

Rəfiq Yusifov

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN  
ƏSASLARI

83.312  
494

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ**  
**SUMQAYIT DÖVLƏT UNİVERSİTETİ**

**RAFIQ YUSİFOĞLU**

**MƏCBURİ NÜSXƏ**

**ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN**  
**ƏSASLARI**

**F. Kəçərli adına**  
**Azərbaycan Dövlət Uşaq**  
**KİTABXANASI**

**INV. № 98196**

*Dərslik Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Elmi-Metodiki Şurası "Azərbaycan dili və ədəbiyyatı" bölməsinin 23 mart 2004-cü il tarixli qərarı (protokol №8) və Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirinin 26. 03. 2004-cü il tarixli əmri ilə (əmr № 247) təsdiq edilmişdir.*

**Bakı**  
**Şirvan nəşr**  
**2005**

2015-fond



*Beynəlxalq Qızıl Priz laureatı (Madrid, 2004)*

*Şirvanəşr, 91 (805), 2005*

*Nəşir Qəşəm İsabəyli*

Elmi redaktoru

**Yaşar Qarayev**

*Azərbaycan MEA-nın müxbir üzvü,  
filologiya elmləri doktoru, professor*

Rə'yçilər

**Məhərrəm Qasımlı**

*filologiya elmləri doktoru, professor*

**Akif Hüseynov**

*filologiya elmləri doktoru, professor*

**Rafiq Yusifoğlu**

*Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Filologiya fakültəsinin tələbələri üçün dərslik.  
Təkmilləşdirilmiş yeni nəşri. Bakı, Şirvanəşr, 2005, 276 səh.*

"Qızıl qələm", "Vətən", "Araz", "İlin ən yaxşı kitabı", "Tofiq Mahmud" mükafatları laureatı, görkəmli Azərbaycan şairi, tanınmış ədəbiyyatşünas, tərcüməçi, publisist Rafiq Yusifoğlu "Yurdum-yuvam", "Ətirli düymələr", "Ocaq yeri", "Aylı cığır", "Qəm karvanı", "Həsret köçü", "Şirin yağış" (rus dilində), "Böyük arzuya gedən yol", "Çiçək yağışı", "Təzə sevdalara doğru", "Söz çəmənisi", "Ayrılığın qəm hasarı", "Gün-lərimiz, aylarımız" adlı şe'r, "Bahar qatırı", "Şirin yuva" adlı nəsr, "Xatirə kəcavəsi", "Bir sevdalı ürəyim var" adlı publisistik kitablarının, "Azərbaycan poemasi: axtarışlar və perspektivlər" monoqrafiyasının, "Kitabi-Dədə Qorqud" adlı komiksler toplusunun, "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", "Uşaq ədəbiyyatı", "Müasir ədəbi proses və ədəbi tənqid" dərsliklərinin müəllifidir. Rafiq Yusifoğlunun "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" adlı kitabının yeni, təkmilləşdirilmiş nəşri ali məktəblərin filologiya fakültələrinin tələbələri üçün nəzərdə tutulmuşdur. Kitabda ədəbiyyatımızın nəzəri problemləri haqqında proqrama uyğun, sistemli şəkildə məlumat verilir. Müəllifin bədii söz, onun xüsusiyyətləri və poetikası haqqında mülahizələri maraq doğurur. Dərslikdən müəllimlər, ədəbiyyat həvəskarları, orta məktəb şagirdləri də bəhrələnmə bilərlər.

83.3. Az(2)

R

054

© Rafiq Yusifoğlu, 2005

Ünvan: Bakı – Az 1021, Bədərşad şos. 77.

Tel.: 492-92-27, 492-93-72, 434-70-94, (850) 316-23-40.

## GİRİŞ

Hər bir fənnin, elmin özünəməxsus problemləri olur. Ədəbiyyatşünaslığın predmeti, tədqiqat obyektı isə bədii ədəbiyyatdır.

Bəs nədir ədəbiyyat?

Ədəbiyyat öz ilkin mə'nasını "ədəb" sözündən götürsə də, mahiyyətə daha geniş anlayışı ifadə edir. "Literatura", "litriçə" sözlərinin ilkin mə'nası isə "yazı" anlamına gəlir. "Yazı" ilə "ədəb" sözləri tamamilə ayrı mə'naları versələr də, ədəbiyyatla literatura, litriçə sözləri eyniyyət təşkil edir, eyni leksik anlayışı ifadə edir.

Ədəbiyyata müxtəlif təriflər verilmişdir. Hamının gəldiyi ən əsas ümumi qənaət isə bundan ibarətdir ki, ədəbiyyat söz sənətidir. [Əgər incəsənətin başqa sahələrində həyatı əks etdirərək rənglərdən, boyalardan, qranitdən, gipsdən, müxtəlif çeşidli mə'mulatlardan istifadə olunursa, bədii ədəbiyyatın tikinti materialı sözdür. Sənətkar ancaq söz vasitəsi ilə tikir, qurur, yaradır. Müxtəlif çeşidli, bədii formalı əsərlərin hamısı üçün bədii söz mövcudluq vasitəsidir.]

Elmlə ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqəsi məsələsi də həmişə aktual olmuşdur. Ədəbiyyat tarixi göstərir ki, yalnız elmə əsaslanan bədii ədəbiyyat nümunələri əsrlərin sınağından çıxıb bilməmişdir. Elmi fikirlərin bədii şəkildə əksi olduqca faydalıdır. Bütün görkəmli söz ustalarının əsərlərində onların elmi-nəzəri təfəkkürünün izlərini sezmək o qədər də çətin deyildir. Görkəmli sənətkarların, Nizami-nin, Nəsiminin, Füzulinin və başqalarının yaradıcılığının müxtəlif elm sahələri ilə qarşılıqlı əlaqə kontekstində öyrənilməsi heç də təsadüfi deyildir.

Yazıçı və şairlərin əsərlərində irəli sürülən ideyaların sonralar alimlər tərəfindən reallaşdırılması da danılmaz faktlardır.



Məsələn, məşhur fransız yazıçısı Jül Vernin bədii əsərlərində müxtəlif elm sahələrinə aid verdiyi hipotezlər sonralar elm tərəfindən təsdiq olunmuşdur. Onun əsərlərində söhbət açılan aviasiya, aya uçuş, sualtı qayıqlar, səsli kino, uzaqvuran toplar, radio, televiziya, elektrik mühərrikləri, kosmik uçuşlar və s. indi dövrümüzün reallığına çevrilmişdir. Sialkovski e'tiraf edirdi ki, onun ürəyinə kosmik uçuşlar haqqında ilk inam toxumlarını Jül Vern salmışdır. Dünyanın görkəmli alimlərindən Mendeleyevin, Jukovskinin və b. bu görkəmli yazıçının adını minnətdarlıqla xatırlamaları da təsadüfi deyildir. Bə'ziləri isə belə düşünürdülər ki, bu qədər işi bir adam görə bilməz. Yəqin ki, Jül Vern adı ilə böyük bir alimlər qrupu fəaliyyət göstərir.

Ədəbiyyatla elm bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olsalar da, alimlər bu nəticəyə gəlmişlər ki, ədəbiyyat elm deyil, söz sənətidir. Elmin də, ədəbiyyatın da obyektı həyatdır. Lakin bədii in'ikasla elmi in'ikas bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir.

Ədəbiyyat üçün elmilikdən, faktlardan çox bədiilik, obrazlılıq əsasdır. "Ədəbiyyat sürətli təfəkkür olub, ictimai həyatı və təbiəti bədii söz və obrazlarla əks etdirən söz sənətidir."

Bəs nədir bədii söz?

Söz ilahi bir qüdrətə malikdir. Söz hikmət xəzinəsinin qiymətli incisidir. Sözün işığında haqqın nuru var. Ulu Nizami inci tək sözlər seçməyi, az danışb az dinməyi, sözünün yerini bilməyi insanın ən ali keyfiyyəti hesab edirdi. Böyük Füzuli təsadüfi demirdi ki, ilahi feyzdən bir xəzinədir söz, sözün, şe'rın qiyməti onun düzlüyündədir:

Artıran söz qədrini sidq ilə qədrin artırar,  
Kim nə miqdar olsa, əhlin eylər ol miqdar söz.

Sokrat "Söz əsər etməyəne çubuq da kömək etməz", Şekspir "Xoş söz qapıları açar" qənaətinə təsadüfi gəlməmişdi.

Lev Tolstoy həcmi çox çıxan məktublarının sonuna "Uzun yazdığım üçün məni bağışlayın, qısa yazmağa vaxtım olmadı" kəla-

mını da təsadüfi yazmırdı. Əli Kərim oxucu üçün "hörmət sətri" saxlamağın vacibliyini xüsusi vurğulayırdı.

Balzak yazıçını cəmiyyətin, bəşər tarixinin katibi, M. Qorki isə insan qəlbinin mühəndisi adlandırırdı. Bir məsələ var ki, mühəndis öz yaratdığını idarə edir. Yazıçının işi isə bir qədər çətinidir. Çünki insan qəlbinin yaradıcısı o yox, Allahdır. Allahın yaratdığını sözün bədii gücü ilə ehtizaza gətirmək, həyəcanlandırmaq, ona ədəbi zövq vermək, lazım gələrsə səfərbər etmək çox çətin işdir. Ancaq bir məsələ də var ki, şairlər, yazıçılar Allahın xüsusi istədad, qabiliyyət verdiyi insanlardır. Görünür, "Peyğəmbərlərdən sonra şairlər gəlir" kəlamı da elə belə, təsadüfən yaranmayıb. Yaradıcı adamlar zaman-zaman insanların dostu, məsləhətçisi, müəllimi olublar.

Sözlə ən çox oynayan, onun nazını çəkən şairlərdir. Şairin gözlərinə gözəl görünən kimi, söz onun qəlbində ulduzlar kimi sayır. Şair müəyyən mə'nada söz ağacına bənzəyir. Həyat hadisələrini sənətkarlıq süzgəcindən keçirib bədii əsərə çevirən şairin çiçəkdən çiçəyə qonub bal çəkən arıya da bənzəri var.

Kim zəhmətə könül versə,  
Əvvəl-axır xeyir çəkər.  
Arı güldən, çiçəkdən bal,  
Şair sözdən şe'r çəkər.  
Hər ikisi ləzzət alar  
Ömrün gecə-gündüzündən.  
O, güllərin ləçəyindən,  
Bu, qızların gül üzündən.  
Arının öpüşü qalar  
Çiçəklərin yanağında.  
Şair sözü bala dönər  
Gözəllərin dodağında.

Söz hikmət sarayının kərpicləridir. Xalqımızın keşməkeşli tarixi də sözlər vasitəsi ilə bizə yadigar qalıb. Hikmətli söz onu yarananın heykəli sayılmalıdır.

Ədəbiyyatın başlıca tədqiqat obyektı olan insanlar da sözlər kimidir. Maksim Qorki ədəbiyyatı insanşünaslıq adlandırmaqda



yanılmamışdı. Ədəbiyyat sözlərin sehrli gücü ilə insanın mə'nəvi dünyasına ayna tutur. Sözlər ümumi lüğətin tərkib hissəsi olduğu kimi, insanlar da cəmiyyətin tərkib hissəsidir. İnsanlarsız cəmiyyət yoxdur, sözlərsiz dil. Dilin lüğət tərkibindəki sözlər də cəmiyyətdəki insanları xatırladır. İnsanlardan biri dəbdə olduğu kimi, sözlərdən də hansısa dəbdə olur, çox işlənir, çox işlədilir.

Sözlər və insanlar. Bunlar bir-birinə çox oxşayır. Söz insanın, onun düşüncəsinin, hissinin, sevgisinin, ağrısının, əzabının, qəzəbinin, nifrətinin obrazıdır. İnsanı qiymətə mindirən də, onu qiymətdən salan da sözdür. İnsanlar da, sözlər də təklikdə qüdrətli görünür.

Dildə hər sözün öz yeri olduğu kimi, cəmiyyətdə də hər insanın öz yeri var. Dünyada nə sözün, nə də insanın yeri boş qalmalıdır. Bu insan öldüsə, onu başqası əvəz etməlidir. Bu söz öldüsə, onun yerindən başqa bir söz boy atmalıdır. Bə'zi adamlarda leksikonumuzda vətəndaşlıq hüququ qazanmış alınma sözləri dildən qovmaq, onun yerinə başqa söz gətirmək meylə var. Mən bunu ədalətsizlik hesab edirəm.

Bir söz o biri sözə öz lazımlılığını sübut eləyir, onu "vurub öldürmür", dilin lüğət tərkibindən özünə havadarlar çağırır. İnsanın isə havadarı həmişə onun yanındadır.

Sözlər lüğətdə əlifba sırası ilə düzülür. Ancaq eyni hərflə, eyni səslə başlanan sözlər bir-birinə zahirən oxşadıqları kimi, eyni boy-buxunda olan, hətta eyni nəslin nümayəndəsi olan adamlar da birlərindən öz sözləri ilə seçilir. Söz onu deyən, danışan, yazanın səviyyəsinin mə'yarıdır. Söz şair üreynin şirəsidir, zaman-zaman yaşayan həyat iksiridir. Tarix, zaman dəyişdikcə insanlar qocalır, hisslər isə qocalmır. Vaxtilə Nizamini, Füzulini ehtizaza gətirən poetik parçalar indi bizim də qəlbimizi eyni ahənglə döyündürür. Sözün gözəlliyini dərk etməyi bacaran adam xoşbəxtlərin xoşbəxtidir. Ancaq təəssüf ki, bu xoşbəxtlik çoxlarına nəsib olmur.

Söz məqamında gözəl olduğu kimi, insan da öz yerində olanda gözəldir. Söz dilin lüğət tərkibində həmişə növbə gözləyir, özünü gözə soxmur. Söz sərrafi məqam gələndə ümumi boy sırasında

heç nə ifadə etməyən həmin sözü tapıb yerinə qoyur və beləliklə, söz ilahi bir qüvvə kəsb edir. Deməli, dilimizdə hər cür söz var, onu qaydasınca düzən sənətkar lazımdır. Söz də, insan da öz yerini tapanda gözəl olur.

Pablo Neruda yazırdı: "Mənim həyatım sözlərdir, gözəl sözlər. Mən sözlər içində yaşayıram, özüməməxsus olan bir nağıl sarayı kimi."

Anaların qucağında  
Gül qoxulu körpədi söz.  
Ürəklərin arasında  
Bir qırılmaz körpüdü söz.  
O, don geyib insanların  
Neçə kövrək duyğusundan.  
Eləyibdir "bidar" bizi  
"Xəbə-cəl" uyğusundan.  
Evsizlərə, yurdsuzlara  
Söz ev olub, söz kənd olub.  
Vətənimdə qəribsəyən  
Bir şirin dilə bənd olub.  
İnsanlar ac qarışıq tək  
Dadanıb, danışmış sözə.  
Nizamilər, Füzulilər  
Qaynayıb, qarışıq sözə.  
Söz isidir qəlbimizi  
Köz içində yaşayırıq.  
Şair sözdən qala tikir,  
Biz içində yaşayırıq.

Obrazlı söz yoxdursa, sənət yoxdur, ədəbiyyat yoxdur. Bir var söyləyəsən ki, mən sevgilimi dəhşətli dərəcədə qısqanıram. Bir də var ki, Sarı Aşıq kimi deyəsən:

Mən Aşıq baxtı yarım,  
Baxtımın taxtı yarım.  
Üzündə göz izi var,  
Sənə kim baxdı, yarım?

Bir var deyəsən ki, mənim dərdim çoxdu. Bir də var deyəsən ki:



Olsaydı məndəki dərd Məcnuni-mübtəladə,  
Quşmu qərar tutardı başındakı yuvadə?

(M. Füzuli)

Sözün qüdrətindən, bədii sözdən məharətlə istifadə edən şairlər sözü adi məqamdan ilahi məqama çatdırırlar.

Bir var deyəsən ki, "Yağış yağır, yer islanır, yarım gözləyir məni", bir də var ki, deyəsən:

"Pəncərəmə hicran yağır damcılar naxış-naxış."

Bu misrada metaforadan məharətlə istifadə edən Bəxtiyar Vahabzadə sözün tə'sir gücünü qat-qat artırmağa müvəffəq olmuşdur.

Bəlkə də bu müqəddimə sizə uzun göründü. Ancaq bədii sözsüz ədəbiyyat yoxdur. Bədii söz ədəbiyyatın qanı, canı, cövhəridir.

Müsahibələrimdən birində demişdim ki, bizdə kifayət qədər istə'dadlı yazıçı var, ancaq təəssüf ki, poetik duyumu olan oxucular çox azdır. Mən yenə də bu fikirdə qalıram. Üstəlik onu da təəssüflə qeyd etməliyəm ki, zövqlər getdikcə korlanır, bayağı ədəbiyyatla əsl ədəbiyyatı bir-birindən ayırmaq me'yarı itir.

Ulu Məhəmməd Füzulinin bu misrasını yəqin yaxşı xatırlayırsınız: "Bir dövrəyəm ki, nəzm olub xar." Bəli, indi biz də ədəbiyyatın gözdən düşdüyü, adını yaza bilməyənlərin "yazıçıya, şairə, dramaturqa, bəstəkara" çevrildiyi, kütlə arasında bədii me'yarın itdiyi bir zamanda yaşayırıq. Təəssüf ki, yaxşı ilə pisi bir-birindən ayırmaq me'yarı itib. Gənc nəslə tə'sir etmək üçün həm klassik, həm də müasir ədəbiyyatı yeni aspektdə təhlil, təbliğ etmək üçün bizə yeni təfəkkürlü ədəbiyyatşünaslar lazımdır.

Yeri gəlmişkən bir məsələni də mütləq xatırlatmalıyam. [Ədəbiyyat sevgi işidir. Gözəl ədəbiyyatçı olmağın yolu da məhz bu sevgidən başlayır.] Sevgi yoxdursa, çəkilən zəhmətin də bir qəpiklik əhəmiyyəti yoxdur.

Başqa bir məsələni də mütləq nəzərə almaq lazımdır ki, ədəbiyyat nəzəriyyəmiz ədəbiyyat tariximizlə, ədəbi təcrübələrlə müqayisədə son dərəcə zəifdir. Hətta mən deyərdim ki, bu müqayisənin özü belə son dərəcə gülünc görünərdi. Ona görə ədəbiyyatımızın nəzəriyyəsini elmi şəkildə, dünya praktikasına uyğun səviyyədə yaratmaq vəzifəsi gələcək ədəbiyyatşünasların üzərinə düşür.

M. Füzulinin bu beytini də yəqin ki, xatırlayırsınız:

Mən söyləməzəm ki, xaki-Bağdad,  
Alayışı nəzmdəndir azad.

İndi biz onu demək istəmirik ki, guya bizdə ədəbiyyatşünaslıq elmi inkişaf etməyib. Xeyir, əsla belə deyil. Ədəbiyyatımızın müxtəlif problemləri ilə məşğul olan onlarla görkəmli ədəbiyyatşünasın adını çəkə bilərik. Həmid Araslı, Əli Nazim, Mirzağa Quluzadə, Əziz Mirəhmədov, Məmməd Cəfər, Məmməd Arif, Cəfər Xəndan, Məmmədhüseyn Təhmasib, Mikayıl Rəfili, Feyzulla Qasımzadə, Əli Sultanlı, Əkbər Ağayev, Bəkir Nəbiyev, Məs'ud Əlioğlu, Qasım Qasımzadə, Yaşar Qarayev, Şamil Salmanov, Seyfulla Əsədullayev, Pənah Xəlilov, Qulu Xəlilov, Cəlal Abdullayev, Kamal Talıbzadə, Təhsin Mütəllibov və onlarla başqalarının tədqiqatlarında ədəbiyyatımızın müxtəlif problemləri yüksək peşəkarlıqla araşdırılıb.

\*\*\*

[Mə'lumdur ki, ədəbiyyat elm deyil, söz sənətidir və onun özünəməxsus bədii in'ikas qanunauyğunluqları vardır. Ədəbiyyatın müxtəlif problemlərini öyrənən elm sahəsi isə ədəbiyyatşünaslıq adlanır. Bədii əsərləri yüksək profesionalılıqla təhlil etməkdə, ədəbiyyatın sistemli tarixini yaratmaqda, bədii yaradıcılığın qanunauyğunluqlarını, nəzəriyyəsini, ədəbi prosesin mahiyyətini, istiqamətini öyrənməkdə bu elmin rolu olduqca böyükdür.]



Ədəbiyyatşünaslıq elmi çoxşaxəlidir. Onun üç əsas sahəsi vardır: ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid və ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bu sahələrin hamısının tədqiqat obyektini bədii ədəbiyyat olsa da, onların araşdırma metodları arasında müəyyən fərqlər nəzərə çarpmaqdadır.

**ƏDƏBİYYAT TARİXİ** – hər hansı bir xalqın ədəbiyyatının tarixini folklordan, şifahi ədəbiyyatdan tutmuş təmiz ədəbiyyata qədər xronoloji ardıcılıqla araşdırır. Hər dövrdə, zamanda özünəməxsus şəkildə cərəyan edən ədəbi proses ictimai mühitə nəzərə alınmaqla öyrənilir. Ədəbiyyat xalq həyatının aynası olduğundan, ədəbiyyat tarixi də xalqın ümumi tarixinin aparıcı nəhrlərindəndir. Ədəbiyyat tarixçisinin tədqiqat obyektini çox genişdir. O, həm yazıcının tərcümeyi-halını, həm də onun şəxsiyyətinin, yaradıcılığının formalaşmasında mühüm amil olan sosial və ədəbi mühiti araşdırır, eləcə də ədəbi əlaqələrin yaradıcılığa bu və ya digər dərəcədə təsirini nəzərdən, təhlil, araşdırma süzgəcindən keçirir. Ədəbiyyat tarixi təkcə bədii ədəbiyyatı yox, həm də müəyyən tarixi mərhələdə yaranan, fəaliyyətdə olan, bədii yaradıcılığa təsir edən ədəbi tənqidin, elmi-nəzəri fikrin inkişaf yollarını da bədii ədəbiyyatla qarşılıqlı əlaqə zəminində öyrənir, tədqiq edir. Ədəbiyyat tarixi xalqın milli sərvətidir.

İftixarla deyə bilərik ki, Azərbaycanda zəngin ədəbiyyat tarixi, xalqımızın görkəmli şairləri, yazıçıları, dramaturqları, publisistləri və tənqidçiləri vardır.

**ƏDƏBİ TƏNQİD** – ədəbiyyatşünaslığın son dərəcə mühüm sahələrindən biridir. O, daim ədəbi prosesini izləyir, onun məziyyətlərini, uğur və nöqsanlarını araşdırır, bədii əsərlərə müasir həyatın tələbləri baxımından qiymət verir. Mir Cəlalın sözləri ilə desək, ədəbi tənqid "bədii əsəri sənət dilindən elm dilinə çevirir və oxuculara aydın olmayan mətləbləri izah edir. Tənqidçi keçmiş klassik əsərdən danışanda da onun tarixi əhəmiyyətindən daha çox müasir cəmiyyətə xidmətini qiymətləndirir, klassik ədəbiyyatın bu günkü ədəbiyyata kömək edən ənənələrini işıqlandırır."

Sovet dövründə ədəbi tənqid çox güclü və nüfuzlu idi. Təəssüf ki, indi ədəbi tənqid xeyli zəifləyib. Onun nüfuzlu sözünə hazırda

çox böyük ehtiyac vardır. Ədəbi tənqid susduğu üçündür ki, bir məqalə yazmağa qabiliyyəti çatmayanların cild-cild kitabları çıxır və bu, millətin ədəbi zövqünü korlayır. Hətta belə "əsərlər" haqqında tərif dolu məqalələr çap olunur, müəlliflər haqqında televiziya verilişləri hazırlanır. Qarın fəlsəfəsi əxlaq mə'yarını üstələyir və bu, sosial bəlaya çevrilir.

Ədəbi tənqidin vəzifəsi bədii əsəri, ədəbi prosesi elmi şəkildə izah, şərh etmək, yazıçıya kömək göstərmək, oxucu ilə yazıçı arasında körpü olmaqdır. Ədəbi tənqid həm ədəbiyyat tarixi, həm də ədəbiyyat nəzəriyyəsi üçün material yaradır.

**ƏDƏBİYYAT NƏZƏRİYYƏSİ** – bədii ədəbiyyatın nəzəri əsaslarından bəhs edir. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ədəbiyyatşünaslıq elminin əsası, bel sütunudur. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi birdən-birə yaranmamış, bədii ədəbiyyatın inkişafı ilə müvazi surətdə o da inkişaf etmiş, sistemli bir şəkildə düşmüşdür. Hər bir yazıcının, şairin ədəbi görüşləri, onların sənətə estetik münasibətləri sistemli ədəbiyyat nəzəriyyəsinin yaranması üçün əhəmiyyətli zəminə çevrilmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında Nizamidən, Füzulidən tutmuş müasir dövrümüzədək yaşayan qüdrətli sənətkarların hamısının sənətə özlərinəməxsus estetik münasibəti olmuşdur. Hələ qədim zamanlardan Şərqdə və Azərbaycanda "**QƏVAİDİ-ƏDƏBİYYAT**" – yəni ədəbiyyat qayda-qanunları mövcud olmuşdur.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi poetika anlayışı ilə eyniyyət təşkil edir. Ümumi nəzəri qaydalarla birlikdə hər bir sənətkarın özünəməxsus poetikası olur. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi uzun və mürəkkəb bir yol keçmiş, ədəbi təcrübələr əsasında o da zənginləşmiş, sistemli bir nəzəriyyə səviyyəsinə gəlib çatmışdır. Yeni məzmunlu, yeni formalı əsərlər ədəbiyyat nəzəriyyəsinin də zənginləşməsinə şərait yaratmışdır.

Antik dövrün klassik yunan filosoflarının əsərlərində ədəbiyyatın nəzəri əsasları haqqında maraqlı fikirlər söylənilmişdir. Heraklitin, Demokritin, Sokratın, Platonun nəzəri görüşləri ədəbiyyatşünaslıq elminin gələcək inkişafına təkan vermişdir.

Aristotel isə öz məşhur "Poetika" əsəri ilə ədəbiyyat haqqında ilk nəzəri sistem yaratmışdır. Fransız yazıçısı Bualonun "Poeziya



sənəti" əsəri də ədəbiyyat nəzəriyyəsi tarixinin əhəmiyyətli əsərlərindən olmuşdur.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əsasları sistemli bir elm kimi XVIII əsrdən öyrənilməyə başlanmışdır. Bu işdə maarifçilər daha səmərəli fəaliyyət göstərmişlər. Fransada M. F. Volterin, D. Didronun, Almaniyada Q. E. Lessinqin, İ. Q. Herderin, Rusiyada Lomonosovun, Radişşevin, Belinskinin, Gertsenin, Çernışevskinin, Azərbaycanda Mirzə Fətəli Axundovun estetik görüşləri daha məzmunlu və əhəmiyyətli olmuşdur.

Ədəbiyyat nəzəriyyəsi, onun qayda və qanunları bütün dünya ədəbiyyatının qabaqcıl ədəbi təcrübəsi əsasında formalaşmışdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından Cəfər Xəndanın, Mikayıl Rəfilinin, Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun, Şəmistan Mikayılovun, Abbas Hacıyevin ədəbiyyat nəzəriyyəsi üzrə yazdıqları dərsliklərdə dünya ədəbiyyatı təcrübəsindən istifadə meylləri özünü göstərmişdir.

Bütün deyilənlərdən belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, ədəbiyyat tarixi xalq yaradıcılığından – folklordan, klassik ədəbiyyat nümunələrindən tutmuş müasir ədəbiyyatımıza qədər yaranan bədii əsərləri, eləcə də yazıçılarımızın həyat və yaradıcılığını xronoloji ardıcılıqla, sistemli şəkildə öyrənən, ədəbi tənqid ədəbi prosesi daim izləyən, yeni yaranan bədii əsərlərə ilk qiymət verən, onların məziyyət və nöqsanlarını göstərən, ədəbiyyat nəzəriyyəsi isə bədii ədəbiyyatın nəzəri əsaslarını öyrənən elm sahələridir. Bu üç sahənin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi ədəbiyyatın ümumi mənzərəsini dərin elmi-nəzəri əsaslarla canlandırmağa zəmin yaradır.

Ədəbiyyatşünaslıq elminin inkişafında başqa elm sahələrinin: tarixin, fəlsəfənin, estetikanın, psixologiyanın, pedaqogikanın, sosiologiyanın, mətnşünaslığın, biblioqrafiyanın da yardımçı rolu vardır. Ona görə ki, ədəbiyyat həyatın müxtəlif tarixi mərhələlərini, insanların cəmiyyətdəki rəngarəng qarşılıqlı əlaqələrini, onların hiss və düşüncələrini, xarakterini, dünyagörüşünü, psixologiyasını əks etdirir.

Hərtərəfli biliyə malik yazıçı həm də müəyyən mə'nada öz dövrünün salnaməçisi, tarixçisidir. Lakin yazıçının yalnız faktların

əsiri olmaması, ümumiləşdirmələr aparması onun əsərindəki tarixi faktların məzmununu daha da dərinləşdirir. Görünür, məhz bunu nəzərə alan filosoflardan hansısa ədəbiyyatın həyatı tarixdən daha ətraflı əks etdirmək qüdrətinə malik olduğunu söyləmişdir.

Ayrı-ayrı epoxalarda yaşayan sənət adamları həm də öz zamanələrinin mütəfəkkiri, filosofu, psixoloqu, tərbiyəçisi olmuşlar. Ona görə də müxtəlif sahənin elm adamları hər hansı bir dövrün fəlsəfəsini, ictimai görüşlərini, pedaqoji fikir tarixini öyrənərkən bədii ədəbiyyatdan əsas mənbə kimi bəhrələnməmiş, bu əsərlərdəki hadisə və faktlara əsasən öz qənaətlərini əsaslandırmağa çalışmışlar.

Əgər ədəbiyyatşünas ictimai elmlərdən baş çıxara bilməsə, müxtəlif xarakterli qəhrəmanların hərəkət və davranışlarını dəqiq mə'yarla qiymətləndirə bilməz, onun təhlilləri quru, cansız olar.

Azərbaycan ədəbiyyatı dünya ədəbiyyatından heç bir cəhətdən – istər məzmun, istərsə də forma cəhətdən geri qalmır. Biz fəxrlə deyə bilərik ki, zəngin ədəbiyyat tariximiz, dünya səviyyəsinə çıxan biləcək şair və yazıçılarımız var. Lakin təəssüf ki, Azərbaycan ədəbiyyatı dünya səviyyəsində təbliğ olunmayıb. Bizim görkəmli sənətkarlarımızı xaricdə qətiyyənlər tanıyırlar. Görünür, bu sahədə də gələcək ədəbiyyatşünaslarımızı mə'suliyyətli vəzifələr gözləyir. Bizə indi elə ədəbiyyatşünaslar lazımdır ki, onlar klassik və müasir ədəbiyyatımızı mükəmməl bilsinlər, dünya ədəbiyyatından xəbərdar olsunlar.

Çernışevski yazırdı: "Predmetin tarixi olmadan onun nəzəriyyəsi də mümkün deyildir. Nəzəriyyəsiz predmetin tarixi haqqında isə söhbət belə gedə bilməz." Elə buna görə də ədəbiyyat tarixinin, ədəbi tənqidin və ədəbiyyat nəzəriyyəsinin qarşılıqlı əlaqəsi olduqca vacibdir. Ədəbiyyatşünaslıq elmi məhz bu üç özülün, sü-tunun üstündə dayanır.



## ÜMUMİ NƏZƏRİ PRİNSİPLƏR

### BƏDİİ ƏDƏBİYYATI ÖYRƏNMƏNİN METODOLOGİYASI

Bədii ədəbiyyatı araşdırmağın metodları haqqında söhbət açmazdan əvvəl, metodologiya və onun mahiyyəti haqqında müəyyən təsəvvürə malik olmaq lazımdır. Yunan mənşəli metodologiya termini "metodos" və "logos" sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir və mənası metodlar haqqında elm deməkdir. Metodologiya ayrı-ayrı elmlərin metodları haqqında tə'limdir.

"Müasir elmdə metodologiya hər şeydən əvvəl elmi və əməli fəaliyyət metodları və üsullarının yaranması, inkişafı və bir-birini əvəz etməsi qanunauyğunluqları haqqında elm kimi başa düşülür. Elmi idrak metodlarının nəzəri əsaslandırılması inkişaf etməkdə olan elmlərin təlabatından doğmuşdur." (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, Bakı, 1982, VI cild, s. 459).

Metodologiya elminin banisi sayılan F. Bekon "Yeni Orqanon" əsərində bu elmin mahiyyəti və vəzifələri haqqında ilk dəfə mə'lumat vermiş, onun gələcək inkişaf perspektivlərini elmi şəkildə müəyyənləşdirmişdir. Filosofun "Həqiqi biliyə həqiqi metod vasitəsilə nail olmaq mümkündür" fikri indi də öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Metodologiya haqqında R. Dekartın və Hegelin tə'limi bu sahədə atılan yeni uğurlu addımlar olmuşdur. Hegelin fikrincə, metod məzmunun hərəkətidir və buna görə də məzmunla əlaqədə nəzərdən keçirilməlidir.

Marksizm-leninizm klassikləri metodologiyayı təkcə dünyanı dərk etmək metodu kimi deyil, həm də onu dəyişdirmək haqqında

tə'lim səviyyəsinə qaldırmışlar. Sovet dövründə bədii ədəbiyyata, incəsənət əsərlərinə məhz bu tə'lim əsasında qiymət verilmişdir. Ədəbiyyat işi ümumproletar işinin son dərəcə mühüm təkərrübi, vintciyi, ideologiyanın, sinfi mübarizənin başlıca silahı hesab edilmişdir.

Mə'lumdur ki, ədəbiyyatşünaslıq elminin tədqiqat obyektii bədii ədəbiyyatdır. Bədii ədəbiyyatı isə müxtəlif baxımdan, müxtəlif nöqteyi-nəzərdən tədqiqata cəlb edib araşdırmaq, onun məziyyət və nöqsanlarını müxtəlif dünyagörüşü, estetik prinsip istiqamətində şərh etmək olar. Bədii əsərlər müxtəlif bədii metodlarla, müxtəlif ədəbi üslublarda yazıldığı kimi, sənət əsərlərini də ayrı-ayrı istiqamətdə, ayrı-ayrı metodlarla tədqiq edib qiymətləndirmək olar.

Araşdırıcıların, tədqiqatçıların təkcə elmi səviyyəsindən, nəzəri hazırlığından yox, həm də onun məramından, istəyindən, dünyagörüşündən, ictimai hadisələrə münasibətindən çox şey asılıdır. Eyni predmetə müxtəlif prizmadan baxmaq, onu müxtəlif şəkildə qiymətləndirmək olar. Eyni adama biri dost, biri bacı, biri sevgili, biri övlad, biri tələbə kimi baxa bilər. Bədii ədəbiyyat da belədir. Eyni bir əsəri müxtəlif istiqamətdə, müxtəlif əxlaqi, sosioloji və nəzəri prinsiplər əsasında araşdırmaq, onun məziyyət və nöqsanlarını göstərmək üçün məhz metodoloji yanaşma vacibdir. Məsələn, Səməd Vurğunun "26-lar" poeması sovet dövründə təhlil edilərkən ondakı inqilabi ruh, sinfi düşməne qarşı barışmaz mövqe başlıca me'yar götürüldüyündən, xalqımızın qəddar düşməni Şaumyan və onun məsləkdaşları təriflənir, Məmmədmin Rəsulzadə kimi qeyrətli vətən oğlu, Demokratik Azərbaycan Respublikasının yaradıcılarından biri nəinki tənqid, hətta təhqir olunurdu. İndi zaman dəyişdiyi üçün əsəri yeni me'yarla təhlil etmək, araşdırmaq zərurəti meydana çıxır.

Müasir ədəbiyyatşünaslıq elmi özündən əvvəlki tarixi mərhələlərdə yaranmış ədəbiyyatı tədqiq etmə metodlarını araşdırıb safçürük etməli, onun qabaqcıl ən'ənələrindən günün tələbləri baxımından bəhrələnməyi bacarmalıdır.



Mifoloji nəzəriyyə, mədəni-tarixi metod, müqayisəli-tarixi metod, formal metod, sosioloji metod, strukturalizm və s. bu kimi metodlar tarixi inkişafın müəyyən mərhələlərində ayrı-ayrı dünyagörüşünə malik filosoflar, nəzəriyyəçilər tərəfindən yaradılmış, dünya ədəbiyyatını həmin prinsiplər əsasında araşdırıb qiymətləndirmək meyli özünü göstərmişdir.

**Mifoloji nəzəriyyənin** yaradıcıları mifologiyayı ədəbiyyat və incəsənətin mənbəyi hesab etmişlər. F. V. Şellinqin və Şlegel qardaşlarının nəzəri-estetik görüşləri mifoloji məktəbin fəlsəfi əsasını təşkil etmişdir. Almaniyada Qrimm qardaşları, V. Şvarts, A. Kun, V. Manhardt, İngiltərədə M. Müller, C. Koks, İtaliyada A. De Qubernatis, Fransada M. Breal, İsveçrədə A. Pikte, Rusiyada A. N. Afanasyev, F. İ. Buslayev, A. A. Potebnya mifoloji nəzəriyyənin görkəmli nümayəndələri olmuşlar. Onlar romantik konsepsiyaya əsaslanmış, yaradıcılıqda mifoloji süjetlərdən, folklor ənənələrindən bəhrələnməyi ən düzgün yol hesab etmişlər.

**Mədəni-tarixi metodun** nümayəndələri ədəbiyyatı həyatla, tarixi inkişafı, mühitlə qarşılıqlı əlaqədə öyrənmək prinsipini əsas götürmüşlər. Bu metodun yaradıcısı İ. Herderin XVİІІ əsrin sonunda irəli sürdüyü "ədəbiyyat və incəsənəti tarixi genetik baxımdan öyrənmə" prinsipini İ. Ten daha da inkişaf etdirmiş, bədii ədəbiyyatın ictimai psixologiyanın in'ikası əsasında yaranmasını əsaslandırmağa çalışmışdır. Mədəni-tarixi metodun nümayəndələri coğrafi amillərə – iqlimə, təbiətə, xarakteri formalaşdıran sosial tarixi mühitə, irqə, temperamentə xüsusi əhəmiyyət verməyi zəruri saymışlar. Müqayisəli-tarixi ədəbiyyatşünaslığın formalaşmasında mədəni-tarixi metodun böyük rolu və əhəmiyyəti danılmazdır. Bu tarixi metodun vətəni Almaniya və Fransa olmuşdur.

**Müqayisəli-tarixi metod** - hər hansı bir xalqın ədəbiyyatını digər xalqların ədəbiyyatı ilə müqayisə zəminində araşdırıb təhlil etmək prinsipini əsas götürürdü. Bu prinsip dünya xalqlarının ədəbiyyatının oxşar və fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirməyə zəmin yaradır, ədəbiyyatın bəşəri dəyərlər istiqamətində inkişafına tə-

kan verən amilə çevrilirdi. İndinin özündə də qarşılıqlı ədəbi əlaqələrin öyrənilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir və xalqların bir-birinə yaxınlaşmasına şərait yaradır.

Nəinki ədəbiyyatşünaslıqda, eləcə də tarixdə, sosiologiyada, dilçilikdə, etnoqrafiyada, psixologiyada, hüquqşünaslıqda müqayisəli-tarixi metod son dərəcə mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

**Formal metod.** Ədəbiyyatın qanunauyğunluqlarını öyrənərkən məzmunla e'tinasız yanaşib, bədii formaya üstünlük vermək formal metodun başlıca prinsipidir. "Sənət sənət üçündür", "xalis incəsənət" uğrunda şüarı formalizmin mahiyyətini başa düşməyə kömək edir. Formal metodun nümayəndələri bədii yaradıcılıqda cəmiyyətin, həyatın inkişaf qanunauyğunluqlarının, sosial mühitin, sənətkarın dünyagörüşünün rolunu inkar edirdilər.

Əlbəttə, bədii əsərin forması, onun sənətkarlıq xüsusiyyətləri olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Ancaq bütün bunlar əsərin əsas məzmununun ifadəsinə yardımçı olmalıdır. Məzmun və forma vəhdəti ədəbi uğurların rəhnidir.

**Sosioloji metod** isə ədəbiyyata, sənət əsərlərinə yalnız sinfi nöqteyi-nəzərdən qiymət verməyi tələb edirdi. Onun nümayəndələri hesab edirdilər ki, sosial mühit hər şeyi həll edir, sənətkar, onun dünyagörüşü, fəal həyat mövqeyi bədii yaradıcılıqda o qədər də önəmli rol oynamır.

**Strukturalizm** humanitar elm sahələrində, o cümlədən də ədəbiyyatşünaslıqda müəyyən struktur metodlardan, modellərdən istifadə etməklə araşdırmalar aparmağa daha çox üstünlük verirdi. XX əsrin birinci yarısında yaranan strukturalizmin bünövrəsini Praqa məktəbinin nümayəndələri qoymuşlar.

Göründüyü kimi, ədəbiyyatı, incəsənəti müxtəlif metodlarla, prinsiplərlə öyrənmə meyli təsadüfi xarakter daşımamışdır. Əlbəttə, bu metodların hərəsinin özünəməxsus məziyyət və nöqsanları vardır. Onların hamısının ən yaxşı cəhətlərindən bəhrələnmək ancaq ümumi işin xeyrinə ola bilərdi. Lakin bu zaman yeni dövr, onun tələbləri, dünya ədəbiyyatının, incəsənətinin ümumi estetik prinsipləri, hər xalqın özünəməxsus milli adət-ənənələri, əxlaq baxışları, dünyagörüşü mütləq nəzərə alınmalıdır. Dövrün, zama-



nın tələbi ilə yaranan, xalqımızın əxlaqi görüşlərini, psixologiyasını, təfəkkür tərzini özündə cəmləşdirən yeni milli metodologiya ədəbiyyat tariximizi yeni istiqamətdə araşdırmağa, qəhrəmanların hərəkət və davranışlarına müsir baxımdan qiymət verməyə şərait yaradır, tədqiqatçıya yeni istiqamət verir. Müasir mərhələdə bəşər sivilizasiyasının əsrlərin sınağından çıxmış bütün nəzəri estetik prinsiplərindən xalqımızın, qabaqcıl dünya dövlətləri ilə mədəni iqtisadi əlaqələri gündən-günə genişləndirən azad, suveren respublikamızın, dövlətimizin maraqları istiqamətində istifadə etmək zərurəti meydana gəlir.

Müasir dövrümüzdə nəzəri prinsiplərin hamısından yaradıcı şəkildə bəhrələnməyin rolu olduqca vacibdir. Dünya ədəbiyyatı və incəsənətinin ən gözəl, xarakterik nümunələri əsasında formalaşan estetik prinsiplərin, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin metodoloji əhəmiyyəti böyükdür. Bu prinsiplər əvəzsiz bədiilik me'yarları kimi müasir əsərlərə qiymət verərkən indi də tədqiqatçıya nəzəri-estetik istiqamət verir, onun yardımçısına, məsləhətçisinə çevrilir.

İndi "imzalar içində imzası" olan, bayraqlar içində bayrağı dalğalanan ölkəmiz yeni demokratik yaşayış prinsipləri əsasında öz inkişafını davam etdirir ki, bu da yeni metodologiyanın formalaşmasına zəmin yaradan mühüm amilə çevrilmişdir.

Hazırkı dövrdə milli-mə'nəvi, dini və bəşəri dəyərlərin nəzərə alınması bədii və elmi yaradıcılığın istiqamətini müəyyənləşdirən ən vacib amillərdən birinə çevrilmişdir. Yeni milli metodologiya ədəbiyyatşünaslıq elmimizin də yeni istiqamətdə inkişafına şərait yaratmışdır.

## BƏDİİ ƏDƏBİYYATIN İDRAKI VƏ TƏRBIYƏVİ ƏHƏMİYYƏTİ

Ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin insanların dünyanı dərk etməsinə, həyatın rəngarəng qanunauyğunluqlarını anlamasına müstəsna köməyi təkzibolunmaz həqiqətdir.

Məhəmməd Peyğəmbərin məşhur bir kəlamı var: "Elmi beşikdən qəbrədek öyrənin." İnsan ağı kəsən gündən ömrünün sonunacan dünyanı, kainatı, təbiəti, insanlar arasındakı qarşılıqlı münasibətləri öyrənməyə can atır. Bu prosesdə ona şəxsi müşahidələri, əməli-təcrübi və hissi-idraki ilə birlikdə bəşəriyyətin həyat təcrübəsi, zaman-zaman yazılıb insanlara yadigar qoyulmuş elmi-ədəbi irs də kömək edir. İnsan oxumaqla çox şey öyrənir, əcdadlarımızın, bizdən əvvəl yaşayanların zəngin həyat və bədii təcrübəsi əsasında öz ömür yoluna nəzər salır, dünyanı, həyatı dərk etməyə çalışır. Maksim Qorki təsadüfi bu qənaətə gəlməmişdi ki, ədəbiyyatın məqsədi insana özünü dərk etməkdə kömək etməkdir.

İnsan bədii ədəbiyyatı oxuya-oxuya çox şey öyrənir. Ədəbiyyat həyatın bədii in'ikasını olduğundan, təkcə idraki yox, həm də emosional tə'sir gücünə malikdir. Bədii ədəbiyyat insanın mə'nəvi-əxlaqi zənginləşmə prosesini gücləndirir, onun xarakterinin, dünyagörüşünün, estetik zövqünün formalaşmasına yardımçı olur. Ədəbiyyat insan hisslərini həmişə ovxarlı saxlayır, oxucunun ürəyində müqəddəs duyğular oyadır, insanı insan kimi yaşamağa səsleyir.

Elm də, ədəbiyyat da dünyanın dərkinə kömək edir. Ancaq onların həyatı əks etdirmək yolları başqa-başqadır. Elmdə dəqiq faktlar, rəqəmlər nəzərə alınarsa, ədəbiyyatda bədii in'ikas ən aparıcı vasitədir. Elm üçün quru məntiqi mülahizələr, ədəbiyyat üçün isə obrazlılıq, hisslərlə yığılmış bədii təsvir xarakterikdir. Alim daha çox insan təfəkkürünə tə'sir edirsə, yazıçı daha çox insan qəlbinə, insan hisslərinə hakim kəsilir. Elmi mühakimə üçün terminlər, bədii təsvir üçün isə poetik elementlər, obrazlı ifadələr daha xarakterikdir. Ancaq bu heç də o demək deyildir ki, ədəbiyyat elmilikdən uzaqdır. Aristotel təsadüfi demirdi ki,



[poeziyanın qaynağında müəyyən bir bilik dayanır. Məhəmməd Füzuli elmsiz şe'ri özülsüz divara bənzədirdi.]

Elmin də, ədəbiyyatın da tədqiqat, təsvir obyektı həyatdır. Ancaq onlar həyat hadisələrinə, faktlara ayrı-ayrı prizmadan baxır, onları özünəməxsus formada əks etdirirlər. Elmi üslubun öz, bədii üslubun isə öz funksiyası, əksətdirmə üsulları, metodları vardır. Ədəbiyyat üçün bədii, obrazlı idrak daha xarakterikdir. Şair, yazıçı alimdən fərqli olaraq hadisələri obrazlı şəkildə görür və sənətin gücü ilə onu adi insanlara da göstərməyə çalışır.

Elmin də, konkret sahələri var. Bədii təsvir isə sərhəd tanımır. Yazıçı bədii təsvir vasitəsi ilə alimlərin gəldikləri elmi qənaətləri öz oxucusuna çatdırıb bilər. Elmi təsvirə nisbətən bədii təsvir adi oxucu tərəfindən daha asanlıqla qavranılır.

Digər tərəfdən, hər hansı bir dövrü, epoxanı bədii təsvirin mərkəzinə çəkən, zəngin insan xarakterləri yaradan yazıçı tarixçilərə, sosioloqlara, psixoloqlara öz yeni tədqiqatları üçün zəngin material verir. Həyat həqiqətlərini bədii həqiqət səviyyəsinə qaldıran sənətkarlar oxucunun dünyagörüşünü genişləndirir, sosial münasibətlərin, insanın zəngin, mürəkkəb daxili aləminin bədii şərhini verir, idrak prosesinə fəal tə'sir göstərirlər. Bədii əsərlərin qəhrəmanları insanın dostuna, sirdaşına, məsləhətçisinə çevrilirlər. [Bədii ədəbiyyatın məhz bu cəhətlərini nəzərə alan Çernişevski onu "həyat dərslisi" adlandırdı.]

Ədəbiyyat dünyanın dərkinə kömək etdiyi kimi, insanların mə'nəvi tərbiyəsində də mühüm rol oynayır. Elə ədəbiyyatın "ədəb" sözündən olması onun mahiyyəti, məqsədi, tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında az söz demir. Ədəbiyyat vətənpərvərlik, humanizm, mərdlik, xeyirxahlıq, dözümlülük, zəhmətsevərlik, vəfa, sədaqət və onlarca bu kimi əxlaqi sifətlərin formalaşmasına olduqca böyük tə'sir göstərir. İnsanlar oxuduqları əsərlərin müsbət qəhrəmanlarına bənzəməyə çalışırlar. Ədəbiyyat həm də səfərbəredici qüvvəyə malikdir.

İnsan çox şey öyrəndikcə, özünün kiçikliyinə, ulu yaradanın ilahi gücünü, təbiətin qanunauyğunluqlarını anlayır, onun xarak-

terindəki "mə'nəm-mənəmlik", lovğalıq hissini sadəlik, təvazökarlıq əvəz edir.

Bədii ədəbiyyat həyatla qarşılıqlı əlaqədədir. Onun əsas məzmununu həyat hadisələri təşkil edir. Ədəbiyyat həyatın bədii in'ikasını verir. Ancaq onun işi bununla bitmir. Çünki məqsəd təkcə əsərin yazılması deyil, yaranan şe'r, poema, hekayə, roman... vasitəsi ilə insanlara tə'sir etmək, gələcək fəaliyyətlərində onlara yardımçı olmaqdan ibarətdir.

Bədii əsər təkcə dünyanın dərkinə kömək etməklə öz mis-siyasını yerinə yetirmir. O, eyni zamanda tükənməz zövq, həzz mənbəyidir. Deməli, bədii əsərin həm də estetik əhəmiyyəti vardır; o, insanların qəlbində gözəllik duyğusu oyadır, oxucunu həyəcanlandırır, duyğulandırır, kövrəldir. Təbiət gözəlliklərinin, insanın həm zahiri, həm də daxili dünyasının, onun hiss və həyəcanlarının yüksək bədii sənətkarlıqla əksi oxucuya zövq verir, tükənməz həzz mənbəyinə çevrilir.

[Norveç şairi və tənqidçisi Yuhan Sebastyan Velhavenin sözləriylə desək: "Unutmaq lazım deyil ki, incəsənətin, o cümlədən də poeziyanın ən əsas məqsədi gözəllikdir." (Писатели Скандинавии о литературе. Москва, 1982, с. 163).]

Bədii əsərdə məzmun və formanın harmoniyası, ritm, ahəngdarlıq, simmetriya, bədii ifadə gözəlliyi də estetik tərbiyədə az rol oynamır. Həyatın gözəlliyi sənətin gözəlliyi ilə qovuşanda, dialektik vəhdətdə olanda bədii əsərin emosional tə'sir gücü, sirayətəddici qüvvəsi daha da artır, insanın qəlbində gözəllik duyğusu oyadır.

Bütün bu deyilənlərdən aydın olur ki, [ədəbiyyatın həm idraki, həm tərbiyəvi, həm də estetik əhəmiyyəti olduqca böyükdür.]



## UŞAQ ƏDƏBİYYATI, ONUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ, MƏQSƏD VƏ VƏZİFƏLƏRİ

Ədəbiyyatın idraki və tərbiyəvi əhəmiyyətindən söhbət açarkən istər-istəməz uşaq ədəbiyyatı, onun məqsəd və vəzifələri haqqında danışmaq zərurəti meydana çıxır. Ona görə ki, dünyanın poetik dərki uşaq ədəbiyyatından başlayır. Gələcəyin vətəndaşını məhz uşaq ədəbiyyatı vasitəsi ilə tərbiyələndirmək xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Bir dəfə görkəmli ispan şairi Federiko Qarsia Lorkadan soruşurlar ki, nə üçün sənin şe'rlərin mə'nalı, qısa və aydındır? Lorka gülümsünərək belə cavab verir: "Ona görə ki, mən şe'r yazanda həmişə gözlərimin qarşısında balaca bir qız uşağı canlanır. O, özündən hündür gülü dərmək üçün boylanır, ancaq əli çatmır."

Uşaq ədəbiyyatı nəinki özündən hündür gülə, eləcə də günəşə, aya, gələcəyə boylan bəşər övladının ədəbiyyatıdır. Ancaq təəssüf ki, çox vaxt uşaq ədəbiyyatına barmaqarası yanaşıblar, onu uşaq-muşaq ədəbiyyatı hesab edənlər də tapılıb. Lakin günəşi qara buludlarla örtmək mümkün olmadığı kimi, uşaq ədəbiyyatını da danmaq, inkar etmək düzgün deyil. Uşaq ədəbiyyatı ümumi ədəbiyyatın ayrılmaz tərkib hissəsidir. Həyatda elə bir problem yoxdur ki, uşaq ədəbiyyatında ona toxunmaq mümkün olmasın. Yerin altını da, üstünü də bilən müasir uşaq həyatın bütün problemləri ilə maraqlanır, dünyanı dərk etməyə çalışır.

Uşaqların maraq selini tənzimləmək, onu lazımı məcraya yönəltmək üçün uşaq ədəbiyyatının rolu əvəzsizdir. Hamıya məlumdur ki, bəşər övladı dünya, kainat, təbiət, cəmiyyət və sair haqqında gərəkli informasiyaların əksəriyyətini körpə vaxtlarından hafizəsinə həkk eləyir. Elə buna görə də uşağın gələcək dünyagörüşünün formalaşmasında, onun layiqli vətəndaş kimi böyüməsində uşaq ədəbiyyatını əvəz edə biləcək ikinci bir vasitə yoxdur.

Uşaq ədəbiyyatı ilə böyük ədəbiyyatının hərəsinin özünəməxsus xüsusiyyətləri olsa da, onların arasında Çin səddi çəkməyə də ehtiyac yoxdur. Yaxşı uşaq ədəbiyyatı nümunələrini

böyüklər maraqla oxuduqları kimi, uşaqlar da öz növbələrində tez böyüməyə can atır, "özlərindən hündür gülü dərməyə çalışır", ciddi ədəbiyyat nümunələri oxumaqdan belə çəkinmirlər.

Səməd Vurğun "Balalarımız üçün gözəl əsərlər yaradaq" adlı məqaləsində yazırdı ki, uşaqla danışdığımız zaman insanla danışdığımızı, uşaq üçün yazdığımız zaman insan üçün yazdığımızı unutmamalıyıq.

Doğrudan da, uşaqları sevmədən, onların psixologiyasına yaxından bələd olmadan gözəl sənət əsərləri yaratmaq mümkün deyildir. Vətənpərvərlik və əmək tərbiyəsində, uşağın xarakterinin formalaşmasında bədii ədəbiyyatın tə'sir gücü böyükdür. Lakin aktual mövzu arxasında gizlənməklə bu vəzifənin öhdəsindən gəlmək mümkün deyildir. Mövzu öz yüksək bədii həllini tapanda əsər müvəffəqiyyətli və sirayətədicidir.

Uşaq ədəbiyyatı ilə maraqlanan mütəxəssislərin fikrincə, uşaqlar üçün yazılmış əsərlərdə hər cür həyati problem qaldırmaq olar və bu zəruridir. Çünki müasir uşağın maraq dairəsi çox genişdir. O, nəinki adi həyat hadisələri ilə, təbiətlə, habelə elm və texnikanın nailiyyətləri ilə, insani münasibətlərlə maraqlanır.

Yaxşı uşaq ədəbiyyatı uşağa ana südü qədər zəruridir. Təbiət gözəlliklərini uşaqlara sevdirmək, ağaclar, quşlar, heyvanlar haqqında poetik bir dillə söhbət açmaq həm balaca oxucuların dünyagörüşünün genişlənməsinə, həm də onların estetik zövqlərinin inkişafına mühüm köməkdir.

Uşaq ədəbiyyatının qarşısında intellektual səviyyəli, elmi, bilikli, dərrakəli, vətəni, təbiəti, bəşəriyyəti, seçdiyi ixtisası dərinləndirən sevgən insan, vətəndaş tərbiyə etmək kimi mühüm bir vəzifə durur.

Fikrimizcə, uşaq ədəbiyyatının qarşısında aşağıdakı vəzifələr dayanmalıdır:

1. Uşaqların qəlbində nəcib insani hisslər oyatmaq;
2. Körpələri tarixi keçmişimizə, qəhrəman babalarımıza, nənələrimizə məhəbbət ruhunda tərbiyə etmək;
3. Xalqımızın keşməkeşli tarixini, onun uğurlarını, bədrəmələrini, başına gələn müsibətləri sadə, sənətin cəzakar dili ilə



oxuculara çatdırmaq, ulu yurd yerlərimizi, qədim şəhərlərimizi, kəndlərimizi tanıtmmaq və sevdirmək;

4. Doğulduğu torpağa məhəbbət oyatmaq, zəngin təbiətimizi, bərəkətli əkin sahələrimizi, bulaqlarımızı, çaylarımızı, göllərimizi sevdirmək, adi bəcəkdən, otdan, çiçəkdən tutmuş bütün təbiət cisimlərini uşaq təfəkkürünə uyğun şəkildə onlara təqdim edib tanıtmmaq;

5. Əməyə məhəbbət hissi oyatmaq;

6. Düzlüyü, doğruluğu, sadəlik və təvazökarlığı, mə'nəvi saflığı təqdir və təbliğ etmək;

7. Balalarımızı vətənin düşmənlərinə qarşı amansız olmaq ruhunda tərbiyə etmək, eyni zamanda humanizm, insanpərvərlik ideyalarının ən ali hiss olduğunu unutmağa heç bir zaman imkan verməmək;

8. Yoldaşlıq, dostluqda sədaqət, satqınlığa nifrət hissləri aşılamaq;

9. Dözümlülük, ən ağır dəqiqələrdə özünü itirməmək, mübarizlik ruhunu təbliğ etmək;

10. Uşağı müqəddəs dinimizə, adət-ənənələrimizə məhəbbət ruhunda tərbiyələndirməyə çalışmaq;

11. Doğma dilimizi, ədəbiyyatımızı, incəsənətimizi, musiqimizi sevdirmək;

12. Uşaqda ilkin poetik, bədii təfəkkür formalaşdırmağa çalışmaq;

13. Gözəlliyə məhəbbət ruhu aşılamaq;

14. Uşaqda yumor hissi oyatmaq və i. a.

Əlbəttə, bu deyilənlər uşaq ədəbiyyatının qarşısında duran bütün vəzifələri əhatə etmir. Bu bölgülərin özü də ehkam deyil, şərtidir.

Çalışmaq lazımdır ki, qaş düzəltdiyin yerdə gözü vurub kor etməyəsən. Zorla öyrətmək, əzbərlətmək, nəyisə təbliğ etmək heç zaman fayda verə bilməz, əksinə, nifrət, ikrah hissi oyadar.

Bernard Şou həmişə deyərmiş:

-Xahiş edirəm mənim əsərlərimi dərsliklərə salmayın. Çünki belə etsəniz, uşaqlar məni sevməyəcəklər, mən Şekspiri sevmədiyim kimi.

Yazıcının bu sözlərində böyük həqiqət vardır. Deməli, əsəri necə təqdim etməkdən də çox şey asılıdır. Bu işdə müəllimlərin, tərbiyəçilərin boynuna böyük məs'ulyyət düşür.

Yazıcını şərti olaraq aspaza bənzətmək olar. Müəllim, tərbiyəçi isə xörəkpaylayan rolunda çıxış edir. Dili şirin, qarşısında əyləşənin psixologiyasına yaxından bələd olan, səliqə-səhmanlı ofisiant xörəyi elə bil ki, dada, müştərinə iştaha gətirir. Əksinə, səriştəsiz, pinti xörəkpaylayan qarşısında oturan müştəridə ikrah hissi oyadır. Necə deyirlər, xörəyə əl vurmamış iştah küsür.

Deməli, yazıçılarla birlikdə müəllimlərin, tərbiyəçilərin də professional peşə hazırlığı vacibdir.

Uşaq dünyası çox zəngindir. Uşaqlarda poetik duyum güclüdür. Onların həyata, ətraf mühitə münasibəti poetikdir, obrazlıdır, romantikdir. Uşaq otun, çiçəyin danışığına, ayın küsməsinə, ulduzların göz vurmasına, şəh düşəndə çiçəklərin üşüməsinə, çayların mahnı oxumasına, buludların ağlamasına və s. bu kimi ifadələrin doğruluğuna qətiyyəən şübhə etmir.

Uşaq ədəbiyyatının idraki və tərbiyəvi, eləcə də estetik əhəmiyyəti böyük olduğu üçün ona xüsusi qayğı və diqqət lazımdır. Unudulmamalıdır ki, xalqımızın gələcək taleyini həll edən yüksək intellektli, səviyyəli, qeyrətli, namuslu, həssas, yüksək ədəbi və estetik zövqə malik vətəndaşın tərbiyəsində uşaq ədəbiyyatını əvəz edə biləcək ikinci bir vasitə yoxdur.



## BƏDİİ ƏSƏRLƏRDƏ PAFOS VƏ ONUN RƏNGARƏNG TƏZAHÜR FORMALARI

Yaradıcılıq prosesindəki, eləcə də onun məhsulu olan bədii əsərlərdəki pafosdan söhbət açmamışdan əvvəl, pafos anlayışının mahiyyətini şərh etmək zərurəti meydana çıxır. Nədir pafos, onun mahiyyəti nədən ibarətdir?

Pafos yunan sözü olub, mə'nası "ehtiras" anlamına gəlir. Ruh yüksəkliyi, təmtəraq, coşqunluq, həyəcan, emosiya pafosun əsas cəhətləri kimi özünü göstərir. Bir var bir işi həvəslə görəsən, bir də var ki, həvəssiz. Həvəslə görülən işlə həvəssiz görülən iş bir-birindən fərqləndiyi kimi, pafosla edilən nitq də, yaradıcılıq coşqunluğu ilə yaranan əsər də pafossuz nitqdən, cəndərdi-can harayı yazılan əsərdən fərqlənir.

Bədii ədəbiyyat, yaradıcılıq prosesi üçün də pafosun olduqca mühüm əhəmiyyəti vardır. Pafos yaradıcılıq şövqü, yaradıcılıq həvəsi olduğundan, yaradıcılıq prosesi onsuz təsəvvürə gəlmir. Pafos sənətkarı yazıb-yaratmağa, prosesin ağırlığına, yaradıcılıq axtarışlarının çətinliklərinə, əzablarına mərdliklə sinə gərməyə səsləyir. Yaradıcılıq prosesində pafos tükənməz enerji mənbəyinə çevrilir. Bədii əsərin tə'sirli, emosional, sirayətedici olması əhəmiyyətli dərəcədə onun pafosundan asılıdır. Pafos əsərin mayası, cövhəri, ruhudur. Pafos əsərin hər bir sətrində, qəhrəmanların hərəkət və davranışlarında, onların arzu və düşüncələrində, personajların nitqində, danışığında bu və ya digər dərəcədə özünü göstərmiş olur.

"Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti"ndən öyrənirik ki, pafos hər hansı yüksək ideyanın doğurduğu şövq, ilham, vəcd, ruh yüksəkliyi, coşqunluq, ehtirasdır. ("Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti", Bakı, 1983, 3-cü cild, s. 488).

Pafos yazıçını ilhamlandırır, onu yazıb yaratmağa həvəsləndirir. Pafos "bədii əsərin, yaxud ümumiyyətlə sənətkarın yaradıcılığının ideya-emosional ruhu"dur. ("Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası", V11 c., s. 487).

Pafos problemi hələ qədim dövrlərdən yazıçıları, filosofları, nəzəriyyəçiləri düşündürmüşdür. Aristotelin, Lonqun, Şillerin, Belinskinin və başqalarının pafosla bağlı bu və ya digər şəkildə mülahizələri vardır.

Belinski pafos haqqında yazır: "Pafos həmişə insanın qəlbində ideya ilə alışıb yanan və həmişə ideyaya doğru can atan ehtirasdır, deməli sırf ruhi, mə'nəvi, ilahi ehtirasdır. İdeyanın zəhin tərəfindən, sadəcə olaraq, idrak edilməsini pafos bu ideyaya, məhəbbətə, qızgın və coşqun həvəslə dolu bir məhəbbətə çevirir. Fəlsəfədə ideya cılızdır; pafos vasitəsi ilə isə ideya işə, gerçək fakta, canlı varlığa çevrilir. Öz mahiyyəti e'tibarı ilə ən pafoslu poeziya olan dramatik poeziya barəsində ən çox işlədilən poetik sözü də pafos sözündən əmələ gəlir. Beləliklə, hər bir poetik əsər pafosun məhsulu olmalıdır, pafosla dolu olmalıdır. Pafos nəzərə alınmazsa, şairi əlinə qələm almağa nə vadar etdiyini və ona bə'zən çox böyük əsəri başlamağa, bu əsəri qurtarmağa nəyin qüvvə və imkan verdiyini anlamaq olmaz." (Sitat Abbas Hacıyevin "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" kitabından götürülüb. Bakı, 1999, s. 105)

Böyük tənqidçinin bu fikirləri pafosun mahiyyətini anlamağa, bədii əsərdə, yaradıcılıq prosesində onun əvəzsiz yerini və rolunu başa düşməyə kömək edir. Mə'lum olur ki, heç bir bədii əsər pafossuz təsəvvürə gəlmir.

Pafos haqqında Hegelin fikirləri daha çox maraq doğurur. Filosof pafosu insan qəlbinin hərəkətverici qüvvəsi hesab edir. Onun fikrincə, pafos həm incəsənət əsərlərinin əsl hakimi, həm də tamaşaçıları həyəcana gətirən qüdrətli bir vasitədir. "Pafos həyəcanlandırır, ona görə ki, özlüyündə və özü üçün o insan varlığının ən qüdrətli qüvvəsidir." (Sitat Q. N. Pospelovun "Teoriya literaturı" kitabından götürülüb. S. 189).

İnsan varlığının ən qadın gücü olan pafos onu təkcə həyəcanlandırmır, həm də yaşamağa, sevib seilməyə, qurub-yaratmağa, mübarizə aparmağa, həyatın gözəlliklərindən zövq almağa səsləyir.

Hegel ailəni, vətəni, dövləti, müqəddəs mə'bədləri, şərəf və ləyaqəti, dostluğu, məhəbbəti və s. pafosun başlıca qida mənbəyi



hesab etməkdə yanılmırdı. Çünki insanın ürəyində müqəddəs hisslər oyadan, onu yaşayıb-yaratmağa, mübarizə aparmağa, sevilməyə həvəsləndirən məhz bu qüvvələrdir.

Hegelin pafos haqqında mülahizələrini geniş şərh edən ədəbiyyatşünas Q. N. Pospelov qeyd edir ki, böyük filosofu pafosun bədii əsərin ideya-məzmununun qavranılmasındakı rolu, personajların həyəcan və iztirabları, hadisələrin emosional istiqaməti daha çox maraqlandırır. Hegel sənətkarın özünün düşüncə və hisslərinə o qədər də əhəmiyyət vermir. Ancaq bu düzgün deyildir. Ona görə ki, əslində bədii əsərin pafosunu müəyyənləşdirən amil yaradıcı insanın özünün hiss və həyəcanları, onun emosional ovqatıdır.

Daha sonra ədəbiyyatşünas yazır: "Milli-sosial inkişafın müterəqqi ən'ənələri haqqında yazıçının emosional düşüncələri əks olunan həyatın həqiqi tarixi pafosunun təsdiqinə çevrilir." (Л. И. Пospelов. "Теория литературы", Москва, "Высшая школа", 1978, с. 190).

Pafosu doğuran səbəblər rəngarəngdir. Hər dövrün özünə-məxsus pafosu vardır. Məsələn, sovet dövründə şairlər "rəngi, qabarı eyni olan əllərin bir bayraq altında birləşməsindən", "nəfəsləri benzin və kükürd qoxulu milyonların şairi" olmalarından şövqə, ilhama gəlirdilərsə, indi üçrəngli bayrağımız, xalqımızın azadlığı, ölkəmizin müstəqilliyi, suverenliyi, imzalar içində imzamızın, bayraqlar içində bayrağımızın dalğalanması yaradıcı adamların qəlbini ehtizaza gətirir, onları böyük şövqlə yazıb yaratmağa həvəsləndirir.

"Azərbaycan oğluyam", "Azərbaycanlıyam", "Odlar ölkəsinin vətəndaşıyam" ifadələri yaradıcı adamların qəlbində baş qaldıran fəxarət duyğusundan, milli qürur hissindən xəbər verir. Vətən övladlarının qeyrəti, şücaəti, əyilməzliyi, dönməzliyi, vətənin, xalqın adını həmişə uca tutmaları, yeri gəldikdə onun yolunda ölümə getməyə belə hazır olmaları, ən ağır dəqiqələrdə belə düşmənlər önündə əyilməmələri, namuslarını, ləyaqətlərini qorumaları yazıçıların, şairlərin qəlbini ehtizaza gətirmiş, ədəbiyyatımızı yeni pafosla zənginləşdirmişdir.

Təkcə əsərin hansı pafosla – şövqlə, həvəslə yazılması ilə iş bitmir. Əsas məsələ odur ki, yazıçı ürəyindən qopub əsərə hopan pafos oxucunu da həvəsləndirir, həyəcanlandırır, onu da ölkəmizin "müsəlləh əsgəri" olmağa, vətən, xalq işi uğrunda mübarizə aparmağa səsləyir. Bu baxımdan pafos son dərəcə tə'siredici, həvəsləndirici, səfərbəredici, tərbiyəedici bir vasitədir.

Haqq işi uğrunda mübarizə, demək olar ki, ədəbiyyat tariximizdəki bütün əsərlərin pafosunu şərtləndirən amil olmuşdur. Əsrlər boyu xeyir pafosu ilə şəər pafosu müxtəlif zümrələri təmsil edən qüvvələr arasındakı mübarizənin başlıca stimulu, hərəkətverici qüvvəsi olmuşdur. Xeyirxahlığa məhəbbət, şəərə nifrət motivləri folklorumuzun ümumi pafosunu təşkil etmiş və bu müterəqqi ən'ənə zaman-zaman yazılı ədəbiyyatımızda da davam etdirilmişdir. Bu mə'nada pafos həm də xalq həyatının, xalq ruhunun bədii-emosional aynasıdır.

Pafosun mənbəyi həyatdır, cəmiyyətdir. Soydaşlarımızın əqidə, məslək, namus, şəərəf yolunda apardıqları mübarizə həm yaradıcı adamın, həm də onun yazdığı əsərləri oxuyan insanların qəlbində həvəs oyadır. Gerçəkliyə, həyat həqiqətlərinə yaradıcı şəxsiyyətin emosional münasibəti pafos doğurur.

Məhəbbətin qadrlığı, hər şeydən ucada dayanması ədəbiyyat tariximizin müxtəlif mərhələlərində bədii əsərlərin əsas pafosuna çevrilmişdir. Nizami "Eşqdir mehrabı uca göylərin, eşqsiz, ey dünya, nədir dəyərini?", Füzuli "Bir əcəb meydır məhəbbət kim, içən hüşyar olur", S. Vurğun "Getmə bir qapıdan eşqin ayağı, sovular bağçası, saralar bağı"... söyləyir.

Məcnunun öz Leylisinin ayrılığında daddığı şirin əzab zövqü, Kərəmin öz Əslisinə qovuşmaqdan ötrü od tutub yanması, Sən'anın öz Xumarının vəslinə qovuşmaq üçün dindən üz döndərməsi, sevgililərin əl-ələ tutub uca qayadan tullanmaqdan belə çəkinməmələri istər klassik, istər müasir ədəbiyyatımızda pafosun istiqamətini, dərəcəsini, sirayətedici gücünü göstərən önəmli bədii faktlardır.

Əməyə məhəbbət pafosu ədəbiyyat tariximizin müxtəlif mərhələlərində yaranan əsərlərin əksəriyyəti üçün xarakterikdir.



Namuslu əməyin insanı ucaltması, onu şan-şöhrət sahibi etməsi ideyası ulu Nizaminin əsərlərinin başlıca hərəkətverici qüvvəsi, pafosu olmuşdur. Klassiklərimizin yolunu davam etdirən qələm sahibləri də insan əməyini məhəbbətlə tərənnüm etmiş, bu mütərəqqi pafos oxucuları da əməksevər olmağa ruhlandırmışdır.

Vətənpərvərlik, düşməne qarşı mübarizə pafosu bütün dövrlərin ədəbiyyatı üçün xarakterik olmuşdur. Məhz vətən, xalq işi uğrunda mübarizə aparan, bu yolda şəhid olmaqdan belə çəkinməyən qəhrəman oğul və qızlarımıza ümumxalq məhəbbəti qazandıran da bu amillər olmuşdur. Babəkin, Koroğlunun, Varaz oğlu Cavanşirin, Şah İsmayıl Xətəinin, Qaçaq Nəbinin, Səttarxanın, Bağırxanın və onlarca digər qəhrəman oğullarımızın həyat yolundan bəhs edən əsərlərin yaranması heç də təsadüfi deyildir.

Maarifçilərin əsərlərindəki pafos insanları elmlə, savadla, mədəni olmağa, cəhalətlə mübarizə aparmağa səsləyirdi. Tənqidi realistlərin isə öz əsərlərində ictimai bərabərsizliyi, sosial ədalətin pozulmasını, haqsızlığı, nadanlıq, avamlıq, cəhaləti qamçılamaları onların yaradıcılıq nümunələrindəki pafosun tamam başqa bir istiqamətdə cərəyan etməsindən xəbər verirdi.

Təbiət gözəllikləri həmişə pafosun başlıca mənbəylərindən biri olmuşdur. Vətən təbiətinin əsrarəngiz gözəlliyi, başı qarlı dağlarımız, quşqonmaz zirvələrimiz, füsunkar göllərimiz, bol sulu çaylarımız, şəfa qaynağı olan bulaqlarımız, zümrüd donlu meşələrimiz, bərəkətli torpaqlarımız, yeraltı, yerüstü sərvətlərimiz, nağıllar dünyası olan Xəzər dənizi həmişə sənətkarlarımızın qəlbini ehtizaza gətirmiş, onları yazıb-yaratmağa həvəsləndirmiş, ilhamlandırmışdır.

Pafos çox mürəkkəb anlayışdır və o, müxtəlif məzmunlu, müxtəlif janrlı bədii əsərlərdə olduqca rəngarəng formalarda özünü göstərir. Müxtəlif ədəbi metodda, ayrı-ayrı fərdi yaradıcılıq üslubunda yazılan sənət əsərlərində pafosun rəngarəng təzahürü də qanunauyğun haldır. Həmin yaradıcılıq üslubu fərdi olduğu kimi, hər bir insanın da qəlbində pafos onun psixikasına, fizioloji imkanlarına, eləcə də dünyagörüşünə uyğun şəkildə özünü göstərir. Ancaq pafosun ümumi istiqaməti həmişə aparıcı olur.

Məsələn, vətənpərvərlik duyğusu ayrı-ayrı adamların daxili dünyasında eyni səviyyədə cərəyan etməsə də, bu pafosun nüvəsində, mayasında bir ortaq cəhətin olması labüddür. Çünki insan fərd olmaqla bərabər, həm də sosial varlıqdır.

Pafos həm də sənətkar qəlbini kökləyən, onu yazıb-yaratmağa həvəsləndirən ilahi bir qüvvədir. "Çobanın könülsə, təkədən pendir tutar" qənaəti də elə-belə yaranmayıb. Həvəslə, tükənməz bir ehtirasla hər hansı bir işə girişən insanın "dağ üstünə dağ qoyması" da göydəndüşmə deyildir; pafosun qadir gücündən xəbər verir.

Pafos həm yaradıcılıq metodunun, həm də bədii üslubun ən aparıcı elementlərindəndir. Onu ritorika ilə eyniləşdirmək olmaz. Bir var Səməd Vurğunun, Rəsul Rzanın üslubundakı pafos, bir də var Məmməd Arazın, Rəşad Rövşenin...

Gözəl, könül açan mənzərələr, hadisələr yaradıcı adamın qəlbində qurub-yaratmağa, sevib-sevilməyə həvəs oyadırsa, əksinə, rəzil, yaramaz, qeyri-etik hərəkətlər onun daxili aləmində nifrət pafosu doğurur.

Pafos yazıçının, eləcə də qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsini tənzimləyən qüdrətli bir vasitədir. Bədii əsərlərdə pafosun olduqca rəngarəng təzahür formaları vardır. Ülvilik, qəhrəmanlıq, dramatizm, tragizm, sentimentallıq, romantik əhvali-ruhiyyə, yumor duyumu – komizm pafosun müxtəlif növləridir. Bu rəngarəng hisslərin bədii təsviri əsərin ümumi ruhunu təşkil edir, məzmunun ifadəsinə, ideyanın açılmasına yardımçı olur. Pafos kiçik təfərrüatlardan, hər hansı bir bədii missiyanı yerinə yetirən detallardan, təsvir vasitələrindən, qəhrəmanların xarakterindən, hərəkət və davranışlarından, arzu və düşüncələrindən, hiss və həyəcanlarından, süjetdən tutmuş kompozisiyaya qədər bütün struktur elementlərə hopan elə bir sehrli, ilahi ruh, həyat cövhəri, hərəkətverici qüvvədir ki, onsuz canlı orqanizm – bədii əsər təsəvvürə gəlmir.



## MƏZMUN VƏ FORMA

Bədii yaradıcılığın, eləcə də estetikanın ən mühüm, son dərəcə vacib problemlərindən biri də məzmun və formadır. Məzmun və forma haqqında istər fəlsəfədə, estetikada, istərsə də ədəbiyyatşünaslıqda və incəsənətdə irəli sürülən mülahizələr mahiyyətcə eyniyyət təşkil edir və bu fəlsəfi, nəzəri-estetik kateqoriyaların mahiyyətini açmağa, dərinədən başa düşməyə kömək edir.

Həyatda nəinki bədii ədəbiyyat nümunələrinin, incəsənət əsərlərinin, hətta hər bir obyektin, predmetin belə məzmun və forması vardır. Məzmun və forma elə dialektik vəhdətdədir ki, forma məzmununsuz, məzmun isə formasız təsəvvürə gəlmir. Hər bir predmetin, eləcə də ədəbiyyat və incəsənət əsərinin mahiyyəti onun məzmunundadır. Forma məzmunu ifadə etmək vasitəsidir. Məzmun yalnız forma libasına bürünəndə gözə görünür, mövcud olur. Bir-birindən təcrid edilmiş şəkildə nə məzmun, nə də forma vardır.

Fikrimizi ifadə etmək üçün kobud bir bənzətmə apararaq. Tutaq ki, bizim parçamız var. Eyni parçadan şalvar da, kostyum da, köynək də, divan örtüyü də, palto da... tikmək olar. Belə də parça yeni məzmun kəsb edir. Şerti mə'nada parçanı mövzuya bənzətmək olar. Parçadan tikilən müxtəlif paltarlar isə formaya düşəndə yeni məzmun kəsb edir. Eyni parçadan müxtəlif paltarlar tikmək olduğu kimi, eyni mövzuda da saysız-hesabsız, bir-birinə bənzəməyən məzmunlu və formalı əsərlər yaratmaq olar. Ancaq bir şeyi mütləq nəzərə almaq lazımdır ki, nazik parçadan köynək, qalın, yun parçadan palto tikmək daha məsləhətdir.

Bədii yaradıcılıq da belədir. Tutaq ki, sənətkar lirik qəhrəmanın sevgilisi ilə görüşərkən keçirdiyi müəyyən həyəcanları əks etdirmək istəyir. Bu mövzu lirik səpkili əsərlər üçün daha müvafiqdir. Qəhrəmanın xarakterini açmaq, onun işini, mübarizəsini, yaşadığı sosial mühitin mənzərələrini yaratmaq üçün isə lirik, epik, yaxud dramatik janra müraciət etmək lazım gəlir.

Buradan belə nəticə çıxarmaq olar ki, sənətkar hər bir mövzuya uyğun bədii forma tapmalıdır. Belədə məzmun və formanın bir-birinə uyurluğu estetik mahiyyət kəsb edir.

Yaxud, başqa bir müqayisə apararaq. Qızıldan saat da düzəltmək olar, üzük də, medalyon da, saysız-hesabsız digər zinət əşyaları da. Qızıl müxtəlif formaya düşdükdə, onun məzmunu da dəyişir. Eyni əşyadan düzəldilsələr də, müxtəlif formaya minəndən sonra həmin qızıl məzmununu dəyişir. Saat ayrı, üzük ayrı, medalyon isə tamamilə ayrı bir məzmun kəsb edir.

Eyni materialdan düzəldilən saat saat, üzük üzük, medalyon medalyon olsa da, müxtəlif zövqlü, müxtəlif təxəyyüllü ustalar tərəfindən düzəldilən bu zinət əşyaları bir-birindən fərqlənir. Bu üzük o üzükdən, o saat bu saatdan, bu medalyon o medalyondan mütləq fərqlənməlidir.

Bədii yaradıcılıqda da təxminən belədir. Məsələn, sevgi mövzusunda neçə əsərlərdir ki, şe'rlər yazılır. Ancaq müxtəlif zamanlarda yaşayan, müxtəlif ədəbi zövqlü, müxtəlif bədii üslublu sənətkarlar tərəfindən yazılan bu əsərlər qətiyyənlə bir-birinə bənzəmir. Məhəbbəti qoşma ilə də ifadə etmək olar, gəraylı ilə də. Qəzəllə də ifadə etmək olar, rübai ilə də, bayatı ilə də ifadə etmək olar, müxəmməslə də və i. a.

Eyni naturadan müxtəlif üslublu rəssamların çəkdiqləri əsərlər qətiyyənlə bir-birinə bənzəmir. Sənətkarın həyatdan götürdüyü mövzu müxtəlif formaya düşərək bədii məzmun kəsb edir. Yazıçı, şair, rəssam həyatdan götürdüyü mövzunu necə var elə əks etdirmir. Əgər belə olmasaydı, fotonun inkişafının bu vaxtında heç rəsəmə ehtiyac da qalmazdı. Sənətkar mövzunu "öz köynəyindən keçirərək" özü üçün doğmalaşdırır. Yaradıcı insanın həyata baxışı, onun bənzərsiz poetik üslubu həm məzmunu, həm də formaya məxsus, bənzərsiz çalarlar gətirir. Həyat həqiqəti, hər hansı bir hadisə sənətkar təxəyyülündən süzülərək bədii məzmun və bədii forma kəsb edir.

Məzmun aparıcıdır. Ona görə də forma ona əsasən yaradılır. Yenə də kobud bir bənzətmə ilə fikrimizi ifadə etməyə çalışaq. Bədənlə baxıb paltar tikmək lazımdır. Bundan başqa həm paltarın



geyiriləcəyi fəsil, iqlim, həm insanın peşəsi, zövqü, həm də onun yaşı mütləq nəzərə alınmalıdır. Qoca üçün paltar ayrı, cavan üçün ayrı, uşaq üçün isə ayrı formada tikilməlidir. Ədəbiyyat da belədir. Elə mövzular var ki, onu tam açmaq üçün roman, eləsi var ki, povest, eləsi var ki, hekayə yazmaq sərfəlidir. Elə lirik təəssürat var ki, onu qəzəllə, eləsi var ki, bayatı ilə ifadə etmək daha asandır. Şair mövzuya uyğun vəzn, ölçü seçir. Turalım bu fikri 7, o birini 8, digərini 11 hecalı şe'rdə ifadə etmək daha asan olur. Çox zaman məzmun forma ilə birlikdə doğulur.

Mövzu yazıcının müraciət etdiyi həyat hadisəsidir. O, sənətkar qələmi, fırçası ilə bədii formaya düşdükdə məzmun kəsb edir. Elə buna görə də məzmun və forma ayrılıqda təsəvvürə gəlmir.

Bədii yaradıcılıqda bunu mütləq nəzərə almaq lazımdır ki, sənətkar təxəyyülü, onun real həyat həqiqətlərini, hadisələri nə dərəcədə bədii həqiqətə çevirmək bacarığı mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Sənətkarı şərti mə'nada arıya da bənzətmək olar. Həyat həqiqəti çiçəklərin şirəsi, bədii həqiqət isə arının çəkdiyi baldır. Balın dadı, şirinliyi onun məzmunu, rəngi, eləcə də zərgər dəqiqliyi ilə işlənmiş şanda öz yerini tapması formasıdır. Burada da məzmun forma vasitəsi ilə təzahür edir.

Sənətkar süzgəcindən keçən hər hansı bir bədii formada təzahür edən mövzu bədii məzmunla çevrilir. "Obyektiv varlıq ancaq sənətkarın subyektiv idrakı və sənətkar şüurundakı in'ikası nəticəsində bədii məzmunla çevrilir." (M. Ə. Məmmədov. "İncəsənətdə məzmun və forma". "Marksist-leninçi estetikanın əsasları", Bakı, 1979, s. 115).

"İncəsənətdə məzmun – gerçəkliyin sənətkar tərəfindən müəyyən ictimai-siyasi və estetik ideal mövqeyindən in'ikasıdır. Tema, süjet və ideya bədii məzmunun real mövcudiyyət şərtləri, onun tərkib hissələridir." (Yenə orada, s. 122).

Bədii əsər canlı bir organizmdir. Kompozisiyadan tutmuş onun kərpicləri olan bədii detallara, bədii təsvir və ifadə vasitələri-nədək bütün poetik fiqurlar forma elementləri kimi təzahür edir, məzmunun açılmasına zəmin yaradır.

Obraz istər məzmunun, müəllif ideyasının, istərsə də bədii formanın səfərbəredici qüvvəsidir. Bütün digər bədii elementlər

obrazlar əsasında formalaşır. Obrazlar bütün məzmun və forma elementlərinin qovuşuğunun dayaq nöqtəsi, bünövrəsidir. Əslində sənətkar öz ideyasını, başlıca ədəbi qayəsini, məramını da obrazlar sistemi vasitəsilə verməyə çalışır.

Obrazlar süjet çayının üstündən keçmək istəyən sənətkar ideyasının addamalarıdır, kompozisiya sarayının möhtəşəm sütunlarıdır. Əsərin ideyası birbaşa məzmunla bağlı olsa da, o, bədii formanın müəyyənlişməsində də mühüm rol oynayır. Müəllif başa düşür ki, hansı ideyanı hansı bədii formada vermək daha sərfəlidir, münasibdir. M. Qorkinin sözləri ilə desək, sənətkar öz şəxsi, subyektiv təəssüratının üzərində işləməyi, onların ümumi əhəmiyyəti olan cəhətlərini tapmağı, öz təsəvvürlərinə öz formalarını verməyi bacaran adamdır." (M. Горки. Сочинения, том. 29, с. 229. – Sitat "Marksist-leninçi estetikanın əsasları" kitabından götürülüb, s. 123).

Əslində əsərdə həm formanın, həm də məzmunun baş me'marı sənətkar özüdür. O, mövzunu, "tikinti materialını" həyatdan götürsə də, həmin materialı öz təxəyyülünə uyğun şəkildə cilalayır, formaya salır. Sənətkar həm bədii əsərin me'marı, həm də onun fəhləsidir. Bədii yaradıcılıq elə bir işdir ki, onun fəhləliyini də kənar adama e'tibar etmək olmaz.

Məzmun və forma həmişə fəlsəfənin, estetikanın əsas problemlərindən biri olmuşdur. Görkəmli filosoflardan Aristotelin, Platonun elmi-nəzəri irsində də bu problemlərin şərhinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Aristotel məzmun və formanı bir-birindən asılı olmayan hadisə hesab edir, Allahı formalar forması adlandırır. Platon da formanı aparıcı, fəal hesab edirdi. Bekonun, Dekartın, Boylun, Hobsun, C. Brunonun və başqalarının nəzəri görüşlərində də məzmun və formaya xüsusi diqqət verilirdi. Təfəkkürün məzmun və forması problemini ilk dəfə irəli sürən böyük filosof Kant məzmun və formaya yeni münasibətin formalaşmasına təkan vermişdir. Hegel isə məzmunla forma arasındakı münasibəti əksliklər arasında qarşılıqlı münasibət hesab edirdi.

Məzmunla forma dialektik vəhdətdə olsa da, bə'zən onların arasında konflikt yaranır. Yeni mövzu köhnə formaya sığmır, özünə yeni forma tələb edir. Məzmun aparıcı olsa da, formaya



nisbətən o, daha çevikdir, tez-tez dəyişir. Bədii yaradıcılıqda məzmunu nisbətən forma daha mühafizəkardır. Məsələn, əsrlərin sınağından çıxmış qəzəl, rübai, qoşma, gəraylı və s. formalarda yeni məzmunlu əsərlər yazmaq mümkündür. 7 Ədəbiyyat tariximizin zəngin təcrübəsi, ədəbi faktlar bu fikrin doğruluğunu təsdiq edir. Əruz və heca vəzninin sərt qaydaları, ölçüləri, qafiyə sistemi vardır. 8 Yeni məzmunun köhnə formaya sığışmaması yeni formalı sərbəst şe'rın yaranmasına səbəb olmuşdur. Cəsarətlə deyə bilərik ki, sərbəst şe'r ədəbiyyat tariximizdə özünə vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. 9

Sərbəst şe'rdə şair istədiyi fikri istədiyi şəkildə ifadə etmək, vəzn və qafiyə sisteminin ən'ənəvi forma trafaretindən yaxa qurtarmaq imkanına malikdir. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, sərbəst şe'rın forması yoxdur. Sərbəst şe'rdə hər bir şe'rın özünəməxsus forması vardır. 10 Sərbəst şe'rdə forma fərdi xarakter daşıyır.

Müəllifin əsas ideyası, qayəsi məzmununda olduğu üçün o aparıcıdır. Lakin bədii formasız külçə halında olan mövzunu e'mal etmək mümkün deyildir. Sənətkarlıq məsələləri, poetika formada daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Deməli mövzu formaya girdikdə məzmun kəsb edə bilər.

Yazıcının öz ədəbi məramına uyğun mövzu seçməsi qanunauyğun haldır. Ədəbi əsərin ideyası ilə yazıcının həyata münasibəti, dünyagörüşü arasında uyğunluğun olması da təsadüfi deyildir. Həyat hadisəsinin, mövzunun müəyyən formaya salınması, sənətkar təxəyyülü ilə ümumiləşdirilməsi nəticəsində əsərin məzmunu yaranır. Müəllif fantaziyasının, şərtiliyin, ədəbi metodun, fərdi üslubun və yaradıcılıq manerasının bədii in'ikasda, həyat həqiqətinin bədii həqiqətə çevrilməsində müstəsna rolu vardır. 11 Hər dövrün özünəməxsus hadisələri olduğu üçün mövzu da, əsərin məzmunu da, hətta onun bədii forması da tarixi əhəmiyyət kəsb edir. 12

13 Ədəbiyyatın mövzusu təbiətdi, həyatdı. Təbiətin, ictimai həyatın baş qəhrəmanı isə insandır. İnsanın arzu və düşüncələri, keşməkeşli ömür yolu, mübarizələrlə dolu həyatı ədəbiyyatın, eləcə də incəsənətin başlıca mövzusudur. Mövzu hələ bədii formaya

düşməmiş, külçə halında olan həyat hadisələridir. Bu hadisələri uzun müddət müşahidə edən yazıcının beynində hər hansı bir yaradıcılıq ideyası doğulur. Sənətkar isə bu ideyanı reallaşdırmaq üçün forma axtarır.

M. Qorkinin mövzuya belə tərif verməsi də təsadüfi deyildi: "Mövzu müəllifin təcrübəsindən doğan, həyatın ona təlqin etdiyi, lakin onun intibahlar qabında hələ bişməmiş bir şəkildə yerləşən və surətlərdə təcəssümünü tələb edərək onda bunu bişirmək üçün çalışmaq arzusunu oyadan bir ideyadır."

Bəs ideya nədir? Əgər mövzu nədən yazır sualına cavab verirsə, ideya nə demək istəyir sualına cavab verir. **İdeya** əsərin nüvəsi, ruhu, canı, qanıdır. O, yazıcının maraqla öyrəndiyi həyat hadisələrindən, qəhrəmanların hərəkət və fəaliyyətindən doğur. İdeya ayrı-ayrı surətlərin hərəkət və davranışları, arzu və düşüncələri zəminində, bədii forma daxilində reallaşır. İdeya həyatdan doğsa da, subyektiv müəllif mövqeyindən, onun reallaşması isə müəllifin yaradıcılıq üslubundan asılıdır.

Təəssüf ki, çox vaxt mövzu ilə ideyanı eyniləşdirirlər. Mövzu ideyanı doğurur, ancaq o, ideya deyildir. Fikrimizi izah etmək üçün yenə bir bənzətməyə müraciət edək. Çəmənə gedib gözəl çiçəklər görən oğlanın başında o güllərdən çələng toxuyub sevgilisinə vermək arzusu oyanır. Bu arzunu reallaşdırmaq yolunda görülən işlər yaradıcılıq prosesinə bənzəyir. Çələngin forması güllərdən, onu toxuyan insanın bacarıq və qabiliyyətindən, zövqündən asılı olaraq müxtəlif ölçü və biçidə təzahür edə bilər. Başqa sözlə desək, mövzu ideya ilə doğrulub, yeni məzmun kəsb edir.

14 İdeya əsərin ruhuna, canına, onun strukturunun bütün elementlərinə, qəhrəmanların hərəkət və davranışlarına, arzu və düşüncələrinə, hiss və həyəcanlarına, bədii təsvirlərə, peyzajlara hopur. Əgər belə olmasaydı, yazıçı öz ideyasını böyük bir romanla, epopeya ilə yox, elə bir neçə cümlə ilə ifadə edə, əlavə zəhmətə ehtiyac qalmazdı. 15

"Tasso" əsərinin ideyasının nə olduğunu soruşanlara Hötenin verdiyi cavab olduqca xarakterikdir, məsələnin mahiyyətini



anlamağa kömək edir: "İdeyanı soruşursunuz, mən nə bilim. Mən qarşımda Tassonun həyatını görürdüm... Budur, daima mənə yanaşib soruşurlar ki, mən "Faust"da hansı ideyanı təcəssüm etdir-mək niyyətində idim. Guya mən özüm bundan xəbərdaram və bunu ifadə edə bilərəm." (Sitat M. Rəfilinin "Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş" kitabından götürülüb. S. 89).

Bədii əsərdə təsvir olunan həyat hadisələri, müəllifin ideyası, təsvir obyektinə, mövzuya münasibəti, obrazların hərəkət və davranışları, forma elementləri bir-biri ilə elə qaynayıb qarışır ki, bunlardan hansının əsas, hansının ikinci dərəcəli olmasını söylə-məyə heç lüzum da yoxdur. [Canlı orqanizmdə funksiyasız üzv tapmaq mümkün olmadığı kimi, bədii əsərdə də əhəmiyyətsiz, heç bir ədəbi missiyanı yerinə yetirməyən sənətkarlıq komponenti olmamalıdır.]

[Forma ilə məzmunun dialektik vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir.] Mirzə Fətəli Axundov yazırdı: "İki şey şe'rın əsas şərtlərindəndir: məzmun gözəlliyi və ifadə gözəlliyi. Məzmun gözəlliyi olub, ifadə gözəlliyinə malik olmayan bir nəzm (Mollayı Rumi-ninin məsnəvisi kimi) məqbul nəzmdir, amma şe'riyyətində nöq-san vardır. İfade gözəlliyinə malik olub, məzmun gözəlliyindən məhrum olan mənzumə tehranlı Qaaninin şe'rləri kimi zəif və kəsalət artırıcı nəzmdir, amma yenə şe'r növündəndir, yenə də hündürdür.

[Həm məzmun gözəlliyinə, həm də ifadə gözəlliyinə malik olan nəzm (Firdovsinin "Şahnamə"si, Nizaminin "Xəmsə"si və Hafizin divanı kimi) nəş'ə artırıcı və həyəcanlandırıcı olub, hər kəs tərəfindən bəyənilir."] (M. F. Axundov. Əsərləri, ikinci cild, Bakı, Azərneşr, 1951, s. 170).

Forma çox geniş anlayışdır. Bütün sənətkarlıq komponentləri forma elementləridir. Sənətkar məhz bu elementlərin məcmuu vasitəsi ilə məzmunun ifadəsinə, əsərin əsas ideyasının açılma-sına çalışır. Bu mə'nada "Ədəbiyyatın forması çoxsaylı və rəngə-rəng dil və kompozisiya vasitəsidir" - (Г. Л. Абрамович. "Введение в литературоведение". Москва, 1979, с. 37) fikrində bir həqiqət vardır. Ona görə ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bədii əsərin

strukturundakı adi bir sözdən, ifadədən, təfərrüatdan tutmuş süjetə və kompozisiyaya qədər hər şey məzmunun ifadəsinə yardımçı olan forma elementidir. Özü də bunların hamısı bir-biri ilə elə dialektik vəhdətdədir ki, onları ayırmaq yalnız şərti mə'nada mümkündür. Canlı bir orqanizmi xatırladan hər bir bədii əsərin məzmunu ilə forması bir-biri ilə elə qaynayıb qarışır ki, məzmun-suz hər hansı bir sənət əsərinin forması, formasız isə məzmunu təsəvvürə gəlmir. Mikayıl Rəfilinin çox doğru qənaətə gəlir ki, forma olmazsa, bədii məzmun da təzahür edə bilməz, əksinə, məz-mun olmadıqda forma da öz əhəmiyyətini itirmiş olar. Ədəbi əsə-rin bu iki əsas və üzvi ünsürünü bir-birindən ayırmaq mümkün deyildir, bunlar hər ikisi ədəbi əsərdə bir birlik təşkil edir ki, ədə-bi əsərin ideya-estetik əhəmiyyətini tə'yin edən də budur.

(M. Rəfilinin "Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş". Bakı, 1958, s. 82).

[Formadan asılı olaraq əsər lirik, epik, dramatik məzmun kəsb edə bilər. Hər bir ədəbi janrın da özünəməxsus forması vardır. Məzmun əsas, tə'yinedici, forma isə tə'siredicidir. Əsərin əsas ideyası məzmununda olsa da, o, yalnız uğurlu bədii forma vasitəsi ilə açıla bilər. Bədii in'ikasda məzmunun aparıcı amil olması şüb-hə doğurmur, ancaq formaya ikinci dərəcəli bir amil kimi yanaş-maq düzgün deyildir. Formaya üstünlük verib məzmunu arxa pla-na keçirmək cəhdləri də əbəsdir. Formalizm sənətin, ədəbiyyatın realist istiqamətdə inkişafına həmişə mane olmuşdur.

Məzmunla formanın dialektik vəhdəti elə mühüm estetik prinsipdir ki, bunu nəzərə almadan gözəl sənət əsərləri yaratmaq mümkün deyildir. Bədiiiliyin əsas me'yarını da məhz məzmun və forma vəhdətində axtarmaq lazımdır.]



## BƏDİİ ƏSƏRDƏ OBRAZLAR SİSTEMİ

### SURƏT, XARAKTER, TİP

Obrazlılıq bədii ədəbiyyatın cövhəri, bədiiliyin əsas me'yarıdır. Məhz obrazlı deyim tərzı sənət əsərinə e'cazkar bir don geyindirir. Söz obrazlı olanda gözəlləşir, daha da cazibədar görünür. Obrazlı deyim, bədii söz ilahi bir qüdrətə malikdir. Ümumi söz ədəbiyyatı ilahi sənət taxtından yerə çıxır, onu adi, yorucu danışığa, söz-söhbətə çevirir. Öz sözünü obrazlı deyə bilməyən şairin, yazıcının adi adamlardan nə fərqi ola bilər? Hər şeyi ümumi sözlərlə demək mümkün olsaydı, heç yazıçıya, şairə ehtiyac da qalmazdı. Onsuz da ağı başında olan hər bir insan istənilən məsələ haqqında mülahizə yürüdə bilər.

[Obrazlılıq forma elementi olsa da, müəllifin əsas ideyasının, əsərin əsas məzmununun açılmasına xidmət edir.] Müxtəlif bədii üsluba malik sənətkarların əsərlərində obrazlılıq ayrı-ayrı formada təzahür etsə də, bədii üslubun aparıcı elementinə çevrilsə də, mahiyyət e'tibarilə o, əsərin cövhəri, canı, qanıdır.

Bir var ümumi sözlə deyəsən ki, mən həbsxanada zülmələr çəkirəm, gecə-gündüz ağlayıram, bir də var ki, sözün qüdrətinə güvənərək yazasan:

Bənzəyir kündə ayağında dəyirman daşına,  
Qanlı göz yaşınla işlər bu dəyirmanım mənim.

(Xaqani)

Bir var deyəsən ki, sənın gözəlliyin mənim ürəyimə dərd salıb,  
bir də var ki, dahi Füzuli kimi nalə çəkəsən:

Cövrü könlümdür çəkən, gözdür görən rüxsarını,  
Allah-allah, kam alan kimdir, çəkən kimdir təəb?

Bir var deyəsən ki, gözlərin məni heyran edib, bir də var heyretini belə ifadə edəsən:

Gərdənin minadır, boyun tamaşa,  
Ay da həsəd çəkir o qələm qaşa.  
Bir cüt ulduz kimi verib baş-başa,  
Yanıb şö'lə salır cəmalə gözlər.

(S. Vurğun)

Qara matəm rəngidir, - deyirlər,  
Yox, yalandır.  
Qaldır kirpiklərini  
Gözlərinlə inandır.

(R. Rza)

Yaxud, Mikayıl Müşfiqin "Sənin gözlərin" şe'rindən bir bəndə fikir verək:

Qara qış üstümə tökər qarını,  
Nərgiz gözlərini məndən ayırsan.  
Mənim ümidimin qapılarını  
Neçün gah açırsan, gah bağlayırsan?

Burada şairin məharətlə istifadə etdiyi epitetlər, bədii sual şe'rə poetik bir don bəçir, onun gözəlliyini, tə'sir gücünü qat-qat artırır.

Bütün bu deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, [obrazlılıq bədii in'ikasın canı, qanıdır. Bədiilik, obrazlılıq əsərin keyfiyyət göstəricisidir. Təsvirlərin doğruluğu, həyatiliyi və xəlqiliyi də olduqca böyük əhəmiyyət kəsb edir.]

Yazıçı, şair həyatı bədii obrazlar vasitəsi ilə əks etdirir. "Sənət həqiqətin bilavasitə ürəkdən gəlmə məzmunudur, yaxud obrazlı təfəkkürdür." (Belinski.) Təbiətdə, həyatda nəinki canlı insanın,



hətta hər bir cismin, predmetin belə özünəməxsus mövcudluq forması, onun spesifik xüsusiyyətləri vardır. Elə buna görə də onların hər birinin bədii obrazını yaratmaq mümkündür. Obrazda predmetin təkcə zahiri görünüşü deyil, onun mahiyyəti də bu və ya digər dərəcədə cəmlənmiş olur. Adi bir predmet də; ot da, yarpaq da, çiçək də... bədii ədəbiyyatda canlı obraza çevrilə, oxucunu düşündürə, onu həyəcanlandıra bilər.

Bədii əsərdəki surətləri (obrazları) əsasən dörd yerə bölürlər.

1. İnsan surətləri.
2. Heyvan surətləri.
3. Əşya surətləri.
4. Təbiət surətləri.

Surət belə tərif etmək olar: "Müəyyən insan qruplarının bir fərdin üzərində ümumiləşdirilməsinə surət deyilir." Surət müəyyən mə'nada müxtəlifcəhətli varlığın bir fərdin üzərində ümumiləşdirilməsi nəticəsində yaranır. Surətdə həm ümumi, həm də fərdi cəhətlərin olması vacibdir.

Bədii əsərlərdə müxtəlif predmetlər, heyvanlar, təbiət lövhələri obrazlaşdırılsa da, ədəbiyyatın baş qəhrəmanı, əsas obrazı insandır. Digər obrazlar: peyzajlar, natürmortlar və s. yardımçı xarakter daşıyır və son nəticədə insanın bədii obrazının mükəmməl yaradılmasına kömək edir.

Məşhur rus ədəbiyyat nəzəriyyəçisi L. İ. Timofeyev yazır ki, əgər hər hansı bir rəsmdə kresloda, stol arxasında əyləşən insan təsvir olunursa, bu heç də o demək deyildir ki, burada bərabərhüquqlu obrazlar: stol, insan və kreslo təsvir edilib. Stol və kreslonun təsviri insanın təsviri qədər vacibdir, ancaq bu heç də o demək deyildir ki, onlar bərabərhüquqludurlar. Stol və kreslo yalnız və yalnız insanın obrazını tam əks etdirmək vasitəsidir. (Bax: "Основы теории литературы", c. 63).

Ümumiyyətlə götürsək, obraz geniş anlayışdır. İdeyalar, hisslər, təbiət mənzərələri, həyat hadisələri də insan kimi obrazlaşdırıla bilər.

"Ədəbiyyatşünashq terminləri lüğəti"ndə yazılır: "Bədii surət (obraz) sənətin varlığı münasibətləri haqqında, sənətin daxili

qanunları haqqında təsəvvürlərlə, idrak problemi ilə bağlı olan mürəkkəb, çoxcəhətli bir anlayışdır." (Bax: "Ədəbiyyatşünashq terminləri lüğəti, Bakı, 1978, s. 168).

"Obraz – insan həyatının estetik əhəmiyyət kəsb edən təxəyyül, fantaziya vasitəsi ilə yaradılan konkret, eyni zamanda ümumiləşmiş mənzərəsidir." (Л. И. Тимофеев. "Основы теории литературы", с. 55).

Ədəbiyyatşünashqda surət, xarakter, tip termini ilə yanaşı çox zaman personaj sözü də işlədilir. Bədii əsərdə iştirak edən surətlərin hər biri **personaj** adlanır. Personaj deyəndə çox zaman bədii əsərdəki ikincidərəcəli, epizodik surətlər nəzərdə tutulur. Lakin bədii əsərin strukturunda personajın da özünəməxsus yeri və rolu vardır. Əsas qəhrəmanların xarakterinin açılmasında, onların hərəkət və davranışlarının qiymətləndirilməsində bədii əsərdəki bütün iştirakçılar bu və ya digər dərəcədə yardımçı olur.

Yazıçı, şair məhz obrazlar vasitəsi ilə ictimai həyatı, təbiəti, insanın daxili aləmini, onun psixologiyasını, həyata baxışını, arzu və düşüncələrini açmağa nail olur.

Yazıcının yaratdığı surətlər yalnız o surətləri təmsil edən həyatı, insanları, yalnız bir dövrü, bir qrupu, bir hadisəni göstərməklə qalmır. Bədii surətin tə'sir dairəsi geniş olduğu kimi, əhatə dairəsi də geniş və bə'zən də hüdudsuz olur. (Bax: Mir Cəlal, P. Xəlilov, "Ədəbiyyatşünashğın əsasları", s. 21).

Həyatda olduğu kimi bədii əsərdə də insan surətləri bir-biri ilə müxtəlif tipli qarşılıqlı əlaqədədir. Əsərin ümumi strukturunda qəhrəmanların bir-biri ilə əlaqəsi həm onların mə'nəvi dünyalarının, fərdi xarakterlərinin açılmasına, həm də müəyyən tarixi şəraitdə insanlar arasındakı ictimai münasibətlərin mahiyyətini anlamağa kömək edir. Surətlər arasındakı əlaqə tipləri isə çox rəngarəngdir. Əqidə və məsləkinə görə konfliktin müxtəlif qütblərində cəmlənən insan surətlərinin xarakteri mübarizə, qarşılıqlı əlaqə, müxtəlif hadisələrə münasibət zəminində açılır.

Siz surət haqqında müəyyən təsəvvürə malik oldunuz. Bəs xarakter nədir?



**XARAKTER** – bədii əsərdə müəyyən fərdi əlamət və keyfiyyəti olan ətraflı, mükəmməl, hərətərfli işlənmiş insan surətlərinə deyilir.

Xarakter problemi bütün tarixi dövrlərdə fəlsəfənin, psixologianın, sosiologianın, ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu da təsadüfi deyildir. Xarakterin sosial-psixoloji mahiyyəti, onun ədəbiyyat və incəsənət əsərlərində rolu haqqında görkəmli filosoflar, ədəbiyyatşünaslar maraqlı fikirlər söyləmişlər. Hər hansı bir tarixi epoxada yaranan incəsənət əsərlərinə çox zaman sosial mühit və onun yetirdiyi xarakter prizmasından baxılmışdır. Xarakter ictimai mühitin mənfə və müsbət, zəif və qüvvətli cəhətlərinin aynasına çevrilmişdir.

Görkəmli filosof Hegel konfliktlə xakeri dialektik vəhdətdə götürməyin zəruriliyini xüsusi vurğulamışdır. O, xakerə üç nöqtəy-nəzərdən yanaşmağı lazım bilirdi: "Əvvələn, biz ona (xakerə – R. Y.) fərdiyyət, özlüyündə zəngin xaker kimi baxmalıyıq. İkincisi, xaker özünü aydın xaker kimi göstərməlidir. Üçüncüsü, vahid xaker bu aydınlıqla birləşməli, subyektivlik vasitəsilə sarsılmaz xaker kimi özünü göstərməlidir. Əgər xakerdə dərin subyektivizm yoxdursa, yalnız bir arzunu ifadə edirsə, o, məntiqsiz, zəif, gücsüz olur." (Гегель. Соч., т.XII, М., 1938, с. 241).

[Hegel xakerin çoxcəhətli olmağını tələb edir, sosial cəhətlərlə fərdi cəhətlərin qovuşuğunu xaker üçün mühüm amil sayırdı. O, yazırdı ki, xaker başqa xüsusiyyətlərini öz subyektivliyi ilə qovuşdurmalıdır. Xaker aydın şəkildə olmalı və bu aydınlıq öz-özünə sadıq qalan gücə, qüdrətə, vahid pafosa malik olmalıdır.

Hegel xaker müstəqilliyini də mühüm amil hesab edirdi: "Əsl xaker öz xüsusi təşəbbüsü ilə fəaliyyət göstərir, heç kəsi ürəyinə yaxın buraxmır ki, onun əvəzinə fikirləşsin, məsələ həll etsin. Əgər o, müstəqil surətdə hərəkət edirsə, fəaliyyətinin bütün günahlarını, onun məs'uliyətini öz üzərinə götürməyə hazır olacaqdır." (Yenə orada).

Bədii fərdiləşdirməyə mühüm diqqət yetirən Hegel çox doğru qeyd edirdi ki, əgər belə fərdiləşdirmə yoxdursa, onda həmin qüvvələr incəsənət sahəsində yeri olmayan ümumi fikirlərlə, yaxud abstrakt mülahizələrlə təqdim olunacaqlar.

Aristotələ görə xakeri doğuran iki səbəb vardır. Fikir və xaker sayəsində adamlar ya müvəffəq olur, ya da uğursuzluğa düşür. Fəciyədə altı hissənin olmasını tələb edən filosof belə hesab edirdi ki, bu ünsürlərdən biri də xakerdir. O, xakerin nəzərə alınması dörd mühüm cəhətini fərqləndirir:

"Birincisi və ən mühümü budur ki, xakerlər gərək nəcib olsun. Təsvir olunan şəxs xakerə o zaman malik ola bilər ki, deyildiyi kimi, nitqində, yaxud hərəkətində necəliyindən asılı olmayaraq, hər hansı iradə istiqamət olsun; lakin xaker məhz o zaman nəcib ola bilər ki, iradənin də nəcib istiqamətini təmsil eləsin. Bu isə hər bir adamda ola bilər: qadın nəcib də olur, qul da, hərçənd ki, ola bilər onlardan birincisi aşağı, ikincisi isə tamam dəyərsiz məxluqdur. İkinci cəhət budur ki, xakerlər gərək yaraşsın; məsələn, xakeri mərdanə göstərmək olar, amma mərdanə, yaxud zəhmli olmaq qadına yaraşmır. Üçüncü cəhət budur ki, xakerlər gərək həqiqətə uyğun olsun; bu indicə deyildiyi kimi, yaraşan və mə'nəviyyatca nəcib xakerin yaradılmasından nə isə fərqli bir şeydir. Dördüncü cəhət isə budur ki, gərək xaker ardıcıl olsun. Hətta təsvir olunan şəxs əgər ardıcıl deyilsə və xakercə bu cür təsəvvür olunursa, onun bu qeyri ardıcılığını da ardıcıl göstərmək lazımdır." (Aristotel. "Poetika", Bakı, 1974, s. 78-79).

Aristotelin, Lessinqin, Şillerin, Hegelin, rus inqilabçı demokratlarının xaker haqqında mülahizələrindən bəhrələnən marksizmlenin klassikləri xakerin mahiyyətini, onun incəsənət əsərlərində rolunun materialist şərhini verməyə çalışmaqla bu problemin tədqiqi üçün yeni istiqamət verirdilər.

Hər hansı bir toxumun cücərib ağaca dönməsi üçün onun səpildiyi torpağın münbitliyi nə qədər vacibdirsə, insan xakerinin formalaşmasında da mühitin rolu bir o qədər böyükdür. Görkəmli fransız yazıçısı Bualo təsadüfi yazmırdı: "Öz qəhrəmanınızın xakerini hər bir şəraitdə gözləyib saxlamağa çalışın. Qəhrəmanın



mənsub olduğu ölkəni və zamanəni öyrənin, həmişə yadda saxla-  
yın ki, bütün bunlar qəhrəmanın xarakterinə tə'sir edir, onun təbiə-  
tinə öz möhürünü basır". (Bualo, "Poeziya sənəti", Bakı, Azərnəşr,  
1969, s. 49).

Bu danılmaz həqiqətdir ki, "insanı təbiət yaradır, cəmiyyət isə  
onu inkişaf etdirir və yetişdirir" (Belinski). İnsanın xarakteri mü-  
hitlə, üzvü olduğu cəmiyyətlə, kollektivlə sıx qarşılıqlı əlaqə pro-  
sesində, ictimai münasibətlərin tə'siri altında formalaşdığı üçün  
cəmiyyətin, xalqın, kollektivin psixologiyasını öz üzərində cəmlə-  
miş olur. Deməli, cəmiyyətin sosial inkişafı ayrı-ayrı fərdlərin də  
xarakterinin inkişafına zəmin yaradır. F. Engels 18 may 1859-cu il-  
də F. Lassala yazdığı məktubda onun "Frans fon Zikkengen" əsəri-  
nin qəhrəmanlarını öz həvəsləri, şıtaqlıqları vasitəsi ilə deyil, tari-  
xi axın nəticəsində hərəkət etmələrini yüksək qiymətləndirirdi.

Ədəbiyyatşünasların əsərlərində haqlı olaraq xarakter və mühit  
problemi bədii metodun özəyi adlandırılır. Doğrudan da, qəhrə-  
manların yaşadığı mühitin ictimai mənzərəsini başa düşmədən  
onun xarakterindəki ayrı-ayrı cəhətlərin mənbəyini müəyyənleş-  
dirmək də mümkün olmazdı.

Tanınmış ədəbiyyatşünas E. Qorbunova özünün sanballı tədqiqatında ("Идеи, конфликты, характеры". М., 1969, с. 166) çox doğru qeyd edirdi ki, hər cür personajı xarakter adlandırmaq olmaz. Burada bütün iş fərdiləşdirməkdir.

Türkmən ədəbiyyatşünası C. Allakoyun fikrinə: "Milli xarak-  
teri səciyyələndirən xüsusiyyətlər müsbət və mənfi obrazların real-  
ist planda fərdiləşdirilməsi yolu ilə aşkara çıxarılır."

Şəxsiyyətin formalaşmasında ictimai-tarixi şərait həlledici oldu-  
ğundan, xarakterdə milli cəhətlərin mövcudluğu qanunauyğun hal-  
dır. Xalqın məişətini, adət-ənənələrini, onun psixologiyasını, əsr-  
lərin sınağından çıxmış əxlaq normalarını nəzərə almadan canlı  
insan xarakterləri yaratmaq mümkün deyildir. S. Vurğun insandakı  
milli xüsusiyyətləri düzgün və bütün rəngarəngliyi ilə canlan-  
dırmağı böyük və parlaq xarakterlər yaratmaq üçün zəruri şərt he-  
sab edirdi.

Zahiri görkəmin, geyimin təsviri xarakterin milli müəyyənliyi  
üçün əhəmiyyətli görünə də, başlıca şərt deyildir. Qoqol "Puşkin  
haqqında bir neçə kəlmə" adlı məqaləsində yazırdı ki, həqiqi mil-  
lilik sarafanı təsvir etməkdə deyil, xalq ruhunu təsvir etməkdir.  
Şair büsbütün özgə aləmi təsvir etdikdə belə, milli şair olmaqla qalır,  
çünki bu aləmə öz milli stixiyasının gözü ilə, bütün xalqın gözü  
ilə baxır.

Səməd Vurğunun "Əgər bir rus kommunist olmuşsa, öz ruslu-  
ğundan çıxarmı? Əksinə, o bir rus kimi daha güclü olur" – sözləri  
ilə Rəsul Həmzətovun "Sən deyirsən insan gərək avar, dağıstanlı  
deyil, sadəcə sovet insanı olmalıdır. Ancaq, məsələn, mən özümü  
həm avar, Dağıstanın oğlu, həm də SSRİ vətəndaşı hesab edirəm.  
Bu anlayışlar məgər bir-birini inkar edir?" - mülahizələri arasında  
bir yaxınlıq, doğmalılıq vardır. Müxtəlif illərdə söylənmiş bu fikir-  
lərin hər ikisi eyni tənqid obyektinə – adamların xarakterindəki  
milli cəhətləri ört-basdır etmək istəyənlərə qarşı yönəlmişdi.

"Bütün zamanlar üçün yarayan eyni milli stereotip yoxdur.  
Millilik həmişə zidd tərəflərin fasiləsiz mübarizəsində formalaşır  
və öz mürəkkəb yoluna davam edir" (Q. Lomidze). Cəmiyyətin  
inkişafı, müxtəlif xalqlarla qarşılıqlı ünsiyyət xarakterdəki milli-  
liyin yeni-yeni cəhətlərlə zənginləşməsinə səbəb olur.

"Neçə ki, ədəbiyyatın əsas predmeti insan və onunla bağlı prob-  
lemlərdir, həmişə insan xarakterləri və onun sosial tipləri yazıçıla-  
rın diqqət mərkəzində olacaqdır." (Г. Л. Абрамович. "Введение в  
литературоведение". Москва, 1979, с. 53).

Xarakter yaratmaq və insan taleyinin rəngarəng cəhətlərini təs-  
vir etmək həyatın inkişaf qanunauyğunluqlarını açmaq vasitəsidir.  
Ona görə ki, qəhrəmanın xarakterindəki ən fərdi cəhətlər belə cə-  
miyyətin ictimai əxlaq qaydaları ilə qırılmaz surətdə əlaqədardır.

Xarakteri şərtləndirən əsas cəhətləri onun mənsub olduğu, təmsil etdiyi ictimai mühitdə axtarmaq lazımdır. Məhz bu aparıcı sosial cəhətlər özlüyündə fərd olan qəhrəmanı tip səviyyəsinə qaldırır.

Göründüyü kimi, xarakter çox geniş anlayışdır və ədəbiyyat-  
şünaslıq elminin ən aparıcı problemlərindən biridir.



**TİP** – Yunanca "tupos" sözündən olub, örnek, nümunə deməkdir. Müəyyən insan qruplarının xarakter xüsusiyyətlərinin bir fərdin üzərində daha kəskin, daha yüksək və özəmi dərəcədə ümumiləşməsi nəticəsində tip yaradılır. "Tip yazıçının müşahidə və əks etdirdiyi müəyyən insanların ən xarakter xüsusiyyətlərini və əlamətlərini əks etdirən bir bədii surətdir. Tip mə'lum bir şəxsin fotoqrafiyası deyil, ümumiləşdirilmiş həyat materialıdır." (M. Rəfil. "Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş". Bakı, 1958, s. 58).

Yaşadığı dövrün, zamanın, təmsil etdiyi xalqın, millətin, sosial təbəqənin ən xarakterik xüsusiyyətlərini öz üzərində cəmləyən insan surətlərinə tip deyilir.

Verdiyimiz tərifdən göründüyü kimi, tipin formalaşması onun yaşadığı dövrdən, sosial tarixi mühitdən, mənsub olduğu xalqın mentalitetindən, əxlaqi baxışlarından, psixologiyasından əhəmiyyətli dərəcədə asılıdır. Hər dövrün, zamanın özünəməxsus xarakterləri və tipləri olur. Ona görə ki, hər hansı bir ədəbi tipə əsasən onun yaşadığı dövrün, mənsub olduğu insanların səviyyəsi, əxlaqi görüşləri haqqında dəqiq təsəvvür əldə etmək mümkündür. Çünki tip müəyyən mə'nada örnek, nümunədir. O, təmsil etdiyi zümrənin xarakterik cəhətlərini öz üzərində cəmləmiş olur.

Bütün bədii əsərlərdə təsvir olunan tiplər həm də xarakterdir. Lakin hər xarakter tip ola bilməz. Çünki tipdə bütün bir xalqa, cəmiyyətə, dövrə, zamanəyə məxsus ən aparıcı, xarakterik keyfiyyətlərin olması vacibdir.

"Tip müəyyən bir fərdin bu və ya başqa ictimai qrup, sinif, xalq üçün, yaxud bəşəriyyət üçün səciyyəvi sifətlərini təcəssüm etdirən bədii surətdir. Ədəbi tipin canlı fərdiliyi və ümumi mə'nalılığı üzvi vəhdət təşkil etməlidir. Fərdiləşdirmə olmayan yerdə bədii surət də yoxdur." (Bax: "Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti", s. 177).

Tipikləşdirmə və fərdiləşdirmənin dialektik vəhdəti tip üçün ən xarakterik cəhətdir. Hər personaj xarakter olmadığı kimi, hər xarakter də tip deyildir. Tip xarakterin yüksək formasıdır.

Ümumiyyətlə, sənət və ədəbiyyatda tipiklik çox mühüm cəhətlərdən biridir. Çoxlu insanlarla ünsiyyətdə olan, dərin yaradıcı müşahidə nəticəsində onlara məxsus ən ümdə cəhətləri bir qəhrəman

üstündə cəmləyən sənətkar tip yaradır. "Ədəbi tip, bir hadisənin, bir insanın yox, yüzlərlə fakt, hadisə və insanın xarakter xüsusiyyətlərinin alınıb ümumiləşdirilməsinin nəticəsidir. Doğrudur, burada bizim nəzərimizdə yalnız bir adam, bir sima canlanır. Ancaq həmin adamın şəxsinə, timsalında böyük bir ictimai zümrəni, qrupu görür, həyat və cəmiyyət haqqında təsəvvürlərimizi, biliyimizi zənginləşdiririk." (Mir Cəlal, P. Xəlilov, "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, 1972, s. 21). Həm mənfi, həm müsbət obraz tip ola bilər.

Yazıçı hər öləri hadisəni yox, xalq üçün, müəyyən zümrəni təmsil edən insanlar üçün ən xarakterik hadisəni tipikləşdirmə süzgəcindən keçirməlidir. Tipik, xarakterik hadisədə obyektiv qanunauyğunluq, fərdiləşdirmədə isə subyektivlik aparıcı qüvvədir.

## BƏDİİ PORTRET

Obrazların fərdiləşdirilməsində, xarakterlərin hərtərəfli açılmasında, onların daxili dünyasının bədii əksində çox mühüm rol oynayan sənətkarlıq komponentlərindən biri də bədii portretdir. İstər rəssamlıqda, istərsə də bədii ədəbiyyatda portret yaradarkən insanın daxili dünyasını açma bilmək üçün onun zahiri görkəminin ən xarakterik anını seçmə bilmək son dərəcə vacib məsələdir. Məsələn, xalq rəssamı Tahir Salahov ölməz bəstəkar Qara Qarayevin portretini yaradarkən maraqlı bir anı ön plana gətirmişdir. Bəstəkar oturmuş vəziyyətdə təsvir olunsada, onun ilk andan diqqəti cəlb edən bükülmüş beli elə tə'sir yaradır ki, Qara Qarayev elə indicə qalxıb pianonun arxasına keçəcək, böyük enerji ilə yaradıcılıqla məşğul olacaqdır.

Baş mövzusu insan duyğularının bədii əksi olan dünya şöhrətli Rembrantın "Danaya" əsərinin qəhrəmanının keçirdiyi hissləri başa düşmək üçün Danaya haqqında qədim əfsanəni bilmək olduqca vacibdir. Qızı Danayadan olacaq nəvəsinin əlilə öldürüləcəyini eşidən hökmdar canının qorxusundan onu ərə vermir, xüsusi nəzarət altında saxlayır ki, heç bir kişi ilə əlaqəsi olmasın. Lakin mü-



qəddəs ruhla, nurla görüşən gözəl qamətli Danaya (portretdə məhz bu an öz əksini tapıb) dünyaya bir oğul gətirir. Uşaq babasından xəbərsiz gizli böyüdüldü. İdman yarışında onun əlindən çıxan disk uçub babanın köksünə dəyir və onu öldürür.

Əlbəttə, bu, bir məşhur əfsanədir. Lakin portret yaradarkən öz həyat yoldaşının – real insanın bədən cizgilərindən istifadə edən rəssam onu əfsanəvi obrazın taleyi ilə yoğuraraq dünyaya "Danaya" kimi e'cazkar bir sənət əsəri gətirə bilmişdir. Rembrantın seçdiyi xarakterik an gənc və gözəl qadının üzündəki həyat sevincini əks etdirmək vasitəsinə çevrilmişdir.

Rəssamlıqdakı portret anlayışı ilə bədii ədəbiyyatdakı portret anlayışı mahiyyətə bir-birinə yaxındır. Belə ki, onların hər ikisində ön planda insanın zahiri görkəminin təsviri dayanır. Lakin portret yaradıcılığında rəssam və yazıçı tamamilə bir-birindən fərqli vasitələrlə öz məqsədinə nail olur. Əgər rəssam ayrı-ayrı rənglərdən, onların çalarlarından istifadə edirsə, yazıçı xarakterik detallardan, təşbeh, epitet və s. bu kimi bədii təsvir və ifadə vasitələrindən istifadə edir. Bədii ədəbiyyatda yaradılmış portret hadisələrin inkişafı ilə bağlı yeni ştrixlərlə zənginləşir, dolğunlaşır. "Sənətkarın istifadə etdiyi bütün rənglər və sözlər son nəticədə insanın canlı, dinamik obrazını yaratmağa, onun xarakterini, əhatə olunduğu mühitlə qarşılıqlı əlaqəsini hərtərəfli açmağa xidmət edir." (Борис Галапов, "Живопись словом". Москва, 1974, с. 6).

Elm, hər şeydən əvvəl, dəqiqlik və konkretlik tələb edir. Bizə elə gəlir ki, real həyatı konfliktlər fonunda əks olunmuş hər hansı tarixi dövrün mənzərəsini, təbiət təsvirlərini ümumilikdə portret adlandırmaq, "əsrin əks etdirdiyi mühit özü bütövlükdə portret olur" (İsmayıl Vəliyev, "Ədəbi portret və xarakter". Bakı, 1981, s. 11) demək bədii portret anlayışına yaygınlıq gətirir, onu konkretlikdən uzaqlaşdırır. Elə buna görə də bədii portret deyəndə konkret qəhrəmanların təsvirini başa düşürük.

Hüseyn Cavidin "Azər" poemasında bir neçə uğurlu bədii portretlə rastlaşırıq. Bunların arasında ən uğurlusu, mükəmməli Şəmsanın bədii obrazıdır. Şair əvvəlcə öz qəhrəmanını bizə aşağıdakı misralarla təqdim edir:

Adı Şəmsa, füsunlu bir xilqət,  
Saçır ətrafa həp qürur, özəmət.  
O baxışlarda bir qığılcım var,  
Hanki bir qəlbə əks edərsə yaxar.  
Şərqin əsmərcə bir bədiəsidir,  
Yeni Misrin öc istəyən səsidir.

Əlbəttə, nə "füsunlu bir xilqət", nə qürurlu duruş, nə ürəklərə od salan, qığılcım saçan baxışlar qəhrəmanın portretinə o qədər də konkretlik gətirmir. Çünki bu sifətlər bütün Şərq gözəllərinə məxsus ümumi cizgilərdir. "Əsmərcə bir bədiə" qəhrəmanın konkret zahiri görkəmi, "yeni Misrin öc alan səsi" ifadəsi isə onun daxili aləmi haqqında oxucuya ilk mə'lumat verir. Daha sonra bu "nazənin kələbəyin" yeddi il öncə Nili tərk edərək Qərbə üz tutması təsvir edilir. Mə'lum olur ki, Şəmsanın atası hürriyyət arzusu ilə yaşayıb haqq, ədalət tələb etdiyi üçün bir ingilis lordu tərəfindən "ölümlü bir adaya" qovulmuş, Şəmsanın köçərək qərbətə getməkdən başqa çarəsi qalmamışdır.

Bütün bunlardan xəbərdar olan oxucu "hüsnü ətrafı sərxoş eləyən", üzü qəmli, daima dalğın, ruhu nəş'əsiz olan bu gözəlin daxili dünyası ilə zahiri görünüşü arasında bir uyğunluq tapır.

Daha sonra oxucu "pənbə köksündə tülədən duvağı olan, əlindəki xirizantemi incə dodaqları ilə öpən", al dodaqlı, qumral gözlü bu gözəli dalğalı, şən bir salonda görür. Ədalı ingilis lordunun salona daxil olması həm Şəmsanın, həm də qəlbində qurtuluş, istiqlal eşqi olan ərəb gənclərinin qanını bərk qaraldır.

Biz həm Şəmsanı həmin lordla rəqs edən, onunla çıxıb gedən, həm də səhərisi gün öz düşməni öldürüb vüqarlı addımlarla yeriyən vəziyyətdə görürük. İngilislə rəqs elədiyinə görə onu məzəmmət edən gənclərin sonradan Şəmsanı məhəbbətlə süzmələri də inandırıcı boyalarla əks edilmişdir. Müəllifin öz qəhrəmanını ti-kanlıqdakı çiçəyə bənzətməsi də mə'nalıdır.

Göründüyü kimi, əsrin ayrı-ayrı səhifələrinə səpələnmiş bu rəngarəng cizgilər birləşərək Şəmsanın bitkin bədii portretini yaratmağa zəmin yaradır.



"Bədii portret, hər şeydən əvvəl, fərdiləşdirmə vasitəsidir." (Дж. Аллаков. "Проблемы характера в туркменской прозе на современном этапе". Ашхабад, 1971, с. 62). Fərdiləşdirmə isə tipikləşdirmə ilə bərabər xarakter yaradıcılığında olduqca mühüm vasitədir.

Bədii portret fotosurat deyildir. İnsanın zahiri görkəmini bütün xırdalıqlarına qədər əks etdirmək hələ portretin tamlığına zəmanə verməz. Əsas məsələ zahiri görkəmin təsviri vasitəsilə qəhrəmanın daxili aləmini, onun xarakterini açmaqdır.

S. Vurğun "Üsyan" poemasında öz qəhrəmanlarından birinin – Elxanın portretini belə yaradır:

Bu da ki, Elxandır – kəndin ağası,  
Əynində vəznəli, yaşıl çuxası.  
Gözünün üstündə buxara papaq,  
Əntərə bənzəyir o kor yapalaq.  
Gözləri gömgöydür, sifəti sarı,  
Bozarmış üzünün sıx çopurları.

Bu misraları oxuyanda həm "mənfı" qəhrəmanın geyimi, zahiri görünüşü, həm də bu tipli adamlara "nəfəsləri benzin və kükürd qoxulu milyonların şairi"nin münasibəti ilə tanış oluruq.

Vəznəli yaşıl çuxa, buxara papaq milli geyimin atributları kimi diqqəti cəlb edir. Papağın gözün üstünə basılması, yəni onun arxasının qaldırılması isə qəhrəmanın öz həyatından razılığınə işarədir.

"Əntərə bənzəyir o kor yapalaq" misrasının isə əslində Elxanın heç bir dəxli yoxdur. Bu, obraza proletar gözü ilə baxışın ifadəsidir.

Maraqlıdır ki, müəllif portret yaradarkən rəssam kimi həm də rənglərdən istifadə etmişdir. Misal gətirdiyimiz parçada əgər yaşıl rəng müsəlmançılığın ifadə edirsə, gözlərin göylüyü folklorumuzda olduğu kimi mərdimazarçılığın, sarılıq iblisliyin, üzdəki çopurların bozarması isə gədalərin bəylik eşqinə düşdüyünü eşidəndən sonra qəhrəmanın onlara münasibətinin ifadəsidir. Belə ki, xoşun gəlməyən adama üz bozartmaq çox təbii haldır.

Daha sonra müəllif obrazın portretini tamamlamaq üçün aşağıdakı misralardan istifadə edir:

Ayrıdır Elxanın aramı, dağı,  
Nə çoxdur ilxısı, malı, yaylağı.  
Borda qda saxlanı minik atları,  
Parlaman möhürlü pulemyotları.  
Tüyürdə bəslənir iki qızıl quş,  
Ovçuluq Elxana bir adət olmuş.  
O, qanlar içərək ağ günlər görür,  
Xoruz dalaşdırır, qoç döyüşdürür.  
Tutub mə'dəsini südə, qaymağa,  
Ağalıq eləyir yeddi oymağa.  
"Onundur bu hava, bu su, bu torpaq",  
Asılmış qapıdan üçrəngli bayraq.

Bu təsvirlərdən "mənfı" qəhrəmanın necə yaşaması aydın olur. Onun xoruz dalaşdırması, qoç döyüşdürməsi, yayda yaylağa, qışda arana köçməsi, mə'dəsini südə, qaymağa öyrətməsi, ovçuluğa meyil salması və s. bu kimi hərəkətləri o zamankı bəylərin yaşayış tərzinə tamamilə uyğundur. Lakin şair bütün bunları Elxan kimi tipləri tənqid və ifşa etmək məqsədilə qələmə almışdır.

Təsvirlərdən aydın olur ki, üçrəngli bayraq yalnız və yalnız dövləti başından aşan Elxan tipli adamların qapısının üstündə dalğalana bilər. Qərībədir ki, varlılıq, firavan həyat, hətta südə, qaymaq yemək belə harınlığın atributları kimi təqdim edilir.

Səməd Vurğunun əsərlərində qadınların bədii portretləri də mühüm yer tutur. Onun "Kənd səhəri" poemasında Gülzarın, "Bəstəti" poemasında Bəstinin, "Muğan" poemasında Muğan qızının, Manyanın sözlə yaradılmış portretləri zamanın, dövrün tələb etdiyi cizgilərlə işlənmişdir.

Əməkçi qadınların bədii portretlərini yaradarkən S. Vurğunun ön plana gətirdiyi əsas cəhət sağlam bədən, sadə geyim, boyasız, rəngsiz üz, alında qıvrıqlanan tər damcıları və s. bu kimi cizgilərdir. Şairin əsərlərinin əksəriyyətində qəhrəmanların zahiri görünüşü ilə daxili aləmi arasında bir uyğunluq vardır. Gəray bəyin, Humayın, Bəxtiyarın ("Komsomol poeması"), Xumarın ("Xumar"), palanın üstündə oturub şirin xəyallara dalan hambalın, əlində körpəni oynadaraq uzanan dilsiz yolları göstərən qarının ("26-lar"),



Mahniyarın ("Aslan qayası"), Sabir bağında oturub söhbət edən ağsaqqal kişinin ("Bakının dastanı"), kürsüdə qara bulud kimi dolan zənci rəssamın ("Zəncinin arzuları") və başqa obrazların bədii portretləri koloritlidir, cazibədardır.

İnsanın sifətinin cizgilərində olan ani dəyişikliklər, əzələlərin səyriməsi, dodaqların titrəməsi, yanaqların allanması, pörməsi, gözlərin bərləməsi, təbəssüm, əllərin əsməsi və s. qarşımızda dayanan adamın psixoloji vəziyyətini: həyəcanını, təəssüfünü, nifrətini, məhəbbətini və s. gözəl əks etdirir.

Xarakterik cizgilərlə yaradılmış bədii portret yalnız qəhrəmanın zahiri görkəmini əks etdirmir, onun daxili aləmini, iztirab və həyəcanlarını, arzu və düşüncələrini – xarakterinin çox mühüm cəhətlərini özündə cəmləmiş olur.

Üslub fərdiyyətindən asılı olaraq, hər bir sənətkarın özünəməxsus portret yaratmaq üsulları vardır. Lakonik boyalarla qəhrəmanın zahiri görkəminin ən xarakterik cəhətlərini əks etdirmək, genişlikdən çox psixoloji dərinliyə meyl Rəsul Rzanın portret yaradıcılığında olduqca mühüm cəhətlər kimi yadda qalır. Şairin "Füzuli", "Leyli və Məcnun", "Qızıl gül olmayaydı", "Bir gün də insan ömrüdür", "Xalq həkimi", "Xalq müəllimi" və s. poemalarında bir-birinə bənzəməyən, öz milli koloriti ilə seçilən zəngin portretlər qallereyası yaradılmışdır.

Şəkil çıxaranda fotosurət tədricən aşkarlandığı kimi, qəhrəmanın bədii portreti də əsər boyu yavaş-yavaş aydınlaşır. "Oxucu fantaziyasının fəal iştirakına ümid bəsləyən yazıçı bə'zən risqə gedərək insanın zahiri görkəminin təsvirindən tamamilə yan keçir." (Boris Qalanov, göstərilən əsəri, s. 73).

R. Rza portret yaradanda elə xarakterik detallar seçir ki, onlar zahiri görkəmdən başqa, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini də əks etdirə bilsin.

- Hanı, həkim hanı?  
Bakıdan gələn həkim?  
Kəlağayı başından sürüşmüş,  
Yaşmağı çənəsindən düşmüş

bir qadının səsi  
yarır izdihamı sazaq təkin.

"Başdan sürüşmüş kəlağayı", "çənədən düşmüş yaşmaq" – balası ölüm yatağında çırpınan ananın həyəcanlarını əks etdirmək baxımından olduqca mə'nalı ştrixlər, cizgilərdir.

"Müəllim dayanmışdı qəm zeykəli kimi" – "Xalq müəllimi" poemasından götürdüyümüz bu bircə misra belə evi nadanlar tərəfindən yandırılmış müəllimin bədii portretini bizim gözlərimizin qarşısında canlandırmaq qüdrətinə malikdir. Lakin Rəsul Rza təkcə bununla kifayətlənmir, "göynəyirdi ürəyi kimi əllərində suluxlamış dəri də" təşbehi ilə qəhrəmanın portretindəki cizgiləri daha da konkretləşdirir. Səhərisi gün müəllim dərəcə vaxtında gəlsə də, onun zahiri görkəmindəki dəyişiklik daxilindəki əzab-əziyyətin, iztirabların ifadəçisinə çevrilir:

Rəngi bir az qaçmış,  
gözləri qızarmışdı.  
Qaşları elə bil  
dəyişmişdi yerini.  
Səsi də elə bil  
sınıq parçalardan calanmışdı.  
Alt dodağı qançır idi,  
Ortadan parçalanmışdı.

Portret yaradıcılığında geyimin təsviri çox mühüm rol oynayır. Belə ki, geyim çox vaxt qəhrəmanın zövqünə, onun iş şəraitinə uyğun olur. Qəhrəmanın təkcə xarakterində deyil, onun zahiri görkəmində də mənsub olduğu cəmiyyətin, yaşadığı dövrün mühüm cəhətləri öz əksini tapır. Bu mə'nada bədii portretin özündə də tarixilik vardır. Məharətlə yaradılmış bədii portret tədqiqatçı üçün xalqın etnoqrafiyasını müəyyənləşdirmək imkanı verir. Məsələn, Məmməd Rahimin "Natəvan" poemasının qəhrəmanı Natəvanın başındakı "daş-qaşlı zər cütbağı", "üzü haşiyəli yaşıl kəlağay", "yaxası zərli nımtənə", "güləbətin başmaq" XIX əsrdə yaşamış Azərbaycan qadınlarının xarakterik geyimidir.



Çox zaman qəhrəmanın portretini yaratmağa xidmət edən cizgilər, ştrixlər əsər boyu səpələnmiş olur. Hadisələr inkişaf etdikcə, oxucu obrazların daxili aləmi ilə tanış olmaqla bərabər, müxtəlif şəraitdə onun zahiri görkəmini əks etdirən yeni-yeni boyalarla üz-üzə gəlir. Ayrı-ayrı cizgilərin, ştrixlərin məcmuu isə qəhrəmanların bədii portretini xəyalımızda canlandırmağa imkan verir. Məsələn, Ə. Kürçaylının "Zamanın hökmü" poemasının ilk səhifələrində təzə ailə qeydiyyatından keçən Qonçanın yanaqlarının qızarması onun utancaqlığını nəzərə çatdırırsa da, ştrix hələ obrazın bədii portretini bütünlükdə xəyalımızda canlandırmaq iqtidarında deyildir. Daha sonrakı səhnələrdə qızın evdə səbirsizliklə sevgilisini gözləməsi, qapının zəngi çalınanda "rənginin açılması", gələnin qonşu olduğunu görəndə əhvalının dəyişməsi, titrək əllərindən zərli boşqabı salması, küskün baxışları, qəmli gözləri, anasının yanında özünü sındırmamaq üçün gülümsəməyə çalışması, həyatını bağlamaq istədiyi adamın əsl simasını – onun miskinliyini görəndə qəlbində daxili bir vüqarın baş qaldırması, öz mənliyini hər şeydən uca tutması, ipək, tül yerinə üzünü kədər buludu örtməsi, oğlanın yenidən qovuşmaq təklifini rədd edən vüqarlı qızın üzündəki qəmli təbəssüm, acı gülüş, qollarına mavi naxış çəkilmiş donu, ağ kəməri, xurmayı hörükləri – əsər boyu səpələnmiş bu portret cizgilərinin məcmuu Qonçanın mükəmməl bədii portretini xəyalımızda canlandırmağa imkan verir.

Yaxud, başqa bir bədii parçaya nəzər salaq:

Alıcı quş kimi yerə şığıyır,  
Zövq alır yağmaqdan leysan elə bil.  
Bir gözəl yağışa meydan oxuyur,  
Qaçıb daldalanmaq hayında deyil.

Gəzən bir çiçəkdi sanki çəməndə,  
Xoşbəxtdir telinə düzülən yağış.  
Onun saçlarında düşüb kəməndə,  
Gümüş topuğundan süzülən yağış.

Sinəyə yapışan ağ köynək altıdan  
Şux qamət görünür, ilahi qamət.

Baxışı salacaq atlını atdan,  
Qiyamət qopacaq, Vallah, qiyamət.

Baxıram, heyrətdən lal olmuşam mən,  
O qəddi-qaməti oğulsan unut.  
Ayağı altında məst olub çəmən,  
Başının üstündə hönkürür bulud.

Bu misralarda yağışın altında gəzən, hansı bir hadisənin təsiri ilə özündə-sözündə olmayan, yağışa belə əhəmiyyət verməyən bir qızın zahiri görkəmi ilə onun daxili dünyası, eləcə də təbiət hadisəsi arasındakı tənəsüb qəhrəmanın bədii portretini tamamlayan başlıca vasitəyə çevrilir.

Fəlsəfədəki mahiyyət və təzahür kateqoriyaları kimi, xarakterlə qəhrəmanın daxili aləminin bəzi mühüm cəhətlərini özündə əks etdirən bədii portret arasında da sıx dialektik vəhdət vardır. Təzahür mahiyyətin ifadəçisi olduğu kimi, bədii portret də müəyyən mə'nada xarakterin aynasıdır. Təzahürdə mahiyyətin hamısı yox, onun müəyyən hissəciyi aşkara çıxdığı kimi, bədii portretdə də xarakterin bütün cəhətləri yox, müəyyən əlamətləri özünü göstərir. Elə buna görə də təkcə zahiri görkəmin təsviri ilə portret tamamlanmır. Bədii portret xarakterin açılmasına kömək etdiyi kimi, qəhrəmanın işi, mübarizəsi, konfliktin gedişində onun tutduğu mövqe də bədii portretin tamamlanmasına kömək edir.

Ümumiyyətlə, bədii əsərdə bütün ünsürlər, poetik fiqurlar bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədədir. Onları yalnız şərti mə'nada bir-birindən ayırmaq olar. Bu ayırma isə yalnız və yalnız ayrı-ayrı sənətkarlıq ünsürlərinin mahiyyətini daha aydın şəkildə başa salmaq üçün edilir.

## BƏDİİ KONFLİKT

Konflikt və xarakter, bunların mahiyyəti və qarşılıqlı münasibəti, incəsənət əsərlərində bu estetik kateqoriyaların müstəsna mövqeyi həmişə ədəbiyyat nəzəriyyəçilərinin diqqət mərkəzində olmuş, filosofları, ədəbiyyatşünasları dərindən düşündürmüşdür.



Konflikt elə bir sehrli açara bənzəyir ki, onsuz obrazların xarakterini, süjetin inkişaf mərhələlərini, əsərin ideya-bədii dəyə-rini, habelə sənətkarlıq məziyyətlərini tə'yin etmək mümkün de-yildir. Müvəffəqiyyətli bədii əsərlərin mərkəzində mühüm, mə'nalı konfliktlər dayanır. Sənətkar məhz konflikt vasitəsilə həyatın mükəmməl bədii təhlilini verməyə, real insan surətləri, zəngin xarakterlər yaratmağa nail olur.

"Aydın təsvir edilən xarakterlər varsa, onların toqquşması la-büddür" – deyən A. M. Qorki tamamilə haqlı idi.

Görkəmli alman şairi və ədəbiyyatşünası İ. R. Bexer bədii əsərdə konfliktin müstəsna rolunu belə şərh edir: "Əsərdə ən vacib gərginliyi nə verir? Konflikt. Əsas marağa səbəb olan nədir? Konflikt. Konflikt nə qədər dərinirsə, onun bədii həlli də bir o qədər böyükdür. Poeziya səması nə vaxt həmişəkindən aydın olur? İldırımın sonrakı, konfliktin sonrakı." (И. Р. Бехер. Любовь моя поэзия. М., "Худож. Лит." 1965, с. 157).

Konfliktin həyatiliyi, xarakterlərin zənginliyi və mürəkkəbliyi hər bir əsərin bədii me'yarıdır. Mə'lumdur ki, bədii konflikt həmişə real həyatı ziddiyyətləri əks etdirir. Xalqın həyatı ilə, zamanla sıx bağlılığına görə hər dövrün özünəməxsus konfliktləri vardır. Həyatdakı sosial dönüşlər, cəmiyyətin ideya-mə'nəvi sə-viyyəsinin dəyişməsi, onların bitib-tükənmək bilməyən gündəlik qayğıları yeni-yeni konfliktlərin yaranmasına səbəb olur.

Ziddiyyəti konflikt üçün mühüm amil hesab edən Hegel yazırdı ki, hərəkətin əks hərəkətlə vəhdəti zamanı – yalnız bu halda ideal aydın və fəal olur. Çünki indi mübarizədə ahəngdar maraqlardan ya-xa qurtaranlar bir-biri ilə üz-üzə dayanır və qarşılıqlı ziddiyyət öz zəruri həllini gözləyir. "Yalnız aydınlığın özünü çox mühüm fərq kimi büruzə verdiyi və keyfiyyət e'tibarilə bir-biriylə antaqonist münasibətdə olan bir sıra kolliziyaların yaranmasına səbəb olduğu yerdə ciddi xarakter və əhəmiyyətli situasiya birinci çıxış edə bilər" – deyən görkəmli filosof konfliktin üç növünü müəyyən-ləşdirir: təmiz fiziki vəziyyətdən əmələ gələn kolliziyalar; fiziki əsas üzərində dayanan mə'nəvi kolliziyalar və nəhayət, insanın

şəxsi fəaliyyətindən, mə'nəvi ayrılıqdan doğan ciddi, maraqlı antaqonizm kimi çıxış etmək hüququ olan münaqişələr.

Hegelin fikrincə, təmiz təbii əsasla malik kolliziyalar gələcək antaqonizm üçün yalnız istinad nöqtəsi təşkil edir. Görkəmli filo-sof situasiya ilə konfliktə vəhdətdə götürür və qeyd edirdi ki, bir-biri ilə mübarizə aparmaq üçün ideal xarakter daşıyan maraqlar ol-malıdır. Belə ki, qüvvənin əleyhinə qüvvə çıxış edir. (Bax: Гегель. Соч., т. XI, М., 1938, с. 210, 222, 224).

Görkəmli filosoflar, ədəbiyyatşünaslar Hegel fikirlərinin rasio-nal toxumundan istifadə edib ona tarixi konkretlik gətirməyə, real həyatı ziddiyyətlərin inkişafında onların rolunu elmi əsaslarla şərh etməyə çalışmışlar.

F. Engelsin "Anti-Dürinq" əsərində oxuyuruq: "Elə ki, biz şey-ləri onların hərəkəti halında, bir-birinə tə'sir göstərməsi halında tədqiq etməyə başlayırıq, vəziyyət tamamilə başqa cür olur. Bura-da biz dərhal ziddiyyətlərə rast gəlirik. Hərəkət özü ziddiyyətdir." (F. Engels, "Anti-Dürinq", Bakı, Azərnəşr, 1967, s. 119).

Əksliklərin mübarizəsi yoxdursa, həyatdan, inkişafdan söhbət belə gedə bilməz. Ən qədim abidələrimizdə, məsələn, Zərdüştün "Avesta"sında Xeyirlə Şərin əbədi-əzəli mübarizəsi, bu mübarizə-də Xeyirin qələbəsi ön planda dayanır. Həyat, sosial mühit dəyiş-dikcə, Xeyirin Şərlə mübarizəsi yeni-yeni çalarda özünü göstərir.

Məhəmməd Xiyabaninin fikrincə, bəşəriyyət aləmində iki şey bir-biri ilə həmişə mübarizədədir: haqq və zor... Dünyadakı bütün keşməkeşlər və xarabaçılıqlar haqq ilə zorun düşmənçiliyi nəticəsindədir. Haqq zora tabe edilməməlidir. Bəşəriyyət heç vaxt haqqı ayaq altına atmaq istəməmişdir... Haqqı geri çəkənlər haqq ilə zor arasında səhv edənlərdir. (Bax: Q. Məmmədli. Xiyabani. Bakı, 1949, s. 153).

Y. Mann "natural məktəb" nümayəndələrinin əsərləri əsasında konflikt haqqında öz mülahizələrini əsaslandırmağa çalışır. Kove-line yazdığı məktubda Belinskinin konflikt haqqında söylədiyi fikirlər üzərində dayanır. O, konfliktin üç tipini fərqləndirir. Bi-rinci və ikinci tipdə əsasən personaj, onun psixoloji özünəməxsus-luğu, həyat yolu, başlanğıcdan nəticəyə, yaxud əksinə söhbət



açılır. Üçüncü tipdə əsasən gerçəkliklə ideoloji və fəlsəfi mövqelər üz-üzə qoyulur. Bu tip konfliktlərdə ikinci tərəf – gerçəklik qələbə çalır, həm də bu qələbə labüddür. (Ю. Манн. "О движущейся типологии конфликтов". "Вопросы литературы", 1971, № 10).

✓ Həyatdakı rəngarəng ziddiyyətlər bədii konflikt üçün rəngarəng material verir. Bunların içərisindən ən tipik, xarakterik olanını seçib əsərin bədii konfliktinə çevirmək sənətkarlığın başlıca şərtlərindəndir. Başqa sözlə desək, real, "külçə halında" olan ziddiyyətlər elə zəruri xammala bənzəyir ki, onu e'mal etməyi bacarmaq – uğurlu bədii konfliktə çevirə bilmək sənətkarın dünyagörüşündən, onun ziddiyyətə münasibətindən, həyatı əks etdirmək məharətindən, üslubundan xeyli dərəcədə asılıdır. Deməli, konfliktin rəngarəngliyini təkcə mövzu müəyyənləşdirmir. Eyni dövrün hadisələrinin in'ikasını verən, eyni mövzuda yazılmış müxtəlif səpkili əsərlərin konfliktini mahiyyətə bir-birindən fərqlənməsə də, bu münəqişələr ayrı-ayrı formalarda təzahür edir və öz bədii həllini tapır. ✓

Konflikt və xarakter problemi ilə daha sistemli məşğul olan ədəbiyyatşünas E. Qorbunova "Voprosı literaturı" jurnalının 1959-cu il 11-ci nömrəsində çap etdirdiyi "Daxili və zahiri konfliktlərin vəhdəti" adlı məqaləsində yazırdı ki, əsl incəsənət əsərlərində qəhrəmanların həyat şəraiti neytral vasitə, fon olaraq qalmır və qala da bilməz. O, xarakteri hökmən hərəkətə məcbur edir, onun daxili kolliziyasının mənbəyinə çevrilir.

Müəllif Cek Lindseyin "Mənə elə gəlir ki, yalnız daxili və zahiri konfliktlərin dialektik vəhdətdə götürülməsi novatorluq məsələsini həll etməyə imkan verir" fikrinə əsaslanaraq bədii əsərdə daxili və zahiri konfliktlərin vəhdətdə götürülməsinin vəcibliyindən bəhs edir. Qeyd edir ki, bədii əsərlərdə konflikt onun ideya-məzmununun açılmasına xidmət edir. Konfliktin mərkəzində qəhrəmanın əsas marağı, onun fərdi xüsusiyyətləri qoyulanda xarakter fəal, emosional cəhətdən sirayətedici olur. Bu zaman həmin qayənin özü xarakterin daxili kolliziyasına təbii olaraq təkan verir və dramatik konflikt ideyanın açılmasının hərəkətverici impulsuna çevrilir. ✓

E. Qorbunova konflikt və xarakter probleminə xeyli məqalə həsr etsə də, onun monoqrafiyası istər həcm, istərsə də nəzəri səviyyəsi e'tibarilə həmin problemin tədqiqinə həsr olunmuş ən dəyərli tədqiqat əsərlərindəndir. Müəllifin fikrincə, ✓ əsl incəsənət əsərlərində ideya, konflikt və xarakterlər birliyi zəruridir. Dramatik konflikt yalnız hərəkətverici vint deyil, həm də onun daxili, estetik əsasıdır. Əsl dramatism yalnız daxili, zahiri və bədii cəhətdən əsaslandırılmış konfliktin üzvi vəhdətindən törəyir. Həqiqi dramatik konflikt personajın mə'nəvi aləminin açılmasına xidmət edir, onu fəallaşdırır və daxilindəki qabiliyyəti, gücü, bütün digər xüsusiyyətləri hərəkətə gətirir, ideyanın qondarma hisslər, hərəkət vasitəsilə deyil, fərdi, düzgün şəkildə açılmasını tə'min edən impulsa çevrilir. ✓

E. Qorbunova hər hansı bir tarixi dövrün real həyatı ziddiyyətlərini göstərən konfliktə yalnız bədii forma elementi kimi baxmağı düzgün hesab etmir. O, konfliktini məzmunun özəyi, xarakterin inkişafının mənbəyi, onların mövcudluğunun səbəbi hesab edir, dramatik konfliktə xarakterin əhəmiyyətini qiymətləndirməyən tənqidçiləri, o cümlədən Xolodovu tənqid edərək yazır ki, əsl dramatik konflikt odur ki, bir-birinə zidd fikirlər və onların çarpışması bizim üçün canlı xarakterləri və onun vasitəsilə konfliktin məzmununu təşkil edən ideyanı açır. (Bax: E. Горбунова. "Идеи, конфликты, характеры". Москва, 1960, с. 131, 57, 80, 166).

Zahiri, təsadüfi münəqişələri ön plana çəkmək, eyni zamanda təsvir olunan epoxanın xarakterik ziddiyyətlərinin üstündən keçmək cəhdi əsərin bədii konfliktini zəiflədir. İ. A. Maseyev çox doğru göstərir ki, yalnız real həyatı ziddiyyətlər – konfliktlər tipikləşdirməyə, qəhrəmanların xarakterini hərtərəfli açmağa, tarixi hadisələrin real lövhələrini canlandırmağa imkan verir. O, belə nəticəyə gəlir ki, bədii əsərdə konfliktin iki əsas funksiyası vardır: konflikt həyatı ziddiyyətləri əks etdirməyin spesifik formasıdır; bədii tipikləşdirmə və bədii obrazlar yaratmaq vasitəsidir. ("Проблемы эстетики", Москва, 1958, с. 137-161).

Ədəbiyyatşünas D. F. İvanovun da konflikt haqqında fikirləri maraqlıdır. Onun fikrincə, konflikt çox vacib estetik kateqoriya



kimi real həyatı ziddiyyətləri, gerçəklikdəki inkişaf qanunauyğunluqlarını əks etdirmək vasitəsidir ki, sənətkar onun köməyi nəticəsində daha böyük qüvvə ilə öz epoxasının əsas cəhətlərini əks etdirir, qəhrəmanların süjetlə bağlı qarşılıqlı əlaqələrini, ictimai mübarizədə onların mövqeyini göstərir, insan xarakterləri, tiplər yaradır. Belə olan surətdə konflikt digər yaradıcılıq komponentlərindən ayırmamalıyıq, çünki o, sənətkarın ümumi ideyasının kristallaşması prosesində doğulur, personajların xarakteri ilə birlikdə süjeti, kompozisiyanı idarə edir, istər məzmun, istərsə də forma cəhətdən incəsənət əsərlərinin ən mühüm estetik elementi kimi özünü göstərir. ("Партийность литературы и проблема художественного мастерства". Москва, 1961, с 81).

Bədii konflikt əsərin strukturunda ən əsas komponentlərdən biridir. Onunla təkcə qəhrəmanın xarakteri ifadə olunmur, həm də əsərin obrazlar konsepsiyası formalaşır. (А. Глушко. "Характер и конфликт в современном советском рассказе". Современный литературный процесс и критика. Москва, 1975, с. 171).

Yazıçı, ədəbiyyatşünas Çingiz Hüseynov da konflikt və xarakter probleminə bir neçə məqalə həsr etmişdir. Onun "Literaturniy Azerbaydjan" jurnalının 1958-ci il 6-cı nömrəsində çap olunan "Həyatı və qondarma konfliktlər" məqaləsi elmi-metodoloji baxımdan daha əhatəlidir. Ç. Hüseynov əxlaqi konfliktləri müasir həyatla, elmi-texniki tərəqqi ilə, təbiət problemi ilə əlaqələndirməyi qanunauyğun hesab edir. Belə qənaətə gəlir ki, konfliktlərin metodoloji təhlili ona xalqın tarixi taleyi kontekstində baxmağı tələb edir. ("Методологические проблемы современной критики". Москва, 1976, с. 194).

V. M. Kovnev "Bədii konfliktin dialektik materialist təbiəti" adlı tədqiqatında belə qənaətə gəlir ki, incəsənətdə konfliktin dörd əsas funksiyası vardır ki, hər şeydən əvvəl, gerçəkliyin real həyatı ziddiyyətlərini əks etdirməyin xüsusi formasıdır; qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsidir; üçüncüsü, konfliktin konstruktiv funksiyası vardır ki, bununla bədii əsərin strukturu müəyyənləşir; nəhayət, konflikt fəaliyyətin radikal dönüşünü göstərir və onun ardıcılıqla inkişafını xarakterizə edir. (В. М. Ковынев. "О

диалектико-материалистической природе художественного конфликта". Приволжские книжное изд., Саратов, 1965, с. 4).

Ümumiyyətlə, sovet ədəbiyyatşünaslığında konflikt və xarakter probleminə həsr olunmuş xeyli monoqrafiya, məqalə vardır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında isə bu məsələyə həsr olunmuş bir neçə tədqiqat əsəri mövcuddur.

Bədii əsərin zəif, yaxud qüvvətli çıxmasının əsas səbəblərindən birini də konfliktə axtarmaq lazımdır. "Sənətkarın həyat həqiqətlərindən uzaqlaşması, həyatın real ziddiyyətlərini yumşaltmaq, ört-basdır etmək cəhdləri incəsənətin inkişafına çox ciddi maneə törədir." (Г. Ломидзе. "За правдивое отражение жизненных конфликтов в литературе". "Вопросы философии", 1952, с. 149).

Ədəbiyyat və incəsənətdə konfliktləşliyin səbəbini, əsasən, şəxsiyyətəpərəstliyin nəticələri ilə izah etməyə çalışırlar. Bu, təkbəzədir. Həqiqətdir ki, şəxsiyyətəpərəstliş həyatın bütün sahələrində olduğu kimi, ədəbiyyata da öz mənfi təsirini göstərmişdi. Lakin bədii əsərdə konfliktin olmamasını, sənət əsərlərinin bədii cəhətdən solğunluğunun əsas səbəbini həyatı dərinləndirən, gərgin yaradıcılıq axtarışları aparmadan hadisələri üzdən təsvir edən sənətkar istə'dadının naqisliyində axtarmaq daha doğru olardı. Nizami əsərlərində qılının dalı da, qabağı da kəsən hökmdarları tənqid etməkdən çəkinmirdi. Nəsimi dabanından soyulanda belə öz amalından dönməmişdi. Sabir təhqirlərə, hədələrə mə'ruz qalsa da, onun satirasının siyasi kəskinliyi, ifşa gücü getdikcə artırdı.

Səməd Vurğunun hələ 1941-ci ildə Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının keçirdiyi ədəbi tənqid konfransına göndərdiyi məktubunda yazılırdı ki, hər hansı əsərin əsasında möhkəm və düşündürücü bir ictimai konflikt durmalıdır. Çünki konflikt nə qədər dayaz olarsa, əsər də o qədər dayaz olar. Ədəbiyyat tarixi göstərir ki, ən çox ömür sürən əsərlər böyük tarixi konfliktlər üzərində qurulmuş əsərlərdir. (Səməd Vurğun. Əsərləri, 6 cildə, 5-ci cild. Bakı, "Elm", 1972, s. 165).

Bəzi yazıçılar bədii əsərdə konfliktin zəruriliyini qəbul etsələr də, bu fikirdə idilər ki, hər mövzu kəskin bədii konflikt üçün ma-



terial vermir. Məsələn, N. Qribaçev "Sovet ədəbiyyatının bə'zi xüsusiyyətləri" adlı məqaləsində iddia edirdi ki, yazıçı bədii konflikt üçün daha çox material verən münasib mövzulara müraciət etməlidir. ("Kommunist" jurnalı, 1954, № 17). Nəticə e'tibarilə konfliktsizlik nəzəriyyəsinə aparıb çıxaran "Hər mövzunun bədii konflikt üçün material verməməsi" fikri haqlı tənqiddə mə'ruz qalmışdır. (Бах: "Проблемы теории литературы". Москва, 1958, с. 100-152).

Ailə-məişətdən tutmuş ictimai münasibətlərə qədər həyatın elə bir sahəsi yoxdur ki, oradakı spesifik ziddiyyətlər bədii konflikt üçün material verməmiş olsun. Konflikti bütün hadisələri öz ətrafında toplayan mehvərə bənzədən Mehdi Hüseyn yazırdı ki, dramatik konflikt daha dərin bir şəkildə təzahür edir. Burada yazıçıdan daha zəngin boyalar tələb olunur. (Mehdi Hüseyn. Əsərləri, 10-cu cild, Bakı, 1979, s. 62).

Hər hansı bir dövrün tipik ziddiyyətlərini əks etdirən bədii konfliktdə həmin dövrün xüsusiyyətləri bu və ya digər dərəcədə cəmlənmiş olduğundan, o, sənətkara təsvir etdiyi epoxanın canlı lövhələrini yaratmaq imkanı verir. "Bədii əsərdə dramatik konflikt problemi mahiyyət e'tibarilə incəsənətin gerçəkliyə estetik münasibəti problemidir. Dramın ideya-məzmunu ilə onun qidalandığı ictimai inkişafdakı real ziddiyyətlərin dialektik vəhdəti bədii metod və vasitələri bütünlükdə başa düşmək üçün açaardır". (E. Qorbunova, göstərilən əsəri, s. 119).

Göründüyü kimi, [konflikt ayrı-ayrı həyatı ziddiyyətlərin inkişasıdır.] Bu ziddiyyətlərin kökü isə mahiyyətə cəmiyyətin əsas konfliktli ilə, dialektik inkişaf ziddiyyətləri ilə bağlıdır. Bütün digər konfliktlər ictimai münafişə zəminində formalaşdığı üçün sosial konfliktlər ayrı-ayrı qəhrəmanların fərdi taleyinə də tə'sirsiz qalmır. Cek Lindseyin sözləri ilə desək: "Hər hansı cəmiyyət üçün xarakterik olan əsas konfliktə həmin cəmiyyətin hər bir üzvü bu və ya digər dərəcədə iştirak edir və onun xarakterinin inkişafını müəyyənləşdirir." ("Третий съезд писателей СССР", стеног., отч. Москва, 1959, с. 119).

[Süjetin əsas əlamətləri sayılan intriqa, kolliziya bədii konflikt vasitəsilə reallaşır.] Hadisələrin gərginliyi, süjetin mərkəzindəki əsas münafişənin mərhələ-mərhələ inkişafı və bədii həlli əsərin strukturunda və qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasında olduqca mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

[İctimai və şəxsi, zahiri və daxili konfliktlərin dialektik vəhdətdə götürülməsi olduqca vacibdir. Çünki bunsuz cəmiyyət və şəxsiyyət probleminin dərin elmi şərhini vermək mümkün deyildir.]

## DAXİLİ MÜNAFİŞƏ

Daxili ziddiyyət müsbət və mənfiyindən asılı olmayaraq, müstəqilliyə meyl edən, Hegelin tə'birincə desək, fəaliyyətinin bütün günahlarını, bütün mə'suliyyəti öz üzərinə götürməyə hazır olan canlı insanlara məxsus keyfiyyətdir. Elə bir adam tapmaq olmaz ki, onun qəlbinin dərinliklərində nəcib insani keyfiyyətlərin közətiləri olmamış olsun. Ziddiyyət heç də qəhrəmanın xarakterinin zəifliyinə dəlalət etmir, əksinə, onun qəlbinin daxili tələbatı kimi meydana gəlib inkişaf edən, nəhayət, öz bədii həllini tapan daxili münafişə qəhrəmanın fəal həyat mövqeyi ilə, onun xarakterindəki mə'nəvi-əxlaqi keyfiyyətlərlə sıx surətdə əlaqədardır.

Səməd Vurğun vaxtilə "müsbət qəhrəman hər hansı daxili ziddiyyətlərdən məhrum olmalıdır" fikrini kəskin tənqid edərək göstərir ki, müsbət qəhrəmanın öz daxili ziddiyyətləri, zəif və müsbət cəhətləri vardır ki, bu da hər bir canlı adamda olur. (Səməd Vurğun. Əsərləri, 6-cı cild, Bakı, "Elm", 1972, s. 333).

Səməd Vurğunun bu qənaətləri göydəndüşmə deyildi. O, öz yaradıcılıq nümunələrində qəhrəmanları onların daxili ziddiyyətləri ilə verməyə çalışır, elə buna görə də mükəmməl insan xarakterləri yaratmağa nail olurdu. Bu baxımdan "Komsomol poeması"ndakı Gəray bəy surəti müvəffəqiyyətlidir. Cəlalı öldürməklə qızının da ölümünə səbəb olan atanın həyəcanları, onun daxilindəki iki "mən"in münafişəsi qəhrəmanın mə'nəvi dünyasına işıq salır. Səməd Vurğunun Gəray bəyi "sınıf düşmən hər cür insani



hissdən məhrum olmalıdır" qəlibinə sığmır, canlı insan, övladın dərin məhəbbətlə sevən, onun xoşbəxtliyini arzulayan ata kimi xəyalımızda canlanır. Sularda qərq olan qızıyla xəyalən söhbət edən Gəray bəy özünə heç cür haqq qazandıra bilmir:

- Can bala, bir dur,  
Görünür taleyim, qismətim budur.  
Yaxın gəl, bir az da danışaq barı,  
Ovut sinəmdəki bu ağrıları.  
Yox-yox, heç ovutma, yansın ciyərim,  
Biləkdən düşəydi kaş ki, əllərim.  
Cəlal yaşayaydı, yaşardın sən də,  
Gül kimi gülərdin çöldə, çəməndə.

"Aygün" poemasında da S. Vurğun qəhrəmanlarının xarakterini ətraflı açmaq üçün daxili münaqişədən bir bədii vasitə kimi istifadə etmişdir. Əmirxanın hərəkətlərinə dözə bilməyən Aygünün daxilindəki birinci "mən" onu bu əyyaşdan ayrılmağa səsləyirsə, ikinci "mən" onu səbirli, dözümlü olmağa çağırır:

Yaxşı düşün, neyləyirsən, yüz ölçüb bir biç,  
Sorğu-sual eyləməmiş məhkəmə qurma.  
Uşağımın xatirinə günahımdan keç,  
Öz əlinlə öz evini yıxıb uçurma.

Əmirxanın xarakteri daha ziddiyyətli. Bir tərəfdən Şərq psixologiyası ilə hərəkət edən, qadını insan yerinə qoymayan Əmirxan, digər tərəfdən özünə tənqidi yanaşmağı bacarır. Evin, ailənin dağılmasını, öz sənətini yadırgamasının əsas səbəbkarının özü olduğunu duyan Əmirxan Aygünün həyat, sənət yollarında ucaldığıni eşidəndə daxilindəki ikinci "mən" ona divan tutur:

Mənsə dala qaldım, hamıdan dala,  
Qeyrətim olmadı bir qadın qəder.  
Ölüm də yoxdur ki, canımı ala,  
Mənim də adıma kişi deyirlər.

Bütün bu kimi daxili münaqişələr Əmirxanın mə'nəvi yüksəlişi üçün psixoloji zəmin hazırlayır.

Konfliktdən danışanda yalnız onun zahiri, sosioloji tərəfi ilə kifayətlənmək doğru olmazdı. Ayrı-ayrı fərdlərin mə'nəvi aləmində, əxlaqi baxışlarında, şəxsi həyatlarında olan ziddiyyətlər də bədii konflikt üçün zəngin material verir. Zahiri və daxili konfliktlərin dialektik vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir.

Azərbaycan şairlərinin, xüsusən Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığı üçün daxili münaqişənin bədii əksi daha xarakterikdir. Onun poemalarının əksəriyyətində daxili münaqişədən bir bədii vasitə kimi istifadə olunur. Şairin "E'tiraf", "İztirabın sonu", "Həyat-ölüm", "Atılmışlar" və s. poemalarında qəhrəmanların daxilindəki iki "mən" üz-üzə qoyulur, onların xarakteri, mə'nəvi dünyası məhz bu vasitə ilə açılır.

Əsas konfliktin tərkib hissəsi olan daxili münaqişə qəhrəmanların xarakterlərinin açılmasında, onların mə'nəvi-əxlaqi təkamülündə, əsərin emosional tə'sir gücünün artırılmasında mühüm rol oynayır. Obrazın psixoloji aləmində gizli dalğasayaq dərinlərdə cərəyan edən münaqişə, nəhayət, aşkarlanıb əsərin ümumi konfliktinə qovuşmaqla öz bədii missiyasını yerinə yetirmiş olur.

Cek Lindsey deyirdi: "Biz böyük incəsənətə yalnız o zaman yaxınlaşa bilərik ki, yaratdığımız obrazların daxili kolliziyasını bütün cəmiyyətin tarixi mübarizəsi ilə əlaqələndirə bilək, özü də bu şərtlə ki, bu əlaqə mexaniki surətdə olmayıb, həyatdakı prosesin tamlığı və zənginliyi ilə uyğun gəlsin." (Третий съезд писателей СССР. Москва, 1959, с. 119).

Müvəffəqiyyətli əsərlərdə qəhrəmanların xarakterindəki əsas ziddiyyəti üzə çıxaran daxili münaqişə hər hansı bir fərdin mə'nəvi aləmindəki iki "mən"-in mübarizəsindən ibarət olsa da, mahiyyətə daha geniş məzmun kəsb edib, ictimai xarakter daşıyır. Belə ki, hər bir canlı insanın daxilində xeyir və şər qüvvələri təmsil edən mələklə şeytanın əbədi-əzəli mübarizəsi mövcuddur.



## RİC'ƏTLƏR

Xarakterlərin açılmasında, konfliktin bədii həllində, eləcə də bədii əsərdəki əsas hadisələrə müəllifin öz münasibətini bildirməkdə, süjetin ana xəttini daha da zənginləşdirməkdə, əsas hadisələrin mahiyyətini daha dərinədən başa salmaqda ric'ətlərin: rücuların, lirik haşiyələrin də xidməti az deyildir. Ric'ət və rücu ikisi də eyni mənşəli söz olub, lüğəvi mə'naları "qayıtma, geri dönmə" deməkdir. Ancaq müasir ədəbiyyatşünaslıqda bu sözlər ilkin mə'nasını saxlamaqla bərabər, həm də əsas hadisələrə müəllifin münasibətini göstərmək vasitəsinə çevrilir.

"Komsomol poeması"nda S. Vurğun öz qəhrəmanı Humayın taleyindən söhbət açarkən haşiyəyə çıxaraq həm özünün şə'rə-sənətə estetik münasibətini bildirir, həm də ric'ətlər vasitəsi ilə öz qəhrəmanlarının xarakterini daha dərinədən açmağa çalışır. Şair bu hissədə şə'r bazarının kasadlıq keçirməsindən söhbət açır, özünü danlayır. Soruşur ki, hanı bizim əsrimizin Füzulisi, Vaqifi, Bayronu? Nə üçün bə'zi sənət sahibləri Verxarini yamsılayırlar?

Bu haşiyələr həmin dövr hadisələrinə qiymət verən müəllifin öz mövqeyini öyrənmək baxımından maraq doğurur.

Əsərin digər bir yerində Cəlalla Humayın görüşünü təsvir edən şair yenə özünü haşiyəyə çıxmaqdan saxlaya bilmir, öz ilk, uğursuz eşqini xatırlayır, vəfasız sevgilisi ilə vəfalı Humayı xəyalən müqayisə edir.

"İlk görüş" adlı bölmədəki ric'ətlər daha mə'nalıdır. Daha doğrusu, bu hissədə lirik haşiyələr, şairin düşüncələri əsas hadisəni – Bəxtiyarla Gülnarın görüşünü arxa plana sıxışdırır. Şair məhəbbətin ülviliyindən qüdrətli bir şair qələmi ilə söhbət açır.

Görkəmli sənətkarların əsərlərindəki ric'ətlər həm qəhrəmanların xarakterinin açılmasında, həm də mə'nəvi-əxlaqi konfliktin bədii həllində, eləcə də hadisələrə müəllif münasibətini müəyyənləşdirməkdə mühüm rol oynayır. Yerində işlədilən ric'ətlər əsas hadisələrin mahiyyətini daha dərinədən qavramağa, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini qabarıq şəkildə canlandırmağa imkan verir.

## BƏDİİ ƏSƏRİN STRUKTURU

### KOMPOZİSIYA VƏ SÜJET

Bədii əsər canlı bir orqanizmdir. Ən kiçik sözdən, ifadədən tutmuş obrazların bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqəsi, xarakterlərin müxtəlif hadisələr, mübarizə – konflikt zəminində açılması, süjetin mərhələ-mərhələ inkişafı, mövzunun müxtəlif çalarda öz bədii həllini tapması və s. ədəbi funksiyaya malik elementlər hamısı birlikdə əsərin ümumi strukturunu, kompozisiyasını əmələ gətirir. Hər hansı bir tikilən binanın kompozisiyasında, arxitektonikasında nəinki bu möhtəşəm sarayı əmələ gətirən kərpiclər, sütunlar, pəncərələr, dam örtükləri və s. tikinti materialları, hətta onun həyətinin quruluşu, qarşısında əkilən gül və ağaclar da mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyi kimi, bədii əsərin kompozisiyasında da hər bir poetik fiqurun özünəməxsus yeri və rolu vardır. Nəinki proloqdan tutmuş epiloqadək bütün elementlər, hətta əsərə gətirilən epigraflar da müəyyən bir poetik, arxitektonik funksiyaları yerinə yetirir. Möhtəşəm kompozisiya sarayı ayrı-ayrı bədii funksiyaları yerinə yetirən "tikinti materialları"nın bir dam altında birləşməsi nəticəsində yaranır.

Kompozisiya elə bir canlı mexanizmi, maşını xatırladır ki, onun hərəkətə gəlməsi üçün adicə bir təkərçi, vintçi deyil, özünəməxsus yeri və funksiyası vardır. Kompozisiya lazımsız sözlər, elementlər yığımindan yox, məhz yerinə düşən, ümumi ansambl xidmət edən sözlərin, poetik fiqurların qarşılıqlı əlaqəsi və bir-birini tamamlaması zəminində formalaşır, canlı bir orqanizmə çevrilir. Orqanizmdə hər bir orqanın öz funksiyası olduğu kimi, kompozisiyada da hər bir poetik fiqur müəyyən məqsədə xidmət edir. Ayrı-ayrılıqda heç bir mə'na ifadə edə bilməyən ədə-



bi fiqurlar məhz mürəkkəb kompozisiya daxilində öz bədii mis-siyalarını yerinə yetirirlər.

[Romandan, epopeyadan tutmuş kiçik şe'rədək hər bir sənət əsərinin özünəməxsus kompozisiyası olur. Kompozisiya trafaret, ülgü, hazır resept sevmir. Hər bir əsərin özünəməxsus bədii quruluşu vardır. Tutaım, süjet epik, dramatik əsərlərin kompozisiyasında aparıcı element olsa da, lirik şe'rın kompozisiyasında süjet axtarmaq düzgün deyildir. Kompozisiya süjetsiz də, digər poetik fiqurlarsız da mümkündür.]

Poetik fiqurların bolluğu hələ kompozisiyanın gözəlliyi, kamilliyi demək deyildir. Hər hansı bir poetik fiqur kompozisiyada müəyyən funksiyanı yerinə yetirmirsə, onun işlədilməsinə heç bir ehtiyac yoxdur. [Bədii əsərlərin ümumi strukturu, kompozisiyası bütün lazımlı, gərəkli elementlərin vahid sistem halında birləşməsi nəticəsində əmələ gəlir.]

Kompozisiya yünanca qurmaq, tərtib etmək mə'nasını verir. Kompozisiya bədii əsərin mürəkkəb ünsürləri və cüzlərinin təşkil və tərtibi nəticəsində yaranır. Hər hansı bir bina tikinti materialına müvazi şəkildə qurulduğu kimi, [bədii əsərin kompozisiyası da onun əks etdirdiyi həyat hadisələrindən asılıdır. Əsərdəki hadisələr, epizodlar möhkəm bir vəhdət təşkil edirsə, bu zaman kompozisiya mükəmməl olur.]

Professor Mir Cəlal kompozisiyaya belə tərif verir: "Ədəbiyyatda söz və ifadələrin, hadisələrin, faktların və epizodların, surətlərin müəyyən, ahəngdar, məntiqi, mə'nalı, məqsədəuyğun və münasib şəkildə tərtibinə, quruluşuna kompozisiya deyilir". Bədii əsərin bütün hissə, ünsürlərinin qanunauyğun, münasib, gözəl surətdə, məntiqi bir şəkildə yazılmasına kompozisiya deyilir." ("Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, "Maarif, 1972, s. 64).

Əziz Mirəhmədov çox doğru qeyd edir ki, kompozisiyanın gözəl və aydın olması əsərin ideya məzmununun oxucuya yaxşı çatması üçün mühüm şərtlərdəndir. ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, "Maarif", 1978, s. 88).

[Epik-dramatik əsəri, onun strukturunu, kompozisiyasını süjetsiz təsvir etmək mümkün deyildir. Süjet kompozisiyanın ən vacib

elementlərindən biridir. Əlbəttə, lirik, süjetsiz əsərlərin də öz kompozisiyası vardır. Ancaq epik və dramatik əsərlər süjetsiz təsvirə gəlmir.]

Bəs nədir süjet? Bədii əsərin strukturunda onun yeri və funksiyası nədən ibarətdir?

"Süjet – bir-biri ilə bağlı olub, ardıcıl surətdə inkişaf edən (başlanğıcdan nəticəyə qədər) və bilavasitə epik, lirik epik, yaxud dramatik əsərin məzmununu təşkil edən həyat hadisələri." Bu hadisələrin içərisində göstərilən adamların qarşılıqlı əlaqə və rəftarı insan xarakterinin müxtəlif cəhətlərini, əsərdə iştirak edənlərin fikir, hiss və danışqlarını, xarakterin inkişafı tarixini və yüksəlişini əks etdirir." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, "Maarif", 1978, s. 164-165).

"Əsərdə inkişaf etdirilən əsas əhvalat bədii əsərin süjetini təşkil edir. Sənətkar çalışır ki, öz ideya, məqsəd və görüşlərini doğru və kamil ifadə edə bilən süjet qursun." (Mir Cəlal, Pənah Xəlilov. "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, "Maarif, 1972, s. 65).

[Epik-dramatik əsərlərdə süjet nəticə etibarilə ictimai münasibətlər və konfliktlər əks etdirən hadisələr sistemidir.] Onu da qeyd etmək vacibdir ki, süjet bədii əsərin əsas məzmununu təşkil edir." (Л. И. Тимофеев. "Основы теории литературы". Москва, "Просвещение", 1976, с. 160).

Göründüyü kimi, ayrı-ayrı ədəbiyyatşünasların süjet haqqında fikirləri uyğun gəlir, bir-birini tamamlayır.

Aristotelin fikrincə isə, fabula hərəkətin təqlid olunmasıdır. Fabula dedikdə əhvalatların əlaqələnməsini, xarakter dedikdə isə iştirak edən şəxslərin nəyə görə müxtəlif cür adamlar adlandırmağını nəzərdə tutan filosof yazır ki, "faciə hərəkət olmadan keçinə bilməz, xaraktersiz isə keçinə bilər. Fabula faciənin əsası və bir növ canıdır, xarakterlər isə ondan sonra gəlir." (Aristotel. "Poetika". Bakı, "Azərənşir", 1974, s. 55-57).

Süjet son dərəcə vacib kompozisiya elementi kimi həmişə ədəbiyyatşünaslığın diqqət mərkəzində olmalı problemdir. Ancaq Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında süjet, onun bədii əsərin strukturundakı rolu barədə bə'zi polemik mübahisələr olsa da,



problem öz dolğun bədii-estetik həllini tapmamış, uğurlu, əhəmiyyətli bədii əsərlər süjet və kompozisiya baxımından tədqiqatə cəlb edilməmiş, bu problemlərdən ikinci, üçüncü dərəcəli əhəmiyyətə malik bir sənətkarlıq komponenti kimi söhbət açılmışdır. Halbuki bədii əsərin strukturunda süjetin rolu olduqca böyükdür. "Süjet son dərəcə vacib forma elementlərindəndir." (H. A. Гуляев. "Теория литературы". Москва, "Высшая школа", 1977, с. 84).

Сüjet qəhrəmanın keçdiyi həyat yoludur, daha doğrusu, bu yolun bədii əksidir. Əsərin başlanğıcında bu sehrli yola qədəm qoyan oxucu obrazların keşməkeşli həyatı ilə tanış olur, onunla birlikdə sevinir, həyəcanlanır, əzab çəkir. Süjet öz bədii həllini tapanda adam istər-istəməz geriye dönüb qəhrəmanların keçdiyi yola nəzər salır, onun süjetin ilk mərhələsindən son mərhələsinədək necə dəyişməsinin, mə'nəvi təkamülünün şahidinə çevrilir. Süjetin başlanğıcında xasiyyətinə o qədər də bələd olmadığımız qəhrəman süjetin sonunda bitkin xarakter kimi gözlərimizin qarşısında canlanır. Başlanğıcla sonluğun müqayisəsi qəhrəmanın xarakterinin mərhələ-mərhələ inkişafını açmağa kömək edir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, əvvəlcədən sonu görünən süjet maraqlı doğurmur. Hər bir oxucu, tamaşaçı hər hansı bir kitabı oxuyanda, tamaşaya, bədii filmə baxanda əsərin necə qurtaracağını səbirsizliklə gözləyir. Gözlənilməz bədii sonluq daha çox maraqlı doğurur.

Epik, dramatik əsəri bir qollu-budaqlı ağaca bənzətsək, süjeti onun gövdəsinə, bel sütununa təşbeh etmək olardı. Digər poetik vasitələr bu ağacın budaqlarına, yarpaqlarına, çiçəyinə, meyvəsinə bənzəyir. Ağacın bitdiyi yer, ətraf mühit, onun kökündən tutmuş budağının ucundakı son yarpağa bənzər bütün elementlər hamısı birlikdə möhtəşəm kompozisiya sarayını xatırladır. Ağacın bitdiyi torpaq, içdiyi su, udduğu hava onu bir ağac kimi formalaşdırır. Ətraf mühit son dərəcə vacib olduğu kimi, bədii əsərin də hansı sosial zəmində yaranması az əhəmiyyət kəsb etmir. Buradan süjetin tarixiliyi prinsipi meydana gəlir. Hər dövrün, epoxanın özünəməxsus süjetləri olur.

Nizami öz əsərlərinin süjetini Firdovsidən götürüb. Ancaq bu mə'lum tarixi süjetlərdən o elə ustalılıqla, dahianə şəkildə istifadə edib ki, öz poetik məramını, ideyasını, dünyaya fəlsəfi baxışını göstərməyə, qəhrəmanların xarakterini hərtərəfli açmağa, dövrün real tarixi mənzərəsini yaratmağa nail olub. Nizami ən'ənəvi süjetlərdən bir vasitə kimi istifadə edib.

Məhəmməd Füzuli öz "Leyli və Məcnun" əsərinin süjetini Nizamidən götürsə də, bənzərsiz bir sənət incisi yaradıb. Ona görə ki, süjet onun üçün məqsəd yox, vasitə olub.

Bu mə'nada süjeti ev tikmək üçün vacib olan tikinti materialına da bənzətmək olar. Hər usta bu materialdan öz zövqünə, bacarığına uyğun saray, imarət tikir. Əgər usta ustadırsa, material cəmi olsa belə, onun tikdiyi saray, imarət başqalarına bənzəməyəcək.

Müəyyən mə'nada orqanizmin skeletinə bənzəyən süjeti nə dərəcədə etə-qana gətirib onu canlıya çevirə bilmək müəllifdən xüsusi istə'dad tələb edir. Eyni hadisə əsasında yazılmış əsərlərin hamısı eyni dərəcədə bədii-estetik maraqlı doğurmur. Deməli, süjet özlüyündə məqsəd deyil, vasitədir. Ancaq süjet elə bir spesifik forma elementidir ki, özündə hər hansı bir hadisənin məzmununu əks etdirir. Süjet elə bir sehrli körpüdür ki, onun bir tağı məzmunun, bir tağı isə formanın çiyinin üstündə dayanır.

Rəngarəng süjetlər, bir-birinə bənzəməyən hadisələr insan xarakterinin fərdi cəhətlərini üzə çıxarmaq vasitəsidir. Nə qədər ümumi, sosial cəhətlər olsa belə, insanların fərdi taleyi, onların başlarına gələn hadisələr bənzərsizdir. Ona görə də trafaretləşmiş süjetlərdən uzaq qaçmaq lazımdır. Həyat yazıçı üçün olduqca zəngin süjetlər verə bilər. Hər bir insanın xarakterinin özünəməxsus cəhətləri onun fərdi taleyindən doğulur, qidalanır.

Bu baxımdan Dostoyevskinin cavan bir yazıçıya verdiyi məsləhət olduqca maraqlıdır: "Heç vaxt özünüzdən nə fabula uydurun, nə də intriqa. Həyat bizim uydurmalarımızdan qat-qat zəngindir. Bə'zən ən adi, gözə çarpmayan həyatın verdiyi şeyi Sizin üçün heç bir təxəyyül uydura bilməz. Həyata hörmət edin." (L. Qrossman. "Dostoyevski". Bakı, "Gənclik, 1972, s. 485).



[Süjetin mərkəzində qəhrəmanın həyatı, onun mə'nəvi dünyası, işi, amalı, məişəti, müxtəlif xarakterli adamlarla qarşılıqlı münasibəti, hər hansı bir mübarizənin təsviri öz bədii əksini tapır.]

Ədəbiyyat, doğrudan da, insanşünaslıqdır. Yazıçı, şair, dramaturq "insan qəlbinin mühəndisi" kimi öz qəhrəmanlarının həyatını, arzu və düşüncələrini, sirli-sehrli mə'nəvi dünyasını bədii təsvirin mərkəzinə çəkir, hər hadisəyə, hərəkətə əsasən mühakimə yürütməyə, bir qənaətə gəlməyə çalışır. Lakin Allahın yaratdığı insan o qədər mürəkkəb varlıqdır, dünyanın elə mö'cüzəsidir ki, özü də özünü tam şəkildə dərk etmək iqtidarında deyil. Axtarışlar isə davam edir, bitib tükənmək bilmir. Xarakterik süjetlər insanın daxili dünyasının mə'nəvi aynasına çevrilir. İstə'dadlı sənətkarlar bu yolda uğurlar qazanır, süjetdən bir bədii vasitə kimi istifadə etməyi bacarır, digərləri isə hadisəçilikdən uzağa gedə bilmirlər. Çünki hadisələrə müəllif münasibəti də süjet yaradıcılığında mühüm məsələdir. Hər sənətkarın öz fərdi intellekti, dünyagörüşü, xarakterik hadisələri seçə bilmək, qəhrəmanların xarakterini açmaq, həyatın dolğun mənzərəsini yaratmaq üçün özünəməxsus üslubu vardır.

Oxşar talelər, hadisələr olsa da, bir-birinin təkrarı olan süjet, hadisə yoxdur. Müxtəlif fərdi üsluba malik sənətkarların bənzərsiz, xarakterik süjetlər vasitəsi ilə həyat hadisələrini əks etdirmək, qəhrəmanların xarakterini açmaq imkanları vardır. Həyat hadisələri çoxdur. Ancaq yazıçının məharəti ondadır ki, bu hadisələr çoxluğu içərisindən xarakterik hadisələr seçib öz əsərinin süjetinə çevirə bilər.

[Süjet hadisələr toplusu olmamalıdır. Müəllif öz əsərlərində hadisəçiliyə meyl etməməli, əsəri saysız-hesabsız rəvayətlər, əhvalatlarla yükləməməlidir. Süjeti elə xarakterik, tipik epizod, hadisə üzərində qurmaq lazımdır ki, bu, həm əsərin ideyasını, müəllifin poetik məramını, mövqeyini öyrənməyə, həm də qəhrəmanların xarakterinin hərtərəfli açılmasına şərait yaratsın. Hadisə xətrinə hadisə, süjet xətrinə süjet heç nəyə lazım deyil. Çünki qeyd etdiyimiz kimi, süjet özü məqsəd deyil, vasitədir. Maraqlı süjet oxucunu yorulmağa qoymur, müəllif qayəsinin ifadəçisinə

çevrilir.] Əsər təkcə düşüncədən, heç bir hadisəyə söykənməyən mühakimədən ibarət olanda oxucu üçün maraqsız tə'sir bağışlayır. Nə qədər mükəmməl düşüncələr, müəllif xarakteristikaları olsa belə, bu tipli əsərlər oxucunu özünə cəlb etmir. Süjet maraqlı olanda isə oxucu hadisələri diqqətlə izləyə-izləyə bir də görür ki, düşüncələr aləmindədir. Qəhrəmanların həyəcan və iztirabları, onların əxlaqi fəzilət və qəbahətləri, həyata, cəmiyyətə, təbiətə münasibətləri diqqət mərkəzində dayanır, oxucular həm hadisələrə, həm də obrazların hərəkətlərinə qiymət verir, onların xarakterini haqqında mühakimə yürüdülər.

Həyat davam etdiyi kimi, süjet də sona yetmir, davam edir. Bir hadisənin sona yetməsi digər hadisənin başlanmasına zəmin yaradır. Hər hansı konfliktin yaranması, inkişafı və bədii həlli süjetin əsasını təşkil edir. Süjet konflikt və xarakterlə qarşılıqlı surətdə əlaqədardır. Konflikt, mübarizə süjetin əsas məzmununu təşkil edirsə, xarakter bu məzmunu ətə-qana gətirir, onu dolğunlaşdırır.

[Kompozisiya süjetlə sıx surətdə əlaqədardır. Süjet bədii əsərin məzmununu, surətlərin xarakterini və inkişafını oxuculara çatdırmaq üçün bir vasitədir.]

Bədii əsərdəki hərəkət və kompozisiyanın əsasını təşkil edən süjet müxtəlif əsərlərdə müxtəlif xarakter daşıyır. Süjet insanların əlaqə və ziddiyyətlərinin, məhəbbət və nifrətlərinin, qarşılıqlı münasibətlərinin məcmuu, ümumiyyətlə, bir tipin, surətin, xarakterin təşkili, inkişafı və yüksəlişi tarixidir. Mikayıl Rəfilinin demiş-kən, süjet həm hadisələri göstərmək üçün bir vasitə, həm də hərəkətlərin məcmuudur.

[Hər bir kamil süjetin başlanğıcı, kulminasiya nöqtəsi və sonu olmalıdır. Süjetin üç əsas əlaməti vardır: 1. **İntiriqa** 2. **Koliziya** 3. **Situasiya**.

Bütün əsər boyu əsas surətlər arasında gedən münafişə intiriqadır.

Bədii əsərdə müəyyən insan qrupları arasında gedən mübarizəyə koliziya deyilir.]



[Situasiya vəziyyətin müəyyən bir momentini, müəyyən bir anını təşkil edir. Situasiya sözünün özü də elə vəziyyət deməkdir. Situasiya özünü həm qəhrəmanların şüurunda, həm də xarici mühitdə göstərir.]

Süjetin beş ünsürü vardır: **ekspozisiya** (bədi müqəddimə), **zavyazka** (rəbt), **hərəkət**, **kulminasiya**, **razvyazka** (qə't, açılış).

Süjetdəki başlıca hadisə öz mənbəyini ekspozisiyadan – bədi hazırlıqdan götürür. Ekspozisiya bədi əsərdə hadisələrin gələcək inkişafı üçün zəmin, şərait yaradır, hərəkət üçün hazırlıq rolu oynayır. Sonrakı mərhələdə zavyazka – rəbt gəlir. Rəbt rabitə sözündəndir. Süjetdə rəbt həyatda Arximedın axtardığı istinad nöqtəsi kimi bir şeydir. Rəbt də hadisələrin istinad, doğum nöqtəsidir. Elə bir doğum nöqtəsi ki, bundan sonra mütləq hərəkət gəlir. Rəbt hərəkətin üzünə açılan qapıdır.

Süjetin üçüncü ünsürü hərəkətdir. Aristotel hərəkətə belə bir tərif vermişdir: "Mən hərəkət o hissəyə deyirəm ki, əvvəldən başlayaraq hüdudu olan nöqtəyə qədər davam edir və bundan sonra müsibətdən səadətə, yaxud səadətdən müsibətə keçid başlayır."

Hərəkət zamanı hadisələr getdikcə inkişaf edir, yetişir və yüksəlməyə başlayır. Hərəkətin inkişafı ən yüksək nöqtəyə – kulminasiyaya çatır ki, bu poetik zirvənin o üzündə bədi sonluq, qə't – razvyazka dayanır. Hər şey aydınlaşır, konflikt öz bədi həllini tapır, bulanıq sular durulur.

Süjetin bu beş mühüm ünsüründən başqa, əsərin strukturunda mühüm yer tutan proloq və epiloqun da adını çəkmək lazım gəlir. **Proloq** həmişə bədi əsərin əvvəlində gəlir və oxucuda müəllifin qayəsi haqqında ilk təəssürat yaradır. **Epiloq** isə bədi sonluqdur. Əsərdəki əsas hadisələr bitdikdən sonra müəllif epiloqla əsərə yekun vurur, hadisələrə öz mövqeyini bildirir, qəhrəmanların gələcək taleyi haqqında mə'lumat verir və s.

Müəllif hansı mövzuda yazırsa yazsın, hansı problemin bədi həllini verməyə çalışırsa çalışsın, həmin mövzu və problemlərlə bağlı maraqlı, xarakterik bir süjet tapa bilmirsə, öz məqsədinə lazımı səviyyədə çatı bilməz, əsas ədəbi məramını, ideyasını açmaqda çətinlik çəkir. Xarakterik süjet sözcüklükdən, ümumi müəl-

lif xarakteristikasından yaxa qurtarmağın ən yaxşı yoludur. Belə müəllifin ideyası hadisələrin ümumi məzmunundan aydınlaşır, əlavə izahata ehtiyac qalmır.

Süjet təkcə həcmi böyük əsərlər üçün xarakterik deyildir. Hətta elə lirik şe'rlər var ki, onlarda süjetin bütün ünsürlərindən istifadə olunmuşdur. Məsələn, Ələsgərin məşhur "Düşdü" rədifli qoşmasına fikir verək:

Çərşənbə günündə çeşmə başında,  
Gözüm bir alagöz xanıma düşdü.  
Atdı müjgan oxun, keçdi sinəmdən,  
Cadu-qəmzələri qanıma düşdü.

İşarət eylədim, dərdimi bildi,  
Gördüm həm gözəldi, həm əhli-dildi.  
Başını buladı, gözündən güldü,  
Güləndə qadasi canıma düşdü.

Ələsgərəm, hər elmdən halıyam,  
Gözəl, sən dərdlisən, mən yaralıyam.  
Dedi nişanlıyam, özgə malıyam,  
Sındı qol-qanadım, yanıma düşdü.

Cəmi üç bənddən ibarət olan bu qoşmanı oxuyanda gözlərimiz qarşısında gözəl bir aləm canlanır. Çərşənbə günüdür. El adətincə öz günahlarını yumaq üçün çeşmə başına gələn lirik qəhrəman üstəlik başqa bir günaha da tutulur. Birdən onun gözləri çeşmədən su dolduran alagöz bir gözəlin bulaq kimi qaynayan gözlərinə sataşır. Lirik qəhrəman o saat hiss edir ki, qarşısında duran gözəl "əhli-dil"dir. Xarici gözəlliyi ilə mə'nəvi aləmi bir-biri ilə həmahəng olan bu qız o saat aşiqin dərindən xəbər tutur. O, təəssüflə başını bulayaraq bu dərdə əlac edə bilməyəcəyini söyləyirsə də, gülən gözləri ümid qığılcımını xatırladır. Hər elmdən "halı" olan lirik qəhrəman anlayır ki, özü yaralı olduğu kimi, qız da dərdlidir. Qız təəssüflə nişanlı olduğunu söylədikdə aşiqin "qol-qanadı sınıb yanına düşür". Elə bil ki, bu gözəl lirik qəhrəmana Füzuli qəhrəmanının dili ilə:



Olsaydı mənim bir ixtiyarım,  
Olmaz idi səndən özgə yarım.  
Dövrən ki, məni məzadə saldı,  
Bilməm kim idi satan, kim aldı? –

demək istəyir.

Gözəlləri görənlər, duyan el aşığı bunları göstərmək üçün müxtəlif bədii təsvir və ifadə vasitələrindən elə məharətlə istifadə edir ki, burada artıq sənətin öz gözəlliyindən söhbət açmaq lazım gəlir. Məzmun və forma vəhdəti əsərin bədii dəyərini artırır.

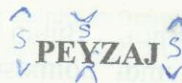
"Düşdü" rədifli qoşmanın maraqlı cəhətlərindən biri də bitkin süjetə malik olmasıdır. Lirik qəhrəmanın bulaq başına gəlməsi hərəkət üçün hazırlıq mərhələsi təşkil edir (ekspozisiya). Onun gözlərinin bir alagöz xanıma sataşması isə rəbtdir. Yə'ni burada gələcək hadisə üçün rabitə yaranır. Gözəlin "müjgan oxu atması" ilə hərəkət başlayır. Onun başını bulayıb gözündən gülməsi, aşiqi həyəcana salması kulminasiya, lirik qəhrəmanın bütün ümidlərinin puç olması, qol-qanadının sınıb yanına düşməsi isə açılış – qə'tdir.

Göründüyü kimi, kiçik bir şe'rdə süjetin beş ünsürü də əhatə olunur ki, bu da sənətkarın süjet yaratmaq məharətindən xəbər verir.

Bədii əsərin sütununu, gövdəsini xatırladan süjet müxtəlif problemlərlə yüklənmiş məzmunun bütün ağırlığını öz çiyinə götürür. Süjet bədii formanın vacib komponentlərindən biri kimi personajlar arasındakı konflikt, qarşılıqlı əlaqəni, xarakterlərin mərhələ-mərhələ təkamülünü göstərməyə xidmət edir.

Surətlərin rəngarəng taleyi, hərəkətləri, əməlləri, mübarizələri, hiss və həyəcanları süjetin hərəkətverici qüvvəsidir.

Bədii əsərdə bütün komponentlərin qarşılıqlı əlaqəsi kompozisiya bütövlüyünü, əsərin həyatiliyini, ədəbi uğurlarını təmin edən başlıca cəhətdir. Orqanizmdə artıq, gərəksiz bir üzv olmadığı kimi, bədii əsərin kompozisiyasında da heç bir bədii funksiya, mis-siya yerinə yetirməyən komponent olmamalıdır.



Bədii əsərdə təbiət insanın fəaliyyət meydanı və peyzaj kimi canlandırılır. Müvəffəqiyyətli lövhələr həm sənətkarın özünün, həm də qəhrəmanın hiss və həyəcanlarının, əhvali-ruhiyyəsinin ifadəçisinə çevrilir. Fotosurətdən fərqli olaraq "peyzajda yalnız təbiətin surəti deyil, ona insanın müəyyən münasibəti də öz əksini tapır." (Л. И. Тимофеев. Основы теории литературы. М., 1976, с. 36).

Təbiətin müxtəlif mənzərələri bir-birinin eyni olmadığı kimi, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik sənətkarların sözlə yaratdıqları rəsmlər də bir-birinə bənzəmir. İsveç filosofu Anri Amiel Heraklitin "Bir çayda eyni su ilə iki dəfə çimmək olmaz" kəlamına uyğun olaraq demişdir: "Bir mənzərəni iki dəfə eyni cür görmək olmaz."

Doğrudan da, yaradıcılıq prosesində əhvali-ruhiyyə çox mühüm rol oynadığı üçün sənətkarın müxtəlif vaxtlarda, hətta eyni naturə əsasında bir-birinin eyni olan iki peyzaj yarada bilməsi mümkün deyildir.

"Böyük şairlərin əsərlərində peyzaj həmişə bədii və ictimai mə'na ifadə edir." (Б. Галанов. "Живопись словом", М., 1974, с. 190).

Nizami, Füzuli, Bayron, Puşkin, Lermontov kimi klassiklərin sözlə yaratdıqları əsrarəngiz təbiət mənzərələrində, hər şeydən əvvəl, onların təbiətə, gözəlliyə estetik münasibəti öz əksini tapmışdır. Bu ölməz sənətkarların əsərlərində həmişə qəhrəmanların düşdüyü psixoloji vəziyyətə uyğun peyzajlar yaradılmışdır.

Hüseyn Cavidin "Azər" poeməsindəki ayrı-ayrı parçaların əksəriyyəti təbiət təsviriylə başlayır. "Gecə aydınlığı və gün doğuşu" bölməsi "İştə aydın və sərin yaz gecəsi"; "Əsgərlər tə'lim edər-kən" hissəsi "Son baharın acı bir nəş'əsi var"; "Qərbə səyahət" bölməsi "İlk baharın son gecəsi... Dan yıldızı gülümsərkən"; "Kö-mür mə'dənində" bölməsi "Yağmurlu bir səhər idi hər yanı sis almışdı, Gülerüzlü günəş xəzan uğusuna dalmışdı"; "Qızın tə-ranəsi" bölməsi "Aydın bir gecəydi, rə'yayə daldım"; "Şərqə doğru" bölməsi "Qərbi sarmışdı dumanlar, sislər"; "Yurdsuz co-



cuqlar" bölməsi "Qışın axşamıdır... Bütün daş, torpaq sovrulan qar-la donmamışdı yenə"; "Bayramdı" bölməsi "Bayramdı... Günəş in-cə buludlar arasından ətrafa saçıb işvə gülümsərdi təbiət"; "Mə-zarlıqdan keçərkən" bölməsi "Günəş gülümsərdi, insan ağları" misrasıyla başlayır. Bu ilk sətirler nəinki sonra təsvir edilən hadi-sələrə fon yaradır, həm də qəhrəmanların daxili aləmlərinin, psixoloji vəziyyətlərinin bədii ifadəsinə xidmət göstərir. Poema-nın digər yerlərində də həmin poetik funksiyanı yerinə yetirən lövhələr vardır.

Bağca solmuş da ağaclar çıpaq,  
İçli bülbülləri ötməz şakraq.  
Can çəkisməkdə soluq yarpaqlar,  
Nə çiçəklər, nə gülən güllər var.

Buradakı hüznü təbiət təsvirindən sonra əsgərlərin təlim keç-məsindən söhbət açılır. İlk nəzərdə bu, oxucuya qərribə gəlsə də, sonra hər şey aydın olur, bəşəriyyətin başının üstünü almış ölüm təhlükəsi gözümüzün qarşısında canlanır.

Vətən, onun əsrarəngiz təbiəti bütün dövrlərdə hər bir sənət-karın – şairin, bəstəkarın, rəssamın təsvir obyektı olmuşdur. Şe'ri-mizin ağsaçlı qartalını – Səməd Vurğun xalqımıza sevdiren əsas cəhətlərdən biri də məhz təbiəti vurğunluqla tərənnüm etməsidir. Azərbaycan torpağı onun poeziyasının beşiyidir. Vətənin göylərə baş çəkən uca dağları, dərin dərələri, bərəkətli torpaqları, gül-çi-çəkli yaylaqları, diş göynədən, şəfa qaynağı olan durnagözlü bu-laqları, bol sulu çayları, gölləri Vurğun poeziyasının təsvir obyek-tidir. Şairin əsərlərini oxuduqca Azərbaycanımızı qiyabi səyahətə çıxırıq. Yolumuz gah Xəzər sahillərinə, gah Muğan düzünə, gah Dəlidağa, gah Kəpəzə, gah Göyəzənə, gah Astaraya, gah Lənkə-rana, gah da Qarabağa düşür. Onun bütün əsərlərində Azərbaycan torpağını dərin məhəbbətlə sevən bir sənətkar ürəyinin çırpıntı-larını eşidirik:

Kiçicik bir sudur yer üzündə Kür  
Baxanda dünyanın xəritəsinə.

Bəs niyə qəlbimdə ümman döyünür  
Mən qulaq asdıqca Kürün səsinə?

S. Vurğunun əsərlərindəki peyzajlar o qədər canlı, poetikdir ki, həssas, təbiətə vurğun oxucu həyəcanlanmaya bilmir. Məsələn, "Muğan" poemasındakı "Ceyran" rədifli qoşmanı yadımıza salaq. Misralar bir-birini əvəz etdikcə, xəyalımızda ucsuz-bucaqsız Mu-ğan düzü canlanır. "Yerdən ayağını quş kimi üzən, yay kimi dar-tılıb ox kimi süzən" ceyranları elə bil ki, gözümüzə görünür.

Sükuta qərq olmuş ürəyimlə mən  
Elə bil keçirəm Muğan çölündən.  
Yanımda balası, yağış gölündən  
Əyilib su içir bir ana ceyran.

Şairin sözlə yaratdığı əsrarəngiz təbiət mənzərəsi bizə xoş əh-vali-ruhiyyə bəxş edir. Xəyalımızda çovğuna-borana düşəndə bir-birinə sıxılıb baş-başa duran ceyran sürüsü canlanır. Sürüyə keşik çəkən təkənin məs'ulyyət hissi, onun narahatçılığı şe'rdə öz gö-zəl bədii əksini tapıb.

On addım kənarda yatmayıb təkə,  
Gəzinir oylağa baş çəkə-çəkə.  
Gələnlə qaraltıdı, yoxsa təhlükə?  
Bir özünə baxır, bir ona ceyran.

Səməd Vurğun öz poemalarında fəsilillərin bir-birinə bənzəmə-yən, incə sənətkar zövqü ilə işlənmiş poetik lövhələrini yarat-mışdır. Ümumiyyətlə, S. Vurğun heç zaman ümumi sözlərlə pey-zaj yaratmağa meyl etmir. Onun bütün təsvirləri təşbeh, metafora, epitet və s. bu kimi bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə zəngindir. Özü də ən maraqlı cəhətlərdən biri də odur ki, S. Vurğunun təbiət təsvirləri adi peyzajlar deyil, onlar qəhrəmanın psixoloji aləminin aynasıdır:

Son bahar... Nə yaman gəldi son bahar,  
At çapan dalgalar sırsır bağlamış.  
Bağlı qapıları açdıqca rüzgar,



Gülür qəhqəhəylə bizə qara qış,  
At çapan dalğalar sırsır bağlamış.

Nə çadır görünür, nə yaşıl bir düz,  
Deyib danışmayı xınalı köklük.  
Ömrünü tapşırır, gödəlir gündüz,  
Bülbül ağlasın ki, solur çiçəklik,  
Deyib danışmayı xınalı köklük.

Gecədir, ulduzlar dönür havada,  
Səyirdir atını qara bir bulud.  
Quşlar da boynunu burur yuvada,  
Gəzir qapıları ölü bir sükut.  
Səyirdir atını qara bir bulud.

Düşünür sakitcə torpaqlı damlar,  
Boğur kainatı gecənin əli.  
Mənim də ruhumda bir iztirab var –  
Ölür sənətimin o ilk gözəli,  
Boğur kainatı gecənin əli.

Bu cazibədar, hüznü payız lövhəsi Humayın ölüm səhnəsinin tə'sirini qat-qat artırır, oxucunu dərinə həyəcanlandırır. Daha sonra üfüqlərin, buludların lal olması, küləyin qaranlıqları qamçılaması təsvir edilir. Zəngin təbiət lövhələri ilə diqqəti cəlb edən "Dünya" qoşması isə şairin həyat, ölüm haqqında fəlsəfi düşüncələri kimi maraq doğurur.

Bə'zən uğurlu təbiət təsviri qəhrəmanın başına gələcək işlər haqqında oxucuya ilk mə'lumat verir:

Gecə yapıncısını geyib dayandı həmə, n,  
Buludların döşündən əmzik tutub süd əmə, n  
Bütün dağlar islanır, ormanlara səs düşür,  
Qayalıqlar dil açıb qumru kimi ötüşür.  
Göydə nə ay, nə ulduz, üfüq qara, göy qara,  
İldırımlar şığıyır tərənəmənəyən dağlara.  
İşıq düşür arabir uzaqdakı yol üstə,  
Çadırlara toplaşır qaçaqlar dəstə-dəstə.

Bu misralar Cəlalın öldürülməsi səhnəsi üçün son dərəcə uğurlu psixoloji zəmin hazırlayır. "Yapıncını əyninə geyən gecə" müəyyən mə'nada gənc bir aşiqin həyatına nöqtə qoymağa hazırlaşan Gəray bəyin simvolik obrazını xatırladır. Elə bil əvvəlcədən hər şeyi hiss edən göylər də göz yaş tökür; üfüqlərin rəngi qapqaradır; göydə ayın, ulduzların üzünü buludlar örtüyü kimi, işıqlı arzuları da məhv etməyə, boğmağa hazırlaşan qara qüvvələr marqda dayanıb.

Şairin poemalarının əksəriyyəti təbiət təsviriylə başlayır. Bu təsvirlərdəki hər bir mənzərə hadisələrin gələcək inkişafı üçün zəmin hazırlayır. Poemaların digər yerlərində də qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsinə uyğun, onların xarakterini açmağa xidmət edən peyzajlar az deyildir. Məsələn, "Bakının dastanı" poemasındakı misralara fikir verək:

Susdu səma, susdu dəniz, susdu torpaq,  
Əsdi külək, soldu çiçək, düşdü yarpaq...  
Puça çıxdı Zərnigarın ilk arzusu.

Göründüyü kimi burada səmanın, dənizin, torpağın susması, küləyin əsməsi, çiçəyin solması və yarpağın düşməsi ilə qəhrəmanın ilk arzusunun puça çıxması arasında bir uyğunluq vardır.

Durub düşündükcə Aygün bunları,  
Gözünün yuxusu çəkilir dəm-dəm.  
Yel əsir, qar yağır, gecəyə yarı,  
Üşüyür qəlbində bütün bir aləm.

"Aygün" poemasından misal gətirdiyimiz bu kiçik parçada isə gecəyarı yelin əsməsi, qarın yağması ömür-gün yoldaşından ayrı düşmüş qadının daxili aləmini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Mikayıl Müşfiq də təbiəti coşqunluqla tərənnüm edən ilhamlı şairlərimizdəndir. Şe'rlərində olduğu kimi onun epik əsərlərində də əsrarəngiz təbiət mənzərələri diqqətimizi özünə çəkməkdədir. "Buruqlar arasında"ki aşağıdakı misraları oxuduqca xəyalımızda gözəl bir lövhə canlanır:



Cənubdan əsnəyir sanki giləvar,  
 Bu gecə sahilin başqa zövqü var.  
 Uçuşan ləpələr bəyaz quş kimi,  
 Asta qanad çalır yorulmuş kimi.  
 Bu gecə dənizə göydən pul yağır,  
 Yalçın qayaların uğusu ağır.  
 Göydə çiçək-çiçək ulduzlar sarı,  
 Gözəldir göylərin geniş gülzarı.  
 Buludlar meşədir, ulduzlar çiçək,  
 Şair, hünərlisən bu lövhəni çək.  
 Ay sularda çimən bir gözəl kimi,  
 Mənim də bu şe'rim bir qəzəl kimi...

Bu lövhəni ətə-qana gətirən, ona cazibədarlıq verən uğurlu metonimiyalar, təşbehlər, epitetlərdir. Şairin digər əsərlərində də uğurlu, müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət edən peyzajlar vardır. Bulud, ay, ruha gülümsəyən gecə, öpüşən yarpaqlar, cəlvələnen sular, tərlən ləpələr, "bəyaz zülmət", qarı sovuran külək, qarlı gədiklər, xalıya bənzər yamaclar, gülümsəyən çiçəklər, boynubükük bənövşələr, ağaclarda fəğan çəkən quşlar, əsrarlı ormanlar və s. peyzajların əsas cizgiləri, detallarıdır. Özü də bu lövhələrin hamısı qəhrəmanların düşükləri psixoloji vəziyyətə uyğundur. Məsələn, "Sındırılan saz" poemasının qəhrəmanı mollaının fitvası ilə öz sazını sındırmaq istəyəndə onun qapısını payız küləyi döyür, ağaclar titrəyir, çay səslənir, göyün qapıları açılır, ay qəmli-qəmli gülümsünüb buludlar arasına çəkilir və i. a.

Təsvirlərə geniş meydan vermək, lövhəni ikinci dərəcəli, əhəmiyyətsiz detallarla, təşbehlərlə yükləmək hələ gözəl peyzajlar yaratmağa zəmanət vermir. [Peyzaj yaradarkən lakonizm, xarakterik boyalar tapmaq mühüm cəhətdir.] Məsələn, Rəsul Rza "Xalq həkimi" poemasında adicə bir metaforadan istifadə etməklə olduqca cazibədar, təkrarolunmaz bir təbiət lövhəsi yaratmışdır: "Ay çiçəkləmişdi yarpaqlar arasında."

Şairin digər əsərlərində də hər bir peyzaj cizgisi poetik funksiyaya malikdir. Məsələn, "Anamın gəlin qızı" poemasında Rəsul Rza bacısının ölümünü belə təsvir edir:

Hələ sevincimin  
 göz yaşları qurumamış,  
 həmin gün axşam çağı  
 yağdı güclü bir yağış.  
 Qara bulud kölgəsi  
 bir anda örtüdü bağı.

Bu misralardan sonra qapının döyülməsindən söhbət açılır. Şair bircə yerdə də dəhşətli ölüm sözünü dilinə gətirmir. Axşam çağı yağan güclü yağış və bağı örtən qara bulud kölgəsi oxucuya hər bir şey haqqında mə'lumat verir.

"Həbəşistan" poemasında isə balasına layla çalan ananın çovutma gülləyə qurban getməsi yenə də peyzaj ünsürləri ilə ifadə edilir:

Günəş getdi...  
 Ay da yox...  
 Ulduzlar uzaq.

M. Füzulinin "Leyli və Məcnun", M. F. Axundovun "Puşkinin ölümü haqqında Şərq poeması" əsərində olduğu kimi Bəxtiyar Vahabzadə də təbiət lövhələrindən təzad yaratmaq və bu vasitə ilə qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün istifadə edir. Məsələn, "Qəm içində sevinc" poemasında ata ölümü ilə dan yerinin sökülməsi, günəşin üfəqdən boylanması səhnələri qarşılaşdırılmış, nəticədə ata itkisinin ağırlığı daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpmışdır. "Şəbi-hicran" poemasında çölün, çəmənin gül-çiçəklə doluğu bir vaxtda Məhəmmədin üzündə "qəm buludları"nın oynamasını təsvir edən şair bu qarşılaşdırma vasitəsi ilə qəhrəmanın keçirdiyi hiss-həyəcanı verməyə müvəffəq olmuşdur. Pəncərədən təbiətin gözəlliklərini seyr edən gəncə elə gəlir ki, bahar öz gülləri, çiçəkləri ilə düzlərə Leylanın adını yazmışdır. Qaralan üfüqlər isə Leylanın kədərli baxışlarını xatırladır.

Bu lövhələr dərin məhəbbətlə sevən bir gəncin iztirablarını, həyəcanlarını əks etdirmək məqsədinə xidmət edir.



Əsərin digər hissəsində vətən torpağından gətirilmiş bir dəstə çiçək Füzulinin həssaslığını, kövrəkliyini, qəlbindəki vətən həsrətini açan poetik vasitəyə çevrilir. Azərbaycanın düzlərindən, dağlarından, çaylarından, çeşmələrindən, səfalı yaylaqlarından söhbət açan həmyerlisini həyəcanla dinləməsi, onun gətirdiyi çiçəkləri həsrətlə bağına basıb kövrəlməsi Füzulinin düşdüyü psixoloji vəziyyəti çox gözəl əks etdirir. Burada Füzulinin dilindən verilmiş yovşan əfsanəsi də maraqlıdır. Əfsanədə deyilir ki, vətəndən qovulmuş bir loğman səltənətə sahib olan yeni hökmdarın elçilər vasitəsi ilə göndərdiyi bəxşisləri rədd edirsə, çobanın apardığı yovşanın ətri onu vətənə dönməyə məcbur edir.

"Hər cür intim peyzajda insanın özü hərəkət edir", – deyən M. Prişvinin sözlərində böyük həqiqət vardır. Peyzaj həm qəhrəmanların, həm də sənətkarların özünün daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir, hadisələrin inkişafına zəmin hazırlayır. "Təbiət personajın idrak vasitəsi kimi təsvir olunanda epik əsərlərdə xarakterlər canlı çıxır. Bu halda qəhrəmanın xarakteri təbiətə münasibətdə açılır." (Н. Драгомирецкая. "Характер в художественной литературе". "Проблемы теории литературы". Москва, 1958, с. 135). Azərbaycan şairlərinin, yazıçıların əsərlərində təbiət lövhələri, peyzaj neytral xarakter daşımır. Bu lövhələr əsərdəki əsas hadisələrə fon olmaqdan əlavə, qəhrəmanların daxili dünyasını, onların hiss və həyəcanlarını açmaq üçün çox mühüm bədii vasitəyə çevrilir.

Təbiət əsərin mərkəzində qoyulmuş hadisələrə uyğun şəkildə canlandırıldıqda peyzaj daha cazibədar olur. Hadisələrin ümumi inkişafından doğan təbiət lövhələri əsərin dramatizmini, emosionallığını, tərəvətini artırır, qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini əks etdirmək, onların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. [Peyzaj bədii əsərin strukturunda son dərəcə əhəmiyyətli yer tutan poetik vasitədir.]

## BƏDİİ DETAL

[Obrazların fərdiləşdirilməsində, portret yaradılmasında, qəhrəmanların xarakterinin açılmasında bədii detal müstəsna əhəmiyyətə malik poetik vasitədir.] Təsadüfi deyil ki, F. Engelsin tərifində "bütün detalları doğru, düzgün göstərmək" realizmin əsas əlamətlərindən biri hesab olunur. Detalı kompozisiya sarayının kərpiclərinə bənzədən Aristotel öz fikrində çox haqlı idi.

Fikrimizi əsaslandırmaq üçün ədəbi nümunələrə müraciət edək. M. F. Axundovun "Hacı Qara" əsərində son dərəcə maraqlı bir detaldan istifadə olunub. Qaçaqmalçılıqda günahlandırılan Hacı Qara bağışlanıldıqdan sonra yalvarır ki, murovun adamları onun cibindən bir abbasi pul götürüblər, onu qaytarsınlar. Bir abbasi maraqlı bədii detal kimi Hacı Qaranın nə dərəcədə xəsisliyini, həm də sərhəd keşikçilərinin cibgirliyini açmaq vasitəsinə çevrilib.

S. Ə. Şirvaninin "Xan və dehqan" əsərinin qəhrəmanı sevinə-sevinə arvadına deyir ki, bəs xan mənə danışdırdı. Arvadı bunun necə olduğunu soruşanda dehqanın verdiyi cavab həm onun avamlığını, həm də xanın harınlığını açan maraqlı bədii detala çevrilir: "Gördüm ki, xan atın üstündə gəlir, qaçıb girdim kolun dalına. Üstümə qışqırdı ki, ay it, çıx kolun dalından!"

[Ədəbi təcrübə göstərir ki, hadisələrin ümumi inkişafından doğan müvəffəqiyyətli bədii detallar əsərin emosionallığını artırır, qəhrəmanların daxili aləmini işıqlandıran bədii vasitəyə çevrilir. Əgər əsəri canlı orqanizmə bənzətsək, bədii detalı ilk nəzərdə diqqəti o qədər də cəlb etməyən, lakin bu orqanizmin həyatı üçün son dərəcə vacib üzvə təşbeh etmək olardı. Başqa sözlə desək, orqanizmin möhkəmliyi, sağlamlığı üçün əsəb neyronlarının, sinir sisteminin fəaliyyəti nə dərəcədə vacibdirsə, bədii əsərin müvəffəqiyyətli çıxması, xarakterlərin açılması, konfliktin bədii həlli üçün də detalların həyatiliyi, tipikliyi, orijinallığı o qədər zəruridir. Bu mənada bədii detalı xərəyi dada gətirən bir çimdik duza da bənzətmək olar.]



Bədii detalı təfərrüatla eyniləşdirmək düzgün deyildir. Hər təfərrüat bədii detal ola bilməz. Hər hansı predmeti, əşyanı dərin məna ifadə edən bədii detala çevirə bilmək yazıçıdan xüsusi istedad tələb edir. "Sənətkar predmetlərin koleydeskopik çoxluğundan ən xarakterik, bədii dəyəərə malik olan detalları seçməyə yalnız əks etdirdiyi hadisələri dərinədən öyrəndikdə nail olur." (Дж. Аллаков. "Проблема характера в туркменской прозе на современном этапе". Ашхабад, 1971, с. 56).

"Detal təfərrüatın elə bir hissəsidir ki, onun vasitəsi ilə bədii təsvir öz işığını artırır, assosiasıyanın zəncirvari reaksiyası ayrı-ayrı çalarları aşkar edir. O yerdə ki, detal təfərrüatın bir ilməsidir, onları qarşılaşdırmaq olmaz. Əksinə, bu yerdə detailın təfərrüatı əks etdirməkdəki rolu açılmalıdır." (Kamil Vəliyev. "Bədii detal və təfərrüat". "Ulduz" jurnalı, 1979, № 3, s. 57).

[Uğurlu bədii detal sözcülükdən, uzun-uzadı müəllif xarakteristikasından yaxa qurtarmaq, lakonizmə nail olmaq vasitəsidir. Bəzən sənətkar iki-üç səhifəlik təsvirlə demək istədiyi sözü bir xarakterik detalla ifadə edə bilir.]

K. Vəliyev öz məqaləsində yazır ki, bir dəfə yazıçı A. Afinogenov M. Qorkiyə şikayətlənəndə ki, çoxlu qeydlərimə, müşahidələrimə baxmayaraq, yazı bilmirəm. Qorki ona belə cavab vermişdi: "Başlıcası, detalı tapın... Tapdığınız detal sizin xarakterini işıqlandıracaq, sonra süjet və fikirlər də inkişaf edəcək." (Bax: "Ulduz" jurnalı, 1979, № 3, s. 58).

Doğrudan da, əsərdə bədii detal Arximedin istinad nöqtəsi kimi bir şeydir. Yazıçı bu istinad nöqtəsini tapan kimi onun vasitəsi ilə keşməkeşli bir epoxanın real mənzərələrini yaratmağa, xarakterləri açmağa, öz əsas ideyasını, bədii məramını ifadə etməyə nail olur.

Elə detal, strix var ki, o, xarakterə, obraza, insan psixologiyasına, eləcə də təsvirlərin özünə milli çalar gətirir. Başqa sözlə desək, detailın özündə də milli təfəkkür elementlərinin təzahürünü görürük. (Rəssamlıqda, xalçaçılıqda naxış, ornament hansı funksionu daşıyarsa, ədəbiyyatda da uğurlu detal həmin rolu oynayır.)

"Komsomol poeması"nın qəhrəmanı Gəray bəyin düşdüyü psixoloji vəziyyəti açmaq üçün Səməd Vurğun milli detal elementlərindən bacarıqla istifadə etmişdir. Evindən, eşiindən didərgin düşən, var-dövləti əlindən gedən Gəray bəyi odsuz-alovsuz yandıran, ürəyinə çalın-çarpaz dağ çəkən bir məsələ var. Bəy hər şeylə barışır, ancaq bolşevik Çalpapaq Kərəmin onun atını minib səyirtməsinə dözə bilmir.

Bizim bu yerlərdə bir papaq, bir at,  
Bir də hər kişinin aldığı arvad  
Namusdan sayılır...

M. Müşfiqin "Dağlar faciəsi", "Şö'lə" poemalarında isə "papaq" bədii detal kimi qəhrəmanların düşdükleri psixoloji vəziyyəti, onların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir. Maraqlıdır ki, birinin namussuzluğunu eşidəndə göz önünə birinci növbədə Şərqdə kişiliyin ən mühüm atributlarından biri hesab edilən papaq gəlir. Yoxsul Eldarın başqasının halalca arvadına sahib durmasını eşidənlər bərk narahat olurlar.

Sənirləyəm, Həsən, cavab tapsana,  
Hayıf başındakı papaqdan sana!

Qızı Şö'lənin el-oba adət-ənənəsinə məhəl qoymamasından qəzəblənən atanın "Mənim papağımı yerə vurmaq?" deməsi də milli xarakterin müəyyən cəhətlərini açmaq vasitəsinə çevrilir. Çünki heç bir başqa xalqın nümayəndəsi öz qızına belə deməz:

Səni xəngəl kimi doğraram.

S. Vurğunun poemalarındakı bədii detallar daha çox maraq doğurur. "Komsomol poeması"nda "kiriyan əyri cəhrə", "kənara atılan paslı dəhrə", "küncdə bürüşən yamaqlı xurcun" Qızıyeter qarının həyat şəraitini, onun yaşayış tərzini göstərən uğurlu bədii təfərrüatlardır. Qarının "külləri soyumuş ocağa həsrətli gözlərlə



boylanması" da onun daxili aləmində gedən prosesin bədii in'ikasına çevrilir.

"Aygün"də "qapının üç dəfə çalınan zəngi", "bir dəstə gül", Aygünə gələn "məktublar", "teleqram" və s. bu kimi elementlər qəhrəmanın daxili aləmində müəyyən assosiasiyalar doğurur, onu həyəcanlandırır.

Poemanın XXV11 hissəsində Aygünün evində ziyafət təsvir olunur. Qonaqlar da, ev sahibəsi də çox bəxtiyardır. Məclisin şirin yerində qapının zəngi üç dəfə çalınır. Aygünün rəngi qar kimi ağarır. Gənc qadın bərk həyəcanlanır. Çünki o, çox yaxşı bilir ki, zəngi bu cür yalnız və yalnız Əmirxan çala bilər.

Bu səhnədə bədii detal ərindən ayrılsa da, onu qəlbən sevən, ancaq heç bir çıxış yolu tapa bilməyən həssas qadının daxili aləmini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Küçədə atasına rast gələn, onunla görüşən Ülkər bu haqda atasına həyəcanla mə'lumat verir:

O, məni bağrının başına basdı,  
Bütün sözlərimə qulaq da asdı.  
Qayıq seyrinə də apardı məni,  
Sənin "Xatirələr" adlı nəğməni  
Üç dəfə oxutdu... O, qəmgin oldu,  
Hə, hə, uşaq kimi gözü də doldu.

Burada Əmirxanın qızına "Xatirələrim" adlı nəğməni üç dəfə oxutdurması, uşaq kimi gözlərinin dolması onun keçirdiyi dərin peşmançılıq hissinin ifadəsidir. Bundan sonra artıq sözə, təsvirə ehtiyac qalmır.

Neçə il qabaq ərindən ayrılan, ancaq can sirdaşına möhtac olan həyalı bir gəlinin səhər yuxudan duranda toy paltarını geyinməsi də onun Əmirxana məhəbbətini göstərmək baxımından maraqlı doquran uğurlu detaldır.

Müəllif vaxtilə eys-ışrətlə məşğul olan Əmirxanın mə'nəvi təkamülünü də bədii detal vasitəsi ilə açır. Vəziyyəti son dərəcə kəskinləşən Əmirxana baş çəkmək üçün rayona gələn Aygünlə Ülkər xəstəxananın yerini soruşanda onlara belə cavab verirlər:

- Odur bax, "Əmirxan bağı"ndan sağda,  
Onillik məktəbdən bir az uzaqda.  
Böyük darvazalı bir hasardadır.

Şairlərimizin, yazıçılarımızın əsərlərində kifayət qədər bədii detala rast gəlmək mümkündür. Sənətkar ümumi sözlə yox, detallarla danışanda onun sözü daha kəsərli olur.

Bədii detal əsərdə son dərəcə vacib poetik ünsürlərdən biridir. O elə məhək daşına bənzəyir ki, qəhrəmanların xarakteri, onların dünyagörüşü, tutduqları mövqe məhz bu təfərrüatlara münasibətdə müəyyənləşir. Detallar hadisələrin təsvirinə sözcülük yox, konkretlik, obrazlılıq gətirir. Bədii detal bədiiliyin əsas, son dərəcə zəruri komponentlərindəndir.



## BƏDİİ ƏSƏRLƏRİN DİLİ

### BƏDİİ DİL VƏ ONUN XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Bədii ədəbiyyat söz sənətidir. Söz isə bədii dilin spesifik mövcudiyyət forması, tikinti materialıdır. Rənglər, onun spesifik çalarları olmadan rəssamlığı təsəvvür etməyin qeyri-mümkünlüyü kimi, bədii sözsüz də ədəbiyyat təsəvvürə gəlmir.

Ədəbi dilsiz heç bir bədii əsərdən söhbət belə gedə bilməz. Dil olmasa nəinki fikri, ideyanı başqalarına çatdırmaq, heç fikirləşmək də mümkün deyildir. Bədii dil ümumxalq dili əsasında formalaşsa da, onun sərt qayda-qanunlarına riayət etsə də, ümumxalq dilindən fərqlənir. "Canlı danışiq dili hələ işlənməmiş, ədəbi təhlil süzgəcindən keçirilməmiş, cilalanmamış, "çiy" halında olduğu halda, ədəbi dil müəyyən elmi-ədəbi qayda-qanunlar əsasında möhkəm işlənmiş, təmizlənmiş, dürləşdirilmiş bir dildir." ("Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, "Maarif", 1972, s. 71).

Ədəbi dil o qədər rəngarəngdir ki, hətta müxtəlif sənətkarlıq üslubuna malik hər bir sənətkarın özünəməxsus bədii dili vardır. Bədii dil həm fikrin ifadə vasitəsi, həm də sənətkarın üslubunu formalaşdıran bir vasitədir. Bədii dil ümumxalq dilinin ən aparıcı qoludur, onun qaymağıdır. Ədəbi dil ümumxalq dili əsasında formalaşsa da, öz növbəsində ümumxalq dilini zənginləşdirir, onun lüğət ehtiyatını, eləcə də ifadə imkanlarını artırır. Ədəbi dil obrazlı, lakonik, cazibədar olmalıdır. Ona görə ümumxalq dilindəki bütün sözlərdən yox, ən gözəl, fikrin ifadəsinə kömək edən leksik, ideomatik, frazeoloji vahidlərdən istifadə etmək lazımdır.

Bədii dildə söz həqiqi mənasından başqa, həm də məcazi məna daşmalıdır. Yerinə düşməyən söz, ifadə nəinki bədii dilə kömək etmir, əksinə, onu cybəcərləşdirir.

Bədii dildə söz sətirləti məna yükünə malik olmalıdır. Bundan başqa, sözün necə səslənməsi, onun fonetikasi da bədii dildə, xüsusən poeziyada az əhəmiyyət kəsb etmir.

Əsər hansı mövzuda yazılırsa yazılsın, onun mərkəzində hər hansı həyati problem qoyulursa qoyulsun, əgər onun dili zəif, solğun, obrazsızdırsa, onda heç bir ədəbi uğurdan söhbət belə gedə bilməz. Yazıçı öz fikrini, ideyasını, ədəbi məramını yalnız dil vasitəsi ilə ifadə edə bilər. Bədii əsərdə bədii dilsiz nə məzmun, nə də forma mövcud ola bilər. Dil məzmun və formanın bütün elementlərinin ifadəçisi, onun baş me'marıdır. Dil poetik fiqurları bir-birinə qaynaq edən, möhtəşəm, canlı bir orqanizm yaradan qüdrətli bir vasitədir. Hətta hər hansı poetik fiqurun özü belə bədii dilsiz yarana bilməz, onun da xəmiri mütləq ədəbi dillə yoğrulmalıdır.

Ədəbiyyatşünas L. İ. Timofeyev doğru qənaətə gəlir ki, bədii əsərin dilini onun mərkəzindəki obrazlar sistemi ilə qarşılıqlı əlaqə zəminində öyrənmək, anlamaq mümkündür. ("Основы теории литературы", с. 188).

Doğrudan da, ədəbiyyatın baş qəhrəmanı olan insanı onun nitqi, danışığı olmadan təsəvvür etmək mümkün deyildir. Obrazın nitqi, söhbəti onun xarakterini, düşüncə tərzini, psixologiyasını, mədəni səviyyəsini, dünyagörüşünü açmaq vasitəsidir.

Bədii ədəbiyyatın qəhrəmanının nitqi özünü əsasən iki şəkildə büruzə verir: **dialog** və **monoloq**. Dialogda obraz başqa obrazla, əsərin digər personajları ilə söhbət edirsə, monoloq onun özünün özü ilə danışmasıdır. Dialogda adətən insan bütün düşüncələrini dilə gətirmir, tərəf müqabilindən utanır, bəzən də ehtiyat edir. Monoloqda isə özü özü ilə danışan insan kimsəyə demədiyini söyləyir, düşüncələr aləminə dalır. Bu baxımdan monoloq qəhrəmanın xarakterinin ən dərin qatlarını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Bədii dil həm də fərdiləşdirmə vasitəsidir. Həyatda iki eyni cür danışan insan təsəvvür edə bilməzsən. Obraz məhz özünəməxsus tərzdə danışan, fikir yürüdən zaman onun daxili dünyası açılır, səviyyəsi, əxlaqı, arzu və düşüncələri haqqında müəyyən təsəvvür yaranır.



Müəllif öz qəhrəmanlarının prototiplərinin bütün danışqlarını eyni ilə əsərə gətirmir. O, "çiy" şəkildə olan bu nitqin özünü də "bişirir", bədii təhlil süzgecindən keçirir. Yazıçı qəhrəmanın nitqinin ən xarakterik, mənalı hissələrindən istifadə edir. Ancaq bu heç də o demək deyildir ki, qəhrəmanların hamısı alim və şair kimi danışmalıdırlar. Hətta qəhrəmanın dediyi səviyyəsiz söz belə, bədii əsərdə müəyyən missiyanı yerinə yetirməli, onun xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilməlidir.

[Obrazların nitqində bədii fərdiləşdirmə ilə yanaşı bir ümumiləşmə də olmalıdır. Qəhrəmanın nitqinə qulaq asan oxucu onun hansı zamanda, hansı mühitdə yaşaması haqqında da az-çox təsvür əldə etməlidir.]

A. Tolstoy qəhrəmanın nəinki nitqini, tələffüz etdiyi sözləri, eyni zamanda danışarkən istifadə etdiyi jestləri də son dərəcə əhəmiyyətli hesab edirdi.

Doğrudan da, qəhrəmanın nitqini başa düşmək üçün bu danışığı müşaiyət edən jestlər, mimika müəyyən rol oynadığı kimi, onu əhatə edən aləmi göstərməyin özü də az rol oynamır. Əsərdəki bədii fon qəhrəmanın hərəkət və davranışının, nitqinin, xarakterinin, psixologiyasının daha dərinə anlanılmasına çox kömək edir.

Aristotel əsərin bədii dilinə çox böyük qiymət verir, ondan lazımi səviyyədə, qədərincə istifadə etməyi məsləhət görürdü: "Əsərin dilinə gəldikdə, istər xarakterin təsviri, istər fikrin ifadə tərzini cəhətdən seçilməyən, mühüm olmayan hissələri dil cəhətdən xüsusilə rəvnaqlı işləmək lazımdır, çünki əksinə, dil son dərəcə rəvnaqlı olanda xarakterləri də, fikri də zəiflədər." (Aristotel. "Poetika". Bakı, 1974, s. 109).

Daha sonra Aristotel göstərir ki, şair və yazıçı təqlidçi olduğundan üç yoldan biri ilə getməlidir: ya olduğu kimi, ya onun haqqında düşünülen və danışılan kimi, ya da olması lazım gələn şəkildə. Aristotel hər üç halda şairə, sənətkara tam sərbəstlik verilməsinin tərəfdarıdır.

Bədii dil sözlə davranmağı, onun gözəlliyindən zövq almağı bacaran istedadlı adamlar, sənətkarlar tərəfindən yaradılır. Necə

deyərlər, bədii söz bədii təfəkkürün aynasıdır və istedadlı olmayanların sözünə baxmır. Su, yağış otlara, çiçəklərə, ağaclara, kollara həyat bəxş etdiyi kimi, bədii söz də obrazları, hadisələri canlandırır, onları rəvnaqlandırır, gözəlləşdirir.

Ədəbi dilin lüğət tərkibi zəngindir. Həyatda çoxlu sayda dərman olduğu kimi, dildə də çoxlu sözlər vardır. Müalicə etmək üçün dərmanı düzgün, özü də lazımi dozada tətbiq etmək nə qədər əhəmiyyət kəsb edirsə, bədii əsərdə də sözlərdən yeri gəldikcə, lazımi miqdarda istifadə etmək son dərəcə vacibdir.

Başqa dillərdən alınan sözlər əcnəbi sözlər, yaxud **varvarizm** adlanır. Dilimizin lüğət tərkibində xeyli alınma sözlər vardır və onlardan böyük bir qismi artıq vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. Ancaq yeri gəldi, gəlmədi öz nitqində əcnəbi sözlər işlətmək — varvarizm adlanır. Bu tipli sözlərdən müəllif öz nitqində istifadə etmir, ancaq personajların dilində bu cür sözlərin verilməsi onların xarakterlərini açmaq vasitəsinə çevrilir.

**Neologizmlər** elmin, texnikanın, cəmiyyətin inkişafı ilə bağlı lüğət tərkibinə daxil olan yeni sözlərdir. Zaman keçdikcə neologizmlər dilin lüğət tərkibində vətəndaşlıq hüququ qazana bilir, ümumiləşlək sözə çevrilir.

**Arxaizmlər** köhnəlmiş, artıq dilin lüğət tərkibində işlənməyən sözlərdir. Köhnəlmiş sözlər iki yerə ayrılır: arxaizmlər, tarixizmlər. **Arxaizmlər** dilin lüğət tərkibindən tamamilə çıxmış, işlədilməyən sözlərdir. Məsələn, sayru — xəstə; damu — cəhənnəm, ar — təmiz və s.

**Tarixizmlər** isə müəyyən tarixi dövrün hadisələrini əks etdirməyə kömək edən sözlərdir. Məsələn, bəy, xan, kotan, vəl, gava-hın, samı...

**Jarqonizmlər** ancaq müəyyən peşə və sənət sahiblərinin anladıkları sözlərin bədii ədəbiyyata gətirilməsidir. Jarqonizm müxtəlif peşə sahiblərinin öz aralarında işlətdikləri şərti dildir. Matrosların işlətdikləri palundra, musiqiçilərin dilindəki bə'zi sözlər (manasın karvası xasdır) və s. jarqonizmdir. Jarqonizmdən də müəyyən peşə sahiblərinin nitqini fərdiləşdirmək, onların xarakterini açmaq vasitəsi kimi istifadə etmək olar.



Dilin lüğət tərkibində vulqarizm də rast gəlik. **Vulqarizm** dildə ədəbsiz sözlərin, söyüşün işlədilməsinə deyilir. Əlbəttə, bu tipli sözləri ədəbiyyata gətirmək günahdır. S. Vurğun ədəbiyyata "əclaf" sözünü gətirənləri təsadüfən əclaf adlandırmırdı. Bədii əsərdə sözlər də gözəl, zərif olmalı, insanlara xoş əhvali-ruhiyyə bəxş etməlidir. Ancaq həyatda olduğu kimi, ədəbiyyatda da bütün insanlar tərbiyəli, mədəni olmurlar. Yazıçı bəzən mənfi obrazın karakterini daha dərinlən açmaq üçün onun nitqini vulqarizm vasitəsi ilə fərdiləşdirir. Cəfər Cabbarlının "1905-ci ildə" əsərində Salamovun danışığı vulqarizmlə doludur.

Dildə yerli şivələrdən, dialektlərdən alınmış sözlərin işlədilməsi **dialektizm** adlanır. Əlbəttə, ədəbi dildə dialektlərdən, ləhcələrdən istifadə etmək yolverilməzdir. Lakin obrazların nitqini fərdiləşdirməkdə dialektizmlər də müəllifin köməyinə gələ bilər.

**Provinsializm** dildə məhəlli sözlərin işlənməsinə deyilir. Müəllifin nitqində ayrı-ayrı provinsiyalarda – məhlələrdə işlədilən sözlərdən istifadə məqbul sayılır. Lakin yazıçının ixtiyarı vardır ki, bu tipli sözlərdən istifadə etməklə öz qəhrəmanının nitqini fərdiləşdirsin.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, bədii əsərlərin dilini iki yerə bölmək olar: müəllifin dili, surətlərin dili.

**Müəllifin dili** mütləq ədəbi dil normalarına tabe olmalıdır. Üstəlik bu dildə bədiiliyin bütün komponentlərindən istifadə etmək lazımdır.

**Obrazların dili** isə öz karakterinə görə müxtəlifdir. İnsanlar ictimai məxluq olsalar da, onlar həm də fərdirlər. Adamlar müxtəlif cür danışır, öz fikirlərini müxtəlif sözlərlə, müxtəlif jestlərlə çatdırmağa çalışırlar. Obrazların nitqinin fərdiliyi bədii əsərin dilini zənginləşdirir, ona rəngarənglik gətirir.

Əsərin birinci şəxsin dili ilə söylənilməsinə **təhkiyə** üsulu deyilir. Hadisələri danışanın nitqinin zənginliyi, aydınlığı, ifadəliliyi bədii əsərin keyfiyyətini qat-qat artırır, müəllif qayəsinin, əsərin əsas ideyasının açılmasına əhəmiyyətli dərəcədə kömək göstərir.

Bədii dilin lüğət tərkibində məcəzlar özünəməxsus yer tutur və əsərin bədii dilini gözəlləşdirir. Bədii təsvir və ifadə vasitələri söz məcazi mə'nə kəsb etdikdə yaranır.

Azərbaycan dilinin lüğət tərkibi zəngin, poetik imkanları olduqca böyükdür. Dilimizdəki sözlər ahəng qanununa tabe olduğundan, onların səslənməsi də xüsusi ahəngdarlığa malikdir. Bundan başqa, müxtəlif tipli sözlər qrupu dildə ayrı-ayrı bədii funksiyaları yerinə yetirir. Məsələn, əgər **sinonimlər** dildə təkrardan yaxa qurtarmağa, eyni mə'naya malik sözlərin daha real variantını işlətməyə kömək edirsə, **omonimlər** cinaslı qafiyələr yaratmaq, söz oyunu üçün ən vacib "tikinti materialı"dır. **Antonimlərin** isə təzad yaratmaqda misli-bərabəri yoxdur.

✓ Ayağın incisə sinəmə üstə göz,  
Taptala bir xəzən yarpağı kimi.  
Mənə elə gəlir pak ola bilməz  
Cənnət ayağının torpağı kimi...

("Qəm karvanı")

"Gəzmək-yerimək", "ayaqlamaq-taptalamaq", "pak-təmiz" sözləri bir-biri ilə sinonim olsa da, şə'rdə daha real variantlardan – "gəzmək", "taptalamaq", "pak" sözündən istifadə olunmuşdur. Əgər ikinci misrada "taptala" sözünün yerində "ayaqla" sözü işlədilsəydi, birinci misradakı "ayaq" sözü ilə ikinci misradakı "ayaqla" sözü təkrar yaradar, şə'rin bədii tə'sir gücünü azaldardı. "Təmiz" sözü "pak" sözü ilə sinonim olsa da, şə'rin bu məqamında – "Mənə elə gəlir pak ola bilməz, cənnət ayağının torpağı kimi" – "təmiz" sözü "pak" sözünü qətiyyəən əvəz edə bilməzdi.

Meh əsdi, titrədi könülümün simi,  
Meyvəsiz budağa bar gəldi bəlkə?  
Sübhə saxlayıbdır hicran qətlimi,  
Səhər açılınca yar gəldi bəlkə?

("Qəm karvanı")



Bu şe'r parçasında da "meh" sözünü küləklə, yellə, "könlüm" sözünü ürəklə əvəz etmək olmaz. Çünki bu halda şe'rın poetik gücü azalar. "Sübh", "səhər" sözləri mahiyyətə eyni mə'nanı bildirsələr də, hər söz öz məqamında işləndiyi üçün gözəl görünür. "Titrəmək", "əsmək" sözləri sinonim olsa da, birinci misrada "əsdi" sözü "titrədi" sözünü əvəz edə, həmin mə'na çalarını verməz.

Bə'zən şe'rdə sinonim sözlər yanaşı işlənir, elə bil ki, şair fikrini axıracan, tam dəqiqliyi ilə oxucuya çatdırmaq üçün belə edir:

Olmaz bu qədər işvə, qəmzə, naz,  
Yoxdur namus, qeyrət, ar nişanəsi.

(Aşıq Ələsgər)

Fırtınalar, qasırğalar qucağında doğulmuşam.

\*\*\*

El bilir ki, sən mənimsən,  
Yurdum, yuvam, məskənim sən.

(Səməd Vurğun)

Sözümü pas tutmaz ötsə də min il,  
İlahi, nə qədər odlanım, yanımdı?  
Məndə can qoymayıb bu şeydə könül,  
Verim bir gözələ, qurtarsın canım.

("Qəm karvanı")

Şairlər omonim sözlərdən istifadə etməklə cinaslı qafiyələr yaradırlar. Omonim yunanca "homos" sözündən olub, "bərabər", "oxşar", "onima" isə "ad" deməkdir. Cinaslı qafiyələr şe'rə xüsusi gözəllik gətirir, onun bədiiliyini, ifadəliliyini xeyli dərəcədə artırır.

Mən Aşıq kimsənəmdi,  
Kim mənim kimsənəmdi?  
Nə kimin kimsəsiyəm,  
Nə kimsə kimsənəmdi.

Mən Aşıq o yar mənim,  
Qəm bağrım oyar mənim.  
Məkkəmdi, Mədinəmdi,  
Qiblemdi o yar mənim.

(Sarı Aşıq)

Göyertmişəm səməni,  
Aparım Qarsa məni.  
Qorxuram ayrılığın  
Alovu qarsa məni.

Ürək yaxan Arazdı,  
Qəmli axan arazdı.  
Bizi ayrı salanda  
Namus, qeyrət, ar azdı.

Araz gürdü, dərindi,  
Nəfəsini dər indi.  
Qədəmlərinə həsrət  
Qalan Xudafərindi.

Yordu bu yollar məni,  
Üzdü bu yollar məni.  
Yarın tə'nəli sözü  
Qürbətə yollar məni.

Əlində bu səməni,  
Yar gəlib pusa məni.  
Qışdan yaza çıxarda  
Bir odlu busə məni.

O gül təzə-tərdimi?  
Əlin çiçək dərdimi?  
Dostlarım can hayında  
Kime deyim dərdimi?

(R. Yusifoglu)



Sənin qəmə oxun məni yaralar,  
Ancaq ki, ölməyəm, yönüm bəridir.  
Bağrımın başında olan yaralar  
Cünunluq dağının qönçələridir.

("Qəm karvanı")

Göründüyü kimi, nümunə gətirdiyimiz misralarda omonimlər cinaslı qafiyələr yaratmaq missiyasını ləyaqətlə yerinə yetirir.

Bə'zən şairlər təkcə eyni sözdən istifadə etməklə cinaslı qafiyələr yaratmırlar, yanaşı işlədilən iki, bə'zən üç söz misrada ahəngdarlıq yaradır. Məsələn:

Mən Aşiq gül üşüdü,  
Şeh düşdü, gül üşüdü.  
Güldün ağlım apardın,  
Bu necə gülüş idi?

(Sarı Aşiq)

Dünyada nə qədər buqələmun var,  
Daha dizlərimin gücü tükənib.  
Deyirəm yaxşı ki, bu qələmim var,  
Ayağa dururam ona söykənib.

(R. Yusifoğlu)

İlk nəzərdə "gül" ilə "gülüş", "qələm"lə "buqələmun" bir-biri ilə həm qafiyə deyildir. Ancaq "gül üşüdü" cümləsi ilə "gülüş idi" birləşməsi, "buqələmun var" ilə "bu qələmim var" cümləsi bir-biri ilə həm qafiyədir.

Günəş çıxdı üfqiqdən,  
Günəş təzə gəlindi.  
Onun gül cəmalına  
Oğulsan bax gəl indi.

\*\*\*

Yay gəlsin, sənə  
Biz gələk qonaq.  
Qağayı kimi  
Sulara qonaq.  
Gözəl görəndə  
Sən də yanımsan.  
Gözüm önündə  
Sən dayanmısan.  
Həsret gözlərdən  
İnci dərmisən.  
Heç sevnələri  
İncidərmisən?  
Qorq eləyirsən  
Qəlbimdə kini,  
Sanki bilirsən  
Qəlbimdəkini.  
Bir qüvvə varmı  
Önümü kəsə?  
Qısqanmır səni  
Heç kəs heç kəsə.  
Məhəbbətimi  
Duymursan bəs sən?  
Elə böyüksən,  
Hamiya bəssən...

(R. Yusifoğlu)

Göründüyü kimi, nümunə gətirdiyimiz misralarda omonim sözlərin yaratdığı mə'nə çalarından, cinaslı qafiyələrdən gen-bol istifadə olunmuşdur. Hər şey göz qabağında olduğu üçün konkret təhlilə lüzum görmürük.

Cinaslı misralardan həm bayatıda, həm rübaidə, həm gəraylıda, həm də qoşmada istifadə etmək mümkündür. Qoşma formasında yazılan şe'rın qafiyələri başdan-başa cinaslardan ibarət olanda, bu tipli şe'rə təcnis deyilir.



- Bu vaxtacan mən bilərdim buz səni,  
Naz satardım, göynədərdi bu səni,  
Zorla aldın dodağımdan busəni,  
Dilin yoxdu, eləyəsən dil-ağız?!

Ürcəh oldun mənim kimi sənəmə,  
Süd ha deyil, məhəbbətədi sən əməni.  
Dillənsənə!...

- Tuş olanda sənə mən  
Nə sehrdir, topuq çalır dil, a qız?

Şirin yardım xoşdu mənə şirin naz,  
Şirinlərin şirindir Şirinnaz,  
Ruhun olsun, şirin yardım şirin yaz,  
Eşidəndə bala batsın dil-ağız...

Mə'lumdur ki, antonimlər əks mə'nalı sözlərdir. Bədii ədəbiyyatda antonimlərdən çox zaman təzad yaratmaq vasitəsi kimi istifadə olunur.

Təzə aşnaqlıq köhnə dostluğun  
Fərqi var qış ilə yaz arasında.

(Aşıq Ələsgər)

Bir yandan boşalır, bir yandan dolur,  
Sırrını verməyir sirdaşa dünya.

(S. Vurğun)

Gözündə şəh gülən körpə bənövşə,  
Təşnə olduğumu hardan bilirən?  
Göylərdə mələklər, yerlərdə bəşər  
Ağlayır halıma, sənə gülürsən.

Səbrə nöqtə qoydu qara xalıyla,  
Dərmanım tapılmaz, elə xəstəyəm.  
Sağaltdı hamını öz vüsahıyla,  
Hicran bəlasıyla hələ xəstəyəm.

Dərdim yüz dərmandan artıqdır, təbib,  
Cünunluq yolundan məni öyləmə.  
Yar vuran yaraya dərman eyləyib,  
Məni şirin zövqdən məhrum eyləmə.

("Qəm karvanı")

Nümunə gətirdiyimiz bədii parçalarda "təzə-köhnə", "boşalır-dolur", "yer-göy", "ağlayır-gülür", "vüsəl-hicran", "dərd-dərman" sözləri antonimlərdir. Bu tipli sözlərdən istifadə şe'rin tə'sir gücünü, onun emosionallığını daha da artırır, müəllif qayəsinin poetik şəkildə ifadəsinə yardımçı olur.

## BƏDİİ TƏSVİR VƏ İFADƏ VASİTƏLƏRİ

Qeyd etdiyimiz kimi, ədəbiyyat həyatın bədii in'ikasısıdır. Elə buna görə də həyat lövhələrini, insanların ömür yolunu, onların mə'nəvi dünyalarını, sevgilərini, sevinclərini, dərdlərini, ağrıları, psixologiyasını, portretini, xarakterini bədii şəkildə əks etdirmək üçün sənətkar mütləq bədii təsvir və ifadə vasitələrindən bəhrələnməlidir. Bütün ədəbi priyomları mükəmməl bilən, mövzuya uyğun bədii təsvir vasitəsi seçməyi bacaran yazıçılar həmişə uğur qazanırlar.

Azərbaycan dili leksik cəhətdən zəngin, müxtəlif çalarlı, mə'na yüklü sözlərlə zəngin olduğu kimi, bu dil vasitəsi ilə kifayət qədər bədii təsvir və ifadə vasitəsi yaratmaq mümkündür. Azərbaycan dili şe'r, sənət dilidir, ahəngdardır, musiqilidir. Elə buna görə də bu dil fikri obrazlı ifadə baxımından da çox böyük imkanlara malikdir.

Dilimizdə məcazi mə'nada işlənən sözlər çoxluq təşkil edir. Məcəzalar əsasən iki predmetin, əşyanın, hadisənin, heyvanın, quşun, otun, çiçəyin, insanın bir-biri ilə qarşılaşdırılması vasitəsi ilə əmələ gəlir. ["Məcaz yaratmaq üçün iki məfhumun qarşılaşdırılması, müqayisəsi mütləq lazımdır."] (Mir Cəlal. Pənəh Xəlilov.



"Ədəbiyyatşünaslığın əsasları". Bakı, 1972, s. 81). "Bir hadisə haqqında aydın, parlaq təsəvvür vermək üçün yazıçı onu başqa bir hadisəyə məxsus əlamətlərlə səciyyələndirir." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, 1978, s. 111). Belə də bədii təsvir daha obrazlı, ifadəli, cazibədar olur. Müəllif məhz bədii təsvir vasitələri ilə öz ədəbi məramını, əsərinin ideyasını oxucuya çatdırmağa çalışır.

Hər hansı bir sənət əsərinə, abidəyə vurulan naxışlar, ornamətlər ona gözəllik gətirdiyi kimi, bədii əsəri də gözəlləşdirən epitetlər, təşbehlər, metaforalar, metonimiyalar, mübaligələr, litotalar və s. bu kimi məcazlardır.

Məcazlar iki yerə ayrılır: sadə məcazlar, mürəkkəb məcazlar. Sadə məcazlara epitet və təşbeh, mürəkkəb məcazlara isə metafora, snekdoxa, kinayə, mübaligə, litota və s. daxildir.

Bədii təsvir və ifadə vasitələri həm fikri, ideyanı ifadə etmək alətidir, həm də sözə poetik don bixmək funksiyasını yerinə yetirir, onun tərəvətini, ifadəliliyini, obrazlılığını artırır, adi kəlmələri canlandırır, qanadlandırır.

Azərbaycan, eləcə də dünya ədəbiyyatında ən çox istifadə olunan sadə məcazlardan biri **epitet**dir. Epiteti çox zaman bədii tə'yin də adlandırırlar. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki epitet özündən əvvəlki sözün üstünə poetik nur saçır, onu gözəlləşdirir, canlandırır. Məşhur ədəbiyyat nəzəriyyəçisi V. M. Jirmunskinin "Epitet məsələsi haqqında" tədqiqatından öyrənirik ki, bu problemlə alman ədəbiyyat nəzəriyyəçiləri E. Elster, M. Meyer, rus ədəbiyyatşünasları A. N. Veselovski, A. A. Podebnya, A. Şalığın və başqaları ciddi məşğul olmuşlar.

Azərbaycan poeziyasında epitetlər əhəmiyyətli yer tutsa da, bu məsələ ilə bağlı heç bir tədqiqat aparılmamışdır. Yalnız ədəbiyyat nəzəriyyəsi kitablarında, "Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti"ndə epitet və onun mahiyyəti haqqında mə'lumat verilmişdir. Tanınmış ədəbiyyatşünas Ə. Mirəhmədovun tərtib etdiyi həmin lüğətdə oxuyuruq: "Epitet – məcazın növlərindən biri: ədəbi əsərdə başqa bir sözü qüvvətləndirmək və mə'naca zənginləşdirmək üçün ona əlavə edilən sifət, hadisələrin, şəxsin, əşyanın hər hansı bir key-

fiyyətini aydınlaşdıran, tə'yin edən söz." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, 1978, s. 63).

A. Şalığın fikrincə isə: "nitqin görümlülüyünü və emosionallığını artıran ən əhəmiyyətli vasitələrdən biri də epitetdir." (A. Шалыгин. "Теория любовности и хрестоматия". Пр., 1916, с. 37).

V. M. Jirmunski epitetin dar və geniş mə'nasını bir-birindən fərqləndirir. O, epitetin dar mə'nada bədii tə'yin olmasını söyləyir və buraya ən'ənəvi epitetləri aid edir. Bizim Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ən'ənəvi epitetlər müqəyyəd epitetlər adlandırılır.

Epitetin geniş mə'nasından danışarkən Jirmunski sənətkar fərdiyyətindən, üslubundan asılı olaraq bu təsvir vasitəsinin yeni mə'na kəsb etməsindən danışır. O, dar mə'nada epitetə "beliy sneq", "since more" və "yasnaya lazur"u, geniş mə'nada epitetə isə "buruy sneq", "rozovatoe more", "zelennoe more" birləşmələrini nümunə gətirir. (В. М. Жирмунский. "Теория литературы. Поэтика. Стилистика". Ленинград, "Наука", 1977, с. 356-357).

Azərbaycan şairlərinin əsərlərində həm dar, həm də geniş mə'nada işlənən epitetlərə tez-tez rast gəlmək mümkündür. "Ala gözlər", "qara qaşlar", "qarlı qış" və s. kimi epitetlər dar mə'nadadırsa, "qara qış", "göyərçin əllər", "nərgiz gözələri" və s. bu kimi epitetlər geniş mə'nadadır. İkinci növ epitetlər daha mə'nalıdır, obrazlıdır. Buradakı bədii tə'yinlər sözün həqiqi mə'nasından çox onun poetik mə'nasına xidmət edir. "Qara" qışın sərt keçməsinə, "nərgiz" gözün xumarlılığına işarədir.

Bəs Müşfiqin "Göyərçin əllərin yadıma düşdü" misrasındakı epitet necə? İlk nəzərdə bu, qondarma tə'sir bağışlaya bilər. İrad tutmaq mümkündür ki, göyərçinin ələ nə oxşayışı? Lakin əlində göyərçin tutan adam bu quşun ürəyinin necə döyünməsinə, onun çırpınıb əldən çıxmaq istəməsinə çox gözəl xatırlayır. Sevgilisinin əlinin içində çırpınan qız əlləri də elə bu göyərçini xatırladır. Özü də bu titrəyiş həmin əl sahibinin həyəcanlarını açmaq vasitəsinə xidmət edir. Müşfiqin bu epitetində oxucu tək cə rəng, zahiri bənzəyiş görmür. Həm də hərəkətin, çırpıntının müşahidəçisinə çevrilir.



Rəsul Rzanın "Həbəşistan" poemasında belə bir epitet var: "qanlıxaç təyyarələr". Buradakı bədii təyin təyyarənin nə üçün göyə qalxdığı haqqında çox şey deyir.

Şairlər çox zaman epitet yaradarkən insana, yaxud digər canlılara məxsus əlamətləri cansız əşyalara, predmetlərə aid etməklə bədii effekti daha da artırmağa nail olurlar. Hüseyn Cavidin "Azər" poemasındakı "həsrətli üfüqlər", "sevdalı dəniz", "can çəkisən yıldızlar", "şən ormanlar", "yorgun dəniz", "qumral üfüqlər", "gözü yaşlı çiçəklər", "vərəmli sükut", Məmməd Arazın əsərlərindəki "sərkərdə küləklər", "cilovsuz çaylar", Fikrət Qocanın poemalarındakı "yaralı çiçəklər", "yazıq həqiqət" və s. bu kimi epitetlər dediyimizə misal ola bilər.

Elə epitetlər də vardır ki, buradakı birinci tərəf həqiqi, ikinci tərəf isə məcazi mənadadır. H. Cavidin "Azər"indəki "ac göyərçinlər", "şən yıldızlar" epitetlərində göyərçinlər və ulduzlar gözəllərin simvolik obrazıdır.

Uğurlu epitet bədii portretin aydın, koloritli, canlı çıxmasını təmin edir. H. Cavidin "Azər" poemasındakı "pənbə köks", "zalım əllər", "coşqun rəssam", "ceyran baxışlı yosmalar", "şişman müdir", "dalğın mühacir", "işvəli rəqqasə", "nazlı afət", "al dodaqlar", "qumral gözlər", M. Müşfiqin "Əfşan" poemasındakı "kölgəli üz", "Dağlar faciəsi"ndəki "almaz kirpiklər", "Şö'lə"dəki "xuraman boy", "sevimli bəbəkələr", "Sındırılan saz"dakı "solğun gözəl", "qaymaq dodaqlar", R. Rzanın "Leyli və Məcnun"undakı "laləyan naqlı qız", "Füzuli"dəki "yorgun gözlər", "solğun yanaq", "Tənhalığın sonu"nda "xurmayı saçlar", Ə. Kərimin "İlk simfoniya"sındakı "mənalı gözlər", "sərt baxışlar", "gümüşü saqqal" və s. qəhrəmanların zahirî görkəmlərinin təsvirinə xidmət edirsə, "kölgəli böhran", "nəş'əli xülya", "şübhəli iman", "dadlı sözlər" (H. Cavid), "süslü duyğular", "incə xülya", "dadlı xəyal", "sərxoş xəyal", "inadlı kin", "dadlı nəğmələr", "göyərçin qəlblər", "çılğın qəh-qəhə", "fusunlu həyəcanlar", "yaxıcı hicranlar", "sərin vüsallar" (M. Müşfiq), "yanıqlı zümzümələr", "pərişan baxış", "yol çəkən yorgun gözlər", "gözü qanlı fəthlər", "qorxaq gülüş" (R. Rza), "sirli dərddə", "sevinc qanadlı günlər", "küskün xəyal", "saf tə-

bəssüm", "duman yaxalılıq, bulud əməkli gözəllər", "qərib axşam", "qırmızı yağış", "sönən nəğmə" (Ə. Kərim), "ışıqlı fikirlər", "bir gülüşlük zarafat" (F. Qoca) və s. bu kimi epitetlər obrazların daxili dünyasına işıq salmağa, onların ürəklərində cərəyan edən psixoloji prosesi ifadə etməyə zəmin yaradır.

Epitetlər həm də peyzaj cizgisinə, onun mühüm elementinə çevrilə bilər. "Şubay buruqlar", "yaşıl göylər", "parlaq gündüzlər", "ruhu sərin gecə", "xəfif yelpik", "başsız külək", "bəyaz zülmət", "gözləri ulduzlu yay gecəsi", "bəyaz birçəkli sular", "atlas qasırgalar", "qızıl buludlar", "əsrarlı ormanlar" (M. Müşfiq), "sağır göylər", "bəyaz kölgə", "canlı çiçək", "yağmurlu sabah", "şəfəq dalğalı, fəvvarəli nur", "zümrüd dalğalar" (H. Cavid), "yırtilan bulud", "yuxusuz gecə", "yorgun səhər", "mavi qaranlıq", "utancaq işıq", "süd aydınlıq ay üzü", "qəmli yollar" (R. Rza), "yovşunlu düzlər", "buz gavağın", "laylı buludlar", "qranit qayalar" (M. Araz) və s. maraqlı peyzaj cizgiləridir. Özü də bu tipli epitetlərdə qəhrəmanların məənəviyyatının müəyyən elementləri özünü bürüzə verməkdədir. Məsələn, R. Rzanın "Xalq müəllimi" poemasında evi nadanlar tərəfindən yandırılan müəllimin daxili dünyasını, həyəcanlarını açmaq üçün "qan qırmızı işıq", "yalquzaq gözlü köz", "skelet divarlar", "rəngi avazımsız ay" epitetləri uğurlu hesab edilə bilər. Yandırılan evdən çıxan alovdə qan rənginin təsviri yerinə düşür. Köz isə rəhmsiz, yalquzaq canavarın gözü kimi işıldayır, hər şeyi didib-parçalamağa hazırdır. "Skelet divarlar" onun yadigarıdır. "Rəngi avazımsız ay" isə bu dəhşətə kənardan baxıb həyəcan keçirənlərin bədii obrazıdır.

Epitetlər sifətlərlə: "qüvvətli düşüncə", "dumanlı dağlar", "süslü kaşanələr"; isimlərlə: "qızıl busələr", "almaz dəniz", "daş ürək"; fe'li sifətlərlə: "qəhqəhələrdən qopan səadət", "pozulan aylar" və s. ifadə olunur.

Epitet həm də obrazı fərdiləşdirməyin əsas vasitələrindən biridir. L. İ. Timofeyev çox doğru qeyd edir ki, yazıçı əks etdirdiyi hadisənin oxucuya çatdırmaq istədiyi ən əsas əlamətini məhz epitet vasitəsi ilə canlandırmağa nail olur. ("Основы теории литературы", с. 218).



Bu baxımdan yanaşdıqda Səməd Vurğunun poemalarında, şe'rlərində ulduzlar kimi sayrışan epitetlər daha çox maraq doğurur. S. Vurğun da M. Müşfiq kimi "göyərçin əllər" epitetindən istifadə edib. Lakin o, Müşfiqin nəzərə çarpdırmaq istədiyi yox, başqa bir cəhəti ön plana çəkib. Öz qəhrəmanı Aygünün piano arxasında əyləşib necə yaradıcılıq ehtirası ilə çalışdığını göstərmək üçün şair onun şirmayı dillər üstündə "qanad çalan əllərini" göyərçinə bənzədir. Özü də bu misralarda bədii təsvir vasitələri bir-biri ilə "qol-boyun" dur, qovuşuq şəkildədir:

Pianomu dilə gəldi? Şirmayı dillər  
Danışdıqca elə bil ki, dalgalar axdı.  
Yelpazə tək qanad çalan göyərçin əllər  
Səadətdən söhbət açdı bir axşam vaxtı.

Göründüyü kimi, burada sual da var, epitet də, istiarə də, təşbeh də. Özü də bu xüsusiyyət öləri deyil, Səməd Vurğunun yaradıcılıq üslubuna xas olan cəhətlərdir.

Şair Aygünün həm zahiri görkəmini, həm də daxili aləmini əks etdirmək üçün aşağıdakı epitetlərdən istifadə etmişdir: "qələm qaşlar", "şəhla gözlər", "ötərgi zümzümə", "səssiz otaq", "qara xəyal", "ötərgi yuxu", "al şəfəqli bir aləm" və s.

Aygünün düşüncələrə dalmasını təsvir edən aşağıdakı misralar da epitetlərlə zəngindir:

Nədir düşündüyü? Mehriban bir səs,  
Alovlu bir ürək, isti bir nəfəs.  
Müqəddəs bir sevgi, təmiz bir əməl,  
Saçını oxşayan lütfkar bir əl,  
Bir əl ki, bağrıma bassın gəlini,  
Bu saf gözəlliyin saf heykəlini;  
Bir açıq qaş-qabaq, bir xoş gülər üz,  
Mehriban bir baxış, mehriban bir söz,  
Evdə kişi səsi, qadir bir hünər,  
Eşqin keşiyində dayanan bir ər...

Buradakı "mehriban bir səs", "alovlu bir ürək", "isti bir nəfəs", "müqəddəs bir sevgi", "təmiz bir əməl", "lütfkar bir əl", "saf heykəl" "mehriban bir baxış", "mehriban bir söz", "qadir bir hünər", "eşqin keşiyində dayanan bir ər" epitetləri həm müəllif qayəsini, həm də qəhrəmanların arzularını əks etdirən mə'nalı epitetlərdir. Aygünün öz sənətinin pərvanəsi olduğunu göstərməyə xidmət edən aşağıdakı epitet isə daha mə'nalıdır: "şam barmaqlı nazik əllər". Burada oxucu elə bil ki, həm Aygünün əllərini görür, həm də onun sənət yanğısı ilə döyünən ürəyini. Onun şama bənzəyən zərif barmaqları da musiqinin, sehrkar səsin alovuna alışmağa hər dəqiqə müntəzirdir.

Səməd Vurğun Əmirxanın da obrazını yaradarkən epitetlərdən istifadə etmişdir. Belə epitetlərə misal olaraq "geniş sinə", "sıx qaşlar", "iri gözlər", "qartal gözlü Əmirxan", "ulduz-ulduz arzular" və s. göstərə bilərik.

Ümumiyyətlə S. Vurğunun yaradıcılıq nümunələrini, şe'rlərini, poemalarını epitetsiz təsəvvür etmək mümkün deyildir. "Komsomol poeması"nda "xəstə Şahsuvar", "zəif qollar", "yaşıl tüstü", "namərd vətən", "günahsız qanlar", "vərəmli qış", "yaşıl gəlinlər", "qanadlı nalələr", "tərən səhərlər", "qara fürsət", "uğursuz xəbər", "kömürdən qara məslək", "sərxoş qəhqəhələr", "ayazlı rüzgar", "Sevda səhər", "meyvəsiz xəyallar", "dumanlı keçmiş", "boğuşuq hıçqırıqlar", "dumanlı aqlar", "qart fikirlər", "pəncəli, caynaqlı anaş qaraquş", "qara üşütmə", "sakit səhərlər", "şahin vüqar", "çiçəyi sayrışan çəmənzar", "at çapan dalgalar"; "Hörmüz və Əhrimən"də "ulduzu sönməz gecələr", "sünbülü dolğun zəmilər", "nazlı səhər", "sevda bəşər", "qalib insanlar"; "Bakının dastanı"nda "dilbər səhər", "çiçək açmış arzu", "gül yanaq", "dünyagörmüş ölkə", "qızgın günəş", "qurd ağızlı yarpaqlar", "meyxoş hava", "bahar gülüşlü aylar", "alagöz duman", "solğun bahar"; "Zəncinin arzuları"nda "yağmurlu buludlar", "ipək döşəmli xanimanlar", "zümrüd sular"; "Muğan"da "meyxoş bahar", "sükuta qər q olmuş yamaqlar", "qırğı baxışlar", "növrestə qızlar", "ömür adlı səadət"; "Leninin kitabı"nda "mənfur kitablar", "qafilələr çəkən cümlələr", "qart canavar", "ağır əllər", "nurlu sətirlər",



"tunc baltalar"; "Zamanın bayraqları"nda "cılpaq çiynlər", "xəsis tanrılar", "boranlı fəsillər", "yanar qığılımlar" və s. bu kimi epitetlər müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət edən mühüm bədii vasitələrdir. Bu epitetlərdən bə'zisi mətnəndən çıxarılarda bir qədər adi görünə də, onların hər biri mətn daxilində poetik funksiyanı ləyaqətlə yerinə yetirir.

Göründüyü kimi, epitet bədii əsərdə ən vacib poetik ünsürlərdən biridir. Epitetsiz təsvirlər çox cansız və solğun görünərdi. Özü də epitet məcazın növü olduğundan, hər tə'yin funksiyasını yerinə yetirən sözə yox, məcazi mə'nə daşıyan, sözə yeni çalar, mə'nə gətirən epitetlərə üstünlük vermək lazımdır.

Bədii təsvir vasitələri içərisində mühüm yer tutan sadə məcazlardan biri də təşbehdir. Təşbehə bə'zən bənzətmə də deyirlər. Bu da təsadüfi deyildir. Çünki təşbehə məxsus ən əsas əlamət nə yinsə nəyə bənzədilməsidir. Özü də unutmaq lazım deyil ki, böyük sənətkarların əsərlərində bənzətmə heç zaman məqsəd olmamış, fikri, ideyanı daha dolğun, daha emosional şəkildə oxucuya çatdırmaq vasitəsinə çevrilmişdir Məsələn, Səməd Vurğunun "Müğan" poemasından bir parçaya nəzər salaq:

Yerdən ayağını quş kimi üzüb,  
Yay kimi dartılıb, ox kimi süzüb,  
Yenə öz sürünü nizamlı düzüb,  
Baş alıb gedirsən hayana, ceyran?

Burada ceyranın daha canlı, görümlü təsviri üçün çoxşaxəli təşbehdən istifadə olunmuşdur. Belə ki, şair ceyranı həm uçmağa hazırlaşarkən aşağı sinib, qəflətən ayaqlarını yerdən üzən quşa, həm dartılan yaya, həm də ondan qopub uçan oxa bənzədir.

Təşbehdə əsasən dörd ünsürdən istifadə edilir: bənzəyən, bənzədilən, bənzətmə əlaməti, bənzətmə qoşması.

Fikrimizi izah etmək üçün Səməd Vurğunun "Komsomol poeması"ndan götürdüyümüz aşağıdakı təşbehlərə fikir verək: "Bəxtiyar qabaqda quş kimi səkir", "Ağarmış saçları dağda qar kimi", "Gah yalquzaq kimi ulayır külək, gah da quzu kimi yatır, dincə-

lir". Bu bənzətmələrdə təşbehin dörd əlaməti də vardır. "Bəxtiyar", "saçlar", "külək" sözləri bənzəyən, "quş", "qar", "yalquzaq", "quzu" bənzədilən, "səkmək", "ağarmaq", "ulamaq", "yatıb dincəlmək" bənzətmə əlaməti, "kimi" isə bənzətmə bildirən qoşmadır.

Bə'zən elə olur ki, təsvir zamanı təşbehin bu və ya digər ünsürü atılır, ancaq bu, təşbehin tamlığına xələl gətirmir. Məsələn, "Eşqsiz yaşayan donuq bir insan içini qurd yemiş boş bir ağacdır", "Bu tənha gecənin qoynunda yalnız sürüdən ayrılmış bir ahu mələr", "Çəmən sevdalı bir qızıdır, o tac qoymuş çiçəklərdən", "Çıxır qarşımıza qoca bir çoban, çiyni yapıncılı, boyu çinar tək" və s. bu kimi təşbehlərdə S. Vurğun təşbehin müəyyən elementlərini atmış, lakin bənzətmənin gücünə xələl gəlməmişdir. Birinci təşbehdə "kimi" qoşması, ikinci təşbehdə "Humay" sözü, üçüncü təşbehdə "kimi" qoşması, dördüncü təşbehdə isə bənzətmə əlaməti - "uca" ixtisar edilmişdir.

Elə təşbehlər də var ki, onun daha çox elementi atılır, ancaq təşbeh yenə də öz poetik funksiyasını yerinə yetirir. M. Müşfiqin əsərlərindən gətirdiyimiz aşağıdakı təşbehlər buna gözəl nümunələrdir: "Yanağın xəzəldir, ahın küləkdir", "Buludlar meşədir, ulduzlar çiçək".

Təşbehdə sənətkar bir predmetin, əşyanın, hadisənin nəzərə çarpdırmaq istədiyi mühüm cəhətlərini başqa bir predmetlə, əşya ilə, hadisə ilə müqayisə zəminində verməyə müvəffəq olur. Yenə də S. Vurğunun əsərlərindən götürdüyümüz təşbehlərə müraciət edək: "Ürəyindən xəncər kimi keçdi bu səs", "Pəhləvanlar şirlər kimi əlləşəcək", "Evlər ordu kimi durur nizamlı", "Yalanlar yolları kəsir sədd kimi", "Sellərin önündə durur dağ kimi", "Yazın səhəri tək ruhum da güldü", "Quldur kimi qılnc çəkib soxulur külək", "Onlar qılnc kimi üz-üzə gəldi", "Sıxdı məngənə tək onu fikirlər", "Göyərdik ot kimi, axdıq su kimi" və s. bu kimi təşbehlərdə şair əsas fikrini ifadə etmək üçün səsi xəncərə, pəhləvanları şirə, evləri orduya, insanı dağa, ruhu dağ selinə, küləyi quldura, bir-biri ilə sözü düz gəlməyən ər-arvadı üz-üzə gələn qılnc, fikirləri məngənəyə, insanı ota, suya, hünəri bahara bənzətməmişdir.



Peyzajın görümlü, cazibədar, canlı çıxması üçün təşbehdən bir poetik vasitə kimi istifadə edirlər. "Komsomol poeması"ndakı "Dağların ayazlı, qarlı rüzgarı vaxtsız qonaq kimi birdən əsərək döyürdü qapını", "Bayaq pəncərədə səslənən külək xəstə uşaq kimi hey öskürərək nəfəsdən kəsildi, lal oldu artıq", "Gah qara geyinir əyninə göylər, oğluna yas tutan bir ana kimi", "Otların üstündə şəhərlərin damlaları ağ almazlar kimi parlayıb durur"; "Muğan" poemasındakı "Qoca Muğan fikrə getmiş bir loğman kimi", "Ağ at kimi sıçradıqca dalğalar, qolundakı zəncirləri Kür qırır. Boğulduqca dara düşmüş o şikar, maral kimi dil çıxarıb hayqırır", "Uçduqca yarpaqlar, köklü ağaclar, Kür udur onları bir əjdaha tək", "Gecə bütün kainatı bağrına basır, xəyala da o qərq olur bir insan kimi. Dağların da nəfəsinə o qulaq asır, açıqürək, qaraqabaq bir loğman kimi", "Gecə boylu bir qadındır, ağrı çəkərək, xoşüzlü bir uşaq kimi doğur səhəri", "Bir saf məhəbbətin vüsali kimi nə xoşbəxt açılır Muğanda sabah", "Aygün"dəki "Yaşıl məxmər kimi döşəndi yonca Vətən qızlarının ayaq altına", "Göylərdə buz kimi dondu ulduzlar", "Basılmış ordu tək çəkildi rüzgar", "Öz kəhər atının üstündə bahar bir qəhrəman kimi gəlmiş Muğana", "Qış gecəsi uzun olur. Yenə də səhər gecikmişdir gözələnən bir qonaq kimi", "Qış yuxusu ölüm kimi çox ağır keçir"; M. Müşfiqin "Buruqlar arasında" əsərindəki "Uçuşan ləpələr bəyaz quş kimi, asta qanad çalır yorulmuş kimi", "Ay sulara çimən bir gözəl kimi", "Mənim dostum" poemasında "Bir gümüş ney kimi körpə dərələr dağların dibində inləyən zaman"; "Şö'lə"dəki "Bir dan yeri kimi süzgün, işıqlı, dalğalı ziyalar, dalğalı rənglər"; "Azadlıq dastanı"ndakı "Sarı yarpaq kimi tökülmüş suya göylər bağçasında sarı işıqlar"; M. Rahimin "Xəzər sularında" poemasındakı "Parlaq ayna kimi görünür dəniz"; H. Arifin "Dilqəm"indəki "Xəzən çiçəyi tək ulduzlar sönür"; Ə. Kərimin "Heykəl və heykəlin qardaşı" poemasındakı "Çinar gördüm, bir binanı qanadı altına alıb, boylanırdı ağsaqqal kimi"; "Üçüncü atlı"dakı "Qaldı buludlar da sönən nəğmədən, yangıdan sonrakı tütülər kimi", "Qaranlıq dağıldı bir yuxu kimi, ağ duman göründü süd buğu kimi" və s. bu

kimi təşbehlərin köməyi ilə şairlər daha canlı, cazibədar təbiət lövhələri yaratmağa nail olmuşlar.

Təşbehlərin bir qismi maraqlı portret cizgisinə çevrilir. Bu təşbehlər vasitəsi ilə portret daha aydın və koloritli çıxır. Məsələn, "Ay kimi gecəyə qız şəfəq yayır", "Elə bil günəşdir o gözəl pəri", "Humay ahu kimi hürkərək həməni soxulur çadırın küncünə...", "O, qəlbini əridir şamdandakı mum kimi", "Qızın ürəyi qorxudan titrəyir bir yarpaq kimi", "Gözündən od kimi o, yaşlar tökür", "Yurdsuz və yuvasız yolçu kimi tək dolaşır avara qaranlıqları", "Budaqsız, yarpaqsız bir söyüd kimi yıxılmış torpağa, ağladır məni", "O qızmış mis kimi", "Qəlbini qurd kimi dağdır qəmlər" və s. bu kimi təşbehlər vasitəsi ilə Səməd Vurğun öz qəhrəmanı Humayın həm zahiri görkəmi, həm də onun daxili dünyası, keçirdiyi psixoloji gərginlik anları haqqında oxucuya poetik məlumat verir. Şairin poemalarındakı "Sallayıb başını dayanmış İmran, bükülmüş qaməti sanki bir kaman", "Başından sel kimi daşır qayğısı", "Gözündən od kimi yaşlar tökərək, ay Allah, neyləyim? – deyə Gülpəri, boylanır qapıya, dönür içəri", "Başını köksünə dayamış Gülzar, mə'nalı gözləri göl kimi laldır", "Əyilir yel qırmış ağaclar kimi, əriyib tökülür dağda qar kimi", "O yatmayır, quş kimi ayağından asılmış, elə bil ki, üstünə tökülür qarlı bir qış", "Gəray bəy dərdlənir dağda qar kimi", "O görür qızının yazıq halını qəfəsdə quş kimi özünü yeyir" ("Komsomol poeması"); "Könlü tərənə kimi baş alıb oynar" ("Acı xatirələr"); "Yazıq bir top kimi qalxıb yerindən qıvrıla-qıvrıla dəyir daşlara" ("26-lar"); "Mən qumsala oturmuşam bir sahibsiz gəmi tək", "Qəzəbdən dalğa kimi qalxıb enir sinəsi" ("Bakının dastanı"); "Əsdi yarpaq kimi dodaqları da" ("Zəncinin arzuları"); "Səyyar bulud kimi dolaşıram mən, ağlımın göyləri naxış-naxışdır", "Gah doğur, gah batır könül rıqqətim tez-tez yanıb-sönən səyyarələr tək. Düşərgə axtarır huşum, diqqətim səfərdən qayıtmış təyyarələr tək" ("Leninin kitabı"); "Aygün bulud kimi tutuldu bir an, azacıq islandı sıx kirpikləri", "Lovğalıq qurd kimi gəzdi başında", "Ancaq Aygün qılınç kimi girmədi qına", "Bət-bənizi meyit kimi ağarmış onun", "Rəngi dönüb bulud kimi birdən qaralır", "Əmir-



xansa öz yerini itirdiyindən neçə səmtə axıb getdi giləvar kimi", "Yanır yanaqları dağ lələsi tək", "Bir cüt ulduz kimi gözləri yandı", "Bir də ilk eşqinin ilk nübarını andı dan yerinin ulduzu kimi. Ülkər yerə döydü ayaqlarını bordaqda saxlanmış bir quzu kimi", "Açıldı gül kimi Ülkərin qəlbi", "Xəstənin gözləri kölgələndikcə, Aygünün ürəyi yandı şam kimi, qabarıq sinəsi qalxıb endikcə, qaraldı sifəti bir axşam kimi" ("Aygün") və s. bu kimi uğurlu təşbehlər həm qəhrəmanın zəhiri, həm də onun daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir. Çünki "S. Vurğunun təşbehləri orijinal, mənalı, poetik bənzətmələrdir." (Cəlal Abdullayev. "Səməd Vurğunun poetikası". Bakı, "Gənclik", 1976, s. 149).

M. Müşfiqin "Şö'lə də oynayır bir rüzgar kimi, bə'zən yorğun, qızıl buludlar kimi", "Andırır Şö'lənin xuraman boyu fəvvarədən çıxan gümüş bir suyu" (Şö'lə); "Sən də qarğı kimi birdən boy atdın", "O qədər keçmədi gül kimi soldun", "Xanımın hər sözü zəhrimar kimi, sən bir quzu, o bir canavar kimi", "Axdı göz yaşların ulduzlar kimi", "Bir parça ay kimi görünürdün sən, pul-pul arzulara bürünürdün sən", "Yandı, çatırdadı qəlbin od kimi köks dediklərin buxurandanı", "Ürəyin bir bahar buludu kimi bir zərif vurğudan dolardı" ("Səhər"); "Zülfü bulud kimi, gözü yaşlı qız" ("Azadlıq dastanı"); S. Rüstəmin "İntizar gözləri bir göl kimi yorğun görünür" ("Yaxşı yoldaş"); M. Rahimin "Fikri pərişandır buludlar kimi" ("Leninqrad göylərində"); H. Arifin "Su kimi bulandı gözündə aləm", "Sahibsiz körpə tək bükmüş boynunu" (O, qayıtmadı); "Bulaq tək qaynayır qara gözləri" ("Məhəbbət poeması"); Ə. Kərimin "Dalğalandı ağ ətəyi uzaqlarda gözdən itən bir parça ağ duman kimi", "Yaralı quş kimi qanad çalır nə vaxtdır", "Sıçrayıb balıq kimi Azadın əllərindən çıxdı Nigarın qolu" ("İlk simfoniya"); "Əynimə gəlməyən bu paltar kimi sıxır, a qardaşım, qanunlar məni" ("Üçüncü atlı") və s. bu kimi təşbehləri də poetik funksiyaya malikdir; həm qəhrəmanların portretini yaratmağa, həm də onların xarakterini açmağa xidmət edir.

"Elə təşbehlər də var ki, birbaşa hərəkətlə bağlıdır. Məsələn, "Komsomol poeması"nda belə bir təşbeh vardır: "Göy Vəli dayana bilməyib birdən, dağ kimi tərənir durduğu yerdən". Burada təş-

beh Gülpərinin namusuna sataşan Gəray bəyin haqsızlığına qarşı elin qəzəbini ifadəsinə çevrilir.

"Elə bil", "sanki", "sayağı" sözləri ilə ifadə olunmuş təşbehlər də vardır. Məsələn, "Elə bil onun da ürəyi vardır. Elə bil onun da qəlbində yanan müqəddəs əməllər, xoş arzulardır", "Sancaqlar üz-üzə gəlidiyi zaman elə bil qovuşur günəş ilə ay", "Gah sevindi ağ sifəti bulud sayağı" (S. Vurğun) və s.

Ümumiyyətlə götürsək, təsvirlərə hərarət, portretə aydınlıq verən təşbehlər bədii əsərdə ən vacib poetik ünsürlərdəndir.

Mürəkkəb məcazların ən geniş yayılmış növlərindən biri də **metaforadır**. Əslində metafora da bənzətməyə oxşayır. Ancaq burada məsələnin qoyuluşu, bənzətmə bir növ başqa şəkildədir.

Aristotel metaforaya belə tərif verir: "Metafora qeyri-adi bir ismi ya cinsdən növə, ya növdən cinsə, ya da növdən-növə keçirmək və ya bənzətmə yolu ilə məcazlaşdırmaqdır." (Aristotel. "Poetika". Bakı, "Azərneşr", 1974, s. 96).

V. M. Jirmunski görkəmli rus şairi A. Blokun əsərlərinə istinadən metaforanın bədii əsərin dilində mühüm komponent olduğunu sübut edir, göstərir ki, metaforik üslub şairə hadisələri romantik şəkildə canlandırmağa geniş imkan verir. Metafora öz daxili qanunları əsasında yaranırsa, obrazlar canlanır, yeni-yeni əlamətlərlə zənginləşir. (В. М. Жирмунский. "Теория литературы. Поэтика. Стилистика". Ленинград, "Наука", 1977, с. 221).

Çingiz Aytmatov "Gün var əsrə bərabər" romanının girişində yazır: "Bizim əsrimizdə metaforalar bir də ona görə xüsusilə vacib olmuşdur ki, bunlar təkcə elmi-texniki nailiyyətlərimizin dünənki fantastika aləminə müdaxilə etdiyi üçün deyil, bəlkə də iqtisadi, siyasi, ideoloji, irqi ziddiyyətlərin didib parçaladığı dünyamızın özünün fantastik olduğu üçün vacibdir." (Çingiz Aytmatov. "Gün var əsrə bərabər". Bakı, "Yazıçı", 1967, s. 15).

"Yalnız metaforanın köməyi ilə üslub əbədiyyət qazanır" – deyənlərin sözündə də həqiqət vardır. (Вак: Писатели Скандинавии о литературе. Москва, 1982, с. 95).

Metafora mühüm bir sənətkarlıq komponenti kimi bədii əsərin dilini adi danışiq dilindən fərqləndirir. Metafora cansız əşyaları



canlandırmağa, ona poetik nəfəs verməyə xidmət edir. Məsələn, bir var ki, ayı, ulduzu adi sözlərlə təsvir edəsən, bir də var ki, aşağıdakı metaforalar vasitəsi ilə onların yeni cəhətlərini bizə göstərsən.

"Hətta sarışın ay ona gülüşdü bu axşam", "Göz qırparaq gülümsərdi ona Zöhrə yıldızı" (H. Cavid, "Azər"); "Ulduzlar saralır paxıllığından" (M. Müşfiq, "Buruq adamı"); "Ay gizlicə-gizlicə bir bulud arxasından, göylərin yaxasından göstərərək özünü, bəyəndirir özünü" (M. Müşfiq, "Çoban"); "Üfüqdən üfüqə axır ulduzlar" (M. Müşfiq, "Dağlar faciəsi"); "Ay da bu halına göstərərək, nuriylə zülfünə çəkərkən daraq" (M. Müşfiq, "Səhər"); "Yaslı-yaslı baxdıqca Ay deyir: - Dünya kimə qaldı?" (S. Vurğun, "Bakının dastanı"); "Ay susdu, yol çəkdi qəmli gözləri" (S. Vurğun, "Ayın əfsanəsi"); "Uzaq buludlarda gizləndirdi ay", "Ulduzlar göz qırpır gülümsəyərək" (S. Vurğun, "Komsomol poeması").

Bu metaforalarda gülümək də, göz qırpmaq da, gülümsəmək də, paxıllıqdan sarılmaq da, buludlar arxasından gizlicə baxıb özünü bəyəndirmək də, saçda daraq çəkmək də, yaslı-yaslı baxıb danışmaq da, susmaq da, gəzinmək də... aya, ulduza yox, insana məxsus əlamətlərdir. Şairlər bu əlamətləri simvolik şəkildə aya, ulduza aid etməklə metafora yaratmış, təsvirin cazibədarlığını artırmağa nail olmuşlar.

Yaxud Səməd Vurğunun "Muğan" poemasındakı bu misralara fikir verək:

Üfüqlər donunu geydi qırmızı,  
Günəş – təbiətin xeyirxah qızı –  
Yerlərə düşmədi kəhər atından,  
Gah düzə səyirtirdi, gah dağa çıxdı.

Nə don geyinmək, nə də at minib onu dağa, düzə səyirtmək üfüqə, günəşə məxsus əlamət deyildir. Şair təsvirə poetiklik gətirmək üçün insana məxsus əlamətləri üfüqlərə, günəşə aid etməklə onlara da insan nəfəsi verməyi bacarmış, metafora vasitəsi ilə şe'rini gözəlləşdirmişdir.

Yeri gəlmişkən, S. Vurğun metafora yaradarkən sədaqət, kişilik, gümrahlıq rəmzi olan "at" a tez-tez müraciət etmişdir. Məsələn, "Səyirdir atını qara bir bulud" ("Bakının dastanı"); "Kür üstündə at oynadır sərt külək", "Minib kəhər ürgəsini gəlməmişdi hələ səhər" ("Muğan") və s.

Professor Mir Cəlal çox doğru qeyd edir ki, metaforada məfhumların biri atılır, onun yerinə atılan məfhumun xüsusiyyətləri saxlanılır. ("Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, "Maarif", 1972, s. 83).

Konkret nümunələrə müraciət edək: "Höknürüb ağlayır göydə buludlar, yerdə gülümsəyir çiçəklər, otlar" (M. Müşfiq, "Sındırılan saz"); "Gözü yaşlı buludlar üfüqdə yol kəsirdi" (M. Müşfiq, "Çoban"); "Səhərdir... Darayır saçlarını gün, tərləyib Qafqazın qarlı dağları", "Qaranlıq başını əymiş dağlara", "Əsnəyir üstündə boranlı bir qış", "Quşlar da boynunu burur yuvada", "Gəzir qapıları ölü bir sükut" (S. Vurğun, "Komsomol poeması"); "Mavi dəniz xumarlanır nəfəsinlə", "Bə'zən çəkir qılıncını qopan külək", "Şırıl-şırıl göy ləpələr naz satır sahillərə", "Vəcdə gəlir boran görmüş dağlar başı", "Günəş salam verir iradə-nizə", "Çatır Qara dəniz qaşını birdən", "Bu daşlı, qayalı kiçicik dağa gərir qanadını payız axşamı" (S. Vurğun, "Bakının dastanı"); "Uzaqlarda batan günəş şəhər ilə vidalaşır", "Cırır matəm köynəyini göyün qərrib axşamları" (S. Vurğun, "Zəncinin arzuları"); "Yenə də yamyaşıl geyinir dağlar", "Zəmilər, tarlalar üzümə gülür", "Cırır köynəyini bürküdən aran", "Ay işığı süfrə açır Muğan düzünə" (S. Vurğun, "Muğan"); "Amma gözəl təbiət uşağı təskin etdi, uşağı qucaqladı" (Ə. Kərim, "İlk simfoniya"); "Fikir azad olan bir məmləkətdə zülm öz atını səyirdə bilməz" (B. Vahabzadə, "İki qorxu") və s.

Bu metaforalarda atılan məfhumun xüsusiyyəti elə qabarıqdır ki, asanlıqla onu bərpa edə bilərik. Buludlar insan kimi ağlayır; çiçəklər, otlar insan kimi gülümsəyir; gün saçını insan kimi darayır; Qafqazın qarlı dağları insan kimi tərləyir; qaranlıq başını insan kimi dağlara əyir; qış insan kimi əsnəyir; sükut insan kimi qapıları gəzir; mavi dəniz insan kimi xumarlanır; külək döyüşçü kimi qılıncını çəkir; ləpələr gözəl kimi sahilə naz satır; dalgalar insan kimi vəcdə gəlir; günəş insan kimi salam verir; Qara dəniz



insan kimi qaşlarını çatır; payız axşamı ana quş kimi qanadını dağın üstünə gərir; günəş insan kimi şəhərlə vidalaşır; qərrib axşamlar insan kimi öz matəm köynəyini cırır; dağlar insan kimi geyinir; zəmilər, tarlalar insan kimi gülür; Aran insan kimi istinin tə'sirindən köynəyini cırır; ay işığı insan kimi süfrə açır; təbiət ana kimi uşağı qucağına alır.

Göründüyü kimi, atılan məfhumu və kimi bənzətmə qoşmasını əlavə etməklə metaforanı təşbehə döndərmək mümkündür.

Metaforaya bə'zən istiare də deyirlər. Təbiət təsvirlərində metaforaların – istiarələrin tayı-bərabəri yoxdur. Bu qənaətin doğruluğuna inanmaq üçün Səməd Vurğunun poemalarından götürdüyümüz aşağıdakı metaforalara nəzər salmaq kifayətdir: "Qışın sahilində bu qarlar düzü günəşdən qızınıb xumarlanırdı", "Gecə yapıncısını geyib dayandı" ("Komsomol poeması"); "Qayalar yüksəkdən baxır keçmişə", "Günəş salam verir bu doğma yurda" ("Talistan"); "Ay gözəllik çadırını açıb durdu buludlarda", "Geydi al donunu yaqut üfüqlər" ("Ayn əfsanəsi"); "Buludlar salıb bə'zən öpər dağlar cəmalından, günəş ilham alıb parlar göyün sonsuz kamalından" ("Hörmüz və Əhrimən"); "Axşam. Axşam. Bu qaraqaş, qaragöz pəri lay-lay çalib qucağında yatırdı bizi", "Qınına qoymuşdur qılıncını yay" ("Muğan"); "Ağ kəfən geyindi düzlər, yamaclar", "İnsana gəl deyir yenə səhrələr, günəş salam verir hər qəhrəmana", "Karvan-karvan göydən ulduzlar köçür" ("Aygün") və s.

Metaforalar həm də qəhrəmanın hiss və həyəcanlarını açmaq vasitəsinə çevrilir. Məsələn, "Bu son hekayəti dinləyən dağlar döndərir dalını Gəraya tərəf", "Humaydan iyrənir yorğan-döşək də", "Gözlərində yuva salır gözəl diləklər", "Aygünün üzündə gülür şəfəqlər". Birinci metaforada dağların Gəray bəyə arxa çevirməsi onun qəddarlığına nifrətin ifadəsidir. Yorğan-döşəyin Humaydan iyrənməsi qəhrəmanın faciəsini xəyalımızda canlandırır. Axırncı iki metafora isə Aygünün xoşbəxtliyindən xəbər verir.

Təsvirə poetik əhvali-ruhiyyə gətirməkdə, sözə simvolik don geyindirməkdə metaforanın xidməti əvəzsizdir. Çünki "İstiarə

vasitəsi ilə yazıçı əşya və hadisələr arasındakı oxşarlıq, ya fərqi, təsvir etdiyi əşya və hadisənin əsas cəhətlərini qabarıq şəkildə vermiş olur." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, "Maarif", 1978, s. 80).

İzahlı lüğətdən öyrənirik ki, **metonimiya** yunan sözü olub, bir sözün, iki məfhumun bir-birinə yaxınlığına əsasən sözlə əvəz edilməsindən ibarət ifadə üsuludur. ("Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti", Bakı, "Elm" 1983, 3-cü cild, s. 275).

"Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti"ndə də təxminən eyni sözlər yazılmışdır: "Bədii dildə bir hadisənin, anlayışın, predmetin adının həmin həyat hadisəsi haqqında bizim şüurumuzdakı təsəvvürlərlə bağlı olan başqa bir adla əvəz edilməsi." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti". Bakı, "Maarif", 1978, s. 104).

Nəzəriyyə kitablarında da metonimiyadan çox öləri bəhs edilmişdir. Məsələn, Mir Cəlal və Pənah Xəlilovun "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" kitabında oxuyuruq: "Metonimiya deyilən başqa bir məcaz da var ki, burada hadisənin ümumi (küll) ilə bir hissəsi (cüz'i) müqayisə edilir. Bə'zən hadisənin adını çəkməklə bir hissə nəzərdə tutulur." ("Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, "Maarif", 1972, s. 91).

Bu kitablarda metonimiyaya nümunə gətirilənlər aşağıdakılardır: "Sabiri oxumaq", "Oxuyardı həvəslə o Apuleyi", "Mən iki boşqab yedim", "Dünən Moskva ilə danışdım", "Universitet nümayişə gəldi", "Danışır Bakı", "Sabiri oxudum" – vəssalam. Özü də göründüyü kimi bu nümunələrin çoxu bədii əsərlərdən götürülməyib, nəzəri müddəaya uyğun quraşdırılıb.

Burada belə bir sual ortaya çıxır: əgər metonimiyaya bədii əsərdən nümunə gətirmək mümkün deyilsə, bir bədii təsvir və ifadə vasitəsi kimi ondan danışmağa dəyərmi?

Azərbaycan poemalarında rast gəldiyimiz metonimiyalar göstərir ki, metonimiya əsərə bədiilik gətirən, onun obrazlılığını artırən, sözə sehrli bədii don geyindirən poetik vasitələrdəndir.

Konkret nümunələrə müraciət edək: "Düşünür sakitcə torpaqlı damlar" (S. Vurğun, "Komsomol poeması"); "Bakının dərdi var, Bakı xəstədir", "Göylərin altında aclıq çəkir yer" (S. Vurğun, "26-



lar"); "Gülür yolçuların üzünə budur, hər addımbaşında kiçik bir şəhər" (S. Vurğun, "Muğan"); "Sevindi analıq, qadınlıq adı", "Atıldı ellərin başından qara", "Yaradan ellərin hüququ birdir", "Yaşadı ömrünü sərxoş salonlar" (S. Vurğun, "Bəsti"); "Tamam meydan qızıışmışdır" (S. Vurğun, "Hörmüz və Əhrimən"); "Dünyanın başına odlar ələndi" (S. Vurğun, "Zamanın bayraqdarı"); "Qayıqlar da ölüm ilə çarpışaraq əlləşirmiş pəncəsiylə fəlakətin" (S. Vurğun, "Bakının arzuları"); "Hönlür-hönlür ağlayır bir kənd" (M. Müşfiq, "Sındırılan saz"); "Axşamdır, qaynayır yenə kənd yolu" (H. Arif, "O qayıtmadı"); "Evlərin ürəyi qopur yerindən" (M. Rahim, "Leninqrad göylərində"); "Arabalar küçələrdən ölü yığır aramsız" (S. Rüstəm, "Təbrizdə qış"); "Pentaqon düşündü" (B. Vahabzadə, "Təzadlar"); "Ağ örtüyə bürünübdir, yatır şəhər" (A. Babayev, "Memarın məhəbbəti"); "Sonra bizə tarix gülər, vətən yas tutar" (A. Babayev, "Babəkdən sonra"); "Doğma qəbri gözədən axan yaş axtarırdı", "Karivan köks ötürüb rəvan oldu aramla" (Qabil, "Nəsimi") və s.

Göründüyü kimi, poemalarımızda sözə poetik hərarət gətirən keyli metonimiyalar vardır. Gətirdiyimiz nümunələrdə "damlar" yox, onun içində yaşayan adamlar düşünür; Bakının yox, Bakıda yaşayan adamların dərdi var; yer yox, insanlar aclıq çəkir; şəhər yox, şəhərin adamları üzə gülür; "analıq, qadınlıq adı" yox, anaların, qadınların özləri sevinirlər; ellərin yox, qadınların başından qara atılır; ellərin yox, insanların hüququ birdir; "sərxoş salonlar" yox, sərxoşlar ömürlərini başa vururlar; "meydan" yox, meydana-kılar qızıışmışdır; "dünyanın" yox, insanların başına odlar ələndi; "qayıqlar" yox, onun içindəkilər ölümə çarpışır; "müstəmləkələr" yox, onun adamları qılnc qurşamalıdır; "kənd" yox, onun adamları hönlür-hönlür ağlayırlar; "kənd yolu" yox, onun içindəki adamlar qaynaşırlar; "evlərin" yox, adamların ürəyi qopur yerindən; "arabalar" yox, adamlar küçələrdən ölü yığırlar; "Pentaqon" yox, onun nümayəndələri düşünür; "şəhər" yox, onun adamları yatırırlar; "tarix" yox, "vətən" yox, insanlar gülər, yas tutar; "doğma

qəbri gözədən axan yaş yox, insanlar axtarır, "karvan" köks ötürür, adamlar köks ötürür və i. a.

Deməli, şairlər məcazın əsas növlərindən biri olan metonimiyanın köməyi ilə öz fikirlərini daha bədii şəkildə ifadə edə bilmişlər. Metonimiyalar adi danışq üslubuna yox, bədii üsluba məxsus elementlərdir. Metonimiyalar sözün təsir gücünü, onun emosionallığını qat-qat artırır.

Metonimiyaların dörd növü fərqləndirilir:

1. Vəziyyətə görə
2. Hadisələrə görə
3. Yerə görə
4. Mənsubiyyətə görə

Vəziyyətə görə metonimiyada vəziyyətin məcazi mənası onun xarici təzahürünü göstərir. Məsələn, "Beli qırılıbdır", "Evi yıxılıbdır", "Kitab əlindən düşür" və s.

Hadisəyə görə metonimiyada hadisəni göstərmək üçün bu hadisənin bağlı olduğu iş vasitəsi göstərilir. Məsələn, "Süleyman Rəhimovun iti qələmi var"; "ürəyimə ox batırdı"; "iti gözləri var" və s.

Mənsubiyyətə görə olan metonimiyalarda mənsubiyyət əsas götürülür. Məsələn, "Füzulini sevirəm", "Lermontovu oxuyuram" və s.

Metonimiya sözü lakonik formaya salır. Lakin təsvir edilən hadisələr arasında müəyyən oxşarlıq olmalıdır ki, metonimiya təsəvvürə gəlsin, baş sındırmağa ehtiyac qalmasın.

**Snekdoxa** metonimiyanın xüsusi bir növüdür. Əslində metonimiya ilə snekdoxa arasında elə bir ciddi mahiyyət fərqi də yoxdur.

Snekdoxa yunanca "fərz etmək" sözündəndir. Snekdoxada bir sözün bütövü ilə bir hissəsi qarşılaşdırılır.

Görsən tanımazsan yarım saqqalı  
Çıxıb əndazədən dövləti, malı.

(Q. Zakir)



Bir sıra snekdoxalarda az çoxu, məsələn, "tələbənin vəzifəsi dərs oxumaqdır" – əvəz edir. Burada "tələbə" tək halda deyilsə də, tək o nəzərdə tutulmur, dərs oxumaq bütün tələbələrə aid xüsusiyyətdir.

Yaxud əksinə:

Sizin güldüyünüz çoban torpağı  
Nizamilər, Füzulilər yetirmiş

(S. Vurğun)

Metonimiya metaforadan fərqlənir. Əgər metaforaya "kimi", "sanki", "tək" qoşmaları əlavə etməklə onu təşbeə çevirmək mümkündürsə, metonimiyanı bu qayda ilə dəyişmək mümkün deyildir.

**Evfemizm** də metonimiyanın növlərindən hesab olunur. Yunan mənşəli bu sözün lüğəvi mənası "yumşaltmaq" anlamına gəlir. "Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti"ndə evfemizmin ətraflı şərh verilmişdir. Əziz Mirəhmədov – kitabın tərtibçisi çox doğru qeyd edir ki, obrazlılıq, fikrin nəzakətlə, ehtiyatla, ədəb dairəsində ifadəsi burada mühüm şərtidir.

Bir var "öldü" deyəsən, bir də var ki, "vəfat etdi", "dünyasını dəyişdi", "əbədiyyətə qovuşdu". Bir var "arvadım" deyəsən, bir də var "həyat yoldaşım", "bizim uşaqların anası" və s.

Ədəbiyyat ədəb sözündən olduğu üçün orada ədəbsiz kəlmələr işlətmək olmaz. Sözün daha yüngül, ədəbli variantını tapmaq evfemizmin ən başlıca xüsusiyyətidir.

**Perifraz** da metonimiyanın bir növüdür. Burada əşyanın, hadisənin və s. adlarını onların səciyyəvi əlamətləri ilə əvəz edilməsi əsasdır: "Az aşın duzu deyil", "qoca qurddur", "anasının əmcəyini kəsəndir", "şeytana papiş tikəndir" və s. bu kimi ifadələr perifrazdır.

Azərbaycan ədəbiyyatında metonimiyadan geniş istifadə olunsa da, onun növləri o qədər də işlək deyil.

Sözün tə'sir gücünü artırmaq üçün **təzad** xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Təzad iki zidd əhvali-ruhiyyənin qarşılaşdırılması vasi-

təsi ilə əmələ gəlir. Sənətkarlar təzad vasitəsi ilə öz qeydlərini oxucuya daha qabarıq şəkildə çatdırı bilirlər. Təzaddan klassik ədəbiyyatımızda, xüsusən Məhəmməd Füzulinin yaradıcılığında daha çox istifadə edilmişdir. Məsələn:

Məni candan usandırdı, cəfadan yar usanmazmı?  
Fələklər yandı ahimdən, muradım şə'mi yanmazmı?

M. F. Axundov özünün məşhur "Şərq poeması"nda Puşkinin ölümünün ağırlığını göstərmək üçün təzada müraciət etmiş, təbiətdə gülün gülü, bülbülün bülbülü çağırdığı vaxtla Puşkinin ölüm xəbərini qarşılaşdırmış, kontrast yaratmışdır.

Müasir Azərbaycan şairləri də klassiklərimizin ən'ənələrini davam etdirmiş, təzaddan mühüm bədii təsvir vasitəsi kimi bəhrələnmişlər.

Dəf vurur, qızıqıb zurnaçı həməni,  
Əl-ələ tutuşub yallı gedilir.  
Məclisə baş çəkir hər gəlib gedən;  
Səslər qarışıqdır, az eşidilir.  
Mağara gəlməmiş "xəstəyəm" – deyə  
Gülüb-sevinməyə biganə Humay.  
Qapının ağzında yalvarır göyə,  
Buludlar yığışır başına lay-lay.

Səməd Vurğunun "Komsomol poeması"ndan götürdüyümüz bu parçada müəllif camaatın şənəlməsi ilə Humayın dərddi görkəmini qarşılaşdırmaqla qüvvətli təzad yaratmış, qəhrəmanın kədərinin böyüklüyünü qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmağa nail olmuşdur.

Şairlər təzad yaradarkən çox zaman bir-birinə zidd olan antonim sözlərdən istifadə edirlər. Məsələn:

Siz gəncləşirsiniz, tarix qocalır.

(S. Vurğun)



Rəsul Rza "Qızıl gül olmaydı" poemasında təzad vasitəsi ilə xalqın taleyinə biganə soydaşlarımızın bədii obrazını yaradır, "inadları yekə, ürəkləri kiçik" insanları sənətin e'cazkar gücü ilə qınağa çəkir.

Həyatı ziddiyyətləri əks etdirməyi daha çox xoşlayan, bu yolda böyük uğurlar qazanan Xalq şairi B. Vahabzadənin yaradıcılığında təzad ən çox istifadə edilən bədii vasitələrdəndir. Öz əsərlərində xeyirlə şəri, zülmətlə işığı, kədərlə sevinci üz-üzə gətirən şair müəllif qayəsini açmaq üçün təzaddan bədii vasitə kimi istifadə etməyi çox xoşlayır. "Gülüstan" poemasında o, xalqımızın tarixi faciəsini təzad vasitəsi ilə daha qabarıq şəkildə əks etdirə bilmişdir.

Atıb imzasını hər kəs varğa,  
Əyləşir sakitcə keçib yerinə.  
Eynəkli cənabla təsbehli ağa  
Qalxıb əl də verir biri-birinə.  
Onların birləşən bu əlləriylə  
Ayrılır ikiyə bir el, bir vətən.

B. Vahabzadənin, demək olar ki, bütün əsərlərinin mərkəzində haqla nahaqqın, düzlə əyrinin, qəmlə sevincin, qışla yazın, qorxuyla cəsarətin, inamla şübhənin... mübarizəsi dayanır. "Təzadlar" poeması bu baxımdan daha çox maraq doğurur. Müəllif burada sağlamlıqla xəstəliyi, azadlıqla dustaqlığı, əyri ilə düzü, nadanla aqili, xoşbəxtliklə bədbəxtliyi, oğru ilə doğrunu... müqayisə edir, "Ağ evin qara siyasətindən" narahat olur:

Qara siyasəti Ağ evin dünən  
Bir xalqı, bir evi ikiyə böldü.

Hiss olunur ki, şairi Vyetnamın taleyindən yana-yana danışdıran bu xalqın başına gələnlərlə bizim xalqın taleyi arasındakı oxşarlıqdır. "Bu gün azadlığa qılnc çəkibdir Azadlıq heykəli ucaldan ölkə" təzadı ilə müəllif Amerika siyasətçilərinin iç üzünü açmağa çalışır.

B. Vahabzadənin "Şəhidlər" poemasının bir fəslinin "Təzadlar içində" adlandırılması da təsadüfi deyildir. Öz ədəbi üslubuna sadıq qalan müəllif burada da təzadlar vasitəsi ilə demək istədiyi fikrin bədii kəsərini artırmağa nail olur. "Xilaskar ordu" hesab edib şərəfinə abidə ucaltığımız "qızıl ordu"nun həmin abidənin yanında silahsız, günahsız insanları qanına qəltan eləməsi qüvvətli bir təzad yaradır:

Şər üçün nə qayda, nə şərt, nə qanun?  
Bu imiş haqq işi qızıl ordunun...  
Kimdi bəs ölənlər? İnanmaq çətin  
Dünən Rusiya üçün can verənlərin,  
Şəhid düşənlərin şəhid övladı.

B. Vahabzadə tamamilə ayrı mövzuda yazılmış əsərlərində də təzaddan istifadə etməklə öz qəhrəmanlarının ziddiyyətli xarakterini açmağa nail olur. Məsələn, "Atılmışlar" poemasında günaha batmış ananın həyəcanları təzadlar vasitəsi ilə daha qabarıq şəkildə nəzərə çatdırılmışdır:

"Təlsiz balamın yaşamasıyçün  
Mənim ana adım öldürülməli."  
"Bayaq analığı tapdayıb danan  
İndi ana olub geri dönürdü."

Azərbaycan ədəbiyyatında, xüsusən poeziyada təzadın saysız-hesabsız nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Bu da təsadüfi deyildir. Təzad mühüm poetik funksiyaya malik bir təsvir vasitəsi kimi ədəbi məramı daha qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmaq mis-siyasını yerinə yetirir.

Səpər  
Bu bəha dünyada sevgi ucuzdu,  
Bu ucuz dünyada göz yaşı bəha.  
Gözümə bir damla yaş versin deyə  
Dua eləyirəm ulu Allaha.

(R. Yusifoğlu)



**Oksimoron** bədii məcazların maraqlı nümunələrindən biridir. Oksimoron təzadın bir növüdür. Əgər təzadda bir-birinə zidd hisslər, düşüncələr, həyat hadisələri qarşı-qarşıya qoyulursa, oksimoronda iki bir-birinə zidd söz bir tərkib əmələ gətirir. Məsələn, "ışıqlı gecə", "bəyaz zülmət", "canlı meyit", "acı gülüş", "ağlar güləyən", "ağıllı dəli" və s.

Bizim faciəmiz qəhqəhəli qəm,  
Bizim komediyamız qəm dolu gülüş.  
Məhəbbət körpümüz dəyə bilmərəm  
Necə tikilmişdi, necə sökülmüş?!

(M.Araz)

Göz yaşım – sevgimin kəpənəkləri,  
Uçub çiçəklərlə gedər görüşə.  
Qorxuram qəlbimin qəm çiçəkləri  
Sevinc xəzanının girinə düşə.

(R. Yusifovlu)

Bu şe'r parçalarındakı "qəhqəhəli qəm", "qəm dolu gülüş", "qəm çiçəkləri", "sevinc xəzanı" oksimorondur.

**Antonomoziya** da məcazın növlərindəndir. Bə'zən biz hər hansı bir insana müraciət edəndə, onu çağıranda həmin şəxsin adının əvəzinə hər hansı bir bədii surətin adını çəkirik ki, buna antonomoziya deyilir. Məsələn, "Mənim Leylim", "Əsrimizin Fərhadi", "Ordumuzun Koroğlu", "Səhnəmizin Məcnunu" və s.

**Mübaligə** istər klassik, istərsə də müasir ədəbiyyatımızda çox geniş şəkildə istifadə edilən ifadə vasitələrindəndir. Mübaligəyə bə'zən **hiperbola** da deyirlər. Mübaligə ərəb sözü olub, mə'nası "şişirtmək", "böyütmək" deməkdir. Yunan mənşəli hiperbola sözü də təxminən mübaligənin ifadə etdiyi leksik mə'nanı daşıyır. Mübaligə bir şeyin həqiqi mə'nasının şişirdilməsi yolu ilə yaranır. Şairlər şişirtmə vasitəsi ilə öz qəhrəmanlarının hiss və həyəcanlarını daha qabarıq verməyə, bədii təsvirin tə'sir gücünü artırmağa

nail olurlar. Məsələn, M. Füzulinin "Leyli və Məcnun" əsərindəki aşağıdakı misralara fikir verək:

Dəryalara düşsə lə'meyi-tab,  
Səhralara düşsə qətreysi-ab,  
Dəryalar olurdu cümlə səhra,  
Səhralar olurdu cümlə dərya.

Bu mübaligə vasitəsi ilə Leylidən ayrı düşmüş Məcnunun dərdi, ızdırablarının ağırlığı qabarıq şəkildə nəzərə çatdırılmışdır. Məcnun elə bir vəziyyətdədir ki, onun ahı dəryaya düşsə, dərya quruyar, göz yaşından bir qətrə səhraya düşsə, səhra dəryaya çevrilir.

Yaxud, böyük Füzuliyə həsr olunmuş "Qəm karvanı" poema-sının aşağıdakı bəndinə fikir verək:

Alovlar püskürən qəlbimin başı  
Buxar etməsəydi gözümdə nəmi, –  
Göz açıb yumunca, gözümün yaşı  
Bir anda tutardı bütün aləmi.

Alov püskürən qəlb gözün yaşını buxar etməsəydi, onun bir anda bütün dünyanı tutması güclü mübaligədir və lirik qəhrəmanın həsrətinin böyüklüyünü göstərmək vasitəsinə çevrilir.

M. Füzulinin yaradıcılığında mübaligə ən aparıcı bədii təsvir vasitələrindəndir:

Kuhikən künd eyləmiş min tişəni bir dağ ilə,  
Mən qoparıb atmışam min dağı bir dırnağılən.  
...Gərdi-rahın verməsə göz yaşına təskin nola,  
Tutmaq olmaz böylə seylabın yolun torpağılən.

Buradakı "min dağı bir dırnaqla qoparmaq", eləcə də göz yaşının qarşısını torpaqla tutmağın mümkün olmaması mübaligədir.

Sarı Aşığın bayatılarında da mübaligələrin gözəl nümunələrinə rast gəlirik:



Mən aşiq Maralyana,  
Sən də gəl Maralyana.  
Necəsən bir ah çəkəm,  
Dağlarda maral yana.

Mən aşığam Salyana,  
Dara zülfün, sal yana.  
Necəsən bir ah çəkəm,  
Kür quruya, sal yana.

Müasir Azərbaycan şairlərinin şe'rlərində, poemalarında yer  
gəldikcə mübaliğədən bir bədii vasitə kimi istifadə olunmuşdur:

Dağların bu dərdi özündən böyük.

(S. Vurğun. "Komsomol poeması")

Elə bil varağa çatmırdı gücü,  
Əlində bir kağız dağdan ağırdır.

(X. Rza. "Krasnodon qartalları")

Burda ahlar duman-duman,  
Burda göz yaşı göl-göl.

(R. Rza. "Bir min dörd yüz on səkkiz")

Misallardan görüldüyü kimi, şairlər mübaliğədən qəhrəman-  
ların psixoloji gərginlik anlarını daha qabarıq nəzərə çarpdırmaq  
üçün istifadə etmişlər.

**Litota** – mübaliğənin əksini təşkil edir. Mübaliğədə bir şey  
şüurlu şəkildə şişirdilməklə nəzərə çarpdırılırsa, litotada bunun  
əksinədir. Litota şifahi ədəbiyyatda, xüsusən nağıllarda daha çox  
işlənir. "Qızın beli o qədər nazik idi ki, bir giləs dənəsi udsa, elə  
bilirdin ki, hamilədir." – Burada qızın belinin incəliyini daha qə-  
bəriq şəkildə vermək üçün litotadan istifadə olunmuşdur.  
M. Füzulinin aşağıdakı beytinə fikir verək:

Bu qəmlər kim mənim vardır, bəirin başına qoysan,  
Çıxar kafər cəhənnəmdən, gülər əhli-əzab oynar.

Beytin mə'nası budur ki, əgər mənim qəmlərimi dəvənin başı-  
na qoysan, elə əriyib sapa döner, iynənin ulduzundan keçər ki, bu-  
nu gören kafirlərə cəhənnəm cənnət kimi görünər, əzaba düşər  
olanlar gülüb-oyunaylar.

Yaxud, başqa bir nümunəyə müraciət edək:

Əbədidir bu kədər,  
Ürək qəmli, mükəddər.  
Dərd dəvəni əridib,  
Qarışqaya yük edər.

Dərdin dəvəni əridib qarışqaya yük eləməsi litotadır.

Azərbaycan poeziyasında mübaliğəyə nisbətən litotaya nümu-  
nələr azdır. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, mübaliğə ilə litota  
bir-birinin əksi olsa da, onlar bədii təsvirin qoşa qanadları kimi  
həmişə sənətkar qələmindən çıxan əsərlərin poetik uçuşunu tə-  
min edə bilər.

**Simvol** – yunanca "simbolon" sözündən olub, mə'nası işarə,  
rəmz deməkdir. Sənətkar bə'zən öz fikrini birbaşa deyil, rəmlər,  
işarələr vasitəsi ilə verir. Müəllif simvolik obrazlar arxasında  
gizlənərək öz fikir və mülahizələrini irəli sürür, lazım gələndə  
simvollar vasitəsi ilə ictimai-siyasi quruluşa, əxlaqi naqisliyə qarşı  
e'tirazını bildirir. Simvol arxasında gizlənən əsas fikri yalnız həs-  
sas, arif oxucular başa düşür.

Elə simvollar vardır ki, artıq onlar hamı üçün aydındır. Məsə-  
lən, göyərçin sülh, arı zəhmətsevərlik, tülkü hiyləgərlik, ayı qan-  
mazlıq, qırmızı gül məhəbbət, sarı gül nifrət, ağ bayraq təslimçi-  
lik, papaq kişilik, yaylıq ayrılıq... rəmzidir.

Sənətkarlar bu və ya buna bənzər simvolları istifadə  
etməklə sözə poetik don geyindirməyə, ona sətiraltı mə'na vermə-  
yə çalışmışlar. Məsələn:



Aldıq məktubunu, Məhəmməd Qacar,  
Tərən oylağında sar ola bilməz.

\*\*\*

Günəşi örtə də qara buludlar,  
Yenə günəş adlı bir qüdrəti var.

\*\*\*

Ağılsız köpəklər ulduza hürər.

(S. Vurğun)

Nümunə gətirdiyimiz misallarda "tərən" mərd, vətənpərvər, dönməz insanların; "sar" xəbis, xəyanətkar, istilacı qüvvələrin, "günəş", "ulduz" işıqlı əməllərin, xeyirxahlığın; "qara buludlar", "ağılsız köpəklər" bədxahlığın simvolik obrazı kimi yadda qalır.

**Alleqoriya** da qüvvətli məcazlardandır. Ona bə'zən **təşxis** də deyirlər. Alleqoriyadan istifadə edən müəlliflər müxtəlif xarakterli, müxtəlif əqidəli insanların daxili dünyasını açmağa nail olur, onlara məxsus əlamətləri cansız əşyaların, bitkilərin, heyvanların, quşların üzərinə köçürürlər.

M. Füzulinin "Meyvələrin söhbəti" poeması alleqorik əsərlərin klassik nümunələrindəndir. Poemadakı meyvələrin, bostan bitkilərinin hər biri müxtəlif xarakterli, müxtəlif əqidəli insanların alleqorik obrazıdır.

Q. Zakirin, A. Bakıxanovun, S. Ə. Şirvaninin, A. Səhhətin, M. Ə. Sabirin müxtəlif mövzulu, müxtəlif mündəricəli təmsilləri, C. Məmmədquluzadənin ilk yaradıcılıq nümunəsi olan "Çay dəstgahı" əsəri də alleqorik əsərlərimizin dəyərli nümunələrindəndir. Müasir ədəbiyyatımızda Hikmət Ziyanın təmsilləri daha çox maraqlı doğurur:

Mənə deyənlər var: - Doymadın cana,  
Təmsilin sonuna nöqtə qoysana!  
Əl çək Koramaldan, Kərtənkələdən,

Tülküdən, Çaqqaldan, Qurddan, Dələdən,  
Kağızdan, Qələmdən, yaxud Pozandan,  
Çömçədən, nimçədən, Misdən, Qazandan...  
- Xeyir, əl çəkməyəm, - söyləyirəm mən,  
Tülkü əl çəkməyə tülküliyündən,  
Çaqqal Şirə quyruq bulamağından,  
Özündən gücsüzü Qurd boğmağından,  
Ulaq kütlüyündən, fərsizliyindən,  
Yaxud Buqələmun yüzüzlüyündən,  
Əyripəncə ayı qanmazlığından,  
Koramal liberal tarazlığından,  
Qələm qərəz ilə söz yozmağından,  
Pozan qərəz ilə söz pozmağından,  
Fıfıra yerində oynamağından,  
Küt Balta kəsərdən danışmağından...  
Çömçə hər bir işə qarışmağından...  
Xülasə, qısa:  
Əşyalar, heyvanlar olmasa adam,  
Təmsilin sonuna nöqtə qoymaram.

**Kinayə və tə'riz.** Kinayə sözünün mə'nası istehza, rişxənd deməkdir. Satirik, yumoristik əsərləri kinayəsiz təsəvvür etmək mümkün deyildir. Sabirin şe'rləri başdan-başa kinayə ilə doludur:

Sən beləsenmiş, balam, ay bərəkallah sənə!  
Fisq imiş əmrin tamam, ay bərəkallah sənə!

\*\*\*

Doğrudan da, Məmdəli, qeyrət halal olsun sənə!  
Verdiyən məşrutəyi-millət halal olsun sənə!

\*\*\*

Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma!  
Açma gözünü xabi-cəhalətdən, ayılma!  
Laylay, bala lay-lay,  
Yat qal dala lay-lay!

\*\*\*

Bəlayi-fəqrə düşdün razı ol, biçarə, səbr eylə,  
Üzün oldusa gər külfət yanında qarə, səbr eylə!..



Sabirin ayrı-ayrı şe'rlərindən götürdüyümüz bu misralarda kinayə başlıca, aparıcı təsvir, ifadə vasitəsidir. "Bərəkallah sənə", "halal olsun", "lay-lay", "ayılma", "səbr eylə" sözləri vasitəsi ilə güclü kinayə yaradılmışdır.

Kinayədə söz həqiqi mə'nada yox, məcazi mə'nada işlənir. Məsələn, Sabir "ayılma" əvəzinə "ayıl", "səbr eylə" əvəzinə "qalx ayağa, üsyan elə" demək istəyir. Lakin söz həqiqi mə'nasında işlədilsəydi, kinayədən istifadə olunmasaydı, onun tə'sir gücü də olmazdı. Ayıq oxucu hiss eləyir ki, şair onu lağa, məsxərəyə qoyur.

Kinayədə sözün nə formada deyilməsi ilə bərabər, onun ifadə etdiyi daxili mə'nası əsasdır. Tə'riz kinayənin bir qədər şiddətli pilləsidir. Burada qəzəb, nifrət hissi özünü qabarıq şəkildə göstərir. Tə'rizə bə'zən ədəbiyyatşünaslıqda **sarkazm** da deyirlər.

Məsələn, "Ölülər" əsərinin qəhrəmanı İsgəndər Şeyx Nəsrulaha deyir: "Bəli, cənabınızdan da ölü diriltmək öyrənsələr, lap alim olarlar!"

Sarkazm acı, məhvedici, ürək göynədən, eyni zamanda səfərbəredici gülüşdür.

Sözün poetik don geyinməsində onun necə sıralanması, intonasiya da az rol oynamır. Ədəbiyyatşünaslıqda bu hadisəyə **poetik sintaksis** deyirlər. Bədii əsərin dilinin söz sırası, intonasiya xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Sözün sırası, intonasiya dəyişəndə, onun mə'nası da dəyişir.

Bu məqamda ibrətamiz bir hadisə yadıma düşür. Deyirlər ki, Mir Cəfər Bağırov mətbuatda dilçilərin mübtədanın baş üzv, əsas fikri ifadə edən üzv, xəbəyə nisbətən daha önəmli baş üzv olub-olmaması haqqında elmi mübahisələrini oxuyub əsəbiləşir. Dilçiləri çağırır onlara anket payladır və deyir ki, cavablarınızı sorğunun qarşısında yazın. Rəhmətliklər – Məmmədağa Şirəliyev anket sorğusuna cavab yazır ki, bəs mübtəda baş üzvdür. Mübahisənin başlıca səbəbkarı Ə. Dəmirçizadə söz-söhbət böyüməsin deyə "mübtəda baş üzvdür" yazmaq məcburiyyətində qalır. Guya Səməd Vurğun bu hadisəyə işarə vurmaqla yazıbmiş:

Hər sadə, mürekkəb cümləmizin də,  
Əzəl, mübtədası partiyamızdır.

Ancaq nəşrlərin hamısında vergül atıldığından, intonasiya dəyişdiyindən misralar həmişə belə oxunub:

Hər sadə, mürekkəb cümləmizin də  
Əzəl mübtədası partiyamızdır.

Bir var deyəsən ki, "ata, anan rəhmətə gedib", bir də var deyəsən: "ata-anan rəhmətə gedib." Bir var deyəsən ki, "oxu atan kimi, nadan olma", bir də var deyəsən: "oxu, atan kimi nadan olma!"

Göründüyü kimi, intonasiya dəyişən kimi cümlənin mə'nası da tamamilə dəyişir.

Poetik sintaksis cümlənin bədii quruluşundan bəhs edir. Bədii dildə sintaktik fiqurlar da böyük əhəmiyyət kəsb edir ki, onlar haqqında da mütləq söhbət açmaq lazımdır.

**İnversiya.** Şe'rdə söz sırası nərsdə olduğu kimi deyildir. Şairlər şüurlu surətdə söz sırasını dəyişməklə xüsusi bir ahəngdarlığa nail olurlar. Ədəbiyyatşünaslıqda mübtəda və xəbərin yer dəyişməsi, yə'ni xəbərin əvvəldə, mübtədanın isə sonda gəlməsi **inversiya** adlanır.

Almışdı gəmini dəniz qoynuna.

(M. Müşfiq)

Oxuyun, bir qızıl kitabəm mən.

(S. Rüstəm)

Yuyurdu tozları kükrəmiş sellər.

(S. Vurğun)



Bu misralarda mübtəda ilə xəbərin yer dəyişməsi nəticəsində şairlər inversiya yaratmışlar.

Sənətkar sözlərdən öz üslubuna uyğun şəkildə istifadə edir, hətta söz sırasını pozmaqdan belə çəkinmir. Nitqin tə'sir qüvvəsi-ni artırmaq məqsədiylə yazıçı sözlərin adi, normativ axarını pozur ki, buna ədəbiyyatşünaslıqda **anakoluf** deyilir. Məsələn, "Oxumur ki, diplom alsın, oxuyur ki, ali təhsil alsın." "Qarnım üçün demi-rəm, qədrim üçün deyirəm."

C. Cabbarlının "Sevil" əsərində Əbdüləli bəylə Edilya xanımın danışığında anakolufdan bir bədii vasitə kimi istifadə olunmuşdur.

Sintaktik fiqurlardan ən çox işlənən paralelizmə daxil olan fi-qurlardır. Bə'zən sənətkar nitqi tə'sirli etmək üçün eyni cümlə da-xilində sözləri bir neçə dəfə təkrar edir. Məsələn, Şeyx Nəsrullah deyir: "Pəh-pəh-pəh, İsgəndər, İsgəndər, İsgəndəri Rumi, İsgən-dəri Zülqərneyn, əcəb ismdir İsgəndər!"

Bu cümlədə sözlərin təkrarı kinayəni daha qabarıq şəkildə ver-mək funksiyasını yerinə yetirir.

**Təkrir** – paralelizmin ən çox işlənən növlərindən biridir. Eyni sözlərin, söz birləşmələrinin təkrarı vasitəsi ilə yaransa da, təkrir təkrardan fərqlənir. Təkrar sözün bədii tə'sir gücünü azaldırsa, təkrir daha da artırır, sözə emosional bir çalar verir. Məsələn:

Edəməm tərki Füzuli, səri-kuyin yarın,  
Vətənimdir, vətənimdir, vətənimdir, vətənim.

(M. Füzuli)

Ananı fikir aldı, ananın əsdi dizi,  
Ana müqəssir etdi tramvayı, dənizi.

\*\*\*

Nə xoşbəxt imişəm bir zaman, Allah,  
Xəbərim olmayıb bu səadətdən.  
Nə xoşbəxt imişəm, nə xoşbəxt, xoşbəxt,  
Bu gün eşitmişəm bunu həsrətdən.

(Ə. Kərim)

Nümunələrdən göründüyü kimi, sənətkarlar təkrir vasitəsi ilə sözün tə'sir gücünü daha da artırmağa nail olmuşlar.

**Anafora** – təkririn xüsusi bir növüdür. O da təkrir kimi əsərin dilinə, üslubuna emosionallıq gətirir.

Azərbaycan şairlərinin, demək olar ki, hamısı anaforadan bir bədii vasitə kimi istifadə etmişlər. Anafora misraların, bir-birinin ardınca gələn cümlələrin əvvəlində təkrarlanan sözə və söz bir-ləşməsinə deyilir. M. Müşfiqin "Yenə o bağ olaydı" adlı məşhur şe'rinde anaforanın gözəl nümunələri yaradılmışdır. Şair şe'rin hər bəndini "Yenə o bağ olaydı" sözü ilə başlamaqla gözəl anafora yaratmışdır.

Yaxud, Əli Kərimin məşhur "Qaytar ana borcunu" şe'rinə fikir verək:

Bir oğul böyütdü ki, gur çatmaqas, gen sinə,  
Bir oğul böyütdü ki, oğul deyirəm sənə!

Misralar bir-birini əvəz etdikcə, mətn daxilində bir-birinə qay-nayıb-qovuşan təkrirlər, anaforalar şe'rin tə'sir gücünü, müəllifin poetik məramını daha da qabardır:

Qaytarsan o sözləri sözsüz bir lal olarsan,  
Qaytarsan o gülüşü, hırıldamazsan daha,  
Qaytar, qaytar onları, qaytar, qoyma sabaha!

Görkəmli dramaturqumuz C. Cabbarlı öz səhnə əsərlərində anaforadan yeri gəldikcə istifadə etmiş, qəhrəmanın nitqinin tə'sir gücünü daha da artırmışdır. Məsələn, Eyvazın dediyi aşağıdakı sözlərə fikir verək: "Mən düşmənəm, mən düşmənəm sizin qan içində üzən xəttə-tacınıza! Mən düşmənəm sizin insan əti yeyən ikibaşlı qartalınıza! Mən düşmənəm sizin süngü və pulemyot üstündə duran hökmranlığınıza! Mən düşmənəm sizin ikiüzlü qan-lı məhkəməniyə!..."



"1905-ci ildə" əsərindən gətirdiyimiz bu parçada "mən düşmə-nəm" sözlərinin hər cümlənin başında təkrarlanması qüvvətli bir anafora yaratmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrindən biri olan Məhəmməd Hadinin əsərlərində anafordan gen-bol istifadə onun sənətkarlıq üslubunun aparıcı elementlərindəndir.

Nədir bu buyi-lətafət behiştə rə'nədə?  
Nədir bu şiveyi-ismət güli-fərəhzadə?  
Nədir təraneyi-riqqət həzari-şeydədə?  
Nədir şüküfələrə qəsd bu təmənnədə?

Rəsul Rzanın poemalarında, şe'rlərində anafordan daha çox istifadə olunmuşdur. Fikrimizi əsaslandırmaq üçün elə təkcə "Qızılgül olmaydı" poeması bizə zəngin material verir. Poemanın elə ilk səhifələrində "Mənə bir sərgi salonu verin" sözlərinin dönə-dönə təkrarı təsvirlərə bir hərarət, dinamizm gətirir.

Susur otaq.  
Susur hava.  
Susur divar.  
Susur tavan.  
Susursan sən də...

Burada "susur" sözünün təkrarı qəhrəmanın daxilindəki psixoloji gərginliyi açmaq vasitəsinə çevrilir.

Poemanın ayrı-ayrı səhifələrində "o", "bu" əvəzliliklərinin, "bir" sayının, "mənə elə gəldi ki" və s. bu kimi birləşmələrin təkrarı vasitəsi ilə müəllif anafora yaratmışdır.

Yaxud, S. Vurğunun "Komsomol poeması"ndan götürdüyümüz aşağıdakı misralara fikir verək:

Humay düşündürür, Humay ağladır,  
O, nə Tatyandır, nə Ofelyadır.

Burada "Humay" və "nə" sözlərinin təkrarı təkrir yaradır. Ancaq S. Vurğun bununla kifayətlənmir. Humayın daxili dünya-

sına işıq salmaq məqsədiylə yuxarıdakı misraları yeri gəldikcə təkrarlayır. Beləliklə, həmin beytin özü uğurlu, müəllif qayəsinin gözəl ifadəçisinə çevrilən anaforaya dönür.

M. Müşfiqin "Çoban" poemasında "o çaldıqca" sözünün neçə dəfə təkrarlanması da qüvvətli anafora yaradır.

Yaxud, xalq şairi B. Vahabzadənin "İki qorxu" poemasından götürdüyümüz aşağıdakı misralara fikir verək:

Yanır haqsızlığa qarşı yüksələn  
Əqidəm, məsləkim, xeyirim, şərim.  
Yanır rəzalətlə döz-döşə gələn  
Qorxmaz şe'rlərim, kişi sözlərim.  
Yanır gileylərim, şikayətlərim,  
Yanır zamanəyə üsyanım yanır.  
Yanır arzularım, xoş niyyətlərim,  
Düşüncəm, xəyalım, vicdanım yanır.  
Yanır bu dünyada ayaq izlərim,  
Yanır arzularım qışqırıqları.  
Yanır o həqiqi, doğru sözlərim,  
Yanır ürəyimin hıçqırıqları.  
Yanır hədəfini düzgün bəlləyən  
Açıq məhəbbətim, açıq nifrətim.  
Yanır oxucuya həqiqət deyən  
Riyasız, boyasız sözüm, söhbətim...

Göründüyü kimi, burada "yanır" sözlərinin təkrarı qəhrəmanın daxili dünyasına nüfuz etmək, onun həyəcanlarını göstərmək vasitəsinə çevrilmişdir.

Bəxtiyar Vahabzadənin əsərlərində anafolar çoxdur. Məsələn, "Gülüstan" poemasında "bir", "o", "bəs hanı", "kim", "bir dam-cı mürəkkəb" və s. bu kimi sözlərin təkrarı təsvirlərə bir hərarət, yanğı gətirmişdir.

Xalq şairi Məmməd Arazın yaradıcılığını da anaforasız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Onun şe'rlərindəki, poemalarındakı anafolar silsiləsi sənətkarın bənzərsiz üslubuna yeni çalarlar gətirir. "Atamın kitabı" poemasından gətirdiyimiz aşağıdakı misralar dediyimizə gözəl sübutdur:



"Elə fikirlərim hey komalanan,  
 Elə hey dağılan qum tayasıdır."  
 "Nə vaxtsa dikəlib bulud yararam,  
 Nə vaxtsa göyərək dağ olasıyam."  
 "Bu torpaq kiminin qumaş parçası,  
 Bu torpaq kiminin buz donu oldu."  
 "Fikirlər yer üstə saralmaz zəmi,  
 Fikir quranı da, fikir dağıdır."  
 "Gəldi qızıl gülün qızıl gülüşü,  
 Gəldi ağ çiçəyin ağ yaraşığı" və i. a.

Poemada "məni inandır ki", "burda", "atalar", "ağsaqqal", "ömür boyu", "məni", "gəldi" və s. bu kimi sözlərin təkrarı ilə müəllif təsvir etdiyi hadisələrə bir dinamizm gətirməyə nail olmuşdur.

Misallardan da görüldüyü kimi, təkrar sənətə sxematizm, təkrir isə hərarət, gözəllik bəxş edir. Başqa şairlərimizin yaradıcılığında da anaforalardan yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur.

Anafora təkcə poeziya üçün deyil, nəsr, dramaturgiya üçün də xarakterik poetik fiqurdur. Cəlil Məmmədquluzadənin, Cəfər Cəbbarlının və başqalarının əsərlərindəki xarakterik anaforalar dediyimizə sübutdur.

Paralelizmin növlərindən biri də **epiforadır**. Əgər anaforada cümlənin, misranın əvvəlində söz təkrar olunursa, epiforada bunun əksinədir. Məsələn, Rəsul Rzanın "Qızıl gül olmayadı" poemasındakı aşağıdakı misralara fikir verək:

Fincandakı çaydandan  
 burula-burula qalxan  
 buxar kəsildi,  
**O gəlmədi.**  
 Anam gözlərini  
 neçə yol əlinin dalı ilə sildi,  
**O gəlmədi.**  
 Pəncərədən düşən işıq  
 divardan endi döşəməyə,  
**O gəlmədi.**  
 Sənəmdəki ürək

başladı üşüməyə,  
**O gəlmədi...**

Şair öz qəhrəmanı Müşfiqin, eləcə də onun şəxsində günahsız yerə gedər-gəlməzə göndərilənlərin faciəsini daha qabarıq vermək məqsədiylə epiforadan istifadə etmişdir. Təsvirlər bu qayda ilə davam etdikcə "o gəlmədi" cümləsinin on dəfə təkrarı həm faciənin böyüklüyünü, həm də bundan narahat müəllifin həyəcanlarını açmaq vasitəsinə çevrilir.

Əgər anafora misranın, cümlənin əvvəlində gəlsə, epifora cümlənin axırında, misranın sonunda gəlir. Bə'zən elə olur ki, əsər boyu təkrarlanan bütöv bir beyt epifora olur. Məsələn, Məhəmməd Hədinin "İnsanların tarixi faciəsi, yaxud əlvah-intibah" əsərinin 50 hissədən ibarət olan hər bölməsi aşağıdakı beytin təkrarı ilə bitir ki, bu da müəllifin əsas fikirlərini epifora vasitəsi ilə vermək istəyindən doğur:

Baxışlar kölgəli, üzler bütün naşad şəklində,  
 Bu matəmgahi kim görmüş sürurabad şəklində?

Şe'rdə çox zaman epiforanı **rədif** əvəz edir. Rədif misraların sonunda qafiyədən sonra təkrarlanan sözlərə deyilir.

İlk baharı gözləyən cavan ağaclar kimi,  
 Baharı gözləyirəm, ay qız, gəl bahar kimi.

(Əli Kərim)

Buradakı "kimi" qoşması təkcə bənzətmə, təşbeh elementi deyil, "ağaclar", "bahar" sözlərindən sonra təkrarlanan "kimi" qoşması eyni zamanda rədifdir.

Rədif müxtəlif nitq hissələrindən, hətta söz birləşmələrindən də ibarət ola bilər. İstər klassik poeziyamızda: qəzəldə, mükəmməsdə, rübaidə, müstəzadda, müəşşərdə, istərsə də xalq yaradıcılığı formasında yazılan şe'rlərdə: qoşmalarda, gəraylılarda,



istərsə də müasir poeziyamızın müxtəlif ölçülü, qafiyyə quruluşlu növlərində də rədlərdən gen-bol istifadə olunur.

**Bədii sual.** Sözün tə'sir gücünü qat-qat artıran, ona emosionallıq, ifadəlilik, bədii kəsər verən bədii sualdan istər klassik, istərsə də müasir poeziyamızda gen-bol istifadə olunmuşdur. Bədii sual adı, cavab almaq məqsədiylə işlədilən suallardan ciddi şəkildə fərqlənir. Çox vaxt cavabın özü də sualın daxilində, onun cövhərindədir:

Məni candan usandırdı, cəfadən yar usanmaz mı?  
Fələklər yandı ahımdən, muradım şə'mi yanmaz mı?

(M. Füzuli)

\*\*\*

Bəs sənə vəfasız necə deyim mən,  
Hicrində çəkdiyim səfa deyilmi?  
Məndən ki, cəfanı əsirgəmirsən,  
Elə bu özü də vəfa deyilmi?

Meh əsdi, titrədi könlümün simi,  
Meyvəsiz budağa bar gəldi bəlkə?  
Sübhə saxlayıbdır hicran qətlimi,  
Səhər açılınca yar gəldi bəlkə?

Qəlbim istəyir ki, nur salıb ay tok  
Sənin keşiyində gecə dayansın.  
Sərv qamətini görübsə külək  
Gülüstan içində necə dayansın?

O necə sevgidi yandırır yaxmaz? –  
Sevənlər imanı, dini neyləyər?  
Qaşlarını gören hilalə baxmaz,  
Ay üzünü gören günü neyləyər?

Qolları qandallı bir چراq susur,  
Gözəlim, baxmırmı sözünə zülfün?  
Üzümə açıqkən sevgi qapısı,  
Niyə qıfıl vurub üzünə zülfün?

Yarpağa dönübdür titrəyən əlim,  
Eşqin havasıyla gör əsir necə?  
Yar deyib yanına səhərlər gəlim,  
Bilmirmi mənimçün yox gündüz, gecə?

Sevgilin yoldadır, daha nə dərdin?  
Ağlama taleyin üzünə gülsə.  
Vüsal müjdesinə canını verdin,  
Bəs nə verəcəksən yar özü gəlsə?

Nümunələrdən görüldüyü kimi, həm də Füzulinin öz şe'rlərində, həm də onun xatirəsinə həsr olunmuş "Qəm karvanı" poemasında bədii suallar sözün tə'sir gücünü qat-qat artırır, misralara bir hərərət, yangı, dinamizm gətirir.

Xalq şairi Səməd Vurğunun bədii üslubunda başqa təsvir və ifadə vasitələri ilə birlikdə bədii sualın da özünəməxsus rolu vardır:

Nədir istədiyin dilsiz gecədən?  
Baxım gözlərimdən süzülən yaşa.  
Burda saatlarca dayanır nədən?  
Gecənin ürəyi döndümü daşa?

\*\*\*

Azmi keçdin ayın, günün, ulduzların məclisindən?  
Necə eşqin, necə hüsnün gülşənindən söz açdın sən?  
Söylə neçin əfsanənin zülmətinə şəfəq saçdın?  
Necə gənclik duyğusundan məclis qurub söhbət açdın?

\*\*\*

Qardaş, üzündəki təbəssüm nədir?  
Nədir qəlbindəki o döyüntülər?  
Nədir alnındakı o aydın səhər?  
Gələcək günlərə bəlkə müjdədir?

Ədəbiyyatımızda bədii sual ən'ənəsi də folklorumuzdan gəlir. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanındakı şe'r parçalarında bədii suallar silsiləsi oxucunu düşündürür, heyrləndirir.



Hey yigidim, bəy yigidim,  
Qaytanbanda qızıl dəvələr  
Törümündən dönərmə olur?  
Qaraqoçda qazlıq atlar  
Quluncuğun təpərmə olur?  
Ağayıda ağca qoyun  
Quzucuğun süsərmə olur?  
Alp yigitlər, bəy yigitlər  
Görklüsünə qıyarmı olur?

Yaxud, bir bayatıya fikir verək:

Mən aşiq neylim sənə?  
Düşübdü meylim sənə.  
Mən dönsəm üzüm dönsün,  
Sən dönsən neylim sənə?

Azərbaycan şairlərindən M. Müşfiqin, R. Rzanın, S. Rüstəmin, M. Rahimin, B. Vahabzadənin, N. Xəzrinin, Q. Qasımzadənin, Qabilin, B. Azəroğlunun, F. Qocanın, F. Sadıqın, M. Arazın, C. Novruzun, X. Rzanın, S. Tahirin və başqalarının əsərlərində də bədii sualdan yeri gəldikcə istifadə olunmuşdur.

## ƏDƏBİ NÖVLƏR VƏ JANRLAR

### ƏDƏBİ NÖV VƏ JANR ANLAYIŞLARI

Ədəbi növlər, janrlar birdən-birə formalaşmamış, uzun bir tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Əməyi ritmikləşdirmək məqsədiylə yaradılan ilk əmək, mövsüm və mərasim nəğmələri təzə-təzə yaradılıqları dövrlərdə forma baxımından o qədər bir-birindən seçilməsələr də, zaman keçdikcə hər növ mövzuya münasib bədii forma axtarılmış, beləliklə də, ədəbi növlər, eləcə də onların janrları meydana gəlmişdir. Ətraf mühitlə, bir-birləri ilə daha yaxın təmasda olan insanlar zaman keçdikcə mə'nəvi təkamül yolu keçmiş, öz rəngarəng hiss və düşüncələrini müxtəlif bədii formalarda ifadə etməyin daha münasib olduğunu dərk etmişlər. Beləliklə, lirik, epik və dramatik əsərlər, onların ayrı-ayrı janrları uzun bir inkişaf yolu keçmiş, bədii əsər formaları, janrlar yavaş-yavaş sabitləşməyə, bir-birindən seçilməyə başlamışdır. Müxtəlif ədəbi növə mənsub janrlar zamanın sınağından ləyaqətlə çıxmış, ayrı-ayrı formalarda xeyli əsərlər yazılmış, beləliklə də ədəbiyyat tariximiz müxtəlif ədəbi növlərdə və janrlarda yazılan əsərlər he-sabına zənginləşmişdir.

Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında bədii əsərlər üç növə ayrılır: 1. Lirik əsərlər 2. Epik əsərlər. 3. Dramatik əsərlər.

Bu ədəbi növlərin hər birinin özünəməxsus xüsusiyyətləri, oxşar və fərqli cəhətləri vardır. Lirik üçün hiss və həyəcan, əh-vali-ruhiyyə, epos üçün hadisə, dramaturgiya üçün işə hərəkət daha xarakterikdir. Ancaq bu ayrılmanın, bir-birindən seçilmənin özü də şərtidir. Folklor qaynaqlarından bəhrələnməklə formalaşan



ədəbi növlər, onların janrları əsrlər boyu təkmilləşmiş, yeni-yeni janrlar yaranmış, ən'ənəvi bədii formalar dövrün, zamanın tələbi ilə başqa ştrixlərlə, elementlərlə zənginləşmişdir. Epik, lirik və dramatik üsürlərin, elementlərin vəhdəti müasir ədəbiyyatımız üçün daha xarakterikdir. Ədəbi növlərin dialektik şəkildə qovuşuğu həm hadisələrin mahiyyətini dərinlən anlamağa, həm də süjetin inkişaf yolunu, qəhrəmanların xarakterinin təkamülünü, formalaşmasını, onların hiss və həyəcanlarını açmağa, həm də münəqişə, həyati ziddiyyətlər əsasında mövcud olan dramatik hərəkətin axarını, konfliktin bədii həllini öyrənməyə kömək edir.

Lirik-epik üsürləri bədii əsərlərin qoşa qanadlarına, dramatik elementləri isə onların hərəkətverici qüvvəsinə bənzətmək olar.

Lakin bütün bu deyilənlərə baxmayaraq, hər bir ədəbi növ ilkin xüsusiyyətlərini tam mə'nası ilə saxlamaqdadır. Bütün ədəbi növlərə məxsus cəhətlər hər hansı bir əsərdə cəmləşsə belə, yenə də ədəbi növlərdən birinin dominantlığı olduqca vacibdir. Tutaq ki, dramatik əsərlərdəki lirik elementlər nə qədər əsəri gözəlləşdirsə belə, həmin əsər lirik yox, dramatik əsər olaraq qalır.

## LİRIK NÖV VƏ ONUN JANRLARI

Lirika tarixən ən qədim və janrları daha rəngarəng olan bir ədəbi növ kimi digər ədəbi növlərdən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir. Lirik növün özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Hər şeydən əvvəl, lirik əsərlər üçün melodiya, ritm, ahəngdarlıq daha xarakterikdir. Bu da təsadüfi deyildir. Lirik növ öz adını qədim yunan simli çalğı aləti olan "lira"dan götürmüşdür. Görünür, ilkin yaranış dövründə bu ədəbi növün könül oxşamasını, ahəngdarlığını, ürək-ləri rıqqətə gətirməsini nəzərə alıb, onu sehrkar bir musiqi aləti ilə müqayisə etmişlər.

Şərqdə çox zaman lirik şe'rlərə rübabi şe'rlər demişlər. Maraqlıdır ki, rübab da lira kimi qədim simli musiqi alətidir. Buradan belə bir nəticəyə gəlmək olur ki, melodiyanın, ahəngdarlığın, həzinliyin, kövrəkliyin, emosionallığın bütün dünya xalqlarının

lirikasında ən ümdə, aparıcı cəhət hesab edilməsi təsadüfi xarakter daşımamışdır.

Zaman keçdikcə lirikanın janrları, onun əhatə, mövzu dairəsi genişlənsə də, lirika yenə də öz ilkin lüğəvi mə'nasını qoruyub saxlaya bilmişdir. Lirika emosional, obrazlı, sirayətedici, dərin mə'na yüklü bir ədəbi növdür. Lirik əsərlərdə sözlərin düzlüyü elə bir ahəngdarlıq yaradır ki, onları oxuyanda adama elə gəlir ki, e'cazkar bir musiqiyə qulaq asır. Lakin lirika musiqidən daha tə'sirlidir. Ona görə ki, onda təkcə melodiya, ahəngdarlıq yox, həm də emosional libasa bürünmüş dərin mə'na vardır. Melodiya, musiqililik, ahəngdarlıq, lirik əhvali-ruhiyyənin məzmununu daha tə'sirli şəkildə oxucuya çatdırmaq vəzifəsini yerinə yetirir.

Lirik təsvir üçün subyektivlik və fərdilik ən aparıcı faktordur. Lirik əsərin hər sətirində onu yaradan müəllifin, lirik qəhrəmanın ürək çırpıntıları, hiss və həyəcanları duyulmaqdadır.

Tarixin olub keçənlərdən, xüsusidən, poeziyanın isə mümkün ola bilən hadisələrdən, ümumidən bəhs etdiyini əsas götürən Aristotel poeziyanı tarixdən daha ciddi və fəlsəfi hesab edərək yazırdı: "Şair özü də ixtiraçı olmalıdır və rəvayətlərdən lazım gəldiyi şəkildə istifadə etməlidir." ("Poetika", s. 75).

Doğrudan da, hər bir gözəl lirik əsər şairin poetik kəşfi nəticəsində yaranır. Arı çiçəklərdən bal çəkdiyi kimi, şair də həyat hadisələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnir, adi adamların görə bil-mediklərini görür və sənətin e'cazkar dili ilə bu gözəlliyi oxuculara da göstərməyə çalışır. Lirikanın mö'cüzəli dili ilə deyilənə adi, ümumi sözlə ifadə etmək qeyri-mümkündür. Lirika ədəbiyyatın qaymağıdır. Onu müəllifin daxili dünyasının, hiss və həyəcanlarının, psixoloji gərginlik anlarının, sevincinin, kədərinin, sevgisinin, nifrətinin, sarsıntıların poetik kardiogramına bənzətmək olar.

Lirik janrların müəyyənləşdirilməsində misraların sayı, eləcə də onların qafiyə quruluşu əsas götürülmüşdür.

**İkilik.** Hər bəndi iki misradan ibarət olan şe'r növünə həm folklorda, həm də klassik ədəbiyyatımızda rast gəlmək mümkündür.



**Arzulamalar** əsasən iki misradan ibarət olur və hər iki misra bir-biri ilə qafiyələnir. Məsələn:

a Balama qurban ilanlar,  
a Balam nə vaxt dil anlar?

\*\*\*

b Balama qurban alçalar,  
b Balam nə vaxt əl çalar?

**Məsnəvi.** Məsnəvi ərəb sözü olub, lüğəvi mə'nası ikilik deməkdir. Bu formada yazılan şe'rlərdə misralar cüt-cüt qafiyələnir. Məsələn:

a Deryayi-mühit çaşa gəldi,  
a Kövn ilə məkan xuruşa gəldi.  
b Sirri-əzəl oldu aşikara!  
b Aşiq necə eyləsin müdara?  
v Hər zərrədə günəş oldu zahir,  
v Torpağa sücud qıldı tahir!...

(Nəsimi)

Klassiklərimizin: Nizaminin, Nəsiminin, Xətəinin, Füzulinin və başqalarının əsərlərində məsnəvidən geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. Nizaminin bütün poemaları, Füzulinin "Leyli və Məcnun", "Söhbətül-əsmar", "Bəngü-badə", Xətəinin "Dəhnamə" əsərləri başdan başa məsnəvi formasındadır.

XX əsrdə yaşayıb-yaradan görkəmli şairlərin əsərlərinin əksəriyyəti də məsnəvi formasında yazılmış, misralar cüt-cüt qafiyələnmişdir.

**Qəzəl.** Qəzəl ərəb sözü olub, lüğəvi mə'nası qadına məhəbbət deməkdir. Klassik ədəbiyyatımızda ən geniş yayılan və sevilən ədəbi janrlardan biridir. Qəzəllər əsasən məhəbbət mövzusunda olur. Klassiklərimizin əksəriyyəti qəzəlin gözəl nümunələrini yaratmışlar. Ancaq Məhəmməd Füzuli bu sahədə daha çox uğur qazanmış, qəzələ xüsusi diqqət yetirmişdir. Onun qəzəl haqqında fi-

kirləri şairin sənətə estetik münasibətini müəyyənləşdirmək baxımından da maraqlıdır:

Qəzəldir səfəbəxşi-əhli-nəzər,  
Qəzəldir güli-busitani hünər...  
Qəzəl də ki, məşhuri-dövrən ola,  
Oxumaq da, yazmaq da asan ola.

Qəzəl əsasən əruz vəznində yazılır. Müxtəlif bəhrlərdə qəzəlin gözəl nümunələri yaradılmışdır. Qafiyə quruluşu belədir: a, a; b, a; v, a; q, a; ğ, a və i. a. Qəzəlin ilk beyti **mətlə**, son beyti isə **məqtə** adlanır. Mətlə ərəb sözü olub, başlamaq, doğmaq; məqtə isə qürub etmək, sona çatmaq mə'nasını verir.

Hüsün olduqca füzun eşq əhli artıq zar olur,  
Hüsün nə miqdar olursa, eşq ol miqdar olur.

Cənnət üçün mən edən aşıqləri didaridən,  
Bilməmiş kim, cənnəti aşıqlərin didar olur.

Eşq dərindən olur aşiq mizaci müstəqim,  
Aşiqin dərдинə timar etsələr, bimar olur.

Zahidi-xudbin nə bilsin zövqini eşq əhlinin,  
Bir əcəb meydır məhəbbət kim, içən huşyar olur.

Eşq sevdasına sərf eylər Füzuli ömrünü,  
Bilməzəm bu xabi-qəflətdən qaçan bidar olur?

Göründüyü kimi, dahi Füzulinin nümunə gətirdiyimiz qəzəli cəmi beş beytdən ibarətdir. Qəzəlin beş, on, bə'zən də daha çox beytləri olur.

Nümunə gətirdiyimiz qəzəldə "zar", "miqdar", "didar", "bimar", "huşyar", "bidar" sözləri bir-biri ilə həm qafiyədir. Qafiyədən sonra təkrar edilən "olur" sözü isə rədifdir.

Klassiklərimizin əksəriyyəti qəzəl janrından məharətlə istifadə etmişlər. Xaqaninin, Nizaminin, Xətəinin, Nəsiminin, Füzuli



linin, S. Ə. Şirvaninin, Ə. Vahidin və digər Azərbaycan şairlərinin yazdıqları qəzəllər ədəbiyyat tariximizə qiymətli sənət inciləri kimi daxil olmuşdur.

**Qəsidə.** Qəsidə klassik ədəbiyyatımıza məxsus bir şe'r növüdür. Hər hansı bir hadisəni və ya onun qəhrəmanını mədh edən mənzum əsərlər qəsidə adlandırılır. Qəsidənin qafiyə quruluşu qəzəllə eynidir. Zəhiri fərq qəsidənin qəzələ nisbətən həcmcə böyük olmasında və onun sonuncu beytində müəllifin imzasının verilməməsindədir.

Qəzəl əsasən məhəbbət mövzusunda olur, qəsidənin isə mövzu dairəsi genişdir. Dini məzmun daşıyan, Allahın qüdrətindən bəhs edən qəsidələr **minacat** və ya **tovhid** (Allahın birliyinə inanma), peyğəmbərə, onun qüdrət və qüdsiyyətinə həsr olunanlar **nə't**, dövrün hakimlərini tərifləyən qəsidələr isə **mədhyyə** adlanır. **Fəxriyyə**də isə şair öz yaradıcılıq qüdrətindən söhbət açır.

**Qit'ə** hər bəndi iki misradan ibarət olan şe'r növüdür. Onun da qafiyə quruluşu əsasən qəzəldəki kimidir. Lakin qit'ənin ilk beytindəki misralar qəzəldəki kimi qafiyələnmir. Qit'ə zahirən ilk beyti kənara atılmış qəzələ oxşayır. Qit'ələrin son beytində müəllif öz adını qəzəldəki kimi çəkmir. Elə qit'ələr də var ki, cəmi iki beytdən ibarət olur. Məsələn:

Elm kəsbiyə rütbe-yi-rüf'ət,  
Arizuyi-məhal imiş ancaq.  
Eşq imiş hər nə var aləmdə,  
Elm bir qiylü qal imiş ancaq.

(M. Füzuli)

Qit'ələr məzmun e'tibarilə də qəzəllərdən fərqlənir, əsasən fəlsəfi mahiyyət daşıyır.

**Üçlük.** Hər bəndi üç misradan ibarət olan şe'rlər Azərbaycan poeziyası üçün o qədər də xarakterik deyildir. Yapon poeziyasında isə üçlük – **xokku** mühüm yer tutur. Xokkular hər biri üç misradan ibarət olan, məzmunca bizim bayatıları xatırladan bitkin şe'rlərdir. Xokkuların heç bir misrası bir-biri ilə həmqafiyə olmur.

Ancaq xokkularda daxili bir ritm vardır. Şərq poeziyasına məxsus dərin mə'nə, lirizm xokkular üçün də xarakterikdir. Bir zaman sabit ölçüyə malik, birinci misrası beş, ikinci misrası yeddi, üçüncü misrası isə beş hecadan ibarət olan xokkular zaman keçdikcə təkmilləşmişdir. Yapon ədəbiyyatının klassiki **Matsuo Basyo** (1644 – 1694) xokkunun ən'ənəvi formasını dağıtmış, ona bir sərbəstlik gətirmişdir.

Dağ üstə ay.  
Yamacda duman.  
Tüstülənir düzlər.

Yerə dikib başını yatır söyüd.  
Mənə elə gəlir ki, budağındakı bülbül  
Qəlbidir onun.

Ağac əkdilər bağda.  
Payız yağışı ahəstə pıçıltıyla  
Ürək-dirək verdi ona.

(Basyo)

Məni daşqalaq edin.  
Çiçəkli gilənar budağımı  
Sındırışımda indicə.

Niyə səs salıb qovdun anamı  
Yuxumdan mənim,  
A ququ quşu?

(Kikaku)

Kəsəcəklər bu ağacı...  
Xəbərsiz quşlar isə  
Yuva qurur budaqlarında.

(İssa)



Yeri gəlmişkən onu da qeyd etməyi lazım bilirik ki, ilk dəfə yapon xokkularını dilimizə tərcümə edən, xokku haqqında söz söyləyən Xalq yazıçısı Elçindir.

Azərbaycan poeziyasında H. Cavid, M. Müşfiq və S. Rüstəm bə'zi şe'rlərini üçlükdə yazmışlar.

Aydın bir gecəydi rə'yayə daldım,  
Baxdım cənnətdəyim, heyrətdə qaldım,  
Öpdü al qanadlı mələklər məni.

Bilməm nə hal oldu, həməni bayıldım,  
Bülbüllər ötərkən səhər ayıldım,  
Öpərdi xarəli ipəklər məni...

(H. Cavid)

Şairləri qanadında bəsləyən,  
İnsanların həyatını süsləyən  
İncə ruhlu mələklərə and olsun.

Boynundakı dalğa-dalğa tellərə,  
Qaşlarının altındakı sellərə,  
Qəlbindəki istəklərə and olsun.

(M. Müşfiq)

Nümunə gətirdiyimiz bu şe'r parçalarında üçlüyün əvvəlinci iki misrası bir-biri ilə, üçüncü misralar isə bir-biri ilə qafiyələnərək xüsusi ahəng yaradır. Hər iki şe'rin sonunadək bu qafiyə quruluşu gözlənilir.

Müşfiqin poeziyasında qafiyə quruluşu bir qədər fərqlənən üçlük nümunələrinə də rast gəlmək olur:

a Kürdüstan dağları düşündə bir yol,  
b Bir yol ki, upuzun, bir yol ki, qıvraq.  
a Zümrüd ətəklərlə qapalı sağ, sol.

v Ayrıcında yolun bir qarı durmuş,  
b Alnı düşüncəli, qolları sırtıq,  
v Yetim baxışları boynunu burmuş.

q Baxır nəvazişlə ulu dağlara,  
q Özündən ixtyar mutlu dağlara,  
ğ Çulğamış üzünü sirli bir hüzn.

d Varlıq xəbərsizdir onun halından,  
d Günəşsə ağ saçlı bürclər dalından  
ğ Əl atıb üzünü açır gündüzün.

"Həsretli qarı" adlanan bu şe'rin bu şəkildə qafiyələnən ilk bəndləri orijinaldır, heç kəsi təkrarlamır.

Şairin üçlük formasında yazılmış "Xalı", "Düdək sədaları", "Torpaq və traktor", "Zahes" və başqa şe'rləri də forma axtarışlarından xəbər verir.

Azərbaycan poeziyasında elə üçlük nümunələri də vardır ki, onların birinci bəndindəki birinci və üçüncü misralar bir-biri ilə həmqafiyə olur, ikinci misra isə sərbəst buraxılır. Digər bəndlərin ilk iki misrası sərbəst, üçüncü misra isə birinci bəndin birinci və üçüncü misraları ilə həmqafiyə olur:

a Mən könümə həmdəm səni sandım,  
b Saymazıyana keçdin göz önündən,  
a Yandım, elə yandım, elə yandım...

v Sahildə ayaq izlərimiz var,  
q Sən eşqinə and içdin o yerdə,  
a Hər kəlmənə qəlbimlə inandım.

(S. Rüstəm)

Elə üçlük nümunələrinə də rast gəlirik ki, yanaşı işlədilən hər iki bəndin birinci misraları bir-biri ilə, üçüncü misraları isə bir-biri ilə həmqafiyə olur:

a Dən düşsə də saçıma,  
b Qara damcı dammayıb  
v Ağ gülünə sevgimin.



- a Yetməyə də o kama,
- b Bir inilti qonmayıb
- v Şux dilinə sevgimin.

- q Sönüb getmiş, nahaqdan
- ğ Əhdi pozanda o qız.
- d Neçə nurlu diləyim.

- q Düşünmə ki, o vaxtdan
- ğ İniltisiz, qayğısız
- d Çırpınıbdır ürəyim.

(Q. Qasımzadə)

**Dörtlük.** Dörtlük Azərbaycan poeziyası üçün daha xarakterikdir. Şe'rimizdə dörtlüyün müxtəlif növləri var. Bayatılar, rübailər, mürəbbelər dörtlüyün ən geniş yayılan növləridir.

**Bayatı** – hər misrası 7 hecadan ibarət olan elə şe'r növüdür ki, onun birinci, ikinci və dördüncü misraları bir-biri ilə həm qafiye olur, üçüncü misra isə sərbəst buraxılır. İlk misralar çox zaman hazırlıq rolu oynayır:

- a Mən aşiq gül üşüdü,
- a Şeh düşdü, gül üşüdü.
- b Güldün ağlını apardın,
- a Bu necə gülüş idi?

Bayatı lirik folklorumuzun geniş yayılan və sevilən janrlarındandır. Ədəbiyyatımızda Sarı Aşığın bayatıları daha məşhurdur. Müasir şairlərimiz də bayatının gözəl nümunələrini yaratmışlar.

Çən gəldi, çişəklədi,  
Gözlərim çiçəklədi.  
Dərd məni üstələyib,  
Bayatıya köklədi.

Yağış deyiləm yağam,  
Bu dərdə dözdüm, dağam.  
Həsretin dörd əli var,  
Mənimsə birçə yaxım.

Bənövşə dərdin, əlim,  
Ta nədi dərdin, əlim?  
Üzülmür ki, üzülmür  
Yaxımdan dərdin əli.

Qoymurlar yazam, ata,  
Qatırlar qazamata.  
Dərd çayır tək kök salıb,  
Gücüm yox qazam, atam.

(R. Yusifoğlu)

**Rübai.** Rübai də dörtlükdür. Qafiye quruluşu bayatılarda olduğu kimidir. Birinci, ikinci və dördüncü misralar bir-biri ilə həm qafiye olur, üçüncü misra isə sərbəst buraxılır. Rübainin hər misrası 11 hecadan ibarətdir.

- a Yazmaram, ürəyim sizi anmasa,
- a Sizin eşqinizlə alovlanmasa.
- b El kəsib qarşımı burdaca sordu,
- a Gözdən yaş çıxarmı ürək yanmasa?

- a Qönçə açılarmı bahar olmasa?
- a Şö'lə titrəyərmi rüzgar olmasa?
- b Bu nəğmə ruhumdan qoparmı, bilməm,
- a Mənə ilham verən dostlar olmasa?

(M. Müşfiq)

Həm klassik ədəbiyyatımızda, həm də müasir poeziyamızda rübainin gözəl nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Rübai bir ədəbi janr kimi indi də şairlərimizin diqqətini cəlb edir.

**Mürəbbe.** Mürəbbe sözünün lüğəvi mənası dörtlük deməkdir. Mürəbbe klassik ədəbiyyatımızda, eləcə də Şərq poeziyasında çox istifadə olunan ədəbi janrlardandır.

Pərişanhalin oldum, sormadın hali-pərişanım,  
Qəmindən dərdə düşdüm, qılmadın tədbiri dərmanım.



Nə dersən, ruzigarım böyləmi keçsin, gözəl xanım,  
Gözüm, canım, əfəndim, sevdigim, dövlətli sultanım.

Əsiri-dami-eşqin olalı, səndən vəfa görmən,  
Səni hər qanda görsəm, əhli-dərdə aşına görmən,  
Vəfavü aşinalıq tərkinə səndən rəva görmən,  
Gözüm, canım, əfəndim, sevdigim, dövlətli sultanım.

Füzulinin məşhur mürəbbesinin iki bəndindən göründüyü kimi, bu tipli şe'rlərdə əvvəlinci bəndin dörd misrası bir-biri ilə həm-qafiyə olur. Sonrakı hər bəndin üç misrası bir-biri ilə qafiyələnir, dördüncü misra yerində isə həmişə birinci bəndin son misrası təkrarlanır.

**Qoşma.** Qoşma da hər bəndi dörd misradan ibarət olan, istər şifahi, istərsə də yazılı ədəbiyyatımızda geniş yayılan şe'r növüdür. Qoşmanın hər misrası 11 hecadan ibarət olur. Birinci bəndin birinci və üçüncü misraları çox zaman sərbəst buraxılır. İkinci, dördüncü misralar isə bir-biri ilə qafiyələnir. Sonrakı bəndlərin ilk üç misrası bir-biri ilə, dördüncü misra isə ilk bəndin ikinci və dördüncü misraları ilə həm-qafiyə olur. Qoşmanın son bəndinə **möhür** bəndi deyilir. Ona görə ki, sonuncu bənddə şe'r in müəllifi öz adını da verir. Aşıq qoşmalarında möhür bəndinə tapşırma deyilir.

- a Başma döndüyüm ay qəşəng pəri,
- b Adətdir, dərərler yaz bənövşəni.
- v Ağ, nazik ölinlə bir dəstə bağla,
- b Tər buxaq altında düz bənövşəni.

- q Tanrı səni xoş camala yetirmiş
- q Səni görə aşiq əqlin itirmiş,
- q Mələklərimi dərmış, göyden gətirmiş,
- b Heyf ki, dəriblər az bənövşəni.

- q Qurbani der: könüm bundan sayrudur,
- q Neyləmişəm yarım məndən ayrılır?
- q Ayrılıqımı çəkib, boynu əyridir,
- b Heç yerdə görmədim düz bənövşəni.

Aşıq Qurbaninin bu qoşması indi də öz tərəvətini itirməmişdir. Ustad aşığılarımızdan Aşıq Abbas Tufarqanlının, Xəstə Qasımın, Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin və başqalarının qoşmaları bu janrın geniş, bitib-tükənməyən imkanlarından xəbər verir. Təsədüfi deyil ki, yazılı ədəbiyyatda da qoşmanın gözəl nümunələri yaradılmışdır. Xətəinin, Vaqifin, Zakirin, Nəbatinin, S. Vurğunun qələmindən çıxan qoşmalar poeziyamızın inciləri sırasına daxil edilən bədii əsərlərdir.

Qoşmanın müxtəlif növləri vardır. Qafiyələri omonim sözlərdən, cinaslardan ibarət olan qoşmalar **təcnis** adlanır.

- a Ay nəzənin, dərdin mənim canımı,
- b Az qalib incəldə, ay üzə-üzə.
- a Alıbsan əlimdən din-imanımı,
- b Müştəq eləyibsən ay üzə, üzə.

- v Yar, məskənin astanamı, dərdimi?
- v Kamil bağban gülü bağdan dərdimi?
- v A bımürvət, dərdin mənim dərdimi
- b Artırıb, yetirib a yüzə, yüzə.

- q Yazıq Ələsgəri oda salıbdı,
- q Fələk gözden salıb, o da salıbdı,
- q Çəsmə کنارında oda salıbdı,
- b Cumub sona kimi ay üzə-üzə.

Göründüyü kimi, bu şe'r in ilk bəndinin birinci, üçüncü misraları istisna olunmaqla, o biri bəndlərin hamısında qafiyələnən sözlər cinaslardır.

Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, habelə digər ustad aşıqların poeziyasında təcnis əhəmiyyətli yer tutur. Onların yaradıcılığında cığalı təcnislərdən, dodaqdəyməz təcnislərdən də istifadə olunmuşdur.

**Cığalı təcnis** qoşma formasında yazılmış təcnislərin hər bəndinin arasına bayatı artırılması yolu ilə əmələ gəlir.



Arif olan, bir dərd düşüb canıma,  
Əridib döndərir a yağa məni.

Yox aşiq, ay ağa,  
Yetiş dada, ay ağa,  
İllər xəstəsi canım,  
Yar gəldi, qalx ayağa!

Ağa olan qulun salmaz nəzərdən,  
Salma nəzərindən, ay ağa məni.

Mənim yarım yaşıl geyib, İncidir,  
İncə beldə gümüş kəməri inci, dürr.

Yox aşiq, incidir,  
İnci mərcan, inci dürr.  
Yaman övlad, bəd qonşu  
Qohum-qardaş incidir.

Xəstə düşdüm, bu dərd məni incidir,  
Tut dəstimdən qaldır ayağa məni...

**Dodaqdəyməz tənisi** digər tənislərdən fərqləndirən başlıca cəhət ondan ibarətdir ki, burada elə səslər seçilir ki, onları tələffüz edəndə dodaq dodağa dəyməsin.

El yeridi, yalqız qaldın səhrada,  
Çək əstərin, çal çatığın çata-çat.  
Hərcayılar səni saldı irağa,  
Həsret əlin yar əlinə çata-çat.

Qışda dağlar ağ geyinib, yaz qara,  
Sağ dəstinlə ağ kağıza yaz qara.  
Əsər yellər, qəhr eləyər yaz qara,  
Daşar çaylar, gələr daşlar çata-çat.

Ələsgərin xətti çıxdı çal indi,  
"Hey"i "yey"ə, "dal"ı "rey"ə çal indi,  
Hərcayının kəlləsindən çal indi,  
Çal çəngəlin, çək ciyərin çata-çat.

Onu da qeyd etmək ki, bu tipli şe'rlərdə formalizm əsas fikrin tam verilməsinə maneçilik törətdiyi, şairin əl-qolunu bağladığı

üçün tənisin müxtəlif növlərindən müasir poeziyamızda istifadə olunmamışdır.

Aşıqanə, təbiət lövhələrini əks etdirən qoşmalarla birlikdə **ustadnamələr** də geniş yayılmışdır. Ustadnamələr dünyanın bərkinə, boşuna düşən, həyat hadisələri, insani münasibətlər və s. haqqında hikmətli qənaətlərə gələn ustad aşıqların yazdığı qoşmalardır. Təsadüfi deyil ki, dastanlarımız çox zaman ustadnamə ilə başlayır.

Gəst eylədim, bu dünyanı dolandım,  
Əllini aşırıdım, yüzə nə qaldı?  
Ayaq getdi, əl gətirdi, diş yedi,  
Baxmaqdan savayı gözə nə qaldı?

Ölüm haqdı, çıxmaq olmaz əmirdən,  
İpək tora həlqə salma dəmirdən.  
Aydı, gündü gəlib keçir ömürdən,  
Tələsirik, görən yaza nə qaldı?

Hayana baxıram, hava məğşuşdu,  
Gəzdiiyim oylaqlar yadıma düşdü.  
Bir gün eşidərsən Alı da köçdü,  
Sındı telli sazı, tazanə qaldı...

**Dörtlük** Azərbaycan poeziyası üçün çox xarakterikdir. Heca ilə yaradılan müasir poeziyamızda dörtlük aparıcı yer tutur. 11 hecadan ibarət olan aşıрма qafiyəli dörtlüklər çoxluq təşkil edir.

- a Taleyin qüribətə düşmək güzəri,
- b Ayrılib yollarda, duman, sis qalıb.
- a Burda bir heykəl var, yoxdu məzarı,
- b Orda bir məzar var – heykəlsiz qalıb.

(N. Həsənzadə)

Elə on bir hecalı dörtlüklər də var ki, onun bəndlərində yalnız ikinci, dördüncü misralar qafiyələnir, birinci, üçüncü misralar isə sərbəst buraxılır.



- a Bəslədiyim arzu gözümde qaldı,
- b Arzumu gözümde heç elədilər.
- v Mənim arılarım öldü acıdan,
- b Mənim ağrılarım beçələdilər.

(E. Baxış)

Azərbaycan poeziyasında müxtəlif hecalı dördlülklərdən çox istifadə olunur. Bu tipli dördlülklərdə də qafiyə quruluşu əsasən yuxarıda göstərdiyimiz nümunələrdə olduğu kimidir: a, b, a, b; a, b, v, b.

Elə dördlülklər də vardır ki, onun qafiyə quruluşu bir qədər fərqlənir. Birinci misra ilə dördüncü, ikinci misra ilə isə üçüncü misra bir-biri ilə həm qafiyə olur.

- a Tarix qoca, dünya böyük, yollarsa uzun,
- b Fəqət bu yer kürəsinin hər bucağında,
- b İqlimlərin, insanların qəlb ocağında
- a Şö'ləsi var bizim parlaq ulduzumuzun.

Bu tipli qafiyə quruluşu o qədər də xarakterik deyildir, elə buna görə də şe'rimizdə az işlənir.

**Beşlik.** Hər bəndi beş misradan ibarət olan şe'rlər beşlik adlanır. Ədəbiyyatımızda beşliyə həmişə müxəmməs deyilir. Müxəmməsin ilk bəndindəki misraların hamısı bir-biri ilə qafiyələnir. Sonrakı bəndlərin əvvəlki dörd misrası bir-biri ilə, beşinci misra isə ilk bənddəki misralarla həm qafiyə olur.

- a Bilmənəm məndən neçün ol sevgili canan küsüb,
- a Üzümə baxmaz dəxi, bir gözləri məstan küsüb,
- a Ağladır qanlar mənə, rüxsarəsi xəndan küsüb,
- a Qara günlərdə qoyub məni, məhi-taban küsüb,
- a Könülümün şəhrin sərasər əyləyib viran küsüb.

- b Bağrımı vermiş kəsər kirpiklərin əlmasına,
- b Ağlamaqdan gözlərim dönmüş iki qan tasına,

- b Gecə-gündüz düşmüşəm dərdü qəmin dəryasına,
- b Rəhm qılmaz, ah kim, öz aşiqi-şeydasına,
- b Dərdi öldürdü məni, bir eyləməz dərman, küsüb.

Müxəmməsin son bəndində şair öz təxəllüsünü verir:

- v Danışıb gülməz üzünə ol pərivəş Vaqifin,
- v Sındırıb könülün, yaxıb canın müşəvvəş Vaqifin,
- v Ol səbəbdən canına düşmüş bir atəş Vaqifin,
- v Cürmü, təqsiri nədir, yarəb, belakeş Vaqifin,
- a Söylərəm munca, eşitməz dad, əl'əman küsüb.

Q. Zakirin, M. P. Vaqifin, S. Ə. Şirvaninin və b. şairlərimizin müxəmməsləri indi də öz bədii dəyərini itirməyib.

Müxəmməsin klassik ədəbiyyatımızda işlənən bir növü də təxmisdir. Təxmisin müxəmməsdən əsas fərqli cəhəti ondan ibarətdir ki, onun hər bəndinin üç misrası təxmisi müəllifinin, iki misrası isə başqa şairin olur. M. Füzulinin Həbibinin şe'ri əsasında yazdığı təxmisi bu ədəbi janrın ən gözəl nümunəsi hesab edilə bilər:

Ta cünun rəxtin geyib, tutdum fəna mülkün vətən,  
Əhli-təcridəm, qəbul etməm qəbavü pirəhən,  
Hər qəbavü pirəhən geysəm misali-qönçə mən,  
"Gər sənincün qılmasam çak, ey büti-nazikbədən,  
Gorum olsun bu qəbə əynimdə pirəhən kəfən."

Xah sincab eyləsin fərşin, Füzuli, xah gil,  
Hicr ilə mütləq yuxu görməz göz, əylənməz könül,  
Yarsız eşq əhlini dinləməgi mümkün degil,  
"Necə dinləsin Həbibisi sənsiz, ey əndami-gül,  
Kim batır cisminə təndə hər tük olmuş bir tikən."

Burada biz təxmisi bütünlükdə nümunə gətirmirik, onun xarakterik əlamətlərini özündə göstərən ilk və son bəndini verməklə kifayətlənirik.

Müasir poeziyamızda da beşliyin maraqlı nümunələrinə rast gəlirik.



- a Bülbül olub düşdüm bağa,
- a Nalə çekdim sola, sağa.
- a Səsim düşdü min budağa,
- b Susdu çəməni, dindi gülşən: -
- b Şair, nə tez qocaldın sən?!

Bu şəkildə qafiyələnən beşliklər S. Vurğunun poeziyası üçün daha xarakterikdir. Şairin müxtəlif hecalı çoxlu şe'rləri vardır ki, qafiyə quruluşu yuxarıda göstərdiyimiz kimi a, a, a, b, b şəklindədir.

Digər şairlərimizin şe'rlərində də bu tipli beşliklərdən istifadə olunmuşdur. Şəhriyarın məşhur "Heydərbabaya salam" poeması da eyni ilə bu şəkildə qafiyələnmişdir.

Bayram yeli çardaxları yıxanda,  
Novruzgülü, qar çiçəyi çıxanda,  
Ağ buludlar köynəklərin sıxanda,  
Bizdən də bir yad eyləyən sağ olsun,  
Dərdlərimiz qoy dikəlsin, dağ olsun.

S. Vurğun yaradıcılığında başqa qafiyə quruluşlu beşliklər də az deyildir. Məsələn:

- a Vaxtdır, qədəhləri qaldırım, dostlar,
- b İçək təzə ilin şərəfinə biz;
- a Al geyib gələcək yenə bir bahar,
- b Var olsun ömrümüz, səadətımız,
- b İçək təzə ilin şərəfinə biz.

Göründüyü kimi, bu tipli beşliklərdə birinci, üçüncü; ikinci dördüncü misralar bir-biri ilə həmqafiyə olur, beşinci misra isə ikinci misranın təkrarından ibarətdir.

**Altılıq.** Altılığa klassik ədəbiyyatımızda **müsəddəs** deyirlər. Müsəddəsin ilk bəndindəki bütün misralar bir-biri ilə qafiyələnir. Sonrakı bəndlərin ilk dörd misrası bir-biri ilə, beşinci, altıncı misraları isə bir-biri ilə qafiyələnir.

- a Mənəm ki, qafiləsalari-karivani-qəməm,
- a Müsafiri-rəhi-səhrayı-möhnəti ələməm,
- a Həqir baxma mənə, kimsədən saqınma, kəməm,
- a Fəqiri-padşahsa, gədayi-möhtəşəməm,
- a Sərişk xətti-rəvandır mənə, bu ah-ələm,
- a Cəfavi cövr – mülazim, bəlavü dərd-həşəm.

- b Nə mülkü mal mənə çərx versə məmnunəm,
- b Nə mülkü maldən avara qılsa məhzunəm,
- b Əgərçi müflisü pəstü mühəqqəru dunəm,
- b Dəmadəm eylə xəyal eylərəm ki, Qarunəm,
- v Könüldə nəqd-vəfa gənci, leyk pünhani,
- v Gözüm xəzineyi-lə'lü gühər, vəli, fani.

(M. Füzuli)

M. V. Vidadi, S. Ə. Şirvani, M. Ə. Sabir və başqaları müsəddəs formasında bir sıra maraqlı şe'rlər yazmışlar. Müasir poeziyamızda da altılıqdan məharətlə istifadə olunmuşdur. Bu baxımdan S. Vurğunun yaradıcılıq nümunələri daha xarakterikdir. O, altılığa yeni qafiyə quruluşu gətirmişdir. Məsələn:

- a Nələr yaradırsan, tarix, sən nələr,
- b Duyub düşündükcə donur bədənəm.
- a Açılır qarşımda qanlı səhnələr,
- b Dağılır yel kimi xəyalım mənim.
- v Deyirəm özümə, həyata düz bax,
- v Yaramaz sadədil bir uşaq olmaq.

S. Vurğunun yaradıcılıq nümunələri içərisində a, b, a, b, a, a və a, b, a, v, v, b qafiyə quruluşlu altılıqlardan da istifadə olunmuşdur.

Gəlin alay-alay, gəlin, nəsillər,  
Hamımız bir nəfəs, bir ürək kimi;  
Qoy qılınq qurşasın aylar, fəsillər,  
Yaraq buludları bir şimşək kimi.  
Amandır, matəmə batmasın səhər,  
Şəfəqdən don geysin yenə üfüqlər.



\*\*\*

Qardaş, sənın axar təbin  
Axdı təmiz sular kimi;  
Hər muradı, hər mətləbin  
Gah yeridi, gah atlandı  
Tərlandı olub qanadlandı  
Müqəddəs arzular kimi.

**Müsəbbə.** Müsəbbə yeddilikdir. Ədəbiyyatımızda yeddilikdən az istifadə olunsada, onun da maraqlı nümunələrinə rast gəlmək mümkündür.

Nagahan bir dərddə düşdün, olmadı dərman, Cavad,  
Yüz fəraqü həsrəti dərd ilə verdin can, Cavad,  
Yetməyib məqsudə, getdin belə novcavan, Cavad,  
Qaldı İbrahim xan qan-yaş töküüb gıryan, Cavad,  
Səndən ötrü xan Cavad, sərdar Cavad, sultan Cavad,  
Sərbəşər geysin qara bundan geri dövrən, Cavad,  
Oldu çün nazik vücudun xak ilə yeksan, Cavad!

Nümunə gətirdiyimiz bu yeddiliyin ilk bəndinin yeddi misrası da bir-biri ilə həmqafiyədir. Sonrakı bəndlərdə əvvəlinci dörd misra bir-biri ilə həmqafiyə olur, sonra isə ilk bəndin axıncı üç misrası təkrarlanır. **Müsəbbənin** son bəndində müəllif öz təxəllüsünü də verir:

Yetmədin imdadına bu Vaqifin, dustaqdır,  
Fərşi-payindən cüda düşmüş, o bir torpaqdır,  
Ahü fəryadı kəsilməz ta vücudi sağdır,  
Od düşüb hərdəm yanar, cismi tamam pürdağdır;  
Səndən ötrü xan Cavad, sərdar Cavad, sultan Cavad,  
Sərbəşər geysin qara bundan geri dövrən, Cavad,  
Oldu çün nazik vücudun xak ilə yeksan, Cavad!

Yeddilik Azərbaycan poeziyasında geniş yayılmamış, o qədər də çox işlənməmişdir.  
S. Vurğunun poeziyasında yeddiliyin başqa qafiyə quruluşlu nümunələri ilə rastlaşırıq:

- a Bir döyündü ürəyimiz, -
- b Bir əmələ qoşa getdik.
- v Gah ləpəli, gah dalğalı,
- v Gah da çənli, qasırğalı
- a Şe'r-sənət yolunu biz
- b Vüqarla, baş-başə getdik,
- b Bir əmələ qoşa getdik.

**Səkkizlik.** Hər bəndi səkkiz misradan ibarət olan şe'rlər səkkizlik, bə'zən də **müsəmmən** adlanır. Mirzə Ələkbər Sabirin "Beynəlmül" şe'ri müsəmmənə gözəl nümunədir:

Əsrimiz xahiş edərkən ittifaqu ittihad,  
Cümləmiz əmniyyət içrə almaq istərkən murad,  
Beynimizdə yox ikən bir günə əsbabi-təzad,  
Bu vətən övladına arız olub bügzi-inad,  
Müslimanla ermənilər beyninə düşdü fəsad,  
Yoxmu bir sahib-hidayət, yoxmu bir əhli-rəşad?!

Ey süxəndənən, bu günlər bir hidayət vəqtidir,  
Ülfəti ünsiyyətə dair xətabət vəqtidir.

Nümunədən görüldüyü kimi, müsəmmənin ilk bəndində bütün misralar bir-biri ilə həmqafiyə olur. Sonrakı bəndlərdə isə ilk altı misra bir-biri ilə qafiyələnir. Hər bəndin sonunda isə ilk bəndin son iki misrası təkrarlanır.

İki yoldaş, iki qonşu bir vətəndə həmdiyar,  
Əsrlərlə ömr edib sülh içrə bulmuşkən qərar,  
Fitneyi-iblisi-məl'un oldu nagah aşikar...  
Gör cəhalətdən nə şəkllə düşdü vəz'i-ruzigar.  
Qətlü qarət bişumarü şəhri qəryə tarimar...  
Əl'əman bu fitnəyə çarə qıl, ey pərvərdigar.  
Ey süxəndənən, bu günlər bir hidayət vəqtidir,  
Ülfəti ünsiyyətə dair xətabət vəqtidir.

Şe'rlərində əvvəldən axıra səkkizlikdən istifadə olunmasada, S. Vurğunun elə şe'rləri var ki, onların bə'zi bəndləri səkkizlik formasındadır. Məsələn:



- a Bu xəyalla gözdikcə mən
- b Qəbristanı qarış-qarış,
- a Gözlerimə dəydi birdən
- b Üstünü ot, alaq almış
- v Bir məzar ki, nə baş daşı,
- q Nə ünvanı, nə adı var.
- v Nə həmdəmi, nə sirdaşı,
- q Nə doğması, nə yadı var.

Göründüyü kimi, S. Vurğun səkkizlikdə aşırma qafiyələrdən istifadə etmişdir.

Müasir poeziyamızda "**səkkizliklər**" başlığı altında çap olunan xeyli şe'r vardır. Lakin bu şe'rlər klassik poeziyamızdakı səkkizliklərdən ciddi şəkildə fərqlənir. Bu tipli şe'rlərin hər biri səkkiz misradan ibarət olduğu üçün ona səkkizlik deyirlər. Ancaq diqqətlə baxdıqda aydın olur ki, bu "səkkizlik" adlandırılan şe'rlərin özü də dördlükdür, yalnız şe'r səkkiz misradan ibarət olduğuna görə ona "səkkizlik" deyilir. Məsələn, Tofiq Bayramın "səkkizliklər" adı altında çap olunan silsilə şe'rlərindən birini nümunə gətirək:

Bu torpaq mə'nəvi ehtiyacımız,  
Onu qorumuşuq əmanət kimi.  
Burda parıldayıb şöhrət tacımız,  
Bizi tanıyıblar bir millət kimi.

Burda işıqlanır şe'rin səhəri,  
Doğub söz günəşi bütün cahanın.  
Bakı inciməsin, Gəncə şəhəri  
Şe'r paytaxtıdır Azərbaycanın.

Göründüyü kimi, bu şe'rin hər bəndində aşırma-çarpaz qafiyələrdən istifadə olunmuşdur.

**Müəşşər.** Hər bəndi on misradan ibarət olan şe'rə onluq, yaxud müəşşər deyilir. Müəşşərin ilk bəndindəki on misranın onu da bir-biri ilə həm qafiyə olur. Sonrakı bəndlərin ilk doqquz misrası bir-biri ilə, onuncu misra isə şe'rin ilk bəndinin misraları ilə qafiyələnir.

Ey rəngi-rüxi-alma heyran güli lalə,  
Can qurban ola sən kimi bir qaşı hilalə,  
Vəh, cilveyi-eşqin yetişibdir nə kəmalə,  
Təhsin gətirər göydə məlayik bu cəmalə.  
Seyr eyləmişəm çox sənəmi-hurimisalə,  
Amma, nə deyim, olmamışam bəndə həvalə  
Bir sən kimi şəkkər dəhənü tuti məqalə,  
Ta aşıq olubdur könül ol arizi-alə,  
Həm silsileyi-kakilə, həm daneyi-xalə,  
Daim çəkərim sübhə təkin hər gecə nalə.

Səndən ki, cüda nuş edərim sağəri-gülzar,  
Tünd olma, dönüm gözlərinə, özgə səbəb var,  
Ərz eyləyim, ol türreyi-ənbər güli-rüxsar  
Qılmış məni bir müşkül olan dərdə giriftar,  
Amma yanaram atəşə pərvanə kimi zar,  
Yə'ni ki, olalı sənə mən aşıqı-didar,  
Hərgiz deyil əhvalıma bir kimsə xəbərdar,  
Naçar edərim dərdi-dilim saqiyyə izhar,  
Lə'lin ki, düşər yadıma, ey gözləri xummar,  
Bu zövq ilə gahi içərim neçə piyalə.

Müəşşərin də son bəndində şair öz təxəllüsünü verir.

Əlbəttə, Azərbaycan ədəbiyyatı forma və məzmunca zəngindir. Ədəbiyyat tariximizdə əsrlər boyu aparılan forma axtarırları öz bəhrəsini vermiş, şe'rimiz müxtəlif janrlarla zənginləşmişdir. Ancaq bu da təbiidir ki, hər şe'r növü populyarlıq qazana bilməmişdir.

**Müstəzad.** Klassik ədəbiyyatımızda geniş istifadə olunan şe'r növlərindən biri də müstəzaddır. Məhəbbət və gözəllik mövzusunda yazılan müstəzadlar üçün ən xarakterik cəhət uzun misralarla yanaşı qısa misraların işlənməsidir.

Ya rəbbi, bu şəhrə o üzü mah gələydi,  
Gedəydi bu zülmət.  
Məcmueyi-xubana şəhənşah gələydi,  
Edəydi ədalət.



Hicran, mənə sən çox elədin zülmü sitəmlər,  
Səndən edərəm mən,  
Fəryadına ol xosrovi-dərgah gələydi,  
Gör kim nə şikayət.

Göründüyü kimi, M. P. Vaqifin bir müstəzadından nümunə gətirdiyimiz iki bənddə hər uzun misradan sonra bir qısa misra gəlir. Qafiyə quruluşu ilk bənddə a, b, a, b şəklindədir. Yə'ni uzun misra ilə uzun misra, qısa misra ilə qısa misra bir-biri ilə həmqafiyədir. Sonrakı bənddə əvvəlki iki misra – həm uzun, həm də qısa misralar sərbəst buraxılır, üçüncü misra əvvəlki bəndin birinci, üçüncü; dördüncü misra isə əvvəlki bəndin ikinci, dördüncü misrası ilə həmqafiyə olur. Bu tipli qafiyə quruluşu şe'rın sonunadək davam edir.

Vaqifin yaradıcılığında hər bəndi on, hətta iyirmi misradan ibarət olan müstəzadlara da rast gəlmək olur. Bu müstəzadların hamısı üçün xarakterik cəhət ondan ibarətdir ki, uzun misralarla uzun, qısa misralarla isə qısa misralar bir-biri ilə qafiyələnir. Uzun və qısa misraların bir-birini əvəz etməsi, çarpaz qafiyələr müstəzadlarda xüsusi ahəngdarlıq yaradır.

**Tərkibbənd** – müxtəlif qafiyə sisteminə malik şe'r növüdür. Onda qafiyə quruluşu bə'zən qəzəl, qəsidədə olduğu kimidir. Bə'zən də bəndlərdəki bütün misralar bir-biri ilə qafiyələnir.

Gətir, saqi, qədəh kim, novbahari-ələmaradır,  
Zəmin səbzü, hava canbəxşü, gülşən rahatfəzadır.  
Pərişan olma ki, gülberqək hala bu gülşəndə,  
Nəşatü eys üçün əsbabi-cəmiyyət mühəyyədir.  
Açıldı lalə, güldü qönçə, gəldi işrət əyyami,  
Zəbani-hali-səbzə işrət iymasına guyadır.  
Gör öz halını, həm çökmə qəmi-mazivü müstəqbel  
Ki, hala mövsi-gülgəştü dövrü-cami-səhəbadır.  
Səhər gülzarə gir, billah, bu mövsimlərdə kim hərdəm,  
Tamaşa qıl gülün divanına kim, xoş tamaşadır.  
Açıldı qönçə tumarı və mə'lum oldu məzmuni,  
Budur ki, fəvt qılman mövsi-gül, cami-gülünü.

Füzulinin nümunə gətirdiyimiz tərkibbəndinin ilk bəndindəki misranın qafiyə quruluşu qəzəlin qafiyə quruluşu ilə eynidir, axırmıçı iki misra isə bir-biri ilə qafiyələnir. Sonrakı bəndlərdə də bu qafiyə quruluşu gözlənilir, hər bəndin axırında ilk bəndin sonundakı beyt təkrarlanır.

Tərcibənd də klassik ədəbiyyatımızda istifadə olunan şe'r növ-lərindən biridir. Tərcibəndin hər bəndi əsasən on iki misradan ibarətdir. İlk bənddəki bütün misralar bir-biri ilə həmqafiyə olur. Sonrakı bəndlərin ilk on misrası bir-biri ilə qafiyələnir. İlk bəndin son iki misrası bütün bəndlərin nəqaratı kimi təkrar olunur.

Mən kiməm? – Bir bəkəşü biçarəvü bixaniman,  
Taleyim aşiftə, iqbālın nigun, bəxtim yaman,  
Nəmli əşkimdən zəmin, məmlüv ünümdən asıman,  
Ahü naləm nəvəki peyvəstə, xəmə qəddim kəman,  
Tiri-ahim bixətə, tə'siri-naləm bigüman,  
Müttəsil gəmxaneyi-sinəmdə yüz gəm mihecan,  
Qanda bir gəm itse, məndən istəsinlər, mən zaman  
Yox mənə qeydi-bəlavü dami-möhnətdən aman,  
Çıxmadı könlümdən ənduhi qəmi möhnət haman,  
Ey mənim canım sənü könlüm sənəmlə şadiman,  
Sənsiz olman ayrı möhnətdən, bələdan bir zaman,  
Əl'əman, hicran bəlavü möhnətindən, əl'əman!

(M. Füzuli)

Nümunələrdən göründüyü kimi ədəbiyyat tariximiz məzmunca zəngin, onun janrları isə formaca çox bənzərsiz, rəngarəngdir.

**Sonet.** Dünya ədəbiyyatında geniş yayılan lirik şe'r növlərindən biri olan sonet italyan dilindəki "sonare" sözündən olub, lüğəvi mənası "cingiltili sə" anlamına gəlir. Bu söz əsasən "mah-nı", "nəğmə" mənasında işlədilir. "Özünün quruluşu, mükəmməl arxitektonik prinsipləri, daxili bütövlüyü, kamilliyi və təkmilliyinə görə sonet gözəl və nəcib, çox "məğrur", bir növ ilahi janrdır." (Seyfulla Əsədullayev. Azərbaycan poeziyasında sonet janrı. "Azərbaycan" jurnalı, № 6, 2003-cü il, s. 174).



Sonetin vətəni İtaliyadır. Onun ilk nümunələrini Cakono de Lantini yaratmışdır. Dünya ədəbiyyatında Dantenin, Petrarkanın, Şekspirin və b. sonetləri məşhurdur. Şekspirin və digər dünya şairlərinin sonetləri dilimizə tərcümə edildikdən sonra Azərbaycan sonetləri də yaranmağa başlamışdır. Mikayıl Müşfiqin, Əliağa Kürçaylının, Adil Babayevin və başqalarının sonetləri poeziyamızda vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. Bizim şərimizdə sonetin həm italyan, həm də ingilis tipindən istifadə olunmuşdur.

Sonet on dörd misradan ibarət şe'r növüdür. İtalyan sonetində ilk iki bənddəki misralar bir-biri ilə çarpaz şəkildə qafiyələnir. Sonrakı iki bəndin hər biri üç misradan ibarətdir. Burada ilk iki misra bir-biri ilə, hər bəndin üçüncü misraları isə bir-biri ilə qafiyələnir.

Nifrət eləyirəm xırdalıqlara,  
Xırda adamlara kin bəsləyirəm.  
Körpə qartalları qayalıqlara,  
İnsanı göylərə mən səsləyirəm.

Ülvi niyyətlərə pərəstişkaram,  
Böyük arzulardır tanrım, mə'bədim.  
Kiçiklər ömrümə qatsa da haram,  
Böyüklər eşqinə səcdə elədim.

Xırda söz, xırda qəlb, xırda məhəbbət,  
Olmayıb heç yerdə heç kəsə zinət.  
Böyük əməllərdir arzum, muradım.

Nə qədər xoşbəxtəm yer üzündə mən;  
Gözümü dünyaya açdığım gündən  
Xırda duyğulara əsir olmadım.

(Adil Babayev)

İngilis soneti də on dörd misradan ibarətdir. Burada isə qafiyyə quruluşu bir qədər fərqlənir. İlk üç bəndin hər birindəki misralar bir-biri ilə çarpaz şəkildə qafiyələnir. Cəmi bir beytdən ibarət olan son bəndin misraları isə bir-biri ilə həm qafiyyə olur.

Gözəllik hifz edir öz surətini,  
Gözəllik həyatla daim qoşadır.  
Solan çiçəklərin tərəvətini  
Qönçə çiçəklərin hüsnü yaşadır.

Fəqət sən vurulub öz gül hüsnünə,  
Onu xərcləyirsən boş yerə, əbəs.  
Ən qəddar düşmənsən özün özünə,  
Varını yoxluqla edirsən əvəz.

Bu gün dünyamızın zinəti sənsən,  
Bahar müjdəsisən, qönçəsən artıq.  
Özündə özünü dustaq edirsən,  
Nədir bu simiclik, bu israfçılıq?

Rəhm elə dünyaya, gözəlliyi gəl  
Özünlə torpağa aparma, gözəl.

(V. Şekspir)

Sonətdə həmişə onun arxitektônicası, zahiri bədii forması gözlənilsə də, bütün sənət əsərlərində olduğu kimi, onda da misraların təkcə formaya görə yox, məzmunca, mə'naca bir-birinə bağlılığı son dərəcə vacibdir. Burada da forma aparıcı deyil, məzmunun ifadəsinə xidmətlə öz missiyasını yerinə yetirmiş olur.

Lirik şe'r növlərindən biri də epitafiyaadır. Nəzmlə yazılmış qəbirüstü yazılar **epitafiya** adlanır. Həcmcə kiçik, lakonik olan epitafiyalarda dünya, həyat, ölüm, axirət haqqında fəlsəfi düşüncələr öz əksini tapır. Qəbirüstü şe'rlər – **kitabələr** Şərqdə geniş yayılmışdır.



## POEMA, ONUN JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ TIPLƏRİ

Poema Azərbaycan, eləcə də dünya ədəbiyyatı tarixində ən qədim və ən müasir janrlardan biridir. Epik, lirik, tənqid, tərənnüm və təhlil vasitəsi ilə həyatın qatlarını açan, tarixin ibrət dərslərini, insan məişətinin mə'nəvi ahəng və təzadlarını, cəmiyyət və təbiət problemlərini açıqlayan süjetli, obrazlı, emosional bədii formadır. Əsrlərin sınağından uğurla çıxmış bu janr həmişə ədəbiyyat tariximizdə aparıcı yerlərdən birini tutmuş, Y. Qarayevin sözləri ilə desək: "Poeziya öz iri addımlarını poema ilə atmışdır."

Sosial tərəqqi kontekstində, humanitar, fəlsəfi ən'ənələrin təkamülü zəminində yeni-yeni ideya-sənətkarlıq təcrübəsi ilə zənginləşən poema özü də öz növbəsində Azərbaycan milli-mə'nəvi intibahının amili və stimulu olmuş, milli həyatın, xüsusən poeziyada əhatə, vüs'ət, ifadə dairəsinin genişlənməsində tarixi rol oynamışdır. Janrın özündə yeni üslub və struktura əlamətləri, novator poetika və tipologiya formalaşmışdır.

Poema elə universal janrdır ki, başqa ədəbi növlərə məxsus ən yaxşı keyfiyyətləri, sənətkarlıq komponentlərini özününküləşdirə bilir. Həm lirik, həm epik, həm də publisistik ünsürlərin vəhdətdə qaynağı və sintezi janrın geniş imkanlarını tə'min edən ən ümdə cəhətlərdəndir.

Klassiklərimizdən Xaqani, Nizami, Füzuli poema janrının ölməz nümunələrini yaratmışlar. Ən qədim dövrlərdən bu günümüzdək ədəbiyyatımızın tarixində özünəməxsus şərəfli yer tutan poema janrı bütün dövrlərdə ədəbiyyatşünasların diqqət mərkəzində olmuşdur. Janr, onun xüsusiyyətləri, poetik imkanları haqqında gedən müzakirələr uzun müddət səngiməmişdir.

Poemanı "janrlar janrı" adlandıran Yustinas Martsinkyaviçyus qeyd edirdi ki, poema ədəbiyyatın bütün janrlarının nailiyyətlərindən və kəşflərindən istifadə edə bilər və etməlidir. Daha sonra o yazırdı: "Xarakter yaradanda poema nəsrin təcrübəsindən, lirikanın ilahi imkanlarından, dramın daim hərəkətdə olan başlanğıcından istifadə edə bilər. Hətta ehtiraslı publisistika da poema

üçün ögey element deyildir. Bundan başqa, dünyanı və insanların vəziyyətini qiymətləndirərkən poema yeni kriteriyalar axtarır ki, bu mə'nada o daha çox fəlsəfəyə yaxınlaşır. Poema üçün tarixi hadisələr, cəmiyyət və onun ayrı-ayrı sinifləri yox, həm də ictimai fikirlər və ideyalar tarixi vacibdir." (Bax: "Литература и современность". Москва, 1967, s. 373).

Bualo çox doğru qeyd edirdi ki, düzgün qurulmuş bitkin və ahəngdar poema yüngül həvəs və təsadüf nəticəsində deyil, böyük bir həyat təcrübəsi, zəhmət sayəsində yaranır. Bunun üçün təcrübəsiz şagirdin zəif səsi yox, güclü sənətkar nəfəsi lazımdır. (Bualo. "Poeziya sənəti", s. 56).

Poema öz strukturu, süjet və kompozisiyası, funksional elementləri, bədii forması e'tibarilə başqa ədəbi növlərdən əsaslı şəkildə seçilən bir janrdır.

Poemaları şərti olaraq üç şəkildə qruplaşdırmaq olar: lirik poemalar, epik poemalar, dramatik poemalar. Lirik poemalarda hadisələrin özündən çox lirik qəhrəmanların hiss və həyəcanları, düşüncələri ön plana gətirilir. Belə əsərlərdə müəllif öz qayəsini lirik səpkidə ifadə etməyə çalışır. Epik poema üçün hadisəçilik, süjet xarakterikdir. Dramatik poemalarda isə süjet qəhrəmanların danışığı, dialoqlar şəklində mərhələ-mərhələ inkişaf edir.

Əlbəttə, ədəbiyyat tariximizdə bu bölgülərə uyğun poemaları seçib qruplaşdırmaq, bədii təhlilləri həmin istiqamətdə aparmaq da olar. Lakin poema elə spesifik janrdır ki, lirik poemada epik, dramatik; epik poemada lirik, dramatik; dramatik poemada isə lirik və epik ünsürlər tapmaq problem deyil. Poemalarda adlarını çəkdiyimiz elementlər elə qovuşuq şəkildədir ki, çox zaman hər hansı bir əsərin tipini müəyyənləşdirmək çətinlik törədir. Konkret ədəbi mə'yar olmadığından ayrı-ayrı tənqidçilər, ədəbiyyatşünaslar çox vaxt eyni əsərin ya lirik, ya epik, ya da dramatik olduğunu əsaslandırmağa çalışmışlar. Belələri əsərdəki lirik, epik, ya da dramatik ünsürləri qabartmaqla qənaətlərinin doğruluğunu sübut etməyə sə'y göstərmişlər. Lakin unudulmuşdur ki, bütün janrlara məxsus cəhətlərin sintezi elə məhz poemanın xarakterik cəhəti, onun janr spesifikasiyasıdır.



M. Çislov öz tədqiqatlarında epizmlə lirizmin vəhdətdə götürülməsini müasir poemanın əsas elementlərindən biri hesab edərək yazırdı ki, eposda əsas diqqət insanın həyat yolunu nəql etməyə yönəlməlidir. Lirika isə konkret insan həyəcanlarını canlandırmağa, bu həyatın daha dolğun bədii əksini verməyə kömək edir. (Методологические проблемы современной литературной критики. Москва, 1976, s. 224).

Çislov digər tədqiqatlarında da poemalar haqqında gedən mübahisələri ümumiləşdirir, ədəbi faktlara istinadən öz nəzəri qənaətlərini əsaslandırmağa çalışırdı. O qeyd edirdi ki, sovet poemasının inkişaf yolu göstərir ki, lirika ilə epos arasında keçilməz sədd yoxdur. (Современный литературный процесс и критика, М., 1975, с. 211). Tədqiqatçı belə qənaətə gəlirdi: "Lirik poemaların ən yaxşı nümunələri göstərir ki, bu cür əsərlər həyat hadisələrinə getdikcə daha çox yaxınlaşır, insanların mə'nəvi dünyasının ən dərin qatlarına daxil olmaqla müasirlərimizin xarakterini daha dolğun əks etdirməyə çalışır. Bu yolda o, özünün lirik təbiətini dəyişmədən yeri gəldikcə epik cizgilər qazanır, birbaşa epik poeziya təcrübəsinə istinad edir" (Современный литературный процесс и критика, М., 1975, с. 223).

Banketov da öz tədqiqatında aşağıdakı suallara cavab tapmağa çalışırdı: Bu günkü poema hansı cəhəti ilə xarakterikdir və onun inkişafında ən aparıcı tendensiya – ən'ənə hansıdır? Qəhrəmanların iştirakı və ya yoxluğu? Süjet, yoxsa süjetsizlik? Poemada xarakterlərin toqquşması vacibdirmi? və s. Tənqidçi göstərirdi ki, poemalarda həm lirik, həm epik xarakterlərin gözəl nümunələri yaranmışdır. Hətta bə'zi lirik poemalarda qəhrəmanın xarakteri epik əhəmiyyət kəsb edir. Daha sonra o, epizmlə lirizmin vəhdətinin vacibliyindən söhbət açaraq yazırdı: "Əgər poemanı bir binaya bənzətsək, onun lirik korpusu kifayət qədər e'tibarlı epik bünövrə üzərində dayanmalıdır." (Обогащение метода социалистического реализма и проблема многообразия советского искусства. Москва, 1967, s. 164).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından Məmməd Arifin, Məmməd Cəfərin, Mir Cəlalın, Mə'sud Əlioğlunun, Bəkir Nəbiyevin,

Qasım Qasımzadənin, Xəlil Rzanın, Yaşar Qarayevin, Arif Abdullazadənin, Şamil Salmanovun, Şirindil Alışanovun və başqalarının poema janrı, onun ideya-bədii keyfiyyətləri haqqında ayrı-ayrı vaxtlarda söylədikləri mülahizələr də ümumittifaq ədəbiyyatşünaslığındakı fikirlərlə səsleşməkdə idi. Mir Cəlal yazırdı: "Poema böyük, çətin və mürəkkəb formalı əsərdir. Poema qəhrəmannamədir, Onun əsasında mühüm, böyük hadisələr və qəhrəmanlar qoyula bilər. Ancaq şərt poemanın işlənməsindədir." (Mir Cəlal, "Klassiklər və müasirlər". Bakı, "Azərnəşr", 1973, s. 280-281).

Məmmədçəfər Cəfərov Azərbaycan yazıçılarının birinci qurultayında "Şə'rimiz son beş ildə" adlı mə'ruzəsində deyirdi: "Mən bilirəm ki, nəzəriyyədə "sırf lirik" poemaları üstün tutanlar var. Ancaq, mənə, epik janrın təbiəti elədir ki, belə əsərlərdə əgər şair canlı obyektiv təsvirləri ilə, canlı real xarakterləri ilə oxucunu qənaətləndirə bilmirsə, inandırma bilmirsə, sözlə, məntiqi mülahizə ilə, "başdan başa lirizm" ilə qətiyyənlə oxucunu inandırma bilməz. Hər janrın öz təbiəti, öz tələbi var." (Məmmədçəfər Cəfərov. "Sənət yollarında". Bakı, "Azərnəşr", 1974, s. 133).

Beş il sonra – 1976-cı ildə Azərbaycan yazıçılarının altıncı qurultayında Yaşar Qarayev "Poeziyanın illəri və yolları" adlı mə'ruzəsində poema janrına xeyli yer ayırmışdı. "Dramın, eposun və lirikanın poema daxilində bugünkü sintezi lirikanın xeyrinə olub" – deyən tənqidçi haqlı idi. Daha sonra o, deyirdi ki, poema poeziyanı ağır çəkiddə təmsil edən bir janrdır və öz vüs'ət ölçüləri ilə birlikdə o öz janr təbiətini də itirə bilər. (Yaşar Qarayev. "Poeziya və nəsr". Bakı, "Yazıçı", 1979, s. 81).

Altıncı qurultaydan bir il sonra – 1977-ci ildə "Poema, axtarışlar, perspektivlər" mövzusunda keçirilən yaradıcılıq müzakirəsi də janrın tematikasında, onun bədii formasında yaranan əhəmiyyətli dəyişikliklərlə əlaqədar idi. Məmmədçəfər Cəfərov öz fikirlərini belə izah edirdi: "Poetika kitablarından mə'lum olan tə'rifə görə, poemada birinci növbədə, konkret bir həyat hadisələrinin və insan taleyinin epik təsvirləri, tipik xarakterlər yaratmaq, monumentalıq, dinamika, drammatizm, süjet ardıcılığı, kompozisiya bütövlüyü tələb olunur. Poemada təsvir olunan hadisə və insan fəaliyyəti



yətinin əvvəli, axırı olmalıdır. Belə poemalarda lirika, lirik ric'ətlər isə ancaq hadisələrin mahiyyətinin, ictimai-siyasi, əxlaqi mövzunun açılmasına xidmət edən bir vasitə olur. Başqa sözlə, poemada epik təsvir əsas götürülür. Lirika, lirik hadisələr köməkçi vasitə olur."

Poemada həm hadisə, həm də hiss-həyəcan üstünlük təşkil edir. Lirika ilə epizmin qovuşduğu poemanın məziyyətlərini, onun xüsusiyyətlərini şərtləndirən ən başlıca vasitələrdəndir. Əgər poemanı canlı bir orqanizmə bənzətsək, onun skeleti epizm, əti və qanı isə lirikadır.

Poema quruluş e'tibarilə mürəkkəb janrdır. M. Çislov qeyd edir ki, sintetik janr olan poemanın "qapıları" lirika üçün də, epos üçün də, dram üçün də açıqdır. Bütün ədəbi növlər poemanın başlıca hərəkətverici qüvvəsi olan poetik obrazlılıq vasitəsi ilə janrın daxilində özünə yer tapa bilir. (Михаил Числов. "Время зрелости - пора поэмы", Москва, 1986, с. 71).

Əlbəttə, tənqidçinin Y. Martsinkyaviçyusun nəzəri qənaətlərinə bənzəyən bu fikrinin doğruluğuna şübhə etmirik. Müxtəlif səpkili poemaları küll halında tədqiqata cəlb etdikdə həmin qənaətlərin doğruluğuna bir daha inanırıq.

P. Vıxodsevin aşağıdakı mülahizələrinin obyektivliyi də şübhə doğurmur ki, ədəbi janr problemi tarixi problemdir. Həyatdakı, gerçəklikdəki dəyişikliklər janrın inkişafına həmişə tə'sir göstərir. Yazıçıya əsərin problemini, tematikasını, epik təhkiyə formasını seçməyi də diqtə edir. (П. Выходцев. "Новаторства, традиции, мастерства". Ленинград, 1973, с. 103).

Doğrudan da, hər dövrün özünəməxsus geyimi olduğu kimi, yeni ədəbi fikrin də özünə formalar axtarması qanunauyğun haldır. İllər keçdikcə, ictimai-siyasi hadisələrin təsiriylə həm poemanın mövzu dairəsi genişlənmiş, həm də onun bədii formasında dəyişiklik yaranmışdır. Şairlər mövzuya uyğun forma axtarmış, bu da öz növbəsində janrın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliyə səbəb olmuşdur.

XX əsrdə müxtəlif səpkili lirik poemalar yaranmışdır. Bu əsərlərdən bir qismi əvvəldən axıra kimi müraciət intonasiyası ilə

yazıldığından, onları **poema-müraciət** adlandırmağı daha müna-sib hesab edirik. Bu tipli poemalarda şairlər müraciətdən bədii vasitə kimi istifadə edirlər. Belə əsərlərdə qəhrəmanlara olunan müraciət həm onların, həm də müəllifin daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir. Ə. Cavadın "Səsli qız", S. Vurğunun "Macəra", "Bəsti", M. Müşfiqin "Səhər", S. Rüstəmin "Qız dərdi, ana dərdi", R. Rzanın "Anamın gəlin qızı", N. Xəzrinin "Şəhidlər və şahidlər", B. Vahabzadənin "Faciə", Ə. Kürçaylının "Adi adam", X. Rzanın "Mənim məhəbbətim", F. Mehdiinin "Silahlan, əsgər", Ə. Tudənin "De, hardasan?" əsərlərini poema-müraciətin xarakterik nümunələri hesab etmək olar. Bu poemalarda müraciət intonasiyası əvvəldən axıra kimi davam edir.

Şairlərimiz təkcə adlarını çəkdiyimiz əsərlərdə yox, digər poemalarının da ayrı-ayrı fəsillərində müraciətdən, xitabdan bir bədii vasitə kimi istifadə etməyə çalışmışlar.

**Poema-monoloq.** Mə'lumdur ki, monoloq ayrı-ayrı əsərlərin komponenti olub, qəhrəmanın mə'nəvi aləmini öz nitqi, çıxışı ilə açmağa xidmət edən bədii vasitələrdəndir. Azərbaycan poemalarında yeri gəldikcə qəhrəmanların xarakterini açmaq üçün monoloqlardan bir bədii vasitə kimi istifadə olunmuşdur. Məsələn, Səməd Vurğunun "Zəncinin arzuları" poemasında zəncinin, Məmməd Arazın "Mən də insan oldum" poemasında fəhlənin çıxışını dediyimizə nümunə gətirə bilərik. Lakin elə poemalar da var ki, onlar bütövlükdə monoloq formasında yazılmışdır.

M. Müşfiqin "Azadlıq dastanı" poemasında qəhrəmanın monoloqu poemanın əsas məzmununu təşkil edir. Lirik qəhrəmanın səviyyəsinin, onun dünyagörüşünün, xarakterinin açılmasında monoloq başlıca bədii vasitəyə çevrilir.

Səməd Vurğunun "Zamanın bayraqdarı" poeması ideya-məzmunu e'tibarilə bu günün tələblərinə cavab verməsə də, əsər bədii sənətkarlıq baxımından poema-monoloqun ən mükəmməl nümunəsidir.

Bəxtiyar Vahabzadənin "Amerika gözəli", Cabir Novruzun "Zaman", Xəlil Rzanın "Tufandan güclülər", Sabir Rüstəmxanlının



"Didərginlər" poemaları da başdan-başa qəhrəmanların monoloqları şəklində qurulmuşdur.

**Poema-dialog.** Bu cür əsərlərdə qəhrəmanların daxili dünyası, onların arzu və düşüncələri, sosial və məişət problemləri diaqlar vasitəsi ilə açılır. Poema-dialog da göydəndüşmə deyildir, folklor ənənələri ilə bağlıdır. Dastanlarımızda bədii dialoqun gözəl nümunələri poemalarımız üçün də örnək olmuşdur.

Balaş Azəroğlunun "Əsrimizin həqiqəti" poemasında müəllif bəşəriyyətə fəlakət gətirən faşizmə münasibətini bildirmək üçün dialoqdan bir bədii vasitə kimi istifadə etmişdir.

İsa İsmayılzadə "Bir ömürlük gecə" poemasını Səməd Vurğunun heykəli ilə onun oğlu Vaqifin xəyali dialoqu şəklində qurulmuşdur. Qeyri-adi görünsə də, dialoqlar çox səmimi təsir bağışlayır və ayrı-ayrı zamanələrin övladı olan iki sənətkarın xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Eldar Baxışın "Balıq ölümü" poeması da poema-dialogun yaxşı nümunəsi hesab edilə bilər. Poema Dədə Dərvişlə Ölümün dialoqu, "deyişməsi" ilə açılır. Əsər boyu təkrarlanan "aldı Dədə Dərviş", "aldı Ölüm" sözlərinin təkrarı dastanlarımızdakı hadisələrin gedişini xatırladır.

Poema-dialog şairlərə öz fikirlərini ifadə etmək üçün geniş imkanlar verir. Özü də bu dialoqlar əsərdəki hadisələrə bir drammatizm, gərginlik gətirir.

**Nəğmələr poeması.** Azərbaycan ədəbiyyatında nəğmələr poemasının ilk yaradıcısı da Səməd Vurğundur. Onun "Muğan", "Bakının dastanı" poemaları ayrı-ayrı nəğmələr şəklində yazılmışdır. "Muğan" poeması on doqquz, "Bakının dastanı" isə on beş nəğmədən ibarətdir. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu nəğmələr istər həcmi, istərsə də ruhu e'tibarilə nəğmə çərçivəsinə sığmır. Nəğmələrin əksəriyyəti "nəğmə" mənasından çox "fəsil" məfhumuna daha çox uyğundur. Belə ki, həmin nəğmələrin bəzilərinə bitkin süjetə, bəzilərinə isə onun ünsürlərinə rast gəlirik. Məsələn, "Muğan qızı" adlanan doqquzuncu, "Mingəçevir qəhrəmanı" adlanan on birinci nəğmələr hər biri ayrı ayrılıqda miniatür poemanı xatırladır. Hətta bu parçaların hər birinin öz qəhrəmanı vardır.

Müəllif lakonik boyalarla onların xarakterini də açmağa nail olmuşdur. Lakin nəğmələri oxuduqca Muğan qızı da, Sarvan da gözümüzün qarşısında bitkin insan obrazı kimi canlanır.

O illərdə Səməd Vurğunun yaradıcılıq axtarışlarından nəinki Azərbaycan, eləcə də digər xalqların şairləri də bəhrələndirdilər. Yaşar Qarayevin sözləriylə desək: "Vurğun ilhamının ən uca orbi-ti poeziyanın səması idi. O, hələ "Muğan" poeması ilə özündən sonrakı poetik perspektivin, Tvardovskinin və Yeqor İsayevin gələcək epik axtarışlarının – "Üfüqlərdən üfüqlərə" və "Yaddaş məhkəməsi" üslubunun ilk özül daşlarını qoyurdu".

Öz sənət müəllimi Səməd Vurğunun ədəbi ənənələrini ləyaqətlə davam etdirən Nəbi Xəzri də nəğmələr poemasının gözəl nümunələrini yaratmışdır. Onun qələminin məhsulu olan "Sumqayıt səhifələri", "Günəşin bacısı", "İki Xəzər" poemaları bu baxımdan diqqəti daha çox cəlb edir.

**Səyahətlər poeması.** Mə'lumdur ki, yazıçılar həyatda gördükləri, şahidi olduqları hadisələri özlərinin fərdi yaradıcılıq prizmalarından keçirib, gözəl sənət əsərləri yazmışlar. Ancaq bu əsərlərin hərəsi ayrı-ayrı bədii formalarda yaradılmışdır. Elə əsərlər də var ki, onlar sözün həqiqi mənasında səyahətnamədir. Zeynalabdin Mərağalının "İbrahim bəyin səyahətnaməsi" əsəri buna gözəl nümunədir.

Zaman keçdikcə poeziyada da səyahətnamədən bir bədii forma kimi istifadə olunmuşdur. Hüseyn Cavidin mürəkkəb kompozisiyaya malik "Azər" poeması Azərbaycan ədəbiyyatında ilk poema-səyahətnamədir. Bir tərəfdən müəllif poemanı tamamlamağa imkan tapmamış, digər tərəfdən isə əsərin bəzi parçaları itibbatmışdır. Lakin buna baxmayaraq, "Azər" bitkin əsər təsiri bağışlayır.

Müəllif öz qəhrəmanı Azəri Qərbə və Şərqə səyahətə aparır. Əsərdəki bütün hadisələr onun gözləri qarşısında baş verir. Hüseyn Cavid ayrı-ayrı mühitdə yaşayan insanların taleyinə, onların məişətinə öz qəhrəmanı Azərin gözləri ilə baxır, hadisələrə onun dili ilə qiymət verir.



Hüseyn Arifin "Yolda", Mirvarid Dilbazinin "Doğma yurdun yollarında" poemaları da səyahət formasında yazılmışdır.

**Fraqmentlər poeması.** Belə poemalarda bitkin süjet olmur. Qəhrəmanların xarakteri, onların daxili dünyası yığcam, lakonik fraqmentlər vasitəsi ilə açılır. Əli Kərimin "Heykəl və heykəlin qardaşı" poeması fraqmentlər poemasına gözəl nümunədir. Əsərdəki xarakterik fraqmentlər, ayrı-ayrı həyat lövhələri bir-biri ilə elə üzvi vəhdətdə verilib ki, əsərin qəhrəmanları, onların arzu və düşüncələri, xasiyyətləri haqqında oxucuda dolğun təsəvvür yaranır.

Poema başdan-başa canlı, poetik lövhələrlə doludur. Birinci fraqment "Heykəl uzağa baxır", ikinci fraqment "Coğrafiyadan 5", üçüncü fraqment "Analar dünyası", dördüncü fraqment "Ananın şifahi gündəliyi", beşinci fraqment "Qonşulara təsəlli", yeddinci fraqment "Adsız qəhrəman" adlandırılmışdır. Bu fraqmentlərin hamısı emosional poetik lövhələr olub, qəhrəmanların xarakterini açmaq vasitəsinə çevrilir.

Fikrət Qocanın "İnqilab" əsəri də poema-fraqmentdir. Poemanı oxuduqca gözələrimizin qarşısında gah C. Brunonun, gah Spartaqın, gah Babəkin, gah da Məhəmməd Hadinin həyatının müəyyən anlarını əks etdirən lövhələr canlanır. Şair bu və digər fraqmentlər vasitəsi ilə həyatda, cəmiyyətdə baş verən üsyanların mahiyyətini açmağa çalışmış, əsasən məqsədinə nail olmuşdur.

**Poema-xatirə.** Bu tipli əsərlərdə şairlər yaddaşlarını silkələyir, nə vaxtsa başlarına gələn, şahidi olduqları ən maraqlı hadisələri qələmə almağa, ömrün ötən günlərinin poetik salnaməsini yaratmağa mə'nəvi ehtiyac hiss edirlər. "Ötən günə gün çatmaz, calasan günü günə" qənaəti çox zaman bu tipli poema müəllifinin mə'nəvi mövqeyinin ifadəçisinə çevrilir. Lakin ömrün ağırlı-acılı xatirələri də unudulmur. Ötən anların doğmalığı, əlçatmazlığı xatirələrə bir həzinlik, kövrəklik gətirir. Bu isə öz növbəsində poema-xatirənin səmimiyyətini artıran vasitəyə çevrilir.

Səməd Vurğunun "Acı xatirələr", Rəsul Rzanın "Qızıl gül olmayaydı", "Xatirələr düzüümü", Hüseyn Arifin "Müəllim haqqında xatirə", Əliyə Kürçaylının "Uşaqlıq", Balaş Azəroğlunun

"Mənim cəbhə dostlarım", Əli Kərimin "O mənə danışdı ki", Fikrət Sadığın "Atam qayıtdı", Musa Yaqubun "Un işığı", Cabir Novruzun "Davanın min sifəti", Məmməd İsmayılın "Aman təklik əlindən" poemaları xatirə formasında yazılmışdır. Bu əsərlərin əksəriyyəti xatirə ahəngiylə başlayıb, xatirə ahəngiylə də bitir.

**Poema məktub.** Mə'lumdur ki, istər klassiklərimizin, istərsə də müasirlərimizin yaradıcılığında mənzum məktublardan geniş istifadə olunmuşdur. Müasir şairlərimiz də klassiklərimizin yaradıcılıq nümunələrindən bəhrələnərək bu yolu davam etdirmişlər. R. Rzanın "Səndən sənə", B. Azəroğlunun "İlk məktub", F. Qocanın "Ünvansız məktub", N. Gəncəlinin "Göndərilməmiş məktub", Ə. Tudənin "Sevgi məktubları", T. Abdinin "Atama məktublar" əsərləri poema məktubun maraqlı nümunələridir.

**Poema-gündəlik.** XX əsr ədəbiyyatında bu səpkili poemalara da rast gəlmək mümkündür. Belə əsərlərdə qəhrəmanların xarakteri, dövrün ziddiyyətli mənzərəsi gündəlik təfərrüatlar vasitəsi ilə öz əksini tapır. N. Hikmətin "Cökəndə ilə Si-Au" əsəri poema-gündəliyin gözəl nümunəsi hesab edilə bilər.

N. Hikmət ən'ənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnən Balaş Azəroğlunun "Bir məhbusun gündəliyi" poemasında da əsərin əsas qəhrəmanının yazdığı gündəliklər müəllif qayəsinin ifadəçisinə çevrilən bir bədii vasitə kimi özünü göstərir.

**Poema-reportajın** da ilk nümunəsini yaradan Rəsul Rzadır. Onun əsərlərindən biri belə adlanır: "Xəstələr evindən reportaj". Xəstəxanada yatan şair gördüklərindən söhbət açıdıqca elə bil bu-radan lirik reportaj verir.

**Ballada.** İzahlı lüğətdə qeyd olunur ki, ballada fransız sözüdür. Əfsanə, nağıl, yaxud tarixi məzmununda yazılmış təhkiyə sistemli əsərlər ballada adlanır.

Ballada Azərbaycan şe'rinə məxsus janr deyildir. Lakin sovet dövründə rus və dünya ədəbiyyatının tə'siri ilə balladalar yaranmışdır. Ancaq şairlərimiz bu janrın tələblərinə, onun qafiyə quruluşuna o qədər də riayət etməmiş, müxtəlif mündəricəli, müxtəlif formalı poema-balladalar yaranmışdır. Ə. Kərimin "Bir santimetr haqqında ballada", M. Arazın "Əsgər qəbri haqqında



ballada", F. Qocanın "Əsgər balladası", "Azad günlər balladası" və s. dediyimizə misal ola bilər.

**Poema-peyzaj.** Bu formada yazılmış poemalarda təbiətin əsrarəngiz lövhələri ön planda dayanır. Lakin poema-peyzajda müəllifin əsas məqsədi təbiət lövhəsi yaratmaqla bitmir. Sözlə yaradılmış tablolar da təbiət canlıdır. Digər tərəfdən, duyumlu, gözəllikdən zövq alan insanın hiss və həyəcanları mənzərələrə bir emosionallıq gətirir. Başqa sözlə, gözümüz önündə gözəl təbiət lövhəsi canlanır, həm də bu lövhəyə heyranlıqla baxan insan ürəyinin döyüntülərini eşidir, onun həyəcanlarının şahidinə çevrilir, sənətkarın təbiət gözəlliklərinə estetik münasibəti ilə tanış olur.

S. Vurğunun "Talistan" poeması poema-peyzajın ən gözəl nümunəsidir. Poemada başı qarlı, buludlu, ixtiyar dağların, onların döşündəki meşələrin, yüksəkdən keçmiş baxan qayaların, nəğməkar quşların, dağ keçilərinin, maralların, insan əlləriylə yaradılmış, illər keçdikcə təbiətə qovuşmuş qədim qalaların, atını səyirdən küləklərin, qıjıltıyla axan Talistan çayının xəyal güldürən xoş mənzərələrinin təsviri məharətlə yaradılmışdır.

X. Rzanın "Qanadlar", T. Mahmudun "Meşədə qalan nəğmə", Ə. Salahzadənin "Göy göl" poemaları poema-peyzajın uğurlu nümunələri hesab oluna bilər.

**Alleqorik poema.** Bu növ poema da ədəbiyyatımız üçün yeni deyildir. M. Füzulinin "Söhbətül-əsmar", "Həfti-cam", "Bəngübadə" poemalarını xatırlatmaq kifayətdir. Əlbəttə, XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında bu səpkidə yazılmış poema çox deyildir. Lakin Hikmət Ziyanın bir sıra təmsil-poemaları – "Eyibsiz meymun", "Ördəklər qonaqlıqda", Qabilin "Aqibət" adlı poeması bu tipdə yaranan əsərlərə nümunə ola bilər.

**Düşüncələr poeması.** Əlbəttə, düşüncə hər bir bədii əsərin mərkəzində müəllif fikrinin ifadəçisinə çevrilə bilər. Ancaq elə poemalarımız vardır ki, orada hadisənin özü yox, həmin hadisələr haqqında müəllif düşüncələri ön planda dayanır. Səməd Vurğunun "Leninin kitabı" əsəri belə poemalarımızın yaxşı nümunəsidir.

Müasir poeziyamızda düşüncələr poemasının yaxşı nümunələrini Ə. Salahzadə yaratmışdır. "Fevral – 1966", "Qayaların xatirəsi", "Tarla", "Kürə", "Fatma xalanın xalısı" və s. bu kimi poemalarda hadisə yox, onun sənətkar ürəyində doğurduğu poetik assosiasiyalar, düşüncələr ön plandadır.

Mətbuatda **poema əfsanə, poema rəvayət, rublisistik poema, kino poema, fantastik poema** adı altında da poemalar çap olunmuşdur. Bu tipli əsərlərin yaranması poemanın bədii strukturundakı əhəmiyyətli dəyişikliklərdən xəbər verir.

Göründüyü kimi, müasir poemanın strukturunda əhəmiyyətli dəyişikliklər əmələ gəlmiş, müxtəlif tipli, müxtəlif bədii formalı poemalar yaranmışdır. Ümumi cəhətləri olmaqla bərabər, bu poemaların hər birinin özünəməxsus strukturu, vəznı, qafiyyə quruluşu, bədii sənətkarlıq məziyyətləri vardır. Eyni qrup altında araşdırılan poemaların bəzilələrində lirik, digərlərində epik və ya dramatik ünsürlər daha aparıcıdır ki, fikrimizcə, burada təəccüblü bir şey yoxdur. Ona görə ki, fərdi yaradıcılıq üslubuna malik sənətkarlar mövzunun özünə uyğun bədii forma tapmış, əvvəlcədən hazırlanmış heç bir "arxitektura layihəsindən" – hazır nəzəri müddəalardan istifadə etməmişlər. Bualonun qeyd etdiyi kimi "hər bir poemanın öz sifəti, öz cizgiləri var. Bu cizgilər isə onların hər birinə ayrıca gözəllik gətirir." (Bualo, "Poeziya sənəti", Bakı, "Azər-nəşr", 1969, s. 42).

## EPİK ƏSƏRLƏR VƏ ONLARIN JANRLARI

Ədəbiyyat tariximizdə ən geniş yayılan, əsrlər boyu müxtəlif ədəbi nəslə mənsub sənətkarların daha çox müraciət etdiyi ədəbi növlərdən biri də eposdur. Epos yunan sözü olub, mə'nası söz anlamına gəlir. Doğrudur, bütün bədii əsərlər kimi, epik əsərlərin də tikinti materialı sözdür. Lakin ədəbiyyatşünaslıqda epos daha geniş anlayışı ifadə edir. Bəzən xalq dastanlarına epos deyilməsi də təsadüfi deyildir. Çünki bu tipli əsərlərdə, totalım, "Koroğlu" eposunda xalq həyatının epik lövhələri ön plandadır. Ədəbiyyatşünaslıq baxımından götürdükdə isə epos insan həyatını, hər hansı



bir tarixi hadisəni özündə əks etdirən ədəbi növdür. Həyatı daha dərinə əks etdirmək baxımından bu ədəbi növün imkanları olduqca böyükdür. Sənətkarlar məhz geniş epik lövhələr vasitəsi ilə hər hansı bir tarixi dövrün real mənzərəsini yaratmağa nail olurlar.

Hadisəçilik epik əsərlərin başlıca xarakterik cəhətidir. Eposun mərkəzində müxtəlif məzmunlu hadisələr, əfsanələr, rəvayətlər, nağıllar dayanır. Epik əsərin cəvhi, mayası hər hansı bir həyat hadisəsidir. Məhz bu hadisə vasitəsi ilə qəhrəmanların xarakteri açılır, onların arzu və düşüncələri bədii təsvir obyektinə çevrilir. İnsanların bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətləri həyat hadisələrinin əsas məzmununu təşkil edir. Nə qədər ümumi cəhətlər olsa da, müxtəlif dövrlərdə, müxtəlif mühitdə cərəyan edən o qədər bənzərsiz həyat hadisələri vardır ki, bunların hər biri bədii əsərin mövzusu ola bilər.

Hadisəçilik epizmin ən xarakterik cəhəti olsa da, hər cür hadisə müəllif məramının, əsərin əsas ideyasının açılmasında eyni dərəcədə xarakterik deyildir. Əsəri xarakterik hadisə əsasında qurmaq sənətkardan xüsusi məharət tələb edir. Hadisə gerek həm təsvir olunan dövrün real mənzərəsini verməyə, həm hadisələrin iştirakçısı olan insanların xarakterinin açılmasına, həm də müəllif qayəsinin, əsərin ideyasının ifadəsinə kömək etsin.

Azərbaycan ədəbiyyatında eposun özünəməxsus zəngin tarixi inkişaf yolu vardır. Folklorumuzun inciləri sayılan nağıllar, əfsanələr, rəvayətlər, lətifələr, dastanlar epik əsərlərin gözəl nümunələridir. Həcmcə kiçik olsa da, hətta tapmacalarda, yarılmalarda, atalar sözü və məsəllərdə də epizm elementləri özünü göstərmişdir.

Epik əsərlər həm nəzmlə, həm də nəsrə ola bilər. Burada əsas məsələ söz düzümündə deyil, hadisədir. Elə buna görə də bütün epik əsərlərdə süjet olduqca vacibdir. Süjetsiz hadisə, hadisəsiz isə epik əsərlər təsəvvürə gəlmir.

Klassik ədəbiyyatımızda epik əsərlərin gözəl, fundamental nümunələri yaradılmışdır. Xaqaninin, Nizaminin, Xətəinin, Füzü-

linin, Fədəinin, Arif Ərdəbilinin, Əhvədinin və başqalarının poemaları epik əsərlərin gözəl, bənzərsiz nümunələridir.

Epik əsərlər üçün ən xarakterik cəhətlərdən biri də monumentallıqdır. Epik növdə həyatı bütün ziddiyyətləri ilə göstərmək imkanları böyükdür. Lakin epik əsərlərin hamısı eyni həcmdə olmur. Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında epik əsərlər əsasən üç yerə ayrılır: kiçik epik əsərlər, orta həcmli epik əsərlər və böyük həcmli epik əsərlər.

Kiçik həcmli epik əsərlərə misal olaraq təmsili, hekayəni, novellanı, orta həcmli epik əsərlərə povesti, iri həcmli epik əsərlərə isə romanı, epopeyanı misal göstərmək olar.

Ədəbiyyat tariximiz o qədər zəngindir ki, bu ədəbi janrların hamısına nümunələr gətirmək problem deyildir. İftixarla deyə bilərik ki, ədəbiyyat tariximiz gözəl təmsillərlə, hekayələrlə, novellalarla, povestlərlə, romanlarla zəngindir. "Şamo" kimi çoxşaxəli bir romanın – epopeyanın yaranması da ədəbiyyat tariximizdə əhəmiyyətli bir hadisədir.

**Hekayə** – epik əsərin ən çevik, geniş yayılan janrlarındandır.

Mir Cəlalın sözləri ilə desək: "Şifahi ədəbiyyatda nağıl nədirsə, yazılı ədəbiyyatda hekayə odur." Lakin nağıl ilə hekayəni eyniləşdirmək olmaz. Xalq nağıllarının ruhuna uyğun müəllif nağılları da vardır ki, buna ədəbiyyatşünaslıqda "**ədəbi nağıllar**" söyləyirlər. Uşaq ədəbiyyatı üçün daha xarakterik olan ədəbi nağıllar müəllif təxəyyülünün məhsuludur. Bu tipli əsərlərdə real həyat hadisələri müəllif məramının ifadəsinə kömək edən fantastik, xəyali, uydurma, romantik hadisələrlə qovuşuq şəkildədir. Hətta ən adi ot, çiçək, yarpaq, ağac, heyvan da nağıl qəhrəmanı ola bilər. Ədəbi nağıllar nəsrə də, nəzmlə də yazıla bilər. Nəzmlə yazılan ədəbi nağıllara **mənzum nağıl** deyilir.

Hekayədə isə məzmun e'tibarilə real həyat hadisələri təsvir olunur. Hər hansı bir real insanın başına gələn xarakterik hadisə obrazların daxili dünyasını açmaq vasitəsinə çevrilir. Hekayə üçün qəhrəmanın bütün ömür yolunun, başına gələn əhvalatların hamısının təsviri önəmli deyildir. Hər hansı bir xarakterik hadisə, epizod hekayənin məzmununu təşkil edə bilər. Məsələn, "Poçt



qutusu" hekayəsində Novruzəlinin məktubu aparıb poçta atması qəhərəmanın həyatının adi bir epizodudur. Lakin qüdrətli qələm sahibi, kiçik hekayələr ustası Cəlil Məmmədquluzadə bu xarakterik epizod vasitəsi ilə öz qəhrəmanının məzlumluğunu, əl-sizliyini, sadələvhlüyünü, eyni zamanda mə'nəvi təmizliyini, ağasına sdaqətini məharətlə açıb göstərə bilmişdir. Xarakterik hadisə uzun-uzadı təsvirləri, müəllif mülahizələrini arxa plana keçirmişdir.

Maraqlı bir süjetlə qəhrəmanın daxili dünyasını açmaq Cəlil Məmmədquluzadənin bütün hekayələri üçün xarakterikdir. Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Tağı Şahbазinin, Seyid Hüseynin, Cəfər Cabbarlının, Mehdi Hüseynin, Süleyman Rəhimovun, Mirzə İbrahimovun, Əli Vəliyevin, İlyas Əfəndiyevin, Ənvər Məmmədخانlının, İsa Hüseynovun, Anarın, Elçinin, Əkrəm Əylislinin, İsi Məlikzadənin, Mövlud Süleymanlının və onlarca digər Azərbaycan nasirlərinin müxtəlif məzmunlu hekayələri bu janrın imkanlarının böyüklüyünün əyani sübutudur.

Hekayə dünya ədəbiyyatında da aparıcı janrlardandır. Meksika yazıçısı Xuan Rulfo hekayəni romandan daha vacib və daha çətin janr hesab edərkən ona əsaslanırdı ki, yazıçı hekayə yazarkən bir neçə səhifədə öz əsas fikrini, ideyasını, məqsəd və məramını oxucuya çatdırmağa nail olmalıdır. (Вax: Писатели Латинской Америки о литературе. Москва, 1982, с. 245).

**Novella** da hekayənin bir növüdür. Lakin novella üçün ən xarakterik bir cəhət vardır. Bu da ondan ibarətdir ki, novellada hadisələr gözənlilməz sonluqla bitir.

XIV – XV əsrlərdə İtaliyada yaranan bu janr tezliklə bütün dünya ədəbiyyatının aparıcı janrlarından birinə çevrilmişdir. İtaliya yazıçısı Bokkaççonun, fransız yazıçısı Mopassanın, türk ədibi Səbahəddin Alinin, Əziz Nesinin, rus yazıçısı Çexovun novellaları geniş şöhrət qazanmışdır.

Ə. Haqverdiyevin "Bomba" əsəri novellanın gözəl, xarakterik nümunəsidir. Kisədən bomba əvəzinə qarpız çıxması incə bir yumor doğurur.

**Oçerk** həcm e'tibarı ilə hekayəni xatırladır. Onun hekayədən əsas fərqi ondan ibarətdir ki, oçerkdə həyatda yaşayan konkret bir insanın ömür yolundan söhbət açılır. Bu baxımdan oçerk bir növ sənədli hekayədir. Oçerkdə də bədiiilik əsasdır. Lakin oçerk bədii əsərdən çox publisistik əsər hesab oluna bilər.

**Təmsil.** Təmsil elə xarakterik, zəngin tarixi ən'ənəsi olan bir janrdır ki, burada lirik ünsürlərlə epik ünsürlər qarşılıqlı əlaqə şəklindədir. Təmsilin ilk yaradıcısı Ezop olduğu üçün çox zaman təmsilvari danışığa ezop dili deyirlər.

Təmsil alleqorik formada yazılmış hekayəvari bir əsərdir. Təmsillər həmişə əxlaqi bir sonluqla bitir. Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin, Abbas Səhhətin, Mirzə Ələkbər Sabirin, Hikmət Ziyanın təmsilləri ədəbiyyat tariximizdə bu janrın təsadüfi olmadığını göstərir. Görkəmli rus şairi Sergey Mixalkov tərəfindən "Azərbaycanın Kırlovu" adlandırılan Hikmət Ziyanın yaradıcılığında bu janr özünün yüksək inkişaf mərhələsinə qalxmışdır. Lakonizm H. Ziya təmsillərinin başlıca məziyyəti kimi yadda qalır. Onun təmsillərinin böyük əksəriyyəti cəmi ikicə misradan ibarətdir.

### ULAQ NÖQTEYİ-NƏZƏRİ

Qaza "gözəl" dedilər, heyrət aldı Ulağı,  
Coşdu: - Balam, hanı bəs onun uzun qulağı?

### BAYQUŞ SƏRRAFLIĞI

Bayquş dedi: - Doğrudan, Çaqqal sərraf heyvandır,  
Bilirsiz ulamağa necə qiymət qoyandır?

### BURUN

O gündən ki, haraya gəldi soxuldu Burun,  
Eşitdiyi bu oldu: - Yoldaş, kənara durun.

**Povest** hekayədən böyük, romandan kiçik epik əsərdir. Həcm nəzərə alınmazsa, epik təsvir baxımından povesti hekayədən,



romandan fərqləndirmək o qədər də asan deyildir. Belinskinin povesti "kiçik həcmli roman" adlandırması da təsadüfi deyildir.

"Hekayədən fərqli olaraq, povestdə, adətən, bir hadisə yox, əhvalatların əsas iştirakçısı olan şəxsin həyatının bütöv bir dövrü və bu dövrün bir çox hadisəsi verilir." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti", s. 139).

Yazıçı, ədəbiyyatşünas Mir Cəlal "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları" kitabında yazır ki, mahiyyət etibarilə romanla povest arasında ciddi fərq yoxdur.

Bir dəfə bir tələbəsi Mir Cəlal müəllimdən soruşur ki, Sizin "Bir gəncin manifesti" əsəriniz bəzən roman, bəzən də povest adı altında nəşr olunub, bu nə üçün belədir? Mir Cəlal müəllim özünəməxsus bir tərzdə deyib ki, roman dəbdə olanda əsərimi roman, povest dəbdə olanda isə povest adı ilə çap etdirmişəm.

Bütün bu deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olur ki, keyfiyyət, daxili struktur, təsvir baxımından romanla, hekayə ilə povest arasında elə bir prinsipial fərq yoxdur. Məsələ yalnız həcmdədir.

XX əsrdə Azərbaycan ədəbiyyatında povestin gözəl, orijinal nümunələri yaranıb. Süleyman Rəhimovun, Mirzə İbrahimovun, Mehdi Hüseynin, Əli Vəliyevin, İlyas Əfəndiyevin, Anarın, Elçinin, Əkrəm Əylislinin, İsi Məlikzadənin, Mövlud Süleymanlının və b. povestləri oxucu məhəbbəti qazanıb.

**Roman.** Roman həcmcə ən böyük, çoxşaxəli epik əsərdir. Müasir səviyyəyə gələnə qədər roman uzun bir inkişaf yolu keçmişdir. Hətta antik ədəbiyyatda belə romanın ilk nümunələri olmuşdur. Lənqun "Dafnis və Xolya", Petroninin "Satrikon", Apuleyin "Qızıl eşşək" və ya "Metamorfozalar" əsərləri ilk romanlardır.

Romanın ilk nümunələrinin Yunanıstanda, qədim Çində yaranmasını iddia edənlər də vardır.

F. Rablenin "Qarqantua və Pantaqurəl", Servantesin "Don Kixot", D. Defonun "Robinzon Kruzo", C. Sviftin "Qulliverin səyahəti" əsərləri dünya ədəbiyyatında romanın ilk maraqlı nümunələri hesab oluna bilər. Bu romanlardan sonra XIX əsrdə romana

bütün dünyada maraq artmış, XX əsrdə isə roman qüdrətli, aparıcı bir janra çevrilmişdir. Hələ 1835-ci ildə Belinskinin "Roman hər şeyi öldürdü, hər şeyi uddu" qənaəti bu janrın bütün dünya ədəbiyyatında qarşısızalmaz uğurlarından xəbər verirdi. Hegelin romanı "burjua dövrünün eposu" adlandırması da təsadüfi deyildi.

Roman Azərbaycan ədəbiyyatının da aparıcı janrlarından biridir. Hələ XI əsrdə Nizami dünya ədəbiyyatının inciləri xəzinəsinə daxil ola biləcək mənzum romanlar yaratmışdır. Ondan sonra gələn Azərbaycan şairləri də Nizaminin qabaqcıl ənənələrindən yaradıcı şəkildə istifadə etmişlər.

Zaman keçdikcə Azərbaycan ədəbiyyatında nəsr də özünəməxsus yer tutmağa başlamışdır. İndi başa düşdüyümüz mənada nəsr ilə yazılan ilk Azərbaycan romanı Zeynalabdin Mərağayinin 1887-ci ildə yazdığı "İbrahimbəyin səyahətnaməsi" romanıdır. Bundan sonra Cəlil Məmmədquluzadənin "Danabaş kəndinin əhvalatları", Sultanməcid Qənizadənin "Şeyda bəy Şirvaninin məktubları", Nəriman Nərimanovun "Bahadır və Sona" əsərləri Azərbaycan romanının yeni istiqamətdə inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Sovet dövründə Azərbaycan romanının yeni, gözəl, dünya romanı ilə səsleşən nümunələri yaranmışdır. Belə əsərlərə misal olaraq Süleyman Rəhimovun "Şamo", "Saçılı", Əbülhəsənin "Yoxuşlar", "Dünya qopur", Abdulla Şaiqin "Araz", Məmməd Səid Ordubadinin "Qılınc və qələm", "Gizli Bakı", "Dumanlı Təbriz", Yusif Vəzir Cəmənzəminlinin "Studentlər", "Qızlar bulağı", "Qan içində", Mehdi Hüseynin "Abşeron", "Qara daşlar", "Səhər", Mirzə İbrahimovun "Gələcək gün", "Böyük dayaq", "Pərvanə", İlyas Əfəndiyevin "Körpüsəlanlar", "Dağlar arxasında üç dost", "Sarıköynəklə Valehin nağılı", "Geriye baxma, qoca", İsmayıl Şıxlının "Ayrılan yollar", "Dəli Kür", Bayram Bayramovun "Fəhlə qardaş", "Arakəsmələr", "Karvan yolu", İsa Hüseynovun "İdeal", "Nəsimi" və s. romanları göstərə bilərik. Bu əsərlər əsasında Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında roman janrı və onun inkişaf yolu haqqında tədqiqatlar aparılmışdır. Qulu Xəlilovun "Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən", Yavuz Axundovun "Azərbaycan sovet tarixi



romanları" monoqrafiyalarını bu sahədə atılmış uğurlu addımlar hesab etmək olar.

Roman söz meydanı geniş olan bir ədəbi janrdır. Burada hər hansı bir dövrün real mənzərəsini açmağa xidmət edən çoxşaxəli xarakterik süjet həm dövrün mənzərəsini yaratmağa, həm də qəhrəmanların xarakterlərini ətraflı bədii təhlil süzgəcindən keçirməyə imkan verir. Romanda ayrı-ayrı qəhrəmanların cəmiyyətə qarşılıqlı əlaqəsi, onların işi, mübarizəsi, fərdi dünyası öz dolğun bədii əksini tapır.

Roman həyat hadisələrinin daha geniş, əhatəli, dərinədən əks etdirmək ehtiyacından doğan bir ədəbi janrdır.

Geniş, əhatəli, monumental romanlar epopeya adlanır. Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın yaradıcısı xalq yazıçısı Süleyman Rəhimovdur. Onun beş cildlik "Şamo" epopeyası ədəbiyyat tariximizdə son dərəcə əhəmiyyətli bir hadisədir.

S. Rəhimov Azərbaycan yazıçıları arasında ilk dəfə Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adına layiq görüləndə S. Rüstəmdən soruşurlar ki, Sizcə adanız bu ada layiqdirmi?

S. Rüstəm özünəməxsus bir yumorla cavab verir:

- Nəinki Süleyman Rəhimov özü, hətta kim onun əsərlərini oxuyub qurtara bilibse, ona da Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adı düşür.

**Xatirə ədəbiyyatı.** Xatirə ədəbiyyatına ədəbiyyatşünaslıqda **memuar** deyilir. Görkəmli sənətkarlar ömürlərinin ixtiyar çağında keçmiş nəzər salır, öz xatirələrini qələmə alırlar ki, bu tipli əsərlərə xatirə ədəbiyyatı, yaxud memuar deyilir. Cəlil Məmməd-quluzadənin "Xatirətim", Abdulla Şaiqin "Keçmiş günlər", Məmməd Səid Ordubadinin "Qanlı sənələr", Anarın "Sizsiz" əsərləri memuarın gözəl nümunələri hesab oluna bilər.

Onu da qeyd etmək ki, son illərdə bu tipli əsərlərə oxucu marağı getdikcə artır. Mənfə Süleymanovun, Hüseyn Abbaszadənin, Sabir Rüstəmxanlının xatirə kitabları maraqla qarşılanmışdır. Memuar müəllifin iştirakçısı olduğu hər hansı bir dövrün mənzərəsini yaratmaqda əvəzsiz bir janrdır.

Daha çevik, yığcam epik janrlardan olan **esse** tənqid və ədəbiyyatşünaslığın, eləcə də həyatın müəyyən problemlərinə həsr edilən nəzəri, fəlsəfi düşüncələr şəklində yazılmış məqalədir. Tanınmış fransız yazıçısı M. Monten 1580-ci ildə yazdığı "Esse" əsəri ilə bu janrın əsasını qoymuşdur. Dünyanın görkəmli yazıçı və filosofları F. Bekkon, C. Lokk, Q. Fildinq, B. Şou, R. Rollan və başqaları essenin maraqlı nümunələrini yaratmışlar. Bizim dilimizdə ilk nümunələri yaradılan esse Azərbaycan ədəbiyyatı üçün nisbətən yeni janrlardandır.

## DRAMATİK NÖV VƏ ONUN JANRLARI

Dramatik növün də zəngin tarixi ənənəsi vardır. Dünya ədəbiyyatının inciləri sırasına daxil edilmiş əsərlərin böyük bir qismi dramatik janrlarda yazılmışdır.

Öz mənbəyini xalq dramlarından götürən bu ədəbi növ zaman keçdikcə yeni-yeni bədii formalarda özünü göstərməyə başlamışdır.

Dram əsərləri hətta antik dövr ədəbiyyatının ən aparıcı janrı olmuşdur. Homerin əsərlərində özünü göstərən dramatik ünsürlər ondan sonra yazıb yaradan sənət adamlarının əsərlərinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir.

Esxil, Sofokl və Evripidin faciələri, Aristofanın komediyaları bu janrın nəzəri prinsiplərinin hazırlanmasına da zəmin yaratdı. Aristotel yazırdı: "Faciə və komediya meydana gələndə poeziyanın bu və ya digər növünə təbii meyli olanlar yambla əsərlər yazmadılar, komik yazıçılar oldular, epik əsərlər yazanların əvəzində isə – faciə yazanlar yetişdi, çünki poetik əsərlərin bu axırcı formaları əvvəlcilərə görə daha mənalıdır və daha çox hörmətə malikdir." (Aristotel. "Poetika", "Azərnəşr", 1974, səh. 50).

Esxil səhnə əsərlərində aktyorların sayını birdən ikiyə qaldırmış, Sofokl isə daha irəli gedərək üç aktyordan və dekorasiyadan istifadə etmişdir. Zaman keçdikcə dramaturqlar sələflərinin ədəbi irsinə yaradıcı yanaşmış, həm iştirakçıların sayını artırmış, həm də səhnə mizanını əhəmiyyətli dərəcədə dəyişmişlər.



Azərbaycan dramaturgiyası da öz mənbəyini xalq dramlarından götürmüşdür. Klassiklərimizin epik vüs'ətli əsərlərinin mərkəzində dramatik ünsürlər çox güclü olmuşdur. Məsələn, Nizaminin "Xosrov və Şirin" əsərində Xosrovla Fərhadın dəyişməsi səhnəsində güclü bir dramatizm vardır. Oxucuya elə gəlir ki, bu elə dramatik əsərin bir parçasıdır.

Azərbaycan xalq yaradıcılığından, klassiklərimizin, eləcə də dünya ədəbiyyatının dəyərli nümunələrindən bəhrələnən Mirzə Fətəli Axundov Azərbaycan ədəbiyyatında dramaturgiyanın bünövrəsini qoymuş və dramatik janrların yeni istiqamətdə inkişafına qüvvətli təsir göstərmişdir. Nəcəf bəy Vəzirovun, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Nəriman Nərimanovun, Cəlil Məmmədquluzadənin, Hüseyn Cavidin, Cəfər Cəbbarlının, Səməd Vurğunun, Süleyman Rüstəmin, İlyas Əfəndiyevin, Bəxtiyar Vahabzadənin, Sabit Rəhmanın, Anarın, Elçinin və b. bir-birinə bənzəməyən səhnə əsərləri Azərbaycan dramaturgiyasının mənzərəsini əhəmiyyətli dərəcədə zənginləşdirmişdir.

Dramatik növ öz adını "dram" sözündən götürmüşdür. "Dram" yunan sözü olub, lüğəvi mənası "hərəkət", "fəaliyyət" anlamına gəlir. Doğrudan da, dram əsərlərini hərəkətsiz, dinamikasız təsvir etmək mümkün deyildir. Konflikt və onun müxtəlif qütblərini təmsil edən qəhrəmanların mübarizəsi, çarpışması bütün dramatik əsərlərin özəyini təşkil edir.

Dram əsərləri əsasən səhnədə tamaşaya qoyulmaq üçün yazıldığından, o, digər ədəbi növlərdən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir. Dram əsərlərində müəllif epik-lirik təsvirlərdən, hadisələr, obrazlar haqqında mühakimə yürütmək imkanlarından məhrumdur. Müəllif öz fikrini, ideyasını obrazların nitqi vasitəsi ilə verir. Bu tipli əsərlərdə obrazların nitqi özünü iki şəkildə göstərir: **monoloq, dialoq**. Monoloq qəhrəmanın özünün özü ilə, dialoq isə digər iştirakçılarla danışmasına deyilir. Qəhrəmanlar müxtəlif səviyyəli, müxtəlif əqidəli olduqlarından, onların nitqi də bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənir. Hamı eyni səviyyədə danışsa, dram əsərlərində bir monotonluq yaranar, əsər tamaşaçıya lazımi səviyyədə təsir göstərə bilməz. "Əhməd haradadır?"

filminin qəhrəmanlarından biri olan Zülümovun "Pah atonna, kolxozçu da deputat kimi danışır" sözlərində incə bir yumor, eyham, sətiraltı məna vardır.

Dram əsərlərində müəllifin nitqi yalnız **remarkalarla** məhdudlaşır. Remarka hadisələrin harada, necə baş verməsi, zaman və məkan haqqında müəllifin verdiyi mə'lumatlardır. Adətən remarkalar mö'tərizə içərisində verilir. Ona görə ki, əslində tamaşaçıya yox, əsəri tamaşaya qoyana ünvanlanır. Müəllif elə bil ki, rejissora göstəriş verir, yol göstərir. Sürətlərin davranışı, xasiyyəti, zahiri görkəmi, geyimi və s. haqqında remarkalar vasitəsi ilə mə'lumat verir.

Dram tamaşa üçün yarandığından, sənətkar müəyyən sərt səhnə qaydaları çərçivəsindən kənara çıxa bilmir. Qoqolun sözləri ilə desək, dram səhnəsiz bədənsiz canı xatırladır. Qorki isə yazırdı: "Pyes – dram, komediya ədəbiyyatın ən çətin şəkildir. Çətinidir ona görə ki, pyesdə hər bir iştirak edən şəxs müəllifin diktəsi olmadan həm söz, həm də işlə özünü xarakterizə etməlidir."

Bütün bunlar həqiqətdir. Ancaq o da mütləq nəzərə alınmalıdır ki, obrazlara dil verən elə müəllifin özüdür. Müəllif iştirakçıların arasında olmasa da, "tamaşaçıların nəbzi onun barmaqlarının altında döyünməlidir". (C. Cəbbarlı). Əks halda, emosional, səfərbəredici səhnə əsərlərindən söhbət belə gedə bilməz.

Belinskinin dramı sintetik janr hesab etməsi də təsadüfi deyildi. Çünki dramda lirik, epik, dramatik ünsürlərin özünəməxsus şəkildə vəhdəti nəzərə çarpmaqdadır. Bundan başqa, dram səhnə üçün yazıldığından, müəllifdən, rejissordan tutmuş epizodik obrazda iştirak edən aktyorlaradək hamının bu əsərdə, tamaşada özünəməxsus payı və xidməti vardır. Hətta musiqinin, dekorasiyaların da özünəməxsus funksiyası və rolu danışılmazdır.

Ədəbiyyatşünas L. İ. Timofeyev dram əsərlərinin ilk nəzərdə müəllifin nitqi olmayan epik əsərlərə bənzədiyini söyləyir. Bu da təsadüfi deyildir. Dram əsərlərində obrazların nitqi hər hansı bir süjeti etə-qana gətirir, tamaşaçıların nəzərində müəyyən həyat



lövhləri canlanır. Səhnə əsərlərində həyatın ziddiyyətli mənzərələri özünəməxsus bir şəkildə təzahür edir.

Dram əsərlərində real həyatı ziddiyyətlər bədii konfliktdə çevrilib, həm hadisələrin dinamik inkişafını, həm də obrazların xarakterinin açılmasını təmin edir. Dram əsərlərinin bədii konfliktə daha kəskin şəkildə təzahür edir. Məhz bunun nəticəsində epik, lirik obraza nisbətən, dramatik obrazın daxili dünyası daha tez nəzərə çarpır, onun xarakteri daha qabarıq şəkildə görünür. Çünki lirik, epik obraza nisbətən dramatik obraz daha fəaldır, çılgındır. Bu da təsadüfi deyildir, çünki dramatik səhnələr dramatik obrazın bütün daxili qüvvəsinin müəyyən situasiyalarda daha əzəmi şəkildə səfərbər olmasını tələb edir. Məhz bunun nəticəsində əsər boyu hökmran bir qüvvə kimi hadisələrin inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərə bilər.

Dramatik əsərlərin mövzusu, məzmunu da digər ədəbi növlərin mövzu və məzmunundan seçilir. Dramatik əsərin süjeti kəskin bədii konfliktlər üzərində qurulmalıdır. Çünki konflikt dram əsərlərinin başlıca hərəkətverici qüvvəsi olmalıdır. Əks təqdirdə əsərin dinamizmi azalar, obrazların qarşılaşdıqları səhnələr adi məişət söhbətlərindən uzağa gedə bilməz.

Dramatik növün üç əsas janrı vardır: tragediya, komediya, dram.

**Tragediya.** Tragediya sözü yunanca "traqos" – keçi, "ode" – nəğmə sözlərinin birləşməsindən əmələ gəlmişdir. Qədim yunanlar allahlara sitayiş səhnələri təsvir etmiş, onların şərəfinə keçi qurban kəsmiş, qan tökmüşlər. Tragediya qəhrəmanının sonda mütləq ölməsi də, bu mifoloji dünyagörüşü ilə əlaqədardır. Əslində tragediya qəhrəmanları öz işıqlı arzuları, idealları uğrunda qurban gedirlər.

Tragediya termini əvəzində bəzən *faciə* sözü işlədilir. Bu da təsadüfi deyildir. *Faciə* sözü də məzmun e'tibarilə *kədərli*, *acınacaqlı hadisə* anlamına gəlir. Bu tipli dram əsərlərinin qəhrəmanlarının cismani məhvi, doğrudan da, əsl *faciə*dir. Şərlə Xeyirin əbədi-əzəli mübarizəsində Xeyirin çox zaman özündən qat-qat güclü Şərə məğlub olması tragediya, *faciə* olsa da, bu hadisə

Xeyirin Şərə qarşı daha amansız mübarizəsinin təkanverici qüvvəsinə çevrilir.

Qəhrəmanın işıqlı arzuları ilə bu arzuların həyata keçməsinə, reallaşmasına imkan verməyən sosial mühit, zamanə arasındakı antaqonist ziddiyyət *faciə* əsərlərinin başlıca hərəkətverici qüvvəsi, tragediyanın, *faciə*nin başlıca yaranma mənbəyidir. *Faciə* qəhrəmanı nə qədər qüdrətli olsa da, onun idealını, diləklərini ıqrahla, düşmənçiliklə qarşılayan sosial mühiti təmsil edən qüvvələrlə mübarizədə nəinki məğlub, hətta məhv olur. Lakin tragik qəhrəman cismani məhvi ilə insanların ürəyində mürğüləyən işıqlı idealları oyadır. Birinin məhvi neçə-neçə yeni *faciə* qəhrəmanlarının doğulmasına şərait yaradır. Məsələn, "Müsibəti-Fəxrəddin" *faciə*sinin qəhrəmanı Fəxrəddini cismən məhv etsələr də, zaman keçdikcə onun tərəfdarları çoxalmış, nakam arzuları həyata keçmiş, tayfalar arasındakı qan davası sona yetmiş, cəhalət iflic olmuş, məktəblər, xəstəxanalar açılmışdır.

Tragediyalarda, *faciə*lərdə bədii konflikt bir-birinə daban-dabana zidd olan müxtəlif əqidəli insanların ölüm-dirim mübarizəsi əsasında qurulduğundan, bu tipli əsərlərdə hadisələr son dərəcə gərgin, dinamikdir.

Esxil, Sofokl və Evripidin əsərləri ədəbiyyat tarixində tragediyanın ilk gözəl nümunələridir. Bəşəriyyətin inkişafının sonrakı mərhələlərində yaranan tragediyalar insanlığın haqq, ədalət uğrunda apardığı barışmaz, qanlarla yoğrulmuş mübarizəsinin bədii əksidir. Şekspirin, Şillerin *faciə* əsərləri indi də öz bədii dəyərini itirməmiş, insanları əsrlər boyu haqq-ədalət uğrunda mübarizəyə səfərbər etmiş və etməkdədir.

Azərbaycan ədəbiyyatında *faciə* janrının ilk nümunəsini Nəcəf bəy Vəzirov yaratmışdır. Onun 1896-cı ildə yazdığı "Müsibəti-Fəxrəddin" *faciə*sindən sonra ədəbiyyatımızda bu janra maraqlı güclənmiş, Ə. Haqverdiyevin "Dağılan tifaq", "Bəxtsiz cavan", "Ağa Məhəmməd şah Qacar", N. Nərimanovun "Nadir şah" *faciə*si yaranmışdır. Tarixi şəxsiyyətlərin *faciə*sini əks etdirən əsərlər öz ibrətamiz məzmunu ilə tamaşaçılara daha dərindən təsir göstərmişdir.



H. Cavidin romantik tragediyaları, C. Cabbarlının "Od gəlini", S. S. Axundovun "Eşq və intiqam" əsərləri bu janrın Azərbaycan ədəbiyyatında təsadüfi olmadığını göstərən gözəl ədəbi nümunələrə çevrilmişdir.

Ədəbiyyatşünas N. A. Qulyayev çox doğru qənaətə gəlir ki, tragedik konflikt şəxsiyyətin subyektiv istəkləri ilə cəmiyyətin obyektiv həyatı arasında cərəyan edir. Subyektiv istəklər obyektiv reallığı dəyişmək imkanında deyil, elə buna görə də onun reallaşmasına cəmiyyətdə heç bir zəmin yoxdur. Obyektiv reallığa qarşı üsyan edən subyektin məhvi qanunauyğun haldır.

Faciə əsərlərinin əks etdirdiyi mühit, zaman ayrı olduğu üçün bu tipli əsərlərin bədii konflikti ayrı-ayrı formalarda təzahür edir və estetik idealın daşıyıcısı olan qəhrəmanın ölümü ilə bədii həlini tapır. Faciə əsərində baş qəhrəmanın ölümü vacibdir. Ancaq hər personajın ölümünü faciə hesab etmək olmaz. Tragik qəhrəman hər hansı bir estetik idealın daşıyıcısı olmalıdır. Məsələn, "Müsiyəti-Fəxrəddin" əsərində Rəşidin, Heydərin, Rüstəm bəyin, Mahmudun ölümü faciənin tərkib hissəsi olsa da, əsl faciə müəllif idealının daşıyıcısı olan Fəxrəddinin ölümü nəticəsində yaranır.

**Komediya.** Dramatik əsərlərin ən geniş yayılmış növlərindən biri də komediya. Komediyanın tarixi də faciənin tarixi qədər qədimdir və xalqın mifoloji təfəkkürünün nəticəsidir. Komediya da yunan sözüdür. "Komos" – şən kütlə, "ode" nəğmə deməkdir. Allahların şərəfinə ziyafət verən şən kütlə mahnılar oxumuş, tamaşaçıları güldürmüş, əyləndirmişdir.

Komediyanın mərkəzində mütləq komik, gülüş doğuran hadisə olmalıdır. Satirik, yumoristik gülüş komediyanın cövhəri, mayasıdır. Hətta satirik gülüş, yumor prizmasından baxan sənətkar cəmiyyətdəki yaramazlıqlara gülməklə ictimai bəlaları, insanların xarakterindəki naqis cəhətləri islah etməyə çalışır. Satirik gülüşün təsiri olduqca böyükdür. M. F. Axundov təsadüfi yazmırdı ki, Avropa filosoflarının təcrübələri və bir çox inkaredilməz həyatı dəlillər sübut etmişdir ki, tənqid, istehza və məsxərədən başqa, pis və yaramaz əməlləri insan təbiətində heç bir vasitə ilə məhv etmək olmaz.

Qədim yunan komediyalarına istinadən komediya haqqında ilk nəzəri fikirlər söyləyən Aristotelin fikirləri də maraqlıdır: "Komediya, dediyimiz kimi, pis adamların əks etdirilməsidir, amma bunu da tam qəbahət mənasında yox, o mənadə başa düşmək lazımdır ki, gülməli özü də eybəcərliyin bir hissəsidir; gülməli – heç kimə iztirab və zərər verməyən hər hansı bir müəyyən səhv və çirkinlikdir; misal üçün uzağa getmək lazım deyil, elə komik maska özü bir növ eybəcər və çirkinlikdir." (Aristotel. "Poetika", s. 52).

Bütün bu deyilənlərdən belə nəticə çıxır ki, komediya cəmiyyətdəki yaramazlıqları tənqid hədəfinə çevirən, bədii gülüş vasitəsi ilə eybəcərlikləri, mə'nəvi-əxlaqi yaramazlıqları islah etməyə çalışan dramatik əsərdir. Antik dövrdən başlamış bu günümüzdə komediya bir ədəbi janr kimi ən aparıcı yerlərdən birini tutmuş, ona maraq gündən-günə artmışdır. Aristofanın, Lope de Vega'nın, Molyerin, Qoqolun, Axundovun, Bernard Şounun, Cəlil Məmmədquluzadənin və başqalarının komediyaları heç vaxt öz bədii dəyərini itirməyən sənət inciləridir.

Bütün ədəbi janrlarda uğur qazanan Azərbaycan ədəbiyyatı komediya sahəsində də öncül yerlərdən birini tutur. 1850-55-ci illər arasında "Hekayəti-Molla İbrahimxəlili kimyagər", "Hekayəti-müsyö Jordan həkimi-nəbatat və Dərviş Məstəli şah cadugüniməşhur", "Sərgüzəşti-vəzir-xani-Lənkəran", "Hekayəti-xırs quldurbasan", "Sərgüzəşti-mərdi xəsis" və ya "Hacı Qara", nəhayət, "Mürəfiə vəkillərinin hekayəti" komediyalarını yazan Mirzə Fətəli Axundov ədəbiyyatımızın yeni istiqamətdə inkişafına qüvvətli təsir göstərmişdir. Görkəmli mütəfəkkir güldən, bül-büldən yazan qələm sahiblərinin diqqətini xalqımızın həyatının ürək göynədən mənzərələrinə yönəlmişdir.

Cəlil Məmmədquluzadənin "Kişmiş oyunu", "Ölülər", "Anamın kitabı", "Danabaş kəndinin məktəbi" və "Dəli yığıncağı" komediyaları Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın yeni perspektivlərindən xəbər verirdi. Bu əsərlərdə Cəlil Məmmədquluzadənin satirik, yumoristik gülüşü göz yaşları ilə yoğrulan, ürək göynədən bir gülüş idi.



Şair və yazıçılarımızdan Mirzə İbrahimovun, Süleyman Rüstəmin, Ənvər Məmmədخانlının, Şıxəli Qurbanovun, Məcid Şamaxovun, İslam Səfərlinin komediyaları Azərbaycan səhnəsində uğurla tamaşaya qoyulmuşdur. Ancaq Sabit Rəhman komediya janrı sahəsində sistematik fəaliyyət göstərən bir komediyanəvis kimi daha çox şöhrət qazanmışdır. Onun "Toy", "Xoşbəxtlər", "Əliqulu evlənir", "Yalan", "Aydınlıq" və s. komediyalarında satirik, yumoristik gülüş son dərəcə güclüdür.

Ədəbiyyatşünas T. Mütəllibov çox doğru qənaətə gəlir ki, komediyada gülüş çox müxtəlif və rəngarəng ola bilər. Burada yüngül, zarafatyana gülüşdən başlayaraq, çoxmənalı kinayə, təəssüf dolu, kədərli qəhqəhələrə, qəzəbli sarkazma qədər tənqidi gülüşün müxtəlif formalarına rast gəlmək mümkündür.

**Dram.** Komedik, yaxud tragik konfliktlər üzərində qurulmayan səhnə əsərləri dramdır. Dram bir növ komediya ilə tragediyanın ortaq məxrəcidir. Çünki komediya da, tragediya da dram əsərlərinin bir-birindən keyfiyyətə, məzmunca fərqli növüdür. Komediya və tragediya müəyyən mə'nada dramın qoşa qanadlarını xatırladır.

Ədəbiyyatşünaslıqda bir ədəbi janr kimi dram o səhnə əsərlərinə deyilir ki, komediya ilə tragediyanın arasında dayansın, həm də bunun müəyyən ştrixlərini özündə cəmləşdirsin. Dram əsərlərində dram komik və faciəvi sonluqla bitməsə də, bu tipli əsərlərdə həm komik, həm də tragik üsurlar ola bilər. Görünür Belinski məhz bu cəhətləri nəzərə alaraq aşağıdakı qənaətə gəlmişdir: "Tragediya ilə komediya arasında orta mövqe tutan bir çox dramatik əsərlər epik dramlardır."

Buradan aydın olur ki, dram əsərlərində epik məzmun ən aparıcı cəhətlərdəndir. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, dram epik əsərdir. Dramda dramatik səhnələrin bir-birini izləməsi onun başlıca janr xüsusiyyətidir. Bütün dram əsərlərinin süjeti dramatik səhnələrlə doludur. Süjetin mərhələləri məhz dramatik səhnələr vasitəsi ilə bir-birini əvəz edir.

Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında dramın bir janr kimi XVIII əsrdə formalaşmasından söhbət açılır. Fransada, İngiltərədə, Alma-

niyada və İtaliyada yaranan məişət mövzulu səhnə əsərləri, pyeslər "meşşanlıq dramı" adlandırılır. D. Didronun "Ailə başçısı", "Qeyri-qanuni oğul", Q. Lessinqin "Miss Sara Sampson" əsərləri məişət dramlarına məxsus ən yaxşı cəhətləri özlərində cəmləyən bədii əsərlər kimi ədəbiyyat tarixinə düşmüşdür. A. Ostrovskinin "Cehizsiz qız", L. N. Tolstoyun "Canlı meyit", "Zülmət səltənəti", A. Çexovun "Albalı bağı", M. Qorkinin "Həyatın dibində", "Meşşanlar", "Yeqor Buluçov və başqaları" əsərləri klassik rus dramının maraqlı nümunələridir.

Azərbaycan ədəbiyyatında dram bir janr kimi komediya və faciəyə nisbətən sonralar formalaşsa da, "Azərbaycan dramaturgiyasında bu janrın komediya və faciəyə nisbətən zəif inkişaf etməsi" qənaəti ilə razılaşmaq olmaz. N. Vəzirovun, Ə. Haqverdiyevin, N. Nərimanovun, S. S. Axundovun dramları bu janrın ilk nümunələri kimi əhəmiyyətli ədəbi faktlardır. Cəfər Cəbbarlının yaradıcılığını isə Azərbaycan dramının inkişafının yeni mərhələsi adlandırmaq olar. Onun qələmindən çıxan pyeslər indi də öz bədii dəyərini itirməyən, sənətkarlıq məziyyətləri ilə bir ədəbi məktəb olan səhnə əsərləridir. M. İbrahimovun, M. Hüseynin, Ə. Məmmədخانlının dramlarında C. Cəbbarlı ənənələrinin yaradıcı şəkildə davamını və inkişafını görürük.

Azərbaycan dramının lirik-psixoloji səpkidə, yeni istiqamətdə inkişafı İlyas Əfəndiyevin adı ilə bağlıdır. "Sən həmişə mənimləsən", "Mənim günahım", "Unuda bilmirəm", "Məhv olmuş gündəliklər" ədəbiyyat tariximizə lirik-psixoloji dramın gözəl nümunələri kimi daxil olmuşdur. Müəllifin qələmindən çıxan onlarca dram əsərlərində də janrın özünəməxsus poetikasını açmağa imkan verən maraqlı bədii faktlar vardır. "Atayevlər ailəsi", "Mahını dağlarda qaldı", "Odlu səhradan gəlmiş şeytan", "Xurşidbanu Natəvan", "Billur sarayda" və başqa əsərlərində müxtəlif mə'nəvi-əxlaqi problemlər qaldırılsa da, bədii forma e'tibarilə bu dramlar Azərbaycan dramaturgiyası üçün yeni hadisədir.

Ədəbiyyatımızın gözəl mənzum dram ənənəsi də vardır. Cəlil Məmmədquluzadənin "Çay dəstigahı" əsəri istisna edilərsə, bu janrın ilk yaradıcısı Hüseyn Caviddir. Onun mənzum dramının



qabaqcıl ən'ənələrindən yaradıcı şəkildə bəhrələnən S. Vurğunun "Vaqif", "Xanlar", "Fərhad və Şirin", "İnsan" pyesləri, S. Rüstəmin "Qaçaq Nəbi" əsərləri ədəbiyyatımızda mənzum dramın gözəl nümunələri hesab oluna bilər. Bəxtiyar Vahabzadənin, Zeynal Xəlilin, Nəriman Həsənzadənin qələmindən çıxan mənzum dramlar da uğurla tamaşaya qoyulmuş, rəğbət qazanmışdır.

Mövzusunə görə dramları bə'zən ailə-məişət dramları, tarixi dramlar, psixoloji dramlar və s. bu kimi adlar altında qruplaşdırmaq meyl də vardır. Əlbəttə, bunun özü ayrıca bir tədqiqatın mövzudur.

**İntermediya** da səhnə üçün yazılan əsərdir. Ciddi, gərgin konfliktli tamaşaların nümayişi zamanı arada dinləyiciləri əyləndirmək, onların yorğunluğunu aradan götürmək məqsədilə göstərilən şən, əyləncəli, məzhəkəli kiçik pyeslər intermediya adlanır.

Dram əsərlərinin janrlarından sayılan **vedovil**, **melodrama**, **fars** Azərbaycan dramaturgiyası üçün xarakterik janr hesab oluna bilməz. Bu janrlarda bə'zi nümunələr yaradılsa da, onlar bədii sə-nətkarlıq baxımından diqqəti o qədər də cəlb etməmiş, ədəbiyyatımızda hadisəyə çevrilməmişdir.

**Vedovil** – kiçik həcmli, şən və məzəli komik əsərdir. Vasaq Mədətovun "Qırt-qırt", "Tamahkarlıq düşməni qazanır", "Gözə görünməyən şal", "Bacı və qardaş" əsərləri vedovil hesab olunur.

Mə'lumat üçün bildirək ki, bu janr XVIII əsrdə Fransada yaradılmışdır və "vedrovil" sözünün lüğəvi mə'nası Vandan axan Vir çayı deməkdir.

**Fars** da kiçik həcmli, məişət mövzusunda yazılan komediya. Molyer bu janrın maraqlı nümunələrini yaratmışdır.

**Melodrama** daha çox qəhrəmanların fərdi dünyalarını, hiss və həyəcanlarını əks etdirən səhnə əsəridir. Bu janr məzmununa görə faciəyə daha yaxındır. İlk nümunələri XVIII əsrdə Fransada yaranıb. H. Qasimovun "Qatil Kərimə", M. Fətullayevin "Qaradan artıq boya olmaz", R. Əfəndiyevin "Bir tel saçın qiyməti" əsərləri Azərbaycan ədəbiyyatında melodram nümunələri kimi təqdim edilir. Ancaq vedovil, fars, melodrama ədəbiyyatımızda aparıcı

janra çevrilə bilmədiyi üçün onların nəzəri problemləri də ədəbiyyatşünaslarımızın diqqətini cəlb etməmişdir.

Ədəbiyyatımızda dramaturgiyanın yeni istiqamətdə inkişafı operanın, baletin, kinonun yaranması ilə nəticələnmişdir. İftixarla deyə bilərik ki, indi bizim yüksək dünya standartlarına uyğun "Leyli və Məcnun", "Şah İsmayıl" kimi operalarımız, "İldırım yollarla", "Min bir gecə" kimi baletimiz, "O olmasın, bu olsun", "Arşın mal alan" kimi filmlərimiz vardır.

Bu tipli əsərlərin mətni libretto və ssenari adlanır. **Libretto** opera və baletin, **ssenari** isə kino-filmlərin dramaturji mətninə deyilir.

## BƏDİİ ƏDƏBİYYATDA GÜLÜŞ. SATİRA VƏ YUMOR

Mikayıl Müşfiqin belə bir beyti var:

Yazıq o şəxsə ki, qaraqabaqdır,  
Nə gözəl yaraşır insana gülmək!

Bəli, doğrudan da, insana gülmək çox yaraşır. Gülüş, təbəssüm insanın üzünün bəzəyi, onun yaraşığıdır. Həyat sevincini gülüşsüz təsəvvür etmək olmaz. Xalqımız yerində danışib, yerində gülməyi milli əxlaqın ən aparıcı atributlarından biri hesab edib həmişə. Gülmək xətrinə gülmək, boş hırıltı həyatda olduğu kimi ədəbiyyatda da ikrah doğurur, heç bir əhəmiyyət kəsb etmir.

Həyat sevincinin bədii əksi də ədəbiyyatın ən başlıca vəzifələrindəndir. Lirik səpgili, xüsusən tərənnüm xarakterli əsərlər üçün ümumxalq sevincini, eləcə də lirik qəhrəmanın fərdi fərəhini əks etdirmək daha xarakterikdir, önəmlidir.

Həyatın sevincli, fərəhli lövhələrini yaradan əsərlər idillik əsərlər adlanır. **İdilliyə** yunan sözü olub mə'nası lövhə, şəkil anlamına gəlir. İdilliyəyə bə'zən **ekloqa** da deyirlər. Qədim yunan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrindən biri olan Feokrit



idilliyannın banisi sayılır. Roma ədəbiyyatında Vergili, Avropa ədəbiyyatında Höte bu janrın maraqlı nümunələrini yaradan sənətkarlardır.

Azərbaycan yazıçılarından A. Divanbəyoglundun "Can yangısı", A. Şaiqin "Köç" əsərlərini idillik əsərlərə nümunə gətirən görkəmli nəzəriyyəçi alimimiz M. Rəfil idilliyaya belə bir tərif verir: "İctimai mübarizədən və şəhər həyatından uzaq, təbiət qoynunda yaşayan insanların sadə həyatını, adət və məişətini şairənə bir şəkildə təsvir edən əsərlərə idilliyə deyirlər." (M. Rəfil. "Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş". Bakı, 1958, s. 222).

Mə'lumdur ki, bütün ədəbiyyat və incəsənət əsərlərinin istinad nöqtəsi, qida mənbəyi həyatdır. Əsas məsələ təsvirə cəlb etmək istədiyin xarakterik həyat hadisələrini seçmək və onu hansı şəkildə əks etdirmək bacarığındadır. Lirik əsərin ayrı, satirik əsərin isə özünəməxsus tikinti materialı vardır. Satirik yazıçı həyat hadisələrinin koleydeskopik çoxluğu içərisindən satirik, yumoristik gülüşə səbəb olan elə xarakterik nümunələr, əhvalatlar seçməyi bacarmalıdır ki, onun ədəbi məramının, əsərin ideyasının daha aydın ifadəsinə kömək edə bilsin. Satirik əsərlərdə bədii gülüş boş hırıltı olmamalı, dərin ictimai məzmun kəsb etməli, tərbiyəvi xarakter daşımalıdır. Mirzə Fətəli Axundovun, Qasım bəy Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin, Cəlil Məmmədquluzadənin və Mirzə Ələkbər Sabirin yaradıcılığındakı bədii gülüş olduqca əhəmiyyətli, səfərbəredicidir. Bu yazıçıların hamısının əsərində gülüş dərin ictimai məna kəsb edir, oxucunu güldürə-güldürə düşündürür.

Əlibəy Hüseynzadə yazırdı: "Qafqazda qoz kötüklərini, qaya daşlarını yonmaq üçün Molla Nəsrəddinin ələ aldığı balta zəmm və xəndə, izteha və rişxənddir, onun təhtində bol-bol axan göz yaşları gizlidir." ("Həyat" qəzeti, 27 aprel 1906-cı il, № 91).

Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərindəki bədii gülüşün mahiyyətini daha dərinləndirən açmaq baxımından Hüseyn Cavidin "Ölülər" in hər təbəssümündə acı bir fəryad qopar, Nəriman Nərimanovun "Ölülər" pyesi müsəlmanların həyatında böyük rol oynayırdı, paslanmış beyinləri pasdan təmizləyib, ölmüş ruhlara

can verəcəkdir", Əli Nazimin "Bu guluş göz yaşları ilə yoğrulmuş acı bir gülüşdür. Bu gülüş ağlamağını gizləməyə çalışanların qəhqəhələrini özündə daşıyır" fikirləri olduqca qənaətbəxşdir. Həqiqi tənqidi gülüş göz yaşları ilə yoğrulan, paslanmış beyinləri pasdan təmizləyən, ölmüş ruhlara can verən gülüş olmalıdır.

Gülüş böyük nəmətdir. Təbəssüm insan ovqatının ən füsunkar çiçəyidir. Üzə təbəssüm, gülüş qonursa, insan bəxtəvərlər bəxtəveridir, xoşbəxtədir. Təbəssüm qönçədir, gülüş açılan çiçək. Gülmək insanı fizioloji baxımdan cavan, gümrah saxlayır. Ancaq bəzən elə olur ki, qaraqabaq adamlarda yumor duyumu o birilərdən daha güclü olur. Gülüşün, təbəssümün özü də duyumun göstəricisidir. Ancaq mənasız-mənasız gülənlərin qəlbində yumor duyumu olmur. Yumar həyatın özündən, komik situasiyalardan doğmalıdır.

Cəlil Məmmədquluzadə qaraqabaq, ciddi adam olub. Ancaq o qaraqabaq sənətkarın gülüşü, yumoru XX əsri başdan-başa nura bələyib. Mirzə Cəlil gülüşünün işığında, Sabir gülüşünün işığında millət papağını qarşısına qoyub fikirləşib, özünü tanıyıb.

Bəlkə də yer üzündə ən böyük xalq öz dərdinə yumor prizmasından baxa bilən xalqdır. Yumor duyumunun özü də Allah vergisidir. Əsl yumor çöpəgülənlərin yox, ciddi adamların ürəyində məskən salır.

Gülüş təkcə sevinci ifadə etmir. Ədəbiyyatda bədii gülüş həmişə məqsəd yox, vasitə olmuşdur. Yazıçı gülüş – satira, yumor vasitəsi ilə əks etdirdiyi həyat hadisələrinə öz münasibətini bildirir. Kinayədən, istehzadan, rişxənddən, sarkazmdan bir bədii vasitə kimi istifadə edən sənətkar öz bədii proyektorunu həyatın gülüş doğuran tərəflərinə yönəldir. Elə buna görə də onun gülüşü sosial mahiyyət kəsb edir, oxucunu düşündürür.

Cəmiyyətin çoxəsrlik həyatının müəyyən mərhələlərində inkişafa maneçilik törədən elə yararsız əxlaqi prinsiplər, adət-ənənələr, buxova çevrilən gərəksiz qaydalar olur ki, bundan yaxa qurtarmaq üçün ilk növbədə onları kəskin şəkildə tənqid etmək zərurəti meydana gəlir ki, satira məhz bu zərurətin qanunauyğun yekunu kimi meydana gəlir. Satira təkcə öldürücü, ifşaedici gülüş



deyil, o həm də yazıçının əlində xəstə orqanları kəsib atan cərrah bıçağına bənzəyir. Satira sosial bələlardan, hər cür mə'nəvi-əxlaqi naqislikdən yaxa qurtarmaq vasitəsi, qüdrətli mübarizə üsuludur.

Bədii əsərdə komizm iki şəkildə təzahür edir: satira və yumor. **Satira və yumor** bədii gülüşün qoşa qanadıdır. Satira ilə yumorun dialektik vəhdəti böyük ədəbi uğurların rəhnidir. Satira sosial məzmunlu, tərbiyəedici, səfərbəredici gülüşdür.

Əlbəttə, qozbeli qəbir düzəldər. Bu baxımdan cəmiyyətin yaramaz ünsürlərini tənqid atəşinə tutan sənətkar çox zaman onu islah etmək haqqında heç düşünmür də. Ancaq bu ünvanlı tənqid hələ bu yola yuvarlanmamış insanları xəbərdar edir, onları pis əməllərdən çəkindirir. Abbas Səhhət təsadüfi demirdi ki, Sabirin şe'rləri İran inqilabına kömək etməkdə bir ordu qədər iş görmüşdür.

Cəmiyyətdəki bütün eybəcərlikləri, yaramazlıqları kəskin tənqid atəşinə tutan satira ifşaedici, öldürücü, səfərbəredici gülüşdür.

Öz hərəkətlərinə tənqidi münasibət bəsləməyi bacaran xalq böyük xalqdır. Tənqid, müəyyən mə'nada inkişafın səfərbəredici qüvvəsidir. Özünə tənqidi yanaşmağı bacaran insan mə'nəvi-əxlaqi kamilləşmə yolu keçir.

Nizaminin qəhrəmanlarından biri zalım padşahı tənqid etdiyi üçün onun qəzəbinə gəlir. O, boynuna kəfən dolayıb, şahın hüzuruna gedir, çox ibrətamiz bir söz deyir:

- Mən bir güzgü kimi sənin üzündəki ləkələri göstərmişəm. Kişiliyin çatırsa, aynanı sındırma, üzündəki ləkəni sil!

Bu, olduqca ibrətamiz bir hadisədir. Tənqiddən nəticə çıxarmaq insanın mə'nəvi-əxlaqi tərəqqisində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Həyat hadisələrinə, cəmiyyətdəki və insan mə'nəviyyatındakı hər cür yaramazlıqlara tənqidi nöqteyi-nəzərdən yanaşdıqda satiranı əvəz edə biləcək ikinci bir vasitə yoxdur. Hədəfi düzgün nişan almaq, ikinci dərəcəli məsələləri yox, əsas məsələni tənqid hədəfi seçmək yazıçıdan xüsusi istə'dad tələb edir. M. Ə. Sabir və C. Məmmədquluzadə məhz belə qüdrətli satira ustaları idi. Görkəmli bəstəkarımız Üzeyir Hacıbəyov "Molla Nəsrəddin" jur-

nalını, "Ölülər" komediyasını baltanı kökündən vuran jurnal, əsər adlandırmaqda haqlı idi.

Satira yazıçının əlində haqsızlığa, mə'nəvi naqisliyə, əxlaqsızlığa, simasızlığa, ətalətə, laqeydliyə – hər cür yaramazlıqlara qarşı tuşlanan qüdrətli bir silahdır. Elə bir silah ki, tək-cə ayrı-ayrı yaramaz adamlara qarşı deyil, onların təmsil etdikləri əxlaqsız, mə'nəviyyatsız zümrələrin hamısına aiddir.

Təsadüfi deyildi ki, böyük alman şairi Henrix Hayne satiranı daim hücumda olan müdriklik adlandırırdı. Doğrudan da, yalnız Aristofan, Yuvenal, Bokkaçço, Şekspir, Rable, Servantes, Swift, Volter, Didro, Kantemir, Fonvizin, Rədişev, Qoqol, Mirzə Fətəli Axundov, Seyid Əzim Şirvani, Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir kimi müdrik adamlar cəmiyyətin ictimai bələlarını düzgün müəyyən edir, bərpa olunması mümkün olmayan orqanları – sosial yaraları "satira bıçağı" ilə kəsib atmaqdan belə çəkinmirdilər.

Satira öldürücü, ifşaedici, kompromissiz, yumor isə islahedici, tərbiyəedici gülüşdür. Satira düşməne, yumor isə dosta qarşı yönələn silahdır. Məsələn, C. Məmmədquluzadənin "Ölülər" əsərinin qəhrəmanı Kefli İskəndər Şeyx Nəsrullaha, onun ələaltıları olan bütün fırıldaqçılara qarşı öldürücü kinayə ilə, sarkazmla danışır, onun sadə, avam adamlara, anasına, bacısına münasibətində satirik hücum o qədər kəskin deyil, yumora meyillidir.

Satira və yumor sənətkarın həyat hadisələrinə, insanların qarşılıqlı münasibətlərinə, əxlaqi davranışlarına onun estetik münasibətlərinin ifadəsidir. Belinskinin sözləri ilə desək: "Satira şən və hazırcavab adamların qərəzsiz hırıltısı deyil, cəmiyyətdəki bəlbirçılıqdan özünü təhqir edilmiş sayan adamların alovlu, dəhşətli qəzəbidir."

Komik vəziyyətin bədii əksində satira ilə birlikdə yumorun da özünəməxsus yeri və rolu vardır. Satira üçün kəskinlik daha əsasdırsa, yumorda bir incəlik, zəriflik vardır. Ədəbiyyatşünas L. İ. Timofeyevin fikrincə, yumorda ikinci dərəcəli hadisənin, tamın bir hissəsinin tənqidi verilsə, satira üçün ümuminin,



fundamental bir məsələnin ifşası daha xarakterikdir." (Bax: "Основы теории литературы", c. 388).

Azərbaycan ədəbiyyatşünası Ə. Mirəhmədov isə çox doğru olaraq belə qənaətə gəlir ki, yumorlu guluşdəki təəssüf, acıma, kədər yumorist yazıcının yüksək əxlaqi ideali ilə onun müşahidə etdiyi xarakterlərin komik xüsusiyyətləri arasındakı dərin uyğunsuzluğu dərk etməkdən irəli gəlir." ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti", s. 82).

Yumor qəhrəmanın şəxsiyyətini nəinki alçaltmır, hətta bəzən onu ucaldır da. Çünki yumor duyumu insanın ən yaxşı keyfiyyətlərindən biridir. Yumorun özündə bir incəlik, lətafət olduğu üçün onda ifadə olunan incə mətləbləri yalnız duyumlu, həssas insanlar dərk edə bilirlər. Bu yumor qəhrəmanlarının, tutalım Molla Nəsrəddinin hərəkətlərinə sadəcə gülmürük, onu məsxərəyə qoymuruq, əksinə, yumoristik qəhrəmanın hazırcavablığı xoşumuza gəlir, ruhumuzu təzələyir. Əliağa Vahidin, Səməd Vurğunun, Süleyman Rüstəmin, Hüseyn Arifin, Qabilin və başqalarının haqqında olan yumor dolu lətifələr həmin insanları nəinki bizim gözümdən salır, əksinə, onlara məhəbbətimiz daha da artır.

Satira, yumor hər hansı bir ədəbi növə məhdudlaşmır. Satirik, yumoristik şe'r də ola bilər, hekayə də, povest də, roman da, dram əsəri də. Müxtəlif janrlarda yazılmış əsərlərdə satiradan, yumoradan istifadə əsəri daha oxunaqlı edir, müəllif qayəsinin ifadəsinə əhəmiyyətli dərəcədə yardımçı olur.

Qəzəl də, müxəmməs də lirik şerin növüdür. Bəzən elə olur ki, qəzəlin də, müxəmməsin də satirik məzmunu olur. Məsələn, M. Vəqifin "Bax" rədifli qəzəli və "Görmədim" müxəmməsində satira lirikanı üstələyir. Satirik məzmun lirik libasa bürünür.

Elə ədəbi növlər də vardır ki, bunlar satira və yumorsuz təsəvvürə gəlmir. Məsələn, komediya satirasız, yumorsuz mövcud ola bilməz. Həcv, epigram və s. bu qəbildən olan ədəbi növlər də satira və yumorun elə bil ki, boyuna biçilib...

**Pamflet** satirik əsərlərin ən aparıcı növlərindən biridir. Əsasən publisistik üslubda yazılan pamflet ictimai-siyasi quruluşun, eləcə

de onu təmsil edən ayrı-ayrı şəxslərin əleyhinə yazılmış kəskin, istehza və kinayə ilə dolu satirik əsərdir. Sosial-siyasi məzmunlu, həmçə o qədər də böyük olmayan pamflet bir janr kimi Renesans dövründə formalaşmışdır. Conatan Sviftin, Daniel Defonun, Rədişşevin, Belinskinin, Gertsenin, Qorkinin və başqalarının pamfletləri dərin ictimai məzmunu, satirik ruhu ilə seçilir. Bu janr Azərbaycan ədəbiyyatı üçün o qədər də xarakterik deyildir.

**Həcv** Azərbaycan ədəbiyyatında geniş yayılan satirik şe'r növlərindəndir. Nəzmin müxtəlif ölçülərində yaranan həcvdə ayrı-ayrı şəxslər kəskin, ifşaedici tənqiddə mə'ruz qalırlar. Həcv üçün forma yox, satirik məzmun daha xarakterikdir. Həcvdə şəxsi motivlər üstünlük təşkil etsə də, Xaqani, Zakir, S. Ə. Şirvani, Sabir kimi şairlərin qələmindən çıxan həcvlər həm də ictimai-siyasi məzmun daşıyır.

Avropa ədəbiyyatında geniş yayılmış satirik ruhlu **epigram** da məzmunca həcvə yaxındır. Lakin epigramlar həcvə nisbətən həmçə kiçik, yığcam, lakonik şe'r parçalarıdır. Epigram bir beytdən və bir bənddən də ibarət ola bilər.

Hər hansı bir yazıcının zəif, məzmunuz, bədii dəyəri olmayan əsərini lağa, məsxərəyə qoymaq məqsədilə yazılmış satirik əsərlər isə **parodiya** adlanır. Parodiyada tənqid hədəfi seçilən əsərin forması saxlanılır, məzmun isə onun əleyhinə yönəlir. Lakin parodiyada təhqirlərə yol vermək olmaz. İncə yumoru ilə seçilən parodiyalar daha uğurlu sayılır.

Bütün dövrlərdə tənqidi, satirik əsərlərə böyük ehtiyac olmuş və olmaqdadır. Çünki satirik ruhlu əsərlər insanın özünə tənqidi yanaşmasına, hərəkət və davranışlarını götür-qoy etməsinə, onun mə'nəvi tərəqqisinə olduqca böyük kömək göstərir.



## ŞE'R SƏNƏTİ VƏ ONUN QANUNAUYGUNLUQLARI

### NƏZM VƏ NƏSR

Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında nəzm sözü ilə nəsr sözü çox zaman qoşa işlədilir. Bu da təsadyfi deyildir. Belə ki, müxtəlif ədəbi növlərdə və janrlarda yazılan əsərlər ya nəzmlə, ya da nəsrə yazılır.

Nəzm və nəsr ərəb mənşəli sözdür. Nəzm sözünün lüğəvi mənası "nizam" deməkdirsə, nəsr "nisar" sözündən olub, mənası dağılmaq, səpələnək, yayılmaqdır. Nəsrə çox zaman proza da deyirlər. Proza adi danışiq dilinə çox yaxındır. Nəsrə dilin qrammatik qayda-qanunları tam mə'nada gözlənsə də, bu tipli əsərlərdə ahəngdarlıq, ritmiklik o qədər də vacib deyildir. Nəsr fikri daha sərbəst ifadə etmək üçün yazıçıya geniş imkanlar verir, onu qafiyə tapmaq, ölçünü, təqtini gözləmək əziyyətindən xilas edir.

Yazılı ədəbiyyatda nəsrin tarixi nəzmə nisbətən çox-çox cavandır. Qədim zamanlarda hətta bir çox tarix kitabları, digər məzmunlu əsərlər, risalələr də nəzmlə yazılırdı. Nəsr adi danışiq, "çoban-çoluq" dili hesab olunurdu. İndinin özündə də bədii təsir gücü, obrazlılığı yetərinə olmayan şe'rlər "prozaik" əsərlər adlandırılır və bu cəhət lirik əsərin başlıca nöqsanı kimi qiymətləndirilir.

"Qabusnamə" əsərinin "Şairlik qaydaları haqqında" adlanan otuz beşinci fəslində nəzmin qaydaları, şe'rdə qafiyənin, vəznin, ahəngdarlığın vacibliyi göstərilir, onun nəsrə qat-qat üstünlüyü

qeyd olunurdu: "Nəsrə olan sözləri şe'rdə işlətmə! Nəsr rəiyyətdir, şe'r şah. Rəiyyətə yaraşmayan şey, şah heç yaraşmaz."

Doğrudan da, dilin lüğət tərkibində olan bütün sözlərdən şe'rdə istifadə etmək düzgün deyildir. Şe'r incə, zərif, musiqili olduğundan, şair sözlərə ehtiyatla yanaşmalı, ağır səslənən, qeyri-ahəngdar sözləri şe'rə gətirməməlidir.

Ədəbiyyatımızda əsrlər boyu nəzm nəsrə üstələmişdir. Nəzmin nəsrə üstünlüyü haqqında Nizami Gəncəvinin sözləri həm şairin estetik görüşlərini, sənətə münasibətini, həm də söz adamının ilahi bir qüdrətə malik olmasını öyrənmək baxımından maraqlıdır:

O başı pozuq sözlər, o qafiyəsiz sözlər,  
Sərrafların yanında qiymət almışsa əgər,  
Onda gör qafiyəli sözlərin qüdrətini,  
Aləmi heyran edən tükənməz şöhrətini.  
Qələm alıb başlayan dəmdə sözə şairlər,  
Xəzinəsini iki aləmin sözlə çəker.  
Xüsusilə xəzinə qapısının açarı  
Şairlərin dilinin altındadır, bil bəri.  
Sözün tərazusunu qüdrətiylə yaradan  
Bəxtəvər insanları sözlə etdi kamiran.  
Ərşin bülbülləridir qələm çalan şairlər,  
Qırğı hey sə'y etsə də, olmaz bülbülə bənzər.  
Onlar fikrin oduyla olan zaman pərişan,  
Mələklərlə qohumluq silkinə düşər, inan.  
Şairlər olduğuyçün bütün sirlərə perdə,  
Onlar peyğəmbərliyin kölgəsidir hər yerdə.  
Səfin önü, arxası o zaman ki, düzəldi,  
Qabaqca peyğəmbərlər, sonra şairlər gəldi.

Yazılı ədəbiyyatda ilkin nəsr nümunələri də şe'ri xatırladırdı. Belə ki, bu tipli əsərlərdə də qafiyədən gen-bol istifadə olunurdu. Belə əsərlər əslində nə nəzm kimi nəzm, nə də nəsr kimi nəsr idi. Elə buna görə də Mirzə Fətəli Axundov qafiyəli nəsrin əleyhinə çıxır və yazırdı ki, nəsrə qafiyə kəlamı çiy edir və zəiflədir. Çünki qafiyə xətrinə yazılarda artıq sözlər işlənir və vacib olmayan mətləblər meydana çıxır.



**Qafiyə** – misraların sonunda sözlərin bir-biri ilə ahəngcə uyğunlaşması nəticəsində yaranır. Qafiyə üçün şəkilçilərin yox, söz köklərinin bir-biri ilə həmahəng olması vacibdir. Bualonun qafiyə haqqında fikirləri indi də maraq doğurur. O, "Poeziya sənəti" əsərində yazırdı: "İstər faciədə, istərsə də ballada və digər şe'rlərdə qafiyə ilə fikir arasında ayrılıq olmamalıdır; onların arasında ədəvət yoxdur və bir-biri ilə mübarizə etmirlər: fikir qafiyənin hökmdarı, qafiyə isə fikrin müt'i quludur.

Qafiyə tapmaq bacarığını vərdişə çevirmək istəyən şair gərək aqlın səsinə dinləsin, çünki qafiyə idrakın səsinə daha tez cavab verir, məmnuniyyətlə boynunu adət etdiyi boyunduruğa salıb ixtiyarındakı xəzinəni öz hökmdarına hədiyyə edir.

Lakin qafiyə adlanan bu "qul" a e'tinasız yanaşıb, azacıq sərbəstlik versəniz, qul öz vəzifəsi əleyhinə üsyan qaldırır, itaətdən çıxar, aqlın isə onu tapıb ələ keçirməsi uzun çəkir. Elə buna görə də qoy şe'rdə fikir və məzmun sizin üçün hər şeydən qiymətli olsun, şe'rə gözəlliyi də, cilanı da o gətirsin!" (Bualo. "Poeziya sənəti". Bakı, "Azərənşr", 1969, s. 280).

Bizə elə gəlir ki, Bualonun fikirləri qafiyə, onun şe'rdə rolu haqqında tam təsəvvür yaradır.

Əsrlər boyu dünyanın görkəmli şairləri qafiyələrdən gen-bol istifadə etmişlər. Məzmunun, ifadənin özündən doğan bənzərsiz, rəngarəng qafiyələr işlətmək sənətkarlığın mühüm əlamətləri hesab olunmuşdur.

Sərbəst şe'rın görkəmli nümayəndələrindən olan Vladimir Mayakovskinin qafiyəyə mühüm əhəmiyyət verməsi də maraqlı faktlardandır. Bənzərsiz, gözlənilməz qafiyələrdən istifadəyə böyük üstünlük verən şair yazırdı ki, qafiyə bizi əvvəlki misraya qaytarır, məcbur edir ki, onu xatırlayaq, bir fikrin ifadəsinə xidmət edən misraların hamısını birlikdə nəzərdən keçirək. (Бах: Л. В. Щепилова. Введение в литературоведение. Москва, 1956, с. 170).

Qafiyə həmişə görkəmli ədəbiyyatşünasların diqqət mərkəzində olmuşdur. V. M. Jirmunski və A. M. Şerbakin qafiyə haqqında qənaətlərində bir uyğunluq vardır. Onlar qafiyəni şe'rın quruluşunda təşkiləddici funksiya daşıyan səs təkrarı hesab edir-

dilər. M. K. Xamrayev isə qafiyəyə əsas fikrin qüvvətləndirilməsinə xidmət edən ritm gücləndiricisi kimi baxırdı.

Bu qənaət də doğrudur ki, qafiyənin türk şe'rində tarixən hakim mövqeyi olmuşdur. O, poetik nitqdə əsas fikrin qüvvətləndirilməsinə xidmət etmiş, dinləyicinin diqqətini ona yönəldib, poetik nitqin sərhədini müəyyənləşdirmişdir; ifadəli-obrazlı vasitə kimi rol oynamış, şe'rın səs gözəlliyini qaydaya salmışdır. (M. İrəcoğlu. "Dədə Qorqud şe'ri". Bakı, 2000, s. 39).

Nəinki dünya xalqlarının poeziya nümunələrində, hətta dini kitablarda da qafiyədən geniş istifadə olunmuşdur ki, bu da təsadüfi deyildir. Müqəddəs kitabımız "Qur'ani-Kərim"dəki silsiləli qafiyələrin e'cazkar ahəng, ritm yaratması, musiqi kimi səslənməsi insanı heyrləndirir.

Bütün dünyada ilk qafiyə lüğətini də XIV əsrdə azərbaycanlı Əssar Təbrizi yaratmışdır. Sonra bu iş İtaliyada, Fransada, İspaniyada, Almaniyada və başqa ölkələrdə davam etdirilmiş, qafiyə lüğətləri yaradılmışdır. Görkəmli alimimiz Əkrəm Cəfərin "Mirzə Ələkbər Sabir şe'rinin qafiyə lüğəti" əsəri bu sahədə tədqiqat aparacaq gələcək ədəbiyyatşünaslara istiqamət verəcək maraqlı tədqiqat nümunəsi ola bilər.

Poetik əsərlərdə mühüm kompozisiya elementlərindən sayılan qafiyə əsasən misraların sonunda gəldiyindən, misraları bir-birindən ayıran sərhəd rolu oynayır. Şe'r dilində mühüm yer tutan qafiyə hər hansı bir fikri ifadə edən misraların bədii, emosional təsirini artırır, poetik əsəri zənginləşdirir.

Azərbaycan poeziyasında rəngarəng qafiyə quruluşuna malik poetik əsərlər çoxluq təşkil edir. Ancaq unutmaq lazım deyil ki, qafiyə məqsəd yox, fikri ifadə etmək vasitəsidir. Dəfələrlə istifadə edilmiş şablon qafiyələr şe'rdə ifadə olunan məzmunun özünə də şablonluq, yeknəsəqlik gətirir.

Dövrün, zamanın tələbi ilə poeziya ilə yanaşı Azərbaycan nəsrində yeni istiqamətdə inkişaf etməyə başladı və gözəl nəsr əsərləri: hekayələr, novellalar, povestlər, romanlar meydana gəldi. Ədəbi nümunələr göstərdi ki, nəsr heç də şe'rdən zəif, ikinci dərəcəli deyildir. İndi bütün dünyada nəsrə maraq güclüdür.



Həm lirik, həm epik, həm də dramatik əsərlər istər nəzmlə, istərsə də nəsrə yazıla bilər. Lirik, epizm və dramatism təkcə bədii əsərin formasında yox, həm də onun daxili məzmunundadır. Aristotel yazırdı: "Herodotun əsərlərini nəzmə çəkmək olardı, bununla belə, onlar vəznə də, vəznə də yenə tarixi əsərlər olaraq qaldılar." ("Poetika", s. 63).

Elə əsərlər də var ki, onlar nəsrə yazılsalar da, lirik növə aid edilir. **Mənsur şe'rlər** buna gözəl nümunədir. Bu tipli əsərlərdə lirik bədii formada yox, daha çox daxili məzmununda, onun ifadə etdiyi hiss və həyəcəndədir. N. Turgenevin, R. Taqorun, Xəlil Ziyanın, Gülhüseyn Hüseynoğlunun mənsur şe'rləri bu baxımdan daha çox maraq doğurur. **Obrazlılıq**, az sözlə dərin mə'nə ifadə etmək, hiss və həyəcan, lirik qəhrəmanın daxili aləminin təsviri mənsur şe'rlər üçün xarakterik cəhətlərdir.

Nəzmlə yazılmış elə əsərlər də var ki, onlar lirik yox, epik əsərlərin növü hesab edilir. Mənzum nağıllar dediyimizi təsdiqləyir.

Qeyd etdiyimiz kimi, nəzm nizam sözündəndir. Elə buna görə də nəzmlə yazılan əsərlərdə şe'rinqayda-qanunlarını gözləmək olduqca vacibdir.

Şe'rinq hər bir sətirinə **misra** deyilir. Şe'rdəki bütün misraların eyni ölçüdə olması bir ahəng, ritm simmetriyası yaradır. Şe'rinq ilk misrası hansı ölçüdədirsə, sonrakı misraların da hamısı həmin ölçüdə, hətta daxili bölgüdə olmalıdır. Həm misranın ölçüsünün, həm də misradaxili fasilələrin, daxili bölgülərin eyni olması şe'rdə xüsusi ahəngdarlıq yaradır. Misradaxili bölgülərə, fasilələrə **təqti**, bə'zən də **durğu** deyilir.

Nəzm üçün ən aparıcı cəhət ahəngdarlıq, ritmiklikdir. Bərabər ölçülü hərəkət vahidlərinin müvazinətli təkrarı **ahəng, ritm** yaradır. Ahəng, ritm yaratmaq üçün isə şe'rdə müəyyən ölçü – **vəzn, daxili bölgü – təqti** və qafiyə olmalıdır.

Qalın saitlərin qalın, incə saitlərin incə, kar samitlərin kar, cingilti samitlərin cingilti samitəri izləməsi, hər bir misranın, misradaxili bölgülərin, ahəng və səslənmə e'tibarilə bir-birinə çox bənzəyən müxtəlif məzmunlu sözlərin işlənməsi şe'rinq ritmini,

ahəngdarlığını şərtləndirən amillərdir. Şe'rdə ahəng məhz bu ünsürlərin birləşməsi, məcmu nəticəsində yaranır. Başqa sözlə desək, ahəng yaratmaqda hər bir səsdən, hecadan, sözdən tutmuş söz birləşməsinə, söz sırasınadək dilin hər bir vahidinin, ünsürünün bu və ya digər dərəcədə yeri və rolu vardır.

Eyni məxrəcdən olan səslərin yanaşı işlədilməsi, misradaxili fasilələrin – təqtilərin eyni ölçüdə olması, misraların sonunda sözlərin ahəngcə bir-birinə uyğunlaşması bədii nəzm parçasının musiqililiyini, ahəngdarlığını artırır, cümlələrə nəzm libası geydirir. Elə buna görə də nəzm əsərlərində səslərin, ifadələrin, təqtilərin simmetriyası son dərəcə vacibdir.

Nəzm əsərə xüsusi ahəngdarlıq gətirsə də, görkəmli şairlər, yazıçılar, ədəbiyyatşünaslar heç zaman nəzmpərdazlığı təqdir etməmişlər. Nəzm əsərində yüksək şe'riyyət, obrazlılıq, dərin mə'nə yoxdursa, şe'r qayda-qanunlarına mükəmməl riayət olunsada, bu cür əsərlər oxucu üçün tamamilə maraqsızdır.

## AZƏRBAYCAN ŞE'RİNDƏ VƏZNLƏR

Vəzn sözünün lüğəvi mə'nası ölçü deməkdir. Şe'ri şe'r edən, nəzmi nəsrədən ayıran ən əsas, fərqləndirici cəhətlərdən biri vəznədir. Mikayıl Rəfil yazırdı: "Vəzn dediyimiz zaman keyfiyyət və kəmiyyətə görə bir-birindən seçilən nəzm və şe'r qayda və nizamını düşünürük." (Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. Bakı, 1958, s. 185). Poeziya vəznə, daxili bölgüsüz, qafiyəsiz təsəvvürə gəlmir. Poetik əsərləri nizamə salan, onları ritmikləşdirən, misraların əyninə poetik don biçən vəzn və qafiyənin əvəzi yoxdur. Vəzn və qafiyə forma elementi olsa da, məzmunun təqdiminə aparıcı tə'sir göstərir. Vəznin ritmikliyi, qafiyənin gözəlliyi əsərin ideya-məzmununun daha da asanlıqla qavranılmasına yardımçı olur.

Hər dilin özünəməxsus qayda-qanunları olduğu kimi, vəzn və qafiyə də müxtəlif quruluşlu, söz sıralı dillərdə ayrı-ayrı şəkildə özünü göstərir. Vəzn, ritm heç də göydəndüşmə, yaxud hər hansı şe'r nəzəriyyəçiləri tərəfindən yaradılan hazır poetika elementləri



deyildir. Səs sistemindən, lüğət tərkibindən tutmuş söz sırasına, sintaktik əlaqələrə qədər dilin hər bir ünsürü poetik əsərlərin vəzn və qafiyəsinə əhəmiyyətli dərəcədə tə'sir göstərir.

Görkəmli dilçi və ədəbiyyatşünaslardan V. V. Radlov, B. Fabo, V. A. Qordlevski, V. F. Minorski, P. N. Vostrikov, F. Köprüllü, E. V. Gibb, İ. Konuş, V. M. Jirmunski, H. Dizdaroğlu, A. Təzi-başı, M. K. Xamrayev və başqalarının tədqiqatlarında vəzn və qafiyə haqqında maraqlı fikirlər irəli sürülmüşdür. Ümumi qənaət bundan ibarətdir ki, vəzn də, qafiyə də poetik əsərlərdə xüsusi ahəngdarlıq, musiqililik yaratmaq, bədii fikri daha emosional şəkildə oxucuya çatdırmaq vasitəsidir.

Dünya ədəbiyyatında müxtəlif vəzn sistemləri vardır. **Antik** vəzn hecanın uzanmasına görə yaranırdı. Uzun və qısa hecaların bir-birini əvəz etməsi **stopa** (bəhr) əmələ gətirirdi. Şe'r **yamb, daktil, amfibraxi, anapest, bakxiy, antibakxiy** və s. bu kimi uzun və qısa hecaların bir-birini əvəz etməsi nəticəsində yaranan stopalar əsasında yaranırdı.

**Sillabik** vəzn bizim heca vəzninə oxşayır. Sillaba sözünün lüğəvi mənası da elə heca deməkdir. Bu vəzndə misralarda hecaların sayının bərabərliyi əsas götürülür.

**Sillabik-tonik** vəzndə isə hecalarla bərabər vurğuların da tənasübünün nəzərə alınması vacibdir.

**Tonik** vəzndə isə vurğusuz hecalar yox, yalnız vurğulu hecalar nəzərə alınır ki, bu da şairin imkanlarını bir qədər genişləndirir. Məşhur rus şairi V. Mayakovskinin əsərlərinin əksəriyyəti tonik vəzndə yazılmışdır.

Bizim şe'rimiz əruz və heca əsasında yazıldığı üçün digər vəznlər haqqında geniş danışmağa lüzum görmürük.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da vəzni tədqiqat obyektinə seçən alimlərimiz olmuşdur. Hələ ötən əsrin əvvəllərində İsmayıl Hikmətin "Əruz və heca vəznləri", Əmin Abidin "Heca vəzni" adlı sanballı tədqiqatları bu sahədə atılan ilk uğurlu addımlardır. İsmayıl Hikmətin "Heca vəznində yazılmış öylə şe'rlərimiz vardır ki, əruz ilə yazılmış ən gözəl qəsidələr onların kölgəsinə iştəməz" –

qənaəti göydəndüşmə deyil, çoxəsrlik şe'r sənətimizin maraqlı nümunələri əsasında yaranmışdır.

Əmin Abid də çox doğru qənaətə gəlirdi ki, vəzn dilin məhsuludur. Hər ictimai zümrənin öz şe'rinə verdiyi ahəng, dilin ümumi ahəngindən ayrılan ünsürlər məcmuudur. Türklərin şe'r musiqisini axtarmaq üçün nə Ərəbistanın qızgın çöllərinə, nə də İranın tozlu ovalarına getmək lazım deyildir. Gözlərin dilimizə çevrilməsi bunun fəlsəfəsini anlamaq üçün yetişər.

Tənqidçi Əli Nazim 1929-cu ildə "Kommunist" qəzetində çap etdirdiyi "Yeni üslub yaratmalıyıq" adlı məqaləsində vəzn məsələsinə də toxunur, gənc şairlərin bədii sənətkarlığa lazımınca yiyələnməmələri onu narahat edirdi. Müəllif qeyd edirdi ki, heca vəzni ilə yazanlar öz şe'rlərində təqlidçilikdən irəli gedə bilməyərək şablonlar dəryasına qərq olurlar. Sərbəst şe'r yazanlar isə öz işlərini belə yaxşı başa düşməyərək sətirləri hər dürlü ahəng, dinamika və musiqidən azad bir surətdə lüzumsuz yerə bir-birinin altına yığmağı, hər dürlü əcaib-qərayib yazılar və tə'birlər işlətməyi özləri üçün böyük sənətkarlıq vəzifəsi hesab edirlər.

Eyni narahatçılığı ədəbiyyatşünas Əkbər Ağayevin 1953-cü ildə qələmə aldığı "Şe'rimizin vəziyyəti və müasir mövzu məsələsi" adlı məqaləsində də görürük. Müəllif bədii formanın kamilliyi üçün vəznin, ahəngdarlığın mühüm rolundan söhbət açaraq yazırdı ki, şe'r üçün hər bir kəlməni mə'nasına görə olduğu kimi, gözəlliyinə, hecaların düzülüşünə, ahəngdarlığına, tələffüzünün asan və çətinliyinə görə də seçmək lazımdır.

Azərbaycan şe'rində üç vəzndən istifadə olunub: heca vəzni, əruz vəzni, sərbəst vəzn. Bə'zi ədəbiyyatşünaslıq kitablarında sərbəst vəzn termini işlənməsə də, sərbəst şe'r in özündə də bir ahəngdarlıq, ritm vardır.



## HECA VƏZNI

Heca Azərbaycan şe'rinin ən aparıcı vəznidir. Heca vəzninin başlıca xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, hər hansı bir şe'rın birinci misrası neçə hecadan ibarətdirsə, sonrakı misralarda da hecaların sayı eyni olmalıdır.

Heca vəzni adi danışq dilinə daha yaxın olduğu üçün şifahi xalq yaradıcılığı nümunələrinin demək olar ki, hamısı heca vəznindədir. Arzulamaların, oxşamaların, bayatıların, ağıların, laylaların, mövsüm və mərasim nəğmələrinin, əmək nəğmələrinin, sayaçı sözlərin, qoşmaların, gəraylıların və s. poetik folklor nümunələrinin hamısının heca vəznində olması bu vəznin əhatəliliyindən və kütləviliyindən xəbər verir.

Şe'rın ölçüsü eyni olsa da, onun daxili bölgüsü dəyişəndə ritm də dəyişir. Məsələn:

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| 6                | 5                |
| Fələklər alxır   | hər gün ahımdan, |
| Sevgi qanadında  | göylərə uçum.    |
| Əfv et Füzulini, | keç günahımdan,  |
| İlahi, sevməkdir | mənim də suçum.  |

"Qəm karvanı" poemasından

|              |             |          |
|--------------|-------------|----------|
| 4            | 4           | 3        |
| Bir ağsaqqal | arıtladı    | içini,   |
| Dedi ömür    | sürüb gedir | köçünü.  |
| Hünərin var  | geri qaytar | elçini,  |
| Nə zamandı?  | Qız qoşulub | qaçacaq. |

Nümunə gətirdiyimiz şe'r parçalarının ikisi də on bir hecalıdır. Lakin onların ritmi bir-birindən fərqlənir. Ona görə ki, birinci nümunədə şe'rın daxili bölgüsü  $6+5=11$ , ikinci bənddə isə  $4+4+3=11$  şəklindədir.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, heca vəznində təqti sözün üstünə yox, mütləq sonuna düşməlidir. Əruz vəznində isə təqti sözün üstünə düşür.

Azərbaycan poeziyasında bir misrası 4 hecadan ibarət olan şe'r nümunələrindən tutmuş, bir misrası 16 hecadan ibarət olan poeziya nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Nəzəriyyə kitablarında bə'zən bir misrası iki, üç hecalı şe'rın olduğundan da söhbət açılır. Lakin gətirilən nümunələr göstərir ki, bu tipli şe'rlər Azərbaycan poeziyası üçün xarakterik deyildir. Çox vaxt iki hecalı şe'rə "Yüz ölç – bir biç"i, üç hecalı şe'rə isə "Az getdi, üz getdi"ni nümunə gətirirlər. Əslində bunların heç biri şe'r deyildir. İki, üç hecalı şe'rə digər nümunələr gətirmək mümkün deyilsə, nə iki, nə də üç hecalı şe'rdən söhbət açmağa dəyməz.

Hər misrası dörd hecadan ibarət olan şe'rlər isə az deyildir.

Dikə qalxdım,  
Göyə baxdım.  
Görünmür göy,  
Bir rəng var: göy.

(T. Mahmud)

Səhər-səhər  
Külək əsər,  
Addım atar,  
Dünya gəzər,  
İki Xəzər.

(N. Xəzri)

### Beş hecalı şe'r

Yox, Bəxtiyar, sən  
Çox səhv edirsən.  
O təzə çiçək,  
Nə olsa görək  
Mənim olmalı.

(S. Vurğun)



Qəm iynə kimi  
Ürəyi dəlidir.  
Bu o deyilmi?  
Nal səsi gəlir.

(Ə. Kərim)

Heç vaxt heç kəsdən  
Küsən deyilsən.  
Haqqı, salamı  
Kəsən deyilsən.  
Dalğalanırsan,  
Ləpələnirsən,  
Nur olub qəlbə  
Səpələnirsən.

(R. Yusifoğlu)

Folklor nümunələrinin də beş hecalı olması, bu tipli şe'rlərin Azərbaycan poeziyası üçün təsadüfi olmadığını göstərən nümunələrdir:

Bir bölük atlar,  
Çəməndə otlar.  
Vaxtı gələndə  
Dimdiyi çatlar.

\*\*\*

Çalın, çağırın  
Tüğyana gəlin.  
Dursun oynasın  
İstəkli gəlin.

Dörd və beş hecalı şe'rlərdəki misralar qısa olduğu üçün çox vaxt onlarda stabil daxili bölgüyə rast gəlmək mümkün deyildir. Əslində heç buna o qədər ehtiyac da yoxdur.

### Altı hecalı şe'r

Altı hecalı şe'rlər son dərəcə ritmik, ahəngdardır. Əsasən onlarda daxili bölgü  $3+3=6$  şəklindədir. Şe'rdə ahəngdarlığı, bənzərsiz ritmi yaradan da elə budur.

Yuvaya çəkildi  
Arılar, böcəklər.  
Titrədi çəmənlər,  
Əyildi çiçəklər.

(İ. Tapdıq).

Dağları görəndə  
Ürəyim quş oldu.  
Yarpaqlar saralıb,  
Çəmənlər yaşıldı.

(R. Yusifoğlu).

### Yeddi hecalı şe'r

Çox işlənən yeddi hecalı şe'r Azərbaycan poeziyası üçün daha xarakterikdir. Bayatılar, ağılar, sayaçı sözləri, laylalar və s. yeddi hecalı şe'r nümunələridir. Yeddi hecalı şe'rdə daxili bölgü əsasən  $4+3=7$ , yaxud  $3+4=7$  şəklində olur. Şerti olaraq yeddi hecalı şe'ri bayatı vəznə də adlandırmaq olar.

Mən aşığam qanlı gül,  
Qanlı danış, qanlı gül.  
Yemiş bülbül bağrını  
Çıxmış ağzı qanlı gül.

\*\*\*

Mən aşiq neylim sənə,  
Düşübdü meylim sənə.  
Mən dönsəm, üzüm dönsün,  
Sən dönsən neylim sənə?



Sarı Aşıqdan nümunə gətirdiyimiz birinci bayatıda yeddi hecalı şe'rın daxili bölgüsü  $4+3=7$ , ikinci bayatıda isə  $3+4=7$  şəklindədir.

Müasir poeziyamızda da yeddi hecalı şe'rdən çox istifadə olunmuşdur:

Adi ömür, adi iş  
Məndən ötrü deyildir.  
✓ Hələ bir insan ömrü  
Şair ömrü deyildir.

(M. Araz)

Uşaq üçün dünya ev,  
Göy də mavi bir tavan.  
Uşaq üçün hissi tək  
Bütövdür, safdır cahan.

(Ə. Kərim)

Üzüb məni küsüsü,  
Günahıma batanım.  
Küsərlərimi xəstədən,  
Ay yerinə utanım?

(M. Aslan)

Poeziyamızda müxtəlif qafiyə quruluşlu yeddi hecalı şe'r nümunələrinə rast gəlmək mümkündür. Yeddi hecalı şe'r ritmikdir, axıcıdır, rəvandır. Elə buna görə də bu tipli şe'rlər oxucunu yormur.

### Səkkiz hecalı şe'r

Səkkiz hecalı şe'r növü də poeziyamızda çox işlənir. Gəraylılar səkkiz hecalı şe'r növü olduğundan, şərti olaraq səkkiz hecalı şe'rə gəraylı vəznə də demək olar.

Səkkiz hecalı şe'rin daxili bölgüsü əsasən  $4+4=8$  şəklindədir. Təqti misranın tən yarısına düşdüyündən, bu tipli şe'rlərin özünəməxsus ahəngi vardır.

Yar yanında günahkaram,  
Doğru sözüm yalan oldu.  
Yürüş etdi qəm ləşkəri,  
Könlüm şəhri talan oldu.

Bax bu qaşa, bax bu gözə,  
Yandı bağrım döndü közə.  
Ötən sözü çəkmə üzə,  
Keçən keçdi, olan oldu.

Aşıq Alının məşhur "Oldu" rədifli gəraylısından nümunə gətirdiyimiz bu iki bənd göstərir ki, daxili bölgünün  $4+4=8$  şəklində olması şe'rə özünəməxsus bir ahəng verir, onu digər ölçülü şe'r növlərindən fərqləndirir.

Digər qafiyə quruluşlu şe'rlərdə də səkkiz hecalı şe'rin gözəl nümunələrinə rast gəlmək mümkündür.

Tutub sözün, səsin, adın  
Uca dağı, gen dərəni.  
Əllərlə döyür külək  
Şəhərcən pəncərəni.

(Ə. Kərim)

Ana torpaq, ana torpaq,  
Dilə gəldi sazım yenə.  
Qoy eşqini varaq-varaq  
Ürəyimə yazım yenə.

(M. Araz)

✓ Varaq deyil, divardı bu,  
Başımı vurduğum divar.  
Cırmaqlaya-cırmaqlaya  
Yorulub durduğum divar.

(R. Rövşən)



### Doqquz hecalı şe'r

Doqquz hecalı şe'r o qədər də geniş yayılmamışdır. Bə'zi nəzəriyyə kitablarında Azərbaycan poeziyasında doqquz hecalı şe'r in olmadığı vurğulanır. Bə'zi kitablarda isə gətirilən şe'r parçaları xalq mahnılarının mətnlərindən ibarətdir. Məsələn:

Uca barıdan aşaram mən,  
Yarıma kəniz qoşaram mən.  
\*\*\*

Araqcının məndədir, ceyran,  
Sərmişəm çəməndədir, ceyran.  
Aləm gözələ dönsə, ceyran,  
Mənim gözüm səndədir, ceyran.

Qeyd edək ki, doqquz hecalı şe'r in daxili bölgüsü  $3+3+3=9$  şəklində olduğundan, bu tipli şe'rlər xüsusi ritmi, ahəngdarlığı ilə seçilir. Nümunələrə müraciət edək:

İşarır ocağın közləri,  
Yol çəkir Nəminin gözləri.  
Boylanıb hey baxır yollara,  
Örtülüb, bələnib yol qara.  
İz itib dağlarda, düzlərdə,  
Nisgil var qəm dolu gözlərdə.  
Bağlarda ağaclar qərıbdı, -  
Barını yad əllər dəribdi.  
Küskündür taleyin ölkəri,  
Darıxıb Bərgüşad, Həkəri.  
Səngərin çalması ağarır,  
Çayzəmi öl edir, çağırır...

(R. Yusifoğlu)

\*\*\*

Bir zaman görüşdük, şad olduq,  
Təmiz bir sevgidən od aldıq,  
Bəs niyə çevrilib yad olduq?  
Ah çəkdi, köksümü ötürdüm,  
İtirdim, mən səni itirdim!

Sevda gözünü anırdım.  
Eşqinlə sübhədək yanırdım,  
Özümü bəxtəvər sanırdım,  
Ürəyim bülbül tək ötürdü,  
İtirdim, mən səni itirdim!

Bilmədim kim sənə tuş oldu?!  
Baharım çevrilib qış oldu,  
Gör gedib kimlərə qoşuldun? -  
Söz dedin, payımı götürdüm,  
İtirdim, mən səni itirdim!

Hicranı görəndə yaxında,  
Qaməti əyilər dağın da!  
Tər töküb bu sevda bağında  
Gül əkdim, tikanlar bitirdin,  
İtirdim, mən səni itirdim!

Sanırdım könlümü yar alar,  
Bilməzdim qəlbimi yaralar!  
Köksümdə bir dərin yara var,  
Gör kimi murada yetirdin? -  
İtirdim, mən səni itirdim!

Məhəbbət yolunda yoruldun,  
Sevdiyim, gör kimə yar oldun? -  
İçimdə sarı sim qırıldı,  
Ayrılıq ölumdən betərdi,  
İtirdim, mən səni itirdim!

Köksündən vurdular sarvanı,  
Başına səpdilər urvanı,  
Yol azdı məhəbbət karvanım,  
İlahi bir eşqə it hürdü,  
İtirdim, mən səni itirdim...

(R. Yusifoğlu)



\*\*\*

Vüqarlı olmuşam həmişə,  
Haqqım yox kimsəyə əyiləm.  
Gözümdə dəyişib bu aləm,  
Özümdə, sözümdə deyiləm.

Bu nədi başıma gətirdin,  
Ay ürək, yerinə utanım!  
Zülmətə qərq olur varlığım,  
Yoxmu bir köməyə çatanım?!

Yorulmur arzular karvanı,  
Ömrünə yol gəlir nəvələr.  
Tay-tuşun deyil ki, qönçələr,  
Kimsən ki, səni də sevələr?!

Qəlbinə ögeyi düşünüb,  
Xeyala dalmağa dəyərmimi?  
Sevməyən kimsədən yapışib,  
Qır-saqqız olmağa dəyərmimi?!

Bərq vuran kəhkəşan içində  
Titrəyən, üşüyən ulduzam.  
Doğmalar tərək etdi qəlbimi,  
Tənhayam, qərribəm, yalqızam!

Elə bil sərgərdan qalmışam,  
Bir evim, odam yox dünyada.  
Sanıram mənim tək kimsəsiz,  
Tənha bir adam yox dünyada...

Heç kəsədən, heç kimdən incimə,  
Özün tək duyacaq kim səni?!

Uca tut başını həmişə,  
Əyilmə önündə kimsənin!

(R. Yusifoğlu)

Göründüyü kimi, nümunə gətirdiyimiz müxtəlif məzmunlu, müxtəlif qafiyə quruluşlu bu şe'rlərin hamısı doqquz hecalıdır. Bütün misralarda daxili bölgü 3+3+3 şəklindədir.

## On hecalı şe'r

On hecalı şe'r çox işlənməsə də, poeziyamızda onun gözəl, ritmik nümunələrinə rast gəlirik:

Külək qarı səpələr, Bəxtiyar,  
Ağ geyinib təpələr, Bəxtiyar.  
Kaman çalan kimdir o, Bəxtiyar,  
Küləkdi, ya simdir o, Bəxtiyar?

(R. Rza)

Bu yerlərin suyundan gəl içək,  
Dərəsindən, dağından bir keçək,  
Yolumuzu bəzəsin gül-çiçək,  
Dağlarımın başında ağ örpək, –  
O qardır.

Yenə göydə oynayırsınız buludlar,  
Düzənlərdə gül açıb, zirvə qar.  
Çəmənin ortasında lələ var,  
Çiçəklərin üzündə jalə var,  
Bahardır.

(R. Yusifoğlu)

Göründüyü kimi, nümunə gətirdiyimiz şe'r parçaları son dərəcə ahəngdar, ritmikdir. Hər iki şe'rın daxili bölgüsü 4+3+3=10 şəklindədir.

Daxili bölgüsü başqa cür olan on hecalı şe'r nümunələrinin ahəngi əvvəlkilərdən seçilir. Bu isə şe'rdə daxili bölgünün müəhim əhəmiyyət kəsb etməsini göstərən maraqlı faktır.

Qəlbim tutulub bir şirin dərədə,  
Nə bir dərmanım, nə əlacım var.  
Nağıllaşdır sevdalı ömrüm,  
Sizə çox böyük ehtiyacım var...



Qoyma yollarda həsrət gözümü,  
Xoşbəxt sayıram indi özümü,  
İşıqlandırıb sevgi üzümü,  
Sanki başımda qızıl tacım var.

Demək olmayır hər şeyi sözlə,  
Oynamaq olmaz alovla, közlə.  
Yana bilərsən, özünü gözəl,  
Ürək göynədən gizli sacım var.

Alov geyərəm əynimə bir gün,  
Alaram səni qoynuma bir gün,  
✓ Saçlarım keçər boynuna bir gün.  
Həsrət adlı bir dar ağacım var...

(R. Yusifoğlu)

Nümunə gətirdiyimiz bu şe'rin daxili bölgüsü isə  $5+5=10$  şəklindədir.

Görkəmli ispan şairi Federiko Qarsia Lorkanın dilimizə tərcümə edilən bə'zi şe'rləri də on hecalıdır.

Sinəsindən çay axan dərənin  
Gecəyarı seyrinə gəlirlər.  
Lolitanın aylı sinəsində  
Məhəbbətdən çiçəklər ölürlər.

Məhəbbətdən çiçəklər ölürlər.

Gecə nəğmə oxuyur dərədə,  
Körpü üstə o kimdi gözləyir?  
Dalğaları seyr edib Lolita  
Nazlı-nazlı özünü bəzəyir.

Məhəbbətdən çiçəklər ölürlər.

Bu gecənin qoynunda nur saçan  
Ağ almanı demirəm heç hələ.  
Bir sehrli güzgü kimi, baxın  
Dərələrdə ağarır şələlə.

Məhəbbətdən çiçəklər ölürlər.

Yaxud, Lorkanın "Rəqs" adlı başqa bir on hecalı şe'rinə fikir verək:

Sevilyada rəqs cləyir Karmen,  
Ağ divarı mavi edən əhd.  
O bəbəkler of, necə od saçır,  
Saçlara bax, qar kimi dumağdı.

Pəncərəni, gəlinlər, bağlayın.

O saçlarda qızılı bir ilan  
Qıvrılaraq uzaqdan boylanır.  
Rəqs etdikcə sayıqlayar Karmen,  
Ötən eşqin həsrətiylə yanar.

Pəncərəni, gəlinlər, bağlayın.

Sevilyanın küçələri bomboş,  
Sevilyanın gecələri dərin.  
Unudulmuş əzabların izi  
Sevən qəlbədən silinibmi görün? –

Pəncərəni, gəlinlər, bağlayın.

(Tərcümələr bizə məxsusdur – R. Y.)

### On iki hecalı şe'r

Şairlərimiz on iki hecalı şe'rin də gözəl nümunələrini yaratmışlar. On iki hecalı şe'rlərin ritmi də onun təqtilərindən asılı olaraq dəyişir.

Hava sakit, dəniz şəffaf, səhər dilbər...  
Al günəşin səfəqləri düşər suya.  
Asta-asta oynadıqca göy ləpələr,  
İlham verir min arzuya, min duyğuya.

(S. Vurğun)



Bu on iki hecalı şe'r parçasında daxili bölgü  $4+4+4=12$  formasındadır. Elə on iki hecalı şe'rlər də vardır ki, burada misraların daxili bölgüsü  $3+3+3+3=12$  şəklindədir. Məsələn:

Anlarmı ömründən üzülüb damcılar?  
Şüamı alnında parlayan damcılar?  
Səhərdən axşama, axşamdan sübhədək  
Gecəni gözündə gəzdirsən o gərək.

(İ. Kəbirli)

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək ki, təqtiləri üç hecadan ibarət olan 12 hecalı şe'rlərlə altı və doqquz hecalı şe'rlərin ritmi arasında bir oxşarlıq vardır. Altı hecalı şe'rdə üç hecalı təqti iki, doqquz hecalı şe'rdə üç, on iki hecalı şe'rdə isə dörd dəfə təkrarlanır.

### On üç hecalı şe'r

On üç hecalı şe'r də Azərbaycan poeziyası üçün yad deyildir. Bu tipli şe'rlərdə daxili bölgü  $4+4+5$  şəklindədir.

Nə zaman ki, suçumuzu mərdi-mərdana  
Boynumuza götürürük, hamı şad olur.  
Çox sevinir vətən adlı müqəddəs ana,  
Fənalığın pəncəsindən qəlb azad olur.

(S. Vurğun)

Qürub çağı bir qayanın zirvəsində tək  
Pərdə-pərdə yüz rəng alır göydə buludlar.  
Seyr edirəm mən axşamı fikrə gedərək,  
Siyah tildən örtük çəkir çiçəklər, otlar.

(Q. Qasımlı)

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək ki, Səməd Vurğunun poemalarında on üç hecalı şe'rdən daha çox istifadə olunmuşdur.

### On dörd hecalı şe'r

On dörd hecalı şe'r əslində yeddi hecalı şe'r əsasında formalaşır. İki yeddi hecalı misranın yanaşı işlədilməsi 14 hecalı şe'ri əmələ gətirir. Belə şe'rlərdə  $7+7$  misradaxili əsas fasilə, təqtidir.

On dörd hecalı şe'r növündən müasir şairlərimizin əksəriyyəti istifadə etmişdir. Bu ölçüdə S. Vurğunun yaradıcılıq nümunələri daha uğurludur. S. Rüstəmin qələmindən çıxan 14 hecalı şe'rlər göstərir ki, onun yaradıcılığı üçün də bu ölçü xarakterikdir:

Xəzan vursa bağçanı, çiçəyimi verərəm,  
Süfrəndə şey tapmasan, çörəyimi verərəm.  
Azadlıq vuruşunda ürəyin parçalansa,  
Qoparıb bu sinəmdən ürəyimi verərəm.

On dörd hecalı şe'rdə daxili bölgü  $7+7=14$ ;  $4+3+4+3=14$ ;  $3+4+3+4=14$ ;  $4+3+3+4=14$  şəklindədir.

✓ Bir rəngi yox, göylərin min rəngini sevirəm  $4+3+4+3$   
Bir gülü yox, güllərin çələngini sevirəm.

(B. Vahabzadə)

Qarlı qış səhəriydi... Biz o gün dərsdən qabaq  $3+4+3+4$   
Qaçışır, qarlaşırdıq çöldə bir dəstə uşaq.

(Ə. Cəmil)

Yaman xəzri qopubdur yenə bu axşam üstü,  $4+3+3+4$   
Xəzər qanlı görünür mənə bu axşam üstü.

(S. Rüstəm)

On dörd hecalı şe'rdə  $7+7$  şəklində daxili bölgü daimidir. 7 hecanın daxilindəki təqtilər isə axıracan eyni şəkildə sıralanmış, bölgü tez-tez dəyişir. Belədə  $7+7$  fasiləli daxili bölgü şe'rini ümumi ahənginin pozulmasına imkan vermir.



Keçərək Mil düzündən sıra dağları aşdım, 4+3+5+2  
 Kürün sahilləriylə bütün eli dolaşdım 2+5+4+3  
 Fəcrin soyuq tonqalı buludlarda yananda 4+3+4+3  
 Mən də tonqal qaladım gah dağda, gah aranda 4+3+3+4

(Ə. Cəmil)

### On beş hecalı şe'r

Hər misrası on beş hecadan ibarət olan şe'rlər də Azərbaycan poeziyasında özünə vətəndaşlıq hüququ qazanmışdır. H. Cavidin, S. Vurğunun, S. Rüstəmin, Ə. Cəmilin, Q. Qasımzadənin, Qabilin, B. Vahabzadənin on beş hecalı şe'rləri maraqlı doğurur.

Yağmurlu bir sabah idi hər yeri sis almışdı, 4+4+4+3  
 Gülər üzül günəş xəzan uyğusuna dalmışdı.

(H. Cavid)

Qanad çalıb uçdu yenə körpə tərən yuvadan, 4+4+4+3  
 Uçub getdi şimşək kimi göy dalğalı havadan.

(S. Vurğun)

Ömür keçdi, hicran quşu can evimdən keçmədi, 4+4+4+3  
 Arazımdan iki qardaş yan-yana su içmədi.

(S. Rüstəm)

Günəş qızıl bayrağı qaldırınca göylərə, 4+4+4+3  
 Nəzərləri oxşadı bir könül açan mənərə.

(Ə. Cəmil)

Göründüyü kimi nümunə gətirdiyimiz on beş hecalı şe'rlərin hamısında təqti 4+4+4+3 şəklindədir. Bu da təsadüfi deyildir. Belə ki, on beş hecalı şe'r 8 hecalı şe'rlə 7 hecalı şe'r in birləşməsi əsasında yaranmışdır. Misranın yarısında səkkiz hecalı şe'r in, o biri yarısında isə 7 hecalı şe'r in təqtisindən istifadə olunmuşdur.

### On altı hecalı şe'r

Azərbaycan poeziyasında ən çox hecalı nəzm nümunəsinin bir misrası on altı hecadan ibarət olur. On altı hecalı şe'r hecanın ən ləngərli vəznə olsa da, poeziyamızda çox işlənir. Bu da təsadüfi deyildir. On altı hecalı şe'r də əslində iki səkkiz hecalı misranın bir sətirdə işlənməsi əsasında yaranır. Səkkiz hecalı şe'r in daxili bölgüsü on altı hecalı şe'r in daxili bölgüsü üçün də əsasdır.

Sorağı alısam belə bu gün sən uzaqlardan, 4+4+4+4  
 Məhəbbətə hasar çəkməz nə ayrılıq, nə də zaman.

(S. Vurğun)

Göyün zümrüd sarayında qızıl günəş alovlanır, 4+4+4+4  
 Füzulinin qəlbi kimi üfüqlər od tutub yanır.

(Qabil)

Sevgilimə yetirərsən, tərək elədim bu həyatı, 4+4+4+4  
 Ürəyimdə əziz vətən, dodağımda onun adı.

(S. Rüstəm)

On altı hecalı şe'rlərdə daxili bölgü çox zaman 4+4+4+4=16 şəklində olur. Məsnəvi formasında qafiyələnən 16 hecalı şe'rlərin misralarını iki yerə bölsək, 8 hecalı, aşırma qafiyəli şe'r alınır.

Aşırma qafiyəli 16 hecalı şe'rlər də ədəbiyyatımızda çox işlənmişdir.

Bu il bahar geyinmişdir bir alovlu, odlı köynək...  
 Bu gözəllik heykəlinin baxışında qəzəb vardır.  
 Bizim zəfər toplarının nəfəsindən qopan şimşək  
 Deyir: - Şair, nəsibimiz səadətə ilk bahardır.

(S. Vurğun)



Nümunə gətirdiyimiz bu bənddə də 16 hecalı şe'rın daxili böl-  
güsü 4+4+4+4 şəklindədir.

Gedir bizim karvanımız günə sarı, aya sarı,  
Tarix durub gözləməyir öz yerində sayanları.  
İlham bizim, sevgi bizim, Vətən bizim, hünər bizim  
Qoy var olsun bizim gənclik, bu gəncliyin ilk baharı.

(S. Vurğun)

S. Vurğunun yaradıcılıq nümunələri içərisində başqa qafiyyə quruluşlu on altı hecalı şe'rlər də vardır. On altı hecalı şe'rdən digər şairlərimiz də istifadə etmişlər. Ancaq müasir poeziyamızda 16 hecalı şe'rə müraciət nadir hallarda olur.

Heca zamanın sınağından ləyaqətlə çıxan, indi də öz ömrünü davam etdirən ən aparıcı vəzlərdəndir. Hətta sərbəst şe'rın özündə belə şairlər ritm saxlamaq məqsədilə heca vəzninin qayda-qanunlarına bu və ya digər dərəcədə riayət edirlər.

### ƏRUZ VƏZNI

Əruz Azərbaycan poeziyasının ən aparıcı vəzlərindəndir. Klassiklərimizin əsərləri başdan-başa bu vəzndə yazıldığı üçün çox zaman əruza klassik vəzn də deyirlər.

Əruz ərəb sözü olub, lüğəvi mənası geniş yol, bulud, dirək və s. anlamına gəlir. Şe'rdə əruz misranın ölçüsü, vəzni deməkdir. Elə təsəvvür edin ki, əruz, onun müxtəlif bəhrləri və təf'ilələri misraların boy-buxununa uyğun gələn ülgüdür. Hər hansı məna yüklü misralara "paltar tikərkən" məhz uyğun gələn ülgüdən istifadə etmək lazımdır. [Təf'ilələr söz qəlibidir. Müxtəlif bəhrlərin ayrı-ayrı şəkildə təkrarlanan qəlibinə uyğun olaraq söz seçmək xüsusi ahəngdarlıq, ritm əmələ gətirir.]

Bə'zən bəstəkar hər hansı bir musiqi əsərini yazır, sonra şairdən xahiş edir ki, onun ritminə uyğun şəkildə mətn yazsın. Musiqidə söz ülgüsü "balvanka" adlanır. Şair ona verilən balvankaların

– söz ülgüsünün ritminə uyğun şəkildə mətn yazır. Balvankaya uyğun gəlməyən mətn musiqi üçün yaramır.

Yeri gəlmişkən maraqlı bir faktı qeyd etmək istəyirik. Deyirlər ki, Üzeyir bəy M. S. Ordubadiyə balvanka verib həmin qəlibə uyğun mətn yazmağı xahiş edir. Ordubadi mətn yazır, ancaq zara-fatla mətnin içində balvankanın özünü də verir: "Üç badam, bir qoz..."

Əruz vəzninin yaradıcısı Xəlil ibn Əhməd ilk dəfə ritmik ərəb sözlərindən istifadə etməklə müxtəlif təf'ilələr – söz qəlibləri yaratmışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında əruzu elmi şəkildə araşdıran, onun Azərbaycan şe'rinə, dilimizin qayda-qanunlarına uyğunlaşması prosesini klassiklərimizin əsərlərinə istinadən öyrənən Əkrəm Cəfər əruz təf'ilələrinin Azərbaycan variantını yaratmışdır. Əkrəm müəllim faktlarla sübut edir ki, əsas məsələ təf'ilədəki sözün lüğəvi mənasında yox, onun ölçüsündə, ritmindədir. Əkrəm Cəfər "MəfA'ilün" əvəzinə "qələmdildil", "Fə'ilAtün" əvəzinə "nüvədildil", "Fə'ilün" əvəzinə "dilpərdə", "fA'ilAtün" əvəzinə "dilqələmdil", "məfA'İlü əvəzinə "qələmpərdə" və s. işlədir. Bu təf'ilələrə görkəmli ədəbiyyatşünasımızın şərəfinə "Əkrəmi" adı verilmişdir.

Mə'lumdur ki, klassiklərimiz ilk əsərlərini fars və ərəb dillərində yazmışlar. Əruz da ərəb dilinin qanunauyğunluqlarına daha çox uyğundur. Başqa dillərlə bərabər öz doğma dillərində də əsərlər yazan klassiklərimiz ərəb və fars dillərinin vəznindən istifadə etməyə çalışmış, bu qayda-qanunlar türk dilinin qayda-qanunlarına uyğun gəlmədiyi üçün türk əruzunda ilk vaxtlar müəyyən nöqsanlar özünü göstərmişdir. Lakin zaman keçdikcə görkəmli şairlər əruzu Azərbaycan dilinin qayda-qanunlarına uyğunlaşdırmışlar. Ə. Cəfərin sözləri ilə desək: "Əruz vəzni də şe'r sənətinin bir vəzni kimi mənşəycə haradan gəlsə gəlsin, bir sıra Yaxın Şərq xalqları tərəfindən qəbul edilib, şairlər tərəfindən, o cümlədən Azərbaycan şairləri tərəfindən tətbiq edilmişdir. Lakin bu vəzn, bu çox ahəngdar şe'r vəzni müxtəlif xalqların dili ilə birdən-birə deyil, əsrlər keçdikcə tədriclə ünsiyyət göstərmiş, o dil-



lərin təbiətinə uyaraq müxtəlif şəkillərə girmiş, nəticədə ərəb, sonradan fars əruzları ilə yanaşı və onlardan bir sıra xüsusiyyətləri ilə fərqlənən uyğur, osmanlı, cığatay, özbək, Azərbaycan, türk-mən, tatar əruzları meydana gəlmişdir." ("Məhəmməd Füzuli". Elmi-tədqiqi məqalələr toplusu, Bakı, "Azərənşr", 1958).

Əruzdan istifadə olunan ilk vaxtlarda vəznin ölçüsünə, qəliblərinə uyğun gəlmədiyi üçün sözlər tələffüzə gah uzadılmış, gah da qısaldılmışdır. Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında uzanmalar **imalə**, qısaltmalar isə **zihaf** adlandırılmışdır.

Lakin zaman keçdikcə qüdrətli sənətkarlarımızın əməyi nəticəsində əruz Azərbaycan dilinin qayda-qanunlarına tam uyğunlaşdırılmışdır. Bu işdə M. Füzulinin və H. Cavidin xidmətləri əvəzsizdir. M. Müşfiqin, S. Vurğunun, S. Rüstəmin, Qabilin, B. Vahabzadənin, Rəfiq Zəka Xəndanın və başqalarının yazdıqları şe'rlər göstərir ki, əruz müasir poeziyamız üçün də yaranan, əhəmiyyətini itirməyən bir vəznidir.

Məşhur "Qabusnamə" əsərində də əruz vəzni, onun növləri, xüsusiyyətləri haqqında söhbət açılmış, tövsiyə edilmişdir ki, əruzun dilə ən uyğun bəhrlərindən istifadə olunsun: "Amandır, ağır şe'rlər yazıb əruzunu formal tətbiq etmə. Əruzun ağır vəznləri dalınca yalnız o adamlar qaçar ki, onun təbi ağır ola, xoş sözlər deməyi, incə mə'nalar işlətməyi bacarmaya." ("Qabusnamə", Bakı, "Azərənşr", 1989, s. 162).

Lakin biz "Qabusnamə"dəki bu fikirlərlə razılaşmırıq. Klassiklərimizin yaradıcılıq nümunələri göstərir ki, bütün bəhrlərdə incə mə'nalı, gözəl bədii siqletli əsərlər yaratmaq mümkündür. Şe'r-in zəif çıxmasının səbəbini vəznə yox, sənətkar istə'dadının naqisliyində axtarmaq daha ədalətli olardı.

Mə'lumdur ki, əruzun bəhrləri çoxdur. Azərbaycan poeziyasında isə əruzun ən çox işlənən bəhrləri bunlardır: **həzəc bəhri**, **rəməl bəhri**, **rəcəz bəhri**, **mütəqarib bəhri**, **müzare bəhri**, **müctəs bəhri**, **xəfif bəhri**, **münsərih bəhri**, **səri bəhri**, **mütədarik bəhri**, **kamil bəhri**.

## HƏZƏC BƏHRİ

Həzəc ərəbcə ürəyə yatan, xoş avaz deməkdir. Həzəcin otuza qədər növü vardır. Məhəmməd Füzuli həzəcin on altı növündən istifadə etmişdir.

Dörd bölməli **bütöv həzəc məfəllün** təf'iləsinin dörd dəfə təkrarı ilə yaranır:

|                    |                    |                    |                    |
|--------------------|--------------------|--------------------|--------------------|
| Pərişan xəl        | -qi-ələm a         | -hü əfğan et       | -digimdəndir,      |
| Pərişan ol         | -duğum xəlqi       | pərişan et         | -digimdəndir.      |
| <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    |
| <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> |
| Səbadan gül        | üzündə sün         | -büli pərpü        | -çi tab oynar,     |
| Sanasan pər        | açıb gülşən        | -də bir müşkin     | qürab oynar.       |
| <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    | <b>məfəllün</b>    |
| <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> | <b>qələmdildil</b> |

Üçbölümlü, **bütöv, naqis həzəc məfəllün məfəllün fəülün** təf'ilələri ilə yaranır:

|                 |                 |               |
|-----------------|-----------------|---------------|
| Mühiti-eş       | -qə qəvvas o    | lali can      |
| Özünü ey        | -lədi xak i     | -lə yeksan    |
| <b>məfəllün</b> | <b>məfəllün</b> | <b>fəülün</b> |

Həzəc bəhrinin "**İki bölməli bütöv həzəc**" adlanan üçüncü növündə **məfəllün** təf'iləsinin iki dəfə təkrarı tələb olunur. Məhəmməd Füzulinin məşhur "Məni candan usandırdı" qəzəli bu ölçü-dədir.

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| Füzuli rin      | -di şeydadır,   |
| Həmişə xəl      | -qə rüsvadır,   |
| Sorun kim bu    | nə sevdadır,    |
| Bu sövdadan     | usanmazmı?      |
| <b>məfəllün</b> | <b>məfəllün</b> |

Həzəcin altıncı növü **müstəzad həzəci** adlanır və **məf'Ulü məfəllü məfəllü fəülün** ölçüsündədir.



|           |              |              |            |
|-----------|--------------|--------------|------------|
| Can vermə | qəmi-eşqə    | ki, eşq afə  | ti candır, |
| Eşq afə   | -ti can oldu | -ğu məşhuri- | cəhandır.  |
| məfUlü    | məfəilü      | məfəilü      | fəÜlün     |

Həzəcin **məfəUlü məfAilün fəÜlün** ölçüsündə olan onuncu növü "Leyli və Məcnun" həzəci adlandırılır. Poemadakı qəzəllər, mürəbbelər, minacatlar, rübailər və bir qəsidə istisna edilməklə digər şəkillərin hamısı bu ölçüdə yazılmışdır. Məşhur "Söhbətül əsmar" poeması da həzəcin onuncu növündədir.

|            |              |             |
|------------|--------------|-------------|
| Hər söz ki | gəlir zühu   | -rə məndən, |
| Min tə'nə  | bulur hər ən | -cüməndən.  |
| məfəUlü    | məfAilün     | fəÜlün      |

## RƏMƏL BƏHRİ

Rəməl ərəb sözü olub, dəvənin yerisinə deyilir. Doğrudan da, rəməl bəhrində bir ləngər, xüsusi ahəng vardır. Rəməlin iyirmi-dən artıq növü olduğu mə'lumdur. Azərbaycan şe'rində rəmələin doqquz, Füzuli şe'rində isə altı növündən istifadə edilmişdir.

Rəməl bəhrinin birinci növündə **failAtün** təf'iləsinin dörd dəfə təkrarı vacibdir. Məhəmməd Füzulinin bu ölçüdə yüz qırx beş qəzəlinin olması göstərir ki, rəməl klassik poeziyamızın ən aparıcı bəhrlərindəndir.

|                 |               |               |            |
|-----------------|---------------|---------------|------------|
| Heyrət, ey büt, | surətin gör   | -dükdə lal ey | -lər məni, |
| Surəti-ha       | -lım görən su | -rət xəyal ey | -lər məni. |
| failAtün        | failAtün      | failAtün      | failün     |

Yaxud, başqa bir misal:

|             |              |              |              |
|-------------|--------------|--------------|--------------|
| Nalədəndir  | ney kimi a   | -vazeyi-eş   | -qim bülənd, |
| Nalə tərkin | qılmazam ney | tək kəsilsəm | bəndi-bənd.  |
| failAtün    | failAtün     | failAtün     | fAilün       |

M. Füzulinin on beş qəsidəsi, iyirmi qit'əsi, iki tərcibəndi və iki mürəbbesi, dörd müxəmməsi və iki təxmisi rəməlin birinci növündədir. M. P. Vaqifin məşhur "Görmədim" müxəmməsi də, "Bax" rədifli qəzəli də rəməlin birinci növündə yazılıb.

Mən cahan mülkündə, mütləq, doğru halet görmədim,  
Hər nə gördüm, əyri gördüm, özge bəbət görmədim.  
Aşınalar ixtilatında sədaqət görmədim,  
Biətü iqrarü imanü dəyanət görmədim.  
Bivəfadan lacərəm təhsili-hacət görmədim.

\*\*\*

Ey Vidadi, gərdişi-dövrani-kəcərlərə bax!  
Ruzigarə qıl tamaşa, karə bax, kirdarə bax!

Rəməlin ikinci növü **failAtün failAtün failAtün** təf'ilələri ilə düzəlir.

|             |              |          |
|-------------|--------------|----------|
| Ahimin, ey  | məh, eşit ev | -safını  |
| Firqətindən | tutdu göy ət | -rafını. |
| failAtün    | failAtün     | failAtün |

Rəməlin dördüncü növü **fəilAtün fəilAtün fəilAtün fəilAtün** ölçüsündədir. Bu ölçünün yalnız birinci təf'iləsi iki variantda: ya failAtün, ya fəilAtün şəklində olur.

|               |             |                |               |
|---------------|-------------|----------------|---------------|
| Vəh nə qamət, | nə qiyamət, | bu nə şaxi-    | güli tərdir?  |
| failAtün      | fəilAtün    | fəilAtün       | fəilAtün      |
| Nə belədir    | nəzər əhli  | -nə, nə xoşməd | -di nəzərdir. |
| failAtün      | fəilAtün    | fəilAtün       | fəilAtün      |

Birinci misrada ilk heca qapalı olduğu üçün uzun, ikinci misrada ilk heca açıq olduğu üçün qısa tələffüz olunur.

Rəməlin beşinci növünün ilk təf'iləsi də dördüncü növdə olan kimi ya **failAtün**, ya da **fəilAtün** şəklində olur. Lakin bu ölçünün



son təfili də ikivariantlıdır: **fəilün, fə'lün**. Ümumiyyətlə, rəməlin beşinci növünün dörd variantı vardır.

### Birinci variant

|                                               |                                                |                                              |                                         |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Gəmdən öldüm<br>Ey güli-ta<br><b>fəilAtün</b> | demədim ha<br>-zə, rəva gör<br><b>fəilAtün</b> | -li-dili-za<br>-mədim aza<br><b>fəilAtün</b> | -ri sana,<br>-ri sana.<br><b>fəilün</b> |
|-----------------------------------------------|------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------|

### İkinci variant

|                                                |                                                |                                            |                                       |
|------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------|
| Bağ gir, bül<br>Yığ güln ir<br><b>fəilAtün</b> | -bülə ərzi-<br>-zini, bülül<br><b>fəilAtün</b> | güli-rüxxa<br>gözünə xa<br><b>fəilAtün</b> | -r eylə,<br>-r eylə.<br><b>fə'lün</b> |
|------------------------------------------------|------------------------------------------------|--------------------------------------------|---------------------------------------|

### Üçüncü variant

|                                              |                                             |                                               |                                       |
|----------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------|
| Yenə ol ma-<br>Çıxacaqdır<br><b>fəilAtün</b> | hi mənim al<br>fələkə na<br><b>fəilAtün</b> | -dı qərarım<br>-ləyi-zarım<br><b>fəilAtün</b> | bu gecə,<br>bu gecə.<br><b>fəilün</b> |
|----------------------------------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------|

### Dördüncü variant

|                                                |                                                 |                                               |                                   |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------|-----------------------------------|
| Nə görür əh<br>Nə bulur şəm<br><b>fəilAtün</b> | -li cəfa bən<br>-i yaxan kim<br><b>fəilAtün</b> | -də vəfadan<br>-sə ziyadən<br><b>fəilAtün</b> | qeyri,<br>qeyri.<br><b>fə'lün</b> |
|------------------------------------------------|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------|-----------------------------------|

Rəməlin beşinci variantı özünü çox rəngarəng çalarda göstərir. Bə'zən elə olur ki, bir şe'rın ayrı-ayrı misralarında əvvəlki variantların ayrı-ayrı bölgələrindən istifadə olunur. Məsələn:

|                                  |                                                       |                                 |                             |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| Qəmzə tiği<br><b>fəilAtün</b>    | -lə gözün kön<br><b>fəilAtün</b><br>(birinci variant) | -lümü yüz pa<br><b>fəilAtün</b> | -rə qılıb,<br><b>fəilün</b> |
| Hər birin bir<br><b>fəilAtün</b> | hədəfi-na<br><b>fəilAtün</b><br>(ikinci variant)      | -vəki-müjga<br><b>fəilAtün</b>  | -n etdi.<br><b>fə'lün</b>   |

\*\*\*

|                                |                                                      |                                 |                           |
|--------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|
| Pənbeysi-da<br><b>fəilAtün</b> | -ği cünun iç<br><b>fəilAtün</b><br>(birinci variant) | -rə nihandır<br><b>fəilAtün</b> | bədənim,<br><b>fəilün</b> |
|--------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|

|                               |                                                    |                                 |                           |
|-------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|
| Diri olluq<br><b>fəilAtün</b> | -ca libasım<br><b>fəilAtün</b><br>(üçüncü variant) | budur, ölsəm<br><b>fəilAtün</b> | kəfənim.<br><b>fəilün</b> |
|-------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------|---------------------------|

\*\*\*

|                                   |                                                      |                                 |                              |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------|
| Pərdə çək çöhl<br><b>fəilAtün</b> | -rəmə hicran<br><b>fəilAtün</b><br>(birinci variant) | günü, ey qan<br><b>fəilAtün</b> | -lı sirişk,<br><b>fəilün</b> |
|-----------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------|------------------------------|

|                                  |                                                      |                               |                         |
|----------------------------------|------------------------------------------------------|-------------------------------|-------------------------|
| Ki, gözüm gör<br><b>fəilAtün</b> | -məyə ol ma<br><b>fəilAtün</b><br>(dördüncü variant) | -hiliqadan<br><b>fəilAtün</b> | ğeyri.<br><b>fə'lün</b> |
|----------------------------------|------------------------------------------------------|-------------------------------|-------------------------|

Ustad Füzulinin şe'rlərində eyni beytdə ikinci – birinci; ikinci – üçüncü; ikinci – dördüncü variantlardan da istifadə olunmuşdur. Məsələn:

|                                |                                                    |                                 |                             |
|--------------------------------|----------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| Salmasaydım<br><b>fəilAtün</b> | dili-vira<br><b>fəilAtün</b><br>(ikinci variant)   | -nə imarət<br><b>fəilAtün</b>   | tərhin,<br><b>fə'lün</b>    |
| Anda gənci-<br><b>fəilAtün</b> | gühəri-eş-<br><b>fəilAtün</b><br>(birinci variant) | -qi nihan et<br><b>fəilAtün</b> | -məz idim.<br><b>fəilün</b> |

\*\*\*

|                                |                                                     |                                  |                            |
|--------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------|----------------------------|
| Canı canan<br><b>fəilAtün</b>  | diləmiş ver<br><b>fəilAtün</b><br>(ikinci variant)  | -məmək olmaz,<br><b>fəilAtün</b> | ey dil,<br><b>fə'lün</b>   |
| Nə niz'a ey<br><b>fəilAtün</b> | -ləyəlim, ol<br><b>fəilAtün</b><br>(üçüncü variant) | nə sənindir,<br><b>fəilAtün</b>  | nə mənim.<br><b>fəilün</b> |

\*\*\*

|                                |                                                        |                                 |                         |
|--------------------------------|--------------------------------------------------------|---------------------------------|-------------------------|
| Aşiq oldum<br><b>fəilAtün</b>  | yənə bir ta<br><b>fəilAtün</b><br>(ikinci variant)     | -zə güli-rə'<br><b>fəilAtün</b> | -nayə,<br><b>fə'lün</b> |
| Ki, salır a<br><b>fəilAtün</b> | -l ilə hərdəm<br><b>fəilAtün</b><br>(dördüncü variant) | məni yüz qöv<br><b>fəilAtün</b> | -ğayə.<br><b>fə'lün</b> |



Füzulinin birinci misrası rəməlin üçüncü, ikinci misrası isə birinci variantında olan maraqlı, sətiraltı mə'naya malik bir beytini də burada nümunə gətiririk:

|                                |                                                             |                                 |                             |
|--------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------|
| Ayağ aldıq<br><b>fəilAtün</b>  | -ca ələ möh<br><b>fəilAtün</b><br>( <i>üçüncü variant</i> ) | -təsib eylər<br><b>fəilAtün</b> | -sə yasaq,<br><b>fəilün</b> |
| Möhtəsib bə<br><b>fəilAtün</b> | -şına axır<br><b>fəilAtün</b><br>( <i>birinci variant</i> ) | sınacaqdır<br><b>fəilAtün</b>   | bu ayağ.<br><b>fəilün</b>   |

Məlumat üçün onu deyək ki, rəməlin rəngarəng ölçülərində Füzulinin irili-xırdalı üç yüz dörd əsəri elm aləminə mə'lumdur. Digər Azərbaycan şairlərinin də bu bəhrdən gen-bol istifadə etmələri göstərir ki, rəməl Azərbaycan poeziyası üçün olduqca xarakterik bəhrlərdən biri olmuşdur.

### RƏCƏZ BƏHRİ

Rəcəz sözü ərəbcü sür'ət, iztirab mə'nası verir. İyirmi növündən dördü Azərbaycan şe'rində işlədilmişdir. Bütöv rəcəz **müstəfilün** təfiləsinin dörd dəfə təkrarı ilə yaranır:

|                                                 |                                                |                                                |                                                             |
|-------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Cumdu yenə<br>Qıldım nəzər<br><b>müstəfilün</b> | ğəvvasi tək<br>bir lö'lei<br><b>müstəfilün</b> | dəryayə mən<br>laləyə mən<br><b>müstəfilün</b> | dəryayə mən<br>laləyə mən<br><b>müstəfilün</b><br>Ə. Nəbati |
|-------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|

Yeri gəlmişkən onu da qeyd edək ki, Nəsiminin "Sığmazam" rədifli məşhur şe'ri də bütöv rəcəzdə yazılmışdır.

Rəcəzin ikinci növü ikibölmüldür. Rəcəzin ikinci bölümündə Füzulinin tək bir cə qəsidəsi vardır:

|                                                                             |                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Həq məzhəri<br>Gər etməsə<br>Bir naridən<br>Vergil ona<br><b>müstəfilün</b> | -dir hər çiçək,<br>nəqqaş şək.<br>şəklini çək,<br>nəşvü nəma.<br><b>müstəfilün</b> |
|-----------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                               |                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Tutmuş həqə<br>Açmış həqi<br>Qılmış nəzər,<br>Sirri-həqi<br><b>müstəfilün</b> | nərgiz yüzün,<br>-qətbün gözin,<br>görmüş özin<br>-lə aşına.<br><b>müstəfilün</b> |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|

Rəcəzin ən gözəl növlərindən biri də **müstəfilatün** təfiləsinin iki dəfə təkrarı ilə yaranır.

|                                                           |                                                                     |
|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|
| Ey zülfü sünbül<br>Qurban olum mən<br><b>müstəfilatün</b> | rüksari lələ,<br>bu gül cəmalə.<br><b>müstəfilatün</b><br>(İrəvani) |
|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------|

### MÜTƏQARİB BƏHRİ

Mütəqarib sözünün lüğəvi mə'nası yaxınlaşmaq deməkdir. Əbülqasim Firdovsinin "Şahnamə" əsəri bu bəhrdə yazılmışdır. Mütəqarib bəhrinin təfiləsi fəUlüdür. Bu bəhrin birinci növündə **fəUlün** təfiləsinin dörd dəfə təkrarı lazımdır.

|                                      |                                            |                                            |                                                          |
|--------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Cəhan iç<br>Ona sər<br><b>fəUlin</b> | -rə hər fit<br>-vi-qəddin<br><b>fəUlin</b> | -nə kim ol<br>-dir, əlbət<br><b>fəUlin</b> | -sa hadis,<br>-tə, bais.<br><b>fəUlin</b><br>(M. Füzuli) |
|--------------------------------------|--------------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------|

Bu bəhrin ikinci növü üç **fəUlün** və bir **fəul** ölçüsündədir.

|                                       |                                     |                                        |                                                |
|---------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------------------|
| Qəzəldir<br>Qəzəldir<br><b>fəUlin</b> | səfabəx<br>gülü-bu<br><b>fəUlin</b> | -şi əhli-<br>-sitani-<br><b>fəUlin</b> | nəzər,<br>hünər.<br><b>fəul</b><br>(M. Füzuli) |
|---------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------------------|



Götürdü  
Utandı  
fəUlün

niqabi  
ləbindən  
fəUlün

üzündən  
nəbati  
fəUlün

qəmər,  
şəkər.  
fəul

(M. Füzuli)

## MÜZARE BƏHRİ

Müzare sözünün lüğəvi mənası oxşarlıq deməkdir. Müzare bəhrinin birinci növü **məfUlü failAtü məfaÜlü failün** təf'ilələri ilə yaranır:

Ya rəb, bə  
Bir dəm bə  
məfUlü

-layi-eşq i  
-layi-eşqi  
failAtü

-lə qıl aşı  
-dən etmə cü  
məfaÜlü

-na məni,  
-da məni.  
failün

(M. Füzuli)

Müzare bəhrinin ikinci növü iki dəfə **məfUlü failAtün** təf'ilələrinin təkrarı ilə yaranır:

Zülfü ki  
Yoxdur o

-kimi ayağın  
-nun yanında

qoymaz ö  
bir qılca

-pəm nigarım,  
e'tibarım.

Olsaydı  
Bir ah i  
məfUlü

məndəki qəm  
-lə verərdi  
failAtün

fərhadı-  
mın Büsü  
məfUlü

mübtələdə,  
-tuni badə.  
failAtün

(M. Füzuli)

## MÜCTƏS BƏHRİ

Müctəs ərəb sözü olub, lüğəvi mənası kökündən qoparmaq deməkdir. Bu bəhrin şe'rimizdə iki növü işlənmişdir.

Qədin qiya  
Bir özgə məh  
məfAilün

-mi qiyamət  
-şər olur qa  
fəilAtün

cylər qiya  
-mətin xura  
məfAilün

-mə gələndə,  
-mə gələndə.  
fəilAtün

(Ərdəbili)

Mənimlə ol  
Gətirdilər  
məfAilün

-sa idi, mən  
məni ancaq  
fəilAtün

cəhanə gəl  
mən anə gəl  
məfAilün

məzdim,  
məzdim.  
fəilün

(S. Ə, Şirvani)

Tutuşdu qəm  
Müqəyyəd ol  
məfAilün

oduna şa  
-du ol aza  
fəilAtün

-d gördüyün  
-d gördüyün  
məfAilün

könlüm,  
könlüm,  
fə'lün

(M. Füzuli)

## MÜNSƏRİH BƏHRİ

Münsərih ərəb sözü olub, lüğəvi mənası axıcı deməkdir. Azərbaycan şe'rində on iki növündən üçü işlənir:

Gərçi tutub  
Yoxdu cahan  
müftəilün

aləmi  
-da vəli  
fAilün

şurişi qov  
mən kimi ris  
müftəilün

-ğayi eşq,  
-vayi eşq.  
fAilün

Əqlin azıb,  
Cümlə dəyiş  
müftəilün

ay yazıq,  
-dirmisən  
fAilat

boşlamısan  
kürkünü pal  
müftəilün

karımı,  
-tarımı.  
fAilün

(M. Ə. Sabir)



Məhəmməd Füzulinin "Kimsədə rüxsarına taqəti nəzzarə yox",  
Mirzə Ələkbər Sabirin "Oxutmuram əl çəkin", "Sən beləsənmiş,  
balam, ay bərəkallah sənə" şe'rləri də münserih bəhrindədir.

## XƏFİF BƏHRİ

Azərbaycan əruzunda xəfifin bir növü və onun dörd variantı vardır. Xəfif yüngül mə'nasını verən sözdür.

|             |          |        |
|-------------|----------|--------|
| 1. FəilAtün | məfAilün | fəilün |
| 2. FəilAtün | məfAilün | fə'lün |
| 3. FəilAtün | məfAilün | fəilün |
| 4. FəilAtün | məfAilün | fə'lün |

### Birinci variant nümunələr

|                                          |                                      |                                    |
|------------------------------------------|--------------------------------------|------------------------------------|
| Hər kim olsa<br>Mən gəlincə              | ayağıma<br>qamu aya                  | baş urar,<br>ğa durar.             |
| Hər nə dərd ol<br>Tə'b güzgülü           | -sa mən dəva<br>-sünə cila           | verərəm,<br>verərəm.               |
| Sən nəsen ki,<br>Gizli işlər<br>fəilAtün | səninlə ya<br>-də razıda<br>məfAilün | -r olalar,<br>-r olalar.<br>fə'lün |

### İkinci variant nümunələr

|                                        |                                        |                             |
|----------------------------------------|----------------------------------------|-----------------------------|
| Çün kəduret<br>Gərm olub me'           | gedib səfa<br>-də, iştəha              | gəldi,<br>gəldi.            |
| İztirab iç<br>Badəyə xey               | -rəyəm, xüma<br>-li intiza             | -rım var,<br>-rım var.      |
| Doldurub sa<br>Cami-gül iç<br>fəilAtün | -qiylə-səba<br>-rə badəyi-<br>məfAilün | hərdəm<br>şəbnəm.<br>fə'lün |

## Üçüncü variant nümunələr

|                                        |                                       |                                    |
|----------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------|
| Yox özündən<br>Ki, nə təpki            | məgər sən<br>-bi sən, nədir           | xəbərin?<br>hünərin?               |
| Mənə eldən<br>Elə məndən               | dəyər tapan<br>yetər nişə             | çavü zur,<br>-tū sürür.            |
| Nə səbəbdən<br>Nə günah ey<br>fəilAtün | günahika<br>-lədim ki, xa<br>məfAilün | -r olubam?<br>-r olubam?<br>fəilün |

## Dördüncü variant nümunələr

|                                     |                                        |                            |
|-------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------|
| Dizi üzrə<br>Dedi ey ba             | rəvan gəlib<br>-də, işrətin            | saqi,<br>baqi!             |
| Mən əgər ra<br>Başına çox           | -zı olmasam<br>bəla gələr              | səndən,<br>məndən.         |
| Olamı kim<br>Mənə endir<br>fəilAtün | -sə göstərə<br>-məyə səri-<br>məfAilün | cür'ət,<br>taət?<br>fə'lün |

Onu da qeyd edək ki, xəfif bəhrində yazılan bu beytlərin hamısı Məhəmməd Füzulinin "Bəngü-badə" əsərindəndir.

## SƏRİ BƏHRİ

Səri sür'ətli bəhr deməkdir. Əkrəm Cəfər səri bəhrini ahənginin mahiyyəti e'tibarilə münserihin üçbölümlü tipi sayır. Səri bəhrinin bizdə cəmi bircə növü vardır.

|                                                                   |                                                                         |                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Saldı ayaq<br>Ver mənə qəm<br>Yar sual<br>Xəstə Füzü<br>müftəilün | -dan qəmi-a<br>-dəfinə, sa<br>etsə ki, ha<br>-li, nə verər<br>müftəilün | -ləm mənə,<br>-qi, şərab.<br>-lın nədir,<br>-sən cəvab?<br>fəilün |
|-------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|



M. Ə. Sabirin səri bəhrində xeyli şe'ri vardır.

Əlbir olub bir ayı bir şir ilə,  
Ovladılar dovşanı tədbir ilə.

\*\*\*

Alma, palıd, şam ağacı hal ilə,  
Eylədilər bəhsi bu münval ilə.

\*\*\*

Çıxdı günəş, doldu cahan nur ilə,  
Cütçü sürür tarlada cüt şur ilə.

### MÜTƏDARİK BƏHRİ

Mütədarik sözünün mə'nası yetişən, çatan deməkdir. Bu bəhr sonradan yaradılmışdır.

|           |       |           |        |
|-----------|-------|-----------|--------|
| Get dolan | gilən | xamışən   | hənuz, |
| Puxtə ol  | mağa  | çox səfər | gərək. |
| fAilün    | fə'Ul | fAilün    | fə'Ul  |

(Nəbati)

|         |            |         |          |
|---------|------------|---------|----------|
| Hər dəm | -də qıllam | ney tək | nəvani,  |
| Saldın  | nəzərdən   | mən bi  | -nəvani. |
| fə'lün  | fə'Ulün    | fə'lün  | fə'Ulün  |

(S. Ə. Şirvani)

### KAMİL BƏHRİ

Kamil bəhri Azərbaycan əruzunda az işlənir. Bu bəhrin tə'fili mütəfAilündür.

|                  |                 |               |               |
|------------------|-----------------|---------------|---------------|
| Yetər, ey fələk, | bu cəfa, yetir  | məni-zarə sər | -vi rəvanimi, |
| Məhi-təl'əti     | -lə münəvvər et | dilü dideyi-  | nigəranimi.   |
| mütəfAilün       | mütəfAilün      | mütəfAilün    | mütəfAilün    |

(M. Füzuli)

Nümunələrdən göründüyü kimi, əruz Azərbaycan şe'rinin ən aparıcı vəznlərindən olmuşdur. Hecadan fərqli olaraq əruzda şe'rın daxili bölgüsü sözün üstünə düşür. Bir qədər dərinə diqqət yetirdikdə elə əruz vəzninin bölgülərində də hecaların sayı əsasdır. Lakin burada vəzn boşluğu bə'zi səslərin uzun, qısa tələffüz olunması ilə tənzimlənir. Məsələn:

Pendir ağzında bir qara qarğa,  
Uçaraq qondu bir uca budağa.

Birinci misrada hecaların sayı 10, ikinci misrada 11-dir. Misraların bərabər ahəngini tə'min etmək üçün birinci misradakı "qara" sözündə ikinci "a"nı uzun tələffüz etmək lazım gəlir.

### SƏRBƏST ŞE'R

Şe'r dili xüsusi quruluşa, ritmə, ahəngə, misradaxili fasilələrə malikdir. Təkcə zahiri ölçü, vəzn yox, eləcə də ahəng simmetriyası poeziya dilini gözəlləşdirir, onun musiqililiyini, eləcə də şe'rın emosional tə'sir gücünü artırır. Lakin şe'ri şe'r edən təkcə ritm, ahəngdarlıq, qafiyə yox, birinci növbədə onun emosional məzmunudur. Bütün ölçüləri, daxili bölgüləri, qafiyələri yerli yerində olan o qədər nəzm parçaları vardır ki, oxucunu həyəcanlandırmır, onda heç bir emosional duyğu oyatmır. Ona görə ki, bu tipli nəzm parçaları məzmunca qeyri-poetikdir. Rəsul Rza çox doğru qənaətə gəlir ki, poeziya qanunlaşmış ölçü və qafiyə deyil, fikrin, hissin, qavrayışın poetik ifadəsidir ki, bu da başqa komponentlərlə birlikdə sözü şe'rə çevirir.

Sözü şe'rə çevirmək şairdən xüsusi istə'dad tələb edir. Şair dilin qanunauyğunluqlarını, şe'rın texnikasını mükəmməl bilməyə, ağına gələn ən gözəl poetik fikri belə lazımı səviyyədə oxucuya çatdırma bilməz. Şair, hər şeydən əvvəl, həyat hadisələrinə, hətta adi predmetə, ota, çiçəyə, quşa, bəcəyə poetik gözlə baxmağı bacarmalıdır. Şe'r texnikası, vəzn, ölçü, qafiyə, digər sənətkarlıq



komponentləri öz gördüyünü oxuculara da göstərmək üçün şairin əlində bir vasitədir.

Mə'lumdur ki, istər heca, istərsə də əruz vəzninin sərt qayda-qanunları vardır ki, şair bu qaydalara mütləq riayət etməlidir. Lakin çox zaman elə olub ki, vəzn boyunduruğu sözün boynunu yoluq edib, adi ahəngindən çıxarıb. Söz vəznə uyğun şəkildə ya sıxılıb, ya da dartılıb uzadılıb. Başqa sözlə desək, bə'zən söz vəzn qəlibində özünü sərbəst hiss edə bilməyib. Xüsusən, əruz vəznində yazılan şe'rlərimizdə ülgüyə gəlməyən sözlərimiz ərəb və fars sözləri ilə əvəz edilib ki, bu da şe'rimizin leksikonuna bir ağırlıq gətirib.

Zaman keçdikcə şairlərimiz şe'rin trafaret qəliblərindən yaxa qurtarmağa çalışıblar. Hələ XIV əsrdə Cəlaləddin Ruminin qafiyəni "Allahın şairlərə göndərdiyi bəla" adlandırması da sərt vəzn, qafiyə qanunlarına e'tirazın bir ifadəsi idi.

Sərbəst şe'r zamanın tələbi ilə yaranmış, sözü sərbəst ifadə etmək ehtiyacından doğmuşdur. Lakin bu fikir sərbəst şe'rin tarixi qədimliyini inkar etmir. İlk yazılı abidələrimizdən biri olan "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı şe'r parçaları sərbəst şe'rin ilk nümunələri kimi maraqlıdır.

Ucalardan ucasan!

Kimsə bilməz necəsən!

Görklü tanrı!

Neçə cahillər səni göydə arar, yerdə istər.

Sən xud mö'minlər könlündəsən.

Daim durar cəbbar tanrı!

Baqi qalan səttar tanrı!

Mənim canımı alır olsa, sən alğıl!

Əzraili almağa qoymağıl!

Dastandan nümunə gətirdiyimiz bu misraların ölçüsü eyni deyildir. Lakin intonasiya ilə oxuyanda aydınca görünür ki, həmin parçada bir şe'r ahəngi vardır. Bundan başqa, ayrı-ayrı misralarda qafiyədən də istifadə olunmuşdur.

Sərbəst şe'r formalizmdən yaxa qurtarmaq ehtiyacından doğulmuşdur. Lakin o, nəsr yox, məhz şe'rdir. Elə buna görə də ahəng, ritm, vəzn, qafiyə sərbəst şe'r üçün də əsasdır. Hətta əruz, heca vəznində yazılan şe'rlərimizdə belə sərbəstliyə meyl özünü göstərməkdə idi. Belə ki, hər hansı bir şe'rin daxilində müxtəlif ölçülərdən müvazi şəkildə istifadə, misradaxili fasilələrin, qafiyələrin ayrı-ayrı formalarda təzahürü ən'ənəvi şe'rin strukturundakı yeniləşmə meylinin ifadəsi kimi maraq doğurur.

Sərbəst şe'r məzmunun formadan daha üstün, aparıcı olmasının təzahürüdür. Sərbəst şe'r sərt nəzm qaydalarına boyun əymir, bu cür şe'rdə vəzn, qafiyə xətrinə fikir təhrif olunmur. Əksinə, vəzn də, qafiyə də fikrin ifadəsinə xidmət edir. Sərbəst şe'r üçün birinci növbədə fikir, məzmun, ikinci növbədə isə forma gəlir. Sərbəst şe'rdə fikir zorla forma qəlibinə salınmır, əksinə, forma məzmunu uyğun şəkildə dəyişdirilir. Sərbəst şe'rin sərbəstliyi də məhz bu-radan irəli gəlir.

Sərbəst formada yazan şairin hər şe'rində ritm, ahəng, qafiyə quruluşu başqa-başqa formalarda təzahür edir. Ayrı sözlə desək, canlı orqanizmi xatırladan hər şe'r fərdi olduğu üçün onun poetik libası da özünəməxsusdur, digər şe'rlərə bənzəmir.

Başını dik tutdu qələm,  
dayandı məğrur.

Nə bir kəlmə söz düşdü kağıza,

nə bir cümlə yarandı,

nə doğdu bir fikir.

Birdən hər şey dəyişdi.

Ağ kağıza düzüldü kəlmələr.

Nələr yarandı, nələr.

Bəli, birdən hər şey dəyişdi.

Baxdım:

qələm başını əymişdi.

(R. Rza)

Bu şe'rdə qələmin başını aşağı, yuxarı tutmasından bir bədii vasitə kimi istifadə edən şair dikbaşlıqla təvazö'karlığı, başını



aşağı salıb səssiz-küysüz öz vəzifə borcunu yerinə yetirməyi qarşılaşdırır. Şe'rin məntiqi sonluğu göstərir ki, şair dikbaşlığın düşməni, təvazökarlığın isə dostudur.

Şe'rın bədii formasına gəldikdə isə, şair fikirləri, sözləri zorla eyni qəlibə salmur, fikrin təbii ifadəsi üçün sözün də təbii axarına meydan verir. Belədə oxucunun diqqəti ilk növbədə formaya yox, məzmunu yönəldilir.

Bir şe'rdə olan formanı mütləq başqa şe'rdə axtarmaq, forma təkrarını tələb etmək sərbəst şe'r üçün xarakterik, məqbul deyildir. Fikir hansı ölçülü misrada daha yaxşı səslənirsə, şair həmin formadan istifadə edir. Sərbəst şe'rdə misralar "inkubator cücələri" kimi eyni boy-buxunda olmur, hər misranın özünəməxsus ölçüsü, daxili bölgüsü fikrin ifadəsinə bir sərbəstlik, şe'rdə rəngarənglik yaradır. Sərbəst şe'rdə hər misranın eyni ölçüdə, eyni daxili bölgüdə olması tələb edilmir.

Nə minməli gümüş yəhərli atım,  
nə də ki, başqa bir varidatım,  
nə mülküm, nə malım var;  
sadə, bir çanaq balım var.  
Rəngi alovdan al,  
bir çanaq bal.  
Varım-yoxum bu baldır.  
Mən  
mülkümü və malımı,  
yə'ni bir çanaq balımı  
qoruyuram həşaratdan.  
Gözlə, qardaşım, gözlə...  
Çanağında  
balım olsun,  
arısı gələr

Bağdaddan.

(Nazim Hikmət)

Sərbəst şe'rın misraları boyca, ölçü e'tibarilə bir-birindən seçilsə də, bu tipli şe'rlərin özündə də bir ahəng, ritm, hətta ölçü, fasilə nəzərə çarpır. Sərbəstlik ilk növbədə o zaman özünü göstə-

rir ki, şair fikrini ifadə edərkən əvvəldən axıra kimi bir-birinə uyğun gələn sistemli şe'r ölçülərinə, daxili bölgülərə və ən'ənəvi qafiyə quruluşuna riayət etmir. Bə'zi qafiyələr bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə aralı düşürsə, bə'zən də onlar yanaşı işlədilir. Sərbəst şe'rın özündə də bir ritm, ahəngdarlıq vardır. Əks təqdirdə bu tipli yazıları şe'r adlandırmaq da düzgün olmazdı.

Ədəbiyyatımızda sərbəst şe'rın gözəl nümunələrini yaradan Rəsul Rzanın sərbəst şe'r haqqında düşüncələri də maraqlıdır. O, "Kanonları pozaraq" adlı məqaləsində yazırdı: "Sərbəst şe'r üçün bütün ən'ənəvi qaydalar məcburi deyil. Bununla belə, Azərbaycan sərbəst şe'ri qafiyəni tamamilə rədd etmir. Əksinə, sərbəst şe'rdə iki, üç, dörd, beş və daha çox misra ardıcıl qafiyələnə bilər. Eyni zamanda bir neçə misra qafiyələnməyə bilər, yaxud, həm qafiyə misraların arasında iki, üç, dörd, beş qafiyələnməyən misra gələ bilər.

Deyilənlərdən aydın olur ki, sərbəst şe'r bütün qaydalardan azad olmaq demək deyil. Hər şey fikrə, məzmunun konkret ifadəsinə, ritmə tabedir." (Rəsul Rza. Seçilmiş əsərləri, dörd cildə. 4- cü cild. Bakı, Azərnəşr, 1974, s. 486).

Adı çəkilən məqalədə R. Rza haqlı olaraq ən'ənəvi ölçüyə malik misraları parça-parça düzənləri tənqid edir, ürək ağrısı ilə deyirdi ki, bunun poeziyadan çox qonorara dəxli var.

Doğrudan da, sərbəst şe'r adı ilə təqdim olunan, bir misrası neçə yerə bölünən xeyli şe'r vardır ki, bir qədər diqqət yetirdikdə aydın olur ki, bunlar əslində sərbəst şe'r deyildir.

Ümumiyyətlə, sənətkar fikrini ifadə etməkdə sərbəst deyilsə, ən'ənəvi şe'r ülgüsündən kənara çıxa bilmirsə, fikrini aydın şəkildə ifadə etməyə çətinlik çəkir. Qəribədir ki, zamanın, dövrün yaramaz əxlaq qaydalarına boyun əyməyən bir çox sənətkarlarımız əsrlərlə şe'rın sərt qayda-qanunlarına tabe olmuşlar.

Ən'ənəvi formadan yaxa qurtarmağa çalışan sənətkarlarımız çox zaman kəskin tənqid hədəfinə çevrilmişlər. Burada şair Fikrət Qocanın "ən çox döyülən də, ən çox bərkiyən də Rəsul Rza oldu" qənaətini xatırlatmaq yerinə düşərdi. Lakin mühafizəkar şe'r texnikası orbitindən çıxmaq heç də o demək deyil ki, poeziyanın



bütün ən'ənəvi qayda-qanunları kənara tullanır. Sərbəst şe'rın özündə də ritm, ahəng, fikrin daha gözəl ifadəsinə kömək edən qafiyələr vardır. Məsələn, Rəsul Rzanın məşhur bir şe'rinə nəzər salaq:

Od nə çəkdi,  
                    küldən soruş  
Baş nə çəkdi,  
                    dildən soruş.  
İşə susuz barmaqların  
                    kədərini insan bilir,  
Nəğmələrin həsrətini,  
                    bir qırılmış teldən soruş.  
Ömrün çətin yollarında  
                    daşa ləpir salsa ayaq,  
gün nə çəkdi,  
                    ildən soruş.  
Zülmətlərin möhnətini  
                    kor söyləsin.  
Bəm xalların fəryadını  
                    zildən soruş.  
Mən kölgəsiz bağ görmədim,  
El dərdi tək dağ görmədim.  
Gözlərimi yumub açdım,  
Neçə dostu sağ görmədim.  
Nələr çəkdi çaylaq daşı –  
                    seldən soruş.  
Yollar uzun, mənzil uzaq,  
Sərt daşlara dözmür ayaq.  
Dözsün görək,  
Dözsün görək.  
Kim zirvəyə qalxar, deyin  
yollar boyu hər pilləni,  
birgünləri, yüzilləri  
qəlbimizlə,  
beynimizlə,  
ömrümüzlə  
doldurmasaq.  
Mən yolçuyam,  
Mən yoldayam.  
Od nə çəkdi,

küldən soruş.

Hansı şe'rim,  
hansı sözü  
yaşayacaq məndən sonra,  
mən bilmirəm,  
eldən soruş.

Bu şe'rdəki misraların ölçüsü bir-birinin eyni olmasa da, bə'zən qafiyələr yaxın, bə'zən bir-birindən aralı düşsə də, şe'rin ritmi, ahəngi ürək oxşayır. Bəs bu ahəngi yaradan nədir?

Bir qədər diqqətlə fikir verəndə aydın olur ki, misralar nə qədər müxtəlif ölçülü olsa da, ondakı ritmi, ahəngi səkkiz hecalı şe'rin 4+4 daxili bölgüsü tə'min edir. Hətta bir sözdən ibarət qısa misraların hamısı dörd hecalıdır. Nisbətən uzun ölçülü misraların 4+4 daxili bölgülü səkkiz hecadan ibarət olması da az söz demir. Təbii ki, bu bəndi hansı əsasla heca vəznində, qafiyə quruluşu bəyati şəklində olan səkkiz hecalı şe'r yox, sərbəst şer adlandırmaq olar?

Mən kölgəsiz bağ görmədim,  
El dərdi tək dağ görmədim.  
Gözlərimi yumub açdım,  
Neçə dostu sağ görmədim.

Bütün bu deyilənlərdən aydın olur ki, sərbəst şe'rin özündə də ritmi, ahəngi hecaların ölçüsü, qafiyələr tə'min edir.

Sərbəst şe'rdə şe'rin daxili strukturu monoton deyildir, rəngarəngdir. Əsas fikrin ifadəsi olduğundan, şe'ri hər-hansı ölçüyə, qəlibə salmaq, yaxud sərbəst görünmək xətrinə hər hansı bir ritmik boyda doğulan misranı parçalamaq düzgün deyildir. Sərbəstlik birinci növbədə sərbəst görünməyə yox, fikrin ifadəsinə kömək etməlidir.

Şairlərimizdən bir çoxu sərbəst şe'rdən istifadə etsələr də, sərbəst şe'ri yüksək səviyyəyə qaldıran xalq şairi Rəsul Rza olmuşdur. "Məncə hava yoluna bənzəyir sənətin yolu" – deyən şair



sərbəst şe'rin hüdudsuz imkanlarını xatırladır, qələm dostlarını yeni, bənzərsiz üslubda yazıb-yaratmağa səsləyir.

R. Rzadan sonra ədəbiyyatımızda sərbəst şe'rə marağın güclənməsi də təsadüfi deyildi. Fikrət Qocanın, Fikrət Sadığın, Əli Kərimin, Ələkbər Salahzadənin, İsa İsmayılzadənin, Vaqif İbrahiminin, Eldar Baxışın, Vaqif Səmədoğlunun, Vaqif Cəbrayılzadənin və b. yaradıcılıq nümunələri sərbəst şe'rın potensial imkanlarından xəbər verən ədəbi faktlardır.

Onu da qeyd etmək ki, müasir dünya poeziyasında da sərbəst şe'r aparıcı yerlərdən birini tutur.

Nazim Hikmət yazırdı: "Kim ki, ölçüsüz və qafiyəsiz şe'r yazmağın qeyri-mümkünlüyünü deyir, həmin adam heca və ölçüdə şe'r yazmağı inkar eləyən qədər haqsızdır. Şe'ri elə də yazmaq olar, belə də."

## BƏDİİ ƏKSETDİRMƏNİN PRİNSİPLƏRİ

### ƏDƏBİ METOD VƏ ƏDƏBİ ÜSLUB

Mə'lumdur ki, bütün sənət əsərlərinin, o cümlədən də ədəbiyyatın qida mənbəyi həyatdır. Sənət əsərləri həyatın bədii in'ikasını verir. Sənətkar rəngarəng həyat hadisələrini, insanların mübarizəsini və fəaliyyətini, onların cəmiyyətdəki qarşılıqlı münasibətlərini, işini, məişətini, dərini, kədərinə, sevgisini, sevincini, arzu və düşüncələrini bədii söz və obrazlarla əks etdirir. Ədəbiyyatın qida mənbəyi həyat olsa da, onu nə şəkildə əks etdirmək, oxucuya çatdırmaq metodları və üslubları müxtəlifdir.

Professor M. Rəfili bədii metoda belə tərif verir: "Ədəbiyyatda bədii metod – müəyyən yazıçıların həyat hadisələrini bədii surətlərlə əks etdirdiyi zaman bu hadisələrə yanaşmaqda, öyrənməkdə, ümumiləşdirməkdə, həyatın tipik cəhətlərini seçməkdə, həyat materialını əks etdirməkdə istifadə etdikləri əsas üsula, əsas bədii prinsiplərə deyirik." (M. Rəfili. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. Bakı, 1958, s. 250).

Buradan aydın olur ki, hər bir ədəbi metodun ictimai həyatı, təbiəti, qəhrəmanların hiss və düşüncələrini özünəməxsus əks etdirmə, bədii in'ikas prinsipləri, qanunauyğunluqları vardır.

Həyat hadisələrinin bədii in'ikasını verən sənətkarların yaradıcılıq üslubları nə qədər fərqli olsa da, onların həyata baxışlarında, dünyagörüşlərində, sənətə estetik münasibətlərində, təsvir üsullarında bir ümumilik nəzərə çarpır ki, buna ədəbiyyatşünaslıqda bədii metod deyirlər. Estetikanın ən əsas kateqoriyalarından olan ədəbi metodu sosial mühit, sənətkarın dünyagörüşü və onun yaradıcılıq üslubu müəyyənləşdirir.



Ədəbiyyatşünas Qulyayev sənətkarın dünyagörüşünü bədii metodun özəyi adlandırmaqda haqlıdır. Ona görə ki, dünyagörüşü yazıçını həyat hadisələrini öz zövqünə uyğun şəkildə araşdırmağa, lazım bildiyi məsələni ön plana gətirməyə, seçdiyi süjeti, əhvalatı estetik idealına, öz ədəbi prinsiplərinə uyğun şəkildə bədii təsvirin mərkəzinə çəkməyə sövq edir.

Hər bir ədəbi metodu və cərəyanı optimal həqiqətə doğru vahid, fasiləsiz axtarışlar yolunda növbəti təşəbbüs hesab edən Yaşar Qarayevin fikirləri olduqca maraqlıdır və ədəbi metodların prinsiplərini, onların oxşar, eləcə də fərqli cəhətlərini müəyyənləşdirməkdə ədəbiyyat nəzəriyyəçilərinin köməyinə gəlir.

Ədəbi metodlar göydəndüşmə deyildir. Onlar zaman-zaman ədəbi proses zəminində formalaşır. Mövzu özünəməxsus bədii in'ikas metodu tələb etdiyindən, sənətkarlar sövq-təbii ilə həyat hadisələrini bu və ya digər şəkildə canlandırmağa çalışıblar. Məsələn, biz Nizamini, Füzulini və başqalarını romantik, yaxud realist şairlər hesab etsək belə, əslində onlar nə romantik, nə də realist metodun nədən ibarət olduğunu bilməmiş, bu ədəbi metodların estetik prinsipləri haqqında heç bir mə'lumata malik olmamışlar. Böyük sənətkarlar heç zaman hər hansı bir hazır nəzəri konsepsiya ilə, ülgü və reseptlə əsər yazmamışlar. Yaradıcılıq prosesində hansı üsul daha münasib görünmüşsə, sövq-təbii ilə həmin qaydadan da istifadə etmişlər. Onların yaradıcılıq təcrübəsi nəzəri problemlərin, konsepsiyanın hazırlanması üçün tikinti materialı olmuşdur.

Sənətkarlar həyat hadisələrini əsasən ya romantik, ya da realist cizgilərlə əks etdirirlər. Romantik və realist metodlar, onların yaradıcılıq prinsipləri, bədii in'ikas üsulları estetiklərin, ədəbiyyatşünasların həmişə müzakirə obyektı olmuşdur. Bu metodların hər ikisi eyni mənbədən qidalandığı, həyat hadisələrini, insanların arzu və düşüncələrini əks etdirdiyi üçün onların arasında in'ikas metodları fərqlənsə belə, bir ümumilik, ortaq cəhət vardır. Realist əsərlərdə romantik, romantik əsərlərdə realist ünsürlərin olması göstərir ki, əslində bu ədəbi metodların arasında Çin səddi çəkməyə belə ehtiyac yoxdur.

Həm romantik, həm də realist əsərlərin əsas qəhrəmanı insandır. Hadisələrin hərəkətverici qüvvəsi olan insan xarakterini isə romantikasız təsəvvür etmək mümkün deyildir. Nə qədər real həyat adamı, iş adamı olsa belə, onun da xəyallara dalması, şirin arzulardan zövq alması təbii bir prosesdir. Deməli, insanın xarakterində realist və romantik ünsürlər qovuşuq şəkildədir. İş görərkən, hər hansı bir həyatı problemi həll edərkən realist olan insan sevrərkən, arzulara, xəyallara dalarkən romantikdir. Bu ikilik insan xarakterinin qoşa qanadıdır. Lakin elə insanlar var ki, onların xarakterində romantik, elələri də var ki, realist cəhətlər üstünlük təşkil edir. Bədii əsərlərdə də belədir. Romantik psixoloji iqlimi güclü olan əsərləri romantik, real cizgiləri ön planda olan əsərləri isə realist əsərlər adlandırırlar.

Romantik əsərlərdə həyat hadisələrini təsvir edən sənətkarın subyektiv mülahizələri real həyat hadisələrinə bir romantik don geyindirir. Bütün bədii əsərlərdə realizmin mənbəyi həyatdırsa, romantizmin mənbəyi sənətkar təxəyyülüdür. Daha doğrusu, romantik əsərlərdə subyektiv mülahizələr daha qabarıq şəkildə olur.

Bir şeyi mütləq xatırlatmaq lazımdır ki, hər bir sənətkar öz dövrünün övlədidir. Elə buna görə də onun əks etdirdiyi hadisələrə münasibətində mənsub olduğu cəmiyyətin mövqeyində dayanması da mütləq nəzərə alınmalıdır.

Sırf romantik, yaxud sırf realist əsərlər tapmaq çox çətindir. Romantik əsərlərdə realist təsvirlərə, realist əsərlərdə isə romantik pafosa rast gəlmək o qədər də problem deyildir. Bə'zən elə əsərlərə rast gəlirik ki, onun hansı ədəbi metodda yazıldığını müəyyənləşdirmək də çətin olur.

İstər romantik, istərsə də realist əsərin yaradıcısı insan olduğu üçün onun hadisələrə subyektiv münasibəti şəxsizdir. Lakin romantik əsərlərdə realist əsərlərə nisbətən subyektivizm özünü daha qabarıq şəkildə göstərir. Həyata romantik baxış da əslində obyektiv realıqdan doğur.

Real həyatda gözəllik, rahatlıq, haqq-ədalət görməyən şairlərin xəyallara dalıb romantik, gözəl lövhələr yaratmaları, bununla mə'nəvi rahatlıq, təskinlik tapmaları təbii idi. Həqiqi həyatda



dərdinə dərman tapmayan Məhəmməd Füzulinin kimə üz tutursa, onun özündən betər dərdə mübtəla olduğunu görərkən xəyali bir sevgi dünyası təsvir etməkdən başqa çarəsi qalırdımı?

"Leyli və Məcnun" nə qədər romantik boyalarla təsvir edilərsə, əslində qəhrəmanların əksəriyyətinin bədii portretində, onların xarakterində, hərəkət və düşüncələrində real cizgilər vardır. Məcnunu romantikaya qapılmağa məcbur edən əslində onun sevgisini başa düşməyən, öz zamanələrinin övladı olan real təfəkkürlü insanlar idi. Biri "Qızsan, ucuz olma, qədrini bil", digəri "Məcnun deyə tə'n edir xəlayiq, məcnuna mənim qızım nə layiq?" - deyirdi.

Məcnun, Leyli nə qədər romantik obrazlar olsalar belə, onların valideynləri, dostları, rəfiqələri real insanlardır. Öz zamanələrinin real təfəkkürlü övladları olan bu insanlar sevib ailə qurmağın, bir qızdan, ya oğlandan ötrü ah-fəğan etməyin vacibliyini başa düşə bilmirlər. Romantik qəhrəmanların hərəkətlərinin əzablarını çəkənlər real insanlardır – Leyli və Məcnunun valideynləridir.

Məcnunun romantik arzuları real ictimai mühitin daşlaşmış əxlaq qaydalarına dəyib çilik-çilik olur.

"Salam verdim, rüşvət deyildi deyə almadılar" qənaətinə gələn şairə necə deyəsən ki, o romantikdir, real düşünməyi bacarmır?

Abbas Səhhətin "Şair, şəhərli və şe'r pərisi" şe'rinin lirik qəhrəmanı göy ilə yer arasında qalıb. Şe'r pərisi şairi göyə, şəhərli isə yerə səsləyir. "Göylərdə hər şey gözəl, ancaq xəyali, yerlərdə isə hər şey eybəcər, ancaq realdır. Vəcdani şairə çox həqiqətlər təlqin etsə də, onları söyləməyə imkan vermirlər, ağzını yumruqla qapayırlar. Elə buna görə də o, e'tiraf edir:

Doğru söz söylədiyim halidə məs'ul oluram,  
Çarəsiz nəğmə, qəzəl yazmağa məşğul oluram.

Bütün bu ümumiliklərinə baxmayaraq, romantik metodla realist metodun özünəməxsus fərqli cəhətləri də vardır. Romantik metodda sənətkarın subyektiv mövqeyi aparıcıdırsa, o daha çox ürə-

yinin səsinə qulaq asırsa, realist metodda yazıçı həyatdakı ictimai proseslərin inkişaf məntiqinə əsaslanmalıdır.

V. Jukovski romantik metodun əsas əlamətini yazıcının həyata öz ürəyinin prizmasından baxmasında, Hegel "könül aləminin xarici aləm üzərində zəfər çalmasında" görürdü. Belinski isə romantizmin mahiyyətini xarici formanın özbaşına təsadüflərində yox, onun ideyasında axtarırdı.

Romantik əsərlərin əsas dirijoru müəllif təxəyyülüdürsə, realist əsərdə sosial inkişaf qanunauyğunluqlarının, hadisələrin təbii axarının olduğu kimi təsviri xarakterikdir. Romantik yazıçı həyatı görmək istədiyi, realist yazıçı isə olduğu kimi göstərməyə çalışır. Hər iki halda yazıcının bədii təsvir məharəti zəruridir.

Ədəbiyyatşünas Əziz Mirəhmədov çox doğru qənaətə gəlir ki, romantik hərəkətin bütün iştirakçıları üçün başlıca xüsusiyyət real varlıqla barışmazlıq və romantik idealını ona qarşı qoymaqdır. ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti", s. 151).

Lakin bu, "realistlərin real həyatla barışmaları" qənaətinin təsdiqi deyildir. Əslində realistlər də – Mirzə Ələkbər Sabir də, Cəlil Məmmədquluzadə də romantiklər kimi real həyatla barışmırdılar. Lakin onlar öz romantik qələm dostları kimi həyatı görmək istədikləri kimi yox, məhz bütün eybəcərlikləri ilə təsvir edirdilər. Romantiklərlə realistlərin həyatı gözəl görmək arzuları üst-üstə düşsə də, onların bu istəklərini reallaşdırmaq metodları bir-birindən fərqlənirdi. Romantiklər həyatı arzu etdikləri şəkildə göstərməyə çalışdırlarsa, realistlər onun bütün yaramazlıqlarını bədii təsvir mərkəzinə çəkməklə insanlarda bu cəmiyyətə nifrət oyatmağı qarşılarına məqsəd qoymuşdular. Mübarizə üsulları fərqlənsə də, məqsəd, amal eyni idi. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında həm romantik, həm də realist metodların eyni zamanda fəaliyyəti də qanunauyğun hal idi.

Romantik metod üçün bədii təsvir və ifadə vasitələrindən, xüsusilə mübaliğələrdən istifadə ilə ülvə, əlçatmaz bir xəyal dünyasının bədii əksi əsasdır. Bütün bunlara nail olmaq üçün isə yazıçı real həyat lövhələrindən çox sərti hadisələrin təsvirinə üstünlük verir. Məsələn, Füzuli Leylisinin şam ilə, pərvanə ilə, ay ilə, sə-



hər yeli ilə, buludla, dəvə ilə söhbəti sənətdə şərtiliyin gözəl nümunələri hesab oluna bilər.

Görkəmli ədəbiyyatşünas Məmməd Cəfər romantizm haqqında yazılan bütün məqalələrə və romantik ədəbi üslublu bədii əsərlərə istinadən, romantizmin Azərbaycan ədəbiyyatında inkişaf yolunu izləmiş, onun nəzəri-estetik prinsiplərini, ideya xüsusiyyətlərinin geniş, əhatəli şərhini vermiş, sanballı bir elmi monoqrafiya yaratmışdır. Bu tədqiqatdan aydın olur ki, romantiklər ədəbiyyata əyləncə kimi yox, mübarizə vasitəsi kimi baxmışlar. Məhəbbət lirikasından az istifadə edən romantiklər üçün ən aparıcı mövzunun vətən, millət sevgisi olması təsadüfi deyildi. Vətənpərvərlik, humanizm, gələcəkçilik – utopiya romantizmin başlıca ədəbi istiqamətini müəyyənləşdirən amillər idi.

Realist metod həyatı olduğu kimi, yə'ni real təsvir etmək prinsipinə əsaslanır. Lakin realizm hər şeyin necə var elə təsvirindən ibarət deyildir. Bu cür təsvirlər, müəllif qayəsinin ifadəsinə xidmət etməyən naturalist səhnələr heç də realist metodun prinsiplərinə uyğun gəlmir. Realist yazıçı baş verən bütün hadisələri yox, xarakterik, əsərin ideyasının, müəllifin ədəbi məramının açılmasına zəmin yaradan hadisələri seçib əks etdirməlidir.

F. Engels realizmə belə bir tərif verir: "Realizm bütün detalları düzgün göstərməklə bərabər, tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmağa deyilir."

Deməli, yazıçının hadisələri olduğu kimi təsvir etməsi ilə yanaşı, tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratması realist metodun başlıca tələbidir.

Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölülər" əsərində məhz bir müctəhidin "ölü diriltməsi" xəbərinə avam dindarların inanması müəllifin tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmasına zəmin yaratmışdır.

İlk folklor nümunələrindən, klassiklərimizin əsərlərindən tutmuş bu günümüzədək realizm bu və ya digər şəkildə təzahür etmiş, həyat həqiqəti bədii həqiqət səviyyəsinə qaldırılmışdır. Bə'zi sənət əsərlərində realist təsvirlər tərbiyəedici, bə'zilərində isə tənqidi xarakter daşımışdır. Nəzəriyyə kitablarında realist metod keçdiyi inkişaf yoluna uyğun şəkildə dörd yerə ayrılmışdır:

humanist realizm, maarifçi realizm, tənqidi realizm və sosialist realizmi.

Humanist realizm erkən realizmdir. Bu realizmə intibah dövründə yaranan dünya ədəbiyyatı nümunələrini, Azərbaycan ədəbiyyatında isə XVIII əsrə qədər yaşayan klassiklərimizin əsərlərini misal göstərə bilərik.

Maarifçi realizm isə bütün dünyada maarifçilik ideyalarının baş qaldırdığı bir dövrdə yaranan realizmdir. Azərbaycan ədəbiyyatında maarifçilik hərəkatı ilə bağlı fəaliyyətə başlayan bu realizm M. F. Axundovun yaradıcılığı ilə kamala çatır.

Tənqidi realizm isə XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində yaranmış və inkişaf etmişdir. Ədəbiyyatımızda bu realizmin ən görkəmli nümayəndələri C. Məmmədquluzadə və M. Ə. Sabirdir.

Sosialist realizmi adlanan yaradıcılıq metodu isə sovet dövründə yaranan əsərlərə istinadən, sosialist ideologiyası prinsiplərinə əsasən formalaşdırılan bir yaradıcılıq metodu idi. Sosialist realizmi yaradıcılıq metodunun tərkib hissəsi kimi inqilabi romantika ideyası da irəli sürülürdü.

Tarix boyu bir-birini əvəz edən bu realizm tipləri ədəbiyyatımızın inkişaf istiqamətinə əhəmiyyətli dərəcədə tə'sir göstərən bədii metod funksiyasını yerinə yetirmişdir.

Realizm və onun problemləri bütün dünya xalqları, eləcə də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ətraflı öyrənilmiş, onun prinsipləri müəyyənləşdirilmişdir. Lakin zaman keçdikcə bu prinsiplərin, bölgülərin özünə belə yenidən baxmaq zərurəti meydana çıxmışdır. Əslində realizm elə realizmdir, onu müxtəlif növlərə ayırmağa o qədər də ehtiyac yoxdur.

Bütün dünya ədəbiyyatının qabaqcıl təcrübəsi əsasında ədəbiyyatın yeni mərhələdə inkişafı ədəbi metodlardan qarşılıqlı əlaqə zəminində bəhrələnməyin zəruriyyətini, onun faydalılıq əmsalının daha böyüklüyünü aydın şəkildə göstərməkdədir. Sənət əsərlərinə hər hansı ülgülər, reseptlərlə deyil, dövrün tələbi, yazıçı istədadının, onun dünyagörüşünün imkanları əsasında yaradılmalıdır. Realistik və romantik üslubun görkəmli nümayəndələri əsər yazarkən hər hansı bir ədəbi konsepsiyanı həyata keçirmək



yox, öz fikir və düşüncələrini daha inandırıcı, tə'sirli şəkildə ifadə etmək haqqında düşünmüşlər.

**Üslub** sözünün lüğəvi mə'nası üsul, tərz deməkdir. Üsluba bə'zən **stil** də deyirlər. Bu sözün də lüğəvi mə'nası eyni anlamdadır. Ancaq ədəbiyyatşünaslıqda və incəsənətdə üslub, stil daha geniş anlayışı ifadə edir. Üslub müxtəlif sənət adamlarının yaradıcılığında özünü göstərən fərdi, fərqləndirici sənətkarlıq komponentlərinin vəhdəti nəticəsində əmələ gəlir.

Dilçilik baxımından qruplaşdırılan hər bir üslubun – rəsmi-əməli, elmi, publisistik, bədii üslubun özünəməxsus xüsusiyyətləri vardır. Bütün yazıçılar öz əsərlərini bədii üslubda yazırlar. Bədii üsluba məxsus bütün keyfiyyətləri onların yaradıcılıq nümunələrində asanlıqla müşahidə etmək mümkündür. Ancaq bütün bunlara baxmayaraq, hər bir sənətkarın da özünəməxsus fərdi üslubu vardır. Bu baxımdan bədii üslubun daxili strukturu zəngin, rəngarəngdir.

Geniş mə'nada üslub bədii metod anlayışına yaxındır, bə'zən eyniyyət təşkil edir. Nəzəriyyə kitablarında romantik üslub, realist üslub sözlərinin işlədilməsi də bu deyilənləri təsdiq edir. Müxtəlif ədəbi cərəyanları, ədəbi məktəbləri təmsil edən sənətkarların üslubu arasında da bir yaxınlıq olur. Ancaq bütün bu ümumi cəhətlərə baxmayaraq, hər bir sənətkarın özünəməxsus yazı manerası, fikrini ifadə etmə üsulu vardır. Özü də bu üsul əvvəlcədən hazırlanıb, bədii əsər yazarkən tətbiq olunmur, yaradıcılıq prosesi zamanı yavaş-yavaş özünü göstərir, formalaşır sistem halını alır.

Bütün sənətkarların özünəməxsus fərdi üslubunun olmasını nəzərdə tutan Qabriel Qarsia Markesin fikrincə, hər bir yazıçı bütün ömrü boyu yalnız bircə kitab yazır, onun nə qədər cildləri olsa belə. (Вак: Писатели Латинской Америки о литературе. Москва, 1982, с. 255).

"Üslub – bu, hər şeydən əvvəl, insandır" qənaəti də elə belə yaranmayıb. İnsan sosial varlıq olsa da, fərdi keyfiyyətlərsiz o, şəxsiyyət kimi formalaşa bilməz. Unutmaq lazım deyil ki, hər bir insan özlüyündə fərddir, sənətkar da insandır. Onun üslubunun bənzərsizliyini tə'min edən də məhz bu amillərdir. Ancaq bütün

bu deyilənlər ədəbi mühitin sənətkar üslubunun formalaşmasında tə'sirini istisna etmir.

Eyni ədəbi metodla əsərlər yazan, eyni mühitdə yaşayan, eyni əqidəli sənətkarlar belə bir-birinə bənzəmir. Onların yaradıcılıqlarında nə qədər ümumi cəhətlər olsa belə, əsl sənətkarlar bənzərsizdir. Yaradıcılığa bu bənzərsizliyi verən isə sənətkarların fərdi yaradıcılıq üslubudur. Məsələn, [A. Puşkin, L. Tolstoy, İ. Turgenev, C. Məmmədquluzadə, M. Ə. Sabir tənqidi realizmin nümayəndələri olsalar da, onların heç birinin fərdi yaradıcılıq üslubu bir-birinə bənzəmir.]

Sənətkar həyat hadisələrini öz yaradıcılıq süzgəcindən keçirib yenidən həyata qaytarır. Məhz bu süzgəc hər bir yazıçıda təkrarsız, fərdi olduğu üçün eyni həyat hadisələri bu müxtəlif süzgəclərdən keçdikdən sonra yeni rəng, yeni çalar alır. Süzgəc təkcə süzmür, müəllif rəngarəng həyat hadisələrini öz fərdi üslub mayası ilə yoğurur ki, bu da bədii əsərin tərəvətini, bənzərsizliyini tə'min edən cəhət kimi özünü göstərir.

Bədii əsərdə adi bədii təsvir vasitələrindən, detaldan, ştrixdən tutmuş kompozisiyaya qədər bütün elementlərin vəhdəti sənətkarın üslubunu formalaşdırır. Yazıçılar eyni konkret mövzuda, hətta eyni süjet əsasında əsərlər yazsalar belə, onların üslub fərdiyyəti asanlıqla bir-birindən seçilir. Qələm sahiblərinin üslub fərdiyyəti özünü eyni ilə onların digər əsərlərində də göstərir. Elə buna görə də fərdi üslub sənətkarın bir əsərini digər əsərləri ilə müqayisəli şəkildə araşdırmağa imkan verir.

Mövzu sənətkarın bədii üslubunu müəyyənləşdirməkdə aparıcı rol oynamasa da, gərəksiz, əhəmiyyətsiz də deyildir. Ona görə ki, hər yazıçının özünəməxsus sevimli mövzuları olur. Biri təbiətdən, biri ziyalıların, digəri fəhlələrin, sadə peşə adamlarının, biri gənclərin, digəri uşaqların həyatından, biri kənddən, digəri şəhərdən yazmağı xoşlayır.

Bədii üslubun da ümumi və fərdi cəhətləri olur. Tutaq ki, romantik üslubda yazan sənətkarları həyata romantik baxış birləşdirsə, onların fərdi qabiliyyətləri – süjet, xarakter yaratmaq ustalığı, bədii təsvir vasitələrindən hansı şəkildə istifadə etmək bacarığı



rığı əhəmiyyətli dərəcədə bir-birindən seçildiyi kimi, orijinal sənətkarların fərdi üslubu da bənzərsizdir. Eyni ədəbi cərəyana, ədəbi məktəbə mənsub yazıçıların müxtəlif fərdi üslubda əsərlər yazmaları da qanunauyğun haldır. Hamı eyni istiqamətə doğru getsə də, onların yerışı əhəmiyyətli dərəcədə bir-birindən seçilir ki, bunun da əsl səbəbini fərdi üslubda axtarmaq lazım gəlir.

Sənətkarlar müxtəlif ədəbi metodlardan istifadə etsələr də, müxtəlif dövrdə yaşasalar da, bəzən elələri olur ki, yazı manerası, üslub e'tibarilə bir-birinə yaxın olurlar. Məsələn, Puşkinlə S. Vurğunun, Qoqolla C. Məmmədquluzadənin, V. Mayakovski və N. Hikmətlə R. Rzanın yaradıcılıq üslubları arasında bir yaxınlıq, oxşarlıq vardır.

Bədii metod sənətkarları bir-birinə yaxınlaşdırırsa, fərdi üslub onları əhəmiyyətli dərəcədə ayırır, fərqləndirir. Sənətkarların fərdi yaradıcılıq üslubları heç də bədii metoddan az əhəmiyyət kəsb etmir. Yazıcının, şairin, dramaturqun müntəzəm, sistemli şəkildə bu və ya digər əsərlərində istifadə etdiyi bütün bədii təsvir üsullarının, forma elementlərinin vəhdəti onun bədii üslubunu yaradır. Hər hansı bir bədii parçanı oxuyanda o saat hiss edirik ki, bu, hansı sənətkarın qələmindən çıxa bilər. Biz müəllifi məhz onun fərdi üslubu vasitəsi ilə tanıya bilirik. O saat anlayırıq ki, hansı yazıcının stili – dəsti-xətti ola bilər.

## ƏDƏBİ CƏRƏYAN VƏ ƏDƏBİ MƏKTƏB

Müxtəlif mənbələrdə ədəbi cərəyana müxtəlif təriflər verilir. Elə buna görə də ədəbi cərəyan anlayışını daha dərinlən başa düşmək üçün bəzi kitablardan sitatlar gətirməyi vacib bilirik.

"Məfkurə, həyata münasibət, həyat hadisələrini təsvir və qiymətləndirmə prinsiplərinə görə, bədii üsulları e'tibarilə bir-birinə yaxın olan yazıçılar müəyyən bir platformada birləşmiş olurlar ki, buna da ədəbi cərəyan deyilir." (M. Rəfil. *Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş*. Bakı, 1958, s. 258).

Əziz Mirəhmədov ədəbi cərəyanı "öz ideologiyası, həyatı anlaması, başlıca hadisələrə münasibəti və bədii sənətkarlıq baxımından bir-birinə yaxın olan yazıçıların yaradıcılıq birliyi" hesab edir. ("*Ədəbiyyatşünashq terminləri lüğəti*", Bakı, "Maarif", 1978, s. 68).

"Məfkurə istiqamətinə, dünyagörüşünə, estetik me'yarına və metoduna görə eyni mövqedə dayanan, eyni cəbhədən çıxış edən yazıçıların fəaliyyəti, onların yaradıcılığı ədəbiyyatın inkişafında cərəyan əmələ gətirir." (Mir Cəlal, Pənah Xəlilov. "*Ədəbiyyatşünashqın əsasları*", Bakı, "Maarif", 1972, s. 194).

"Tarixin müəyyən inkişaf mərhələsində bir-birinə zidd olan siniflərin ideoloji mübarizəsi şəraitində yazıçıların qruplaşmasına, ideyaca, məsləkcə, əqidəcə birləşməsinə ədəbi cərəyan deyilir." (Ş. Mikayilov, "*Ədəbiyyat nəzəriyyəsi*", Bakı, "Maarif", 1981, s. 216).

Göründüyü kimi, müxtəlif şəkildə ifadə edilən bu təriflərin hamısında bir ortaqlıq, müştərək cəhət vardır. Bu da ondan ibarətdir ki, ədəbi cərəyanlar tarixin müəyyən inkişaf mərhələsində əqidəcə, məsləkcə, ideyaca, ədəbi metod e'tibarilə bir-birinə yaxın sənətkarların birliyi nəticəsində yaranır.

Sənətkarlar nə qədər fərdi yaradıcılıq üslubuna malik olsalar belə, müəyyən tarixi şəraitdə, mühitdə birgə yaşayış, eyni amal, məqsəd onları vahid bir nəzəri platformada, ədəbi istiqamətdə birləşdirir. Bu sənətkarların ideoloji mövqelərində, dünyagörüşlərindəki, estetik me'yarlarında, yaradıcılıq metodlarındakı, həyatı nə şəkildə əks etdirmək prinsiplərindəki ümumi cəhətlər onları bir-birinə daha da yaxınlaşdırır və bunun da əsasında hər hansı bir ədəbi cərəyan yaranır. Tarixi inkişafın müxtəlif mərhələlərində yaranan və fəaliyyət göstərən klassisizm, sentimentalizm, romantizm, realizm, naturalizm, simvolizm və başqa ədəbi cərəyanların nümayəndələri nə qədər fərdi yaradıcılıq üslubuna malik olsalar belə, mənsub olduqları ədəbi cərəyanların ümumi prinsipləri onların yaradıcılığına əhəmiyyətli dərəcədə tə'sir göstərmişdir.

**Klassisizm** – rəasionalizm fəlsəfəsi əsasında formalaşan bir ədəbi cərəyandır. Antik klassik ədəbiyyat ən'ənələrini davam etdirdiyi üçün bu ədəbi cərəyan klassisizm adlanır. Bu ədəbi cərəyanın estetik me'yarı antik ədəbiyyat nümunələri idi. Klassisizm



L. Kostelvetro və Y. T. Skaligerin – İtaliya nəzəriyyəçilərinin əsərlərində öz ilkin ideya istiqamətini müəyyənləşdirmiş, XVII əsrdə Fransada məşhur nəzəriyyəçi N. Bualonun "Poeziya sənəti" əsərində bədii sistem kimi formalaşmışdır. Müxtəlif janrlarda əsərlər yazan fransız yazıçılarından M. Malerb, P. Kornel, J. Rasin, J. B. Molyer və N. Bualo klassisizmin görkəmli nümayəndələri kimi tanınmışlar.

Fransız ədəbiyyatının tə'siri ilə İngiltərədə, İtaliyada, Almaniyada və digər Avropa ölkələrində, o cümlədən Rusiyada klassisizm aparıcı bir ədəbi cərəyan kimi öz ətrafına dövrün tanınmış şair və yazıçıları toplamışdır. Klassisizmin inkişafında maarifçilik hərəkatının da səmərəli tə'siri olmuşdur. Fransada XIX əsrin əvvəllərində fəaliyyətdə olan klassisizm XIX əsrdə Rusiyada da öz əhəmiyyətini itirmişdir. Lakin dünya ədəbiyyatının formalaşmasında bu ədəbi cərəyanın əhəmiyyəti az olmamışdır.

Zaman, məkan və hərəkət vəhdəti klassisizmin başlıca tələbləri idi. Aristotelin "Poetika"sı klassisizmin əsas qida mənbəyi olsa da, bədii əsərlər bəzən həmin tələblər çərçivəsinə sığmırdı.

**Sentimentalizm** – klassisizmə nisbətən dünya ədəbiyyatı tarixində yeni, sənətin demokratik istiqamətdə inkişafına doğru bir addım idi. Lüğəvi mənası hiss anlamına gələn sentimentalizmdə emosional, hiss və həyəcan doğuran lövhələrin təsviri təsadüfi deyildi. İnsanın fərdi, sentimental dünyasını, hiss və həyəcanlarını, əzab və iztirablarını əks etdirmək sentimentalizmin başlıca prinsiplərindən idi. Sentimentalist yazıçıların ədəbi qəhrəmanları klassisizmdə olduğu kimi tanınmış hökmdarlar, hakimlər, yuxarı silkin nümayəndələri deyil, sadə, sırayı adamlar idi. İnsan şəxsiyyətinə hörmət motivləri bu ədəbi cərəyanı klassisizmdən əhəmiyyətli dərəcədə fərqləndirirdi. Sentimentalizm klassisizmin "üç vəhdət" qanununu pozmaqla sənətkarın bədii təsvir imkanlarını genişləndirir, bunun da nəticəsində təbiət gözəlliklərini, insanların mə'nəvi həyatını, həyəcan və iztirablarını daha ətraflı şəkildə bədii təsvir obyektinə seçmək meylini gücləndirir, ədəbiyyatı həyata yaxınlaşdırırdı. Klassisizmə nisbətən həyatı daha

dərindən əks etdirməyə meyli sentimentalizm realizm üçün hazır-  
lıq mərhələsi təşkil edirdi.

İnsanların həyəcan və iztirablarının, onların mə'nəvi, intim həyatlarını bədii söz və obrazlarla təsviri sentimentalizmin aparıcı xüsusiyyətlərindəndir. Sentimentalist əsərlərdə ümumi cəhətlərin təsviri arxa, bədii fərdiləşdirmə, insanın şəxsi taleyi ön planda idi. Əgər klassisizmdə rəşional, əqli cəhətlərə üstünlük verilsə, sentimentalizmdə ən aparıcı qüvvə kimi hiss-həyəcan təqdim edilirdi. Sentimental əsərlərin qəhrəmanları həssas, kövrək, duyumlu, emosional adamlar idi.

Sentimental əsərlərin emosional tə'sir gücü olduqca böyük, sırayətedicidir. Belə əsərləri mütaliə edəndə oxucunun həyəcanlanması, kövrəlməsi, hətta ağlaması təsadüfi deyildir. Çünki sentimental yazıçının başlıca məqsədi insanların hisslərinə tə'sir etməklə onları tərbiyələndirməkdir. Sentimental əsərlərdə nəinki qəhrəmanın daxili dünyası, hətta ətraf mühit, təbiət lövhələri də emosional cizgilərlə əks olunur.

Sentimentalizm ədəbi cərəyanı zamanın tələbi ilə yaranmışdı. XVIII əsrdə ingilis yazıçıları C. Tomsonun, E. Yunqun və T. Qreyin əsərlərində özünü göstərən sentimental əhvali-ruhiyyə tezliklə digər yazıçıların yaradıcılığına da tə'sir göstərməyə başladı. Sentimentalizmin bir ədəbi cərəyan kimi formalaşmasında ingilis yazıçısı L. Sternin böyük xidmətləri olmuşdur. Bundan sonra sentimentalizm Avropanın, eləcə də dünyanın digər ölkələrində də yayılmağa başlamışdır. G. Gillertinq, Q. İ. Lessinqin, D. Didronun, J. J. Russonun və digər bu kimi tanınmış yazıçıların əsərlərində sentimentalizm yüksək zirvəyə qalxdı. Bu ədəbi cərəyan Rusiyada geniş yayılmasa da, Karamzinin "Bədbəxt Liza" əsəri gözəl sentimentalist əsər nümunəsi kimi diqqəti cəlb etdi.

İnsanın hissi dünyasının təsviri Azərbaycan ədəbiyyatı üçün də əsrlər boyu xarakterik olmuşdur. Lakin Azərbaycanda sentimentalizm bir ədəbi cərəyan kimi formalaşmamışdır. Abdulla bəy Divanbəyoglundun "Can yangısı", Abdulla Şaiqin "Vədan və əzab", Cəfər Cabbarlının "Solğun çiçəklər" əsərlərində sentimental əhvali-ruhiyyə olduqca güclüdür.



**Romantizm.** Romantik ədəbi metodla yazılan əsərlər romantik ədəbiyyat nümunələridir. Romantizm ədəbi cərəyanına mənsub olan yazıçılar isə romantiklər adlandırılır. Romantik yazıçılar həyatı olduğu kimi deyil, görmək istədikləri kimi təsvir edirlər. Elə buna görə də romantik əsərlərdə subyektivizm obyektivizmi üstələyir.

Ədəbi metodla ədəbi cərəyanın qarşılıqlı münasibətini öyrənmək baxımından professor Abbas Hacıyevin qənaətləri maraqlıdır. O, haqlı olaraq yazır ki, bədii cərəyan – gerçəkləşmiş bədii metoddur, dünya haqqında bədii konsepsiyanın tipologiyasında əksini tapan obrazlı təfəkkür üsuludur. (Abbas Hacıyev. "Ədəbiyyatşünaslığın əsasları", Bakı, 1999, s. 362).

Bu fikir eyni adla adlandırılan ədəbi metodla ədəbi cərəyanı bir-birindən fərqləndirmək üçün inandırıcı arqumentdir.

Romantik elementlər istər folklor nümunələrində, istərsə də ayrı-ayrı klassik yazıçıların əsərlərində özünü qabarıq şəkildə göstərsə də, romantizm sistemli bir cərəyan kimi XVIII əsrin sonu və XIX əsrin əvvəllərində Avropada yaranmış, sonra Avropa sərhədlərini aşaraq bütün dünyaya yayılmışdır.

Almaniyada "Yena məktəbi" nümayəndələri kimi tanınan Şlegel qardaşlarının, F. Novalisin, L. Tikin, V. Vakkenderodinin səmərəli fəaliyyəti nəticəsində dövrünə görə mütərəqqi bir ədəbi cərəyan kimi formalaşan romantizm tezliklə dünyanın digər görkəmli yazıçıların da diqqətini cəlb etmişdir. Alman yazıçılarından E. T. Hofman, H. Heyne, ingilis yazıçılarından C. Q. Bayron, P. B. Şelli, C. Kits, fransız yazıçılarından C. Leopardi, A. Mandzoni, macar yazıçısı Ş. Petefi, polyak yazıçısı A. Mitskeviç, rus yazıçılarından A. S. Puşkin, M. Y. Lermontov və başqaları dünya romantizminin korifeyləridir.

Romantizm Azərbaycan ədəbiyyatının da aparıcı qollarından biri olmuşdur. İstər folklor nümunələrimizdə, istərsə də klassiklərimizin əsərlərində romantik təsvir üsulu aparıcı olsa da, ədəbiyyatımızda romantizm bir ədəbi cərəyan kimi XX əsrin əvvəllərində yaranmışdır. M. Hadi, H. Cavid, A. Səhhət, A. Şaiq bu ədəbi cərəyanın görkəmli nümayəndələri kimi ədəbiyyat tarixi-

mizdə özlərinəməxsus yeri və izi olan sənətkarlarımızdandır. Fərdi yaradıcılıq üslubu e'tibarilə bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə fərqlənən bu sənətkarları həyata romantik baxış, xalqın, vətənin taleyinə münasibət eyni platformada birləşdirmişdir.

Romantiklərin mürəccə, mütərəqqi romantiklər deyə iki qrupa ayrılması da bu günün həqiqətləri prizmasından real görünür. Məsələn, Əli bəy Hüseynzadə türkçülük və islamçılıq mövqeyinə görə mürəccə romantik adlandırılırdı.

Əziz Mirəhmədovun bu qənaəti şübhə doğurmur ki, romantik hərəkətin bütün iştirakçıları üçün başlıca xüsusiyyət real varlıqla barışmazlıq və öz romantik idealını ona qarşı qoymaqdır. Xəyal, coşğun hiss, həyəcan, üslubda təmtəraq, bədii nidalar və suallar, kəskin təzadlar romantik ədəbiyyatın səciyyəvi keyfiyyətləridir. ("Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Bakı, "Maarif", 1978, s. 151).

Romantiklər ideyaca, əqidəcə, bədii təsvir metodu e'tibarilə bir-birinə nə qədər yaxın olsalar belə, onların hərəsinin özünəməxsus bədii üslubu formalaşmışdır. Unutmaq olmaz ki, yazıçının yaradıcılıq qüdrəti onun hansı ədəbi cərəyanın nümayəndəsi olması ilə ölçülür. Burada əsas me'yar sənətkar istə'dadıdır. İstə'dad isə özünü həyatı necə görüb, necə təsvir etməkdə göstərir.

**Realizm.** Realist ədəbi metodla yaradılan əsərlər realist ədəbi cərəyanı məxsus sənət məhsullarıdır. Realizm real sözündən olduğundan, bu ədəbi metodda həyatı real cizgilərlə, olduğu kimi əks etdirmək əsas tələbdir. Lakin hər şeyi olduğu kimi əks etdirməklə iş bitmir, realist yazıçı gərək tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratsın. Tipik olmayan hadisə realist əsər üçün xarakterik deyildir. Realist ədəbi metodla həyatın bədii in'ikasını verən sənətkarlar bir ədəbi platformada birləşirlər ki, bunun da nəticəsində realizm ədəbi cərəyanı yaranır.

XIX əsrin ikinci yarısında Fransada fəaliyyət göstərən "realist məktəb" adlı ədəbi cərəyanın nümayəndələri tərəfindən əsası qoyulan realizmin əsas prinsipi ədəbiyyatda xalq həyatının doğru, düzgün təsvirindən ibarət idi. Bu ədəbi cərəyanın nəzəri prinsipləri XIX əsrin ikinci yarısında formalaşdırılsa da, əslində



tarixin daha əvvəlki pillələrində yaranmış bədii əsərlərdə həyatı doğru, real cizgilərlə əks etdirmək meyli təsadüfi olmamışdır.

Ədəbi təcrübələr göstərir ki, sırf realist əsərlərdə belə bir romantik ruh özünü göstərmişdir. Bu da təsadüfi deyildir. Sənətkar subyekt olduğundan, obyektiv həyat hadisələrini əks etdirəndə istər-istəməz onu subyektiv mülahizələri baxımından bədii təsvir obyektini seçir. Fərdi mülahizələr hadisələrin reallığına xələl gətirmir, əksinə, onun həyatiliyini, emosionallığını, tərəvətini daha da artıran bir amilə çevrilir. Vaxtilə realizmin ən yüksək pilləsi hesab edilən sosialist realizmində inqilabi romantika probleminin ortaya atılması da əslində təsadüfi deyildi.

Realizm tarixi inkişafın ayrı-ayrı mərhələlərində özünü başqa-başqa formalarda göstərmişdir. Elə buna görə də realizmin tarixi inkişaf mərhələlərinə uyğun şəkildə onu erkən realizm, maarifçi realizm, tənqidi realizm və sosialist realizmi adlandırmışlar. Maarifçi realizmdə maarifçilik ideyalarının təbliği, tənqidi realizmdə həyatın yaramaz cəhətlərinin tənqidi, sosialist realizmində həyatı inqilabi inkişafda göstərmək meyli ön planda olsa da, realizm elə realizmdir. Ümumi prinsiplər bu cərəyanların elə hamısına aid olmuşdur.

İndi sosialist realizmindən söhbət getmir. Vaxtilə onu ən qüdrətli yaradıcılıq metodu kimi tərifləyənlər, indi sosialist realizminin sənətkarı dar çərçivəyə salmasını söyləyirlər.

Ayrı-ayrı dövrlərdə yaranan realist əsərlər göstərir ki, hansı ədəbi metodla yazılmasından asılı olmayaraq, sənət əsəri elə sənət əsəridir. Bu əsərləri mütləq edəndə oxucu üçün qətiyyəni maraqlı deyil ki, əsər hansı ədəbi metodla yaranıb. Xalqımızın gözəl bir misalı var: "Ayının min oyunu var, o da bir armudun başındadı." Oxucunu da maraqlandıran onun zövqünə uyğun əsərlərdir.

Realizmin prinsiplərində nə qədər ümumi cəhətlər olsa da, o özünü ayrı-ayrı xalqların ədəbiyyatında, eləcə də ayrı-ayrı yazıçıların əsərlərində başqa çalardə göstərir. Realizm bayrağı altında bütün dünyanın realist yazıçılarını birləşdirmək ideyası "bir bayraq altında yüz min millətin qardaşlıq dünyası" xülyasına bənzəyir.

Romantizmlə realizm əslində bir-birinə zidd ədəbi cərəyanlar deyildir. Realist əsərlərdə romantik, romantik əsərlərdə realist ünsürlərin olması həmin əsərlərin təsir gücünü, onların həyatiliyini daha da artıran bir vasitə olmuşdur.

**Simvolizm.** Öz fikir və mülahizələrini simvolik hadisələr, simvolik obrazlar vasitəsi ilə vermək simvolizmin başlıca xüsusiyyətidir. Əlbəttə, bütün dünya yazıçılarının əksəriyyətinin yaradıcılıq nümunələrində simvolizm, sətiraltı məna, işarə, rəmz özünü bu və ya digər şəkildə göstərmişdir. Lakin bu yazıçıları simvolizm ədəbi cərəyanının nümayəndələri adlandırmaq düzgün olmazdı. Yazıçı əsər yazarkən hansı cərəyanın təmsilçisi olduğunu düşünmür. Hadisələrin təbii axarına uyğun şəkildə hərəkət edən yazıçının yaradıcılıq metodu çox vaxt hadisələrin öz məntiqi ilə müəyyənləşir.

Simvolizm XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən bir ədəbi cərəyan olmuşdur. Onun vətəni Fransadır. Nəzəri estetik prinsipləri, qayda-qanunları tanınmış fransız şairləri P. Verlen, A. Rembo, S. Mallarmə və b. əsərlərində təşəkkül tapmışdır. Mücərrəd fərdi mülahizələr bu ədəbi cərəyanın kütləviləşməsinə imkan verməmişdir.

**Naturalizm.** Bə ədəbi cərəyanın da vətəni Fransadır. Həyat hadisələrini əks etdirmək baxımından o, realizmə yaxındır. Lakin naturalizmdə tipiklik, ümumiləşdirmə yoxdur. Burada ikinci dərəcəli hadisələr, lazımsız təfərrüatlar daha qabarıq şəkildə göstərilir. Həyatı necə varsa elə, bütün eybəcərlikləri ilə birlikdə, hissə qapılmadan, elmi dəqiqliklə təsvir etmək prinsipi naturalizmin başlıca tələblərindəndir.

Naturalizmin nəzəriyyəçilərindən biri olan görkəmli fransız yazıçısı Emil Zolya "Təcrübi roman" adlı əsərində naturalizmin prinsiplərini şərh etməyə, əsaslandırmağa çalışmışdır. Onun fikrincə, naturalizm realizmin yüksək pilləsidir. Sənətkar ümumiləşdirmədən və siyasi məsələlərə qarışmaqdan imtina etməlidir. Ədəbiyyatda qadağan olunmuş mövzu yoxdur. Yazıçı hər şeyi təsvir edə bilər. Hətta patoloji halları da qələmə almaq olar və lazımdır. Bəşər tarixini fizioloji bir proses kimi anlamaq və onu



necə varsa, eləcə də təsvir etmək lazımdır. Bunun üçün də irsiyyət qanunu əsasdır.

Emil Zolyanın "Ekran" əsərindəki fikirlər daha maraqlıdır: "Hər hansı sənət əsəri dünyaya açılan bir pəncərəyə oxşayır. Pəncərəyə salınmış şüşə isə şəffaf ekrana bənzəyir ki, həmin ekran həyat həqiqətlərini bu və ya digər dərəcədə təhrif edərək göstərir. Əgər bu şüşə olmasaydı, bədii əsərlərdə həyat həqiqətləri mütləq dərəcədə doğru təsvir edilərdi. Təəssüf ki, sənət əsərlərində həyat olduğu kimi təsvir edilmir. Çünki pəncərəyə salınmış şüşələr onu təhrif edir. Ancaq ekranın şüşələri cürbəcür olur. Bu ekran dahinin ekranı, klassik ekran, romantik ekran, realist ekran kimi növlərə bölünür. Klassisizmin ekranı xalis tutqun şüşədən ibarətdir. Ona görə də bu şüşənin arxasından görünən həyat tutqunlaşır. Romantiklərin şüşəsi isə əks olunan obyektin cizgilərini gücləndirir, rənglər, boyalar artır, hərəkət çoxalır və qarışıqlıq, narahatlıq meydana gəlir. Beləliklə də, həyat həqiqəti daha çox təhrif olunur.

Realizm ekranının şüşəsi isə çox təmiz, aydın, nazik və şəffafdır. Burada əks olunan həyat real həyata çox oxşayır. Ancaq əslində bu ekran da həyatı təhrif edir. Bu ekranın şüşəsinə narın toz qonmuşdur, ona görə də varlığın real əksinə mane olur." (Bax: İsmayıl Şıxlı, "XX əsr xarici ədəbiyyat tarixi, Bakı, 1974, s. 7-8).

Naturalistlər pəncərənin tozunu silməyə, yaxud həmin şüşəni birdəfəlik çıxarıb atmağa, həyatı birbaşa seyr etməyə meylli idilər. Natural səhnələrin təsviri E. Zolya ilə birlikdə Q. Floberin, G. Moppassanın, H. Hauptmanın, F. Norrisin əsərləri üçün də xarakterikdir.

**Modernizm.** Modernizm ədəbi cərəyanı üçün ən xarakterik cəhət bütün tarixi yaradıcılıq ən'ənlərini inkar etmək, tam müasir tipli əsərlər yaratmaqdır. Təsadüfi deyil ki, modern fransız sözü olub, mə'nası ən yeni, müasir deməkdir. Modernizmin bütün dünyada tanınan İ. Bexer, P. Pikkasso kimi görkəmli nümayəndələri vardır. Bu ədəbi cərəyanın tə'siri ilə güclü şəkildə novatorluğa can atan yazıçılar az olmamışdır. Belələrinə misal olaraq

E. Hemunqueyi, U. Folkneri, F. Kafkanı, P. Nerudanı, N. Hikməti, R. Rzanı və başqalarını göstərə bilərik.

Lakin ədəbi təcrübələr göstərir ki, ən'ənə zəminində formalaşmayan novatorluğun ömrü uzun olmur.

Fərdi üslub sənətkarları bir-birindən əhəmiyyətli dərəcədə ayrılırsa, ədəbi cərəyan, ədəbi məktəb onları bir-birinə yaxınlaşdırır. Hər hansı bir ədəbi cərəyanın təşəkkülünün, inkişaf yolunun öyrənilməsi müəyyən tarixi mərhələdə yaranan ədəbiyyatın ümumi mənzərəsini, onun uğur və nöqsanlarını elmi şəkildə araşdırmağa zəmin yaradır. Ona görə ki, ədəbi cərəyanlar, ədəbi məktəblər ədəbiyyat tarixinin formalaşması prosesində müəyyən rol oynayan ədəbi konsepsiyaların, nəzəri görüşlərin məcmuu nəticəsində yaranır. Bu nəzəri görüşlər hər hansı bir tarixi şəraitdə formalaşır və eyni platformada birləşən yazıçıların sənət əsərlərində özünü büruzə verir, reallaşır. Ədəbi cərəyanın nəzəriyyəçiləri həm də bu cərəyanın yaradıcılarıdır. Onlar nəzəri fikirlərini yazdıqları bədii əsərlərlə əsaslandırmağa çalışırlar.

Hər hansı bir cərəyanə mənsub olmaq hələ gözəl sənət əsərləri yaratmağın rəhni deyildir. Biz bu və ya digər yazıçıya hansı cərəyanə, ədəbi məktəbə mənsub olduğuna görə yox, onun öz şəxsi bədii dühasına, yaratdığı əsərlərə görə qiymət veririk.

Ədəbi metod anlayışı ədəbi cərəyan və ədəbi məktəb anlayışları ilə əlaqədardır. Eyni ədəbi metodla yazan, tarixi inkişafın müəyyən mərhələsində yaranan hər hansı bir ədəbi cərəyanın iştirakçısına çevrilən yazıçılar eyni ədəbi məktəbin nümayəndələri kimi çıxış edirlər.

**Ədəbi məktəb** termini çox vaxt ədəbi metod, ədəbi cərəyan terminləri ilə yanaşı işlədilir. Çox zaman bu terminlərin sinonim sözlər kimi işlədilməsi onları bir-birindən fərqləndirməyə çətinlik törədir. Ədəbi məktəblər əsasında hər hansı bir ədəbi cərəyanın formalaşması faktdır. Məsələn, Almaniyada romantizm ədəbi cərəyanı "Yena məktəbi" nümayəndələrinin, Fransada realizm "realist məktəb" nümayəndələrinin fəaliyyəti nəticəsində yaranmış, formalaşmışdır.



Fikrimizcə, aralarında nə qədər yaxınlıq olsa da, ədəbi cərəyanla ədəbi məktəbi eyniləşdirmək düzgün deyildir. Məsələn, "Molla Nəsrəddin" jurnalının ətrafında cəmləşən yazıçılar realizm ədəbi cərəyanının, eyni zamanda "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbinin nümayəndələridir. Digər realist yazıçılarımızı isə "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbinin nümayəndələri hesab etmək olmaz. Çünki faktiki olaraq bu realist yazıçılar "Molla Nəsrəddin" jurnalı ilə əlaqədə olmadıqları üçün, onları bu ədəbi məktəbin nümayəndələri hesab etmək düzgün deyildir.

Ədəbi məktəb hər hansı bir ədəbi cərəyanın prinsipləri əsasında formalaşsa da, ayrı-ayrı görkəmli sənətkarların adı ilə bağlı ədəbi məktəblər də vardır. Məsələn, Nizami ədəbi məktəbi, Füzuli ədəbi məktəbi, Sabir ədəbi məktəbi, Mirzə Cəlil ədəbi məktəbi, S. Vurğun ədəbi məktəbi, R. Rza ədəbi məktəbi.

Adlarını çəkdiyimiz Azərbaycan yazıçıları əsərləri ilə, ədəbi görüşləri ilə özlərindən sonra gələn yazıçıların diqqətini cəlb etmişlər. Cavanlar hər hansı bir sənətkarı özlərinə sənət müəllimi hesab etmiş, onlardan öyrənmiş və bəhrələnmişlər. Bu yazıçıların qabaqcıl ənənələri onların davamçıları olan ədəbi nəslin yaradıcılıq istiqamətini müəyyənləşdirmişdir.

Bütün bu deyilənlərdən sonra belə nəticəyə gəlmək olar ki, ədəbi cərəyanlar ədəbi məktəb şəklində formalaşır. Ədəbi cərəyanın yekunu ədəbi məktəb kimi özünü göstərir. Ədəbi məktəb reallaşan ədəbi cərəyandır.

## ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

- Abdullayev C. Səməd Vurğunun poetikası. Bakı, 1976.  
 Alişanov Ş. Sözün estetik yaddaşı. Bakı, 1994.  
 Aristotel. Poetika. Bakı, 1974.  
 Arif M. Seçilmiş əsərləri, üç cildə, Bakı, 1967, 1968, 1970.  
 Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri, Bakı, 1964.  
 Azərbaycan yazıçılarının X qurultayı. Bakı, 1998.  
 Belinski V. Q. Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. Bakı, 1954.  
 Belinski V. Q. Məqalələr. Bakı, 1961.  
 Bualo. Poeziya sənəti. Bakı, 1969.  
 Cəfər M. Seçilmiş əsərləri, iki cildə. Bakı, 1973, 1974.  
 Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı, 1981.  
 Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Bakı, 1989.  
 Ədəbi proses – 1976. Bakı, 1977.  
 Ədəbi proses – 1977. Bakı, 1978.  
 Əkrəm C. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzunu. Bakı, 1977.  
 Əlişanoğlu T. Azərbaycan yeni nəsr. Bakı, 1999.  
 Əmrahoğlu A. Epik sözün bədii gücü. Bakı, 2002.  
 Hacıyev A. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 1999.  
 Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı, 2000.  
 Hüseynov A. Nəsr və zaman. Bakı, 1980.  
 Xəndan C. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, 1958.  
 Xəlilli Ş. Ədəbi əlaqələr işığında. Bakı, 2002.  
 İbrahimov M. Xəlqilik və realizm cəbhəsindən. Bakı, 1961.  
 İracoğlu M. Azərbaycan şe'r sənəti. Bakı, 2000.  
 İracoğlu M. Dədə Qorqud şe'ri. Bakı, 2000.  
 İsmayılov Y. İsmayıl Sıxı. Bakı, 1999.  
 İsmayılov Y. Ənvər Məmmədcanlı. Bakı, 2000.  
 Qarayev Y. Poeziya və nəsr. Bakı, 1979.  
 Qarayev Y. Realizm, sənət, həqiqət. Bakı, 1980.  
 Qasımlı Q. Ədəbiyyatda millilik və beynəlmillilik. Bakı, 1982.  
 Qasımlı M. Şah İsmayıl Xətəinin poeziyası. Bakı, 2002.  
 Qorki M. Ədəbiyyat haqqında. Bakı, 1950.  
 Nazim Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1979.  
 Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, 1981.  
 Mir Cəlil, P. Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 1988.  
 Rəfi M. Ədəbiyyat nəzəriyyəsinə giriş. Bakı, 1958.  
 Salmanov Ş. Müasirlik mövqeyindən. Bakı, 1982.  
 Salmanov Ş. Poeziya və tənqid. Bakı, 1987.



Vurğun S. Əsərləri, 5 və 6-cı cildlər. Bakı, 1972.  
 Tağıyev R. "Azərbaycan" jurnalı və Azərbaycan sovet ədəbiyyatının aktual problemləri.  
 Vəliyev İ. Ədəbi portret və xarakter. Bakı, 1981.  
 Yusifli V. Nəsr: konfliktlər, xarakterlər. Bakı, 1986.  
 Yusifli V. Ürəyimi sərdim günəşə. Bakı, 1997.  
 Yusifli V. Tənqid yarpaqları. Bakı, 1998.  
 Yusifoğlu R. Azərbaycan poeması: axtarışlar və perspektivlər. Bakı, 1998.  
 Yusifoğlu R. Xatirə kəcəvəsi. Bakı, 1999.  
 Yusifoğlu R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı, 2001.  
 Yusifoğlu R. Uşaq ədəbiyyatı. Bakı, 2002.  
 Zauru V. Poeziyanın inkişaf yolları. Bakı, 1997.  
 Zeynalı A. Keçilməmiş yollarla. Bakı, 1970.  
 Zeynalı A. Səməd Vurğun sənəti. Bakı, 1990.

#### Türk dilində

M. Əbdülfəttah Şahin. Kriterilər. İzmir, 1991.

#### Rus dilində

Абрамович Г. П. Введение в литературоведение. Москва, 1970.  
 Асмус В. Вопросы теории и истории эстетики. Москва, 1968.  
 Бельчиков Н. Ф. Пути и навыки литературоведческого труда. Москва, 1965.  
 Галанов Б. Живопись словом. Москва, 1974.  
 Гуляев Н. А. Теория литературы. Москва, 1974.  
 Гегель. Соч., XI, Москва, 1938.  
 Горбунова Е. Идеи, конфликты, характеры. Москва, 1969.  
 Жирмунский В. М. Теория литературы. Ленинград, 1972.  
 Западов. А. В глубине строки. Москва, 1972.  
 Литература и современность. Москва, 1967.  
 Маршак С. Я. Воспитание словом. Москва, 1961.  
 Методологические проблемы современной критики. М., 1976.  
 Партийность литературы и проблемы художественного мастерства. Москва, 1961.  
 Писатели латинской Америки о литературе. Москва, 1982.  
 Поспелов Г. Н. Теория литературы. Москва, 1978.  
 Проблемы теории литературы. Москва, 1958.  
 Проблемы эстетики. Москва, 1958.  
 Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. Москва, 1975.  
 Советская литература и новый человек. Ленинград, 1967.  
 Современный литературный процесс и критика. М., 1975.  
 Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. Москва, 1976.  
 Швейтцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. Москва, 1988.  
 Щепилова Л. В. Введение в литературоведение. Москва, 1956.

## KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

|             |   |
|-------------|---|
| Giriş ..... | 3 |
|-------------|---|

### Ümumi nəzəri prinsiplər

|                                                                   |    |
|-------------------------------------------------------------------|----|
| ✓Bədii ədəbiyyatı öyrənmənin metodologiyası .....                 | 14 |
| ✓Bədii ədəbiyyatın idraki və tərbiyəvi əhəmiyyəti .....           | 19 |
| ✓Uşaq ədəbiyyatı, onun xüsusiyyətləri, məqsəd və vəzifələri ..... | 22 |
| Bədii əsərlərdə pafos və onun rəngarəng təzahür formaları .....   | 26 |
| ✓Məzmun və forma .....                                            | 32 |

### Bədii əsərlərdə obrazlar sistemi

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| ✓Surət, xarakter, tip ..... | 40 |
| ✓Bədii portret .....        | 49 |
| ✓Bədii konflikt .....       | 57 |
| ✓Daxili münaqişə .....      | 65 |
| Ric'ətlər .....             | 68 |

### Bədii əsərin strukturu

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| ✓Kompozisiya və süjet ..... | 69 |
| ✓Peyzaj .....               | 79 |
| ✓Bədii detal .....          | 87 |

### Bədii əsərlərin dili

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| ✓Bədii dil və onun xüsusiyyətləri ..... | 92  |
| Bədii təsvir və ifadə vasitələri .....  | 103 |

### Ədəbi növlər və janrlar

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| ✓Ədəbi növ və janr anlayışları .....              | 143 |
| ✓Lirik növ və onun janrları .....                 | 144 |
| ✓Poema, onun janr xüsusiyyətləri və tipləri ..... | 170 |
| ✓Epik əsərlər və onun janrları .....              | 181 |
| ✓Dramatik növ və onun janrları .....              | 189 |
| Bədii ədəbiyyatda gülüş. Satira və yumor .....    | 199 |

### Şe'r sənəti və onun qanunauyğunluqları

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| ✓Nəzm və nəsr .....                 | 206 |
| ✓Azərbaycan şe'rində vəznələr ..... | 211 |
| ✓Heca vəznəi .....                  | 214 |
| ✓Əruz vəznəi .....                  | 230 |
| ✓Sərbəst şe'r .....                 | 245 |

### Bədii əksətdirmənin prinsipləri

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| Ədəbi metod və ədəbi üslub .....    | 253 |
| Ədəbi cərəyan və ədəbi məktəb ..... | 262 |
| Ədəbiyyat .....                     | 273 |



*Bu kitabın nəşrində mənə yardımçı olan  
dostlarıma minnətdarlığımı bildirirəm.*

*M ü ə l l i f*

*Kitab hazır yığından çap olunub.*

**Rafiq Yusifoğlu**  
*(Rafiq Yusif oğlu Əliyev)*

**Ədəbiyyatşünaslığın əsasları**  
*(filologiya fakültəsinin tələbələri üçün dərslik)*

*Bakı – Şirvan nəşr – 2005*

-----

Kompüter icraçısı **Həyat Mahmudlu**

Çapçı **Rüxsarə Hüseynli**

Cild sexinin müdiri

**Həmiyyə Heydərova**

Ofset üzrə çapçı **Fəriq Tofiqoğlu**

Korrektoru **Səadət**

Rəssamı **Leyla**

Çapa imzalanıb **02.09.2005.**

Formatı **60x84 1/16.**

Fiziki çap vərəqi **17,25.**

Sayı **500.**



