

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ GƏNCƏVİ ADINA ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

Əlyazması hüququnda

AZƏRBAYCAN DRAMATURGIYASINDA SEMİOTİK KODLARDAN
İSTİFADƏ PRİNSİPLƏRİ

İxtisas: 5715.01 – Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbi tənqid və təhlil

Elm sahəsi: Filologiya

Fəlsəfə doktoru elmi
dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı: _____ **Şəhanə Urfan qızı Əliyeva**

Elmi rəhbər: _____ filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Tahirə Qəşəm qızı Məmməd

BAKI – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. Dramaturji modelin semiotikası	12
1.1.Ədəbiyyatın semiotikası və semiotik kod.....	12
1.2. Dram əsərlərinin strukturu işarələr sistemi kimi.....	20
1.2.1. Dram əsərlərinin arxitektonikası.....	26
1.2.2. Süjet-fabula	30
1.2.3. Konflikt	41
1.3. Dram əsərlərində informasiyanın ötürülməsi mərhələləri.....	46
1.3.1. Remarka	50
1.3.2. Paratekst.....	59
1.3.3. Aparte.....	63
1.4. Dram əsərlərində ünsiyyətin semiotikası.....	66
II FƏSİL. Azərbaycan dramaturgiyasının semiotik kod sisteminin tərkibi	81
2.1. Dram əsərlərində verbal və vizual kodlar.....	81
2.2. Dramaturji təhkiyə.....	85
2.2.1. Baza kodlar və üslubi kodların istifadə məqamları.....	91
2.2.2. İkonik və ikonoqrafik kodlar.....	104
2.3. Dramaturgiyada vizual sublimasiya (çevrilmə).....	109
2.3.1. Mizan səhnələr.....	110
2.3.2. Dramaturji montaj.....	114
2.3.3. Kütləvi səhnələr.....	120
2.3.4. Geyim kodları.....	125
NƏTİCƏ	132
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI	135

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi. XX əsrin əvvəllərində meydana çıxan və bir neçə elm sahəsinin ortaq məqamlarını birləşdirən semiotika elmi, əsasən, strukturalizmin nəzəri bazasında yaranmışdır. Günümüzdə təkcə ədəbiyyatşünaslıq yox, bir çox elm sahələri digərləri ilə ortaq mövzu və predmetlər üzərində tədqiqat aparmağa meyillənir. Bu baxımdan ədəbiyyatşünaslıq elmi də fəlsəfə, dilçilik, psixologiya, antropologiya, etnologiya kimi humanitar elmin müxtəlif qolları ilə qarşılıqlı şəkildə öyrənilir. Lakin semiotika humanitar, ictimai elmlərdən savayı informatika elmi ilə də sıx əlaqədədir. İşarə və işarə sistemlərinin informativliyi, işarələrin qəbulu, saxlanması və ötürülməsi prosesinin tədqiqi informasiya nəzəriyyəsinə əsaslanaraq semiotikanın bir elm kimi fənlərarası mahiyyətini üzə çıxarır.

Semiotikanın, xüsusilə, dilçilik elmi ilə ümumi anlayış və metodların mövcudluğu bu iki sahənin bir-birinə sürəkli müraciətini əsaslandırmışdır. Bədii söz sənəti olan ədəbiyyat sözün, mətnin həm dilçilik, həm də ədəbiyyatşünaslıq aspektindən qiymətləndirilməsini vacib məsələ kimi ortaya qoymuşdur. Tədqiqata cəlb etdiyimiz semiotik kodlar, ümumiyyətlə işarə və işarələr sistemi də məhz struktur dilçiliyin əsas müddəaları, irəli sürdüyü ideyaları əsasında formalaşmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında son zamanlar mətnin təhlili zamanı semiotik tədqiqat metodundan istifadə edilsə də, semiotika elminə, xüsusilə də semiotikanın əsas kateqoriyalarından olan kodların istifadəsi məsələlərinə həsr edilmiş ayrıca tədqiqat işinə rast gəlinmir. Bu səbəbdən mövzunun aktuallığını və işlənmə dərəcəsini nəzərə alaraq “Azərbaycan dramaturgiyasında semiotik kodlardan istifadə prinsipləri” adlı dissertasiya mövzusunun işlənməsi məqsəduyğun hesab edilmişdir.

Mətnin əsas vahidlərindən olan söz istifadə edildiyi kontekstdən asılı olaraq müxtəlif cür yozula bilər. Sözün potensial mənalarının aktuallaşması, pyesin mətninin tamaşa mətni ilə fərqləndirilməsi də mətndəki verbal və qeyri-verbal (vizual) kodların, işarələrin üzə çıxarılmasını tələb edir. Yeni dövr dramaturgiyasında ənənəvi

nitq prinsiplərinin, fabula quruluşunun ortadan çıxması, konflikt, xarakterin klassik anlamdan – dramın hərəkətverici amili olmaqdan uzaqlaşması da dramaturgiyada gedən semantik və struktur dəyişikliklərin bu istiqamətdə öyrənilməsinin aktuallaşmasına gətirib çıxaran amillərdəndir.

XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan ədəbiyyatında postmodernizmə meyl, nəzəri-estetik bazanın yaranması, postmodernist ədəbiyyat nümunələrinin meydana gəlməsi də semiotik araşdırmaların aktuallaşmasına sanki bir təkan verdi. Postmodernizmin intertekstuallıq, çoxmənalılığa meyl, sonsuz interpretasiya imkanları, fraqmentallıq kimi prinsipləri semiotik təhlilə meydan açan amillərdəndir. Bu səbəbdən müasir ədəbiyyatşünaslıqda sözün yeni anlamda fərqli kontekstdə işlənməsi, mahiyyətindəki gizli mənaların aktuallaşması sözün işarəvi təbiətinin öyrənilməsini ön plana çəkməyə başladı.

Dramaturgiyada söz həm də hərəkətə, fəaliyyətə bərabər olduğundan istər verbal, istərsə də qeyri-verbal informasiyanın əhəmiyyəti çox mühümdür. Bu informasiya dilin həm diaxronik, həm də sinxronik planda mövcud olan potensialını üzə çıxarmağa qadirdir. Belə bir zamanda semiotik kodlardan istifadə istər ədəbi mətn yaddaşının qorunmasına, istərsə də məzmun və forma səviyyəsində gedən müasir proseslərin dramaturgiyada əksinə imkan verir.

Müasir ədəbiyyatşünaslıqda semiotik tədqiq metodu geniş tətbiq edilən metodlardandır. Semiotika elmi ümumhumanitar fikrin müxtəlif sahələri ilə bağlı olduğundan mətnin məhz bu kontekstdə tədqiqata cəlb edilməsi daha əhatəli, elmi, fundamental nəticələr əldə etməyə imkan verir. Dramaturgiyanın semiotikasına aid tədqiqatlar sırasında “Teatr və dramın semiotikası” (Elam Keyr), “Teatral ünsiyyətin semiotik kodlarının müəllif remarkasında əksi” (Alfiya Həbdullina), “Teatr haqqında: poetika, semiotika, dram nəzəriyyəsi” (Mark Polyakov), “Teatral işarənin təbiəti haqqında. Semiotik konsepsiyalar” (İrina Qubanova), “Dramın kommunikativ-koqnitiv məkanı” (Marina Qolovaneva), “Dramın semiotik nəzəriyyəsi istiqamətində” (Syuzan Uittinq), “Dramda obraz adlarının semiotikası” (Marvin Karlson), “Teatr işarələr sistemi kimi. Mətnin və tamaşanın semiotikası” (Elayn

Aston, Corc Savona), “İncəsənət semiotik fakt kimi” (Yan Mukarovski), “Dramın semiotikası və Yucin O’Nilin üslubu” (Mark Kobernik) tədqiqatlarını göstərmək olar.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında semiotika elminə dair tədqiqatlar nisbətən azlıq təşkil edir. Yalnız son dövrlərdə bu elm sahəsinə maraq artmış, müxtəlif tədqiqat əsərləri ortaya çıxmışdır. Təbii ki, məndəki işarələrin, simvolların öyrənilməsi hələ ədəbiyyatşünaslıq elminin, nəzəri fikrin formalaşdığı ilkin dövrlərdə də aktual olmuşdur. Professor Niyazi Mehdi orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyətinin güclü semiotik əsaslar üzərində qurulduğu fikrini irəli sürmüşdü [57]. Şərq ədəbiyyatında mövcud olan şərhçilik elmi də mətnin simvolik, rəmzi qatlarının, çoxqatlı kompozisiya quruluşunun açılması, divan ədəbiyyatı nümunələrinin izahı və mətnaltı mənalarının aydınlaşdırılması ilə məşğul olmuşdur. Lakin sırf semiotika elminin metodları, mətnə yanaşma tərzindən aparılmış tədqiqatlara son illərdə daha çox meylin artmasının şahidi oluruq.

1980-ci illərdən başlayaraq rus ədəbiyyatşünaslığının təsiri ilə Azərbaycanda da struktur-semiotik istiqamətdə tədqiqatlar aparılmağa başladı. Sistemli şəkildə olmasa da tədqiqatların, məqalələrin daxilində, mətnlərə yanaşma tərzində struktursemiotik təhlil üsulu özünü göstərməyə başladı. Xüsusilə, sosialist-realizminin tələblərindən, marksist təhlildən uzaqlaşmaq cəhdinin nəticəsi kimi, yeni fikirlərin, bədii ideyaların qarçıları öz mətnlərində tez-tez formal, struktur-semiotik məktəbin nümayəndələrindən və müddəalarından bəhrələnir və Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrinə tətbiq etməyə can atırdılar. Arif Əmrahoğlu, Kamal Abdulla kimi alimlər filoloji fikrin yeni təmayüllərindən, müasir metodoloji üsullardan istifadəyə daha çox meyl edirdilər.

Azərbaycan humanitar elm sahəsində semiotika elminin problemlərindən daha çox dilçilik, mifologiya, fəlsəfə, incəsənət kontekstində bəhs edilib. Niyazi Mehdi “Kinematografin estetik təhlilində semiotik yenidən araşdırmanın yeri” [56], “Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyəti” [57], Kamal Abdullanın “Mifdən yazıya və ya Gizli Dədə Qorqud” [2], Arif Acalovun “Türk xalqlarının epik ənənəsi və mifologiya (Qəhrəmanlıq dastanlarında epik dünya strukturunun nəzəri aspektləri)” [3], Cəlal Məmmədovun “Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiya” [62],

Rəhilə Qeybullayevanın “Müasir sosial və mədəniyyət antropologiyası və koqnitiv sosiologiya elementlərinin bəzi mənbələri (namaz və xaç vizual semiotikası misalında), [51] “Azərbaycanda semiotika: inkişaf mərhələləri və ya şərqşünaslığa istiqamətlənmiş semiotika” [100], Asif Hacılinın “Bayatı poetikası” [37], “Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi” [40], Qorxmaz Quliyevin “Kontekst və kod” [55], Rüstəm Kamalın “Kitabi-Dədə Qorqud”: arxaik ritual semantikası” [45], “Kitabi-Dədə Qorqud”un kommunikativ məkanı: miforitual aspekt” [47], “Kitabi-Dədə Qorqud”: nitq janrları və davranış poetikası” [46], Rəhim Əliyevin “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” [23], “Sözün mifi: fonetik sözün və fonetik yazının mənşəyi barədə” [24], Ağaverdi Xəlilin “Əski türk savlarının semiotikası” [43], Seyfəddin Rzasoyun “Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst” [71] kimi tədqiqat işləri, Fəxrəddin Veysəllinin “Semiotika” [77] dərslisi semiotikanın müxtəlif məsələlərinə həsr edilmişdir. Dramaturgiyanın struktur-semiotik metodla təhlili, məndəki kodların üzə çıxarılması problemləri ilə professor Tahirə Məmməd, Pərvanə İsayeva, Cavanşir Yusifli, Aydın Talıbzadə, Əziz Ələkbərli kimi alimlər məşğul olmuşlar.

Professor Tahirə Məmməd “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası” monoqrafiyasında Cəlil Məmmədquluzadə, Hüseyn Cavid və Cəfər Cabbarlı dramaturgiyasının struktur xüsusiyyətləri, süjet, konflikt, obrazların işarəviliyi və çoxqatlılığı, dram əsərlərində mövcud işarə və kodların mənbə və funksiyaları məsələlərini araşdırmışdır. “Ədəbiyyat müasir elmi yanaşmalar kontekstində” kitabında toplanmış məqalələrdə də bədii mətnin struktur komponentlərinin, ortaq və milli mədəni kodların filoloji təhlili verilmişdir.

Pərvanə İsayeva “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bədii strukturu və mifopoetik təfəkkür (nəsr və dramaturgiya əsasında)” adlı doktorluq dissertasiyasında Hüseyn Cavid, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Kamal Abdulanın dramaturgiyasında mifoloji obraz, süjet və motivlərdən istifadəni bədii mətnin struktur komponenti kimi tədqiqata cəlb etmişdir.

Professor Qorxmaz Quliyevin “Xüsusidən ümumiyyə”, “Dəliddən doğru xəbər” kitablarında toplanmış ayrı-ayrı məqalələrində Mirzə Fətəli Axundov, Cəlil

Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Nəcəfbəy Vəzirovun dramaturgiyasının dünya ədəbi-nəzəri ənənə və düşüncələr kontekstində deşifrəsi istiqamətində araşdırma aparılmışdır.

Teatrşünas Aydın Talıbzadə istər dramaturgiyanın, istərsə də sənətsünaslığın müxtəlif problemlərinə həsr etdiyi tədqiqat əsərləri və məqalələrində semiotik tədqiq üsulundan geniş istifadə etmiş, "Min maska və bir mən ... yaxud islam mədəniyyətinin semiolojisi", "Teatral freskalar", "Faciə: janriçi mutasiyalar" tədqiqatlarında milli və global kodlaşma sistemindən, nəzəri kateqoriyaların kod daşıyıcısı kimi funksiyasından söz açmışdır.

Cavanşir Yusifli "Azərbaycan komediyasının poetikası" tədqiqatında dramaturgiyanın struktur-kompozisiya xüsusiyyətlərindən, açıq-qapalı tip kompozisiya quruluşundan, komediyanın semiotik mahiyyətindən bəhs etmişdir.

Professor Asif Hacılı bayatıların struktur-semiotik təhlili ilə məşğul olmaqla yanaşı, "Kamal Abdulla: seçimin morfologiyası" kitabında Kamal Abdullanın dramaturgiyasında semiotik məkan və semiosferanın müəyyənləşdirilməsi kimi məsələləri diqqət mərkəzində saxlamışdır.

Əziz Ələkbərli "Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarırları: bədii şərtilik" monoqrafiyasında bədii şərtiliyin estetik, poetik, üslubi yönünə toxunmuş, subyekt, zaman və məkan şərtiliyi kimi növlərin bədii mətnin strukturunda yerini araşdırmışdır.

Tədqiqatın obyektini və predmeti: Dissertasiya işinin obyektini semiotik kod sisteminin dramaturgiyada işlənmə məqamları təşkil edir. Tədqiqat işində Azərbaycan dramaturgiyasında semiotik kodlardan istifadə üsulları və prinsipləri, dramaturgiyamızın semiotik kod sisteminin tərkibi, ümumdünya kod sistemində yeri araşdırılmışdır. Bu zaman, dramaturgiyamızda işlənmiş işarələr sistemi ilə bərabər, dramaturji modelin işarəvi təbiəti də tədqiqata cəlb olunmuşdur. Bildiyimiz kimi, dram əsərləri təkcə yazılı mətn kimi mövcudluğunu saxlamır, adətən səhnədə öz vizual həllini tapır. Bu səbəbdən dramaturji mətnlər verbal təhlillə yanaşı vizual təhlilə də imkan verir. Dram əsərlərində kütləvi səhnələr, mizan səhnə və montaj

prinsipindən istifadə məsələlərinin də araşdırılması tədqiqat işində xüsusi diqqətdə saxlanılmışdır.

Tədqiqat işinin predmetini Azərbaycan dramaturgiyasının fərqli mərhələlərinə aid nümunələri təşkil edir. Dramaturgiyamızın yalnız müəyyən bir inkişaf dövrünün götürülməsi semiotik kodların tam olaraq təhlilinə imkan verməzdi. Dissertasiyada ümumnəzəri prinsiplər müəyyənləşdirilib təqdim olunduğundan yarımçıqlıq olmasın deyə fərqli dövrlərə aid dram əsərləri tədqiqata predmet olaraq seçilmişdir. Onomastik vahidlərin, obrazların simvolikası, folklor və ya mifoloji mənşəyi və s. kimi məsələlər müxtəlif tədqiqatlarda öz əksini tapdığından dissertasiyamızda bu problemlərə bir o qədər də geniş yer verilməmişdir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri: Azərbaycan dramaturgiyasında rast gəlinən semiotik kod və işarələri sistemləşdirmək, mətn kodlarının dram əsərlərinin strukturundakı rolunu göstərmək, eyni zamanda ümummədəni mahiyyətdən savayı, etnik-psixoloji göstəricilərini üzə çıxarmaq tədqiqatın əsas məqsədlərindəndir. Bunun üçün aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsi nəzərdə tutulmuşdur:

- Dram əsərinin strukturunda – süjet, fabula, kompozisiya, konfliktin qurulmasında kod sistemindən istifadənin prinsiplərini müəyyənləşdirmək;
- Dram əsərlərinin mətninin işarəvi mahiyyətini öyrənmək;
- Dram əsərlərini informasiya daşıyıcısı kimi tədqiq etmək;
- Dram əsərinin remarka, aparte, paratekst kimi vahidlərində informasiyanın kodlaşdırılması, saxlanması və ötürülməsi məsələlərini öyrənmək;
- Dram əsərlərinin poetik strukturu ilə informativ strukturu arasında əlaqəni üzə çıxarmaq;
- Dram əsərlərində ünsiyyətin semiotikasını araşdırmaq, kommunikativ strukturların təsnifatını vermək. Monoloq, dialoq və poliloqların semiotik mahiyyətini nümunələr üzərində təhlil etmək;
- Azərbaycan dramaturgiyasında istifadə edilən verbal və vizual kodları müəyyənləşdirmək;

- Dram əsərlərində istifadə olunan kütləvi səhnələrin işarəvi mahiyyətini araşdırmaq; antik dramaturgiyada istifadə edilən xor ənənəsinin aradan çıxması, müasir dramaturgiyada fərqli bir funksiya ilə meydana çıxmasını öyrənmək;

- Dram əsərlərində istifadə edilən montaj prinsipinin, mizan səhnələrin qurulma prinsiplərini nümunələr əsasında müşahidə etmək;

- Dramaturgiyamızda müşahidə edilən universal və üslubi kodların müəyyənləşdirilməsinə çalışmaq;

Tədqiqatın metodları. Dissertasiya işində struktur-semiotik, hermenevtik, tipoloji-müqayisəli təhlil metoduna üstünlük verilmiş, ümumnəzəri kateqoriyalar konkret mətnlərə tətbiq edilmişdir.

Müdafiəyə çıxarılan əsas müddəalar. Dissertasiya işində, əsasən, aşağıdakı müddəalar müdafiəyə çıxarılmışdır:

- Nəzəri kateqoriyaların – kompozisiya, süjet, fabulanın daşdığı informasiya dil vahidlərinin ötürdüyü informasiyaya nisbətən gizli qalsa da, daha qlobal kod sistemini özündə ehtiva edir.

- Dramın struktur elementləri – fabula, süjet, kompozisiya işarəvi mahiyyətə malikdir. Dram əsərlərində, o cümlədən klassik Azərbaycan dramaturgiyasında fabula mühüm olsa da, sosrealizm cərəyanı dram əsərlərinin təhlilində süjetə əsaslanmağı önə çəkmişdir.

- Semiotikanın əsas məsələlərindən olan informasiya dram əsərlərində struktur elementləri üzrə qeyri-bərabər paylanmışdır. Nəsr əsərləri və poeziyadan fərqli olaraq informasiyanın dram əsərlərinə xas remarka, paratekst, aparte vasitəsilə ötürülməsi də mətnin xüsusi kodlaşma texnikasını formalaşdırmışdır.

- Dram əsərləri aktiv ünsiyyət üzərində qurulduğundan söz hərəkətə bərabər tutulur. Dramaturgiyada hərəkətin, fəaliyyətin sözlə ifadəsi monoloq, dialoq və poliloqlar şəklində özünü göstərir. Dramatik hərəkətin mərkəzləşməsi isə monodramların meydana çıxmasına və yeni tipli dram strukturunun formalaşmasına şərait yaradır.

- Dramaturgiyanın sinkretik mahiyyətə malik olması onun həm verbal, həm də vizual səviyyədə kodlaşmasına gətirib çıxarmışdır. Məzmunun ötürülməsində dil

vasitələri ilə yanaşı, mizan səhnələrdə, kütləvi səhnələrdə, dramaturji montajda, personajların geyimində mövcud olan işarələr sistemi də iştirak edir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi aşağıdakıları əhatə edir:

- Dissertasiyada Azərbaycan dramaturgiyası nümunələri həm dramaturji model, həm kommunikativ, həm də personajlar diskursundan tədqiqata cəlb edilərək, strukturdakı semiotik kodlar üzə çıxarılmışdır.

- Tədqiqatda Azərbaycan dramaturgiyası nümunələri ədəbi mətn nümunəsindən savayı teatr, səhnə predmeti kimi də öyrənilmişdir: dram əsərlərində istifadə edilən montaj prinsipi, mizan səhnələrin quruluşu, kütləvi səhnələrin işarəvi mahiyyəti mətn-səhnə kontekstində araşdırılmışdır. Prinsiplərin həm dramaturgiyada, həm də yeri gəldikcə, teatrda işləkliyi məsələlərinə aydınlıq gətirilmişdir.

- Dramatik komponentlərin semiotik araşdırılması dramaturgiyamızın bütün mərhələlərini əhatə etmişdir.

Tədqiqatın nəzəri və praktiki əhəmiyyəti: Azərbaycan dramaturgiyası nümunələrinin semiotik kod sistemi nöqteyi-nəzərindən tədqiqata cəlb edilməsi bir sıra nəzəri məsələləri aydınlaşdırmaqdan ötrü elmi əhəmiyyətə malikdir. Tədqiqat işi semiotikaya və Azərbaycan dramaturgiyasının struktur problemlərinə dair araşdırmalar aparan tədqiqatçılar üçün maraqlı ola bilər. Tədris prosesində semiotikaya dair mövzularda mühazirələr, proqram, metodiki vəsaitlərin hazırlanmasında da tədqiqat işi mənbə rolunu oynaya bilər.

Dram əsərlərinin səhnələşdirilməsi zəruriyyəti də mətnin kodlaşdırılmasında nəzərə alınan məqamlardandır. Azərbaycan dramaturgiyasında istifadə edilən semiotik kodlar da milli dramaturgiyamızın ideya-üslubi istiqamətlərini, genetik, mətn yaddaşında əks olunmuş özünəməxsus cəhətləri üzə çıxarır. Bu kodların bir sistem kimi tədqiqi aktual məsələlərdəndir. Bu baxımdan dissertasiyanın təhlil və müddəalarından dram əsərlərinin səhnələşdirilməsi prosesində də istifadə oluna bilər.

Dissertasiyanın aprobasiyası və tətbiqi: Dissertasiya işi AAK-ın tələblərinə uyğun olaraq müvafiq müzakirə mərhələlərindən keçmişdir. İşin əsas müddəaları Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının tövsiyə etdiyi elmi jurnal və məcmuələrdə, xarici ölkələrin nüfuzlu elmi jurnalında

dərc etdiyi məqaləsində, həmçinin müəllifin beynəlxalq konfranslardakı çıxış və məruzəsində öz əksini tapmışdır.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilatın adı: Tədqiqat işi AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” şöbəsində yerinə yetirilmişdir.

Dissertasiyanın quruluşu: Dissertasiya işi giriş (15 530 şərti işarə), iki fəsil (birinci fəsil – 130 265 şərti işarə; ikinci fəsil – 96 572 şərti işarə), nəticə (5 580 şərti işarə) və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

Dissertasiya işinin ümumi həcmi 247 947 şərti işarədən ibarətdir.

I FƏSİL. DRAMATURJİ MODELİN SEMİOTİKASI

1.1. Ədəbiyyatın semiotikası və semiotik kod

XX əsrin ortaları dünyada elmi nailiyyətlərin əldə edilməsi, elm və incəsənətdə yeni istiqamətlər, meyillər yaranması baxımından çox mühüm bir mərhələdir. Texnoloji yeniliklərin gündəlik həyata tətbiqi, daha geniş, sərhədsiz informasiya bazasına çıxışın əldə edilməsi, müxtəlif elm sahələrinin qarşılıqlı inkişafı cəmiyyətin düşüncə tərzində də dəyişikliklərə səbəb oldu. Bir neçə elm sahəsinin ortaq məqamlarını birləşdirən yeni sahələr elmi biliklər təsnifatında öz yerini tutmağa başladı. Məhz bu sahələrdən biri də XX əsrin 50-ci illərində struktur dilçilik, kibernetika, informasiya nəzəriyyəsinin əsasında yaranmış semiotika elmi oldu.

Semiotika elminə müxtəlif tədqiqat əsərlərində fərqli təriflər verilir. Ən son nəzəri konsepsiyalara əsaslansaq, semiotika işarələr və işarələr sisteminin təbiəti, işarələrin növü, işarəvi vəziyyət (semiozis), müxtəlif işarələr üzərində əməliyyatları öyrənən ümumi işarələr nəzəriyyəsi kimi qəbul edilir. Psixologiya, fəlsəfə, linqvistika, riyazi məntiq elmləri ilə sıx əlaqələr semiotikanın multidisiplinarlığını təmin edir. Semiotika elminin problem və məsələlərini yuxarıda adıçəkilən elmlərdən ayrı tədqiq etmək mümkün deyil. İşarənin mahiyyəti, işarə edən və edilən obyekt, onlar arasında əlaqələr elm tarixinin ilkin dövrlərindən alimləri düşündürən məsələlər olub. Semiotika ilkin müddəalarını dilçilik elminin nümayəndələri, xüsusilə də Ferdinand de Sössür, filosof, riyaziyyatçı Çarlz Pirsin elmi əsərlərində tapmış, sonralar isə ədəbiyyatşünaslıq, kino, teatr, moda, reklam sahələrində qanunları tətbiq edilməyə başlanmışdı. Lakin onun ilkin elementlərinə antik dövr filosoflarının əsərlərində də rast gəlmək mümkündür. Hələ Aristotel “işarə”ləri öyrənməli olan elm sahəsindən də söz açılmışdır. Semiotika qədim yunan dilinin işarə mənası bildirən semeion sözündən yaranmışdır. Bu mənada Aristotelin işarələrin öyrənilməsinin vacibliyi ideyası ilə çıxış etməsi maraqlıdır. *“Aristotel öz elmi təsnifatında hələ tam formalaşmayan, lakin təbiətdə olan bütün işarələri öyrənən vacib elm sahəsindən də bəhs edir”* [110, s. 12].

Daha sonralar Frensis Bekon, Con Lokk, Rene Dekart, Vilhelm Leybnis araşdırmalarında işarələr sistemi, işarələrin mahiyyəti barədə fikirlərə ara-sıra yer vermişlər. XX əsrin 50-ci illərindən bu sahədə tədqiqatlar sistemə hal almağa başladığından həmin tarix semiotika elminin meydana gəlmə tarixi kimi qəbul edilir. Semiotikanın əsasını təşkil edən struktur linqvistika, formalizm məktəbi isə 20-ci illərdə meydana gəlmiş və semiotikaya öz əsaslı təsirini göstərmişdir.

Bir elm kimi semiotikanın yaradıcısı amerikalı filosof Çarlz Pirs hesab edilir. Ferdinand de Sössür struktur dilçiliyə dair görüşlərində də işarə və işarələr sisteminin öyrənilməsinə önə çəkmiş, ətraflı təsnifatını vermişdir.

SSRİ-də Moskva-Tartu semiotik məktəbi davamlı olaraq elmin bu sahəsi ilə məşğul olmuş, “İşarələr sistemə dair əsərlər” adlı ayrıca jurnal nəşr etmişlər. Məktəbin başçısı, semiotika üzrə tanınmış alim Mixail Lotman semiotikanın problemləri ilə sistemli məşğul olmuş, mədəni paradigmalarda simvolların funksiyaları, semiosferanın – semiotik məkanın müəyyənləşdirilməsi kimi məsələləri ön plana çəkmişdir. “Struktural poetikaya dair mühazirələr”, “Kinonun semiotikası və kinoestetikanın problemləri”, “Məkanın semiotikası və semiotikanın məkanı”, “Mədəniyyətin tipologiyasına dair məqalələr”, “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi kursunun materialları” adlı tədqiqat əsərlərində semiotikanın fundamental problemlərinə toxunmuş, bir sıra mühüm müddəaları formalaşdırmışdır. Müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsində Rolan Bart, Svetan Todorov, Roman Yakobson, Alqirdas Qreymas, Umberto Eko, Georgiy Poçepsov ardıcıl olaraq semiotikanın problemləri ilə məşğul olmuş, tədqiqatlarında semiotika elminin əsas kateqoriyaları ilə yanaşı, yeni yaranmış istiqamətləri barədə də ətraflı bəhs etmişlər.

Müasir dövrdə də bu tədqiqat metodu, semiotika elminə aid kateqoriyalar daim diqqət mərkəzindədir. Sergey Zenkin də qeyd edir ki, “*yeni ədəbiyyat nəzəriyyəsi məhz struktur dilçilik və semiotika elminin təqdim etdiyi modellər əsasında formalaşmışdır*” [108, s. 28]. Tədqiqat metodlarına görə semiotika hermenevtika ilə bəzi ortaq cəhətləri bölüşdürür. Bu səbəbdən bəzən hermenevtik və semiotik təhlil metodları qarışdırılır. Hermenevtika öz başlanğıcını qədim zamanlardan – yunan

fəlsəfi fikri tarixindən, antik dövr ədəbiyyatı və mədəniyyətinin öyrənilməsi dövründən götürür. Bu elm daha çox mətnin şərhı və interpretasiyası ilə məşğul olur. Təbii ki, bu zaman mətndəki simvol və işarələrin izahı qaçılmazdır. Semiotika elmi isə, əsasən, işarə və işarələr sisteminin malik olduğu informasiya, bu informasiyanın saxlanması və ötürülməsi problemlərini önə çəkir.

Semiotika elmi bütün mədəni hadisə və faktlara işarələr sistemi kimi yanaşır. Ədəbiyyatşünaslığa gəldikdə isə, semiotika elmi təkcə mətndəki simvol və rəmzlərin təhlili ilə məşğul olmur, mətnin özünə, ayrılıqda strukturuna da işarələr sistemi kimi yanaşır. Semiotik kodlar isə yalnız ədəbi mətnlərin təhlilində yox, ortaq mədəni ənənələrin, dövrün ideologiyasının müəyyənləşdirilməsində də mühüm rol oynayır.

İsveçrəli alim, struktur dilçiliyin banisi Ferdinand de Sössürün semiologiyasının əsaslarının formalaşmasında müstəsna xidmətləri var. Alim semiotika elmini məhz semiologiya kimi adlandırmışdır. O, işarənin və işarələr sisteminin öyrənilməsində üç əsas – sintaktika (işarələr sisteminin daxili, struktur xüsusiyyətləri, işarələrin düzgün düzülüşü), semantika (işarənin məna bildirənə münasibəti), pragmatika (işarənin istifadəçi, işarənin interpretatoru nöqteyi-nəzərindən dəyəri, faydası) aspektlərini üzə çıxarmışdır [130, s. 14]. Dilə bu tipli yanaşma struktur dilçiliyin əsaslarını formalaşdırmaqla bərabər semiotika elminin də obyekt və predmetini müəyyənləşdirmişdir. Təsadüfi deyil ki, semiotik tədqiq metodu tez-tez linqvistik təlimlərə müraciət edir, istər nəzəri, istərsə də praktiki cəhətdən bəhrələnir.

Semiotikanın əsas anlayışlarından olan kod digər bir anlayış – işarə məfhumu ilə sıx bağlıdır. Bu iki anlayışın mahiyyətini bilmədən kod tiplərinin təhlili mümkün deyil. Çünki kodun meydana gəlməsi, qəbulu, ötürülməsi bilavasitə işarələr əsasında baş verir. İşarə informasiyanın minimal daşıyıcısı hesab edilir. Hər bir işarə işarələnənlə (siqnifikat) işarələyənin (siqnifikant) qarşılıqlı əlaqəsi nəticəsində meydana çıxır. Başqa sözlə ifadə etsək, işarə əlaqəsi məzmunla (siqnifikat) ifadə (siqnifikant) arasındakı əlaqədir. *İşarəyə uyğun gələn bütün anlamların məcmusu siqnifikat, işarənin maddi ifadəsi isə siqnifikant adlanır* [77, s. 36].

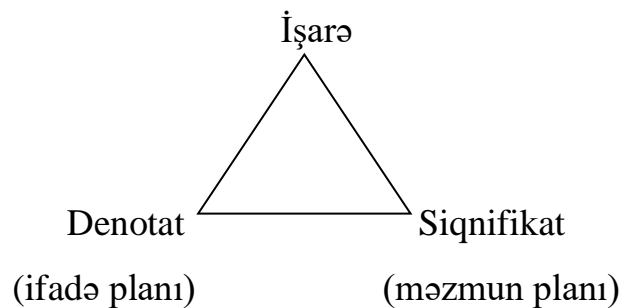
Elmi ədəbiyyatda işarə növlərinin təsnifatını verərkən Çarlz Pirsın təklif etdiyi bölgüyə əsasən 3 qrup işarədən söz açılır.

1. İkonik;
2. Göstərici (indeks);
3. Simvolik.

Siqnifikant öz siqnifikatına oxşayırsa, ikonik, bu əlaqə hər hansı bir təbii yolla baş verirsə, göstərici (işarələyici), əgər siqnifikantla öz siqnifikatı arasında heç bir bağlılıq yoxdursa, bunu kortəbii əlaqə və ya simvolik (rəmzi) işarələr adlandırırlar [124, s. 185].

Bədii ədəbiyyatda istifadəsi daha geniş yayılmış simvolik işarələr daim araşdırmaçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. İstər Şərq ədəbiyyatında divan ədəbiyyatının, klassik poeziyanın şərhı, Quranın və hədislərin təfsiri, istərsə də Qərb ədəbiyyatında Bibliyanın variantlarının, kilsə ədəbiyyatının, xüsusilə, aqioqrafiyanın (müqəddəslərin həyatını təsvir edən hekayətlər) öyrənilməsi hələ orta əsrlərdən simvolikanın geniş tətbiqinə meydan açmışdır. İkonik və indeks işarələrin təsnifatda yer alması və öyrənilməsi isə yeni dövr üçün xarakterik olub struktur dilçilik və daha sonradan semiotikanın daha çox müraciət etdiyi sahələrdəndir.

Semiotikanın əsas anlayışlarından olan işarənin malik olduğu informasiya onun xarici qabığı ilə daxili mahiyyətinin vəhdətindən ortaya çıxır. Tədqiqatlarda işarə əlaqəsi məzmunla ifadə (siqnifikatla siqnifikant) arasındakı əlaqə kimi qəbul edilir və Frege üçbucağı şəklində təsvir edilir:



Hələ ilkin linqvistik təlimlərdə, antik filosofların dil və təfəkkür arasında əlaqə barədə görüşlərində ad və anlam problemi daim diqqət mərkəzində olmuşdur. Müəyyən məfhumun ifadə etdiyi anlam onun məzmunundan doğur. Ancaq bu anlam təcrid olunmuş, kontekstdən çıxarılmış formada öyrənilə bilməz. Dilçi alim Fəxrəddin Veysəllinin də qeyd etdiyi kimi, "...işarə şey deyil, o, sosial və mədəni

reallıqdır” [77, s. 36]. İşarənin mahiyyəti cəmiyyətdə razılaşıdırılmış prinsiplər çərçivəsində üzə çıxarılır. Amerikalı riyaziyyatçı, filosof Çarlz Pirs insanı işarənin həm yaradıcısı, həm də interpretatoru kimi irəli sürürdü ki, bu da işarənin çoxfunksiyalı mahiyyətindən irəli gəlir.

Mətnin işarəvi təbiəti də hər hansı əsərin bütövlükdə işarə, kod kimi şərh və təqdiminə imkan verir. XX əsrin ortalarından başlayaraq mətn təcrid olunmuş şəkildə yox, digər elmlərin baza anlayışlarından istifadə edilərək multidisiplinar yanaşma kontekstində öyrənilməyə başlandı. Mətn işarə, sistem, mədəni komponent, psixososiolingvistik fenomen kimi tədqiqatlara cəlb edildi. Lotman mətnin 3 əsas funksiyasını – *məlumatın qablaşdırılması vasitəsi, yeni fikirlər istehsalçısı, mədəni yaddaş kondensatoru olmasını irəli sürmüş* [118, s. 131], Baxtin isə bütönlükdə mətni semiotik hadisə kimi qəbul edərək “əlaqəli işarəvi kompleks” kimi tədqiqata cəlb etmişdir [90, s. 281].

Semiotika elmi baxımından mətn çoxqatlı bir strukturdur. Bu strukturu təşkil edən elementlər arasında əlaqə iki istiqamətdə gedə bilər:

1. Leksik səviyyədə - istənilən bədii əsər hər hansı dildə mövcud olan sözlərdən təşkil olunub;
2. Morfem səviyyəsində - sözlərin müəyyən ifadə planı var ki, məhz bu planda sözlər hansısa məzmunu əks etdirir.

Semiotik tədqiqat metodu da mətndəki elementləri ilk öncə lingvistik baxımdan təhlil etməyə meyillidir ki, bu da yenə semiotikanın struktur dilçilik elminin bazası üzərində bərqərar olduğundan irəli gəlir. Sözlərin ilkin leksik anlamı və potensial anlamları, bu anlamlar arasında birbaşa və dolaylı bağlılığı üzə çıxarmaq bütövlükdə mətnin işarəvi təbiətini açmağa imkan verir.

Hər bir elm sahəsinin olduğu kimi semiotika elminin də əsas anlayışlar sistemi var. Bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar da sözügedən məfhumlar ətrafında cərəyan edir. Müxtəlif tədqiqat əsərlərində əsas semiotik anlayışlara semiosfera (müəyyən mədəniyyətə xas semiotik, işarəvi məkan), işarələr sistemi (məlumatın ötürülməsi üçün müxtəlif tipli işarələr toplusu), işarə (informasiyanın minimum daşıyıcısı), kommunikativ akt (ümumi simvollar sistemindən istifadə etməklə şəxslər arasında

məlumat mübadiləsi), adresant, adresat, semiotik mətn, kod, kod sistemi, illokusiya (sual, əmr xahiş, tərəddüd, inandırma kimi fəaliyyətin nitq vasitəsilə həyata keçirilməsi), lokusiya (nitq aktının diksiya və sürəti ilə xarakterizə edilən forması), perlokusiya (illokusiya nəticəsində əldə edilən effekt) aid edilir. Tədqiqat predmetimizin əsasında semiotik kodlar dayandığından məhz bu anlayış üzərində dayanmaq istərdik.

Siqnallar sistemi olan kod müəyyən informasiyanın ötürülməsi vasitəsi kimi bir sıra funksiyalarını qoruyub saxlayır: *“... hər şeydən əvvəl “kodlaşdırılmış” bədii nümunə formalaşdığı konteksti “sıxılmış” şəkildə ehtiva etməyə cəhd edir. Bu baxımdan hər bir bədii əsər koddur. Bədii əsərin-kodun “istehsalı” və onun “təkrar istehsalı” informasiya prosesinin iki qütbündə – müəllif və oxucu kontekstlərində formalaşır. Kod ədəbi-bədii informasiyanın müəllif tərəfindən “qablaşdırılması” və oxucuya ötürülməsidir”* [119, s. 141]. Bu baxımdan kod konteksti sıxılmış şəkildə özündə proyeksiya etmə xüsusiyyətlərinə görə ədəbi prosesin ümumi cəhətlərini, həmin sıxılmanın hər hansı bir şəxsin yaradıcı təfəkküründən keçərək gerçəkləşdiyi üçün müəllif dünyaduyumunu, mətnin bir orqanizm kimi mövcudluq qazandığını nəzərə alaraq ədəbi əsərin ideya-məzmun və forma özünəməxsusluğunu ehtiva edir.

Semiotik kod əksər tədqiqatlarda üç mənada işlənir:

1. *Özündə mətn kodu (dil kodu, riyazi kod) daşıyan istənilən semiotik sistem*
2. *Yalnız riyazi sistem - ən yüksək dərəcə abstraktlaşmış kod*
3. *Gizli şifrələr sistemi* [110, s. 8].

Bizim əsas tədqiqat obyektimiz də məhz özündə mətn kodu daşıyan semiotik sistemlərdir. İstiqamətimiz ədəbiyyatşünaslıq olduğundan, daha da konkretləşdirsək dissertasiya işində dram əsərlərinin struktur və mövzu-problem seçimində, ideya-məzmun planında istifadə edilmiş kod və kod sistemi tədqiq olunur. Bu zaman kodun bədii-estetik funksiyası və dramaturji mətndəki rolu məsələsinə aydınlıq gətirilir.

Kod dedikdə ilkin olaraq nə anlaşılır? Müxtəlif tədqiqatlardan formalaşan ortaq fikirkimi qeyd etmək olar ki, kod işarələrin strukturlaşması və onların funksiyalarının qaydalarını ehtiva edən bir sistemdir. Semiotik kodların növləri və tipologiyası

müxtəlif elmi əsərlərdə öz əksini tapmışdır. Umberto Eko koda belə tərif verir: “*Kod konkret məlumatlar sırasını formalaşdırmaqdan ötrü lazımi qaydalara tabe olan modelləşdirilmiş strukturdur*” [143, s.67]. Eyni funksiyanı ədəbiyyatşünaslığa köçürsək ədəbi mətndə kod adresatın adresanta – müəllifin oxucuya ünvanladığı informasiyanın müəyyən qanunauyğunluğa, struktura salınmış bədii modelidir. Lotman kodun təşkili prosesini, onun ifadə imkanlarını, müəllif-oxucu ünsiyyətindəki rolunu nəzərə alaraq belə bir müddəa irəli sürür ki, *kod psixoloji olaraq bizi süni dilə, müəyyən ideal dil modelinə yönləndirir*” [118, s. 37].

Kodlardan istifadəyə həyatın müxtəlif sahələrində rast gəlinir. Əgər qarşılaşdığımız hadisələri, təbiəti və onların bizə ötürdüyü informasiyaların müəyyən strukturlarını, oyatdığı təəssüratları nəzərə alsaq biz daima mətnlərlə və “kod”larla üz-üzəyik. Lakin insanın təfəkkür süzgəcindən (istər bədii, istərsə elmi olsun) keçərək strukturlaşan kod mahiyyətə və mexanizmə fərqlənir. Biz gündəlik olaraq danışıq və ya davranışımızda müxtəlif kod və kod sistemlərindən istifadə edirik. Müəyyən məlumatın, faktın işarələrlə ötürülməsi hələ bəşəriyyətin ilkin dövrlərində ünsiyyət ehtiyacından meydana gəlmişdir: əl hərəkətləri, mimik ifadələr, jestlər məlumatın ibtidai şəkildə ötürülməsi funksiyasını yerinə yetirib. Cəmiyyətdə gedən informasiya inqilabları – yazının meydana gəlməsi, kitab çapının, elektrik cərəyanının kəşfi nəticəsində telefon, radio, teleqrafın yaranması və nəhayət fərdi kompyuterlərin istifadəyə verilməsi həm də dövrünün imkanları çərçivəsində kodlaşmış informasiyanın müxtəlif üsullarla ötürülməsinə şərait yaratmışdır.

Elmi tədqiqatlarda koda müvafiq təsnifatlar verilmişdir. Əsasən, linqvistik, vizual, sosial, mədəni, üslubi, ideoloji kodlar və bu təsnifata uyğun altkodlar müxtəlif alimlər tərəfindən tədqiqata cəlb edilmişdir. İnformasiyaya sahib olma və ötürməni nəzərə alaraq Umberto Eko klassik təsnifatı daha təfərrüatı ilə təqdim edərək kodu geniş müstəvidə – humanitar və incəsənət elmlərinin ortaq qovşağında öyrənməyə üstünlük verir və onları 14 qrupa ayırır: “*təbii*” əsaslı kodlar (*zoosemiotika, iybilmə siqnalları, taktil ünsiyyət, dad kodları*); *paralinqvistika* (*tibbi semiotika, fit, təbil səsi*); *kinezika və prossemika*; *musiqi kodları*; *formallaşdırılmış dillər*; *yazılı dillər, naməlum əlifbalar, gizli kodlar*; *təbii dillər*; *vizual kommunikasiya*; *semantika*; *süjet*

strukturu; mədəni kodlar; estetik kod və mesajlar; kütləvi kommunikasiya; ritorik və ideoloji kodlar [143, s. 141].

Bu təsnifat geniş şəkildə insan həyatında rast gəlinən kodları əhatə edir. Alim sübut etmişdir ki, istər sosial, mədəni, siyasi, ictimai, istərsə də məişət həyatında anlaşımaq, müəyyən məlumat ötürmək, qəbul etmək üçün kodlardan istifadə labüddür. Bu kodlar yazılı, şifahi, formullar və ya jest, mimikalar vasitəsilə ötürülə bilər. Memarlığın, musiqinin, kinonun, televiziyanın, xüsusilə də reklamın semiotikasını geniş şəkildə araşdıran alim mədəniyyətin, incəsənətin kodyaratma imkanlarını öyrənmişdir.

Umberto Eko “Mövcud olmayan struktur. Semiologiyaya giriş” tədqiqatında qavrayış, tanıma, ötürmə, ikonik, tonal, ikonoqrafik, şüursuz, dadbilmə və lamisə, ritorik, üslubi kod təsnifatından əhatəli bəhs edir [143, s. 157]. Müvafiq olaraq mətnin semiotik təhlili də təkcə linqvistik, verbal səviyyənin göstəricisi olan ritorik və üslubi yox, həmçinin psixoloji, vizual qavrayışdan irəli gələn ikonik, ikonoqrafik, məkan, geyim, mimika-jest kodları səviyyəsində aparılır.

İnformasiya nəzəriyyəsində kodlaşdırma formal şəkildə təsvir edilmə kimi qəbul olunur və kod siqnalların məcmusu kimi xarakterizə edilir. Eyni funksiyanı ədəbiyyatşünaslığa köçürsək ədəbi mətndə kod adresatın adresanta ünvanladığı müəyyən qanunauyğunluğa tabe olan informasiyadır. “*Oxucunun bədii əsərin incəliklərini qavramaq intuisiyası nə qədər güclü, bilik səviyyəsi nə qədər geniş və dərin olsa, onun bədii nümunəyə verdiyi şərh bir o qədər “təbii kod”un həqiqətinə uyğun gəlir*” [119, s. 219]. Nəzərə alsaq ki, mövcud təcrübənin üstünə yenilərin gəlişi, çoxqatlılıq və informativliyin daimi artımı hesabına baş verən zənginləşmə kodların yaranma mexanizmini, mətndəki funksiya və semantikasını da dinamikləşdirir və bu sahədə tədqiqatların davamlılığı, yeniləşməsi tələbatını yaradır. Bundan başqa struktur və semantikaya təsir edən amillər sırasında müəllifi, eləcə də oxucunu əhatə edən mədəni kodların, yaddaş qatındakı ənənlərin də mühüm rolu var. Bu mənada, kodların mahiyyət və təbiətinə aydınlıq gətirmək son dərəcə mürəkkəb, eyni zamanda, cəlbədicə, maraqlı və əhəmiyyətlidir.

1.2. Dram əsərlərinin struktur komponentləri işarələr sistemi kimi.

Dramatik ədəbi növ özünəməxsus qayda-qanunlara, sistemə, texnologiyaya malikdir. Bu ədəbi növün qanun və qanunauyğunluqları, normativləri, poetika problemlərinin öyrənilməsi prinsiplərinin əsas istiqamətləri fərqli dövrlərin tanınmış nəzəriyyəçi və estetiklərinin əsərlərində - Aristotelin “Poetika”, Horasinin “Pizonlara məktub” Hegelin “Estetikaya dair mühazirələr”, Qüstav Freytaqın “Dramın texnikası”, Yefraim Lessinqin “Hamburq dramaturgiyası” və s. mövcud təcrübə və perspektivlərdən çıxış edilərək tədqiq edilib müəyyənləşdirilmişdir. Vladimir Volkenşteyn, Boris Kostelyanes, Yuriy Polyakov, Aleksandr Anikstin dramaturgiyanın müxtəlif məsələlərinə həsr edilmiş tədqiqat əsərləri də qiymətli mənbələrdəndir. Hər yeni epoxa yeni düşüncə tərzini formalaşdırmaqla yanaşı, ictimai şüurun bir forması olan ədəbiyyata, o cümlədən dramaturgiyaya da təsirsiz ötürülmür. Dünyaya baxış tərzinin dəyişməsi, yeni ədəbi cərəyan və məktəblərin yaranması, yeni ideya və fikirlərin doğması həyat həqiqətlərini bədii şəkildə əks etdirən dramaturgiyanın əsaslarında, ideya və konfliktin müəyyənləşməsində köklü dəyişikliyə gətirib çıxarırdı.

Dram əsəri oxunmaqdan daha çox tamaşaçı kütləsinə ünvanlandığından, səhnəyə qoyulmaq kimi bir vəzifəsi də olduğundan daha çevik, plastik, sürətli mexanizmə malikdir. Dramaturq, rejissor, səhnə tərtibatçıları ideyanın maddiləşməsi və ünvana ötürülməsinin texnologiyasını əsrlər boyu formalaşmış qanunlara, sistemə əsasən işləyir və təkmilləşdirirlər.

Dramaturgiyanın strukturunda mövcud olan kodlar barədə bəhs etməmişdən, ümumiyyətlə ədəbiyyat nəzəriyyəsində mətn strukturunun mövqeyindən söz açmaq yerinə düşər. Mətnin strukturu məsələsi daim alimlərin, tədqiqatçıların diqqətdə saxladığı problemlərdən olub. Xüsusilə, XX əsrin ortalarında meydana gələn struktur dilçiliyin mətnin strukturunun, quruluşunun tədqiqini ön plana çəkməsi, mətnə indiyə qədər mövcud baxış bucağından fərqli yanaşmaların meydana gəlməsi strukturalizmin humanitar elmlərin bir çox sahələrinə tətbiqi və bədii yaradıcılıqda önəm qazanması ilə nəticələndi.

Fransız kulturoloqu Klod Levi-Stross strukturu iki tələbə cavab verən nizamlı sistem kimi qəbul edir. *“Birinci tələb daxili əlaqənin mövcudluğu, ikinci isə bu əlaqəyə daxil olan element və hadisələri təcrid edəndə ilk baxışda məntiqsiz bir uyğunluq hiss olunsada qarşılıqlı əlaqə və transformasiya vəziyyətində struktur təşkil edə bilmələridir”* [115, s. 59]. Belə ki, yalnız müxtəlif hadisələr, elementlər öz aralarında hansısa şərtlər daxilində uyğunlaşıb vahid sistemə çevriləndə strukturdan söhbət açmaq olar.

Umberto Eko strukturu ədəbiyyat, geniş mənada, mətn üçün nəzəri model kimi götürür. Ekoya görə, struktur müxtəlif mənşəli hadisə və əşyaları müqayisə etməyə və ortaq kodlar ortaya çıxarmağa xidmət edir. O, estetikanın əsas tələblərinə istinad edərək yazır ki, *“... müəyyən hissəsi itirilmiş, tam olmayan incəsənət əsərlərinin ümumi görünüşünü bərpa etmək yalnız kodlar vasitəsilə mümkündür”* [142, s. 85]. Belə ki, həmin əsərin əldə olan hissələrində saxlanılan kodların sayəsində ilkin, bütöv kodu bərpa edərək əsər haqqında fikir söyləmək olar. Məhz həmin kodlar (vahid kodun hissəcikləri) müəyyən bir struktur təşkil edərək əsərin, mətnin aydın qavranılmasını təmin edirlər. Bu isə o deməkdir ki, Eko mətnin özünü ayrı-ayrı kodlardan yaranmış bütöv bir kod kimi görür. Məhz bu bütövlük onun itən kodlarının boşluğunu doldurmağa yardımçı olur. Hər hansı bir mətn kodu itə, əsər müəyyən bir səbəbdən yarımçıq qala və ya müəllifin mistifikasiya yaratmaq cəhdi mətndə kod boşluğu qoya bilər. Bu halda məlumlar əsasında naməlum tapmaq işi tədqiqatçıya qalır.

Umberto Ekoya görə, kod tapmaq nəzəri cəhətdən hadisəni postulatlaşdırmaq, müddəalara ayırmağa bərabərdir. Yəni, təbii şəkildə mövcud olan hadisə kod kimi semiologiyanın obyektinə çevriləndə artıq öz xassələrindən əlavə bir sıra xassələr də qəbul edir. *“Semiologiya kodun mövcudluğu faktını ortaya qoyanda artıq onun mənası psixoloji, sosioloji, ontoloji mövcudluqdan kənara çıxır, mədəni fakta çevrilir”* [143, s. 62].

Mətnin şərh zamanı müəllif və oxucunun birgə iştirakı kodlaşma və deşifrə prosesinin də ortaq həyata keçirilməsini şərtləndirir. Oxucunun da mətnin şərh zamanı tərəflərdən biri kimi qəbul edilməsi, adresat qismində rolunun nəzəri cəhətdən

əsaslandırılması mətnin interpretasiya sərhədlərini genişləndirir. Volfanq İzerin də qeyd etdiyi kimi, *“interpretasiya bizim dünyaya istiqamətlənməyimizin sonsuz prosesidir, ədəbiyyat isə dünyanın və insanın dəyişkənliyinə münasibət bildirərək bu prosesi modelləşdirir”* [131, s. 39]. Oxucu reallığı və bədii həqiqəti tarazlıqda saxlamaq şərtilə mətnin deşifrə prosesində mövcud kod sistemindən bəhrələnərək öz dünyagörüş və təsəvvürlərini müəyyən edir. Ədəbiyyat, konkret olaraq hər hansısa mətn isə bu təsəvvürlərin formaya salınmasında mühüm rol oynayır. Semiotik təhlil üsulunun imkan verdiyi çoxplanlı interpretasiya da mövcud biliklərin üzərində yeni mədəni kod sisteminin, təsəvvürlərin formalaşmasına gətirib çıxarır.

İnterpretasiya zamanı oxucu həm müəllifin mətnə yerləşdirdiyi kodu üzə çıxarır, həm də sərbəst olaraq təxəyyülünə uyğun yaratdığı kodu mətnə tətbiq edir. Yəni, oxucu həm müəllifin yaratdığı formaya və mətn tələblərinə riayət edir, həm də mətndə öz təxəyyülündə mövcud olan kod sistemini axtarır və üzə çıxarır. Müəllifin yaratdığı kod baza rolunu oynayaraq oxucu interpretasiyasında modifikasiyaya uğraya bilər. Lakin müəllifin mətnə yerləşdirdiyi ana kodu üzə çıxarmaq və bu təməl kodun tələbi istənilən interpretasiya prosesində gözlənilir.

Dram əsərinin strukturu da onu təşkil edən elementlərin qarşılıqlı əlaqəsindən təşkil edilir. Dram əsərinin strukturu dedikdə məsələyə iki istiqamətdən yanaşmaq olar: daxili və xarici struktur. Çox vaxt bu məqamda struktur sözünü konstruksiya sözü ilə paralel işlədirlər. Belə ki, İqor Çistyuxin də daxili və xarici konstruksiya terminini işlədir. Daxili konstruksiya adı altında mövzu, ideya və hadisələr toplusunu, xarici konstruksiya adı altında isə akt, səhnə, gəliş anlayışlarını nəzərdə tutur. Bəzi tədqiqatlarda isə arxitektionika termini də struktur, konstruksiya sözünün əvəzi kimi istifadə edilir.

Aristotel faciənin altı hissəsinin – fabula, xarakterlər, fikir, səhnə şəraiti, sözlə ifadə və musiqi kompozisiyası [7, s. 55] olmasını zəruri hesab edirdi. Tədqiqatçı alim Sazonova Aristotelin dramın strukturuna dair bölgüsünə belə bir əlavə izah verir:

- Deyim (fabula)

- Xarakter (“etos” personajların seçimində özünü göstərən mənəvi meyilliliyi, fəaliyyətlərinin əxlaqi istiqaməti, və nəhayət əsərin əxlaqi-etik potensialı kimi)
- Nitq (“leksis” dramın üslubi təyinatının kriteriyası)
- Fikir (“dianoya” personajın düşüncə tərzini, intellektual həyatının xarakter və düşüncə tipi)
- Görüntü (dramın səhnə yozumu)
- Melos (dramın musiqi hissəsi. Burada yunan teatrına xas söz və musiqinin sintetik vəhdəti nəzərdə tutulur) [128, s. 9].

Adıçəkilən elementlərin hər biri dram əsərinin vahid struktur kimi ortaya çıxmasında rol oynayır. Hər bir elementin daşdığı işarəvi mahiyyət, ümumi ideyanın açılmasına, mətnin yozumuna yönəlir.

Ümumiyyətlə, dramaturgiyanın digər ədəbi növlərdən kəskin fərqlənən məntiqi var və bu məntiq vahid ideyaya bağlı olan hadisələr toplusunun ardıcılığına tabedir. Düşünürük ki, semiotik kodlaşma baxımından araşdıracağımız dramın strukturu özünü bir neçə səviyyədə göstərə bilər:

1. Dram – qruplaşdırılmış fəaliyyətlər toplusu kimi. Dramın kompozisiya elementləri, süjet, fabula səviyyəsində təşkili, daxili və xarici konstruksiyası vahid ideyaya tabe edilir.

2. Dram – aktiv ünsiyyət aktı kimi. Dram əsərlərini ünsiyyətsiz təsvir etmək mümkün deyil. Təbii ki, nəsr və nəzm əsərlərində də ünsiyyət mövcuddur. Lakin dramda danışmaq, real “burada və indi” tipli nitq təsviri üstələyir: *“Mətnədə hansı zaman istifadə edilməsindən asılı olmayaraq səhnədə daim indiki zamandır. Bu, diskurs zamanı adlanır”* [151, s. 71].

Ədəbi növlər arasında daha çox sinkretik xüsusiyyətə malik olan dramaturgiya işarəvi mahiyyəti, özündə ehtiva etdiyi kodlar sistemi ilə diqqəti xüsusilə cəlb edir. Dram əsərinin quruluşu mətnin həm struktur, həm də ayrı-ayrı elementləri səviyyəsində kodlaşmasını tələb edir. Yəni, istər bütöv struktur, istərsə də bu struktur təşkil edən müxtəlif elementlər oxucuya anlaşılqılı şəkildə bədii informasiya ötürməlidir. Dramaturgiya birbaşa teatr sənəti ilə bağlı olduğundan təkcə sözlə ifadə

edilən – verbal kodlardan istifadə ilə məhdudlaşmır, vizual sənətlərin kod sistemindən də bəhrələnir.

İstənilən xalqın, millətin həyatında baş verən ictimai, siyasi, mədəni hadisələr dövrünün ədəbi mətnlərində də yer alır. Bu baxımdan Azərbaycan dramaturgiyasında istifadə edilən kod sistemi dövrün mənzərəsini sərgiləməklə yanaşı, xalqın və ədəbiyyatın yaddaşındakı mədəni, ədəbi kodların üzə çıxarılmasına da yardımçı olur. Məhz bu məsələ milli dramaturgiyamızın genetik yaddaşdan gələn və ya dünya təcrübəsindən faydalanma məqamlarını izah etməyə qadirdir.

Müasir teatr prosesi dramaturgiyanın durumundan birbaşa asılıdır. Təkcə Azərbaycanda yox, dünyada dramaturgiya sahəsində digər ədəbi növlərə nisbətən geriləmə, struktur axtarışı müşahidə edilməkdədir. Bu geriləmə özünü, təbii ki, teatr repertuarlarında da göstərir. Dramaturgiyanın böhranı kimi ortaya çıxan bu hal, düşünürük ki, cəmiyyətin həyatında baş vermiş informasiya inqilabı və onun ötürülmə mexanizmindəki yeniliklərlə birbaşa əlaqədardır. Daha əvvəlki zamanlarda dövrün problemlərini, yükünü müvafiq olaraq dialoq, monoloq halında səhnədən eşitməyə ehtiyac duyan insanlar artıq bu problemlərlə internet şəbəkəsindən daha sürətlə, hipermətn keçidlərlə əhatəli tanış olurlar. Dramaturgiya və teatrın şərtilik prinsipi, pafos, qrim kimi elementləri canlı, dinamik hadisələrlə bir araya uyuşmur. Bir zamanlar dramaturgiya mətninə informasiyanın bəzəksiz, çılpaq ötürülməsi kimi önəm verilib inkişaf etdirilirdisə, indi çılpaqlıq, bəzəksizlik dramaturgiyanın mövcud normalarını ötürüb keçir və dramatikliyin ifadəsi üçün yeni texnologiya və üsullar aranır. Müasir dramaturgiya yenidən diqqət cəlb etməkdən ötrü yeni meydana gəlmiş incəsənət növləri (instalyasiya, videomontaj, performans) ilə ortaq layihələr həyata keçirməyə çalışır. Bəlkə də, teatr əslində olmalı nöqtəyə bu yolla qayıdır, Sözü (dram mətninin) hakimiyyətindən uzaqlaşaraq Göstəriyə (vizuallığa) meydan açır. Son dövrlərin işlək termininə çevrilən “postdramatik teatr” da məhz meydana çıxmış bu şəraiti təsvir edir. *“Hans-Tis Lemanın nəzəriyyəsinə görə, idarə oluna bilinməyən informasiya axınının fonunda bəşəriyyət söz vasitəsilə yeni mənalar əxz etmək bacarığını itirir (deverbalizasiya elə budur ki, var) və bununla belə söz konstruksiyalarında artıq var olan mənalar tapır (desemantizasiya)”* [81].

Müəllif məqsədindən asılı olaraq kodlar mətndə məqsədli və məqsədsiz (qeyri-iradi) olaraq öz əksini tapa bilər. Məqsədli olaraq mətnə daxil edilmiş kod müəllifin konsepsiyasının bir hissəsi olaraq ideyanın açılmasına xidmət edir. Bəzən mətndə qeyri-ixtiyari – müəllifin konkret məqsədi olmadan işlədilmiş kodlara da rast gəlmək olur ki, onlar da əksər hallarda interpretasiya zamanı üzə çıxır.

Semiotik kodlar mədəni kodların daxilində xüsusi bir yer tutur. Mədəni kodlar işarəvi mahiyyətdən əlavə tarixi dövrlər arasında ünsiyyət qura, kulturoloji mahiyyətə də malik ola bilər. Semiotik kodlar isə sırf işarəvi təbiətə əsaslanaraq təsvir olunan obyektin daxili semantikasını açmağa yönəlir. Semiotik kodlar təkcə hər hansı dar çərçivədə - maddi (verbal və ya vizual) formada yox, ümumnəzəri anlayış və məfhumlarda da üzə çıxıb bilər. Yəni, mətndəki obrazlar, predmetlər, tarixi, sosial-siyasi, mədəni şərait kod sistemi yarada bildiyi kimi, mətnin strukturu – süjet, fabula və kompozisiyası da özlüyündə işarəvi təbiətə malikdir. Mətn strukturunun işarəviliyi epik, lirik, dramatik növdə (nəsr, poeziya və dramaturgiyada) özünü müxtəlif səviyyələrdə göstərir: nəsrdə təhkiyədə, poeziyada təsvir və tərənnümdə üzə çıxan semiotik kodlar dramaturgiyada birbaşa fəaliyyətdə, dinamik hərəkətdə üzə çıxır.

Dramaturji model semiotik təhlil üçün daha çox material verir. Belə ki, dinamik ünsiyyət aktının mövcudluğu, bədii-estetik meyarlar çərçivəsində informasiya mübadiləsi prosesi, personajlar sisteminin hərəkiliyi, mətnin səhnə kontekstində realizəsi məsələləri dram əsərlərinin semiotik tədqiq metoduna uyğunluğunu şərtləndirir. Georgiy Poçepsov “1917-ci ilə qədərki və sonrakı rus semiotikası tarixi” tədqiqatında teatr semiotikasının öyrənilməsinin geniş intişar tapmasını aşağıdakı kimi əsaslandırır:

- *Teatr üçün semiotik çoxdillilik xarakterikdir ki, bu da təmiz ədəbi mətnə nisbətən daha mürəkkəb obyektidir;*
- *Teatr ünsiyyətçidir. O, qarşılıqlı əlaqədə olan bir sıra ünsiyyət proseslərindən ibarətdir: rejissor-aktyor, rejissor-rəssam, aktyor-tamaşaçı və s.;*
- *Teatral ünsiyyətin bütün iştirakçıları (rejissor, aktyor, tamaşaçı) ədəbi ünsiyyətdə daha fəaldırlar.*
- *Qarşımızda daha intensiv ünsiyyət durur;*

- *Teatru ünsiyyətin daha ibtidai mərhələsinin əksi hesab etmək olar. Bu zaman hər bir element öz mənasını itirmir, istifadə nəticəsində “sürtülmür”* [126, s. 29-30].

Yuxarıdakı müddəalardan bir neçəsini tamamilə dram əsərlərinə də aid etmək olar. Xüsusilə, semiotik çoxdillilik dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətlərindəndir. Dram əsərinin bir neçə qatda şifrələnməsi – həm oxucuya, həm də əsəri səhnəyə qoyacaq şəxsə ünvanlanan məlumatların kodlaşdırılması, pyes daxilində hər personajın nitq aktının, ümumilikdə ünsiyyət prosesinin kodlaşma əsasında aparılması semiotik çoxdilliliyi təmin edir. Ona görə də, tədqiqat işimizin bu fəslində ünsiyyətin semiotikası, dram əsərlərində ünsiyyətin hərəkətə alternativ bir proses olması kimi məsələlər araşdırılır.

1.2.1. Dram əsərlərinin arxitektonikası. Bədii cəhətdən tamamlanmış mətn özü-özlüyündə vahid, bölünməz bir sistem kimi təsəvvür edilir. Mətnin süjet, kompozisiya bitkinliyi vacib bir tələb kimi qarşıya qoyulur. Lakin bu bitkinliyin özü də müəyyən mərhələlərlə həyata keçirilir. İstər nəsr, istər nəzm, istərsə də dram nümunələrində müəyyən kriteriyalara müvafiq olaraq mətnin bölgüsü aparılır. Azərbaycan ədəbiyyatının ilkin nümunələrində də bu bölgü gözlənilməkdədir. Dastanların boylara, şəbih tamaşa mətnləri üçün əsas olan məqtəllərin məclislərə bölünməsi də irihəcmli təhkiyənin mərhələ-mərhələ çatdırılması tələbindən irəli gəlirdi.

Arxitektonika bədii əsərin quruluş texnikası olub daha çox kompozisiya anlamında işlədilir. Həmçinin, əsərin hissələri, komponentləri arasında qarşılıqlı əlaqə mənasını verən arxitektonika daxili və xarici olmaqla iki hissəyə ayrılır. Xarici arxitektonika adı altında mətnin hissələrə, fəsillərə, məclislərə və s. bölünməsi, daxili arxitektonika adı altında isə kompozisiya elementlərinin, süjet, fabula, konflikt, obrazlar sisteminin vahid bir struktura tabe olması anlaşılır.

Dram əsərlərinin xarici arxitektonikası epizod, səhnə, akt, məclis, pərdə kimi bitkin hissələrə bölünür. Bu hissələrdə məzmun cəhətdən bitmiş hadisə, vəziyyət təsvir edilir.

Aristotelin irəli sürdüyü klassik bölgüyə əsasən kompozisiyanın üç əsas məqama – düyün (zavyazka), peripetiya (hadisələrin yaxşıya və ya pisə doğru dəyişməsi) və razvyazkaya (katastrof) bölünməsi uzun zaman dram mətninin aktlar üzrə paylanmasının məntiqini müəyyən edirdi. Hadisələrin başlanğıcı, ortası və sonunu əks etdirən bu bölgü sonradan 5 akt arasında qərarlaşdı. Qüstav Freytaq “Dramın texnikası” əsərində dramatik fəaliyyətin 8, Moris Karyer “Dramatik poeziya” əsərində isə 4 həlledici məqamını – aktını göstərmişlər. Karyerin bölgüsü Aristotelin bölgüsünə daha yaxındır, sadəcə hadisələrin ortasını təsvir edən hissə bir qədər uzadılmış və kuliminasiya hissəsi əlavə edilmişdir.

Klassik Azərbaycan dramaturgiyasında da aktların, məclislərin sayı, əsasən, 3-5 arasında qərar tutmuşdur. Geniş yayılmış üsullardan biri də məclislərin də daha kiçik şərti hissələrə ayrılmasıdır. Mirzə Fətəli Axundzadə, Cəfər Cabbarlı, Cəlil Məmmədquluzadə, Hüseyn Cavid öz dram əsərlərində 3-5 arası məclisə üstünlük vermişlər. Xətti kompozisiya quruluşu, məntiqi sonluğun mövcudluğu məclislərin klassik bölgüyə uyğun olaraq baş verməsini tələb edirdi. Təbii ki, Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” (21 şəkil), “1905-ci ildə” (17 şəkil) pyesləri kimi daha geniş hadisələri əhatə edən və hətta özündə epos elementləri daşıyan dram əsərlərinə də rast gəlinir.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında postmodernizm elementlərinin istifadəsi dram əsərlərinin xarici arxitektonikasına da təsirsiz ötüşmədi. Məntiqi ardıcılığın sıradan çıxması, qeyri-xətti kompozisiya quruluşu hadisələrin mərhələli və zəncirvari baş verməsinə qarşı idi. Məsələn, Kamal Abdullanın dramaturgiyasında daha lakonik arxitektonik bölgü müşahidə etmək mümkündür. 1 və ya 2 akta sıxışdırılmış hadisələr, reallıq-virtuallıq arasında ani dramaturji refleksiya daha çox ənənəvi kompozisiyanın yeni kompozisiya tipi ilə əvəz olunmasına gətirib çıxaran amillərdən oldu. Artıq dramaturgiyanın əsaslarından olan ardıcıl fəaliyyət, konfliktin həllinə yönələn hadisələr toplusu olmadan da pyeslər meydana çıxdıqca klassik bölgü öz aktuallığını itirir, açıq finalı, inversiyaya əsaslanan kompozisiya tipi önə keçir. Bu da

öz növbəsində aktların, məclislərin ixtisarı, məclisdaxili hadisələrin həcmının artması hesabına baş verir.

Şərti olaraq hadisələrin mərhələliyini göstərən akt müxtəlif dövrlərdə dramın daxili məntiqindən, konfliktin xarakterindən asılı olaraq dəyişib. Məsələn, *fransız klassik dramaturgiyasında akt xarakterin açılması, romantizmdə intriqanın inkişafı mərhələlərini əhatə edir* [136].

Dram əsərlərinin tamaşaya qoyulması, pərdəli səhnədə oynanılması da mətndə pərdə bölgüsünün yaranmasına səbəb olmuşdur. Hətta Azərbaycan dramaturgiyasının tarixinin bölgüsünü xalq-meydan teatrı və pərdəli teatr olaraq müəyyənləşdirmə faktları da mövcuddur [49, s. 23].

Pərdə dram əsəri daxilində bir zamandan, məkandan digərinə keçidi şərtləndirir və hadisələrin inkişafına, dramatikliyin kəskinləşməsinə, nəhayətdə həllinə və ya həlli şəraitinin meydana gəlməsinə doğru mərhələli gedişi ehtiva edir. Buna uyğun olaraq dramatik mətnin strukturunda hər bir pərdənin özünün yeri, vəzifəsi və funksiyası var. Dramaturji mətn janrından asılı olmayaraq son dərəcə ciddi, bir qədər də rəsmi xarakter daşıyır. O, uzunçuluğu və təsadüfiliyi sevmir; pərdələr son pərdə endiyi anda oxucu və mətn (başqa bir deyişlə tamaşa və tamaşaçı) arasındakı pərdəni qaldırır. *“Teatr pərdəsinin özünün məxsusi semiotik “potensialı” vardır. Elə bil ki, bu pərdə mahiyyət dünyası ilə hadisələr dünyası arasında bir işarə kimi qoyulub, onun qalxıb enməsi bu iki dünyanın bir-birilərinə paradoksal keçidlərini bəlirtir”* [80 s. 184]. Antik dramaturgiyada keçid funksiyasını xor yerinə yetirirdisə, klassik dramaturgiyadan başlayaraq səhnə dekorasiyası, pərdə bu keçidi vizuallaşdırmağa başladı. Bu keçidlər nə qədər şərti olsalar da, insan təsəvvürünün sərhəddi daxilində mövcuddurlar. Klassisizmin irəliləməsi sürdüyü vahid zaman-məkan-hərəkət üçlüyü iki pərdə arasındakı zaman ölçüsünü minimuma endirir. Bir məkanda və zamanda baş verən hadisələrin təsvirində pərdə həmin an üçün bitmiş situasiyanı işarələyir. Daha geniş həcmə malik əhvalatların təsviri zamanı isə pərdə ilk növbədə zaman və məkannın dəyişməsinə, uzun zamandan sonra baş vermiş hadisələrin fasilələrlə anladılmasına yardım edir.

Dram əsərinin arxitektonikasını müəyyən dramaturji vasitələr də müəyyənləşdirə bilər. Məsələn, inversiya üsulundan istifadə arxitektonikanı konfliktə nəzərən qurur. Pyesin əvvəlində konfliktin necə sonlanacağı bilinir, bu konflikti yaradan amillər, qarşıduran tərəflər və onlar arasında münasibətlər sistemi isə mətn boyu açılır. Demək olar ki, bu tipli mətndə finalın öncədən məlum olması fabulanı final informasiyasına əsaslanaraq qurmağa imkan verir, süjet isə izlədikcə zənginləşir.

Azərbaycan dramaturgiyasında arxitektonikasına və arxitektonikanın informasiya ötürücülüyünə görə maraq doğuran kifayət qədər nümunə mövcuddur. İstər dramaturgiyamızın ilkin meydana çıxma dövründə Mirzə Fətəli Axundzadənin pyeslərinin quruluşu (əsasən də, dram əsərlərinin adındakı “hekayət” sözündən irəli gələn təhkiyəçi dramaturgiya), istər dramaturgiya ənənələrinin möhkəmləndiyi Cəlil Məmmədquluzadənin, Cəfər Cabbarlının, Hüseyn Cavidin, istərsə də Elçin, Afaq Məsud, Kamal Abdullanın simasında meydana çıxan yeni dövr absurd, modernist və postmodernist dramaturgiya nümunələrinin quruluş texnikası milli dramaturgiyamızda gedən struktur yeniləşmələrini müşahidə etməyə imkan verir. Lakin istənilən uğurlu eksperiment də məhz o pyeslərdə baş tutur ki, həmin pyeslər mənşəyi, kökləri etibarilə dramaların ilkin yarandığı mərhələyə - xalq-meydan tamaşalarının estetikasına söykənsin, ondan aldığı struktur elementləri yazılı dramaturgiya ənənələrinin formalaşdırdığı strukturlarla sintezləşdirə bilsin. Belə hallarda yaddaşında meydan tamaşalarından dərin izlər daşıyan tamaşaçı (oxucu) ilə müəllifin ünsiyyət imkanları da artır və arxitektonikanın canlılığı, plastikası güclənir. Bu baxımdan maraqlı struktura malik dram əsərlərindən biri də Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ac həriflər” pyesidir. Bu pyes haqqında teatrşünas Vidadi Qafarov yazır: *“Arxitektonikası baxımından çox maraqlı quruluşa malik olan bu məzhəkə əsl meydan tamaşasıdır. Burada müsəlman aşpazxanasında baş verən hadisələr bizə ayrı-ayrı epizodlarla (ayrı-ayrı stollarda oturmuş adamlarla), fragmentar şəkildə, teleqraf üslubunda, komplimentarlıq prinsipi ilə çatdırılır”* [49, s. 80]. Bir məclisdən ibarət olan pyes-məzhəkədə kababçı Həsənin müştəriləri ilə münasibəti, ünsiyyəti ayrı-ayrı paralel xətlər üzrə gedir, hər stol mikrosüjeti təmsil etməklə vahid konfliktə - aşbaz və müştərilər arasında pul davasına tabe olur.

Professor Tahirə Məmməd də xalq oyun və tamaşa texnologiyasının Cəlil Məmmədquluzadənin “Çay dəsgahı”, “Kişmiş oyunu”, “Lənət”, “Lal”, “Oyunbazlar”, “Yığıncaq” pyeslərinin strukturuna nüfuz etməsini müəllifin sosial-siyasi mühiti ilə əlaqələndirir və məhz bu kimi detalların mətnin poetikasında çoxqatlılıq yaratması fikrini irəli sürür [59, s. 385;393].

Göründüyü kimi, meydan tamaşalarında mövcud olan oyun motivi, fraqmentar quruluş, epizodların montajı sayəsində ortaya çıxan vahid konsept dramaturgiyamızda özünə möhkəm yer etmişdir ki, bu da dramaturgiyamızın milli teatrın ilkin xüsusiyyət və funksiyalarından yaradıcı şəkildə bəhrələnmənin nəticəsi hesab edilə bilər.

Mətnin quruluş texnikasının şifrələdiyi kodlar daha qlobaldır. Süjet, fabula, kompozisiya quruluşu istər bədii materiallar əsasında, istərsə də sırf elmi-nəzəri anlayışlar kimi semiotik təhlilə imkan verir. Mixail Lotman yazırdı: *“Bədii mətnin oxucusu xəbərdardır ki, mətn ən azı iki dəfə – mətnin yazıldığı təbii dilin və bir də, məsələn, janrın, üslubun, kompozisiyanın, süjetin bədii qanunlarına uyğun olaraq şifrələnir”* [119, s. 85]. Bu müddəadan çıxış edərək alim belə hesab edirdi ki, mətnin adekvat dərki üçün mətnin şifrələndiyi müxtəlif mədəni kodlara yiyələnmək lazımdır. Mətni oxuyarkən, biz, əsasən, məzmunun ötürdüyü kodlarla tanış oluruq. Nəzəri kateqoriyaların daşdığı informasiya, dil vahidlərinin daşdığı informasiyaya nisbətən gizli qalır. Lakin struktur-semiotik təhlil üsulu bizə imkan verir ki, mətnin quruluş elementləri – süjet, fabula, kompozisiyanın daşdığı kodların funksiyası ilə daha yaxından tanış olaq.

1.2.2. Süjet və fabula. Süjet anlayışı altında hadisələrin şəxələnməsi, xarakterlərin inkişafı, qarşılıqlı əlaqəsi nəzərdə tutulur. Süjet fabulanın genişləndirilmiş və əhatəli şəkildə detallarla təsvir edilmiş formasıdır. Dram əsərlərində süjet, adətən, daha dominant mövqeyə malik olur. Personajların nitqi və remarkalar süjetin elementlərini özündə birləşdirir.

Vladimir Volkenşteyn *süjeti təşkil edən hadisələri müxtəlif qüvvələrin fasiləsiz mübarizəsi kimi təsvir edir* [98, s. 20]. İlkin dövr Azərbaycan dramaturgiyasında,

həqiqətən, tərəflərin mübarizəsi, kəskin ziddiyyətli fəaliyyətin əhatəli təsviri daha geniş yer alırdı. Bu da təbii ki, maarifçi və tənqidi dünyagörüşünün nəticəsi idi ki, milli dramaturgiyamızın ilkin mərhələlərində özünü göstərirdi. Süjetin kodlaşdırdığı informasiya fabulaya əsaslansa da, daha geniş və əhatəlidir. Süjetin əsasında duran konfliktin detallı təsviri xarakterlərin ziddiyyəti fonunda gedir. Süjetin dinamikliyi isə hadisələrin bir-birini sürətlə əvəzləməsindən birbaşa asılıdır.

Hər bir elementin olduğu kimi süjetin də daşdığı kod semiotikanı məşğul edən məsələlərdəndir. Adətən süjet və fabula kodları üst-üstə düşür və şərh prosesi bir istiqamətdə gedir: süjet yalnız fabulanın ehtiva etdiyi kodun zənginləşdirilməsi və daha əhatəli təqdimi ilə sərhədlənir. Lakin dramaturgiyamızda süjet və fabulanın müxtəlif səviyyəli kodlaşdırmaya məruz qaldığı nümunələr də var. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasında fabula və süjetin quruluşu nümunəsində süjet kodlarının əhəmiyyətini üzə çıxarmağa çalışaq. Komediyanın fabulası çox konkretidir: fransız nəbatat alimi Müsyö Jordan Qarabağ bəyinin qardaşı oğlu Şahbaz bəyi özü ilə Fransaya aparmaq istəyir, lakin Fransada baş verən dövlət çevrilişi bu arzusunun həyata keçməsinə imkan vermir. Göründüyü kimi, minimum məlumat əsasında qurulan fabula yalnız süjet xəttinin sayəsində komediyaya çevrilə bilər. Xarici ölkəyə səfər etmək arzusu və buna mane olan dövlət çevrilişi əmilində, əslində, komedik situasiya tapmaq mümkün deyil. Bəlkə də, əksinə, oxucunu faciəyə kökləyən bir fabula, süjetin də eyni axarla davam edəcəyi gözləntilərini verir. Ancaq süjet burada janrmüəyyənləşdirici əmil kimi çıxış edərək mətn daxilində komediya janrının kodlarını ehtiva edir. Məstəlişahın Fransanı dağıtmaq üçün qurduğu cadu mərasimi fabulaya daxil olmasa da süjet əsasında duran konfliktin həll olunması üçün açar rolunu oynaya bilər.

Süjet və ya fabulanın aparıcı xətt olması mətndən mətnə dəyişir. Anarın “Ah Paris, Paris” əsərinin strukturunda süjet fabulanı üstələyir. Əsədulla, İvan İvanoviç, İsgəndərzadə ailələri ayrı-ayrılıqda təsvir edilir, onları birləşdirən məqam isə Fransadan gələn milyonçu Əhməd bəylə qohum olmaq məqsədidir. Siyasi dolaşılıqlığın üzə çıxardığı problemlər və bu problemlər fonunda personajların fərqli davranış xüsusiyyətləri fabulaya daxil olmasa da, zəngin süjet xətti formalaşdırmışdır.

Müəllif fraqmentar süjet quruluşundan istifadə edərək mozaik təsvir yaratmağa nail olmuşdur.

Süjet xətti hadisələr zəncirini əhatə edir. Müasir modernist dramaturgiya hadisələrin məntiqi ardıcılığından imtina edərək absurd teatr poetikasına daha çox meyillənir. İstənilən hadisənin başlanğıcı, inkişafı və sonu – nəticəsi olmalıdır. Lakin bu hissələrin ardıcıl olması heç də şərt deyil. Modernist dramaturgiya da bu məntiqdən çıxış edərək qeyri-xətti, fraqmentar süjetə daha çox müraciət edir. Məsələn, Elçin Hüseynbəylinin “İki nəfər üçün oyun” pyesində ilk səhnələrdə Kişi və Qadının nitqi dialoqdan çox sərbəst monoloqa bənzəyir. Monoloqlar süjetin dinamikasını, hadisələrin bir-birini sürətli əvəz etməsini azaldaraq yaygın fabulanı qurmağa imkan verir:

“Qadın: O böyürüstə uzanmışdı. Mənsə arxası üstə. Üzümə dəsmal örtmüşdüm ki, gözümə gün düşməsin. Birdən o dedi ki, bədənin ağrıyorsa, qoy ovxalayım...”

Kişi: O yatmışdı. Toppuş ayaqları gün işığının altında parıldayırdı. Birdən mənə elə gəldi ki, mən çayın kənarında dayanıb balığa baxıram. Onu sığallamaq istədim...”

Qadın: Həmin vəziyyətdə o elə gülməliydi ki... Sanki mənə yalvarırdı. Balaca və sədaqətli itlərə oxşayırdı. Sahilin qırağında uşaqlar qaçışırdı. Mən xəyalımda onları öz uşaqlarımıza bənzədirdim.

Kişi: Səhərə kimi yatmadım. Səhər durub onlara getdim. Sonra o, pəncərəyə gəldi, mənə baxmağa başladı. Mənsə küləyin gözümə doldurduğu qumu çıxarmağa çalışırdım, gözlərimi ovxalayırdım. Sonra onu görmədim. Külək qoymadı...”

Qadın: Sonra çıxıb getdi. Heç nə demədi [8, s. 557].

Mozaik süjet sərbəst monoloqlardan təşkil olunaraq retrospeksiya vasitəsilə pyesin fabulasını üzə çıxarır. Fabula süjetin içində elə gizlədilib ki, yalnız müəyyən detallar, keçmişə qayıdış vasitəsilə hadisələr zəncirinin ardıcılığını müəyyən etmək olur. Pyesin məna yükünü özündə ehtiva edən əsas hadisələr zəncirindən ibarət fabula ikinci plana keçir, personajların sərbəst ardıcıl təhkiyəsi fabula xəttini üstələyir.

Vaqif Səmədoğlunun “Yayda qartopu oyunu” pyesində süjetin hakim mövqedə olması ilkin səhnələrdən özünü göstərir. Pyesin fabulası çox yığcamdır: birbaşa

hadisə məkanından uzaq olan Xəstəyə daimi yardım göstərməyə çalışan ailə üzvləri hər vəchlə onun kefini qaldırmağa, qorumağa, tez bir zamanda sağaltmağa çalışırlar. Süjet şaxələnməsi vasitəsilə dövrünün mənzərəsi personajların mənəvi-psixoloji durumları fonunda yaradılır.

Süjetin kodlaşdırdığı informasiya daha zəngin, rəngarəngdir. Xarakterlər, qəhrəmanlar, detallar məhz süjet vasitəsilə açılır. Fabula isə lakonik şəkildə mətnin karkas kodunu ötürür. Süjetin interpretasiyası da məhz fabula koduna əsaslanaraq şərh edilir. Bu baxımdan belə bir fikir irəli sürmək mümkündür ki, fabula birincili, süjet isə ikincili kodlaşmaya malikdir.

Klassik və müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsində süjet-fabula əlaqələri daim diqqət mərkəzində olan məsələlərdəndir. Bu iki anlayışın fərqləndirilməsi, fabula və süjet elementlərinin müəyyənləşdirilməsi mətnin struktur təhlilinin əsas məqamlarındandır. İlkən nəzəri mənbələrdən tutmuş müasir nəzəriyyəçilərə qədər fabulaya müxtəlif təriflər verərək anlayışı şərh etməyə çalışıblar. Fabula (latınca təhkiyə, hadisə, hekayə) termini altında pyesin, eyni zamanda epik növə aid əsərlərin, əsasını təşkil edən hadisələr ardıcılığı anlaşılır. Aristotel “Poetika” əsərində fabulanı hərəkətin təqlid olunması kimi qəbul edərək bu anlayış adı altında əhvalatların əlaqələnməsini nəzərdə tuturdu [7, s. 55]. O, ölçü, nizam məsələsinə xüsusi fikir verərək fabulası tam aydınlaşmıncaya qədər genişlənən və asan yadda qalan həcmə malik olan mətnləri düzgün quruluş kimi qəbul edir [7, s. 60]. Aristotel episodik fabulanı məqbul hesab etmir, əvəzində gözlənilməz hadisə və hərəkətlərin bitkin, möhkəm səbəb-nəticə əlaqəsi sayəsində baş verməsini yaxşı nümunə olaraq göstərir. Bu məqama Valentin Xalizev də maraqlı yanaşma edir, fabulanı xronikal və konsentrik olaraq iki qrupa ayırır. Alim bu məqamda süjet terminini işlətsə də, Aristoteldən gələn fabula anlayışına paralel olaraq fikrini inkişaf etdirir. Bu səbəbdən onun üzə çıxardığı məqamlar tamamilə fabulaya aid edilə bilər. Aristotelin bəyənmediyi episodik fabulanı Valentin Xalizev xronikal adlandırır və bu tip fabulada hadisələr arasında sırf zaman əlaqəsinin dominant olduğunu qeyd edir. “*Konsentrik və ya vahid hərəkət fabulaları*” isə möhkəm səbəb-nəticə əlaqəsinin üstünlüyə malik olduğu tip kimi izah edir. [138, s. 175].

Strukturalist alimlərin irəli sürdüyü “süjet necə baş verib, fabula isə nə baş verib sualına cavab verir” tezisi teoremə çevrilərək müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsində də əsas müddəə kimi qəbul edilmişdir. İqor Çistyuxin “Dram və dramaturgiya haqqında” kitabında pyesi binaya (konstruksiya) bənzədərək *fabulanı karkas, süjeti isə bu karkası dolduran kərpiclər kimi təsvir etmişdir* [140, s. 84].

Formalist, strukturalist məktəbin təsiri altında formalaşan semiotiklər isə fabulaya informasiya daşıyıcı struktur kimi yanaşırlar. Məzmunundan asılı olmadan fabula quruluşunun ciddi işarəvi funksiyasını irəli sürən semiotiklər fabulanı mətnin dinamikasını, məntiqini müəyyənləşdirməyə qadir dominant elementlərdən biri kimi qəbul edirlər. Məsələn, Rolan Bart semiotika elminə aid tədqiqatlarında fabulanı “davamedici” hadisə kimi, Eko isə təhkiyənin baza sxemi olaraq qəbul edirdi. Eko əlaqəsiz fabulaya malik mətnlərdə də təhkiyə nöqtəyi-nəzərindən baxaraq makrofabula axtarırdı. Alim fabula ilə təhkiyə elementlərini eyniləşdirir. Belə ki, istənilən avanqard mətndən fabula çıxartmaq mümkün olmadıqda onun əvəzinə təhkiyə elementlərinin ardıcılığına fikir verməyi məsləhət görür. Amma dram əsərlərində təhkiyə elementi və fabula eyni səviyyədə götürülə bilərmi? Aristotel “Poetika”da fabulanı hərəkətin təqlidi kimi qəbul edir: “*Fabula dedikdə mən hərəkətlərin əlaqələndirilməsini ... nəzərdə tuturam*” [7, s. 30]. Deməli, Aristotela görə, fabula hadisələrin öz aralarında əlaqəsi və bu hadisələrin tam hərəkət halında təqlididir. Bu aspektdən mətnin narrativ nöqtəyi-nəzərdən izahı onun fabulası ilə üst-üstə düşür. Çünki narratologiya təhkiyə nəzəriyyəsi olmaqla yanaşı, təhkiyənin elementlərinə əsaslanan izahdır. Fabula da eynilə, hərəkət elementlərinin vahid halda əks olunmasıdır. Lakin dram əsəri təhkiyə yox, hərəkət, fəaliyyət əsasında təşkil edilir. Bu baxımdan pyeslərdə fabula təhkiyə elementlərinin yox, dramatik situasiyaların ardıcılığı və dinamikası kimi qəbul edilə bilər.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, semiotiklər, o cümlədən, Eko üçün mətnin fabulası süjetdən daha maraqlı idi. Bu səbəbdən də Eko müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsində süjet-fabula əlaqələrindən söz açarkən “süjetdən fabulaya” ifadəsini işlədir [145, s. 27]. Ən möhkəm fabula əlaqəsinin miflərdə (xüsusilə, faktların güclü qorunduğu kosmoqonik miflərdə) olduğu fikri üzə çıxmışdır. Zaman-zaman süjet

fabulanı ikinci plana atmış, əsas problem kimi hadisələrin necə inkişaf etməsi qabardılmışdır. Lakin müasir ədəbiyyat nəzəriyyəsində fabula yenidən dominantaya çevrilmişdir. Nəzəriyyəçilər fabulanın nüfuzunun daha da artdığını qeyd edirlər.

Semiotiklər fabula və süjet arasında kəskin sərhədlər cızırlar. Ekonun fikrincə, eyni mətn fabula səviyyəsində başqa cür, süjet səviyyəsində tamam başqa cür interpretasiya edilə bilər. Professor Aydın Dadaşov da fabula mexanizminin əsərin ideyasına münasibətdə neytral olduğunu, eyni mexanizmi başqa həyat materialına tətbiq etməklə tamam başqa əsər almağın mümkünlüyü qeyd etmişdir: *“Bu baxımdan eyni fabula müxtəlif dramaturji strukturda ayrı-ayrı ideyalara xidmət göstərə bilər”* [12, s. 39].

Klassik Azərbaycan dramaturgiyası fabula əsaslı dramaturgiyadır. Maarifçi dünyagörüşü ilə kütləyə, topluma müraciət edən dramaturq nəyin baş verməsini önə çəkərək tamaşaçının düşüncəsinə, şüuruna qısa və aydın yolla təsir etmək istəyir. Bu, bir tərəfdən maarifçilik taktikası kimi görünsə də, digər tərəfdən meydan tamaşaları və folklor epik ənənəsinə alışmış tamaşaçının ənənəvi qavrama modelini mürəkkəb informasiyalarla yükləmədən ünsiyyət qurmağa xidmət edirdi. Demək olar ki, fabula uzun müddət öz hökmranlığını dramaturgiyamızda qoruyub saxlaya bilmişdir. Məntiqli olaraq ardıcıl hadisələrin baş verməyini tələb edən klassik fabula tipi ən çox müraciət edilən quruluş olaraq oxucu gözləntilərinə əsaslanan mətn ortaya qoyur. Stanislavskinin də qeyd etdiyi kimi, *“... elə pyeslər var ki, fabula orda tamaşaçının baş aktividir. Qətl, xəyanət, duel kimi faktlar öz əvəzlərinə danışirlar”* [133, s. 247]. Misal olaraq, Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsini göstərmək olar. Qan davasına uymuş iki nəsil arasında konflikt klassik fabula strukturuna tamamilə cavab verir. Ekspozisiyada Rüstəm bəyin konfliktin kökünü təsvir etməsi, Fəxrəddinin Almaniyadan təhsildən qayıtması, yerli savadsız, cahil, qana susamış kütlə ilə mübarizə aparmaq cəhdləri, nəticədə qan davasının qurbanı olması hadisələrin əsas xəttini təşkil edir. Xronoloji ardıcılıq və səbəb-nəticə əlaqələrinin mövcudluğu fabulanın möhkəm əsaslarının olduğunu sübut edir.

Professor Tahirə Məmməd Mirzə Fətəli Axundzadə və ona sənətkarlıq ənənələrinə görə yaxın dramaturqlarımızın əsərlərində “Qərb maarifçi

dramaturgiyasına xas olan birqatlı, saf kompozisiya quruluşu”ndan istifadəni önə çəkmələrini qeyd etmişdir [58, s. 93]. Maarifçilik zəmini üzərində formalaşan milli dramaturgiyamızın aydın məqsədi olduğundan (maarifçiliyin yayılması, cahilliyin, savadsızlığın ləğvi) fabula, təbii ki, səlis konflikt, gözönü hadisələr üzərində qurulmalı idi. Məhz ilkin dramaturgiya nümunələrimizdə də bu səbəbdən konkret hərəkətlər ardıcılığı, toqquşan qütblərin açıq savaşı əks olunur. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-xırs quldurbasan”, “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”, “Sərgüzəşti-vəzirə xani Lənkəran”, Nəriman Nərimanovun “Nadir şah” dramaları məhz belə birbaşa fabulalar üzərində qurulmuşdur.

Romantizm cərəyanınının tələblərindən olan vətənin, millətin tərənnümü, milli köklərə qayıdış, maksimum fərdi, minimum ictimai problemlərin qabardılması da fabulada özünəməxsus dəyişikliklərə gətirdi. İnsan məninin önə keçdiyi strukturda monoloqlar xüsusi əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır. Fabula elementləri monoloqlarda kəşiflərək, onu əsas hadisələr zəncirinin bir halqasına çevirə bildi. Professor Tahirə Məmməd bu monoloqları klassik Şərq maarifçiliyinin ənənəvi didaktikasından irəli gələn bir xüsusiyyət kimi izah edir [58, s. 131]. Fabulanın monoloqlarda verilməsi Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” pyesində daha aydın müşahidə olunur. Məsələn, fabulanın əsas elementlərindən sayılan peripetiya (tanıma) bu pyesdə monoloq vasitəsilə həyata keçir. Aqşinin səsinə eşidən Elxanın uşaqlıq xatirələri monoloq vasitəsilə çatdırılır. Bu pyesdə fabulanın finalı da (Elxanın qardaşı Aqşinin müsəlmanlığı qəbul etmə təklifinə rədd cavabı) məhz Elxanın monoloqu ilə verilir.

Sosialist quruluşun siyasi və eyni zamanda mədəni meydanı ələ keçirməsi dövrün diqtəsi ilə yaranan mətnlərdə də müəyyən keyfiyyət dəyişikliyinə gətirib çıxartdı. Sırf siyasi rejimin tərənnümü ilə məşğul olan müəlliflər nə haqda danışmaq azadlığından məhrum olduqları üçün “razılaşdırılmış” hadisələrdən necə danışmağı daha üstün tuturdular. Süjetin ön plana keçərək fabulanı ikinci plana atması bu dövr dramaturgiyasının əsas xarakterik cəhətlərindəndir. Çünki rejimin hakim cərəyanı kimi bərqərar olan sosializm realizminin diqtə etdiyi mövzular mətnin məlum istiqamətini, öncədən təyin oluna bilən gedişatlarını tələb edirdi: sovet insanının həyatından bəhs edən mətnlərdə dövrün tələblərindən geridə qalmış obraz əsl sovet

adamı ilə qarşılaşdırılır. Sovet ideologiyasına uyğun “maariflənmə”, siyasi tendensiyalaşma prosesinin aparılması nəticəsində kolxoz, yeni həyat, yeni quruluş qalib gəlir. Cəfər Cabbarlının “Sevil”, “Almaz”, “Yaşar” dramlarında hadisələrin necəliyindən asılı olmayaraq müəllif münasibəti dövrün sosial-siyasi sifarişinə uyğunlaşdırıldığından final mütləq xoşbəxt sonluq tələb edir, hərəkət onunla yekunlaşır və qapanır.

Qapalı fabula tipinin hökmranlığı siyasi təzyiqlərin azaldığı dövrə qədər davam etdi. Sovet ideologiyasının yumşalmağa başladığı istiləşmə dövrü mətnlərdə də nisbi sərbəstliyə gətirib çıxarırdı. İnsanın daxili yaşantılarını önə çəkən lirik-psixoloji dramlar adından görüldüyü kimi lirikanın fabulasını dram əsərlərinə gətirməyə çalışdılar.

XX əsrin əvvəllərində siyasi mühitin təsiri ilə kifayət qədər qəhrəmanlıq motivli, inqilab əhval-ruhiyyəli dramların ortaya çıxması fabulada uzun müddətli hadisələrin inikasına, nəticədə isə dramaturgiyanın klassik üç vəhdət qanununun – vahid zaman, məkan, hərəkət birliyinin pozulmasına gətirib çıxartmışdı. Nəcəf bəy Vəzirov “Keçmişdən qaçaqlar”, Cəfər Cabbarlı “Od gəlini”, “Trablis müharibələri”, “Nəsrəddin şah” dramlarında geniş spektrli hadisələri dramaturgiyanın çərçivəsinə salaraq epos, dastan fabulasının dram əsərlərinin fabulasına gətirilməsində müstəsna rol oynamışlar. Lirik fabulanın dramaturgiyaya gətirilməsi nəticəsində isə, əksinə, fabula zamanının qısalması müşahidə edildi. Lirik-psixoloji dramlarda gözünü fabuladan uzaqlaşma fabulanın quruluşuna da təsirsiz ötürmədi. Fabulanın davam etmə müddəti demək olar ki, minimuma enməyə başladı. Lirik haşiyələr, keçmişə xəyali dönüş, qəhrəmanın daxilən ikiləşməsi fabula dinamizmini istər-istəməz azaltmağa başladı. Məsələn, Bəxtiyar Vahabzadənin “İkinci səs” pyesində hiss və ağılın qarşıdurması timsalında Rəşad və Arzunun ikiləşməsi, lirik parçalar, daxili monoloqlar əsas hadisələr zəncirinin xaricində cərəyan edərək süjetin zənginləşməsinə xidmət göstərir, nəticədə fabulanın ləng inkişafı müşahidə edilir.

Müasir dramaturgiyada isə fabulanın mahiyyəti kifayət qədər dəyişikliyə uğramışdır. Təbii ki, ədəbiyyatda baş verən istənilən dəyişiklik cəmiyyətdə gedən proseslərlə sıx bağlıdır. Xaotiklik, dağıdıcılığa meyil, qeyri-sabit vəziyyət özünü

ədəbi mətnlərdə də göstərməyə başladı. Müvafiq olaraq dram əsərləri də sistemli hadisəli mətn olmaqdan uzaqlaşaraq, hadisəsizliyə meyil, məqamın yaratdığı fəaliyyət, “biranlıq hadisə”, açıq finallar, qeyri-sabit struktur kimi keyfiyyətlər qazandı. Dialoqlar mükəllimədən çox monoloqların növbələşməsi təsiri bağışlamağa başladı.

Dünya dramaturgiyasında müəyyən bir mərhələdən sonra avanqard-eksperimental cəhdlər nəticəsində nəinki fabulanın, bir çox elmi-nəzəri kateqoriyaların heç də sabit olmadığı məlum oldu. Dünya praktikasının öyrənilməsi prosesi sürətləndikcə Azərbaycan dramaturgiyasında da sözügedən meyillər özünü göstərirdi. Müvafiq olaraq klassik Azərbaycan dramaturgiyasından fərqli olaraq müasir dramaturgiyada da fabulanın funksiyasında bir dəyişiklik müşahidə edilməyə başladı.

Yeni dövr dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətlərindən biri də monodramların geniş yayılması oldu. Bir çox tədqiqatçılar məhz monodramı ənənəvi dram strukturuna qarşı qoyaraq, yeniləşməyə gedən yolda əsas istiqamət kimi götürdülər. Vsevolod Meyerholdun qeyd dəftərçəsindən tapılmış Nikolay Yevreinovun monodrama dair mühazirəsi keçmiş postsovet məkanında bu barədə ilkin əsaslı müddəalar kimi qəbul edilir. Məhz Yevreinov monodramı “klassik dramın strukturunu aradan çıxarmağa qadir yeni dram arxitektonikası” kimi təqdim etmişdir [106, s. 6]. Bu yeni arxitektonika fabula quruluşundan da yan keçə bilməzdi. Dünya dramaturgiyasında geniş yayılan monodramlar Azərbaycan dramaturgiyasında da özünə yer etməyə başladı və fabula səviyyəsində köklü dəyişikliklərə gətirib çıxartdı. Monodramda fabula hərəkət ardıcılığından yox, qəhrəmanın nitqindən asılı olduğundan, avtomatik olaraq təhkiyəçi mərkəzə keçirdi. Yevreinov bunu “fəaliyyətin vahid subyekti” adlandıraraq, “yeni dram” anlayışının yaranmasına böyük təsir göstərmişdi. Məsələn, Elçinin “Su” pyesi mozaik təhkiyəyə malik olduğundan obrazın ardıcıl nitqindən fabulanı müəyyənləşdirmək mümkün deyil. Bu pyesdə fabulanı təhkiyəçinin nitqinə yox, remarkalara əsasən üzə çıxarmaq olur. Qadının nitqi irihəcmli olsa da fabulaya daxil ola bilmir. Bu monodramda nitq uzun küyə bənzəyir.

Absurd pyes müəllifləri Samuel Bekket, Ejen İoneskonun yaradıcılığında klassik fabula mexanizminin yoxluğu artıq yeni tipli dramaturgiya qaydaları formalaşdırmağa yönəlmişdir. Dünya ədəbi-nəzəri fikri ilə tanış olan dramaturqlarımızın eksperimentləri də fabula tiplərinin zənginləşməsinə, nəticədə fərqli məntiqə əsaslanan mətnlərin yaranmasına gətirib çıxartdı. Demək ki, dramaturgiyanın daxili məntiqi fabulanın təkamülündən də birbaşa asılı olmuşdur. Yeni dövr dramaturgiyanı nisbətən dəqiq xarakterizə edən cəhətlərdən biri kimi “hərəkətsiz hərəkət” prinsipinin önə keçməsi, pyesdə baş verən hadisələrin gözünü fabula yaratmaqdan yayınmağına gətirib çıxartdı. Məsələn, Kamal Abdullanın “Kim deyib ki Simurq quşu var imiş?” pyesində fabula mətn boyu səpilib. Mətnin ortasındakı replikada (Kapitana ünvanlanan: Yenə İnstitutdasan?.. Kiçik elmi işçi? sualı fabulanın başlanğıcını təşkil edir), remarkalarda ara sıra fabula gözə dəyir və oxucu bu səpilmiş parçaları özü yığıb məntiqi ardıcılığı qurmalı olur. Kapitanın (əslində elmi işçinin) kiçik otağında özünə oyun qurması, Səslə görüşü və sonda Səsin ardınca ulduzlara getməsi əsas fabulanı təşkil edir. Lakin bütün pyes boyu davam edən nağıl-tamaşa fabula strukturuna daxil olmur. İqor Çistyuxinin sözləriylə desək, *fabula “hərəkət (fəaliyyət) çərçivəsindən kənar” cərəyan edir* [140, s. 86].

Fabulanın əsaslandığı iki prinsip - xronoloji ardıcılıq və möhkəm səbəb-nəticə əlaqəsinin pozulması onun strukturuna da ciddi təsirsiz ötüşmədi. İqor Çistyuxinin də qeyd etdiyi kimi, *“bir çox müasir əsərlərdə fabula ikinci plana keçir və beləliklə öz təşkilati funksiyasını itirir”* [140, s. 88]. Yazıçı-dramaturq Elçinin yaradıcılığında xüsusi bir mərhələyə çevrilmiş absurd pyeslər “fabuladan qurtuluşa cəhd” kimi də xarakterizə edilə bilər. Məsələn, müəllif “Hövsan soğanı” pyesində ana fabulanı fraqmentar dialoqlar, ümumi hay-küyün içində əridərək, hər söhbətin öz mikrofabulasını qurur. “Mehmanxana nömrəsində görüş”, “Xüsusi sifariş”, “Qisas” pyeslərində fabulanın həcmi maksimum qısaldılaraq iki şəxsin görüşməsi çərçivəsinə salınır, daha çox dialoqların, replikaların sosial-siyasi, fəlsəfi mahiyyəti qabardılır.

Bitkin fabulanın əsas tələblərindən olan məntiqi finalın aradan çıxması da yeni dövr dramaturgiyasının tendensiyalarından sayıla bilər. İqor Çistyuxin pyesdə “açıq forma”dan söz açarkən fabulanın öncəki funksiyasını itirdiyini ön plana çəkir, “açıq

forma”nı hadisələr zəncirinin monoton cərəyan etməsinə qarşı qoyur [140, s. 127]. Eko isə “açıq final” əvəzinə “açıq fabula” terminini işlədir və avanqard mətnlər üçün tipik hesab edir [145, s. 64].

Elçinin “Mehmanxana nömrəsində görüş” pyesində eyni fabula elementlərinin təkrarlanması halqavari kompozisiya yaradır: hadisəni dünyənə salan çətin unudulması dövrü olaraq təkrarlanır. Fabulanı belə təsvir edək: birinci qonağın gəlişi-ikinci qonağın peyda olması-ikinci qonağın çətiri götürüb otağı tərk etməsi-ikinci qonağın yenidən peyda olması.... Bu təkrarlanan ardıcılıq sonda açıq final yaradaraq çıxılmazlığın bədii obrazını cıza bilir. Labirintə düşmüş təsiri yaşadan fabula elementləri pyesin açıq finalını şərtləndirir, mətnin sonsuza qədər davam edəcəyi təəssüratı yaradır.

İqor Çistyuxin “açıq forma” pyeslərində həqiqətə uyğunluq prinsipinin pozulduğunu, müvafiq olaraq qrotesk, parodiya üsulları, apartedən sürəkli istifadənin önə çıxdığını xüsusi qeyd edir [140, s. 128]. Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesində qrotesk, “açıq final”, “dialoqlararası anlaşılmazlıq”, apartenin fabula mexanizminə daxil ola bilməsi kimi faktları aydın müşahidə edirik.

Təbii ki, yeni fabula tipi tez-tez müraciət edilən bir struktur olsa da tam hakim mövqeyə malik deyil. Paralel olaraq kifayət qədər klassik fabula quruluşuna riayət olunan pyeslər mövcuddur. Qarabağ müharibəsi və müharibənin yaşatdığı ağrı-acılar, problemlər tarixi dram janrına müraciəti aktuallaşdırdı və bu mövzuda yazılan dram əsərlərində ənənəvi strukturun qorunub saxlanması mühüm məsələyə çevrildi. Günümüzdə vətəndaş məsuliyyəti kimi yük daşıyan, günün problemini tarixi hadisələrin dili ilə şərh etməyə çalışan dramaturqlar da qalibiyyət finalı və açıq final arasında seçim etməyə üstünlük verirlər.

Lakin müasir dramaturgiyada fabula səviyyəsində gedən bu dəyişikliklər heç də məzmunusuzluğa, əsassız dağınıqlığa yol açmır. Fikrimizcə, əksinə, üst qatda olan xaotiklik, zahiri məntəqsizlik daha dərin, sabit və məntiqi fabula strukturunun mövcudluğunu tələb edir. Nədən ki, gözünü hadisəlilik, latent hərəkətlə əvəz olunur. Umberto Ekonun “mövcud olmayan struktur” barədə qeyd etdiyi “strukturun mövcud olmadığı haqda təsəvvür yaratmaq üçün mətn güclü daxili struktura malik olmalıdır”

ifadəsi, düşünürük, tamamilə fabulanın da strukturuna aid edilə bilər. Həmçinin, teatr nəzəriyyəçisi Yuriy Barboy da müasir teatrın fabulanın təzyiqindən qurtulduğunu qeyd etsə də, öz əsas prinsipinə - müxtəlif təbiətə malik elementlərin vahid, bədii cəhətdən bütöv əsərdə birləşməsinə sadıq qaldığını fikrini irəli sürür. [89, s. 42]. Nəticədə, müasir dramaturgiyada müşahidə etdiyimiz, ilk baxışda dağınıq, fraqmentar, qeyri-sabit təsir bağışlayan fabulanın əsasında daha möhkəm məntiqə və qaydalara əsaslanan fabulanın durduğunun şahidi oluruq.

1.2.3. Konflikt. Süjet nəzəriyyəsinin əsas anlayışlarından olan hadisə süjetin vahidi olub əks qüvvələrin toqquşması zəminində meydana çıxır. Məhz bu səbəbdən süjetin əsasında konflikt dayanır. “Süjetin inkişafında konfliktin – bir-biri ilə mübarizə aparən tərəflərin mövcudluğu labüddür” [22, 39]. Konfliktin əyani şəkildə strukturu Hegel triadasında özünü göstərir: mübarizənin başlanğıcı, mübarizənin gedişatı, mübarizənin nəticəsi. Müasir dramaturgiyada bu ardıcılıq bəzən pozula bilər, başlanğıc, gedişat və nəticə mərhələlərinin yeri dəyişilir. Danil Al bu tipli konflikt inversiyasını kəskin süjetli mətnlərə aid edir [85, s. 16].

Dram nəzəriyyəsinin əsas anlayışlarından olan konflikt semiotik baxımdan dövrün mədəni mənzərəsini, insanın fərdi və ictimai problemlərinin toqquşma məqamını özündə kodlaşdıran bir anlayışdır. Bu baxımdan konflikt təkcə klassik ədəbiyyat nəzəriyyəsində qəbul edilən kimi dramın hərəkətverici amili deyil, o həm də cəmiyyətin şüurunda gedən daimi mübarizənin maddiləşmiş formasıdır. Bu anlayış latın dilindəki *conflictus* – toqquşma sözündən yaranmış və mətdə ziddiyyətin, əks qütblərin mənafələrinin toqquşması olaraq bir çox alimlər tərəfindən tədqiqat obyektinə çevrilmişdir. Tədqiqat metodumuz olan semiotik yanaşmanın isə digər yanaşmalardan əsas fərqi ondadır ki, bu metod hadisələrə kodlar, işarələr vasitəsilə şifrələnmiş çoxqatlı bir sistem kimi yanaşır: konflikti təkcə mətdəxili, personajlararası toqquşma kimi yox, özündə sosial, mədəni, ictimai kod daşıyan bir sistem kimi təhlilə cəlb edir.

Dramaturji konfliktin müəyyən mədəni əsasları olmalıdır. Bu əsaslar isə etnopsixologiya ilə sıx bağlı olaraq öz dövrünün mədəni kodlarının diqtə etdiyi qanunlar üzərində qurulur. Şəxsiyyətlərarası, qruplararası ziddiyyətlər müəyyən

səbələrdən doğa bilir: siyasi, mədəni, baxışların üst-üstə düşməməsi, ictimai-sosial münaqişələr və s. Məhz insan psixologiyası ilə birbaşa əlaqəli olan konflikt kateqoriyası semiotikada ayrıca kod kimi qəbul edilir. Dram əsərlərindəki konflikt həm personajların (toqquşma tərəflərinin) kimliyinin açılmasına, həm də qoyulmuş problemin mahiyyətinin üzə çıxarılmasına yardım edən çoxqatlı koddur.

Tədqiqatçılar dünya dramaturgiyasında toqquşma tərəflərinin dəyişməsinə görə konfliktin müxtəlif mərhələlərini üzə çıxarıblar. Ziddiyyətin tərəflərinə nəzər salsaq: Qədim yunan dramaturgiyasında: şəxsiyyət və ali qüvvələr; Qədim Roma dramaturgiyası: insanın məişətdaxili konfliktləri; orta əsrlər: insan – Allah; İblis, insan – Cənnət; cəhənnəm; intibah dramaturgiyası: İnsan – çərçivələr (cəmiyyət, ailə, kral); klassisizm – ağıl (rasional davranış) və hisslər (irrasional davranış); maarifçilik – elm və ağıl – köhnə düşüncəli cəmiyyət; romantizm – ideal və həqiqət; realizm-naturalizm – sosial qeyri-bərabərlik; simvolizm – insan-mühit həqiqətləri; sosrealizm – insan-kommunizm, insan – kapitalizm; epik teatr – real-teatral; absurd – insan mahiyyəti və mövcudluğu arasında olan konflikt tiplərini müəyyənləşdirmək olar [140, s. 64].

Azərbaycan dramaturgiyasında təbii ki, yuxarıda adı çəkilən konflikt tiplərinin hamısı istifadə edilməmişdir. XIX əsrdə əsas qoyulmuş milli dramaturgiya öncəki mərhələlərdən keçməyərək birbaşa maarifçi realizm dayaqları üzərində bərqərar olmuşdur. Maarifçi realizmin konflikti isə köhnə düşüncəli cəmiyyət və elmin, ağılın daşıyıcısı olan yeni tipli insan arasında idi. Bu konfliktin ən bariz nümunəsi kimi Mirzə Fətəli Axundzadənin “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Dağılan tifaq”, Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti Fəxrəddin” əsərlərini göstərmək olar.

Bəzən bu xətt tam da köhnə düşüncə ilə elmin qarşılaşdırılması üzərində qurulmur. Yeniliyi, ağılı, düşünmə cəsarətini, adi hüquqları qoruma cəhdini təbliğ edən hər hansı cəhət, məqam əks qütbə çevrilir. Məsələn, Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-xırs quldurbasan” komediyasında Tanrıverdi tənbəlliyin, ətalətin, köhnəliyin təmsilçisi kimi çıxış edir. Ona qarşı duran Bayram isə heç də elmin, maarifçiliyin daşıyıcısı deyil. Bu məqamda maarifçilik məişət məsələlərində

göstərilən hünərlə əvəz edilir. Tədqiqatçı Cavanşir Yusifli də bu məqamda maarifçi dünyagörüşünə uymayan bu məqamı haqlı olaraq xalqın davranış psixologiyasına bağlayır: “Quldurluğa getməyəni sevməmək detalı (motivi) artıq dar bir məişət elementi deyil, komediyanın bütün struktur-kompozisiya vəhdəti sübut edir ki, onun fonunda ən adi gerçəklər belə necə mənalanır... Biz əvvəllər də qeyd eləmişdik ki, bütün səsləşmələrə rəğmən, Axundzadə “Təmsilat”ının diqqətlə oxunuşu bizi getdikcə daha çox inandırır ki, burada maarifçi bədii təfəkkürün məntiqinə qarşı bir müxalifət var. O motiv Azərbaycan gerçəkliyi üçün o zaman ən adi hadisələrdən biri idi, davranış psixologiyasını müəyyənləşdirən bir stereotip idi” [80, s. 191-192]. Bu tip stereotiplərin formalaşmasında isə əsas rolu cəmiyyətin kollektiv şüurunda, şüüraltında mövcud olan arxetip-obrazlar (bu məqamda qəhrəman, xilaskar quldur) durur.

Tənqidi realizmin əsas məqsədlərindən olan kütləvi çatışmazlıqların ifşası yolu ilə dəyişikliklərə nail olmaq konfliktin mahiyyətində də özünə yer tutmuşdur. Bu baxımdan Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər”, “Dəli yığıncağı” tragikomediyaları çox tipikdir. Bu əsərlərdə gözünü konflikt demək olar ki, müşahidə edilmir. Zidd tərəflər – Kefli İskəndər və “ölülər” arasında açıq mübarizə, toqquşma demək olar ki müşahidə edilmir: ikinci tərəf yalnız birinci tərəfi zərərsizləşdirməklə məşğul olur. Professor Tahirə Məmməd maraqlı bir məqama toxunaraq bu dramların konfliktini monoloqdakı konfliktə bənzədir: *“Ölülər” və “Dəli yığıncağı”nın konflikti öz strukturuna görə monoloqa bənzəyir. Burada monoloq drammatizmi var. Monoloq birtərəfli, qarşılıq verəni olmadan, öz dramatik yükü ilə hər hansı bədii funksiyanı yerinə yetirən vasitə şəklində gərgin anlarda meydana çıxdığı kimi, bu əsərlərin də konfliktinin ikinci tərəfi arxa planda olsa da, ikitərəfli konfliktlərdən daha gərgin dramatik vəziyyətləri öz üzərində toplayır*” [58, s. 190].

İnsan idealları və real həyat həqiqətləri arasındakı ziddiyyətdən doğan hadisələr, milli romantizm cərəyanının aparıcı mövzusunı təşkil edirdi. Maarifçilik cərəyanının aparıcı xətti olan ağıl kultu öz yerini insan təbiətindən irəli gələn hiss və həyəcana verir, tarixi keçmişlə öyünmə, onu ideallaşdırmaya gətirib çıxarır. Konflikt

qəhrəmanla birbaşa əlaqəli olduğundan dövrünün insan psixologiyası, münasibətlər sistemindən qaynaqlanır. Professor Yaşar Qarayev də qeyd edirdi ki, romantik faciələrdə *“dramatik inkişafın əsasında məhz fikrin hərəkəti, fəlsəfi sistemlər, ideyalar, toqquşan təzadlı həqiqətlər dayanır”* [50, s. 96]. Cəfər Cabbarlının milli teatr haqqında təsəvvürlərini həyata keçirən qəhrəmanı Oqtay Eloğlu xəyalındakı ideallar uğrunda reallığa qarşı gəlir, reallıq və həqiqət arasındakı uçurum qəhrəmanın ruh aləminə, davranışlarına da sirayət edir: *“Süni, hər şey süni. Axı neçindir bu süni bəzəklər? Zavallı bəşəriyyət, neçin həqiqəti gizlədirsiniz?”* [9, s. 270] deyərək həqiqət və gerçəklik, həm də ideal arasında uçuruma aydın işarə edir. Bu mənzərə dövrünün siyasi-ictimai proseslərini, qəhrəmanın, eyni zamanda müəllifin sivil millət kimi formalaşması arzularının fonunda həqiqi prosesləri izləməyə imkan verir.

Sosializm realizmi şəraitində ədəbiyyatın siyasi çarxın *“təkərcik və vintciyinə”* çevrilməsi ən böyük zərbələrdən birini də dramaturgiyanın əsası olan konfliktə vurdu. *“Uzun illər ərzində inqilabın qələbəsinin tərənnümü nəticəsində ədəbi ənənədən sapınmış, ziddiyyətdən məhrum olmuş milli dramaturgiyamızın passivləşməsi dövrün reallığıdır”* [13, s. 10] fikri də konfliktin zəifləməsinin bütövlükdə dramaturgiyaya təsirinin sübutudur.

Sosialist realizmi prinsiplərinə uyğun olaraq konfliktin hakim-məhkum quruluşlu sinifli formasiyalara yönəlməsi və sovet hakimiyyətində artıq siniflərarası qarşıdurmanın aradan qaldırılması, cəmiyyətin inqilabi inkişafının ədəbiyyatda təbliği konfliktin strukturunda və məzmununda ciddi dəyişikliklərə yol açdı. *“Əsasında marksist estetikanın dayandığı...sosialist realizmi ədəbi prosesi kommunist ideologiyasına istiqamətləndirməklə, əslində bədii təfəkkürü çərçivəyə salırdı”* [15, s. 166] fikri də sözügedən metodun və estetikanın bədii və humanitar fikrə təsirinin göstəricisidir. Sovet ədəbiyyatşünaslığında konfliktsizlik nəzəriyyəsi bir termin kimi mütəmadi olaraq işlədilirdi. Tədqiqatçı alim Aqşin Dadaşzadə bu nəzəriyyənin *“müəyyən siniflərin ləğv edilməsini (həm də sinfi ziddiyyətləri) bir məqsəd kimi qarşısına qoyan”* sistemin nəticəsi kimi ortaya çıxdığını qeyd edir [14, s. 41]. Amma bu, o demək deyil ki, sosrealizm dramaturgiyasında konflikt yox idi. Sadəcə, bu,

siyasi ideologiyaya xidmət edən planlı konflikt olduğundan həlli prosesi və nəticəsi öncədən təxmin edilə bilinirdi.

Modernist ənənələrdən bəhrələnən dramaturgiya açıq, kəskin ziddiyyətdən uzaqlaşmağa, xarakterlərin toqquşmasından daha çox növbəli fikir mübadiləsinə meydan açmağa başladı. Ancaq bu o fikrə gəlməyə əsas vermir ki, müasir dövrdə yazılmış dram əsərləri konfliktdən tam məhrumdurlar. Sadəcə, konflikt öz mahiyyətini dəyişmişdir: əgər öncəki dövrlərdə sosial, ideoloji fərqliliklər ziddiyyətə gətirib çıxarırdısa, modernizmin konflikti estetik əsas üzərində meydana çıxır. Əgər maarifçi realizmdə açıq konflikt hökm sürürdüsə, modernizm və postmodernizmdə konflikt ötrə replikalarda, apartədə gizli cərəyan edir. Postmodernist dramaturgiyada bəzən konflikt fabuladan öncə də baş verə bilir və nəticədə dramın arxitektonikası konfliktə nəzərən qurulur. Məsələn, Kamal Abdullanın “Hərdən mənə mələk də deyirlər” pyesində gözünü konflikt demək olar ki, mövcud deyil. Pyesin konflikti fabuladan öncə baş verdiyindən, yalnız retrospeksiya vasitəsilə ziddiyyətin mahiyyəti aydınlaşır.

Konkret əks-qütblərin olmaması ilə müşayiət edilən, mücərrəd, bəzən isə absurda dirənən konflikt tipinə Elçinin, Afaq Məsudun bəzi dramlarında rast gəlmək olur. Məsələn, Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesində Gültəkin Sarabskayanın konflikti öz daxilində – keçmiş aktrisa həyatı ilə bugününün toqquşması zəminində üzə çıxır.

Əgər Hegel konfliktin həlli ilə harmoniyanın bərqərar olması fikrini irəli sürürdüsə [99, s. 173], modernist dramaturgiya həll olunmaz, bəzən isə absurda dirənən konflikt tipləri ilə disharmoniyanı önə çəkir.

Antik dövrdən başlayaraq bugünə qədər ziddiyyət tərəfləri məhz həmin ziddiyyətin mahiyyətini təyin edib. Buradan belə nəticə çıxır ki, konflikt məhz insan təsəvvürünün qütblərini müəyyənləşdirir. Nümunələrdən görüldüyü kimi, ədəbi-mədəni cərəyanlar bir-birini əvəz etdikcə konfliktin tipi də dəyişir. Bu dəyişikliklər dramaturgiyanın məzmun qatı ilə bərabər üslubuna, strukturuna da təsirsiz ötüşür. Bu baxımdan mətndəki konflikt tərəflərinin və səbəblərinin təhlili dövrün ictimai-mədəni vəziyyətini işıqlandırmaqla yanaşı, cəmiyyətdə, insanların şüurunda özünə

yer etmiş kodların yeniləri ilə əvəzlənmə məqamlarını müəyyənləşdirməkdə də yardımçı ola bilər.

1.3. Dram əsərlərində informasiyanın ötürülməsi mərhələləri. Semiotika sahəsində aparılan tədqiqatlarda önəmli yerlərdən birini də informasiya mübadiləsi prosesi tutur. Mətnin poetik özəlliklərindən əlavə sırf məlumatötürmə funksiyası semiotik tədqiqatlarda adresat-adresant münasibətlərinin aydınlaşdırılması, kodlaşdırma-deşifrə probleminin çözülməsi məqsədilə təhlil edilir.

Dram və teatrın semiotikasına dair tədqiqatların müəllifi Keyr Elam dramın informasiya ötürməsi məsələsinə fərqli bir rəkursdan yanaşır: o, dramı informasiya materialı kimi qəbul etməkdən tamamilə uzaqdır: *“Baxmayaraq ki, biz teatra tək-cə başqa “dünya”lar haqda məlumat almağa getmirik. Lakin, biliyin bu növü də güclü faktor sayılır. Biz dramaturji məzmununu mükəmməl bildiyimiz pyesə asanlıqla dəfələrlə baxa bilərik.. faktdır ki, müəyyən pyes və ya tamaşaya marağımız təklif edilən aktual “ötürülmüş bilik”lərin əldə edilməsi ilə tükənmiş, deməli, burada teatral mesajın işlək əsas olduğu fərqli məlumat səviyyəsi var”* [151, s. 24].

Rus tədqiqatçısı Nina Valqina “Mətn nəzəriyyəsi” kitabında mətnin informasiya daşması məsələsinə iki istiqamətdən yanaşır. Müəllifə görə, daha əvvəl məlum olan informasiya ilə yeni çatdırılan informasiyanın nisbəti mətnin keyfiyyətini müəyyənləşdirir: *“Mətndəki informasiyanın ümumi miqdarı mətnin informasiya zənginliyidir. Ancaq yeni informasiya daha dəyərli, yəni pragmatik olub sırf mətnin informativlik göstəricisidir. İnformasiya zənginliyi mətnin keyfiyyətinin mütləq göstəricisidir, informativlik isə nisbi anlayışdır: belə ki, mətnin informativliyi potensial oxucudan asılıdır”* [96, s. 152]. Məsələn, bu mənada Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Xəyalat” pyesi informasiya zənginliyinə malik olsa da, informativlik baxımından Axundzadə mətninə söykənir. Məlum olduğu kimi, pyes Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyalarının qəhrəmanlarının müəlliflə - Axundzadə ilə görüşündən bəhs edir. Qəhrəmanlar Axundzadə traktovkasının bütün xüsusiyyətlərini özündə saxlayırlar. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev isə ayrı-ayrılıqda təqdim olunmuş ideyaları vahid traktovkaya – Axundzadə komediyalarının ana xətti olan maarifçiliyin təbliğinə cəlb edir. Obrazlar – Hatəm-xan ağa, Hacı Qara, Dərviş Məstəlişah, Molla

İbrahimxəlil xarakter baxımından Axundzadə mətnindəki orijinallığı qoruyur, yalnız düşükləri vəziyyətin fərqliliyi ilə seçilir.

Axundzadənin komediyaları ilə tanış oxucu bu pyesdə artıq ona daha əvvəl məlum olan informasiyanın fərqli traktovkasını müşahidə edir. Komediylarla tanış olmayan oxucu üçün bu pyes informativ xarakter daşıyır.

Bədii informasiyanın emalı və ötürülməsinin özünəməxsus sxemi mövcuddur ki, məhz bu sxemi qavrayan oxucu mətndəki kodları qəbul edə bilər. Mərhələli şəkildə ötürülən informasiya oxucuya hadisələr zəncirini izləməyə, səbəb-nəticə əlaqəsini üzə çıxarmağa imkan verir. Xüsusilə, dram əsərləri quruluşca akt, səhnə, pərdə kimi hissələrə ayrılaraq ümumi informasiya yükünü qruplaşdırır.

Mixail Lotmanın fikrincə, *“istənilən düzgün qurulmuş mətnə informasiya yükü əvvəldən sona getdikcə azalır, hadisələrin baş vermə ardıcılığını əvvəlcədən təxmin etmə ehtimalı isə artır”* [118, s. 133]. Təbii ki, bu müddəa bütün mətnlərə istisnasız olaraq aid edilə bilməz. Xüsusilə, modernizmin ortaya çıxardığı eksperimental mətnlərdə informasiya yükünün qeyri-taraz paylanması şahidi olur. Lakin klassik dram nəzəriyyəsinin tələblərini ödəyən mətnlərdə Lotmanın yuxarıdakı fikrini istinad nöqtəsi kimi qəbul etmək və araşdırmanı məhz bu istiqamətdə aparmaq mümkündür.

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

informasiya məhz ekspozisiyada verilir, nəticədə ekspozisiya çıxış nöqtəsi rolunu oynayaraq daha tutumlu informasiyanı özündə ehtiva edir.

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

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

Dram əsərlərində ilkin informasiya digər janrlarda olduğu kimi müəllifin və mətnin adına ötürülür. Ancaq tədqiqatçı Natalya Olizkonun qeyd etdiyi kimi, “mətnin adı paratekstin mətnöncəsi vahidi kimi nisbi muxtariyyətə malikdir” [122]. Sırf dram əsərlərinə xas mətdaxili informasiya isə “iştirak edənlər” başlığı altında verilir. Məhz bu hissədə oxucu mətnə qarşısına çıxacaq obrazlarla tanış olur. “İştirak edənlər”, “Məclis əhalisi”, “Məclisdə olanlar”, “Məclis adamları”, “Əşxas”, “Əhli-məclis” və s. adı altında verilən hissədə oxucu mətnə giriş edir, alacağı informasiyanın bazasını formalaşdırır. Bu hissə ilkin kodlaşdırmaya aid edilə bilər. Yuri Lotmanın da göstərdiyi kimi, oxucu ən çox yeni informasiyanı məhz bu hissədə alır. Getdikcə bu yeni informasiya kompozisiya elementləri üzrə paylanılır. Fikrimizcə, dram əsərlərində “iştirak edənlər” hissəsi də ekspozisiyaya daxildir və şərti olaraq “ilkin ekspozisiya” adlandırıla bilər. Çünki informasiyanın qəbulu məhz bu hissədən başlayır.

Bəzən müəllif obrazları özü qruplaşdırmır, sonradan mətnin üzə köçürülərkən həmin hissə əlavə edilir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ər” komediyasında “İştirak edənlər” hissəsi sonradan artırılıb [61, s. 555]. Hüseyn Cavidin “Peyğəmbər”, Cəlil Məmmədquluzadənin “Lənət” dramlarında da bu hissəyə rast gəlmək olmur.

“İştirak edənlər” hissəsi də informasiya tutumuna görə müxtəlif olur. Postmodern dramaturgiyada artıq iştirak edənlər konkretlikdən uzaqlaşır, daha ümumi xarakter kəsb edir. Minimum informasiyalı olaraq Kamal Abdullanın “Bir, iki

bizimki” pyesini göstərmək olar. “Kişi”, “Qadın”, “Oğlan səsi”, “Qız səsi”ndən ibarət obrazlar əlavə təqdimata ehtiyac duymur və beləliklə təqdim edilmiş situasiyanın daha geniş kontekstdə qavranmasına şərait yaradır. Pyesin daxilində qadının adı sırf məlum qafiyəni tamamlamaq xatirinə (yeddi-səkkiz – Firəngiz) çəkilir.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında maraqlı imzalardan olan Rəhman Əlizadənin pyeslərini dastan, xalq tamaşaları, aşıq-ozan kökü üzərində modernist gəzişmələr də saymaq olar. Müəllifin “Laləli düzən” pyesində iştirakçılar özləri-özlərini təqdim edirlər ki, bu da ənənəvi müəllif təqdimatından xeyli fərqlənir. Obrazların bu tipli özünü təqdimatında nəinki statistik məlumatlar verilir, hətta münasibətlər sisteminin ilkin kodları da ötürülür. Müəllifin Carçı, Aşıq kimi obrazları meydan tamaşalarından çıxmış təsiri bağışlasa da, digər iştirakçı personajlar öz aktiv müdaxilələri ilə daim bu dominantlığa iddialı obrazları təsvirdən uzaqlaşmağa, hadisəliliyə yönləndirirlər.

Elçinin “Mənim ərim dəlidir” pyesində iştirak edənlər bölümündə təkcə obrazların ad və görünüşü, statusu yox, həmçinin baş verəcək bəzi hadisələrin ilkin kodları ötürülür:

K i ş i.

A r v a d – onun arvadı.

O ğ u l – onların oğlu; hələlik kommunistdir, amma buna baxmayaraq şəxsi məşin arzusundadır və nəhayət, öz arzusuna çatır.

Q ı z – onların qızı; Suziki sevir.

Q o n ş u – bədbəxt həmişə səksəkə içindədir.

Partiya lideri – qoca dünyanın işlərini bilməkəlməz, bir də gördün...

X a n ı m – onun arvadı; həyatını ərinin (və özünün!)siyasi mübarizəsinə həsr edib.

D o s t – indi pantürkist olub, sifətdən işə, proletariatındahi rəhbəri Vladimir İliç Leninə oxşayır.

P r o f e s s o r – keçmiş ateist, indi qatı dindar, sabah işə...bu artıq başqa bir pyesin mövzusuudur” [17, s. 251].

Nümunədən görüldüyü kimi, müəllif sərbəst yanaşma ilə obrazların xarakterlərini və dramaturji fəaliyyət sahələrini oxucuya təqdim edir.

Dram əsərlərində, əsasən, iştirak edən obrazların siyahısı təqdim edildikdən sonra remarka verilir ki, bu da dramda baş verəcək əhvalatların məkanını, zamanını, dekorasiyanı təsvir edir. Bəzi mətnlərdə iştirak edən obrazlar ilkin remarkada sadalanır. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadənin “Kısmış oyunu” pyesində iştirak edən obrazların təsviri ilk remarkada verilir: “Əhvalat vaxt olur... kəndin ağsaqqalı və mötəbər sakini Vəlisoltanın töylə otağında. Bir səmtdən oturub Vəlisoltan, papiros çəkir. O biri tərəfdən oturublar altı kəndli: Nurəli, Şirəli, Cəfər, Həsənəli, Hüseynqulu və Mustafa. Bunlardan sinndə böyük Nurəlidir ki, otuz yaşı ancaq olar” [61, s. 371]. Belə məlum olur ki, obrazlar kütləvi xarakter daşdıqda, yəni xüsusi olaraq müəyyən bir şəxsin nəzərə çarpdırılmasına ehtiyac qalmadıqda iştirak edənlər remarka hissəsində sadalana bilir. Eyni halı müəllifin “Yığıncıq” pyesində də görmək olar.

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

1.3.1. Remarka. Dram əsərlərinin əsas struktur elementlərindən sayılan remarkalar dramaturji təhkiyənin dinamikasını və rakursunu müəyyənləşdirir. Fransız dilindən tərcümədə “qeyd” mənasını verən bu termin dram əsərlərinin ayrılmaz hissəsidir.

Epik və lirik janr nümunələrindən fərqli olaraq dramaturgiyada təhkiyə personajlararası aktiv ünsiyyət prosesi ilə aparılır və müəllif ikinci plana keçir. Müəllifin hadisələrə istiqamət və təkan verməsi isə remarkalar vasitəsilə mümkün olur.

Remarkalar, demək olar ki, üç funksiya yerinə yetirir:

1. Müəlliflə (adresatla) oxucu (adresant) arasında ünsiyyət yaradır (kommunikativ funksiya);
2. Hər hansı məkan, zaman, şəxsin hal-vəziyyətini təsvir edir (təsviri funksiya) ;

3. İnformasiya vasitəsi kimi çıxış edir (informativ funksiya).

Bildiyimiz kimi, dram əsərlərində təsvirlər remarkasız mümkün deyil. Remarkalar özünəməxsus informasiya yükünə malik hissəciklər olub təsvir və təqdimat xarakteri daşıyır. Remarka dram əsərinin ayrılmaz elementidir. O zaman Freytaq piramidasının hər hansı küncü remarkalara düşə bilərmi? Başqa sözlə ifadə etsək, kompozisiyanın elementləri remarkalarda nə dərəcədə özünü göstərir? Ekspozisiya, zavyazka, kuliminasiya, razvyazka, finalın dramın remarka hissəsinə təsadüf etmə şansı nə qədərdir?

Dram əsərlərinin əksəriyyətində ətraflı ekspozisiya remarka vasitəsilə təqdim edilir. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” komediyasında ilkin remarkaya nəzər salaq: “Əvvəlinci məclis vaqe olur Təbriz şəhərində, Bağmeşə küçəsində, Hacı Qafurun imarətində. Onun bacısı Səkinə xanım pəncərə qabağında durub, qaravaşı Gülsəbanı çağırır” [4, s. 167]. Göründüyü kimi, çox vaxt giriş-remarkada pyesdə baş verəcək əhvalatın baş vermə məkanı, zamanı, obrazların ilkin vəziyyəti təsvir edilir ki, bu da oxucuya informasiyanın ilkin kodlarını ötürür.

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

“ - *Ay qardaş, bura müsəlman kəndidi?*

- *Hə, hə, görürük ki, nabaladsən.*

- *Mən Arazın o tayından gəlirəm.*
- *Xoş gəlmisən ...*” [61, 515].

Bu tipli informasiya ötürülməsini isə aktiv informasiya tipi adlandırmaq olar.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Kişmiş oyunu” pyesində isə kuliminasiyanın remarkaya təsadüf etdiyinin şahidi oluruq: *“Bu heyndə kənardan tappıltı və qiylüqal səsi gəlir, ermənilər istəyirlər qapını açıb çıxsınlar. Nurəli və Şirəli və Cəfər və Hüseynqulu bir tay sürüyürlər otağın içinə. Ermənilər qorxub çəkilib qısıllar bucağa və mat-mat baxırlar və kəndlilər tövşüyürlər”* [61, 378]. Eyni pyesdə finalın da remarka vasitəsilə çatdırıldığını görə bilərik: *“Ermənilər qaçırırlar, kəndlilər “Ədə, qoyma!” deyib ermənilərin dalısınca, erməniləri bir az qovub qayıdırlar otağa. Ölü qalxır”* [61, 381].

Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-xırs-quldurbasan” komediyasında razvyazka remarkaya təsadüf edir: *“Bir-bir başlayır adamların üzünə baxmağa. Tarverdi dalısını ona çevirir. Fok onun qolundan yapışır”* [4, 95]. Hadisələrin düyünü məhz cənab Fokun Tarıverdinə tanınması və beləliklə Bayramın şübhə altından çıxması ilə açılır.

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

Misallardan da göründüyü kimi, dram əsərlərində informasiya fərqli mərhələlərdə müxtəlif həcmdə ötürülə bilər. Bir qayda olaraq ilkin informasiyanın

həcmi daha geniş, tərkibi isə müxtəlifdir. Hər sonrakı mərhələ artıq alınmış informasiya əsasında qurulur və müxtəlif variasiyalar, fərqli vəziyyətlər təklif edilir. Nəticədə, mərhələlər adlandıqca informativlik öz yerini informasiya zənginliyinə verir. İnformasiya zənginliyindən istifadə isə sırf müəllif peşəkarlığından asılı olub mətnin poetik səviyyəsini müəyyənləşdirir.

Remarkaların informasiya tutumu məsələsi ilə yanaşı tədqiqatımızda çalışacağıq ki, remarkaların işarəvi mahiyyəti, dram əsərinin struktur təşkilində yerinə yetirdiyi funksiya ilə bağlı bəzi məqamları sırf semiotik təhlil metodu baxımından araşdıraq.

Fikrimizcə, məhz remarkalar dram əsərlərinin quruluşunda birbaşa işarəvi mahiyyətə malikdir. Təbii ki, istər ümumi strukturda, istər mövzu seçimində, obrazların nitqi və davranışlarında da işarəvilik, semiotik kodlaşdırma kifayət qədər mövcuddur. Lakin bu tip kodlaşdırma müəllif diqtəsindən məhrum olduğu üçün oxucu interpretasiyasına açıqdır. Yəni oxucu dram əsərinin strukturunda müəllifin məqsədli şəkildə yerləşdirdiyi kodu üzə çıxarmasa belə dram əsərini oxuyacaq. Və ya obrazların davranış və ünsiyyət prosesində hər hansı kiçik detalın işarəvi mahiyyətin dərinliyinə varmasa belə mütaliə prosesi baş tutacaq. Lakin remarkalarla vəziyyət fərqlidir. Remarkalar müəllifin dram mətninə əlavə etdiyi və oxucunu birbaşa olaraq istiqamətləndirdiyi hissələrdir. Əbəs yerə deyil ki, elmi ədəbiyyatda bəzən remarka termini müəllif remarkası kimi də istifadə edilir.

Antik dövr dramaturgiyasında remarkalardan daha az istifadə edilirdi. Remarkaların funksiyası əsasən personajların səhnəyə gəlişi və gedişini bildirməkdən ibarət idi. Əlavə izahlara, daxili yaşantıların, psixoloji vəziyyətin remarkalar vasitəsilə çatdırılmasına elə də ehtiyac görülmürdü. Düşünürük ki, dramaturgiyanın ilkin dövrlərində mükəllimələr, dialoqlar təhkiyəvari, bir az da didaktik səciyyə daşdığından, hadisələr daha qısa zaman və az məkanı əhatə etdiyindən remarkalar yalnız personajların dialoqa daxil olması və hadisə yerindən uzaqlaşmasına işarə edirdi. Müəllif, sanki, tamamilə mətndən kənara çəkilir, yalnız obrazların mükəlliməsi və dialoqu ön plana keçirdi. “Evmenidlər” (Esxil), “Çar Edip” (Sofokl), “Medeya”

(Evrpid) faciələrinə nəzər yetirsək görürük ki, remarkaların əksəriyyəti (80-90%) personajların, qəhrəmanların məkana daxil olması və oranı tərk etməsiylə bağlıdır.

Zaman-zaman müəllifin-dramaturqun ön plana çıxması, dram əsərlərinin teatr səhnələrinə yol açması, müasir teatrın tələblərinə uyğun olaraq təsvir və ifadə vasitələrini genişləndirməsi remarkaların işlənmə tezliyinə də öz təsirini göstərdi. Artıq remarkalarda personajların geyimi, üz quruluşu, vərdişləri, psixoloji vəziyyəti, işıq-kölgə prinsipi, müəyyən zamanın, məkanın ətraflı təsviri verilməyə başlandı. Tarixi dramların meydana gəlməsiylə remarkalar daha da zənginləşdi. Bəzən bütöv bir tarixi epoxanın xarakterik cəhətləri, tarixi şəxsiyyətin mətndənkənar fəaliyyəti barədə məlumatlar remarkaların köməyiylə verildi.

Remarkanın dram mətnində tutduğu mövqe müxtəlif istiqamətlərdən araşdırılmışdır. Bəzi tədqiqatçılar remarkanı paratekstə (mətnətrafi vahidlərə), bəziləri isə metatekstə aid edirlər. Kifayət qədər dram nümunəsi göstərmək mümkündür ki, ya süjet, ya fabula məhz remarka vasitəsilə aydınlaşır. Ona görə də düşünürük ki, remarkanın mətnətrafi vahid kimi tədqiq edilməsi düzgün deyil. O da düzdür ki, remarka birbaşa olaraq personajların ünsiyyətinə aid edilmir, dialoji nitqdən təcrid olunmuş monoloji müəllif nitqi kimi çıxış edir; “çərçivə mətn” xaricində qalaraq köməkçi funksiya yerinə yetirir. Ancaq digər paratekstoloji vahidlərdən (pyesin adı, müəllifi, epigraf, ithaf) fərqli olaraq pyesin dramaturji quruluşunda, hadisələrin gedişatında birbaşa iştirak edir. Bu səbəbdən də müasir tədqiqatlar, xüsusilə də, semiotik analiz metodu ilə aparılan araşdırmalar remarkanı, əsasən, metatekstin bir tipi kimi xarakterizə edirlər.

Metatekst əsas mətnə münasibətdə köməkçi funksiya yerinə yetirən ikinci dərəcəli mətn elementləridir. Əsərdə metatekstin funksiyası müəllifin öz mətninə hər hansı münasibətini nümayiş etdirməkdən ibarətdir. Remarka da pyesdə müəllifin əsas mətnə izahı, münasibəti, əlavə şərh olduğu üçün metatekst hesab edilə bilər. Bu metatekstin bir tərəfində adresant – müəllif, digər tərəfində isə adresat – oxucu və ya pyesi səhnəyə qoyan şəxs durur. Adresatın kimliyindən asılı olaraq remarkanın da işləklik və lazımlılıq səviyyəsi dəyişə bilər. Bir tərəfdən remarka oxucu üçün “mətn içində mətn” kimi təqdim edilir. Dram əsərinin hərəkətverici qüvvəsi olan canlı

ünsiyyət prosesi daxilində sanki kənarçıxma effekti yaradan remarkalar oxucuya ikinci dərəcəli məlumatlar bazası kimi lazım olur. Digər tərəfdən isə remarkalar səhnələşdirmə, yazılı mətnin səhnə dilinə çevrilməsi zamanı əsas istiqamətverici rol oynayır. Bu da remarkanın əsas funksiyası olan məkan və zamanın təsviri, personajın xarici görünüşü, psixoloji vəziyyəti, hər hansı ani hərəkəti, mizansəhnələrin qurulmasının ilkin məlumatlarını özündə saxlayır.

Dram əsərlərinin strukturu akt, səhnə, məclis kimi müəyyən hissələrə bölünür. Remarkalar hər növbəti akt, səhnə üçün ilkin zəmin yaradır, bir növ giriş rolunu oynayır. Bu baxımdan hadisənin məkan və zamanının müəyyənləşdirilməsində remarkanın yeri əvəzsizdir. Məkan və zamanın remarkada verilməsi oxucunu konkret bir istiqamətə, tarixi və ya psixoloji kontekstə kökləyir.

Azərbaycan dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundzadənin komediyaları geniş remarkaları ilə yadda qalır. Hər məclisin əvvəlində olan ətraflı izahlı, təsviri remarkalar mətndəki hadisələrin ilkin ekspozisiyasını verir. Ancaq bu remarkalar tək-cə ekspozisiya rolunu oynamır. Bütün mətn boyu oxucunun təkrar müraciət edəcəyi, informasiya əldə etmək üçün yenidən üstünə qayıdacağı kodlar, adətən ekspozisiya rolu oynayan remarkalarda şifrələnir. Məsələn, “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil Kimyagər” komediyasında ikinci məclisin remarkası o qədər genişdir ki, dram və təhkiyə elementlərinin iç-içə olduğu üzə çıxır. İkinci məclisin giriş remarkası Kimyagərin məskən saldığı Xaçmaz dağlarının təsviri ilə başlayır, Kimyagər, Molla Həmid, dərviş Abbasın çadırlarının, “sehrli” kürənin təsviri ilə davam edir və nəhayət personajların görünməsi və dialoqa hazır vəziyyətə gəlmələri ilə sonlanır. Düşünürük ki, Axundzadə səhnəyə qoymaq məqsədilə yazdığı komediyaları zəngin remarkalarla zənginləşdirməklə yaranmaqda olan teatra, pyesin səhnə həyatına fokuslanmışdır.

Axundzadə komediyalarına xas cəhət də məhz remarkaların metatekst təşkil etmələridir. Bu komediyalarda az sayda remarka nümunəsi tapmaq olar ki paratekstə uyğun gəlsin. Yəni remarkada elə hadisələr baş verir ki, onları köməkçi yox, əsas fabulanın tərkib hissəsi saymaq lazımdır.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi remarkalar həm də dramaturji təhkiyənin dinamikasını və rakursunu müəyyənləşdirir. Bir remarka daxilində bir neçə

keyfiyyətin verilməsi sonradan hər dəfə qısa izahat tipli remarkaların işlənməsinin qarşısını alır və nəticədə dialoqların kəsilməzliyini və sürətliliyini təmin edir. “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasının ikinci fəslində verilən giriş remarkası istər həcminə, istərsə də informasiya tutumuna görə diqqəti cəlb edir. Burada zaman (haman gündə), məkan (əvvəlinci damda), interyer (dam kilim, gəbə ilə pakizə fərş olub, bir tərəfdə un çuvalları düzülüb. Bir tərəfdə yağ dəriləri, yun məfrəşləri qoyulubdur), personajların vəziyyəti (Hatəmxan ağa oturub damın yuxarısında, fərş üstə. Arvadı Şəhrəbanu xanım ərinin sağ böyründə...əyləşibdir. Hatəmxan ağanın müqabilində qardaşı oğlu Şahbaz bəy oturub. Yun məfrəflərin birisinin üstünə bir xalça salınıb, Şahbaz bəyin sol tərəfində qoyulub, üstündə müsyö Jordan...qıçın qıçı üstə aşırıb), personajların fəaliyyəti (Şahbaz bəy...xəncərin dəstəsinə sövkənmiş, müntəzirdir görsün ki əmisi nə danışacaq; Müsyö Jordan tənbəki yarpaqlarını yandırır çəkir; Şərəfnisə xanım bunlardan əvvəl xəlvətçə gəlib kilim gərdəyin dalısına girib pusur ki, görsün nə danışacaqlar), personajların geyimi (Şəhrəbanu xanım...çənəsin yaşmayıb, ağ örpək başında; Müsyö Jordan firəngi libasında, başı açıq) və nəhayət dialoqa giriş (Hatəmxan ağa üzün müsyö Jordana tutub xitab edir) kimi işarələr pyesin mətni boyunca nəzərdə saxlanılır və ona lazımlı informasiya kimi müraciət edilir.

Misallardan da görüldüyü kimi dramaturgiyamızın ilkin mərhələsində remarkalar üstünlük təşkil edir, nəsr təhkiyəsi və dramaturji təhkiyə iç-içə şəkildə mövcuddur.

Bəzən remarka müəyyən məlumatı çatdırmaqla bərabər obrazın nitqini də əhatə edir. Müəllif bu zaman qənaət prinsipinə riayət edərək bir kəlməlik söz və ya replikanı da remarkaya yerləşdirə bilər. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadə “Anamın kitabı” pyesində belə bir gediş edir: “Üzvlər tamamilən durur ayağa, Mirzə Məhəmmədəli başını bulaya-bulaya gedir oturur yerində və bir neçə dəfə deyir: “Necə lüzumu yoxdur?”

“Anamın kitabı” pyesində ilkin remarka təkcə təsviri mahiyyət daşıyır; o, həm də üç qardaşın fərqli dünyagörüşlərini, həyat tərzlərini, həyata baxışlarını elə ilk oxunuşda kodlaşdırır. Rüstəm bəyin üstündə telefon, mürəkkəb qabı, kağızlar olan

stolu, Səməd Vahidin kitab rəfi və kreslosu (sandalya), Mirzə Məhəmmədəlinin sandıq və yanındakı döşəyinin təsviri hadisələrin sonrakı gedişatını əsaslandırır. Bir otağın sanki üç müxtəlif hücrəyə bölünməsi, hər hücrənin sahibinə xas xarakterik əşyasının (Rüstəm bəy, rus intelligenti-telefon; Səməd Vahid, İstanbulda ədəbiyyat dərsi almış-sandalya; Mirzə Məhəmmədəli, İran tərbiyəsi tərəfdarı, vaiz-sandıq, döşək) təsviri obrazlar arasındakı uçurumu vizuallaşdırır.

Müasir dramaturji ənənələrdən bəhrələnərək yaranan pyeslərdə isə remarkaların istər həcmində istərsə də işlənmə tezliyində dəyişiklik müşahidə edilir. Modernist və postmodernist pyeslərdə remarkaların minimuma enməsi, həcmnin azalması (bir cümləlik, bir sözlük) bir neçə səbəbə bağlıdır. İlk öncə ədəbiyyat nəzəriyyəsində interpretasiya sərbəstliyi anlayışının meydana çıxması, sərbəst şərhə, yozuma meydan açan pyeslərin yazılması oxucuya remarkalarsız belə pyesi anlayıb şərh etməyə imkan verdi. Postmodernizmin meydan çıxması ilə “müəllifin ölümü” konsepsiyasının ön keçməsi pyeslərdə də müəllif sözünün, yönləndirməsinin ortadan çıxmasına gətirib çıxartdı. Mövcud remarkalar isə konkretlikdən uzaqlaşmağa, məkan, zaman, xarici görünüşdən daha çox personajların psixoloji vəziyyətini, halını göstərməyə yönəldilər.

Müasir dövrdə yazılan dramaturgiya birbaşa səhnəyə yönəldiyindən bəzən dramaturq pyesin səhnə həyatını nəzərə alaraq ikivariantlı remarkalar təqdim edə bilir. Aydın Talıbzadənin “Alma” adlı pyesində məkan seçimi “Türmədə və ya yuxuda və ya o biri dünyada görüş yeri” kimi verilərək rejissora həvalə edilir. Bu pyesdə hətta remarkalarda daha sonrakı gəlişlərdə müşahidə ediləcək vəziyyət də öncədən (Dialoqlar zamanı Kişiyə Qadın gözlərini açacaqlar, mürgülü-mürgülü, amma tamamilən bir-birini görmədən, sanki hipnoz vəziyyətdə qalıb danışacaqlar) təsvir edilir ki, bu da dialoji nitqin kəsilməzliyini və axıcılığını təmin edir.

Cəfər Cabbarlının “Nəsrəddin şah” pyesində remarkanın maraqlı bir istifadə formasına rast gəlirik. Burada remarka təsviri mahiyyət daşımaqdan əlavə iki dövr – iki ayrı əhvalat arasındakı keçidi də reallaşdırır: “Lampalar sönür. Sarayda yanır. Şah və Məhəmməd xan oturublar” “Mirzə Təqi çıxınca lampalar sönür, o biri otaqda yanır” remarkalarında təsvir edilən lampanın yanıb sönməyi bir dövrdən, bir

hekayədən digərinə keçidi şərtləndirir. Bu üsul həm də pyesin səhnə quruluşunda işıq-kölgə prinsipindən istifadə etməklə mətndəki dövrlərarası keçidi göstərməyə işarə edir.

İşıq-kölgə prinsipinin remarkada təsvir edilməyi istər oxucu, istərsə də pyesi səhnəyə qoyacaq şəxsin işini asanlaşdırır. Remarkada bu barədə işarə reallıq və xəyali dünya, yuxu və gerçəklik arasında sərhəddi vizuallaşdırır. Kamal Abdullanın “Bir, iki – bizimki” pyesində “...iki işıq zolağı Kişi ilə Qadını qaranlıqda axtarır və nəhayət tapır”, “İşıq zolaqları dolanıb qızla oğlanı axtarır, tapa bilmir, yenə gəlib Kişi ilə Qadının üstünə qonur”, “Kişinin üzündəki işıq zolağı sönür. Və bununla hər şey qurtara bilərdi, əgər yenə də həmən uşaq səsləri qaranlıqda eşidilməsəydi” remarkaları pyesin poetik yükünü özündə daşıyır, qeyri-verbal üsulla mətndə baş verən hadisələrə fon yaradır.

Remarkalarda tez-tez işlədilən məqamlardan biri də pauza ilə bağlıdır. Əslində pyesdə pauza iki üsulla verilir:

1. Personajın adından sonra üç nöqtə qoyularaq;
2. Remarkada pauza və ya sükut sözünü qeyd etməklə.

Pauza müvəqqəti olaraq personajın nitqinin kəsilməsidir. Bu üsul poetik anlama malik olsa da hadisələrin gedişatını ləngidir. Remarkada pauzanın göstərilməsi personajın vəziyyətinə və psixoloji durumuna birbaşa işarə edir.

Remarkalar dram əsərlərinin şərtilik effektini gücləndirir. Pərdələr, səhnələr arasındakı şərti zaman məsafəsi də remarkalardan bəlli olur. Oxunuşda şərtilik yaradan elementlər səhnədə gerçəkləşərkən vizual mahiyyət kəsb edir. Verbal üsulla verilən işarələr qeyri-verbal – vizual dilə çevrilir.

Mizanların ilkin kodları da məhz remarkalarda verilir. Personajların səhnədə düzümü, vəziyyəti, ardıcılığı remarkalar vasitəsilə çatdırılır. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ac həriflər” pyesindəki “Kababçı Həsənin dükanı. Beş dənə qırmızı süfrə ilə örtülmüş stol qoyulub, ikisi müqabildə, ikisi dalda, biri ortada. Dükanın iki qapısı var: biri ortadan küçə qapısı və sağ tərəfdən mətbəx qapısı. Müqabildə, sağ tərəfdə qoyulmuş stolun dalında üzü camaata tərəf İbrahim bəy əyləşib. Dal stolların birində Lətif və Səməd, ortalıqda Rza əyləşiblər. Hamı çörək yeməyə məşğuldular.

Mətbəxdən dəhrə-taxta səsi gəlir” remarkası dəqiqliklə personajları səhnə üzrə paylaşdırır, ilkin səhnənin eskizini cızır.

Ümumilikdə Azərbaycan dramaturgiyasında işlədilən remarka tiplərini təqribi olaraq belə qruplaşdırmaq olar:

- 1.Zaman-məkan kodu ötürən remarkalar
- 2.Jest və mimik kodlar ötürən remarkalar
- 3.Personajın xarici və daxili durumu, fəaliyyət və vəziyyəti barədə kodlar ötürən remarkalar
- 4.Prosodik kod (insan, heyvan, təbiət səslərini təqlid edən səslər, musiqi) ötürən remarkalar
- 5.Personajların ünsiyyət və müraciət kodlarını ötürən remarkalar.

Təbii ki, bu nisbi təsnifatda yer almayan kodlara da rast gəlinə bilər. Dram əsərlərində hər bir sözün hərəkətə bərabər olduğu faktını nəzərə alsaq remarkalardakı verballığın özündə belə fəaliyyətə, hərəkətə yönəlmiş kodlar üzə çıxarırıq. Bu kodlar ilk baxışda nə qədər təsviri səciyyə daşısa da, hərəkətverici, hadisələrə təkanverici funksiyaya da malikdirlər.

1.3.2. Paratekst. Semiotika elminin əsas prinsiplərindən biri də mətnin məzmunundan daha çox onun formal-struktur yönələrini öyrənməkdən ibarətdir. Strukturalizmin bazası üzərində formalaşan istiqamət üçün bu da təbii bir haldır. Bu səbəbdən semiotik təhlil metodu zamanı çərçivə mətnlə birgə mətnətrafi elementlər də xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Çərçivə mətn dedikdə, başlanğıc və son arasında bədii cəhətdən bitmiş fikir ifadə olunan mətni hesab edirik. Mətnin çərçivəsindən kənar qalan – müəllif və mətnin adı, epigraf, ithaf, giriş, son söz, izahlar, müəllif qeydləri kimi elementlər isə paratekstsə aid edilir. Elmi ədəbiyyatda paratekst (yunanca para-ətraf, tekst – mətn) əsəri müşayiət edən komponentlərin məcmusu kimi xarakterizə olunur.

Niyə mətndən xaric elementlər semiotika elmi üçün bu qədər əhəmiyyət daşıyır? Bu suala cavab vermək üçün fransız ədəbiyyatşünası Jerar Jenetin fikirlərinə istinad yerinə düşər. Çünki məhz Jerar Jenetin 1987-ci ildə çapdan çıxan “Paratekstlər: interpretasiyanın astanasında” əsəri elmi mühitdə bu problemə ilk ciddi

yanaşma hesab edilir. Jenetin fikrincə, məhz paratekstlər mətni kitaba döndərir, geniş oxucu kütləsinə təqdim edir [153, s. 27]. Bu səbəbdən oxucunun ilkin kodları qəbul etməsi məhz paratekstdən başlanır. Semiotika elminin ümdə vəzifələrindən biri də məhz mətndə bədii informasiyanın ötürülməsi və qəbulu prosesi olduğundan bu problemə xüsusi diqqət ayırır.

Paratekstlər, sanki açar sözlər rolunu oynayaraq mətnə çıxış nöqtələrini göstərirlər. Dram əsərlərində də, demək olar ki, paratekstin tərkibi dəyişilməzdir. Sadəcə, digər ədəbi növlərdən fərqli olaraq dramaturgiyada paratekstlər iştirak edən obrazların siyahısı sayəsində artır. Bu siyahı bir növ göstərici rolunu oynayaraq mətndəki obrazları ayrılıqda təqdim edir və ya qruplaşdırır.

Əsərin və ya müəllifin adı artıq oxucunu mətnlə tanışlığa hazırlayır, qarşısında duran materialın müəyyən keyfiyyətlərini tanımağa yönləndirir. Müəllifin kimliyi bəzən birbaşa mətnin janrına, müəyyən üsluba işarə edir. Əgər oxucu müəlliflə tanışdırsa mətnin poeziya, nəsr, dramaturgiyaya aidliyini müəyyənləşdirə bilər. Təbii ki, qələmini bir neçə növdə sınımış müəlliflər bu məqamda istisna təşkil edir.

Mətnin adı işarəvi təbiətə malik olub oxucuya ilkin kodları ötürür. Oxucu mətn boyu addan aldığı informasiyanın əsasını axtarır və gözləntilərinin nə dərəcədə doğrulduğunu yoxlayır. Bir sıra tədqiqatçılar bu səbəbdən əsərin adını mətnin ən güclü tərəfi hesab edirlər. Azərbaycan dramaturgiyası nümunələrinə nəzər yetirsək görərik ki, dramaturgiyanın ilkin mərhələsində ad birbaşa şəkildə məzmunu işarə edir. Personajlardan birinin adının başlığa çıxarılması və ya onun hər hansı xüsusiyyətinə açıq işarə edilməsi əlavə oxucu yozumuna yer qoymur, hazır məlumat ötürür: “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil Kimyagər”, “Sərgüzəşti-mərdi xəsis”, “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Nadir şah”, “Dağılan tifaq”, “Pəri Cadu” kimi pyeslərin adları məzmunun ilkin kodlarını ötürür. Cəlil Məmmədquluzadənin dram əsərləri üçün seçdiyi adlar, xüsusilə – “Ölülər”, “Dəli yığıncağı” adları metaforik çaları ilə fərqlənir. Həqiqi ölülük və dəliliyin sərhədlərinin konkretləşməməsi, finala doğru isə “dirilər” və “ağıllılar” kütləsi ilə yerlərini dəyişməsi dramın adının çoxqatlılığını şərtləndirir.

Mətnin adı bəzən janrmüəyyənləşdirici amil kimi də çıxış edə bilər. Bu zaman məzmunla yanaşı janrın da ilkin kodları diqtə olunur. Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsiabəti-Fəxrəddin”, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan”, “Dağılan tifaq” faciələri elə pyesin adından janr kodlarını ötürürlər.

Aydın Talıbzadə öz “Alma” pyesini “pyes-mif” kimi təqdim edir. Pyesin məzmununda mifoloji qat olmasa da “alma-mif” (pyesin adı və təyinatı) kodu oxucunu məlum mifoloji hekayəyə - qadağan olunmuş meyvəni dadaraq Cənnətdən qovulma barədə mifoloji süjetə kökləyir. Bu isə pyesin ikinci-altqatını müəyyənləşdirir və interpretasiyanı mifoloji istiqamətə yönəldir.

Azərbaycan dramaturgiyasında rast gəlinən maraqlı məqamlardan biri də dram əsərinin janrına və ya mövzu istiqamətinə dair izahlardır. Adətən dram əsərlərinin adından sonra əsərin komediya və ya faciə janrında yazıldığına, macərə, tarixi mövzuda olmasına dair izaha da rast gəlinir ki, bu da birbaşa mətnin janrına, müvafiq istiqamətin xüsusiyyətlərinə işarə edir. Həmçinin, mətnin neçə hissəyə bölünməsinə (pərdə, məclis, hissə, şəkil) bildiren izahat da burda yer alır. Bu bölgü mətndaxili ritmi tənzimləyir, bitmiş hərəkətlər toplusunu qruplaşdıraraq oxucuya müətlə ritmini diqtə edir. Kamal Abdullanın “Bir, iki – bizimki” pyesi “5 şəkildən ibarət, bir-birini anlamaq istəyən, və anlamayan, tapmaq istəyən və tapmayan iki nəfərin duyumlar dramı” izahı ilə müşayiət olunur. Bu izahdan biz eyni zamanda bölgünü, iştirak edən şəxslərin kəmiyyətini və mətnin qeyri-real müstəvidə cərəyan edəcəyini müəyyənləşdirə bilərik.

İzahın daha bir maraqlı nümunəsinə Cəfər Cabbarlının “Ulduz” pyesində rast gəlirik. Müəllif ilkin izahdaca fabulanı oxucuya hazır təqdim edir: “Trablisdə türklərlə italyanlar arasında olan müharibəni təsvir edir” cümləsi oxucuya ən mühüm informasiyanı – mətnin ilkin məzmun kodunu ötürür, oxucuya isə fabula əsasında qurulmuş zəngin süjeti izləmək qalır.

Yaxud Elçin pyeslərinin bir neçəsini – “Mehmanxana nömrəsində görüş”, “Hövsan soğanı”, “Qisas”, “Su” pyeslərini izahdaca absurd kimi təqdim edir. Müəllif tərəfindən təqdim edilən bu təyindən sonradan yaradıcılığının müəyyən etapını ümumiləşdirməkdən ötrü də tez-tez istifadə edilir.

Mətnədə məqsədli olaraq xarici dildə işlənmiş nitq parçalarının tərcüməsi də müəllif tərəfindən verilir ki, bu da paratekstə aiddir. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin müəllimi” pyesində maraqlı bir məqama rast gəlirik. Qazının dilindən səslənən ərəbcə nitq müəllif tərəfindən izaha ehtiyac duymur. Naçalnikin nitqinin tərcüməsini isə bütövlükə verilir. Sanki müəllif qazinin nitqinin əhəmiyyətsiz olduğuna işarə etmək, naçalnikin nitqini isə qabartmaqdan ötrü bu priyomdan istifadə edir.

Paratekstin növlərindən biri olan ithaf, adətən, əsərin əvvəlində gələrək müəllifin müəyyən şəxsə hörməti, təşəkkür izahetməsi zəminində ortaya çıxır. Elmi ədəbiyyatda ithaf əsəri kommunikasiya sistemində daxil etmə üsullarından hesab edilir. Yəni, ithaf edilən şəxs də dolaylı yolla mətnədə iştirak edir, bu zaman ithaf mətni arasındakı əlaqə mədəni koda çevrilir. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Xəyalat” pyesini Mirzə Fətəli Axundzadənin 100 illik yubileyi, “Səhnə qurbanı” pyesini Hüseyn Ərəblinskinin vəfatından yeddi il keçməsi münasibətilə qələmə almışdır. Bu məqamlarda müəllif ithaf etdiyi şəxsi həm də mətnə obraz kimi daxil edir və ithaf səbəbi açıq-aşkar göstərilir. İmplitit ithafda bu səbəb yalnız əsəri bitirdikdən sonra ortaya çıxır. Belə ki, müəllif ithaf obyektini (obyekt real və ya qeyri-real şəxs, hər hansı hadisə də ola bilər) bəhrələnmə, ideyalarını davam etdirmə məqsədilə mətnə daxil edir. İlyas Əfəndiyev “Hökmdar və qızı” pyesini 1990-cı il 20 yanvar şəhidlərinin xatirəsinə ithaf etməklə bədii priyom qurur. Müəllif tarixi xronikaya müraciət etməklə müasir dövrdə baş verən faciələri daha öncəki hadisələrlə əlaqələndirir. Valideynlərə, yaxın şəxslərə edilən ithaflar isə sadəcə təşəkkürnamə təəssüratı bağışlayır.

Epiqraf mətnin ideyasını bir və ya bir neçə cümlə çərçivəsində yığcam şəkildə kodlaşdırır. Elçin “Mənim ərim dəlidir” pyesində “Ağıllı olub dərd çəkincə, dəli ol, qoy sən dərdini çəksinlər” məsələni epiqraf gətirərək əsərin ilkin cizgisini cızır. Artıq pyesdə hadisələrin ağıllılıq-dəlilik qarşıdurması üzərində gedəcəyini epiqrafdan öyrənmək olur.

Belə nəticəyə gəlmək olur ki, müəllif tərəfindən məqsədli və ya qeyri-iradi şəkildə mətnə daxil edilən hər bir fakt işarəvi mahiyyət daşıyır və mətnin

qavranılmasında müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Bu baxımdan paratekstlər – mətnətrafi elementlər mətni tam bir struktur kimi təsvir və təhlil etməyə kifayət qədər material verir.

1.3.3. Aparte. Tədqiqat işimizin bu hissəsində adresat-adresant münasibətlərinin apartedə hansı mövqedə durduğunu araşdırmağa çalışacağıq. Fransızca “a part” – “kənara” anlamını verən aparte bir termin kimi dram nəzəriyyəsində replikanın xüsusi növü kimi qiymətləndirilir. Replika dialoq zamanı obrazların qarşılıqlı nitqdirsə, apartedə bir anlıq qarşıdakı obraz unudulur, təhkiyə istiqaməti oxucuya-tamaşaçıya və ya obrazın özünə yönəlir.

Xüsusi bir məqama diqqət yetirmək yerinə düşərdi. Dram əsərlərində obrazın tək halda öz-özünə müraciətinə, daxili nitqinə də tez-tez rast gəlinir. Lakin obrazın təklikdə özünə danışması aparte deyil. Aparte yalnız adresant-adresat kontekstində mövcudluğunu saxlayır. Adresat isə ya oxucu-tamaşaçı, ya da yanında digər şəxs olduğu halda öz-özünə gizlin danışan obraz özü ola bilər; mütləq şəkildə ikinci bir şəxsin iştirakı vacibdir. Məhz bu məqam aparte replikasının bədii təsir gücünü artırır. Aparte vasitəsilə ötürülən informasiyanın bədii yükü mətnə açar funksiyası da daşıyır. Gizli mətləbin sanki kompozisiyadankənar izahı və ifşası aparte müəllifinə hardasa üstünlük yaradır. Oxucuda sanki aparte müəllifi ilə əlbirlik hissi yaradır. Müasir dramaturgiyanın qanunlarında isə gözlənilməzlik və hadisəsizlik hökm sürdüyündən aparte istifadəsi dramaturji qanunların pozulması kimi qiymətləndirilə bilər. Hər hansı məqsəd və niyyətdən öncədən xəbərdarlıq kompozisiya elementlərinin təsir gücünün zəifləməsinə belə gətirib çıxara bilər.

Aparte monoloqun xüsusiyyətlərini daşısa da, Patris Pavi bu iki anlayışı fərqləndirən cəhətləri dəqiqliklə qeyd etmişdir: “*Aparte monoloqdan öz yığcamlığı və dialoq mətninə daxil olmağı ilə fərqlənir. Aparte personajın ağzından çıxaraq təsadüfən publika tərəfindən eşidilən replika olduğu halda, monoloq daha təşkilatlanmış nitq aktı hesab edilir...*” [123, s. 23].

Roman Yakobsonun təklif etdiyi “adresant – məlumat – adresat” zəncirində adresant nə qədər sabitdirsə, adresat bir o qədər dəyişkəndir. Xüsusilə, apartedən istifadə zamanı ünvanlanmada sürətli əvəzləmələr müşahidə edilir. Obraz nitqini

yarıda kəsib kənara aparte səsləndirib yenidən dialoqa davam edənə qədər müəyyən interval yaranır ki, bu da bədii şərtiliyi irəli çəkir. Hüseyn Cavidin “İblis” dramında razvyazka məhz aparte vasitəsilə açılır. Arifin kənara xitabən dediyi:

“Ah, bir Vasifi görsəm... əfsus!..

Qardaşım, sevgili Vasif, bana gəl!

Səni görsəm, bəni qorqutmaz əcəl.”

apartına cavab olaraq Vasifin:

“Ah, fəqət,

Qardaşım Arifə qaldım həsrət” [11, 98].

misraları Arif-Vasif arasındakı konfliktin gərginliyini bir az da artırır. Qarşı-qarşıya duran qardaşların xəbərsiz olmaqları və bu xəbərsizliyin fonunda bir-birilərini görməyi arzulamaqları oxucunu katarsisə apan məqamlardandır.

Aparteni iki üsulla müəyyən etmək olur. Bəzən müəllif köməkçi sözlərdən istifadə edərək (kənara, qırağa və s.) məlumatın ünvanının dəyişdiyini bildirir. Köməkçi sözlərdən istifadə olunmadıqda isə məlumatın mahiyyətindən adresatı müəyyənləşdirmək olur. Obraz-adresatdan gizlədilən məlumat oxucu-adresata yönləndirilir. Aparte dram əsərlərinə xas bir element olub obrazın digər obrazların duymayacağı tərzdə oxucuya və ya öz-özünə müraciətidir. Bəzi tədqiqatçılar öz-özünə müraciəti “sıfır adresantlı” aparte tipinə aid edirlər. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” dramının finalında məhkəmə işçisi Ağa Cabbarın dilindən səslənən aparte dövrünün iç üzünü açır. Ağa Bəşirin özünü saf və baş vermiş hadisələrdən xəbərsiz olduğunu deməsinə qarşılıq olaraq Ağa Cabbar sözdə onu təsdiqləsə, dəstək versə də, kənara “Yalançının evi yıxılsın! Sən saf və sadıqsən!” ironiyasını səsləndirir. Nəticədə, bütün fırlıqlardan məhkəmə sisteminin xəbərdar olduğu və birbaşa olaraq çirkin oyunlarda iştirak etdiyi məlum olur.

Apartədə obrazın həqiqi məqsədi, iç üzü açılır. Dialoq zamanı adresantın qarşıdakı adresata deyə bilmədiyi məqamlar apartədə verilir. Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” komediyasında Rza bəyin aparteləri Rüstəm bəyin həqiqi məqsədini açıq şəkildə bəyan etməklə, onu oxuclar qarşısında ifşa edir:

“R ü s t ə m b ə y. Həzərat! Əhvalat özünüzə məlumdur. Mən gözümlün ağır-qarası olan bir qızımı, bax, bu kişiyyə ərə verirəm.

R z a b ə y (kənara). Kişiyə yox, kişinin puluna.

R ü s t ə m b ə y. Və özüm də bu qohumluğu özüm üçün....

R z a b ə y. Pul dağarcığı hesab edirəm.

R ü s t ə m b ə y. Böyük bir şərəf hesab edirəm” [36, s. 259].

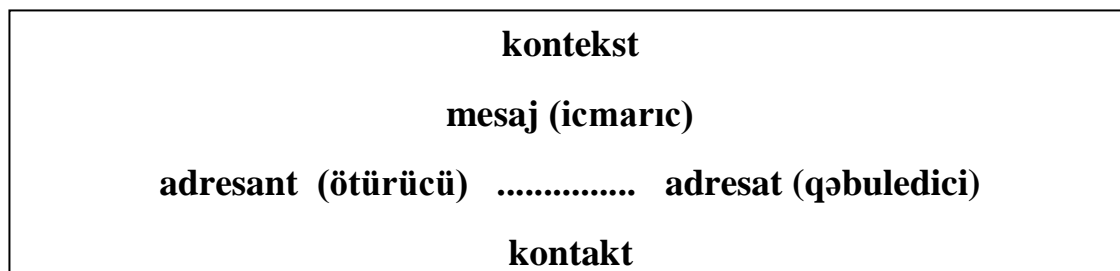
Mirzə Fətəli Axundzadənin “Molla İbrahimxəlil Kimyagər” pyesində də apartenin maraqlı istifadəsinə rast gəlirik: Kimyagərin qaçış planını məhz apartedən öyrənirik. Dramaturgiyamızda digər bir “qaçış ustadı” Şeyx Nəsrullahdan fərqli olaraq Kimyagər apartedə məqsədini bəyan edir: “(Gedir və öz çadırına başı aşağı, yavaş, öz yanında söyləyə-söyləyə). Ümid olun ki, mən sizə xəbər göndərəcəyəm. Allah qoysa o vaxtadək bir çarə taparam ki, bir də sizin üzünüzü görməyim” [4, 38]. Sələfi Axundzadədən fərqli olaraq Cəlil Məmmədquluzadə verbal informasiyadan yan keçərək birbaşa hərəkət, fəaliyyət vasitəsilə qaçışı reallaşdırır: Şeyx Nəsrullah qaçış planını hərəkətlə, Molla İbrahimxəlil Kimyagər isə birbaşa olaraq sözlə açır.

Müasir dövr dramaturgiyasında apartenin işlənmə tezliyinin klassik dramaturgiyamıza nisbətən daha da artmasını müşahidə edirik. Bu da müəllifin oxucu-tamaşaçını öz mətninə cəlb etmə üsullarından biri kimi qəbul edilə bilər. Oxucunun statusunun dəyişməsi, mətndə nəzərə alınması apartenin açıq-aşkar oxucuya ünvanlanmasına şərait yaratdı. Halbuki klassik dramaturgiyada aparte daha çox replika səviyyəsində işlənilib. Müasir dramaturgiya isə bütün pyes boyu apartelərdən gen-bol istifadə etməklə oxucunu açıq işbirliyinə dəvət edir.

Apartenin maraqlı bir təqdimatına Afaq Məsudun pyeslərində rast gəlirik. “Yol üstə” pyesinin baş qəhrəmanı Məxmire xanım bir çox məqamlarda tərəf müqabili Xasayın sözlərini sanki eşitməyərək tamaşaçılarla danışır. Personaj bütün informasiyanı tamaşaçıya şəxsən ötürür. Xasay isə dinləyici rolunda çıxış edərək sanki ikinci plana keçir.

1.4. Dram əsərlərində ünsiyyətin semiotikası. Müasir mədəniyyətşünaslığın əsas predmetlərindən biri də cəmiyyətdə mövcud kommunikasiya formalarını öyrənməkdən ibarətdir. Semiotikaya dair tədqiqatlarda mətnin kommunikativ təbiəti

– yeni danışan-mətn-qulaq asan sistemi önə çəkilir. İnformasiyanın qəbulu, emalı və ötürülməsi kommunikasiya prosesinin ilkin modeli kimi qəbul edilir. Ədəbiyyatşünaslıqda daha çox qəbul olunan Roman Yakobson tərəfindən irəli sürülən modelin tərəfləri də məhz bu modelə əsaslanır [149, s. 198].



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

Dram əsərlərini digər ədəbi növlərə aid mətnlərdən fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri də aktiv, dinamik ünsiyyət aktının olmasıdır. Ünsiyyət prosesinin, tərəflər arasında məlumat mübadiləsinin öyrənilməsi semiotikanın mərkəzi məsələlərindən biri hesab edilir. *“Məhz semiotika elminin predmetlərindən birini də kommunikasiyanın bütün növlərinin işarəvi aspekti təşkil edir. Semiotikanın tədqiqat obyektii isə ünsiyyət prosesləridir. Kommunikativ proses tərəflər arasında informasiya mübadiləsi zəminində üzə çıxır”* [83, s. 7]. Bu mübadilə o zaman baş tutmuş sayılır ki, informasiyanı ötürən (adresat) və qəbul edən (adresant) müəyyən razılaşdırılmış qaydalar çərçivəsində fəaliyyət göstərsinlər.

Dram əsəri daxilində informasiya aktiv və passiv formada ötürülə bilər. Dram əsərləri hərəkət, fəaliyyət əsasında qurulduğundan aktiv informasiyanın da mənbəyi göz qabağında baş verən hadisələr zənciridir. İnformasiya birbaşa olaraq personajların davranışı, fəaliyyəti vasitəsilə ötürülürsə aktiv informasiya hesab etmək olar. Əks halda informasiya hər hansı personaj tərəfindən nağıl edilirsə, remarka vasitəsilə çatdırılırsa passiv sayıla bilər. Təbii ki, bu bölgü sırf dram əsərlərinə aid edilir və nəsrədə, poeziyada informasiya ötürülməsi fərqli yolla həyata keçirildiyindən yuxarıdakı təsnifata uyğun gəlmir. *“Kod, ünsiyyəti, o cümlədən ədəbi ünsiyyəti təmin edir. Məhz buna görə də kod ünsiyyət prosesində iştirak edən bütün tərəflər üçün*

aydın və anlaşıqlı olmalıdır” [55, s. 131] fikri də ədəbi mətn vasitəsilə ünsiyyətin mümkünlüyünü təsdiq edir.

Umberto Eko istənilən tip – yaradıcı, sosial, mədəni reallığın əsasında müəyyən bir kod dayandığı nəticəsinə gəlir. *“Məna ünsiyyətin nəticəsidir. Ünsiyyət isə şərti qaydalara əsaslanan məlumat ötürülməsi sistemini ehtiva edir*” [143, s. 44] fikrini irəli sürən alim məhz bu qaydaları kod adlandırır. Alim “kod”, “semiotik struktur”, “işarələr sistemi” anlayışlarını sinonim kimi işlədir və kodun kommunikasiya imkanlarını qabardır.

Ünsiyyət vasitələrinin inkişafı mərhələləri də kod sisteminin təkamülünə gətirib çıxarmışdır. Qeyri-verbal ünsiyyət, verbal (şifahi) ünsiyyət, yazılı ünsiyyət, kitab çapının meydana gəlməsi, və nəhayət multimedia vasitələrinin ünsiyyət vasitəsinə çevrilməsi kodlaşdırmada köklü dəyişikliklərə gətirib çıxarmışdır.

Yalnız təqdimat xarakteri daşıyan “iştirak edənlər” və remarka hissəsi istisna olmaqla dram əsərləri bilavasitə qarşılıqlı ünsiyyət üzərində qurulub. Ünsiyyət söz vasitəsilə həyata keçirilir. Başqa sözlə desək, ünsiyyət prosesi məhz sözdə maddiləşir və təhlilə cəlb edilə bilər. Bu baxımdan dramaturgiyada söz hərəkətə bərabər bir kateqoriya kimi götürülür. Vladimir Volkenşteyn “Dramaturgiya” əsərində dramda sözün hərəkət, fəaliyyət anlamı qazandığı fikrini irəli sürürdü. *“Söz ən primitiv formalı fəaliyyət olub əmr, birbaşa sual, “istəyirəm” və ya “istəmirəm” anlamlarını ifadə edə bilər. Bu tipli sözlər mahiyyətinə görə fəaliyyət də adlandırıla bilər* [98, s. 9].

Dramaturgiyanın başlıca prinsiplərindən olan hərəkətin sözlə, nitqlə ifadəsi özünü əsasən üç səviyyədə göstərir: monoloq, dialoq və poliloqlar.

Monoloq bir personajın dilindən səslənərək ya digər personajlara, ya da birbaşa olaraq oxucuya (tamaşaçıya) ünvanlanan nitq aktıdır. Monoloqun semiotik funksiyasını təhkiyə instansiyasının vahidliyində araşdırmaq lazım gəlir. İstənilən monoloqda da adresat və adresant iştirak edir. Sadəcə monoloji nitq adresatı passiv saxlamaqla adresantın nitqini önə çəkir. Adresat isə obraz, oxucu, tamaşaçı qismində daim hiss edilir. Əks halda monoloqun kommunikativ funksiyası yerinə yetirilməmiş qalardı. Pyes daim tamaşaçıya-adresata ünvanlandığından istənilən monoloqda belə

ikinci tərəf iştirak edir. Təsadüfi deyil ki, Volkenşteyn monoloqu “maskalanmış dialoq” adlandırır.

Monoloq informasiya ötürə, drammatizmi gücləndirə, daxili hiss-həyəcanını bildirərək hadisələrin hərəkətverici amilinə çevrilə bilir. Səhnədən-səhnəyə keçidin qovşağında verilən monoloq bəzən mətnin yeni informasiya yükünü tamamilə özündə daşıyır. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Yeyərsən qaz ətini, görərsən ləzzətini” pyesində ikinci məclisin açılışı Hacı Mehdinin monoloqu ilə baş tutur. Öncəki məclisin sonu Hacıның ikinci arvad almaq üçün tədbir qurması ilə yekunlaşır, iki məclis arasında baş verən hadisələrin montajından sonra ikiarvadlılıqdan narazılıq edən qəhrəmanın qəfil monoloqu verilir: *“A kişilər, bu ikiarvadlılıq nə yaman şey imiş. Allah harada ikiövrətlilər var, hamının evini yıxsın, hamısını mənim kökümə salsın. Övrət gətirmədim, canıma bir od gətirdim. Axşama kimi dava-şava. Yediyim çörək də bu bihəyaların əlindən boğazıma getməyir”* [41, s. 35]. Bu monoloq kəskin təzad yaratmaqdan ötrü xronoloji ardıcılığın montajının məntiqi sonu kimi verilmişdir.

Xalizevin fikrinə görə, monoloqlar iki vəziyyətdə - tamamilə təklikdə və iştirak edənlərdən psixoloji təcrid vəziyyətində səsləndirilə bilər. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” dramında İsgəndərin, “Anamın kitabı”nda Gülbaharın, Cəfər Cabbarlının “Oqtay Eloğlu” dramında Oqtayın, “Od gəlini” dramında Elxanın monoloqu psixoloji təcrid olmuş obrazın nitqidir. “Danışan, ünsiyyətin aktiv nümayəndəsi qismində passiv iştirakçılara – qulaq asanlara qarşı dayanır” ifadəsi ilə monoloqun tərifini verən Mukarjovski həmin passiv iştirakçıları natiqlər, peyğəmbərlər qarşısında duran kütlə ilə müqayisə edir və monoloqu kütlələrə təsir göstərməyə qadir bir üsul kimi qiymətləndirir [157, s. 129].

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

Müasir dramaturgiya klassik fabula və konfliktdən yayındığı kimi monumental monoloqlardan da yan keçir.

İnsanın daxili monoloqu, öz-özünə müraciəti həm psixoloji, həm linqvistik məqamlara əsaslanır. *“Linqvistik cəhətdən bu nitq forması kəsik-kəsik fikirlərlə, qəfil pauzalarla, qrammatik cəhətdən formalaşmamış frazalarla xarakterizə edilir”* [97].

Monoloq bəzən fabulanın ilkin mərhələsini özündə ehtiva edir. Əli Əmirinin “Nuri-didə Ceyhun” pyesi Ceyhunun monoloqu ilə açılır. Bu monoloq Ceyhun Hacıbəylinin öncəki həyatı, keçimində baş verən hadisələrə işıq salır, kompozisiyanın ekspozisiyasını təşkil edir.

Psixoloji cəhətdən isə daxili monoloq insan təfəkkürünün, dağınıq formada olan daxili nitq aktının təzahürünə çevrilərək şərtilik effekti yaradır. Mixail Lotman ünsiyyətin semiotik mahiyyətindən söz açarkən monoloji nitqə böyük önəm verir və avtokommunikasiya terminini istifadəyə daxil edir. Alim “mən – mən” modelini irəli sürərək göstərir ki, obrazın öz-özü ilə ünsiyyət prosesi nəyisə xatırlamaqdan, yəni, mnemonik funksiyadan daha çox mədəni funksiya daşıyır. Bu məqamda obraz artıq informasiyaya malikdir, bu informasiyanın zənginləşməsi və təkrarı hansısa ideyanın nəzərə çarpdırılması, mətn boyu səpələnmiş informasiyalardan daha gərəklisinin seçimi kimi funksiyaları yerinə yetirir. Vaqif Səmədoğlunun “Yayda qartopu oyunu” pyesində Adilin monoloqu həm pyesin finalına, həm paratekstoloji məlumatın təsdiqinə, həm də pyes boyu davam edən nigarançılıq ritminə işarə edir. Gözləri görməyən Adilin pyes boyu soyuqdan şikayətlənsə, qar yağdığını desə də ailə üzvləri daim inkar edir, yay fəslə olduğunu söyləyirlər. Finalda əli ilə qara toxnan Adil bütün həyatının aldanışdan ibarət olduğunu, xəstə atası tərəfindən qurulmuş böyük bir oyunda iştirak etdiklərini anlayır: *“Bu da qar... Yağmış, yağmış. Neçə ildi deyirəm yağır; deyirlər yox, a bala, yayda nə qar? Mən indi kimə inanım? Mən indi neyləyim?... Mən indi hara gedim?”* [73, s. 278]. Göründüyü kimi, Lotmanın da qeyd etdiyi mnemonik funksiya öz yerini mədəni funksiyaya verir. Mədəni funksiya bu monoloqda hər hansı həyat həqiqətinin dərk, insanın fiziki yox, mənəvi kamilliyi kontesktində dərk edilir.

Monoloq bəzən tək-cə dramın quruluşundakı yerinə və ya həcminə görə deyil, sırf daşdığı məna yükünə və adresatın kimliyinə görə də müəyyənləşə bilər. Cəfər Cabbarlının “Sevil” əsərində Sevilin kiçik həcmli monoloqu kuliminasiyanı müəyyənləşdirməklə bərabər, həm də pyesin əsas ideyasını özündə cəmləşdirir: *“Namus! Ha... ha... Nədir namus?.. Yalnız qadınların daşıyacağı bir yüküdür. Sən hər gün bir dəqiqəlik zövqün üçün tuş gəldiyin hər bir qadına göz basırkən, kimsə sənə namussuz demirdi. Lakin biz, biz bir lampalıq neft, bir parçacıq çörək, bir doyumluq quru çörək üçün birinə yanaşdıqda, bütün bayquşlar səs-səsə verib, dörd bir yandan: “fahişə, fahişə”, – deyə ulaşırlar. Halbuki sən mənim gözümlə qabağında bir qadının belindən qucmuşdun, mən də əlimdə su, qarşında durub titrəyirdim, sən göz belə qurpmırdın. Bilmək istəyirdim ki, sənin adın nə olur? Ad birdir. O zaman mənim nə düşünməyə beynim, nə də deməyə dilim yox idi. İndi isə üzünə deyirəm: fahişə!”* [10, s. 52].

Nümunələrdən də görüldüyü kimi, Azərbaycan dramaturgiyasında monoloqların mövqeyi, əsasən, dramın ideyasının çatdırılması, dramatizmin kuliminasiyası kimi üzə çıxır. Bəzən isə monoloji nitq bütün mətn boyu davam edir. Nəticədə əsər yalnız bir personajın nitq aktına çevrilir. Monodram bir personaj tərəfindən oynanılan dram növüdür. Müəyyən mənada monodramı irihəcmli monoloq kimi də qəbul etmək olar. Lakin, düşünürük ki, monodram özünəməxsus kod sisteminə malikdir. Fikrimizi belə əsaslandırmağa çalışaq: monoloqlar nə qədər sərbəst, dialoqdan təcrid edilmiş kimi görünsələr də, birbaşa olaraq özündən öncəki dialoqların məntiqi sonluğu rolunda çıxış edirlər. Monoloqun kodlarını məhz öncəki dialoji nitqə əsaslanaraq açmaq mümkündür. İstər informasiya qəbulu, istərsə də ötürülməsi məhz dialoqların yaratdığı zəminə söykənir. Monodram isə bu cəhətdən sərbəstdir. Monodramda ilkin vəziyyət vahid bir personajın nitqi ilə başlayır, davam edir və sonlanır: kod sanki qapalı sistemdədir. Monodramın əsas xüsusiyyəti dramatik fəaliyyətin xaricən mərkəzləşməsi sayıla bilər. Yəni dramın əsasında duran hərəkət, fəaliyyət bir nəfərin şəxsində cəmlənir. Bir nəfər tərəfindən oynanılan dramlar hələ Esxildən əvvəlki dövrlərdə də mövcud olmuşdur. Burada bir aktyor maska və

kostyumları dəyişərək fərqli personajları səhnədə canlandırırsa da, təhkiyə instansiyaları fərqli idi: hər personajın öz nitqi, öz roluna uyğun anlamı var.

Janr kimi XVIII əsrin ortalarında Jan Jak Russonun yaradıcılığında (Piqmalion, 1770) formalaşan monodram uzun müddət daha çox iki formada təqdim edilirdi: birinci halda bir şəxs müxtəlif personajları canlandırırdı. İkinci halda isə pyes bir personajın dilindən nəql edilirdi. Məhz ikinci forma monodramlar yeni tipli dram strukturunun meydana gəlməsində əhəmiyyətli rol oynadı, Anton Çexov, Jan Kokto, Semuel Bekket, Patrik Züskindin yaradıcılığında ən mükəmməl nümunələri yarandı.

Azərbaycan dramaturgiyasında monodram janrı o qədər də geniş yayılmamışdır. Tarixi əsas xalq meydan oyun-tamaşalarından qaynaqlanan dram əsərləri daim dialoqa, “dedim-dedi” formuluna, qarşılıqlı mükəlliməyə əsaslandığından bu tip dramaturgiyanın hökmranlığı uzun sürmüşdür. Müasir dövr Azərbaycan dramaturqları dünya ədəbi prosesi ilə daha yaxın əlaqədə olduqlarından dramaturgiyanın yeni ifadə formalarına da istifadəyə meyillidirlər. Elçinin “Su”, Firuz Mustafanın “Müqəvvə”, “Məruzə”, “Fotoqraf”, “İfritə” pyesi azsaylı monodramlara nümunə ola bilər.

Elçinin “Su” pyesi Vladimir Volkenşteynin “söz=hərəkət” formuluna əyani misaldır. Statik vəziyyətdə olan (daim bir küncdə corab toxumaqla məşğul olan) qadının nitqi və fiziki vəziyyəti bir-birinin tam əksidir. Fasiləsiz nitq axını pyesdə obraza çevrilən suyun axması ilə paralellik təşkil edir. Pyesdə qadının nitqi dil və nitq faktorunu aparıcı xəttə çevrilə bilir və hərəkəti də özünə tabe edir. *“Elə buradaca Elçin dramaturgiyasının daha bir komponenti-dil faktoru üzə çıxır; dil onun dramatik mətnlərini müəyyənləşdirən ən vacib amil olur. Elçinin teatr məkanını dil müəyyən edir; hadisə və situasiyaları formalaşdırır [20, s. 316] fikri də dramatik situasiyanın yaranmasında hərəkətə bərabər nitqin rolunu göstərir. Bu məqamda göründüyü kimi, monodramda əsas prinsip olan “fəaliyyətin subyektivi” həm də “nitqin subyektivi” kimi mərkəzə çəkilir. Qadının “Əhməd Əli gəlmişdi, gördü də” ifadəsi ilə ikinci bir personaj da şahid qismində pyesə daxil edir. Personajın danışdığı xatirə qəhrəmanlarından fərqli olaraq Əhməd Əli zaman etibarilə daha yaxın olduğundan*

iştirakçı obraz səviyyəsinə qalxa bilir. “Əhməd Əli gələndə qapını necə açacaq?” sualı absurd hadisə içində qadının real narahatlığının ifadəsinə çevrilir,

Elçinin “Qisas” pyesi əsas qəhrəmanlar Kişi və Gəncin dialoqu üzərində qurulub. Sonda həmin personajların – kişi və gəncin eyni şəxs olduğu aydınlaşır. Bu da bir növ Yevreinovun irəli sürdüyü qəhrəmanın şüurunda gedən ikiləşmənin bədii modelidir: əslində bir olan personaj zaman məntiqini pozaraq iki halda – 22 yaşlı gənc və 57 yaşlı kişi dövründə təsvir edilir. Bu ikiləşmə görünüşlərini dəyişərək müxtəlif obrazlara girən Esxiləqədərki faciələrin personajları ilə paralelə gətirib çıxarır.

Rejissor, teatr nəzəriyyəçisi Nikolay Yevreinovun “Monodram prinsipi” klassik monodram anlayışından fərqlənir. Teatr nəzəriyyəsinin özünəməxsus prinsiplərindən sayılan monodram səhnə hadisələrinin baş qəhrəmanın və ya iştirakçılardan birinin dilindən əks olunaraq cərəyan etməsidir. Yevreinov öz nəzəriyyəsində xarici yox, daxili mərkəzləşməni önə çəkirdi. “Yad dramı” “mənim dramım”a, daha doğrusu hər tamaşaçının öz dramına çevirmək, pyesin fəaliyyətdə olan mərkəzi personajı ilə rəqabətə sövq etmək Yevreinovun monodram nəzəriyyəsinin əsas prinsipidir. Bu mərkəzi personajı isə o, “fəaliyyətin subyekti” və ya sadəcə “mən” adlandırır [106, s. 7].

Dramaturq Firuz Mustafanın “Məruzə” monodramı da müasir dramaturgiyamızın nümunələrindəndir. Məruzəçinin çıxışı kimi verilmiş mətdə alqışlar qarşı tərəfin səsini ifadə edərək monodrama polifoniklik qatır. Bu zaman biz vizual olaraq qarşı tərəfi də təsəvvürümüzdə canlandırırıq. Həmçinin Məruzəçinin qarşı tərəfdəki insanlara birbaşa adla müraciəti, onların da müəyyən jestlər və hərəkətlərlə fikirlərini bildirməsi monodramın qaydalarını pozmuş kimi görünür. Mətdə qarşı tərəflərin mövqeyi – danışıqı, hərəkəti də Məruzəçi tərəfindən oxucuya çatdırılır ki, bu da birbaşa iştirakçı olmayan obrazların – Günəbaxan müəllim, şair, dilçi, alim dolayı yolla (Məruzəçinin nitqi) pyesdə iştirakına işarə edir.

Monodramlarda səhnəarxası “səslərə”, zahirən iştirak etməyən personajlara tez-tez rast gəlinir. “Müqəvvə” monodramı qəhrəmanın daxili aləminin açılması monoloq-tövbə vasitəsilə gedərək lirik-dramatik növlərəarası janrı formalaşdırır. Belə

ki, müəllifin məqsədinə uyğun olaraq ikinci tərəfin (telefonun o biri başındakı həmsöhbət, qapını döyən qonşu və s.) monodrama daxil edilməsi mümkündür. “Fotoqraf” monopyesində isə keçmişdə baş vermiş hadisələr fotoqrafın təhkiyəsi vasitəsilə çatdırılır. Şəkillərin tarixçələrini danışan baş qəhrəman yalnız retrospeksiya vasitəsilə keçmiş zamanda baş vermiş hekayələrin nəqlini həyata keçirir.

Dram əsərlərində monoloqlardan geniş istifadə edilsə də, dialoqlar dram əsərinin əsas, dominant ünsiyyət vasitəsi kimi qalır. Dinamik ünsiyyət, dramaturgiyaya xas hərəkilik məhz dialoqlarda özünü daha çox biruzə verir. Bir neçə obrazın qarşılıqlı mükəlliməsi nəticəsində əsərin əsas ideya-bədii xüsusiyyətləri ortaya qoyulur. Dialoqlarda ən azı iki tərəfin iştirakı şərt kimi qəbul edilsə də, oxucunun (tamaşaçının) statusunu da unutmaq olmaz. Dialoji ünsiyyət personajlararası getsə də, adresat oxucu (tamaşaçı) da daim ünsiyyət zəncirinin bir tərəfində dayanır. Geniş mənada dialoq həm də müəllifin oxucuyla ünsiyyət formasıdır. Müəllif öz sözünü və fikrini iki səs şəklində fərdiləşdirməklə dünyanın mürəkkəbliyini görmək üçün ikinci bir pəncərə, baxış nöqtəsi yaratmış olur. Bu mənada dialoq həm də *“dünyanın zənginliyini, mürəkkəbliyini, çoxüzlüylüyünü izah etmək üçün müəllifin istifadə etdiyi ən unikal obrazlılıq formalarından biridir”* [23, s. 224].

Təhkiyə instansiyalarının növbələşməsi prosesi replikalarda daha sürətlidir. Bu cəhətdən replika pyesdə dinamizmi yaradan nitq aktıdır. Lakin replikalar çox vaxt ümumi mövzu, ideya, fabulanın əsas zəncirinə çevrilmir, bir növ sürəttartırıcı vasitə kimi istifadə edilir. Personajların nitqinin davamedicilik müddəti pyesin dinamikliyini müəyyənləşdirən amillərdəndir. Bəzi klassik pyeslərdə rast gəldiyimiz sanki monoloqların növbələşməsinə bənzər dialoq tipləri daha çox maarifçiliyin didaktik-tərbiyəvi meylini üzə çıxarmağa istiqamətlənmişdi. Daha sonrakı dövrlərdə də Hüseyn Cavidin “İblis”, Səməd Vurğunun “İnsan”, “Vaqif” mənzum pyeslərindəki monoloqlar öz monumentallığı ilə hərəkətverici nitqdən daha çox qarşılıqlı mükəlliməyə bənzəyir. İqor Çistyuxin də qeyd edir ki, *“klassik pyeslərdə dialoq replika mübadiləsindən daha çox monoloqların ardıcılığı təsiri bağışlayır”* [140, s. 37].

Ümumiyyətlə, dialoqların semiotik mahiyyətini təkcə adresat-adresant münasibətləri ilə sərhədləndirmək düzgün olmazdı. Müəllif diskursu, ümumilikdə, mətnin estetik funksiyalarından olan kommunikativ-koqnitiv funksiya artıq semiotik şərhə, yozuma imkan verir. Dialoqların daşdığı işarəvi yük mətnin meydana çıxdığı mühit, dövrün ədəbi cərəyanları və ədəbi məktəblərinin tələblərinə də cavab vermiş olur. *“Klassik dramaturgiyada dialoq hərəkətin başlanğıcını, səbəb və nəticəsini simvollaşdırır. Naturalizmdə dialoq hərəkətin yalnız görünən və ikincili səbəbidir, hərəkət özü situasiyaların dəyişməsi ilə fəaliyyətə düşür; dialoq fəaliyyətin barometri, “üzəçixarıcısı”dır. Absurd/paradoks teatrında dialoq adətən, qeyri-məntiqi və fəaliyyətə əks qoyulmuş əlamət, işarədir”* [140, s. 37] fikri ədəbi-bədii cərəyanların bir-birini əvəz etdikcə dialoqun fərqli işarəvi əhəmiyyət kəsb etdiyini əsaslandırır.

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

“Uçitel: Əsəd, hara gedirsən?”

Əsəd: Uşqol, acam gedirəm evimizə.

Uçitel: Otu yerinə! Dərs qurtarmamış getmək olmaz.

Əsəd gedir qapıya tərəf, uçitel gəlib yapışır onun çiyindənən.

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

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

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

Şaban nənə: Hanı mənim balam? Bunu niyə burda dussaq eləmişən? ... A sən uşqol açdığın yerdə quruyub daşa dönə idin! Bala, gəl gedək” [61, s. 509-510].

Nümunədən də görüldüyü kimi, hadisənin başlanğıcı, səbəb və nəticə iki nəfərin kiçik bir dialoqu daxilində öz həlini tapıb.

Afaq Məsud “Qatarın altına atılan qadın” pyesində dialoqlar tez-tez ümumi küyün içində itir, gah qatarın səsi, gah bayquş ulaması, gah perrondakı uğultu, gah fırtına dialoqların əhəmiyyətini tədricən itirir. Finala yaxınlaşdıqca isə bu məqam özünü daha da qabarıq göstərir, situasiya dialoqa qalib gəlir. Gültəkin Sarabskayanın

Xasayla, daha sonra fəhlələrlə dialoqu yalnız arxa fon rolu oynayaraq məkanın, ardıyca situasiyanın dəyişməsi – perronun teatr səhnəsinə çevrilməsinə təkan verir, bütün pyesin əslində baş qəhrəmanın sayıqlamaları, gözəgörünmələri olması bədii həllini ustalıqla tapır.

Anarın “Şəhərin yay günləri” pyesində də dialoq məntiqi ardıcılığı davam etdirməkdən ötrü replikalar zəncirindən təşkil olunub:

Firuz (Dilərəyə): Bilirsən, bu niyə belə səxavətlidir? Babası milyoner olub da. Yəni əvvəl-əvvəl camadar olub hamamda, hansı Bakı dövlətisini yaxşı kisələyib bilmirəm, o dövlətli götürüb buna bir parça torpaq bağışlayıb. O torpaqda da bir gün fontan vurub, bu zaman inqilab olub, tutub alıblar milyonlarını əlindən...

Ağarəfi: Yaxşı, bəs onu niyə demirsən ki, mənim dədəmi instituta götürməyiblər, nə var, nə var milyoner oğludur. Gedib yazıq kişi fəhlə olub.

Firuz: Amma əvəzində instituta səni götürüblər ki, xalis fəhlə oğlusan.

Ağarəfi: Bəli, indi də mənim oğlumu imtahanlarda kəsəcəklər ki...

Firuz: Milyoner oğludur.. Doğrudur, indi daha açıq yox, gizli milyonçudur dədəsi... [6, s. 189].

Göründüyü kimi, qısa bir dialoq tarixin müəyyən bir etapını ustalıqla təsvir etmək gücünə malikdir. Səbəb-nəticə əlaqəsinin zəncirvariliyi dialoqu dinamik etməklə yanaşı, ictimai-siyasi proseslərin də lakonik ifadəsinə imkan verir.

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

KİŞİ. Xəbəriniz var?

ƏR. Nədən?

XANIM. Nə olub?

QADIN. Xəbəriniz yoxdu?

ƏR. Yox.

XANIM. Yox.

KİŞİ. Ola bilməz!..

QADIN. *Yəni doğrudan eşitməmişiz?*

ƏR VƏ XANIM BİRLİKDƏ. *Yox.*

KİŞİ (*pıçılıyla Qadına*). *Sən də eşitməmişən?*

QADIN (*başı ilə təsdiq edir*). *Hə, mən də eşitməmişəm.*

XANIM. *Deyin! Mən daha dözə bilmirəm. Nə olub?*

QADIN. *Çox maraqlı hadisədir!*

Pauza.

KİŞİ. *Şəhərə böcəklər hücum edib.*

ƏR. *Nə?*

XANIM. *Böcəklərin şəhərdə nə işi var?!*

ƏR. *Sən həmişə boş-boş şeylər danışırısan! Sənin adətidir!*

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

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

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

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

Ər çiyinlərini çəkir” [16].

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

Dialoq və monoloqdan əlavə dramlarda ünsiyyət poliloq vasitəsilə də həyata keçə bilər. Elmi ədəbiyyatda poliloq dialoqun bir variantı olaraq təyin edilir və bir neçə nəfərin danışığı kimi xarakterizə edilir. Əslində bu iki termin arasında elə də ciddi bir fərq yoxdur. Dialoq termini işlənilərkən belə təkcə iki nəfərin ünsiyyət aktı yox, minimum iki nəfərin nitqi nəzərdə tutulur. Poliloq isə “replikaların xətti haçalanması” prinsipinə əsasən informasiyanın personajlar arasında məntiqi paylaşdırılması kimi qəbul edilə bilər. Lakin belə bir fikir də mövcuddur ki, “*poliloq*

ünsiyyət tərəfləri arasındakı cavab vermə məsuliyyəti məsələsini aktuallaşdırır, çoxadresatlılıq onlardan hansının cavab verəcəyi problemini yaradır” [154, s. 7].

Poliloqların istifadəsi ünsiyyət ritmini, informasiya mübadiləsinin sürətini artırır. Elçinin “Ah, Paris, Paris” pyesində poliloq ilkin informasiyanı çox sürətli şəkildə ötürərək mükəmməl bir ekspozisiya formalaşdırır:

Qadın(pıçıltı ilə). Ölmüş nə gözəldi!..

Birinci qız(pıçıltı ilə). Ah, Fransadan gəlib!..

İkinci qız(pıçıltı ilə). Adı Əhməd bəydi!..

K i ş i (pıçıltı ilə). Milyonçudu!..

O ğ l a n (pıçıltı ilə). Milyonçu?..

K i ş i (pıçıltı ilə). Bəli!.. Milyonçu!..

Q a d ı n (pıçıltı ilə). Burada evlənmək istəyir!..

Birinci qız(pıçıltı ilə). Ah!..

İkinci qız (pıçıltı ilə). Fransa!.. Fransa!

Q a d ı n (pıçıltı ilə). Əhməd bəy!..

Kişi (pıçıltı ilə). Milyonçu!..

O ğ l a n (pıçıltı ilə). Fransa! [17, s. 126].

Bu poliloqda həm informasiyanın həm zənginliyi – qəhrəmanın adı, görünüşü, maddi durumu, məqsədi, gəldiyi məkan barədə məlumat sürətlə oxucuya çatdırılır. Pyesin, demək olar ki, fabulası kiçik bir poliloqla təsvir edilir və daha sonra süjetə - təfərrüata yer verilir.

Poliloq, həmçinin, kütləvi səhnələr zamanı müraciət edilən nitq formalarındandır. Bu da, düşünürük ki, poliloqun dialoqa nisbətən “replikalararası məna və forma əlaqələrinin daha böyük amplitudaya malik olması” ilə bağlıdır [83, s. 288]. Kütləvi səhnə iştirakçıların aktiv ünsiyyəti dialoqa nisbətən daha geniş və hərtərəfli, müxtəlif rakurslu informasiya vermək qabiliyyətinə malikdir. Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın, bu olsun” komediyasının finalında verilən poliloq həm kütləvi səhnə iştirakçılarının (Həsənqulu bəy, Rza bəy, qoçu Əsgər) daxili xarakterini açmış, həm də finalın məntiqi və poetik cəhətdən tamlığına xidmət etmişdir:

M ə ş ə d i İ b a d. Əşi, siz bu gəlini gətirəndə bir baxmadınız görək, bu kişidir, yoxsa arvaddır?

H a m ı. Bu nə əcəb sözdür?! Həlbəttə, gəlin arvad olar!

M ə ş ə d i İ b a d. Amma bu gəlin kişi çıxdı. Rüstəm bəy mənim evimi yıxdı, qızınəvəzinə mənə kişi göndərdi. o da qaçdı getdi.

H ə s ə n q u l u b ə y. Məşədi, bir əlli manat ver, gedim bu saat qubernatoru buraya gətirim? Razısan?

R z a b ə y. Məşədi, iyirmi manat ver, bu saat qəzetdə Rüstəm bəyi biabır eyləyim, razısan?

Ə s g ə r. Məşədi, bir otuz manat ver, gedim Rüstəm bəyin beyninə bir patron çaxım, razısan?

M ə ş ə d i İ b a d. Yox....

H a m ı. Bəs nə eyləməli?

M ə ş ə d i İ b a d. Gedin qaziya deyın ki, bu arvadın kəbinini mənim üçün kəssin!

H a m ı. Ha!... Bu başqa məsələdir. Nə eləmək: o olmasın, bu olsun, heç pis deyildir [36, s. 286].

Müasir ədəbiyyatşünaslıqda mətnin ünsiyyət vasitəsi olması tək-cə təşkil olunduğu nitq fəaliyyətinin formaları ilə məhdudlaşdırılmır. Mətnin işarəvi mahiyyətinin araşdırılması, Jerar Jenetin mətnlərarası münasibətin formalarının müəyyənləşdirilməsi bütövlükdə mətnin özünün də açıq bir sistem kimi ünsiyyət formalarından biri olmasını təmin edir.

Jerar Jenet intertekstual, paratekstual, metatekstual, hipertekstual və arxitekstual olmaqla mətnlərarası əlaqənin tiplərini 5 yerə bölür [107, s. 470]. Bu əlaqələr artıq ünsiyyətin fərqli bir forması kimi diqqətimizi çəkir. Hər bir mətn istər özündən əvvəlki, sonrakı mətnlərlə əlaqədə olur, eyni zamanda mətnin komponentləri də qarşılıqlı olaraq informasiya mübadiləsində iştirak edirlər. Bu artıq Azərbaycan dilində işlək olan ünsiyyət termini adı altında öyrənilməklə məhdudlaşdırıla bilmir. Daha çox rabitə anlamında işlədilən kommunikasiya termini mətnlərarası və mətndaxili informasiya mübadiləsinin daha dəqiq funksiyasını müəyyənləşdirməkdən

ötrü daha uyğun gəlir. Bu strukturun əsas komponentlərindən olan adresant informasiyanı ötürən tərəf, adresat isə informasiyanı qəbul edən tərəf kimi qəbul edilmişdir. Dram əsərlərində adresat-adresant problemi isə xüsusi araşdırmaya ehtiyac duyur.

Jerar Jennet tərəfindən irəli sürülən mətnlərarası münasibət tiplərinin özü belə geniş mənada ünsiyyət prosesini təmin edirdi. Bu kontekstdə ünsiyyəti sırf nitq aktı kimi kimi yox, kulturoloji bir hadisə kimi qəbul etmək lazım gəlir. Dilin ictimai hadisə olmaqla yanaşı, təfəkkür hadisəsi olması da eyni zamanda ünsiyyətin maddi formasından əlavə psixoloji, mədəni-estetik funksiyasının olmasını təsdiq edir. Professor Qorxmaz Quliyev sənətkarın, müəllifin kontekstini də bütün xalqlara, bütün mümkün oxuculara açıq olan ünsiyyət vasitəsi kimi qəbul etmişdir [55, s.163]. Semiotik tədqiq üsulu mətnə sabit bir obyekt kimi baxmır, daim yenilənən açıq bir sistem kimi öyrənir.

Beləliklə, I fəsildə aparılan tədqiqatdan alınan nəticələri belə xülasələşdirmək olar:

Semiotika elminin müddəaları, xüsusilə kodlaşdırma sistemi ilə bağlı fikir və mülahizələr müəyyən dövrlə məhdudlaşdırıla bilməz. Bəzən, belə fikir hökm sürür ki, semiotika elminin tətbiq dairəsi yalnız müasir dövrü əhatə etməlidir. Çünki, məhz nisbətən yaxın dövrün nümayəndələri aldıkları təhsil və qazadıqları elmi dünyagörüşü sayəsində semiotik kodlardan istifadə etməyə qadirdirlər. Lakin, düşünürük ki, bu fikirlə razılaşmaq mümkün deyil. Semiotik kod sistemi nəzəri cəhətdən XX əsr hadisəsi olsa da, bu prinsipləri istənilən dövrün mətnlərinə tətbiq etmək mümkündür. İşarələr nəzəriyyəsinin universallığı imkan verir ki, mənsub olduğu dövrdən asılı olmayaraq mətni açıq sistem kimi tədqiqata cəlb edərək, ədəbi, mədəni kodları üzə çıxaraq. Təbii ki, tarixi dövrün istər mətnin yazılma texnikasına, istərsə də, məzmununa təsiri şübhəsizdir. Lakin bu məqam tədqiqatın gedişatına mane olmur, əksinə müasiri olduğu tarixi proseslərin mətnə yer alması da özünəməxsus kod sistemi formalaşdırır.

Tədqiqata cəlb edilən nümunələrdən də görüldüyü kimi, dram əsərlərinin strukturu və onun tərkib hissələri ayrılıqda belə müəyyən informasiya, kod ötürmə

qabiliyyətinə malikdir. Dram əsərlərində fabula, süjet və kompozisiyanın quruluşu, konfliktin məzmunu ilkin, eyni zamanda mürəkkəb və çoxqatlı kodlaşma sistemi kimi qəbul edilə bilər.

Umberto Eko Ceyms Coysun “Finneqanın ehsanı” əsərini misal göstərərək mətnin dilində mövcud olan dağıdıcılığın müəyyən ideologiyaya xidmət etdiyini göstərir [144, s. 88]. Yəni, ideologiya təkcə mətnin süjetindən – hadisələrin necə cərəyan etməsindən və ya ayrı-ayrı personajların fəaliyyətindən asılı deyil. Mətnin strukturu, onun təşkil komponentlərin kod sistemi yaratma qabiliyyəti daha güclüdür və bu sistemin mənimsənilməsi oxucu üçün baza rolunu oynayaraq digər mətnlərin də daha sərbəst yozumuna şərait yaradır. İnformativlik cəhətdən personajlar sistemi nə qədər zəngin olsalar da, dram əsərinin struktur elementləri semiotik kodların üzə çıxarılması zamanı əsas dayaq nöqtəmiz oldu.

Birinci fəslin əsas məzmununu, müddəa və nəticələrini əhatə edən məqalə və məruzələrimiz AAK-ın tələblərinə uyğun jurnal məqalələrində və konfrans materiallarında öz əksini tapmışdır.

II FƏSİL. AZƏRBAYCAN DRAMATURGIYASININ SEMİOTİK KOD SİSTEMİNİN TƏRKİBİ

2.1. Dram əsərlərində verbal və vizual kodlar. Dram əsərlərində müəllif tərəfindən istifadə edilən kod və kod sistemləri müxtəlif səviyyələrdə təqdim edilə bilər. Adətən kod, işarə deyilən kimi hər hansı obrazın daşdığı məna yüklü nitqində və ya obrazın təsvirində axtarılır. Lakin biz birinci fəsildə də qeyd etdik ki, semiotika kodu məhdud dairədə yox, geniş mənada bütün dramaturji modelin strukturunda araşdırılır. Bu fəsildə isə sırf mətnə verbal və ya vizual şəkildə təzahür edən kod və işarələrdən bəhs ediləcək. Təbii ki, tədqiqatın həcmi bütün növ kod və işarə sistemlərini əhatə etməsinə imkan verməyəcəkdir. Çalışacağıq ki, dram əsərlərində tədqiqat obyektimizə uyğun, daha maraqlı material verən məqamları araşdıraq.

Dram əsərləri səhnə üçün nəzərdə tutulduğundan həm ədəbi, həm də teatral kodlar tədqiqatımızda bir ortamda və müqayisəli şəkildə öyrənilmişdir. Vizual qavramaya uyğun gələn mizan səhnə, montaj texnologiyası, kütləvi səhnələrin tətbiqi, obrazların geyimi, verbal qavramaya uyğun arxetipik, baza, üslubi kodlardan istifadə məqamları semiotik baxımdan araşdırılmışdır.

Məlum olduğu kimi, kod sistemi artıq öncədən razılaşdırılmış müəyyən şərtlər əsasında fəaliyyət göstərir və anlaşılır. Bəs ilkin kod sistemləri nə vaxt və hansı şəraitdə yaranmışdır? Kod sistemlərinin ümumişlək olması və ya müəyyən dairələrdə anlaşılması məsələləri hansı məqamlarda üzə çıxır? Çalışacağıq ki, ilk öncə kod sisteminin qlobal və lokal mahiyyətini üzə çıxaraq ki, dramaturgiyamıza aid nümunələri tədqiq edərkən orijinal və təsirlənmə məqamlarının mənzərəsini daha dəqiq verə bilək.

Semiotikada *“mətn adı altında istənilən işarələrin düşünülmüş ardıcılığı, bu işarələr ardıcılığının meydana çıxardığı ünsiyyət formaları, o cümlədən, mərasim, rəqs, ritual və s. anlaşılır. İşarə isə “əşyanın, hadisənin, anlayışın məlumat mübadiləsi prosesində maddi ifadə olunmuş əvəzidir”* [121]. Bu baxımdan dram əsərlərində qarşılaşdığımız verbal və vizual səviyyədə gerçəkləşən istənilən fəaliyyət tipi müxtəlif səviyyəli işarələr kimi qəbul edilə bilər. Semiotika dilçilik elminin

əsasında meydana çıxsada, sonrakı inkişaf tarixində nəzəri humanitar elmlərlə bərabər daha geniş sahələri əhatə edə bildi. Memarlığın, rəssamlığın, rəqsin, musiqinin, modanın, kinonun, teatrın semiotikası bu sahənin mütəxəssislərinin diqqətini cəlb etməyə başladı. Umberto Eko “Mövcud olmayan struktur. Semiologiyaya giriş” əsərində memarlıq, musiqi, kinematoqrafik kodlar, Rolan Bart “Modanın semiotikası”nda geyim kodları, Mixail Lotman “Kinonun semiotikası və kinoestetikanın problemləri” kino kodları barədə müddəalarla çıxış etmişlər. İncəsənət kodları ilə bədii mətn kodlarının eyni ortamda öyrənilməsi, mətndəki vizual qavrayışa əsaslanan kodların üzə çıxarılması və onların bədii funksiyası semiotikayı maraqlandıran məsələlərdəndir.

Dram əsərlərində istifadə edilən işarə-kodlar özü-özlüyündə tam bir mənə, anlam ifadə edə bilmir. Kod informasiyanın yalnız texniki vasitəsidir, onun yaradıcı idraki əhəmiyyəti yoxdur. *“Kod bilərəkdən müəyyənləşdirilmiş, öldürülmüş kontekstdir”* [91, s. 372]. Kontekstdən çıxarılan kimi işarə-kodun mahiyyəti də itir. Kod konkret kontekst daxilində konkret məlumatı, anlamı ifadə edərkən siqnifikatın müəyyən xarakterik cizgilərini, xüsusiyyətlərini özündə ehtiva etməyə çalışır. Lakin maksimum bənzərlik də kod üçün xarakterik deyil. Çünki oxucu təxəyyülünə yer qalanda mətnin interpretasiyası daha əhatəli gedir.

Kod minimum həcmə maksimum məlumatı yerləşdirməsi ilə seçilir. Xüsusilə poeziya və dramaturgiyada kodun informativliyi (istər bədii, istər statistik) mətnin poetik tutumunu müəyyənləşdirən amillərdəndir. Təbii ki, ədəbiyyatın əsas ifadə vasitəsi sözdür, lakin sözdən istifadə edərkən müəyyən lakonizmə riayət etmək, daha az sözdən istifadə olunmaqla daha çox anlam ifadə etmək semiotik kodların işləkliyini tələb edir.

Bu baxımdan müasir dramaturgiya üçün “sözə qənaət” prinsipinə əsaslanmaqla söz konstruksiyalarında olan potensial mənaları üzə çıxarmaq xarakterikdir. Sözün bədii-metaforik çalarlarından imtina, “çılpaq” ifadələr xüsusilə absurd pyeslərə xasdır. Mətnaltı mənə güdmədən sözün təmiz semantik mənasına qayıtması, işarəviliyin azalması da konkret hadisənin məntiqə zidd olsa belə real kontekstdə qavranmasına gətirib çıxarır.

Hər hansı ədəbi mətn ədəbiyyat hadisəsi olmaqdan əlavə həm də mədəni hadisədir. Bu səbəbdən mətnin təhlili zamanı daxili strukturu, poetikasından başqa dövrün tarixi-mədəni konteksti də nəzərə alınmalıdır. Çünki hər hansı zaman kəsiyində meydana çıxan ədəbi mətn həmin dövrün əhval-ruhiyyəsini çatdırır. Mətndəki mədəni kodları, *“mədəni arxetipləri anlamaq üçün qanunlar, dini abidələr, tarixi xronika, memuarlardansa nəğmələr, dramlar, epik poemaları (daha sonra romanları) öyrənmək daha perspektivlidir, belə ki, bədii yaradıcılıqda xalqın ruhu özünü daha dərin və azad şəkildə ifadə edir”* [90, s. 20]. Hətta mətndə baş verən hadisələrlə real tarixi hadisələr arasında xronoloji uyğunsuzluq olsa belə, bu, həmin dövrdə təsvir olunmuş hadisəyə münasibətin əksi kimi diqqəti cəlb edir. İqor Çistyuxinin qeyd etdiyi kimi *“pyesdəki konflikt həyatda baş verən konfliktə bənzəyə bilməz”* [140, s. 58]. Xüsusilə sosial və tarixi dramların əsasında duran konflikt real həyat materiallarından götürülsə də, bədii kontekstə daxil edildikə kifayət qədər dəyişikliyə məruz qalır. Akademik Məmməd Arif Dadaşzadənin *“həyatdakı həqiqətlə səhnədəki həqiqət eyni şey deyildir. Həyatda həqiqi və inandırıcı olan şey səhnədə süni görünə bilər”* [15, s. 88] ifadəsi də gerçəkliyin bədii, obrazlı dilə çevrilməsini dramaturgiyanın mühüm şərtlərindən biri olduğunu sübut edir. Bədii təxəyyül və ya tarixi gerçəkliyə əsaslanaraq təklif edilən yozum bəzən özünü doğrultmur. Mətnin qələmə alındığı dövrün tələblərini nəzərə almadan müasir estetik fikirlərin mətnə tətbiqi yanlış istiqamətlərə gətirib çıxarır. “Kodlaşdırma”, “gizli şifrələmə” anlayışlarını qabardaraq dövrün ideologiyasını təhrif etmək həm mətnin poetikasını, həm də dövrün ideologiyasının izahını səhv yola yönəldir. Kodlar sisteminin dəyişkənliyi dövrün ideologiyası ilə sıx bağlıdır. Umberto Eko da göstərir ki, *“elə bir dövr gələ bilər ki, Homerin əsərləri bugünkündən tamamilə fərqli bir interpretasiyada təqdim oluna və anlaşıla bilər”* [144, s. 112]. Həmin dövrün kodları artıq bərpa oluna bilmədikdə şərhçilər öz kodlarını mətnə daxil edə bilirlər. Belə bir hal bədii mətnə ideoloji tendensiyalarla yanaşmanı tələb edən marksizm-leninizm ideologiyasının tətbiqi ilə araşdırmalar aparılan sovet ədəbiyyatşünaslığında da müşahidə olunur. Məhz həmin ideoloji kodların mətn kodlarını yanlış istiqamətə

yönləndirməsi nəticəsində sufizmin bir çox anlayışları ateizm kimi izah edilmiş, XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatının milli mübarizə məzmunu bir çox hallarda sinfi mübarizə kimi izah edilmişdir və s.

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da bəzən belə bir tendensiya müşahidə edilməkdədir. Mətnə olmayan kodların “üzə çıxarılması”, interpretasiya sərhədsizliyindən sui-istifadə kod sisteminin funksiyasının pozulmasına, təhrifinə səbəb olur. Kodların təkmənalı olmaması onların metaforikləşməsinə gətirib çıxarır. Yazıçı öz yaradıcılıq imkanlarından çıxış edərək kodları müxtəlif vəziyyətlərdə istifadə edə bilər. Ancaq bu istifadə istər-istəməz kodun ilkin mənası, Ekonun dediyi kimi, “karkas kod”la bağlı olmalıdır. Bu “karkas kodlar” da özünü müxtəlif səviyyələrdə göstərə bilər. “Karkas kodlar” əsasən ümumi səhnə dilində üzə çıxsada, üslubi-metaforik çalarlar dialoq və replikalarda daha çox özünü göstərir.

Verbal məlumatın üstünlük təşkil etməsi, əlavələrdən, izahlardan izafi istifadə, hər hərəkətin, hal və vəziyyətin uzun cümlələrlə anladılması, detallı təsvir dramaturji kodların qavrayışının məhdudlaşdırılmasına gətirib çıxarır. Söz, təsvir nə qədər konkret olsa da, özündə dinamizmi, hadisəliliyi daha çox sığdırması ilə dramaturji materialı zənginləşdirir. Danil Al “Dramaturgiya nəzəriyyəsi” əsərində də göstərir ki, daim tamaşaçıya minimum şərtlər, minimum informasiya ötürmək lazımdır. *“Ev, ağac, vaqon interyerinə işarə edən hər hansı əlamət fanerdən düzəldilmiş və rənglənmiş maketdən daha inandırıcı, daha realistik təsvirdir. Təsvir edilən predmeti simvolizə edən detal nə qədər xəsisliklə işlənsə, tamaşaçının təsəvvüründə realistik tamamlanması üçün daha çox yer qalır, tamaşaçı daha yüksək səviyyədə “oxucu”ya çevrilir, səhnədə baş verənlərin qavranılmasında aktiv həmmüəllifliyə cəlb edilir”* [85, s. 3].

Düşünürük ki, Alın bu fikirləri təkcə səhnə tərtibatına aid deyil: müəyyən vəziyyəti təsvir etməkdən ötrü həmin vəziyyətin yaddaqalan kiçik bir anını vermək daha təsirli, inandırıcıdır. Məsələn, Elçinin “Ah Paris, Paris” pyesində yenidənqurmanın yaratdığı çətinliklər, ərzaq qıtlığı bir cümlə ilə belə təsvir edilir:

“İvan İvanoviç (əli ilə burnunun pərələrini qapayır). Mən day qızarmış kartof yeyə bilmirəm! Kartof görəndə ürəyim bulanır! (Qışqırır.) İstəmirəm day kartof qızartması! İstəmirəm day semiçka yağı!..” [17, s. 131].

Müəllif detallı təsvirdən qaçaraq İvan İvanoviçin kartofdan iyrenməsinin misalına dövrünün problemlərinin ümumi cizgisini cızır: kiçik detala sosial çətinlikləri, məişət problemlərini, bu problemlərdən doğan isterik vəziyyətləri, nəyin bahasına olursa-olsun vəziyyətdən çıxma arzularını sığışdırı bilər.

2.2. Dramaturji təhkiyə. Aleksandr Anikst Şekspirin “Hamlet” faciəsini epos və lirikanın elementlərini özündə ustalıqla birləşdirən bir dram əsəri kimi təhlil edir. Müəllif hesab edir ki, *“faciədəki hadisələrin miqyası daha çox təhkiyənin, səhnələşdirilmiş hekayənin prinsiplərinə uyğun gəlir”* [87].

Dramaturgiyada təhkiyə iki istiqamətdə aparıla bilər. Birinci, müəllifin hadisələri personajların nitqi və remarkalar vasitəsilə çatdırması – buna metatəhkiyə də deyilə bilər. İkinci isə personajların bir-birinə və ya özlərinə ünvanlanan təhkiyəsi.

Dram əsərinin də təhkiyəviliyi onun ilkin yaranma dövrlərində daha çox diqqətə çarpır. Professor Tahirə Məmməd də qeyd edir ki, *“Axundov dramaturgiyasının (qismən ondan sonrakı dramaturgiyanın da) əlamətdar bir cəhəti də ondan ibarətdir ki, onun istənilən komediyasını təhkiyə dilinə çevirmək mümkündür. Bu bir tərəfdən dramaturqun Şərqlə bağlı ənənəvi epik ifadə üsulundan uzaqlaşma bilməməsi, digər tərəfdən isə Qərb maarifçi dramaturgiyasına xas olan birqatlı, saf kompozisiya quruluşu ilə bağlı idi”* [58, s. 93].

Zaman-zaman dramaturgiyada təhkiyənin mövqeyi dəyişmiş, bəzən təhkiyə, bəzən isə sırf hərəkət önə keçmişdir. Hətta XX əsrin sonlarında “təhkiyə teatri” yaranmışdı. İtaliyada meydana çıxmış bu teatr bir çox dünya ölkələrinin dramaturgiyasına da təsirsiz ötürülməmiş, Rusiyada “dokudram” – sənədli teatr janrı ilə yanaşı səhnəyə bir sıra yeniliklər gətirmişlər. Hadisələrin gündəlik və məktub janrlarında səhnəyə transformasiyası şəklində çatdırılması epik növə xas vahid təhkiyəçinin önə çəkilməsinə səbəb olmuşdur.

Təhkiyənin hər hansı nöqtəyi-nəzərdən aparılması, *“daimi olaraq bir təhkiyə instansiyasına yönəlmə fokalizasiyanın əsas prinsiplərindəndir”* [107, s. 549]. Jerar

Jenett tərəfindən elmə gətirilən və narratologiyanın əsaslarından sayılan bu termin dram əsərlərində təhkiyə mərkəzlərinin müəyyənləşdirilməsində mühüm rol oynayır. Dramatik növ, adətən, personajlar sisteminin çoxluğuna yönəlsə də, təhkiyənin aparılması məqamı heç də kəmiyyətə əsaslanmır. Bəzən bütöv bir pyesin sanki bir personajın gözü ilə, onun nöqtəyi-nəzəri ilə təqdimi çoxqatlı təhkiyə sistemini formalaşdırır. Azərbaycan dramaturgiyasında Əli Əmirli “Nuri-didə Ceyhun” pyesində fokalizasiyadan istifadə edərək personajın birbaşa və ya dolaylı yolla iştirakı ilə süjeti qurur. Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyətinin tarixi – yaranması, qarşıya çıxan problemlər, süqutu və süqutdan sonrakı mədəni-siyasi hadisələr Ceyhun Hacıbəylinin dilindən eşidilir. Qəhrəmana ünvanlanmış məktublarda da təhkiyəçi Ceyhunun mövcudluğu daha qabarıq hiss edilir, nəinki ona məktub göndərənlərin. Ceyhun Hacıbəyli obrazı hətta iştirak etmədiyi dialoqlarda belə hiss edilir, bütün pyesin məhz onun təhkiyəsindən çıxdığı məlum olur. Lakin bu tip təhkiyə rejiminin istifadəsi dram əsərinin dinamikliyini azaldır, daimi seyriçi – təhkiyəçinin olması, fabulanın məktublar, xatirələr vasitəsilə qurulması lirik-sentimental əhval-ruhiyyə yaradır. Belə vəziyyətlərdə əsərin səhnələşdirilməsi zamanı çətinliklər yaranır. Rejissor hərəkətliliyi, dinamikanı təmin etmək, ikinci planı canlandırmaq üçün musiqi, işıq effekti, aktyor plastikası, şərti priyomlar və s. kimi vasitələrdən istifadəyə xüsusi diqqət ayırılmalı olur. Bəzən də əsər oxu-dram vəziyyətində qalır və səhnə həllini tapmır.

Digər ədəbi növlərə məxsus vahid təhkiyəçinin mövqeyini dram əsərlərində təhkiyə instansiyalarının daimi növbələşməsi əvəz edir. Lakin dramaturgiyamızda təhkiyəçi tərəfindən nağıl edilən nümunələrə də rast gəlirik ki, bu da daha çox folklor, nağıl elementlərinin dram strukturuna gətirilməsi ilə əlaqəlidir. Məsələn, dramaturq Rəhman Əlizadənin “Vidansız” pyesində hadisəni rəvayət edən aşırıq obrazı pyesə daxil edilir, hətta aşırıq sənətinin ustadnamə kimi elementi də dramaturji yük daşıma səviyyəsinə qalxır. Pyesdə Aşırıq obrazı bir növ remarkanın əvəzindən çıxış edir. Sanki dastançılıq ənənələri dramaturji modelə oturuşdurulmuş, ozan-aşırıqın mövqeyi müəllif mövqeyini əvəz etmişdir. Dram əsərlərində müəllif mövqeyi remarkalarda üzə çıxdığından hesab etmək olar ki, müəllif-aşırıq əvəzlənməsi getmişdir. Lakin bu pyesdə

konkret təsviri remarkaların əvəzinə dastançılıq ənənəsindən gələn epik təhkiyəçilik, hekayəçilik önə keçmişdir.

Təhkiyə elementlərinin daha bir təzahür forması isə dramaturgiyada “ikiqat” təhkiyəçi üsulundan istifadə olunması ilə bağlıdır. Cəfər Cabbarlının “Nəsrəddin şah”, “1905-ci ildə” dramlarında da çoxqatlı təhkiyə planı süjeti mürəkkəbləşdirməklə “dram içində dram” ortaya qoyur.

Ümumən, ədəbiyyat nəzəriyyəsində oxucunun yeni status qazanması yeni dövr dramaturgiyamıza da təsirsiz ötüşmədi. Oxucunun, müvafiq olaraq tamaşaçının aktiv şəkildə dramaturq mətninə müdaxiləsi Aydın Talıbzadənin “Alma” pyesində müşahidə edilir. Məhkəmədəki andlıların tamaşaçılardan seçilməsi, sərbəst şəkildə günahkarın ittiham edilməsi mətnin açıq finalını şərtləndirir. Elə bu səbəbdən müəllif iki müxtəlif final versiyası təqdim etməklə seçimi oxucu, rejissor öhdəsinə buraxır.

Yeni dövr modernist dramaturgiyası çoxmənəlilikə, alternativ yozumlara meydan verir. Əgər klassik dramaturgiyada söz deyildiyi anlamda qəbul edilirdisə, modernist dramaturgiyada bir sözün müxtəlif vurğusu, omonimiya, polisemiya önə keçir, yozum da məhz burdan başlayır. Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesində “atılmaq” sözünə diqqət yetirək: bu feil kənar şəxslər tərəfindən atılmaq və özü atılmaq anlamlarına gəlir. Azərbaycan dilinin qrammatikasına –ıl⁴ şəkilçisi feilin məchul və qayıdış növlərini düzəltmək üçün istifadə edilən omonim şəkilçilərdir. Kontekstdən çıxış etsək 2 diskurs meydana gəlir: fiziki anlamda Gültəkin Sarabskaya özünü qatarın altına atır. Psixoloji cəhətdən isə mühit onu qatarın altına atır. Belə bir yozumu təbii ki, klassik dram əsərlərinə tətbiq etmək mümkün olmur. Söyləmin konkretliyi kontekstin təkmənəliliğindən daha çox, psixoloji seçim, alternativ qavrayış xəttinin olmamasından irəli gəlir. Klassik dramaturgiyada da söz vasitəsilə alternativ informasiya ötürmə daim mövcud olub, amma bu daha çox simvolikaya meyilli bir istiqamət idi. Modernist dramaturgiya isə daha çox sözün işlənmə kontekstini dəyişməklə, dramın konfliktini asanlıqla idarə edilə bilər. Əgər Sarabskaya cəmiyyət tərəfindən qatarın altına atılırsa, deməli konflikt aktrisa ilə cəmiyyət arasındadır. Özü qatarın altına atılırsa, konflikt aktrisanın öz daxilindədir.

Bəzən dramaturgiyada semiotik kodun əsas mahiyyəti dram əsərinin motiv və ya leymotivində üzə çıxır. Dramaturgiyada mühüm məqamlardan olan motiv və leymotivin kod yaratma imkanları çox genişdir. Motiv anlayışı geniş mənada işlənsə də, tədqiqatın predmetinə uyğun olaraq *“mətn elementlərinin təkrarlanan və müxtəlif variantlarda üzə çıxan konseptual əhəmiyyətli konstruktiv əlaqəsi”* [104] kimi təhlilə cəlb edəcəyik.

Dünya ədəbiyyatında insanın iblislə razılaşması, itkin düşmüş oğulun qayıtması, xeyirxah quldurlar, dara düşmüş gözəl qızın azad edilməsi, qurban motivləri daha çox məşhurdur. Xüsusilə, dini kitablardan gələn motivlər ədəbi mətnlər üçün zəngin mənbədir.

Dünya dramaturgiyasında Bibliya motivləri geniş yayılsa da, milli dramaturgiyamızda türk folklor-mifoloji dünyagörüşündən irəli gələn motivlər üstünlük təşkil edir. *“Motivlər öz aralarında kəsişərək əsərin tematik əlaqəsini yaradırlar”* [104]. “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasında dərvişin cadu məclisi – obyektin maketinə, qurmasına zədə vurmaqla həqiqi obyektin də zərər görməsinə inam, Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər”də xoruz kəsilməsi (qurban verilməsi) ayinləri türk mərasim və ayinlərində özünə yer tapmışdır. Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” pyesində Solmazın qurban verilməsi dünya mifoloji düşüncəsində aparıcı məqamlardan olan allahlara qurbanvermənin bir variantıdır.

İtkin düşmüş oğulun qayıtması motivi dramaturgiyamızda daha çox maarifçi və tənqidi realizm cərəyanının müddəalarını həyata keçirmək üçün köməyə gəlib. Təbii ki, bu motivdə bir çox dəyişikliklər olmuşdur: itkinliyin xarici ölkələrə oxumaq məqsədilə əvəz edilməsi də maarifçiliyin tələblərindən biri olaraq mətn strukturuna daxil edilmişdir. Yad ölkədə uzun müddətli təhsildən sonra vətənə qayıdan Fəxrəddinin (Nəcəfbəy Vəzirov “Müsibəti Fəxrəddin”), Fərhadın (Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Bəxtsiz cavan”) maarifçilik arzularını həyata keçirə bilməməkləri onların faciəsinə çevrilir. Müasir dramaturgiyamızda Elçinin “Ah, Paris, Paris” pyesində Əhməd bəyin Fransadan vətənə qayıtması motivi fonunda cəmiyyətdə mövcud psixoloji durum aydınlaşır.

Leytmotiv – aparıcı motiv əsərin ikinci, gizli mənasını, başqa sözlə mətnaltını təşkil edir. Bir mətn daxilində bir neçə motiv olsa da, leytmotiv bir olur və əsərin kompozisiya bütövlüyü, dolğunluğu məhz leytmotivdən birbaşa asılı olur.

Frazanın leytmotivə çevrilməsi mətnin ritmini müəyyənləşdirən formayaradıcı amil olmaqla yanaşı, eyni zamanda üslubi-semantik yükə də malikdir. Leytmotivə çevrilən fraza struktur yaradan amil kimi mətnin məntiqi yekununu, üslubi-semantik vasitə kimi isə pyesin mətnaltı mənasını müəyyənləşdirir.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” pyesində Doktor Lalbyuzun “Kim dali?” sualı mətn boyu dəlilik və ağıllılıq kateqoriyalarının mənsubluğunu sual altına qoyur. Oxucu məndəki verbal informasiyaya alternativ olan fəaliyyət informasiyasını üzə çıxarır. Sözdə Molla Abbas, Pırpız Sona, farmasyon Rüstəm və s. obrazlar dəli adı altında təqdim edilsə də, personajların hərəkət və davranışları əks iddia irəli sürür. “Kim dali?” sualı leytmotiv frazaya çevrilərək pyesin konfliktini üzə çıxarır.

Maraqlı məqamlardan biri də leytmotiv frazanın finalyaratma imkanları ilə bağlıdır. Əli Əmirlinin “İki aktrisa üçün baş rol” pyesində Dramaturq obrazının mütəmadi olaraq Çexov pyeslərini oxuması, tez-tez “Niyə Treployov vurdu özünü?” ifadəsini təkrarlaması leytmotivə çevrilərək məntiqi finali sonlandırır. Çexovun müəllifi olduğu “səhnədə tufəng varsa, finalda mütləq atəş eşidilməlidir” fikrinə əsaslanaraq sonda Dramaturq özünü güllələyir.

Lakin heç də bütün dram boyu təkrarlanan frazalar leytmotivə çevrilə bilmir. Cəfər Cabbarlının “Almaz” pyesində Mirzə Səməndərin dilindən səslənən “Qurban olum Məhəmmədin şəriətinə”, “Sevil”də Əbdüləli bəyin “Hələ mən də onu düşünürdüm” frazaları yalnız personajların xarakterini üzə çıxarmaqdan ötrü işlənmişdir.

Dram əsərinin dinamiklik və informativ mahiyyətini bir yerdə özündə cəm edən anlayışlardan biri də tanıma hadisəsidir. Tanıma hadisəsi özü-özlüyündə deşifrə prosesidir, birbaşa semiotik yükə malik bir ədəbi priyomdur. Hər hansı əlamətə, işarəyə görə tanıma artıq mədəni-kommunikativ aktın yerinə yetdiyinin sübutudur. Dram nəzəriyyəsi mütəxəssisi Boris Kostelyanes Aristoteldən gəlmə “tanıma” kateqoriyasını məntiqi olaraq yenidən yaranmaya səbəb olduğu fikrini irəli sürür:

“Aristotel heç də əbəs yerə “tanıma”nı hərəkət adlandırmamışdır. “Tanıma” aktında həmişə dəyişiklik elementi iştirak edir: burda həm dərk edən subyekt, həm də dərk edilən obyekt dəyişikliyə uğrayır” [113, s. 37].

Bədii mətndə tanıma süjetdəki düynün açılmasına yardımçı olmaqla bərabər obrazın inkişaf xəttini izləməyə də şərait yaradır. Cəfər Cabbarlının “Sevil” pyesində tanıma aktı uzun illərdən sonra qayıtmış Sevilin daxilən və xaricən keçirdiyi dəyişikliyi finalda təsvir edərək hadisələri sonlandırır. Keçmiş və müasirlik pyesin əvvəlindəki və sonundakı Sevilin simasında toqquşur.

“Oqtay Eloğlu” pyesində Oqtayın sürgün həyatından sonra qayıtması, dostları tərəfindən tanınması dramın yeni təkanverici qüvvəsinə çevrilir. Oqtayın dilindən tanıma aktı özü belə fəlsəfi şəkildə ifadə edilir:

“S ə m ə d . Yaxşı bax, məni tanıyırmısan?

O q t a y . Yəni sən doğrudan da varsan? Tanımaq üçün varlığını mənə göstər...

S ə m ə d . Bununla heç danışmaq olmayır ki! Oqtay, mən Səməd bəyəm. On il bundan əvvəl... Tanıdınmı?

O q t a y . Aha, bir zaman sənın paltarlarını tanıyardım. Özünü tanımıram. Artıqpaltarla da kimsəni tanımaq istəmirəm.

X a s p o l a t . O q t a y ! Bu sənın əziz dostundur. Səməd bəy!

O q t a y . Əziz dostum? Tanımıram. İstəyirsən soyun, sənə paltarsız baxım. Artıq mən hər bir şeyi çılpaq görmək” [10, s. 272-273].

Oqtayla bacısı Sevərin qarşılaşması da tanıma əsasında baş verir. Səfil həyatdan zahirən dəyişmiş hər iki sima yalnız Oqtayın “Evim olsaydı, səni aparardım, fəqət yoxdur. Oqtay Eloğlu xərəbələr bayquşudur” ifadəsi ilə bir-birini tanıyır.

Aristotel tanımanı “bilməzlikdən bilməyə keçid” kimi təqdim edir və bu üsulun mərhəmət və ya qorxu doğurduğunu qeyd edir. Peripetiyə və tanımanın faciənin mühüm hissələri kimi qəbul edən filosof hadisələrin öz əksinə dönməsində bu üsuldan istifadəni mühüm amil sayır [7, s. 68].

Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” pyesində tanıma prosesi peripetiyanın “hadisələrin öz əksinə qayıtması” tələbinə uyğun olaraq ikiqat şifrələnib. Birinci mərhələdə qardaşı Aqşini səsindən tanıyan Elxan onu öz yardımçısı, xilaskarı kimi

qəbul edir. Keçmiş xatirələr haqqında danışması, doğma yurdları xatırlaması, gələcək məqsədləri uğrunda birgə çalışmaları barədə xəyalların ardınca ikinci tanıma mərhələsi gəlir. Bu tanıma isə eşidilən azan səsinə reaksiyaya əsasən kodlaşır:

“Uzaqdan azan səsi eşidilir.

A q ş i n . La ilahə illəllah, Məhəmməd ən rəsulillah...

E l x a n (ilan sancmış kimi sıçrayaraq). Necə, Aqşin! Yox, yox! Sən islamı oldun? İslam ordusundansanmı? Ola bilməz...

A q ş i n .Elədir, qardaşım. Mən bir olan allahın doğru yoluna girib, Məhəmmədin yolunu, böyük islam dinini qəbul etmişəm...

E l x a n. Heyhat, məhv oldu getdi! Əməllər, ümidlər, hamısı, hamısı alt-üst olub getdi! Kaş ki mən səni heç görmədən öz ümidlərimlə öləydim...” [9, s. 314].

İlkin tanıma sevinclə müşayiət olunsada ikinci tanıtımda Elxan pəşmançılıq hissi çəkir.

2.2.1. Baza kodlar və üslubi kodların istifadə məqamları. Hər bir müəllif, adətən, kodlar sistemindən iki səviyyədə bəhrələnir. İlk növbədə artıq mövcud olan baza kodlara əsaslanır. Digər tərəfdən isə fərdi yaradıcılıq üslubuna uyğun olaraq mətnə yeni kodlar daxil edir.

Baza kodlar qlobal və ya universal kodlaşdırma sistemini formalaşdırır. Adətən, bu sistemə kütləvi mədəniyyət kodları kimi qəbul edilən arxetipləri də əlavə edirlər. Mif, folklor və mədəniyyətə əsaslanan, nəsildən nəsilə keçərək daim təkrarlanan obraz, süjet və motivlər, bəşəri simvollar məcmusu arxetiplər adı altında öyrənilir. Karl Yunqun təklif etdiyi arxetip tipləri – müdrik, anima, animus, mən, persona, allah, uşaq, ana, cadugər, təlxək, kölgə arxetipləri [148] müxtəlif variantlarda ədəbi mətnlərdə istifadə edilmişdir.

Mif və arxetiplərdə universal kodlar şifrələnsə də, hər bir xalq ilkin kodu saxlamaq şərti ilə öz dünyagörüşü, adət-ənənələrinə uyğun olaraq müəyyən dəyişiklik etmişdir. *“Bütün ədəbi mətnlər öz mühitinin və bu mühitin formalaşdırdığı müəllifin yaradıcılıq aktıdır. O da unudulmamalıdır ki, sonrakı mətnlər həm də əvvəlki mətnlərin (simvolların, konstruksiyaların, poetik fiqurların, dünyagörüşlərin, dil aktlarının və s.) davamı və belə demək mümkünsə, tamamıdır”* [72, s. 8].

Arxetiplərin özünküleşdirilməsi toplumun həyat tərzi və əsrlər boyu formalaşmış adət-ənənələrin təsiri ilə mümkündür. Lakin bu özünküleşdirmə, fərdiləşdirmənin daxilində də vahid arxetipik kodlar durur: *“Hər bir mədəniyyət mentalitetin özümlülüüyü rolunu ifa edən yalnız ona xas olan arxetiplər sistemi əsasında fəaliyyət göstərir. Aparıcı arxetiplər arxetiplərin özümlü kodları qismində çıxış edirlər. Hər bir mentalitet üçün öz kodunu seçmək lazımdır: bütün mədəniyyətlərin özünəməxsusluğu üçün vahid kod yoxdur”* [52, s. 11].

Eynilə mətnlərdə, konkret olaraq dram əsərlərində də mənsub olduğu xalqın mədəniyyəti, mental xüsusiyyətləri kodlaşdırılmışdır. Bu kodlar ümumi kod sisteminə əsaslanaraq şərh edildikdə fərdi və ümumi kod sisteminin sərhədlərini müəyyənleşdirmək daha məqsədəuyğun olur. Bu zaman mədəni kodların müxtəlif kontekstdə fərqli aspektdən işlənməsi xüsusi maraq doğuran məsələlərdəndir. *“Mədəni kod” anlayışı altında simvolik sistemə xas, müxtəlif altmədəniyyətlər üçün ümumi və bir-birini tamamlayan, bütöv bir mədəni dövr üçün sabit, dəyişməz anlayışlar toplusu başa düşülür*” [134, s. 35].

Mirzə Fətəli Axundzadə milli dramaturgiyanın əsasını qoyarkən tək cə janrın kodlarını müəyyənleşdirməmişdir. O, həmçinin qlobal kod sistemindən bəhrələnərək obraz, xarakter, situasiya yaratma kimi məqamlarda da milli mentallıqdan, etnik xüsusiyyətlərdən irəli gələn məqamları da ustalıqla yerli şəraitə uyğunlaşdırmışdır. Professor Tahirə Məmməd qeyd edir ki, *“M.F.Axundovun komediyaları öz dili, mövzusu, ideyası, obrazları, əks etdirdiyi məişət baxımından milli hadisədir. Lakin öz məqsəd və düşüncəsini ifadə edərkən o, Avropada formalaşmış bir ədəbi növdən istifadə etdiyindən əsərlərinin janr strukturu artıq milli ədəbiyyatımızda mövcud olan qanunauyğunluqlarla izah oluna bilmir”* [58, s. 92].

Tənqidi, maarifçi realizmin tələblərindən irəli gələn ümumi kodlar eybəcərliyi, cahilliyi tənqid yolu ilə islahata nail olma istəyi formasında dramaturgiyamızda əksini tapmışdır. Sosrealizm qadınlarla kişilərin bərabərlik hüququnu irəli çəkən, bir növ “kişiləşən” qadınların obrazlarını dramaturgiyaya gətirdi. Cəfər Cabbarlının “Sevil”, “Almaz” pyeslərinin baş qəhrəmanları qadın olmaqdan daha çox kişi funksiyasını yerinə yetirməyə çalışan xarakterlərdir. Bu funksiya da Yunqun irəli sürdüyü animus

arxetipinə uyğun gəlir. Qadın psixologiyasında gedən dəyişikliklər, fəaliyyət anında “kişi beyni”nin işə düşməsi böyük mənada dövrün siyasi diqtəsi ilə ideologiyaya xidməti qabardır: işi, ideologiyası uğrunda qadının ailə, uşaq kimi məfhumlardan vaz keçməsi, Sevilin müəyyən müddətə Gündüzü, Almazın nişanlısı Fuadı tərək etməsi kişimərkəzçiliyin önə keçməsinin göstəricisidir.

Ənənəvi arxetiplərdən olan müdrik arxetipi də dramaturgiyamızda müxtəlif formalarda müşahidə edilir. Maddi tərəfə nisbətən mənəvi cəhətdən daha çox anlam daşıyan bu arxetip istər real, istərsə də xəyali planda işlənmişdir. Hüseyn Cavidin “Ana” pyesindəki Səlmə oğlunu öldürən qatili bilmədən sığınacaq verdiyi evindən tanıdıqdan sonra da sağ-salamat yola saldığı an göstərdiyi mənəvi gücü, Cəlil Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” pyesində Zəhrabəyim barışdırıcı, dəyər qoruyucu və ötürücü funksiyası ilə müdrik arxetipinə tamamilə uyğun gəlir. Rüstəm Kamalın “Zəhrabəyim əsərin bədii məkanına ruh kimi daxil olub, ruh kimi də oranı tərək edir” [48] fikirləri də bu obrazın daha çox konsepsiya, mənəvi funksiya daşdığına sübutdur. Dram əsəri özü də bütövlükdə fundamental konsepsiyanın daşıyıcısı olaraq “*azərbaycançılıq ideologiyasının dramaturgiyası*” kimi xarakterizə edilir [42, 45].

Ədəbi mətnlərdə çox istifadə edilən arxetiplərdən olan kölgə arxetipini Yunq anti-mən adlandırır. İnsan daxilində mövcud olan, lakin özünün də etiraf etmək istəmədiyi xarakterlər və cizgilər kölgə arxetipinin yaranmasına gətirib çıxarır. Cəfər Cabbarlının Aydın portreti dostu Surxayın dili ilə cızılır. Lakin o bunları qəbul etmək istəmir, həyata təslimçiliyə məcbur edən istənilən məqamı inkar edir. Vaxtilə Gültəkinin məhəbbəti ilə əsir olmuş Aydın indi bu əsirliyi köləlik kimi qəbul edir.

Öncəki mətnlərdə istifadə edilmiş obrazlardan, süjet xətlərindən bəhrələnmə bu elementlərin qəlibləşməsinə və arxetipləşməsinə gətirib çıxarır. Azərbaycan dramaturgiyasında istifadə edilən ənənəvi konstruksiyalardan daha məşhurları Adəm və Həvva əhvalatı (Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Kimdir müqəssir?”, Elçin Hüseynbəyli “Adəm və Həvva”, Aydın Talıbzadə “Alma”), şeytanın insan ruhunu satın alması (Hüseyn Cavid “İblis”, Əmir Pəhləvan “İnsan və İblis”, Elçin “Maskalar” silsiləsindən olan “Şeytan sonatası” pyesləri), xəsis obrazı (Mirzə Fətəli

Axundzadə “Sərgüzəşti-mərdi xəsis”) göstərmək olar. Tədqiqatçı alim Pərvanə Bəkirqızı mifik süjet və obrazların istifadə məsələsinə toxunarkən qeyd edir ki, “*XX əsrin əvvəllərində yazıçılar mif süjetlərindən, mifik obrazlardan istifadə edərkən onları öz ilkin funksiyaları ilə təsvir edirdilərsə, sonrakı dövrlərdə artıq mifik motivlər müəllif ideyasının çatdırılmasında element kimi çıxış etməkdən uzaqlaşdı. Hər bir mifoloji obraz və mifik süjet müəllif və cəmiyyət arasındakı münasibətlərin güzgüsünə çevrildi*” [44, s. 77]. Məsələn, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Kimdir müqəssir?” pyesində məlum süjetin sanki təkrarını işləyir, Adəm və Həvvanın sələfləri kimi Mahmud və Bahara ikinci şans verir. Qadağan edilmiş meyvəyə toxunmamağı, örtülü qabı açmamaq şərt ilə əvəz edən müəllif bəhanədən asılı olmayaraq insan xislətinin milyon illərdən bəri dəyişmədiyini sübut edir: Mahmudun dilinən səslənən “Di düş qabağıma. Ay Həvvanın halalca balası” ifadəsi də müəllifin məlum süjetə işarə vurduğunun sübutudur. Lakin müasir, xüsusilə, postmodernist dramaturgiyada mifoloji süjet və ya obraz yalnız köməkçi, təkan rolunu oynayır, geniş mənada adresantın (müəllifin) adresatla (oxucuya) ünsiyyətinin fonunda qalır.

Dövrün ədəbi cərəyanlarının təsiri nəticəsində arxetip kodlardan istifadə prinsipləri dəyişmişdir. Bir cərəyan və ya ədəbi məktəbin prinsipləri müvafiq olaraq kodların funksiyasında da dəyişikliyə gətirib çıxarırdı. Məsələn, romantizm cərəyanı mifoloji düşüncə tərzini yenidən aktuallaşdırdığından bu dövr dramaturgiyası üçün rəmzi, simvolik sistemdən bəhrələnmə daha xarakterikdir. “*Romantizm təkcə ədəbi cərəyan olmaqla kifayətlənmirdi, ictimai, fəlsəfi və siyasi əsasları olan sosial-ideoloji hərəkət kimi qəbul edilirdi*” [86, s. 7]. Məhz bu hərəkət də ənənəvi, universal süjet və obrazların dramaturgiyamızda istifadəsinə, eyni zamanda milli keyfiyyət qazanmasına şərait yaratmışdı. Məsələn, Hüseyn Cavidin “İblis” pyesində İblis ənənəvi demonizmin təzahürü kimi görünür. Müəllif İblisin insanlara təsir imkanlarını onların dünyəvi ehtiras və nəfsi ilə əlaqləndirir, fürsət düşən kimi üzə çıxdığını təsvir edir:

“*İblis nədir?*”

- *Cümlə xəyanətlərə bais...*

Ya hər kəsə xain olan insan nədir?

- *İblis!...*” [11, s. 104].

Tənqidi realizm nümayəndələri isə mifik, arxetip süjet və motivləri də cəmiyyətdəki çatışmazlıqların tənqidinə yönəltmişdilər. Cəlil Məmmədquluzadənin İsgəndərini persona arxetipindən qaynaqlanan obraz kimi xarakterizə edən Qorxmaz Quliyev “*persona-maskanın göstərişlərinə riayətdən imtina edərək toplumdən təcrid olunmuş marginallar, məsələn, Məmmədquluzadənin İsgəndəri...aparıcı personaj qismində təcəssüm olunur*” [54, s.27]. İkili şəxsiyyət kimi xarakterizə olunan İsgəndər keflilik maskasından həqiqətin çatdırılması üçün istifadə edir.

Dəlilik maskası altında fəaliyyət göstərən daha bir obraz Elçinin “Mənim ərim dəlidir” pyesində də mövcuddur. Persona arxetipinin tələbi ilə başqa bir şəxs kimi özünü təqdim etmək dövrün eybəcərliklərini və insanların iç üzünü açıb demək üçün şərait yaradır.

Modernist dramaturgiya klassik dramaturgiyanın qayda-qanunlarına, xüsusilə Aristotelin nəzəriyyəsinə qarşı çıxdı. Məhz bu dövrdə insan şüuraltısına marağın artması arxetip-obrazların aktuallaşmasına, absurd vasitəsilə üzə çıxan ideya və obrazların yayılmasına gətirib çıxartdı. Afaq Məsudun “O məni sevir” pyesində insan şüuraltısında yer almış obrazlar – Ayomun canavara, Aynanın hansısa ev quşuna bənzəyən siması və davranışları, personajlararası daxili absurd konflikt modernizmin əlamətlərinin göstəricisi kimi çıxış edir.

Modernizm klassik ənənəni inkara, tam yeni konstruksiya daxilində yeni kod sistemi formalaşdırmağa iddialıdırsa, postmodernizm cərəyanı ilkin kodların yeni variantlarını təklif edir. Kamal Abdullanın “Cusus” pyesi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının qəhrəmanları tamamilə yeni baxış bucağından təqdim edir. Dədə Qorqud, Qazan xan, Burla xatun, Beyrək, Aruz, Bəkil, Şir Şəmsəddin monumental obrazlardan sadəcə insan səviyyəsinə qədər endirilirlər. Pyesdə sanki antik dövrə məxsus ilahiləşdirmə, intibah dövrünə məxsus “göylərdən yerə enmə”, insaniləşmə, klassisizm xas dövlətin maraqlarını şəxsi maraqlardan üstün tutmağa cəhd, romantizm xas mifik obraz və hadisələrə yer vermə, şəxsiyyət və cəmiyyət qanunları arasında toqquşma, realizmə xas konkret, real, müşahidə edilə bilən konflikt, modernizmə xas ənənələri, qəhrəmanlaşdırılmış bütləri yıxmaq cəhdi bir arada

təqdim edilmişdir. “Casus” pyesində obrazlar, yerinə yetirdikləri vəzifələr tanış olsa da, situasiya və təklif olunan vəziyyətlər tam yenidir. Bu məqamda kodlaşma təkcə məlumat ötürməyə yox, həm də məlumatı qoruyub saxlamağa yönəlir. Etnik-milli yaddaş sayəsində tanıma prosesi getsə də, məlum kodların yeni formatda təqdimi kod variantlarını üzə çıxarır.

Teatrşünas Aydın Talıbzadə “Faciə: janriçi mutasiyalar” kitabında arxetipin maraqlı bir növünü üzə çıxarır. Alimin fikrincə, faciə qəhrəmanı “misssiyanı gerçəkləşdirən alət, instrument” olduğundan özü ayrılıqda arxetip kimi qəbul edilə bilər: “*faciə qəhrəmanı nə tipdir, nə də fərd: arxetipdir, təzədən insan cildinə girmiş totemdir*” [76, s. 187]. Bu mənada Azərbaycan və dünya dramaturgiyasındakı faciə qəhrəmanlarını ortaq kod daşıyıcısı kimi qəbul etmək mümkündür. Məhz bu məqam da geniş yayılmış paralel müqayisələrin (məsələn, Kefli İsgəndər-Hamlet) meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Qlobal kodlarla yanaşı hər bir xalqın genetik yaddaşında mövcud olan müəyyən mədəni-etnik kodlar da mövcuddur. “*Elmi ədəbiyyatda genetik kod ilkin semiotik sistem sayılır*” [130, s. 22]. Genetik yaddaşdan gələn, milli obraz və xarakter yaratma baxımından Üzeyir Hacıbəylinin komediyaları xüsusi seçilir. Tipaj olaraq Məşədi İbad obrazı istər genetik faktorların diqtə etdiyi milli koloritin daşıyıcısı, istərsə də dövrünün müasiri kimi qəbul edilir. Rüstəm bəyin öz qızı Gülnaz xanımı özündən xeyli yaşlı Məşədi İbada ərə vermək istəyi pyesin konfliktini cızır. Bəylik zümrəsinin statusunun enməsi, yerini ticarətçi zümrəsinə verməsi, birincinin ikinciyə möhtaclığı XIX əsrin sonunda baş verən hadisələrin məntiqi nəticəsi kimi özünü göstərir. Bu məqam Mirzə Fətəli Axundzadənin “Sərgüzəşti-mərđi Xəsis” pyesində də öz əksini tapır. Heydər bəyin keçmiş zəmanədən şikayəti, bəyliyin əvvəlki mövqeyini itirilməsi, pul üçün Hacı Qaraya əl açması, işbirliyinə dəvət etməsi sosial pillələrin yerlərinin necə dəyişdiklərinin göstəricisidir.

Etnik psixologiyada kodlaşmış, əbədi Şərq-Qərb qarşıdurması ilə ifadə edilmiş milli-etnik kodlar da dram əsərlərində uğurla həllini tapmış məqamlardandır. Elçinin “Ah, Paris, Paris” pyesində Qərbin adət-ənənəsi, davranış tərzini şərqli psixologiyası ilə qarşılaşdırırlar:

“Ə s ə d u l l a. Keçək o biri otağa!

Ə h m ə d b ə y. Yok, müsyö... Təşəkkür!.. Mersi!..

Ə s ə d u l l a. A kişi, sən nə danışırısan?! Elə-belə yemək yox e! (Ruh yüksəkliyi ilə) Osetrina!

Ə h m ə d b ə y. Yok!.. Təşəkkür!..

Ə s ə d u l l a (daha artıq bir ruh yüksəkliyi ilə). Hinduşka ciyəri!.. Dəvə qutabı! (Əhməd bəyə ağzını açmağa macal vermədən) Motal pendiri! Təndir kütümü! Qırqovul! Turac! Forel!

Əhməd bəy(gülümsəyərək). Mersi, müsyö, mersi... (Özünü göstərir.) Tələsmək. Vaxt beş dəqiqə! Opera!

Ə s ə d u l l a (təəccüblə). Nə opera?

E y n ş t e y n. Bilet alıb, operaya gedəcək.

Ə s ə d u l l a (sidq ürəkdən təəccüb edərək). İçi ləvəngi təndir kütümünü burda qoyub operaya gedəcək? [17, s. 141].

Şərqlilərin etnik psixologiyasında özünə yer tapmış “yemək-ichmək” kultu Qərblilərin mədəni istirahət kultu ilə qarşılaşdırılır. İstirahəti yemək-ichməkdə görünən şərqli qərblinin opera, teatr, kinoya getmək kimi vaxt keçirmə metodunu qəbul edə bilmir. Və bu məqam sanki onlar arasında mədəni əlaqənin qırılmasına, anlaşılmazlığa gətirib çıxarır. “*Təbiətlə təmasda azərbaycanlıda dərhal istirahətin arxetipik obrazı baş qaldırır: o, bütünlüklə özünü gözlənilən yeyib-ichmək məclisinə kökləyir, təbiət isə yalnız tipik istirahət üçün fon rolunu oynayır*” [52, s. 134] fikirləri də azərbaycanlıların arxetipik düşüncəsində yemək kultunun üstün mövqeyə malik olduğu fikrini təsdiqləyir. Burada Əsədullanın “yemək-ichmək” dəvəti Eynşteynlə qarşılaşdırmada ironik məzmun qazansa da, ənənədə o, qonaqpərvərliyi, səxavətliliyi bildirən mental xüsusiyyət kimi dəyərləndirilir. Bu isə mədəni kodun situasiyaya görə funksiyasında dəyişiklik baş verdiyini, düzxətli davam etmədiyini göstərir.

Daim misal gətirilən Hatəmxan ağanın Qərb-Şərq davranış etikətlərinin müqayisəsi klassik nümunə olaraq qəbul edilir və bu müqayisə milli etnik psixologiyadan irəli gələn kodları əhatə edir: “*Mənə yəqin hasil olubdur ki, bizdə hər adət və*

xasiyyət var isə, əksi Paris əhlindədir. Məsələn biz əlimizə həna qoyarıq, firənglər qoymazlar; biz başımızı qurxırıq, onlar başlarına tük qoyarlar; biz papaqlı oturarıq, onlar başı açıq otururlar; biz başmaq geyərik, onlar çəkmə geyərlər; biz əlimiz ilə xörək yeyərik, onlar qaşığı ilə yeyərlər; biz aşkara peşkəş alarıq, onlar gizlin alırlar, biz hər zədə inanırıq, onlar heç zədə inanmazlar; bizim arvadlarımız gödək libas geyər, onların arvadları uzun libas; bizdə çox arvad almaq adətdir, Parisdə çox ər almaq” [4, s. 46].

Mədəni kod anlayışı ədəbiyyata, ədəbi mətnlərə tətbiq edilsə də, daha geniş məfhumdur. Mədəniyyətşünaslığın əsas kateqoriyalarından olan mədəni kod “oxunmuş, görülmüş, yaşanmışların əks-sədası” (Rolan Bart), “informasiyanın simvollar şəklində ötürülməsi, saxlanması, emalı üçün lazım olan işarələr (simvollar) və müəyyən qaydalar sistemi (A. Kravçenko) kimi xarakterizə edilir. Mədəni kodlar, əsasən, aşağıdakı cəhətlərə malik olurlar:

- 1. Başəri mədəniyyətin istehsalı, ötürülməsi və qorunması üçün özünü təmin etmə imkanına malik olma;*
- 2. Dəyişikliklərə açıq olma;*
- 3. Universallıq [101].*

Hər bir xalqın, toplumun milli düşüncə sisteminə xas, nəsillərdən nəsillərə keçən kodlaşdırılmış informasiya sistemi mövcuddur. Bu sistem daimi olaraq zənginləşməyə, yeni obraz və simvolikayla dolğunlaşsa da öz ilkin özəyini qoruyub saxlayır. Məhz bu özək xalqın tarixi keçmişini qorumağa, müvafiq olaraq gələcəkdə mədəni inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirməyə imkan verir. Mədəni kodun əsas funksiyalarından olan kommunikativ funksiya da belə bir məqamda üzə çıxır.

Mədəni kod müxtəlif vasitələrlə ötürülə bilər: rəssamlıq, musiqi, teatr, kino, bədii ədəbiyyat. Ədəbi mətnlərin geniş kütlələr arasında daha çox yayıldığından bu sahədə mədəni kodlara daha çox rast gəlinir. Rolan Bart istənilən bədii əsərdə beş – mədəni, hermenevtik, simvolik, semik, proayretik və narrativ kodların mövcud olduğunu üzə çıxarmışdır. Göründüyü kimi, hermenevtik və mədəni kodlar ayrı-ayrı səviyyələrdə bədii mətn daxilində mövcud olurlar. Lakin elə məqamlar da var ki, məhz orda mədəni kodlar hermenevtik - semiotik səciyyə daşıyır.

Mədəni kodların semiotik mahiyyəti Mixail Lotmanın tədqiqatlarında fundamental şəkildə araşdırılmışdır. Alim semiotikanın əsas tendensiyaları barədə söz açarkən daha çox iki istiqamətin irəli çıxdığını göstərir: birinci istiqamət mətnləri ayrıca mətn kimi yox, mətn modeli, modellər modeli kimi öyrənir ki, bu da metasemiotikanın yaranmasına gətirib çıxarır. İkinci istiqamət isə real mətnin semiotik funksiyasına diqqəti yönəldir və nəticədə ümumilikdə mədəniyyətin semiotikasını formalaşdırmış olur .

Dissertasiyamızın birinci fəslində biz dram əsərlərini daha çox mətn modeli kimi araşdıraraq metasemiotikanın tətbiqinə yer ayırısaq da, ikinci fəsilə daha çox mədəniyyətin semiotikasında öz yerini tutmuş anlayış və məfhumları təhlil etməyə yönəlmişik. Bu baxımdan mədəni kodlar, onların dram əsəri daxilində funksiyası, növləri diqqətimizi çəkən məqamlardandır.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, mədəni kodların ən geniş yayılmış formaları arxetiplərdir. Lakin zaman keçdikcə, ictimai həyatda yeni fəlsəfi, estetik fikirlərin meydana gəlməsi, ədəbiyyatda cərəyan və məktəblərin yaranması, ictimai şüurda gedən dəyişikliklər arxetiplərlə yanaşı yeni mədəni kodların da yaranmasına gətirib çıxartmışdır.

XIX əsrdə yaranmağa başlayan Azərbaycan dramaturgiyası həm öz dövrünün, həm də tarixən mövcud olan mədəni kodlardan istifadə etmişdir. Dövrün ictimai-siyasi ideologiyası da mədəni kodlara müraciətin sərhədlərini müəyyənləşdirən amillərdəndir. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində çar Rusiyasının tərkibində olmağımız, müvafiq olaraq ədəbi cərəyan və məktəblərin paralel inkişafı – maarifçi və tənqidi realizmin meydana gəlməsi və intişarı mədəni hadisələrin məhz bu istiqamətdə baş verməsini şərtləndirirdi. Nəcəf bəy Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin”, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan” pyesləri dövrün tipik hadisələrini əks etdirir.

Romantizm cərəyanı köklərə qayıdıb, keçmişin ideallaşdırılması üzərində qurulduğundan ümumtürk tarixindən, mədəni ənənələrindən bəhrələnmə bu dövr mətnlərində özünü aydın şəkildə göstərir. Cəfər Cabbarlının “Od gəlini” pyesi xalqımızın ərəblərin işğalı dövründəki dünyagörüşü, inanclar sistemi, ideologiyası,

davranış etiketlərinin əks olunması baxımından xüsusi maraq doğurur. Pyesdə oda inamın hakim olduğu cəmiyyətin ərəblərin yaydığı islam dininə münasibəti, qorunan və ya əriyib gedən dəyərlər bədii şəkildə əks olunmuşdur.

Bundan başqa Cəfər Cabbarlının dramaturgiyası yeni şəxs adlarının həyatımıza daxil olmasına da yol açmışdır. Oqtay, Aydın, Gülüş, Sevil, Sevər kimi adlar ilk dəfə məhz bu pyeslərdə işlədilmiş, daha sonradan başqa sözlə desək mədəni kodlar məişətə tətbiq edilmişdir.

Məlum olduğu kimi, üslubiyyat dilçiliyin xüsusi bir bölməsi olub dil vasitələrindən məqsədyönlü şəkildə istifadə kimi xarakterizə edilir. Dilçilik üzrə tədqiqatlarda Azərbaycan dilinin bədii, elmi, publisistik, məişət, rəsmi-işgüzar üslub kimi funksional üslublarından söz açılır. Lüğəvi mənada üslub bədii əsərdə istifadə edilən ifadə vasitələrinin məcmusu kimi anlaşılır. Müəllifin bədii mətnə ifadə və təsvir vasitələrindən özünəməxsus şəkildə istifadəsi fərdi üslubun yaranmasına gətirib çıxarır.

Üslub müəyyən mədəni inkişafın nəticəsi kimi meydana çıxır. Tarixi inkişaf nəticəsində mətnin texnikasında, ifadə vasitələrindən istifadədə fərqli məqamlar üzə çıxır. Ədəbi məktəb və cərəyanların meydana gəlməsi, təsvir və ifadə vasitələrinin özünəməxsus tətbiqi fərqli və orijinal üslubların yaranmasına gətirib çıxartdı. *“İvan Qoll sürrealizmin manifestində belə bir fikir irəli sürür: Yerin ilk şairi müəyyənləşdirib: “Səma mavidir”. Sonradan başqası kəşf edib: “Sənin gözlərin səma kimi mavidir”. Bir çox illər keçdikdən sonra başqası belə deməyə cəsarət etdi: “Sənin gözlərində səma var”. Müasir şair belə yazardı: “Səndə səmanın gözləri var”* [38]. Göründüyü kimi, bir fikri çatdırmağın yolları zamanın tələbinə uyğun olaraq dəyişir. Günümüzdə yazılan mətnlərdə XIX–XX əsrə xas təsvir və istifadə vasitələrindən istifadə yersiz görünür. Sözdən, onun potensial anlamlarından, təsvir və ifadə vasitələrindən yaradıcı şəkildə istifadə üslubu yaradan amillərdəndir.

Milli-mədəni kodlardan istifadədə fərdi, orijinal yanaşmanın tətbiqi həm də müəllifin fərdi üslubi kodlarını müəyyənləşdirən cəhətlərdəndir. Müəyyən müəllifin üslubi xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi ilə, əsasən, dilçilik elmi məşğul olsa da,

ədəbiyyatşünaslıq elmi də mətndə, xüsusilə süjetdə, obrazyaratmada müəllif tapıntılarını üzə çıxarmaqda müstəsna rol oynayır.

Azərbaycan dramaturgiyası nümunələrinə nəzər salanda görürük ki, müəlliflər mövcud dünya dramaturji ənənələrindən istifadə etsələr də, kifayət qədər özünəməxsus fərdi üslubi tapıntılar sərgiləmişlər. Məhz bu tapıntılar müəllifin üslubunu müəyyənləşdirməkdə, dil vasitələrindən özünəməxsus şəkildə istifadəni üzə çıxarmaqda bizə yardım edir.

Məlumdur ki, Azərbaycan dramaturgiyasının əsasında xalq-meydan tamaşalarından gələn kodlar durur. Milli dramaturgiya yalnız yarandığı köklərin üzərində möhkəm durarkən güclü kod sistemi yaratmağa qabildir. Ancaq bu kod sistemi təkcə xalq meydan tamaşalarına əsaslanmır, eyni zamanda xalqın milli adətlərindən, mədəni ənənələrindən də yaradıcı şəkildə bəhrələnir. Hər bir müəllif bu ənənələri öz əsərlərində fərqli şəkildə əks etdirir.

Mirzə Fətəli Axundzadənin dramaturgiyasında maarifçi realizmin tələblərindən irəli gələn cəhətlər əks olunur. Dramaturgiyamızın ilkin yaranma mərhələsini əhatə etdiyindən təhkiyə və dram elementlərinin bir dram əsəri içində mövcudluğu, dövrünün ictimai-siyasi proseslərinin təsiri ilə pyeslərin sonunda çar hökuməti nümayəndəsinin fabulaya daxil olması ilə finalın həlli, mistik və realistik hadisələrin əlaqələndirilməsi müəllifin özünəməxsus kodlarını müəyyənləşdirir. “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər” pyesində “Meymunu yada salmayın” priyomu, “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasında Parisdəki inqilaba Dərvişin mistik cadu mərasiminin təsiri dramaturqun istifadə etdiyi kodların ən qabarıq nümunələrindəndir.

Nəcəf bəy Vəzirovun pyeslərinin adlarını atalar sözü və məsəllərdən götürməsi müəllifin fərqləndirici xüsusiyyətlərindəndir. “Daldan atılan daş topuğa dəyər”, “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz”, “Yeyərsən qaz ətini, görərsən ləzzətini”, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”, “Nə əkərsən, onu biçərsən” pyeslərindəki hadisələr adda kodlaşdırılan informasiyanın təsdiqlənməsinə hesablanıblar. Kompozisiyanı bir cümləyə sıxışdıraraq metaforik şəkildə başlığa çıxarması müəllifin üslubunu müəyyən edən amillərdəndir.

Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin dramaturgiyası, xüsusilə də, “Pəri-cadu”, “Qırmızı qarı” pyesləri orijinal müəllif tapıntıları ilə zəngindir. Bu pyeslərdə Haqverdiyev xalq inancları, mifik düşüncə tərzini, ilkin arxetipik obrazlardan yaradıcı şəkildə bəhrələnmişdir.

Umberto Eko üslubi kodlardan istifadəni ritorik kodların ötürülməsinə bir vasitə kimi qəbul edir. Alim belə hesab edir ki, məhz *“üslubi kodlar geniş kütlələrə mətnin “bədiilik” səviyyəsini müəyyənləşdirməyə imkan verir”* [143, s.104]. Müəllifin çatdırmaq istədiyi informasiya nə qədər orijinal, özünəməxsus formada təqdim edilərsə oxucuya təsir dərəcəsi də bir o qədər yüksək olar.

Konkret dram əsərinin kodları müəllifin məxsusi olaraq həmin mətn üçün yaratdığı və ya istifadə etdiyi işarələr sistemidir. Üslubi kodlara incəsənətin müxtəlif sahələrində rast gəlinir, əsasən, orijinal ideyanı, üslubi tapıntıyı özündə əks etdirib müəllifin imzası kimi də qəbul olunur. Ancaq hər hansı dramaturqun, ümumilikdə müəllifin dili təkə üslubi kodlardan təşkil oluna bilməz, çünki hər bir yenilik artıq məlum, qəbul olunmuş informasiyaya münasibətdə, onun fonunda qavranılır. Əks halda interpretasiya prosesində xaotiklik baş alıb gedəcək. Vizual sənətlər sahəsində bu tip məhdud dairədə işlənilən kod sistemi yaratmaq ədəbiyyata nisbətən daha asandır; Pop-art istiqamətinin yaradıcısı, XX əsrin avanqardı Endi Uorhol sonsuz interpretasiyaya imkan verən “İmperiya” filmi ilə yalnız özünə məlum olan kod sistemi yaratdığı kimi. Konflikt və hərəkətdən məhrum sabit 8 saatlıq İmperiya binasını təsvir edən kadr sırf müəllif və ya oxucu təxəyyülündə hər hansı dramaturji əhəmiyyət kəsb edə bilər.

Ədəbiyyat isə sırf sözdən istifadəyə əsaslandığından məlum süjet və hadisələrdən orijinal formada bəhs etməyə məcburdur.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” və “Dəli yığıncağı” pyesləri müəllifin üslubi xüsusiyyətlərini üzə çıxaran ən mühüm mətnlərdəndir. Cəlil Məmmədquluzadə dramaturgiyası üçün cəmiyyətdə gedən prosesləri “ölüləşmə”, “danabaşlaşma”, “yadlaşma”, “dəliləşmə” kimi çevrilmələrlə göstərmək xarakterik vasitədir. Tədqiqatçı Cavanşir Yusifli də *“Mirzə Cəlil cəmiyyətin xəstəliyini fərdi nöqtədən nəzərdən yox, kütləvi stixiya ilə göstərir”* [80, s. 202] ifadəsi ilə təklənmiş

qəhrəmanlarla konfliktdə olan mühitin xəstəliyinin daha kütləvi xarakterə malik olduğu fikrini irəli sürür. “Ölülər” pyesində müəllifin istifadə etdiyi dahiyənə üsul – personajları seçim qarşısında qoyaraq hadisələrin gedişatını dəyişmək, Şeyx Nəsrullahın “Xub, siz də gedin fikirləşin” kəlməsi ilə razvyazkanı öz xeyrinə həll etməsi Cəlil Məmmədquluzadənin orijinal müəllif tapıntılarını özündə əks etdirir.

Üslub müəyyənləşdirən amil kimi müəllifin daimi olaraq hər hansı bədii cərəyana aid mətnləri, cərəyanın diqtəsi ilə poetik fiqurlardan özünəməxsus istifadəsi də götürülə bilər. Mövzu, xronotop (hadisələrin baş vermə məkanı və zamanı), adresat seçimi, ünsiyyət dairəsi – bütün bunlar üslubi kodların yaranmasında iştirak edən amillərdəndir. Məsələn, dramaturq Elçinin ardıcıl absurd pyeslər yazması onun üslubunu müəyyənləşdirən amillərdən birinə çevrilir, dramaturgiyasının dilini kodlaşdırır.

Kamal Abdulla dramaturgiyasında dastan poetikasından, epik yaradıcılıqdan gələn ənənələr müəllifin ardıcıl istifadə etdiyi üsullardandır. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanının dekonstruksiyası əsasında yazılan “Yarımqıç əlyazma” romanı “Casus”, “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadır” adlı pyeslərlə ortaq mövzudadır. Müəllifi olduğu nəsr əsərlərindən istifadə etməklə təhkiyə strukturunu dram strukturuna çevirmək, bir mətnin invariantlarını ortaya qoymaq müəllif üslubunu müəyyənləşdirən amillərdəndir. Həmçinin, dil vahidlərindən yaradıcılıqla istifadə edərək ənənəvi sintaktik quruluşdan qaçmaq, məlum konfliktlərin fokusunu dəyişməklə yeni, alternativ süjet ortaya qoymaq Kamal Abdulla dramaturgiyasının özünəməxsus cəhətlərindəndir.

Üslubi kodlar müəllifin şəxsi həyatından, xatirələrindən hər hansı bir detallı yaradıcı şəkildə mətnə daxil edilməsi ilə də yarana bilər. Bəzən konkret bioqrafik faktların koda çevrilməsinə, müəllif tərcümeyi-halının müəyyən detallarının ümumi işarələr sistemində daxil edilməsi hallarına rast gəlinir. Vaqif Səmədoğlu “Generalın son əmri” pyesində bəzi avtobioqrafik məqamlara nəzər salaq. Müəllifin ailəsinin Qazaxıstanın Kustunay vilayətinə gözlənilən sürgün faktı uğurla pyesin strukturuna daxil edilmişdir. Pyesdə Qazaxıstandan gələn bir qadının Generaldan intiqam almaq istəməsi faktı hardasa xəyali intiqam prosesini xatırladır. Generalın tapançadan atəş

açaraq intihar etməsi faktı da Vəkilovlar ailəsinin gözlənilən taleyinin bədii həllidir. Vaqif Səmədoğlu öz xatirələrində danışır ki, Səməd Vurğun ailəsinin özündən qabaq sürgünə göndərilməsini dəfələrlə təkid edir. Əslində isə məqsədi ondan ibarət idi ki, ailəni sürgünə göndərdikdən sonra intihar etsin. Özünü güllələmək istədiyi tapança da marşal Rokosovskinin hədiyyəsi idi.

Məhz pyesdə də General sonda özünü Rokosovskinin bağışladığı tapança ilə güllələyir. Müəllif bu pyeslə, sanki generalın simasında Səməd Vurğunun və onun ailəsinin mümkün avtobioqrafiyasını cızır.

2.2.2. İkonik və ikonoqrafik kodlar. Obrazlı düşüncə tərzini əks etdirən ədəbi mətnlərdə, incəsənət nümunələrində artıq kodlaşmış məlumatı üzə çıxarmaq təkcə semiotik tədqiq baxımından yox, xalqın keçdiyi tarixi, sosial-siyasi şəraiti öyrənmək baxımından da çox əhəmiyyətlidir. Buna görə də ədəbi mətnlərdə rast gəlinən müəyyən işarələri təcrid olunmuş şəkildə yox, “işarələr sistemi” (kod) halında öyrənmək, zənnimizcə, daha uyğundur. Tədqiqat predmetimizə uyğun olaraq dram əsərlərində istifadə edilmiş ikonik və ikonoqrafik kodların təhlili istər genetik, istərsə də mətn yaddaşında mövcud olan işarələr sistemini üzə çıxarmağa yardım edir.

Çarlz Pirsə görə, ikonik işarələr işarə etdikləri obyektə bir sıra ortaq əlamətlərə malik işarələrdir. Yəni *“işarə və obyekt arasında münasibət bənzərlik əlaqəsi üzərində qurulub”* [124, s. 202]. Umberto Eko da qeyd edir ki, *“ikonik işarənin mənası heç də həmişə tam aydın deyil”* [143, s. 137]. Çünki işarə heç də bütövlükdə aid olduğu obyektə tam reallığı ilə təqdim etməyə qadir olmur. Biz yalnız öncədən malik olduğumuz müəyyən biliklərə əsaslanaraq işarə və obyekt arasında əlaqəni qura bilirik. Təkcə ədəbiyyatda yox, ümumiyyətlə incəsənətdə işarələrin şərtiliyi qəbul edilmiş bir qanundur. Belə ki, incəsənət, yaradıcılıq nümunəsi mütləq reallığı əks etdirmir, yalnız təqlidə, assosiasiyaya əsaslanaraq bədii şərtilik məsələsini önə çəkir.

Ümumiləşdirsək, belə qənaətə gəlmək olar ki, ikonik kodlar heç də birmənalı deyillər, oxucu yozumuna daha açıqdırlar. Yuxarıda adıçəkilən tədqiqatçıların da qeyd etdiyi kimi, bu kodlar verbal şərhəz fərqli mənələrdə anlaşıcaqlar.

İkonik və ikonoqrafik kodlardan istifadə Azərbaycan dramaturgiyasında müxtəlif səviyyələrdə müşahidə edilir. Konkret nümunələr əsasında fikrimizi izah edək. Qədim mədəniyyət nümunələrində adlar adətən sakral mənə daşdığından əsas mədəni kod kimi də adları qəbul edirdilər. Dramaturgiamızda ikonik kodlara obrazlar səviyyəsində nəzər yetirsək, Kefli İsgəndər, Molla İbrahimxəlil Kimyagər, Pəri Cadu ad təqdimatı baxımından ikonikliyi təcəssüm etdirir. Bu obrazlarda ad ilə mahiyyət arasında birbaşa təbii əlaqə üzə çıxır. Kefli İsgəndərin içkiyə aludəçiliyi arxasında gizlənmiş düzgünlüyü, Molla İbrahimxəlil Kimyagərin “kimya elmi” pərdəsi altındakı fırlıdağı, Pəri Cadunun caduya dirənmiş intiqam məqsədli “xeyirxahlığı” isə ad-mahiyyət qarşıdurmasını yaradır. Yaxud, Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı”nda ümumiləşdirilmiş “dəlilər” təyini də ikonik kod kimi qəbul edilə bilər. Mətnə obrazların davranış və nitq pozğunluğu dəliliyin göstəricisinə çevrilir. İkonikliyin əsasında duran şərtilik isə “dəli” adlandırılan toplumun əslində daha “ağıllı” olduğu faktında göstərir.

İkoniklik tək-cə obrazlara aid bir keyfiyyət olmaqla kifayətlənmir. Tədqiqatçı Yelena Giniyatovanın da qeyd etdiyi kimi, bu anlayışa geniş kontekstdən yanaşsaq, *“hətta mövzunun, üslubun ikonikləşməsindən söz açmaq daha məqsədəuyğundur”* [102, s. 45]. Məsələn, Elçinin “Cəhənnəm sakinləri” pyesinə nəzər salsaq bəzi maraqlı məqamlar müşahidə edə bilərik. Pyesin ilk epizodunda qonşudan kiminsə aparılması səhnəsini ikonik kod kimi qəbul etmək mümkündür. Qadının qapı arxasında qışqırığı eşidərək “Yeni il gecəsi də gəlib, adamları aparırlar...” deməsi hazırlıqlı oxucuya növbəti repressiya aktı, həmçinin repressiya edilən və repressiya olunan barədə kod ötürür. İkonik kodun xüsusiyyətlərindən olan obyekt, hadisəni xatırladan əlamətin önə çəkilməsi kiçik bir səhnəni repressiyanın timsalına çevirir. Məhz burda “apardılar” ifadəsi epizodun ikonikləşməsinə gətirib çıxarır.

İkonik işarələr birbaşa obyektin təbiətindən irəli gəlir. Ancaq bu, heç də o demək deyil ki, ikonik işarə birbaşa obyektə necə varsa elə də əks etdirir. Sadəcə, *“çoxluq tərəfindən qəbul olunmuş sabit əlamətə əsaslanaraq obyektin cizgilərini cızır”* [143, s. 126]. Bu fikri hələ Umberto Ekodan əvvəl filosof Mişel Fuko “Bu qəlyan deyil” adlı əsərində əsaslandırmışdı. Belə ki, belçikalı sürrealist rəssam Rene

Maqritt məşhur rəsmlərindən birində qəlyan şəkli çəkərək altında “Bu, qəlyan deyil” ifadəsini yazmışdır. Maqritt öz əsəri haqqında belə deyir: “Siz bir bu qəlyanı tənbəki ilə doldurmağa cəhd eləyin. Əgər mən desəydim ki, bu qəlyandır sizi aldatmış olardım. Bu, qəlyan deyil, sadəcə onun şəkli”. Fransız filosofu Mişel Fuko da 1978-ci ildə yazdığı “Bu, qəlyan deyil” adlı kitabında Maqrittin fikirlərində heç bir ziddiyyət olmadığını təsdiqləyərək təsvirin inandırıcılıq qabiliyyətini sıfıra endirir [135].

Daha dərinə getsək bu problemin tarixi izlərini Cəlil Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin məktəbi” əsərində də tapa bilərik. Hələ 1921-ci ildə Mirzə Cəlil “Danabaş kəndinin məktəbi” dramında Uçitel obrazının dili ilə deyirdi:

“-Bu nədi?

-Bu atdı.

-Yox, dürüst fikir elə.

-Dəxi nə fikir eləsin? Doğru deyir, atdır da!

-Yox elə deyil. Bu atın şəkli...” [61, s. 505].

Göründüyü kimi, Cəlil Məmmədquluzadə bu dialoq ilə ikonik kodların bədi izahını vermiş, işarə və obyekt arasında əlaqənin də cizgilərini cızmışdır.

Umberto Eko ikonoqrafik kodların ikonik kodlardan törəməsi fikrini irəli sürərək göstərir ki, *“ikonoqrafik kod bəzi tanıma şərtlərini kodlaşdırır.. İlk baxışda heç bir bağlılıq görünməyən əlamətlər bir ortamda daha fərqli bir kod yaratmağa hesablanır”* [143, s. 155]. Demək, ikonoqrafik kodların şərhə daha çox analitik təfəkkürə söykənir, ikonik kodlar isə daha çox assosiativliyə əsaslanır.

İkonoqrafiya termini (yunan sözü olub eikon-təsvir, obraz, grapho-yazıram, çəkirəm) ilk dövrlərdə yalnız təsviri sənətə aid bir anlayış olub *hər hansı personaj və ya süjet səhnələrinin təsvirinin sərt qaydalar əsasında müəyyənləşdirilmiş sistemi kimi qəbul edilirdi* [139]. Əsasən, dini mövzu ilə bağlı personaj, süjet, hadisənin kodlaşdırılması və təqdimi kimi qəbul edilmişdir. Hardasa bu tip süjet və obrazlar sistemini arxetiplərə bənzətmək olar. Ancaq mühüm bir məqamı da yaddan çıxarmaq olmaz. Arxetiplər təkrarlanan obraz, süjet, motivlər olub qəlib kodlar sistemi yaradır. İkonoqrafik kodlar isə bir obraza, süjetə aid olur, özündən sonra şaxələnməyə yer

buraxmır. Arxetiplər şüuraltına əsaslanan obrazlar olduqlarından daimi təkrarlanırlar (məhiyyəti saxlamaq şərtilə müəyyən dəyişik cizgilər əlavə olunur). Kod ikonoqrafik məhiyyət daşıyarsa, özündən sonra davamçı kod sistemi yaratmır. İkonografikliyin əsas xüsusiyyəti də bir, vahid şərhə ehtiyac duymasındadır.

Dram əsərlərinin quruluşu – mətnin akt, pərdə, hissələrə ayrılması artıq ilkin ikonoqrafik kodu ötürür. Adresant öncədən malik olduğu informasiya əsasında mətnin ədəbi növünü təyin edir ki, bu informasiya da dramaturgiyanın daxili qaydalarından irəli gəlir. Ekonun qeyd etdiyi tanıma şərtləri məhz təhkiyə bölgüsünü tənzimlənməsi nəticəsində həyata keçir.

Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər”, Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesinin kompozisiya elementi ikonoqrafik koda çevrilə bilmişdir. Kimyagərin “Meymunu yada salmayın”, Şeyx Nəsrullahın “Xub, siz də gedin fikirləşin” ifadəsi kuliminasiyanı təmin etməklə cari vəziyyəti kontekstdən kənar da işlətməyə imkan verir. İkonografik kod həm də ona görə mürəkkəb quruluş kimi qəbul edilir ki, bu kodu anlamaq üçün öncədən hazırlıqlı, müəyyən kulturoloji biliklər bazasına malik olmaq tələb edilir.

Dramaturgiyamızda ən parlaq ikonoqrafik obraz-kodlardan biri də Sevil obrazıdır. Ümumiyyətlə, obrazın mövqeyinin möhkəmlənməsində vizual sənət növlərinin – teatr, kino, rəngkarlıq, heykəltaraşlığın müstəsna rolu var. Cəfər Cabbarlının “Sevil” pyesi əsasında qoyulan tamaşa, heykəltaraş Fuad Əbdürəhmanovun “Azad qadın” heykəli çadrasını atan qadın obrazını daşlaşmış şəkildə cəmiyyətin şüuruna hopdurmuşdur. “Qadın”, “çadra”, “atmaq” sözləri bir kontekstdə işlədildikdə qeyri-ixtiyari Sevil obrazı canlanır. Bu baxımdan Sevil obrazı daha qlobal kodlaşdırmaya malikdir. Bu qloballıq hətta Sevili simvol dərəcəsinə gətirib çıxara bilər. Lakin simvolun tələblərindən olan siqnifikatla siqnifikant arasında kortəbii əlaqə burda gözlənilmir. Çadranın atılması səhnəsi şərtilikdən yox, sosial reallığın obrazlı təqdimatından doğmuşdur. Bu səbəbdən də Sevil obrazı cəmiyyətin şüurunda azad qadının kodlaşdırılmış alternativini kimi qala bilər.

Eynilə, Üzeyir Hacıbəylinin “O olmasın bu olsun” komediyasının qəhrəmanı Məşədi İbad obrazının da ikonoqrafikləşməsində mətnin vizual həllinin (teatr və

kinoda dəfələrlə səhnələşdirildiyi faktının) danılmaz rolu var. Lakin burda Məşədi İbad obrazının ikonoqrafik koda çevrilməsi Sevildən fərqli olaraq hərəkətin (çadranın atılma aktı) yox, antropoloji elementlərin (yaş, xarici görünüş) qabardılması nəticəsində mümkün olur.

İkonik kodlarla ikonoqrafik kodlar arasında çox incə sərhəd olduğundan iki kod növü arasında çevrilmə prosesi də mümkündür. İkonografik kodlaşmaya meyl Dərviş Məstəlişah obrazında daha qabarıq üzə çıxır. “Qurma Paris” məkan olaraq Məstəlişahın şərti fəaliyyət meydanına çevrilməklə görüntülü təsvir elementlərini qabardır. Dərviş Məstəlişah obrazı adlandırma səviyyəsində nə qədər ikonikdirsə (dərviş titulunun ənənəvi mahiyyətindən uzaqlaşaraq şərtilik kəsb etməsi), fəaliyyət baxımından bir o qədər ikonoqrafikdir (qurama məkan vasitəsilə real məkana təsir gücünün mümkünlüyü fərziyyəsi).

İkonik kodlarla ikonoqrafik kodların əsas fərqi də burda meydana çıxır: ikonik kodların təyini zamanı əlamətlər sabit olmaya bilər. İkonografik kodlar isə artıq sabitləşmiş, cəmiyyət tərəfindən qəbul edilmiş, mədəni fakta çevrilmək gücündə olan kodlardır.

Bu baxımdan belə bir fikir sürmək mümkündür ki, ikonik kod daha çox qeyri-maddi bənzətmə, uyğunlaşdırma (müəyyən xasiyyətə, xarakterə) əsasında meydana çıxırsa, ikonoqrafik kod təsvirə, vizual informasiyaya əsaslanır. Qrafio – yazıram çəkirəm anlamını verməsi də məfhumun maddi görkəm almasını, vizual görüntü cızılmasını tələb edir.

Müasir dramaturgiya daha çevik struktur, sürətli informasiya mübadiləsini əsas tələb kimi irəli qoyur. Görüntünün, səsin yazılı mətndən daha üstün olduğu dövrdə sırf linqvistik kodlar əsasında ərsəyə çıxan mətn nisbətən az maraq cəlb edir. A. Nazaykinin “*Mətn: verbal, ikonik, kreolizasiya olunmuş*” adlı mühazirəsində qeyd etdiyi kimi, “*kütləvi kommunikasiyanın sırf sözdən ibarət olma keyfiyyəti çoxdan sıradan çıxıb*” [121]. Düşünürük ki, yuxarıda adıçəkilən dramaların uğurunun, müasir dövrümüzdə də maraqlı olmasının səbəblərindən biri də məhz vizual qavrayışa əsaslanan obraz və kompozisiya elementləri ilə zəngin olmasıdır.

2.3. Dramaturgiyada vizual sublimasiya (çevrilmə). Müəyyən kod tipləri mövcuddur ki, onların qəbulunda həm verbal, həm vizual qavrayış iştirak edir. Bu kodlar sözün semantik cəhətdən yaratdığı imkanları görüntünün daşdığı informasiya ilə yaradıcı şəkildə birləşdirirlər. *“Vizual (görsəl) kodlar dillə ifadə edilən informasiyanı dəstəkləməklə bərabər, dillə ifadəsi mümkün olmayan və ya o anda dillə ifadə edilə bilməyən anlamları da ifadə edə bilir”* [3, s. 42]. Belə xüsusiyyət semiotik kodların öz semantikasından irəli gəlir. Əbəs yerə deyil ki, türk dilində semiotika məhz “göstərgəbilim” adlanır.

Dramaturgiya elə bir sahədir ki, birbaşa olaraq vizual incəsənət növləri – rəssamlıq, teatr, kino, fotoqrafiya ilə sıx əlaqədədir. Adıçəkilən incəsənət növlərinin qanunlarını, texnikasını, təsvir və ifadə vasitələrini bilmədən dramaturgiya haqqında tam dolğun fikir yürütmək mümkün deyil. Çünki dram əsəri, pyes səhnəyə hesablandığından vizual incəsənət növlərinin qanunlarını diqqətdə saxlamağa məcburdur. Əks halda sadəcə ədəbi mətn kimi kağız üzərində qala bilər. Dramaturgiyanın, eləcə də teatrın yeni yarandığı dövrlərdə cəmiyyət teatrı öz yeni fikir və ideyalarının tribunası kimi qəbul etdiyindən meydana çıxan ideologiya, məslək sanki ictimai müzakirəyə çıxarılmıqdan ötrü səhnəyə qoyulurdu. Bəlkə də bu səbəbdən klassik dramaturgiyada əsas götürülən real konfliktlər və xarakterlər zaman keçdikcə amorflaşır, öz dəqiq cizgilərini itirir. Müasir cəmiyyətdə teatrın həyatdan qopması, yeni informasiya və yeni tipli tribunaların meydana gəlməsi bu sənət növünü az qala muzey eksponatına çevirməkdədir. Tamaşaçı artıq teatra yeni söz eşitməyə yox, artıq ona məlum olan həqiqətin, geniş mənada desək, informasiyanın yeni formatda təqdimatını izləməyə gəlir. Bu baxımdan pyesin poetik kodlaşdırılması informativ kodlaşmanı üstələyir.

Dramaturq gələcək səhnə əsərinin ilkin mizan səhnələrini, montaj quruluşunu, geyim estetikasını, işıqlandırma prinsiplərinin ilkin kodlarını, işarələrini mətnin içində göstərir. Cavanşir Yusifli vizual görüntünün mətndə olan potensial “oxu variantları”nı üzə çıxarmaq qabiliyyətini xüsusi vurğulayır: *“Tamaşada ... işarələri qabardıb görümlüləşdirmək üçün imkanlar bir az da artır; bu, əlbəttə, rejissorun fərdi təfəkküründən, mətni yozmaq və oxumaq qabiliyyətindən xeyli dərəcədə asılıdır”*.

Belə bir imkan bədi əsərin özünün təbiətindədir, onun daxili immanent xüsusiyyətidir” [80, s. 185].

Məhz mətndən çıxış edən rejissor dramaturqun remarkalarda, personajların dialoq və monoloqlarında verdiyi informasiyaya əsaslanaraq mətnin səhnə yozumunu həyata keçirir. Əsasən, teatr və kinematoqrafiya terminologiyasında istifadə edilən mizan səhnə və montaj anlayışları mətnin vizual kodlaşmasının əsasını təşkil edirlər.

2.3.1. Mizan səhnələr. Mizan səhnə sırf vizual qavrayışa əsaslanan bir anlayışdır. Oxucu mizansəhnənin quruluşuna, personajların düzümünə əsaslanaraq da mətni şərh edir. Bəzən mizansəhnə antoqonist qüvvələrin vizual olaraq fərqləndirilməsində də məlumat ötürə bilir.

Patris Pavi də qeyd edir ki, mizansəhnə müəyyən bilikləri: insan psixologiyasının elementlərini, hazırkı mühit və epoxanın dəyərlər sistemini, təsvir edilən dünyanın tarixi özünəməxsusluğunu özündə ehtiva edir. *“Mizansəhnə patetik məqamları yavaşdaraq onları canlı təsvirlərə çevirir” [123, s. 175].* Mizansəhnə özünü tam dolğun şəkildə rejissor quruluşunda göstərir. Alim, həmçinin, qeyd edir ki, *“mizansəhnə məhz rejissorun səhnə əsərinin quruluşuna tam cavabdeh olduğu, yəni rejissorun ön plana keçdiyi dövrdən sonra aktuallaşır”.* [123, s. 178].

Məkan-zaman anlayışları məhz mizansəhnənin quruluşunda paylaşdırılır. Dramaturq mətndə zaman növbələşməsinə əsaslanaraq personajları qruplaşdırırsa, rejissorun səhnədə məkan kimi üstünlüyü var. Teatr nəzəriyyəçisi Adolf Appia mizansəhnə sənətini dramaturqun zaman üzrə payladığını rejissorun məkan üzrə yerləşdirmək sənəti kimi ifadə edir. Azərbaycan dramaturgiyasında mizan səhnələrin verbal və vizual həlli cəhətdən Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ac həriflər” pyesi xüsusi diqqətəlayiqdir. “Ac həriflər” pyesi mizan səhnələrin qurulması, təhkiyənin ayrı-ayrı mizanlara əsasən aparılması baxımından çox maraqlıdır. Eyni zaman daxilində bir neçə paralel hadisənin təsviri dialoqların növbəli təqdiminə əsasən həyata keçirilir. Baş verən hadisələrin fraqmental düzümü pyesin zaman-məkan kodlarını müəyyənləşdirir, pyesin dramaturgiyasını vahid məkan və vahid zaman çərçivəsində həll edir. Tez-tez dəyişən mizan daxili dramaturgiyanın dinamikliyini artıran şərtlərdəndir. “Ac həriflər” öz unikal daxili quruluşu sayəsində həm vizual,

həm də linqvistik kodları elə paylaşdırır ki, oxucu qavrayışında sözün maddiləşməsi, görüntü qazanması hadisəsi baş verir. Əbəs yerə deyil ki, pyes əsasında hazırlanan televiziya tamaşası da (quruluşçu rejissor: Ramiz Həsənoğlu) mətnin mizan səhnələrinin birbaşa vizuallaşdırılması ilə meydana çıxmışdır. İbrahimbəy, Mirzə Mahmud, Lətif, Vəli və Hüseyn, Rza və Əhməd, Salman və Süleyman kimi personajların aşbaz Həsən və şagirdi Zərbəli ətrafında birləşərək qapalı dairə formalaşdırır. Konflikt çox sadədir: müştərilər yediklərinin hesablarını verməməkdən ötrü aşbazxana sahibinə kələk gəlməklə məşğuldurlar. Hər bir personaj öz vəzifəsinə və mənfəətinə uyğun olaraq öz dairəsində oyun oynayır. Səpələnmiş oyunlar isə vahid məqsədə - yeməxanaya pul ödəməkdən qaçmağa yönələrək aşbaz Həsənin ətrafında cəmlənir. O, hadisələrin mərkəzi olmaqla bütün personajların kəsişdiyi ortaq nöqtədə yerləşir.

Monoloqun mizan səhnəsi daha stabildir və bu mizansəhnə daha çox tamaşaçıya və səhnə interyerinə hesablanır. Firuz Mustafanın “Fotoqraf” monopyesində mizan səhnə fotoqraftan əlavə şəkilləri də nəzərə alır və ilkin remarkada bu barədə məlumat verir: *“Tamaşa boyu bütün digər şəkillər vaxtaşırı görünüb “gözdən itsə” də, iri planda çəkilmiş üç fotosəkil axıra qədər göz qabağında qalır: bunlardan ikisi kişi, biri isə qadın şəklidir. Əslində, tamaşanın əsas qəhrəmanları elə bu üç nəfərdir. Tamaşanın finalında həmin sıraya dördüncü şəkil də əlavə olunur - bu, fotoqrafın özünün böyüdülmüş fotosudur”* [69]. Dramaturq sanki fotoların mizanı ilə pyesin konfliktini cızır.

Ümumiyyətlə, monoloqlar personajın digər personajlardan ayrılması, iki cəbhəyə bölünməsinə şərtləndirir. Monoloqu söyləyən personaj avtomatik mizan səhnənin bir, dinləyicilər isə digər hissəsində qalır. “Ölümlər” pyesində İsgəndərin monoloqu onunla “ölü kütlə” arasında, “Anamın kitabı”nda Gülbaharın monoloqu özgələşmiş, yadlaşmaya məruz qalmış üç qardaşla bacı arasında sərhəd çəkir.

Elçinin “Cəhənnəm sakinləri” pyesinin mizanı da maraqlı quruluşa malikdir. Kişinin Stalinə yazdığı donos məktubunu oxuyarkən Qonaq qəfil stolun üstünə atılır. Mizanın qəfil dəyişməsi – bayaqdan otaqda var-gəl edərək ifşa prosesi aparən Qonaq stolu tribuna əvəzi istifadə edərək oxucuya məktubu mühüm bir məlumat, əsas ifşa

nöqtəsi kimi çatdırır. Məktubun mətni bitən kimi stolun üstündən tullanıb yerə düşməsi də ifşa prosesinin məntiqi sonu kimi qəbul edilir.

Klassik dramaturgiyanın mühüm kateqoriyalarından sayılan zaman-məkan-hərəkət vəhdəti də mühüm işarəvi mahiyyətə malikdir. Zamanın hərəkəti özünü daha çox vizual kadrda göstərə bilir. Əgər mətn statikdirsə biz vizual təsəvvürümüz vasitəsilə zamanın keçdiyini müəyyənləşdirə bilərik. Azərbaycan dramaturgiyasında statik təsvir adətən pərdənin sonunda və ya finalda müşahidə edilir. Son məqamda qəhrəmanlar donmuş vəziyyətdə təsvir edilsələr də biz, əslində zamanın axmasını, davamını vizual olaraq təfəkküründə canlandırırıq. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ac həriflər” pyesində final məhz statik səhnə kimi qurulub. Aşpaz Həsənin müştərilərlə gizlənpaç oynayaraq səhvən Zərbəlini tutması bir anlıq çaşqınlıq yaradır.

“Həsən (Zərbəlini qucaqlayır) Aha, yaxşı tutmuşam. (Dəsmalı gözündən götürüb, Zərbəlinin başına qapaz vurur). Sən nə əl-ayağa dolaşırsan, nadüriüst məlun! Yolla düz gedə bilmirsən? Yə? (Mat-məhbut o yan bu yana baxır)” [41, s. 223].

Salman və ya Süleymanın əvəzinə Zərbəlinin meydana daxil olması və ələ keçməsi gözlənilən ehtimal və nəticə arasında çaşqınlığı vizuallaşdırır və Həsənin son sözləri ilə statik səhnə alınır.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” pyesində də final səhnəsi Zəhra bəyimin huşunun itirməsi ilə digər personajlar onun ətrafına yığılırlar. Hamının belə bir vəziyyətdə statik vəziyyətdə dayanması ilə sonda sanki özünüdərəkə müddət verilir.

Final tək-cə mətnin struktur baxımdan tamamlanması deyil, Danil Alın da qeyd etdiyi kimi, emosional-məna cəhətdən bitməsidir [85, s. 18]. Əsasən, finalda verilən bu tip statik səhnələr bədii pauza effekti bağışlayır, oxucuya ideyanı anlamağa, mətnin sükutunun imkan verdiyi interpretasiyanı irəli sürməyə imkan verir.

Dram əsərlərində bir səhnədən və ya aktdan digərinə keçid də müxtəlif yollarla verilə bilər. Lakin bu üsullar dramın daxili məntiqindən doğmalıdır. Əgər klassik dramaturgiyada daha çox zaman-məkan vəhdətinə riayət edilərək, nisbi keçidlər

edilirdisə, müasir dramaturgiyada daha çox işıq-kölgə, retrospeksiyaadan istifadə, montaj prinsipinə əsaslanan keçidlərə üstünlük verilir.

Retrospektivin sanki sosializm realizminin tələblərinə qarşı çıxan bir üsul olduğu fikri ədəbiyyatşünaslığımızda mövcud olmuşdur. Bu da təbii ki, dövrün çərçivələrindən qoyduğu qadağalardan irəli gəlirdi. Əli Sultanlının *“Azərbaycan dramaturgiyasında retrospektiv quruluş yoxdur. Keyfiyyətlər bilavasitə tamaşaçının gözü qabağında başlayır, açılıb inkişaf edir, müxtəlif uçurlara, ziddiyyət və ixtilaflara məruz qalır, sonluğa gəlib çatır... Məlumdur ki, bu üsul süjetin gərginliyini itirdiyi üçün Azərbaycan dramaturqları ondan istifadə etməmişlər”* [75, s. 210] fikirləri əslində sosrealizm tənqidi fikir estetikasından irəli gələn tələblərdəndir.

Retrospeksiyanın süjetin dinamikasını itirməsi fikri ilə razılaşımaq olsa da, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin *“Dağılan tifaq”*, Cəfər Cabbarlının *“Nəsrəddin şah”*, *“1905-ci ildə”* pyeslərində bu üsuldən istifadəsi faktı da mövcuddur. Daha çox epik təsvirlərin, uzun müddətli hadisələrin baş verdiyi dram əsərlərində keçmişə qayıdırsa, əvvəlki dövr hadisələrinə ardıcıl müraciətə rast gəlmək olar.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında retrospeksiya, xüsusilə postmodern pyeslərdə istifadə edilən üsullardandır. Bu da retrospeksiyanın özündən öncəki informasiya məkanına aktiv müraciəti ilə bağlıdır. Lakin modernist, postmodernist dramaturgiyada tətbiq edilən retrospeksiya öz məzmunu, funksiyası və ifadə texnologiyası ilə klassik dramaturgiyada istifadə edilən retrospeksiyaadan fərqlənir. Əgər klassik dramaturgiyada bu metod yalnız zaman əvəzolunmasını göstərirdisə, müasir dramaturgiyada daha çox bədii-estetik funksiya daşıyır, şərti zamanın aktuallaşmasına səbəb olur. *“Retrospeksiya oxucunu əvvəlki məzmun-fakt informasiyasına yönəldən dil ifadəsi formalarını birləşdirən qrammatik mətn kateqoriyasıdır”* [79, s. 86]. Postmodernizmin hipertekstuallıq, hadisələrin reallıq və irrealıq arasında baş vermə cəhətləri də retrospeksiyanın bir üsul kimi geniş tətbiqinə imkan verir. Kamal Abdullanın *“Bir, iki – bizimki”* pyesində əsas fabula hadisələrinin aydınlaşmasından ötrü retrospeksiyaaya müraciətə rast gəlirik. Qadın və Kişinin dialoqu retrospektiv Qız və Oğlanın dialoqları ilə müşayiət edilir. Bu pyesdə

retrospeksiya fabulaya daxil olmur, sadəcə kompozisiyanın elementinə çevrilərək keçmişin fonu kimi çıxış edir.

2.3.2. Dramaturji montaj. Dram əsərlərinin struktur təhlili ayrı-ayrı komponentlərin vahid mətn sistemi əmələ gətirməsində rolunu öyrənmək istiqamətində gedir. Dramaturgiya digər ədəbi növlərdən fərqli olaraq daha sinkretik mahiyyət daşıdığından humanitar təfəkkürün müxtəlif sahələri ilə sıx əlaqədədir. Bu baxımdan müəyyən ortaq kateqoriya və anlayışların mövcudluğu tamamilə təbiidir. Montaj prinsipi də bu tip anlayışlardan biridir.

Montaj nəzəriyyəsinin tanınmış tədqiqatçılarından olan A. Sokolovun da dediyi kimi, montaj ilk növbədə insan təfəkkürü, düşüncə tərzinin metodudur. Bu metodu istənilən dövrdə yazılmış mənlərdə üzə çıxartmaq mümkündür. Lakin məqsədli surətdə, məhz termindən çıxış edərək montaj metodunun tətbiqi isə son dövrlərin məhsuludur.

Montaj üslubyaradan amil kimi XX əsrin ortalarına doğru formalaşmağa başladı. Cəmiyyətin həyatında və müvafiq olaraq şüurunda kəskin dəyişikliklərin baş verməsi hadisələrin qavrayış və inikas formalarının da dəyişməsinə gətirib çıxarırdı. I və II Dünya müharibələrinin sosial-mədəni həyata təsiri, texniki tərəqqi, informasiya mübadiləsinin sürətlənməsi, yeni informasiya bazalarına yolun əldə edilməsi – bütün bunlar sürətli-fraqmental düşüncə tərzinin meydana gəlməsinə şərait yaratdı.

Montaj təsviri sənət növlərində daha çox istifadə olunan anlayış olub təfəkkürün xüsusi bir tipidir. Anlayışın klassik tərifini verən Sergey Eyzənşteyn montajı iki həqiqətin yaxınlaşdırılması və ya uzaqlaşdırılması yolu ilə üçüncü həqiqətin meydana çıxması prosesi kimi xarakterizə edirdi: *“Yanaşı qoyulmuş iki hissə yeni bir ortamda uzlaşır və nəticədə tam yeni bir keyfiyyət ortaya çıxır. Montaj zamanı uzlaşdırılan hissələr öz sərbəst semantik yükündən azad olur”* [141, s. 63]. Montaj termini daha çox kinematoqrafiyaya aid edilsə də, mətnin struktur təhlili montajı ədəbiyyatşünaslığın da predmetinə çevirə bildi.

Ədəbiyyatda montaj prinsipindən istifadə nisbətən fərqli mənada anlaşılır. Kinematoqrafik montaj birbaşa olaraq vizual qavrayışa əsaslanırsa, ədəbiyyatda bu prinsip daha çox linqvistik prinsiplər əsasında həyata keçirilir. Ədəbiyyatda montaj

üsulunun tətbiqi daim mövcud olsa da modernizm eksperimentləri dövründə texniki cəhətdən təkmilləşərək yazıçının şüurlu istifadə priyomlarından birinə çevrilir.

Patris Pavi “Teatr lüğəti”ndə dramaturgiyada istifadə edilən montaj prinsipinin XX əsrin 30-cu illərində Piskator, Brext kimi dramaturqların əsərlərində meydana çıxdığı fikrini irəli sürür: “*Montaj termini mətn və səhnə fraqmentlərinin müstəqil vahidlərin ardıcılığı kimi quraşdırılmış dramaturji formanı bildirmək üçün istifadə edilir*” [123, s. 193]. Tərifdən də göründüyü kimi, Pavi montaja formayarıdan üsul kimi yanaşır. Lakin montaj xarici bəzək xatirinə işlənən üsul olmaqdan əlavə, güclü mətndaxili məntiqi bütövlüyə əsaslanır. Bizim də məqsədimiz montajı dram əsərlərində kompozisiya yaradan üsul kimi tədqiqata cəlb etməkdir. Bu baxımdan yanaşdıqda montaj prinsipindən istifadəyə hətta klassik dramaturji mətnlərdə də rast gəlmək olar. Çünki dram əsərinin modeli özü-özlüyündə müxtəlif epizodların qarşılaşdırılması, dinamik növbələşməsi üzərində qurulub. Epizodların qarşılıqlı əlaqəsindən meydana çıxan kontekstin anlaşılması səbəb-nəticə bağlılığı əsasında həyata keçir. Məsələn, Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-Müsyö Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasında Şahbazın Parisə getmək arzusu, qadınların kələyi, Dərviş Məstəlişahın qurğusu, Parisdə inqilabın baş verməsi və Müsyö Jordanın təcili vətəninə qayıtması möhkəm daxili məntiqə əsaslanır. Xətti montaj sayəsində epizodlar xronoloji ardıcılığa müvafiq olaraq düzülür, bir epizod digər epizodu şərtləndirir.

Lakin montaj texnikası assosiativliyə əsaslanaraq səbəb-nəticə əlaqəsinin mütləq qanun olmadığını da sərgiləyə bilir. Firuz Mustafanın “Su pərisi” pyesinin finalı assosiativ montajdan istifadəni tələb edir. Bir qrup insan tərəfindən Su pərsinin tutulması fonunda pyes boyu “İndi su pərisi olmaq istəyənlər çoxdur”, “Mənim arvadım da... dənizi seçdi” deyən Qonşu, Çərkəzin dostunu arvadı Sonanı su sonasına bənzətməsi finalı daha ekspressiv edir. Sonanın da su pərisinə çevrilməsini əvvəlki epizodlarda yaygın şəkildə xatırladılmış informasiyaya əsaslanaraq müəyyənləşdirmək olur.

Sokolovun da qeyd etdiyi kimi, “*dramaturgiya montajın ali pilləsidir*” [132]. Müxtəlif montaj növlərinin dramaturgiyada istifadəsi, başlıca olaraq müəllif

üslubundan asılı olsa da, yaradıcılıq mühiti, sosial-siyasi faktorların da rolu danılmazdır. Sovet dövrü dramaturgiyasında əsas hədəfin kəskin dramaturji situasiya yaratmaqdan daha çox informasiya ötürmək, siyasi təbliğat işini möhkəmləndirməyə istiqamətlənməsi məlumdur. Birinci fəsildə də göstərdiyimiz kimi, bu dövrdə Azərbaycan dramaturgiyasında, ümumiyyətlə, ədəbiyyatşünaslığında konfliktsizlik nəzəriyyəsinin tətbiqi dramaturji materialın da zəifləməsinə, sxematik süjetlər yaranmasına gətirib çıxarmışdı. Halbuki dramaturgiyanın əsasında konfliktin dayandığı faktı danılmazdır. Beləliklə, konfliktdən, təzad yaratmaqdan ötrü lazım olan kəskin dramaturji montaj üsullarından imtina maraqlı, cəlbədicə mətn ortaya qoymağa mane olurdu.

Valentin Xalizev ədəbiyyatda montajın fasiləli təsvir, fraqmentlərə bölünmə prinsiplərinə əsasən tətbiqini ön plana çəkir. *“Montajın funksiyalarına ünsiyyətin fasiləsizliyini qırmaq, faktlar arasındakı təsadüfi əlaqənin müəyyənləşməsi, katarsisdən imtina, əsərin intellektuallaşdırılması, dünyanın “fracmentləşdirilməsi” və əşyalar arasında təbii əlaqənin dağıdılması daxildir”* [138, s. 198]. Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesində Gültəkinin vaxtilə oynadığı rollarının sözlərini sanki qeyri-ixtiyari səsləndirməsi, maraqlı paralel ortaya çıxarır. Artıq sənətdən getməyi qərara alan aktrisanın zahiri vecsizliyi montaj vasitəsilə daxilində keçirdiyi melanxoliyaya qarşı qoyulur. Rolları ilə yaşayan aktrisanın qəfil monoloqları, sitatları real dramatik situasiyaya uyuşmayan təhkiyəsi assosiativ montaj sayəsində obrazlılıq qazanır.

Pyesdə, həmçinin, qatardan düşən izdihamın çarpaz montajla təsvirinə də rast gəlirik. Hər neçə vaxtdan bir izdihamın Gültəkin və Xasayın danışdıqlarını kəsməsi, qarmaqarışlıq pyesin özünəməxsus ritmini tənzimləyir. Qatarların perrona çatması və yola düşməsi, reproduktordan qəfil gələn səslər sanki pərdənin, aktın dəyişməsinə əsaslandırır. Bütün pyes boyu oxucunun vəğzal kimi qəbul etdiyi məkanın finalda qəfildən teatr səhnəsinə çevrilməsi, “hardansa peyda olan” teatr işçilərinin səhnədə var-gəl etməsi Xalizevin qeyd etdiyi “əşyalar arasında təbii əlaqənin dağıdılması”na parlaq misal ola bilər.

Patris Pavi də montajın məhz sərbəst ifadə və sonsuz müqayisələrə yol açma imkanını qabardır: *“Dramaturq fabulanı minimal müstəqil hissələrə ayırır. O, şüurlu olaraq dramaturji gərginlikdən imtina edir, hər bir fəaliyyəti qlobal ideya çərçivəsinə salmır, hər bir səhnəni intriqaya “yeni impuls” vermək və bununla da bədii fikri “sementləmək” üçün istifadə etmir”* [123, s.193]. Məhz bu fikirlər müasir dramaturgiyada gedən modernist və postmodernist eksperimentlərin əsasını təşkil edir və fərqli struktura malik dram əsələrinin meydana çıxmasına təkan verir. Məsələn, Kamal Abdullanın “Bir, iki, bizimki” pyesinin fraqmentar fabulası Pavinin nəzəri fikirlərinə əyani misaldır. Qadın-Kişi dialoqunun yaygın konteksti, reallıq-irreallıq arasında gəzişmələr, qeyri-ixtiyari, impulsiv ifadələr, kompozisiya elementlərinin qeyri-ənənəvi düzümü milli dramaturgiyamızda yeni istiqamətin başlandığının təzahürüdür.

Kamal Abdullanın “Bir, iki, bizimki” pyesində montaj prinsipinin daha bir maraqlı istifadə formasına rast gəlirik. Uşaq oyununu sözlərini ümumi təhkiyəyə montaj etməklə müəllif qız-qadın, oğlan-kişi zəncirini daim qüvvədə saxlayır. Bu sözlər pyesin vahid zaman vəhdətini pozaraq keçmişlə gələcək arasında körpü rolunu oynayır. “Bir, iki, bizimki” montaj frazası rolunda çıxış edib obrazları iki dünya arasında ortaq nöqtəyə gətirir.

Təsvirlərin fraqmentləşdirilməsinin daha bir maraqlı təzahürünə Afaq Məsudun “O məni sevir” pyesində rast gəlmək olur. Aynanın Ayomu ittiham etməsi və insanların məhv olmasında günahlandırması epizodu linqvistik və vizual səviyyədə peşəkarlıqla həll olunmuşdur. Ayomun yubiley məclisində iştirakından sonra yubilyarın ölməsi və Aynanın təhkiyəsinin fonunda tabutda aparılması fraqmentar montaj prinsipi əsasında həyata keçirilir.

Montaj üsulunun tətbiqi həm də zaman və məkandan dinamik istifadədə özünü göstərir. Sergey Eyzənşteyn və Vsevolod Pudovkin öz yaradıcılıqlarında hərəkətin tezlik və intensivliyini vurğulamaqdan ötrü adətən həlledici məqamın üstündən keçirlər, yalnız başlanğıc və nəticəni göstərirlər. Belə kəsik-kəsik təsvir (təhkiyə, nitq aktı) oxucuya hissələrdən tam yığmağa imkan verir. Müəllif qəsdən buraxdığı məqamların detallarını gizlədərək məntiqi final təklif edir. Qırıq, yarımçıq təsvirlər

vasitəsilə ötürülən kodlar vahid sistemin tələb etdiyi məntiqə uyğun olaraq qurulur. Cəfər Cabbarlının “Aydın” dramında Dövlət bəyin çirkin təklifinə Gültəkin rədd cavabı verir. Remarkada Gültəkinin örpəyini örtərək ağlaya-ağlaya evi tərk etməsi təsvir edilir. Onların harda necə anlaşmaları bu zaman Gültəkinin keçirdiyi hisslər müəllif tərəfindən qəsdli şəkildə ixtisar olunur. Növbəti şəkildə artıq aylardır Dövlət bəylə görüşən Gültəkinin ruhi vəziyyəti onun daxilindəki uçuşunu daha qabarıq göstərir.

Hadisələr arasındakı zaman vəhdətini qırmaqla müəllif sentimentallığa yer qoymur, birbaşa olaraq hadisəni və nəticəni ortaya qoyur, yersiz təfərrüatdan qaçmaqla daha güclü bədii təsirə nail olur. Müxtəlif zaman kəsiklərində baş vermiş hadisələrin analitik montajı öncəki Aydın-hazırkı Aydın, öncəki Gültəkin-hazırkı Gültəkin, Aydın-Gültəkin münasibətləri - təsvir edilməmiş zamanda baş vermiş dəyişikliklərin, meyarların dəyişməsinə daha təzadlı üzə çıxmasına səbəb olur.

Lev Kuleşovun sözlərinə görə, *“filmdə təsvirlərin ayrı-ayrılıqdakı mənası yox, onların “kombinasiyası”, “bir parçanın digəri ilə əvəzlənməsi”, növbələşmə sistemi əhəmiyyətlidir”* [114, s. 16]. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev “Pəri Cadu” dramında finalın çarpaz montaj üsulu ilə maraqlı həllini təqdim edir. Başına gətirilən müsibətlərə dözməyərək özünü öldürən Səlimənin laylasının səslənməsi ilə Qurbanın daxili təbəddülatının qarşılaşdırılması (layla mətni – Qurbanın qarabasma görməsi – layla mətni – Qurbanın sarsılması və cinayəti – layla mətni) nəticəsində qapalı dairə tamamlanır. Dramaturqun “Qırmızı qarı” dramında da tufanın yaratdığı bəla səhnəsi ilə padşahın eyş-işrət məclisi səhnəsi paralel montajdan istifadə ilə qələmə alınmışdır. Eyni anda baş verən müxtəlif hadisələrin növbələşməsi kimi qəbul edilən paralel montaj pyesdə real təhlükə və sabitlik əlamətlərini üz-üzə qoyur. Məhz bu ziddiyyətdən meydana çıxan vəziyyət dramın məna yükünü açmağa birbaşa yönəlmişdir: gələn bəlanı əylənərək qarşılamağa çalışan padşah üçün rəqqasələrin çılğın rəqsi ölüm rəqsinə çevrilir.

İstənilən mətnin strukturu müəllif ideyasını çatdırmaqdan ötrü qəlibdir. Bu qəlib daxilində müəllif üslub xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq müxtəlif montaj fəndlərdən istifadə edə bilər. Struktur səviyyəsində gedən montaj “calaq hekayələr”,

lirik ricətlər ilə də həyata keçirilə bilər. Məsələn, Cəfər Cabbarlının “1905-ci ildə”, “Nəsrəddin şah” dramında köməkçi hekayətlər, dram içində dram məhz texniki montaj sayəsində həyata keçirilmişdir.

“Nəsrəddin şah” dramını nümunə olaraq götürsək, görərik ki, Mirzə Təqinin əhvalatı drama köməkçi hekayət kimi əlavə edilmişdir. İranın keçmiş və bugününün müqayisəsi məhz bu montaj vasitəsilə həyata keçirilir. Maraqlıdır ki, müəllif arada əsas mətnə qayıdaraq, sanki oxucunu ayıq saxlayaraq, hekayətin əsas süjet xəttinə yardımçı vasitə olduğunu xatırladır. Mirzə Sadıqın hər iki hekayədə iştirakı isə əhvalatın reallıq gücünü artırır.

Bertold Brext epik teatrı Aristotel ənənələrinə söykənən teatrın (müvafiq olaraq mövcud qaydalara söykənən pyeslərin) müqayisəsini apararkən montaj-assosiativ kompozisiya tipinin qaydalarını irəli sürmüş olur. Müəllif epik teatra ünvanladığı *“əvvəlki səhnə daha sonrakıları şərtləndirmir, onların hər biri müstəqildir. Ən əsası isə bu zaman hadisələrin xətti inkişafı öz yerini montaja verir”* [94] ifadəsi iki ənənəyə, öz dövrlərinin tələbatından yaranmış iki fərqli tənqidi tipini qarşılaşdırır. Eyni müqayisəni Azərbaycan dramaturgiyası əsasında aparsaq çox da fərqli olmayan vəziyyət ilə qarşılaşırıq. Belə ki, klassik dramaturgiyamızda daha çox xronoloji ardıcılığa əsaslanan xətti, analitik montaj metodundan istifadəyə rast gəlinir. Müasir milli dramaturgiyada struktur, mövzu, üslub istiqamətində gedən dəyişikliklər isə ilk növbədə özünü zaman-məkan əlaqəsinin qırılmasında, reallıq-yuxu arasında gəzişmələrdə, fraqmentar, qeyri-xətti kompozisiya quruluşunda özünün göstərməyə başladı. Modernizm cərəyanından gələn bu təsirlər montaj texnikasının da yenilənməsinə, daha çox assosiativ, çarpaz, fraqmentar montaj tiplərindən daha müntəzəm istifadəyə yol açdı.

Montaj ardıcıl replika mübadiləsinə əks mövqe də nümayiş etdirə bilər. Rus dramaturgiyası yeni dram diskursu təqdim etmək baxımından XXI əsrdə də fərqlənə bildilər. Xüsusilə, dramaturq Pavel Pryajkonun yeni dramaturgiya dili formalaşdırması ənənəvi nəzəri kateqoriyaların yenidən gözdən keçirilməsinə tələbat yaradır. Pryajkovun müəllifi olduğu “Mən azadam” fotopyesi demək olar ki, sırf

montaj texnikasına əsaslanan və təhkiyə, növbələşən replikanı inkar edən bir proyektidir.

Deyilənləri yekunlaşdırsaq, dram əsərlərində montaj metodunu hərəkət və hadisələr toplusunun ardıcılığını və növbələşməsini həyata keçirən prinsip olaraq qəbul edə bilərik. İki fərqli məqamın, elementin məntiqi və estetik cəhətdən qarşılaşdırılmasından ortaya çıxan montaj oxucuya protokollaşdırılmış informasiya yox, müxtəlif rakursların kəsişməsindən ortaya çıxan obrazlı informasiya verir.

2.3.3. Kütləvi səhnələr. Dram əsərlərində personajlar müəllif tərəfindən müxtəlif şəkillərdə qruplaşdırıla bilər. İştirak səviyyələrinə müvafiq olaraq personajların nitq aktları və ünsiyyət qəlibləri formalaşır. Dramaturgiyada fikrin çatdırılmasının əsas formaları dialoq, monoloq və poliloq qəbul edilir. Müvafiq olaraq iki personajın qarşılıqlı mükəlliməsi, fərdi düşüncənin nitqə köçürülməsi, ikidən çox personajın mükəlliməsi oxucuya mətni mənimsəməkdə, xarakterləri məhz dinamikada müşahidə etməyə şərait yaradır. Belə ki, oxucu ümumilikdə dram əsərinin ideyasını, baş verən əhvalat və hadisələri məhz ayrı-ayrı personajların dilindən qəbul edir. Dram əsərlərində istifadə edilən kütləvi səhnələr isə ayrı-ayrı personajların yox, müəyyən qrup insanın birgə nitq aktı vasitəsilə verilir.

Kütləvi səhnə teatrda qurulduqda mizan vasitəsilə vizual olaraq digər əsas iştirakçılardan fərqləndirilir. Yazıya alınan zaman isə müəllif kütləvi səhnəni söz-ışarə vasitəsilə çatdırmalı olur. Kütləvi səhnənin təqdimatı müxtəlif formalarda aparıla bilər. Müəllif kütləvi səhnənin təqdimatını remarka, birbaşa olaraq mizan səhnə vasitəsilə və ya linqvistik üsulla həyata keçirə bilər.

Verbal üsulla kütləvi səhnənin təqdimi daha çox yayılmış üsuldur. Bu zaman müəllif ya toplu və cəmlilik bildirən isimlərdən istifadə edir, ya da bir qrup obrazı bir ad altında birləşdirərək təqdim edir.

Müəllif müəyyən məqamda obrazları bir ad altında birləşdirərək oxucuya müəyyən kodlar ötürə bilər.

1. Obrazların məhz hansı ad altında birləşdirilməsi isə birbaşa mətnin ideya, kompozisiyasından asılıdır. Toplu səhnə iştirakçılarının ümumiləşdirilmiş ortaq adının semiotik mahiyyətini üzə çıxarmaqdan ötrü ayrı-ayrılıqda obrazların fərdi

xüsusiyyətlərinə fikir vermək lazımdır. Adətən, bu ad obrazlar qrupunun nəzərə çarpan bir cəhətinə işarə edir. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil Kimyagər” komediyasında Hacı Kərim, Ağa Zaman, Molla Salman, Məşhədi Cabbar, Səfər bəy hadisələrin əsas cərəyan etdiyi səhnələrdə “nuxulular” adı ilə təqdim olunur. Bütün bu obrazların eyni ad altında – məhz “nuxulu” olaraq işarələnməsi isə birbaşa kompozisiyanın bütövlüyünü təmin edir: mənfəətpərəstlikləri ucbatından gülünc vəziyyətə düşən və aldadılmış insan kütləsi nuxuluların simasında bir qütbü, insanların zəif nöqtəsinə toxunaraq psixoloji təsir gücünə malik fırlıdaqçılar isə Kimyagər obrazında digər bir qütbü təmsil edir.

Komediyada toplu nitqdən fərdi obrazın nitqinə keçid məhz əsərin kompozisiya quruluşuna təsir edir. Ekspozisiyada öz adları və fərdi nitqləri ilə təqdim olunan obrazlar zavyazka və kuliminasiyada bir ad altında vasitəsilə təqdim olunur. Bu da hadisələrin axınında ayrı-ayrı obrazların əhəmiyyətini müxtəlif səviyyəyə yerləşdirir. Təbii ki, belə təqdimat müəllifdən daha çox kompozisiyanın tələblərindən irəli gəlir.

2. Toplu ad mətni tautologiyadan xilas etmək məqsədi güdür. Cəlil Məmmədquluzadə “Ölülər” dramında Şeyx Nəsrullahın qapısını açmağa cürət etməyən şəxslər – xüsusilə Hacı Həsən, Hacı Kərim, Hacı Kazım Mir Bağır ağanın addımını ümumi razılıqla qarşılayırlar. Təqdim etmə zamanı hacıların adı bir-bir çəkilmir, toplu şəkildə təqdim edilir:

“Mir Bağır ağa: ... İstəyirsiniz mən bu saat gedim, hər nə sözlünüz var deyim.

Hamı. Çox əcəb! Çox əcəb! Allah atana rəhmət eləsin!” [61, s. 426].

3. Bir fikri, ideyanı çoxluğun adından bir dəfə səsləndirərək daha güclü təsirə və pafosa malik olur. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Xəyalat” pyesində çöldən gələn səslər kütləyə işarə edir və onların dilindən Axundzadəyə ünvanlanan “Kafirdir, kafirdir, kafirdir!..” ittihamı həmin dövrdə cəmiyyətin, çoxluğun Axundzadəyə olan münasibətini sərgiləyir. Və ya Cəfər Cabbarlının “Almaz” pyesində camaatın dilindən verilən “Bizim məscidimizə at bağlamaq istəyənin atasını yandırırıq” hədəsi ümumilikdə kənd camaatının Almaza qarşı dirənişinə işarə edir.

Remarka vasitəsilə kütləvi səhnənin qurulması verbal təsvirməyə əsaslanır. Müəllif remarkada müəyyən məkana toplanmış obrazları sadalayır ki, nəticədə oxucu növbəti səhnədə kütləvi səhnə olacağını müəyyənləşdirir. “Almaz” pyesində şagirdlərin kütləvi səhnəni təşkil etdikləri elə ilk remarkadan bilinir: “*Müəllimin mənzili. Səhnədə köhnə bir stol, üzərində kağız, bir kasa, bir səbət və sairə... Şəbəkə qabağında irili-xırdalı uşaqlar oturmuşlar...*” [9, s. 56].

Mizan səhnə vasitəsilə üzə çıxan kütləvi səhnə daha çox oxucunun vizual qavramından asılıdır. Oxucu obrazların nitqindən seçilmiş, dominant obrazları və kütləvi səhnə iştirakçılarını seçir, bir növ təxəyyülündə ayrı-ayrı istiqamətlərdə yerləşdirir. Bu sərhəd daha çox dram əsərinin səhnəyə qoyulması zamanı əyani olaraq sərgilənir. Cəfər Cabbarlının “Yaşar” pyesində barını partladanın Yaşar olduğunu düşünən kütlə təsvir edilir. Oxucu əsas qəhrəmanlardan savayı baş vermiş hadisəyə fəal münasibət bildirən toplumun da səsini duyur:

“...T o ğ r u l. Kimdir? (Məşəli üzünə tutur). Yaşar! Tfu, köpək oğlu! (Bütün qüvvəti ilə ona bir şillə vurur).

H a m ı. Yaşar?

...T o ğ r u l. Tez, daşverin, kisələri doldurun...

S ə s l ə r. Su qalxır...

...Y a ş a r. Dayanın! Nə edirsiniz? Stansiyanı dağıdırırsınız. Ey, briqada, əmrimə qulaq as!

S ə s l ə r. Su qalxır.

...N i y a z. Ay haray, qızımı su apardı!..

H a m ı. Yaqutu su apardı...” [9, s. 269].

Bu nümunədə kütləvi səhnə müəllifin qurduğu mizan səhnədə üzə çıxır. Oxucu aydın şəkildə toplumun baş qəhrəmana qarşı dirənişini məhz dramaturji mizan sayəsində qavrayır.

Düşünürük ki, kütləvi səhnə ehtiva etdiyi insanların xüsusiyyətindən asılı olaraq fərqli semiotik kodlar ötürə bilər. Kütlə sözünün özü artıq kortəbii birliyə, qeyri-iradi razılışmaya işarə edir. Ancaq dram əsərlərində işlədilən kütləvi səhnələrin heç də hamısı kortəbiiyyəti təmsil etmir. Bu səbəbdən şərti olaraq kütləvi və toplu

səhnə terminlərini ayırmaq məsələsi ortaya çıxır. Vladimir Volkenşteynin “Dramaturgiya: dramatik əsərlərin tədqiqi metodu” kitabının “Kütləvi səhnələr” fəslindəki bəzi müddəalar bu fikrə gəlməyə əsas verir. Volkenşteyn kütləvi səhnələri iştirakçıların xarakterlərinə əsasən iki yerə ayırır: *“İnsan toplusu diferensiallaşmayan və tamamilə və ya müəyyən dərəcədə diferensiallaşan kütləvi səhnələr”* [98, s. 165].

Müvafiq olaraq insan toplusu diferensiallaşmayan səhnələr Vladimir Volkenşteynin də qeyd etdiyi kimi, əsl kütləvi səhnələrdir. Belə ki, cəmlilik bildirən və ya toplu isimlər adı altında verilən bu qrup fərdi xüsusiyyətlərdən məhrumdurlar və adətən razılıq əlamət olaraq əvvəlki obrazın sözlərini təsdiqləyir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” dramında möminlərin kütləvi səhnəsi məhz belə səhnələrdəndir.

“Hacı Əbdüləzim. Belə xəta burasındadır ki, bu məlun oğlu məlun (Molla Abbasa işarə) dilini farağat qoymur, qoymur; qardaş qoymur; əmirəl-mömininə and olsun qoymur.

Möminlər. Xeyr qoymur...

...Hacı İslam. Qurban olum həzrətin tumanına da, tuman bağına da!

Möminlər. Tuman bağına qurban olum, ya seyyidü-şühədə!” [61, s. 532-533].

İnsan toplusu tamamilə və ya müəyyən dərəcədə diferensiallaşan kütləvi səhnələri isə toplu səhnələr adlandırmaq daha düzgün olardı. Çünki kütlə sözünün semantik mənası bir-birindən seçilməyən insan çoxluğuna işarə edir. Toplu səhnələri yaratmağın ən geniş yayılmış üsullardan biri yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bir qrup insanı müəyyən bir ad altında ümumiləşdirərək ortaq fikri çatdırmaqdır. Bu zaman ümumiləşdirilmiş ad müxtəlif insanların səmindən ibarət olub polifoniya yaradır. Adətən toplu səhnələr obrazların müəyyən razılığa əsasən müvəqqəti birliyinin müəllif təqdimatıdır. “Dəli yığıncağı”nda Hacı Nayib, Hacı Məhəmmədəli, Hacı Xudaverdi, Hacı Səfər “hacılar” adı altında təqdimi buna misaldır.

Vladimir Volkenşteyn qeyd edir ki, dramaturji konfliktə cəlb edilməyən kütlə daha çox qeyri-diferensial olur. Yəni, kütləni təşkil edənlər nə birgə, nə də ayrı ayrılıqda hadisələrin gedişində çevriliş törətmirlər və kütləvi səhnəyə məndə köməkçi element kimi müraciət edilir. Alim təkcə bir halda – kütləvi səhnənin

inqilabçılardan ibarət olduğunda həmin səhnəni hərəkətverici qüvvə kimi qəbul edir. Ancaq istənilən halda bu səhnənin iştirakçıları bir-birindən fərqlənmir, oxucunun gözündə ayrı-ayrı xarakterlərə canlanmır.

Kütləvi səhnə yerinə yetirdiyi funksiyadan asılı olaraq özündə bir sıra işarətmə məqamları daşıya bilər.

1. Əsərin mahiyyətindən irəli gələn boz topluma işarə edir və adətən oxucuya yeni bir informasiya ötürmək imkanından məhrum olur. Bu zaman kütləvi səhnə poetik çalar qazanaraq bədii detala çevrilir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin müəllimi” pyesində camaat adı altında təqdim edilən kütlə hər deyilən sözə “Amin!”, “Yaşasın!”, “Allah ağaya ömür versin!” deyərək Danabaş kəndində hökm sürən avamlığa, gözübağlı tabeçiliyə işarə edir. Belə məqamda kütləvi səhnə iştirakçılarının sözləri yox, məhz həmin yerdə kütlənin bir fiqur kimi iştirakı daha önəmli olur.

2. İnqilabi və müharibə mövzulu tarixi dramlarda çevriliş edən kütlə süjetin hərəkətverici qüvvəsi kimi obraz yaratmada iştirak edir. Cəfər Cabbarlının “Ədirnə fəthi” dramında “Biz hər b istəyirik, sülh istəmirik..”, “Rədd olsun sülh, yaşasın hər b!”, “Yaşasın İttihad və Tərəqqi! Yaşasın Ənvər paşa! Yaşasın hər b komandası!” şüarlarını səsləndirən xalq sülh və ya hər b yolunun seçilməsində, döyüşlərdə hərəkətverici qüvvəyə çevrilir.

3. Sosioloji funksiyaya uyğun olaraq cəmiyyətin müəyyən təbəqəsinə işarə edir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Oyunbazlar” pyesində şagirdlər, Cəfər Cabbarlının “Nəsreddin şah” pyesində kəndlilər, “Ədirnə fəthi”ndə əsgərlər bu tipli kütləvi səhnələri təşkil edir.

Kütləvi səhnələrlə bağlı daha bir maraqlı məqam onların mənşəyi ilə bağlıdır. Bildiyimiz kimi antik dramaturgiyada mövcud olan xor da öz mahiyyəti etibarilə kütləvi xarakter daşıyır. Ancaq xor öz missiyasına görə daha sərbəst xarakterə malikdir. “*Antik faciədə xor, demək olar ki, bütün tamaşa boyu iştirak edir, müəllifə faciənin mənasını və qəhrəmanların ruhi yaşantılarını çözməkdə kömək edirdi*” [147].

Öz başlanğıcını bir kateqoriya olaraq antik yunan dramaturgiyasından götürən xor özünəməxsus inkişaf mərhələsi keçərək günümüzdə qədər gəlib çıxmışdır. Təbii ki, bu müddət ərzində funksiyasını dəyişmiş, struktur və məzmun planında müəyyən fərqliliklər meydana çıxmışdır. Qədim yunan faciələrində xor ali varlığın təcəssümü kimi çıxış edirdi. Adətən pyesin sonunda xor hadisələr haqqında ümumiləşdirilmiş fikir bildirir, bir növ müəllif fikrinin daşıyıcısı hesab edilirdi. Xorun səhnəyə daxil olması, hər hansı şərh verməsi antik faciələrdə xüsusi bir mərhələ sayılırdı. Dramaturgiyanın təməl prinsiplərindən olan konfliktin mahiyyəti dəyişdikcə, konflikt insan və ali varlıqlar arasında yox, insan-insan, insan-cəmiyyət müstəvisinə keçdikcə xor da əvvəlki funksiyasını itirməyə başlayır.

Tamaşaya ikinci, üçüncü aktyorların gəlməsi ilə xor yavaş yavaş öz dominantlığını itirir və əsas yer dialoqlara verilir. Daha bir mühüm məqam və onu kütləvi səhnələrdən fərqləndirən cəhət xorun əsər boyu şərhçi mövqeyində çıxış etməsində idi. Azərbaycan dramaturgiyasında xor elementlərinə Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyalarında rast gəlmək olur. “Ər və arvad” pyesində

*“Ay xanım, xanım, siz qəm etməyin,
Peşiman olacaq Mərcanın sənini...”* [36, s. 232]

deyərək Minnət xanımla birbaşa dialoqa girən xor bu məqamda antik xor ənənələrinin təmsilçisi kimi çıxış edir.

Beləliklə, nümunələrdən də görüldüyü kimi, dram əsərlərində kütləvi səhnələrin işarəvi mahiyyəti birbaşa olaraq kütləvi səhnə iştirakçılarının kimliyindən, davranış kodekslərindən asılıdır. Kütləvi səhnə ilk baxışdan statik təsir bağışlasa da, daxilində ehtiva etdiyi dinamizmi sayəsində semiotik təhlil zamanı obrazlar səviyyəsinə yüksələ bilər. Semiotik tədqiq üsulu öz predmetini struktural elementlərə bölərək təhlil edir ki, bu da kütləvi səhnələrin dram əsərlərinin bir vahidi kimi araşdırmaya cəlb olunmasına şərait yaradır.

2.3.4. Geyim kodları. Mətnin tədqiqi zamanı süjet, fabula, kompozisiya elementləri ilə yanaşı obrazlar sisteminin öyrənilməsi də mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Hərəkət vahidləri – personajların ifadə, davranış, mimik akt və jestləri – hər biri sərbəst şəkildə kodlaşdırıla bilər. Dram əsərində obraz, personaj, qəhrəman tək-cə

fəaliyyəti, nitqi ilə yox geyimi ilə də müəyyən məlumat daşıya və ötürə bilər. Geyimin işarəvi mahiyyət daşması faktı ilk semiotika tədqiqatçılarının da diqqət mərkəzində olub. Rolan Bart mədəniyyətin semiotikasına dair silsilə araşdırmalarında moda sisteminə xüsusi yer ayırmışdır. Bart geyim-təsvir və geyim-obrazı ayırır [93, s. 24]. Dram mətnlərində verilmiş geyim-təsvir yalnız səhnə təcəssümündə geyim-obrazı çevrilir. Obrazın fəaliyyəti, davranışları, xarakteri də geyim-obrazı şərtləndirə bilər. Mirzə Fətəli Axundzadənin “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər” komediyasında İbrahimxəlil nuxuluları ilk dəfə qarşılayarkən başında əmmamə ilə oturur. Əmmamə, nüfuzlu baş geyimi sanki arada olacaq sövdələşməni, etibarlı bir növ vizuallaşdıran obyektə çevrilir. İkinci qarşılanma mərasimində isə fırlıdaq həyata keçirdiyi üçün Kimyagər əmmaməyə lüzum görmür, belinə ağ fitə bağlayır, əmmaməsiz, şəbkülahlə (gecə papağı) qonaqların qarşısına çıxır. Bu üsulla o, həm rəsmiyyəti rədd edərək özünü guya inanılmış adam kimi təqdim edir, həm də cəmiyyətdə mövcud olan papaq kultunun daşdığı ağırlığını üzərindən götürərək verdiyi sözün arxasında dayanmayacağını oxucuya əyani şəkildə göstərir. Geyim-təsvir daşdığı informasiya və ona yüklənən (müəllif və ya oxucu tərəfindən) məna sayəsində geyim-obraz səviyyəsinə qalxa bilər.

Q. Baranov və D. Rodinanın müəllifi olduqları “Moda və gender postmodern epoxada” kitabında modanın, o cümlədən geyimin aşağıdakı sosio-mədəni funksiyaları açıqlanır:

- *Utilitar-praktik*
- *Demonstrativ (sosial pillə və prestijin göstəricisi kimi)*
- *Estetik dəyər göstəricisi kimi*
- *Sosial-cinsi fərqləndirmənin reprezentantı kimi*
- *İşarəvi-simvolik (kommunikativ) struktur kimi*
- *Təqlid və təqlidçilər sistemi kimi* [88, s. 83].

Utilitar-praktik geyim daha çox geyiminin xüsusi bir funksiya daşmadığı personajların qiyafəsinə aid edilir. Bu zaman demək olar ki, istər təsvir, istərsə də hadisələrin baş verdiyi əsas hissədə geyim xüsusi olaraq nəzərə çarpdırılmır.

Geyim sosial pillə və prestijin göstərici kimi daha çox tarixi dramlarda rast gəlinir. Bu tip dramlarda xüsusi əhəmiyyətə malik olan geyim dövrün geyim estetikasını, həyat tərzini, sosial təbəqələşmənin geyimdə əks etdirə bilir. Lakin semiotik baxımdan məhdud işarəvi mahiyyətə malikdir. Bu baxımdan tarixi dramlarda geyim sırf ikonik xarakter daşıyır: konkret dövrə aidliyi vurğulamaqla tarixi və estetik funksiyasını yerinə yetirir. Məsələn, Hüseyn Cavidin Topal Teymurunun “Asiya üsulu geniş və açıq ətkli ipək kaftan”ı, Mirzə Fətəli Axundzadənin personajlarının məmur geyimləri bu qəbildəndir.

Geyimin təsviri süjetin gedişinə də təsir göstərmə gücünə malikdir. Cəfər Cabbarlının “Nəsrəddin şah” pyesində Fərhad və Sitarənin şah sarayında görüşü zamanı geyimlərdəki ziddiyyət Fərhadın yanlış düşüncələrə qərq olmasını şərtləndirir:

S i t a r ə . Fərhad, Fərhad, niyə mənə əzab verirsən, vicdanımı parçalayırsan? Azmı əzab çəkmişəm? Köməksiz bir qız nə edə bilər?

F ə r h a d . Özünü həlak edə bilməzmi idin? Bax mənim libasına, qiyafəmə, divanəyəm, deyilmi?.. Amma sənə libasın faxir, üstündə cavahirat, nə qədər gözəl! Ha, ha, ha... Toxundurma o faxir libasını mənim bu çirkin paltarıma, çirklənər” [9, s. 107].

Ədəbi mətnlərdə geyim və detallar semiotik baxımından mühüm informasiya daşıyıcısıdır. Sosrealizm dövründə yaranmış pyeslərdə obrazlar, demək olar ki, eyni qəlibdən çıxmış təəssüratı bağışlayırlar. Fabrik məhsulu kimi oxşar personajların geyimləri o qədər də fərqlənmir. “*Bu qəhrəmanların həyat təzləri, geyim-keçimləri, hərəkətləri, baxışları bir-birlərinə bənzədiyindən onlar real həyat adamlarından uzaq olurdular*” [12, s. 46] mülahizəsi dövrün problematikasının ümumi mənzərəsini yaradır.

“Sevil” pyesində geyimin bir hissəsi – çadra geyim olmaqdan çıxaraq obraza çevrilir. Çadra – köləlik rəmzi, çadranın atılması azadlığa çıxma kimi səciyyəlidir. Əsərdə oğlunun Atakişiyə ölü paltarını geydirməsi isə yeni cəmiyyətin bir çox yaşamaq dəyərləri ölü halına gətirməsini obrazlaşdırır. Sovet dramaturgiyasında İlyas

Əfəndiyevin “Atayevlər ailəsi”ndə “Sadıq Sadıqovun təzə kostyumu və yöndəmsiz şlyapası” öz vəzifəsinə uyğunsuzluğa işarə edir.

Elçinin “Ah Paris, Paris” pyesində Əhməd bəyin dayısının kimliyi, sosial statusu barədə şübhələrə məhz geyiminin sayəsində son qoyulur:

“K i ş i (pıçiltı ilə). Bu kimdi belə?..

Oğlan(pıçiltı ilə). Əhməd bəyin dayısıdı!..

Qadın(pıçiltı ilə). Bu da Fransadan gəlib?..

İkinci qız(pıçiltı ilə). Bu da milyonçudu?..

İkinci qız (pıçiltı ilə). Bu milyonçu deyil!..

Oğlan(pıçiltı ilə). Çəliyini görmürsən?!

Kişi(pıçiltı ilə). Silindrini görmürsən?!

Birinci qız (pıçiltı ilə). Qalstukuna bax!..” [17, s. 140].

Çəlik, silindr papaq və qalstuk bir insanın sosial statusunun yüksək olduğunun göstəricisinə çevrilir, müvafiq olaraq istehzal baxışlar və münasibət hörmətlə əvəz edilir.

Müasir dramaturgiyada geyim daha qeyri-müəyyəndir. Çünki, personajların reallıqdan uzaqlaşması, absurd məkan və zaman daxilində fəaliyyəti onların konkret şəxsiyyət kimi xarakterizə edilməsinə də mane olur. Professor Asif Hacı Kamal Abdullanın pyesləri əsasında bu məqamı belə izah edir: “*Kamal Abdullanın “Ruh”, “Unutmağa kimsə yox”, Casus”, “Bir-iki, bizimki”, “Şah İsmayıl və yaxud hamı səni sevənlər burdadı...”, “Beyrək”. “İstintaq” kimi pyeslərinin əsas qəhrəmanı fikir və düşüncədir, hiss və duyumdur, obrazlılıq baxımından isə metaforikləşən anlayışlar, kateqoriyalardır, konseptlərdir*” [39, s. 125].

Modernist pyeslərdə geyim-işarə, bəzən, xüsusi olaraq hər hansısa detalda nəzərə çarpdırılır. Afaq Məsudun “Mənsur Həllac” pyesində Sultan İbrahim dəyişmə anı sultanlıqdan Allahı yoluna qayıtması və səcdəyə getməsi məhz geyim vasitəsilə çatdırılır. İpək arxalığı yerə sərməsi namaz üçün cənamaza, barmağındakı möhürlü üzüyü üstünə atması isə möhür əvəzi istifadə edilməsi xarakterin tək cismani yox, həm də mənən dəyişməsinin görüntüsünü yaradır. Bu məqamda geyim

işarəvi struktura malik olub psixoloji keçid məqamının maddi anlamda geyimdə əks olunmasına şərait yaradır.

Bütün bu detallar işarəvi mahiyyət daşımaqla bərabər dramaturji xəttin tamamlanmasında da mühüm funksiya daşıyırlar. Dramaturgiya anlayışı tək-cə ədəbi növ olan dram əsərlərinə şamil edilə bilməz. Bu anlayış istənilən yaradıcılıq məhsulunun skeletini təşkil etməklə adresatla adresant arasındakı münasibəti, fəaliyyətlər sistemini tənzimləyir. Dram əsərinin nüvəsini təşkil edən hərəkət bəzən hərfi mənada başa düşüldüyündən mətn təhlilində anlaşılmazlıqlara gətirib çıxarır. Brext də bu problemə toxunaraq qeyd edirdi ki *“alman psevdoklassikası təsvir dinamikası ilə təsvir olunanın dinamikasını qarışdırır”* [94]. Semiotika elmi də məhz detallarda gizlənən potenasial anlamları üzə çıxarmaqla ümumi strukturun işarəviliyini müəyyənləşdirməyə xidmət edir. Bu səbəbdən dram əsərlərində istər personajların təhkiyəsi, istərsə də müəllif tərəfindən təqdim edilən vizual informasiya özündə dramaturji yük daşıyır, hərəkətin, fəaliyyətin maddiləşməsinə xidmət edən amilə çevrilir.

Kod tapmaq nəzəri cəhətdən sanki hadisəni modelləşdirmək, universal bir mənbə əldə etməyə bərabərdir. Lakin bu kodların tarixən istifadəsi və günümüzdəki funksiyası arasında kifayət qədər dəyişikliklər müşahidə edilir. Daha öncəki dövrlərdə kodlar daha çox məzmun vasitəsilə ötürülərək, cəmiyyətdə olan hər hansı eybəcərliyi, çatışmazlığı birbaşa göstərmək üçün istifadə edilirdisə, müasir dövrdə forma fərqliliyi yönündə eksperimentlər vasitəsilə çatdırılmağa üstünlük verilir. Necə ki, Çarlz Pirs semiotikanın prinsiplərini elmin məntiqini müəyyənləşdirmək məqsədilə ortaya qoymuşdu, bizcə də dram əsərlərində koddan istifadə prinsipləri dramın məntiqini (geniş mənada dramaturgiyanın nəzəriyyəsinin) izah edən prinsiplərdəndir.

Məlum olduğu kimi, dram əsəri dialoji mükəllimələrin və hərəkətlərin növbələşməsi prinsipi əsasında qurulur. Məhz kod da bu iki aktda - nitq və hərəkət aktında özünü biruzə verir. Semiotika elminin predmetini kommunikasiyanın bütün növlərinin işarəvi aspekti təşkil etdiyindən nitqin və hərəkətin, fəaliyyətin

kodlaşmasının tədqiqi dram əsərlərinin kodlaşma prinsiplərini açmağa, şərh etməyə qadirdir.

Dram əsərlərində istifadə edilən işarə və kodlar heç də müəyyən vahid təsnifata uyğun gəlmir. Yəni bir təsnifat sistemini götürərək həmin kodların ədəbi mətnlərdə tətbiqini üzə çıxarmaq, düşünürük ki, həm qarmaqarışıqlıq yaradar, həm də tədqiqatın ümumi həcminə uyğun gəlməzdi. Ona görə də, tədqiqat işimizin ikinci fəslində biz Azərbaycan dramaturgiyasının materialları əsasında kod sistemini təşkil edən bəzi elementləri təhlilə cəlb etdik. Təbii ki, kod sistemi özlüyündə çox geniş struktur vahidlərini birləşdirir və onların hamısını bir tədqiqat işi daxilində öyrənmək qeyri-mümkündür. Əslində bu sistemə daxil etdiyimiz kateqoriyalar zaman-zaman müxtəlif tədqiqatların da predmetini təşkil etmişdir. Bu səbəbdən biz maksimum çalışdıq ki, işlənmə səviyyəsinə görə daha çox müraciət edilən məqamlara o qədər də toxunmayaq. Məsələn, tədqiqat işi zamanı dram əsərlərində onomastik vahidlərin, obrazların simvolikası, folklor və ya mifoloji mənşəyi və s. kimi məsələlərin təhlilindən yan keçmişik. Arxetiplər nəzəriyyəsi və dramaturgiyada təzahürü problemlərinə yalnız obrazlar səviyyəsində toxunmuş, milli təfəkkür tərzilə arxetiplərin əlaqəsi üzə çıxarılmışdır.

Bir faktı da nəzərdən qaçırmamaq olmasın ki, *“milli ədəbiyyatşünaslığın yeni nəzəri ideyanı qəbul etməsi üçün “psixoloji zəmini” olmalıdır. Ədəbiyyatşünaslıq elm kimi ümumi keyfiyyətlərə malik olmaqla yanaşı, həm də milli hadisədir”* [5, s. 257]. Bu baxımdan çalışdıq ki, ümumnəzəri kateqoriyaların milli dramaturgiyamızda funksionallığı və qazandığı yeni keyfiyyətlərə, işlənmə məqamlarına da aydınlıq gətirək.

Bu fəsildə kodların daha çox verbal və vizual kateqoriyalar üzrə təsnifatı aparılmış, sinkretik janr olan dramaturgiyanın görüntüyə hesablanmış məqamlarından da söhbət açılmışdır. Xüsusilə, dram əsərlərində montaj texnikası və mizan səhnələrin quruluşu məsələləri vizuallığın verbalizasiyası kimi araşdırılmışdır. Ədəbi-bədii cərəyanların montaj prinsipindən istifadəyə təsiri məsələsi, xətti, qeyri-xətti, fraqmentar, assosiativ, çarpaz montaj növlərinin dramaturgiyamızın nümunələri əsasında tədqiqi aparılmışdır.

Məkan-zaman vəhdətinin dramaturgiyamızda qorunması və ya qəsdən pozulması halları mizan səhnələrin əsas funksiyası kimi öyrənilmişdir. Monoloq və dialoqlarda mizansəhnənin dinamizmi, remarkalar vasitəsilə mizanın təqdimi kimi hallar da nəzərdən yayınmamışdır.

Semiotikada xüsusi əhəmiyyətə malik kodların verbal və vizual yükünün ağırlığı məsələsi ikonik və ikonoqrafik kodlar nümunəsində diqqətimizi çəkmişdir. Kütləvi səhnələrin semiotik mahiyyəti, kütləvi və toplu səhnələrin fərqi, antik dramaturgiyada mövcud xor ənənələrinin kütləvi səhnələrdə nə dərəcədə davam etdirilməsi də müəyyən həcmdə araşdırılmışdır.

Fəsilə əsas məsələlərdən olan baza kodlar və müəllif orijinallığının təzahürü olan üslubi kodların işlənmə xüsusiyyətləri konkret nümunələr əsasında tədqiq edilmişdir. Baza kodlara daxil olan arxetipik obrazlar, süjetlər zaman-zaman dramaturgiyamızda işlənmiş, müxtəlif dəyişikliklərlə təzahür etmişdir. Milli xarakter və mentallığın təsiri ilə formalaşmış üslubi kodlar isə baza kodların əsasında mövcud olaraq müəllif tapıntısını, üslub fərqliliyini meydana çıxarır.

Beləliklə, ikinci fəslimizdə Azərbaycan dramaturgiyası nümunələri əsasında milli dramaturgiyamızın mövcud kod sistemində daxil olan bəzi elementlər yuxarıda adıçəkilən kateqoriyalar üzrə sistemləşdirilmişdir.

NƏTİCƏ

Azərbaycan dramaturgiyasının kod sistemi həm qlobal kod sistemindən bəhrələnmiş, həm də özünəməxsus kod sistemi yarada bilmişdir. Dramaturgiyamızın inkişafını dünya dramaturgiya ənənələrinin fonunda izləyərkən ümumdramaturji qanunlar çərçivəsində milli kodların da üzə çıxmasını müşahidə edirik. Dram nəzəriyyəsinin tələbləri janr, forma istiqamətində ümumən sabit qalsa da, struktur, kompozisiya, məzmun, üslub, xarakter cəhətdən özünəməxsus xüsusiyyətlər qazanmışdır.

Bildiyimiz kimi, nəzəri kateqoriyalar universal olduqları üçün müxtəlif millətlərin dramaturgiyasında eyni funksiyaları yerinə yetirir. Süjet, fabula, kompozisiya, motiv, leytmotiv, nitq aktının strukturu kimi elementlər zaman və məkandan asılı olmayaraq mətnin qurulmasında iştirak edir. Lakin dövrün ədəbi-bədii cərəyanlarının təsiri ilə bu elementlərin daxilində də struktur dəyişiklikləri gedə və müxtəlif variantlarda üzə çıxa bilər. Dram və semiotika nəzəriyyəsinin müddəalarının Azərbaycan dramaturgiyası nümunələrinə tətbiqi zamanı bir sıra elmi nəticələr əldə edilmişdir:

- Azərbaycan dramaturgiyasının struktur elementləri fabula, süjet, kompozisiya əsasında öyrənilərək onların işarəvi mahiyyəti və daşdığı kodlar nəzəri və bədii nümunələr əsasında araşdırılmışdır. Belə nəticəyə gəlinmişdir ki, fabula və süjetin quruluşuna ədəbi-bədii cərəyanların təsiri əsas amillərdəndir. Klassik Azərbaycan dramaturgiyası (tənqidi və maarifçi realist dramaturgiya) daha çox fabulaya əsaslanan dramaturgiya olsa da, sosrealizm süjet amilini önə çəkdi. Fabulanın əsasında duran iki prinsip - xronoloji ardıcılıq və möhkəm səbəb-nəticə əlaqəsinin pozulması isə müasir dramaturgiyada “açıq fabula” tipinin yayılmasına şərait yaratdı.

- Dram əsərlərində süjet, adətən, daha üstün mövqeyə malik olur. Dramaturji təhkiyə fabulanın təhkiyə subyektləri arasında paylanmasını tələb edir. Nəticədə dialoji ünsiyyət prosesinə xas zəngin süjet xətti fabulanı ikinci plana keçirir. Tədqiqat zamanı süjetin janrmüəyyənləşdirici amil kimi də funksiyası üzə çıxmışdır. “Hekayəti Müsyo Jordan və Dərviş Məstəlişah” komediyasının fabula və süjet səviyyəsində

təhlili belə bir nəticəyə gəlməyə əsas verdi ki, pyesin fabulası süjet xəttinin sayəsində də öz istiqamətini dəyişərək komediyaya çevrilə bilər.

- Tədqiqat işində Azərbaycan dramaturgiyası nümunələrində informasiya mübadiləsi, informasiyanın struktur elementlər üzrə paylanması məsələsi də diqqət mərkəzində olmuşdur. Mətnlər üzərində aparılan müşahidələr göstərmişdir ki, dram əsərlərində informasiya kompozisiya elementləri arasında paylanılaraq fərqli mərhələlərdə müxtəlif həcmdə ötürülə bilər. Dram əsərlərində “iştirak edənlər” adı altında təqdim edilən hissə və ekspozisiya mərhələsindəki informasiyanın həcmi daha geniş, tərkibi isə müxtəlifdir. Ekspozisiya, zavyazka, kuliminasiya, razvyazka, finaldan ibarət kompozisiya quruluşunda hər sonrakı mərhələ artıq məlum informasiya əsasında qurulur və süjet xəttini zənginləşdirir. Mərhələlər keçdikcə informativlik öz yerini informasiya zənginliyinə verir. Mətnin informativ yükü məlumatın kəmiyyətinə, poetik yükü isə keyfiyyətinə – informasiya zənginliyi və bu zənginliyin təqdim etmə formasına əsaslanır. Həmçinin, müəyyən edilmişdir ki, dram əsərlərində informasiyanın spesifik üsullarla – remarka, paratekst və aparte vasitəsilə ötürülməsi də mətnin kodlaşdırmasının əsaslarından hesab edilir. Xüsusilə də, remarka və apartədə kodlaşdırılmış informasiya sırf dramatik növə xas vasitə olub mətndə adresat-adresant münasibətlərinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyətə malikdir.

- Süjetin hərəkətverici qüvvəsi olan konflikt sosial, mədəni, ictimai kod daşıyan bir sistem kimi təhlilə cəlb edilir. Konkret mətnlər əsasında təhlillərdən belə nəticəyə gəldik ki, ədəbi cərəyan və mərhələlər dəyişdikcə konfliktin tipi də dəyişir. Realizm və romantizmdə dramaturgiya açıq konflikt tipinə daha çox üstünlük verirdisə, modernist dramaturgiyada konflikt gizli, bəzən isə fabuladan kənar və ya absurda gətirib çıxaran mahiyyətilə seçilir.

- Dram əsərlərində ünsiyyətin semiotikası onun əsas komponentləri - monoloq, dialoq, poliloq kimi nitq formalarının əsasında tədqiqata cəlb edilmişdir. Müasir dramaturgiyamızda, əsasən, monoloqlar öz pafoslu, didaktik mahiyyətindən uzaqlaşmış, xəyali müraciətlər, fraqmentar fikir axını kimi keyfiyyətlər qazanmışdır. Yeni dövr dramaturgiyasının strukturunda köklü dəyişikliyə səbəb olan

monodramların meydana gəlməsi dövrün yeni ünsiyyət modelini müəyyənləşdirən amillərdəndir.

- Dramaturgiya sinkretik sahə olduğundan həm söz, həm də təsviri sənətlərin ortaq anlayışlarından, poetik üsul və vasitələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnir. Pyeslərdə mizan səhnələrdən, montaj vasitələrindən, ikonik, ikonoqrafik kodlardan, kütləvi səhnələrdən, personajların geyiminin kod daşıyıcı funksiyasından istifadə mətnin həm verbal, həm də vizual tərəflərini üzə çıxarmağa imkan verir.

Tədqiqat nəticəsində belə qənaətə gəlirik ki, Azərbaycan dramaturgiyasında semiotik kod sistemindən istifadədə, əsasən, aşağıdakı prinsiplər müəyyənləşdirilmişdir:

- Ümumnəzəri kateqoriyalar – süjet, fabula, konflikt, kompozisiya quruluşu əsasında dram əsərlərinin struktur səviyyəsində kodlaşdırılması;

- Dram əsərlərinin öz daxili məntiqindən irəli gələn verbal və vizual səviyyədə kodlaşdırma;

- Universal kod sistemindən (mədəni kodlar, o cümlədən arxetiplər sistemindən) bəhrələnməklə üslubi kodlaşdırma.

Koddan istifadə dramaturgiyanın dilini şərtləşdirən məqamlardandır. Kod özü süni dil olduğundan müvafiq olaraq deşifrə prosesi də nisbi olaraq həyata keçirilir. Lakin sabit nəzəri kateqoriyalar əsasında pyeslərin şərhini Azərbaycan dramaturgiyasında işlənmiş kodları üzə çıxarmağa şərait yaradır. Forma və məzmun səviyyəsində kodlaşdırma mətn kodlaşdırılmasının mühüm halqalarından olmaqla bədii əsərin strukturu, ideyası və üslubi xüsusiyyətlərinin şərhinə yol açan bir prosesdir. Xüsusilə, kod sistemində gedən dəyişikliklərin ədəbi cərəyanların fonunda öyrənilməsi, ədəbi cərəyan və məktəblərin semiotik kodlaşdırmaya təsiri dramaturgiyamızda koddan istifadə prinsiplərini müəyyənləşdirməyə kömək edən amillərdəndir. Bu prinsiplərin öyrənilməsi təkcə ədəbiyyatşünaslıq elmi üçün yox, ümumilikdə dramaturgiyamızda öz əksini tapan milli-mədəni inkişafın, ictimai proseslərin aydın mənzərəsini yaratmaqdan ötrü vacib rol oynayır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abdulla, K. M. Bir, iki – bizimki / K. Abdulla – Bakı: Mütərcim, – 2003. – 204 s.
2. Abdulla, K. M. Mifdən yazıya və yaxud Gizli Dədə Qorqud / K. Abdulla – Bakı: Mütərcim, – 2009. – 376 s.
3. Acalov, A. Türk xalqlarının epik ənənəsi və mifologiya (Qəhrəmanlıq dastanlarında epik dünya strukturunun nəzəri aspektləri): /filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis./ Bakı, 2011. – 150 s.
4. Axundov, M.F. Komediya. Povest. Şerlər / M.F. Axundov / Tərtib edən: Nadir Məmmədov. – Bakı: Yazıçı, –1982. – 271 s.
5. Alışanlı, Ş. H. Müasir humanitar təfəkkür və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı / Ş. Alışanlı – Bakı: Elm. –2011. – 373 s.
6. Anar. Əsərləri: [6 cildə] / Anar – Bakı: Nurlan, – 2005, c. 5. – 690 s.
7. Aristotel. Poetika / Aristotel / Tərcümə: A. Aslanov, redaktor: Ə. Ağayev – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, – 1974. – 192 s.
8. Azərbaycan dramaturgiyası antologiyası: [Dörd cildə] / tərt. ed. D.Məmmədova – Bakı: Şərq-Qərb, – c. 4. – 2007.– 584 s.
9. Cabbarlı, C. Q. Əsərləri: [4 cildə] / C. Cabbarlı / tərt. edən: A.Rüstəmli – Bakı: Şərq-Qərb, – c. 2. –2005. – 360 s.
10. Cabbarlı, C. Q. Əsərləri: [4 cildə] / C. Cabbarlı/ tərt. edən: A.Rüstəmli – Bakı: Şərq-Qərb, –c.3. –2005. – 368 s.
11. Cavid, H. A. Əsərləri: [5 cildə] / H. Cavid / tərt. edən: Turan Cavid – Bakı: Lider, – c.3. – 2005. – 304 s.
12. Dadaşov, A. Ə. Dramaturgiya / A. Dadaşov – Bakı: BDU, – 2004. – 320 s.
13. Dadaşov, A. Ə. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası / A. Dadaşov – Bakı: Elm və təhsil, – 2012. – 303 s.

14. Dadaşzadə, A.A. Azərbaycan ədəbi tənqidində dramaturgiya məsələləri (1940-1950-ci illər): / filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis. / – Bakı, 2010. – 144 s.
15. Dadaşzadə, M.A. Ədəbi-tənqidi məqalələr / M.A. Dadaşzadə – Bakı: Azərənəşr, –1958. – 444 s.
16. Elçin. Bəcəklər (absurd pyes) [Elektron resurs] / “Ədəbiyyat” qəzeti – 09 aprel, 2018. URL: <http://edebiyatqazeti.az/news/proza/1609-bocekler>
17. Elçin. Seçilmiş əsərləri: [10 cildə] / Elçin – Bakı: Çinar-çap, – c.3. – 2005. –590 s.
18. Əfəndiyev, İ. M. Seçilmiş əsərləri: [3 cildə] / İ. Əfəndiyev – Bakı: Avrasiya-press, – c.2. – 2005. – 336 s.
19. Əhmədov, B.B. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi: [3 cildə] / B. Əhmədov – Bakı: Apastrof, – c.2. –2010. – 434 s.
20. Əhmədov, B.B. Milli dramaturgiyanın Elçin mərhələsi // – Bakı: Tənqid.net jurnalı, – 2013. № 10, – s. 308-317.
21. Ələkbərli, Ə.Y. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları: bədii şərtilik. 1960-1980-ci illər / Ə. Ələkbərli - Bakı: Ağrıdağ, – 1997. – 120 s.
22. Əliyev M.İ. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi / M.Əliyev – Bakı: “Elm və təhsil”, –2012, – 480 səh.
23. Əliyev, R.N. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi / R. Əliyev – Bakı: Mütərcim, – 2008. –360 s.
24. Əliyev R. Sözü mifi: fonetik sözün və fonetik yazının mənşəyi barədə/ R.Əliyev– Bakı: Mütərcim, – 2011, –175 s.
25. Əliyeva, Ş.U. Dram əsərlərində informasiyanın ötürülməsi mərhələləri // –Bakı: Poetika.izm (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2016. № 2, – s. 132-138.
26. Əliyeva, Ş.U. Dram əsərlərində paratekst // Gənc tədqiqatçıların IV Beynəlxalq elmi konfransın materialları, – Bakı: Qafqaz Universiteti – 29-30 aprel, II kitab, 2016, s. 1088-1089

27. Əliyeva, Ş.U. Dramaturgiyada kütləvi səhnələrin işarəvi mahiyyəti // – Bakı: Filologiya məsələləri, – 2016, № 11 – s. 299-303.
28. Əliyeva, Ş.U. Azərbaycan dramaturgiyasında ikonik və ikonoqrafik kodlar // – Bakı: Ədəbiyyat məcmuəsi (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2017, XXXI cild. – s. 230-235.
29. Əliyeva, Ş.U. Fabulanın strukturyaradıcı funksiyası: Azərbaycan dramaturgiyası kontekstində // – Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının Xəbərləri, Humanitar elmlər seriyası, – 2018. № 1, s. 131-135.
30. Əliyeva, Ş.U. Azərbaycan dramaturgiyasında konflikt tiplərinin kodlaşdırdığı informasiya // Azərbaycanşünaslığın aktual problemləri. IX Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları, – Bakı, – 3-4 may, – 2018, s. 164-166.
31. Əliyeva, Ş.U. Dram əsərlərində ünsiyyət modellərinin semiotikası // – Bakı: Poetika.izm (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), –2018. № 4, – s. 116-122.
32. Əliyeva, Ş.U. Dram əsərlərinin arxitektonikası // The XXII International Scientific Symposium “Turkic World Between East And West”. – Kars/Turkey – Andijan / Uzbekistan , – 2022, – 29th of January, – p. 25-27.
33. Əlizadə, R. B. Komediya / R. Əlizadə – Bakı: Nurlar, – 2008. – 332 s.
34. Əmirli, Ə.M. İki aktrisa üçün baş rol // Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2011, № 12, – s. 8-41.
35. Əmirli, Ə. M. Nuri-didə Ceyhun //Bakı: “Azərbaycan” jurnalı, – 2017, № 4, –s. 53-76.
36. Hacıbəyli, Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / Ü. Hacıbəyli / tərt.ed. Abdulla Abasov. – Bakı: Şərq-Qərb, – c. 1. – 2005. – 408 s.
37. Hacılı, A.A. Bayatı poetikası: struktur, semantika, praqmatika/A.Hacılı – Bakı: Elm və təhsil, – 2019, – 242 s.
38. Hacılı, A.A. Fövqəladəlik: sürrealizm cərəyanı [Elektron resurs] / –18 dekabr, 2017. URL: <http://manera.az/edebiyat/4821-prof-asif-hacili-fovqelrealliq-surrealizm-cereyani.html>

39. Hacılı, A.A. Kamal Abdulla: seçimin morfolojiyası / A.Hacılı – Bakı: Mütərcim, – 2010. – 132 s.
40. Hacılı, A. A. Mifopoetik təfəkkür fəlsəfəsi/ A.Hacılı – Bakı:Mütərcim, – 2002, – 164 s.
41. Haqverdiyev, Ə.Ə. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / Ə. Haqverdiyev/ tərt.ed. Kamran Məmmədov. – Bakı: Lider, c.1. – 2005. – 504 s.
42. Həbibbəyli, İ.Ə. Cəlil Məmmədquluzadə / Həbibbəyli İ. – Bakı: Çinar-Çap, – 2002. – 60 s.
- 43.Xəlil, A.S. Əski türk savlarının semiotikası / A.Xəlil – Bakı: Səda, –2006, - 164 s.
44. İsayeva, P. B. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının bədii strukturu və mifopoetik təfəkkür (nəsr və dramaturgiya əsasında): /filologiya üzrə elmlər doktoru dis./ –Bakı, 2016. –231 s.
- 45.Kamal R. “Kitabi-Dədə Qorqud”: arxaik ritual semantikasi / R.Kamal – Bakı: Yeni nəşrlər Evi, – 1999 , –72 s.
- 46.Kamal R."Kitabi-Dədə Qorqud": nitq janrları və davranış poetikası / R.Kamal –Bakı:Nurlan, –2013,–146 s.
47. Kamal R. “Kitabi-Dədə Qorqud”un kommunikativ məkanı: miforitual aspekt” / R.Kamal - Bakı: Elm və təhsil, – 2013. – 203 s.
48. Kamal R. Mirzə Cəlilin tanatoqrafiyası // Ədəbiyyat qəzeti. – 2018, 9 iyun, –s. 26.
49. Qafarov, V.R. Azərbaycan teatrının janr poetikası / V. Qafarov – Bakı: Qanun, –2012. –160 s.
50. Qarayev, Y.V. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı / Y. Qarayev – Bakı: AZSSR EA, –1965. – 191 s.
51. Qeybullayeva R.M. Müasir sosial və mədəniyyət antropologiyası və koqnitiv sosiologiya elementlərinin bəzi mənbələri (namaz və xaç vizual semiotikası misalında) // Təkrarlanan mədəniyyətlərdə prototiplər və ya mədəniyyət genomları. Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi, Xəzər

- Universiteti və Azərbaycan Komparativ Ədəbiyyat Assosiasiyası. Müqayisəli ədəbiyyat və mədəniyyət VII Beynəlxalq Elmi Konfransın Materialları. – Bakı, –20-21 aprel, 2017 ;
52. Quliyev, H. Arxetipik azərilər: mentalitetin simaları / H. Quliyev – Bakı, Qanun Nəşriyyatı, –2010. – 344 s.
53. Quliyev, Q.H. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları / Q. Quliyev – Bakı: –2012. – 344 s.
54. Quliyev, Q. H. Dəliddən doğru xəbər / Q. Quliyev - Bakı: Mütərcim, –1999. –159 s.
- 55.** Quliyev, Q.H. Kod və kontekst // – “Azərbaycan” jurnalı, – 2018. №1, s.
56. Mehdi N. “Kinematografin estetik təhlilində semiotik yenidən araşdırmanın yeri: /filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis./ Bakı, 1979.
57. Mehdi, N.M. Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyəti / N. Mehdi – Bakı: İşıq, – 1986. – 84 s.
58. Məmməd, T.Q. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası / T.Məmməd – Bakı: Elm, –1999. –208 s.
59. Məmməd, T.Q. Ədəbiyyat müasir elmi yanaşmalar kontekstində: seçilmiş məqalələr / T. Məmməd – Bakı: Xan, – 2016. – 409 s.
60. Məmməd, T.Q. Milli kimlik və bədii mətn / T.Məmməd – Bakı: Elm və təhsil, – 2020. – 144 s.
61. Məmmədquluzadə, C.M. Əsərləri: [4 cilddə] / C. Məmmədquluzadə – Bakı: Öndər nəşriyyat, c. 1– 2004. – 664 s.
62. Məmmədov, C.M. Türk mifoloji obrazlar sistemi: struktur və funksiya / C. Məmmədov – Bakı: Mütərcim, – 2007. – 272 s.
63. Məsud, A.M. Mənsur Həllac [Elektron resurs] / “Xəzər” jurnalı. – 08 yanvar, 2016. URL: <http://www.xezerjurnali.az/az/articles/id:155>
64. Məsud, A.M. Qatarın altına atılan qadın. [Elektron resurs] / – 27 fevral, 2009. URL: <http://afagmasud.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>
65. Məsud, A.M. O məni sevir [Elektron resurs] / – 14 aprel, 2011.

- URL: <http://afagmasud.blogspot.com/2011/04/blog-post.html>
66. Mustafa, F.Q. Adsız / F. Mustafa – Bakı: Adiloğlu, – 2001. – 477s.
67. Mustafa, F.Q. Məruzə (monodram) [Elektron resurs] / – 22 noyabr, 2013
URL: http://firuzmustafa.blogspot.com/2013/11/mruz-monodram_696.html
68. Mustafa F.Q. Müqəvvə [Elektron resurs] / – 10 iyun, 2018.
URL: <http://yazyarat.com/yazi/mueqevva-iki-perdeli-monodram-2018-06-10-201450>
69. Mustafa F.Q. Fotoqraf (monopyes) [Elektron resurs] / – 28 oktyabr, 2017.
URL: <http://yazyarat.com/yazi/fotoqraf-monopyes-2017-10-28-171228>
70. Mustafayev M.B. XIX əsr ədəbi irsi ədəbiyyatşünaslıqda/ M. Mustafayev
–Bakı: “Xəzər Universiteti” nəşriyyatı, – 2010. – 240 s.
71. Rzasoy S.G. Mifologiya və folklor: nəzəri-metodoloji kontekst/ S. Rzasoy
– Bakı: Nurlan, - 2008, - 175s.
72. Salmanov, A.B. Mühit-müəllif-mətn əlaqələri və mətnin anlaşılması problemi (Səməd Vurğunun əsərləri əsasında) // – Bakı, Poetika.izm. (Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri), – 2014, № 2, – s.
73. Səmədoğlu V. Dramaturgiya: [2 cilddə] / V. Səmədoğlu / Tərtib edən: N. Babayeva-Vəkilova. – Bakı: Şərq-Qərb, c.1. – 2014. – 280 s.
74. Səmədoğlu V. Dramaturgiya: [2 cilddə] / V. Səmədoğlu / Tərtib edən: N. Babayeva-Vəkilova. – Bakı: Şərq-Qərb, c.2. – 2014. – 272 s.
75. Sultanlı, Ə.A. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən / Ə. Sultanlı.
– Bakı: Azərbaycan dövlət nəşriyyatı, – 1964. – 301 s.
76. Talıbzadə, A.A. Faciə: janrıçı mutasiyalar / A. Talıbzadə. – Bakı: Kritika,
– 2017. – 212 s.
77. Veysəlli, F.Y. Semiotika / F. Veysəlli – Bakı: Mütərcim, – 2010. – 336 s.
78. Vəzirov, N.F. Əsərləri / N. Vəzirov – Tərtib edən: Dilarə Məmmədova.
– Bakı: Şərq-Qərb, – 2005. – 304 s.
79. Yaqubova, M.R. Müstəqillik dövrü Azərbaycan nəsrində retrospeksiya /filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dis./ – Bakı, 2012. – 169 s.

80. Yusifli, C.Ə. Azərbaycan komediyasının poetikası / C. Yusifli – Bakı: Elm, –2007. – 244 s.

Rus dilində

81. 10 тезисов о постдраматическом театре и книге Ханса-Тиса Лемана [Электронный ресурс] – 28 август, 2014. URL: <http://journal-okolo.ru/10-tesisov-o-postdramaticheskom-teatre-i-knige-hansa-tisa-lemana/>

82. Абдулла, К.М. Все мои печали.../ К.Абдулла – Баку: Мутарджим, – 2009. –404 с.

83. Агеев, В.Н. Семиотика / В. Агеев – Москва, Весь Мир, –2002, – 256 с.

84. Алиева Ш.У. // Использование принципа монтажа в Азербайджанской драматургии // Украина: Науковий вісник Міжнародного Гуманітарного Університету, – 2017, № 28,– с. 60-62.

85. Аль, Д.Н. Основы драматургии [Учебное пособие]. Д. Аль – Ленинград: Темплан, –1988, – 46 с.

86. Аникст, А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века / А. Аникст – Москва: Наука, –1980, – 343 с.

87. Аникст. А. Эпическое, лирическое, драматическое[Электронный ресурс] – 04 ноября, 2016.

URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/tragediya-shekspira-gamlet6.html>

88. Баранов, Г.С., Родионова Д.Д. Мода и гендер в эпоху постмодерна / Г. Баранов, Д. Родионова – Кемерово: Кемеров. Гос. Ун-т. Культуры и искусств, – 2006, – 204 с.

89. Барбой, Ю.М. Структура действия и современный спектакль / Ю. Барбой – Ленинград: ЛГИТМИК, –1988, – 201 с.

90. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.Бахтин / сост: С.Г. Бочаров – Москва: Искусство, – 1986,– 281 с.

91. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р.Барт / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова/ – Москва: Прогресс, – 1989, – 616 с.
92. Барт Р. Основы семиологии // Структурализм: «за» и «против» / Р. Барт –Москва: Прогресс, –1975, – с. 114 – 163.
93. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры. Перевод и составление: С.Н. Зенкин / Р. Барт – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, –2003, –512 с.
94. Бертольд Б. Теория эпического театра [Электронный ресурс] – 21 апреля, 2004. URL: http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt
95. Большая российская энциклопедия. Мизансцена [Электронный ресурс] – 18 января 2004. URL: https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2211743
96. Валгина, Н.С. Теория текста / Н. Валгина – Москва: Логос, –2003, –173 с.
97. Внутренний монолог. Литературная энциклопедия [Электронный ресурс] – 5 февраля, 2006.
URL:https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4913/%D0%B2%D0%BD%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B8%D0%B9
98. Волькенштейн, В.М. Драматургия. Метод исследования драматических произведений / В.Волькенштейн – Москва: Федерация, – 1929, – 272 с.
99. Гегель. Эстетика. [в 4-х томах] / Гегель /перевод: Б.Г. Столпнер/. – Москва: Исскуство, – т. 1. – 1968. – 330 с.
100. Гейбуллаева Р.М. Семиотика в Азербайджане: этапы развития или семиотика с маршрутизатицей в ориентилистику [Электронный ресурс] – 15 мая, 2019.
URL:[file:///C:/Users/Admin/Downloads/Moscow_Roundtable_Contemporary_Semiotics%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Admin/Downloads/Moscow_Roundtable_Contemporary_Semiotics%20(1).pdf)
101. Гетман Г.Н. Культурный код как коммуникативный феномен. [Электронный ресурс] – 09 января, 2011. URL: https://studylib.ru/doc/751510/-saratov--kul._turnyj-kod-kak-kommunikativnyj-fenomen

102. Гиниятова, Е.В. Реклама в коммуникативном процессе / Е. Гиниятова – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, – 2009, – 77 с.
103. Голованева, М.А. Коммуникативно-когнитивное пространство драмы (на материале русских пьес 1980–2000 годов) / М.Голованева – Астрахан: «Астраханский университет», – 2011.– 255 с.
104. Гордеевой Олеси. Мотив сумасшествия в романе «Преступление и наказание» [Электронный ресурс] – 11 ноября, 2017.
URL: <http://litved.rsu.ru/motiv.htm>
105. Греймас, А.Ж., Курте Ж. Семиотика. Объяснительный словарь теории языка / А.Греймас, Ж. Курте / Сост. и общ. ред. Ю.С. Степанова – Москва: Радуга, –1983. – 635 с.
106. Евреиновъ, Н.Н. Введение в монодраму / Н.Евреиновъ – СПб: Издание Н.И.Бутковской, –1909. – 31 с.
107. Женетт, Ж. Работы по поэтике. Фигуры. / Ж. Женетт /редактор: А. Обрезчиков – Москва: Изд-во им. Сабашниковых, –1998. –944 с.
108. Зенкин, С.Н.Теория литературы. Проблемы и результаты/С. Зенкин – Москва: Новое литературное обозрение, – 2018. – 460 с.
109. Ильин, И.П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / И. Ильин – Москва: Интрада, –1996. – 256 с.
110. Кавинкина, И.Н. Основы семиотики/ И. Кавинкина – Гродно: ГрГУ им. Я. Купалы, –2011. –106 с.
111. Кларк, Г. Г., Карлсон Т. Б. Слушающие и речевой акт // Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1986, – вып. XVII. –423 с.
112. Косиков Г. Р. Барт-семиолог, литературовед. [Электронный ресурс] – 12 декабря, 2002. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/kosikov7-ru>
113. Костелянец, Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. Б. Костелянец /Составитель: В.И. Максимов – Москва: Совпадение, – 2007. –502 с.
114. Кулешов, Л.В. Искусство кино (мой опыт) / Л. Кулешов

- Ленинград: Театр-кино-печать, –1928. – 155 с.
115. Леви-Стросс, К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс / перевод с французского под редакцией и с примечаниями Вяч. Вс. Иванова –Москва: Наука, –1975. – 512 с.
116. Лессинг, Э.Г. Гамбургская драматургия / Э.Лессинг /перевод: И.П. Рассадин – Москва: Academia, – 1936. – 519 с.
117. Лосев А. Аристотель и поздняя классика. [Электронный ресурс] – 21 мая, 2009. URL: <http://www.twirpx.com/file/39482/>
118. Лотман, М.Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры / М. Лотман – Таллин: Александра, – 1992, – 247 с.
119. Лотман, М. Ю. Статьи по семиотике культуры и искусства / М. Лотман / составитель: Р.Г. Григорьев – Санкт-Петербург: Академический проект, –2002. – 544 с.
120. Лотман, М.Ю. Структура художественного текста [Электронный ресурс] – 14 июля, 2011.
URL: http://on4a.narod.ru/lotman_struktura_teksta_web.pdf
121. Назайкин А. Текст: вербальный, иконический, креолизованный. [Электронный ресурс] – 09 ноября, 2012.
URL: <http://www.nazaykin.ru/lekcii/copywriting/text.htm>
122. Олизько Н.С. Семиотико-синергетическая трактовка паратекста. [Электронный ресурс] – 21 апреля, 2008.
URL: <http://www.lib.csu.ru/vch/104/012.pdf>
123. Пави, П. Словарь театра / П. Пави /перевод с французского под редакцией К.Разлогова – Москва: Прогресс, –1991. – 504 с.
124. Пирс, Ч.С. Избранные философские произведения / Ч. Пирс / перевод с английского К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриев – Москва: Логос, –2000. – 448 с.
125. Пирс, Ч.С. Что такое знак? // Вестник Томского Государственного Университета, – 2009. №3(7), – с. 88-95.

126. Почепцов, Г.Г. История русской семиотики до и после 1917 года / Г. Почепцов / Редактор: И.В. Пешков – Москва: ЛАБИРИНТ, –1998. – 336 с.
127. Почепцов, Г. Г. Семиотика / Г. Почепцов – Москва: Рефл-бук, – 2002. – 432 с.
128. Сазонова, Е.В. Теория драмы и основы сценарного мастерства: теория драмы/ Е.Сазонова – Барнаул: Изд-во Алтайский Государственный академии культуры и искусств, – 2012. – 135 с.
129. Семиотика. Антология / сост: Ю.С.Степанов – Москва: Радуга, – 1983. – 634 с.
130. Семиотика [Учебное пособие] / сост. Арзамасцева И.В. – Ульяновск: УЛГТУ, – 2009. – 89 с.
131. Современная литературная теория [Антология] /сост. Кабанова И./ – Москва: Наука, – 2004. – 344 с.
132. Соколов А. Монтаж: телевидение, кино, видео [Электронный ресурс] – 27 июля, 2001. URL: https://pedlib.ru/Books/5/0277/5_0277-1.shtml
133. Станиславский, К.С. Собрание сочинение [в 8 томах] / главный редактор: М.Н. Кедров – Москва: Искусство, – т. 4. – 1957. – 554 с.
134. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.Успенский – Москва: Школа «Языки русской культуры», –1995. – 360 с.
135. Фуко М. Это не трубка [Электронный ресурс] – 30 мая, 2020.
URL: <https://www.livelib.ru/book/1000593511-eto-ne-trubka-mishel-fuko>
136. Фундаментальная электронная библиотека Русская литература и фольклор. [Электронный ресурс] – 04 декабря, 2015. URL: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclp/le1/le1-6563.htm>
137. Хализев, В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Хализев – Москва: Издательство МГУ, – 1986. – 260 с.
138. Хализев, В. Е. Теория литературы / В.Хализев – Москва: Изд-во Высшая школа, –1999. – 240 с.

139. Художественная энциклопедия – Иконография [Электронный ресурс]
– 16 ноября, 2007.
URL:
http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/1164/%D0%98%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F
140. Чистюхин, И. О драме и драматургии [Учебное пособие] eBook,
–2002. –281 с.
141. Эйзенштейн, С.М. Монтаж / С. Эйзенштейн / главный редактор:
С.И.Юткевич–Москва: ВГИК, –1998. – 193 с.
142. Эко, У. Открытое произведение / У. Эко / перевод с итальянского А.
Шурбелева, редактор: А. Мирлобова – СПб.: Академический проект,
– 2004. –384 с.
143. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко /
перевод: А.Г. Погоняйло и В.Г. Резник, редактор: М.Г. Ермакова – СПб.:
Петрополис, –1998. – 432 с.
144. Эко, У. Поэтики Джойса / У. Эко / перевод с итальянского А. Коваля –
СПб.: Симпозиум, – 2006. – 496 с.
145. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко /
перевод: С.Д. Серебряного, научный редактор: Д. Лахути – СПб.: Симпозиум,
– 2007, – 502 с.
146. Эко, У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко / перевод с
английского А. Глебовский – СПб.: Симпозиум, – 2002. – 288 с.
147. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. Хор в
древнегреческом театре [Электронный ресурс] – 19 сентября, 2018.
URL:http://dic.academic.ru/dic.nsf/brokgauz_efron/110807/%D0%A5%D0%BE%D1%80
148. Юнг, К.Г. Архетип и символ. [Электронный ресурс] – 11 декабря, 2011.
URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/basis/4229/4232>

149. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика//Структурализм: "за" и "против" / редакторы: Е.Я. Басин, М.Я. Поляков – Москва: Прогресс, –1975. –стр 193.

İngilis dilində

150. Eagleton, T.F. Literary theory: an introduction / T. Eagleton – Minneapolis: Minnesota Press, –2003. –234 p.

151. Elam, K.D. The semiotics of Theatre and Drama / K. Elam / General editor: Terence Hawkes. London:Taylor&Francis e-Library, – 2005. –163 p.

152. Fokkema, D.W. The Concept of Code in the Study of Literature // Poetics Today: Duke University Press Vol. 6, No. 4. – 1985, – p. 643-656.

153. Genette, G. Paratexts: thresholds of interpretation / G. Genette /Translated by Jane E. Lewin/ – Cambridge: Cambridge University Press, – 1997. –453 p.

154. Lewinski, M. S. Monologue, dialogue or polylogue: Which model for public deliberation? // OSSA Conference Archive. 52. University of Windsor, 2011. p.26-38.

155. Literary terms and definitions [Electronic resource] – 24 April, 2018.

URL: http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_C.html

156. Scholes R.E. Toward a Semiotics of Literature Critical Inquiry / R.Scholes – Chicago Press, Vol. 4, No. 1 –1977. – p. 105-120.

Çex dilində

157. Mukarovsky J. Dve Studie o dialogu // Mukarovsky J. *Kapitoly z ceske poetiky. Dil prvni. Obecne veci basnictvi. Praha, –1948, – s. 129-157.*