəlmiləl terminlərə ("Anamın kitabı" əsərində qardaşların nitqində ixtisasları ilə bağlı terminlər) də yer vermişdir. Yazıçı rus

və Avropa mənşəli sözləri surətlərin dilində işlətməklə qüvvətli tipikləşdirmə və fərdiləşdirməyə nail olmağa çalışmış, yeni tipli ziyalıların cəmiyyətdəki mövqeyinə, məfkurə və ideologiyasına, mədəni səviyyəsinə aydınlıq gətirməyə çalışmışdır.

Tədqiqat boyu əldə etdiyimiz nəticələri aşağıdakı müddəalarla təqdim edə bilərik:

- Azərbaycan tənqidi realizmində millilik, tarixilik, müstəmləkə və cəhalət əleyhinə mübarizə əsas prinsip idi.
- Tənqidi realizmdə ifşa, ironiya, ekspressivlik birləşərək tragikomik situasiyalar yaradır ki, bu da onu romantizmdən, eləcə də digər ədəbi cərəyanlardan fərqləndirən başlıca cəhət idi.
- Monoloqun soliloq növü C.Məmmədquluzadə dramaturgiyasına xas monoloqlar üçün daha xarakterikdir.
- Azərbaycan tənqidi realizmində sinfi təbəqələşmə problem səviyyəsində deyil. Bütün təbəqələrin qüsuru göstərilərək onların milli oyanışı uğrunda mübarizə aparılır. Bu oyanışın əldə edilməsi üçün müəllif son dərəcə təsirli bədii nitqdən istifadə etmişdir.
- Cəlil Məmmədquluzadə dram əsərlərinin bütün nitq komponentlərini yüksək sənətkarlıqla əlaqələndirmiş, monoloq və dialoqların strukturundakı dramatiklik cəmiyyətdəki gərginliklə paralelləşdirilmişdir.

Ədəbiyyat siyahısı:

Azərbaycan dilində

1. Abbasov, Ə. Nizami Gəncəvinin İskəndərnamə poeması. – Bakı: AzSSR, EA Nəşriyyatı, 1966, 195s.
2. Ağayeva, F. Şifahi nitqin sintaksisi. Dialoq nitqi. – Bakı: Maarif, 1975, 29 s
3. Ağayev, İ. Cəlil Məmmədquluzadə və XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbi-ictimai fikri. Ədəbiyyat qəzeti, –Bakı: 2009, 26 iyun, 1-2 s.
4. Axundzadə, M.F. Əsərləri. Üç cildə. I cild. –Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 296s.
5. Anar. Cəlil Məmmədquluzadə ensiklopediyası. –Bakı: Şərq-Qərb, 2008, 318s.
6. Aristotel. Poetika. Tərcümə edən, ön söz və şərhlərin müəllifi: Aslan Aslanov. –Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 61s.
7. Aslanov, Y. Ədəbi axtarışlar və tədris. –Bakı: “Elm və təhsil”, 2013, 400 s.
8. Azərbaycan dramaturgiyası antologiyası. Dörd cildə. I cild. Bakı. Şərq-Qərb, 2007, 472s.
9. Azərbaycan ədəbiyyatında realizm probleminə həsr olunmuş müşavirənin tezisləri. Bakı şəhəri, 3-5 iyun 1969-cu il. – Bakı: AzSSR, EA Nəşriyyatı, 21s.
10. Babayev, B. Ədəbiyyat məsələləri. – Bakı: Mütəllim. 2015, 279s.
11. Bakiroğlu, E. Ölülərin ölməzliyi və ya diri ölülərin dərdi. 525-ci qəzet, – Bakı: 2009, 5 mart, s.19.
12. Bəkirqızı, P. Fəciə janrının poetikası və tədqiqi problemləri. –Bakı: Elm və təhsil, 2017, 208s.
13. Bəylərova, A. Bədii dildə üslubi fiqurlar. –Bakı: Nurlan, 2008, 212s.
14. Cabbarlı, C. Əsərləri. Dörd cildə. II cild. Tərtib edən, ön sözün və şərhlərin müəllifi: Asif Rüstəmli. –Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 360s.
15. Cəfərov, M.C. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. II cild. –Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974, 344s.
16. Cəfərov, M.C. İnsanlar və talelər. Çapa hazırlayanı və müqəddimənin müəllifi: İsa Həbibbəyli. Naxçıvan, Əcəmi, 2009, 375s.

17. Cəfərov, M.C. Cəlil Məmmədquluzadə. –Bakı: Çinar, 2002, 72s.
18. Cəfərov, M.C. Əntiqə adamlar.–Bakı: Gənclik, 1981,
19. Cəlil Məmmədquluzadə: taleyi və sənəti. Tərtib edəni: İsa Həbibbəyli; elmi red. İman Cəfərli. –Bakı: Elm, 2010, 196s.
20. Dadaşzadə, M. A. Seçilmiş əsərlər. Üç cilddə. I cild. Bakı. AzSSR EA. 1967, 619 s.
21. Əhməd, V. Ədəbiyyatşünaslıq. Dərslik. –Bakı: “Müəllim” nəşriyyatı, 2007, 167s.
22. Əhmədov, B. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (dərslik). Üç cilddə. I cild. –Bakı: Elm və təhsil, 2011, 480s.
23. Əhmədova, Ş. “Cəlil Məmmədquluzadənin bədii dili leksikoloji və leksikoqrafik rakursdan”
<http://senet.az/c%C9%99lil-m%C9%99mm%C9%99d%C9%99quluzad%C9%99nin-b%C9%99dii-dili-leksikoloji-v%C9%99leksikoqrafik-rakursdan>
24. Əlimirzəyev, X. Dahi sənətkar böyük vətəndaş. – Bakı: Elm və təhsil, 2010, 683s.
25. Əlimirzəyev, X. Dramaturgiya, teatr və səhnə sənəti. Bakı. Nurlan. 2004, 186s.
26. Əliyev, M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. –Bakı: Elm və təhsil, 2012, 480s.
27. Əliyev, R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. –Bakı: Mütərcim, 2008, 360s.
28. Əliyeva, Ş. Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun bədii yaradıcılığı akademik İsa Həbibbəylinin tədqiqatlarında // “Poetika. izm” jurnalı, 2019, № 2, s. 82-88
29. Əliyeva, Ş. Azərbaycan tənqidi realizminin tarixi parametrləri Cəlil Məmmədquluzadənin tale salnaməsində //“Filologiya məsələləri” jurnalı, 2018, № 9, s. 281-292
30. Əliyeva, Ş. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında monoloqun sintaksisi və ironiyası // AMEA-nın Elmi Əsərlər, 2019, № 1, s.263-269

31. Əliyeva, Ş. Dramaturgiyada pauzanın bədii-estetik funksiyası //“Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı” jurnalı, 2019, № 2,
32. Əliyeva, Ş. Folklorda hökmdar və qəhrəman qavrayışının tarixi transformasiyasının Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyasında bədii inikası/ Folklor və dövlətçilik mövzusunda konfrans materialları. –Bakı: Elm və təhsil, 2019, s.302-308
33. Əliyeva, Ş. Nəzəriyyəçi alimin bədii yaradıcılığı //Məmməd Cəfər Cəfərov: Ədəbiyyat nəzəriyyəçisi. –Bakı: Elm və təhsil, 2019, s.288-303
34. Əliyeva, Ş. Tənqidi realist dramaturgiyada yad dilli dialoqların semantikasi //“Poetika. izm” jurnalı, 2019, № 1, s. 94-100
35. Əsgərov, B. Məmməd Səid Ordubadinin dramaturgiyası. Elmi redaktor: İsa Həbibbəyli. –Bakı: “E.L.”, 2013, 184 s.
36. Əzimli, Ə. Cəlil Məmmədquluzadə nəsrində təhkiyə poetikası. Naxçıvan, Əcəmi, 2005, 72s.
37. Haqverdiyev, Ə. Həyatı və yaradıcılığı (Kollektiv) –Bakı: Elm və təhsil, 2018, 332 s.
38. Haqverdiyev, Ə. Seçilmiş əsərləri.İki cildə. I cild. Tərtib edəni və ön sözün müəllifi: K. Məmmədov.–Bakı: Lider nəşriyyat, 2005, 504s.
39. Həbibbəyli, İ. Cəlil Məmmədquluzadə mühiti və müasirləri. Naxçıvan, Əcəmi, 2009, 424s.
40. Həbibbəyli, İ. Akademik Məmməd Cəfər Cəfərovun dram əsəri: “Get dolangılən, xainsən hələ”. 525-ci qəzet, –Bakı: 2017, 9 sentyabr.
41. Həbibbəyli, İ. Azərbaycan ədəbiyyatı: dövrləşdirmə konsepsiyası və inkişaf mərhələlər. –Bakı: Elm, 2019, 452 s.
42. Həbibbəyli, İ. Böyük ədəbiyyat nəhəngi Məmməd Səid Ordubadi. –Bakı: Elm və təhsil, 2012, 92 s.
43. Həbibbəyli, İ. Cəlil Məmmədquluzadə və ədəbi mühiti: metodik vəsait. – Bakı: Azərbaycan Pedaqoji İnstitutunun nəşri, 1990, 30s.
44. Həbibbəyli, İ. Cəlil Məmmədquluzadə. –Bakı: Çinar-Çap, 2002, 60 s.

45. Həbibbəyli, İ. Cəlil Məmmədquluzadənin həyat və yaradıcılığının əsas tarixləri. –Bakı: Azərbaycan Dövlət Universitetinin nəşri, 1986, 64 s.
46. Həbibbəyli, İ. Elmi idrakla poetik qavrayışın qovşağında. 525-ci qəzet. 19 mart 2018.
https://525.az/site/?name=xeber&news_id=96418#gsc.tab=0
47. Həbibbəyli, İ. XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan yazıçıları. –Bakı: Nurlan, 2004. 160 s.
48. Həbibbəyli, İ. Tənqidi realizm epoxası və romantizm, dövrəşmə konsepsiyası və inkişaf mərhələləri. 525-ci qəzet, –Bakı: 2017, 25 dekabr
49. Hüseynov, F. Molla Nəsrəddin və molla nəsrəddinçilər. –Bakı: Yazıçı, 1986, 279 s.
50. Hüseynova, H. Bədii əsərlərin üslubi sintaksisi. –Bakı: ADPU-nun nəşriyyatı, 2016, 232 s.
51. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı: yeni baxış və ədəbi-metofoloji dəyərləndirmə meyarları. I kitab. Red. heyəti: B.Nəbiyev, Ş.Alışanlı, T.Kərimli və b.–Bakı: Elm, 2006, 428 s.
52. İbrahimov, M. Böyük demokrat. Əsərləri. On cildə. IX cild, –Bakı: Yazıçı, 1982, 664 s.
53. İslamzadə, M. Azərbaycan “Yeni nəsr” inin dili və üslubu. –Bakı: Çarşıoğlu, 2008, 240 s.
54. İsmailov, H. Ölülər. –Bakı: AzSSR EA Nəşriyyatı, 1966, 169 s.
55. Qarayev, Y. Azərbaycan realizminin mərhələləri. –Bakı: Elm, 1980, 260 s.
56. Qarayev, Y. Seçilmiş əsərləri. 5 cildə. I cild. –Bakı: “Elm”, 2015, 66 s.
57. Qasimov, R. Ədəbiyaşar Mirzə Cəlil. Kaspi qəzeti, –Bakı: 2015, 3 mart, s.3
58. Qasimov, R. Görkəmli söz ustası. Kaspi qəzeti, –Bakı: 2016, 15 iyun, s.15
59. Qasimov, R. Azərbaycan ədəbiyyatında tənqidi realizm mərhələsi və banisi. AMEA-nın Naxçıvan bölməsinin xəbərləri. İctimai və humanitar elmlər seriyası. Naxçıvan, 2013. C.9, № 1, s.164-171

60. Quliyev, Q. Ədəbi cərəyanlar və istiqamətlər. Monoqrafiya. –Bakı: “OL”NPKT, 2019, 260 s.
61. Məmməd Cəfər Cəfərov: ədəbiyyat nəzəriyyəçisi. Tərtibçi və çapa hazırlayan: professor Tahirə Məmməd. Elmi redaktor və ön sözün müəllifi: akademik İsa Həbibbəyli. –Bakı: Elm və təhsil, 2019, 306 s.
62. Məmməd, T. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası. –Bakı: Elm, 1999, 208 s.
63. Məmməd, T. XX əsr Azərbaycan tənqidi realist dramaturgiyası. –Bakı: Qafqaz Nəşriyyat, 2016, s. 264-267
64. Məmmədquluzadə, H. Mirzə Cəlil haqqında xatirələrim. –Bakı: Gənclik, 1981, 154 s.
65. Məmmədquluzadə, C. Əsərləri, Dörd cildə. IV cild. –Bakı: Öndər Nəşriyyat, 2004, 472 s.
66. Məmmədov, X. Əkinçidən Molla Nəsrəddinə qədər. –Bakı: Yazıçı, 1987, 270 s.
67. Məmmədova, R. Dialoji və monoloji nitqin psixoloji-lingvistik əsasları. (Azərbaycan dili materialları əsasında). Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Əlyazması hüququnda. –Bakı: 2012, 12s.
68. Mirəhmədov, Ə. Azərbaycan Molla Nəsrəddini. –Bakı: Yazıçı, 1980, 430 s.
69. Mütəllibov, T.M. Cəlil Məmmədquluzadənin təhkiyə üslubu / Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında realizm. –Bakı: ADU, 1986, 147 s.
70. Mütəllibov, T.M. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin poetikası. –Bakı: ADU, 1988, 148 s.
71. Nazim, Ə. Cəlil Məmmədquluzadənin həyatı və yaradıcılığı // Cəlil Məmmədquluzadə (məqalələr və xatirələr məcmuəsi), –Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası, 1967, 460 s.
72. Ordubadi, M.S. Əsərləri. Səkkiz cildə. II cild. –Bakı: Azərənşr, 1964, 494s.

73. Rəhimli, İ. Şair, jurnalist və bir neçə pyes müəllifi Əli Razi Şamçızadəyə (1886-1939) kitab
<http://medeniyyet.az/page/news/18385/Cavabsiz-suallar.html?lang=az>
74. Paşayev, M. C. Azərbaycanca ədəbi məktəblər (1905-1917). –Bakı: Ziya-Nurlan, 2004, 391 s.
75. Salamoğlu, T. Azərbaycan tənqidi realizminin estetikası (C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabir yaradıcılığı əsasında) (monoqrafiya) “Orxan” nqm., –Bakı: 2018, s.184
76. Sultanov, E.: görkəmli yazıçı-publisist və ictimai xadim
<http://serqqapisi.az/index.php/humanitar/m-d-niyy-t/9217-eynaeli-baey-sultanov-zhoerkaemli-yaz-ch-publisist-vae-idztimai-khadim>
77. Vahabova, S. Cəlil Məmmədquluzadə nəsrinin poetikası. –Bakı: 2013, 164 s.
78. Vəzirova, F. Məmməd Səid Ordubadinin dramaturgiyası. –Bakı: Elmi əsərlər, 1971, №1
79. Yusifli, C. Azərbaycan komediyasının poetikası. –Bakı: YYSQ, 2014,456 s.

Türk dilində

80. Karcı, B. Eleştirel gerçekçi bilgi teorileri.Turkish academic research review. Volume: 2, issue: 3, 2017, december, s. 89-108.
81. Sunar, L. Batı düşüncesinde yeni arayışlar ve Roy Bhaskar`in eleştirel realizm felsefesi. Sosyoloji Dergisi 3. Dizi, 15. Sayı, 2007, february, s.85-100.
82. Güney Çeğin ve Hüseyin Etil. Eleştirel realizmin manifestosu.
<http://birgunkitap.blogspot.com/2013/04/elestirel-realizmin-manifestosu-guney.html>

83. Семантика пауз в драматургических текстах Н. В. Гоголя.
<http://www.dissercat.com/content/semantika-pauz-v-dramaturgicheskikh-tekstakh-n-v-gogolya>
84. Типы иронии http://www.urginfo.info/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/01_paragraf_1-2.html
85. Абрамович, Г.Л. Введение в литературоведение. – Москва: Наука, 1975, 322с.
86. Алиева, Ш. Ш. Роль художественного повтора в драматургии Джалила Маммедкулузаде. “ЗАКАРПАТСЬКІ ФІЛОЛОГІЧНІ СТУДІЇ, Ужгород, 2018, Випуск 3, стр, 7-11
87. Барт, Р. Драма. Поема. Роман. –Москва: Прогресс, 1986, 637 с.
88. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. –Москва: Советская Россия, 1979, 316 с.
89. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Наука, 1990, 551 с.
90. Боров, Ю.Б. Эстетика. –Москва: Высшая школа, 2002, 511с.
91. Введение в литературоведение. –Москва: Высшая школа, 1999, 560 с.
92. Введение в литературоведение: Хрестоматия. –Москва: Высшая школа, 1988, 480 с.
93. Волькенштейн, В.В. Драматургия. –Москва: Советский писатель, 1960, 337 с.
94. Вольтер, М.А. Эстетика. –Москва: Звезда, 1974, 578 с.
95. Габиббейли, И. Азербайджанская литература начала XX века. 2-е изд., дополн. –Москва: Триада, 2008, 176 с
96. Гончарова, Н.А. Критический реализм и современная философия науки //Известия Томского политехнического университета, 2009, т. 315, № 6, с. 89-92,

97. Днепров, В. Д. Проблемы реализма. – Москва: Сов. писатель, 1961, 371 с.
98. Жирмунский, В.М. Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975, 664 с.
99. Зырянов, О. В. Романтизм и реализм в литературной классике XIX в. // Искусство великого синтеза. – Екатеринбург: Уральский гуманитарный институт, 2011, с.12-36.
100. Иглтон, Т. Теория литературы. Введение. – Москва: “Территория будущего”, 2010, 295 с.
101. Калита, И. “Новый реализм” русской литературы в зеркале манифестов XXI века // – Москва: Slavica Litteraria, 2016, № 1 (19), с. 67-80.
102. Карху, Э.Г. О первых оценках творчества М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя в Финляндии // – Москва: Известия Карельского и Кольского филиалов АН СССР, 1959, №2, с.135-141
103. Ковальчук, С. Монолог как речевая единица драматургического текста // – Москва: журнал “Вестник”, 2007, № 5, с.
104. Ковшова, М.Л. О культурных смыслах в семантике “слов молчания” // – Москва: Калуга, 2011, с. 340-352.
105. Коробкова, С.Н. Концепция реализма в истории русской мысли // – Санкт-Петербург: Вече: журнал русской философии и культуры, 2012, № 24, с.105-122.
106. Криницын, А.Б. Поэтика и семантика пауз в драматургии Чехова // – Москва: Слово, 2009, с.65-74
107. Крупчанов, Л.М. Теория литературы. – Москва: Наука, 2012, 358 с.
108. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста. – Москва: Наука, 1970, 432 с.
109. Маникас, П. Т. Критический реализм и социальная теория // – Москва: 2009, № 11, Ноябрь, с. 3-14
110. Микеладзе, Г. Гордость наша- Джалил Мамедкулузаде. Газета “Азербайджанские известия”, – Баку: 2009, 21 июль, с.3

111. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ. –Москва: Наука, 1988, 324 с.
112. Палиевский, П.В. Литература и теория. –Москва: Советская Россия, 1979, 285 с.
113. Пивоев, В.М. Ирония как эстетическая категория. –Москва: журнал “Философские науки”, 1982, № 4, с.54-61
114. Пospelов, Г.Н. Теория литературы. –Москва: Наука, 1972, 289 с.
115. Потебня, А.А. Теоретическая поэтика. –Москва: Наука, 1990, 453 с.
116. Пропп, В.Й. Проблемы комизма и смеха. –Москва: Лабиринт, 1999, 284 с.
117. Солганик, Г. Я. Стилистика текста. – Москва: “Флинта”, 2001, 252 с.
118. Тamarли, Г. И. Поэтика драматургии А. П. Чехова (от склада души к типу творчества): монография / Г. И. Тamarли. – 2-е изд. перераб. и доп. – Таганрог: Изд-во Таганрог.гос. пед. ин-та имени А. П. Чехова, 2012, 236 с
119. Томарченко, Е.Д. Эстетическая триада древнего диалога. –Москва: Наука, 1987, 349 с.
120. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика. –Москва: Аспект-Пресс, 1996, 398 с.
121. Топоров, В. Н. Пространство и текст. –Москва: 1983, с. 227-284.
122. Туксаитова, Р. О. Художественный билингвизм: к определению понятия // Известия Уральского государственного университета: 2005. № 39; с. 198-206.
123. Успенский, Б.А. Поэтика композиции. –Москва: Наука, 1970, 431 с.
124. Фарино, Е. Введение в литературоведение. Санкт-Петербург Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004, 639 с.
125. Фонякова, О.И. Стилистическая роль повтора в автобиографических повестях М.Горького // Вопросы стилистики, Санкт-Петербург Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1973, вып. 6.

126. Фролов, В. Судьбы жанров драматургии. –Москва: Советский писатель, 1979, 298 с.
127. Функции паузы в поэтике английской “новой драмы”: Дж. Б. Шоу и Дж. Голсуорси//
<http://www.dissercat.com/content/funktsii-pauzy-v-poetike-angliiskoi-novoi-dramy-dzh-b-shou-i-dzh-golsuorsi>
128. Хализев, В. Драма как род литературы. –Москва: Наука, 1986, 260 с.
129. Характеристика монолога как вида речевой деятельности
http://studopedia.ru/8_95744_harakteristika-monologa-kak-vida-rechevoy-deyatelnosti.html
130. Холодов, Е. Композиция драмы. –Москва: Наука 1957, 298с.

İngilis dilində

131. Bhaskar, R. A Realist Philosophy of Science. 2nd Edition, 1978. Atlantic Highlands: Humanities Press, 245 pp.
132. Bhaskar, R. A Realist theory of science. Taylor & Francis e-Library, pp.277, 2008
133. Bhaskar, R. On the Possibility of Social Scientific Knowledge and the Limits of Naturalism // J. for the Theory of Social Behavior. 1978, V. 8, N 1.
134. Bhaskar, R. The Possibility of Naturalism. Atlantic Highlands, Humanities Press. 1979, 322pp.
135. Fleetwood, S. Bhaskar and critical realism. In: Adler, P., Du Gay, P., Morgan, G. and Reed, M., eds. Oxford Handbook of Sociology, Social Theory and Organisation Studies: ContemporaryCurrents. Oxford, Oxford University Press, 2014, 182-219 pp.

136. Manicas, P.T.A. History and Philosophy of the Social Sciences. Oxford, Basil Blackwell. 1987, 450 pp.
137. Dramatic monologues. <http://www.monologuearchive.com/>
138. Definition of monologues. <https://literarydevices.net/monologue/>
139. Differences between monologue and soliloquy // <https://penandthepad.com/differences-between-monologue-soliloquy-8353295.html#ixzz2J4cTxPX2>
140. Soliloquy. Aside. Monologue. Dialogue <https://owlcation.com/humanities/>