

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI  
FOLKLOR İNSTİTUTU

---

ƏDƏBİYYAT  
VƏ İNCƏSƏNƏT:  
MİLLİ KİMLİK VƏ  
MƏNƏVİ ZƏNGİNLİK

I KİTAB

BAKİ – 2019

**Kitab AMEA Rəyasət Heyətinin 14 mart 2018-ci il tarixli, 7/3 №-li qərarı ilə təsdiq olunmuş “İdeya-estetik tərbiyədə ədəbiyyat və incəsənətin rolu: milli kimlik və mənəvi zənginlik” elmi-tədqiqat proqramı çərçivəsində nəşr olunur.**

**REDAKTOR: Muxtar KAZIMOĞLU – İMANOV**  
*AMEA-nın həqiqi üzvü*

**Ədəbiyyat və incəsənət: milli kimlik və mənəvi zənginlik (I kitab).** Bakı, Elm və təhsil, 2019, 304 səh.

folklor.az

Ə 4603000000 Qrifli nəşr  
N-098-2019

© Folklor İnstitutu, 2019

**Muxtar KAZIMOĞLU-İMANOV**  
**akademik, AMEA Folklor İnstitutu**

## **FOLKLORDA MİLLİ KİMLİK VƏ BƏŞƏRİ GENİŞLİK**

### **XÜLASƏ**

Folklorda milli kimliyin ən bariz göstəricilərindən biri ana dilidir, şifahi ədəbiyyat nümunəsinin xalqın öz dilində yaranması və nəsil-dən-nəslə doğma dildə ötürülməsidir. Konkret ictimai-siyasi və tarixi-mədəni şəraitdən asılı olaraq yazılı ədəbiyyat nümunələri ərəb, fars və rus dillərində yarananda belə xalq ədəbiyyatı əcnəbi dillərin təsiri altına düşmür və el sənətkarları öz əsərlərini Azərbaycan türkcəsində yaratmaqda davam edirlər.

Ana dilində yaranan xalq ədəbiyyatı nümunələri, xüsusən bu ədəbiyyatın aparıcı janrlarından olan qəhrəmanlıq dastanları milli kimliyi məzmunca da kifayət qədər qabarıq əks etdirir. “Dədə Qorqud” dastanı bu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edir. Oğuz adlı vətən, dövlət və xalq bu dastanda diqqət mərkəzindədir və qəhrəmanlığın başlıca mənbəyidir. Müşahidələr göstərir ki, başqa Oğuznamələr kimi “Dədə Qorqud” boylarının da meydana çıxması məhz milli kimlik şüurunun güclənməsi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır.

Milli düşüncə ilə qırılmaz surətdə bağlı olan şifahi ədəbiyyat millətçilik kimi məhdud dairəyə sığmır və bəşəri genişlik məzmunu daşıyır. Dünya xalqlarının psixi, mənəvi və ruhi yaxınlığı, ilkin mədəniyyətin oxşar modellər əsasında yaranması folklorda beynəlxalq obraz, motiv və süjetlərin ortaya çıxmasına səbəb olur.

**Açar sözlər:** folklor, kollektiv şüur, milli kimlik, qəhrəmanlıq dastanı, beynəlxalq motiv, bəşəri genişlik

## НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ И ОБЩЕЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ШИРОТА В ФОЛЬКЛОРЕ РЕЗЮМЕ

Одним из наиболее явных признаков национальной идентичности в фольклоре является родной язык, создание образцов устной литературы на родном языке и ее передача из поколения к поколению на родном языке. В зависимости от конкретных социально-политических и историко-культурных обстоятельств, даже тогда, когда письменная литература создавалась на арабском, персидском и русском языках, народная литература не попала под влияние этих языков, народные мастера слова продолжали создавать свои произведения на Азербайджанском тюркском языке.

Образцы народной литературы, созданные на родном языке, особенно героический эпос, один из ведущих жанров этой литературы, также в достаточной мере отражают содержание национальной идентичности. Эпос "Деде Коркут" привлекает больше внимания с этой точки зрения. Родина, государство и нация под названием Огуз являются центральным элементом этого эпоса и основным источником героизма. Наблюдения показывают, что появление песен "Деде Коркут"а, как и других образцов Огузнаме, неразрывно связано с укреплением национального самосознания.

Устная литература, неразрывно связанная с национальной мыслью, не вписывается в ограниченный круг национализма и носит содержание общечеловеческой широты. Психическая и духовная близость народов мира и появление первичной культуры на основе схожих моделей порождают международные образы, мотивы и сюжеты в фольклоре.

**Ключевые слова:** фольклор, коллективное мышление, национальная идентичность, героический эпос, международный мотив, общечеловеческая широта

## NATIONAL IDENTITY AND HUMAN BROADNESS IN FOLKLORE

### SUMMARY

Native language is one of the most prominent figures of national identity in folklore, it is the forming of the sample of oral literature and the transmission from generation to generation in native language. Depending on the specific socio-political and historical-cultural circumstances, the samples of written literature in the Arabic, Persian and Russian languages are not be influenced by foreign folklore and the folk poets continue to create their works in the Azerbaijani language.

The samples of folk literature in native language, especially heroic epics from leading genres of this literature also sufficiently reflect the content of national identity. The epos of "Dada Gorgud" attracts more attention from this point of view. The homeland, state and nation called Oguz are the focus of attention of this epos and is the main source of heroism. Observations show that the emergence of "Dede Gorgud" as other Oghuznames is indissolubly linked to the strengthening of the consciousness of national identity.

Oral literary, which is indestructible with national thought does not fit into a limited circle like nationalism and carries the content of humanity. The mental, spiritual and psychological proximity of the peoples of the world and the emergence of the original culture on similar models causes to emergence of international images, motifs and subjects in folklore.

**Key words:** folklore, collective consciousness, national identity, heroic epos, international motives, human broadness

### Giriş

Şifahi xalq ədəbiyyatı dünyanın hər yerində ən milli ədəbiyyat sayılır. Ən azı ona görə ki, bu ədəbiyyat xalq danışığı dilində yaranır və bu dil vasitəsilə xalqın düşüncə tərzinin başqa

dillərə çətin tərcümə olunan incəliklərini əks etdirir. Amma bu tezisə, yəni həm Şərq, həm də Qərb şifahi söz sənətinə şamil etdiyimiz bir fikrə əsaslanıb folklorda milliliklə yanaşı, millətçilik meyilləri də tapa bilərikmi? Yox, tapa bilmərik. Ən başlıcası ona görə ki, hər hansı fərdin şifahi şəkildə yaratdığı bədii əsər dillər əzbəri olub, çoxvariantlılıq qazanandan, başqa sözlə desək, xalq təfəkkür süzgəcindən keçəndən sonra folklor faktına çevrilə bilər. Xalq təfəkkürü isə heç bir məhdudiyyət, o cümlədən millətçilik məhdudiyyəti tanımır. Ayrı-ayrı fərdlərin və sosial-siyasi qrupların düşüncəsini əks etdirən milli egoizm folklordakı fikir genişliyi ilə bir araya sığmır. Folklorda ideal qəhrəman bir çox hallarda öz sevgilisini hansısa yad ölkənin gözəlləri arasından seçir. Folklorda başqa xalqlara aid mənfi obrazları öz xalqına aid mənfi obrazlarla bir sırada görürsən. Folklorda başqaları ilə müqayisədə öz soydaşlarının gülüş hədəfinə çevrildiyinin daha çox şahidi olursan. Özünə tənqidi yanaşmağı bacaran xalqın başqalarına yuxarıdan aşağı baxması və başqalarına kin-küdurət bəsləməsi qeyri-mümkün olur. Dünyanın bir-birindən çox-çox uzaq nöqtələrində xalq təfəkkürünün oxşarlığı folklor adlı mədəniyyət sahəsinin ümumi qanunauyğunluqlarını, ortaq obraz, motiv və süjetlərini meydana çıxarır. Yer kürəsini gəzib-dolaşan beynəlxalq folklor süjetləri dünyanı fərqli tərəflərə və qütblərə bölməyin nə qədər şərti bir şey olduğunu bizlərə dönə-dönə xatırlatmalı olur.

### **Milli kimlik**

Xalq anlayışı folklorda, xüsusən şifahi ədəbiyyatın aparıcı janrlarından olan qəhrəmanlıq dastanlarında ata-baba kultunu özündə birləşdirən bir anlayış kimi təqdim olunur. Qorqud Ata kimi bir övliyanın təmsil olunduğu xalq, konkret olaraq Oğuz eli igidlərin iman yeridir, uğrunda ölməyə hazır olduqları müqəddəs toplumdur. Xalqın şanlı keçmişini təmsil

edən əcdadlar ehtiramla yad edilir, uca dağlar başında əcdadların ruhuna qurbanlar kəsilir. Əcdad qəbirlərinin düşmənlər tərəfindən dağıdılması ən böyük türk savaşlarının mühüm səbəblərindən birinə çevrilir. Əcdadları yad etmə hökmdar seçmə mərasimlərində mühüm yer tutur. Qədim türklərlə xeyli miqdarda oxşar mərasimləri olan proto-monqollarda hökmdar seçilən adamın özündən əvvəlki hökmdarın xatirəsini yad etməsi; yenidən doğulma (inisiyasiya) mərasimi üçün tikilmiş xüsusi məbədə girib, ölən ata və anasına dualar oxuması, yeddi ata (əcdadlar) məbədini ziyarət etməsi (Ögel 1989: 297, 299) və s. kimi adətlər qeydə alınıb.

“Xalq”la yanaşı, “vətən” və “dövlət” mənalarını da bildirməsi el (il) istilahının hər topluma yox, qorunan ərazisi və siyasi müstəqilliyi olan topluma aid edilməsi məsələsini ortaya çıxarır. Aydın olur ki, məhz bu səbəblərdən (yəni ordu ilə qorunan əraziyə və müstəqil siyasi hakimiyyətə sahib olması səbəblərindən) el (il) ən yüksək sosial qurum sayılır. Kiçikdən böyüyə müxtəlif sosial qurumları özündə ehtiva edən elin yeri və mövqeyi aşağıdakı sıralanmada daha aydın görünür:

oğuş – ailə;

uruq – ailələr birliyi;

boy – qəbilə, tayfa (siyasi birliliyinə görə qəbilələr, tayfalar “ok” adlanır);

bodun/budun – boylar birliyi (bu birlik siyasi baxımdan müstəqil ola da bilər, olmaya da bilər);

il (el) – müstəqil topluluq, dövlət, imperatorluq (Kafe-soğlu 1991: 215).

Göründüyü kimi, budundan fərqli olaraq, elin başlıca mahiyyəti müstəqil topluluq olmasında, müstəqil siyasi iradə ortaya qoymasındadır. Əgər belədirsə, yəni dövlətçilik el anlayışı üçün ən başlıca amillərdən və şərtlərdən biridirsə, onda biz xalq məsələsinin folklorda necə təqdim olunmasından danışarkən

həmin aspekti xüsusi olaraq nəzərə almalıyıq. Nəzərə almalıyıq ki, “Kitabi-Dədə Qorqud”un da daxil olduğu Oğuznamələr silsiləsində sadəcə olaraq xalqdan, ata-baba və ulu əcdaddan yox, dövlət quran, bu dövlətin güc-qüdrətini artırmaq yolunda döyüşüb-çarpışan bir xalqdan, həmin xalqın təmsilçiləri olan konkret adamlardan, yarıtarixi-yarıəfsanəvi ata-babalardan və ulu əcdadlardan söhbət açılır: “Oğuznamənin türkman etnik mühitində etnik kimlik şüurunun ifadəsi olaraq əcdadlar haqqında dastanlar kimi yarandığını qəti şəkildə söyləmək mümkündür. Bir etnosiyasi birlik olaraq oğuzlar, doğrudan da, türkmanların əcdadı idi. Onlar bu tarixi hadisəni epik hadisəyə çevirib öz əcdadları olan oğuzlar haqqında dastanlar yaratdılar. Burada “ol zəmanlar”, “oğuz zəmanı” kimi vəsf olunan epik dünya türkman düşüncəsində tarixə qovuşmuş əcdadların dünyası idi” (Əsgər 2013: 53). Tədqiqatçılar Oğuznamələrin yaranmasını soykimliyi şüurunun güclənməsi amili ilə əlaqələndirirlər. Məsələn, F.Sümər türkçülük şüurunun güclənməsini “Oğuz kağan” dastanı ilə yanaşı, İbn Dəvadarinin bəhs etdiyi Oğuznamənin, həmçinin Rəşidəddin Oğuznaməsinin yazılmasında başlıca səbəb kimi nişan verir (Sümər 2013: 329). Oğuznamələrin meydana çıxmasına təkan verən türkçülük şüurunun mayasında, heç şübhəsiz, cahan dövləti qurmaq ideyası durur. Ulu əcdadların “günəş – bayrağımız” deyib, cahan dövləti qurmaq uğrunda apardığı mübarizə Oğuznamələrdən ana xətt kimi keçir: “Oğuz haqqında dastanın həm uyğur, həm də Oğuznamə versiyasında cahangirlik yürüşlərindən sonra Oğuz öz övladları arasında hakimiyyət bölgüsü aparır... Dastanın uyğur versiyasından fərqli olaraq, Oğuznamə versiyası Oğuzun altı oğlunun 24 törəməsinin də adlarını sıralayır. Bu, 24 törəmənin adlarının əksəriyyəti başqa bir şey yox, oba-oba, oymaq-oymaq türkman dünyasının hər tərəfinə səpələnmiş oğuz mənşəli tayfaların adlarıdır. Oğuznamənin funksional mahiyyəti də elə bu yerdə üzə çıxır. Gör-



mək çətin deyil ki, boyların adları şəxsləndirilərək boyun mənsublarının əcdadları kimi təqdim olunur və “Oğuz övladı” kimi Oğuznamənin qəhrəmanlarına çevrilir... Orta əsrlərdə hər bir türkman ailəsinin gerçək əcdadla başlayıb Oğuznamə qəhrəmanları ilə sona yetən soykötükləri olmuşdur. Ağqoyunlu sultanları Bayandır xanın, Osmanlı sultanları Kayı xanın övladları sayılırdı” (Əsgər 2013: 52-53). “Atanın adı övlad üçün ən böyük mülkdür” düşüncəsi ilə yaşayan hər hansı türk boyuna məxsus soykötükdə real əcdadla bərabər, Oğuznamə qəhrəmanlarının da əsaslı yer tutması orta əsrlərdə Oğuznamələrin bir şəcərə göstəricisi kimi nə qədər böyük əhəmiyyət daşımasından xəbər verir. Ehtiyac yaranır ki, Oğuznamələrdə, o cümlədən “Dədə Qorqud” boylarında Oğuz, Qalın Oğuz, Oğuz qövmü, Oğuz eli adları ilə təqdim edilən toplumun dövlətçiliklə bağlı bəzi səciyyəvi cəhətlərinə diqqət yetirilsin.

“Dədə Qorqud” boylarında tanış olduğumuz toplumun ən çox nəzər-diqqətə çarpan qurumu ailədir, ailədəki ərlə arvad, ata-ana ilə oğul, qardaşla qardaş münasibətləridir. Bu münasibətlər bir-birinə sədaqət, birinin o biri yolunda fədakarlığı üzərində qurulub. Burla xatun oğlu Uruzun qıyma-qıyma doğranmağına belə razı olar, təkəri Qazan xanın namusuna ləkə gəlməsin. Valideyn oğulu (Dirsə xanın xatunu Buğacı, Salur Qazan və Burla xatun Uruzunu) ölümdən xilas etdiyi kimi, oğul da valideyni (Buğac Dirsə xanı, Uruz Qazan xanı, Yegnək Uşun qocanı) ölümdən xilas edir. Bu cür qarşılıqlı məhəbbət, sədaqət və fədakarlıq qardaşlar arasında da özünü göstərir. Qardaşı Əgrəyin əsir olduğunu biləndə döyüş təcrübəsi olmayan yeniyetmə Səgrəyi düşmən üzərinə yürüşdən saxlamaq mümkün olmur. Qardaşı Qıyan Səlcuqun öldürülməsi Basatın Təpəgöz kimi müdhiş bir varlığa qarşı döyüşə atılmasında başlıca səbəblərdən birinə çevrilir. Bütün bunlar öz yerində. Amma ötəri xatırladığımız ər – arvad, valideyn – övlad, qardaş – qardaş

münasibətləri ailədaxili münasibətlər olaraq qalır mı? Əlbəttə, yox. Məsələ burasındadır ki, misal çəkdiyimiz qarşılıqlı məhəbbət, sədaqət və fədakarlıq faktları dastanda bu və ya digər şəkildə dövlətçilik mənafeyi ilə əlaqələndirilir. Oğulun ata-ana, ata-ananın oğul, qardaşın qardaş yolunda fədakarlığı həm də dövlət, dövlətçilik yolunda fədakarlıq mahiyyəti daşıyır. Oğuz elində ailənin başçısı və sırası üzvləri atdığı hər mühüm addıma görə dövlət qarşısında məsuliyyət daşıyır. Atılan addımın hünər nümunəsi olub-olmaması onun nədən ötrü atılması ilə üzə çıxır. El üçün, elin tərkib hissəsi olan ev üçün atılmayan addım, görülməyən iş hünər yox, üzüdünlük, namərdlik kimi qiymətləndirilir. Bunu Oğuz igidlərinin hamısı bilir və hər kəs də çalışır ki, hadisələrin fəvqündə duran iki varlığa, iki böyük qüdrət sahibinə – Allaha və hökmdara xoş gəlməyən hər hansı bir əmələ yol verməsin. Qırx silahdaşın sözüünə inanıb Buğacın nalayiq hərəkətlərə yol verməsinə, sərxoş olub ağsaqqal-ağbirçək kultunu pozmasına inanan Dirsə xan bu xəbərin xanlar xanı Bayındır xana çatacağından narahatdır. O dərəcədə narahatdır ki, Dirsə xan nəzir-niyazla tapdığı yeganə oğlunu ən ağır cəzaya – ölüm cəzasına məhkum etməli olur. Övladının cəmiyyətdəki davranışına görə Dirsə xan xanlar xanı qarşısında məsuliyyət daşıyarsa, bu o deməkdir ki, Oğuz elində ailə, doğrudan da, dövlətin ayrılmaz bir parçasıdır. Bunu boyda təsvir olunan mərasimlər də aydın şəkildə göstərir. Belə mərasimlərdən biri “toy” adlanan dövlət mərasimidir. Bu mərasimi xanlar xanı Bayındır xan ildə bir dəfə keçirib Oğuz bəylərini «qonaqlayır». Yenə «toy edib» atdan ayğır, dəvədən buğra, qoyundan qoç qırdıran Bayındır xan ağ, qırmızı və qara rəngli üç müxtəlif otağın qurulması haqda buyruq verir: «Kimin ki, oğlı-qızı yox, qara otağa qondurun, qara keçə altına döşən, qara qoyun yaxnisından önünə götürün, yer isə yesün, yeməzsə, dursun, getsün... Oğlı olanı ağ otağa, qızı olanı qızıl

otağa qondurun» (Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 39). Bayındır xanın bu hökmünü ədalətsizlik saymaq olarmı? Suala cavab verməyə tələsməyək. Əvvəl görək Bayındır xan bu hökmü verərkən özünə necə haqq qazandırır?! Bayındır xan deyir: “Oğlı-qızı olmayanı Tanrı-Taala qarğayıbdır, biz dəxi qarğarız, bəllü bilsün” (Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 39). Deməli, övladsızlıq, Bayındır xanın, həmçinin Oğuz bəylərinin nəzərində bir bəd-bəxtlikdir. Ailədə nəslin-kökün kəsilməyi kimi başa düşülən övladsızlıq cəmiyyət və dövlət üçün də ciddi narahatlıq doğuran bir məsələdir. Ailədə oğul-uşağın doğulmaması ilə orduda döyüşəcək adamların sayı azalmış olur. Əgər belədirsə, onda biz Bayındır xanın övladsızlıqla bağlı sərt qərarına “hər ailədə oğul-uşaq doğulsun” istəyindən irəli gələn bir qərar kimi baxmalıyıq. Məsələyə bu cür baxdıqda dastançının sadədil müdrikliyi arxasında hansı mətləbin gizləndiyini başa düşmək çətin olmur. Dastançı sadədil bir məntiqlə belə hesab edir ki, Bayındır xanın sərt qərarı Allah-təalanın Dirsə xana övlad bəxş etməsinin mühüm səbəbidir. Bayındır xanın verdiyi qərardan mü-təəssir olan Dirsə xan, xatununun məsləhəti ilə acları doyurur, yalınları geydirir, borcluları borcudan qurtarır və bir ağzıduallının alqışıyla Allah-təala onlara bir əyal verir. Sərt qərar igid bir oğlanın dünyaya gəlməsi ilə nəticələnirsə, dastançının nəzərində, həmin qərara haqq qazandırmaq olar.

Mərasimlərin təsviri baxımından səciyyəvi olan “Buğac” boyunda “toy”dan sonrakı mərasimlərdən biri adqoyma mərasimidir. Buğanı öldürməklə ilk dəfə xüsusi hünər göstərmiş olan on beş yaşlı yeniyetməyə adqoyma mərasimi necə, hansı şəkildə keçirilməlidir? Bütün başqa mərasimlər kimi, bu mərasimin də keçirilmə qaydaları qabaqcadan hamıya bəllidir. Bunu dastandan gətirdiyimiz aşağıdakı parça açıq-aydın göstərir: “Oğuz bəgləri gəlüb oğlan üstünə yığnaq oldılar, təhsin dedilər. “Dədəm Qorqut gəlsün, bu oğlana ad qosun,

biləsinə alub babasına varsun, babasından oğlana bəglik istəsün, taxt alı versün”, – dedilər. Çağırdılar, Dədə Qorqut gəlür oldu. Oğlanı alıb babasına vardı. Dədəm Qorqut oğlanın babasına soylamış, görəlüm, xanım, nə soylamış – aydır:

Hey Dirsə xan, bəglik vergil bu oğlana,

Taxt vergil, ərdəmlidir!” (Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 40).

On beş yaşında göstərdiyi hünərə görə bəylik taxtı qazanan Buğacın bir vətəndaş kimi rəsmən qiymətləndirilməsinin ən mühüm göstəricisi isə xanlar xanı Bayındır xanın ona münasibətində ortaya çıxır. Qırx namərdin xəyanətinin qarşısını almaqla atasını ölümdən, Oğuz elini siyasi böhrandan xilas etməklə Buğac bu dəfə bəylik taxtını ölkə başçısından almış olur. Buğac “ikinci mərhələdə ümumdövlət səviyyəsində mövqe tutur – ona xanlar xanı Bayındır xan bəylik verir. Birinci bəylikdə Dədə Qorqudun məsləhəti əsasdır – o, siyasi ağsaqqal deyil, ancaq Bayındır xan siyasi ağsaqqaldır. İkinci bəylik ictimai əhatənin, bəylik mühitinin Buğaca münasibətinin nəticəsidir” (Hacıyev 2014: 149). Əslində, Buğaca verilən birinci bəylik də “ictimai əhatə”nin münasibətini ifadə edir. Yəni Oğuz bəyləri – məhz ictimai əhatə Buğaca bəylik verilməsi fikrini Dirsə xanın özündən əvvəl irəli sürürlər. Bu o deməkdir ki, boyda təsvir olunan hadisələr bir ailə daxilində baş versə də, həmin hadisələrin arxasında ciddi ictimai-siyasi mətləblər dayanır. Öz başlanğıcını dövlət səviyyəli «toy» mərasimindən götürən hadisələr boyda dövlətdən – ailəyə, ailədən – dövlətə xətti üzrə cərəyan edir. Hadisələrin inkişaf xəttindəki bu mənzərənin təsadüfi olmadığını dastandakı başqa boylardan da görmək olur.

Əgər “Buğac” boyundakı dövlət və övlad məsələsindən çıxış etsək, həmin məsələnin başqa boylardakı mənzərəsini izləsək, onda ilk olaraq yada düşən «Bamsı Beyrək» boyu olacaq. Çünki bu boyda da dövlət başçısının «toy» mərasimi öv-

lad məsələsinin qabarıq ortaya çıxması ilə yadda qalır. Mərəsim zamanı Bayındır xanın qarşısında Qaragünə oğlu Qarabudağın, sağ yanında Qazan oğlu Uruzun, sol yanında Qazılıq qoca oğlu Yegnəyin durduğunu bildirməklə ozan diqqəti dövlətin sabahkı durumunun başlıca təminatçısı olan oğullara yönəldir və dərhal Baybörə bəyin narahatlığını, onun ah çəkdiyini, dəsmal çıxarıb hönkür-hönkür ağladığını dilə gətirir. Məlum olur ki, neçə qızı olsa da, Baybörə bəy oğul həsrətinə dərdir. Oğul istəyini Baybörə bəy ən çox dövlətçilik işləri ilə əlaqələndirir: “Bəglər, tacım-taxtım üçün ağlaram. Bir gün ola, düşəm öləm, yerimdə-yurdumda kimsə qalmaya... Mənim dəxi oğlum olsa, xan Bayındırın qarşusın alsadursa, qulluq eyləsə, mən dəxi baqşam, sevinsem, qıvansam, güvənsəyim!” (Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 54). İstər taxt-taca sahib çıxacaq bir oğulun olmamasından narahatlığını bildirəndə, istərsə də doğulub-böyüyəcək oğulun Bayındır xana xidmət göstərməsindən danışanda Baybörə bəy məhz dövlətçilik düşüncəsi ifadə etmiş olur. Baybörə bəyin oğul övladdan başlıca umacağı Oğuz eli uğrunda qılinc çalıb, hünər göstərməkdir.

On altı yaşa çatsa da, oğulun bir hünər göstərməməsi Oğuz bəyləri üçün böyük dərddir. Bunu Qazan xanın Uruza münasibətindən görmək çətin deyil. Baybörə bəy “toy” törəninə oğulsuzluq dərdindən kövrəlib ağlayırsa, Qazan xan da özünün təşkil etdiyi “toy” törəninə fərsiz oğul dərdindən kövrəlib ağlayır. Ağlamağının səbəbini Qazan xan Uruza belə başa salır:

Bərü gəlğil, qulunum oğul!  
Sağım ələ baqduğumda  
qardaşım Qaragünəyi gördüm,  
Baş kəsübdür, qan dökübdür,  
Çöndi alubdur, ad qazanıbdır.  
Solum ələ baqduğumda  
dayım Aruzı gördüm,

Baş kəsübdür, qan döküpdür,  
Çöldi alubdur, ad qazanıbdır.  
Qarşım ələ baqduğumda səni gördüm,  
On altı yaş yaşladın,  
Bir gün ola, düşəm öləm, sən qalasan –  
Yay çəkmədün, ox atmadın,  
Baş kəsmədin, qan dökmədin,  
Qanlı Oğuz içində çöldi almadın.

(Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 66)

Demək, Oğuz bəylərinin nəzərində oğulsuzluq bir dərdirdi, fərsiz oğul atası olmaq da başqa bir dərdirdi. Qazan xan bu dərdədən yalnız o zaman yaxa qurtarırdı ki, oğlu Urusun hünər göstərməsinin şahidi olur və yaxud bu hünərin səsinə-sorağını eşidir. Urusun göstərdiyi igidliklərdən biri atasını əsirlikdən xilas etməkdir. Yegnəyin Qazılıq qocanı, Səgrəyin Əgrəyi əsirlikdən qurtarması kimi, Urusun da Salur Qazanı əsirlikdən qurtarması öz mahiyyətinə görə ailə çərçivəsindən çıxıb sosial-siyasi əhəmiyyət daşıyır. Qardaşın qardaş, oğulun ata yolunda fədakarlığı nəticə etibarilə Oğuz dövlətinin güclənməsi amalına yönəlmiş olur.

Oğuz elində ailələr dövlətə nə qədər bağlıdırsa, boy (tayfa) birlikləri də dövlətə bir o qədər bağlıdır. “Dədə Qorqud” dastanında dövlətin güc-qüdrətinin iki əsas boy birliyindən asılı olduğunu görürük: Üç Oq, Boz Oq. Məlumdur ki, bu boy birlikləri Oğuz xanın oğlanları ilə bağlıdır. Rəşidəddin Oğuznaməsinə əsaslanıb qeyd edə bilərik ki, Oğuz xanın üç böyük oğlu ovda qızıl bir yay, üç kiçik oğlu isə üç qızıl ox tapır. Oğuz xan qızıl yayı bölüb hər parasını böyük oğlanlarından birinə, həmçinin oxları kiçik oğlanlarına verir. Beləliklə, böyük oğlanlar Boz Oq, kiçik oğlanlar Üç Oq adlanır (Rəşidəddin 2003; 51-52). “Dədə Qorqud” dastanında Üç Oq – İç Oğuz, Boz Oq isə Daş Oğuz kimi tanınır. İç Oğuz və Daş Oğuz boy birliklərini

düşməyə qarşı döyüşdə həmişə bir yerdə görürük. Oğuz elinin qorunmasında Alp Aruzun başçılıq etdiyi Daş Oğuz (Bozoq) boy birliyi Qazan xanın mənsub olduğu İç Oğuz (Üçoq) tayfa birliyindən heç də az hünər göstərmir. Daş Oğuzun başçısı Alp Aruzun adını ozan on ikinci boydakı məlum toqquşmaya qədər hər yerdə məhəbbətlə çəkir. “Çal qılıcın, ağam Qazan, yetdim” deyib köməyə gələn Oğuz igidləri sırasında ozan Alp Aruzun da adını fəxrlə çəkməyi yaddan çıxarmır. On ikinci boyda isə vəziyyət dəyişir. Bu boyda Alp Aruz boy birlikləri arasında qanlı toqquşmaya bais olan bir adam kimi qınaq hədəfinə çevrilir. Daxili münaqişə baskarının qınaq hədəfinə çevrilməsi də göstərir ki, boy birliklərinin hakimiyyətə qarşı silah qaldırması türk epik düşüncəsi üçün səciyyəvi olmayan bir haldır. Amma bu hal (Alp Aruzun başçılıq etdiyi tayfa birliyinin hakimiyyətə qarşı qiyam qaldırması) türk dövlətçilik düşüncəsi üçün səciyyəvi olan bir məsələ üzərinə işıq salır. Həmin məsələ aşağılarla yuxarılar arasında münasibət məsələsidir.

Oğuz xanlıq və bəylik sistemində mövqe və vəzifə tutan adamlarla bağlı iki qayda ciddi şəkildə qorunur: a) mövqe və vəzifə sahibi ictimai-siyasi mövqeyinə uyğun hərəkət etməli, öz vəzifəsini axıracan yerinə yetirməlidir; b) mövqe və vəzifə sahiblərinə, müvafiq səlahiyyətlər verilməli, gördükləri iş müqabilində onlara diqqət və qayğı göstərməlidir. Birinci qayda pozulduqda yuxarıların, ikinci qayda pozulduqda aşağıların narazılığı başlayır. Qırx igidin Buğacı və Dirsə xanı aradan götürmək planlarının kökündə diqqətdən kənar qalmaq qorxusu dayanır. Adaxlı köynəyi geyən Beyrək dərhal qırx yoldaşı barədə düşünməli, sıra ilə onların hər birinin nişan-toy qayğısına qalmalı olur. Yoldaşlarını əsirlikdən qurtarmayınca Beyrək öz nişanlığına qovuşmaq, murad verib, murad almaq istəmir. Diqqət və qayğının hesabınadır ki, qırx igid Beyrək yolunda candan keçməyə hazırdır. Umduqlarından lazımı diq-

qət görməyən igidlər çox gərgin anlar yaşayır, diqqətsizliyi ən doğma adamlarına belə bağışlamaq istəməirlər. Atası tərəfindən layiqincə qiymətləndirilmədiyini güman edən Uruz öz narazılığını kifayət qədər ağır sözlərlə bildirir:

Qalqubanı yerimdən mən duraram.  
Qara gözli yigitlərimi boyuma aluram.  
Qan Abqaz elinə mən gedərəm,  
Altun xaça mən əlümi basaram,  
Pilon geyən keşişin əlin öpərəm,  
Qara gözlü kafir qızın mən aluram.  
Dəxi sənin yüzünə mən gəlməzəm.  
Ağladuğuna səbəb nə, degil mana!  
Qara başım qurban olsun, ağam, sana!

(Kitabi-Dədə Qorqud 2000: 66)

Sonuncu misra göstərir ki, Uruzu atasına böyük sevgi və sədaqət hissi bağlayır. Amma əvvəlki misralar bu sevgi və sədaqətin hər hansı ciddi laqeydlik müqabilində düşmənçiliklə əvəz oluna biləcəyindən xəbər verir. Qazan xanın ətrafındakı adamların Uruza qısqanc münasibəti ata ilə oğul arasında hər hansı münaqişə ehtimalını daha da gücləndirir. Düzdür, Qazan xanla Uruz arasında heç bir münaqişə baş vermir. Amma Uruzun Qazan xana dediyi ağır sözlər düşündürüb-daşındırır və həmin düşüncələr axarında Qazan xan – Bəkil toqquşmasına da nəzər salmaq ehtiyacı yaranır. Toqquşma Bəkilin ovda göstərdiyi məharətin qiymətləndirilməməsi üstündə baş verir. Qazan xandan inciyib Abxaz elinə gedəcəyini bildirən Uruz kimi, Bəkil də Qazan xandan öz incikliyi doqquz tümən Gürcüstana gedəcəyi ilə bildirir. Xoşbəxtlikdən xatununun ağıllı məsləhətindən sonra Bəkil “padşahına asi olanın işi rast gəlməz” fikri ilə razılaşır və hər şey öz yoluna düşür.

Buğacla qırx yoldaşı, Beyrəklə yaxın silahdaşları, Qazan xanla Uruz, Qazan xanla Bəkil arasındakı münasibətin



xatırladığımız epizodları məzmun və mahiyyətcə Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsinə oxşardır. Fərq olsa-olsa münaqişənin miqyasında, necə və nə ilə başa çatmasındadır. Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsinin miqyası geniş, nəticəsi isə acınacaqlıdır. Miqyas ona görə genişdir ki, iki şəxs arasındakı münaqişə ölkənin və dövlətin iki böyük tirəsi arasındakı münaqişə şəkli alır. Nəticə ona görə acınacaqlıdır ki, qardaş qardaşa əl qaldırır, Beyrək kimi yenilməz qəhrəman məhz “qardaş” əli ilə öldürülür.

İç Oğuz – Daş Oğuz toqquşmasına gətirib çıxaran Qazan xan – Alp Aruz münaqişəsinin səbəbini aydınlaşdırmaq istər-kən dövlət törənlərini nəzərə almamaq mümkün deyil. Ona görə ki, döyüşdə olduğu kimi, Bayındır xanın təşkil etdiyi “toy” törənlərində də İç Oğuzla Daş Oğuzu həmişə bir yerdə görürük. Qazan xanın “yağma” törəninə gəldikdə isə qeyd etməliyik ki, bu törən, adətən, Üç Oq və Boz Oq “yığnaq olanda” – bir yerə toplananda keçirilir. Amma son yağma törəninə Qazan xan Daş Oğuz bəylərini çağırır. Yağma mərasiminə çağırılmamaq boyda Alp Aruzun qəzəblənib Qazan xana qarşı çıxmasının əsas səbəbi kimi göstərilir. Qarşıya cavab verilməsi vacib olan belə bir sual çıxır: bəylərbəyinin sayğısızlığı müqabilində bəyin kəskin etiraz etməsi nə dərəcədə məqbuldur? Suala cavab vermək üçün boy sistemindəki ümumi qaydalara – pozulmaz Oğuz törəsinə üz tutmalı oluruq. Nəzərə almalı oluruq ki, “Dədə Qorqud” dastanında təsvir edilən Oğuz elində “hər bəyin özünə aid və üzərində yalnız özünün hakim olduğu bir ərazisi var. Bəylər yurdlarındakı ordalarında yaşayaraq, başında durduqları boyu idarə edirlər... Bəylərin ağaları öz qol bəyləridir. Üçoxların qol bəyi eyni zamanda bozox qolu bəyinin də rəhbəridir. O bu sifətlə bəylərbəyi ünvanını daşıyır... Bozox başbuğu Aruz məiyyətində öz qolunun bəyləri (ağası – M.K.) olduğu halda, bəylərbəyi Salur Qazanı ziyarət edir. Rəhbərlərin

vəzifələrinə gəlincə, onlar tabeliklərindəkiləri vəzifəyə təyin etməli, yanlarına gələnləri, yaxud çağırılanları ənənələrə uyğun olaraq qarşılmalı, eyni səviyyədəki adamlara eyni rəftar göstərməli, onların heysiyyətinə toxunacaq, qəlblərini qıracaq heç bir davranışa yol verməməlidirlər” (Sümər 2013: 343-344). On ikinci boyaqədərkı əhvalatlarda Salur Qazanla Alp Aruz arasındakı münasibətlər bəylərbəyi ilə bəy arasında törəyə uyğun münasibətlərdir. On ikinci boyda yağma törəsinə çağırılmayan Alp Aruzun Salur Qazana qarşı çıxması da əslində öz mayasını müəyyən qədər törədən götürür. Törəyə görə “tabelər hakimlərinə qarşı sayğılı olmaqla bərabər, hərəkətləri bir kölənin ağasına qarşı davranışından çox uzaq idi. Onlar son dərəcə izzətinəfs sahibi, məğrur insanlar idi. Hakimlərinin ən əhəmiyyətsiz söz və hərəkətlərinə sərt reaksiya verirdilər” (Sümər 2013: 345). Deməli, yuxarı – aşağı münasibətində yuxarıların haqsızlığına qarşı aşağıların etiraz etmə hüquqları var. Bu həmin hüquqlardır ki, Buğac – qırx silahdaş, Beyrək – qırx igid, Qazan xan – Uruz, Qazan xan – Bəkil münasibətlərində olduğu kimi, Qazan xan – Alp Aruz münasibətində də özünü göstərir. Bu nümunələrin hər birində dastanı söyləyən ozan, Oğuz törəsini əzbər bilən bir şəxs kimi, igidlərin etiraz hüququnu o nöqtəyə qədər dəstəkləyir ki, həmin etiraz daxili toqquşmaya gətirib çıxarmasın. Məhz daxili toqquşmaya gətirib çıxardığına görə Buğacın qırx silahdaşının etirazı, eləcə də haqqında xüsusi danışdığımız Alp Aruzun etirazı dastanda mənfi planda təqdim edilir.

İstər ailə, istərsə də boy və boy birliyi kontekstində yanaşdıqda xalq anlayışının türk epik ənənəsində ümumi-səciyyəvi cəhətlərini müşahidə edirik. Belə ümumi-səciyyəvi cəhətlərdən biri yuxarıda müəyyən qədər nəzərdən keçirdiyimiz xalqın bütövlüyü məsələsidir. Türk epik düşüncəsinə görə, yaşından, cinsindən, sosial mənsubiyyətindən asılı olmayaraq, toplumun bütövlüyündə hamı məsuliyyət daşıyır. Uşaqdan-

böyüyə, qadından-kişiyə, çobandan-hökmdara qədər hər kəs öz imkanı, sosial və siyasi mövqeyi daxilində vahidliyin pozulmaması naminə səy göstərir, yaxud göstərməlidir.

### **Bəşəri genişlik**

Folklordakı beynəlxalq obraz, motiv və süjetlər dünya folklorşünaslığının diqqətini XIX əsrin əvvəllərindən xüsusi cəlb etməyə başlayıb və o vaxtdan etibarən həmin problemlə ciddi şəkildə məşğul olan nəzəriyyələr meydana çıxıb. Bu nəzəriyyələrdən 5-i daha çox məşhurdur: 1) mifoloji nəzəriyyə; 2) iqtibas (miqrasiya) nəzəriyyəsi; 3) tarixi-coğrafi nəzəriyyə; 4) antropoloji nəzəriyyə; 5) tarixi nəzəriyyə. Əlbəttə, bu məlum və məşhur nəzəriyyələr barədə geniş danışmağa ehtiyac yoxdur. Amma burada onu xatırlatmaq lazım gəlir ki, adlarını çəkdiyimiz nəzəriyyələr folklordakı beynəlxalq əlaqələrin əsas istiqamətlərini müəyyənləşdirməkdə mühüm rol oynayır. Dünya folklorunda motiv və süjet oxşarlığının kökünü mifoloji nəzəriyyə xalqların genetik qohumluğunda, iqtibas nəzəriyyəsi isə xalqlararası mədəni əlaqələrdə görür. İqtibas nəzəriyyəsi xalqlararası əlaqələrə xüsusi təkan verən mühüm tarixi hadisələri də qeyd etməyi unutmur: Makedoniyalı İskəndərin yürüşləri (b.e. 350 il əvvəl); ərəb istilasası (VII-VIII əsrlər); səlib yürüşləri (XI-XII əsrlər). Əlbəttə, bu sıraya qədim Yunanıstanın Misir və Mesopotamiya ilə əlaqələri (b.e.ə. I minilliyin əvvəlləri); Misirdə və Ön Asiyada Ellin dövlətinin yaranması (b.e.ə. IV əsr); buddizmin Hindistandan yaxın və uzaq ölkələrə yayılması (b.e.ə. I minilliyin ikinci yarısı); Qərbə yönəlmiş monqol və türk yürüşləri (XI-XV əsrlər) və s. kimi mühüm tarixi hadisələri də əlavə etmək olar. Bir-biri ilə genetik qohumluğu və qarşılıqlı əlaqəsi olmayan xalqların folklorunda da inkaredilməz oxşarlıqlar tapan antropoloji nəzəriyyə əsas diqqəti ibtidai dünyagörüş sisteminin öyrənilmə-

sinə yönəldir və belə hesab edir ki, oxşarlıqların başlıca mənbəyi qədim xalqların psixi, mənəvi, ruhi yaxınlığında və ilkin mədəniyyəti məhz yaxın modellər əsasında yaratmasındadır. Tarixi-coğrafi nəzəriyyə, başqa sözlə desək, Fin məktəbi özünəqədərki nəzəriyyələrə arxalanıb son dərəcə böyük elmi-praktik əhəmiyyət daşıyan bir yol tutur: ayrı-ayrı janrlar üzrə folklor süjetlərinin Beynəlxalq Göstəricisini hazırlamaq. Bu yolda ilk mühüm uğur Aarne-Tompson Beynəlxalq Nağıl Kataloqunun hazırlanmasından ibarət olur. Həmin Kataloq və yaxud onun əsasında ayrı-ayrı ölkələrdə hazırlanmış Beynəlxalq Süjet Göstəriciləri bu gün folklorşünasların stolüstü kitablarındandır. Təkcə ona görə yox ki, həmin Kataloq və Göstəricilər nağıl janrını incəliklərinəcən öyrənməyə kömək edir, həm də ona görə ki, həmin Kataloq və Göstəricilər bütövlükdə səyyar süjet probleminin müxtəlif janrlar üzrə çözülməsinə əsaslı şəkildə təsir edir.

Tarixi məktəb əslində folklorşünaslıq məktəblərinin irəli sürdüyü və tam elmi həllinə nail ola bilmədiyi müddəalar, xüsusən səyyar süjetlərin Şərq mənşəli olması barədəki ideyalar fonunda yaranmışdı. Tarixi məktəbin yaranmasında xidməti olan A.N.Veselovski belə hesab edirdi ki, xalq yaradıcılığına aid hər hansı bir əsərin dəyəri heç də onun süjeti ilə müəyyənleşmir. Çünki təkrar olunmayan süjetə rast gəlmək çətindir. Milli ədəbiyyatın araşdırılmasında süjetlərin oxşarlığına yox, süjetləri özündə birləşdirən bədii formaya diqqət yetirmək lazımdır (8, 328). O.F.Miller həmin fikri davam etdirərək bildirdi ki, bütün oxşar süjetlər yenidən işlənməyə məruz qalır, süjetin ilkin mənbəyi hansı kənar ölkə ilə bağlı olsa da, o yenidən işlənməklə milli səciyyə daşıyır. Bu baxımdan rus binaları da, İlya Muromets haqqındakı epos da rus milli eposu sayılmalıdır (8, 326). Tarixi məktəb tərəfdarlarının fikrincə, beynəlxalq süjetlərin milliliyini əsaslandırmağın başlıca yollarından biri

həmin süjetlərdə xalqın uzaq-yaxın keçmişi ilə bağlı konkret tarixi hadisələrin öz əksini tapmasıdır. Əlbəttə, folklorda, xüsusən də onun epik nümunələrində tarixi şəxsiyyət və hadisələrlə bağlı motivlərin olması inkaredilməz bir məsələdir. Amma bu məsələdə ifrata varmaq, ayrı-ayrı folklor nümunələrinin yaranmasını həmin nümunələrdə xatırlanan tarixi hadisə ilə məhdudlaşdırmaq elmi cəhətdən özünü o qədər də doğrultmur.

Səyyar süjet probleminin Avropada qızgın müzakirə mövzusunə çevrilməsində mühüm rol oynayan qaynaqlardan biri hind folklordur. Hind folklor örnəklərinin, o cümlədən məşhur “Pançaçantra”nın (“Kəlilə və Dimnə”nin) Avropa dillərinə tərcümə edilib çap olunması səyyar süjet problemindən məhz hind-avropa mədəniyyəti müstəvisində danışmaq imkanı yaradır. Problemin bu cür genetik qohumluq prinsipi üzrə araşdırılması dünya folklorşünaslığına öz töhfəsini verir. Nəticədə qohum dillər ailəsinə mənsub olan müxtəlif xalqların, eləcə də türk xalqlarının folklor və etnoqrafiyası vahid müstəvidə araşdırma mövzusunə çevrilir. Qismən lokal mahiyyət daşıyan qohum xalqlar müstəvisi səyyar süjet probleminin daha geniş müstəvidə – qohum olmayan xalqlar müstəvisində öyrənilməsinə yaxından kömək edir. Konkret faktlara müraciət edək. Məsələn, xatırladaq ki, hind-avropa folklorunda geniş yayılan motivlərdən biri qəhrəmanın məğlubedilməzliyi motividir. Bu motivin qabarıq ifadəsini “İliada” qəhrəmanlarından Axillesin, “Nibelunqlar nəğməsi” qəhrəmanlarından Ziqfridin, “Şahnamə” (Ə.Firdovsi) qəhrəmanlarından İsfəndiyarın timsalında görürük. Bu qəhrəmanları məğlub etməyin yalnız bir yolu var: onlardan hər birinin zəif yerini nişan almaq. Axillesin zəif yeri, məlum məsələdir ki, onun dabanı, Ziqfridin zəif yeri iki kürəyinin arası, İsfəndiyarın zəif yeri isə gözüdür. Hind-avropa eposu üçün səciyyəvi olan bu motiv hind-avropa xalqları ilə qohumluq əlaqəsi olmayan xalqların eposunda da müşahidə

edilirmi? Suala müqayisəli ədəbiyyatşünaslığın görkəmli nümayəndəsi V.Jirmunski vaxtilə ətraflı cavab verib. V.Jirmunskinin fikrincə, mifoloji məktəbin bir vaxtlar hind-avropa folklor faktı saydığı məğlubedilməzlik motivinin çoxsaylı Şərq paralelləri imkan verir ki, həmin motivdə epik düşüncənin daha ümumi cəhətlərini görmək mümkün olsun (1, 56). V.Jirmunskinin nəzərdə tutduğu “çoxsaylı Şərq paralellərindən” biri “Alpamış” eposunda özünü göstərir. Eposun özbək versiyasında Alpamış məhz “odda yanmaz, qılınc kəsməz və güllə batmaz” bir qəhrəman kimi təqdim edilir (2, 20).

Hind-avropa və türk eposunda məğlubedilməzlik motivi dünya xalqlarının oxşar mifoloji düşüncə sisteminin məhsuludur. Mifoloji düşüncədəki çoxsaylı oxşarlıqlardan biri Yeraltı dünyaya aid sehrlı qüvvələrin mövcud olması inamı ilə bağlıdır. İnama görə, Yeraltı dünya “sakinlərinin” əcaib zahiri görkəmi var. Alnında tək gözün olması əcaib zahiri görkəmin əlamətlərindən biridir. Bu əlaməti daşıyan yenilməz şər qüvvə yunan və türk eposunun (o cümlədən fransız, italyan, alman, skandinav, fin, slavyan... folklorunun) yaddaqalan obrazlarındanadır. Yunan eposunda Polifem, türk eposunda Təpəgöz adlanan bu obrazdakı oxbatmazlıq, qılınc kəsməzlik əlaməti Axilles, Ziqfrid, İsfəndiyar, Alpamış kimi məğlubedilməz qəhrəmanları yada salırsa, bu, o deməkdir ki, tərəflər arasında müqayisə aparmaq, birinci tərəfin (Polifem və Təpəgözün) mifoloji mahiyyətini aydınlaşdırmaq sayəsində ikinci tərəfin (adlarını çəkdiyimiz ideal epos qəhrəmanlarının) qaranlıq cəhətlərinə işıq salmaq olar. Belə qaranlıq cəhətlərdən biri epos qəhrəmanlarında ölümə səbəb olan zəif yer məsələsidir. Məsələnin aydınlaşdırılmasına Polifem və Təpəgözün kor edilib öldürülməsi faktı yaxından kömək edir. Çünki bu fakt başqa demonik obrazların öldürülmə səhnələri ilə eyni mifoloji məzmun və mahiyyət daşıyır. Ümumi demonik varlıqlar

kontekstində Polifem və Təpəgözün, həmin obrazlar vasitəsilə məğlubedilməz epos qəhrəmanlarının sirrinə vaqif ola bilirik. Məsələ burasındadır ki, demonik varlıqların, sehrkar qüvvələrin canı, inama görə, haradasa gizli bir yerdə, hansısa bir predmetdədir. Dünya xalqlarının ibtidai dünyagörüşü üçün səciyyəvi olan həmin inam antropoloji nəzəriyyənin görkəmli nümayəndəsi C.Frezerin əsərlərində geniş şərh olunur. C.Frezerin qənaətinə görə, hansısa şəxsin ömrü konkret bir predmetə bağlıdırsa və predmetin məhv olub sıradan çıxması o şəxsin ölümünə səbəb olursa, həmin predmet bağlı olduğu şəxsin həm həyatı, həm də ölümü deməkdir. İnsanın canı hansı predmetdədirsə, ibtidai təsəvvürə görə, o predmet insanın ölümünə səbəb olan yeganə silahdır (3, 778). Sehrli nağıllardakı məşhur demonik obrazları yada salaq. Rus sehrli nağıllarında Ölməz Kaşşey yumurta zərbəsindən məhv olur, çünki onun canı həmin yumurtadadır. Azərbaycan sehrli nağıllarında div şüşə içindəki göyərçinin öldürülməsi ilə məhv olur, çünki onun canı həmin göyərçindədir.

İdeal qəhrəmanı sehrli varlıqlar gücündə görmək istəyən xalq, canın hansısa predmetdə olması əlamətini həmin ideal qəhrəmana da aid edirmi? Dünya xalqlarının zəngin folklorundan çoxlu misallar çəkib suala müsbət cavab vermək olar. Belə misallardan birini C.Frezer tatar folklorundan çəkir və xatırladır ki, tatar əfsanəsində qəhrəmanın canı qızıl oxda və yaxud qızıl qılıncdadır, bu səbəbdən qəhrəman yalnız həmin silahlar vasitəsilə öldürülə bilər (3, 779). Azərbaycan nağıllarında canın atda olması kimi maraqlı nümunə ilə qarşılaşırıq. Nümunədə maraqlı cəhət həmin əlamətin (canın atda olması əlamətinin) həm müsbət qəhrəmanda, həm də şər qüvvələri təmsil edən div obrazında özünü göstərməsidir (4, 114; 4, 120). Bu kimi faktlardan bir daha aydın olur ki, Axilles, Ziqfrid, Alpamış kimi epos qəhrəmanlarında gördüyümüz zəif

yer məsələsi Polifem, Təpəgöz, Kaşşey, div kimi demonik varlıqlarda canın hansısa predmetə bağlı olması inamından törəmədir. Əgər belədirsə, onda xatırladığımız həm Şərqə, həm də Qərbə aid obraz və motivlərin kökü, doğrudan da, vahid mənbə və mənsəyə gedib çıxır. Bu mənsə və mənbə bəşəriyyətin keçib gəldiyi ilkin inam, etiqad və dünyagörüş sistemidir. İqtibas nəzəriyyəsinin banisi T.Benfeyn, rus folklorşünasları V.Stasov, V.Miller və Q.Potaninin folklor motiv və süjetlərinin Şərqdən Qərbə keçməsi barədəki fikirlərində müəyyən həqiqət olduğunu bildirməklə yanaşı, qeyd etmək istəyirik ki, ən böyük həqiqətlərdən biri ilkin mədəniyyətin oxşar modellərlə yaranması həqiqətidir. Yalnız magik məğlubedilməzlik motivi yox, həmçinin qəhrəmanın sehrlə doğuluşu, “ayla, günlə yox, saatla, dəqiqəylə” böyüyüb boya-başa çatması; demonik varlıqla vuruşma, qeyri-adi atın, sehrlə silahın əldə edilməsi; epik elçilik; ərin səfərdən qayıdıb öz arvadının toyuna şahid olması və s. kimi beynəlxalq epos motivləri də oxşar dünyagörüş prizmasından təhlilə cəlb edilə bilər. Təpəgözlə vuruşma motivini geniş təhlil edən məşhur folklorşünas X.Koroğlu motivin türk eposuna yunan mənbəyindən keçməsi fikri ilə razılaşa bilmir, çünki uzaq Türkünstanda Təpəgöz haqda çoxlu sayda əfsanələrlə qarşılaşır. X.Koroğlu heç şübhəsiz, bilməmiş deyil ki, “Dədə Qorqud” eposunu ilk dəfə elm aləminə tanıtdıran alman şərqsünası H.F.fon Dits bu eposdakı Təpəgöz obrazını Polifemlə müqayisədə daha ilkin obraz sayır (5, 34-35). X.Koroğlu alman şərqsünasının fikrinə münasibət bildirmədən həmin fikrə yaxın bir sıra ehtimallar irəli sürür. Buna baxmayaraq, o, türk Təpəgözünün yunan Polifemindən daha ilkin olması fikrinə də mütləq həqiqət kimi baxmır və nəticədə Təpəgözlə vuruşma motivini “eposun müxtəlif xalqlarda oxşar tipoloji yol keçməsinin” ifadəsi kimi dəyərləndirir (6, 287).



Dünyanın müxtəlif xalqlarında eposun oxşar tipoloji yol keçməsinə folklordakı başqa süjetlər də göstərir. Məsələn, “ər arvadın toyunda” süjeti. Bu süjetin yunan, fransız, alman, ingilis, italyan, ispan, skandinav, rus, özbək, Azərbaycan, qazax, qaraqalpaq, başqırd, tatar, altay və s. Versiyaları olduğunu xatırladı V.Jirmunski bunlardan yunan, özbək və altay versiyaları üzərində xüsusi dayanır. Yunan “Odisseyə”si və özbək “Alpamış”ından fərqli olaraq, altay “Alıp-Manaş”ının epos yox, bahadırlıq nağılı olması V.Jirmunskiyə əsas verir ki, “ər arvadın toyunda” beynəlxalq süjetinin daha çox nağıl janrından törəməsi qənaətinə gəlsin. Epos nümunələri ilə müqayisədə nağıl nümunələrinin daha çox beynəlxalq mahiyyət daşımasını xüsusi vurğulayan V.Jirmunski məlum və məşhur Aarne-Andrejev beynəlxalq nağıl göstəricisindəki 301№-li süjet silsiləsinə diqqət yetirir. Məlum olur ki, qəhrəmanın Yeraltı dünyaya enib üç gözəli divin (və yaxud əjdahanın) əlindən qurtarması, böyük qardaşların (və yaxud səfər yoldaşlarının) onu (baş qəhrəmanı) darda qoyub gözəllərə sahib çıxmaq istəməsi, sonda əfsanəvi quşun (Simurq və yaxud Alp Qara Quşun) köməyi ilə baş qəhrəmanın Yeraltı dünyadan çıxıb xainləri cəzalandırması məzmunundan ibarət olan beynəlxalq nağıl süjeti “Odisseyə” və “Alpamış” kimi eposların, daha doğrusu, həmin eposlardakı “ər arvadın toyunda” süjetinin ən mühüm qida mənbələrindən biridir (7, 331).

Şərq-Qərb folklor əlaqələrində mühüm əhəmiyyət kəsb edən amillərdən biri “vasitəçi” amilidir. Bu amilin məğzi folklorun bir xalqdan başqa xalqa çatdırılmasında kimin necə rol oynadığını aydınlaşdırmaqla bağlıdır. Məsələyə aydınlıq gətirmək istərkən, söz yox ki, aqlımıza hamıdan qabaq gələn tərcüməçi, tərtibçi və naşirlər olur. Bu gün tərcüməçi, tərtibçi və naşirlərin çox geniş miqyasda, son dərəcə səmərəli fəaliyyət göstərməsi göz qabağındadır və əlavə şərhə elə bir ehti-

yac yoxdur. Amma bu fəaliyyət sahələrinin uzaq tarixi keçmişinə, məsələn, Şərq folkloruna Qərbin ilk dəfə xüsusi maraq göstərdiyi Amerikanın kəşfindən sonrakı dövrə ümumi nəzər saldıqda bəzi cəhətləri ayrıca qeyd etmək zərurəti yaranır. İlk növbədə belə məlum fakt bir daha qeyd edilməlidir ki, həmin dövrdə tərcüməçilərin sayı barmaqla sayılacaq dərəcədə az idi. Digər tərəfdən unudulmamalıdır ki, o vaxtlar hər sırayı əsər yox, cəmiyyətdə əks-səda doğuracaq əsər tərcümə edilirdi. Şərq folklorundan tərcümə edilən əsərlərin cəmiyyətdə əks-səda doğuracağı qabaqcadan bəlli idi. Çünki Amerikanın kəşfindən sonra hindu faktoru ilə üzləşib heyrətə düşən Qərb yaxın-uzaq Şərq xalqlarında hindu faktoruna bənzər yeni möcüzələr axtarıb tapmaq xətti tutmağa başlamışdı (8, 45-60). Deməli, Şərq folklorundan tərcümələr etmək, bir növ, ictimai sifariş idi və yazıçılar, müxtəlif elm adamları həmin sifarişə cavab verməyə, mövcud tələbatı ödəməyə çalışırdılar. XVII əsrin ortalarından etibarən Avropa ölkələrində “1001 gecə” nağıllarının tərcümə, tərtib və nəşr olunması, eləcə də həmin nağıllar barədə elmi mülahizələr irəli sürülməsi qeyd etdiyimiz “ictimai sifariş və tələbat” məsələsi ilə bağlı sənədi tarixi faktlardandır. “1001 gecə”dən sonra Qərbi daha çox heyrətləndirən Şərq folklor abidələrindən biri də “Pançaçantra”dır. Bu, həmin abidədir ki, iqtibas nəzəriyyəsinin banisi T.Benfey ona (“Pançaçantra”ya) əsaslanıb dünyanı dolayan nağıl süjetlərinin Hindistanda yaranması fikrini irəli sürür və bununla folklorşünaslıqda ciddi canlanma əmələ gətirir.

Tərcüməçilərin fəaliyyəti ilə bağlı oxşar vəziyyəti Şərq ölkələrində də izləmək olar. Konkret olaraq Azərbaycandan danışsaq, qeyd etməliyik ki, Qərb mədəniyyətinə, o cümlədən folkloruna xüsusi maraq və tələbat Azərbaycanda XIX əsrin sonları, XX əsrin əvvəllərindən başlayıb. Rusiya ilə siyasi bağlılıq Şimali Azərbaycanda yeni tipli məktəblərin açılması

na, Qərbyönlü ədəbiyyat və mətbuatın yaranmasına, maarifçilik hərəkatı fonunda tərcüməçilərin tədricən Rusiya və Avropaya üz tutmasına təkan verir.

Aydın məsələdir ki, Şərq-Qərb folklor əlaqələrinin yaranmasında tərcüməçi, tərtibçi və nəşirlərin əsas ötürmə vasitəsi yazı-pozu və kitabdır. Bəs Şərq-Qərb folklor əlaqələrinin yaranmasında şifahi ötürücülük faktları da varmı? Bəli, var və belə tarixi faktlar barədə N.Konrad maraqlı məlumatlar verir. Çin mədəniyyətinə, Çin və Qərb, bütövlükdə Şərq və Qərb mədəni əlaqələrinə aid qiymətli elmi əsərlərin müəllifi kimi tanınan N.Konrad ehtimal edir ki, Çində hind mənşəli ədəbiyyatın, ellin mənşəli teatrın formalaşmasında şifahi söyləyicilik sənəti və el sənətkarlarının rolu var. Bu məsələlər içində dəlil-sübuta daha çox ehtiyacı olan məsələ, heç şübhəsiz, ellin-çin mədəni əlaqələr məsələsidir. N.Konrad, zərurəti nəzərə alıb, hər şeydən qabaq, həmin məsələyə aydınlıq gətirmək istəyir və bu məqsədlə səciyyəvi tarixi hadisələri xatırlatmalı olur: Çinin qərbində yerləşən Baktriyanı b.e.ə. 330-327-ci illərdə Makedoniyalı İskəndər işğal edir və bu ölkə tədricən ellin mədəniyyəti “orbitinə” daxil olur. Bir az keçmiş ölkə ərazisində tarixçilərin, Yunan-Baktriya çarlığı adlandırıldığı bir dövlət yaranır. B.e.ə. 140-130-cu illərdə həmin çarlığın süquta uğraması və orada Kuşan çarlığının yaranması ölkəni heç də ellin “orbitindən” çıxarmır. Ölkədə ellin mədəniyyəti Hindistandan gələn buddizm mədəniyyəti ilə qaynaqayıb-qarışır və çin mədəniyyətinə məhz bu şəkildə təsir göstərməyə başlayır (9, 360-361).

Həm buddizm, həm də Qərb mədəniyyətinin Çində yayılmasında şifahi söyləyicilik ənənəsi xüsusi rol oynayır. Buddist ədəbiyyatın, eləcə də hind folklorunun çin dilinə tərcümə edilmiş ən səciyyəvi nümunələri söyləyicilərin – şifahi moizə ustası olan monaxların “repertuarına” daxil olur. Hə-

min monaxlar müəyyən vaxtlarda, ən çox da bayram günlərində monastırlarda sadə xalq nümayəndələrinə onların başa düşəcəyi danışiq dilində buddist folklorundan yığcam hekayətlər danışirlar. Danışıq zamanı onlar mümkün qədər elmi şərhlərdən, buddizmə çağırən yorucu öyüd-nəsihətdən qaçırırlar. Monaxlar dinamik süjetli əhvalatların söylənməsinə daha çox üstünlük verirlər. Bu əhvalatlar əksər hallarda nəsr və şeirin növbələşməsi üstündə qurulur. Monaxlar nəsr parçalarını şirin bir dillə danışırılsa, şeir parçalarını mahnı kimi avazla oxuyurlar. Monaxların söylədiyi hekayətlər dillərdə dolaşmağa, oxuduğu mahnılar xalq arasında oxunmağa başlayır. Beləliklə, sanskrit və pal dillərinə tərcümə edilən hind folklor örnəklərinin yalnız savadlı dairələrdə yox, həm də savadsız xalq kütləsi arasında yayılması şifahi söyləyicilik vasitəsilə mümkün olur (9, 353-354).

Qərb teatr ənənələrinin Çinə gətirilməsində el sənətkarlarının necə rol oynadığını bilmək üçün yenidən tarixi faktlara üz tutmalı oluruq: VII əsrin birinci yarısında Çin imperatoru Taytszunun sarayında incəsənət ustalarından ibarət on qrup fəaliyyət göstərir. Həmin qruplardan üçü Çinə mənşəlidir. Yerdə qalan qruplardan biri Koreya, qalan altısı isə “Qərb” mənşəlidir. Əlbəttə, “Qərb” dedikdə burada yalnız ellin mədəniyyəti yox, həm də türk, fars, hind mədəniyyəti nəzərdə tutulur. Çünki Çinin “Qərbində” yunan mədəniyyətinin təsiri altında olan ölkələrlə yanaşı, Şərqi Türkünstan, Orta Asiya, Əfqanıstan və s. ölkələr də yerləşir. Çinə fərqli mədəniyyət tipini gətirən və onu Çində yayan məhz müğənnilər, rəqqaslar, musiqiçilər, aktyorlar və məsxərəçilər olur. Onlar özləri ilə Çinə yeni musiqi alətləri, mahnılar və rəqslər gətirirlər. Oxumaq, rəqs etmək, maska taxıb oyun çıxarmaq, tamaşa göstərmək kimi sənət sahələrini təmsil edən el sənətkarları və yaxud onların Çində yetişən davamçıları tədricən Yaponiyaya doğru istiqaq

mət alırlar və Yaponiyada teatrın xüsusi sahəsi olan “qiqaku” meydana gəlir. “Qiqaku”nun özünəməxsusluğu ondadır ki, tamaşalar maska taxmış aktyorların iştirakı ilə keçirilir. Maskalar həm insan, həm də heyvan və əfsanəvi quş obrazlarını əks etdirir. Maskalı aktyorlardan hər birinin rəqs edə-edə ayrıca nömrə kimi göstərdiyi tamaşalar xalq teatrının tələbinə uyğun olaraq, açıq meydanlarda təşkil edilir. Maraqlıdır ki, yapon muzeylərində VIII əsrə aid maskalar qorunub saxlanır. Bu maskalar (xüsusən insan obrazlarını əks etdirən maskalar) Yunanıstanda və Romada təsvirləri qalmış qədim maskalarla çox yaxından səsləşir. Səsləşmə əsas verir ki, Çində və Yaponiyada xalq teatrının yaranmasına Yunanıstan və Roma mədəniyyətinin təsir göstərməsindən tarixi bir fakt kimi danışmaq mümkündür (9, 355-359).

Çin və Yunanıstan kimi bir-birindən çox uzaq ölkələr arasında tarixi-mədəni əlaqələrin olması nə qədər maraqlı doğursa, həmin əlaqələrin yaranmasında el sənətkarlarının mühüm rol oynaması da bir o qədər maraqlı doğurur. Xalqların yaxınlaşması və bir mədəniyyət tipinin başqa bir mədəniyyət tipi ilə qaynaşmaq-qarışması kimi ümumbəşəri işə könül verib xidmətlər göstərmiş el sənətkarlarının fəaliyyətini yaxın keçmiş və bu gün kontekstində də gözdən keçirmək ehtiyacı yaranır. Ehtiyac yaranır ki, canlı ifasına dönə-dönə şahid olduğun el sənətkarlarının eldən-elə, ölkədən-ölkəyə gəzib öz sənətini dili və dini ayrı xalqlara sevdirməsindən də bir-iki kəlmə danışasan. Haqqında danışılacaq belə sənətkarlardan biri aşığıdır. Aşıq bu gün Azərbaycanda xalq sənətinin ən fəal təmsilçilərindən biridir. Müğənnidən fərqli olaraq o, başqa musiqinin müşayiəti olmadan da öz sənətini ən yüksək səviyyədə xalqa çatdırır. Tək saz kifayətdir ki, kamil aşığı saz çalma, zili zil, bəmi bəm olan şaqraq səslə oxumaq, nəsr-nəzm növbələşməsinə əsaslanan maraqlı əhvalatlar və yaxud klassik

dastanlardan parçalar danışmaq məharətini göstərə bilsin. Bütün bunlar öz yerində. Bəs “elin o başı, bu başı olmaz” deyib saz çiyində ölkəni dolaşan aşiq bu gün başqa ölkələrə səfər edib başqa xalqlar arasında da məclis apara bilirmi? Axı bir zamanlar Azərbaycan aşığı qonşu ölkələrdə, məsələn, Ermənistanda özünü çox rahat və sərbəst hiss edirdi, ona qulaq kəsilən xristian qonşular arasında saatlarla çalib-oxumaqdan yorulmurdu. Mədəniyyət tipinə görə Qərb xristian mədəniyyəti ilə sıx bağlılığı olan Ermənistana aşiq sənətinin çox güclü təsiri vardı və bu təsir nəticəsində saz çalan, Azərbaycan dilində şeirlər yazıb-oxuyan, bu dildə dastanlar danışan erməni aşıqları yetişirdi. Erməni aşıqlarının Azərbaycan dilində yazıb-yaratması bir ənənə kimi bir neçə əsr davam edib XX əsrin əvvəllərinə belə gəlib çatmışdı. Ermənistanda bu ənənəyə son qoyulmasının müxtəlif səbəblərini göstərmək olar. Amma bir səbəb şəksiz-şübhəsizdir: milli eqoizm. Əsl folklor nümunəsi, ideoloji baxımdan əl gəzdirilib saxtalaşdırılmamış şifahi ədəbiyyat örnəyi millətçiliklə bir araya sığmadığına görə millətçi mühitdə ağır zərbə qarşısında qalır. Ermənilər arasında aşiq sənətinin süquta uğraması vurulan belə zərbələrin mənfi nəticəsidir... Söhbəti yenidən bugünkü aşiq üzərinə gətirsək, onun bu gün qonşu ölkələrə (məsələn, Gürcüstan və Rusiyaya) səfərlərinin həmin ölkələrdəki azərbaycanlı məclisləri ilə daha çox məhdudlaşdığını qeyd etməliyik. Unutmamalıyıq ki, el sənətkarlarının fəaliyyət dairəsi ilə bağlı oxşar proses əslində bütün dünyada gedir. El sənətkarı ona tələbat olan yerdə çalib-oxuyur. Bir yerdə ki, çalib-oxumağa meydan, üz tutmağa auditoriya yoxdur, deməli, el sənətkarı da orada yoxdur. Bir zamanlar Çindən gələn məsxərəçilər Yaponiyada meydan tamaşaları göstərirdilərsə, bu, hər şeydən qabaq, yaponlardan bir çoxunun çin dilini bilməsi, çin xalq teatrına böyük maraq göstərməsinin hesabına idi. Əgər bu gün yapon-

lar çin mədəniyyətinə maraq göstərməsələr, çin sənətkarlarının gəlib onlara tamaşalar təqdim etməyi heç cür baş tutmaz. Əgər bu gün yaponlar çin mədəniyyətinin onlara təsirini inkar etmək fikrinə düşsələr, tarixi saxtalaşdırmış olarlar. Xalqların qarşılıqlı mədəni əlaqələri ilə bağlı elə faktlar var ki, həmin faktlar yalnız yazılı tarixdə yox, həm də şifahi tarixdə qalır, başqa sözlə desək, folklorlaşıb xalq hafizəsinə hopur. Yazılı tarixi dəyişmək çətindir, şifahi tarixi dəyişmək ondan qat-qat çətindir.

Çin-yapon tarixi-mədəni əlaqələrinə aid ibrətamiz bir fakt: Takemori adlı bir yapon, çalışdığı hökumət işində hansısa səhvə yol verir və onu paytaxtdan uzaq bir əyalətə sürgün edirlər. Limanlardan birində gömrük müfəttişi işləyən Takemori bir gün gəmi kapitanında Bu Tsryuy-i adlı məşhur çin şairinin yeni şeirlər toplusunu görür. Takemori kitabı xahiş-minnətlə kapitandan alıb sevinir ki, sürgündən qurtarıb paytaxta qayıtmağın çarəsi tapıldı. O, bağışlanmaq ümidi ilə şeir kitabını imperatora hədiyyə göndərir. Doğrudan da, imperator Takemorinin günahından keçir və o, paytaxta qayıda bilir (9, 349-350). Takemorinin 838-ci ildə memuar kimi qələmə aldığı bu tipli əhvalatlar şifahi tarix dövrüyyəsinə daxil olandan sonra hədsiz populyarlıq qazanır və bu populyarlığın qarşısını almaq çətinləşir. Əgər həqiqəti unudurmaq, bir xalqın o biri xalqa mədəni təsirini yaddaşlardan silmək belə çətindir, onda gəlin uzaq-yaxın tarixə qərəzsiz yanaşaq. Xalqlarımızın mədəniyyət tarixinə qərəzsiz bir mövqedən yanaşdıqda orada – o zəngin xəzinədə bu gün üçün gərəkli olan çox şey tapacağıq. Görəcəyik ki, uzaq və yaxın keçmişdə xalqlarımız “dünya gör-götür dünyasıdır” deyiblər və bir-birindən öyrənməyi, başqasında olan fərqli folklor təcrübəsindən lazımınca bəhrələnməyi ar bilməyiblər. Fərqli folklor ənənəsinin yaxın

və uzaq xalqlardan hansına məxsus olmasını ayırd etmək isə folklor ifaçısı və dinləyicisini o qədər də maraqlandırmayıb.

Yalnız söz və musiqidə yox, həm də xalçaçılıq, xalq memarlığı, xalq təbabəti, xalq mətbəxi və s. kimi digər sahələrdə folklorun ortaq tipoloji əlamətlər nümayiş etdirməsi tamamilə təbiidir. Ona görə ki, müxtəlif ölkələrdə rəngarəng milli çalarlar qazansa da, əslində folklor yer üzündə bütün xalqlara məxsus olan vahid mədəniyyət hadisəsidir.

### **Nəticə**

1. Folklorda, eləcə də folklorun əsas qollarından biri olan şifahi xalq ədəbiyyatında milliliklə bəşəriyyət üzvi vəhdət yaradır. Bu vəhdətin başlıca mənbəyi folklorun fərdi şüurdan daha çox kollektiv şüuru əks etdirməsidir. Ayrı-ayrı fərdlər tərəfindən ana dilində yaranıb xalq təfəkkür süzgecindən keçən və nəticədə məhz bu təfəkkürün ortaq bədii məhsulu kimi ortaya çıxan folklor nümunəsi milli egoizm və millətçilik məzmunundan uzaq olur.

2. Qəhrəmanlıq dastanları folklorda milli düşüncənin daha qabarıq əks olunduğu janrlar sırasına daxildir. Dünyanın “Nibelunqlar”, “Roland”, “Sid” və s. kimi məşhur eposları ilə bir sırada “Dədə Qorqud” da milli dövlətçilik şüurunun güclənməsi sayəsində meydana çıxır. Ozan Oğuznamə əhəməsinə söykənərək soy kimliyi məsələsini “Dədə Qorqud” boylarında süjet və kompozisiyanın ana xəttinə çevirir.

3. “Dədə Qorqud” eposunda Oğuz eli ifadəsi “xalq”la yanaşı, “vətən” və “dövlət” mənalarını da bildirir. Bu o deməkdir ki, eposda xalq anlayışı, vətən və dövlət anlayışlarından ayrı götürülmür, vətənin və dövlətin mövcudluğu xalqın varlığını müəyyənləşdirən başlıca amil sayılır.

4. “Dədə Qorqud”dakı “el (il)” sözü qədim türk dilindəki “budun» sözündən fərqli mənə daşıyır. Başlıca fərq siyasi



müstəqilliyin olub-olmaması məsələsində üzə çıxır. “Budun” adlanan toplum siyasi cəhətdən müstəqil ola da bilər, olmaya da bilər. “El (il)” adlı toplum isə məhz siyasi cəhətdən müstəqil olan toplumdur.

5. “Dədə Qorqud”un da daxil olduğu Oğuznamələr silsiləsində sadəcə olaraq xalqdan, ata-baba və ulu əcdaddan yox, dövlət quran, bu dövlətin güc-qüdrətini artırmaq yolunda döyüşüb-çarpışan bir xalqdan, həmin xalqın təmsilçiləri olan yarıtarixi-yarıəfsanəvi ata-babalardan və ulu əcdadlardan bəhs edilir.

6. “Dədə Qorqud” boylarında tanış olduğumuz toplumun ən çox nəzər-diqqətə çarpan qurumu ailədir, ailədəki ər ilə arvad, ata-ana ilə oğul, qardaşla qardaş, qardaşla bacı münasibətləridir. Bu münasibətlər bir-birinə sədaqət, birinin o biri yolunda fədakarlığı üzərində qurulur. Ailə üzvlərinin fədakarlığı isə son nəticədə Oğuz elinin qorunmasına yönəlir. Qarşılıqlı məhəbbət, sədaqət və fədakarlıq faktları dastanda bu və ya digər dərəcədə dövlətçilik mənafeyi və amalı ilə əlaqələndirilir. Oğulun ata-ana, ata-ananın oğul, qardaşın qardaş yolunda fədakarlığı birbaşa və yaxud dolayı olaraq dövlət, dövlətçilik yolunda fədakarlıq mahiyyəti qazanır.

7. Oğuz elində ailələr dövlətə nə qədər bağlıdırsa, boy (tayfa) birlikləri də dövlətə bir o qədər bağlıdır. “Dədə Qorqud” dastanında dövlətin güc-qüdrətinin iki əsas boy – Üçoq və Bozoq birliyindən asılı olduğunu görürük. Üçoq – İç Oğuz, Bozoq isə Daş Oğuz kimi tanınır. İç Oğuz və Daş Oğuz boy birlikləri düşmənə qarşı birgə mübarizə aparır.

8. İstər ailə, istərsə də boy və boy birliyi kontekstində yanaşdıqda xalq anlayışının türk epik ənənəsində ümumi-səciyyəvi cəhətləri müşahidə olunur. Belə cəhətlərdən biri xalqın bütövlüyü məsələsidir. Türk epik ənənəsinə görə, yaşından, cinsindən, sosial mənsubiyyətindən asılı olmayaraq, toplumun bütövlüyündə hamı məsuliyyət daşıyır.

9. Beynəlxalq obraz, motiv və süjetlər folklorun səciyyəvi cəhətlərindəndir. Bir-biri ilə qohumluğu və qarşılıqlı əlaqəsi olmayan xalqların belə folklorunda inkaredilməz oxşarlıqlar tapmaq mümkündür ki, oxşarlıqların başlıca mənbəyi xalqların psixi, mənəvi, ruhi yaxınlığında və ilkin mədəniyyəti məhz yaxın modellər əsasında yaratmasındadır.

10. Qəhrəmanın Yeraltı dünyaya enib üç gözəli divin (və yaxud da əjdahanın) əlindən qurtarması, böyük qardaşların (və yaxud səfər yoldaşlarının) baş qəhrəmanı darda qoyub gözəllərə sahib çıxmaq istəməsi, sonda əfsanəvi quşun (Simurq və yaxud Alp Qara Quşun) köməyi ilə baş qəhrəmanın Yeraltı dünyadan çıxıb xainləri cəzalandırması məzmunundan ibarət olan beynəlxalq nağıl süjeti “Odyssey” və “Alpamış” kimi eposlardakı, “Bamsı Beyrək” boyundakı “ər arvadın toyunda” süjetinin qida mənbələrindən biridir.

11. Beynəlxalq süjetlərin qida mənbələri sırasında mifoloji təsəvvürlər sistemi mühüm yer tutur. Qəhrəmanın sehri doğuluşu; “ayla, günlə yox, saatla, dəqiqəylə” böyüyüb boya-başa çatması; demonik varlıqla vuruşma; qeyri-adi atın, sehri silahın əldə edilməsi; epik elçilik; epik məğlubedilməzlik və s. kimi beynəlxalq epos motivlərinin kökü məhz mifoloji təsəvvürlər sisteminə gedib çıxır. Mifoloji düşüncənin oxşarlığı ayrı-ayrı xalqların epik folklorundakı motivlərin oxşarlığına səbəb olur.

## **ƏDƏBİYYAT**

1. Dits 2010 – Dits fon H.F. Homerin siklopu ilə müqayisədə yeni aşkar edilmiş oğuz // Bakı Slavyan Universiteti. Oswald Fon Velkenştayn Cəmiyyəti. Elmi əsərlər. Dil və ədəbiyyat seriyası. Birgə nəşrin xüsusi buraxılışı. Bakı-Frankfurt am Main, BSU-nun “Kitab aləmi” Nəşriyyat-poliqrafya mərkəzi, 2010, s. 34-35

2. Əsgər 2013 – Əsgər Ə. Oğuznamə yaradıcılığı. Bakı: Elm və təhsil, 2013.

3. Frezer 1980 – Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. Москва: Политическая Литература, 1980.

4. Hacıyev 2014 – Hacıyev T. “Dədə Qorqud kitabı”: tariximizin ilk yazılı dərsliyi. Bakı: Elm və təhsil, 2014.

5. Jirmunski 1979 – Жирмунский В. К вопросу о литературных отношениях Востока и Запада // Сравнительное литературоведение. Ленинград: Наука, 1979.

6. Kafesoğlu 1991 – Kafesoğlu İ. Türk milli kültürü. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 1991.

7. Kitabı-Dədə Qorqud 2000 – Kitabı-Dədə Qorqud ensiklopediyası. 2 cildə, I cild. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi, 2000.

8. Koroğlu 1974 – Короглы Х. Из восточно-западных фольклорных связей. Темяглаз (Депегез) и Полифем // Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. Москва: Наука, 1974.

9. Kokkyara 1960 – Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. Москва: Издательство Иностранной Литературы, 1960.

10. Konpad 1966 – Конпад Н. Запад и Восток. Статьи. Москва: Наука, 1966.

11. Ögel 1989 – Ögel B. Türk mitolojisi. I cilt. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1989.

12. Rəşidəddin 2003 – Rəşidəddin F. Oğuznamə. Türkiyə türkcəsindən tərcümə edəni İ.Osmanlı. Bakı: Azərbaycan Milli Ensiklopediyası NPB, 2003.

13. Rüstəmzadə 2013 – Rüstəmzadə İ. Azərbaycan nağıllarının süjet göstəricisi. Bakı: Elm və təhsil, 2013.

14. Sümər 2013 – Sümər F. Oğuzlar. Türkmənlər. Tarixləri, boy təşkilatı, dastanları. Tərcümə edən R.Əsgər. Bakı: BXQ, 2013.

15. Yuldaşev 1944 – Юлдашев Ф. Алпамыш. Ташкент, 1944.

**Kamran ƏLİYEV**  
**AMEA-nın müxbir üzvü, Əməkdar elm xadimi,**  
**AMEA Folklor İnstitutu**

## **ROMANTİK ÜSLUB VƏ MƏNƏVİ ZƏNGİNLİYİN TƏRƏNNÜMÜ**

### **XÜLASƏ**

İllərin və əsrlərin dəyişməsinə baxmayaraq, söz sənəti kimi ədəbiyyatın tərbiyəvi və təsir gücü həmişə qalmaqdadır. Ədəbiyyat insanların mənən zənginləşməsində və kamilləşməsində mühüm rol oynayır. Bu baxımdan romantik üslubda yazılmış poetik nümunələrin də əhəmiyyəti böyükdür.

Romantik metod, romantizm cərəyanı və romantik üslub həmişə vəhdətdədir. Amma romantik üslubun imkanları daha genişdir. Ona görə də Hüseyn Cavidin, Mikayıl Müşfiqin və Əli Kərimin romantik üslublu şeirləri əsasında insanın mənəvi zənginləşməsinin xüsusiyyətləri təhlil edilmişdir. Gətirilmiş nümunələr əsasında təbiətə, sevgiyə, musiqiyə bağlı motivlərin kamil insanın formalaşmasındakı rolu aşkarlanmışdır.

***Açar sözlər:*** Cavid, Müşfiq, Əli Kərim, romantizm, romantik üslub, təbiət, sevgi, musiqi, mənəviyyat, kamillik

## **РОМАНТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ И ВОСПЕВАНИЕ ДУХОВНОГО БОГАТСТВА**

### **РЕЗЮМЕ**

Несмотря на смену годов и столетий воспитательная и воздействующая сила литературы как и искусство слова всегда в силе. Литература играет важную роль в духовном обогащении и усовершенствовании человечества. В этой связи, также большое значение имеют поэтические образцы, написанные в романтическом стиле.

Романтический метод, романтизм и романтический стиль всегда находятся в единстве. Но возможности роман-

тического стиля гораздо шире. И в этой связи на основе стихов Гусейна Джавида, Микаила Мушфига и Али Керима, в романтическом стиле, проанализированы особенности духовного обогащения человека. На основе приведенных примеров выявлены роль мотивов, связанных с природой, любовь, музыкой в формировании совершенного человека.

**Ключевые слова:** Джавид, Мушфиг, Али Керим, романтизм, романтический стиль, природа, любовь, музыка, духовность, совершенство

## **ROMANTIC STYLE AND PRAISE OF SPIRITUAL RICHNESS SUMMARY**

Despite the change of years and centuries, the educational and influential power of literature as well as the art of the word is always in force. Literature plays an important role in the spiritual enrichment and improvement of humanity. In this regard, poetic examples written in a romantic style are also of great importance.

Romantic method, romanticism and romantic style are always in unity. But the possibilities of the romantic style are much wider. And in this regard, based on the poems of Huseyn Javid, Michael Mushfig and Ali Kerim, in a romantic style, the features of the spiritual enrichment of man are analyzed. Based on the examples given, the role of motives associated with nature, love, and music in the formation of a perfect person is revealed.

**Key words:** Javid, Mushfig, Ali Kerim, romanticism, romantic style, nature, love, music, spirituality, perfection

Dünya bəşər mədəniyyəti öz tarixi ənənələrinə söykənərək durmadan inkişaf edir. Əsrlər dəyişir, sənətkarlar nəsilləri formalaşır, yeni-yeni əsərlər yaranır, amma bədii yaradıcılığın estetik funksiyası köhnəlmir və dəyişmir. Yəni Nizami Gəncəvinin poemaları, Nəsiminin lirik əsərləri, Füzulinin “Leyli və

Məcnun” məsnəvisi və qəzəlləri, M.F.Axundzadənin pyesləri, H.Cavidin mənzum dramaturgiyası janr və ədəbi növ fərqlərinə baxmayaraq, estetik tərbiyədə əsas gücünü qoruyub saxlamışdır. Başqa sözlə, Nizaminin, Nəsiminin, Füzulinin, Axundzadənin, Cavidin ədəbi-bədii irsi öz dövründə və bu gün olduğu kimi, gələcəkdə də tərbiyəvi təsir gücünü qoruyub saxlayacaqdır.

Ədəbiyyat həmişə insanı, və onun hisslərini, dünyagörüşünü, idrakını əks etdirməyə üstünlük vermişdir. İnsan amili olmadan bədii yaradıcılığın mümkünlüyü ağılasığmazdır. Yəni özlərini dünyanın ən mücərrəd düşüncə tərzini ifadə edənlər kimi qələmə verənlər belə insanın varlığından kənarında heç nəyin baş verməyəcəyini etiraf etməyə məcburdurlar. Abstrakt təfəkkür hadisəsi konkret insandan, insanın həyatından qaynaqlanır.

Bəs bədii əsərin təsir imkanları hansı formada daha effektiv olur? Şübhəsiz, bu məsələdə ədəbi növ və janrların məhdudluğundan söhbət açmaq doğru olmazdı. Ona görə ki, ədəbiyyatın istər lirik, istər epik, istər dramatik növləri, istərsə də həmin ədəbi növlərə aid olan janrları ayrı-ayrı sənətkarlar tərəfindən seçilir və mövzu, ideya baxımından reallaşdırılır. Antik ədəbiyyat da, orta əsr Avropa intibahı nümunələri də, bütövlükdə müxtəlif dövrləri əhatə edən Şərqi bədii düşüncəsi də sənətkar arzu və istəyinin nəticəsi kimi meydana çıxır. Amma estetik təsir baxımından bədii üslubun xüsusi əhəmiyyəti vardır.

Bədii yaradıcılıqda üslub fərdi və ümumi cəhətləri baxımından spesifik məzmun daşıyır. Bəzən “əsl yazıçını bədii üslubundan tanımaq olar” fikri söylənilir ki, buna təsadüf kimi baxmaq olmaz. Yaradıcı şəxsiyyət illər keçdikcə özünün bədii dilini və üslubunu formalaşdırır. Beləliklə, mövzu və ideya baxımından zamanı qabaqlayan əsərlərin sənətkarlıq baxımından cilalanması yazıçı üslubunun əsas formalaşma mənbəyinə çevrilir.

Ədəbiyyat tarixinin zənginliyi, bu tarixin dövr və mərhələləri, onun yaşamaq qüdrəti bilavasitə yazıçıların şəxsiyyə-

tinə və onların yaratdıqları bədii əsərlərə bağlıdır. Bədii əsərlərin gücü və gücsüzlüyü bu əsərləri qələmə alan sənətkarların mənsub olduqları həm ədəbiyyatın, həm də müəyyən qədər xalqın gücünü və gücsüzlüyünü ifadə edir. Ona görə də bütün tarix boyu ədəbiyyatın öyrənilməsi və təbliği heç vaxt arxa plana keçməyib, ədəbiyyat həmişə insanlara təsir gücünü, tərbiyəvi əhəmiyyətini qoruyub saxlayıbdir. Bədii əsərlərin mütləəsində, öyrənilməsində və yayılmasında müəyyən ləngimələrin, əngəllərin və gecikmələrin müşahidə edilməsi isə tamamilə ayrı bir məsələdir.

Ədəbiyyat tarixi materialları müxtəlif nəsillər tərəfindən aşkarlanarkən və araşdırılarkən ədəbi-elmi düşüncə müəyyən sabit mülahizələrə doğru hərəkət edir. Bədii yaradıcılığı dəyərləndirən, onun meyil və istiqamətlərini təyin etməyə çalışan ədəbi-elmi düşüncənin hərəkəti düzxətli, bərabərsürətli hərəkət deyil. Bunu xaotik hərəkət kimi də başa düşmək olmaz. Sadəcə olaraq, bir həqiqət qəbul edilməlidir ki, ictimai-tarixi şərait və nəsillərin ədəbi-elmi səviyyəsi bir-birinə uyğun, yaxud da bir-birinə zidd fikirlərin yaranmasına səbəb olur. Burada bədii materialın daxili məzmununa əsaslanmaq doğru nəticələrə, zahiri effektdə uymaq isə yanlışlıqlara gətirib çıxara bilər. Bir çox yanlışlıqlar isə bədii məhsulların özü ilə yox, bu məhsullara qeyri-elmi, qeyri-dəqiq yanaşmalarla bağlı olur. Belə yanaşmalar ədəbiyyatşünaslıq anlayışlarının məzmununa kifayət qədər bələd olmamaqdan, ədəbiyyatşünaslıq terminlərinin mahiyyətini lazımi səviyyədə dərk etməməkdən, bəzən də tələm-tələsik, atüstü fikir və mülahizələr irəli sürməkdən meydana çıxır. Bu baxımdan ədəbiyyatşünaslığın əsas qanunauyğunluqlarını sistemə salan *bədii metod*, *ədəbi cərəyan*, *bədii üslub* anlayışlarına aydınlıq gətirməyə, onların ehtiva etdikləri məzmunun əsas cəhətlərini aşkarlamağa ciddi zərurət və ehtiyac vardır. Terminin mahiyyəti kifayət qədər

aydın və anlaşıqlı olduqda həm bu terminin yerli-yerində işlədilməsinə, həm də onun işlənmə tezliyinin artmasına şərait yaranır. Məzmunu və mahiyyəti aydın olmayan ədəbiyyatşünaslıq termini çox vaxt öz məhsuldarlığını itirir, bu isə ədəbiyyata dair aktual məsələlərin şərhinə, təhlilinə əngəl törədir, yaxud onları ikinci və üçüncü plana keçirir, beləliklə, ədəbiyyatın, ədəbi-nəzəri fikrin özünə ziyan dəyir.

Terminlər elmi təfəkkürün ifadəsidir. Terminlər elmi üslubu formalaşdırır. Bədii metod, ədəbi cərəyan, bədii üslub məsələləri ilə bağlı ədəbiyyatşünaslıq terminləri nə qədər dəqiq olsa, ədəbi-elmi fikrin inkişafına da bir o qədər fayda vermiş olarıq.

“*Metod*” anlayışı dövrü mətbuat səhifələrində bu və ya digər dərəcədə bilərəkdən, yaxud bilməyərəkdən qarışıq Salınır və bununla da istər-istəməz ciddi problemlər yaranır. Bu problemlər yazıçı və şairlərin özlərinə deyil, daha çox ədəbiyyatşünaslara – bilavasitə nəzəriyyəçilərə, ədəbiyyat tarixçilərinə və tənqidçilərə aiddir və əsasən, ambisiyalarla, “mən belə düşünürəm”, “bu, mənim müstəqil fikrimdir” iddialarına bağlanır. Amma unudulur ki, ədəbiyyatın ümumi qanunauyğunluqları və bu qanunauyğunluqları ifadə edən terminlər hamı üçün eynidir, sadəcə olaraq, ədəbi məhsulların təhlilində, izahında və şərhində müstəqil olmaq lazımdır.

Əvvələn, “*metod*” anlayışı ilə “*üsul*” anlayışının eyniləşdirilməsi cəhdlərinə aydınlıq gətirək. “*Metod*” sözünün ədəbi-elmi yazılarda “*üsul*” mənasında işlədilməsi az-az da olsa, rast gəlinən məqamlardandır. “Gənc ədəbiyyatşünasın yanaşma metodu yenidir” əvəzinə “Gənc ədəbiyyatşünasın yanaşma üsulu yenidir” cümləsi daha dürüstdür. Yaxud: “Müəllim yeni metodla dərs deyir” cümləsini “Müəllim yeni üsulla dərs deyir” formasında işlətmək daha doğrudur. Həm də bu zaman onsuz da kifayət qədər yüklənən “*metod*” anlayışını müəyyən həcmdə ağır yükdən xilas etmiş olarıq.



“Metod” anlayışının daha çox qarışıq salınması bu anlayışın həm elmi tədqiqatlara, həm də bədii yaradıcılığa aid olmasından irəli gəlir. Amma elmi tədqiqat metodları ilə yaradıcılıq metodlarını eyniləşdirmək doğru deyildir. Təsviri, bioqrafik, mədəni-tarixi, tarixi-müqayisəli metodlar elmi tədqiqat metodlarıdır. Hətta bəzən *tarixi-müqayisəli* metodla *müqayisəli-tarixi* metodu eyni anlayış kimi qəbul edən, onları sinonim kimi işlədənlərə də rast gəlmək olur. Əslində isə dilçilik baxımından yanaşıldıqda bir dilin daxilindəki müqayisələr (tarixi-müqayisəli metod!) və dillərarası müqayisələr (müqayisəli-tarixi metod!) ayrı-ayrı məsələlərdir. Bu metodlardan bütün ixtisas sahibləri faydalana bilər və faydalanırlar. Ümumiyyətlə, elmi tədqiqatları, onların aparılması və yazılması prosesini həmin metodlarsız təsəvvür etmək mümkün deyildir.

Bədii yaradıcılıq metodlarına gəldikdə isə onlar elmi tədqiqat metodlarından tamamilə fərqlənir. Tarix boyu – ədəbi əsərlərin meydana çıxdığı ilk günlərdən indiyə qədər bütünlüklə dünya ədəbi prosesinə iki yaradıcılıq metodu – iki bədii metod hakim olmuşdur. Bunlardan biri *romantik metod*, digəri isə *realist metoddur*. (Onları romantik bədii düşüncə və realist bədii düşüncə formasında da qavramaq olar). Zamanından asılı olmayaraq, hansı xalq öz ədəbiyyatını yaratmışsa, hansı xalqa mənsub olan sənətkar bədii yaradıcılıqla məşğul olmuşsa, deməli, istisnasız olaraq və özü hiss etmədən həmin metodlardan hər hansı birinə güvənmək zərurətindədir. Həmçinin bu, sənətkarlar tərəfindən planlı istifadə deyildir. Nəzəriyyədə, fikir və düşüncədə metod yaradıb onu bədii yaradıcılığa tətbiq etmək yalnız xülyadır və diletantlıqdan başqa heç nə ola bilməz. Əslində bədii yaradıcılığın özü, müxtəlif janrlarda yazılmış əsərlər məhz həmin metodlardan birinin təminatçısına çevrilir.

Poeziya, şeir *romantik* metodun ana bətnidir. Şeirdəki misranı, bölgünü, qafiyəni və ritmi (sözün geniş mənasında

harmoniyanı!) poetik vüsətlə bir yerdə təcəssüm etdirən bu metodu yaygın bir ədəbi hadisə hesab etmək olmaz. Homerin “İliada” və “Odisseyə”sı, Esxilin şeirlə yazılmış faciələri, Firdovsinin “Şahnamə”si, Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”si, Məhəmməd Füzulinin “Leyli və Məcnun”u, Dantenin poeziyası, Şekspirin şeirlə yazılmış faciələri, Qazi Bürhanəddinin, Nəsiminin, Xətayinin, Saib Təbrizinin lirik şeirləri və bu sənətkarların müasirlərinin hamısının bədii yaradıcılığı romantik metoda əsaslanır.

*Romantik metod* insanın daxili enerjisini artırır, onu göylərə qaldırır və eyni zamanda möhkəm tellərlə həyata bağlayır. İnsanın bədii sözlə, incəsənətin müxtəlif sahələrinə aid əsərlərlə göylərə qaldırılması və bu yüksəlişlə də həyata bağlanması ziddiyyətli fikir deyil. Daxili, ruhi yüksəliş həyatı daha çox sevmək deməkdir.

*Romantik metodun* doğuşu var, ölümü yoxdur, onun zamanı məhdud deyil. Romantik metod *ruhi yüksəlişə, qeyri-adi qəhrəmanlara, yüksək pafosa, bəlağətli dilə* yol açan və bunlarla da öz varlığını təsdiq edən bir metoddur.

Ədəbiyyatın ruhi yüksəliş sütunları və qeyri-adi qəhrəmanları ilk növbədə Allahlar, peyğəmbərlər və hökmdarlardır. Romantik metoda əsaslanan Antik dövr ədəbiyyatının aparıcı qəhrəmanları ALLAHLAR idi. Avropanın İntibah dövrü “İLAHİ komediya”nı yaratmaqla bərabər, KRALLARI baş qəhrəmana çevirdi. Qədim və orta əsr Azərbaycan poeziyasının əsas ana xətti minacata, nətə və mədhiyyəyə (ALLAHA, PEYĞƏMBƏRƏ və HÖKMDARA!) bağlandı. Hətta XX əsrin əvvəllərində ayrıca “PEYĞƏMBƏR” əsəri yarandı. Bütün bunlar heç bir sərhəd tanımayan romantik metodun bədii əsərlərdəki təzahürüdür.

Folklorda dastan qəhrəmanları və sehrli nağılların qəhrəmanları da romantik düşüncə tərzilə yaradılmışdır. Yarat-

dığı qəhrəmanları, məsələn, Dəli Domrulu və Koroğlunu daha güclü görmək, öz istək və arzularını həmin qəhrəmanların vasitəsilə ifadə etmək xalq təfəkküründəki romantik metodun təəssümüdür.

XVIII əsrin sonlarında Avropa ədəbiyyatında romantik metoda əsaslanan *romantizm* bir ədəbi cərəyan kimi təşəkkül tapıb inkişaf etməyə, formalaşmağa başladı. İlk dəfə olaraq Qərbdə – Avropada meydana çıxan romantizm ədəbi cərəyanı romantik metoda əsaslanırsa da, başqa bir ədəbiyyatşünaslıq terminidir, deməli, “*romantik metod*” və “*romantizm ədəbi cərəyanı*” bir-birlərinə nə qədər bağlı olsalar da, fərqli ifadə və anlayışlardır. Avropada romantizm ədəbi cərəyanı mövcud ictimai-tarixi şəraitin balası kimi doğuldu, yəni onun doğum tarixi var, amma bu tarix konkret illə, ayla, günlə deyil, müəyyən ictimai-siyasi hadisə ilə bağlıdır. Hətta bu romantizmin sonu da bəllidir. Ədəbi cərəyanların bədii metoddan əsas fərqi də məhz ondan ibarətdir ki, bu cərəyanların doğum və ölüm tarixləri mövcuddur. Avropa romantizmi XVIII əsrin lap sonlarında doğularaq XIX əsrin sonlarına qədər davam etmiş və Vaqnerin musiqisi ilə finala çatmışdı.

Rus romantizminə gəldikdə o, XIX əsrin əvvəllərində *sentimentalizmdən* keçərək formalaşmış. Əslində sentimentalizm də romantizm kimi bədii yaradıcılıq metodu baxımından romantik metoda əsaslanır, amma bədii əsərlərdə insan hisslərinin daha qabarıq formada verilməsi, hətta bu hissənin kultlaşdırılması və obrazların simasında aparıcı mövqeyə qalxması onu ayrıca bir ədəbi cərəyan kimi formalaşdırmışdı. Buradan da belə bir nəticə meydana çıxır ki, bir neçə ədəbi cərəyan (məsələn, romantizm və sentimentalizm!) eyni bir yaradıcılıq metoduna aid ola bilər və bu, son dərəcə məntiqlidir.

Türkiyə ədəbiyyatında isə romantizm XIX əsrin sonlarının və XX əsrin əvvəllərinin ədəbi hadisəsidir. “Tənzi-

mat”dan üzü bəri Gənc türklər hərəkatı da daxil olmaqla ictimai-tarixi şərait Türkiyədə romantizmin zəmininə çevrildi. Ə.Hamid, N.Kamal və T.Fikrətin əsərləri Azərbaycan romantizminin meydana çıxmasına təkan verdi.

Azərbaycanda isə romantizm ədəbi cərəyanının yaran-  
dığı dövr XX əsrin əvvəlləridir. Bu ədəbi hadisəyə dünya ro-  
mantizminin tərkib hissəsi kimi baxıldıqda heç bir gecikmə-  
dən söhbət gedə bilməz. Vilyam Şekspir Avropa intibahının  
sonuncu ədəbi şəxsiyyətidir, amma heç vaxt onu Avropa  
intibahının gecikmiş nümayəndəsi hesab etmirlər. Buna görə  
də Azərbaycan romantizmindən danışmaq dünya miqyasında  
böyük bir ədəbi yürüşün finalından danışmaq deməkdir. Azər-  
baycan ədəbiyyatı nümunələrinin timsalında dünya ədəbi pro-  
sesi heç də romantizmdən ayrılmır, əksinə romantizm hələlik  
öz ahəngi ilə davam edir. Başqa sözlə, Almaniyada başlayan  
yeni bir bədii sistem Rusiyadan və Türkiyədən keçərək Azər-  
baycanda başa çatır. Yəni bunun əyani faktı ondan ibarətdir  
ki, Qərbdə Vaqner musiqisi sədalarının hələ də yoxa çıxma-  
dığı bir vaxtda 1908-ci ildə Şərqdə – Azərbaycanda Üzeyir  
Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operasının gur səsi eşidilir.

Abbas Səhhətin 1905-ci ildə “Həyat” qəzetində dərc et-  
dirdiyi “Təzə şeir necə olmalıdır?” məqaləsi, 1906-1907-ci  
illərdə işıq üzü görən “Füyuzat” jurnalı, 1908-ci ildə Məhəmməd  
Hadinin çap edilmiş “Firdövs-i-ilhamat” kitabı və Üzeyir  
Hacıbəyovun “Leyli və Məcnun” operası ilə Azərbaycan ro-  
mantizmi təşəkkül tapmış oldu. XX əsrin əvvəllərində “roman-  
tizm” termininin “*xəyalıyyun*” formasında işlənməsi də təsadüfi  
deyildir. Xəyallara dayanan ideal həqiqət axtarıcılığı bu ro-  
mantizmin əsas estetik prinsiplərindən birinə çevrilmişdir. Ro-  
mantizmin mövcud cəmiyyətdəki eybəcərliklərə etirazı da elə  
məhz ideal həqiqət axtarıcılığı prinsipinə dayanırdı. Məhəmməd  
Hadinin və Abdulla Surun şəxsində romantik lirika, Ab-

dulla bəy Divanbəyoğlunun şəxsində romantik nəsr (“Can yangısı”), Hüseyn Cavidin şəxsində romantik dramaturgiya (“Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Səyavuş”, “Xəyyam” və s.), Abbas Səhhət və Abdulla Şaiqin şəxsində sinkretik bir yaradıcılığın – romantizm və realizmin vəhdətinin meydana çıxardığı əsərlər, Üzeyir Hacıbəyovun “Koroğlu” operası yarandı, Azərbaycan romantizmi sürətlə inkişaf etdi və mükkəməl bir ədəbi cərəyana çevrildi. Azərbaycan romantizmi 1905-ci ildən başlayaraq 1941-ci ilə – Hüseyn Cavidin vəfatına qədər ömür sürdü. Əgər Azərbaycan romantizm nümunələrinin bədii dilindən danışmış olsaq, bu əsərlərdəki qanadlı və yüksək pafos yaradan sözlərə, təmtəraqlı və bəlağətli kəlmələrə əsasən *romantik üslub* məsələlərini araşdırmış olarıq. *Romantizm* bir ədəbi cərəyan kimi həm *romantik metodu*, həm də *romantik üslubu* özündə ehtiva edərək yaşatmışdır.

Sosialist realizmi dövründə yaranan bədii əsərlərdə *realist üslubdan* bəhs etmək son dərəcə adi bir məsələdir, çünki zamanın üslubu realist üslub idi. Anarın “Molla Nəsrəddin-66” əsərini keyfiyyət baxımından, sadəcə olaraq, *sərt realist üslub* nümunəsi adlandırmaq doğrudur, bu əsərə tənqidi-realist əsər demək isə tamamilə yanlışdır. Ötən əsrin 20-ci illəri və 30-cu illərin əvvəlləri sosialist realizmi dövrü olsa da, Səməd Vurğunun və Mikayıl Müşfiqin həmin illərə aid şeirlərindəki pafos və təntənə *romantik üslubun* əlamətləri kimi meydana çıxır.

Ötən əsrin 60-cı illərində İlyas Əfəndiyevin dramaturgiyasında, xüsusilə “Sən həmişə mənimləsən”, “Unuda bilmirəm” pyeslərindəki lirik-psixoloji üslub da əslində *romantik üslub* idi.

Hətta bizə ən yaxın dövrdə – XX əsrin sonları və XXI əsrin əvvəllərində ALLAH, TANRI sözlərinin Azərbaycan şeirini fəth etməsi, Allahın, Tanrının Ramiz Rövşən, Vaqif Bayatlı Öner, Rüstəm Behrudi yaradıcılığına qəfildən gəlişi romantik metod və romantizm ədəbi cərəyanı yox, S.Vurğu-

nun və M.Müşfiqin poeziyasında, İ.Əfəndiyev dramaturgiyasında olduğu kimi *romantik üslub* idi!

Romantik üslub insanların yüksək idealları ilə səsleşən fikir və düşüncələrin ifadə forması olduğu kimi, insanın mənəvi zənginliyinin inikasına da yol açmış, eyni zamanda insanları mənəvi zənginliyə səsləmək missiyasını da yerinə yetirə bilmişdir. Mənəvi zənginliyin təntənəsi təbiətə həsr edilən romantik üslublu şeirlərdə daha bariz şəkildə özünü göstərir. Şübhə yoxdur ki, təbiətin saflığı, füsunkarlığı, insanı özünə cəlb etmək gücü həmişə poetik düşüncənin də marağına səbəb olmuşdur. Başqa sözlə, bütün tərəfləri ilə ruha qida olan təbiətin şeirə təsir etmək imkanları vardır və bu imkanlar həmişə artır, genişlənir, heç vaxt da tükənmir.

Təbiət amili romantik üsluba son dərəcə doğma olan, bir çox hallarda onun təyinedicisinə çevrilən, hətta digər üslublardan fərqləndirən bir amildir. Ona görə ki, romantiklik elə təbiətin özünün gözəlliyində və füsunkarlığındadır. Hüseyn Cavidin “İlk bahar” şeiri onun ən bariz nümunəsidir. Kiçik bir məktəbliyə həsr olunmuş bu poetik nümunədə daha çox təbiətin insana xoş gələn tərəfləri inikas etdirilmişdir. İlk misralarda baharın bir növ təbii tarixi şərtləri canlandırılmışdır:

Bahar, bahar gəlmiş, yenə ilk bahar;

Güllər, çiçəklər gülər, quşlar oynar.

Göyün altın saçlı qızı nur saçar,

İnsanların tutqun gönlünü açar (1, 48).

Belə məlum olur ki, gül-çiçəklərin gülməsi, quşların oynaması, insanın tutqun könlünün açılması göyün altın saçlı qızının – Günəşin nur saçması ilə bağlıdır. Belə bir təqdimat insanın qəlbini rıqqətə gətirir, onun mənəvi aləmini daha da zənginləşdirir.

Sonrakı misralarda təbiətin başqa bir parçası obrazlı şəkildə tərənnüm edilmişdir:

Dağlar, çəmənlər geyinir al, yaşıl;  
Yerlər, göylər parıldar ışıq-ışıq.  
Bülbüllər ötüşür, cəh-cəh vururlar,  
Güllüklərdə düyün, dərnək qururlar (1, 48).

Al, yaşıl geyinən dağlar, çəmənlər, cəh-cəh vurub ötüşən bülbüllər təbiətin gözəlliyini daha da artırır. Bülbüllərin təqdimi mahnı ilə təbiətin qovuşduğu məqamların inikasıdır. Hətta sonrakı misralarda qoyun-quzunun oynaması, mələməsi təbiətə canlılıq vermək məqsədi daşıyır. Daha maraqlı nəticə isə şeirdə insan amilinin mərkəzə gətirilməsidir:

Bir yanda məktəbli bir çox qız, oğlan  
Oynaşır oquşur hər bir ağızdan.  
Əl-ələ, qol-qola şadan olurlar,  
Haqqın qüdrətinə heyran olurlar (1, 48).

Romantizm təbiəti insansız təsəvvür edə bilmir. Belə bir xətt sənətkarlar tərəfindən həmişə qorunub saxlanılmışdır.

Mikayıl Müşfiqin romantik üslublu “Küləklər” şeiri poetiklik baxımdan öz dövrünün səciyyəvi şeirlərindən biridir. Diqqət veriləcək ilk mühüm cəhət şeirin bir çox misralarının küləyin hərəkətini ehtiva etməsidir. Birinci bənddə sözlərə elə bir dinamizm verilmişdir ki, əsən külək duyğusu istəməz oxucu qəlbinə hakim kəsilir və insan küləyi həyatda olduğu kimi hiss edir:

Hər səhər, hər axşam, hər axşam, hər səhər  
Çox zaman sərsəri küləklər bixəbər  
Bir yaxın dost kimi qapımı döyərlər,  
Küləklər, küləklər, bəstəkar küləklər,  
Dünyanı dolaşan bəxtiyar küləklər! (3, 44).

Şeiri oxuyarkən insanın küləyi həyatdakı kimi hiss etməsi “sərsəri küləklər”, “bəstəkar küləklər” ifadələrində, küləyin qapını döyməyi kimi birbaşa deyim formasında aydınca görünür. Həmin məqamlar insan düşüncəsini oyadır, bir az

keçmişə aparır və nə vaxtsa şahidi olduğu bu cür mənzərələri yenidən xəyala gətirir, nəhayət, şeirin ifadə tərzini ilə bərpa olunmuş yaddaş bir-birini tamamlayır. Eyni zamanda oxucuda gələcəyə olan bir inam yaradır.

Amma bu bənddəki dinamizm, külək duyğusunun hiss edilməsi “sərsəri küləklər”, “bəstəkar küləklər” şəklində birbaşa açıq ifadə forması ilə məhdudlaşmır. Məsələ burasındadır ki, küləyin hərəkəti ilə romantik pafosun vəhdəti sözlərin yerdəyişmə mexanizmi ilə də reallaşdırılmışdır. Birinci misrada (“*Hər səhər, hər axşam, hər axşam, hər səhər*”) sözlərin yerdəyişmə əsasında təkrarı, dördüncü misrada “küləklər” sözünün təkrir formasında işlədilməsi (“*Küləklər, küləklər, bəstəkar küləklər*”) hərəkəti ifadə etmək üsulu olmaqla yanaşı, sözlərin hərəkətini küləyin hərəkətinə uyğunlaşdırmaq məqsədi daşıyır.

Şeirin ikinci bəndində təkrir forması özünü eynən birinci bənddə olduğu formada göstərsə də, şair dinamizm üçün daha başqa bir üsul müəyyənləşdirmişdir:

Bəziniz qorxulu, bəziniz qorxusuz,  
Bəziniz duyğulu, bəziniz duyğusuz,  
Bəziniz uyqulu, bəziniz uyqusuz,  
Küləklər, küləklər, ey sərin küləklər,  
Sizdə var qoxusu hər yerin, küləklər! (3, 44)

İlk üç misra “bəziniz” sözünün köməyi ilə yaradılmışdır. Belə ki, həmin misralarda altı müxtəlif söz altı dəfə təkrar olunan “bəziniz” sözü ilə qaynayıb qarışmışdır və xarici təsirlərə məruz qalan külək əhvali-ruhiyyəsi bəndin daxili hərəkəti ilə tənzimlənmişdir. Küləyin hərəkət sürətinin yüksəlməsi onu tufana, fırtınaya, qasırgaya çevirdiyi kimi sonuncu bənddə də belə bir hərəkət tendensiyası qorunub saxlanılır:

Gurlayın, ilhamım, sənətim gurlasın!  
Fırtınam, qasırgam, qüdrətim gurlasın!  
Şimşəyim parlasın, zülmətim gurlasın!



Ey mənə sərəzad bəsləyən küləklər,  
Bir dağın başından səsləyən küləklər! (3, 44).

Küləyin hərəkəti nə qədər fırtınaya və qasırgaya çevrilsə də, insanda dostluq, yaxınlıq əlamətlərini formalaşdırır və yenə mənəvi zənginliyin inkişafına müsbət təsir göstərir.

Mənəvi zənginliyin tərənnümü və poetik nümunənin mənəvi zənginliyi formalaşdırması, adətən, məhəbbət mövzulu şeirlərdə daha qabarıq şəkildə ifadə edilir. Bunun da təbii səbəbləri vardır. Məhəbbət amili insanı daxilən saflaşdırmaq, onu mənən ucaltmaq, onda yeni duyğular oyatmaq və bir də həyatı gözəlləşdirmək qüdrətinə malikdir. Təsədüfi deyildir ki, bizim klassik ədəbiyyatımızın tarixi bu fikirləri tam şəkildə təsdiq edir. Nizamidə, Nəsimidə, Füzulidə məhəbbət mövzulu şeirlərin yaşam qüdrəti ilk növbədə məhz o mövzu ilə bağlı olmuşdur. Bu xətti XX əsrdə H.Cavidin, M.Müşfiqin, Ə.Kərimin romantik üslublu şeirlərində bütün aydınlığı ilə görmək mümkündür.

Məhəbbətin və gözəlliyin tərənnümü ilə mənəvi zənginliyin formalaşdırılması H.Cavidin şeirlərində xüsusi yer tutur. Onun “Bir rəsm qarşısında” şeiri bu cəhətdən çox orijinaldır. Romantik şair rəsm əsərini sevilən bir qız kimi canlandıra bilir:

Həzin bir çöhrə, baygın bir nəzər, suzişli bir mənzər,  
Geniş bir cəbhə, ülvi bir zəka, düşküncə bir sima.  
Əvət, düşküncə bir sima; fəqət pək nazlı, pək dilbər...  
Bənim ən sevdiyim bir levhə, bir təsviri-pürmə'na. (1, 40).

Bu rəsm tablosunda görünən sima bir neçə cəhətdən cəlbedicidir. Onun qəribə baxışları və ülvi bir zəkası var. Eyni zamanda “pək nazlı, pək dilbər...” siması da diqqətdən yayınmır və bu lövhə romantik şairin ən çox sevdiyi bir lövhədir:

O dalğın gözlərə baqdıqca ruhum eylər iste'la,  
O gözlər hər baqışda fikrə yüz bin rəməz edər ima.  
O lahuti baqışlar pək dərin, pək heyrətəfzadır,  
Nə hikmətlər arar bilməm ki, əlvahi-təbiətdən? (1, 40)

Sonra lirik qəhrəmanın ruhunu hərəkətə gətirən dalğın gözlər, bu gözlərdəki dərin məna, insanı heyrətə salacaq dərin baxışlar yeni bir əhvali-ruhiyyə formalaşdırır. Tablodakı rəsmi cazibə qüvvəsi həyatdakı hər hansı bir gözəlin cazibə qüvvəsinə bərabər olur. Romantik sənətkar belə bir qənaətdədir ki, həyatda məhəbbət və səmimiyyət varsa, o yalnız belə bir ruhlu gözəldə təcəssüm eyləyə bilər:

O solğun çöhrədə bir nuri-səfvət var ki, pək nadir...  
O, bəncə, mürtəsəm bir levhədir rəngi-həqiqətdən.  
Məhəbbət, ya səmimiyyət təcəssüm etsə aləmdə,  
Təcəlli eylər ancaq böylə bir ruhi-müçəssəmdə (1, 40) .

Mənəvi zənginlik yaratmaq baxımından Hüseyn Cavidin romantik üslublu “Xuraman-xuraman” şeiri də əhəmiyyətlidir. Bu poetik nümunə bütünlüklə məhəbbətin müqəddəsliyinə həsr edimişdir. İlk misralar bunu bütün aydınlığı ilə göstərir:

Səhər vaqtı, ya Rəb, nə gördüm ki, canan  
Gəlir şadü xəndan, xuraman-xuraman.  
O məstanə gözlər süzülərkə hər an  
Alır can, dökür qan, xuraman-xuraman (1, 65).

Bu gözəlliyin təsiri isə üçüncü bənddə lirik qəhrəmanın taqətdən düşməsi formasında ifadə edilmişdir:

Aqıb getdi... bən biqərar izliyordum,  
Nihayət, yetişdik çəmən-zara, durdum.  
Kəsilmişdi həp taqətim, bən oturdum,  
O eylərdi seyran, xuraman-xuraman (1, 65).

Şeirdən məlum olur ki, bu qızın gözəlliyi yalnız lirik qəhrəmana deyil, təbiətin özünə də təsir göstərmişdir, hər tərəf cənnətə dönmüşdür:

Cihan cənnət olmuş da, gördüm gülümsər,  
Açar qəlbi açdıqca güllər, çiçəklər.  
Günəş ruhi-insana bin nəş’ə sərper,  
Füruzanü taban, xuraman-xuraman (1, 65).

M.Müşfiqin məhəbbət mövzusunda yazılmış “Yenə o bağ olaydı” şeiri lirik qəhrəmanın dilindən söylənir. Lirik qəhrəman yenə o bağın həsrətindədir. Həmin bağ ki, ona eşqin ləzzətini daddırmışdır:

Yenə o bağ olaydı,  
yenə yığışaraq siz  
O bağa köçəydiniz.  
Biz də muradımızca fələkdən kam alaydıq,  
Sizə qonşu olaydıq (3, 176).

Bunlar lirik qəhrəmanın ürəyindən keçən ən səmimi hiss və duyğulardır. Bağa köçməyi arzulamaq, intizarında olduğu gözəllə qonşu olmaq istəyini bildirmək və bundan kam almaq həmin qəhrəmanın daxili saflığının və mənən ucalığının əks-sədasıdır.

Şeirdə mənəvi zənginliyə doğru olan gedişin xüsusi pillələri vardır. Yaxud M.Müşfiq bu pillələri o qədər sənətkarlıqla təqdim edir ki, birincisi, hiss edilməz olur, ikincisi də cazibə qüvvəsi yaradır:

Yenə o bağ olaydı, səni tez-tez görəydim,  
Qələmə söz verəydim,  
Hər gün bir yeni nəğmə, hər gün bir yeni ilham...  
Yazaydım səhər-axşam.  
Arzuya bax, sevgilim, tellərindən incəmi?  
Söylə, ürəyincəmi? (3, 177)

İlkin mərhələdə yalnız lirik qəhrəmanın sevgilisini görmək arzusu ifadə olunur. Bu, onu təsdiq edir ki, lirik qəhrəman xeyli vaxtdır ki, həsrət duyğuları ilə yaşayır, o, intizarın təsiri altındadır. Görmək arzusunun arxasında mənən saf və təmiz olan aşiqin portreti açıqca görünür. Eyni zamanda şair belə bir mövqeni cavabsız qoymur, onu qələmi vasitəsilə yaddaşlara köçürmək istəyir. Beləliklə, bu əhvali-ruhiyyə altında sevgiliyə

müraciət (“*Arzuya bax, sevgilim, tellərindən incəmi? Söylə, ürəyincəmi?*”) lirik qəhrəmanı daha da yüksəldir.

İkinci mərhələ lirik qəhrəmanı sevgilisinə daha da yaxınlaşdırmaq məqsədi daşıyır və bu, bir növ onlara qonaq getməklə reallaşır:

Yenə o bağ olaydı, yenə sizə gələydik,  
Danışaydıq, güləydik.  
Ürkək baxışlarınla ruhumu dindirəydin,  
Məni sevindirəydin (3, 177).

Artıq bu mərhələdə müəyyən bir təmas nöqtəsi vardır. Danışmaq, gülmək istəyi bu iki gəncin bir-birinə olan səmimi münasibətinin formalaşması deməkdir. Bununla onların qəlbində məhrəmlik hissi baş qaldıracaq və bu məhrəmlik hissi daha çox darıxmağın mənbəyinə çevriləcəkdir. Amma danışmaqdan, gülməkdən daha dərin bir məqam da vardır. Həmin məqam sevgilisinin ürkək baxışları ilə lirik qəhrəmanın ruhunun dindirilməsidir. Mənəvi zənginliyə doğru açılan qapının açarı da məhz buradadır. Şeirin davamı da bunu təsdiq edir:

Gizli söhbət açaydıq ruhun ehtiyacından,  
Qardaşından, bacından  
Çəkinərək çox zaman söhbəti dəyişəydin,  
Mənimlə əyişəydin.  
Yenə də bir vuraydı qəlbimiz gizli-gizli,  
Sən ey əsmər bənizli! (3, 177)

Şeir in başqa bir parçası isə əsl romantik duyğuların inikasındır. Belə bir inikas hər hansı bir insanı mənəvi zənginliyə səsləyir. Artıq burada görmək, qonaq getmək, ürək dolu söhbət etmək duyğuları arxada qalıb, onları canlı həyat lövhəsi əvəz edib:

Yenə o bağ olaydı, yenə o qumlu sahil,  
Sular ötəydi dil-dil.  
Saçın kimi qıvrılan dalğalara dalaydım,  
Dalıb ilham alaydım.

Əndamını həvəslə qucaqlarkən dalğalar,  
Qəlbimdə qasırğalar,  
Fırtınalar coşaydı, qısqanlıqlar doğaydı,  
Məni hirsim boğaydı;  
Cumub alaydım səni dalğaların əlindən,  
Yarışaydım belindən,  
Xəyalımız üzəydi sevda dənizlərində,  
Ləpələr üzərində,  
İlhamımın yelkəni zərrin saçın olaydı,  
Sular xırçın olaydı (3, 177-178).

Əli Kərimin məhəbbət mövzulu “Qayıt” və “İki sevgi” şeirləri də romantik üslubda yazılmışdır. “Qayıt” şeirində lirik qəhrəmanın həsrəti, arzusu, ümidi bir yerə cəmlənmişdi və onun könül yangısı romantik bir əhvali-ruhiyyəyə bürünmüşdü. Şeirdə aşiqin öz sevgilisinə daxili ehtiyacdən doğan çağırışı var. Əslində bu, eyni zamanda barışmaq harayı, saf, incə duyğuları məhv etməmək istəyidir. Onun da səbəbi budur ki, sevgilisinin həsrəti həm real, həm də ideal varlıqlar vasitəsilə dərin bir sarsıntısı yaradıb:

Həsrətin araya atdı, dağ, dərə,  
Sönən işıq oldun, batan səs oldun.  
Qayıt, mənim gülüm, qayıt bu yerə,  
Ey mənim istəyim, nə gəlməz oldun? (2, 153)

Sevgidən doğan həsrətin araya dağ, dərə atması ideal bir hissənin real predmetlərlə gücləndirilməsidir, amma buna baxmayaraq, şeirdə ruhi aləmin mövqeyi daha güclüdür. Birinci bəndin “Ey mənim istəyim, nə gəlməz oldun?”, yaxud ikinci bəndin “Ümidlər, arzular pərən-pərəndir” misraları həmin ruhi aləmin işarələridir.

Məsələ burasındadır ki, şeirdə sevginin möhtəşəmliyi onun bütün kainatı “darmadağın” etməsindədir. Bu “dağıntı”

şəhərin küçələrindən başlayıb Ayı və Günəşi yerindən qoparmağa qədər davam edir:

Qayıt, mənim gülüm, yerbəyer elə  
Dərdli səhərləri, gecələri sən.  
Çaşib başqa yolla keçirəm elə,  
Düz öz qaydasınca küçələri sən (2, 153).

Lirik qəhrəman küçələri çaş-baş salıb, çünki küçələrin qaydası pozulub. Bu, işıqforların düzgün işləməməsi deyil, daxili bir zəlzələnin təzahürüdür. Başqa bir narahatlıq məqamı dərdli səhərlərin və gecələrin öz yerində olmamasıdır.

Nəhayət, şair çıxış yolunu barışıqda görür. Bu barışıq dağılan dünyanın özünün bərpası deməkdir, yəni yalnız lirik qəhrəman deyil, kainatın özü də fəlakətdən xilas olur:

Qayıt, yerinə qoy Ayı, Günəşi, –  
Yenə olduğu tək görüm həyatı.  
Qayıt, gözüm nuru, könlüm atəşi,  
Qayıt, sahmana sal bu kainatı (2, 153).

“İki sevgi” şeirində idealla realın qarşılaşması var. Bu qarşılaşma birinci bənddən başlayaraq axıra qədər davam edir. Beləliklə, həm şeirə maraq azalmır, həm də məsələnin əsl mahiyyəti aydınlaşır:

Gözəl qız, sən saf susan,  
İki qəlb arzususan.  
Mən səni sevirəm  
Susuzluğun od vurub köz kimi yandırdığı  
dodaq su sevən kimi.  
O isə səni sevir  
rahatca bardaş qurub,  
– Kabab üstədən sərin su pis olmaz – deyən kimi  
(2, 157).

Gözəl qız saf su ilə müqayisə edilir. Bu müqayisədə iki mövqenin fərqli cəhətləri üzə çıxır. Lirik qəhrəman dodağı

susuzluqdan yanan bir insan kimi, ikinci tərəf isə kabab üst-dən su istəyən rəqib kimi tanınır.

Gözəl qız, sən işıqsan,  
Yurduma yaraşıqsan.  
Mənsə səni sevirəm  
iynənin ucu boyda  
İşığa həsrət qalan göz işıq sevən kimi  
O isə səni sevir  
Bir şən mağarda, toyda,  
İşıqlardan yaranmış yaraşlıq sevən kimi (2, 157-158).

Bu misralar da mövqelərin müxtəlifliyini ortaya qoyur: işı-ğa həsrət qalan göz və toyda, mağarda yanan işıqlara olan sevgi.

Danış, ucalsın səsin,  
Qısılmasın nəfəsin.  
Mən ki səni sevirəm  
Bakıdan, Daşkəsəndən  
Gələn bir səda kimi,  
Səs kimi,  
Qüdrət kimi  
O isə səni sevir,  
Gizli deyil ki səndən,  
Bir otaq küncündəki qəmli sükunət kimi (2, 158).

Nəhayət, bu misralarda isə lirik qəhrəmanın gözəl qızı qüdrətli səs kimi, rəqibin isə sükunət kimi sevmələri nəzərə çarpdırılır.

Beləliklə, bir tərəfdə susuzluqdan yanan dodağın su istə-yi, digər tərəfdə kabab üst-dən su içmək arzusu; bir tərəfdə işı-ğa həsrət qalan gözün işıq sevgisi, digər tərəfdə toyda, mağar-da çil-çıraq təmtərağı; bir tərəfdə ürəklərə məlhəm olan səs, digər tərəfdə sükunət – bunlar ideal və realın qarşılaşmasıdır. Axıncı misralarda fikir birbaşa ifadə edilməsə də, qarşılaş-mada idealın qələbəsi tam təmin olunur:

Bu mən, bu o, bu da sən,  
De görək nə deyirsən!  
Amma yaxşı fikir ver bu iki məhəbbətə.  
Daha heç nə demirəm  
Nöqtə, nöqtə və nöqtə (2, 157-158).

“Qayıt” və “İki sevgi” şeirlərində romantik üslub daxili həqiqətin ifadəsinin açarı olur. Eyni zamanda bunlar insanı birbaşa mənəvi kamilliyə səsləyir.

Mənəvi zənginliyin təcəssümü musiqi vasitəsilə olduğu kimi musiqi haqqında yazılmış şeirlərlə də mümkün olur. Bu halda demək olmaz ki, musiqi mövzulu bütün poetik nümunələr romantik üslublu şeirlərdir. Amma bu tipli sənət nümunələri romantik üslubda ifadə edilsə, daha mühüm təsirə malik ola bilər. Bu mənada M.Müşfiqin “Tar” şeiri eyni coşqu ilə yaradılmışdır.

Əvvəlcə qeyd edim ki, M.Müşfiq həmin poetik nümunəni tar musiqi alətinin qadağan olması barədə meydana çıxan proletkult iddialarına cavab olaraq qələmə almışdır. İlk dövrlərdə müəyyən etirazlarla qarşılaşsa da, sonralar ictimai fikrin üstünlüyü ilə tar bəraət ala bilmişdir. Hətta vaxtilə tarın əleyhinə olanlar “Tarı səsə qoymaq olmaq, qoymaq olmaz” düşüncəsini də ifadə etmişlər.

M.Müşfiqin “Tar” şeiri 1932-1933-cü illərin məhsuludur. Şair “Oxu, tar, oxu, tar” müraciəti ilə yalnız musiqi alətinə müraciət eləmir, eyni zamanda sənət adamlarını da doğru, düzgün hərəkət etməyə, tarı müdafiəyə qalxmağa səsləyirdi. Şeirnin ilk misraları son dərəcə romantik duyğularla zəngindir:

Oxu, tar, oxu, tar!..  
Səsindən ən lətif, şeirlər dinləyim.  
Oxu, tar, bir qadar!..  
Nəğməni su kimi alısan ruhuma çiləyim.  
Oxu, tar!  
Səni kim unudar? (3, 122).



Burada ən maraqlı cəhət şeirlə nəğmənin vəhdətdə alınmasıdır. Şair tarın səsində həm şeirin, həm də mahnının səslənməsini təsəvvür edir. Bu təsəvvür ilk növbədə obyektə olan vurğunluğun nəticəsidir. Əlavə etsək ki, musiqi ahənginin, musiqi ecazkarlığının ruha sakitlik gətirməsi, ruha su kimi çilənməsi əhvali-ruhiyyəsi romantik çalarla zəngindir, onda poetik nümunənin insanı mənəvi zənginliyə yetirməsinin mahiyyətini rahatca başa düşmək olar.

M.Müşfiqə görə tar səsi alovlu bir sənət kimi “*Yolçunu yolundan eyelmiş avara*”. Təkcə bu misra musiqi sədalarının insanı ram etməsinin, insanın ağına və qəlbinə təsir etməsinin bariz nümunəsidir. O hadisə ki, insana təsir etmək gücündədir, insanı heyrətə gətirə bilir, deməli, mənəvi zənginliyin doğru yolu məhz oradan keçir. Bu məqamlarda insanın beyində özü haqqında düşünmək, özünü inkişaf eləmiş bir şəxsiyyət kimi formalaşdırmaq, özünü cəmiyyətin etiraf olunan simasına çevirmək duyğuları yaranır.

“Tar” şeirində təbiətin və cəmiyyətin müxtəlif predmetləri, obyektləri, varlıqları bir yerə cəmləşirsə, bu, yüksəlişə can atmağın işarələridir. Şeirin aşağıdakı bəndində onu bütün aydınlığı ilə görmək olar:

Çalxanmış dərələr, təpələr,  
Səs vermiş səsinə ləpələr.  
Oxu, tar, fikrimdə oyansın  
Baharın, Seyidin qəzəli;  
Oxu, tar, ruhlansın  
Şirvanın, Gəncənin mehriban gözəli! (3, 122)

Romantik üslubun gücüdür ki, şair qələmi ilə tarın sə-sindən dərələr, təpələr hərəkətə gəlir, suların üzünə yayılan ləpələr onun səsinə səs verir, düşüncədə klassik poetik nümunə kimi qəzəl canlanır, bundan gözəllər ruhlansın, deməli, tarın səsinin mənəvi zənginliyi yüksəltmək gücü də vardır.

“Tar” şeirində musiqi səsinin gözəllərə ruh verməsindən başqa, tarın özünün də gözəllərdən ilham alması maraqlı bir qarşılaşma kimi təənnüm edilmişdir. Beləliklə, şair tarın ecazkar nəغمəsinə birtərəfli yanaşmır, onun qüdrətinin böyük imkanlara malik olmasını ruh yüksəkliyi ilə təənnüm edir:

Zilin var, vəsətin, bəmin var;  
Sənin də quşların dəmindən ayrılan  
Bir özgə dəmin var.  
Səni də avara eyləmiş  
Dağınıq telli bir “zərəfşan” (3, 123).

M.Müşfiq şeirdə keçmişə xatırlasa da, gələcəyə böyük ümidlə baxır. Onun bu ümidində həyatdan bacarıb həzz almaq pafosu da gizlənmişdir:

Nədimlər, Vaqiflər,  
Gözəllik sirrində vaqiflər  
Hər səni dinləmiş;  
Oxumuş, inləmiş.  
İndi də bizimçin oxu, tar!  
Səni kim unutar? (3, 123).

İnsanın ən böyük dəyərlərindən biri daxilən saf, mənən zəngin olmasıdır. Zəngin mənəviyyat həmişə qürur mənəbəyi olmuşdur. Bəşər fəlsəfəsində, dünya klassiklərinin əsərlərində, Şərq mütəfəkkirlərinin aforizmlərində insan mənəviyyətinin bütövlüyü barədə çoxlu müddəalar vardır. Təkcə bunun özü sübut edir ki, insanın kamilləşməsi bir problem kimi hamını düşündürmüş və yenə də düşündürəcəkdir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Hüseyn Cavid, Əsərləri, I c. Bakı, “Lider nəşriyyatı, 2005.
2. Kərim Əli. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2004.
3. Müşfiq Mikayıl. Seçilmiş əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, 2004.

**Əfzələddin ƏSGƏR**  
**filologiya üzrə elmlər doktoru,**  
**AMEA Folklor İnstitutu**

## **“MANAS” DASTANINDA ETNİK VƏ MİLLİ ŞÜUR**

### **XÜLASƏ**

Qırğız xalqının “Manas” dastanında türk etnonimi qohum xalqların ümumi adı kimi işlənir. Qırğızlar, qazaxlar, özbəklər və b. isə uruq (tayfa) termini ilə ifadə olunur. Dastanda türk etnonimi Türk ata adlı əcdadla əlaqələndirilir. Bu səbəbdən də etnik qohumluq qan qohumluğu şəklində anlaşılır. Düşmənə qarşı birgə mübarizə aparan bu xalqlar bir-birlərinə yardım etmələrini özlərinin qan borcu sayırlar.

*Açar sözlər:* qırğız, “Manas”, termin, əcdad, dastan

## **ЭТНИЧЕСКОЕ И НАЦИОНАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ В ЭПОСЕ "МАНАС"**

### **РЕЗЮМЕ**

В эпосе "Манас" киргизского народа тюркский этноним употребляется как общее имя родственных народов. А киргизы, казахи, узбеки и др. обозначаются термином уруг (племя). Этноним тюрк в эпосе связывается с предком по имени Тюрк ата. И по этой причине этническое родство воспринимается в виде кровного родства. Эти народы, ведущие совместную борьбу против врага воспринимают помощь, оказываемую друг другу кровным долгом.

*Ключевые слова:* Киргизы, "Манас", термин, предок, эпос

## **THE ETHNIC AND NATIONAL CONSCIOUSNESS IN THE EPIC OF “MANAS”**

### **SUMMARY**

In the epic of “Manas” of Kyrgyz people the ethnonym of Turk is used as a general name of relative peoples. But Kyrgyzs,

Kazaks, Uzbeks ets. are expressed in (urug) tribal terms. In the epic the ethnonym of Turk is coordinated with the ancestor named Turkish father. That's why the ethnic kinship is understood in the form of blood relations. The people who fought against the enemy consider helping one another as their blood debt.

**Key words:** Kyrgyz, “Manas”, terminology, ancestor, epic.

Məlum olduğu kimi, *türk* etnonimi VI əsrin ortalarında meydana gəlmiş, *Göytürk* və ya sadəcə *türk* adı ilə tarixə düşmüş xalqa məxsusdur və onların qurduğu dövlət də öz adını həmin xalqdan almışdır. Göytürk dövləti Koreyadan Qara dənizin şimalına qədər uzanan torpaqlarda hakim olan böyük dövlətlərdən biridir. Göytürk dövlətinin süqutundan sonra (VIII əsrin əvvəlləri) onun hakimiyyəti altında olan türk və monqol xalqlarının əksəriyyəti *türk* adlanmağa başlayır və ətraf etnik aləm də onları bu adla tanıyır (2, 347). XIII əsrin əvvəllərində monqolların siyasi səhnəyə çıxması ilə bağlı olaraq *türk* sözünün semantik sahəsi daralır və qohum dildə danışan xalqları ifadə etməyə başlayır, yəni məlum dil qrupuna daxil olan xalqların ümummilliyə adına çevrilir. Qırğızların məşhur “Manas” dastanı göstərir ki, bu, tamamilə xalq düşüncəsinə çevrilmiş və hazırda qırğız, qazax, uyğur, özbək, tatar və b. bu kimi türksoylu xalqlar özlərini *türk* adı ilə tanıtmışlar. Beləliklə, bu ad onlarda etnik kimliyin ifadəsi olmuşdur.

Problemə toxunmadan öncə qeyd etmək istərdik ki, dastan epik düşüncənin məhsulu olan ən iri folklor janrıdır. Buraya hər hansı ziyalı auditoriyasına məxsus olan fikrin, ideyanın düşməsi mümkün deyil. Ziyalı auditoriyasına məxsus olan fikir dastana düşsə belə, burada donuq şəkil alacaq. Beləliklə, yad auditoriyaya məxsus olan fikrin dastanın epik sistemində müəyyən rol oynadığı istisna olunur. Ona görə də dastanın epik sistemində nə varsa, onların hamısı təmiz xalq düşüncəsinə məxsusdur. Bu baxımdan dastanda etnik şüurun öyrənil-

məsi bütövlükdə xalqın etnik şüurunun öyrənilməsinə bərabərdir.

Qeyd edək ki, bir çox dastanlardan fərqli olaraq “Manas” dastanında xalqın milli azadlıq mübarizəsi əks olunur. Dastanda etnik və milli şüurun bütün atributlarının əks olunması da elə bununla bağlıdır.

Manas kalmıqlarla ilk toqquşmadan sonra azadlıq mübarizəsinə qalxan bütün qəhrəmanlar kimi, özlərinin kimliyi ilə maraqlanır və bu münasibətlə atası Jakıpa müraciət edir. Jakıp oğluna özlərini aşağıdakı şəkildə tanıdır:

Oo, balam, uruqun kırqız-türk-dep, -  
Ökmöt kılqan bababız,  
Kıtaydın jurtun sürüp-dep, -  
Ayrılqanbız el-jurttan,  
Ar kaysıbiz, ar jerde  
Akim bolup jürüp-dep, -  
Con atan atı Noqoy-dep, -  
Noqoy kaydan onoy-den, -  
Karatıp turqan Kaşkardı,  
Kara-Şaarqa jetkence,  
Kan atan Noqoy başkardı (5, 91).

(Oy balam, - dedi – uruğun qırğız-türk  
Dövlət quran babamız  
Kitayın yurdun dağıtdı.  
Ayrıldıq biz el-yurddan.  
(O vaxt ki) hər birimiz, hər yerə  
Hakim olub yürüdük.  
Ulu atan adı Noqoydu,  
Noqoy kimdən əskik idi.  
Fəth etdiyi Kaşğardı,  
Qara Şara yetincə  
Xan atan Noqoy hakimdi).

Göründüyü kimi, Jakıp öncə özlərinin etnik kimliyini oğluna söyləyir və “uruqun kırqız-türk” deyir. Bu ifadə “türkün qırğız uruğundanıq” anlamına gəlir. Burada *türk* adı ümummilliyet ismi, *qırğız* adı isə uruq, yəni tayfa kimi təqdim olunur. Ardınca qırğızların əcdadı Noqoyun adı çəkilir və onun hakim olduğu torpaqlardan söz açılır. Manas düşməne qarşı mübarizə apararkən qırğızların əcdadı Noqoyun qızıl bayrağını, tuğunu qaldırır.

Noqoydan kalqan kızıl tuu,  
Jakıpta kalqan mına bu,  
Obolotup aştadı,  
Toydu Jakıp baştadı (5, 214).

(Noqoydan qalan qızıl bayraq,  
Jakıpa qalan, budur!  
Onu yüksəyə qaldırdılar,  
Jakıp şənliyi başladı).

Yuxarıda verdiyimiz parçadan da göründüyü kimi, dastan qırğızları türklərin bir tayfası sayır və onu *uruq* sözü ilə ifadə edir. Bununla yanaşı, dastanda bir etnik birlik olaraq qırğızlar sadəcə qırğızlar (“kırqızdı”), qırğız balaları (“kırqız baldarı”) qırx uruq kırqız və “kırqız eli” şəklində ifadə olunur.

Qədim türkcədə “müstəqil siyasi birlik” anlamında işlənən *el* sözü “Manas” dastanında qırğız tayfalarını və ya qırğız xalqını ifadə edir. Ancaq *uruq* sözü, ehtimal ki, qeyri-qırğız türklərə münasibətdə ortaya çıxır və qırğızlar türklərin bir uruğu kimi təqdim olunur. Qırğızların *uruq* kimi təqdim olunması heç də təsadüfi deyil. Çünki kalmıqlara, kıtaylara və başqalarına qarşı mübarizədə Jakıp və oğlu Manas başqa türk uruqlarının birliyinə ehtiyac hiss edir və onları bu mübarizədə iştirak etməyə çağırır və bu münasibətlə məşvərət məclisləri keçirir. Bu məclislərdə iştirak edənlər özlərinin uruq adları ilə təqdim olunur:

Kıpcaktardan Bayjiqit,  
Kırqızdardan Eleman,  
Anjiyandık Kurtka cal,  
Arqından Karakojo bar,  
Noyquttardan Akbalta,  
Noqoylordon Eşteq bar,  
Türk uulunan Abdılta,  
Özübekten Damulda... (5, 66).

(Kıpcaklardan Bayjiqit,  
Qırğızlardan Eleman,  
Andijandan Kurtka cal,  
Arqından Karakojo var,  
Noyqutlardan Akbalta,  
Noqoylardan Eşteq var.  
Türk oğlundan Abdulda,  
Özübekten Damulda...)

Dastanda qırğızların ən yaxın qohumu qazaxlar və kataqanlar hesab olunur. Özbəklərin yaxınlığına isə işarə olunur:

Kazak, kırqız, kataqan –  
Baarımız bir atadan.  
Atamızın sözü bar,  
Özübektin özü bar (5, 66).

(Qazax, qırğız, kataqan  
Gəlirik bir atadan.  
Atamızın sözü var,  
Özübək də burda var).

Böyük mərasimlər də iştirak edən və savaq zamanı dövət edilən, kömək umulan tayfalar özbək, qazax, alçın, abak, qırçaq, noyqut, kataqan, fərğanəli, əndicanlı, totu, lokuş, urşun, nayman, tabak və arqınlardan ibarətdir. “Manas” bu tayfaların təəssübkeşidir. Dastan bu tayfaların hamısını bir yerdə “türk uulu”

("türk oğulları"), "qara türk" və ya "keniri türk baldarı" ("çoxsaylı türk") və nəhayət "türk eli" adlandırır (5, 100, 101, 163, 193). Dastan qəhrəmanları özlərinin tayfa adlarını qeyd edəndən sonra, milli mənsubiyyətlərini də bildirməyi lazım bilirlər:

Kırqız, kazak-türk uulu  
Kalbayt deymın aman-soo (5, 207)  
(Qırğız, qazax-türk övladlarına  
Düşünürəm ki, aman olmayacaq).

Bir çox hallarda tayfa mənsubiyyəti məlum olan qəhrəmanı tayfa adı ilə deyil, milli adı ilə təqdim edirlər.

Türktən kelqen el bar-deyt,  
Oşol eldin içinde  
Atı Jakıp er bar – deyt.  
Kanday eken balası-  
Al Jakıptın Manası?  
Buzuk bolso bilqin-dep (5, 130).

(Türk soyundan gələn bir xalq var.  
O xalqın içində Jakıp adında igid var.  
Onun oğlu Manas da özü kimidir.  
Öyrənin, görün, o, fitnəkardırımı? - deyip).

Bundan başqa dastan təhkiyəsindən "Atı Jakıp türk" (Yaqub adlı türk) ifadəsi də keçir (5,121). Başqa sözlə, qəhrəman, tayfa mənsubiyyəti ilə deyil, milli mənsubiyyəti ilə təqdim olunur. Müşahidə etmək çətin deyil ki, dastanda "türk" adı ümumiləşdirici mənə daşıyır. Belə ki, ayrı-ayrı tayfaların adlarını sadalamaqdansa dastan tez-tez ümumiləşdirici "türk", "türk uulu" (türk oğulları), "türk baldarı" (türk balaları) ifadələrindən yararlanır. Aşağıdakı parçaya diqqət yetirək:

Oşo gezde Nezkara  
On toquzda jaşı eken.  
Tübü kıtaj manqübe,  
Türk uuluna kas eken, (5, 163).



(Bu vaxt Nezkaranın 19 yaşı var idi.

Kıtayların manqübe tirəsindən idi.

Türk oğullarına düşmən idi).

Göründüyü kimi, mətndə söhbət Nezkaranın hansısa bir türk tayfasına düşmən münasibətindən deyil, türk övladına olan düşmən münasibətindən gedir. Başqa sözlə, dava milli səciyyə daşıyaraq, kıtay-türk səviyyəsinə yüksəlir. O da həqiqətdir ki, “türk” adı daha çox xalqlararası münasibətdə aktivləşməyə başlayır.

Manasın adqoyma mərasimində gülüş zamanı türklərdən olan igidlər kıtaylardan və kalmıklardan olan igidlərə qələbə çalır. Bu zaman qəzəblənmiş kıtay bahadırı Künes meydana çıxaraq deyir:

“Türk tukumu bolqonun,

Kel beri!” – dep, çıkırıp (5, 63).

(Türk toxumundan olan

Çıxsın qabağıma).

Kıtay bahadırının belə meydan oxumasına cavab olaraq “ulu atası Barak kan, öz atası Kambar kan” şəklində təqdim olunan qazax bahadırı Aydarkan meydana çıxıb deyir:

“Kıtaydan bolson sen – dedi, -

Kılım türktən men – dedi, -

Kızıtalak kapırım,

Kıyın bolson, kel!” – dedi (5, 63).

(Əgər sən kıtaydansa,

Mən də çoxsaylı türkdənəm, – deyə bağırdı.

Ey şərəfsiz, sən elə igidsənsə, gəl).

Buna bənzər epizodlara dastanda sıx-sıx rast gəlinir. Esen xan öz adamlarına göstəriş verir ki, eli türk olanla qarşılaşsanız, heç birinə aman vermədən qırarsınız (5, 193). Göründüyü kimi, düşmən türksöylü bütün etnik qrupları “Türk eli” şəklində ümumiləşdirir. Kalmıklar Jakıpdan intiqam al-

maq istərkən onun nə adını, nə də mənsub olduğu etnik qrupun adını çəkmədən sadəcə *türk* adı ilə tanıdırlar:

Tüqötüp türktü salabız,  
Tük koyboy talap alabız!  
Kayda anın aylı-dep, –  
Kanqırağan bu türk  
Kaysı jaktan keldi? – dep... (5, 106).  
Bay boluptur mında – dep...

(Türkün axırına çıxarıq, –  
Ona heç nə saxlamadan yağmalayarıq!  
Dedilər: onun aulu haradadır?  
Bu sərgərdan türk  
Hansı yerdən gəlib?  
Burada varlanıb).

Dastanda *türk* adı təkcə qohum dildə danışan tayfaların ümumiləşdirici milli adı deyil. Bu adın məna yükü epik dünyanın sakinlərinə tam şəkildə aydındır. Belə ki, dastanda *türk* adı şəxsləndirilərək qohum dildə danışan tayfaların əcdadı hesab olunur. Jakıp deyir:

Ar jaqı kırqız elibiz,  
Araluu Altay, jeribiz  
Atam türk, aylım az (5, 171).  
(Mənim əcdadlarım kırqız elindəndir,  
Geniş Altay vətənimizdir.  
Atam Türk, aulum azdır).

Jakıp “atam Türk” deməklə, onun ulu əcdad olmasını bildirir. Yaxud da əsir götürülən uyğurlar belə deyirlər:

Uyğurdan bolot üçübüz,  
Türkten bolot түбүбүз (5, 129).

(Biz uyğurlardanıq,  
Türk soyundan gəlirik).

Bu baxımdan dastan mətnində geniş şəkildə işlənən “keneri türk baldarı” (çoxsaylı türk balaları), “türk uulu” (türk oğulları) ifadəsinin mənə çaları aydınlaşır. Deməli, bu tayfaların qohumluq şüuru ulu əcdad olan “Türk ata” mifinə söykənir. Jakıpın sözü gedən tayfaları sözün hərfi mənasında özünün qohumu hesab etməsi də “Türk ata” mifinə bağlıdır.

Son dərəcə maraqlıdır ki, düşmən sıralarında olan türklər çətin vəziyyətdə qaldıqda “türk” adının altında özlərinə sığınacaq axtarırlar. Düşmən tərəfində olan sart-uyğurlar özlərinin əcdadlarının Türk olduğunu söyləyir və bu işə məcburiyyət qarşısında qalaraq qoşulduqlarını bildirərək Manasdan aman diləyirlər (5,125-129).

Türk ata haqqında inancla başqa qaynaqlarda da qarşılaşırıq. 589-618-ci illər arasında Çində hakimiyyətdə olmuş Suy sülaləsi illiyində göytürklərə məxsus So ölkəsi haqqında olan etnoqonik mifdə tayfa birliyinin əsasını qoyan Natuluseyə Türk adı verilir (6, 86-88). Bu halda o, etnik birliyinin əsasını qoyan və onun başında duran şəxs kimi təqdim olunur. Orta əsr şəcərələrində, o cümlədən Əbülqazi Bahadur xanın “Şəcərəyi-tərakimə” əsərində Türk Nuhun nəvəsi Yafəsin oğludur (2, 39). “Oğuz kağan” dastanında Uluğ Türk adlı ağsaçlı, ağsaqqallı müdrik şəxs Oğuz kağanın yanında oturur. Sarı uyğurlara məxsus şaman ilahilərində Ulu Türk tanrılardan biridir (4, 67-72). Burada əcdadın tanrılaşdırılması hadisəsinin baş verdiyini nəzərə alsaq, Manas haqqında dastanda Türk ata haqqında inancın quru yerə söykənmədiyini görürük.

Dastanda bu münasibət tək cə qohumluq səviyyəsində qalmır. Bu tayfalar istər yaxşı, istərsə də pis gündə bir yerdə olurlar. Jakıpın keçirdiyi böyük mərasimlərdə bu tayfalar iştirak edir. Jakıp yaman günündə onları yadına salıb yardım istəyir. Kalmıqlar hücum edən zaman “çoxsaylı türk balaları”nın evlərində yatacaqlarının mümkünsüzlüyünü bildirir:

Önköy kırqız baldarı  
Ökürqönsüp kömböybü?  
Ketkenim bolso körböybü,  
Keniri tür baldarı  
Keyiqen bolup kömböybü?  
Salamat menen Oşpurqa,  
Salam aytkın Oşoqo.  
Karabek kazak biyine,  
Kazak, kırqız bir tuuqan  
Kalmak kamap jatkanda  
Kantip jatat üyüne? (5, 100).

(Bütün qırğız balaları,  
Ağlayaraq məni, dəfn etməyəcəklərimi?  
Gedərgi olsam görməyəcəklərimi?  
Çoxsaylı türk balaları,  
Kədərlənərək məni dəfn etməyəcəklərimi?  
Salamata və Oşpura  
Hər şeyi nağıl elə,  
Qazaxların bəyi Qarabəyə [dənə]:  
Qazaxlar və qırğızlar qohumdur  
Kalmaklardan bizə təhlükə olanda  
Evlərində otura bilərlərmi?) (5, 100).

Jakıpın bir çağırışına bu tayfaların hamısı “həyəcanlanı-  
nır” və saysız-hesabsız ordu ilə Jakıpa yardıma tələsirlər.  
Dastanda deyilir:

Kazak, kırqız, kara türk  
Sapırılıp kalıptır:  
Külüktü minip tındanıp,  
Küröökö kiyip çındanıp (5, 101).

(Qazaxlar, qırğızlar, çoxsaylı türklər, -  
Möhkəm həyəcanlandılar.

Köhlən (atlara) mindilər.  
Zireh geyib hazırlandılar).

Yuxarıda verdiyimiz şeir parçasından da görüldüyü kimi, dastanda “türk” adlı bir tayfanın da adı çəkilir. Bu tayfa bu günə qədər Özbəkistanda öz adı ilə yaşayır. Araşdırıcıların fikrinə görə, bu tayfa Göytürk dövlətini quran tayfanın qalığıdır (1, 3-22). Deyildiyi kimi, “türk” adını qohum dildə danışan tayfaların ümumi etnik adına çevirən məhz bu tayfanın əcdadları olmuşlar (3, 347). Sözü gedən bu tayfa da başqa tayfalarla birgə mübarizədə iştirak edirlər.

Beləliklə, türksoylu tayfaların hamısı Jakıpın qarşısında qohumluq məsuliyyəti daşdıqlarını dərk edir və ona yardım etməyə hər an hazır olduqlarını bildirirlər. Bu milli birlik və bərabərliyin gətirdiyi böyüklük duyğusu türk milləti üçün dövlət ideyasını qaçılmaz bir zərurətə çevirir:

Arbitti Jakıp jumuştu:  
“Öküm bolboy önükpöyt,  
Özüncö bul jurt jönükpöyt.  
Başçısı bolboy marıbayt,  
Baş alaman jarıbayt.  
Kanı bolso, kor bolboyt.  
Jaraktuu kişi zar bolboyt.  
Jayıt bolboy, mal bolboyt,  
Jabılsa kıtay jan bolboyt...  
Teqereqin baarı joo,  
Tepsese duşman jan bolboyt...” (5, 208-209).

(Jakıp xalqı qayğılandırdı:  
Dövlət olmasa, işlər düzəlməyəcək,  
Xalq öz-özünə irəli gedə bilməz.  
Başçısı olmayanın ağ günü olmaz.  
Qarışıqlıq olmasa, bərəkət olmaz.

Xanı olsa, kor olmaz.  
Yaraqılı insan zar olmaz.  
Otlaq olmasa mal olmaz,  
Kıtay gəlsə can olmaz...  
Hər yanımız düşməndi,  
Tapdasa düşmən can olmaz...

## ƏDƏBİYYAT

1. Этнографическая группа „тюрк” в составе узбеков – СЭ, 1960, №1.

2. Кононов А.Н. Родословная туркмен. Сочинение Абу-л-Гази хана Хивинского. Москва-Ленинград: Издательство АН СССР, 1958.

3. Гумилев Л.Н. Ритмы Евразии: эпохи цивилизации. Москва: “Экопрос”, 1993.

4. Малов С.Е. Остатки шаманства у желтых уйгуров // Живая старина. Вып. 1, 1912.

5. Манас. 1т. Москва: Наука, 1984.

6. Ögəl B. Doğu Göytürkleri haqqında Vesikalar və Notlar // Türk Tarih Kurumu. Belleten, 1957, № 81.

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

## **MİLLİ KİMLİYİN BƏDİİ İMİCDƏ İNİKASI**

### **XÜLASƏ**

Elmi ədəbiyyatlarda imic müxtəlif cür izah olunur. Onun psixoloji funksiyası insan zehmində hər hansı bir şeyin təmsili, yenidən yaradılmış surəti, yaşanmış bir duyğu və ya düşüncənin qoyduğu iz kimi səciyyələndirilir. Ədəbiyyatda, incəsənətdə isə imic təqdim etmək, bir fərdin, cəmiyyətin, xalqın, millətin başqaları ilə əlaqədə özünəməxsusluqlarını irəli çəkib göstərmək istənilənin cizgilərini qabartmaq, onu görünən və yaddaqalan, zehində canlana biləcək hala, biçimə gətirməkdir. Bu tədqiqatda bədii imicin funksional mahiyyəti, onun ifadə üsulları, ana dilində deyil, başqa dildə yazan müəlliflərdə milli imic və milli kimlik problemi, milli kimliyin tərənnümündə ideoloji yasaqlardan qorunma yolları və s. kimi problemlər araşdırılmışdır.

***Açar sözlər:*** milli kimlik, azərbaycanlı, türk-tatar, millət, imaj, obraz, Azərbaycan ədəbiyyatı

## **REFLECTION OF NATIONAL IDENTIFICATION IN LITERARY IMAGE**

### **SUMMARY**

The concept “image” is explained in the scientific literature differently. Its psychological function is characterized as a representation, re-created copy of any event in human mind or as an imprint of any idea. As to the literature and fine arts, the image means in these fields of activity presentation of impressions of any event, demonstration of the identity in comparison with other events or thoughts, clarifying of any lines of the said event, obliging it to be in the visual form or format. In this study investigated such problems as the functional essence of the ar-

tistic image and the ways of its expression; national image and the problem of national identity among authors who write not in their native, but in another language; as well as ways to protect against ideological prohibitions in praising national identity.

**Key words:** national identity, folklore, azerbaijani, Turk-Tatar, nation, image, icon, literature of Azerbaijan.

## ОТРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИМИДЖЕ РЕЗЮМЕ

В научной литературе понятие «имидж» имеет разную трактовку. Его психологическая функция связана с отображением в сознании чего-то конкретного, обновлением когда-то созданного образа, пережитого чувства или мысли, оставившими глубокий след в человеческой памяти. В литературе и в искусстве же имидж помогает представить кого-либо (что-либо), подчеркнуть своеобразие его особенностей, придать ему более рельефный и запоминающийся вид, сформировать легко запоминающийся образ. В этом исследовании были изучены такие проблемы как функциональная сущность художественного имиджа и способы его выражения; национальный имидж и проблема национальной идентичности у авторов, которые пишут не на родном, а на другом языке; а также способы защиты от идеологических запретов в восхвалении национальной идентичности.

**Ключевые слова:** национальная самоидентификация, фольклор, тюрк-татарин, азербайджанец, нация, имидж, образ, Азербайджанская литература.

### Giriş

Elmi ədəbiyyatlarda imic müxtəlif cür izah olunur. Onun psixoloji funksiyası insan zəhnində hər hansı bir şeyin təmsili, yenidən yaradılmış surəti, yaşanmış bir duyğu və ya düşüncənin qoyduğu iz kimi səciyyələndirilir. Ədəbiyyatda, incəsənətdə isə



imic təqdim etmək, bir fərdin, cəmiyyətin, xalqın, millətin başqaları ilə əlaqədə özünəməxsusluqlarını irəli çəkib göstərmək istənilənin cizgilərini qabartmaq, onu görünən və yaddaqalan, zehində canlana biləcək hala, biçimə gətirməkdir.

Tarixən hər bir xalqın istər şifahi, istərsə də yazılı ədəbiyyatında milli mənsubiyyətin daşıyıcıları olan, milli kimliyi ifadə edən ədəbi tiplərin, obrazların yaradılmasına xüsusi önəm verilir. Sənətkar bununla aid olduğu millətin müsbət imicini təqdim edir. Həmin tiplərin yaradılmasında yazıçının qarşıya qoyduğu başlıca məqsəd iki istiqamətdə ümumiləşdirilə bilər: a) müəllifin mənsub olduğu millətlə qürur duyması və yaşadığı hissi millətdeşlərində inkişaf etdirməyi planlaşdırması; b) Digər xalqlara öz millətinin müsbət imicini təqdim etmə istəyi. Müəllifin yaradıcılıqda formalaşdırdığı müsbət imic Potebniyanın bu ideyası ilə yaxından səsleşir: “İmic eşqin fiziki formada təcəssümüdür”.

Milli kimlik ifadəsində bədii məkan və tarix seçimi, folklorizm və mifologizm elementlərinin fəallaşması da xüsusi funksional əhəmiyyət daşıyır. Milli qəhrəmanlar, müdriklər, haqqa yol açan gözəllər, ağıllı, namuslu kişilər və qadınlar, epos qəhrəmanları, cəsur gənclər və s. millətin arzu və istəklərinə uyğunlaşdırılmaqla bərabər, eyni zamanda milli imic daşıyıcıları kimi də diqqət cəlb edirlər.

Məkanın alleqorik məzmun qazanması yolu ilə həm doğma vətən imici formalaşdırılır, həm də vətən-millət vəhdətində təzahür edir. Məkan-Yurd-Xalq paralelizmindən ədəbiyyatımızda zaman-zaman istifadə olunmuş, milli kimiyin yad təzyiqlərə məruz qalma faktlarının artdığı vaxtlarda xüsusilə güclənmişdir. Bu, sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatının, eyni zamanda XX əsr və müasir dövr Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatının əsas spesifik xüsusiyyətlərindəndir. Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatında məkan-yurd-vətən imici ilə milli kimli-

yin təlqini və təbliği bu ədəbiyyatın bədii-estetik keyfiyyətlərinin inkişafında mühüm rol oynayır. “Heyrəbaya salam” şeirində məkanın magik gücü deyilənə sübutdur. Eyni zamanda sovet dövründə Səməd Vurğunun “Azərbaycan” şeirinin insanlarda oyatdığı Vətən-Millət sevgisini buna misal göstərə bilərik.

### **Bədii imicin funksional mahiyyəti**

Milli mənsubiyyətin daşıyıcıları olan, milli kimliyi ifadə edən obrazlar ədəbiyyatda geniş yer tutur və özünəməxsus funksional məzmun daşıyır. Bu obrazlardan müəllif xalqın sosial-mədəni durumunu, başqa xalqlarla münasibətini və imicini çatdırmaq üçün istifadə edir. Romantik ənənənin təmsilçiləri və romantik üslubi elementlərə, stiuasiya və motivlərə realist yaradıcılıqda önəm verən sənətkarların yaradıcılığında bu cəhət daha çox müşahidə olunur. Bəzən bunun əksi olan hallarla da rastlaşırıq; xüsusən tənqidi realizmdə. Müəllif mənsub olduğu millətin həyatından aldığı obrazlardan geriliyə, cəhalətə, tərəqqiyə əngəl olanlara tənqidi münasibətini bildirmək üçün istifadə edir. (məsələn, C.Məmmədquluzadə, Sabir; N. Leskov, Saltikov-Şedrin; Ç.Dikkens və b.) Lakin elə obrazlar var ki, müəllifin onları yaratmaqda əsas məqsədi məhz mənsub olduğu millətin müsbət imicini təqdim etməkdir. Bu araşdırma həmin tip obrazlar üzərində aparılmışdır; qədim dövrdən başlayaraq günümüzədək ədəbiyyatımızın ayrı-ayrı mərhələlərində milli imicin obrazlarla təqdiminin özünəməxsusluqları müəyyənləşdirilib ümumiləşdirilmişdir. Nizami Gəncəvi, Nəsimi, Xətayi, H.Cavid, Ə.Hüseynzadə, C.Cabarlı, S.Vurğun, B.Vahabzadə, T.Bayram, A.Aslanov, Y.Səmədğlu, İ.Hüseynov yaradıcılığından götürülən nümunələrə irəli sürülən fikirlər əsaslandırılmışdır.

Milli imici əks etdirən obrazların öyrənilməsi bir neçə baxımdan xüsusi elmi əhəmiyyət daşıyır: 1) müəllifin idealını üzə çıxarıb, onun təlqin və təbiiyə məqsədini müəyənləşdirmək; 2) yazıçının milli kimliyini təyin etmək. İkinci cəhət xüsusən öz ana dilində yazmayan və milli kimliyi şübhə altına alınan klassik sənətkarlarımızın milli mənsubiyyətinin təsdiqi üçün əhəmiyyətlidir; 3) müasir Qloballaşma dövründə miqrasiya proseslərinin artması ilə əlaqədar sənətkarlıqda multikultural elementlərin üzə çıxarılması.

İdeoloji basqı və müstəmləkəçilik siyasəti dövründə xalqın etnik mənsubiyyətinin diktə etdiyi hakimiyyətinin olmaması milli imicin dolayı yolla ifadəsini aktivləşdirir ki, bu da yazıçıdan xüsusi ustalığ tələb edir. Ədəbiyyatımızda milli kimliyin siyasi təzyiqlər şəraitində tərənnümü və ifadəsi daha çox başqa türk xalqlarının tarixinə və qəhrəmanlarına müraciətlə üzə çıxmasının şahidi oluruq. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında Nəvayiə müraciətlə onun imic və nüfuzunu formalaşdırmaq, Mövlana Cəlaləddin Rumi, Şeyxi və Şeyx Qalib süjetlərinin intertekstual müstəvidə şairlərimiz tərəindən yenidən işlənməsi də ümümtürk imicinin formaaşmasına xidmət edir. Qeyd edilən problemə aydınlıq gətirək məqsədlə məqalədə ümumi mənada türk obrazı ilə bərabər, Azərbaycan ədəbiyyatında, xüsusən də XX əsrdən başlayaraq, başqa türk xalqlarının obrazı ilə türk imicinin təqdimi məsələsinə də diqqət ayrılmışdır. Bu baxımdan ədəbiyyatımızda Əmir Teymur, Atatürk, Kazım Qara Bəkir, Nuru Paşa, Ənvər Paşa, Musa Cəlil, Əmətxan kimi tarixi şəxsiyyətlər və eyni zamanda, yazıçı təxəyyülündən qayaqlanaraq türk imicini canlandıran obrazlar nəzərə alınmışdır.

İmic formalaşdırmaqda ədəbiyyat və incəsənətin əvəzsiz rolu vardır. Bu məqsədlə əsasən ya müəllifin, ya obrazların (tiplərin) dilindən fikir yönləndirən sözlər söylənilir, ya da milləti təmsil edən obrazlar başqaları ilə bir arada təqdim olu-

nur və təmsil etdiyi millət haqda müqayisə prizmasında rəy yaradır. Müasir dünyada mədəniyyətlərin qarşılaşdırılması və ya ünsiyyəti istiqamətində imic yaratmadan geniş istifadə olunur. Milli imic ya həmin millətin təmsilçisi tərəfindən yaradılır və yaxud başqa birinin yaradıcılığında, kənar gözlə təqdim olunur. Dünya xalqlarının ədəbiyyatından türk milli imicinin görüntüsünə aid kifayət qədər nümunələr gətirmək olar; bu görüntünün necəliyi gerçək həqiqətlərlə bərabər, eyni zamanda, onu yaradanın subyektiv münasibətindən də qaynaqlanır.

Hər bir xalqın ədəbiyyatında, incəsənətində öz müsbət imicini göstərməsi ədəbi hadisə olmaqla yanaşı, eyni zamanda mühüm əhəmiyyətli strateji məsələdir.

### **Nizami Gəncəvinin yaradıcılığında türk imici**

Azərbaycan ədəbiyyatında türk imicini əks etdirən obraz yaratma ənənəsində Nizami Gəncəvi yaradıcılığı mühüm rol oynamışdır. Böyük şairin əsərlərinin bu aspektdən tədqiqi həmin sahədə klassik modelin müəyyənləşməsi, həm də şairin milli kimliyi, türklüyü məsələsində əsaslı dəlillərin irəli sürülməsi baxımından əhəmiyyətlidir.

Böyük şairi dünyada tanıdan əsas cəhət humanist və bəşəri idealları sənətkarlıqla yaradıcılığında əks etdirməsidir. Əsərlərinin baş qəhrəmanları həm türk (Şirin), həm də fars (Xosrov, Bəhram) yunan (İskəndər), ərəbdir (Leyli, Məcnun). Bütün baş qəhrəmanlara doğru yolu nişan verən, gerçəkləri göstərən obrazsa, demək olar ki, türkdür. Maraqlıdır ki, Nizaminin yaradıcılığında böyük tarixi şəxsiyyətlərə yanaşlarını göstərən, onları gerçəklərlə üzləşdirən insanlar əsasən ağıllı türk qadınlarıdır: Şirin Xosrovun, Fitnə Bəhramın, Nüşabə İskəndərin... məhz ağıl verəni və yol göstərənidir.

Dahi şair türklüyü gözəllik və mükəmməllik ölçüsü kimi qəbul edir (məsələn, “Yeddi gözəl”də hind qızının təsvirində onun gözəlliyinə türkə bənzəməsi ilə aydınlıq gətirir).

Nizami türkün yaradılışdan başqalarından fərqləndiyini vurğulamış, mifoloji ənənənin və qədim oğuznamələrin təsirilə hətta “Yeddi gözəl”də onun işıqdan törədiyinə işarə etmişdir.

Sənətkar əsər yaradarkən öz mövqə və ideallarına uyğun olaraq obrazları müxtəlif xalqların həyatından götürə bilər, bəzən hətta onların milli müəyyənliyini təyin etmək də çətin olur. Nizaminin mənsub olduğu dövrdə, orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatında müəlliflərin obraz seçimində çox geniş areala müraciət etməsinin şahidi oluruq. Lakin, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, elə obrazlar var ki, müəllifin onları yaratmaqda əsas məqsədi məhz mənsub olduğu millətin müsbət imicini təqdim etməkdir. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında bu tip obrazlar aparıcı mövqeyə sahibdir. “Xəmsə”də türk imicini əks etdirən obrazları əsasən iki qrupa ayırmaq mümkündür: a) haqqa, gerçək eşqə doğru yol göstərən türk gözəli, türki-pərizad b) dünyəvi mənada ağıl verən, yol göstərən türk .

Nizaminin yaradıcılığında türk kimliyi problemi ilə bağlı aparılan tədqiqatlarda müəllifin yaradıcılığında birbaşa olmasa da, türk imici yaratmaq məsələsinə də toxunulmuşdur. Şairin türklüyünü şübhə altına almaq istəyənlərlə cavab məqsədilə Nizaminin yaradıcılığında türk obrazı və türklük sevgisi istinad edilən və vurğulanan əsas məqamlar olmuşdur.

Şairin türklüyünü şübhə altına almaq istəyənlərlə ardıcıl mübarizə aparan mərhum professor Əlyar Səfərli yazır: “Nizami türk və türkcülük sevgisini şeirə gətirmiş, türk ruhunu aşlamış, divan ədəbiyyatına türk mövzu və surətlərini gətirmiş, ənənəvi süjetləri türklər ilə əlaqələndirmiş, öz xalqına, vətəninə sevgi və sayğı bildirmişdir. Dahi şairin əsərlərində türk - igid, gözəl, ədalətli və qorxmazlıq rəmzini daşıyır” [3].

## **Nizami yaradıcılığında türki-pərizad – türk gözəli**

**Dahi şairin** yaradıcılığında türk gözəlliyi, ilkin başlanğıcı təmsil edir: o, işıqdır, ondan uzaq düşənlər qaralara bürünüb, yenidən işığa qovuşmanın həsrəti ilə yaşayırlar.

“Yeddi gözəl”də (Birinci iqlim padşahı qızının hekayəsində) Minuda-cənnət diyarında, yaşayan, qeyri-adi gözəl qızın adı Türknazdır. Onun yaşadığı məkanın cənnət kimi təsvir olunması və Minu-cənnət adlandırılması bu gözəli yaşanan dünyadan uzaqlaşdırır və onu pərilərə yaxınlaşdırır. Türknaz aşıqləri ilə davranışında da sehrli pəri təəssüratı oyadır. Onun yanına getmək üçün aşıq quşun caynağındakı səbətdə çətin və qorxunc yollardan keçməli olur. Vüsala çatmadan geri qayıdan gənc şahzadənin dönüşü də sehrli yolçuluqla gerçəkləşir; getdiyi kimi də qayıdır. Ayrıldığı gözəlin həsrətilə özündən əvvəlki nakam aşıqlər kimi o da qara don geyinir.

Birinci iqlim padşahının qızının haqqında söz açdığı sirli-sehrli məkan – Minu özünün qeyri-adi gözəlliği və Türknazın başqalarından nurlu başlanğıc ilə fərqləndirilməsi qədim Ural-Altay mifologiyasında əksini tapan dağnisələrin [bax: 20] məkanı və üstün fərqliliyi ilə paralellik nümayiş etdirir və çox güman ki, öz arxetip başlanğıcını da oradan alır. Bundan əlavə, Nizami müəllif sözü ilə Türknazın nurdan yaranmasını söyləməklə türk mifologiyasının göy oğlu inancına, seçilmiş qəhrəmanların göylə əlaqəsinə işarə edir. Şairin yaradıcılığı boyu türk qadınını öz ağılı, cəsarəti və igidliyi ilə kişilərdən fərqləndirməməsi fonunda bu paralelizm təbiidir. Bundan əlavə, mifologiyamızda Göy mənşəli qadınlar da az yer tutmur – Oğuz Kağanın Göyü, Yeri öz yaradılışında əks etdirən həyat yoldaşı, qəhrəmanların yardımçısı olan quş cildli pərilər və s. Türknaz Göy və nur başlanğıcına görə türk mifologiyasındakı bu qadınları xatırladır.

Türknaz onun arxasınca gələn şahzadəyə özünü belə tanıdır:

گفت من ترک نازنین اندام  
نازنین ترکتاز دارم نام  
[14].

Dedi: - bir türkəm ki, mənə tay olmaz,  
Nazənin bədənəm, adım Türkünaz [22, 142].

Şair isə öz dili ilə Türkünazı belə təqdim edir:

تنگ چشمی ز تنگ چشمی دور  
همه سروی ز خاک و او از نور  
[14].

O dargözlü dargözlülükdən uzaq idi,  
Oradakı sərvlərin hamısı torpaqdan, o isə nurdan idi [21, 138].

Tədqiqatçıların diqqətini bir o qədər cəlb etməyən bu obraz Nizaminin türkçülük mövqeyinin müəyyənləşməsində əsas ağırlıq nöqtələrindən biridir və ümumtürk poeziyasında “türki-pərizad” qavrayışının ilk mükəmməl modelidir. Şirin və Fitnə də öz gözəlliyi ilə Türknazdan geridə qalmırlar, onların da gözəlliklərinin tərənnümünə şair xüsusi yer verir. Lakin Şirin və Fitnə gözəlliklərindən daha çox ağıl və düşüncələri, düşünülmüş tədbirləri ilə yadda qalırlar.

“Birinci İqlim padşahının qızının nağılı”nda qəhrəmanın gediş-dönüşü, Minuda yaşadığı feyz assosiativ yolla başqa bir hadisəni – Məhəmməd Peyğəmbərin meracını xatırladır. Nizami Gəncəvi meracnamələrin məsnəvi strukturunda qazandığı ənənəvi yerə görə təməl atan, başlanğıc verən böyük sənətkardır. “...meracnamə Nizami yaradıcılığında konkret bədii janr səviyyəsinə qaldırılmışdır” [35]. Tədqiqatçıların və şərhçilərin fikrincə, merac cismani-ruhani və ya yalnız ruhani şə-

kildə yaşanmışdır. Bu mübahisədə qarşılaşan tərəflər əsasən iki mənbəyə müraciət edirlər; Peyğəmbərin əmisi qızı Ümmi-Haniyə istinad edənlər meracın həm ruhən, həm də cismən, həyat yoldaşı Aişəyə istinad edənlərsə yalnız ruhən baş verdiyini söyləyirlər [nu haqda bax:7, 145-161; 1, 59-64]. Yalnız əshabələr arasında deyil, Quran təfsirçiləri arasında da bu haqda fikir ikiliyi var [bax: 1, 62-64].

Merac, yaşanma şəkildən asılı olmayaraq, Peğəmbərə aid hikmətli bir hadisə kimi qiymətləndirilir. Lakin aşıqlərin ruhi gediş-dönüşü özlüyündə meracın imitasiyasıdır. Bu mənada “Birinci İqlim Padşahının qızının nağılı”nda şahzadənin gediş-görüş-dönüşü öz strukturunda merac hadisəsi ilə bir sıra paralelliklər nümayiş etdirir. Quranda İsrə və Nəcm surələrinə də merac haqda ayələr var. Həmin ayələrdə Peyğəmbərin bir gecə Məkkədəki Məscidi-Haramdan Qüdsdəki Məscidi-Aksaya gedişi (İsrə, 17, 1), meracda Cənnətül Məvanın yanında olan Sidrətül-Müntəhada Allahın ən böyük əlamətlərinin bir qismini öz gözləri görməsi (Necm, 53, 5-18)” [37] aşıqın qısa müddətdə məşuqla görüşüb ayrılması, məşuqun aşıqə ani nəzəri kimi situasiyaların rəmzləşməsinə əsas verir. Nizami həmin situasiyanı “Birinci iqlim padşahının qızının nağılı”nda epik planda təqdim etmiş, eyni zamanda bu dini-islami motivi Türknazla at çapan Türkün görüşünə köçürərək türkün ucalığı, qeyri adi başlanğıcı haqda mifoloji görüşləri qabardaraq yaddaşlara ünvanlamışdır.

Nizaminin türk gözəlini bu qədər ideallaşdırması, şeirdə önə çəkməsi ümumşərq poeziyasında türkün gözəllik təşbehinə çevrilməsinə yol açmışdır. Nəinki türk şairləri, Hafiz, Sədi belə türk sözündən gözəllik məfhumunu bildirən söz kimi istifadə etmişlər. “Hafiz Şirazi bir beytində deyir:

Eger an Türk-i Şîrâzî bedest âred dil-i mârâ,  
Behâl-i Hindueş bahşem Semerkand ü Buhârâ.



را ما دل آرد دست به یرازیش ترک آن گر

( را بخارا و سمرقند بخشم شی هندو خال به - T.M.

Yəni “Əgər şirazlı gözəl könlümü fəth edərsə, onun üzündəki bir hind xalına Səmərqənd və Buxaranı bəxş edə-rəm” [33]. Mehmed Çalışkan şeirin tərcüməsində türki-şirazini Şiraz gözəli kimi tərcümə edir. Ancaq İrənin türklərin və farsların birgə vətəni olduğunu nəzərə alsaq, türki-şirazini Şiraz türkü kimi də tərcümə etmək olar. Türk olmayan şairlərin də şeirlərindən müvafiq nümunələri nəzərə alsaq, belə bir qənaət formalaşır ki, Şərq ədəbiyyatında türk gözəllik mücəssiməsi kimi qəbul olunmuşdur.

### **Hökmdarlara yol göstərən müdrik türk qadınları**

“Xosrov və Şirin”də əsərin əvvəlində çılğın bir gənc kimi tanınan Xosrovu atasının verdiyi cəzadan çox Şirinin eşqi və ona qarşı səbrli münasibəti tərbiyə edir. Fitrə Bəhrama insanın uzunmüddətli məşq nəticəsində çətin işləri bacara biləcəyini özünün qeyri-adi qabiliyyəti ilə sübut edir. Nüşabə dünyanı fəth edən İskəndərə var-dövlət, ləl-cəvahir üçün qan tökməyin doğru olmadığı haqda öyüd-nəsihət, düşünölmüş dərs verir.

Nizami Şirin və Nüşabə obrazları ilə türk imicinin formalaşdırılması üçün assosiativ yolla mifoloji türk dasanlarından alınmış motiv və elementlərdən də istifadə edir. Bu mənada “Xosrov və Şirin”də “Alp Ər Tunqa”, “İskənərnəmə”də “Şu” dastan motivi açıq-aydın görünəkdədir. “Xosrov və Şirin”də Məhinbanunun öz nəsil və nəcabətlərini öyməsi, Əfrasiyab (Alp Ər Tunqa) nəslindən olmalarını söyləməsi İrə-Turan müharibələrində Alp Ər Tunqanın dastanlaşmış qəhrəmanlığından irəli gəlir. Məhinbanu Şirinə Xosrovun qarşısında öz qiymətini bilməyi aşağıdakı sözlərlə tövsiyə edir:

گر او ماه است و ما نیز آفتابیم

وگر کیخسرو است افراسیابیم. [14]

Əgər o aydırsa, biz afitabıq,

O Keyxosrovdursa, biz Əfrasiyabıq [23, 89].

“İskəndərnamə”də Nüşabənin İskəndərə öz ağı ilə qalib gəlməsi e.ə. 330-327-ci illərin hadisələri əsasında yaranan “Şu” dastanının süjetinin müəyyən transformasiyalarla yənidən işlənməsidir. Nüşabə adındakı –üş səs bənzərliyi bu ehtimalı bir qədər də artırır və adın etimologiyası baxımından yeni tədqiqatlara yol açır.

Nüşabə adı öz mənşəyinə görə şumer ilahəsi Nisaba ilə də müəyyən paralelizmə malikdir.

Nisaba (eyni zamanda Naqa, Se-Naqa, Nissaba, Nidaba və Naniqbal) şumerlərin yazı ilahəsi; Jeremi Qaranın Nisaba və ya Nissaba kimi yazmasına baxmayaraq çox yerdə adı Nidaba kimi verilir. Nidaba daha doğru görünür" (Gods, 143; bax: 18). Nisaba Şumer ilahələri, tanrıçaları sırasında idarəedicisi və qoruyucu funksiyasını yerinə yetirənlər sırasındadır [27]. Tanrı Enil insanları yaratdıqdan sonra onlara yer üzündə yaşamağı öyrədən dörd ilahədən biridir. Həmin ilahələr bunlardır – Annanuki, Nisaba, Ninmena və Nunamnir [28].

Ancaq “İsgəndərnamə”nin Nüşabə və İskəndər münabətini əks etdirən hissə məzmun baxımından Saka-İskit dastanı “Şu”ya daha yaxındır. “Dastan Makedoniyalı İskənerin Persiyanı istila etdikdən sonra Şimala doğru irəliləməsi, orada Saka türkləri və onların hökmdarı Şu adlı xaqanla qarşılaşması zamanındakı hadisələr ətrafında yaranan dastandır” [30]. Dastanın tam mətni gəlib bizə çatmamışdır. Lakin Mahmud Kaşğarlı “Divani-lüğətüt-türk” əsərində ondan hekayə kimi bəhs etmiş və məzmununu geniş şəkildə (əlyazmada səh. 622-625) təqdim etmişdir. “Divani-lüğətüt-türk”də bu dastana türkmən və kalaç türklərinin adının mənşəyini izah etmək məqsədilə müraciət olunmuşdur. Dastanın “İsgəndərnamə”də İsgəndər və Nüşabə əhvalatına uyğun gələn cəhəti odur ki, gənc xaqan Şu

öz ağıllı tədbiri ilə xalqını İsgəndərdən xilas edir. Məzmun belədir ki, İsgəndər Səmərqəndi keçib irəliləyəndə Balasaqun yaxınlığında türklərin xaqanı Şu idi. O, gizləncə İsgəndərin gəlməsini xəbər gətirmək üçün 40 nəfər gözətçi qoymuşdu. Qoşunun yaxınlaşması xəbərini alan Şu qəfil əmr verib öz xalqına Şərqə - uyğurlara doğru çəkilməyi əmr edir. İsgəndər və qoşunu onu təqib edir. Çin-uyğur sərhədlərində kiçik bir döyüşçü dəstəsi göndərib, İsgəndərin qabaqda yürüş edən dəstələrini darmadağın etdirir. Bundan sonra İsgəndərlə Şu arasında sülh bağlanır və İsgəndər uyğur şəhərlərini qurur. [bax: 41]

Nizaminin “Yeddi gözəl”i ilə ural-altay dastanı “Qeser” arasında da uyğun motivlər olması tədqiqatçılar tərəfindən qeyd olunmuşdur. Bu uyğunluqlar sırasında yeddi gözəl paralelizmi diqqəti daha çox cəlb edir. “Qeser”lə “Yeddi gözəl” arasında uyğunluqlardan biri də Qeserin ətrafında daima 7 qadının (4 öz qadını, 3 xilaskarı) dolaşdığı, məsləhət verdiyi kimi, digərində də 7 gözəlin eyni məqsədlə əsərə daxil edilmişdir” [31, 170].

N.Gəncəvi Fitnənin təqdimində türk və tatar sözlərindən bir-birini əvəzləyən ifadələr kimi istifadə edir. Şair “Yeddi gözəl” əsərində öz ağılı və cəsarəti ilə bütün gözəllərdən seçilən Fitnənin gözlərini vəsf edib onu “tatar gözlü”, qıyıq gözlü adlandırır. Eyni “qıyıq gözlü” ifadəsini müəllif türk gözəli adlandırdığı Türknaza da aid etmişdi. “Bəhrəmin öz kənizi ilə dastanı” bölümündə ov zamanı Fitnə “naz və çoxbilmişlikdən” şahı tərifiyəmiz. Bunu gören şah dözməyib axırda kənizindən niyə onu tərifiyəmədiyini soruşur:

گفت کای تنک چشم ناتاری صید مارا بچشم می ناری [14].

O dedi: “Ey dar tatar gözlü,

Bizim ovu gözünə almayırsan?

Nizaminin tatar gözlü ilə türk gözəlini nəzərdə tutması hekayətin davamında aydınlaşır. Fitnənin təqdirini qazanmaq

üçün o, oxla gurun dırnağı ilə qulağını bir-birinə tikir. Fitnəsə onun bu qabiliyyətini qeyri-adi bir şey hesab etməyib, alışılmış vərdisdən törədiyini söyləyir. Hökmdarın cəzası ağır olur, Fitnənin ölüm hökmünü verir. Öz ağıl və cəsarəti ilə sağ qalan Fitnə bir müddət sonra Sərhəngin şaha verdiyi qonaqlıqda öküzü boynuna alıb 60 pilləni yüyürərək hökmdarın qarşısında dayanır. Göz-qaşla soruşur ki, mənim gətirdiyim bu öküzü kimin gücü var ki, eyvandan həyəətə endirə? Şah ona cavab verir ki, bu sənin gücün yox, əvvəldən aldığı təlimin nəticəsidir. Bəhram şah həmin gözəlin əvvəlcə Fitnə olduğunu bilməsə də bir azdan onun “türk gözəli” olduğunu anlayır.

“Gümüştədən nigar” ona tam qaydasilə təzim etdikdən sonra sitəmini də saxlamır, şaha ov mərasimini xatırladıb öz qabiliyyətinin daha üstün olmasına eyham edir. Bəhram Fitnəni bu anda tanıyır:

شاه تشنیع ترک خود بشناخت  
 هندویی کرد و پیش او در تاخت  
 برفع از ماه یاز کرد و چو دید  
 ز اشک بر مه قشاند مروارید  
 در کنارش گرفت و عذرانگیخت. [14]

Şah öz türk (gözəlinin) söyüşünü tanıdı,  
 Hinduluq (çeviklik) edib, ona tərəf atıldı.  
 Örtüyü üzündən açdı və onu görərkən  
 Öz ayına göz yaşından mirvari səpdi.  
 Onu bağına basıb üzr istədi [21, 105].

Fitnənin – Ayın, türkün, tatar gözlünün qarşısında həsrətini, sevgisini etiraf edən Bəhram şah kahinləri çağırıb kəbin kəsdirir, bu ağıllı, cəsarətli gözəllə ayinə uyğun şəkildə evlənin.

Fitnənin tatar gözlü, daha sonra isə türk gözəli adlandırılmasından iki qənaət formalaşa bilər: Nizaminin türk və tatar sözlərini sinonim kimi işlətməsi və müsbət mənə ifadə etməsi; tatar gözlü ifadəsindən təşbih kimi istifadə olunması.

Hər iki halada müəllif tatar sözündən müsbət mənada istifadə edir. O, başqa qövmlərdən olanların gözəlliyini vəsf edəndə belə onu türkə bənzədir, türk gözəli Fitnəni isə tatar gözlü adlandırır. Orta əsrlərə aid qaynaqların bir çoxunda türk və tatar sözləri eyni və ya yaxın qövmləri bildirir. Mahmud Kaşğarlı türk və tatar arasında elə bir ciddi fərq göstərmir; 24 türk tayfası arasında tatarların adını çəkməsə də, onların türklərdən ayrı olduğunu da yazmır. Türk mədəniyyət tarixində orta əsrlərə tarixçisi və şairi kimi tanınmış Aşıqpaşaoğlu da türk və tatar sözlərini sinonim mənada işlətməmişdir. Türk alimi Mehmed Çalışkan “Tarixdə etnik terminlər” adlı məqaləsində yazır: “Aşıqpaşaoğlu Anadoluya köç edən türklərdən “türkmən və tatar” olaraq bəhs edir; yəni onların türklüyünü anlayır. Bununla bərabər, çox vaxt moğollar da “tatarlar” və ya “keferi-tatar” adı ilə verilmişdir” [33].

Nizami Gəncəvi yaradıcılığında türk imicinin müsbət mənada təbliği üçün onu başqa millətlərlə müqayisədə də təqdim etdikdə, yeri gəldikcə, üstünlüyü türkə verir, pis, ədalətsiz davranışı türkə layiq görmür. “Sirlər xəzinəsi”nin “Sultan Səncər və Qarı” hekayətində Sultana etirazını bildirən qarının dilindən şair öz mövqeyini belə ifadə edir:

دولت ترکان که بلندی گرفت  
مملکت از داد پسندی گرفت  
چونکه تو بیدادگری پروری  
ترک نه ای هندوی غارتگری

[14].

Dağ kimi ucalmışdı bir zaman Türk dövləti,  
Sarmışdı məmləkəti ədaləti, şəfqəti.  
Sən yıxdın o şöhrəti, batıb getdi o ad-san,  
Demək, sən türk deyilsən, yağmaçı bir hindusan [24, 111].

Nizami müdrik qarının dili ilə hər kəsi öz millətinin formalaşmış milli imicini qorumağa və ucaltmağa dəvət edir.

İstinadlardan belə nəticəyə gəlmək mümkündür ki, Nizami Gəncəvi “Xəmsə”də müxtəlif xalqların obrazlarını yaratsa da, özünün mənsub olduğu türk xalqına daha böyük sevgi ilə yanaşmış və onun müsbət imicini təqdim etmişdir.

### **Nəsimi və Xətayidə türk imici**

N.Gəncəvidə gördüyümüz bu yanaşma Nəsimi, Xətayi və başqa böyük klassiklərimizin yaradıcılığında “türki-pəri-zad”, “türki-pəri”, “türki-tatar” kimi təqdim olunan obrazlar aşiq edən, doğru yola, haqq yola aparən gözəl qismində başqalarından fərqləndirilir:

Bu nə adətdir, ey Türk-i pəri-zad,  
Qəmindən olmadım bir ləhzə azad  
... Gəl, ey şirindəhən, eşqin yolunda  
Mənəm ol kuhkən biçarə Fərhad.  
Nəzər qılğil bu viran könlümə, şah,  
Qılır sultan olan viranı abad [15, 32].

Nəsimi üçün türk gözəl, məşuq olmaqla bərabər, həm də hər kəsdən daha qiymətlidir:

Yusifim, Misrim, Əzizim, dövlətim, başım tacı,  
Şəkkərü qəndü nəbatım, türkü-tatarım mənim (15,148).

Şah İsmayıl Xətaiyə görə türk yaradılışdan başqalarından fərqlidir, Tanrı nurunu özündə əks etdirən bir xilqətdir:

Nə insansan, sən ey can kim, cəmalın həqqə məzhərdir,  
Qaşınlan qamətin şəkli mənə mehrabü-mənbərdir.  
Sən ey Türki- pəri, dilbər, əcayib suni –yəzdansan  
Görəndən bərlü rüxsarun sözüüm Allahu əkbərdür [29, 67-68].

Xətayi türkü həm də fateh kimi təqdim edir. “Qopar” rədifli qəzəlinin ilk və son beytlərində nigarının vəsfini verməsinə baxmayaraq ortada şair öz hakimiyyət idealını və

“nigar”dan güc alaraq yerinə yetirmək istədiyi proqramını da üzə vurmuş olur:

... Şirvan xəlaiqi xamu Təbrizə daşına  
Mülki-Əcəm sorar ki, qiyamət xaçan qopar?  
Yetdükcə tükənir ərəbün kuyi, məskəni  
Bağdad içində hər necə kim, türkman qopar... [29, 90].

Bu misralarda Xətayi üçün hər şeydən öncə türkün və türklüyün dünyadakı mövqeyinin önəmliliyinin şahidi oluruq. Eyni zamanda, böyük şəxsiyyətin milli kimliyinə şübhə oytarmaq istəyənlərə cavab məqsədilə də bu beytlərdən fakt kimi istifadə edilə bilər.

## **XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatında türk imici**

Türk obrazına ikinci fəal müraciət dövrü ədəbiyyatımızda XX əsrin başlanğıcına təsadüf edir. XX əsrin ilk onilliklərində türk dünyasında türkçülüynün bir ideologiya kimi yayılması ədəbiyyata da öz təsirini göstərir. Türklük sevdası, türk obrazının ədalət, doğruluq və dürüstlük simvolu olması yazıçılarımızın tələq etdikləri əsas, başlıca ideya halına gəlir. Eyni zamanda, Birinci Dünya Müharibəsi ərəfəsində və müharibə illərində Osmanlı və Qafqaz türklərinin qarşılaşdığı problemlər xalq arasında bir qədər çaşqınlıq da yaratmışdı. Bu səbəbdən imic obrazlar türklüyün genetik kodlarını daşımaqla bərabər, bəzən dövrlə bağlı çaşqınlığı da ifadə edirdilər.

Türk dünyasında geniş yayılan türk-islam ittifaqı və müasirləşmək şüarı bu illərdə bəzən imic-obrazın özünə də təsir göstərir və obraz həmin idealın daşıyıcı kodu kimi çıxış edir. Bu model öz ifadəsini Əli bəy Hüseynzadənin 1907-ci ildə “Füyuzat” jurnalının 16, 18 və 20-ci nömrələrində çap olunan “Məcnun və Leylayi-islam” məqaləsində (essesində) tapır [8,149-163]. “Məqalə aqlını itirib, dərдинə çarə tapılmadığı üçün ölən İslam həkiminin əlyazmaları şəklində təqdim

olunur. Sağlığında dəli kimi tanınan həkimin əsil dərdi əlyazmalarında (bir dəlinin yazıları olsa da) üzə çıxır. Onun ağlı başından alıb xəstə salan sağalmaq üçün həkimə müraciət edən gözəl – Leylayi-islamdır. Bu gözəlin başı simvolik mənada Osmanlı, qəlbi ərəb dünyasını, ciyərləri isə İrani göstərir. Onların hamısının bir-biri ilə əlaqəsi itib və özləri də həm quruluşunu dəyişib, həm də funksiyasını yerinə yetirə bilmir. Gözəlin bu xəstəliyinə dözməyən həkim özü Məcnun olur və ağıl xəstəlikləri xəstəxanasında ömrü sona çatır” (32, 24). Gözəlin, Leylayi-islamın başını Osmanlı kimi verən müəllif bununla Türkün islam aləmində əsas aparıcı, idarəedici funksiyaya malik olduğunu göstərmək istəmişdir.

Bu mərhələdə türk imic-obrazlarının yaradılmasında Hüseyn Cavid və Cəfər Cabbarlının yaradıcılığı xüsusilə fərqlənir. Əsrin başlanğıcının mürəkkəb şəraitini nəzərə alaraq türklük davasında türk imicinin formalaşması və təbliğinə onların yaradıcılığında önəmli yer ayrılmışdır.

Oğuz, Özdəmir, Uluğ bəy, Topal Teymur, Tuncər, Azər və b. Hüseyn Cavid yaradıcılığında məhz türk imicini təbliğ edən qəhrəmanlardır.

Cavidin elə qəhrəmanları var ki, onlar öz dilləri ilə türkün şanlı tarixi keçmişindən, onun mentalitetindən bəhs edir, türk olmağın qürurunu yaşayırlar. Bir sıra qəhrəmanları isə öz adlarından başlayan semantik funksiyayı davranışlarına köçürməklə türk millətinin ali keyfiyyətlərini təbliğ edirlər. Böyük mütəfəkkir 1915-ci ildə ermənilərin çar Rusiyasına arxalanaraq törətdikləri türk soyqırımından təsirlənərək “Anadolu hərbdələrinə yardım münasibətilə” yazdığı “Hərb və fəlakət” mənzuməsində xain, haqq itirən qövmlərin törətdiyi fəlakətdən bəhs edərəkən müəllif dili ilə türkün keçmiş şanlı tarixindən də söz açır:

Bir zamanlar şərəfli Turanın,  
O cihani gəyuri qavğanın



Qəhrəman, bərgüzidə evladı,  
Türklərin anlı-şanlı əcdadı  
Saldırıb titrətirdi yer yüzünü,  
Hökm edər, dinlətirdi hər sözünü... [10, 52].

Mənzumənin davamında artıq zamanın dəyişildiyini, fürsət axtaranların gücləndiyini, türklərə qarşı soyqırımını yürüdüldüyünü, milli kimliyimizə yönəlik təhlükənin mövcudluğunu anladan şair, marş üslubunda misralar daxil edir şeirinə:

Arqadaş, yoldaş! Ey vətəndaş, oyan!  
Yatma artıq, yetər... Dəyişdi zaman;  
Sıyrıılır, baq, yavaş-yavaş zülmət,  
Barı dan yıldızından al ibrət!  
... Qalq, oyan! Gör nə fikrə xadimsin?  
Kimlərin oğlusun? Nəsin? Kimsin?  
Sürünüb durma böylə, bir yüksəl!  
Bir düşün, gör beş-altı əsr əvvəl  
Nə idin? Şimdi neredəsin? Bu nə yə's? ... [10, 53-54].

Hüseyn Cavid türk milətinin və fətehlərinin tarixinə gediş edərək ümumtürk imicini təqdim edir, söndürülməyə cəhd edilən alovu yenidən oyatmağa çalışır. XX əsrin başlanğıcında türklərin qarşılaşdığı fəlakətlərlə əlaqədar olaraq bu ideya şairin yaradıcılığında ardıcıl bir xətt kimi davam edir.

“Qoca türkün vəsiyyəti” şeirində yenə də şair türkün müsbət tarixi imicini yaratmışdır. Bu şeirlərdə obraz kütləvilik funksiyasını icra edir və ümumiyyətlə türkü bildirir.

Qoca türk yeni nəsillərin unutmamalı və yaşatmalı olduğu xüsusiyyətləri genetik kod kimi təqdim edir:

Arslan kibi cəsur olun, fəqət haqsız çıqmayın,  
Haqsızlığa qarşı qoyun, bıraqmayın şımarsın.  
Zalımları, cəlladları çeynəyin, hiç qorqmayın,  
Türk milləti, görülməmiş, boyun büksün, yalvarsın.

\* \* \*

Baq! Şu yanda gülümsüyən yeni doğmuş ay nədir?  
Şəfəqlərin doğurduğu bir qızıdır ki, hər yerdə  
Türk adını elan için bir səmavi aynədir,  
İştə! Bizim tariximiz... həm yerdə, həm göylərdə.

\* \* \*

... Namus, vicdan insanlarda iki böyük qanatdır,  
Onlar ilə Adəm oğlu yüksək göylərdən aşar.  
Namus, vicdan bizlər için daimi bir həyatdır,  
Türk eli həp o hiss için doğmuş, onunla yaşar.

\* \* \*

Bir millətin tarixidir kökü, yurdu, yuvası,  
Tarixiniz baş ucundan hərgiz əskik olmasın.  
“Altay” dağı, “Makan” çölü, həm də “Yasın” ovası”,  
Birər aydın səhifədir, hər türk gərək anlasın...

[10, 127-128].

Türkün – Azərin tarixi missiyası və istilalar, Birinci Dünya Müharibəsi, bolşevik inqilabı ilə əlaqədar qarşılaşdığı çətinlikləri qəhrəmanın dili ilə Hüseyn Cavid “Azər” poemasının başlanğıcında belə təqdim edir:

Mən yetişdim atəşlə su

Öpüşdüyü bir ölkədən,

İzliyir kən sevgi yolu

Acı duydum hər kölgədən... [ 10, 149].

Adı ilə tarixi və milləti təlmih edən obrazlar vasitəsilə türk millətinə, eləcə də bəşəriyyətə içində olduğu fəlakət girdabından qurtarmağın yollarını göstərməyə, ayıq olmağa çağırır. Türk əxlaqı və milli dəyərlərini ümuminsani keyfiyyətlərlə, bəşəri humanizmlə əlaqələndirir. Bu obrazlar - Oğuz, Özdəmir, Uluğ bəy, Topal Teymur, Tuncər və b. cəsur və geniş qəlbli, mədəniyyətə, insanlığa sevgi ilə yanaşmanı milli kimliklərinin əsas prinsipləri kimi qəbul edən insanlardır.

“Şeyx Sənan”ın əsas obrazlarından olan və müəllifin əşxas qismində “iki gürbüz dəliqanlı” kimi tanıtdığı Oğuz və Özdəmir öz davranışları və cəsurluqları ilə başqalarına nümunədirlər. Dramaturq bu qəhrəmanların üstün keyfiyyətlərini əsərə daxil etdiyi digər iki gəncə - “şıq dəliqanlı” epiteti ilə təqdim etdiyi Anton və Simonun davranışı ilə qarşılaşdırmada açır. Qarşılaşdırma elə obrazlar haqda ötürülən ilk informasiyadan – əşxasdakı təqdimatdan başlayır. Oğuz və Özdəmir “gurbüz” (qüvvətli, cəsur sağlam) gənclərdir. Anton və Simon isə fərqləndirici cəhəti onların “şıq”lığıdır [11, 100]. Şıq - gözəl, modaya uyğun geyinmiş olan insanlar haqda işlənən bir epitetdir. Əşxasda bu iki təyindən əlavə, bir də obrazların adlarında milli kimlik fərqliliyinə aid olan informasiya da ötürülür. Oğuz və Özdəmir etimologiyasına görə türk mənşəli olub, obrazların milli mənsubiyyətini də bildirir. Oğuz həm türk tayfalarının böyük bir qrupunun, həm də Oğuz Xaqanın adından alınmışdır. Özdəmir isə əsil dəmir, möhkəm mənasındadır. Oğuz və Özdəmir adlarına uyğun hərəkətləri ilə yadda qalırlar. Anton və Simon isə eşqə, insana münasibətlərində çox cılız görünürlər. Özdəmir və Oğuz adlarının etimologiyasına uyğun xarakter nümayiş etdirsələr də, Anton (gürcü savaşı, lider) [2], Simon (simon-İngilis mənşəlidir; tanrı duydu [17], Anton və Simon hər biri ayrı-ayrılıqda Şeyx Sənana sui-qəsd hazırlayırlar) və Şeyx Sənanı xaincə qətlə yetirmək üçün Simonla əlbir olan Serqo (gürcü mənşəli olub yüksək, ali mənasını bildirir) [26] yüksək keyfiyyət məzmununu yalnız adlarında saxlamışlar.

“Uçurum” faciəsindəki Uluğ bəy əsərdə bir o qədər də görünməsə, insanlara doğru yolu göstərən müdrük türkdür. Fabulada, hadisələrin ardıcılığında faciə Göyərçinə, çilğincasına onu itiləyən Cəlalın kobud təkanı ilə qucağından düşüb həyatını itirən körpə Mənəkşəsinə şamil olunsa da, gerçək faciənin

və konfliktin müəyyənləşməsinə Uluğ bəyin çıxışları yön verir. Uluğ bəyin aşağıdakı çıxışı əsərdə qoyulan problemin və konfliktin nəticələnməsi baxımından müəllif mövqeyini ifadə edir və milli kimliyin qorunmasına bir çağırış kimi səslənir:

Qəhrəman Oğuzların,  
Böyük Ərtoğrolların  
Sarsılmaz xələfləri  
Şimdi hər sapqın, azğın...  
Avropadan fəzilət,  
Himmət, ciddiyyət, vüqar  
Dururkən yalnız çürük  
Bir züppəlik aldılar [11, 340].

Dramaturqun Uluğ bəy obrazını az göstərən, əsas funksionerinin onun üzərinə yükləməsi adın semantikasını və etimologiyasını ilə əlaqəlidir. Semantikasına görə uluğ – böyük, ulu, hörmətli mənasındadır. Uluğ bəy həm də türk tarixində seçilən yeri olan mütəfəkkirlərdən birinin adıdır. Tarixi şəxsiyyət kimi Uluğ bəy Teymurilər imperatorluğunun dördüncü hökmdarıdır. Bəzi mənbələrdə Azərbaycanda, bəzilərdə isə Sultaniyyədə (Osmanlı ərazisində Bursaya aid bir bölgə) doğulduğu qeyd olunur. Əmir Teymurun nəvəsidir. Atasını Şahrux tərəfindən Xorasan, Məvərinəhr əyalətlərinə hakimi təyin edilmiş, Şahruxun ölümündən sonra isə onun taxtına keçmiş və ədalətli hakim, görkəmli alim kimi tanınmışdır. Mədrəsələr, kitabxanalar, rəsədxana qurucusu kimi tanınan Uluğ bəy astronomiya və riyaziyyatın inkişafına əsərləri ilə töhfələr vermişdir [bax: 39; 40]. Uluğ bəyin ulu, mütəfəkkir türklərdən biri olduğunu bilən Hüseyin Cavid türk milli kimliyinin, əxlaqi dəyərlərinin qoruyuculuğu yolunda mübariz, fəlsəfi fikirlər söyləyən qəhrəmanını da məhz onun adı ilə adlandırmışdır.

Cavidin əsərlərində həm yol göstərən, həm də zamana uyğun olaraq yolunu itirən, çaşqınlıq içində olan türk obrazları

diqqət çəkir. Böyük dramaturq şovinst mövqedən çıxış edib, milləti ideallaşdırmır; onun yaxşısını və pisini göstərməyə çəkinmir. Cavidin yaradıcılığında fərqudə olmadan yolunu itirən türk obrazları içərisində ən önəmli yeri “Uçurum”dakı Cəlal, “İblis” əsərindəki Arif, “Topal Teymur”dakı İldırım Bəyazid tutur. Lakin bu araşdırmada qoyulan problemlə əlaqədar milli imic, kimlik və mənəvi dəyərlər daşıyıcısı olan obrazlara daha çox yer verilmişdir.

Milli kimliyin təlqini, oyanışı və qorunub saxlanması istiqamətində Hüseyn Cavid tarixə etdiyi ekskurslarda ən yadda qalan obrazı Topal Teymurdur. Topal Teymur öz yürüşləri, fəthliyi ilə türk tarixinin keşməkeşlərini simvollaşdırır.

Dramaturq türk tarixinə gedişlə böyük türk fəthi Teymurun qələbə və yanlışlıqlarını təqdim edir; onun kimi cəsur, ədalətli olmağa, lakin əsil düşmən hədəfini doğru seçməyə səsləyir. Bu əsərin dövrlə bağlı bir mətnaltı mənası da türk qövmünü yeni fəlakətlər qarşısında birliyə səsləməkdir; bu işdə kor və topallıq uduzmaqdır.

Böyük məqsədlər uğrunda saysız-hesabsız qanlar tökən Teymur, heç də insani duyğulardan məhrum deyil. Əsərin ilk remarkasında Teymurun tutduğu ölkələrə aid əşyalarla süslənmiş salon təsvir olunur. Ortaqda qızıl sütunlar, dörd tərəfdə isə gümüş qartallar var. Qartal hücumçunun, əcdad ruhunun, qızıl sütunlar isə dayağı təminatlı hakimiyyətin və genişlənmiş türk hakimiyyətinin rəmzidir. “Görüləcək mənzərələrin ən gözəli hər bə və qalibiyyət səhnələridir” qənaətində olan Teymur öz hakimiyyətinə dəxli olan heç nəyi nəzərdən qaçırmır.

Xalqı qılınc yox, nüfuzla idarə etmək tərəfdarı olan əmir “ixtiyar bir köylünün qırbacla döyülməsini” “heyvət və şiddət”lə qarşılayır, mərhəməti də siyasətlə bağlayır: “... əhalini incidən bir hakim yavrusunu parçalayan bir heyvan qadar şüursuzdur... Əvət, qırbacı qadar nüfuz və iradəsi olmayan bir

hakim hökumət naminə ən çirkin və silinməz bir ləkədir” [12, 258]. “...Əvət, mən bu nəhayətsiz ölkələri gah tədbir və siyasətlə, gah sülh və məhəbbətlə, gah təhdid və şiddətlə, gah əfv və mülayimətlə idarə etmək istərim” [12, 262]. O, dünyaya poetik bir hissiyyatla bağlı olan şair Kirmaniyə hörmətlə yanaşır. Şairdəki ali keyfiyyətləri görür və qiymətləndirir, lakin insan cəmiyyətinin belə yıldızlardan daha çox “yarasalardan” ibarət olduğunu söyləyir. O, “ikiayaqlı həşərat”, “səfil bir şey” adlandırdığı insanların “pas tutmuş könüllərini yumaq üçün” öz qılıncını əsas vasitə hesab edir.

Teymur mədəniyyəti yüksək qiymətləndirir, türk övladının tərəqqisi üçün əlindən gələni əsirgəmir: “...məmləkətimiz arslanlar yurdu, qartallar yuvası olaraq qalmamalı. Bəlkə də, dünyada ən parlaq maarif və mədəniyyət ocağı, ən zəngin sənaye və ticarət mərkəzi olmalıdır. Əvət, qoy düşmənlərimiz görsünlər ki, türk övladı yalnız basıb-kəsməkdən deyil, yaşamaq və yaşatmaqdan da zövq alır. Yalnız yaxıb-yıxmaq deyil, yapmaq və yaratmaq ola bilir. Bununla bərabər, yapıqlarımız heç bir şey deyil. Bu, yalnız mədəniyyətə doğru bir addım, gələcək üçün bir başlanğıcdır...” [12, 265].

Teymurun yürüşlərində əsas məqsədi “dilləri başqa, ürəkləri daha başqa” olan avropalılar qarşısında yenilməz bir Türk dövləti yaratmaqdır. Bu siyasətə mane olan Türk hökmdarlarının da üstünə qoşun yeritməkdən çəkinmir. Evləndiyi serb qızının təsiri ilə yabançı təsirlərə uyaraq məmləkətinin qapısını türk düşmənlərinin üzünə açan Yıldırımın sadələvhlyüyü və xeyirxahlığı əslində xalqını daha böyük fəlakətlərə sürükləyir. Təsadüfi deyil ki, Teymur onun üzərinə hücumu keçən zaman Yıldırımın əsas müdafiəçiləri serblər və rumlar olur. Ona görə də Yıldırımın məğlubiyətinə oxucu bir o qədər də təəssüf etmir. Yıldırım satqın yox, saf qəlblə bir hökmdardır. Hakimiyyətə isə saf qəlbədən daha çox idarəçilik məharəti və siyasət la-

zımdır. Bu mənada Teymur Yıldırımla müqayisədə türk xalqına qarşı daha mərhəmətli və daha xeyirxahdır.

Hökmdar mərhəməti isə, yeri gələndə, ədalət naminə qədərliyə da yol açdığı üçün fəlakətdən ayrı mümkün deyil. Bunu müəllif Teymurun etirafı kimi səsləndirir: “...Əgər dünyanın zərrə qadar qiyməti olsaydı, yığın-yığın insanlara, ucu-bucağı yox məmləkətlərə... sənin kimi bir kor, bənim kimi bir topal müsəllət olmazdı” [12, 302]. Bu etiraf bir tərəfdən dramaturqun Teymur imicinə xələl gətirməmək məqsədinə xidmət edir, digər tərəfdənsə müəllif mövqeyinin, qənaətinin ifadəsi kimi səslənir.

“Topal Teymur”da qəhrəmanını tarixi səhvlərilə birgə təqdim edib, onun təcrübəsindən dərs almaq üçün oxucularını düşünməyə səsləyən Cavid, finalda qəhrəmanından ayrılarkən onu müdriklik zirvəsində saxlayır.

Onun türk müdriki, yol göstərən qəhrəmanı kimi “İblisin intiqamı” əsərindəki Tuncər də yadda qalandır. Müəllif Tuncərin milli kimliyi haqda hər hansı bir məlumat vermir. Lakin adın etimologiyası və semantikasını obrazın milli kimliyini təyin etməyə yol açır. Burada dramaturqun başqa bir təqdimat şəkli də diqqəti çəkir. Əşxas qismində “Tuncər-tunc geyimli qəhrəman (Spartak qiyafətli)” [13, 144] olaraq tanındılır. Ad öz semantik tərkibinə görə türk mənşəlidir, bəs nədən o, Spartak qiyafətlidir? – sualı yaranır. Spartak, tarixdən məlumdur ki, e.ə. 73-71-ci illərdə Romada qulların üsyanına başçılıq etmiş tanınmış qəhrəmandır. O, əslən Frakyadan (lat. Thracia – T.M.) əsir düşmüş bir quldur. Qaynaqlardan alınan məlumatlara görə bu “...bölgədə (Trakyada - T.M.) türk varlığının Balkanlara m.ö. II yüzillikdə yerləşən iskit türklərinin və Orta Asiyadan Qərbə köç edən qövmlərin gəlişiylə başladığı məlumdur” [34]. Qəhrəmanın adı, geyimi və tarixi məlumatların birləşdirilməsi əsasında belə qənaətə gələ bilərik ki, H.Cavid bu qədim dünya qəhrəmanının türk mənşəli olma ehtimalına eyham etmişdir. Tun-

cər üz-üzə gələn, dünyanı fəlakətə sürükləyən qruplaşmaların qarşısında dura biləcək bir obrazdır, o daim Sima-Sülh pərisi ilə birlikdədir. Onu bir xalqı, milləti yox, dünyanın xilasını düşündürür. H.Cavid öz millətini bu cür davranmağa, dünyanı sevməyə və qorumağa qadir olmağa çağırır.

Cəfər Cabbarlı türk imicini tarixi əsərlərində, əsasən də “Trablis müharibəsi” (“Ulduz”) [6, 123-157], “Ədirnənin fəthi” [6,157-196], və “Od gəlini” [6, 290-357] əsərlərində gerçək şəxsiyyətlərin bədiiləşmiş obrazları vasitəsi ilə yaradır. Onun istər qədim tarixdən, ərəb işğalı dövründən götürdüyü Elxan (“Od gəlini”), eləcə də müasir tarixdən aldığı Osmanlı dövlətinin qoruyucuları, fədakar türk igidləri (“Ədirnənin fəthi”, “Trablis müharibəsi”) öz cəsarətləri, fədakarlıqları və igidlikləri, eyni zamanda milli kimliklərini qorumaq uğrunda apardıqları mübarizə ilə insanda qürur hissi oyadırlar.

XX əsrin əvvəlində türkçülüynün bir ideologiya kimi inkişafı, Birinci Dünya müharibəsi öncəsi və müharibə illərində Türkiyə torpaqlarında gedən savaşlar Yaxın Şərq, eləcə də Qafqaz türklərinin ölüm-qalım mübarizəsində ümid axtaran gözləri bu torpaqlarda yaşanan proseslərə tikmişdi. Cəfər Cabbarlının “Trablis müharibəsi” və “Ədirnənin fəthi” əsərləri döyüşlərdə gerçəklən qəhrəmanlıqların təbliği və təlqini baxımından ədəbiyyatımızın cavab reaksiyasını əks etdirir. Bu dramların Ramiz, Ənvər Paşa kimi qəhrəmanların və onlarla bir sırada vuruşan türk igidlərinin obrazları cəsur, mübariz, vətənpərvər türk imicini müvəffəqiyyətlə qoruyub, təmsil edirlər.

C.Cabbarlının “Ədirnə fəthi” əsərindəki Mustafa obrazı öz çıxışları və nitqləri ilə Atatürkə çox yaxındır. Tarixi şəxsiyyət kimi hələ tam formalaşmamış, lakin İkinci Balkan savaşlarında, Çanaqqala döyüşlərində şöhrət qazanmış Mustafa Kamal artıq yavaş-yavaş həm də bədii qəhrəmana çevrilməkdə idi. O döyüşlər xalqın özünəgüvən və qürur hissini yenidən



qaytardığı üçün qəhrəmanlar sevilir və təbliğ olunurdu. Osmanlı torpağında baş verənlərin əks-sədası çarizm müstəmləkəçiliyində yaşayan türk xalqlarının da ümidlərini alovlandırır və qəhrəmanların, türk ordusunun qələbəsi onları da qürurlandırır. Bədiiləşdirmə kontekstində olsa da, Azərbaycan dramaturgiyasında, xüsusən də C.Cabbarlının adı çəkilən əsərində Atatürkə müraciət haqda mülahizələri mətndən çıxış edərək əsaslandırmaq olar. Bu halda, Atatürk obrazının dram əsərində yaradılmasında ilkinlik Türkiyə dramaturqu Münir Hayrı Egelinin əsərindən daha önə keçir. (Atatürkün bir qəhrəman kimi əbiyyatda obrazlaşması haqda araşdırmalarda ilk nəzm əsərinin M.E.Yurdakula – “Ordunun dastanı” mənzuməsi, nəsrin Üryanizadə Ali Vahidə – “Çanaqqala cəbhəsində duyub düşündüklərim” aid olduğu bildirilir. Əldə olan ilk dram əsəri mətni kimi Münir Hayrı Egelinin yazdığı “Bay Öndər” (1932) əsəri göstərilir.) C.Cabbarlının 1917-ci ildə yazılan bu əsəri Osmanlı dövlətinin Ədirnə uğrunda savaşına həsr olunmuşdur. Birinci balkan savaşlarında Ədirnəni itirən Osmanlı dövləti İkinci Balkan savaşlarında Ədirnəni geri alır. Ənvər paşanın komandanlığı ilə gedən bu döyüşlər və qələbə təkcə Osmanlı dövlətində yox, bütün türk xalqları arasında yüksək əhval-ruhiyyə, milli mübarizəyə inam yaratdı. Mustafa Kamal Paşanın da qəhrəmanlığı əsas İkinci Balkan savaşlarından sonra öz təsdiqini tapdı. Birinci Balkan savaşlarında iştirak etməyən Mustafa Kamal Paşa İkinci Balkan savaşlarına Bolayır Kolordusu Kurmay başkanı kimi vəzifəsinə gətirildi və itirilən bir sıra torpaqların geri alınmasında əsas rol oynadı. C.Cabbarlının “Ədirnə fəthi” pyesində Mustafa Ədirnə uğrunda igidliklə vuruşan igid bir komandan kimi təqdim olunur. Əsərdə adı keçən başqa tarixi şəxsiyyətlərlə bir sırada Mustafanın təqdimi, Trablis və Ədirnə savaşlarında Mustafa Kamalın həqiqi iştirakı və göstərdiyi tarixi şücaətlər bu obrazın Atatürkü əks etdirməsi ehtimalını güclən-

dirir. C.Cabbarlının əsəri yazarkən gəncliyi və hələ bədii yaradıcılıq yollarında yeni uğurlar qazanması, Mustafa paşanın döyüş şücaətləri haqda məlumatlar yayılsa da, onun haqqında hələ dolğun təsəvvürün formalaşmaması hadisələrin təqdimatında bir sıra nizamsızlığa və qeyri-ardıcılığa yol açmışdır. Qəhrəmanlığı, məğlubiyyəti qəbul etməməsi, insanları dalınca aparma qabiliyyəti, yoldaşları ilə danışıqda səsləndirdiyi fikirlər bu obrazda Mustafa Kamal Paşanın cizgilərini göstərir. Eyni zamanda, əsərdə iştirak edən tarixi şəxsiyyətlər və onlarla birlikdə Atatürkün döyüş cəbhələrində olması fikrimizin əsaslılığına bir daha inam yaradır.

Qeyd edək ki, Cabbarlının əsəri yazdığı vaxt artıq Çanaqqala döyüşləri də böyük zəfər kimi tarixə düşmüşdü və bu tarixin gerçəkləşməsində də əsas rolunu oynayan şəxsiyyətlərdən biri məhz Mustafa Kamal paşa idi.

### **Sovet hakimiyyəti illərində Azərbaycan ədəbiyyatında milli kimliyin ifadə yolları**

Sovet hakimiyyətinin qələbəsindən, xüsusən repressiya illərindən sonra, milli kimlik ifadəsində ciddi çətinliklər meydana çıxdı. Çünki repressiyanın əsas səbəblərindən biri yazıçıların öz milli kimliklərini qabartmaları və yaşatma, inkişaf etdirmə istəkləri ilə bağlı idi. Sənətkarlar üçün vətəncilik və tarixi keçmişin şanlı səhifələri milli kimliyi də əhatə edən bir sevgi və qürur mənbəyinə çevrildi. Səməd Vurğunun “Azərbaycan” şeirini dinləyən təkə Vətəninin gözəlliyindən məmnunluq duymur, həm də öz xalqını, millətini görür bu coğrafiyada; Azərbaycan və azərbaycanlı birgə canlanır təsəvvürdə. Bundan əlavə, tarixi şəxsiyyətlərin yeni kontekstdə dəyərləndirilməsi də milli kimliyin qorunub saxlanması məsələsinə yardımçı olur; bir tərəfdən böyük şəxsiyyətlərin həyatı örnək alınır, digər tərəfdənsə, onların mənsub olduğu millətin təmsilçisi olmağın qüruru oyanır oxucuda. Nizaminin, Vaqifin, Koroğlunun, Nəsiminin, Qaçaq

Nəbinin, Seyid Əzimin, Sabirin və b. surətlərinin ədəbiyyata və sənətə gətirilməsi heç də təsadüf nəticəsi deyildi. Bu, milli kimliyi qoruyub saxlamaq, oxucunu özgələşmədən qorumaq, onun şüuraltına, yaddaş qatlarına milli qürur təlqin etmək üçün müraciət edilən üsullardan biri idi.

Bu illərdə milli kimlik ifadəsində istifadə olunan əsas və ən təsirli üsullardan biri də digər türk xalqlarının həyatından obraz və qəhrəmanlar seçmək, onların da bizdən olmasına eyham və işarələr vurmaq idi. Sənətkarlarımız bu yolla türk birliyinin yaranmasına ümid oyatmağa, türk sevgisinə və türklərin siyasi rejim tərəfindən qarşılaşdığı “parçala, hökm sür...” siyasətinin ifşasına xidmət ediblər.

Bunun üçün şair və yazıçılar ya başqa bir türk şəxsiyyətinə öz sevgilərini bildirmiş və ya simvolik yolla gizli ismarıclar göndərmişlər. Nümunə üçün aşağıdakı örnəkləri təqdim edirik.

Səməd Vurğun Musa Cəlilə həsr etdiyi şeirində Türkün, tatarın doğma qardaşının igidliyindən duyduğu qüruru tərənnüm edir:

Mənim şair dostum, şair qardaşım!  
Vüqarın böyükdür uca dağ kimi.  
Sənin hünərinlə mənim də başım  
Ucaldı göylərə bir bayraq kimi...

Neçə sərhəd aşır, el gəzir şeir,  
Yurd salır neçə min ürəkdə, canda.  
Sənə oğlum deyir, öz balam deyir,  
Mənim ana yurdum Azərbaycan da! [25, 223].

Hər iki bəndin ikinci beytinə nəzər salsaq, böyük şairimizin təlqin etmək istədiyi ideal açıq şəkildə üzə çıxar – şairimiz tatar qardaşınının göstərdiyi qəhrəmanlıqdan baş ucalığı yaşayır, onunla birlik bayrağı qaldırır, təkcə müəllif yox, Azərbaycan bu sevgiyə qoşulur...

Bəxtiyar Vahabzadə türkün igidliyini, dürüstlüyünü, qəhrəmanlığını və qarşılaşdığı çətinlikləri SSRİ üçün döyüşüb qurban gedən, lakin ata-anası öz yurdundan çıxarılan Kırım türkü Əmətxana həsr etdiyi şeirində göstərir:

Sənin ana torpağında özünə yox,  
Təkcə sənin heykəlinə yer verdilər.  
Sənə sənin qan bahanı göstərdilər.  
... Dedilər ki, biz sevirik Əmətxanı:  
Demədilər: Bu igidi yetişdirən  
Millət hanı?  
... Düşünə cüt ulduz taxıb dedilər ki:  
“Öz millətin sənə yaddır.  
Atan da biz, anan da biz.  
Dedilər ki, sən yaxşısan,  
Atan da pis, anan da pis...” [4, 112].

Şair Əmətxanın başına gətirilənlərə irticacı sovet rejiminin milli özgələşdirmə, əslindən uzaqlaşdırma siyasətini ifşa edir. Bu siyasətə etiraz üçün tatar qardaşını seçməklə özünün milli davasını da ifadə edir; tatarlara qarşı yürüdülmən siyasəti, eyni zamanda özünün assimliyası kimi qəbul etməsidir ki, şeirdə bu qədər yangı var.

Sovet rejiminin ciddi nəzarət dövründə ümumtürk birliyi idealını təlqin etmək üçün şair və yazıçılarımız simvolik üsullardan da istifadə edirdilər.

Aslan Aslanov “Lalələr” şeirində (Telman Hacıyevin bəstələdiyi mahnını Rəşid Behbudov ifa etdikdən sonra şeir dillər əzbəri olub) müəyyən çağırışlarla alleqorik üsulla Türk-İslam ordusuna sevgisini bildirir [9], əsgərlərin vaxtilə qardaşlarını tək qoymayıb, öz canları və qanları bahasına Azərbaycana gəlib döyüşmələrini xəyalından keçirir və bu xilaskar gəlişin həsrətini çəkir:

Yazın əvvəlində, Gəncə çölündə,  
Çıxıbdır yenə də dizə lalələr,  
Yağışdan islanmış ləçəklərini  
Səriblər çəmənə, düzə lalələr...

Xəyalımdan nələr, gəlib nə keçər  
Yaz gələr ellərə durnalar köçər  
Bulaqlar samavar, ağ daşlar şəkər  
Bənzəyir çəməndə közə lalələr...

Meylim üzündəki qara xaldadır,  
Hicranın əlacı ilk vüsaldadır  
Nə vaxtdır Bakının gözü yoldadır,  
Bir qonaq gələsiz bizə lalələr...

Şeirin bu məqsədlə yazılması haqda əldə hər hansı bir sənəd olmasa da, şairin istifadə etdiyi ifadələrlə lalələr türk bayraqlı xilaskar türk əsgəri obrazının yaranmasına yol açır. A.Aslanov bu şeiri yazdığı illərdə Gəncə şəhəri xalqımızın cəlladlarından birinin – Kirovun adını daşıyırdı, Kirovabad idi. Şair isə üsyankar formada Gəncə düzü yazır. Yaşıl çəməndəki köz rəng assosiasiyasında Türk ordusunun qırmızı və yaşıl bayrağını, ondan medallara, epoletlərə yansıyan simvolikanı xatırladır; xəyaldan söz açması, durnaların köçünün qayıtmasını arzulaması oxucunu uzağa gedənlərin yolunu gözləyənlərin intizarına qoşur. Son bənddəki qara xal, gözü yolda olan Bakının vüsəl arzusu (nəzərə alsaq ki, Bakı ilə Gəncənin arası bir o qədər də uzaq deyil və hər ikisində lalələr eyni vaxtda açır), Aslanovun başqa şeirlərində də laləyə olan müraciətlərdə kod məzmununun müşahidə olunması şeirinin məhz yuxarıda söylənən mənada qavranmasının doğru qənaət olmasına əsas verir.

Tofiq Bayram opera müğənnisi Sövda Aydana həsr etdiyi şeirində ilk baxışda türk qızının gözəlliyini vəsf edir, gözəl bir xanımın imicini canlandırır. Lakin simvolik yolla türkün bir-

birindən uzaq qalmasını qaranlığa bənzədir və o zamanlar yeganə müstəqil türk dövləti olan Türkiyənin bu qaranlığa bir aydınlıq gətirəcəyinə ümid bəsləyir:

Bir cüt qara göz görmüşəm, zülmətdən qara  
Qaralığı işıq saçır qaranlıqlara  
Bir cüt qara göz görmüşəm, o gözlər nədir,  
Bəlkə Qara dənizdən iki qətrədir... [36, 56].

Şeirinin davamında şairin ustad müğənnimiz Bülbülü yad etməsi, onu Sövda Aydanla birlikdə səhnədə görmək istəyi assosiativ yolla xəyalımızda gül-bülbül, aşıq-məşuq modelini, eyni zamanda Koroğlu-Nigar birliyini canlandırır və ürəkdə həsrət yanğısı oyadır. Təsadüfi deyil ki, bu şeirə görə Tofiq Bayram Sovet rejiminin ciddi təqiblərinə məruz qalmışdır [19].

Yuxarıdakı misralardan da görüldüyü kimi, türk gözəlinin qara gözlərində Qara dənizi görən şair, o qaralığın müstəqilliyimizi əlimizdən alan Sovet zülmətinə işıq sala biləcəyinə ümidlənir; istər-istəməz yadımıza böyük Əhməd Cavadın Qara dəniz və Türk bayrağını birlikdə rəsmələşdirdiyi “Çırpınırdım, Qara dəniz, baxıb Türkün bayrağına...” misrası düşür.

### **Postsovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında türk imici ilə milli kimliyin ifadəsi problemi**

Sovet imperiyasının dağılmasından sonra milli dövlət quruculuğunun başlanması ədəbiyyatda da öz təsirini göstərdi. Milli kimlik arayışları gücləndi. Dövlət siyasətinin əsasında azərbaycançılıq ideologiyası dayanan müstəqil Azərbaycanda tarixin yenidən dəyərləndirilməsi prosesi gerçəkləşdi. Bu vaxta qədər gizli tutulan tarixi faktlar, abidələr, ədəbi qaynaqlar işıq üzə görməyə başladı. Bütün bunlar istər-istəməz bədii yaradıcılığa, incəsənətə də öz təsirini göstərdi.

Azərbaycan tarixini ümumtürk tarixindən ayırmadan təqdim etmək son vaxtlar tarixi əsərlər yaradıcılığında öncüllük qazanmış Yunus Oğuzun yaradıcılığı timsalında özünü daha aydın

biruzə verir. O, keçmiş tarixi müasir dövrlə birləşdirir – türk fəthlərindən, hökmdarlarından başlayaraq Qarabağ döyüşlərinin qəhrəmanlarını bir şəcərədə birləşdirir. Eyni zamanda, türk coğrafiyasının və tarixinin fərqli məkan və zamanlarından qəhrəmanlar seçərək milli tarix və kimlik anlayışı haqda təsəvvür formalaşdırır. Onun “Atilla”, “Sultan Alp Arslan”, “Atabəy Eldəniz”, “Təhmasib şah”, “Nadir şah”, “Ovçu” və b. əsərləri bu tablolu əks etdirən tünd-açıq rənglərlə çəkilmiş nəhəng bir mənzərəni canlandırır, müstəqillik və azərbaycançılığın varoluşunu birlik və bütövlükdə görür. Adı çəkilən əsərlər təkcə tarix yox, həm də milli kimliyin arayışı, təbliği və təlqininə həsr olunub.

Postsovet dövründə türk imicini fərqli türk xalqlarının tarixinə və həyatına aid obrazlar yaratmaqla əks etdirən yaradıcılıq nümunələrinə müraciət ənənəsi yenə də davam etdirildi. Bu obrazlar bir daha ədəbiyyatın strateji hədəflərində öz fəal yerini tutdu. Perestroyka illərində və daha sonra milli oyanışla əlaqədar ədəbiyyatda türklük davası genişləndi və milli kimlik təbliğində türk imicini əks etdirən obrazlar yaratmaq da yaradıcılığın əsas məqsədləri sırasına daxil oldu. Rəssam Faiq Abdullayevin “Nuru Paşa” rəsm əsəri, N.Həsənzadənin “Nuru Paşa” poeması, “Salnamə” studiyasında istehsal olunan “Kazım Qarabəkir Paşa” filmi və Güllü Məmmədovanın “Kazım Qarabəkir əfsanəsi” romanı və b. Cəfər Cabbarlının Sovet hakimiyyətindən əvvəl başlanğıc verdiyi ənənənin Sovet hakimiyyətindən sonra vüsət götürüb davam etdirilməsidir.

Bu baxımdan Bəxtiyar Vahabzadə, Yusif Səmədoğlu və İsa Hüseynovun yaradıcılığı daha çox diqqət çəkir. Adı çəkilən şair və yazıçılarımız öz yaradıcılıqlarında müasir dünyada türk varlığının üz-üzə qaldığı problemlərlə bərabər daşdığı-mız genetik dəyərləri sahiblənməyi təlqin edirlər. Onların yazıçı kimi uğuru ondadır ki, yaratdıqları obrazlar özlərini görünən və görünməyən tərəfləri, genetik kodları ilə təqdim

edirlər. Bu isə oxucunu daha çox düşünməyə, özünü tanımağa, milli kimliyini dərkə vadar edir.

Postsovet ədəbiyyatında Azərbaycan nəsrinin yeni mərhələyə keçidini özündə əks etdirən Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü” [38] romanının əsas qəhrəmanlarından biri olan Tatar Temir öz yurdundan uzaqlaşdırılmış bir türkdür. Tatar Temir ona mənsub olan çox şeyi itirsə də, Tanrı ilə, Boz qurdla, ulduzla, işıqla genetik bağlılıqdadır. Yazıçı içib sərxoş olandan olana tatar mahnısı oxuyub ağlayan bu qəhrəmanın qəribə hallarını təqdim etməklə oxucunu da onun əbədi başlanğıca gedən ruh axarına salmaq, yaddaşı oyatmaq və dağılanları tənzimləmək istəyir. Yusif Səmədoğlunun Tatar Temiri birbaşa çağırışında Əmir Teymurun, geniş mənada isə tatarın, türkün gözən ruhudur. O özü də hiss etmədən fiziki və ruhi varlığı arasında gediş-gəlişdədir. Əsərin baş qəhrəmanlarının hamısı sonda ölsə də, Temir ölmür, yola çıxır, Baba Kahanı – müqəddəs məkanın, əcdad ruhunun qoruyucusunun partladılmaq planlarını heç kəs söyləməsə də onun ruhu duyur. Maddi və ruhi aləmi sonda təlatümlü formada qarışdırın yazıçı oxucusuna, tədqiqatçısına belə bir yozum üçün də yol açır – bəlkə elə yolunu azanları sonda cəzalandıran Baba kaha ilə bərabər həm də oyanan Tatar – Temir – Türk ruhudur?...

İstiqlal şairimiz Bəxtiyar Vahabzadə ulu türk millətinə mənsub olmasını fəxrlə bəyan edir:

Əslimi, nəslimi tanıyıram mən,  
Qarışıq deyiləm, özümdən hürkəm.  
Sən kimsən, sən nəsən, özün bilərsən,  
Mən ilk qaynağımdan türk oğlu türkəm! [5].

İsa Hüseynov milli kimlik probleminə başqa bir rakursdan nəzər salır. Onun yaradıcılığında “İdeal” romanından başlayaraq uzun müddət davam edən milli kimlik arayışı “GurÜn” romanında aydın bir modeldə formalaşdırılıb təqdim edilir. Müəllif



romanında magik realist metodla bütün dünya xalqlarının Türkdən yarandığını, lakin öz əslindən uzaq düşdüyünü göstərir:

“ÜnƏs idin, cəmi kainatın – on səkkiz min Aləmin sahibi idin, əbədi idin sən, ey ÜnƏsliyindən – Yaradan Ünlüyündən tərrik düşmüş Türkün! “Qrek” – GurAğım da tərrikdir” – Türkdür, “Fars” – EvƏrƏsim də, “Ərəb” – ƏrEvim də, EyOd – “Yəhud”um da, ƏrÜz- “Rus”um da, ƏlMən – “Alman”ım, OdEy ƏlƏsim – “Doyliçim” də, BirOd – “Brit”im, ÜnOdƏlƏsim – “İngilis”im də tərrikdir – Türkdür. OdƏr – AzƏrimin indiki ən yaxın qonşuları “Gürcü”dən, “Hay” – “Erməni”dən, “Ləzgi”dən başlamış, “Yaponiya”nın, “Çin”in, “Hindistan”ın, “Afrika”nın, “Amerika”nın ən qədim sakinlərinə qədər “Yer” üzündə ən kiçik “etnik qrup”lara qədər, hamısı OdƏr ikən tərrikdir – Türkdür...” [16, 158]. Bu cür yanaşma, müasir anlamda dəyərləndirsək həm də multikultural səciyyə daşıyır.

Müəllif dünyanın yaradılışı, əslini, ilkinliyi, başlanğıcı unutmamağa çağırır; dinlərdə insan yaradılışı bir ailədən başlayır – bu, dini humanizmə təkan verən bir dünyagörüşüdür. Daha sonra, dinlə bağlı birliklərin üzvlərinin bir-biri ilə din qardaşlığı ideyası inkişaf etdirilsə də, kafirlik anlayışının izahı birmənalı izah olunmur və ən böyük günah Allahın təkliyinə şəriq qoşmaq sayılır. Beləliklə, ayrılan dinlər özləri də digər dinlərdən olanların da qardaşlığını qəbul edir. Təriqətlərin də, bəşəriyyətə və insanlığa yanaşmasında bu model önəm qazınır. Bu mənada İsa Hüseynov तरीqətlərdə olan dini yanaşmanı özünün milli yanaşması ilə imitasiya edir və bütün millətlərə qarşı düşmənçilik yox, doğmalığ, sevgi hissi aşılayır. İsa Hüseynovun bu dəyərləndirməsi həm də qlobal dəyərləndirmədir. Bir millət kimi özünün varlığını təsdiq etməyin qloballaşdırılmış modelini cızır yazıçı. Bu modelin cızılma ideyasını doğuran əsas səbəblərdən biri də elə qloballaşma proseslərinin doğurduğu psixoloji ovqatdır.

## Nəticə

- Bir millətin həyatda qalması, yaşaması üçün apardığı davada öz dəyərlərini qoruması və tanıtması mühüm şərtidir;

- Özünü tanıtmağın və yaşatmağın əsas yollarından biri də milli imicin qorunması, inkişaf etdirilməsidir;

- Azərbaycan ədəbiyyatının ustad şəxsiyyətləri dünya xalqlarına sevgi və sayqı ilə yanaşmış, eyni zamanda, öz milli kimlikləri ilə qürur duymuşlar;

- Divan ədəbiyyatında türk simvolik mənada pəri-peykər, Allahın nurunu əks etdirən, ictimai-real məzmununda isə yolgöstərən müdrik və dünyaya ədalət yayan fatehdir ;

- XIX əsrin sonu - XX əsrin başlanğıcından başlayaraq Azərbaycan ədəbiyyatında dünyanın türkü anlamazlıqdan gəlib, onun dəyərlərini yox etmə savaşı üzündən çaşqınlıq içində olan və yol göstərən türk tipləri bir-birindən ayrılır;

- Sovet dövründə milli kimlik davası simvolik yolla, gizli ismarıclarla, Azərbaycan coğrafiyasının gözəlliyinin tərənnümü, tarixi şəxsiyyətlərimizin nailiyyətlərinin təbliği, təlqini və ya başqa türk xalqlarına, onun təmsilçiləri nümunəsində elan edilən sevginin ifadəsi ilə çatdırılır;

- Postsovet dönməndə mifopoetik ənənələrin, türk tarixinin və milli-genetik başlanğıcın araşdırılıb müxtəlif üsullarla ədəbiyyata gətirilməsi türk imicinin bütövləşməsinə xidmət edir.

## QAYNAQLAR

1. Aidə Qasımova. Məhəmməd peyğəmbərin meracı. Bakı, Yazıçı, 1994.

2. Anton isminin anlamı, Anton isminin manası, Anton ismi kuranda ...<https://www.ismininanlaminiara.com/anton-isminin-anlami-2>

3. "Azadlıqdır mənə məlhəm, sənə dərman, Azərbaycan!". Əlyar Səfərli ...<https://www.gunaz.tv/.../azadliqdir-mene-melhem-sene-derm>

4. Bəxtiyar Vahabzadə. Əsərləri, on iki cilddə, VII c. Bakı, “RLM” nəşriyyatı, 2008
5. Bəxtiyar Vahabzadə. Mən Türkəm. Edebi.Net edebi.net/index.../3126-b-xtiyar-vahabzad-m-n-turk-m
6. Cəfər Cabbarlı. Əsərləri, 4 cilddə, ikinci cild. Bakı, “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, 2005
7. Əli Himmət Bərki, Osman Kəskloğlu. Xatəmül-Ənbiya Həzrəti Məhəmməd və həyatı, 2-ci nəşr, Ankara, 1997
8. Əlibəy Hüseynzadə. Qırmızı qaranlıqlar içində yaşıl işıqlar. B., Azərnəşr 1996
9. Ərdoğanın səsləndirdiyi "Lalələr" şeiri haqda bilmədikləriniz: Türk ...azxeber.com/.../erdoanin-seslendirdiyi-laleler-seiri-haqda-bil..17 сент. 2018 г.
10. Hüseyn Cavid. Əsərləri, 5 cilddə, I cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005.
11. Hüseyn Cavid. Əsərləri, 5 cilddə, II cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005.
12. Hüseyn Cavid. Əsərləri, 5 cilddə, III cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı”, 2005.
13. Hüseyn Cavid. Əsərləri, 5 cilddə, V cild. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2005.
14. <https://ganjoor.net>
15. İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə, I c. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2004.
16. İsa Muğanna. GurÜn. Bakı, “Hədəf” nəşriyyatı, 2013.
17. İsim anlamı Simon - 100.000 bebek isminin anlamı ve istatistikleri [www.anlamli-bebek-isimleri.com/n/Simon](http://www.anlamli-bebek-isimleri.com/n/Simon)
18. Joshua J. Mark. *Nisaba*. 23 January 2017
19. Lent.az | KULIS - "Tofiq Bayram türk müğənniyə vurulmuşdu ... [kulis.lent.az/news/17767](http://kulis.lent.az/news/17767)
20. Липец Р.С. Образы Батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. Москва. Наука. 1984

21. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər professor Rüstəm Əliyevindir. Bakı, “Elm” nəşriyyatı, 1983.

22. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2004.

23. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. Bakı, 1962.

24. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi. Bakı, “Lider” nəşriyyatı, 2004

25. Səməd Vurğun. Seçilmiş əsərləri, 5 cildə, II c. Tərtib edən Aslan Salmanov. Bakı “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, 2005

26. Sergo isminin anlamı, Sergo isminin manası, Sergo ismi kuranda ...<https://www.ismininlanminiara.com/sergo-isminin-anlami-2>

27. Sümer Dini ve Sümer Tanrıları - Dünya Dinleri [https://www.dunyadinleri.com/.../oku\\_sumer-dini-ve-sumer-t...](https://www.dunyadinleri.com/.../oku_sumer-dini-ve-sumer-t...)

28. Sümer Mitolojisi - Özhan Öztürk Makaleleri [ozhanozturk.com](http://ozhanozturk.com) > 2017 > Kasım > 1 > Sümer Mitolojisi

29. Şah İsmayıl Xətayi. Əsərləri. Bakı, “Şərq-Qərb” nəşriyyatı, 2005

30. Şu Destanı Hakkında Bilgiler Ve Tam Metni – İslamiyet Öncəsi Dönem ...[https:// edebiyatvesanatakademisi.com/.../su-destani-hakkinda](https://edebiyatvesanatakademisi.com/.../su-destani-hakkinda). 9 avq. 2012

31. Tahir Nəsim. Nizaminin “Yeddi gözəl” əsərində türk dünyaya qavrayışı və “Qeser” dastanı ilə bəzi uyğunluqlar. “Nizami Gəncəvi və folklor” məqalələr toplusu. Bakı, “Nurlan” nəşriyyatı, 2013.

32. Tahirə Məmməd. Neosufizm: yaradıcılıq və nəzəriyyə. Bakı, “Xan” nəşriyyatı, 2016

33. Târihte Etnik Terimler Hakkında | Atsız Mecmua <https://atsizmecmua.wordpress.com/.../tarihte-etnik-terimler->  
Posted on 01 Nisan 2011 by atsizmecmua

34. [www.academia.edu/.../\\_Batı\\_Trakyadaki](http://www.academia.edu/.../_Batı_Trakyadaki)

35. Teymur Kərimli. Nizami «Xəmsə»sində meracnamə janrı. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, Məruzələr № 1-2, 2002

36. Tofiq Bayram. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Lider, 2005

37. Türkçe - Diyanet Kuran meali  
Kuran.gen.trwww.kuran.gen.tr/?kid=1&x=s\_main
38. Yusif Səmədoğlu. Deyilənlər gəldi başa. Hekayələr və romanlar. Tərtib edən Nəmidə Vəkilova. Yeni Nəşrlər Evi, Bakı 1999
39. Uluğ Bey kimdir – Biyografi  
<https://www.biyografi.net.tr/ulug-bey-kimdir>
40. Uluğ Bey Kimdir? Kısaca Hayatı ve Eserleri  
<https://www.derszamani.net/ulug-bey-kimdir-kisaca-hayati-v...>
41. Zülkarneyn ve Şu Destanı (Anlatım: Yazı Yolcusu, Divanü Lügatit Türk...  
<https://www.youtube.com/watch?v=OYvxpBUIIUQ>.
- 9 avqust 2017

**Mahirə QULIYEVA**  
**filologiya üzrə elmlər doktoru,**  
**AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu**

## **KLASSİK ƏDƏBİYYATDA “QURAN” MOTİVLƏRİ VƏ İDEYA-ESTETİK TƏRBIYƏ**

*Açar sözlər:* Quran, əxlaq, kamil insan, qəzəl, Nizami Gəncəvi, Sirlər xəzinəsi.

### **“KORAN”S MOTIVES AND IDEA-AESTHETIC EDUCATION IN CLASSICAL LITERATURE SUMMARY**

The rules governing the behavior of people in family and society are the basis of morality. The article deals with the value given by Western and Eastern scholars to morality and the difference between them. The Koran verse emphasizes the importance of the perfection of human beings on the basis of Nasimi's gazel by radif “Speech”.

In the article is dealt with the role of its artistic style and composition in the development of man by the Guran themes and compared with Nizami Gancavi's “Makhzan al -Asrar” masnavi written in this style.

The article titled "The Role of word art in ideological-esthetic education" disputes the moralizations, classifications by Khatai, Nizami, Fuzuli, Seyid Azim Shirvani and Abasquluaga Bakikhanov are classified according to structure and content of moralizations and especially determines the role and place in the development of human morality.

**Keywords:** Koran, behaviour, perfect man, gazel, Nizami Ganjavi, Makhzan al-Asrar.

## "КОРАН"СКИЕ МОТИВЫ И ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСОЕ ВОСПИТАНИЕ В КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РЕЗЮМЕ

В основе нравственности лежат правила поведения людей в семье и обществе. Упоминается различие между моральными ценностями западных и восточных ученых, подчеркивается важность Корана в совершенстве человека, о котором говорится в газели Насими «Слово». Одновременно приводятся назидательные примеры и параллели из «Сокровищницы тайн» Низами и Корана по воспитанию человека.

В статье речь идет о сочинениях дидактико-назидательного содержания в азербайджанской литературной традиции. Здесь дается общая классификация указанных сочинений по форме и содержанию отдельных образцов из творчества Низами, Фузули, Хатаи, Сейид Азим Ширвани и Абаскулуага Бакиханова. Определяется их роль и место в совершенствовании человеческой морали.

**Ключевые слова:** Коран, нравственность, совершенный человек, газель, Низами Гянджави, Сокровищница тайн.

### **Söz və nəsihət**

İnsanların ailə və cəmiyyətdə bir-biri ilə davranış və rəftarını tənzimləyən qaydalar əxlaqın əsasını təşkil edir. Bu qaydalar olmadan istər ailə, istərsə də cəmiyyət hərcmərcliyə uğrayar. Ona görə ən qədim zamanlardan əxlaq cəmiyyət və mədəniyyətin əsas qollarından biri kimi təşəkkül tapmışdır. Biz bunun bariz nümunəsini folklor mədəniyyətində, nağıl, dastan, hikmətli ifadələr və atalar sözləri kimi nümunələrdə görürük. Əxlaq təlimi kimi bir çox mədəniyyətlərdə özünə ciddi yer tutmuşdur. Əxlaqi təlimin ümumi təsnifatını verməyə çalışsaq aşağıdakı mənzərə alınar:

1. Qədim Şərq mədəniyyəti
2. Yunan və antik mədəniyyət

3. İslam mədəniyyəti
4. Avropa mədəniyyəti (15, 6)

Bu məsələ əxlaq fəlsəfəsinə aid nəzəriyyə kitablarında daha böyük müzakirə obyektinə olub. Misbah Yəzdi Larens Bakkerin kitabına əsaslanaraq “Əxlaq fəlsəfəsində araşdırmalar” kitabında əxlaq fəlsəfəsinə aid nəzəriyyələrin tarixi aspektdə dövrləşməsindən bəhs edərək onun 13 yerə bölündüyünü qeyd edir:

1. Sokratdan öncəki yunan dövrü;
2. Antik yunan dövrü;
3. Antik yunan dövrünün ardıcılıqları;
4. Roma əxlaq fəlsəfəsi;
5. İlk orta əsrlər dövrü;
6. Sonrakı orta əsrlər dövrü;
7. Renesans;
8. XVII-XVIII əsrlər;
9. XIX əsrdə Britaniya əxlaq fəlsəfəsi;
10. XIX əsrdə Avropa kontinental əxlaq fəlsəfəsi;
11. XX əsrdə Avropa kontinental əxlaq fəlsəfəsi (I hissə);
12. XX əsrdə Avropa kontinental əxlaq fəlsəfəsi (II hissə);
13. XX əsrdə Anqlosakson əxlaq fəlsəfəsi (İngiltərə və Amerika əxlaq fəlsəfəsi).

Əslində, əxlaq xasiyyətlər məcmuəsidir və elmin hər bir sahəsinə şamilidir. Tarix boyu Şərqlə və Qərbin alim və filosoflarının müzakirə obyektinə olan əxlaq, ümumən Adəm övladının düşüncə tərzini, təfəkkürünü səciyyələndirməsinə baxmayaraq, fərqli fikir, yanaşma və cərəyanlarla Şərqlə-Qərb qarşıdurmasını, onlar arasındakı kəsişən və kəsişməyən məqamları irəli sürmüşdür. Bu, yuxarıda qeyd etdiyimiz bölgü və aşağıda qeyd edəcəyimiz alimlərin fikirlərində də özünü göstərir. Bu anlamda bir sıra Avropa alimlərinin əxlaqla bağlı fikirləri ilə tanış olaq:

1. Kunikinə görə: “Kölgə salma, başqa lütfkarlıq istəməyəm səndən” (9, 18).



2. Kirenen: “Yüksək əxlaqa çatmaq və ya “həzz” əxlaqı” (9,18).

3. Stoa: “Əxlaq fəlsəfəsinin qanun və qaydalarına əsaslanan ağıldır” (9, 18).

4. Avqustin: “Heç ölməyəcəkmisən kimi çalış, sabah öləcəkmisən kimi ibadət et. Tanrıya şükür edilməlidir” (9, 18).

5. Makyavel: “Məqsədə çatmaq üçün hər vasitə qanunidir” (9,18).

6. Mandaville: “Əxlaq boş anlayışdır, insanların mən-fəətinə bağlıdır” (9, 19).

7. Berqon əxlaqı bağlı və açıq olmaqla iki yerə bölür. Bağlı əxlaq fərdin azadlığını nəzərə almayan, açıq əxlaq isə fərdin azadlığını ön planda tutandır (9, 19).

8. Nişə ərdəm qədər ərdəmsizliyin də normal qarşı-lanması mövqeyini irəli sürür (9, 19).

9. Stivensonun nəzəriyyəsinə əsasən əxlaq həqiqətləri və reallıqları çatdırmaq deyil, dinləyicidə təsir buraxmaqdır. Əsas məqsəd dinləyicinin inancını deyil, mövqeyini dəyiş-məkdir (9, 36).

10. Heyerin fikrinə görə, əxlaq cümlələri dinləyiciyə emosiya aşılamır. Onun fikrincə əxlaq cümlələrinin və hökm-lərinin əsas funksiyası dinləyiciyə tövsiyə vermək və ona rəf-tarlarında müəyyən qanunlar aşılamaqdır (9, 36).

11. Klassik alman filosofu Kanta gəlincə, o, bir nizamə görə hərəkətin vacibliyini önə çəkir (9, 19).

12. Çin filosofu Konfutsi əxlaqı “heç çata bilməyəcəkmisən, ya da itirəcəkmisən kimi çalış”, kimi qeyd edir (9, 18).

Yunan filosoflarının fikirləri də marağımıza səbəb oldu-ğundan bəzilərini qeyd etməyi lazımlı hesab etdik:

13. Sokrat: “İnsanın əsas məqsədi, onun müdrikliklə ər-dəmə çatmasıdır” (9, 18).

14. Əflatun əxlaqı: “Ən yüksək yaxşı”ya çatmaq kimi tərif edir (9, 18).

15. Aristotelin əxlaqa yanaşma tərzini və şərhini özünə-məxsusdur: “Öküz yoxsul adamın köləsidir, yoxsul kölə də əfəndisinin” (9, 18).

Misbah Yəzdi yazır ki, biz o zaman bir əxlaq cümləsi işlətməklə qarşı tərəfə təsir göstərə bilərik ki, öncədən aşağıdakı postulatları qəbul etmiş olaq:

1. Bizim dinləyicimiz buna qədər işlətdiyimiz əxlaq cümləsinin verəcəyi istiqamətə yönəlməmişdir.

2. Biz dinləyicimizin də həmin konkret müəyyən mövqeyə malik sahiblənməsini istəyək.

3. Ən azı güman edək ki, bu əxlaq cümləsi dinləyicimizə təsir bağışlayacaq (15, 32).

Əxlaqla bağlı bəzi məqamlar da nəzərimizi cəlb etdi:

1. Bütün əxlaq məfhumları emosional yükə malik deyil.

2. Əxlaq cümlələrinin əsas mahiyyəti emosiyaları və hissləri bildirmək deyil (15, 32).

Gətirdiyimiz nümunələr filosofların əxlaq haqqında fikirlərinin müxtəlifliyini bir daha sübuta yetirdi. Bunlardan bir qismi məqbul olsa da, digər bir qismi tamamilə qəbul ediləməzdir. Qeyd etdiyimiz bu məsələdə, əsasən, Qərb yanaşması özünü göstərdi. Qərb düşüncə tərzini Şərqlə məhdudlaşdırmaq və ya zəngin Şərqlin özəlliklərini Qərb düşüncə tərzini baxımından təhlil etmək mümkün deyil. Şərq təfəkkürü, onun düşüncə tərzini fərqli olduğundan insanları qane edə biləcək ən universal əxlaq vəhy vasitəsilə gələni olmuşdur.

Hər insan doğularkən əxlaq duyğusu ilə doğulur. Bu duyğular onun qədəriylə gəlir. Bir ucu Allahın alın yazısına bağlı olan bu əxlaqın ikinci ucu isə, onu düzgün şəkildə həyata keçirən Adəm övladına bağlıdır. Mənbələrdə qeyd edildiyi kimi, İslam donuq ehkam deyil, zamanın tələblərini, cəmiyyə-

tin inkişaf qanunauyğunluqlarını nəzərə alan, onlarla hesablaşmağı məharətlə bacaran bir dindir.

Qurani-Kərim əxlaqa dair bir çox nəzəri prinsiplər və əməli qaydalar gətirmişdir. İnsanı ən gözəl bir biçimdə yarıdaraq ona özündən ruh üfləyən Uca Yaradıcı əxlaqı tamamlamaq üzrə bir peyğəmbər göndərmişdir. O da Qurani-Kərimi əxlaqının əsası etmiş, ümmətin ən xeyirlisinin əxlaqının gözəl olduğunu xəbər vermişdir. Zaman və məkan qeydi olmadan insanın bütün həyatını əhatə edən İslam əxlaqı, mərkəzinə insanı yerləşdirərək, ətrafındakı hər şeyi əhatəsinə alır (9, 16).

Əxlaq elminin əsas qayəsi, bəzi mənbələrdə qeyd edildiyi kimi, insanın nəfsinin təmizlənilib saf və pak olması, bu vasitə ilə onun xeyrə və səadətə yetişməsi yollarını göstərməkdir (3, 21).

Əxlaq- ölçü deməkdir. Əxlaq- Allah-Təalanın bizə ən böyük lütfüdür (3, 5).

Dünya tarixi bir mənada peyğəmbərlər tarixidir. Tarix boyunca peyğəmbərlərin göndəriliş səbəbi araşdırıldığında bir təməl səbəb qarşımıza çıxmaqdadır: Tövhid inancından sapma və əxlaq pozuqluğu... Yalnız əxlaq pozuqluğu və bu pozuqluğun cəmiyyətdə həyat tərzini halına gəlməsidir ki, o cəmiyyətə bir peyğəmbər göndərmə səbəbi olmuşdur (9, 16).

Hz. Məhəmmədin (s.ə.s.) insanlığa göndəriliş səbəbini öz ifadəsi ilə qeyd edək: “Mən gözəl əxlaqı tamamlamaq üçün göndərildim, yəni insanlığın iç arxitekturasını izah etmək naminə.”

... Onun hərəkət əsası və fəaliyyətinin mərkəz nöqtəsi həmişə “əxlaqın kamilləşdirilməsi” olmuşdur (9, 16).

Allah-Təala dünyanı axirət üçün bir tarla etmiş və dünyaya edilən yaxşı əməllərə qarşılıq olaraq, axirət mükafatını hazırlamışdır. Bəndələr bu səadəti yalnız Allahın əxlaqı ilə əxlaqlanarlarsa, əldə edə bilirlər (9, 23).

Quranda açıq-aşkar insanın əxlaqı onun əməllərinə görə dəyərləndirilir: “Quranda ən qorxulu ayə (lər) budur: “Kim

(dünyada) zərrə qədər yaxşı iş görmüşdürsə, onu (onun xeyrini) görəcəkdir (mükafatını alacaqdır). Kim də zərrə qədər pis iş görmüşdürsə, onu (onun zərərini) görəcəkdir (cəzasını çəkəcəkdir)”(Zəlzələ: 7-8) (5, 385-386).

Qurani-Kərim insan əxlaqını amiranə tərzdə deyil, tövsiyə üstündə qurur, insan təfəkkürünün öz istəyi və onun oyanışı üzərində, özü də mərhələ-mərhələ, aram-aram, Quranın surə düzəninin məğzinə, onun üslubuna, poetik formalarının yerli-yerində, düşündürücü tərzdə, fikirlərə biri-digərini tamamlayan aydınlıq gətirməklə tərbiyə edir. Bu anlamda Quranın üslubu özünəməxsus və ecazkarıdır. Əxlaqın - İslam əxlaqının tərbiyə-sində insan, onun istək və arzusu önəmli amildir. Sözsüz ki, bu əxlaqın kamilləşmə istiqamətində tərbiyələndirilməsində ayələrin nəticəsi kimi özünü göstərən nəsihətlər, məsəllər və bu məsəllərin ədəbiyyata “irsəlül-məsəllər” şəklində daxili, ən başlıcası isə ayə və surələrin ehtiva etdiyi məzmunudur.”

Əməlin dəyəri əxlaqa və onun dərəcəsinə bağlıdır. Qurani-Kərim insanı özünü dərk etməyə çağırır. Məhz bu baxımdan Quranda düşündürücü məsələlərə geniş yer verilir. Bu da insanların ibrət və nəsihətdən nəticə çıxarmalarına, doğru yola istiqamətlənmələrinə yardım edir. Ayələrdə tez-tez “misal” və “məsəl” sözlərinin işlədilməsi əməli-salehliyin və əxlaqın dərəcəsinin artmasına yardım edir:

1. “Allah insanlar üçün belə misallar çəkir ki, bəlkə, düşünüb ibrət alsınlar.” (Həşr: 21)

2. “Rəbbinizin kitabı (Quranda) sizin üçün Onun halal və haram, vaciblər və fəzilətlər (həmçinin), ibrətlər və məsəlləri açıqlamışdır” (5, 392).

3. “Biz bu məsəlləri insanlar üçün çəkirik. Onları yalnız (haqqı) bilənlər anlayarlar” (10, 43,402).

Əbədi və ədəbi miras olaraq insanlığa doğru yol göstərən, xeyir və fəzilət dərsləri ilə zəngin olan, əbədi həyata ge-

dişi istiqamətləndirən və işıqlandıran, bəşər övladının kamil insan kimi yetişməsinə təmin edən, ədalət və insafla münasibət bəsləməyi öyrədən, hidayət, rəhmət, rəhman, qafur, fəzilət və başqa əmsalları ilə (Əsmaül-hüsna) insanı kamilləşdirərək əbədi mənzilini qazanmağa kömək edən Qurani-Kərim insan əxlaqının püxtələşməsində sözə böyük önəm verir.

Quran İslam mədəniyyətində bəlağət qaynağı kimi dəyərləndirilir və bu anlam Tanrı kəlamına xas olan bənzərsiz, yığcam söz düzümü, son dərəcə geniş və dərin məna tutumu ilə səciyyələnir. Bir sözlə, sözün - bəlağətli sözün ilkin qaynağı Qurani-Kərimdir. Onun gözəl söz düzümü elə bir yüksək fəşahət və bəlağətə malikdir ki, onun ifadə zərifliyi və söz ahəngi qarşısında hər kəs səcdəyə düşüb: “Bu kitab Allahın göndərdiyi kitabdır”, deyər. Quran kəlamı ecazkar söz sənəti və möcüzə, zəngin fikir, düşüncə və ahəngdar söz toplusundan ibarət tükənməz bir qaynaqdır (12, 31).

“Quran bəlağəti və Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabının “Qurani-Kərim söz möcüzəsi kimi” yarım bölməsində sözə verilən dəyər, düşünürəm ki, hər bir kəsin marağına səbəb ola bilər: “Söz düşüncə ilə bağlıdır, daha doğrusu, söz düşüncənin təmsilçisidir. İnsanın fəziləti və əzəməti düşüncəyə verilən dəyərdir. Qurani-Kərimdə Adəm övladlarının ehtiramı onların təfəkkür və düşüncə qabiliyyətinə görədir” (12, 106).

Düşüncə və təfəkkür dil və sözlə bəyan edilir, yəni düşüncə xəzinəsinin açarı sözdür və bəşər sözün yardımını ilə həmin zəngin xəzinədə gizlənən inciləri aşkarlayır, onları başqalarına çatdırır, nəsil-dən-nəslə ötürür. Sözü köməyi ilə bəşər övladları arasında anlaşma, bir-birinin düşüncə təcrübəsindən faydalanma imkanı yaranır.

Sözün bəşər mədəniyyətindəki əhəmiyyətini üç baxımdan dəyərləndirmək mümkündür:

1. İnsanlar arasında ünsiyyət və anlaşma

2. Düşüncə və maarifin daşıyıcısı olmaq

3. Bəşərin əqli-mənəvi yüksəlişini təmin etmək (12, 107).

Bütün bu sadaladığımız kamilliyin, kamillik isə yüksək əxlaqın göstəricisidir.

Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, dünyanın yaranışı belə Allahın bir kəliməsinə, ilahi kəlamına bağlı olmuş və bu kəlam bəşər mədəniyyətinə ölməz poeziya nümunələri bəxş etmiş klassik ədəbiyyatın özülündə öz geniş intişarını tapmışdır.

Məhz elə bu baxımdandır ki, “kon fəyəkon” Quran kəlamı Nizaminin “Leyli və Məcnun” əsərində ayəyə uyğun şəkildə işlədilib:

Ey hər çe rəmidə və aramide

Dər “kon fəyəkon” to afəride.

(Ey hərəkət edən və hərəkətsiz nə varsa,

Sənin “kon fəyəkon”unda yaranmış) (12, 17).

“Kaf-i nun”un hər nə kim gəldi vücudə zübdəsi,

Sabit oldu kim, ləbindir mühbitü Ruhil-əmin (7,193).

Göründüyü kimi “kaf” və “nun” hərflərinin birləşməsindən “kon” ifadəsi əmələ gəlir ki, kainat da Allahın əmri ilə məhz həmin bu sözdən yaranıb: “Bir şeyi (yaratmaq) istədiyi zaman (Allahın) buyurduğu ona ancaq: O!/- deməkdir. O da dərhal olar” (18, 82, 446).

Bütün bu qeyd etdiklərimizlə bir əsas qayəni- sözün əhəmiyyətini və onun əxlaqın kamilləşməsi və kamil insanın yetişməsində rolunu vurğulamaqdır.

Bəşərin düşüncə, elm və maarif baxımından inkişaf və yüksəlişinə böyük əhəmiyyət verən İslam mədəniyyəti qeyd etdiyimiz keyfiyyətlərin əsas daşıyıcısı olan söz sənətinə tələbkarlıqla yanaşmış və heç bir ədəbiyyatda bənzəri olmayan bəlağət təlimini yaratmışdır. Elə məhz bu təlim, sözün ecazkarlığı və nəsihətəməz mənə tutumudur ki, klassik ənənənin davamlı şəkildə və müxtəlif dövrlərdə əbədiyaşarlığını təmin edir (11, 204-205).

Söz səmavi aləmlə, həm də yer aləmi ilə bağlıdır, yəni söz mənə baxımından göy aləmi, maddi qəlilibə maddi dünya ilə əlaqədardır. Söz ağıl və təfəkkürün ifadəçisi, düşüncənin açarındır. Heç nə söz qədər bəşərin düşüncə və duyğularını, mənəvi aləmini yetərincə ifadə edə bilməz (12, 103).

Hz. Məhəmmədin əsas mövzusu söz və kəlamdır. Bu (Quran Allah dərğahında) çox möhtəşəm olan bir elçinin (Cəbrayılın) gətirdiyi kəlamdır (10, 19, 587).

Quran bir kəlam olaraq öz söz möcüzəsi ilə insanlığı haqqa çağırən və bu çağırışı yönəldən əvəzolunmaz bir qaynaqdır. Haqqa gediş isə əməlisalehlikdən başlar.

Ədəbiyyat həyatın güzgülü, inikası, söz isə bu inikası təzahür vahididir. Ədəbiyyatda sözə verilən dəyərin azacıq bir qisminə nəzər salaq. Beləki, XI əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi Qətran Təbrizi sözü ruhun ölçüsü adlandırır. O, sözün özünə belə ölçü lazım olduğunu vacib sayır. Qətran Təbriziyə görə hər sözü demək mümkündür, lakin hər sözü başqasına başa salmaq, anlatmaq həmişə mümkün olmur, ona görə də danışarkən sözün ölçüsünü bilmək vacibdir:

Söz ruhun ölçüsüdür, ağıl isə tərəzidir

Ölçü sözə lazımdır, ancaq miqdarı tərəzi təyin edir.

Hər sözü dilə gətirmək mümkündür, lakin

Hər sözü ağla qandırmaq çətin və müşküldür (23, 27).

Dinə, Allaha istinad etməklə yanaşı real həyata da açıq gözlə baxan, hadisələri düzgün şəkildə təhlil edən “Camü-cəm” əsərinin müəllifi Əvhədinin əsərində şairin sözə, dilə və sənətə münasibəti özünü göstərir. O da sözü müqəddəsləşdirir:

“Söz göydən gəlmişdir, yaxşı bil bunu”, deyə onun ülvyyətinə, saflığını tərənnüm edir, sözün yüksəkliyini qorumağı məsləhət bilir və deyir:

Mıx kimi torpağa çalma, gəl, onu (23, 47).

Ədəbiyyatda əxlaqın təminatçısı, tərənnümçüsü kimi çıxış edən söz, dini kitablarda “az olub mətləbə dəlalət edən” məzmunlu “kəlam” ifadəsi kimi işlədilir. Əslində kəlam ifadə azlığı, məzmun qatının çoxluğu ilə seçilən, danışığ məqamında ecazkarlığı ilə fərqlənən elə sözün özüdür, kamil insan təfəkkürünün məhsuludur.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, kəlam dini ədəbiyyata aid edilsə də, bədii ədəbiyyatda öz geniş intişarını tapıb:

Həq kəlamı sevmişəm, sireyi-Yasindən mədəd

Kim, mana incili-fürqanın duasından mədəd (22, 55).

Sözü insan qəlbinin tərcümanı sayan Nizami onun mənə və mahiyyətini, ifadə tərzini insanın psixologiyası, həyata baxışı, insanlara münasibətinə və düşüncənin sağlamlıq dərəcəsinə bağlayır:

Xəstə olur fikri, sözü xəstənin,

Bədən sağlam olsa, saf olar söz də

Süs adam süst olar bədəndə, sözdə (23, 37).

İnsanın iç dünyası, onun əxlaqı, söylədiyi sözə və fikrə bağlıdır. Bu fikrin özü də ədəbiyyatda nəzmə gətirilib:

Şeiri oxuyanda bu Nizaminin

Özü də hər sözdə görünər, yəqin (23, 37).

Bəli, şübhəsiz ki, hər sözün arxasında özünün iç dünyası ilə onun müəllifi, bütün bunların sonunda isə kamil insan və ya ona zidd olan insan konsepsiyası öz əksini tapır.

Nizami əxlaqlı insanı az danışan, az dinən, danışarkən az sözlə ağızından dürlər tökən kimi səciyyələndirir:

İnci tək sözlər seç az danış, az din,

Qoy az sözlərinlə dünya bəzənsin.

Az sözün incitək mənası solmaz,

Çox sözün kərpictək qiyməti olmaz (23, 43).

Nizami Gəncəvinin bir fikri də marağımıza səbəb oldu. Belə ki, o, sözə gəlincə, özünü bu dünyada sözün, sənətin yadi-



garı hesab edərək yazır: “... Yadında saxla, Şairlər içərisində, Dünyada sözün, sənətin yadigarı mənəm; Mənimlə söz (binası) möhkəmləndi, Qiyamətə qədər o qiyamət edəcək” (20, 89).

Sədi Şiraziyə gəlincə, o, sözünün dərinliyi və şirinliyini, şirinliyin meyarı kimi qeyd etdiyi qənddən belə üstün tutaraq yazır:

Qəndim olmasa da, dərin sözüm var  
Misrin qəndindən də şirin sözüm var  
Bu o qənd deyil ki, olsun ağızda  
Tapar ağıllılar onu kağızda (19, 141).

Göründüyü kimi, Sədi insan ağızını dada gətirməkdən deyil, beyinlərə şirə verən, onu düşündürən sözün şirinliyindən bəhs edir.

Söz haqqında deyilənləri, zəngin olmasına baxmayaraq, Nizami ilə bitirmək istərdik, alınmadı. Xaqaninin fikrindən yan keçmək mümkün deyil. Cəmaləddin Mosilinin sözünü nəzərdə tutan şair yazır:

Həmişə çıxsa da dürlər dənizdən,  
O dürr dənizləri yaratdı sözdən (23, 29).

Ədəbiyyat tariximizdə qəlb aləminə vaqif olan və bu aləmin həyatını hərtərəfli, xüsusi bacarıqla, gözəl və şairanə bir formada ifadə edən dahi şairimiz (14, 9) Füzulinin “Söz” rədifli qəzəlini kənarında qoya bilmərik:

Xəlcə ağızın sirrini hərdəm qılır izhar söz,  
Bu nə sirdir kim olur hər ləhzə yoxdan var söz.

Artıran söz qədrini sidqilə qədrin artırır,  
Kim, nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz.

Ver sözə ehyə ki, tutduqca səni xabi-əcəl  
Edə hər saət səni ol uyqudan bidar söz.

Bir nigari-ənbərinxətdir könüllər almağa  
Göstərir hərdəm niqabi-ğeybdən rüsxar söz.

Xazini-gəncineyi-əsrardır, hərdəm çəkər  
Riştəyi-izharə min-min gövhəri-əsrar söz.

Olmayan qəvvəsi-bəhri-mərifət arif degil,  
Kim, sədəf tərkihi-təndir, lölöi-şəhvar söz.

Gər çox istərsən, Füzuli, izzətin, az et sözü  
Kim, çox olmaqdan qılıbdır çox əzizi xar söz

(13, 167).

Söz, ağzının sirrini hər nəfəsdə aləmə açıqlayır. Bu nə sirdir ki, hər göz açıb qapadıqda söz yoxdan var olur.

1. Doğru söyləməklə sözün qədir və qiymətini artıran hər kəs, öz qədir və qiymətini də artırmış olur.

2. Sözü can ver ki, səni əcəl yuxusu tutduqda, yəni sən öldükdən sonra da söz səni o yuxudan oyandırın.

3. Söz ənbər qoxulu bir gözəldir ki, könüllər almaq üçün hər an gizli pərdə (qeyb örtüsü) altından üzünü göstərir.

4. Söz, sirlər xəzinəsinin xəzinədarıdır. Hər an izhar ipinə min-min iri və qiymətli inci düzər.

5. İrfan dənizində qəvvas olmayan insan arif deyildir. Çünki sədət vücuddur, candır (təndir), içindəki tək və dəyərliliyi də sözdür.

6. Ey Füzuli, əgər xalq arasında çox əziz və möhtərəm olmaq istəyirsənsə, sözü az söylə. Əgər çox olarsa, çox əzizi zəlil edən də sözdür (4, 304-306).

Füzuliyə görə, bədii əsərdə söz adi, sadə mənasından çox-çox yüksək məna gözəlliyinə və təsir qüdrətinə malik olmalıdır, (14, 15) yazan Mir Cəlil, Füzulinin “Söz” rədifli qəzəlinin açıqlamasını verir və onu Nizaminin “İskəndərnamə” əsərində sözü verilən dəyərlə müqabilləşdirir: (14, 15) “Qəzəldə şair sözün ölməzliyini, yaxşı əsərin dünya durduqca yaşayacağını və sənətkarını yaşadacağını aydın deyir. Qiymətli söz sahibinin qədrini artırdığı kimi, uzun və mənasız söz sahibini hörmətdən salar”.

Bu qəzəl fikir etibarı ilə böyük Nizaminin söz haqqında dediklərinə çox yaxındır. Nizami də “İskəndərnamə” əsərində sözə can deyir: “ Söz ağızda dürrdür, yerə düşsə qırılar. Söz candır, can dərmanıdır. Onu elə adama de ki, cəvahir kimi qulağından assın. Qələm hərəkətə başladığı zaman dünyanın gözünü işıqlandırdı. Söz bizim qəsrimiz, eyvanımızdır. Fikirlərin əvvəli, duyğuların sonu sözdür.”

Göründüyü kimi, sözün Adəm övladının həyatında önəmi ölçüyə gəlməz. O həm Adəm övladını yaradan kəlmə, həm də istək və arzularını Ulu Tanrıdan diləyəcəyi sığınacaq yeri, insanı Allahına sığındıran və diləyinə çatdıran “həblül-mətin” kimidir. Sözlə bağlı şairlərin yazdıqlarının təfərrüatına varsaq, əslində, insan həyatında qaydaları ilə intihası olan sözün, onun geniş mənasında intihatsızlığından çıxma bilmərik. Ona görə də söylədiklərimizi İmadəddin Nəsiminin “Söz” rədifli qəzəli ilə tamamlayaq:

Dinləgil bu sözü ki, candır söz,  
Aliyü asiman məkandır söz.  
Şeş cəhətdən münəzzəh anlavü bax,  
Şöylə kim, xaliqi-cahandır söz.  
Nazilü münzil anla kim, birdir,  
Kəndi kəndüyə tərcümandır söz.  
Tulü ərz ilə ümqü bulunmaz  
Yə’ni bihəddü binişandır söz.  
Bu hədisə nəzər qıl, ey aqıl,  
Anlayasan ki, bigümandır söz.  
Ərşi-rəhman dedi nəbi könülə,  
Çünki gördü, könüldə kandır söz.  
Dedi ya kafüha, əyzə-bikə,  
Çün Əli bildi, müstəandır söz.  
Qeyri-məxluqdur, nə demək olur,  
Anla kim, imdi rayigandır söz.  
Əqli-küll, ərşü kürsü, lövhü qələm,

Çar ünsür, nöh asimandır söz.  
 Zahirü batin, əvvəlü axir,  
 Aşkaravü həm nihandır söz.  
 Ey üqulu nəsəb edən isbat,  
 Qamuya söz de kim, hamandır söz.  
 Kafü nundan vücuda gəldi cahan,  
 Əgər anlar isən, əyandır söz.  
 İsiyi-pak, Adəmi Əhməd,  
 Mehdiyi-sahibəz-zəmandır söz.  
 Bu bəyanı dilərsən anlayasan  
 Kim, necəsi filan-filandır söz.  
 “Cavidannamə”yi gətirgil ələ,  
 Ta biləsən ki, nəsnə candır söz.  
 Sözü bu izzü cah yetməzmi,  
 K’aydalar Fəzli-qeybdandır söz.  
 Aqıl isən sözüni müxtəsər et,  
 Ey Nəsimi, çü bigirandır söz (8, 9-10).

Nəsimi “Söz” qəzəli ilə bir kəlməyə bağlı olan dünyanın yaranışının şairanə tablosunu yaradır. Beləki, sözün aliliyi, onun cahanın xaliqi olaraq göyləri, yeri, onların arasında olanları altı gündə xəlq edərək ərşi yaratması, sözün özü-özünün tərcümanı olması, ona heç bir şübhənin olmaması, könülün söz mədəni olduğunu görəndə peyğəmbərin könülə “ərşirəhman” deməsi, sözün müstəanlıqını görəndə Əlinin “kavuha” eyhamül-vəsli ilə Allaha sığınmasını, sözün qeyri-məxluqat olmasını, xilqətin həyatı üçün önəmli sayılan mürəkkəb, qələm, lövhə müraciəti, dörd ünsür və yeddi təbəqəni incə bir ustalıqla şeirinə gətirir.

Nəsimi eyni zamanda “Kavuha” hərf birləşməsi ilə Məryəm surəsinə də işarə etmiş olur. Məryəm surəsinin birinci ayəsinin məna tutumu bu gün də tam şəkildə açıqlanmayan “Kaf, Ha, Ya, Eyn, Sad” hərf birləşmələrindən-huruful-mu-

qattaadan ibarətdir. Nəsimi yaradıcılığında Məryəm surəsinin bu ayəsi dəfələrlə şeirə gətirilərək nəzmləşdirilmişdir:

Ey camalın kafü hey, yey , eynü sad,  
Məniyi-ya sin saçında müstəfad,  
Qəddi min- Tuba, əya hurinəcad,  
Səcdeyi-vəchində meracil-ibad (8, 267).

Qəzəldə Allahın “Əsməül-hüsnə” adı ilə tanınan adlarına da işarə edilir ki, bununla da Nəsimi Hədid surəsinin 3-cü ayəsinin mahiyyətini qəzəlinə gətirmiş olur:

“Əvvəl də, axir də, zahir də, batin də Odur. O, hər şeyi biləndir. ... Allah varlığıyla, aşkar mahiyyəti ilə tamamilə gizlidir” (10, 3, 538).

Qəzəldə eyni zamanda haqqında danışdığımız sözlün kafünün olması, cahanın bu sözdən yaranması fikri də əksini tapır. Beytlərin birində insana can verən “Ruhullah” ləqəbli İsa peyğəmbərə, Allahın öyüd və nəsihətlərinin təbliğçisi, sonuncu peyğəmbər, Adəmi-Əhməd adı ilə tanınan nübuvvətin sonuncusu Məhəmməd peyğəmbərə və ən nəhayət, Allah-Təalanın iradəsi ilə qeybə çəkilərək öz zühurunu gözləyən imamətin sonuncusu, on ikinci imam Mehdi əl-Müntəzərə işarə edilir (12, 249).

Nəsimi beytlərin birində bir növ sözlün intihəsizliyinə işarə etmək üçün “Filan-filandır söz” ifadəsi işlədir ki, bununla da İbrahim surəsinin 24-cü ayəsinə işarə etmiş olur.

Şair sözlün aliliyini “fəzlü-qeyb”dən olması ilə də dəyərləndirir.

Nəsimi qəzəlinə Nəimini də unutmur. Sözlün ən gözəl nümunə, necə can olduğunu bilmək üçün Nəiminin “Cavidannamə”sini də önə çəkir.

Söz insan təfəkkürünün meyarı olduğu üçün şair qəzəlini aşağıdakı misralarla bitirir:

Aqil insan, sözlünü müxtəsər et,  
Ey Nəsimi, çu bigirandır söz.

Qurani-Kərim nəsihət və ibrət dolu bir kitabdır. Həmin ibrət və nəsihətləri insanlara çatdırmaq üçün müəyyən üslub və metodlardan istifadə olunur. Quran mətnini nəzərdən keçirdikcə bəlli olur ki, çox sayda və müxtəlif məzmununda hekayələr, rəvayətlər, qissələr və hətta keçmişin tarixi hadisələri diqqəti cəlb edir. Quran həmin vasitələrlə ibrətamiz mənalara dinləyiciyə çatdırır.

Qurani-Kərimin klassik ədəbiyyata nüfuzu və təsiri özünü bir neçə istiqamətdə göstərir (6, 34).

1. Etiqad və iman dəyərləri
2. Əxlaq və didaktik motivlər
3. Üslub, tərtib prinsipi və poetik sistem.

Nizaminin “Xəmsə”sinin ilk əsəri “Sirlər xəzinəsi” Sənai Qəzvininin “Hədiqətül-həqayiq” məsnəvisinə nəzirə olaraq yazılsa da, müəllif kitabının istər quruluşunda, istərsə də üslubunda yenilik edərək onu fərqli və gözəl bir tərzdə oxucularına təqdim etmişdir. Sufi didaktikası, əxlaq və ictimai motivlər mövzusunda yazılan bu əsərdə 20 məqalə üzrə müxtəlif məsələlərə dair baxışlar irəli sürülür, hər məqalədən sonra ona uyğun hekayə verilir. Şairin belə bir üslub seçimi həm oxucularını nəsihətamiz göstərişlərin quru və yeksənək düsturlarından qoruyur, həm də ayrı-ayrı mövzuların hekayə və ya təmsil vasitəsilə daha anlaşılıqlı şəkildə ifadəsinə xidmət edir. Belə bir üslub Qurani-Kərimə xasdır və bu cəhətdən “Sirlər Xəzinəsi” şairin digər məsnəvilərindən fərqlənir.

Quran öz dil və üslubuna görə başqa kitablara bənzəməz. Onun mətnində başqa əsərlərə xas vahid və bir-birini izləyən hadisələrin süjet xətti yoxdur. Burada çoxlu rəvayət, qissə və təmsillər, müxtəlif misallar işlənir, ancaq bunlar adi hekayə deyil, ibrət və nəsihətdir. Bu səmavi kitabı dinlədikcə insanın duyğularına böyük təsir göstərir, onda bədii zövq oyadır, şeir kimi qəlbə və ruha təsir edir. Ayrı-ayrı ayələr musiqili parçalar kimi ahəngdar poetik sistemə malik olsa da,

şeir deyidir. Onun özünəməxsus üslubu vardır. Ali-İmran surəsinin 7-ci ayəsinə görə bütün ayələr iki qismə ayrılır:

1. Möhkəm ayələr;
2. Mötəşabih ayələr.

Birinci qism ayələr yığcam şəkildə etiqad və şəriətlə bağlı konkret hökmləri əhatə edir, lakin ikinci qism ayələr nəzərdə tutulan məsələləri daha anlaşıqlı şəkildə dinləyicilərə təqdim etmək məqsədilə onları analogiya və məsəl gətirmək yolu ilə şərh edir. Quranda böyük yer tutan qissə və məsəllər bu qəbildəndir. Burada əvvəlcə müəyyən hökmlər verilir, sonra onların mənasını açıqlayan, izah edən qissə və misallar gətirilir. Bütün bunlar bir məqsəd daşıyır: nəzərdə tutulan həqiqətləri ibrət ilə anlatmaq.

Nizami Gəncəvi “Sirlər Xəzinəsi” məsnəvisini digər əsərlərindən fərqli olaraq daha çox Quran üslubuna uyğun şəkildə yazmağa çalışmışdır: əvvəlcə bir mətləb nəzərə çatdırılır, sonra isə ona uyğun ibrət, nəsihət, hikmət dolu hekayə və təmsil işlədilir. Təbiidir ki, sonda da müvafiq ibrətamiz nəticə çıxarılır.

Quran üslubuna xas başqa bir cəhət də ondan ibarətdir ki, burada qoyulan mövzular başqa kitablarda olduğu kimi fəsilələrə və bölmələrə ayrılır. Eyni mövzu və mətləb bir çox surə və ayələrdə verilir və hətta təkrarlanır ki, bu da onları təkidlə xatırlatmaq məqsədi daşıyır. Məsələn, Musa, İbrahim, Nuh və başqa peyğəmbərlərə aid əhvalatlar müxtəlif surələrdə verilir. Yaxud Allahın birliyinə, Onun peyğəmbərlərinə və Axirət gününə iman müxtəlif surə və ayələrdə təkrarlanır. “Sirlər Xəzinəsi”ndəki məqalələri mütaliə edərkən oxşar bir mənzərə ilə qarşılaşırıq.

Bu əsərdə irəli sürülən mövzuları məqalələr üzrə belə qruplaşdırmaq olar:

1. Allaha etiqad və münacat.
2. İnsan və onun fəziləti (1, 17, 19-cu məqalələr).

3. Dünya hadisələri və dünyaya münasibət (3, 6, 8, 10-12-ci məqalələr).

4. Nəfslə mübarizə və onun tərbiyəsi (7, 9, 13, 16, 17-ci məqalələr)

5. İctimai ədalət (2, 4, 15, 18, 20-ci məqalələr).

### **1. Allaha etiqad və münacat.**

“Sirlər Xəzinəsi” Quran ayəsi ilə başlayır:

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ  
حکیم کنج هست در کلید

“Bismillahir-rəhmanir-rəhim,

Həkimlər xəzinəsinin qapısının açarıdır” (17, 16).

Nizami ilk dəfə olaraq Allah kəlamını şeir qəlibində işlətməmişdir. Burada işlənən “gənci-həkim” (həkim xəzinəsi) ifadəsi həm Allaha və həm də Qurani- Kərimə aiddir; Allahın və Quranın adlarından biri “həkim”dir. Allahın həkim adına 80-dən çox Quran ayəsində işarə vardır, 3 ayədə isə Quran “həkim” adı ilə verilir. Yəni həm Quran, həm də hikmət xəzinəsi Allahın adı ilə açıla bilər.

“Fikrin başlanğıcı və sözün sonu

Tanrının adı ilədir, O (adla da bu kitabı ) bitir!” (17, 16).

Bu beyt Nizaminin Allaha olan etiqadını daha qabarıq şəkildə göstərir. Müəllif fikrini Allahla başladığı kimi, sözünün sonunu da Onun adıyla bitirməyi düşünür. Şair Allahın birliyini və başqa sifətlərini vəsf edərkən Qurandan iki yöndə faydalanır:

1. Ayələrin məzmunu;

2. Onların ifadə üslubu.

Nizami əsərinin “Tövhid və münacat” bölümünü:

“Ey bütün varlığı yaradan

Zəif torpağı qüdrətli edən!” – beyti ilə başlayır ki, bu da Allahın iki – xaliq və qüdrət sifətini bəyan edir. Həmin sifət-



lər Ənam : 102, Rəd: 16, Zumər: 63, Mumin:62, Həsr: 24 və onlarla başqa ayələrdə verilir.

Qurani-Kərim bütün kainatın yaratıcısı, hər şeyin xalığı Allah-Təalanın birliyini, onun qüdrət və əzəmətini, əzəli və əbədi varlıq olmasını tərənnüm edən İlahi bir kitab, müqəddəs bir himndir. O, insanı məhz Allaha ibadət etməyə, Ona heç bir şərik qoşmamağa, bütün işlərdə yalnız Ona bel bağlamağa, Ondən kömək və mərhəmət diləməyə, yalnız Ona boyun əyməyə çağırır. “Sirlər Xəzinəsi”ndə bu motiv ana xətlərdən birini təşkil edir.

Allaha xas atributlardan biri yoxu var, varı da yox etməkdirsə, Onun əsas sifəti əbədi olaraq qalmaqdir. Allahın substansiyası əvvəli və sonu olmayan bir məfhumdur: Onun üçün nə əzəl, nə də əbəd düşünülmez. Mulk surəsi 23-cü ayədə deyilir (10, 23, 564).

قُلْ هُوَ الَّذِي أَنْشَأَكُمْ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالْأَبْصَارَ وَالْأَفْئِدَةَ قَلِيلًا مَّا تَشْكُرُونَ

“(Ya Peyğəmbər!) de: “Sizi yoxdan yaradan, sizə qulaq, göz və qəlb verən Odur. (Allahın nemətlərinə) nə az şükür edirsiniz!”

Buruc surəsi 13-cü ayədə isə belə deyilir:

إِنَّهُ هُوَ يُبْدِي وَيُعِيدُ

Tərc: “Həqiqətən, (insanı) yoxdan var edən və (öldükdən sonra) təkrar dirildən Odur!” ( 10, 13, 591).

İxlas surəsi 1 və 2 – ci ayədə isə deyilir:

قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ (1) اللَّهُ الصَّمَدُ

“(Ya Peyğəmbər! Allahın zatı və sifətləri haqqında sənədən soruşan müşriklərə) de: “(Mənim Rəbbim olan) O Allah birdir (heç bir şəriki yoxdur); Allah (heç kəsə, heç nəyə) möhtac deyildir! (Hamı Ona möhtacdır; O, əzəlidir, əbədidir!)” (10, 2, 606).

Nizami həmin fikri eyni üslubda belə ifadə edir:

Vücudu və sifətləri əzəli və əbədidir.

Kainatı var edən və yox edəndir (17, 17).

Dəyişmək bilməyən yalnız Sənsən,  
Ölməz və ölə bilməz yalnız Sənsən. (17, 20).

Rəhman surəsi, 26-27-ci ayələrdə deyilir:

كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (26) وَيَبْقَى وَجْهَ رَبِّكَ نُورُ الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ

Tərc.: “(Yer) üzündə olan hər kəs fanidir (ölümə məhkumdur); Ancaq əzəmət və kərəm sahibi olan Rəbbinin zətı baqıdır” (10, 26, 532). Buna uyğun olaraq Nizami belə söyləyir:

Biz hamımız faniyik, həmişə baqi Sənsən,  
Müqəddəs uca məmləkət yalnız sənindir (17, 20).

Bütün dünyada gələnlərdən əvvəl bir olan Odur  
Dünyada əbədi qalanlardan əbədi olan Odur (17, 16).

Bu məna başqa beytdə belə ifadə olunur:

Ey əzəldən bizlər olmadıqda belə var olan,  
Ey bizlər fani olduqdan sonra da əbədi yaşayan (17,23).

Şair haqqa bağlılığını və pak etiqadını səmimi tərzdə belə bəyan edir:

Bu qul –Nizami ki, Sənin təkliyini tərənnüm edir,  
Hər iki dünyada Sənin səri-kuyinin torpağıdır (17, 22).

Yuxarıda verilən misalların çoxunda Nizami Qurana xas olan bir üslubdan faydalanmışdır ki, bu da iki təzadlı tərəfin qarşılaşdırılmasından ibarətdir. Quranda və İslamda iman və küfr, dünya və axirət, həyat və ölüm, fəna və bəqa kimi sözlər təzadlı şəkildə qarşılaşdırılır (16, 83). Nizamidə də bu üsluba xas başlanğıc-son, zəif-qüdrətli, fani-baqi, var edən-yox edən, əzəl-əbəd kimi qütblər arasında təzadlar sistemi qurulur.

## ***2. İnsan və onun fəziləti haqqında.***

Qurana görə, insan torpaqdan yaradılmışdır (Ənam: 2, Əraf: 12, Hicr: 26, 28, 33), Kəhf: 37, Taha: 55 və s). Onu şəərəfli edən və başqa məxluqatdan fərqləndirən elm və ağıldır; o, ağıl və elmin köməyi ilə yaxşını pisdən seçə bilir, yəni doğru-düzgün yolu tapa bilir:

Kim ki, düz yolda gedib, özündən bir nişan qoyub,  
Kim ki, pislilik edib, onun zəmanətini (əvəzini)  
verməli olub (17, 177).

Şair insan əxlaqı üçün önəmli şərtlər irəli sürür:

Sən humaysansa, şərəfli işlər gör,  
Az ye, az danış və az incit (17, 114).

Quranda Adəmə dair ilk hekayələrdə onun torpaqdan yaradılması və iblisin cənnətdə Həvvanı yanlış yola sövq etməsi əks edilir. Quranda deyilir ki, Allah Adəmi torpaqdan yaradıb, Ona mələklərin səcdə qılmalarını əmr etdi. Yeganə etiraz edən İblis oldu, çünki oddan yaradıldığı üçün özünü torpaqdan yaranmış Adəmdən üstün tutdu. Bütün bu fikirlər Qurana xas üslubda Nizaminin yaradıcılığında öz əksini tapmışdır:

O, pərilərin ən axırıncı uşağı idi,  
(Lakin) yüksək rütbəli bəşərin birincisi oldu (17, 78).

Quran mətninin böyük bir qismini moizə və nəsihət kimi didaktik-əxlaqi motivlər təşkil edir ki, bunların əksəriyyətində insan fəzilətinin önəmli cəhətləri öz əksini tapır. Həmin motivlərin təbliği və izahında isə hekayə, qissə və təmsillərdən istifadə olunur. Eyni motivlər müxtəlif surə və ayələrdə təkrar-təkrar diqqətə çatdırılır. Həmin üslubun hədəfi, önəmli məsələləri yaddaşlarda həkk etməkdir.

“Sirlər Xəzinəsi”ndə insan və onun fəziləti barədə verilən məqalələr və onlarla əlaqədar işlənən hekayələr məhz bu üslub üzərində tənzimlənmişdir.

İnsan və onun fəziləti məsələsi bir çox məqalələrdə öz əksini tapır: 1-ci məqalədə Adəmin yaradılışı və ardınca ümid-siz padşahın bağışlanması dastanı verilir, 7-ci məqalədə Adəmin fəzilətindən bəhs edilir. Ara-sıra başqa məqalələrdə də bu mövzuya toxunulur. 1-ci məqalənin 4 və 5-ci beytləri birbaşa Quran ayəsinə işarədir:

ان بخلافت علم اراسته

*Tərc.*: “O xilafət üçün öz bayrağını bəzəyib,  
Bayraq kimi, (bəzən) yıxıldı, (bəzən) ucaldı.  
“(Allah ) Adəmi öyrətdi” (ayəsi ) onun pak sifətidir,  
“(Allah) onu torpaqdan yoğurdu” (ayəsi) isə torpağının  
şərəfidir”(17, 78).

Burada insanın başqa məxluqla müqayisədə üstünlüyü  
və Adəmin xəlifəlik məqamı onun elmi ilə müəyyənləşdirilir.  
Bəqərə surəsi 31-ci ayədə deyilir:

وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ  
هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ

“(Allah Adəmi yaratdıqdan sonra) Adəmə bütün şeylə-  
rin adlarını (isimlərini) öyrətdi. Sonra onları (həmin şeyləri)  
mələklərə göstərərək: “(İddianızda) doğrusunuzsa, bunların  
adlarını Mənə bildirin!”- dedi” (10, 31, 7).

### **3. Dünya hadisələri və dünyaya münasibət.**

Qədim dövrlərdən Şərq xalqlarının düşüncəsində dün-  
yaya belə bir münasibət vardır: o vəfasız və fanidir, onun pa-  
rılıtlarına aldanmaq olmaz.” Dünyanın faniliyi” motivi Qura-  
nın əsas mövzularındandır və bu heç də tərkidünyalıq mənası  
bildirmir. Əcəl yetişəndə harda olmasından asılı olmayaraq  
hər bir insan dünyasını dəyişməli olacaq. Deməli, o, öz rəftar  
və əməlinə nəzarət etməlidir. İnsana verilən həyat onu sına-  
maq üçündür və o, dünya həyatında axirəti unutmamalı deyil.  
Torpaqdan yaranan insan sonda yenə torpağa gedər, yəni kim-  
sə özü ilə bir şey aparmaz:

Bu torpaqda yaşayanların hamısı torpaq olublar,

Torpaq nə bilir ki, bu torpaqda nə var (17, 93)?

Dünya həyatının müvəqqəti və keçici olduğunu dərk  
edən şair, insanı bu dünya evində kirəkeş və ona yem olduđu-  
nu gözəl bir məcazi-kinayəli deyimlə ifadə edir:

Dünyanın Səndən yaxşı kirəkeşi (həmخانəsi) yoxdur.

Yer quşunun Səndən yaxşı dənisi yoxdur (17, 108).

İnsan həyatını dəyişərkən özüylə heç bir şey aparmır. Ona qalan büküldüyü bir arşın ağ və bu dünyada qoya biləcəyi təmiz addır ki, o da hər kəsə nəsib olmur.

İstər gözəl, istər çirkin sifətlə get (bunun əhəmiyyəti yoxdur),

Sənə qalan yalnız apardığın ağ olacaq (17, 177).

Aşağıdakı beytdə isə el arasında atalar sözü kimi işlənən “Süleymana qalmayan dünya kimsəyə qalmaz” hikməti ifadə olunub:

Süleyman mülkünü axtarma ki, hardadır

Mülk elə həmin mülkdür, bəs Süleyman (indi) hardadır (17, 93)?

Quran ayələri hikmət, nəsihət və ibrətdir. Bənzərsiz bəlağət və fəsahtə malik olan bu kitabda yığcam, hikmətli deyimlər diqqəti cəlb edir. Nizami də həmin yığcam, lakin dərin və hikmətli üslubdan yararlanır:

Ömür azdır, ona görə də qiymətlidir,

Ömrün qiyməti onun azlığındadır (17, 122).

#### **4. Əmmarə nəfslə mübarizə və onun tərbiyəsi.**

Qurani-Kərimdə insanın nəfsi paklığı və tərbiyəsi önəmli yer tutur. İnsan Allaha və Haqqa yaxınlaşmaq üçün əmmarə nəfslə mübarizə aparmalıdır. Nəfs insanı pisliyə sövq edir və bunun ilk təzahürü Qabildə görünür: Nəfs Qabili yoldan çıxararaq qardaşını öldürməyə sövq etdi. O, Qabili öldürdü və bununla da zərərcəkənlərdən oldu (Maidə: 30) (18, 30, 113). Pis işlər nəfisdən doğur. Yusif surəsi 53-cü ayədə deyilir: “Mən özümü təmizə çıxartmıram. Rəbbimin rəhm etdiyi kimsə istisna olmaqla nəfs pis işlər görməyə sövq edər.” (18, 53, 243)

Nizami “Sirlər Xəzinəsi”ndə ürəyi nəfsin məkrindən qorumaq üçün qırx gün çillə keçirməyi tövsiyə edir. Bu, əlbəttə, sufiyanə bir tərbiyədən irəli gəlir:

Öz cismini candan da təmiz, pak edərsən,  
Onu qırx gün həbsdə saxlasan (17, 115).

Başqa bir beytdə nəfs divə bənzədilir:  
Nəfsin zınqırovundan sədanı yüksəlt,  
Dinin qulu ol, divin qulu olma (17, 116).

Tamahın və nəfsin qarşısını ağıl ilə almaq olar:

Sənə tamahla bərabər ağılı ona görə veriblər ki,  
Sənə göndərilməyən şeyi yeməyəsən (17, 122).

### **5. *İctimai ədalət.***

Qurani-Kərim təkcə fərdlərin etiqad və imanını kamil-  
ləşdirərək onu doğru yola yönəltməklə məhdudlaşmır. əxlaqi-  
mənəvi dəyərlərə böyük qiymət verən bu kitab insanlar ara-  
sında rəftar və münasibətlərin tənzimlənməsinə xüsusi diqqət  
yetirir. Burada Allahın əsas sifətlərindən biri olan ədalət prin-  
sipli aparıcı yer tutur. Ədalət özünü iki yöndə göstərir:

1. Allah kimsəyə zərrə qədər zülm etməz, insanlar özləri-  
özlərinə zülm edirlər.

Bu baxımdan bir çox ayələr diqqəti cəlb edir: Ali-İmran:  
25, Nisa: 40, 49, Yunus: 44, Hud: 101. Ali-İmran surəsi 25-ci  
ayədə deyilir:

فَكَيْفَ إِذَا جَمَعْنَاهُمْ لِيَوْمٍ لَا رَيْبَ فِيهِ وَوُفِّيَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّا كَسَبَتْ وَهُمْ لَا  
يُظْلَمُونَ

Tərc.: “Elə isə (vaqə olacağına) şübhə edilməyən bir  
gündə (qiyamət günündə) onları (bir yerdə) topladığımız za-  
man (onların) halı necə olacaq? (O gün) hər kəsə qazandı-  
ğının (tutduğu əməllərin) əvəzi ödəniləcək və onlara heç bir  
haqsızlıq edilməyəcəkdir”.

2. Allah kafirləri sevmədiyi kimi, zalımları da sevməz.  
Deməli, Allahın sevimli bəndəsi olmaq üçün həm iman sahibi,  
həm də ədalətli olmaq lazımdır. Bu baxımdan aşağıdakı ayələr  
diqqətə layiqdir: Ali-İmran : 57, Maidə: 51, Ənam: 144,

Şura: 40. Eyni zamanda Allah ədalətli olanları sevər: Maidə: 42, Mümtəhinə: 8.

Quran məktəbindən faydalanan Nizaminin yaradıcılığında sosial ədalət aparıcı mövzulardan biridir. Həmin mövzuya “Sirlər Xəzinəsi”ndə də mühüm yer verilir.

Şair ikinci məqalədə deyir:

Ey rəyi bütün canlıların şahı olan,  
Ey ayanı bütün tacdarların gövhəri olan  
Əgər sən şahsansa, şahlıq mülkünü abad et,  
Əgər gövhərsənsə, ilahi tacını abad et (17, 86).

Şair bu beytlərlə ağıl və idrakı ilə bütün canlıların şahı və tac gövhəri olan insana müraciət edir: “Sən şah və hakimsənsə öz məmləkətini, şahlıq mülkünü ədalətlə abad elə”. “Ədalətli Nuşirəvan və vəzirin hekayəsi” bu mövzuya həsr edilmişdir:

Az-çoxluğu hesablayarkən,  
Zəhmətlə muzdu bərabər tut (17, 115).

“Sultan Səncər və Qarı” hekayəsində şair hökmdarları ədalətli və insafli davranışa dəvət edir:

Yetimlərin malını qəsb etmək (yaxşı) iş deyil,  
Ondan əl çək, o ki, abxaz qarəti deyil (17, 101).

Və ya: Ölkənin işini nizama salan şah,  
Gərək rəiyyətin hüququna riayət etsin (17, 101).

Beləliklə, “Sirlər xəzinəsi” məsnəvisində insan əxlaqının kamilləşməsində kəlam və məzmunla yanaşı, üslub xüsusiyyətləri və tərtib prinsipinin də önəmliliyinin şahidi oluruq. Bunları belə ümumiləşdirmək olar:

1. İman və etiqadla bağlı yığcam deyimlər ayələərə uyğun verilmişdir.

2. Hikmətamiz və ibrətamiz ifadələr də yığcam Quran üslubuna xas şəkildə ifadə edilir.

3. Misal və rəvayət vasitəsilə hər hansı bir fikrin başa salınması yenə Quran üslubundan qaynaqlanır.

4. Quranda fikir və ideyanın ifadəsində iki yol vardır: Möhkəm ayələrə xas yığcam hökmlər, mütəşabih ayələrə xas təsviri yol və misallar. Bunlar bir-birini tamamlayır və “Sirlər Xəzinəsi”ndə hər iki üsuldan istifadə edilmişdir.

a. Məqalələrdə qoyulan məsələlər birinci yola;

b. Hekayələrdə qoyulan məsələlər isə ikinci yola uyğundur.

5. Quranda diqqəti cəlb edən dünyaya münasibət və ic-timai motivlər də əsərdə həmin ruha, üsluba uyğun tərzdə ifa-də edilir.

Məlum olduğu kimi ədəbiyyat tariximiz, xüsusilə də klas-sik dönəm ədəbiyyatı, Quran bəlağəti və İslam mədəniyyətinin ruhu ilə formalaşmış. Elə bu baxımdandır ki, müsəlman xalqları Quranın söz-məna gözəlliyi və kamilliyindən doğan möcüzə mü-qabilində öz ədəbi yaradıcılıqlarını cilalamış, Qurandan “həll”, “təzmin”, “iqtibas”, “eyhamül-vəsl” və s. poetik formalar vasitə-silə gətirilmiş nümunələrlə sözlərinin etibar dərəcəsini, hikmət və ibrətamizliyini artırmağa çalışmışlar. Zaman-zaman müxtəlif nə-sihət xarakterli poetik nümunələrlə yanaşı müstəqil və irihəcmli nəsihətnamələr yazılır. Ədəbi əsərlərdə nəsihətnamələr quruluş etibarını özünü nəzm, nəsr və hər ikisinin vəhdəti şəklində gös-tərir. Məsələn, Sədi Şirazinin “Gülüstən” əsəri nəsr ilə nəzmin müşayəti ilə yazılmış nəsihətnaməyə bariz nümunədir.

Ayrı-ayrı kiçik həcmli nəsihətlərin böyük əsərlərdə yer aldığı da az deyil. Məsələn, Nizaminin “Leyli və Məcnun” əs-erinin giriş hissəsində oğluna yazdığı nəsihət bu qəbildəndir.

Nəsihətləri məzmun baxımından təsnif etsək, onların, əsasən, geniş dini-fəlsəfi məzmunlu və gənclərin tərbiyəsi üçün nəzərdə tutulan didaktik əsərlər şəklində ərsəyə gəlmiş-nin şahidi olarıq.

Zəngin ədəbiyyatımızın özünəməxsus tərəflərindən biri Qurani-Kərimin öz giriş qapısını “Bismillahir-rəhmanir-rə-him”lə, klassik ədəbiyyatda məsnəvi şəklində qələmə alınmış



dastanların isə minacat, tövhid, Allahın sifətlərinin vəsfi ilə başlayıb, Peyğəmbərin nəti və meracın təsviri ilə davam etdirilməsidir. Azərbaycan ədəbiyyatında mühüm yer tutan dastanların giriş qapısını isə üç hissədən ibarət olan ustadnamələr təşkil edir. Aşıq yaradıcılığında ustadnamələr nəsihətamiz səviyyəyə malikdir, elə nəsihətin özüdür.

Söhbət söz sənətinin ideya-estetik tərbiyədə rolundan gedirsə, Aşıq Ələsgərin bu bəndi yerinə düşər:

Danışdığı sözün qiymətin bilə,  
Kəlməsindən ləli gövhər süzülə.  
Məcəzi danışa, məcəzi gülə,  
Tamam sözü müəmmalı gərəkdir (2, 154).

### **Dini-fəlsəfi məzmunlu nəsihətnamələr**

Bu növ nəsihətnamələrin bariz nümunəsi kimi Şah İsmayıl Xətəinin “Nəsihətnamə”sinə müraciət edək. Bu əsərdə Quran surə və ayələrinin, həmçinin İslam dəyərlərinin məzmun qatları nəsihətamiz şəkildə bədiiləşdirilərək şairanə əksini tapmışdır:

Sığın fəzli-həqə ey talibi-rah,  
Ki, dust eşqin özünə eylə həmrəh.

Təvəccöh qıl, təvəccöh ol kərimə,  
Cəməli-ənvəri-zati-qədimə.

Təvəkkül qapusunda sən müqim ol,  
Təriqi-eşq içində müstəqim ol.

Təfərrüc əhli ol aləmdə sadıq,  
Təhəyyür şöleyi-didarə aşıq.

Hər iş, kim, dutasan eşqilə dutgil,  
İki sanmaqlığı, eycan, unutgil.

Niyazmənd ol müdam yol içrə doğru,  
Ki, surət təbdil edib olma oğru.

Yəqin bil doğruluq dost qapusudur,  
Həqiqət aləminin tapusudur.

Ola sidqilə kim ki, əhli niyaz  
Olar, ol yol içində saf şahbaz.

Kimin ki, olmasa üzrü niyazi,  
Qəbul olmaz niyazi, həm namazi.

Özünü məskənət babində xak et,  
Bu cismi mərifət abində paket.

Ki, mənlik mənzilin məhv eylə daim,  
Ola gör eşqilə xidmətdə qaim.

İrə ta Fəzli həqdən sənə ənam,  
Düşə qəlbinə rəhmət feyzi-ilham.

Xəbərdar olasan həq canibindən,  
Çıxar zati-şərifin küfrü kindən.  
İrişə halına eşqi-ilahi,  
Ola canında daim dərdü ahi.

Dilində fəthü dövlət ola yahu,  
Könüldə hikməti-yahu-yamənhu.

Dilərsən kim, olasan əhli-tovhid,  
Ki, səndə qalmaya bir şəmmə təqlid.

Könül safilə saf ol sadıqanə,  
Səfa birlə həqiqə taşıqanə.

Qədimü layəzəlü fərdü yekta,  
Ki, misli yox onun zatinə həmta.

Şəriki yoxdur onun zati hudur,  
Mübərradır xamudan şöylə hudur.

Münəzzəhdır xamudan eyni zati,  
Vəli, hər şeydə zahir möcüzati.

İkilikdən bəridir zati-mütləq,  
Kəmalı-qüdrətinə şöylə səddəq!

Özidir hər işə sərkarü memar,  
Bu rəmzi anlagil, ey əhli-iqrar!

Cəhani tarü-mar etmək əlində,  
Yenə bir dəmdə var etmək əlində.

Görünən, göstərən, gözlə görən ol,  
Aparan, gətirən, alan, verən ol.

Dəxi kimdən görərsən munca işlər,  
Öz işidir ki, işlər munca işlər.

Gəhi məzhər cəmalə, gəh cəlalə,  
Əcəb sirdir, bu sir cəllə cəlalə!

Ki, həqdir səcdə çün zikrinə fikrin,  
Kəlisa məscidü küfrinə küfrün.

Kim, oldur hər işin eynində mövcud,  
Özidir cümlə məxluq içrə məbud.

Bəhanədir, vəleykin, işi xəlqə,  
Ki, qulağda bu pəndi eylə həlqə!

Onun hikmətlərinə qüdrəti çox,  
Nə deyim, binəhayət, payani yox,

Təriqi-əhli-həq bir özgə haldır!  
Qalanı yüz elə çox qeylü qaldır.

Kim, ol tovhid məqamidir bu yollar,  
Bu yoldan çıxanı yol əhli yollar.

Həqiqət içrə gər var gənc, özidir,  
Deyilən xamı dildə öz sözidir.

Vəli, sitri-ədəbdir görmək ondan,  
Bəşər felini, yəni bilmək ondan.

Çıxarma pərdədən dışra bu sirri,  
Eşit, ey seyr edən bəhr ilə bərri!

Keçit gözlə, saqın, keçmə bu suyi,  
Deyu, naməhrəmə açma bu sirri!

Məqami-heyrət içrə eylə seyran,  
Divanə, əsrükü sərməstü heyran.

Olasan ta kim, ol didarə məhrəm,  
Visali-həzrəti-dildarə həmdəm.

Əzəldən bir məsəldir kim, demişlər,  
Təriqət pirləri şəkkər yemişlər.

Nə isə zahirin batının oldur,  
Zahirdən batinə düş doğru yoldur.

Nəzər eylə həqin hikmətlərinə,  
Təaləllah, zəhi qüdrətlərinə!

Yaratdı canını uş, bu nəfəsdən,  
Munu bil, çıxmadın sən bu qəfəsdən.

Ki, bir gövhərdurur əşyanın əsli,  
Ki, onun mədənü mənbəü nəsli.

Göhər gər dürrilədür kani-gövhər.  
Nə gövhərdir, həqiqət həqqə məzhər.

Cahan qətrə onun bahri yanında,  
Ki, qərq olur əqillər payanında.

Vəli, qətrə deyil dəryadan ayrı,  
Ulaşcaq bir olur, gəl sanma qeyri.

Əlünə alıcaq bir saf ayinə,  
Yenə özün görərsən hər ayinə.

Görünən güzgüdə həm öz cəmalın,  
Dəxi, nədir sənə səndən xəyalın?

Yaxın bax kim, sənə səndən yaxındır,  
İraq baxma sana səndən saqındır.

Yüzündəvü sözündəvü gözündə,  
Özüdür can olan, ey can, özündə.

Xamuya dövr edən bir dövrü-həqqdir,  
Özün bilənə bu yaxşı səbəqdir.

Bu məni hər kimin həqqi deyildir,  
Ki, safü sidqlə bağlı könüldür.

Əgər, seyr eyləsən can iqlimini,  
Sərayi-gülşəni-canan elini;

Kim, özü canə can olmuş bu canə,  
Nihani gəşt edər xanə bəxanə.

Yəqin ayru deyildir kəndudən can,  
Ki, bir mənədadır dəryayü ümman.

Günəş zərrəvü həm zərrə günəşdir,  
Özünə özünü, ey can, ulaşıdır.

Bu cismi eşqilə, can eylə rövşən,  
Ki, zülmət rəf olub, cism ola rövşən.

Kimin ki, eşqi yox varma yanınca,  
Keçər fürsət o bu eşqə yanınca.

Ki, ol eşqilə sərməstü divanə,  
Ona yoxdur qələm, varsa divanə.

Yeri, eşqi özünə pişə eylə,  
Yetər uzağı fikr, əndişə eylə.

Bu dəmi xoş gör, ey can, həqqə şükr et,  
Bu fikrin tərkin et, var, özgə fikr et.

Niyə gəldin, nə gətirdin cəhanə,  
Nə iltərsən axirət cavidanə?

Nə idin aləmi-vəhdətdə söylə,  
Bu kəsrət evinə düşdün ki, böylə?

Bunu bildin isə irdin məqamə,  
Axirət mənzili, Darüs-səlamə.

Munu sən istə bir əhli-nəzərdən,  
Verə, lütf eyləyib, gizlü xəbərdən.

Əlində var ikən bir ixtiyarlıq,  
Həqin aşıqlərilə eylə yarlıq.

Əlini alalar bir dar məhəldə,  
Gərəkdir ançlayın yar məhəldə.

Yarım deyən çox olur munda, ey yar,  
Saqın hər yetənə aldanma zinhar.

Kimi sevsən onunla həm qoparsan,  
Onu kim canü dildən sən taparsan.

Uzaqdır mənzilin azuq qazangil,  
Yetər bu dünya mülkünə uzangil.

Xəyal-eşqi özünə həmdəm eylə,  
Onunla xoş səfa sür, həm, dəm eylə.

Hər an canda ki, ola eşq xəyali,  
Degildir haldan ol hal içrə xali.

Olur bu eşqilə can həqqə vasil,  
Ki, eşqi olmayan candan nə hasil!

Təşəbböh eylə, ey can, cavidanə,  
Yolunda qalma anun cismü canə.

Cəməli-Mustafayə ver səlavat,  
Olasan cümlədən sağü səlamat.

İbadətlər başıdır, ey qarındaş,  
Səlavat eşqilə gər ola yoldaş.

Kimin eşqinə yar etdi cəhanı?  
Budur eyni ibadət tan ıanı!

Təvəkkül qıl, təfəkkür ilə idrak,  
Nədir ol aləmi-mənidə lövlək?

Məhəmməd ümməti qalmaz damuda,  
Salavat var, canın yanmaya oda.

Ona ixlas ilə ümmət ola gör,  
Ona münkir olanın gözləri kor.

Həqin dustunu bilgil dust olasan,  
Şana ulaşıban peyvəst olasan.

Kimin əlindədir bu cümlə aləm,  
Bu hikmətə ulaşur gerçək adəm.

Nəbi meracə çıxdı kimi gördi,  
Məqami-müntəhadə kimə irdi?

Yol üstündə duran aslanı gördi,  
Çıxardı yüzüğünü ona verdi.

Dedi ki, aramızda b unişanə,  
Bu sözümə məvalilər inanə.

Munu fəhm eylə ki, özgə xəyaldır,  
Xəyal içrə, vüsal içrə məaldır.

Daxi sir var deyilməz xəlq içində,  
Yenə söz var deyəsi xülq içində.

Yürü, şahə müdam könlün açılısın,  
Lütüf söylə, dilindən dür saçılsın.

Ki, dəgmə kimsə olmaz şahə məqbul,  
Nişan göstər olasan ki, şaha qul.

Nədir, söylə mənə, şahin nişanı?  
Əgər mömin isən sən şahı tanı!



Kimin əmrilə çizginir fələklər,  
Ona səcdə elər göydə mələklər.

Mürüvvət və kərəm, lütfü səxavət  
Nişanı şahın, ey əhli-səadət.

Həsən-Hüseyni sev candan həmişə,  
Zəhi, dövlətli can şahə buluşə.

Əli, Zeynəlibadü Baqirü Cəfər,  
Olardır möminə mürşidü rəhbər.

Musayi Kazim, Əli, Musa Rzayə,  
Rzavergil yəqin ali-əbayə.

Təqiyü ba Nəqi şah Əskəridən,  
Ola görgil imamlar gövhəridən.

İrişdi vədeyi-əhdi-Məhəmməd,  
Zühur edə özün məhdi-Məhəmməd.

Bu on iki imamə qıl eyvallah,  
Əgər mömin isən yarınçın allah.

Yəqin oldu çıxsa sahib zəmanə,  
Vilayət ləşgər ilə xanədanə.

Əlamətlər göründü cümlə əhval,  
Ki, təbdil görünür qövl ilə əqval.

Cəhan əksinə döndü, ey bəradər!  
Dilər div ola insanə bərabər?!

Haçan dürüst ola bu xam xəyallar,  
Yaxışmaz yol içində işbu hallar.

Bu bika r iyəsi mülkini gözlər,  
Görər bu məniyi işıqlı gözlər.

Zühur olmaz cahan qarışmayınca,  
Bu aləm cümlə küfrə düşməyincə.

Yenə oynaya şahin zülfüqarı,  
Müti ola onun əmrinə varı.

Gəl imdi bir dəxi söhbəti dinlə,  
Qulax dut bu sözün mənisin anlə.

Edərsən mundan axır seyran onda,  
Nə köşək təxt yaparsan yəni munda?

Yükün zülm isə arxandan buraxgil,  
Təfərrüc eyləyib didarə baxgil.

İrəsən mənzilə oynaya gülə,  
Ki, şəklin bənzəyə gülşəndə gülə.

Bu dünya möhnətin vəhdətə dəğşür,  
Özünü sidqilə sən şahə dapşür.

Həqi ərdən ari, mömindən istə,  
Budur pəndim sənə şikəstə-bəstə.

Ərə yetən, həqə yetər yəqin bil,  
Əgər talib isən bu rəmzi bilgil.

Bil ol can kim, həqiqət pirimizdir,  
Yolunda təslim olmaq əmirimizdir.

Əgərçi qətreysi sudan yaratdı,  
Vəli öz eşqini ona yar etdi.

Bəvəzullah, qılqıl sən sücudi,  
Münəvvər eylə giliş, bu vücudi.

Zəhi, surət ana canlar görəcək,  
Yanıca sürünür, olur bali çək.

Gərəkdürür sənə hər işdə təzim,  
Mələk adəmdən alur elmü təlim.

Könül göziylə bax, didar görəsən.  
Necə bir sən dərü divar görəsən.

Nə kim vardır bu surətdə göründi,  
Təcəlla şövqini munda gör indi–

Ki, munda görməyən, can onda görməz,  
Qalur ol vəslini canana irməz.

Bu vəchin təfsiri Tövrətü İncil,  
Edərlər anu fərqa əhli təvil.

Şəriət və təriqət yollarıdır,  
Ki, mərifət, həqiqət hallarıdır.

Budur bu dörd kitabın mənisə həm,  
Özün bilib, olasan yolda möhkəm.

Yəqin əhli yanında yol bioldu,  
Ki münkirlər bu dərgahdan sürüldü.

Mürid oldur ola əhli-iradət,  
Hər işdə var ala pirdən icazət.

Həram edə uyxusun dost aduna,  
Yana pərvanətək eşqin oduna.

Təriqi-övliya bir doğru yoldur,  
Yetər hər yetənə kəndunu buldur.

Əgər olmaz isən bu yolda gerçək,  
Vilayət süfrəsindən sən əlin çək.

Kərəm kani Əlidən, haşa lillah,  
Xaçan öz çəkərini edə gümrah.

Mühübbi-şah olan dərmandə olmaz,  
Çıxar aydınlığa zülmətdə qalmaz.

Çalınma dörd yana bağlan Əliyə,  
Ərənlər sərvəri şahi-vəliyə.

Mizanü tərəzü sorğuvü məhşər,  
Əli əlindədir, filcümlə, yeksər.

Keçirən o Isiratül-müstəqimi,  
Onun ümmətidir əzəl qədimi.

Vilayət şəhrinin qədri Əlidir,  
Həqiqət bəhrinin dürri Əlidir.

Yedi damu, səkiz cənnət nişani,  
Xamusi səndədir anla bəyani.

Vücudindən gedər damü sifatin,  
Yaman xudur, burax əldən bəratın.

Sifati-əhli cənnət yaxşı xudur,  
Ki, xuyi yaxşı olan bəxtludur.

Kəmal əhli ilə olgil müsahib,  
Ki, ondan mərifət kəsb et əcayib.

Özünbilməz ilə durma, oturma,  
Ömür zayə keçər əqlin itirmə.

Qoma şah damənini daim əldən,  
Yarış silsiləsinə canü dildən,

Kimin ki, məni içrə zati yoxdur,  
Çürükdür sözünün bünyadi yoxdur.

Yəqin sidq aşiqin sərmayəsidir,  
Bu rəmzi bil ki, ol can ayəsidir.

İman əhli isən ey can, vəleykin,  
Ki, cismü canü dildə dutmagilkin.

Budur sözüm sənə məndən əmanət,  
Könül yıxma, vəli, eylə imarət.

Dəxi, yoldaşilə qonşunu gözlə  
Ki, xəlqin eybini sən açma, gizlə.

Hamu fəzli-həqə oldu betofiq,  
Ola taliblərə həq yolu təhqiq.

Hamu əməldən əfzəldir, bir insaf.  
Həqin öz evidir olsa könül saf.

Həqin ol haqlığı ol həq həqiçün,  
Ki, zati fəzli həq mütləq həqiçün.

Cəməli-pərtəvi-şövqi həqiçün,  
Kəməli-qüdrəti-eşqi həqiçün.

Kəməli-ismi-əsmasi həqiçün,  
Həm ol ismül-müsəmması həqiçün,

Müsəllə, ərşü fərş naxış həqiqün,  
Həm ol göydən enən yağış həqiqün,

İmam Həsən–şəhid canı həqiqün,  
Tökülən şah Hüseyin qanı həqiqün.

Ənəlhəq söyləyən Mənsur həqiqün,  
Şəhidlər üstə düşən nur həqiqün!

Ki, üçlər, yeddilər, qırxlar həqiqün,  
Bu vala qovmi-sərməstlər həqiqün!

Səfa əhli sufi safi həqiqün,  
Ənəllah əhli-insafi həqiqün!

Urum əbdalları sidqi həqiqün,  
Xorasan pirləri nitqi həqiqün!

Nihan dərvişlərin sirri həqiqün,  
Bu yolda pirlərin sirri həqiqün!

Aşıqlər atəşi-ahı həqiqün,  
Ki, təsbih-i-səhərgahi həqiqün!

Müdam çağırdığıın ol şah həqiqün,  
Hacat qəbul olan dərgah həqiqün!

Suçum bağışla şahı-Kərbəlayə,  
Qamu aşıqlərə şah övliyəyə.

Qəbul et bu duayi ya ilahi,  
Ki, sənsən cümlə aləm padşahi.

Nə ərbaabəm, nə zahid xaki-payəm,  
Bəhəmdullah ki, dust eşqilə bayəm.

Ğənidir lütfi yəsi padişahim,  
Ümidgahim, şahım püştü pənahim.

Nəsihətnamə yazdım dərvişanə,  
Cahanda olmağ üçün bir nişanə.

Təvəccöh qıl, təvəkkəltü Ələllah,  
Qulağ çəkdim, dedim, ərənlərə şah.

Həqin fəzlinə bağlandıq əzəldən,  
Təmənnamız didardır ləmyəzəldən.

Xətai, dərđməndəm bir kəminə,  
Onuçuq, hu, deniz şahın dəminə (21, 161-176).

Şah İsmayıl Xətai nəsihətnaməni dərvişanə halda yazdığını və cahanda özündən sonra onun əbədi bir nişanə qalmasını vurğulamaqla bitirmişdir.

### **Didaktik xarakterli nəsihətlər**

Gənliyin tərbiyəsi ədəbiyyatın sütun mövzularındandır. Bu baxımdan da ədəbiyyatın hər dönəmində, o cümlədən, klassik ədəbiyyatda gənliyin sağlam ruhda böyüməsi məsələsinə böyük yer verilir. Qayəsi nəsihət-ibrət və tövsiyələrin məcmusu kimi çıxış edən bu mövzulara “Oğul nəsihəti”, “Oğlum Məhəmmədə nəsihət” və s. başlıqlarla təsadüf edirik.

Qəlbində xalqının əvəzsiz sevgisini yaşadan, yaradıcılığını xilqətin iki dünyasının ən yüksək səviyyədə tərənnümü üstündə quran Nizami Gəncəvi “Oğlum Məhəmmədə nəsihət” şeirində oğluna söylədiklərini təkcə Məhəmmədə deyil, dövrünün gəncliyinə üz tutaraq söyləmişdir.

Şair bir tərəfdən şeiriyyatın, sənətin səviyyəyə aliliyinin tərənnümçüsü kimi çıxış edirsə, digər tərəfdən zəmanəsinin şeirə yetərinə dəyər verməməsindən şikayət edərək narazılığını bildirir:

... Görürəm şöhrətdə ləyaqətin var,  
Şeirdə, sənətdə məharətin var.  
Şairlik eləmə! Dövrə bax ki, bir,  
Tərif əvəzinə pislənir şeir.  
Şeirdən ucalıq umma dünyada,  
Çünki Nizamiylə qurtardı o da (26).

Kiçiyin böyük sözünü eşitməsi, seçdiyi sənətin əsil ustası olması fikri şeirin əsas məğzini təşkil edir ki, bu da zaman və məkan hüdudlarını aşan əbədi nəsihətdir:

Çalış ki, hər şeyi kamil biləsən.  
Kamil bir palançı olsa da insan,  
Yaxşıdır yarımçıq papaqçılıqdan.  
Məndən söyləməkdir, səndən eşitmək,  
Bir insan əliboş gəzməsin gərək (18, 134).

Bu mövzu öz yeni versiyasını “Oğul tərbiyəsi” başlığı altında Sədi yaradıcılığında da tapır. Əslində, hər iki şairin məqsədi yetişməkdə olan gəncliyin sağlam əqidə ilə böyüməsinə xidmətdir. Sədinin bu şeirində Nizami ilə mövzu yek-nəsəkliyi özünü göstərsə də, məsələyə yanaşma fərqlidir. Əgər Nizamidə sənətdən uzaqlaşmaq fikri önə çəkilirsə, Sədidə sənət və peşə tükənməz dövlət kimi dəyərləndirilir:

Güvənmə varına, qalmaz o nemət,  
Çıxar bir gün əldən yığdığın sərvət.  
Qurtarar yığdığın qızıl, gümüş, bax,  
Sənətsə tükənməz dövlətdir ancaq (18, 134).

Deməli, mövzular eyniyyət təşkil etsə də, zamanın tələbləri ilə səsləşərək ona uyğun tərzdə, həm də müəllif qələminin fərdiliyi ilə ədəbiyyatda öz yerini tutur.

Allahın ipindən möhkəm tutmağı bacaran, əməlisalehlik karvanının yolçusuna çevrilir. Bu yolda özünə layiqli yer tutmaq üçün Qurani ibrət-nəsihətlə İslami dəyərlərə riayət etməyin böyük önəmi vardır.



## Nizami. Oğlum Məhəmmədə nəsihət

Sən, ey on dörd yaşlım, hər elmə yetgin!  
Gözündə əksi var iki aləmin!  
Yeddi yaşar oldun o zaman ki, sən,  
Açıldın gül kimi, güləndə çəmən.  
İndi ki, çatmışdır yaşın ön dördə,  
Başın sərv kimi durur göylərdə.  
Qəflətdə oynama, qeyrət vaxtıdır,  
İndi hünər vaxtı, şöhrət vaxtıdır.  
Ucalmaq istəsən, bir kamala çat,  
Kamala ehtiram göstərər həyat.  
Uşaqkən əslini sorsalar bir az,  
Ağac bar verəndə cinsi sorulmaz!  
Elə ki, böyüdün, belədir qayda,  
Atanın adından sənə nə fayda?  
Sən aslanlar kimi keç cəbhələrdən,  
Yalnız hünərinin balası ol sən!  
Səadət kamalla yetişir başa,  
Xalqa hörmət elə, ədəblə yaşa...  
Öz adına layiq işlər gör ki, sən,  
Axırda utanma xəcalətindən.  
Oğul, sözlərimə yaxşı qulaq as!  
Ata nəsihəti faydasız olmaz.  
Görürəm şöhrətdə ləyaqətin var,  
Şe'rdə, sənətdə məharətin var.  
Şairlik eləmə! Dövrə bax ki, bir,  
Tə'rif əvəzinə pislənir şe'r.  
Şe'rdən ucalıq umma dünyada,  
Çünki Nizamiylə qurtardı o da.  
Hərçəndi sənətin çox rütbəsi var,  
Həyata faydalı bir elmi axtar.  
Bu əyri cizgilər cədvəlində sən,

Özünü şərh edib özünü öyrən!  
Ol öz vicdanının sirtinə açar,  
Çünki bu mə'rifət qəlbə nur saçar..  
Bir elmi öyrənmək istədikdə sən,  
Çalış ki, hər şeyi kamil biləsən.  
Kamil bir palançı olsa da insan,  
Yaxşıdır yarımçıq papaqçılıqdan.  
Məndən söyləməkdir, səndən eşitmək,  
Bir insan əliboş gəzməsin gərək (26).

Nizaminin oğlu Məhəmmədə yazdığı nəsihətdə şeirin bütün ibrətamiz mahiyyəti son altı misrada daha qabarıq şəkilə özünü göstərir.

### **Füzuli. Fəzliyə nəsihət**

İstərdim aləmin işini etmək imtahan,  
Oldum bu məqsəd ilə cahan seyrinə rəvan.  
Əvvəlcə düşdü bir bağa nagəh yolum mənim,  
Oldu qərribə işlər o bağda mənə əyan.  
Gördüm o cümlədən qoca bağban bəhər üçün,  
Ümmidlə, qayğı ilə əkib bir cavan fidan.  
Sə'y eyləmiş o vəqtə qədər ki, budaq verib,  
Yarpaq açıb, şükufə yetirmiş ağac haman.  
Meyvə ki, əsl məqsəd idi zahir olcağın,  
Əvvəl şükufədən o qida aldı bir zaman.  
Ayrıldı bir qədər böyüyüncə şükufədən,  
Yarpaqla şaxədən o qidalandı durmadan.  
Ə'zasinə ağacdən onun su rəvan idi,  
Tamsız, yetişməmiş böyüyüb boy atan zaman.  
Həddi-kəmalə çatmadan o, meyvə daima  
Üstündə idi ol ağacın şad, kamiran.  
Dəydi, ağacla bir-birinin ziddi İldular,  
Rəng ilə ətri verdi bu ziddiyyəti nişan.  
Meyvə ağacdən incədir, ətri ziyadədir,

Olmaz ağacda meyvədəki ətr bigüman.  
Ayrılmalıydı meyvə ağacdan dəyən kimi,  
Verməz təbiət heç kəsə bu hökmlə aman.  
Meyvə dərilməz isə ağacdan, bu qaydadır,  
Dövrən əlilə hər ikisinə yetər ziyan.  
Həm meyvəni əzib, çürüdüb məhv edər hava,  
Həm də dəyər ağac başına daş zaman-zaman.  
Yoxdursa meyvədə ağaca ehtiyac əgər,  
Meyvə ağacda tutmamalı boş yerə məkan.  
Dinlə məni, ağıllı balam, diqqət ilə sən,  
Bu incə nüktə sirrini ta eyləyim bəyan.  
Salsan həqiqət aləminə yaxşı bir nəzər,  
Sən meyvəsən, mən isə ağac, dəhr busitan.  
Dünya bağında hər ağacı bəsləmək üçün,  
Qəddi bükük fələk özüdür piri-bağibani.  
Yarpaq, şükufə, şaxə əgər bilməsən nədir,  
Arvadla malü mülküm idi, ey əzizi-can.  
Qoydun o gün ki, sən bu cahan mülkünə qədəm,  
Can şirəsilə cisminə verdi qıda anan.  
Süddən ayırdı çün səni dövrən dayəsi,  
Malımla, mülküm ilə tapardı tənin təvan.  
Möhtac idin mənə nə qədər ki, həyatda sən,  
Məndən səvay bilməz idin yari-mehriban.  
Sərf eylədim yolunda bütün ömrümü, bu gün  
Qaldırmısan qürur ilə baş göylərə yaman.  
Cismim zəifləşincə göründü yüküm ağır,  
Məndə bəlanı çəkmək üçün qalmamış o can.  
Gənclik üzündən işlədiyin hər əməl üçün  
Yetməzmi tə'nə vurdu mənə hər qoca, cavan?  
Udsam bu qəmləri, ey oğul, qorxuram öləm,  
Rüsvay olaram, qorxuram, etsəm əgər fəğan.  
Ey feyzinin kəməli edən qədrimi füzun,

Ey izzəti mənə sayılan şövkət ilə şan!  
Səndən səvay yoxsa da candan mənə əziz,  
Dırnağı ətdən üzməyə qalmış bu gün güman.  
Meyvə ilə ağac bizə də bir nümunədir,  
İbrət götür, gözəl deyilibdir bu dasitan.  
Yox meyl səndə çün mənə həmdərd olmağa,  
Mümkün deyil səninlə olaq yarı-həməzəban.  
Bəsdir, mənə əzab ilə baş əyməyin yetər,  
Bəsdir, məzəmmətimlə mənim bağrın oldu qan.  
Tutmaz dəxi səninlə mənim ittifaqımız,  
Mən bir ovuc sümük, sən isə tazə gülsitan.  
Yoldaşlığım tutarmı səninlə mənim bu gün,  
Sən bir çəvik cavan, mənəm piri-natəvan.  
İstərsən aləmi tutasan bir qılınc kimi,  
Qın pərdəsində bəs nə üçün qalmısan nəhan?  
Mənsiz yaşa, qazan özünə hörmət, e'tibar,  
Mən maneyəm, yoxunsa bu gün nam ilə nişan.  
Şahin balasının var əgər seydə qüdrəti,  
Əlbəttə, məsləhətdir edə tərki-aşiyən.  
Bir lə'l kan içində kəmalə çatıb əgər,  
Hökmi-təbiət ilə gərək qalmasın nəhan.  
Dünyanı nəzmə salmaq üçün hikmət oldu bil,  
Hər söz ki, söyləmiş bu Füzuliyi-natəvan (24, 313).

Bu nəsihətdə yaşlı nəsil ilə gənc nəslin, daha doğrusu ata ilə övladın münasibəti öz əksini tapır. Nəsihətin məğzinə görə övlad yetkin yaşa çatanda müstəqil yaşamağı bacarmalı, hətta özündən sonrakı gənc nəslin yetişməsində fəal iştirak etməlidir.

Şair bu fikrini özünəməxsus şəkildə, ağacla meyvə arasındakı əlaqə ilə müqayisə edir: meyvə yetişəndə ağaca ehtiyac qalmır:

Yoxdursa meyvədə ağaca ehtiyac əgər,  
Meyvə ağacda tutmamalı boş yerə məkan.

Şahin balasının var əgər seydə qüdrəti,  
Əlbəttə, məsləhətdir edə tərki-aşiyən.  
Seyid Əzim Şirvani.  
Cəfər, ey nuri-dideyi-Seyyid,  
Qönçeyi-növrəsideyi-Seyyid!  
İttifaq eylə dust ilə hər an,  
İttifaq ilə əmr olur asan.  
Dəhrdə etmə iftiraqə həvəs,  
İttifaq ilə kəslər olmuş kəs.  
Vardır, ey bağı-ömrümün şəcəri,  
İttifaq etməyin gözəl səməri.  
İttifaq eyləyəndə beş barmaq,  
Xeyli asandı bir şeyi tutmaq.  
Yoxdur, ey sərvərim, tək əldə səda,  
İttifaq ilədir sürürü səfa.  
Edəsən guş gər bu timsali,  
Səni filcümlə eyləyər hali (25).

Seyid Əzim Şirvani bu şeirində oğlunu birliyə çağırır və birliyin əhəmiyyətini vurğulayır. Şeirin qayəsi “tək əldən səs çıxmaz” atalar sözü ilə səsləşir.

Seyid Əzim Şirvaninin oğluna nəsihətinin bir məqamı da nəzər-diqqətimizi cəlb etdi:

Dilüvü saxla kizbü qeybətdən,  
İstəsən gər nicat möhnətdən.  
Seyyida, hər bəla ola hadis,  
Bil ki, dildir ona olan bais.

Nəzərdən keçirdiyimiz nəsihətlər, üslub, məzmun, təqdim edilən poetika baxımından müxtəlif və rəngarəng olsa da, yeganə bir məqsədə – gəncliyin sağlam yetişməsinə xidmət edir.

### **Nəsr ilə yazılmış nəsihətlər**

Buna nümunə olaraq Abasquluğa Bakıxanovun “Seçilmiş əsərləri”ndə yer almış “Nəsihətləri” göstərə bilərik. O ya-

zır: Mən nə qədər axtardımsa uşaqların təlmi üçün elə bir kitab tapa bilmədim ki, o asan və anlaşılan bir dil ilə onların əxlaq gözəlliyinə dəlalət etsin.

Nəsihətlərin bir qismi ilə tanış olaq:

- Hər kəs vəzifədə, elmdə və yaşda səndən böyüksə ona hörmət elə ta ki, səndən kiçiklər də sənə hörmət etsinlər...

- Elm və kamalı əldə etməyi hər şeydən daha əziz tut. Çünki, hər şeyi onların vasitəsi ilə əldə edirlər.

- Hər sözü eşidən kimi inanma. Çox ehtimal ki, o sözü deyən adamın bir qərəzi var...

- Hər işi öz ağılının təsdiqi ilə gör...

- Bilmədiyini bir işi inkar etmə!

- Bil ki, təvazökar və şirindilli adamın dostları da çox olar.

Düzlüyü özünə şüar eylə və s. (1, 68-74).

Bir sözlə, sözün geniş mənasında ədəbiyyat, Qurani-Kərim başda olmaqla, zamanın çağırışı ilə səsləşərək, Adəm övladının əxlaqının kamilləşməsinə xidmət edir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Abasquluğa Bakıxanov Qüdsi. Seçilmiş əsərləri, Bakı, Yazıçı, 1984, s.68-74.

2. Aşıq Ələsgər. Şeirlər. Dastan-Rəvayətlər. Xatirələr, “Çinar-Çap”, Bakı-2003, s.154

3. Əhmədağa Əhmədov. İslam əxlaqı. “Maarif” nəşriyyatı, Bakı, 1993

4. Prof. Dr. Əli Nihad Tərhan. Füzuli divanı şərh. Ankara, 2005 s.304-306

5. Hacı İlqar İsmayilzadə. Quran elmləri ensiklopediyası. Müqəddəs Qum şəhəri. Məhəmməd Hadi Mərifət. 18 Zül-hiccə 1426 (Qədiri-Xum bayramı) (19/01/2006)

6. Hələbi Əliəsgər. Təsir Qoran dər ədəbe-farsi. Tehran: Agah. 1382

7. İmadəddin Nəsimi. İraq divanı. Bakı, CBS-PP, 2018, s.193

8. İmadəddin Nəsimi. Seçilmiş Əsərləri. 2 cildə, II cild, “Lider” nəşriyyatı, Bakı, 2004
9. İslam əxlaqı. B.İ.U. Zaqatala şöbəsi, Zaqatala, 2008
10. Qurani-Kərim. Ərəb dilində tərcümə edənlər: Z.M.Bünyadov, V.M.Məmmədəliyev. “Kozan ofset” mətbəəsi. Ankara.Məhərrəm, 1481/1997
11. Mahirə Quliyeva. Aşıq yaradıcılığı və dastanlar Şərq poetikası və islami dəyərlər baxımından. “Elm və təhsil”, Bakı-2016
12. Mahirə Quliyeva. Quran bəlağəti və Azərbaycan ədəbiyyatı. “Nafta-press”, Bakı, 2008
13. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri. c.1, Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı. Bakı-1958, s167.
14. Mir Cəlal. Füzuli sənətkarlığı. Bakı-1958, s9
15. Misbah Yəzdi. Əxlaq fəlsəfəsində araşdırmalar. Bakı, “Qanun” nəşriyyatı, 2018
16. Nəsim Göyüşov . Quran və irfan işığında. Bakı: İqtisad Universiteti. 2004.
17. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi. Müqəddimə, filoloji tərcümə, şərh və lüğət: R. Əliyev. B. 1981
18. Sədi Şirazi. Bustan. ADN, Bakı-1964, s.134
19. Sədi Şirazi. Seçilmiş əsərləri. Öndər nəşriyyatı, Bakı-2004, s.141
20. Siracəddin Hacı. Həzrət Nizami Gəncəvinin “Sirlər Xəzinəsi” dastanı insanlığın ana yasıdır. Bakı-2015, s89
21. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. 2 cildə, c.2, “Azərnəşr”, Bakı, 1976
22. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri. “Şərq-Qərb”, Bakı, 2005, s.44
23. Yusif Seyidov. Saməd Əlizadə. Klassik Azərbaycan şairləri söz haqqında. XI-XVIII əsrlər. Gənclik, Bakı, 1977
24. [http://anl.az/el/f/fm\\_e4.pdf](http://anl.az/el/f/fm_e4.pdf) s.313
25. [https://az.wikisource.org/wiki/Oğluma\\_nəsihət\\_\(Cəfər,\\_ey\\_nuri-dideyi-Seyyid\)\\_\(Seyid\\_Əzim\\_Şirvani\)](https://az.wikisource.org/wiki/Oğluma_nəsihət_(Cəfər,_ey_nuri-dideyi-Seyyid)_(Seyid_Əzim_Şirvani))
26. [https://az.wikisource.org/wiki/Leyli\\_və\\_Məcnun\\_\(Nizami\\_Gəncəvi\)](https://az.wikisource.org/wiki/Leyli_və_Məcnun_(Nizami_Gəncəvi))

**Elçin ABBASOV**  
**filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,**  
**AMEA Folklor İnstitutu**

**“KOROĞLU” DASTANINDA QƏHRƏMANLIQ:  
İDEYASI, POETİKASI VƏ MİLLİ  
İDENTİFİKASİYADA ROLU**

*Açar sözlər:* Azərbaycan folkloru, milli identifikasiya, Koroglu, qəhrəmanlıq, epos.

**ГЕРОИЗМ В ЭПОСЕ "КЕРОГЛУ": ИДЕЯ, ПОЭТИКА  
И РОЛЬ В НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ  
РЕЗЮМЕ**

Идеологические и эстетические аспекты эпоса “Кероглу”, отражающие героические идеи азербайджанского народа путем богатых поэтических фантазий, являются актуальными научными темами, которые нас интересуют. В то же время эпос, дающий более яркое и идеализированное описание истории нации и национального характера, может стать одним из символов национальной идентичности. Эпический образ Кероглу издавна служил символом свободы и национальной идентификации азербайджанского народа. В этой статье подробно рассматриваются эти вопросы.

*Ключевые слова:* Азербайджанский фольклор, национальная идентификация, Кероглу, героизм, эпос.

**HEROISM IN THE EPIC OF "KOROGLU": IDEA,  
POETICS AND THE ROLE IN NATIONAL  
IDENTIFICATION  
SUMMARY**

The ideological and aesthetic studying of the epic of “Koroglu”, reflecting the heroic ideas of the Azerbaijani people thanks to the rich artistic opportunities is always among those



the themes that interest us. At the same time, the epic, giving a more vivid and idealized description of the history of a nation and national character, can become one of the symbols of national identity. The epic image of Koroglu has long served as a symbol of freedom and national identification of the Azerbaijani people. This article discusses these issues in detail.

**Key words:** Azerbaijani folklore, national identification, Koroglu, heroism, epic.

## Giriş

Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq düşüncələrini xalq yaradıcılığının zəngin bədii imkanları sayəsində mükəmməl şəkildə əks etdirən “Koroğlu” dastanının ideya-estetik baxımdan tədqiqi həmişə maraq doğuran mövzular sırasındadır. Qəhrəmanlıq və bu gün üçün xüsusi aktual olan vətənvərvərlik ideyası xalqın epik yaradıcılığında, o sıradan qəhrəmanlıq dastanlarında özünü daha bariz şəkildə göstərə bilir. Çünki, qəhrəmanlıq eposu xalqın qəhrəmanlıq haqqında düşüncələrinin, arzu və istəklərinin, ümid və xəyallarının məcmusu kimi gerçəkləşir və bütün zamanlar üçün aktual keyfiyyətlərini qoruyub saxlayır. Bununla yanaşı, epos milli xarakterin, xalqın keçdiyi tarixi yolun daha əzəmətli və şərəfli təsvirini verməklə milli dövlətin və milli kimliyin simvollarından birinə çevrilə bilir.

“Koroğlu” dastanı möhtəşəm bir epik abidə olduğundan onda daşınan epik məlumatın çəkisi də olduqca böyükdür və mənəvi ehtiyatların çeşidli ünsürlərini özündə ehtiva edir. “Koroğlu” epik məlumatın zənginliyi baxımından bütün oxşar abidələrdən fərqlənir. Bu fərq özünü hər şeydən öncə onda göstərir ki, “Koroğlu” iri bir epik silsilə təşkil edir və konkret tarixdən daha çox dövrlərin və epoxaların qəhrəmanlıq ruhunu, etnik emosiyasını və milli mənəviyyatını yaşadır. Əslində xalq bu eposda mənəvi varlığını mühafizə edir və dövrüyyədə

olan mətnlər ifadan-ifaya keçdikcə bu gerçəkliyi özündə daha çox və daha mükəmməl bir şəkildə birləşdirir.

### **“Koroğlu”da qəhrəmanlıq: tipologiyası və poetikası**

Koroğlu bir çox türk xalqlarında, o cümlədən oğuz türklərində ilk növbədə qəhrəmanlıq simvolidir. Heç də təəccüblü deyil ki, “Koroğlu” dastanının qəhrəmanlıq ruhu hələ XIX əsrdə bu dastanla tanış olan Avropa ziyalılarını heyran etmişdi.

Ümumiyyətlə qəhrəmanlıq bu tipli eposların ümumi bir səciyyəsi olsa da, “Koroğlu”nun lokal xüsusiyyətləri də vardır. Bu lokallıq dastanın ideya-məzmun planında qabarıqdır. “Koroğlu”nun azadlıq və qəhrəmanlıq ideyası onun aktual olduğu tarixi dövrlərin yaygın ideologiyalarının təsiri ilə müəyyən fərqli interpretasiya qazanmışdır.

“Koroğlu” dastanının Azərbaycan variantlarını (Tiflis nüsxəsi, Paris nüsxəsi, Vəli Xuluflu, Hümmət Əlizadə, Məmməd Hüseyn Təhmasib, Əli Kəmalı mətnləri və s.) ümumi şəkildə nəzərdən keçirsək, əsasən, üç tarixi hadisə ilə bağlı layları daha aydın müəyyənləşdirə bilərik:

- 1) Türkmən dövrü;
- 2) Qızılbaşlıq;
- 3) Cəlalilər hərəkatı.

Sovetlər dönməsində bir çox alimlər məlum ideoloji səbəblərdən Cəlalilər hərəkatı ilə əlaqəli faktları öndə tutsalar da (Koroğluya bəzən “Cəlalı Koroğlu” deyilməsi, Nəzər Cəlalı obrazı və s.), ümumi baxsaq, sözü gedən dastanda oğuz-türkmən, qızılbaşlıq və şialik tendensiyasının özünü daha qabarıq göstərdiyini qeyd etməliyik.

Həm mətnin yurd hissəsində, həm şeirlərdə Türkünün, Təkə-Türkmənin yaddaşlarda hələ aktiv yer tutduğunu görürük: “Koroğlunun əsl-nəsəbi Təkə-Türkməndir. Onun ata-

sının adı Mirzə Sərraf, öz adı Rövşən idi. O zamanlar Mirzə Sərraf Türkünstan şahı Sultan Muradın baş ilxıcısıydı. Türkünstan padşahının nə ki ilxısı varıdı, hamısı Mirzənin əlində idi” (13, 11).

Şeirlərdə:

Türkünstan elində ələ aldığım,

Ömrümünən bəslədiyim, Qırat, gəl (13, 91).

Koroğlu öz dəlilərini çağırarkən “istərəm Təkludan bəylərim gəlsin” və ya “istərəm Türkməndan bəylərim gəlsin” deyir. Bəllidir ki, Təkəli Ağqoyunlu türkmən tayfalarından olmuşdur. Türkiyənin cənubundakı tarixi Məntaşə, Aydın, Sərxan, Hamid, Kermiyan və Adasya elləri vaxtilə ümumilikdə Təkə eli (Təkəlu) adlanmış və bu tayfa tərəfindən məskunlaşmışdı (16, 16). Təkəlilər 1510-1511-ci illərdə Şah İsmayılın tərəfinə keçmiş və Azərbaycan ərazisinə köçmüşlər. Sonralar I Şah Abbasın mərkəzləşmə siyasətinə qarşı çıxış etdikləri üçün onların böyük hissəsi məhv edilmiş, qalan hissəsi Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə səpələnmişdir. Ola bilsin ki, bu tarixi hadisələrin əks-sədası “Koroğlu” eposunda öz izlərini saxlayır (çoxlu variantlarda Koroğlunun İran şahından qaçaq düşməsi, Şah Abbas tərəfindən və ya onun zamanında öldürülməsi və s. kimi hekayətlərdə).

Paris nüsxəsindəki məkəni obrazların əksəri oğuz türklərinin yayıldığı tarixi ərazi, şəhər, kənd və s. yer adlarıdır.

Maraq üçün qeyd edək ki, Tiflis və Paris nüsxələrində rastlanılan “Qazlı göl” də folklorşünaslar H.İsmayılov və E.Tofiqqızına görə, Göyçə gölünün epikləşmiş obrazıdır (10, 13-14). Çəmlişel epik lokus – məkənin qəlibləşmiş obrazı kimi türk dünyasının bir çox tarixi bölgələrinin cizgilərini özündə konsentrasiya etdiyi kimi, bu məkən Paris və Tiflis nüsxələrində qədim Göyçə dağlarının epik obrazı kimi də rekonstruksiya edilmişdir (10, 14).

Əksər variantlarda Koroğluya qarşı duran “Rum padşahi” Sultan Murad adlanır. Tarixdən məlumdur ki, XIV əsrin ortalarından XVII əsrin ortalarına qədər Osmanlı taxtında Murad adında dörd sultan əyləşmişdir. Onların əksəri Azərbaycanla hərbi səfər etmişdilər. Bundan başqa Şah İsmayılın düşməni sonuncu Ağqoyunlu hökmdarının da adı Sultan Murad olmuşdur (hakimiyyət illəri: 1499-1503). Bu kimi tarixi səbəblərdən Sultan Muradın azərbaycanlıların epik təfəkküründəki düşmən obrazına transformasiyası təbiiyə uyğundur. Sultan Muradın “xotkar” titulu isə daha əski çağlarla və Türkünstanla (Orta Asiya) əlaqəli ola biləcəyi V.Jirmunskinin türk eposunun tədqiqinə aid əsərində qeyd edilmişdir (20, 56).

Məlum bir Koroğlu qoşmasında Şah İsmayılın (Şeyx oğlunun) adının keçməsi, Paris nüsxəsinin yurd hissəsində Koroğlunu dolayısı ilə qızılbaş adlandırılması və digər faktlar dastanda Cəlalilər hərəkatından daha əski tarixi dövrlərin əks-sədasının qorunduğundan xəbər verir:

Koroğlu der: bu məniyə dalmaya,  
Müxənnətlər bu dünyada qalmaya,  
İstanbulun xəracını almaya,  
Şeyx oğlunun qızılbaşı gərəkdi (14, 433).

Koroğlu başına “şikəstə-qəçəri” papaq qoyub, qara mahuddan qızılbaş köynəyi geyir (13, 60). Paris nüsxəsində bir yerdə Koroğlu “çalmabaş” da adlandırılır (13, 98). Koroğlunun öz qoşununu “islam ordusu” adlandırması da maraqlıdır:

Koroğlu der: dəm bu dəmdi,  
İslam ləşkəri möhkəmdi,  
Savaş bir toydu, bayramdı,  
Könül qəmədən açan gəlsin (13, 19).

Dastanın Paris nüsxəsinin VI məclisində Xunis elinin başçısı, Qıratı oğurlatdıran paşa - Həsən paşanın da tarixi şəxsiyyət – I Şah İsmayıl Xətəinin vaxtında Xunis elinin (Xınıslı)

böyük əmiri və Ərzincan valisi Həsən bəy Eyqutoğlu ilə müəyyən ştrix oxşarlıqları diqqətə layiqdir. XV-XVI əsrlərdə Xınıslı eli Anadolunun Xınıs, Tərcan və Qarahisar bölgəsində məskunlaşmışdı.

Bu tipli faktlara görə, Tofiq Hacıyevlə razılaşmaq lazım gəlir ki, „Koroğlu” süjetlərinin bir qismi kimi, şeirlərinin də bir çoxu XVII əsrdən əvvəl formalaşmışdır (9, 110).

Qənaətimizcə, „Koroğlu“nun dastan şəkli Azərbaycan tarixinin tərəkəmə-türkmən dövrünün folklor hadisəsi olaraq ortaya çıxmış, sonra isə, təxminən XVI-XVII əsrlərin hüdudunda, Cəlalilər hərəkatı baş verdiyi dövrdə eposun şərq və qərb variantlarının diferensiallaşması baş vermişdir. Həmin diferensiallaşmaya aşağıdakı amillər təsir edə bilərdi:

1) Azərbaycan Səfəvilər dövlətinin yaranması. Məhz bu vaxtdan etibarən türkmən anlayışı əvvəlki mahiyyətini itirir və Azərbaycanın türk əhalisinə münasibətdə işlədilmir;

2) Səfəvilər dövlətinin yaranması ilə başlayan və sonra da həmin imperiyada davam edən miqrasiya prosesləri;

3) Azərbaycan aşığı sənətinin yaranması və yüksəlişi;

4) Cəlalilər hərəkatının Azərbaycan “Koroğlu”suna təsiri.

Eyni arqumentləri müasir türkmənlər üçün də sadalamaq olar:

1) Müasir türkmənlərin milli və coğrafi diferensiallaşması;

2) Türkmən baxışı sənətinin inkişafı və s.

Bu səbəblərdən Cəlalilər hərəkatı hansı səviyyədə “Koroğlu”nun şərq variantlarında yer tutursa (bir üsyançı Koroğlu), həmin səviyyədə də bir ağa, bəy, xan, hökmdar Koroğlu Azərbaycan “Koroğlu”sunda vardır. Azərbaycan Koroğlusunu osmanlı paşaları ilə nə cür vuruşursa, türkmən Goroğlusunu da həmin əzmlə qızılbaşlarla mübarizə aparır.

Nəzərə almaq lazımdır ki, epos təhkiyəsinin daha əvvəl-

ki tarixi hadisə əlamətlərini sonrakı oxşar tarixi hadisələr üzərinə, daha əvvəlki tarixi şəxsiyyətin keyfiyyətlərini sonrakı tarixi şəxsiyyətlər üzərinə köçürmək, onları uyuşdurmaq, eyniləşdirmək və ya fərqli tarixi zamanda mövcud olanları bir-birinin müasiri etmək keyfiyyəti orada yer alan obrazların, hadisələrin tarixi prototipini müəyyənləşdirməyə imkan vermir. Təsadüfi deyil ki, “Koroğlu” eposu qəhrəmanının tarixi prototipi ilə bağlı, təxminən 10-a yaxın real tarixi şəxsiyyətin adı hallandırılıb: Cəlali Koroğlu, Aşıq Koroğlu, Sultan Xosrov Koroğlu, II Arşak, An Lu-şan, Babək və b. Yenə həmin dastanın min illik arada cərəyan etmiş Göytürk-Sasani, türk-Çin, türk-ərəb, Osmanlı-Səfəvi mücadilələri, Cəlalilər üsyanı və digər hadisələrlə bağlılığı haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur (2, 74-76; 4, 17-23, 64-65; 11, 79-80; 17, 44-88; 18, 132-140 və s.).

Dastanın Tiflis və Paris nüsxələrində Məmməd Hüseyn Təhmasibin və digərlərinin qeyd etdiyi kimi, şiə təəssübkeşliyi qabarıqdır. Oradakı Koroğlu obrazında müəyyən dini qəhrəman cizgiləri müşahidə olunur. Osmanlı-Səfəvi və onların istifadə etdikləri sünni-şiə dini-ideoloji qarşıdurmasının izləri dastanın bu variantında bəzi məqamlarda özünü büruzə verir.

Digər bir məsələ “Koroğlu” eposunun ideya-məzmun planında xalq sufizminə bağlı məqamların yer tutmasıdır. Dastanşünas alimlərdən bir çoxu Koroğlunun aşılığının dini-təsəvvüfi görüşlərlə bağlantısından, Koroğlunun haqq aşığı olmasından bəhs etmişlər. Nizami Cəfərov yazır: “Koroğlu” yalnız fiziki gücü ilə deyil, haqq aşığı olması ilə də haqlı olaraq öyünür:

Meydana girəndə meydan tanıyan,  
Haqqın vergisinə mən də qanıyam.  
Bir igidəm, igidlərin xanıyam,  
Bu ətrafda bütün hər yan mənimdi!...

Və beləliklə, aşıq “Koroğlu”da özünün sənət ideologiyası kimi vacib olan üç fəlsəfi-estetik komponentin özünə-məxsus “kompozisiya”sını təqdim edir: mifologiya – sufilik – həyatilik (realizm)“ (7, 10).

Folklorşünas alim Füzuli Bayat bu məsələdə daha qətiyyətli mövqe tutaraq Koroğlu obrazının formalaşmasında “xalq sufizmi mərhələsindən” bəhs edir. Alimə görə, hətta “çox güman ki, Anadolu və Azərbaycan “Koroğlu”sunda tarixi izləri qalmış Şeyx Cəlali üsyanında da çoxlu türk baba dərvişləri iştirak etmişlər. Koroğlu məhz bu baba dərvişlərin ümumiləşmiş, epikləşmiş surətidir“ (5, 83).

Koroğlu obrazında sufi semantik layın müşahidə olunması və bunun tədqiqatçılar tərəfindən qeydə alınması təsadüfi yox, qanunauyğunluqdur. Koroğlu Azərbaycan-türk folklorunun inkişaf tarixinin böyük bir mərhələsini əhatə edən obrazdır. Bu baxımdan, onu epoxal obraz adlandırmaq olar. Digər tərəfdən mifoloji mətnlərdən Koroğlunun zaman mifi ilə əlaqələndirilməsi obrazın “tarixinin” mifoloji çağdan başladığını göstərir. Bu halda, demək, Koroğlu obrazı bir neçə epoxadan keçmiş və transformasiyalara məruz qalmışdır. Belə transformativ obrazlar mədəniyyətin səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə konsentrasiya edir. “Koroğlu” eposunun aktual olduğu çağ (orta əsrlər) Azərbaycan-Şərq mədəniyyətində təsəvvüfi-irfani görüşlərin inkişaf etdiyi dövr idi. Bu baxımdan, dövrünün məşhur folklor qəhrəmanı olan Koroğluya zamanın hakim fəlsəfi dünyagörüşünün (sufizmin) təsir göstərməsi tamamilə qanunauyğundur.

“Koroğlu” dastanında həmin xalq sufizmi ilə bağlı faktlar həm yurd hissədə (məsələn, Koroğlunun bir qab köpüklü su içdikdən – buta aldıqdan sonra igidə və aşığa çevrilməsi), həm də şeirlərdə özünə yer tutur:

Girmişdim falçı donuna,  
Yaşına-yaşına gəldüm,  
Yəqin bağladım ixlasın,  
Ərənlər pişinə gəldüm (13, 107).

Və ya:

Koroğlu der: bu dünyaya gəlmüşəm,  
Keçən günün mən qədrini bilmüşəm,  
Mən anadan olan günü ölmüşəm,  
Bir atdu, bir qılınc qardaşım, dağlar (13, 190).

Bu şeir parçalarında xalq sufizmi ilə əski türk şamanizmi iç-içədir. “İxlas bağlayıb ərənlər pişinə (yanına) gəlmək” sufi davranış formuludur. Lakin həmin “gəliş” öz strukturunda həm də türk şaman ritual formullarını da nəzərdə tutur. Şeirdəki struktur hərəkətinin sintaqmatik ardıcılığına diqqət etsək, Koroğlunun sufi kimi “ixlas bağlayıb ərənlər yanına gəlməzdən” əvvəl “falçı donuna düşdüyü” və “yaşına-yaşına gəldiyi” məlum olur. Sonuncu hərəkət formulunun məzmunu bəlli deyildir. Lakin yaşınmaq ağızın, üzün örtülməsini nəzərdə tutur. Əski türk rituallarından məlumdur ki, sifətin müəyyən heyvan maskaları ilə örtülməsi magik çevrilməni nəzərdə tutur. Beləliklə, biz birinci şeir parçasında transformasiyanı həm diaxron, həm də sinxron səviyyədə müşahidə edirik.

Diaxron səviyyə falçı donuna düşməyin „ixlas bağlamaq” hərəkət formuluna keçməsinə nəzərdə tutur. Sinxron səviyyə isə bu transformativ formulları eyni bir mətndə yanaşı yaşayan qəliblərə, poetik formullara çevirmişdir.

İkinci şeir parçasında da əski türk ritualının izlərini müşahidə edirik. Burada “Mən anadan olan günü ölmüşəm” ifadəsinin poetik səslənişinin altında ritual formulu durur. İnisiasiya mərasimlərinin əsas struktur formulu ölüb-dirilmədir. Koroğlunun doğulması ritual kontekstdə onun ölümünü də



nəzərdə tutur. Əgər doğuluş eyni zamanda ölümü də ehtiva edirsə, bu halda söhbət yalnız inisiyasiya ritualından gedə bilər (Koroğlunun Rövsən kimi ölməsi, Koroğlu kimi doğulması – inisiyasiya ritualı).

Xalq sufizmində mühüm yer tutan Həzrət Əli obrazı Koroğlunun piri, mədətkarı kimi çıxış edir:

Əlini mən yar bilmüşəm,  
Ağayi-Qəmbər bilmüşəm,  
Kəndimdə hünər bilmüşəm,  
Neyçün keçərəm sandan mən? (13, 114)

Və yaxud:

Koroğlu der, atda hünər var ola,  
Şahi-mərdan qoç igidə yar ola,  
Şəmşir dava günü əldə dal ola,  
Dəstgirim Məhəmməd, Əli gərəkdə (13, 90).

Qeyd etmək lazımdır ki, bir sıra versiyalarda (xüsusən Türkiyə variantlarında) qəhrəman – Koroğlu elə Əli (Alı) adı daşıyır. Əksər Azərbaycan variantlarında Əli (Alı), bəllidir ki, Koroğlunun atasıdır. Təbriz nüsxəsində Koroğlunun əsl adı Rövsən Əli kimi verilir. Özbək folklorşünası N.Zərifovun arxivlərdən aşkarladığı, XIX yüzilə aid bir “Koroğlu” variantında Həzrət Əli Koroğlunun (Koroğlunun) partonogenetik atası, Cambil (Çənlibel) isə anasıdır (6, 30). Tiflis nüsxəsində Həzrət Əli Koroğlunun himayədarı olmaqdan əlavə, ona məğlubedilməzlik, qəhrəmanlıq və aşıqlıq istedadını yuxuda buta verir (15, 457-458).

Əslində, tədqiqatlarda ciddi fikir verilməsə də, Koroğlu obrazının təhlil müstəvilərindən biri Koroğlu – Həzrət Əli münasibətləridir. “Koroğlu” dastanının və Həzrət Əli kultunun geniş yayıldığı eyni dini və coğrafi məkanda Koroğlu – Həzrət Əli səsləşmələri parlaq təzahür etmişdir. Bu, xüsusilə

ələvi mühiti üçün xarakterik idi. Əli kultunun yayıldığı məkanda Həzrət Əli obrazı folklora nüfuz etmiş, folklorlaşma keçirmiş və Azərbaycan-türk epik düşüncəsinin qəhrəman obrazlarına transformasiya olunmuşdur. Bu baxımdan, müəyyən qədər Həzrət Əli – Koroğlu transformasiyası da baş vermişdir. Tarixi şəxsiyyət olan Həzrət Əlinin igid olması, islam dininin bərqərar olması yolunda xarüqələr göstərməsi onu islam dünyasında həm də yenilməz bir pəhləvan, döyüşçü, cəngavər kimi məşhurlaşdırmışdır. Beləliklə, Həzrət Əli obrazının Azərbaycan folklorunda təcəssüm oluna biləcəyə uyğun qəhrəman obrazı, əslində, Koroğlu idi. Çarpazlaşma folklor düşüncəsində getmişdir. Belə ki, Koroğluya qədər də Həzrət Əlinin xalq düşüncəsində folklor obrazı yaranmışdı. Amma hər halda, Koroğlu obrazında təcəssüm edən Həzrət Əli, əslində, tarixi Həzrət Əlidən daha çox folklor obrazıdır.

Koroğlunun qəhrəman tipi kimi xarakterini açmaq üçün dastan şeirlərindəki semantik laylanmalara diqqət yetirmək lazımdır. Burada həm əski türk hərbi ritual layı (məsələn, savaşın “toy” olaması), həm islam layı (məsələn, “islam ləşkəri” obrazı) izlənə bilir:

Səfər oldu Kürdüstana,  
Bizim ilə köçən gəlsin.  
Namərd girməsin meydana,  
Ər badəsin içən gəlsin.

Qurbanam mərdin boyuna,  
Lənət namərdin soyuna.  
Əcəl kəfənin boyuna,  
Öz əlilə biçən gəlsin.

Meydana girəndə xanlar,  
Sənə qurban şirin canlar.

Qılınc qəbzəsindən qanlar,  
Şərab deyib içən gəlsin.

Koroğlu der, dəm bu dəmdi,  
İslam ləşkəri möhkəmdi.  
Savaş bir toydu, bayramdı,  
Könül qəmdən açan gəlsin (13, 18-19).

Koroğlunun qorxubilməz qəhrəman obrazı özünün bütün əzəməti ilə öz dilindən söylənən bu şeirdə ifadəsini tapmışdır. Bu şeir Koroğlu obrazının simasında yaşayan döyüş ruhunun, döyüşçü keyfiyyətlərinin bərpası baxımından xüsusilə aktualdır. Hazırda bizə adi təsir bağışlayan bu şeir, əslində, döyüşə çağırış nidası olub, zamanın hərbi-cəngavərlik keyfiyyətlərini özündə daşıyır. Bu şeiri təhlil etməklə Koroğlunun bir sərkərdə kimi psixoloji keyfiyyətlərini, o cümlədən qəhrəmanlıq ruhunun dastan ənənəsində, xalq cəngavərlik poeziyasında obrazlı motivlənmə səviyyəsini bütün kaloriti ilə bərpa etmək mümkündür.

Koroğlunun öz ordusunu “islam ləşkəri” (“islam ordusu”) adlandırması sözsüz ki, sonrakı semantik laylanmadır. İslam epoxasında yaşayan qəhrəmanın öz ordusunu “islam ordusu” adlandırması onun uğrunda döyüşdüğü dəyərlərə, apardığı müharibələrə ilahi-haqq mahiyyəti verir. Burada islam ordusu olmaq haqq, ədalət uğrunda vuruşmaq deməkdir.

Seirin əski türk hərbi ritualı ilə bağlı semantikasını xüsusi aydınlaşdırma tələb edir. Savaşın toy-bayram adlandırılması şeirin zahiri leksik-poetik “qabığına” ölümü toy-bayram kimi qarşılamaq mənasındadır. Lakin zahiri qatın altında türk hərbi ritualı dayanır. “Toy”, “bayram” ritualıdır: savaşın toy-bayram olması birbaşa döyüş ritualına işarədir. Ən diqqət çəkən məqam ondan ibarətdir ki, şeirdə təkcə hərbi toy-bayram ritualının adı çəkilməmişdir. Əslində, bu şeir bütövlükdə hər-

bi ritualı təsvir edir. Bu, ilk baxışda görünür. Lakin şeirin əvvəlki bəndlərinə diqqət etdikdə “köç”, “ər badəsinin içilməsi”, “əcəl kəfəninin geyilməsi” semantemlərinin təsadüfən işlənmədiyi aydın olur. Bu semantemləri sintaqmatik ardıcılıqla düzdükdə “toy” adlanan hərbi ritual alınır. Bu halda belə bir sual meydana çıxır: necə olur ki, hərbi ritual “Koroğlu” eposuna aid şeirdə poetik məzmun təşkil edir? Bunun üçün bu şeirə onun arxetipik invariantı səviyyəsində yanaşmaq lazımdır. Ritualda sözlə öyü (öymə, tərənnüm etmə) onun mühüm tərkib hissəsidir. Burada poetik söz magik məzmun daşıyır. Başqa sözlə, ehtimal etmək olar ki, təhlil etdiyimiz şeirin arxetipik invariantında hərbi ritual prosesi və onun tərkib elementləri təsvir-sadalanma yolu ilə “dualanır”. “Kitabi-Dədə Qorqud”da Doqquz tımən Gürcüstandan gələn hərbi ləvazimat vergilərini yada salaq. Bəkil həmin silahları qəbul edib Oğuzun qarovulçusu olur. Bu, hərbi ritualdır. Tipi baxımından isə sərhəd qarovulçuluğunun təyin edilməsi ritualıdır.

“Koroğlu” eposunun şeirlərində lirizm kifayət qədər güclü olsa da, alimlərin qeyd etdiyi kimi (1, 88), onların əksəriyyəti tarixi qəhrəmanlıq nəğmələridir. Bu şeirlərin döyüşkən ruhu Qazi Bürhanəddin, Cahan şah Həqiqi, Şah Xətəinin xalq üslubunda yazdığı şeirlərdəki cəngavərlik, ərənlilik ideyasını özündə yaşadır. Heç də təsadüfi deyil ki, Koroğlu şeirləri qəhrəmanın özünün, igidlərin, qəhrəmanlığın, döyüş atının, döyüş səhnələrinin təsviri və tərənnümündən ibarətdir. Mətn-də çoxsaylı rəcəzlər (“hərbə-zorba”lar) vardır ki, bunların da hərblə əlaqəsi verildiyi şeir şəklinin adında qorunmaqdadır.

“Koroğlu” şeirlərində lirizm yetərincə güclü olsa da, bəzən burada bütöv döyüş səhnəsi canlandırılır. Məsələn:

Nağara döyülür, gərənay bozlar,  
Ərəb atlar macal tapmaz qəşənə,

Bunda baş gətürən hesaba keçməz,  
Qoç igidə yarə gərək nişanə... (13, 177).

Və yaxud:

Carçılının indi carlar,  
Ər hayxurub, bədov xorlar,  
Ələm çıxar, şədlər parlar,  
Bir türfə ruzigar olur...

Koroğlu bunu bilməsə,  
Xaniman tərkin qılmasa,  
İgid meydanda ölməsə,  
Yarasız gəlsə, ar olur (13, 134-135).

Əsrlər ötdükcə qamdan alpa, alpdan ərənə doğru semantik dəyişikliyə uğramış ənənəvi türk qəhrəman tipinin “Koroğlu” dastanında təzahür edən və sufi ideyanın təsiri ilə ortaya çıxan yeni təzahürü məhz dəli ərən – Haqq dəlisi, Əli aşığı tipidi. Dəli obrazının “Kitabi-Dədə Qorqud” da gördüyümüz alp-ərən tipindən evolyusiyasında qəhrəmanın uğrunda vuruşduğu dəyərlərin miqyasının daha da genişləndiyini görürük.

“Dəlilik” eposda arxetipik ünsür olmaqla yanaşı, Kamran Əliyevin qeyd etdiyi kimi, lirik-poetik-estetik mənə kəsb edir və bu, “dəli”, “dəliqanlı”, “dəli nəre”, “dəlisovluq”, “dəli könül” kimi poetik qəliblərdə və epitetlərdə rəngarəng, fərqli duyğuların ifadəsinə çevrilə bilir (8, 98-116 ). Ona görə, bu tipli ifadələr formullar şəklində təkrarlansalar da, onların mənə çalarları kontekstə uyğun olaraq dəyişir, fizikidən mənəviyə, epiklikdən lirikliyə dövr edir və bu, türk dastan poetikasının özünəməxsusluğu kimi dəyərləndirilə bilər.

Çənlibelə – ideal aləmə daxil olmaq üçün insana “dəli nəre”, “dəli könül”, “dəli sevgi”, “dəli qan”, “dəli-doluluq” lazımdır. Dəlilik burada həm fiziki, həm mənəvi mənada bir

başqa – qeyri-adi aləmlə, “başqa dünya” ilə bağlantının ifadəsidir. Hətta Çənlibeldəki heyvanlar və əşyalar belə bu dəlilik – koroğluluq kompleksinin daxilindədir. Koroğlunun məkanı Cənlibel də məğlubedilməzlik, məğrurluq simvolu kimi “dəli” xarakterə malikdir.

“Koroğlu” dastanında “Koroğlunun gücü, qüdrəti, imkanları və ya xarici görkəmi hiperbolizə olunarkən bəzən fantastik şəkil alır. Belə mübaliğələr rəcəzlərdə (hərbə-zorbalarda) yer almaqla düşmən ürəyinə qorxu salmağa, qəhrəmanı fəvqəladə güc və qüdrət sahibi kimi göstərməyə xidmət edir” (3, 74):

Bir igid istərəm yayımı əyə,  
Qoç igidlər köllə qalxana döyə.  
Çeynərəm poladı, püfkürərəm göyə,  
Gidi Reyhan, məgər dəli olmusan? (13, 43).

Beləliklə, deyə bilərik ki, “Koroğlu” dastanında qəhrəmanlığın, dəliliyin fantastik fiziki gücə malik olmaqla yanaşı, mənəvi gücə, ilahi eşqə, ilahi qüvvəyə və ilahi vergiyə sahib olmaq mənası da vardır. Bu baxımdan, “Koroğlu” dastanında qəhrəmanlığın tipologiyasından danışarkən, türk şamanizmi, tanrıçılıq və dastan yaradıcılığının sıx bağlı olduğu aşiq sənətinin ideya əsaslarını təşkil edən islam mistisizmi – sufizmdə qəhrəman anlayışının məna tutumu diqqətə alınmalıdır.

### **Milli kimlik məsələsi və “Koroğlu”dastanı**

Kamran Əliyev yazır ki, “Qəhrəmanlıq dastanları yalnız xalqın təfəkkür tərzinin, düşüncə sisteminin və yaradıcılıq imkanlarının inikası deyil, həmçinin bundan daha artıq dərəcədə xalqın, etnosun fiziki gücünün nümayişidir. Həyatda görə bilmədiklərini, bəzən də görmək istədiklərini dastan, epos dili ilə nəql etmək keçmiş və gələcəyi bu gün ətrafında birləşdirmək deməkdir” (8, 149). Deməli, xalq öz gücünün praktik və maksimum imkanlarını, o cümlədən müstəqil olmaq və dövlət qu-

ra bilmək bacarığını yaratdığı qəhrəmanlıq dastanında bəyan edir.

Mütəqilliyini itirmiş xalqlar öz müstəqil dövlətlərini bərpa edərkən və ya qurarkən tarixi qəhrəmanlarla yanaşı epik qəhrəmanlar, bəzən qəhrəmanlıq eposu bütövlükdə xalqı bu amal uğrunda səfərbər edəcək simvollara, milli identiklik faktoruna çevrilə bilər.

Maraqlıdır ki, “Koroğlu” uzun müddət belə bir azadlıq simvol və milli identiklik faktoru kimi çıxış etmişdir. “Koroğlu”nun 1830-cu illərdə bir Cənubi Azərbaycan variantını toplatdırmış polyak alimi, şərqşünas və diplomat Aleksandr Xodzko yazmışdı: “Elatların müstəqillik uğrunda fars dövləti ilə apardığı müharibələr və qırğınlar dövründə iki düşmən tərəf üz-üzə dayanarkən tərəflər öz sevimli şairlərindən nəğmələr oxuyaraq döyüşə ruhlanardı. Elatlar onda Koroğlunun döyüşkən şeirlərini oxuyar, farslarsa “Şahnamə”dən parçalar söylərdilər... Rüstəmin ideali öz tacidarına müticəsinə tabelik və sədaqət göstərməkdirsə, Koroğlunun ideali öz cəngavər sözünə – qarşısızalmaz azadlıq vürğunluğuna döyüşçü sədaqəti göstərməkdir” (12, 2-3). Xüsusən Koroğlunun cəsarəti Xodzkonu heyran edirdi: “O (Koroğlu – E.A.), təhlükənin üzərinə elə şən əhval-ruhiyyədə şığıyır ki, elə bil bir şadlıq məclisinə gedir” (12, 5).

1861-1863-cü illər arasında İstanbuldan Səmərqəndədək Şərq ölkələrin gəzmiş və öz səyahətini kitab halında çap etdirmiş məşhur macar şərqşünası və səyyahı German Vamberi “Koroğlu” dastanının türklərin milli özünüdərkində əhəmiyyətli roluna diqqət yetirmiş, Koroğlunu “milli xarakterin təcəssümü” və “Turanın qəhrəmanlıq simvolu” adlandırmışdı (19, 586-588). Görkəmli rus ədəbiyyatşünası və etnoqrafı Aleksandr Pıpin Koroğlunu öz xalqının azadlıq mücahidi, milli qəhrəmanı kimi təqdim etmişdi.

Məlumdur ki, Böyük Vətən Müharibəsi dövründə “Koroğlu” dastanından azərbaycanlı döyüşçülərin vətənpərvərlik və döyüşkənlik ruhunu qaldırmaq üçün çox istifadə olunmuşdur. O zamanlar Aşıq Mirzə Bayramov, Aşıq Əsəd Rzayev, Aşıq Yusif Azafı, Hacallı Aşıq Qəhrəman (ona həm də “Koroğlu Qəhrəman” demişlər) və başqaları döyüş bölgələrində olaraq dastandan qollar söyləmişlər. Həmçinin Üzeyir bəy Hacıbəylinin “Koroğlu” operasından da həmin məqsədlə yararlanılmışdır.

Təbii ki, azadfikirli, vətənpərvər, mənən zəngin, savadlı və fiziki sağlam gənc nəsil yetişdirmək hər bir millətin öz mövcudluğunu sürdürmə imkanının vacib şərtidir. Belə bir ruhda gənc nəslin yetişməsi prosesində folklor müstəsna rola malikdir. Folklor insanı beşik başından laylalarla, bayatı və mahnılarla təlim-tərbiyələndirməyə başlayır, onu həyata hazırlayır. Əqli və fiziki inkişaf, dünyabaxışını genişləndirmək, söz ehtiyatını artırmaq, dilə, millətə, vətənə sevgi, anlamaq və anlatmaq qabiliyyəti qazanmaq üçün folklor örnəkləri uşaqlara və gənclərə yararlı olan ən önəmli qaynaqdır. Milli mədəniyyətə yiyələnmənin yolu təhsil və təlim-tərbiyənin milli folklor qaynaqlarından nə dərəcədə yararlanılmasına bağlıdır.

Artıq qeyd etdiyimiz kimi, milli vətənpərvərlik duyğularının yüksəlməsində qəhrəmanlıq eposunun müstəsna xidməti vardır. Heç də təsadüfi deyil ki, fars-İran dövlətçiliyinin bərpasında “Şahnamə”nin, finlərin milli və vətənpərvərlik duyğularının oyanmasında və dövlətlərin bərpasında “Kalavela”nın rolu həmişə yüksək dəyərləndirilmişdir.

“Koroğlu” kimi dastanlarda təbliğ edilən vətənpərvərlik, qəhrəmanlıq, mərdlik kimi vacib insani keyfiyyətlər bu janrın cəmiyyət və millət üçün lazımlı yeni nəslin yetişməsində əlahiddə rolunu aydın göstərir. Qəhrəmanlıq və mərdlik mücəssəməsi olan epik qəhrəman uşaqlarda fəxarət və heyrət



hissləri doğurmaqla onların şüurunda daimi yer tutur. Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanlarının qəhrəmanları əvəzsiz xeyirxah, alicənab, cəsəətli, azad və ləyaqətli folklor obrazlarıdır. Bu obrazların içində Koroğlu epik qəhrəman tipi kimi aydın və müəyyənlanmış xarakterə malikdir. Koroğlu özünün xarakterinin müsbət keyfiyyətlərini heç bir situasiyada itirmir, düşmənin qurduğu tələdən hər dəfə uğurla çıxıb çıxır. Düşmənin çatışmaz cəhətləri - qorxaqlıq, məkr, axmaqlıq, acgözlük, hərislik, qəddarlıq dastanda ifşa olunur və pislənir.

Bu deyilənlər müasir siyasi şəraitdə də – müharibə təhlükəsi vəziyyətində “Koroğlu” tipli dastanların Azərbaycan gənclərinin milli-vətənpərvərlik və döyüşkənlik hissələrinin gücləndirilməsində əhəmiyyət daşıya biləcəyini ortaya qoyur.

## ƏDƏBİYYAT

1. Abbaslı İ. “Koroğlu” eposunun janr özünəməxsusluğuna dair // “Dədə Qorqud” jur., №1, Bakı, 2001.

2. Abbasov İ. Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanlarının erməni dilinə tərcümə, təbdil, nəşri tarixi və tədqiqi məsələləri / Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VI kitab. Bakı: Elm, 1981.

3. Abbasov E. “Koroğlu”: poetik sistemi və strukturu. Bakı, Nurlan, 2008.

4. Anadol C. Koçyiğit Koroğlu. İstanbul: Türkmen kitabevi, 1997.

5. Bayat F. Koroğlu obrazının formalaşmasında xalq sufizmi mərhələsi // “Ulduz” jur., №1, Bakı, 1999.

6. Bayat F. Koroğlu: şamandan aşığa, alpdan erene. Ankara: Akçağ, 2003.

7. Cəfərov N. “Koroğlu”-nin poetikası. “Dil və ədəbiyyat” jurnalına əlavə. Bakı: BDU nəşr., 1997.

8. Əliyev K. Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və

“Koroğlu”. Bakı, Elm və təhsil, 2011.

9. Hacıyev T. XVII-XVIII əsrlər ədəbi dili / Azərbaycan ədəbi dili tarixi. Bakı: Elm, 1991.

10. İsmayılov H., Tofiqızı E. Ön söz / Koroğlu. Tiflis nüsxəsi. Bakı: Səda, 2005.

11. Каррыев Б.А. Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. Москва : Наука, 1968.

12. Кер-оглы, восточный поэт-наездник, полное собрание его импровизаций с присовокуплением его биографии. Перевод с английского С.С.Пенн. Тифлис, 1856.

13. Koroğlu. Paris nüsxəsi (çapa hazırlayan, ön söz qeyd və şərhlərin müəllifi İ.Abbaslı). Bakı: Ozan, 1997.

14. Koroğlu (çapa hazırlayanı və ön sözün müəllifi M.H.Təhmasib). Bakı: Azərb. SSR EA Nəşriyyatı, 1956.

15. Koroğlu. Tiflis nüsxəsi (çapa hazırlayanı E.Tofiqızı, ön sözün müəllifləri: H.İsmayılov, E.Tofiqızı). Bakı: Səda, 2005.

16. Qızılbaşlar tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1993.

17. Nağıyev C. “Koroğlu”nun Çin qaynaqları. Bakı: Asiya, 1999.

18. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972.

19. Vambery H. Das Türkenvolk in seinen ethnologischen und ethnographischen Beziehungen. Osnabrück, 1970.

20. Жирмунский В.М. Тюркский героический эпос. Избр. труды. Л., Наука. 1974.

**Vidadi QAFAROV**  
**sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,**  
**AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu**

**AZƏRBAYCAN TEATRİNİN**  
**MİLLİ KİMLİK PROBLEMİ**  
**(XIX əsrin ikinci yarısı-XX əsrin əvvəlləri)**

**XÜLASƏ**

Məqalə Azərbaycanda Avropa tipli, peşəkar teatr və dramaturgiyanın yaranışından – 1850-ci illərdən 1910-cu illərədək keçdiyi dövrü əhatə edir. Müəllif təşəkkül dövrü adlandırdığı bu mərhələdə milli teatr və dramaturgiyanın inkişaf dinamikasını xronoloji qaydada izləyir, onun poetika xüsusiyyətlərini, o cümlədən janr təyini məsələlərini araşdırır, Azərbaycan teatrının milli kimliyini müəyyən edən keyfiyyətləri üzə çıxarmağa çalışır.

**Açar sözlər:** Azərbaycan, Şərq, Qərb, teatr, dramaturgiya, poetika, milli, janr, faciə, komediya, dram.

**NATIONAL IDENTITY PROBLEM**  
**OF AZERBAIJAN THEATRE**  
**SUMMARY**

This article cover the period of the European style, professional theatre and dramaturgy in Azerbaijan, from 1850 to 1910. The author at this stage which he called the period of formation follows in chronology order the dynamics of development of national theatre and dramaturgy, its poetical features, also explores the genre definition issues, works to reveal the qualities that determine the national identity of Azerbaijan theater.

**Key words:** Azerbaijan, East, Word, theatre, dramaturgy, poetics, national, genre, tragedy, comedy, drama.

## ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ТЕАТРА

### РЕЗЮМЕ

Статья охватывает период, прошедший с возникновения в Азербайджане профессионального театра Европейского типа и драматургии – с 1850-х годов по 1910 годы. Назвав этот этап периодом становления, автор в хронологическом порядке прослеживает динамику развития национального театра и драматургии, исследует его поэтические особенности, в том числе вопросы определения жанра, пытаясь выявить качества, определяющие национальную идентичность Азербайджанского театра.

**Ключевые слова:** Азербайджан, Восток, Запад, театр, драматургия, поэтика, национальный, жанр, *pərdəli*, трагедия, комедия, драма

Dünya teatr tarixi göstərir ki, milli teatr anlayışı diffuz səciyyə daşıyır. Məsələn, teatrşünaslıq çevrəsində heç kəs, böyük mənada, Yunanıstan milli teatrı, yaxud İtaliya, İngiltərə, Fransa, Almaniya və s. milli teatrı kəlməsini işlətmir. Çünki bu ölkələrin teatrlarını biri-birindən ciddi şəkildə fərqləndirən heç bir milli keyfiyyət yoxdur. Peşəkar teatr yaranışından özünü dünyəvi, bəşəri dəyərlərə söykənən təzahür kimi görükdürür. Hətta dini teatrdə, dini tamaşalarda belə, istər Şərqdə olsun, istər Qərbdə, məxsusi milli əlamətlərə rast gəlmirik.

Düzdür, demək olar ki, bütün xalqların ənənəvi, milli, xalq, meydan teatrları var. Amma bu, bəzi ölkələr (əsasən də Şərq ölkələri – Çin, Yaponiya və s.) istisna olmaqla lokal xarakter daşıyır. Və bu gün bütün dünya teatr dedikdə Avropa teatr modelini nəzərdə tutur. Lakin, ölkələrlə bağlı milli teatr kəlməsi işlədilməsə də Yunan teatrı, Fransız teatrı, Alman teatrı və s. söz birləşmələri teatrşünaslıqda qəbul olunmuş təyinlərdir və onların hər biri özünəməxsus poetika keyfiyyət-

lərinə malikdir. Bəs Azərbaycan teatrı bu mənada hansı keyfiyyətlərin daşıyıcısıdır, onun milli kimliyini hansı poetika xüsusiyyətləri təyin edir?

Azərbaycanda yazılı dramaturgiya 1850-ci ildə, XIX əsrin tən ortasında, pərdəli (Avropa tipli) teatr isə XIX əsrin 2-ci yarısında – 1873-cü ildə yarandı. Bu dövrdə, əgər qəbul olunduğu kimi dünyada (Antik yunan teatrında) ilk teatr tamaşasının e.ə. 534-cü ildə (Fespida tərəfindən) oynanıldığını götürsək Dünya teatr tarixinin artıq 2500 ilə yaxın yaşı var idi. Və həmin dövrdə artıq “Dünya teatr poetikası sinkretik (bitişik, parçalanmaz) xarakter daşıyırdı. Mədəniyyətlərarası mübadilənin nəticəsində o, öz struktur qurumunda antik (yunan faciəsi), orta çağ (misteriya, liturgiya, mirakl, fars), intibah (italyan delarte, ingilis Şekspir teatrları), Maarifçilik (fransız klassizmi və romantizmi) teatr poetikalarını sintez etmişdi” [30, 25].

Deməli, XIX əsrin ikinci yarısında Dünya teatr prosesi artıq bir çox mərhələlərdən keçmiş, formalaşmış təsnifatı olan zəngin janr tarixinə malik idi. Bu isə Azərbaycan pərdəli teatrı və yazılı dramaturgiyasının yaranışı üçün geniş seçim imkanı yaradırdı. Həmin seçim qarşısında həm Azərbaycan dramaturgiyası, həm də teatrı komediya janrını seçdi: 1850-ci ildə milli yazılı dramaturgiyamızın ilk nümunəsi – Mirzə Fətəli Axundzadənin mütəfəkkir qələmindən çıxan “Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyəgər”, 1873-cü ildə milli pərdəli teatrımızın ilk tamaşası – “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” komediyası meydana gəldi.

“Kafqaz” qəzetinin 25 mart (aprel) 1873-cü il tarixli sayında dərc etdiyi “10 martda (Novruz bayramı günündə, yəni yeni ildə) həvəskar müsəlmanlar tərəfindən Bakı “Cəmiyyət” yığıncağının salonunda tatar (*Azərbaycan – V.Q.*) dilində teatr tamaşası qoyulmuşdur. Müsəlman aləmində ilk dəfə olaraq teatr tamaşası – M.F.Axundovun “Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran” adlı orijinal komediyası oynanılmışdır” [7, 23] məlu-

matı ilə Azərbaycanda pərdəli teatrın yaranması xəbərini bütün aləmə car çəkdi.

Azərbaycan pərdəli teatrı özünün ilk tamaşası üçün niyə məhz komediya janrını seçdi? Sözsüz ki, bunun bir çox səbəbləri var idi. İlkən səbəb o idi ki, milli pərdəli teatrımız həyata gözünü faciə janrı ilə açan Dünya teatr prosesinin tərkib hissəsi kimi, bu prosesin dialektik, məntiqi davamı və nəticəsi kimi başqa cür edə də bilməzdi, necə ki, etmədi-dünyaya gülə-gülə komediya janrı ilə gəlirdi.

Ümumiyyətlə, məlumdur ki, “bir çayda iki dəfə çimmək mümkün deyil”. Bunu tarix də dəfələrlə sübut edib. Məsələn, “Roma teatrının çiçəklənmə dövrü çox çəkmədi. Onun sonuncu parlaq səhifəsi Roma səhnəsində yunan faciəsini yenidən diriltmək arzusu ilə yaşayan Oktavian-Avqustun imperatorluğu dövründəki teatr idi. Lakin onun çalışmaları bir nəticə vermədi. İmperatorun varisləri dövründə teatr əyləncəli xarakter daşımağa başladı” [43].

Milli teatrımızın komediya janrını seçməsinin başqa bir səbəbi onda idi ki, artıq qeyd etdiyimiz kimi məkan etibarını ilə Şərqlə Qərbin qovuşağında yerləşən, öz tipi etibarını ilə Şərqli olan Azərbaycan xalqı üçün dominant bədii üslub epik üslubdur. Böyük Mirzə Fətəlinin yazılı dramaturgiyamızın əsasını qoyan ilk əsərinin janrını “təmsili-qüsseyi vaqiə”, pərdəli teatrımızı açan əsərinin janrını “təmsili-güzarisi əcib”, pyeslərini toplayıb çap etdirdiyi kitabını “Təmsilat” adlandırdığını nəzərə alsaq və xatırlatsaq ki, hər iki əsər (elə digər əsərləri də) hekayət, hər iki pyesin janrı təmsil sözü ilə başlayır, onda bu əsərlərin də epik üsluba söykəndiyini sübut etməyə ehtiyac qalmaz. Janr isə üslubdan törəyir. Başqa sözlə janr təkin (yəni, pyesin, tamaşanın) ümumidə (yəni, üslubda) özünü ifadə formasıdır.

Bu mənada, Azərbaycan pərdəli teatrının öz tarixinin, milli teatr mədəniyyətinin içindən ana xətt kimi keçən kome-

diya janrını seçməsi təbii və qanunauyğun idi. Çünki, dramaturji sturktur baxımından komediya faciəyə nisbətən epik üsluba daha doğmadır. Faciədə hüznünlüyə, qəmginliyə, özünəqapanmağa meyl var, komediyada karnavallığa, şənlnəməyə; faciədə hadisələrin inkişafı ümumidən təkə doğru gedir, komediyada təkədən ümumiyyə doğru.

Azərbaycan teatrının janr başlanğıcından danışarkən sözsüz ki, M.F.Axundzadə faktorunu da unutmaq olmaz. Necə ki, bir çox tədqiqatçılar bunun səbəbini Axundzadənin dünyagörüşü ilə bağlayırlar. Ədəbiyyatşünas H.İsrafilovun fikrincə “Axundovun yalnız komediya janrına üstünlük verməsi hər şeydən əvvəl onun dünyagörüşü və sənətin həyatla əlaqəsinə münasibəti ilə bağlı idi. O, əsasında və məğzində tənqid və satira olan bədii janrlara “insanların əxlaqını yaxşılaşdırdığı, oxucu və qulaq asanları ibrətləndirdiyi” üçün daha çox üstünlük verirdi” [17, 18]. Tamamilə düzdür. Lakin çox vacib olan bir məsələni də unutmaq olmaz ki, bütün şəxsiyyətlər kimi Mirzə Fətəli Axundzadə də zəmanəsinin və xalqının oğlu idi. Və onun dünya görüşü də boş yerdən yaranmamışdı, bunun çoxlu amilləri vardı. Başqa sözlə, Axundzadənin komediya janrını seçməsi yalnız onun dünyagörüşündən doğmurdu, çünki dünyagörüşü səbəb deyildi, nəticə idi. Səbəb isə onun dünya görüşünü formalaşdıran zaman və yaşadığı cəmiyyət idi.

Azərbaycan teatrının komediya başlanğıcının konkret dövrdən irəli gələn tarixi-ictimai səbəblərindən biri də həmin dövrdə şəbeh tamaşalarının Azərbaycan ərazisində geniş yayılması idi. Bir məqamı xatırlayaq ki, M.F.Axundzadə dini mövhumatı tənqid edən “Kəmalüddövlə məktubları” traktatını milli yazılı dramaturgiyamızın əsasını qoyan məşhur komediyalarından az qala 10 il sonra qələmə almışdı (yəni ki, yalnız onda yaza bilmişdi). Lakin öz həmməzhəblərini yaxşı tanıyan Mirzə Fətəli Axundzadə çar məmuru kimi toxunulmaz olmasına

baxmayaraq yenə də ehtiyatlanmış və əsərin naşirinə yazmışdı: “...Sizdən xahiş edirəm ki, istər orijinalda, istərsə də tərcümələrin hər hansında olursa-olsun, mənim adımla çəkməyəsiz, çünki, mən hal-hazırda öz savadsızlığı üzündən, onun faydası üçün çalışdığımı başa düşməyən xalqımın qəzəb və ədavət hissini özümə qarşı çevirmək istəmirəm” [1, II c., 313].

Göründüyü kimi böyük maarifçi-demokratın ehtiyatlanmağı səbəbsiz deyildi: Axundzadə o dövrdə yaşayırdı ki, həmin dövrdə azərbaycanlı tamaşaçı üçün, yəni azərbaycanlı müsəlmanlar üçün şəbeh tamaşalarından başqa, Kərbala müsibətindən başqa, ondan böyük faciə yox idi və hələ ki, ola da bilməzdi. Elə bu mənada da istər yazılı dramaturgiya, istərsə də pərdəli teatr Azərbaycan xalqının ictimai-mədəni həyatına, ictimai düşüncə tərzinə faciə ilə deyil, yalnız gülə-gülə, güldürə-güldürə, komediya ilə daxil ola bilərdi. Necə ki, daxil də oldu.

M.F.Axundzadə 1850-1855-ci illər ərzində qələmə aldığı altı pyesi ilə Azərbaycan yazılı dramaturgiyasının, pərdəli teatrının binasını qoymaqla yanaşı, onun inkişafının ideya-məzmun istiqamətlərini, nəzəri əsaslarını, janr-üslub-poetika xüsusiyyətlərini, bütövlükdə estetik prinsiplərini müəyyənləşdirir. Bütün obyektiv və subyektiv səbəblərdən çıxış edərək ədib ən optimal yol seçir: adaptasiya yolunu tutur. Həm də bir məsələyə diqqəti çəkək ki, bu, Şərqi Qərbə deyil, Qərbi Şərqi adaptasiyası kimi baş verir. Təsadüfi deyil ki, dramaturq fransız Müsyo Jordanı – Qərbi təmsilçisini Azərbaycana gətirir, Şahbaz bəy isə Parisə gedə bilmir – bir Şərqli olaraq metafizik dairədən çıxma bilmir. Müəllif həm də bunu yalnız məzmun planında, fabula hadisəsi kimi təqdim etmir. Dramaturq üçün bu, konseptual səciyyə daşıyır, eyni zamanda onun ideya-estetik prinsiplərindən irəli gəlir, janr-poetika xüsusiyyətlərinin daşıyıcısına çevrilir.

Sözü gedən komediyanın bütün ideya-süjet xətti göstərir ki, “maarifçi Axundovu “hansı sınıfdan gələn” yox, “hansı



dünyadan gələn” “adam” problemini maraqlandırır və o, dünyanın bu tayına” və “o tayına” hələ siniflər bölgüsünə əsasən təsnifat vermir” [23, 101]. Maraqlıdır ki, dramaturqun adlarını əsərin başlığına çıxardığı Müsyö Jordanla Dərviş Məstəli şahın hər ikisi “xaricidir” - kənardan gəlmədir. Biri Fransadan gəlib, o biri İrandan. Və “Parisdən gələn Müsyö ilə İrandan gələn dərviş Qarabağdakı “qamışlıqda” görüşür (qiyabi! Əsərdə onlar bilavasitə rastlaşmır)” [23, 101].

Bu isə komediyanın konflikt əsasına diffuz (yaygın) səciyyə verir, münaqişənin təsəvvür planında olmasının, dramatik konfliktin yoxluğunun göstəricisinə çevrilir. Burada, Axundzadənin təklif etdiyi süjet-sturuktur quruluşunda Şərq teatr poetikası, milli meydan teatr poetikası önə çıxır: hadisələrin, süjetin inkişaf xəttini komplementar (biri-birini tamamlayan) komik situasiyalar, xalq-meydan teatrına xas olan qurama, qrotesk konflikt (“Molla İbrahimxəlil kimyəgərin nuxululardan meymunu yada salmamaq tələbi; “Müsyö Jordan”da Dərvişin əməli ilə Fransa inqilabının üst-üstə düşməsi, “Xırs quldurbasan”da Tarıverdinin meşədə təlimçi Fokla, onun ayısı və meymunu ilə qarşılaşması, Hacı Qaranın tuğlularla görüşü və yarım abbasi söhbəti; Lənkəran xanının vəzirinin başına badya salınması və s.) şərtləndirir.

Həmin səbəbdən biz “M.F.Axundov pyesləriylə teatr prosesimizə kauzal konflikt anlayışı daxil oldu və uzun bir müddət ekzistensial konflikt teatr poetikasından uzaqlaşdı” [14, 97] fikrinin ikinci hissəsi ilə razılığa bilmirik. Çünki, Axundzadə də “Aristotel poetikasının özülü olan zaman-məkan vəhdətini yaradıcı metodologiyasının əsası kimi” [14, 95] götürərək kauzal konflikti qəbul etməklə heç də ekzistensial konflikti inkar etmədi. Əksinə, yazılı dramaturgiyamızın banisi milli şifahi dramaturgiyamızın və xalq meydan teatrımızın ənənələrindən bəhrələ-nərək ekzistensial konfliktin tətbiq imkanlarını genişləndirdi.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, xalq-meydan məzhəkələrimizdə olduğu kimi, Mirzə Fətəli Axundzadə komediyalarında da konflikt əsasən təsəvvür planındadır, yəni, birbaşa deyil, barışmaz qüvvələrin münaqişəsindən doğmur, konkret şəxslərin arasında baş vermir. O daha çox ideya konflikti kimi ortaya çıxır. Bəzi hallarda qapanmış mövcud dairədən, düşülmüş vəziyyətdən çıxmaq iddiasından (“Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah”da Şahbaz bəy, ”Hacı Qara”da Heydər bəy kimi), bəzən də anlaşılmazlıqdan (“Xırs quldurbasan”), nadanlıqdan (“Molla İbrahim Xəlil kimyagər”) yaranır. “Konflikti” yaradan ikinci tərəf isə dairədən kənar, həm də konfliktə səbəbkar olduğundan xəbərsiz qalır. Eyni zamanda onun kimliyi də mücərrəd (məsələn-Paris) olur.

M.F.Axundzadənin bəhrələndiyi Molyer, Qoqol komediyalarının əsas qəhrəmanları mənfi obrazlar olduğu halda, onun pyeslərində bəzi istisnaları çıxmaqla “mənfi” qəhrəmanlar demək olar ki, yoxdur. Mirzə Fətəlinin personajları onun doğma xalqının nümayəndələridir. O, heç də Hegel kimi elə düşünmür ki, “Gülüş ancaq anlaq təzahürüdür, adamların bu cür kontrastı başa düşmələrinin və özlərini ondan yüksəkdə dərk etmələrinin əlamətidir” [40, 367], Axundzadə öz qəhrəmanlarına yuxarıdan açığı baxmır, onları sevir, onların halına acıyır, ürəyi yanır. Bu sevgi və yangı isə dramaturqun əsərlərində qabarıq hiss olunur.

Lakin biz görkəmli ədəbiyyatşünas Ə.Sultanlının o fikri ilə razılaşa bilmirik ki, “M.F.Axundovun dramaturgiyasında xarakterlərin çoxu inkişafda verilir” [32, 125-126]. Fikrimizcə Axundzadə obrazlarının əksəriyyəti statik, əsər boyu inkişaf etməyən surətlərdir. Necə ki, “Molla İbrahim Xəlil kimyagər”də obrazlar birinci səhnəyə necə gəlirlərsə sona qədər də belə qalırlar - nə həyat tərzlərində, nə də dünya görüşlərində inkişafa doğru heç nə baş vermir. Bu, “Müsyö Jordan”da da belədir, “Lənkəran xanının vəziri”ndə də.

Amma personajların belə statikliyi onların heç də qüsurlu na çevrilmir. Bu, Axundzadə dramaturgiyasının Şərqi teatrı poetikasından qaynaqlanan janr-üslub xüsusiyyəti kimi ortaya qoyulur. Zaman-məkan bağlılığından doğan, cəmiyyətin durğunluğundan irəli gələn obrazların statikliyi komik situasiya yaradır. Axı A.Arto demişkən “Qərb psixoloji teatrının əksinə olaraq metafizik təmayüllü Şərqi teatrında formalar özlərinin bütün mümkün planlarda məna və əhəmiyyətlərini özlərində daşıyırlar, yaxud, başqa sözlə, onların doğurduğu vibrasiyalar birölcüli olmayıb eyni vaxtda ruhun bütün planlarına aid olur” [3, 86].

M.F.Axundzadə qəhrəmanlarının xarakter olmalarına gəldikdə isə biz burada daha çox professor M.Əlizadənin fikrini qəbul edirik. Belə ki, “M.F.Axundov poetikasının personajları məhz personifikasiya olunmuş mənəvi-psixoloji kateqoriyalar olduğundan biz onları “xarakterik tiplər” adlandırırıq: sırf, xalis tip olmaq üçün onlara mane olan canlılıqdır, dolğun xarakter səviyyəsinə yüksəkliyi əngəlləyən isə “müəllif iradəsinə” bağlılıqlarıdır “ [14, 99].

Ümumiyyətlə, vurğulamaq yerinə düşər ki, Azərbaycan milli “teatr poetikası xarakterlə o qədər də maraqlanmırdı. Tamaşaçı teatrdan ilk növbədə onu maraqlandıran sarsıdıcı süjet tələb edirdi. Bu günədək geniş tamaşaçı kütləsinin diqqətini çoxəsrlik sınaqlardan çıxmış süjetlər özünə çəkir” [30, 34]. Bu, milli teatrımızın bütün inkişafı boyu, bəzi yayınmaları çıxmaq şərti ilə, az qala qırmızı xətt kimi onun içindən keçir. Azərbaycan tamaşaçısı xarakterdən çox tipi-onların arasından çıxmış, onun “tanıdığı” personajı sevir. Yəqin buna görə də dramaturgiyamızda baş qəhrəmanların əksəriyyəti xarakter deyil, tiplərdir.

M.F.Axundzadənin xalis kauzal konfliktli yeganə əsəri isə dramaturqun sonuncu pyesi – 1855-ci ildə qələmə aldığı “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”dir. Əsər komediya adlandırılırsa da konfliktli komik deyil, dramatik qurulub, hadisələrin

inkişaf xətti dramatik məcrada baş verir. Dramaturqun digər komediyalarından fərqli olaraq kəskin qütbləşməyə malik olan bu pyesdə qarşı tərəflər biri-birlərini tanıyır və açıq-aşkar mübarizə aparırlar. Bu pyesi həm də Mirzə Fətəlinin Şərq teatr poetikasından ən uzaq, Qərb dramına, Aristotel poetikasına ən yaxın dramı da adlandırmaq olar. Burada artıq, demək olar ki, Avropa dramının Şərq teatrına adaptasiyası faktı yoxdur. Bu əsər öz poetika xüsusiyyətləri, süjet-struktur quruluşu baxımından xalis Avropa dramıdır.

“Mürafə vəkəllərinin hekayəti” pyesində Qərb teatr poetikasına uyğun olaraq konflikt retrospektivdir, başqa sözlə, münaqişə əsər başlamazdan əvvəl baş verir: Qardaşı öləndən sonra qalan altımiş min tümən pul yeganə varisi Səkinəyə çatsa da qardaşının kəbinsiz arvadı Zeynəb də varislik iddiası qaldırıb. Əziz bəyi sevən Səkinə xanımı bibisi Zibeydə ondan xəbərsiz tacir Ağə Həsənə verib. Lakin nədənsə konfliktin Səkinə xanım-Ağə Həsən xətti əsərdə yarımçıq kəsilir, sonadək davam etdirilmir. Və bu xəttin nə üçün verilməsinin, sonra da yarımçıq saxlanılmasının məqsədi aydın olmur. Halbuki, bu xətt sonadək aparılsa idi münaqişəni daha da kəskinləşdirmiş olardı. Tamaşanın finalında - məhkəmə səhnəsində tərəflərdən birinin - məhkəmənin qərarı üçün çox narahət və maraqlı olan, əsərin əvvəlində öz mübarizliyi ilə seçilən Səkinənin iştirak etməməsinin də səbəbi məlum deyil.

Ümumiyyətlə, pyesdəki surətlərin səviyyəsi də dramaturqun əvvəlki əsərlərindəki personajlarla müqayisədə zəifdir. Pyesdə ən bitkin obraz kimi “mənfə” qüvvələrin təmsilçisi olan Ağə Mərdan alınmışdır ki, bu da “mənfə” və “müsbət” qüvvələrin arasındakı tarazlığı pozur və finalda baş verən xeyirin şər üzərində qələbəsini zəiflətməmiş olur.

“Mürafə vəkəllərinin hekayəti” pyesinin konfliktini isə artıq qeyd etdiyimiz kimi komik deyil, dramatikdir. Əsərin fi-

nalında hadisələrin inkişaf xətti ilə nəticə arasındakı ziddiyət, qarışıqlıq da elə buradan – real vəziyyətlə dramaturqun istəyi arasındakı ziddiyətdən doğur. Və qanunauyğun olaraq hətta “xoşbəxt” final da pyesi komediya etmir. Bu mənada, bizim fikrimizcə M.F.Axundzadənin “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” pyesi indiyədək elmi ədəbiyyatın qəbul etdiyi kimi heç də komediya deyil, sadəcə dram janrında yazılmış bir əsərdir. Deməli, öz komediyaları ilə milli yazılı dramaturgiyamızın bünövrəsini qoyan Mirzə Fətəli Axundzadə “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti” pyesi ilə eyni zamanda Azərbaycanda dram janrının da əsasını qoymuşdur.

M.F.Axundzadənin “köynəyindən çıxan” Azərbaycan teatrı və dramaturgiyası sonrakı mərhələdə də öz milli teatr poetikasına sadıqlığını davam etdirir, kənar təsirlərə qarşı immunitetini qoruyub saxlayır. Bu səbəbdən də Azərbaycan teatrının konseptual şəkildə qərbləşməsi prosesi XX əsrin ikinci onilliyindən, xüsusən də 1920-ci ildən – məlum ictimai-siyasi hadisələrdən sonra – ölkəmizə rus rejissorları ordusu gəldikdən, teatrlarımız nəzəri, ideoloji və praktiki cəhətdən onların təsiri və diqtəsi altına keçdikdən sonra başlayır. Onadək isə Azərbaycan teatrı özünü milli köklərə bağlı, Şərqi teatr estetikasına sadıq bir teatr kimi nümayiş etdirir.

Maraqlıdır ki, Üzeyir Hacıbəyliyə qədər bütün dramaturqlarımız öz pyələrini pərdələrə deyil, məclislərə bölürlər. Eyni zamanda, komediya janrında yazılan bütün pyələr klassiklərimiz tərəfindən məzhəkə (məsələn: məzhəkə 4 məclisdə) kimi təqdim olunurlar. Bu baxımdan, professor Ə.Sultanlının məşhur “Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən” əsərində demək olar ki, bütün tədqiqat boyu komediya yerinə məzhəkə sözünü bir termin kimi işlətməsi diqqəti cəlb edir.

Bundan əlavə, həmin dövr məzhəkələrimizin janr-struktur quruluşunda qrotesk obrazlılıq, qrotesk konflikt əsasən öz

mövqeyini qoruyub saxlayır. Dilimizə tərcümə edilən bir çox məzhəkələr o dərəcədə milliləşdirilir, milli teatr estetikasına uyğunlaşdırılır ki, orijinal əsər təsiri bağışlayır. Nəticədə, təbdil Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasında az qala yeni janra çevrilir.

Həmin illərdə N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.M.Qənizadə, C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyli və s. dramaturqlarımız öz yaradıcılıqlarında komediya janrına üstünlük verirlər. Ümumiyyətlə, XIX əsrin sonuncu rübündə və XX əsrin ilk onilliyində bədii yaradıcılıqda dramaturgiya, teatr və dramaturgiyada isə komediya janrı dominantlıq təşkil edir. M.F.Axundzadənin “Aldanmış kəvakib”indən (1857-ci il), C.Məmmədquluzadənin “Danabaş kəndinin əhvalatları” (1894-cü il) povestlərinə qədərki dövrdə qələmə alınmış yeganə nəsr nümunəsi N.B.Vəzirovun “Ağçı” (1875-ci il) hekayəsi olur.

Komediya marağın üstünlük təşkil etməsi həmin dövrdə tamaşaya qoyulmaq üçün edilən ilk tərcümə və təbdillərdə də özünü göstərir. 1891-ci ildə C.Ünsizadə A.S.Puşkinin “Boris Qodunov” tarixi faciəsini, 1892-ci ildə H.B.Vəzirov V.Şekspirin “Otello” faciəsini tərcümə etsələr də əsərlər səhnə üzünü görmür. Əvəzində isə S.M.Qənizadənin Dyaçenkodan tərcümə etdiyi “Qurban üçün qurban” komediyası 1892-ci ildə, L.N.Tolstoydan tərcümə etdiyi “Birinci şərabçı” komediyası 1894-cü ildə, N.Nərimanovun N.Qoqoldan tərcümə etdiyi “Müfəttiş” komediyası 1896-cı ildə ilk tərcümə əsərləri kimi tamaşaya qoyulur.

\* \* \*

Varisliyi Mirzə Fətəli Axundzadədən ləyaqətlə qəbul edən ilk dramaturqumuz, Azərbaycan pərdəli teatrının banilərindən biri – Nəcəf bəy Vəzirov (1854-1926) olur. O, yazdığı on komediya (ikisi təbdildir) və dörd dram (“Müsibəti Fəxrəddin” də o cümlədən – bu barədə aşağıda ayrıca danışılacaq) əsəri ilə

Azərbaycan teatrını zənginləşdirir. Dramaturq 1875-ci ildə qələmə aldığı, janr göstəricisi elə adında olan “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” əsəri ilə milli dramaturgiyamızda ilk birpərdəli pyesin yaradıcısı olur. “Dövrü mətbuatdakı rəylərə, məlumat və xəbərlərə, həm də ayr-ayrı xatirələrə əsasən deyə bilərik ki, dramaturqun çap olunmuş on iki orijinal pyesindən “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz»dən başqa, hamısı oynanılmışdır” [26, 291].

N.Vəzirovun teatr tariximizdəki rolu yalnız Azərbaycan teatrına göstərdiyi xidmətlə məhdudlaşmır. Teatr tarixi göstərir ki, həm Cənubi Azərbaycanda, həm də Türkmənistanda dünyəvi teatrın yaranmasında dramaturqun müstəsna rolu var. Belə ki, “1910-cu il aprel ayının 4-də axşam saat 8 tamamda Nəcəf bəy Vəzirovun “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” pyesinin tamaşaya qoyulması ilə Rəşt səhnəsinin əsası qoyulmuşdur” (Qafar Kəndli (Herişçi) [26, 292]. Bundan əvvəl, 1904-cü ilin mart ayında isə dramaturqun “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” komediyasının Aşqabadda hazırlanan tamaşası ilə Türkmənistanda peşəkar teatr yaranmışdır. Qeyd edək ki, N.B.Vəzirovun ilk tamaşası 22 fevral 1897-ci il tarixində oynanılan bu komediyası “bu günə qədər Azərbaycan səhnəsindən düşməmişdir. İnqilaba qədər istər Azərbaycan səhnəsində, istərsə də başqa qardaş xalqların səhnəsində ən çox oynanılan pyeslərdən biri “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük» olmuşdur” ([26, 293]. “Bir faktı demək kifayətdir ki, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” komediyası 1943-1961-ci illər arasında M.Qorki adına Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları Teatrında göstərilən pyeslər arasında “rekord” qazanmış, altı yüz dəfə oynanılmışdır” [13, 63].

Məlum olduğu kimi Nəcəf bəy Vəzirovun bizə gəlib çıxmış ilk əsəri “Ev tərbiyəsinin bir şəkli” (1875) birpərdəli pyesidir. İlk tamaşası 1895-ci ildə oynanılan bu pyes “1920-ci ilə qədər səhnədən düşməmişdir” [26, 291]. Dramaturqun bu “ko-

mediyası göz yaşı doğuran komediyadır. Dərin kədər hissi ilə dolu olan bu gülüş N.Vəzirova N.V.Qoqol, A.N.Ostrovski və M.F.Axundzadə dramaturgiyasından gələn bir ənənədir ki, bunu biz onun yaradıcılığı boyu bütün əsərlərində görə bilirik” [24, 455-456]. Dramaturqun bu ilk əsəri ilə yaradıcılığının 1890-cı ildən başlayan sonrakı dövrü arasında on beş illik bir məsafə olsa da onun pyeslərinin əksəriyyəti elə ev tərbiyəsinin bir şəklinə həsr olunub. Başqa sözlə, bu pyes N.B.Vəzirov dramaturgiyasının proqramını təşkil edir. Dramaturq “Daldan atılan daş topuğa dəyər” (1890), “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz” (1890), “Adı var, özü yox” (1891), “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” (1895), “Nə əkərsən, onu biçərsən” (1911), “Pul düşkünü Hacı Fərəc” (1912) komediyalarında da həmin proqramı sadıq qalır.

Mirzə Fətəli Axundzadənin varisi olaraq N.B.Vəzirov dramaturgiyasında Qərb teatrına adaptasiya prosesi davam və inkişaf edir. Onun bir çox əsərlərində Qərb teatr poetikası prinsiplərinə uyğunlaşma dərəcəsi M.F.Axundzadə komediyalarından daha çox nəzərə çarpır. Dramaturqun “Pəhləvananizəmanə”, “Pul düşkünü Hacı Fərəc”, “Keçmişdə qaçaqlar” və qismən də “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” pyesləri öz süjet xətti, arxitektonikası, dialoqları və retrospektivliyi baxımından demək olar ki, xalis Qərb teatrı modelini əks etdirir. M.F.Axundzadədən fərqli olaraq N.B.Vəzirovun bir çox əsərlərində öz personajlarına münasibəti daha kəskindir. Onun pyeslərində artıq qütbləşmə mövcuddur, “bir çox hallarda surətlər mənfi və müsbətlərə kəskin təqsim olunur” [32, 14].

Bütövlükdə, N.B.Vəzirovun əsərlərində (“Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” pyesini çıxmaqla) mənfi obrazlar üstünlük təşkil edir. Bəzi pyeslərində isə, məsələn, “Ev tərbiyəsinin bir şəkli”, “Adı var, özü yox”, ümumiyyətlə, müsbət surət yoxdur.



Düzdür, bəzən “Vəzirov süjet strukturunda eynitipli vəziyyətləri o qədər çox işlədir ki, bu hökmən didaktikaya aparıb çıxarır. Didaktika əsərin adından başlamış bütün süjet – kompozisiya quruluşunda özünü büruzə verir” [37, 98].

Lakin bu, heç də N.B.Vəzirov dramaturgiyasının milli zəmindən uzaq düşməsindən xəbər vermir. Dramaturqun əsərlərinin zərbməsəllərdən ibarət adları didaktik məna daşısa da, eyni zamanda milli koloritin və qrotesk yanaşmanın daşıyıcısına çevrilir. N.B.Vəzirovun görkəmli tədqiqatçısı, ədəbiyyatşünas Kamran Məmmədov haqlı olaraq vurğulayır ki, “Vəzirov bir qayda olaraq surətlərin daxili aləmini açmaq üçün xalq ədəbiyyatı nümunələrindən və xalq oyunlarından, mahnıdan, yuxudan, atalar sözü və məsəllərdən ustalıqla faydalanır. “Adı var, özü yox” pyesində gözəl məzmunlu, ciddi səciyyəli “Getmə qurbanın olum” xalq mahnısı yenicə bayağı eşqə düşmüş on dörd yaşlı Püstəbanu bəyimnin dilindən eşidilərkən surətə nifrəti artırır. Çünki, səciyyə ilə mahnının məzmunu uyuşmur. Və yaxud, əlli iki yaşlı Cənnətəli ağanın... meymunun oynamasından bir uşaq kimi sevinməsi də gülüş doğurur” [36, 14].

N.B.Vəzirovun pyeslərindəki dialoqlar tamamilə ayrı söhbətin mövzudur. Bircə onu vurğulayaq ki, Azərbaycan dramaturgiyasında az müəllif tapılar ki, dialoqları Vəzirov qədər ifadəli, bitkin, hadisə və xarakteri açan, süjetin inkişaf xəttini təmin edən zəngin dilə malik olsun.

Yuxarıda artıq qeyd etdiyimiz kimi, N.B.Vəzirovun bir sıra əsərlərində (məsələn: “Pəhlivani zəmanə”, “Pul düşkünü Hacı Fərəc” və s.) xalis Qərb teatrı modeli öz qalibiyyətini qeyd edir. C.Yusiflinin Vəzirov pyesində “süjet xətti ... darlaşdırılaraq məişət aləminə aid edilir; sahənin özü dar olduğu üçün... bir tədqiqat obyektinə dəfələrlə müraciət lüzumu meydana çıxır, deyək ki, xəsislik mövzusu, həm orijinal məzhəkədə və həm də Molyerdən edilən təbdildə işlənir” [37, 99] fikri də

mübahisə doğurur. Belə ki, birinci fəsildə vurğuladığımız kimi eyni mövzuya dəfələrlə müraciət edilməsi heç də sahənin dar olmasından irəli gəlmir. Bunu Xudu Məmmədovla və Səyavuş Dadaşovun kəşf etdikləri “Təsviri fonların fonsuz təsviri” prinsipi [41] də təsdiqləyir. Onların qeyd etdiyi kimi, “Leyli və Məcnun” mövzusunda otuzdan artıq əsərin yazılması o demək deyil ki, müəlliflər bunu mövzu kasadlığından edirdilər. Bu, metafizik Şərq təfəkküründən, şərqli tamaşaçının əvvəlini, sonunu bildiyi fabulaya, ənənəvi mövzulara marağından irəli gəlirdi. Uzağa getməyə, elə milli meydan teatrının repertuarını yada salsaq orada xəsislik mövzusu ilə bağlı nə qədər tamaşanın olduğunu əyani görürük.

Digər tərəfdən buna səbəb sözsüz ki, həm də N.B.Vəzirov maarifçiliyindəki liberallıq idi. Cəfər Cəfərovun dediyi kimi, “bu liberal görüş XIX əsrin axırlarında həyatlıkdən məhrum deyildi, çünki o dövrdə xalqı maarifləndirmək, hakim təbəqələri insafa gətirmək ideyaları geniş intisar tapmışdı” [8, I c., 156]. Bu mənada, sənətsünaslıq doktoru, professor Məryəm Əlizadə çox düzgün qeyd edir ki, “N.Vəzirovun poetikasında inqilabi (revolision) meyllər yerli-dibli yoxdur, o, mübarizəni islahatlar (evolision) yolu ilə aparmağın tərəfdarıdır” [14, 154]. Elə həmin səbəbdən də “Vəzirov dramaturgiyasında “ən adi hadisə” axtarışları səmərə vermir – burada məişətin yalnız ayrı-ayrı məqamları götürülür. Hər məqamın, süjet situasiyasının arxasında müəyyən əxlaqi keyfiyyətin mənalanması durur. “Daldan atılan daş topuğa dəyər” komediyasında Dəli Şirinlə Nurcahanın həkim İsgəndərin otağında deyişməsi vəziyyəti bu mənada xüsusi sanbala malikdir. Dəli Şirin bir cümləsiylə dövrün əxlaqi keyfiyyətlərini səciyyələndirir, bu dəli kişinin gözüqırıq olmasının bütün tarixçəsi panorama biçimində təqdim olunur” [37, 98].

Nəcəf bəy Vəzirov dramaturgiyasında ən məşhur dəlilərdən, daha dəqiq desək divanələrdən biri də “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” pyesinin qəhrəmanı Hacı Qəmbərdir. Ümumiyyətlə, N.B.Vəzirovun bu əsəri özünün janr-struktur quruluşu və poetika xüsusiyyətləri baxımından digər pyeslərindən fərqlənir. “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” komediyası əslində iki müstəqil fabulaya malik pyesdən ibarətdir ki, bu da onun kompozisiyasının bitkin olmadığından, janr qarışıqlığından xəbər verir. Düzdür, görkəmli ədəbiyyatşünas, professor Y.Qarayevin yazdığı kimi “Ədəbiyyatşünaslarımız “70-90-cı illəri”, Ə.Haqverdiyev və N.B.Vəzirov yaradıcılığını “maarifçiliyin süqut dövrü” adlandırır. Əlbəttə, bu hökm yalnız maarifçiliyin (maarifçi realizmin) bu dövrdə öz saflığını itirməsi mənasında doğrudur. Ümumiyyətlə N.B.Vəzirov və Ə.Haqverdiyevdə “keçid dövrünün” ifadəsi olan “metodlar qarşıqlılığının” əlamətini aydın hiss edirik” [23, 136]. Amma bu da sözsüz ki, heç bir natamamlığa bəraət qazandırmır. Fakt odur ki, N.Vəzirovun kompozisiya baxımından dörd məclisdən ibarət olan “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” komediyası akademik Feyzulla Qasımzadə demişkən “iki ayrı-ayrı müstəqil hadisə üzərində qurulur. Birincisi, Hacı Qəmbərin ticarət şirkətinə qoyduğu 45 min manatlıq sərmayənin əlindən çıxması və buna görə başına hava gəlməsi, ikincisi, Hacı Qəmbərin öz qulluqçusu Yetərə aşiq olması və onu almaq üçün tədbir tökməsidir. Dramatik konfliktin bu şəkildə qurulması nöqsandır” [24, 465]. Görkəmli akademiklə bütövlükdə razılaşsaq da deməliyik ki, əslində bu pyesdə heç bir dramatik konfliktdən söhbət gedə bilməz. Çünki, burada birinci fabulada heç bir münaqişə tərəfi olmadığı kimi, ikinci hadisədə də heç bir dramatik konflikt yoxdur. İkinci halda komik situasiya (əlli yaşlı Hacı Qəmbərin on altı yaşlı Yetərə vurulması) var ki, bu da yalnız komik konflikt yaradır. Və nəticədə “təsvir olunan iki ayrı-ayrı

hadisə sırf dramaturji cəhətdən biri-biri ilə üzvü surətdə bağlanmadığı, hadisələr bir-birindən törəmədiyi üçün, pyesin vahid və ardıcıl dramaturji inkişaf xətti pozulmuş” [24, 465] olur.

Dörd məclisli bu əsəri şərti olaraq iki hissəyə bölsək, birinci ilə ikinci hissə arasında həm mövzu, həm süjet-struktur və onların həlli, həm də personajların xarakteri baxımından bir çox köklü fərqlərin mövcud olduğunu aydın görürük. Görürük ki, bu pyes həqiqətən də iki müstəqil komediyadan ibarətdir. Fikir verək, birinci pyesdə hadisə (barama dolu gəminin batması) evdən kənar baş verib, ictimai-sosial zəminə malikdir, kapitalist-ticarət münasibətləri genişləndiyindən, böyük pullardan xəbər verir. İkinci pyesdə isə hadisələr (Hacı Qəmbərin Yetərə aşiq olması, Əşrəf bəyin özünün Cəvahir üçün elçiliyə gəlməsi, Yetərin Əşrəf bəyin nökrəri Mahmudla kəndə qaçması, Hacı Qəmbərin Molla Səfini kəbin kəsməyə çağırması) sırf ailə-məişət zəminində baş verir. Burada hətta bir qədər geriyyə, feodal münasibətlərə qayıdış da var. Bu hissədə əgər evdən kənar bir şey eşidiriksə o da Əşrəf bəyin simasında bir mülkədarın, onun nökrəri Mahmudun kənd qayğıları, əkin-biçin haqqında söhbətləri olur.

Personajlara gəldikdə isə, biz birinci və ya ikinci hissədə onların adlarını dəyişsək heç bir şey itirmərik, bəlkə əksinə, qazanarıq. Birinci hissədə Qıdı Kirvəni və Əşrəf bəyi çıxsaq qalanları şəhər əhlidir, ikincidə şəhərdən heç bir əsər-ələmət yoxdur.

Əsərin qəhrəmanı Hacı Qəmbər belə ikinci hissədə tamamilə fərqli adamdı, burada onun birinci hissədəki böyük kapitalla sahib olan tacirliyindən heç bir iz görmürük. Bu, pyesin əsas surətlərindən biri olan nökrər Cəbidə də belədir. O, birinci hissədə sahibini sevən, onun halına yanan, hətta ağasının borcu üçün gələnlərə öz cibindən pul verən səmimi bir

obraz olduğu halda, ikinci hissədə öz ağasına badalaq gələn, pulgir, yalançı, fırıldaqçı, simasızın biridir.

Hacı Qəbər in vurulduğu qulluqçu Yetər ikinci hissədə komik konfliktin səbəbkarı olduğu halda birinci hissədə bircə kəlməsi belə yoxdur. Hacı Qəmbərin qızı Cəvahir xanım isə əksinə, ikinci hissədə səhnədə görünür, yalnız bir neçə dəfə adı çəkilir.

Göründüyü kimi, birinci ilə ikinci hissələr arasında çox ciddi fərqlər var. Amma fərqlər bununla da bitmir. Ən böyük fərq dramaturqun hissələrə müxtəlif kontekstdə yanaşmasında üzə çıxır. Belə ki, birinci hissədə Vəzirov öz qəhrəmanının – Hacı Qəmbərin yanındadır, ona hörmətlə yanaşır, onun halına acıyır, dərđini başa düşür. Hacı Salmanın dili ilə: “Zarafat deyil, Əşrəf bəy, qırx beş min manat ağızda deyilir. Siz onu heç qınamayın... Allah heç bəndəyə göstərməsin, böyük müsibət idi. Zarafat deyil, qırx ildə əziyyət çəkib yığıdığım dövlət bir gündə əldən gedə, qalasan müflis” [36, 116] deməklə Hacı Qəmbərin pulun dərđindən dəli olmasına bir növ bəraət qazandırır.

İkinci hissədə isə dramaturq öz qəhrəmanına yuxarıdan aşağı baxır, ona nifrət edir, kinayə ilə yanaşır, Dilbər xanımın dilindən Hacı Qəmbərə “...ay bihəya... təzədən dəli olmusan, ay mürtəd, ay məlun? Tfu sən in saqqalına” [36, 124] deyir. Bu münasibət eyni ilə Cəbi obrazının həllində də özünü göstərir.

Dramaturji struktur baxımından başqa bir fərq ondadır ki, birinci hissədə hadisələrin təqdimatı retrospektivdi – biz artıq baş vermiş hadisələrin (baramanın dənizdə batması, Hacı Qəmbərin havalanması) nəticəsini izləyirik. İkinci hissədə isə bütün hadisələr indiki zamanda, bizim gözümüzün qarşısında baş verir.

Nəticədə, aydın görünür ki, N.B.Vəzirovun “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” əsəri ayrı-ayrı fabulalara, janr-poetika xüsusiyyətlərinə, kompozisiya quruluşuna malik iki müs-

təqil komediyadan ibarətdir. Və janr baxımından bu pyeslər əslində daha çox vodevil janrının tələblərinə uyğun gəlir. Amma nəzərə alsaq ki, “Azərbaycanda ...vodevil tamailə öz simasını dəyişdirmiş, həqiqi mənada birpərdəli komediya şəklinə düşmüşdür” [32, 199], onda bu pyeslərin birincisini adi məişət komediyası, ikincisini isə satirik komediya adlandırmaq daha düzgün olar.

Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasında janryaranma tarixinin xronologiyası baxımından növbəti şərəfli yeri Cəlil Məmmədquluzadə (1866-1932) tutur. Görkəmli ədib 1889-cu ildə yazdığı “Çay dəstgahı” adlı birpərdəli mənzum alleqorik dramı ilə milli dramaturgiyamızda eyni zamanda iki janrın – həm mənzum, həm də alleqorik dramın əsasını qoyur. Sənətşünaslıq doktoru, professor M.Əlizadənin bu əsərin janr təyini ilə bağlı fikirləri çox orijinaldır. O, yazır: “əsərin adı – “Çay dəstgahı” birbaşa janr təyininə və onun ənənəvi mədəniyyət mənşəyinə işarədir, yəni bu əsərin janrı “alleoqrafik dəstgah”dır, bir ucu şifahi və yazılı ədəbiyyatda geniş yayılmış nəsnələrin söhbəti janrına ..., digər ucu “dəstgah” termin anlayışının geniş mənalarına gedib çıxır” [14, 129].

Göründüyü kimi, Şərq mədəniyyətinin sütunlarından biri – məclis estetikası bu əsərin də poetikasının əsas xüsusiyyətlərindən birinə çevrilir. Dramaturq bu məclisi, dəstgahı real zəmində deyil, rəmzi obrazlar (Nökəri çıxmaqla) – samovar, çaynik, stəkan, nəlbəki, qaşiq və s. vasitəsi ilə qurur. Samovarin başçılığı ilə keçən məclis – iclas belə qərar çıxarır ki, çayın rəngsiz və dadsız alınmasında günahkar işi nökrə tapşırıran, amma onun təmizkarlığını təmin etməyən xanımdır. Beləliklə, professor Yaşar Qarayevin “mənzum və alleqorik pyes-novella” [23, 198] adlandırdığı bu əsərdə də bir çox pyeslərimizdə olduğu kimi hadisəyə səbəbkar kənardə və bundan xəbərsiz olur.

C.Məmmədquluzadənin 1892-ci ildə yazdığı birpərdəli “Kişmiş oyunu” məzhəkəsi də janr-poetika xüsusiyyətləri baxımından çox maraqlıdır. Doğrudan da dramaturq üçün “Çay dəstgahi”ndan “Kişmiş oyunu”na keçid müəyyən dramaturji qələbə hesab edilməlidir” [32, 214]. Bu əsəri oxuyarkən adama elə gəlir ki, onu sanki dramaturq yazmayıb, o elə əsl xalq məzhəkəsidir, meydan tamaşasıdır. Çünki əsər özündə tamamilə meydan teatrı poetikasını ehitvə edir. “Mirzə Cəlilin iti düşüncəsini və paradokslara meylini nəzərə alsaq, görürük ki, pyesin janr təyini əslində adında gizlədilib: “Kişmiş oyunu” həm fabulanı, həm əsərin anekdotunu, həm də janrını göstərir – bu “oyun”dur ki, bütün səciyyələri termin – anlayışla müəyyənləşdirilir” [14, 128].

C.Məmmədquluzadə maarifçilərdən fərqli olaraq burada heç bir didaktikaya yol vermir. O, bütün oyunu, eləcə də oyun içində oyunu tamaşaçıların gözü qarşısında qurur. Dramaturq bütün hadisələri əyaniləşdirsə də əsərə bir novellavarilik verməyi, tamaşaçıları intizaada saxlamağı da unutmur. “Məzhəkədə kişmiş oyununun müəllifi kəndli Nurəlidir. Məzhəkənin bütün münəqişəsi onun əlindədir. O, bir tərəfdən xana kömək edirsə, ikinci tərəfdən onu ələ salır. Burada oyun içində oyun təşkil olunmuşdur. İkinci oyun o qədər ciddiyyətlə, o qədər mürəkkəb aparılır ki, tamaşaçı ancaq əsərin sonluğunda əsil məsələdən xəbərdar olur” [32, 215]. Tamamilə doğrudur. Lakin burada iki məqama yenidən nəzər salmaq lazımdır. Birincisi odur ki, Nurəlinin kömək etmək istədiyini adam xan deyil. Müəllif özü onu, yəni Vəlisoltanı xan kimi yox, “kəndin ağsaqqalı və mötəbər sakini” [25, II c., 7] kimi təqdim edir. Pyesin heç bir yerində də onun xan olmasına bir işarə yoxdur. Və nəzərə alsaq ki, “əhvalat vaqə olur 1891-ci ildə Gəncə quberniyasında” [25, II c., 7], onda xan söhbətinə də yer qalmır.

Əsərdəki digər personajlar da Vəlisoltana sadəcə Soltan ağa deyə müraciət edirlər. Yuxarıdakı sitatda professor Ə.Sul-

tanlı tərəfindən onun xan adlandırılması isə alimin sonrakı – “ikinci tərəfdən onu ələ salır” fikrini əsaslandırması üçündür. Söylədiyimiz ikinci məqam da budur. Görkəmli ədəbiyyatşünasın hər şeydə sinfi ziddiyyət, sosial fərq axtaran vulqar sosiologizmdən irəli gələn bu mülahizəsini təəssüf ki, ədəbiyyatşünas Cavanşir Yusifli də [37, 73] təkrarlayır. Halbuki əsərdə heç bir ələ salmaq, dolamaq iddiası yoxdur. Əksinə, pyesin əvvəlində kəndlilər, içi Nurəli qarışıq Vəlisoltanın “töylə otağında” oturub şirin söhbət edir, dərdləşirlər. Burada onların qeyri-bərabərliyinə, sinfi fərqi demək olar ki, işarə edilmir. Ekspozisiyada Vəlisoltanla yanaşı digər kəndlilər də (Mustafa: “...Hava bir az yumşansaydı, bir-iki pud pambığım var, aparıb satardım” [25, II c., 7] ) pambığı necə satmağın dər-dini çəkirlər, yəni dərdləri eynidir. Ona görə də Nurəlinin Vəlisoltanı ələ salmağa nə bir səbəbi var, nə də niyyəti.

Ümumiyyətlə, “Kişmiş oyunu”nda satirik Mirzə Cəlildən əsər-ələmət yoxdur. Bu mənada “Kişmiş oyunu” yazıcının digər əsərlərindən tamamilə fərqlənir. O, burada aralarında fərq qoymadığı personajların yanında, onlarla birlikdədi, bərabərdir. Mirzə Cəlil bu məzhəkədə satirik deyil, sadəcə lətifəçidir, xalq meydan teatrının poetikasını, oyun estetikasını yaxşı bilən və ona əməl edən dramaturqdur.

XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində milli teatr ənənələrimizin ən sadıq daşıyıcılarından biri də bütövlükdə Azərbaycan mədəniyyətinin ən görkəmli nümayəndələrindən olan Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevdir (1870-1933). Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasında onun qədər geniş yaradıcılığa, çoxşaxəli fəaliyyət sahəsinə, janr rəngarəngliyinə malik ikinci bir sənətkar yoxdur. Ə.Haqverdiyev, eyni zamanda klassik Azərbaycan dramaturgiyasında ən məhsuldar müəllifdir. O, milli teatrımıza iyirmidən çox pyes bəxş edib. Haqverdiyev həmçinin milli teatr və dramaturgiyamıza yeni janrlar gətirən bir sənətkardır.



Ədibin bütün yaradıcılığı zənginliyi və milliliyi ilə seçilir. “Xalq tamaşalarını və oyunlarını həyatın ayrılmaz ələmətləri kimi düşünən Haqverdiyev yazılı dramaturgiyanın da əsas mənbəyini xalq dramında görürdü. Buna görə də öz əməli yaradıcılığında bəzən xalq tamaşalarının ayrı-ayrı ünsürlərindən və hətta üsullarından istifadə etməyə çalışırdı” [32, 245]. Dramaturqun buna misal olacaq ən parlaq əsəri bir məclisdə məzhəkə adlandırdığı “Ac həriflər” (1911) pyesidir. Arxitektonikası baxımından çox maraqlı quruluşa malik olan bu məzhəkə əsl meydan tamaşasıdır. Burada müsəlman aşxanasında baş verən hadisələr bizə ayrı-ayrı epizodlarla (ayrı-ayrı stollarda oturmuş adamlarla), fragmentar şəkildə, teleqraf üslubunda, komplementarlıq prinsipi ilə çatdırılır.

Əsərin janr-poetika xüsusiyyətlərini Ə.Haqverdiyev kababçı Həsənlə müştəri, aktyor Hüseynin dialoqunda belə açır:

“**Hüseyn.** Bəs heç teatrın içinə girməyibsən?”

**Həsən.** Teatrın içində mənim nə işim var? Kəsib babayam, mənim teatrım elə bu aşpazxanamdır” [16, I c., 233]. Başqa sözlə, kababçı Həsənin aşpazxanası Haqverdiyevin teatr meydanıdır, meydan teatrıdır.

Bu mənada, biz görkəmli ədəbiyyatşünas Ə.Sultanlının o fikirləri ilə heç cürə razılaşa bilmirik ki, “Ac həriflər” janrı etibarlı ilə daha çox Avropa farslarına bənzəyir» [16, I c., 273] və ya “Hər iki məzhəkənin (*söhbət “Millət dostları” və “Ac həriflər” əsərlərindən gedir – V.Q.*) quruluşu, fabulası, gülüş tərzləri göstərir ki, Haqverdiyev məzhəkə ustası deyildir. O, Azərbaycan dramaturgiya tarixində qüvvətli bir faciənəvisdir” [32, 274]. Haqverdiyevin “qüvvətli bir faciənəvis” olması şəksizdir. Lakin o, eyni zamanda güclü komediya ustasıdır. Dramaturqun “Ac həriflər” əsəri isə heç də Avropa farslarına bənzəmir və əsl milli məzhəkədir. Görünür görkəmli ədəbiyyatşünas bu əsərə Aristotel poetikası prinsipi ilə yanaşdı-

ğından belə nəticə çıxarır. Amma bu yanaşma düzgün deyil. Çünki, Ə.Haqqverdiyevin “Ac həriflər”i Aristotel poetikasından uzaqdı, əsl milli əsərdi. Şərq meydan teatrı poetikasının prinsipləri əsasında yazılmış əsərdi.

Professor Aydın Dadaşov haqlı olaraq vurğulayır ki, “Ə.Haqqverdiyevin bir məclisdən ibarət məzhəkə janrında yazılmış “Ac həriflər” pyesində klassik dramaturgiyanın tələb etdiyi əsas hadisə olmadığından əsər mozaik prinsipə təqdim olunur... Dramaturji modeldəki hadisələr dərinləşdirilmir, sadəcə eyni adlı epizodların sayı artırılaraq karnaval estetikasına tabe etdirilməklə məzhəkənin janr təyinatı üzə çıxır” [9, 268-269].

Xalq məzhəkələrində olduğu kimi burada da konflikt quramadı, “forma ilə məzmunun uyğunsuzluğundan” (M.Baxtin) yaranan qrotesk konfliktədi. Məzhəkədə konkret dramatik hadisə, konflikt yoxdu. Təqdim olunan epizodları ilk baxışdan heç nə bağlamır, onlar sanki bağlılıq əlaqəsindən mərhumdurlar. Amma bu, məhz ilk baxışdan belə görünür. Əslində isə heç də belə deyil. Onları komplimentarlıq (biri birini tamamlamaq) prinsipi hamılıqla daşıdıqları adın – “Ac həriflər” adının altında birləşdirir. Əsərin adının özü də çox maraqlıdır, tutumludur, çoxmənalıdır. Əslində hərif aldadılmış (həriflənmiş) adamlara deyilir. Bəs burada necədir?

Professor Təhsin Mütəllibov düzgün qeyd edir ki, “Ac həriflər”in heç birinə müəllifin nifrəti və ya kəskin tənqidi münasibəti hiss olunmur. Doğrudur, onların hər biri kababçı Həsəni bir növ aldadır. Lakin onların hamısı məhz yoxsul olduğundan, yemək pulunu verə bilmədiyindən müxtəlif fırıldaqçılara əl atmalı olur. Bir sözlə, burada bir nəfər də yemək pulunu verməyə qadir adam görünmür” [28, 94].

Çünki, teatrşünas Aydın Talıbzadə demişkən “Azərbaycan ac həriflərin akvariumudur; cəmi “Marallarım” da burda üzür” [34, 234]. Amma Ə.Haqqverdiyev bütün əsərlərində ol-

duğu kimi “Ac həriflər”də də öz maarifçiliyini, demokratikliyini, personajlarına olan sevgisini qoruyub saxlayır, onlardan öz qayğısını əsirgəmir. Dar gündə hər zaman qəhrəmanlarının yanında olan sənətkar “biz də onlardanıq: ətimiz bir, qanımız bir; dəyişən ancaq çulumuzdur. Əslimizi danmağın mənası nə?” [34, 234] deyə özünü onlardan ayırmır.

Buna görə də dramaturq qəhrəmanlarının düşdüyü vəziyyətdən çıxması üçün yollar axtarır, tapır və onları xilas edir. Şərait yaradır sübut etsinlər ki, onlar heç də hərif deyillər. Bunu onlar yeməxanada öz tədbirli hərəkətləri, “kələkbazlıqları” ilə də sübut edirlər. Və nəticədə bu insanlar – yeməxanaya “ac həriflər” kimi daxil olan bu insanlar oradan “tox kələkbazlar” kimi çıxırlar ki, bu da əsərin qrotesk konflikt üzərində qurulduğunu, Ə.Haqqverdiyevin milli gülüş mədəniyyətinə, meydan teatrı poetikasına sadiqliyini bir daha sübut edir.

\* \* \*

Azərbaycan xalqının dahi oğlu Üzeyir Hacıbəyli (1885-1948) 1907-ci ildə “Leyli və Məcnun” muğam-operasını, 1909-cu ildə “Ər və arvad”, daha sonra “O olmasın, bu olsun” (1910), “Arşın mal alan” (1912-1913) musiqili komediyalarını yazmaqla nəinki Azərbaycanda, ümumiyyətlə Yaxın Şərqdə həm bu janrların, həm də bütövlükdə musiqili teatrın əsasını qoyur.

Ü.Hacıbəyli musiqili komediya kökləri çox-çox dərinlərə gedən milli zəmindən – dünya mədəniyyətinə bəxş etdiyi tamamilə yeni bir janrdan – “Leyli və Məcnun” kimi dahiyənə muğam operasından gəlir.

Gəlir və “Ər və arvad”dan “Arşın mal alan”adək yüksək təkamül yolu keçir. Görkəmli musiqişünas, professor Zemfira Səfərova çox haqlı olaraq qeyd edir ki, “Üzeyir Hacıbəyov öz sənətində Azərbaycan xalq musiqisinin bütün janrlarının – mahnıların, rəqslərin, muğam və aşiq yaradıcılığının üslub xüsusiyyətlərini birləşdirərək özünün orijinal üslubunu, Üze-

yir üslubunu yarada bilmişdir” [31, 277]. Biz bu fikri eyni ilə teatra da aid edə bilərik. Belə ki, Üzeyir bəy təkcə Azərbaycan xalq musiqisindən deyil, həmçinin milli meydan teatrından xalq oyun və tamaşalarından ciddi şəkildə bəhrələnmiş və onların janr-üslub-poetika xüsusiyyətlərini çox uğurla öz komediyalarına tətbiq etmişdir.

Həmin mənada Ü.Hacıbəylinin komediyaları Azərbaycan teatrında yeni keyfiyyət mərhələsidir. Bu mərhələ Azərbaycan teatrının öz milli ənənələrinə, milli teatr poetikasına, xalq gülüş mədəniyyətinə, karnaval estetikasına yenidən qayıdışı ilə səciyyəlidir.

Milli yazılı dramaturgiyamızın banisi M.F.Axundzadənin Qərb dramaturgiyasına adaptasiya olunmuş komediyalarından fərqli olaraq Ü.Hacıbəylinin komediyaları tamamilə metafizik Şərq təfəkkürünə söykənən, milli ənənələrdən, xalq-meydan teatrı estetikasından qaynaqlanan əsərlərdir.

M.F.Axundzadənin əsərlərində zaman və məkan qeyri konkretir. Burada personajlar çevrəyə həm daxil ola bilir, həm də çıxa bilirlər. Ü.Hacıbəylinin komediyalarında isə çevrə qapalıdır, metafizikdir. Bütün personajlar, hətta tamaşaçılar da çevrənin daxilindədir. Çünki bu komediyalar tamamilə oyun - meydan teatrı prinsiplərinə əsaslanır. Burada hadisələr sanki dünyadan təcrid olunmuş adada, hər hansı kənar təsirdən uzaqda baş verir. Ona görə də bu komediyalarda demək olar ki, ictimai-siyasi ovqat, ideoloji təsir hiss olunmur.

Bir daha vurğulamaq istərdik ki, biz Ü.Hacıbəylinin əsərlərindəki ictimai-siyasi ovqatdan, ideoloji təsirdən danışdıq. Söhbət ictimai-sosial-mənəvi problemlərdən getdikdə isə sözsüz ki, Üzeyir bəyin əsərləri həmin problemlərlə zəngindir. Ü.Hacıbəyli komediya yaradıcılığına məhz belə problemlərdən birinə – cəmiyyətdə hələ də mövcud olan feodal-patriarxal ailə münasibətlərinə həsr etdiyi “Ər və arvad” musiqili komediyası

ilə başlayır. İlk tamaşası 24 may 1910-cu il tarixində oynanılan bu əsərdə dramaturq qadın hüquqlarını önə çəkir. Musiqişünas Elmira Abbasovanın qeyd etdiyi kimi “Hacıbəyovun üç komediyası – hər biri müstəqil, lakin bir-birini tamamlayan süjet xəttinə malik özünəməxsus trilogiyadır” [38, 86]. “Ər və arvad” əsəri bu üçlükdə bədii cəhətdən nisbətən zəif olsa da Azərbaycan musiqili komediya tarixində birinci olmaq şərəfi məhz onun payına düşür.

“Ər və arvad”dan bir qədər sonra yazılan “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyası bəstəkar-dramaturqun yaradıcılığının inkişaf etdiyini bariz şəkildə göstərir. Burada artıq əvvəlki əsərdə olduğu kimi vodevillik yoxdur. “O olmasın, bu olsun” - inkişaf edən fabula və süjetə malik böyük (dörd pərdəli) musiqili-səhnə əsəridir» [38, 98-99]. Ü.Hacıbəyli premyerası 12 sentyabr 1910-cu il tarixində baş tutan bu komediyasında ər və arvad, kişi və qadın, evlənmək mövzusunun davam etdirsə də buraya köhnəliklə yeniliyin mübarizəsini də qatır. Dramaturq həm mənəvi-psixoloji, həm də fizioloji cəhətdən köhnəliyin təmsilçisi kimi təqdim etdiyi Məşədi İbadın simasında Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasının ən dolğun obrazlarından birini yaradır. Əsərdə bütün hadisələr Məşədi İbadın ətrafında baş verir. Görkəmli rejissor və sənətsünas, professor Mehdi Məmmədov yazır ki, “Pyesdəki mübarizə o zaman komikləşir ki, həyatın mütərəqqi qanunlarına müqavimət göstərənlər əslində tarixi-nöqteyi nəzərdən mübarizə və müqavimət haqqına malik olmurlar. Onlar boş xəyala və yalana arxalanıb həm özlərini, həm də başqalarını aldadırlar” [27, 24]. “O olmasın, bu olsun” əsərində komik mübarizəni doğuran və Məşədi İbadı gülüş hədəfinə çevirən də elə budur.

“Ər və arvad” komediyasında bir qədər vodevillik varsa, “O olmasın, bu olsun”da qismən melodramlıq xassəsi görünür. Burada münaqişə Məşədi İbad – Gülnaz – Sərvər məhəbbət üç-

bucağı üzərində qurulur. Lakin əsərin melodramatikliyi elə bununla da bitir. Münaqişənin komik olması və pyesin qəhrəmanı əsəri satirik komediya kimi səciyyələndirir.

Komediyanın ən parlaq səhnələrindən biri də Məşədi İbadın Gülnazla ilk görüşə gəlməsi səhnəsi və orada güzgü qarşısında söylədiyi monoloqdur. Professor Əli Sultanlı düzgün qeyd edir ki, “Dramaturgiya tarixində çoxlu klassik tragik monoloqlar var. Lakin həqiqi mənada komik monoloqlar azdır... Mübaliğəsiz demək olar ki, Məşədi İbad monoloqları dramaturgiya tarixində klassik komik monoloqlardır” [32, 283-284].

Məşədi İbadın güzgü qarşısındakı monoloquna toxunan ədəbiyyatşünas C.Yusiflinin də bu barədə maraqlı fikirləri var. O, yazır: “Məşədi İbad güzgü qabağında... özünü cavanlaşdırmaqla məşğuldur. Özünü “cavanlaşdırmaq” isə yenə də dirilik suyu axtarmaq motivini yada salır və Məşədi İbadın da ruhunda bir komediya dünyasının sakini kimi bu “qartımış” mərz var. Məhz bu cəhət onun daxilindəki azadlığı zahirə çıxarmağa, güzgüdə əks olunmağa məcbur edir. Məşədi İbad güzgü qabağında məşqini qurtardıqdan sonra cavanlaşdığına doğrudan da inanır və ölçüyə, əndazəyə gəlməyən hərəkətlər eləyir. Bu hərəkətlərdəki “deformasiya” keyfiyyəti o saat gözə dəyir və gülüş doğurur” [37, 83].

Məşədi İbadı qrotesk obraza çevirən də elə bu keyfiyyətdir. Onun az qala bütün komediya boyu özünütəhlüklə məşğul olması bizə “Kəvsəc” oyununu yada salır. Qısa hazırlıq məqsədi daşıyan bu oyunda yarıçılpaq soyundurulub qatıra mindirilmiş personaj da üstünə nə qədər soyuq su atılmasına bazmayaraq: istidir-istidir deyər özünütəhlüklə məşğul olur. Bu isə “O olmasın, bu olsun” komediyasının nə dərəcədə milli teatr estetikasından qaynaqlandığını bir daha göstərir.

Üzeyir Hacıbəyli 1913-cü ildə “Arşın mal alan” musiqili komediyasını yazıb başa çatdırır. İlk tamaşası həmin il

oktyabrın 10-da oynanılan bu komediya təkcə Ü.Hacıbəyli yaradıcılığında deyil, eləcə də bütövlükdə Azərbaycan dramaturgiyası və teatrında komediya janrının şah əsərlərindəndir. Karnavallıq baxımından isə bu komediyani heç bir əsərlə az qala müqayisə belə etmək mümkün deyil. Daha konkret və dəqiq desək karnavallıq, sinkretiklik bu əsərin mayasını, mahiyyətini təşkil edir. Çünki “Arşın mal alan”ın bütövlükdə dramaturji strukturu, süjetin inkişaf xətti, obrazların seçimi, yerləşdirilməsi, qarşılıqlı münasibətləri, bədii dili birbaşa karnavallığa xidmət edir. Burada demək olar ki, bütün təbəqələr və siniflər, cinslər və müxtəlif yaş qrupları təmsil olunurlar.

Professor Aydın Dadaşov haqlı qeyd edir ki, “Üzeyir bəy publisistik pəqalələrində formalaşan peşəkar üslubunu ustalıqla özünün dramaturgiyasına da tətbiq edə bildi. Felyeton və pamflet janrı onun komediyalarının dramaturji modelində müstəsna əhəmiyyət daşıdı. Felyetonlardan gələn tipajlar, panfletin yaratdığı qlobal ziddiyyət Ü.Hacıbəyovun dramaturgiyasında arxetip komediya janrını möhkəm dayaqqlar üzərində duraraq təkrar olunmaz edir” [9, 275].

Dramaturq “Arşın mal alan”da hadisələri oxucuya, tamaşaçıya epik üslubda, nəql etmə yolu ilə, ardıcıl şəkildə çatdırır. Əsərdə oxucunun-tamaşaçının gözündən kənarda heç bir hadisə baş vermir. Və bu prinsip komediyanın ekspozisiyasından tutmuş finalınadək davam edir. Klassik dramaturgiyamızın bir sıra əsərlərindən, o cümlədən bəstəkarın “O olmasın, bu olsun” komediyasından fərqli olaraq burada hadisələr məhz ekspozisiyadan başlayır, retrospektiv deyil, ondan əvvəl baş vermiş hadisələrlə əlaqələndirilmir. Onların davamı kimi verilmir. Beləliklə bütün hadisələr oxucunun – tamaşaçının gözü qarşısında baş verir. Tamaşaçını hadisələrin şahidinə, iştirakçısına çevirir. Bu isə “dördüncü divarı” tamamilə

aradan götürür, komediyaya sinkretiklik və karnavallıq gətirir, onu əsil Şərq teatrı nümunəsi edir.

Komediyanın Şərq teatr poetikasından, meydan teatrı estetikasından qaynaqlanmasının digər bir göstəricisi burada komik konfliktin və obrazların həllinin qroteskə əsaslanmasıdır. Belə ki, komediyada bütün hadisələr Süleyman bəyin qrotesk tapıntısı – varlı, dövlətli tacir Əsgər bəyin görüb – sevib seçmək arzusunun reallaşdırmaq üçün arşınmalçıya çevrilməsi ideyası üzərində qurulur və sonadək davam etdirilir.

“Arşın mal alan”ın məxsusi cəhətlərindən biri də odur ki, burada personajlar mənfi və ya müsbət obrazlara bölünür. Müəllifin obrazlara münasibətində bu, həm də prinsipial səciyyə daşıyır. O, özündən obraz “düzəltməyə” çalışmır, həyatda gördüyü, eyni cəmiyyətdə yaşadığı insanları doğma xalqının nümayəndələrini bütün mənfi və müsbət keyfiyyətləri ilə birgə təqdim edir, göstərir. Dramaturq bununla obrazların arasında kəskin fərqlərin yaranmasına imkan vermir. Beləliklə əsərə demokratik ruh gətirir, onun karnavallığını artırır.

Komediyadakı səkkiz obrazdan dördünün qadın, dördünün kişi olması da həmin amala xidmət edir. Əsərin əvvəlində hamısı subay olan bu qəhrəmanlar sonda bir-birləri ilə evlənib səhnəni tərk edirlər. Nəzərdə tutulan bir toy əvəzinə dörd toy qurulur. Finalda bəylərlə yanaşı qulluqçular Vəli ilə Tellinin də toyunun edilməsi karnavallığın apoqeyinə çevrilir. Beləliklə bu lirik musiqili komediya dörd toyluq karnavalla bitir.

Ü.Nacibəylinin “Arşın mal alan” musiqili komediyasının dahiyənə bir əsər kimi bütövlükdə mədəniyyətimizdə oynadığı rol böyükdür. Bu əsər tamaşaya qoyulduğu ilk gündən xalqımızın pasportuna çevrilərək bütün dünyanı gəzib. Təkcə onu demək kifayətdir ki, ““Arşın mal alan” operettası dünyanın 67 dilinə tərcümə olunub, 120 teatrın səhnəsində göstərilib, 50 ölkədə tamaşaya qoyulub, 4 dəfə ekran həyatı yaşayıb” [35].



Bir sözlə, “Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığı doğma Azərbaycanın hədudlarını çoxdan aşaraq, müasir musiqi mədəniyyətinin görkəmli hadisələrinə çevrilmişdir. Yer kürəsinin milyonlarla insanı bu musiqini dinləyərək, bütün kökləriylə öz xalqının folkloru ilə bağlı olan və dünya musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərini mənimsəyən sənətkarın yaradıcılığına bələd olmuşlar” [31, 278].

Beləliklə, Üzeyir Hacıbəylinin musiqili komediyaları ilə Azərbaycan teatrında daha bir mərhələ başa çatır. Dahi bəstəkarın dramaturji yaradıcılığı sanki, batarkən sonuncu dəfə parlayan günəşə bənzəyir. Onun komediyaları klassik dramaturgiyamızda demək olar ki, milli zəminə, xalq-meydan teatru poetikasına söykənən, Qərb teatru estetikasına müqavimət göstərərək ənənəyə sadiqliyini qoruyan sonuncu əsərlər olur. Bu baxımdan, Ü.Hacıbəyli yaradıcılığının otuz beş il davam edən sonrakı dövründə bir daha musiqili komediya janrına qayıtmaması da cavabını gözləyən sual kimi maraqlı doğurur.

\* \* \*

Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrının yaranması XIX əsrin 90-cı illərinə təsadüf edir. Qəbul olunmuş ümumi rəyə görə, faciə janrının ilk nümunələri hər ikisi 1896-cı ildə yazılmış N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” və Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq” pyesləridir. Ayrı-ayrılıqda isə, faciə janrının banisi N.Vəzirov, ilk nümunəsi “Müsibəti-Fəxrəddin” hesab olunur. Düşünürük ki, “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesinin faciə janrında yazılması fikri mübahisə doğurur. Biz də bu səbəbdən həm “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi, həm də ümumiyyətlə XIX əsrin 90-cı illərində yaranmış ilk faciələrimiz haqqında ayrıca danışmaq istərdik.

Birbaşa qeyd edək ki, “Dağılan tifaq” faciəsindən fərqli olaraq “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi fikrimizcə bu janrın tələblərinə heç də cavab vermir.

Və biz bu mənada professor Mikayıl Rəfilinin o fikri ilə həmfikirik ki, “əlbəttə, burada təsvir edilən hadisələr faciəli bir xarakter daşıyır. Elə buna görə də bəzi ədəbiyyatşünaslarımız “Müsibəti-Fəxrəddin”in faciə olduğunu iddia edirlər. Lakin “Müsibəti-Fəxrəddin” tragediya deyil, dərin matəmli, sarsıdıcı bir dramdır” [29].

Amma N.Vəzirov yaradıcılığını tədqiq edən alimlərin böyük əksəriyyəti bu fikri təkidlə inkar edir və “Müsibəti-Fəxrəddin” əsərinin faciə olduğunu əsaslandırmağa çalışırlar. Biz həmin mübahisələrə qoşulmaq istəməsək də dramaturgiyamızda ilk faciədən söhbət getdiyindən, məsələnin prinsipliliğini nəzərə alıb bəzi məqamlara aydınlıq gətirmək, münasibətimizi bildirmək istərdik.

Beləliklə, ondan başlayaq ki, “Müsibəti-Fəxrəddin”in əs-lində ilkin adı olan, əsərin bütün ruhuna hopan “Çəkmə, çəkə bilməzsən, bərkdir fələyin yayı” adı və bu adın arxasında duran ideya – tale ilə, qəzavü-qədərlə razılaşımaq, itaətçilik, insanın alın yazısı qarşısında acizliyi və s. faciə janrının poetika prinsiplərinə ziddir. N.Vəzirov əsərin adını Ə.Haqqverdiyevin təklifi ilə dəyişib “Müsibəti-Fəxrəddin” qoysa da birinci adı epigrafi kimi saxlamış və onun təsirindən çıxıb bilməmişdir.

Sözsüz ki, bu fikirlə razılaşmayanlar əks arqument kimi antik yunan faciələrini, xüsusən də Sofoklun “Şah Edip” əsərini mümmünə gətirə bilirlər. Lakin “Şah Edip”də ideya, baş qəhrəmanın bir obraz kimi həlli və təqdimatı, ümumiyyətlə, konsepsiya tamamilə fərqlidir. Sofoklun əlamətlə doğulan Edipi anadan olandan son dəqiqələrinədək faciəyə doğru gedir. Həm də Edip, çevikliyi və dinamikliyi ilə də öz faciəsini sürətləndirir. Digər tərəfdən, “Müsibəti-Fəxrəddin”lə müqayisə olunmaz dərəcədə “Şah Edip” həm süjet-fabula, həm də dramaturji struktur baxımından çox mürəkkəb bir əsərdir. Burada hadisə-

lər o qədər sürətlə və kəskin peripetiyalardan keçərək baş verir ki, adamın necə deyərlər, başı gicəllənir.

Komediya ilə faciəni fərqləndirən ən əsas məqamlardan biri odur ki, faciədə personajlar arasında kəskin qütbləşmə olduğu halda, komediyada o dərəcədə olmur. Komediyada qütbləşmə diffuz olduğundan daha demokratik səciyyə daşıyır.

“Müsibəti-Fəxrəddin” həm də ona görə faciə deyil ki, burada qütbləşmə yoxdur. “Dramatik konflikt gərgin çarpışmalar əsasında qurulmamışdır” [24, 434]. Əsərdə mübarizəni yalnız Rüstəm bəy aparır, Fəxrəddin – onun düşməni isə geri çəkilib, onu sakitləşdirməyə çalışır. Nəticədə konflikt (belə demək mümkünsə) birtərəfli olur.

Münaqişəni zəiflədən başqa bir cəhət isə buradakı mübarizənin eyni sinif, eyni təbəqə daxilində baş verməsidir. Biz demək istəmirik ki, konfliktin eyni sinif üzvləri arasında baş verməsi həmişə münaqişəni zəiflədir. Şekspirin “Hamlet”ində də konflikt eyni sinif üzvləri arasında baş verir. Amma məsələ ondadır ki, “Hamlet”dəki konflikt mövcudluq probleminə həsr olunub, “Müsibəti-Fəxrəddin”də isə maarifçilik ideyasıdır.

“Müsibəti-Fəxrəddin”də konfliktə olan ailələrin hətta qo-humluq əlaqələri var. Rüstəm bəy Fəxrəddinin bacısını öz oğluna alıb. Fəxrəddin isə Rüstəm bəyin qızını sevir. Rüstəm bəy birəcə qisasçılıq qərarını dəyişərsə heç bir ölüm olmaz, dəhşət, müsibət baş verməz. Və bu, heç də həlli qeyri-mümkün olan iş deyil. Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq”ında isə yanaşma fərqlidir. Burada konflikt eyni təbəqə daxilində qalmır, kəskin qütbləşmə var, obrazlar dinamikdir - əsər boyu dəyişir, inkişaf edir. “Dağılan tifaq”da Nəcəf bəy obrazlı desək, əyləci olmayan zaman qatarının sərnəşinidi. Və bu mənada onun nə özünü dəyişməsi, nə də hadisələrin gedişini dəyişməsi qeyri mümkündür. Nəcəf bəyin əsərin sonunda öz günahlarını yumaq üçün çoxlu ömür və əzab arzu etməsinə baxmayaraq göydən çaxan

ildırım onu məhv edir. Beləliklə, müəllif də, göylər də onun etirafını qəbul etmir, onu bağışlamırlar, uzun ömür sürüb günahlarını yumasına razı olurlar.

“Dağılan tifaq”ın konflikt əsası da “Müsibəti Fəxrəddin”dən fərqli olaraq Şərqi kontekstindədir. “Müsibəti-Fəxrəddin”də konfliktə səbəb bütün Avropa və dünya xalqlarında da rast gəldiyimiz qan qisasıdır, “Dağılan tifaq”da ictimai konfliktə nəzərə almasaq sırf Şərqi kontekstində olan bacının qaçırılması ilə bağlı namus məsələsidir.

Digər tərəfdən, biz “Dağılan tifaq” pyesində mülkədarlığın süqutu nəticəsində feodal-patriarxal münasibətlərinin burjuva-kapitalist münasibətlərinə keçməsinə gördüyümüz halda, “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesində bunu görmürük. “Dağılan tifaq”da nökr Cavad Ağa Cavada çevrilir, lakin “Müsibəti-Fəxrəddin”də heç bir obrazın ictimai mövqeyi dəyişmişdir. Bu əsərlərin mövzuları eyni olsa da ideyaları müxtəlif aspektlərdən açılmışdır. Belə ki, “Dağılan tifaq”da müəllif tifaqın dağılmasının səbəbini qumarbazlıqda, əyyaşlıqda görürsə “Müsibəti-Fəxrəddin”də dramaturq mülkədarlığın süqutunu qana susamış iki ailənin mübarizəsində görür. Hər iki mövqe səhv olsa da, müəlliflər mülkədarlığın süqutunun hansısa qüvvənin deyil, ictimai inkişafın nəticəsində baş verəcəyini dərk etməsələr də ideyanın Ə.Haqverdiyev həlli daha düzgündür. Çünki N.Vəzirovun təsvir və ifşa etdiyi qan intiqamı o dövr mülkədarlığı üçün, bəyliyi üçün artıq səciyyəvi deyil, bu bəla Azərbaycan bəyliyinə, mülkədarlığının o dövri spesifikasını əks etdirmir. Bu bəlaya tək-tük Azərbaycan bəyləri mübtəla olurlar. Lakin “Dağılan tifaq”da əks və ifşa olunmuş qumarbazlıq, əyyaşlıq həmin dövrdə az qala hər şeyi əlindən çıxmış Azərbaycan bəylərinin demək olar ki, əsas məşğuliyyətlərindən, əsas xəstəliklərindən olmuşdur. Bunu XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində yazılmış bir çox əsərlər də təsdiqləyir.

Bəs “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesinin qəhrəmanı Fəxrəddin bəy bir faciə qəhrəmanı kimi janrın tələblərinə cavab verirmi? Ümumiyyətlə, faciə qəhrəmanları necə olurlar? “Faciə qəhrəmanları əyilmədən öz məqsədləri uğrunda mübarizə aparır və bu yolda heç kəslə qarşılıqlı güzəşt əsasında razılığa girmirlər” [42, 243]. Lakin bu şərt Fəxrəddin bəyin fəaliyyətində özünü doğrultmur. Çünki, ikinci məclisdə “İndi bir ancaq qalib Rüstəm bəylə barışmaq” [36, 137] deyən Fəxrəddin onunla barışmaq üçün yollar axtarır.

Fikrimizcə, obraz o zaman faciə qəhrəmanına çevrilə bilər ki, hətta qəhrəmanın ölümü təsadüfi belə olsa, faciə qəhrəmana doğru deyil, qəhrəman faciəyə doğru getsin. Necə ki, Nəcəf bəy, Ömər, Ağə Məhəmməd şah Qacar, Nadir şah, Şeyx Sənan, Elxan və başqa faciə qəhrəmanları gedir. Fəxrəddin bəyin ölümü bu şərti də ödəmir. Belə ki, yuxarıda adları çəkilən qəhrəmanlardan fərqli olaraq Fəxrəddin bəy həyata keçirmək arzusu ilə yaşadığı ideyalar uğrunda mübarizədə deyil, qana susamış iki ailənin mübarizəsinin qurbanı olur. Yəni ki, Fəxrəddin bəy faciəyə doğru deyil, faciə Fəxrəddin bəyə doğru gedir.

Əlbəttə, insan həyata gələndən bilir ki, ölümə məhkumdu, öləcək. Amma bilmir ki, bu nə vaxt baş verəcək. Başqa insanlardan fərqli olaraq faciə qəhrəmanı bu yolu, ölümə yaxınlaşdıran yolu özü seçir, ona doğru gedir, ölümünün vaxtını yaxınlaşdırır. O, həyatın absurdluğunu dərk edir və ona qarşı çıxır. Burada “öz qulluğunu dərk edən, qul deyil” kəlamı yada düşür və onu bura tətbiq etdikdə belə alınır ki, ölümə məhkumluğunu dərk edən insan ölümsüzdür. Ona görə də əsl faciə qəhrəmanları cismən ölsələr də ruhən, mənən ölmürlər, əbədi yaşayırlar.

Bu səbəbdən də faciə qəhrəmanlarının ölümü onun özünün deyil, qalanlarının faciəsi olur. Professor Yaşar Qarayev çox düzgün qeyd edir ki, “ölüm faktı ilə qəhrəman bütün cəmiyyətin həyatında qara, süni, saxta cəhətləri aşkara çıxarır,

onun ətalət və qəflət sükutunu pozur, başqa cür yaşamaq, başqa cür qanunlar yaratmaq lazım olduğunu elan edir” [22, 44-45].

Faciə qəhrəmanı öz ölümü ilə haqqa yüksəlir, ruhlara qovuşur, torpağa tapınır. Faciə qəhrəmanının ölmü ilə qazandığı itirdiyindən çoxdur. Onun itirdiyi əzablarıdır, maddi dünyadır, qazandığı isə qələbədir, yüksəklikdir, əbədiyyətdir. Qalanların faciəsi də elə ondadır ki, belə bir qəhrəmanı itirirlər. Onların həyatını işıqlı edən, maraqlı, rəngarəng, yaşamlı edən bir qəhrəmandan məhrum olurlar. Nəticədə məğlub olduqlarını dərk edirlər. Və bu onlara həm də dərs olur. Aristotelin saflaşma, katarsis nəzəriyyəsi [2] məhz burada işə düşür.

Tənqidçi Y.Qarayev yazır: “Təsadüfən dənizdə batan bir gəminin məhvi sadəcə bir bədbəxtlikdir. Lakin, qələbə naminə zərurət qarşısında özü-özünü batıran “Eskadranın məhvi” – faciədir” [21, 121]. Bu baxımdan Fəxrəddinin də ölümü faciə deyil, bədbəxtlikdir. Çünki, Azərbaycanın həm ictimai-iqtisadi, həm də siyasi-mədəni cəhətdən inkişaf yoluna qədəm qoyduğu bir dövrdə mütərəqqi fikirli gənclərin sayı heç də az deyildi və Fəxrəddin bəy də onlardan biri idi. Demək olar ki, biz əsərdə Fəxrəddin bəydə onu digər mütərəqqi gənclərdən fərqləndirən cəhətlər görmürük. O da bir çox gənclər kimi mütərəqqi fikirlərlə yalnız və yalnız yaşayır, lakin onların uğrunda mübarizə aparmır. Kənddə açdığı məktəb də özünün etiraf etdiyi kimi, ona çox asan başa gəlir.

Bir surət kimi də Fəxrəddin statik, donuq obrazdır. O, birinci şəkildə səhnəyə necə gəlsə sonadək də beləcə qalır, onda heç bir dəyişiklik, inkişaf baş vermir. Professor M.Rəfili bu barədə yazır: “Fəxrəddinin düşdüyü vəziyyət faciəli olsa da xarakteri etibarı ilə bu surət faciəvi deyildir. Tragediyada qəhrəmanın xarakteri çıxılmaz gərgin ziddiyyətlər içində çırpınır. Halbuki Fəxrəddinin xarakteri büllur kimi saf və aydındır. Burada mürəkkəb ziddiyyət yoxdur” [29].

Professor Y.Qarayev sanki, bu fikirlə razılaşmır: “Doğrudur, “Müsibəti-Fəxrəddin”də kəskin daxili ziddiyyətlərlə çapalayan, Hamletvari tərəddüdlər, böhranlar və fırtınalar keçirən ayrıca bir surət və xarakter yoxdur, burada Hamlet – cəmiyyət özüdür... bu cəmiyyət – “cəmiyyəti müsəlmanan”dır” [22, 58] deyir. Amma göründüyü kimi, professor özü də etiraf edir ki, “kəskin daxili ziddiyyətlərlə çapalayan... ayrıca bir surət və xarakter yoxdur”. Görkəmli alimin “Hamlet – cəmiyyət özüdür” fikri də sual doğurur. Elə isə nə üçün həmin cəmiyyət Rüstəm bəylə mübarizə aparmır, əksinə onu ən nüfuzlu, imkanlı adamlardan birinə çevirir? Çünki, həmin cəmiyyətin Fəxrəddin kimi ziyalisinin fikrincə: “Rüstəm bəydə günah yoxdur, elmdə, sənətdə geri qalan millət bizim günümüzə düşər” [36, 142].

Professor A.Dadaşov düzgün qeyd edir ki, bu “sözlər niyyət yolunun yalnız maarifçilikdə olduğunu təsdiq etsə də, baş qəhrəmanı fəaliyyətdən qoyur. “Bizim kimi vəhşi tayfanın dünyaya üzündə gərək yeri olmasın” [36, 154] sözləri isə ümitsizləyə qapılmış qəhrəmanın çıxılmaz vəziyyətə düşdüyünü göstərməklə müəllif də problemin həlli yolunun çətinliyini təsdiqləyir” [9, 255]. Başqa sözlə, N.Vəzirov az qala əsərin konsepsiyası kimi irəli sürdüyü “çəkmə, çəkə bilməzsən, bərkdir fələyin yayı” düsturunu bir daha əsaslandırmağa çalışır.

Ədəbiyyatşünas Zaman Əsgərli isə “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi ilə “Romeo və Cülyetta” və “Hamlet” faciələrinin analogiyasını aparır. Tədqiqatçı, V.Soxnovski-Pankeyevdən – “Kabusun kədərli hekayəsi Hamlet üçün dramatik kolliziya yaradır. O, ya olmuşlarla barışmalı, ya da atasının hökmünü yerinə yetirərək Klavdi və Klavdi Danimarkası ilə mübarizəyə girməlidir. Hamletin qisas qərarı konfliktin başlanmasını xəbər verir” [10, 14] sitatını gətirir. Bəs Fəxrəddin belə bir qərarı nə vaxt verir? Heç vaxt! Çünki o, belə bir qərar vermək iqtidarında deyil. Çünki o, Hamlet kimi güclü xarakterə malik deyil. Çünki

o, bir maarifçi tipidir, daha doğrusu tipik maarifçidir, özü də liberal maarifçi. Hamlet əsərdə bütün hadisələri özü qurur, hətta oyun içində oyun qurur, hadisələrin həm müəllifi, həm də iştirakçısı kimi bütün tamaşanı arxasınca aparır, onu idarə edir. Fəxrəddin nə edir? Heç nə! Yalnız barışıq üçün yollar axtarır. Və nəticədə faciə qəhrəmanı ola bilmir. Çünki “çəkmə, çəkə bilməzsən, bərkdir fələyin yayı” adlı əsər faciə, onun qəhrəmanı isə faciə qəhrəmanı ola bilməz. Necə ki, olmur. Və həmin səbəbdən biz “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesini faciə deyil, yalnız dram adlandıra bilərik.

Bu yerdə heç də az əhəmiyyətli olmayan daha bir məsələyə toxunmaq istərdik. Söhbət ondan gedir ki, biz “Müsibəti-Fəxrəddin”i faciə hesab etsək belə o yenə də teatr tariximizdə ilk faciə ola bilmir. Çünki bunun qarşısını cavabı pyesin xeyrinə olmayan belə bir sual kəsir ki, “Dağılan tifaq”la eyni – 1896-cı ildə yazıldığı qəbul edilən “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi nə üçün, hansı tarixi mənbəyə və fakta əsasən ilk faciə hesab olunur?

Biz teatr və dramaturgiya tariximizlə bağlı araşdırdığımız, əldə olan çoxsaylı ədəbiyyatda bunu təsdiqləyən fakta, mənbəyə rast gəlmədik. Əksinə, mənbələrdə “Dağılan tifaq”ın “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesindən əvvəl yazılmasını və tamaşaya qoyulmasını təsdiq edən faktlarla rastlaşırıq. Həmin mənbələr “Dağılan tifaq” faciəsinin 1896-cı ilin birinci yarısında Ə.Haqverdiyevin təhsil aldığı Peterburqda yazıldığını [5, 77], həmin ilin yayında dramaturqun öz rejissorluğu ilə Şuşada tamaşaya qoyulduğunu [33, 285] təsdiq edirsə, “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesinin 1897-ci ilin noyabrında yazıldığını [5, 82] göstərir.

Xatırladaq ki, N.B.Vəzirov 1895-ci ildə artıq Bakıya köçmüşdü və ictimai-mədəni prosesdə, teatral həyatda fəal iştirak edirdi. Həmin illərdə dramaturqun “Daldan atılan daş topuğa dəyər” (ilk tamaşa - 15 yanvar 1895-ci il), “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük” (22 fevral fevral 1897-ci il), “Adı



var, özü yox” (9 mart 1896-cı il) və s. əsərləri səhnəyə qoyulmuş, mətbuatda geniş işıqlandırılmış, müəllifinə uğur və şöhrət qazandırmışdı. Belə olan halda N.Vəzirovun yaradıcılığı ilə bağlı hər hansı xəbərin dövrü mətbuatda öz əksini tapmaması inandırıcı görünür.

Dövrü mətbuat isə məlumat verirdi ki, premyerası 11 fevral 1899-cu ildə, (“Kaspi” qəzeti, 1899-cu il, № 35) Ə.Haqverdiyev Peterburqda ali təhsilini başa vurduğu ildə olan “Dağılan tifaq” faciəsi həmin illərdə təkcə Şuşada və Bakıda deyil, “butun Qafqazda, habelə Krım tatarları dilində Simferopolda” [5, 85] tamaşaya qoyulduğu halda, “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi ilk dəfə 1904-cu ilin fevral ayında “Tiflis gəncləri tərəfindən yaralı əsgərlərin xeyrinə... oynanmışdır” [5, 101]. Bakıda isə bu pyesin premerası həmin il oktyabrın 15-də olmuşdur.

Bundan əlavə, bu əsərlərin çapı məsələsində də birincilik “Dağılan tifaqı”n tərəfindədir. Belə ki, “Müsibəti-Fəxrəddin” ilk dəfə 1901-ci ildə N.B.Vəzirovun “Təsnifat”ında [36, 406] çap olunmuşsa, “Dağılan tifaq” ondan iki il əvvəl, 1899-cu ildə Peterburqda, şəhərin “sərvətdarlarından, alim Mirzə Maxsudovun xərci ilə” [16, I c., 543; II c., 474) çap edilmişdir.

Beləliklə, faktlar göstərir ki, bütün hallarda tarixi baxımdan birincilik, “Müsibəti-Fəxrəddin” faciə olsa belə, “Dağılan tifaq”ın payına düşür.

Elə isə Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrının ilk nümunəsi “Dağılan tifaq” faciəsidirmi? Xeyir! Məsələ ondadır ki, bu mülahizə də özünü doğrultmur. Çünki, tarixən “Dağılan tifaq”dan əvvəl yazılmış faciəmiz var. Həmin əsər Nəriman Nərimanovun (1870-1925) “Nadanlıq” faciəsidir.

Bu pyesin janr xüsusiyyətlərindən danışmazdan əvvəl, onun yaranma tarixi məsələsinə toxunmaq istərdik. Belə ki, “Nadanlıq” əsərinin 1890-cı ildə yazılmasına baxmayaraq, in-

diyədək əksər mənbələrdə bu tarix 1894-cü il kimi qeyd olunur. Halbuki, ““Nadanlıq” əsəri müəllifin Qori seminariyasındakı tələbəlik illərində yazılmağa başlamış, qalan iki pərdəsi Qızılhacılı kəndində tamamlanmışdır” [18, 192]. Nəriman Nərimanovun tərcümeyi-halından isə məlumdur ki, o, 1890-cı ildə Qori seminariyasını bitirdikdən sonra Borçalı qəzasındakı Qızılhacılı kənd məktəbinə müəllim təyin edilmiş və orada yalnız bir il işləyərək 1891-ci ildə artıq Bakıya köçmüşdür.

Digər tərəfdən, tarixi sənədlər onu da göstərir ki, “N.Nərimanovun “Nadanlıq” komediyası (?-V.Q.) 1893-1894-cü illərdə Bakıda teatr həvəskarları tərəfindən müvəffəqiyyətlə oynanılmışdır. “Tərcüman” qəzetinin (24 aprel 1894-cü il, № 6) verdiyi xəbərə görə, “Russkaya jizn” qəzeti öz oxucularını “Nadanlıq” komediyasının (?-V.Q.) məzmunu ilə tanış edir, onun ictimai əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirirdi. “Russkaya jizn” qəzeti öz oxucularına fərəhlə xəbər verirdi ki, rus müsəlmanları arasında mövcud olan müasir hərəkatı aşkara çıxaran “Nadanlıq” pyesi məzmunu etibarlı ilə çox əhəmiyyətlidir. Bu səpgidə dramın rus dilində də yazılması pis olmazdı.

Tiflisdə çıxan “Mürə” məcmuəsi əsərin ictimai mənasını təqdir edir. Pyesin ilk dəfə 1893-cü ildə Bakıda oynanıldığını bildirirdi” [11, 245]. Deməli “Nadanlıq” əsəri 1893-cü ildən də qabaq, N.Nərimanov qeyd olunduğu kimi, Qızılhacılıda kənd müəllimi işləyərkən – 1890-cı ildə yazılmışdır. 1894-cü il isə pyesin çap olunma tarixidir ki, bunları da qarışdırmaq olmaz.

Həmin dövrdə faciənin ən uğurlu tamaşasına gəldikdə, bu, sözsüz ki, “Nadanlıq”ın 1895-ci il yanvarın 15-də N.Nərimanovun öz iştirakı ilə Tağıyev teatrında oynanılan tamaşasıdır. Bunu o illərin dövrü mətbuatında, hətta Moskvada çap olunan çoxsaylı resenziya və xəbərlər də təsdiqləyir. Həmin yazılardan bizə məlum olur ki, “qapalı müsəlman məişətinin mənfi cəhətlərini qabarıq şəkildə göstərə bilən həvəskarların

müvəffəqiyyətli oyunu və pyesin maraqlı fabulası tamaşaçıların xoşuna gəldi. Onlar tez-tez ifaçıları alqışlayırdılar. Baş rolu hələ öz həmtayfalarının tam rəğbətini qazanmamış və əsərdə göstəriləni kimi, bəzən cəhalət qurbanı olan yeni tipli müsəlman gənclərinin nümayəndəsi Ömər rolunu oynayan pyes müəllifi cənab Nərimanova daha tez-tez əl çalınırdı...

Bütün biletlər satılmışdı, elə çox tamaşaçı gəlmişdi ki, hətta əlavə stullar da qoyulmuşdu. Pyesin müəllifinə qiymətli hədiyyə – iki ədəd saat verildi. Bəllidir ki, tamaşada toplanan pul “ucuz qıraətxana”nı yaxşılaşdırmağa sərf ediləcəkdir...” [11,246].

“Nadanlıq” əsərinin janr təyininə qayıtsaq isə deməliyə ki, burada məsələ daha da mübahisəlidir. Belə ki, faciə janrının tələblərinə həmin dövrdə yazılan ilk faciələrimizdən heç də az cavab verməyən “Nadanlıq” pyesi indiyədək faciə deyil, dram, bəzən isə yuxarıda da gördüyümüz kimi hətta komediya adlandırılmaqdadır.

Professor A.Dadaşov haqlı olaraq qeyd edir ki, “Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrının ilk nümunəsi əslində N.Nərimanovun “Nadanlıq” pyesi olsa da müəllifin seçilmiş əsərlərinə akademik M.İbrahimovun ön sözündə belə bir əsərin komediya kimi təqdimatı çaşqınlıq yaratmışdır. Nəticədə N.B.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” (1896) pyesi rəsmi olaraq ilk faciə əsərimiz hesab olunmuşdur. Halbuki, “Nadanlıq” əsərində qoyulan problem, mühitə qarşı duruş gətirən və istiqamətləndiyi işıqlı ideya uğrunda canından keçən, ölümü mənəviyyatın təntənəsinə çevrilən Ömər, faciəvi qəhrəmandır. Qəhrəmanı fəlakətə sürükləyən çıxılmaz vəziyyətlərin patetik təsviri də faciə janrına xas olan əlamətlərdir” [9, 254].

\* \* \*

Teatr həmişə keçmişə boylanmış, tarixdə baş verən mühüm hadisələri öz tamaşaçısına gösrərmiş, tarixlə müasirləri-tamaşaçıları arasında əlaqə, körpü yaratmışdır. Bu mənada,

dünya teatrında tarixi mövzulu əsərlərin hər zaman xüsusi yeri olmuşdur.

Azərbaycan teatrı tarixi mövzulara XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindən etibarən müraciət etməyə başlamışdır. Bu isə sözsüz ki, zamanın tələbindən irəli gəlirdi. Dünyada baş verən ictimai-siyasi hadisələr, inqilabi ixtişaşlar, müharibələr-1905-ci il rus inqilabı, Balkan müharibəsi (1912-1913), I Dünya müharibəsi (1914-1918) bütövlükdə bədii fikrin, eləcə də teatrın repertuar siyasətinin müəyyənləşməsində müstəsna rol oynayırdı. Bakının böyük sənaye şəhəri kimi ictimai-siyasi hadisələrin mərkəzində olması, burada teatral həyatı da intensivləşdirir, dramaturqlar və teatr truppaları getdikcə daha çox tarixi mövzulu əsərlərə yer verməyə çalışırdılar. Lakin bütün tarixi mövzulu əsərlər demək olar ki, dövlətçiliklə, siyasətlə bağlı olduğundan həmişə senzura tərəfindən xüsusi təzyiqlə qarşılır, mövcud hakimiyyətin siyasəti ilə uyğunluq dərəcəsinə görə səhnəyə gedən yolda qarşısına müxtəlif maneələr çəkilirdi.

Məhz həmin səbəbdən idi ki, dramaturgiyamızda tarixi faciə janrının ilk nümunəsi olan N.Nərimanovun “Nadir şah” əsəri 1898-ci ildə yazılmasına baxmayaraq, səhnəyə ilk dəfə 1906-cı il fevralın 8-də özü də rus dilində qoyuldu, “V.İ.Nikulinin teatr truppası H.Z.Tağıyevin teatr binasında “Nadir şah” faciəsini ilk dəfə tamaşaçılara göstərdi” [20, 41].

Azərbaycan dilində isə tamaşa həmin il sentyabrın 8-də oynanıldı. Faciənin Azərbaycan dilində oynanılan ilk tamaşasında... əsas rollarda “Rüstəmbəyov (Nadir şah), Fateh (Cavad), M.Muradov (Rzaqulu), Hüseyn Ağayev (Mirzə Mehdi xan), Xələfov (Məmməd xan), Bədəlbəyov (Gürcü xan), Axundov (Gülcahan), Bağdadbəyov (birinci yolçu), Ağayev (ikinci yolçu) çıxış etmişlər” [20, 44].

Məlum olduğu kimi Nadir şah 1736-cı ildən 1747-ci ilə kimi İrana şahlıq etmişdi. Dramaturq quldurluqdan şahlığa ki-

mi gəlib çıxmış, zəngin həyat yolu keçmiş bir insanın yaşam tarixçəsini bizə dörd mərhələdən keçirərək təqdim edir: quldurluq dövrü-hansı ki, Nadir “düşdüyü yeri viran qoyur”; dayısı Cavad xanın nəsihətindən sonra dövlətə xidmət edən sərkərdəlik dövrü; ədalətli və islahatçı şahlıq dövrü və sonuncu, ona qarşı edilən sui-qəsdən sonrakı, aldadılmış, oğlunun gözlərini çıxarmış, zavallı “şah baba” dövrü.

Əsərin süjet xətti “epik bir təmkinlə cərəyan edən hadisələrdən sonra, daha doğrusu Rzaqulunun gözləri çıxarıldıqdan sonra, psixoloji-dramatik bir yola keçir... Nadirin öz oğluna zülmü, həqiqəti dərk etdikdən sonra çəkdiyi izzət, bədbəxt arvadı və kor oğlu qarşısında çəkdiyi əzab, nəhayət, tragik ölümün sonu pərdənin psixoloji məzmununu təşkil edir. Nadir epik bir qəhrəman olmaqdan çıxaraq, tragik bir qəhrəmana çevrilir” [32, 185].

“Nadir şah” faciəsi ilk tamaşasından sonra “döfələrlə Bakıda və Azərbaycanın müxtəlif yerlərində, eləcə də Tiflisdə, Kırımnda, Bağçasarayda, Həştərxanda tamaşaya qoyulmuşdur” [20, 53]. Nadir şah rolunu həmin illərdə İ.Rüstəmbəyov, M.Hacinski, H.Ərəblinski, A.M.Şərifzadə, S.Ruhulla kimi milli səhnəmizin görkəmli aktyorları ifa etmişlər.

\* \* \*

Azərbaycan teatrı və dramaturgiyası tarixində ikinci tarixi faciə Ə.Haqqverdiyevin 1907-ci ildə tamamladığı “Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsəridir. Bu piyesin “Nadir şah”a nisbətən bəxti gətirmiş və ilk tamaşası elə yazıldığı ildə-dekabrın 3-də, həm də baş rolda Ərəblinskinin ifasında oynanılmışdır.

Əsər İran tarixinin Nadir şahdan sonrakı dövrünü-1796-cı ildə Əfşarlar sülaləsinə son qoyaraq Qacarlar sülaləsini İranın taxt-tacına gətirən Ağa Məhəmməd şah Qacarı on səkkiz illik fəaliyyətini əhatə edir. Faciə yazıldığı gündən yüksək

bədii məziyyətləri qeyd olunmaqla yanaşı müəyyən mübahisələr də doğurmuşdur.

Rus tədqiqatçısı M.Klimoviç əsərin müəllifini Qacar ideyalizə etməkdə günahlandırıdığı halda [15, 16], görkəmli tənqidçi, professor Y.Qarayev əsəri “mənfi qəhrəmanlı ilk faciə” [22, 84] adlandırır. Düşünürük ki, bu müddəaların heç biri həqiqəti ifadə etmir. Fikrimizcə, oradan çıxış etmək lazımdır ki, bu faciə həm də dramaturgiyamızda ilk tarixi salnamədir. Bu isə o deməkdir ki, dramaturq tarixi faktları dəyişmədən, olduğu kimi, sadəcə bədii şəkildə bizə çatdırmışdır. Burada “hadisələr tam tarixi ardıcılıqla bir-birini təqib edir. Bütün bu hadisələrin mərkəzində tarixi sima olan Ağa Məhəmməd şah Qacar dayanmışdır” [32, 269]. Ona görə də bizim qəbul etdiyimiz həqiqət budur ki, Ə.Haqqverdiyev “Qacar surətini yaradarkən tarixi həqiqətə sadıq qalmış, onun rəzil, qaniçən, intiqamçı bir şah olduğunu təsvir etməklə yanaşı bir hakim kimi müsbət keyfiyyətlərinə də göz yummamışdır” [15, 6]. Bunun nəticəsi olaraq, “Qacar surətini yaratmaqla müəllif tragediyaya fəciliyin yeni formasını, tragik qəhrəmanın və xarakterin yeni bir nümunəsini gətirmişdir. Əsərin tragizmi müdhişliyin, şəraət və fənalığın qüvvəti üzərində qurulmuşdu” [22, 87]. Və ümumiyyətlə, “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasında “Ağa Məhəmməd şah Qacar”ın üslubu ən yüksək faciə üslubu hesab edilməlidir” [32, 272].

N.Nərimanov dramaturgiyasının görkəmli tədqiqatçısı, professor Teymur Əhmədov isə yazır ki, “Ə.Haqqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi faciəsi teatr həyatında “Nadir şah” qədər böyük təsir buraxmamışdır. Çünki, “Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi faciəsində İranın on səkkiz illik (1770-1797) ziddiyyətli dövrü, müstəbid şah Qacarı şəxsiyyəti, taxt-taca hərisliyi, istilaçılıq meylləri və saray “intriqaları” bədii xronika prinsipinə əsasən təsvir olunmuşdur” [11,

177]. Qərribə məntiqə söykənən bu müddədə müəllifin müqaisəsi ziyanlı, söylədiyi fakt isə yanlışdır. Belə ki, tarixi sənədlər də sübut edir ki, hər iki faciə Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasının inkişafında müstəsna rol oynamışdır.

Ayrılıqda “Ağa Məhəmməd şah Qacar”a gəldikdə isə demək lazımdır ki, Hüseyn Ərəblinskinin ifasında çox böyük müvəffəqiyyətlə keçən ilk tamaşasından başlamış ötən əsrin 20-ci illərində bu əsər demək olar ki, səhnədən düşməmişdir. H.Ərəblinskinin ən sevimli əsərlərindən olan bu tamaşa ilə o, tez-tez qastrol səfərlərinə çıxmış və onu bir çox şəhərlərdə, həmçinin Tiflisdə, Rəştdə uğurla oynamışdır. Bu barədə professor İncilab Kərimovun “Ə.Haqqverdiyev və teatr” monoqrafiyasında da kifayət qədər dəlillər var. Görkəmli teatrşünas həmin əsərində “Ağa Məhəmməd şah Qacar” tamaşasının Azərbaycan teatırında aktyorluq məktəbinin inkişafına böyük təsirini qeyd edərək yazır ki, “bu əsər hər bir Azərbaycan aktyoru üçün sınaq məktəbi idi. Hələ Ərəblinskinin sağlığında Ağa Məhəmməd şah rolunu öz ustadı ilə birlikdə oynayan S.Ruhulla gözəl bir təcrübə məktəbi keçmiş, sonralar “Vaqif” dramında Qacar rolunu ustalıqla yaratmışdı.

Görkəmli faciə ustası A.M.Şərifzadə də Ağa Məhəmməd şah Qacar rolunda öz bacarığını sınımış, böyük müvəffəqiyyət əldə etmişdir” [19, 108].

\* \* \*

“XX əsrin realist dramaturgiyasında janr qarışıqlığı vardır. Məzhəkələrdə həm gülüş, həm də dramatik anlar, dramalarda komik səhnələr, melodramatik sonluqlar, həm də farslara məxsus gülünc səhnələr gözə çarpır. Janr qarışıqlığı bəzən elə bir dərəcəyə gəlib çatır ki, əsərin məzhəkə, dram və yaxud faciə olduğunu bir növ təyin etmək çətin olur. Dramaturqların özləri də bu işdə çətinlik çəkdikləri üçün əsərlərə sadəcə sərgüzəşt, qəziyyə adı verməyə məcbur olmuşlar” [32, 195].

Məzhəkə və faciə haqqında artıq danışdığımızdan dram haqqında onu deyək ki, əslində 1920-ci ilə qədərki Azərbaycan dramaturgiyasında dram bir janr olaraq yaransa da təşəkkül tapmamışdır. İş ondadır ki, Azərbaycan xalqı maksimalist bir xalq olduğundan ya gülməyi, ya da ağlamağı sevmiş, ortabablıq, yarımçıqlıq, onun xarakterinə yad olmuşdur. Yəqin elə bu səbəbdən klassik dramaturqlarımız yalnız komediya və faciə janrlarını qəbul etmiş və demək olar ki, heç dram yazmaq iddiasında olmamışlar. Həmin dövrdə yazılmış dramlar isə, M.F.Axundzadənin “Mürəfiə fəkillərinin hekayəti” pyesindən tutmuş bu yana müəlliflərin ya komediya, ya da faciə yazmaq istəklərinin baş tutmamış nəticəsi kimi meydana gəlmişdir. Bizim ayrıca bir janr olaraq dramdan danışmamışımızın səbəbi də elə budur.

Təşəkkül dövründə meydana gəlmiş qarışıq janrlar, tragikomediya və melodramanın timsalında, Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin, fəlsəfi-estetik düşüncə tərzinin, birgətəfəkkürünün, inteqrasiyasının ortağ hadisəsi kimi özünü göstərir.

Professor Əli Sultanlı qeyd edir ki, “XX əsrdə melodramlar da az yazılmamışdır. Bunların çoxusu əsil mənada melodramın tələblərinə uyğun deyildir. Məlumdur ki, melodramda psixoloji və məişət təfəsilatı verilmir. Dramatik hadisələr sonluğa doğru kəskin dönüşlərlə inkişaf edir. Dramatik vəziyyətlər qüvvətli verilməklə bərabər, müəyyən təsadüflər dramatik düynləri açır.

Melodramın bu ideal quruluşunu Azərbaycan dramaturgiyasında tapmaq çətindir” [32, 200].

Hörmətli professorun dediyi “ideal quruluşu” axtarmasaq bir çox cəhətləri ilə Ə.Haqqverdiyevin “Pəri cadu” (1901) pyesi Azərbaycan teatr tarixində ilk melodramdır. Ümumiyyətlə, “Pəri cadu” pyesi bütün keyfiyyətləri ilə milli teatr və dramaturgiyamızda “nadir incilərindən biridir. İstər məzmun və ide-



ya, istərsə də üslub və forma etibarilə “Pəri cadu” dramaturgiya və teatr tariximizdə özünəməxsus bir yer tutur.

Fikircə dərin, süjetə zəngin, dramaturgiya etibarilə çox qüvvətli olan bu əsərdə həyat iki planda – fantastik və realist təsvir edilir” [6, 66]. Lakin maraqlıdır ki, nə bu sətirlərin müəllifi, professor C.Cəfərov, nə də professor Ə.Sultanlı öz əsərlərində “Pəri cadu”nu bir pyes kimi geniş təhlil etsələr də onun janr təyini məsələsinə toxunmamışlar. Bir sıra tədqiqatçılar isə pyesi ya faciə, ya da sadəcə dram adlandırmışlar. Bizim fikrimizcə isə əsər yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi melodram janrında yazılmışdır. Bunu pyesin kompozisiyası, süjet-struktur quruluşu da təsdiqləyir. Zahirən xətti struktura malik süjet qeyri-xətti formada təzahür edir. Belə ki, hadisələr mərkəzində Qurbanın dayandığı iki melodramatik üçbucağın daxilində və qovuşağında baş verir və inkişafını tapır.

Burada birinci və daha böyük üçbucağı Pəri-Qurban-Səlimə, ikinci və nisbətən kiçik üçbucağı Səlimə-Qurban-Hafizə təşkil edir. Və ikinci üçbucaq birincinin içində həll olunur. Pyesdə başqa bir mühüm məqam da odur ki, əsərin konflikti, Pəri xanımda bütün kişilərə qarşı intiqam hissənin baş qaldırması da melodramatik üçbucaq zəminində baş verir. Diqqət yetirək: “bir dövlətli övrət üçün mən iş görürdüm. Ona görə də mənim ərim tez-tez oraya gedib-gəlirdi. Bir il bundan qabaq o övrətin əri ölüb. Belə məlum olur ki, o övrətin keçmişdə mənim ərimdə gözü varmış. İndi bir-iki aydır mənim ərimi salıb evinə, kənara buraxmır. Bu günlərdə mənim ərimə kəbinli övrət olub. Ərim isə uyub qalıb orada. Mən də gecə sübhədək ağlayıb... günümü axşam edirəm. Övlad yox, uşaq yox, məhəbbətimi bu güllərə, çiçəklərə salmışdım; indi bunu da mənim əlimdən alıb, məni qovurlar” [16, I c., 114-115].

Bu sözlər öz dərdini Dərvişə danışan Pəri xanıma məxsusdur. Onun kişilərdən qisas almaq qərarını sərtləndirən də elə

budur: “Bəs məgər.... mənə zülm edən namərddən qisas almayım?... Qisas almayınca rahat ola bilməyəcəyəm, baba dərviş” [16, I c., 115]. Lakin Pərinin ürəyinə vurulan yara çox dərin olduğundan o, təkcə ərindən qisas almaqla soyumayacaq. Bu isə onun təkbaşına bacaracağı iş deyil. Ona görə də Pəri: “Gərək cəmi yerlərin-göylərin bələlərini köməyə çağırım. İstəmirəm axırətin behiştini. Cəhənnəmin şəyatini köməyə çağırıb, onlar ilə əl-ələ verib, gərək nəinki öz ərimdən, bəlkə cəmi bivəfa kişi tayfasından qisas alam” [16, I c., 115-116] – deyib, daha geniş və israrlı qisas planını ortaya qoyur.

Göründüyü kimi, bütün hadisələr melodramatik zəmində, məhəbbət üçbucağında baş verir. Süjet xəttinin düyünü, konflikt də buradan yaranır. Həm də bütün bunları müəllif bizə pyesin müqəddimə hissəsində təqdim edir. Və buradakı müqəddimə Aristotel poetikasındakı ekspozisiya anlamına uyğun gəlir. Müəllifin həm də “apafeoz” adlandırdığı bu hissə retrospektiv xassəlidir – biz burada keçmişdə, pərdə qalxmazdan əvvəl baş vermiş hadisələrlə tanış oluruq. Dramaturqun müqəddiməni “apafeoz” adlandırması məsələsinə toxunan professor C.Cəfərov yazır ki, “adətən, apafeoz teatr tamaşalarında finalda verildiyi halda Haqverdiyev əsərin başlanğıcında verir. Bu təsadüfi deyildir. Hərfi mənada “apafeoz” bu və ya digər bir şəxsi ihahiləşdirmək, allahlar cərgəsinə daxil etmək deməkdir. Teatrda isə apafeoz əksər halda alleqorik şəkildə meydana çıxaraq, bu və ya digər bir əhvalatın təntənəli bir yekunu kimi verilir. “Pəri cadu”da apafeoz – hadisələrin alleqoriya şəklində düşməsinə və Pərinin qara qüvvələr səltənətinə xanım sifətilə daxil olmasını təsvir edir [6, 68].

Beləliklə, Pəri xanım “cəmi halalları haram, haramları halal edən öz fitnələrimlə qisas arzusunda olanlara kömək etməyə hazırım” [16, I c., 116] deyən İblisin köməyi və fərmayisi ilə Pəri caduya çevrilir və mistik dünyaya, şər qüvvələr

aləminə gətirilir. İblis öz qisasını həyata keçirmək üçün Şamama cadu kimi təcrübəli şeytan və yeddi əcinnəni də onun ixtiyarına verir. Pərinin gələcək taleyini sanki proqramlaşdıran İblis ona öz tapşırıqlarını da verməyi unutmur. O, Pəri caduya: - “o qədər kişilərdən qisas alacaqsan ta bir nəfəri sevincə. Ondan sonra qan içmək qurtaracaq və ömrünün axırınadək istirahət edəcəksən. Bu şərtlə ki, bu qarını (Şamama cadunu – V.Q.) özündən incitməyəsən. Bu axıncı şərti yadında saxla” [16, I c., 116] – deyər xəbərdarlıq edir. Amma Pəri cadu sonuncu şərti unudur, ona əməl etmir, Şamama cadunu özündən incik salır və bunun da qurbanına çevrilir.

Lakin biz əsərdə Pəri cadunun qisas hissəsinin mənbəyi olan ərindən intiqam almasının şahidi olmuruq. Pyesdə bu məqam sanki bilərəkdən unudulur. Əslində bu, Pərinin “caduya” çevrilməsi üçün bir bəhanədir. Ümumiyyətlə, pyesdə çoxşaxəli olan konfliktin Pəri xanım və əri, Pəri cadu – Qurban, Qurban-Xədicə xanım xətləri dördüncü məclisə qədər konkret deyil, təsəvvür planındadır, münaqişədə olan tərəfin – Qurbanın bu konfliktin mövcudluğundan xəbəri yoxdur. Yalnız dördüncü məclisdə Qurban-Xədicə münaqişəsi təsəvvür planından konkret, real müstəviyə keçir.

Bu yerdə Amerikalı tənqidçi Erik Bentlinin – “melodram bizim həyatın yuxuda naturalistcəsinə əks olunmasıdır” [39, 191] fikri yada düşür. Bütün əsər boyu sanki yuxuda olan Qurban yalnız finalda – Pəri cadunun irreal məkanında ayılır. Onda isə artıq gec olur. Pyesdə zaman və məkan da qeyri-konkret, diffuz səciyyəlidir. Xüsusən də zaman kateqoriyası Şərq bədii təfəkkürünə uyğun olaraq məsafəsizdir, tez-tez pozulan yayğın sərhədlərə malikdir.

Pyesdə hadisələr müqəddimədən sonra beş məclisdə cəريان edib, tamamlanır. Pəri xanımın real evində başlanan süjet Pəri cadunun irreal məkanında başa çatır. Bütövlükdə simvolik

üslubda yazılmış pyesdə personajlar da real və irreal olapraq iki qismə bölünürlər. Əsərin əsas qəhrəmanları – Pəri cadu ilə Qurbanın adları belə rəmzi səciyyə daşıyır. Pəri xanımı qisas arzusu cadu pərisinə, mələyinə çevirirsə, Qurban öz tamah hissini, asan yolla, zəhmətsiz varlanmaq, xoşbəxtlik tapmaq istəyinin qurbanına çevrilir. Pyesin ideyası da elə buradan doğur: qisas insani deyil, şeytani, şər əməldir; ailə sevgiyə tapınmalıdır; insanın xoşbəxtliyi onun halal zəhmətindədir.

Professor Ə.Sultanlının fikrinə görə “mövzunun Şərq masallarına oxşaması şübhəsizdir. Ancaq əsəri tam mənasında simvolik dram adlandırmaq olmaz. Çünki bu əsərdə simvolik dramaturgiyanın əlamətləri yoxdur” [32, 263]. Halbuki, Ə.Haqqverdiyev özü pyesin simvolik üslubda yazıldığını etiraf edərək yazırdı:

“Doxsanıncı illərin ortasında simvolizm deyilən bir ədəbiyyat üsulu teatro səhnəsinə atıldı. Alman ədibi Hauptmanın “Qər q olmuş can” sərlövhəli faciəsi mədəniyyət aləminə şəşəə saldı. Bu üsulun şərq ruhuna xeyli uyğun olması məni artıq həvəsə gətirdi. Və mən Şərq həyatından götürülmüş simvolik bir əsər teatromuz üçün yazmaq fikrinə düşdüm. Nəhayət 1901-ci sənədə “Pəri cadu” nam əsərini yazdım. Bu neçə ilin müddətində “Pəri cadu”nun səhnədə müvəffəqiyyət qazanmasına səbəb, haman mən dediyin simvolizmin bizim ruhumuza uyğun olmasıdır” [16, II c., 380]. Bizim də qəbul etdiyimiz bu fikirlərin əlavə şərhə yəqin ki, ehtiyacı yoxdur.

İlk tamaşası 1907-ci il aprelin 8-də Bakıda oynanılan “Pəri cadu” pyesinin səhnə taleyi çox uğurlu olmuşdur. İlk tamaşadan sonra müxtəlif illərdə və şəhərlərdə dəfələrlə səhnəyə qoyulan bu əsər həm milli teatrımızın, həm də dramaturgiyamızın zənginləşməsində və inkişafında – ilk simvolik pyes, melodram kimi yeni əsərlərin yaranmasında, yeni aktyor və rejissor nəslinin yetişməsində böyük rol oynamışdır.

Azərbaycan teatrı və dramaturgiyası tarixində XX əsrin əvvəllərində baş vermiş ən mühüm sənət hadisələrindən biri də Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” (1909) pyesinin meydana gəlməsidir. Bu əsər “yalnız Cəlil Məmmədquluzadənin deyil, eyni zamanda bütün Azərbaycan dramaturgiyasının şah əsərlərindən biridir” [32, 216]. “Bu – istər Mirzə Cəlil yaradıcılığının, istərsə də bütövlükdə milli tənqidi realizmin təkamülündə mərhələvi əsərdir. Dünya ədəbiyyatının tarixində olduğu kimi burada da tənqidi realizm klassik (XIX əsr) ölçülərini yeni – XX əsr realizminə tərk edir: realist obrazlılıq kəskin saflığını itirir, qroteskə yüksəlir, komik məqam tragikomediyaya, satira ironiyaya keçir; bədii həqiqət gerçəklərlə mif arasında tərəddüd edir, məhz “ oynayır” ...” [12, 72-73].

“Ölülər” öz tematikası, metafizikliyi, hadisə və personajların qroteskliyi, oyun içində oyunluğu ilə Şərq teatr poetikasının, öz kəskin nihilizmi, tənqidi realizmi, ifşaçılığı ilə Qərb yanaşmasının təzahürü kimi ortaya çıxır. Əsər boyu böyüdücü şüşə, lupa Mirzə Cəlilin əlindən, daha doğrusu qələmindən düşür. Dramaturq tragikomediyada “boyaları tündləşdirir, qatılaşıdır. Lakin bu tündləşmə və qatılma diqqəti həyat həqiqətinin mahiyyətinə daha fəal cəzb etmək vəzifəsinə - - realist məqsədə xidmət edir. Qroteskin, hiperbolanın psixoloji realizmlə əsl bir sazişi, rəbitəsi tapıla bilər” [23, 200]. “Ölülər” tragikomediyası məhz bu məqamda Şərq və Qərb mədəniyyətinin ortaq hadisəsinə çevrilir. Həmin mənada “Mirzə Cəlil nəinki ənənəylə müasirlik arasında, hətta böyük mənada Qərb və Şərq mədəniyyətləri arasında körpü salmış nadir dahilərdəndir” [14, 133].

C.Məmmədquluzadə “Ölülər”i dörd məclis və beş pərdəli komediya adlandırır. Sözsüz ki, ölülərin komediya predmeti olmadığını dramaturq özü də yaxşı bilir. Amma o, bu paradoksalılığı əsərin poetika xüsusiyyəti kimi təqdim edir:

pyesdə diri insanlar “ölüdür”, ağıllı, oxumuş adamlar “dəlidir”, dinin adından çıxış edən müctehid – şeyx Nəsrullah allahın ziddinə gedir – ölü “diriltməklə” məşğuldur, doqquz-on yaşlı qız uşaqları yaşlı kişilərə ərə verilir və s. Nəticədə komediya tragikomediya çevrilir.

Bir çox tədqiqatçılar “Ölülər” pyesini müəllifin özü kimi komediya, İskəndəri isə komediya qəhrəmanı adlandırırlar. Görkəmli tənqidçi Y.Qarayev “Realizm: sənət və həqiqət” kitabında əsəri mahiyyətə tragikomediya kimi təhlil etsə də yazır ki, “Hamlet, Peçorin, Onegin daxilən də, zahiri əməli fəaliyyət (və ya fəaliyyətsizlik!) baxımından da xalis dramatik və ciddi tragik surətlərdir. Onları bir janr kimi komediyanın mühitində, komedik surət şəklində təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. Kefli İskəndər isə bütün daxili və zahiri drammatizmi ilə birlikdə həm də klassik komedik (komediya əhli olan) bir surətdir. ...Biz İskəndəri daha çox ağıl qəhrəmanının Hamlet tipinin komediya ekvivalenti hesab edirik” [23, 207]. Biz isə düşünürük ki, söhbət ölülərdən gedirsə, deməli, məkan “qəbristanlıqdır”. Qəbristanlıqda isə heç kəs gülmür.

Professor Məryəm Əlizadə haqlı olaraq qeyd edir ki, “Ölülər” və “Dəli yığıncağı” komediyalarında ... məsələ bir-başa ekzistensial qatda həll olunur: fiziki və mənəvi ölüm, ağıl (məna) və dəliliyin (mənasızlıq) şərtliyi heç də əyləncəli əhvalatların mövzusu deyil” [14, 131-132].

İskəndərə gəldikdə isə o, özü də etiraf edir ki, “elə mən də ölü kimi bir şeyəm” [25, II c., 33]. Onu başqalarından fərqləndirən cəhət isə odur ki, o, “ağıllı dəlidir”, “kefli ölüdür”. Bu, İskəndərin kiçik qardaşı Cəlalla söhbətindən də aydın görünür. O, həmin söhbətdə qardaşına deyir: “Sokrat deyərmiş ki, “mən dərs oxumamış elə xəyal edərdim ki, dünyada bir zad bilirəm: amma elm oxuyandan sonra yəqin elədim ki, heç zad bilmirəm” Xa...xa...xa!” [25, II c., 21]. Başqa sözlə İs-

kəndər öz acizliyindən danışır və demək istəyir ki, nə qədər dərs almamışdım elə bilirdim dağı dağ üstünə qoyacağam, elə ki, oxudum gördüm ki, cəhalətin, mövhümatın, nadanlığın hökm sürdüyü bu cəmiyyətdə heç nə eləmək mümkün deyil.

İskəndəri içkiyə yaxınlaşdıran, onu “kefli” edən də elə budur, onun puç olan arzularıdır. Bir sözlə “İskəndər təhsildən mühəndis yox, həkim yox, “kefli” olub qayıtmışdır” [23, 204]. Onun ayrılmadığı, özü ilə gəzdirdiyi araq şüşəsi isə onun ürəyində gəzdirdiyi, məhv olmuş arzularının baş daşığıdır. İskəndəri əsl tragikomik qəhrəman edən də elə bu məqamdır.

Məşhur Amerikalı tənqidçi E.Bentli tragikomediya janrını – “xoşbəxt sonluqlu faciə” və “sonluğu xoşbəxt bitməyən komediya” [39, 295-296] adlı iki qismə bölür. Fikrimizcə, “Ölülər” tragikomediyası birinciyə – “xoşbəxt sonluqlu faciə” qisminə aiddir. Ən azı ona görə ki, sonda canlı “ölülər” dirilir. Dramaturq bunun üçün çox orijinal bir yol seçir: hamını geç-tez gedəcəyi son mənzilə – qəbiristanlığı yığır. Və bir daha onların yadına salır ki, “insan nədir? əvvəli torpaq, sonu torpaq” (H.Cavid). Ona görə də buyurun, etiraf edin!

Mirzə Cəlil burada heç də “diriləri həqiqətin zəhəri ilə “öldürmək” üçün ölülərin “dirilməsi”ni [23, 203] göstərmək niyyətində deyil. Çünki, onun məqsədi canlı ölüləri təkrarən öldürmək yox, diriltməkdir. Dramaturqun Şeyx Nəsrullah qarşısında qoyduğu vəzifə də budur.

“...Bir qoyunu bir saniyədə yetmiş qoyun eləyən öz bəndələrini öldürə də bilər, dirildə də bilər (çox ucadan). Kimdir bunu danan?” deyə sualı ritorik şəkildə qoyan Şeyx Nəsrullah İsfahandan elə ona cavab vermək üçün gəlib.

Şeyxin oyun içində qurduğu oyun torpağın altındakı ölüləri deyil, üstündəki “ölüləri” diriltməyə xidmət edir ki, Şeyx Nəsrullah da bu missiyanın öhtəsindən “bacarıqla” gəlir. Y.Qarayev yazır ki, qəbiristanlıq səhnəsində “ölüləri ölülər if-

şa edirlər» [23, 203]. Ölüləri ifşa etməyə nə hacət? Bu bir vasitədir. Məqsəd isə onları etirafa hazırlamaqdır. Axı etiraf zamanı günahlar ortaya qoyulur. Bunun üçün də dramaturq canlı “ölülərə” onların günahlarını xatırladır. Beləliklə, onları bir qədər ayıldır, “dirilidir”, “koma” vəziyyətindən çıxarır. “Ölülər” hətta fikirləşməyə “gedirlər”. Fikirləşmək isə artıq diri insanlara məxsus keyfiyyətdir.

Burada, əsərin kompozisiyasında yeni cəhət meydana çıxır. Süjetin birxətliyi, ardıcılığı bilərəkdən pozulur və keçmişə, canlı, diri “ölülərin” keçmişinə retrospektiv pəncərə açılır. Bu yerdə “ekzistensial konflikt zaman-məkanda səbəb-nəticə bağlılığında, yəni kauzal konfliktin formal-məntiqi çərçivələrində aktuallaşdırılır” [14, 132]. Mirzə Cəlil lupası burada isə düşür. Və biz diri ölülərin ölüm tarixcəsi ilə, onun səbəbləri ilə tanış oluruq. İskəndərin qəbristanlıq səhnəsindəki monoluqu isə yaşadığı, üzvü olduğu ölülər cəmiyyətinin anatomiyasını ortaya qoyur.

Qəbristanlıq səhnəsi əslində əsl finala layiq səhnə olsa da dramaturq pyesi burada bitirmir, “diriltmə” prosesini davam etdirir. Sonrakı məclisdə biz Şeyx Nəsrullahın gizlicə qaçmasının və ondan sonra baş verən hadisələrin şahidi olur, İskəndərin final monoloqunu dinləyirik.

Burada Şeyx Nəsrullahın aradan çıxması çox məntiqidir. Çünki, onun missiyası “diriləri” diriltmək idi ki, o da bunu artıq edib - onları ayıldır, “koma”dan çıxarıb. Qalan iş İskəndərin üzərinə düşür.

““Ölülər” artıq M.F.Axundovun, həmçinin, “Müsibəti-Fəxrəddin” və “Bəxtsiz cavan” müəlliflərinin “maarifçi dram” poetikasından çox-çox kənara çıxır, həm də bu yalnız əsərin novella tipli finalı ilə, kompozisiyanın mürəkkəbliyi ilə, satirik gülüşün məzmunundakı estetik çoxcəhətliliklə ifadə olun-



mur. Bu yeniliyi hər şeydən çox realist müsbət qəhrəmanın tamamilə yeni tipi – İskəndər əks etdirir” [23, 206].

Müəllif İskəndəri bu mövqeyə gətirməklə həm də onun – bu cəmiyyətdəki yeganə mütərəqqi simanın – aqlın, haqq-ədalət təmsilçisinin qələbəsinə zəmin yaradır. Bununla da tragikomediyanın nikbin sonluğunu təmin edir. İskəndər öz tüpürçəyinə qatışdıraraq söylədiyi kəskin monoloqu ilə Şeyx Nəsrullahın komadan çıxardığı “ölüləri” isladıb-yuyub, tamamən dirildir, adam halına salır.

Beləliklə, Cəlil Məmədquluzadə öz yaradıcılığının, əsərlərinin baş qəhrəmanını – müsəlman qardaş-bacılarını öldürüb-dirildərək yeni əsrə, yeni cəmiyyətə hazırlayır. Böyük yazıçının kəskin inqilabi nihilizminin mayasında da elə bu durur. “Təsadüfi deyil ki, “Ölülər”in son dərəcə tutumlu poetikası nəinki özünəqədərki realizmin təcrübəsini, habelə konsentrik şəkildə milli inkişafın bütün əvvəlki mərhələlərini də əks etdirir” [12, 73] və milli özünüdərkini növbəti, yeni inkişaf mərhələsinin zəminini təşkil edir.

“Ölülər” tragikomediyasının inqilabi ruhu mühafizəkar cəmiyyətin ideyaları ilə təzad təşkil etdiyindən əsər ciddi mənəulərlə üzləşir və 1909-cu ildə yazılan pyesin ilk tamaşası nəhayət ki, 1916-cı il aprelin 29-da [4, 17] baş tutur. Tağıyev teatrının binasında, Hüseynqulu Sarabskinin rejissorluğu ilə oynanılan bu möhtəşəm tamaşada Şeyx Nəsrullah obrazını Əliqulu Qəmküsar, İskəndər rolunu Mirzağa Əliyev ifa edir. Azərbaycanın bütün ictimai-mədəni həyatında böyük inqilabi əks-səda doğuran, “Molla Nəsrəddin” ideyalarının təntənəsinə çevrilən bu tamaşa bir daha sübut edir ki, “Mirzə Cəlil... nə zaman, nə məkan, nə milli, nə mədəni, nə fəlsəfi, nə də ki, dini sərhədlərə sığmayan bir dünyadır” [14, 133].

\* \* \*

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində istər dramaturgiyada, istərsə də teatr truppalarının repertuarında komediya

dominant rol oynasa da bütövlükdə, cəmiyyətdə teatra marağın artması və tamaşaların intensivləşməsi, başqa sözlə, teatra ictimai-sosial tələbatın yüksəlməsi digər janrların da yaranmasına rəvac verir və onu sürətləndirir. Bunun nəticəsində, artıq 1913-cü illədək demək olar ki, Qərbi teatrında mövcud olan bütün janrlar ən azı formal cəhətdən Azərbaycanda yaranır və təşəkkül tapır. Azərbaycan səhnəsində komediya ilə yanaşı faciə, dram, eləcə də melodram, fars, vödevil, simvolik dram, tarixi faciə, tarixi xronika, alleqorik dram, mənzum dram, xəyalat, tragikkomediya janrında tamaşaların oynanılması və nəhayət muğam operası və musiqili komediyanın meydana gəlməsi – musiqili teatrın yaranması milli teatr sənətimizi yeni inkişaf mərhələsinə qaldırır, Azərbaycan teatrının milli kimliyini şərtləndirən amilə çevrilirlər.

### **Qənaətlər:**

1. Azərbaycan pərdəli (Avropa tipli) teatrı faciə janrı ilə başlayan Dünya teatr prosesinin tərkib hissəsi olaraq zamanın hökmü ilə dünyaya gülə-gülə - komediya janrı ilə gəlirmişdir. Bunun əsas səbəblərindən biri də həmin dövrdə şəbeh tamaşalarının Azərbaycan ərazisində geniş yayılması olmuşdur.

2. M.F.Axundzadə altı pyesi ilə Azərbaycan yazılı dramaturgiyasının və pərdəli teatrının nəinki binasını qoymuş, eyni zamanda onun inkişafının ideya-məzmun istiqamətlərini, nəzəri əsaslarını, janr-üslub-poetika xüsusiyyətlərini, bütövlükdə estetik prinsiplərini də müəyyənləşdirmişdir.

3. M.F.Axundzadə çoxəsrlik teatr mədəniyyətinə malik xalqı üçün ən optimalını - adaptasiya yolunu seçmiş və bu, Şərqi Qərbi deyil, Qərbi Şərqi adaptasiyası yolu olmuşdur.

11. Xalq-meydan məzhəkələrimizdə olduğu kimi, Mirzə Fətəli Axundzadə komediyalarında da konflikt əsasən tə-

səvvür planındadır, bərişmaz qüvvələrin münaqişəsindən doğmur. O daha çox ideya konfliktini kimi ortaya çıxır.

12. M.F. Axundzadə pyeslərində bəzi istisnaları çıxmaqla “mənfi” qəhrəmanlar demək olar ki, yoxdur. Axundzadə öz qəhrəmanlarına yuxarıdan açığı baxmır, onları sevir, onların halına acıyır, ürəyi yanır. Bu sevgi və yanğı dramaturqun əsərlərində qabarıq hiss olunur.

13. Mirzə Fətəli Axundzadənin xalis kauzal konfliktli yeganə əsəri – dramaturqun sonuncu pyesi “Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”dir. Əsər komediya adlandırılrsa da, konfliktini komik deyil, dramatik qurulub, hadisələrin inkişaf xətti dramatik məcrada baş verir. Bu pyesin komediya deyil, dram olduğunu nəzərə aldıqda, bu qənaətə gəlmək olur ki, Axundzadə eyni zamanda Azərbaycanda dram janrının da əsasını qoymuşdur.

15. Ü. Hacıbəyliyə qədər bütün dramaturqlarımız öz pyeslərini pərdələrə deyil, məclislərə bölürlər. Komediya janrında yazılan bütün pyeslər klassiklərimiz tərəfindən məzhəkə (məsələn: məzhəkə 4 məclisdə) kimi təqdim olunur.

16. XIX əsrin sonuncu rübündə və XX əsrin ilk onilliyində bədii yaradıcılıqda dramaturgiya, teatr və dramaturgiyada isə komediya janrı dominantlıq təşkil edir. Bu, ilk tərcümə və təbdillərdə də özünü göstərir.

17. M.F. Axundzadənin varisi olaraq N. Vəzirov dramaturgiyasında Qərb teatrına adaptasiya prosesi davam və inkişaf edir. Onun bir çox əsərlərində Qərb teatr poetikası prinsiplərinə uyğunlaşma dərəcəsi M.F. Axundzadə komediyalarından daha çox nəzərə çarpır.

18. Azərbaycan teatrında janryaranma tarixinin xronologiyası baxımından növbəti şərəfli yeri C. Məmmədquluzadə tutur. O, “Çay dəstgahi” adlı birpərdəli mənzum alleqorik dramı ilə milli dramaturgiyamızda eyni zamanda iki janrın – həm mənzum, həm də alleqorik dramın əsasını qoyur. “Kişmiş oyu-

nu” məzhəkəsi isə janr-poetika xüsusiyyətləri baxımından sanki əsl xalq məzhəkəsidir, meydan tamaşasıdır.

19. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində milli teatr ənənələrimizin ən sadıq daşıyıcılarından biri də Ə.Haqqverdiyevdir. Milli teatrımıza otuza yaxın pyes bəxş etmiş Ə.Haqqverdiyev həmçinin onu yeni janrlarla zənginləşdirib. Dramaturqun “Ac həriflər” pyesində müsəlman aşxanasında baş verən hadisələr pərdəli teatrı milli əsaslara – meydan tamaşalarına qaytarıb.

20. Ü.Hacıbəyli “Leyli və Məcnun” muğam-operası, “Ər və arvad”, daha sonra “O olmasın, bu olsun”, “Arşın mal alan” musiqili komediyaları ilə nəinki Azərbaycanda, ümumiyyətlə Yaxın Şərqdə həm bu janrların, həm də bütövlükdə musiqili teatrın əsasını qoyub.

21. Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq” faciəsi ilə eyni - 1896-cı ildə yazılan N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi Azərbaycan teatrı və dramaturgiyasında ilk faciə sayılsa da bu, həqiqəti əks etdirmir. Əvvələn ona görə ki, “Müsibəti-Fəxrəddin” faciə janrının tələblərinə cavab vermir; ikincisi, dəlillər göstərir ki, bu əsər tarixən “Dağılan tifaq”dan sonra yazılıb.

22. Milli teatr tariximizdə ilk faciə, bədii səviyyəyə “Dağılan tifaq”dan zəif olsa da ədalət naminə N.Nərimanovun 1890-cı ildə yazılmış “Nadanlıq” pyesi sayılmalıdır.

23. Azərbaycan teatrında ilk tarixi faciələr N.Nərimanovun “Nadir şah” (1898) və Ə.Haqqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” (1907) pyesləridir. Sonuncu əsər eyni zamanda milli dramaturgiyamızda tarixi salnamənin ilk nümunəsidir.

24. Bir çox cəhətləri ilə Ə.Haqqverdiyevin “Pəri cadu” əsəri (1901) Azərbaycan teatr tarixində həm ilk simvolik pyes, həm də ilk melodramdır. Bunu pyesin süjeti və kompozisiyası quruluşu da təsdiqləyir. Burada hadisələr iki melodramatik üçbucağın daxilində və qovuşağında baş verir və inkişaf edir.

25. Azərbaycan mədəniyyətində XX əsrin əvvəllərində baş vermiş ən mühüm sənət hadisələrindən biri də C.Məmməd-quluzadənin “Ölülər” pyesinin meydana gəlməsidir. Müəllif özü və bir çox tədqiqatçılar əsəri komediya adlandırsalar da pyesin mövzusu, baş qəhrəmanı və onların bədii həlli, janr-poetika xüsusiyyətləri onu tragikomediya adlandıрмаğa əsas verir. Əsər həm də bütün keyfiyyətləri ilə özünü Şərq və Qərb mədəniyyətinin ortaq hadisəsi kimi göstərir.

## ƏDƏBİYYAT

1. Axundov M.F. Əsərləri 3 cildə, Bakı: Elm, 1987-1988, I c. – 1987, 320 s., II c. – 1988, 388 s., III c. – 1988, 388 s.

2. Aristotel. Poetika. Bakı: Azərnəşr, 1974, 192 s.

3. Arto Antonen. Şərq teatrı və Qərb teatrı. //Cahan. Bakı, 1997, № 2, s.84-86.

4. Atayev M. C.Məmmədquluzadə dramları Azərbaycan səhnəsində. Bakı: İşıq, 1991, 110 s.

5. Azərbaycan teatırının salnaməsi (1850-1920). (toplayanı və tərtib edəni Qulam Məmmədli) I kitab. Bakı: Azərnəşr, 1975, 583 s.

6. Cəfərov Cəfər. Azərbaycan Dram teatrı. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1959, 417 s.

7. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatrı. Bakı: Azərnəşr, 1974, 315 s.

8. Cəfərov C.H. Əsərləri. 2 cildə. Bakı: Azərnəşr, 1968, I cild, 364 s., II cild, 403 s.

9. Dadaşov A. Dramaturgiya. Bakı: BDU-nun nəşriyyatı, 2004, 320 s.

10. Əsgərli Z.Ş. N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsi. Bakı: Elm, 1985, 98 s.

11. Əhmədov T. Nəriman Nərimanovun dramaturgiyası. Bakı: Elm, 1971, 273 s.

12. Əlişanoğlu Tehran. Əsrdən doğan nəsr (XX əsr Azərbaycan nəsrinin təşəkkül poetikası). Bakı: Elm, 1999, 115 s.

13. Əliyeva Ədilə. M.Qorki adına Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrı. Bakı: Azərnəşr, 1961, 96 s.

14. Əlizadə M.Ə. Teatr: seyr və seyr... Bakı: Elm, 1998, 252 s.

15. Hacıyev D. Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram. Bakı: Yazıçı, 1983, 159 s.

16. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri, 2 cilddə. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1971, I c. 548 s.; II c. 489 s.

17. İsrəfilov H. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf problemləri (1980-1920-ci illər). Bakı, 1988. 288 s.

18. Kərimov İ. Azərbaycan teatr tarixi. III cildə. I c. Bakı: Elm, 2008, 724 s.

19. Kərimov İ. Ə. Haqverdiyev və teatr. Bakı: Elm, 1975, 172 s.

20. Kərimov İ.S. Nəriman Nərimanov və teatr. Bakı: Elm, 1983, 102 s.

21. Qarayev Y. Azərbaycan dramaturgiyasında tragediya janrının yaranması. //Ədəbiyyat məcmuəsi. XVI c. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı. 1962, s.100-124.

22. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, 1965, 192 s.

23. Qarayev Yaşar. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı: Elm, 1980, 256 s.

24. Qasımzadə F. XIX əsr. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Maarif, 1974, 487 s.

25. Məmmədquluzadə C. Əsərləri, 6 cildə. Bakı: Azərnəşr, I c. - 1983, 312 s., II c. – 1984, 196 s.

26. Məmmədov K. Nəcəf bəy Vəzirov. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası nəşriyyatı, 1963, 326 s.

27. Məmmədov Mehdi. Azərbaycan dramaturgiyasının estetik problemləri. Bakı: Azərnəşr, 1968, 384 s.

28. Mütəllimov Təhsin. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin poetikası, Bakı: Yazıçı, 1988, 328 s.
29. Rəfili M. N. Vəzirovun realizmi və “Müsibəti-Fəxrəddin”. /Bakı: Ədəbiyyat və incəsənət, 1955, 25 fevral, № 9.
30. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan Milli Teatrının poetikası: Sənəts. dok. diss. avtoref. Bakı: 1996, 64 s.
31. Səfərova Z. Azərbaycan musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı: Elm, 1998, 584 s.
32. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərnəşr, 1964, 304 s.
33. Şaiq Abdulla. Xatirələrim. Bakı: Gənclik, 1973, 364 s.
34. Talıbzadə A.A. Ustad və ayna: Ruhun, çinarın, telefonun ekran estetikası. Bakı: Çinar-çap, 2004, 289 s.
35. Üzeyir ömrünün ecazkar sənət dünyası. /Yaddaş. Bakı: 10 sentyabr 2004, № 17 (20).
36. Vəzirov N. Əsərləri. Bakı: Elm, 1977, 444 s.
37. Yusifli C. Gülüş və dünyanın sonu. Bakı: Elm, 1997, 136 s.
38. Аббасова Э. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Баку: Изд. Ак. наук Аз. ССР, 1961, 193 с.
39. Бентли Эрик. Жизнь драмы. Москва: Издательство Искусства, 1978, 368 с.
40. Гегель. Сочинение. XIV т. Москва: Издательство Искусства, 1958, 392 с.
41. Мамедов Х., Дадашов С., Нечто об изобразительной системе, функционирующей в Азербайджанской культуре /Архитектура, искусства (вопросы и теории). Баку: Ишыг, 1989, 191 с., с. 3-30.
42. Театральная энциклопедия. т. V. Москва: Издательство «Советская энциклопедия», 1967, 1135 с.
43. Туркестанова О. История западно - европейского театра. Выпуск I. Москва: Издательство Искусство, 1983, 16 с.

**Adil ƏSƏDOV**  
**Fəlsəfə üzrə elmlər doktoru**  
**AMEA Fəlsəfə İnstitutu**

## **ESTETİK TƏRBIYƏNİN PREVERBAL VƏ VERBAL FORMALARI**

### **XÜLASƏ**

Tədqiqatda estetik tərbiyənin preverbal və verbal formaları fəlsəfi baxımdan təhlilə məruz qoyulur. Estetik tərbiyənin preverbal formaları olaraq rəqs və musiqi, verbal formaları olaraq isə ədəbi janrlar – poeziya, dram və proza fəlsəfi-estetik kontestdə tədqiq olunur. Tədqiqatın davamında estetik tərbiyənin postverbal formalarının təhlili nəzərdə tutulur.

*Açar sözlər:* Estetik tərbiyə, janrlar, rəqs, musiqi, Azərbaycan folkloru.

## **THE PREVERBAL AND THE VERBAL FORMS OF AESTHETIC EDUCATION**

### **ABSTRACT**

In the article the preverbal and the verbal forms of aesthetic education are explore.

In this research dance and music are considered as preverbal forms of aesthetic education, where poetry, drama, and prose are considered as its verbal forms. The continuation of the reserch provides for the study of post-verbal forms of aesthetic education.

*Key words :* Aesthetic education, art genres, dance, music, Azerbaijani folklore.

## **ПРЕВЕРБАЛЬНЫЕ И ВЕРБАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ**

### **РЕЗЮМЕ**

В статье исследуются превербальные и вербальные формы эстетического воспитания. В качестве превербальных форм эстетического воспитания рассматриваются танец



и музыка, а в качестве вербальных форм подвергаются философско-эстетическому анализу словесные жанры искусства - поэзия, драматургия, проза. В продолжении исследования предусматривается исследование поствербальных форм эстетического воспитания.

**Ключевые слова:** Эстетическое воспитание, жанры искусства, танец, музыка, Азербайджанский фольклор.

## 1. Estetik tərbiyənin preverbal formaları

### Rəqs

İncəsənət insani mahiyyəti gerçəkləşdirməli olan həqiqi həyatın bir hərəkət olaraq təqdimatı ilə - rəqslə meydana gəlir.

Təxəyyül həqiqi həyata deyil, onun zahiri təzahürü olan hərəkətə başlanğıc verməklə rəqsi törədir.

Təxəyyülün hərəkətə başlanğıc verməsi isə o deməkdir ki, hərəkət, qavrayışın və anlamanın təqdim etdiyi real dünyanı təxəyyülün təqdim etdiyi ideal dünyaya doğru yüksəltməlidir. Hərəkət yalnız bu halda, belə bir yüksəlişi həyata keçirə bildiyi halda *hadisə* xarakterini alır. Rəqs – daxildən doğulmalı olan hadisəni yalnız zahirdən imitasiya edir. Rəqsdə hadisə görünüşü var, lakin, hadisənin özü yoxdur. İnsan uzun müddət ürəyində əzizlədiyi bir arzunu gerçəkləşdirmə məqamında, uzun müddət ürəyində gəzdirdiyi bir sözü ünvanına lazımi qaydada söyləmə məqamında hərəkətləri elə gözəl olur ki, sanki dahi bir xoreoqrafın son dərəcə ustalılıqla yaratdığı bir rəqsdir.

Rəqs – gözəl olan, harmonik olan, təbii olan, axıcı və sərbəst olan, avropalıların təbirincə deyilərsə, qratsiyalı olan hərəkətin təqdimatıdır. Gözəl olan, harmonik olan, təbii olan, axıcı olan, sərbəst olan, qratsiyalı olan hərəkətin təbii və daxili mənbəyi həqiqi və xoşbəxt həyat, süni və zahiri mənbəyi isə – xoreoqrafiya nəzəriyyəsidir. Hərəkətin ən gözəli süzməkdir, ən eybəcəri isə sürünməkdir. İnsan yüksəkliklərə can atdıqca elə bil

ki, göylərdədir, süzür. Alçaldıqca isə, yerə daha çox bağlandıqca isə, elə bil ki, sürünür, elə bil ki, öz görkəmi və hərəkəti ilə «yerin yarılmasını istəyir», sanki «yerə girmək üçün». Rəqs xəyalları göylərdə süzən, özü də bütün ruhu ilə bu xəyallara bağlı olan xoşbəxt bir insanın hərəkətlərini imitasiya edir. Xoşbəxt adamın bütün pozaları və maneraları gözəldir, yöndəmlidir, bəd-bəxt adamın bütün pozaları və maneraları eybəcər, yöndəmsiz olduğu kimi. Yöndəmli hərəkət – ideala doğru istiqamətlənən, necə deyirlər, yöndəmi ideala doğru olan hərəkətdir. Yöndəmsiz hərəkət isə – ideala doğru istiqamətlənməyən, yöndəmi ideala doğru olmayan hərəkətdir. Burada *yöndəm* sözünün işləndiyi kontekstlərə fikir verirsinizmi? *Yöndəm* sözünün həm *yaraşlıq*, həm də *istiqamət* mənalarını verdiyinə diqqət yetirirsinizmi? Yöndəmli hərəkət – düzgün istiqamətlənən, yəni idealın gerçəkləşdirilməsinə, mahiyyətin həyati təsdiqinə doğru yönələn hərəkətdir, yöndəmsiz hərəkət isə – düzgün istiqamətlənməyən, yəni idealın gerçəkləşdirilməsinə, mahiyyətin həyati təsdiqinə doğru yönəlməyən hərəkət olduğu kimi.

Cisim gözəlliyi idealın gerçəkliyi olduğu halda, hərəkət gözəlliyi – ideyanın gerçəkliyidir. O cisim gözəldir ki, həqiqi idealın təmiz bir şəkildə gerçəkləşdirilməsindən törəmişdir. O hərəkət gözəldir ki, həqiqi ideyanın təmiz bir şəkildə gerçəkliyidir.

Rəqslərdə ümumiyyətlə bir hərəkət zərifliyi vardır. Kobud hərəkət və ya forma o hərəkət və ya formadır ki, burada artıq elementlər mövcuddur. Zərif hərəkət və ya forma o hərəkət və ya formadır ki, burada artıq elementlər yoxdur. Ümumiyyətlə, oyun, o cümlədən, rəqs həyatın yalnız zərif, maraqlı hissələrini, romantik və gözəl görünən tərəflərini təqlid edir, onun kobud, əziyyətli, ağır, əzablı, maraqsız tərəflərini isə nəzərə almır.

Hərəkətin ən gözəli yerində olan və zamanında icra edilən hərəkətdir, yerində olmayan və zamanında icra edilməyən hərəkət hərəkətin ən eybəcəri olduğu kimi. Hərəkətin ən

gözəli rəqsi, ən eybəcəri büdrəməni xatırladır. Gözəl hərəkət – dəqiq olan, yəni təmiz və bitkin olan hərəkətdir. Təmiz hərəkət odur ki, burada heç bir artıq əməl – büdrəmə və ya yayınma yoxdur. Bitkin hərəkət isə odur ki, burada hərəkət naqisliyi, yəni hərəkətə çevrilməli olduğu halda, daxildə boğulub qalan enerji yoxdur. Bədənin enerjisi hərəkət üçündür. Hərəkət sallaqlığına səbəb olan artıq enerji də, təqətsizlikdə öz ifadəsini tapan enerji çatışmazlığı da eybəcərlikdir.

Əgər hərəkət gözəldirsə, bu, o deməkdir ki, bir pozadan başqa bir pozaya keçid üçün, necə deyərlər, optimal enerji sərf olunmuşdur, müasir təbiətşünaslığın enerji adlandırdığı həyati qüvvənin, daha fəlsəfi şəkildə söylənilsə, Dünya İradəsinin istismarına yol verilməmişdir. Fərd Dünya İradəsinin ona nəsib olan hissəsindən təyinatına görə istifadə etməlidir, yəni gözəl bədən quruculuğu üçün. Gözəl bədən - təyinatı üzrə sərf olunan iradənin təcəssümü olduğu halda, eybəcər bədən – daxildə kükrəyən enerjinin, insanı daxildən hərəkətə gətirən Dünya İradəsinin, daxili həyatın təyinatı üzrə sərf olunmamasının ifadəçisidir.

Rəqs daxili həyat resurslarının toplanması, təyinatı üzrə bölüşdürülməsi və bununla da hərəkətlərin koordinasiyası, bədən hərəkətləri ritminin ürək döyüntülərinin ritminə uyğun bir şəkildə qurulması işində müstəsna bir rol oynayır.

Rəqs öz mənşəyi etibarlı ilə məşqdən törəmişdir. Rəqsin ilk formaları insanın əsas işini, onun həyati təyinatını gerçəkləşdirən işi görmək üçün məşq xarakteri daşmışdır.

Ümumiyyətlə, hər hansı halda, əgər məşq, həqiqətən də insanın həyati təyinatını gerçəkləşdirən işi görmək üçündürsə, məşq zamanı yerinə yetirilən hərəkətlər çox zaman məşq edən insanın maneralarına bir məlahət, rəqsəbənzərlik gətirir.

Məşq – rəqsin təbii təyinatıdır və məşqdən rəqsə keçid o zaman baş verir ki, məşq edən iş görərək hünər göstərmədən daha öncə özünün hünər göstərmə bacarığının alqışlanmasını

istəyir və buna görə də tamaşaçıya ehtiyac duyur. Doğrudur, bir çox rəqslər də mövcuddur ki, onların məşq təbiəti aşkar olaraq görünür. Lakin, rəqs məşq funksiyasını yerinə yetirməkdən nə qədər uzaqdırsa, öz təbii təyinatından və mənasından da bir o qədər uzaqdır. Dünyada çox şey öz təbii təyinatına uyğun deyildir və, buna görə də, eybəcərdir.

Rəqs hərəkətin idealını, ideal hərəkəti qoruyub saxlayır.

Lakin, bununla belə, rəqs öz-özlüyündə məşqin məna-dan qopub ayrılmasıdır. Rəqs o halda zəruridir ki, o yenidən öz təbii mənşəyinə – məşqə qayıtmış olsun, hərəkətin «həyat - məşq - rəqs» zənciri üzrə təkamülü əks qaydada, yəni «rəqs-məşq-həyat» zənciri üzrə yaşadılsın. Belə olduqda rəqs məşqin daha uğurla yerinə yetirilməsinə kömək etmiş olur və bunun vasitəsilə də həyatın həqiqətən yaşanmasına, həqiqi həyata bir başlanğıc vermiş olur.

Kişinin həyatı və həyatı təyinatı qadının həyatından və həyatı təyinatından fərqli olduğu üçün kişinin hərəkət üslubu və maneraları qadının hərəkət üslubundan və maneralarından fərqlənir. Kişi öz hisslərinə daha çox inandığı üçün düz xətt üzrə və iri addımlarla yeriyir. Qadın isə öz hisslərinə deyil, daha çox ictimai rəyə inandığı üçün, həmişə tərəddüd keçirdiyi üçün, xırda, tərəddüdlü, Aşiq Ələsgərin təbiri ilə deyilsə, sallana-sallana, nazlana-nazlana yeriyir. Kişi addımlaya-addımlaya, qadın isə gəzə-gəzə hərəkət edir. Kişi yeriyərkən onun bədəninə müxtəlif hissələri bir-birinə nisbətən rəqsi hərəkət edirsə, bu bədən, necə deyərlər, laxlamışdır. Qadın yeriyərkən onun bədəninə müxtəlif hissələri bir-birinə nisbətən rəqsi hərəkət edirsə isə, bu bədən məlahətlidir. Kişinin hərəkətlərinə məlahət verən kəskinlikdir, qadının hərəkətlərinə isə məlahət verən mülayimlikdir, yumşaqlıqdır.

Kişi təbiətinə ən çox uyğun gələn sənət döyüş sənətidir. Kişi rəqsi insanı bir döyüşçü olmaq üçün hazırlayır, onda dö-

yüçü məharətini formalaşdırır və döyüşü xatırladır. Lakin, dünyanı ədalətsizlikdən xilas etmək üçün daha əzmlə döyüşmək əvəzinə, daha çox rəqs edən kişi tədricən özünün maskulin təyinatından ayrı düşür. Döyüşdən rəqsə belə bir keçid sənətin məqsəddən, reallığın mahiyyətdən qopub ayrılmasıdır. Əgər kişi rəqsi döyüşə məşq üçün əsas, baza xarakterini daşmırsa, əksinə öz-özlüyündə əhəmiyyətə malikdirsə, bu artıq kişiliyin deqradasiyasıdır.

Qadın təbiətinə ən çox uyğun gələn sənət analıq sənətidir. Qadın rəqsi insanı bir ana olmaq üçün hazırlayır və övladını bəsləyən ananın hərəkətlərini xatırladır.

«Rəqs etmək» mənasını Azərbaycan dilində həm də və daha çox «oynamaq» sözü ifadə edir. Bu da təsadüfi deyildir, ən azı bir səbəb ucbatından: Oyun öz mənşəyi etibarlı ilə məşqin əyləncəli, daha maraqlı bir şəkllə gətirilməsidir. Rəqs mümkün oyun formalarından biridir<sup>1</sup>.

Məşq rəqs formasını alaraq bir oyuna çevrildikdən sonra bir azərkeşə, tamaşaçıya da ehtiyac duyuldu.

Bu andan başlayaraq rəqs məşq xarakterini itirərək, həm də ünsiyyət xarakterini kəsb edir. İnsanın duruşu, qaməti, pozaları, jestləri, baxışları, mimikası onun hissələrini, fikirlərini və ümumiyyətlə ruhunu çox gözəl ifadə edir. İnsanların bədən hərəkəti vasitəsilə özünüifadəsi və ritmik ünsiyyəti, jest simvolikası və hərəkət ritmikası kimi «müdrək hərəkətlər»i səs və xüsusən də, söz ünsiyyətindən daha ilkindir. Elə bu günün özündə də hərəkətin dili səsin dilindən daha güclü bir ifadə vasitəsidir.

---

<sup>1</sup> Oyunun digər formaları kimi idman, ov və müəyyən mənada hətta tədris də göstərilə bilər. Mən vaxtilə bir elmi konfransda «Oyun prinsipinin pedaqoji imkanları: XXI əsrin təhsil modeli ətrafında düşüncələr» adlı bir mövzuda çıxış etmişdim. Təhsil – həyata bir hazırlıq, düzgün yaşamaq üçün məşqdır. Bu məşqin də maraqlı olması üçün ona da sözün böyük mənasında oyun xarakterini vermək gərəkdir.

Nəsə arzulamaqda olan insanın duruşu, oturuş üslubu, baxışları, gözlərinin ifadəsi, əlbəttə ki, başqalarının duruşundan, oturuş üslubundan, baxışlarından, gözlərinin ifadəsindən fərqlənir. Bəs, düşünən insanın? Bəs, nəsə etmək əzmində olan insanın? Tərəddüd edən insanın duruşu sual işarəsinə bənzəmirmi? Nəsə etmək əzmində olan insanın duruşu, qaməti onun qəbul etdiyi hansısa qərarı gerçəkləşdirmək qətiyyətindən xəbər vermirmi?

Qərar qəbul etmək üçün, iradə, qətiyyət nümayiş etdirmək üçün ən gözəl poza, mənə elə gəlir ki, ayaq üstə duran adamın pozasıdır. Düşünmək, fikirləşmək üçün ən uyğun poza – oturaq pozadır, xəyala dalmaq üçün isə ən gözəl poza, yenə də, mənə elə gəlir ki, uzanmış adamın pozasıdır. İnsanın öz təxəyyülündə öz ideal vəziyyətini canlandırması, öz ülvi arzularına xəyalən də olsa qovuşması onun simasını, sifət əzəllələrini, mimikasını hərəkətə gətirərək gözəlləşdirir. Yuxuda gülümsəyən insanın necə gözəlləşdiyinə diqqət yetirin!

Hərəkətlər ruhun bir ifadə vasitəçisi olaraq insanları yaxınlaşdırma da bilir, uzaqlaşdırma da. Hərəkət tərzi bir ünsiyyət vasitəsi olaraq insanın bu ünsiyyətdə hansı rolu oynaya biləcəyini göstərir, onun mümkün sosial statusunu müəyyənləşdirir, hansı hərəkətin kimdə daha uğurlu alındığını müşahidə etməklə insanların təbii təyinatını da üzə çıxarmaq mümkündür, o cümlədən, rəqs vasitəsilə.

Rəqs həqiqi həyatı deyil, həqiqi həyatın yalnız zahiri təzahürü olan gözəl hərəkəti törətdiyindən həqiqi həyatı yaşatmır, imitasiya edir. Rəqs yalnız *musiqi* ilə müşayiət olunduqda həqiqi həyat yaşantısını yaradır.

## **Musiqi**

Musiqi insan həyatında öz əks-sədasını tapmalı olan ürək çırpıntılarının belə bir əks-səda olmadan döyündürülməsidir.

Musiqi insan qəlbində yatan idealın reallaşmadan yaşanmasıdır, gerçəkləşdirilməmiş mahiyyətin gerçəklik illüziyasıdır.

Musiqi incəsənətin bir çox başqa növlərindən fərqli olaraq, tək-cə gerçəkləşdirilməmiş ideali qoruyub saxlamır, həm də idealını gerçəkləşdirməmiş insana gerçəkləşdirilmiş idealdan doğmalı olan xoşbəxtlik hissini yaşatdırır. Görünür, elə buna görədir ki, musiqi özü üçün meydanı əsasən mərasimlərdə və bayramlarda tapır. Bayram, ilk növbədə, həqiqi həyatı yaşamayanlar üçündür və həqiqi həyat illüziyasıdır. Fikir verirsinizmi? Uşaq yıxılıanda, əziləndə onu ovundurmaq üçün bir oxşama söyləyirlər və uşaq ağrılarını unudur və sakitləşir. Uşaq üçün onun bu «ağrılı-əzablı çağ»ında oxunan oxşamanın özü də bir minikarnavalı xatırladır.

İlk musiqi, bəlkə də, rəqs zamanı ayaqların yerə döyüclənməsindən, bəlkə də, rəqs edəni ilhamlandırmaq üçün tamaşaçının əl çalmasından yaranmışdır.

Rəqsdə öz ifadəsini tapan həyat illüziyası musiqi vasitəsilə ürəklərə salınır və yaşadılır.

Əllərin ritmik hərəkətləri naxışları yaratdığı kimi, bəlkə, ayaqların da ritmik hərəkətləri musiqini yaratmışdır. Əgər naxış mahiyyətindən nizamla qurulmalı olan dünyaya zahirdən verilmiş bir bəzək ola bilirsə, əgər rəqs həqiqi həyatın bədən hərəkətlərində zahiri imitasiyası ola bilirsə, musiqi - həqiqi həyatın ürək döyüntülərində zahiri imitasiyasıdır, ürək döyüntülərinin və bu döyüntüləri müşayiət edən hissələrin, bir qədər kəskin deyilsə, bəzən istismarıdır.

Musiqi xoşbəxtliyin gerçəklikdə deyil, təsəvvüdə və xəyalda yaşanması ilə bağlıdır. Musiqi yaradıcısı nizamla qurulmuş dünyanın insanda yaşatmalı olduğu xoşbəxtlik hissini musiqi dinləyicisində belə bir dünya olmadan da yaşatdırır. Bəstəkar real səsləri bir-birinə elə bir ahənglə bağlayır ki, bu

ahəng səsləndirilərkən insanda hissələri bir-birinə ideal bir nizamla bağlanan dünyanın hissiyyatını yaradır.

Elə Azərbaycan dilindəki *bəstəkar* sözü də *bağlı, bağlanmış* mənalarını verən fars mənşəli bəstə sözündən törəmişdir. Musiqi yaradıcısını ifadə etmək üçün biz əlbəttə ki, və tam bir hüquqla latın mənşəli *kompozitor* sözündən də istifadə edə bilərik. Leksik şəkilçini bir tərəfə qoysaq, bu sözün əsasını təşkil edən hissə, *compose*, məsələn, ingilis dilində *tərtib etmək, qurmaq* mənalarını verir. Lakin, *kompozitor* təkcə səs düzümünün tərtibçisi deyildir, o həm də insani hissələrin tərtibçisidir.

*Compose* sözünün yenə də həmin dildə, ingilis dilində başqa bir mənası da vardır. *Compose* bu dildə həm də *təsəlli vermək* mənasını verir. İnsana ideal duyumunu yaşatdırmaq – bir növ ona elə təsəlli vermək deməkdir. Bəstəkar, doğrudan da, insana həm də bir təsəlli verəndir. Görünür, elə buna görədir ki, yaxşı musiqini eşidəndə insan, elə bil ki, ağrılarını unudur. Öz xoşbəxtliyini yalnız təsəvvüründə yaşadan kəs isə «öz» musiqisini, qəlbini oxşayan musiqini eşidərkən həyatının ən xoşbəxt çağlarını gözləri önünə gətirir, necə deyərlər, xoş xatirələrə dalmaqla bu çağları, elə bil ki, bir daha yaşayır.

Musiqi hazırda yaşanmayan həyatın yaşanma illüziyasıdır. Musiqi xoşbəxt olmayan, fərəhli olmayan həyatda insanı fərəhləndirir, onu xoşbəxtlik duyğusu ilə yaşatdırır.

Qəlbinə doğma olan musiqini, qəlbini oxşayan musiqini dinləyərkən bu vaxta qədər təsəvvür belə etmədiyi idealı təxəyyülündə canlandıran insan isə xoşbəxtliyi xəyalında yaşadan, şirin xəyallar qucağında rahatlıq tapan kəsdir. Lakin, onu da unutmamaq olmaz ki, xatirələrlə yaşayan insan əslində indi ilə deyil, keçmişlə yaşadığından, keçmişin virtual görüntüsündən qaynaqlanan bir həyat sürdüyündən, müəyyən mənada, xəyallarla, və deməli, gələcəklə yaşayan insana bənzəyir, yəni yarımcıq bir həyatı yaşayır. Onların hər ikisi tam həyata – indi-



dən və istəklərdən qaynaqlanan həyata dönməlidirlər. İnsan xoşbəxtliyin əhval-ruhiyyəsini əslində xoşbəxtliyin içərisində olduğu zaman yaşmalıdır.

Lakin, bütün bunlar musiqinin əzəmətini və fəvqəladə dəyərini qətiyyənlə inkar etmir, əksinə, bəlkə də, təsdiq edir. Xoş xatirələrə dalma işini gerçəkləşdirmək üçün həzin musiqi, şirin xəyallara dalma işini gerçəkləşdirmək üçün isə romantik musiqi yaranmışdır. Həzinlik – indi gerçəkliyini itirsə də, bir vaxt möhtəşəmliklə gerçəkləşdirilən, indisə öz mövcudluğunu yalnız ürəyin dərinliklərində və xatirələrdə saxlayan idealın yaşanmasıdır. Romantiklik isə – idealın reallıqdan daha əzəli və daha önəmli olduğunu duymadır.

Əgər həzin musiqi həyata keçməyə də, yaşayan idealı qoruyub saxlayırsa, romantik musiqi ruhun dərinliklərində uyanan idealı oyadır, göz önünə gətirir və bununla da onun gerçəkləşdirilməsinə başlanğıc verir.

Musiqinin bütün gözəlliyi də, əslində, görünür, elə bundadır – həqiqi insan həyatına başlanğıc verə bilməsindədir.

Səsin ən gözəlli musiqini, ən eybəcəri isə küyü xatırladır.

Gözəl səs – təmiz və bitkin səsdir. Təmiz səs odur ki, burada heç bir səs artıqlığına, sözün böyük mənasında, xırıltıya yol verilməmişdir. Bitkin səs isə odur ki, burada zəruri olduğu halda tələffüz olunmayan, səsləndirilməyən bir səda yoxdur.

Səsin ən gözəli musiqini xatırladır, - dedim. Lakin bəzən xoşbəxt bir insanın sakit təbəssümünü müşayiət edən səssizlik hər cür musiqidən daha gözəl olur.

Səsin ən eybəcəri isə qəhqəhədir. Təbəssüm qürur hissini, özgələrin uğuruna və xoşbəxtliyinə sevinməni ifadə etdiyi halda, qəhqəhə – əksinə olaraq, kin və kidurət hissələrini, başqalarının uğursuzluğuna və bədbəxtliyinə sevinməni ifadə edir. Qəhqəhə – əksər hallarda ideala bağlılığını itirən insanın idealı ictimai

şüurdan silib atma istəyini ifadə edir. Qəhqəhə hönkürtüdən də, fəryaddan da, nalədən də, iniltidən də daha eybəcərdir.

Əgər hönkürtü ürəkdə saxlanılan və əziz tutulan, lakin, gerçəkləşdirilmə imkanından məhrum edilən, bundan sonra gerçəkləşdirilməyəcək idealın həqiqət olduğunu anlama ilə bağlıdırsa, qəhqəhə şüurdan silinib atılan və ruhun dərinliklərinə sığışdırılan bir idealın başqa birisində yaşandığını və başqa birisi tərəfindən gerçəkləşdirildiyini anlama ilə bağlıdır. İdealını itirən insan, çox zaman kütlə şüurunun daşıyıcısına çevrildiyindən, hamını idealdan məhrum görmək istəyir, bədbəxtlikdə bərabərliyə nail olmaq üçün.

Nə hönkürtü, nə fəryad, nə nalə, nə də inilti, qəhqəhədən fərqli olaraq, idealı inkar etmir, əksinə, idealdan uzaq olduğu üçün reallığı inkar edir.

Musiqi qəhqəhəni də imitasiya edə bilər, hönkürtünü də, fəryadı da, naləni də, iniltini də. Üstəlik, musiqi əhval-ruhiyyəni təkcə ifadə etmir, həm də onu aşılır. Əgər bəstəkar musiqinin bir yaradıcısı olaraq öz hisslərini səslər vasitəsilə ifadə edərsə, və bununla da, potensial dinləyicinin ürəyində daşınan, lakin tutqunluqlar içərisində görünməyən idealın aydınlaşdırılması kimi möhtəşəm bir iş görürsə, ifaçı musiqidə yaşadılan ürək döyüntülərini qoruyub saxlayır və bu döyüntüləri müşayiət edən hissləri dinləyiciyə aşılayır.

Musiqinin təsiri altında olan dinləyici sonradan nəşə etmək üçün indidən nəşə arzulayır.

Bəstəkar öz içərisində yaşatdığı hissiyyəti ona obraz formasını vermədən dinləyiciyə aşılayır. Musiqidə bədii obraz əslində yoxdur.

Dinləyici elə buna görədir ki, musiqidə öz həyat idealını, öz həyatının ideal obrazını müstəqil olaraq tapır, başqa sənət növlərində sənətkar tərəfindən verilən əyani obraz olmadan.

Musiqi müəyyən əhval-ruhiyyəni yaradır. Həmin əhval-ruhiyyəyə uyğun obrazı isə əslində ədəbiyyat və təsviri sənət qurur.

Ürəyin hər bir döyüntü tezliyi insanda bu və ya digər hissi – xoşbəxtlik hissini və ya bədbəxtlik yaşantısını, həzz və ya qəm vəziyyətlərini, gözəllik hissini və ya eybəcərlik duyğusunu, yüksəklik və ya bayağılıq yaşantılarını, ülvilik hissini və ya ikrah duyğusunu, məhəbbəti və ya nifrəti, hiddəti, qəzəb hissini və ya məyusluq duyğusunu, cəsarət hissini və ya tərəddüd və qorxu yaşantılarını, məmnunluq, arxayınçılıq duyğularını və ya həyəcan, təşviş, çaşqınlıq vəziyyətlərini, faciəviliyi və ya komikliyi, gümrahlığı və ya yorğunluğu, süstlüyü, xəstəliyi, əzginliyi, qürur hissini və ya paxıllıq, həsəd və pərtlik yaşantılarını, sevinci və ya hüzn, kədər duyğularını, heyrəti, təəccübü və ya adiliyi, həqiqət hissini və ya şübhə duyumunu yaşadır.

Musiqi ürəyi bu və ya digər tərzdə döyünməyə məcbur edə bildiyi üçün həyatın yaşanma tərzindən təbii olaraq doğulmalı olan duyğuları süni yolla doğurur.

Musiqi elə buna görə də bəzən insana insanın indi gördüyü işin layiq olmadığı əhval-ruhiyyəni də bəxş edir.

Ürək döyüntülərinin həqiqət ritmikası bəzən musiqinin təsiri ilə baş verir.

Əməl ürəyi xoşbəxtlik ritmi ilə döyündürmədiyi halda, onu bəzən musiqi hərəkətə gətirir.

Musiqi, elə bu əsasda da, başqa bir praqmatik əhəmiyyət də kəsb edir: Musiqi eyni məkanda və eyni zamanda olan insanların qəlblərini eyni cür döyündürür, deməli, onlara eyni hissləri yaşatdırır və elə bu əsasda da insanları birləşdirir.

Cəmiyyət bəzən insandan onun sevmədiyi bir işi görməyi, onun sevmədiyi bir hərəkəti yerinə yetirməyi tələb edir. Cəmiyyət tərəfindən istənilən, tələb olunan hərəkəti etmək üçün ürəyin müvafiq döyüntüsü olmadığı belə halda hərəkətin musiqi ilə müşahidə olunması bu işi, bu hərəkəti asanlaşdırır.

Bir qədər kobud şəkildə deyilsə, musiqi bu və ya digər hissi insana zorla aşılır.

Bədəni ürəkdən gələn deyil, kənardan gələn məqsəd hərəkətə gətirdiyi halda, ürəyin zəruri ritmikası musiqi sədalari altında da baş verə bilər.

Musiqiyə ehtiyac çox zaman və o halda yaranır ki, bu və ya digər hərəkətə zərurət var, lakin hərəkətin özündə bir qat-siya yoxdur.

Qəmli musiqi cəmiyyətin cəmiyyət üzvlərindən qəmli, dərddə olmağı tələb etdiyi an onları qəmləndirmək üçündür.

Şən musiqi cəmiyyətin fərddən sevinməyi tələb etdiyi an onun sevindirmək üçündür.

Lakin, musiqi heç də hamıda eyni hissləri və əhval-ruhiyyəni, əlbəttə ki, yaratmır. Bu və ya digər şəxsin bu və ya digər musiqiyə münasibəti əsasən ondan asılı olur ki, həmin şəxsədə daşınan ürək, necə deyərlər, hansı musiqi üzərində köklənmişdir. Əgər insan öz təbiəti etibarını ilə qəhrəmandırsa, o, deyək ki, daha çox cəngini sevir. Qəlbi ilə qəhrəman olmayan kəs üçün isə, cəngi – qulaq batırıcı bir səs-küydür.

Əgər insan gəncliyin xoş xatirələri ilə yaşamağa meyillirdisə, daha çox muğamı sevir. Fikir verirsinizmi, muğama ən çox orta və yaşlı nəsillə bağlı olur.

Görünür, hər bir yaş dövrünün öz musiqisi vardır. Lakin, musiqi insanın anadan olduğu gündən dünyanı tərk etdiyi günədək onun, müəyyən mənada, yol yoldaşdır, könül həmdəmidir. Əgər beşikdə xumarlanan körpəni lay-lay yuxuya aparırsa, tabutda uyuyan cənazə son mənzilə avazla oxunan Quranın sədalari altında aparılır. İnsan dünyaya ağlaya-ağlaya, səs salasala gəlir. Bu ağlaşma, bu səs, müəyyən meyarlar əldə əsas tutulmaqla, ilk musiqi də adlandırılabilir. Əgər müəyyən mənada rəqs öz başlanğıcını, ana bətnindən götürürsə, yenə də müəyyən mənada musiqi öz başlanğıcını doğuluş anından götürür.

Musiqi insan hissiyyatını, onun özünü xoşbəxt və ya bədbəxt hiss etməsini, ideala yaxın və ya idealdan uzaq olmasını insanın doğulduğu andan başlayaraq ifadə edir. Dil açma ərafəsində olan uşaq da özünün quraşdırdığı hansısa səslərlə və hansısa sözlərlə elə bil ki, nəğmə oxuyur. Nəğmə ümumiyyətlə isə həqiqətdən yoğrulmuş səslər ilə dolmalı olan musiqi boşluğunun sözlə doldurulmasından yaranır. Ürəyin həqiqət çırıntılarını ifadə edə bilən səslər tapılmadıqda musiqi də öz kamilliyini itirir. Nəğmədə musiqinin məzmunu ilə sözlərin məzmunu arasında, düşünürəm ki, heç bir uyğunluq yoxdur. Musiqiyə söz, çox yəqin ki, musiqinin asan yadda saxlanması üçün əlavə edilmişdir. İdealın yalnız sözlə ifadə edilməsi isə *poeziya*dır. Poeziya da, musiqi kimi obyektivizmdən deyil, daha çox subyektivizmdən, insanın iç dünyasından, onun duyğularından, hiss və həyəcanlarından, iradəsindən çıxış edilərək izah edilməlidir. Musiqi – həmin bu duyğuları, hiss və həyəcanları, iradəni irrasional olaraq ifadə edir. Poeziya isə - duyğuların, hiss və həyəcanların, iradənin rasiional bir qaydada ifadə olunmasının başlanğıcıdır.

## 2. Estetik tərbiyənin verbal formaları: ədəbi janrlar

### Poeziya

Musiqidən poeziyaya keçid o zaman baş verir ki, sənətkar təsəvvür etdiyi idealı gerçəkləşdirmək üçün cəmiyyətə hökm etmək ehtiyacını duyar.

Poeziya – söz sənətidir. *Söz deyən adam* isə əslində ətrafındakılara *hökm etmiş olur*. Hər bir *söz* - hakimiyyətdir. «*Sözümü eşitmədin*»in mənası, «*İradəmi yerinə yetirmədin*»dir. «*Söz demək*» - «*hökm etmək*»dir. Hər bir söz dünyanı insanın istəyincə dəyişir, azacıq da olsa dəyişir, əgər o, həqiqətdən *söz*dürsə. Sözü dünyanı dəyişmək iqtidarı nə qədər yüksəkdirsə, o, öz mahiyyətinə bir o qədər də yaxındır, üstəlik, bir o qədər

də sanballıdır, bir o qədər də ağırdır. Yox, əgər, əksinə, söz dünyanı dəyişdirmək iqtidarına malik deyildirsə, o, mahiyyətindən qopub ayrılmışdır, sanballı deyildir, yüngüldür. Kiməsə *söz vermək* – onun iradəsinin icraçısı olmağa razılıq vermək deməkdir. Kimin üçünsə söz demək şəraitini yaratma isə - ona dünyanı azacıq da olsa dəyişdirmək haqqında ətrafdakılara hökm etmə imkanını vermədir. Söz deyən adam əslində dünyanın dəyişdirilməsini tələb edir, zamanın azacıq da olsa parçası üzərində hökmran olmaq istəyir, öz təcəssümünü kollektiv şüurda tapan sosial məkana sahib olmaq istəyir. Söz deyən adama reaksiya verməmə söz sahibinə qarşı ona görə hörmətsizlikdir ki, insanın sözünə qarşı etinasızlıq göstərmə, əslində, onun özü üçün yaratmaq istədiyi sosial məkanı onun əlindən almadır, onu onun zamanından məhrum etmədir.

Uşaq da o zaman dil açır ki, o zaman danışmağa başlayır ki, ətrafdakılara hökm etmək ehtiyacını duyur. Uşaq dil açmağa əmr cümlələri ilə danışmaqla başlayır və deməli ki, şüurlu həyatını həyatın poeziyası ilə başlayır.

Dil aşılcı olaraq iradə ifadəçisidir, iradə ifadəçisi olmaqla öz mahiyyətinə daha çox yaxındır, və üstəlik, daha çox poetikdir.

Əksinə, dil iradə ifadəçisi olmaqdan nə qədər çox uzaqdırsa, mahiyyətindən də bir o qədər uzaqdır, səslərin poetik düzülüşündən də bir o qədər uzaqdır.

Poeziya bir qayda olaraq, iradəsi gözəl və güclü olan, hakimiyyəti isə məhdud və az olan insandan törəyir.

Poeziya – reallıqda gücü az olanın, reallıqda qüdrəti az olanın, reallıqda hakimiyyəti az olanın reallıqda gücü çox olan, reallıqda qüdrəti çox olan, reallıqda hakimiyyəti çox olan üzərində hökmüdür.

Bu, şairin xüsusən ilk şeirində özünü daha qabarıq bir şəkildə göstərir. Aşiq Ələsgərin ilk şeiri barədə rəvayətə diqqət

yetirin: Aşiq Ələsgər ilk şeirini Səhnəbanıya, o insana həsr etmişdi ki, onun atasının qapısında nökr idi, azadlığı da, nüfuzu da, hakimiyyəti də onun atasının da, onun özünün də azadlığından, nüfuzundan, hakimiyyətindən az idi və bu az hakimiyyətli insan özünün ilk şeiri ilə çox hakimiyyətli insanın ürəyi üzərində hökmran olmaq istəyirdi, qəlbini ələ almaq istəyirdi və buna nail də oldu. Sabirin ilk şeirinə fikir verin: «İrəməzanda oruc tutan», «iki gözü qazanda qalan», «yazı yazanda» mollası tərəfindən döyülən Ələkbər əslində ondan qat-qat güclü olan valideyn iradəsi üzərində, adət-ənənə üzərində, dini xof üzərində qələbə çalmaq istəyirdi: O, öz iradəsini, yemək yemə istəyini elə bir gözəl, bədii, yumşaq şəkildə ifadə edirdi ki, anası onun bu iradəsinə, hökmünə, istəyinə tabe olsun.

Poeziya iradəni, hökmü, istəyi, sözü sanki bəzəyərək ifadə edir. Poeziya hökm edir, lakin, gözəl bir qaydada hökm edir. Oxucu şair iradəsini özü üzərində yad bir qüvvə kimi deyil, bu iradəni özünə doğma bilərək qəbul edir.

Əsl poeziya - oxucunun öz doğma iradəsini oxucunun özündən də daha yaxşı ifadə edə bilən poeziyadır. Poeziya insanı özgə iradəyə tabe etdirərək alçaltmır, əksinə, əgər bu əsl poeziyadırsa, insanın öz daxilində mürgüləyən doğma iradəsini aydınlaşdıraraq aktuallaşdırır və bununla da əslində insanı ucaldır.

Hökmü ifadə etməyən söz, əslində, tam mənada, söz deyildir, söz bütövlüyünü itirmiş səs yığımidır.

Poeziya özü də səsdən törəmişdir, müəyyən mənada, əlbəttə ki, bir səsdir, daha doğrusu səslər çoxluğudur. Lakin, poeziya səslərin bir yığını deyildir, humanitar elmlərin terminologiyasından istifadə edilsə, səs guruhi deyildir, səslərin gözəl bir nizamla qurulmuş cəmiyyətidir.

Sözün ən gözəlli odur ki, burada səs artıqlığı – geniş mənada, kəkələmə yoxdur, səs çatışmazlığı – boğuqluq yoxdur.

Poeziya söz düzümünün ən gözəlidir, görünür musiqi mənşəli olduğu üçün.

Bu səbəbdən də poeziyaya sözlərin müəyyən bir musiqi üslubu üzərində düzülüşü kimi də tərif vermək olar.

Həmin bu musiqi üslubu da poeziyanın, şeirin janr məntiqini müəyyənləşdirir. Müəyyən janr məntiqi üzərində qurulmuş hər bir söz düzümü, əlbəttə ki, poeziyadır, lakin, müəyyən mənada, poeziyadır.

Yalnız pafosun, daxildən gələn həyat axınının adekvat söz ifadəsini tapa bilən poeziya tam mənada poeziya ola bilər.

Vəcdlə şeir oxuyan şair öz avazı ilə gözəl bir musiqini xatırladır və üstəlik öz maneraları və hərəkətləri ilə gözəl bir rəqsi də sanki imitasiya edir.

Poeziya ta qədimlərdə rəqsin başladığı bir işi daha uğurla yerinə yetirir. Bu iş – bir nəfərin iradəsinin başqa birisinə, başqa bir nəfərə diktə olunmasıdır. İradə ifadəçiliyi rəqsin, əlbəttə ki, əsas funksiyası deyildir, onun çoxsaylı köməkçi funksiyalarından yalnız biridir. Poeziyanın funksiyaları arasında isə iradə ifadəçiliyi birinci yerdə durur.

Sözlər iradəni daha dəqiq ifadə etdikcə, daha çox qafiyələnir.

Buna görə də, hər bir poetik söz sanki müəyyən qədər sehrlidir.

Poeziya bir iradə ifadəçisi olaraq bədənin dilinə nisbətən əlbəttə ki, daha zəngin və daha uğurlu bir dilə malikdir.

Rəqs hərəkət sənəti olaraq, bədən hərəkətlərini daha yaxşı yerinə yetirmək bacarığını aşılmalı olduğu halda, musiqi səs sənəti olaraq səsləri daha gözəl səsləndirmə qabiliyyətini formalaşdırmalı, dolayısı yolla isə səslərdə yaşayan ritmlər vasitəsilə insanları bu və ya digər hisslərlə yaşatdırmalı olduğu halda, köülləri riqqətə gətirməli olduğu halda, poeziya söz sənəti olaraq sözdə iradə ifadəçiliyini gözəl bir şəkildə təqdim



etməlidir ki, söz iradəni doğrulaşdırın və nəticədə bu iradə özgə könüllərə də hakim kəsilin.

Məhəbbət lirikası adlı bir anlayış mövcuddur. Amma, məhəbbət də, elə lirika da, əslində, poeziyanın sonudur. «Vurulmaq», «ürəyini başqasına vermək», əslində, «özü üzərində hakimiyyəti başqasına vermək» deməkdir. Vurulan adam iradə sahibi deyildir, iradə icraçısıdır, doğrudan da, «sevən sevilməmiş» (Telli Pənahqızı). Məhəbbət lirikasında lirik qəhrəman əslində sevmir, əksinə müraciət ünvanını onu sevməyə məcbur edir, sözünü gözəl bir şəkildə ifadə etməklə.

Adı lira musiqi alətinin adından götürülən lirika sözü isə öz-özlüyündə əsl poeziyanın musiqidən improvizasiya qaydasında törəndiyinə işarə vurur.

Lakin, lirikanın özü – poeziyanın, əlbəttə ki, ən ilkin forması deyildir.

Çünki əsl şair – hökm edəndir. Ən qüdrətli hökmdar ən qüdrətli şair tərəfindən söylənilmiş sözü gerçəkləşdirəndir.

Əsl poeziya – əmrdir. Əsl poeziya nəsə deyir, nə haqda-sa mübahisə etmir və nə haqdasa danışmır. Nəsə deyən adam nəsə danışan adamdan fərqli olaraq müsahibini hansısa əmələ təhrik edir.

Dilin özü, bütövlükdə, başlıca olaraq, bir iradə ifadəçisi olmaqla, əslində bir poeziya nümunəsi olaraq yaranmışdır<sup>2</sup>.

Söz də, elə poeziya da, iradə ifadəçisi olan nidaların ritmik təkrarlanmasından törəyir.

Əsasən nida cümlələri ilə danışan kəs öz təbiəti etibarı ilə şairdir, əsasən əmr cümlələri ilə danışan kəs isə öz təbiəti etibarı ilə hökmdardır.

Şair olmaq üçün doğulanlar hökmdar olmaq üçün doğulanlar kimidir. İnsanları şair olmaq üçün, və ya, hökmdar

---

<sup>2</sup> Buna eyham vuran Potebnyanın elmi fəhmi əlbəttə dahiyənədir, Potebnya ən azı bu ideyasına görə dərin elmi intuisiya sahibi kimi qiymətləndirilə bilər.

olmaq üçün yetişdirmək əslində mümkün deyildir. Şair olmaq üçün şair doğulmaq gərəkdir, eləcə də hökmdar olmaq üçün hökmdar doğulmaq. İnsanın bütün ömrü boyu hökmdar olması üçün, sözün tam mənasında, ruhu etibarlı ilə hökmdar olması üçün, o elə hökmdar ruhunun daşıyıcısı kimi də doğulmalıdır, dünyaya hökmdar olmaq üçün gələnlərdən olmalıdır. Məsələn, Maksim Qorki kimi. Maksim Qorki öz ruhu etibarlı ilə hökmdar idi, himayəçi idi. Baxmayaraq ki, uşaqlıqda heç kəs onun nazı ilə oynamamışdı, heç kim onu hökmdar kimi görmək istəmirdi, heç kəs onu indinin və ya gələcəyin hökmdarı hesab etmirdi, əksinə, hamı onu bir rəiyyət olaraq görürdü, o, mütəmadi olaraq rəiyyət işlərinin yerinə yetirilməsinə təhrik edilirdi. Onu rəiyyətləşdirməyə qərarlı olan cəmiyyət Maksim Qorkiyə isə lazım deyildi. Buna görə də, o, cəmiyyəti təzədən qurmaq, dünyanı yenidən yaratmaq əzmində idi. Buna görə də, inqilabçı idi. Ruhu etibarlı ilə hökmdar olduğu üçün əslində şair idi, hətta nəsr əsərlərini qələmə alarkən belə, dram əsərlərində də əslində həm də şair idi, oxucu qəlblərinin hökmdarı idi.

Şair insanlara hökm edir. Çünki insanlara onların ideallarını göstərmək onlara idealı gerçəkləşdirmək hökmünü, əmrini vermək deməkdir. Belə ki, idealını aydın bir şəkildə görən insanda ideala yüksəlmə meyli yaranır. Bu, hökmlərin ən həqiqisi və ən gözəlidir.

Poeziya insanlardan ideal obrazın gerçəkləşdirilməsi tələb edildiyi zaman formalaşır.

Poeziya fəaliyyət üçün bir ilham mənbəyidir.

Natiqlik sənətinin poeziyadan qidalanması da, görünür, elə bununla bağlıdır.

İlham isə – insanı içəridən hərəkətə gətirən Dünya İradəsinin başqa adıdır.

Poeziya ilhamlandırır, insanı öz həyat işini vəcdlə görməyə səsləyir və bununla da, yeni bir gerçəklik quruculuğunun başlanğıcını qoyur.

Vəcd sufilərdə dünyanın ilahi mahiyyətinə, Allaha qovuşma, ekstaz mənasını verir. Vəcdə gələn adam dünyanın ilahi mahiyyətindən çıxış edən kəsdir.

Poeziya real gerçəkliyin adekvatı deyildir, real gerçəkliyi əvəz etməli olan virtual gerçəkliyin ifadəçisidir. Reallıq isə burada daha çox rəmzi, simvolik bir mənə daşıyır.

Şair – gerçəklik yaratma işinin təşəbbüskarı və öncülüdür. Gerçəklik quruculuğu poeziyadan, şeiriyyətdən, romantikadan başlayır. Əsl şair subyektivistdir, hələ ki, olmayan hədisənin olmalı olduğunun zəruriliyini söyləyəndir, öz təxəyyül üslubunu dünyaya müncər edən kəsdir.

Təxəyyül isə özü-özlüyündə bir mif yaradıcılığı olaraq qiymətləndirilə bildiyi üçün poeziyanın özü də bir mif olaraq dəyərləndirilə bilər.

Şair – sözün yaxşı mənasında mif yaradıcısıdır.

Doğrudur, mif adətən və elə haqlı olaraq da reallığı qarşı qoyulur. Lakin onu da unutmamaq olmaz ki, indi real olan bir çox şeylər əvvəllər yalnız təxəyyüldə mövcud idi, mif idi.

Poeziya insanı ideala bağlamaqla onun həyatının başlanğıcını qoyur, amma özlüyündə reallıqdan deyil, idealdan qaynaqlandığı üçün elə əslində də bir mifdir.

İdeala bağlılıq və artıq gerçək olan dünyaya qarşı etinasızlıq bütün ədəbi janrlara nisbətən poeziyada daha güclüdür.

Poeziya reallığı deyil, olanı deyil, olmalı olanı, ideali diqqət mərkəzinə gətirir.

Şair real dünyadan uzaqlaşır, ideala üz tutur. Əsl şair ideal mövqeyindədir, romantikdir, həyatın poeziyasını təqdim edəndir.

Şair əksər hallarda, Sabir Rüstəmxanlının obrazlı dili ilə

deyilsə, elə bir bu dünyada yaşamır, özünün ideal və gözəllik dünyasında yaşayır.

Poeziya təkcə fərdin deyil, həm də etnosun, hətta, sinfin də ideallarını ifadə edə bilər, müəyyənləşdirə bilər, verbal bir şəkildə ortaya qoya bilər.

Şair bir çox hallarda ümumbəşəri idealları da təqdim edə bildiyi üçün əbədiyyətə çevrilir, Homer kimi.

Öz ülvî hissələrini sözün dilində ifadə edə bilən, daxilində duyduğu ideali bədii bir şəkildə cəmiyyətə təqdim edə bilən şair – lirik şairdir, Yesenin kimi, Anna Axmatova kimi.

Etnosun idealını duyan və bununla da etnosun taleyini müəyyənləşdirən şair isə – milli şairdir, Əhməd Cavad kimi, Bəxtiyar Vahabzadə kimi, Məmməd Araz kimi. Üzərində milli gerçəkliyin rişələndiyi həmin bu idealları cəmiyyətə, kütləyə göstərən şair millətin şairi olur, onun mənəvi ömrü millətin ömrü qədər olur.

Sinfin idealını öz içərisində duyan və bu ideali bədii bir şəkildə cəmiyyətə təqdim edən şair isə – sinfi şairdir, Mayakovski kimi, ölməz Səməd Vurğun kimi.

Yeri gəlmişkən, incəsənətin sinfi xarakterli olması haqqında müddəanı mənasız hesab etmək ən azı insafsızlıqdır. İsmayıl Şıxlı zadəgan ruhunu və idealını özündə daşdığından elə zadəgan yazıçısı kimi də qiymətləndirilə bilər.

Amma bu da bir həqiqətdir ki, poeziya milli xarakter kəsb etdikdə də, sinfi xarakter kəsb etdikdə də öz ümumbəşəri mahiyyətini bir qədər itirmiş olur.

Poeziya – bütövlükdə götürüldükdə yüksəlişin, ideala doğru yüksəlişin ifadəçisidir.

Şeir söyləyən şairin özünün əlləri elə bir vəziyyət alır ki, sanki o, qanad açıb uçmaq istəyir.

Poeziya ideala çağırış və idealın xalis şəkildə tərənnümüdür.

Əgər tərənnüm üzərində intişar tapan poeziya yüksək poeziyadırsa, onda ideala çağırışı, hökmü ifadə edən poeziya ən yüksək poeziyadır.

Əgər ən yüksək poeziya iradəni ifadə edirsə, yüksək poeziya hissləri ifadə edir. Məhz bu səbəbdəndir ki, ideali tərənnüm edən poeziya yüksək poeziya kimi, insana ideala yüksəlmə əzmini aşıllayan poeziya isə ən yüksək kimi dəyərləndirilməlidir.

Öz səmimiyyətini itirmiş tərənnüm və vəsf isə mədhə çevrilir. Kimisə mədh etmək – onu mədh edənə ehtiyaclarının ödənilmə vasitəsinə çevirmək üçün həmin o mədh olunanı şüuri və ya qeyri-şüuri olaraq hazırlamaq deməkdir.

Vəsf etmə, tərənnüm öz xalisliyində isə hisslərin ifadəçisi olan poeziyanın məzmununu təşkil edir.

Tərənnüm poeziyası poeziyanın inkişafında ikinci, hökm poeziyasından sonrakı mərhələyə aid olsa da, şeir – bu mərhələdə də subyektivizm mövqeyində qalır.

Kütləvilik əvəzinə şəxsiyyətlilik, yarınlma əvəzinə təşviq və təlqin, reallıq əvəzinə xəyal, determinizm əvəzinə azadlıq, sözlərdə birmənalılıq əvəzinə çoxmənalılıq, anlayışların ontolojiləşdirilməsi əvəzinə leksik şərtlilik, sözlərin reflektor anlamı əvəzinə məcazilik və rəmzilik həm hökm poeziyası üçün, həm də tərənnüm poeziyası üçün, başqa sözlə, həm yüksək poeziya üçün, həm də ən yüksək poeziya üçün səciyyəvidir.

Bəs, belə olan təqdirdə ortabab və aşağı səviyyədə duran poeziya hansıdır?

Ortabab poeziya mövcud və məlum əxlaqi prinsipləri, ibrətamiz hekayətləri və digər faydalı informasiyanı – hətta bəzən hüquqi və mühasibat məlumatlarını da - asanca yadda saxlamaq üçün onları qafiyəyə salaraq bədii və təmtəraqlı bir şəkildə insana təqdim edən poeziyadır.

Aşağı səviyyədə duran poeziya isə şeirin dili və imkanları ilə eybəcərlikləri təqdim edən poeziyadır, yəni satiradır.

Satira - əslində poeziyadan sui-istifadə, poeziyanın sonu və inkarıdır.

Satira müəllifi bir qayda olaraq, heç də ideal dünya ilə, səmavi olanla deyil, bu dünya ilə, yer qaygıları ilə yaşayır.

Əsl şair isə özünün ideal, gözəl, əfsanəvi və nağılvəri dünyasını yaradır. Əfsanəvi qəhrəman, nağıl qəhrəmanı – ürəyin ən əziz, ən müqəddəs idealını gerçəkləşdirən kəsidir.

Nağıl və epos – nəsrə deyilmiş poeziya olduğu halda, satira – nəzmlə deyilmiş prozadır. Eposlarda əfsanələrin mahını kimi təqdim olunması eposun musiqidən, poeziyadan doğulduğuna bir işarədir.

Nağıl intellektual lirikanı xatırladığı halda, satira heyvanlar üzərində qəddar zooloji təcrübələri xatırladır.

Poeziya əksər hallarda məhz satiraya çevrildikdən sonra ədəbi tənqidi doğurur.

Tənqid poeziyanın təqdim etdiyi idealın mövcud gerçəklik baxımından, necə deyərlər, ayıq başla qiymətləndirilməsidir. Geniş mənada tənqidçi idealdan da imtina etmir, mövcud gerçəkliyə də bağlıdır.

Məhz tənqidçi mövqeyində duran insan həyatın dramatizmini yaşayır və son nəticədə, bəzən, hətta, *dram* müəllifi də olur.

## **Dram**

Dram gözəl ideal ilə eybəcər reallıq arasındakı ziddiyyəti ön plana çıxarır. İdeal və reallıq, olmalı olanla olan arasındakı ziddiyyət özünün ən kəskin və ən bədii ifadəsini məhz dramda tapır.

Eybəcər reallığı ideala qarşı qoymaq bütün hallarda vəziyyəti dramatikləşdirmək deməkdir.

Lakin, vəziyyəti dramatikləşdirə bilən hər hansı bir kəsin dram janrında yaratdığı hər hansı bir əsər də hələ ki, öz-özlüyündə əsl sənət şedevri ola biləcək bir dram deyildir. Sənət şedevri

ola biləcək bir dramı dram janrının nəzəriyyəsinə və incəliklərini sadəcə olaraq ustalıqla mənimsəmiş bir kimsə yaratmışdır.

Sənət şedevri ola biləcək bir dramı yalnız həyatın dramatizmini öz içərisində yaşadan kəs yaradır. Burada mətləb heç də və qətiyyətlə nə dram əsərinin konkret sosial məzmununda, nə də dram janrının məntiqində deyildir. Burada mətləb yalnız və yalnız müəllif ruhunda daşınan dramatizmdir. Cəfər Cabbarlının hətta nəsrə yazdığı əsərlər də dramatik əsərlərdir.

Əsl sənət şedevri sayıla biləcək dramatik əsər müəllifi bütövlükdə həyatın dramatizmini özündə yaşadan kəsdir, dramatik ruh sahibidir, elə Cəfər Cabbarlı kimi. Elə buna görə də poetik ruh sahibi olan dahi Səməd Vurğun heç vaxt əsl dram əsərini yarada bilmədi. Səməd Vurğun dramaturgiyasında dərin dramatizm, əslində, yoxdur, və ya, yox dərəcəsidir, burada yalnız şeiriyyət, romantika vardır. Cəfər Cabbarlıda isə bunun əksinədir. Cəfər Cabbarlı bir dramaturq olaraq dahidir, bir şair olaraq isə ortabab bir müəllifdir, necə deyərlər, çoxsaylı şairlərdən biridir, Səməd Vurğundan fərqli olaraq.

Poeziya olana qarşı biganə qaldığından olmalı olanla olan arasındakı ziddiyyətə də biganədir. Bu ziddiyyət öz ifadəsini *dramda* tapır.

Poeziyadan fərqli olaraq dramda real dünyaya qarşı etinasızlıq göstərilmiş, «dram qəhrəmanı» adlandırılan personaj eybəcər reallıq ilə gözəl ideal arasındakı ziddiyyəti bütün dərinliyi və kəskinliyi ilə yaşayır, onda gözəl ideala yüksəlmək meyli ilə yanaşı eybəcər reallıqdan faydalanmaq və eybəcər dünyaya uyğunlaşmaq meyli də vardır.

Bununla bağlı mən möhtərəm oxucumun diqqətini «dram qəhrəmanı» ifadəsinə yönəltmək istədim. «Dram qəhrəmanı» ifadəsini mənə elə gəlir ki, ədəbiyyatşünaslığın yaratdığı uğurlu terminlərdən biri hesab etmək bir qədər çətindir. Düşünürəm ki, *qəhrəman* sözü, əslində yalnız poetik əsərlərə və əfsanələrə şa-

mil edilməlidir. *Qəhrəman* – müstəsna dərəcədə yalnız ideala bağlıdır, reallığa uyğunlaşmaq meyli ona yaddır, ideal uğrunda öz reallığını qurban verməyə hazırdır və bunu edir, ideal uğrunda öz reallığını qurban verdiyi üçün də romantik və poetik təbiətlidir. Bununla belə, dramatist<sup>3</sup> öz xəyalında həm də bir şairi yaşadır, şairin özü üzərində hökmünü, hakimiyyətini də duyur, lakin, bu hökmü və hakimiyyəti düzgün hesab etsə də, bütövlükdə özünə doğma bilmir, özünü bütövlükdə bu hakimiyyətin ixtiyarına vermir. Dramatist ideala hörmətlə yanaşır, lakin, ona bütün qəlbi ilə bağlı deyildir. Dramatizm elə buna görə də həmişə həyəcan hissi ilə bağlıdır. Dram ideyasının ən uğurlu və ən gözəl ifadəsini Şekspir *Hamlet*in dilindən eşidirik: *To be or not to be*. Dahiyənə deyilmiş bir kəlamdır. Dramatik ruh sahibi o kəsdir ki, həyatda düzgün addımı düzgün olmayan addımdan seçə bilir, lakin düzgün addımı atmaq qətiyyətini və cəsarətini özündə tapmır və əməlsizliyinə bəraət qazandırmaq üçün vicdanının da qəbul edə biləcəyi arqumentləri axtarır.

Dram bir əsər olaraq o zaman yaranır ki, insan öz əməlsizliyinə bəraət qazandırmaq istəyir.

Dramatik ruh sahibi ideali da qəlbində saxlayır, idealın gerçəkləşməsi ilə dəyişməli olan reallığı itirməkdən də çəkinir. Ürəyin səsini də müəyyən qədər haqlı bilir, ağlın səsini də. Lakin, bütövlükdə ürəyinmi səsinə qulaq kəsilməlidir, yoxsa aqlınmi? Dramatik ruh sahibi bu suala qəti cavab verə bilmir.

Dramatistin ideala bağlılığı elə bu səbəbdən də bütöv deyildir. Lakin, dram hər halda özündə ideal daşdığından öz

---

<sup>3</sup> *Dramatist* sözünü daxil edərkən, mən onu *dramaturq* sözündən fərqləndirirəm. *Dramaturq* sadəcə olaraq hansısa dram əsərinin müəllifi olan kəsdir. Dramatist isə yalnız dram əsərinin müəllifi deyil, həm də dramatik ruh sahibidir, ideal və reallıq arasındakı ziddiyyəti bütün dərinliyi ilə yaşayan kəsdir. Ola bilsin ki, konkret bir insan dram janrında əsər yazır, lakin ideal-reallıq ziddiyyətini öz daxilində bütün kəskinliyi ilə yaşamır, bu halda o, dramaturq hesab edilə bilər, lakin dramatist hesab edilə bilməz.



məzmununda rəqsi də saxlayır, musiqini də, – artıq qeyd edil-di-yi kimi, poeziyanı da. Dram yaxın mənşəyi etibarı ilə poezi-yadan, uzaq mənşəyi etibarı ilə isə rəqsdən törəmişdir.

Əgər dram əsəri dramatismi özündə yaşadırsa, rəqs ritmlərini də, ürəyin həqiqət duyğusuna həyat verən melodi-yaları da, poetik başlanğıcı da özündə ehtiva edir. Lakin, dram bütövlükdə, əlbəttə ki, nə rəqsdir, nə musiqidir, nə də poeziya. Poetiklik, elə hərəkət ritmikası da, elə səs ahəngi də ideal ifadəçiləri olmaqla dramın yalnız tərəfləridir.

İdeal ifadəçiləri içərisində drama ən yaxın olan janr poe-ziya olsa da, şair və dramatist arasında köklü fərqlər də vardır.

Şair tam olaraq ideal mövqeyindədir, dramatist isə ideal və reallıq arasında tərəddüd keçirir. Şair nəsə deyir, dramatist deyilənə əməl etmək əvəzinə deyilənə cavab verir.

Şair subyektivistdir, hələ ki, olmayan hadisənin olmalı olduğunu, zəruriliyini söyləyəndir, dramatistin mövqeyi isə ziddiyyətlidir, o, mövcud gerçəkliyi dəyişdirməli olan hadisə-nin şair tərəfindən irəli sürülmüş zəruriliyini də başa düşür və eyni zamanda hadisənin artıq baş verməli olduğu bir zamanda hadisəyə qədərki gerçəkliyin saxlanılma hüququnu da tanıyır.

Şair fəaliyyət subyektinin mövqeyini, dramatist isə fə-aliyyət obyektinin mövqeyini ifadə edir.

Şair gerçəklik yaratma işinin təşəbbüskarı və öncülü, dramatist isə gerçəklik yaratma işinin tənqidçisidir.

Şair həyatın poeziyasını təqdim edəndir, dramatist isə həyatın ziddiyyətlərini, problemlərini, konfliktlərini ön plana çıxarandır.

Poeziyada öz nəzərini, öz fəaliyyətini obyektə yönəldən, obyektə ideala uyğunlaşdırmaq, dəyişdirmək istəyən subyekt vardır, dramda isə obyektə dəyişdirmə və dəyişdirməmə mə-ramları ziddiyyətin daşıyıcısı olan iki subyekt və onların ara-sında mübarizə mövcuddur.

Dram əsasən o zaman meydana gəlir ki, aydın və birmənalı iradə mövcud deyildir, aydın və birmənalı iradəni zəruri edən problemlər, məsələlər mövcuddur və bu problemləri, bu məsələləri müzakirə etməyə, ümumi rəyə, ümumi qərara gəlməyə ehtiyac vardır. Poeziya isə o zaman ön planda olur ki, söz demək, müəyyən məqsədi gerçəkləşdirmək üçün xalqı hərəkətə gətirmək gərəkdir, dram, daha dəqiq deyilsə, drammatizm o zaman ön plana keçir ki, sözün qarşılığı (cavabı) əməl deyil, elə söz olur.

Dramı poeziyadan fərqləndirən daha bir əlamət, düşünürəm ki, ondan ibarətdir ki, şair əsasən müdrik obrazında, müdrik qişafətindədir, onun dediklərini eşitmək və etmək gərəkdir. Dramatist isə mürəkkəb şəxsiyyət qişafətindədir, onun dediklərini anlamaq və onun faciəsinə acımaq gərəkdir.

Daha bir fərq: Şair bütöv, vahid bir şəxsiyyət olduğundan bütöv və vahid olan bir obraz yaradır və özünü də bu obrazda ifadə edir. Görünür elə buna görədir ki, şairin ərsəyə çıxardığı şeirlərin ən yaxşı ifadəsi əksər hallarda onun özü olur. Dramatist isə daxilən ziddiyyətli, ikiləşmiş şəxsiyyət olaraq özünü ifadə etmək üçün ən azı iki obraza malik olmalıdır. Bunlardan da heç biri onu tam ifadə etmir, qismən ifadə edir. Dramatistin özünü ifadə etməsi üçün başqa bir insana – aktyora, özü də ən azı iki aktyora ehtiyacı vardır.

Dramatist öz ziddiyyətli instinktlərini söz vasitəsilə rasionallaşdıraraq mətnin dilinə çevirən şəxsdir. Aktyor isə mətnin dilində rasionallaşdırılan instinktlərini imitasiya edən və bu əsasda da fəaliyyət göstərən şəxsdir. Ümumiyyətlə isə, aktyor o kəsdir ki, təbii olaraq deyil, instinktlərdən çıxış edərək deyil, ona əvvəlcədən verilmiş proqram əsasında fəaliyyət göstərir.

Dramın sirri - olmalı olan əməlin olmamasındadır.

Dram sözü məlum olduğu kimi hərfi olaraq da *əməl* mənasını verir və dram janrı da həmişə əmələ bağlıdır. Əgər əməl yoxdursa, lakin əmələ ehtiyac varsa, bu ziddiyyət *faciəni* törədir.

Əksinə, əgər əməl varsa, lakin əmələ ehtiyac yoxdursa, bu ziddiyyət isə *komediyayı* doğurur.

Faciə fikrin gerçəkləşdirilməsi üçün, komediya isə – onun gerçəkləşdirilməməsi üçündür.

Gülüş mövcud olanı, lakin mövcud olmalı olmayanı, faciə isə - mövcud olmayanı, lakin mövcud olmalı olanı ifadə edir.

İnsan reallığa bir həqiqət olaraq inandıqda, idealın isə az əhəmiyyətli, və bəlkə də, tamamilə əhəmiyyətsiz olduğunu qəbul etdikdə gülüşə meyli olur.

Əksinə, insan reallığın həqiqət olmadığını, ürəyində əzizlədiyi idealın isə, reallaşmasa da, həqiqət olduğunu dərk etdikcə kövrəlir, ağlamsınır, ağlayır.

İnsanın həll etməli olduğu ziddiyyətlərin ictimai şüurda əks olunan məzmunu ilə onların fərdi şüur tərəfindən dərk olunma forması arasındakı uyğunsuzluq sosial şüurun bu və ya digər emosional vəziyyətini yaradır.

Ziddiyyətin fərdi şüur tərəfindən dərk olunma forması ziddiyyətə ictimai şüur, ictimai rəy tərəfindən verilmiş məzmunu üstələdikdə həmin bu ziddiyyət istehza vəziyyətini, əks halda faciəvilik vəziyyətini doğurur.

Fərdin müəyyən sosial məkana uyğunluq duyğusu kənardan ictimai rəy tərəfindən təsdiq edildikdə hörmət, inkar edildikdə isə gülüş vəziyyətini yaradır.

Faciəvilik duyğusu hörmət hissindən doğur.

Faciəvilikdə fərdin sosial məkana uyğunluq duyğusu ictimai rəydə təsdiq olunarsa da, real həyatda öz gerçəkliyini tapmır.

Faciə üçün ideala hörmət, komediya üçün isə ideala hörmətsizlik səciyyəvidir.

İdeala qarşı hörmətsizlik nümayiş etdirən, ideala biganə olan reallıq isə bayağılaşır.

Komediya bir qədər kəskin həyatın dibində olanların həyatın zirvəsində olanlara qarşı həsəd hissindən qidalanır.

Komediya bütövlükdə həyatı deyil, əksər hallarda həyatın yalnız zirvələrini gülüş hədəfinə çevirir və bunu ona görə edir ki, zirvələri gözdən salsın, hörmətsiz etsin, bununla da insan ruhunun yüksəkliklərə ucalma əzmini qırsın, həyatın elə dibinin də pis olmadığını özünə və özgələrinə inandırсын, həyatın dibində olan digərləri ilə bərabərlik şəraitində özünü rahat hiss etsin.

Cəmiyyət ləyaqətsizləşdikcə lətifəyə və gülüşə daha həssas olur. Əgər cəmiyyət bir toplum olaraq bütövlükdə bu toplumun problemlərini həll etmək əzmini itiribsə, bu onun ləyaqətsizləşməsindən xəbər verir. Ləyaqətsizləşmiş cəmiyyət isə həmişə ləyaqətin ələ salınmasına meylli olur.

Komiklik– gözəlliyi eybəcərlik içərisində itirmə, gözəlliyin və idealın deyil, eybəcər ictimai şüurun və eybəcər gerçəkliyin mövqeyini tanıma və dəstəkləmə, hamılaşma və özünü hamılıqla gözəlliyə qarşı qoyma, bununla da, vəziyyəti yumşaltma deməkdir.

Poeziya daha çox elita üçün, dram isə daha çox xalq üçündür. Xalq əksər hallarda reallığa, elita isə ideala bağlıdır. Heç də təsadüfi deyildir ki, poeziya yaradıcılığı bir qayda olaraq zadəgan mənşəlilərin nəsibi olur. Komediya isə, əksinə, bir qayda olaraq, təhsilli olsa da, zadəgan mənşəli olmayan, kütlə mənşəli olan insanların qismətidir. Komediya, bir qayda olaraq, rəiyyət mənşəli insandan, bir qədər də dəqiq ifadə olunsa, dünya üzərində hakimiyyətin maddi və siyasi vasitələrini artıq əldə edən, lakin, bu vasitələrin dünyanı ideala yüksəltmək üçün olduğunu hiss və dərk etməyən, reallığı ideala doğru yüksəltmək imkanı olsa da, reallığa bağlılığını saxlayan insandan törəyir. Şeir, isə bir qayda olaraq zadəgan mənşəli insandan, bir qədər də dəqiq ifadə olunsa, dünya üzərində hakimiyyətini, bu hakimiyyətin maddi və siyasi vasitələrini artıq itirən, lakin, ideala bağlılığını itirməyən, ideala sədaqətini qoruyub saxlayan insandan törəyir.

Gülüşə meyilli olan insanlar adətən o insanlardırlar ki, artıq öz eybəcərlikləri və bayağılıqları ilə barışmışlar və özlərində aşkar etdikləri həmin bu eybəcərlikləri və bayağılığı cəmiyyətin artıq qəbul etdiyi və zərərsiz hesab etdiyi digər eybəcərliklərlə eyniləşdirirlər ki, cəmiyyətdə nifrət doğurmasınlar, gülüş doğursunlar.

Gülüş – utandırmaq üçündür. Lakin, komediya insanın utancaqlıq hissini çox zaman istismar edir.

Utancaqlıq öz təyinatı etibarı ilə əxlaqi olmayan hərəkətə aiddir. Komediya isə çox zaman daha çox əxlaqi əmələ rişxənd edir.

Faciə ideal və reallıq arasındakı ziddiyyəti həll edə bilən möhtəşəm bir addımın niskilindən, hünər üçün həsrət duyğusundan formalaşır, komediya isə artıq atılsa da, uğursuzluğa düçar olan addımın imitasiyasıdır.

Faciə möhtəşəm gələcəyə həsrəti özündə yaşadır, komediya isə yazıqlığa düçar olmuş keçmişi təqlid edir.

Faciə bir dram janrı olaraq ziddiyyəti gözəl bir şəkildə təqdim edir, komediya isə ziddiyyəti eybəcər ictimai şüur zəminində bədiiləşdirir.

Hətta gündəlik yaşadığımız həyatın özündə də insanlar arasında münasibətlərdə duyulan ziddiyyətin ən gözəlli faciəni, ən eybəcəri isə komediyanı xatırladır.

Komediyadan zövq almaq eybəcərlikdən xoşhallanmaq deməkdir.

Gülüş ləyaqətsizliyi adiləşdirmək üçündür.

Gülüş ürəyin ideala doğru çağırışını kütləşdirmək üçündür.

Gülüşə meyilli adam idealı özü üzərində bir ağırlıq kimi hiss edir və bu ağırlıqdan xilas olmaq üçün idealı gözdən salmaq istəyir və buna görə də, ideala rişxənd edir.

Komediya – tək-cə idealın qeyri-kamil ifadəçisinin deyil, əslində elə idealın özünün də ələ salınmasıdır.

Faciə həmişə romantik, ideal həsrətli və gözəl, komediya isə həmişə real, lakin, bayağı və eybəcərdir.

Faciə idealın reallıq üzərində üstünlüyündən çıxış etdiyi üçün poeziyadan əxz etdiyi romantizmi əsasən qoruyub saxlayır. Faciəvi personaj, reallıqdan daha çox ideala bağlı olduğundan, romantikdir.

Komediya reallığın ideal üzərində üstünlüyündən çıxış etdiyi üçün öz həyatını poeziyanın və romantizmin inkarından, reallığın isə təsdiqindən başlayır.

Komik personaj ideala deyil, reallığa bağlı olduğu üçün əksər hallarda meşşan təbiətlidir.

Faciə - eybəcər reallıq tərəfindən boğulan gözəl idealın hönkürtüsü, eybəcər dünya tərəfindən məhv edilən gözəl dünya obrazının fəryadıdır.

Komediya isə, əksinə olaraq, eybəcərliyin gözəllik üzərində, reallığın ideal üzərində qəhqəhəsidir.

Əgər insan qəlbində daşınan və gerçəkləşdirilməsi ilə dünyanı gözəlləşdirməli olan ideallar əhəmiyyətsiz hesab edilərək inkar edilirsə, bu faciədir.

Əgər gerçəklik ətalət prinsipinə sadıq qalırsa, gözəl ideala doğru yüksəlmək istəmirsə və elə buna görə də gözəl ideali məhv etmək üçün ələ salırsa, bu komediyadır, məzhəkədir.

Faciə olmalı olanla olan arasındakı, idealla reallıq arasındakı mübarizəni olmalı olanın, idealın mövqeyindən, komediya isə olanın, reallığın mövqeyindən şərh edir.

Faciədə də, komediyada da olmalı olan olmur, əksinə, olmamalı olan olur. Lakin, komediya “qəhrəman”ı rişxənd etdiyi ideala “qalib gəldiyi” üçün şadlanır, faciə qəhrəmanı isə gerçəkləşdirə bilmədiyi gözəl ideali qüdrətsiz görərək məyus olur, kədərlənir.

Ədəbiyyatşünaslıq dram janrını faciəyə, komediyaya və *sözün dar mənasında drama* bölməkdə tam haqlıdır. Nə faciə,

nə də komediya sözün həmin bu dar və bəlkə də həqiqi mənasında dram deyildir. Çünki bunların heç birində gözəl idealla eybəcər reallıq arasında şiddətli mübarizə, kəskin qarşıdurma, barışmaz konflikt yoxdur, dramatizm yoxdur, sadəcə olaraq həll olunmamağa məhkum edilmiş ziddiyyət vardır. Gözəl idealla eybəcər reallıq arasındakı ziddiyyət yalnız dramda, *sözün dar mənasında dramda* ölüm-dirim mübarizəsinə və müharibəsinə çevrilir.

Dram – Komediya və Faciə arasında mövqe tutsa da, tarixən onlardan sonra meydana gəlir.

Həqiqi dramatizmi özündə yaşadan kəs eybəcər gerçəkliyi gözəl ideala yüksəltmək gücünü, qüdrətini özündə tapmır, o, gözəl ideala da bağlıdır, eybəcər reallıqdan də faydalanmaq istəyir.

Dram elə bu səbəbdən də iki qütblə sərhədlənir. Bu qütblərdən biri gözəl idealın təqdimatından ibarət olan poeziya, digəri isə, necə deyərlər, canına eybəcərlik də hopan reallığı bəzəkli boyalarla təqdim edən *prozadır*.

### **Proza**

Proza, poeziyadan fərqli olaraq ideala və mahiyyətə demək olar ki, biganədir. Proza üstəlik, əlbəttə ki, dramdan da fərqlidir və dramdan da fərqli olaraq ideal və reallıq arasındakı, mahiyyət və təzahür arasındakı ziddiyyətə də biganədir, təbii ki, bu dəfə də «demək olar ki» qeydi ilə.

Dramda müsbət qüvvə və müsbət personaj, yəni idealın mücəssəməsi olan personaj həmişə və birmənalı olaraq idealın mücəssəməsidir, müsbət personajdır və müsbət qüvvədir. Proza isə müsbət və mənfi arasındakı fərq öz kəskinliyini azaldır. Burada müsbət qüvvələrdə və müsbət personajlarda mənfi qarışığı, mənfi qüvvələrdə və mənfi personajlarda isə müsbət qarışığı vardır, elə, təxminən, real həyatda olduğu kimi.

Doğrudur, olanla olmalı olan arasındakı konfliktə münasibətdə bir biganəlik artıq qeyd olunduğu kimi poeziya üçün də səciyyəvidir. Lakin, poeziyada bu biganəlik ümumiyyətlə real olana, reallığa münasibətdə biganəlikdən doğur. Proza isə reallığa, real şəkildə möcvud olana münasibətdə qətiyyəən biganə mövqedə deyildir.

Poeziya dramın başlanğıc platforması, proza isə sonudur.

Əgər faciə poeziya ilə sözün dar mənasında dram arasında aralıq mövqe tutursa, komediya dram və proza arasında mövqe tutur. Heç də təsadüfi deyildir ki, faciə əksər hallarda nəzmlə, komediya isə nəsrə yazılır.

Proza poeziyadan fərqli olaraq ideala deyil, daha çox reallığa bağlıdır.

Həyatın özündə də belədir.

İdealdan qaynaqlanan həyat poetik olduğu halda, realıqdan qaynaqlanan həyat prozaikdir.

Dilin inkişafında poetik mərhələ üçün vəcd, ekstaz, emosiyalılıq mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyi halda, prozaik mərhələ üçün daha çox fakt mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Proza – hisslərin ifadəçisi olmaqdan daha çox reallığın təsvirçisidir. Reallıq isə, əlbəttə ki, ayrı-ayrı şəxslərin hisslərindən daha geniş və daha əhatəlidir. Proza, görünür, elə bu səbəbdəndir ki, bir qayda olaraq poeziyadan genişdir və həm də daha çətin yadda qalandır.

Bəlkə də elə buna görədir ki, yazılı ədəbiyyat və sözün müəyyən mənasında, əslində bütövlükdə ədəbiyyat<sup>4</sup> da öz başlanğıcını, bəlkə də, prozadan götürür.

---

<sup>4</sup> *Ədəbiyyat* sözü müasir Azərbaycan dilində heç də öz hərfi mənasına, yəni «ədəb haqqında təlim» mənasına köklənməmişdir. Bu söz əslində müasir rus dilində işlənən *литература* sözündə daşınan mənə çalarlarına calaq edilmişdir. Rus dilinin *литература* sözü, həmçinin, ingilis dilinin *literature*, alman dilinin *die Literatur* sözləri isə latın mənşəli olub, *hərf, məktub* mənə-



Şeir öz mahiyyəti etibarı ilə əslində – deklamasiya olunmaq üçündür, dram – oynanılmaq, məhz proza isə – oxunmaq üçündür.

Proza dilin filogenetik baxımdan da, ontogenetik baxımdan da təbii inkişafının ən yüksək olmasa da, sonrakı mərhələləri üçün səciyyəvidir.

Dil ilkin olaraq heç də reallığı təsvir etmək üçün deyil, iradəni ifadə etmək üçün yaranmışdır.

Dil əslində iradə ifadəçisi olan təbii nidaların ritmik təkrarlanması<sup>5</sup> nəticəsində formalaşır və bir sözdən ibarət əmr cümlələri ilə doğulur.

Çox zaman həmin bu bir sözün özü də bircə hecadan ibarət olur. Fikir verirsinizmi, uşaq dil açmağa başlayarkən əmr cümlələri ilə danışır. Bir qədər azacıq yaşa dolduqdan sonra çoxlu suallar verir. Sonradan isə xırda-xırda əhvalatlar danışmağa başlayır. Əgər əmr cümləsi iradəni açıq və aşkar olaraq ifadə edirsə, nida, sual və nəqli cümlələr iradənin qeyri-aşkar ifadəçisidir.

Başqasını müəyyən əmələ təhrik etməyən söz, əslində söz deyildir, sözün deyilməsi üçün bir hazırlıqdır.

Söz mövcud reallığı dəyişdirdiyi üçün sözü deməli olan kəs bəzən öncə reallığın özü haqqında bir bilik əldə etməli olur.

Sual cümləsi söz deməli olan subyektin həmin bu biliyə ehtiyacını ifadə edir.

Nəqli cümlə, geniş mənada söz subyektinə gerçəklik haqqında verilmiş hesabatdır.

Nida cümləsinə qaldıqda isə qeyd olunmalıdır ki, nida cümləsi əlbəttə ki, müstəqil bir cümlə növü kimi qəbul oluna bilər və qəbul da olunur. Lakin, bu müstəqillik şərtidir. Nida

---

larına köklənən *letter* sözündən törəmişlər. Bu da bizim *ədəbiyyat* kimi tərcümə etdiyimiz *numepamyra* sözünün yazı mənşəli olmasından xəbər verir.

<sup>5</sup> Məncə, Russonun *nidalar nəzəriyyəsi* tamamilə doğrudur.

cümləsi - əslində əmr, sual və nəqli cümlələri onların emosional başlanğıcına qaytarmadır.

Nəqli cümlələrin məzmunu əsasən reallığın məzmunu ilə müəyyənləşdiyi halda, sual cümlələrin məzmunu söz və reallıq arasındakı ziddiyyətin məzmunu ilə müəyyən olduğu halda, əmr cümləsinin məzmunu sözün öz məxsusi məzmunu ilə müəyyən olunur.

Söz bundan sonra doğrulmalı olan reallığı, gələcəyin reallığını ifadə edir.

Poeziya söz daşıyıcısı olmaqla reallığı dəyişdirmək üçün, proza isə nəqli cümlə daşıyıcısı olmaqla başlıca olaraq reallığı təsvir etmək üçündür.

Lakin, proza reallığı təsvir etmək üçün olsa da, əlbəttə ki, tam obyektivliyə də iddia etmir. Proza tam subyektivizm üzərində bərqərar olmuş poeziya ilə tam obyektivizm üzərində cü-cürən *tarix* arasında keçid mərhələlərindən birini təşkil edir.

Əgər nəsr sosial reallığı müəyyən dərəcədə həm də subyektivizm işığında təqdim edirsə, tarix tam obyektivizmə iddialıdır. Özünün obyektivlik meyarı və tələbilə *tarix* reallığın prozaik təqdimatının gəlib yetişdiyi demək olar ki, son məqamdır.

Tarix özünün obyektivlik tələbilə keçmişin gözəlliklərini keçmişin eybəcərlikləri içərisində sanki boğur.

Heç də təsadüfi deyildir ki, subyektivizm tarixçi üçün bir nöqsan hesab edilir.

Tarixi sima bədii obrazdan fərqli olaraq aşkar bir şəkildə reallıq mənşəlidir, bədii obraz isə formalaşmasının başlanğıc məqamında reallıq mənşəli olsa belə, onun prototipi olmuş olsa belə, məzmununun əsas hissəsi reallıq mənşəli deyil, təxəyyül mənşəlidir.

Tarix dilin təbii inkişafında prozaik mərhələnin bir nəticəsi və eyni zamanda sosial reallığın məntiqi olaraq qavranılmasının ilkin mücəssəməsi kimi də dəyərləndirilə bilər.

Dilin inkişafında prozaik mərhələ, elə bu səbəbdən də, həm də, eyni zamanda, məntiqi mərhələnin bir astanasıdır. Proza sözün anlayış statusu alma prosesində mühüm bir mərhələdir.

Bu və ya digər sosial statusun xarakterik cəhətlərini özündə birləşdirən ümumiləşdirilmiş obraz əslində bədii təfəkkürün inkişafının məhz proza mərhələsində meydana çıxır və məntiqi anlayışın təşəkkül prosesində bir mərhələni təşkil edir.

Buradan isə cəmiyyətin anlaşılmasında hüquqi şüura, təbiətin anlaşılmasında isə nomotetik elmə cəmisi bir addım qalır.

Proza, göründüyü kimi, subyektivizm ilə obyektivist nomotetik elm arasında da müəyyən mənada aralıq mövqə tutur və onların hər birinin bəzi elementlərini özündə daşıyır.

Proza dilin inkişafını məntiqə doğru aparan yolda çox mühüm mərhələ olsa da, obyektivist məntiqilikdən, əlbəttə ki, müəyyən qədər fərqlidir.

Proza üçün subyektiv iradə hər halda mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Dil daşıyıcısı olan etnos öz bütöv siyasi iradəsini zəiflətdikcə əmr cümlələrini getdikcə daha az və daha yumşaq formada işlədir.

Əgər etnik dilin birinci inkişaf mərhələsində əmr cümlələri üstünlük təşkil edirsə, ikinci mərhələdə nida cümlələri (poeziya), üçüncü mərhələdə sual cümlələri (dramatizm), dördüncü mərhələdə isə nəqli cümlələr (proza) üstünlük təşkil edir.

Əmr cümləsi əsasən iradəni, nida cümləsi əsasən hissiyyatı, sual cümləsi əsasən təfəkkür ehtiyaclarını, nəqli cümlə isə əsasən reallığı ifadə edir.

Başlıca olaraq əmr cümlələri ilə danışan kəs öz təbiəti etibarını ilə hökmdardır, başlıca olaraq nida cümlələri ilə danışan kəs öz təbiəti etibarını ilə şairdir, başlıca olaraq sual cümlələri ilə danışan kəs öz təbiəti etibarını ilə ittihamçıdır, başlıca olaraq nəqli cümlələrlə danışan kəs isə öz təbiəti etibarını ilə təbəədir.

Gerçəklik yaradıcılığı əmr cümləsi vasitəsilə, gerçəklik təsvirçiliyi isə nəqli cümlə vasitəsilə baş verir.

Dil iradə ifadəçiliyi funksiyasını itirdikcə, tədricən öz təbii ölümünə doğru gedir. Hissiyat ifadəçiliyi dilin ikinci dərəcəli funksiyası, ziddiyyət ifadəçiliyi dilin üçüncü dərəcəli funksiyası, gerçəklik ifadəçiliyi isə onun dördüncü dərəcəli funksiyasıdır.

Poeziya dilin inkişafında birinci və ikinci mərhələlərin, dram – üçüncü, proza isə – dördüncü mərhələnin ən dəqiq ifadəçisidir.

Bədii dilin inkişafı həyatın özünün poeziyasından başlayır, həyatın dramatizmində davam edir, həyatın prozasında isə tamamlanır.

Poeziya romantik ruhludur. Proza – realizmin astanasıdır. Romantizm gözəl dünyanı, ideala uyğun dünyanı vəsf edir, “Dünya necə olmalıdır?” sualına cavab verir, ideali təsvir edir. Realizm, ”Dünya necə olmalıdır?” sualına cavab vermədən ”Dünya necədir?” sualına cavab verdiyindən, dünyanı gözəl və ya eybəcər olub-olmamasından asılı olmayaraq təsvir etdiyindən, gözəlliklə eybəcərliyin qarışığından ibarət tutqun dünyanın mübhəm mənzərəsini verir.

Bu mübhəm mənzərə prozanın bilavasitə məzmunudur.

Gerçəkliyin prozaik təqdimatında ideal ilə reallıq arasındakı kəskin sərhəd itirilir.

Poeziya estetik təfəkkürün inkişafının ən parlaq mərhələsi, necə deyərlər “kuliminasiya nöqtəsi” kimi, proza isə estetik təfəkkürün inkişafında son olmasa da, onun eniş mərhələlərindən biri kimi çıxış edir.

Təfəkkür nə qədər çox prozaikləşirsə, öz estetikliyini bir o qədər də azaldır və öz bayağılığını bir o qədər də çoxaldır.

Estetikliyini, deməli ideala bağlılığını tamamilə itirmiş proza isə lətifədir. Prozanın ilkin formasının məhz lətifə olması da heç də təsadüfi deyildir.

Prozaik həyat adiliyi, yuxarıda qeyd olunduğu kimi bir qədər kobud şəkildə deyilsə, bayağılığı ifadə edir.

Reallığın tədricən bayağılaşmasına doğru komediya tərəfindən qoyulmuş yol lətifədə davam etdirilir. Əgər komediyada eybəcər reallıq gözəl ideala istehza edirsə, lətifədə artıq ideal özünün reallıq qarşısındakı qüdrətsizliyini etiraf etmiş olur.

Prozanın inkişafının tarixi başlanğıcı, lakin eyni zamanda məntiqi sonu olan lətifə əslində estetikliyin inkarıdır, estetikliyini və deməli ideala bağlılığını tamamilə itirmiş prozadır, bədiiləşdirmə texnologiyasından sui-istifadə və verbal estetik təfəkkürün inkişafının sonudur.

Ədəbiyyatda romantizm adlandırılan nəsr nümunəsi isə lətifə bayağılığından uzaqlaşma və estetikliyə qayıtma meylini ifadə edir.

Poeziya zirvəsindən öz səyahətini başlayan estetik fikir faciə və komediya səviyyələrindən də aşağı endikcə özünü inkar edir.

Lətifə idealın ələ salınmasından çıxış etdiyindən poeziyanın tam əksliyini təşkil edir.

Lətifə idealından uzaqlaşaraq ləyaqətsizləşənlərin, öz idealına düşmən olanların özünüifadə formasıdır.

Lətifə insan ləyaqətinin ələ salınması, ləyaqətsizliyin ləyaqət üzərində, necə deyirlər, təntənəsidir, ləyaqətsiz həyatla barışmadır, ləyaqətsizliyin qanuniləşdirilməsidir.

Əgər ləyaqət insan həyatını fərəh hissiyyatı ilə doldursaq, lətifə insan həyatının fərəh hissiyyatı ilə dolmalı olan boşluğunun gülüslə doldurulmasıdır, bir qədər kəskin şəkildə deyilsə, ləyaqət boşluğunun ləyaqətsizliyə məhkumluq şüuru ilə doldurulmasıdır, ləyaqətsizliklə barışmanın bir zərurət olaraq qəbul edilməsidir.

İnsan özünün həqiqi həyatı təsdiqinə nail olmadıqda həqiqi fərəh hissini itirdiyi üçün həyatının fərəhlə doldurulmalı

olan boşluğunu o səbəbdən gülüşlə doldurmaq istəyir ki, ləyaqətsizliyə düçar olanların tək özündən ibarət olmadığına şadlansın, ləyaqətsizliyə düçar olanların içərisində özünü rahat hiss edə bilsin.

Cəmiyyət ləyaqətsizləşdikcə lətifəyə və gülüşə daha həssas olur.

Necə lazımdırsa, elə də olan, edilməli olduğu kimi edilən əməl, necə deyilməlidirsə, elə də deyilən, hansı şəraitdə, hansı vaxtda söylənilməlidirsə, həmin şəraitdə, həmin vaxtda da söylənilən söz hörmət, ehtiram və hətta heyranlıq doğurduğu halda, edilməli olduğu kimi edilməyən, olmalı olduğu kimi olmayan, lazımı səviyyədə, deyilməli olduğu kimi deyilməyən, vaxtında, yerində söylənilməyən söz isə bir məqamda narazılığa, qeyzə, hiddətə, digər məqamda isə gülüşə səbəb olur. Əgər eybəcərliyə dözümsüzlük qəzəb hissini, hiddət yaşantısını doğursa, eybəcərliklə barışma, eybəcərliklə doğmalaşma gülüş hissini doğurur.

Musiqi və poeziya insanı adilikdən yüksəkliyə qaldırır, yüksəldir, lətifə isə insanı adiliyə endirir, alçaldır.

Musiqidə və poeziyada vəsf olunan ideal lətifədə ələ salınır. Musiqi və poeziya insanı həyatın zirvəsinə səsləyir. Lətifə isə insanı həyatın dibinə çəkir.

Lətifə də satira və komediya kimi sənətdən sui-istifadədir. Lətifə idealın tərənnümçüsü deyil, təhqirçisi olduğundan öz doğruluğu ilə əsl incəsənətin ölümünü şərtləndirir.

Söz düzümünün ən gözəlli poeziyanı, ən eybəcəri isə, əlbəttə ki, lətifəni xatırladır.

Lakin, proza bütövlükdə, əlbəttə ki, lətifənin məzmunundan ibarət deyildir.

Belə bir maraqlı məqam: İnsan həyatının müəyyən dövrləri vardır - uşaqlıq, gənclik, yetkinlik və qocalıq. İnsanın uşaqlıq dövrü üçün daha çox nağıl, gənclik çağları üçün daha çox

romantizm və şeiriyyət aludəçiliyi, yetkinlik dövrü üçün daha çox drammatizm, qocalıq dövrü üçün daha çox proza səciyyəvidir. Puşkin Dantes tərəfindən öldürülməzdən daha öncə bir gənc olaraq və deməli, həm də bir şair olaraq tükənmişdi, görünür, elə bu səbəbdən də həyatın şeiriyyətindən daha çox, həyatın drammatizmini və bəzən hətta həyatın prozasını yazırdı və yaşayırdı.

Əgər poeziya müəllifi nəsə deyirsə, əgər dram müəllifi deyilənə nəsə cavab verirsə, proza müəllifi nəsə danışır.

Əgər poeziya müəllifi subyektivdirsə, hələ ki, olmayan hadisənin olmalı olduğunu, zəruriliyini söyləyəndirsə, əgər dram müəllifi hadisə baş verərkən reallığı poeziya müəllifi içərisində kükrəyən subyektivist enerji axınından, ideali gerçəkləşdirmə əzmindən hidz edəndirsə, proza müəllifi artıq baş verənləri danışandır, nəql edəndir, hekayət edəndir.

Yazıçı çox zaman ata bilmədiyi addımlardan qəlbinə çökən ağırlığı, ağrını, qəlbinin qaranlıq cəhətlərini, bu vaxta qədər öz adından heç kəsə açə bilmədiyi məqamları yaratdığı bədii obrazın dili ilə insanlara çatdırır. Sanki, İsgəndərin bərbəri kimi hansı yollasa «İsgəndərin buynuzu var, Zülqeydərin buynuzu var» demək istəyir. Yazıcının üzərində əsər yaradaçağı kağız həmin o quyudur ki, bərbər ürəyinin sözünü bu quyuya danışır. Başına gələnləri bir kimsəyə danışmağa da qorxur, bütün bunların baş verdiyi zaman düzgün hərəkət edib-etmədiyini də özü üçün aydınlaşdırə bilmir. Təmiz olmaq da istəyir, həyatının artıq ləkələndiyi hissiyyatı da onu tərək etmir, əvvəllər atdığı bir addımı, törətdiyi bir əməli həyatına ağırlıq gətirən bir hadisə kimi mütəmai olaraq xatırlayır, bu əməli həyatında sanki bir çirkab kimi hiss edir, amma unuda bilmədiyi bu əməlin çirkab olmadığını özünə və başqalarına inandırmağa çalışır. Özündən utanır, xəcalət çəkir, özünə bəraət qazandırmaq istəyir, həm özünün və həm də bu hadisədən xəbər tuta biləcəək başqalarının gözündə.

Həyat – idealın gerçəkləşdirilmə prosesidir. Əgər ideal gerçəkləşdirilmişsə, bu, baş tutmuş həyatdır. Əksinə, əgər ideal gerçəkləşdirilməmişsə, bu, əslində baş tutmamış həyat kimi səciyyələndirilməlidir. Baş tutmuş həyat nağılı xatırlatdığı və bədiiləşdirildikdə nağılı formalaşdırdığı halda, baş tutmamış həyat adi güzəran qayğılarını xatırladır və bədiiləşdirildikdə prozoik məzmunlu nəsə bir əsər formalaşdırır.

Heç də təsadüfi deyildir ki, prozoik məzmunlu əsərlərin süjetləri bir çox hallarda cinayət materiallarından, yəni baş tutmamış həyatın təsvirlərindən götürülür.

Proza o halda meydana gəlir ki, olanlar artıq olub, lakin hadisə baş verməyib, indi isə olanların təəssüratları danışılır.

Proza keçmişin, daha doğrusu keçmişlərdə buraxılan nöqsanların və səhvlərin, bir qədər kəskin deyilsə, əvvəllərdə yol verilən alçalmaların bədiiləşdirilərək yumşaldılmış etirafıdır.

Əgər poeziya müəllifi idealın mövqeyindədirsə, reallığı ideala uyğunlaşdırmaq istəyirsə, əgər dram müəllifi ideal və reallıq arasında tərəddüd keçirirsə, proza müəllifi əsasən reallığın mövqeyindədir.

Əgər poeziya başlıca olaraq təxəyyül üzərində qurulursa, proza həm də reallığın inikası üzərində qurulur, reallığı ümumiləşdirir, ümumiləşdirilmiş obrazlar yaradır.

Ədəbiyyat bir poeziya olaraq böyük adamın hökmü ilə başlayır, dramın nümunəsində bərabərlərin mübarizəsinə çevrilir, prozanın nümunəsində isə kiçik adamın şikayətləri ilə başa çatır<sup>6</sup>.

Poeziya ona görə hökm xarakterlidir ki, şair ona görə hökmdardır ki, insanlara ideali göstərmək – onların nə etməli olduqları barədə onlara hökm etmək deməkdir.

---

<sup>6</sup> Qoqolun *Şinel*ində təqdim olunan kiçik adam əslində rus ədəbiyyatında həqiqi prozanın yarandığına işarə vurur.



Poeziya hökm mənşəli olduğu halda, dram müzakirə mənşəli, proza isə hesabat mənşəlidir.

Reallığın proza vasitəsilə təsvir edilməsi - işlərin hazırkı durumu barədə hesabatın qəbul edilməsi üçün onun məzmununun bədiiləşdirilərək bəzədilməsi anlamına gəlir.

Proza və poeziya arasındakı əkslik də öz tam məzmununu poeziya və hesabat arasındakı əkslikdə tapır.

Poeziya – hansısa hadisənin törədilməsinə, hansısa gerçəkliyin yaradılmasına yönələn hökmün, bir qədər kobud deyilsə, göstərişin, əmrin bədiiləşdirilərək bəzədilməsi olduğu halda, dram – hadisənin törədilməsinə, yəni yeni gerçəkliyin yaradılmasına yönələn həmin hökmə, həmin göstərişə, həmin əmrə qarşı etirazın bədiiləşdirilərək bəzədilməsi olduğu halda, proza – artıq törədilmiş, lakin öz təyinatını yerinə yetirməmiş əməl barədə hesabatın bədiiləşdirilərək bəzədilmiş bir tərzdə ifadəsidir.

Lakin əgər hesabat bədiilikdən kənardadırsa, bədiiləşdirilməmişsə, bədiilik meyarı üzərində qurulmamışsa, əksinə, müstəsna dərəcədə obyektivlik meyarı üzərində qurulmuşsa, o, artıq proza deyildir, öz xalisliyindədir, xəyali obrazları deyil, real insanları və həmin real insanlardan törənən real əməllərini təsvir edir.

Öz xalisliyində olan hesabat və proza arasındakı fərq bir də ondadır ki, öz xalisliyində olan hesabat hansısa hökmün, hansısa göstərişin, hansısa əmrin həyata keçirilmə səviyyəsi barədə, bu və ya digər dərəcədə artıq həyata keçirilmiş tapşırığın reallaşdırılma səviyyəsi barədə və əgər reallaşdırılmamışsa, reallaşdırılmamanın səbəbləri barədə müstəsna dərəcədə obyektiv məlumatı özündə ehtiva edir, amma hesabatın çıxış nöqtəsini təşkil edən həmin bu hökm, göstəriş, əmr və ya tapşırıq heç də hər zaman idealın ifadəçisi deyildir, prozada olduğundan fərqli olaraq.

Buraya onu da əlavə edim ki, hesabat təkcə onun bədiiləşdirilməsi nəticəsi olan prozadan öncə deyil, eləcə dramdan da öncə yaranmışdır, hətta estetik təfəkkürün poeziyadan drama doğru inkişafında mühüm bir vasitəçi rolunu da oynamışdır.

Əgər şair qəlbli insan gerçəklik yaratma işinin təşəbbüs-karı və öncülüdürsə, əgər dramatik ruh sahibi gerçəklik yaratma işinin tənqidçisidirsə, prozaik ruh sahibi gerçəklik yaratma işinin təsvirçisidir.

Poeziya vəcd və entuziazm emosional duyumunu, dram həyəcan yaşantısını, proza isə təəssüf duyumunu oyadır.

Elə buna görə də əsl poeziyanı vəcdsiz, əsl dramı həyəcansız, əsl prozanı isə yangı və təəssüf keçirmədən oxumaq mümkün deyildir.

Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, onların hər üçünə əlbəttə ki, yalnız oxumaq da olar. Amma tam effektə nail olmaq üçün poeziyanı onun yaradıcısının dilində dinləmək, drama özlərini müsbət və mənfi qüvvələrin, başqa sözlə, gözəl idealın və eybəcər reallığın mücəssmələri kimi göstərə bilən aktyorların ifasında tamaşa etmək gərəkdir. Təkcə proza yalnız oxunmaq üçündür.

Bədi qiraət deyilən şey heç bir vaxt lazımı effekti vermir. Çünki prozada üçüncü şəxs artıqdır. Çünki roman oxunan zaman müəlliflə oxucu arasında sirdaş münasibətləri yaranır. Buradakı ünsiyyət üçün gur səs, təmtəraq, bərbəzək yersizdir. Bu ünsiyyətin məzmununa daha çox pıçılı uyğun gəlir. Burada müəllif oxucuya öz ürəyinin sirlərini sanki pıçılı ilə, üstəlik həm də ağı və hıçqırıqla danışır.

Əgər şeir fəaliyyət subyektinin mövqeyini, dram isə fəaliyyət subyektinin və obyektinin ziddiyyətli mövqelərini ifadə edirsə, proza fəaliyyətin üçüncü dərəcəli, passiv iştirakçısının, faktiki olaraq kənar tamaşaçının mövqeyini ifadə edir.

Əgər şeir üçün ideal, əbədiyyət, ucalıq, şəxsiyyətlik, xəyal, subyektivizm, tərənnüm, təşviq, təlqin, təxəyyülün gü-

cünə inam, insani təxəyyül üslubunun dünyaya müncər edil-məsi, reallığın isə daha çox rəmzi, simvolik rakursda qav-ranılması, çoxmənəlilik, sözlərdə şərtlik, məcazilik, rəmzilik səciyyəvidirsə, əgər şeir mövcud reallığın adekvatı olmayıb, mövcud reallığı əvəz etməli olan xəyali reallığın ifadəçisidir-sə, bu səbəblərdən də şeir gur səslə səsləndirilməlidir, əgər dram xəyalla gerçəklik, subyektivizmlə obyektivizm arasın-dakı ziddiyyətin, idealla reallıq arasındakı mübarizənin ifadə-çisidirsə, proza üçün obyektivizm, determinizm, təsvir, tə-fərrüat, təəssürat, inikas, izhar, gerçəkliyin bir reallıq olaraq qavranılması, insanı yerə, torpağa, reallığa bağlama, anilik, fanilik, mühitə, zamana uyğunlaşma səciyyəvidir.

Poeziya zəmanəyə mənə verir, dram bu mənəni şübhə altına alır, proza zamanın nəbzini tutmağa meyillidir.

Poeziya gələcəyi, dram indini, proza isə keçmişini ifadə edir.

Poeziyada həm müəllifin və həm də əsərin lirik qəhrəma-nının mövqeyi həm müəllif və həm də əsərin lirik qəhrəmanın-dan ötrü birmənəli və düzgündür, daha doğrusu, birmənəli ola-raq düzgündür.

Dramda əsərin hər iki əsas personajının mövqeyi ayrı-ay-rılıqda onların hər birindən ötrü birmənəli olaraq düzgündür, müəllifin mövqeyi isə onun təqdim etdiyi bu əks qütblü perso-najların mövqeyi ilə yalnız qismən uyğunluq təşkil edir, o personajlarının mövqələrini ayrı-ayrılıqda düzgün hesab edir, lakin bu hesab etmə tam deyildir, birmənəli deyildir, qeyd-şərtlidir. Çünki onun ürəyinin düzgün hesab etdiyi mövqe ilə şüurunun düzgün hesab etdiyi mövqe arasında, ürəyi və ağı arasında ciddi ziddiyyət və psixoloji gərginlik vardır.

Prozanın müəllifinə qaldıqda isə, proza müəllifinin mövqeyi onun yazdığı əsərin personajlarının mövqələrinə mü-nasibətdə demək olar ki indifferəntdir. Proza müəllifi əsərinin

personajlarının mövqelərinin düzgün olub-olmaması məsələsinin həllini oxucusunun öhdəsinə buraxır.

Poeziyanın lirik qəhrəmanı eybəcər reallığı görmür, yalnız gözəl idealı görür və bu idealın gerçəkləşdirilməsi hökmü edir. Dramda və prozada isə gözəl idealla yanaşı, eybəcər reallıq da mühüm məna kəsb edir. Fərq isə ondadır ki, dramda gözəl idealla və eybəcər reallıq arasında kəskin ziddiyyət vardır, prozada isə bu ziddiyyət bir o qədər də kəskin deyildir, burada eybəcər reallıq da elə gözəl ideal qədər əhəmiyyətlidir, bir çox hallarda, gözəl idealdan da daha əhəmiyyətlidir.

Daha bir fərq ondan ibarətdir ki, gözəl ideal və eybəcər reallıq arasındakı ziddiyyət dramda əks qütblü iki kəs arasında daşınır, bu ziddiyyət prozada isə bir kəsin daxilindədir, bu bir kəs, bir nəfər isə həm proza müəllifinin özüdür, həm də onun əsərinin personajlarından hər biri.

**Gülnar OSMANOVA**  
**Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,**  
**AMEA Folklor İnstitutu**

## **NƏSRDƏ FOLKLORİZM VƏ MƏNƏVİ-ESTETİK TƏRBIYƏ MƏSƏLƏLƏRİ**

### **XÜLASƏ**

Məqalə Azərbaycan nəsrində mənəvi-estetik tərbiyənin ifadəsinə həsr edilmişdir. Mənəvi-estetik tərbiyə gənc nəsildə humanizm, gözəlliyi görmək, duymaq, başa düşmək və yaratmaq bacarığı formalaşdırır, şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafına nail olmaq məqsədi güdür. Estetik tərbiyə gənc nəslin bədii-estetik inkişafını təmin edir, həqiqi bədii zövq aşılıyır, bədii təfəkkürünün məhsuldarlığını artırır. Təfəkkürün məhsulu olan bədii obraz təbiət, cəmiyyət, ictimai münasibətlər, ictimai fikir barədə məlumatlarla zəngindir. İnsan bədii obrazlar vasitəsilə düşünür, mühakimə yürüdür, yeni nəticələrə gəlir. Azərbaycan nəsrinin də üzərinə bu istiqamətdə mühüm vəzifə düşür. Nəsrdə mənəvi tərbiyənin ifadəsində folklorizmlər mühüm rol oynayır. Yazıçılar folklor nümunələrindən, obraz və motivlərindən istifadə edərək gənc nəslin mənəvi cəhətdən inkişaf etməsini, onların bədii-estetik inkişafını təmin edirlər.

*Açar sözlər:* nəsr, folklor, mənəvi-estetik tərbiyə, etnik-milli təfəkkür, bədii zövq, humanizm, milli-mənəvi dəyərlər

## **ВОПРОСЫ ФОЛЬКЛОРИЗМА И МОРАЛЬНО- ЭСТЕТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ В ПРОЗЕ**

### **РЕЗЮМЕ**

Статья посвящена выражению морально-эстетического воспитания в азербайджанской прозе. Морально-эстетическое воспитание формирует способность гуманизма, видения и чувства, понимания и создания красоты в молодом поколении, преследует цель достижения всестороннего

развития личности. Эстетическое воспитание обеспечивает художественно-эстетическое развитие молодого поколения, повышает плодovitость их художественного мышления. Художественный образ, который является плодом мышления богат данными о природе, обществе, общественных отношениях, общественном мышлении. Посредством художественных образов человек мыслит, высказывает суждение, делает новые выводы. Азербайджанская проза также имеет важную миссию в этом направлении. Фольклоризмы имеют важную роль в выражении нравственного воспитания в прозе. Писатели используя фольклорные образцы, образы и мотивы обеспечивают духовное развитие молодого поколения, их художественно-эстетическое развитие.

**Ключевые слова:** проза, фольклор, национально-этническое мышление, морально-эстетическое воспитание, художественный вкус, гуманизм, национально-духовные ценности

## **THE ISSUES OF FOLKLORISM AND MORAL- AESTHETIC EDUCATION IN PROSE SUMMARY**

The article is devoted to the expression of moral and aesthetic education in Azerbaijani prose. Moral and aesthetic education forms the ability of humanism, vision and feelings, the understanding and creation of beauty in the young generation, the goal of achieving comprehensive development of the individual. Aesthetic education ensures the artistic and aesthetic development of the younger generation, increases the fecundity of their artistic thinking. The artistic image that is the fruit of thinking is rich in data about nature, society, social relations, social thinking. Through artistic images, a person thinks, expresses judgment, draws new conclusions. Azerbaijani prose also has an important mission in this direction. Folklorisms have an important role in the expression of moral education in prose. Writers using folklore samples, images and motifs ensure the

spiritual development of the younger generation, their artistic and aesthetic development.

**Key words:** prose, folklore, national-ethnic thinking, moral and aesthetic education, artistic taste, humanism, national and spiritual values

Hər bir xalqın tarixi onun keçmiş olduğu ictimai-siyasi proseslərdə əks olunur. Tarixdə elə bir millət tapmaq çətindir ki, onun soykökünün, etnik-milli təfəkkürünün söykəndiyi hikmətli dəyərlər olmasın. Bu dəyərlər sistemi onun sonradan mənəvi cəhətdən inkişaf etməsinə, digər xalqlar arasında öz yerini tutmasına kömək edir, bir sözlə, gənc nəslə mənəvi-estetik tərbiyənin aşılmasında mühüm yer tutur. Belə ki, mənəvi-estetik tərbiyə gənc nəsildə humanizm idealları təməlində gözəlliyi görmək, duymaq, başa düşmək və yaratmaq bacarığı formalaşdırır, şəxsiyyətin hərtərəfli inkişafına nail olmaq məqsədi güdür. Estetik tərbiyə gənc nəslin bədii-estetik inkişafını təmin edir, həqiqi bədii zövq aşılayır, bədii təfəkkürünün məhsuldarlığını artırır. Təfəkkürün məhsulu olan bədii obraz təbiət, cəmiyyət, ictimai münasibətlər, ictimai fikir barədə məlumatlarla zəngindir. İnsan bədii obrazlar vasitəsilə düşünür, mühakimə yürüdür, yeni nəticələrə gəlir. O, yaddaşında saxladığı zəngin məlumatı bədii obrazlarda canlandırır.

İncəsənət əsərləri, o cümlədən bədii əsərlər ilə daimi mənəvi ünsiyyət, habelə bədii yaradıcılıq fəaliyyətinin mənəvi tələbatlar sistemində kök salması gənclərin bacarıq və qabiliyyətlərinin inkişaf etdirilməsinə, gənclərdə bədii baxışların, bədii zövqün, bədii dünyagörüşün formalaşmasına səbəb olur. Məsələn, mifoloji mövzuda yazılmış əsərlər bədii təfəkkürü oyadır, bədii fantaziyaya təkan verir.

Hər hansı bir xalqın mədəni-mənəvi cəhətdən inkişafını həmin xalqa mənsub olan ədəbi nümunələrdən kənarında tə-

səvvür etmək mümkün deyildir. Yazıçılar da öz əsərlərini yaradarkən həmin əsərlərin insanlara necə müsbət təsir edəcəyi üzərində düşünürlər. Odur ki, xalqın ictimai təfəkkürünün və mədəniyyətinin modernləşməsi prosesində incəsənət, o cümlədən bədii ədəbiyyatın rolu danılmazdır.

Kökü çox-çox qədimlərə və son dərəcə zəngin bir mədəni-mənəvi irsə dayanan, ayrı-ayrı sənət adamları tərəfindən böyük coşqu və məsuliyyətlə yaradılan müasir Azərbaycan ədəbiyyatı zəngin və mürəkkəb inkişaf yolu keçmişdir. Fərdi üslub müxtəlifliyi, janr-forma əlvanlığı, bədii ifadə vasitələrinin yeniliyi və bütün bunlarla yanaşı, çağdaş dövrün zəruri ideyalarının ifadəsi bu yolun başlıca yekunudur. Ədəbiyyatın bu nailiyyətləri mənimləməsində çoxəsrlik ənənələrə malik klassik irslə bərabər, həmişəyaşar bir sənət kimi özünü göstərən və əyani şəkildə özünü təsdiq edən milli folklor ənənələrinin rolunu da inkar etmək olmaz. Milli folklorla təmasda ədəbiyyat öz milli poetik formalarını yaratmış, xalqın ruhunu və xarakterini dolğun təəcəssüm etdirmək imkanlarına yiyələnmişdir. Bu da ədəbiyyatın dil, obrazlı təfəkkür cəhətdən xəlqiliyini təmin etmiş, onun milli özünəməxsusluğunu daha da qüvvətləndirmişdir.

Bu baxımdan folklorun janr baxımından ayrı-ayrı nümunələrinin ədəbiyyatı məzmun, ideya və obrazlarla zənginləşdirmək gücü olduğu üçün o, hər zaman ədəbi prosesin ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş və olmaqda davam etməkdədir. Prof. M.Hacıyevanın sözləri ilə desək, “ədəbiyyat əbədi, dəyişməz insani dəyərlərə – onun folklor irsinə üz tutub, ondan mənəvi qüvvə və işıq əxz edərkən folklorlardan aldığı ideya, motiv, obraz və süjetlərdən bəhrələnərkən öz ilkin mənbəyinə – folklorla borcludur” (15, 9).

Son onilliklərdə kifayət qədər zəngin keçmişə malik Azərbaycan bədii nəsrində, onun ayrı-ayrı nümunələrində öz əksini tapan ənənəvi dəyərlər milli-etnik mentalitetin bütün im-



kanlarını tam şəkildə açmağa və dünyanın ümumbəşəri estetik modelinin orijinal milli variantlarını istifadə etməyə imkan verir. Bu amillər müasir yazıçıların folklor-mifoloji poetikaya və dünyanı dərkən ənənəvi xalq üsullarına müraciətini şərtləndirir. Çağdaş bədii nəsrdə mətnin təşkilinin mifoloji və folklor prinsipləri, həyatı bədii əksətdirmənin şifahi poetik üsulları ədəbi prosesin inkişafının sərbəst və prinsiplial amilinə çevrilmişdir.

Belə ki, yazılı ədəbiyyatın, bu sıradan bədii nəsrin bəhrələndiyi motiv və süjetlərin bir qismini məhz mifoloji motiv və süjetlər təşkil edir. Həmçinin mifoloji motiv və süjetlərin yazılı ədəbiyyata daxil olmasını təsadüf hesab etmək olmaz. Ümumiyyətlə, həqiqi sənətkarlıqla yoğurulmuş yazılı ədəbiyyat nümunələri müxtəlif mənbələrdən qaynaqlansa da, onların daxili məzmununu mifik təfəkkürdən kənar təsəvvür etmək qeyri-mümkündür.

Bu suala müxtəlif vaxtlarda ayrı-ayrı tədqiqatçılar tərəfindən müəyyən cavablar verilmişdir. Real faktlara və dəlillərə əsaslanan, həmçinin elə bir ciddi etiraz doğurmayan həmin cavabların əksəriyyətində yazılı ədəbiyyatla mifin əlaqələri bədii təfəkkür hadisəsi olmaqla bərabər, daha çox təbii bir məzmun kəsb etməsi baxımından dəyərləndirilmişdir. “Yazılı ədəbiyyat niyə məhz mifdən bəhrələnir?” sualını prof. K.Əliyevin sözləri ilə belə cavablandırmaq olar: “Yazılı ədəbiyyatda mifə marağın əsas səbəblərindən biri yazıçının keçmişə marağıdır. Yazıçı mifik obraz və mif süjetilə müasir həyata münasibətini ifadə edir. Yazıçı müasir həyatda görə bilmədiyinin təsəllisi üçün mifə can atır. İkincisi, yazılı bədii nümunədə obrazların düşüncəsini, psixoloji aləmini daha canlı təqdim etmək məqamında da mifə üz tutmaq yerinə düşür. Mifdən gələn enerji yazıçının yaratdığı obraza yeni ruh verir. Üçüncüsü, yazıçı həmişə qarşıya qoyulan ideyanın daha mükəmməl ifadəsi üçün nizamlı və harmonik sistem axtarışında olur və bu axtarışda

ona mifdəki kosmosun bərpası daha yaxından kömək edir” (13, 16). Buradan tam şəkildə aydınlaşır ki, yazılı ədəbiyyatla mifin əlaqələri daha çox üç formada özünü göstərir:

- 1) mifə maraqlı yazıçının keçmişə marağı ilə üst-üstə düşür;
- 2) mifdən gələn enerji obrazın mükəmməlliyinə yol açır;
- 3) yazıçı ideyası mifdə daşlaşan harmoniyaya söykənəndə daha təsirli olur.

Bu amillər yazılı ədəbiyyatın davamlılığını, uzunömürlü-lüyünü də təmin edən amillərdir. Bütün bunlar isə mifin özünün daxili məzmunu ilə əlaqədardır. Belə ki, mif bu və ya digər şeylərin yaranmasını izah etməyə yönəlmiş ilkin cəhdlərdir, o, elmin əcdadıdır. Bundan əlavə, mif, müxtəlif hadisələrin baş vermə səbəblərinin də ilkin izahıdır, yəni mif din və fəlsəfə ilə də bağlıdır. Mif həmçinin “tarixdən öncəki dövrün” tarixidir, o, bizə bəşəriyyətin yazılı tarixindən əvvəl nələrin baş verə bilməsini deməyə çalışır. Mif qədim insanlara onların kim olmasını və necə yaşamalı olmalarını anlatmağa cəhd göstərir.

Beləliklə, indiyədək mif əxlaqın, dövlətçiliyin və milli özünüdərkən əsası olmuş və olmaqdadır. İnsanın həyatı, taleyi və yaşayış səviyyəsi isə bilavasitə əxlaq, dövlətçilik və milli özünüdərklə bağlıdır. İnsanı bunlardan kənarında təsəvvür etmək də heç mümkün deyildir. Ona görə də bizim günlərdə də həyat mifoloji simvol və mənalarla, mifoloji deyimlərlə doludur: bütün bunlar ümumbəşəri irsin çox qiymətli hissəsidir. Ola bilər ki, biz həyatımızda özünə yer tapmış mifoloji simvolları görmürük, yaxud da mifoloji deyimlərə əhəmiyyət vermirik. Amma təmsillər, nağıllar, epos nümunələri, ədəbi əsərlər – bütün bunlar özündə əsrlərin, zamanın, mədəni müxtəlifliyin sərhədlərini aşmış qədim miflərin qalıqlarını saxlayırlar.

Bədii nəsrə də mədəni tərbiyəni aşılamaq üçün yazıçılar müxtəlif folklor nümunələrindən, o cümlədən inanclardan geniş şəkildə bəhrələnmişlər. Məsələn, istər xalqımızın zəngin folklo-

rundan, istərsə də yazılı ədəbiyyatdan gətirdiyimiz bir çox nümunələrdən aydın olur ki, su yaradılışla bağlı kult olduğu üçün o, həm folklor nümunələrində, həm də yazılı ədəbiyyatda, o cümlədən bədii nəsrə öz ilkin xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamış və onunla bağlı bir sıra inanc və rituallar meydana gəlmişdir. Su ayrıca kult olmaqdan əvvəl insan törənişinin müqəddəs ünsürüdür. O, öz ətrafında silsilə etiqadlar və mərasimlər sistemini yaratmışdır. Su hətta ilin axır çərşənbələri sistemində ayrıca, həm də ilk bayram törənişinin başlanğıcıdır. Çərşənbələrin birinin, özü də birincisinin su kultu ilə bağlılığı təsadüfi deyildir. Bu çərşənbə əslində bütün yaz mərasiminin onunla bağlı olma ehtimalını doğurur. Həmin mülahizə bir sıra türk qaynaqlarında Xızır ilə əlaqələndirilir, onun yaşıllıq, bərəkət gətirmə funksiyaları ilə çuğlaşma mərasimindən xəbər verir.

Xalq tərəfindən yaradılan hər bir adət və ənənə uzunömürlü olur. İnsanlar hər şeydən əvvəl xalq tərəfindən keçirilən mərasimlərin təbiiliyinə inanırlar. Çünki milli adət və ənənələrdə simvolik elementlər geniş yer tutur. İnsan mənəviyyətinə çevrilən amillər isə tərbiyə sistemində xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycan folklorunda su ilə bağlı bir çox inanclar mövcuddur. Məsələn, “İnsan sudan keçəndə salam verməlidir. Yoxsa su əyəsi, adama zəfər toxuyar (4, 46). Uşağı qırxdan çıxartmaqdan ötrü oturdurlar qara parçanın üstünə. Başına qırx üskük su tökürlər (4, 53). Evdən səfərə çıxan adamın arxasınca su atmaq – salamatlıq əlamətidir (1, 37). Kasanın içinə su töküb iynə atarlar. İynə suyun ortasında dayanarsa, niyyət yerinə yetirmiş, yox dayanmırsa, yerinə yetməzmiş (3, 16). Süfrəyə su dağılması aydınlıqdır (3, 82). Su dolu qabla qabağına çıxsalar, işin avand olar (3, 82). Yazda birinci dəfə sel gələndə selin qabağından kim su doldurub içsə, hər dərdi sağalar, deyərlər (4, 54).

Xalq arasında suyun müqəddəsliyi, hətta onunla təmas qura bilmək inamı geniş yayılmışdır. Sudan dilək diləmə, pay

alma ilə bağlı müxtəlif rəvayətlər mövcuddur. Nağıllarda suyun insanla danışması, suyun yatması, çərşənbə gecəsində xüsusi möcüzəyə malik olması və s. inamı vardır. Bundan başqa biz su ilə icra edilən bir vəsf-halın həm Azərbaycan folkloru antologiyasının IX kitabında (5, 19), həm də eynilə İ.Şıxlının “Dəli Kür” əsərində verildiyinin şahidi oluruq. Belə ki, axır çərşənbə gecəsində icra edilən vəsf-halda kasaya bir az su töküb içərisinə bir ucuna pambıq dolanmış iki iynə salırlar. Əgər iynələr yaxınlaşsa, ürəyində niyyət tutan adam tezliklə öz sevgilisinə qovuşacaqdır – deyərlər.

Folklorla, xalqımızın əsrlərin süzgülündən süzülüb gələn yaradıcılığına, adət-ənənələrinə dərinləndirən bələd olan İ.Şıxlı romanda suya salınmış iynə ilə bəxt sınamaq mərasimini belə vermişdir: “Pakizənin xalası iri bir siniyə plov çəkdi. Taxtın üstünə qoydu. Qızlar sininin ətrafında hərləmə bardaş qurub oturdular. Heç beş dəqiqə keçmədi ki, sini boşaldı. Süfrəni yığırdılar. Qızlardan biri gülə-gülə iri bir badyanı su ilə doldurub ortalığa qoydu.

– Gəlin iynəlik salaq.

Onlar iki iynə göturdülər. Uclarına pambıq doladılar. Sonra Pakizənin xalasına üz tutdular.

– Ay xala, sən de, bu iynə kimin olsun?

Arvad qızlara xeyli baxdı. Gözünü yaşı on altını ötmüş Fatmaya zillədi:

– Qoy onun olsun, hamınızdan böyükdür, – dedi. – Oğlanı da özünüz bilərsiniz.

Qızlar iynələri suya saldılar. Pakizə də onlara qoşuldu” (19, 190).

İ.Şıxlının “Ölən dünyam” (1995) romanında da axır çərşənbə öz bədii əksini tapmışdır: “Bu kəndin qaydası idi: ilin ayın axır çərşənbəsində köhnə ili yola salanda, baharın gəldiyini xəbər verən Novruzun ilk günündə dan yeri qızarar-qızarmaz

axar suya – Kürə tökülüşərdilər. Su bumbuz olub adamı qılnc kimi kəssə də, çimişər, ağırlıqlarını-uğurluqlarını yuyar, təzə ilə tərtəmiz gələrdilər. Bu dəfə də elə oldu” (18, 277-278).

Mifoloji ənənələrdə insanı bir varlıq kimi digər canlılar aləmindən ayıran başlıca bir əlamət də oddur. Mif mətnlərində odun mədəni qəhrəman tərəfindən oğurlanaraq insanlara verilməsi motivi geniş yer alır. Türk etnik-mədəni ənənəsində od bir övliya bərabərində sayılan qüvvətdir. Od qalanan yer müqəddəs bilinmişdir.

Mifoloji materiallardan da məlum olduğu kimi, odun, ocağın bir sahibi, qoruyucu ruhu, yəni əyəsi var. Odur ki, odla bağlı inanclar bu günümüzə kimi qorunub saxlanmışdır. Azərbaycanın müxtəlif regionlarında bu tipli inanclarla tez-tez rastlaşırıq: Ocağa tüpürmək, üstünə su tökmək, ya da ayaqlayıb söndürmək olmaz. Yoxsa ocaq sahibinin acığına gələr, bundan da insana zərər dəyər (2, 15). Ocağı su ilə söndürməzlər, ocaqda məleykə var (6, 81). Evdən öz çırağını qonşuya vermək, pis əlamətdir (1, 38). Ocaqdan gecə vaxtı isti kül tullamazlar, guya cin, şeytanların ayağı yanar, sənə xətər toxunar (3, 18).

Od-işiq kultuna müasir Azərbaycan bədii nəsrində də rast gəlinir. Belə ki, M.Süleymanlı öz estetik mənbəyini xalqın əski inanclar sistemindən və mifoloji təsəvvürlərindən götürən, epos modellərinə uyğun qurulmuş “Köç” romanında Bəkillə Çiçəyin toy səhnəsində odun müqəddəsliyini belə vermişdir:

“Qarı qabağa gəldi. Əlindəkini Çiçəyə sarı uzatdı. Balaca daş odluq idi. İçində qor vardı, sehrli-sehrli közərirdi.

–Al, – dedi, – qızım, gözüm, bu, odun olsun, bu, sənən-mənnən yeddi Çiçək oyanın közüdür. Axşam külə qor basdır, səhərə saxla, gözün üstündə olsun.

Çiçək odu götürdü, daş odluqdan üç kərə öpüb gözünün üstünə qoydu (17, 66-67).

Günəşin yerdəki əlaməti olan odun türk mifik görüşlərində dünya ağacı ilə əlaqəsi də son dərəcə maraq doğuran mifoloji görüşlərdəndir. Əski türk inamına görə, odu insanlar ilk olaraq ağac koğuşunun dibindən əldə etmişdilər. Odun Novruz bayramının mərasim sistemində də oynadığı funksiyanın genetik kökləri etibarilə yaradılışa gedib çıxdığının şahidi olur. Onun nəsil və soyun qoruyucusu olması sistemi bunu daha bariz şəkildə göstərir.

Çağdaş nəsrimiz üçün bir mənbə rolunu oynayan folklor janrlarından biri də nağıllardır. Bunu Azərbaycan nəsrinin və dramaturgiyasının inkişafında böyük xidmətləri olan, əsərləri ilə yeni-yeni nəsillərin yetişməsində və mənəvi-estetik tərbiyəsində mühüm xidmətlər göstərən Xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığına da aid etmək olar. Qeyd edək ki, Elçin şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrindən, folklorizmin açıq və üstüörtülü məqamlarından nəsr əsərlərində yeri gəldikcə istifadə etmişdir. “Baladadaşın ilk məhəbbəti”, “Qatar. Pikasso. Latur. 1968”, “Talvar”, “Bülbülün nağılı”, “Qırmızı ayı balası”, “On ildən sonra”, “Bu dünyada qatarlar gedər”, “Gümüşü, narıncı, məxməri” və s. hekayələrində folklordan istifadə bir çox hallarda üstüörtülüdür, mətnaltıdır. Bəzi məqamlarda isə ənənəvi folklor süjetindən, obraz və motivlərindən yeni səpkidə – bütün milli koloriti, mövzu və məzmun gözəlliyi əks olunmaqla istifadə olunmuşdur. Məsələn, “Bülbülün nağılı” hekayəsindəki folklorizmdə vətən və azadlıq motivi verilmişdir ki, bu da aşağıda göstərilmiş bayatının məzmunu ilə səsleşir:

*Əzizim, vətən yaxşı,  
Geyməyə kətan yaxşı.  
Gəzməyə qərib ölkə,  
Ölməyə vətən yaxşı.*

Bundan başqa yazıçının hekayələri, o cümlədən “Bülbülün nağılı” hekayəsi xalq nağıllarının təhkiyəsinə əsaslanır. *Hekayə-*

*də oxuyuruq: “Sarı bülbül dağlar aşıb, dərələr keçdi, çaylarda çimib, bulaqlardan su içdi, az getdi, çox getdi, dərə-təpə düz getdi, axırda gəlib köksü gözəl o dağlardakı meşəyə çatdı və meşədəki qoca bir palıd ağacının ovuğunda köhnə yuvaya girdi; sarı bülbül o qədər uçmuşdu ki, tamam taqətsizdi, amma güclə başını qaldırıb meşəyə baxdı və bu dəm meşəyə gün dəydi, meşənin yaşıllığı günün şüaları altında alışıb yandı, göz qamaşdırırdı və bülbül bütün gücünü toplayıb oxumağa başladı” (12, 152).*

*Elçinin hekayələrini oxuduqda nağıllarda tez-tez rast gəldiyimiz başlanğıc və sonda işlənən ifadələrlə qarşılaşırıq: “Burda nağılı qurtardım. Göydən üç alma düşdü: biri mənim, biri bu nağılı yazanın, biri də oxuyanın. Vəssalam, şüttamam”; “Az keçdi, çox keçdi”; “Günlərin bir günündə, Məmməd Nəsir tinində, biri var idi, biri yox idi, Allahdan savayı heç kəs yox idi, təkcə iki nəfər Çal Papaq var idi, bir nəfər də Qara Kepka və Qara Kepkanın da bir sevimli həyat yoldaşı var idi ki, adı Çadra xanım idi” (12, 68).*

Gerçək həyatın mövcud mənzərəsini reallıqla əks etdirmək, müasir yeniyetmələrin duyğu və düşüncəsini, kənddə yaşayan cavanların poetik dünyasını təsvir etmək Elçin nəsrinin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Onun hekayələrində müasirlik anlayışı təkcə kəndin zahiri görünüşündə, yeni tikilmiş binaların, mədəniyyət ocaqlarının çoxluğunda deyildir. Bəzən yazıçı, ümumiyyətlə, kəndi təsvir etmir, insanların mənəvi dünyasını, həyata baxışını elə real və aydın cizgilərlə verir ki, bu cizgilər müəllifin ideya məqsədini aydın şəkildə bürüzə verir. “Bu dünyada qatarlar gedər” hekayəsinin qəhrəmanı Əbilidir. Yazıçı oxucunu nə bu kəndin özü, nə də adamları ilə yaxından tanış edir. Əsəri oxuyan oxucu Əbilidən başqa bu kənddə yaşayanların yalnız adını eşidir, onlar haqqında deyilməmiş bir-iki ifadəyə rast gəlir. Lakin Əbilinin məhdud dünyagörüşü və ötüb keçən qatarlara onun heyrətli baxışları arxasında bu uşağın romantik

duygulu qəlbini görürük. Əbili kəndlərindən keçən qatarlara, bu qatarların içində gedən qırmızı, yaşıl, çəhrayı uşaqlara həsrətlə baxan romantik bir uşaqdır. Lakin o, bir şeyi yaxşı başa düşür ki, həmin qatarlarda gedən rəngbərəng uşaqlarla onun arasında olan fərq çox böyükdür. Əbili qatarda gedən bu uşaqların zahiri görkəmində ümumi bir çalar kəşf edir: uşaqlar rəngbərəngdir. Yazıçı bu uşaqların fərqiündəki poetik koloriti vermək üçün onları müxtəlif çalarlı rənglərlə təsvir edir. Müəllif hekayədə nağıl təhkiyəsinə əsaslanmış, nağıllarımızda işlənmiş bir sıra ifadələrdən istifadə etmişdir. Məsələn: *“Əbili bütün ömründə birinci dəfə qatara mindi, “Bakı-Moskva” qatarına. Qatar çox getdi, az getdi, dərə, təpə düz getdi, axırda gəlib Əbilgilin kəndinin yanından ötüb keçdi”* (12, 115).

Yazıcının son illərdə qələmə aldığı “Nağıllar” silsiləsindən olan hekayələri də son dərəcə maraq doğurur. Bu “nağıllar” 2011-ci ildə “525-ci qəzet”in müxtəlif saylarında dərc edilmişdir. Buraya “Arzunun nağılı”, “Məhkum qaysı ağacının nağılı”, “Bütün dərslərdən azad qoca şeyxin nağılı”, “Yaxşılıq etmək istəyən qara qarğanın nağılı”, “Qoca palıdın nağılı”, “Taleyindən razı zoğal ağacının nağılı”, “İki müdrik balıq ailəsinin və axmaq qu quşunun nağılı”, “Ağlayan böyürtkənin nağılı” və s. hekayələr daxildir.

Şifahi ədəbiyyat istifadə edənlər üçün yaradıcılıq mənbəyidir. Söz adamlarının əksəriyyəti folklorun – nağılın, əfsanənin, dastanın əlindən tutub ədəbiyyata gəlir. M.F.Axundov, S.Rəhimov, H.X.Anderson və başqaları kimi Elçin də “Nağıllar” silsiləsində bu uğurlu yolu davam etdirir. Onun bu silsiləyə daxil olan hekayələrinin dili nağıllarımızda olduğu kimi sadə, aydın və təsirlidir. Lakin burada hekayə janrının əlamətləri üstündür. Xalqın etnik həyatını, adət-ənənələrini, psixoloji durumunu öyrənməyə daim meyilli olan Elçin nağıl təhkiyəsinə əsaslanan bu hekayələrdə üstüörtülü şəkildə bir



çox problemlərə toxunmuş, günümüzdə baş verən hadisələrə öz münasibətini bildirmişdir.

Elçin nəsrinin ən ümdə xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, burada poeziyaya məxsus lirizmlə yanaşı, xalq nağıllarının təhkiyəsindən gələn bir sadəlik, axıcılıq vardır. Onun “Nağıllar” silsiləsinə daxil olan hekayələrinin qəhrəmanları da nağıl və təmsillərimizdəki kimi, əsasən, müxtəlif heyvanlar və bitkilərdir. Yazıçı bu qəhrəmanları danışdıraraq bir çox məsələlərə üstüörtülü şəkildə toxunur, oxucunu düşünməyə vadar edir. Məsələn, “Məhkum qaysı ağacının nağılı” hekayəsində (9, 21) sanki qaysı ağacı danışır, başına gələnlərdən şikayətlənir. Ona calaq edilərək yeni növ meyvə becərməyə çalışan insanlardan giley-güzar edir. Nağıl-hekayədə ayrı-ayrı yaşamaq haqqı olan ağaclara calaq edilməsindən danışılır. Əslində yazıçı qaysı ağacının timsalında həmin prosesin cəmiyyətdə – insan mənəviyyatında da baş verdiyini nəzərə çatdıraraq, doğru ilə yalanın, həqiqətlə rəzalətin, işıqla zülmətin calaq edilməsi probleminə toxunur. O, nağılın gerçək dili ilə bəlalər, fəlakətlər içində olan dünyamızı özünə gəlməyə səsləyir. Digər bir hekayədə – “Qoca palıdın nağılı”nda palıd ağacı şəxsləndirilir. Hekayədə oxuyuruq: “O palıd ağacı o qədər hündür idi ki, meşədəki bütün ağaclara, bütün ətrafa yuxarıdan aşağı baxırdı və o palıd ağacı bu dünyada o qədər yaşamışdı ki, özünün də yadından çıxmışdı ki, nə qədər yaşı var: Üç yüz il?.. Dörd yüz il?.. Beş yüz il?..” (8, 21). Lakin palıdın bu əzəməti, illərlə bir yerdə duraraq ətrafı seyr etməsi onu bezdirmiş, öz halından şikayətçi etmişdi. “Qoca palıd daha yüz illər boyu eyni yerdə dayanmaq, hər payızın sonu xəzəl məzarlığına baxmaq istəmirdi, ancaq onun həyatı bundan ibarət idi və bəlkə də qoca palıd elə buna görə daha bu dünyada yaşamaq istəmirdi. O hər dəfə sübh tezdən yuxudan oyananda, elə həmin andaca öz məhkumluğu yadına düşürdü və bütün varlığından doğan yangı ilə Yaradana deyirdi: – Mən daha yaşamaq istəmirəm. Mən bu

dünyada gördüyümü görmüşəm, bəsdir! Mən yorulmuşam. Hər səhər yenidən yerimdə dayanıb yaşamaq mənim üçün əzabdır. Qurtar məni bu əzabdan!..” (8, 21). Günlərin bir günü onu da kəsib doğradılar və o əzəmətli palıdın yerində sadəcə bir kötük qaldı. Sonra o kötük də tamam çürüyüb yox oldu. Elə bil burada heç vaxt heç bir ağac bitməmişdi.

“Ağlayan böyürtkənin nağılı” hekayəsinin də məzmunu demək olar ki, “Qoca palıdın nağılı” hekayəsi ilə eyniyyət təşkil edir. Burada böyürtkən kolu danışdırılır. O, böyümək, bütün ağaclara yuxarıdan aşağı baxmaq istəyir. Bunun üçün gecə-gündüz ağlayaraq göz yaşı tökür. Axırda öz məqsədinə çatır. Lakin səhv fikirdə olduğunu başa düşüb peşman olur: “Hərdən ona elə gəlir ki, qədim yol boyu bitmiş böyürtkən kolları istəsələr, onu geri, öz yanlarına qaytara bilərlər, ancaq – əvvəla, böyürtkən kolları ona necə kömək edə bilərdilər? – ikincisi də, əslində, böyürtkən kolları heç ona kömək etmək istəmərdilər də, çünki böyürtkən kolları çoxdan ondan küsmüş, onu unutmuş, ona yad olmuşdular” (7, 21). Bu hekayədə Elçin böyürtkən kolunun aqibəti fonunda insanlara sanki bir ismarıq verir, onları öz doğma yurd-yuvalarına, soy-köklərinə bağlı olmağa çağırır. Yazıçı bu hekayələrdə üstüörtülü şəkildə folklorizmdən – “çox istəyən, azdan da olar” və “sonrakı peşmançılıq fayda verməz” atalar sözlərindən istifadə etmişdir.

“Taleyindən razı zoğal ağacının nağılı” hekayəsində adından da görüldüyü kimi, zoğal ağacı şəxsləndirilir. Hekayədə deyingən zoğal ağacının başına gələnlər nəql olunur: “Zoğal ağacı, əslində, elə lap əvvəllərdən – gənc yaşlarından deyingən idi və o vaxtlar ki, zoğal ağacının bitdiyi bu dağ döşü hələ sıx meşəlik idi, o vaxtlar ki, insanlar hələ ətrafdakı ağacları qırmamışdı, həmin ağaclar təəccüb edirdilər ki, bu zoğal ağacı bu cür deyingənlikdə kimə oxşayıb? Onların tanıdığı zoğal ağaclarının, hətta ən yaşlılarının da arasında belə deyingən olanı yox idi.

Zoğal ağacı elə hey deyiniirdi:

– Belə də sıxlıq olar? Nəfəs almaq mümkün deyil!..

Yay vaxtı:

– İsti bir tərəfdən, bu sıxlıq da bir tərəfdən!..

Qış vaxtı da əksinə:

– Bu palıda bax da!.. Bu yemişana bax da!.. Elə aralı bitiblər ki, qarın hamısı mənim başıma tökülür” (10, 21).

Sonra insanlar dəmir yolu çəkildilər və dağın döşündəki o sakitliyi dəmir yolundan keçən qatarların səsi, hərdən də elektrovozların fiti pozmağa başladı. Hər dəfə qatar keçəndə elə bil dağın döşündən bir zəlzələ dalğası ötüb keçirdi.

“Zoğal ağacı deyiniirdi:

– Nə üçün mən o qatarların səsinə eşitməliyəm? O qatarlar keçdikcə elə bil zəlzələdir. Nə üçün mənim köklərim torpağın altında titrəməlidir? Nə üçün o elektrovozların mənfur fiti məni səksəndirməlidir?” (10, 21).

Zoğal ağacı bu deyingənliyindən başına gələn bir hadisədən – gövdəsinə mismar vurulduqdan sonra əl çəkdi. O, daha deyiniirdi, çünki onun deyingənliyini indi yalnız səssiz nalləri əvəz edirdi. İndi onu yalnız gövdəsindəki mismardan qurtulmaq maraqlandırır. Nəhayət, bir müddətdən sonra bir bağban onu bu zülmədən qurtardı. “Və o çağdan sonra zoğal ağacı xoşbəxtlik içində ömür sürməyə başladı. Onun gövdəsindən, budaqlarından, yarpaqlarından bütün ətrafa xoşbəxtlik dalğaları yayılırdı. Həyat necə gözəl idi!.. quşların meşədən gələn cəh-cəhi, cırcıramaların cırıltısı, dağın arxasındakı gölməçədən gələn qurbağa qurultusu necə gözəl idi!.. Hətta qatarların o səsi, elektrovozun o fiti də gözəl idi!..” Qeyd edək ki, burada da folklorizmin üstüörtülü məqamından istifadə olunmuşdur. Bu hekayənin məzmunu “pisi görməyən yaxşının qədrini bilməz” atalar sözünün məzmunu ilə səsleşir.

“Yaxşılıq etmək istəyən qara qarğanın nağılı” və “İki müdrik balıq ailəsinin və axmaq qu quşunun nağılı” hekayələrində isə əsas qəhrəmanlar heyvanlardır. Yazıçı onları şəxsləndirərək cəmiyyətdəki, insanların mənəviyyatındakı bir sıra nöqsanları göstərir. Birinci hekayədə oxuyuruq: “Qara qarğa bu dünyada 220 il yaşamışdı və bilirdi ki, daha bu dünyadakı ömrünün axırına az qalıb, ona görə də heç olmasa ömründə bir dəfə yaxşılıq etmək istəyirdi, ancaq bilmirdi ki, necə etsin.

Qara qarğa poliqlot idi, təkcə quşların yox, heyvanların, ağacların da, cürbəcür güllərin, hətta insanların da dilini bilirdi. Uçub ağacların budaqlarına qonurdu, ağaclara:

– Mən sizə yaxşılıq etmək istəyirəm! – deyirdi.

Ancaq ağaclar rişxəndlə:

– Qara qarğadan xeyir? – deyib, ona məhəl qoymurdu.

Qara qarğa fürsət tapdıqca cürbəcür quşlara deyirdi:

– Mən sizə yaxşılıq etmək istəyirəm!

Ancaq o cürbəcür quşlar da o saat ondan uzaqlaşmışdılar: “Qara qarğadan xeyir gələr?”

Qara qarğa cürbəcür heyvanlara deyirdi:

– Mən sizə yaxşılıq etmək istəyirəm!

Ancaq heyvanlar onun “Qar!.. Qar!.. ləhcəsi ilə heyvanların dilində danışmasına gülüb, çıxıb gedirdilər” (11, 21).

Qara qarğa insanlardan qorxurdu və təkcə insanlara deyə bilmirdi ki, mən sizə yaxşılıq etmək istəyirəm. Hekayənin sonunda onun dibçəkdə əkilmiş bir ev bənövşəsinə etdiyi yaxşılıq bir növ pisliyə çevrilir və qara qarğa yaxşılıq etməsinə peşman olur. Göründüyü kimi, burada qarğa obrazı nağıl və təmsillərimizdəki bir sıra heyvan və quşlar kimi şəxsləndirilir.

Elçinin nağıllar silsiləsindən olan əsərləri tam olaraq nə hekayə, nə də nağıldır. Professor Q.Paşayevin sözləri ilə desək: “Elçin bu tip əsərlərlə yazılı ədəbiyyatımıza yeni bir janr – “nağıl-hekayə” janrını gətirmişdir” (16, 566).

Göründüyü kimi, müasir nəsr özünəməxsus milli cizgilər və bununla yanaşı bir çox prinsiplial keyfiyyətlərlə də xarakterizə olunur, mifoloji-folklor ənənələr çağdaş nəsrə orijinal milli estetik xüsusiyyət və estetik kolorit ilə zənginləşdirir. Yüksək bədii ümumiləşdirmələr, yüksək ideyalar, zəngin yazıçı təxəyyülü, sənətkarın demək istədiyi fikir xalq ədəbiyyatı fonunda, onun obraz, motiv, süjet və qaynaqlarından yararlanmaqla mühüm keyfiyyətlərə malik sənət əsəri kimi oxucu qarşısına qoyulur. Müasir nəsrə özünü göstərən folklorizmlər bədii mətnə daxil olaraq ona yeni ideya-estetik mahiyyət qazandırır, günümüzün problemlərinə xalq mənəviyyatı kontekstində baxmağa, məişətin bütöv bədii modelini təsvir etməyə imkan verir.

Beləliklə, bu gün yetişməkdə olan gənc nəsil mənəvi cəhətdən zənginləşməli, Azərbaycan tarixini, mədəniyyətini, milli-mənəvi dəyərlərimizi, folklorumuzu daha yaxşı bilməli və bu istiqamətdə beynəlxalq təcrübədən yararlanaraq, milli kimliyimizin inteqrasiyasına nail olmalıdır. Bu baxımdan çağdaş nəsrimizin də üzərinə böyük vəzifə düşür.

## **ƏDƏBİYYAT**

1. Azərbaycan folkloru antologiyası, XI kitab, Şirvan folkloru. Bakı: Səda, 2005, 443 s.

2. Azərbaycan folkloru antologiyası, XXIII kitab, Naxçıvan örnəkləri, II cild. Bakı: Elm və təhsil, 2012, 332 s.

3. Azərbaycan folkloru antologiyası, XIII kitab, Şəki-Zaqatala folkloru. Bakı: Səda, 2005, 550 s.

4. Azərbaycan folkloru antologiyası, I kitab, Naxçıvan folkloru. Bakı: Sabah, 1994, 388 s.

5. Azərbaycan folkloru antologiyası, IX kitab, Gəncəbasar folkloru, Bakı: Səda, 2004, 522s.

6. Azərbaycan folkloru antologiyası, IV kitab, Şəki folkloru, I cild. Bakı: Səda, 2000, 498 s.

7. Elçin. “Ağlayan böyürtkənin nağılı”. “525-ci qəzet”, 2011, 30 aprel, s. 21
8. Elçin. “Qoca palıdın nağılı”. “525-ci qəzet”, 2011, 19 fevral, s. 21
9. Elçin. “Məhkum qaysı ağacının nağılı”. “525-ci qəzet”, 2011, 12 mart, s. 21
10. Elçin. “Taleyindən razı zoğal ağacının nağılı”. “525-ci qəzet”, 2011, 7 may, s. 21
11. Elçin. “Yaxşılıq etmək istəyən qara qarğanın nağılı”. “525-ci qəzet”, 2011, 26 fevral, s.21
12. Elçin. Seçilmiş əsərləri. On cilddə. I cild. Bakı, “Çinar-Çap nəşriyyatı”, 2005, 428 s.
13. Əliyev K. Mifopoetik düşüncə sistemi. “Ədəbiyyat” qəzeti, Bakı, 2016, 2 aprel
14. Əsədova N. Mənəvi-estetik dəyərlər: mahiyyəti, tarixi və bu günü. Bakı: QHT nəşriyyatı, 2017, 160 s.
15. Hacıyeva M. Folklor poetikası. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 2006, 240 s.
16. Paşayev Q. Seçilmiş əsərləri. V cild. Bakı, “Təhsil”, 2012, 624 s.
17. Süleymanlı M. Üç roman. Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı, 2004, 584 s.
18. Şıxlı İ. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2005, 408 s.
19. Şıxlı İ. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə. II cild. Bakı: Azərnəşr, 1986, 480 s.

## KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

|   |     |
|---|-----|
| <b>Muxtar Kazımoğlu-İmanov</b><br>Folklorda milli kimlik və bəşəri genişlik.....  | 3   |
| <b>Kamran Əliyev</b><br>Romantik üslub və mənəvi zənginliyin tərənnümü.....   | 36  |
| <b>Əfzələddin Əsgər</b><br>“Manas” dastanında etnik və milli şüur.....  | 59  |
| <b>Tahirə Məmməd</b><br>Milli kimliyin bədii imicdə inikası.....  | 71  |
| <b>Mahirə Quliyeva</b><br>Klassik ədəbiyyatda “Quran” motivləri və<br>ideya-estetik tərbiyə .....                         | 110 |
| <b>Elçin Abbasov</b><br>“Koroğlu” dastanında qəhrəmanlıq: ideyası,<br>poetikasını və milli identifikasiyada rolu .....    | 160 |
| <b>Vidadi Qafarov</b><br>Azərbaycan teatrının milli kimlik problemi<br>(XIX əsrin ikinci yarısı-XX əsrin əvvəlləri) ..... | 179 |
| <b>Adil Əsədov</b><br>Estetik tərbiyənin preverbal və verbal formaları.....   | 240 |
| <b>Gülzar Osmanova</b><br>Nəsrdə folklorizm və mənəvi-estetik tərbiyə məsələləri ...                                      | 285 |

**Ədəbiyyat və incəsənət: milli kimlik və  
mənəvi zənginlik (I kitab).**  
Bakı, Elm və təhsil, 2019.

Nəşriyyat direktoru:  
**Prof. Nadir Məmmədli**

Kompüterdə yığdı:  
**Ləman Qafarova**

Kompüter tərtibçisi və  
texniki redaktoru:  
**Aygün Balayeva**

Kağız formatı: 70/100 1/16  
Mətbəə kağızı: №1  
Həcmi: 304 səh.  
Tirajı: 500

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun  
Kompüter Mərkəzində yığılmış,  
“Elm və təhsil” NPM-də hazır deopozitivlərdən  
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.