

MUSA ADILOV

SƏNƏTKAR
və
SÖZ

V cild

"Elm və təhsil"
Bakı – 2019

Rəyçi:

Qəzənfər Kazımov

filologiya elmləri doktoru, professor

Redaktor:

Kamil Vəliyev

filologiya elmləri doktoru, professor

Tofiq Müzəffəroğlu

filologiya elmləri doktoru, professor

Musa Adilov. Sənətkar və söz.

Bakı, "Elm və təhsil", 2019, 200 səh.

Filologiya elmləri doktoru, professor Musa Adilovun kitabında Azərbaycan ədəbi dilinin görkəmli simalarının – H.Cavidin, C.Cabbarlının, S.Vurğunun, R.Rzanın, S.Rəhimovun, Şəhriyarın əsərləri əsasında dil və sənətkarlıq problemləri təhlil olunmuşdur. Müəllif Azərbaycan söz sənətinin görkəmli ustalarının yaradıcılığına məhəbbətlə yanaşmış və orijinal tədqiqat apararaq ədəbi dilimizin poetik aspektini işıqlandırmışdır.

4603000000

N-98-2019 qrifli nəşr

© "Elm və təhsil", 2019

SÖZ SƏNƏTİMİZ BARƏDƏ SÖZ

...Azərbaycan dilçiliyinin ağsaqqalı professor Muxtar Hüseynzadə öz tələbələrindən köks dolusu danışanda Musa Adilovun zəhmətsevərliyini, dilə qeyri-adi həssaslığını xüsusi qeyd edir. Bu təsadüfi deyil. Əsl dilçi üçün dil yalnız ürəkaçan mənzərə, zövq mənbəyi olub qalmır. Dilə dalmaq, dili görmək, həm də heç kəsin görmədiyini görmək, böyük zəhmət, gərgin əmək tələb edir. Deyirlər ki, gerçək eşqi sübut etməzlər. Dilə məhəbbət isə məhz sübut, əmək, sonsuz zəhmət tələb edir.

Musa müəllimin cibində həmişə bir dəftərcə olur. Harda Azərbaycan dili səslənir, bizim kəlmələr eşidilir, orda həmin kitabçanın ağ vərəqələri yazılır. Eşitdiyi hər qərribə sözü, kitab-dəftər üzü görməyən ifadəni oradaca qeyd eləyən professor sonra o cib dəftərinin balaca vərəqələri önündə aylarla, illərlə çalışır. Sözümlərimizin, ifadələrimizin, ümumən dilimizin tale kitabını qamusalarda, lüğətlərdə arayıb axtarır. Və çox vaxt da istədiyinə nail olur.

Dilçi yalnız “niyə belə deyirik” sualına cavab vermir. O, xalq qarşısında “niyə belə demirik”, “niyə belə deməliyik” suallarının da cavabını verir. Dilçilik mədəniyyətinə yaxından bələd olan və bu sahədə qələm çalan araşdırıcının dilimizin təkrarlar sistemi haqqında sanballı işi çox məşhurdur. Musa müəllimin yazılarında, söhbətlərində, bədii dilimizin bu günü, dünəni və sabahı haqqında düşüncələr, fikirlər xüsusi yer tutur. Obrazlı düşüncə, bədii təfəkkür insan beyninin möcüzəsidirsə, bu möcüzənin də möcüzəsi dildir. Dilçilər həmin möcüzənin sirlərini açanlardır. Sirri açmaq üçün isə çox şey tələb olunur: birinci növbədə böyük vürğunluq, iti ağıl və dil ilə yaşamaq, dilin həqiqətini, fəlsəfəsini duymaq. Musa Adilovun “Kitabi Dədə-Qorqud”, Füzuli, Mirzə Fətəli, Mirzə Cəlil, Sabir, Üzeyir bəy, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Mikayıl Müşfiq, Hüseyn Cavid,

Şəhriyar.... haqqında araşdırmaları imkan verir söyləyək ki, bədii dilimizi öyrənməyin ən maraqlı yönlərindən biri Musa Adilovun araşdırma yoludur.

Görkəmli dilşünas alimin oxuculara təqdim olunan bu kitabında böyük sənətkarlarımız – H.Cavid, C.Cabbarlı, S.Vurğun, R.Rza, S.Rəhimov və Şəhriyara həsr olunmuş məqalə-oçerkləri toplanmışdır. Müəllif hər sənətkara onun öz poetik dünyasının məntiqindən yanaşaraq standart formadan yayınmış, eyni poetik vasitənin Caviddə, yaxud Şəhriyarda və ya Rəsul Rzada reallaşan spesifik rəngini, çalarını almağa çalışmışdır.

H.Cavidin bədii dil sənətkarlığından söz açanda müəllif ənənə və novatorluq üzərində geniş dayanır. Cavidin bənzərsiz dil-üslub sisteminin ədəbi dilimizdəki rolundan danışır. Romantik və realist dil haqqında nəzəriyyələri Cavid sənətində arayıb axtarır. Cavidin bədii ifadə tərzinin özünəməxsusluğunu açır, dövrün ədəbi dil normaları üslub təsirləri fonunda Cavid dilinin nüfuzunu, sanbalını göstərir.

Cəfər Cabbarlının dram dili haqqında az yazılmamışdır. Amma M.Adilov bu barədə yeni söz deyir. Danışiq dili və şifahi nitqə xas olan üslub vasitələrinin böyük dramaturqun dilindəki təzahür formalarından danışır.

Səməd Vurğunun şeir dilindən bəhs edilən məqalədə böyük sənətkarımızın obrazlılıq vasitələrinə xüsusi diqqət yetirilir, “sözü həqiqi mənada işlətməklə” şəriyyət yaradan şairin dilinin emosiionallığı, ahəngdarlığı, ritm əlvanlığı, intonasiya çoxçalarlığı göstərilir. Burada və Rəsul Rza haqqında oçerkdə müəllif dilin normaları içərisində yeni bədii norma yaratmaqda, dilin fəvqünə qalxmaqda istedadın rolunu aydınlaşdırır. O yazır: “Bütün yaradıcılıq sahələrində olduğu kimi bədii yaradıcılıqda da cəsarətin, səhv etmək qorxusundan yüksəkdə dayanmağın əhəmiyyəti böyükdür”. Rəsul Rzanın dilindən danışan müəllif “novator dil nədir?” sualına geniş cavab verir.

Bədii nəsrimizin dolğunlaşmasında, təsvir diapazonunun genişlənməsində böyük əməyi olan S.Rəhimovun dilinə, konk-

ret olaraq “Şamo”nun dil və üslubuna həsr olunan məqalədə müəllif bədii dilin məntiqi və hissi cəhətləri baxımından sənətkara yanaşır. Sözün potensial enerjisini açmaq üçün yazıçının istifadə etdiyi üslubi-poetik vasitələri təhlilə cəlb edir.

Şəhriyara həsr olunan məqalədə duyğulu bir dil ilə Şəhriyar şeirinin incəliklərini açır. Şəhriyar dilinin musiqisini haqlı olaraq alliterasiya, səs ardıcılığı, xüsusən ahəng qanunu ilə, az hecalı sözlərini ritm yaratmaqda rolunu izah edir.

Məqalə-oçerklərin dili akademizmdən uzaqdır, bəzi terminlər istisna olmaqla, anlaşılıqdır, elmi-kütləvi səpgidədir ki, bu da onların dəyərini daha da artırır.

Dilin gözəlliyi o dildə danışan xalqın gözəlliyidir, dilin həqiqəti, dilin yaddaşı, xalqın yaddaşıdır.

“Sənətkar və söz” kitabı bizim qüdrətli bədii söz sənətimiz barədə dilşünas-alimin axtarırlarının yeni bəhrəsidir.

KAMİL VƏLİYEV

HÜSEYN CAVIDİN BƏDİİ DİLİ VƏ DRAM SƏNƏTKARLIĞI

1. Hüseyn Cavidin bədii dili Azərbaycan ədəbi-bədii dili və üslubu sistemində xüsusi yer tutur. Həm nəzm, həm də nəsrlə yazılan pyeslərində eyni xüsusiyyətlər – real, canlı danışıq dilinə əsaslanma meyli sənətkarın üslubunu səciyyələndirən başlıca amildir.

XX əsrin qabaqcıl Azərbaycan romantikləri kimi H. Cavidin də əsərlərinin əsas məqsədi, fikri-zikri insan və onun mənəviyyatının təsviridir. Böyük dramaturqun bütün əsərlərinin mərkəzində yalnız insan durur, bütün qayələr, arzu, mülahizə və görüşlər, dillər, məzhəblər, təriqətlər — hər şey insanın daxili, mənəvi aləminin süzgəcindən keçirilərək qiymətləndirilir.

Ümumiyyətlə, bədii əsərlərdə insanın əsas, mərkəzi yer tutmasının mühlüm fəlsəfi mənası vardır. M. Qorki bədii ədəbiyyatı əbəs yerə “insanşünaslıq elmi” adlandırmamışdı. Bədii ədəbiyyatın təsvir obyektləri içərisində insana ona görə belə böyük əhəmiyyət verilir ki, əslində yalnız insan varlığın yeganə subyektidir, yalnız o, xarici aləmin mahiyyətini dərk etmə qabiliyyətinə malikdir, “Yalnız insan özünü təbiətdən ayırıb fərqləndirə bilir və buna görə də yalnız insan varlığın subyektidir” (*Karl Marks*).

2. Hüseyn Cavidin bədii yaradıcılığında, şeirlə yazılmış əsərlərində aşağıdakı şəkildə səciyyəvi sözişlətmə tərzinə nəzərə çarpır:

Yüz, min deyil İblisə uyan...həp bəşəriyyət
Etmış bu gün ev yıxmağa, qan içməyə adət.

(“İblis”).

Hələ sən, ah sən! **Sənin kədərin**

Məndə bir iz buraxdı xeyli dərin.

(“İblis”).

Dilçilik baxımından belə bir cəhət diqqəti cəlb edir ki, gətirilən misallarda mübtəda və xəbərlər ayrı-ayrı misallarda yer tut-

muşdur. Şeir tariximizdə bu cür sözişlətmə yeni hadisədir və heç də cümlə üzvləri ilə əlaqədar deyildir. Burada əsas məsələ şeirin danışq dilinə yaxınlaşdırılması cəhdindən ibarətdir. Beləliklə, təbii nitq şeirə daxil olur.

Poetikada anjambeman adlanan bu üsulun mahiyyəti belədir ki, şeirdə söz birləşməsi və ya cümlənin bir hissəsi digər misraya keçirilir və bir növ şerin axıcılığının qarşısı alınır. Belə köçürmə ilk dəfə danışq dilində dram yazan H. Cavidin üslubunu xüsusilə fərqləndirir.

Dram dili ayrı-ayrı personajların danışq dilidir. Lakin adamlar ünsiyyət vaxtı heç də şeirlə danışmırlar. Danışq dili ilə müqayisədə hər bir şeirin dili süni dildir. Şeirlə yazılmış dram dilini xalq danışq dilinə yaxınlaşdırmaq üçün sənətkar anjambemandan bol-bol istifadə edir. Sintaqmın (söz və ya söz qrupunun) bir hissəsi digər misraya keçirilməklə şeirin yeknəsəq ritmi qırılır, danışqda şeirə məxsusluq aradan qaldırılır. Müəllif bu üsulla təbii nitqin bədii əsərə gətirilməsinə müvəffəq olur.

Qoşdum sana sevdiyimdən, amma
Baxdım ki, sevilməyənlər əsla
Layiq deyil olmağa həmağuş.
(“İblis”).

Nəzərə almaq lazımdır ki, ümumiyyətlə şeir mahnıdan törəmişdir və məhz mahnının musiqisindən ayrılan nöqtədən şeir başlayır. Musiqidə əsas hesab olunan ritm şeir üçün də əsasdır, lakin bu ritm şeirdə müəyyən dəyişikliklə uğramış olur. Anjambeman dilin fonetik-sintaktik qanunları ilə şeirin mexaniki bölgüləri arasında ziddiyyətdən doğan poetik üsuldur. Sintaqmın iki hissəyə bölünüb formal formal-poetik tələblərlə əlaqədar bir-birindən uzaqlaşdırılması, ilə yeni, səciyyəvi ifadə tərzini (misra arasını fasilə, qırıqlıq) yaranmış olur. Bu zaman ritmik faktora və ya sintaktik faktora üstünlük verilməsindən asılı olaraq fasilə uzun və ya qısa ola bilər. Əslində anjambeman ritmi tənzimləyən bir

vasitə olmaqla bərabər, faktik olaraq eyni kəmiyyətdə (uzunluqda) misraların nizamının pozulmasına gətirib çıxarır. İki və daha artıq misra bir misra kimi dərk və tələffüz olunur:

Pək gözəl, anladım, **ancaq Rəna**

Qismət olmaz bu təbiətlə sana.

Üzülüb durma, çəkil ket, **zira**

Qüvvətə, altuna tabe dünya.

(“İblis”).

Məlum olduğu üzrə, ümumiyyətlə canlı dilin ən mühüm mənalı ünsürü intonasiyadır. Adi praktik nitqdə intonasiya əsas kommunikativ funksiyaya, ifadənin məzmununun dinləyiciyə çatdırılmasına xidmət edir.

Bədii nəsr əsərlərində intonasiyanın komponentləri məqsəddən asılı olaraq müxtəlif şəkildə əlaqələnir, tənzimlənir, beləliklə də, əlavə estetik keyfiyyət və əhəmiyyət kəsb edir. Şeir dilində isə intonasiyanın struktur rolu, tənzimləyici funksiyası daha yüksək olur və buna görə də şeirdə intonasiya daha mühüm rol oynayır.

Nitqin intonasiyası bir biri ilə əlaqədar olan və həmişə birlikdə çıxış edən bir sıra komponentlərdən mütəşəkkildir: səsin yüksəlməsi və alçalması — melodiya; nitqdə az və ya çox fasilə — pauza; az çox güclü ibarə vurğusunun düzümü — nitqin dinamikası, söz qruplarının iti və ya yavaş tələffüzü — nitqin sürəti və s.

Ümumiyyətlə şeir bölgüsü haqqında müxtəlif fikirlər olduğunu xatırlatmaqla yanaşı, Azərbaycan şeirini intonasiyasına görə iki qrupa bilmək olar: mahnı-şeir və ritorik-ifadəli şeir.

Mahnı-şeirdə hər misra (beyt, bənd) müstəqil olmaqla, az çox simmetrik quruluşa malik olur. Burada şeirin bölgüsü ilə nitqin intonasiya bölgüsü adətən müvafiq gəlir, intonasiya vəhdətini əks edən paralelizm, anafora və s. üstün yer tutur. Burada musiqili intonasiya hakim olur, hətta o dərəcədə hakim olur ki,

məntiqi intonasiyanı özünə tabe edir. Dil vahidinin— ibarənin quruluşu, səciyyəsi şeirdən, şeirin vəznindən asılı olur. Mahnı-şeirdə emosional intonasiya üstün yer tutursa, ritorik ifadəli şeirdə nitqin məna bölgüsünə əsaslanan məntiqi intonasiya əsas olur.

R ritorik ifadəli şeirdə yeknəsəq ahəngdarlıq pozulur. Bu şeirin əsas xüsusiyyəti misra daxilində fasilə etmək, sintaqmın müəyyən hissəsini başqa misraya keçirməkdən ibarətdir. R ritorik ifadəli şeir danışq dilinin canlı intonasiyasına əsaslanır.

Danışq nitqinə əsaslanan ritorik ifadəli şeir sintaktik assimetriya ilə səciyyələnir. Özü də bu halda şeir dili adi məişət dilinə, gündəlik ünsiyyət dili nə yaxınlaşmış olur.

Heç maraq etmə, əmin ol, **o mənim**
Ən itaətli **qulumdur** daim.

(“İblis”).

Mahnı-şeirdə intonasiya müstəqil olmur, misranın sonu cümlənin bitməsi ilə səciyyələnir. Halbuki ritorik ifadəli şeirdə nitqin intonasiya baxımdan üzvlənməsi üçün çox geniş sərbəstlik və deməli, yaradıcılıq imkanları vardır. Misradakı fasilə nitqin yeknəsəq ahəngini pozmaq üçündür. Bu işdə həm fasilənin öz gücü, həm də onun misra daxilində yeri mühüm rol oynayır. Fasilə misranın sonuna yaxın yerdə özünü göstərdikdə şeirin ritminə güclü təsir edə bilər. Bu fasilə misranın ortasında olduqda isə ahəngdarlığı o qədər də xələdar edə bilmir. Bütün bunları çox gözəl bilən və duyan qüdrətli sənətkar H.Cavid daha çox misranın sonuna yaxın yerdə anjambeman sözişlətmə tərzindən istifadə edir:

Bir gün səni də kəndinə eylər kölə... **amma**
Heyhat olamaz dərdinə bir kimsədən imdad.

(“İblis”).

Burada şairin novatorluğu dilin inersiyasını qırmasında, nitqdə yenilik, sərbəstlik yaratmasındadır. Eyni şeirdə müxtəlif into-

nasiyadan istifadə etmək meyli bir sıra başqa xalqların ədəbiyyatında da (məsələn, Rusiyada) romantizm ilə əlaqədardır.

Klassik ədəbiyyatda intonasiya müəyyən üslub ilə əlaqədardır və janr ilə müəyyən edilir, əvvəldən axıra yeknəsəq tərzdə çıxış edir. Romantik şeirdə intonasiya olduqca mütəhərriklədir və daha çox ifadəlilik vasitəsinə çevrilir. Romantik və habelə realist şeirdə həyatın ən müxtəlif ziddiyyətli cəhətləri, insanın müxtəlif mürəkkəb hissləri əks etdirildiyindən intonasiya zənginliyi, bu şeirdə müxtəlif intonasiyadan istifadəyə meyli həyatı zəruri səciyyə kəsb edir.

Dəf olun, haydı, durmayın! **Lakin,**
Lakin əsla unutmayın, **şeyxin**
Qanını içmək istəyən alçaq
Ən nəhayət əlimdə qəhr olacaq.
(“*Şeyx Sənan*”).

Vahid vəzndə yazılmış bu misraların hər biri fərqli intonasiyada tələffüz edilməlidir. H.Cavid irsində keyfiyyət vahidləri (dil, intonasiya) kəmiyyət vahidlərinə (vəzn) üstün gəlir.

Ədəbiyyatımıza H.Cavid tərəfindən gətirilən bu üslubi keyfiyyət XIX əsrdə Fransada və Rusiyada (xüsusilə Nekrasovun yaradıcılığında), habelə Türkiyə də (Tofiq Fikrət) meydana çıxıb inkişaf etməyə başlamışdı.

Nekrasovun şeirə gətirdiyi bu üslubi yenilik müasirləri tərəfindən ənənəyə qarşı çıxmaq, sabitləşmiş bədii dil ənənələrini pozmaq kimi qiymətləndirilir və qətiyyətlə rədd edilirdi. Nekrasov özü bunu əvvəlcədən bilir və deyirdi: “Mən bilirəm ki, şeirlərim salon xanımlarının xoşuna gəlməyəcək”; “Mənim şeirlərimi qoy yuxarı təbəqələrin nümayəndələri oxumasın, mən onlar üçün yazmıram”.

XIX əsrin 40-60-cı illərində Nekrasovun bu yeni üslubu Puşkin ənənəsi baxımından qiymətləndirilir və buna görə də Nekrasovun poetik dili prozaizm hesab edilirdi.

Bütün bunlardan ətraflı bəhs açan V.V.Vinoqradov göstərir ki, Nekrasovun fərdi üslubu haqqında söylənən subyektiv estetik mülahizələr geniş kontekstdə ədəbi cərəyan üslubu və fərdi üslublar baxımından qiymətləndirilməlidir¹.

Nekrasov sənətkarlığının ən görkəmli tədqiqatçısı K.Çukovskiy yazır ki, Nekrasov şeirinə məxsus bu keçidlər nəğmə (mahnı) üçün zəruri olan səslənmə (ahəngdarlıq) inersiyasını pozur. Məna bölgüsü ritmik bölgüyə üstün gəlir və misranı (beyti, bəndi) bərabər olmayan hissələrə bölür. Nitqin axıcılığı itir, o qırıq-qırıq, kəsik-kəsik bir şəkil alır².

Nitqin ifadə tərzii həmişə məzmunla əlaqədar və ondan asılı olur. Yüksək təmtəraqlı məzmun özünə müvafiq intonasiya tələb edir. Burada ritorik şeirə məxsus təbiilik deyil, bəlkə, dəbdəbəlilik, gurultululuq zəruri olur. Ona görə də misra və bəndlər bitkinliyi ilə səciyyələnir ki, bu da nitqin ahəngdarlığını tənzimləyir. Belə hallarda təkrarlar (anafora və s.), sintaktik paralelizm əsas yer tutur. Maraqlıdır ki, “İblis” pyesinin ayrı-ayrı pərdələri İblisin həmin səpkili monoloqları ilə bitir. Birinci pərdənin sonu:

Sizlərdəki ülfət sonu vəhşət,
Sizlərdəki şəfqət sonu nifrət,
Sizlərdəki rəhmət sonu lənət...

İkinci pərdənin sonu:
Gözlər səni bir yığın cinayət,
İzlər səni bir yığın fəlakət

İblisin son monoloqu isə bu cəhətdən çox məşhurdur.

3. H.Cavid poeziyasının səciyyəvi bir cəhəti də onun prozaizmi, “nasiranə”liyidir. Müəllif ədəbiyyatımızda şeir ilə nəsrə yaxınlaşdırmaq cəhdi göstərməkdə xüsusi üslub sahibi kimi tanı-

¹ В.В.Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, с.96.

² Корней Чуковский. Мастерство Некрасова. М., 1962, с.625.

nır. Buna səbəb təkcə müəllifin şeir və poemalarının süjetliyi deyildir, danışiq intonasiyasını şeirə gətirməsi deyildir, bəlkə bunlarla yanaşı və bunlardan daha artıq sözə yeni, fərqli münasibət bəsləməsindədir. H.Cavid şeirindəki prozaizm bədii dildə təmtəraqlılığın, dəbdəbəliliyin qarşısını almaq, dilin sadəliyinə və hamıya, geniş xalq kütlələrinə aydın olmasına nail olmaq məqsədi güdür. Yalnız bu yolla müəllif söz və obrazların dəqiqliyinə, məna dolğunluğuna üstünlük verə bilirdi. Bu yolla sözlər ilkin əşyavi mənada çıxış edir, xüsusi siqlət, sanbal kəsb edirdi. H.Cavid bir sıra yalançı mürtəcə romantiklər kimi sözdə məna yayğınlığı, ölgünlüyü, qeyri müəyyənliyi məsələlərinə aludə olmur, sözlərin real, həyati mənalarına əsaslanırdı.

Deyək ki, H.Cavid qəhrəmanları şeirlə danışır. Lakin gözü-nüz önünə belə bir səhnə gətirin. “Knyaz” pyesində ağı başından çıxmış knyazın “həmən gözü nə yanğın görünər, sağ qapıdan dışarı fırlar”. Bu səhnə çox faciədir. Bu zaman Solomon evin “qapısını kilidlər. Xidmətçi qızlardan birinə” belə deyər:

Durma, qoş doktora, söylərsən ki,
Bağçadan gəlsin... o görmüşdür evi.

Vəziyyət “şairanə” deyildir. Personaj da məhz belə çalpaşiq, dolaşiq vəziyyətdə şeirlə danışsaydı səhnə süni, gülünc, qeyri-inandırıcı olardı. Yaxud aşağıdakı “prozaik” mətləbi ifadə etmək üçün şairanəlik nəyə gərəkdir?

Ş e y x S ə d r a:

Pək əcayb bu halımız... Mutlaq,
Burda lazımdır qulaq tıxamaq. (“Şeyx Sənan”).

Ədəbiyyat tariximizdə ilk dəfə H.Cavidin əsərlərində avtologiya üslubunda yazıya təsadüf olunur.

Rusiyada həmin “avtoloji şeir” N. A. Nekrasovun adı ilə bağlıdır. Nekrasovun bir sıra müasirləri (Drujinin, Botkin, Turgenev və digərləri) şairin dil və üslubuna məxsus novatorluğu heç cür

düzgün qiymətləndirə və qəbul edə bilmirdilər. Onlar Nekrasov poeziyasındakı yeniliyi 20-30-cu illərin incə, zərif, qəşəng şeiriyyəti ilə qarşılaşdırır, “sərt, duyğusuz proza” adlandırırdılar. Lakin Nekrasovun şeirə gətirdiyi bu üslub yeniliyini V.Q.Belinski çox yüksək qiymətləndirib müəllifin böyük istedad sahibi olduğunu göstərirdi. Belinskinin ardıcılları, rus elmi ədəbi fikrinin korifeyləri Dobrolyubov və Çernişevski də şairin poeziyasının qüsursuzluğundan, yüksək bədii keyfiyyətlərə malik olduğundan dönə-dönə bəhs etmişlər.

Prozaik şeir XX əsr Türkiyənin ən müqəddir şairlərindən Tofiq Fikrətin üslubuna xasdır. Göründüyü kimi, adətən məhz qüdrətli, kamil söz ustaları bu şeir növünə üz tutur və müvəffəq ola bilirlər.

Azərbaycan ədəbiyyatında prozaik şeirin ən görkəmli nümayəndəsi və banisi H.Caviddir. 60-cı illərdən bəri müasir şeirimizdə dirçəlməkdə olan bu şeirin dil və üslub baxımından müəyyən xüsusiyyətləri vardır. Poeziya dilini adi nəsr dilinə, məişət dilinə yaxınlaşdırmaq, ümumiyyətlə dilin xəlqiliyini təmin etmək, sözlərin, obrazların mənə dəqiqliyinə nail olmaq — bütün bunlar həmin prozaizm vasitəsi ilə mümkündür.

Göstərilən keyfiyyətlərinə görə də bütün digər romantik şairlərimizdən fərqlənən H.Cavidin fərdi dili təkraredilməz realizmi ilə səciyyələnir. Həm ədəbi bədii dilin, həm də canlı xalq dilinin leksik zənginliyini mənimsəmiş H.Cavidin dili ali, yüksək, dəbdəbəli romantik üslub ilə adi, xalq danışığı üslubu bunun birləşməsindən, sintezindən meydana çıxmış dildir.

Şeirlə dram əsəri yazılması süni dildə danışığı səbəb olur. AXI, adi, “normal” şəraitdə (xüsusi bir məqsəd olmadıqda) adamlar heç vaxt şeirlə danışmazlar. Şeiri oxuyanlar, özü də çox emosional vəziyyətlər də, insanın hissiyyətli anlarında bu şeir yada düşər. Gündəlik məişətdə, fikirlər, ideyalar toqquşması zamanı, mübarizə anlarında şeir yada düşməz və ya gülünc görünər. Belə hallarda prozaik şeir təbii və bədii baxımından real

görünə bilər. Məsələn, aşağıdakı vəziyyətdə və həmin fikri təm-təraqlı, poetik, musiqili şeir dili ilə ifadə etmək nəyə yarardı?

Ö z d ə m i r: (*xurcunu Serqoya verir*).

Bunu ver şeyxə; həm də şeylərini,

Tez boşaldın... haman dönüb gedəriz. (“*Şeyx Sənan*”).

Həmin əsərdə “Xumarın getdiyini görəncə” Şeyx Sənan öz daxili, təlatümlü həyəcanlarını yüksək şairanə dildə bəyan edir:

Gediyor iştə nazlı cananım,

Gediyor aşınayi-viddanım,

Gediyor iştə dinü imanım,

Gediyor səbrü taqətim, canım...

Təkrarlar, məcazlar, qüvvətli intonasiya, şeiriyyət...

Deməli, sənətkarın sözişlətmə üsulu mövzu, məzmun ilə əlaqədar olub ondan asılıdır. Yüksək, təntənəli mövzular, tərif məqamında təzahür edən mətn heç də “prozaizm” səciyyəli sözişlətmə tələb etmir. Bu yerdə məhz şairanəlik, təmtəraqlılıq əsas olur, şairanə ifadə vasitələri — ahəngdarlıq, obrazlılıq vasitələri əsas yer tutur.

J a s m e n:

Bu **səfa yurduna** sən xoş gəldin,

Ah, nə parlaq, nə gözəldir Berlin.

İştə **qüdrət və mətanət ocağı**

Hər tərəf **nəşə, səadət bucağı**. (“*Knyaz*”).

Həmin Jasmen həmin əsərdə başqa yerdə məhz ifadə etdiyi məzmun ilə əlaqədar prozaik dildə danışır.

J a s m e n:

Kiçik olsun, nəmə lazım... Əməlim,

Məqsədim bir görüşüb söyləşəlim,

Məni illərcə unutdun... Var-yox.

İki məktubunu aldım.

Anjambeman hadisəsi ya misranın ortasında, ya da daha çox kənarına yaxın yerdə təzahür edir.

Ş a k r o:

Mənim ən doğru məsləkim, ancaq;

Yaşamaq zövqü... Başqa şey bilməm. (*"Knyaz"*).

N a i b:

Sən də saibsin, inadıq adına

Yaraşır **fəlsəfə**... Bir söylə mana. (*"Xəyyam"*).

Yeni cümlə misranın kənarlarına yaxın yerdə başladıqda intonasiya daha təsirli və sanballı olur.

K n y a z:

Kefə daldım səhər axşam... **Amma**

Yenə könlümdə yetimlik vardı. (*"Knyaz"*).

M a r q o:

Bilirəm, Şakro da sizdən... **Lakin**

Aşmayır həddini əsla... (*"Knyaz"*).

Anjambeman ikinci misranın əvvəlində özünü göstərir.

L e n a:

Marqo can, heç sıxılma, hər qırılan

Qədəh olsun... Deyil bu öylə ziyan. (*"Knyaz"*).

Şeyx Sənan:

Gediniz, gərçi hiylə ya təzvir

Sizcə xoş... Məncə eşq yüksəkdir. (*"Şeyx Sənan"*).

Prozaik şeir həm də personaj nitqinin fərdiləşdirilməsi baxımından maraqlı kəsb edir. Ümumiyyətlə isə şeir danışığın təbiiliyini mühafizə edə bilmir, həm də dilin fərdiləşdirilməsinə maneçilik törədir.

H.Cavidin dram əsərlərində personajların nitqi onların xarakterini, ictimai vəziyyətini, peşəsini müəyyənləşdirməyə yardım edir. Personaj nitqi hər birinin fərdi xarakterini açmağa, onların mənəvi aləmini, daxili mahiyyətini nümayiş etdirməyə istiqamətlənir. Məsələn, “Şeyx Sənan” dramında Dərvişin nitqi onun fərdi səciyyəsinə, məramını çox sərrast ifadə edir:

Babam heyrət, anamdır şübhə... Əsla
Bilinməz mən kimim, ey şeyx vala!
Fəqət pəjmurdə bir səyyahi-zarim,
Şəriətdən, təriqətdən kənarim,
Həqiqət istərim, yalnız həqiqət!
Yetər artıq şəriət, ya təriqət.

Bu mətnin leksik tərkibi təmtəraqlı poetik sözlərdən, sufi terminlərindən ibarətdir və nitqdə dəbdəbəliyin qarşısını almaq üçün personaj anjambeman sözişlətmə üsulundan istifadə edir. Sufi terminologiyasında “həqiqət” dedikdə Allah nəzərdə tutulurdu. Aşiq Allaha qovuşmaqla həqiqətə çatmış olur. Allahı dərk etmək üçün isə əvvəlki mərhələləri keçmək, yəni şəriət (ümumi müsəlman qanunları), təriqət (sufi termini — “yol” deməkdir) və mərifət (Allahı dərk etmək) mərhələlərini addamaq zəruridir. Həqiqət bir dərya, şəriət bu dəryada bir gəmi kimi səciyyələndirilir.

4. Şeir dilinin nəsr dilinə, daha doğrusu adi danışıq dilinə yaxınlaşması prosesi nəinki H.Cavidin yazıb-yaratdığı dövrdə, hətta indinin özündə belə başa çatmamış və ya bu məsələ filoloji baxımdan həll olunmamışdır. Bu məsələ ilə əlaqədar H.Cavid üslubu bir cəhəti də diqqəti cəlb edir: sənətkarın alınma sözlərə münasibəti. Adi-məişət səhnələrində, “prozaik” replikalarda alınma sözlər, demək olar ki, işlədilmir. Yalnız gərgin emosional məqamlarda və ya ictimai fəlsəfi mahiyyət daşıyan dialoqlarda alınma sözlərin işlənilməsi böyük sənətkarımızın ustalığını, söz, dil üzərində gərgin zəhmət çəkdiyini əks etdirir. Yalnız bu

yolla şeirlə yazılmış dram əsərində tipikləşdirməyə nail olmaq mümkündür. Aristoteldən bu günə kimi filologiyada sabitləşən bir fikir belədir ki, bədii dildə alınma, yad sözlər şaranəliyi, təmtəraqlılığı qüvvətləndirir. Məsələn, Şeyx Sənan ölmüş Xumarın “saçlarını oxşayaraq” deyir:

Uyu, ey gülnihali-qüdsiyyət!
Uyu, nazəndə heykəli-iffət.
Uyu, ey yari-mahcəbinim, uyu!
Uyu, ey tifli-nazəninim, uyu!..

Vəziyyət elədir ki, adi sözlər, gündəlik ifadələr Sənanı təmin edə bilmir, onun bütün iztirabları üçün kifayət etmir. Bu yerdə məhz şairanə sözlər (adətən həmişə şairanə söz alınma söz olur) gərəkli olur. Xalqın “dillə desəm dilim yanar” kəlamı yada düşür.

Ümumiyyətlə, H.Çavidin bədii dili məzmun və ideya ilə bağlıdır, onlardan asılı olaraq müxtəlifləşir. Bu cəhət isə son nəticədə bütövlükdə Cavid üslubunun çoxcəhətliliyinə, mürəkkəbliyinə, əhatəliliyinə aparıb çıxarır.

5. Bədii dildə ümumiləşdirmə baxımından H.Cavidin irsi bütün ədəbiyyatımızda fərqlənir. Cavid müxtəlif üsullarla ümumiləşdirməyə nail olurdu.

Dil vasitələri ilə (rəqəmlərlə yox) ifadə edilən hər hansı cəmlilik anlayışının məzmununda həmişə bir qeyri-müəyyən çoxluq, obrazlı ümumiləşdirmə çalarlığı hifz olunur. H.Cavid əsərlərində müxtəlif şəxs əvəzliliklərinin təkrarı, bir yerə toplanması və ya qarşılaşdırılması yolu ilə cəmlilik, topluluq, bir sözlə səciyyəvi ümumiləşdirmə əldə edilir.

K n y a z:

(içəridən dəhşətlə bağırır):

Onlar, yenə onlar, yenə onlar!.. (“*Knyaz*”),

K n y a z:

(ətrafdakılara):

Lənət, mana lənət, sana lənət, ona lənət!.. (“*Knyaz*”).

B i r i n ç i i ş ç i :

Fərqi yoxdur, **sən osan**, ah **o da sən**... (“*Knyaz*”),

Ümumiləşdirmə vasitələrindən biri kimi işlənən **hər** qeyri müəyyən əvəzliyi də diqqəti cəlb edir.

Solomon:

Hər baharın sonu matəmli xəzan,
Hər vüsəlin sonu ıssız hicran. (“*Knyaz*”).

S o l o m o n :

Hər qaranlıqda gülümsər bir işıq.. .
Hər qadın cəlvəsi bir dadlı xəyal. (“*Knyaz*”),

Solomon:

Hər sevincin sonu müdhiş fəryad. (“*Knyaz*”).

Diqqət yetirin. Eyni əsərin müxtəlif səhnələrində eyni personaj həm semantika, həm də struktur baxımdan eyni tipli cümlələr işlədirsə, bu hal fərdiləşdirmə kimi qiymətləndirilə bilməzmi? Bu danışmaq tərzini özlüyündə Solomonun nitqini, ifadə tərzini və deməli, təfəkkür dünyasını fərdiləşdirmə məqsədi güdmürmü? Ümumiyyətlə, H.Cavid sənətkarlığı üzə deyil, çox dərinlədir.

Ədibin ümumiləşdirmə üsullarından biri də “kütləvi personajları” səhnəyə gətirməsidir. Bu cəhətdən də H.Cavid bütün dramaturgiyamızda fərqlənir. Kütləvi personajlar ən çox onun dramalarında iştirak edir və bunların çox müxtəlif növləri, qrupları diqqəti cəlb edir. Müxtəlif əsərlərində belə personajlar və onların replikaları vardır: Camaat, Bazar xalqı; Rəqqasələr, Birinci rəqqasə, İkinci rəqqasə, Birinci qız, İşçilər, Birinci işçi, İkinci işçi, Birinci satıcı, İkinci satıcı, Üçüncü satıcı, Birinci mürəttib, İkinci mürəttib, Birinci kor, İkinci kor, Birinci müsafir, İkinci

müsafir, Ümum, İncə səs, Qalın səs, Məclisdəkilər, Birinci məzarçı, İkinci məzarçı.

Göründüyü kimi, ustad sənətkar dram əsərində çox uğurlu ümumiləşdirmə üsuluna geniş yer verir. Konkret ad göstərməklə (Əhməd, Məmməd və s.) belə ümumiləşmə əldə edilə bilməz. Birinci mürəttib də, İkinci mürəttib də şikayətlənirsə, demək bütün mürəttiblər şikayətlənir. Ümumiləşmə də elə budur.

Ümumiləşmə məqsədi izləyən personajlar ədibin bütün əsərlərində sərəpələnmişdir: Dəliqanlı, Birinci dəliqanlı, İkinci dəliqanlı, Üçüncü dəliqanlı, Vali, Müşavir, Rəqqasə, Kosa, Çinli, Birinci vəzir, İkinci vəzir, Zəbtiyyə məmuru, Kəlin, Məmur, Üsyançılar, Birinci nədimə, İkinci nədimə, Birinci cəngavər, İkinci cəngavər, hamı, Bir əsgər, Birinci əsgər, İkinci əsgər, Elçi, İşçi qız, Köylü, Bir köylü, Köylülər, Birinçi məmur, İkinci məmur, İxtiyar, Birinci bəonna, İkinci bəonna, Möbidlər, Birinci cariyə, İkinci cariyə, Pişxidmət, Münəccim, Qadın, Umum, Birinci haydut, İkinci haydut, Şeyx, Xəstə qadın, Növbətçi, ətrafdakılar, Birinci zabit, İkinci zabit, Yaralı zabit, Ərəb zabiti, Çavuş, Kiçik zabit, Dərviş, Papas, Kürçülər, Müridlər, Dəliqanlılar, Qızlar və cocuqlar, Antonun arkadaşı, Dərvişlərdən birinci qisim, ikinci qisim.

H.Cavid dramaturgiyası belə ümumiləşmiş personajların bolluğu və fəallığına görə tamamilə xüsusi, fərqli səciyyə daşıyır. Bəzi səhnələr yalnız bu kimi ümumiləşmiş personajların dialoqundan ibarət olur. Məsələn:

Şeyxlər: Öylədir, öylə...

M ü r i d l ə r: Şübhə yox artıq.

K o r l a r: Şeyx, ya şeyx!

Şeyx Əbuzər: Gözləyin azacıq. (“Şeyx Sənan”),

Belə kütləvi səhnələr, kütləvi replikalar əsərin, hadisənin ümumiləşmə, rəmz səciyyəsi kəsb etməsinə səbəb olur.

M ü r i d l ə r: Uçıyor işte şeyx!

K ü r c ü l o r: İşte Xumar.

D ə r v i ş: Uçıyorlar fəzada sanki mələk.

Ümum: Uçıyorlar, əvət, gülümsəyərək. (“*Şeyx Sənan*”).

Bütün göstərilən ümumiləşmiş personaj adları ya semantika-sına görə bir ümumilik bildirən sözlərdən (ümum, hamı, camaat, xalq, çinli, ərəb), ya da qeyri müəyyən çoxluq, cəmlilik və deməli, ümumilik məzmununa malik -lar, -lər şəkilçili vahidlərdən ibarətdir.

Sənətkar digər bir ümumiləşdirmə vasitəsi kimi cəmlilik bildirən -lar, -lər şəkilçisindən müvəffəqiyyətlə istifadə edir ki, həmin üslubi keyfiyyət sonralar S. Vurğunun əsərlərində daha da inkişaf etdirilmişdir. H. Cavidin əsərlərində qeyri müəyyən ilə səciyyələnən bu şəkilçilər bir obrazlılıq vasitəsi — ümumiləşdirmə vasitəsi kimi təzahür edir.

J a s m e n:

Məni qoynunda böyütmüş boralar,

Kin və atəş sovuran fırtınalar.

Olsa həmşirəm olur həsrətlər,

Acılar, faciələr, dəhşətlər. (“*Knyaz*”).

Ümumiləşmə anlayışı ondan bəlli olur ki, adətən semantika-sına görə cəmlənə bilməyən sözlər də (həsrət, dəhşət) burada cəmlilik şəkilçisi qəbul etmişdir.

Bədii ədəbiyyatda başlıca məqsəd tipik şəraitdə tipik xarakterlər yaratmaqdır, başqa sözlə, ümumiləşdirici obrazları, situasionaları təsvir etməkdir.

Bədii dildə ümumiləşdirici vasitələr müxtəlif və rəngarəngdir... Ümumiləşmə və bədii dildə tipikləşmə: məsələlərinə çox böyük əhəmiyyət verdiyindən ki, H.Cavidin əsərlərində hikmətli sözlər, qanadlı misralar və beytlər geniş yer tutur. Məzmunca ümumi hökmləri bildirən bu dəyərli kəlamlar formaca da oynaq, ahəngdar olduğundan xalq tərəfindən sevilir, asanlıqla yadda qalır, dillər əzbəri olur. Sənətkarın dilə müdaxiləsi, xalqın

dilini zənginləşdirməsi də bu yolla baş verir. Əslində hər bir atalar sözü də bir sənətkar təbli atanın babanın kəlamından başqa bir şey deyildir. H.Cavidin müxtəlif əsərlərində səpələnmiş olan və ümumiləşməsi ilə səciyyəolənən qanadlı sözlərdən bəzilərini qeyd edirik:

Qadın istərsə tikənlər gül açar,
Qızacaq olsa ölüm, fitnə saçar...
Derlər insan yaranıb meymundan,
Yenidən meymuna dönmək nə yaman...
Haqq verilməz, alınar...
Əsrinin öksüzüdür dahilər...
Eyi bil, erkec əzənlər əzilir...
Bir günün zövqünə dəyməz dünya...
Əvət qadın incə xilqət,
Alçalırsa heçdir fəqət...
Altun, altun... O hər dərдин dərmanı...
Ölülərdən ölülər feyz alacaq... .
Satmaz, satamaz milləti şəxsiyyətə aqıl...
İdrakı sönük başçıların qəfləti ancaq
Etmiş, edəcək milləti həp əldə oyuncaq...
Eşq üçün can nisar edən ərlər
Əbədi bir həyat içində gülər...
Güclü gücsüzdən intiqam almaz...
Gərçi görmək, də başqa nemətdir,
Görməmək ən böyük səadətdir.
Yaşamaqın hicab qorxuludur,
Utananlar pək az müvəffəq olur.

Bütün bu ümumiləşmiş kəlamlar (sentensiya) konkret mətn və şəraitlə bağlı olsa da onlardan ayrılıb, uzaqlaşıb dillərə düşür, əzbərlənir, yayılır. Dram əsərində aforizm səciyyəli ümumiləşmiş vahidlər işlətmə prinsipi C.Cabbarlı ilə S.Vurğun yaradıcılığı üçün də səciyyəvidir.

“Həkimanə sözlər” ifadəsi H. Cavidin dramlarında işlədilir. Şeir oxuyan Xəyyamı dinlədikdən sonra Alp Arslan ona “Pək həkimanə, əvət, sözləriniz”,— deyə təsirləndiyini etiraf edir. “Şeyx Sənan”da Şeyx Əbülülanın bir replikasında Sənan haqqında deyilir:

Şeyximiz sahrbi-kəramətdir,
Hər nə söylərsə eyni hikmətdir.

Ümumilik bildirən hikmətli sözlər əsərdə qətiyyəən sünilik yaratmır. Ona görə ki, bu vahidlər kənardan hazır şəkildə gətirilib əsərə daxil edilmir, bəlkə əsərin özündən, hadisələrin gedişindən, fikirlərin toqquşmasından, sözün yerinə düşməsindən meydana çıxır. “Şeyx Sənan”da belə bir dialoq vardır.

D ə v ə ç i:

Əcəba şeyx nərdədir? ...

Dəvələr yük ağırdır, əzildilər yeksər.

Şeyx Mərvan

Pək təbii bu, **yüklənən əzilir.**

“Yüklənən əzilir” obrazlı, məcazi ifadədir, ümumilik bildirir. Bu hikmətli ifadə əvvəlki replikaya cavab kimi meydana çıxsa da, məcazi keyfiyyət daşıyır.

H. Cavidin üslubunu səciyyələndirən bu ümumiləşdirmə xüsusyyəti çox zaman da sözlərin məcazi-rəmzi mənasına əsaslanır. Real məna, çətin ki, ümumiləşə. Məcaz isə reallıqdan uzaqlaşdığından asanlıqla ümumiləşmə səciyyəsi kəsb edə bilər. Məsələn, aşağıdakı sözləri real mənada anlasaq, heç bir ümumiləşmədən söhbət gedə bilməz.

Ən parlaq gündüzlər keçədən doğar...

Bir göyərçin əsir etdi qartalı...

Sərsəm yaşayış ömrə yamaqdır.

Əslində real, həqiqi mənada bunları heç deməzlər də. Beləliklə, ümumiləşdirmə işində dil vahidlərinin məcazi-rəmzi mənaları çox fəal rol oynayır. Bir də elə ona görədir ki, rəmzlər H. Cavidin dilində fərqləndirici bir keyfiyyət təsiri bağışlayır.

Bəllidir ay günəşdən ayrılmaz,
Günəş olmazsa ay işıq salmaz.
(“Şeyx Sənan”).

Şeyx Hadi bu sözləri Sənan və Xumar haqqında məhz rəmzi mənada işlədir.

Saqın, addırma ki, kor olsa cahan
Günəşin nuruna gəlməz nöqsan.
(“Xəyyam”).

Bu sözləri isə Xacə Nizam Xəyyam haqqında deyir. Göründüyü kimi, rəmz yalnız mətn daxilində, situasiya ilə əlaqədar anlaşıla bilər. Elə hər bir bədii söz ən əvvəl mətnə bağlı sözdür. Hər bir məcaz işləndiyi mətn dairəsində təsirli olur.

Almas kimi sözləri çəpərlənib qılgıncımlı, odlu, alovlu birləşmələr, misralar almaq lazım gəlir. Söz özlüyündə lüğət materialıdır. Başqa heç nə. Yalnız başqa söz(lər) ilə toqquşanda, birləşəndə sözün daxili hərəkəti, möcüzəsi nümayən olur. Elə bədii söz də, bədii mənə(lar)da burada yaranır. Bədii sözü ümumi mətndən ayırmaq mümkün deyildir.

6. Sözü sənətkarcasına işlətməkdə, ən zəruri məqamda ən zəruri sözü deməkdə H.Cavid misilsiz sənətkardır və ondan öyrənmək zəruridir. Söz ustalığını öyrənmək.

Adi məişət səhnələrində sözlər bir qayda olaraq həqiqi, ilkin, neytral mənada işlədilir. Gərgin, emosional vəziyyətlərdə isə ilkin mənalar arxa plana keçir, söz məcazi mənada daha çox rəmz kimi işlədilməyə başlayır. “Knyaz” pyesinin beşinci pərdəsində saçları ağarmış Knyazın təkcə bir replikasında işlənən aşağıdakı

rəmzlər məcazi mənənin təsirliliyi, əhvali-ruhiyyəyə müvafiqliyi, müəllifin ustadlığı baxımından diqqəti cəlb edir:

Hər **baldırıçılpaq** məni duymaz!
Yox, anlayamaz **qartal** hər **qaz...**
Bir **vulkan** idim, **mum kimi** söndüm...
Bir **arслан** ikən **tülküyə** döndüm...
Dün göydə uçan cilvəli **tavus**,
Bax, şimdi **toyuqdan** belə mənhus...
Fu! Kirli bəcəklər!
Azğın **kələbəklər...**

Gəl, Gəl mana, vurğun sana knyaz
Sən yağlı bir **ördək**, o da bir **qaz...**
Anton, qara bayquş!..
Jasmen nə **çiçəkdir** onu duymuş...
Kərtənkələnin zövqü də varmış!..
Ah, bəslədiyim bir **quzu** azğın **canavarmış**.

Qeyd olunan sözlərin heç biri həqiqi məfhumları bildirmək məqsədi güdmür, bu sözlərin hamısı yerindən oynadılmış, yeni mənada, yeni əlaqələrdə nitqə daxil edilmişdir. Bütün bu sözlər məhz poetik qarşılaşdırma (knyaz — baldırıçılpaq, qartal—qaz, vulkan — mum, arslan — tülkü, tavus — toyuq, quzu — canavar) və sadalama (kirli bəcək, azğın kələbək; ördək, qaz) məqamında işlədilib bədiilik yaranmasına xidmət edir.

Bədi söz, xüsusilə şeir sözü ümumxalq dilində olduğundan fərqli səciyyəyə malikdir. Ümumxalq dilində sözlərin əlaqələnməsi müəyyən leksik və qrammatik məhdudiyət daxilində baş verirsə, şeirdə bu əlaqələnmə dilin məntiqindən kənara çıxır, bu hal bir qanun olduğu üçün belə kənaraçıxmalar məqbul görülür.

Yuxarıda misal gətirilən mətndə ördək və qaz sözləri (Sən yağlı bir ördək, o da bir qaz. Yox, anlayamaz qartal hər qaz) mənfə mənəli rəmzlər kimi işlədilmişdir. Bu isə ənənəvi dil nor-

malarından kənara çıxma deməkdir. Hər iki məfhum Azərbaycan bədii təfəkkür tarixində müsbət obrazlar kimi işlənib gəlmişdir. Hələ “Dədə Qorqud”da xüsusi bir iftixarla “qaza bənzər qızgəlin”dən bəhs edilir. Xalq şeirində: “Yaşıldı başın ördək...” tipli oxşamalar, əzizləmələr geniş yayılmışdır. Azərbaycanlılar öz dastanlarında “Bizim yerdə ördək olar, qaz olar” deməyi bərc bilməşlər.

Beləliklə, ümumiləşmiş, məşhurlaşmış rəmzi mənə, ənənəvi sözişlətmə tərzii sənətkar qələmində dəyişdirilib başqa səciyyə kəsb etmişdir ki, bunun özü bir yaradıcılıqdır. Olsun ki, burada ördək, qaz obrazlarına mənfi yanaşan rus ədəbiyyatının təsiri özünü göstərir. N.V.Qoqolun İvan İvanoviçi ilə İvan Nikiforoviçi arasındakı məşhur münaqişənin, mübahisənin, küsüşmənin, düşmənçiliyin səbəbi birinin o birinə “qaz” deməsi və beləliklə, onu təhqir etməsi olmuşdu.

H.Cavidin bədii sözün məzmununda yaratdığı bu dəyişiklik bir ənənə kimi yaşamaqda davam etmiş, S. Vurğunun “Vaqif” pyesində “keçəl qaz” ifadəsi işlədilmişdir.

Söz sənəti, şeir əslində söz oyunundan başqa bir şey deyildir. Şeirin bu xüsusiyyətindən adamlar danışıq dilində, adi məişətdə də istifadə etməyi xoşlayırlar. Hər kəs adi ünsiyyət prosesində də söz ilə oynayır, yeni, fərdi sözlər yaradır, sözün çoxmənalılığından istifadə edərək ikibaşlı, atmacalı, eyhamlı sözlər işlədir, sözün səs tərkibinə istinadən əcaib birləşmələr düzəldir, qafiyəli nitqə həvəslə meyl edir və s. Adi ünsiyyət dilinin digər cəhəti isə onun məntiqi olması, mənəca dəqiqliyidir.

Adi, məntiqi nitqi söz məfhumu əks etdirir, şeirdə söz məfhumu, məntiqi mənəni deyil, bu mənəni əhatə edən haləni, emosiyanı ifadə edir.

7. Bədii dil tariximizdə H.Cavidin müstəsna xidmətləri vardır. İlk dəfə onun əsərlərində bir sıra sözlərin fərdi rəmzi mənələri işlədilir ki, bu da sənətkarlıq qüdrəti ilə əlaqədar məsələdir. Hüseyn Cavidin əsərlərində rəmz səciyyəli gecə-gündüz, qaralıq-işıq, bahar-xəzan, günəş-yarasa, dovşan-canavar və s. qarşı-

laşdırmalar vardır. Tülkü, bayquş, tavus, eşşək, qartal, iblis kimi rəmzlərdən bol-bol istifadə olunur ki, bütün bunlar ümumiləşmiş vahidlər olduğundan sənətkarın üslubu ümumiləşdirmə prinsipinə tamamilə müvafiqdir. Dramaturq personaj dilində öz məqamında elə rəmzlər işlədir ki, onun bədiilik cəsarəti, sözə müdaxilə etmə qüdrəti heyrət doğurur. “Nifrət və həyəcanla” danışan Knyaz öz hisslərini yalnız sözün fərdi-rəmzi mənası ilə ifadə edə bilir:

Jasmenmi! Yalan... Ah, o **süpürgə**,
Ağ bir ləkə... Yaxud qara kölgə!..

Ümumiyyətlə, söz kasıbdır. İnsanın olduqca zəngin psixoloji aləmi üçün söz azlıq edir. Təsadüfi deyil ki, adətən qüdrətli sənətkarlar sözdən gileylənirlər, söz tapa bilmədiklərini deyirlər. Knyazın dediyi bu sözlər onun bütün iztirablarını əlbəttə ifadə etmir. Müəllif intonasiyasını da, sözaltı mənalara da işə salır, hərəkətə gətirir. Cümlələrin qırıqlığı, qısalığı, nominativliyi, epitetlər və s diqqəti cəlb edir. Bununla yanaşı sözlərin fərdiliyi. “Süpürgə” nə qədər bədbəxt məcazdır.

Sənətkarın obrazlı rəmzi dili tendensiyalılığı ilə əlaqədardır. Aşağıdakı parçada “ipək” sözünün rəmzi mənası da H.Cavid qələminin məhsuludur.

K n y a z:
Vilsən, gidi Vilson...
Ah, sən nə inəksin,
Qorxaq və dönəksin. (“Knyaz”),

H.Cavidin məcazları, rəmzləri həmişə yenidir, sözün daxili dünyasına sənətkarın tendensiyalı münasibətinin nəticəsidir. Henrix Heynenin aşağıdakı qeydləri yada düşür: “İlk dəfə qadını gül ilə müqayisə edən şəxs böyük şair olub, bu müqayisəni ikinci dəfə təkrar edən isə adi bir boşboğaz hesab edilməlidir”.

H.Cavid hazır obrazları işlətməkdənsə, özü fərdi poetik obrazlar yaratmağa daha artıq meyl edir.

8. Rus dramaturgiyasında ilk dəfə və ən çox A. N. Ostrovskinin əsərlərində bu və ya digər personaj müəyyən bir sözü, ifadəni əsər boyu dönə-dönə təkrarlaması ilə səciyyələnir, söz bir növ ümumiləşmiş obraza çevrilir. Dramaturqun komediyalarını təhlil edərkən İ. S. Turgenev bu keyfiyyəti “qondarma üsul” hesab edir. “Bu qondarma üsul əsassız psixoloji təhlildən ibarətdir və mahiyyəti belədir ki, hər surət eyni sözləri aramsız şəkildə təkrarlayır və müəllif də güman edir ki, beləliklə, həmin surətin xüsusiyyətləri əks etdirilmiş olur”.

Deməli, bu və ya digər dil vahidini təkrarlamaq obrazların fərdiləşdirilməsi və beləliklə də ümumiləşdirilməsi üçün o qədər də zəruri, məcburi deyildir. Bu cəhətdən də H.Cavidin üslubundan öyrənmək, faydalanmaq gərəkdir. Onun dramalarında “damğalı” dil vahidlərindən istifadə edilmir.

“Hər sözün öz məqamı var”. Bu ifadəni “Xəyyam”da Məlikşah işlədir. Demək, sözün işlənməsi şərait, situasiya ilə bağlıdır. Eyni əsərdə eyni “məqam”, şərait təkrarlanmır ki, eyni ifadəni bir də, bir də təkrarlayasan. Əsərdə belə təkrarlama varsa, deməli, ifadə məqamından uzaqlaşdırılmışdır. H.Cavid bu süni ümumiləşdirmə, obraz yaratma üsuluna əsərlərində yer vermir. Başqa sözlə, onun personajlarının replikaları aktualaşdırılmış nitqə misal göstərilə bilər. Avtomatikləşmə H.Cavid üslubuna yaddır.

9. H.Cavidin bədii dilinin çox qabarıq şəkildə nəzərə çarpan mühüm bir xüsusiyyəti yığcamlığıdır. Dram əsərlərində bu yığcamlıq daha artıq səciyyəvidir. Dialoglar qısa, yığcam replikalardan ibarət olur. Hər replika konkret şərait və situasiya ilə əlaqədardır və həmişə emosional səciyyəlidir. Odur ki, replikalar adətən və daha çox sual, nida, əmr cümlələrindən təşkil edilir. Real situasiya və emosiya geniş, bütöv cümlələrin, əlavə üzvlərin işlənməsi ehtiyacını aradan qaldırır. Nitqdə ən zəruri sözlər işlədilməli olur.

K n y a z: Sən sus.

Ş a k r o: Daha bir başqa şikayətçi də var.

Knyaz: Kim o?

Ş a k r o: Dörd işçi.

K n y a z: Nə istər onlar? (“*Knyaz*”).

Ümumiyyətlə, danışiq dili ən yığcam dildir. Danışiq dilində yazılan dram əsərində yığcamlıq üçün müəllifin imkanı daha çox olur. Bu imkandan H.Cavid xüsusi ustalılıqla, məharətlə, sənətkarcasına istifadə edir. Canlı intonasiya yığcamlıq işində mühüm rol oynayır. Canlı danışiq intonasiyasına mühüm əhəmiyyət və yer verdiyi üçündür ki, H.Cavidin əsərlərində ixtisar edilməsi, atılması mümkün olan hər hansı söz, şəkilçi, ünsür işlədilmir. Deyilməyənləri intonasiya əvəz edir.

Anton: Əfsus...

Gücsüzün haqqı əzilmək. (“*Knyaz*”).

X ə y y a m: Ah, yazıq, bu xalq.. yazıq. (“*Xəyyam*”).

Nitqdə durğular, fasilələr, nidalar, təkrarlar, sözlərin məna çaraları xəbərlik şəkilçilərini, predikativ sözləri real olaraq işlətmək ehtiyacını rəf edir.

Cavidin əsərlərində külli miqdarda replikalar tək bir nidadan, tək bir feildən və ya isimdən ibarət olur. Nitqdə sözlərin miqdarı azalır, intonasiyanın rolu, məna və əhəmiyyəti vardır. Eyni bir söz, hətta xüsusi ad müxtəlif intonasiya konturlarında tələffüz edilməklə müxtəlif məna və məzmun ifadə edir, hər hansı predikativlik, modallıq bildirməsi ilə səciyyələnin. Ona görədir ki, məndə modallıq anlayışı ifadə edən digər vasitələr olduqda xəbərlik şəkilçilərinin işlədilməsinə ehtiyac qalmır. Bir sıra sual əvəzliləri məna şiddətləndirici ədat funksiyasında işlənərək modallıq bildirir.

10. Klassik Şərq şeirinə xas olan rədd-ül əcüzün bir növü də belədir ki, beytin birinci misrasının son ünsürü (şəkilçi, morfem, söz, birləşmə, cümlə) ikinci misranın ilk ünsürü kimi təkrarlanıb

işlədilir. Belə struktur-kompozisiya sözişlətmə üsulundan klassiklərimiz geniş və məharətlə istifadə etmişlər.

Canı canan ittihadı fariq eylər **cismdən**,

Cismdən agah olan can vasili-canan deyil...

Can vermə qəmi eşqə ki, **eşq afəti-candır**

Eşq afəti-can olduğu məşhuri-cahandır.

(M. Füzuli).

“Dil vahidlərinin eyni beytin misralarında göstərilən tərzdə təkrarı ilə şeir dili nəsrədən fərqləndirilir, şeirdə bir ahəng, nizam yaranır, nitqdə az söz işlətməklə dərin məna ifadə edilir, sözlərin daxili çoxmənalılığından ustalıqla istifadə olunur. Bütün bunları nəzərə alandan sonra demək lazımdır ki, klassik şeirimizdə həmin təkrarlar həm də estetik məqsədlə işlədilirdi.

Şeirlərdə sözün yeri haqqında bu klassik poetik normalar — bu təkrarlar az ya çox miqdarda işlənməklə XX əsrə qədər davam edib gəlmişdir. Həmin sözişlətmə üsullarını Sabir şeirində də görmək mümkündür. Və qeyd etmək lazımdır ki, Füzuli irsi bu cəhətdən də Sabir yaradıcılığının ətinə və qanına hopmuşdur. Lakin fərq təkə burasındadır ki, Füzulidə təkrarlanma estetik cəhətdən də qüvvətlidirsə, Sabirdə bu yoxdur. Sabir üçün hər şeydən əvvəl ictimai məzmun, ziddiyyətlərlə dolu mübarizələr meydanı olan real həyatın təsviri birinci dərəcəli əhəmiyyət kəsb edirdi.

Bütün böyük sənətkarlarda olduğu kimi, Sabir şeirində də təkrar ayrıca, əlahiddə bir sistem təşkil etmir, məqsədə çevrilmirdi, bəlkə, bütün böyük sənətkarlarda olduğu kimi, Sabirdə də təkrar şairin ümumi üslubuna müvafiq tərzdə işlədilirdi və bu əsasda da müəyyən mənaya malikdir.

Qısaca desək, klassik poetik təkrarlar Sabirin yeni məzmunlu, satirik əsərlərində özünə yer tapırdı. Təkə bu cəhət — klassik poetik təkrarlama üsulu ilə yeni satirik məzmunun “uyğunsuzluğu” (əsərlərlə işlənilib kələn ənənələr nöqtəyi-nəzərindən uy-

ğunsuzluğu) Sabirin üslubunu müəyyənləşdirən amillərdən biri kimi diqqəti cəlb edir.

Məlum olduğu üzrə M. Ə. Sabirin ümumiyyətlə və başlıca üslubi xüsusiyyəti özünə qədərki bütün klassik söz işlətmə ənənələrini mənimsəməsi və bunlardan satirik məqamda faydalanması idi. Yuxarıdakı rədd-ül əcüzə aid Sabir şeirindən bir misal göstərək:

Gərçi İrandan çıxarkən başqa idi **niyyət**im,
Niyyətim kəsb idi, vardı kəsbi-kara **qeyrət**im,
Qeyrətim razı deyildi ac dolansın külfətim...
Bəs ki, artır bunları gördükcə hərdən **rəğbət**im,
Rəğbətim artırsa da lakin qavışmır **həsrət**im,
Həsrətim bir şeyədir, ancaq düzəlmir **halət**im,
Halətim təskini nəfsə qılmır imdad Ərdəbil!

Bu təkrar üsulu H.Cavidin dilində tamam başqa səciyyə daşıyır. Sabir klassik poetik təkrarları əvvəlki mənada işlədib, yalnız onlara yeni satirik məzmun əlavə edirsə, H.Cavid bu növ təkrarları tamamilə yeni mənada, məzmunca əvvəlkilərdən fərqlənən mənada işlədir. Bu cəhətdən romantik Cavidin dilinə nisbətən daha çox realist Sabirin dilindəki təkrarlar Füzuli dilinə yaxındır. Bu faktı başqa şəkildə də ifadə etmək olar. H.Cavid bu kimi təkrarları işlətməkdə daha artıq yaradıcılıq cəsarəti göstərir, onları tam yeni mənada şeirə gətirirdi.

İ b l i s:

Toplar veriyor aləmə **dəhşət**,
Dəhşət! Qopuyor sanki qiyamət.
Yağmır kimi göydən yağar **atəş!**
Atəş! Qaralar, dalğalar atəş

H.Cavidin çox sevdiyi sözişlətmə üsullarından olan belə təkrarlar daha çox bir vüsət, təkid məqsədi izləyir ki, həmin keyfiyyətə klassik poetikada rast gəlmirik. Məhz təkrarın yaratdığı və

ya ifadə etdiyi bu vüsətin, təkidin nəticəsidir ki, belə təkrarlı misralarda sanki irəliləyiş yoxdur, müəllif bir nöqtədə dayanır və həmin nöqtəni — fikri daha yüksək bir əzəmətlə ifadə edir. İrəli getmək üçün hələ həmin nöqtə möhkəmləndirilməli, nəzərə çatdırılmalı olur. Beləliklə, beytin hər iki misrasının zərbəsi birdən hədəfə endirilir, şeir daha “enerjili” (V.Mayakovski) olur. Müxtəlif misraların bir yerə toplanmış gücü daha aydın hiss olunur.

İ b l i s:

Rəna, o sənim şimdi bütün ruhuna **hakim**,
Hakim o sənin hissinə, idrakinə... əfsus.

A r i f:

Mümkünmü unutmaq?! **Dayanılmaz buna, əsla**,
Əsla dayanılmaz şu böyük vəhşətə... zira.

İ b l i s:

Onlar, əvət onlar sizi çeynətməyə **kafi**,
Kafi, sizi qəhr etməyə, məhv etməyə kafı.

Füzuli şeirində sözlərin təkrarlanmasına baxmayaraq, hərəkət davam edir, bir təsvirdən başqasına, bir obrazdan başqasına keçilirsə, Caviddə beytlər, misralar arasında irəliləmə, bir fikirdən başqasına keçid yoxdur, bu keçiddən daha çox eyni fikrin — əvvəlki fikrin ikinci misrada da, bir az da yüksək tonla və qəti şəkildə təkrar edilməsi vardır, təkid vardır. Halbuki bu cəhəti klassik şeir nümunələrində görmürük.

H.Cavidin də dilində bu kimi təkrarlar sənətkarın ümumi üslubunun — yığcam yazmaq meylinin üzvi bir cəhətini təşkil edir. Nə qədər qərribə (paradoksal) görünsə də, demək lazımdır ki, H.Cavidin dilində belə təkrarlar şairin yığcam yazmaq prinsipi (əslində Füzulidə də belədir) ilə əlaqədardır. Sözü az işlətmək, lakin onu daha da güclü, qüvvətli etmək şairin başlıca prinsipidir.

İ b l i s:

Zülmət deyilim, iştə mənim hər sözüm **atəş...**

Atəş, özüm atəş, üzüm atəş, gözüüm **atəş...**

Y e n ə:

Atəş, günəş atəş, bəşəriyyət bütün **atəş...**

Bu göstərilən xüsusiyyətlər Cavidin yalnız şeirlə yazılmış əsərləri üçün səciyyəvidir. Bunlar nəsr əsərində eyni təsir və qüvvətə malik olmaz, bəlkə də, əhəmiyyətsiz görünərdi. Məsələn, Vasifin söylədiyi aşağıdakı parçanı nəsr şəklində təsəvvür etsək (yazsaq və ya oxusaq), buradakı təkrar artıq və mənasız görünməzmi?

Bulmazsa məgər ibn Yəmin xaini **əlbət** —

Əlbət qalır üstümdə şu çılğınca təbiət...

Və ya Arifin dilindən:

Eyvah! Ona yaxlaşmayın əsla, odur **İblis**;

İblis, o, əvət, cümlə fəlakətlərə bais.

Buradan isə o nəticə çıxır ki, şair təkrarları şeirin ritmi ilə əlaqələndirir, başqa sözlə, nitqin intonasiyasını, ahəngini şeirə çəkib gətirə bilir. Buradan da H.Cavidin bədii dilində digər bir novator xüsusiyyət görürük: klassik poetik təkrarlar adi danışiq vasitəsinə çevrilir, şeir ilə danışiq dili bir-birinə yaxınlaşdırılır (Bu fikrə etiraz edənlər ola bilər. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, H.Cavidin zənnincə, danışiq dili kamil, səliqəli bir dildir, yüksək dərəcədə inkişaf etmiş ədəbi və mədəni bir dildir). Bunu bir də o sübut edir ki, şair dram əsərlərinin çoxunu şeir ilə yazmışdır. Dramda isə ən müxtəlif tiplər, situasiyalar, şəraitlər və bunlara müvafiq nitqlər, ifadə tərzləri, dil xüsusiyyətləri olacağı şübhəsizdir və H.Cavidin dramlarında da vəziyyət belədir.

H.Cavid yalnız monoloqlarda deyil, dialoqlarda da bu təkrar üsulundan istifadə edir, müxtəlif tiplərin sözlərini bir-biri ilə əlaqələndirir, bağlayır.

E l x a n:

Dərdim, mən əsatirə inansam, sana **məbud**.

İblis:

Məbud deyil, aləmi sarsan ulu **mövcud**,

Mövcud deyil, bəlkə vücudi-ədəm alud.

Gətirilən nümunələr “İblis”dəndir. Lakin eyni üslubi xüsusiyyət dramaturq şairin başqa, məhz nəzmlə (əruzla) yazılmış əsərlərində də özünü göstərməkdədir. Məsələn:

İndi bir anda o gül üz **solacaq**,
Solacaq, inləyərək məhv olacaq.

(“Ana”).

Hüseyn Cavidin üslubunu səciyyələndirən həmin təkrarların bu yeni xüsusiyyəti üçün —bu növ təkrarların təkidlilik, vüsətlik bildirmək məqsədi ilə işlənməsi üçün əruz vəznə ilə dram dilinin (**vəzn** ona görə ki, sözün yeri haqqında həmin qaydalar əruz üçün səciyyəvidir və əruz ilə bağlıdır, əruzdan doğmuşdur və s; **dram dili** ona görə ki, bu təkid, vüsət məsələsi danışığ ilə, şifahi nitq və onun intonasiyası ilə daha çox əlaqədardır) vəhdəti, sintezi zəruridir. Bunların — bu iki xüsusiyyətin biri olmadıqda həmin keyfiyyət çətin ki, əldə edilə. Məsələn, elə H.Cavidin öz şeirindən — “Azər”dən aldığımız aşağıdakı parçadan da görünür ki, qeyd olunan təkrarlarda haqqında danışılan enerji yoxdur. Poema Azərin bu sözləri ilə bitir:

Onlar mədəniyyətlə günəşlər **yaxacaqlar**

Keçmişlərə üstədən baxacaqlar.

Onlar güləcək, **yüksələcəklər**

Həp **yüksələcək**, həp güləcəklər.

Buradakı təkrarda H.Cavid şeirinə xas qüvvə özünü göstərə bilmir. Klassik poeziyamızda çox işlənən nə yenə də əruz vəzni ilə əlaqədar olan digər bir təkrar növü də bir misranın başdan-başa tək bir sözün təkrarlanmasından ibarət olmasıdır. Belə təkrarlar klassik şeirimizdə də təkidlilik bildirir və H.Cavidin şeirində də həmin funksiyaya xidmət edir.

Turana qılıcdan daha kəskin ulu qüvvət
Yalnız **mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət...**
Xəlfə söylərlər: Qaçın bundan, aman!
Şarlatandır, şarlatandır, şarlatan!..

Göstərmək lazımdır ki, təkidlilik bildirən bu təkrarlar əruzun ritmini yaratmaqda da mühüm rol oynayır. Buna görə də əruz ilə yazan şairlər müəyyən təkidlilik yaratmaq məqsədi ilə bu təkrarlardan həvəslə istifadə etmişlər. H.Cavidin dilində bunlar daha geniş miqyasda işlənir:

Sözlər həp saçma... yox mənə, filan,
Həp yalandır, həp yalandır, həp yalan...
Daim məni təhqir edərək əyləniyorsın,
Həp söyləniyor, söyləniyor, söyləniyorsın.

Əruzun qalıbları bu təkrar növü üçün fəvqəladə dərəcədə əlverişli şərait yaratmış olur. Burada təkidlilik mənası ilə yanaşı ritm, əruz vəzninin bəhrinə müvafiq ritm yarandığı da diqqəti cəlb edir. Hətta bəzən beytin bir misrası heç bir məna ifadə etməyən şərti səs yığımları şəklində təzahür edir.

Çünki anlaşımaq deyildir pək qolay,
Laylalaylay, laylalaylay, laylalay...

11. H.Cavidin əsərlərində çox geniş miqyasda ictimai ziddiyyətlər əks olunmaqdadır. Həyat özü mübarizələrdən ibarət ol-

duğu kimi, onun dramlarındakı dialoqlar da mübarizələr üzərində qurulmuşdur. Dialoq mübarizədir. Hər kəs ona görə danışır ki, bu və ya digər fikri başqalarına çatdırsın, başqalarından bu və ya digər məsələni öyrənsin, başqalarına göstəriş versin, onları öz iradəsinə tabe etsin, öz fikirlərini başqalarına təlqin etsin və s. Deməli, hər bir replika müəyyən subyektiv məqsəd də izləyir. Nitqin bu subyektiv məqsədinə görədir ki, Cavid personajlarının dilində emosional-ekspressiv vahidlər əsas, mühüm yer tutur. Hansı əsərinə nəzər salsanız, nidaların, sualların, çox nöqtələrin, qırıq-qırıq cümlələrin, təkrarların, xitabların və s. danışq dili üçün səciyyəvi vahidlərin baş alıb getdiyini görə bilərsiniz. Canlı danışq dili həmişə insanın zəngin emosiyaları ilə müşayiət olunur və emosional dil H.Cavid dramlarının bir nömrəli xüsusiyyətidir. Azərbaycan danışq dilinə məxsus zəngin intonasiya çalarlarından istifadə dərəcəsinə və məharətinə görə H.Cavid bütün ədəbiyyatımızda xüsusi yer tutur. Onun dram dili şifahi nitqin başlıca xüsusiyyətlərini ümumiləşdirilmiş tərzdə əks etdirir. Beləliklə, personajların ümumxalq dilindən istifadə işində fərdi xüsusiyyətləri nəzərə çarpdırılır.

Adətən yazıda intonasiya qrafik işarələrlə əks etdirilir. Durğu işarələri intonasiyanı mümkün qədər dəqiqliklə əks etdirən vasitələrdəndir. H.Cavid öz əsərlərində emosional intonasiya bildiren üç nöqtə, sual, nida kimi durğu işarələrindən çox geniş istifadə etmişdir. Lakin bütün bu kimi qrafik vasitələrin rolu nə qədər mühüm olsa da, onlar canlı nitq intonasiyasını yalnız təxmini şəkildə, deməli, yarımçıq əks etdirirlər. İntonasiyanın bir çox ünsürləri, tembr, sürəti və s. durğu işarələri ilə əks oluna bilmir, bunlar üçün ayrıca işarə yoxdur. Bütün bunları nəzərə alan istedadlı sənətkar remarkalardan yardımçı vasitə kimi istifadəyə xüsusi meyl göstərir. Hətta o dərəcədə meyl göstərir ki, bu cəhət onun üslubunun səciyyəvi –bir xüsusiyyətini təşkil edir. Müəllif az qala hər bir replikanın hansı tembrdə, hansı intonasiya çalarında tələffüz edilməli olduğunu qeyd edir.

Xarici kəskin konfliktlərdən əlavə dram əsərində daxili psixoloji kolliziya da mühüm yer tutur. Cavid dramlarında personajlar öz fikirlərini heç də bütünlüklə, yerli-yataqlı ifadə etmirlər, bəlkə, fikrin ən başlıca ünsürlərini söyləməklə kifayətlənirlər, sözlə deyilməyənlər tamaşaçıya intonasiya vasitəsi ilə, mimikaların və jestlərin köməyi ilə, çox mürəkkəb pauza sistemi ilə çatdırılır. Eyhamlar, kinayələr, atmacalar, daxili iztirablar, arzu və istəklər üzün mimikası, göz işarələri, əl-qol hərəkətləri və s.

M a r a l (*Nazlının qollarına sarılaraq məhzunanə*): Gedi-yorım. Nazlı bacı, getmək istiyorım.

N a z l ı (*heyrətlə*): — Nerəyə?

M a r a l (*məhcub*): — Ah... Arslan bəyə söz verdim, könül verdim...

N a z l ı (*şaşqın*): — Nasıl? Qoşulub qaçmaq mı?

M a r a l (*titrək səslə*): — Əvət.

N a z l ı (*mulayimətlə*): — Maral! Maral... həyat beş günlükdür, namus..s!.. Namus əbədidir!

M a r a l (*mütəssir*): — Uf, aman yarəbbi!

Nazlı (*kəskin*): — Maral! Yavrum. Allahın əmri... Peyğəməbərin şəriəti... ayaqlar altına alınmaz, qızım!..

Maral (*sinirli*): — Ah, şimdiyə qədər öylə bir nəzakətdə bulunsaydı, daha məmnun olurdum.

Şifahi nitqi əks etdirən yazı vasitələri nə qədər çox, rəngarəng, əhatəli olsa da, canlı və zəngin intonasiyanın bütün cəhətlərini heç zaman tamamilə əhatə edə bilməz. Digər tərəfdən, qrafik vasitələri də fərdlər ən müxtəlif və fərqli şəkildə dərk edib qavraya bilirlər. Bu müxtəlifliyin qarşısını almaq məqsədi ilə müəllif remarkalar vasitəsilə əsərlərinin səhnə təcəssümündə rejissor və aktyorlara göstəriş verir, onlara obrazların və hadisələrin mahiyyətini açmaqda kömək edir. Məsələn, “Maral” pyesində replikalar aşağıdakı intonasiya konturlarında tələffüz edilir: etirazla, nazikanə, sırtaraq, məhzunanə, nəzakətlə, mütəhəssiranə, laübalı, təbəssümlə, maraqla, yarımşərxoş bir ahənglə, ciddiyyətlə, kəskin bir ahənglə, hiddətlə, təlaşla, şaşqın, təbəssüm-

lə, nifrətlə, qızğın, sinirli, şiddətli, məharətli bir natiq tövrilə, titrək səslə, ağır bir ahənglə, mütəəssir, nəvazişkar bir səslə, yarı naz - yarı məcburiyyətlə yaralı bir səslə, təqdirəmiz, məhzunanə, yarım qəhqəhə ilə, məyusanə, təbdili-tövr ilə, düşüncəli bir halda, şaşqın, sevinc ilə, maraqla, heyrətlə, incə qəhqəhə ilə, gülər üzlə, çocuqca, aşıqanə, yalvararaq, əfsurdə- hal, təzyif ilə, boynu bükük bir halda, qayət mütəəssir, qəhr xəndə ilə, mərhəmətli, yaralı bir səslə, nədamət bir təəssüflə, məmnun bir tövrlə, kəskin və mənalı bir ahənglə, soyuqqanlı, mənalı bir təbəssümlə, soyuq bir tərzdə, usanmış bir halda, köks keçirərək, şaşqın bir halda, sayıqlar bir tövr ilə, diqqətlə, acı bir təbəssümlə, təəssürlə, nazikanə, mütərəddid, məyusanə bir fəryad ilə, bitab, titrək səslə, yaralı və mərhəmətli, behranlı, bir az söyləmək istər kimi, zəhr-xəndə ilə, təlaş ilə, məsumanə bir ahənglə, böhranlı, təlaşla, acı-acı gülərək, ciddi, qafasını oynadaraq, bağıraraq, şaşırmış bir halda, nifrətlə, darğın, israr ilə, müztərib, məhcub, titrək səslə, mülayimətlə, mütəəssir, sərsəm bir halda, məzlumanə, yaralı bir fəryad ilə. Bu siyahiyə “Şeyx Sənan”dan — niyazkar, mütəvəkkil, təsliyyətlə, sıtmalılı bir ahənglə, məczub bir halda, etinasız, təzyiflə, qəhramiz bir hiddətlə, müstəhzi, istikrahla, nazikanə, sərsəmcə, istirham ilə, məcburiyyətlə, məcnunanə, ahənglə məxsus ilə; “Şeyda”-dan, kəskin bir ahənglə, istehzalılı təbəssümlə cılğın, böyük bir təlaş ilə, və mərhəmətli, tərəhramiz, amiranə bir tövr ilə, müstəhzi, istirham və nəvazişlə, acı-acı gülərək, mütəəssir, etimadsız, səbirsizliklə, müstərib və bütün cılğın, böyük bir təlaş ilə, mərhəmətli və mütəəssir və s. də əlavə etmək mümkündür.

Nitqdə şərait ilə əlaqədar hər hansı sözü və ya cümlənin həmin intonasiya konturlarında tələffüz etmək lazım gəlir. Bernard Şounun məşhur kəlamıdır: “Yox sözü beş yüz şəkildə tələffüz oluna bilər, amma bir şəkildə yazılır”.

Dilin imkanlarından ən geniş miqyasda yalnız ustad sənətkarlar istifadə edə bilər və bu imkanları genişləndirirlər. H.Cavid dramlarında intonasiya ünsürləri dəqiqləşdirildikcə sözlərin bir-

ləşmə qabiliyyəti də genişləndirilmiş olur. Təkcə bir “İblis” pyesindən məlum olur ki, qəhqəhənin (gülüşün) nə qədər rəngarəng növləri olarmış. Burada personaj nitqi aşağıdakı qeydlərlə müşayiət olunur: **məğrur** qəhqəhə ilə, **istehzal** qəhqəhə ilə, **yarım** qəhqəhə ilə, **alaycı** qəhqəhə ilə, **şən** qəhqəhə ilə, **acı və saqraq** qəhqəhə, **mənali** bir qəhqəhə ilə, **dadlı** qəhqəhələrlə, **daha çılğınca** qəhqəhələrlə, **istehzal və məmnun** qəhqəhələrlə, **sərxoşca** qəhqəhə ilə, **alçaq və məmnun** bir qəhqəhə ilə, **sürəkli və şiddətli** qəhqəhələrlə, **səmimi** qəhqəhə ilə, **yarım** qəhqəhə ilə, **laübalı** qəhqəhə ilə, **heyvətli** qəhqəhələrlə, **çılğınca** bir qəhqəhə ilə, **mənali** qəhqəhə ilə, **acı** qəhqəhə ilə, **qızgın** qəhqəhə ilə, **kinayəli** qəhqəhə ilə, **şiddətli və istehzal** qəhqəhələrlə...

Əsərin sonunda İblis öz məşhur monoloqunu “gah istehzal və məğrur, gah çılğın və qorxunc qəhqəhələrlə” söyləyir.

Bədii ədəbiyyatın heç bir janrında dil dram əsərində olduğu qədər mühüm bədii-estetik dəyər kəsb etmir. Hər personajın nitqi, bəzən bu və ya digər replikası onun peşəsi, ictimai vəziyyəti, əqidə və inamı, xarakteri və s. haqqında tam dolğun təsəvvür yaradır. Qəhrəmanların mənəviyyəti, daxili əhvali-ruhiyyəsi ilə əlaqədar olduğundandır ki, dram dili öz psixologizmi ilə fərqlənir. Bütün obrazlar, əsas fikirlər personaj nitqi ilə ifadə edilir və bu mənada dram dili mühüm ictimai-funksiyası ilə fərqlənir. Dram əsərinin oxunması ilə səhnədə təcəssüm etdirilməsi arasında az-çox fərq özünü göstərir. Səhnədə oynanılan əsərə rejissor və aktyor müdaxilə edə bilir və bu müdaxilədən çox şey asılıdır. Əsəri oxucu təklikdə mütaliə edəndə isə müəllif ilə, üz-üzə gəlir və pyesin qavranılması dərəcəsi, keyfiyyəti yalnız dildən asılı olur.

Remarkaların funksiya zənginliyinə və çoxluğuna görə H.Cavid irsi bütün ədəbiyyatımızda fərqlənir. İstənilən dram əsərində remarkalar hər hansı dramaturqumuzun bu və ya digər pyesində olduğundan çoxdur. Bu isə o deməkdir ki, remarka H.Cavid pyeslərində xüsusi, bədii funksiyaya malik olub, onun üslubunun səciyyəvi keyfiyyətlərindəndir.

Dünya ədəbiyyatında remarkaların üslubi rolunun təzahürü XIX əsrdən başlanır. N. V. Qoqolun “Müfəttiş” əsərində final səhnəsində bu rol çox qabarıqdır, habelə Şounun, rus sovet dramaturqlarından V.Vişnevskinin, L.Leonovun pyeslərində remarka dramatik hərəkətlərin daxili zəruri ünsürünə çevrilmişdir.

H.Cavidin remarkalarında işlənən sözlər, cümlələr bəzən personaj replikalarından da uzun olur. Məsələn, “Knyaz”da “Birinci işçi”nin replikası belədir: “Burax!..” Bu sözün deyiliş şəraitini və tərzini dəqiqləşdirmək üçün müəllifin remarkası isə budur: (əлиндə çəkiç, sağlam, başıaçıq, göy kömləkdə olan bir işçi Şakronun yaxasından tutub bir tərəf” fırladar).

Adətən remarkalarda neytral sözlər işlənirsə, H.Cavid remarkalarında səciyyələndirici nitq vahidlərinə də geniş yer verilir. “Knyaz (dumanlı qafasını oynadaraq əli ilə rədd edər kimi): – Yetişir, sus daha, artıq yetişir”. Buradakı “dumanlı” sözü neytral söz deyildir. Belə sözişlətmə nəsrî xatırladır. Göstərilir ki, Knyaz bir replikanı “pək sərxoş olaraq Solomonla qol-qola içəridən çıxır. Daşğın və coşqun qəhqəhələrle” söyləyir. Başğa bir replikanı Knyaz “qalpağını” yırtıb atar, saçları dağılar, qarşıdağı pəncərəni yumruqla qırıb açar, gurlayan marşı və xalqı seyr edər, məğrur qəhqəhələrle” deyir.

Ümumiyyətlə, H.Cavid dramlarında remarkaların bolluğu belə bir həqiqəti yada salır ki, adətən bədii dildə və deyilməsi yox, neçə deyilməsi, hansı məqamda deyilməsi daha mühüm olur.

Remarka bolluğu H.Cavid dramlarının ümumi səciyyəsi ilə bağlıdır. H.Cavid dramına “hərəkət dramı” demək mümkündür. Bəzi müasir dramlar başdan-başa söhbətlər üzərində qurulur ki, tamaşaçının bu söhbətlər istər-istəməz bezdirir. H. Cavidə isə dram dili kinematoqrafik dil səciyyəsinə az, qısa replikalardan təşkil olunur ki, burada da yenə hərəkətlə əlaqədar feillər üstün yer tutur.

Qüvvətli ehtiraslar, kəskin ziddiyyətlər və münaqişələr, sözlər məzmunu və şəraitə müvafiq dil vahidlərinin işlənməsinə səbəb olduğundandır ki, H.Cavid pyeslərində hissi-emosional va-

hidlər – nidalar, təkrarlar, yarımçıq sözlər, feilin əmr forması və s. üstünlük təşkil edir.

İ b n Y ə m i n:

Çal, haydı çal, etmə fəvri-fürsət!

Çal, durma, sənindir işdə növbət.

B i r i n ç i z a b i t:

Çal, sızlayıb inləsin o tellər,

Çırpınsın onunla şən könüllər.

İ k i n c i z a b i t:

Çal, məclisə zövqü nəşə gəlsin,

Çal, ta ölümlər də rəqsə gəlsin, (“İblis”).

Bu parçada feillər, onların əmr şəklində işlənməsi və təkrarlanması qüvvətli hiss-həyəcan yaratmaqda səhnəni canlandırmaqda mühüm rol oynayır.

Feil bolluğu H.Cavid üslubuna məxsus təkidlilik anlayışının ifadəsinə dolayısı ilə xidmət edir.

P a p a s:

Haydı get! Burda durma, get, dəf ol!

Get! Əvət, başqa bir pənah ara, bul. (“Şeyx Sənan”).

Sənətkarın bütün pyeslərində ən çox işlənən sözlər zəngin semantikalı feillərdir. Bəzən bir feil bir cümlə səviyyəsində informasiya bildirir və nitqdə, feilin çoxluğu da əslində verilən informasiyanın çoxluğu ilə əlaqədardır. Beləliklə, az söz işlədib, geniş məlumat vermək mümkün olur.

B i r i n ç i i ş ç i (*sinirli*):

Yetişir! Sızlama, abdal, başıboş,

Ağlamaqdansa gəbərmək daha xoş,

Qüvvətin yoxsa əzil, sus, qəhr ol! (“Knyaz”).

Ümumiyyətlə, feilin əmr forması həyata, hadisələrə müəllifin, personajın aktiv müdaxiləsi ilə bağlıdır. H.Cavidin əsərlərində bu forma xüsusilə geniş işlədilir.

K n y a z:

— Dəhşət!.. O nasıl marş,
Qoş, durma, yürü, arş irəli, arş!
Sağdan-sola, soldan-sağa kəs,— parçala, yax, yıx,
Top partlasın artıq.
Top partlasın, əflakı donatsın,
Evlər yıxılıb yerlərə batsın.
Onlar, əvət onlar,
Qeysərdəki dəhşətləri görsün, qurusunlar.

(“Knyaz”).

Bu parçada sözlərin səs tonu ilə daxili məzmunu arasında uyuşma, əlaqə diqqəti cəlb edir. Burada söz sırası ilə ayrı-ayrı misralarda ş, s, x, t, p, r səslərinin təkrarından doğan ahəngdarlıq fikrin məzmunu ilə nə qədər də həmahəngdir.

Beləliklə, səslərin ahəngi, sözlərin gərginlik yaradan düzümü, şeirin ritmi, söz təkrarı çox qüvvətli bir intensivlik, əzəmətlilik ifadəsinə xidmət edir; dolayı yolla xidmət edir. Çünki bu əlavə keyfiyyət müstəqil şəkildə istifadə edilmir, müvafiq dil vahidlərindən ustalıqla istifadə sayəsində təzahür edir.

Hənəfi Zeynallının 1926-cı ildə dediyi aşağıdakı sözlər dəyərlidir: “Cavidin yaratdığı dil və üslub haralardan alınır alınsın, nə kimi ilhamlardan doğur doğsun, Azərbaycandakı şair və ədiblərimizə nisbətən ən müstəsna, ən zərif və narın bir dildir”.

12. Replikaların ifadə, tələffüz tərziləri onların kommunikativ səciyyəsinə müəyyənləşdirir. Hər hansı ünsiyyət və bu ünsiyyətlə əlaqədar deyilən replika müəyyən hisslər, emosiyalar ilə müşayiət olunur. Emosiyanın miqdarı çoxaldığı nisbətdə tələffüz olunan dil vahidlərinin miqdarı azalır. Ona görədir ki, emosional nitq adətən qısa, az sözlü cümlələrdən təşkil olunur, bəzən tək-tək sözlər ünsiyyət üçün kifayət edir. İntonasiya deyilməyənləri bərpa etməyə imkan verir. Bütün bunlara görədir ki, H.Cavid əsərlərində remarkaların bolluğu dil vahidlərindən maksimum qənaətlə istifadə olunmasına imkan verir. Nitqdə ayrı-ayrı sözlər

məhz intonasiya sayəsində kommunikativ funksiya kəsb edir. Hətta xüsusi adın müxtəlif intonasiyada tələffüzü sayəsində deyilmişlərdən daha artıq deyilməyənlər başa düşülür.

“Şeyda” pyesindən alınmış aşağıdakı parçada təkcə bir adın çəkilməsi ilə müxtəlif fikirlərin ifadə olunduğu nəzərə çarpır. Ona görə ki, bu adı müşayiət edən intonasiya danışanın nə demək istədiyini çox gözəl aydınlaşdırır:

Roza (*müztərib*): — Əşrəf, Əşrəf! Artıq gedəlim.

M u s a (*əлиндə tapança olduğu halda qarşından çıxar, amirran*) bir tövr ilə): — Xayı, gedəmiyəçəksiniz.

Ə ş r ə f (*şaşqın*): — Ah, Musa!

Musa (*zəhrənd ilə*): — Əfz edərsiniz, rahatsız etdim.

Roza: Gedəlim, Əşrəf, gedəlim.

Musa (*tapançanı əлиндə sallayaraq*): — Dedim ya, gedəmiyəçəksiniz.

Ə ş r ə f: — Musa! Aqlını başına tonla, yoxsa...

M u s a: — Ya! yoxsa... (*İstehzal qəhqəhərlə gülər*).

Ə ş r ə f (*əlini sürətlə çibinə soxaraq şəhdudamiz*): Musa!!

Əşrəfin replikaları yalnız “Musa” xüsusi addan ibarətdir. O başqa heç nə demir. Lakin hər dəfə bu xüsusi isim fərqli bir intonasiyada tələffüz edilməklə başqa-başqa kommunikativ vahidlər yaranmış olur.

Nitqdə çox neytral olan, emosionallıqdan uzaq xüsusi adları belə kommunikativ funksiyada işlətmə əvvəl və hamıdan çox H.Cavidin üslubu üçün səciyyəvidir. Bu yolla sənətkar sözün daxili imkanlarından maksimum istifadəyə nail olurdu. Bir sıra hallarda personajlar yalnız müsahibin adını çəkməklə kifayətlənərlər. Nəzərə almaq lazımdır ki, hər bir müraciət müəyyən emosional məqsəd ilə əlaqədardır. İntonasiyanın gücü sayəsindədir ki, daxili formadan məhrum, sırf şərti işarə olan xüsusi adlar kommunikasiya vahidinə çevrilir. Bir söz bütöv bir cümlənin

informasiya yükünü öz üzərinə götürür, söz mənaca mürəkkəbləşdirilir.

Ş e y d a (*dönüb baxınca*): — Ah, rüyamı görüyörüm?

Roza (*nəvazişlə*): — Şeyda!

Şeyda (*heyratla*): — Aman yarəbbi!

Roza (*heyratla*): — Şeyda!

Şeyda: — Ah, nə istiyorsın?

R o z a (*təbəssümlə*): — Şeyda!

Ş e y d a (*darğın*): — Roza, Roza! Allah eşqinə, get!

H.Cavidin dramlarında coşqun insan xarakterləri bütün müxtəlif, rəngarəng emosiyaları ilə rəsm edilmişdir. hissələrin coşqun axını fikirləri yerli-yataqlı, məntiqi ardıcılıqla ifadə etməyə imkan vermir. Odur ki, nitqdə emosional dil vahidləri — nidalar, xitablar, təkrarlar, felin əmr forması və s. geniş, əsas yer tutur, nitq yalnız bu, vahidlərdən təşkil olunur.

“Maral” pyesi belə bir səhnə ilə bitir:

Humay: — Ah, sevgili Maral!.. Zavallı Maral!..

Maral: — Əlvida, Humay!.. Əlvida!.. Ah, məndən anama... salam! Unutma uf!.. Əl...vida! (*təslimi-ruh edər*).

H u m a y (*yaralı bir fəryad ilə*):—Ah, Maral!.. Maral!.. Maral!.. Maral!..

Canlı, real danışmaq dilinin xüsusiyyətləri bu parçada əks olunmuşdur. Canlı nitq qısa cümlələrlə, impulslarla, qırıq-kəsik ifadələrlə verilir. Buradan da H.Cavidin üslubunun daha bir mühüm xüsusiyyəti nəzərə çarpır. H.Cavid qısa, yığcam replikalar ustasıdır. İstər nəzm, istərsə də nəsrə yazılan əsərlərində səciyyəvi, qabarıq cəhət daha çox qısa replikalardan istifadə etməsidir.

Ən yığcam replikalar bir sözdən ibarət vahidlərdir ki, bunlar ayrı-ayrı nidalardan və emosionallıq səciyyəsinə görə nidalara çox yaxın olan qiymətləndirici vahidlərdən başqa bir şey deyildir. Lakin bu tək-tək sözlər nitqdə kommunikativ vəzifədə işlədilir.

Jasmen (*ətrafa*): — Canavar! (“Knyaz”).

Solomon (ətrafa): — Bayquş! (“Knyaz”).

J a s m e n (ətrafa): — Budala! (“Knyaz”),

Şakro (*qapı arasından görünər*): — İblis! (“Knyaz”).

Danışiq dilinə xas olan belə vahidlər ünsiyyət vahidi olmaqdan əlavə, həm də danışanın müvafiq obyektə münasibətini əks etdirir. Sözü cümləyə çevrilməsində əsas təşkilədici faktor cümləyə, məxsus bitkin intonasiyadır.

Marqo (*sinirli bir fəryad ilə*): — Səfillər!.. (“Knyaz”).

Knyaz: — Bir gün də yaşatmam onu... Miskin! (“Knyaz”).

Anton: Sərsəri, şarlatan, dəli, yaltaq!.. (“Knyaz”),

Bu kimi sözlər məndən, situasiyadan ayrılıqda götürüldükdə əşya və hadisələri yalnız adlandırır və ya təyinləyir. K. Marks göstərirdi ki, “heç bir şeyin adı onun təbiəti ilə əsla əlaqədar deyildir. Əgər mən bir adamın ancaq adının Yakov olduğunu bilirəmsə, deməmiş onun haqqında heç bir şey bilmirəm”. V. İ. Lenin bu fikrin daha da inkişaf etdirərək yazırdı: “Hissi qavrayış şeyi verir, zəka onun adını... Bəs ad nədir? Fərqləndirici nişandır, gözə çarpan bir əlamətdir ki, şeyi öz totallığı halında təsəvvür etmək üçün həmin əlaməti mən şeyin nümayəndəsi, şeyi səciyyələndirən bir əlamət kimi hesab edirəm”. Söz əşyanın hər hansı bir səciyyəvi əlamətini əks etdirirsə, deməli, az da olsa ümumiləşdirmə qabiliyyətinə malikdir. Əşyanın bu səciyyəvi əlamətini söyləyən şəxs həmin əşyaya münasibətini bildirir, onu keyfiyyət baxımından səciyyələndirir.

Hər bir sözdə ümumiləşdirmə xüsusiyyəti vardır. Bədii söz də məhz bir söz olaraq real həyatı faktları – əşya və hadisələri ümumiləşdirir. Başqa cür desək, bədii söz də ünsiyyət vasitəsi kimi insanların bir-birini anlamasına xidmət edir. Bununla belə, bədii söz həm də xüsusi, obrazlı şəkildə ümumiləşdirmə qabiliyyətinə malikdir. Deməli, bədii əsərdə söz əşya və hadisələri həm adlandırır, həm onları əks etdirir, reallaşdırır, həm də qiymətləndirir. Ona görədir ki, estetik funksiyalı söz oxucuda (dinləyicidə, tamaşaçıda) daha geniş təsəvvürlər yaradır, onun qavrayışının zənginləşməsinə səbəb olur.

Bir sıra hallarda qiymətləndirici cümlə bir sözdən deyil, bir neçə sözdən təşkil olunur. Cümlə keyfiyyəti kəsb etmiş söz öz determinantları ilə birlikdə işlədilir, daha yüksək informasiya və emosiya bildirir. Qiymətləndirici söz sintaktik struktur baxımından mürəkkəbləşdirilmiş şəkildə kommunikativ vahid kimi işlənilir.

Ş e y x S ə n a n:

— Sərsərilər, zavallı şaşqınlar!

Gediniz, haydı, haydı, azğınlar!.. (“Şeyx Sənan”),

Bu replikada cümlə səciyyəli üç emosional sözdən (sərsərilər, şaşqınlar, azğınlar), ikincisi öz təyini ilə birlikdə- (zavallı şaşqınlar) çıxış, etmişdir ki, bu ifadə tərzii daha da mürəkkəbləşdirilə bilər.

H.Cavid emosional qiymətləndirici cümlələrin bədii təsirini qüvvətləndirmək üçün çox maraqlı və orijinal üsullardan istifadə edir.

X ə y y a m (*mənalı ahənglə:*)

Dəvələr... Oynaşib coşan dəvələr...

Dəvələr... Sadə hoplaşan dəvələr...

Dəvələr... Cift ayaqlı mərkəblər...

İrəlində göstərilən sözişlətmə tərzii ilə müəyyən qədər əlaqəsiz olsa da, bunlar artıq bədii dilimizdə yeni tipli ifadələrdir. Predmetin, hadisənin adı deyilir və bu ad müstəqil cümlə intonasiasında tələffüz edilir. Sonrakı cümlədə həmin predmet haqqında hökm verilir. Qüvvətli hiss bir kommunikativ vahidin ikiye bölünməsinə səbəb olur. Müasir şeir dilimizdə (C. Cabbarlı, S. Vurğun, S. Rüstəm) nisbətən geniş yer tutan həmin ifadə tərzii bədii dilimizdə işlənilməsi H.Cavid ilə başlanır:

13. Beləliklə, ədəbi-bədii dilimizin tarixi faktı kimi seqmentasiya hadisəsi və ya seqment cümlələrin işlədilməsi H.Cavid irsi ilə əlaqələndirilməlidir. Bu hadisənin mahiyyəti belədir ki, mətnin və ya cümlənin önündə, əvvəlində işlənən seqment adlıq halda çıxış edir. Müəyyən şəxs və ya əşyanın adı kimi işlənilir. Həmin şəxs və ya əşya sonrakı cümlədə müvafiq əvəzlilik ilə təm-

sil olunur. Seqment vahidlər sonrakı cümlənin tərkibində də işləmə bilər, müstəqil cümlə kimi də çıxış edə bilər. Beləliklə, bir cümlə məhz fasilə ilə iki cümləyə bölünür ki, bunların birincisi yüksələn tonla, ikincisi alçalan tonla tələffüz edilir.

İblis: O böyük qüdrət, o atəşli müəmna... (*"İblis"*).

İ b l i s: O əvət cümlə fəlakətlərə bais... (*"İblis"*).

L r i f — Susmaq, o da başqa dürlü fəryad. (*"İblis"*).

Q i ş x i d m ə t: — Altun, altun!.. O hər dərdin dərmanı.

(*"Səyavuş"*).

Seqment cümlə həmişə adlıq halda olan sözdən təşkil edilir. Onun ikinci cümlədəki korrelyatı (müvafiq əvəzlilik) həm adlıq, həm də digər hallarda işlədilir.

Roza: Şeyda! Bütün səadət və fəlakətlər onun əlində.

(*"Şeyda"*).

H.Cavid irsində ümumiyyətlə deyktik sözlərin, xüsusilə işarə əvəzliliklərinin mühüm funksional və bədii əhəmiyyəti nəzərə çarpır. Əvəzliliklər danışıq dilində ən çox işlənən vahidlərdir və canlı dilə əsaslanan digər sənətkarlarımız kimi H.Cavidin də əsərlərində onlar çox geniş miqyasda işlənməsi ilə fərqlənir. Nəzərə çarpan daha mühüm cəhət burasıdır ki, H.Cavid işarə əvəzliliklərini emosional çalarda işlətməyə xüsusi əhəmiyyət verir. Klassik poeziyamızda daha çox struktur-poetik funksiyada çıxış edən işarə əvəzlilikləri H.Cavidin əsərlərində, təyin etdiyi sözün emosionallığını, hissə təsirini qüvvətləndirmək məqsədi güdür.

X ə y y a m (*ətrafı süzərək*):

— Gülməz artıq o gülümsər üzlər,

Bizə küskündür o munis gözlər.

Hanı Sevda, o mənim göz bəbəyim?

O mənim sevdiciyim, şən çiçəyim? (*"Xəyyam"*).

Mənaca yayğın, qeyri-müəyyən və ümumi olan (“Bu”— ən ümumi sözdür. V. İ. Lenin) işarə əvəzliyi məhz qeyri-müəyyənliyi ilə emosionallıq vasitəsi kimi sənətkarın diqqətini cəlb etmişdir. Təsadüfi deyil ki, bu əvəzlilər məhz daha çox emosional səciyyəli replikalarda, personajın daxili çırpıntılarını, dolaşığı və qeyri-müəyyən təlatümlü anlarını ifadə edərkən işlədilir. Sanki işarə əvəzliyi danışanın köməyinə gəlir. Gərgin emosional vəziyyətdə olan personaj müvafiq isimlərin dəqiq təyinlərini tapıb işlətmək imkanına malik deyildir. Habelə işarə əvəzliyi qoşulan isim xüsusi çəkiyə, dəyəərə malik olur, daha sanballı mənə yükü qazanır və adətən məntiqi vurğunu öz üzərinə götürür. Bu sözlər xüsusilə nəzərə çarpdırılır, müvafiq əşya və anlayışlar tutumluluğu, cəkimliliyi ilə fərqlənir.

X a v ə r:

— Yox, inanmam, xayır, bu pək yanlış...

O nə halət, nədir **o** səs, **o** baxış. (“İblis”).

S a i b:

— Getdi, eyvah!.. **O fəzilət, o zəka!**

Əbədi **susdu o qüdrət, o dəha!**

Söndü bir anda **o sönməz** atəş.

Fərqi yox, batsa da parlaq **o günəş!!!** (“Xəyyam”)

İşarə əvəzliyi bir sıra hallarda ritmik funksiyada çıxış edir, şeirin paralelizm əsasında bölgüsünü təmin edən vasitəyə çevrilir.

“Xəyyam” bu sözlərlə başlayır:

Ey fəzalarda gülümsər əbədi şerü xəyal!

O nə qüdrət, **o** nə həşmət, **o** nə ahəngü cəlal??

H.Cavidə məxsus bu sözişlətmə üsulu dram dilindən daha artıq şeir dili ilə əlaqədardır. Təsadüfi deyildir ki, böyük sənətkara məxsus bu üslubi keyfiyyət müasir şeirimizdə daha da inkişaf et-

dirilmiş və geniş yayılmışdır. İşarə əvəzliyindən bir məntiqi vurğu vasitəsi kimi, paralelizm vasitəsi kimi, ritm, vasitəsi kimi daha ardıcıl və geniş miqyasda istifadə edən qüdrətli sənətkarımız S.Vurğunun üslubunu xatırlatmaq kifayətdir. “Aygün” poemasının dili bu baxımdan bütün şeirimizdə fərqlənir.

14. Cavidin əsərlərində hazır xalq ifadələrindən, atalar sözü və məsəllərdən, frazeoloji birləşmələrdən demək olar ki, istifadə olunmamışdır. Bu faktı necə izah etməli?

Xalqın hazır ifadələrindən istifadə heç də sənətkarın xəlqiliyi ilə və ya əsərlərinin mövzusu, janrı ilə əlaqədar deyildir. H.Cavidin həm dramlarında, həm şeirlərində, həm nəzmlə, həm də nəsrə yazılan əsərlərində eyni sözişlətmə üsulu, eyni üslub müşahidə edilir. Xəlqilik məsələsinə gəldikdə isə demək lazımdır ki, bizim ən xəlqi saydığımız qüdrətli söz ustası C.Məmmədquluzadənin də əsərlərində hazır xalq ifadələri yox dərəcəsinədir. Bu nöqtədə romantik H.Cavidin bədi dili ilə realist C.Məmmədquluzadənin bədi dili bir-birinə çox yaxınlaşır. Əlbəttə, bu yaxınlıq mövzu, ideya, süjet və s. kimi məsələlər ilə əlaqədar deyildir, bəlkə, dildən istifadə məharəti ilə bağlıdır, sənətkarlıq, yaradıcılıq (məhz yaradıcılıq, yenilik) qabiliyyəti ilə bağlıdır.

Bəxtiyar Vahabzadənin bir sənətkar həssaslığı ilə yazdığı aşığıdakı cümlədə mühüm bir həqiqət vardır: “Sənət yolu etibarilə Cavidlə tam ziddiyyət təşkil edən Mirzə Cəlil sənəti hardasa Cavidlə birləşir”.

Burada Azərbaycan sovet dramaturgiyasının banisi Cəfər Cabbarlı yada düşür. Cabbarlının dramlarında atalar sözləri, xalq ifadələrindən bol-bol istifadə edilmişdir. Elə bu vəziyyət də sənətkarlıq məsələsi ilə əlaqədardır. Cabbarlı tiplərinin dilində atalar sözlərinin, zərbi-məsəllərin işlənməsi müəllifin sənətkarlıq prinsipi — tipləşdirmə meyli ilə bağlıdır. Cabbarlı tipikləşdirmə ustasıdır. Onun bütün tipləri ümumiləşmiş mənada oxucu və ya tamaşaçının beyninə, yaddaşına həkk olunur. Müəllifin bu müvəffəqiyyətinin bir səbəbi də obrazların hər birinin fərdi dil xüsusiyyəti ilə fərqlənməsidir. Diqqət edilsin ki, Cabbarlı dramla-

rında xalq nümayəndələri avam kəndlilər, evdar qadınlar, təhsil, məktəb görməmiş adamlar öz nitqlərində bol-bol atalar sözləri işlətmələri ilə fərqlənirlər.

Bu məsələnin psixoloji əsası belədir ki, danışıq aktı özlüyündə bir yaradıcılıqdır. Belə ki, danışmaq üçün sözləri axtarıb tapa bilmək və bu sözləri dilin qrammatik qanunlarına uyğun şəkildə birləşdirmək zəruridir. Bu isə əslində gərgin işdir, zəhmətdir. Burada danışan şəxs fikrin inersiyasını qırmalı, fərdi yaradıcılıq zəhmətinə qatlaşmalıdır. Sözü axtarıb tapmağın ağırlığı haqqında söz sənətkarlarının çoxlu yazıları vardır. Bütün bunlara görədir ki, təhsil görməmiş və ümumiyyətlə, geri qalmış adamlar özləri söz tapıb cümlə, qurmaqdansa dilin hazır ifadələrini — atalar sözləri və məsəlləri işlətməyi üstün tutur, bunu əlverişli hesab edirlər. C. Cabbarlı bir realist dramaturq kimi bu cəhəti nəzərə aldığındandır ki, onun əsərlərindəki məlum personajların nitqində hazır xalq ifadələri mühüm yer tutur. Hüseyn Cavid əsərlərinin qəhrəmanları isə demək olar ki, əsla belə ifadələrdən istifadə etmirlər. Hər obraz öz fikrini məhz nitq prosesində formalaşdırır. Başqa sözlə, Cabbarlı irsində avtomatikleşdirmə meyli güclüdürsə, Cavid irsində aktuallaşdırma meyli əsasdır. Həm H.Cavid, həm də C. Məmmədquluzadənin dram dilində sənətkarlıq daha qabarıq nəzərə çarpırsa, C.Cabbarlı dili daha çox realizmi ilə səciyyəlidir. Hazır xalq ifadələri işlətməkdənsə bunlara bənzər ifadələr yaratmağı üstün tutan H. Cavidin əsərlərində hikmətamiz səciyyəli sentensiyalar geniş yer tutur. Sənətkarın sentensiyaları dəyərli, mənalı və ümumiləşmiş məzmunu, yığcam formaya malik olduğundan asanlıqla səhnədən kütlənin içərisinə yayılır, dillər əzbəri olur. Məsələn, “Səyavuş” pyesində müxtəlif surətlərin dilində belə aforistik ifadələr işlədilmişdir.

Sevgisiz yaşayan canlı bir məzar.
Sevərkən ölənlər daha bəxtiyar,
Səadət pərisi gülməz qullara,

Munis olur ancaq dəmir qollara...
Zalım bağışlansa daha çox azar,
Məzlum üçün qazar ən dərin məzar...

Atalar sözlərinə məxsus mənaca qarşılaşdırma və formaca yığcamlıq H.Cavid sentensiyaları üçün də səciyyəvidir. İntonasiyaya üstünlük verdiyi üçündür ki, sənətkar cümlədə predikativlik bildirən qrammatik əlamətlər işlətməyə ehtiyac görmür. Bu da şeir dilinin yığcamlığına səbəb olur.

Hər sevincin sonu müdhiş fəryad.
(“*Knyaz*”).
Hər baharın sonu matəmli xəzan.
(“*Knyaz*”),
Tale əfsanə, cəsarət lazım,
Bir az altun və məharət lazım...
(“*Knyaz*”).

Göstərilən sözişlətmə üsulu xalq dilinə və şeirinə məxsus qarşılaşdırmalar, antonim mənaların qarşılaşdırılması prinsipinə əsaslanır. Ümumiyyətlə, H.Cavid dramında qarşı-qarşıya duran qüvvələr, sinfi və əxlaqi-etik ziddiyyətlər çox qabarıqlaşdırılmış şəkildə meydana çıxır ki, bu vəziyyət müəllifin bədii dilinə də təsir göstərir. “*Knyaz*” pyesində belə sentensiyalar daha çoxdur.

Sən, səadət və əsalət çiçəyi,
Mən fəlakət və səfalət böcəyi...

Ümumiləşmiş, fəlsəfi mühakimələr yürüdəndə feillərin sayı azalır, bəzən də yoxalır. Feil zamanla əlaqədardır, feilsiz cümlələrdə sanki zaman aradan çıxır, indiki, danışılan an bir ümumi zaman kimi, əbədiyyət kimi qavranılır. Bu an indi ilə bağlı olsa da sanki gələcəyin də xatirəsini, təəssüratını, keçmişin də hadisələrini bir yerə toplayır, ümumi hökmün əsasını təşkil edir.

Gücsüz tanrıdansa güclü qəhrəman
Səcdəyə, hörmətə layiq hər zaman

(“Səyavuş”).

Beləliklə, sənətkarın sentensiyaları ani vəziyyətlər, əhvali-ruhiyyətlər, emosiyalar ilə əlaqədar olsa da ümumi səciyyə kəsb edir.

15. H.Cavidin sənətkarlıq prinsiplərindən biri də hazır xalq ifadələrini alıb işlətməkdənsə, yeni fərdi-poetik ifadələr yaratmağı üstün tutmasıdır. Üslubiyyat elminin banilərindən Ş. Balli yazmışdır: “Ədəbiyyatda hazır ifadələrin həddən artıq işlədilməsi müəllifin orijinal olmadığını göstərən aydın əlamətlərdən biridir.”¹

Realist üslubun səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri sözün oksimoron mənada məcazlaşdırılmasıdır. Bu, əslində sənətkarlıq məsələsidir və görkəmli sənətkar burada da çox mühüm nailiyyətlər qazanmışdır.

Oksimoronun mahiyyəti adətən birləşə bilməyən vahidlərin müəyyən məqsədlə nitqdə birləşdirilməsidir. **Diri ölü, ağıllı dəli.** Burada eyni bir əşyaya formal məntiq qanunları baxımından bir-birindən çox uzaq olan, əlaqələnmə bilməyən əlamətlər aid edilir.

Məlumdur ki, dildə obyektiv şəkildə hər sözün başqaları ilə birləşə bilməsi müəyyən leksik və semantik faktorlardan asılıdır.

Oksimoronda sözün leksik birləşmə qabiliyyəti o sözün özünə zidd mənalı sözlə birləşməsi ilə müəyyənləşdirilir ki, bu vəziyyət müvafiq sözün dəyərliliyini (valentliyini) artırır. Burada müəllifin yaradıcılıq, sənətkarlıq məharəti daha parlaq şəkildə təzahür edir. Antonim olmayan sözləri də müəllif nitqdə müəyyən assosiativ əlaqələr əsasında antonimləşdirmiş olur. Elmi dildə buna semantik kontaminasiya deyilir. Ona görə ki, birləşmənin komponentlərindən biri semantik cəhətdən öz əslindən uzaqlaşdırılır, yeni məna kəsb edir.

¹ Ш.Балли. Французская стилистика. М., 1961

Ç ə m i l b ə y:

...Ah, mərhəmətsiz cəllad! **Mədəni canavar!**

(“*Maral*”).

Bu misalda “mədəni” sözü özünə əks mənada — yırtıcı, qəddar mənasında işlənməklə sözün təsiri yüksəldilmişdir.

Həp gülürsün, bu nə? **Məsum** iblis!

(“*Knyaz*”).

Nə mudhiş səadət! Nə dilbər fəlakət!

Oyan, qalx! Oyan, ey əsiri-məhəbbət!

(“*Şeyx Sənan*”).

Oksimoron üsulu sözün dil sistemində dəyərliliyini artırdığı üçündür ki, birləşmə yaranandan sonra həmin funksiyada başqa sözlərin işlənməsi üçün də imkan yaranmış olur. Yuxarıdakı nümunələrə analogiya üzrə **mədəni vəhşi, mədəni çaqqal...** və **gözəl fəlakət, sevimli fəlakət, əziz fəlakət** və s. kimi birləşmələr imkanı vardır. Əsas məsələ ilk yaradıcının qüdrət və qabiliyyətindədir.

Sözün oksimoron mənası onun dildəki leksik mənasından fərqlənir. Leksik məna tək-tək sözlər ilə əlaqədardırsa, oksimoron məna həmişə birləşmə zamanı və birləşmə daxilində meydana çıxır, komponentlərin əlavə məna çalarları ilə zənginləşməsinə, obrazlılıq yaranmasına xidmət edir. Deməli, oksimoron birləşmənin semantik həcmi tək-tək sözlərin bildirdiyi semantik həcmə nisbətən çox-çox genişdir. Leksik məna morfemlərdə ifadə olunursa, oksimoron məna bir-birinə antonim nisbətində olan sözlərin leksik mənaları ilə ifadə olunur. Oksimoron məna müvəqqəti, şərti, keçici mənadır, yalnız nitqdə təzahür edir, bunun dilə dəxli yoxdur. Odur ki, oksimoron hadisəsi bir nitq faktı kimi yalnız ayrı-ayrı sənətkarların əsərlərində təzahür edir. Leksik məna sərbəst və müstəqildir, “mütləq” səciyyəlidirsə, oksimoron məna asılıdır, tabedir, “nisbi” səciyyəlidir, onun aydın, anla-

şıqlı olması üçün müəyyən fon tələb olunur. Demək, oksümoron üçün müvafiq şərait, situasiyanın olması zəruridir ki, sözün belə “gözlənilməz”, obrazlı tərzdə işlədilməsi məqbul görünsün.

“Şeyda” pyesinin üçüncü pərdəsi belə başlayır:

Şeyda (*haman yerindən qalxaraq*): — Musa əfəndi, Musa!

Musa (*istehzalı təbəssümlə*): — Xayır, əzizim, mən artıq bil-diyin Musa deyilim. İndi mana **səfillər kralı, sərsərilər sultanı** derlər.

Sözün belə “gözlənilməz” birləşmədə işlənməsi həmişə bədii cəhətdən əsaslandırılır. Belə oksimoron birləşmələr məcaziliyinə və obrazlılığına görə! ümumxalq dilinin frazeoloji birləşmələrinə bənzəyir. Lakin frazeoloji birləşmələrin komponentləri arasında daxili asılılıq (determinasiya) birtərəfli asılılıqdırsa, oksimoron birləşmələrdə qarşılıqlı, ikitərəfli determinasiya vardır. Lakin frazeoloji birləşmə hazır dil faktıdır, nitqə (söz kimi) hazır şəkildə daxil edilsə, oksimoron birləşmə nitq faktıdır, nitq prosesində düzəldilir. Bu, xüsusi və maraqlı bir məcaz növüdür, fərdi yaradıcılıq nəticəsidir. Belə məcazlar H.Cavid irsində çox geniş yer tutur. Onun əsərlərində fəlakətli səadət, intiqam şərbəti, həzrəti mədə, canlı məzar, əmmaməli şeytan, sevimli qaplan, ipəkli ilan, dəhşətli tamaşa, ismət modeli, mədəni vəhşət, çoban şeyx, bəxtiyarlıq içində talesizlik və s. oksümoron ifadələr səpələnmişdir ki, bütün bunlar bədii, obrazlı və yerinə müvafiq tutarlı ifadələrdir. Bunlar dilin sərbəst söz birləşmələrindən onunla fərqlənir ki, bütövlükdə vahid bir mənanın ifadəsinə xidmət edirlər. Burada antonim mənaların qarşılıqlı şəkildə birləşməsi üçüncü, bütöv bir məna yaranmasına səbəb olur. Bu üçüncü məna məcazi, obrazlı olması ilə səciyyəlidir.

Ümumiyyətlə, XX əsr ədəbiyyatımızda (dram və şeirdə) oksümoron birləşmələrə xüsusi meyl yaranmış və yüksələn xətt üzrə inkişaf etmişdir. Bu işdə H. Cavidin nümunəvi rolu olmuşdur.

16. Cavidin yazıb yaratdığı dövrdə Azərbaycan ədəbi dilinin qanunları hələ sistemə düşməmişdi, kodifikasiya edilməmişdi. Fonetik, leksik və qrammatik normalar qəti şəkildə müəyyənleş-

dirilməmişdi. Odur ki, ziyalılar və söz sənətkarlarının ədəbi dil faktı kimi işlətdikləri sözlər (şimdi, şu, pək, eyi, nasıl,...), formalar (gediyor, gəliyor...) müasir oxucuya qəribə görünür. Cavid əsərlərində işlənən türk ədəbi dili ünsürləri habelə M.Müşfiqin də Ə.Cavadın da və bir çox başqalarının da əsərlərində işlədilir¹. Lakin bu xüsusiyyət adətən daha çox H.Cavidin adına çıxılır. Görünür H.Cavidin nüfuzu, gəncliyə təsiri, sənətkarlıq qüdrəti və s. məsələlərin də burada əhəmiyyəti vardır. Axı, uman yerdən küsərlər. Avropalılar deyirlər: kimə çox verilmişsə, ondan çox da tələb olunur.

Bir cəhəti də nəzərə almaq lazımdır ki, bədii dildə əcnəbi söz problemi üslubi-lingvistik problem olmaqdan daha çox ədəbi-tarixi və ya mədəni-ictimai məsələdir. Ümumiyyətlə, alınma söz məsələsi üslubiyyət üçün o qədər də maraqlı deyildir. Lakin burası var ki, alınma söz bədii dilin şairanəliyini, poetizmini təmin edən vasitələrdəndir. L. N. Tolstoyun “şaira nədir — demək, alınmadır” kəlamı məşhurdur. Aristoteldən bu günə kimi bədii dildə alınma sözlərin bu keyfiyyətinə görə qiymətləndirilməsi bir ümumi qanun şəklində almışdır. H.Cavidin dilində də alınma sözlər məhz daha çox şairanəliklə əlaqədar məqamlarda (emotional nitqdə, qafiyə funksiyasında, jarqon vəzifəsində, tipin nitqini fərdiləşdirmə—fərqləndirmə işində və s.) işlədilmişdir. Təpədən dırnağa şair olan Cavid üçün sənətkarlıq ən ali məram idi. Bütün qabiliyyət və qüdrətini məhz sənətkarlığa sərf edirdi. Alınma sözlərə də bu cəhətdən yer verirdi.

Burada bir məsələ də nəzərdən qaçırılmamalıdır ki, hər hansı qüdrətli söz ustası kimi H.Cavidin də bədii dili fərdi dildir. Və onun irsini də tədqiq edərkən fərdi dil baxımından xüsusiyyətlərini araşdırmaq zəruridir.

¹ Rəsul Rza yazmışdır: “Cavidin şeir dilinin mürəkkəbliyi və bugünkü dilimizə görə bəzən çətin anlaşılması haqqındakı fikirlər yalnız qismən qəbul oluna bilər. Dilimizin inkişaf yolunu izləyənlər bildirilər ki, Cavidin yazı-yaratdığı illərdə Azərbaycan dilinə yad olan sözlər, tərkiblər həm də ədəbi dilimizdə, həm də mətbuatda bol-bol işlənirdi”.

Hər hansı sənətkar az-çox söz düzəldib əsərlərində işlədə bilər. Bunun ümumxalq dilinə, habelə milli ədəbi dilə dəxli yoxdur. Söz sənətkarı sözləri yeni mənada işlədə bilər ki, bu da ümumxalq sözlərinin mənaları ilə əlaqədar olmaya bilər. H.Cavidin əsərlərində gündüz, qaranlıq, süpürgə, dəvə, toyuq, günəş, işıq, tavus, göyərçin və s. külli miqdarda sözlər bəzən tam fərdi mənada işlədilir.

Ustad sənətkar saysız-hesabsız fərdi metaforik birləşmələr müəllifidir ki, bunların da ümumi dilə dəxli yoxdur.

H.Cavid mükəmməl təhsil görmüş, kamil ziyalı bir şəxs idi. Kitablardan həyata gəlmişdi. Onun əsərlərində dialektizmlər, vulqarizmlər yox kimidir. Odur ki, əsərlərində real məişət sözləri çox az, mücərrəd mənalı sözlər çoxdur. Mücərrəd sözlər isə adətən alınma sözlər olur. Yeri gəlmişkən, əsərlərində – xüsusilə ət ünsürü ilə bitən alınma sözlərin bolluğu qabarıq şəkildə nəzərə çarpır.

Bir sıra səhnələrdə ardıcıl gələn bir neçə replika həmin ət ünsürlü sözlərlə bitir. Bütün bu kimi mücərrəd sözlər isə alınmadır və adətən poetik vasitə kimi (qafiyə, ritm) işlədilir. Əcnəbi söz məsələsində həm də şairin fərdi xüsusiyyətlərini təhsil və tərbiyəsini, mühitin, əsərlərinin mövzusunu, maraq dairəsini nəzərə almaq gərəkdir.

Ümumiyyətlə, klassik irsə düzgün, marksist münasibət bəsləməyi V.İ. Lenindən öyrənməliyik: böyük tarixi şəxsiyyətləri qiymətləndirərkən onların nəyi etmədiklərini deyil, nəyi etdiklərini nəzərə almaq lazımdır. İstedadlı söz ustası H.Cavid ədəbiyyat tariximizdə orijinal üslub sahibi kimi şərəfli yer tutur.

C. CABBARLININ DRAM DİLİ HAQQINDA

Bu və ya digər söz sənətkarının dil və üslub xüsusiyyətlərini tədqiq edərkən dilçiliyimizdə hələ də az qala yeganə məqsəd sinonimlərin, omonimlərin, antonimlərin, metaforaların, çoxmənalı sözlərin müəyyənləşdirilməsindən ibarət olur. Özü də bəzən dilin ümumi qanunları ilə sənətkarın fərdi üslub xüsusiyyətləri arasındakı fərqə və bunun əhəmiyyətinə diqqət yetirilmir. Nəticədə bəzən “dil” ilə “nitqin” hər cür fərqi itib getmiş olur. Bundan asan nə var ki: sinonimin tərifini ver, növlərini göstər və müvafiq sənətkardan misal gətir. Belə olduqda fərdi üslub meydana çıxarıla bilməz.

Digər tərəfdən sinonimlər, antonimlər və s. əsasən, klassik filologiyanın bizə irs buraxdığı terminlərdir. Və bu terminlər daha çox klassik üslubda yazıb-yaratmış sənətkarların dilini tədqiq etmək üçün əlverişlidir. Realistlərin hər birinin yalnız özünə məxsus, özü tərəfindən yaradılan üslubu vardır ki, tədqiqatçı belə fərdi xüsusiyyətləri araşdırıb üzə çıxarmağı bacarmalıdır.

Dram dilində M. F. Axundov, C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyov ənənələrini davam və inkişaf etdirən C. Cabbarlının başlıca üslub xüsusiyyəti realizmə sadıq qalmasıdır. Hər tipi “öz dilində” danışdırması ilə, xüsusən də dildə xəlqiliyi ilə seçilən böyük sənətkarın üslub xüsusiyyətlərini araşdırmaq və bundan faydalanmaq zəruridir.

C.Cabbarlı mahir dialoq ustasıdır. Əsərlərindəki personajların nitqi canlı danışq dilinin bütün xüsusiyyətlərini əks etdirir.

Nitqin bir növü kimi şifahi danışq dili adətən kitab dilinə qarşı qoyulur (Əlbəttə, şifahi danışq dili yazıya alındığı kimi, kitab dili də şifahi səslənə bilər). Bu iki nitq növü fərqlinin başlıca səbəbi ünsiyyətin baş verdiyi şəraitin müxtəlifliyidir.

Ümumiyyətlə, şifahi dil öz təbiətinə görə dialoq şəklində, kitab dili monoloq şəklində təzahür edir. Oudur ki, şifahi danışığ həmişə müsahibin meydanda olduğunu nəzərdə tutur.

C.Cabbarlı yaradıcılığının ikinci dövrü onun bir sənətkar kimi yetkinləşdiyi, bir dramaturq kimi üslubunun müəyyənləşdiyi dövrüdür. Ona görə də tədqiqatımızda sənətkarın həmin dövr əsərlərinə əsaslanırıq.

Şifahi nitqə məxsus üslublardan biri adi danışığ üslubudur. Bu üslub adi məişətdə, ailə münasibətlərində, gündəlik əmək prosesində istifadə olunan dil vasitələrinin məcmusundan ibarətdir. Ünsiyyət şəraiti bu üslubun başlıca xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirir.

C.Cabbarlının dramlarındakı dialoqlar əsasən, müvafiq situasiya, şərait, mətn ilə möhkəm əlaqədar qurulur, hər bir sonrakı replika əvvəlkindən doğur, söz-sözü çəkib gətirir. Oudur ki, dialoq nitqində təkrarlar, müsahiblərdən biri tərəfindən deyilən bu və ya digər sözün, ifadənin ikinci mühasib tərəfindən təkrarlanması adi haldır. Bu cəhətdən dialoq ustası olan müəllifin dildə realizmə çox böyük əhəmiyyət verməsi nəzəri cəlb edir.

Şifahi danışığ dilinə xas avtomatizm, eşidilən sözləri mexaniki şəkildə təkrarlama personajların nitqində ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

Məsələn, aşağıdakı parçada qeyd olunmuş təkrarlar dialoqun təbiiliyini – reallığı əks etdirir.

Fuad: – Siz mənim gəldiyimi ona söylədinizmi?

Aftil: – Söylədiniz? Bəli, bəli, söylədik. O çox narahat oldu.

Fual: – Siz bu adamı tanıyırsız?

Aftil: – Tanıyırsan deyəndə ki, vallah o gərək ki, Almas xanımın dostudur, ya qohumudur. Axır vaxtlar Almas xanımın yanına tez-tez gəlir.

Fuad: – Necə? Tez-tez gəlir?

Aftil: – Bir necə vaxt hələ Almasın yanında qaldı. İndi də gələndə elə bura düşür.

Fuad: – Aha... Bəs belə...Almasın yanında qaldı.. (“Almas”).

Bəzən danışığ dilində sabit və ümumi qanun-qayda olmadığını deyirlər və buna əsaslanaraq həmin dili ədəbi dilə qarşı qoyurlar. Əlbəttə, o qrammatik və digər qaydalar ki, ədəbi dil üçün müəyyən ediləbdir, həmin qaydaların çoxu danışığ dilində yoxdur. Əlbəttə, o qrammatik və digər qaydalar ki, ədəbi dil üçün müəyyən ediləbdir, həmin qaydaların çoxu danışığ dilində yoxdur. Lakin bu hal danışığ dilinin tam “qaydasız” olduğunu qətiyyəən sübut etmir. İş bundadır ki, danışığ dilinin qaydaları hələlik ədəbi dil qaydaları qədər ətraflı və dərinədən tədqiq olunmamışdır. “Əslində isə ədəbi dildə fərdi keyfiyyətlər danışığ dilinə nisbətən daha geniş miqyasda təzahür edir. Danışığ dilinə məxsus ümumi cəhətlər, deməli – ümumi qaydalar daha sabit və daha möhkəm olur. Yalnız danışığ (dialoq) nitqinə məxsus olan qaydalardan biri ikinci replikada müsahibin müəyyən sözlərinin müəyyən tərzdə təkrarıdır. Ona görə “müəyyən sözlərin” deyirik ki, adətən ən zəruri və həmin an üçün təsirli, əhəmiyyətli olan sözlər təkrarlanır. Ona görə “müəyyən tərzdə” deyirik ki, adətən təkrarın əvvəlində “neçə” sözü işlənilir, özü də bu söz öz həqiqi mənasında işlənilib sual bildirmir, təəccüb, təəssüf kimi hissi mənalara ifadə edir. Məsələn, vəziyyət elə gətirmişdir ki, Dilbərin “soyuncaqdır” sözünə Balas təəccüblənməyə bilməz. Bu hissənin təsiri ilə də həmin sözü təkrarlamalı olur.

D i l b ə r: — Bəlkə biri otaqda **soyuncaqdır?**

Balas: — Necə **soyuncaqdır?** Mən eşitdim ki, buradan kişi səsi gəlir, ona görə də bildim ki, **soyuncaq olmazsınız.**

(“Sevil”).

Başqa bir misal. Gülərin “küzə toxunmaması” bütün işləri poza bilər. Odur ki, Gülsabah üçün bu ifadə çox mühümdür və onun diqqətini yalnız bu ifadə cəlb edir.

Şövqi: — *Gülər heç, deyəsən, yenə də gözümə toxunmadı.*

G ü l s a b a h: — *Neçə gözünə toxunmadı? Bu saat oyunu başlayıram (“Dönüş”).*

Yaxud aşağıdakı parçada Almasın nitqindəki “vuruş” sözü Şərifin diqqətini cəlb edir. Fikrin kulminasiya nöqtəsini bu söz təşkil edir.

A l m a s: — Deməli, mən razı olmasam, **vuruş** davam edir.

Şərif: — Neçə **vuruş**? Onda hələ-əlbət hər kəs öz təklifini biləcək də...

(“Almas”).

İfadə olunan mənaların şiddətləndirilməsi üçün “necə” sözü “yəni” ədatı da əlavə edilə bilər. Bu cəhət də xalq danışığı dilindən gəlir. Sənətkar xalq dilinin xüsusiyyətlərini çox dərindən öyrənmiş, izləmiş və bunlardan istifadə etməklə dialoq nitqində realizmə nail olmağa xüsusi əhəmiyyət vermişdir. Bir neçə misal göstərək:

Xalq danışığı dilində mənaları şiddətləndirmə meylə çox qüvvətlidir və geniş imkanlara malikdir. Ən görkəmli bədii söz ustaları dilin bu imkanlarından maksimum istifadəyə cəhd edirlər.

“Necə yəni” birləşməsində “ki” ədatının da qoşulması mənaların daha da intensivləşməsinə səbəb olur.

A l m a s: — Yaxşı, bunların hamısının əvəzinə mən *nə etməliyəm?*

Hacı Əhməd: — **Necə ki, yəni** nə etməliyəm! (“Almas”).

Biz ona görə bu növ təkrarların üzərində belə ətraflı dayanırıq ki, dialoq nitqinin təbiiliyini və realizmini səciyyələndirən həmin ifadə üsulu bir çox müasir dram əsərlərində öz əksini tapıb bilmir. Elə bil adamların danışığı tərzini dəyişilmişdir.

Halbuki, bu təkrarlar ümumi psixoloji keyfiyyətə malikdir. Təsədüfi deyil ki, görkəmli realist dramaturqlarımızın — M.F.Axundovun, C.Məmmədquluzadənin, C.Cabbarlının dram əsərlərində dialoqların ən səciyyəvi dil xüsusiyyətlərindən birini bu təkrarlar təşkil edir.

Digər tərəfdən qeyd etmək lazımdır ki, şeirlə yazılan bəzi dram əsərlərində həmin realistik dil xüsusiyyətlərini saxlamaq çox müşkül məsələdir.

Gətirdiyimiz nümunələr xüsusi olaraq seçilmiş nümunələr deyildir, bu və başqa fikri sübut üçün axtarılıb tapılan və əslində təkdən bir rast gəlinən nümunələr deyildir. Dialoq nitqinin bu xüsusiyyəti C.Cabbarlının dramlarında bir sistem səciyyəsi daşıyır.

Sevil: — Balas, vallah mən Gülüşə bir söz deyə bilmərəm. Qorxuram. Onsuz da bayaq deyirdi ki, *təşti-tabağı sındıracağam*.

Balas: — *Neçə yəni təşti-tabağı sındıracağam?*

S e v i l: — Mən nə bilim, deyirdi ki, bütün *pərdə-mərdəni yırtacağam*, özü də, deyir, zəlzələ olacaq, ev də uçulacaq.

Balas: — **Necə yəni pərdə-mərdəni yırtacağam** (“*Sevil*”).

Danışiq dilində hissi çalarlar çox qüvvətli şəkildə təzahür edir. İnsanın nitq fəaliyyəti də əməkdir, həm də əməyin heç də asan olmayan növlərindəndir. Nitq şəxsdən əqli və fiziki gərginlik, zəhmət tələb edir. Həm də müəyyən şəxsi zəruriyyət, şəxsi istək və məqsəd olmadan, “elə-belə” kimsə danışmaz. Hər bir nitq (şifahi nitq) parçasında fərdi emosional başlanğıc da vardır. Yalnız abstraksiyada “iki dəfə iki dörd edər” deyərlər. Adi danışiqda belə demirlər. Məşhur fransız dilçisi Ş. Balli hər bir “dialoqun “mübarizə” olduğunu deyirdi. Şəxs ona görə nitq zəhmətinə qatlaşır ki, öz fikirlərini başqasına qəbul etdirsən, müsahibini öz fikirlərinə inandırсын. Bunun üçün müxtəlif fərdi hissləri ifadə edən dil vahidlərindən – (nitqdə) geniş istifadə olunur. Məsələn, müsahibinin fikirlərinə etiraz, qəzəb, təəccüb, kinayə və s. hisslərin təsiri ilə ikinci personaj birincinin işlətdiyi bu və ya digər söz və ya ifadəni iki dəfə (və çox) təkrarlamalı olur.

Beləliklə, eyni dil forması, eyni ifadə üsulu ən müxtəlif subyektiv psixoloji halları əks etdirmək üçün işlədilir ki, burada danışiq dilinin ən ümumi və səciyyəvi qanunlarının təzahürünü görürük. Bir neçə misal göstərək.

Balaş: — Onda elə bilin, mən də **özgə** kişilərdən biri.

Dilbər: — **Özgə, özgə**, belə sözlər demək tərbiyəsizlikdir (“*Sevil*”).

B a l a ş: — Əfəndim, üzr istəyirəm və mənim **arvadımı** əyləndirdiyiniz üçün təşəkkür edirəm.

Dilbər: — **Arvadım, arvadım!** Sən bir qədər incə sözlər öyrənsəydin, heç zərər görməzdin. (“*Sevil*”).

Şəraitin tanışlığı, söhbətin mövzusunun aydınlığı dəqiq olmayan, ümumi ifadə vasitələrindən istifadəyə çox geniş imkan yaradır. Təsadüfi deyil ki, sənətkarın dramlarında əvəzlilərin bol-bol işləndiyi müşahidə edilir. Demək lazımdır ki, personajlarının nitqində əvəzlilərin geniş işlədilməsinə görə C.Cabbarlı bədii dil tariximizdə xüsusi mövqə tutur. Bir necə misal:

Şərif: — Necə vuruş? Onda hələ-əlbət hər kəs öz təklifini biləcək də. Budur... bu da qəzetlər, bu da məqalələr, bu da kağızlar. (“*Almas*”).

Ocaqqulu: — Elə nə üçün, “elə nə üçün, hələ belə üçün. Bunlar hamısı hikmətdir.

V. İ. Lenin göstərir ki, dildə yalnız ümumi var. Hər bir söz ümumiləşdirmə nəticəsidir. Demək lazımdır ki, ayrı-ayrı nitq hissələrində ümumilik dərəcəsi müxtəlifdir. Məsələn sifətlərə nisbətən (ümumi) isimlərdə ümumiləşmə daha yüksəkdir. Sifətlər təqlidi sözlərdən və nidalardan daha çox ümumiliyə malikdir. Nitq hissələri içərisində ən çox ümumi sözlər əvəzlilərdir. V. İ. Lenin yazırdı ki, “bu” ən ümumi sözdür.

Doğrudan da, dünyada hər şey və hər hadisə “bu” ola bilər. Dünyada hər kəs “mən”dir.

Halbuki, bədii əsərlərin dilində konkretlik əsas məqsəddir. Söz sənətkarları ümumi olan dil vahidlərini konkretləşdirməyə, məhz bu məqsədlə müəyyən mətnə bağlamağa cəhd edirlər. Ən ümumi olan əvəzliləri belə bədii əsərdə bol-bol işlətməsinə görə C. Cabbarlı fərqlənir.

Dramlarında əvəzlilərin çoxluğu bu nitq hissəsinin situativ səciyyə daşması ilə əlaqədardır. Əvəzlik müəyyən konkret

məndən, şəraitdən ayrılı bilmir ki, bu cəhət də obrazlılıq üçün əlverişlidir.

B a r a t: — Dayan, adə, bunları da apar. Bu, bu, bu da bu, bu da bu! (*Zənbili və xırda-mırdanı da yığıb pəncərədən dallarına atır*). (“*Almas*”).

Almas: — Mən bilən, mən bilən belə yaxşıdır: belə, belə, belə! (*Kəskin bir hərəkətlə pulları çıxır*). (“*Almas*”).

Situativ əvəzlilikləri işlədən personajların nitqi, adətən, müəllifin remarkada qeydi ilə müşayiət edilir. Bu faktın özü də əvəzliyi məndən uzaqlaşdırmağın çətinliyini göstərir.

Gülüş atasının paltarlarını yandırarkən deyir:

“Ha, ha, ha.. ha... Al! (*Paltarları ocağa atır*). Bu sənin kürkün, bu da çuxan... Bu, da bu, bu da bu, getdi”. (“*Sevil*”).

“Bu da bu” tərkibi sənətkarın çox sevdiyi, bir sıra əsərlərində tiplərin işlətdiyi ifadədir. Həmin tərkibdə həm əvəzliyin iş-tirəki, həm də əlavə və ya sadalama mənası, bunların hər ikisi işin, prosesin konkretləşdirilməsinə, əyaniləşdirilməsinə təkan verir.

Almas nişanlısı Fuada deyir: —...İndi mən kiməm, sən kimsən? Mən yeni yaşayış yolunda çarpışan fədakar bir əsgər, bir saldat. Sən isə dar gözlü, dar düşüncəli bir meşşan. Budur, mən bu kağızda hamısını sənə yazmışdım. Səni köməyə çağırırdım. İndi isə al, bu da bu! (“*Almas*”),

“Dönüş” pyesində Gülsabahın “Sən ki, hələ ana uşağısan. Gülər, başından bantik açılmamışdır”, sözlərinə qarşı Gülər bantını açıb yerə atmaqla belə cavab verir: “Mən artıq uşaq deyiləm. Bu bantik sənə cəsarət verirsə, al, bu da bu!”

“Bu da” ifadəsindən sadalama və ya əlavə (hər iki halda qüvvətli obrazlılıq — hissi təsir imkanı vardır) kimi istifadəsinə görə C.Cabbarlının üslubu fərqlənir. Sənətkarın bir çox (adətən mənfə) tipləri bu ifadə tərzindən bol-bol istifadə edirlər. İfadə tərzini təfəkkür tərzini, düşüncə tərzini əks edir. Belə olduqda “Almas” pyesində Şəriflə Hacı Əhmədin danışıq üsulunu birləşdirən bu ifadə tərzini diqqətə cəlb etməyə bilməz.

Şərif: — Mən özüm sovet katibi, bax, bu da mənim kağızlarım. Bu da qəzetdə şəklim, özüm də müxbir...

Şərif: — Mən özüm sovet katibi, mərkəzi qəzetlərin ən fəal müxbiri, divar qəzetində çalışıram. Bu da mənim vəsiqələrim... Bu da istiqraz vərəqələrim...

Şərif: — Yoldaşlar, mən özüm qəzet müxbiriyəm, bu mənim kağızlarım, bu da vərəqələrim...

Hacı Əhməd: — Bəs mən ölmüşəm ki, diri-diri mənim bağıımı hərraca qoyasan? Mən özüm hökumətə vergi verirəm. Özüm invalid, bu da mənim kağızlarım.

H a c ı Ə h m ə d: — Yoldaş sədr, mən özüm orta bir kəndliyəm. Özüm də invalid, bu da mənim kağızlarım.

Aydındır ki, bütün işarə əvəzlilikləri əl-qol hərəkətləri, müəyyən jestlər ilə müşayiət olunur. Bu sonuncular (“əl-hərəkət dili”) həmişə konkret və obrazlıdır, deməli, emosional cəhətdən zəngindir, dolğundur. Müəyyən hərəkətlər vasitəsi ilə, dil vasitələri iştirak etmədən də müxtəlif hissi çalarlıqları (işarə, təsdiq, inkar, sevinc, hədə, yalvarış, eyham, ələ salma, məsxərə və s.) çox əyani tərzdə vermək mümkündür. C.Cabbarlı tiplərin ən müxtəlif psixoloji əhvali-ruhiyyəsini göstərmək üçün həmin üsuldan müvəffəqiyyətlə istifadə edirdi.

Konkretlik və onun vasitəsilə obrazlılıq (hissi təsir) yaratmaqda sənətkar əvəzliliklərin əhəmiyyətini çox düzgün müəyyən-ləşdirmişdi. Xüsusilə işarə əvəzliliklərinə çox yer verirdi.

İ b a d: — İçəri girirəm, görürəm, adə, iş bir təhərdir, verirəm özümü irəli, görürəm yox iş bir təhərdir, bu dayanıb belə, bizim qardaşın evliyi də belə... (“*Almas*”).

Əvəzliliklər (xüsusilə işarə əvəzlilikləri) əsasən dialoq nitqi üçün, xalq danışığı dili üçün səciyyəvidir. Monoqda bunların rolu heç dərəcəsindədir.

Başqa misallar:

Dilbər: — Sizin arvadınızda ortaya çıxacaq bir ləyaqət yoxsa, deyirlər bacınız vardır. Dayım da demişdir gələcəyəm. Hər halda atanız buraya gəlməlidir, yoxsa, bu nədir?

Balaş: — Edilya! Mənim bacım bir cürdür, atam da ki, belə... (“*Sevil*”).

Balaş: — Deyirəm mənim həyatım zəhərlidir, deyirlər belə... (“*Sevil*”).

Danışiq dilinə məxsus bu kimi qeyri-müəyyən mənalı ifadələr müasir qrammatik kateqoriyalar nöqtəyi-nəzərindən izah edilə bilmir. Məsələn:

Əmrulla: Vıcdanım haqqı, sənın əziz, canınız, qızımın ölmüşünə ki, onda bir səs vardır ki, nə bilim. (“*Dönüş*”).

Cümlənin ikinci hissəsi diferensiallaşmamış, dəqiq olmayan fikri, daha doğrusu, şəxsi hissi qeyri-müəyyən tərzdə ifadə edir. Odur ki, semantikaya əsaslandıqda belə cümlələri mürəkkəb hesab etmək düzgün deyildir.

Belə ifadələr üzvlənməyən sintaktik vahidlər kimi izah oluna bilər. Bunlar “sintaktik frazeologizmlər” də demək olar.

Hacı Əhməd: — Sən burada mənim yekə bağımı keçirdir-sən özündən o yana ki, nə var, iş bilmişəm... (“*Almas*”).

Mirzə Səməndər: — Meymun kimi atlanıb ortalığa, nə var ki, mən iş bilmişəm. (“*Almas*”).

Danışiq dilini səciyyələndirən belə qeyri-müəyyən hissi ifadələr bədii ədəbiyyatda obrazlı nitq üçün olduqca əlverişli vasitədir. Zəngin emosional çalarlı bu ifadələrdə heç bir dəqiqlik yoxdur. Buna görədir ki, elmi və publisist üslubda adətən bu kimi qeyri-müəyyən mənalı tərkiblərə yer verilmədiyi halda, bədii ədəbiyyatda bunlar geniş miqyasda işlənir. Mənaca qeyri-müəyyənlik həmişə konkretlik ilə bağlı olur: Konkretliyin isə hissə təsiri, adətən daha qüvvətli olur.

Qəmər: — Deyirlər teatra ayaq basan gündən oğul-uşağı yıgıb başına, elə bir çaxnaşma salıbdır ki, gəl görəsən (“*Dönüş*”).

Ocaqqulu: Hələ elə eləmişsiniz ki, hələ elə də olubdur. Nə böyüyün yerini bilirsiniz, nə kiçiyin (“*Almas*”).

Fatmansa: — Süz öləsüz, içəridə bir qiyamət var ki, vur çatdasın, tabaq oynasın. (“*Almas*”).

Əmrulla: — Amma zalda adam var ha. Ağcaqanadın sayı var, adamın yox. (“*Döniş*”).

Beləliklə, C.Cabbarlının əvəzlilərə tez-tez və çox-çox müraciət etməsinin səbəbləri aydınlaşır. Bu nitq hissəsinə daxil olan sözlərin ümumi və qeyri-müəyyən məna ifadə etməsi, situasiyaya — mətnə möhkəm bağlılığı, sadalama (bağlayıcı funksiyasında) və ya əlavə mənalarında işləmə bilməsi, habelə dialog nitqinin ən səciyyəvi bir xüsusiyyəti kimi ikinci personajın nitqində təkrarlanan sözləri müşayiət etməsi (sual əvəzliləri) nəticəsi olaraq, əvəzlilər realist dramaturqun dilində üslubi keyfiyyət qazanmışdır.

Bütün bunlara bir cəhəti də əlavə etmək olar ki, əvəzlilər psixologizm nöqtəyi-nəzərindən də çox işlədilir. Şəxsin psixoloji həyəcanlarını, dərin mənəvi iztirablarını, ruhi sarsıntılarını ifadə etməsində “mən” sözünün aşağıdakı şəkildə təkrarı diqqəti cəlb edir.

Q ü d r ə t: — Mən özümü itirmişəm. Mən vaxtın mehvərini itirmişəm: Mən cəmiyyətin nəbzini, mən həyatın can damarını, mən əsrin təkan mərkəzini itirmişəm. Mən bilirəm ki, müharibədir. Mən əvvəlki kimi onda iştirak etmək və bir komandir olmaq istəyirəm. (“*Döniş*”).

Əlbəttə, adi nitqdə buradakı “mən”lərin bəzilərini ixtisar etmək də olar. Lakin bu yolla təkrarın yaratdığı obrazlılıq (psixoloji vəziyyət) də yox edilir.

* * *

Şifahi nitqdə və xalq danışığı dilində çox zaman mətləbə daxil olmayan, məntiqi və ya ədəbi dil normaları baxımından “səhv”, “yersiz” sayılan fonetik, morfoloji, leksik, sintaktik hadisələrin özünü göstərməsi tam obyektiv qanunauyğun haldır. Bunu nəzərə aldıqda sənətkarın əsərlərində belə artıq ünsürlərin — səslərin, şəkilçilərin, sözlərin, söz birləşmələri və cümlələrin bol-bol işlədilməsi onun şifahi dili çox mükəmməl bildiyini sübut edir.

Məsələn, aşağıdakı söz formaları ədəbi dilə məxsus deyildir, bunlar həmişə mənanı şiddətləndirməyə meyli edən şifahi danışiq dilinə xas olan söz formalarıdır.

Hacı Əhməd: — Ocaqqulu, nə üçün yummusan ağzını oturmusan... Dinsənən, başa salsanan xalqı. (*“Almas”*).

Əmrulla: — Bu boydana bir tort alıb hamınızı qonaq edərəm. (*“Dönüş”*).

Yaşar: — Heç bir cürnən mümkün deyildir. (*“Yaşar”*).

N i y a z: — Biz... belənçik sarsaq palana qol çəkə bilmərik. (*“Yaşar”*).

Əlimurad: — Mənim məsələm lap vacibli məsələdir. (*“Dönüş”*).

Şifahi nitqə məxsus belə “artıqlıq” təkcə səslərdə və şəkilçilərdə deyil, habelə sözlərdə, birləşmələrdə, cümlələrdə də özünü göstərir.

Qoca Baxşı: — Mən özüm sizin üçün bu kitabdan bir neçə səhifə oxuyaram. Bunları mən öz gözümlə görmüşəm, öz qulağımla eşitmişəm və öz əlimlə yazmışam: (*“1905-ci ildə”*).

Əlbəttə görmək göz ilə, eşitmək qulaq ilə mümkündür və s. Məntiqi olaraq görmə, eşitmə vasitələrinin adlarını çəkməmək də olardı. Lakin dil məntiqdən çox genişdir. Dildə məntiq ilə yanaşı hissi keyfiyyətlər də vardır və V. İ. Leninin göstərdiyi kimi həmişə olacaqdır.

Hissin təsiri ilə sözün, birləşmənin ilkin və əsl mənası arxa plana keçir, bu məna nəzərə çarpmır. Dil vahidi öz məntiqi keyfiyyətindən, ünsiyyət vasitəsi olma keyfiyyətindən məhrum olub yeni keyfiyyət, emosional vahid keyfiyyəti qazanır.

Toğrul: — Proyektı bəri ver, deyirəm, sonra yaxşı olmaz.

Ya ş a r: — Məni qorxutma, deyirəm sənə, proyekt mənimdir.

Toğrul: — Proyekt sənin deyil, deyirəm sənə, proyekt el malıdır. (*“Yaşar”*).

Qeyd olunan söz və ifadələr, öz mənasında deyil, başqa sözlərin mənasını şiddətləndirmək, danışanın hisslərini (fikirlərini yox) əks etdirmək üçün işlədilir.

Hiss isə həmişə qeyri-müəyyəndir və buna görədir ki, eyni ifadə tərzı müxtəlif situasiyalarda özünü göstərə bilər.

Hissin təsiri ilə işlənən nitq vahidlərinə ümumi qrammatik qanunlar nöqtəyi-nəzərindən yanaşmaq düzgün deyildir.

Gülsabah: — Yoldaşlar, biz yarış məsələsini qurtarmadıq.

Mirzə Camal: — O sən, o da sənın rejissorun. Get nə istəyirsən elə, istəyirsən yarış, istəyirsən barış, o daha öz işindir. (“*Döniş*”).

Yuxarıdakı “istəyirsən yarış, istəyirsən barış” ifadəsinin ikinci tərəfi məfhumu məntiqi (понятийность) cəhətdən heç nə bildirmir. Belə cümlələri mürəkkəb hesab etmək mümkün deyildir.

Aşağıdakı misalda “özü üçün” ifadəsini də qrammatik cəhətdən müəyyənləşdirib təhlil etmək doğru hesab oluna bilməz. Danışığı dilini səciyyələndirən bütün bu kimi ifadə üsulları hələ qrammatikləşməmişdir.

Xurşud: — O da yəqin gələcək, beş-altı gün işləyəcək sonra da gedəcək özü üçün ərə. (“*Döniş*”).

Bəzən də belə artıq ünsürlər məhdud, sırf məhəlli (bunu Ç. Cabbarlı kimi bir sənətkara irad tutmaq olar) səciyyəli olur. “Əyalətçiliyi” pisləyən söz ustası əyalətçilikdən yaxa qurtara bilməmişdir.

Xanımnaz: — Dedim ay bala, qatışma, nəyinə gərəkdir, dərşini de, **otur səninçin**. (“*Almas*”).

Toğrul: — Yaqutu mən alım, Tanyanı sən. Özü də boğucu qaz da ixtira edibdir. Bütün ağcaqanadları bir saatda **qırar-çatar səninçin**. (“*Yaşar*”),

“Səninçün” sözünün bu kimi mövqələrdə işlədilməsi ümumxalq səciyyəsi daşımır.

Demək lazımdır ki, sənətkar habelə bəzi dialekt ifadələrinə də istifadə edirdi.

Əliyar: — Bəri gəl... adə... bunlar özlərini **rəngə salıblar**. (“*Yaşar*”),

İ m a m y a r: — Bu adamlar, **çiyinlərinə düşməyib** ki, suyumuzu kəssinlər. (“*Yaşar*”).

* * *

Yazılı ədəbi dildə qrammatika qaydalarının pozulmasına yol verilmir və belə səhvlərin buraxılması tənqid olunur. Şifahi danışiq dilində isə ümumiləşmiş qanunlardan kənara çıxılması halları təbiidir. Çox görkəmli realist söz ustalarının tipləri öz nitqlərində ədəbi dil nöqtəyi-nəzərindən müəyyən nöqsanlara yol verirlər ki, bu da onların realizmi ilə əlaqədardır. Şifahi ünsiyyət prosesinin özü obyektiv şəkildə rəsmi cəhətdən “səhv” hesab edilə bilən qüsurların işlənməsinə səbəbdır.

Dərin iztirablar keçirən Yaxşının “meşələr mürəkkəb, dəryalar qələm” deməsi onun ruhi həyəcanlarını hər şeydən daha aydın və təsirli göstərmiş olur.

Aşağıdakı sözləri ilə personaj öz daxili əhvali-ruhiyyəsinə dolayısı ilə ifadə etmişdir:

Ocaqqulu: — Adə, Kərbəlayı Əlmərdan, sən **olasan o qatırının balası, balovun qatırı, qatırının çanı, balovun canı**, mənim qatırım axsaqdır? (“*Almas*”).

Başqa bir misal:

Şərif: Atam üç ay **sən mənə gələn**, üç ay **mən sənə gedən**, rəcəb, şəban, ramazan, bu doqquz ay, bu da uşaq, hə, de də. Danışmırsan? (“*Almas*”).

Şərif məlum xalq ifadəsini qismən təhrif edərək işlətmişdir. Belə təhriflər şəxsin təhsili, dili bilib-bilməməsi, dünyagörüşü və s. ilə bağlı deyil, bəlkə, ümumiyyətlə nitq ilə əlaqədar psixoloji məsələdir. Şifahi danışiq dili fərdi-psixoloji keyfiyyətləri ilə səciyyələnir. Buna görədir ki, sənətkarın, hətta nisbətən ziyalı (və müsbət) surətlərin də nitqində belə fərdi qüsurlar özünü göstərir.

Y a ş a r: — Bilirsiniz, yoldaşlar, kəndimizin qabağından keçən **bu çayı ki, özünüz bilirsiniz, hər il bu çay daşır, torpağını suvarır, yenə də çəkilir. Ona görə də kəndimizin torpağı məhsuldardır.** (*“Yaşar”*).

Hətta müsbət surətlərin də nitqinin “səhv” quruluşu onu göstərir ki, müəllif belə nitqi tənqid məqsədi ilə yox, realizm məqsədi ilə bədii əsərə gətirmişdir. C.Cabbarlı realizmə, bədii həqiqətə hər şeydən yüksək qiymət verirdi.

Tam ədəbi sintaktik qaydaların danışıq dilində pozulması halları dialoq nitqinin səciyyəsi ilə bağlıdır. Burada danışar şəxsin düşünməsi, düzgün cümlələr qurması, ifadə tərzini ədəbi şəkəllə salması üçün vaxt və imkan yoxdur. Personaj danışıq prosesi zamanı öz nitqini formalaşdırmalı olur. Odur ki, onun bu “hazırlıqsız” nitqində hər şeyin doğru-düzgün olmasının özü sünilik kimi qiymətləndirilə bilər.

Akademik V. V. Vinqradov göstərir ki, Qoqolun dilində çoxlu səliqəsizliyin və sərbəstliyin səbəbi müəllifin şifahi, canlı nitqə məxsus ifadə və tərkibləri olduğu şəkildə ədəbiyyata gətirməyə cəhdi ilə izah edilə bilər.

Bununla belə, müəyyən səhv ifadə tərzini işlədən tiplərin nitqini sənətkarın tənqid məqsədi ilə verdiyini müəyyənləşdirmək də çətin deyildir. Belə ifadələrdən “hansı ki,” “nöçün ki,” “baxanda baxıb görürük ki” (bu son ifadə nitq qabiliyyətsizliyinə bir kinayə kimi ümumiləşib geniş yayılmışdır) və s. birləşmələri göstərmək olar.

H a c ı Ə h m ə d: — Canuncun, yoldaş sədr, uşaqlar hamısı, lap hələ kəndlilər də, başına and içirlər ki, **neçün ki, düz işləyir** (*“Almas”*).

Baloğlan: — Qərar belədir ki, Almas **hansı ki, məğlətə salır** kəndə və camaat arasına, **hansı ki,** bir neçə bidət işlərdə olub və kəndə dava salır, hökmən onu müəllimlikdən çıxartсын və bir də, Mirzə Səməndərdən razılıq kağızı yazсын və onu həmişəlik müdir eləsin. **Nə üçün ki, o can yandırır.** (*“Almas”*).

Baloğlan: — Daha sənə söz verilmir. Çünki biz **baxanda baxıb görürük** ki, doğrudan-doğruya bu kəndə məğşuşluq salmaq istəyirsən. **Hansı ki**, istəyirsən kəndliləri bir-birinə calaşdırasan. (*“Almas”*).

Daha bir sıra mənfi tiplərin nitqində (Fatmansa, Şərif və s.) belə qüsurlu ifadələr işlədilir.

Dilin məntiqi cəhəti əsasən eyniliyə, ümumiliyə meyl edir, bənzər, “model” (qəlib) ifadə tərzlərinin yaranmasına gətirib çıxarır.

Dildə hissi cəhət isə müxtəlifliyə, fərdiliyə aparıb çıxarır. Təsadüfi deyil ki, danışıq dilinin xüsusiyyətlərini ümumiləşdirən qrammatikalar yoxdur. Hissi cəhətlərin cövləngahı olan danışıq dili bədii söz ustalarına geniş material verə bilər. Adətən bütün böyük söz ustalarının xalq danışıq dilinə yüksək qiymət verməsinə səbəb də budur. Sənətkarın — fərdi-bədii söz ustalığı məhz burada bütün qüdrəti ilə özünü göstərə bilər.

Məntiqi nitqdə fikirlər bir-biri ilə müəyyən qrammatik əlaqələrlə bağlanır və bu bağlılıq öz əksini müxtəlif dil vahidlərində tapmış olur. Emosional danışıq dilində isə yalnız ən zəruri ünsürlər (söz, birləşmə) tələffüz edilir. Burada sözcülük heç cür mümkün deyil. Burada hər cür bitkin cümlənin işlənməsi darıxdırıcı görünə bilər.

Buna görə də danışıqda zəruri olmayan vahidlərin atılması, cümlələrin yarımçıq tələffüzü və bununla əlaqədar intonasiya zənginliyi müşahidə edilir.

Ş ə r i f: — Budur, bura dörd yüz kəndli qol çəkmiş.

A l m a s: — Dörd yüz kəndli... hamı mənə qarşı. Neçin. Mən onların zərərinə çalışmışam? **Həyat, həyat, sənin dərsindən böyük dərs ola bilməz.** (*“Almas”*).

Almasın nitqinə fikir verin. Fikirlər hissələr donuna bürünmüşdür, deyilməyən vahidlər deyilənlərin şiddətləndirilməsinə səbəb olmuşdur. Bir cümlədən başqasına kəskin sıçrayışlar vardır. Hər söz, ifadə, cümlə müxtəlif intonasiya ünsürləri ilə müşayiət edilir. Əsl dialoq nitqinin bir xüsusiyyəti də cümlələrin

ümumi mətnə bağlılığıdır. Məsələn, Almasın sözlərini həmin mətndən kənarında almaq mümkün deyildir. Yalnız Şərifin dediyi sözlər fonunda, məsələn, “hamı mənə qarşı” yarımçıq cümləni anlamaq, dərk etmək mümkündür. Başqa sözlə, dialoq nitqi konkretlik sevir və mətnə bağlıdır.

Lakin sənətkar həm də bir sıra hallarda sözarası ümumi hökmləri də personajların dili ilə tamaşaçıya çatdırmağı unutmur. Yuxarıdakı misalda Almasın son cümləsi belə ümumi hökmlərdəndir. Ümumidir, lakin lap yerinə düşdüyündən təbii görünür.

C.Cabbarlının hərdənbir işlətdiyi belə ümumiləşdirici hökmlər bəzən dillərə düşür, yayılır, aforizmə çevrilə bilir.

* * *

Sözün təsirini şiddətləndirmək məqsədilə sənətkar bir çox hallarda feillərin sintaktik cəhətdən həmcins üzvlər şəklində sadalanması kimi üslubi xüsusiyyətdən də bacarıqla istifadə edirdi. Bu hal danışq dili üçün olduqca səciyyəvidir. Personaj yalnız semantik cəhətdən ən dolğun sözləri (feilləri) işlətməklə kifayətlənir.

Sevil: Gülüş, mənim üçün bayramdır, mən bu gün **çalmaq, oxumaq, oynamaq, əylənmək istəyirəm**. (“*Sevil*”).

Əsas işin adı çəkilir *çalmaq, oxumaq* və s. Lakin necə çalmaq (oxumaq...), harada çalmaq (oxumaq...), kiminlə çalmaq (oxumaq...) kimi dəqiqləşməyə ehtiyac görülmür. Belə dəqiqləşdirmə, ikinci dərəcəli üzvlərin işlədilməsi həm də nitqin tempini, sürətini (və beləliklə də təsirini) zəiflədə bilər. Danışqıda ən sıqlətli sözlər, semantik sanballı sözlərlə kifayətlənmək mümkündür.

Feillərin belə ardıcıl düzümü habelə işin tempini göstərən əyani ifadə vasitələrindən hesab oluna bilər.

N ü s r ə t: — Qadınlar bu gün bizimlə azad bir qardaş kimi çiyin-çiyinə **işləyir, çalışır, oxuyur, oynayır, gülürlər**. (“*Yaşar*”).

Nəzərə almaq lazımdır ki, belə hallarda müxtəlif feillərin qüvvəsi bir yerə, bir sintaktik vahidə cəmlənir, müxtəlif sözlərin mərkəzəqaçma qüvvəsinə əsaslanır, birlik həmişə qüvvət yaradır.

Hər bir əsas nitq hissəsinə daxil olan sözün öz mənası vardır və sözlər bir-birinə mütləq sinonim deyilsə, bu mənalar bir-birindən fərqlidir. Fərqli mənalı sözlər yanaşdırıldıqda onların hər biri ümumi mənaya nə isə bir mənə çaları əlavə etmiş olur. Odur ki, hətta yaxın mənalı (nisbi sinonim) sözlərin də toplusu intensiv ifadələrin yaranmasına aparıb çıxarır.

Gülsabah: — **O** qorxdı, o qorxaqcasına **gerilədi, döndü, qaçdı.** (“*Döniş*”).

Gülər: — Sən məni onun yanında **qızartdın**, utandırdın, **məğlub etdin, öldürdün, ana.** (“*Döniş*”).

Feillərin belə cəmlənməsi ilə nitqdə bir vüsət, pafos da yaradılır. Sənətkar inqilabi dəyişmələrlə, mübarizələrlə bağlı hadisələrdən bəhs olunarkən, hərəkət və sürəti ifadə edərkən feili həmcinsləşməyə çox müraciət edir.

Gülsabah: — Mən, yoldaşlar, nə müdirəm, nə də rejissor. Bu gündən bu kollektivin bir üzvüyəm. Şüarım: sökmək, **dağıtmaq, tikmək, yaratmaq...**

Gülər: —Mən artıq bu həyatı istəmirəm. Mən yaşamaq istəyirəm, **yaşamaq, vuruşmaq, çarpışmaq.** (“*Döniş*”),

Müəllif canlı nitqin bütün zəngin intonasiya vasitələrindən bacarıqla istifadə edir. Bəzən nitqin sürəti, səsin tembri deyilən sözlərdən daha artıq təsir qüvvəsinə malik olur.

Dialog nitqi ilə əlaqədar olan və ən çox C. Cabbarlı dramlarına xas olan bir cəhət də personajların mükəllimə zamanı öz müsahibinin adını çəkməsidir, sözünü ona xitabən başlamasıdır. Bəlkə də əhəmiyyətsiz görünən bu məsələni xatırlatmağı lazım bilirik. Bununla da belə bir cəhəti qeyd etmək istərdik: a) bədii üslubda bütün dil vasitələri obrazlılıq səciyyəsi kəsb edə bilər; b) C.Cabbarlı ən “kiçik” detallardan da məhz sənətkar kimi faydalanırdı. Məsələn, “Sevil” əsərində xitab—vokativ söz kimi işlənmiş xüsusi adların təkrarlanmasından da müəllif öz əsas ideyasına müvafiq istifadə etmişdir.

Əsərin birinci pərdəsində Sevil ilə Balaşın dialoqu zamanı Sevilin az qala bütün replikalarında “Balaş” müraciət sözü işlənir:

“**Balaş**, sənsən, bəs haçan keçdin ki, mən səni görmədim? Mən bacarmaram, **Balaş!** Təzə örpəyim vardı, **Balaş**, bu şəkildəki arvad da gələcək?.. **Balaş!** Nə üçün sən məni həmişə adam arasına qoymursan? **Balaş!** Yenə pristovun, qohumu sənün üçün ayağa durur? **Balaş**, on üç yaşında mən bu evə gəlmişəm... **Balaş!** Sən mənə de görüm yaxşı, **Balaş... Balaş!** O arvad da araq içir? Yaxşı.. **Balaş... Balaş**, vallah,..”

Halbuki Balaş Sevilə müraciətlərində onun adını bir dəfə də tutmur. Əsərin son səhnəsində vəziyyət dəyişir. İndi Balaş kəlməbaşı “Sevil” deyir; “**Sevil**, getmə... Mən müqəssirəm, **Sevil... Sən məni öldürürsən, Sevil.., yox, Sevil, yox... Sevil**, inan ki,.. Bəsdir, **Sevil... And iç, Sevil... AXI, Sevil, Sevil!** Sən indi nə etmək istəyirsən? **Yox, Sevil... Sevil... Mən sənsiz yaşaya bilmərəm... yox, Sevil... yox, inan ki... Sevil**, diz üstə çöküb, bir cocuq kimi yalvarıram. **Sevil** yalvarıram sənə.... **Sevil**, sən hara gedirsən?”

Sevilin “Balaş”larında müsahibinə təsir etmək məqsədi güdülür: bu söz əzizləmə, təəccüb, şikayət, qürur, fəxr, razılıq, sual, təzyiq çalarları intonasiyası ilə deyilir. Balaşın “Sevil”lərində də təsir etmə məqsədi var. Balaş ən çalpaşlıq hisslərin burulğanında boğulur, yalvarır-yaxarır...

Personaj nitqində müsahibin adının tez-tez çəkilməsi lirik məqamda da təsiri artırır (Sona ilə Baxşının ayrılıq səhnəsində olduğu kimi).

C.Cabbarlının dramları danışlıq dilinin zəngin xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün tədqiqatçıya geniş material verir. Əslində ana dilinin daha milli, daha doğma və xəlqi keyfiyyətləri məhz şifahi danışlıq dilində təzahür edir. Odur ki, yazılı ədəbi dilə nisbətən bir növ sünüləşdirilmiş, rəsmiləşdirilmiş olan bu dilə nisbətən dilçilik üçün şifahi dilin tədqiqi daha zəruridir. Dilçilər ədəbi dili çayın üzünü örtmüş buz ilə müqayisə edirlər. Şifahi danışlıq dilini isə bu buzun altı ilə axan nəhəng selə bənzədirlər.

S. VURĞUNUN ŞEİR DİLİ

Poetik dilin iki başlıca atributu — obrazlılıq və ahəngdarlıq həmişə tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuşdur. Poetik dil obrazlı dildir. “Ahəng və ritm poetik ilhamın meyvələrini bürüyən gözəl paltardır”¹.

Poeziyanın müxtəlif janrlarında, müxtəlif yaradıcılıq metodları əsasında yazılan şeirlərdə bu obrazlılıq və ahəngdarlıq meylləri, onların tənəsübləri tamamilə fərqli şakillərdə təzahür edir. Məsələn, klassik poeziya üçün daha çox obrazlılıq prinsipi səciyyəvi olmuşsa, xalq şeirində ahəngdarlıq prinsipi daha üstün yer tutmuşdur.

Realist Azərbaycan şeirində (əlbəttə, onun ən yaxşı, aparıcı, xarakterik nümunələri nəzərdə tutulur) göstərilən hər iki üslub təmayülünün birləşməsi, sintezləşməsi müşahidə edilir. Bu birləşmənin, vəhdətin hər iki komponenti “ölçü hissi” əsasında təzahür edir. Bunlardan hər hansı birinin — ya obrazlılığın, ya da ahəngdarlığın aludəsi olmaq, digər ünsürü, komponenti nəzərə almamaq adətən mənfəi, müvəffəqiyyətsiz nəticələrə aparıb çıxarmışdır. Şeirdə yalnız ahəngə diqqət yetirmək, ona əsaslanmaq futurizmlə nəticələnirsə, yalnız obrazlılığa üstünlük vermək simvolizmin yaranmasına səbəb olur. Bütün başqa sənətkarlar kimi, S. Vurğun şeirində bu ölçü hissəsinə ustasına əməl edildiyinin şahidi oluruq.

S. Vurğun şeiri aydınlığı, obrazlılığı, ahəngdarlığı ilə fərqlənir. Bu şeir sübut edir ki, əsl, həqiqi sənət əsərini xalq sevir və düzgün qiymətləndirir. Göstərilən ölçü hissəsinə gözləmədən yalnız birtərəfli prinsip əsasında — yalnız obraz aludəçiliyi ilə yazılan əsərləri xalq sevə bilmir. Başqa sözlə, xalq hər cür süni orijinallıq cəhdini, hər cür əllaməliyi sevə bilmir. Şeir yalnız obraz,

¹ О.М.Брикъ. Звуковые повторы. «Сборник по теории поэтического языка». Петроград, 1917, с.24.

metafora yaratmaq sənəti deyil. Bütünlüklə, başdan-başa metaforalardan ibarət yazılan şeirlər əslində şair təbindən doğmadığı və deməli, təbii olmadığı üçün geniş kütlənin də rəğbətini qazana bilmir. Belələrinin bircə çarəsi qalır ki, xalqın belə şeirləri başa düşmədiyini desinlər. Səhvdir. Əsl, təbii ilham meyvəsi olan sənət əsərini xalq yaxşı qavrayır və qiymətləndirir. S. Vurğun şeiri ona görə sevilir, dillər əzbəri olur ki, bunlar təbii yazılmış, şairin səmimi qəlb çırpıntılarının əks-sədasıdır. S. Vurğun heç vaxt “orijinallıq xatirinə orijinallıq” eləmir, bəlkə onun orijinallığı məhz təbiiliyində təzahür edir.

Şeir obrazlı dildə yazılır — prinsipi heç də o demək deyildir ki, mütləq metaforik ifadələr işlədəsən. S.Vurğun irsindən də məlum olur ki, metaforik obrazlar şeir üçün heç də tam zəruri deyildir. Obrazlılıq şeirin öz strukturundan, sözlərin düzümündən, ahəng və ritmindən də alınə bilər. Şeirə daxil olan hər söz məhz bədiilik funksiyası kəsb etdiyindən artıq obrazlılıq vasitəsi olur.

Klassik şeirimizdə sözün yalnız məcazi mənəşindən istifadə olunurdu və buna görə məcazi mənə əşasında ən müxtəlif məfhum adları olan sözlər bir yerə toplanır, bir və eyni anlayışın ifadəsinə xidmət edirdi. Çox uzaq məfhum adları məhz məcazilik əşasında sinonimləşdirilirdi. Bunları nəzərə aldıqda S.Vurğun şeirinin səciyyəvi bir cəhəti diqqəti cəlb edir. Klassik şeirdə məhz məcaziləşdiyi üçün həmcins üzvlər kimi işlənən sözlər sinonim (və ya antonim) qrupu təşkil edərək bir-birinə yaxınlaşdırılırsa, S. Vurğun irsində həmcins sözlər daha çox real, həqiqi mənada çıxış etdiyindən hər biri ayrılıqda öz müstəqilliyini saxlayır və beləliklə, şeir daha çox informasiya ilə zəngin olur. Həm də müxtəlif həmcins sözlərin sadalanması misranın, beytin, bədi ümumi enerjisini artırır.

Günəşdən, havadan, sudan doymadıq
İnsanın yaşamaq arzusu kimi;
Xəyalın, hünərin, hər bir işin də,
Həyatın, varlığın, yüksəlişin də
Sonuna bir qara nöqtə qoymadıq
Yeridik inqilab ordusu kimi.

(“Zamanın bayraqdarı”).

Belə hallarda sözlər həqiqi mənasını mühafizə etdiyindən şeirin bədiiliyi başqa vasitələrin — intonasiyanın (sadalama, qarşılaşdırma və s. ümumiyyətlə intonasiya bədiiliyə – emosionallığa xidmət edir), ritmin, köməkçi qrammatik vahidlərin sayəsində yaranmış olur.

Bir fəhlə öz əli, öz zəhmətiylə
Mədən də axtarır, şaxta da qazır;
Həyata, insana məhəbbətilə
Mismar da düzəldir, şeir də yazır.
Şaxəli sünbülün, yerin sirdaşı
Polad da əridir **alovda, odda.**
Onun mahir **əli, düşünən başı**
Bu gün tarladadır, sabah zavodda.

(“Zamanın bayraqdarı”).

Klassik poeziyada yalnız sözlər (məçazi mənalar) bir yerə toplanaraq bir ümumi məfhumu ifadə edirdi (gözəl, yar, sevgili məfhumu). S. Vurğun şeirində sözlərin (həqiqi mənalar) əks etdiyi məfhumlar bir yerə toplanaraq bir ümumiləşmə yaradır. Bu ümumiləşmənin əhatəsini geniş dairədə ifadə edərkən şair həmçins sözlərin cəm şəkildələri ilə işlənməsinə böyük əhəmiyyət verirdi.

Salonu titrədən **səslər, alqışlar**
Dənizlər, ümmanlar, dağlar aşırıdı.

(“Zənçinin arzuları”).

Günəşlər, aylar, ulduzlar vüqar ilə dolaşdıqça,
Müzəffər ordumuz hər gün **dənizlər, dağlar** aşdıqça,
Yerin qəlbində **tufanlar, təlatümlər** qopub çaqlar...
(“*İstiqbal təranəsi*”).

Dumanlar, tüstülər qopmuş **qılınclar, toplar** ağzından
Həyat eşqilə **odlardan, alovlardan** keçir insan!
(*Yenə orada*).

Qılınclar, nizələr, oxlar, ağır toplar pas atmışdır,
Kamalın husnü-eşqilə bəşər cənnət yaratmışdır.
Xəyal səyyar pərilər tək süzür göylərdə ülfətlə,
Çiçəklər, quşlar, insanlar dil açmış bir məhəbbətlə.
(*Yenə orada*).

Bu sintetizm S. Vurğun üslubunun səciyyəvi keyfiyyətidir. Müxtəlif əşyalar, hadisələr, adlar bir yerə cəm olunub ümumiləşdirilir. Təsadüfi deyil ki, şeirlərində bu ümumiləşməni daha da qabarıqlaşdırmaq məqsədi ilə şair tez-tez **bütün, tamam, hər** yer, hər **an, hamı** kimi sözlərdən də istifadə edir.

Günəş tək nura qər q olmuş **bütün** xilqət!
Çıraqbandır **tamam** yer, göy: nə zəncir var, nə də zindan,
Bütün insanlıq al geymiş keçir ömrün baharından.
(*Yenə orada*).

Böyük sənətkar bütün yaradıcılığı boyu həmin üslubi xüsusiyətə sadıq qalmışdır. Şeirlərinin, poemalarının, hətta dram əsərlərinin dili üçün ümumi üslubi əlamət olaraq bir də həmin cəmlilik, cəmləşdirmə yolu ilə ümumiləşdirmə əldə edilməsidir.

Açılsın **hər yanda** məktəb, mədrəsə,
Balalar quş kimi versin səs-səsə.
Dağların düşündən **yollar** çəkilsin,
Yollar kənarında **güllər** əkilsin.
Nəğmələr bəzəsin Vətən mülkünü,
Mən də qoca vaxtı görüm o günü.

(“*Vaqif*”).

Şairin bu üslubu ona imkan verirdi ki, sözü həqiqi mənada işlətməklə bir şeiriyyət yarada bilsin.

Sözün həqiqi mənasını mühafizə etməklə əsl poetik əsər yaratmaq çox müşküldür. Xüsusilə poeziyada sözün həqiqi, real mənası emosional ifadə tərzinə həmişə əngəllik törədir. Lakin belə bir cəhət S.Vurğunun bədii dil sahəsində novator sənətkar kimi tanınıb-məşhurlaşmasına mane ola bilməmişdir. Sənətkarın böyüklüyü də çətini asanlaşdırma bilməsindədir.

S.Vurğun həmişə bədii dilimizin keşiyində duran, sözləri düzgün qiymətləndirən bir istedad idi. Vaxtilə N.V.Qoqol da “əsl rus sözlərinin müstəqim, həqiqi mənasını” təhrif edənlərə qarşı mübarizə aparırdı.

S. Vurğun şeirlərinin üslub xüsusiyyətləri çox zəngin və rəngarəng olub, heç bir qəlibə sığmır. Biz onun üslubunda təzahür edən başlıca təmayülləri qeyd etməklə kifayətlənməli oluruq.

“Poeziyada dilin böyük emosional qüvvəsi canlı insan nitqinin təbiiliyi ilə ahəngdar surətdə birləşməlidir.

Lakin, təəssüf ki, bizdə hələ də səliqəsiz, yoxsul dildə yazılmış əsərlər meydana çıxır” (Səməd Vurğun).

S. Vurğun üslubunun müxtəlif xüsusiyyətləri bir-biri ilə əlaqədar olub, bir vəhdətdə, vahidin daxilində — S.Vurğun imzalı şeirin tərkibində şeiriyyət yaranmasına xidmət edir.

Üslubunun əsas xüsusiyyəti isə aforizmə meyl kimi qiymətləndirilə bilər. Məhz bu cəhət şairin dilini xalq dili ilə yaxınlaşdırır. Xalq şeiri kimi S. Vurğun şeiri də daha çox aforistik təfəkkür məhsuludur.

S. Vurğunun bədii dil xüsusiyyətlərindən biri də onun feillərə nisbətən daha artıq yer verməsidir. Belə ismi üslub daha çox tərif-tərənnüm məqamında xüsusilə kəskin şəkildə nəzərə çarpır. Məsələn, şairin “Rəhbərə alqış” şeiri belə başlayır:

Tarix qoca, dünya böyük, yollarsa uzun...

Fəqət bu yer kürəsinin hər bucağında,

İqlimlərin, insanların qəlb ocağında
Şöləsi var beşbucaqlı ulduzumuzun...

Buradakı dörd misrada bir dənə də feil yoxdur. Bu cəhətdən “Partiyamızdır” adı ilə tanınan və müəllif tərəfindən “himn” adlandırılan məşhur parça diqqəti xüsusilə cəlb edir. Beş bənddən ibarət bu şeir parçasında yalnız bir dənə feil vardır (o da feili sifət formasında).

Ümumiyyətlə, üslubiyat elmində feillər adətən sifətlər ilə qarşılaşdırılır. Şeir dilində feil azaldıqca sifət çoxalır və əksinə. Bu ümumi hökm S. Vurğun irsində də təsdiq olunur. “Dar ağacı” poeması belə başlayır:

Qafqaz yaşıl, Qafqaz sərin,
Ulduzların, günəşlərin
Oylağıdır bizim diyar,
Hər daşında bir çiçək var,
Dumanları, buludları,
Adam boylu dağ otları.
Can gətirir xəstələrə
Dumanlı dağ, sulu dərə,
Ağacdakı yaşıl yarpaq,
Taxıl verən qara torpaq,
Tarladakı sarı sünbül,
Çöllərdəki o vəhşi gül,
Göy yaylaqlar, sərin dağlar
Bu almalı, narlı bağlar
Qafqaz yaşıl, Qafqaz sərin
Gözü düşmüş ərəblərin...

Bu parça bütün poemanı (və ümumən S. Vurğun üslubunu) səciyyələndirən xüsusiyyətləri əks etdirir. Nitq hissələrinin işlənmə tezliyinə diqqət yetirək: isim— 29, sifət—18, feil—3.

Sözlər daha çox həmcins üzvlər kimi, daha çox həqiqi, real mənada işlədilir.

M. İsakovski yazmışdır: “Eyni şəxsin şeirlərində birdəfəlik müəyyən edilə bilən vahid bir “sirr” olmur. Belə “sirr” ola da bilməz. Şairin hər bir ayrıca alınmış əsərində — əlbəttə, əgər bu əsər həqiqi istedadın məhsuludursa — özünə xas olan “sirr” vardır”.

S. Vurğunun hətta silsilə şəklində çap etdirdiyi şeirləri belə (“Avropa xatirələri”) bir-birinə bənzəmir, hərəsi ayrılıqda bir “sirr” kimi diqqəti cəlb edir. Biz burada yalnız şeirlərin formasını, ideya məzmununu, ümumi istiqamətini, məzmununu, kompozisiyasını və s. nəzərdə tuturuq. Fikrimizi şeirlərin dil xüsusiyyətləri üzərində cəmləşdiririk.

Yuxarıdakı “ismi üslub” dediyimiz xüsusiyyətdən fərqli olaraq sənətkarın feillərdən bol-bol istifadə etdiyi şeirlərinə də təsadüf olunur.

“Gələcəyin toy-bayramı” şeirində az qala, hər misrada feil var və bütün feillər gələcək zaman formasında işlədilmişdir.

Bu gün-sabah al **geyəcək** təbiətin ilk baharı,
Yenə qönçə **tutacaqdır** könüllərin arzuları,
Yenə gəlin çamalı **açacaqdır** bizim dağlar,
Bu ellərin sinəsindən **gedəcəkdir** odlu dağlar...

Altmış uç beytdən ibarət olan bu şeirdə doxsan altı feilin hamısı gələcək zamanda işlənmişdir.

Sənətkar coşqun əmək prosesini, kütləvi səhnələri, təlatümlü duyğularını poeziya dilində canlandırarkən eyni söz və ya ifadəni təkrarlamağı da çox sevirdi. Sanki sözün bir dəfə deyilişi şairi təmin etmir, onun zəngin emosional aləmi üçün kifayət olmur.

Az qalır, az qalır işin ömrünə,
Kür **öz** məcrasını dəyişəcəkdir...

Yer sevir, yer sevir hər saf arzunu,
Yol verir qəlbinin dərinliyinə
De hanı, de hanı otuz il qabaq
Gördüyüm Muğanın boz şoranları?
Gəzirəm, gəzirəm alqışlayaraq,
Muğanı yenidən yaradanları.
(“*Muğan*”).

Bir cəhəti də nəzərə almaq lazımdır ki, belə təkrarlar şeir dilinin nəsrədən fərqləndirir.

Səhra duyur, səhra duyur bir insan kimi...
İldırım, ildırım vurur Bozdağı...
Bu səs mənim **Sarvanımın, Sarvanımın** səsidir, bax.
(“*Muğan*”),
Dünyalar, dünyalar keçir qəlbindən.
(“*Aygün*”).
Daha gecdir, daha gecdir, baş tutmaz deyə
İnanmadı, inanmadı öz qüdrətinə.
(“*Aygün*”) **Qayıtmadı, qayıtmadı** öz sənətinə...
Ümidlə, ümidlə baxım sabaha.
(“*Aygün*”).

S.Vurğun şeirində isimlərin təkrarlanaraq metaforikləşməsi hadisəsi də diqqəti cəlb edir.

Gözlərindən nur tökülür **qucaq-qucaq, ətək-ətək**,
Üzərindən **bulud-bulud** uçur milçəklər.
Sicim-sicim söz yığını yazanlar da var.
(“*Muğan*”).
Baxışlardan dalğa-dalğa, bulud-bulud heyvət yağır...
Axın-axın, qoşun-qoşun salamına gəlir hamı.
(“*Zəncinin arzuları*”).

Müasir şeir dilimizdə belə metaforik təkrarlar çox geniş yayılmışdır. Biz bunu S. Vurğun üslubunun ümumən şeirimizə təsiri kimi qiymətləndiririk. S. Vurğuna qədər isimlərin belə təkrarı çox nadir, təsadüfi hallarda özünü göstərirdi. Şair sözlərin ifadə tərzini metaforik işlətməyin yeni bir üsulunu həyata keçirmiş və beləliklə, şeir dilinin imkanlarının genişlənməsinə xidmət göstərmişdir.

S. Vurğun epitetləri qrammatik bir əlavə kimi işlətməyi çox sevirdi.

Günəş — **təbiətin xeyirxah qızı**

Yerlərə düşmədi kəhər atından.

(*“Muğan”*).

Gülmədi səadət, **o gözəl pəri.**

(*“Zəncinin arzuları”*).

Çox zaman səciyyələndirilməsi zəruri olan söz və ya ifadə ayrılıqda bir cümlə kimi işlədilir və beləliklə, müstəqilləşdirilir. Əlavə olunan vahidlər isə başqa cümlənin tərkibində çıxış edir.

Berlin. O ölümlər, qanlar yuvası

İndi sükut edir, qatı bir sükut:

(*“Berlin”*).

Ölüm! O matəmin pərişan səsi,

İnsanın ilk dərdi, ilk əfsanəsi.

(*“Bulaq əfsanəsi”*).

Bu ifadə tərzində də əsasən S. Vurğun şeirinə xasdır.

Axşam! Axşam! **Bu qaraqaş, qaragöz pəri**

Laylay çalıb qucağında yatırdır bizi.

(*“Muğan”*),

O Lenindir! — **Bayrağıdır bir ömürlük qurtuluşun!**

(*“Zəncinin arzuları”*).

Xüsusiləşmiş, müstəqilləşmiş əlavələr ümumi mətn daxilində yeni bir cümlənin rüşeymini təşkil edir. Bir cümlə əvəzinə

iki cümlə alınır. Hər cümlənin müstəqil ünsiyyət vahidi olduğunu nəzərə aldıqda sənətkarın söz üzərində zəhmətinin, əməyinin səmərəliliyini görmək mümkündür.

Bu yerdə müəllif nitqin intonasiyasına və bu intonasiyanın bədiilik imkanlarına əsaslanır. Şifahi nitqə məxsus danışq tərzini şeirə gətirən şair həm də nitqində bir yığcamlıq yaratmış olur.

Aclıq!.. Çəkilməmişdir göylərə çörək,
Susuzluq!.. Quruyur bağlarda tənək.

(“*Üsyan*”).

Moskva! — Nə qədər böyükdür bu səs.

(“*Moskva*”).

S. Vurğun milyonların şairi idi. Öz daxili “mən”inə, subyektiv aləminə qapılmaqdan daha artıq xalq şairinin bütün diqqəti xaricə, obyektiv aləmə istiqamətlənmiş idi. S. Vurğun böyük bir sinfin, qalib gələn proletariyatın adından, sovet xalqının adından danışır. Şeirindəki xitabların, çağırış-müraciətlərin, sual və nidaların bolluğunun səbəbi də budur. Xitab kimi işlənən dil vahidləri ünsiyyətdən daha artıq təsvir obyektinə müraciət funksiyası kimi işlədilirdi.

Sən, qızıl Moskva! Sən, gözəl şəhər!

Sənin şöhrətinlə ucalır bəşər.

(“*Moskva*”).

Dilin bu funksiyasından şeirimizdə S. Vurğundan əvvəl də istifadə olunurdu və əslində şeirin (və dilin) ilkini, mənbə və mənşəyini apellyativ funksiyada işlənən vahidlər təşkil etmişdir. (Tarixən kommunikativ funksiya apellyativ funksiyadan və onun əsasında meydana çıxmışdır).

Sən ey xumar gözlü, sevdalı səhər!

Səni də insanın eşqi yaradır.

(“*Təza il*”).

Sən ey xəyalilə deyib-güldüyüm,

Qədrini canımdan əziz bildiyim,

Tarixlər şahidi qocaman şəhər!

(“*Moskva*”).

Siz ey Fərhad kimi dağı dələnlər,

Eşqini canından əziz bilənlər,

Ey vaxtlı yaranıb, vaxtsız ölənlər,

Alındı zalımdan intiqamınız.

(“Bayramınız mübarək”).

Lakin tək-tək istisnaları (C.Cabbarlı, M. Müşfiq şeirlərində) nəzərə almasaq, demək olar ki, müraciət obyektinə “sən”, “sən ey”, “siz ey...” deməklə xitaba başlama S. Vurğun şeiri üçün çox səciyyəvidir.

Üslubiyyatda sentensiya adlanan hadisənin mahiyyəti belədir ki, söz sənətkarları ümumxalq atalar sözlərinə müvafiq gələn səciyyəvi, tipikləşmiş ifadələr yaradırlar və bu zaman xüsusilə onların (atalar sözlərinin) struktur-semantik xüsusiyyətlərinə əsaslanırlar. Sentensiya kimi işlənən vahidlər daxili ritmi, ahəngdarlığı, obrazlılığı və yığcamlığı ilə fərqlənir.

Oxuyan bülbüldür, dinləyən qazdır...

Soyuq məzara da zinnətdir insan...

Böyük təbiətlər yaranar az-az,

hər yerdə, hər zaman inci tapılmaz.

(“Vaqif”).

Beləliklə, atalar sözləri ilə sentensiyanın əlaqəsini ümumi və xüsusi (kollektiv və fərdi ifadələr) əlaqəsi kimi səciyyələndirmək olar. Xüsusi ümumiyyə əsaslanır, ümuminin başlıca keyfiyyətlərini özündə əks etdirir və onun təzahür forması kimi nəzərə çarpır. S. Vurğun sentensiyalarını ümumi səciyyəvi atalar sözlərindən fərqləndirmək o qədər də asan deyildir. Deməli, şairin fərdi ifadələri ümumxalq sərvətinin tərkibinə qaynayıb-qarıdır, onun zənginləşməsinə yardım edir.

Eşqsiz bir ürək vaxtsız qocalar...

Yaxşılıq insana bir adət olsun...

(“Aygün”)

Zaman yaşa doldu, insan ağıla...

Dildən-dilə düşdü inqilab andı,

Dünyanın baxtına Lenin yarandı.

(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Daşda çiçək açar insan hünəri

(“*Muğan*”),

Şair öz üslubunun bu cəhətini nəzərdə tutaraq yazırdı: “Nə üçün biz poeziyada aforizmlərdən, qanadlı sözlərdən, dərin fikirlərdən qorxmalıyıq”.

S. Vurğunun yığcamlıq, fikri yığcam və şairanə ifadə etmək, hər misraya daha çox enerji toplamaq cəhdi nəticəsində külli miqdarda misra və beytləri hikmətli sözə — aforizmə çevrilmiş olur. Belə parçalar ahəngdarlığı ilə səciyyəlidir. Ahəng insanda bir sadəlik duyğusu yaradır. Sadəlik isə şeiri, şairin dərin fikirlərini başa düşməyə imkan verir. Başa düşüldüyündəndir ki, S. Vurğun şeiri oxucuda bir sevinc, fərəh oyadır.

Müasir dövrdə, ümumiyyətlə, sənətdə təzad məsələlərindən çox bəhs olunur. Bu təzadlılıq prinsipinin bədii dildə, xüsusilə poeziyada öz ifadəsini tapması nəticəsində dilin bir çox toxunulmamış, gizli qalan bədiilik imkanları üzə çıxarılmış olur. Təzad dedikdə dilin antonim vahidlərinin işlənilməsi deyil, bəlkə müxtəlif üslubi vasitələrin birləşməsi, qarşılaşması, əlaqələnməsi nəzərdə tutulur ki, S. Vurğun şeiri belə təzadlılıq baxımından bütün gözəllik keyfiyyətləri ilə təzahür edir. Zəngin və çoxsahəli yaradıcılığında böyük sənətkar həmişə üslubuna sadıq qaldığındandır ki, hər hansı şeirində müxtəlif estetik keyfiyyətli vahidləri birlikdə işlətməklə onların yeni-yeni ifadəlilik imkanlarından məharətlə istifadə etmişdir.

Sən sənət eşqilə vəcdə gələrək

Elin qapısına ayaq basdınmı?

Bir mağar gecəsi, **dan üzünə**dək

İxtiyar aşığa qulaq asdınmı?

“Bəstəkar” şeirindən alınmış bu bənddə bütün sözlər, təbii ki, Azərbaycan dilinə məxsus olub, hamı tərəfindən işlənir. Ha-

mının işlətdiyi bu vahidlər şair-qələmində tam yeni, məhz poetik keyfiyyətlər kəsb edərək şeir dili vahidlərinə çevrilir. Bu ümumi hökmün konkret təzahürünü izləyək. Burada “qulaq asdınmı”, “ayaq basdınmı” tərkibləri ümumxalq dilinə məxsus frazeoloji ifadələrdir. Və deməli, özlüyündə emosional-poetik səciyyəyə malikdir. “Vəcdə gələrək”, “ixtiyar (aşiq)” vahidləri isə ümumxalq səciyyəli deyil, bəlkə yüksək-təntənəli poetik üsluba xas olan tərkiblərdir. “Mağar (gecəsi)” vahidi isə daha çox danışqda (daha doğrusu, bəzi dialektlərdə) işləkdir. “Sənət eşqilə”, “dan üzünədək” (diqqət yetirilsin ki, **dan üzü** yox, məhz **dan üzünədək** deyilir) şairin özünün fərdi yaradıcılıq ilə əlaqədar fərdi-poetik ifadələrdir. Nəhayət “elin qapısı” tərkibi də bir perifrastik ifadə olaraq sənətkarlıq qüdrəti ilə düzəldilən şairanə neologizmdir. Bütün bənddə ikicə söz (sən, bir — əvəzlik, say — ədat) sanki kənarda qalır, öz neytrallığı ilə fərqlənir. Lakin başdan-başa poetik bir mətnədə sözlərin işlənməsi özü də bir təzad — şairanə təzad yaratdığından dolayısi ilə bədiiliyə xidmət edir. Beləliklə, kiçik bir mətnədə **obrazlı xalq ifadələri, obrazlı-təntənəli ifadələr, obrazlı fərdi ixtiralar, obrazlı perifrastiklər və neytral vahidlər** bir yerə toplanmaqla “poetik mikroansambl” yaradır ki, haqqında bəhs etdiyimiz bədii təzad da burada təzahür edir.

Ulduzlar havanın bağırını dəlidir,
Qayalı dağlardan duman yüksəlir,
Xəyalım gecəni salama gəlir,
Çapdırır atını birbaşa dünyaya.

(“*Komsomol poeması*”).

Bir bənddə astronomik aləmdən (“ulduz”), real təbiət hadisəsindən (“dağ, duman”), subyektiv düşüncələrdən (“xəyal”), mücərrəd varlıqdan (“dünya”) obrazlı şəkildə bəhs olunur və bunların birləşməsi ilə bədii təzadlar meydana gəlir.

“Teatrlarımız üçün yeni repertuar yaradaq” adlı məqaləsində Səməd Vurğun yazırdı: “Əgər həqiqi sənəti biz insan cəmiyyətinin xariqülədə bir neməti kimi qəbul ediriksə, biz həyat

və insanlar haqda adi bir mənə və adi bir dillə danışan əsərlər ilə bərişə bilmərik”.

Böyük sənətkar şeirdə ali üsluba xas sözlərin işlədilməsi prinsipini irəli atır və öz təcrübəsində ardıcıl olaraq bunu həyata keçirirdi.

Öz fərdi üslubunu yaratmaq üçün çətin, mürəkkəb bir yol seçmişdi. Sözlün adi, real mənası şairi təmin etmirdi. Ona görə şairin yüksək, şairanə üslubunda çox işlətdiyi mücərrəd sözlərdə ekspressiv-emosional çalarlıq yox dərəcəsində olur və ya heç olmur. Belə sözlərin hissi təsir keyfiyyəti kəsb etməsi üçün sənətkar müxtəlif üsullardan istifadə etməli olurdu.

Başqa cür desək, sırf abstrakt məfhumları ifadə edən sözlərin konkretlik və bununla əlaqədar emosionallıq kəsb etməsi işində S. Vurğun çox cəsarətli bir yol seçmişdi.

Bir sıra mücərrəd, ümumilik bildirən sözləri qrafik şəkildə fərqləndirən, onları baş hərflə yazan dair bu yolla sözü xüsusi-ləşdirir, konkretləşdirirdi. Əşyadan, real varlıqdan çox uzaq olan mücərrəd sözlərə nisbətən xüsusi-ləşmiş sözlər isə hiss orqanlarına güclü təsir göstərir. “Dörd söz” şeirində aşağıdakı sözlər bu üsulla konkretləşdirilmişdir.

Yaşasın **Məhəbbət** dediyim pəri!

Yaşasın **Səadət!** —o yaz səhəri!

Yaşasın anamız müqəddəs **Vətən!**

Oyansın səhərlər **Zəfər** səşindən!

Mücərrəd sözləri müəyyən təyinedici vasitələrlə, xüsusən əlavə cümlələr işlətməklə konkretləşdirmə meylı də S.Vurğunun üslubu üçün səciyyəvidir. Aşağıda hər mücərrəd məfhumdan sonra onun poetik tərifi diqqəti cəlb edir.

Ədalət! İxtiyarın var can alsan haqqa hörmətlə!

H ə q i q ə t! İncədir qəlbin, fəqət dönməz iradən var!

K a m a l! Sən bir günəşsən ki, camalından şəfəq parlar!

Məhəbbət! Ömrü sevdasız yaşatmaq bir cinayətdir!
G ö z ə l l i k! Canlı bir sənət, əzəldən ömrə zinətdir!
S ə d ə t! Sirlər yurdu, müqəddəs bir pərisən sən!
Vətən! Namus da, vicdan da yaranmış şanlı hüsnündən!
(“Sözün şöhrəti”).

Burada hər mücərrəd söz durğu işarəsi (nida) ilə mətndən ayrılır, fərqləndirilir və diqqət ona yönəldilir. Həm də hər bir söz sanballı bir cümlə keyfiyyəti qazanır. Lakin S. Vurğunun mücərrəd məfhumları konkretləşdirmə üsulunda ən çox istifadə etdiyi yol həmin mücərrəd sözləri konkret sözlərlə yanaşı, bir birləşmə, bir sintqam daxilində işlətməsidir ki, bu yerdə sözün metaforik mənası əsas rol oynayır.

Çoxaldı **tarixin saçlarında** dən,
Zaman çox **hıçqırdı** qan uda-uda.
(“Zamanın bayraqdarı”).

Yaxmış ürəkləri od kimi bəzən,
Xəyanət əlinin tökdüyü o qan...
(“Bakının dastanı”),

Şeir tariximizdə bu üslub S. Vurğunun adı ilə bağlıdır. Şairin inadlı, kərkin axtarışlarının nəticəsidir. Burada müxtəlif sferalara malik sözlərin birləşməsi öz emosional təsir qüvvəsinə görə fərqlənən vahidlərin toqquşmasına səbəb olur və bundan çox maraqlı poetik effekt alınır.

Dalğalarda qərq olmasın **hünər yelkənin**,
Əql **evinin** nə divarı, nə hasarı var.
(“Aygün”).

O müdrik alimin hər bir kəlməsi
Fikrin gözlərinə bir işıq oldu.
(“Zamanın bayraqdarı”).

Gülmədi **zəhmətin, hünərin üzü**.
(“Zəncinin arzuları”).

Adi real mənadan uzaqlaşdırılmış sözlər şairanə, fərdi bir-ləşmələr düzəltmək üçün tikinti materialına çevrilir. Poetik nitq adi məişət nitqindən fərqlənir, insanı düşünməyə, sözün estetik təsirindən zövq almağa vadar edir. “Könüllər mülkündə min yu-va qurmağı” bacaran qüdrətli sənətkarın müvəffəqiyyətini bir də bu cəhət təmin edir. Bu üslubu şair üslub xatirinə yaratmamışdır. Belə söz işlətmə üsulu müəllifə yüksək, ümumiləşmiş siyasi, fə-l-səfi ideyalarını təlqin etmək üçün lazım olmuşdur.

Dəyişir dünyanın ilk xəritəsi.
Günlər öz hökmünü qurşundan tökür,
Şüara döndükcə həyat nəğməsi
Ölümün gözünə qaranlıq çökür.
(“*Leninin kitabı*”).

Təəssüf ki, S.Vurğunun fərdi üslubu bu vaxta qədər filolo-giya elmi tərəfindən tədqiq edilib aydınlaşdırılmamışdır. Şairin üslubunu hər kəsdən əvvəl və hər kəsdən daha artıq özü izah et-mişdir. O, bir nəzəriyyəçi-alim kimi yazırdı:

“...Bizim sosialist incəsənət üçün əsas məsələ əzəmətli xa-rakterlərin, coşqun ehtiraslı insanların təsvir edilməsidir,

Belə adamların təsvir olunması müvafiq bədii vasitələr, müvafiq dil tələb edir. Burada sənətkarın qüdrətli və parlaq rəngləri, yüksək şairanə dili olmalıdır. Amma öz qəhrəmanının — fəhlənin yaxud kolxozçunun dili ilə alovlu söz dedikdə, yük-sək fikirləri və hissləri ifadə etdikdə, bəzi tənqidçilər onu qeyri-təbiilikdə, uydurmaçılıqda, bəzən isə hətta mücərrədlikdə itti-ham edirlər. Deyirlər guya bu, adi normal adamın dili deyil, ya-zıçının özünün dilidir. Belə üzdəniraq tənqidçilər təsvir olunan adamların dilini onların adi məişət danışığı ilə məhdudlaşdırır-lar. Bu növ tənqidçilər böyük mənəvi aləm dilini, yüksək fikirlər və coşqun arzular, parlaq hisslər və həyəcanlar dilini inkar edir-lər. Onlar sosializm realizmi prinsiplərini bəsitləşdirir, yoxsul-laşdırır və nəticə etibarilə təhrif edirlər”¹.

¹ С.Вургун. Вопросы большого искусства. «Октябрь», 1953, №2, с.141.

Əslində poeziyada təzadın bir növü (yeni bir növü) də budur: adi, neytral nitqdə əlaqələnməyən sözləri əlaqələndirməklə şair söz sənətinə vaqif olduğunu, sözə hakim olduğunu, dilin “inersiyasını” qırıb, sözə üstün gəldiyini sübuta yetirir. Şair bütün yaradıcılığı boyu üslubuna sadıq qalır, bədii dil arsenalını yeni-yeni ifadələrlə zənginləşdirir.

Əsir çovğun, qopur tufan, yerin qəlbində yanğın var!

Zamanın qəlbi darğındır, ömürdəndir keçən hər an...

(“İstiqbal təranəsi”).

Bu gün könlüm evi yenə abaddır.

(“İyirmi beş bahar”).

Vətən mülkü alqış deyir bu sənətə hər zaman.

(“Böyük bəstəkar”).

Göyün zümrüd gözlərindən nurlar tökülür.

(“İlk bahar və mən”).

Ömür abad olacaqdır, könül mülkü bir tamaşa.

(“Gələcəyin toy-bayramı”),

Süzülüb qəlb evimə onun hər odlu sözü.

(“Eşq olsun sənətkara”).

Bu fikirlər dünyasına əyilmişdir yenə başım.

(“Deyin, küliün, övladlarım”).

Can evində dustaq qalmış neçə diləyim.

(“Rəssamın son əsəri”).

Bu, elə ifadə tərzini konkretləşdirmə və beləliklə də, poetikləşdirmə məqsədi izləyən sənətkarın yaradıcılıq zəhmətinin nəticəsidir.

Bəzən bədii dildən danışarkən obrazlı ifadələr vasitəsilə “konkret təsəvvürlər yaradılmasından”, “poetik lövhələr çəkilməsindən” və s. bəhs edirlər. Nəzərə almırlar ki, əslində dilin özündə mövcud olan bədii ifadəlilik vasitələri də konkret lövhə çəkə bilmir, hər hansı metafora, metonomiya, sinekdoxa və s. məhz konkretlikdən, dəqiqlikdən uzaqdır, məhz yayğın, hissi

mənalarına görə insana təsir göstərir. Eləcə də söz sənətkarının — ustad S. Vurğunun bədii, obrazlı dili oxucunu ona görə əsir edir ki, bu dil qeyri-müəyyən çalarlıqla, konturlarla zəngindir.

Bütün göstərilən perifrastik metaforalar qeyri-müəyyənliyi ilə seçilir, bunlar obyektiv aləm faktları (denotat) ilə müvafiq gəlmir. Elə şeirin gözəlliyi, orijinallığı da burasındadır. Nəzərə alınmalıdır ki, bədii dilin məqsədi insanın hiss və duyğularına təsir etməkdən ibarətdir. Bədii dil hissi dildir. İnsan hissələri isə öz təbiəti etibarlı ilə sintetik səciyyəlidir. Bu sintetizmi tək-tək sözlərlə yox, söz birləşmələrinin köməyi ilə, habelə intonasiya, ritm, jestlər vasitəsi ilə ifadə etmək mümkündür. Ona görə deyirlər ki, alimdən fərqli olaraq sənətkar sintaksis sahəsində axtarışlar aparır, bu sahədə işləyir, mövcud sözlərə yeni mənalar verib fərdi birləşmələr yaradır.

S. Vurğun şeirində də çox zaman sözün emosional, hissi cəhəti əqli-məntiqi cəhətə üstün gəlir, onu üstələyir. Dil faktı məntiqi baxımdan yox, məhz poetik baxımdan bir sanbal, keyfiyyət qazanır. Poetik nitqin bu xüsusiyyətini nəzərə almadıqda əsl sənət əsərlərini düzgün qiymətləndirmək mümkün deyildir.

Əyilməz vicdanın böyük heykəli!

Tələbələrdən biri soruşur: Müəllim, vicdanın heykəli nədir və bu ifadə düzdürmü? Əlbəttə, poetik dilin və onun ayrı-ayrı vahidlərinin mətndən, xüsusilə, poetik mətndən (geniş mənada: poeziyadan) kənarında alıb təhlil etmək və bu əsasda onu qiymətləndirmək düzgün deyildir. Ümumiyyətlə, bədii əsər bir tam, vahiddir. Onun komponentləri birlikdə vəhdət təşkil edir və deməli, hər bir ünsür ümumi əsər daxilində qiymətlidir, əhəmiyyətlidir. Hər bir sənət əsərində “düzdür, ya yox?” – şəklinə deyil, “yerindədir, ya yox?” şəklinə sual verilməlidir.

Bədii dili ümumi ədəbi dil arşını ilə ölçmək, ədəbi dil normaları baxımından qiymətləndirmək düzgün və məqbul deyildir, ümumxalq dili əsasında meydana çıxan, ədəbi dilə istinad edən bədii dil öz növbəsində xalqın mədəni inkişafına təkan verir, ümumxalq dilinin ifadəlilik vasitələri arsenalını zənginləşdirir.

Lakin bəziləri ədəbi dilin “normal” inkişafına cəhd edərəkən normaldan hər cür kənaraçıxmaları pisləyir, dilin həddi, sərhəddi məsələsinə puristcəsinə, mühafizəkarcasına qiymət verir, məhdudlaşdırma, kəsib-doğrama, qadağan etmə metodu bədii dilin inkişafına yalnız maneə törədir, dilin zəngin daxili imkanlarının üzə çıxarılmasına, reallaşdırılmasına əngəllik yaradır.

S. Vurğun hər cür dil normalarından kənara çıxır, “gözlənilməyən”, “məntiqi olmayan” ifadə tərzlərini cəsarətlə şeirə gətirirdi. Odur ilhamçısı şeirin, sənətin, dağ üstə dağ qoyan zehnin, zəhmətin, Bir bayraq altında yüz min millətin Qardaşlıq dünyası — partiyamızdır.

Məntiqi cəhətdən, ədəbi dil baxımından gərək “yüz min millət” ifadəsinə etiraz edəsən. Bu qədər “millət” yoxdur. Gərək ikinci misraya etiraz edəsən. “Dağ üstə dağ qoyan zehnin, zəhmətin (qardaşlıq dünyası)”. Aşağıdakı misralar da adi, bəsit, primitiv ağla, “məntiqə” sığmır.

O böyük hüsnüdü adi sözün də,

O al bir şəfəkdir ömrün üzündə...

“Adi sözün hüsnü (böyük hüsnü)”, “ömrün üzü”, “ömrün üzündə (al) şəfəq” və yüzlərlə belə ifadələri oxuduqca böyük rus dilçisi L.V.Şerbanın aşağıdakı sözləri yada düşür: “İnsanda yalnız norma hissi formalaşandan sonra o, müxtəlif görkəmli sənətkarların həmin formalardan kənara çıxmasından bütün gözəllikləri duya bilər”.

Görkəmli tədqiqatçı K. Fossler yazırdı: “...Ümumdil baxımından səhv olan şey orijinal təbiətli şəxsin qələmində bədii dəyərə malik olur; sənətdə şəxsi hüquq, qrammatikada kollektivin hüququ hakimdir”.

Məyus baxışlarla qızcığaz dönür,

Həyatın altında bir günəş sönür...

(“*Ölən məhəbbət*”),

Yəhərləyib atını yenə qalxır yuxarı,
Yoxuşlarda bərkimiş **qüvvətinin vüqarı.**

(“Komsomol poeması”).

Duydu nəfəsini yer insanların,
El axıb düzlərə, çöllərə gəldi.
Şairi olduğum qəhrəmanların
Şöhrəti aylara, illərə gəldi.

(“Muğan”).

Əlbəttə, belə deməzlər. “...şöhrəti aylara, illərə gəldi” və s. ifadələr ümumi dil, qrammatika baxımından səhvdir. Söz sənətkarının dili fərdi “dildir”, bacarıqla, hünərlə, istedadla əlaqədardır. Bütün yaradıcılıq sahələrində olduğu kimi, bədii yaradıcılıqda da cəsarətin, səhv etmək qorxusundan yüksəkdə dayanmağın əhəmiyyəti böyükdür. Bu və ya digər ifadənin dəqiq olmaması, dil-qrammatika qanunları ilə uzlaşmaması kimi xırda-para qüsurlar yüksək, ali hiss və duyğuların coşqun tərənnümü qarşısında çox sönük görünür.

Coşqun ilham formal normaları üstələyir. Oxucu şairin qaynar, təlatümlü fikirlərinin, emosiyalarının təsirinə tutulur, ondan zövq alır.

Beş əsr bundan əvvəl Şamaxıda yazıb-yaratmış Ətaullah yazırdı ki, səhv etməkdən qorxan yaradıcı insan yox, qoyun hesab edilməlidir. Hər bir yaradıcı cəsarətli olmalıdır.

Bu fikri XX əsrin ən görkəmli dilçiləri də müdafiə edir və göstərirlər ki, səhv etmək qorxusu nəticəsində nitqdə bir xırdaçılıq yaranır, çeynənmiş, ənənəvi formalardan kənara çıxılırmı, tədricən dil vahidləri məzmunca zəifləməyə başlayır. Halbuki dilin inkişafı üçün aramsız bir yeniləşmə, təzələşmə zəruridir ki, bu işdə söz sənətkarı daha artıq fəaliyyət göstərməlidir.

K. A. Fedin deyirdi ki, yazının ustalığı uğrunda mübarizə heç də “yonulmuş”, “cilalanmış”, “qrammatikləşmiş” dil uğrunda mübarizə deyildir, bəlkə hər yazıçının fərdi dili uğrunda mü-

barizəsidir. Fərdi üslub, fərdi dil yaratmaq böyük zəhmət və hünər istəyir.

Mən indi hər sözün üstündə bəzən
Saatlar uzunu fikrə gedirəm.

(“Muğan”).

Hər sözün üstündə fikrə gedən, yaradıcılıq zəhməti çəkən böyük sənətkarı hər kəlmənin adi mənası təmin etmədi.

Qoça fəhlə iki sözlə iclası açır,
İri gözlü proyektorlar hey işıq saçır...
(Bu sözlərdə nə şeir var, nə də ki, hikmət).

(“Muğan”).

Yüksək bədiilik uğrunda sənətkarın mübarizəsi əslində şeirin imkanlarını genişləndirmək mübarizəsi idi. Yalnız adi nitqə əsaslanmaqla yazılan şeirlər getdikcə cılızlaşa, sönükləşə bilərdi. Halbuki yüksək üslubi sözlər ilə adi sözlərin birləşməsi nəticəsində bədii dilin gələcək inkişafına çox geniş şərait yaradılmış olurdu.

Böyük sənətkar 1953-cü ildə “Literaturnaya qazeta”-nın (12 may) səhifələrində təəssüflə belə yazırdı: “Sosializm realizmi prinsiplərini təhrif edən, poeziya haqqında danışarkən ülvi, romantik, təmtəraqlı sözlərdən istifadə etməkdən qorxan bayağılaşdırıcılara aramızda hələ də rast gəlmək olur.”

Ayları, illəri bir yerə qatdıq,
Zamanın nəbzini duyduq təbib tək.
Aclığı ölümün ağzına atdıq
Yaşadığımız zülmətə qılınc çəkərək.

(“Muğan”).

Buradakı bütün sözlər ana dilimizdə işlənən fəal sözlərdir. Sənətkarın yeniliyi, sənətkarlığı sözləri seçməsində deyil, onları yeni şəkildə birləşdirməsindədir. **Ayları, illəri bir yerə qatmaq,**

zamanın nəbzi, ölümün ağzı, zülmətə qılınc çəkmək ifadələrinin yaradıcısı məhz S. Vurğundur.

Nizaminin, Füzulinin söhbətinə qulaq asdım,
Puşkinin söz rübabını öz sinəmin üstə basdım,
(*“Muğan”*).

Böyük sənətkar burada öz üslubu, bu üslubun başlıca kökləri haqqında elmi bir fikri şairanə tərzdə ifadə edir. S. Vurğunun obrazlı dili klassik poeziyamız ilə səsleşirdisə, onun fərdi birləşmələrə güclü meyli rus şeirinin Günəşinin hərarətindən nəşət edirdi. Puşkin sənətindən öyrəndiyini həm şair özü, həm də onun tədqiqatçıları iqrar edir. Sözlərin birləşməsindən alınan bədiilik, üslubi-effekt vaxtilə A. S. Puşkinin də diqqətini cəlb etmişdi. O göstərirdi ki, sözlərin **birləşdirilməsində** dilin imkanları hədsiz olduğu kimi, məfhumların **dərk edilməsində** də şüurun imkanları hədsizdir¹.

Tarixin alnında nə damğalar var.

(*“Bəsti”*).

Uzanmış Xəzərə **geçənin əli**.

(*“26-lar”*).

Sabahın qoynunda min sızıltı var.

(*“Aslan qayası”*).

Səhərin qoynunda ağlaşma səsi...

(*“Komsomol poeması”*).

Sarvanımın qəlbində də bu **arzular dünyası var...**

Torpaq tökülür, qum dağdır kor **gözünə zülmətlərin**,

Bir qızıl qan olub axar sular da,

Can verir **torpağın damarlarına**

Hücuma başlayır mənim **söz ordum**.

(*“Muğan”*).

Bütün bu kimi ifadələr S. Vurğunun perifrastik yazıya üstünlük verdiyini əks etdirir.

¹ «Русские писатели о языке». Л., 1954, с.115.

Ümumi nəzəri, ictimai-siyasi mülahizələrini aforistik şəkllə salıb təbliğ edərkən sənətkar mücərrəd leksikondan istifadə etməyə bilməzdi. Bəziləri ustad sənətkarı, bəzi şeirlərinə görə “mücərrədlikdə” təqsirləndirirdi. Lakin göstərilən üslub tərzii şairin bir neçə şeirinə deyil, bəzən zəif, bəzən çox qabarıq şəkildə təzahür etməklə bütün yaradıcılığına xasdır. Tribun şair, alovlu təbliğətçi dünyamızda baş verən bütün ictimai-siyasi hadisələrə partiyalılıq mövqeyindən qiymət verərkən bu hadisələrin daxili məzmununu açmağa, kommunizmin təntənəsini tərənnüm etməyə çalışırdı. Hadisələrin mahiyyətini müəyyənləşdirməkdə yüksək, şairanə sanballı mücərrəd dil vahidlərindən istifadə çox zəruri idi.

Ustad sənətkar özünəməxsus bir üslub yaratdığını hamıdan əvvəl görmüş və xüsusi bir fəxrlə yazmışdır:

...Məndən də bu üslub qalsın yadigar —
Mənim də öz dilim, öz lisanım var.
Deyirəm öz sazım, öz sözüm ilə,
Nə yazsam, görürəm öz gözüm ilə.
(“*Muqan*”).

R. RZANIN DİLİ VƏ ÜSLUBU HAQQINDA

Rəsul Rza söz üzərində işlərkən, “silahlanmış mərd kəlmələr” hücum əmri verərkən həmişə ideya və bədilik məsələlərini göz önündə tuturdu.

Şeirdəki söz adi, neytral sözdən seçilməli, öz təsirliliyi, estetik funksiyası etibarı ilə çox qüvvətli olmalıdır. Elə buna görədir ki, el ədəbiyyatında, dastanlarda: “Dil ilə desəm dilim yanar, gərək söz (və ya saz) ilə deyəm” — cümləsi ilə eyni fikrin şeirdə ifadə olunmasının üstünlüyü və təsirliliyi dönə-dönə qeyd olunur. Şeir in ifadə etdiyi fikri eyni təsir qüvvəsini saxlayaraq adi sözlərlə vermək çox çətinidir.

Damcı tək bir-bir düşür
Saatdan tıqqılıtlar...
Otaqlarda dərin sükut.
Əqrəblərin ucundan
Zaman əriyib düşür.

(“*Lenin*”).

Vaxtın gəlib-keçməsinə obrazlı şəkildə, şeirin dili ilə ancaq sözə sahib olan sənətkar belə ifadə edə bilər.

Böyük sənət ustaları söz əzabından danışırkən bədii dilin məhz bu cəhətini — fikri obrazlarla ifadə etməyin çətin və məsul bir iş olduğunu nəzərdə tutmuşlar. Əsl şeir, əsl şeiriyyət — obrazlılıqdır, mənalılıqdır. Əlbəttə, hər cümlədə (cümlə düzgün qurulmuşsa) müəyyən fikir ifadə olunur və deməli, hər cümlədə müəyyən məna vardır. Lakin şeirdəki məna, şeirdəki söz daha təsirli, daha dolğun, daha tutarlı, daha kəsərli olur.

R. Rzanın işlətdiyi sözlər, ifadələr, yaratdığı təsvirlər dərin ideya məzmununa malikdir.

Döyüş bayrağı kimi
Parça-parçadır ölkə,
Qaranlıqlar çəkilir
Yola qan tökə-tökə.
(“*Lenin*”).

Bu parçada bənzəyən ilə bənzədilən (ölkə-bayraq), arasında çox qüvvətli əlaqə vardır.

Şair eyni əşya və hadisədən, onun müxtəlif cəhətlərindən, əsas və ya ikinci, üçüncü dərəcəli keyfiyyətlərindən istifadə etməklə müxtəlif obrazlı lövhələr yaradır.

Vaxt sanki yorğun düşüb .
Hərəkətdən qalırdı.
(“*Ata*”).

Qırılmış təsbeh kimi
Karvan tökür günləri
Qaynar, uzaq yollara.
(“*Uzaq yollardan gələn*”).

Gedir qoca yolçu,
Ömrünün günlərinin
Zamanın ovcundan
Yollara tökə-tökə.
(*Yenə orada*).

Zamanın sapına düzüldü bir-bir
Günlər, aylar və illər.
(“*Qayıtmadı*”).

Zamanın, vaxtın gəlib keçməsinə tamamilə yeni şəkildə, həm də müxtəlif tərzdə ifadə etmək ancaq belə obrazlılıq nəticəsində mümkündür.

R. Rza şeirində hadisələrin tempi, dəyişməsi çox itidir, təsvir obyektləri tez-tez və sürətlə bir-birini əvəz edir. Şair müəyyən hadisə və predmet haqqında bir-iki söz deyib başqasına ke-

çir. Burada cismin bir çox xüsusiyyətlərindən ancaq bir-iki ştrix verilir, sanki “ötən” söz deyilib keçilir. Söz sənətində belə də olmalıdır.

Rəsmdə sənətkar obyektin mümkün qədər bütün xüsusiyyətlərini əks etdirməyə çalışır. Söz sənətkarı isə obyektin bir neçə ştrixini verməklə kifayətlənir. Söz sənətində durğunluq, təfərrüat mənfi hesab olunur, burada hərəkət, daim hərəkət zəruridir. Şair cismin ancaq bir tərəfinə toxunub irəli gedir. Buna görə əşyanı səciyyələndirən söz onun əsas, zəruri və müəyyən an üçün nəzərə çatdırılması vacib olan əlamətini ifadə etməlidir. Deməli, şairin epitetlər işlətməsi və bu epitetlərin keyfiyyəti üslub ilə əlaqədardır.

R. Rzanın işlətdiyi epitetlər öz təzəliyi və tərəvəti ilə diqqəti cəlb edir. Bunlar əsasən müəllifin ideyası, qayəsi ilə uyğundur. İdeya ilə bağlı olmayan epitetlər çox azdır,

Ləpələr elə bil

Göy dəvə karvanıdır.

Dəvələr qızıb ağzı köpüklü,

Hər dalğa **bir dəvədir.**

Göy tüklü,

Ağ mərmər yüklü.

(“*Dəniz, dalğalar və damlalar*”).

Şair “Unutmayın” şeirində yazır:

Burada **uzun bir – dəqiqə** dincələrdim.

Əlbəttə, fikri epitetlərdə də ifadə etmək mümkündür. Buradakı “uzun” sözünü ataq. Cümlədə fikir qalacaq. “Burada bir dəqiqə dincələrdim”. Cümlədə fikir var, lakin, bədiilik, emosionallıq yoxdur. “Uzun” epiteti bütün cümləyə yeni ruh, bədiilik verir. Dəqiqə çox kiçik zaman ölçüsüdür. “Uzun” sözü onun əvvəlinə gəlib, sanki “dəqiqə”yə bir sanbal, qiymət, əhəmiyyət əlavə edir. Bu şeirimizdə çox təkrarlanan, vəznini itirmiş yeknəsəq mü-

əyyən epitetlərdən deyil, “sərin sular”, “uca dağlar”, “yaşıl bağlar”, “göy meşələr” və s. tipli epitetlərdən deyil, yeni və zəruri epitetlərdəndir. R. Rza şeirinə məxsus bədiilik vasitələrindəndir.

Azərbaycan dilində obrazlılıq imkanları çoxdur. Məsələ bunlardan istifadə etmək bacarığındadır.

R. Rza şeirində el ədəbiyyatı ilə səsleşən parçalara sıx-sıx təsadüf edirik ki, bu da dildə xəlqiliyin başlıca təzahürlərindən biri kimi qiymətləndirilməlidir.

Baş vurmuşam ummanlara,
Dənizdə dürr axtarmışam.
Dəmir carıq geymişəm ki,
Düzlər keçib, dağlar aşam...

(“*Lenin*”).

Bu kimi ifadələr xalqın təfəkkür tərzilə həmahəngdir. Buna görə də bu qədər cəlbedicidir, duzludur, mənalıdır. R. Rzanın dili bütünlüklə xəlqidir. R. Rzanın əsərlərinin başlıca məziyyəti yüksək məzmunun yüksək forma ilə vəhdət təşkil etməsində, dilin bədii-poetik imkanlarından məharətlə istifadə olunmasıdır.

Əğyar nədir, qadam ona
Ki, baş qoşa adam ona.
(“*Bahar*”).

Belə qardaş, belə!
Xoş gəldin!
Gülə-gülə!
(“*Xoş gəldin*”).

Müqayisə ilə fərqləndirmə keyfiyyəti xalq dilində ta qədimlərdən bəri dərkətmə prosesində mühüm rol oynayır. Əlamətin son dərəcə üstün, yüksək olduğunu bildirmək üçün xalq müqayisədən geniş istifadə edir. Məsələn: gözəllər gözəli, şahlar şahı və s. “Birinci gözəl”, “ən gözəl”, “hamıdan gözəl” və sair də

demək olar, lakin bunlar “gözəllər gözəli” ifadəsindəki şairanə keyfiyyəti, obrazlılığı verə bilməz.

Sadəlik və yığcamlıq R. Rza şeirinin başlıca məziyyətlərindəndir. Dil də öz tarixi inkişafı prosesində həmişə obyektiv olaraq yığcamlığa, ixtisara meyl edir. El ədəbiyyatı nümunələri ən yığcam parçalardır. Dilin tarixən dəyişmə və inkişaf qanunlarını çox gözəl bilən R. Rza həmin qanunlara istinad edir və bu əsasda yığcam cümlələr işlədir. R. Rzanın şeir dilində aşağıdakı şəkildə ixtisar növlərini müəyyənləşdirmək mümkündür.

1. Şəkilçilər ixtisar edilir:

Xəbər **müxtəlif(dir)**.

Xəbər **çəşid-çəşid(dir)**.

Lakin illər ağırıldı,

Günlər yaman uğursuz **(idi)**.

(“Lenin”).

2. Müvazi işlənən cümlələrdə eyni sözlərdən ibarət olan xəbərlərdən bir və ya bir neçəsi ixtisar olunur. Bu yolla lazım olan, müəllifin nəzərə çarpdırmaq istədiyi başlıca söz vurğu qəbul edir, diqqət də həmin sözə cəlb olunur:

Analar sülh **istəyir**.

Ağalar dava.

(“Lenin”).

Cümlədə əsas vurğu “sülh” və “dava” sözləri üzərindədir.

Neçə yüz il əvvəl

Qolları da **varmış**,

əlləri **də**, yəqin ki,

qulaç-qulaç telləri də.

(“Miloslu qız”).

Başı çiyində,

əlləri yanında,

bədəni ayaqlarının üstündə

dayananlara bax!

(*“Zəfər ilahəsi”*).

3. Sözlər ixtisar edilir. Müəyyən sözlərin atılması, cümlənin axırına qədər bütün sözlərinin deyilməməsi dinləyicidə emosional gərginliyi qüvvətləndirir.

O, pis adam deyildi,

Nadan, avam deyildi...

Ancaq bir az şöhrət...

Hələlik bu qədər yetər.

(*“Büdrəmə”*).

Ellipsis adlanan bu üsuldən R. Rza çox istifadə edir.

Nə qumlarda dəvə ləpirləri...

Nə havada zınqırov səsləri...

(*“Karvanımız gedəcək”*),

Bədii dildə xəbərlərin belə ixtisarı son sözlərin vurğusunu da qüvvətləndirir və nəzərə çarpdırır.

4. Cümlədə xəbər işlədilmir. Burada predmet və hadisələrin yalnız adı çəkilir, onların haqqında əlavə heç bir məlumat verilmir. Əşya və hadisənin mövcudluğu, şəraiti, yeri, tarixi, qiyməti statik planda təsvir edilir.

Dəçlə,

Dəmir körpü.

Hər tağı yüz qulaç.

(*“Bağdad”*).

Ev böyük

Divarlar hündür.

(*“Divar daşı”*).

Bayıl. Zindan. Səhər çağı

Göy bulutsuz. Hava durğun.

(*“Lenin”*).

Əlbəttə, ayrılıqda götürdükdə bu cür söz və ifadələr hələ bir şey demir. Bunlar ardıcıl işlənmiş müxtəlif sözlərdir. Lakin bir neçə adlıq halda işlənən – sözün, ifadənin, birləşmənin müəyyən intonasiya ilə tələffüzü nəticəsində bir fikir, qənaət meydana gəlir. Ümumiyyətlə, adlıq cümlələrdə intonasiyanın çox böyük rolu vardır. Təsadüfi deyil ki, dilimizin ahənginə əsaslanmaqda prinsipial bir qətiyyət göstərən R. Rzanın şeirlərində belə, adlıq cümlələr baş alıb gedir.

Müasir şeirdə adlıq cümlələrdən ən çox R. Rza istifadə etsə də, bu cümlələrin şeirdə işlənməsinin tarixi qədimdir. Nəsiminin, Vaqifin yalnız adlıq cümlələrdən ibarət bütöv şeirləri olduğu məlumdur.

5. R. Rzanın şeirlərində ixtisarin bir növü də tire işarəsi hesabına əldə edilir. Burada da intonasiya mühüm rol oynayır. Müqayisə olunan əşya, hadisə adları arasında işlənən tiredən əvvəl müəyyən fasilə olur, sonrakı hissə yenə yüksələn tonla tələffüz edilir:

Ay — sarışın kəndli qızı,
Yaşıl sular — yellənçək.
Nazlı-nazlı gülümsəyir
Dalğalara minərək.

(“*Dnepr*”).

Başında bulud — papaq,
Ayağında başmağı — güllər.

(“*Eyfel qülləsi*”),

Göründüyü kimi, yığcam yazmaq üçün şair durğu işarələrindən də istifadə edir. Əlbəttə, ümumən şeirimiz üçün bu hal da yeni deyildir. Klassik poeziyamızda ixtisarin bu növünə xüsusi əhəmiyyət verilirdi.

Füzulinin “Dust bipərva, fələk birəhm, dövrən bisükün” misrası ilə başlanan qəzəli belə ixtisar üzrə yazılmış, maksimum yığcamlıq əldə edilmişdir. Sabirdə də belədir:

Həmdəmin — xatirin sevən bir yar,
Həmqəmin — bir ay üzlü sadə nigar...

R. Rzanın dildə yığcamlığa, ixtisara meyl etməsi nəticəsidir ki, şeirləri metaforalar ilə zəngindir. Bu isə şairin fərdi üslubunu müəyyənləşdirmək üçün tədqiq olunmalı ciddi məsələdir.

Bəzi tədqiqatçılar metaforanı “ixtisar edilmiş təşbeh” hesab edirlər. Metaforalar təşbehə nisbətən daha qüvvətli təsir yaradır. Burada maksimum yığcamlıq nəzəri cəlb edir.

Qoca bir xurma ağacı
başını qoyub gecənin sinəsinə
yatıb sakit...

(“*Ümid*”).

Nur muncuqlar səpələndi
yorğun gözən ləpələrin döşünə.

(“*Bayatıların nəğməsi*”).

Öz ideyalarını, fikirlərini, həyata baxışını oxucuya çatdırmaqda R. Rzanın əlində metafora mühüm vasitədir. Onun dilindəki metaforaların əksəriyyəti yenidir, orijinaldır. Metaforalarında şairin yaradıcılıq zəhmətini, cəsarət və novatorluğunu görmək mümkündür.

R. Rzanın dilində köhnə metaforalar azdır.

R. Rzanın çox sevdiyi bir üsul da ümumi, mucərrəd sözlərə konkret məna verməsi, bunları əyaniləşdirməsidir. Məsələn, *səs*, *sükut* kimi sözləri əllə toxunulacaq dərəcədə konkretləşdirir:

Bu səs-saxsı qab kimi
Sınır, tökülür ortalığa.

(“*Ümid*”).

Elə çıxır ki, sükut oyanmasın,
Qoyun o səssiz, o qaranlıq otaqda
Dincəlsin yalnızlıq və sükut.

(“*Unutmayın*”).

Hər bir metafora sözlərin ilkin, nominativ mənasından doğmalıdır. Xüsusilə mücərrəd anlayışları konkret şəkildə əks etdirmək üçün bu zəruridir. Sözün əsas mənası ilə əşyavi-məntiqi əlaqəsi olmayan metaforalar süni, dumanlı çıxır, obrazlılıq, ifadəlilik əvəzinə boş taqquiltıdan başqa bir şey olmur, hay-küy olur, lakin məna olmur. Sözlərin belə halda lüğəti mənası ölgünləşir, söz özü də bədii idrak vasitəsi kimi kəsərdən düşür. R. Rza belə metaforalarla dolan, daxilən boş olan şeirlərə bir “Nəzirə” adlı şeir həsr etmişdir. Şeir “məna bülbüllərinə” ithaf olunur. (Oxucu C. Məmmədquduzadənin “Şeir bülbülləri”ni xatırlayacaq.) Burada küy-kələklə dolu, tartan-partan yazıların müəllifləri kəskin şəkildə və hallı tənqid olunur. Doğrudan da “saf kamalın ləkəsiz köyləri”, “camalının hüsnü dərin mənalar saçan, “idrakın seyrəngahı”, “hünərindən nur alan vicdanlar”, “vicdanın bağçası”, “mənalar kitabından idrak gülü üzən” və s. bu tipli məzmunuz, çürük ifadələr, əslində heç bir şey ifadə etməyən bu məna əllaməliyi bəzən metafora kimi təqdim oluna bilir.

Bu mənasız məna, tar dolduqca şeirimizə,
Xeyli əziyyət verir həm qulağa, həm gözə.

R. Rza ruhən Sabirin varisidir. “Ey alnın ay...” şeirində böyük satirik də həm çeynənmiş, yıpranmış, həm də məzmunuz, mənasız metaforalar pərdəsi altında öz istedadsızlığını örtbasdır etmək istəyənləri lağa qoyurdu.

Sözü mənadan ayıran, onu sünüləşdirənlərin əksinə olaraq R. Rzanın metaforalarında söz və məna vəhdətdədir. Şair bədii dilin təbiiliyinə əsaslanır. Şair öz çəkiç-qələmi ilə sözü öz yerinə daha möhkəm oturdur. Bu isə dilin məcazlar sisteminin zənginləşməsinə kömək edir — obrazlılıq da burada yaranır.

Mən deyəsən gəncliyimi
O ağacın kölgəsində qoyub getdim.
(“*Mənim küçəm*”).

Nəğməm öldü,
Ürəyimdə ağrısı diri qaldı.
(“*Ölən nəğməm*”).

Nə sözlərim sinsisin,
Nə şerim boyat olsun.
(“*Qəribədir dünyanın işi*”).

Təkrar və qoşa sözlərdən çox istifadə etməsi də şairin dilinin xəlqiliyinə sübutdur. Adətən belə sözlərin əsas qaynağı, beşiyi el ədəbiyyatı, xalq danışıq dili hesab olunur.

Gəzdim yurdu başdan-başa,
Şəhər-şəhər, oymaq-oymaq,
Minbir kitab açıb baxdım,
Fəsil-fəsil, varaq-varaq.

Təkrar sözlər xüsusilə şeirdə o zaman yerinə düşür ki, müəllif hadisənin təkrarlandığını, uzun müddət davam etdiyini gös-tərməyi və ya topluluq, cəmlilik, şiddətləndirmə məqsədini izləmiş olsun.

Sözlərin təkrarlanması ilə bir sıra müxtəlif mənalar ifadə edilə bilər. Bu hal fərdi yaradıcılıq üçün çox geniş imkan yaradır. Məsələn, şair “çiçək-çiçək” təkrar sözü müxtəlif birləşmələrdə belə işlədir:

Qar yağır
tökülür çiçək-çiçək.
(“*Bir anlıq səadət*”).

Nəğmənim çiçək-çiçək
Süfrənizə tökülür.
(“*Gələcək sizindir*”).

Dodaqlarında açılısın
təbəssüm çiçək-çiçək.
(“*Vaxt var ikən*”),

Çöldə mülayim günəş
ağaclarla çiçək-çiçək,
yarpaq-yarpaq paylayırdı baharı.
(“*Qayıtmadı*”).

Ümumi ədəbi dildə əsasən əşyanın və hərəkətin müəyyən əlamətini, keyfiyyətini bildirən sözlər — epitetlər, sifət və zərflər təkrarlanır ki, belə sözlər də R.Rza şeirində az deyildir. “Zolaq-zolaq”, “lopa-lopa”, “uzaq-uzaq”, “dərin-dərin”, “uzun-uzun”, “yığın-yığın”, “qalın-qalın” və s. Belə sözlərdə heç bir emosional keyfiyyət yoxdur, lakin şair belə ümumi mənalı mücərrəd sözləri konkret şəraitdə obrazlı şəkildə elə işlədir ki, fikir, obraz tamamilə əyaniləşir.

Digər tərəfdən R. Rza əlamətin adını deyil, əşya və hərəkətin öz adını ifadə edən sözləri təkrarlamağa daha çox meyl edir (bu meyl S. Vurğun yaradıcılığında da çox qüvvətli idi). R. Rza şeirində tez-tez “mənzil-mənzil” (çapmaq), “şülək-şülək” (polad yollar), “ada-ada” (buruqlar), “iynə-iynə” (işıq), “xırman-xırman” (gül), “bucaq-bucaq” (gəzmək), “zaman-zaman” (görünmək), “diyar-diyar” (gəzmək), “yarpaq-yarpaq” (naxış), “çeşmə-çeşmə” (su), “ölkə-ölkə” (dolaşmaq), “qatar-qatar” (dalğa), “meydan-meydan” (çiçək) və s. kimi yeni təkrarlar çoxdur. Şair ənənəvi sözdüzəltmə üsullarına və dil qanunlarına əsaslanmaqla yeni keyfiyyətli tərkiblər, birləşmələr yaradır, təkrar sözlərin musiqisini müəyyənləşdirə bilir. Məsələn, karvanın getməsindəki ahəngi, addımlayan dəvələrin hərəkətindəki tənəsübü şair təkrarlar vasitəsilə çox gözəl təsvir etmişdir:

Üç gün susuz, üç gün aç,
Dəvələr udur yolları
Fərsəq-fərsəq, ağac-ağac,
Dörd gün susuz, dörd gün ac.
Dəvələr çeynəyir yolları
Addım-addım, qulac-qulac...

Yeddi gün susuz, yeddi gün ac,
Dəvələr gövşəyir yolları
ağır-ağır, yavaş-yavaş.

Nəinki sözlər, bütövlükdə tərkibin özü təkrarlardan, müvazilikdən ibarətdir. Həm də hadisənin özü ilə həmahəngdir. R. Rzanın şeirlərində belə təkrarlar çoxdur və demək lazımdır ki, kökü folklorə gedib çıxsa da, bu kimi bir sıra sözləri yeni mühitdə, yeni əhatədə işlətməsi ilə müəllif bir novator sənətkar kimi hərəkət etmişdir. Düzdür, dilimizdə dərin-dərin, yığın-yığın və s. kimi çoxlu təkrar sözlər vardır və başqa şairlər kimi R. Rza da bunlardan istifadə etmişdir.

Aşağıdakı misralarda işlədilmiş təkrar sözlər isə ədəbi-bəddii dilimiz üçün tamamilə yenidir və R. Rzanın fərdi üslubu ilə bağlıdır:

Hər tərəfdə iz buraxır
ölüm..ölüm, məzar... məzar...
Hər tərəf adam... adam...
Hara baxsan şüar... şüar.

(*“Lenin”*).

Xalq danışiq dili intonasiyası üzrə və xalq dilinə məxsus yığcamlıq əsasında qurulmuş bu misralar az sözlə çox şey deməyin nümunəsi hesab oluna bilər. Xalq dilinə əsaslanmaqla daim yeni ifadə imkanları arayan şairin bir müvəffəqiyyəti də elə burasındadır. R. Rza bu üsul ilə əsasən isim və feilləri təkrar edir. Feillərin təkrarı iş və hadisənin uzun müddət davam etdiyini, davamlılığını bildirir:

Suyun axır, axır,
Şəttülərəb!..

(*“Şəttülərəb”*).

İsimplərin təkrarı isə topluluq, təkidlilik, çoxluq ifadə etmək məqsədi daşıyır.

Geniş bir həyat,
Adam... adam... adam...

(*“Kərbəla”*).

Yollar... yollar, yollar uzun, kədərli.

(*“İlk sətirlər”*).

Ümumiyyətlə, bədii dildə təkrarın növləri çoxdur. Anafora, epifora və s. Bunlardan əlavə R. Rza anadiplosis (*“calaq”*) adlanan üsuldən də çox istifadə edir ki, bu üsula görə cümlə və ya ifadənin son sözü sonrakı cümlə və ya ifadənin ilk sözü olur:

Yana-yana baxa bilir,
Baxa-baxa yandıra bilir.

(*“Miloslu qız”*).

Karmeni gördüm,
Gördüm Karmeni.

(*Madrid”*).

Klassik Azərbaycan şeirində sözün belə təkrarına Füzuli və Sabir yaradıcılığında daha çox rast gəlirik. R. Rza şeir dilinin bir sıra müsbət keyfiyyətlərini müasir şəraitdə davam və inkişaf etdirən görkəmli şairlərimizdəndir. Sözlərin aşağıdakı şəkildə təkrarı xalq dili formalarının şeirə gətirilməsi nümunələridir. Belə nümunələr dilimizin möhkəm qrammatik quruluşunun dərinliklərindən gəlir.

**Günü bu gün,
Gecəsi bu gecə**
aydın olar nəticə.

(*“O günlər”*).

Gecə **uzandı uzandıqca**
Səhər **ləngidi ləngidikcə.**

(“*Ata*”).

Bir ömür ki,
nə soyuğu soyuqdur — donasan;
nə istisi istidir
Gül olunca yanasan.

(“*Uzaq yollardan kələn*”).

Bütün bu qeyd olunan xüsusiyyətlər başqa şairlərdə də az, ya çox şəkildə özünü göstərə bilər. Lakin bunlar R.Rza yaradıcılığında daha qabarıq, daha aydın şəkildə təzahür edir və şairin üslubunu müəyyənləşdirən amillərdən birinə çevrilir.

R.Rza sözlərdə, ifadələrdə bir ahəng, musiqilik yaratmaq üçün alliterasiyadan, təqlidi sözlərdən, sözlərin ritmik düzülüşündən və s. istifadə edir. Alliterasiya — yanaşı, ardıcıl gələn sözlərin eyni səslərlə başlanmasıdır. Məsələn, şairin aşağıdakı misralarına “S” ilə başlayan sözlərin düzümü: “Salxım-salxım süd lampalı dirəklər” (“Mənim küçəm), “Suya salxım sallamış o söyüdlər, iydələr” (“Vəfa”), “Saçlarını sulara sallayan salxım söyüdlər ağlasın” (“Unutmayın” və s.)

Alliterasiya xalq dilində, xalqın bədii yaradıcılığında da mühüm yer tutur. Bizim atalar sözləri və zərbül-məsəllərin çoxu alliterasiya üzrə qurulmuşdur. Qədim zamanlarda alliterasiya qafiyəni əvəz etmişdir (“Dədə Qorqud”da belədir). Bizim dilimiz iltisafidir: şəkilçilər sözün sonuna qoşulur. Buna görə də sözlərin əvvəlinə əsaslanan ahəngdarlıq xalq dilində çox geniş yer tutur.

Xalq dilinin poetik keyfiyyətlərinə vəqif olan sənətkarlar adətən alliterasiyadan həvəslə istifadə edirlər. R. Rzanın işlətdiyi aşağıdakı ahəngdar ifadələr xalqdan gəlir:

Köpüklərin qatarı
dalğaların boynunda

düzüləndə düzüm-düzüm.

(“Balaca”).

Hansı yaradır səni

Göyüm-göyüm göynədir?!

(“Ana, dərdin nədir?”).

Şairin özünün alliterasiya üzrə yazdığı parçalar da çoxdur.

Elə ağlayır ki,

elə bil

qəlbinin tellərini.

dəmir dişli daraqla

darayır ağır-ağır...

elə bil göz yaşları

qaynar qurğuşun damcılarındır,

qəlbinə yığır.

(“Ana, dərdin nədir?”).

Alliterasiya şairin üslubunu ifadəli edir, şeirdə musiqi—söz musiqisi təsiri oyadır. Füzuli qəzəllərinin əksəriyyəti Aşıq Ələsgərin, M. Ə. Sabirin bir sıra şeirləri, S. Vurğunun “Muğan”ında və başqa şeirlərində müəyyən parçalar belədir. M. Müşfiqin “Küləklər”, S. Rüstəmin “Çapayev” şeirləri də səs emosionallığı təsiri ilə yazılmışdır. Sözlərdəki səslərin düzümü ilə obyektiv varlıq əyani şəkildə çanlanır. “Küləklər”i oxuyanda adamı soyuq götürür, üşüyürsən. ”Çapayev”i oxuyanda nal səsləri eşidirsən. X. Rzanın “Məhəbbət dastanı” poeməsindən qulağa atışma səsləri gəlir. R. Rzanın “İlk səfər” şeirini oxuduqda özünü vəqonda yol gedən təsəvvür edirsən.

R. Rza şeirində səciyyəvi bir cəhət də müxtəlif semantik—məna dairəsinə daxil olan sözlərin yapışdırılması, ardıcıl işlədilməsidir.

Hər fərmanı qanun olan yerdə,
zülmün, çarın, buzun.

Şairin həmcins sözlər kimi bir sırada işlətdiyi bu sözlər başqa-başqa mənə qruplarına daxildir. Zülm — ictimai hadisə, çar — titul, vəzifə, buz — təbiət hadisəsidir. Həqiqi mənada qətiyyən bir-biri ilə əlaqədar olmayan bu sözlər ancaq məcazi-obrazlı mənada işləndikdə yanaşdırıla bilər, həmcins üzv ola bilər. Məna və məzmununa görə yaxın olmayan belə sözlər ancaq şairin işlətdiyi obrazlı mənada yanaşı gələ bilər.

Qapıdan salamsız-kəlamsız
Səs, soyuq soxulur.

(*“İlk səfər”*)

Qara saçlı bir qız
bilet və təbəssüm satır
içəri girənlərə,

(*“Luvr”*).

Təyyarəçi bombanı atdı
Onun yurduna —
taleyinə, ömrünə,
köyrək təbəssümünə.

(*“Luvr”*).

Müxtəlif mənə əhatəsinə daxil olan sözlərin ardıcıl işlədilməsi hallarına R.Rzadan əvvəl də şeirdə təsadüf olunurdu. Məsələn, Sabirin bir beytini alaq:

Adı puldursa, pulun, leyk özü can yonqarıdır;
Vermək olmur qohuma, qonşuya, qardaşa, ətə...

Burada ailə, qohumluq, bir sözlə, ictimai münasibətləri bildirən **qohum, qonşu, qardaş** sözləri leksik-semantik cəhətdən onlardan çox uzaq olan **ət** sözü ilə həmcinsləşdirilmişdir. Sabirin bir sıra sənətkarlıq xüsusiyyətlərini davam və inkişaf etdirən R.

Rza bu üsuldən həm satirik, həm təbliği məqsədlə, həm də ümumi mənada istifadə edir.

Ərəbə bir **qamış daxma qaldı,**

bir də **dərdi, qəmi**

(*“Şəttülərəb”*),

Bu təyyarədə **bir mənəm,**

Bir də beynimə qısılmış **heyvətım...**

(*“Qəlbin dili”*).

Düşmənlər — **əksinqilab,**

aclıq, soyuq, yatalaq.

(*“Lenin”*).

Bu son misalda da ictimai və təbii hadisələr insanlara düşmən olmasına, zərərli olmasına əsasən ardıcıl sadalanmışdır. Bu hələ azdır. Qeyd olunan misallardakı sözlər nə qədər uzaq mənə qruplarında olsa da, yenə müəyyən nitq hissəsi dairəsindən kənara çıxmır. Hamısı ad bildirən sözlərdir — isimlərdir. R. Rza çox böyük cəsarətlə, hətta, müxtəlif nitq hissələrinə daxil olan sözləri də həmcinsləşdirir.

Gəlin sülhü qoruyaq

körpələrin, güllərin,

sənin, mənim, onların

minlərin, milyonların

ömrü, həyatı üçün.

(*“O iki dəfə öldü”*),

Dilin ümumi qanunlarına əsasən bu kimi müxtəlif nitq hissələrinə məxsus sözlər həmcins ola bilməz. Lakin bu, “dilin ümumi qanunlarına əsasən”dir. Bu qanunlar fərdi bacarığa, istedadla heç vaxt mane olmur.

Tədqiqatçıların göstərdiyinə görə ikiüzvlü cümlələrdə sadalama intonasiyası o qədər də bariz şəkildə üzə çıxmır. Belə cümlə-

lər adi şəkildə — əvvəl səsin yüksəlməsi, sonra alçalması ilə tələffüz edilir. Sadalama intonasiyası o zaman qabarıq nəzərə çarpır ki, cümlənin həmcins üzvləri üç və daha artıq olsun. R. Rza bütün yaradıcılığı boyu üçüzvlü həmcins sözlərdən müntəzəm şəkildə istifadə” etmişdir:

Sümüklər bəndləndi,
Sümüklər kəməndləndi.
Sümüklər buraxmadı irəli.
(*“Torpaq olmuş sümüklər”*).

Bir yerdə “fit çala-çala, oxuya-oxuya, gülə-gülə” gəzməsindən (“Mənim küçəm”), başqa yerdə dostunun “gözləri intizar, könlü qubar, əlləri qabar” böyüməsindən (“Bir dostun xatirəsi”), üçüncü bir şerdə “qəlbindəki ümid, giley, intizarın qaranlıqda qərç olmasından” (“Qayıtmadı”), daha başqa yerdə “ölümsüz, gözəl, müqəddəs heykəl”dən (“Səndə xalqın gücü var”) bəhs edən şair bu kimi müvazi üçlük üzrə qurduğu misralarda müxtəlif və yeni ifadələr yaradır. Məsələn:

Dil dustağı,
Göz dustağı,
Fikir dustağı olanlar
Saya gəlmir...

(*“Eyfel qülləsi”*).

Buradakı həmcins üzvlərdən yalnız “göz dustağı” ifadəsi ümumi ədəbi dildə var. O birilər isə şairin fərdi yaradıcılıq məhsuludur.

Biz, müəyyən keyfiyyətləri nəzərə çatdırmaq məqsədi ilə, onlardan ayrı-ayrılıqda bəhs edirik. Əslində sənətkarın əsərlərində bu keyfiyyətlər təklidə, ayrı-ayrı deyil, bir neçəsi, hamısı və ya bir çoxu birlikdə, topla şəkildə təzahür edir:

Mən ömrümün neçə ilini
Saat-saat,

Gün-gün, ay-ay
Daşlarının üstündə qoyub getmişəm.

(*“Mənim küçəm”*).

Bu parçada həm müvazilik-üçlük, həm təkrar sözlər, həm də obrazlılıq kimi R. Rza yaradıcılığına xas olan cəhətlər vəhdət halında çıxış etmişdir.

R. Rza şerində cümlələrin sintaktik quruluşunda səciyyəvi bir cəhət də bundan ibarətdir ki, əvvəlki cümlədə müəyyən bir fikir söylənilir, məlumat verilir, sonrakı cümlədə isə əvvəlki fikir daha da şiddətləndirilir, qüvvətləndirilir:

Aylar sovuşur gedir,
Günü əsrə bərabər...
Vətən torpağı genişdir —
Qəlbim kimi.
(*“Unutmayın”*).

Əvvəlki cümlələrə əlavə edilən sonrakı cümlələr, ifadələr özlüyündə bitmiş bir fikir bildirən, tam mənalı olan əvvəlki cümlələrin mənasını dəqiqləşdirir, aydınlaşdırır, konkretləşdirir, dolğunlaşdırır. Əlavə ifadələr, cümlələr dilin bədii ifadə vasitələrindəndir və həmişə müəyyən fərqlənən intonasiya ilə tələffüz olunur. Müvafiq intonasiyasız oxunduqda bu əlavə ifadələr, cümlələr öz bədii keyfiyyətindən məhrum olur. Əlavə söz və cümlələr obrazı, anlayışı daha artıq kəskin şəkildə nəzərə çatdırır:

Bir qar düşür ovçuma,
Naxışlı bir qar.
Gümüş ulduz kimi.
(*“Bir anlıq səadət”*).

R. Rza əlavələrdən həm də yığcamlıq, sözü az işlətmək məqsədi ilə çox istifadə edir:

...qanadlı heykəl görəcəksən.
Mərmər bir qadın — başsız
başsızdır deyəndə
sahibsizdir, düşünməyin siz
Nə də ki, guya başı var — beyinsiz.

(“*Zəfər ilahəsi*”).

Qafiyəsizliyi R.Rza şeirinə irad tuturlar. Əvvəlcə demək lazımdır ki, müasir şeirimizdə orijinal, yeni qafiyələr axtarılıb-tapmaqda, onları çox təbii şəkildə işlətməkdə R. Rza birincilər sırasındadır. Məlum, deyilmiş qafiyələri təkrarlamaq sənətkarlıq hünəri deyildir. Şairin özü “qələmi küt” şairlərə müraciətlə dedi-yi kimi, “alan-salan”, “dan-aman”, “gəlsin-dincəlsin” və s. sözləri qafiyə kimi işlətmək bir bacarıq hesab olunmur. C.Cabbarlının Xosrəmmədi kimi “bulvar-şalvar” tipli qafiyələri, şit sözləri işlətməkdənsə, heç işlətməmək məsləhətdir. Bir sıra üzdənirəq şeirlərdə özünü göstərən yüzlərlə, minlərlə “qafiyəsiz qafiyələri” əslində heç qafiyə adlandırmaq mümkün deyildir. “Sən—gəlmisən”, “yan alandan”, “vur—sovuşur” və s. Azərbaycan dilinin ahəng qanununa müvafiq iki və dörd cür yazılan (və bütün) şəkilçilər sözə qoşulur. Bu o deməkdir ki, eyni qrammatik formalı hər cür sözün eyni cür şəkilçisi olacaqdır. Odur ki, yuxarıdakı şəkildə kök ilə şəkilçinin, şəkilçi ilə şəkilçinin qafiyəsi əslində heç qafiyə deyildir. Qafiyə söz köklərində olmalıdır ki, bu prinsipi də ən çox gözləyənlərdən biri R. Rzadır.

İkincisi, şeirdə qafiyə lazımdır, olmalıdır, lakin həlledici deyildir. Sözü şairə verək. “Ümid” şeirində o belə deyir:

Həzin olur Bağdadda
Dəclə sahilinin axşamları.
Yaddaşımın qafiyəxanasından
Salamsız, kəlamsız
Düşdü kağıza bir qafiyə.
“Ağ şamları”.
Nəyin ağ şamları, atam.

Bağdadınmı
Şamları niyə
Axı, Bağdad küçələri
Kəhrəba çıraqlarla doludur.
Qafiyəbazlığın elə
Bu işi qorxuludur.

Bizim bütün görkəmli sənətkarlarımız həmişə şeiri qafiyədən asılı hesab edənlərə istehza etmişlər. H.Zərdabi, Ə.Haqqverdiyev (“Mirzə Səfər”), C.Məmmədquluzadə və başqaları qafiyəni əsas alanlara qarşı çıxmışlar.

Molla Nəsrəddin lətifələrində şairliyi ancaq qafiyəpərdazlıqdan ibarət bilənlər dönə-dönə lağa qoyulurdu. hər qafiyələnmiş yazı şeir deyildir. Vaxtı ilə tibb və tarix kitablarını, qrammatikaları və lüğətləri də qafiyəli yazırdılar, ancaq onlar şeir deyildi.

Qafiyəsiz şeiri bəzən şeir hesab etmirlər. Lakin qafiyəsiz şeir tarixən də olmuş və vardır.

M.Ə.Sabir “Adətimiz daş idi dəva günü” misrası ilə başlanan şeirini qafiyəsiz yazmışdır. Şeirdə qafiyə məsələsi tarixi kateqoriyadır. Bir sıra qədim xalqlarda son səsləri eyni, həmahəng sözlər deyil, ilk səsləri eyni olan sözlər qafiyə kimi işlədilirdi. Bu halı bizim də el ədəbiyyatında, atalar sözləri və məsəllərdə, nəhayət, dilin külli miqdarda tərkib və ifadələrində görmək mümkündür.

Yastı-yastı təpələr, yastığıdı çobanın.
Yumru-yumru qayalar yumruğudu çobanın.

“Yastıq” və “yumru” qafiyə deyil. Eyni səslərlə başlanan sözlərin ardıcıl sıralanması qafiyəni əvəz etmiş, bir ahəng yaratmışdır. “Dədə Qorqud” dastanlarında da belədir: qafiyəni alliterasiya əvəz edir.

Qara qoç atlar əsən olsa qulun doğar,
Ağayilla ağca qoyun əsən olsa quzu verər və s.

Dastanlarda belə eyni səslə başlanan sözlərin sıralanması nəticəsində alınan şeiriyyət əsas hesab olunur.

Klassik şeirdə isə çox möhkəm qaydalar mövcud idi, qafiyəyə həddən artıq fikir verilir, şairin bütün məharəti də çoxlu sözləri əhatə edən qafiyələr tapmağa yönəlirdi. Lakin diqqət yetirilsə, klassik şeirin öz inkişafı da qafiyə əsarətinə qarşı mübarizədə getmişdir (məsnəvidən qəzələ, müstəzada doğru).

Deməli, şeirdə qafiyə əsas deyil, əlavə, köməkçi vasitədir. Həmişə şeirimizdə qafiyə xatirinə dil, söz əziyyət çəkmişdir. Başqa sözlə, şeirin formasına onun materialı tabe tutulmuşdur. Hətta Füzulidə *belə* külli miqdarda Azərbaycan sözlərinin təhrif edilməsinə, ahənginin dəyişdirilməsinə rast gəlirik.

R. Rza dilimizin təbiiliyindəki şeiriyyəti, ahəngi saxlamağa çalışır, xalq dilinin poeziyasını şeirlərinə gətirir.

Beləliklə, məsələ “xurcun qafiyələrdə” deyildir. Şeri nəsrdən fərqləndirən başqa məsələlərdən, forma deyil, məzmunudur, daha dərin və ciddi amillərdir.

Bəzən sərbəst şeiri də “vəzn” hesab edirlər. R. Rzanın özü də “Şeir vəznə və məhəbbət haqqında dastan” şeirindən görüldüyü kimi bu fikirdə olmuşdur:

Soruşarsınız, sərbəst hanı,
Gəlib versin
vəzn və qafiyə meydanında
kamal imtahanı —
Burda qurtarıram vəzn söhbətini.

Həmin şeirin misraları birdən on altıya qədər hecalara əsasən yazılmışdır. Eyni şeirdə həm bir hecalı, həm də on iki, həm də on altı və s. hecalı misralar ardıcıl düzülmüşdür. Lakin bu vəzn-dirmi? Sətrin uzun-qısalığının, hecaların az-çoxluğunun vəznə

nə dəxli var? R. Rza bir şeirində Füzulinin bir misrasını belə işlədir:

Tutuşdu qəm oduna
Şad gördüyün könlüm.

Əslində bir misranın belə ikiye bölünməsi şeiri əruzluğdan çıxararmı? Yox. İndi R. Rzanın 1941-ci ildə yazdığı “Hilal” poemasından bir bəndi alaıq:

Oxucum, çölə çıxsaq biz sənirlə bu zaman
Görəcəyik budaqları. Yel əsir yavaş-yavaş,
Bir tənə yumruğudur igid gözündə hər yaşı...

Bu parçanı belə yazaıq:

Oxucum,
çölə çıxsaq
biz sənirlə bu zaman,
görəcəyik yatmayıb
yerdən göyə uzanan çinarın budaqları.
Yel əsir yavaş-yavaş.

Misraların belə bölünməsi şeirin vəznini — hecalığı pozurmu? Yox. Deməli, “sərbəst vəzn” yoxdur. Şeirin sərbəst şəkildə yazılışı var. Belə yazılış isə oxumaıq üçündür. Şairin ideyasının oxucuya asanlıqla çatdırılması üçündür. Şeirin tempini, sözlərin intonasiasını oxucuya çatdırmaıq üçündür.

R.Rzanın sərbəst şeiri dilin intonasiasına əsaslanır. Burada nə kimi yeni keyfiyyətlər yarandığını məqalə boyu qeyd etmişik. Lakin “dilın intonasiası” dedikdə burada bir qanuniyyət varmı? Bəli, var.

Lüğətdə düzölmüş sözlər bizə bir şey demir. Məfhumların adıdır — vəssalam. Nitq prosesində bunlar canlanır, obrazlılıq,

ekspressiya əldə edir. Nitqdə isə sözlər lüğətdəki kimi ayrıca, tək-tək yaşamır, başqa sözlərlə müxtəlif və mürəkkəb əlaqələrlə girməli olur, müəyyən tərkiblər, birləşmələr yaradır.

Grammatikalarda belə birləşmə qrupları çoxdur: birinci, ikinci, üçüncü növ təyini söz birləşmələri; idarə, yanaşma, uzlaşma əlaqələri üzrə qurulan birləşmələr; tabesiz sez birləşmələri; cümlə üzvləri ilə qrammatik əlaqəsi olmayan birləşmələr (xıtab birləşmələri, ara sözlər, xüsusiləşmələr), əlavə söz birləşmələri, feili-sifət, feili bağlama, məsdər tərkibləri, qoşma birləşmələri və s. Bütün bu birləşmələr cümlə daxilində həm məzmun, həm də formaca fərqlənir, xüsusi intonasiya ilə səciyyələnir. Adətən, hər bir birləşmənin bir əsas vurğusu olur ki, bu vurğu-birləşməni təşkil edən sözlərdən birinin üzərinə düşür, qalan üzvlər bu sözün ətrafında cəmlənir. Tələffüzdə vurğunun hansı söz üzərinə düşməsindən asılı olaraq birləşmələr müxtəlif mənalar verə bilər. Bu vurğunu, intonasiyanı oxucuya çatdırmaq üçün müəllif hər birləşməni bir sətərə yerləşdirir. Beləliklə, R. Rza dilin ritmini şeirə gətirir. Dedik ki, cümlə müxtəlif kəmiyyətdə tərkiblərdən— birləşmələrdən ibarət olur. R. Rza şeiri də bu tərkiblərin ahənginə, ritminə, intonasiyasına əsaslanır. Şeirlərinin ritmi müəyyən ölçü, tənəsüblük tələbinə müvafiqdir. Buna görə də R. Rza şeirini müəyyən ahəngsiz, fasiləsiz oxuduqda onların şeiriyyətini tutmaq çətin olur. R. Rza öz şeirində müəyyən fasilə yaradır ki, bu da diqqəti fikrin, sözün obrazlı mənasına cəlb etməyə imkan verir.

V. Mayakovski ritmi şeirin əsas gücü, əsas qüvvəsi hesab edirdi. Dilin ritmi, ahəngi, sözlərin vurğusu, intonasiya R. Rza şeirinin əsasıdır, bel sütunudur.

R. Rza klassik Azərbaycan və rus şeiri ənənələrini öyrənib onlardan yaradıcı şəkildə istifadə edir, şifahi xalq danışığı dilinin obrazlı ifadələrindən faydalanır, şeirə sadəlik, danışığı tonu gətirirdi.

S. RƏHİMOVUN BƏDİİ ÜSLUBU VƏ “ŞAMO”NUN DİLİ HAQQINDA

Süleyman Rəhimovun dili obrazlıdır. Bədii əsərdə surətlər ümumiləşib tipikləşdiyi kimi, sözlərin mənaları da ilk nominativ mənadan uzaqlaşib ümumiləşir, yeni şərait ilə əlaqədar tipikləşir. Sözün ilk lüğəti mənası yeni məna çalarları ilə zənginləşir. Xalq qüdrəti və əzəmətini, xalqın daxili qüvvəsini təcəssüm etdirən Alo kişi: “Əgər yaxşıca bir girdarımız olsa, bu dünyanın özünü də paçalayıb yerə yıxarıq” — deyər obrazlı bir şəkildə danışır.

Sənətkarın tendensiyalılığı üçün obrazlı dil çox geniş imkan yaradır. Hansı bir gözlüklə baxılmasından, nə niyyətlə yanaşılmasından asılı olaraq obyektiv hadisə və predmeti müxtəlif tərzdə mənalandırmaq mümkündür. Sözün əsl — nominativ mənasında belə imkan yoxdur. Odur ki, obrazlılıq məcazi məna ilə daha çox bağlıdır. Görkəmli inqilabçı Mərdan Mərdanzadədən bəhs olunan bir yerdə yazıçı yazır: **“Qayıqçılar Mərdan Mərdanzadəni dövrəyə alıb, qüvvətli yumruq kimi toplandılar”**. Oxucu inanır ki, bu qüvvətli yumruq köhnə quruluşun başına (S. Rəhimov deyərdi “kəlləsinə”) endiriləcəkdir. Obrazlı dil subyektiv mənalar üçün, hadisəni subyektiv şəkildə qiymətləndirmək üçün meydan açır. Sənətkar sözdən ideyasına müvafiq istifadə edə bilir.

Konkret, fərdi hadisələri ümumiləşdirmək obrazlı dil vasitəsilə mümkün olur. Burada söz obyektiv kommunikativ mənasında deyil, yazıçının işlətdiyi mənada çıxış edir. Sözün ümumi mənası burada kənara çəkilir, bəzən hətta yada düşür. Müəllif yazır: **“Ancaq bütün məhrumiyyətlərə, fəlakət-faciələrə baxmayaraq mərd mübarizlər həbsxananı bünövrədən söküb-tökürlər, qaçirlar, yuxarıda həbsxanalar üstündə qərar tutan üç yüz illik səltənəti titrədirlər: Mərdan da xalqlar həbsxanasını söküb, ayaqlar altına tökənlərdəndir”**.

Obrazlı məna əsas mənadan törəyir və ona istinad edir. Söz nə qədər öz kökündən uzaqlaşsa da, əsas məna ilə əlaqəsini tam qıra bilməz (çox nadir halda omonim yaranır), ondan tamamilə ayrılı bilməz. Əks təqdirdə – bədii dili heç anlamaq olmaz. Deməli, obrazlı dil, ümumi dilin çox mürəkkəb şəkllə salınmış təzahür formasıdır.

Bədii dildə sözlər arasında əlaqə zahirən məntiqsiz görünür, sanki ağla batmır. Bədii söz əsərin ümumi fonunda anlaşıla bilər, məntiqə sığışa bilər.

Bədii əsər hadisələri sadəcə nağıl etmək deyil ki, hər bir az-çox savadı olan adam qələm götürüb müəyyən hadisəni, əhvalatı ardıcıl şəkildə yazmaqla “yazıçı” ola. Bunun qanunları çox mürəkkəbdir. Bir dəfə obrazlı işlənmiş söz bütün əsər boyu öz təsirini göstərir. Ona görə deyirlər ki, əsər oxucunu başqa aləmə çəkib aparır, həmin əsərlə, buradakı hadisələrlə, tiplərlə yaşadır. “Şamo”da müsavətin bir **“quru zabit”**indən bəhs olunur. Müəllif **“quru zabit”**in **“qupquru qurumağı”**ndan, **“quru əlləri”**ndən, **“quru duruşu”**ndan bəhs edir. Şamo deyir: **“Bax, bu quru adamlar, hər şeyi də özləri kimi qurudur”**. **“Qarabağı qurudub Bakıya əl atıb”** və s. Beləliklə, müəllifin epiteti ilə surətlərin epiteti qaynayıb-qarışır, bir-birinə qovuşur, söz mənaca daha çox mürəkkəbləşir. Ona görə də bədii əsərdə sözün “obrazlı-estetik transformasiyası”. (V.V.Vinoqradov) mühüm yer tutur. Müəllif yazır: **“Diki diviziya” zabitini quru zabitin üstünə açılışdı**”. Az sonra **“Diki diviziya” quru zabitini yaxaladı**”. (Mətnədən kənara bu **“diki diviziya”**nın bir şəxs olduğu kimin ağına gələr?). **Quru zabit** deyir: “Sən haqlısan, cənab **“diki diviziya”** və s. Müəllif və tiplər tərəfindən söz o qədər mürəkkəbləşdirilir ki, artıq tamamilə yazıçının “öz fərdi sözü” olur. Belə fərdi mənalılar S. Rəhimovun dilində lap çoxdur və bütün əsər boyu səpələnir, tez-tez xatırlanır, təkrar olunur, bununla da həm oxucunun zehninə həkk olur, həm də bir növ rəmzə çevrilir. Yazıçı bu yolla hadisələr, predmetlər arasında rabitə yaradır.

Əsərin müxtəlif hissələrində, fəsillərində, səhifələrində yayılmış və dönə-dönə xatırlanan **“ağyal mamaça”**, **“qaşıqqayıran dayılarına çəkmiş Həzi”**, **“Telli-toqqalı, gümüş kəmərli Göyərçin”**, **“içi bəzəkli otaqca”**, **“əl boyda raport”**, **“xaşalqarın lələ”**, **“başıbağlı kağız”**, **“kürklü əsgər”** və s. ifadələr, obrazlar tiplər unudulmur. Tez-tez təkrarlama nəticəsidir ki, məsələn, **“yasovulun ağ köynəyinin qırmızı sapla işlənmiş sırıqları”** göz qabağından çəkilmir. Bu kimi təkrarlar həm də ümumiləşərək rəmzlərə çevrilir. Buna müəllifin öz ümumiləşdirmələri də az kömək etmir. Məsələn, əsərdə tez-tez yada salınan ifadələr belədir: **“Yox, heç bir vaxt, Həsənqulu olsun, yaxud onun əmisi oğlu Hüseynqulu, muzdur olan bir kəs azarlaya bilməzdi”**. **“Demək, muzdur Həsənqulu və ya onun doğma əmisi oğlu Hüseynqulunun alınına... yıxılıb ölmək yazılıbdır”**. **“Gərək də Həsənqulu-Hüseynqulu anadangəlmə muzdur olsun”**. **“Həsənqulunun, ya bu Hüseynqulunun günü elə göy əskiyə düyünlü gəlib keçər”**. **“Əmi uşağı Həsənqulu ilə Hüseynqulu Hümmeətin bu döyüş nağıllarından doya bilmir”** və s.

S.Rəhimov şifahi dilin bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətlərindən müvəffəqiyyətlə istifadə edən sənətkarlardandır. Məlum olduğu üzrə nitqin, danışığın sinkretik təbiəti, əsasən, şifahi dilə meydana çıxır. Dilin iradi-əqli və emosional-hissi cəhətləri burada qovuşmuş şəkildə olur. Odur ki, şifahi dilin emosional keyfiyyətlərini, intonasiyanı, səsin tonunu, sürətini, yüksəkliyini, mimikanı əks etdirmək, real şəkildə əks etdirmək həmişə bədii söz ustalarını məşğul edən məsələlərdəndir. Çünki şifahi dil yazıya köçürüləndə bir sıra musiqi keyfiyyətlərini itirmiş olur. Ona görə də psixoloji həyəcanlar, fərdi intonasiya və tələffüz burada öz əksini çətin tapa bilir. Bu çətinliyin öhdəsindən müxtəlif sənətkarlar müxtəlif tərzdə gəlir. Burada yazıçı söz sırasını sərbəst şəkildə dəyişmiş, ümumi imla qaydalarından subyektiv tərzdə istifadə edə bilir. Beləliklə, ədəbi dil normaları yazıçı tərəfindən bədilik məqsədinə tabe etdirilir.

S.Rəhimov ifadəni konkretləşdirməkdə mühüm rolu olan intonasiya məsələlərinə dialoqlarda xüsusi diqqət yetirir. Müxtəlif təbəqəli, təhsilli, yaşlı, xarakterli, əhali-ruhiyyəli adamların intonasiyasını, səsini həssas sənətkar dəqiq əks etdirməyə çalışır ki, bu işdə ona həyat təcrübəsinin və təxəyyülünün zənginliyi kömək edir.

Hırlənmiş Qədim deyir: “**Mirab Zülqəddərrr...**”, Xəbərci arvad deyir: “**Sus, qız... Susss...**” Leylək inandırmağa çalışanda deyir: “**Əziz başımın üçünn**”. Maro anasına belə acıqlanır: “**Maro uzada-uzada—Ma-la-la-ma**” — deyir. Bir-birinə hədə-qorxu kələn iki düşmən—knyaz ilə Mərdan sözlərini belə bitirirlər: “**Cənab Mərdannn...**” “**Cənab knyazzz!...**” və s. və i. a.

Başqa nitq hissələrindən emosionallıq yaratmaq üçün müxtəlif şəkildə istifadə olunursa, nidalar elə yaranışdan emosionaldır. Bunlar emosiyanı, hissi, duyğuları ifadə edir. S.Rəhimovun əsərlərində isə nidaların çoxluğu həm də danışq dilinin iti sürətindən irəli gəlir. Danışq zamanı düşünməyə, fikirlərini yerli-yataqlı, bütün məntiqi təfərrüatı ilə ifadə etməyə imkan, vaxt olmur. Odur ki, ilk reaksiya nidalar vasitəsilə bildirilir. Nidalar həm də daha çox subyektiv dil faktıdır. Beləliklə, S. Rəhimov dilin psixoloji fərdi cəhətlərindən geniş şəkildə istifadə edir. Nidaların ifadə etdiyi zəngin emosional keyfiyyətlər — sevinc, şadlıq, dərd, kədər, qəm, qürur, təhsin, təsdiq, nəsihət, rica, əmr, çağırış, təhrik, heyrət, təəccüb, təəssüf, qorxu, etiraz, narazılıq, inam, qüdrət, müraciət, arzu, xahiş, yalvarış, nifrət, qəzəb, söyüş, acıq, kinayə, əsəbilik, dəhşət, tərəddüd, qarğış, hədə və s. və s. bildirən hissələr həssas müşahidəçi sənətkarın qələmində çox real təsvir olunur.

Dilimizin bütün nida sistemindən hərtərəfli istifadəyə dair S. Rəhimovun əsərlərindən çoxlu nümunələr göstərmək mümkündür. Adətən bu saydığımız hissələri bildirmək üçün onların adını çəkirlər: sevinclə dedi, qəzəblə dedi, təəssüflə dedi və s. Deməli, danışanın ifadə etdiyi fikrə nə kimi münasibət bəslədiyi müəllif tərəfindən izah olunur. Bu izah ona görə lazım gəlir ki, yazıda

həmin münasibət — intonasiya vasitələri göstərilə bilmir. S. Rəhimov bu kimi sözlərin tələffüzünü də qəti şəkildə müəyyənləşdirir və bu yolla emosionallıq yaradır.

Sözlərin yazılışındakı bu dəyişiklik ona səbəb olur ki, oxucu sözü həm oxuyur, həm də sanki eşidir. Doğrudan da, Heybətın “**Zəngəzurlularr-r-r-r-r!**” xitabını eşitməmək mümkün deyildir.

S.Rəhimovun əsərlərində tiplər danışirlər. Bu, danışmada sadəcə fikir ifadə olunmur. Burada bütün zəngin ifadə vasitələrinə malik insan səsi də eşidilir. Əyanilik yaranır. Bu səs bəzən (küt-ləvi səhnələrdə) bütöv bir kütlənin səsidir.

Beləliklə, ahəng, intonasiya kimi dilin ekspressiv keyfiyyətləri ilə danışanın öz fikrinə münasibəti çox müstəqim şəkildə əks olunur. İntonasiya sözün ləksik mənasını bəzən arxa plana atır, onu ikinci dərəcəli edir, bəzən də mənanı tam əvəz edir, daha çox inandırıcı olur və daha canlı çıxır.

S. Rəhimovun yaradıcılığında psixologizm çox qüvvətlidir və səciyyəvi xüsusiyyətlərə malikdir. Dərin və hərtərəfli psixoloji təhlil, qəhrəmanların daxili aləminə enə bilmə məharəti ilə seçilən, fərqlənən bu psixologizm passiv düşüncələr əsiri olmaq deyildir. S. Rəhimovun qəhrəmanları həyata fəal şəkildə müdaxilə edir. Yazıçının psixologizmə meyliyəndir ki, əsərlərində təhlil çoxdur. Qəhrəmanlar düşünür-daşınır, götür-qoy edir, müxtəlif ehtimallar irəli sürür, çətinlikləri nəzərdən keçirir. Elə müəllif özü də təsvirdən çox təhlilə meyl edir ki, bəzilərinə bu cəhət yorucu görünür.

Qəhrəmanlar çox mürəkkəb tarixi bir dövrdə yaşayırlar və fəaliyyət göstərirlər. Dünya çox qarışıqdır, yuxarıdan-aşağı, aşağıdan-yuxarı cəmiyyətin bütün silklərinin həyatında ciddi dəyişikliklər baş verməkdədir. Hər kəs öz yolunu axtarır, hadisələrin gələcəyi və nəticəsi ilə maraqlanır, yaxın və uzaq məqsədlər üzə çıxır, ictimai və ailəvi məsələlər bir-birinə qarışıbdır. Hadisələrin dərininə, daxilinə enmək, səbəb ilə nəticənin əlaqəsini dərk etmək, mürəkkəb vəziyyətdən baş çıxarmaq, qərara gəlib hərəkət etmək tələb olunur. Dialoq və monoloqlarda xəbəri “**gərək**”,

“vaçib”, “lazım” kimi sözlərdə ifadə olunan cümlələrə tez-tez rast gəlinir. **“Məşəllərin hamısını işə salmaq lazımdır”**. **“Zər-bə endirmək gərəkdir”**. **“Üsullu hərəkət etmək vacibdir”** və s.

Lakin bunlardan daha çox xəbərləri tamamilə atılan elliptik cümlələr diqqəti cəlb edir ki, burada buraxılmış xəbərlər cümlələrin tipindən, quruluşundan asılı olaraq asanlıqla təsəvvür edilir. Bu halda mübtədanın ifadə etdiyi məna daha qabarıq tərzdə üzə çıxır. Cümlədə sözlərin miqdarı azaldıqca ifadə daha təsirli və intonasiyaca zəngin olur. Budur, Şamo düşünür: **“Dövrəni kökündən dəyişdirmək, Həceyi köhnə yoldan çıxarıb, bax, bu təzə yola, çətin, ancaq aydın yola salmaq!.. Adamları düşmənin üstünə qaldırmaq! Düşməni kol-kos dalından tək-tək dənələmək yox, yerli-dibli məhv etmək!”**

Əlbəttə, hər surət öz dünyagörüşünə, təbiətinə, mövqeyinə müvafiq nəticələrə gəlir. Yasovul özlüyündə belə qərar çıxarır: **“Safonun yuvasına su calamaq! Safonun belini sındırmaq, Şamosunu əlindən almaq, onu ağlar qoymaq! Kürən atın ölümünə səbəb olan kahanın tüstüsünü kəsmək!”** Xosrov da düşünür: **“Bu nəhəng tonqalı mütləq yandırmaq, cəhənnəm tonqalını körükləyib alovlandırmaq!”** və s. Daha bir sıra surətlərin daxili nitqi belə qurulmuşdur.

Adətən qrammatika qaydalarında nitqin iki növü göstərilir: vasitəli və vasitəsiz nitq. Lakin bədii dildə qəhrəmanların duyğu və düşüncələrini, mühakimələrini əks etdirən nitq növü də mövcuddur ki, burada həm vasitəli, həm də vasitəsiz nitq ünsürləri bir-birinə qovuşmuş şəkildə meydana çıxır. Başqa sözlə, qəhrəman düşünür, müəllif bu düşüncələri səciyyələndirir: **“Görünür, Yusif Cəlal Paşa özünə görə bir kəllədir. Sultanın isə əsla kəllədən xoşu gəlməzdi, o ki, belə bir buynuzlu kəllə ola? Kim olur-olsun, Sultanın qardaşı, ya doğma oğlu, əgər onun kəlləsi görünsə, şübhəli deyildimi? Şübhəli olduğu üçün də Sultanın xoşuna gələrdimi? Bəs axı, nə etmək? İki kəllə qaralıqda olsa da Sultana görünürdü”**.

Bu cümlələrdə (nitqdə) müəllifə məxsus hesab olunan cəhət odur ki, fikirlər üçüncü şəxsin dilindəndir. (Düzdür, arada **“Bəs axı, nə etmək?”** kimi cümlələr də var). Tipə məxsus cəhət isə ifadələrin emosionallığı, sual cümlələri, aradakı qırıqlıq və s. hesab oluna bilər. Bu “vasitəli-vasitəsiz nitq” növü həmişə qəhrəmanların daxili düşüncələri ilə bağlı olur və emosional keyfiyyətlidir. Müəllifin sözləri ilə qəhrəmanların sözləri bir-birinə o qədər qarışıb-çulğalaşır ki, bəzən bunları hətta ayırmaq, fərqləndirmək qeyri-mümkün olur. Hiss edilmədən müəllif nitqi tipin nitqinə (və əksinə) keçir.

Daxili nitq — psixoloji kateqoriyadır, bunun kommunikativ funksiyası yoxdur, yalnız fikri ifadə edir. Lakin sənətkar bu nitqi müəyyən qədər dəyişdirir, ona kommunikativ funksiya verir. Burada personaj danışmır, sadəcə düşünür. Onun daxili aləmini, düşüncələrini müəllif açır. Bu nitq qəhrəmanın vasitəsiz nitqindən də, müəllifin vasitəli nitqindən də fərqlidir. Lakin hər iki nitqin ünsürləri burada vardır. Üslub cəhətindən belə nitqdə nida cümlələrinin, nidaların bolluğu, emosional təkrarlar, ekspressiv sözlər, ellipsis hadisəsi, fikirlər arasında sanki bir “qırıqlıq”, “əlaqəsizlik” və s. nəzərə çarpır. Bunların hamısı isə şifahi dil ilə əlaqədar hadisələrdir və əsərin dilini şifahi danışq dilinə çox, lap çox yaxınlaşdırır. Danışq dili sintaksisinin sintetik səciyyəsi, məlumdur ki, cümlənin müxtəlif ünsürlərini, bütöv hissələrini bir-iki sözə toplamağa imkan verir: **“Görək kim-kimə güc gələcəkdir?.. Göyərçinin qabağında aşılmaz dağ dayanırdı. Qayıtmaqmi, dönməkmi?.. Mümkün deyildi! Göyərçin başladığı oyunu başa çatdırmalı idi. İkisindən biri: —Ya... ya!.. Ayırı bir yol görünmürdü”**.

Müəllifin və tipin fikirləri qovuşmuş tərzdədir. Əvvəlki cümlə tipin, sonrakı müəllifin, sonrakı tipin, yenə müəllifin və s. dilindən işlənmişdir. Müəllif bu yolla tipin duyğu və düşüncələrini oxucuya daha aydın, real şəkildə çatdırır. Bu nitq həmişə emosionaldır. Fikirlərin məntiqi əlaqəsi bir növ çətin qavranılır. Bunun üçün diqqət, gərgin diqqət tələb olunur.

S.Rəhimovun “Üzsüz qonaq” hekayəsində belə bir dialog vardır:

- Nə var, nə yox, Ocaqğulu!
- Sağlığın, Vəliyullah!
- Uşaqlar necədir?
- Hamısı ömrünə dua eləyir”.

Lakin əsərin gedişindən məlum olur ki, Ocaqqulunun uşaqları Vəliyullahın ömrünə qətiyyənlə dua eləyir. Nəinki dua eləyir, heç bu qarınqulu Vəliyullahı görmək istəməzlər. Deməli, bu “sağlığın”, “ömrünə dua eləyir” və s. kimi sözlər danışığa məxsus ştapplardır ki, adətən müəyyən situasiya, şərait ilə əlaqədar həmişə işlədilir, bəzən də bunların daxili mənasına o qədər də fikir verilmir. Bir söz o biri sözü də çəkib gətirir (Sabirdə: — **Nə xəbər var, Məşədi? — Sağlığın**). Ona görə də danışığ dilində bütün sözləri tələffüz etməyə o qədər də ehtiyac olmur, Sözlər bütün əlaqələri ilə, əhatə olunduğu başqa sözlərlə birlikdə deyilmir. Deyilməyənləri intonasiya və jest əvəz edir. Sözlər müəyyən assosiasiya üzrə bir-birinə bağlı olduğu üçün hamısının ifadəsinə ehtiyac qalmır. Müxtəlif assosiasiya rabitəsi tələffüzdə bir sərbəstlik yaradır. Evə daxil olmuş Safoya: Usta Hümət: **“Lap buraya, qoca, — dedi, — lap bizim ikimizin arasına! Yuxarı, yuxarı, lap buraya!”** Burada, əlbəttə, **gəl, keç, otur** kimi sözlər atılmışdır. Xan öz gədələrindən birinə belə deyir: **“— Əmrinə əməl, gədə! Yoxsa öz dilini dibindən!”**. Burada da **“ət”, “kəsəcəyəm”** sözləri atılmışdır,

Sözlərin, birləşmələrin leksik məzmunu və sintaktik quruluşu atılmış sözləri bizə deyir. Odur ki, belə tərkiblərdə bəzi sözlərin işlənməsinin o qədər də əhəmiyyəti olmur, bütöv cümlənin ən zəruri sözləri tələffüz olunur. Burada hissini rolu çoxalır, sözün rolu (miqdarı) azalır.

Doğrudan da, hər dəfə fikir bütün tamlığı ilə, fikirlər arasındakı bütün qarşılıqlı əlaqələrin hamısını bir-bir göstərməklə ifadə edilsə, insanlar arasında mübadilə bu qədər asan olmaz. Mətn, şərait imkan verir ki, uzun, qollu-budaqlı mürəkkəb cüm-

lələri yığcamlaşdıran, bir-iki sözdən ibarət sadə cümlələr şəklinə salasan. Bu zaman sətirarası mənalar öz-özünə oxucuya aydın olur. Maro Gülsənəmi boşamaq haqqında belə düşünür: “Bu mümkün deyil! Niyə? Mən ona bağlanmışam mı? Nə ilə? Cəbi də yekəlib... Bəs nə ilə? Hətəm xanın ala təsbihi Safonun ala çəngəsilə tutacaqmı? Yox, heç bir zaman. Bəs nə olacaqdır?.. Bəs nə etmək? Mən kim ilə? Göyərçinləmi? Ya Gülsənəmləmi?”.

Maronun daxili monqolundan alınmış bu parça daxili nitq üçün çox səciyyəvidir. Bu parçadakı “rabitəsizliyi” kənar edib bütün məntiqi cəhətləri bərpa etsək usandırıcı çıxmaz mı? **“Gülsənəmi boşamaq mümkün deyil! Niyə Gülsənəmi boşamaq mümkün deyil. Bəlkə mən Gülsənəmə bağlandığımı üçün onu boşamaq mümkün deyil! Mən Gülsənəmə bağlanmışam mı? Əgər mən Gülsənəmə bağlanmışamsa, bu bağlılıq nə ilədir? Nəyə əsasən mən Gülsənəmə bağlanmışam...”** və s.

Bu cümlələr “normaya” daha çox uyğundur və məntiqi olaraq daha düzdür, bütün hissələr bir-biri ilə əlaqədardır. Lakin şüur heç vaxt belə ləng işləmir. Danışan da fikri belə bütün təfərrüatı ilə ifadə etmir, bəlkə ayrı-ayrı parçalar şəklində, hissə-hissə deyir. Nəticədə bu kimi tərkiblər, əlaqədar birləşmələr öz şəklini dəyişir. Hissələrin hər biri müstəqil bir cümləyə çevrilir, həm də yazıcının bu ifadə tərzində sözlər nə qədər azalmış olur. Sözlər azaldıqca hissin, — emosiyanın rolu artır. Məlum olur ki, dildə məntiqi və hissi cəhətlər bədiilik nöqtəyi-nəzərindən əks mütənasibdir.

Bu halda cümlələr, hissələr arasındakı əlaqələr durur. Dərk olunur, lakin tələffüz olunmur. Oxucu isə bu əlaqələri özü bərpa etmək məcburiyyətində qalır, onun diqqəti bu qırılmış əlaqələri bərpaya cəlb olunur, gərginləşdirilir, fəallaşdırılır. Bütün əlaqələrin, sözlərin söylənməsi, ifadə olunması isə istər-istəməz oxucunu kütləşdirir.

Deyilməmiş sözün təsiri deyilmişdən qüvvətli olur. Deyilməmiş sözlər oxucunun zəhnini məşğul edir, onu müəllifin mühakiməsini davam etdirməyə təhrik edir. Elə az sözlə geniş, dərin fi-

kir də burada ifadə olunur. Danışiq dilinə xas olan belə sıçrayışlar, “qırılıq”, “əlaqəsizlik” bədii əsər üçün ona görə müsbət keyfiyyətdir ki, geniş və yersiz təfərrüat yorucu, usandırıcı olur.

S. Rəhimovun üslubu üçün ümumi bir cəhət də yazıçının qoşa sözlərə, təkrar sözlərə geniş yer verməsidir ki, bu kimi sözlər onun dilində nisbətən yüksək faiz təşkil edir. Xüsusən, əşya və hadisələri detallaşdırmaq və konkretləşdirmək məqsədi ilə yazıçı sinonim sözlərin birləşməsinə çox müraciət edir ki, belə sözlərin kökü folklor ilə, el ədəbiyyatı ilə bağlıdır. Məsələn: “Danışdıqca, **söyüb-söyləndikcə** yorulan, getdikcə gücdən, taqətdən düşən Nisəbəyim **giley-güzara** başlayır”. “Bəli, bu əksinqilab qanunlarını **şil-küt** edən, meytələrini **düz-düzənlərə, dağ-daşlara, kolkoslara** səpələyən atəş idi.”

Xalq dastanları və nağıllarının lüğət tərkibində bu tip sözlərin xüsusi çəkisi çox yüksəkdir. Fikri daha konkret, aydın şəkildə və bütün detalları ilə ifadə etməkdə belə sözlərin rolu mühümdür. Bunların böyük bir qismi ümumxalq dilinin leksik materiallarıdır və sənətkar xalq dilinin bu cəhətindən geniş istifadə edir.

Burada aşağıdakı məsələlər nəzəri cəlb edir:

Məlumdur ki, iki yaxın mənalı sözün — sinonimlərin qoşa işlənməsi nəticəsində bu birləşən sözlərin hər birindən müəyyən qədər fərqlənən yeni söz yaranmış olur. Bu yeni söz əvvəlki sözlərin təklikdə hər birinə nisbətən daha geniş anlayış bildirir. Deməli, sinonimlərin birləşməsi ümumxalq dilinin və ayrıca bir əsərdə yazıçı dilinin lüğətinin zənginləşməsinə gətirib çıxarır. Xalq dilində yeni məfhumların mühüm qismi həmin ümumiləşdirici sözlərlə ifadə olunur ki, belə sözlərə sənətkarın çox meyl etməsi də onun fərdi üslubunun xəlqiliyi ilə əlaqədardır.

S.Rəhimovun əsərlərindəki yüzlərlə sinonim birləşmələri xalq dilindən alınmışdır (**axtarıb-aramaq, din-iman, şəkk-şüb-hə, gözəl-göyçək, gəl-get** və s.)

Xalq yazıçısı xalq dilinin bu inkişaf tendensiyasına müvafiq külli miqdarda yeni qoşa sözlər işlədir ki, onun üslubunun bu cə-

həti bir sıra yazıçılara da təsir göstərməkdədir (İ. Hüseynov, B. Bayramov və b.).

Aşağıdakı tərkiblər tam fərdi tərzdə qurulmuş və ədəbi-bədii dilimiz üçün yeni olan birləşmələrdir: **səhihini-dürüstünü bil-mək, uzaq-aralı gəzmək, asan-rəvan yol, güclü-gurultulu xor, ilq-isti qürur, rütbə-mənsəb sahibi, əvvəlki fitrətinə-təbiətinə qayıdır, tərəqqi-inkişaf yolu, dönməz-dəyişməz iradə və s.** Belə birləşmələr çoxdur, lap çoxdur.

Dil riyaziyyat deyildir və belə birləşmələrin məcmusu da arifmetik cəm deyildir. Burada kəmiyyətin keyfiyyətə keçdiyi aydın görünür. Burada yeni anlayış öz tamlığı və ifadəliliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bunlar artıq cümlənin həmcins üzvləri deyildir və sadalanan həmcins üzvlərdən tələffüzü və hətta yazılışı ilə də fərqlidir. Bu yeni tipli sözlər bir əsas (və bir ikinci dərəcəli) vurğuya malikdir, həmcins üzvlərin isə hər birinin ayrıca əsas vurğusu vardır. Həmcins üzvlər arasında yazıda vergül işarəsi qoyulursa, bu yeni mürəkkəb sözlər birləşdirici işarə — defis ilə bir-birinə bağlanır. Semantik cəhətdən, belə sözlər ümumiləşdirmə və qüvvətləndirmə əldə etməkdə mühüm rol oynayır. Bu sözlərin bədii funksiyası belədir ki, sözlərin həmin tərzdə – yeni quruluşunun özü diqqəti cəlb edir. Həm ona görə cəlb edir ki, yeni formadır; həm də ona görə ki, bunlar mənanı çox qüvvətləndirir. Fikri oxucuya tam çatdırmaq, fikrin yadda qalmasına kömək etmək üçün müəllif sanki onu bir neçə dəfə təkrar edir, lakin eyni ilə yox, müxtəlif sözlərlə.

Bu zaman nitqin sürəti istər-istəməz yavaşlayır, məzmununun dərk olunması nisbətən asanlaşır. Deməli, fikri tez çatdırmaq, onu oxucuya təlqin etmək məqsədi ilə yazıçı formaca müxtəlif, məzmunca bənzər, yaxın sözləri seçir və bu yol ilə yaranan anlayış həm genişləndirilir, həm də konkretləşdirilir. Müəllif sanki mətləbi daha dərinədən dərk etmək üçün oxucuya vaxt qazandırır. Doğrudan da, xüsusən feillərin qoşalaşdırılması məfhumun qəti olaraq yadda qalmasına çox kömək edir: Məsələn: “Gəray bəyin səbir kasası **aşib-daşibdır**, o daha **hiddətlənib qəzəblənibdir**.”

O daha **dəyişib sərtləşibdir**. Yollar **ayrılıb seçilir, fərqlənib görünür**” və s.

Rus alimi Peşkovski göstərirdi ki, əsl bədii əsərdə üsluba etinasız, biganə olan dil faktı yoxdur, hər bir söz bədii obrazın yarınmasında iştirak edir.

Dil faktlarını seçib-fərqləndirmə, məqsədə müvafiq və yerində işlətmə işində S. Rəhimov xüsusilə fərqlənir. Sənətkar sanki sözün bütün qüvvəsini səfərbərliyə alır. Sözün əsas və əlavə mənalrı, fərdi və estetik mənalrı, tələffüz və intonasiya xüsusiyyətləri yazıçını həmişə məşğul edir. O, sözdən maksimum istifadə etməyə, onun potensial enerjisini bütünlüklə istismara buraxmağa çalışır. Həm də sənətkar həmişə xalq dilinə əsaslanır, bu dilin normalarına müvafiq tərkiblər, birləşmələr düzəldir.

Əşya və hərəkətin keyfiyyət və əlamətinin ən yüksək dərəcəsi (ki, bundan sonrası yoxdur və ya çətin tapılır) yazıçıya intensivlik və emosionallıq yaratmaq üçün lazım olur. Əsərlərində bir qayda olaraq **“qupquru qurumaq”, “sapsarı saralmaq”, “qapqara qaralmaq”, “gömgöy göyərmək”, “bomboz bozarmaq, “ağappaq ağarmaq”** və s. kimi (sadəcə **“qurumaq”, “saralmaq”**... yox) birləşmələr diqqəti cəlb edir.

Hər bir əşyanın müxtəlif əlamətləri vardır. Əşya adları— isimlər çox geniş və konkret məna həcmində malik sözlərdir. Sifətin məna həcmi nisbətən bəsitdir. Sifət əşyanın ancaq bir əlamətini bildirir, bütün başqa əlamətlərdən sərf-nəzər edir. Odur ki, keyfiyyət sifətlərinin mənası məhdud və yayğındır. Hər bir sifət olan söz əşyanın səciyyəsinə göstərən müxtəlif əlamətlər məcmusundan ancaq birini əks etdirir ki, elə bu inikasın özündə bir subyektivizm, fərdilik mövcuddur.

Hər hansı əlamət və keyfiyyət həmişə başqa bənzər əlamət və keyfiyyətlər ilə müqayisədə qavranıla bilər. Təsadüfi deyil ki, dilimizdə sifətin müxtəlif dərəcələri vardır və bunların hər biri xüsusi şəkilçilər, çoxlu köməkçi sözlər — ədatlar, sözlərin birləşmə modelləri və s. kimi vasitələrlə düzəldilir və zəngin sinonim sırası alınır.

S.Rəhimovun əsərləri sifət dərəcələri bəhsi üçün də zəngin material verir. Lakin bizi məsələnin üslub cəhəti məşğul edir. Bu cəhətdən maraqlıdır ki, sənətkar sifətin əşyavi-məntiqi mənasına həmin məna əsasında yaratdığı yeni subyektiv çalarlar əlavə edir və mövcud əlaməti, keyfiyyəti genişlənməyə, dərinləşdirməyə, modallıq əldə etməyə nail olur. Beləliklə, sifətlərlə emosional təsir qüvvətləndirilir. Məsələn, **“aydından da aydın demək”**, **“işimiz çəqindən də çətin”**, **“gözəldən də gözəl olsalar”**, **“çovğundan da çovğunlu dağlar”**, **“pisdən də pis”**, **“murdardan da murdar”**, **“acıdan da acı tale”**, **“qələmi itidən də iti idi”**, **“böyükdən böyük dahi”**, **“geridən də geriyyə qalmaq”**, **“vəhşidən də vəhşi şahənşah”** və s.

Əlbəttə, belə tərkiblər xalq dilindən gəlir və başqa sənətkarlarda da vardır. Məsələ bundadır ki, bu birləşmə növü S. Rəhimovun dilində bir sistem təşkil edir və ümumi üslub məqsədinə.— yüksək dərəcədə intensivlik, şiddətləndiricilik mənası əldə etməyə xidmət edir.

“Bacım... zalımdan da zalım, allahsızdan da min pay allahsızdır”. Tipin dilindən aldığımız bu cümlədə hər iki tərkib mənfi mənədadır. **“Zalım”** mənfi mənalı sözdür. **“Çox zalım”**, **“lap zalım”** mənfiliyi bir qat (bəlkə bir neçə qat) da artırır. Bu mənfi keyfiyyət **“zalımdan zalım”** birləşməsində daha da çoxalmışdır. Buradakı **“da”** ədatı sanki lap son həddir (**“zalımdan da zalım”**), Sanki sonraya heç nə qalmır. Lakin belədirmi? Sonrakı tərkibdə **“min pay”** sözləri eyni qüvvədə olan birləşməni **“min pay”**da şiddətləndirmişdir. Bundan artıq intensivlik üçün dilimizin imkanı yoxdurmu? Əlbəttə, vardır, dilin imkanları hədsizdir və yəqin ki, sənətkar bunları da axtarıb tapmağa cəhd edir.

Beləliklə, sifətin, mənasında belə keyfiyyəti yaratma-çoxaltma, qüvvətləndirmə işində, adətən, subyektiv fərdi mənalı əşyavi-məntiqi mənanı üstələyir, kölgələyir. Sözü mənə hüdudu daha çox yaygınlaşır, söz daha az müəyyən olur və sənətkar üçün bu sözdən istifadə imkanı yaranır.

Yuxarıdakı tərkiblərdə həddən artıq şişirtmə-mübaligə də vardır və deməli, bunlar daha çox emosionaldır. S. Rəhimov bütün dil vasitələrindən əsas bir məqsəddə – son həddi-hüdudu təsvir etmək, göstərmək məqsədi ilə istifadə edir. Sözüün ekspressiv gərginliyi “son həddə” çatır. Maksimal dərəcədə ekspressiv sözlər işlənir.

İsimlərin, sifətlərin, feillərin, zərf və nidaların müxtəlif tərzdə təkrarı ilə müəllif həmişə bir intensivlik yaradır, emosionallıq əldə edir.

Obrazlı dil müəyyən mənada qeyri-müəyyəndir. Xalq dilindən alınıb yazıcılarımızın çoxu tərəfindən işlənən bir cümləni qeyd edək: **“Bir vur-çatdasın vardı ki, gəl görəsən”**. Obrazlı cümlədir. Lakin dəqiq deyil, qeyri-müəyyəndir, yaxşıya da, pisə də aid etmək olar. Mənaca yayğındır. Bədii dil üçün qeyri-müəyyən konturlar, çalarlar daha səciyyəvidir.

Olsun ki, bədii dildə “qeyri-müəyyənliyə” əks çıxanlar konkretlik tələb edirlər. Belə isə onlara haqq qazandırmaq lazımdır. Doğrudan da obrazlı dil hissə təsir edir və konkretdir, məfhumlar abstraktdır, hissədən uzaqdır. Məfhum elmi üslubundur. S.Rəhimov üslubunun da başlıca xüsusiyyətlərindən biri dildə konkretliyə meyildir.

Bizim bütün görkəmli sənətkarlarımız hətta klassik üslubda yazanlar da həmişə təsvirdə konkretlik yaratmağa cəhd etmişlər. Məlumdur ki, dilimizdəki frazeoloji ifadələr konkret bir hadisə, əhvalat, iş, predmet və s. ilə əlaqədar yaranmış və ümumiləşərək öz kökündən — konkretlikdən uzaqlaşmışdır. Mücərrəd frazeoloji ifadələri konkretləşdirməyə Füzuli, M.F.Axundov, Sabir və digər sənətkarlar xüsusi fikir verirdilər. Bədiilikdə əsas tələblərdən biri olan konkretləşdirmə məsələsinə S.Rəhimov ayrıca əhəmiyyət verir. Yazıçı bu məqalə nida, intonasiya, epitet kimi ifadə vasitələrindən çox istifadə edir. Frazeoloji birləşmələri təşkil edən sözlərdən birini sinonimi ilə əvəz edir, ya da müəyyən dəqiqləşdirici sözlərlə bu birləşməni genişləndirir,

Qeyd olunan sözlər ümumi ifadəni dəqiqləşdirir. Belə yeni şəkildə qurulmuş frazeoloji ifadələr əvvəlki frazeologiya fonunda dərk olunur və buna görə də ikili məna yaranır, bu yeni birləşmələrin təsiri artır. **“İştahası bülövə çəkilmis ülgüc kimi tük aparır”** cümləsində isə ifadə sanki iki dəfə konkretləşdirilir. **“İştahası tük aparır”** ümumi ifadəsi **“ülgüc kimi”** dəqiqləşdirici söz vasitəsilə konkretləşir. **“İştahası ülgüc kimi tük aparır”** əvvəlkinə nisbətən konkretidir. **“Bülövə çəkilmis”** sözləri bu konkret ifadəni daha da əyaniləşdirir. **“Birləşmənin obyektiv mənasını subyektiv tərəfə istiqamətləndirməklə”** (V.V. Vinogradov) çox böyük effekt əldə edilir, əyanilik yaranır. S. Rəhimov təsvirdə də, tiplərin nitqində də öz üslubunun bu cəhətini — konkretləşdirmə prinsipini daim nəzərdə tutur. Mərdan ilə qubernatorun mükaliməsindən bir misal: **“ — Cənab qubernator... hər şeyi öz qısa arşınıyla ölçür!**

— Xeyr, mən öz qısa arşınımla yox, əlahəzrətin dünyanın o biri ucuna çatan uzun arşını ilə ölçmək istəyirəm”.

Bu parçada bədiilik nöqtəyi-nəzərindən həm konkretləşdirmə, həm mübaligə, həm obrazlı nitq və s. diqqəti cəlb edir ki, bunlar S. Rəhimov üslubunda addımbaşılıq nəzərə çarpan cəhətlərdir. Obraz, ifadə konkret olduqca daha qüvvətli təsir oyadır. Konkretləşdirmə həmişə fərdi yaradıcılıq qabiliyyəti ilə, istedad ilə bağlıdır. Burada sənətkarın söz ustalığı, təxəyyül zənginliyi xüsusilə nəzərə çarpır.

Məlumdur ki, atalar sözləri bir qayda olaraq, konkret hadisələr ilə əlaqədar yaranıb, sonralar ümumiləşən ifadələrdir. S. Rəhimov artıq bu ümumiləşmiş ifadələrin özlərini yenidən konkretləşdirməyə ayrıca fikir verir. Bu hal sənətkarın başlıca yaradıcılıq prinsiplərindən biridir. Hətta o dərəcədə ki, “Pəri çınqıllı” hekayələr kitabında toplanmış on beş hekayənin hər biri bir ifadəni konkretləşdirmə prinsipi üzrə yazılmışdır. Həmin kitab 1959-cu ildə nəşr olunmuşdur. Bundan sonrakı müddət ərzində müəllif həmin üsulu daha da intensiv şəkildə davam etdirməkdədir.

“Mən folklordan olduğu kimi yox, bir mənbə və məxəz kimi istifadə etmişəm”, — deyən sənətkar qətiyyənlə ifadələrin ibtidai kökünə, əslinə qayıtmır, bəlkə bunları yenidən, ideyasına müvafiq tərzdə mənalandırır.

Bədii əsərdə tipikləşdirmə işində sözlün sosial çaları mühüm rol oynayır. S. Rəhimovun əsərlərində müəyyən sözlər, ifadələr, hətta şəkilçilər fərdi nitq üçün leytmotiv olur. Məsələn, Molla Qafar kəlməbaşı **“əzbəs”, “vəli”** sözlərini işlədir və yeri düşdükdülmədi farsca misralar, beytlər, söyləyir. Əlbəttə, bu üslub keyfiyyəti yalnız S.Rəhimova xas deyildir, bizim realist ədəbiyyatımızda tarixən işlənilib gələn bir xüsusiyyətdir ki, bu ənənə indi də davam və inkişaf etdirilir. Bu halda müəyyən dil faktı elə bil ki, bir tipə təhkim edilir, onun nitqinin bütün ruhuna daxil olur. Əsərin əvvəllərində Pası arvadın, sonralar isə Qızqayıt qarının dilində **“cığaz, ciyəz”** şəkilçisi diqqəti cəlb edir. Bu şəkilçiləri işlətməsi ilə müəyyən yaşlı qadınların nitqini tipikləşdirmə hadisəsi bədii dilimizdə XIX əsrdən bəri çox yayılmışdır. M. F. Axundovun (Tükəz), Ə.Haqqverdiyevin (Gülpəri), C.Cabbarlının (Xanımnaz) tipləri də bu şəkilçidən istifadə edir. Lakin onların tipləri tərəfindən bir neçə dəfə işlənen, çox az sözə bitişən bu şəkilçi S. Rəhimovun tiplərinin az qala bütün isimlərinə qoşulur. Odur ki, məsələn, Qızqayıt qarının nitqi üçün belə cümlələr səciyyəvidir — **“Axırda Pasıçıqazın çürük qoçuğazını da görmədim. Bu mənim hörmətciyəzimidir, balam?! Bıy, bıy, bu nə işciyəzdir? Ay göydəki tanrı, sən mənim əməlciyəzimə bax barı...”**

Müəllif müxtəlif ictimai qrupların nümayəndələrini öz nitqləri ilə də səciyyələndirir. İctimai vəziyyətin, mədəniyyəti, yaş, dünyagörüşü ilə əlaqədar surətlərin danışıq təzi də fərqləndirilir. Yusif Calal Paşa bir cür, Sultan başqa cür, Alo tamam ayrı cür danışıq və s.

S. Rəhimovun əsərlərində müəyyən ərazi əhalisinin yerli dilinə məxsus sözlərin — şivə sözlərinin, dialektizmlərin geniş yer tutduğu da bir faktır. Bəri başdan deyək ki, dialekt və ədəbi dil

sözləri arasındakı hədd hələ də sabitləşdirilməmişdir, elmi əsaslarla dəqiq müəyyənləşdirilməmişdir.

S. Rəhimovun əsərlərində **kişlək, çöplük, ağnağaz, güzlük, yazlıq, köçəl, kərdiyar** və s. kimi çoxlu sözlərin çıxarışda izahı verilir. Lakin bunlara dialektizm demək olmur.

Az-çox tanış olmadığın, eşitmədiyin bir sözə “dialekt sözüdür” demək kimsəni qane edə bilməz. Axı, heç kəs ümumxalq dilindəki bütün sözləri bilmir. Ayrı-ayrı fərdlərin söz ehtiyatı ümumi dilin lüğət tərkibinin çox cüzi bir hissəsini təşkil edir. Hazırda Azərbaycan SSR EA Nəsimi adına Dilçilik İnstitutunun lüğət şöbəsində mühafizə olunan kartotekada müasir ədəbi dilimizdə işlənən 60 mindən çox söz toplanmışdır.

“Deməli, sözün dialektə məxsus olub-olmadığını subyektiv şəkildə müəyyən etmək mümkün deyildir. Qeyd etdiyimiz kartotekaya əsasən Füzuli, M.F. Axundov, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, C.Cabbarlı dilinin lüğəti öz zənginliyi ilə nəzəri cəlb edir.

İstər klassik, istərsə də müasir ədəbiyyatımızda dialekt sözlərindən istifadəyə görə S. Rəhimov birinci yerlərdən birini tutur. Dialektizmlərin çoxluğu xalq yazıçısının üslubunun səciyyəvi əlamətlərindən biridir.

Bəzən bədii əsərdə dialektizmlərin işlədilməsinə qəti etiraz edənlər olur. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, dialektizmlərin yeri məhz bədii üslubdur. Bu kateqoriya sözlər ancaq bədii üslubda özünə yer tapa bilər. Dilin başqa üslublarında yox. Və “dialektizm” anlayışı da bədii ədəbiyyatla əlaqədar olaraq yaranmışdır.

Digər tərəfdən dialektizm anlayışı ancaq ədəbi dil ilə müqayisədə özünü doğruldu. Bu isə o deməkdir ki, dialektizm anlayışı milli ədəbi dilin formalaşdığı zamandan yaranmışdır. Doğrudan da Azərbaycan milli ədəbi dili təşəkkül tapdığı vaxtdan bəri bütün görkəmli sənətkarlarımızda dialekt sözlərinə az-çox rast gəlmək olur. M.F.Axundovun, H.Zərdabinin, S.Ə.Şirvaninin, M.Ə.Sabirin, C.Məmmədquluzadənin, A.Şaiqin, C.Cabbar-

lının, S.Vurğunun əsərlərində dialektizmlərin müəyyən yeri vardır.

Kənd həyatından bəhs edən yazıçılar da, şairlər də əsərlərində varlığın real təsvirini vermək, əsərin dilini zənginləşdirmək və s. üçün dialekt sözlərdən istifadə edirlər.

Bədii üslub dilin başqa üslublarına nisbətən çox zəngin və çox mürəkkəbdir. Bədii üslubda dialektizm də, professionalizm də, vulqarizm də, arxaizm də, neologizm də, bəzi başqa “izm”lər də işlənə bilər və işlənməlidir. Bunlarsız bədii əsərin dili quru, sxematik olur, emosional təsirdən məhrum olur.

Dialektizmləri işlətməkdə müxtəlif məqsədlər ola bilər. Sürətlərin dilində dialekt sözləri işlətməklə onları gülüş hədəfi etmək, komik effekt yaratmaq olur (məsələn Rəşid bəy Əfəndiyevin əsərləri). Bəzi sənətkarlar dialektizmlərdən etnoqrafik təsvir üçün, kənd həyatının təsviri üçün bir vasitə kimi istifadə edirlər (məsələn Sanılı). S.Rəhimov təsvirin reallığı, sürətlərin xarakterini açmaq, əsərin dilinin zənginləşdirmək məqsədi ilə də dialekt sözlərinə geniş yer verir. Həm müəllifin təsvir dilində, həm də personajların dialoqlarında dialekt sözləri eyni məqsədi güdür. Yazıçı inqilabdan əvvəlki kənd həyatının təsvirində dialekt sözlərinə daha geniş yer verir. Müasir mövzuda yazılmış əsərlərdə belə sözlər cüzi miqdardadır. S. Rəhimovun təsvir dilində əsasən etnoqrafik dialektizmlər mühüm yer tutur. Bunlar ümumi ədəbi dildə qarşılığı olmayan, məhdud dairədə işlənən əşya və hadisə adlarıdır. Bu sözlərin ifadə etdiyi məfhumlar dəqiq və konkret-dir. Müxtəlif adət-ənənə, geyim-ölçü, bitki-ot, xəstəlik adları və s.

“(Kəlbali) at ustalığın da edər, gəmirçəyini kəsər, çərləyəndə yeddiqat qanı alar, pıçılğanını rahatca sağaldar, “su yemmə”sini, “naxuna”sını, “yelpiy”ini ayırd elərdi”.

Əlbəttə, bədii əsərdən hər hansı sözlər kimi dialekt sözlərinə də təcrid edib öyrənmək olmaz. Çünki əsərin ümumi dil sisteminə, cümlələr və birləşmələr daxilində müəllif dialekt sözlərinə də çox aydın mənada işlədir, anlaşılmazlığın qarşısını alır.

Molla Qafar və Hətəmxan borcluları hesablayırlar:

- Saleh, üç kəviz, kərbəlayı!
— Bu da, altı kəviz, molla!
—Dado, üç kilə, əxəvi!
—Bu da bir kəviz, qardaş!
—Şətə qarı, altı dinəvic?
—Bu da bu tərəfdən olsun, — üç gilə”.

Burada qeyd olunmuş üç sözdən birini bilən oxucu üçün o biri sözlər də aydındır. Müəllif dialekt sözünü ədəbi dildəki söz ilə yanaşı işlədir: “Yaman, aynaq olmusan, **zarafatçı**”. Dialekt sözlərinin bir qismi öz sinonimi ilə birləşdirilir və bu kimi qoşa sözün tərkibində aydın mənada oxucuya çatdırılır. **“Zoğlayıb-zorpalamaq”**, **“çılxa-teyxa halında”**, **“cəsamətli-şaqqavathı igid”** və s.

Leksik dialektizmlər qarşılıqlı ümumi, ədəbi dildə olan sözlərdir. Bu sözlər ədəbi dil sözü ilə mütləq sinonim olur. Lakin yenə də leksik dialektizmlər dəyərli bədii təsvir vasitəsi hesab olunur. Ona görə bunlar bədii əsər üçün qiymətlidir ki, dialektizmlər öz müstəqim mənasını, mühafizə etmiş sözlərdir. Müstəqim məna isə oxucu üçün yenidir, təzədir. Bu yenilik bədii dildə müəyyən emosional təsir oyatmağa səbəb olur.

Dialekt sözlərin bir qismi sənətkarı obrazlılığına görə cəlb edir. Belə sözlərin “daxili forması” çox aydın və obrazlıdır: **çömçəqurutmaz payız günü, çövkənbuynuz öküz, yortanlamaq, uçurlanmaq, alacankeş, dolanısaçaq, tapansaqqal, gümanaşək, micburun donuz, çalqamçı gəlmək, azanta, çalixmaq /yanixmaq/** və s.

Yazıçının dialektizmə çox yer verməsi şifahi danışığ dilinə əsaslanması ilə əlaqədardır. Bədii əsərdə yazıçının ümumi üslubu ilə, əsərin janrı və mövzusu ilə əlaqədar dialekt-sözləri, arxaik sözlər və s. işləmə bilər. Lakin bunlar əsərin dilini ümumxalq dili normalarından uzaqlaşdırmamalıdır, əks halda əsərin oxucular tərəfindən başa düşülməsi qorxusu vardır. Təsadüfi deyil ki, S.Rəhimovun əsərlərində əsasən etnoqrafik və leksik dialektizm-

lər vardır. Fonetik, morfoloji və sintaktik dialektizmlərin bədii, emosional təsiri yoxdur. Buna görədir ki, S. Rəhimovun əsərlərində belə sözlər azdır. Yalnız bir neçə yerdə Qarabağ şivəsində danışan tiplər təsvir olunur. Beləliklə, bu tiplərin ədəbi dildən fərqli bir şəkildə danışdığı qeyd edilmiş olur.

Dilin hər hansı üslub keyfiyyətindən düzgün, mütənasib şəkildə, müəyyən ölçü ilə istifadə etmədikdə həmişə əks təsir yaranır. Məsələn, metafora bədin dil üçün ifadəlilik vasitəsidir, mübaliğə də və s. Lakin müəyyən ölçü dairəsində. Təkrar emosionallıq yaradır. Həddindən artıq olanda bu keyfiyyətdən məhrum olur /təsadüfi deyil ki, “təkrar” və “təkrir” terminləri fərqləndirilir/. Bədii əsərdə dialektizm də, ictimai jarqon da həddində olmalıdır. Obrazlar da belə, “Gö- yərçin... barmağını şahmar ilan başı kimi dik qaldırdı”. Bu tendensiyalı, obrazlı fikir çox mənalıdır, “emosionaldır. Lakin-eyni obrazı, eyni sözləri Zərrintac xanım haqqında da, Paşa haqqında da, Müqim bəy haqqında da deyəndə bezdirici çıxır.

S. Rəhimov ana dilinin üslubuna tam sahibdir. Xalq dili üslubuna o qədər sahibdir ki, bəzən bunu nümayiş etdirmək istədiyi hiss olunur,

Azərbaycan torpağının dərinliklərindən. daim yeni-yeni neft təbəqələri axtarıb tapıb xalqın ixtiyarına verən neftçi kimi əsl sənətkar da Azərbaycan xalq dilinin dərinliklərindən daim yeni-yeni söz və ifadə təbəqələri alıb ümumi-bədii dilimizə daxil edir, xalqın mənəvi sərvətlərinin artmasına çalışır.

S.Rəhimovun “Ana abidəsi” romanında istedadlı heykəltəraş Fərhad haqqında deyilir: “Fərhad daima ciddi-cəhd edirdi ki, dünyanın ən məşhur sənətkarlarının kölgəsində qalmasını, öz yaradıcı ömründə heç kəsi təqlid edib, İnsaf kimisi sayağında çeşni çıxarmasın... Hər bir sənət əsəri fərdi kəşflərin, fərdi axtarışların, nəhayət, öz zəhmətinin sənət qüdrətilə əbədiləşən barı, bəhrəsi, məhsuludur. Bu hal qanunidir! Başqa cür ondan-bundan çırpışdırmaq, üstəlik, İnsafsayağı çırpışdırdığını də özünə borclu çıxarmaq “qanuni” deyildir”.

Müəllif sanki özünün sənət məramnaməsini izah edir: Sənətdə “çəşni çıxarmaq... qanuni deyildir”.

S. Rəhimov bütün Azərbaycan nəsrində tamamilə yeni bir üslubun əsasını qoymuş və inkişaf etdirmişdir. Bu üslub daxili nitqin yeni bir növü olan və həm vasitəli, həm də vasitəsiz nitqin sintezindən, qovuşmasından meydana çıxan bədii dil kimi səciyyələndirilir. Tiplərin nitqi ilə müəllif nitqi bir vəhdət təşkil edir, bunları bir-birindən ayırmaq mümkün deyildir. Bu yeni üslub dərin psixoloji təhlil üçün geniş və əlverişli imkan yaradır. Qeyd etdiyimiz vasitəli-vasitəsiz” nitq kimi qiymətləndirilə bilən bu yeni daxili nitqin bir sıra xüsusiyyətləri vardır.

Ümumiyyətlə müəllif nitqi ilə tiplərin nitqi arasında istər sözlərin seçilməsi, istər cümlə, ifadə quruluşu, istərsə də intonasiya və obrazlılıq cəhətindən heç bir fərq nəzərə çarpmır. Hətta mətn daxilində nitqin bu iki növü elə qaynayıb-qarışmış olur ki, hansı fikrin müəllifə, hansının tiplərə məxsus olduğunu kəsdirmək işi çox çətinləşir.

“Zərzəbərcət üçün elə də təfavütü yox idi, bu qısır xanım ac idi, bütün babətdən acgöz idi, dünyanı da udsa doymazdı, bircə kərə də olsa “daha doydum” deməzdi! Acam, acam, dünyaya ac gəlib, ac da gedirəm!..” (“Ana abidəsi.”)

Bu üsluba sahib olan müəllif öz təsvir-təhlillərində çox sürətlə bir fikirdən, mövzudan başqasına keçir, kiçik bir mətn parçası, abzas daxilində, ən müxtəlif, mürəkkəb hadisələrdən, şəxslərdən, hissələrdən və s. bəhs açə bilir. Burada kəskin sıçrayışlar edilməsi, zaman və məkanca çox uzaq predmetlərin, əhvalatların bir yerə toplanması üçün də imkan yaranır ki, burası bədii dil-üslub üçün mühüm nailiyyətdir.

Qeyd etmək lazımdır ki, hazırda dünyanın ən qabaqcıl sənətkarları tərəfindən müxtəlif milli dillər əsasında inkişaf etdirilən həmin üslub növünün bədii dildə yaradıcısı L.N.Tolstoy hesab olunur. Hələ XIX əsrdə daxili nitqin bu yeni növünün L.N.Tolstoy tərəfindən yaradıldığını N.Q.Çernişevski görmüş və alqışlamışdı. Sonralar bu üslub Rusiyada və Avropada geniş miqyasda

yayımağa başladı. Çernişevski bu üslubda bir hissini dramatik tərzdə başqa hissə keçməsi, hissələrin meydana kəlməsinin psixoloji təhlili və s. kimi cəhətlər görürdü.

Daxili nitqin bu növü monoloqların danışq dili əsasında yaranmasına səbəb olur. Danışq dili isə həmişə obrazlı və emosionaldır. Daxili nitqin bədiiliyini şərtləndirən də bu cəhətdir.

Görkəmli rus tənqidçisi V.V.Stasov vaxtilə L.N.Tolstoya bir məktubunda yazmışdı: “Məncə tiplərin nitqində monoloqdan çətinini yoxdur. Müəlliflər ən çox burada şərtiliyə, “ədəbiliyə” və akademizmə meyl edirlər. Burada heç kimin yazısında həqiqət yoxdur — yəni təsadüflər, səhvlər, rəbitəsizlik, qırıqlıq, nataamlıq və hər hansı sıçrayış yoxdur. Bütün müəlliflər monoloqu tamamilə düzgün, ardıcıl tərzdə yazırlar... Lakin adam öz-özünə fikirləşəndə beləmi fikirləşir? Qətiyyətlə! Mən yeganə bir istisna tapmışam. Lev Tolstoy. Onun romanlarında əsl monoloqlar var”.

Məktub müəllifi Tolstoy qəhrəmanlarının monoloqlarındakı “səhvləri, təsadüfləri, sıçrayışları” bütün dünyada yaranmış monoloqlardan üstün tuturdu.

S. Rəhimovun istinad etdiyi bu yeni üslub konkret və obrazlı xalq dilini onun əsərlərinə çəkib gətirir.

“Zəkəriyyəoğlu işin, bu tərəfinə baxanda bu tərəfin gərəkli olduğunu, o tərəfinə baxanda o tərəfin də heç də az gərəkli olmadığını görürdü. Günün zəruri tələbi qarşısında hansı daha vacibdir, müəllimmi? Sənətkar heykəltəraşımı?..”

İnsan fikri çox sürətlə işləyir, fikrin maddi cildi dil onunla ayaqlaşa bilmir. İnsan hələ birinci sözü söylərkən sonrakı sözlərin də nə olacağını, beşinci, onuncu... sözləri də fikrində canlandırır. Forma olan dil məzmunundan, fikrin iti sürətindən çox geri qalır. Sanki daxili nitq dil ilə fikir arasındakı bu uyğunsuzluğu azaltmağa doğru yönəldilmiş olur. Sənətkar elə buna görə də çox zaman fikirləri bütün təfərrüatı ilə təsvirə — təhlilə meyl edir.

Vahid Azərbaycan dili aşağıdakı tərkib hissələrini, başlıca daxili növləri ehtiva edir: ədəbi dil, bədii dil, canlı xalq dili, dialektlər. Bunların hər biri şifahi və ya yazılı şəkildə təzahür edə

bilər (adətən əvvəlkilər daha çox yazılı, sonrakılar daha çox şifahi olur). Ədəbi dil öz növbəsində müxtəlif funksional üslublara bölünür: mətbuat üslubu, elmi üslub, rəsmi-işgüzar üslub, idarə (kanselyariya) üslubu.

Öz leksikasına, ifadəlilik vasitələrinə, sözü işlətmə, müxtəlif cümlə və birləşmə tiplərinə üstünlük verməsinə görə, bütün bu üslublar bir-birindən fərqlənir. Bu fərqlərin az-çoxluğu ədəbi dilin inkişaf səviyyəsiidən asılıdır! Yüksək dərəcədə inkişaf etmiş ədəbi dillərdə üslub fərqləri daha qüvvətli olur. Azərbaycan dilində üslublar arasında diferensial fərqlər nəzərə çarpacaq dərəcədə kəskindir ki, bu hal dilimizin inkişafı, qüdrəti əlamətidir.

Bədii dildən danışarkən bu dilin adətən üç üslubu qeyd olunur: yüksək (ali) təntənəli üslub, adi (orta, neytral) üslub, aşağı (alçaq, loru) üslub. Adi üslub bütün funksional üslubların əsasını təşkil edir. Yüksək və aşağı üslublar bir-birinə qarşı qoyulur və biri digərini rədd edir (bəzən bunlara “kitab dili” və “danışiq dili” deyilir). Yüksək üslub üçün alınma sözlər (bəzən terminlər), mücərrəd anlayışları bildirən vahidlər, şairanə ifadələr səciyyəvidirsə, aşağı üslubda dialekt-məhəlli sözlər, jarqon və arqotizmlər, varvarizm və vulqarizmlər işləkdir.

S. Rəhimovun başlıca üslubi xüsusiyyəti hər hansı bir üslubi xüsusiyyətin əsiri olmamaqdır, bütün şərtliliklərin zəncirindən azad olmaqdır. Bir çox mürəkkəb xüsusiyyətlər bir-birinə qaynayıb-qovuşmuş halda təzahür edir, həm bədii dilin, həm canlı xalq dilinin, həm dialektin, həm mətbuat dilinin, həm ali, həm neytral, həm də aşağı üslubun sintezindən tam yeni bir üslub alınır ki, bu S. Rəhimovun üslubudur. Həmin sintezi, vəhdəti sənətkarın az qala hər abzasında, hər cümləsində müşahidə etmək, görmək mümkündür.

S.Rəhimov bədii dil tariximizdə xüsusi bir mövqe tutur. Bu mövqe onu zəngin bədii ənənələri olan xalq ədəbiyyatına, Azərbaycan ədəbiyyatı klassiklərinə daha çox bağlayır.

S. Rəhimov 1946-cı ildə nəşr olunmuş “Ötən günlər dəftərindən” kitabını böyük ədibimiz C.Məmmədquluzadəyə həsr et-

mişdir. Bunun səbəbi təkcə o deyil ki, hər iki sənətkar realistdir. Hər iki sənətkarın yaradıcılığında ümumi cəhət həm də tənqidi-satirik üslubun qüvvətli olmasından ibarət deyildir.

Hər iki söz ustasının üslubunda müştərək cəhət xalq danışıq dilindən bənzər şəkildə istifadədir. Ən mükəmməl bədiilik keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirən şifahi danışıq dili və onun zəngin xüsusiyyətləri ikisinin də yaradıcılığında mühüm yer tutur. Bununla belə, S.Rəhimovun — ənənə əsasında öz üslubunu formalaşdırıb inkişaf etdirən bu orijinal sənətkarın dilində digər üslubların da çox qüvvətli təsiri vardır.

S.Rəhimovun dilində üsluba etinasız olan, bədiilik baxımından əhəmiyyəti olmayan ifadəyə, sözə nadir hallarda təsadüf edilə bilər. Bununla belə S.Rəhimovun əsərlərində üslub məhdudluğu yoxdur. Hər cür şərtliklərdən azad olan, heç bir “qadağan”a etina etməyən sənətkar ən müxtəlif üslubların qaynaıb-qarışmasından yeni bir üslub yaratmışdır.

“Əgər övlad anasının qarşısında öz borcunu ödəməyi birinci dərəcəli vəzifə saymazdısa, daha hansı haqla icma içində adamlıqdan bəhs açə bilərdi” (“Ana abidəsi”).

Bu kiçik parçada bir neçə üslubun ünsürləri birlikdə işlənməmişdir. Bütünlüklə ədəbi dil normaları əsasında qurulmuş cümlədə həm qəzet üslubu (“anasının qarşısında... borc”, “öz borcunu ödəmək”), həm rəsmi üslub (“birinci dərəcəli vəzifə”), həm arxaik üslub (“icma içində”), həm də danışıq dili ünsürləri (“saymaq”, “adamlıqdan bəhs açmaq”) bir qrammatik vahidə toplanmışdır.

“Zərzəbərcətin düsturu mövcibincə mirqəzəblənən, Şəlaləni teyləməyə hazır olan sirdaş rəfiqələr Şəlalənin sağ-solunda dayandılar”. (“Ana abidəsi”).

Bu cümlədə də bir tərəfdən arxaik “yüksək” — dəbdəbəli üsluba, digər tərəfdən məhəlli-danışıq dilinə məxsus habelə müəllifin yaratdığı fərdi sözlər bir yerdə çıxış etmişdir.

S.Rəhimov xalq dilindən nə qədər geniş istifadə etsə də, adətən hazır xalq ifadələrini çox az halda olduğu şəkildə əsərlərinə

daxil edir. Sənətkar bir qayda olaraq hazır, qəliblənmiş xalq ifadələri üzərində yaradıcılıq əməliyyatı aparır, bunları bu və ya digər şəkildə dəyişdirir, fərdiləşdirir, bir növ özününküləşdirir, həm də bu zaman mövcud ifadələr daha artıq kəsərlilik, daha yüksək emosionallıq kəsb etmiş olur. Özlüyündə nə qədər obrazlı olsa da “bəxti yatmaq” ifadəsi bir növ neytrallaşmaq üzrədir və bu ifadəyə danışanın münasibəti o qədər də kəskin tərzdə aydın deyildir. Lakin Zərzəbərçət xanım əri haqqında “hələ, ki, əmi oğlu İnsafın bəxti xorna çəkir” (“Ana abidəsi”), — dedikdə hadisəyə onun kinayəli, istehzalı münasibəti çox qabarıq verilmiş olur.

Burada ikinci bir cəhət də diqqəti cəlb edir. Hazır, qəliblənmiş xalq ifadələri daha çox ümumi hökm və qənaətləri əks etdirir. Bədii dildə isə konkretlik vacib şərtlərdəndir. Bədii dilin obrazlılığı da konkretləşdirmə sayəsində əldə edilir. S.Rəhimov ümumi ifadələri konkretləşdirməkdə müxtəlif üsullardan məharətlə istifadə edir.

“Zərzəbərçət... bir yandan çöllü Fərhadın başını ustalıqla yarı, o biri yandan onun qılığına girib ətəyinə yağlı qoz ləpəsi töküdü”. (“Ana abidəsi”.)

Xalq ifadələrinin konkretləşdirici ünsürlər, təyin-epitetlər vasitəsi ilə genişləndirilməsi, mürəkkəbləşdirilməsi müəllifin çox istifadə etdiyi üsullardandır.

Bəzən də bütöv bir ifadənin, cümlənin, hətta mürəkkəb cümlənin tərkibindən yalnız bir-iki sözü alıb işlətməklə sənətkar həm sözə qənaət, həm də aktualaşdırma prinsiplərinə riayət edir, habelə oxucunun diqqət və marağını artırmağa nail olur.

“İnsafın sökəkləri heç də İnsafdan az maraqlı deyildilər. Onlar İnsafın simasında düzəldikləri “qaya kölgəsi”ndə rahatca yatı...” (“Ana abidəsi”.)

Əsrlərdən bəri şifahi dildə işlənə-işlənə gələn və elə bu işləkliyinə görə də donmuş, kristallaşmış ifadələri dəyişə bilmək, onları hərəkətə gətirmək, onları aktualaşdırmaq işində S. Rəhimov misilsiz sənətkarlardandır. Hazır xalq ifadələrini bədii əsərə ol-

duğu şəkildə gətirmək özlüyündə o qədər də böyük sənətkarlıq deyildir. Gərək öz sözünü deyəsən, öz ifadələrini yaradasan. H.Cavid, C. Məmmədquluzadə kimi söz ustaları hazır ifadələr işlətməyi sevmirdilər.

Xalq dilindən istifadənin yaradıcı xarakteri məsələsinin izahı ehtiyacı vardır. Xalq dili öz şablon, hazır, qəliblənmiş ifadələri ilə, hazır fikirləri ilə fərqlənir. Gündəlik məişətdə adamlar heç də dilin keyfiyyəti üzərində düşünmədən bir-biri ilə ünsiyyət saxlayırlar. Öz nitqinin-danışığının qayğısına qalmaq, onu sevgəlləndirmək adamların yadına düşmür, çünki nitq prosesində səsəlmə forması yox, məna, məzmun dərk edilir. Adamlar hazır ifadələri və əslində başqalarının düzəldib qoyduqları hazır fikirləri söyləməklə ünsiyyətdə ola bilirlər. Başqalarının fikirlərini söyləmək isə özünün fikir yoxsulluğundan, hətta özünün fikir tənbəlliyindən irəli gəlir. Əslində dil yaradıcılıqdır, fəaliyyətdir və hər bir yaradıcılıq kimi öz fikrini müstəqil qurmaq, qura bilmək işi müəyyən zəhmət, əqli gərginlik tələb edir. Həm də hazır xalq ifadələrindəki sözlər ayrılıqda diqqəti o qədər də cəlb etmədiyi kimi (tək-tək sözlər yox, bütövlükdə ifadə nəzərə çarpdırılır), bunlarda bir avtomatizm xüsusiyyəti vardır. Bədii əsərdən məqsəd isə oxucunu fəallaşdırmaq, onun düşünmək qabiliyyətini inkişaf etdirməkdir, onu düşüncəyə sövq etməkdir.

XX əsrdə bir sıra elmlər kimi, dilçilik elmində də böyük təbəddülatlar baş vermiş, çox mühüm nailiyyətlər əldə edilmişdir.

Praqa dilçilik məktəbinin 1928-ci ildə irəli sürdüyü tezislərdə bədii (poetik) dil və ədəbi dilin fərqi məsələsi bütün kəskinliyi ilə qeyd olunurdu, bu fərqi həmişə nəzərdə tutmaq tələb edilirdi. Göstərilirdi ki, həm funksiya (vəzifə), həm dil vahidlərinin seçilib-ışlədilməsi, həm işarənin (dil işarəsinin) obyektiv aləm faktlarına münasibətinə, həm də inkişaf xüsusiyyətlərinə görə ədəbi dil nəinki bədii dildən fərqlənir, hətta bir sıra hallarda bunlar bir-birinə daban-dabana zidd olur. Ədəbi dil avtomatlaşdırmaya meyl edirsə, bədii dildə aktualaşdırma əsasdır.

Avtomatlaşdırma nədir? Elmi üslubda, mətbuat və rəsmi idarə dilində (habelə xalq danışığı dilində) adətən hazır qəlib, klişe şəkli almış ifadələr, ştamp tipli yazı tərzini özünü çox göstərir və bu hal tam qanunidir. Odur ki, hər hansı elmə məxsus yüksək müvəffəqiyyətlər əldə edilibsə, dildə həmin elmə xas üslub formalaşıbsa, bu elmə aid əsər yazmaq işi asanlaşır (mətbuat və digər üslublarda da belədir). Çünki həmin üslubda nitq avtomatlaşdırılır.

Bədii dildə fərdi keyfiyyətlər mühüm olduğundan burada hazır ifadələrin işlədilməsi o qədər də effektiv deyildir və əslində dolayısı ilə müəllifin yaradıcılıq acizliyini əks etdirir. Bədii dildə yenilik, mövcud ifadələr üzərində əməliyyat aparmaq, başqa sözlə, aktualaşdırma tələb olunur. Bu həqiqəti dərk edən əsl söz sənətkarları adətən hazır ifadələrə müdaxilə edir, lakin onları dəyişməyə çalışırlar. Bu cəhətdən S.Rəhimovun yaradıcılıq zəhməti, dil və üslubların geniş imkanlarından bəhrələnmək qabiliyyəti diqqəti cəlb edir. Əgər sənətkar “İnsaf Mürüvvətzadənin qaya kölgəsində yatdığını” sözarası deyib keçirsə, sonuncu üç söz oxucunun şüurunda məşhur misalı bütöv şəkildə canlandırır (“İt qaya kölgəsində yatar, elə bilər öz kölgəsidir”). Məhdud miqdar söz çoxlu sözlərlə ifadə ediləsi fikri müvəffəqiyyətlə ifadə edir. Oxucunun fikirləşmə qabiliyyətini inkişaf etdirmək də budur. Az sözlə çox və dərin fikir ifadə etmək də budur. V.İ.Lenin Feyerbaxın belə bir fikrini rəğbətlə qarşılayır: “Ağıllı yazı tərzini odur ki, bu yazı müəllifi oxucuda da ağıl olduğunu nəzərə alır və buna görə də heç də hər şeyi açıb söyləmir, oxucuya imkan verir ki, ifadənin qalan ünsürləri haqqında, o ifadənin əlaqələri, şəraiti, məhdudlaşdırıldığı haqqında özlüyündə düşünməli olsun”.

Belə hallarda deyilməyən, ixtisar edilən ünsürlərin oxucu öz şüurunda bərpa etməli olur, fəallaşır.

Sənətkar bir çox dialoqları məhz sabit tərkiblərin aktualaşdırılması prinsipi üzrə qurur:

“... Belə-belə şeylər bizim Ağdaşdakı evimizdə bişməyib, qonum-qonşudan da gəlməyibdir!

—İndi daha bizim hamımızın evində bişməyə başlayıb-
dır, Əhmədəli əmi!

—Görünür, daha özümüz bişiririk!

—Bəli, Əhmədəli əmi, özümüz bişiririk!” (“Ana abidəsi”).

Ümumiyyətlə, sabit tərkiblər, frazeoloji ifadələr, atalar sözləri və məsəllər adətən obrazlı olur. Bu isə o deməkdir ki, bütövlükdə də olsa, həmin dil vahidləri diqqəti məhz işarələrlə cəlb edir, yüksək bədii keyfiyyətdə olur. Sənətkar bunları aktuallaşdırarkən onların obrazlılığını nəinki ləğv etmir və ya azaltmır, belkə bu obrazlılığı qat-qat yüksəltməyə müvəffəq olur. S. Rəhimovun nəsrı bədiiliyinə, obrazlılığına görə bütün nəsrimizdə fərqlənir. Yazıçı obraz xatirinə irəliləməni, dinamikani zəiflətmir, hadisələr, söhbətlər davam edir, bir əhvalatdan, faktdan başqasına keçid davam edir. Obraz obraza qarışır, bədii dil mürəkkəbləşdirilir. Az qala bütün sözlər məhz bədii-fərdi məna kəsb edir. Deyirlər, ən kamil bədii əsərlərdə fərdi üsluba biganə söz olmur. S. Rəhimovun üslubu bu fikri bir daha təsdiq edir.

Xalq ifadələrini yazıçı bəzən lap tanınmaz dərəcədə dəyişib, personajların nitqində işlədir. Belə hallarda xalq ifadəsindən yalnız ümumi qrammatik quruluş, abstrakt sxem qalır. Məsələn, “isti aşə soyuq su qatmaq” ifadəsi belə aktuallaşdırılır:

“ — Sən gəl işin-güçün belə bir məqamında qaynar qazana buzlu su çağıldatma!

— Mən belə qaynar qazana buzlu sudan peydərpey çağıldadacağam... Belə qazanı qaynamağa qoymayacağam!... Qoymayacağam ki, bu qaynar qazan bir gün üstümüzə calanıb bizi pülüşükdən çıxara!...” (“Ana abidəsi”),

Sənətkar sözün məna dairəsinə yeni və özünə müəyyən məqsəd üçün lazım olan istədiyi (əlbəttə, sözün obyektiv qanunlarına əsaslanmaqla) mənaları daxil etməklə, onun mənaca həcmiini gəndə bilər, sözü yeni-fərdi mənada işlədə bilər (əslində söz sənətkarlığında bu cəhət başlıca meyardır). Lakin sözün mənasında, semantikada aparılan bu əməliyyat, bu dəyişiklik şüurdakı

müəyyən əlaqələrə – assosiasiyalara əsaslanmalıdır. Bu xüsusiyyəti nəzərə almadan bədii dili anlamaq, bu üslubun ən əsas əlamətlərini dərk etmək, bədii üslubu əsaslandırmaq mümkün deyildir. Deməli, əsl bədii əsərdə, bədii dildə söz ikiplanlıdır: biri sözün ümumxalq dilində işlənən və buna görə də obyektiv keyfiyyətə malik mənası, digəri sənətkarın sözə verdiyi fərdi-subyektiv məna. Sanki burada bir söz deyilir, lakin həmin sözün mənası deyil, başqa sözün mənası nəzərdə tutulur. S. Rəhimov Ceyranoglundun düşüncələrini belə təsvir edir: “Harada bircə quruş qazanc oldumu Petros zalım oğlu quzğun kimi hazırım naziridir! Heç bilmirsən harada yatıb bu quzğun, hansı qayada gizlə-nib, elə ki, leş görünür, bir balaca qazan özünü göstərir, qanad çala-çala gəlir, bütün millət qazancını öz dimdiyinə götürüb gedir”. (“Şamo”), Əvvəlki cümlədə Petros quzğuna bənzədilir. Sonrakı cümlədə isə bu bədii ifadə vasitəsi bütün sözlərin məna-sını dəyişdirmişdir. Söz öz ümumi adi mənasından çox kəskin şəkildə uzaqlaşdırılmışdır. Elə bədii dilin mühüm və zəruri he-sab olunan xüsusiyyətlərindən biri də budur. Odur ki, realist bə-dii əsərdəki söz ancaq bütöv mətnin tərkibində öz təsirini göstə-rir. Mətndən ayrıldıqda bədii söz öz hərərətini itirir, ölgünləşir, adiləşir, emosional təsirdən məhrum olur. Hələ bu azdır. Mətn-dən ayrılan söz hətta anlaşılmaz bir müəmmaya çevrilir, məna-sızlaşır (necə yəni “quzğun... millətin qazancını öz dimdiyinə götürüb gedir”).

S.Rəhimovun əsərlərində yalnız ayrı-ayrı söz və ifadələr de-yil, bütöv cümlələr, abzaslar, mətnlər, bütövlükdə əsərin özü ob-razlılıq keyfiyyəti kəsb edir.

“...Ər arvaddan, arvad da ərindən özünü gizləyir, heç kəs heç nə büruzə vermirdi. Sanki şahə qalxan düşmənçilik dalğaları yatmışdı, təlatüm dayanmışdı, ləpələr isə gülürdü. Əslində dalğa da, təlatüm də içəri düşmənçilik dənizinin aşağı axarına, sualtı burulğanlarına keçmişdi”. (“Ana abidəsi”).

Sonuncu cümlə bütövlükdə obrazdır və ayrılıqda alındıqda tamamilə başqa məna verə bilər.

Belə bir üslub xüsusiyyəti yazıçının əsərlərində təsadüfi, ötəri, özünü adda-budda bir hal deyildir, demək olar ki, bütün əsərlərində çox qabarıq şəkildə nəzərə çarpan ümumi keyfiyyətlərdir.

Bütün bunlar obrazlı dilin digər, bir əsas xüsusiyyətini aydınlaşdırır. Bədii söz bütöv əsərlə ayrılmaz, qırılmaz şəkildə əlaqədar olur.

Ümumi sözün mətnə bağlanması və bu yolla da xüsusiləşdirilməsinin, fərdiləşdirilməsinin daha bir sıra səbəbləri vardır.

Ümumi praktik (və ədəbi) dildə söz semantikaca adətən sadələşdirilməyə doğru inkişaf edir, mürəkkəb semantikalı (mürəkkəb) söz tədriclə sadələşir. Bədii dildə isə sözün işlənməsi bu prosesə əks bir istiqamət almış olur.

Bədii söz üçün semantikanın sadələşməsi deyil, əksinə, mürəkkəbləşməsi səciyyəvidir. Burada söz bir növ iki tərəfə istiqamətləndirilir, həm ümumi praktik (və ədəbi) dildəki mənada, həm də müəyyən mətnə bağlı fərdi mənada işlənir. Hər iki mənə eyni parçada birlikdə mövcud olur. Bu cəhətdən bədii poetik metaforalar nəzəri daha artıq cəlb edir. Ümumi dil metaforalarında sözün əlavə mənası ilə əsas mənası bir vəhdət təşkil edir və get-gedə sözün əvvəlki, ilkin mənası unudulur, söz “daxili formadan” məhrum olur. “Qapının aqzı”, “iynənin gözü” tipli birləşmələrdə ikinci sözlərin nominativ mənalarından sərf-nəzər edilmişdir.

Bədii dilə məxsus fərdi metaforalarda isə sözün ilkin və əlavə “mənalı vəhdət yaratmır və ya belə “vəhdət” çox keçici və ötəri olur, müəyyən konkret mətn parçası ilə bağlanır, ümumxalq səciyyəsi daşmır.

S.Rəhimovun əsərlərində mühüm yer tutan metaforik sözlər – obyektiv aləmə məxsus əşya və hadisələrə iki şəkildə istiqamət almış olur. Yazıçının hər hansı əsərində, kiçik bir mətn parçasında belə bu ikiliyi görmək mümkündür.

“...İftira-böhtan mədrəsəsində təlimlənən Tünzalə...” (“Ana abidəsi”),

“Fərhad istəyirdi ki, yaradıcı təxəyyül gəmisi dumduru yaradıcılıq dalğalarını yara-yara, ağ köpükləri ötürə-ötürə üzsün, ürəyinə heç bir şübhə izi-tozu buraxmasın.” (“Ana abidəsi”),

Bu misallarda “mədrəsə”, “gəmi”, “dalğa” sözləri həm ümumxalq dilindəki mənada (belə olmasaydı, yazıçı ilə oxucunun ünsiyyəti baş tutmazdı, ümumiyyətlə mətn anlaşılmaz qalardı), həm də tam fərdi-bədii mənada işlədilmişdir. Ümumxalq dilində “iftira böhtan mədrəsəsi”, “təxəyyül gəmisi”, “yaradıcılıq dalğaları” və s. kimi S. Rəhimovun dilindəki yüzlərlə, minlərlə misallar yoxdur. Göründüyü kimi, eyni sözlər həm əsas, həm də əlavə-poetik mənada işlənmişdir... harada sözün işlənməsində belə ikilik varsa, orada sözün estetik funksiyasından bəhs etmək mümkündür. Deyirlər ki, bədii söz ümumxalq sözünün semantikə mürəkkəbləşdirilmiş, estetik keyfiyyət qazanmış növüdür. Bədii dildə sözün “canlandırılması” da məhz budur. Əsil sənət əsərində sözlərdə, hazır xalq ifadələri də müəllifin müdaxiləsi ilə çox mürəkkəb şəkillər və mənalar ala bilər.

Azərbaycan dilində zahiri əlamətə, görünüşə, geyimə və s. görə şəxsə adqoyma, ləqəb (ayama) vermə xüsusiyyəti geniş yayılmışdır. Baş, göz, ağız, burun, dodaq, üz, çənə, qulaq, papaq, don və s. ilə bağlı olan və təsviri xarakter daşıyan mürəkkəb sözlər dilimizdə çoxdur. Belə sözlərin bəziləri hətta ümumiləşib müəyyən zümrələr üçün ümumi ada çevrilmişdir. Sənətkar “buxara papaqlı”, “göy qurşaqlı, ağ əmmaməli” (“Ana abidəsi”) adamlardan danışarkən oxucu bunların kimlər olduğunu çox gözəl anlayır. Birinci növ təyini söz birləşməsi şəklində iki sözün yanaşib müəyyən şəxsi səciyyələndirməsi imkanından söz sənətkarı çoxlu və yeni, fərdi sözlər düzəltmək üçün bacarıqla istifadə edir. Məsələn, “qırmızısaqqal kərbəlayılar, tirməqurşaq hacılar, buxarapapaq məşədilər” (“Şamo”) və s.

Bu ümumiləşmiş sözlərdən əlavə sənətkar konkret fərdlərin portretini yaratmaq üçün də mürəkkəb sözlərə bol-bol müraciət edir. Burada müxtəlif üsullar nəzərə çarpır.

Xalq maarif komissarı Zəkəriyyəoğlu haqqında dəfələrlə top qarasaqqal, Yevropasaqqal, qırdırmasaqqal, çənəsaqqal, xaçpə-rəstsəqqal, tutamasaqqal epitetləri (“Ana abidəsi”) işlədilir. Bu sözlər müxtəlif yerlərdə, müxtəlif münasibətlə, bəzən müəllifin, bəzən tiplərin dilində Zəkəriyyəoğlunun ünvanına deyilir. Əsər boyu oxucu belə fərdi sözlərin yaranma prosesinin şahidi olur. Gah əvvəl müəllifin dilində işlənilib sonra tiplərin dilinə keçir, gah da əksinə. Yenə əsərin bir yerində Tünzalə və Nazilə deyirlər:

“...Təki sən çəkməli, bığırbiğli oğlan bizimçin döşümüzüə yatan daş-qaş tap...”

Bir az sonra müəllif yazır:

“Bığırbiğdan heç bir iz-toz görə bilmirdilər. Kim bilir, bəlkə “bığırbiğ” yaxalanmışdır”.

Göründüyü kimi, şəxsin öz adının işlənməsinə ehtiyac qalmır. Hər bir xüsusi ad əsasən neytraldır (çünki məfhum ifadə etmir). Xüsusi adı əvəzinə şəxsin müəyyən əlamət əsasında adlandırılması ilə subyektiv imkanlar yaranır, müəllifin tipə münasibətini ifadə etməsi, oxucuya da həmin münasibəti aşılması işi asanlaşır.

S.Rəhimov bir qayda olaraq tiplərin zahiri görkəmini, geyimini təsvirə xüsusi diqqət yetirir ki, nəticədə çoxlu epitetlər işlənməsi lazım gəlir. Bu epitetlər daha çox mürəkkəb sözlər (birinci növ təyini söz birləşməsi əsasında formalaşan mürəkkəb sözlər) şəklində təzahür edir.

“Armudboğaz, şişbiğ satıcıdan aldığı daş-qaşı mayabuda yetişdirmək”. “Orta boylu, tosqun vücudlu, şişkin burunlu Şərbət... “Uca boylu, enli kürəkli, sarışın saqqallı, lappır ayaqlı Xalıqverdi...” (“Şamo”),

Özü də sənətkar bu kimi epitetləri müvafiq tip ilə əlaqədar dönə-dönə işlədir, xatırladır, epitet-sifəti təyinləndəndən —xüsusi isimdən ayırmır. Əsər boyu bir söz digərinə təhkim edilir. Ayrıca işləndikdə də mürəkkəb sez olan epitetin kimə məxsus olduğu

oxucuya qaranlıq qalmır. Belə sözlər də fərdi-mətni səciyyə kəsb edir.

“Çalbiğ həlaku gözləyirdi... Çalbiğ duyurdu ki, gəlini Ərmağanın səbr kasası aşıb-daşmışdır” (“Məhtaban”).

Bu parça ümumi sözü xüsusiləşdirməkdə sənətkarın istifadə etdiyi üsullara aid səciyyəvi misaldır. Əvvəlcə xüsusi söz bir qayda olaraq eyni epitetlə birlikdə bir neçə dəfə təkrarlanır, nəhayət, epitetin özü simvola, rəmzə, xüsusi adın işarəsinə çevrilir. Sonrakı cümlədə xüsusi ad işlənməyibdir. Belə hallarda sifətlər substantivləşdirilir ki, bu vəziyyət sözün məna həcmi də genişləndirir, zənginləşdirir, onun üslubu ilə əlaqələnilir və fərdi-poetik keyfiyyət kəsb edir.

S.Rəhimovun əsərlərində bu cəhət bir sistem şəklində özünü göstərir. Məsələn, “Bəhram və Zərəfşan” da “bozbala oğlan” (Bəhram haqqında), “yaşılbaş sona” (Zərəfşan haqqında), “Ana abidəsi”ndə “cütücü baba” (Əhmədəli əmi haqqında), “kərpickəsən” (Həzrətullah haqqında) və s.

Uzun müddətli və gərgin yaradıcılıq təcrübəsində S.Rəhimov bədii dil ilə ədəbi dil arasındakı fərqləri çox aydın duya bilmişdir. Ədəbi dil müəyyən normativ qanunlara tabe edilmiş dildir. Bədii dildə isə çox geniş yaradıcılıq sərbəstliyi vardır. Buna görədir ki, S. Rəhimov yalnız ədəbi dil normaları ilə məhdudlaşmış qalmır, qadağanlara etina etmir. Bu cəhətdən sənətkarın dildə qarşılığı olan alınma sözlərə, sinonimlərə, dialektizmlərə və s. münasibəti maraqlıdır.

Ədəbi dilimizdə qarşılığı olan əcnəbi sözlərin işlədilməsi düzgün hesab edilmir. Bədii dildə isə məqsəd vasitəyə bəraət qazandırır. Burada nə işlətmək yox, necə və nə üçün işlətmək məsələsi əsasdır.

“Girəvəni əlinə keçirən, xanlıq ixtiyarını öz dəstində toplayan Ərmağan atasını... məhv etmək istəyirdi” (“Məhtaban”).

Ədəbi dildə “dəst” sözü bu mənada işlənməz. Burada isə eyni sözün təkrarının qarşısını almaq, habelə ifadə tərzində əlvanlıq yaratmaq məqsədi ilə və müvəffəqiyyətlə işlədilmişdir. Yazıcı-

nın əsərlərində belə faktlar çoxdur və bunlar belə bir həqiqəti bir daha təsdiq edir ki, əslində bədii dil anlayışı ədəbi dil anlayışından daha genişdir və onun “bir qolu” deyildir. Geniş anlayış daha məhdud anlayışa daxil olub onun “bir qolu” ola bilməz.

Eyni dil vahidi daxilində qarşılığı olan alınma sözün və ana dili sözünün işlənməsi özünü çox göstərir.

“İndiyə qədər onu sağ-səlim saxlayan... Pəhləvan Məhəmmədin sayəsi, əlinə silah götürən fədainin kölgəsi idi”. “Heç kəs Pəhləvan Məhəmmədin namına toxunmaz, onun qürurlu adını ötüb aşmaz”. “Ərməğan boğulduğuna görə gözlərinə güclü qan gəlir, didələrini tez-tez silirdi” (“Məhtaban”).

Ədəbi dildə məqsəd informasiyadır, məlumat verməkdir. Ona görə də burada yaxın mənalı və ya sinonim sözlərdən bir neçəsinin ardıcıl şəkildə sadalanmasına ehtiyac yoxdur. Əksinə, belə sadalama sözün kommunikativ qüvvəsini zəiflədir və müəllifin dilində dəqiqlik olmadığını sübut edir. Bədii dildə isə belə deyildir. Bədii dildə sinonimlərin, yaxın mənalı sözlərin bir sraya düzülməsi emosionallığı qüvvətləndirir, yadda qalmanı asanlaşdırır.

“Özləri də gizlətmədən, utanmadan, çəkinmədən, heç kəsdən bak etmədən... deyirdilər” (“Məhtaban”). “O da bu növü sayaqalayır, deyindir, alovlanır, yanır, tüstülənib kömür kimi sönürdü” (“Şamo”),

Sözlərin belə sadalanması ilə emosional təsir qat-qat yüksəlir. Hər sonrakı həmcins üzv əvvəlkinə bir əlavə təsiri bağışlayır, hamısının qüvvəsi isə bir sintaktik vahidə toplanır ki, bu da intensivlik yaratmağa xidmət edir. Təsadüfi deyil ki, sənətkar daha çox hərəkətli sözləri — feilləri bu cür işlətməyə meyl edir. Burada bir itilik, sürət də nəzərə çarpır.

“Bütün dünyanın gözəllərini düzəldərəm, gəzərəm, bəzərəm, düzərəm, yığaram, gətirərəm tökərəm başından üzəsağı”. (“Şamo”), “Əfsanələr onun gözləri qabağında böyüyüb, artıb, çoxalıb, canlanırdı” (“Şamo”).

Heç bir üslub məhdudluğunu yaxın qoymadığından sənətkarın bədii əsərlərinin dili, hər şeydən əvvəl, lüğətinin zənginliyinə görə fərqlənir. S. Rəhimov lüğətinin zənginliyinə görə ədəbiyyatımızda birinci yerdə durur. Bu zənginlik müxtəlif mənbələrin hesabına əldə edilir. Odur ki, eyni məfhumun ifadəsi üçün arxaik, məhəlli, yeni, alınma, fərdi və s. səciiyyəli sözlər yanaşı işlədilir.

“Töhfə idi; hədiyyə idi, sovqat ya köhnə ləhcədə peşkəş idi, bunun nə dəxli var idi rüsvətə?” (“Taysız xalça”). “Məni öz əlaltı ehsiyəcinizə, cədvəlçinizə çevirmək istəyirsiniz” (“Ana abidəsi”) ...Oğlanda köhnə sözlə vergi, yeni sözlə ilham var, sənətkarlıq var” (“Ana abidəsi”), “Deməli, yarım heykəl sizin sənəşünas dilində büst, bütün heykəl — abidədir, eləmi? (“Ana abidəsi”). “Öz vahid övladından sonra yetimləşmək öksüzləşmək demək idi (“Ana abidəsi”),

Sanki müəllif sözlərin mənasını açmaqda oxucuya kömək etmək istəyir, onun leksikonunu (və bununla da dünyagörüşünü) zənginləşdirməyə çalışır. Elə bədii əsərin bir məqsədi də bu S.Rəhimovun üslubundan danışarkən bir daha dialektizm məsələsinə qayıtmağı zəruri hesab edirik. Çünki bu məsələdə on illər boyu yazıçıya irad tutulmuş, haqlı, ya haqsız hücumlar edilmişdir. Bu məsələ ilə əlaqədar fikrimizi ümumi şəkildə söyləmişik. Söz sənətində nəyin işlədilməsi yox, necə işlədilməsi daha maraqlıdır. Dialektizmlər haqqında fikrimizi bir az da konkretləşdirək.

1934-cü ildə “Literaturnaya qazeta” bədii ədəbiyyatın dili ilə əlaqədar müzakirə açmışdı. O zaman bəzi rus yazıçı və şairləri “yeni ədəbi dil”, “inqilab dili” şüarları ilə çıxış edir, rus bədii dilinin əldə etdiyi bütün əvvəlki nailiyyətlərdən əl çəkməyi tələb edirdilər. Bu “yeni dil” tərəfdarları A.Karavayeva, L.Seyfullin, F.Panfyorov, V.İvanov və digər görkəmli söz ustaları idi. Onlar yeni dili yaradarkən dialekt sözlərinə, peşə terminlərinə və ya fərdi sözyaratma meyllərinə qapılır, ədəbi dildə sabitləşmiş sözlərə etina etmədilər. Onların dialektizmə həddən artıq aludə ol-

malarını M. Qorki və “Pravda” qəzeti kəskin tənqid etmişdi. Lakin dialektizm aludəçiliyin, yeni dil yaratma meyllərinin tənqidi heç də ümumiyyətlə dialektizmlərdən əl çəkilməsi tələbi kimi qiymətləndirilməməlidir. Böyük sənətkar M. Qorkinin bədii irsində dialektizmlər heç də yox deyildir. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, burada söhbət məhz rus bədii ədəbiyyatının dilindən gedir və bu dil üçün irəli sürülən bu və ya digər mülahizəni mexaniki tərzdə başqa dillərə tətbiq etməyin özünə etiraz edilməlidir. Xatırladaq ki, rus bədii dil tarixində özünü göstərən yuxarıdakı meyillər Azərbaycan bədii dili üçün səciyyəvi olmamışdır.

Digər tərəfdən, müqayisə etibarını ilə geniş, çox geniş ərazidə yayılmış və bəzən olduqca kəskin və çox fərqli xüsusiyyətlərə malik rus dili dialektləri ilə bizim nisbətən kiçik ərazidəki dialektlərimizi yanaşı qoymaq, bunlar haqqında eyni hökmlər vermək doğru deyildir.

Nəhayət, tarixi faktorlara diqqət yetirməlidir. 20-30-cu illərdə irəli sürülən mülahizələr, şəksiz ki, bu gün üçün öz əhəmiyyətini o qədər də saxlaya bilməz. Xüsusilə ona görə ki, müasir dövrdə bədii dildə dialektizmin işlənməsi ədəbi dilə heç bir mənfi təsir göstərə bilməz, bəlkə bədii dilin zənginləşməsinə xidmət edir. Elmi qrammatikalar və lüğətlərin hazırlanması ilə ədəbi dil normaları sabitləşmişdir və indi ədəbi dil normalarının dialektlərə təsirindən danışmaq mümkündür, əksinə yox.

Təsadüfi deyil ki, 50-ci illərdən rus filoloji elmində dialektizmlərə olan əvvəlki münasibətlərə qarşı tənqidi mülahizələr get-gedə daha artıq özünü göstərməyə başlamışdır. Əməli cəhətdən böyük rus sənətkarları da bu mülahizələrə tərəfdar çıxdıqlarını bildirmişlər və bildirirlər. Məsələn, M.Şoloxovun əsərlərində dialektizmlərin işlənməsi əsasən müsbət qiymətləndirilmişdir.

Dialektizmlər mövzusu bizim filoloji elmimizdə xüsusi tədqiqat obyektinə olaraq ətraflı və dərinlən işlənməsə də, çox az dilçi və ya ədəbiyyatçı göstərmək mümkündür ki, bu və ya başqa məsələ ilə əlaqədar həmin mövzuya toxunmasın, həmin problem haqqında az-çox mülahizə yürütməsin.

Filologiya elmimizdə dialektizm anlayışı haqqında ümumi, sabit fikir yoxdur. Məsələnin nəzəri cəhəti belə olduqda, təbii ki, təcrübədə də mübahisələr, biri digərini rədd edən fikirlər yaranacaqdır.

Bütün bu müxtəlifliklərin səbəbi nədir? Nə üçün filologiyamızda dialektizmlərə bir-birindən bu qədər fərqli münasibət mövcuddur?

Nə qədər qərribə görünsə də, demək lazımdır ki, bu müxtəflilik əslində heç də dialektizm anlayışı ilə bağlı deyildir. Və məsələnin kökü daha dərinədir və buna görə də daha mürəkkəbdir. İş burasındadır ki bu vaxta qədər bizim filologiyamızda birləşməsi mümkün olmayan iki kateqoriya – ədəbi dil və bədii dil anlayışları birləşdirilmiş və süni şəkildə, heç bir əsas olmadan eyniləşdirilmişdir.

Tək-tək istisnalar nəzərə alınmazsa, demək olar ki, ədəbi və ya bədii dildən bəhs edən bütün dissertasiyalarda, kitablarda, məqalələrdə “ədəbi dil” və “bədii dil” terminləri sinonim kimi işlədilmişdir. Ona görə də ədəbi dil normalarından çıxış edib bədii dilə yanaşmışlar, bədii dilə əsaslanıb ədəbi dil, haqqında hökmlər vermişlər. Əlbəttə, bu işdə müəyyən nailiyyətlər də qazanılmışdır və məqsədimiz heç də dilçiliyimizin nailiyyətlərini inkar etmək deyildir.

Burada V.V.Vinoqradovun aşağıdakı mülahizəsini xatırlatmağı lazım bilirik: filologiya elmi üçün ədəbi dil ilə bədii dili eyniləşdirməkdən qorxulu heç nə yoxdur. Çünki bu iki müxtəlif kateqoriyanın xüsusiyyətləri tamamilə başqa-başqadır və çox zaman daban-dabana ziddir.

Məlum olur ki, bir çox müəlliflər ədəbi dil dedikdə məhz bədii dili nəzərdə tuturlar. Bədii üslubda dialektizmlərin işlədilməsi əleyhdarları məhz belə hərəkət edirlər. Halbuki dialektizmləri bədii dil ilə deyil, ədəbi dil normaları ilə qarşılaşdırmaq olar. Bu kateqoriya bədii üsluba qarşı deyil. Dialektizm anlayışının özü də, onun meydana gəlməsi də bədii üslub ilə əlaqədardır.

Bəzi müəlliflər bədii əsərlərdə surətlərin nitqində işlənən dialektizmlərə bəraət qazandırmaqla yanaşı, bu dil vahidlərinin müəllifin təsvir dilində özünə yer tutmasına qarşı çıxırlar.

Məsələn daha dərinlən tədqiq edən müəlliflərin fikrincə isə dialektizmlərin müəllif dilində işlənməsi də (məsələn, Turgenevdə, Şoloxovda olduğu kimi) zəruridir. Çünki, bunsuz personaj nitqi ilə müəllif nitqi arasında zəruri vəhdət yarana bilməz. (B. P. Ardentov).

Bir sıra kateqoriyalar kimi, dialektizmlərin də işlədilməsində S. Rəhimovun bədii üslubunda səciyyəvi cəhət – monoloq və dialoq nitqləri arasında heç bir əsaslı fərqin olmamasıdır.

İstər fonetik və morfoloji, istərsə də (xüsusilə) leksik, semantik dialektizmləri işlətməkdə kəmiyyət və keyfiyyətə S. Rəhimovun bədii nəsrə bütün ədəbiyyatımızda fərqlənir. Bu sözlər sənətkarın əsərlərində özünü göstərən həm yerli dialektizmlərə, həm də jarqonizmlərə (ictimai-sinfi dialektizmlərə) aiddir.

Dilçiliyimizdə dialektizm — arxaizm, dialektizm — loru danışıq dili kimi kateqoriyaların hüdudları tam dəqiqləşdirilməmişdir. Buna görədir ki, bir sıra hallarda yazıçının əsərlərindəki arxaik sözlər də, loru danışıq ünsürləri də, bir çox fərdi sözlər də dialektizmlər kimi qələmə verilmişdir. Yazıçının tez-tez işlətdiyi ağıraraq, müşkülaraq, çoxaraq, uzunaraq, yumşaqaraq, yalınaraq, qısaaraq, möhkəmaraq tipli fərdi-üslubi sözlər müəyyən məqsədlə düzəldilmişdir və dialektizm hesab edilə bilməzlər. Habelə loru danışıq dilinə məxsus. olub tarixi səciyyə daşıyan darıxmaqlıq, çatdırmaqlıq, geriyyə çəkilməklik, müştəq olmaqlıq, rəva sayılmaqlıq, süd gölündə üzməklik, məhrum olmaqlıq, tutmaqlıq, verməklik, məhv etməklik, çalmaqlıq, görməklik və s. tipli formaların da dialektizm hesab edilməsi üçün bir əsas yoxdur. Müasir bədii dilimizdə bu formalar əsasən S. Rəhimovun əsərlərində. mühafizə edilib yaşayır.

Ümumiyyətlə, yazıçının əsərlərində danışıq dili ünsürləri daha çox yer tutur. Bu sözlər onun dilinin lüğət tərkibinə, morfolo-

ji formalарına, sintaktik quruluşuna və xüsusilə də intonasiasına aiddir.

İntonasiasız şifahi dil yoxdur (əslində heç yazılı dil də yoxdur). Buna görədir ki, bütün böyük sənətkarlar kimi S.Rəhimov da adətən danışıq dilinin xüsusiyyətlərini əks etdirməyə xüsusi fikir verir. Sənətkar sözün tələffüz tərzı, sürəti, tonu, vurğuları və sairəni əyaniləşdirməyə cəhd edir ki, bu da danışanı səciyyələndirmək işində, onun daxili aləmini açmaqda az rol oynamır. Bu yolla yazıçı “özündən deməmək, sözlərlə rəsm etmək lazımdır” (M. Qorki) tələbinə layiqincə cavab vermiş olur.

S. Rəhimovun xüsusən son dövr yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan bir cəhət kimi sənətkarın alliterasiya üslubi sözişlətmə qaydasına çox böyük diqqət yetirməsi nəzərə çarpır.

Dilimizin daxili şeiriyyət sirlərindən biri və bəlkə də ən mühümü elə bu alliterasiyadır. S. Rəhimov öz əsərlərində alliterasiya üzrə qurulmuş xalq ifadələrini işlətməklə sözə, dilə nə qədər böyük əhəmiyyət verdiyini, axtarışlar apardığını, nəhayət, öz böyük və uzunmüddətli yaradıcılıq təcrübəsində ana dilimizin daxili və füsunkar qüdrətində bələd ola bildiyini əyani surətdə sübut edir.

Əsərlərində SİX-SİX işlədilən belə ifadələrdən bir neçəsini qeyd edirik: düyün düşmək, dəxil düşmək, duyuq düşmək, dörd dövrəsinə dolanmaq, düşməninə dəri diddirmək, tanrısına təpik atmaq, fürsəti fəvtə vermək, tütünü təpəsindən çıxmaq, titrətmə tutmaq, boynunu bükmək, qeybət qırmaq, qəsəm qılmaq, qızıl qəfəs, qiyamət qoparmaq, qədəmi qurumaq, kəbin kəsmək, gərəyinə gəlmək, çeşni çıxarmaq, cəhəngləri cəh bağlamaq, çiçəyi çırtdamaq, dadı damağında qalmaq, qolunun qüvvəti, dinc durmaq və s.

Bunlardan başqa, “dörd dirəkli dam”, “dəmir düymə”, “qoca qartal”, “şəlalələrin şırıltıları”, “toy toğlusu kimi”, “daxili dəyanət”, “düşmən dil-dişinə düşmək” və s. kimi çoxlu ifadələr tez-tez təkrar olunur. Adətən şeir üçün çox əlverişli olan alliterasiyanın nəsrə də özünü göstərməsini o qədər də müsbət cəhət hesab et-

mirlər. Çünki nəsrədə başlıca məqsəd məzmundur, hadisə və əhvalatların real təsvir edilməsidir. Diqqət sözün özünə yox, onun mənasına cəlb edilməlidir. Şeirdə isə zahiri cəhətin, formanın rolu böyükdür və diqqət daha çox sözün özünə, formasına yönəldilir. Lakin nəzərə alınmalıdır ki, S. Rəhimov heç yerdə məzmunu formaya qurban vermir, bəlkə məzmun gözəlliyi ilə forma gözəlliyinin vəhdətinə nail olur. Bu da var ki, nəsrədə alliterasiya məsələsinin bizdə qədim bir ənənəsi vardır. “Dədə-Qorqud” dastanlarında bu hadisə olduqca geniş yayılmış və dastanların ən mühüm-üslubi keyfiyyətlərindəndir. Xalq ifadələrində də alliterasiya mühüm yer tutur. Xalq yazıçısı xalq dilinə əsaslanmaqla bədii nəsrimizdə bu məsələdə də bir yenilik yarada bilmişdir. Sənətkar hətta personajların adlarının seçilməsində də xalq ənənələrinə əsaslanır, alliterasiya və qafiyə kimi ahəngdarlıq məsələlərini nəzərdən qaçırmır.

“Küp qarısı” hekayəsində göstərilir ki, qarı iki qardaşın “adlarını yaraşdırıb birinə Heydər, o birisinə Səfər adını qoydu”, “qızların adlarını yaraşdırıb birisinə Məstan, o birisinə Gülüstan adını qoydu”.

“Adların yaraşdırılıb qoyulmasına” azərbaycanlı ailələrdə çox böyük diqqət yetirilir və realist sənətkar bu məsələdən də yan keçə bilmir. Qardaşların adları belədir: Ərşad, Gürşad, Şümşad (“Məhtəban”); qaynana və gəlinin adları: Lalə, Şəlalə (“Ana abidəsi”); ata, ana və oğlun adları: Nuru, Nuriyyə, Nəriman (“Mehman”)...

S.Rəhimov ad məsələsində özünü göstərən bu məhdud ailəvi xüsusiyyəti bədii əsərlərində sanki daha da ictimailəşdirməyə, yüksəltməyə cəhd göstərir. Yalnız eyni ailə üzvlərinin yox, eyni əqidəyə, məsləkə mənsub adamların adlarında bu cəhətdən həmahəngliyə fikir verən müəllifin təcrübəsi göstərir ki, bədii dildə – hər şey sənətkarın məqsədinə tabe tutulmalıdır. “Ana abidəsi”ndə Zərzəbərcət, Tünzalə, Nazilə (müəllif bir yerdə bunların “zzz” ətrafında birləşdiyini yazır); “Mehman”da Cabirov, Məlikzadə və ya Məlikə xanım, Mehman...

Alliterasiyaya meyl yazıçının əsərlərində səciyyəvi leksik vahidlərin — qoşa sözlərin nisbi çoxluğuna aparıb çıxarır. Əsasən bir mürəkkəb söz təşkil edən qoşa fellər və isimlər (habelə sifətlər) əsərlərində daha çoxdur ki, bunların da müəyyən qnsmi fərdi yaradıcılıq məhsuludur: yoqrulub-yaranmaq, yoğurub-yapmaq, silib-süpürmək, sovurub-süpürmək, qocalıb-qarımaq, boğub-boğulmaq, durub-dayanmaq, yanıb-yaxılmaq, alıb-aldatmaq, usanıb-utanmaq, daş-divar, xalı- xalça, töhmət-tənqid, əzab-əziyyət, sərhəd-sünür, vaxt-vədə, şərsuluş, cılız-cırtıdan, təntənə-təmtərəq, təsiri-tərbiyəsi, qəlib-qəfəs...

S.Rəhimovun dialoqlarında psixologizm ünsürləri çox qüvvətlidir. Bu cəhət dialoqların dil-üslubunda da əks olunur. Əsasən analitik məqsəd izləyən dialoqlarda hər personaj bir qayda olaraq öz müxatibinə suallarla müraciət edir, bu və ya digər fakt, hadisə, şəxs haqqında daha çox məlumat almağa çalışır. Özü də hər replika müxatibin adı ilə bitir ki, bu halda ya bir səmimiyyət, lirika, intim duyğu, ya da münaqişə, mübarizə, fikirlərin, məqsədlərin toqquşması dolayı yolla ifadə edilir.

“ —Get-get, Maral xanım!

—Sən də yat-yat, Göy göl!

—Mən yatmıram, hərəkətdəyəm, mənim ağ-çaq suyum səndən yüz qat artıq məsafəni qət edir, Maral xanım,

—Ötüşə bilməzsən mənsiz, Göy göl!” (“Güzgü göl əfsanəsi”).

Belə xitab-müraciətlər müəllifin bütün bədii irsi üçün səciyyəvidir.

Dialoqlarda bir xüsusiyyət də əvvəlki personajın nitqində müəyyən sözlərin sonrakı tərəfindən də təkrar edilməsidir. Cavab üçün, düşünmək üçün vaxt qazanmaq, tiplərin əhvali-ruhiyyəsini ifadə etmək nöqtəyi-nəzərindən belə təkrarlar təbiidir. Qeyd olunan hər iki cəhət birlikdə S. Rəhimovun dialoqlarını səciyyələndirir və fərqləndirir.

“— Soruşuram, nə üçün belə sustalmısan, Çaqqal bəy?

—Niyə sustalıram, Maral xanım?

—Belə ki, bir cürə asta-asta nəzakət və ədəblə tərpənirsən?!
—Necə asta, necə nəzakət və ədəblə, xanım?

Belə asta, belə nəzakət və ədəblə ki, mən baş tapmıram. Axı əzəlləri az qala sən yalquzaqlaşırıdın, çanavarlaşırıdın!

—Necə yalquzaqlaşır, çanavarlaşırıdın?..

—Mənim qanım da, canım da sənə halaldır, Çaqqal!

—Necə yəni sənin qanın-canın mənə halaldır; Maral?” (“Güzgü göl əfsanəsi”).

Bu üsulda qurulan dialoqlar psixoloji keyfiyyət kəsb edir, müəllifin üslubunun fərdiləşdirilməsində mühüm rol oynayır. S.Rəhimovun dialoqlarını çox uzaqdan tanımaq, müəllifini müəyyənləşdirmək mümkündür. Fərdilik də budur.

Adətən dialoqlarında sual əvəzliliklərinin bol-bol işlədilməsi də nəzərə çarpır ki, bunlar dialoq nitqinin leksik xüsusiyyətlərə görə məhdud olduğunu göstərir: Bəzən də psixologizmi şiddətləndirmək məqsədi ilə eyni tərkibdə müxtəlif sual əvəzlilikləri sadalanır.

“ — Cənab ağanın payını ver!

—Hansı payını? — deyə Kərbəlayı Hətəmxan qeyzlə soruşdu.

—Necə payını? Nə cürə payını, neçənci payını?” (“Şamo”).

S.Rəhimovun dilində *ib*, *ib*, *ub*, *üb* feili bağlama, *an*, *ən* feili sifət şəkilçisi sözlərin, habelə konkretləşdirici, təyinedici sifət və zərflərin işlənmə tezliyi çox yüksəkdir. Bununla əlaqədar sənətkarın cümlələri adətən çox böyük olur, sayca çoxlu leksik və sintaktik vahidləri əhatə edir.

“Güclə özünü ələ alan Lalə qara aftabanı mis sənəyin dünəndən qalan suyu ilə doldurub, orta ocağın gözündə qızıqdırdı, maddarının qana bulanana üz-gözünü ürək acısıyla yudu, uşağını yorğan-döşəyə saldı; dönüb onun qana bulanana pal-paltarını da qara qazanda qaynatdı, çıxarıb soyuq suda durulayıb sıxdı, həyatın çərbəndli çöl-çəpərinin üstünə sərib qurutdu” (“Ana abidəsi”).

Feili sifət və feili bağlamalar adətən genişləndirilmiş, mürəkkəbləşdirilmiş olur ki, bu da müəllifin konkretləşdirmə və deməli, əyanlaşdırma, bu yolla da obrazlılıq əldə etmə meyindən irəli gəlir. Burada digər bir cəhət də vardır: daxilində müxtəlif genişləndirilmiş (feli sifət, feli bağlama, məsdər); tərkiblərin bir yerə toplanması, işlənməsi bütövlükdə cümlənin nisbətən daha da mürəkkəbləşməsinə (sintaktik yox, üslubi mənada), qollu-şaxəli olmasına gətirib çıxarır ki, özlüyündə bunun özü bir enerjidir, qüvvətdir. Bir çox və müxtəlif hadisələrin bir qrammatik vahiddə toplanması həmin vahidin gücünü və təsirini artırmaya bilməz.

Yazıcının *ib*, *ib*, *ub*, *üb* şəkilçisi feili bağlamaları çox işləməsinin həm də obyektiv səbəbləri vardır. Ümumiyyətlə, müasir Azərbaycan dilində həmin şəkilçili feili bağlamalar bütün başqalarına nisbətən daha çox işləkdir. Digər tərəfdən, həmin şəkilçilərin dilimizdə funksiyası çox genişdir, onlar həm sintaktik, həm leksik-qrammatik (bəzən də leksik, frazeoloji-leksik), həm də morfoloji vəzifə daşıyırlar.

“Biz özümü zərif xanım paltarı tikdirib gedib şəhərlərə çıxıb, zıncırovlarda yanpörtü oturub, dalay-dalay çağıra bilmərik” (“Şamo”)...

S.Rəhimovun əsərlərində xalq dili ilə əlaqədar olan və intensivlik məqsədi izləyən təkrarlar məsələsi xüsusi və böyük mövzudur. Burada yalnız onu xatırladıırıq ki, aşağıdakı tipli feil formaları onun əsərlərinin lüğətini səciyyələndirən vahidlərdəndir.

“Fərhad isə bütün zahiri kələ-kötürlüyünə baxmayaraq, ana-dangəlmə sənət üçün yaranıb, sonra da göründüyü üzrə, işləyə-işləyə, pillədən-pilləyə qalxa-qalxa, gündən-günə yetişə-yetişə, bişə-bişə sənət üçün doğulubdur” (“Ana abidəsi”).

An, ən şəkilçili feili sifətlər və bunların köməyi ilə düzələn tərkiblər də S.Rəhimovun bədii dildə nisbətən çoxluq təşkil edir.

“Oğul tərəfindən oxşanan, qəribləşib kövrələn, gözlərində gələnən göz yaşlarını öz həyəcanlarına qatıb-qarışdıran, ürəyi oğ-

lu üçün tir-tir titrəyən Lalə... özünü saxlaya bilmirdi” (“Ana abidəsi”).

Ümumiyyətlə, sənətkarın dilində sintaktik xüsusiyyətlər daha rəngarəng və mürəkkəbdir. Surətlərin nitqində bir neçə mərtəbəli əlavələrdən istifadə olunur.

“Əşi məndən, Cabirdən, daşyonan oğlundan, iyirminci ildən silahdan yapışıb hələ də yerə qoymayandan nə gizlin?” (“Mehman”), “Mənsiz, Anaxanımsız Dağətəyində Lalə elçiləyən gəlin-siz, qızı doğan anasız qızın ağzına dil atırsan?” (“Ana abidəsi”). “Mən bu qəsəbənin kənarında, o iri çinarların dibində, Cavanşirin arxının qırağında o üstü qırmızı dəmirli məktəbdə oxuyan uşaqları nəzərdə tuturam” (“Şamo”).

Göründüyü kimi, bu misallarda sintaktik həmcins əlavələr məzmun cəhətindən bir-birini təyin etməyə, yəni dəqiqləşdirməyə, konkretləşdirməyə kömək edir. Həm də hər sonrakı həmcins əlavə əvvəlkinə (və ya əvvəlkilərə) nisbətən daha çox təyinlər ilə mürəkkəbləşdirilir. Sanki eyni vahidin emosional çalarları get-gedə, tədriclə daha da qüvvətlənir, daha artıq şiddət kəsb edir.

S.Rəhimovun əsərlərində daha bir sıra səciyyəvi cəhətlər var. Bunlardan biri eyni feilin bir dəfə işləndikdən sonra bir daha mürəkkəb bacarıq forması kəsb edərək təkrarlanmasıdır. Təkcə “Ana abidəsi”ndə yüzlərlə belə əlavələr vardır: “Fərhad yenə-də heykəllərdən, yarım heykəllərdən qopmur, qopa bilmirdi”: “Əgər Fərhad... eşitsə də qulağına inanmazdı, inana da bilməzdi”; “Fərhad bilmirdi, bilə də bilməzdi ki...”; “Ana abidəsi” ürək işi idi... zərrəcə də olsa baş tutmayan, baş tuta bilməyən iş idi”; “heykəltəraş belə üzüntülü ruhi əzab içində yatmadı, yata da bilmədi”.

Hər cür əlavə kimi bu formalar da ümumi mənanı qüvvətləndirmək məqsədi izləyir, sonrakı mürəkkəb formalar əvvəlki sözlərin məzmununa bir qətilik, kəskinlik çaları gətirmiş olur.

Sənətkarın çox sevdiyi üsullardan biri də sonrakı cümlənin bütövlükdə əvvəlki cümlənin feil xəbərinə əlavə kimi işlədilməsidir. Qrammatik cəhətdən iki müxtəlif cümlə ona görə əlaqələ-

nir ki, əvvəlki cümlənin xəbəri sonrakının əvvəlində təkrar olunur: “Lalə daha qorxuya düşdü. O qorxuya düşdü ki, Fərhadın nitqi əbədi tutulmuş... olar”. “Fərhad doğrudan da... ehtiyat edirdi. O ehtiyat edirdi ki, bu xəbərdən ana məyus olar” (“Ana abidəsi”).

Buradakı təkrarlar mənanı şiddətləndirməkdə, hadisəni (əhvalatı, predmeti) daha da ətraflı şərh və izah etməkdə mühüm rol oynayır. S.Rəhimovui daha çox təhkiyə üslubuna məxsus olan və danışq dili, şifahi nitq ilə əlaqədar işlənən bu tipli cümlələri arasında zəncirvari bağlılıq özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, sənət əsərinin məziyyəti məzmun ilə, ideya ilə müəyyən edilsə də, estetik keyfiyyətlər də az əhəmiyyətli deyildir. Estetik cəhətlər məzmunu gözəlləşdirir, əsərə cazibə qüvvəsi gətirir. Bədii təfəkkürlə bağlı olan məzmun ümumi səciyyə daşıyır. Hissi cəhətlə bağlı estetik xüsusiyyətlər daha çox milli səciyyəlidir.

USTAD ŞƏHRİYARIN ŞEİR SƏNƏTİNİN SİRLƏRİ SORAĞINDA

1. Şeirlərin forma gözəlliyi

Azərbaycan dilinə şairanə dil deyirlər. Nə qədər xoşagəlim olsa da bu fikrin birtərəfliliyi, naqisliyi qeyd edilməlidir. Azərbaycan dilinin də hər hansı digər bir dil kimi başlıca funksiyası cəmiyyət üzvlərinin ünsiyyətinə, həyat və məişəti uğrundakı mübarizəsinə xidmət etməsidir. Deməli, bu dil ən əvvəl yaşayış vasitəsi, kollektiv əmək prosesinə xidmət göstərən vasitədir. Dilimiz bütün müasir qabaqcıl dillər kimi elm və mədəniyyət dilidir, mətbuat və idarə dilidir. Və bütün bunlardan sonra (məhz sonra) həm də bədii ədəbiyyat dilidir, yəni şairanə dildir.

Azərbaycan dilinin şairanəliyini təmin edən amillər çoxdur. Bu dildə musiqili səslər — saitlər bir sıra dünya dillərinə nisbətən çoxluq təşkil edir. Saitlərə yaxın sonor səslərin, habelə cingiltili samitlərin çoxluğu da qeyd oluna bilər. Dilimizin intonasiya zənginliyi daha çox nəzərə çarpdırıla bilər. Sözlərin çoxmənalılığı, sinonimlərin geniş miqyas alması da bədilik baxımından yüksək qiymətləndirilməlidir. Bütün bunlardan əlavə dilimizin qrammatik quruluşu ahəngdarlıq üçün çox geniş imkanlara malikdir. İltisqa quruluşa malik dillərdə şəkilçilər sözün sonuna əlavə edilir və deməli söz hər hansı qrammatik dəyişilməyə məruz qaldıqda kök əvvəlki şəklini mühafizə edir. Elə bu xüsusiyyətinə görə ki, iltisqa dillərdə qədimlərdə qafiyə rolunda alliterasiya hadisəsi çıxış edirdi. Sonralar bura qafiyə də əlavə olunduqda şeir dilimizin musiqiliyi qat-qat yüksəlmiş oldu. Buna görədir ki, bizim xalq ədəbiyyatımız bu qədər ahəngdarlığı, misilsiz poetikliyi ilə seçilir. Nəsimi, Füzuli poeziyasında alliterasiyanın eyni nitq parçasında (birləşmə, cümlə, misra, beyt) eyni və ya bənzər səsin təkrarı başlıca estetik və üslubi keyfiyyət kimi təzahür edir. Alliterasiya aşıq şeirində — xüsusilə Aşıq Ələsgər

şeirində geniş mövqe tutur. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında alliterasiyalı şeir müəllifi kimi şanlı-şövkətli şairimiz Şəhriyarın müstəsna xidməti qeyd olunmalıdır.

Dünya ədəbiyyatında Ə. Firdovsi, V. Şekspir, A. S. Puşkin, M. Y. Lermontov şeirinin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri alliterasiyaya üstün yer verilməsi hesab olunur. XX əsr rus ədəbiyyatında Yesenin, V. Mayakovski, Y. Yevtuşenko, R. Rojdestvenski şeiri də alliterasiya bolluğu ilə fərqlənir. Nəzərə almaq lazımdır ki, Hind-Avropa dillərində alliterasiyalı şeir yazmaq üçün imkan iltisafı dillərlə müqayisədə azdır. Bununla belə Puşkinlər rus şeirini zinətləndirən, onun ahəngdarlığını təmin edən bu üslubi vasitədən bol-bol və müvəffəqiyyətlə istifadə etmişlər. Ona görə ki, alliterasiya hadisəsi yaranışından poeziyaya bağlı olmuş və onunla birlikdə inkişaf etmişdir.

Şeir dilin çiçəklənməsidir. Ən yaxşı, kamil, sənət əsərləri xalq dilinin daxili mahiyyətini təzahür etdirir, bu dilin inkişaf təmayülünü əks etdirir, onun daxili estetik (emosional-ekspressiv) qüdrətini nümayiş etdirir.

Şeir dilin tərəvətidir. Xalqın dilinin bütün ehtiyat qüvvəsi şeir vasitəsilə üzə çıxarılır. Xalqın dilini də sənətkarları ilə tanıyırlar.

Ən qüdrətli sənətkarlar dilin daxili musiqisinə çox həssas olur, öz ölməz sənət incilərini bu musiqi üstündə bəstələyirlər. Ustad Aşıq Ələsgər deyirdi:

Qışda dağlar ağ geyinər, yaz qara,
Sağ əlinlə ağ kağıza yaz qara.

Sənətkarlıq xüsusiyyətlərini bir kənara qoyub, burada diqqəti yalnız “ağ” (dağlar, ağ, sağ, ağ, kağız), “qa” (qara, qara), “da” (qışda, dağlar) ünsürlərinin təkrarından yaranan ahəngdarlığa cəlb etmək istərdik.

Ustad Şəhriyar yazır:

Ay nə gözəl qaydadı şal sallamaq,
Bəy şalina bayramlığın bağlamaq.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Bu parçada ay (ay, qayda, bəy, bayram), ba//bə (bayram, bağlamaq, bəy), al//la (şal, salla, şal, bağla) ünsürlərinin – mütənasib sıralanması şeirin musiqiliyini təmin edir. Belə daxili ahəng Şəhriyar sənətinin başlıca keyfiyyətidir.

Burada belə bir elmi həqiqəti nəzərə çarpdırmaq istərdik ki, şeir dilin daxili mahiyyəti ilə bağlı olan meyllərin inkişafına təkan verir və buna görə də nəsrə nisbətən poeziyanın daha milli səciyyəli olduğunu deyirlər. Dilimizin qrammatik strukturası ilə əlaqədar təzahür edən ahəngdarlıq meyllərindən biri də həmin bu alliterasiya hadisəsidir.

Şəhriyar şeirində bütün səslərin alliterasiyasına aid nümunələr gətirmək mümkündür. Bir sıra dillərin tədqiqatçıları bəzi dillərdə müəyyən-səslərin alliterasiyasının yaxşı səslənmədiyini qeyd edir, şeir dilində belə səslərin çoxluğuna etiraz edirlər. Azərbaycan dilində yazılmış şeirlər haqqında bu mülahizəni söyləmək mümkün deyildir. Əsas məsələ sözün məna tutumundadır. Fikir, məna sözün səs cildinin ahəngdarlığı ilə birləşəndə yüksək sənət nümunəsi yaradılır. Şəhriyar şeirindən misallar gətirək:

B — Kim qaldı ki, bizə buğun burmadı.
Q — Qovalayıb qurd ağzından qapıbsan.
D--Dırmaşırdıq, dağdan aşırıdığımız.
Y — Bir də yatıb yandırılırlar, yaxıllar...
Yurdumuza, yuvamıza yetirdin...
N — Xanım nənəm inəkləri sağardı.
T — Tonqal çatıb sütülləri ütərdik,
F — Fırıladağa fırfıra tək bitməyiz.
X — Xeymə vurur xatirələr səfində.
Ç — Baxçıların çiçəklənib açanda....

Atın çapıb qıyqacıdan çalardı.
Ş — Rəxşəndənin şirin-şirin sözləri...

Göründüyü kimi, həm kar, həm cingiltili samitlər, həm diş, həm dodaq samitləri və s. ahəngdarlıq yaratmaq işində istifadə oluna bilər. Əsas məsələ materialda deyil, bu materialdan istifadə edən sənətkardadır.

Bir sıra hallarda bir yox, bir neçə səsin alliterasiyası özünü göstərir:

B —N Bu kənddə bir burun qanı kəsən yox.
Ş —D Bu məktəbdə şerin şəhdin dadmışam.
G —K Keçib gedib gedər-gəlməz yollara.

Mətnə alliterasiyalaşan vahidlərin miqdarı məsələsi maraqlıdır. Ümumiyyətlə, Şəhriyar şeirinin misraları tutumluluğu ilə fərqlənir. Orta kəmiyyət kimi aldığımız (“Heydərbaba” misrası kimi) on bir hecalı şeirdə adətən beş-altı (çox az halda üç-dörd) söz bir misra təşkilində iştirak edir. Gətirilən misallardan göründüyü kimi, misrada sözlərin miqdarı bəzən yeddiyə qaldırılır. Özlüyündə bu cəhət çox böyük müvəffəqiyyətdir və o deməkdir ki, müəllif az hecalı (bir və ya ikihecalı) sözlərdən istifadə edir. Belə az hecalı sözlər isə adətən məhz ana dili sözləri olur (alınma sözlər çoxhecalılığı ilə səciyyəvidir). Az hecalı ana dili sözləri semantikaca konkretliyi ilə səciyyələnir ki, konkret mənalı söz şeir üçün olduqca əlverişlidir. Həm mənasına, həm ahənginə, həm ritminə görə belə vahidlərdə yüksək şairənəlik vardır. Misradakı beş-altı konkret sözdən ən azı ikisi, ən çoxu dörd-beşi alliterasiyalaşa bilər.

D —Uşaq demə, ipin qırmış dana de,
Bir dana da demə, əlli dana de..
G. — S — Bala, gəldin? Niyə belə keç gəldin?
Səbrim sənədən güləşdi, sən güc gəldin.

Ümumiyyətlə, alliterasiyalı kamil sənət əsərlərinin xüsusiyyəti belədir ki, heç də mətndəki bütün sözlər deyil, əsas fikri, mənanı əks etdirən, daha çox semantik tutumlu, sıqlıqlı sözlər, mətləbin məğzini açmağa xidmət edən sözlər alliterasiyalaşdırılır. Odur ki, adətən köməkçi sözlər, təyinedici vahidlər (determinantlar) müvafiq sırada ahəngdar olmaya da bilər. Məsələn, xitablar, iidalər, qoşma və bağlayıcılar nitqə yardımçı vasitələrdir və bunlar alliterasiya prinsipi üzrə işlədilmir. Bu beytdə “ç” səsinin alliterasiyası diqqəti çəkir:

Heydərbaba, ağacların ucaldı,
Amma, heyf, cavanların qocaldı.

Burada isə “ş” səsi:

Daşlarıylan başı başa çatıblar.
Aşnalığın daşın bizdən atıblar.

Alliterasiya ardıcıl sıralanan sözlərin yalnız ilk səslərinin deyil, həm də daxili səslərinin eyni və ya yaxın olmasından ibarət ahəngdarlıqdır. Məsələn, aşağıdakı beytdə “z” səsinin alliterasiyası diqqəti cəlb edir.

Üzdüm ol bir pазlı yardan,
Gözəl üzlü gulüzardan.

(“*Bəyatılar*”).

Beləliklə, eyni mətnədə (misra, beyt, bənd) sözlərin ilk (xarici alliterasiya) və daxili (daxili alliterasiya) səslərinin təkrarlanması nitqin ahəngdarlığı qat-qat artırmış olur.

Şeytan quluymuş şahımız
(“*Süleyman Rüstəmə cavab*”),

— misrasında “ş” səsi həm ardıcıl gələn sözlərin əvvəlində, həm də sonunda işlədilmişdir. Başqa misallar:

R — Üfüqlərə rəya rəngin yaxaram.
(*“Məmməd Rahimə cavab”*).
Ruzigarın dəyirmanı fırlanır.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Başqa misra və beytlərdə təsadüf edilməyən “x” səsinin aşağıdakı beytdə alliterasiyası qabarıq şəkildə nəzərə çarpır.

Göz yaşına baxan olsa, qan axmaz,
İnsan olan, xəncər belinə taxmaz.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Ardıcıl gələn misraların hər biri bir səsin alliterasiyası əsasında köklənmiş olur.

Başlara sovrulur saman, (S).
Gözlərə doldurub duman... (D)
Dada çatın ki, dardayıq (D)
Qurddu, küləkdən, qardayıq. (Q)
(*“Süleyman Rüstəmə cavab”*),

Bir sıra hallarda isə bütün bir beyt və ya bənddə eyni bir səsin alliterasiyası nəzərə çarpır. Məsələn aşağıdakı “s” səsi kimi:

Mən sənintək dağa saldım nəfəsi,
Sən də qaytar, göylərə sal bu səsi
Bayquşun da dar olmasın qəfəsi.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Burada bir sıra başqa səslər (məsələn, ç və ya c) yoxdur, həmin səslərin aşağıdakı bənddə işlənmə tezliyi isə yüksəkdir.

Göyərçinlər dəstə qalxıb uçallar,
Çün saçanda qızıl pərdə açallar,
Qızıl pərdə, açıb, yığıb qaçallar

Çün ucalıb, artar dağın cəlalı,
Təbiətin cavanlaşar cəmalı.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Lev Tolstoy göstərirdi ki, vəzn və qafiyə şairlərin əl-qolunu bağlayır və buna görə də onlar öz fikirlərini sərbəst şəkildə ifadə edə bilmir, obrazları, ifadələri bu vəzn və qafiyəyə tabe tuturlar. Yalnız Puşkin kimi qüdrətli sənətkarlarda qafiyə axtarışı bəzən müvəffəqiyyətli ifadələrin yaranması ilə nəticələnirdi.

Bura əlavə etmək lazımdır ki, şeirdə alliterasiyaya meyl də yeni, poetik ifadələrin meydana çıxmasına səbəb olur və bu fikri Şəhriyar şeri sübut edir. “Səhəndə məktub” şeirindən gətirilmiş aşağıdakı nümunədə müxtəlif səslərin alliterasiyası əsasında formalaşan ifadələr qeyd edilmişdir:

Gecə haqqın közüdür, **tur törətmiş** ocağında...”
O bir oğlan ki, pərilər su **içərlər çanağında...**
Sular **əfsanəni** söylər onun **əfsunlu** bağında,
Səgərin **çənli çağında...**
O nə şair **ki**, xəyal mərkəbinə **şov şığıyanda.**

Bədii dilin başlıca tələblərindən olan yenilik (yəni yaradıcılıq) prinsipinin təsir göstərməsində alliterasiya axtarışı çox uğurlu nəticələr verə bilər.

Od yağıb dağları dağlar
Gül gülərsə, bulaq ağlar.
(*“Səhəndə məktub”*).

Sənətkar kamilliyi! Ümumiyyətlə tədqiqat yolu ilə, sənətin ülviyyətini, bütün ecazkar siqlətini başqalarına izah yolu ilə çatdırmaq mümkün deyildir. Biz bu iki misranı izah üçün bütöv mətnin tərkibindən çıxarmışıq. Lakin nəzərə almaq lazımdır ki, bədii əsərdə hissə, parça yalnız bütövün tərkibində dəyərlilik kəsb edir, onu məndən ayırdıqda bütün əvvəlki tərəvətini saxla-

ya bilməz. Məhz ona görə də bəzən dilçi izahatı sönük, quru çixir.

Sənətkar gözü! Yalnız söz sənətkarı sözlərin daxili aləminə nüfuz edə bilir, sözün səs tərkibi ilə mənasını uzlaşdırmaqla dildə yenilik yarada bilir. Gətirilən misalda dağı daqlamaq, gülün gülməsi, bulağın ağlaması kimi fərdi-orijinal ifadələr ayrıca bir söhbət mövzusu. İndilikdə isə burada “ağ” ünsürünün (yağış, dağ, dalğa, ağla və bulaq) “la//lə” ünsürünün (dağlar, dağlar, güllər, bulaq, ağlar) təkrarı/ “dağ” və “gül” sözlərinin təkrarı təkrarredilməz bir ahəngdarlığın meydana gəlməsinə səbəb olur.

Səs ahəngdarlığı yalnız samitlərlə bağlı deyildir, eyni tipli sahitlərin də təkrarı ahəngdarlıq vasitəsidir və bu hadisə qrammatik kitablarında “ahəng qanunu” adlanır. Eyni mətndə sahitlərin təkrarlanmasına assonans deyilir. Əslində geniş mənada alliterasiya assonans anlayışını da ehtiva edir. Deməli, sahitlərin alliterasiyası da diqqəti cəlb edən ahəngdarlıq vasitəsidir. Burada xüsusilə do-dağ sahitlərinin sıralanması nəzərə daha tez çarpır.

Özü bizə oynamaq öyrədərdi.

“Təməddünün” gözü görüm kor olsun.

Odlar sönüb, onun odu sönməyib,

Fələk çönüb, onun carxı çönməyib.

(“*Heydərbabaya salam*”).

Son misradan da görüldüyü kimi, şeirdə həm samitlərin, həm də sahitlərin həmcinsləşdirilməsi musiqiliyi, ahəngdarlığı yüksəltmiş olur. Başqa misallar:

O — Ö — Ç Çox yazığın evi çönüb çöl oldu.

A — Ç Mənim ağzım açılmaqdan uçqudur.

Samit və sahitlərin birləşməsinin təkrarı daha çox nəzərə çarpır. Məsələn, aşağıdakı misralarda “ya”, “ək” ünsürlərinin təkrarı kimi:

Gözlər yağış-yağdırmasa yanarsan...
Ürəkləri çəkib kökdən qopardı...
(“*Heydərbabaya salam*”).

Başqa misallar:

Əl-Al Fələk əlimdən alır dürrümü, mərcanımı...
Qəl-Qal Qəlyanla, Şəhriyarım, qaldır qəmi, baxalım.
(“*Qəm basdı qəlyanı*”).

Maraqlı cəhətlərdən biri sait + samit tərkibinin samit 4-sait şəklində (və ümumiyyətlə tərs sıra üzrə) təkrarıdır.

Getbəgetdə artıq *dünya* ayılır,
Əylən yerə bir dirsəklən daşına.
Nə yeyək, ey vay, ata, bilməyirəm.
(“*Satirik şer*”).
Eldən mənim qocalıq azğın salıb, salacaq.
(“*Qəm basdı, qəlyanı*”).

Şəhriyar şeirində bir sıra hallarda sözün bir hissəsi eyni misrada ayrıca bir söz kimi də işlənir və nəticədə təkrar semantikaca mürəkkəbləşir.

Xan varsa da, nə karı, evin ki yox **xanı**.

(“*Qəm basdı qəlyanı*”).

Aram bir **para** namərd ilə saz eyləmişən.

(“*Qəzəl*”).

Qorxum budu **yar** kəlməyə, birdən **yarıla** sübh.

(“*Behcətabad xatirələri*”).

Ta ağızlarda **əriktək əriyib** həllənsin.

(“*Şatır oğlan*”).

Baxsan üzünə, sanki qızılgüldü qızarı.

(“*Behcətabad xatirələri*”).

Sazaq sazın quraraq, qulaqdı sanki, burur.

(“*Qəm basdı qəlyanımı*”).

Bir sözü təşkil edən səslər toplusu başqa bir sözdə də eynilə təkrarlandıqda ahəngdarlıq daha çox xoşagələn olur.

Geç gəlmədədir *yar*, gecə olmuş *geçə* *yarı*.

(“*Behczətabad xatirələri*”).

Bu misrada *geç* və *gecə*, *yar* və *yarı* sözləri artıq sırf bir söz oyunu kimi qarşılaşdırılır.

Şəhriyarın çox sevdiyi söz işlətmə üsullarından biri misra daxilində həmqafiyə sözləri yanaşdırmasıdır ki, bu hal da geniş mənada alliterasiya kimi qiymətləndirilə bilər. “Süleyman Rüstəmə cavab” şeirində “Genə də bir qəbir qazım” misrası vardır. Burada “bir” sözü “qəbir” tərkibində təkrarlanır. Ümumiyyətlə əvvəlki sözün və ya onun bir hissəsinin sonrakı söz tərkibində təkrarlanmasından yaranan ahəngdarlıq, musiqililik Şəhriyar şeirinin səciyyəvi cəhətlərindəndir.

Sarı sünbüllərə zülf içrə **oraqlar daraq** oldu.

Qurd **açaldıqca qocaldı...**

Savalantək havalandım...

Orda haldır, daha **qal** yox.

(“*Səhəndə məktub*”)

Eyvaz gəlib çatmayınca yatmaram...

Dırmaşırdıq, dağdan aşırıdığ dağa.

(“*Heydərbabaya salam*”).

Ümid ki var, **demək, yeməkdən** yeydir.

Yadımıztək dadımıza yetmisiz?

(“*Məmməd Rahimə cavab*”).

Eyni misra və beytdə ardıcıl sıralanmış sözlərin əvvəl, orta və son hissələrinin ahəngdarlığı misilsiz musiqilik yaradır.

Qara millət hünəri bilsə, hünərlə araşandır
Qaralarla qarışandır, sarışandır.

(“Səhəndə məktub”).

Şəhriyar şeiri başdan-başa bu ahəngdarlıq üstündə qurulmuşdur və bu ahəngdarlığı çox müxtəlif, rəngarəng növləri vardır. Sözün səs cildinə çox həssas olan qüdrətli sənətkarın qabiliyyəti heyrət doğurmaya bilmir. Bunların çoxunu izah etməkdən artıq intuisiya yolu ilə qavramaq lazımdır. Məsələn, böyük ustadın aşağıdakı misralarında aləm və ölmək, məşq və məşşaq, əfsun və əfsanə məhz səs ahəngdarlığı ilə əlaqədar yanaşdırılmışdır.

Şairin **aləmi ölməz**, ona aləmdə zaval yox,
Mən sənintək uçalıq **məşqinə məşşaq** onu gördüm.
Şairin zövqü nə **əfsunlu**, nə **əfsanəli** bağlar.

(“Səhəndə məktub”).

Hökmdür hakimə ta hökm edə fərtaş arasında.

(“İki qardaş arasında”).

Şərqdə rədd-ül-əcüz əl əssədr (və ya sərə pa, baş-ayaq), Avropada isə anadiplosis (və ya akromonoqram) adlanan poetik söz işlətmə üsulunun mahiyyəti belədir ki, əvvəlki misranın sonunu təşkil edən ünsür (səslər toplusu, söz, söz birləşməsi və s.) sonrakı misranın əvvəlində təkrarlanır. Şəhriyarın şeirlərindən gətirilmiş aşağıdakı nümunələr kimi:

Bizlər ki, lap bir dil, bir qan **qardaş**

Qardaş qalsın, insanlarıq, yoldaş.

(“Məmməd Rahimə cavab”).

Bu gün bəşər gərək olsun **bir millət**

Bir millətə olarmı yüz hökumət?!

(“Məmməd Rahimə cavab”).

Gün saçanda **qızıl pərdə açallar**,
Qızıl pərdə açıb, yığıb qaçallar:
(*“Heydərbabaya salam”*).

Klassik Azərbaycan (və ümumiyyətlə Şərq) şeirində beyt və ya misranın əvvəlində işlənən dil vahidinin həmin beyt və ya misranın sonunda təkrarlanmasından ibarət poetik üsula çox böyük əhəmiyyət və diqqət verilirdi. Nəsimi, Füzuli, Sabir, Cavid irsində mühüm yer tutan bu üsuldan Şəhriyarın da istifadə etdiyini görürük.

Ad alıb səndən o şair ki, sən ondan **ad alarsan**.
(*“Səhəndə məktub”*).

Qəlyanla, Şəhriyarım, qaldır qəmi, baxalım,
Mən də xoruldadaram, qəm basdı **qəlyanı**.
(*“Qəm basdı qəlyanı”*).

Ayrılıq kələ, bir kərəm qıla,
Bir neçə gün də bizdən **ayrıla**.
(*“Aman ayrılıq”*).

Şair ola bilməzsən anan doğmasa **şair**.
(*“Doşabli xəşil”*).

Böyük sənətkarın irsindən də aydınlaşır ki, ümumiyyətlə rəddül əcüz... məsnəvi şeir növü ilə əlaqədar olub, orada daha uğurlu hesab edilməlidir.

Huşyar olasız düşməni məğlub edəcəksiz,
Düşmənlərimiz qorxur **huşyarlığımızdan**.
(*“Azadlıq quşu “Varlıq”*).

Cəvahir itənin dərdini kimə deyəsən,
Yenə tapılsa, deyin bəs **cəvahir** itənə...
Gül əkmədə, qoca bağban, bükülsə bel, nə qəmin,
Dalınca rəhmət oxurlar bu **gülləri** əkənə.
(*“O taydan gələndə”*).

Azhecalı, xüsusilə də birheçalı sözlər yüngül və oynaq olur, şeirə, ahəngə yatımlı, mənaca tutumlu olur.

“Məmməd Rahimə cavab” şeirindən bəzi nümunələr:

Yar da bizdən yad eyləyib, sağ olsun!
Heç bir üzə belə bir gül gülməyib...
Bu gün bəşər gərək olsun bir millət...
Bir vaxt olub bu sözlər də sovuşi...

Onbirlik vəznində yazılan şeirin misrasına yeddi və həttə səkkiz (!) sözün yerləşdirilməsi özlüyündə xüsusi bir ustalığı tələb edir.

Bütün birheçalı ana dili sözlərimiz konkretidir və deməli, hissi təsirə malikdir. Ustad Şəhriyar bu birheçalı sözlərin də alliterasiya prinsipi ilə işlədilməsinə xüsusi diqqət yetirir.

O nə şair ki, xəyal mərkəbinə şov şığıyanda...
Gecə haqqın gözüdür, tur törətmiş ocağında...
Nə pərilər kimi qu quşları uçmaqda, nə qızlar...
(“*Səhəndə məktub*”).

Can cızlığından uman ayrılıq.
(“*Aman ayrılıq*”).

Əmməcanın bal bəlləsin yeyərdim.
(“*Heydərbabaya salam*”).

Bizlər ki, lap bir dil, bir qan qardaşlıq.
(“*Məmməd Rahimə cavab*”).

Nəhayət, eyni sözün mətnində eyni və müxtəlif (bəzən də omonim) mənələrdə təkrarı da ahəngdarlıq yaratmaqda mühüm rol oynayır. Klassik poeziyamızda çox sevilən bu sözişlətmə üsulundan Şəhriyar da istifadə etmişdir. Yalnız bir şeirindən misal gətirməklə kifayətlənirik:

Ulduz sayaraq gözləmişəm hər gecə yarı,
Gec gəlmədədir yar, gecə olmuş gecə yarı...
Qorxum budu, yar kəlməyə birdən yarıla sübh,
Bağrım yarıılır, sübhüm, açılma, səni tarı!
Dan ulduzu istər çıxa, göz yalvarı çıxma!..
O çıxmasa da ulduzumun yoxdu çıxarı.
Gəlməz tanıram baxtımı, indi ağarar sübh.
Qaş beylə ağardıqca, daha baş da ağarı.

(“Behçətabad xatirələri”).

Şeir əslində söz oyunudur. Göründüyü kimi, təkrardan məqsəd ana dili sözlərinin məna zənginliyini nümayiş etdirməkdir. Füzuli üslubunu xatırladan belə təkrarlar sözün çoxmənalılığına əsaslanır. Bu da sözün, şeirin estetik keyfiyyəti ilə bağlı məsələdir. Eyni vahidin müxtəlif mənalarda işlənməsi və anlaşılması estetik zövqün inkişafına xidmət edir. Sözün estetik təsiri çox nəcib və ali duyğularla əlaqədardır və onun yerini heç nə verə bilməz.

Gətirilən parçada ilk ifadə (“ulduz sayaraq”) özü də bir neçə mənada anlaşıla bilər: a) yarı ulduz sayaraq, ulduz kimi parlaq, gecələr işıq saçan, b) ulduzları sayaraq, hesablayaraq. Mətnə də yar, çıx, ağar sözlərinin bir sıra məna incəliklərindən sənətkarçasına istifadə olunmuşdur.

Bir cəhət də maraqlıdır ki, sənətkarın sözləri belə müxtəlif mənada təkrarladığı mətnlər ümumi hökmlər, aforizmlər qədər mənalı, dəyərli olur.

Dünya qəzov qədər, ölüm-itimdi,

Dünya boyu oğulsuzdu, yetimdi.

(“Heydərbabaya salam”).

Şeirdə sözü belə təkrarlamaq lazımdır. Yoxsa ki, bir də görürsən eyni söz ya ifadəni ardıcıl gələn onlarla misranın əvvəlində dönəm-dönəm, kərəm-kərəm, təkrar-təkrar təkrarlayırlar və

belə söz kasadlığından irəli gələn təkrarlara bəraət qazandırmaq üçün bunlara təkrar yox, təkrir deyirlər. Guya təkrir yaxşı, təkrar pisdir və s. hər hansı üsul, sözişlətmə ustad əlində yaxşı, naşı əlində pis olar; metafora da, mübaliğə də, müqayisə də və s. həm uğurlu, həm qüsurlu ola bilər. halbuki bunlar üçün iki termin yoxdur. Eləcə də təkrar elə bir termin kimi qəbul edilməlidir. Səslər də, şəkilçilər də, sözlər də, cümlələr də, bütöv mətnlər də təkrarlana bilər. Hər bir təkrar isə bədii-poetik cəhətdən əsaslandırılmadıqda oxucuda yalnız mənfə təəssürat oyadır, müəllifin qabiliyyəti və məsuliyyəti haqqında xoşagəlməz duyğular yaradır.

Şəhriyarın uğurlu yaradıcılığının bir səbəbi də onun xalq danışq dilindən geniş istifadə etməsidir. Canlı, sadə danışq dili öz konkretliyi ilə, ahəngdarlığı ilə şeir üçün xüsusilə əlverişlidir. Canlı nitqin zəngin intonasiyasını şeirə gətirmək xüsusi qabiliyyət istər. Xalq dilində çox sevilən ifadə üsullarından biri eyni kökdən düzəlmiş isim və fəl birləşməsindən ibarət vahidlərdir ki, bunlar şeirdə həm də ahəngdarlığa xidmət edir.

Elə bil ki, zülfü darar daraqlar...

Taxçalarda düzmələri düzəllər...

Ondan sonra dönərgələr dönüblər...

Heydərbaba, kəndin toyun tutanda...

(“Heydərbabaya salam”),

Ayaqlara pis sarışıb sarmaşıq.

(“Məmməd Rahimə cavab”),

Qalan-qalır, acbə-susuz.

(“Süleyman Rüstəmə cavab”).

Bu misralardakı “daxili üzvlü” birləşmələr mənaca ümumi və qeyri-müəyyən səciyyəli, formaca ahəngdardır.

Xalq dilində konkretlik bildirən vahidlərin — təqlidi sözlərin öz məzmununda bir poeziya mühafizə olunur. Odur ki, adətən xalq dilinə əsaslanan sənətkarların dilində belə sözlərin işlənmə

tezliyi yüksək olur. Hər hansı sözün şeirdə işlənmə əmsalı isə sənətkarın ümumi üslubu ilə əlaqədardır və ya üslubunun göstəricisidir. Şəhriyar şeirində təqlidi feillər çox geniş yer tutur. “Heydərbabaya salam” şeirinin elə ilk misralarından bu sözlərə üstünlük verildiyi nəzərə çarpır:

Heydərbaba, ildırımlar şaxanda,
Sellər, sular şaqqıldayıb axanda...

Ümumiyyətlə, Şəhriyar sözünün zahiri cəhəti, səs cildi çox böyük, gərgin tədqiqat tələb edən və buna layiq olan bir mövzudur.

Şeirdə forma gözəlliyi ilə məzmun gözəlliyi birləşib vəhdət təşkil etdikdə kamil sənət nümunəsi meydana çıxır. Belə sənət nümunəsində ağıl ilə hiss, intellekt ilə emosiya birlikdə təzahür edir. Forma gözəlliyi daha çox hisslər ilə bağlı olur və oxucunu da ən əvvəl bu forma özünə cəlb edir. Şeri ən əvvəl duyurlar, sonra, bəzən də lap sonra dərk edirlər. Şəhriyar dilin, sözün hissi təsirini çox sərrast müəyyənləşdirib deyir: “Türkin dilitək sevgili ehsaslı dil olmaz” (“Doşablı xəşil”).

2. ŞEİRLƏRİN MƏNA GÖZƏLLİYİ

Şəhriyarın şeir dilinin başlıca məziyyəti sadəliyidir. Sadə dil müəllifin müvəffəqiyyət qazanmasının səbəbi və onu populyarlaşdıran, geniş xalq kütlələrinə sevdiren əsas amildir. Bu sadəlik böyük istedadlara məxsus sadəlikdir, söz, dil və-üslub üzərində gərgin əməyin və çox böyük yaradıcılıq təcrübəsinə malik ustad qələminin nəticəsində təzahür edən sadəlikdir. Bəzən də bu sadəlik lap həddindən artıq olur və bu yerdə sənətkar ümumi ədəbi dil normalarına etina etmir.

Bir uşaqlıqda xoş oldum, o da yer-göy qaçaraq,
Quş kimi dağlar uçub, yel kimi bağlar keçdi.

Şairin “Necə keçdi” şeiri belə, başlayır və bu beytdə dağlardan, bağlardan vahidlərində çıxışlıq hal şəkilçisi işlədilmir ki, belə sərbəstliyə şerdə imkan vardır. Ümumiyyətlə, Şəhriyar irsində fonetik və morfoloji dialektizmlərin işlənməsi müəllifin canlı danışıq dilinə əsaslanması ilə izah oluna bilər.

Canlı, qaynar həyat sürən danışıq dilinə, el-oba dilinə arxalandığı üçündür ki, Şəhriyar şeirləri leksik zənginliyi ilə fərqlənir. Ən zəngin dil xalqda, eldədir. Sadə əmək adamlarının zəruri ehtiyacı ilə əlaqədar yaranmış zəngin dil faktları özlüyündə obrazlıdır və deməli, şairənədir. Dili yaradan da, yaşadan da, inkişaf etdirən də xalqdır. Söz sənətkarı xalqa yaxın olub, ondan öyrəndiyi nisbətdə zəngin lüğətə malik ola bilər. Xalqın adət və ənənələrini, məişətini, etnoqrafiyasını şeirdə tərənnüm etməsinə görə Şəhriyar müstəsna bir sənətkardır. Şairimizin “Bəy gəlinə damdan alma atanda”, “Ay nə gözəl qaydadı şal sallamaq”, “Bayram olub, qızıl palçıq əzəllər”, “Qurd qocalıb çəkdirəndə dişini”, “Qarı nənə uzadanda işini” və s. külli miqdarda misraları, ifadələri milli həyat tərzini ilə bağlı olub, bu həyatın poetik ifadəsi və tərənnümüdür. “Heydərbabaya salam” şeiri elatın həyat və məişətinin güzgüsüdür, rəsmidir, tarixidir, ensiklopediyasıdır.

Şairimizin bədii irsi (mən azərbaycanca yazılmış şeirləri nəzərdə tuturam) həm ədəbi-bədii abidə kimi, həm də dilçilik obyekti kimi dərindən tədqiq olunmağa layiqdir. Filosoflar da, etnoqraflar da, psixoloqlar da, bu irsdən çox faydalana bilərlər. İlk dəfə Şəhriyar şeirində sözlərin gizli qalmış xalqi mənaları aktuallaşır, ilk dəfə burada xalq dilinə məxsus frazeologizmlər özünə geniş yer tapır, külli miqdarda yeni sözlər, həm də ümumiyyətlə, yazılı ədəbi-bədii dilimizdə əks olunmayan sözlər işlənir. Məsələn, aşağıdakı misallarda qeyd olunan sözlər, ifadələr, mənalar bizim lüğət kitablarımıza düşməmiş və ümumiyyətlə bədii dilimizdə çox nadir hallarda özünü göstərir.

Böhlələr buğdanı fərraş ilə oğbaş arasında.

(*“İki qardaş arasında”*).

Dəxi hamı onun əlin oxuyub.

(*“Məmməd Rahimə cavab”*),

Xan nənəmi yada salıb ağıladı.

(*“Heydərbabaya salam”*),

Dönərgə döndərəcək döndükcə vəryanımı.

(*“Qəmbasdı qəlyanımı”*).

M.Şəhriyarın “Aman, ayrılıq!” kitabının sonunda “İzahlar” verilib, burada 140 söz və ifadə şərh edilmişdir. Lakin bunlar da şairin zəngin dilinin lüğət ehtiyatının oxucuya tam çatmasını təmin edə bilmir.

Bu şeirlərdə işlənən dönüm (“döngələr var, dönüm var”), bərə (“əfsus bərə bitirməz”), sərə (“dağın, daşın sərəsi”), bələşdirmək (“barışığı bələşdirib qanına”), ay (“çörək qəmi çıxıb xalqın ayına”), comalaşib, ücrət, yük-yapı, xəlvər(çi), zümar, ulduzlanmaq, qovzanmaq, hərələr, hevlə, şov (“şov şığıyanda”), tur (“tur törətmək”), acalmaq, qürfə, qavalan, firfi- rabaz, qələmqaş, qap-samaq, qazalaq, yapaltmaq və s. kimi vahidlər ilk dəfədir ki, Azərbaycan şeirində yer tutmuşdur. Bədii əsərin və xüsusilə şeirin “bir xidməti də oxucunun söz ehtiyatını artırmaq və beləliklə onun dünyagörüşünü zənginləşdirmək deyilmi? Bu sözlərin bir çoxu ədəbi dildə vətəndaşlıq hüququ qazanmağa layiqdir. Bir misal gətirək:

Qız-gəlinin findıqçası, hənəsi

Həvəslənər anası, qaynanası.

(*“Heydərbabaya salam”*).

Findıqça sözünü vaxtilə C.Məmmədquluzadə də işlətməmişdir. Nitq mədəniyyəti uğrunda mübarizə, təbliğat apardığımız müasir dövrdə bu sözün qiyməti misilsizdir.. İki qüdrətli sənətkarımız

findıqça işlədirsə, niyə lüğətlərə “manikür” sözü düşsün, ana dili sözü unudulsun?

Əzəmətli, təntənəli misralar vüqarlı damağın məhsulu olar. Mənəvi yüksəklik, ali hisslər müvafiq sözlərin şeirə axmasına səbəb olur, ən adi məişət sözlərinin şairanələşməsinə təkan verir. “Öküz”, “inək” sözləri yazılı şeirimizdə ilk dəfədir ki, belə poetikləşdirilir:

Nə zümrüd kimi dağlardı, nə mərmər kimi düzlər,
Nə sarı telli inəklər, nə ala gözlü öküzlər.
Ay necə ay kimi üzlər!

(“Səhəndə məktub”).

Sənətkar şeirə yüksək qiymət verir, onu vəhy hesab edir, “şairin zövqü”, “şairin aləmi” kimi ifadələri tez-tez işlədir, şeirin böyük qüdrətə, təsir qüvvəsinə malik olduğunu nümayiş və təsdiq edir. Şeir ilə ulduzlara kəmənd atmaq mümkündür,

Şeirin tərbiyəvi roluna yüksək qiymət verərək şeir və ədəb sözlərini sinonim kimi yanaşı işlədir.

O da şeirin, ədəbin Şah dağıdır şanlı Səhəndi.

Təsirli, obrazlı tərbiyəvi söz xalq arasında sürətlə yayılır, dillər əzbəri olur, atalar sözü səciyyəsi kəsb edir. Əslində elə hər bir atalar sözü bir atanın-babanın-dədənin-ozanın-aşığın-şairin yaradıcılıq məhsulu deyilmi? Ümumiləşmiş aforistik ifadələr Şəhriyar şeirində xüsusi yer tutur.

Heydərbaba, igid əmək itirməz,
Namərd olan ömrü başa yetirməz...
Göz yaşına baxan olsa qan axmaz...
Bayquşun da dar olmasın qəfəsi.

Elmlər tarixindən məlum olduğu üzrə bir sıra hallarda ən adi, aydın anlayışlar, kateqoriyalar, hadisələr birdən-birə, gözlənilmədən qəribə, qaranlıq, izah tələb edən fakt kimi diqqəti cəlb edir. Bizim üçün lap uşaqlıqdan adi olan, vərdisiz etdiyimiz şeir də belədir.

Paradokslar elmlərin inkişafına təkan verir, özlüyündə şeir özü də paradoksal bir hadisədir. Hətta göstərir ki, əgər şeir real şəkildə olmasaydı, onun ümumiyyətlə ola bilməyəcəyini çox asanca sübut etmək mümkün olardı;

İzah edək: hər hansı təbii dil öz daxili ünsürlərinin zəruri qanunauyğunluq əsasında və nizamlı şəkildə birləşmələrindən təşkil olunur. Fonemlərin, morfemlərin, sözlərin, cümlələrin bir-biri ilə əlaqələnməsi ciddi, sabit qanunlara müvafiq şəkildə baş verir. Heç də hər fonem hər hansı başqa fonem ilə, hər söz bir başqa sözlə və s, birləşib müəyyən dil vahidi birləşməsi əmələ gətirə bilməz. Burada dilin mövcud qanun-qaydaları mütləq müəyyən məhdudiyət yaradır və birləşmə də belə məhdudluqlar daxilində baş verir. Belə məhdudluq olmasa dil öz vəzifəsini — ünsiyyət funksiyasını yerinə yetirə bilməz. Burası var ki, dil vahidlərinin işlənməsində məhdudluq artdığı nisbətdə o dilin informasiya bildirmə qabiliyyəti azalır.

Şeir də dilin bütün daxili qaydalarına tabe edilir. Dildə nə qədər məhdudluq olsa da, şeirdə bu məhdudluq daha çox olur. Şeirdə həm bir ümumi dil faktı kimi məhdudluq vardır, həm də bir şeir kimi əlavə məhdudluq özünü göstərir. Şeir dili üçün səciyyəvi olan əlavə məhdudluq müəyyən vəzn və ritm qaydalarına əməl etməkdən, fonoloji və leksik səviyyələrdə vahidlərin səciyyəvi xüsusiyyətlərini nəzərə almaqdan, qafiyə sistemini, ideya-kompozisiya məsələlərini gözləməkdən və s. ibarətdir. Bütün bunlara görə ki, şeir dili adi danışmaq dilinə nisbətən daha çox məhduddur. Ümumiyyətlə, danışmaq özlüyündə gərgin bir əməkdirsə, şeirlə danışmaq (yazmaq) qat-qat ağır zəhmətdir. “Söz əzabından ağır əzab yoxdur”.

Beləliklə, özlüyündə şeirin varlığı bir möcüzədir. Qeyd olunan məhdudiyətə baxmayaraq, şeirin ifadə etdiyi fikir, məzmun öz dəyərliliyi ilə fərqlənir. Sözün qədri şeirdə bilinir. Burada söz daha sanballı, qiymətli olur. Şeirdə ifadə edilən fikirdən daha artıq sözün özü, sözün gözəlliyi, sözişlətmənin “gözlənilməzliyi”, orijinallığı, yeniliyi vacib olur.

Şəhriyar şeiri “obrazlı dilinə görə” fərqlənir. Dil şeirdə əsas və yeganə obrazlılıq vasitəsidir. Şeir dil vahidlərinə əsaslanır və bu vahidlər üzərində qurulur. Şerin səsləri də, sözləri də, birləşmə və cümlələri də fərqli olur, intonasiyası və ritmi də nəsrdən, danışq dilindən fərqlənir. Şeirin öz aləmi var. Dil vahidləri bu aləmdə yeni mühitə düşüb, yeni vəzifə yükünü götürməli olur. Şeirdə kim daha artıq söz bilirsə, sözün sirlərinə vaqıfsə, müvəfəq olur.

Sənətkarın üslubu hər şeydən əvvəl obrazlı dili ilə, yaratdığı obrazlar ilə başqalarından seçilir. Ümumiyyətlə, obrazlı dil müəllifin tendensiyalılığını müəyyənləşdirmə vasitəsidir. Şəhriyar şeiri əla və rahat, aydın və təsirli obrazlarla zəngindir.

Demə dağ-daşdı, Süleyman, səni məndən ayıran şey,
Bir çibandır ki, çıxıbdır gözilən qaş arasında.
(“*İki qardaş arasında*”).

Müəllifin obrazlı ifadələri ictimai istiqaməti ilə diqqəti cəlb edir. Bu obrazlar orijinaldır, yenidir və mənalıdır. Şair ayrılığı belə səciyyələndirir: “Qanla yazılmış roman ayrılıq”. (“Aman ayrılıq!”).

Başqa bir misra:

Qıtlıq illər yağıştək quruyub göz yaşımız.
(“*Tərsa balası*”).

Aşağıdakı misralar əməyin poeziyasını tərənnüm məsələsində ən yaxşı nümunə kimi misal gətirilə bilər:

Biçin üstü sünbül biçən oraqlar,
Elə bil ki, zülfü darar darağlar.

(“Heydərbabaya salam”).

Şəhriyarın dilinin obrazlılığını və fərdiliyini təmin edən vasitələrdən biri də metaforadır. Şeirlərində müxtəlif semantikalı sözlərin yanaşdırılması, birləşdirilməsi adi haldır. Sənətkarın sözləri adi, lüğəti, ilkin mənada deyil, məcazi mənada işlətməsi ilə əlaqədar və ya bunun nəticəsində sözlər əvvəlkindən fərqli birləşmələr təşkilində iştirak etmək imtiyazı qazanır, onların sintaktik və semantik hüquqları artır, çoxalır.

Metafora sözün birləşmə qabiliyyətini və hədudlarını genişləndirir. Metafora sayəsində əşya və hadisələrə xas olmayan əlamətlər onlara aid edilir və deməli, onların adları da nitqdə yeni əlaqələrə girmiş olur. Hər bir məcazi mənə kimi metaforik mənə də mətndə təzahür edir və təsir göstərir. Odur ki, metafora da çox zaman tək-tək sözlərdə yox, söz birləşmələrində özünü göstərir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan dilinə məxsus ikinci və üçüncü növ təyini söz birləşmələri metaforik sözişlətmə üçün çox əlverişli imkanlara malikdir və dilin daxili ehtiyat qüvvəsini çox gözəl duyan itigözlü sənətkar bu imkanlardan məharətlə istifadə edir.

Hey düzülər **gözlərimin rəfində,**
Xeymə vurar **xatirələr səfində.**

(“Heydərbabaya salam”).

Dənizin örtüyü mavi, üfünün səqfi səmavi...

(“Səhəndə məktub”).

Göstərilən metaforik ifadələr sözlərin yalnız məcazi mənaları əsasında birləşmə təşkil edirlər. Şairin bəzi metaforaları bir söz-dən ibarət olur ki, belə sözişlətmə özlüyündə böyük cəsarətdir. Çünki bir sözlü metafora oxucuya çatmaya bilər. Lakin Şəhriyar şeirində belə metafora elə bir tərkib daxilində işlədilir ki, ümumi

əhatə, cümlə sözlərin metaforik mənasının aydınlığını təmin edir.

Nə gəlinlər ki, nə ənnik üzə sürtüllər, nə kirşan,
Yaxa nə tülkü, nə dovşan.

(*“Səhəndə məktub”*).

Burada tülkü və dovşan sözləri ayrılıqda metafora (daha doğrusu, metonimiya) keyfiyyətində işlədilsə də, ümumi mətnin varlığı sayəsində asanlıqla anlaşılır.

Şəhriyar şeirində metaforik birləşmə təşkil edən sözlərin çox zaman biri konkret, digəri mücərrəd mənalı olur. Konkret sözlərdə hissi təsir, mücərrəd sözlərdə poetizm (şairanəlik) keyfiyyəti daha səciyyəvidir. Mücərrəd vahidlər konkret sözlərlə birləşmə sayəsində konkretləşdirilir. Şeirin obrazlı dili bu yolla əldə edilir. Konkret vahidlər həmişə obrazlıdır.

Üfüqlərə **röya rəngin** yaxıram...

Sən də **hünər atın** minib çaparsan....

(*“Məmməd Rahimə cavab”*).

Müxtəlif şeirlərdə **insan xəzanı, əbədiyyət gülü, arzu tarlası, məhəbbətin çıraqları, şeytanlıq qurğusu** kimi çoxlu oksimoron səciyyəli vahidlər səpələnmişdir. Bir sıra hallarda metafora mürəkkəbləşdirilir, cümlədə, misrada sözlərin də məcaziləşməsinə təsir göstərir. “Dur ey gülün xəzan olan xirməni” misrasında “gül xirməni” qüvvətli obrazdır, **xəzan olan** epiteti bu metaforik obrazın mürəkkəbləşməsinə səbəb olmuşdur. Söz sözü çəkib gətirir, bədii nitqdə söz sözə təsir edir, əvvəlki söz məcazilik kəsb edirsə, bu keyfiyyəti sonrakı sözlərə də sirayət etdirir. Söz sözə baxıb “rəng alır”.

Adətən, bədii dildə hər hansı metafora qarşılaşdırmaya əsaslanır. Birləşən vahidlər mənaca bir-birindən uzaq olduğu təqdirdə metaforanın da əhəmiyyəti, dəyəri, təsirliliyi artmış olur. İsmi metaforalar mücərrədlik — konkretlik antinomiyası ilə qarşılaşdırılan vahidlərdən düzəlsə, feili metaforalar canlılıq-cansızlıq oppozisiyasına əsaslanır. Canlılara aid olan, onların işini, hərəkətini bildirən feillər cansız varlıqlarla əlaqələndirilir, onların şəxsləndirilməsinə xidmət edir.

Ayrılıq gələ bir kərəm qıla

Bir neçə gün də bizdən ayrıla,

Qəm də bir biztək sarala, sola.

(“Aman ayrılıq”)..

Ömrü qovam, bəlkə burda haxlıyam...

(“Heydərbabaya salam”).

Bu kimi sözişlətmə Şəhriyar şeirinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir.

Şair sanki yaradıcılıq nəticəsi kimi təzahür edən metaforanı yox, yaradıcılıq prosesində formalaşmaqda, düzəlməkdə olan metaforanı işlətməyi sevir. Şerimizdə lalə yanaq, qonça dodaq tipli metaforik epitetlər və bunlardan düzələn lalə yanaq, qonça dodaq kimi metaforik mürəkkəb sözlər işlənir ki, bunlar hazır, birikmiş vahidlərdir. Şəhriyar isə həmin vahidləri donuq şəkildə, sükunət vəziyyətində yox, hərəkətdə, dəyişmədə, formalaşma anında işlədir.

Gözdə yaşlar çıraq oldu,

Lalə bitdi yanaq oldu.

Qonça güldü dodaq oldu.

(“Səhəndə məktub”).

Ümumiyyətlə, mənşə etibarilə müqayisədən nəşət edən metaforalar Şəhriyar şeirinin zinətlərindəndir. Obrazlılıq şeirin başlıca məziyyətidir.

O tayın nərəsi qovzandı, **ürəklər qulaq** oldu,
Yenə qardaş deyərək qaçmada **başlar ayaq** oldu,
Qaçdıq üzләşdik Arazda, yenə **gözlər bulaq** oldu,
Yenə **qəmlər qalaq** oldu.

(“*Səhəndə məktub*”).

Şəhriyar şeirinin səciyyəvi cəhətlərindən biri də perifrəz adlanan üslubi vasitədən istifadə etməsidir. Bədii dildə perifrəz bir söz əvəzinə söz birləşməsi (bəzən də cümlə) işlətməkdən ibarət üsuldür. Məsələn, könül əvəzinə könül şəhri, insan əvəzinə insan oğlu və s.

Heydərbaba, gileylikdən nə çıxar?
Zülmün evin səbrü təhəmmül yıxar,
Dərviş olan səbrin əlin. bərk sıxar...
Namərd olan ömrü başa yetirməz...

Gətirilən şeir parçasında zülmün evi, dərviş olan perifrəz ifadələr olub, elə zülm, dərviş anlayışlarını bildirmək üçün, lakin obrazlı, təsirli şəkildə bildirmək üçün işlədilmişdir. Bədii dildə sözlər bir-birilə “zəncirvarı əlaqələnmə” prinsipi ilə bağlanırlar. Əvvəlki sözün daxili məna dəyişikliyi sonrakı sözlərin də işlənmə prinsiplərini şərtləndirir. Məhz “dərviş” sözünün varlığı “səbrin əlin bərk sıxar” kimi perifrəz birləşmənin işlənməsinə səbəb olmuşdur. Səbrin əli, yəni “səbr”, lakin “səbri” sıxmaq olmaz, əli sıxmaq olar. Sözləri qarşılıqlı şəkildə bir-birindən asılılığı budur.

Beləliklə, epitetdən fərqli olaraq perifrəz həm əşya və ya hadisəni, məfhumu adlandırır, həm də səciyyələndirir. Elmi dildə desək, perifrəz həm adlandırma (nominasiya), həm də səciyyələndirmə funksiyasına malikdir. Epitet isə yalnız səciyyələndirici vasitədir.

Müəllifin təsvir obyektində perifrəz gördüyü və nəzərə çatdırmaq istədiyi əlaməti qabarıqlaşdırmaq məqsədi ilə işlədilir. Aşağıdakı parçada ayrılıq, ömrümüz anlayışlarına müəllif perifrəz vasitəsilə münasibətini bildirmişdir:

Mən gördüyüm karvan çatıb köçübdü,
Ayrılığın şərbətini içibdi,
Ömrümüzün köçü burdan keçibdi...

Perifrəz birləşmələr bədii təfəkkür məhsuludur. Xalq bədii dili də belə birləşmələrlə zəngindir. Xalq danışığı dilini fərqləndirən xüsusiyyətlərdən biri də elə bu perifrəz sözişlətmə üsuludur. Adətən xalq dilinə əsaslanan söz sənətkarları belə sözişlətməyə xüsusi meyl göstərirlər. Şəhriyar şərinə xalq ədəbiyyatına, xalq dilinə məxsus perifrəz ifadələr çoxdur.

Gündüz gözü mənim lampam keşmədi...
Əvvəl başı məndən istiqbal etdiz...

Sənətkarın özünün yaratdığı perifrəzlar diqqəti daha artıq cəlb edir:

Aşnalığın daşın bizdən atıblar...
Ruzigarın dəyirmanı fırlanır....
Burda xəyal meydanları genişdi...

Misallardan da göründüyü kimi hər hansı perifrəz əslində metaforaya əsaslanır. Odur ki, ədəbiyyatda metaforik perifrəz termini çox işlədilir. Metafora bir sözdən ibarət məcaz növüdür-

sə, metaforik perifrəz (və ya perifrəz metafora) söz birləşməsinə və ya cümlədən ibarət olur.

Perifrəz də digər məcaz növləri kimi sözü birbaşa, müstəqim deyil, dolaylı şəkildə demək üsuludur. Şair “Rahim bəyi öpərsən” fikrini perifrastik cümlə tərzində “Öpüşləri Rahim bəyə səpərsən” şəkildə işlədir ki, burada metaforanın mürəkkəbləşdirildiyi diqqəti cəlb edir.

Bədii dildə feil (geniş mənada xəbər) sifətlərə qarşı qoyulur. Nitqdə epitetlər artdığı təqdirdə feili xəbər azalır.

Mirmustafa dayı, **ucaboy** baba,
Heykəlli, saqqallı, Tolstoy baba,
Eylərdi yas məclisini toy baba,
Xoşginabın abrusu, ərdəmi,
Məscidlərin, məclislərin görkəmi.

(“*Heydərbabaya salam*”).

Şeir qəribə gözəllikləri, dil qanunlarına əcaib müdaxiləsi olur. Bunu bacarasan gərək. Şeir olmasaydı, heç cür “heykəlli” sözü bəraət qazandırmazdı. Əslində heç lüğət kitablarında belə söz yoxdur (“heykəl” var, “heykəlli” yox). Həmcins sözlər axını içərisində özünə uğurlu yer seçmiş bu söz əslində poetik tapıntıdır.

Şəhriyar şeirində epitetlər və onların səciyyəsi xüsusi bir mövzudur. Hələlik onu deyək ki, ismi üslubda yazılmış misra və bəndlərdə epitetlər çox zaman rəmz keyfiyyətinə malik olur.

Halbuki, lap **qəmli** qərbət səndəymiş,
Qara zindan, **acı** şərbət səndəymiş.

(“*Heydərbabaya salam*”).

Epitetlər öz təyinlənənləri ilə birlikdə sabit rəmzlər kimi çıxış edir, şeir dili obrazlarla zənginləşmiş olur. Şair dəfələrlə vətənin vətən övladına zindan olduğunu deyir.

Bu zindanın dərəcəsin açan yox,
Bu darlıqdan bir qurtulub qaçan yox.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Bəzən bütün misra və bəndlər rəmzlərdən ibarət olur. Bunları həqiqi mənada anlamaq lazım deyildir. Sanki sözlər hamısı məcaziləşdirilərək işlədilir.

Divar ucaldı, gün bizə düşmədi,
Zindan qaraldı, göz-gözü seşmədi,
Gündüz gözü mənim lampam keşmədi,
Sel də basdı, emmiz dolub göl oldu,
Çox yazıqın evi çönüb çöl oldu.
(*“Heydərbabaya salam”*).

Sənətkar ictimai məzmunlu şeirdə rəmzlərdən gen-bol istifadə edir ki, bu da onun əqidəsinin, qayəsinin oxuculara çatdırılmasını və təsirliliyini təmin edir.

“Suleyman Rüstəmə cavab” şerində deyilir:

Kimdir bizə boyun ola?
Ki, **qurdu** biz qova bilək,
Qurdun şərrin sova bilək.

Keçmiş İran şahının və onun arxasında duran, beynəlxalq jandarm rolu oynayan Amerika imperializmini sənətkar qurd, şeytan kimi sözlərlə damğalayır.

Şeytan quluymuş şahımız,
Bizim də var allahımız.

Həm bu, həm digər şeirlərində “şeytan” sözü dəfələrlə işlədir və həmişə xalqa, insanlara bəla olan hakimləri, siyasi xadimləri səciyyələndirir.

Adın nə qoysa qoyub, **şeytan** əslidir bu gədə,
Sadizmi var, nə sənə rəhmi var onun, nə mənə.

(“O taydan gələnə”).

Şeytanları qucaqlayıb gəzdiz siz,
İnsanları ayaqlayıb, əzdiz siz.

(“Heydərbabaya salam”).

Aşağıdakı misallarda qış-yaz, xəzan-bahar qarşılaşdırmaları ümumiyyətlə bədii dildə geniş yayılmış rəmzi mənalara əsaslanır.

Bəlkə bu qış bir də dönüb yaz olsun,

(“Heydərbabaya salam”).

Əfsus ki, qəza vurdu, xəzan oldu baharı.

(“Behçətabad xatirələri”).

Şairin qələmindən hasil olmuş bir çox rəmz isə tamamilə fərdi və yenidir, sözün daxili dünyasına müəllif müdaxiləsinin sübutudur:

Şeytan bizim qibləmizi çöndərib.

Nurdan çıxıb zülmət içrə itməyiz...

Biz görürük sular bizə zəhr olub.

(“Heydərbabaya salam”).

Ayaqlara pis sarmaşıb sarmaşıq.

(“Məmməd Rahimə cavab”),

Rahimin nərəsi qovzandı, deyən toplar atıldı,
Sel gəlib zəhrə qatıldı.

(“*Səhəndə məktub*”),

Xalqın ağır həyatının tərənnümçüsü, böyük bir el dərdinin tərcümanı olan sənətkarın rəmzi sözləri assosiativ səciyyəlidir.

Bədii dildə (məhz bədii dildə) bir sıra hallarda isimlər feillərə qarşı qoyulur. Tərənnüm məqamında isimlərin, təsvir məqamında feillərin üstünlük təşkil etdiyi müşahidə edilir. “Məmməd Rahimə cavab” şerində bir bənd belədir:

Deynə: Qardaş, məktub gəldi yetişdi,
Sevincimiz qalxıb qəmlə atışdı,
Atışdıqca yaralarım bitişdi,
Qara baxtın yenə üzü ağ olsun,
Yar da bizdən yad eyləyib, sağ olsun.

Bu mətndə feillərin bolluğu diqqəti cəlb edir. Feillər mənacə ən tutumlu sözlərdir. Feil tək cə hərəkət bildirməklə qalmır. Feilin semantikasını çox zəngindir: hərəkət ilə yanaşı şəxsi də, zamanı da, təsirli-təsirsizliyi də, tək və ya cəmliyi də, növü də, təsdiq ya inkarı da və s. ifadə edə bilmə qabiliyyətinə malikdir. Bundan əlavə feildən isimlər, sifətlər və feilin ad (təsriflənməyən) formaları (məsdər, feili sifət, feili bağlama) düzəlir ki, bunların da semantikasında feillik, hərəkət anlayışı qalmaqda davam edir. Nəticədə nitqdə feillərdən geniş miqyasda istifadə üçün çox əlverişli imkan və şərait yaranmış olur. Aşağıdakı parçada feil və feil köklü sözlərin daha artıq yer tutduğu nəzərə çarpır:

Mən gördüyüm karvan çatıb köçübdü,
Ayrılığın şərbətini içibdi,
Ömrümüzün köçü burdan keçibdi,

Keçib gedib gedər-gəlməz yollara,
Tozu qonub bu daşlara, kollara.

Bu bənd “Heydərbabaya salam” şeirindəndir və ümumiyyətlə, bu şeir feili üslubda yazılmış ən nümunəvi sənət incilərindəndir. Şəhriyar şeirində bütün feillər tam semantikalı, sanballı sözlərdir. Qəzet dilinə, idarə üslubuna xas analitik feillər, “mürəkəb feil” hesab olunan tərkibi feillər onun şeirinə yaddır.

Feil (köməkçi feil yox, tam mənalı feil) həmişə canlıdır, tərəvətlidir. Feil cümlənin başlıca dayağı, onun bel sütunudur. Cümlədə əsas fikir də əslində feildə ifadə olunur. Məhz feillər sayəsində çox kiçik bir mətndə geniş, zəngin mətləblər bədii şəkildə əks etdirilə bilər:

Çox şükrü var, yenə gəldux görüşdux,
İtənlərdən, bitənlərdən soruşdux,
Küsmüşdux da, allah qoysa, barışdux...

Aşağıdakı bənddə də feil bolluğu çox az miqdar söz ilə verilmişdir. Yalnız şeirdə belə yığcamlıq mümkündür.

Dedim, deyin Müseyibə nə gəldi?
Qulam, gördüm, ağlar göz ilə gəldi,
Dedi: o da bahalıq düşdü, öldü.
Dedim, yazıq bizlə hasil bölənlər,
Bitməyəndə aclarından ölənlər.

(“Heydərbabaya salam”).

On üç feil olan bu mətndə cəmi üç ümumi isim işlədilmişdir. Burada məzmunca bütöv, geniş bir əhvalatın təsviri verilmişdir.

“Heydərbabaya salam” şerinin bəndlərinin əsas hissələrini təşkil edən misralar adətən feil ilə başa çatır. Başqa sözlə, bəndlərin çoxu feili sözlərdən ibarət qafiyələrlə müəyyəndir. Burada 39 qafiyə adlardan, 85 qafiyə isə feillərdən təşkil olunmuşdur. Göründüyü kimi, feili qafiyələr iki dəfədən artıq yer tutur. Lakin ümumən şeirdə feil bolluğunu qeyd etmək üçün bu fakt kifayət etsə də, tam deyildir. Şeirdə feillər təkcə qafiyə funksiyasında çixış etməklə məhdudlaşmır.

Bəzi misralarda iki-üç və daha artıq feil işlənməsi də xüsusi tərzdə nəzərə çatdırılmalıdır.

- Mən **baxanda qövzanıllar, baxıllar,**
- Bir də **yatıb yandırılıllar, yaxıllar.**
- İndi **desək** əhvalatdı, nağıldı,
- **Keçdi getdi itdi batdı dağıldı.**

(“Heydərbabaya salam”).

İstər feillə ifadə edilsin, istərsə də hər hansı başqa bir nitq hissəsi ilə, fərqi yoxdur, cümlənin xəbəri bir qayda olaraq sonda gəlir və deməli, misrada (adətən hər misra bir cümlədir) axırınıcı söz olur. Başqa sözlə, xəbərlər qafiyələrdir.

Həci xala çayda paltar yuyardı,
Məmmədsadıq damlarını suvardı,
Heç bilməzdik dağdı, daşdı, divardı,

Hər yan gəldi, şıllaq atıb aşardıq,
Allah, nə xoş, qəmsiz-qəmsiz yaşardıq!

(“Heydərbabaya salam”).

İltisacı quruluşlu dillərdə elə ən qədim şeir növünün xəbəri qafiyəli şeirlər olmuşdur və bu qədim üsul xalq ədəbiyyatında, bu ədəbiyyatın təsiri ilə də yazılı ədəbiyyatımızda yaşamaqda

davam edir. Xəbərlik şəkilçiləri müvafiq sözlərin qafiyələndirilməsində mühüm və bəzən də əsas rol oynayır.

Şeir dili heç də dilin qrammatik qaydalarını dəyişməkdən ibarət deyildir. Ana dilimizin adi söz sırası belə özlüyündə poetik səciyyəlidir və bu sıranın bir sıra istedadsız şeirlərdə əcaib tərzdə dəyişilməsi, pozulması nəşılıqdan irəli gəlir. Şəhriyar kimi ustad sənətkarların qələm təcrübəsindən aydın olur ki, adi söz sırasının və ümumiyyətlə canlı danışiq dilinin şeiriyyəti tükənməzdir.

Şair səsi haqqın səsi, xalqın səsidir. Ustad Şəhriyar böyük bir xalqı təmsil edir, onun dilindən danışır. Realist ədəbiyyatda dərd (və ümumiyyətlə təsvir obyektı) böyük olduğu təqdirdə mübaliğənin də böyüklüyü özünü doğruldur. “Süleyman Rüstəmə cavab” şeirindən alınmış aşağıdakı misralar himn kimi səslənir:

Biz bir dərya qan vermişik,
Zindanlarda çay vermişik,
Qırx, nəsil qurban vermişik...

Qırx nəsil qurban! Dünya ədəbiyyatında da ən güclü, təsirli məqamlarda qırx sayından istifadə edilmişdir. Azərbaycan dilində qırx sayı vaxtilə son rəqəm olduğundan ən yüksək rəqəm kimi mübaliğə vasitəsi səciyyəsi kəsb etmişdir. Şəhriyar daha bir neçə yerdə” bu saydan poetik vasitə kimi istifadə etmişdir:

Qırx ildi ki, dustağam mən,
Qaralar içrə ağam mən,
Deyirsən bə ki, sağam mən?
Bağırmadan iş qurtulub,
Boğaz-bağıracaq yırtılıb.

(“*Süleyman Rüstəmə cavab*”).

Qırx ildi dustağam, qala bilməz o yağlı səs,
Yağsızsa da, qəbul elə məndən yavan səsi.
(“*Zaman səsi*”).

M. Şəhriyar orijinal sənətkardır. “Orijinallıq təsadüfi hal olmayıb, dühanın zəruri təzahürüdür” (*V. Q. Belinski*).

MÜNDƏRİCAT

Söz sənətimiz barədə söz (K.Vəliyev).....	3
H.Cavidin bədii dili və dram sənətkarlığı.....	6
C.Cabbarlının dram dili haqqında	56
S.Vurğunun şeir dili.....	74
R.Rzanın dili və üslubu haqqında.....	97
S.Rəhimovun bədii üslubu və “Şamo”nun dili haqqında	121
Ustad Şəhriyarın şeir sənətinin sirləri sorasında	166

MUSA ADİLOV

**KLASSİK
ƏDƏBİYYATIMIZDA
DİL VƏ ÜSLUB**

**"Elm və təhsil"
Bakı – 2019**

Rəyçi: A.M.Qurbanov

Azərbaycan Respublikası EA-nın akademiki, professor

Redaktor: Nizami Xudiyev

filologiya elmləri doktoru, professor

Adilov.M.İ. Klassik ədəbiyyatımızda dil və üslub.

Bakı, "Elm və təhsil", 2019, 263 səh.

Bu kitabda klassik ədəbiyyatımızın başlıca səciyyəvi xüsusiyyətləri əks olunmuş qüdrətli söz sənətkarlarının – M.Füzuli (klassik qəzəl janrı), M.P.Vaqif (yazılı realist şeir), M.F.Axundov (dramaturgiya), C.Məmməd-quluzadə (xalq danışq dilinə əsaslanan nəsr), M.Ə.Sabir (inqilabi satirik şeir), Aşıq Ələsgər (aşiq şeiri), M.Müşfiq və S.Vurğun (sovet dövrü klassikləri), Ü.Hacıbəyov (musiqili komediya) yaradıcılığının dil və üslubu araşdırılır.

Əsərdən ali məktəb tələbələri, aspirantlar, orta məktəb müəllimləri və ümumiyyətlə klassik irsimizlə maraqlanan hər kəs maraqlana bilər.

KLASSİKLƏR VƏ ÜSLUB FƏRDİLİYİ

“Klassik ədəbiyyat” ifadəsi ən azı iki bir-birindən fərqli mənaya gəlir: klassizm üslubunda yazılmış ədəbiyyat və ən qüdrətli, bacarıqlı, ustad sənətkarların hasilə gətirdiyi ədəbiyyat. Məsələn, Məhəmməd Füzulinin əsərləri klassizm üslubunda yazılmışdır. M.P.Vaqif xalq şeiri üslubunda yazıb-yaratmışdır. Hər iki sənətkarı (və haqqında bu kitabda bəhs açılan bütün söz ustalarını) birləşdirən cəhət onların nümunəvi, fərqli üslub sahibi olmalarıdır.

Fərdi, xüsusi üslub yaratmaq bədii ədəbiyyatın ən ali məqsədidir. Və hər bir sənətkarın fərdi üslubunu müəyyənləşdirib üzə çıxarmaq elmin başlıca məqsədidir.

Filologiyamızda bədii dil və ədəbi dil anlayışı çox zaman qarışdırılır ki, bunun da nəticəsində bir sıra yanlış hökmlər meydana çıxır. Ədəbi və bədii dilin eyniləşdirilməsi bəzən obyektiv ictimai-siyasi, mədəni-tarixi amillərlə bağlı olmuşdur. Tarixi şərait elə gətirmişdir ki, XIX əsrə qədər Azərbaycan dilindəki yazılı abidələr, əsasən, bədii ədəbiyyat materialları olduğundan ədəbi dilimizin tarixini öyrənən tədqiqatçılar fikirlərini sübut etmək üçün mənbə kimi bədii əsərlərə və bunlarda təsbit olunmuş dil faktlarına istinad etmişlər.

Bədii dili (və ya bədii ədəbiyyat dilini) çox zaman “ədəbi dilin bir qolu” hesab edirlər. Buna görə də ədəbi dilə aid xüsusiyyətlər istər-istəməz bədii dilə də şamil edilir. ədəbi dildə loru sözlər olmaz, deməli, bədii əsərlərdə də olmaz. Ədəbi dildə dialektizm, vulqarizm, varvarizm, arxaizm, fərdi neologizm və s. olmaz, deməli, bədii əsərlərdə də olmaz və s. Belə olduqda nəticədə hər cür fərdi, emosional keyfiyyətlərdən, orijinal üslub xüsusiyyətlərindən məhrum əsərlər yazılmağa başlayır: ciddi yaradıcılıq axtarışları aparmaq, dil üzərində işləmək, xalq həyatının, xalq dilinin incəliklərini dərindən öyrənmək o qədər də zəruri olmur. Onlarca yazıçının əsəri eyni quru, rəsmi ədəbi dildə,

“protokol dilində” yaranır. Belə olduqda heç bir fərdi, orijinal xüsusiyyətlərdən, bədii dilin xüsusiyyətindən, üslub məziyyətindən danışmaq lazım gəlmir.

Ümumi Azərbaycan dilinin təzahür formaları aşağıdakılardır: ədəbi dil, bədii dil, (loru) xalq dili, dialektlər.

Ədəbi dil ciddi normalara malik olması ilə fərqlənir və təxminən aşağıdakı “qollara” ayrılır: elmi dil, rəsmi idarə dili, publisistika dili, mətbuat dili... Bu bölgüdə “dil” əvəzinə “üslub” işlətmək daha doğrudur. Bunlar ədəbi dil daxilində funksional üslublar hesab olunur.

Ədəbi dildən fərqli olaraq, bədii dildə həm loru danışığı dilinə, həm də dialekt ünsürlərinə yer verilir. Lakin bunların bədii dildə işlənməsi bədii cəhətdən əsaslandırılmalıdır. Bədii dildə, bədii məntiq baxımından təbii verilən hər söz (həttə lap mənasız “sözlər” – səsələr toplusu da) bədii əsərdə özünə yer tuta bilər. Loru dil isə səliqəsizliyi, “başsızlığı” ilə seçilir və sanki burada heç bir qanun-qayda yoxdur. Avtobus və trolleybuslarda, ailəməişətdə, küçədə, bazarda...bu danışığı nitqi geniş yer tutur.

Hər bir inkişaf etmiş dil bir-birindən kəskin fərqlənən müxtəlif üslubların toplusundan ibarətdir. Ədəbi dilin inkişafı gedişində iki qüvvənin – mərkəzəqaçma və mərkəzdənqaçma qüvvələrinin təsirini müəyyənləşdirmək mümkündür ki, bu qüvvələri başqa sözlə inteqrasiya və diferensasiya adlandırmaq olar. Ədəbi dil, bir tərəfdən, müxtəlif dialektlərdə danışanları ümumi vahiddə birləşdirir, xalqın birliyini şərtləndirən mühüm amillərdən birinə çevrilir. Nəticədə tədriclə dialektlər arasında fərqlər, hüdudlar azalır və ya silinir, dil birliyi yaranır. Bu, özlüyündə qüvvədir, inkişafdır. Ədəbi dil xalqın tərəqqisinin əlamətidir. Digər tərəfdən isə, ədəbi dil təkmilləşdikcə, zənginləşdikcə onun daxilində funksional üslublar yaranır, formalaşır, daha doğrusu, ədəbi dildə üslubi diferensasiya yaranır ki, bunun özü də ədəbi dilin inkişaf səviyyəsini əks etdirir. Hazırda Azərbaycan ədəbi dili müxtəlif xüsusiyyətlərə malik üslublar toplusundan ibarət dil kimi qiymətləndirilə bilər. Bu isə respublikamızda elmin, mət-

buatın yüksək səviyyədə inkişafı ilə, habelə xalqın əldə etdiyi imkanlarla əlaqədardır.

Bədii dili isə ədəbi dilin tabeliyinə vermək doğru deyildir. Bədii dilin inkişafı üçün ona tam sərbəstlik vermək gərəkdir. Bədii əsər də məhz bədii dildə yaranır, ədəbi dildə yox. Əlbəttə, prinsip etibarilə bədii əsəri ədəbi dildə də yazmaq olar və yazırlar da. Hətta loru dildə də, sırf dialektlər əsasında da yazmaq olar. Lakin belə təsadüfi hallar bədii əsər üçün səciyyəvi deyildir. Həmçinin elmi əsəri də bədii dildə yazmaq mümkündür (və vaxtilə yazmışlar da), lakin bu hal da indiki şəraitdə elmi əsər üçün xarakterik sayıla bilməz. Bədii əsərlərdə ədəbi dil üslubları (elmi, rəsmi, publisistik və s.) iştirak etdiyi kimi, dialekt və loru dil üslubları da özünü göstərə bilər.

Göründüyü kimi, bədii dil üslubu dilin qalan üslublarına nisbətən daha geniş anlayışdır. Bütün üslubların ünsürləri bədii dildə öz qanuni yerini tuta bilər. Bir şərtlə ki, bu ünsürlərin işlədilməsi müəyyən bədii məqsədə tabe tutulsun.

Bədii dilin daha bir başlıca xüsusiyyəti vardır ki, bu da bədii üslubu bütün başqa üslublardan keyfiyyətcə fərqləndirir. Bədii dil üçün informasiya yeganə, bəzi hallarda isə başlıca məqsəd deyildir. Burada hissi anların, danışanın fikir və həyəcanının, psixoloji vəziyyətinin oxucuya-dinləyiciyə təsirli şəkildə çatdırılması çox vacibdir. Bədii dil ünsiyyətə xidmət etməklə yanaşı, həm də fikri ifadə vasitəsidir. Buna görə də bir sıra kateqoriyaların ədəbi dildə mövqeyi bir cürdür, bədii dildə başqa cür.

Bədii dildə eyni mənalı sözlərin – sinonimlərin çoxluğu mühüm vasitələrdəndir. Məsələn, eyni anlayışı bildirmək üçün *üz-sifət-surət-çöhrə-bəniz-bət-rüx-camal* və s. onlarca sözü işlətmək bədii məqsəddən (vəzn, qafiyə, ritm, obraz, alliterasiya və s.) çox əlverişlidir. Buna aid klassik və müasir bədii ədəbiyyatdan istənilən qədər misal gətirmək mümkündür. Əsrlərlə inkişaf edib gələn zəngin irsə malik bədii ədəbiyyat bu tipli sinonimlərin çoxalmasına böyük imkan və təkan vermişdir.

Ədəbi dildə isə belə sinonim zənginliyinə ehtiyac duyulmur, çünki sinonim çoxluğu bəzən fikrin aydınlığına, dəqiqliyinə xələl gətirir.

Bədii dildə, ümumiyyətlə, çoxmənalılıq əsasdır. Sözlərin ifadə tərzinin, cümlə quruluşunun müəyyən xüsusiyyətlərlə bağlı çoxmənalılıq bədii ədəbiyyatda sıx-sıx işlənən müvəffəqiyyətli təsir vasitələrindəndir. Sözün ikibaşlı (və ya “çoxbaşlı”) işlədilməsi ilə, adətən qüvvətli bədii təsvir alınır. Klassik ədəbiyyatımızda, el ədəbiyyatında dilin-sözün bu xüsusiyyətindən həmişə geniş istifadə edilmişdir.

Ədəbi dildə isə çoxmənalılıq məziyyət sayılmır. Bir sıra hallarda çoxmənalı ifadə tərzii ictimai-siyasi ideyaların birbaşa və sürətlə çatmasına maneə törədir. Elmi dildə də çoxmənalılıq məqbul sayılmır. Təsadüfi deyil ki, elmi dilin ən səciyyəvi leksik vahidləri – terminlər, əsasən, təkmənalılığı ilə fərqlənir.

Bədii dildə isə çoxmənalılıq bədii dili qüvvətləndirdiyi kimi, müxtəlif assosiativ təsir də oyadır. Bu son cəhət fikrin aydınlığına, dəqiqliyinə müəyyən qədər mane olur.

Bədii dildə metafora fərdi səciyyə daşıyır, müəllifin sənətkarlıq istedadı ilə bağlı olur və ədəbiyyatşünaslıq elmində öyrənilir. Ədəbi dildə isə metaforalar ümumxalq səciyyəlidir və dilçilik elminin tədqiqat obyektinə daxildir. Təəssüf ki, bir sıra tədqiqat əsərlərində, dərslik və məqalələrdə bu prinsipial fərqlərə etina edilmədiyindən dolaşlıq və yanlış mülahizələr irəli sürülür. Belə olduqda tədqiqat obyektlərinin hüdudlarını dəqiqləşdirməyin və müəyyənləşdirməyin vaxtı çatmamışdır mı?

Ədəbi dildə söz sırası, cümlə üzvlərinin sıralanması müəyyən qrammatik qaydalara tabedir. Bədii yaradıcılıqda bu cür qaydalara əhkam kimi baxan yazıçıların əsərlərinin bədiiilik cəhətdən axsamasına bir səbəb də budur. Şeirdə, bədii nəsrə də belə təcəvilklər o qədər də zəruri deyildir.

Bədii dildə hətta durğu işarələrindən də sərbəst istifadə oluna bilər. Lakin yenə də qeyd edirik ki, bütün bunlar “bədii ədalətlə” əsaslandırılmalıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, durğu

işarələri, hər şeydən əvvəl, dəqiqliyə, fikrin dürüst, sərrast anlaşılmasına və çatmasına xidmət edir və ədəbi dilin normativ qanunları tələbilə əlaqədar meydana çıxmışdır.

Bundan başqa, bədii əsərdə, dilin estetik-emosional funksiyası çox qabarıq şəkildə təzahür edir. Buna görə də daha çox təsir göstərən klassik poeziyanın hakim olduğu dövrlərdə Azərbaycan ədəbi dili barədə mühakimə yürüdərkən çox diqqətli və ehtiyatlı olmaq lazım gəlir. Hər fərdi-bədii xüsusiyyəti ədəbi dil faktı kimi almaq səhvdir. Bədii dildə ayrı-ayrı fərdlərə məxsus cəhətlər qabarıq tərzdə təzahür edir ki, bunları ədəbi dilin ünvanına yazmaq düzgün hesab edilə bilməz. Məsələn, deyək ki, müasir ədəbi dilimizdə “yanmaq” feilinin qarşılıqlı növü yoxdur. M.P.Vaqif isə yazmışdır:

Eşq oduna *yanışmadıq* ayrıldıq.

Bu fakt sübut edirmi ki, XVIII əsr ədəbi dilimizdə belə söz işlənirmiş?

Azərbaycanda Sovet hakimiyyətinin ilk illərində bir sıra mühüm mədəni tədbirlər görülürdü. Həyatın bütün sahələrində dəyişmə, yeniləşmə gedirdi. Bu zaman bədii ədəbiyyatın rolu, sinfi mübarizədə mövqeyi, ideya aydınlığı və s. kimi problemlər ən aktual məsələlərdən idi. Ümumiyyətlə, dilin, xüsusilə, bədii dilin sinfiliyi kimi yanlış müddəanın təsiri ilə bəzi söz sənətkarları yeni dil yaratmağa, əvvəlki dövrlərdəkindən fərqli dildə yaratmağa ciddi meyl göstərirdilər. Bəziləri arxaizmə üstünlük verir (məsələn, C.Cabbarlının “Qız qalası”), bir başqası əyalətçiliyə və məhəlliciliyə qapılırdı (Sanılı kimi) və s. Qeyd edək ki, bu vəziyyət rus sovet ədəbiyyatında da mövcud idi. Həmin ədəbiyyatda buraxılan səhvlər bəzən mexaniki surətdə milli respublikalara da tətbiq edilir və bəzi hallarda isə təqlid edilirdi. Bu illərdə Azərbaycan ədəbi dilində hələ də müxtəliflik hökm sürürdü, sabit qayda-qanunlar müəyyənləşdirilməmişdi. Mükəmməl normativ qrammatikalar yazılmamış, lüğətlər tərtib edilməmişdi. Bədii ədəbiyyat dilindəki müxtəliflik, sərbəstlik, cürbəcür “izmlər” də

ədəbi dildə təsirsiz qala bilməzdi. Təsadüfi deyil ki, rus sovet ədəbiyyatında bədii dilin ədəbi dilə yaxınlaşması, bəzən də eyniləşdirilməsi cəhdləri milli respublikaların da ədəbi ictimaiyyətinə az təsir göstərməmişdir.

30 – 40-cı illəri xatırlayaq. “Bədii dil ədəbi dildir” qənaətilə bu illərdə yazılmış əsərlərin çoxunda bədii ünsürlərin zəifliyi təkzibolunmaz bir faktdır. Ədəbi dil qanunları baxımından heç bir qüsuru olmayan bu tipli əsərlərdə bədii dil ikinci dərəcəlidir. Bununla belə, həmin əsərlər də xalq tərəfindən sevil-sevilə və maraqla oxunurdu. Buna səbəb daha çox publisistik, bəzən isə “macərə” üslubunda yazılmış həmin əsərlərin dilindəki bədiiilik yox, kompozisiyada özünü göstərən cəhətlər olurdu: bəzən əsər yarıdan başlanır, final əvvələ keçirilir, məktublar şəklində yazılır, müxtəlif şəxslərin dilindən söylənilir və s. Xalqın yeni quruluş barədə, özünün göstərdiyi xariqülədə qəhrəmanlıqlar barədə bədii ədəbiyyatda acgözlüklə oxumaq və görmək həvəsi də həmin əsərlərin sürətlə yayılmasına böyük təsir göstərirdi.

Bu illərdə “bədii dil ədəbi dildir” prinsipi təcrübədə bəzi hallarda rədd edilirdi və bu səhv, yanlış prosesi bəzi yazıçılar bu gün də davam etdirirlər. Əgər bədii dil ədəbi dildirsə, onda aşağıdakı yazılar nədir?

M.Müşfiq yazır:

Sanki göylərdə uçan quş kimiyəm,

Sanki yerdən uçurulmuş kimiyəm.

(“Oktyabr gecəsi”).

Eyni cümlədə eyni obyekt ilə əlaqədar “sanki” və “kimi” bənzətmə adatları birgə işlənə bilməz. Ədəbi dildə, ədəbi dilin qrammatikasında belə şey ola bilməz. Bədii dildə isə bu tamamilə mümkündür.

50–60-cı illərdə rus filologiya elmində əbəbi və bədii dillərin müxtəlif kateqoriyalar olduğu fikri irəli sürülmüş və qəbul edilmişdir. Azərbaycan filologiyasında isə 30–40-cı illərdə mü-

əyyən ictimai-siyasi məqsədlə irəli sürülən köhnə yanlış tezis bu gün də davam etməkdədir. Bu səhv mülahizə yazıçı və şairlərin fərdi üslub – dil xüsusiyyətlərini elmi şəkildə meydana çıxarmağa az mane olmur. Bəzən sənətkarın dil novatorluğu müxtəlif yersiz müdaxilələrə məruz qalır. Əslində müəllifin bilərəkdən işlətdiyi dil vahidini pozmaq, əvəz etmək doğru deyildir. Əks halda bədii dili inkişaf etdirmək, yazıcının orijinal fərdi dil xüsusiyyətlərini meydana çıxarmaq çox çətin olur.

Bədii dili ədəbi dil hesab edənlərə belə bir sual vermək olar: eyni vaxtda yazıb-yaradan və ayrı-ayrı üsluba malik sənətkarların hansının dili ədəbi dil sayılmalıdır? Məsələn, M.Hadinin dili ədəbi dildir, ya Sabirin? A.Səhhətin, ya Mirzə Cəlilin? Cavidin, ya Cabbarlının? Şaiqin, ya R.Əfəndiyevin? Bu sənətkarların hamısı bədii dildə yazmışlar, hamısı fərdi dilə – üsluba sahibdirlər.

Bədii dil fərdi səciyyə daşdığından bu dil üçün ümumi sabit norma müəyyən etmək mümkün və doğru olmazdı. Bu heç də bədii dilin dil normalarından “azad” olması demək deyildir. Bədii dilin də öz ümumi qanunauyğunluqları, xüsusiyyətləri vardır və bu tamam başqa mövzudur. Ədəbi dil isə normativ dil olduğundan ciddi və mümkün qədər sabit normalara malikdir. Bu normalar hamı üçün məcburidir və bu normalardan hər cür kənara çıxmaq kimi fərdi hallar pislənir. Bədii dilə məxsus sərbəstlik, “azadlıq” burada yoxdur.

Bilməm kimə deyim *dərdim* neçəsi...

Sevənin sevəndən *könlü bulaşmaz*...

İndən belə ölsəm *arzu çəkmənəm*...

Vaqif deyir çox *pəşmana yetişdim*...

Kursivlə verdiyimiz vahidlər ədəbi dilimizə məxsus deyildir. Azərbaycan ədəbi dilində belə birləşmələr yoxdur. Vaqif dilində, bədii dildə isə vardır. Vaqifin və Vaqiflərin dilində hətta səhvlər də ola bilər. Ədəbi dildə isə ola bilməz. Fransızlar deyirlər, o şey ki, səhvdir, o, fransızca deyildir.

Azərbaycan ədəbi dilində səhv yoxdur və ya olmamalıdır. Lakin bütün sənətkarların dilində qüsurlar tapmaq mümkündür. Bədii dildən söhbət gedəndə deyirlər: bəzən qoca Homer də mürgüləyir.

“Bədii dil” əvəzinə “ədəbi dil” işlətmək səhvdir. Bədii söz ustalarının bu və ya digər sözünün, ifadəsinin ədəbi dilə daxil ola bilməsi müşkül məsələdir, bununla belə, əlbəttə, mümkün məsələdir. Bu həqiqəti S.Vurğun “Muğan” poemasında poetik tərzdə ifadə etmişdir. Xalq müdriklərinin dediyi sözlərin indi də dillər əzbəri olduğundan təsirlənən sənətkar ifadələrinin ümumxalq dilinə keçə bilib-bilməyəcəyindən narahat olur. Doğrudur, şair təvazökarlıq edir. Onun bir sıra söz və ifadələri ədəbi dilimizdə yaşamaqdadır. Ədəbiyyatda bəzən belə mülahizələr söyləyirlər: Cəlil Məmmədquluzadənin dili (bədii əsərlərinin dili nəzərdə tutulur) ədəbi dil nümunəsi sayıla bilməz. Filan sənətkarın dili ədəbi dildən uzaqdır və s.

Rusiyanın Dostoyevski və Gertsen kimi böyük sənətkarları rus ədəbi dilinin normativ qanunları baxımından bəzən səhv yazırdılar, lakin dedikə obrazlı və ifadəli-canlı yazırdılar. Onlar rus dilindən həddən artıq sərbəst və istədikləri kimi istifadə edirdilər. Ancaq həmin yazıçıların böyük söz ustaları olmalarına kim şübhə edər? Qoqolun da, L.Tolstoyun da bədii dili barədə eyni sözləri demək olar.

Ədəbi dil tarixi inkişaf cəhətdən bədii dildən fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Həyatın, cəmiyyətin inkişafı ilə əlaqədar ədəbi dil yüksələn xətt üzrə irəliləyir, təkmilləşir, zənginləşir. Heç kim inkar etməz ki, müasir ədəbi dilimiz XVIII – XIX əsrlərdəkindən qat-qat yüksək səviyyədə durur.

Bədii dildə isə inkişaf, dəyişmə düz xətt üzrə olmur, çox zaman özündən əvvəlkinin bir növ inkarı əsasında meydana gəlir. Hər hansı müasir sənətkarın bədii dili, Füzulinin bədii dilindən yüksək sayıla bilməz. Heç kim iqrar etməz ki, bədii dil baxımından dil irəli getmişdir. Bədii dil daha çox fərdi xüsusiyyətlər, cərəyanlar (klassik bədii dil, romantik dil, realist bədii dil), janr-

lar ilə bağlı olduğundadır ki, müxtəlif dövrlərdə bunların biri digərini əvəz edir. Bədii dilin inkişafı janrların yaranması, yeni bədii keyfiyyətlərin əmələ gəlməsi, söz sənətkarlarının çoxalması və sair ilə bağlıdır.

Burada bir məsələni də xatırlatmaq yerində olardı. O da bəzi dərsliklərdə, məqalələrdə, məsələn, filan sənətkar (yazıçı, şair...) Azərbaycan ədəbi dilini inkişaf etdirmişdir, bu dilin inkişafına təkan vermişdir və s. kimi mühakimələrin özünə yer tapmasıdır. Bu fikir elmi əsasdan məhrumdur. Ayrı-ayrı sənətkarlar dilin – ədəbi dilin taleyinə təsir göstərə bilməz. Dil ümumxalq malıdır, tək-tək sənətkarların (hətta hökmdarların) iradəsinə tabe deyildir. Müxtəlif dillərin tarixindən külli miqdarda faktlara əsasən demək olar ki, tək-tək sənətkarlar, hətta hökmdarlar tək bir-cə sözü belə dəyişmək iqtidarına malik deyillər.

Bədii dilin ədəbi dilə müdaxiləsi fəvqəladə hallarda mümkündür. V.Hüqo çox romantik bir pafosla və obrazlı şəkildə demişdir: “Görkəmli sənətkarların müzəffər yürüşündən dil bəzən ehtizaza gəlir”. Burada az da olsa həqiqət vardır. Çox görkəmli sənətkarlar ədəbi dilin inkişafında müəyyən rol oynaya bilərlər. Lakin belə hallar nadir olur. Bundan başqa, bu cəhət ümumən bədii dil üçün zəruri keyfiyyət deyildir.

C.Cabbarlı yaşayıb-yaratdığı dövrün xüsusiyyətləri və şəxsi əqidəsi ilə əlaqədar bəzi bədii əsərlərində çoxlu fərdi, uydurma, məhəlli və ya arxaik (bəzən də puristik mövqedən) sözlər işlətməmişdir. (Burada söhbət ümumi sözlərdən gedir, xüsusi adlardan yox). Lakin Azərbaycan ədəbi dilinə bunların çox da güclü təsiri ola bilməmişdir. C.Cabbarlı vaxtilə “Kommunist” qəzetində çalışarkən bəzi sözlər düzəldərək işlədilməsinə nail olmuşdur. Mənbələrin xəbər verdiyinə görə, qəzetlər vasitəsilə yazılmış *bildiriş*, *düzəliş* kimi bir neçə sözün yaradıcısı C.Cabbarlı olmuşdur. Bu sözlər isə ümumi ədəbi dilimizdə möhkəm yer salmışdır. Deməli, sənətkar ədəbi dilə əsasən bədii əsərləri ilə deyil, məhz mətbuat dili vasitəsilə təsir göstərmiş, ona bir neçə söz daxil edə bilmişdir.

Biz opponentlərimizin belə bir etirazını nəzərə alırıq: bədii dili tam ədəbi dil hesab etmirik ki! Onu ədəbi dilin bir qolu hesab edirik.

Səhvdir. Ümumi ilə xüsusunin dialektik vəhdəti barədə marksizm təliminə görə, ümumi xüsusidə təzahür edir, xüsusi ümuminin təzahürüdür. Xüsusi ümuminin “bir qolu” ola bilməz.

Nəhayət, biz fikrimizi akademik V.V.Vinoqradovun məşhur bir kəlamı ilə yekunlaşdırmaq itəyirik: filologiya elmində bədii dil ilə ədəbi dili bir-birilə qarışdırmaqdan və ya dolaşığı salmaqdan təhlükəli heç nə yoxdur!

FÜZULİ YARADICILIĞININ BƏZİ DİL VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ HAQQINDA

Mərhum ədibimiz M.S.Ordubadı əsərlərinin birində demişdir ki, bir xalqın böyüklüyü onun sayca çoxluğu ilə deyil, tarixdə yetirdiyi böyük dühalar, böyük simalar ilə müəyyən edilir. Qədim zamanlardan bəri Azərbaycan xalqının yetirdiyi böyük şəxsiyyətlər çoxdur. Bunların içərisində Məhəmməd Füzulinin xüsusi yeri vardır. Füzuli özünə qədər yazıb-yaratmış Azərbaycan şairlərinin ən yaxşı ənənələrini davam və inkişaf etdirmişdir.

Füzulinin fərdi bədii dili ümumxalq Azərbaycan dilinə söykənir. Böyük sənətkar Azərbaycan ədəbi dilinin kəmiyyət və keyfiyyətə yüksəlməsinə misilsiz xidmət göstərmişdir.

Füzuli Azərbaycan dilini sevirdi. O, yaxşı bilirdi ki, öz mənliliyini, öz dilini sevməyən, dilinin taleyi ilə maraqlanmayan bir xalqın yaşamağa haqqı yoxdur. Buna görədir ki, Füzuli, içərisindən çıxdığı xalqın dilinə laqeyd qalmamış, bu dildə ən gözəl sənət əsərləri yaratmağın mümkün olduğunu əsrlərə sübut etmişdir.

Füzulinin yüksək ideyaları gözəl şeiriyyətlə ülvə bir vəhdət təşkil edir. Böyük rus münəqqidi V.Q.Belinski yazmışdır: “Əbəs yerə bir çoxları elə fikir edirlər ki, dilin pis və şeirin nahamvar olmasının heç bir zərəri yoxdur, bunları hissiyyatın dolğunluğu, fantaziyanın zənginliyi və ideyanın dərinliyi ilə əvəz etmək olar: poeziyanın əsas mahiyyəti məhz gözəllikdir; şeiriyyətin eybəcərliyi heç də xüsusi və bağışlanılacaq bir nöqsan olmayıb, öldürücü, doğrudan da ən gözəl poetik əsərləri məhvədicə bir ünsürdür”.¹

Füzulinin əsərlərindəki şeiriyyət zəngin dil, üslub xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. Sənətkarlıqda əsas məsələlərdən biri də hadisələri və şeyləri mənalandırmadır. Şair təbiətli, həssas və kəmil adamlar hər bir hadisəyə, adı şəxslərin hər gün, hər an rast-

¹Sitat A.Q.Yefimovun «О языке художественных произведений» (Учпедгиз, М., 1954, с.26) kitabından götürülmüşdür.

laşdığı və heç bir əhəmiyyət vermədiyi məsələlərə müxtəlif mənə verə bilmək qabiliyyətinə malik olurlar. Füzuli aşıqdir. O, mühitinə aşıqanə nəzərlə baxır, hər şeydə məhəbbətlə əlaqədar nə isə görür, tapır, seçir. Bütün təbii və ictimai hadisələrə şairənə rəng verir.

Ayinə sevər candan rüxsareyi-canani,
Bir qayətə yetmiş kim, ayrılsa çıxar canı.

Məlum şeydir ki, insan aynanın qarşısına gəldikdə öz əksini görür, əksi oraya düşür; aynadan kənar olduqda bu əks görünməz olur. Bu adi fiziki qanundan şair təxəyyülü müəyyən obrazlı lövhə vermək üçün istifadə edir; adi hadisə poetik rəng alır. Ayinə cananı sevir, hətta o dərəcədə cananın rüxsarına vurğundur ki, ondan ayrılan kimi canı çıxır. Ayinənin canı canandır. Canan olmadan ayinə bir heçdir.

Gün ki, sayən düşdüyü yerdən durar, bir vəchi var,
Gəlsə aliqədrələr fəqr əhli durmaqdir ədəb.

Kölgə olan yerdən günəş çəkilir, kölgəli yerə düşə bilmir. İnsan hərəkət etdikcə kölgə də yerini dəyişir, günəşin şüalarını yerdən kənar edir. Şair məhbubənin kölgəsini günəşdən üstün tutur, onu “aliquədr”, günəşi isə “fəqr əhli” hesab edir. Sevgilinin kölgəsi düşən yerdən günəş şüasının çəkilməsini tam qanuni sayır. Çünki aliqədrələr gələndə fəqr əhli ayağa durmalıdır. Şair həm təbii, həm ictimai hadisələrdən öz əsas məqsədi üçün – mənalı, obrazlı ifadələr işlətmək üçün istifadə edir.

Füzuli ən yüksək mübaliğə yaratmaqda ustad bir şair idi. Bu mübaliğələri diqqətlə oxumaq və oxuyandan sonra çox düşünmək lazımdır. İnsan sözün ecazkar qüdrətinə heyran olmaya bilmir. Şair xəyalı, insan təsəvvürü, şairənə təxəyyül hədd-hüdud bilmir. Olduqca zəngin, yaradıcı xəyala malik olan sənətkar

ən yüksək mübaliğələr ustası idi. “Leyli və Məcnun” poemasında Leyli üzünü fələyə tutub deyir:

Ey çərx! Bu əqd olanda möhkəm,
Bəlkə yox idin arada həm sən.

İki sevgilinin, iki aşiqin “əqdi möhkəm olanda” çərxin özü də arada yox idi. Bundan daha yüksək, daha dərin fikir mümkündürmü? Şüur bundan o yana işləyə bilməz. İnsan kamilinin son hüdudu, irəli yol yoxdur.

Füzulidən əvvəl də, sonra da məhəbbət mövzusunda yazan sənətkarlar çox olmuşdur. Lakin Füzuli nadir bir şair, onun bədii dili nadir bir dil, yaradıcılığı tarixdə çox az halda özünü göstərən bir yaradıcılıqdır.

Füzuli Azərbaycan bədii dilinin ən böyük sərrafıdır. Onun əsərləri əsrlərin imtahanından keçmiş, ruzgar onları payımal edə bilməmişdir; bu əsərlər bu gün belə öz təravətini saxlamışdır. Füzuli şeiri tam bir musiqidir. Bu şeirin bir sıra məziyyətləri vardır ki, bunlardan biri də təkrarlardır. Şair Azərbaycan dilində olan və ya ola bilən təkrarlanma hadisələrinin demək olar ki, hamısından məharətlə istifadə edə bilmişdir.

Füzulinin əsərlərində təkrarlardan müxtəlif şəkildə istifadə olunmuşdur. Burada səslərin, şəkilçilərin, sözlərin, ifadələrin, hətta bütöv cümlələrin müxtəlif münasibətlə, müxtəlif məqsəd üçün təkrarı nəticəsində böyük sənətkar ahəngdarlıq yaradır, şeirin musiqi kimi səslənməsinə nail ola bilirdi.

Dəhənin dərdimə dərman dedilər cananın,
Bildilər dərdimi, yoxdur dedilər dərmanın.

beytində “d” səsinin və ya:

Suda əsi-sərv sanmın kim qoparıb, bağiban,
Suyə salmış sərvini sərvixuramanım görüb.

beytində “s” səsinin təkrarlanması ilə müvazilik – səs müvaziliyi əldə edilmişdir. Bir qayda olaraq beytin hər iki misrasında təkrarlanan səslərin miqdarı eyni olur.

Füzuli eyni səslə başlayan sözlərin ardıcıl şəkildə işlədilməsinə xüsusi fikir vermişdir. Məsələn:

Ol sahibi-nəngi namü namus,
Döndü evə, gəldi xarü məyus.

Şair şəkilçiləri də təkrar və müvazi işlədir. Bu hal da təsadüfi deyil, tam bir qanuniyyət ilə əlaqədardır.

Şəhbaz baxışlı, ahu gözlü,
Şirin hərəkətli, şəhd sözlü...
Boynu buruqlu, ayağı bağlı,
Şəhla gözü nəmli, canı dağlı.
Key didəsi bağlı, bağı dağlı!
Başı qaralı, ayağı bağlı.

misralarında *lı, li, lu, lü* şəkilçisinin təkrarlanması və bunun nəticəsində yaranan müvazilik şəiyyəti qüvvətləndirən vasitələrdən biri kimi nəzəri xüsusilə cəlb edir.

Şair sözlərin təkrar olunmasına daha çox fikir vermişdir. Söz şairə tabedir. Şair sözdən istədiyi kimi, istədiyi şəkildə, lakin tamamilə qnuni surətdə, dilin daxili xüsusiyyətlərinə istinad etməklə istifadə etmişdir. Bu vəziyyət şeirin qat-qat təsirli çıxmasına çox kömək etmişdir.

Ey Füzuli, cövri-yarü tənəyi-əğyardən,
Var yüz min qəm, bu həm bir qəm ki, yox qəm-xarımız.
Zövqsiz lazım çıxar dünyadan, ol dünyapərəst
Kim, ona dünyadan ancaq zövqi-dünyadır qərəz.
Kim ki, məndən nəf bulmaz, istəmədən nəfin onun,

Ol ki, yox nəfim ona, nəfi mənə olmaz halal.
Məndə necə mənlik olsun
Məndən məni istəyən nə bulsun.

Maraqlı burasıdır ki, sövti-tərkib etibarilə çox yaxın olan, az qala eyniyyət təşkil edən sözlər müvazi şəkildə təkrarlanır. Aşağıdakı beytlərdə *can* və *canan*, *qəm* və *qəmxar*, *qəm* və *aləm* sözlərinin yerləşməsi ilə yüksək ahəng, musiqi əldə edilmişdir.

Canı kim cananı üçün sevsə, cananın sevər,
Canı üçün kim ki, cananın sevər, canın sevər.
Ey Füzuli, səhldir hər qəm ki, qəmxarı ola,
Qəm budur ki, məndə min qəm var, bir qəmxar yox.
Ey xoş ol məst ki, bilməz qəmi-aləm nə imiş,
Nə çəkər aləm üçün qəm, nə bilər qəm nə imiş.

Hər beyti təşkil edən mürəkkəb cümlələr beş-altı sözdən düzəlmişdir (məsələn, birinci beytdə işlənən sözlər bunlardır: can, canan, kim, üçün, sevmək). Bunlar az sözlə çox fikir ifadə etməyin ən gözəl nümunələridir.

Füzuli təkrarlardan istifadə etməkdə xüsusi ardıcılıq göstərmişdir. Eyni formanı, eyni sözləri həmişə müvazi işlətmişdir. Məsələn:

Gər lalə isən, nə dağdansan
Vər susən isən nə bağdansan.

Yaxud

Gər xəstə isən, mənəm təbibin,
Vər aşiq isən, mənəm həbibin.

Və yaxud:

Gər mən mən isəm, nəşən sən, ey yar?
Vər sən sən isən, nəyəm məni-zar?

beytlərində şakilçilərin, ifadələrin, sözlərin təkrarı vasitəsilə dərin məzmunla bərabər yüksək musiqilik də əldə edilmişdir.

Yuxarıdakı beytlərdə “gər”(əgər) və “vər” (və əgər) sözləri ardıcıl gələn misraların əvvəlində işlənmiş, həmişə də feili şərt formada olan cümlələrlə əlaqədar edilmişdir.

Aşağıda qeyd olunan parçalarda isə bu sözlər ardıcıl gələn beytlərin əvvəlində eyni münasibətlə əlaqədar işlənmişdir:

Gər olsa zər ilə iş sərəncam,
Yük-yük tökəlim zər, alalım kam.

Vər olsa qərəz müsafə möhtac,
Biz qan tökəlim, sən eylə tarac.

Gər öz sipəhində görsə məqtul,
Şükr eyləməyə olurdu məşğul.

Vər görsə qətli-qövmü-dildar,
Dərd ilə qılırdı naləvü zar.

Füzulinin yalnız misra və beytlərində deyil, bütöv parçalarında, qəzəllərində də eyni söz dəfələrlə təkrar edilir. “Leyli və Məcnun”da şairin ümumi xüsusiyyəti – sözü təkrar-təkrar işlətmək xüsusiyyəti özünü xüsusilə çox göstərir.

Şairin bir sıra qəzəlləri vardır ki, orada eyni söz qəzəlin bütün beytlərində təkrar edilir. Məsələn:

Bəs ki, zəfi-ruzədən hər gün bulur təğyiri-hal,
Olacaqdır iyd üçün mahı-təmamim bir hilal,

beyti ilə başlanan qəzəldə “ruzə” sözü,

Könül, yetdi əcəl, zövqi-rüxi-dildar yetməzmi?

misrası ilə başlanan qəzəldə “yetmək” sözü (əlbəttə, rədif olan “yetməzmi” sözü nəzərə alınmır) bütün beytlərdə işlənmişdir.

Füzuli dilində qeyd olunan bu cəhət nəinki sözlərə, şəkilçilərə, ifadələrə, cümlə quruluşlarına da aiddir. Ardıcıl gələn beytlərin birincisi nə quruluşdadırsa, sonrakı beyt də həmin quruluşda olacaqdır. Məsələn:

Səndə bilirəm ki, lütf çoxdur,
Nə ud çü məndə bəxt yoxdur.

Sürmə, bilirəm ki, artırır nur,
Nə faidə, göz əgər ola gur?

Hər şuxdə gər olaydı bu tövr,
Sən olmaz idin yeganəyi-dövr.
Gər qeyrə bu hal olaydı məqdur,
Sən olmaz idin cahanda məşhur.

Bu parçalardakı beytlərin müvazi olmasında “bilirəm ki”, “sən olmaz idin” ifadələrinin hər beytdə təkrarlanması mühüm rol oynamışdır.

Aşağıda qeyd olunan parçalarda “gəl gör ki” ifadəsinin təkrarı təkidlilik, tənəsüblük yaratmışdır.

Gəl gör ki, qəmində necə zarəm,
Sənsiz necə arü biqərarəm!
Gəl gör ki, nədir qəmində halım,
Rəngi-rüxi-zərdü əşki-alım!

Füzuli şeirində möhkəm tənəsüblük yaradan təkrarlar bir sistem kimi qəzəl boyu davam edir.

Ey göz, ol nərgisi-xunxarə nigah etmə dəxi,
Ruzigarım qəmi-eşq ilə siyah etmə dəxi!

beyti ilə başlayan qəzəlin ikinci beytində “ey gözüm yaşı”, üçüncüsündə “ey gözüm”, dördüncüsündə “ey can”, beşincisində “ey eşq”, altıncısında “ey nəfs”, nəhayət, sonuncusunda edilən “ey Füzuli” deyə edilən xitablar da bir növ təkrardır.

Füzulinin yaradıcılığı mütənasib bir vahiddir. “Leyli və Məcnun” əsəri bu tənəsüblüyün parlaq bir nümunəsidir. Bu əsərdə məzmun və forma tənəsüblüyü özünü aydın şəkildə göstərir. Şair Məcnunun dilindən müəyyən fəsildə bir qəzəl verirsə, sonrakı fəsildə deyilən qəzəl Leylinin dilindəndir. Məcnunun vəziyyəti neçə dəfə şərh olunursa, bir o qədər də Leylinin haləti təsvir edilir. Misra və ya beytdə Məcnunun adı varsa, mütləq Leylinin də adına rast gələcəksiniz. Nəticədə böyük şairin orijinal bir xüsusiyyəti meydana çıxır; eyni forma, eyni üsul, eyni sözlər, eyni adlar ardıcıl bir şəkildə təkrarlanır.

Böyük sənətkar o şəxsdir ki, onun öz səsi, öz nəfəsi, öz dil xüsusiyyətləri ola bilsin. Kim M.Ə.Sabirin, S.Vurğunun bir beytini, hətta bir misrasını oxuduqda onların müəllifini tanımır? Kim Füzulinin bir beytini dinlədikdə bunun ancaq Füzuli qələmindən süzüldüyünü duymur?

Azərbaycan dili zəngin poetik vasitələrə malikdir. Bu dilin ifadələri, tərkibləri oynaq, cümlələri ahəngdar və musiqilidir. Şair dilin bu cəhətinə, onun ürəyə yatan, ahəngdar çıxmasına xüsusi fikir verməlidir. Əks halda onun “nəzmi nəsrindən” seçilməyəcəkdir, bunlar yadda qalmayacaqdır, sevilməyəcəkdir.

“Nəzm” sözü intizam, nizam, mənzum, tənzim, müntəzəm sözləri ilə eyni kökdəndir. Nəzmdə bir nizam, bir intizam, müntəzəmlik olmalıdır. Füzulinin bütün şeirlərində möhkəm bir nizam vardır. Burada intizama tabe olmayan bir söz, bir şəkilçi də yoxdur. Şairin beytlərindəki şəkilçilər də, sözlər də müəyyən nizamla işlənir. Əvvəlki misradakı söz və şəkilçilərin hər biri

sonrakı misrada olan və sətrin eyni yerində yerləşən sözlərlə, şəkilçilərlə həmahəngdir. Məsələn:

Üz vurdu üzünə, qıldı əfqan,
Göz sürdü gözünə, oldu gıryan.

Burada birinci misradakı bütün sözlər ikinci misrada müvafiq yerdə işlənən sözlərlə (üz-göz; vur-sür; qıl-ol; əfqan-gıryan) həmqafiyədir.

Şairin beytlərində misralar bir-birinə həmqafiyə olan bir və ya iki sözlə fərqlənir:

Sən qandanü eşq zövqi qandan
Sən qandanü dust şövqi qandan.

Bu aləmə vermiş idi vayə,
Ol aləmə salmış idi sayə.

Gül istər ikən sataşdı xarə,
Nur istər ikən tutuşdu narə.

Bu cəhət beytlərin daxili qafiyələnməsinə çox böyük imkan yaratmış olur. Misralarda bir ölçü, bir bölgü meydana gəlir.

Füzuli şeirində qüvvətli bir məntiq və intizam vardır. Aşağıdakı beytdə sözlərin hər misrada sıralanması böyük sənətkarlıq nümunəsidir.

Necə qəddü xalü xətü rüxün qəmi rəncü dərdü bəla ilə.
Bükə qəddimi, tökə yaşimi, yıxa könlümü, yaqa canımı.

Şairin bütöv qəzəlləri möhkəm bir məntiqə əsaslanır. “Dün könül dilbərə şərhi-ğəmi-pinhan etdi” misrası ilə başlanan qəzəlin ikinci beytində yarı “kuyindən”, üçüncüsündə “müjga-

nından”, sonra “özündən”, sonra “qaşından”, sonra “didəsindən” və nəhayət “canından” söhbət gədir.

Füzuli söz sərafi, sözün vurğunu idi. Söz ürək xəzinəsinin gövhəridir. Söz ilə hətta “əmvatə” “ehya” vermək mümkün olur.

Can sözdür əgər bilirsə insan,
Sözdür ki, deyirlər özgədir can.

Füzuli söz ustası idi. Söz xalqın həyatının, onun ümid və arzusunun, kədər və izzətlərinin, fərəh və sevincinin əks-sədasıdır. Odur ki, böyük sənətkarlar xalqın mənəvi xəzinəsinin, dilinin qiymətli incisi olan sözə böyük ehtiram və ehtiyatla yanaşır, ondan diqqətlə istifadə edir. Sözü çox işlətmək, sözə qənaət etməmək yalnız boşboğazların işidir. İnsanı danışığı ilə tanıyır, ona sözü ilə qiymət verirlər. Söz qədrini bilməyən öz qədrini də bilməz. Söz şairin varlığını, onun şairlik məharətini, bu adı daşımağa nə dərəcədə layiq olduğunu göstərən ən etibarlı sübutdur.

Füzuli sözün qədrini bilən ən böyük sənətkarımızdır. O bilirdi ki, sözün qüdrətini artırmaqla mütləq öz qədrini də artırmış olur. Odur ki, böyük şair sözə yüksək qiymət verirdi. Elə buna görə söz də şairi yaşadır, onun sözləri əsrlərlə xalqın xatirindən silinmir.

Sözdə obrazlılıq və yığcamlıq Füzuli şairinin başlıca məziyyətlərindəndir. Şair yığcam yazmaq üçün müxtəlif vasitələrə əl atmışdır ki, bunlardan biri bədii təkrarlardır:

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

Bu beytdə “çox” sözünün təkrarlanması şairin sözə qənaətindən irəli gəlir. Şair sözü təkrar işlətməklə bir tərəfdən canlı dilə yaxınlaşır, ikinci tərəfdən sözün mənalarını açmaq, xalqın dil xəzinəsinin zəngin xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmək məqsə-

di daşıyır. Doğrudan da, sözlərin təkrarlandığı parçalarda Füzuli dili nə qədər sadə və şirindir.

M.Füzuli, sözün həqiqi mənasında, sözün yerini bilirdi. Söz və ifadələri Füzuli qədər ustalıqla, məhərətlə misralara yerləşdirə bilən sənətkarlar nadirdir.

Füzuli şeirinə xas olan təkrarların bəzi növlərini qeyd edək.

I. Tərkibində təkrarlanan söz olan eyni tipli ifadə və cümlələr ardıcıl işlədilir.

Səni tərک etməzəm çün mən, məni sən dəxi tərک etmə...
Hüsn nə miqdar olursa, eşq ol miqdar olur...

Bu heyran olduğundandır ki, heyran olduğun bilməz...
Oldur mənə murad ki, oldur sənə murad...

Çün dəymədi xeyir dəyməsin şər...
Kim kimi dünyada bivəfa gördüm, bivəfa gördüm...

Mən istərəm bəlanı, çün istər bəla məni....
Mən ondanü məndən ol ola dur...

II. Misranın əvvəndəki ifadə misranın sonunda təkrarlandığıda birinci söz ikinci yerdə, ikinci söz birinci yerdə gəlir, bir növ “tərs mütənəsiblik” yaranır və beləliklə, yenə birinci söz sona düşür.

Kəmalü fəzl tərki, rütbeyi-fəzlü kəmalımdır...
Hünərin eybdir mana, dediyin eyb hünərdir.¹

Bu təkrar növü misranın müxtəlif yerlərində olduğu kimi, yanaşı da işlənə bilər.

¹Qövsidən:
Zərərin nəfdir əmma, sən edən nəf zərərdir.

Füzuli, *eşq zövqin zövqi-eşqi* var olandan sor...
Sübhi şamü şami sübh olmuş mənəm aləmdə kim...
Kim, *mən sənə, sən mənə* nə layiq?

Misra daxilində əvvəlki söz təkrarlandığında ümumiyyətlə, ikinci yerə, sonrakı söz birinci yerə keçir.

Hər *səri-muyimdə* bir baş olsa *muyi-sər* kimi...
Ey *varı yox, eyləyən, yoxu var...*

Eyləməz xəlvətsərayi-sirri-vəhdət məhrəmi,
Aşiqi məşuqdən, məşuqi aşıqdən cüda...

Yarə əğyar olub əğyarım ilə yar olubam...
Ol buna, bu onadır səzavar...

Mən onunam, ol mənimdir əzəldən.

Adətən belə hallarda misra ritmik cəhətdən iki sintaqma ayrılmış olur ki, bu ardıcıl gələn sintaqmlardakı sözün təkrarı eynilə beytlərdəki sözlərin təkrarına bənzəyir.

a) Birinci sintaqmanın son sözü ikinci sintaqmanın ilk sözü olur.

Məndən *bilirəm, bilirsən* əfzun...
Mərdümi-kuşənişin *qandanü qandan* bu əlayiq...

Dəşti-qəm Məcnuniyəm, mən *qandanü qandan* libas...
Şirin ola *gah, gah* şəkkər...

Gər ol bidərd bilməzsə bu *hali, hal* müşkildir...
Övlad *qoyan qoyur* həmin ad...

Çün mən *səninəm, sən* olma qeyrin...
Mən kim *səninəm, sənindir* ol həm...
Başına *gedən, gedər* fənayə...

b) Birinci sintaqmın ilk sözü ikincinin sonunda, birincinin sön sözü ikincinin əvvəlində təkrarlanır.

Kim nəşatından olur yüz qəm, qəmindən yüz nəşat...

Klassik poeziyada işlənmiş bu təkrarlar sözün – misra-nın, şeirin səs ahəngdarlığını təmin etməklə bərabər nitq axınına, fikrin sürətini azaltmır. Fikir davam etməkdədir.

Ol dəm gəldi ki, gəldi Adəm.

Təxminən eyni səs tərkibinə malik iki sintaqmdan ibarət bu misra ardıcıl davam edən bir fikri ifadə edir. Başqa sözlə, burada sözlərin təkrarı mənanın təkrarına səbəb olmur; bu hal isə şeirin usandırıcı, yorucu olmasının qarşısını alır.

Forma etibarını ilə buna bənzər müasir şeirimizdə isə bu kimi təkrarlar əsasən təkidlilik yaratmaq – təkid üçün işlədilir.

Bəzən misra və beytlərdəki sözlərin az qala hamısı təkrarlardan ibarət olur.

*Hikməti-dünyavü məfiha bilən arif deyil,
Arif oldur bilməyə dünyavü məfiha nədir...*

*Ey varı yox eyləyən, yoxu var,
Yox varlığına zənnü inkar.*

Bütün bu təkrarlarda bir cəhət də sözlərin eyni və ya müxtəlif mənələrdə təkrarı məsələsidir. Eyni mənada olan təkrar əsasən ritm, bölgü, təkid yaratmaq, diqqəti cəlb etmək üçündür.

Klassik poeziyamızda sözü müxtəlif mənələrdə eyni misra və ya beytin daxilində təkrarlamaqla bədii effekt əldə edilməsinə görə Füzuli xüsusi yer tutur.

Məsələn, şairin aşağıdakı beytlərində qeyd olunan sözlər müxtəlif mənalarda işlədilmişdir.

- 1.Nə zibasən ki, *surət* bağlamaz təsviri-ruxsarin
Təhəyyür *surət* eylər, *surətin* çəkdikcə nəqqaşı.
2. Heyrət ey büt, *surətin* gördükdə lal eylər məni
Surəti-halım görən, *surət* xəyal eylər məni.
- 3.*Tut* ki, qan etdim, ədalət eylə, qanı qana *tut*.

Füzulinin dilində özünü göstərən belə çoxmənalı sözlərin təkrarı haqqında şairin tədqiqatçıları Mir Cəlal¹, H.Araslı² çox geniş və ətraflı bəhs etmişlər. Onların Füzuli dilindəki belə təkrarlar haqqında mülahizələrini bütün klassik poetikamıza da aid etmək olar.

Klassik poetikamızda misra və beytlərin əvvəlində və sonunda eyni sözün təkrarlanıb işlənməsi, başqa sözlə, təkrarın yeri haqqında da müəyyən və ciddi qaydalar mövcud idi. Bu qaydalar ümumi bir poetik termin ilə birləşdirilərək, rədd-ül əcəz al əs-sədr رد العجز على السدر adlandırılmışdır ki, bunun da müxtəlif növləri məlumdur.

I.Misranın əvvəlindəki söz misranın sonunda təkrarlanır:

Cam tut der saqi-yi-gülçöhrə, zahid tərki-*cam*.
Riya əhlinə həm çox etiraz etmək *riyadəndir*.
Sevirəm zahidi kim guşeyi-mehrabı *sevər*.
Xunxarları qılırdı *xunxar*.
Can vermək olur sənə ki, *cansan*.
İnsafsız olduğuna *insaf*.
Əfkarı edər məlali-*əfkar*.

II. Misranın əvvəlindəki ifadə misranın sonunda təkrarlanır:
Yamandır bu ki, təhqi q etmədən derlər *yamandır* bu.

¹Mir Cəlal. Füzulinin poetik xüsusiyyətləri. Bakı, 1940, s.48; Yenə onun: Füzulinin lirikası. *Bax*: Məhəmməd Füzuli. Əsərləri, I c., B., 1958, s.34

²Həmid Araslı. Böyük Azərbaycan şairi Füzuli. B., 1958, s.282.

*Olmasa dövrən sənin rəyinlə, dövrən olmasın.
Pərişan-halın oldum, sormadın hali-pərişanım.
Tərk eylə məni çü tərkini etdim.*

III. Beytin əvvəlindəki söz beytin sonunda təkrarlanır:

*Razi-eşqin saxlaram eldən nihan, ey sərvinaz,
Getsə başım şəm tək mümkün deyil ifşayi-raz.*

*Əkl vəqti sənədir, ey bədsəkl,
Bir ilin quti bir zamanlıq əkl...*

*Canım gedəli bəsi, zamandır,
Cismimdəki indi özgə candır..*

*Can sözdür, əgər bilsə insan,
Sözdür ki, deyirlər özgədir can.*

IV. Beytin əvvəlindəki söz birləşməsi beytin sonunda təkrarlanır:

*Hicran gecəsin görcək düzəx ələmin bildim
Kim ruzi qiyamətdir, yarın şəbi-hicrani.*

*Mehri yox mahlərə ah əsər etməz yarəb!
Ver bir insaf, bu mehri yox olan mahlərə.*

*Cəmiyyəti-əsbabə könül vermə, Füzuli,
Kim təfriqədir xatirə cəmiyyəti əsbab.*

*Qəmi-pünhan məni öldürdü, bu həm bir qəm kim
Gülrüxum olmadı agəh qəmi-pünhanımdan.*

V. Beytin əvvəlindəki ifadə (cümlə) beytin sonunda təkrarlanır:

Can görünməz desələr təndə inanman nişə kim,
Lütfdən hər necə bxsam təninə *can görünür*.

Əhdü peyman etdi yarım kim “sən yarəm”, vəli,
Yarlıq vaxtı vəfayi *əhdi peyman etmədi*.

Bəzən də təkrarlanan söz (və ya ifadələr) rədifdən əvvəl gəlib qafiyə kimi işlənir. Bu cəhətdən Füzulinin bir qəzəlindən alınmış aşağıdakı beytlər səciyyəvidir.

Varimi fikri-dəhanınla yox etdim, kim qəza
Boylə əmr etmiş mana, yoxdan məni *var eyləgəc*.

Ərzi-ruxsaret bu gün, ey məh, güm olsun göydə gün,
Öylə kim əncüm olur, gün *ərzi-rüsar eyləgəc*...

Naleyi-zarım Füzuli, xoş gəlir ol gülrüxə,
Açılır gül könlü bülbul *naleyi-zar* eyləgəc.

Başqa misallar:

Meyi-gülguni dedin əqlə ziyandır, zahid,
Bumudur əql ki, tərki-*meyi-gülgun* etdin.

Daği-hicranın odun bənzətmək olmaz duzəxə
Olmasın afər əsiri-*daği-hicranın* sənin.

VI. Beytin birinci misrasının sonundakı söz ikinci misrasının əvvəlində təkrarlanır:

Əhd qıldın ki, cəfa kəsməyəsen *aşiqdən*
Aşiqi vədəyi-ehsan ilə məmnun etdin.

Saçın əndişəsi təhriki-zənciri-*cünunumdur*
Cünunum dəfinə zikri-ləbi-ləlin füsunumdur.
Şərhi əhvaim sənə, məstə nəsihət kimi *təlx*,
Təlx goftarın mənə məxmurə sağər tək ləziz.

Tiz çəkməzsən cəfa tiğın məni *öldürməyə*
Öldürər axir məni bir gün bu ehmalın sənin.

VII. Beytin birinci misrasının sonundakı ifadə ikinci misrasının əvvəlində təkrarlanır:

Can vermə qəmi-eşqə ki, *eşq afəti-candır*,
Eşq afəti-can olduğu məşhuri cahandır.

VIII. Beytin birinci misrasının ilk sözü ikinci misranın sonunda, birinci misrasının son sözü ikinci misranın əvvəlində təkrarlanır:

Ol cahı zənəxdanda, derdim *görərim könlüm*
Könlümdə görər oldum, *ol cahı zənəxdani*.

Can əgər *çıxsə* tənindən *əsəri mehri* ilə,
Əsəri mehrini sanman ki, *çıxar canımdan*.

Dərdü-qəmi pünhanım fəhm etdi el *ahimdən*,
Yüz *ah* ki, faş oldu *dərdü-qəmi-pünhani*.

Qeyd etmək lazımdır ki, bütün bu qaydalar, normalar ayır-ayrı beyt və misralarda olduğu kimi, bütöv qəzəllərdə də davam edə bilər. Qəzəlin bütün bəndlərinin və ya misralarının ilk və son sözləri təkrarlanır ki, burada bu təkrarlar bir də kompozisi-

siya xətti kimi nəzərə çarpır, kompozisiya rolu oynayır. Qəzəl üçün bu cəhətin az əhəmiyyəti yox idi. Məlum olduğu üzrə, qəzəlin hər bir bəndi (və hətta hər bir misrası) müstəqil fikir bildirən cümlədən ibarət idi.

Bu fikirlər arasında məna rəbitəsi isə müxtəlif yollarla yaradılırdı. Göstərilən təkrarlar da bu müstəqil cümlələri bir-birinə bağlamaqda heç də az rol oynamırdı. Bu hal əsər (qəzəl) boyu davam etdikdə isə bütün əsər bir bütöv, bir tam kimi formalaşmış olur ki, burada hər hansı beyti (ya da misrını) atmaq, unutmaq, ixtisar etmək, dəyişmək və s. qətiyyənlə mümkün olmur. Beləliklə, bütövlükdə alınmış əsərlər bir vahid kimi yaşayıb gəlirdi.

Bütöv beyt ya misraları rədd-ül əcəz...üzrə qurulmuş qəzəllər isə az deyildir. Məsələn, Füzulinin bu qəzəlinin hər bir beytinin ilk sözü əvvəlki beytin sön sözü, bu beytin son sözü isə sonrakı beytin ilk sözü kimi işlədilmişdir.

*Ey vücudi-kamilin, əsrari-hikmət məsdəri,
Məsdəri-zatın olan əşya sifətin məzhəri.
Məzhəri hər hikmətin sənsən ki, kilki qüdrətin
Səfheyi-əflakə nəqş etmiş xütuti-əxtəri.*

*Əxtəri məsud olan oldur ki, tabi-pakinin
Qabili-feyz ola lütfündən səfayi-cövhəri.*

*Cövhəri məyub olan naqis mənəm kim, müttəsil
Sadədir xəttin xəyalilə zəmirim dəftəri.*

*Dəftəri-əmalımın xətti xətdəndir siyah
Qan tökər çeşmim, xəyal etduikcə hövli-məhşəri.*

*Məhşəri-əşkim verər öylabə, gər, ruzu-cəza,
Olmasa məqbul dərgahə sirişkim gövhəri.*

*Gövhəridir eşq bəhrinin Füzuli, abi-çəşmi,
Leyk bir cövhər ki, lütfi həq onadır müştəri.*

Burada şairin söz üzərindəki zəhməti də diqqəti cəlb edir. Şair bütövlükdə qəzəlin tökmə qəlibdən çıxmış bir vahid olmasına nail ola bilmişdir.

Lakin bu hələ azdır. Burada yalnız beytlərin son və ilk sözlərinin təkrarlanması nəzərə çarpırsa, qəzəllər də vardır ki, orada misraların – qəzəlin bütün misralarının son və ilk sözləri təkrarlanır. Misranın ilk sözü əvvəlki misranın son sözü kimi, əvvəlki misranın son sözü isə sonrakının ilk sözü kimi təkrarlanır.

Ş.İ.Xətəinin aşağıdakı qəzəlini göstərək.

*Xar buldu yürəgim hicrində, ey gül üzlü yar,
Yar bağrım yarəsin, gör kim necə xar onda var.
Varma yanımdan mənim, hicrani-dilsuzan dust,
Dusti düşməni xamusu ağlar mənimçün zar-zar.*

*Zar-zar ağlar çü bülbül gül yüzünçün mürği-can,
Candan etmişdir məni hicrində dövri-ruzigar.*

*Ruzgarım tirədir sənsiz, əyə arami-dil,
Dil necə aram tutsun həddən ötrü intizar.*

*İntizarəm vədeyi-vəslin yolunda hər zaman,
Hər zaman divanə tək dağlara düşdüm biqərar.*

*Biqərar oldu saçın tək ruxsərində ayrı mən,
Mən neçin aram edim sənsiz ki, qaldım dilfıkar.*

*Dilfıkar oldu Xətai firqətindən ruzü şəb,
Ruzü şəb vəslin xəyalı dildə qaldı yadigar.*

Klassik poeziyada poetik təkrarların ən müxtəlif növləri birlikdə də özünü göstərə bilirdi ki, bu hal yaradıcılıq işini daha da çətinləşdirirdi.

XV əsr Azərbaycan şairi Xətəinin aşağıdakı şeir parçasında rəddi-ül-əcəz...dən əlavə başqa təkrarlama növü də diqqəti cəlb edir.

Ta mənim könlümdə yadın, ey rüxi-gül*nar*, *nar*,
Nari şövqinlə cahanda yandım, ey əyyar-*yar*.

Yarəli qıldın məni, rəhm eyləməzsən, ey driğ,
Ağladarsan hər gecə ta sübhə dəklü *zar-zar*.
*Zarlığım*dan mənim həmsayələrdir bihuzur.
Yetmədi ahim sənə bir zərrə, ey məkkar,*kar*.

Bu misralar “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” kitabından¹ (I c.) alınmışdır. Orada həmin şeir parçası haqqında belə deyilir: “Burada qafiyə olan kəlmənin iki dəfə təkrarı və ilk təkrarın qafiyədə verilməsi şairin söz üzərində diqqətlə işlədiyini, şairin bəddii ifadə xüsusiyyətlərinə böyük əhəmiyyət verdiyini göstərir”.

Lakin kitabda həmin şeir “cüt qafiyəli qəzəldəki” “rəddül-əcəz şəkli” adlandırılır ki, bu termin dəqiq işlədilməmişdir. Burada “rəddül-əcəz...”i nəzərə almasaq, şeir cüt qafiyəli deyil, bəlkə “cinas-mükərrər” (bax.s.27) جناس
مکرر şəklində yazılmışdır. Klassik poetikada “cüt qafiyəli” (züqafiyəteyn ذوقافيتين bax.s.27)

Şeirdə ardıcıl gələn və bir-birinə qafiyə olan sözlər müxtəlif səs tərkibinə malik olmalıdır. Məsələn:

Müştaqi-cəməldir mələklər
Möhtaci-visaldır fələklər.

¹Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, B., 1960, I c., s.304

Burada *cəmal* və *visal*, habelə *mələk* və *fələk* qafiyə kimi işlədilmişdir.

Başqa misallar:

Çəkmişdi məhəbbətin cəfasın
Görmüşdü mələmətin bəlasın.

Üz vurdu üzünə, qıldı əfqan,
Göz sürdü gözünə, oldu giryan.

Əslində tikan çəkər əzabın,
Fəslində həkim alar güləbın.

Təkrarlı cinasla (cinas-mükərrər) yazılan şeirdə ardıcıl gələn sözlər və ya onların son hissələri eyni səs tərkibinə malik olur. Bir az da ciddi tələblər irəli sürülsə, misra sonunda ardıcıl gəlib bir-birinə qafiyə olan iki sözdən adətən ikincisi birincisinin bir hissəsi kimi nəzərə çarpır. Məsələn, Sseyid Əzim Şirvaninin bir qəzəli belə başlayır:

Bir əhdinə sən etmədin ey *bivəfa*, *vəfa*,
Qıldı fərağın dili-*binəva*, *nəva*.

Və ya:

Gülşəni-ğəm nəxliyiz, pərvərdə abi-didədən,
Dağlar bərg, ahi-*atəşbarımızdır*, *barımız*.

(Füzuli)

Beləliklə, yuxarıda Xəlilidən verilən misalda “rədd-ül-əcəz...” ilə cinas mükərrər kimi iki müxtəlif poetik-üslubi təkrar tərzinin bir vəhdət halında çıxış etdiyini görürük.

Bütün bu misralarda yalnız təkrar məsələsinə diqqət veririk. Əlbəttə, bunların (göstərilən misalların) məziyyəti yalnız müxtəlif təkrarların mövcudluğundan ibarət deyildir. Təkrar bu şeirlərin yalnız bir cəhətidir, həm də öncül, aparıcı cəhəti deyil-

dir. Bu şeirlərdə dərin məzmun, obrazlı fikir daha mühüm əhəmiyyəti olan məsələlərdir. Təkrar burada bir bədii ifadə vasitəsi kimi də əsas deyildir. Əksinə, obrazların ifadəsi üçün, ritm yaratmaq üçün köməkçi vasitələrdən biridir. Füzuli şeiri bədii ifadə vasitələri ilə çox zəngindir və bu vasitələri burada sadalamağa ehtiyac yoxdur. Bunların hamısını sadalamaq üçün poetika kitabı yazmaq lazım gələrdi. Yalnız onu qeyd edirik ki, təkrar müxtəlif bədii vasitələrlə yanaşı klassik poetikada geniş yayılmışdır. Məsələn, Füzulinin aşağıdakı beytində təkrarla yanaşı ritm, paralelizm də mühüm yer tutur. Burada habelə alliterasiya, sinonimər, antonimlər, ixtisar məsələsi və s. də açıq şəkildə özünü göstərir.

Aləm oldu şad səndən, mən əsiri-qəm hənuz
Aləm etdi tərki-qəm, məndə qəmi-ələm hənuz.

Beləliklə, Füzuli şeirində təkrar dedikdə biz zəngin bədii vasitələri olan bu şeirin bütün başqa xüsusiyyətlərindən sərf-nəzər edirik, ancaq təkrara (və onun ən müxtəlif cəhətlərinə) diqqət yetiririk. Habelə təkrarların müəyyən növlərinə aid gətirdiyimiz misallarda özünü göstərən digər (haqqında bəhs etdiyimiz məsələyə dəxli olmayan) təkrar növlərindən sərf-nəzər etməmişik.

Məsələn, beytin əvvəlində və sonunda eyni sözün təkrarına aid belə misal verdikdə,

Sübhü şamü şami sübh olmuş mənəm ələmdə kim,
Şam şəmi bəzm olub, ayrıldı məndən yar sübh.

Buradakı digər təkrarlar (*sübhü şamü* və *şami sübh*; *şam* və *şəm*, habelə *şəm*, *mənəm* və *məndən*, *olmuş* və *olub*, habelə beytdə *şam* və *sübh* sözlərinin hər birinin miqdarı, yeri və s.) nəzərə alınmır.

Misallardan görüldüyü kimi, miqdarına və növlərinə görə təkrarlar Füzuli poeziyasında çox genişdir. Bu, bir tərəfdən mü-

əllifin bütün klassik poetik üsullardan istifadə etdiyini göstərsə, digər tərəfdən (mühüm cəhəti budur) Füzulinin zəngin, olduqca zəngin xüsusiyyətlərə malik şeir ustadı olduğunu bir daha sübut edir. Demək olar ki, Azərbaycan dilinə və Azərbaycan klassik poeziyasına xas olan bütün təkrar növlərinə Füzuli şeirində təsadüf edilir. Klassik poetikada təkrar obrazlılıq və ritm yaratmaqda mühüm rol oynayır. Digər tərəfdən (və mühümü) bu təkrarlar şeir dilini nəsrədən fərqləndirir.

Sud istəmə sövdəyi-qəmi-eşqdə hərgiz
Kim, hasili-sövdəyi-qəmi-eşq ziyandır.

Eyni fikri nəsr ilə ifadə etsək, təkrara ehtiyac qalmayacaqdı.

Bir *xabü xəyal* imiş bu aləm,
Bu *xabü xəyalə* olma xürrəm.

Klassik poetik təkrarlar ideal dərəcədə mükəmməl ahəngdarlıq, simmetriya əldə etməyə imkan verirdi.

Qılmazlar idi sözünü məlum
Bilməzlər idi sözünə məfhum.

Beytin hər misrasında yalnız iki samit (q, l və b, f) fərqlənir, bütün samitlər eynidir. Bütün səslər, morfemlər, birləşmələr mütənasib şəkildə təkrarlanır. Şairin nəzmindəki nizam çox mükəmməldir.

Qeyd olunan poetik təkrarlar bütün klassik Azərbaycan şeiri üçün, hətta daha geniş şəkildə götürsək, bütün Yaxın Şərq şeiri üçün bir ədəbi priyom olmaq etibarını ilə nəzəri cəlb edir. Göründüyü kimi, klassik poetikanın sözün yeri haqqında möhkəm qanunları mövcud idi.

Əslində poetik təkrarları işlətmə üsulları bütün klassik sənətkarlarda ümumi üslubi cəhət təşkil edir. “Klassik poetik üslub...”

Bununla belə, burada da fərdi yaradıcılıq meyillərini, fərdi üslubları müəyyənləşdirmək lazımdır və mümkündür. Əvvəllən, qeyd edək ki, bu təkrarlara daha çox üstünlük verməsi ilə M.Füzuli bütün şeirimizdə xüsusi mövqe tutur. İstər kəmiyyət, istərsə də keyfiyyət etibarını ilə bu təkrarlardan Füzuli qədər geniş istifadə etmiş olan ikinci bir sənətkarımız yoxdur. Şairin çox az əsərini – qəzəlini göstərmək olar ki, orada təkrarın bu və ya başqa (ya da bir neçə) xüsusiyyətindən istifadə edilməsin.

Müqayisə bir dəlil olmasa da hadisələri nisbətən düzgün qavramağa – anlamağa kömək etdiyindən, eyni üslub və eyni janrda – klassik üslub və qəzəl janrında yazmış iki sənətkarın – Füzuli və Seyid Əzimin dilini müqayisə etmək kifayətdir ki, bunların hər birinin bu kimi təkrarlara münasibətini müəyyənləşdirmək və beləliklə, hər birinin bu kimi təkrarlara münasibətini müəyyənləşdirmək və beləliklə, hər birinin fərdi üslubu (bir damlada bütöv günəş əks olunan tərzdə) haqqında söz demək mümkün olsun. Yoxlama göstərir ki, Füzuli şeiri üçün bir sistem təşkil edən, Füzuli üslubunun üzvi bir hissəsi kimi çıxış edən bu təkrarlar S.Əzim şeirində hərdənbir, təsadüfi işlənilir, ötəri rast olunur və şairin üslubu ilə qətiyyət əlaqədar deyildir.

Bu fikri bir az da ümumiləşdirmək və daha qəti şəkildə belə xülasə etmək olar: tarixən qədim dövrlərə getdikcə (Nəsimi, Füzuli) bu təkrar növləri şeirin dilində daha çox yer tutur. Müasir dövrə doğru irəlilədikdə şeirdə bunların miqdrını və əhəmiyyəti azalır. Lakin bu fikri mexaniki və düz xəttin irəli, geri çəkilməsi və s. kimi qəbul etmək olmaz. Bədii yaradıcılıq çox zəngin prosesdir, nəinki ayrı-ayrı dövrlərin, məktəblərin, hətta fərdlərin belə bütün yaradıcılığı haqqında eyni fikri, eyni mülahizəni söyləmək mümkün deyildir. Burada müxtəlif xətlər müxtəlif istiqamətlərə uzanıb gedə bilər.

Biz isə burada bu müxtəlifliklər içərisində, külli miqdarda fərdi yaradıcılıq nümunələri toplusunda nəzəri cəlb edən ümumi inkişaf xəttini, ümumi tendensiyanı qeyd etməyə çalışırıq.

Sonra. Bu təkrarların bir qismi klassik Yaxın Şərq poeziyası üçün ümumi şəkil almış, bir növ şablonlaşmağa düşmüş və daha çox estetik bir vasitəyə çevrilmişdi. Füzuli şeiri üçün isə bu fikri demək olmur. Füzulidə də bu üsulun estetik əhəmiyyəti vardır, lakin əvvələn mənfi mənada estetizm, sırf estetiklik ümumən Füzuli şeirinə yaddır; ikincisi, bu kimi təkrarların Füzuli şeiri üçün əsas deyil, ikinci dərəcəli – köməkçi əhəmiyyəti vardır. Bu nöqtədə Füzuli şeiri üçün birinci əsas cəhət, bu şeirin başlıca xüsusiyyəti – sözə qənaət, az sözlə dərin məzmun ifadə etmək xüsusiyyətidir.

Aşağıdakı misallarda şair bir neçə söz işlətməklə, dərin, fəlsəfi məzmun ifadə etmişdir.

Hüsn olmasa eşq zahir olmaz
Eşq olmasa hüsn mahir olmaz.

Bütünlükdə misralar səs tərkibi etibarı ilə *z* və *m* samitlərinə görə fərqlənir. Bütöv beyt *hüsn, eşq, zahir, mahir və olmaq* sözlərindən təşkil olunmuşdur. Yığcamlıq orasındadır ki, həmin fikrin ifadəsi hər hansı başqa şəkildə mütləq daha çox sözün iştirakını tələb edəcəkdir. Həmin obrazlı fikrin yeganə və ən yığcam ifadəsini ancaq Füzuli vermişdir. Məlum olur ki, sözlərin təkrarı şairin sözə, dilə *qənaət prinsipi* ilə əlaqədardır.

Burada Füzuli şeiri üçün ikinci əsas cəhət isə odur ki, şair sözü təkrar işlətməklə *canlı dilə yaxınlaşır*, xalqın dil xəzinəsinin zəngin xüsusiyyətlərini nümayiş etdirmək məqsədi daşıyır. Doğrudan da, sözlərin təkrarlandığı parçalarda Füzuli dili nə qədər sadə və şirindir. Belə parçalar tamamilə xalq dili ilə qaynaşır.

Ağzında idi bir özgə zikri
Könlündə idi bir özgə fikri.

İzhar qılırdı özgə adın
Pinhani edərdi özgə yadın.

Füzuli şeirində bu kimi təkrarların üçüncü mühüm cəhəti isə şairin *sözün mənalərini açmaq* cəhdindən ibarətdir.

Göz mərdüməkindən olsa xali
Göz mərdüməki olurdu xali.

Mərdümdən olam, demə kənarə!
Mərdüm göz içindədir, nə çarə?

Ümumiyyətlə, çoxmənalılıq, eyni tərkib vasitəsilə şeirdə, məndə bir neçə mənə ifadə etmək bacarığı klassik poeziyada yüksək qiymətləndirilir. Bu, doğrudan da, böyük məharətdir, milli dilin daxili keyfiyyətlərindən maksimum istifadə edə bilmə qabiliyyəti ilə əlaqədardır və akademik V.V.Vinoqradovun dedi-yi kimi, milli dil üslubu nöqteyi-nəzərindən çox maraqlıdır. Burada sözlər, ifadə tərzinin çoxmənalı çıxması xüsusi zəhmət, səy tələb edir. Habelə, qeyd edək ki, bu işdə təkrarların da müəyyən rolu vardır. Yuxarıdakı misallarda sözləri müxtəlif mənada al-dıqda beytlərin ümumi mənası da dəyişəcəkdir. Aşağıdakı beytin ikinci misrasında da “de” feilinin təkrarı ilə bir neçə mənada an-laşıla bilən fikir ifadə edilmişdir. Məsələn:

Bilməz idim, bilmək ağzın sirrini düşvar imiş
Ağzını *derlərdi* yox, *dediklərincə* var imiş.

Ümumiyyətlə, eyni cümlə və misrada (klassik şeirə xas bir tərzdə) çoxmənalılıq ifadə edilməsi isə yalnız təkrarla bağlı deyildir.

Şair sanki sözün bütün mənalarını səfərbərliyə alır. Eyni şeir parçalarında, beytlərində, bəzən də bütöv qəzəllərində sözün ümumi və xüsusi mənada, sərbəst və frazeoloji – bağlı mənada, həqiqi və məcazi mənada, elmi-fəlsəfi və danışıqdakı mənada, bəzən də sadəcə omonimlər mənasında işlədilməsnə rast gəlirik.

Nə əcəb gər olsa qəmdən dünümü *günüm* bərabər
Nəzərimdən ol üzü *gün* neçə *gün* ki, qaib olmuş.

Burada “gün” sözü müxtəlif mənələrdədir.

Ey Füzuli, *çək ayaq* ol bəzmdən ya *çək ayaq*...

Əlbəttə, təkrar sözlər heç də həmişə müxtəlif mənələrdə işlənmişdir. Ola bilər ki, söz bir mənada təkrarlansın. Məsələn:

Şir olmuş idi ənisi-*nəxcir*,
Nəxcir əmərdi *şirdən şir*.

Bu beytdə “nəxcir” sözü eyni mənada, “şir” sözləri isə müxtəlif mənada təkrarlanmışdır.

Yalnız bu qeyd olunan xüsusiyyətləri nəzərə alandan sonra Füzuli şeirində təkrarın *həm də estetik* məqsəd izlədiyini söyləmək mümkündür. Füzuli kimi dahi sənətkarlar təkrarı yalnız təkrar xatirinə, sırf estetik niyyətlə işlədə bilməzlər, heç vaxt işlədə bilməzlər.

Can sözdür əgər bilirsə insan,
Sözdür ki, deyərlər, özgədir can.

Bu misraları deyən, söz ilə hətta “əmvatə”, “əhya” verməyin mümkün olduğunu söyləyən, sözə bu qədər yüksək qiymət verən şair ona bir oyuncaq kimi, əyləncə kimi baxa bilməzdi. Beləliklə, Füzuli şeirində bu kimi poetik təkrarlar əylən-

cə vasitəsi deyil, şairin ümumi üslubunun orqanik – üzvi bir hissəsidir.

Cümlədə, misra və beytlərdə sözün yeri haqqında bütün klassik poetik normalar – bu təkrarlar az ya çox, XX əsrə qədər davam edib gəlmişdir. Təkrarın göstərilən üsullarını Sabir şeirində də görmək mümkündür. Və qeyd etmək lazımdır ki, Füzuli irsi bu cəhətdən də Sabir yaradıcılığının ətinə və qanına hopmuşdur. Lakin fərq təkəcə burasındadır ki, Füzulidə təkrarlanma estetik cəhətdən də qüvvətlidirsə, Sabirdə artıq bu yoxdur. Sabir üçün hər şeydən əvvəl ictimai məzmun, hər cür estetikadan uzaq ziddiyyətlərlə dolu real, mübarizələr meydanı olan həyat birinci dərəcəli əhəmiyyət kəsb edirdi.

Əsrlərlə klassik poetikada geniş şəkildə işlənən bu təkrar növü heç ola bilməzdi ki, şifahi ədəbiyyata, aşıq şeirinə təsir göstərməyə idi. Əruz ilə əlaqədar olan bir sıra xüsusiyyətlər kimi, aşıq şeirinə həmin tip təkrarlar da daxil ola bilmişdir. Bilmişdir, ancaq mexaniki daxil ola bilmişdir. Əvvələn, bunlar yazılı şeirdə klassik şeirdən nisbət etibarlı ilə çoxdur; sonrası, bunların arasında keyfiyyət fərqləri də mövcuddur.

Klassik ədəbiyyatda rədd-ül-əcz alə əs-sədr adlanan bu təkrarlar aşıq yaradıcılığında “sərapa”, “baş-ayaq”, “zəncirləmə” və s. adlar daşmışdır və əsasən formal bir cəhət kimi özünü göstərir. Aşıq şeirində belə təkrarlar misra və beytlər arasında, bunları birləşdirmək üçün deyil, daha çox müxtəlif bəndlər arasında işlənib, şeirin bəndlərini bir-birinə bağlamaq məqsədi izləmişdir. Bu təkrarların burada əhəmiyyəti bununla da bitmiş olur. Həmin təkrarların məna cəhəti o qədər də diqqəti cəlb etməmişdir. Bir neçə misal göstərək:

Çadralı Abdulla Əfəndinin “Oldu” rədifli 14 bənddən ibarət qoşması həmin “baş-ayaq” şəklindədir. Birinci bəndin son misrası:

Saçları sərbəsər, zərnişan oldu.

İkinci bəndin ilk misrası:

Zərnişan Bağdadda Məhəmməd paşa...

Deməli, əvvəlki bəndin son sözü (rədiflər nəzərə alınmır) sonrakı bəndin ilk sözü kimi, bunun da son sözü yenə sonrakının ilk sözü kimi və s. şəklində bütün şeir boyu təkrarlanır.

Aşiq şeirində belə təkrarlar yalnız qoşmada deyil, başqa şeir formalarında da özünü göstərir.

Müskürlü Mustafanın “Müstəzad” şeiri belədir:

İki səlma boylu yarı sevmişəm,
Birisi pəridir, birisi mələk.
Bir yan dur görək.
Qaş-göz ilən bizi təşrif edən yar.
İstədim oturub bir deyək gülək,
Qoymadı fələk.
Fələk qoymaz dərd canda qaladır,
Bağrım yaradır.
Hərdəm gəlib xəyalıma doladır,
Rəngim soladır.
Nazəninlə danışmaq bir bələdi
Bələyi-səmadır.
Dindirmə bədqılığı salarsan kələk
Bir halın bilək.
Bir halın bilməsən sirr vermə yada...

Aşiq şeirində bu kimi təkrarların şeirin formasına dəxli yoxdur. Yəni bu təkrarlar, müstəzadda olduğu kimi, qoşmada da, müxəmməsdə də, cığalı müəmməsdə də, müsəddəsdə də, cığalı müsəddəsdə də və s. özünü göstərə bilər.

Məşhur Məlikballı Qurbanın müxtəlif şeirlərində belə təkrarlara tez-tez rast gəlirik. Məsələn, onun “Şöbədəyi-sərəpa” şeiri belə başlayır:

Bir gözəlin evsafından bu zaman,
Danışam, deyirəm, söylərəm xitab.
Bağlaram kitab,
Ollam sər hesab.
Sər hesab oluban səhrayə düşdüm
Tapmadım sənin tək bir ali nisab,
Bir ululəlbab
Zülfü piçü-tab.
Piçü-tab olmaqda gədim cahani.... və s.

Göründüyü kimi, aşıq şeiri klassik poetikanın yalnız formasını götürmüş, hənin formanın əlaqədar olduğu məzmununa etina etməmişdir. Bu hal isə formalizm doğurmaya bilməzdi. Hətta ən ustad aşıqlar bu formalizmdən yaxasını qurtara bilməmişdir.

Göstərmək lazımdır ki, klassik poetik dilin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən birini təşkil edən bu kimi təkrarlar realist şeirdə nəinki bir zəmin tapıb yaşaya bilməmiş, bəlkə (xüsusilə heca vəznli şeirdən) tamamilə sıxışdırılıb çıxarılmışdır.

Bu hadisənin səbəbini, zənnimizcə, belə izah etmək olar: klassik şeririn xüsusi qanunları, sözü işlətmə qaydaları vardı ki, bu qayda-qanunlardan kənara çıxılmırdı. Bu qanunlar əsrlər ərzində öz təsirini göstərmiş və bir növ “formul” şəkli almışdı. Həmin qaydalar xüsusi poetika kitablarında geniş şərh olunurdu. Hamı bu qaydalara əməl etməli idi. Nəticədə klassik poeziyada bir ümumi üslub meydana gəlmiş olurdu.

Realist şeirdə belə ümumi qaydalar yoxdur. Burada ümumi realist üslubdan daha çox fərdi üslublar əsas yer tutur. Odur ki, realist üslubda müxtəliflik daha çox ola bilər.

Ümumiyyətlə, realist və klassik üslubdan danışarkən V.V.Vinoqradov göstərir ki, klassik üslub ayrı-ayrı milli dillərin qanunları ilə əlaqədar deyil; bu üslub çox ümumi və mücərrəd bədii-üslubi əlamətlərə malikdir. “Klassizm həm bədii metod, həm də eyni zamanda üslubdur”. “Romantizm metoddur, lakin üslub deyildir”. Klassik ədəbiyyatda ümumi üslub, realist ədə-

biyyatda (romantizm də bura daxil olmaqla) fərdi üslub üstünlük təşkil edir.¹

Şeirdə musiqilik, zəriflik yaratmaqda Füzuli misilsiz bir sənətkardır. Onun bütün əsərləri həm mənə, həm də şəkilcə möhkəm bir məntiqə və ardıcılığa əsaslanır. Böyük şairin şeirlərində səslər, şəkilçilər, sözlər, ifadələr, tərkiblər, cümlələr, misralar, beytlər də müvazi şəkildə işlənir. Burada Azərbaycan dilinin bütün xüsusiyyətləri, ən incə və zərif cəhətləri xüsusi həssaslıq, dəqiqlik və məhəbbətlə nəzərə alınır, bunlardan şairanə bir zövqlə istifadə olunur. Buna görə də şairin əsərlərində hər səsin, hər sözün, hər ifadənin öz yeri vardır. Buna görə də Füzulinin əsərlərində heç bir soyuq əl uzana bilmir, bunlara müdaxilə etmək olmur. Şeirin bütün sistemi, bütün ruhu, bütün quruluşu bundan xəbər tutur, titrəyir, ehtizaza gəlir, etiraz edir.

Füzuli dilini xalq dilinə yaxınlaşdıran bir cəhət də şairin qoşa sözlərə münasibətilə izah oluna bilər.

Şair qoşa sözlərdən çox istifadə etmişdir. Çox az halda sözlər yalnız bir misrada qoşalaşdırılır. Əksər hallarda isə beytin hər iki misrasına müvazi şəkildə qoşa sözlər işlənir.

Giryan-giryan qılırdı seyran,
Heyran-heyran gəzərdi hər yan.

Cürə-cürə mey içib, zibi-cəmal artırdın,
Zərrə-zərrə gözümün nurini əfzun etdin.
Ləhzə-ləhzə xəmə qədim peykanın istər, ya qılar
Zərrə-zərrə mahi-növ xurşiddən nur iqtibas.

Füzulinin qoşa sözlərdən şüurlu istifadə etdiyini bir də ondan görmək olar ki, bu qoşalaşma məhdud miqdarda sözlərə aid edilmişdir. Sözləri qoşalaşdırıb işlətməklə müəyyən keyfiyyətin səciyyəvi cəhətlərini daha qabarıq vermək şairə müyəssər

¹ В.В.Виноградов. О языке художественной литературы. М., 1959, с.451, 454-455.

olmuşdur. Məsələn, hərəkətin nisbi keyfiyyətini təsvir etmək üçün şair “qətrə-qətrə”, “ləhzə-ləhzə” qoşa sözlərinə dönə-dönə müraciət edir.

Ləhzə-ləhzə könlüm odundan şərərlərdir çıxan,
Qətrə-qətrə göz tökən sanmın sirişki qanıdır.

Yaxud:

Ləhzə-ləhzə ləbin anıb edicək əfqanlar,
Qətrə-qətrə saçılır didələrimdən qanlar.

Füzulinin dilində həm əsil Azərbaycan sözləri, həm də alınma (lakin o dövrdə xalq içərisində çox yayılan, yadlıqı yada düşməyən) sözlər qoşalaşmış şəkildə işlənmişdir.

Füzulinin qoşa sözlərdən istifadə etdiyi yerlərdə xalq dəniz dilini, xalq ifadə tərzini, xalq sadəliyi və müdrikliyi özünü daha bariz şəkildə göstərir. Belə hissələrdə şairin bir beyti, bir misrası bir atalar sözünə bərabər tutula bilər.

Bir şişə ki, oldu *parə-parə*
Peyvəndinə hiç varmı çarə?

Ney kimi cismim oldu oxundan *dəlik-dəlik*,
Dəm urduğumca yerli-yerindən səda verər.

Rəqib qılsa cəfa, mən vəfa, vəli şadəm
Ki, *yaxşı-yaxşıya* uğrar, *yaman-yamanə* yetər.

Sözləri qoşa işlətmək vasitəsi ilə şeiriyyətin, bədiiliyin yüksəldilməsi məsələsi Füzuliyə məlum idi. Bu fikir qədim yunan poetikasında məşhur olmuşdur. Hələ Aristotel yazırdı ki, sözü bir dəfə işlətmək əvəzinə qoşalaşdırıb işlətmək nəticəsində

“gözəllik əldə edilir”, ya dilin təsir qüvvəsini artırmaq, ya da “həyəcan oyatmaq” mümkün olur¹.

Füzulinin qoşa sözlərdən istifadə xüsusiyyəti sonralar M.Ə.Sabir, S.Vurğun və başqa görkəmli şairlərimiz tərəfindən davam etdirilmişdir. Bu şairlərin dilində qoşa sözlərdən daha geniş şəkildə istifadə olunmuşdur ki, həmin xüsusiyyət Füzulidən başlanıb gəlir.

Beləliklə, Füzulini müasir ədəbi-bədii dilimizlə bağlayan çoxlu tellərdən birini də şairin qoşa sözlərdən istifadəsində görürük.

Bədii ədəbiyyat obrazlı dildə yaradılır. Dilin obrazlılığı müxtəlif vasitələrin köməyiylə əldə edilə bilər. Başlıca vasitə sözün məcazi mənada işlənməsidir. Azərbaycan dilində sözlərin bütün məcazi mənaları obrazlıdır. Söz məcazi mənada işləndikcə onun məna dairəsi genişlənir, köhnə mənalar əsasında və onlarla yanaşı yeni mənalar meydana çıxır. Sözün məna həcmi genişləndikcə buraya yeni-yeni məna incəlikləri daxil olur. Sözün məna dairəsini, məna həcmi genişləndirməkdə Füzulinin xidməti böyükdür. Onun qəzəllərində, məsələn, “çəkmək”, “vermək” işlənməmişdir (qamət çəkmək, cahan qeydi çəkmək, nəqş çəkmək, məlamət çəkmək, damən çəkmək, mehnət çəkmək, izharə çəkmək, qürbətə çəkmək, daşa surət çəkmək, təsvirini çəkmək, məna çəkmək, bimarlıq çəkmək, ayaq çəkmək, timsal çəkmək, ətək çəkmək, qəhr çəkmək, rənc çəkmək, cismdən oxunu çəkmək, qələm çəkmək, gühər çəkmək, zəbanə çəkmək, rəxt çəkmək, avaz çəkmək, əfan çəkmək, bəyanə çəkmək, niqab çəkmək və s. surət vermək, tərəvət vermək, taqət vermək, küdurət vermək, güdaza vermək, yəğmayə vermək, cam vermək, səda vermək, kam vermək, sitəm vermək, seylabə vermək, qədəh vermək, fənayə vermək, iqbal üz vermək, cəllada tiği-abdar vermək, müjdə ver-

¹Вах: Античные теории языка и стиля. ОГИЗ, М-Л., 1936, с.263 bütün məcazi mənaları obrazlıdır.

mək, əql vermək, təğyir vermək, muradını vermək, rəxt vermək, sərgərdanlıq əl vermək, qəmipinhana ifşa vermək, təskin vermək, çərxə inqilab vermək, aram vermək, pənd vermək, möhnət vermək, qənaət vermək, ömrünü yelə vermək, zaval vermək, rahatı-dil vermək, özünə ziyvər vermək, xəst vermək, ayin vermək, rəvac vermək, simuzər vermək, təməvvüc vermək, tutiya vermək, cila vermək və s.).

Füzulinin dilində bir maraqlı cəhət də sözün həqiqi və məcazi müvazi işlədilməsidir.

Füzuli, *çəkmə* yarın oxların hər ləhzə yarəndən,
Sənəmi qaldı *çəkmək* hər zaman bir yar hicranın.

Burada birinci “çəkmək” sözü həqiqi mənada, ikincisi isə məcazi mənada eyni beytin tərkibində müvazi işlədilmişdir.

Çıxmış əğyar ilə seyr etməyə ol *mərdümi*-çəşm.
Bu əcəb *mərdümi* çıxmış gözüm ağlar mənim.

Şairin gözünün mərdümi – sevgilisi əğyar ilə gəzməyə çıxmışdır. Deməli, onun gözü ən əziz şeydən – *mərdümdən* məhrum olmuşdur. Bu fikirdə həm həqiqi, həm də məcazi mənada qüvvətli məntiq var. Həqiqi mənada: göz mərdümsüz heç nəyə dəyməz, o ağlayacaqdır. Məcəzi mənada: sevgili gözün mərdümü qədər əzizdir. Eyni misradan, eyni beytdən nəticə həm həqiqi mənada qüvvətli, məzmunludur, həm də məcazi mənada dolğun, bitkindir. Şairin beyt və misrasında belə hallara sıx-sıx rast gəlmək olar.

Füzuli ahəngdar, cazibədar, nəfis, səlis, duzlu şeirərini yazanda sözü əsas alt edir; o, sözə “can verməyi” və ondan “can almağı”, sözün canını tutmağı, ona müxtəlif mənə verə bilməyi və onun müxtəlif mənalarından ən dəyərlisini, ən duzlusunu seçə bilməyi bacaran mahir bir sənətkardır.

“Tutmaq” çoxmənalı sözdür. Füzuli bu sözün, demək olar ki, bütün mənalardan istifadə etmişdir.

Bu sözün həm müasir ədəbi dilimizdə işlənən, həm canlı danışıq dilində təsadüf edilən, həm də artıq arxaikləşmiş mənalara Füzuli şeirində özünü göstərir.

Dışlədimsə ləlin ey qanım tökən, qəhr eyləmə
Tut ki, qan etdim, ədalət eylə, qanı qanə *tut!*
Gər sənə əfğanimi bihudə dersə müddəi,
Ol sözə *tutma* qulaq mən çəkdiyim əfğanə, *tut!*
Tutmazam zənciri-zülfü tərkin, ey naseh, məni,
Xah bir aqıl xəyal et, gah bir divanə *tut...*

Bu sözün qulaq tutmaq, qan tutmaq, göz yaşı dünyanı tutmaq, ev tutmaq, dəşgi dünya üzün tutmaq, badə tutmaq, dərdi pinhan tutmaq, təriqi-namus tutmaq, sağər tutmaq, pənd tutmaq, ahəng tutmaq, jəng tutmaq, vətən tutmaq, dəşt tutmaq, dövrən tutmaq, kənar tutmaq, ülfət tutmaq, qubar tutmaq, vəhşət tutmaq, qəm tutmaq, ümid tutmaq, ruh tutmaq, üns tutmaq, xu tutmaq, hünər səriştəsin tutmaq, can tutmaq, təkəllümü tutmaq, kövkəb tutmaq, yar tutmaq, dünyaya ümid tutmaq, nəzr tutmaq, kişvər tutmaq, şər tutmaq, sənət tutmaq, künci-qənaət tutmaq, sözü səhih tutmaq, aşıyan tutmaq, rəvan tutmaq, asiman tutmaq və s. birləşmələrindəki mənə incəliklərinin işlədilməsinə Füzuli xüsusi fikir vermişdir.

Demək olar ki, klassik poeziya tariximizdə Füzuli qədər zəngin lüğət ehtiyatına malik olan ikinci bir sənətkarımız yoxdur. Füzuli sözün müxtəlif mənalərini tuta bilməkdən başqa özü də ona əlavə mənə incəlikləri verirdi. Bütün bunlara görədir ki, Füzuli əsərlərinin dili dövrün milli obrazlı dilinin ən yüksək nailiyyəti olmuş və bu gün də belə olaraq qalmaqdadır.

Füzulinin böyüklüyü bir də burasındadır ki, o, milli koloriti, Azərbaycan dilinin milli xüsusiyyətlərini öz əsərlərində məharətlə verə bilmişdir. O, Azərbaycan dilində olan frazeoloji bir-

ləşmələrdən çox-çox və yerli-yerində istifadə etmiş, bu dilin daxili qanunlarına uyğun olaraq yeni ifadələr yarada bilmişdir.

*İraq olsun yaman gözdən, nə xoş səadətdir ol saat...
Səbr eylə, kim ki dərd veribdir, dəva verər.
Bələdir hər kimin bir yolda qəmmaz ola yoldaşı.
Dəğirman danə üçün cizginir, bihudə dövr etməz.*

Füzuli frazeoloji birləşmələri nisbətən konkretləşdirmiş, onları konkret vəziyyətlə, konkret şərait ilə əlaqədar işlətmişdir.

Fəthi-meyxanə üçün oxuyalım fatihələr,
Ola kim üzümüzə açıla bir bağlı qapu.

Üzə bağlı qapı açılmaq ifadəsi öz konkret mənasından əlavə bir də “müəyyən məqsədə çatmaq”, “bəxti gətirmək” mənasında işlənir. Bu beytdə həmin ifadə həm konkret, həm də mücərrəd mənaya malikdir.

Aşağıdakı beytdə “göz yumub açınca” ifadəsi də belədir:
Göz yumub aləmdən, istərdəm çam rüxsarinə,
Canım aldın, göz yumub açınca möhlət vermədin.

Bu ifadələri duymaq, sevmək, şeirə gətirmək üçün onları ana südü ilə əmmək lazımdır. Bunlar ana südü ilə birlikdə insanın beyninə, şüuruna daxil olur.

Müasir dildə “bir qılca etibarını yoxdur” ifadəsi tərkibindəki sözlərdən birinin (qıl) məcazi mənası (naziklik, incəlik, tez qırılıla bilmək və bu mənada etibarsızlıq) ətrafında qruplaşaraq ümumiyyətlə “etibarsızlıq” mənasını bildirir və konkret olaraq heç bir şeylə əlaqədar deyildir.

Zülfü kimi ayağın qoymaz öpəm nigarım
Yoxdur onun yanında bir qılca etibarım

beytində həmin ifadə konkret şəraitlə əlaqədar edilərək deyilmişdir. Sözlər həqiqi mənada işlənmiş, lakin şair qələmi onlara poetik mənə verərək xalqın ixtiyarına buraxmışdır. “Ağı qaradan seçmək” ifadəsi də aşağıdakı beytdə həqiqi və məcazi mənada özünü göstərir.

Uymuş cünunə könlüm, əbrunə der məhi-növ,
Nə etibar ona kim, seçməz qaradan ağı.

Məlumdur ki, Füzulidən sonra bütün Yaxın Şərqdə olduğu kimi, Azərbaycanda da “Füzuliyənə” yazan şairlər çox olmuşdur. Lakin bunların heç biri Füzuli səviyyəsinə çata bilməmişdir. Bunun bir səbəbi də odur ki, onların heç biri Füzuli qədər xalq ifadələrini, xalqın hakimənə sözlərini yerli-yerində, bütün dəqiqliyi və incəliyi ilə işlətməyə müvəffəq olmamışlar.

Azərbaycan milli bədii dilinin ən yaxşı nümunələri Füzuli irsində toplanmışdır. Füzulinin əsərləri əsasında ümumiyyətlə, Azərbaycan şeir dilinin üslubiyyatını yaratmaq mümkündür.

Füzuli XVI əsrdə “söz mülkündən nizam getdiyi” bir dövrdə, “türkcə” yazmaq “düşvar” olduğu bir zamanda yaşamışdır. Bir tərəfdən dövranın şeirə, sənətə münasibəti belə idi:

Dövran istər ki, xar ola nəzm,
Biizzətü etibar ola nəzm.

İkinci tərəfdən şairin şəxsi vəziyyəti belə idi:

Hər söz ki gəlir zühurə məndən,
Min tənə bulur hər əncüməndən.
Eylər həsəd əhli bağlayıb kin,
Təhsin əvəzinə nəfyü nifrin.

Üçüncü tərəfdən “gah tərzi-qəsidə eylərəm saz”, “gah dəbi-qəzəl olur şüarım”, “gəh məsnəviyə olub həvəsnak” deyərək, şair Şərqin bütün şeir şəkillərinə yiyələndiyini və:

“Hər dildə ki var əhli-razəm,
Məcmui-fünunə eşqbazəm” –

deyə bir neçə dili, həm də o dövrün bütün elmlərini mükəmməl bildiyini qeyd edir. Belə bir mütəfəkkir şairin, bəzən də indi anlaşılmayan, lakin dövrü üçün tam məqbul sayıla bilən ifadələri, sözləri işlətməsi tamamilə təbii bir hal idi. Biz yalnız tək-tək sözləri və ifadələri qeyd edirik. Füzuli dilinin ruhu isə bu gün də aydındır, anlaşılıqdır. Təsadüf edilən bəzi yad söz və ifadələr Azərbaycan dilinin ümumi sistemində cümlələrin daxilində elə verilmişdir ki, bunların yadlığı yada düşür.

Ey deyən qeyrə könül vermə, qanı məndə könül,
Səri-zülfündə olan bəxti qərada qeyri,
Yox özündən xəbəri kim ki, gəlir dünyayə,
Bəzmdən dışra qomaz, piri-müğan hüşyarı.

Bu beytlərdə olan yad sözlər (bəzm, hüşyar), yad ifadələr (səri-zülf, piri-müğan) ümumən Azərbaycan sözlərindən düzəlmiş cümlələr içərisində əridilmiş, həzm olunmuşdur.

Qeyd etmək lazımdır ki, Füzuli dövründən bu günə kimi olan müddət ərzində nəinki ərəb-fars sözləri, həm də əsil Azərbaycan sözlərinin bir qismi köhnəlmiş, bu günkü ədəbi dilimizdən çıxmışdır. Həm də sözlərin başa düşülməsində şairin məharətlə işlətdiyi frazeoloji ifadələrin mühüm rolu vardır. Müasir dilimizdə olduğu kimi, Füzulinin əsərlərində də işlənən frazeoloji birləşmələri təşkil edən sözlər bir qayda olaraq, Azərbaycan sözlərindən, omonimlərdən ibarətdir. Bu sözlərin həqiqi mənadan uzaqlaşması üçün uzun dövrlər lazım olmuşdur. Belə tərkiblərin, ifadələrin yaranma tarixi çox-çox qədimlərə gedib çıxır.

Füzulinin dil xüsusiyyətlərindən biri şairin öz şeirlərində omonimlərdən, sinonimlərdən, antonimlərdən məharətlə istifadə etməsindədir. Omonim sözlər ya bir misrada, ya da bir beytdə səpələnir.

Təhəyyür *surət* eylər, *surətin* çəkdikcə, nəqqaşı
Nəzərindən ol üzü *gün* neçə *gün* ki, qayıb olmuş.

Füzuli sinonimlərdən istifadə etməkdə və bu vasitə ilə hadisə və obyektin daha mükəmməl təsvirini verməkdə, fikri daha da qüvvətləndirməkdə mahir idi.

Hasilim rüxsarü ləlü çeşmə qəmzən olmasa,
Ömr *bir an*, *bir nəfəs*, *bir ləhzə*, *bir dəm* olmasın.

Eyni misrada *an*, *nəfəs*, *ləhzə*, *dəm* kimi sinonimlərin düzlüşü ilə şair tam təsəvvür yarada bilir. Bir neçə sinonimin yanaşı gəlməsilə əşya və ya hadisə bir sıra xüsusiyyətlərin məcmusu kimi gözümüzün qarşısında daha aydın şəkildə canlanır.

Sözlər çox mənalıdır. Mənalardan içərisindən bir-birinə yaxın mənalı seçə bilmə məharəti Füzuliyə xas sifətlərdəndir.

Aşağıdakı beytlərdə qeyd olunan sözlərin sinonim kimi işlənməsinə səbəb əzizləmə anlayışıdır.

Bəri oldum, Füzuli, qeyrdən, ol dilruba ancaq
Ənisim, *munisim*, *yarım*, *nigarım*, *nəzənimdir*.
Sənin tək nazəninə naznin işər münasibdir,
Gözüm, *canım*, *əfəndim*, *sevdiyim*, *dövlətli sultanım*.

Şair sinonimləri çox işlətməklə dilin daha təsirli olmasına müvəffəq olmuşdur. Bir neçə dili mükəmməl və dərinləndirən şair söz tapmaqda qətiyyətlə çətinlik çəkmirdi. Eyni məfhumu müxtəlif sözlərlə ifadə edə bilirdi. Sırf leksik səciyyəli sinonimlər Füzulidə çoxdur. Sinonimlər şairin dilinin lüğət etibarilə zəngin və əlvan olmasına xidmət edir, eyni məfhum müxtəlif sözlərlə oxucuya çatdırılır.

Şeirdə sinonim sözlərin yanaşı işlədilməsi Füzulidən sonra daha da yayılmış və inkişaf etdirilmişdir. Aşiq şeirində,

M.P.Vaqifin, M.Ə.Sabirin əsərlərində bunun parlaq nümunələrini görmək olar.

Füzulinin mənaca bir-birinə əks olan sözlərdən – antonimlərdən istifadə etmək bacarığı da diqqəti cəlb edir. Antonimlərin misralara yerləşdirilməsinin klassik nümunələri Füzuli şeirində öz parlaq ifadəsini tapmışdır. Onda antonim isimlər, sifətlər, saylar, əvəzliliklər, feillər eyni misrada qarşılaşdırılır.

Təzad yaratmaq üçün şair bir-birinin antonimi olan “yaxşı” və “yaman” sözlərinə xüsusilə çox müraciət etmişdir.

Yaxşı adın var ikən döndün yaman ad eylədin
Yamanlıqdır işin üşşaqilə, yaxşımıdır böylə?
Yaxşı nəzər etdikcə sərəncamı yamandır.
Həmişə yaxşıya yaxşı verər, yamana yaman.
Ki yaxşı yaxşıya uğrar, yaman yamana yetər.
Yaxşımıdır eyləmək yaman ad?
Yaxşı nəzər eyləsən yamandır.
Yaxşılığa eyləmə yamanlıq...
Şeirə həvəs etmə kim, yamandır.
Yaxşı desələr onu yalandır.

Füzuli nəinki sözlərin, ifadələrin, hətta bütöv təsvirlərin, lövhələrin təzadını yaratmaqda misilsiz bir sənətkardır.

Derəm əhvamı cananə qılam ərz, vəli
Görə bilmən özümü onda ki, canan görünür.

Ol ki, hər saat gülürdi çeşmi-giryanım görüb,
Ağlar oldu halıma, birəhm cananım görüb.

Şairin bütövlükdə təzadlı lövhələrdən ibarət olan bir sıra qəzəlləri məlumdur.

Füzulinin işlətdiyi ərəbcə və farsca tərkiblərində də bir nizam vardır. Beytin ilk misrasında iki, üç və s. sözdən ibarət tərkib varsa, sonrakı misrada da həmin qədər sözdən ibarət tərkib vardır. İlk misradakı tərkib sətrin harasında (əvvəlində, orta-

sında və ya sonunda) işlənsə, ikinci misradakı tərkib də həmin yerdə işlənir.

Tiri-qəmzən atma kim, bağrım dələr, qanım tökər,
İqdi-zülfün açma kim, aşıftəhal eylər məni.

Hasilim yox *səri-kuyində* bələdan qeyri,
Qərəzım yox *rəhi-eşqində* fənadan qeyri.

Nə yanar kimsə mənə *atəşi-dildən* özgə,
Nə açar kimsə qapım *badi-səbadan* qeyri.

Qeyd olunan bütün tərkiblər eyni miqdar sözdən ibarətdir və misranın əvvəlində, ortasında, sonuna yaxın yerdə yerləşmişdir.

Beytin birinci misrasında tərkib üç sözdən ibarət olarsa, ikinci misrada da üç sözdən ibarət olacaq və hər iki tərkib eyni yerdə işlənəcəkdir:

Payibənd oldum *səri-zülf-pərişanın* görüb.
Nitqdən düşdüm *ləbi-ləli-dürəşanın* görüb.

Beytin birinci misrasında hər biri iki sözdən ibarət iki tərkib varsa, sonrakı misrada da hər biri iki sözdən ibarət iki tərkib olacaqdır.

Bülbüli-dil gülşəni-rüxsarın eylər arizu,
Tutiyi-can, ləli-şəkkərbarın eylər arizu.

Beytin birinci misrasında biri üç, digəri iki sözdən ibarət tərkib vardsa, bu beytin ikinci misrasında da eyni miqdarda tərkib vardır:

Atəşi-ərqi -fəraqın nari-duzəx tək əlim,
Cüreyi-cami-visalın abi-Kövsər tək ləziz.

Ardıcıl gələn misralarda tərkiblərin yeri sabitdir. İkinci misrada tərkiblər birinci misradakına müvafiq şəkildə işlənir. Lakin ardıcıl gələn beytlərdə tərkiblər öz yerini tez-tez dəyişir. Bu da, güman etmək olar ki, şairin yeknəsəqlikdən qaçmaq, oxucunu yormamaq istəyindən irəli gəlir. Məsələn:

Zülfi sözü – zikri həlqeyi-raz,
Ləli-ləbi – abi çeşmeyi-naz.
Dövri-məhi-ruyi – sürmeyi-nur,
Xaki-kəfi-payi – sürmeyi-hur.

Bu parçanın birinci beytində üçsözlü tərkib sonda gəlirsə, ikinci beytdə bunun əksini görürük: burada üçsözlü tərkib əvvəldə gəlir.

Füzulinin mürəkkəb sözlərdən istifadə bacarığı da diqqəti cəlb edir. Mürəkkəb sözlərə tez-tez müraciət etməklə şair gözəl obrazlar, mənalı ifadələr yaratmışdır. Məsələn: lalərux, pərirux-sar, təşinruxsar, səmənruksar, xücestəruxsar, gülçöhrə, pəriçöhrə, mələksima, xubsurət, firıştəsurət və s. kimi obrazlı mürəkkəb sözlərə Füzulinin şeirlərində sıx-sıx rast gəlirik.

Mürəkkəb sözlərin şeirdə işlənməsi ilə bir qüdrət, vüsət əldə edilir. Bunları yada saldıqda Füzulinin lalərəng, asimanrəng, mahnisəbət, pərişanhal, aşıftəhal, qönçəmanənd, sultanpəsənd, xurşidətət, mahtətət, pəritətət, xücestəliqa, huriliqa, pərilıqa və s. kimi yüzlərlə mürəkkəb sözləri əsərlərində şüurlu olaraq işlətməyinə şübhə etmək olmur.

Şair mürəkkəb sözlər vasitəsilə yığcam təşbihlər yaratmağa xüsusi fikir vermişdir. Füzuli dilindəki mürəkkəb sözlər obyektin təsvirində mühüm rol oynayır. Bu vasitə ilə obrazlı və məcazi şəkildə obyektin müəyyən bir əlamətə görə adı çəkilir. Şair gözəlin daxili və xarici keyfiyyətlərini təsvir etdikdə mürəkkəb sözləri xüsusilə çox işlədir.

Belə hallarda bütöv beytlərdə olan sözlərin az qala hamısı mürəkkəb sözlərdən ibarət olur.

Məsələn:

Ey laləuzarü ənbərinmuy,
Gəncinəcəmalü margeysuy.

Füzuli məhbubənin, sevgilinin keyfiyyətlərini mürəkkəb sözlərlə ifadə etməkdə ustad bir şairdir. Əsərlərində dəfələrlə qönçələb, sərvqədd, sərvqamət, laləuzar, zərrinxət, qönçədəhan, mələkmisal, fələkmisal, kuhsifət, pakizətinət, aliqədr, pərvanə-sifət, şəmşirsifət, qönçəsifət, sənətpərəst, badəpərəst, xoşəlhan, şirinləb, kəmşəfqət, alibina, xoşmizac, sahibkamal, şikəstəhal, şikəstəxatir, şikəstətəle və s. kimi sözləri işlətməsi təsadüfi deyildir.

Göründüyü kimi, bütün bu sözlər müəyyən müqayisə, bənzətmə ilə əlaqədar yığcam və sərrast qurulmuş sözlərdir. “Siması mələk siması kimi gözəl olan” əvəzinə şairin “mələksima” işlətməsi sözə qənaət etmək, yığcamlıq və obrazlılıq əldə etmək işində ustad olduğunu şəksiz sübut edir.

Bədiiliyin sirləri çoxdur, bu hər bir şairin, yazıcının öz dünyagörüşü və işlədiyi mövzu ilə əlaqədardır. Xalqın sözü işlətmə üsulları müxtəlif olduğu kimi, sənətkarların da sözə yanaşma üsulları müxtəlifdir.

Füzulinin nəinki şeir dili, təsvir üsulu da Azərbaycan xalq şeiri, xalq ədəbiyyatı ənənləri ilə çox yaxından səsleşir. Şifahi xalq ədəbiyyatında, xüsusilə nağıllarda, dastanlarda müəyyən saylar sıra ilə təkrar-təkrar işlənir. Füzuli xalq ədəbiyyatının bu xüsusiyyətinə də biganə qalmamışdır. Eyni say hər cümlənin əvvəlində gəlir ki, bu cəhət bütöv təsvirlərin, parçaların xəlqiliyini təsdiq edir.

Məsələn, İbn-Sələm Leylinin evinə bu şeyləri göndərir:

Min zərrinnəl əsbi-tazi,
Misrivü iraqivü hicazi.
Min cariyəvü qulami-ziba,
Pirayələri hərirü liba,
Min naqə nəbatü qənd yüklü,
Nəsrin dərilü, bənəvşə tüklü.

Yaxud Leylinin toy gecəsini şair belə təsvir edir:

Yüz qönçə dəhənli mahparə
Gül suyu səpərdi rəhgüzarə,
Yüz gülrüx əlində məcməri-ud
Eylərdi həvayı ənbəralud.
Yüz mahliqa olub qinasız
Qoşmuşdu sədayi-sazə avaz.
Yüz nərgisi – məst gəzdirib cam
Əhbabə verərdi cami-külfam,
Yüz gül başı üzrə yüz təbəq zər
Olmuşdu insar üçün müqərrər.

Bu parçalarda təkrar edilən *min*, *yüz* sözləri xalq ədəbiyyatında işlənən şəkildə işlənmişdir.

Füzuli danışiq dili ünsürlərini bədii ədəbiyyata, lirik şeirə gətirməklə də xüsusi məharət göstərmişdir. Danışıq dilində müəyyən təkidlilik bildirmək üçün çox zaman sözlər ardıcıl şəkildə təkrarlanır. Bu xüsusiyyət Füzuli dilində də görünür:

Fəqr imiş, fəqr, Füzuli, şərəfi-əhli-vücut,
Ehtiyat eylə, *günah üzrə günah* etmə dəxi.
Nuri-çəşmim, ehtiram eylə *yaman gözdən, yaman*.

Bu misralarda *fəqr*, *günah*, *yaman* sözləri təkidlik məzmunu yaratmaq üçün təkrar edilərək “*fəqr imiş, fəqr*”, “*günah üzrə günah (etmək)*”, “*yaman gözdən, yaman*” ifadələri şəkildə şeirə daxil edilmişdir.

Füzuli dilinin bədii sintaksisi müəyyən xüsusiyyətlərə malikdir. Burada eyni sözlə ifadə olunan xitabların, ara sözlərin bir-birini izləyən hər beytin əvvəlində işlənməsi bütün təsvirlərin ahəngdar bir vahid şəkildə oxucuya çatmasına, xüsusi zövq və həyəcanla oxunmasına kömək və xidmət edir.

Məcnunun dilindən verilmiş aşağıdakı parçada təkrar olunan “səyyad” sözü təkidlik yaratmışdır:

Səyyad, bu natəvana qıyma!
Qıl canına rəhm, canə qıyma!
Səyyad, saqın, cəfa yamandır!
Bilməzsənmi ki, qana qandır?!
Səyyad, mənə bağışla qanın!
Yandırma cəfa oduna canın!

Ardıcıl gələn beytlərin əvvəlində eyni sözlərin, xitabların, ara sözlərinin təkrarlanması şairin bütün yaradıcılığı boyu davam edir və bu vəziyyət yüksək şeiriyət əldə etməkdə mühüm rol oynayır.

Füzulinin əsərlərində müasir Azərbaycan dilində işlənən sadə və mürəkkəb cümlələrin bütün növlərinə rast gəlirik. Şairə xas olan bir xüsusiyyət də odur ki, beytlərində birinci misrada yürüdülmüş dolğun məzmunlu, qüvvətli, mənalı bir fikir ikinci misrada daha da qüvvətləndirilir:

Aşiyani-mürği-dil zülfi-pərişanıdadır,
Qanda olsam, ey pəri, könlüm sənin yanındadır.

Ürəyimin quşu sənin pərişan zülflərində yuva salmışdır – cümləsi obrazlı və mənalı bir fikri ifadə edir. Beytin ikinci misrasında bu fikir daha da dolğunlaşdırılır: harada olsam könlüm sənin yanındadır. Beləliklə, özlüyündə bitkin olan müstəqil beytlər arasında sıx mənə münasibəti yaranmış olur.

Hiç kim yoxdur ki, naləmdən şikayət eyləməz,
Şükr kim, ərz eyləyən çoxdur sənə əhvalimi.

Şair o qədər nalə çəkir ki, ondan şikayət etməyən yoxdur. O bundan həm də razıdır, şükr edir. Çünki şikayət edənlər onun əhvalını məhbubəyə yetirmiş olurlar.

Şairin beytlərində bir səciyyəvi cəhət də budur ki, beytin ilk misrasında nəticə obrazlı şəkildə verilir, sonrakı misrada bu nəticənin səbəbi də yenə obrazlı şəkildə göstərilir.

Ey Füzuli, mənim əhvalımə bir vaqif yox,
Böylə kim aləm onun hüsnünə heyran olmuş.

Şairin əhvalına vaqif olan yoxdur, ona görə ki, aləm onun sevgilisinin hüsnünə heyran olmuşdur.

Məsti-xabi-naz olub cəm et dili-sədpərəmi
Kim, onun hər parəsi bir növgi-müjganındadır.

Misralar arasında üzvi bir rabitə mövcuddur, birinci misrada nəticə, ikincidə səbəb vardır. Bu xüsusiyyət Füzuli şeirinin təsir qüvvəsini qat-qat artırmaqda mühüm rol oynayır.

Füzuli şeirində xəbərin işlənməsi müəyyən səciyyəyə malikdir. Bir çox hallarda feil ilə ifadə olunmalı xəbər cümlədə iştirak etmir. Xəbər şəkilçisi feillərə deyil, başqa nitq hissələrinə daxil olan sözlərə əlavə edilir. Şeirdə misralar oynaq bir ahəng alır, danışiq dilindən fərqli bir səciyyə ksb edir. Cümlədə feillər çox zaman məsdər və feili sifət formalarında işlənilir.

Çərx hər ay başına salmış qaşından bir xəyal,
Bu cəhətdəndir hər ay başında olmaq bir hilal.
Əxtəri bəxtin vəbalın gör ki, ol məhdən gələn,
Mehrlərdir özgəyə, cövrü cəfalardır mana.

Nəsr dilində birinci beytdə “bu cəhətdən hər ay başında bir hilal olur”, ikinci beytdə “ol məhdən özgəyə mehrlər, mənə cövrü cəfalar gəlir” şəklində işlənmiş olardı. Lakin sözlərin belə adı şəkildə düzülüşü ilə şeir, həm də Füzuliyənə şeir əldə edilə

bilməz. Odur ki, bu cümlələrdə “olur” xəbəri “olmaq” kimi məsdər formasında, “gəlir” xəbəri “gələnlər” kimi feili sifət formasında işlənərək xəbərlik vəzifəsindən azad olur, xəbərlik şəkilçisi isə başqa sözə qoşulmalı olur.

Yaxud “dəmadəm birəhm bütlərdən cövrələr çəkirim” əvəzinə şair “dəmadəm cövrələrdir çəkdiyim birəhm bütlərdən” deyərək ifadəni yüngül və oynaq, səlis və ahəngdar edir.

Füzuli şeir dili üçün ağırlıq törədən tərkiblərdən bacardıqca imtina etmiş, bunları müxtəlif vasitələrlə şeir dilinə müvafiq şəkildə işlətməmiş, nəticədə tərkiblər əvəzinə budaq cümlələr meydana gəlmişdir.

Çəkmə damən naz edib üftadələrdən, vəhm qıl,
Göylərə açılmasın əllər ki, damanındadır.

İkinci misrası “damanında olan əllər göylərə açılmasın” şəklində də demək olardı. Lakin buradan Füzuli şeiri duyulmazdı.

Füzuli dilində tərkiblərin budaq cümlələrlə əvəz edilməsi çox yerdə özünü göstərir:

Oxlarından kim tikan tək sancılıbdır hər tərəf,
Gülbünidir xəmə qədim, hər qönçə bir peykan ona.

Tənimdə zəxmi-tiğın çeşmi xunəfşanə bənzətdim,
Oxun kim, səf-səf ətrafındadır, müjganə bənzətdim.

Bu beytlərdə qeyd olunan cümlələr “tikan tək hər tərəfə sancılan oxlarından”, “səf-səf ətrafında olan oxun” tərkibləri əvəzinə işlənmiş, həm şeiriyət, həm də məzmunca daha müvəfəqiyyətli çıxmışdır.

Füzulinin dili xəlqidir. O, Azərbaycan xalqının milli keyfiyyətləri ilə, dilinin milli xüsusiyyətləri ilə üzvi surətdə bağlı

olan bir sənətkardır. Xalq dilində olan bütün ifadə imkanlarından Füzuli bacarıqla, yaradıcı şəkildə istifadə etmişdir.

Kəsmə ümid könül başına cizginməkdən,
Ola nagəh, düşə fürsət ələ, dövrandır bu.

Eşq əhliinə ol mah Füzuli, nəzər etmiş
Sən həm özünü göstər əgər bir hünərin var.

Mən giriftarinəmə fitnədən olman azad,
Hiç kim olmasın, ey şux, giriftar sana.

Bu beytlərdə olan “ümmid kəsmək”, “başına cizginmək”, “ola nagəh”, “ələ fürsət düşmək”, “dövrandır bu”, “nəzər etmək”, “özünü göstərmək”, “əgər hünərin var”, “fitnədən azad olman”, “hiç kim olmasın...” kimi ifadələr hər cəhətdən Azərbaycan xalqının zehni, təfəkkürü ilə bağlıdır, tamamilə milli səciyyəlidir.

Füzuli canlı danışiq dilinin ifadə vasitələrini poetik yüksəkliyə qaldırmağı, adi məişətdə işlənən sözlərə, ifadələrə poetik mənə, poetik rəng verə bilməyi bacaran dahi bir sənətkardır.

Füzulidən sonra bütün qabaqcıl şeirimiz Füzuli irsindən, Füzuli məktəbindən əsrlərlə qida almışdır.

XALQ DİLİNDƏ VƏ FÜZULİ ŞEİRİNDƏ ALLİTERASIYA

Azərbaycan dilinin musiqiliyi, ahəngdarlığı, şairanəliyi bir çox tədqiqatçılar tərəfindən qeyd və təsdiq olunmuşdur. Dilimizin bu keyfiyyətlərini təmin edən bir sıra ifadəlilik vasitələri vardır ki, onlardan biri də alliterasiyadır.

Adətən, tədqiqatçılar alliterasiyanı şeirlə (bədi ədəbiyyatla) əlaqədar bir hadisə kimi qiymətləndirmiş və onu sırf üslubi kateqoriya hesab etmişlər. Uzun müddət aparılan müşahidələr və toplanan faktlar göstərir ki, alliterasiya Azərbaycan dili üçün həm də sırf linqvistik (və ya linqvo-stilistik, dilçilik-üslubi) hadisələrdəndir.

Ətraflı izahatı artıq hesab edərək, xalq dilinə məxsus ifadələrdə həmin hadisənin mühüm rol oynadığını nümayiş etdirmək məqsədi ilə müxtəlif səslerin alliterasiyasına aid misallar gətiririk:

1. Q səsinin alliterasiyası.

a. *Söz birləşmələri*: qara qovurma, qara qılçıq, qara qızdırma, qara qırğın, qara qarışqa, qara qoşun, qanını qaraltmaq, qabağına qatmaq, qara qazan, quşu qonmaq, qudurasan qurbağa, qara qış, qarışqanın qəmxarı, qanı qara, qulluqdarın qurut əzəni.

b. *Cümlələr*: qarnımçın deyil, qədrimçindir. Qoltuğuna qarpız yerləşmir. Qız qaldıqca qızıla dönər. Qoyuna qırxlıq qoyulanda keçinin gözü yaşarar. Quda quduru, qızını aparı. Qarıninkı qurandan keçib. Qara qarğa qarımaz. Qara itin qahmarı da var imiş.

Bədi ədəbiyyatdan misallar:

Qolunun qarısında qoz sındırmaq olar (Azərb.gəncləri".19.V.72); Qış vaxtı saman qızıl qiymətinə qalxır (C.Məmmədquluzadə); Sürücülər gözdən qıl qapırlar (C.Gözəlov); Əsgər bəy. Quş qorxusundan qanad salar (M.F.Axundov); Qoz qoymuşam bütün əhli-qələmin qabağına (Ə.Qasımov); Qar qurşağa qədər qalxdı (Ə.Vəliyev); Qızxanım isə qarğadan qabaq ye-

rindən qalxar...(Ə.Vəliyev); O qədər qıybət qırıb, qarğış yağdırmışdı ki...(Ə.Vəliyev).

2. *D səsinin alliterasiyası.*

a. Dırnağına daş dəymək, dilə-dişə düşmək, dadı damağından getmək, duyuc düşmək.

b. Dərdimi dağa desəm, dağ əriyər...Dözən daş yeyər. Dərd yarananda dərmanı da yaranıb. Baxır ona, dəli dərdinə düşür (H.Mehdiyev). Qulaqları darı dənləyir (Ə.Vəliyev).

3. *Z səsinin alliterasiyası.*

Zor oyunu pozar. Zərb zəyərkədən yağ çıxarar. Üzünə göz gəzdirdi (H.Mehdiyev).

4. *K səsinin alliterasiyası.*

Kəndirbazın kosası. Kərtənkələnin tütək çalan yeri. Bikarlıq korluq gətirər. Kefi kök görünürdü (Ə.Vəliyev).

5. *G səsinin alliterasiyası.*

Gəlini gərdəkdə...Günü günüdən günü əsirgər. Mən göbəyimə gün düşüncə yerimdən durmaq niyyətində deyildim (Ə.Vəliyev).

6. *L səsinin alliterasiyası.*

Dilənçi salam almaz. Əlində ələk, belində lələk; elə gəlinə belə də gərək. Suda boğulan ilana sarılar. Yıxılana balta çalan çox olar. Əldən gedən ələ gəlməz.

7. *S səsinin alliterasiyası.*

a. Saqqalına soğan doğramaq, sımsırığını sallamaq, suyu sovlmuş dəyirman, sür-sümüyü sürməyə dönmək.

b. Sonuluyan sona qalar. Təzə küpə suyu sərən şaxlar. Sanki sümüyündə su oynayırdı (Ə.Vəliyev).

8. *T səsinin alliterasiyası.*

a. Tanrısına təpik atmaq, toy tutmaq, bostanına daş atmaq.

b. Ot kökü üstə bitər. Ata – ot, itə – at. Ətə qatsan it yeməz, ota atsan at. Öküzün cütə getməyənini ətlik adına satarlar. Atı torbası ilə döyüşdürməzlər. Başına kül Araz, üstündən təzək atdandı. Ağzını ətə, altını ata öyrətmə. Tikəsi tanrıya çatmır. Tanrıya tabaq aparır. Toyuc su içər tanrıya baxar.

Torpağını at torbasında daşıdacağıq (Y.V.Çəmənzəminli);
At tərpiyinə at dözər (Y.V.Çəmənzəminli).

9. *X səsinin alliterasiyası.*

Xanım qız xalasına oxşar. Xain xoflu olar. Xalını xovuna sığalla. Xətir üçün xəstə yatmazlar. Oxu daşa toxunub. Xeyir xəbər olmaq.

10. *Ç səsinin alliterasiyası.*

Çiçəyi çırtlamaq, çöpünə çıxmaq, çırtıq çalmaq, çürüyünü çıxarmaq.

Keçi çayı çığıra-çığıra keçər.

11. *C səsinin alliterasiyası.*

a. Cəhəngini cırmaq, canı cəzana gəlmək.

b. İş canın canın cövhəridir. Cındırından cin ürkür. Canını cibində gəzdirir.

12. *Ş səsinin alliterasiyası.*

İş başından aşır. Yüzbaşının şahidi çovuş olar. Nuşu şirin, nişi acı. Huş başımdan aşdı, dilim dolaşdı (Aşiq Ələsgər); Şadlığından şitlik eləyir (Ə.Vəliyev).

Bir sıra nümunələr bir çox, iki və ya üç samitin (çox zaman məxrəc etibarı ilə yaxın samitlərin) alliterasiyası əsasında qurulmuş olur.

F/V – Firsəti fəvtə vermək.

S/Ş – Kasa aşdan istidir. İsti aşa soyuq su qatmaq.

Ç/C – Cəhd çarıq yırtar. İnciyən əncir ağacına çıxar.

D/Ş – Boş durunca düşməninə daş daşı.

L/U – Əlli ilin ulağına dəyirmanın yolunu öyrətməzlər.

G/Z – Gəzən qızdan gəlin olmaz.

B/T – Bəylə bostan əkənin tağı çiyində bitər.

K/G/L – Kələk ilə gələn külək ilə gedər.

Y/N – Yaman da qaynana, yanan da qaynana.

T/R – At arpası artıq düşəndə yiyəsinə təpik atar.

Q/R – Qovurğa qarın doyurmaz.

K/R – Meydanda ərkək kişi nər tək gərək.

R/Y – Qar yerin yorğanıdır.

Samitlərin ahəngi saitlərin ahəngi ilə birləşdikdə daha yüksək ahəngdarlıq alınır.

Axtaran tapar. Bacarana can qurban. Ağac acı, can şirin. Qovurğa qarın doyurmaz. Ovqatına soğan doğramaq. Qoy ovcuna, qoyum ovcuna. Olmaq oyun öyrədir. Yumurta toyuğu öyrədir.

Bütün bunlardan sonra demək lazımdır ki, tədqiqatçılar alliterasiya hadisəsinin yalnız şeir ilə əlaqədar olduğunu söyləyirlər.¹ Lakin görkəmli söz ustalarının təcrübəsindən məlum olduğuna görə bu hadisədən nərsdə də müvəffəqiyyətli bədii vasitə kimi istifadə edilir.² Bu da azdır. Xalq danışığı dilində külli miqdarda ən adi ifadələr, saysız-hesabsız birləşmələr alliterasiya prinsipi üzrə düzəlmişdir ki, bunlardan şairlər də, nasirlər də müvəffəqiyyətlə istifadə edirlər.

Bir neçə misal:

Üzünü gor görmüş. Sümüyü sürməyə dönmüş. Toyuqları təndirə tərən kiçik çillə. Bu söz sərini suya dönüb Gülsənəmin sinəsinə səpildi (Ə.Vəliyev); Atam isə müxtəlif töycülər tökürdü...gah qarğı qırmağa gedirdi (Q.Xəlilov).

Ümumiyyətlə, Azərbaycan nəsrində alliterasiya xüsusi tədqiqə ehtiyacı olan maraqlı məsələlərdəndir. S.Rəhimovun dilində bu hadisə haqqında edilən qeydlər kifayət deyildir.³

Bununla belə alliterasiya hər halda daha çox şeir dili üçün səciyyəvi olub, burada daha artıq emosionallıq yaranmasına xidmət göstərir. Rus şeirinin görkəmli nümunələrində alliterasiyadan bəhs edən maraqlı tədqiqat işləri hazırlanmış, elmi

¹Hasan Eren. Türk yazınında alliteration. "Türk dili", 1975, №287.

²Bax: В.Г.Гомазков. Звуковые повторы у Л.Н.Толстого. «Русская речь», 1970 №3, с.23-27.

³Bax: M.Adilov. Bədii dil haqqında qeydlər. S.M.Kirov adına ADU-nun elmi əsərləri (dil və ədəbiyyat seriyası), 1973 № 5, 6.

əsərlər yazılmışdır.¹ Azərbaycanın ustad sənətkarlarının irsi bu cəhətdən tədqiq edilməmiş qalır. Şeirimizdə ahəng, musiqi baxımından ilk növbədə Füzuli irsi diqqəti cəlb edir.

Füzuli şeirində sözlərin, ifadə və cümlələrin müxtəlif şəkildə təkrarlanmasından alınan zəngin, dolğun məna müxtəlifliyi ilə yanaşı bir ahəngdarlıq da yarandığı haqqında bəhs olunmuşdur.² Dahi sənətkarın əsərlərində səslərin təkrarı (alliterasiya, assonans) məsələsi tədqiq olunmamışdır. Halbuki Füzuli dilinin estetik keyfiyyətlərini müəyyənləşdirməkdə bunun əhəmiyyəti böyükdür.

Söz təkrarları bol olan parçalarda da səslərin ahəngi mühüm rol oynayır.

Yardən min dərdi-dil çəkdim, bu həm bir dərd kim,
Bildim min dərdi-dilim, bir dərdə dərman etmədi...
Dərd yoxdur kimsədə, yoxsa təbib-feyzi eşq,
Kimdə gördü dərd kim ol dərdə dərman etmədi.

Burada *dərd* və *dərman* sözlərinin təkrarından bəhs açmaq azdır. Sətirlər boyu *d* və *r* səslərinin ahəngi nəzərə çarpır ki, bu səslər digər sözlərin də (yardən, çəkdim, bir, bildim, bir, etmədi, yoxdur, kimsədə, kimdə, gördü, etmədi) tərkibində vardır. Başqa sözlə, şeirdə səs ahəngdarlığına xüsusilə böyük diqqət yetirilmişdir.

Vaxtilə O.M.Brik şeirdə səs təkrarından bəhs edərkən yazırdı: "Təkrarlanan samit ya öz fonetik şəklini tamamilə olduğu kimi saxlayır, ya da öz akustik qrupundakı başqa səsə keçir"³.

¹ И.Б.Голуб. Звук и слово в поэзии. «Русская речь», 1974 №2, с.50-56; *Yenə onun: O zvuкописи произведений А.С.Пушкина. «Русская речь»*, 1974 №3, с.25-33.

² M.Adilov. Alliterasiya. "Azərbaycan bədii dilinin üslubiyyatı. Oçerklər", Bakı, 1970.

³ O.M.Brik. Звуковые повторы. «Сборник по теории поэтического языка», Пг., 1917, с.26.

O.M.Brik bu cəhətdən rus dili samitlərini 10 qrupa ayırır: P (p, b), F (f, v), M, T (t, d), S (s, z), N, Ş (ş, j), R (r, l), K (k, q), X.¹

Azərbaycan dilində bir sıra səciyyəvi samitlər olduğunu nəzərə alaraq, alliterasiya yaradan samitləri belə qruplaşdırmaq olar: B (b, p), F (f, v), M, T (t, d), S (s, z, ş), N, R (r, l), K (k, g, q), X (x, h), Ç (ç, c).

Aşağıda hər qrupa aid Füzuli irsindən misallar veririk.

K/G/Q/Y

Kəl gülü kim gördü kim caki-giriban etmədi...
Yerdən ey dil göyə qovmuşdu sirişgim mələgi.

M

Zülm eyləmək etmə mən əsirə...
Müjdə ki müyəssər oldu məqsud...
Həmsöhbəti murü həmdəmi mar.

R/L

Budur rəhü rəsmi ruzgarın...

Xoş oldu ola onunla halın...
Kim oldu sənə müsəlləh ol mah...
Ləblərin tək ləlü ləfzin tək duri-şəhvar yox,
Ləlü gövhər çox, ləbin tək ləli gövhərbar yox...

Eşq rəsmi gər budur, müşkül yetər dərmabnə dərd
Dərd əhli bizəban, bidərdlər məstü-qürur.

S/Ş/Z

Sudə əksi-sərvi sanmın kim qoparıb bağiban,
Suyə salmış sərvi sərvi-xuramanım görüb...

Əks ruyin suyə salmış sayə, zülfün toprağa...
Ləl oldu əsiri-sineyi-səng...

¹Yenə orada.

Hər zərreyi-zahirin zühuri
Bir özgəyə bağlıdır zəruri...

Leyli işi işvəvü girişmə,
Məcnun gözü yaşı çeşmə-çeşmə.

T/D

Füzuli, kainat əsbabının qıldın tamaşasın
Nədəmətsiz tənəüm yox təsərrüfsüz tamaşa tək...

Tilsimi-gənc üçün min ismi-əzəm yad tutdun, tut!
Tilsimi sındırıb, gənci töküüb, ismi unuttun, tut!

Təriqi fəqr tutsam təb tabe nəfs ram olmaz
Qına qılsam tələb, əsbabi-cəmiyyət təmam olmaz...

Tənən sitəmilə canə yetdim
Tərk eylə məni, çü tərkin etdim...

Tutmuşdu तरीqi əhli-matəm
Təcdidi-əza qılıb dəmadəm...

Kim, lütf ilə söz qılında təqdir
Təqriri verərdi daşa təğyir...

Tərk etdi inayəti itabı...
Durmuş dədü dam içində məhzun.

H

Hal əhlisən istə əhli-hali...
Füzuli, qıl qiyas halın əhli-dəhr halından,
Qumarü məğru təzviriü hiyə əhlindən ütdün, tut!..
Nə hasil hüsnü surətdən ki, cəzbi-əhli-hal etməz...
Xoş ol ki, xələfdən ola xoşdil.

C

Yarəb mənə cismü can gərəkməz.
Cananımsız cahan gərəkməz...
Can cövhərinə bədəldir övlad.

Burada nəzərə çarpdırmaq üçün ayrı-ayrı səslərin təkrarından bəhs olunur. Əslində isə eyni misra və beytlərdə çox zaman bir neçə səsin (sait və ya samitin) və ya səs birləşmələrinin təkrarından ustadcasına istifadə edilmişdir.

Həm söhbəti murü həmdəmi mar
Təkyəgəhi xakü bəstəri xar...
Olmam olur-olmaz ilə dəmsaz...
Yarın sənə ənqərib olur yar...
Kəm qılma nəsbimi kərəm qıl...
Ol dəm gəldi ki, gəldi Adəm.

Eyni misra və beytlərdə çox mürəkkəb səs təkrarı (alliterasiya, anaqram, söz təkrarı və s.) özünü göstərir.

Silki əhli-halə çəkmiş zahidi əşki-riya
Mis kimi kim sim qədrin buldurur simab ona.

Beytin ikinci misrasında *kim* və *sim* təkrarları ilə yanaşı *mis sim* anaqramı da diqqəti cəlb edir.

Nişə məhrəm eylədin şəmi məni məhrum edib,
Mən sənin bəzmində can nəqdin nisar etməzmidim?
Birinci misrada *şə*, *mə//əm* ünsürlərinin təkrarı ilə yanaşı məhrəm-məhrum anaqramı da xüsusi ahəngdarlığa səbəb olmuşdur.

Çox kimsənə gənc üçün çəkər rənc.
Qeyrinə onun nəsb olur gənc.

Bu beytdə (birinci misrada *ç/c* səslərinin alliterasiyası ilə yanaşı) eyni tipli *ən, nə, ən, ün, ən, nə, un, nə, ən* ünsürlərinin sıralanması şeirin musiqililiyini təmin edir.

Sayə salmış ayə ol geysuyi-ənbərsayə bax...
Mən bilməzəm mənə gərəgin, sən həkimsən,
Mən eylə, vermə, hər nə gərəkməz sana, mana...
Rəsmidir fəsli-bəhar olmaq bərabər ruzu şəb.

Diqqəti bu da cəlb edir ki, Füzuli şeirində tez-tez özünü göstərən gərdişi-gərdun, dudi-dil, mərdümi-münim, lafi-lətafət, təğyiri-təriq, sağəri-səhba, didari-dilbər, sərv-i-sərbülənd, sərv-i-sərsəbz, türreyi-terrər, tərki-bi-tən, daireyi-dövr, mülki-mələhət, rövzeyi-rizvan, sərv-i-səmən-bər, həbsi-həva kimi izafət tərkibləri və xarü-xəs, dərü-divar, nəngü-nam, xarü-xüşk, saqi-yü-səhba, xarü-xaşak tipli tabesizlik prinsipi üzrə birləşən (hətta qoşa sözlər təşkil edən) vahidlərdə də alliterasiya mühüm təşkiledicilik təsiri göstərən amillərdən biridir.

Bununla belə, ümumiyyətlə, Azərbaycan dilində, xüsusilə Füzuli şeirində alliterasiya gəlmə, xarici təsirlə əlaqədar deyildir. Ərəb şeirində alliterasiyanın heç bir rolu olmadığını deyirlər. Şeirimizdə alliterasiya fars təsiri ilə də izah oluna bilməz. Heç olmasa ona görə ki, fars şeiri ilə əlaqəsi olmayan türkdilli xalqların şeirində alliterasiya daha çox və geniş yayılmışdır.

Nəhayət, göstərmək lazımdır ki, alliterasiya klassik şeirimizdə yalnız Füzuliyə məxsus bir keyfiyyət deyildir. Digər görkəmli söz ustalarının da irsində bu hadisəni müşahidə etmək mümkündür.

Tutuşdu, yürəgi yandı, yavuz qəzayə düşər – *Y*
Darə çıxmaq bu fəna darinə Mənsurə düşər – *ən*
(*Nəsimi*)

Bir qıya bax dedimü, al nəqdi-canım, qıymadın
Ey vəfasız, yar olan hərgiz qıyarmı yarınə – *y*

Kişvərinin könlü gərçi buldisə qəm piri nə qəm
Həmdəmidür naləvü həmsöhbətidür yenə qəm
(*Kişvəri*)

Bununla belə, şeir tariximizdə öz estetik keyfiyyətləri ilə Füzuli tam fərqli mövqe tutur. Ahəngdarlıq, musiqilik baxımından kimsə Füzuli səviyyəsinə qalxa bilməmişdir. Xalq dilinin müvafiq xüsusiyyətinə əsaslanan dahi sənətkar onu daha da inkişaf etdirərək səs təkrarının çox müxtəlif növlərindən ahəngdarlıq, bədiilik vasitəsi kimi istifadə edirdi.

Eyni söz və ya ünsürün alliterasiya tərzində işlənməsi şairin çox sevdiyi üsullardan biri idi.

Mən kiməm, bir bikəsü biçarəvü bixaniman...
Göründü gözümə bir pəriru
Xoşləhcəvü xoşcəmalü xoşbu...
Bədrəkü bədxilasü bədxusən...
Bəs ki bədsəklü bədqiyafətsən...
Sərkəşü sərfərazü sərdarəm.

Bəzən də müəyyən ünsürün – şəkilçinin fərqi ilə sözlər təkrarlanır ki, bu da ahəngdarlıq baxımından maraqlıdır.

Aləmdə nişanı binişandır.
Seyr eylə məkani-laməkani.
Buyi-xoş ona gəlirdi naxoş.

Füzuli irsində eyni səslərin və ya səs toplusunun təkrarlanmasında çox mürəkkəb xüsusiyyətlər özünü göstərir. Ustad sənətkar bu cəhətdən də bütün şeirimizdə fərqlənir. Xalq şeirində də müşahidə edilməyən bu cəhət Füzulinin fərdi yaradıcılıq qabiliyyətini, söz üzərindəki ağır zəhmətini əks etdirir.

1.Eyni misrada söz kökü ilə eyni köklə əlaqədar vahidin işlənməsi də ahəngdarlıq yaratmaqda mühüm rol oynayır.

Sənsən sərü *sərvərü* qəbail...
Gül xəlvəti oldu səhni-*gülzar*...
Canı canan diləmiş verməmək olmaz ey dil...
Canı cananəyə etdim, *dili dildarə* fəda.

2. Eyni sözdə səsləri əks istiqamətdə düzməklə sənətkar tam anaqramlar yaradırdı:

Ol məhi-*bimehrdən rəhm* məni-zarə yox...

Hər *ərsədə* pər *əsər* ki gördüm.
Sənsən deyib ol *əsər* yügürdüm.

3. Bütöv sözlə sözün hissəsi, habelə sözlərin hissələri anaqram kimi işlənir.

Çün *mən səninem* sən olma qeyrin...
Axır günü də *həm* etmə *məhrum*...
Bu *rahdan* etmək olmaz *ikrah*,
Vermədən can dilər almaq *sanır asandır* bu...
Mən kim *sənə* olmuşam *sənaxan*...
Bilməzəm *nəmdir mənim*, ağlar mənə, yanar səhab...
Hər nəfəs min *rəhmət* olsun ol şəhidin caninə...
Canını cananə *verməkdir kəmalı* aşiqin...
Lütf eylə məni *həm* etmə *məhrum*.

4. Sözün daxili səslərinin yerdəyişməsi ilə düzələn vahidlər yanaşı işlədilir.

Xəbərsiz yarımı hali-*xərabimdən xəbər*dar et!
Nişə *məhrəm* eylədin şəmi məni *məhrum* edib....
Göstərər hərdəm *əlamətlər qiyamətdən* qədin...
Tilimi-gənc üçün min *ismi-əzəm* yad tutdun, tut!...
Çizginən çevrəmdə ya *girdabdır*, ya *girdibad*....

*Qədrim qədərincə məndə həm var...
Qılmasa aləm muradınca mədar, olsun xərab.*

5. Eyni misrada, adətən, ardıcıl gələn sözlər bir səs ilə fərqlənən vahidlərdən ibarət olur.

*Girmişdi həsara gəncmənənd
Urmuşdu ayağa pənddən bənd...
Can könlün dövr cövründə pərişan olmasın
Hakimi-təqdirdən təğyiri-fərman olmasın...*

*Rəna qədi bəstər istər oldu...
Fərz oldu bir əzmə cəzm qılmaq...
Çox kimsən gənc üçün çəkər rənc...
Artır mənə zövqi şövqi-Leyli...
Faş eylə cahənə bir nihan gənc!
Füzun olduqca eşqim gərm olur əşkim gözüm içrə..
Şam şəmi-bəzm olub, ayrıldı məndən yar sübh.*

Bütün bunlardan sonra demək lazımdır ki, səs təkrarı, ahəng, musiqi Füzuli şeirinin ayrılmaz atributu olub, bu şeirin canına-qanına hopmuşdur. Bu təsadüfi, tək-tək, adda-budda özünü göstərən bir xüsusiyyət deyildir. Sənətkar şeirdə nəinki sözlərin, həm də səslərin düzümünə, ahənginə heç bir zaman biganə olmamışdır. Şairin hər misrası, hər beyti bu və ya digər səsin (və ya səslərin) musiqisi əsasında tərtib olunmuşdur. Bəzən bir misrada dəfələrlə təkrarlanan səslər sonrakı bir neçə misrada işlənmir. Elə bu faktın özü müəllifin səs düzümünə çox böyük əhəmiyyət verdiyini təsdiq edir.

BƏDİİ DİLDƏ REALİZM

Bir məsələnin dəqiqləşdirilməsi zəruridir. Qəbul olunmuş ümumi fikrə görə Vaqif realist sənətkardır. Milli ədəbi dilimizin yaranma, formalaşma tarixini isə adətən XIX əsrə bağlayırlar. Bu iki mülahizə bir-biri ilə uyuşmur və biri digərini rədd edir.

Tədqiqatçı-nəzəriyyəçilərin ümumi qənaəti belədir ki, hər hansı xalqın ədəbiyyat tarixində realizm bir bədii metod olaraq milli ədəbi dilin əmələ gəlməsindən əvvəl yarana bilməz. Realizm ya milli ədəbi dil normalarının yaranması ilə bir sırada (eyni vaxtda), ya da milli ədəbi dil formalaşandan sonra meydana gələ bilər. Bu fikir bir çox xalqların ədəbiyyat tarixinin təhli-nə nəticəsində qəbul olunmuş və elmdə sabitləşmişdir¹.

Belə olduqda, ikisindən biridir; ya milli ədəbi dilimizin yaranma tarixini daha qədimlərdən hesablamaq, ya da Vaqifi realist hesab etməmək lazım gəlir. Əlbəttə, ikinci ehtimal yanlışdır. Vaqif realist sənətkardır. Deməli, milli ədəbi dilimizin yaranma tarixi XVIII əsrdən hesab olunmalıdır. Yalnız milli dil fonunda Vaqif dilindəki dialektizmləri aydınlaşdırmaq olar. Şair Qazax – Qarabağ dialektinə məxsus çoxlu söz, forma, birləşmələr işlədir. Bədii dildə dialektizm anlayışı milli dil anlayışı ilə əlaqədardır. Milli dil əmələ gəlməzdən yaşamış-yaratmış şairlərin əsərlərində dialektizmlərdən danışmaq yersizdir. Füzuli, Xətai hansı dialektə mənsubdur? Heç bir dialektə. Onlar ümumxalq dilində yazırdılar. Hər hansı realist sənətkar isə eyni zamanda bir dialektin nümayəndəsidir. Dialekt milli dillə müqayisədə təzahür edir, anlaşılır.

Vaqif dilinin realizmi yalnız dialektizmlərdən istifadə ilə məhdudlaşmır. Onun dilində klassik estetikanın tələbi ilə bir zamanlar şeirdə hakim olan üslub məhdudluğunu görmürük. Füzü-

¹*Бах:* В.В.Виноградов. О языке художественной литературы, М., 1959, с.466.

lulərin dilində “əzim-əzim əzmək”, “ilim-ilim itmək”, “çır-çır çığırmaq” kimi danışıq dili ünsürlərinə rast gəlmirik.

Qoşmalarında Qazax – Qarabağ şivələrinə məxsus sözlərdən bir neçəsini qeyd edirik:

Sən gəlmədin *deyin* yasa batmışam...
Havalanıb dəxi *endirməz* bizə...
Ta ki *həkdən düşə*, titrəyə başı...
Nə *qayım* durubdur ol sərvə-qamət...
Məxləsi ki, yoxdur onda bir ləzzət...

Habelə *xudayı, cüdayı, kinayı, ləbiyin, indən belə* kimi fonetik dialektizmləri də bura aid etmək olar.

Hadisənin, işin davamlılığını, uzun müddət ərzində baş verdiyini bildirmək üçün xalq dilində müvafiq feillər təkrarlanıb işlədilir. Vaqif xalq dilinin bu xüsusiyyətindən həm də bir ahəngdarlıq məqsədi ilə istifadə etmişdir. Məsələn, *öldüm-öldüm (dirildim), yanıb-yanıb, süzülər-süzülər* və s.

Oturub-oturub yönü o yana,
Durub-durub yeriməyin nədəndir.

Maraqlıdır ki, dilimizin təkrarlar sistemindən ümumiyyətlə ən çox istifadə edən Füzulinin əsərlərində belə təkrarlar yox mənziləsindədir. Vaqif üslubunda xalq dilinin bu ifadə tərzini geniş yer tutur.

Şairin dilində sıx-sıx işlənən müxtəlif modal sözlər (ha, ki), habelə *təki//təkin, tarı, ilən, nola, bəndivan, çəkər, tov, qıy, tüksüz, lal, mət, var əndamı, yetişməzsən* havlara, ağırlıq satar kimi yüzlərlə söz və formalar da dilinin xəlqiliyinə sübutdur.

Yeri gəlmişkən, Vaqifin qoşmalarından müəyyən arxaizmləri də xatırlatmaq olar.

Ünümdən titrədi tamam vilayət...
Nə gözəl *doğubsan anadan, Pəri...*

Firqətin *damu* tək əzaba dönmüş...
Can mülkünə verməm saçının *dəngin*...
Mən incəlib *yengi aya* dönmüşəm...

Bununla belə, Vaqif göydən düşməmişdi. Ümumiyyətlə dil çox ləng dəyişir, bədii dil isə daha ləng. Zamanının oğlu olan Vaqif də klassik poeziyanın bədii dil xüsusiyyətlərindən az bəhrələnməmişdir. Bəzən Vaqif dilindən bəhs edərkən bu “dil” məfhumunu aydın, anlaşıqlı, sadə və s. təyinlər ilə bəzəyirlər. Əslində isə Vaqif şeirinə məxsus dil xüsusiyyətlərini, şairin üslubunu müəyyən etmək çox çətinidir. Bu çətinlik obyektin özündə olan ikilik ilə bağlıdır. Vaqifin dilini başda-başa real dil nümunəsi kimi qələmə vermək düzgün deyildir. Çox alim, dərin məlumat və savad sahibi olan sənətkar birdən-birə bütün klassik dil ənənələrindən xilas ola bilməzdi (çoxları hələ indi də xilas ola bilməmişdir). Demək istəyirəm ki, Vaqifdə realizm güclü olduğu kimi, klassik şeir dilinə xas cəhətlər də hələ çox güclüdür.

Müqayisə, müqayisə... Vaqifi geniş mənada müqayisə şairi də adlandırmaq olar. Yaradıcılığında müqayisə çox mühüm, bəlkə də əsas yer tutur. Lakin buradaca bir məsələyə diqqət yetirilməlidir: müqayisə fikri fəaliyyətin əsası kimi dərk etmə işində əsas, mühüm mərhələdir. Hadisə və predmetləri müqayisə edə bilmək qabiliyyəti təfəkkürün inkişafıdır.

Bədii dildə müqayisə isə bundan fərqlidir. Vaqif şeirindəki (Füzulidə də belədir. Xətəidə də belədir) müqayisə dərk etmədən çox, estetik məqsəd daşıyır. Az qala bütün ifadə vasitələri, bütün şeir, bütün dil müqayisəyə xidmət edir. Özü də məfhumlar və ya əşya və hadisələr deyil, yalnız sözlər müqayisədə iştirak edir. Burada adi bənzətmələrdən başlamış lap qəliz metaforalara qədər müqayisənin ən müxtəlif növlərinə rast gəlirik.

Bütün bu müqayisələrdən məqsəd təsvir obyektini konkretləşdirmək və beləliklə də, sözün, məhz sözün təsirini qüvvətləndirməkdir. Hər söz özlüyündə ümumilik bildirir və mücərrəddir. Müstəqim işlənmiş mücərrəd söz, hissə bir o qədər də təsir gös-

tərə bilmir, yalnız obyektiv faktı əks etdirir. Ona görə də şair sözü müstəqim demir, müxtəlif və dolayı vasitələrə əl atır. Məsələn, “sən gözəlsən” əvəzinə belə deyir:

Cəmalından mələk xəcalət çəkər,
Hüsnün elyər aya, günə lağ gəlin.

“Gözəllik sirrinə vaqif” (*M. Müşfiq*) olan Vaqif – vaqiflər üçün başqa çıxış yolu yox idi. Təsvir obyektini məhdud – çox məhdud olduğu üçün fikir, diqqət istər-istəməz bu obyektə daha çox sözlərin estetik xüsusiyyətlərinə cəlb edilməli olur. Müxtəlif, bəzən real, bəzən əcaib-qərayib bənzətmələr baş alıb gedir.

Şair eyni söz ilə əlaqədar müxtəlif bədii təyinlərdən və metaforalardan bol-bol istifadə edir ki, bunlardan bir neçəsini aşağıda qeyd edirik.

1)Göz (çəşm, didə, eyn) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: ala, xumar, şux, sürməli, məstanə, giryan, siyah, qara; b) *metaforalar*: cəllad, can alan, cadu, laçın, şər, nərgis, yağ, afət, şahənə, qaynar, sitəmkar.

2)Üz (ruxsar, camal, sima, liqa, sifət, üzər, çöhrə) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: göyçək, gözəl, ağ, xoş, gen, dəyimi, xallı; b) *metaforalar*: günəş, gümüş, gül, qəmər, ay, mah, huri, mələk, lalə, ənvər, gün, şəhlayı, münəvvər, Kəbə, tərən.

3)Saç (zülfi, tel, mu//muy, kiysu, birçək, tük) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: qara, siyah, gireh-gireh, həlqə-həlqə, nəmli, sıgallı, həlqə, bir qulac, nazik, gözəl; b) *metaforalar*: yasəmən, pərişan, reyhan, müşki-ənbər, müşkinab, ənbər, bənəvşə, sünbül, səmən iyli, səhabi, şamar, kəmənd, bulut, durna, tər cığalı, tər, müənbər, pəri pürtab.

4) Ağız (dəhan) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: nazik, xeyir sözlü; b) *metaforalar*: şəkər, qönçə, piyalə, sədəf, püstə, balı, şirin, Zəm-Zəm, nabat, qənd.

5) Dodaq (ləb) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: yeməli, nazik; b) *metaforalar*: şəkər, şirin, ləli-Yəmən, qənd, bal, mərcan, qönçə, ərğəvan, püstə, nabat, qaymaq, süsən, gül.

6) Qaş (əbru) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: qara, əyri, uzun, tağ-tağ, vəsməli, sürməli; b) *metaforalar*: kaman, yay, zül-füqar, çəkili, yay, qələm, ay, qible, hilal, cəllad, maddi-ayət.

7) Boy (qamət, qədd) ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: gözəl, uzun, düz; b) *metaforalar*: sərv, sürahi, sərv-i-xuraman, tuba, mina, növrəstə, bəstə, yay.

8) Sinə ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: ağ, tər, gen; b) *metaforalar*: səmən, mərmər, meydan, şirin, topğun.

9) Yanaq ilə əlaqədar işlətdiyi a) *təyinlər*: al, xallı; b) *metaforalar*: lələ, alma, gül, gülgəz, bənəvşə. Azərbaycan dilində adlıq halda işlənmiş iki isim yanaşı gələrsə, birinci ikincisinin təyini vəzifsində çıxış etməli olur. Ona görə də metaforaların əksəriyyəti təyin funksiyası daşıyır: qələm qaş, cəllad göz, bulut zülf.

Ümumiyyətlə hər bir təyin subyektiv mülahizələrlə əlaqədar işlədilir. Əşyanın əlamətləri sonsuzdur. Eyni əşyanı ən müxtəlif şəkillərdə təyinləmək olar, əhval-ruhiyyə, yaş, mədəni və iqtisadi inkişaf, ictimai-siyasi naxış və s. nöqtəyi-nəzərindən eyni əşyaya münasibət də dəyişə bilər. Hər bir təyin isə münasibətdən doğur. Şair əşyanı istədiyi, gördüyü tərzdə mənalandırır və bununla da sözün obyektiv məzmununa müdaxilə etməyə, onu subyektiv cəhətə istiqamətləndirməyə cəhd göstərir.

Göründüyü kimi, Vaqif şeirində Azərbaycan dilindəki yüzlərlə isimlər isim mənasında yox, təyin-sifət kimi funksional mənada çıxış edir. Əslində bu zaman sözün zəngin mənə həcmi olduqca bəsitləşdirilir, sadələşdirilir. Sənətkarı məsələnin bu cəhəti çox az məşğul edir. Şair istədiyi intibaları, təəssüratı yarada bilmişsə, bu onun üçün bəsdir. “Sərv boy” deməklə şair obraz yaradır, boyun ucalığını dolayısı ilə – obrazlı tərzdə, deməli, daha təsirli şəkildə təsəvvürdə canlandırır bilir. Lakin sərv ağacının əlaməti yalnız ucalığı və ya mütənasibliyi ilə məhdudlaşmır. Bu

bitkinin çox müxtəlif və daha zəngin, daha xeyirli keyfiyyət və xüsusiyyətləri də vardır. Söz sənətkarları məfhumların yalnız estetik xüsusiyyətləri ilə maraqlanırlar, bir az da kəskin desək, real əşyadan daha çox ümumiləşdirilmiş məfhum ilə maraqlanırlar.

Məlumdur ki, söz (əsasən) məfhumun ifadəsidir və məfhum vasitəsi ilə də real varlığa bağlıdır. Ona görə də real aləmdəki əşya və hadisələr söz vasitəsi ilə əks etdirilir. Deməli, hər sözün real istinad nöqtəsi mövcuddur. Söz bu istinad nöqtəsindən çox uzaqlaşa bilər, mücərrədləşə bilər, məcazi işləyə bilər, lakin onunla tam əlaqəsini kəsə bilməz. Nitq mübadiləsinin zəruriliyi, adamların bir-birini başa düşmə ehtiyacı sözün tam sərbəstliyinin qarşısını almış olur. Hər kəs istənilən sözü istənilən mənada işlədə bilər. Danışan fərdlərə nisbətən söz ixtiyarı deyildir. Hər sözün dalında real varlıq, real məfhumlar durur ki, bunlardan sərf-nəzər etmək mümkün deyildir.

Klassik poeziyamızda isə məfumlardan, real varlıqdan sərf-nəzər edilirdi. Əsas diqqət yalnız sözün özünə cəlb olunurdu. Bir söz deyilib, başqa bir söz başa düşülürdü. Belə hallar Vəqifdə də az deyildir.

Bir görəydim sənin gül cəmalını,
Cadu gözlərini, yay hilalını.

“Hilal” – yeni ay, aypara mənası bildirir, şair isə onu “gözəlin qaşı” mənasında işlədir.

Gecələr gözlərim xabı görməmək
Ol siyah nərgisi – məstanəndir.

“Nərgiz” məlum gülün adıdır. Oxucu burada həmin sözü gül deyil, “göz” mənasında başa düşməlidir.

Tapmacadan da qələzdir. Tapmacada, heç olmasa axtarılan məfhumun az-çox bəzi əlamətləri göstərilir. Burada o da yoxdur. Aşağıda qeyd olunan misralarda da vəziyyət belədir.

Qoyaydın əməydim qəndin, nəbatın...
Qoynundakı qoşa narı görəydim...
Ağ əlin ki dəyər o mişk-naba...
Yüz qan olur əyri baxsan hilala...

Məfhumlar müstəqim tərzdə deyil, dolayısı ilə ifadə olunur. Diqqət də yalnız sözlərin leksik mənasına yox, estetik keyfiyyətlərinə cəlb olunur. Bu estetizm bütün klassik şeirimizə xasdır və bu yerdə Vaqıfdə heç bir orijinallıq yoxdur. Beləliklə, müqayisələr Vaqif şeirində ən mühüm, ən əsas dil xüsusiyyətlərindəndir. Lakin qəribə burasıdır ki, Vaqifin bədii dil tariximizdəki mövqeyini bu müqayisələr müəyyən etmir. Ümumiyyətlə də müqayisə şeir üçün o qədər də əsas məsələ deyildir. Şeiri müqayisəsiz də yazmağın mümkün olduğunu elə Vaqifin qoşmalarından görmək olar.

Bir zaman havada qanad saxlayın,
Sözüm vardır mənim sizə, durnalar!
Qatarlaşıb nə diyardan gəlırsiz?
Bir xəbər versəniz bizə, durnalar!

Burada heç bir poetik müqayisə yoxdur (Biz ümumi dilə məxsus müqayisə – metaforaları nəzərdə tutmuruq. Çünki ümumi dildə olan metaforalar ayrı-ayrı şəxslərin, o cümlədən Vaqifin dili – üslubu ilə bağlı deyil, ümumxalq malıdır).

Lakin çox gözəl şeiriyət vardır. Ümumiyyətlə də, müqayisə kimsənin şairlik qabiliyyətini sübut etmir. Vaqifin mövqeyi müqayisə işlətməsi ilə deyil, aşağıdakı amillər ilə müəyyənləşdirilə bilər.

a) Sənətkar əsrlərlə əruz ilə əlaqələndirilmiş, əruzun qəliblərinə uyğunlaşdırılmış müqayisələri əruzun inhisarından xilas etdi, bu kimi ifadə tərzlərini heca vəznli şeirdə də işlətməyin mümkün olduğunu sübut etdi. Burası çox ciddi məsələ idi. Dövlər ərzində Azərbaycan dilinin qanunları əruzun formal

şamplarına tabe tutulurdu. Halbuki əruz vəznində bir şamp halı almış ifadə tərzləri indi yeni şəraitdə işlədilir.

b) Şairin özünün yaratdığı, Vaqifə məxsusluğu çox uzaqdan məlum olan külli miqdarda müqayisə növləri şeir dilimizin, onun bədiif ifadələr xəzinəsinin zənginləşməsinə çox güclü təkan vermişdir. Deməli, Vaqif yeni müqayisə növləri yaratmaqda novatorcasına hərəkət etmişdir.

Qoşmaların lüğət tərkibindəki müxtəlif “semantik sahə”lərə məxsus sözlərin işlənmə miqdarı təxminən bu şəkildədir:

a) *səma cisimləri*: gün (11), günəş (10), ay (18), mah (5), hilal (6), urşid (1), qəmər (2).

b) *bitki və meyvə adları*: bənəvsə (21), qönçə (11), gül¹(71), tuba (90), lalə (23), sənubər (10), sünbül (6), sərv (15), yasəmən (8), nar (9), şümşad (8), səmən (7), nərgis (5), reyhan (5), süsən (4).

Habelə: heyva, turunc, ər-ər, narınc, püstə, səndəl, şama-ma, kişmiş, şüyüt, tərə, darı, qızılgül, alma, nəsrin.

c) *quş və heyvan adları*: sona (20), bülbül (22), şahbaz (9), pərvanə (8), maral (9), tərən (8), laçın (7), durna (9).

Habelə: tuti, kəklik, sar, qırğı, tavus, qaz, fil, ördək, qarraqay, ceyran, qəzal, ahu, ilan, şahmar// şahimar.

ç) *müxtəlif şirniyyat adları*: bal (14), qənd (11), nəbat// nabat (8), şəkər// şəkkər (24).

Habelə: şərbət, noğul, şəhd, qəndab.

d) *ictimai zümrə, vəzifə adları*: şah (15), cəllad (17), qul (9), sultan (7), sərvər (6), padşah // padişah (6).

Habelə: qulam, sərdar, xan, qeysər, qazı, xoryat, səlatın, molla.

e) *din ilə əlaqədar adlar*: mələk // mələik // məlayik (32), pəri (17), qurban (26), cənnət (14), sənəm (12), huri (12).

¹Bura bu sözlə əlaqədar olan gülzar, gülab, gülbərk, gülşən // gülüşən, gülüstan kimi sözlər daxil deyildir.

Habelə: qılman, behişt, damu, qiyamət, din, din-iman, məşhər, mələkzadə, pərinaz, pərizad, hurizadə, səd(ə)qə, fələk, dua, ilahi, Allah, tanrı, haram, mehrab, mənbər, fəriştə, pərvərdigar, cadugər, qibləgah, qiblə, cadu, namaz, iman, heykəl.

ə) *müxtəlif minerallar və daş-qaş adları*: mərmər (10), mina (15), ədəf (6), billur // büllür (7), cəvahir // cavahir (6), gövhər (5).

Habelə: almaz // almas, dürdanə, inci, qızıl, gümüş, əşrəfi, zər, altun, mirvari // mirvarı, mərcan, yaqut, dür // dürr, ləl.

Bütün bu göstərilən söz qrupları qoşmalarda əsasən müqayisəyə – estetik məqsədə xidmət edir. Sözlər öz həqiqi mənasında deyil, məcazi mənada işlədilir, müqayisə-bənzətmə, metafora vasitəsi olur. Yalnız bir-iki söz (darı, şüyüt, tərə və s.) real mənədadır. Əslən real olan məfhumlar şair qələminin qüdrəti ilə reallıqdan yüksəkliyə qaldırılır, şairənələşdirilir, bədii vasitəyə çevrilir.

Şairin əsərlərində elə söz qrupları da vardır ki, bunlar həqiqi, ilkin mənada işlənilib real varlıqları əks etdirir. Bunlar hər şeydən əvvəl geyim, yemək, alət adlarıdır. Məsələn:

a) *geyim və bəzək adları*: çarqat, qəsabə, libas, toqqa, bazü-bənd, kətan, qolbağ, çalma, bazbənd, sərəndaz, qotaz, ləçək, kələğay // kəlğayı // kalağay // kalağayı, fülful, həmayil, kəmə, ətəklilik, üzülük, tirməşal, cuna, nimtənə, köynək, pirəhən. tənə, xatəm, məst, başmaq, külah, cığa // cıqqa, yaxa, düymə, niqab, ayna // ayinə, daraq, şana // şanə, üzük, yaşmaq.

Habelə: vəsmə, sürmə, həna, kirşan.

b) *ev əşyası, alət, müxəlləfat adları*: cam, qəlyan, piyalə, ox, iynə, qılinc, sürahi, tiğ, çıraq, şəm, beşik, müjgan, xədəng, kəmə, xəncər, qəmə, çatı, çuval.

c) *yemək-içmək ilə əlaqədar sözlər*: qaymaq, kəbab, mum, düyü, yağ, ət, motal, axta, zoğal, mixək, hil, su, cad, şərab, çaxır, çörək.

Vaqifin realizmi ana dili sözlərinin şeirə axmasına geniş yol açdı. Şeirdə real əşyalar mühüm yer tuturdu. Bu real əş-

yaların adları isə ana dilində əsrlər boyu işlənib gəlirdi. İndi bu sözlər digər “şairanə” sinonimləri ilə bir hüquqda, bəzən isə bir az da artıq hüquqda şeirə daxil olurdu. Bu vəziyyət Vaqif şeirində sinonim sözlərin artımını, çoxluğunu təmin edirdi. Və demək lazımdır ki, lüğətində sinonimlərin çoxluğu etibarilə Vaqif şeiri ümumən ədəbiyyatımızda ayrıca mövqe tutur. Şair eyni semantik sahəyə malik olan ətr // ətir (6) bu (y) (5), ənbər // əmbər (22), müşk // mişk (9) sözlərlə yanaşı, dəfələrlə qoxu (6), iy (3) sözlərdən də istifadə edir. Qoşmalarda hicran (5), fəraq (5) ilə yanaşı, ayrılıq (7) da işlənir və göründüyü üzrə daha çox işlənir.

Ümumiyyətlə, Vaqif dilində sinonim məsələsi xüsusi tədqiqata möhtacdır. Maraqlıdır ki, sinonimlər daha çox real məfhum adları ilə əlaqədardır. Qoşmalarda başlıca təsvir – tərif obyektinə real insan – gözəldir, onun geyimidir, davranışdır, onun şairi məftun edən əzalarıdır. Bunlar isə həmişə realistcəsinə mədh olunur. Başqa sözlə, şairin əsasən subyektiv və mücərrəd arzuları, duyğuları daha çox mücərrəd ifadə vasitələri ilə təsvir edilir. Bu yerdə dərd, qəm, zülm, sitəm, hüsn, həsrət, cövr, ləz-zət, xəyal və s. kimi mücərrəd sözlərdən bol-bol istifadə olunur.

Şairin diqqəti real obyektə yönələn kimi, sözlər də reallaşır, konkretləşir. Real obyektin – insanın bədən üzvlərinin adları həmişə ilkin, həqiqi mənadadır və bu sözlərin işlənmə tezliyi, miqdarı digər söz qruplarının hamısından çoxdur. Şairin dilində realizm bu yerdə təzahür edir. Konkret misallardan vəziyyət aydın olur.

a) Göz – 139, çeşm – 11, didə – 2, eyn – 1 (cəmi: 153),

b) Üz – 101, cəmal // camal – 40, didar – 8, sima – 5, rüxsar – 5, sifət – 3, rüx – 1, çöhrə – 1, liqa – 1 (cəmi: 165),¹

c) Zülf – 79, tel – 40, saç – 16, mu(y) – 10, birçək – 6, giysu – 1 (cəmi: 142),

ç) Dodaq – 25, ləb – 29 (cəmi: 54),

d) Baş – 64, sər – 3 (cəmi: 67),

¹Yanaq (38), gülüzar (5) sözləri də buraya daxil ola bilərlər.

- e) Ağız – 24, dəhan // dəhən – 17 (cəmi: 41),
ə) Qaş – 76, əbru – 1 (cəmi: 77).

Qalan bədən üzvləri və onların hissələrini bildirən sözlər aşağıdakı miqdardadır: əl – 39, ayaq – 16, sinə – 38, bağır – 33, buxaq – 27, əndam – 18, gərdən – 47, boy – 29, bədən – 26, qədd – 25, qamət – 28, məmə – 15, kirpik – 24, bel – 9, ciyər // cigər – 10, çənə – 6, guş – 6, qulaq – 7, dil – 22, zəban – 2, diş – 12, dəndan – 1, qol – 8, diz – 4, baldır – 4, boyun – 5, bud – 1, topuq – 3, bilək – 7, bazu – 3, zənəxdan – 21, xal – 23, döş – 3, hörük – 3 və s.

Vaqif qoşmalarında mücərrəd sözlərin əksəriyyəti alınmadır. Sənətkar bəzən *-lıq*, *-lik*, *-luq*, *-lük* şəkilçisi vasitəsi ilə isimlərdən (ayrılıq, adamlıq, aşnalıq, qardaşlıq, fitnəlik, bəndəlik, dirilik), *-ış*, *-iş*, *-uş*, *-üş* şəkilçisi vasitəsi ilə feillərdən (baxış, yeriş, oturuş, duruş, gülüş, gəziş, sallanış) mücərrəd sözlər düzəldib işlədir.

Konkretlik bildirən bədən üzvləri adları içərisində doğma sözlər öz alınma sinonimlərinə nisbətən daha çox işlək olub daha çox yer tutur. Bədii dilimizdə Vaqifin tarixi xidməti burasındadır.

Şairin “əbədi obraz”lardan istifadə ilə yazılan əsərlərində realizm çox zəif şəkildə təzahür etdiyi halda, milli peyzaja, etnoqrafik ünsürlərə üstünlük verdiyi şeirlər sırf real şeirlərdir. Kür qırağından, yaşılbaş sonalardan, Safiyələrdən, Mədinələrdən, Pərilərdən, Fatimələrdən və s. bəhs edən şeirlərdə real məfhumlar da bol-bol işlənməkdədir. Bu yerlərdə sözlər ilkin, həqiqi, real mənasında bərqərar olur. “Bayram oldu heç bilmirəm neyləyim” – ən adi danışiq cümləsidir və belə adi cümlələri şeir eləmək yalnız realist şairlərdə müşahidə edilir.

Vətənin doğma mənzərələri, milli yer adları, milli-etnoqrafik adlar yalnız realist əsərlərdə özünə bir sistem şəklinə yer tapmış olur. Klassik poeziyamızda həmin tip sözlər demək olar ki, yoxdur.

Ümumiyyətlə, söz, dil obyektiv mahiyyətə malikdir və “mən” lərdən asılı deyildir. Bədii söz ustaları isə dili öz “mən”inə tabe etməyə cəhd göstərir, onu subyektə doğru istiqamətləndirirlər. Burada hər şey kimi, dil də “mən” ə xidmət edir. Ona görədir ki, bədii dildə təyinlər mühüm yer tutur. Axı hər bir təyin subyektivdir. Bunlar əşyanın külli miqdarda əlamətlərindən yalnız birini göstərir və elə buna görə də natamamdır, naqisdir. Bu natamam təyini bütövlükdə əşyanın adı yerində işlətdikdə isə söz də fərdiləşir. “Hər yetən gözələ gözəl demərəm”. Necə yəni “gözələ gözəl demərəm?” Burada sözü işlətməkdə bir hərc-mərclik yaranmırmı? Yaranmır. İş bundadır ki, bədii söz bizi öz aləminə, obrazlar, hisslər aləminə çəkib aparır. Biz şairinə bir mühitə düşürük və sözlərdən də adət etmədiyimiz, görmədiyimiz, eşitmədiyimiz mənaları, deməli ümumi dilə xas olmayan mənaları gözləyirik. Aşağıda qeyd olunan ifadələr ümumxalq Azərbaycan dilinə məxsus deyildir.

Vaqif deyir *çox peşmana yetişdim...*
İndən belə ölsəm *arzu çəkmənəm...*
Dərya tək axıban *çaya dönmüşəm...*
Bilməm kimə deyim *dərdim nəçəsi...*

Eyni fikri şairin işlətdiyi, yaratdığı ayrı-ayrı leksik vahidlər – sözlər haqqında da yürütmək mümkündür.

Şəkər gülüşündən canlar *təzəli...*
Həsrətin çəkməkdən canımız *üzük...*
Nə dəydi könlünə nədən *bulandı...*
Bağrı qızıl qanın *ağuşəsidir...*
Ona söz yox, hər nə desəm *yaraşı...*

Diqqət edilsə, bunlar daha çox estetik – formal (qafiyə) məqsəd izləyən söz və formalardır. Buraya qoxuşar, yanışmadıq, tanişmadıq kimi fərdi formaları da aid etmək olar.

Elə buna görədir ki, sənətkarın işlədiyi söz ümumi mətnə bağlı olur, bunu mətndən ayırmaq, konkret işləndiyi şəraitdən çəkib ayırmaq mümkün olmur. Mətndən ayrılmış sözdə poeziya da yoxdur. Konkret mətn ilə bağlanmış relist şeiri bir mətn şəklində (ya bütöv şeirin özü, ya da bir və ya bir neçə bəndi) əzbərləmək lazım gəlir. Misralar bir-birindən ayrılmır. Klassik şeirin isə hər misrasını mətndən ayıraraq müxtəlif vəziyyətlə əlaqədar işlətmək adi hallardandır.

M.İbrahimov “Realist lirika” (“Kommunist” qəzeti, 22-XI-1968) məqaləsində yazır: “Vaqifin qoşmalarında elə məlahət, elə gözəllik və elə musiqi vardır ki, *onları yarımçıq oxumaq mümkün deyil*” (Kursiv bizimdir – M.A.).

M.F.AXUNDOVUN DİLİ VƏ DRAM SƏNƏTKARLIĞI HAQQINDA BƏZİ QEYDLƏR

XIX əsrdə Azərbaycan xalqı ictimai-siyasi və mədəni həyatın bir sıra sahələrində yeni inkişaf pilləsinə qədəm qoymuşdu. A.Bakıxanov, M.Ş.Vazeh, Q.Zakir, S.Ə.Şirvani, H.B.Zərdabi, M.F.Axundov kimi görkəmli simaların, tarixi şəxsiyyətlərin meydana gəlməsi bu inkişafın nəticəsi idi.

Dramaturgiyamızın banisi M.F.Axundov artıq ədəbiyyatda moizə, nəsihət dövrünün keçdiyini, indi cəmiyyətin, millətin inkişafı üçün dram janrının zəruri olduğunu göstərirdi. O, görürdü ki, yenilik ilə köhnəlik arasında mövcud ziddiyyətləri, qabaqcıl meyillər ilə “zülmət səltənəti”ni təmsil edən mürtəcə qüvvələrin mübarizəsini əks etdirmək, bu mübarizədə fəal iştirak etmək və fikirlərini xalqa çatdırmaq üçün dram janrı misilsiz imkan yaradır. Buna görədir ki, böyük sənətkar dram janrını “ən şərəfli bir fənn” adlandırmışdı.

Axundov bilirdi ki, xalq gülməyi çox sevir və yaxşı bəcarır. Xalq içərisində yayılmış məzəli əhvalatlar, lətifələr, hazır-cavablıq üzərində qurulmuş müxtəlif gülməli rəvayətlər – hamısı göstərir ki, xalq mənfilikləri, qüsurları gülə-gülə rədd və inkar etməyi sevir.

Mənalı gülüş əsasında yaratdığı komediyaları ilə Axundov Azərbaycanda və Yaxın Şərqdə dramaturgiyanın təməlini qoymuş oldu. Axundov pyeslərində kəskin mübahisələr, gərgin münaqişələr gedir. Odur ki, tiplərin dilində xüsusi bir dinamika, mütəhərriklik özünü göstərməkdir. Surətlərin nitqindəki aydınlıq, itilik və zənginlik onların dillərinin fərdiləşdirilməsində və tipikləşdirilməsində mühüm rol oynayır.

İstedadlı sovet dramaturqu K.Trenyov dram əsərində dilin mövqeyindən bəhs edərək yazır: “Hərgah məndən soruşsalar ki, dramda əsas və başlıca şey nədir? – cavab verərəm ki, dildir.

Dramatik əsərin başlıca səciyyəvi silahı dildir: onun qüvvəsi də dildədir, zəifliyi də”.¹

M.F.Axundovun dram sənətkarlığı az öyrənilmişdir. Halbuki bütün sonrakı dramaturgiyamıza bu və ya başqa dərəcədə, bilavasitə və dolayısı ilə təsir göstərən, örnək olan Axundov dramaturgiyasının sirrlərini açmaqda, öyrənməkdə komediyalarının dil xüsusiyyətlərinin tədqiqi çox vacibdir.

Dilin əsas və başlıca vəzifəsi insanlar arasında ünsiyyət vasitəsi olmasıdır. Bədii əsərdə bu vəzifədən başqa dilin ikinci bir vəzifəsi də vardır ki, bu da onun bədiilik vasitəsi olmasıdır. Hər hansı bədii əsərin dilindəki bədiilik ümumiyyətlə məfkurə ilə əlaqədardır.

Axundovun dramlarında məzmun, quruluş, surətlər silsiləsi kimi, dil də varlığı obrazlı, tipikləşdirilmiş surətdə əks etməyə yönəldilmiş, bədiilik meyarına tabe edilmişdir. Odur ki, surətlərin dili nəinki onların fikirlərini əks etdirir, həm də dövrə, şəraitə, varlığa münasibətlərinə tamamilə uyğun gəlir, Axundovun əsərlərində XIX əsr Azərbaycan həyatının, demək olar ki, bütün nümayəndələri iştirak edir. Odur ki, bütövlükdə onun dramlarında XIX əsr Azərbaycan xalqının düşüncə və danışıq tərzini, daxili aləmi əks etdirilmiş, xalqın mənəvi siması, mənəvi varlığı verilmişdir.

Sözün çoxmənalılığı, bu mənaların müxtəlif şəkildə işlədilməsi, mənaların yaxınlaşması və çarpışması maraqlı dramatik səhnələr yaratmaq, orijinal şəkildə mübarizə prosesini təsvir etmək üçün hədsiz imkanlar yaradır. Axundov öz pyeslərində sözün çoxmənalılığından, onun mənalarının semantik və üslubi xüsusiyyətlərindən müxtəlif məqsədlər üçün bacarıqla və məhərətlə istifadə edirdi. Pyeslərdə diqqəti cəlb edən bir cəhət də eyni sözün həqiqi və məcazi mənalarının qarşılaşdırılması nəticəsində komizmin yaradılmasıdır. Əsərdə iştirak edən surətlərdən biri sözü məcazi mənada işlədir, digəri isə bunu həqiqi mənada başa

¹*Bax*: сб. «Идейность и мастерство», изд-во «Искусство», М., 1953, с.6.

düşür ki, sonralar dramaturgiyamızda çox istifadə olunan bu üslub xüsusiyyətinin banisi Axundov sayılmalıdır.

Bayram – A zalım, mənim ürəyim od tutub alışır, yanır, elə məni belə qoyub gedirsən?

Pərzad – Bəs necə eləyim?

Bayram – Barı *ürəyimə* bir az *su səp* get!

Pərzad – Odur su qabağında çaydan axır, iç nə qədər istəyirsən.

Burada “ürəyi yanmaq”, “ürəyə su səpmək” kimi məcazi, lirik, şairanə ifadələri işlədən Bayram öz fikrini, bu ifadələri həqiqi real mənasında anlayan (və ya qəsdən bu mənada anlamaq istəyən) Pərzada çatdırı bilmir.

Məlum olduğu üzrə, sözün məcazi mənasında milli keyfiyyətlər çox qüvvətli olur. Dramaturq sözün bu cəhətini də nəzərdən qaçırmamışdır. Nəcəf ilə Divanbəyi arasında belə bir söhbət gedir:

Nəcəf –...Divanbəyinin layiqincə yolun görmək bizim başımız üstə...

Divanbəyi – ...Mənim özüm, gəldiyim yola səndən də yaxşı baxmışam...

Burada *yol(un)a baxmaq* ifadəsinin həqiqi və məcazi mənalarının toqquşması nəticəsində komik səhnə yaranır. Azərbaycanlı olmayan Divanbəyi ifadənin daxili “sirrini”, məcazi mənasını anlaya bilmir. Bu yerdə Axundov dilinin realizmi (həm də xəlqiliyi) bir daha özünü göstərir. Başqa bir epizodda, hiyləgər və qorxaq Hacı Qara naçalnikin yanında “padşaha çox qulluqlar” göstərməsindən bəhs edir (Bu hissə padşahdan medalı olması ilə öyünən Salamovu necə də xatırladır!).

Naçalnik – Padşaha sən nə qulluq etmişən, a kişi?

Hacı Qara – Başına dönüm, on beş ildir padşah gömrüyünə ildə əlli tümən xeyir verirəm.

Naçalnik – Bəli, çox böyük qulluqlar edibsənmiş! Əlhəq böyük mərhəmətə nail imişsən!

Hacı Qara – Bəli, başına dönüm, bu qulluqlarıma görə gərək mənə qızıl medal veriləydi, nəinki...

Hacı Qara naçalnikin kinayəsini, onu doladığını başa düşə bilmir və ya bunu başa düşməyə onun heç halı yoxdur. Silistdən qaçan, divandan bağrı yarılan Hacı Qara hər cildə, dona girməyə hazırdır. Çox həvəslə öz “quluqları”ndan söhbət salır. Nəhayət naçalnik: “Cəfəngiyyat danışma! De görüm erməniləri niyə əyləmişdin?” deməklə sözü əsas məsələ üzərinə gətirir.

Axundovun komediyalarında özünü göstərən bu üslub xüsusiyəti sonrakı dramaturgiyamızda daha da inkişaf etdirilmişdir. Yəni ciddi və gərgin səhnələrdə birdən-birə kəskin mübahisə yeni istiqamət alır, nisbətən komik vəziyyət yaranır. Həm də bu zaman dram janrı üçün səciyyəvi və zəruri olan mütəhərriklik yaranır; sezilmədən, hiss olunmadan bir hadisə və ya məsələdən başqasına keçilir. “Hacı Qara” da naçalnik Ohan yüzbaşı ilə Heydər bəyi üzləşdirir:

“Naçalnik – Ohan yüzbaşı, bu idimi sizə rast gələn?”

Ohan – Başına dönüm, mən hərgiz mujik deyiləm...Mən iyirmi ildir vilayət böyükələrinə qulluq edirəm...” və s.

Göründüyü kimi, naçalnikin sualına cavab yoxdur. Söhbət tamamilə yeni istiqamət alıb uzanır. Naçalnik bir neçə dəfə söhbəti əvvəlki mövzuya qaytarmaq, sualına cavab almaq üçün cəhd edərsə də, müvəffəq ola bilmir. Ohan öz əsil-nəsəbini, nəcabətini isbat etməkdə davam edir. Nəhayət, naçalnik ona: “Bu saatda buyuraram sənə əlli çubuq vururlar. Bəyliyi lap unudarsan, əgər sualıma cavab verməsən” – deməyə məcbur olur.

Müəllif bu üsul ilə də bir komizm əldə edir, habelə gərgin atmosferi bir növ yüngülləşdirir, sonra yenə əsas xəttə qaydır.

* * *

Tiplərin dilində şəraitə, hadisəyə müvafiq sözlər işlətməkdə Axundov orijinal üsullardan istifadə edirdi. Şəxsin məhrum olduğu keyfiyyətləri əsassız olaraq özünə aid etməsi və bundan fərhlənməsi gülüş doğurmaya bilməz. Tarverdi “bir toyuq öldü-

rə” bilən deyil. Lakin iş elə düşür ki, o, istər-istəməz yol kəsməyə getməli olur. Təsadüfən, özündən də qorxaq olan Foka rast gəlir və onu qorxudur. Bu zaman – “Mənim kimi zalım olarmı? Əgər Pərzad məni bu halda görə bilsəydi, qorxudan bağı çatlardı” – deməklə özünü gülüş hədəfi edir, lakin yoldaşları onu tək buraxıb gedəndə öz qorxaqlığını ört-basdır etmək üçün (qorxaq yalançı olar!) deyir: “Tez qayıdın, burada çox dayanmaq olmaz; qorxuram üstümə adam tökülə, əlimdən nahaq qan çıxar”.

Qorxaq adamın igidlikdən dəm vurmasına müəllifin başqa pyeslərində də təsadüf edirik. “Hacı Qara”da Ohan, “Lənkəran xanının vəziri”ndə vəzir surətləri belə tiplərdəndir. Müəllif əvvəlcə surətin özünü təqdim və tərif etməsinə imkan yaradır, sonra onu müxtəlif vəziyyətlərdə imtahana çəkib, sözlərinin düzgün olub-olmadığını işdə, əyani şəkildə nümayiş etdirir. Bu, qarbarıq tərzdə meydana çıxır. Məlum olduğu kimi, komizmin mənbəyi və mahiyyətini də hər şeydən əvvəl bu ziddiyyətlər təşkil edir. Çox zaman sənətkarın tendensiyalılığı da bu ziddiyyətlərdə təzahür edir.

“Lənkəran xanının vəziri”ndə xan belə danışır:

“Ax, xanlıq, səndən əzab dünyada nə var? Hər kəs ancaq öz əhli-əyalının qəmini çəkir, mən gərək min-min adamın qəmini çəkəm, dərdinə yetişəm”.

İşdə isə bu adam çox axmaq hərəkətlər edir, öz kütlüyünü büruzə verir. Bir az əvvəl birisi xana şikayət edəndə ki, filankəs atımın vurub gözünü çıxardı, xan deyir: “Sən də get vur onun atının gözünü çıxart!”. Xanın bu cür şikayətə baxıb hökm verməsi ilə özünü “min-min adamın qəmini çəkən” hesab etməsi komizm yaradır. Burada xan özündə olmayan keyfiyyəti özünə aid edir ki, fərdin belə ifşasına Axundov dramlarında geniş yer verilmişdir.

Böyük sənətkar söz üzərində xüsusi səy ilə işləyir, onun ən müxtəlif keyfiyyətləri əsasında dialoqlar yarada bilirdi. O ümumxalq dili, ədəbi dil və onun ən müxtəlif növləri məsələsin-

dən pyeslərində geniş istifadə edirdi ki, sonralar bu xüsusiyyət C.Cabbarlı dramaturgiyasında daha da inkişaf etdirilmişdir.

Müxtəlif elm sahələrində çalışan mürəxxəssislərin bir sıra tipik ifadələri, sözləri, terminləri, adətən, geniş xalq kütlələrinə aydın olmur. Bunları yalnız mütəxxəssislər və ya az-çox həmin sahədən xəbərdar olanlar işlədir və başa düşür.

Müsyö Jordan Qarabağda tapdığı “nəbatatların” elm üçün əhəmiyyətindən, müxtəlif alimlər arasında olan elmi mübahisələrdən uzun-uzadı danışır. Otların latınca adlarını və təbabətdə əhəmiyyətini, elmdə yeniliklər yaradacağını söyləyir. “Tənsifat-cədid” yaratmasına sevinən Müsyö Jordan Linney, Turnefort kimi alimlərin sistemlərinə əlavə və düzəlişlər edəcəyini bildirir. Lakin bütün bu adlar, söz və terminlər Hatəmxan ağa üçün aydın deyildir. Onun praktik şüuru Müsyö Jordanın ifadə etdiyi mücərrəd elmi anlayışları dərk edə bilmir, onları “tapmaca” hesab edir.

Hatəmxan ağa – Yoxsa, həkim sahib, bizim Şahbazı da aparıb belə tapmacalardan öyrədəcəksiniz?

Müsyö Jordan – Hatəmxan ağa, bağışlayın, doğru buyursunuz, indi bildim ki, sizə nə qisim misal gətirmək.

Bundan sonra Müsyö Jordan praktik şəkildə və konkret misallar ilə elmin, təhsilin əhəmiyyətindən danışır və beləliklə, əsərin dilində müxtəlif üslublar (elmi üslub və ümumxalq danışiq üslubu) hiss olunmadan biri digərinə keçir. Bu yerdə də Hatəmxan ağa öz qonağının danışiq tərzindən razı qalır. “Həkim sahib, bax, bu sözün necə aşikardır!” – deyərək öz məmnunluğunu bildirir.

Sənətkarın dildən xüsusi məharətlə istifadə etməsinin nəticəsidir ki, o, bir sıra psixoloji halları, tiplərin əhval-ruhiyyəsini tam dolğun, inandırıcı tərzdə və realistcəsinə açır. Hər təbəqənin, silkin, sinfin özünəməxsus, bir sıra spesifik sözləri olur və bu sözlər onların bütün həyat tərzində, danışiq və münasibətində diqqət mərkəzində durur. Budur, Hacı Qara dükanda əyləşib ma-

İn işə getməməsindən şikayətləndiyi zaman müəzzin Xudaverdi daxil olur:

Xudaverdi – Səlamün-əleyküm! Hacı, atanızın ismi-şərifini nədir?

Hacı Qara – Əleykəssəlam! Naşurun topu neçəyədir?

Necə deyərlər, karın könlündəki! Din xadimi dəbdəbəli şəkildə “ismi-şərif”i soruşur, praktik Hacı Qaranı maraqlandıran isə “naşuru” topla satmaqdır.

Hacı Qara Azərbaycan ticarət burjuaziyasının bəzi xüsusiyyətlərini özündə toplamış bir tipdir. O, zəngin, diribaş, zirək və qorxaqdır. Hər şeydən daha artıq isə xəsis və işgüzar tacirdir, dəllaldır, sələmçidir. Onu din, dua ilə aldatmaq mümkün deyil. Onun dini də, allahı da puldur, qazancdır. Pul üçün and içir, oğlunun ölümünə qəsəm edir, dil tökür, buqələmun kimi dondandona girir...ancaq pul üçün! Pulu asanlıqla əldən buraxan deyil. Ömründə pul ilə quran oxutduğu yoxdur. Bir abbası üstündə Xudaverdi müəzzin ilə çənə-boğaza başlayır, lakin pulu vermir. “Bu kasad bazarda mənim bir şahı qazancım yoxdur, abbasını haradan alıram, sənə verim?”

Qeyd etmək lazımdır ki, bu “abbası” məsələsi sonralar daha da inkişaf etdirilmiş, xəsisliyin “abbası” ilə əlaqələndirilməsi Ü.Hacıbəyovun məşhur “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında daha klassik şəkildə nümayiş etdirilmişdir.

Əsərin sonunda Hacı Qara cibindən yasavulların “yarım abbası” çıxartdıqlarından şikayətlənir.

Beləliklə, sənətkar tipin ictimai mövqeyindən, dünyagörüşündən asılı olaraq sözlər işlətməsinə ciddi fikir verirdi. Müs-yö Jordan Linney, Turnefort, Georq-Qliford kimi konkret tarixi şəxsiyyətlərdən söhbət salırsa, Məstəli şah “Ya Məlixə, ya Səlixə, ya Bəlixə!” kimi sözlər ilə uydurma, kələk işlədir və ya “Dağdağaha Fətəndi...” deyə dərvişlərə məxsus cəfəng, mənasız

şeyrlər¹ söyləyir. Yaxud öz mənəvi boşluqlarını ört-basdır etmək üçün Molla İbrahimxəlil və Molla Həmid həmişə “nuxuluların” yanında “alimnümalıq edir” və onlara yad, yabançı əhvalatlardan danışirlar.

Molla Həmid. – ...xoruzun xidməti bəqeyr əz-taifeyi-dərviş sair əsnafi-xəlq cai deyil; necə ki, kitabi-Əcaibül-Qəraibdə sərahətən qeyd olunubdur.

Bu fırıldaqçılar həmin “necə ki...” kəlməsi ilə guya doğrudan da müəyyən dəlil və mənbələrə istinad etdiklərini göstərmək istəyirlər. Molla İbrahimxəlil belə danışığı tərzinə daha tez-tez və həvəslə müraciət edir.

“...Necə ki, Şəkki-müsəxxiri-əcinne bu xüsusda təkidatibəliğə edibdir...” bir az sonra: “...Necə ki, Çullu həkim mükərrər təcrübə edib, öz kimya kitabında sərahətən yazıbdır”. Molla İbrahimxəlil ilə Şeyx Nəsrullah həm məsləki, əqidəsi, dünyagörüşü və həm də xüsusilə dilinin səciyyəsinə görə nə qədər də yaxınlıq təşkil edir. Biri “layiqli” xələf, digəri də “ləyaqətli” sələfidir.

Əslində mövcud olmayan şəxslərin və mənbələrin bədii əsərdə adını çəkməklə satirik məzmun yaradılması sonralar çox geniş yayılmışdı. Təkcə bunu göstərək ki, Ə.Haqqverdiyevin əsərlərində həkim Findirskinin “Kitabi-sirrül-Xəfiyyat”ından, Zındığiddövlə, Sərsamilməmalik, Dumbulüssəltənə, tacirbaşı Zeynalfasiqin, Molla Həmmami-zənanə, Yəzidülməmalik, knyaz Qurquraşvili kimi şəxslərdən bəhs olunur.

* * *

Axundov komediyalarında adətən tiplər müəllifin də əvəzinə danışmalı, keçmiş hadisə haqqında məlumat verməli olur. Buna görə də surətlərin dilində “deyirlər ki...”, “filankəs ki...” kimi ara sözlərdən çox istifadə edilir. “Molla İbrahimxəlil kim-

¹ Həmin şeir parçasının kommunikativ cəhətdən mənası yoxsa da, üslubi cəhətdən çox qüvvətli, təsirli mənası vardır.

yagər “pyesində pərdə açılan kimi Hacı Kərim: – Molla İbrahimxəlil deyirlər ki, Tiflisə gedib, rüsxət alıb, gəlib Xaçmazın dağlarında çadır qurub, kimya qayırır...” dedikdə tamaşaçı Molla İbrahimxəlil haqqında artıq müəyyən məlumat almış olur. Beləliklə, müəllif əsərə, hadisələrə tiplərin dilindən bir “giriş” verir.

Əsərin başlıca qəhrəmanları haqqında oxucu və ya tamaşaçıda müəyyən təsvür yarandıqdan sonra, bunlar səhnəyə gəlir, sonrakı hadisələrdə iştirak etmələri ilə öz səciyyələrini təmamlamalı olurlar. Cadugər Məstəli şah haqqında xanımlardan çox şey eşidir və öyrənirik. Tarverdinin şəxsiyyəti və keyfiyyətləri Bayram ilə Pərzadın dialoqundan aydınlaşır. Hacı Qara hələ sənədə görünməmişdən onun haqqında Əsgər bəyin dediyi (“Hacı Qara ağcabədidən ki, sövdəgər və dövlətli kişidir, pul götürürük, gedərik, mal gətiririk”) sözlərdən məlum olur ki, Hacı Qara “sövdəgər və dövlətli” kişidir. Sonra Heydər bəyin “Hacı Qara deyirlər çox xəsisdir” cümləsi ilə bu tipin əsas keyfiyyətləri sadalanmış olur: sövdəgər, dövlətli və xəsis...Əlbəttə, Hacı Qaranın başqa sifətləri də var: qorxaqdır, yalançıdır, ikiüzlüdür, zalımdır. Lakin bu sonrakı xüsusiyyətləri tip özü səhnəyə çıxdıqdan sonra öz işi, hərəkətləri və danışığı ilə bürüzə verəcəkdir. Müəyyən tiplərin səciyyəsinə vermək üçün yuxarıda deyilən əlavə sözlərdən istifadə olunması dramaturqun, demək olar ki, bütün pyeslərində özünü göstərir. “Mürəfiə vəkilləri”ndə Səkinə xanım deyir: “Gülsəba, özün bilirsən ki, mən Əziz bəydən ötrü biixtiyaram. Biçarə iki il sərəsər mərhum qardaşıma yalvardı ki, mənə ona versin” və s. hadisələrin sonrakı gedişi səhnədə baş verir. Beləliklə, dramaturq nəinki tiplərin səciyyəsinə işdə göstərir, həm də onlar haqqında, əvvəlki hadisələr barəsində məlumat verməli olur. Burada sözün rolu xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Dialoqlar iki məqsəd izləyir: həm müəllifin köməyinə gəlir, onun sözlərini tamaşaçıya çatdırır, həm də hadisələrin gedişini və inkişafını davam etdirir. Keçmiş hadisələr replikalar vasitəsilə aydınlaşdırılır, tamaşaçı eyni zamanda onlarla da tanış olur.

* * *

M.F. Axundov komediyalarında diqqəti cəlb edən bir cəhət də eyni ifadə, cümlə, dialoq və hadisənin bir neçə dəfə təkrar edilməsidir. “Xırs quldurbasan” da Bayram Zalxaya “yanı buzovlu inək” vəd edir.

Zalxa – Doğrudan bir inək?

Bayram – Şəksiz, şübhəsiz!

Zalxa – Yanında da buzovu?

Bayram – Bəli, buzovu ilə, inan ki, doğru deyirəm.

Məsələ aydındır. Lakin bir az sonra Zalxa yenə bu söhbəti ortaya atır. Həyatda belə halların çox ola bildiyini nəzərə aldıqda, dramaturqun müşahidə qabiliyyətinin düzgünlüyünü qeyd etməmək mümkün deyildir.

Zalxa – Sən də bir inək demisən, sən də unutma!

Bayram – Bəli, bir südlü, cins inək ki, misli olmaya!

Zalxa – Yanında da buzovu.

Bayram – Əlbəttə, buzov ilə.

Belə təkrarlı cümlələr tamaşaçılara xüsusi təsir göstərirdi. Molla İbrahimxəlil üç dəfə Molla Həmidə müraciətlə “körüyü bas!” – deyər əmr edir. Dram əsərində belə təkrarın tipik surətlər yaratmaqda mühüm rolu vardır.¹

Əlbəttə, sözlərinin, ifadələrinin yayılması, dillərdə gəzməsi, xalq dilinə keçməsi sənətkar üçün çox böyük səadətdir. Axundovun əsərlərindən ümumxalq Azərbaycan dilinə bir sıra söz və ifadələr daxil olmuşdur və bunun bir səbəbi də dramda bu sözlərin müvəffəqiyyəti, yerinə düşməsi və ya müəllifin ümumiləşdirmə bacarığıdır. “Hacı Qara”, “Hacı Qaralıq etmə”, “meymunu yada salmaq” kimi ifadələr dilimizə Axundovun pyeslərindən gəlmişdir. Habelə Axundovun özü və həyatı ilə əlaqədar bir sıra rəvayətlərin yayılması bu böyük sənətkarın Azərbaycan

¹Qeyd etmək lazımdır ki, sonrakı dramaturgiyamızda bu “körükbasanlar” çox geniş yayılmış və bunlar əsas tipin səciyyəsinə tamamlamaqda mühüm rol oynamışdır. Molla Həmid İbrahimxəlil üçün körük basırsa, Şeyx Nəsrullahın da körükbasanı Şeyx Əhməddir və s.

xalqının həyatında, ictimai fikir tarixində nə qədər mühüm rol oynadığını şəksiz sübut edir. Müəyyən söz və ifadənin təkrarı ilə tipin fərdiləşdirilməsi Axundovdan sonrakı dramaturgiyamızda daha çox inkişaf etdirilmişdir. Dram əsərində bu təkrar xüsusiyyətindən sonralar C.Məmmədquluzadə, Ü.Hacıbəyov, C.Cabbarlı, S.Vurğun, M.İbrahimov, S.Rəhman daha ətraflı və geniş şəkildə istifadə etmişlər.

* * *

Axundov mənfə qəhrəmanın simasına, zahiri görkəminə görə də çirkinliyini göstərmək üçün maraqlı bir üsula – güzgü qabağına keçmə üsuluna müraciət etmişdir. “Mürafivə vəkillərinin hekayəti”ndə qoca və çirkin Ağa Mərdan deyir: “A kişi, mən sənənin gözündə necə görürəm? Qoy bir aynaya baxım (Bədənnüma aynaya baxır). Ağa Kərim, sən allah, mənim haramda sən eyib görürsən? Əgər dişlərimin tökülməyini deyirsən nüzlədən tökülübdür, qocalıqdan deyil, ovurdlarım bir az çuxura düşübdür, amma çəndən də məlum olmur, saqqal üstünü örtübdür”.

Həmin səhnə daha mənalı və klassik şəkildə “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasında, buradakı sözlər isə bir qədər başqa şəkildə Məşədi İbadın məşhur monoloqunda təkrar edilmişdir. Burda da, orda da yaşdan (“əlli” və ya “əlli bir” yaş), dişlərdən, saqqaldan söhbət gedir. Bu “əlli” yaş məsələsinə Axundovdan sonra ədəbiyyatımızda geniş yer verilmişdir....M.Ə.Sabirin “Cavan” şeirində deyilir:

İsticə lavaşım var,
Hər gecəyə aşım var,
Demə dədəm yerdəsən
Ancaq əlli yaşım var.

“Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”ndə (II c.) deyilir: “Şərqşünaslar Axundovun komediyalarına Azərbaycan xalqının etnoqrafiyasını, adət-ənənələrini və dilini öyrənmək nöqtəyi-nəzərindən böyük qiymət vermişlər”.

Doğrudan da, zəngin müşahidə qabiliyyəti olan M.F.Axundovun dram dilində dil tarixi, tarixi leksikologiya üçün çox qiymətli materiallar vardır. Müxtəlif sözlərin semantik və fonetik vəziyyəti, dəyişmə və inkişafı haqqında Axundovun pyeslərindən çox istifadə etmək olur. Bir-iki misal göstərək:

“Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah” komediyasında belə bir dialoq vardır:

Müsyö Jordan – (mənim) Ülum üçün göstərdiyim xidmət Germaniyanın məcməi-üləması kartoflu azarını axtarıb tapdıqları cəhətlə vətənlərinə göstərdikləri xidmətdən əla və əfzəl olacaqdır.

Hatəmxan ağa – Həkim sahib, vallah heç başa düşmədim ki, nə danışdınız...germanı nədir, kartoflu kimdir, o niyə azarlamışdır, o nə böyük şəxsdir ki, vətən bu mərtəbədə onun etidali-məzəcəsinə və tuli-ömrünə talibdir.

Demək, komediyanın yazıldığı 1850-ci illərdə kartof (“kartoflu”) bitkisi Azərbaycanda o qədər də məlum deyildi. Hələ onun haqqında “kartoflu kimdir?” deyilir. Lakin əsrin ikinci yarısında bu bitki artıq kütləviləşməkdə idi. “Əkinçi” qəzetində H.B.Zərdabi kartofu əkib-becərmək qaydalarından bəhs edir.

“Hacı Qara” pyesində pasport sözü xalq tələffüzü üzrə dəyişilib “başburt” şəklində işlənir.

Kərəməli – Ay ağa, havaxt başburt aldın ki, Təbrizə gedirsən?

Hacı Qara – Başburt lazım deyil...

Deməli, bu söz hələ ədəbi dildə özünə mövqə tutmamışdır.

Beləliklə, Axundovun pyesləri XIX əsr Azərbaycan həyatını, ictimai-iqtisadi vəziyyətini, əsrin inkişaf və tərəqqi meyillərini öyrənməkdə əhəmiyyətli olduğu kimi, o zamankı ümumxalq dili, danışiq dili və ədəbi dilin vəziyyətini tədqiq etmək üçün də müstəsna əhəmiyyətə malikdir. Bu əsərlərdə tarixi, milli, yerli kolorit çox qüvvətlidir.

M. F. AXUNDOVUN BƏDİİ DİLİNDƏ PSIXOLOGİZM

Bədii əsərin dilinə eyni zamanda iki cəhətdən yanaşmaq mümkündür. Əvvəlcə, bədii əsərin dili bir sosial-lingvistik hadisə kimi ədəbi dil faktıdır, yəni bədii əsərin (müəllifin) dili də elə oxucunun dilidir. Digər tərəfdən bədii əsərin dili bədii-üslubi fakt kimi alına bilər, bədii ədəbiyyat kateqoriyası kimi öyrənilə bilər.

M.F.Axundovun bədii əsərlərinin dili müxtəlif istiqamətlərdə araşdırıla bilər. Bu əsərlər həm tarixi-müqayisəli dilçilik, həm etnoqrafik dilçilik, həm statik dilçilik, həm psixoloji dilçilik və s. üçün zəngin material verir.

Eyni replikada eyni söz və ya ifadənin bir neçə dəfə təkrarından ibarət danışmaq tərzində Axundov pyeslərində geniş yer tutur.

Molla İbrahimxəlil – *Evinizi allah yıxsın!* Bu nə iş idi etdiniz? Qapınız çırpılsın. *Evinizi allah yıxsın!*

Personaj ən mühüm və müvafiq şəraitdə onun üçün zəruri olan sözləri təkrarlamaqla dolayısı ilə öz marağını, istək və arzusununu daha qabarıq şəkildə ifadə etmiş olur.

Gülçöhrə – Sən ki, iş tutmursan, ancaq *ağlayırsan. De görüm, niyə ağlayırsan?* Deməzsən, gedib anamı çağırıram. *De görüm, niyə ağlayırsan?*

Canlı nitqdə bu və ya digər sözü, ifadəni təkrar-təkrar işlətmək tamamilə təbii psixoloji hadisə hesab olunur. Çox az adam olar ki, təkrar olmadan fikrini ifadə edə bilsin. Yəni bir psixoloji hadisə olan bu təkrarlama müxtəlif adamlarda müxtəlif tərzdə özünü göstərir ki, bu da əsasən şəraitdən və danışanın ümumi mədəni və əqli səviyyəsindən asılıdır. Bütövlükdə isə hamıya, bütün adamlara xasdır. Bir psixoloji faktor kimi insan təbiəti ilə bağlıdır.

Müsyö Jordan ... *Əgər, məsələn, mən Qarabağa gəlməsəydim* (əlini uzadıb cibindən bir dəftər çıxarıb, açıb içində səli-

qə ilə düzülmüş bir neçə otları göstərib), *əgər mən Qarabağa gəlməsəydim*, kim biləcəkdə ki, Qarabağın yaylaqlarında bu otlar mövcuddur?

Eyni cümlədə eyni ifadənin belə təkrarı məhz psixoloji vəziyyət ilə əlaqədardır. Əvvəlcədən hazırlanmamış hər hansı nitqdə belə təkrarın işlənməsi tamamilə təbiidir, işlənməməsi isə süni, yapma nitq təsiri bağışlayır. Axı, danışan kəs məhz nitq prosesində fikirlərini nizama salır, formalaşdırır və bu prosesdə tərəddüdlər özünü göstərir, vaxt qazanma zəruri olur. Fikir formalaşma prosesində ifadə olunur.

Fikri aydın şəkildə ifadə etmək üçün əvvələn külli miqdar sözlərdən lazım, zəruri olanı seçə bilməlisən (bu özü çox böyük zəhmətdir, zehni işlətməyi tələb edir) və sonra həmin sözləri dilin qrammatik sisteminə müvafiq əlaqələndirməyi bacarmalısan (bu isə ikiqat ağır zəhmətdir). Odur ki, danışmaq dilində birinin işlətdiyi ifadəni, sözü başqası da onun ağzından qapıb təkrarlayır və şifahi nitqin başlıca xüsusiyyətlərindən biri də budur. Belə danışmaq, əlbəttə, asandır, özünü zəhmətə salmaq lazım gəlmir. Asan qazanc axtaran nuxulular üçün ən əlverişlisi belə asan danışqdır.

Məşədi Cabbar tacir – Hacı Rəhimdən min manat al, iki dükənin var, yanında girov olsun.

Hacı Kərim zərgər – Min manat da mənim üçün al, evimi girov verdim.

Ağa Zaman həkim – Min manat da mənim üçün al, övrətimin bağını girov verirəm.

Səfər bəy mülkədar – Min manat da mənim üçün al, kəndim girov olsun.

Müxtəlif zümrələrin nümayəndələri elə bu danışmaq, ifadə tərzinə görə birləşirlər. Birinin söylədiyi, quraşdırdığı ifadəni başqaları da tutuquşu kimi təkrarlayırlar. Diqqət edilsin ki, bunlar hamısı eyni miqdar – “min manat” borc istəyirlər. Bu özü də ümumiləşdirmə və deməli, sənətkarlıq vasitəsidir. Təsədüfi deyil ki, burada müxtəlif tiplər eyni və ya təxminən eyni cümləni ayırı-

ayrılıqda işlədirlərsə (replikaların belə həmcinsləşdirilməsi kimi M.F.Axundovdan başlanan üslubi xüsusiyyət sonralar C.Məmmədquluzadənin dramlarında daha geniş yer tutur), bir az sonra onlar bir ümumi ad ilə – “Nuxulular” personaj adı ilə tam eyni cümləni xorla ifadə edirlər.

Hacı Kərim zərgər – Çıx get, sənin nəsihətin bizə lazım deyil.

Tamam əhli-məclis. Çıx get, sənin nəsihətin bizə lazım deyil.

Başqa bir yerdə:

Molla Salman – Uf, lənətə gələsiiniz, meymunlar! Lənətə gələsiniz, həmdunələr!

Sair nuxulular – Uf, lənətə gələsiiniz, meymunlar! Lənətə gələsiniz, həmdunələr!

Bu kimi təkrarlar danışıq dilinin psixoloji aspekti ilə əlaqədardır. Müasir psixolinqvistika dilin, sözün həm də reflektiv səciyyəyə malik olduğunu sübut etmişdir. Xüsusilə, danışıq dilində şəxs eşitdiyi sözlərin ilk anda güclü təsiri altında olur, onlardan asanlıqla xilas ola bilmir. Xüsusilə də, mənafə birliyi, bilik səviyyəsi, dünyagörüşü eyni və yaxın olan şəxslərin eyni ifadə tərzini ən əvvəl məhz psixoloji baxımdan motivləşmiş hesab olunmalıdır.

Karl Fossler hazır xalq ifadələri işlətməkdənsə fərdi okkasionallıqlar işlətməyin üstünlüyündən bəhs edərək yazmışdır: “Təkrarlama tutuquşunun işidir; odur ki, onun heç bir üslubu yoxdur. Tutuquşu dili təkrar edir, lakin dilə yaradıcı münasibət bəsləyə bilmir. Bizim hər birimizdə bir az tutuquşuluq vardır. Bu da nitq qabiliyyətimizdə olan qüsurdur, yəni, nitqimizdəki passivlikdir, hazır ifadələri işlətməkdir”.

“Ən yazıq, zavallı və zay adamlarda da hələ ki, xüsusi, sərbəst dilin ilahi qığılcımları yaşayır. Dünyanın heç bir qanunu bu qabiliyyəti insanlardan ala bilməz. Dilin ən bədbəxt qulu qəlbinin müəyyən guşəsində hələ də bir müstəqillik yaşadır və tamamilə tutuquşuya çevrilmir”.

M.F.Axundovun pyeslərində bu kimi sırf psixoloji təkrar çox zaman linqvistik (və ya pixonqvistik) təkrar növü ilə qarışmış, çulğalaşmış şəkildə özünü göstərir.

Molla Salman – Uf, *çarə yoxdur. Əlac yoxdur...*

Sair nuxulular. – Doğrudur, heç çarə yoxdur....

Molla İbrahimxəlil – *Necə çarə yoxdur? Necə əlac yoxdur?* Nə var? Sizə nə olub?

Burada müxtəlif replikalar müvafiq psixoloji təkrar sayəsində birləşib bir linqvistik vahid (dialoq vahidi) təşkil edir. Təkrarlar struktur funksiya kəsb edir.

Dialoq mübarizədir, dialoq fikirlər, mənafeələr toqquşmasıdır. Ümumiyyətlə danışmaq dilində, xüsusilə dialoqda neytral üslub ola bilməz. Təsadüfi deyildir ki, M.F.Axundov pyeslərində replikalar əsasən müxtəlif növləri olan sual, nida və əmr cümlələrindən ibarətdir. Burada söz sözdən doğur, hər sonrakı replika əvvəlkinə nəzərdə tutur və linqvistik cəhətdən ondan asılı olur. Hər bir sinsemantik replika özündən sonrakına nisbətlə avtosemantik səciyyə kəsb edir, az-çox dərəcədə onun tərkibində iştirak edir.

Tarverdi – Ay Zalxa, *nə qayım olubsan?*

Zalxa – *Niyə qayım olmayım?* Səndən mənə nə xeyir görmüşəm. Barı bir dilinə gətirəsən ki, *toyumda sənə bir zad bağışlaram.*

Tarverdi – *Necə toy?*

Zalxa – *Toy bilmirsən? Toyunda de görüm mənə nə bağışlayacaqsan?*

Tarverdi – *Yaxşı, onda sənə bir cüt başmaq bağışlaram.*

Filologiya elmi ən qədim dövrlərdən bəri əsasən yazılı nitqi öyrənməklə məşğul olmuşdur. Yalnız XIX əsrdən tədqiqatçılar danışmaq dilini öyrənməyin zəruri, bəzi hallarda isə daha çox zəruri olması qənaətinə gəlmişlər və elə bu əsasda da filologiya ilə dilçiliyin fərqləri, obyektlərinin müxtəlifliyini müəyyənləşdirə bilmişlər. Danışmaq dilinin başlıca xüsusiyyəti replikalar arasında əlaqə yaradan vasitələrin mövcudluğudur. Əvvəlki replikada

nəzəri ən çox cəlb edən, dinləyicinin nöqteyi-nzərincə ən zəruri, mühüm hesab edilən dil vahidi ikinci replikada təkrarlanır ki, bu ifadə tərzinin çox müxtəlif və ümumiləşmiş, normalaşmış növləri vardır. Deməli, danışıq dili heç də “qaydasız”, “normasız” dil deyildir, bəlkə burada ən ciddi normalar meydana çıxır. Həmin normaları ən qüdrətli söz sənətkarları daha sərrast müəyyənləşdirir, əsərlərində danışıq dilini bütün təbiiliyi ilə əks etdirə bilirlər. Məsələn, əvvəlki, müstəqil (avtosemantik) replikaya məxsus söz və ya ifadə sonrakı, asılı (sinsemantik) replikada *necə* sözünün əlavəsi ilə təkrarlanır.

Ağa Zaman həkim – Bunun bizə *nə faydası var?*

Hacı Nuru şair – *Necə nə faydası var?* Görərsiniz ki...

Şərəfnisə xanım – *Adaxlım kimdir?*

Şəhrəbanu xanım – *Necə adaxlım kimdir?* Pəs əmin oğlu Şahbaz bəy kimin adaxlısıdır?..

Tarverdi – Elə bilirəm ki, *tüfəng atmasaq yaxşıdır.*

Vəli – *Necə tüfəng atmasaq yaxşıdır?*

Bir sıra hallarda birinci və ikinci replikada denotat eyni olaraq qalmaqla obyektlər dəyişir.

Şəhrəbanu xanım – *Sənin iyirmi gün toyuna qalıb, sən necə Parisə gedirsən?*

Şahbaz by – *Necə iyirmi gün mənim toyuma qalıbdır?*

Başqa bir nümunə:

Zalxa – Bəs necə Tarverдини *aradan götürmək istirsən?*

Bayram – Bax, mən necə onu *aradan götürmək istirəm.*

O sizə çox gəlir...

Necə sözünün bu əlaqələnmə funksiyası hətta maraqlı, məzəli sözişlətmə tərzinə səbəb olur.

Divanbəyi – *Quldurları verin!*

Nəcəf – *Necə quldur, ağa?*

Divanbəyi – *Necə, necə quldur?* Bir saatdır səninlə danışıram, genə soruşursan *necə quldur?*

Birinci replikadakı bir neçə söz ikinci replikada təkrar edilir.

Molla Salman – Uf, nə istidir... Uf, *lənətə gələsınız!* Uf, *əl çəkməzlər!* *Çarə yoxdur...*

Molla İbrahimxəlil – *Kim lənətə gəlsin? Kimdir əl çəkməyən?* Nədən *çarə yoxdur?* Nə söyləyirsən?

Cavabda sualın əsas komponenti təkrarlanır.

Şahbaz bəy – *Bundan gələsi nə var?*

Şərəfnisə xanım – *Bundan gələsi o var* ki, sən bu qızların havasına yellənib uçursan.

Bütün bu nümunələr böyük dramaturqun canlı danışığı dili üzərində apardığı canlı müşahidə qabiliyyətinin, bu dildən faydalanma məharətinin nümunələridir.

Əvvəlcədən düşünülməyən hər hansı hazırlıqsız nitqdə bütün bu kimi təkrarlar ən əvvəl psixoloji əsasa malikdir. Özü də belə təkrarlamalar danışanın mədəni səviyyəsindən, dünyagörüşündən, habelə situasiya və şəraitdən asılı olaraq müxtəlif səciyyədə təzahür edə bilər. Bütövlükdə isə məhz insan psixikası ilə bağlıdır.

Axundov dramalarında təkrarların bir növü elmdə leytmotiv təkrar adlanan üslubi vasitədir. Eyni personaj bu və ya digər ifadəni əsər boyu dönmə-dönə işlədir, bir növ belə ifadələr tipə sanki təhkim edilmiş olur. Xüsusilə XIX əsrdə, savadsızlığın geniş yayıldığı bir zamanda səhnədən təkrar-təkrar eşidilən belə ifadələr yaddaşlara həkk olunur, dillərə düşür, xalqın ümumi ifadə vasitələri sisteminə daxil ola bilirdi. “Kimyagər” pyesinin dördüncü məclisində Molla İbrahimxəlilin müxtəlf replikalarında deyilir:

“ – Molla Həmid...otur, *körüyü bas!*”

“ – Molla Həmid, *körüyü bas!..*”

“(Molla Həmidə qeyzlə). *Körüyü bərk bas!* Yatırsan nədir?”

Bu ifadə ilə əlaqədar C.Məmmədquluzadənin “Xatiratım” yazısında aşağıdakı qeydlər maraqlıdır: “Burada mənim söhbətim “Kimyagər” komediyası barəsindədir ki, bu gün o pyesi biz həvəskarlar, həmin səhnədə mövqeyi-tamaşaya qoyurduq. Qərar qoyduq ki, tamaşanın qabaqkı günü pyesi məhz məktəb

şagirdləri üçün oynayaq və elə də elədik. O günü Naxçıvanın şəhər məktəbinin və məhəllə məktəblərinin cəmi şagirdləri, tamaşanın müftə olmağını qənimət bilib, gəlib dolmuşdular teatra. Belə ki, iki, bəlkə üç yüz şagirdi səhnənin zalına ancaq yerləşdirə bildik. Tamaşa günortadan iki saat keçəndə başladı və pis də keçmədi. Şagirdlərə böyük təsir bağışladı. Səhnə ustası Mirzə Fətəlinin nadir qələmindən törəyən ləzzətli komediya və duzlu və zərif məzhəkələri uşaqlara o qədər xoş gəldi ki, nümayiş qurtarandan sonra, bunlar teatr həyatına və sonra küçəyə çıxaxıxa bir ucdan virdi-zəban ələyib çıxırışdılar.

– Molla Həmid, körüyü bas!

Bir neçə dəqiqənin içində şəhər, küçə və bazarın hər yerində elə uşaq idi ki, çığırırdı:

– Molla Həmid, körüyü bas!

Paha! Vaveyla! Naxçıvanın mollaları məscidlərdə namaz və ibadətə məşğul olduqları yerdə uşaqların bu fəryadını eşidirlər: “Molla Həmid, körüyü bas!” bala. Bu nə qiyamətdir? Necə Molla Həmid, kimdir körüyü basan Molla Həmid?

Axırda məlum olur ki, körüyü basan Molla Həmid teatr nağılı imiş”.

M.F.Axundovun bu körükbasan obrazı o vaxtdan bu günə qədər Azərbaycan ədəbiyyatına güclü təsir göstərərək yaşamaqdadır. Şeyx Nəsrullahın körükbasanı Şeyx Əhməd (“Ölülər”), Gəray bəyin körükbasanı Gizir (“Yeddi oğul istərəm”), Kərbəlayı İsmayılın körükbasanı Qəmlö (“Qarlı aşırım”) hesab oluna bilirlər. Habelə Vəzir və Şeyx Qacar üçün (“Vaqif”), Səfər Səfərov Əliqulu üçün (“Əliqulu evlənir”) körük basmaqla məşğul olan obrazlardır. Hacı Əhmədin körük basanları çoxdur: İbad, Şərif, Balarza, Mirzə Səməndər (“Almas”).

Əsas obrazların mahiyyətinin hərtərəfli açılmasına xidmət edən və onları tamamlayan belə yardımçı obrazlar əslində çox mühüm bədii vasitədir və ümumiyyətlə, psixoloji səciyyəsinə görə ümumbəşəri hadisədir. Diqqət edilərsə, bu yaradıcılıq, sə-

nətkarlıq üslubunun kökü xalqdan gəlir. Bir obraz kimi qardaşları Məlikməmməd üçün, Dürat Qırat üçün, Şüngülüm və Məngülüm də Şəngülüm üçün körük basmaqla məşğuldur. Daha dərinə gedilərsə, elə Engidu obrazı da Qılqamışın körükbasanıdır.

Müsaibə obyektini olan anlayışların adları bir neçə personaj tərəfindən dönə-dönə təkrarlanır və beləliklə, əslində bir neçə replika mürəkkəb bir dil vahidi (“mürəkkəb sintaktik bütöv” və ya “dialoq vahidi”) şəklində bir kompleks təşkil edir.

Şahbaz bəy – Gedərəm də, qaydaram da, Şərəfnisəyə *Firəng qızları başlarına örtən təsəklərdən* alıb sovqat gətirirəm də.

Şərəfnisə xanım – *Firəng qızları başlarına örtən təsəklərdən lazımdır deyil*, al Parisdə onların başlarına ört...

Şəhrəbanu xanım – Yaxşı deyir, aldığı *təsəkləri ört Firəng qızlarının başlarına, Şərəfnisəyə lazımdır deyil!*

Eyni motiv bəzən bir pərdə, hətta əsər boyu təkrarlanır. Şərəfnisə xanım anasına belə şikayətlənir: “Nə bilim, cahıl uşaqdır, Müsyö Jordan beyninə salıbdır ki, Parisdə qızlar, gəlinlər məclislərdə, yığıncaqlarda üzüaçıq oturub, dururlar”.

Yenə: “Nə bilim, deyibdir ki, qızlar ilə, gəlinlər ilə oğlanlar bir yerdə oynuyurlar, danışırlar, gülürlər”.

Sonra Şəhrəbanu xanım: “Şahbaz istir getsin Parisə, məclislərdə, yığıncaqlarda üzüaçıq gəzən qız, gəlinlər ilə kefi etsin, danışsın, gülsün”.

Bu, M.F.Axundovun yaradıcılıq üslubu, sənətkarlıq məharətidir. Dilçilikdə mükəmməl işlənmiş və hazırda çox aktual olan üzdəki və dərinəki struktur anlayışları bu üsluba uğurla tətbiq etmək olar. Əsər boyu müəyyən bir (və ya bir neçə) şəxs, hadisə, mövzu ətrafında söhbətlər getsə də, əsərin əsas, dərinəki ideyası başqadır, daha mühüm, daha ictimai mahiyyətli qlobal məsələlərlə əlaqədardır. Şahbazın Parisə getməyi və bununla əlaqədar ailə ixtilafı real, konkret və hər kəsə aydın olan, üzdə olan məsələlərdir. İdeya Şərq ilə Qərbin səviyyəyə qarşılaşdırılması, elm ilə mövhumatın, Müsyö Jordan ilə Dərviş Məstəli şahın toqquşmasıdır, yəni XIX əsr Azərbaycan həyatı üçün səciy-

yəvi olan düşüncələr, fikirlər toqquşmasıdır, mübarizədir. Əslində hər bir dialoq mübarizədir.

Burada ustad dramaturqun daha bir üslubi keyfiyyəti – real lövhələr vasitəsilə mücərrəd, ümumi fikirləri təbliğ etmə məharəti nəzərə çarpır. Hər pyes konkret bir şəxsin, personajın və ya personajların adı ilə bağlıdır və əsərdə həmin personajlar iştirak edir, bəzən az, bəzən çox danışır, fəaliyyət göstərir: İbrahim-xəlil, Müsyö Jordan və Məstəli şah, Xırs quldurbasan, Vəzirixani-Lənkəran, mərdi-xəsis (Hacı Qara), Mürəfiə vəkilləri.

Lakin əsərin ideyası, çıxarılan nəticə, məqsəd tamam başqadır, ayrı-ayrı şəxslərin iş, söz və hərəkətləri deyil, bəlkə daha qlobal məsələlərdir, sənətkarı düşündürən mühüm ictimai problemlərdir: avamlıq, cəhalət, quldurluq, yolkəsənlik (Zakir də yazırdı: “Qütaüttəriqin vüfuru vardır”), despotizm, ədalətsizlik; qaçaqçılıq (zəhmət ilə asan dolanmaq qarşılaşdırılır, “Hacı Qara” pyesinin əsas ideyası heç də adətən deyildiyi kimi xəsislik deyildir), mürəfiə vəkillərinin fırıldaqçılığı, bürokratizm. Bu üslub ümumiyyətlə bədii yaradıcılıqda yüksək qiymətləndirilir. Sözü, fikri birbaşa yox, dolayısı ilə oxucuya və tamaşaçıya tələq etmək. Birbaşa deyilən nəsihət, moizə o qədər təsirli olmur. Nəticəni oxucu özü çıxarmalı olur.

Axundovla başlanan bu üslub sonralar C.Məmmədquluzadə tərəfindən xüsusi bir ardıcılıqla davam və inkişaf etdirilmişdir.

Azərbaycan dili zəngin emosional ifadələr sisteminə malikdir. M.F.Axundov bədii əsərlərdə bunlardan ilk dəfə belə geniş miqyasda faydalanması ilə bütün ədəbiyyatımızda fərqli və novator mövqedə dayanır. Realist ədəbiyyat canlı nitqin bütün zəngin, milli emosional laylarının yazıya, ədəbiyyata axmasına səbəb olur. Realist dramaturqun pyeslərində nidalar, vokativ vahidər, xitablar, müraciətlər, emosional funksiyalı şəkilçilər, birləşmələr, cümlələr mühüm və ən çox yayılan dil vahidləri kimi diqqəti cəlb edir. Bəzən ünsiyyət, replikalar arasında əlaqə-

lənmə yalnız və ya əsasən həmin vahidlər sayəsində mümkün olur.

Tarverdi – (Qəflətən gözü Foka sataşıb). Ey vay, tarı! Yaman yerdə gün axşam oldu! Bu kimdir görəsən!

Fok – Ey vay, bu quldur olacaqdır. Yəqin məni öldürəcək.

Tarverdi – Vay, aman, atsa mənim işim xarabdır.

Fok – Ax, Mariya Adamovna, Mariya Adamovna! Sən haradasan!

Başqa bir yerdə Tarverdinin replikası belədir: “*Ey vay, ayı! Ay Namaz! Ay Zalxa! Ay Pərzad! Evim yıxıldı! Ay haray, ay aman! Kömək edin, ay allahı sevən, dadıma yetişin! Vay aman, qələt elərəm, quldurluğa dəxi çıxmanam, heç kimi soymanam! Tövbə olsun, tövbə, tövbə! Of, allah, sən qurtar! Allah, sən dada yetiş!*”

Bütün bu göstərilən xüsusiyyətlər – personajların sözlərinin təkrarı, nidalar, xitablar, emosional-qiyətləndirici cümlələr hamısı danışq dili üçün səciyyəvi olub, adətən birlikdə, eyni vahid tərkibində iştirak edir.

Gülçöhrə – Ağabacı, *niyə ağlayırsan?*

Şərəfnisə xanım – *İtil cəhənnəmə!*

Gülçöhrə – Ağabacı, sən allah, *niyə ağlayırsan?*

Şərəfnisə xanım – *İtil cəhənnəmə*, deyirəm, əlimdə işim var, qoy işimi tutum.

Gülçöhrə – Sən ki iş tutmursan, ancaq *ağlayırsan...*

Şərəfnisə xanım – *İtil cəhənnəmə*, ləktə, əl çəkməz, qoymaz işimi tutam.

M.F.Axundov üslubu sadəliyi və təbiiliyi ilə yüksəkdir, orijinaldır. Ədəbiyyat tariximizdə bədii dilin realizmi bütün zəngin, bu vaxta qədər istifadə olunmamış xüsusiyyətləri ilə ilk dəfə onun bədii əsərlərində öz əksini tapmışdır.

M.F.Axundovun pyeslərindən üslubiyyatın, bədii dilin az qala bütün kateqoriyalarına aid istənilən qədər nümunə göstərmək mümkündür. Bu əsərlərdə külli miqdarda neologizmlər, ar-

xaizmlər, idiomlar, dialektizmlər, barbarizmlər, vulqarizmlər, jarqonizmlər və s. səpələnmiş və bütün bunlar canlı danışıq dilinin realizmini nəzərimizdə canlandırır. Danışıq dili həmişə emosional səciyyəlidir, burada neytral ifadə vasitələri ən müxtəlif üsullarla emosionallaşdırılır. Bu cəhətdən ədibin irsində pleonazmlar daha çox nəzərə çarpır. Pleonazm neytral vahidləri emosionallaşdırma üsullarındandır. Həmin bədii məqsədlə sənətkar artıq səslərdən, şəkilçilərdən, sözlərdən bol-bol istifadə edir.

Ohan bir qayda olaraq “qoçum” yox, “qoççum” işlədir: Qoççum Sərkis, qoççum Karapet, qoççum Qəhrəman.

Yenə də danışıq dilinin təsiri ilə “iyi” yox, “iyisi”; “qaçaq” yox, “qaçaqçı” vahidlərinin işləndiyi diqqəti cəlb edir. Bunlardan qan iyisi gəlir.

Hər yerdə: qaçaqçı.

“Pərdə *dalısında* gördü”.

Yenə danışıq dilinin təsiri ilə pleonastik birləşmələr geniş yer tutur: it oğlu it, eşşək toxumu eşşək, zalım oğlu zalım, gic oğlu gic, gic balası gic.

Həm M.F.Axundov irsində, həm də xüsusilə müasir dilimizdə çox geniş yer tutan pleonastik ifadə tərzlərindən biri də eyni leksemin tərkibində cəmlilik şəkilçisinin iki dəfə işlədilməsindən ibarətdir.

Ohan – Ağə, o tutulan quldurlar bişək bunun *yoldaşlarıdır*lar.

Hacı Qara – Deyirdilər ki, guya sizin *yasavullarınızdan*dırlar.

Kərəməli – Bular, şəksiz, murov *yasavullarıdır*lar.

“Aldanmış kəvakib”də Xacə Mübarək deyir: “Bular da mənim zirdəstlərimdir”lər”.

Distributiv çoxluq anlayışının bu şəkildə ifadəsi də xalq danışıq dilinin təsiri kimi izah olunmalıdır.

M.F.Axundov öz tənqidi yazılarında göstərirdi ki, dramaturq ehtiyatlı olmalı, səhnədən vulqarizmlərin işlədilməsinə imkan verməməlidir. Böyük ədib beləliklə, xalqın nitq mədəniy-

yətinin qayğısına qalır, ədəbsiz vahidlərə öz əsərlərində də yer vermirdi. Ən zəruri məqamlarda müəyyən vulqarizmləri evfemistik tərzdə işlətməklə vəziyyətdən çıxış yolu tapmağı zəruri bilirdi. “Xırs quldurbasan”da iki yerdə Oruc “Mənciyəz...yeyərəm” deyir. Bu da sırf realizmlə bağlıdır. Yoldaşı Vəlinin “keçəl Oruc” adlandırdığı tip elə belə danışa bilər.

Bayram – Bir fikir eləmir ki, iki atın arpasını bölə bilmənəm...

Ədib bu tərkibdə “eşşək” sözünü vulqar hesab edərək, onun əvəzinə “at” işlətməmişdir. Həm də psixoloji baxımdan burada heç bir qüsurlu yoxdur. Məlumdur ki, sabit tərkiblər məhz bütövlükdə dərk edilir və buna görə müəyyən komponentin başqası ilə əvəzlənməsi ifadənin ümumi səciyyəsinə, mənasına, təsirinə, anlaşılmasına xələl gətirmir.

Başqa bir evfemizmə misal:

Hacı Qara – Mən silistdən qaçırdım, genə silistə düşdüm!
Çibindən birəyədək başlayacaqlar soruşmağa.

Axundovun pyeslərində müxtəlif jarqonizmlər geniş yer tutur: ruhani jarqonu (Molla İbrahimxəlil kimyagərin dilində), cadugərlik jarqonu (Məstəli şahın dilində), saray jarqonu (“Vəzir-xani-Lənkəran”), qumarbaz jarqonu (“Mürəfiə vəkilləri”), elmi jarqon (Müsyö Jordanın dilində).

Bəzən bu jarqonlar əsasında xüsusi səhnələr, müstəqil dialoqlar təzahür edir. Öz dövrünə görə Qarabağın qabaqcıl fikirli, gözüaçıq bəylərindən olan Hatəmخان ağa Müsyö Jordanın elmi jarqonuna etirazını belə bildirir:

“Həkim sahib, vallah, heç başa düşmədim ki, nə danışdınız, Qlifford kimdir? Linney kimdir? Turnefort kimdir? Niyə onlar zəhmət çəkib onlara dərəcə qərar veriblər? Germanı nədir? Kartoflu kimdir, o niyə azarlamışdır, o nə böyük şəxsdir ki, vətən bu mərtəbədə onun etidali-məzacına və tuli-ömrünə talibdir?”

XIX əsrdə geniş yayılmış qaçaq-quldur jarqonuna aid nümunə:

Namaz – Tarverdi təvəqqe edir ki, onunla *gəzməyə gə-dəsiniz*.

Oruc – Necə *gəzməyə*?

Namaz – Dəxi nə soruşmaq. *Gəzmək* deyəndə özün bil-mirsən?

Vəli – Mən ömrümdə *gəzməyə getdiyim* yoxdur. Qoyun-quzu oğurluğundan başqa mənim əlimdən bir zad gəlməz.

Ədibin pyeslərində qadın jarqonu xüsusilə diqqəti cəlb edir. Nitqin, replikalrın belə diferensiallaşmasına M.F.Axundov qədər heç kəs diqqət yetirməmişdir.

Şərəfnisə xanım – *Bi*y, allah, *torpaq başıma*, arvad nələr danışır! *Ayağımın altından yer qaçdı*, durub qaçım!

Başqa bir nümunə:

Ziba xanım – *Ay ləktə*, bu necə sözdür ki, *özündən qayı-rırsan*? Öz işini mənim üstümə qoyursan? *Vay, vay, mən özümü öldür-rəm!*..

Şölə xanım – *Ləktəsən də, ləçərsən də, kovulsan da! İstər özünü öldür, istər qoy*. Sənin məkrü feilin tamam Lənkəran xal-qına məlumdur.

Axundovun əsərlərində barbarizmlər də diqqəti cəlb edir. Müsyö Jordanın nitqində fransız söz və ifadələri bu baxımdan diqqəti cəlb edir.

Ustad dramaturqun əsərlərində külli miqdarda xitablar, vokativ sözlər, səciyyəvi müraciət üsulları o qədər geniş yer tu-tur ki, hətta bunlar ayrıca, xüsusi bir tədqiqatın mövzusu ola bi-lər. Bunların çoxunu başqa sənətkarların əsərlərində görmürük. Yalnız Axundova məxsus bu kimi vahidlərin, ifadə tərzlərinin ətraflı araşdırılması maraqlı nəticələr verə bilər. Məsələn, belə müraciətlər: *həkim sahib, baba dərviş*, (bu ifadə tərzli folklor-dan gəlir); *ləktə, poşa, cənnəmərg, səlitə, kovul, qarasonan, yassar*; ara sözləri: *Allahı sevirəm, Allahı sevərsən*.

Ümumiyyətlə, belə nümunələr çoxdur. Bunları fərdi ya-radıcılıq faktı və ya dialektizm kimi qiymətləndirmək olar.

Bədii dildə dialektizm anlayışı ümumi milli norma anlayışı ilə qarşılaşdırıla bilər. Odur ki, dialektizm daha çox realizm ilə bağlıdır.

Sənətkarın dialektizmlərdən istifadəsi ayrı-ayrı sözlərdən artıq işlətdiyi birləşmələrdə, idiomatik ifadələrdə nəzərə çarpır. Aşağıda müxtəlif əsərlərindən alınmış dialekt səciyyəli frazeologizmləri qeyd edirik:

Vəzir – (xanın) Nisə xanımdan da *könlü çıxı*.

Ağa Mərdan – Hacı Rəcəbəli *əldə olmasa*, bu işi aşırmaq olmaz.

Hacı Nuru şair – Etibardan düşübsən. Heç kəs sənə *iş tutdurmur*....Axırda risqin *bürüz etdi*.

Hacı Nuru şair – Üç il divana düşdün, üç il *sürgünə sürüldün*...

Şərəfnisə xanım – Əlimdə işim var, qoy *işimi tutum*.

Gülçöhrə – Sən ki *iş tutmursan*.

Şəhrəbanu xanım – Şahbaz bəy Qarabağda oturduğu yerdə Paris qızlarına *ayağı yarıb*, Müsyö Jordana qoşulub gedir?

Hatəmxan ağa – Hər boş sözdən ötrü *yerdən olursunuz* (Burada “yerdən olmaq” narahat olmaq mənasındadır).

Şəhrəbanu xanım – Hatəmxan ağa... Müsyö Jordanın və Şahbazın bir para ağılsız sözlərindən *yerdən oldu* (eyni ifadə *fikrindən dönmək* mənasına gəlir).

Şərəfnisə xanım – Bu *bazıları bizə az gəl*.

Şərəfnisə xanım – Allah, *dərdini əsirgə*...

Şəhrəbanu xanım – (təəccübdən əlin dodağına aparıb) Allah, *dərdini əsirgə*...

Şəhrəbanu xanım – Allah, sənə şükür, yəni, allah, *dərdini əsirgə!*

Bayram – Sonra çarəsi kəsilər, *tən qəzayə verər*.

Bədii üslubda dialektizm anlayışı milli ədəbi dil vahidləri anlayışına qarşı qoyulur. Deməli, dramaturqun irsi milli dilimizin formalaşması probleminin şərhli və həlli baxımından mühüm tarixi-linqvistik əhəmiyyət kəsb edir. M.F.Axundova qədərki bə-

dii dilimizdə belə qabarıq şəkildə qarşılaşdırma müşahidə edilmir.

Dramaturqun əsərlərində qeyd olunan birləşmələrin varlığı da əslində psixoloji assosiasiyalar ilə əlaqədardır. Psixoloji tədqiqatlardan məlum olur ki, sözləri ayrı-ayrılıqda yadda saxlamaqdansa onları birləşmə daxilində yadda saxlamaq daha asan və əlverişlidir. Bu kimi söz birləşmələri müvəqqəti, ötəri-keçici, fərdi ola bildiyi kimi, həm də sabit tərkiblər şəklində təzahür edə bilər. Belə tərkiblər nitqdə nə qədər çox təkrarlanarsa şüurda bir o qədər möhkəmlənib qalmış olur.

Daha bir mühüm cəhət belədir: adətən frazeologizmin ünsürlərindən hər hansı birinin mənası danışan və ya dinləyənin aydın olmaya bilər. Bu ünsürlər arasında daxili əlaqəni də adamlar çox zaman dərk etmirlər. Elə buna görə də məlum, aydın ifadələri işlətməkdənsə ünsiyyətdə müxtəlif, hətta qeyri-müəyyən assosiasiya yarada bilən birləşmələrə üstünlük verilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, M.F.Axundovun pyeslərindəki frazeologizmlərin əksəriyyəti ümumxalq danışığı dilinə xasdır və geniş kütlənin başa düşdüyü ifadələrdir. Bunlar öz obrazlılığı və semantik baxımdan qeyri-müəyyənliyi ilə əvəzsiz bədiilik vasitələridir.

Ağa Zaman həkim – *Ağzımızda söz danışırıq, məsləhət edirik, bu da gəldi ki... Ləzgi belə gəldi, belə getdi, biza nə?...*

Ustad dramaturqun sənətkarlıq sirlərini öyrənmək və onlardan faydalanmaq mühüm aktualıq kəsb edir.

SÖZ SƏNƏTKARI VƏ DİL

Klassik sənətkarın bədii əsərlərinin dilini üç istiqamətdə tədqiq etmək mümkündür və lazımdır.

a) Ümumiyyətlə dil materialı kimi, Azərbaycan dilinin qayda-qanunlarından bəhs edərkən hər hansı bir söz ustasının əsərindən misal gətirib öz fikrini əsaslandırmaq olar.

b) Hər hansı bir şair və yazıçının dili öz dövrünün ədəbi dil xüsusiyyətlərini az-çox əks etdirir. Bu xüsusiyyətləri müəyyənləşdirmək, əvvəlki və sonrakı dövrlərdən fərqləndirmək və beləliklə, ədəbi dilin müəyyən dövrdəki ümumi səciyyəvi cəhətlərini meydana çıxarmaqla dil tarixi nöqtəyi-nəzərindən müəyyən nəticələrə gəlmək olur.

c) Sənətkarın üslubunu müəyyənləşdirmək, bədii dil xüsusiyyətlərini araşdırmaq məqsədilə əvvəlkilərdən keyfiyyətcə fərqlənən tədqiqat aparmaq olar. Tədqiqat metodu da, kateqoriyaları da bir-birindən fərqlidir.

Bunları ona görə deyirik ki, filologiya elmində bu üç istiqamət hələ də qarışdırılır, nəticədə bir sıra əsərlərdə eklektizm özünü göstərir. Eklektizm isə, məlum olduğu üzrə, hər cür elmin, elmi sistemin düşmənidir.

C.Məmmədquluzadənin əsərlərindən çıxış etməklə hər üç istiqamətdə maraqlı mülahizələr söyləmək olar.

Azərbaycan dili müxtəlif dövrlərdə və ayrı-ayrı yerlərdə müxtəlif adamlar tərəfindən azərbaycanca deyilən və yazılan hər cür söz, ifadə və cümlələrin məcmusundan ibarətdir. Bu dilin müəyyən dövrdəki vəziyyətini öyrənmək, ümumi mənzərəsini aydınlaşdırmaq üçün ayrı-ayrı faktları toplamaq, ümumiləşdirmək lazım gəlir. Bu məqsədlə də sənətkarın dilində işlənmiş elə leksik-semantik, qrammatik və s. kateqoriyalar seçilib izah edilir ki, bunlar bütövlükdə həmin dövrün ədəbi-bədii dilinin vəziyyətini əks etdirmiş olsun. Ədəbi dil tarixçisi C.Məmmədquluzadənin dilini deyil, əslində onun dil materialları əsasında o dövrün ümumi ədəbi dilini tədqiq edir. Başqa sözlə, C.Məmmədquluzadə

də dilinin (yaxşı olar ki, burada “üslub” işlədək) tədqiqi bir şey, onun dilinə isnad etməklə həmin dövr Azərbaycan dilinin tədqiqi isə keyfiyyətə fərqli olan başqa bir şeydir. Odur ki, yazıcının “dili” ilə “ üslubunu” fərqləndirmək zəruridir.

XIX əsrdən formalaşmağa başlayan Azərbaycan milli ədəbi dilinin bir sıra qanun və qaydaları XX əsrin ilk rübündə də hələ tam sabitlik kəsb etməmişdi. Odur ki, həmin dövr ədəbi və bədii dilimizdə bir sıra müvazi formalar, sözdüzəltmə qaydaları və s. özünü göstərir. C.Məmmədquluadəninin əsərlərində bəzi sinonim söz və ifadələrin varlığı da bununla izah oluna bilər. Bu cəhətdən yazıcının dili dövrünün ədəbi-bədii dilinin ümumi vəziyyətini əks etdirir. Əsərlərində bir sıra sözlərin qarşılığı həmin sözlərin yanındaca mötərizədə yazılır. Məs.:

1.*Ayın gümüş işığı (mahtab)* İsfahan şəhərinə düşüb. 2. Bunların biri *qabaqda (öndə)* gedib, biri bir az *dala (geri)* qalırdı.

Dövrün ədəbi-bədii dilində olan bu ikilik keyfiyyəti yalnız C.Məmmədquluzadə üslubu ilə bağlı deyildir. Eyni vəziyyəti başqa görkəmli sənətkarların da (Ü.Hacıbəyov, Ə.B.Haqverdiyev, N.Nərimanov və b.) əsərlərində müşahidə edirik. Müvazi-sinonim sözlərdən hansının ümumi milli ədəbi dildə möhkəmlənəcəyi, hansının dildən sıxışdırılacağı və ya fəaliyyət dairəsinin məhdudlaşdırılacağı hələ həll edilməmişdi. Bu məsələlər həm bədii, həm də ədəbi (hətta elmi, bir sözlə, ümumi-milli) dilimizdə lap 30-cu illərin sonlarına qədər mübahisəli şəkildə qalmaqda davam edirdi.

Əsrimizin əvvəllərində bu vəziyyət xüsusən prinsipial ixtilafı törədirdi. Bir sıra “elmi” əsərlərdə sübut etməyə çalışırdılar ki, Azərbaycan dilinin ədəbi sözləri məhz türk-osmanlı dillərində işlənən formalarda götürülsün. Azərbaycan xalq dilində işlənən sözlər isə ləhcə, şivə sözləri kimi ədəbi dilə gətirilməsin.

C.Məmmədquluzadə bu mülahizələri qətiyyətlə rədd edir və əməli fəaliyyətində məhz xalq danışığı sözlərini ön plana çəkirdi, həmin sözlərin müvazi-sinonimlərini isə o zaman mötəri-

zədə qeyd edirdi. “Axırı gözdən itdi (qayıb oldu)”. “Oğlan...cəld(çevik) atıldı”. “Bir dəstə qız çiyinlərində (omuzlarında) sənək gedirdilər”, “Günlərin bir günü payız (son bahar) mövsümü idi” və s.

Beləliklə, müəllifin hansı sözlərə üstünlük verdiyi göz qabağındadır. Maraqlıdır ki, ədib hətta surətlərin danışıqında da eyni üsulu saxlayır. Məs:

1. Balasultan – Məgər qulaqlarınız *kardır?*(sağırdır?) 2. Balasultan – Quyu qazın, *cəmdəyi(ləşi)* salaq quyuya (“Kişmiş oyunu”).

Ümumi halda götürüldükdə isə bu məsələnin C.Məmməd-quluzadənin fərdi üslubuna dəxli yoxdur. Bunu “dövrün üslubu”, həmin dövrdə ədəbi dilin vəziyyəti ilə izah etmək olar.

Yeni dövr ilə, dil tarixi ilə əlaqədar bir fakt da belədir ki, ədibin dilində – *maqlıq (məklük)*şəkilçisi geniş dairədə işlənir. Eşşəyin itməkliyi” (getməklik, “görməklik” və s.). Eyni forma S.Ə.Şirvani, H.B.Zərdabi və digər sənətkarların yaradıcılığında da vardır. Sonralar tərک olunmuş bu şəkilçilər müasir sənətkarların (məsələn, S.Rəhimov) dilində üslubi keyfiyyət daşısa da, C.Məmmədquluzadə dilində ümumi ədəbi dil faktıdır.

C.Məmmədquluzadə bədii dilinin aydınlığı məsələsinə xüsusi fikir verirdi. Bununla belə qətiyyənlə “loru”, məhəlli dildə yazmırdı. Müəyyən məhəlli (şivə) sözlərini işlədən kimi elə oradaca onun izahını da qeyd edirdi. “Ayama” sözü haqqında müəllifin izahatı məşhurdur və və bir çox tədqiqatçılar tərəfindən qeyd olunmuşdur. Yaxud “ərov” sözünü cümlədə belə işlədir. “Ərov (yəni paltarın çirklisi suyu) axıb gəlib qapının yanında göl durmuşdu”.

Bu cür mötərizələr, “yənilər” müəllifin təsvir dilində xüsusilə çoxdur.

Yalnız ilk böyük nəsr əsəri “Danabaş kəndinin əhvalatları”nda “*ba, bə*” kimi şikəst edilmiş sözlərə rast gəlirik.

- *Ba*, bu yaxşı sözdü.
- *Bə* niyə?

- *Bə*, yetimlər necə olsun, *bə* sən necə olasan?

Tiplərin danışıq nöqtəyi-nəzərindən bəlkə də bu fonetik dialektizmlər bir reallıq yaradır. Lakin eyni zamanda burada sözlər şikəst edilir, daha doğrusu, danışıq ünsürləri “yaradıcılıq süzgəcindən keçmədən” ədəbi-bədii əsərə gətirilir. Ədib tezliklə bu dialektizmlərdən uzaqlaşmışdır. Sonrakı əsərlərinin heç birində bu kimi təhriflərə (şifahi dil təsiri ilə meydana çıxan təhriflərə) rast gəlmirik. Bu nöqtəni indi xüsusilə nəzərə çatdırmaq və qeyd etmək lazımdır. Ona görə ki, bir sıra müasir əsərlərimizdə – roman və hekayələrdə, povestlərdə, hətta oçerklərdə hazırda “ə, bə” tendensiyası özünü göstərir. Bu “ə, bə”lər bədii dilə heç bir şey qazandırmır. Heç bir “kolorit” bildirmir, dildə ancaq alaq otu kimi bir şeydir. Bədii əsərlərdə təsvir olunan savadlı və savadsız kolxozçu da, orta və ya ali təhsilli gənc də, ixtisas sahibi aqronom da, kolxoz sədri də, rayonun məsul işçiləri də “ə, bə” deyə danışırlar. Bu gülünc və başlıcası qeyri-real deyilmi? Belə çıxır ki, müasir ziyalılar (əlbəttə, bu “koloritli yazı” cəhdi ilə bağlıdır) heç Novruzəli qədər də, Qasıməli qədər də danışıq qabiliyyətinə malik deyillər. Son dövrlərdə hətta təcrübəli qələm sahiblərinin də əsərlərində təəssüf ki, bu “ə, bə”lər geniş yayılmışdır.

Bunun lazım olmadığını C.Məmmədquluzadə kimi söz ustalarının təcrübəsi də sübut edir. C.Məmmədquluzadə şifahi dilə nə qədər böyük əhəmiyyət versə də, heç vaxt danışıq dilini naturalistcəsinə əsərə daxil etmir, bəlkə buradakı ayrı-ayrı tipik xüsusiyyətlərdən surətlərin dilini tipikləşdirmək üçün istifadə edir. Çünki bunsuz surətlər real, həyatı ola bilməz.

C.Məmmədquluzadənin tiplərinin əksəriyyəti avamdır, savadsızdır, “uşqol”, “uçitel” görməmiş kəndlilərdir, poçt qutusunun “sirrindən” başı çıxmayan yazıq novruzəlilərdir, qasıməlilərdir, pərinisələrdir. Məlumdur ki, yaxşı danışıq qabiliyyəti də şəxsin mədəni inkişafı, dünyagörüşü, təhsil dərəcəsi və s. ilə əlaqədardır. Realist sənətkar bunu nəzərə alaraq tiplərin danışıq tər-

zinə xüsusi diqqət yetirir. Avam kəndlilərin danışığında müxtəlif artıq sözlər, təkrarlar özünü aydın göstərir. Məs.:

1. *Novruzəli* – *Getdi girdi orada* bir yekə dam-daş vardı ki, qapısına da qutu vurulubdu, *getdi girdi ora* (“*Poçt qutusu*”).

2. *Məşədi Ağakışı* – A balam, getmirsən, getmə, *ta yalan niyə deyirsən?* Odu, xərməninizi Həsənəli döyür, *ta yalan niyə deyirsən?* (“*Danabaş kəndinin məktəbi*”).

3. *Məşədi Rza* – *Elm elə bir şey deyil ki, öz-özünə gəlsin girsin adamın başına.* Elmi təhsil eləmək lazımdır, sümük sındırmaq lazımdır, yoxsa *elm elə bir şey deyil ki, öz-özünə gəlib girsin adamın başına* (“*Danabaş kəndinin məktəbi*”).

4. *Pərinisə* – Söz yox, paylamaz. *Mənim bəxtim harada idi ki, paylaşın* (“*İranda hürriyət*”).

Avam kəndlilərin danışığı üslubunu səciyyələndirən belə təkrarlara, artıq sözlər işlətməyə, əsas məsələni qoyub xırda, ikinci dərəcəli və bəzən də başlıca məsələyə dəxli olmayan məsələlərdən bəhs etməyə aid çoxlu misal göstərmək mümkündür.

C.Məmmədquluzadənin təhkiyə dilində də konkretlik (obrazlılıq, emosionallıq) diqqəti cəlb edir. Burada konkretlik daha çox detallaşdırma iulə, əşya və prosesləri detallarına qədər təsvir etməklə yaranır. Ümumiləşdirmə də detalların təsvirindən əldə edilir. Detaiların təsviri ilə əlaqədar müəllifin dilində təkrarlar – eyni sözlərin, ifadələrin təkrarı, eyni cümlə quruluşunun təkrarı diqqəti xüsusilə cəlb edir. Məsələn, aşağıdakı parçada “çıxdı” sözünün təkrarı kimi.

“...Hacı Namazalı özü *çıxdı*...Sonra bir kişi *çıxdı*. Sonra qlavanın giziri Cəlal bəy *çıxdı*. Bunlardan sonra Pirverdibəy *çıxdı*. Qlavadan sonra bir rus böyüyü *çıxdı*. Bunun dalınca bir ayrısı *çıxdı*. Onun dalınca biri də *çıxdı*. Genə bir ayrısı *çıxdı*. Bunlardan sonra bir molla *çıxdı*, bu molladan sonra bir ayrı molla *çıxdı*, o molladan sonra da bizim Danabaş kəndinin mollası Molla Həzrətqulu *çıxdı*. Mollalardan sonra Hacı Namazalının həyətinədən genə adam *çıxdı*...Dəxi yadımda qalmaq...kim *çıxdı*” (“*Danabaş kəndinin məktəbi*”).

Belə təkrarlar, bu yeknəsəqlik qətiyyəən müəllifin qüdrət-sizliyini, söz tapmaqda acizliyini göstərmir, bəlkə müəllifin sənətkarlıq qabiliyyətini, detallaşdırma və konkretləşdirmə işində hansı vasitələrə daha çox müraciət etdiyini göstərir. Müəllifin şüurlu şəkildə eyni sözü belə təkrar işlətməsi onun üslubunun əsas və başlıca xüsusiyyətlərindəndir. Hər hansı bir bədii əsərini alsanız, həmin təkrarlama meylini görəcəksiniz. Bu təkrarlar müəllifin üslubuna xasdır və bu üslub ilə əlaqədardır.

Başqa bir misal:

“Bir az keçdi mahal hakimi *gəldi*, süd pristavı *gəldi*, iki uçitel *gəldi*, genə bir əfsər arvadı ilə *gəldi*, genə bir özgə həkim arvadı ilə *gəldi*” (“Qurbanəli bəy”).

Bu kimi təkrarlar təsviri konkretləşdirmək, bütün detalları göz önündə canlandırmaq ilə yanaşı, müəllifin dilini xalq danışıq dilinə çox yaxınlaşdırır (lakin heç bir zaman eyniyyət yaranmır).

“Ər və arvad məsləhəti bu yerə qoydular ki, *xırda otaqda* əziz qonaq üçün kravat qoysunlar ki, bu *otaq* yatmaq otağı olsun, həmin *otağa* yapışıqlı kiçik *otağa* yazı stolu qoysunlar, əziz qonağın yazı *otağı* olsun. Böyük *otağa* fərş salıb zal və qonaq *otağı* eləsinlər, dördüncü *otaq* nahar *otağı* olsun, beşinci *otağı* özləri üçün yatmaq *otağı* eləsinlər və altıncı *otağı* kiçik oğlanlarına təyin etdilər” (“Usta Zeynal”).

Təsvirin obyektindən, şəraitdən asılı olaraq müəllif bu və ya digər sözü ön plana çəkir, onu dönə-dönə təkrarlayır.

“Danabaş kəndinin məktəbi” hekayəsində kəndlilərin dövlət adamlarından qorxusu ön plana çəkilmişdir: “İndi mən bir şeyə təəccüb qalırım. Mən ona təəccüb qalırım ki, əgər mən *qorxurdum*, mən uşaq idim, mənə məzəmət yapışmazdı. Mən bunu nə o vədə başa düşdüm, nə də indi başa düşürəm ki, hələ bu yekəlikdə kişilər nə səbəbə *qorxurdular*. Mənim yaxşı yadımdadır ki, Kərbəlayı Mirzəli də *qorxurdu*. Qaşım əmi də *qorxurdu*. Rəhmətlik dadaşım da *qorxurdu*, bir-iki cahıl-cuhul var idi, onlar da *qorxurdular*”.

Bir az sonra

“Bir də ki, əgər dadaşım olmasaydı, mən o qədər *qorxmazdım*. Nə qədər ki, öz-özlüyümdə *qorxurdum*, bir o qədər də dadaşım məni *qorxudurdu*; yəni, o rəhmətlik də qəsd ilə eləmir-di, bilə-bilə məni *qorxutmurdu*. Ancaq o özü də başa düşmürdü ki, məni *qorxudur...*”

Təkrarlar vasitəsilə təsvirdə konkretləşdirmə prosesini daha aydın görmək üçün belə bir misal göstərək. Ümumi və real bir hökm bildirən “*onu burada həmişə (və ya hər vaxt) görmək olar*” – cümləsini bir az konkretləşdirsək “*həmişə*” əvəzinə “*ilin hər fəsl*” də demək mümkündür. C.Məmmədquluzadə isə belə yazır: “*Məşədini burada yayda da görmək olar, qışda da, payızda və baharda da*”.

Deməli, ümumi məfhum əvəzinə bu məfhumu təşkil edən komponentlər sadalanır, məfhum detallar vasitəsi ilə oxucuya çatdırılır. Bu hələ azdır. Həmin cümlədən sonrakı abzasda eyni fikir təfərrüatla, genişliyi ilə, ətraflı tərzdə başqa vasitələrlə oxucunun gözü önündə canlandırılır.

“*Gah vaxt yay fəsl* küçə ilə keçən vaxt görürsən ki...*ya bir özgə vaxt keçəndə görürsən...*”

Qış fəsl məscidin qabağından keçəndə görürsən...

Ya bir vaxt keçəndə görürsən... (“*İranda hüriyyət*”).

Bu yerdə eyni söz və cümlələrin təkrarı çox mühüm obrazlıq (konkretlik) əhəmiyyəti kəsb edir. Müəllif sadəcə təsvir etmir, hadisələri, prosesləri sanki rəsm edir, göstərir.

Poetikada “pilləli təkrarlar” adlanan təsvirlərində də müəllif eyni üsuldən – eyni sözləri, cümlələri təkrarlama üsulundan bol-bol istifadə edir. Bədii ədəbiyyata folklordan (əsasən nağıl janrından) gələn “pilləli təkrarların” mahiyyəti belədir ki, eyni iş, hadisə, əhvalat bir neçə (adətən, üç) dəfə baş verir və bununla əlaqədar olaraq eyni sözlər cümlələr də bir neçə dəfə təkrarlanır. Burada mütxəlif məqsədlər güdülür: hadisənin yadda qalması asanlaşır, əsas məsləyə diqqət cəlb olunur ki, bu məsələ adətən

son mərhələdə meydana çıxır, əsas məsələ, qəhrəman şışirdilir, paralel təsvirlərdə bir müqayisə özünü göstərir və s.

Folklor janrının bu xüsusiyyətlərindən ədəbiyyatımızda ən çox və ən səmərəli şəkildə istifadə edən C.Məmmədquluzadədir. Lakin folkloru heç zaman yamsılamayan, ondan yaradıcı surətdə bəhrələnen sənətkarın hekayələrinin əksəriyyətində bu “pilləli təsvirlər”i (və bununla əlaqədar təkrarları) görmək mümkündür. Məs.: “Usta Zeynal”, “Poçt qutusu”, “Qurbanəli bəy”, “Quzu”, “Atlar dayandı” və s.

Bir misal göstərək. “Qurbanəli bəy” hekayəsində deyilir: *“Birdən qaçaqaç düşdü, dedilər “naçalnik gəlir”*. Qlavalar çıxdılar qarıya, xanım çıxdı balkona, tulalar hücum çəkildilər adamların üstünə və birq dədər keçdi guya qurbağanın gölünə daş atdılar, çünki bu gələn naçalnik deyilmiş”.

Bir abzas sonra: *“Birdən qaçaqaç düşdü, dedilər naçalnik gəlir”*...(təxminən eyni sözlər, eyni təsvir...).

Sonrakı abzas: *“Bir qədər keçdi, genə qaçaqaç düşdü; genə dedilər* (təxminən eyni təsvir...).

Bir neçə abzas sonra: – *“Bir az keçdi, genə qaçaqaç düşdü”*.

C.Məmmədquluzadənin özünün də etiraf etdiyi kimi, sənətkar “estetçilikdən” çox uzaq olmuşdur, söz onun üçün bir məqsəd deyil, vasitə idi. Söz bu əsas məqsəddə tabe tutulurdu. Sözü “estetik” münasibətin (aludəçilik mənasında) nə kimi nəticə verəcəyi “Şeir bülbülləri” hekayəsində klassik şəkildə təsvir olunmuşdur. Lakin yazıçı bir bədii ifadə vasitəsi kimi sözdən çox məharətlə istifadə edirdi. Onun söz sənətkarlığı dönə-dönə tədqiq olunmağa layiqdir.

İş burasındadır ki, söz sənətinin əsas və başlıca vəzifələrindən biri konkretlik (konkret işə həmişə obrazlıdır, hissidir) əldə etməkdir və bu cəhətdən, bədii lövhələr, təsvirlər yaratmaq cəhətdən C.Məmmədquluzadə bütün ədəbiyyatımızda (bunu cəsarətlə demək olar) misilsiz bir sənətkardır.

Bəzən C.Məmmədquqluzadə dilinin bir sıra keyfiyyətləri “xalq dilinə yaxınlaşmaq”, “xalqa yaxınlıq” ilə izah edilir. Bu fikri qəbul etməklə bərabər, əlavə etmək lazımdır ki, sənətkar “xalq belə deyir” (və ya “deyirdi”) – deyə öz klassik üslubunu yaratmamışdır. Söz ustasını burada sözün üslubi-emosional təsiri daha çox maraqlandırır. Axı, xalq dilinin təbiətən şirin bir dil olduğunu, obrazlı və konkret olduğunu inkar etmək mümkün deyildir.

Danışdıqda da (və bunun təsiri ilə süni dildə yazılmayan realist əsərlərdə də) sözlərin xüsusi təkrarlama üsulları mövcuddur və bütün görkəmli söz sənətkarları həmin üsullardan az ya çox istifadə etməklə dialoq nitqinin reallığını əldə edə bilmişlər.

C.Məmmədquqluzadənin əsərlərindəki dialoqlarda sözün təkrarlanma üsulları bütün realist ədəbiyyatımız (xüsusən dram dili) üçün səciyyəvidir və bu üsullar M.F.Axundov, Ə.B.Haqverdiyev, N.B.Vəzirov, N.Nərimanov, R.B.Əfəndiyev, S.M.Qənizadə, Ç.B.Hacıbəyov, S.S.Axundov, C.Cabbarlı və başqa sənətkarların dram əsərlərində də diqqəti cəlb edir. Deməli, göstərəcəyimiz təkrar üsulları yalnız C.Məmmədquqluzadə üslubu ilə bağlı deyil, bəlkə ümumiyyətlə dram dili (və daha geniş götürsək dialoq nitqi) üçün səciyyəvidir. Bu məsələyə diqqəti xüsusilə cəlb etmək istərdik. Çünki müasir ədəbiyyatımızda bəzi dram əsərlərinin dilində həmin təbiiliyi görmürük.

Dialoq nitqi danışanı və dinləyəni nəzərdə tutur. Dil təfəkkürlə, dərkətmə ilə əlaqədardır. Mübadilə heç də qeyri-şüuri, mexaniki tərzdə baş vermir. Danışanın dediyi fikrə müvafiq dinləyən də öz fikrini bildirməli olur. Odur ki, dinləyən fikrini ani olaraq demir, şüurda ölçüb-biçir, nizama salır və s. Bu arada düşünmək üçün, “fikrin inersiyasını” qırmaq üçün, öz fikrini – cavabını müəyyənləşdirmək məqsədi ilə və ya sadəcə başa düşməmək üzündən, ya da ilk reaksiya olaraq dinləyən əvvəlcə danışanın müəyyən sözlərini təkrar edir. Nəticədə eyni söz, ifadə, cümlə ardıcıl gələn iki (bəzən də daha çox) replikada təkrarlanmış olur. Məs.:

1. Nəçərnik divanxanasını ki, *taniyırsan?*
 - Bəli, xan...*taniyıram*, niyə *tanımıram*.
2. –Qutuda özgə *kağız* yox idi?
 - Necə ki yox idi? Çox *kağızlar* vardı.
3. – Usta, bizim xozeyin *yaxşı adama* oxşuyur...
 - Yaxşı adam olmağına *yaxşı adamdı*...

Ümumiyyətlə, dialoq nitqi üçün səciyyəvi olan bu təkrarlar sistemi dram əsərində, təbii ki, özünü daha çox göstərir. Məsələn, “Anamın kitabı”ndan kiçik bir parça göstərək.

Mirzə Məmmədəli – ...Mən bu əmrə hərgiz *razı ola bilmənəm*.

Rüstəm bəy – Nə səbəb *razı ola bilmirsən?* Xub, nə eybi var, *razı* olmursan sən de, görək *kimə verək?*

Mirzə Məmmədəli – Mən nə bilim, *kimə qismət olar verərik*.

Rüstəm bəy – Axır necə *kimə qismət olar?*

Mirzə Məmmədəli – Mənə qalırsa, Gülbaharı *Mirzə Baxşəliyə verərik*.

Səməd Vahid – *Necə Mirzə Baxşəliyə? Müəllim Mirzə Baxşəliyə?*

Mirzə Məmmədəli – *Bəli, haman Mirzə Baxşəliyə*.

Səməd Vahid – Bən buna hərgiz *razı olmam*.

Mirzə Məmmədəli – Necə yəni *razı olmazsan?* və s.

Söhbət belə təbii şəkildə davam edir. Təkrarlanan sözlər isə hadisələrin, mükalimələrin inkişafı ilə əlaqədar olaraq dəyişir. Əvvəl “*razı olmaq*”, sonra “*qismət olar verərik*”, sonra “*Mirzə Baxşəli*”, nəhayət yenə “*razı olmaq*” və s. ifadələri, dialoqları bir-birinə bağlayır, fikirlər arasında rabitə yaradır. Bəlkə də başqa üslublarda “*artıq*”, “*sözçülük*” kimi nəzərə çarpan belə təkrarlar dram dilinin (dialoqların) ən mühüm spesifik cəhətini təşkil edir. Bunsuz dialoq nitqi mütləq süni, qondarma təsiri yaradır.

Böyük sənətkarın əsərlərində işlənmiş bütün dialoqlarda sözün bu kimi təkrarlanma üsullarını görmək mümkündür.

C.Məmmədquluzadənin dialoqlarında təkrarların nə qədər geniş işləndiyini göstərmək məqsədi ilə “Danabaş kəndinin məktəbi” komediyasının əvvəlini buraya köçürürük (remarkalar və bəzi mövzumuz ilə əlaqədar olmayan hissələri ixtisar edirik). Əsər belə başlayır:

“Kabla Mirzalı – Məşədi Ağakəşi...bu saat kəndə...yüz də olmasa, bəlkə əlli atlı *gəldi*...

Məşədi Ağakəşi – Nə danışırısan?

Kabla Mirzalı – Sən öləsən, nəçərnək də *gəlib*, silisçi də *gəlib*, qazı da *gəlib*, miravay sud *gəlib*, uşqol *gəlib*...Hələ bunlardan savay genə çox adam *gəlib*.

Məşədi Ağakəşi – A kişi, belə şey olmaz?!

Nuru – Nəçərnək *gəlib* kəndə. Yəniyə da o qədər böyük *gəlib* ki, lap məəttəl qalması işdi...

Məşədi Ağakəşi – ...Yəni axı kimdi kəndə *gələnlər*?

Nuru – ...Mən deyirəm Rusetdə nə qədər böyük adamlar var, hamısı *gəlib* kəndə. Bax, nəçərnək də *gəlib*, pristav da *gəlib*, silisçi də *gəlib*, spextır da (inspektor – M.A.), qazı da...Nə bilim, uşqoldu-nədi o da *gəlib*....

Hümmətəli – Nə xəbərdi? Deyirlər kəndə *qoburnat gəlib*?

Kabla Mirzalı – Yox, *qoburnat* deyil, nəçərnəknən çox böyük adamlar *gəlib*.

Nuru – Kabla Mirzalı. Axı mən eşitdim ki, *qoburnat* özü də *gəlib*.

Kabla Mirzalı – Xeyr, *qoburnat* yalandı.

Kabla Fətəli – A kişi, nə xəbərdi? Deyirlər kəndə çox böyük *gəlib*?

Nuru – *Gəlib*, *gəlib*. Allah axırını xeyir eləsin.

Kabla Fətəli – Kabla Mirzalı, deyirlər kəndə *saldat qoyacaqlar*, ağıln nə kəsir?

Kabla Mirzalı – Vallah, məəttəl qalmışam.

Məşədi Ağakışi – Bu böyükələr nədən ötrü kəndə *gəlsinlər*? Bəlkə *saldat tutacaqlar*?

Hümmətəli – A kişi, yox, yox, *saldat söhbəti yoxdur*. Görəsən niyə *gəliblər*? *Saldat söhbəti yoxdu*.

Məşədi Ağakışi – Qorxuram *saldat tutmaq* məsələsi ola. Bə niyə ermənilərdən *tuturlar*?

Kabla Mirzalı – A kişi, sən allah, boş-boş danışma; bil-mədiyin sözü axı nə səbəb danışırısan? *Saldat-zad* söhbət yoxdu; indi allah bilir niyə *gəliblər*? *Saldat* məsələsi yoxdu və bir də və bir də müsəlmanlardan *saldat tuta* bilməzlər.

Məşədi Ağakışi – Yəni *necə tuta bilməzlər*?

Kabla Mirzalı – Xeyr, *tuta bilməzlər*; mən sənə deyirəm ki, *tuta bilməzlər*. Sən ermənilərə baxma ki, ermənidən tuturlar, erməni qorxaq bir millətdi. Müsəlmandan *tuta bilməzlər*. Xeyr, *tuta bilməzlər*...

Məşədi Ağakışi – Mən ona təəccüb eləmirəm ki, nəçərnik, yainki *pristav gəliblər* kəndə. Axı biz uşaq deyilik. Biz görmüşük ki, kəndə nəçərnik də *gəlib*, *pristav* da *gəlib*, hətta qoburnat da *gəlib*, silisçi də *gəlib*, amma söz burasındadır ki, bu qədər adam niyə elə bir gündə *gəliblər*?

Kabla Mirzalı – ...Mən deyirəm ki, burada *saldat-zad* söhbəti yoxdur; çünki axı bir dəqiqəliyə belə fərz edək ki, bəli, *saldat tutmaqdan* ötrü *gəliblər*; xub, bəs qazı niyə *gəlib*? Bəli, nə eybi var, tutaq ki, qazını da gətiriblər ki, camaatı dilə tutsun...Çox yaxşı, bəs silisçi niyə *gəlib*? Bəs spextır niyə *gəlib*? Uşqol niyə *gəlib*?

Hümmətəli – Xeyr, *saldat tutmaqdan ötrü* deyil...”.

Müəllifin başqa əsərlərindəki dialoqlarda da bu kimi təkrarları görmək mümkündür. Düzdür, belə təkrarlı dialoqlarda hadisələr nisbətən ləng inkişaf edir. Lakin yaddaqalma cəhətdən, obrazlılıq və konkretlik baxımından bədii dil üçün böyük əhəmiyyəti olan bu təkrarlar həm də müəllifin dilində realizm nümunələri kimi maraqlıdır.

C.Məmmədquluzadə sözün estetik cəhətinə uyan deyildi, söz sənətkar üçün ancaq bir vasitə idi, fikrini təsirli, aydın bir tərzdə oxucuya çatdırmaq vasitəsi idi. Buna görədir ki, onun dilində istiarə, təşbeh və s. az, təkrarlar, sadə cümlələr isə çoxdur.

Onun dövründə – yeni dövrdə bədii dilin obrazlılığı, konkretliyi klassik ifadə üsulları ilə əldə edilmirdi. Klassik ədəbiyyat üçün xas olan estetik normalar, istiarələr, mübaliğələr (hələ M.F.Axundov mübaliğəyə qarşı çıxır, – “Yalançının evi yıxılsın” – deyə mübaliğə müəlliflərini tənqid edirdi), məcazlar sistemi yeni realist ədəbiyyat tərəfindən, xüsusən nəsrdə özünə geniş yer tapa bilmirdi. Bədii ədəbiyyatda konkretlik əldə etmək üçün xalq dili, xalq üslubu əsas nümunə sayılır. O öz təbiəti etibarilə konkretidir və deməli, obrazlıdır. Daha çox ümumiləşdirməyə – mücərrədləşməyə cəhd edən ədəbi dil isə obrazlılıqdan da get-gedə uzaqlaşır.

Bədii əsərdə əsas olan konkretləşdirmə işinə bədii dildə iki üsulla nail olmaq mümkündür. Birincisi, ənənəvi bədii ifadə vasitələri, təsvir üsulları vasitəsilə: burada istiarə, epitet, mübaliğə və s. əsasdır. C.Məmmədquluzadə üslubuna bu cəhət o qədər də xas deyildir. Bu ifadə vasitələri daha çox klassik, “yüksək” ədəbi-bədii dildə özünü göstərir.

C.Məmmədquluzadə dilində ümumi, adi sözlər vasitəsilə konkretlik əldə edilir. Konkretliyin isə hissə təsiri həmişə qüvvətlidir. Ənənəvi təsvir vasitələri ilə yaranan konkretlik qeyri-müəyyən və obrazlıdırsa, C.Məmmədquluzadə üslubunda konkretlik müəyyən və obrazlıdır. Elə buna görədir ki, ümumiyyətlə, klassik üsluba məxsus çoxmənalılıq C.Məmmədquluzadə üslubuna yaddır.

Ədibin tendensiyası, ideyası müəyyəndir, dili dəqiqdir və emosionaldır. Bu isə ümumiyyətlə bədii dilimiz üçün yeni məsələ olub, ideya aydınlığı, məqsəd aydınlığı deməkdir. Beləliklə, C.Məmmədquluzadə dilində obrazlılıq dolayı yollarla – sözü müxtəlif məcazi mənalarda işlətməklə əldə edilmir, müəllif ümumxalq dilində ən adi, sadə sözlərin həqiqi, ilk mənasından

istifadə etməklə obrazlı lövhələr, təsvirlər yaradır. O, dilimizin təbii ifadə tərzində, xalq dilində obrazlılıq imkanları tapırdı. Konkret məfhumları bildirən sözlərin çoxu adətən başqa dildən alınmır, dilimizin öz daxilində mövcuddur. Həmin tip sözlər vasitəsilə ədib əyanilik əldə edə bilirdi. Bu konkretlik və əyanilik isə bədii dil üçün əsas məsələdir. K. Fedin deyir: “Nasirlərə bir mühüm məsləhətim də budur. Ən çox konkretliyə cəhd edin. Predmet nə qədər dəqiq və konkret təsvir edilsə, obrazlılıq da o dərəcədə ifadəli olar, qüvvətli olar”.

C.Məmmədquluzadə məfhumun dəqiq və konkret şəkildə ifadəsinə xüsusi diqqət yetirirdi. Sənətkarı ən çox sözlərin həqiqi mənası maraqlandırır. Elə buna görədir ki, yazıçı ara sözləri xüsusilə bol-bol işlədirdi. Üslubi cəhətdən neytral sözlərin birləşməsindən düzələn ifadələr və cümlələr məhz ara sözlər sayəsində əyanilik keyfiyyəti kəsb edirdi.

İş burasındadır ki, ara sözlər danışanın ifadə etdiyi fikrə münasibətini bildirdiyindən bu sözlərdə bir subyektivlik (emotionalıq) imkanı vardır. Bu cəhət bədii əsərin hissə təsirinə (bu isə bədii dil üçün əsasdır) çox yardım edir. Habelə ara sözlər müəllif ilə oxucunu çox yaxınlaşdırır, “dostlaşdırır”. Oxucu müəllifin gözlüyü ilə hadisələrə baxır, müəllifə şərik olur, onun fikirlərini qəbul edir.

C.Məmmədquluzadənin elə ilk nəsr əsərlərindən ara sözlərin bolluğu nəzərə çarpır. “Danabaş kəndinin əhvalatları”nın elə ilk abzasları bu sözlərlə başlayır: “*müxtəsər*”, “*vəssəlam*”, “*qərəz*”, “*baş ağrısı da olur*”, “*mən deyirəm*”, “*yox vallah, bil-lah*”, “*bir də ki*”, “*xeyir*”, “*qoy hər kəs nə deyir desin*”, “*amma nə eləmək*” və s.

Hətta daha çox elmi üsluba xas olan “*əvvələn*”, “*sani-yən*”, “*birincisi*”, “*ikincisi*” kimi ara sözlər də müəllifə emosionalıq üçün lazım olurdu (Bu cəhətdən müasir nəsrimizdə Ə.Vəliyevin təsvir dili maraqlıdır).

Ara sözlər də müəllifin ümumi üslubi xüsusiyyəti ilə – əyanilik, konkretik meyli ilə bağlıdır. “Atlar dayandı” hekayəsində abzaslar belə başlayır:

“*Budur, dağın dalından bir fayton gəlir...*”

“*Budur, uzaqdan bir avtomobil görsənir...*”

“*Odur, atlılar...görsənirlər*”. “*Bax, bir avtomobil gəlir*”. “*Budur, aşağıdan bir neçə atlı çapa-çapa gəlir*”. “*Budur, aşağıdan...iki atlı çapışır*”. “*Budur, iki fayton gəlir*” və s.

C.Məmmədquluzadə sanki oxucuya “kömək etmir”, ona heç nə demir; istər mövzu, məzmun bəzədə, istər dil, danışıq bəzədə. Hər iki cəhət əsərlərin özündən, hadisələrdən, sözlərin düzümündən doğur, aydınlaşır. Müəllif demir, lakin göstərir, təsvir edir, əyani olaraq oxucunun gözü qarşısında canlandırır. Bu əyanilik isə hər cür gurultudan, pafoslu sözlərdən daha artıq təsir oyadır. Müəllif demir ki, dörd nəfər ədib günün zəruri məsələlərini bir kənara qoyub, “on iki girvənkə balığı” yeyib qurtarana kimi “*balıx*”, yoxsa “*balıq*” deyilməlidir – ətrafında boşboğazlıq edirlər (“*Sirkə*”). Bunu təsvir edir, göstərir. Demir ki, – “Yevropa davası” zamanı müsəlman ziyalıları oturub “nigarançılıqdan” bəhs edirlər. Özü də hansı nigarançılıq? Bu ziyalılar yuxulayırlar, yuxu görürlər, “lap ölüb gedirlər” və şükür ki, hamısı da salamət qalırlar. Ədib bunları nə qədər də mahiranə təsvir edir. Təsvir edir ki, məclislərdə, yığıncaqlarda edilən “söhbətlər” nə qədər məzmunсуz, boş cəfəngiyyatdır.

“Məşədi Zülfüqar mollalara tərəf üzünü tutub soruşdu:

- Axund Molla Əhməd, bu ay gərək kəmyek ola.

Molla da başını Quranın cüzündən qaldırıb dedi:

- Bəli, gərək kəmyek ola.

Mən də Məşədi Zülfüqara tərəf çöndüm və dedim:

- Bəli, gərək kəmyek ola“ (“Yuxu”).

Budur söhbətin məzmunu.

Başqa bir məclis. Küçədə “cərgə ilə çömbəlib oturmuş” kəndliləri ancaq bir məsələ maraqlandırır və bu məsələ ətrafında uzun-uzadı mübahisələr gedir: ziyarətdən gələnə “ziyarətin qəbul olsun” deməyin əhəmiyyəti var, ya yox? (“Danabaş kəndinin əhvalatları”).

Usta Zeynal ilə Qurbanı burası məşğul edir ki, Muğdusi Akop qıl körpüdən keçə bilməyəcək. Şeir bülbülləri də Hatəm-Tai ilə, İmrəl-Qeys ilə məşğuldurlar.

Ədib demir, lakin göstərir. Nəticə isə aydındır. Deyəcəyi budur: Ey həmvətənlər, zaman dəyişib, həyat sürətlə irəliləyir, məhv olub sıradan çıxmaq istəmiriksə xalqımızın ictimai vəziyyətinə çarə aramalıyıq. İnqilablar dövründə bəsdir bu boşboğazlıq, bu cəfəngiyat...

Dil sənətkarlığı da belədir. Surətlərin nitqini oxucuya çatdırır, daha surət filan sözü nə tərzdə, nə şəkildə dedi – məsələsi sənətkarı cəlb etmir. Bu sözün, cümlənin ifadə tərzini isə fikrin məzmunu ilə əlaqədar olaraq aydındır. Bəzi əsərlərdə “utana-utana dedi”, “qəzəblə dedi”, “sevinclə dedi” kimi əlavələr, artırmalar C.Məmmədquluzadə üslubuna xas deyildir. Aydın məsələdir ki, ifadə olunmuş cümlədəki sözlərdən bu ifadənin tərzini də müəyyənləşdirilə bilər.

* * *

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda bədii dil məsələsi çox mühüm siyasi-ictimai məna və əhəmiyyət kəsb etmiş, bir sıra mübahisə və münaqişələrin törəməsinə səbəb olmuşdur. Dövrün irəli sürdüyü məsələlərə, realist ədəbiyyatın tələblərinə cavab verə bilməyən klassik dil və onun bədii ifadə vasitələri qabaqcıl ziyalıları təmin edə bilmirdi. Əsasən, estetik məqsəd izləyən klassik bədii dilin ifadə vasitələri konkret, milli dilin ruhuna o qədər də uyğun deyildi. Şairanə sözlər, köhnə epitet və metaforalar indi əsasən tərsinə bir funksiyada – satirik şeirdə işlənməyə başlamışdı. L.N.Tolstoyun “şairanədir – demək alınmalıdır” prinsipi özünü doruldu. İndi külli miqdarda “şairanə” ol-

mayan xalq sözləri, ifadələri ədəbi-bədii dilə axırdı. Bu sözlər özləri ilə birlikdə ədəbiyyata yeni bir ruh – reallıq, əyanilik, “kobudluq” gətirirdi.

Xalq dilinin, şifahi danışiq ünsürlərinin bütün xüsusiyyətlərini (hətta “kobudluğunu” da) bədii dilə gətirməkdə C.Məmmədquluzadənin müstəsna xidmətləri vardır. Bədii dilinin leksikası, sintaksisi, ahəngi, intonasiyası tamamilə xalq dilinə əsaslanırdı.

Bədii dilimizdə klassik üsluba məxsus təmtəraq, dəbdəbəli dil, zəncirvari təşbehlər tərک olunmaq üzrə idi. İndi söz hər cür bəzək-düzəkdən azad edilərək özünün əsil varlığını, mahiyyətini təzahür etdirirdi. Söz sərt siniflər mübarizəsində əsas silaha çevrilmişdi. Real aləmin, ictimai mühitin özü “yüksək üslub” üçün heç bir zəmin vermirdi. Vətəndaşlıq borcu, vətən, və xalqın taleyi sənətkarları hər şeydən artıq cəlb edirdi. C.Məmmədquluzadə çox yaxşı bilirdi ki, “gözəl” üslub, metaforalar, bənzətmələr və s. oxucunun diqqətini istər-istəməz real həyatdan ayırır. Əsas fikir sözlərin estetik funksiyasına cəlb edilir. Halbuki realist ədəbiyyatda başlıca məqsəd heç də estetiklik deyil, real varlığın təsviridir. Klassik ədəbiyyatda real aləm kölgədə qalırdı, oxucunun bütün dərkətmə qabiliyyəti sözləri (və yalnız sözləri) qavramağa yönəlmiş olurdu. Söz, reallıqdan uzaqlaşmış söz bir növ gözə girirdi.

C.Məmmədquluzadənin realist üslubunda söz tam mənada aid olduğu məfhum ilə uyğundur. Burada bir söz deyilib, başqa bir söz (məfhum) nəzərdə tutulmur. Söz müstəqim mənada işlənir. Sözüün dəqiq mənası bəzən lap əsas olurdu. Aşağıdakı parçada hətta tam dəqiq saylar da bədiilik keyfiyyəti qazanmışdır.

Əvvəllər Kərbəlayı Məmmədəli fəhləlik edərdi və *iki-üç* ayda bir üç-dörd manat xərclik və *altı-yeddi* arşın çit göndərərdi evinə. Keçən il erməni-müsəlman davası düşəndə Kərbəlayı Məmmədəli getmişdi vətənə *beş-on* manat pul da aparmışdı. Amma *səkkiz* aydır ki, evindən çıxıb gəlib, indiyədək ancaq bir dəfə ərəblərlə anasına *iki* manat göndərib ki, evdə xərclik eləsin-

lər. *İki* dəfə anası və arvadı sifariş eləyiblər və *iki* dəfə kağız göndəriblər ki, xəclikdən yana korluqları var. Kərbəlayı Məmmədliyə *bir az* pul istəyiblər. Bu sifarişlərin və kağızların cavabında Kərbəlayı Məmmədliyə *bir dəfə* kağız göndərmiş və *bir dəfə* də sifariş eləyib ki, buralar şuluqdur və iş-zad *o qədər* yoxdur... (“İranda hürriyət”).

Bəzən C.Məmmədquluzadənin “ədəbi dil normalarına müvafiq” yazmadığını deyirlər. Burası təbiidir və “ədəbi dil” ilə “bədii dil” (bədii ədəbiyyat dili) məfhumlarını qarışdırmaq lazım deyildir. Bədii dil tamamilə ədəbi dil hesab oluna bilməz və habelə ədəbi dil heç də yalnız bədii dildən ibarət deyildir. Elmi dil də, publisist dil, ictimai-rəsmi dil...bütün bunlar da ədəbi dilə daxildir. Bədii dildə isə ədəbi dildən kənar qalan ünsürlər – məhəlli, dialekt dili, vulqar söz və ifadələr və s. də işləyə bilər. Ədəbi dil daha çox normativ və rəsmi dildir. Bədii dil daha çox mütəhərrik, dəyişkən, elastiki və fərdi dildir. Burada fərdin sərbəst hərəkəti üçün hər cür şərait vardır. Bu dil daha canlı və dialektik xüsusiyyətlərə malikdir.

C.Məmmədquluzadənin bədii dili adı məişət, danışmaq dilini xatırladır. Şifahi dil burada bütün xüsusiyyətləri ilə çıxış edir. Heç olmasa söz sırasını götürək: ədəbi dildə söz sırası nisbətən sabit qaydalara malikdir. Bu sıranın pozulması qüsur hesab olunur. Ədəbi dil mühakimələr dilidir.

Danışmaq dilində belə rəsmiyyət yoxdur. Danışmaq hissləri ilə daha çox bağlıdır. Burada intonasiya mühüm və əsasdır. Müəyyən, səciyyəvi intonasiyasız heç bir cümlə yoxdur. Canlı intonasiya sözlərin sabit sırasının dəyişməsinə, ən müxtəlif şəkillərdə sıralanmaya səbəb olur. Hissin təsiri ilə bu və ya digər söz daha qabarıq tərzdə nəzərə çatdırmaq, başqalarına ikinci dərəcəli yer vermək lazım gəlir. Beləliklə, şifahi dil söz sırasına görə daha zəngindir və məhz burada xalq dilinin bütün imkanlarını meydana çıxarmaq olar.

Digər tərəfdən, adi, vərdis halı almış, rəsmi söz sırası oxucuya da o qədər təsir göstərmir. İnsan təfəkküründə sözlər

adətən bir-biri ilə həmişə müəyyən bir assosiasiya yaradır. Odur ki, bəzən ifadənin əvvəlindən bilinir ki, bunun sonrakı hissəsi necə təşkil olunacaqdır və s. Deməli, burada fərdi yaradıcılıq imkanı da azdır. Cümlədə söz sırasından yeni şəkildə – danışığ dilinə müvafiq istifadə etməyi C.Məmmədquluzadə bir sənətkar həssaslığı ilə dərk edir, öz üslubunu canlı xalq dilinin zənginliklərinə uyğunlaşdırırdı. Bunun özü üslubda bir yenilikdir.

Yeni olduğu üçün də bu üslub, ifadə tərzii daha çox diqqəti cəlb etməli idi. Donmuş, kütləşmiş zehinləri oyatmaq, onları fəallaşdırmaq, düşündürmək müəllifə çox lazım idi. “Mən bu sözləri yazıram ki, siz oxuyub fikir edəsiniz” – deyən müəllif öz üslubu, yazı manerası ilə də istər-istəməz oxucunu düşünməyə məcbur edirdi.

Deməli, müəllif söz sırasını dəyişmək ilə yazısının hissi təsirini artırmağa, nitqin avtomatizminin qarşısını almağa, dilin zənginliklərindən maksimum istifadə etməyə nail ola bilirdi.

Şifahi dilə əsaslandığı üçün müəllifin təsviri cümlələrinə də çoxlu ellipsis hadisəsinə rast gəlirik.

“Gecəni yatıb səhər durdum gördüm ki, xalam evində qiyamətdir: *çalan, çağırən, oynayan, deyən və gülən*” (“Toy”).

“...Birdən görürsən ki, səhranın ortasında, təmiz və saf havada, quşların və heyvanların içindəsən. *Əkinlər, sular, ağaclar və yarpaqlar...*”

Qeyd olunan yarımçıq cümlələrdə ən zəruri sözlər işlədilir. Bunların əlamət və xüsusiyyətlərindən danışılmır. Burada intonasiya çox mühüm yer tutur. Məhz intonasiya sayəsində belə sözlər cümlə funksiyası daşıya bilir. Şifahi danışığ dilinə əsaslanan müəllif uzun-uzadı təsvirlər əvəzinə tək-tək sözləri işlətməklə məqsədinə nail ola bilirdi.

C.Məmmədquluzadənin təsvir dilində ən artıq nəzərə çarpan cəhət sənətkarın təfərrüata meyil etməsidir. Hətta, bəzən bu təfərrüat artıq da görünə bilər. Məsələn, aşağıdakı təsvirdə əsas məsələyə sanki daxli olmayan sözləri, cümlələri qeyd etmək mümkündür. Lakin nəzərə aldıqda ki, təfərrüatlı təsvir sə-

nətkarı konkretlik yaratmaq vasitəsi kimi cəlb edir, onda heç bir artıqlıq, yersizlik haqqında söhbət belə ola bilməz.

“Bir saatdan sonra həyəətə bir yüklü ulaq girdi. Üstü-başı gəc ilə tozlanmış ulaqçı, ustanın şagirdi, hərəsi bir tərəfdən yükün çuvallarını qucaqlayıb ulağın üstündən götürüb gətirdilər otağa və gəci boşaltdılar yerə. Ulaqçı çuvalları ulağın üstünə atıb heyvanın ombasından bir dəyənək endirib həyətdən çıxdı. Usta Zeynal çubuğu çəkib külünü boşaltdı və durdu ayağa, yarım mahuddan tikilmiş geyməsinə çıxarıb, bükdü qoydu bir səmtə və Muğdusunin arvadından ələk istədi. Arvad ələyi gətirəndən sonra Qurban oturdu otağın bir küncündə və başladı gəci ələməyi...” (“*Usta Zeynal*”).

Belə təfərrüat nəyə lazımdır? “Ulaqçının” üst-başının gəc ilə tozlanmış olduğunun, çuvalları ulağın üstünə atmasının, hətta, heyvanın ombasından bir dəyənək endirməsinin və bütün digər detalların təsviri nə üçündür? Şübhəsiz ki, sənətkar məhz konkretlik məqsədi izləyir.

Demək olar ki, bütün digər təsvirlərdəki təfərrüatdan da məqsəd konkret lövhələr yaratmaqdır.

C.Məmmədquluzadənin realist üslubunun mühüm xüsusiyyətlərindən biri – təsvirdə dəqiqlik və detalların üstün yer tutmasıdır. Həyatdan uzaq, mücərrəd və dəbdəbəli sözlər, cümlələr onun üslubuna yaddır. Real lövhələr əsasdır. Burada ümumi hökmlər, mətnlə və məqsədlə əlaqəsi olmayan yersiz söz və cümlələr yoxdur. Müəllif detallara çox əhəmiyyət verir və ümumi təsəvvür də bu detallardan doğur.

“Xan çönüb qaçdı qonaqlara tərəf, genə qayıtdı Məmmədhüseynə tərəf, əlini saldı cibindən bir kağız üçlük çıxartdı. Pulu genə istədi cibinə qoya, sonra istədi Məmmədhüseynə verə, genə istədi cibinə qoya, axırda atdı Məmmədhüseynə və qaçdı içəri”.

“Quzu” hekayəsindən alınmış bu kiçik təsvirdə verilən detallar nəyə lazımdır? Müəllif xanın əhval-ruhiyyəsini və xarakterini, onun şüurunda gedən mübarizəni (pulu verimmi, ver-

məyimmi?) çox gözəl psixoloji ustalıqla açmışdır, həm də məhz detalların sayəsində açmışdır.

C.Məmmədquluzadə xüsusini, detalları təsvir etməklə çox zaman bir ümumiləşmə əldə edirdi ki, bu da sənətkarlıqda mühüm məsələdir.

“Allah bərəkət versin: yaxşı sənətdir, müsəlman aləmində heç sənət o mərtəbədə rəvac deyil, nə qədər ki, özgələrə məktub yazmaq. Anadolu məscidlərinin qapılarından keçmək mümkün deyil, o tərəfi-bu tərəfi müsəlmanlar tutub doluşurlar bir, ya iki mollanın başına ki, kağız yazdırınsınlar. Habelə, Tehran, Təbriz, İrəvan, Tiflis, Bakıya, ya qeyriləri...” (*“İranda hüriyyət”*).

Müəllif konkret bir detalı, bir yeri, bir şəxsi, bir hadisəni təsvir etməklə, adətən çox böyük ümumiləşdirmələr əldə edirdi. Yalnız bir hadisə detalları ilə, təfərrüatı ilə göz önündə canlanır və bundan ümumi nəticə çıxarılır. Oxucunun ümumi nəticə çıxarmasına da müəllif çox yardım edir. C.Məmmədquluzadə öz fikrini daha çox dolaylı yollarla – sətiraltı işarələr, ştrixlər ilə oxucuya aşılamağa çalışır. Elə buna görədir ki, oxucunun düşünməsinə, duymasına müəllif çox ümid bəsləyir. Sözləri daha çox dolayısı ilə, ikibaşlı tərzdə söyləyir.

“Taxıl həkimi” hekayəsində təsvir olunur ki, kəndə gəlmiş taxıl həkimi “bir az əqrəbə”, “bir az qırxayağa”, “bir az danadışiyyə”, “bir az astaqoza” oxşayan bir bəcəyi kənddə spirt tapılmadığından bir stəkan “arağın içinə saldı”. Müəllif yazır:

“Həkimin bəyanatına görə, taxıl çöplərini qırıb, yerə tökən bu qurd imiş”.

Ay zalım oğlu!!!

Ay zalım oğlu! İlk baxışda bu ifadənin həkimin, yoxsa qurdun ünvanına deyildiyi məlum olmur. Həkimə aiddirsə, nə (mənfə, ya müsbət) mənədadır? Hekayədən məlum olur ki, kənddə çox yaxşı taxıl əmələ gəlmişdi, lakin sünbüllər “nədənsə qırılıb düşür”. Həkim də bu “nədənsə”ni müəyyən etmək, kəndlilərə məhz praktik kömək göstərmək üçün kəndə gəlir. Praktiki kömək əvəzinə həkim kəndlilər üçün real əhəmiyyəti və mənası ol-

mayan məsələlərdən bəhs edir. Kəndlilər onun söhbətinə qulaq asır və gülürlər. Müəllif yazır: “Ancaq mən bircə şeyi başa düşmədim ki, aya onların bu zahiri gülməkləri ürəklərinin şadlığının əlamətidir, ya qeyri bir şeyin, qeyri bir hissənin əlaməti idi”.

“Yaxşı bişirilmiş” kababı yeyib, “Qarakənd şərabi”ni içəndən sonra həkim çıxıb gedir. Həkimin qurdu isə araşdırma şübhəsinin içində kənddə qalır. “Və axırda Həsənbəy məcbur olur haman şübhənin içindəki arağı ilə və qurdu ilə götürüb tullasın çölə”.

Beləliklə, “zalım oğlu” sözünün mənası aydın olur.

Nəticə: Söz sənəti, sənətkarlıq hər kəsin işi deyildir. Sənətin sirtinə vaqif olmaq gərəkdir. Yoxsa az-çox savadı olan hər kəs müəyyən bir hadisəni, əhvalatı qələmə ala bilər, yazıb anladada bilər. Lakin bu hələ sənətkarlıq, söz ustalığı deyildir. Söz ustasının xüsusi imzası, yazı ədası olmalıdır.

C.Məmmədquluzadə realist ədəbiyyatımızda fərdi üslubu ilə fərqlənən nəhəng simalardandır. Dilində hər söz, ifadə müəyyən məqsəd – məhz bədii məqsəd izləyir. Üslubunun səciyyəvi xüsusiyyəti sözü, fikri dolayısı ilə və obrazlı şəkildə oxucuya çatdırmaqdır.

Sənətkarın üslubi keyfiyyətləri həm nəsr, həm də dram əsərlərində eyni qüvvədə təzahür edir. Klassik ədəbiyyata məxsus üslubdan fərqlənən bu yeni realist üslub öz qüvvəsini, hərəkətini xalqdan, xalq dilindən alırdı. Klassik ədəbiyyatda “janr üslubu” (məsələn, qəzəl üslubu, qəsidə üslubu və s.) hakim olursa, realist ədəbiyyatda şəxsiyyətin, fərdi sənətkarlığın rolu yüksəlmiş olur. Bütün görkəmli realist sənətkarların dili, üslubu bir-birindən fərqlənir. Burada fərdi üslub əsasdır.

C.Məmmədquluzadənin fərdi üslubu istər yazıçının təsvir dilində, istərsə də tiplərin nitqində aydın şəkildə fərqlənir, seçilir. Həm dram, həm də nəsr əsərlərində tiplərin nitqi bununla səciyyələnir ki, şəraitdən, əhval-ruhiyyədən, mədəni inkişaf səviyyəsindən və s. asılı olaraq ayrı-ayrı personajlar bir çox artıq, yersiz kimi görünən söz və ifadələr işlədirlər.

Məsələn, Usta Zeynalın danışıq tərzindən bir nümunə göstərək.

- Xozeyin, heç eybi yoxdur, nə eybi var?! Bu saat Qurban şeyləri götürər. Nə eybi var?!

Qeyd olunan söz və ifadələrin bir hissəsi adi, rəsmi nitq nöqtəyi-nəzərindən artıqdır. Lakin bədiilik nöqtəyi-nəzərindən bunların işlədilməsi tamamilə təbiidir. Bəs bədi əhəmiyyəti nədir? Odur ki, elə bu artıqlığın özü danışanı, onun vəziyyətini çox düzgün və realistcəsinə səciyyələndirir. Başqa sözlə, bu sözlərin “artıq” olması onların əsas üslubi effektidir.

Bu cəhət müəllifin bütün yaradıcılığına xasdır və ədəbiyyatımız tarixində əsasən C.Məmmədquluzadə üslubunda özünü göstərir. “Danabaş kəndinin məktəbi” pyesində avam Kabla Mirzalınlın belə “artıq” sözlər işlətməsi nə qədər də realdır!

“Xeyr, *tuta bilməzlər*: Mən sənə deyirəm ki, *tuta bilməzlər*. Sən ermənilərə baxma ki, ermənidən *tutarlar*...Amma müsəlmandan *tuta bilməzlər*. Xeyir, *tuta bilməzlər*”.

Belə artıq sözlər müəllifin dil etinasızlığının nəticəsi deyildir. Dilin, sözün qədrini bilməkdə və ondan səmərəli istifadə etməkdə C.Məmmədquluzadə bütün realist ədəbiyyatımıza bir nümunə ola bilər. Sənətkar hekayə üçün, dram üçün, bütövlükdə əsər üçün ən zəruri olan söz, ifadə və cümlələri dialoqda işlədir. Onun dialoqlarında qətiyyən artıq söz yoxdur. C.Məmmədquluzadənin dialoqlarının dili xüsusiyyətləri öyrənilməyə, istifadə olunmağa layiqdir. Hər bir istedadlı sənətkarda olduğu kimi, C.Məmmədquluzadənin də əsərlərindəki tiplər öz nitqləri ilə səciyyələnirlər. Cəmiyyətin müxtəlif ictimai qrup və təbəqələrinin nümayəndələri öz nitqləri ilə başqalarından fərqlənir. Bu isə onların nitqini fərdiləşdirmək imkanı yaradır.

C.Məmmədquluzadə dialoq nitqinin təbiiliyinə xüsusi fikir verirdi. Bu da ciddi, sənətkarlıq ilə əlaqədar bir məsələdir. Real həyatda, adi danışıqda olduğu kimi, müəllifin əsərlərində də hər sonrakı replikada əvvəlki replikadakı sözlərdən biri və ya

bir neçəsi iştirak edir. Beləliklə, bütövlükdə detallar bir vəhdət təşkil edir ki, bu topludan, vahiddən hər hansı tipin sözlərini qoparmaq mümkün deyildir. Söz sözü çəkib gətirir. Məsələn, müəllifin çox da məşhur olmayan “Yığıncaq” pyesindən bir səhnə:

Cabbar – Həsənəli yoldaş, sən ağzının *danışığını* bilmirsən.

Həsənəli – Hələ mən *danışırım*. Qurban *danışır*. Pəs sənə kim *söz verdi*, sən Qurbana vəkillik eləməyi başladın?

Cabbar – Necə kim *söz verdi*? Mən özüm *söz verdim*.

Həsənəli – Sən çox danışsan, sənün də *səsini alaram*.

Cabbar – Necə *ala bilərsən*? Heç vaxt *ala bilməzsən*.

Bu parçada təkrar olunmuş sözlərə fikir verin. Sonradan danışan, bir qayda olaraq əvvəlkinin bu və ya digər sözünü təkrar edir. Bu üslub ədibin bütün əsərlərində özünü göstərir və bədii dilinin realizmini səciyələndirən əsas amillərdən biri hesab olunur. Burada dərin və əyani psixoloji təhlil, tipin dolayısı ilə səciyələndirilməsi kimi sənətkarlıq məsələləri də diqqəti cəlb edir.

Beləliklə, sənətkarın ustalığına, dilinin təbiilliyinə və realizminə heyran qalmamaq mümkün deyildir. Bizi burada maraqlandıran o deyil ki, tiplərin nitqi neçədir, nəyi ifadə edir və s. Bizi valeh edən cəhət məhz sənətkarlıqdır. “Usta Zeynal”da təsvir olunan hadisə ən müxtəlif şəkillərdə verilə bilər. Çətin ki, bir başqası C.Məmmədquluzadə qədər lakonikliyə və obrazlılığa nail ola bilər. Demək, bədii əsərdə hadisədən başqa dil, söz də əsasdır. Bədii söz əsil sənətkarlıqdır. Hadisələri nəql eləmək bir hünər deyil.

Ümumiyyətlə, dil konkretlikdən, əyanilikdən mücərrədliyə, qeyri-müəyyənlikdən dəqiqliyə doğru inkişaf edir. Obrazlı dilə daha çox meyil edən bədii üslub isə bir növ bu inkişafın əksinə bir mövqe tutur. Bədii dil həmişə konkretliyə meyil edir. Çünki konkret lövhələr, təsvirlər insan hissəsinə daha çox təsir göstərə bilər.

Başqa sözlə, dilin iki başlıca funksiyasından biri olan emosional funksiya bədii dildə daha üstün rol oynamağa cəhd edir. Lakin əlbəttə, burada da kommunikativ funksiya əsasdır, aparıcıdır, birincilik təşkil edir. Əks halda bədii söz sənəti yalnız bir oyun, əyləncə olub qalardı. Bununla belə, bədii dildə emosional funksiya üçün çox geniş meydan açılır.

İzah edək. Dilin iki cəhəti var: əqli-iradi və emosional hissi. Əqli (və ya məntiqi) cəhətdən dil daha çox məfhumlarla əlaqədardır. Hiss (və ya affektiv) cəhət dedikdə isə obrazların mühüm rolu nəzərdə tutulur. Bədii dil bütün başqa üslublara (elmi dil, ictimai-siyasi dil) nisbətən obrazlılığa və deməli, konkretliyə çox meyil göstərir. Hətta, bəzən bədii üslubda emosional momentlər məntiqi momentləri üstələyir.

Bu cəhətdən C.Məmmədquluzadənin felyeton dili diqqətə cəlb edir.

Aşağıdakı cümlədə həmcins cümlə üzvü kimi sadalanan sözlərin (məfhumların) sıralanması, yanaşdırılması, məntiqi qanunlar nöqtəyi-nəzərindən düzgün hesab edilə bilməz. Lakin emosionallıq məqsədi ilə belə bölgü bədii dildə tamamilə mümkündür.

Səbəb nədir ki, baş yaranlarımız hamısı ibarətdir məhz *gədə-güdələrdən, baqqallardan və çaqqallardan...*

Sənətkarın satirik üslubunun başlıca xüsusiyyəti budur: çox ciddi məsələlərdən danışıldığı yerdə gözlənilmədən məntiqi rəbitə qırılır, başqa üsluba, başqa məqsədə xidmət edən sözlərin bəzən də ahəngdar düzümü başlayır.

...Min-min manatlar xərcləyirlər *qonaqlıqlara, şöhrət eh-sanlarına, qara neftə, püstə badama, barışna və madama*, sözü bir dəfə deyirlər adama!..

Sənətkarın mollanəsrəddinçiliyi burada təzahür etmirmi? Gülüş, zarafat, “lağlağı” içərisində ən zəruri ictimai-siyasi məsələlərə toxunmaq. Bütün varlığı ilə, yana-yana, yandıra-yandıra, ağılada-ağılada, güldürə-güldürə çox mühüm məsələləri həll et-

məyə çalışmaq. Məhz bu yol ilə də oxucunu ələ almaq, öz təbliği fikirlərinə şərik etmək, onu ayılmaq...

Yuxarıda yazdığımız beş məktəbin adları belədir: biri *İttihadi – İraniyan*, biri *İttifaqi – Azərbaycan*, biri *İqbalı – Salyan*, bir *İstiqbali – Lənkəran*, biri *Xali – Canan*, bir də *Bali – Əmirhacıyan*.

Sadalamanın özündə (sayların miqdarında) də bir məntiqsizlik vardır: “beş məktəb” deyilib, altısı sadalanır...

Başqa bir misal:

Viran olub *vətənimiz*, *elimiz*, itib gedib *dinimiz*, həm *dilimiz*, əzilib *əngimiz*, sınıb *belimiz*, bəs biz ağlamayaq, kimlər ağlasın?!

C.Məmmədquluzadənin söz sənətkarlığının öyrənilməsi, üslubunun izah edilməsi hazırda xüsusilə aktual əhəmiyyət kəsb etməkdədir. Bunsuz sənətkarın irsinin tədqiqi tam hesab edilə bilməz.

* * *

C.Məmmədquluzadə çox maraqlı üslub sahibidir. Onun yaradıcılığının ümumi üslubi keyfiyyətlərini dəqiq və elmi şəkildə müəyyənləşdirmək üçün sənətkarın dilində ayrı-ayrı kateqoriyalar geniş şərh olunmalıdır.

1.Xalq dilinə məxsus ifadə tərzində həmişə bir intensivlik, mənalı şiddətləndirmə meyli mövcuddur. Burada emosional momentlər məntiqi momentlərin üzərinə kölgə salır. Real məntiqi mənalılar arxa plana çəkilir və çox zaman ciddi, tənqidi nəzərlə yanaşdıqda “qeyri-məntiqi” ifadələr, “uyğunsuz” tərkiblər müəyyənləşdirmək mümkündür. Məs.:

Qarı ağzın açıb gözün yumdu, gözün açıb ağzın yumdu (“*Nağıllar*” kitabından).

Ümumi mətndən aydın olur ki, bu “qarı” əsəbiləşibdir, qarğış edir. Buna görə də həmin cümlədə “ağzın açıb gözün yumdu” ifadəsi bir obrazlı ifadə kimi ağla batır, məntiqi cəhətdən də tamamilə düzgündür. Məntiqi olaraq qarğımaq, söy-

mək-danışmaq üçün “ağzı açmaq” zəruridir. “Gözün yumub” da motivləşmiş ifadədir. Əsəbiləşib söyüş söyəndə, qarğıyanda gözünü yumanlar çox olur. Lakin ifadənin ikinci hissəsinin məsələyə nə dəxli? “Gözün açıb ağzın yumdu” – nə üçün deyilir? Bu son hissədən başlıca məqsəd əvvəlki obrazlı ifadənin məzmununu şiddətləndirməkdir. Yaxud: “Altdan geyinib üstədən qıfıllandı, üstədən geyinib altdan qıfıllandı” – cümləsində “üstədən geyinib altdan qıfıllandı” ifadəsi ancaq əvvəlki hökmün təsirini qüvvətləndirməyə xidmət edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu ifadə tərzii folklor üslubunun başlıca xüsusiyyətlərindən birini təşkil edir. Hətta bunlar folklor üslubuna məxsus şamplar, “folklor frazeologiyası” hesab olunur.

Söz sənətkarı xalq dilni sadəcə kopyalamaqla və ya ondan hazır şəkildə istifadə etməklə kifayətlənmişdir. Xalq dili ifadə tərzindən istifadə ilə yeni-yeni tərkiblər, ifadələr, cümlələr yaranır. C.Məmmədquluzadənin yaradıcılıq məharətindən birini də bu cəhət təşkil edir. Bəs sənətkarın yaratdığı ifadələr ilə eyni quruluşlu (sintaktik cəhətdən) folklor frazeologiyasına məxsus ifadələr arasında fərq nədən ibarətdir? Başlıca fərq odur ki, folklor frazeologiyası əsasən emosionallıq, intensivlik məqsədi ilə işləndiyindən bunlar məntiqi-iradi cəhətdən özünü doğrulda bilmir. Sənətkarın dilində isə müvazi ifadələrin ikinci hissələri də məntiqi mənə daşıyır, əsaslandırılmış olur və “ağla batır”. Məs.: *Gülə-gülə oxumuşunuz və oxuya-oxuya gülmüşünüz*. Obrazlılıq və intensivlik bu kimi tərkiblərdə (tərsinə “təkrar”larda) yenə qalır. Lakin bunların ikinci hissələri atıldıqda ifadə olunan fikrə xələl gələ bilər, məzmun keyfiyyətə dəyişər. Halbuki, “folklor frazeologiyası”na məxsus ifadələrin ikinci hissələri atıla bilər, keyfiyyətə dəyişmə də yaranmaz.

C.Məmmədquluzadə bu kimi tərsinə təkrarlardan daha çox satirik məqsədlə istifadə edir və bu cəhətdən də onun satirik üslubu ədəbi-bədii dilimizdə xüsusi yer tutur. Ustad sənətkar mövcud (təkrarsız işlənen) bu və ya digər ifadəni gözlənilməz

yerlərdə “tərsinə təkrarlayaraq” elə müvəffəqiyyətlə işlədir ki, onun qabiliyyət, məharət və cəsarətinə heyran qalmamaq olmur. Bir neçə misal:

1. Allah cənab qazı ağa kimi millətpərstlərin *kölgəsini bizim başımızın üstündən əskik eləməsin, yainki bizim başımızın üstünü bunların kölgəsindən əskik eləməsin.*

Buradakı təkrarın birinci komponenti ümumi ədəbi-bədii dildə (hazırda qismən arxaik görünə də) vardır və müəllif “yainki” sözünə qədər sanki həqiqətən dua edir. Lakin bu ikinci hissə məhz C.Məmmədquluzadə üslubuna xas olan iynəni çox ustalıqla batırmaqda müəllifə kömək etmişdir. Buradakı satiradan başqa nə qədər dərin ictimai-siyasi məna ifadə edilmişdir! Bu yeni düzəlmiş təkrar (ikinci) komponentin yanında əvvəlki komponent çox sönük görünürmü?

2. Sonra da eşitdim ki, *Naxçıvan müsəlmanları, yainki müsəlman naxçıvanlıları* (çünki rəvayət müxtəlifdir: biri deyir *Naxçıvan müsəlmanları*, biri deyir *müsəlman naxçıvanlıları*), bəli, eşitdim ki...

3. İrənin indiki övzai *bu qərar ilədir, yainki qərarı bu övza ilədə* – hər nə cür desək olar; inanmırsan Osmanlıda il yarım veyillənib qayıdıb gələn yazıçılarımızın məqalələrinə bax.

4. *Nə cəhətin səbəbindən ötrü və nə səbəbin cəhətindən ötrü?*

Fərdi emosional çalarlar, kommunikativ mənanı arxa plana atmışdır.

II. Qədimdən bəri şifahi xalq ədəbiyyatında (dastan və nağıllarda), canlı danışıq dilində işlənib gələn təkrar növünün biri də belədir ki, eyni söz interpozisiyada “oğul” (və ya müvafiq tərzdə “qız”, “uşaq”, “bala”) sözü olmaqla təkrar edilir. Məs.: *Zalim oğlu zalim. Heyvan qızı heyvan. Quldur uşağı quldur. Axmaq balası axmaq* və s.

Bu kimi birləşmələr “oğul” (“qız”...) sözünün üçüncü şəxs nisbət şəkliçisi qəbul etməsi ilə düzəlir. Təkrar komponentlərin ikincisi fakultativ səciyyə daşıyır. Lakin bunların işlənməsi

intensivlik yaratmaqda mühüm rol oynayır. Əsas məna “A oğlu” tərkibində ifadə olunur ki, burada “A” ikinci növ təyini söz birləşməsinin birinci tərəfi, “oğlu” isə ikinci tərəfi olur. Bu birləşmələrə əlavə olunan ikinci “A” isə (“A oğlu A”) hər cür əlavə kimi əvvəlki mənanı qüvvətləndirməyə xidmət edir.

Əsasən nominativ (adlandırma) funksiyası daşıyan bu təkrar tərzində emosional keyfiyyət də yüksəkdir və xalq dilində çox işlək ifadələrdən olmuşdur. Klassik ədəbiyyatda (şeyrdə) bu kimi xalq ifadə tərzii özünə yer tuta bilməmişdir. Ədəbi-bədii dil xalq dilinə yaxınlaşdıqca bu tərkiblər yazılı dilə daha çox daxil olmağa başlayır. S.Ə.Şirvaninin (ancaq satiralarında), Ü.Hacıbəyov və N.B.Vəzirovun dramlarında, C.Məmmədquluzadənin bədii əsərlərində həmin təkrar üsulu çox yayılmışdır.

C.Məmmədquluzadə üslubunda bu növ təkrarlar həm də kommunikativ məqsədə xidmət edir. Məs.:

1. Açı kitabı o *sırtıq qızı sırtıqların* qabağına...

2. Ancaq *kafir uşağı kafirlər* donuz ətindən əl çəkirlər.

Göründüyü kimi, bu ifadə tərzii ancaq müraciət üçün işlənməklə bitmir, bunların funksiyası yalnız adlandırma (“nazivnaya funksiya”) ilə bitmir. Bunlar da cümlə daxilində hər hansı digər söz birləşmələri kimi başqa sözlərlə müxtəlif qrammatik əlaqələrə girib, yeni sintaktik vahidlər yaradır, bu yeni yaranmış sintaktik vahidlərin tərkib ünsürünə çevrilir və s.

Bütün bunlar isə həmin birləşmələrin geniş kommunikativ funksiyaya malik olduğunu göstərir. Bununla belə göstərmək lazımdır ki, bu tip birləşmələr əsasən müraciət (vokativ), qarğış-söyüş məqsədi ilə işləndiyindən bunlarda kommunikativ funksiyadan çox ekspressiv – adlandırma funksiyası daha qüvvətlidir.

C.Məmmədquluzadənin əsərlərindəki bir sıra təkrarlar da məhz həmin funksiyada işlənməmişdir. Məs.: Köpək oğlu köpək. İt qızı it. Məlun oğlu məlun. Səfeh oğlu səfeh. Dəli oğlu dəli. Yezid oğlu yezid. Ömər oğlu Ömər. Kafir oğlu kafir. Həyasız oğlu həyasız. Zalım oğlu zalım. Heyvan oğlu heyvan. Axmaq oğlu

axmaq. Heyvan balası heyvan. Zəhrimar oğlu zəhrimar. Haramzada oğlu haramzada...

C.Məmmədquluzadə bu kimi təkrarlı tərkiblərdən stilizasiya məqsədi ilə də geniş istifadə etmişdir. “Dəli yığıncağı”nda eyni mənfi tiplər güruhuna mənsub məşədi və hacılar (bunların xüsusi adlarında bir yaxınlıq nəzərə çarpır) öz iç üzlərini, daxili mənəviyyatlarını belə ifadə edirlər:

1. Məşədi Hacı – Cəhənnəm olun buradan, *köpək uşağı köpək*. 2. Hacı İslam –...A kişi, bu *məlun oğlu məlun* genə buradadır? 3. Məşədi Hacı – Hə, sözün nədi, *təbiət oğlu təbiət*? Hacı İslam – *Məlun oğlu məlun*...5. Hacı Əbdüləzim –...*Bu məlun oğlu məlun* dilini fərəğət qoymur.6. Hacı Əbdüləzim – ...Gör bu *mürtəd oğlu mürtəd* mənə nə deyir...*Bu farmasyon oğlu farmasyon* gör nə deyir...7. Hacı Mədinə - ...*Həpənd oğlu həpənd*...*Babi oğlu babi*...

Bütün bu tiplər həmin sözləri eyni pərdədə və ardıcıl gələnlərdə dialoqlarda işlədir ki, burada sənətkarın ifadə tərzindən stilizasiya məqsədi ilə istifadə etdiyini görməmək mümkün deyildir.

III. Sənətkarın bədii üslubunda konkretlik əldə etmək məqsədi ilə bənzər hadisələr bir-birinin ardınca sadalanır və hər dəfə eyni sözlər təkrarlanır. Məs.:

Adət eləmişik bayramda sevinmək, şad olmaq və bir-birini təbrik etmək. Uşaqlar da *adət edib bayramda sevinmək, şad olmaq və bir-birini təbrik etmək*.

Az qala bütün üzvləri eyni olan bu iki ardıcıl işlənmiş cümlələrin ümumiyyətlə quruluşunun düzgün olub-olmadığını bir kənara qoyub, diqqəti bu nöqtəyə cəlb edək ki, bunları bir cümlə ilə də əvəz etmək, deməli, yığcamlaşdırmaq mümkün idi. Lakin belə yığcamlaşdırma nəticəsində təsvir olunan konkretlik (bədiilik) deyil, ümumiləşmə alınardı ki, bu ümumiləşdirmə də sadəcə fikrin ifadəsinə xidmət edər və bu zaman heç bir obrazlılıqdan, bədiilikdən söhbət açmaq olmazdı.

Bu kimi təkrarlı cümlələrin bildirdiyi fikirləri qısa və yığcam şəkildə də (sözləri təkralamadan) ifadə etmək olar. Bir nümunə də qeyd edək:

Yaxşı işə də onlar yaxşı deyə bilərlər, pis işə də yaxşı deyə bilərlər. Onlar ağa qara deyə bilərlər, qaraya da ağ deyə bilərlər. Bu fikirləri belə də demək olardı. “Onlar həm yaxşı, həm də pis işə yaxşı deyə bilərlər, ağa qara, qaraya da ağ deyə bilərlər”.

Əlbəttə, bunu daha müxtəlif variantlarda və ya daha yığcam tərzdə ifadə etmək mümkündür. Lakin bu zaman C.Məmmədquluzadənin əldə etdiyi konkretlik, əyanilik də sönüb gedir. Ümumiyyətlə, xalq dilindən (şifahi dildən) gələn bu təkrar üsulu C.Məmmədquluzadənin bütün yazı manerası üçün, üslubu üçün çox səciyyəvidir. Sənətkarın bütün bədii əsərlərində (hekayə, dram, felyeton, xatirə və s.) belə konkretləşdirici təkrarlara tez-tez rast gəlirik.

IV. Bədii üslubun monoloq nitqində – müəllifin təsvir dilində işlədilən təkrarların bir növü də belədir ki, bəzən sifətlər bütöv cümlə, mətn (və ya bzaslar) boyu təkrar-təkrar işlədilir, müxtəlif isimlərin əvvəlinə gəlməklə çox qabarıq tərzdə oxucunun nəzərində müəyyən bir keyfiyyəti canlandırır. Nəsrimizdə bu təkrar üsulu C.Məmmədquluzadənin Xudayar bəyinin təsviri ilə başlanmışdır. Müəllif surətin bir sıra xarici əlamətlərini sadalayır, bu əlamətləri təkrarlayır. Müxtəlif obyektlər eyni əlamət əsasında bir vahidə toplanır. Məs.:

a) Xudayar bəyin boyu: *“Boyu ucadır, çox ucadır. Bunun ucalığından ötrü keçən vaxtda Xudayar bəyə bir ayama deyirdilər”.*

b) Dərisinin, gözlərinin, paltarının və s. rəngi:

“Bəli, boyu ucadır, saqqalı, qaşları tünd qaradır. Üzü də qaradır, çox qaradır. Gözləri lap qaradır, bir tikə ağ yoxdu gözlərində. Belə ki, bəzi vaxt Xudayar bəy papağını basır gözünün önünə: papaq qara, gözlər qara, üz qara”.

c) Xudayar bəyin burnu: “Burnu *əyridir*: amma *pis əyridir*. *Əyri də var, əyri də var*. Mən çox gözəllər görmüşəm ki, burnları *əyridir*, amma Xudayar bəyin burnu *pis əyridir*”.

Təsvir dilində belə təkrar üsulu boyaları tündləşdirmək üçün, tendensiyalı yazmaq üçün, sonrakı (xüsusilə sovet dövrü) nəsrimizdə daha da davam və inkişaf etdirilmişdir.

Nəsr dilinə məxsus bu təkrarlar ilə obyektə tendensiyalı münasibət də ifadə edilir və məhz bu münasibəti daha qabarıq nəzərə çatdırmaq məqsədi ilə obyektin – tipin bir sıra müxtəlif xüsusiyyət və əlamətləri eyni rəng ilə “rənglənir”.

Təsvir dilində belə təkrar üsulu boyaları tündləşdirmək üçün, tendensiyalı yazmaq üçün, sonrakı (xüsusilə sovet dövrü) nəsrimizdə daha da davam və inkişaf etdirilmişdir.

Nəsr dilinə məxsus bu təkrarlar ilə obyektə tendensiyalı münasibət də ifadə edilir və məhz bu münasibəti daha qabarıq nəzərə çatdırmaq məqsədi ilə obyektin – tipin bir sıra müxtəlif xüsusiyyət və əlamətləri eyni rəng ilə “rənglənir”. Təkrar ilə bu rənglər daha da qatı, daha da tünd çalarlar kəsb edir. Təsadüfi deyil ki, belə təkrarlar əsasən tiplərin – insanların təsvirində işlədilir.

C.Məmmədquluzadə bu kimi təkrarlardan daha çox satirik məqsədlə istifadə etmiş və onun bu xüsusiyyəti də sonrakı sənətkarlara təsir göstərmişdir.

Yuxarıdakı misallardan görüldüyü üzrə müxtəlif isimlərin əvvəlində eyni sifət – təyinlərin təkrarlanması ilə bu müxtəlif predmetlərdə ümumilik də, ümumi cəhət də (müqayisə, qarşılaşdırma və s.) qeyd edilmiş olur.

Məsələn:”Cəmi uzun saqqal, uzun əba, uzun papaq, uzun çubuq və uzun ətək...müsəlmanlar...” ifadəsində “uzun” təyinlərinin təkrarı vasitəsi ilə müxtəlif məfhumlar (saqqal, əba, papaq, çubuq, ətək) bir araya toplanmışdır. Burada məntəqi mühakimə nöqtəyi-nəzərindən mühakimə düzgün qurulmamışdır, bədən üzvünün (saqqal) adı paltarın (əba, papaq) və ya paltarın bir hissəsinin (ətək) adı ilə, onlar da əşya adı ilə (çubuq) yanaşı

gəlmişdir. Bu məfhumların yanaşdırılmasında “uzun” sözünün təkrarı mühüm rol oynamış və adətən yanaşı gələ bilməyən məfhumların yanaşdırılmasının özü artıq satirik məqsəd izləyir. Aşağıdakı misalda bu satirani daha aydın görmək olar.

...Görürsən ki, yazılıb maşallah filan milyonçu, maşallah filan millətpərəst, maşallah filan xan, filan bəy, filan hacı, filan kərtənkələ...

Sonuncu komponentə qədər bu tərkiblər ciddi planda düşünülə bilərdi. Lakin əvvəlkilərdən uzaq olan bu məfhum bura yanaşdırılan kimi satirik münasibət meydana çıxır, “kərtənkələ” məfhumundan əvvəlkilərə də pay düşür.

V. C.Məmmədquluzadənin nəsr dilinə gətirdiyi bir xüsusiyyət də belədir ki, əvvəl bir ümumi fikir bir cümlə ilə ifadə olunur. Sonra həmin fikir detalları ilə oxucuya çatdırılır, aydınlaşdırılır, izah olunur. Əslində bu kimi ifadə tərzii də xalqdan gəlir. Məsələn:

“Həmi şad oldular. Həmi də qəmgin. Şad oldular ona görə ki, oğlanlarını tapmışdılar, qəmgin oldular, ona görə ki, bir oğlanlarını Kəlləgözə vermişdilər” (“*Nağıllar*” kitabından).

Əvvəlki cümlədə irəli sürülən fikir – ümumi fikir sonrakı cümlələrdə hissə-hissə, ayrı-ayrı detalları ilə izah olunur. Bu zaman bir, hətta bir neçə abzasları birləşdirən böyük mətn parçaları bütöv vahid təşkil edir və bu vahiddəki müxtəlif fikirlərin bir yerə toplanmasına ilk cümlədəki sözlərin sonrakı təkrarı kömək edir (Bu yerdə *çünki*, *ondan ötrü ki*, *ona görə ki* və s. bağlayıcıların sda az rolu yoxdur). Müasir bədii dilimizdə geniş yayılan bu ifadə tərzii də C.Məmmədquluzadənin çox sevdiyi priyomlardan idi. Məs.:

1....Məqalə yazmaq bir tərəfdən çox çətindir, bir tərəfdən də çox asandır. Çətindir ondan ötrü ki...(bir neçə abzas gəlir). Digər tərəfdən də bir temaya inşa yazmaqdan asan bir şey yoxdur...(Yenə izahedici cümlələr, abzaslar gəlir).

2. ...O günləri mən həmi xoşbəxt idim, həmi də bədbəxt. Bədbəxtliyim ondan ötrü ki...(İzahat başlayır və bir neçə cümlə

işlənir). Xoşbəxtliyim də o babətdən idi ki...(yenə izahlar, cümlələr).(İzahat başlayır və bir neçə cümlə işlənir). Xoşbəxtliyim də o babətdən idi ki...(yenə izahlar, cümlələr).

3. Minlərcə meyit namazını qılmışam. Şövq ilə də qılmışam, məcburən də qılmışam.

Şövq ilə ondan ötrü qılmışam ki...(İzahat).

Məcburi də ondan ötrü qılmışam ki...(İzahat).

VI. C.Məmmədquluzadənin dilindəki təkrarların bir qismi spesifik mühakimə tərzilə əlaqədar özünü göstərir. Müxtəlif hadisələri, əhvalatları, şərtləri, səbəb və nəticələri, müqayisələri və s. bir mürəkkəb sintaktik vahiddə işlədərəkən yazıçı spesifik silsiləli cümlələrdən istifadə edir ki, bu müxtəlifliyin bir yerə, bir vahidə toplanmasında təkrarların əhəmiyyəti böyükdür. Məsələn, aşağıdakı silsilə cümlələrdə müxtəlif şərtlər və səbəblərin ifadəsi üçün təkrarlar mühüm rol oynayır.

1.Bəs mədəniyyət olmasa idi, hardan...bəy və xanlarımız Bakının yolunu tanıyacaq idilər və tanımasa idilər, haradan naxoşluq tapacaq idilər və tapmasa idilər nə tövr olacaq idi.

2. (Kərbəlayı Məmmədəli pulu) axırda genə göndərə bilmirdi. Ondan ötrü göndərə bilmirdi ki, xərci çox idi və ondan ötrü çox idi ki...bir dul arvad siğə eləmişdi.

Əlbəttə, bu növ təkrarlar sənətkarı həm də konkretlik nöqtəyi-nəzərindən cəlb edirdi. Silsilə cümlələr xüsusilə müqayisə məqamında daha çox işlənir. Müqayisə olunan obyektlərin biri feilin təsdiq, digəri inkar forması ilə səciyyələndirilir və silsilə bu şəkildə bir sıra obyektləri əhatə edir. Məs.:

Vallah, adam utanır, amma İtaliya utanmır;

Molla Məhəmməd Lənkərani utanır, İtaliya utanmır;

Müsəlman qəzetlərinin pulları ilə ticarət edənələr utanırlar, İtaliya utanmır; Buxarada yəhudilər utanır, İtaliya utanmır; Astarada...Qalsın sonraya.

Paralelizminə və təsdiq-inkar formalarının qarşılaşdırılmasına əsasən bu kimi ifadə tərzinin xalqdan gəldiyini demək olar. Lakin belə silsilə şəklində davam edən sintaktik vahidlər

fərdi üslub ilə bağlıdır. Həm də ona görə fərdi üslub ilə bağlıdır ki, sənətkar heç bir ümumiliyi olmayan, ən uzaq məfhumları (“adam” utanır, “İtaliya” utanmır və s.) qarşılaşdırır, müqayisə edir.

VII. İş və hərəkətin bir dəfə deyil, bir neçə dəfə baş verdiyini, təkrarlandığını, çoxdəfəliliyini, uzunmüddətliliyini bildirmək üçün feillər eyni şəkildə təkrarlanır.

Məs: (Gülzar) *baxdı, baxdı*, heç bir söz demədi (*C.Cabbarlı*); *Baxıb-baxıb* duruyorkən sitəmli gözlərinə (*H.Cavid*).

Göründüyü kimi, təkrar feillər həm təsriflənmiş şəkildə, həm də *ib...şəkilçili* feili bağlama formasında çıxış edir. Bu iki qrup təkrar feillər müəyyən qədər bir-birindən fərqlənir. Təsriflənmiş feillərin təkrarı cümlənin xəbər vəzifəsində işləmə bildiyi halda, *ib...şəkilçili* təkrarlar belə funksiyadan məhrumdur. Məs.: Əntiqə...bu sözləri təkrar edib ağladı, ağladı (*Mir Cəlal*).

Qalan bütün təsadüflərdə hər iki təkrar forması eyni qrammatik məzmunu malik olur. Məs:

1. Yanıb-yanıb çox çəkmişəm odunu (*Vidadi*).

2. Axdı-axdı sinəm üstə gölləndi (*Vidadi*).

İlk baxışda belə də demək mümkündür ki, komponentləri təsriflənmiş feil formasında olan təkrarlar feilin bütün şəxs və zamanlarında işlədilə bilər. Lakin konkret axtarışlar, yoxlamalar göstərir ki, bu təkrarlar əsasən üçüncü (və bəzən də birinci) şəxsin təkini, habelə əsasən şühudi keçmiş (və bəzən də indiki) zamanı əhatə edir. Feilin qalan şəxs və zamanlarında işlənmiş belə təkrarlara aid misallar olduqca çətin tapılır. Başqa zamanlarda işləmə bilməməsi bu təkrarların ifadə etdiyi qrammatik mənə ilə əlaqədardır. Bunlar iş və hərəkətin bitmədiyini, davam etdiyini, təkrarlandığını, uzunmüddətliliyini və s. bildirirsə (hətta bunlar cümlənin əsas xəbəri vəzifəsində çox az işlənilər), onda təbiidir ki, gələcək zaman şəkilçiləri ilə işləmə bilməzlər. Gələcəkdə olacaq bir iş və hadisənin bitib-bitməyəcəyi, uzunmüddətliliyi və s. haqqında indiki (danışılan) vaxtda məlumat vermək məntiqi cəhətdən də o qədər düzgün deyildir.

Eyni sözləri məzmununda az-çox gələcək zaman çaları olan digər feil formaları bəzəndə də söyləmək mümkündür. Odur ki, feilin əmr, məsdər, feili sifət, vacib, arzu, lazım və s. formalarında da belə təkrarlara rast gəlmirik.

Beləliklə, feilin yuxarıda göstərilən təkrarları haqqında aşağıdakı sözləri söyləmək olar:

- a) bu təkrarlar yalnız iki komponentdən ibarətdir;
- b) komponentlər həm ...ib feili bağlama şəkilçisi formasında, həm də təsriflənmiş şəkildə olur;
- c) komponentlər arasına heç bir söz daxil ola bilmir;
- ç) əksər halda cümlə bu təkrarlar ilə bitmir və ya bunlar xəbər rolunda çox az çıxış edir;
- d) bu təkrarların komponentləri həmişə eyni qrammatik formada işlədilir;

e) bütün bunların nəticəsində həmin təkrarlarda az-çox ümumiləşmə, abstraksiya özünü göstərir. Bunlar bütöv bir tərkib kimi nəzərə çarpır, bəzən tərəflərini ixtisar etmək, atmaq (yəni təkrar yox, tək şəkildə işlətmək) mümkün olmur. Mürəkkəb “fe-il”, bəzən də “tərz” hesab edilir.

Bu təkrarlarda özünü göstərən həmin ciddi və sabit qrammatik keyfiyyətlər belə təkrarların məhz qrammatik bir hadisə kimi formalaşdığını sübut edir. Bütün bu məsələlər ümumi ədəbi dil faktıdır və üsluba heç bir aidiyyəti yoxdur. Hər hansı yazıçı kimi C.Məmmədquluzadənin də əsərlərində bu kimi təkrarların işlənməsi onun fərdi üslubu ilə əlaqədar deyildir. Məs.:

Dedi, dedi və axırda bir yerdə dayandı. Sadıq çox danışır. *Deyir, deyir* və yorulmaq bilmir.

Göstərmək lazımdır ki, xalq dilində də (şifahi danışiq dili və ya dialoq) bu təkrarlar yalnız ikikomponentli təkrarlardan ibarət olur. Burada sözü iki dəfədən artıq təkrarlamaq lüzumsuzdur, bunun (praktik olaraq) heç mənası da yoxdur. Başqa sözlə, danışiq dilində məsələnin ən əsas, başlıca, praktik cəhəti mühüm yer tutur. Söz iki dəfə təkrarlanıb keçilir və bu kifayət hesab olunur. Çünki göstərilən qrammatik mənalar bu vasitə ilə ifadə edi-

lə bilir. Yazılı dil və monoloq nitqində isə sözün təkrarı ikidən artıq komponentləri də əhatə edə bilir və bu cəhətdən C.Məmmədquluzadənin dili xüsusi tədqiqata layiqdir. Sənətkar təkrar feilləri ikidən çox komponentlərdə işlədir. Məs.:

1. Xülasə, *gedirlər, gedirlər, gedirlər* və bir qapıda dayanırlar.

2. *Baxırlar, baxırlar, baxırlar* və öz könüllərində kim bilsin nələr söyləyirlər.

C.Məmmədquluzadə üslubunun bu cəhəti üzərində xüsusilə dayanmaq lazım gəlir. Əvvələn, ona görə ki, belə çoxkomponentli təkrarlar işlətməsi ilə o, bütün ədəbiyyatımızda fərqlənir, seçilir. Sonra, ona görə ki, adətən C.Məmmədquluzadə dilindən danışanlar sənətkarın şifahi dil qanunları üzrə, “xalq dilində” yazdığını qeyd etməklə kifayətlənirlər. C.Məmmədquluzadənin xalq danışığı dilinə çox əsaslandığını inkar etmirik. Lakin bu zaman həm də onun yaradıcılıq, yenilikçilik keyfiyyətlərinin üzə çıxarılması da lazımdır. Yalnız danışığı dilinə əsaslanmaqla, əlbəttə, fərdi üslubu olan belə böyük sima yetişə də bilməzdi.

Əgər ümumi dilə məxsus ikikomponentli təkrarlar leksik-qrammatik kateqoriya (“mürəkkəb feil” və ya “tərz”) kimi nəzərə çarpırsa, çoxkomponentli təkrarlar leksik kateqoriyalıqdan çox-çox uzaqlaşır. Burada intensivlik mənası da meydana çıxır və bu intensivlik qrammatik birləşmənin hüdudlarını dağır. Odur ki, çoxkomponentli təkrarlar bütün şəxs və zamanlarda işlənə bilir. Başqa sözlə, leksik-qrammatik səciyyəli ifadələr əsasən iki dəfə təkrarlanan kompöentlərdən təşkil edilir. Lakin bu təkrarlar intensivlik ifadə edən emosional vasitə kimi ikidən artıq komponentlər şəklində də çıxış edə bilir.

Bədii dil də bu xüsusiyyətinə görə – emosionallıq, intensivlik ifadə etmə xüsusiyyətinə görə ədəbi dilin digər üslublarından seçilir. Sanki təkrarlanan sözlərin miqdarı çoxaldığı nisbətə intensivlik də artmış olur. Həqiqətən də belədir və yüksək dərə-

cəhd intensivliyə cəhd edən C.Məmmədquluzadə üslubunda belə təkrarların çoxluğu da diqqəti cəlb edir.

Sənətkarın üslubunda bəzən belə təkrarlar oksimoron kimi işlədilir. Məs.:

Hökumət bir az *baxdı, baxdı, baxdı* və öz-özünə dedi.

C.Məmmədquluzadə üslubunda “əlavəli” və xüsusilə də “təkidli” təkrarlar çox geniş yayılmışdır. Əlavəli təkrarların xüsusyyəti belədir ki, təkrarlanan ikinci komponent bilavasitə birincinin yanında işlənmir. Burada təkrar (ikinci) komponent təklidə deyil, bütöv birləşmə tərkibində izah etdiyi sözə əlavə edilmiş olur. Mənaca da aydınlaşdırma, dəqiqləşdirmə, izah etmə və s. məqsədi izləyir. Xaricən bunlara bənzəyən təkidli təkrarlar isə mənanı şiddətləndirməyə xidmət edir. Əlavəli təkrarların komponentləri əsasən cümlə üzvü ola bilən müstəqil nitq hissələrinə məxsus sözlərdən ibarətdir. Təkidli təkrarlar isə çox vaxt emosional çalara malik köməkçi nitq hissələrindən (nida, vokativ sözlər, modal sözlər, ədatlar və s.) ibarət olur. Bu kimi təkrarlar C.Məmmədquluzadənin xalq danışığı dilinə əsaslanan üslubu üçün daha çox səciyyəvidir. Məs.:

1.Bax bu gözüm üstə, bax bu gözüm üstə, bax bu gözüm üstə...2. İnşallah kəşf edəcəyəm, bu məsələni kəşf edəcəyəm, lap asan vəchlə kəşf edəcəyəm.

Bu iki təkrar növləri arasında bir mühüm və əsas fərq budur ki, müstəqil alınmış (məndən xaricdə götürülmüş) cümlələrdə bir qayda olaraq əlavəli təkrarlar cümlənin sonunda işlənirsə, təkidli təkrarlar cümlənin hər yerində (ən çox əvvəlində və sonunda) gəlir.

Habelə əlavəli təkrarlar daha çox nəqli cümlələrdə işlənir, nitqin məntiqi cəhətləri ilə bağlıdır, əsasən qrammatik (sintaktik) keyfiyyətdir, obyektiv səciyyə daşıyır, təkidli təkrarlar isə ən çox nida və sual cümlələrində işlənir, nitqin emosional cəhəti ilə bağlıdır, əsasən üslubi keyfiyyətdir, daha çox subyektiv səciyyə daşıyır.

Buradan da bu iki təkrar növünün müxtəlif üslubi çalarları müəyyənləşir: a) əlavəli təkrarlar klassik şeirimizdə və ümumiyyətlə şeirdə təkidli təkrarlara nisbətən çox az yer tuta bilmişdir. Emosional cəhətdən şairlər üçün təkidli təkrarlara daha əlverişlidir. Burada hiss-həyəcan vermək, qətilik, mübarizlik, təkidlilik yaratmaq imkanı genişdir; b) ümumiyyətlə, bədii nərsdə əlavəli təkrarlar əsasən müəllifin təsvir dilində – monoloq nitqində, təkidli təkrarlar isə tiplərin danışığında, personajların dilində – dialoq nitqində özünü göstərir; c) əlavəli təkrarlar daha çox təsviri – elmi üslub üçün, təkidli təkrarlar isə bədii və publisist üslub üçün səciyyəvidir.

Bütün bunları nəzərə aldıqda C.Məmmədquluzadənin bədii üslubunda (xüsusilə satira dilində) təkidli təkrarlara daha çox yer verməsinin səbəbi aydınlaşar. Təkidli təkrarlara “tərz” əmələ gətirən feil təkrarından da fərqlənir. Göstəriləni kimi, “tərz” yarıdan təkrarlar feilin gələcək zaman, əmr, məsdər, feili sifət, vacib, arzu, lazım, forma və ikinci şəxs şəkilçiləri ilə işlənmişdir. Lakin həmin zaman, şəkil və şəxs formalarında feillərin də dilimizdə təkrarı mövcuddur; lakin bu təkrarlar bir ümumi qrammatik mənə deyil, bəlkə təkidlilik, qətiyyət kimi üslubi mənalar yaratmağa xidmət edir. Məs.:

1. Bütün gücü ilə qocanı sıxsın, sıxsın, gərəksə, canını da alsın. 2. Onları kəməndə salmaq, boğmaq, boğmaq lazımdır (*S.Rəhimov*).

Bu misallarda qeyd olunan təkrar feillərin birincisi üçüncü şəxs təkin əmr formasında, ikincisi isə məsdər formasındadır. Bu formalar “tərz” düzəldən təkrarlarda özünü göstərə bilmir. Burada uzunmüddətlik, təkrarlıq və davamlılıq tərz deyil, bəlkə möhkəmlik, bərklik (sıxsın, sıxsın – bərk // möhkəm sıxsın; boğmaq, boğmaq – bərk, möhkəm boğmaq) mənaları ifadə olu-

nur və ya belə təkrarlarda heç bir qrammatik məna yoxdur, ümumiləşmə yoxdur. Fərdi istemal, emosional çalar daha üstündür.

Bu iki qrup təkrarların fərqi elmi şəkildə aydınlaşdırılmasa da stixiyalı şəkildə yazıda özünü istər-istəməz əks etdirir. Tərz bildirən təkrarlar əsasən defislə yazılır, təkidlilik ifadə edənlər isə həmişə ayrı (vergül işarəsi ilə) yazılır. Habelə tərz bildirən təkrarların komponentləri arasında heç bir söz daxil ola bilmir; bunlar həmişə yanaşı işlədilir. Təkidli təkrarların komponentləri isə cümlədə bir-birindən çox uzaq da düşə bilər. Məs.:

Oxucularımız dağılıb ta bir nəfəri qalana kimi *yazacağıq, yazacağıq*. Həmin dairədə *yazacağıq* ki, altı ildir *yazırıq*.

Təkidli təkrarlar cümlədə o qədər də mühüm məna dəytilikliyi yaratmır. Bunlar nəinki feilin bütün şəxs, zaman və formalarında işlənir, həm də bütün nitq hissələrini əhatə edə bilər. Cümlənin bütün üzvləri (habelə köməkçi sözlər də) təkidlənərək təkralana bilər.

Feillərdə ən çox təhrik mənası daşıyan əmr formaları bu şəkildə təkrarlanır. Təsadüfi deyil ki, xalqı oyanmağa, maarifə yiyələnməyə, fəaliyyətə çağıran C.Məmmədquluzadənin publisist ruhda yazılmış əsərlərində belə təkrarlar xüsusilə nəzəri cəlb edir. Müraciət formasında işlənmiş bu təkrarlar təhrik, təkid mənası daşımaqla C.Məmmədquluzadə publisistikasının, publisist üslubunun üzvi bir ünsürünü təşkil edir.

Sənətkar təkidli təkrarlar vasitəsi ilə müəyyən sözləri nəzərə çarpdırmağa, bu sözləri ümumi mətn daxilində daha qabarıq tərzdə verməyə müvəffəq olurdu. Məs.:

1.Müsəlmanlar az müddətdə o qədər *tərəqqi edəcək idilər*, o qədər *tərəqqi edəcəkidilər*, o qədər *tərəqqi edəcək idilər*

ki, qonşu hökumətlərə sələmə yetirəcək idilər. 2. Kimdir etina edən sənin həcv və məsxərəyə? Sən ha *yaz, yaz, yaz. yaz, yaz!*..

Göründüyü kimi, təkidlilik bildirən bu misallarda təkrarın sayı artdıqca intensivlik də çoxalır. Formaca bu göstərilən təkrarlara bənzəyən, lakin intonasiya və bununla əlaqədar məna çalarlığına görə fərqlənən daha bir sıra təkrar növlərinə C.Məmmədquluzadə əsərlərində rast gəlirik. Bunlar ən müxtəlif subyektiv-emosional mənaların ifadəsinə xidmət edir. Laqeydlik, ələcsizlik, ümitsizlik, biganəlik, əhəmiyyət verməmə və s. çalarıları bildirir. Bu tipli təkrarlarda intonasiya mühüm rol oynayır. Ona görə də bunlara “intonasiya ilə əlaqədar (bağlı) olan təkrarlar” deyirik. Məs.:

1. *Yaxşı, öldü, öldü*, nə eləmək, əcəldir, hamı öləcək.

2. *Çünki əcəldir, gəldi yetişdi, yetişdi*.

Bütün əvvəlki təkrarlarda komponentlər eyni intonasiya ilə tələffüz edilirdisə, bu təkrarlarda intonasiya müxtəlifliyi özünü göstərir. Birinci komponentlər yüksək tonla, ikincilər isə aşağı tonla tələffüz olunur. Belə ahəng müxtəlifliyi irəlindəki təkrarlara xas deyildir. Bu təkrarlarda intonasiya sanki qrammatikanı üstələyir və buna görə də ümumiləşmə mümkün olmur. “Danabaş kəndinin əhvalatları”nda giley-güzar edən Məmməd həsən əmiyə arvadı öz adından belə cavab verir:

“*Yaxşı, yaxşı, bildilər-bildilər*”.

İntonasiya nəinki qrammatik formanı (birinci şəxsin təkində “bildim” şəklində işlənməli söz üçüncü şəxsin cəmində “bildilər” şəklində işlənmişdir), həm də ümumiyyətlə feil təkrarına məxsus olan bütün mənaları (tərz, təkid. əlavə...) ləğv etmişdir, fərdi işlənilmə («употребление, а не значение») kəsb etmişdir.

Qeyd etməlidir ki, intonasiyanın bu xüsusiyyəti yalnız təkrarla əlaqədar deyil, ümumi keyfiyyətdir. Məsələn, həmin

əsərin başqa bir yerində yalan danışan qızına anası belə acıqlanır: “Yaxşı, yaxşı, bildilər ta”. Deməli, bu intonasiya tək işlənən (eyni mövqedə) sözlərdə də özünü göstərir, yalnız təkrarla bağlı deyildir. Həmin tip təkrarlar isə intonasiya ilə bağlıdır.

VIII. Təkrarların bir qismi şifahi dilə məxsus (burada isə intonasiya mühüm rol oynayır) sinkretik ifadə tərzini kimi diqqəti cəlb edir. Məs.:

1....Amma buna hamı qail oldu ki, vətən, vətən, vətən, dil, dil, dil, millət, millət, millət!

2. Bir yandan da elə haman övrət – uşaq, haman övrət – uşaq, haman övrət – uşaq.

Sinkretizmin başlıca xüsusiyyəti də belədir ki, bütöv cümlə əvəzinə birləşmələr, tək-tək sözlər işlənir və bu sözlər (birləşmələr) ən zəruri sözlər olur. Cümlə tamamilə “sıxılır”, üzvlər atılır, yalnız bir söz qalır. Söz isə əslində ümumilik bildirdiyindən nitq axnında müxtəlif assosiasiyalar əmələ gətirir və bədii üslub üçün də danışq dilinə məxsus bu ifadə tərzini çox maraqlıdır, dəyərlidir, obrazlılıq üçün əhəmiyyətlidir.

M.Ə.SABİRİN BƏDİİ DİL VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ HAQQINDA BƏZİ QEYDLƏR

M.Ə.Sabir öz amansız gülüşü ilə köhnə dünyaya dəhşətli bir zərbə endirmiş oldu. Onun yazıb-yaratdığı günlərdə cəmiyyət Məmməd həsən əmilərdən, Novruz əlilərdən, Qurban əlibəylərdən, Fatma-Tükəzbanların uğursuz taleyindən, qırmızısaqqal kişilərdən uzaqlaşdı, həm də onlardan gülə-gülə uzaqlaşdı. Sabir bütöv bir ictimai-siyasi sistemin daxili aləmini, çirkinliklərini, eybəcərliklərini tamamilə çılpaq şəkildə göstərirdi. Dərin yumoru, kinayəsi, eyhamı, bizli-iyənli satirası ilə köhnə dünyanın “donmuş, daşlaşmış” qaydalarını (K.Marks) yerindən oynadırdı. Tiplərinin, qəhrəmanlarının mənəvi qabiliyyətini, əməllərini onların öz dilləri ilə rüsvay edirdi. “Dövrünün aynası” olan Sabirin dil diapazonu geniş, hərtərəfli, lüğəti rəngarəng, əlvan-dır.

Sabir xalq şairidir. Onun dili xəlqidir. Sözdən istifadə üsulları bu fikri təsdiq edir. O, Azərbaycan xalqının moilli keyfiyyətləri, dilinin daxili xüsusiyyətləri ilə üzvi şəkildə bağlı olan bir sənətkardır. Xalq dilində yaşayan, lakin Sabirə qədər yazılı-bədii ədəbiyyatdan kənar qalmış bir sıra bədii ifadə imkanlarından bacarıqla, sənətkarlıqla istifadə etmiş, eyni zamanda bu dilin daxili qanunlarına əsaslanaraq yaratdığı bir sıra yeni ifadə vasitələrini xalqa təqdim etmişdir. Şeirindəki ayrı-ayrı söz və ifadələr, misralar, beytlər xalqın doğma malı olmuşdur, atalar sözü və məsəllərin ümumi xəzinəsinə daxil edilmişdir. Bu həqiqəti Sabirin əksər tədqiqatçıları etiraf etmişlər:

“Bənzərəm bir qoca dağa ki, deryada durar”.

“Adəmi adəm eyləyən paradır”.

“Qoyma özünü tülkülüyə, adə əkinçi”.

“Mən günəşi göydə dana bilmirəm”.

“Ağladıqca kişi qeyrətsiz olur”.

Sabir şeirində mənalı, dərin aforistik təfəkkür, dolğun ümumiləşdirmə, tipikləşdirmə meylli çox qüvvətlidir. Şeirdə belə

ümumiləşdirməni yaratmaq ancaq söz, dil vasitəsilə mümkündür, dildə xəlqiliyi gözləməklə mümkündür: Sabir dilinin xəlqiliyi onun sadəliyi ilə bağlıdır.

Sadə və gözəl, anlaşıqlı, aydın və mənalı yazmaqda Sabir misilsiz bir sənətkardır. Şeirində yersiz və artıq, dolaşlıq və qeyri-müəyyən söz, ifadə yoxdur. Şair yığcam və sadə sözlərlə mənalı, dərin ümumiləşdirmələr əldə edirdi. Şeirinin təsir qüvvəsini səciyyələndirən cəhətlərdən də biri də budur ki, “İran inqilabına bir ordudan ziyadə xidmət” (A.Səhhət) etməyə müvəffəq olmasına bir də bu cəhət yardım etmişdi.

O, həyatda ən incə, bəzən gözə görünməyən, gizli keyfiyyətləri seçə bildiyi kimi, ayrı-ayrı sözlərin ən müxtəlif mənə xüsusiyyətlərindən ustalıqla istifadə edə bilirdi. Sırf danışıq dili ünsürlərini (istər leksik-semantik, istər qrammatik ünsürləri) ədəbi dilə, şeirə daxil edərək poeziyamızın xəlqiləşməsinə, onun anlaşıqlı kütləvi poeziya olmasına yardım edirdi.

Xalqın bağrından qopan fəryadlı hıçqırıqların, göz yaşları içində gülüşün büllur aynası olan Sabir xalq poeziyasını yaxşı bilirdi. Xalq ədəbiyyatı, xalq təfəkkürü, ifadə tərzini onun iliklərinə qədər nüfuz etmişdi. Təsadüfi deyildir ki, tez-tez xalq yaradıcılığına müraciət edir, özlüyündə mücərrəd olan xalq ifadələrini, atalar sözlərini konkretləşdirirdi. “Ac toyuq yuxuda darı görər” kimi ümumi ifadə Sabir şeirində konkretləşir:

Çağırma yat, ay ac toyuq, yuxunda çoxluca darı gör.

Sabir dilinin xəlqiliyini təkcə danışıq dilindəki külli miqdarda sözləri, bəzi vulqarizmləri, atalar sözü və məsəlləri işlətməsi ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. Dilin xəlqiliyi üçün əlbəttə bunlar müəyyən dərəcədə lazımdır, lakin kifayət deyildir. Sabir dili ona görə xəlqi idi ki, şeirini cəmiyyətin bütün təbəqələri, xüsusilə geniş zəhmətkeş kütlələr, “avam” başa düşürdü; hamının işlətdiyi adi sözləri elə tərkiblərdə verirdi ki, bununla ümum-xalq dil normalarının, ifadə vasitələrinin genişlənməsinə yardım edirdi.

“Quldurçuluq tufəngimidir dinin, ey əmu?”

“Danışır bir paramız leyk boğazdan yuxarı”.

“Yandı iranlıların arxası, yandı ciyərim”.

“Hərə bir hoqqa çıxartdız, karıxıb çaşdı yetim”.

Qeyd olunan sözlərdən də görüldüyü kimi, şair canlı danışıq dili ünsürlərindən istifadə etməklə poeziya dilini zənginləşdirirdi. O, xalq dilinin ekspressiv zənginliyini, oynaqlığını, ahəngdarlığını, aydınlığını və sərrastlığını göstərir, nümayiş etdirirdi. Şair adi-məişət dilini korlamırdı, əksinə, xalq dilinin poetik normalarına əsaslanmaqla onu yaradıcı şəkildə genişləndirirdi. Bu fikri belə bir fakt sübut edir ki, Sabir şeirində dialektizm çox azdır. Digər tərəfdən, “kəndli” dilində, “çoban-çoluq dilində” yazan şair qətiyyənlər ədəbdən, tərbiyədən kənar sözlər işlətməmişdir. Sabir dilində naturalizm yoxdur. O zamanlar hətta, qabaqcıl dünyagörüşlü bəzi şair və yazıçıların da əsərlərində sağa-sola işlənən kobud vulqarizmlər Sabir dilində özünə yer tapmamışdır.

Qısaca desək, Sabirin ədəbi dilimizə göstərdiyi başlıca və ən böyük xidmət – şeir dilini tam xəlqiləşdirməsi, bu dilin gələcəkdə daha da demokratikləşməsinə yol açmasıdır (C.Cabbarlı, M.S.Ordubadı, Ə.Qəmküsar, Ə.Nəzmi, M.Möcüz və başqaları bilavasitə Sabir yolunu tutdular; S.Vurğun. R.Rza, S.Rüstəm, M.Müşfiq və digər şairlər Sabirin dil xüsusiyyətlərini davam və inkişaf etdirdilər), Sabir köhnə, vaxtı keçmiş ənənələri rədd edib (“Ey alnın ay, üzün günəş, ey qaşların kəman” misrası ilə başlanan və bütün sxolastik, çeynənmiş təbirlərə, ifadələrə bir parodiya olan şeiri xatırlamaq kifayətdir), özünə qədər şeir dilində kimsənin göstərmədiyi bir cəsarətlə xalq dilindən aldığı külli miqdarda sözləri şeirə gətirdi.

Sabir istər şeirin məzmununda, mövzusunda, istər formasında, istərsə də bədii ifadə vasitələrində inqilab yaratmış, yeni yollar açmış novator bir şair idi.

Sabir dilimizin poetik çərçivəsini çox genişləndirmiş, Azərbaycan dilində ən müxtəlif şeirlərin yazıla biləcəyini sübut etmişdir. Onun uşaqlar üçün yazdığı “Məktəb şərqişi” özündən

əvvəl təkcə Azərbaycanda deyil, bəlkə bütün Yaxın Şərqdə görülməmiş, özündən sonra da kimsə tərəfindən təkrar edilməyən bir dil, əda, üslub ilə yazılmışdır. 36 misradan ibarət olan bu şeirin demək olar ki, bütün sətirlərindəki birinci sözlər təkrar edilmişdir.

Dəftər-dəftər xəbərlərin var,
Rəhbər-rəhbər əsərlərin var,
Mişkin-mişkin qələmlərində
Ahu-ahu nəzərlərin var.

Uşaq şeirində belə təkrarlar – eyni sözün ardıcıl olaraq iki dəfə işlənməsi olduqca müvəffəqiyyətli və məzmunu müvafiqdir. Uşaqların, hətta, ən kiçik yaşlı uşaqların sözləri təkrar edərək işlətdiyini kim müşahidə etməmişdir? Baba, bibi, dədə, nənə, pəpə kimi uşaq dilində yaranmış sözlər təkrar nəticəsində düzəlməmişmi? Habelə top-top, kos-kos, xala-xala, aşıq-aşıq, gəlin-gəlin və s. uşaq təfəkkürü, düşüncəsi ilə əlaqədar olan oyun adları təkrarlardan ibarətdir. Xalq ədəbiyyatında uşaqlara həsr olunan şeirlərdə belə təkrarlar çox-çoxdur. Bütün bunları xatırlayanda Sabir şeirinin, dilinin bütün realistliyi – xəlqiliyi aydınlaşır.

Lakin, ümumiyyətlə, sözlərin təkrar edilərək işlədilməsi ədəbi-bədii dilimiz üçün yeni məsələ deyildir. Ümumxalq Azərbaycan dilinin daxili keyfiyyətlərindən biri olan təkrarlama hadisəsi qədimdən bəri bütün şairlərimizdə olduğu kimi, Sabir şeirində də öz əksini tapmışdır. Bu qaydalardan biri də budur ki, əvvəlki misranın sonundakı söz ikinci misranın əvvəlində təkrar edilir. Məsələn:

“Səs salma, yatanlar ayılar, qoy hələ *yatsın,*
Yatmışları razı deyiləm kimsə oyatsın”.

“Kim nə deyər bizdə olan qeyrətə,
Qeyrətimiz bəllidir hər millətə”.

“Gərçi riya idi bütün karımız,
Kar ilə bərəks idi kirdarımız”.

Şeirdə sözlərin yeri haqqında olan həmin üsul ifadələrə də, hətta cümlələrə də aiddir.

“Övradımız, əzkarımız *əfsaneyi-zəndir*,
Əfsaneyi-zən nuri dilü ruhi-bədəndir”.

“Qafilmışəm əhvalıma *sövdayi-sərimdən*,
Sövdayi-sərim etdi məni tacı-zərimdən”.

“Ac, yanıq kimsə deyildir, *yeməyə var çörəyi*,
Yeməyə var çörək, amma buna dözmür ürəyi”.

“Mahi-rəmazandır, yenə *meydan da bizimdir*
Meydan da bizim, ərsədə cövlan da bizimdir!” və s.

Sabir klassik poetikamızdakı təkrarlama xüsusiyyətinə də etinasız qalmamışdır. Həmin qaydaları gözləməklə də şeir yazmışdır. Məsələn:

“Gərçi İrandan çıxarkən başqa idi *niyyətim*,
Niyyətim kəsb idi, vardı kəsbi-para *qətrətim*.
Qeyrətim razı deyildi ac dolansın külfətim...
Bəs ki, artır bunları gördükcə hərdəm *rəğbətim*,
Rəğbətim artırsa da, lakin qavışmır *həsrətim*,
Həsrətim bir şeyədir, ancaq düzəlmir *halətim*,
Halətim təksini-nəfsə qalmır imdal, Ərdəbil”.

Özünə qədər əsasən qəzəl ədəbiyyatında istifadə olunan və rədd-ül-əcüzalə əssədr adlanan bu üsul üzrə Sabir yeni satirik məzmunlu əsərlər yazmağı ilə diqqəti cəlb edir.

Sabir şeirində təkrarlanan iki sözdən əvvəlincisi ikinci yerdə işlənəndə ikinci yerdə, ikinci söz isə birinci yerdə durur. Məsələn:

“*Övrət arə, ar övrətə* rəğbət edir, etsin”.
“*Bəyin, xanın, xanın, bəyin* əlində ehtikarı gör”.
“*Qırdıqca yorulduq və yorulduqca qırıldıq*”.

Sabir satiralarında təkrarın bir xüsusiyyəti də belədir ki, şeirdə eyni söz üç-dörd dəfə sadalanır. Şair sözləri ardıcıl şəkildə təkrarlamaq ilə ya bir vüsət, ya bir təkidlilik yaradır, fikri daha kəskin və qabarıq tərzdə ifadə edirdi:

“*Əhsən, səd əhsən, əhsən* bu təmtərağa millət...”.
“*Sübhənəkə, sübhənəkə, sübhənəkə* yarəb”.
“*Olsun, olsun, qoy çox olsun* boylə ləzzətli həyat”.
“Bu da *olmayır, olmayır, olmayır*:
Qarnım dolmayır, dolmayır, dolmayır.”
“Bəs *al, kəs al, vur al, yığ al, qoşul* tüccarə, fəxr eylə.”

Sabir şeirində ancaq təkidli-təkrarlı cümlələrdən ibarət olan beytlər, misralar vardır:

“*Heyhat və heyhat və heyhat və heyhat...*
Get yat və get yat və get yat və get yat”.
“Fikrini qan-qan görürəm, *qorxuram*
Qorxuram, qorxuram, qorxuram”.

“*Bah-bah...yenə bah-bah...yenə bah-bah...yenə bah-bah...*
Lahövlə vəla qüvvətə illa və billah”.

Şair eyni sözü müxtəlif formalarda, misraların eyni yerində yerləşdirməklə bir müvazilik, paralelizm yaradırdı. Məsələn:

“*Baxmasan eytamə, baxma, baxma, bax ləbətlərə
Gəlməsən imanə, gəlmə, gəl lənətlər*”.

Belə müvazi işlənən söz təkrarlarının müxtəlif formaları mənaca da müxtəlif olur

“Hər nə düz *versən, ver*, oğlum, borcunu *vermə* tamam,
Hər nə *alsan, al*, amandır, *alma* kasıbdan salam”.

Beytin misralarında təkrarlanan sözlər (*ver, al*) mənaca bir-birinə əks – antonim sözlərdir. Lakin şair bu antonimləri müvazi olaraq eyni formada işlətmişdir. Maraqlıdır ki, bu antonimlərdən biri konkret (*borc*) söz ilə, digəri mücərrəd (*salam*) söz ilə birləşmişdir.

Sabir klassik Azərbaycan ədəbiyyatına, onun poetik-üslubi qayda-qanunlarına möhkəm bağlı və dərinədən bələd olmuş bir sənətkar idi. Təkrarlama vasitələrinin bədii dili qüvvətləndirməsi, nitqə gözəllik verməsi klassik poetikamızda aydın və məlum bir məsələ idi.

Sabir həm də şeiriyyətin yalnız qafiyəpərdazlıqdan ibarət olmadığını işdə sübut etdi. O, əyani olaraq göstərdi ki, canlı danışıq dilinin təbiiliyində bir şeiriyyət vardır:

- Nə xəbər var, məşədi?
- Sağlığın...

Bu adi, sırf danışıq tərzidir. Lakin şair söz, kəlam, ifadələr axını içərisində gizlənmiş, seçilməsi çətin olan şeyləri başqalarından ayıraraq seçə bilirdi, fərqləndirib ümumiləşdirə bilirdi. Şeir in qafiyə, ənənəvi forma əsirliyindən azad olması poeziya

tariximizdə bəlkə də ilk dəfə idi ki, belə açıq və qabarıq şəkildə özünü göstərirdi.

Sabirin şeir dilimizə gətirdiyi bir yenilik də şairin külli miqdarda təqlidi sözlər işlətməsi hesab olunmalıdır. Təqlidi sözlər əşya və hərəkətin adı deyil, bəlkə bu hərəkətin təxmini əksidir. Bu əksətmədə hərəkətin bütün prosesləri (vəzn, melodiya, ahəng, tembr) özünü göstərir. Təqlidi sözlər, beləliklə, varlığı obrazlı, poetik şəkildə təsvir etməkdə mühüm rol oynayır. Bunlar Sabir şeirinə (həm də ümumiyyətlə, ədəbiyyatımıza) xalq dilindən, folklordan gəlmişdir.

Sabirə qədərki şeirimizdə təqlidi sözlər olduqca az, tək-tək hallarda özünü göstərmişdir. Füzuli kimi bir sənətkarın dilində belə sözlərə demək olar ki, rast gəlmirik. Sabir şeirində isə təbiətin müxtəlif səslərinə təqlid ilə yaranmış, qədimdən canlı dildə olub, lakin şeirə, yazılı ədəbiyyata daxil ola bilməyən təqlidi sözlər çox geniş yer tutur.

“*Murt-murt* oxumaqdan, kişi, bir qan ki, pul olmaz”.

“*Mirtılda* dəmadəm”.

“Nagah olur güllə fəşan *partapart*”.

“Baş saçlı, ayaq çəkməli, *murt-murt* danışanlar...”

“İnsan dözəməz bu *sarpa-şarpa*”.

“*Gup-gup* döyünüb darıldı bağrım”.

Hadisənin mahiyyətini dolğun və obrazlı şəkildə ifadə etməkdə bu kimi sözlərin qiyməti hədsizdir. Sabir dilinin dəyərlı, diqqətəlayiq bədii ifadə vasitələrindən biri kimi çıxış edən bu sözləri başqa-başqa sözlərlə, ifadələrlə əvəz etmək ya mümkün deyil, ya da mümkün olsa da bədiiyin, obrazlılığın, ifadəliliyin itməsi, pozulması hesabına mümkündür. Təqlidi sözlər ilə deyilən, ifadə olunan əşya və hadisəni başqa şəkildə adlandırmaq üçün uzun-uzadı təsvirlərdən, bütöv cümlələrdən (fikir verilsin ki, söz əvəzinə cümlə) istifadə etmək lazım gəlir.

Sabirin və başqa görkəmli sənətkarlarımızın təcrübəsi göstərir ki, şeir dilini məhdudlaşdırmaq, çərçivəyə salmaq düz deyil. Şeirdə hər cür ədəbi ümumxalq sözü işlənə bilər və işlədilməlidir. Əlbəttə, yerində, məqamında işlədilmək şərti ilə. Özlüyündə heç bir poetik məziyyəti olmayan sözlərə də şair qələmi bir rəng verə bilər, bunları poetik yüksəkliyə qaldıra bilər. Sabir hətta çox mücərrəd, qeyri-müəyyən olan “şey”, “zad” kimi sözləri şeirə gətirmişdir:

Tüfə dilbər, töhfə bir şey, yaxşı bir zad, Ərdəbil?

Demək, məsələ *hansı* sözləri işlətməkdə deyil, *nə kimi şəraitdə, nə məqsədlə, nə cür* işlətməkdir.

Sabir dilində təqlidi sözlər və onlardan düzələn təqlidi feillər çox geniş yer tutur:

“Yatmayı, qır-qır edir qarğa kimi”

“Taqqıldayır, allah da şahiddi qulağım”

“Səhnədə qaqqıldayıram indi mən...”

“Rəhm elə nıqqıldayıram indi mən...”

Yaxud: “xoruldama”, “vaqqıldama”, “fırıldama”, “gup-guplar”, “uraylar” və s.

Beləliklə, şeir dilini adi məişət dili ilə yaxınlaşdırmaq meyli – hələ Vaqif və Vidadi yaradıcılığı ilə başlayan, XIX əsr şairləri tərəfindən daha da inkişaf etdirilən bu meyl Sabir şeirində başa çatdırılmış oldu. Sabir bütün məhdud üslub çərçivələrini, bütün şərtlilikləri vurub-dağıtdı, şeirimiz üçün çox böyük meydan açdı.

Əsrlərcə tarixi olan şeirimizdə başlıca mövzulardan biri, bəlkə də birincisi məhəbbət mövzusu olmuşdur. Burada da gözəlin təsviri, qəlb aləminin təsviri ön plana çəkilmişdir. Təsvir obyektini məhdud olduğundan çoxlu sinonimlərin – yaxın mənəli sözlərin və ya bir mənə ətrafında qruplaşdırıla bilən müxtəlif

sözlərin ardıcıl şəkildə işlədilməsi adi hal almışdı. Əzizləmə anlayışını ifadə etmək üçün cürbəcür “şirin” sözlər, dini-əfsanəvi məzmunlu sözlər, tarixi-coğrafi adlar və s. şeirlərdə bir-birinin ardınca düzülürdü. İbarəpərdazlıq, hazır tərkiblər baş alıb gedirdi. Həmin üsul, demək olar ki, eyni ilə həmin sözlər Sabir şeirində də özünü göstərir. Lakin burada sözlərin, tərifin obyektini “canan” deyil, daha ictimai məsələlərdir. Köhnə sözlər indi yeni obyektə yönəldilmişdir.

Nuri-çəşmanımmısan, ey pul, ya canımmısan?
İsmətim, namusum, irzim, qeyrətim, qanımmısan?
Hörmətim, fəxrım, cəlalım, şövkətim, şanımmıssan?
Müshəfım, Məkkəm, Mədinəm, qibləm, ərkanımmısan?
Məzhəbim, dinimmi, ayinimmi, imanımmısan?

Sonrakı misralarda: *ömrüm, həyatım, cövhərim, canım, malı-cibişdanım, ətim, nazəndə cananımm...*Bütün bu sözlərin Sabirə qədərki şeirdəki obyektini başqa idi. Əsrlərdən bəri dilimizdə mövcud olub, müəyyən mənələrdə işlənən bir çox sözlərə yeni komik mənələr əlavə edilməsi və ya onların, əsasən, belə komik mənələrdə işlədilməsi Sabir şeirinin səciyyəvi cəhətlərindəndir.

Sabir nəinki mənəca uzaq olan sözləri, ifadələri yaxınlaşdırmaqla varlığı satirik şəkildə əks etdirirdi, həm də satirik məzmun ilə bu məzmunu ifadə edən sintaktik birləşmələr arasında uyğunsuzluq yaratmaqla öz məqsədinə nail olurdu:

“Dərlər mənə, pul yığmağı boşla, ye doyunca,
Eşq əhlini sövdadan usandırmaq olurmu?”

Eyni beytin misralarının birində puldan, ikincisində eşqdən, sövdadan bəhs olunur. Belə ardıcıl misra və beytlərdə zidd, əks fikirlərin yürüdülməsi Sabir satiralarında özünü çox göstərir.

Dil, üslub, lüğət tərkibi xüsusiyyətlərinə görə Sabir qəddər müxtəlif söz qrupları, leksik təbəqələr işlədən ikinci bir şairi ədəbiyyat tariximiz tanıyır. Onun yaradıcılığında ən müxtəlif

sahələrə aid olan sözlər bir yerdə toplanmışdır. Bir tərəfdən ən sadə, lap adi məişət sözləri, ifadələri (pis göz atmaq, qanqımaq, ağzına olsun qadam, bərəldir gözün, sorur barmağının kirini, çərlətmək, təzək, lov, kül olsun gözünə, andıra qalmış), digər tərəfdən ən qəliz ərəb-fars söz və tərkibləri (həsəbülxahişi əhli-həsəd, buyi-fərəhbiz, pürkaseyi-ləbriz, biəbi əntə ən ümmi, darüz-zəfəri-tazəpərəstan, əlyövm), üçüncü tərəfdən yeni həyat ilə əlaqədar olaraq yerli və yersiz işlədilən rus-Avropa sözləri (salon, balon, vaqon, revolver, svistok, palitka, ustul, çitalniya, vapor, siyezd, dama, portret, telqram, piyan, avtomobil, dirjabl, pulemyot, dum, sezon, zaqaz, yubiley, uçitel, uçenik); bir tərəfdən şairin müasiri olan və dəfələrlə xatırlanan Xansənəm, Fəxri, Ağca, Zalxa, Fatma, Tükəzbanlar və bunlarla qarşılaşdırılan anyalar, sonyalar, lizalar, habelə Mirzə Qənbər, Molla Həbib, Hacı Qurban, Kalba Səbzalı, Fərhad kişi, Hacı Kazım, Xankişi, Nağdı bəylər, digər tərəfdən Xaqanı, Seyid Əzim, Həsənbəy Məlikov, Şekspir, Arşimed, Rumi, Sərdar, Bağır kimi tarixi simalar...həm Çingiz, İldırım, Sultan Səlim, Qacar, Məmmədəli, Əbdülhəmid kimi Şərq müstəbidləri, həm də Yusif, Züleyxa, Rüstəm, Məryəm, Nuh, Adəm, Zöhhak, Şədda, Nəmrud, Sam, Nəriman, Xəlilullah və s. kimi dini, əfsanəvi-əsatiri obrazlar... Bir tərəfdən köhnə ədəbiyyatdakı dil, üslub tərz, o biri tərəfdən Sabirin özünün irəli sürdüyü ən yeni üslub, tam yeni keyfiyyətlər... Buna görə də Sabir şeirində eyni misranın, ifadənin, hətta sözün daxilində müxtəlif dil ünsürlərinin qovuşduğunu, çulğaşdığını görmək mümkündür.

Sabir dilindəki müxtəlif üslub, lüğət keyfiyyətlərinin səbəbi aydındır. Sabir dövrünün, zəmanəsinin oğlu, “əsrin aynası” idi. 1905-ci il rus inqilabının, Bakıda əzəmətli proletar hərəkatının, Şərq inqilablarının canlı şahidi olmuş, həyatdakı ictimai ziddiyyətləri həssas bir vətəndaş-şair qəlbilə duyub dərk etmişdir. O, digər tərəfdən min illik tarixi olan bir ədəbiyyatın, şeirin varisi, həm də ləyaqətli varisi idi. Odur ki, yaradıcılığında klassik şeir dili, onun ifadə üsulları, yenilərlə qovuşmuş, qarışmış, vəh-

dət təşkil etmişdi. Sabir dili bu yeni ilə köhnənin qarışığından, sintezindən ibarət olan orijinal bir dildir.

Lakin istər əvvəlki dil xüsusiyyətlərini davam etdirəndə, istərsə də poeziyamızda tamamilə yeni üslubi keyfiyyət yaradanda Sabir dilinin başlıca cəhəti, sözlərə yeni, komik mənə verməsidir; sözləri həqiqi mənada da, məcazi mənada da işlədəndə əsas diqqəti – sözlərə komik rəng vurmaqdır.

Çürüməkdə olan bir cəmiyyətin bütün iyrənc cəhətlərinə çılğın qəhqəhələrlə zərbələr vuran, döyəcəyən şair kimsəyə bənzəməyən bir xüsusiyyət, səciyyə, üslub yaratdı. Bu komik üslubun, Sabirin imzasını əvəz edən bu üslubun bəzi xüsusiyyətləri qısa şəkildə aşağıdakılardan ibarətdir:

1) Məlumdur ki, sözlər başqa sözlər ilə birləşəndə bəzən ilk, real mənasından uzaqlaşır. Öz mənə, məzmun və işlənmə yerinə görə bir-birindən çox uzaq, əlaqəsiz olan sözlər Sabir şeirində bir söz birləşməsi və ya cümlə daxilində birləşdirilir, yanaşdırılır, bağladılır. Əslində, ilkin mənada bir-biri ilə heç bir əlaqəsi olmayan sözlərin belə gözlənilməz şəkildə əlaqələndirilməsi müəllifə lazım olan komizmi yaratmağa xidmət edir:

Nolur şirinməzaq etsə mənə halvayi-hürriyyət,
Yesəm bir loxma ondan, söyləsəm: oxqay, hürriyyət.

Adi məişət leksikasına məxsus “*halva*” sözü ilə “*hürriyyət*” sözlərinin heç bir leksik-semantik yaxınlığı yoxdur. Biri konkret, digəri mücərrəd məfhumu ifadə edən bu sözlər məcazi mənada da yaxın, əlaqədar ola bilməz. Sözləri bu şəkildə yeni əhatədə, adi işlənmə mühitindən çıxarıb, yeni mühitdə işlətmək ilə komizm yaratmaq xüsusiyyəti Sabir ilə başlanıb ondan sonra poeziyamızda davam və inkişaf etdirilmişdir.

“Yetər, canım, çəkil get, etmə çox təbxiri-hürriyyət.
Bizim qazğanda hərgiz oynamaz kəfgiri-hürriyyət.”

Şeirdə qüvvətli bir ardıcılıq gözlənilmişdir. Hürriyyətin halvası olan yerdə, yəqin ki, kəfgiri də, qazanı da olmalıdır.

2) Sabir üslubunun bir cəhəti də mətləbə dəxli olmayan, ya ümumi mətn ilə, ya da əvvəlki və ya sonrakı fikirlə əlaqəsi olmayan bir cümlənin, misranın, beytin, fikrin işlədilməsidir. Lakın bu ilk baxışda “əlaqəsiz”, “lüzumsuz” görünür. Əslində isə belə cümlələrin şeirin içərisinə girməsi komizm yaratmaq məqsədi daşıyır:

“Dinmə, danışma, yat balam, sən deyən olmayıb hələ,
Arxa su dolmayıb hələ.”

Arxa suyun dolub-dolmamasının şeirdəki ümumi məzmun ilə, habelə yanaşdığı misraların ifadə etdiyi fikir ilə zahirən məntiqi əlaqəsi yoxdur.

3) Sabir dilində bir xüsusiyyət də sözün “daxili formasını” şüurlu şəkildə təhrif etməklə komizm, gülüş yaratmaqdır. İran şahı Məmmədəli, şairin satiralarında bir qayda olaraq “Məmdəli”, “Mədəli” və “Məndəli” şəklini almışdır. Dilçilikdə sözün belə təhrif edilib işlədilməsi “xalq etimologiyası” adlanır. Akademik V.V.Vinoqradov düzgün göstərir ki, bədii dildə “xalq etimologiyası” gülüş yaratmağın xüsusi formasıdır. Doğrudan da sözləri aşağıdakı tərzdə işlədən şəxsin ümumi səviyyəsi, dünyagörüşü, əqidəsi gülüş obyektinə olmaya bilməz.

“Axırda tutaq olmayıb *onversetə* getdin”.

Şeirimizdə xalq etimologiyasına uyğunlaşdırılmış sözlərin işlədilməsi də Sabir ilə başlanır.

4) Sabir şeirində bir cəhət də komik müqayisələrə geniş yer verilməsidir. Bu üsuldan istifadə etməklə şair mənfi tipləri daha sərrast və kəskin şəkildə ifşa edirdi.

“Ac pişik tək cumuram şövq ilə birbaşa ətə...”

“Az qalır it kimi nəfsim hürə, dırmaşa ətə”.

“Əqrəb kimi neştər gücü var dırnağımızda
Hər küncdə min tülkü yatıb çardağımızda”.

“İş bilməyən ancaq yemək-içməkdən əlavə,
Bu canlı dəyirmanlarına şükr, xudaya”.

5) Sabir şeirində bir cəhət də tipləri xarici görkəmlərinə görə ümumiləşdirməkdir. Qırmızısaqaqlılar, boynu qıraxmallılar, şişpapaqlar, “döşüklülər”, “surtuqlular”, xüsusilə, “qarnıyoğunlar” və “boynuyoğunlar” şairin tez-tez gülüş, satira hədəfinə çevrilir.

“Sən qarnı yoğun bir şey idin ruzi-əzəldən.

Boynun da yoğun oldu, mənimki belə düşdü”.

”Kökdür, yekədir, boyunu yoğundur, nücəbadır”.

“Tir boyunlar, şiş qarınlar, canlılar

Qurban kəsir Xəlilüllüah eşqinə”.

“Söz müxtəsər, bir dəfə qan;

Boynun yoğundur gəlmənəm”.

“Bakının zorbaları, Lənkəranın canlıları”.

O zaman qarnı və boynu yoğun olan adamların kimliyi hamıya aydın idi. “Molla Nəsrəddin”də hətta “Qarnıyoğunlar” başlığı ilə (1906№36) bir felyeton dərc olunmuşdu. Burada deyilirdi:

”Qarnıyoğun...çox məzəli sözdür,

Nədən adamın qarnı və boynu yoğundur?

Bunnan işim yoxdur. Nədən yoğunnuyur, yoğunnasın, amma mən elə bildirdim ki, bir adamın bir az fikri, bir az dərdi olsa qarnının piyi bir az əriyər və qarnı bir az nazikləşər.

Hər bir məmləkətdə, hər bir vilayətdə qarnıyoğun adam çoxdu. Qarabağda, İrəvan quberniyasında da qarnıyoğun az deyil. Bu cür adamların çoxu və bəlkə hamısı mülkədardır”.

6) Sabirin satirik üsulunun bir cəhəti də tipin, xüsusilə, mənfə tipin öz-özünü oxucuya təqdim etməsidir. Zahirən tipin “keyfiyyətləri”, məziyyətləri” sadalanır:

“Bir bölük boşboğazıq, heyvərəlik adətimiz,
Doludur lənət ilə, qeybət ilə söhbətimiz.
Oxumaqdan payımız yox, yazıdan qismətimiz...”

7) Sözdüzəltmə vasitələrindən istifadə etməklə də şair komizm əldə edirdi. Əsərlərindəki yeni sözlər (əsasən komik sözlər) ya mövcud sözlərə şəkilçi qoşmaqla, ya da iki sözü birləşdirməklə, deməli, hər iki halda dilin ümumi qanunlarına riayət etməklə düzəlmişdir. Lakin bu düzəliş, yeni sözlər obyektiv şəkildə dildə mövcud olmur, belə fərdi sözlərin sonralar dildə yaşayacağı və ya xaric ediləcəyi, şairin müvəffəqiyyətindən, sözün dəyərindən, yerinə düşüb-düşməməsindən və sairədən asılıdır. Sabir əsərlərində külli miqdarda belə yeni sözlər vardır. Məsələn, oyaşmaq, uzaşmaq, qaçılmaq, ucalanmaq, behiştçi, kifayətsiz kifayətli, biryanlıq, viranlamaq, məktəbçi, ünvanlamaq, zorbalanmaq, yumarlamaq, tanışmaq, qovalınmaq, azıxmaq və s.

8) Sabir satirasının bir cəhəti də məzmunca zidd söz və ifadələrin qarşılaşdırılmasıdır:

O yetim Məmmədəlidən var yenə bir pis xəbərim
Belə derlər ki, qoyub təxti qaçıb tacı sərim.

Beytdə eyni obyektə həm “yetim”, həm də “tacı-sər” deyilməsi komizm yaratmazmı?

Sabir satiralarında sözlərin ziddiyyətindən daha çox ifadə olan ümumi məzmunun, mənanın təzadlığı diqqəti cəlb edir. “Nə

müəllim və nə dərs” anlamayan insanlar çətin ki, “gül kimi”, “tərbiyəli” ola.

“El uğradıqca fəqrə, şişib sərvətin sənin,
Millət arıqladıqca kökəldi ətin sənin”.

Sınıflı istismar dünyasını səciyyələndirən bu beyt söz və mənə ziddiyyəti üzrə qurulmuşdur.

Sözlərin obyektiv mənası ilə onların işləndiyi mətnin ümumi mənası arasında ziddiyyət yaratmaq ilə şair tipi öldürücü, satirik atəşə tuturdu:

“Həmmamda övrətlərə quldurluq edən bu
Qeyrətli müsəlmanlarına şükr, xudaya”.

Özlüyündə “qeyrətli” sözü müsbət mənaya malikdir. Lakin bu söz “hamamda övrətlərə quldurluq” edənlərə aid edildikdə özünə əks mənə, mənfə mənə, qeyrətsiz mənası alır.

9) Sabir dilində bir sıra loru vulqar sözlər də diqqəti cəlb edir. Burada şairin tendensiyalılığı daha açıq və qabarıq şəkildə təzahür edir.

“Başqası pul sanayanda bunun ağzı sulanır,
Başlayır hürməyə nəfsi, təməi qurcalanır”.
“Ay adama oxşamaz, bir üzünə baxsana”.
“Ey adı insan, özü kərtənkələ”.

Sabirin şeirlərinin mənası dərin, mündəricəsi geniş, dili şairanədir. Şair dilinin ahəngdar və axıcı olması üçün şeirlərin texniki cəhətlərinə, formal xüsusiyyətlərinə də çox fikir vermiş, bu sahədə bir sıra orijinal yeniliklər yaratmışdır. Lakin şeirində həmişə fotma məzmunundan doğmuş, ona tabe edilmişdir. Xalq şairi Sabirin yaradıcılığı öz ideya-mövzusu və üslubu etibarını ilə

İstər şeirimiz üçün, istərsə də bütün ədəbiyyatımız üçün çox əhəmiyyətli bir yenilik oldu.

Beləliklə, ümumi ədəbi-bədii dilimizin inkişafında, xüsusilə, satirik üslubun dilini yüksək səviyyəyə qaldırmaqda Sabirin xidmətləri çox böyükdür.

* * *

Sabir satirası çox zəngin xüsusiyyətlərə malikdir. Şair dilinin ahəngdar və axıcı olması üçün şeirlərinin texniki cəhətinə, forma xüsusiyyətlərinə də çox fikir vermiş, bu sahədə bir sıra tam orijinal yeniliklər yaratmışdır. Lakin şeirində forma həmişə məzmunundan doğmuş, ona tabe edilmişdir.

Şair sözün mənasına çox diqqət yetirir, ona yüksək qiymət verirdi. Onun məziyyətlərindən biri də sözün mənasını yüksəltmək və sözü daha artıq təsirli etməkdir.

Yazılır şeir, açılır pərdeyi-məna-yi-süxən...

Sabir sözün qədrini bilirdi. “Cəridəsi dolmaq üçün mətləbi uzadan”, “bir gecəlik mətləbi”, “bir sənə”yə izah və şərh edib qurtara bilməyən cızmaqraçılar şairin tənqid hədəflərindən idi. Sözünün canını xəlqilik və realizm təşkil edirdi. İbarəpərdəlik, söz oyunbazlığı şeirinin ruhuna yad idi.

Hikayəti rəzalətbəxş tətbiqi lüğət etsəm,
Deyib rəngin ibrətlər kəmalü şöhrətim artır.

“Rəngin ibarət”lərdən, dəbdəbəli sözlərdən uzaq olan şair özü “Deyərəm həcv, sözüm doğru, kəlamım şirin”, “Nə edək, doğru söylədi dilimiz” və s. kimi cümlələr ilə dilində realizmə əsaslandığını söyləyirdi və bu prinsipi əməli şəkildə həyata keçirirdi.

İstər ümumiyyətlə dil haqqında, istərsə də bədii dil, satira dili və s. haqqında, bizə məlum olduğuna görə, Sabirin xüsusi bir əsəri yoxdur. Lakin müxtəlif şeir və məqalələrində edilən müəyyən qeyd və yazılardan aydınlaşır ki, dil məsələlərində şair

böyük demokrat C.Məmmədquluzadə və ümumiyyətlə, “Molla Nəsrəddin” ədəbi məktəbinin mövqeyində dururdu. Bəzən jurnaldakı felyetonlarda gedən ən dəyərli, tutarlı, mənalı söz və ifadələr, cümlələr Sabir satirası üçün material verir, bəzən çəkilən şəkillər Sabir satirası əsasında çəkilir, bəzən də bu və ya başqa bir felyeton ilə Sabirin satirası elə əlaqədar edilir, üzvi şəkildə bağlanılırdı ki, o zamandan keçən yarım əsr ərzində – felyetonmu Sabirin, şeirmi C.Məmmədquluzadəninindir – məsələsi ətrafında gedən müxtəlif münaqişələri, mübahisələri indi də bitmiş hesab etmək mümkün deyil.

Ümumiyyətlə, Ə.Sabir və C.Məmmədquluzadə mövzusunun işlənməsi mündəricə, ideya və üslub cəhətdən bir sıra məsələlərin aydınlaşdırılmasına çox kömək etmək olardı. C.Məmmədquluzadənin “İranda hüriyyət” əsərindəki bədbəxt İrandan göndəriləcək hüriyyət payının intizarında olduğu kimi, Sabir satirasının “qəhrəmanı” da “Nolur şirinməzaq etsə məni həlvayi-hüriyyət” – deyə təxminən eyni xəyallar ilə yaşayır.

Dil məsələsində də belə idi. Hər iki sənətkarın dil məsələlərində tutduqları mövqe çox yaxın idi. C.Məmmədquluzadə 1906-cı ildə yazırdı: “Məni gərək bağışlayasınız, ey mənim türk qardaşlarım ki, mən sizin ilə türkün açıq ana dili ilə danışırım. Mən onu bilirəm ki, türk dili danışmaq eybdir və şəxsin elminin azlığına dəlalət edir...”

Sabirin “inteligenti” 1910-cu ildə deyirdi:

Türk qəzeti versə də əqlə ziya,
Mən onu almam əlimə mütləqa,
Çünki müsəlmanca qonuşmaq mana
Eybdir! Öz eybimizi anlarıq!
Ay barakallah, nə gözəl canlarıq!

Şair-vətəndaş Sabir dövrün irəli sürdüyü bütün ictimai məsələlər kimi, dil məsələləri ilə də maraqlanırdı. “Türk dilində”, “tazə kütüb”, “təsnif” olunmasından narahat olan mürtəcə-

lər, “dumaya...ana lisanı üçün” “tel vurmağa” vaxt tapmayan bakiylilər, “bu boyda-bu boyda” ikən “beş lisan” bilən çocuqlara mat qalmış köhnə dünya nümayəndələri, “ad batırıb nam alanlar” Sabir satirasına məruz qalmış ümumi tiplər silsiləsində müəyyən yer tuturdu.

Sabir dilin gündəlik, sırf praktik məsələlərinə ciddi fikir verirdi. “Bir vərəq imlasına” “min qələt” qarışdıran məktəb müdirinin “təlim etmək sövdasına” düşməsi şairi dərindən mütəəssir edir. “Təhvili-ibarət” sözünün tərcümə hesab edilməsini şair “ədəbiyyata bəla” sayır. “Otello”nun qüsurlu tərcüməsini dahi şairin ruhuna hörmətsizlik kimi qiymətləndirir və əsəbiləşir.

Xalq şairi Sabirin yaradıcılığı öz ideya mövzu və üslubu etibarlı ilə istər şeirimiz üçün, istərsə də bütün ədəbiyyatımız üçün çox əhəmiyyətli bir yenilik oldu.

O, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın mütərəqqi ictimai fikrinin bir mücəssəməsi idi.

Sabirin yazıb yaratdığı dövrdə cəmiyyətin bütün ictimai ziddiyyətləri artıq aydın və qabarıq bir tərzdə özünü göstərirdi. “Hüquq üstə ədavət edən” fələ ilə “dövlətli” arasında, “qışda qarını əridib yeyən” kəndli ilə mülkədar arasında, “köhnələr” ilə “təzələr” arasında, “öküzə şəkk eləyən” kəndli ilə onu “gavur” adlandıran axund arasında, “a”, “b” ilə “əlif”, “bey” arasındakı ziddiyyətləri aydın şəkildə görən şair daim birincilərə meyl edir, gələcəyi olan bu qüvvələrə arxalanırdı. Tarixi inkişafı düzgün müəyyənləşdirən böyük sənətkar səhv etmirdi. Artmaqda, çoxalmaqda olan bu yeni qüvvələr artıq həyatın bütün sahələrinə tənqidi nəzərlə baxır, qüsurları, kəsirləri rədd və inkar edirdilər. Şeirinin mövzusunu həyatdan götürən, günün tələblərinə cavab verən Sabir inqilabi realist satira üslubun əsasını qoymuşdu. Bu üslub Azərbaycan dilində və həmin dilin əsasında yaranmışdır.

* * *

Azərbaycan poetik dilinin hüdudlarının genişləndirilməsində Sabirin müstəsna rolu olmuşdur. C.Məmmədquluzadə,

Ü.Hacıbəyov kimi, Sabirin də nəinki üslubu, yazı manerası, hə-ta, ayrı-ayrı sözləri, ifadələri get-gedə daha çox yayılmış, məş-hurlaşmış, başqa sənətkarlar tərəfindən təkrar olunmuş, bədii di-limizin zənginləşməsinə müəyyən təsir göstərmişdir. Məsələn, say sistemində ilk üç rəqəmin ardıcıl surətdə işlədilməsi ilə şair mənəli, tutarlı fikir ifadə edir.

Bir, iki, üç, arvadı düz yanına...
Bu bir, iki, üç məsələdə yox o qədər bak...
Xasə, axşama qalarkən bi-iki-üç saat...

Məlumdur ki, üslubi cəhətdən saylar lüğətin neytral ün-sürləri hesab olunur. Xüsusilə konkret saylarda ekpressiya zəif-dir, sönükdür. Lakin şairin ecazkar qələmi bu sözləri ardıcıl sa-dalamaqla onlara müəyyən boya vermiş, onların üslubi məziyyə-tini aşkara çıxarda bilmişdir. Həm də nə qədər müvəffəqiyyətlə! Adətən yerinə düşən, əsaslandırılmış olan vasitələr tezliüklə baş-qa sənətkarların da əsərlərinə və deməli, ümumi ədəbi dilin bədii ifadə vasitələri sırasına daxil olur, ümumxalq malına çevrilir.

Sabirin yuxarıdakı ifadəsi (“bir, iki, üç”) başqa əsərlərdə də özünü göstərir.

Bir ərimin var imiş evdə yenə,
Bir, iki, üç arvadı ərzim sənə
(Əli Nəzmi).
Söyləmişəm bu sözü məxluqə mən
Ay babacan! Bir, iki, üç kərə
(C.Cabbarlı).

Burada C.Cabbarlının da yenilik meylini qeyd etmək zər-ruridir. Sabir həmin sayları konkret isimlərdən (arvad, məsələ, saat) əvvəl işlətmişsə, Cabbarlı bunları mücərrəd, köməkçi sö-zün əvvəlinə gətirmişdir. Əsil sənətkarlıq da bundadır. Dilin, sö-zün ifadəlilik, bədii imkanları, xüsusiyyətləri hüdudsuzdur.

Görkəmli söz ustaları həmişə sözün daha yeni keyfiyyətlərini, istifadə olunmamış cəhətlərini axtarmaqla məşğul olmuşdur. Elə buna görə də akad. V.V.Vinoqradov yazır ki, dilin bütün imkanları mənalıdır, ifadəlidir, ancaq bunlardan bacarıqla istifadə etmək lazımdır.

* * *

Sabir şeirində bir sıra alınma ərəb, fars, rus sözləri vardır. Ancaq dilinin əsas quruluşu, bütün ruhu ilə, intonasiyası ilə yalnız Azərbaycan zehni. Azərbaycan təfəkkürü ilə bağlıdır. Tamamilə milli səciyyəlidir. Elə buna görə də Sabiri hər hansı başqa dilə əsil mənada tərcümə etmək, demək olar ki, çox çətinidir. Azərbaycanlı olmayanlar üçün Sabir bir sirr olaraq qala bilərlər. Təsadüfi deyil ki, Məhyəddin şairin “fəqət şanımız günbəgündən itir” – misrasını nəzərdə tutaraq yazır: “Burada vəznə düz gətirmək üçün Sabir qaydanı pozmuşdur. “Günbəgün” demək əsada yanlışdır. “Gün” kəlməsi türkcə olduğu üçün bunun əvvəlinə (bə) kimi farsı bir ədatı gətirilməz, ancaq bunu xalq dilinin bəzən qəbul etdiyi qələtlərdən saymaq qabildir”.¹

Azərbaycan dilində çox işlək olan “günbəgün” sözünün tarixi qədimdir. M.Füzulinin, Qövsinin, M.V.Vidadinin, M.P.Vaqifin, Q.B.Zakirin, M.F.Axundovun, S.Ə.Şirvaninin, A.Səhhətin, Ü.Hacıbəyovun əsərlərində, qədim xalq nağıllarında bu sözə tez-tez rast gəlirik. Deməli, bu söz Azərbaycanın həm yazılı – ədəbi dilində, həm də şifahi – danışmaq dilində özünə möhkəm yer etmiş, ümumi dilin malı olmuşdur. Dildə vətəndaşlıq hüququ qazanmış sözləri isə “qələt” hesab etmək sadələşmədən və ya dil qanunlarına etina etməkdən irəli gələ bilər.² Bu söz Sabirdə daha bir neçə yerdə işlənmişdir:

¹Sitat C.Xəndanın “Sabir” kitabından (1940-cı il, səh.9) alınmışdır.

²Dilimizdə “ba”, “bə” ünsürünün vasitəsilə Azərbaycan sözlərindən çoxlu yeni söz düzəldilir. Məs: ağızbaağız, düzbədüz, üzübüz, gözbaşgöz, aybaay, adbaad, qapıbaqapı, yerbəyer, qolbaqol və s. burada həmin ünsürün ahəng qanununa əsasən ba-bə şəklində düşməsinin özü bu hadisənin

Günbəgün abad olun iranlılar...
Günbəgün zaid olurdu qəmimiz, möhnətimiz...
Günbəgündən çoxalıb artmadadır mülki, aşı..
Derlər İran günbəgündən xar olur, əlbəttə ki...

Sabir Azərbaycan xalqının bağrından qopan bir şərəf idi. Odur ki, xalq dilinin ən incə, dərin ifadələri, mənalı danışıq tərzii şeirlərində geniş yer tutmuşdur. Dilimizdəki saysız-hesabsız sözlər, ifadələr, hətta bütöv cümlələr də məcazi mənada işlənilə bilər. Bu vəziyyət isə külli miqdarda frazeoloji ifadələrin əmələ gəlməsi üçün geniş imkanlar açır. Şeirdə bu ifadələr dili zənginləşdirir, milli xüsusiyyəti, milli koloriti saxlamaqda müstəsna rol oynayır. Vaxtilə Belinski rus dilinə məxsus tipik ifadələrdən – frazeoloji birləşmələrdən istifadə etməməyi Karamzinə və başqalarına irad tutub göstərirdi ki, bunun nəticəsində onların əsərləri tərcümə təsiri bağışlayır.

*...Əlli arxın suyunu gündə bir arxa calaram,
Kəfimin gəlməsinə bax, nə görək yaxşı, yaman?
Mən gəhi mixi, gəhi nəli döyüb taptalaram...
Sənə nə, evin yıxılısın, füqərə üçün yanırısan?
Atan oğlu qardaşıdır, nə də hiç bir, tanırsən?
İki gözlərimi pulum, kişi, bir məgər qanırsan?*

Ümumiyyətlə, bədii əsərdə frazeoloji birləşmələrin çox olması o deməkdir ki, müəllif hər şeydən əvvəl, ümumxalq danışıq dilinə çox əhəmiyyət verir.

* * *

Yaradıcılığının müəyyən dövründə Sabir qəzəl yazmaq ilə də məşğul olmuşdur. Lakin bizə məlum olan qəzəllərində şair

azərbaycanlaşmasına bir sübut deyilmi? Türk dili qanunlarına görə bu söz “qələt” hesab olunur. Ş.Sami öz lüğətində “günbəgün deməməli” deyər yazır.

bir neçə maraqlı epitetdən başqa yeni və orijinal olan əsaslı fikir söyləyə bilməmişdir. İstər-istəməz uzun illərdən bəri işlənib gələn təbirləri, ifadələri işlətməli, təkrar etməli olmuşdur. Məsələn, qəzəllərindən birində deyilir:

Sabir o cənnət rüxün kəndümi-xalın görüb
Az qalıb Adəm kimi aldana bir danəyə...

Buradakı fikir də, ifadələr də, obrazlar da şairin müəllimi Seyid Əzimin aşağıdakı misralarında olanların eynidir:

Kəndümi-xalın görüb aldanma yarın, ey könül
Bu bəlayi-Adəmə bais olan bir danədir.

Şair tezliklə bu üsuldan – özündən əvvəl deyilənləri, işləmənləri bilavasitə və ya dolayısı ilə təqlid etməkdən əl çəkdi, şeirin formasında və məzmununda mühüm inqilabi dəyişikliklər yaratdı. Bu dəyişikliyin diqqəti cəlb edən cəhətlərindən biri bu idi ki, Sabir köhnə təcvir vasitələrini yeni obyektə yönəltdirdi. Yeni məzmun ilə satirik və yumoristik pilləyə yüksəldilmiş ənənəvi formanın vəhdəti, birləşməsi onun əsas üslubi məziyyətlərindən biri idi.

Bir günüm sənsiz əgər keçsə min əfqan edərəm,
Səndən ötrü bütün övladımı gıryan edərəm,
Qeyrətü şənimi hifzində nigəhban edərəm,
Bir gün öz canımı, hətta sənə qurban edərəm...

İstər ayrı-ayrı sözlər, istərsə də onların birləşmə üsulları Sabirdən əvvəl də mövcud idi. Lakin bu söz və ifadələrin aid edildiyi obyekt isə başqa idi. Bu, təkcə Azərbaycan deyil, bütün Yaxın Şərqi ədəbiyyatında yenilik idi.

Sabirin bu xidmətini Servantesin öz “Don Kixot”unun bütün Avropa şevalye romanlarına vurduğu zərbə ilə müqayisə etmək olar.

Sonya, ey dilbəri-pakizə əda,
Sənə bu Nağdı bəyin canı fəda!
Aşığı oldum o zamandan ki, sana,
Hər nə hökm eylədin, ey mahliqa,
Etmədim onda təxəllüf əbada,
Diləyin oldu məramınca rəva...
Sənənim, lalə rüxüm, gül bədənim,
Mələkim, sərv-qədim, sim-tənim,
Ey fərəhbəxşi-dili pürmühənim...

Burada qeyd olunan sözlər, ifadələr Füzulidə də, Qövsidə də, Vaqifdə də, Zakirdə də var, hətta, bəzi misralar Seyid Əzimin məşhur şeirində olduğunun eynidir. Lakin Sabir burada da kimsəni təqlid etməmişdir. Təqlid Sabir şeirinin ruhuna yaddır, yabançıdır. Sabirin novatorluğu orasındadır ki, həmin sözləri, ifadə vasitələrini ənənəvi-ciddi zəminindən ayıraraq, yeni satirik mənada işlətməyə başladı.

Rus şairi Fet yazmışdır: "Poeiyada yenilik zəruridir və poeziyada təkrardan, xüsusilə də öz-özünü təkrar etməkdən zərərli şey yoxdur. Əgər mənim özümü edam qorxusu ilə belə təkrarlarda ifşa etsələr, mən günahımı boynuma almağıma baxmayaraq, bunu pisləməyə bilmərəm. Mən yenilik dedikdə yeni predmetləri deyil, onların ecazkar incəsənət fənəri ilə yeni şəkildə işıqlandırılmasını nəzərdə tuturam". Məhyəddin "Türkcənin təkamülü tarixi" məqaləsində yazırdı: "...son zamanlarda gəlmiş olan Sabir, bütün şeirlərində əsas etibarını osmanlı ədəbiyyatındakı hərəkətləri təqlid etmişdi. Onda Kamaldan, Əkrəmdən, hətta Nacidən də bir çox şeylər vardır".¹

Bu sətirləri oxuduqda təəccüblənməmək mümkün deyil. Sabirin əsas yaradıcılığı təqliddən uzaq olmuşdur, xüsusilə satiralarında Sabirin təqlid edə biləcəyi adam, üslub, necə deyərlər, "hələ anasından olmamışdı".

¹Bax: Maarif və mədəniyyət jurnalı, 1923, №4-5, səh.6.

Məxluqu verən bir bu qədər badi-fənayə,
Təqlid deyilən ləfz xətayası deyilmi? –

deyən bir şairi müqəllid hesab etmək insafsızlıq, ədalətsizlik deyilmi? Mövzusu, üslubu, məktəbi etibarilə Sabir Kamaldan da, Əkrəmdən də, Nacidən də köklü surətdə fərqlənirdi. Sabirin parodiyalarını isə təqlid hesab etmək qətiyyəən düzgün deyildir. Fransız ədibi V.Hüqonun təsirilə yazıb-yaradan Namiq Kamalda romantizm qüvvətli idi, sentimental Mahmud Əkrəm, əsasən, lirik şair idi, poetik istedadı çox da yüksək qiymətləndirilməyən - müəllim Nacinin şeirlərini isə Sabir satirası ilə heç müqayisə etməyə dəyməz. Öz açdığı yeni yolu, yeni üslubu. ədası ilə Sabir onlardan tamamilə fərqlənirdi. Müqayisə üçün “Yad et!” şeirini nəzərdən keçirək. Şeirin əsas mövzusu fransız şairi Alfred Müsedən alınmışdır. Fransız sentimentalistinın şeiri başdan-ayağa bədbinliklə doludur.”Nə vaxt ki, qırıq qəlbim soyuq torpağın altında əbədi yuxuya gedəcək, nə vaxt ki, məzarımın üstündə yetim bir çiçək tək-tənha açılacaq, onda məni yad et” və s. Burdan Əkrəm bəyinq iqtibas edərək yazdığı şeir belə qurtarır:

Vəxta ki, duru, şu qəlb qəmnak,
Topraqda nihan olur vücudum,
Vəxta ki, dolub dəhanıma xak,
Şövqünlə təməmə olur sürudum.
Tənha gecələrdə bir xəyalat
Mənzurun olunca batəhəyyür
Yum çeşmini ba kəmal o vəqt
Bədbəxti eşqim et təsəvvür.
Yad et eni, qəmli-qəmli yad et!

Əlbəttə, bu mövzu, əda və üslub Azərbaycanda da müəyyəən əks-sədaya səbəb olmuşdu (A.Səhhətin, Aşaiqin də “Yad et” şeirləri müəyyəən dərəcədə bu əhval-ruhiyyənin təsiri altında yazılmışdı).

Sabir vətəndaş-şairdir. Satiralarında təbiət təsviri çox azdır. Şair bilirdi ki, təbiəti sevmək, ondan zövq almaq üçün ictimai həyatın kökündən dəyişilməsi lazımdır. Bakıda gedən mübarizələr dövründə öz mövqeyini düzgün müəyyənləşdirən şair “bülbülə, gülə, eşqə dair yalan fırlada” bilməzdi. Buna görədir ki, həmin “Yad et” mənzuməsinin formasını saxlamaqla, ona ictimai məzmun vermiş idi.

Vəxta ki, qopur bir evdə matəm.
Təşkil edilir bisati-ehsan.
Məlumlar əyləşib müəmməm,
Təfrih ilə əllərində qəlyan,
Eh sanibinin xiyalı bərhəm,
Əfkarı qonaqların fisincan.
Bişdikcə qazan-qazan mütəncəm,
Gəldikcə tabaq-tabaq badımcan –
Yad et məni, yağlı-yağlı yad et.

Burada Sabirin humanizmi, “sərsüfrədəki şərbət” ilə “darvazadakı həsrət”i ön plana çəkib, oxucuya qabarıq şəkildə çatdırması onu bütün başqalarından fərqləndirir. Sabir də “Yad et məni, qəmli-qəmli yad et!”– deyir. Lakin bu qəm, kədər onun şəxsi, subyektiv qəmi deyil, bütöv bir ictimai təbəqənin, əzilənlərin, nazü-nemətdən məhrum olanların kədəridir. Beləliklə, forma ilə məzmun ziddiyyəti Sabir satirasının ən səciyyəvi xüsusiyyətini təşkil edir. Sabir şeirinin tam orinallığını bir də bu cəhət təşkil edir.

Burada A.Səhhətin aşağıdakı sözləri istər-istəməz yada düşür: “Sabir əsərlərində işlətdiyi ibarələr və yeni məzmunlar kimsəni təqlid edyil, məhz öz fikrinin nəticəsidir. Bununla demək istəyirəm ki, Sabir müqəllid deyil, bəlkə elə mücəddiddir ki, köhnə şeirlər ilə yeni şeirlər arasında bir əsrlik bir uçurum açdı ki, bir daha geri dönüb də o uçurumu atılmağa kimsədə cürət qalmadı”.

Sabir özündən əvvəl yazılmış hər hansı əsərdən, tarixi hadisələrdən, əfsanə və rəvayətlərdən ancaq öz əsas məqsədi üçün, tənqidi-satirik məqsəd üçün istifadə edərək orijinal şeirlər yaradırdı. Füzuliyə yazdığı bənzətmələrində də, “laylay, bala, laylay!”– dedikdə də bütün köhnə formalara, hadisələrə yeni ideya ilə yanaşırdı.

* * *

Bütün klassik poeziyamızın üslubu müəyyən poetik qanunlar ilə sıx rəbitədədir. Odur ki, bu üslubdan bəhs edərkən poetik qanunları da diqqət mərkəzində tutmaq zəruridir. əsasən mədh etmək, gözəlliyə tərif vermək əsasında qurulmuş köhnə poetik normaların, qanunların ənənəvi xüsusiyyətlərini Sabir alt-üst elədi, onları yerindən oynatdı. Məsələn, klassik poeziyada “istidrak” استدرک adlanan üsula görə əvvəlki misra həcv təsiri bağışlaya bilər. Lakin sonrakı misra bu təsiri aradan qaldırır və şeir, beyt tərif səciyyəsi daşıyır. Sabirdə əksinə olur. Əvvəlki misra (ya beyt) tərif təsiri bağışladığı halda, sonrakı misra (ya beyt) tezliklə bu təsiri aradan qaldırır, şeir tənqid-satira səciyyəsi daşıyır. Demək, çox qədim tarixi olub, Şərqdə yayılan təsvir vasitələri, ifadə üsulları, poetik normalar ilk dəfə Sabir tərəfindən yeni şəkildə işlədilməyə başladı. Ə.Mirəhmədovun dediyi kimi:” O zaman bir çox şairin ürəyi sözlə dolmuşdu. Lakin bu şairlərin böyük bir qismi öz fikir və duyğularını ifadədə çətinlik çəkirdi, müvafiq təsvir üsulu və vasitələri tapa bilmirdi, köhnə şeirin buxovlarına bağlı idi. Belə bir dövrdə Azərbaycan torpağından Sabirin səsi ucaldı...Onlar Sabirdən...qabaqcıl və inqilabi ideyaları tərənnüm etmək sənətkarlığını, üsullarını, satiranın əlvan, canlı, tükənməz ifadə vasitələrini işlətmək bacarığını öyrəndilər”.¹

Sabir satiralarında köhnə həyatın bütün mənfilikləri qırmanclanır. Bəzən bir şeiri bir sıra sahələrə, məsələlərə aid olur. Şair sanki bütün mənfi cəhətləri bir yerə toplayıb bir şeirində on-

¹Bax: Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, II cild, Bakı, 1960, səh.682.

lara gülmək istəyir. Odur ki, bu məqsədlə həmcins sözlərdən çox istifadə edir:

...Müridlərdə bütün bədəti, cinayəti, fisqi,
Yalan hədisləri rövzəxanda görməli imiş.
Qumarı, şirəni, tiryakı, bəngi, cərs, şərabı
Qələndəranə gəzən mədhxanda görməli imiş.
Fəqirə aid olan fəhşü, cövrü, zülmü, cəfanı
Böyükdə, zorbada, bəylərdə, xanda görməli imiş.
Qüsuru, sərsəmi, xəbti, xətanı, ləğzişi, ləğvi
Cünunluq aləmini şairanda görməli imiş.

Satiralarında həmcins üzv kimi daha çox o sözlər işlədilir ki, onlar semantik cəhətdən daha dəyərli sözlər (isim, feil, sifət) olsun. Yuxarıdakı parçada isimlərdən, aşağıdakı parçada isə feillərdən ibarət həmcins üzvlər işlənir.

Çəkil, yol ver, at bağı çatlatmışıq,
Vurub yıxmışığı, tutmuşuq, atmışığı,
Çapıb-qovmuşuq, qan-tərə batmışığı.
Yığıb milləti bir yerə qatmışığı...

Burada qeyd olunan həmcins feillərdə (vurub-yıxmaq, tutmaq, atmaq və s.) dərin leksik-semantik və üslubi məna vardır. Şairin həmcins sözlərə öz üslubi nöqtəyi-nəzərindən belə diqqətlə yanaşmasını bir də bu fakt sübut edir ki, sözlərin həmcins şəkildə işlənməsi, əsasən, bir neçə şeirdə, həm də çox qabarıq şəkildə özünü göstərir. Məsələn, “Bəlayi-fəqrə düşdün, razı ol, biçərə, səbr eylə!” – misrası ilə başlanan şeirin əvvəlki 32 misrasında 93 feil işlənmiş ki, bunların 74-ü feilin eyni əmr forması şəklində olan həmcins sözlərdir. Şair həm bu kimi eyni sözdəyişdirici şəkilçili, həm də sözdüzəldici şəkilçili sözləri həmcinsləşdirib ardıcıl bir sırada işlədir ki, burada bir növ təkid yaratmaq, əşyanın müxtəlif keyfiyyətlərini üzə çıxarmaq da

mümkün olur. Başqa sözlə, şair həmişə etdiyi kimi, burada da formanı məzmunu tabe tutur, məzmunndan, mündəricədən asılı olaraq bədii vasitələr meydana çıxarır.

...Zöhdlü, təqvalı, dili şükürlü,
Sürməli gözlü, dodağı zikrli,
Ağzı kifayətli, dərin fikirli,
Ağzı dualı, qoca baqqal kişi.
Qəlbi məhəbbətli xoş əhval kişi.
Molla ədalı, sofi kirdarlı,
Mərsiyəxan qanlı, mürid arlı,
Hacı əməlli, məşədi karlı
Nitqi həqiqətli, sözü fal kişi....

Burada yalnız *-lı (-li, -lu, -lü)* şəkilçili sifətlər həmcins birləşmələr tərkibində sıralanmışdır. Bu sözlərin bir qismi ya ümumiyyətlə dildə işlənmiş (məsələn, *kifayətli*. Əlbəttə, belə fərdi-satirik sözlərin şeirə gətirilməsi də şairin üslubu ilə əlaqədar bir məsələdir), ya da frazeoloji-bağlı tərkiblərdən xaricdə başqa mənə daşıyır (məs: *əməlli, karlı* və s. sözlər ayrılıqda işlənəndə buradakından fərqli mənə daşıyır).

Sabir dilinin sintaksisində tədqiqə ehtiyacı olan maraqlı xüsusiyyətlər çoxdur. Şeirinin müəyyən misrasında bir fikir öyrənilir, sonrakı misra ona əlavə edilir, əvvəlki fikir daha da konkretləşdirilir və dəqiqləşdirilir:

Əvvəl bu qədər bil ki, vəfadar ər olmaz, –
Aqıl olur-olsun;
Bir ər ki, vəfadar ola, aləmdə tapılmaz, –
Cahil olur-olsun...

Belə əlavəli cümlələr fikrin daha təsirli, daha orijinal, təkidlili, qüvvətli, rəvan və xalq ədəbiyyatına uyğun tərzdə ifadəsinə xidmət edir.

Uşaqlar üçün yazılmış məşhur şeirdə deyilir:

Gəl, gəl, a yaz günləri –
İlin əziz günləri!

İkinci misra bütövlükdə əvvəlki misrada olan “Yaz günləri” ifadəsinə əlavə kimi işlədilir, onu təyin edir.¹

Sabir şeirinin yığcamlığı diqqəti xüsusilə cəlb edir. Şair daha çox “sintaktik ixtisara” – xəbərləri az işlətməyə meyl edir ki, bu cəhət ən görkəmli sənətkarlarımıza xas olan səciyyəvi bir cəhətdir.

Dust zənn etdiyim bütün düşmən,
Bunca düşmən, fəqət bir yazıq mən.

Bu fikri nəsr dili ilə ifadə edəndə istər-istəməz bir sıra xəbər şəkilçiləri, şəxs sonluqları işlətmək, əlbəttə, zəruriləşir. Lakin şeirdə buna ehtiyac yoxdur. Şeirdə yığcamlıq dedikdə bir də bu cəhət nəzərdə tutulmurmu?

Əhsənəllah gözəl-gözəl insan
Lövhəşəllah bütün-bütün irfan.
Cümləsi bir xiyal ilə mərbut,
Cümləsi ittifaq ilə məzbut.
Qəmusu əhli-zövqü əhli-səfa,
Həpisi əhli-halü əhli-vəfa...

Misralarda xəbərlik şəkilçilərinin hamısı ixtisar edilmişdir. Lakin şeirin gözəlliyini təkcə bu xüsusiyyət təmin etməmişdir. Şeirdəki sözlərin ahəngi, düzülüşi, seçilməsi və bunların sə-

¹Bəzən Sabirin müəyyən xüsusiyyətlərinin aşkar edilməməsi əsərlərinin nəşrində nöqsanlara yol verilməsinə səbəb olur. “Hop-hopnamə”nin 1948-ci il nəşrində həmin beytdə “Yaz günləri”ndən sonra nida işarəsi qoyulmuşdur ki, bu kimi hallar fikrin oxucuya düzgün çatmasına mane olur.

nətkarcasına edilməsi nəticəsində yaranan bir nəzm, tənəsüb də diqqəti cəlb edir..

Hər beytdəki misraların müvafiq yerlərindəki sözlər bir-biri ilə ya eyniyyət təşkil edir, ya məna və məzmunca, ya da quruluş tərkib və formaca bir-birinə yaxınlaşır.

Əvvəlki misrada “gözəl-gözəl” deyə söz təkrar edilirsə, sonrakı misranın müvafiq yerində eyni tipli “bütün-bütün” sözü işlədilir. Misranın birində tərkib varsa, digərində də var və s. Klassik poetikada tərci ترجمية adlanan bu üsuldən Sabir orijinal bir şəkildə istifadə etmişdir. Elə buna görə də Sabirin dil və üslub xüsusiyyətləri klassik poetik normalar ilə sıx əlaqədə öyrənilməlidir.

Ardıcıl gələn misraların müvafiq yerlərində işlənən sözlər eyni formaya, quruluşa malik olur və əsasən həmqəfiyədir.

Həmdəmin – xatirin sevən bir yar

Həmqəmin – bir ay üzlü sadə nigar.

Həmin poetik norma sözlərin şəkilçilərin ixtisarı üçün və deməli, yığcamlıq üçün də əlverişli imkanlar yaradır.

Beləliklə, ümumi ədəbi-bədii dilimizin inkişafında, xüsusilə satirik üslubun dilini yüksək səviyyəyə qaldırmaqda Sabirin xidmətləri çox böyükdür.

AŞIĞIN SÖZÜ

Ələsgər söz ustasıdır. Həqiqi mənada sənətkardır. Sənətkarlıq məsələləriundən biri də adətən müəllifin söz ehtiyatı, işlətdiyi sözlərin miqdarı ilə əlaqədardır. Söz, lüğət zənginliyi fəədin ümumi dünyagörüşünün, təfəkkürünün zənginliyini əks etdirir.

Ələsgər şeiri hər şeydən əvvəl lüğətinin zənginliyi ilə fərqlənir. Bütün “Qafqaz elini” gəzən, daim ariflərlə ünsiyyətdə olan istedadlı sənətkar söz bilməyə, dil bilməyə çox böyük əhəmiyyət verirdi. Şeirlərində həyatın bütün sahələrinə məxsus söz və ifadələr vardır. Ana dilimizin sözləri ilə yanaşı müəllif digər dillərə də vaqif idi və bunu nümayiş etdirirdi. Aşığ Ələsgər ərəb, fars, rus, kürd və s. dillərə məxsus sözləri də öz şeirlərində müvəffəqiyyətlə işlədə bilirdi.

Ələsgər irsində həm ədəbi dilə, həm də müxtəlif dialektlərə məxsus sözlər, həm qədim, həm də ən yeni sözlər, həm çox mücərrəd, həm də çox konkret məfhumları bildirən sözlər, həm də klassik ədəbiyyat üçün səciyyəvi əfsanəvi-dini sözlər, həm də realist şeirə xas konkret şəxslərin adları və s. toplanmışdır. Bütün bu sözlərin məclislərdə oxunması, geniş kütlə tərəfindən dinlənilməsi nəticəsində xalqın şüurunu, təfəkkürünü inkişaf etdirəməkdə rolu böyük olmuşdur. Elə buna görə də söz ustaları el ağsaqqalı hesab olunur, tərbiyəçi, müəllim hesab edilir.

Aşığ Ələsgər eyni misrada sinonim sözləri işlətməyi xoşlayırdı. Bu sözlər həm ifadə olunan mənənin təsirini artırmaq, həm də müəyyən ahəng yaratmaq məqsədi güdüdü. Özü də müəllif daha çox üç sözdən ibarət sinonimlərə üstünlük verirdi.

Ortalıqda *işvə, qəmzə, naz* olar...

Tükənər *ararmı, səbri, qərarı*...

Bir az *namus, qeyrət, ar* sinəmdə var...

Əridib ürəyimi *dərdü, qəm, fəraq*...

İtir *ağlım, huşum, kamalım* mənənim...

İkidən artıq sinonim sözün işlənməsi sadalama intonasiyası meydana gətirir ki, bu da şeirdə xüsusi ahəng, ritm yaradır.

Ələsgər şeirinin ritmi diqqəti cəlb edir. Saz üçün deyilmiş bu şeirlərdə sərrast bir daxili bölgü, tənəsüb vardır. Aşıq bir qayda olaraq yeknəsəq ahəmdən qaçır, şeirin təqtilərini tez-tez dəyişir. Bütün misraları eyni bölgülü olan olan şeir Ələsgər irsində çətin tapıla.

Cilvələnib nə qarşında durubsan,
Anam sənə qurban, ay sarı köynək...

Öldürsələr qorxum yoxdur qanımnan,
Yolunda durmuşam başı canımnan.

Beytlərinin birinci misraları 4-4-3, ikinci misraları 6-5 bölgüyə malik təqtilərdən ibarətdir ki, bu müxtəliflik müəllif üçün səciyyəvidir. Belə mütəhərriklik, ritm əlvanlığı şeirin oynaq çıxmasında mühüm rol oynayır.

Aşıq Ələsgərin leksikonunda bəzən xalqımızın ən əziz sözlərini, kimsənin ədəbiyyatda işlətmədiyi doğma və heç bir dilə tərcüməsi mümkün olmayan sözləri görürük.

Baxtın vura bu nişanda qız ola...
Qayılsan, deyim, gül, *sənə qurban*....
Qaymaq dodaqlara *bal bələnibdir*....

Bu sözlərin dadını yalnız Azərbaycan dilindən halal südəmmişlər duya bilər və bunların bütün ətrini saxlamaqla dünyanın hər hansı bir dilində ifadə etmək çətin ki, mümkün ola.

“Bal bələnmək” ifadəsi özü bal qədər şirin deyilmi? Bəzən deyirlər ki, sözlərdə dad olur, sözün təmi olur. Şirin şeyləri ifadə edən sözlərin özləri də şirin olur.

Aşıq Ələsgər söz vurğunu idi. Məcəzi dil, müəmmalı nitq çox sevdiyi üslubi xüsusiyyət idi. Aşıq nadan, dilbilməz,

hərcaıı adamlardan həmişə şikayət edir, dərđini bölüşməyə “arif” axtarır. Sanki yeganə idealı da bu arıfdır. Ələsgər şeirinin leksikonunda “arif” sözündən çox işlənən söz yoxdur. Eyhamlı sözləri yalnız arif qanar, arif söz qədrini bilən adamdır, arif məclisində olmaq böyük şərəfdir, arif diqqətli, fəhmlı olur və s. Aşıq arifə, əhli-dilə öz canını qurban etməyə hazırdır. Şeirində çoxlu əcnəbi söz vardır. Elə bu əcnəbi sözlər də arıflər üçündür, “söz qananlar” üçündür. Əl, ağız, diş sözlərini hamı bilər, başa düşər. Lakin aşağıdakı sözləri yalnız arıflər bilər.

Dəstinlə qönçəni, üz, qadan alım...

Dəhani şahlığın xəzinəsidir.

Düzülüb *dəndanı* mirvari kimi....

Qoy aşığı “savadsız”, “elmsiz” hesab etməsinlər, hər elmdən halı olan aşıq ən qəliz sözləri şeirdə həzm edə bilir. Müəllif “mərifət elmindən” tez-tez bəhs açır, “qabiliyyət”, “tənəzzül” kimi mücərrəd məfhumları işlətməyə çox böyük meyl göstərir.

Bəlkə də təhsil görmüş olsaydı Ələsgər bir bu qədər qəliz ərəb-fars söz və tərkibləri işlətməzdi. Nəzərə almaq lazımdır ki, söz sənətinin bütün sirlərinə vaqif olan ustad aşıq, bu ashədə də, dəbdəbəli, təmtəraqlı, “müəmmalı” sözləri bilməkdə də öz “mərifətini”, “kamalını” göstərməli, sübut etməli idi. Axı hər bir böyük şəxsiyyət kimi Aşıq Ələsgərin də müarizləri var idi, onun hər bir müvəffəqiyyətinə sevinən yüzlər və minlər olduğu kimi, bundan mütəəssir olan, onun izinə düşüb hər hansı qüsurlunu tapıb şişirtməyə, bundan istifadə etməyə çalışan tək-təklər də yox deyildi və bunların içərisində savadlılar da yox deyildi. Savadı da qəliz dildə danışmaqda, qəliz sözlər işlətməkdə bilənlər yox deyildi. Belələrinə də ustadlığını, hər “elmdən halı” olduğunu göstərmək lazım idi. “Aslanla savaşa girmək istəyən” tülküləri yalnız bu yolla “caynağında çalıb dağıtmaq” mümkün olardı.

Məqsədin vasitəyə bəraət qazandırdığını nəzərə aldıqda, böyük sənətkara haqq vermək lazım gəlir.

Əcnəbi sözlərin işlədilməsi bəzi hallarda şeirin qayda-qanunları, qafiyə, ritm, vəzn, bölgü məsələləri ilə əlaqədar izah edilə bilər.

Pirə ata dedim, cavana qardaş,
Ana-bacı bildim qızı, gəlini...

Aşığı “pirə” yerinə “qocaya” işlədə bilməzdi, burada vəznin tələbi ilə söz ikihecalı gərəkdir.

Lisanından gəlməyəndə baratım...

“Lisan” ikihecalı, onun qarşılığı olan “dil” birhecalıdır. Bu yerdə “lisan” olmalıdır. Belə nümunələr çox gətirmək olar.

Aldadı zimistan, gəldi novbahar...

“Aldadı” sözünə şeirdə, demək olar ki, təsadüf edilmir. Bu sırf danışıq sözünün yanında “zimistan” nə üçün? Yalnız bölgü xatirinə işlənən bu sözün yerinə başqa şeirdə “qış” işlədir:

Yayda yaylağımdır, *qışda* ovlağım...

Qafiyə xatirinə əcnəbi sözlərin işlədilməsi təkcə Aşığı Ələsgər deyil, ümumiyyətlə bütün klassik şeir dilimiz üçün xarakterikdir və bir problem kimi həll edilməlidir. İş burasındadır ki, bəzən ədəbi dil ilə bədii dili qarışıq salırlar, bədii dili də ədəbi dil (və ya onun bir qolu) hesab edirlər. Belə olduqda bədii dil də məhz bədii məqsəd güdən çoxlu fərdi-şairanə söz və ifadələri də ədəbi dil nümunəsi kimi təqdim etmək lazım gələrdi. Yəni demək lazım gələrdi ki, Aşığı Ələsgərin qafiyə məqsədilə işlətdi-

yi aşağıdakı (və digər bir çox) əcnəbi sözlər nə vaxt isə bizim ədəbi dilimizə məxsus imiş.

Gözəllər çeşmindən götürürəm *abi*...
Tuti kimi *xoş zəbanım* gedibdir....
Ayılsın qəflətdən, unutsun *xabi*...
Ələsgərin ağlın aldın *sərindən*...
Qənd əzilib dil, dişə, *dəhana*...

Heç vaxt bu sözlər Azərbaycan ədəbi dilinə daxil olmamış və indi də dilimizin lüğət tərkibinin malı deyildir. Aşıq “ab” sözünü şərab, inqilab sözlərinə qafiyə üçün işlədib. “Zəbanım” isə canım, imanım ilə qafiyə üçündür. Və ilaxır.

Bəzən əcnəbi sözlərdən aşıq məhz sənətkarlıq, ustalıq məqsədi ilə istifadə edir. Məsələn, aşağıdakı beytdə ona görə “sər” işlənilib ki, “baş” sözü təkrarlanmasın (Bu da sənətkarlıqdır).

Hər kəs *sərdən* keçib, mərdi-mərdanan,
Baş qoysun bu yolda, meydana gəlsin.

Sözlərdə çoxmənalılıq, məcazi mənaların olmaması ümumiyyətlə, insan dilinin obyektiv mahiyyətindən doğur. Hər hansı inkişaf etmiş, müasir dillərin lüğət tərkibində yüz və ya ən çoxu iki yüz min söz olduğunu söyləyirlər. Halbuki obyektiv aləmin əşya və hadisələri, bunların əksi olan məfhumların miqdarı milyonlardır və bunları nisbətən məhdud miqdarda olan sözlərdə ifadə etmək lazım gəlir.

İmkan ilə zəruriyyət arasındakı bu ziddiyyət nəticəsində bütün dillərdə çoxmənalı sözlərin meydana çıxacağı aydın məsələdir.

Burası da var ki, dildə çoxmənalı sözlərin az-çoxluğu dillərin ümumi quruluşundan asılıdır. Bizim ana dilimizin sözləri xarici (formal) morfoloji zənginlikdən daha artıq daxili (məzmun) mənə zənginliyi ilə səciyyəlidir. Çox az sözümüz var ki,

məcəzi mənada işlənməsin və ya belə işlənmə imkanına malik olmasın. Bəzi dilçilər, məsələn, “ada” sözünü təkmənalı hesab edirlər. Çoxlu nümunələrdən məlumdur ki, bu söz də məcəzi mənada işlədilmişdir.

Dilimizin sözlərində çox incə çalarlara malik olan, çətinliklə tutula bilən, güclə sezilən, yalnız “arif”lərin duya bildiyi, nadanın başa düşmədiyi, başqa dillərə tərcüməsi mümkün olmayan mənalar gizlənmişdir ki, bunlar yalnız sənətkarın dilində reallaşa bilər. Aşıq Ələsgər isə “məcəzi danışmağı”, sözü obrazlı və deməli, dolayı yolla deməyi çox xoşlayırdı.

Bir cəhəti də nəzərə almalıdır ki, Azərbaycan dilinin öz sözləri mənşə etibarını ilə əsasən birhecalıdır. Söz isə azhecalı olduqca daha artıq mənalı olur. Başqa cür desək, sözün mənası ilə hecalarının miqdarı tərs mütənasibdir.

Odur ki, realist şeirimizdə ana dili sözlərinin artımı bu sözlərin mənə həcmində daha tutumlu olmasına aparıb çıxarır. Aşıq Ələsgərin fərdi sözlər, fərdi ifadələr işlətməsinin bədii dil tariximizdə oynadığı müsbət cəhət bir də bununla izah edilə bilər.

Əslində hər bir söz sənətkarının qabiliyyəti, bacarıq və məharəti onun sözə fərdi mənə verə bilməsi ilə ölçülür. Sözü həminin işlətdiyi əşyavi həqiqi mənada işlətməklə həqiqi bədii əsər yaratmaq mümkün deyildir. Sənətkar sözü fərdiləşdirdiyi üçün, özünü küləşdirdiyi üçün müəyyən söz və ya ifadəni eşitdikdə “Bu filankəsin sözüdür” deyirlər. Aşıq Ələsgərin ağızlarda gəzən, məşhurlaşan sözləri az deyildir.

Dilimizdəki sözlərin çoxmənalılıq kəsb etməsində ümumiyyətlə qədim tarixi olan Azərbaycan şeirinin, xüsusilə qoşma janrının mühüm təsiri olmuşdur. Qoşmada bütün bəndlərin son misralarının həmqafiyə olması tələbi müəllifi məcbur edir ki, ixtiyari, sərbəst hərəkət etsin, lazım gəldikdə sözləri fərdi şəkildə işlətsin. Məsələn, eyni qoşmadan aşağıdakı misallarda qeyd edilən fərdi ifadələrə səbəb formal qanunlardır:

Atam-anam məni pula satdılar,
Onlar *yetişməsin imana* – dedi.
Dünyada ədalət, haqq-divan yoxdu,
Yetirə dərdimi dərmana, – dedi.

Adətən qoşmalarda rədiflərdən çox istifadə edilir. Bu da rədif olan sözün hər bənddə bir başqa sözlə birləşməsi və həmin sözlərin də mənaca zənginləşməsi ilə nəticələnir. Məsələn, aşağıda qeyd olunan ifadələr kimi:

Müxənnət zəmanə, bimürvət fələk,
Şamı sübhə, sübhü şama çəkirsən.
Ləhzədə açırsan min cürə kələk,
Gah pozursan, gah *nizama* çəkirsən.

Bütün bunlar aşığın sözə, dilə fəal münasibət bəslədiyini, sözün məna dairəsini (həcmi) genişləndirməyə cəhd etdiyini göstərir ki, bu işdə müəllif təbii olaraq, heç də həmişə müvəffəq ola bilmir.

Xatırladaq ki, bütün görkəmli söz sənətkarlarının dilində sözlərin səhv işlədildiyinə dair misallar çoxdur. Belə qüsurları 20-ci illərdə rus tənqidçisi A.A.İzmayilov “günəşin üzündə ləkə” kimi bir şey hesab etmişdir.

Söz sənətkarının qiyməti isə qüsurlarının deyil, müvəffəqiyyətlərinin miqdarı ilə müəyyən edilir. Aşıq Ələsgərin bir söz ustası kimi müvəffəqiyyətləri çoxdur.

Adətən əcnəbi sözlər daha çox şairanə hesab edilir. Ana dili sözləri tam real əşyanı bildirir və nə isə gündəlik ağır zəhmət, məşəqqət çəkmiş adamlar şeiri eşidərkən başqa mühitə düşməyə, eşitmədiklərini eşitməyə nail olurlar. Aşıq deyir:

Düşəndə *gürg* ilə *kəlb*in savaşı
Uzaq çəkər qilü-qalların dağlar...

Burada “qurd” ilə “it” də işlətmək olardı. Bu sözlər nə vəzn, nə qafiyə, nə ritm nöqtəyi-nəzərindən həmin misrada əsaslandırılı bilməz. Burası var ki, insan bilmədiyi hər şeyi daha maraqlı hesab edir. İnsan təbiətində naməlum, məchul sözlərə qarşı qorxu qarışıq bir hörmət gizlənmişdir.

Əcnəbi sözlərin işlədilməsi həm də ustadlıq, kamillik, mərifət, qabiliyyət ilə əlaqədar izah edilə bilər. Yalnız arif olanlar bu misraları başa düşə bilər.

1) İsmi üç hərf ilə eylərəm aşkar:

Biri kafdır, biri lamdır, biri sat...

1) İsmi üç hərfdir, ay çeşmi-xumar,

Biri mimdir, biri nundur, biri sin...

Beləliklə, aşığın üslubunda əcnəbi sözlər mühüm yer tutur. Əlbəttə, bu sözlərə tarixi-etimoloji cəhətdən yox, üslubi-estetik baxımdan yanaşmaq gərəkdir. Bu sözlər nə dərəcədə yerində işlənir, müəllifin qayəsini nə dərəcədə əks etdirir.

Ariflər üçün söz deyən müəllif yaradıcılığında metaforaya, məcaziliyə çox böyük əhəmiyyət verir. Və bu yerdə sözü mənadan həddindən artıq uzaqlaşdırır. Şair bir söz deyir, sən başqa söz başa düşməlisən. Elə arifliyin, əhli-dil, fəhmi olmağın bir şərti də budur. Aşağıda qeyd olunan sözlər bu cəhətdən nəzərə çarpdırıla bilər.

Zəhmət, zillət çəkən yazıq əllərim,
İnsafdırmı səndə nar *oynamasın*...
Gərdəninə neçə şahmar *dolanıb*,
Könül istər o şahmara *dolansın*...
Qoynu gülşən ola, *bahar-yaz ola*...

Ələsgər irsində metaforik ifadələr mühüm yer tutur ki, bu vəziyyət klassik Şərq şeirinin ümumi xüsusiyyətləri ilə əlaqədardır.

Ay qabaq, lalə yanaq, büllur buxaq, qönçə dodaq, inci diş, şahmar zülf və s. kimi yüzlərlə təşbəhlərə müəllifin bir çox şeirlərində rast gəlmək mümkündür. əlbəttə, bu kimi qəlib şəklinə düşmüş, trafaret, şablon birləşmələrin işlədilməsi sənətkarlıq baxımından bir o qədər də böyük məziyyət deyildir. Hər şeyi hər şeyə bənzətmək olar. Volter deyirdi ki, ayı pendir parçasına bənzətmək mümkündür. Burada diqqəti cəlb edən ayrı məsələdir. O məsələdir ki, savadsız hesab edilən aşıq klassik Şərq şeirini, onun qanunlarını mükəmməl bilirdi. Sənətkarlıq məharəti bir də sözə verilən mənədadır, sözün fərdi şəkildə, heç kəsin işlətmədiyini təzədə və yerinə düşməklə işlətməkdir. Hamının dediyi, deyə bildiyi söz və ifadələri şeirə gətirmək o qədər də məharət deyil. Sözü sahib olanlar, söz sənətkarları yeni söz düzümləri icad edə bilir. “Tənəzzül kəməncəsi”, “hüsn kitabı” tipli birləşmələr yalnız Aşıq Ələsgər şeirinə xasdır.

Tərəqqi, tənəzzül kəməncəsini
Gah zilləyib, gah da bəmə çəkirsən...
Durub hüsnün kitabına baxıram...

Deməli, fərdi söz işlətmə tərzini həm də sənətkar qələmini, üslubunu səciyyələndirir. Sözün belə fərdi-metaforik işlədilməsinə bəzən “şairanə söz deyirlər. Bu cür şairanə sözlərdə bəzən çox incə mənə çalarları mövcud olur, bunlar müəllifin sözü haqim kəsildiyini təsdiq edir.

Səndən ötrü ömrüm barın becərdim...

Ümumiyyətlə, bədii dildə fərdiliyin, sözü fərdi şəkildə işlətməyin bir qorxusu var ki, o da sözün təhrif edilməsidir. Bu cəhətlər xüsusilə şairlərin dilində, şeirdə özünü çox göstərir. Qafı-

yə, vəzn tələbi ilə, fərdi təəssüratı orijinal tərzdə ifadə etmək cəhdi ilə əlaqədar adətən şeirdə ümumxalq dili üçün səciyyəvi olmayan birləşmələr özünə yer tapa bilir ki, bu hal Ələsgər irsində də özünü göstərir. Belə birləşmələrdən bir neçəsini qeyd edək:

*Gözüm gördü, könلüm qəmdən ayıldı...
Şikəstə qəlbimin pası seçilmiş...
Namərdin dünyada çox çəkdim bəhsin...
Gözüm yolda, intizara yetmədi...
Göz doymur, gözünün mehribanıdı...*

Göründüyü kimi, aşiq sözlərlə çox sərbəst rəftar edir. Sanki elə bunu nəzərə alaraq, o, özü haqqında “Mən aşığam. ya-saq yoxdur dilimə” deyir.

Ümumiyyətlə, Şərq şeirində, xüsusilə aşiq şeirində söz oyununa çox böyük əhəmiyyət verilirdi ki, bu sahədə də Ələsgərin ustalığına söz ola bilməz. Həm də bu yerdə ustad aşiq hər hansı digər aşığa nisbətən çox-çox irəli getmiş, aşiq şeirinin dil, üslub xüsusiyyətlərini sənətkarcasına genişləndirmişdir, sanki bədii sözün bütün sirlərini üzə çıxarmağa cəhd etmişdir.

Bir qayda olaraq şeir dilində diqqət sözlərin ifadə etdiyi anlayışlardan daha çox (və bəzən bununla yanaşı) sözlərin özünə istiqamətlənir. Müəyyən mənbədə bu cəhət saz ilə müşayiət edilən aşiq şeirinə daha çox xasdır.

Bəzən də aşiq şeirin formal cəhətlərinə həddindən artıq aludəçilik göstərir və nəticədə tək-tək də olsa əcaib şeirlər də qoşurdu. Aşiq şeirində zəncirləmə (və ya sərəpa), klassik poetikada rəddül-əcəz aləssədr adlana bu üsula görə şeirdə əvvəlki misrənin (və ya beytin, bəndin) ilk sözü kimi bir daha işlədilməli olur. Şair bəzən bu üsuldan sanki qəsdən ifrat dərəcədə istifadə edir və nəticədə aşağıdakı tipli şeirləri deməli olur:

Əssalatu həştü ərkan əhlidil, *hal cənginə,*
Cənginə hal gəldi, ərler seyr edərlər *hənginə,*
Hənginə səd əhsən olsun, tirinə, *xədənginə,*
Cənginə hey, *hənginə, xədənginə,* hər rənginə...

Bu şeir bu qayda ilə davam edir. Lakin belə formalizm Aşıq Ələsgər şeirini səciyyələndirmir. Təsadüfi hal hesab ediləməlidir. Ümumiyyətlə, azərbaycan aşıq şeirinə formalizm “dekadentizmə qədərki dekadentizm” (A.Veselovski) xas deyildir.

Ələsgər forma kamilliyinə aludə olduqda, sanki öz sənətkarlıq qabiliyyətini gözə soxmaq istədikdə müvəffəq ola bilmir.

Axı biuya, biya bigu,
Biku, biqof, dağa bax-bax
Həyyü, həqqü hakim sənsən
Həyyə bax, bu bağa bax-bax...

Şeir b, h səslərini təkrarlamaq məqsədi güdür. Lakin səsləri ustalıqla, sənətkarcasına təkrarlamaqla klassik şeir nümunələri yarada bildiyinə dair aşığın irsindən çox misal gətirmək olar. Deməli, sənətini, sənətkarlığını gözə soxmaq meyli olan yerdə kamil sənət yoxdur.

Aşıq Ələsgər deyir:

Adı Tər lan, özü tər lan balası,
Cilvələ nib tər lan tavarı kimi,
Üzün görən xəstə düşər müttəsil,
Turuncun növrəstə nubarı kimi...

Burada da səslərin – t səsinin mexaniki yox, məhz şüurlü təkrarı var və bu cəhət heç də açıq-aydın nəzərə çarpmır. Şeirinin dili adi praktik nitqdən fərqli olur. Dil ünsiyyət və y fikrin ifadəsinə xidmət edir. Bədii dil isə bir də əlavə olaraq məhz bədiilik əldə etmə vasitəsidir. Odur ki, burada bədiilik keyfiyyətlə

ri həmişə ön plana çəkilir. Ən yaxşı bədii əsərlərdə sözlün təkə mənası deyil, onun estetik təsiri də əsas amillərdən biri kimi diqqəti cəlb edir. Vəzn və qafiyə şeirin əsas komponentləridir. Bunlar şeirin musiqiliyini, ahəngdarlığını təmin edən cəhətlərdir. Bu ahəngdarlıq başqa vasitələrlə də yaradıla bilər və təəssüf ki, həmin vasitələrdən müasir şeirimizdə çox az istifadə olunur. Mən burada qafiyədən daha qədim və daha çox səs ahəngdarlığı yaradan alliterasiyanı və şeirdə intonasiya məsələsini nəzərdə tuturam.

Qafiyə müvafiq sözlərin son səslərinin yeniliyi və ya yaxınlığıdırsa, alliterasiya sözlərin ilk səslərinin (habelə daxili səslərinin) eyniliyi və ya yaxınlığıdır. Bizim Azərbaycan xalq şeiri (atalar sözləri, bayatılar, qoşmalar, idiomatik ifadələr və s.) alliterasiya ilə çox zəngindir.

Alliterasiya hadisəsi bizim aşiq şeirimizdə də çox geniş yayılmış, ən qüvvətli aşıqların şeirində başlıca musiqilik vasitəsi olmuşdur. Aşiq-şairin bu misralarını qeyd etmək kifayət edər.

Qışda dağlar ağ geyinər, yaz qara
Sağ əlinlə ağ kağızda yaz qara...

Bu parçada “ağ” ünsürü beş yerdə (d-ağ-lar, ağ. Sağ, ağ, k-ağ-ıza) təkrarlanaraq başqa vasitələrlə birlikdə çox gözəl ahəngdarlıq yaranmasına səbəb olmuşdur.

Aşiq Ələsgər irsini tədqiq etməklə belə bir ümumi nəticəyə gəlmək mümkündür: klassik şeirimizdə bədiilik tələbi dil qanunlarının, normalarının tam ixtiyari şəkildə pozulmasına səbəb olurdu, dil qanunları bədiiliyə tabe tutulurdu, müasir şeirimizdə hər şey dil qanunlarına tabe tutulur. Daha artıq ictimai funksiya kəsb etmiş ədəbi dilimiz sabit normalara malikdir.

Ü.HACIBƏYOV SÖZ USTASIDIR

Ü.Hacıbəyov bir bəstəkar kimi opera ustasıdırsa, bir dramaturq kimi məzhəkənəvidir. Dram əsərlərində klassik dramaturgiyamızın gözəl, mütərəqqi ənənələrini davam və inkişaf etdirmişdir. Xüsusən onun musiqili komediyaları milli zəminə əsasında, klassik komediya ənənələri əsasında yaranmışdı və ifadə etdiyi ideyası və sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə irəliyə doğru atılmış bir addım idi. Bunlar xalqın müsbət əxlaqi keyfiyyətlərini təbliğ edən, yüksək fikirləri məlahətli, duzlu tərzdə ifadə edən realist əsərlərdir.

Üzeyir bəyin dram janrında yazdığı əsərlər, əsasən iki qismə bölünür. Bunlardan biri klassik ədəbiyyatın və xalq ədəbiyyatının məhəbbət və qəhrəmanlıq əsərləri ruhunda yaranmış “Leyli və Məcnun”, “Şeyx Sənan”, “Rüstəm və Zöhrab”, “Şah Abbas və Xurşidbanu”, “Əsli və Kərəm”, “Harun və Leyla”, “Füruzə” operalarının mətnləri olan ciddi dramlardır, ikinci süjeti müasir, real həyatdan götürülmüş “Ər və arvad” (1909), “O olmasın, bu olsun” (1910) “Arşın mal alan” (1913-914) kimi komediyalardır.

Ü.Hacıbəyovun bir dramaturq kimi ədəbiyyat tarixində mövqeyini müəyyənləşdirən başlıca amil müasir dövrün ailəməişət həyatını, əxlaq normalarını, adət-ənənə, azad sevgi və nikah məsələlərini əks etdirən komediyalarıdır. Bu komediyaların qəhrəmanları da onları əhatə etmiş mühitin, məişətin geridə qalmış adət-ənənələri ilə yaşayan, özlərinə məxsus pozğunluq, nəfs-tamah üzündən gülünc vəziyyətlərə düşən real həyat adamlarıdır.

Ü.Hacıbəyov mahir söz ustasıdır. Onun komediyaları dilin gözəlliyi, təbiiliyi və lakonikliyi etibarını ilə diqqəti cəlb edir. Eyni zamanda burada təsvir olunan surətlərin dilindəki hazırcavablılıq, yığcamlıq, söz oyunu, bəzi təkrarlar vasitəsi ilə ifadələrin təsirliliyinin qüvvətləndirilməsi və ifadələrdəki ikimənalılıq çox maraqlıdır.

Sənətkarın ədəbiyyat tarixində tutduğu mövqə əsərlərinin miqdarı ilə, səhifələrin sayı ilə ölçülmür (Ü.Hacıbəyovun bədi irsi heç də az deyildir), onun yaratdığı tiplər ilə, ümumi milli ədəbi dilə gətirdiyi orijinal ifadələrlə ölçülür. Qriboyedovun rus ədəbiyyat tarixinə düşməsinə əsas səbəb “Ağıldan bəla”da yaratdığı fərdi tiplər olmuşdur. Bu tiplərin adları və onların sözləri rus ədəbi dilində o qədər yayılmış, ümumiləşmiş ki, hətta zərb-məsəllərə çevrilmişdir. Bu cəhətdən Ü.Hacıbəyovun təkə üç komediyasında yaratdığı tiplər silsiləsi onu klassik söz sənətkarları səviyyəsinə qaldırmışdır (halbuki bəzi dərsləklərdə, ədəbiyyat kitablarında Ü.Hacıbəyova layiqincə yer verilmir. Bu vəziyyət isə təəssüf doğurur).

İngilis dilində Şekspirin, alman dilində Hötenin, rus dilində Qriboyedovun nə qədər xidməti varsa, Azərbaycan dilinə Ü.Hacıbəyovun xidməti təxminən o qədər olmuşdur. Sözləri, ifadələri dillər əzbəri olmaq, xalq dilinə, milli ədəbi dilə daxil olmaq bu sözlərin müəllifi üçün, sənətkar üçün çox böyük məziyyətdir və bu səadət heç də hər hansı söz ustasına müyəssər olmur.

Böyük sənətkarlar xalqın tarixinin müəyyən hissəsini təşkil edirlər. Sənətkarın yaradıcılığı, tərcümeyi-halı bütün xalqın tərcümeyi-halı ilə, tarixi ilə bir vəhdət təşkil edir. Əsil sənətkarın ömrü onun yaşadığı bir neçə onillikdən ibarət deyildir. Onun ömrü xalqın ömrü qədərdir. Xalq yaşadıqca sənətkarını da yaşadacaqdır. Xalq içərisində yaşamaq, xalqa qaynayıb-qovuşmaq isə çox az sənətkara nəsim olur. xalqa qovuşmağın bir əlaməti də belədir ki, yazıçının sözləri, tipləri ümumxalq dilinə daxil ola bilsin. Bu cəhət sənətkarın qabiliyyətini, bacarığını, məharətini qiymətləndirməkdə ən obyektiv meyar hesab edilə bilər. Adətən tipik şərait ilə əlaqədar işlənmiş tipik söz və ifadələr (və xarakterlər) tipləşir, xalq dilinə keçə bilər.

Biz M.F.Axundovun, M.Ə.Sabirin, C.Məmmədquluzadənin, C.Cabbarlının əsərlərindən yayılmış onlarla söz və ifadə qeyd edə bilərik. Lakin bu yerdə Ü.Hacıbəyovun rolu müstəsna

dərəcədə böyükdür. Təkcə “O olmasın, bu olsun” əsərindəki külli miqdarda söz və ifadələr ümumiləşib yayılmış, indi də xalq içərisində müxtəlif vəziyyətlər ilə əlaqədar işlədilməkdədir. Əsərlərindəki belə ifadələrdən bir neçəsini qeyd edək: “Kəblə Qubad, gəl bəri”, “Əbəs sözdür bu əfsanə”, “Qızım, sənə yaylıq alım”, “Çünki sən bir heyvan-laələmsən”, “Nə oldu ki, bizi yad elədin”, “Bəs elə isə ver əlini”, “O olmasın, bu olsun”, “Nə qədər qoca olsam da, dəyərəm min cavana”, “Bir baxım görün mal necə maldır”, “Arvad kişidən qorxsax yaxşıdır”, “Heç hənənin yeri deyil”, “Saqqalın ağılığı qocalığa dəlalət eləməz”, “Mən tarixi-Nadiri yarısına qədər oxumuşam”, “Qulaq asmaq da yaxşı şeydir”, “Qoca kaftar, sənə 15 yaş olan qız nə gərək”, “Deyirlər ki, toy olacaq”, “İntiligent ola-ola savaşırsan”, “Qurban olasan bu altımdakı hambala”, “Qızın iki namizədi var”, “Mən hasarın bu tayında qalım, bir dələduzun birisi də o tayda olsun”, “Burda mənim yadıma Leyli və Məcnun əhvalatı düşür”, “Yox, mən o Məcnunlardan deyiləm”, “Babalın Sərvərin boynuna”, “Təki mənim də dərdim sənə təki bir abbası olaydı”, “Qızı mənə, qızı mənə gərək verəsən”, “Hambal adam deyil?”, “Bir eybim varsa, o da eybsizliyimdir”, “Hambalın canı can deyil?”, “Bir nəfər molla, üç manat pul, bir kəllə qənd”, “İki başlı qohum olaq”, “Sənsən, yoxsa özgəsidir”, “Ay sənə başın var olsun” və s. Burada müxtəlif situasiyaları da əlavə etmək olar: Məşədi İbadın güzgü qabağında monoloqu, papağı müxtəlif tərzdə qoyması, hamam səhnəsindəki vəziyyətlər, Məşədi ilə Həsənqulu bəyin dialoqu və s.

Xalq dilindəki bəzi ifadələr bilavasitə sənətkarın əsərindən deyilsə də yenə bu əsərdəki əhvalatlar ilə əlaqədar meydana gəlmişdir. Məsələn: “Məşədi İbad kimi özündən çıxmaq” (əsərdə Məşədi İbad tez-tez əsəbiləşir, müxtəlif gülünc vəziyyətlərə düşərək özündən çıxır, dava-dalaş salır).

Ü.Hacıbəyovun əsərlərindəki külli miqdarda sözlərin, ifadələrin belə məşhurlaşmasının əsas səbəbi, müəllifin sənətkarlıq qabiliyyəti və istedadı ilə bağlıdır. Olsun ki, bu işdə dram-

komediya janrının (ən kütləvi və əyani olan bu janrın) da əhəmiyyəti yox deyildir. Habelə milli ədəbi dilin müəyyən inkişaf mərhələsindəki vəziyyəti (Şekspir, Höte, Qriboyedov da milli dilin inkişafa başladığı dövrlərdə yazıb-yaratmışlar) də müəyyən təsiredici faktlar ola bilər. Hər halda Ü.Hacıbəyov sənətkarlığının bu sirri dərinədən və ətraflı tədqiq olunmalıdır.

Bu kimi ifadələrin bir qismi Ü.Hacıbəyovdan əvvəl də (başqa tərzdə) xalq dilində və bədii ədəbiyyatda var idi. “Nə qədər olsa gərçi Vidadi xəstə; yenə Vaqif kimi əlbəttə yüz oğlana dəyər” (Vidadi). “Qaldı çayın (dərənin) o tayında və s. İş burasındadır ki, sənətkar bu tipli ifadələri də çox səciyyəvi və tipik şəraitlərlə əlaqədar işlədərək, o dərəcədə özünüküləşdirmişdir ki, bu ifadələri eşidərkən hər kəsdə istər-istəməz Ü.Hacıbəyovun əsərləri ilə assosiasiya yaranır. Müəllif öz orijinal ifadələrini bəzən bir neçə əsərdə təkrar edir.

“Ər və arvad” komediyasında Mərcan bəyin işlətdiyi “Allahın bəndələri” (Minnəti boşadım mən) ifadəsi daha çox “Leyli və Məcnun” operası ilə əlaqədar bir assosiasiya yaradır. Yenə həmin Mərcan bəyin dediyi “Belədir, belə deyil” ifadəsi daha çox “Arşın mal alan”da Süleymanın dilindən yayılmışdır (Sonralar C.Cabbarlının İmamıyarı da bu ifadəni başqa məqsəd və qaydada işlədir). “Ər və arvad”dakı bir sıra hadisələr, sözlər elə bil ki, sonrakı əsəri – daha məşhur və klassik səviyyəli “O olmasın, bu olsun” üçün bir eskiz rolu oynamışdır. Mərcan bəyin qonaqlığı, onun aldanması sanki Məşədi İbad üçün bir hazırlıqdır. Mərcan bəy də nöqərlərə bir abbası vəd edir, Məşədi İbad da “saqqıza verib çeynəmək üçün” Sənəmə bir abbası təklif edir. Hambalın da tez-tez dediyi bu “abbası məsələsi” bir xəsislik rəmzi kimi M.F.Axundovun “Hacı Qara”sından başlanıb gəlir. Yenə “Ər və arvad”da Mərcan ilə Minnət xanımın dialoqu (“– Sənsən? – Bəli, mənəm...” – “Arşın mal alan”da belə təkrar olunur:

Gülçöhrə – Sənsən? Yoxsa özgədir?

Əsgər – Mənəm, mənəm, Gülçöhrə. Arxayın ol.

“Arşın mal alan” da lirik ünsürlər çoxluq təşkil edir. Müəyyən mənada bu əsərə heç komediya deməmək də olar (Təsədüfi deyil ki, burada mənfi tiplər də yoxdur. Mənfilik fərdlərdən çox cəmiyyət ilə, köhnə quruluş və adət-ənənələrlə bağlıdır).”Ər və arvad” isə komediya sahəsində müəllifin ilk təcrübəsi idi. Sanki gələcəkdə yazılacaq daha mükəmməl əsər üçün bu əsər bir növ hazırlıq, “özünü imtahan” idi.

Müəllifin komediya dilinin və üslubunun əsas və başlıca xüsusiyyətləri “O olmasın, bu olsun” əsərində bütün parlaqlığı və kəskinliyi ilə təzahür edir. Bu əsər təkcə Azərbaycan ədəbiyyatında deyil, hətta dünya ədəbiyyatında (bunu cəsarətlə deyirik) tayı az-az tapılan klassik əsərlərdəndir.

Sənətkarın üslubunda bir cəhət də tiplərin nitqinin belə, bir növ “məntiqsiz” (müsbət mənada) qurulmasıdır. Sözlərin düzümü ilə həmin sözlərin ifadə etdiyi məna arasında bir ziddiyyət özünü göstərir ki, komizmin bir cəhəti də burada təzahür edir.

Mərcan bəy – Yaxşı, sən heç uxajıvat eləmişən ki, belə danışırsan?

Kərbəlayı Qubad – Eləmişəm, amma bilmirəm ki, uxajıvat nədir, çünki urusca savadım yoxdur.

Obyektiv olaraq “eləmişəm, amma bilmirəm” birləşməsi mümkün deyildir. Lakin mətn daxilində, xüsusilə də müəllifin ifşaçı qələminin qüdrəti sayəsində belə “məntiqsizlik” qətiyyənlə nəzərə çarpmır, əksinə, komizm, satira qat-qat artır, öldürücü keyfiyyət qazanır. Ü.Hacıbəyov üslubunun bu cəhəti “O olmasın, bu olsun” əsərində sanki kulminasiya nöqtəsinə çatır:

Ey kimsən orda, aç qapını!
Aç qapını gələk səni öldürək!

Qoçuların söylədiyi bu sözlərin mənasına fikir verin. Nəcəyəni “aç qapını, gələk səni öldürək”. Sənətkarın çox böyük hünəridir, cəsarətidir ki, belə bir ifadə işlədir. Azərbaycan ədəbiyyatında da bu misalın misli-bərabəri yoxdur. Axı, belə söz

deməzlər! Lakin söz ustası dedirtdirir. Özü də komik vəziyyətə, situasiyaya tam müvafiq olduğundandır ki, bu ifadə də dillər əzbəri olmuş, bir növ qanadlı sözlərə çevrilmişdir. Belə misalların sayını artırmaq da olar.

Bədii yaradıcılıq qanunları çox mürəkkəb və rəngarəngdir. Bəzən bu qanunlar formal məntiqi qanunları vurub alt-üst edə bilər. Odur ki, söz sənətkarlarının hər bir cümləsində, ifadəsində formal məntiq qanunu axtarmaqdansa (belə bir “utulitarist” niyyətdənsə), bədii xüsusiyyətləri müəyyənləşdirmək daha zəruridir.

Xalq şairi R.Rza Ü.Hacıbəyovla olan bir söhbətini belə təsvir edir:

“...Mən uzun zaman dilimin ucunda olan bir sualı ona verdim

–...necə olur ki, sizin kimi sənətkar “Məşədi İbad” əsərində məntiqə uymayan cümlə yazıbsınız”.

Müəllifin göstərdiyinə görə Ü.Hacıbəyov ona belə cavab vermişdir:

“...Mən o sözləri bilə-bilə yazmışam və burada heç bir məntiqsizlik yoxdur. Bakı qoçularının adı çıxmışdı, onların “qoçaqlığı” haqqında əfsanələr uydurulmuşdu. Əslində onlar qorxaq və ən xırda adamlardı. Məşədi İbadın qoçuları bu yağlı Məşədini mümkün qədər soymaq istəyirdilər. Onlar Məşədi İbad üçün qanlı vuruşmaya girmək, özlərini təhlükəyə salmaq fikrində deyildilər. Odur ki, “aç qapını, gələk səni öldürək” deyirlər ki, Sərvər məsələdən agah olsun, çıxıb getsin. Bildiyin tək bir fit səsi eşidən kimi qoçular qaçıb gedirlər. Məntiq də elə burdadır”.¹

Xatirə müəllifinin özü Ü.Hacıbəyovun sözlərini tam doğru-dəqiq göstərmədiyini etiraf edir.”Bəlkə də Üzeyir bəy bu sözləri belə ardıcılıqla, bu düzümdə deməmişdi. Mən yadımda qalanları yazıram. Ancaq əsas mahiyyət, sözün öyü (bu dialektizmdir.– *M.Adilov*) bu idi”.

¹ “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 28 sentyabr, 1968 il.

Hətta bu sözləri bəstəkar özü demiş olsa belə, belə məntiqçilik sənətkarın sənətkarlıq keyfiyyətlərini müəyyənləşdirmir və bu işdə tədqiqata bir yardım göstərmir.

İlk baxışda “məntiqsiz” görünən bu bədii üslub, bədii məntiq, Ü.Hacıbəyovun sənətkarlıq məntiqi nöqtəy-nəzərindən tamamilə ağılabatandır.

Fərdin əhval-ruhiyyəsini, müxtəlif vəziyyətlərlə əlaqədar psixoloji vəziyyətini müəllif monoloqlarda çox gözəl əks etdirə bilir. Aşağıdakı misalda cümlələrin qırıqlığı, suallar, təkrarlar, artıq sözlər əsəbiləşmiş Minnət xanımın həmin andakı vəziyyətinə olduqca müvafiqdir:

“Bəs belə, Mərcan, bəs belə; məni 2.500 manata satmaq istəyirsən? Ha...ha...ha...Bəs belə, Mərcan! Məni iki min beş yüz manata satmaq istəyirsən? İndi görək kim bədzaddır; sən, yoxsa mən?”

Yaxud aşağıdakı qırıqlıq, həyəcanlı nidalar, təkrarlar sevinc içərisində qırq olan Mərcan bəyin psixoloji vəziyyətinə nə qədər də müvafiq və realistsəsinə verilmişdir. Guya ona ərə getməyə söz verən (əslində isə bu onun öz arvadı Minnət xanımdır) “iyirmi üç yaşında nazənin” gedəndən sonra Mərcan bəy belə danışıır:

“Yox getmə, sən getsən mənim canım da gedər. Üç aydan sonra...Üç ay, üç ay!...Ey fələk!.. Mən sənə nə etdim ki, sən məni bu qədər xoşbəxt eylədin? Yoxsa mənə sataşırısan? Yox, yox, sataşma, sataşma...Bəli, getdi....getdi”.

Hələ buradakı novatorluğa, orijinallığa baxın. “Mən sənə nə etdim ki...” ifadəsi adətən şikayət məqamında işlənər, sonrakı sözlər də bununla bağlı olar. Həmin sözlərdən sonra “sən məni xoşbəxt etdin” çətin çox çətin işlənə bilər. Bu qüdrətə yalnız sənətkar, söz sənətkarı malik ola bilər.

Cəsəratlə demək olar ki, Azərbaycan komediya janrında Ü.Hacıbəyov qədər zəngin psixoloji səhnələr ustası göstərmək çətinidir. Tez-tez dəyişən müxtəlif əhval-ruhiyyələr, şadlıq, sevinc, kədər, acıq, qəzəb və s. ilə əlaqədar meydana çıxan vəziyyətlər

yətlər çoxdur. Əsərlərində bir mütəhərriklik, dinamika vardır. Tiplər çevik, həyəcanlı, diribaşdırlar. Burda mühakiməçilik, fəlsəfəçilik özünə yer tapa bilmir. Konkret və real həyat, hadisələr tiplərin fərasətini, diribaşlığını tələb edir. Bir balaca keyləşən kimi Mərcanın vəziyyətinə düşmək olar:

Mərcan – Mən bu qədər xoşbəxtliyə davam gətirə bilmərəm. Yox, yox! Mən dəli olaram. Özümü itirmişəm. Hanı mənim başım?

Hətta nə qədər psixoloji vəziyyətlə bağlı olsa da, “Hanı mənim başım?” sözlərini dedirtmək xüsusi ustalıq tələb edir. Sənətkarlıq, sözü işlətmək komediyada hadisəni qabartmaq bacarığı ilə əlaqədardır. Hadisədən təcrid edildikdə sözlər yalnız güldürə bilir. Vəssəlam. Lakin həmin sözlər hadisələr silsiləsi ilə əlaqələndirildikdə gülüşdən əlavə, daha artıq bir məqsəd də izləyir. Bu yerdə sənətkarın məqsədi habelə ifşa etməkdir, mənfi tipi məhv etməkdir.

Kiçik bir səhnə:

Mərcan bəy – Ay uşaqlar, heç dünyada xoşbəxt adam görürsünüz?

Hamı – Xeyir, ağa.

Mərcan bəy – Di görün! O xoşbəxt adam mənəm!

Elə bil Mərcanın idiotizmi son həddə varır. Belə də adam, belə də səhnə, belə də “məntiqsizlik” olar? Bircə gülmək qalır. Gülməkdən başqa çarə yox...lakin sənətkarı yalnız özlüyündə gülüş cəlb etmir (çox təəssüf ki, bəzən müasir komediyalarda məqsəd yalnız burasıdır). Burada ifşaçılıq meylli əsasdır.

Dram sənətində hər şeyin başlanğıcı dilə, sözə bağlıdır. Gərgin psixoloji vəziyyətlər, müəyyən təəssüratla yaranan hiss və duyğular yalnız sözlərin köməyi ilə ifadə olunur; yəni tipin, personajın öz sözləri vasitəsilə, müəllifin müdaxiləsi olmadan ifadə olunur.

Məşədi İbadın qorxaqlığının və acizliyinin son, kulminasiya nöqtəsi belə verilir:

Sərvər – İndi tərpnəmə!

Məşədi İbad – Tərpənmirəm.

Sərvər – Danışma!

Məşədi İbad – Danışmıram.

Vəziyyət elə gətirmişdir, Məşədi İbad elə sarsılmışdır ki, o, heç cür müstəqil düşünmək və “öz” sözünü, fikrini ifadə etmək qabiliyyətinə malik deyildir. Nitqi, matı-qutu qurumuşdur. O, yalnız Sərvərin sözlərini təkrar edə bilir. Bəlkə də düşünmədən, mexaniki şəkildə təkrar edir.

Ü.Hacıbəyov nə böyük sənətkar, nə kamil psixoloq, nə dərin mühakimə qabiliyyətinə malik imiş! Belə dialoqlarda bəzən sadəcə gülürük. Lakin gülüş də ideyadan, hadisədən doğur, gülüş gülüş xatirinə deyildir, şit və yersiz sözlər ilə əlaqədar deyildir.

Başqa bir misal. Adi, məntiqi nitq zamanı aşağıdakı cümlədə göstərilən tipli təkrarlar işlədilməsi mümkün deyil və ya qüsur hesab oluna bilər.

Məşədi İbad – Ə kişi, vallah mən dağıldım, mən söküldüm, mən bu qədər pulu hardan alım verim?

“Mən” sözünün belə təkrarı da psixoloji əhval-ruhiyyə ilə bağlıdır və tipin düşdüyü həmin tipik şəraitə tam müvafiqdir. Xəsis Məşədini söküb yeyirlər, müxtəlif bəhanələrlə onu sağmal inək kimi sağırlar. Canı pullarında olan Məşədi bu vəziyyətə tab gətirə bilmir, əsəbiləşir və hissin qüvvəsi ilə belə təkrarlarla danışır. Odur ki, dilində hissi cəhətlər məntiqi (qrammatik cəhətdən düzgün) cəhətlərə üstün gəlir. Qrammatika nöqtəyi-nəzərindən məqbul sayılmayan belə təkrarlar məhz psixoloji cəhətlə bağlı olduğundan daha təbii və deməli, daha düzgün hesab edilə bilər.

Göstərilən misallarda söz və cümlələrin təkrarı tiplərin psixoloji vəziyyətini əks etdirir. Bəzən isə müəllif tipin danışmaq qabiliyyətinin aşağı, zəif olduğunu əks etdirmək məqsədi ilə onun dilinə təkrar sözlər verir. Millətperəst Həsənqulu bəyin nitqində artıq, təkrar sözlər bu tipin səciyyəsinə çox gözəl açar:

“Həzərat! Özünüə məlumdur ki, dünya getdikcə xarablaşır, yəni mən onu demək istəyirəm ki, bu dünya getdikcə xarab olur; öylə ki, hamının qəlbi pozulub, min cür hiylə ilə dolur, yəni mən onu demək istəyirəm ki, bu dünyada təmiz və saf qəlbli adam tapmaq çətinidir.”

Sonrakı sözləri də belədir. Elə bu danışığı tərzinə görə demək olar: “elm soma məlum şod”.

Ümumiyyətlə, bədii dildə, xüsusilə də dramatik əsərdə fikri dolayı yolla oxucuya çatdırırlar. Sənətkar tipin dil qabiliyyətsizliyini mücərrəd şəkildə söyləmişdir. Konkret və əyani şəkildə (dolayısı ilə) göz önündə canlandırır.

Ü.Hacıbəyovun dil ustalığından öyrənməli nöqtələr çoxdur. Tiplərin hər birinin öz nitqi ilə səciyyələndirilməsi, xüsusilə də şifahi nitq ünsürlərindən dialoqlarda geniş miqyasda istifadə edilməsi diqqəti özünə çəkir. Şifahi dildə hissi cəhətin, intonasiyanın çox böyük rolu vardır. Odur ki, burada fikirlər, cümlələr bütün məntiqi təfərrüatı ilə ifadə edilmir. Yarımçıq cümlələr, qırıq ifadələr şifahi danışığı dilinin əsas əlamətləridir. Buna görə də yazı dilinə məxsus tam bütöv, bitkin cümlələrin işlədilməsi dialoq nitqinin ancaq süniliyini göstərir. Budur qoçu Əsgərin nitqi:

“Günlərin bir gün, axşam saat doqquzda bazardan gəlirdim. Ədə, bir də gördüm ki, birisi dalımca gəlir. Bir az getdim, gördüm ki, yenə gəlir. Dedim ki, yəqin mənimlə düşməndir, o saat piştovu belimdən çıxartdım, çəkdim yuxarı ayağa, dedim: ədə, dayan! Bir də gördüm dalımca gələn götürüldü; ədə, dayan, ədə, dayan!...Dayanmadı, part, bir güllə!...Bir də gördüm: Şarap!..Yıxıldı yerə. Dedim, baxım görüm kimdir? Bir də gördüm kim?...Həmin bu Məşədi İbad!”

Bu parçada danışığı dilini səciyyələndirən bir sıra cəhətləri göstərmək olar. 1) Söz və ifadələr: “Günlərin bir günü”. “Ədə”. “Bir də gördüm”. “Dedim”. 2) Bəzi sözlərin tez-tez təkrarı: “Bir də gördüm”. “Dedim”. 3) Suallar, nidalar. 4) Cümlələrin qırıqlığı, intonasiyanın üstünlüyü. 5) Müxtəlif mənalı feillərin ardıcıl gəlməsi: “...Belimdən çıxartdım, çəkdim, yuxarı aya-

ğa, dedim”. 6) Fikrin yığcam ifadəsi:”Dayanmadı, part, bir güllə” sözləri bunu bildirir: “O dayanmadı, mən də ona part səsi çıxaran bir güllə atdım”. Görürsünüz, bu variant nə qədər sönükdür. Yaxud: “Şarap!..Yıxıldı yerə” – ifadəsi “Şarap səsi çıxaraq (şarappılıtılı ilə) yıxıldı yerə” mənasını əks etdirir. Şifahi dildə sözlərə nə qədər qənaət etmək olurmuş!

Xüsusilə müxtəlif feillərin həmcins üzlər şəklində çox işlənməsi nitqin qüvvəsini artırır, onu enerjili edir. Feillərin bu xüsusiyyətindən Sabir, C.Məmmədquluzadə (müasir dövrdə əsasən, Mir Cəlal) kimi, Ü.Hacıbəyov da ustalıqla istifadə edir. Bu da yenə ustalıqla, şifahi danışiq dililə əlaqədardır.

Cahan – Vallah, gedərəm, dolanaram, gəzərəm, baxaram, bəyənərəm, seçərəm, bir qız alaram ki, adam baxanda ağıl gəder”.

Müasir dramaturgiyamız Ü.Hacıbəyovdan çox şey öyrənə bilər (bəzi müasir dram əsərlərində personajların nitqi başdan-başa kitab cümlələri ilə doludur. İstər təsir etmək cəhətdən, istərsə də başlıcası realizm nöqtəyi-nəzərindən bu hal təqdir oluna bilməz). Ümumiyyətlə, dram janrı, habelə satira şifahi dil üsullərinin bədii ədəbiyyata gəlməsinə çox səbəb olmuşdur. Ən çox Soltan bəyin dilində işlənən “qudurğan oğlu qudurğan”, “mərduməzar oğlu mərduməzar”, “şeytan oğlu şeytan”, “axmaq qızı axmaq” ...tipli tərkiblər bədii dilimizdə əsasən XIX əsrdən (S.Əzimin satiraları) özünü göstərməyə başlamışdır. C.Məmmədquluzadənin, N.B.Vəzirovun (müasir dövrdə S.Rəhimovun) əsərlərində də geniş yer tutan belə qarğış – söyüş məzmunlu ifadələr tipin xarakterini göstərmək üçün səciyyəvi ifadə vasitələrindən biri kimi diqqəti cəlb edir. Diqqəti belə bir cəhət də cəlb edir ki, Ü.Hacıbəyov komediyalarında remarkalar da əsasən bitkin və bütöv cümlələrdən ibarət olur. Xüsusilə, H.Cavidin pyeslərində natamam, yarımçıq cümlələrlə qurulan remarkalarla müqayisədə müəllifin üslubundakı bu cəhət nəzərə çarpır. Məsələn: (Kərbəlayı Qubadı yola salır) (Mərcan daxil olur. Acıqlı o yana, bu yana gəzir). (Xəncərini çəkib yüyürür). (Qayıdıb fikrə gedir).

Bəzən də bu remarkalar bir neçə cümlədən ibarət olur, səhnədə yaranmış komik vəziyyətlə yanaşı tipin eybəcərliyi daha qabarıq şəkildə tamaşaçı qarşısında canlanır.

(Sükut. Heç kəs dinməyir. Məşədi İbad birdən-birə gözlərini Gülnazın başına tərəf dikib diqqətlə baxır) və s.

Tiplərin dilində bir sıra səciyyəvi təkrar növləri xalq mühakimə tərzilə əlaqədardır. Bir neçə misal:

1) Məni atamdan istə, verər-verər, verməz mən özgəsinə ərə getməyəm.

2) Əgər arvadı bir gün tovladım, tovladım, tovlamadım, onda pulu verərəm özünə.

3) Əgər iş tutdu-tutdu və illah tutmadı; babalın Sərvərin boynuna.

Ü.Hacıbəyovun əsərləri musiqili komediya. Bu “musiqili” sözü ilə həmin əsərlər digər komediyalardan təbii ki, fərqlənməlidir. Həmin fərqlərdən biri və zənnimizcə, ən mühümü əsərin dilində özünü göstərir. Bunlar bir bədii əsər kimi ümumi dil qanunlarına müvafiq bir dildə yazılır və burada müəllifin dil sənətkarlığından da danışmaq mümkündür. Hər hansı bədii əsər kimi bunlarda da dil mühümdür, əsasdır. Lakin musiqili komediya janrı bəzən dil qanunlarını (obyektiv, kommunikativ mahiyyət daşıyan dil qanunlarını) ikinci dərəcəli edir, musiqini ön plana çəkməli olur. Odur ki, burada canlı, real danışmaq bir növ süniləşdirilir, musiqi qanunlarına tabe edilir. “Adi” nitqdə aşağıdakı tipli təkrarlar qətiyyətlə mümkün deyil və işlədilməz. Bunlar ümumi dil faktı deyil, bədii dil-üslub faktı da deyil. Yalnız musiqinin ritmi, ahəngi ilə əsərin dilinə daxil edilmiş əlavə keyfiyyətdir:

1) Qızım, səni...qızım, səni...qızım, səni ərə verim!

2) Qurban edərəm mən canana; malımı, pulumu, canımı mən.

3) Bi de görüm nə oldu ki, nə oldu bizi yad elədin?

4) Mən nə qədər, nə qədər qoca olsam da...

5) Cib dolacaq, dolacaq pullar ilə.

6) Qızı mənə, qızı mənə gərək verəsən.

7) Vurram başın, darbadağın lap dağılar.

Bu növ təkrarlar leksik-qrammatik, hətta üslubi səciyyə daşımır. Obyektiv və üslubi dil qanunları nöqteyi-nəzərindən işlənməyən, belə musiqi xatirinə düzəlmiş birləşmələr yalnız ritmik funksiya daşıyır. Elə buna görə də bəzən heç dil faktı olmayan ünsürlər də (musiqi xatirinə) təkrarlanır.

Xalqın evində dava etmək pis şeydir,

Adama yaraşmaz, adama yaraşmaz,

Adama yaraşmaz, maz, maz, maz, maz, maz, maz, maz.

SÖZ VURĞUNU

Bədii ədəbiyyat çox zaman söz sənəti kimi səciyyələndirilir. M.Qorki deyir ki, söz sənətkarlığı qabiliyyəti bir rüşeym halında hamıda vardır. Bu qabiliyyəti səbir və inadla inkişaf etdirənlər əsil sənətkar ola bilərlər. Söz sənəti əlavə məşğuliyyət, əyləncə deyildir. Yalnız bütün varlığını, beyninin və ürəyinin bütün qüvvəsini səfərbərliyə almaqla sənət meydanına girmək olar. Həm də bütün əvvəlki söz ustalarının yaradıcılıq yollarını, fərdi üslubi xüsusiyyətlərini, sənətkarlıq üsullarını dərindən öyrənmək, mənimsəmək lazım gəlir.

Bu cəhətdən M.Müşfiqin dil və üslubunu tədqiq etmək böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Bədii ədəbiyyatda dil yalnız utilitar məqsəd izləmir, bununla yanaşı, həm də bədiilik vasitəsi olur. Odur ki, sənətkarı sözün həqiqi mənasından daha çox dolayı, məcazi mənaları cəlb edir. Hər bir sənətdə ümumiləşdirmə, konkret detallardan sərf-nəzər etmə qanunu vardır ki, bu ümumiləşdirmə bütün tək-tək hadisəni və əşyaları da ehtiva etmiş olur. Sənətin qüvvəsi bundadır ki, konkret əlamətlərdən sərf-nəzər edən sənətkar obyektə istədiyi şəkildə mənalandıra bilər, oxucu və tamaşaçıya istədiyi, nəzərdə tutduğu məqsədi aşılaya bilər. Konkret obyektlərdən uzaqlaşan, ümumiləşdirməyə meyl edən sənətkar artıq bir növ müəllim olur, məqsədini başqasına təlqin edə bilər.

Adi praktiki dil bədii ədəbiyyatın dilindən, şeir dilindən fərqlənir. Bədii sözün başlıca xüsusiyyəti məhz onun bədiiliyi-dir, estetik məqsəd izləməsidir. Ona görədir ki, bədii söz daha mənalı olur; şeirdə dilin məntiqi keyfiyyətləri bədii keyfiyyətlərə gəzəstə getməli olur.

*Sanki göylərdə uçan quş kimiyəm
Sanki yerdən uçurulmuş kimiyəm...
Sanki bir sel kimi axmaqda şəhər....*

(“Oktyabr gecəsi”).

Bir sintaqma daxilində iki eynimənalı bənzətmə ədatının işlənməsi məntiqi cəhətdən məqbul deyil. Burada “sanki” və “kimi” sözlərindən biri artıqdır. Rəsmi ədəbi dil nöqtəyi-nəzərindən artıq olan belə sözlər bədii üslubda müəyyən məqsəd izləyir. Coşğun duyğular, hisslər qarşısında sözün məntiqi cəhəti kölgədə qalır. Şair sirayətəddici duyğularını doğru ifadə edir. Ümumiyyətlə də dilimizdə eyni mənanı ifadə edən ünsürlərin eyni tərkibdə, yanaşı işlədilməsi adi hallardandır.

Bəzən “xalq dili”, “danışiq dili” ifadələrinə həddən artıq aludəçilik göstərilər. Danışiq dilindən fərqli olaraq, bədii söz həm də şərti sözdür. Bədii ədəbiyyatdakı söz həm danışiq dilindəki funksiyaya (kommunikativ funksiyaya), həm də bədiiilik funksiyasına malikdir. Odur ki, bədii dildə bir sıra səciyyəvi ifadə vasitələri ola bilər. M.Müşfiqin “Körpü” şeirindən aldığımız aşağıdakı parça bu cəhətdən diqqətəlayiqdir:

*Mən bir dalğın zamanla bir xoş dövrənin,
Mən bir xarabalıqla, bir gülüstanın
Mən xəzanla baharın, qocayla gəncin,
Mən ölümlə həyatın, qəmlə sevincin
Arasında qurulmuş böyük körpüyəm.*

Buradakı təkrarlar danışiq dilində, nəsr dilində çətin ki, işlənsin. Deməli, *şeir dili nəsr dilindən* bir də belə səciyyəvi *təkrarlar* ilə fərqlənir. Şeirdə ritm, intonasiya xatirinə adi nitqdən fərqli ifadələr mümkündür.

Bizi fabrik, bizi zavod, bizi kolxoz
bir yığnağa toplamış...
(“*Üçdən birə*”).

Şair çox dəqiq məfhumları şeirə quru şəkildə gətirmir. “Fabrik”, “zavod” tipli sözlər çox dəqiqdir və hər hansı emosionallıqdan, obrazlılıqdan məhrumdur. Sənətkar “bizi” sözlərini

təkrarlamaqla bu sözlərə yeni ahəng gətirir, yəni dolayısı ilə obrazlılıq yaratmağa çalışır. Adətən belə ritm xatirinə işlənən təkrarlar şeir üslubunu dilin başqa üslublarından fərqləndirir. Müşfiq şeirində belə təkrarlar çoxdur.

Müşfiq söz, sənət vurğunu idi. O daim öyrənirdi. Yeni söz, yeni ifadə üçün yorulmadan axtarışlar aparırdı.

“Şimşəklərdən qələm, sellərdən üslub” alan sənətkar dilin yalnız məntiqi qanunları ilə məhdudlaşıb qala bilmirdi. Qrammatik çərçivə şair ilhamı qarşısında aciz və sönük görünürdü:

Mən nəçin bu zaman coşub daşmayım,
Ürəkdən həyata yaxınlaşmayım
Ki, bir gənc şairə lazım olan *hər*,
Hər dürlü mənzərə burda əks edər.
(“*Bəyaz çöllər*”).

Bu parçada təkrarlanan “hər” sözünə fikir verin. Qrammatika belə təkrarı sevmir. Sözün belə təkrarı yalnız şeirdə ola bilər.

Gürcüstan dağları düşündə *bir yol*
Bir yol ki, upuzun, *bir yol* ki, qıvrıq.
(“*Həsətli qarı*”).

Bədii dilin, bədii sözün başlıca fərqləndirici keyfiyyətlərindən biri obrazlılıqdır. Klassik poeziyamızda obrazlılıq məfhumla bağlıdır; məfhumlar obrazlı tərzdə ifadə edilir. Realist şeirdə isə pırdmetin, prosesin obrazlılığı əsasdır. Belə şeirdə obrazlılığın müstəqil, bilavasitə ifadəsi diqqəti cəlb edir. Buna görədir ki, realist poeziyamızda təqlidi sözlər, vurğular, intonasiya mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Klassik şeirdə də sözün əsas tərkibi ilə onun ifadə etdiyi varlıq arasındakı əlaqəyə diqqət yetirilirdi. Ahəngi-təqlidi deyir-

lən bu hadisə Müşfiq şeirində də özünü göstərir. “Çoban” poemasında oxuyuruq:

Çox yünüldü arzusu
Bu qərib çobanımın.

“Yüngül” sözündən “g” səsinin atılması ilə sanki sözün özü də yüngülləşdirilir. Sözn səs tərkibi varlığın özü ilə həmahəng bir şəkil alır ki, bu vəziyyət həm də klassik şeirimizə xasdır:

Nazik bədən ilə bərgi-gülsən,
Amma nə deyim ikən yünülsən.
(Füzuli).

Xəbərdar olgilən, mina deyil, saqi, könüldür bu,
Ağır qiymətlidir, hərçənd gövhər tək yünüldür bu.
(Qövsü).

Bütün başqa söz qruplarına nisbətən təqlidi sözlər əşya-ya, “predmetə” daha yaxındır. Odur ki, təqlidi sözlər daha real və deməli, daha obrazlıdır. M.Ə.Sabirdən başlayaraq şeirimizdə təqlidi sözlərin xüsusi çəkisi artmaqda idi. Bu sözlər klassik poeziyamızda az işlədilmişdir. Sovet dövrü şeirimizdə M.Müşfiq belə sözlərə xüsusi meyl göstərmişdir. Əsərlərində işlətdiyi *parıl-parıl*, *piril-piril*, *tıril-tıril* kimi külli miqdarda təqlidi sözlər şairin müstəqim obrazlılığa nail olmasına yardım edirdi. Xüsusilə real təbiət hadisələrini qələmə alarkən şair, təqlidi sözlərin rol və əhəmiyyətini düzgün qiymətləndirə bilirdi. Müşfiqin dili bu yerdə daha sərt və daha “kobud” olurdu:

İldırımlar şaqqıldayır şaraq-şaraq,
Quşlar uçur yuvasına fırıl-fırıl;
Şırıldayır novalçalar şırıl-şırıl.
(“Yağış yağarkən”).

Sözlər elə seçilmişdir ki, mənanı dərk etməklə yanaşı, şeiri oxuduqca real hadisəni əyani şəkildə qavramaq da mümkündür. İntonasiyası, sözlərin düzülüş və təkrarlanması da şeirin bədii dəyərinə müəyyən təsir göstərir. M.Müşfiqin şeirlərində təkrarlanan feillərdə semantikaca da bir sanbal, vüsət, sürət, hərəkət vardır. İntonasiya bütün sözlərin siqlətini bir vahidə toplaya bilir. Beləliklə, bir yerə cəmlənmiş feillərin ümumi qüvvəsi böyük obrazlılıq təsiri bağışlayır. Sözlər ilə, ifadə olunan məzmun ahəngdar şəkildə birləşmiş olur. Müşfiq poeziyasını səciyyələndirən bu ahəngdarlıq yaratmaq keyfiyyəti sonrakı şeirimizə də müəyyən təsir göstərmişdir. Eyni məqsədlə Müşfiq şeirində sözün müxtəlif formalarda təkrarlandığını da görürük. Şeir üçün səciyyəvi olan sinonim sıralanması da müstəqil obrazlılıq vasitələrindəndir və buna Müşfiq şeirində çox rast gəlirik.

Şeir dilinin mütəqilliyini təmin edən cəhətlərdən biri də alliterasiyadır. Ardıcıl gələn sözlərin ilk səslərinin eyni və yaxın olması nəticəsində xoş bir ahəng əldə edilir:

Yolların yolçusu – teleqraf telləri;
Ellərin elçisi – teleqraf telləri.
(“Teleqraf telləri”).

Yanaşı gələn sözlərin ilk hissələri eyni olub (yol, tel) musiqi yaratmaqda mühüm rol oynayır. Bu beytdə “l” səsinin çoxlu təkrarı da diqqəti cəlb edir. Aşağıdakı beytdə isə “çar”, “ar”, “yol” ünsürlərinin alliterasiyası vardır:

Çaparaq çargahən divardan-divara
Yolçunu yolundan eyləmiş avara.
(“Tar”).

Şeir dilində səslərin ahəngdarlığına nail olmaq klassik ədəbiyyatımızdan, qüdrətli xalq sənətkarlarından qalma ənənədir. Füzuli şeiri özü musiqidir. Aşıq Ələsgər şeirini musiqisiz tə-

səvvür etmək mümkün deyildir. Zəngin azəri şeirini dərindən öyrənmiş, sözün poetik sirlərinə mükəmməl sahib olmuş Müşfiq ənənədən novatorcasına istifadənin gözəl nümunələrini yarada bilmişdir. Belə bir faktı qeyd etmək zəruridir ki, 30-cu illərdə şeirin səs tərkibi etibarlı ilə ahəngdarlığına xüsusi əhəmiyyət verməsinə görə M.Müşfiq bütün poeziyamızda fərqlənirdi:

Coş dəniz, coşqun dəniz.

Daş dəniz, daşqın dəniz.

Aşqın dəniz.

Şaşqın dəniz...

(*“Ağ dənizdə fırtına”*).

Səslərin ahəngi bir təlatüm, fırtına təsiri bağışlayır.

Müşfiq şeirini ahəngsiz təsəvvür etmək ommur. Klassik şeirdə ahəngdarlıq əsasən sırf estetik məqsəd izləyirsə, Müşfiqdə bu, sənətkarın realizmi ilə əlaqədardır. Müşfiq klassik şeirimizin, xalq şeirinin ənənələrini davam və inkişaf etdirməklə yanaşı, özü də sonrakı poeziyamıza təsir göstərə bilmişdir. İstər ayrı-ayrı ifadələri, misraları, istərsə də sözdən istifadə üsulları özündən sonra gələn şairlərimizin yaradıcılığına təsirsiz qalmamışdır.

Şeir həmişə subyektivdir. Ona görə də emosiya şeirin zəruri tərkib hissəsidir. Şeirdə fərdi-emosional cəhətlərin rolu, həm də dərkətmə nöqtəyi-nəzərindən qiymətləndirilə bilər.

Şeirdə emosiya həm də metaforalar vasitəsilə ifadə edilir. Müşfiq yaradıcılığı fərdi-poetik metaforalar ilə də zəngindir:

İnsan – cocuq, həyat ona əyləncə

(*“Öyrənmiş”*).

Mən bir yazı quşu, biyaban daşı.

(*“Azadlıq dastanı”*).

Şairin metaforalarındakı məntiq, ardıcılıq diqqəti cəlb edir.

Müşfiq xalqdan öyrənirdi. Xalq ədəbiyyatında mənəni şiddətləndürmək üçün müəyyən sözlər əksinə sıralanmaqla bir də təkrar olunur. Şair xalq dilinə məxsus bir formadan məharətlə istifadə edir:

Hər səhər, hər axşam, hər axşam, hər səhər...
("Küləklər").

O dəm, o saat, o gün, o gün, o saat, o dəm...
("O zaman ki").

Məşhur bir fikrə görə elmi dildə yenilik əsasən leksika sahəsində özünü göstərir (hər biri yeni elmi kəşf ilə əlaqədar yeni-yeni terminlər düzəldilmiş olur), bədii söz ustaları daha çox sintatksis sahəsində fəaliyyət göstərir və yenilik yaradırlar.

Söz sənətkarları mövcud sözləri yeni və orijinal şəkildə əlaqələndirməklə özləri yeni ifadələr yaradırlar ki, bu cəhət sənətkarın yaradıcılıq qabiliyyətini əks etdirməklə bərabər, onun ideyası ilə də əlaqədar olur. Ona görə ki, bədii dil tendensiyalıdır. Ustad şairlər fərdi obrazlar vasitəsilə dolaylı tərzdə öz münasibətlərini də ifadə etmiş olurlar. Müşfiq yazır:

Bu yeni il
dünyamızı çevirməkçün
bir istinad nöqtəsi

Bu illərin əlindədir
Kapitalizmin noxtası

("Son").

Sözün məcazi mənası o vaxt anlaşıla bilər ki, öz həqiqi mənası ilə də əlaqəsini mühafizə etmiş olsun. "Noxta" sözü adətən "at", ümumiyyətlə "heyvan" sözü ilə assosiasiya yaradır. Əgər bunların yerinə hər hansı başqa söz, məsələn, "kapitalizm" işlənmişsə, deməli, bu sonuncu yuxarıdakılar ilə eyniləşdirilmişdir.

Müşfiq köhnə ənənəvi obrazları, ifadə və sözləri daxilən dəyişməyə, yeni həyatın tələblərinə uyğunlaşdırmağa böyük

əhəmiyyət verirdi. Sözləri, onların mənalarını müasirləşdirmək, “bizimkiləşdirmək” meylə ümumiyyətlə o dövr üçün xarakter məsələ idi.

Müşfiqin hər yaxşı şeiri ədəbiyyatımızda yenilik kimi qarşılanırdı. Biz onun poeziyasına məxsus bəzi keyfiyyətlərdən yalnız izah məqsədi ilə, ayrı-ayrılıqda bəhs etdik. Əslində isə, Müşfiq yaradıcılığında bütün bu xüsusiyyətlər birlikdə, küll halında meydana çıxır.

SƏMƏD VURĞUN ŞEİRİNİN DİL VƏ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

*Vurğunun haqqında ən böyük əsər
Hələ innən belə yazılacaqdır.*

H.Arif.

S.Vurğunun bədii üslubu romantik şeir ilə xalq şeir üslubuna məxsus başlıca keyfiyyətlərin imtizacı, sinkretizmi əsasında meydana çıxıb formalaşmışdır. Şairin bədii sənətkarlıq sirləri çox mürəkkəbdir və bunların araşdırılıb müəyyənləşdirilməsi gərgin tədqiqat tələb edir. Təsadüfi deyil ki, hələ də S.Vurğun üslubunun lingvistik səciyyəsi açılmamışdır.

Məlumdur ki, fərdi üslub məsələsi tarixi məsələ olub, tarixi planda həll edilir. Klassik şeirdə fərdi üslub yox idi, ümumi üslub vardı ki, buna filologiyada klassik şeir üslubu deyilir. Realist ədəbiyyatda isə başlıca məsələ hər sənətkarın imzasını əvəz edə biləcək fərdi üslub yaratmaqdır.

Odur ki, realist sənətkarın üslub xüsusiyyətlərini araşdırarkən onlara klassik filologiya və onun kateqoriyaları baxımından yanaşmaqla kifayətlənmək doğru olmaz. Hər bir söz sənətkarı kimi S.Vurğunun da bədii irsində həm sinonimlər, həm arxaizmlər, həm dialektizmlər və s. vardır. Lakin bütün bu kimi leksik təbəqələr S.Vurğunun şeir dilinin başlıca, aparıcı əlamətini təşkil etmir. Sözarası qeyd edək ki, məhz klassik filologiyanın təsiri ilə bəziləri daha çox yeni sözlər (neologizmlər) yaratmağa, bəziləri daha çox dialekt sözləri, başqaları elmi-texniki terminlərlə şeiri doldurmağa çalışırlar. Bütün bu süni cəhdlər nəticəsində fərdi üslub yarana bilmir və bilməz də. Süni dildə üslub yaratmaq cəhdi həmişə üslubsuzluqla nəticələnmişdir. Üslubunu səylə nəzərə çarpdırmağa çalışmaq özü üslubsuzluqdur, sənətkarlıq zəifliyidir.

A.Q.Qornfeld vaxtilə deyirdi: "Bədii ədəbiyyat söz yaradıcılığından ibarət olsa da, yeni söz yaratmaq onun əsas vəzifəsi deyildir". Əsil söz ustaları əslində dilin mövcud imkanlarından istifadə edir. Bu imkanlar isə hədsizdir.

S.Vurğun üslubu dərinədir, ilk baxışda çətin müəyyən edilə bilən mürəkkəb keyfiyyətlərə malikdir. Bu sətirlərin müəllifi S.Vurğun üslubunu müəyyənləşdirmək məqsədi ilə illər boyu tədqiqat aparmalı olmuşdur...

S.Vurğun şeirində ilk nəzərə çarpan dil xüsusiyyəti şairin çoxlu xitab, nida və suallardan istifadə etməsidir.

Oğlum, oğlum. Kimə yoldaş olsan əgər...

Meşələr! Meşələr! Doğrudan da siz...

("Muğan").

Günəş, günəş! Mehribansan gözəl pəri!..

Salam! Salam! Axşamınız xeyir ola!..

Dəniz! Dəniz! Nə genişdir ənginlərin...

("Bakının dastanı").

Nə qədər təəccüb doğursa da, deməliyə ki, bütün bu müraciətlər, xitablar da əslində S.Vurğun üslubunu müəyyənləşdirən vahidlər hesab oluna bilməz. Əvvələn, bu kimi vahidlərdə zəngin, dərin daxili məzmun olmur. Burada sözlər hətta öz leksik mənasından uzaqlaşdırılır, yalnız müraciət mənası kəsb edir. Halbuki, sözlərin çox zəngin daxili məzmunu var və bundan istifadə etmək sənətkarlıqda daha mühümdür.

Sonra. Bu sözlər yalnız məlum tarixi dövr ilə əlaqədar müəyyən pafos, patetika yaratmaq məqsədi izləyirdi. Diqqət edilsin ki, burada "tarixi dövr" ifadəsi işlənilir. S.Vurğun ziddiyyətlərlə, mübarizələrlə dolu bir dövrdə yaşamış və həmişə cəmiyyətimizin irəli sürdüyü ən aktual məsələləri diqqət mərkəzində saxlamışdır. Bütün bunlar oxucuya müraciət etmək, onu səfərbərliyə almaq üçün zəruri olan sözlərin vətəndaş şairin şeirində geniş yer tutmasına gətirib çıxarmışdır. Lakin belə xitablar

müəyyən təyinlər ilə təyinləşəndə obrazlılıq vasitəsi olur, yəni həm müraciət bildirir, həm də bu müraciət obyektini şairanə tərzdə səciyyələndirir. Belə iki vəzifə ifadə tərzinin zənginləşməsinə səbəb olur.

Ey əziz oxucum, ey əziz insan!..
Ah, mehriban ana, ah əziz ana!
(“Acı xatirələr”).
Ah, yazıq babalar, yazıq babalar!
(“Bakının dastanı”).

Bütün böyük söz sənətkarları kimi, S.Vurğun da öz bədii yaradıcılığında hər şeydən əvvəl xalq dilinə əsaslanır, xalqın tükənməz söz xəzinəsindən faydalanırdı. Xalq dili dedikdə sözün təhrifi, söz sırasının pozulması deyil, bu dilin ən başlıca səciyyəsi, yəni obrazlılığı nəzərdə tutulur. Xalq dili təpədən dırnağa obrazlıdır. Xalqın məişətində işlənən, addımbaşı özünü göstərən sözlər, ifadələr formaca da, məzmunca da obrazlıdır, şeiri xatırladır. S.Vurğun şeirin bədiiliyini şərtləndirən başlıca amillərdən biri sənətkarın məhz xalq dilindən faydalanmasıdır. Lakin qüdrətli şair yalnız xalq dili ilə kifayətlənə bilməz. Yeni həyatın, sosializm quruculuğunun təntənəsini şairanə bir dil ilə ifadə etmək üçün xalq danışığı dili vahidlərinin özünü şairalənəşdirmək, onları yüksək bəşəri fikirləri ifadə edə bilmək qabiliyyəti kəsb edənə qədər yüksəltmək tələb olunurdu.

Qırxıncı illərdən başlayaraq bədii dilimizdə belə bir meyl yaranmış idi: bir tərəfdən xalq danışığı dilinə məxsus sözlər şeirimizə axır, digər tərəfdən arxaik anlayışları, dini mövhumi təsəvvürləri əks etdirən sözlər şeirdən sıxışdırılırdı (Məsələn, Müşfiq şeirində çox təkrarlanan “div” sözü bu dövrdə hətta bir təsvir vasitəsi kimi də işlədilmir). Çoxları bu meylə həddən artıq uyarıq ümumiyyətlə kitab sözlərini, elmi, fəlsəfi fikirlərin ifadəsinə xidmət edən mücərrəd sözləri şeir dilində işlətməkdən imtina edirdilər. Bu dövrdə yalnız S.Vurğun ardıcıl olaraq və prinsiplial

şəkildə mücərrəd məfhumları əks edən, ümumilik bildirən sözlərin şairanəliyini yüksək qiymətləndirir, şeir dilini adı, neytral nitqdən fərqlənməsi prinsipini müdafiəyə qalxırdı. Onun poeziyasının lüğət tərkibi buna görə də öz zənginliyi, müxtəlifliyi və hər şeydən əvvəl məhz şairanəliyi ilə fərqlənir. Üzərində poetik sözlər kimi üslubi möhürü olan vahidlərə hər kəsdən çox və ardıcıl şəkildə S.Vurğun irsində təsadüf edilir.

Bir işıqla, bir *kamalla* yol açmışdır *ülviyyətə*...
Nə başımda kamal *şövqü*, nə *cismimdə* ürək gördü...
Mənsə baxıb ana yurdun bu *qüdsiyyət* camalına...
Göydə günəş yanır bir *ehtişamla*...
Müzəffər çıxdınız odlar ağzından...
(“*Bakının dastanı*”).

Əngin üfüqlərin alnı daralır...
Onun *səyyar xəyalında* açıldı bir gözəl aləm...
(“*Zəncinin arzuları*”).

S.Vurğun şeirində tez-tez başqa dillərdən alınmış mücərrəd mənalı sözlərin özünə yer tutması təsadüfi olmayıb, sənətkarın ümumi üslubu ilə əəqəddir. Bu alınma sözlərə xalq danışığı dilində, habelə bədii dilin digər üslublarında (dram, nəsr) rast gəlirik. İş burasındadır ki, çoxmənalılıq keyfiyyətindən məhrum olan belə kitab sözləri sənətkara öz fikirlərini dəqiq və partiyalı mövqedən ifadə etmək üçün əlverişli imkan yaradır. Mücərrəd sözlər adətən, təkmənalı olur. Təkmənalılıq isə partiyalı, aydın məqsədli üslub üçün əvəzsiz vasitələrdəndir. Təkmənalı sözlər fikri açıq deməkdə, ideyanı tam aydın və dəqiq ifadə etməkdə mühüm rola malikdir. Adətən şeir dili üçün çoxmənalılıq, söz oyununu yüksək qiymətləndirmişlər. Belə sözlər şeirdə, fikrin müxtəlif şəkildə başa düşülməsini təmin edir. Sənətkar üçün isə şeir sadəcə “söz oyunu” deyildir, onun əqidəsincə şeir şeir xatirinə, sənət sənət üçün deyil, bəlkə kütlələrin, xalqın müxtəlif təbəqələrinin şüuruna, əqidəsinə təsir etmək vasitəsidir.

Ödur ki, dəqiq mənalı sözlərə üstünlük verən sənətkar dildə emosionallıq keyfiyyətinə başqa yollarla nail olurdu. S.Vurğun şeirində bədiilik, şairanəlik, tək-tək sözlər vasitəsilə deyil, sözlərin sənətkaranə tərzdə birləşdirilməsi üsulları ilə yaradılırdı.

Adətən ana dili sözləri konkret, həm də qeyri-müəyyən mənalı olur, alınma sözlərdə isə dəqiq və mücərrəd məna mühafizə edilmir. Sənətkar qələmində belə danışıq sözləri ilə kitab dili sözləri birləşməklə çox maraqlı üslubi effekt əldə edilir. Vaxtilə M.Qorki söz sənətində kontrastları zəruri hesab edirdi. Böyük ədib bununla heç də antonimləri nəzərdə tutmurdu, bəlkə bədii dildə müxtəlif üslubi çalarlara malik vahidlərin kontrastlığını başlıca bədiilik amili hesab edirdi. Poetik dilin müxtəlif vasitələri şeirdə bir sistem təşkil edir. Şeir dilində söz kontrastlarının müxtəlif formaları təzahür edə bilər. Bunlardan ən çox maraqlısı və adətən poetik keyfiyyət baxımından yüksək qiymətləndiriləni realist və romantik üslublara məxsus dil vahidlərinin ecazkarənə tərzdə birləşməsidir. Belə birləşmələr məhz mücərrəd və konkret sözlərin qarşılaşdırılması ilə əldə edilir.

Yaratdığım tablolarda hüsnü vardır *şəfəqlərin*

(“*Zəncinin arzuları*”).

Zamanın xəyalı dalğalandıqca

Könüllər *mülkündə* o açmış çiçək.

(“*Bakının dastanı*”).

“Bakının dastanı”nda şair yazmışdır:

Şairlər! Birləşək bütün dünyada,

Bir sənət, bir də söz ucuzlaşmasın!

S.Vurğun yüksək poetik dil uğrunda mübarizə aparırdı. Poeziya dilini sırf danışıq dili səviyyəsinə endirmək onun estetik keyfiyyətlərinə yalnız mənfə təsir göstərə bilər. Hətta bu meylin sonrakı inkişafı şeirə loru sözlərin, jarqonizmlərin, vulqarizmlə-

rin axınına səbəb ola bilər ki, bunlar yüksək, ali hiss və duyğuların, nəcib arzu və əməllərin şairənə ifadəsinə yalnız mane olardı. Ona görə ki, qeyd edilən dil vahidlərinin poetik imkanları çox məhduddur. Əsəən satira, yumor, felyeton dili üçün səciyyəvi olan bu vahidlər yüksək ideyaları, dərin fəlsəfi mühakimələri, partiyalılıq mövqeyindən zəruri olan siyasi düşüncələri obrazlı tərzdə ifadə etmək işinə qadir deyildir.

Bütün bunları nəzərə alan görkəmli sənətkar şeir dilinin ucalığını, təntənəliliyini, “əbədiyini” qorumaq, müasir qəhrəmanlıq dünyasına layiq poeziya dili yaratmaq prinsipini irəli sürürdü. S.Vurğun təntənəli, ali üsluba məxsus sözləri adi-məişət sözləri ilə yanaşı işlətməklə bədii dilin bir sıra yeni imkanlarını üzə çıxara bilmişdir. Şeir tariximizdə bu üslubi keyfiyyət yalnız S.Vurğunun adı ilə əlaqələndirilə bilər.

Bu üslubi keyfiyyət şairin yaradıcılığının ana xəttini təşkil edir:

Öz əlimlə inci kimi sapa düzəydim
Aylarını, illərini əbədiyyətin...
Göy üzündə Günəş ilə qoşa gəzəydim
Yer üzündə mən olaydım hüsnü xilqətin.
 (“Düşüncələr”).

Qartal kimi qanadlanıb fəzaları aşarsan,
Bir ülvyyəət aləminin qucağında yaşarsan.
O aləmin zinətidir ayın, günün camalı,
Rübabında qanad açır insanlığın kamalı.
 (“Böyük bəstəkar”).

Sanki poeziya üçün “köhnəlmiş” hesab edilən bir çox ali üslubi sözləri adi danışq dili sözləri ilə qarşılaşdıran, yanaşdıran, birləşdirən sənətkar müvafiq vahidlərin yeni, emosional keyfiyyətlərini nümayiş etdirə bilmişdir. Əlbəttə, xalq danışq dili, canlı dil bütün dövrlərdə olduğu kimi S.Vurğun şeirinin də aparıcı qüvvəsidir. Lakin şair çox dürüst şəkildə müəyyənləşdir-

mişdir ki, yalnız adi danışiq dili ilə kifayətlənmək bədii üslub üçün kifayət deyildir. Obrazlı desək, S.Vurğunun şeir dili qızıl bayraq kimi dalğalanır, bəlkə daha doğrusu, dəniz kimi təlatümə gəlir, gah şahə qalxıb ali, təntənəli üslubi sözləri alır, gah da aşağı enib adi, neytral və ya sırf danışiq sözlərini onlara qoşur. Bu müxtəliflik, bu təlatüm ehtiraslı bir üslubun yaranmasına aparıb çıxarır ki, belə üsluba kimsə biganə qala bilməz. İlk baxışda birbirinə üslubca zidd gələn vahidlərin eyni misrada, parşada, mətndə işlənməsi duyğuları coşdurur, oxucunu yerindən oynadır. S.Vurğun ustad sənətkardır.

Demə susdu rübabımın telləri,
Hər pərdədə bir nəvası var onun!
Xəbər verin, sevindirin elləri,
İndən belə yüz havası var onun!
(“Mənim rübabım”).

Şeirdəki *rübab*, *nəva* sözləri ali üsluba, *indən belə* danışiq üslubuna, qalanları neytral üsluba məxsus vahidlərdir.

Gələcək eşqilə yanan bir ürək
Ağlın fəzasında balü pər açar...
İstiqbal idrakla şəfəqlənəcək,
Hər tilsimli yolu bir hünər açar.

Hər halda, S.Vurğun şeirinin “sağlam özəyini” xalq dili təşkil edir. Məşhur dilçi Ş.Balli göstərirdi ki, həm texniki terminologiya, həm də bədii dil insanın ali ehtiyacı nəticəsində zənginləşir. Əgər *terminologiyayı* inkişaf etdirən insanın *intellektual* (əqli) ehtiyacıdırsa, bədii dilin inkişafına səbəb *estetik ehtiyaqlardır*. Hər iki halda fərdi yaradıcılıq üçün, dilə şüurlu müdaxilə üçün geniş imkanlar vardır. Fərq orasındadır ki, alim dilə müdaxilə etməklə onu daha çox intellektuallaşdırır, “sımasızlaşdırır”, söz sənətkarı isə dili estetikləşdirir, hissi cəhətdən zənginləşdirir, fərdi istəyinə doğru istiqamətləndirir. Burada digər bir

fərq də vardır. Elmi dildə yenilik yeni sözlər, terminlər düzəlməkdən ibarətdir. Bədii əsərdə isə yenilik yeni söz uydurmaqdan ibarət deyil, bəlkə sözlərin mənasında, onların bir-biri ilə əlaqələnmə, birləşmə üsullarında yenilik yaratmaqdan ibarətdir. Roman Yakobsonun dediyi kimi dilin poetik funksiyası seçmə (seleksiya) oxunu kombinasiya oxuna keçirməkdən ibarətdir. Deməli, söz sənətində başlıca məsələ yeni söz düzəldib işlətməkdən ibarət deyil, bəlkə yeni mənalar ifadə etməkdən ibarətdir. Belə yeni mənalar isə sözlərin fərdi şəkildə birləşdirilmə yolları ilə əldə edilir.

Gah Allah bağladı, gah da hökmüdar
Bəşər dühasının pəncərəsini...
Zehnin, düşüncənin səyyar qanadı
Sivri bir ox kimi sancıldı yerə...
(“Zamanın bayraqdarı”).

Dühanın pəncərəsi, zəhin (düşüncənin) qanadı birləşmələri kimi tərkiblər fərdidir, yenidir, yalnız S.Vurğun şeirinə xasdır və deməli, yaradıcılıq, şeir məhsuludur. Birləşmələrin birinci tərəfi mücərrəd, ikinci tərəfləri konkret adlardan ibarətdir. Qrammatik cəhətdən birinci tərəfləri ikincilər ifadə edir, yeni onlara tabe olur. Qrammatik tabelilik həmin məfhumların semantikasına da təsir göstərərək onların konkretləşməsinə, əyanləşməsinə gətirib çıxarır. Elə buna görədir ki, ifadə bütövlükdə konkret-hissi çalarlıq kəsb edir və sonra gələn hissi-real feillərdə ifadə olunur: dühanın pəncərəsini bağladı, zehnin (düşüncənin) qanadı yerə sancıldı. Beləliklə, metafora mürəkkəbləşdikcə daha da reallaşır, ən mücərrəd anlayışlar əllə toxunulacaq qədər konkretləşdirilir, şairanələşdirilir. S.Vurğun şeirinin sevilməsinin bir səbəbi də burasıdır.

*Zehni də, fikri də, şeiriyəti də
Ağlın yaratdığı min neməti də*

Sarı buğda kimi torpağa əkdik...
Ev yaran, baş kəsən quldurlar kimi
Ömürlük sürgünə getdi ehtiyac.
(“Zamanın bayraqdarı”).

S.Vurğun həтта ümumi anlayışları bildirən sözləri də ümumiləşdirir, bununla daha artıq əhatəlilyə nail olurdu.

Bir vaxt Neron kimi qudurdu Hitler
Dünyanın başına odlar ələndi.
Yanğınlar içində nəfəs aldı yer.
(“Zamanın bayraqdarı”).

Mücərrəd anlayışları konkretləşdirmək üçün şair bənzətmə üsulundan məharətlə istifadə edirdi.

Ölür ədavət də, hiylə də, kin də
Dişləri laxlamış bir qarı kimi!..
(“Zamanın bayraqdarı”).

Ümumi məfhumlar konkret varlıqlar ilə müqayisə edilərkən obrazlı, relyefli üslub adlanır.

Hər eşqin çəmənini min gül bitirir
Çiçəyi sayrısan yamaclar kimi.
Hər idrak neçə cür nemət yetirir
Miçurin şöhrətli ağaclar kimi.

Burada xatırlatmaq lazımdır ki, rus sənətkarlarının yazmalı olacağı “stixiya”-nı vaxtilə A.S.Puşkin kitab dili ilə danışıq dilinin sintezində görürdü.

Sözlərin yeni məna və funksiyada işlədilməsi, yeni-yeni fərdi ifadə üsullarına meyl göstərilməsi S.Vurğun yaradıcılığını fərqləndirən xüsusiyyətlərdəndir. Dərin siyasi, fəlsəfi ümumiləş-

dirmələr sənətkarın qələmindən çox səciyyəvi obrazlar vasitəsi ilə hasilə gəlirdi. Müasir şeirimizdə əsasən S.Vurğun aşağıdakı şəkildə obrazlı, fərdi-poetik (metaforik) ifadələr işlətməsi ilə seçilir ki, bunlar sənətkarlıq cəsarəti, yenilik hünəridir.

Özüm də heyranam öz xilqətimə

Bu *dünya vüqarlı* təbiətimə.

(*“Aydın əfsanəsi”*).

Alqış bizim *zəfər tacı* bu dövrəyə!..

İlan başlı qılıncların od parlayır ağzından

(*“Bakının dastanı”*).

Ey *bahar gülüşlü* aylar, fəsillər!

(*“Bakının dastanı”*).

Şeir tariximizdə hər iki komponenti isimlərdən ibarət birinci növ təyini söz birləşmələrinin ikinci tərəfinə *-lı (-li,-lu,-lü)* şəkilçisi qoşmaqla metaforik ifadələr yaradılması halları az olmamışdır. M.Füzuli, M.P.Vaqif (alma yanaqlı, inci dişli), M.Ə.Sabir (mərsiyəxan arlı, sofı kirdarlı) yaradıcılığında təsvir, tərənnüm və ya satirik məqsədlərlə belə ifadələrin işləndiyinə şəhadət vermək mümkündür. Müvafiq tərkiblərin birinci tərəflərində xüsusi isimlərin bir təsvir vasitəsi olaraq çıxış etməsi isə ilk dəfə S.Vurğun şeirində müşahidə edilir ki, bu özü bədii üslubda bir yenilikdir.

Çapayev qılınclı milyon əllərə,

İnqilab bayraqlı bizim ellərə

Böyük partiyamız bayraqdar oldu...

Səbrlə, təmkinlə məqam gözlədi

Yaqo təbiətli bir alçaq kimi...

Hər idrak neçə cür nemət yetirir

Miçurin şöhrətli ağaclar kimi...

(*“Zamanın bayraqdarı”*).

S.Vurğunun söz işlətmə üsulunda digər və daha mühüm cəhət ondan ibarətdir ki, şair həm də mücərrəd sözləri müvafiq tərkiblərə daxil edir, özü də bütünlükdə ifadələrin ictimai-siyasi siqlət almasına daha çox əhəmiyyət verir.

Böyük sənətkar az qala bütün dil vahidlərindən istifadəsini öz ümumi üslubi məqsədinə – ümumiləşdirmə məqsədinə tabe tuturdu. Çox zaman əslində o qədər də poetik məziyyəti olmayan sözlər, ifadələr də bu baxımdan əlavə mənalar daxil edirdi. Bu, şairin yaradıcılıq qüdrətidir.

S.Vurğun milyonların şairidir. Oxucu ilə yaxınlıq, məhəməlik onun “kөнüllər dünyasında” əbədi yer tutmasına səbəb olmuşdur. Belə bir yaxınlığın nəticəsidir ki, oxucu şairə inanır, onun ardınca qoşur, fikir və duyğularına, ifadə etdiyi ideyalara şərik olur. “Şair xalqın müəllimidir” – demişlər.

Qullar dünyasını kökdən uçurub
Şahların tacını ayağa saldıq.
Qəbirlər üstündə saraylar qurub,
Vaxtsiz ölümlərdən intiqam aldığımız.

(Muğan).

S.Vurğun şeirinin ümumiləşdirici xüsusiyyətlərindən biri də daha çox həmcins, sadalanan sözlərin cəm şəkilçisi ilə işlənməsidir ki, bu cəmlilik müvafiq vahidlərin qeyri-müəyyənlik (və deməli, hissilik, emosionallıq, konkretlik) çalarlarını qüvvətləndirir.

İmamlar, nəbilər, sultanlar, şahlar
Min il at oynatdı kürəyimizdə.

(“Zamanın bayraqdarı”).

Belə distributiv çoxluq anlayışı ümumiləşdirmə işinə xidmət edir və bu cəhətin də bir üslubi keyfiyyət kimi yalnız Vurğun şeirinə aidiyyətini qətiyyətlə söyləmək mümkündür.

İşıq payladıqca o, insanlara
Dağlara, daşlara, sıx ormanlara
Ulduzlar yer üstdə qoy yansın dedi.
(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Cəm şəkilçilərinin belə bol-bol, geniş miqyasda istifadəsinə görə də S.Vurğun bütün şeirimiz tarixində fərqlənir. Bu üslubi keyfiyyət də sənətkarın bütün yaradıcılığı boyu bir qırmızı xətt kimi uzanıb gedir.

Salonu titrədən *səslər, alqışlar*
Dənizlər, ümmanlar, dağlar aşırıdı.
(*Zəncinin arzuları*).
Ürəklər, nəbzlər sürətlə vurur
Qatarlar, avtolar gəlir dalbadal.
(“*Muğan*”).

Cəm şəkilçilərindən belə istifadə tərzii şairin ümumi üslubu, fərdi yaradıcılıq meyli ilə izah oluna bilər. Bu bir neçə məqsəd izləyir. Hər şeydən əvvəl bu yolla bir ümumiləşdirmə, kütləvilik, kollektivlik anlayışları ifadə olunur. Daha çox kütləvi səhnələrin, ictimai əmək proseslərinin, izdihamlı hadisələrin təsvirində belə ifadə tərzii çox zəruri, çox vacib olur və buna görə sənətkarın tapıntısı, müvəffəqiyyəti hesab edilməlidir.

Əkir də, biçir də çarxlı *nəhənglər*,
Tez-tez töyşüməyir sağlam *ürəklər*,
Pas atır *toxalar, bellər, kürəklər*,

Barmaqlar dincəlidir, *əllər* şad olur.
(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Digər tərəfdən bu üsul şeirə bir vüsət, təmtəraqlıq çaları gətirir.

Qanunların qara hökmü belə yazır nə zamandır
Şəhərlərə qonaq düşmək *qaralara* qadağandır...
Dəmirlərdən, poladlardan köynək geyir qara torpaq.
(“*Zəncinin arzuları*”).
Bu *nizələr*, bu *qalxanlar*, bu *şeypurlar* soruş nədir?
(“*Muğan*”).

Distributiv çoxluq anlayışı şairin üslubunda bir sistem təşkil edir və yalnız həmcins sözlər ilə əlaqədar deyildir.

Zülmətlər içində *ürəklərimiz*
Yanan bir məşələ, alova döndü.
(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Distributiv çoxluq anlayışı bildirdiyindəndir ki, əslində cəmlilik şəkilçisi qəbul etməyən vahidləri də sənətkar müvəffəqiyyətlə şeirə gətirir.

Çatır qaşlarını göy *asimanlar*...
(*Eduard Maze*).
Göydən yer üzünə *nurlar* tökülür
Zəmilər, tarlalar üzümə gülür.
(“*Muğan*”).
Daşlar qanatsa da *ayaqlarımı*
Şaxtalar vursa da *barmaqlarımı*...
(“*Zəncinin arzuları*”).
Torpaq tökür, qum dağdır kor *gözünə zülmətlərin*.
(“*Muğan*”).

Adi nitqdə çətin ki, *asiman*, *nur*, *şaxta*, *zülmət* tipli mücərrəd sözlər cəmlilik şəkilçisi qəbul edə. Sanki bu şəkilçini qoşmaqla sənətkar məfhumları konkretləşdirməyə, relyefləşdirməyə, onların hissi təsirini artırmağa nail olur.

Distributiv çoxluq obrazlı dil baxımından da diqqəti cəlb edir.

Qocaların, cavanların, südəmərlərin
Üz-gözündən səhər kimi nurlar tökülür.
(“*Muğan*”).

Qocalar, qarılar, gənclər, gəlinlər –
Nədir bu izdiham de səhər-səhər?
(“*Bakının dastanı*”).

Adətən ikinci növ təyini söz birləşmələrinin birinci tərəfləri çox az halda cəmlilik şəkilçisi qəbul edə bilər. Lakin şair qələmi dilin ümumi qrammatik normalarını genişləndirməyə, mümkün olmayanları da mümkün etməyə qadirdir.

Mənsə qüvvət alım *ellər* gücündən..
Sarvanımın qəlbində də bu *arzular* dünyası var..
Könüllər mülkündə ilk bahar olur..
Vətən oğlu qılınc çəkmiş *qəsbkarlar* dünyasına..
Yada düşdü nişanlısı, nazlı *sular* sonası da..
O *çöllər* oğluna şalam verirəm..
Dəmirilər əsrinin övladıyam mən..
(“*Muğan*”).

Bütün bu kimi hallarda sənətkar sözün perifrastik, metaforik mənalarından çıxış edir, fərdi, bədii, şairanə ifadələr yaradır. Aşağıdakı kimi ifadə tərzində yalnız şeirdə mümkündür.

O *qabların-qacaqların* rəngi hələ solmamışdır.
(“*Muğan*”).

“Qab-qacaq” sözünün cəmlənməsi yalnız poeziya ilə əlaqədardır.

S.Vurğun şeir sözünü adi, neytral sözdən fərqləndirməyə həmişə xüsusi diqqət yetirən sənətkarlardandır. Daxili formadan

məhrum olan söz köklərində emosionallıq olmur. Belə sözləri olduğu kimi şeirə almaqla bir poetik məziyyət də əldə edilə bilməz. Odur ki, söz sənətkarı belə sözləri perifrastik tərkiblər şəklində şeirə gətirir və beləliklə, ekspressiv-emosionallıq ifadə tərzini əldə edirdi. Məsələn, özlyündə “*qəm*” sözündə heç bir ekspressiya yoxdur, eyni məfhum *qəm dastanı* şəklində ifadə edildikdə oxucuya təsiri etibarilə üstün tutulan ekspresiv perifrazlar yaranmış olur.

Mən də baxıb bir şad olum,
Qəm mülkündən azad olum...
Üzündəki *qəm dastanı* açılmışdır varaq-varaq.
(“*Zəncinin arzuları*”).

Belə tərkiblərdə ümumi, mücərrəd məfhumların konkretləşdirilməsi prosesi baş verir ki, əyani, obrazlı dil baxımından bu cəhət əhəmiyyətlidir. Belə ifadə tərzini, məfhumun adının birbaşa deyil, dolayı yolla və deməli, obrazlı şəkildə ifadə edilməsi S.Vurğunun çox müraciət etdiyi sözdüzəltmə üsullarındandır.

Vətən mülkü heykəl qoyur onun adına.
(“*Muğan*”).

Ağaclar bənzədi biri-birinə
Bir *ana südünün övladları* tək.
(“*Aygün*”).

Elə ki, *son bahar* min büsat qurur.
(“*Muğan*”).

Çox sevinir *Muğan adlı* müqəddəs ana.
(“*Aygün*”).

Sovet dövrü şeir dilimizdə perifrastik ifadələr ən çox və ardıcıl şəkildə S.Vurğunun bədii irsində özünə yer tapmışdır. Əgər tək-tək sözlər yalnız məfhumun adını bildirirsə, birləşmə şəklində təzahür edən perifrazlarda həm məfhum adı, həm də bu

məfhumun səciyyəvi olan (şairin dünyagörüşü baxımından səciyyəvi olan) əlaməti əks etdirilir. Deməli, hər sözün bir funksiyası (adlandırma funksiyası) olduğu halda, perifrastik ifadələrdə iki funksiya – həm adlandırma, həm də səciyyələndirmə funksiyaları vardır. Bu ifadələr məna məzmununa görə daha zəngindir.

Yuxarıdakı misallardan da görüldüyü kimi, perifrazlar əslində bədii dilin sinonimik ifadə vastələrinin zənginləşməsinə səbəb olur. S.Vurğun şeirində göy, yer anlayışları bir qayda olaraq göy üzü, yer üzü tərkibləri ilə verilir.

Göydən yer üzünə nur ələnmişdir.
(“*Talistan*”).

Heyrət ilə göy üzünə baxıram hərdən.
(“*Muğan*”).

Könül sözü özlüyündə o qədər də obrazlı deyildir. Şair həmin məfhumu *könül mülkü*, *könül quşu*, *könül şəhəri* kimi perifrastik birləşmələr vasitəsi ilə ifadə edir.

Könlüm quşu ilham alsın...
(“*Zəncinin arzuları*”).

Bəlkə də sevgiyə heç indən belə
Könlümün evində yer qalmamışdır...
(“*Aygün*”).

Yanğına düşmüşdür *könlüm şəhəri*,
Böyük bir dərd imiş şair yaranmaq...
(“*Körpünün həsrəti*”).

İnsan məfhumunu ifadəsi üçün şair sinekdoxa səciyyəvi perifrazlardan istifadə edir.

Bir tərəfdə *insan əli* daş daşıyır, saray qurur.
(“*Muğan*”).

İnsan oğlu iftixarla dönüb baxır qüdrətinə...
(“*Zəncinin arzuları*”).

İnsan ömrü yaşa dolur keçdikə illər...

(“Muğan”).

Bütün qeyd olunan obrazlı perifrazların əsasında metafora və onun müxtəlif növləri, habelə metonimiya, sinekdoxa durur. Metafora ilə metaforik perifrazanın fərqi birincilərin tək-tək sözlərdən, ikincilərin söz birləşmələrindən ibarət olmasıdır. Perifraza müəllifə imkan verir ki, əşyada, hadisədə zəruri hesab etdiyi, öz ideyasına müvafiq olaraq zəruri bildiyi bu və ya digər əlaməti qabarıq tərzdə nəzərə çatdırsın, oxucunun diqqətini bunun üzərinə yönəltsin.

Hücuma başlayır mənim söz ordum,

Könüllər mülkündə min yuva qurdum.

(“Muğan”).

Şeir dilinin başlıca məntiqi və linqvistik əsası misradır. Şeirir ritmik, intonasion, sintaktik xüsusiyyətləri bu başlıca qrafik əlamətə – misraya tabe etdirilir və ondan asılı olur. Sözlərin seçilməsi və *obrazlılıq da misra ilə əlaqələndirilməli olur*. Poetik misralarda yer tutan ən adi, neytral sözlər də məhz intonasiya sayəsində şairanələşir. S.Vurğunun az qala hər misrası şairanədir. S.Vurğun müasir şeirimizdə ayrı-ayrı misraların özlüyündə poetik çalarlar kəsb etməsinə ən çox diqqət yetirən sənətkardır. Elə buna görə də şair öz mənalı, ifadəli, dərin məzmunlu misralarını müxtəlif əsərlərində dönə-dönə təkrarlayır.

Digər tərəfdən, deyildiyi kimi, S.Vurğun şeirinin başlıca xüsusiyyəti ümumilikdir. Bütün yaradıcılığı boyu ümumiləşdirməyə meyl etməsinin nəticəsidir ki, şairin səciyyəvi söz və ifadələrinə həm öz fərdi yaradıcılığında, həm də ümumiyyətlə müasir şeirimizdə sıx-sıx rast gəlirik. Müxtəlif əsərlərindən misallar gətirək.

Dəyişdi dünyanın əski səhnəsi,

Dəyişdi dünyanın əvvəlki səsi.

(“Macəra”).

Dəyişdi dünyanın əvvəlki səsi
Dəyişdi dünyanın ilk xəritəsi.
(“*Bəsti*”).

Dəyişir dünyanın ilk mənasını.
(“*Muğan*”).

Dəyişir dünyanın köhnə mənası.
(“*Lenin kitabı*”).

Dəyişir insanın, ömrün mənası.
(“*Zəncinin arzuları*”).

Dəyişdik dünyanın xəritəsini.
(“*Aygün*”).

Səndən sonra *dəyişdi* dünyanın köhnə adı.
(“*Lökbatan*”).

Obrazlı fikirlər şairin müxtəlif əsərlərində ya olduğu kimi, ya da qismən modifikasiyaya uğrayaraq işlədilmişdir.

Müxtəlif əsərlərində eyni misraların işlədilməsi də onların ümumi hökmlər ifadə etməsi ilə əlaqədardır.

Başqa bir misal: “Məhəbbət əbədi bir ehtiyacdır” ifadəsinə həm “Aydın əfsanəsi”, həm “Aygün”, həm də “Komsomol poeması”nda rast gəlirik. Şairin yaradıcılığında dəfələrlə təkrarlanan belə misallar çoxdur.

Xəyalım dünyanı salama gəlir...
Daşda çiçək açar insan hünəri...
Nəsillər dalınca nəsillər keçdi...
Elə bil varlığı çəkildi dara...
Yaxşılıq insana bir adət olsun...
Könül viran qalan bir xanimandır...
Üzündə rəqs edir boranlı bir qış...
Ehtiyac qul eylər qəhrəmanı da...

Şeir tariximizdə şairin özünəməxsus eyni misralarını müxtəlif əsərlərdə, müxtəlif yerlərdə təkrar-təkrar işlətdiyini yal-

nız Füzuli şeirində görmək mümkündür. S.Vurğun da məhz ümumilik bildiren (cəm şəkilçilərinə diqqət edilsin) misraları təkrarlamayı xoşlayırdı. Şairin müxtəlif əsərlərində eyni misraları oxuyan oxucu bunları unuda bilmir.

Buludlar kişnədi, göylər ağladı...
Başımdan tüstülər, dumanlar qalxır...
Vaxtsız ölümlərdən intiqam aldım...
Gələcək günlərə salam aparaq...
Yıxıldı ağalar, qullar dünyası.

Eyni feilin həmcins ifadələrə aid edilməsi şeirdə çox zəruri olan yığcamlıq məsələsi baxımından da maraqlıdır. Müştək feil konkret və mücərrəd anlayışların yanaşı gəlməsinə imkan verir ki, nəticədə mücərrəd tərkiblər də konkretləşdirilmiş olur.

Bizi bir qul kimi satdı şəriət,
Gözlərdə yaş dondu, *baxışlarda qəm...*
Suya həsrət qaldıq, çörəyə möhtac,
Alnında əzəmət, qəlbində vüqar...
Dağlara yol çəkdik, səhralara su...
Yollar uzun keçdi, döyüşlər çətin...

(“Zamanın bayraqdarı”).

Buna görədir ki, S.Vurğunun fərdi dili ümumxalq Azərbaycan dili ilə qaynayıb qovuşmaqdadır. Şairin ümumiləşmiş mənalar ifadə edən külli miqdarda misra və beytləri, kəlamları xalq dilinə daxil olmaqdadır.

Zaman yaşa doldu, insan ağıla.

(“Zamanın bayraqdarı”).

Yer susuz yaşamaz, insan çörəksiz –

Dünya yerindədir, insan işində...

İllər yaşa dolur, zamansa dona...

Əl işdən soyumaz, ürək arzudan...

Gözümdən od çıxır, başımdan duman...

(“Muğan”).

S.Vurğunun bu kimi ifadələri, misraları strukturu, xarici formal əlaməti ilə bizim atalar sözlərindən o qədər də fərqlənmir. Lakin daxili məzmunu, siyasi mənası ilə müasir dövrümüz üçün daha aktualdır. Təsadüfi deyil ki, bizim gündəlik mətbuatımızda S.Vurğun qədər şeirlərindən sitat gətirilən ikinci sənətkar göstərmək mümkün deyildir. Ayrı-ayrı misraları, ifadələri, əsər, məqalə başlıqları, şüarlar şəklində çox geniş miqyasda işlədilməkdədir. Digər tərəfdən müasir şeirimizdə bir çox müəlliflərin S.Vurğun misralarını olduğu kimi təkrarladığının şahidi də olur. Bütün bunlar isə şairin həyata müdaxiləsini, xalqın həyatında çox mühüm, əbədi yer tutduğun sübut edir.

Söz və ifadələri ümumi (ədəbi) dilə daxil olan, xalq dili ilə qaynayıb qovuşan sənətkar ölməzdir. Ona görə deyirlər ki, xalq sənətkarının ömrü xalqın ömrü qədər olur.

Misallardan da görüldüyü üzrə, şairin ən çox sevdiyi sintaksis ifadə üsulu paralelizmdir. Paralelizm əslində xalq dilinin, folklor janrının ən mühüm, universal xüsusiyyətidir. Misraların paralel tərkiblərdən təşkil edilməsi xalq şeirinin çox qədim ritmik-kompozision üsuludur.

Bu qədim *formanı* alan böyük sənətkar onları mürəkəb, ictimai-siyasi əhəmiyyətli, yeni daxili *məzmunla* müvəffəqiyyətlə uzlaşdırır. Dilin qədim ifadə üsullarını yeniləşdirmiş olur.

Xalq ifadə tərzinin, canlı dilin gözəlliklərini duymaqda və bunlardan yeni şəraitdə yeni ideyalar məqsədi ilə istifadə etməkdə S.Vurğun bütün şeirimizdə xüsusi mövqə tutur. Müasir və klassik sənətkarlarımızın heç birini bu cəhətdən onunla müqayisə etmək mümkün deyildir. S.Vurğun təbiətən milli və buna görə də beynəlmiləl sənətkardır.

S.Vurğun dilinin sadəliyi böyük istedadın sadəliyidir. Dil üzərində çəkilən ağır zəhmət bahasına başa gələn dərinlikləri olan sadəlikdir. Aydın, xəlqi, poetik dili ilə fərqlənən şair fərdi üslub yaratmaq uğrunda mübarizə aparır, şablon, hiss və duyğu-

dan məhrum yazıların sənət meydanından qovulmasını tələb edirdi.

Akademik V.V.Vinoqradov Sovet Yazıçılarının İkinci Ümumittifaq qurultayında “Sovet ədəbiyyatının dili haqqında qeydlər” adlı çıxışında demişdir: “Yazıçıların ikinci qurultayında poeziya haqqında məruzəsində S.Vurğun bizim məşhur şairlərin – A.Surkov, S.Mixalkov, K.Simonov və başqalarının poetik yaradıcılığında özünü göstərən üslub şablonçuluğa aid səciyyəvi misallar gətirmişdir” (*Bax: “Вопросы культуры речи», М., 1955, с.58).*

S.Vurğun yaradıcılığında təsvirdən daha artıq tərənnüm meyli müşahidə edilir ki, bu cəhət linqvistik vahidlərin şəirdə işlənmə tənəsübünə müəyyən təsir göstərir. Müqayisə göstərir ki, üslubunda feillərə nisbətən isimlər üstün yer tutur (Adətən feil az işlənən yerdə sifətlərə geniş meydan açılır).

Şirin dilin, şirin səsin
Yurdumuzun öz səsidir.

(“Dostluq hədiyyəsi”).

Bəzən bütöv misra, beyt və bəndlərdə heç bir feil işlənmədiyi halda, isimlərsiz heç bir misrası yoxdur.

Tarix qoca, dünya böyük, yollarsa uzun...
Fəqət bu yer kürəsinin hər bucağında,
İqlimlərin, insanların qəlb ocağında
Şöləsi var beşbucaqlı ulduzumuzun...

(“Rəhbərə alqış”).

Qocalar, qarılar eyvanlardadır
Üzlərdə qəzəb var, baxışlarda kin.
De Qollun ürəyi yenə dardardır, –

Qorxusu yamandır bu nümayişin.
(“Eduard Maze”).

Bu xüsusiyyəti şairin sözə qənaəti, yığcam yazmaq meyli ilə əlaqədar izah etmək lazımdır.

Burada S.Vurğun şeirinin yığcamlığı məsələsi ayrıca və müstəqil bir mövzu kimi diqqəti cəlb edir. Nəinki hadisələrin təsviri (ədəbiyyatşünaslıq baxımından), həm də dil vahidlərini işlətmə qabiliyyətinə (dilçilik baxımından) görə S.Vurğunun şeir dili yığcamlığı ilə səciyyələnir.

Gözlər açıq...Ürəklər şad...
İki qardaş bəxtiyarmış.
Dəniz sakit...yelkən azad...
O səhərin hüsnü varmış.

(*“Bakının dastanı”*).

(Yenə sifət çox, feil yox).

Sənətkar zəngin xalq intonasiyasına isnad etməklə yığcam və poetik nitq nümunələri yaradır.

Elə geyirəm ki, yeri gələndə...
Çıxar qılıncını: bu mən, bu da sən!
(*“Muğan”*).

“Ay qız, Pəricahan! Ona bax, ona!
Sürən ya Leyladır, ya da ki, Sona!
Sağ əli başıma! Bir mən də...mən də....”
(*“Talistan”*).

İntonasiya dilin çox mühüm *ifadəlilik vasitələrindən hesab olunur*. Çox zaman deyilməyən sözü, ifadəni, cümləni əvəz edir, özü də daha emosional tərzdə əvəz edir.

Şair misralarda paralel işlənən tərkiblərin *xəbərlik əlamətlərini* ixtisar etməklə də *yığcamlığa* nail olur.

Hava sakit...Dəniz şəffaf...Səhər dilbər...
Al günəşin şəfəqləri düşür suya.
(*“Bakının dastanı”*).

Gecə sakit...Xəyal səyyar...Könül də şad....

Günəş qızgın...Sahil yaşıl...Hava sərin....

(*“Bakının dastanı”*).

Dünya böyük, sirri dərin...

(*“Dar ağacı”*).

Belə hallarda sifət – təyinin isimdən sonraya keçirilib xəbər funksiyasında işlədilməsi şairin müəyyən məqsədi ilə bağlıdır. Əslində xəbər ilə təyinin mənaca o qədər fərqi yoxdur. Elə təyin də, xəbər də bu və ya digər əlaməti ifadə etməsi ilə səciyələnilir. Lakin bunların sintaktik funksiyası tamamilə başqa-başqadır. Təyin söz birləşməsini, xəbər cümləni formalaşdırır. Cümlə isə söz birləşməsindən daha artıq (və ya ondan fərqli olaraq) informasiya bildirir, ünsiyyət vahidi hesab olunur.

Yerin bağı suya möhtac

İnsanların baxışı ac...

(*“Dar ağacı”*).

Göydən yerə zülm yağır...

Çörək baha, vergi ağır...

(*“Dar ağacı”*).

Bu neçə ünsiyyət vahidinin (cümlənin) yığcamlaşdırılaraq bir misraya yerləşdirilməsi misraların ümumi siqlətini artırır, informasiyanın miqdarını çoxaltmış olur.

Belə sanballı misralar isə S.Vurğun üslubunun tərkib ünsürü hesab edilməlidir. Paralel və yığcam ifadələr, misraların aforizmlər, hikmətli sözlər səviyyəsinə yüksəlməsini təmin edir.

Göylər pərişandır, üfüqlərsə dar.

(*“Zamanın bayraqdarı”*).

Ağ ulduzlar çiçək-çiçək, göy üzü çəmən...

(*“Muğan”*).

Arzular könüldə...qılınclar qında...

(“*Dar ağacı*”).

Gözlərdə acıq var, baxışlarda kin...

(“*26-lar*”).

Belə misralarda bir sinkretizm meydana çıxır ki, bu da ümumiyyətlə şeirin dilini digər nitq növlərindən fərqləndirir. Müxtəlif nominativ (ismi) cümlələrin bir vahid təşkil etməsi ilə ifadənin enerjisi çoxalmış olur.

Burada daha bir məsələ diqqəti cəlb edir.

Şeirdə yanaşı və ardıcıl gələn cümlələrin ifadə etdiyi fikirlər arasındakı məsafə çox böyük ola bilər. Bu cəhətdən də şeir dili nəsr və adi danışığı dilindən çox fərqlənir. Tam “məntiqi” əlaqələri, ardıcılığı olmayan, müxtəlif məsələlərdən bəhs edən fikirlərin yanaşı işlədilməsi nəsr əsərində etiraz da doğura bilər, əcaiblik təsiri bağışlaya da bilər. Halbuki belə “məntiqsizlik” şeir dili üçün ən səciyyəvi keyfiyyətlərdəndir. Zaman və məkan etibarilə çox uzaq və əlaqəsiz hadisələr, əşyalar şair qələminin gücü ilə bir yerə, bir misraya (beytə, bəndə) toplanır.

Kür qırağı, Qarayazı, göy çəmən,
Qoşa pəlids...Tüstülənən od-ocaq!..
Saç ağardı, unutmadım sizi mən,
Hansı şair sizi bir də yazacaq?

Yarğan tüstü...Bulaq başı, mis səhəng,
Üç gəlinin bir ağızdan gülməyi,
Kəhər atın qanlı Kürü keçərək
Baş sallayıb ağır-ağır gəlməyi...

Mən o qızın əlindən su içəndə
Mən arzuyla bu dünyaya baxmışam.
Dəli Kürü at belində keçəndə
Az qalmışdı axıb gedəm bir axşam...

Bu üç bənddə nə qədər hadisələrdən, əhvalatlardan, predmetlərdən bəhs olunur. Özü də tam müxtəlif hadisələrdən. Birinci bənddə adlıq cümlələrin sadalanması ilə şair oxucunun diqqətini müəyyən yerə, məkana cəlb edir. Burada həmin məkan detalları ilə təsvir olunur ki, bunun da obrazlılıqda mühüm rolu vardır. Bəndin ikinci hissəsində şair “gözlənilmədən” fikrimizi bu detallardan, konkretlikdən ayırır, öz şəxsi “mən”inə cəlb edir. Hisslər, təəssürat yeni bir istiqamət alır. Bir bənd daxilində iki müxtəlif hiss qovuşmuş olur.

İkinci bəndin başlanğıcında yenə adlıq cümlələr vasitəsilə müəyyən predmet və hadisələr sadalanır. İkinci və birinci hissələrdə müxtəlif məsələlərdən bəhs olunur.

Hər sözün yerini tapmaq sənətkar üçün ən mühüm keyfiyyətlərdəndir. İkinci bənddə gəlinlərin gülməyi ilə kəhər atın baş sallayıb gəlməsi arasında təzad yaradan şair göstərdiyi faciənin təsirini daha da artırmağa müvəffəq olmuşdur. Bu yerdə “Kür” sözünün “qanlı” sözü ilə təyinlənməsi nə qədər də yerinə düşmüşdür. Kəhər at sahibsiz gəlir, odur ki. “qanlı Kür” ifadəsi dolayısı ilə oxucuya çox şey deyir. Kəhər atın sahibinin qanı qanlı Kürün boynuna düşür. “Qanlı Kür” həm konkret, həqiqi (qana bulaşmış), həm də məcazi, obrazlı (cinayətəkar, qanlı) mənə ifadə edir. Lakin “qanlı” sözü Kürün daimi epiteti deyildir. Bu sifət yalnız bir an üçün, konkret bir hadisə ilə bağlı olaraq Kürə verilmişdir. Qana bais olduğu üçün “qanlı” hesab edilən Kür çayı sonrakı bənddə “dəli” sözü ilə sifətləndirilir. Çünki bu yerdə Kür qana bais olmur. Lakin fakt budur ki, Kürə bu yerdə “qanlı” demək mümkün deyildir. Deyirlər, mükəmməl sənət əsərində ümumi üsluba biganə qalan heç bir söz olmur.

Söz sənətinin qüdrəti sənətkarın dili ilə bağlıdır. Sənətkarlıq dildədir.

S.Vurğun metonimiya və sinekdoxa kimi bədii vasitələrdən də məhz yığcam və obrazlı təsvirlər üçün istifadə edirdi. Bunlar da əsasən isimlərdən ibarət olur və varlığın obrazlı səciyləndirilməsinə xidmət göstərir.

– Budur, Marqarita!

Dedi restoran.

(“*Ölüm kürsüsü*”).

Maraq içindədir çalxanan şəhər.

(“*Ölüm kürsüsü*”).

Ləkəsiz bir vicdan, böyük bir ürək

Buludlar ardında sönür günəş tək.

(“*26-lar*”).

Qırır qapıları həbsxanalar.

(“*Bakının dastanı*”).

Hər çıxan tüstüdən bir pay umaraq...

(“*Acı xatirələr*”).

S.Vurğun şeirinin musiqi bəzəyi – *qafiyə, ritm, intonasasiya* da onun ümumi üslubuna xidmət edir, şeir dilini adi-məişət nitqindən yüksəyə qaldırır, onun məzmununu və emosionallığını zənginləşdirir.

Sənətkar zəngin dil sisteminin ən müxtəlif vasitələrindən məharətlə istifadə edib ümumiləşdirməyə nail olur.

Alma da, armud da, ərik də əkdi.

(“*Aygün*”).

Ölür ədavət də, hiylə də, kin də...

Top-tüfəng götürdü öz əllərinə

Bəy də, mülkədar da, kapitalist də.

(“*Zamanın bayraqdarı*”).

İki həmcins söz nitqdə adətən qarşılaşdırma mənası ifadə edir və bu zaman təkidlilik bildirən da, də ədatının işlədilməsinə o qədər də ehtiyac qalmır. Bu kimi sözlərin miqdarı üç və daha artıq olduqda həmin ədat xüsusi vüsət, qüvvə kəsb edir. Məsələ yalnız vurğularda deyil, bu vurğular semantikaya xidmət edir. Burada sadəcə sadalama mənası ifadə edilmir, bəlkə hər sözə diqqət cəlb edilməli olur, hər söz xüsusi çəki kəsb edir.

Tif də, ehtiyac da, vaxtsız ölüm də
Bizi taun kimi qırdı səngərdə.
O qoca dünyanın dörd bir yanında
Yerin də, suyun da, asimanın da
Üstündə al rəngli bir bayraq oldu.

(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Qələm də, süngü də, bel də, kətmən də
Min nemət yetirib, min söz yaratdı.
Qazax da, gürcü də, rus da, türkmən də
Bir göyün altında murada çatdı –
Min nemət yetirib, min söz yaratdı.

(“*Zamanın bayraqdarı*”).

Hər tanrı da, peyğəmbər də, şəriət də
Hər qayda da, hər qanun da, hər adət də
Bir zamanın ürəyindən qopan səmdir.

(“*Bakının dastanı*”).

Hələ solmamışdı gül də, çiçək də
Hər yaşıl zəmi də, göy biçənək də,
Bir vaxt Əmirxanın qəlbi də coşdu.

(“*Aygün*”).

Şair ən neytral sözləri poetik funksiyada işlədə bilirdi. Misallarda ritmik parçaların və ümumən təkidlilik, habelə ümumilik mənasının yaranmasında *da, də* ünsürlərinin rolu əsasdır. Bu ünsürlərin “ədat” hesab edilməsinə etiraz edənlər ola bilər, onların bağlayıcı olduğunu deyirlər. Məsələn də ondadır ki, söz ustadı dilə, qrammatikaya müdaxilə edir, qrammatikanı poetikləşdirir. Sırf qrammatik funksiyalı bağlayıcının estetik təsiri də yoxdur, lakin bağlayıcılar (habelə, əvəzliliklər, saylar) şair qələmində yeni funksiya – məna qüvvətləndirmə funksiyası kəsb etdikdə ifadəlilik vasitəsi olur.

Sadalanən həmcins sözlər *bu* əvəzliyi ilə müşayiət edilir.

Mənimdir *bu* hava, *bu* su, *bu* torpaq,
Əlimdə tutduğum *bu* qanlı yarpaq

Mənimdir *bu* bahar, mənimdir *bu* qış,
Bu zəhmət, *bu* öküz, *bu* torpaq, *bu* xış.
(“*Dar ağacı*”).
Hər budaq, *hər* gülüş, *hər* yaşıl yarpaq
Bu sünbül, *bu* əkin, *bu* daş, *bu* torpaq,
Bu çovğun, *bu* külək, *bu* söhbət, *bu* saz,
Ətirilər içində “gəl” deyən *bu* yaz.
(“*Talıstan*”).

Belə hallarda həm neytral söz olan əvəzliliklər poetikləşdirilir, ritmik funksiya ifadəsinə xidmət edir, həm də bu “*bu*”lar fikrin əyaniləşməsinə, işarə edilən əşyaların relyefləşməsinə səbəb olur. Təsadüfi deyil ki, həmin sözlər yalnız sadalanan isimlərlə işlədilir. Lakin bu isimlər sadəcə əşya adlarıdır, özlüyündə heç bir emosional-ekspressiv keyfiyyəti yoxdur. Sadəcə nominativ funksiya daşıyan adlardır. Lakin əvəzliliklər sadalanmaqla bunlar misralarda məhz poetik-ritmik funksiya kəsb etmiş olurlar.

Müəllif xüsusilə “Komsomol poeması”nda “*o*” əvəzliyində çox istifadə edir, bununla şeirin intim-lirik çalarlarını qüvvətləndirməyə nail olur:

Ayazlı, şaxtalı *o* qış axşamı
O, ay dediyimiz göylərin şamı.
O qarlı düzlərə baxıb yanırıdı.

O nə Tatyandır, nə Ofelyadır,
Həyata gəldiyi *o* gündən bəri
O küskün baxışlı qara gözləri
Nələr düşündürür...
Xilqətin *o* gözəl, *o* dilbər qızı...

Şairin sonrakı yaradıcılığında – “Zamanın bayraqdarı” (*O* altı kommunist – *o* altı insan), “Bakının dastanı” (sonra onun

o qaranlıq dünyasından: Xəbər tutaq *o* dühayə hörmət deyə!) və digər əsərlərində belə söz işlətmə müşahidə olunur. Şair qələmində poetik məziyyəti olmayan sırf qrammatik vasitələr (ədat, əvəzlik) bədiilik vasitəsinə çevrilir.

Eyni funksiyada *bir* sözü çıxış edir.

Bir qoyun, *bir* keçi, *bir* əmlik quzu,
Axıb şırıl-şırıl süzülən *bir* su
Budaqdan ayrılan *bir* yaşıl yarpaq....

(“*Ölən məhəbbət*”).

Açılır fikrimdə *bir* yaşıl dərə,
Bir su kənarında *bir* xoş mənzərə.
Bir dalğa, *bir* bulud, *bir* yetim ağac,
Yaşılıqla dolu *bir* sonsuz yamac.

(“*Xumar*”).

Bütün bu göstərilən nitq vahidlərinin göstərilən tərzdə işlənməsi ilə şeir dili nəsr dilindən fərqləndirilir. Nəsr dilində belə nitq tərzii mümkün və ya təbii deyildir. Vurğun şeiri üçün isə çox səciyyəvidir. Şair ümumxalq dilindən aldığı ifadə tərzlərini öz şeirində elə məharətlə işlədir ki, bunlar öz aralarında yeni əlaqə və münasibətə daxil olur. S.Vurğun şeiri ümumxalq dili əsasında və “onun obrazlı-estetik transformasiyası” ilə yaranan sənət nümunəsidir.

S.Vurğun yaradıcılığının sön dövrlərində məna qüvvətləndirici vasitələrə – xüsusilə ədatlara daha çox müraciət edir, bu vahidlərin üslubi funksiyasından geniş miqyasda istifadə edir. Xüsusilə “Muğan”, “Aygün”, “Zamanın bayraqdarı” kimi əsərlərində müxtəlif ədatlar həm sadalama bildirmə, həm əlavə fikri ifadə etmə, həm də xüsusi nəzərə çarpdırma vəzifəsində sıx-sıx işlədilir. Məsələn, “Aygün”də çox işlənən sözlərdən biri *hələ* sözdür. Əsər belə başlayır:

Aygün *hələ* soyunmamış toy paltarını,
Hələ şaddır, bəxtiyardır dünyalar qədər...

Başqa misallar:

Xoş görünür, şirin gəlir Aygünə *hələ*...
Hələ onun on beş yaşı tamam olmamış
Sol qoluna *hələ* qızıl saat da taxdı.
Hələ qəbrin ətrafına ağac da əkdı.
Hələ kəndlər, şəhərlər də burda seyrəkdir.
Hələ tamam qurumamış yağış gölləri...
Göy zəmilər, göy bağlarda *hələ* tək-təkdir...
Hələ qoşun-qoşun cərgələnərək
Dayanmış yamyaşıl ağaclara bax...
Hələ gözləri də bir az yaşardı...
Hələ qışlaq yerlərindən köçməyənlər də...
O özü, heç özü də bilməyir *hələ*...
Hələ Elyar...*hələ* onun bariton səsi....
Hələ onun gözlərinin önündə Nemət
Hakim kimi çıxardığı hökm ilə durur.
Hələ iclas, *hələ* tənqid, o rəsmi töhmət...
Əmirxanın qəlbi *hələ* şiddətlə vurur....

Bütün bunlar məşhur rus dilçisi A.M.Peşkovskinin belə bir fikrinin düzgünlüyünü təsdiq edir ki, ədəbi-bədii əsərdə, ciddi desək, üsluba etinasız, biganə ola bilən heç bir dil faktı yoxdur. Bədii mətnə hər bir söz obrazın yaranmasında iştirak edir. Burada digər bir həqiqət də nəzərə alınmalıdır. S.Vurğun kimi söz ustalarının müvəffəqiyyətli qələm təcrübələri sübut edir ki, bədii əsərin obrazlılığı yalnız ənənəvi obrazlılıq vasitəsi sayılan ünsürlərin (metafora, sinonim, antonim və s.) sayəsində əldə edilmir. Məcburi deyil ki, şair mütləq obrazlı, emosional, özlüyündə estetik keyfiyyətə malik sözlərdən istifadə edə. Bütövlükdə “bədii əsərin obrazlılığı, estetik keyfiyyəti çox zaman üs-

lubi çaları olan və ya obrazlı məzmunundan məhrum olan sözlərin birləşməsi ilə yaranır” (*V.V.Vinoqradov*).

Burada S.Vurğun üslubuna məxsus bəzi keyfiyyətlərdən ayrı-ayrılıqda bəhs olunmuşdur. Əslində isə (hər xüsusiyyətdə aid gətirilən bütün nümunələrdə olduğu kimi) bütün bu keyfiyyətlər hamısı bir vəhdət təşkil edir, hamısı birlikdə çıxış edir və buna görə də bunlardan şərti olaraq, hadisənin mahiyyətini təhlil etmək, öyrənmək məqsədi ilə ayrı-ayrılıqda söhbət açmaq mümkündür. S.Vurğun üslubunu səciyyələndirən bütün əlamətlər yalnız bütövün tərkibində qiymətlidir, bunlar bir-birindən ayrılıqda əvvəlki perspektivdən məhrum ola bilər. Ümumiyyətlə, bədi əsərdə hər bir ünsür ümumi kompozisiya daxilində dəyərli olur. S.Vurğun üslubunun müxtəlif ünsürləri yalnız birlikdə, bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə, əsərlərinin ümumi ideya məzmunu ilə vəhdətdə öz təsirini göstərə bilər.

Şeiri bəzən “hissi” (“emosional şeir”) və “əqli” (“intellektual” şeir) olmaqla iki ad altında qruplaşdırırlar. S.Vurğun kimi həqiqi söz ustalarının təcrübəsi göstərir ki, əslində şeirdən həm qüvvətli, dərin fikir, həm də musiqilik, ahəng tələb edilməlidir. Bunlardan birinin hesabına digərinə güzəştə getmək düzgün deyildir. Bu tələbə görədir ki, şeiri “poetik konsert” hesab edirlər. Elə “konsert” ki, burada həm ahəng, həm ritm, həm dilin leksikası, sintaksisi, intonasiyası birləşərək bir vahid yaradır, sintez təşkil edir. Yalnız bu halda “Şeir” adlanan abidə meydana çıxır. Belə “Şeir” baş hərflə yazılmağa layiq olur. S.Vurğun şeiri məhz belə şeirdir.

Obrazlılıq və ahəngdarlıq S.Vurğunun şeirinin atributlarıdır. Qədimlərdə deyirdilər: Şeir allahların dilidir.

M.F.AXUNDOV ƏSƏRLƏRİNİN ANTROPONİMİYASI

Azərbaycan antroponimikasının tarixini XIX əsrdən hesablamaq üçün hər cür əsas vardır. Şəxs adları haqqında (əsil şəxs adı, ata adı, familiya, ləqəbv, təxəllüs, adların yazılışı, mənşəyi, onlardan istifadə qaydaları, titullar və s.) A.Bakıxanovun, M.Kazımbəyin, M.F.Axundovun bir çox dəyərli mülahizələri öz aktuallığını indi də saxlamaqdadır.

M.F.Axundov dənə-dənə ad məsələsinə toxunmuş, bu problem ilə əlaqədar orijinal nəzəri fikirlər yürütmüşdür.

Məlumdur ki, X əsrdən başlayaraq bütün yaxın Şərqi, xüsusilə İrani ləqəb azarı bürümüşdü. Hər kəs ləqəb götürməyə çalışırdı. Yalnız XIX əsrdə bu ləqəbbazlığa qarşı etirazlar meydana çıxmağa başladı. “İbrahimbəyin səyahətnamə”sində bu etiraz çox güclüdür. Bu cəhətdən M.F.Axundovun “Kritika” məqaləsində yürüdülmən mülahizələr diqqəti cəlb edir. Məqalədə “Sürüş” təxəllüslü və “Şəmsüş-şüəra” ləqəbli bir şairdən bəhs olunur.

Sürüşün qəsidəsi ən alçaq dərəcəli bir şair olduğuna dəlalət edir; hətta şeir demək qabiliyyəti belə heç yoxdur. Və nahaq yerə göyün mələkinin adını özünə təxəllüs qoyub, onun böyük, parlaq bəzəyinin adını isə özünə ləqəb götürmüşdür. “Bizim adətimizdir, ləqəb verərik, amma onun mənasını nəzərə almarıq və münasibətini düşünmərik”.

M.F.Axundov ədəbi dil üslublarının formalaşmasında antroponimlərin mühüm rolu haqqında ilk və bütün ədəbiyyatımızda yeganə fikir yürüdən tədqiqatçıdır. “Mirzə Məlkum xanın pyesləri haqqında kartinka” yazısında tənqidçi ədib dram əsərində personajların adının yazılma yeri və tərzini haqqında aşağıdakı fikirləri verir: “...Məclis üzvünün hərəkətini göstərmək istədikdə onun adını sətirin üstündə, ayrıca yazmaq lazım deyil, gərək bu ad adamın işinə aid olan sətərə yapışıq yazılsın. Məclis üzvünün mükəlliməsi yazılarkən onun adı sətirin yuxarısında ayrıca yazılmalıdır.

...Pyesda sözü, ya işi olan hər bir iştirakçının adı əsərin başlanğıcında yazılmalıdır; məsələn: Saranın anası Şərəfnisənin və habelə Fəramərzbəyin adı başlanğıcda yazılmalıdır ki, Tuti xanımın kim olduğu məlum olsun. “Əşrəf xan” pyesində sözü və işi olan bəzi fərraşların adları da əsərin başlanğıcında yazılmışdır.

Rəsmi və qeyri-rəsmi yazışmalarda, sənədlərdə şəxsin adının, sənətinin qeyd olunmasını təkidlə tələb edən sənətkar bu məsələnin cəmiyyət üçün mühüm və prinsipial əhəmiyyətə malik olduğunu göstərir.

“Və habelə cəmi mürasilatda – ki, xalq bir-birinə yazırlar, – ondan qəti nəzər ki, ayın və ilin tarixi və mürasilatın içində müxatəbin ismi dəxi mərqub olmayıb; ancaq onun əlqabına iktifa olunur və ismi mürasilənin ləffafəsinin bir üzərində təhrir tapır. Vəxtə ki, müxatəb mürasiləni ələ alır, ləffafəsin cırıb atır, özünün ismi də həmin ləffaəf ilə aradan çıxır. Əgər bir müddətdən sonra haman mürasilatın məzmunu bir mətləb xüsusunda sənəd ola, bir kəs bilməyəcəkdir ki, onlar kimə və haradan yazılıbdır. Hətta onların raqimi dəxi müşəxxəs olmaz. Ondan ötrü ki, mürasilənin zöhründə ancaq bir möhür var: Məhəmməd, ya Əli, ya Vəli adına. Aya bu Məhəmməd və Əli və Vəli kim idilər və nəkarə idilər? Məlum olmayacaqdır...Əgər bir neçə müddətdən sonra bu növ sənədatın uzaq əmkinədə bir mətləb üçün lüzumu olmuş ola və oranın hakimi talib ola ki, onların qayıрма olmadığı xüsusunda bir dürüst təhqiq əmələ gətirə, hərgiz bilməyəcəkdir ki, sahibi-möhr qazı imiş, ya şeyxülislam imiş, ya müctəhid imiş, ya mollayi-qeyri-məruf imiş və ya filhəqiqə heç vücudu yox imiş”.

Uzun müddət rəsmi idarələrdə çalışmış M.F.Axundov Azərbaycan dili dəftərxana üslubunun yaradıcısı və banisi hesab edilməlidir. Məktub və sənədlərdə şəxs adlarının yazılma qaydaları məsələsinə müəllif dönə-dönə qayıdır və bu qaydalara əməl olunmasını təkidlə tələb edir.

M.F.Axundovun dram əsərlərində şəxs adlarının tədqiqi tarixi də üslubi baxımdan mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Ədəbiyyat tariximizdə ilk dəfə M.F.Axundovun əsərlərində real adlarla yanaşı irreal adlara da rast gəlirik. Azərbaycan ədəbiyyatında belə uydurma, poetik ad işlətmək ənənəsi böyük realist olan Axundovdan başlanır. Cəlalüddövlənin cavabında deyilir: “Bundan sonra mən səni Kəmalüddövlə xitab etməyəcəyəm, bəlkə **Nöqsanüddövlə** xitab edəcəyəm”.

Məhz M.F.Axundovdan sonra ədəbiyyatımızda uydurma, bədii-poetik adlar çox geniş miqyasda işlədilməyə başlamışdır. Mirzə Fətəli Axundov, Abasqulu ağa Bakıxanov, Mirzəcan Məddədov, Xandəmirov, Topçubaşov və s. hətta familiya bir silki imtiyaz kimi nəzərə çarpır. Qasım bəy Zakir əbəs demirdi ki:

O kəslər ki, tanımazdıq övladın
İndi familinə çağırır adın.

Real həyatda baş verən bu yenilik – familiyanın Azərbaycanda işləməyə başlaması da realist dramaturqun nəzərindən qaçmamışdır. “Xırs quldurbasan”da divanbəyinin dilmancı (Kamalov) familiyası ilə təqdim olunmuşdur.

Ümumiyyətlə, müəllifin bədii əsərlərində adların əksəriyyəti real adlardır. Hətta o dərəcədə real ki, bir sıra surətlərin prototiplərinin adları olduğu kimi əsərə daxil edilir. Məsələn, vaxtilə Ə.Haqqverdiyev “Mirzə Fətəli Axundovun həyat və fəaliyyəti” adlı məqalədə yazırdı: “Mən deməliyəm ki, Axundovun komediyalarındakı tiplər uydurulmamışdır, bilavasitə həyatdan götürülmüşdür. Hacı Qaranın nəvələri indi də Ağdam qəzasının Ağcabədi kəndində yaşayırlar. Molla İbrahimxəlil kimyəgərin nəvəsilə mən Tiflisdə tanış olmuşam. O, həvəskar artist idi”.

Ə.Haqqverdiyevin həmin məqaləsində belə bir qeyd isə xüsusilə maraqlıdır: “Hələ Axundov anadan olmamışdan əvvəl vəfat edən Vaqifin şeirlərində müsyö Jordan və Hatəm xan ağa

haqqında işarələr vardır. Lakin onlardan həqiqi, ölməz surətlər yaratmaq üçün Axundov istedadı lazım idi”.

M.F.Axundovun əsərlərində həm Şərqə, həm də Qərbə məxsus külli miqdarda tarixi şəxsiyyət adları, əsatiri adlar, filosof, şair, yazıçı, sərkərdə, alim səyyahların, habelə ən müxtəlif din xadimlərinin adları səpələnmişdir ki, bunların hamısını toplamaq, lüğətini tərtib etmək tarixi-lingvistik, habelə ümumfiloloji baxımdan çox zəruri və əhəmiyyətlidir.

Sənətkarın bədii əsərlərində real adları üslubi baxımdan iki qismə ayırmaq olar: a) əsərdə iştirak edən personajların adları, b) haqqında bəhs olunan (özləri əsərdə iştirak etməyən) surətlərin adları. Bu sonuncular daha çox köməkçi funksiya daşıyır, əsas surətlərin fikirlərini aydınlaşdırmağa xidmət edir: avar ləzgisi Xanbutay, usta Rəhman dəllək (“Molla İbrahimxəlil”), zər-dablı Qurban bəy, Firəng qızları, Allahverdi bəyin oğlu Tarıverdi bəy, ağcabədili Kərim koxanın arvadı Səlminaz, muğanlı Səfərəli kişinin qızı, Cavadlı kərbəlayı Qənbər qızı Şahsənəm, Əlmərdan, Ağavəli Əliqulu oğlu, vəzir Hacı Mirzə Ağası (“Müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah”), ayı qıran Əmiraslanın nəvəsi, Mariya Adamovna (“Xırs quldurbasan”), Hidayət xanın arvadı, Mirzə Səlim, falçı Qurban, (“Vəziri-xanı-Lənkəran”), Əmiraslan bəyin övladı, Qurban bəy (“Hacı Qara”), dabanı kəsik Heydərqulu (“Mürəfiə vəkillərinin hekayəti”).

Axundov dramlarında personajların adları ətraflı tədqqiqat üçün zəngin material verir. Qaranlıq müsəlman dünyasında məhz Axundov qələmi sayəsində ilk dəfə Azərbaycan qadınları səhnəyə çıxarılır, onların səhnədən adı çəkilir. “Kimyəgər”dən başqa müəllifin bütün pyeslərində qadın personajlar iştirak edir ki, bunların adları diqqəti cəlb edir. Bunların adları adətən “xanım” titulu ilə müşayiət olunur ki, bu da demokrat ədibin qadınlığa münasibəti cəhətdən maraqlıdır: Ziba xanım, Şölə xanım, Nisə xanım, Pəri xanım, Sona xanım, Teyyibə xanım, Şərəfnisə xanım, Şəhrəbanı xanım, Səkinə xanım. Bir neçə personaj adında bu titul işlənmişdir ki, bu da ədibin realizmindən irəli gəlir. Doqquz

yaşlı Gülçöhrə, qulluqçu (dayə) Xanpəri, elat qadınları Zalxa və Pərzad “xanımsız” təqdim olunur. Zavallı Tükəz də “xanım” deyil. Sələmçi burjuaziya nümayəndəsi üçün belə titulların əhəmiyyəti yoxdur. Pul hər şeydən artıqdır.

Bütün bu qadın adları təbiiliyi, ahəngdarlığı ilə, mənası ilə də diqqəti cəlb edir. XIX əsr mühitində bu qadın adlarının əsərə gətirilməsi həm də mühüm ictimai hadisə idi. Bu cəhətdən C.Məmmədquluzadənin “Mirzə Fətəli Axundov və qadın məsələsi” məqaləsi çox dəyərlidir. “Bir müsəlman bəndəsinin istilasında onun arvadının adı yoxdur – arvadının adı “bizim öz adımız”dır. Bir müsəlman kişisi öz yavuş, ya bəlkə öz doğma qardaşının yanında arvadının adını çəkmək məcburiyyətində olanda “Cəfərin anası”, “Əhmədin anası” adlandırılırdı, – bu qanunu pozanlar müsəlman içində “yoldan azmış”, “biqeyrət” adı ilə şöhrət tapıblar və həmin “qeyrət” üstündə müsəlman qardaşlar o qədər qeyrət göstərişlər ki, bir-birinin qanını içməyə hazır olublar və içiblər də...Müsəlman arvadlarının adını çəkməyin özü bir qələt iş, “eyib” iş hesab olunurdu”.

Pyeslərdə ən müxtəlif xalqların nümayəndələri iştirak edir və bununla əlaqədar onların antroponimiyası çox geniş əhatə dairəsinə malikdir. Bu cəhətdən Axundov irsi bütün dramaturgiyamızda xüsusi yer tutur. Burada Müsyö Jordan (fransız), Dərviş Məstəli şah (iranlı), Matvey (kazak), Frans Fok (alman), Naçalnik (rus), Ohan, Mkrtiç, Arakel, Sərkis, Karapet (erməni) kimi antroponimlər diqqəti cəlb edir.

Müəllifin dramalarında kollektiv personaj adları geniş miqyasda işlədilir. Burada bir çox replika müəllifləri belə təqdim olunur: Tamam əhli-məclis, Nuxululardan biri, Sair Uuxulular, Nuxulular, Vəli və Oruc, Fərraş, Vəzir, Nazir, Mehtər, Xan, Ərizəçilərdən birisi, Eşik ağası, Əvvəlinci ərizəçi, İkinci ərizəçi, Şölə xanım və Nisa xanım, Cəzairçilər, Bəytlər. Heydər bəy və Səfər bəy, Murov, Naçalnik, Ermənilərdən birisi, Yasavul, Fərraşlar, Fərraşbaşı, Hakimi-şər, Sərbaz, Sərbazlar, Sərbaz-

zi-əvvəl, Sərbazlardan biri, İkinci Sərbaz, Üçüncü Sərbaz, Dördüncü Sərbaz.

Xalq danışığı dilinə məxsus bir xüsusiyyət – əhalinin, xalqın yaşadığı yer ilə əlaqədar adlandırılması üsulu ədibin yaradıcılığında mühüm yer tutur. Avar ləzgisi, Əylis erməniləri, Vartaşen yəhudiləri. Şamaxı çəngiləri, İran sərbazı, Lənkəran xalqı, Səlyan xalqı, Banazor ermənişi...

M.F.Axundovun əsərlərində ləqəb və titullar problemi xüsusi bir tədiqiqatın mövzusu ola bilər. Burada ən müxtəlif ləqəblərə (Molla Həmid, Molla İbrahimxəlil, Dərviş Abbas, Hacı Kərim, Molla Salman, Məşədi Cabbar, Şeyx Salah, Hacı Nuru, Dərviş Məstəli şah, Məşədi Qurban, Mirzə Həbib, Hacı Salah, Xacə Məsud, Hacı Qara, Keçəl Oruc, Ayıqıran Əmiraslan və s.) rast gəlirik.

Azərbaycan antroponimiyasında ləqəblər şəxsin əsil adından əvvəl işlənər. Görünür ki, XIX əsrdə bu prinsip hələ tam sabitləşməmişdi. Odur ki, Axundovun əsərlərində ləqəblər bir sıra hallarda əsil addan sonra işlədilmişdir. Molla İbrahimxəlil kimyagər, Müsyö Jordan həkimi-nəbatət, Dərviş Məstəli şah cadugüni-məşhur, Xırs quldurbasan.

Diqqəti belə bir cəhət cəlb edir ki, ləqəbin ikinci yerdə gəlməsi əsasən müəllifin ilk qələm təcrübəsi – birinci pyesində özünü daha çox göstərir. Hacı Kərim zərgər, Məşədi Cabbar tacir, Səfər bəy mülkədar, Şeyx Salah Xaçmazlı, Hacı Nuru şair, Ağa Zaman həkim, usta Rəhman dəllək. Sonrakı pyeslərdə bu cəhət nəzərə çarpmır.

Bəzən də eyni şəxsin ləqəbləri müxtəlif mövqedə işlədilir: Xaçmazlı Şeyx Salah//Şeyx Salah Xaçmazlı, Kəlləkli Molla İbrahim Xəlil // Molla İbrahimxəlil kimyagər// Mövlana Molla İbrahim.

“Müsyö Jordan” pyesində məşhur Məlixə, Bəlixə, Səlixə adları xüsusi araşdırma tələb edir. Müəllif bunların diy, ifrit adları olduğunu qeyd edir. Bu əsərdə Məstəli şah habelə “Kilcan adlı ifrit”dən bəhs edir. Bizdə bu kimi adlar öyrənilməmişdir.

Yalnız onu nəzərə çarpdırmaq istərdik ki, Nizami Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasında Məlixə obrazından bəhs edilir. Bu obraz olduqca mənfi səciyyələndirilir, ifritə məxsus xüsusiyyətlər ona aid edilir.

M.F.Axundovun əsərlərində şəxs adlarının tədqiqi müasir Azərbaycan antropomikasının bir sıra nəzəri və tətbiqi məsələlərinin həllində yardım göstərmiş olur. “Xırs quldurbasan”da belə bir remarka vardır: “...Vəli Xatun oğlu və Oruc Nəsib oğlu daxil olurlar”.

Müasir ədəbi dilimizdə qəbul olunmuş rəsmi üçkomponentli ad sisteminə əsasən demək mümkündür ki, burada Vəli və Oruc əsil şəxs adları, Xatun oğlu və Nəsib oğlu isə ata adlarıdır. Lakin burada bir neçə elmi səhv buraxmış olarıq. İkinci komponenti “oğlu” sözündən ibarət belə vahidlər əsil ata adı deyildir. Oruc adlı şəxsin atasının adı Nəsibdir, “Nəsib oğlu” deyildir. Burada “Nəsib oğlu” ifadəsi elə Oruc adlı şəxsi bildirməyə xidmət edir, atası Nəsibi yox. “Nəsib oğlu” birləşməsi həmin Orucu ata tərəfindən bildirmək, ifadə etmək üçün işlədilmişdir. Elmdə şəxsi ata və ya baba (əmi, dayı, ulu baba və s.) tərəfindən bildirmək üçün işlənən antroponimlərə patronim deyilir.

Vəli Xatun oğlu birləşməsində də Xatun oğlu ifadəsinə “ata adı” demək heç yaramaz. Açıq görünür ki, Xatın onun atasıdır və ya nənəsidir, hər halda atası deyildir. Burada Xatın oğlu ifadəsi matronim hesab edilməlidir.

Patronim və ya matronimlər şəxsin atasının əsil adından düzəltdiyi kimi, atasının ləqəbindən də düzələ bilər. Deməli, patronim əsil adlar və patronim ləqəblər fərqləndirilməlidir. M.F.Axundovun əsərlərindən patronim ləqəblərə (bu termini “ləqəb patronimlər” tərzində işlətmək daha düzgün sayıla bilər) aid nümunələr göstərmək mümkündür. “Mürəfiə vəkilləri”ndə Ağə Mərdan Halvaçı oğlu, Ağə Səlmən Ələkçi oğlu kimi... Kitabda bu kimi patronim ləqəblərin kiçik hərflə yazılmasına etiraz etmək lazım gəlir. “Ağə Mərdan Halvaçı oğlunun evi...”.

Dünyada müxtəlif antroponimik sistemlər mövcuddur. Azərbaycan dilində şəxs adı və ya ana (valideyn, hami, böyüklər) tərəfindən adlandırılırsa, bir sıra digər xalqlar kimi, ərəblərdə də şəxsin övlad tərəfindən adlandırılması geniş yayılmışdır və bu hadisə onlarda künyə adlanır.

M.F.Axundov göstərir ki, “bizim alimlər bu günə qədər ərəblərin adlarına onların oğullarının adlarını qoşmağın nədən irəli gəldiyini anlamamışdır”.

Görkəmli alim özü bu cəhəti belə şərh edir: “Ərəblərin vəhşilik nişanələrindən biri də budur ki, oğlu olan kişilərin adlarına oğulların adlarını da əlavə edirlər, məsələn, Məhəmmədə – Əbülqasım, Əliyə – Əbülhəsən, Hüseynə – Əbu Əbdullah da deyirlər. Bu adət bəzi Afrika, Amerika və Avstraliya vəhşiləri arasında da yayılmışdır. Bunun səbəbi odur ki, qövmələr arasında malı-bərabərlik mövcuddur. Onlarda hər kəsin xüsusi malı ola bilməz. Onların məişəti daima mühatribə qənimətləri, çöl və ya dəniz ovları, yer məhsulata ilə keçir ki, bu şeyləri onların qocaları bir yerə yığır və cəmiyyət üzvlərindən hər birinə pay verirlər. Oğlu olan kişi oğlu olmayan kişiyyə nisbətən artıq pay alır. Vəhşilər yazmaq bilmədiklərindən övladı olan kişiləri övladsız kişilərdən ayırmaq üçün oğlun adını atanın adına əlavə edirlər. Ərəblər də qədim dövrlərdə tamamilə vəhşi idilər və bu adət vəhşilik zamanından ta bu əsrə qədər onların arasında qalmışdır”.

Əlbəttə, bu mülahizələr birtərəflidir və hadisənin mahiyyətini açmır. Nə üçün yalnız ilk oğulun adı ilə əlaqədar künyə yaranır? Bir sıra hallarda övladı olmayanların və ya körpəlikdə ölənlərin də künyəsi olur (Əbülqasım – Məhəmməd peyğəmbərin künyəsi).

Ümumiyyətlə, künyənin mahiyyətini C.C.Frezer daha düzgün müəyyənləşdirmişdir.

M.F.Axundovun əsərlərində antroponimlərin tədqiqi ümumən filologiyamızın bir sıra məsələlərini aydınlaşdırmağa çox köməklik göstərir. Müasir ədəbi dilimizdə işlənən və tərki-

bində şəxs adı olan bir sıra frazeoloji ifadələr Axundovun əsərlərindən və ya bu əsərlərlə əlaqədar yayılmışdır. “Molla Həmid, körüyü bas”, “Hacı Qara”, “Hacı Qaralıq etmək”, “Meymunu yada salmamaq”, “Ax, Mariya Adamovna, Mariya Adamovna”.

Dilimizdə “Tarix-Nadir açmaq”, “Tarix-Nadiri yarısına qədər oxumaq” ifadələri Ü.Hacıbəyovun əsərindən yayılsa da, bu ifadələrin kökü M.F.Axundovun əsərləri ilə əlaqədardır.

Mündəricat:

Klassiklər və üslub fərdiliyi	203
Füzuli yaradıcılığının bəzi dil və üslub xüsusiyyətləri haqqında	213
Xalq dilində və Füzuli şeirində alliterasiya	261
Bədii dildə realizm	273
M.F.Axundovun dili və dram sənətkarlığı haqqında bəzi qeydlər	286
M.F.Axundovun bədii dilində psixologizm	298
Söz sənətkarı və dil	313
M.Ə.Sabirin bədii dil və üslub xüsusiyyətləri haqqında bəzi qeydlər	355
Aşığın sözü.....	386
Ü.Hacıbəyov söz ustasıdır	398
Söz vurğunu	411
S.Vurğun şeirinin dil və üslub xüsusiyyətləri	419
M.F.Axundov əsərlərinin antroponimiyası	450

MUSA ADILOV

**KLASSİK ƏDƏBİYYATIMIZDA
DİL VƏ ÜSLUB**

“Elm və təhsil” nəşriyyatının direktoru:
professor Nadir MƏMMƏDLİ

Dizayner: Kamran İbrahimov
Texniki redaktor: Rövşanə Nizamiqızı

Çapa imzalanmış 25.11.2019
Şerti çap vərəqi 29. Sifariş № 392
Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 500

Kitab “Elm və təhsil” nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnilib, çap olunmuşdur
E-mail: nurlan1959@gmail.com
Tel: 497-16-32; 050-311-41-89
Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev 8 /4