

Niyazi Mehdi

ORTAÇAĞ AZƏRBAYCAN ESTETİK MƏDƏNİYYƏTİ

Bakı – 1986

1986-cı ildə «İşıq» nəşriyyatının çap etdiyi bu kitab indiki variantda müəllif tərəfindən redaktə orlub

Kitabın içindəkilər

Ön söz

I Fəsl. Bildiricilərə düzülmüş estetik mədəniyyət

Bildirici həssaslığı ilə duyulan üz (sifət)

Mənalar bildirən bədən

Davranış bildiricisindən görünən insan

Olacaqları bildirən işarələr

Ortaçağ incəsənətində bildirici ziddiyyətləri

II Fəsl. Dillər və tekstlərdə açılan estetik mədəniyyət

Semiotika, dil, tekst

Orta əsrlərdə davranış dilləri, davranış tekstləri

Miniatür Dili, miniatür teksti

Klassik poeziada dil və tekst

Orta əsrlərdə bədii dillərin mərtəbələnməsi

Açıqlamalar və qaynaqlar

Ön söz

Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyəti ən dürlü və bir-birindən uzaqda bulunan hadisələri özünə qatır. Ova çıxan əyanların həvəsində, sarayda keçirilən məclislərdə, kiminsə fərasətli, qəribə hoqqalar çıxarmasında, hökmdara xoş gəlmək üçün yapılan davranışlarda estetik özəlliklər çox güclü idi. Adamların məclisə, süfrəyə, oyunlara əlişgisində gözəllik duyğusu özünü qabarıq şəkildə göstərirdi. Həmin olayların doğurduğu ovqatlar dad, qoxu duyğuları ilə zənginləşdikcə daha güclü etgisi, təsiri, daha güclü çəkimi, cazibəsi olan faktlara çevrilirdilər. Ortaçağ adamının gördüyü gözəllik onun bilincində (şüurunda) şirin dadla, xoş ətirle şiddətlənirdi.

O çağın Azərbaycan türkü yaman surətsevər idi, görklü, baxımlı nəsnələrə güclü meyl göstərirdi. Bu surətsevərlik bəzən kəskin özünütənqid duyğuları oyadırdı. Surətə vurğunluq geniş yayılıanda onun tənqidi də vurğulu mənə qazanır. Özü də bəzi təsəvvüf cərəyanlarında olduğu kimi, surətsevərlik çox vaxt üzde çirkin olsa da, «içdə gözəl olan» varlıq adından pislənir. Bununla belə, o çağların heç bir sufisi, heç bir «adi» adamı gül-çiçəyə, bağ-bağata, naxışlara, gözoxşan formalara, heyret doğuran bəzəklərə biganə deyildi. İnsanla bağlı surətsevərlikdən qaçanlar təbiətlə ilgili surətsevərlikdən qaça bilmirdilər və istər-istəməz bu sual qarşısında durmalı olurdular: hansı nəsnə və olay estetikdir – gözəldir? Yaxud: gözəllik – estetiklik nədir?

Bu sualların qısa cavabını belə vermək olar: elə ki, hadisənin mahiyyəti zahirindən ifadəli bilinir, hadisədə estetikləşmə gedir. Məzmunu formasından, batini zahirindən ifadəli, yəni təsirli, duyğulandırıcı «görünənlər», saçılanlar estetik hadisələrdir. Gözəllik ona görə estetik olaydır ki, onun məzmunu formasından gur şəkildə, qabarıq, ifadəli biçimdə bilinir. Gözəllikdə məzmun əxlaqi, siyasi və s. baxımdan müsbət olur, bu məzmunu ifadəli göstərən ötürücülər (ışıq, naxış, oynaq cizgilər və s.) isə gözəlliyin forması kimi duyulur. Çirkinlikdə isə durum tərsinləşir: mənfi məzmun əyri-üyrü, qarmaqarışıq, bulanıq formalardan özünü göstərir.

Ortaçağ azərbaycanlısı dinin, əxlaqın, fəlsəfənin sayəsində dünya olaylarını ya müsbət, ya da mənfi məzmununda görürdü. Çağdaş Azərbaycan filosoflarının, estetiklərinin araşdırmaları Nizami, Xəqani, Nəsimi, Füzuli kimi parlaq sənətçilərin yaradıcılığını bu yöndən hərtərəfli işıqlandırmışdır və ona görə də bizim hazırkı araşdırmamız məhz həmin tədqiqatların sayəsində mümkün olmuşdur. «Gözəllikdə, çirkinlikdə, ülvilikdə, rəzillikdə, faciəvilikdə, komiklikdə Ortaçağ azərbaycanlı sənətkarının və «adi» adamının gözünə hansı mənalar ifadəli biçimdə görünürdü?» sualı ciddi və önəmlidir. İndiki Azərbaycan alimlərinin araşdırmaları bu məzmun, mənə kompleksləri haqqında bizə geniş bilgi verir. Ancaq diqqət edilsə, həmin sualın ikinci tərəfi də var. Biz «ifadəli görünmək» tərəfini deyirik. Orta əsrlər azərbaycanlısı öz davranışında, incəsənətində hansısa məzmunu gur bildirmək üçün hansısa formalar, bildiricilər, əlamətlər, nişanlar seçirdi, onları gözəllik üçün xarakterik sayırdı. Bu kitabda bizi sualın ikinci tərəfi, yəni Ortaçağın hadisələrində, incəsənətində **göstərmək, bildirmək, bildirici etmək, ifadələndirmək** kimi özəlliklər ilgiləndirəcək. Bizə elə gəlir ki, bu problem elmdə özünü istənilən səviyyədə tapmamışdır və onu işıqlandırmaq üçün hazırda semiotika – işarələri, yəni bildiriciləri öyrənən elm böyük imkanlar yaradır. Biz burada eləcə də çalışmışıq ki, həm semiotikanın bir elm kimi başlıca anlayış və müddəalarını anlaşılıq biçimdə açıqlasq, həm də Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində onların hansı özəllikləri üzə çıxardığını göstərək.

Eyni nəsnəni adi göz, böyüdücü şüşə, mikroskop fərqli görünüşdə, quruluşda, biçimdə görür, göstərir. Bu durum fərq ayrı-ayrı metodlarda da yer alır. Hər elmin problemləri anlatmaq, açmaq üçün özəl **göstərmək, modeləşdirmək** araçları, vasitələri (anlayışları, müddəaları), kateqorial aparatı var. Estetikanın anlayışlarından görünən incəsənət – sənətsünaslıqdan görünən incəsənətdən xeyli ayrılır. Həmin ayrıntılara görə də bir elmin öyrəndiklərini başqası öyrənə bilmir. Semiotika adlanan elmi aparatın Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətinə tətbiqi bu səbəbdən gərəklidir.

Ölkəmizdə 60-cı illərdə formalaşan semiotika elmi mədəniyyətin bir çox bölgələrini öyrənməyə yönəlmişdir. Bu sahədə aparılmış araşdırmalar bir ümumiləşdirməyə əsas vermişdir: «Ortaçağ mədəniyyəti çox semiotikdir». Həmin deyimə əsasən nəticə çıxarmaq olar ki, Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyəti güclü semiotik əsaslarda qurulduğundan semiotika bu mədəniyyətin

materiallarını da mənimsəyə bilər. Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində fəlsəfənin, estetikanın öyrəndiyi faktlarla yanaşı, yalnız semiotik həssaslıqla, duyğunluqla ayırd ediləsi strukturlar da var. Bu kitabda həmin strukturlara ayrıca diqqət verilmişdir.

I Fəsl. Bildiricilərə düzülmüş estetik mədəniyyət

Bildirici həssaslığı ilə duyulan üz (sifət)

«Semiotika» işarə, bildirici, əlamət mənasını verən yunan sözündən yaranmış termindir və bildiricilər, işarələr sistemini öyrənən elmin adıdır. Bu elm bildiricilərin özəlliklərini, əlaqələndirilməsini və onların işlənmə, alınma mexanizmini öyrənir. Semiotikə görə, öz maddiliyindən başqa nəyisə bildirən hər hansı duyulan nəsnə həm də işarədir. İşarə **bildirən** olduğu üçün ona **bildirici** də deyə bilərik. Biz «işarə», «bildirici» sözlərini sinonim kimi işlədəcəyik (1)

Necə olur ki, işarə özündən başqa nəyisə, bildirir? Bu ona görə baş verir ki, bildiricinin mənası, anlamı var. Məsələn, Azərbaycan dilinin sözlüyündə «göz» səs cərgəsi insanların görmə üzlərinin ümumiləşdirildiyi mənə ilə bağlı şəkildə verilir. Ona görə də bu səs sırası ilə hər bir azərbaycanlı öz həmsöhbətinin şüurunda həmin ümumi mənanı canlandırır və eyni zamanda - yeri düşəndə bu mənə hər hansı bir adamın konkret gözlərini də özündə göstərir.

Bəs bu necə olur? Əgər mən bir kəsi tanıyıramsa, həmsöhbətim onun görmə üzvünü bildirmək üçün «gözləri» sözünü işlədirsə, bilincində (şüurumda) «gözlər» səs cərgəsinin sayəsində «görmə üzvü» mücərrəd təsəvvürü yaranır. Həmsöhbətimin danışığından söhbətin mənim tanıdığım həmin adamdan getdiyini bildiyim üçün o an yaddaşımda bu adamın gözlərinin forması, rəngi, ifadəsi canlanır. Beləliklə, üçpilləli proses baş verir: a) səs forması; b) səs formasının assosiativ şəkildə şüurda canlandığı ümumi mənə; v) yaddaşa qalmış konkret adamın gözləri haqqında təsəvvürün oyanması. Bu üç pillənin bir-birini çəkməsi sayəsində tanıdığım adam gözləri ilə mənə anladılır.

Bəzən «göz» sözü tanımadığım adamın da gözlərinin görüntüsünü bilincimdə canlandıra bilər. Məsələn, həmsöhbətim öncələr heç vaxt görmədiyim adamı göstərüb «gözlərinə bax» deyəndə sözün mücərrəd mənası ilə gördüyüm konkret gözlər bilincimdə sintez olunur.

Üzünü heç vaxt görmədiyim və mənə göstərilməmiş adamın gözlərini uyğun sözlə konkret şəkildə anlatmaq üçün «göz» sözü başqa sözlərlə bağlantıda verilir. Məsələn, Nizami Gəncəvi poemasında işlədilən «türk gözləri» konkret göz tipini, Orta Asiya türklərinin irqi özəlliklərindən birini verən göz biçimini bildirir:

*Əgər gözlərim türklükdən daraldısa,
Cavanmərd hindu kimi üzr istəməyə gəlmişdir (2).*

Şirinin dilindən qəzəl oxuyan Nəkisanın bu beytindən aydın olur ki, Ortaçağda türk gözəlinin gözləri həm «göyçəklik», həm «məğrurluq», həm də «özünü üstün saymaq» anlaylarını «dalğalandırırdı». Ona görə də Şirin gözlərindən «axan» bu ədasına görə Xosrovdan üzr istəyirdi. Beləliklə, Nizami həmin mənalara sayəsində konkret göz görüntüsünü yaradırdı. Ortaçağ poeziyasında geniş yayılmış bənzətmələr sözün ümumi lüğəti mənasından nisbətən konkret görklərə (obrazlara) gətirib çıxarırdı (o başqadır ki, XIX-XX yüzillər ədəbiyyatının görklərinə baxanda bu poeziyanın konkretliyi xeyli az idi).

Semiotikada bildiricilərin düzülməsindən törəyən və başqalarına məlumat, bilgi «axıdan» sırası deyilir. Bunu yadda saxlamaq gərəkdir ki, semiotika üçün tekst yalnız sözlərdən düzülmüş yazılı mətn deyil (beləsinə «diskurs» da deyirlər). Davranış bildiricilərinin hansısa bilgi verən ardıcılığı da, miniatür əsəri də, memarlıq tikilisi də tekstdir.

Onu da deyək ki, semiotika danışq dili (nitq) və bu dildən qıraq bildiricilər sistemini öyrənir. Semiotikə görə insan üzü, insan bədən, davranışı, paltar, eləcə də şəkillər, naxışlar, təbiət olayları, memarlıq abidələri və s. onları qavrayan adama bu və ya başqa sıxlıqda yığılmış, düzülmüş bildiricilər sırası kimi bəlli olur. Yəni hamısı öz formaları ilə adamlara hansısa mənalara bildirir. Orta əsr şairlərinin qəzəllərindən aydın olur ki, onlar sevgililərinin gözlərini çox vaxt qəmzənin, hiylənin, ovsunun və s. bildiricisi kimi qavrayırdı:

Al ilə ala gözlərin aldadı aldı könlümü,

Alını gör nə al edər, kimsə irişməz alinə (3).

Nəsimidən gətirdiyimiz bu beytdə gözəlin ala gözləri hiylə (al) bildirərək aşiqin bilincində güclü duyğular törədir. Çox maraqlıdır ki, Klassik poeziyada belə anlamların işarəsi, bildiricisi kimi göstərilən gözəl qız Şəriətin qadın «konsepsiyasından» doğan ismətli, həyalı, başıaşağı qadın mənalarını bildirməyə qulluq edən bildiricilər toplusuna tam qarşı çıxırdı. Gözləri ilə ovsunlaən, baxışlarından hiylə, oynaqlıq, şuxluq yağan gözəl Quranın, Şəriətin dediyi qadın olmasa da, şairi özünə möhkəmcə bağlanmış qadın tipi idi. Belə qadın Şəriətin qoyduğu cızıqdan çıxıb Şəriətlə düzgünləşdirilmiş ictimai ilişkilərin içində deyil, sınırında dururdu. Ona görə də bu qadının aşiqi hər an davranış normalarından düşüb normasızlıq pərakəndəliyində qala bilən və Şəriət əhli üçün etibarsız sayılan adam idi. Belə qadından **əlahiddə varlığa** (yəni Tanrıya) keçməyə bir addım qalırdı və sonralar, doğrudan da, sufi poeziyasında Allah məşuqə (və ya məşuq), dost əlamətlərində, bildiricilərində peyda oldu. Sufinin Allaha vurğunluğu isə gözlərindən naz, qəmzə yağan məşuqəyə aşiq olanın sevgisi şiddətində anlaşıldı.

Biz gözlərin bildiriciyə çevrilib özündən anlamlar saçmasından danışdıq. Bu deyilənləri Ortaçağda üzün qavranılması ilə bağlı da söyləmək olar. Gözəlin üzünün yazılı səhifəyə (müşəfə), Qurana və ya hərflər düzümünə bənzədilməsi bu mədəniyyətdə üzün bildirici kimi anlanılmasına, yaşanılmasına aydın tutarqadır. Üzün yazıya bənzədilməsi həm Nəsimi kimi hürufi şairlərdə, həm də hürufilikdən uzaq olan sənətcilərdə tez-tez rast gəldiyimiz simvollarıdır. Xətainin bir qəzəlində deyilir:

*Cəmalın səhifəsində xəttü xalın,
Yüzündə ayəti-Qurandır, ey düst! (4).*

Başqa bir qəzəldən beyt:

*Rüxlərin müşəf, nigara, qaşların mehrablər,
Baxdım, ol yüzdən mana fəth oldu min bablər (5).*

Bu beytlərdə üzün bildiricilər düzümü kimi informativliyi, yəni yeni mənalar bildirməsi ən yüksək bədii şəkildə təqdim olunur. Orta yüzillər mədəniyyətində üzün bildirici və ya bildirici sistemi kimi qavranılması yalnız üzə aid olanlara və ya üzə artırılanlara söykənmirdi (üzə artırılan bildiricilərə örnek kimi kəkili, birçəyi, gözün, qaşın, dodaqların tərpənişindən törəyən bildiriciləri, ifadələri göstərmək olar). Bəzən üz minus-bildiricilərlə, yəni olmaq ilə deyil, **olmamaqla** xarakterizə edilən bildiricilərlə öz anlatmaq vəzifəsini yerinə yetirirdi (6). Məsələn, təsəvvüfün bir qolunu törədən qələndərlər üzlərini, hətta qaşlarını da qırıxdılar (7). Bu, əhli-zahir (dinin gizli mənaları ilə yaşamaənlər, profanlar) üçün təbii və aktiv olan bildiricilərdən arınmağa bərabər idi. Qələndərlər, beləliklə, üzlərini onların fərdi fərqlərini başqalarının qavrayışında azaldan maskəə çevirirdilər. Bəllidir ki, zənciləri az görmüş adamın gözündə onların hamısı bir-birinə elə oxşayır ki, qara afrikalıların fərdi özəlliklərini həmin şəxs, demək olar ki, görmür. Bu zaman bir neçə xarakterik irqi əlamət belə, qavrayışda fərdi cizgiləri görünməz edir. Eləcə də qələndərlərin tüksüzlük kimi diqqəti maksimal dərəcədə çəkən minus-bildiriciləri onların üzləri arasındakı fərdi ayrıntıları xeyli zəiflədirdi.

Maskanı üzədən fərqləndirən cəhət onun statikliyidir. Düzdür, niqaba çevrilmiş üz tamam statikləşə bilmir, ancaq onun statikliyə meyli göz qabağında olur. Məsələn, sirk klounlarının boya şırımları ilə örtülmüş üzü tamaşaçılara bilinməsi gərəkəməyən mənaları görünməz edir. Yəni klounun görkünün deyil, şəxsiyyətinin fərdi dünyasını bildirən dəyişgillərini, üz ifadələrinin üstünü xeyli donuqlaşmış boya şırımları örtür. Sonucda tamaşaçı klounun şəxsiyyətinə deyil, niqabın üzünə gülür. **İnsana** deyil, **niqaba** gülmək sirk humanizminin başlıca şərtlərindəndir: ağı dolaşib üzü üstə yerə dəyən adama gülmək pisdır, ancaq maskəə gülmək olar, çünki belə gülüş üçün münasibəti niqab özü təklif edir.

Qələndərin işarə-niqaba, bildirici-niqaba çevrilmiş üzünü dünya mədəniyyəti kontekstində götürəndə bu maskanın başlıca məna qatları bilinir. Hər şeydən öncə güman etmək olar ki, qələndərlər öz maskalarını çirkinlik estetikasından çıxış edib seçmişdilər (8). Artıq, yunan kiniklərinin görünüş və davranışlarında özünü göstərən, sonralarsa Ortaçağ Avropa karnaval dünya duyumunda, Doğunun Molla Nəsirəddin lətifələrində üzə çıxan çirkinlik estetikası bu dövrlərin daşlaşmış, canlı duyğulara yadlaşmış rəsmi mədəniyyətinin tərsi – danılması kimi döyüşkən amilə çevrilirdi. Şərqdə təsəvvüfün bir çox qolları da Şəriətlə düzümlənmiş rəsmi, ciddi, bəzəkli mədəniyyətin döyüşkən antipodu kimi özlərini bilirdilər.

Üzdə önəmsiz görünən maska simvolunun nə qədər fəlsəfi, əxlaqi anamlarla ilgili olduğunu bilmək üçün və deməli, qələndərlərin üz bildiricilərini dünyagörüşü kontekstində anlamaq üçün başqa faktlara da baxaq. Bilginlər maska ilə aparılan önəmli əməliyyat haqqında buddizmlə bağlı da danışrlar. Buddizmin batini (ezoterik) təlimləri adeptlərdən (təlimi yeni mənimsəyən şagirdlərdən) özlərinin «mən»ini dəyişdirməyi tələb edirdi. «Mən»inin dəyişdirilməsinin semiotik tərəfi adeptin toplumda olan hər hansı üz-maskə tipini ayrıca məntiqdən, amacdan çıxış etməyərək seçməsi doğururdu. Bu zaman **maskanın olmaması** deyil, maskanın necə gəldi seçilməsi buddisti öz üzündən, öz şəxsindən azad edirdi. Yəni yeni buddist (adept) başqasının maskasında üzünü və özünü unutmaq üçün əlləşirdi. Çünki həmin təlimlərə görə, uşaqlıqdan formalaşmış şəxsi keyfiyyətlər buddist olmağa əngəllər törədən güclü amillər idi. O biri yandan, başqasının üzünü özünə maska seçmiş adept bunu içiylə də başqasına oxşamaqdan ötrü etmirdi. Ona görə də adept özündən arınırdı, ancaq **başqasına da çevrilmirdi** və sonucda yeni təlimi, öyrətisi mənimsəmək üçün gərəkli olan təmizliyi qazanırdı (9).

Maska ilə bağlı bir əlavəni də verək. Adətən, niqab adama özünün aydın cizgiləndirilmiş görkünü yaratmaq üçün gərəkir. Dəniqlı, «qurumuş» formasının sayəsində niqab şəxsiyyətin «mən»ində gedən davamlı dəyişmələri gizlədir, onu zamanın axarında dəyişməyən, zamandan **düşmüş** varlıq kimi göstərir.

Qələndərlərə qayıtsaq, deyə bilərik ki, onlara sayğı göstərən Ortaçağ adamının qavrayışı üçün dünyəvi ehtirasların güzgüsü olan üzlərlə dolu ictimai məkanda bəlkə də qələndər niqabı, qaşsız, bığ-saqqalsız qələndər üzü zamanlı dünyadan Allahın zamansız varlığına açılmış pəncərə kimi görünürdü. Ona görə də Orta yüzillərdə bir çoxları qələndər üzlərindən ikrah etmirdi, onlara batini anamların əcaib bildiricisi kimi baxırdı. Nəsimidən qələndər niqabının bu anamlarını açan beytlər bizə qalmışdır:

*Qələndər ilə tədris, fəna – üçü birdir,
Nə qəm bu üçünə, aləm olursa, zirü-zəbər (10)*

Başqa beytdə isə deyilir:

*Hələ mən qələndər surətəm, fərdəm mücərrəd tərçidəm,
Oldun fəqirü həm gədə, həm mülkə sultan gəlmişəm (11).*

Axırıncı beytdə qələndərin fərd olmasına baxmaəraq, fərdilikdən çıxması göstərilir. Orta yüzillər müsəlman mədəniyyətində üzün bəlxirti (bildirici) kimi bilinməsi, yaşanılması fizioqnomik təlimlərlə də yaxşı doğrulanır. Doğuda «elmi-fərasət» adlanan fizioqnomika üz bildiricilərinin arasında gizlənmiş əsl xasiyyəti, psixoloji durumu açmağa qulluq edirdi. Ona görə də «Qabusnamə»də fizioqnomik məsləhətlər önəmli yer tutur.

İnsan görünüşü haqqında aşağıdakı təsəvvürlər tipik fizioqnomik anlaşıqlardır və görünüşü bildirici kimi yozub onu mənfə, ya müsbət olan sabit bir məna ilə bağlayır:

*Başı daz olanın ağı da çox olar – deyirlər.
Burnu böyük olanlar nankor sayılır.
Qası düz olan adamın da ağı çox olar – deyirlər.
Qulağı uzun olanın ömrü də uzun olar – deyirlər.*

*Yaşıl göz xain, insafsız olar – deyirlər.
Göz ağı çox olan paxıldır – deyirlər.
Mavi gözlü adamın baxdığı hər şeydə gözü qalar – deyirlər.
Çənəsi qara ət xallı qadın evdar sayılır.
Çuxur gözlər xain, mərhəmətsiz olar – deyirlər (12).*

Sadaladığımız fizioqnomik təsəvvürlərdə nəyə görə müəyyən görünüşlü üz elementinin «bu» mənaların bildiricisi sayılması ciddi araşdırma tələb edir və öyrənmə zamanı ən gözlənməz sahələrdən alınmış biliklər problemi açmağa yardım edə bilər. «Göz ağı çox olan paxıldır» deyimində paxıllıq bildiricisinin motivi, görünür, müəyyən üz ifadəsi qəlibindən gəlir. Yəni göz ağının çox olması sayəsində kiçik görünən göz qarasının üzə verdiyi ifadədən keçmiş azərbaycanlılara nə üçünsə xəsislik yağır. Ancaq niyə qulağın uzunluğu ömrün uzunluğunu, qaşın düzlüyü isə ağlın çoxluğunu bildirir? Birbaşa cavab vermək çətindir. Belə suallara cavab tapmaqdan ötrü semiotika bildiricinin tarixi yaranışını, nəyə görə məhz «bu» anlamı verməsini araşdırır.

Ortaçağ mədəniyyətində fizioqnomik təsəvvürlərlə o dövrün poemalarındakı portret təsvirləri arasında ilişgini xüsusi problem kimi ayırmaq olar. Məsələn, Nizami Gəncəvi Şiruyənin portretini verəndə, sözsüz, fizioqnomik qəlibdən çıxış edir:

*Xosrov hikmət dərsi öyrənəndən sonra
Azadlıqla dünyanın (əlini) taxtaə bağladı.
Məryəmdən bir kal oğlu olmuşdu,
Adı Şiruyə idi, şirlər kimi ağzı iyli idi.
Beyni xərçənglə dolu, eşşək beyinli bir eşşək idi.
Qaşqabaqlı, göygöz, tükü qırmızı (13).*

Fizioqnomika çox vaxt üz bildirciləri ilə heyvanat görünüşləri, ayrı-ayrı təbiət olayları arasında oxşarlığa diqqət edib heyvana verdiyi mənanı (igidlik, hiyləgərlik və s.) həmin heyvana bənzər saydığı insan üzünə də aid edir. Bu baxımdan Ortaçağ ədəbiyyatında portret təsviri, fizioqnomika və təmsillər arasında ilişki problemini qoymaq olar. Güman ki, Klassik poeziyada gözəlin maral, ceyran, sərv, gül ilə olan bənzətmələrdə verilən qəlibləşmiş təsvirləri müəyyən dərəcədə fizioqnomik simalarla bağlı olmuşdur.

Ortaçağ Azərbaycan poemaları ayrı-ayrı üz tiplərini göstərməkdə bolluq yaratmır. Ona görə də fizioqnomik düşüncələrin poema gətirdiyi üz tipləri maraq doğurma bilməz. Marağalı Əvhədinin poemasından seçdiyimiz parçada həm Orta yüzillər mədəniyyətində olan fizioqnomik təsəvvürlərə, həm də fizioqnomika ilə ilgili güclü bildirici duyğusuna rast gəlmək olar:

*Qulaq as nə deyir vaqif olanlar,
Onlar gah danışar, gah qulaq asar,
Dilsiz sənin üçün çox sirlər açar.
Burda səhv etsən də sən varaq-varaq,
Onlar səhv etməzlər heç zaman ancaq.
Hər bədən üzvünün bir haləti var,
Bilənlər onlarla çox sirlər açar.
Əyri burun ilə, xallı göz, inan,
Hiyləgər olmağı göstərir haman.
Burun öz şəkli ilə dik olsa əgər,
Adam məğrur olar, ucalıq sevər (14).*

Fizioqnomik təsəvvürlər Nəsirəddin Tusinin «Əxlaqi-Nasiri» kitabında da özünə yer tapmışdır: «Əksər halda adamın xasiyyəti necədirsə, özü də elə olar. Xəbərdə...deyilmişdir: «Yaxşılığı gözəllərdən və gözəl üzlərdən tələb ediniz» (15).

Fizioqnomika probleminə semiotik baxımdan diqqət Orta yüzillər Azərbaycan mədəniyyətində gözəllik təsəvvürü ilə ilgili bir önəmli məsələni aydınlaşdırmağa kömək edir. Estetikadan bəlli olduğu kimi, gözəllik forma ilə məzmunun, bildirənlə bildirilənin elə birgəliyidir ki, bu zaman bildirən tərəf bildirilən tərəfi **maksimal şəkildə** göstərir. Özü də bildirilən tərəf mütləq toplumda, mədəniyyətdə önəmli olan mənə və ya mənalar olmalıdır (16). Fizioqnomik təsəvvürlər üz elementlərinin (qashın, gözün, burunun və s.) dürlü biçimlərinə hansısa anamlar verdiyi üçün insan gözəlliyinə aid olan formalara da uyğun mənalar bağlayırdı. Gözəllikdə bunlar müsbət, yaxşılarla ilgili anamlar idi. Ona görə də estetika belə bir problemi öyrənə bilər. Ortaçağ Azərbaycan mədəniyyətində «sərv boylu», «nərgiz gözlü», «yaqut dodaqlı» və s. bildiricilərindən görünən gözəllə bu bildiricilər hansı önəmli mənaları verirdi ki, o zamanın adamı həmin formaları, yəni boyun sərv kimi olmasını, gözlərin nərgizə bənzəməsini, dodağın yaquta oxşamasını insan gözəlliyinin göstəriciləri sayırdı? Bu haqda ilkin bilgi kimi aşağıdakıları söyləmək olar: Orta yüzillər adamının estetik qavrayışına gözəlin bitki, daş-qaş əlamətlərində görünməsi ona gətirib çıxarırdı ki, təbiətdə yaranışın, törənişin ən heyvətəmiz incəliklərini, dəqiq işləmələrini anladan mənalar gözəlin görünüşündən saçılırdı. Ortaçağ adamı varlığın zənginliyinə, ən zərif ilişkilərlə hövrləməsinə bir daha gözəllə baxanda valeh olurdu. Varlığın bu zənginliyini Allahın iradəsinə, qüdrətinə tanıq, şəhadət saənlər isə bir daha Tanrını duyub rıqqətə gəlirdilər. Ortaçağ adamı gül-çiçəkdəki zərif forma dəqiqiliyinə heyran idi. Zərgərlərin əlləşib-vuruşub etdiklərini təbiət asanlıqla, ritmik oynalıqla, döyüntülərlə törədirdi. Sözsüz, Ortaçağ müsəlmanları üçün yaranışdakı bu naxışsaəğı incəlmələrin arxasında Allah iradəsi dururdu. İslamı qoruyan fəlsəfə (kəlam) Qurandan, Məhəmməddən gələn bu dini inamı fəlsəfi sübutlarla möhkəmləndirməyə çalışırdı. Aristotelə, neoplatonizmə arxalanan İbn Sina, Bəhmənyar, Nəsirəddin Tusi kimi filosoflar isə yaranmışlar (xılqət), təbii proseslər ilə yaradan (xaliq) arasındakı məsafəni xeyli artırırırdılar. Onlar Allahla təbiət arasına Tanrıdan dünyə keçid pillələrini düzüb həmin pillələrin sayını artır-a-artıra yaradan ilə yaranmışları bir-birindən uzaqlaşdırırdılar (17).

Varlığın ierarxik qatlarda modelləşdirilməsi işraqilik, sufizim kimi fəlsəfi məktəblər üçün də xarakterik idi. Bütün bu fəlsəfi məktəblər bir çox məsələlərdə bir-birindən nə qədər ayrılısalar da, göstərilən aspektdə birləşib təbiətə müəyyən müstəqillik verirdilər (18). Sonucda təbiət öz ritmində, öz naxışlarında açılıb parəqlanan gerçəklik kimi duyulurdu və həttə Allahı həmişə zikr edən sufilər belə, bu «naxışlara» göz yuma bilmirdilər.

Bir sözlə, hər iki halda Ortaçağ adamı gözəlin simasından üzvi aləmin yaranış incəliklərini anladan mənalarə keçirdi. Birinci halda gözəllik haqqında duyğular, düşüncələr sonra aparıb Allah qatına çıxarırdı və bu zaman hər bir əsl gözəllik tez-gec Allahın ayəti, onun qüdrətinin nişanı kimi qavranılırdı. İkinci halda isə düşüncə təbiət qatında qalib təbiətin özünə heyranlıqla yetərlənə bilirdi. Bizim dediklərimizin qurama olmadığını və gerçək dəlillərə söykəndiyini Ortaçağ müsəlman ölkələrindəki dekorativ-təbiiqi sənət örnəkləri aydın göstərir. Zərgərlər, nəqqaşlar, oymacılar kövrək və bərk material üzərinə zərif naxışlar salanda bitki aləminin incəliklərini, ritmik strukturlarını yamsılayırdılar. Sonucda isə burada da gözəllikdən Orta yüzillər estetik şüuruna üzvi aləm açılırdı.

Nəhayət, belə bir düşüncəyə gəlmək olar: Orta yüzillər Azərbaycan estetik mədəniyyətində bildiricitapma, bildiricini anlama, bildirici hesabətmə duyğusu güclü idi və bu bir çox mədəniyyət olayları ilə ilişgidə öz sonuclarını ortaə atırdı. Təkcə üz cizgilərini götürsək, onlar metafizik mənalar bildirib həm sufi ordeni olan qələndərləri anladırdı, həm heyvanatla, nəbatatla insan arasına ayrıca paralellərə haqq qazandırırdı, həm kimlər üçünsə Allaha yol açırdı, ya da kimləri isə Allahdan, əxlaqdan uzaq göstərirədi.

Klassik poeziyanı üzün ovsunladığı, şaşırtdığı, viran etdiyi aşiq ürəyindən asılılısız göz qabağına gətirmək mümkün deyil. Orta yüzillər mədəniyyətində üz simvolları hər şeydən öncə qadın, sevgili motivini ortaə atırdı. Bu motivin verdiyi süjet, ziddiyyət, duyğu zənginliyi isə elə bir zənginlik idi ki, çoxlarına varlığın bütün önəmli məsələləri yalnız onun içində mənəli görünürdü.

Mənalar bildirən bədən

Jest və poza semiotikanın bir qolu olan etnosemiotikanın ən önəmli bölgələrindən biridir. Onların semiotik hadisə, yəni bildirici olmasını anlamaq üçün belə bir müşahidəni yada salmaq yetərlidir ki, avropalılar görüşəndə bir-birinin əlini sıxdığı halda, vaxtilə çinlilər, yaponlar, hindlilər bu jestdən diksinirdilər. Və ya başqa fərq: çinli özü üçün ən pis xəbəri verəndə belə, milli «etiket» tələb edirdi ki, gülümsəsin (19).

Bu müşahidələr göstərir ki, jestlər də qatılmaqla bir çox etnik faktlar bildiricinin başlıca parametrlərinə cavab verir: onlar özlərinin maddi çərçivəsindən qıraqda olan anlamları bildirirlər, hansısa duyğuları, hansısa münasibətləri ifadə edirlər.

Semiotika hər hansı bir etnosun tipik poza və jestlərini öyrənməklə çox önəmli bilgi əldə edir. Məsələn, bardaşqurmanın hind dini ritualı üçün səciyyəvi olan tipi Samoa adasındakı əhalinin pozalar sistemində də var. Buradan belə bir güman yaranır ki, qədimdə hindlilərlə onlar arasında ilişgi olmuşdur.

Etnos üçün tipik sayılan jest və pozaların, davranışların açıqlanması həmin etnik qrup içində nəsnələrlə davranışın, məkan təşkilinin, paltar bığimlərinin özəlliyi haqqında önəmli sonuclara gətirib çıxarır. Götürək məkanın semiotik aspektini. E.T. Holl adında bir amerikan alimi yazırdı ki, Yaxın Şərqi iş və yaşayış məkanı içində özünü çox pis duyurdu. Ev, idarə otaqları Amerika üçün xarakterik olanlardan o qədər fərqlənirdi ki, həmyerliləri orada həmişə narahatlıq keçirirdilər, şikayət edirdilər ki, burada yer ya darısqaldır, ya da böyükdür.

Başqa bir fakt. Amerikalı üçün söhbət edənlər arasında xarakterik məsafə, orta hesabla, yetmiş beş santimetrdir, meksikalı üçünsə bu, çox uzaqdır (20).

Göstərilən nümunələrdən bir sonuc çıxır: eyni nəsnələr dürlü dillərdə başqa-başqa sözlərlə bildirildiyi kimi, eyni olaylar (iş, məişət, görüş və s.) hər etnosda başqalarına baxanda ayrı jestlərdə, davranışlarda, kompozisiyalarda göstərilir. Jest və pozanın yaşayış yeri ilə sıx əlaqəsinə görə ki, onları öyrənən semiotika bir ulus (xalq) üçün tipik jest və pozalardan çıxış edib onun üçün əlverişli otaq quruluşlarını, mebel formalarını layihələşdirməyə yardım edə bilər (21).

Jest və pozaların semiotikasından keçmiş kultür formalarını araşdırmaqdan ötrü də istifadə etmək olar. Məsələn, Orta yüzillər mədəniyyətində poza tiplərini öyrənməklə o çağ adamının «rahatlıq-rahatsızlıq» təsəvvürlərini müəyyən məkanda yer tutmaqla əlaqədə götürüb anlamaq olar. Ortaçağ paltarları ilə jesti arasındakı əlaqənin aydınlaşdırılması isə paltarın hansı jestlərə və pozalara imkan verməsinə, hansını isə çətinləşdirməsinə düşüncəni yönəldir. Bununla bağlı nəzərə almaq gərəkdir ki, insan bədəninin ala biləcəyi dağınıqlıq vəziyyətlərin sayı minəcəndir (22). Hər hansı bir dil mümkün səslərdən özü üçün yalnız məhdud qrupu seçib onlardan sözlər düzəltdiyi kimi, hər hansı bir ulusda da poza və jestlər düzəldə biləcək çoxlu bədən, qol, aq, baş hərəkətlərindən yalnız bəziləri seçilir. Bu seçməni daraldan göstərişlər kimi dürlü yasaqlar özünü göstərir. Məsələn, Nəsirəddin Tusi davranış qaydalarından danışanda əxlaqi sistemdən çıxış edərək «eyibdir» və ya «sayğısızlıqdır» yasaqları ilə aşağıdakı poza və jestləri yaramaz saırdı: cammatın qabağında uzanmağı, danışanda əl-qol ölçməyi, barmaqları və bədən üzvlərini şaqqıldatmağı.

Poza, jest, davranış bildiricisini anladığı mənənin yersizliyinə görə də yasaqlamaq olar. Nəsirəddin Tusi göstərirdi ki, ədəbli olmaq istəyən adam «çox yüngül yeriyib tələsməməlidir: bu, yüngüllüyə və yelbeyinliyə dəlalət edir; çox ağır yeriyib ləngiməməlidir: bu, kəsəlet və tənbelliyə dəlalət edir... arvadlar və ədəbazlar kimi özünü burcudə-burcudə irəliləməməlidir. Yeriyəndə çox o yan-bu yana baxmamalıdır, bu gözü dağınıq, huşu yerində olmaənin işidir; həmişə başını aşağı salmamalıdır, bu, qəmli, kədərli və fikri yerində olmaənlərin işidir» (23).

Nəsirəddin Tusidən gətirdiyimiz yasaqlar aydın göstərir ki, Ortaçağ adamı üçün poza, jest və davranış formaları tam işarə, bildirici idi. O, bildiriciləri bildirdiyi anlama görə «yaxşı-pis», «ədəbli-ədəbsiz» göstəriciləri əsasında bölgələndirirdi.

Bədən bildiricilərinə duyğunluq, həssaslıq Ortaçağ poemalarında hansısa jest və pozaların görükdürülməsinin, təsvirinin, illüstrasiya edilməsinin əsasında duran amillərdən idi. Bu çağda təəccüb mənəsinə bildirmək üçün barmağı dişləmək ən xarakterik jestlərdən olmuşdu. Nizami dəfəllərlə bu jesti göstərir:

*Xəstə Fərhadın dağ çapmaq əfsanəsi
Dünyanın hər tərəfində məşhur oldu.
Hər yerdən daş yonanlar gəlir.
Onu görüb barmaqlarını dişləyirdilər (24).*

Başqa bir yerdə həmin jest belə göstərilir:

«Çırağın (yəni Şirinin) barmağı (heyratından) dodağında qaldı» (25).

Nuşirəvan haqqında deyilir:

*O, etdiyi zülmü görüb barmağını dişlədi.
Dedi: «Gör zülm nə yerə yetib ki, quşların da (qulağına) çatıb» (26).*

Övliya Çələbi Təbriz səyahətindən danışanda söylədiyi şeirlərə məclisdəkilərin heyratını bildirmək üçün əlavə edir ki, onların hamısının «barmaqları ağızlarında qaldı» (27).

Tomas Arnold miniatür sənətindən danışanda yazır ki, çəkilən üzlərin emosional ifadə rəngarəngliyi bu sənət üçün xarakterik deyildi. Ona görə də Doğu rəssamı emotiv durumu anlatmaq üçün bəzi qəlibləşmiş formaları işlətməli olurdu. Müsəlman ölkələri miniatür sənətində belə formalardan geniş yayılmış heyratı, heyranlığı göstərmək üçün barmağın dodağa aparılmış vəziyyətdə çəkilişi idi (28).

Başqa çağlarda olduğu kimi, Orta yüzillərdə də jest dürlü və önəmli anlamları bildirirdi. «Dastani-Əhməd Hərami» poemasında bu baxımdan bir ilginclik jestin təsviri var:

Keçib Əhməd bıyıq burdu, oturdu (29).

Ətəyi tutumaq, başını döyəcləmək Nizaminin yapıtlarında tez-tez rast gəlinən jestlərdir (30). «Sirlər xəzinəsi» əsərindən aşağıdakı iki jesti seçmək olar:

*Ey öz ətəyini çəkən xacə,
Bir dəfə də (kürkünün) qolunu aləmin üstünə sal (31).*

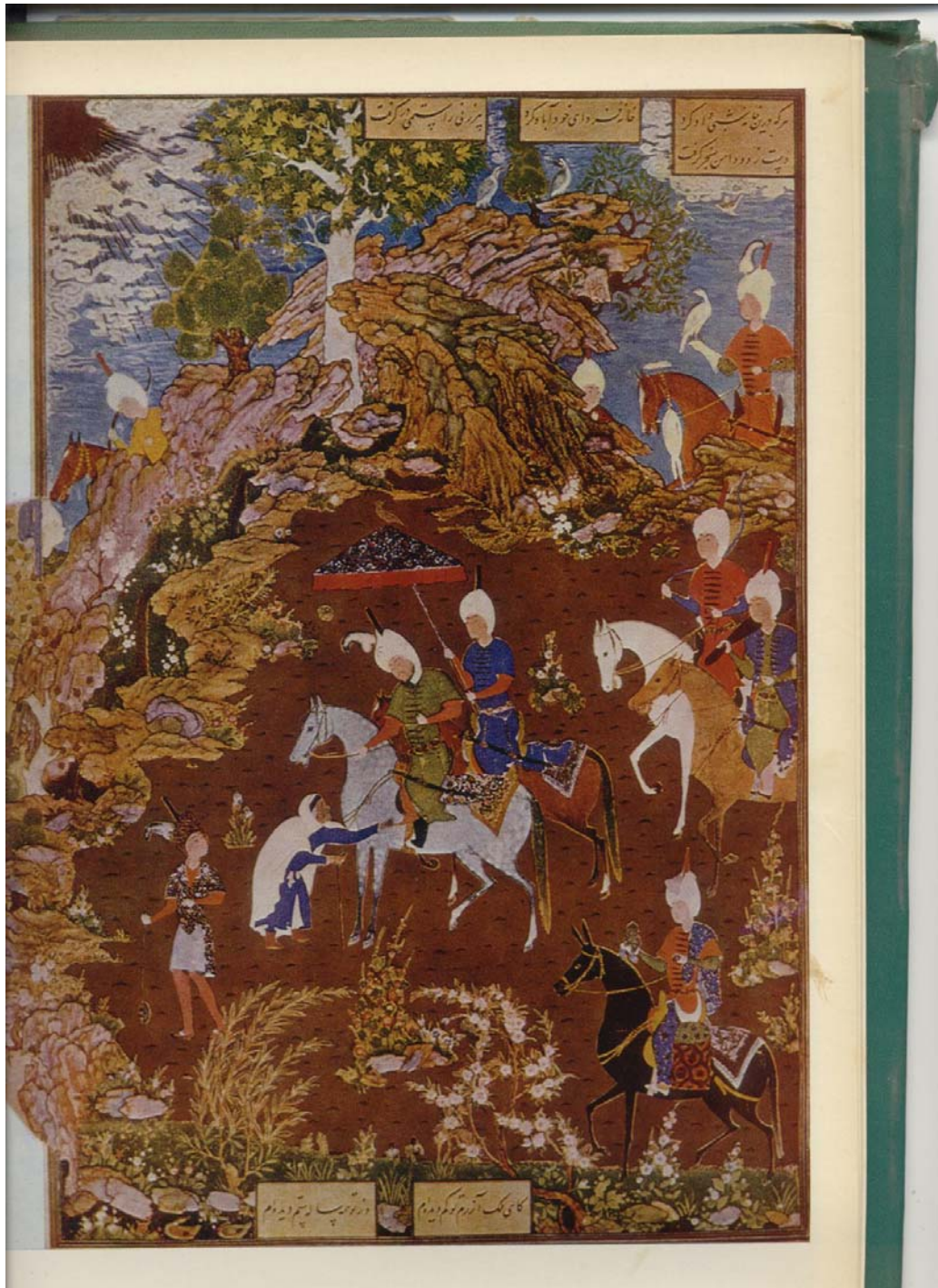
İkinci misradakı jest himayə etmək, sağ salmaq mənasını bildirir. Sözsüz, demək olmaz ki, şairin şeirlərindən bəlli olan jestlər Ortaçağ adamının baş, əl-qol hərəkətlərinin çoxunu əhatə edir. Jest tipləri Nizaminin əsərlərində plastik bildirici kimi insanı öz bədənə, öz əli ilə göstərməyə qulluq edir.

Bir yandan, keçmişdən qalma yapıtlar (əsərlər) əsasında, o biri yandan isə, çağdaş azərbaycanlılar üçün tipik olan jestlərin kataloqunu hazırlayıb araşdırmaq sayəsində miniatür sənətinin uyğun qatını öyrənmək olar. Miniatürlərdəki adamların çoxu donub hansısa jestdə qalmışlar. Jestlər burada tez-tez ayrı-ayrı personajlar arasında bəlli bir ilişgini göstərən plastik bildirici kimi çıxış edir. Məsələn, miniatürlərdə düz perspektiv tələblərinə nadir hallarda əməl edildiyi üçün və başqa səbəblərə görə bir-birinin üzünə baxıb söhbət edən adamlar demək olar ki, çəkilmirdi. Danışığı göstərmək üçün ağızın formasından da bildirici kimi istifadə edilmirdi. Yəni durmuş iki adamın danışdığını anlamaqdan ötrü rəssamlar onların bir və ya iki qolunu dirsəkdən bükülmüş çəkirdi. Beləliklə, bu jest söhbətin bildiricisi olurdu. Ona görə də miniatürlərdə ritmik cizgi rəngarəngliyi törədən bildiricilərdən biri də şəklən ayrı-ayrı yerlərindən görünən qatlanmış qollar idi (ill. İ).



III. I.

Artıraq ki, miniatürlərə seçilmiş əl jestlərinin sayı az idi. Ortaçağ adamlarının bol jest bildiricilərindən çoxunun miniatürlərdə göstərilməməsindən belə sonuc çıxarmaq olar ki, burada da seçənək yasaqlarla cızığa salınırdı. Həmin yasaqlardan birini estetik tələblərlə bağlamaq olar. Miniatürün təsvir, görükdürmə sistemində fiqurun, paltarın yaraşığını sındıran, pozan jestlərə az hallarda icazə verilirdi. Belə jestlər daha çox sərxoşun, qocanın, zahidin, sufinin təsvirində çəkilirdi. Məsələn, əyilmiş bel ilə irəli uzanmış əl jesti «Soltan Səncər və qarı» miniatüründə (ill. II), Ə. Caminin «Subhat ər-əbrar» əsərində, Azərbaycanda çəkilmiş «Zahid və lovğa əslzadə» şəklində məzmunla sıx ilgili təbii plastik formalar idi.



İll. İİ.

Miniatürlər üçün hansı jestlərin seçilməsini göstərən yasaqlardan başqası texniki tələblərdən törəyirdi. Balaca olduğu üçün insan fiqurlarını da balaca verən miniatür sənətində barmaqların dürlü hərəkəti ilə əmələ gələn jestlərin göstərilməsi həddən artıq, özü də lazımsız yerə incə iş, zəhmət tələb etdiyinə görə bu sənətdə görəksiz sayılırdı. Miniatürçü rəssam ancaq bəzəmə, bəzəkli göstərmək xatirinə incə, xırda işləmələrə razı olurdu.

Miniatürlər insan pozalarının estetikasına və semiotikasına üz çevirmiş güzgüyə bənzəyir. Saray həyatına həsr olunmuş şəkillərdə ayrı-ayrı mərasim, ədəb pozalarına rast gəlmək olar. Ortaçağ müsəlman ölkələrinin təsviri sənətini ilk öyrənənlərdən sayılan T. Arnold bu problemə ilgili yazır ki, uzun portret dəqiqliyi ilə göstərilməsində az yetənəkləri (nailiyyətləri) olan müsəlman rəssamlarının insan fiqurlarının cizgisini yaratmaqda bacarıqları xeyli yüksək idi. Miniatür sənəti zəriflik, nəfislik, nəzakət anlayışlarını bildirən sənət idi. İslam dünyasında nəzakət əsasında

birgəyaşayış ideali yan-yörədəkilərlə davranışda incəliyi önəmli prinsipə çevirmişdi. Ona görə də davranış ideali üçün xarakterik olan aydınlıq və ləyaqət, nəzakət miniatürdə məmnuniyyətlə təsvir edilirdi. Duyğunun qızğınlıqla birləşdirilməsi bu mədəniyyətdə fəzilət sayılırdı və İslamın möminlərə buyurduğu intizam qaydalarında pislənirdi. Mömin adam rahim Allahın iradəsi, hətta gözlənməz dağıdıcı işləri qarşısında sakit qalmalıydı. T. Arnolda görə, miniatürlərdə emotiv üz görünüşlərinin yoxluğu İslam dünyagörüşünün bu prinsipi ilə şərtlənir (32). Qərb aliminin açımı miniatür ilə dünyagörüşü arasında əlaqələri axtarmaq baxımından ilginclik olsa da, konkret faktlarda təsdiqini tapmır. Yas və sufi rəqsi ilə bağlı miniatürlərdə emosional pozaların aydın göstərilərinə çox rast gəlmək olar. O biri yandan, Ortaçağ müsəlman aləmi həm də temperamentli cənub adamlarının dünyası idi. Davranış etikətləri emosional-impulsiv jest və pozalardan çəkinməyi tələb etsə də, gerçək münasibətlərdə əsəbi, öfkəli, kəskin hərəkətlərə çox rast gəlinirdi. Elə ona görə də tez-tez bunların pis hərəkət olmasını təkrar etməyə gərək yaranırdı (33). Ancaq hər halda sarayın törən (mərasim), jest və pozalarına maraq doğrudan da Ortaçağ miniatür sənətində aydın görünürdü. Nəsirəddin Tusi etiket üçün verdiyi məsləhətində yalnız hökmdar qarşısında diz üstə oturmağın düzgün olduğunu söyləyirdi (34). Sanki beləliklə bu oturuş çox işlənməkdən saxlanılırdı ki, onun adı deyil, xüsusi oturuş, ehtiram pozası olmasına vurğu qoyulsun. Uyğun olaraq, saray həyatına həsr edilmiş Azərbaycan miniatürlərinin çoxunda hökmdarların qarşısında olanlar məhz həmin oturuşda təsvir edilirdi.

Miniatürləri fiqur cürbəcürlüyü ilə təmin edən başqa oturuş-duruş növləri də var. Məsələn, əli belə qoymaq, əli dizə qoymaq, bardaşqurma pozaları tez-tez göstərilən plastik bildiricilər idi. Pozalardan məna çıxarıb anlamaq Klassik poeziyada ayrıca bədii təsvir aracı, vasitəsi kimi verilirdi:

*Öz ruhi mehrabımın qarşısında
Çovgan qamətim (bükülüb) top kimi olmuşdu (35).*

*Leyli qəmə (ay) kimi işıq saçırdı,
Məcnun müqəvvə kimi onun qarşısında qurumuşdu (hərəkətsiz idi) (36).*

Nizaminin «Leyli və Məcnun» poemasında Məcnunun psixoloji durumunu bildirən belə bir bildirici təsvir edilmişdir:

*Miskin (halda) palçıq kimi daş üstə sərilmiş,
Başqa bir daş (dərdi) da ürəyinin başına qoymuşdu (37).*

«Sirlər xəzinəsi»ndə rast gəlinən ən ilginclik pozalardan biri bükülüb oturmadır:

*Əgər o, dizinin başını ürəyinin qədəmi etsə
Hər iki cahana əli ilə həmail salar.
Başını ağğının salamına əyib,
Aəqlə başını halqa kimi birləşdirər.
O, halqanın çevik dairəsində
Öz canını sındırır, sonra yenə düzəldər,
Gah o (başla) diz halqasından
Fələyin qulağına min halqa taxar,
Gah firuzə rəngli (dəyirmi) höqqənin (göyün)
Qabağına bir möhrənin yerinə əlindən onunu çıxarar (38).*

Bu parçadan şairin bükülüb başını dizinin üstünə qoyaraq dərinlən düşünməsi və əsər yaratması onu fələklərdən güclü edir. Poemanın başqa bir yerində Nizami yenə həmin plastik bildiricidən istifadə edir:

Başım dizimin başı üstündə çox oturandan sonra

Eyni plastik bildirici aşağıdakı parçada da var:

*Başımı ağımın altına alıb,
Dizimin başı ilə bir qədəm atdım.
Üzümün nurunun çoxluğundan
Qəlbimin güzgüsü dizimin başı oldu (40).*

Erkən Bizans mədəniyyətindən danışanda S.S. Averintsev bədən plastikasından önəmli faktlara çıxır. O göstərir ki, Antik çağda Afina bilgəsi (müdriki) düşüncələrinə görə polis (şəhər-dövlət) demokratiyası içində ölüm cəzası ala biləcəyini ağına gətirirdi. Ancaq bunu da bilirdi ki, demokratiya fiziki cəzalar, işgəncələr ilə onun bədəninin və ruhunun alçaldılmaacağına güclü qarantlar verir. Məhkəmədə müttəhimin rəvan nitqi bəlli hüquqlar çərçivəsində istənilən qədər davam edərdi və heç kim onun ağzından vurub sözünü kəsə bilməzdi: ölümə məhkum edilmiş Sokrat zəhər dolu qabı əlinə götürəndə yüksək jest edir. Bu jest azad şəhər respublikasından təminatlar almış vətəndaşın sonsuz ruhi azadlığını göstərir. Ancaq bir şey də var. Təmkinli duruşu, məğrur qaməti ölüm qarşısında daənanda saxlamaq olar, işgəncə qarşısında isə bu mümkün deyil. S.S. Averintsev sözlərinə davam edib yazır ki, Yaxın Doğu despotiyasında insan bədəninin ləyaqətinə əzəldən başqa baxış vardı. Əski İran şahlarının ən yaxın adamları belə, onun qarşısında yerə sərilirdilər (halbuki kinik Diogen bu cür təzim etməyi hətta Tanrılar qarşısında da düz saymırdı). Yəhudi rəvayətinə görə, onların peyğəmbərləri İsayya diri-diri ortadan mişarlanmışdı. Ancaq yunanlar və romalılar yalnız qulları çarmıxa çəkir, öz vətəndaşları üçünə belə edamı təhqiramiz sayırdılar. Halbuki Yaxın Şərqdə Yannay adında bir monarx xalqının yüzlərcə ən sayğılı adamını çarmıxa çəkirmişdi. Əski Şərq katibi, müdriki, peyğəmbəri və hətta əyanı yaxşı bilirdi ki, onun bədənini təhqirlərdən qoruyan heç bir qanun yoxdur. Tövrət elə bir kitabdır ki, orada bir nəfər də bədən işgəncələrindən, ağrısından əzab çəkib inildədiyi, fəryad etdiyi üçün utanmır. Yunan faciəsində isə ağlaən heç bir qəhrəman bu cür bədən işgəncələrini, ağrılarını tanımır. Antik dünyaduyumunda bədən, hər şeydən öncə, tamaşa edilən məğrur boy-buxundur. Bibliyada isə bədən ağrıdır, əzələlərin burum-burum oynamaşı deyil, içəridən duyan, həssaslıqdan titrəşən bədənədir. Bu dünyaduyumunda Tanrıya ən yaxın yol kədərdən, dünya üstünə göz yaşlarından gedir.

Kallisfen Makedoniyalı İsgəndərə hər cür yaltaqlana bilərdi, ancaq o, bədəni, qaməti qarşısında suça batıb öz boy-buxununu qatlayıb İsgəndərə yerəcən təzim etməmək üçün ölümə də razı olmuşdu. Yunanlarda azad qalmaq bədəninin azadlığı idi. Onlar mədəniyyətdən tələb edirdilər ki, insan bədəninin nəcibliyini, ərđəmini saxlasın və cismaniliyin ayrılmaz davamı olan şifahi nitqə şərait yaratsın. Yunan kitaba və katibə yuxarıdan aşağı baxırdı. Onun dik durub çıxış yapması bükülüb dizi üstündə kitab yazan Yaxın Şərq katibinin pozasına zidd idi (41).

Gördüyümüz kimi, S.S. Averintsev poza, bədən durumu, bədən duyumu simvollarına söykəlib böyük bölgəni çevrələyən iki əski mədəniyyət arasında dünyagörüşü və dünyaduyumu ziddiyyətlərini gözədən keçirir. Beləliklə, mədəniyyəti öyrənməkdə üzde önəmsiz sayıla biləcək bədən bildiricilərinin (işarələrinin) nə qədər informativ olması üzə çıxır. Nizami Gəncəvi kitab üstündə özünün bükülmüş pozasını maksimal simvol kimi yaşayır. Bu, sadəcə, bədən əyilməsi deyil, yoqalardakı kimi burada da bədən ruhun, ruh isə bədəninin davamı olur. Nizami bükülüb balacalanmış bədənənin içində şair ruhunun intensivliyi sayəsində fəəklərcəən çatan azman tutuma, əzəmətə valeh olur.

Bükülmüş bədənə eyni ilişgi bəzi miniatür yapıtlarında da özünü göstərir. «Sultan Səncər və qarı», «Zahid və lovğa əslzadə» miniatürlərində qarı və zahidin fiqurları düz qamətli soltan və əslzadənin şəxsiyyətindən daha zəngin mənəvi keyfiyyəti bildirir.

Haqqında danışdığımız plastik bildirici ilə ilgili Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətinin başqa bir problemi də ilginçdir. Başqa Ortaçağ Doğu mədəniyyətlərində olduğu kimi, Azərbaycanda da düz qamətə vurğunluq vardı. İncəsənətdə belə qaməti bildirmək üçün işlədilər əlif, sərv və s. bənzətmələri bunu yaxşı aydın edir. Miniatürlər belə qamətin görüntüləri ilə

zəngindir. Nə vaxtsa Yunanıstanda və Romada olub bədənin ləyaqətini, azadlığını bildirən və iudaizm, sonra isə xristian dünyagörüşü ilə erkən Ortaçağda inkar edilən həmin bədən simvolları müsəlman ölkələrində yenidən ortaa çıxır. Bu münasibətlə yada salaq ki, İ.P. Petruşevskinin yazdığı kimi, müsəlman hüquq qaydaları uzun çəkən işgəncələrə icazə vermirdi. Fiqhə görə, qanunu pozduğu üçün uşaqdar, ruhi xəstələr, qullar sorumlu olurdular. Bəzi istisnalarla uzunsürəli həbs cəzasını oddan keçirməklə, suya atmaqla sınağa (ordaliyalari) yasaqladığına görə fiqh həmin çağın Avropa məhkəməsindən, İ.P. Petruşevskinin fikrincə, yuxarıda dururdu (42). Ancaq eyni zamanda müsəlman reallığında fiqhın bu tələblərinin pozulması nadir hadisə deyildi (43). Saray çəkişmələri sonucunda gözdən düşmüş adama hökmdarın necə əzablı edamlar kəsdiyi yaxşı bəllidir. İctimai həyatda toqquşan ehtirasların, düşmənçiliyin, nifrətin gücü əxlaq normalarına və fiqh qanunlarına baxanda daha şiddətli olurdu. Sonucda isə ən əcayib olaylar baş verirdi: əl-Müqtədir gözləri çıxarılmış ilk xəlifə idi. Xəlifə əl-Mütəkki devriləndə nə qədər yalvarsa da, qohumu tərəfindən kor edilmişdi (44). İncə, fədakar duyğular dolu qəzəllər yazan Şah İsmayıl, deyilənlərə görə, Şeybani xanın kəlləsini qızıla tutdurub ondan şərab içmişdi (45). Təhmasib şah isə oğlu İsmayılı uzun sürə həbsxanada saxlatdırıb onun psixikasını sarsıtmışdı (46).

Beləliklə, Ortaçağ müsəlman mədəniyyətində həm bədən ləyaqətinə, həm bədən təhqirinə tez-tez rast gəlmək olar. Ancaq hər halda, İslam Doğusunda ləyaqətli qamət yunan polis demokratiyasında vətəndaş üçün yeganə mövcudluq forması olan ləyaqətli plastik varlığın eyni deyildi. Şərqdə bu, sadəcə, gözəgəlimli görünmək üçün ədəb və estetik ölçülərin tələbi ilə bədənin aldığı bildirici, işarə idi ki, daha çox zahiri xarakter daşıyırdı və həmin bədən heç bir mənəvi əzab keçirmədən çox asanlıqla hökmdar qarşısında (namaz vaxtı isə Allahın qarşısında) bükülüb öncəkinin tərsinə çevrilə bilirdi.

Bu mədəniyyətin başqa qütbündə ruhun ləyaqətini ləyaqətli bədən bildiricisinə qarşı qoyan dərvişlər, zahidlər dururdu ki, onlar küncə çəkilməklə, başqalarından qıraqla yaşamaqla Allaha yol axtarırdılar. Bədənlərini bildiriciyə çevirmək, bildirici kimi duymaq, bildirici kimi göstərmək öz ruhları ilə məşğul olan sufilərə heç vaxt yad olmamışdı. Sufi plastikası onu görənlərə dürlü bildiricilər göstərən dürlü mənalar anladır: namazdan sonra o əyilib üstündə durduğu torpağı öpürdü. Bunun mənası üstündə durduğu torpağa əziyyət verdiyi üçün sufinin torpaqdan üzr istəməsi idi!

Zikr zamanı dediklərinin ritmində diaqonal yöndə başını sağ tərəfə yuxarı və aşağı, ürəyinə sarı – sol tərəfə aparmaqla sufi Tanrıdan ürəyinə olan yolu cızır (47). Sufi bükülmüş pozası ilə ruhi zənginliyi bildirdiyi kimi bəzi hallarda dümdüz duruşu ilə mənəvi yan-yörədəkilərə möhtəşəmliyini anladır. Nəsiminin bir qəzəlindən gətirdiyimiz aşağıdakı parçada Allahla özünün sinonimliyini tapmış şairin gəlib profanlar, adi adamlar qarşısında durması, öz şəxsiyyətinin bu duruşu ilə ən ali mənaları simvolizə etməsi şeirin canlandığı kompozisiyadır. Qəzəl sözlərlə bunu birbaşa deməsə də, göstərilən plastik şəkli canlandırır (48):

*Həm ayəti-rəhman mənəm, həm rəhməti-rəhman mənəm,
Həm vəhyi-mütləq söylərəm, həm nuri-yəzdən gəlmişəm.
Buldum ələl-ərş istiva, həm rəhməti-qüfran yəqin,
Həqdən əyan bil ki, mənəm kim, ərşi-rəhman gəlmişəm (49).*

Bu növ təsəvvüf şeirləri soykökünə görə gedib fəxriyyəyə çıxır. Fəxriyyə ilə mədhiyyənin insan plastikası baxımından ziddiyyəti onun üstündə qurulur ki, əgər birincidə şairin qüdrətli, yüksək ləyaqətli qaməti qarşısında başqalarının bədən bildiricilərindən və mənəvi xüsusiyyətlərindən məhrum görünüşləri sezilirsə, mədhiyyədə yerdəyişmə baş verir (50). Mədh edilənin ən yüksək ləyaqət, qüdrət, əzəmət saçan kosmik fiquruna qarşı başqalarının və eləcə də şairin əyilmiş, zəif insan miqyasında qalan pozası qoyulur. Mədhiyyənin tekstində olan bu bədən bildiricilərinin ziddiyyətin elə tipoloji xarakter daşıyır ki, saraydan qıraqla müstəqil yaşayışı özünə prinsip etmiş Nizami belə (51), ondan qurtula bilmir, poemalarını həsr etdiyi hökmdarları tərifləyəndə hansısa mənalar bildirmək üçün, özünü yəqin ki, real həyatda razı olmağa ən zavallı vəziyyətlərə salır. O, «Sirlər xəzinəsi»ndə Məlik Fəxrəddin Bəhram şaha xitabən yazır:

*Xoşbəxt o başdır ki, sənin ağın altındadır,
Bəxtəvər o ürəkdir ki, onda sən yerin var.
Sözüm kök və canpərvər olsa da,
Sən süfrənə çatanda ariq görünəcək (52).*

Bizim indiki «boyun əyməz insan» təsəvvürümüzdən Nizaminin, Füzulinin mədhlərinə baxsaq, onlar kədərdoğurucu məzlumluqla, qılıqlı sifətdə gözə görünərlər. Öz mədhlərində bir az da küfr edib hökmdarı Allah, peyğəmbər atributlarında alqışlaəndə bu şairlər, məsələni dərinəndə anlamasan, riyakar məddah təsiri bağışlayırlar. Ancaq problemə tarixi konkretliklə baxmaq gərəkdir. Nəzərə almalıyıq ki, Nizami çağında şeir qafiyəsiz olmadığı kimi, mədhiyyə də göstərilən prinsipsiz nəinki mədhiyyə, heç şeir də deyildi. O biri yandan, D.S. Lixaçovun feodalizm dönməsinin ədəbiyyatı, özəlliklə, rus ədəbiyyatı ilə bağlı işləyib hazırladığı ədəbi etiket anlayışı bir məsələni də anladır. Ünlü alim yazır ki, Ortaçağda rəsmi mədəniyyətin hər yanında özünü göstərən seromonial davranış, etiket bu çağın sənətində bədii-ədəbi etiket kimi təkrar olunurdu. Ədəbiyyatdakı formullar, ehkamlar həmin etiketin bir növü idi (53). Bu mənada Nizami, Füzuli poemalarında hökmdarı öymə, özünü də, başqalarını da onun qarşısında həm plastik baxımdan, həm də mənəviyyatca kiçiltmə etiket jestləri idi və bütün bunları şairin gerçək insan xarakterinin davamı kimi açmaq heç də sübuta gərəyi olmaən gerçək, doğru deyil.

Göründüyü kimi, insan jestinin, pozasının semiotikası Ortaçağ estetik mədəniyyətində başqa metodların prizmasından görünməyən qatları açır. Bəlli olur ki, sənətçilər, filosoflar üçün və eləcə də adi adamlar üçün bir çox hallarda insanın duruşu, oturuşu, əli, başı ilə etdiyi hərəkət, sadəcə, hərəkət deyildi, həm də dürlü mənalar anladan bildiricilər idi. Bu mənalardan müsbətini, yaxşısını göstərən plastik (yəni məkanda, hərəkətdə biçimə düşən) bildiricilər gözəllik və s. müsbət estetik təsəvvürlərlə bağlanaraq nəcib, ədəbli adam üçün seçilir və məsləhət görülürdü. Həmin bildiricilərin ziddi isə çirkinliyin, köntöylüyün çevrimləri, modifikasiyaları kimi danılırdı, ədəbsiz və s. adamların mahiyyətini açan bildiricilər sayılırdı.

Haqqında danışdığımız plastik bildiricilərin «pis və yaxşı» antitezləri əsasında bölünüb pis və yaxşı adamlar arasında səliqə ilə paylanmasını «Qabusnamə», «Əxlaqi-Nasiri» kimi yapıtlar əxlaq ilə, etiketlə əsaslandırır. Yalnız təsəvvüf kimi rəsmi mədəniyyətə qarşı çıxan axımlar, cərəyanlar bu səliqəli bildirici bölgüsünü pozub müsəlman ictimai gerçəkliyində müsbət və mənfi plastik bildiricilər arasında yerdəyişmələr aparırdı (54). Səhrada dolaşan Məcnunun görünüşü müsəlman ədəb ideali, əxlaqi təsəvvürləri ilə tam ziddiyyət əmələ gətirir. Nizami Gəncəvidə Məcnunun fiquru onun heç bir yaxşı personajı üçün xarakterik olmaən əyri-üyrü, bükük, sınıq cizgilərdə verilir:

*Eşq odu və kədər tüstüsündən
O dağdan başqa heç yerdə qərar tutmazdı.
Yıxılıb dura-dura, sərxoş adamlar kimi,
Dağa dırmaşar və əl çalardı.
Ah-fəğan qoparıb şeir oxuyardı...
Taqətdən düşüncəyədək o yan-bu yana qaçardı (55).*

Başqa bir yerdə:

Gah rəqs edir, gah da yeri öpür... (56).

Məcnunun çılğın halını nişan verən pozalarına başqa örnəklər aşağıdakı parçalardadır:

*Torpaq üstə ilan kimi və ya
Od (küz) üstündə tikan kimi qıvrıldı (57).*

*Sevgilisinin əldən çıxdığını gördüyü üçün,
Gah əlini, gah qolunu dişləyirdi (58).*

*Başını o qədər daşa döydü ki,
Qanından bütün dağ gül rəngi aldı (qızardı) (59).*

O ağlamaqdan tük kimi incəlmişdi (60).

*Məcnun ki məktubun verildiyini gördü
(Leylinin məktubundan söhbət gedir – N.M.)
Məktubdan başqa nəyi gördü cırdı.
Pərgar kimi başını ağına qoyub,
Yüz kərə öz dövrəsində fırlandı,
Sərxoş yıxılan kimi yıxıldı (61).*

*O, qasidi yerində saxlayıb
Gah əlini, gah ağını öpürdü (62).*

Poemada vəcdli motivlər dik boy-buxunu sındırır, əyib ən əcayib məcnuni poza və jestlər törədir. Eşqə düşər olmuş adam sakit durub ləyaqətlə, şəstlə öz boy-buxununu davamlı şəkildə görümlü edə bilməz. Onun ruhunun haldan-hala düşməsi güzgü kimi bədəninə görünür. Məcnunun bədəni güzgü tək hətta «Leyli» sözünü göstərdiyi üçün sakit vəziyyətdə qala bilmir:

*Ağım (qıçlarım) iki «lam» hərfi kimi əyilir,
Əlim (qollarım) iki «ya» hərfi kimi qatlanır.
Sənin adında da məlum olduğu kimi
İki «lam», «ya» var (63).*

Azərbaycan rəssamı Mir Seyid Əlinin çəkdiyi «Dilənçi qarının Məcnunu Leylinin yanına gətirməsi» miniatüründə Məcnunun fiqurunda həmin hərflərin cizgiləri sezilir.

Məcnunun plastik görünüşü təsəvvüf davranışının bildirciləri ilə ilişgide bizim üçün yeni mənalar ortaya atır (64). Sufi estetik biçimdə qavradığı düz qaməti «əlifə» bənzətməklə onun gözəlliyini yaxşı duyurdu: «əlif» Allah sözünün ilk hərfi idi, əbcəd hesabında isə biri və deməli, tövhidi bildirirdi. Ona görə də sufinin əlif qamətdə Allahın bildiricisini görməsi təbii idi. Nəsiminin qəzəlinə yuxarıda gətirdiyimiz parçada, tövhid ümmanına gömüldükdən sonra qayıdıb adamlar qarşısında duraraq fəxriyyə pafosu ilə şair sözünü söyləyəndə onun qamətini, bu mənada anlaşılan «əliflə» tutuşdurmağa qəzəl hər cür əsas verir. Ancaq sufi «dal» hərfi şəklində əyilmiş qəddin də bir bildirici kimi estetik, əxlaqi, psixoloji mənalarına aludə olurdu. Sufi kimdir? Sufi ən güclü eşq ilə Allaha vurğun olandır. Davamlı zikri ilə həmişə Allahı anan, Allaha sevgisini unutmaandır. Sufi Məcnun sevgisinin dərinliyi, gurluğu ilə Allah vurğunu olandır. Belə bir sevgi insan qəddini sakit qoya bilməz, o həsrətdən qovrula bilər, diləməkdən diz çökə bilər, vüsalın sevincindən ən çılğın hərəkət və jestlər edə bilər (65). Sufi ekstatik rəqsi belənçi devikmələrlə, hərəkətlərlə dolu idi. Xəraqani deyirdi, bu rəqs o adamındır ki, ağını yerə vuranda cəhənnəmi görür, qollarını yuxarı atanda isə Allahı.

«Afaqnamə»də ilham nəfsinin on sifəti arasında vəcd və səma ilə birlikdə rəqs də göstərilir (66). Hər üç sifətin xarakterik səpgilərindən biri onların ekstatik bədən bildircilərindən yağması idi. Maraqlıdır ki, vəcdin çılğın hərəkətlərdə üzə çıxmasını bəzi sufilər düzgün saymırdılar. Əl-Qəzali öz mömin mövqeyinin təsiri altında bu məsələdən ayrıca yazmışdı. O, nümunə kimi belə bir olayı anıb yazırdı ki, Musa İsrail oğlanları ilə söhbət edəndə kimsə vəcdə gəlir, paltarını cırır. Allah isə bunu görüb Musə qandırır: «Ona de ki, mənim xatirimə ürəyini parçala, paltarını yox» (67).

Eşq sayəsində sufinin daxili əzəmətlə bükülmüş fiqurunun, yuxarıda dediyimiz kimi, daxili əzəmətini çoxları görürdü. Ona görə də Sadiq bəy Əfşarın «Qatira minmiş dərviş» əsərində sufinin

əyilmiş fiquruna və gözlərinə (ill. III) heç də dünyadakı münasibətlərdən məzluma dönmüş adamın görünüşü kimi baxmaq gərək deyil. Bizcə, bu əsərin motivini Şərqdə məşhur olan «İsa peyğəmbər və onun eşşəyi» motivi ilə bağlamağa əsas var. İsa peyğəmbər isə bu mədəniyyətdə heç vaxt məzlumluğun simvolu olmamışdır. Əgər dediyimiz düzdürsə, deməli, sufi, «məzlum» görünüşdə belə, peyğəmbər əzəməti ilə qavranıla bilərdi.



III. III

Göründüyü kimi, jest, poza tipli plastik bildiricilər və bu bildiricilərin incəsənətdə görükdürülməsi baxımından Ortaçağ mədəniyyəti yetərincə mürəkkəb, ziddiyyətli idi. Ədəb, nəzakət, baxımlılıq prinsipləri ilə yaxşıya, pisə ayrılmış plastik bildiricilər sırası təsəvvüfdə hansısa hallarda saxlanılırdı. Ancaq bir çox durumlarda dünyagörüşlərinin toqquşması sonucunda həmin cərgə tərsinə çevrilirdi. Sufilər yaxşı sayılanı pis, pis sayılanı isə yaxşı saymağa başlayırdılar (68).

Beləliklə, Orta yüzillərdə insan başqaları ilə ünsiyyətdə yalnız öz sözü ilə deyil, öz üzü, gözü, jesti, bədəni ilə də iştirak edirdi. Həm də axırıncılar zahiri əlamət kimi ölgün olmayıb, bir çox hallarda dəyişgənliyin əks-sədası kimi bədəndə təzahür edirdilər. Jest və pozalar hətta içəridə olanı gizlətmək üçün, yalandan işlədildə belə, onun insan ünsiyyəti üçün nə qədər güclü araç olduğu üzə çıxırdı. Yalan hər bir toplumda pislənsə də, ictimai məkanda həmişə öz işini görürdü.

Davranış bildiricisindən görünən insan

Orta yüzillərdə insan davranışları ard-arda düzülmüş bildiricilər sırası kimi qavranılırdı. Biz, əslində, yuxarıda jest və pozadan danışanda bəzən davranışın semiotikasına da toxunurduq. Bu isə təbiidir. Çünki jest və poza ilə davranış arasında çox böyük yaxınlıq, ilişki var və bəzən onları ayırmaq çətin olur. Ona görə də jest və poza bildiricilərindən davranış bildiricisini ayırmaq üçün güclü göstəricilər tapmaq semiotikanın öhdəliklərindən biridir. Bizim yazımızda bu fərqlərin göz qabağında saxlanması önəmli olmadığından, - bizi indi düşündürən Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində bildiricilərin ictimai məkanda nə qədər sıx-sıx təkrarlanmasını üzə çıxarmaqdır, - həmin fərqlərinə aydınlaşdırılmasına ayrıca fikir verməyəcəyik. Ancaq ilkin, çaparaq verilən bilgi kimi onu demək olar ki, jest və pozadan fərqli olaraq davranış daha davamlı, sürəkli hərəkətlər olub ayrı-ayrı bildirici sırasında gerçəkləşir. Davranış bir çox hallarda zəncir kimi düzülmüş jest və poza cərgəsində davam edir. Sözlərin belənci düzülüşündən törəyən danışmaq parçası kimi davranış da bildiricilərdən düzülmüş tekstdir. Ona görə də biz burada davranışın bildiriciliyindən danışacağıq (69). Semiotikanın tekst anlayışı haqqında sonrakı söhbətimizdə isə davranışa tekst kimi baxıb onu Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətinin konkret materiallarında öyrənəcəyik.

Orta yüzillər mədəniyyətində davranış din, əxlaq və şəxsiyyətin estetik mədəniyyəti ilə sıx bağlı olan eyləm kimi qavranılırdı. Fəzilətli, ərđəmli, yaxşı insana yalnız hansısa davranış tipləri icazə verilirdi və ya ondan hansısa davranış tipləri gözlənilirdi. Davranış dini mənaların, əxlaqi xüsusiyyətlərin, lətif təbiətin bildiricisi kimi duyulurdu. Nəsirəddin Tusi ev dolandırmaq, xidmətçi və qulları idarə etmək, yemək yemək, içki içmək, sədaqət göstərmək qaydalarından danışanda həm də bildirici forma kimi davranışı düzgün, səliqəli biçimə salmağı, bir sözlə, nəcib bildiriciləri seçməyi anladır.

Sual çıxı bilər ki, söhbət əxlaqdan gedirsə, semiotikanın bura nə dərli var? Cavabında nəzərə alınmalıdır ki, semiotika bildiricini, onun mənasını öyrənir, əxlaqi həyatda isə istənilən qədər ayrı-ayrı bildiricilərdən, yəni əxlaqi anlamı başqalarına çatdıran formalardan istifadə edilir. Ona görə semiotika etikanın məşğul olduğu obyektə də öyrənir, ancaq əxlaqi baxımdan yox, məhz bildirici baxımından. Nəsirəddin Tusi uşaq tərbiyəsi ilə bağlı böyüklərin yanında onlara az danışmağı, utancaqlığı, gözəl rəftar etməyi tövsiyə edəndə yalnız hansısa mənəvi keyfiyyətləri nəzərdə tutmurdu, eyni zamanda, bu mənaları bildirən formaların mənimsənilməsini məsləhət görürdü (70). Etika araşdırıcısı bu məsələ ilə ilgili araşdırma aparanda belə suallara cavab axtarır: Niyə Tusi az danışmağı, utancaqlığı uşaq üçün yaxşı sayırdı. Ortaçağda bu yaxşı, bu fəzilət ictimai gərəklərlə nə dərəcədə bağlı idi? Dinin, fəlsəfənin hansı təsəvvür, anlayış və müddəaları ilə şərtlənirdi və niyə Tusi həmin əxlaqi sifətlərin tərsi olan diribaşlığı, həzircavablığı, nadincliyi uşaqlar üçün yaxşı saymırdı? (71).

Bu məsələnin semiotik analizi isə iki planı biri-birindən ayırır: məna planını və bu mənayı bildirən forma, bildirici planını. Sözsüz, məna planını düzgün formulə etmək üçün etiklərin tapıntılarından istifadə olunmalıdır. Ancaq semiotikanı başlıca olaraq bu maraqlandırır: nəyə görə filan mədəniyyətdə utancaqlığı bildirmək üçün filan bildirici seçilir? Həmin bildirici hansı bildiricilərlə və necə bağlıdır? Bundan başqa, bir çox davranış işarələri var ki, onların mənaları ilkin vəziyyətdə heç bir əxlaqi məzmunla ilgili olmur və sonrakı dönəmlə onlar əxlaqlaşdırılırlar. Məsələn, həyəcan əxlaqa dərli olmaən psixoloji hal ola bilər. Sonra isə mümkündür ki, başqası ilə etik ilişkidə birinin həyəcanlı olması onun xainliyinin əlaməti kimi «oxunsun». Əxlaqi davranışda ən öncə tamamilə qeyri-əxlaqi olan mənaları bildirən bildiricilərin sayı çoxdur və semiotika əxlaqi davranışların bu cür bildiricilərinə fikir verməklə etikaə öz köməyini göstərir. Ancaq ən başlıcası odur ki, semiotika davranışı hansısa bildirici «kvantları» ilə məna «kvantlarını» verən tekst kimi götürüb öyrənir. Baxaq adi yerləş. Yerləş bir nöqtədən çıxıb başqa nöqtəyə çatmaq eyləmi kimi, əslində, bildirici deyil. Ancaq bu məsafəni keçmək böyük təhlükələrlə bağlıdırsa, onda yerləş həm də igidliyi bildirəcək. Və ya başqa örnək. Nəsirəddin Tusi, artıq, bildiyimiz kimi, yüngül, tələsik yerləş yelbeyinliyin bildiricisi hesab edirdi (72). Burjua mədəniyyətində isə belə yerləş işgüzarlığın, gəncliyin bildiricisidir.

Davranış bildiriciləri probleminin bir aspekti də var. Eyni eyləm kimlərsə tərəfindən bildirici, başqaları tərəfindən isə qeyri-bildirici kimi qavranıla bilər. Biri kiminsə vurnuxmasını, sadəcə hərəkətdə olması kimi gördüyü halda, başqası bu hərəkətdə həyəcanın göstəricisini tapacaq.

O biri yandan, Ortaçağ toplumunun elə bölgələri vardı ki, orada davranışın bildirici kimi qavranılması minimuma enirdi, adda-budda olurdu. Məsələn, ev içərisində, arvad-uşaq arasında durum elə idi. Ancaq bununla yanaşı, davranışa yüksək bildirici duyğunluğu, həssaslığı ilə baxılan yerlər də vardı. Belənci yerlərdə insan özünü yığışdırırdı, həndəvərdə davranışına bildirici həssaslığının güclü olduğunu bildiyi üçün çalışırdı ki, gözlənilməyən və ya pis sayılan eyləmlər yapmasın. Saraylar, qonaq otaqları, məscidlər bu cür yerlərdən idi. Ona görə də belə yerlərdə gözlənməz davranış bildiricisi «qışqırtı» effekti yaradırdı. Sarayda təlxəyin hərəkətləri bir də bu effektdə görə gülməli olurdu.

Bəzi bəktəşi (təsəvvüf qollarındandır) lətifələri məsciddə gözlənməz eyləmi göstərdiyi üçün gülüş doğurur. Buna konkret faktda baxaq: bir bəktəşi «Allah evidir, deməli, güvənliyəsi yerdir», - deyib, eşşəyini məscidin həyətidəki ağaca bağlayır və Allaha əmanət deyib, gedir. Geri qayıdanda eşşəyi orada görməyib deyir: - Ey Allahım, sənin evində sənə əmanət etdiyim başı bağlı eşşəyi belə, gözlətləyə bilmədin, cümlə aləmi necə idarə edəcəksən?» (73).

Davranış bildiricilərinin sıx işlədiyi məkanlar kimi içki məclislərini, oyunları, ovu göstərmək olar. Məclis Ortaçağ adamının bilincində çox önəmli yer tuturdu və bunun sonucudur ki, o dövrün poemalarında dəfələrlə təkrarlanan səhnələr verirdi. Məclis, meyxana, şərab simvolları tez-tez qəzəllərdə də təzahür edirdi. Bizi ilgiləndirən problem baxımından onu demək olar ki, məclis içkinin və s. təsiri ilə insanlar arasında formal, rəsmi əlaqələri zəiflədirdi. Məclis şənliyə, zarafata əngəl törətməklə Ortaçağ qeyri-rəsmi mədəniyyətinin önəmli amili olan gülüşə şərait yaratmağa yasaqları aradan götürürdü. Kef məclisləri başqaları üçün **ilginc olmaq**, başqasını əyləndirə bilmək və başqasının etdiklərindən əylənmək əsasında mümkün idi. Bura **incə mətləbləri** anlamaq bacarığının sınaqdan keçirildiyi yer idi, insanın yemək, içki bolluğu içində sözə, düşüncəyə yerli-yerində **macal tapa bilməsinə** dəlalət edirdi. Və nəhayət, məclis sufisayağı olmasa da, kollektiv coşğunluğa gətirən vasitə idi. Ona görə də bu ekstatik halla bağlı saqi Orta yüzillər poeziyasında önəmli yer tuturdu. Füzuli «Leyli və Məcnun» poemasının bəzi fəslərini saqiyyə müraciətlə başlayır («Saqi, kərəm eylə, cam gəzdir. Tutma, qədəhi-müdam gəzdir» və s.) (74).

Ortaçağ məclisində, görünür, davranış simvolikası çox anlamlar bildirmirdi: incəlik, şüxluq, oynaqlıq, elliklə gülüşə batmaq, musiqiyə qapılmaq və bu kimi mənaları məclisdəkilərin hamısına çatdıran davranışları etmək...adamın eyləmlərindən belənci mənalar və cizgilər bilindikcə o kollektiv şənliyin iştirakçısına çevrilirdi.

Ov və oyunun Orta yüzillərdə insana davranış simvolikası baxımından hansı imkanları verdiyini anlamaq üçün Y. Lotmanın oyun haqqında dediklərini yada salaq. Bu görkəmli alim yazır ki, oyun müxtəlif həyat vəziyyətlərini və bunlarla ilgili davranış tiplərini mənimsəməyin ən yaxşı vasitələrindəndir. Gəlişmiş soydan olan heyvanlar genetik olaraq proqramlaşdırılmamış, avtomatlaşdırılmamış davranış formalarına yalnız oyunun sayəsində yiyələnirlər.

Oyunun başlıca göstəriciləri bunlardır: onun verdiyi qaydalar elə durumlar yaradır ki, bunların baş verməsi təsadüflərdən doğur (məsələn, zərin verdiyi xallar) və deməli, çox vaxt oynaqların gözlədikləri olmur. Ona görə də belə də demək olar, oyun öz qaydaları ilə elə həyat hadisələrini simvolizə edir ki, ya real həyatda onların törənişi adamın iradəsindən asılı olmur, ya da hazırlığı olmağa adamın onlara düşməsi ölümə sonuclandır. Bir yandan, oyun hansısa qaydalar çərçivəsində gedir və ona görə də qaçılmaz həyat gedişlərini andırır. O biri yandan isə, oyunun qaydaları sonra nə olacağını qabaqcadan bilməyə imkan vermir (75). Məsələn, çovgan oyununun qaydaları əsasında bir az sonra topun və atlıların harada olacağını gümanlamaq, hesablamaq olmaz. Bu mənada, oyunun hər gedişi, bir yandan, qayda əsasında edildiyi üçün zərurəti, o biri yandan isə, öncədən güman edilmədiyini üçün təsadüfi andırır. Ona görə oyun şərti vəziyyətlərdə gözlənməz vəziyyətlərdən çıxmağın məşqi, dünyanı mənimsəmək sənətidir.

Oyunu dünyanın şərti vəziyyətlərdə modeli kimi götürsək, bizi ilgiləndirən problemlə bağlı deyə bilərik ki, Orta yüzillərdə insan bədəninin fəal hərəkətini tələb edən oyunlarda (məsələn, çovganda) oyunçuların davranışları, hərəkətləri cəsarət, diribaşlıq, iti düşüncə, güclülük və s.

mənaları bildirən plastik bildiriciləri tamaşaə çıxarırdı. Belə müsbət mənaları bildirən bildiricilər estetik ifadəliyə çevrilirdi və tamaşaçılara estetik həzz verirdi.

Oyunda davranış estetikasının və semiotikasının başlıca tamaşa amillərindən birinə çevrilməsi onu Ortaçağda estetik mədəniyyətin sıx-sıx rast gəlinən olayı etmişdi. Oyunların atributları (məsələn, çovgan, top), oynanların eyləmləri poeziyada tez-tez işlədilən plastik formalar idi.

Çovgan oyunu Ortaçağ miniatür sənətinə xeyli həyat situasiyalarını, materiallarını verirdi. Bu oyunun göstərildiyi miniatürlərdə rəssam at ilə insanın plastik, dinamik əlaqələrinə diqqət etməli olurdu. Eyni vəzifə sənətkar qarşısında döyüş və ov səhnələrini çəkəndə də dururdu. O biri yandan, aksesuarla (məsələn, çovganla) əl hərəkətlərinin əlaqələrini təsvir edib göstərmək vəzifəsi ortaq çıxırdı (tutuşdurun ill. IV-V).





III. V.

Oyunun həyat situasiyasının modeli olması haqqında yuxarıdakı düşüncələri miniatürlər şəkil dili vasitəsilə aydın edir. Çovgan oyununa həsr edilmiş Azərbaycan miniatürlərində döyüş kompozisiyasından istifadə (qarşı-qarşıya durub mübarizə aparan atlılar, zərbə üçün üz-üzə qalxmış əllər və s.) çovganın döyüş modeli kimi qavranıldığını göstərir. Oyun gerçəklik situasiyalarının modeli olduğu üçün ova baxanda həyatdan xeyli uzaq görünür. Ov canlılı tutub, oxlayıb öldürməklə bağlı olduğu üçün daha realdır, hərçənd, oyunu da xeyli andırır (76). Oyunda plastik simvollarla bildirilən mənalər ovda fəal şəkildə ovçu tərəfindən bəzən başqalarına, bəzənsə onun özünə davranış vasitəsi ilə bəlli olur. Nizami Gəncəvinin «Yeddi gözəl» poemasında Bəhram Gurun

Fitnəyə belə plastik bildiricilər nümayiş etdirməsi və bu bildiriciləri hünəri bildirən formalar kimi qəbul etmədiyinə görə Fitnənin cəzalandırması yaxşı bəllidir (77).

Davranış bildiricilərinə duyğunluq Orta yüzillərdə özünü güclü şəkildə siyasi-diplomatik münasibətlərdə də göstərirdi. Plastik davranış bildiriciləri siyasi hərəkətin ayrılmaz kəsimi olurdu. Məsələn, Sultan Mahmud özünü Səncərdən asılı saymadığını göstərmək üçün davranış simvolikasına əl atmışdı: Səncərin elçiləri ilə onun soyuq rəftarı həmin elçilərə Mahmudun Səncərə hansı münasibət bəslədiyini anladan bildirici olmuşdu (78).

Sultanlıq mənəvi formal şəkildə Arslanda idi. Ancaq atabəy İldəgiz bütün hərəkətlərlə real hakimiyyətin onda olduğunu bildirici edib hamıya göstərirdi. Uyğun olaraq, çevrədəkilər də bu davranış bildiricilərinin hansı mənanı bildirdiyini yaxşı anlayırdılar (79).

Əgər biz Səfəvilərin fəaliyyətindən danışan Şərəf xan Bidlisinin «Şərəfnamə» kitabına baxsaq, görərik ki, burada «quru» dil ilə şahların, ayanların siyasi önəm daşıyan davranışları, yəni **nə və necə etmələri** yazıya alınır (80). Bir çox hallarda tarixçi bu davranışların hansı mənə verdiyini açıqlamağı gərək bilmir. Nəzərdə tutur ki, onun mənasını oxucuya çatdırmaq üçün müəyyən davranışın olmasını yazıya almaq yetərlidir. Bu zaman davranış siyasi eyləm vahidi, bildiricisi kimi çıxış edir.

Övliya Çələbinin Azərbaycana səyahətindən verdiyi bilgilərdən Ortaçağ azərbaycanlılarının törən, mərasim davranışlarında işlətdikləri bildiricilərdən soraq almaq olar. O, elçinin məktubvermə və elçidən məktubalma törəninə bildiricilərini belə göstərir: «Təbillərin səsi kəsildəndən sonra mən... ağa durdum... Ərzurum vəzirinin məktubunu cibimdən çıxarıb, öpüb xana verdim. O durub məktubu aldı. Öpərək alına qoyandan sonra öz münşisinə (katibinə – N.M) verdi. Eşik ağası mənə yer göstərdi və mən orada... oturdum. Münşi sayğı ilə ağa durdu, məktubu öpüb hündürdən oxumağa başladı» (81).

Təbrizli kişilərin davranış xüsusiyyətlərini isə Övliya Çələbi belə göstərir: «Onlar lovğa, təşəxxüslü olsalar da, dilləri nəzakətli və şirindir» (82).

Ortaçağ müsəlman ölkələrində davranış üçün hansı plastik bildiricilərə icazə verilib-verilməməsində Şəriət önəmli rol oynayırdı. Şəriətə müsəlmanlıq bildiricilərini verən qaydalar sistemi kimi baxmaq olar. Onun bu funksiyası dini ayinlərlə bağlı daha aydın görünür. Məsələn, həcc üçün Şəriətin gərəkli bildiyi davranış bildiriciləri ihram geyməkdən, yeddi dəfə Kəbənin başına dolanmaqdan (təvaf), Səfa ilə Mərv təpələrinin arası ilə törənsəl qaçış etməkdən toplanır (83). Bütün dünya dinləri kimi, İslam da davranış simvollarına biganə qalmırdı. İnsanın tək cəhət mənəviyyatını deyil, bədən hərəkətlərini belə çevrəsinə salmağa çalışırdı. Müsəlmanın dinə maksimal bağlılığı həm də davranış bildiricilərinin hansısa qrupuna icazə verilməsi, digərlərinə isə yasaqlar qoyulması ilə əldə edilirdi.

Bildirilən forma ilə bilinən mənə arasında fərqi və deməli, boşluğun, aranın, distansiyanın olması din, əxlaq və praktiki yaşama üçün bir problem törədirdi. İslam dünyasında istənilən qədər adam vardı ki, əxlaqın, dinin davranış bildiricilərini gerçəkləşdirirdilər, ancaq həmin bildiricilər heç də onların əsl düşüncə və istəklərindən doğmurdu. Bu vaxt davranış işarəsi riyə, aldatma aracına çevrilirdi. Məsələn, Əməvilər dövründən fərqli olaraq, Abbasilər çağında bəzi sufilər zahidənə davranış bildiricilərinin populyarlığından istifadə edib onlarla «bəzənərək» ictimai imtiyazlar qazanırdılar. Zahidlik, beləcə, yaxşı satılan «mala» çevrilmişdi. Ona görə də yüksək imtiyazlar arzusunda olan adamlar sufi davranış simvollarını mənimsəyirdilər ki, öz məqsədlərinə çatınsınlar (84). Başqa bir nümunə. Şiəliyin, ismaililərin tərəfdarları təqiblər qarşısında öz təriqət mənsubiyyətlərini bildirməyib başqalarının davranış simvolları arxasında gizləndirilirdi (85). Buna təriqət icazə verirdi. Aldadıcı bildiricilərdən məzhəblərdə də istifadə olunurdu. Övliya Çələbiyə görə, Naxçıvan əhli cəfərilər olduğu halda, bunu gizlədir, özlərini şəfiilər adlandırırdılar (86).

Davranış simvollarını aldatmaq üçün işlədildiyindən Ortaçağ mədəniyyətində onlara inanmamağı, adama davranış görüntülərinə, əməlinə görə etibar etməməyi məsləhət verənlər az deyildi. Ona görə də bəzi əxlaqilik, möminlik hərəkət simvolları dəyərdən düşürdü, əvəzində yaxşı görünmək bildiricilərindən imtina edən eyləmlər təsəvvüfdə yayılmağa başlayırdı. Əxlaqda bu hərəkətin təsiri «**niyə**» (**niyyət**) anlayışı ilə ilgili dərüşmalarda özünü göstərirdi. Əl-Qəzali deyirdi ki, **niyyət** əməldən üstündür (87). Y.E. Bertelsə görə, əl-Mühasibin məktəbindən başlaaraq,

möminliyin dışarı davranış simvolları ilahiyyatçıları qane etmirdi (88). Bir çox ilahiyyatçılara görə, insanın yaxşı davranışı o zaman dəyərli olar ki, daxili, səmimi niyyətin nəticəsi kimi ortaə çıxsın. Sufizmdə də daxili deqradasiyaya qarşı müqavimətin forması kimi belə bir müddəa formalaşmışdı. Hərçənd məlamətçilərin sufi mərifətini, sufi mənsubiyyətini **bildirən davranış simvollarına** qarşı düşmənin kəsilməsi ən əcaib, üzde əxlaq, dinə zidd olan eyləmlərə gətirib çıxardığı halda, Qəzali onların tərsi olaraq dini ayinin davranış simvollarına (namaz, oruc və s.) əhəmiyyətli, gərəkli formalar kimi baxırdı.

Davranış semiotikası baxımından Orta yüzillər Azərbaycan incəsənətinin bəzi növlərini öyrənəndə yeni məsələlər açılır. İş burasındadır ki, Ortaçağ poemalarının görklərinə, simvollarına, bildiricilərinə mənə yığan başlıca amillərdən biri onların davranışlarının təsviri idi. Personajın etdiklərini göstərəndə bu edilənlər bildirici kimi hansısa əxlaqi, psixoloji və s. anlamları bildirirdi ki, sonra da həmin mənaların əsəri qavraənin bilincində yığılması yavaş-yavaş bədii görkün, obrazın formalanmasına gətirib çıxarırdı.

Ortaçağda yazılmış süjetli əsərləri üç növə ayıra bilərik. Birinci növ, əsasən, davranışların yazıya alınması, yazılması üstündə özünün bədiiliyini qurur. Bu, Şərəf xan Bidlisinin «Şərəfnamə»sində özünü aydın göstərir. Belə tekstlərdə davranışın **nəyi bildirməsi**, bir çox hallarda, ayrıca açıqlanmır. Personajın bilincində baş verən refleksiyalar, yəni özünüdüşülmələr, özünüdəyərləndirmələr belənci əsərlərdə minimuma enir. Poema hərəkətlərin bir-birinə keçməsindən, bir-birini törətməsindən, bir-birinə calanmasından yaranan cızıq kimi açılır və uzanır. Xəttin açılması bəzən yavaş-yavaş, haçalanıb bir an müstəvi genişliyində budaxlanırsa, bu, adətən dialoqlar, ya da mənzərə göstəriləri olur.

İkinci növün tekstlərində davranış görükdürücüləri minimuma enir. Şairin və ya personajların iç yaşantısı, düşüncələri isə tekstin böyük kəsimini tutur (89). Üçüncü növ orta tipdir. Onun bədii sistemində birinci və ikinci növün başlıca özəllikləri dürlü tənəsüblərdə birləşir.

Davranış görükdürücüləri üstünlük təşkil edən tekstlərə örnək kimi «Dastani-Əhməd Hərami»ni (XIII yüzil) göstərmək olar. Bu əsərdə personajların getməsi, gəlməsi, işi, danışığı ilə bağlı hərəkət təsvirləri üstün yer tutur. Ona görə də dastanın şüura xas refleksiya, düşüncə, duyğu incəlikləri ilə az maraqlanan poetik dünya modeli olduqca plastik və dinamikdir: məkanda personajların «cızdığı» əl, bədən hərəkətlərinin, yerişin bu modeldə görünməsi belə təsəvvür oyadır ki, dastanın verdiyi dünya şəklində onların düşüncəsi etdiklərinin sınırlarından qırağa çıxmır. Ya düşüncə davranışa yönüm, sınır verir, ya da tərsinə, davranış düşüncəyə açılmaq üçün hüdudlar qoyur. Bütün bunlar plastikliyin alınmasına gərəkli olan düşüncə və bədən birikməsinə verir. Birinci növə aid tekstlərdə düşüncə hətta hərəkətə sərhəd qoyanda belə ondan tam asılısız qalmır. Çünki bədən hərəkətə başlamazdan qabaq düşüncə dürlü yönlərə çırpınıb açılır. Düşüncədə bədən sadəliyi, aydınlığı özünü göstərir. Düşüncə elə bil bədənə edəcəyinin ovsununa düşür. Məcnunun plastikasından görmüşdük ki, öz ziddiyyətləri, cürbəcürlüyü, şiddəti ilə düşüncə bədəni duyğulandırır, çırpındırır. Birinci növə aid tekstlər isə bizə belə davranışı, bədəni canlandırmır. «Dastani-Əhməd Hərami»dən necə gəldi götürdüyümüz aşağıdakı parçadan dediklərimizi sezməyə çalışaq:

*Düni günə qatıb bular çü getdi,
Beş-on gündə bular Bağdada yetdi.
Bir oda tutdular şəhrin ucunda,
İkən azadəvəvü qovğa yox anda.
Gündüzün özlərin gizlərlər idi,
Dün olsa, yolların gözlərlər idi.
Xəzinə qandalığın bildi bular,
Qolay yol nərdə buldu bular (90).*

Onu da deyək ki, poemadan bilinən dünya modeli «Kitabi-Dədə Qorqud»un verdiyi dünya şəklinə göstərdiyimiz planda çox yaxındır (91). Məsələyə bir az genişlikdə baxaq. Artıq, Ortaçağda türk dilləri **qeyri-süni, səmimi** dil kimi fars və ərəb dillərinə qarşı qoyulurdu (92). Görünür, türk

dillərinin belə sadə hesab edilməsinin səbəbi bədii əsərdə onların güclü şəkildə hərəkəti, davranışı bildirməsi idi (93). Türk dilləri müsəlman dünyasında ərəb, fars dillərində mürəkkəb bənzətmə, bədiiləşdirmə silsilələrini törədən güclü poetik aparatın formalaşdığı bir çağda orta çıxmışdı. Ərəblərin, farsların bədii dili ilə kontrastda, doğrudan da, ilkin təbiilikdə görünən türk dilləri (bunu «Kitabi-Dədə Qorqud»dan, «Oğuznamə»dən aydın görürük) heç də unikal spesifik etnik cəhət sayəsində həmin əlamətə malik deyildi. Sadəcə, türk dilləri mürəkkəb ierarxiyalı feodal cəmiyyətinin deyil, arxaikliyi xeyli saxlamış, feodal iqtisadi-ictimai ilişkilərini özündə yenidən duyan etnosun dili olduğu üçün sadə idi. Eyni durum və dönm bürokratik dövlət aparatını öz üzərində duymadıkları çağda bütün ulusların dilində olmuşdu və türk dilləri burada istisna deyildi. Təkcə bunu demək yetərlidir ki, arxaik epik ənənələr əsasında «Şahnamə»ni yazmış Firdovsinin dili Nizami Gəncəvinin dili ilə tutuşdurulanda daha sadə, poetik bəzəyi az olan dil kimi qavranılır (94).

Türk uluslarının mədəniyyəti Orta çağlar müsəlman dünyasının tam ayrılmaz kəsiminə çevrildikdən sonra onların poetik dilləri ərəb, fars dillərinə xas olan əlaməti, dil ilə bəzəmək özəlliklərini mənimsəməyə başlayır. Biz Füzulinin bədii dili ilə «Kitabi-Dədə Qorqud»un dilini tutuşduranda göstərdiyimiz fərqi aydın duyuruq. «Dastani-Əhməd Hərəmi» ilə «Kitabi-Dədə Qorqud» arasında isə bu yöndə poetik dil ayrıntısı, fərqi xeyli az görünür.

Personajların davranışlarını görükdürən poemalara qarşı duran bədii tekst tipinə Nizami Gəncəvinin «Sirlər xəzinəsi»ni, Marağalı Əvhədinin «Cami-cəm»ini, Xətəinin «Dəhnamə»sini, Əbdi bəy Şirəzinin «Çiçəklənən ağac» («Douhət əl-əzhar») poemasını göstərmək olar. Bu əsərlərdə mənə, hikmət, psixologiya, təbiət barədə düşüncə və axtarış üstə durur. Hərçənd tekstdə həşiyəyə çıxıb hekayət söyləniləndə davranışların təsviri ön plana adlayır. Nizaminin «Sirlər xəzinəsi»ndə isə hətta hekayətlərin bir çoxunda belə, personaj davranışlarının görünməsi çox az olur. Məsələn, «Cəmşid və onun şəxsi mühafizinin hekayəti»ndə başlıca yeri olayları aparan davranış aktları yox, əldə edilən hikmət üzərində düşüncələr tutur (95).

«Sirlər xəzinəsi»nə bu yöndən baxanda onun məzmunu deyil, dünyanı modelləşdirmə prinsipi ilə Quranın strukturu arasında hansısa oxşarlığı izləmək olar: Tövrət və İncildən fərqli olaraq, Quran tamamilə monoloji prinsipdə, yəni «Allahın sözü», müraciəti şəklində qurulur. Özü də bu zaman Allahı antropomorfik (insanabənzər) sifətdə bilir. O, insan kimi gah hədələyir, gah vəd edir, gah qəzəblənir və ya özünü mədh edir. Daha çox bədii prinsiplərlə işlənmiş Tövrət və İncildə dini «hikmət», «ibrət», «nəsihət», əsasən, ayrı-ayrı peyğəmbərlərin başlarına gələn hadisələrin konkret təsvirindən çıxır, yəni süjetin açılması, davranışların göstərilməsi ilə peyda olur. Quranda bu model tez-tez tərs üzünə çevrilir: dini nəsihət, hikmət ön planda durur, Bibliya süjetləri və Məhəmmədin başına gəlmiş olaylara eyham şəklində nəsihətlərin, dini hikmət və buyuruqların arasından sezilir. Sanki göz önündə saxlanılır ki, Quranı oxuyanın Allahla ümumi və ya orta qaydaşı var və oxucu bu eyhamlar əsasında süjet xəttini və hansı davranışların, hərəkətlərin edilməsini yadına salmalıdır (96).

Quranla «Sirlər xəzinəsi» kimi tekstlər arasında oxşarlıqdan belə sonuc çıxarmaq gərəkdir ki, bu tekstlər də Quran kimi dini vəzifəni yerinə yetirirdi. Tərsinə, göstərilən oxşayış məzmun planında İslamın dini kitabı ilə ziddiyyəti saxlayırdı. Məsələn, «Sirlər xəzinəsi»ndə Nizami Quran dünya modelinə tərs olaraq, tez-tez müsəlman olmağın ulusların hikmətinə əl atır və beləliklə, Quran hikmətinin mütləq xaqanlığını xeyli azaldır.

Orta yüzillər Azərbaycan ədəbiyyatında konkret insan eyləmlərini göstərmək baxımından bir-birinə qarşı duran iki tekst tipi arasında orta mövqə tutan əsərlərə Y. Meletinskiyin romantik epos adlandırdığı («Sirlər xəzinəsi»ndən başqa), Füzulinin «Leyli və Məcnun»unu və bu kimi başqa əsərləri göstərmək olar. Həmin tekstlərdə, Füzulinin poemasından aydın göründüyü kimi, personajların davranışlarının, etdiklərinin göstərilməsi mənəvi kolliziya, refleksiya təsvirləri ilə sintezdə olur. Füzuli poemasında personajların davranışını anladan fəsillərə iç dünyasının özünə üz tutmuş qəzəllərin calanması bu sintezi əyani biçimdə nümayiş etdirir.

Ortaçağ davranışlarının görükdürüldüyü incəsənət növlərindən başqa birisi miniatur sənətidir. Düzdür, miniatürlər təsviri sənətin statikliyinə görə davranışın dinamikasını deyil, onun gətirib çıxardığı hansısa pozaları, jestləri verir. O biri yandan, biz hətta deyərdik ki, miniatur görkləri poza, jestə gətirən davranış xəttini dolay yolla bildirməyə bir çox hallarda biganə qalır.

İstisna kimi Azərbaycanda Firdovsinin «Şahnamə»sinə çəkilməmiş «İsgəndərin cənəzəsi üzərində ağlaşma» miniatürünü göstərmək olar. Burada birinin əllərini yuxarı qaldırması, o birinin sinəsinə vurması, başqa birisinin irəliyə uzatması elə bil ayrı-ayrı kadrları qurur. Qavrayışda onları ard-arda düzəndə sanki ağlaən bir adamın hərəkətinin ardıcıl mərhələlərini görürsən, yəni əllər yuxarı qaldırılıb sinəyə vurulur, irəli uzadılıb sinəyə vurulur.

Təkrar edirik, miniatürlərdəki jest və pozalar əsasında personajların nə etdiklərini canlandırma bilirik və bu mənada miniatürlər Ortaçağ adamının davranışını bizə göstərə bilir. Ancaq bu miniatürlər az hallarda (döyüş, oyun səhnələrini çıxmaq şərti ilə) hərəkətin öz simvolları vasitəsi ilə mənə bildirməyə yönəlir. Sözsüz, hərəkətin özünü miniatür göstərə bilməz, ancaq rəssamlıqda hərəkətin görüntüsünü vermək üçün dürlü yollar var, məsələn, düşüb indi-indi yerə dəyəcək qab və s. Ortaçağ Azərbaycan miniatürləri belə formalara çox az əl atırdı. Bunun estetik səbəblərini sonra görəcəyik, indi isə demək olar ki, Orta yüzillərdə Azərbaycan incəsənətini saxlaənlər yüksək semiotik duyğunluqla, həssaslıqla insan davranışlarına gözlərini zilləmişdilər. Kimlərsə nələrisə etməsi sənətçilərə «igidliyi», «qorxaqlığı», «sevgini», «fədailiyi» və s. bildirən bildiricilər idi. İnsan etdiyindən açılırdı və anlanılırdı. İnsan – etdiklərinin verdiyi mənaların yığıldığı düyn olurdu. İnsan etdiklərinə **açılıb-düzülürdü**, paylanırdı, etdikləri isə bükülüb, **yığılıb** «insan» deyilən varlığa çəkiliirdi.

Bildirici kimi qavranılan insan davranışı Ortaçağda mədəniyyətin bir çox önəmli olaylarını, qatlarını özündə görükdürdü: Qurana, Şəriətə əməl etmək və ya etməmək, əxlaqlılıq və ya əxlaqsızlıq, ağıl ilə dolanmaq və ya ağılsız hərəkət.

Olacaqları bildirən işarələr

Orta yüzillər Azərbaycan mədəniyyəti bildirici kimi qavranılan olaylar siyahısına astral («astrologiya» - «nücum» sözündəndir) faktları da qatırdı. Bu çağda bəzi düşüncələr (Fərabî, Biruni, Rəşidəddin) tərəfindən (97) astrologiya (nücum) nə qədər əsassız sayılsa da, adamların çoxu ulduzlar, planetlər vasitəsi ilə olacağı anlamağa inanırdı. Sonucda ulduzların, planetlərin durumuna məhz **bildirici** kimi baxılırdı, münəccimin işi isə bu bildiricilərin anlamını tapıb açmaq olurdu. Ortaçağda Göy işarələrinin, bildiricilərinin insan yaşamı ilə ilgili simvollar kimi qavranılmasının təbiətin uzaq, əlçatmaz hadisələrinin «insaniləşdirilməsində» (K.Marks) rolu böyük idi.

Nücumda belə bir dünyaduyumu doğrulanırdı ki, varlıqda heç nə insan taleyinə biganə deyil. İnsan üçün önəmli olan, gələcəkdə baş verəsi olay dünyanın Göy hissəsində hansı nöqtədəsə şifrələnibdir. Bütün dünyada insanın əks-sədası var və bütün dünya insanda əks olunubdur. Bu dünyaduyumu Avropa və Doğunun Ortaçağ mədəniyyətində (Şərqdə, xüsusilə, təsəvvüf, ismayılılar hərəkətində) özünə yer tapmış makrokosmla mikrokosmun, yəni böyük dünya ilə insanın bir-birinə uyğun olması, bir-birini bildirməsi ideyasına gətirib çıxarırdı (98). Nücum isə makrokosmla mikrokosmun bir-birindən **bilinməsi** haqqında geniş fəlsəfi düşüncələrə vaxt sərf etmədən daha konkret işlər görür, Zühəl (Saturn), Günəş, Ay, Mərrix (Mars), Zöhrə (Venera) kimi Göy cisimlərinin Yerdəkilərə «anlatdığı» mənaları səliqə ilə yığıb düzürdü (kodifikasiya edirdi). Əyanilik üçün Əbri Xacə ibn Adilin «İxtiyari-qəvaiddi-külliiyyə» yapıtında bir astroloji-semiotik açıqlamaə baxaq: «Dər bəyani-sifəti-Mərrix. Bu Mərrix yıldızı beşinci qat Kögdə toğar. Nəhsdür. Zalimlər, ətraklar, tatarlar yıldızıdır. Təbiətdə atəşi və badidür. Mizacda gərm, xoşkdur. Keyfiyyətdə erkəkdür..., ləvndə qızıldur...

Ruzi-çəharşənbə günü tanla Ütarid hökmindədür. Quşluğun Qəmər, gün zavalı Zühəl və öyləyin Müştəri, iki namaz ortası mərrixdür. İkündüyün Şəms hökm edər. Gün axırında Zöhrədür. Ancaq bu gün Ütaridə məxsusdur: Pəs bu gündə yazı yazmaq və oqumaq və oğlan məktəbə vermək və ulu işlərə ibtidai eyləmək və bünyad biraqmaq və padşahlar yüzün görmək və bunların əmsalı işlərə eyüdü. Aviyəti-qəsd-i-hərb etmək və müsaliyə etmək və ot içmək və qan aldurmaq və dəxi bunların kibi işə şüru olunmaə yaramazdur» (99).

Bu tekst ot biçmək, padşahları görmək kimi konkret hadisələrin nə ilə qurtaracağını belə, qabaqcadan bilməyi iddia edir.

Ortaçağ adamı dünya ilə bağlı tez-tez kitab simvollarından işlədirdi. Ona elə gəlirdi ki, müdrik olan – bu kitabın bildircilərini anlayıb onlardan istifadə edəndir (100).

Yuxuların simvolik xəbər olub gələcəyi bildirməsinə inam Ortaçağ adamının bildirci duyğusunu xeyli həssaslaşdırırdı. Freydin psixozanalizi yuxudakı təkrarlanan formaları simvol sayıb, mif və s. əsasında yuxularda məna axtarır (101). Ancaq psixozanalizdə bu simvollar bilincaltında (şüuraltında) gedən psixi prosesləri bildirən şifrələnmiş bildircilər sayılır. Orta yüzillərdə yuxunu yozanlar isə daha ürəkli idilər, yuxulara **olacaqlardan** soraq kimi baxırdılar və toplumda, demək olar ki, hamı buna inanırdı. Ona görə də Azərbaycan folklorunda, yazılı ədəbiyyatında yuxu simvollarına tez-tez əl atılır. Sevgi dastanlarında qəhrəman yuxuda ona verilən butanın sayəsində aşiq olur və onun sonrakı davranışlarını bu sevgisi şərtləndirir. Nizami ilə Füzulinin «Leyli və Məcnun»unda Zeydin yuxusu oxucuları ovundurmaq üçün hər iki aşıqın cənnətə düşdüyünü soraq verir.

Marağalı Əvhədi dünya hadisələrini yuxu simvollarının güzgüsaəği görüntüsü kimi açır. Bu zaman həm yuxunu və yuxu simvollarını adilikdən çıxarır, həm də özü də bilmədən bizə əski mifoloji strukturların yuxu yozumu ilə ilgili xalq ənənələrində necə qalmasını çatdırır:

*Əzəldən nə varsa viran dünyada,
Tərsinə görürsən əksini suda...
Ya da ki, görürsən ancaq yuxuda.
Yuxuda yas görmək şadlıq deməkdir.
Gülmək ağlamaqdır, kədər gülməkdir (102).*

Tekstdə yuxu ikinci gerçəklik kimi duyulur və yuxuda olanlar özlərinin ayıq həyatda olacaq tərs üzlərini qabaqcadan soraq verirlər. Burada ölməyi sayəsində dirilən, dirilməyi sayəsində ölən Tanrılar (Dionis, Osiris və b.) haqqında olan miflərdən dövrilik prinsipinin analogiyasını sezmək olar. «Zidd tərəflər bir-birinə keçir» - fəlsəfədən qabaq bunu miflər demişdi (103). Miflərdə bir tərəfin öz tərsini nəzərdə tutması yetərinə universal prinsipdir. O.M. Freydenberq göstərir ki, Tanrıların parodiyası ən arxaik mifoloji aktlardandır. Tanrının parodiyası Tanrının oxşarı kimi çıxış edir və sağlam gülüş doğurmaq vasitəsi ilə Tanrılığı doğrulayır. Yalnız tarixin sonrakı dövrlərində parodiyalar başqalarının yaxşı, üstün, ciddi saydıqlarını ələ salmaq, arəə qoymaq kimi özünü göstərir (104).

Arxaik miflərdə isə ciddi Tanrının öz parodik oxşarı ilə beləcə qoşa durması yenə də tərs tərəflərin miflərdə bir-birini nəzərdə tutmasından törəyir.

Yenidən Ortaçağda yuxu simvollarına münasibət probleminə qayıtsaq, burada parodiya ilə bağlı bir məsələni görmək olar. Orta yüzillərdə çoxları yuxu simvollarına doğru olanın bildircisi kimi baxırdı. Ancaq, o biri yandan, bu dövərdə elə bir müqəddəs, üstün təəvvür, ideya, dəyər yox idi ki, Molla Nəsirəddin lətifələrində onlar aşağı salınmasın, parodiya edilməsin. Parodiyanın hədəfindən yuxulara inam da yayına bilməmişdi. «Qazacağam» (105), «Yuxu» (106) lətifələrində yuxunun «doğrunu bildirən» simvollarına inamı arəə qoymaq üçün Molla xüsusi heç nə etmir, yalnız yuxuya inamın məntiqinə uyğun davranır və sonucda ... məntiqsizlik alınır. Gedib Teymurləngin saray divarının dibini qazır ki, yuxuda görmüşəm dədəm burada yeddi küp qızıl basdırıb.

Ortaçağ Azərbaycan mədəniyyəti üçün böyük sonucları olan bildircilərdən açdığımız bu söhbət semiotikada edilən bir ümumiləşdirmənin nə qədər düzgün olduğunu konkret materialda göstərir. Həmin ümumiləşdirməyə görə, Orta yüzillər mədəniyyətində yüksək semiotiklik vardı, çünki yalnız özlüyündə qalan, özündən başqa heç nəyi bildirməyən nəsnelər, adamlar bu mədəniyyətdə özündən başqasını (hakimiyyəti, möminliyi, alicənablığı, bir sözlə, dürlü mənalı) bildirən nəsne və olaylara baxanda aşağı dəyərdə idilər. Belə aşağı dəyərlı nəsnelər Ortaçağ mədəniyyətində heç bir əks-səda doğurmurdu, verimli, bəhrəli olmurdu və hətta mədəniyyət tərəfindən nəzərə alınmırdı. Cisim və hadisələrin bildirci kimi dəyərləndirilməsinin mədəniyyət üçün yeganə yol olmamasını və Ortaçağ toplumunda bildirciyə hədsiz və bəzən yersiz aludəçiliyi başqa bir mədəniyyət tipi aydın göstərir. Avropada Maarifçilik təbiiliyə qarşı qondarmaçılığı

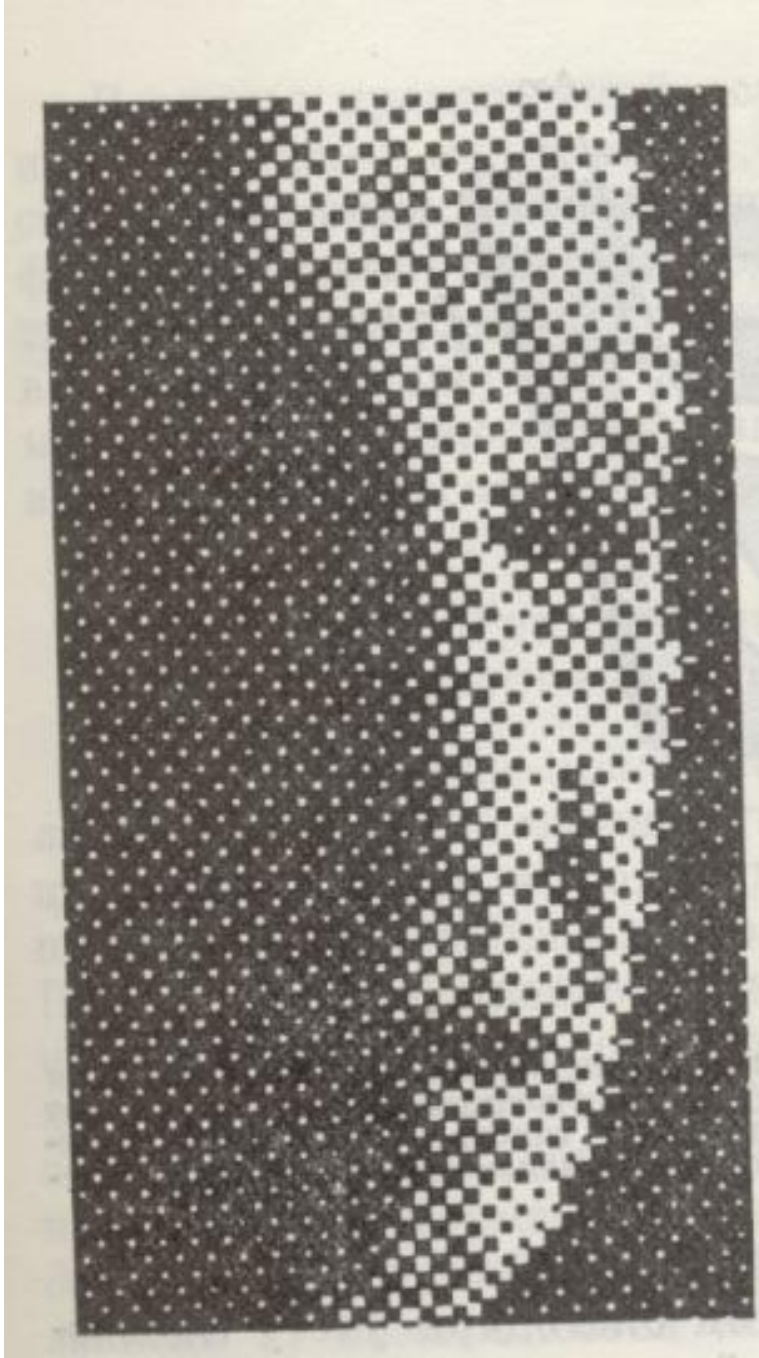
qoymaqla bilirdi. Maarifçilikdə təbiilik pafosu, «təbiətə aid olanlara» üstünlük verilməsi özündən başqasını özünü bildirənlərə, yəni bildiricilərə düşmənçilik törədirdi. Maarifçiliyə görə nəsnələr dünyası **gerçəkdir**, bildiricilər dünyası, sosial ilişkilər çevrəsi isə yanlış özündə qurulmuş uyqarlığın, sivilizasiyanın sonucudur. Ona görə də Maarifçilik konsepsiyasında dəyərli və əsl varlıq hadisələri kimi insanın antropoloji mahiyyəti, fiziki xoşbəxtliyi, əməyi, bioloji proses kimi başa düşülən yaşamı götürülürdü. Pul, rütbə kimi bildiricilər yalanın simvolları adlandırılırdı (107). Avropa Maarifçilərinə yönəlik göstərilən bu əlamətləri açıq və ya örtülü biçimdə Azərbaycan Maarifçilərinin fəlsəfəsində tapmaq çətin deyil, özü də Azərbaycanda bu fəlsəfə ən öncə Ortaçağ mədəniyyətinin xarakterik dünya anlamına, yaşayış prinsipinə qarşı yönəlmişdi. Örnəklər üçün M.F. Axundzadənin yaradıcılığına baxmaq olar. «İnsan tələbatı haqqında» məqaləsində o, fiziki gərəkləri ilkin başlanğıclardan biri kimi açır, hərçənd insanın yetkinliyində əqli və fiziki tələbatlarının uyurluğunu M.F. Axundzadə prinsipial sayır. Ancaq problemimiz üçün önəmlisi odur ki, Azərbaycan maarifçisinin antropologiyasında fiziki gərəklərə verilən üstünlük Ortaçağ rəsmi mədəniyyət göstəricilərinə tam uyşmazdır (108). Eyni Maarifçilik prinsipini «Yek kəlmənin tənqidi» məqaləsində də görmək olar (109). Burada humanizm mövqeyindən Şəriətin ziddiyyətlərini açan M.F. Axundzadə təbiət baxımından qadınla kişinin, müsəlmanla müsəlman olmaənin bərabərliyini göstərir, bir sözlə, ədalət mövqeyindən çıxış edir. Özü də Avropa maarifçilərində olduğu kimi, Azərbaycan maarifçisində də ədalət təbiət qatında olan bərabərlik prinsipinə əsaslanır.

Ortaçağ incəsənətində bildirici ziddiyyətləri

Orta yüzillər Azərbaycanında incəsənət yapıtlarının bildirici sırası kimi qavranılması əlimizdə olan tekstlər əsasında yaxşı canlandırıla bilər. Ancaq bu problemə keçmək üçün qabaqca semiotikada fərqləndirilən ikonik və konvensional işarələrə, bildiricilərə baxmaq gərəkdir. İkonik bildiricilərin qarşılığı kimi azərbaycanca «görükdürücü» və ya «görükdürən bildirici, işarə» terminlərini işlətmək olar, çünki «ikon» yunan sözünün lüğəti mənası «təsvir», «görükdürücü»dür.

İkonik bildiricini qavrayanda elə bil onun əvəz etdiyi obyektin özünü qavrayırsan. İkonik bildiricinin formasından işarə edilənin özü sezilir. Görükdürən bildiricilərə (ikonik işarələrə) portret şəkilləri tipik örnəkdir. Aydın məsələdir ki, oxşarlığın dərəcəsi ayrı-ayrı bildiricilərdə ayrı-ayrı olur. Bir obyektə fotosəklin oxşarlığı ilə karikaturanın bənzərliyi eyni deyil. Bənzərliyin çoxalma və azalma yönündə dərəcələri var. Çoxalma yönündə bənzərliyin artması ikonik bildiricilərdən obyektə daha böyük dəqiqliklə göstərməyə imkan verir. Bunun üçün təsvirdə daha çox nöqtələr obyektəki nöqtələrə uyğun gəlir. Məsələyə konkret baxaq. Araşdırıcılar Təbriz və Ərdəbildə toxunmuş xalılarda rəsmlərində, naxışlarında obyektə daha yüksək oxşarlıq olduğunu söyləyirlər. Bu isə həmin xalılarda ilmələrin böyük sıxlığı ilə, yəni biz deyərdik ki, obyektə göstərmək üçün bildiricinin içində daha çox «görükdürücü» nöqtələrin olması ilə açımlanır. Maraqlıdır ki, xalıların bu görükdürücü prinsipi ilə texniki araçlarda dəqiq təsvir almağın texnologiyası arasında aydın oxşarlıq var. Mühəndis lentin, teleekranın «buraxıcılıq» imkanlarından danışanda analoji göstəriciləri deyir. Elektron-hesablayıcı maşınlar vasitəsilə alınan təsvirlər isə müəyyən «atomların» sadə müstəvidə dürlü birləşmələrdə və sıxlıqda düzülməsindən alınır (113). Özü də obyektin elementlərini bildirmək üçün nöqtələrin sayı nə qədər çox olursa, ikonik bildiricinin görükdürücü dəqiqliyi bir o qədər artır (ill. VI). Biz burada atom sözünü məqsədli işlətdik. Çünki texniki araçlarda təsvirin belə qurulması ilə əski atomistik nəzəriyyələr arasında yaxınlıq var. Məsələn, Demokrit hesab edirdi ki, hər nəsnə dürlü həndəsi quruluşlu atomların birləşməsindən törəyir. Və bu atomlar sökülüb uzaqlaşanda nəsnə də yox olur. Hərçənd Demokrit atomlardan qurulan təsvirdən yox, şeyin özündən danışdı (114). Bu mənada Ortaçağ müsəlman Doğusunda əşşarilər adlanan kəlamçılar (sxolastlar) atomistik prinsipdən təsvirin texniki vasitələrlə alınması prinsipinə daha yaxın olan ideyalar çıxarmışdılar. Özü də əşşarilərin bu prinsipi «Allah – təbiət» ilişkilərini ən əcaib düzümlərə salmışdı. Maymonid (İbn Məymun, əsl adı Moşe ben Maymen Əbu İmran Musa bin Məymun İbn Abdullah əl-Qütrubidir, yəhudi filosofu, teoloqu və məntiqçisidir, əsərlərini ərəb dilində yazmışdır) onların konsepsiyasını açıqləndə yazır ki, əşşarilərin əqidəsincə, hər hansı nəsnə bölünməz balaca qırıqlardan yığılıb. Nəsnə həmin qırıqların birləşməsi şəklində peyda olur.

Ancaq Demokritin, Epikürün söylədiyi kimi, əşşarilərdə bu qırıqlar əbədi deyil, Allah onları aramsız olaraq hər an yaradır və bu aramsız yaradılış aktını hansı nöqtədə kəsirsə, orada da atomlar yox olur. Əgər Allah istəyirsə ki, bir nəsnə dəyişməz, daəniqlı görünün, onun görünüşünü məhz «belə» edən atomlar birləşməsini hər an təkrar-təkrar yaradır, cismi yox etmək istəyəndə isə onun atomlarını bir daha yaratmır və cism... sönüb heçə dönür. O ki qaldı atomların hər an heçə dönüşü ilə yenisinin var olması arasındakı fasiləyə, bu fasilə qavrayışın tuta bilməyəcəyi bir andır, ona görə də cismi törədən atomların varlığı sürəkli görünür, heçliklə sınırlanmış biçimdə qavranılmır. Allah möcüzə yaratmaq istəyəndə isə bir an nəsnənin görünüşünü törədən atomlar düzümünü işıq nöqtələri kimi «yandırdıqdan» sonra ikinci an elə atomlar düzümü yaradır ki, sonucda başqa nəsnənin görünüşü peyda olur. Məsələn, Allah istəsə, bu yolla insanı dağ boyda edər, fili isə milçək boyda göstərər (115).



III. VI.

Əşşarilərin varlıq konsepsiyası nə qədər fantastik görünsə də obyektə daha dəqiq göstərmək üçün tələb olunan ikoniklik prinsipi onda öz əksini tapmışdır. Artıraq ki, bu, yalnız əşşarilərin öz xidməti yox, onların konsepsiyasında təftiş edilmiş yunan atomizminin də xidməti idi. Ancaq yunan atomistlərindən fərqli olaraq əşşarilərdə dünya nəsneləri daha çox şəkil, təsvir illüзорluğuna malik olmuşdur, bu da Allah haqqında Quranda olan «müsəvvirlər», yəni dünyanın rəssamı ilə yaxşı uyuşur.

Beləliklə, incəsənətdə təsvir (görükdürücü işarə) problemi aşağıdakı məsələləri bir yerə toplayır: dəqiq təsvirlərin alınmasına qulluq edən texniki vasitələr (foto, kino, televiziya, elektron-hesablayıcı maşınlar) aydın etdi ki, təsvirdə obyektə göstərən atomar müəyyən quruluşa malikdirlər. Təsvirdə göstərməyə qulluq edən nə qədər çox atom-nöqtə varsa, obyekt bir o qədər çox görünüş incəlikləri ilə ikonik bildiricidə görünür. Orta yüzillərdə təsvirin atomar strukturu texnoloji planda aydın fakt kimi xalçaçılıqda duyulurdu. Bunu ilmələr, ilmə sıxlığı verirdi. Kosmoloji planda isə haqqında danışdığımız ikoniklik prinsipi əşşarilərin fəlsəfəsində təkrar edilirdi. Onlar üçün dünya «naxışları» atomların düzümündən peyda olurdu, ancaq ayağı altında yerin möhkəmliyini, əlində iplərin müqavimətini yaxşı duyan xalçaçılardan fərqli olaraq, əşşarilər varlığı yoxluq anları ilə punktirləşdirirdilər ki, dünyanı hər an tikib-quran Allahın qüdrətini göstərsinlər (116).

İkonik bildiricilərdə obyektə oxşarlıq dərəcəsinin azalması təsviri sxematikləşdirir və axırda konvensional (şərti) bildircilərə, simvollara çevirir. Biz şərti bildiricilərdən sonra danışacağıq, indi isə görükdürücü işarələrdə obyektə oxşarlığın azalması sayəsində sxematikliyin, şərtiliyin artmasına diqqət edək. Bu problemə vaxtilə S. Eyzenşteyn diqqət etmişdi. Böyük kinorejissor heroqliflərin özəlliklərini öyrənəndə piktoqram şəkillərdən stilizə olunmuş heroqlif simvollarına keçidin qanunauyğunluğunu mədəniyyətin bir çox bölgələrində izləyir. Məsələn, oyunların inkişafında ikoniklik getdikcə azalır, şərtilik isə çoxalır. Şahmat və dama oyunlarında (biz isə əlavə edərdik ki, həm də nərddə) fiqurların iki qrupa bölünməsi ilk öncə dual (ikişər, qoşa) sosial təşkilatı görükdürürdü. Özü də ilkin mərhələdə fiqur qruplarından biri günəşi – işığı, digəri isə qaranlıqı bildirirdi ki, bu da əksini daş və fiqurların açıq, tünd rənglərə bölünməsində tapmışdı. Sonralar oynayan tərəflər və tamaşaçılar üçün həmin mənalara öləziyir və bir çoxları tərəfindən unudulur.

Eyni gəlişmə oxu naxışlarda da özünü göstərir. Başlanğıcda naxışın ikonik bildiriciləri olmur, çünki bildirici özündən qıraqdakını bildirəndir. Naxışlarda isə öncə ikonik bildiricinin yerinə obyektin özü iştirak edir: sapa ayının dırnaqlarını, deşilmiş balıqqulaqlarını keçirirlər (117). Sonralar bu nəsnelərin özləri onlara oxşayan bildiricilərlə, təsvirlərlə əvəz olunurlar. Daha sonra isə naxışda ikoniklik bəzən o qədər azalır ki, artıq, naxışın nəyi bildirdiyini anlamaq çətin olur. Məsələn, S. Eyzenşteynin fikrincə, Peru saxsı qablarındakı naxışlar ona görə adamı valeh edir ki, cizgilərin, boyaların stilizə olunmuş formalarından bu naxış üçün hansı nəsədən götürüldüyünü, ilkin görkünü (proobrazın) nə olduğunu tapmaq çətindir. Bu yerdə deyək ki, Mayya naxışlarında timsah çənəsi siluetinin sonsuz təkrarlanması ideyası S. Eyzenşteynə məxsusdur (118).

Biz Əski və Ortaçağ Azərbaycan dekorativ sənətində ikonikliyin naxışlarda azalması və artması ilə ilgili çoxlu örnəklərə rast gələ bilərik. Vaxtı ilə azərbaycanlıların soykökündə ərimiş etnosların onqonlarını (totemlərini) az və ya çox ikoniklikdə göstərən bildiricilər dürlü dekorativ örnəklərin bəzəklərində qalmaqda davam edir. Naxışlar müstəvini strukturlaşdırmağın gözəl görünüşlü örnəklərini verirdi. İkonikliyin azalması sayəsində ornament elementlərinin nəyi bildirməsi aydın olmaənda və deməli, bildiricinin məna «yuvası» boş qalanda naxışları anamlı etmək üçün başqa araçlara əl atılırdı. Parça, xalı, oyma daşlarda süjetli səhnələr və naxışa calanmış yazılarda Quran ayələri, poetik deyimlər ornamentə tam mənasızlaşmağa qoymurdu. Ortaçağ müsəlman ölkələrində ornamentin geniş yayılması və ornamentdən yazıya, yazıdan ornamentə keçməklə ornamentə məna anladan bildiriciyə çevirmək cəhdləri çağdaş şərqşünaslardan bəzilərinin naxışlarda fəlsəfi-metafizik məzmun axtarmağa vadar edir. İslam dünyasında pattern (model, tipik örnək, qəlib, struktur) probleminə həsr etdiyi kitabında Deyvid Veyd yazır ki, həndəsi naxışları İslam ruhu üçün integral forma hesab etmək olar. Bu patternlər dürlü-dürlü biçimlərdə İslamın ana ideyası olan **görünməz Allah** təsəvvürünü bildirirdi. Təvil (ekzegeza, yozum) konsepsiyası Quran kəlamlarında batini mənalara gizlənməsi məsələsini qoyurdu. Bu isə müsəlman dizaynında

getdikcə artan mürəkkəbliyə gətirib çıxarırdı, çünki təvil hər nəsnədə batini mənalara marağı gücləndirirdi, batini anlamların yığılması isə mürəkkəbliyi artırırdı.

İctimai məkanda törənlər ritmik olaraq təkrarlandığı kimi, naxışlarda da hansısa patternlər – qəliblər dəyşməz qalır. Bütün bunları söyləməklə D. Veyd ornamentin İslam Doğusunda ciddi ictimai-fəlsəfi köklərlə bağlılığını göstərmək istəyir. Həmin amacla da o, artırır ki, düz və girdə cızıqların əmələ gətirdiyi həndəsi ornamentlər Yunanıstanla tanışlıqdan sonra Şərqdə geniş yayılmışdı. Yeni pifaqorçular və Platon isə həndəsi formalara mütləq varlığın simvolu kimi baxırdılar və bu formalara eyni ilişgi Ortaçağ müsəlman Doğusunda qalmaqda davam edirdi (119).

Şərq ornamentlərinin dini-fəlsəfi anlamların simvolları kimi açıqlanmasının elmdə tez-tez təkrarlanması Ortaçağda naxışın bildircilər düzüümü şəklində qavranılmasından doğur. Yuxarıda dedik ki, bu qavrayışı naxışlara calanmış yazılar daha əsaslı edirdi. O biri yandan, naxışlarda şərtiliyin artması onu konkret obyektin bildircisi olmaqdan uzaqlaşdırırdı və konkret nəsnəni və ya nəsnənin görkünü deyil, mücərrəd düşüncəni bildirən simvola yaxınlaşdırırdı. Ona görə də S. Eyzənşteyn ikonik bildircilərin şərtiləşməsinə duyğusal görkdən abstrakt ideya bildircisinə keçid prosesi kimi baxırdı.

Semiotikada bildircinin ikinci dürü **konvensional (şərti) bildirci** adlanır. Bu bildirci öz görünüşünə görə, anlatdığı obyektə oxşamır, onu heç cürə andırmır. Şərti işarənin, bildircinin tipik nümayişi kimi sözlər göstərilir. Doğrudan da «ağac» sözü ilə ağacın özü arasında heç bir bənzəyiş yoxdur, sadəcə nə vaxtlarsa bu səs kompleksi həmin nəsnəni bildirən dil vahidinə çevrilmişdir (120).

Konvensional bildirci öz forması ilə hər hansı bir gerçək olarə bağlı olmadığı üçün anlatdığı şeyin orbitindən, maddəsinin cazibəsindən çıxıb uzaqlaşması asan olur. Sonucda şərti bildirci, məsələn, söz lüğətdə bildirdiyi mənalardan kəskin şəkildə ayrılan istənilən qədər yeni anlamlar qazanmağa başlayır. Semiotikada onlara **konnotativ mənalər** deyilir. Azərbaycanca isə belə anlamları əlavə mənalər adlandırmaq olar. Onu da deyək ki, ikonik bildirci də birbaşa göstərdiyi obyektədən başqa nəsnələri bildirə bilir. Ancaq ikonik bildircilərdə əlavə mənalərin çoxalması ikonikliyin azaldılması və deməli, təsvirin təsvir edilənin «məngənəsindən» çıxması sayəsində baş verir. Bu baxımdan, naturalist görüntülərin əlavə anlamlar törətmək bacarığı yaman azdır. Hərçənd bəzən görsədilən obyektin çoxmənalılığı avtomatik olaraq naturalist təsvirin özününkü kimi görünə bilər.

Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində sözün bədii bildirci şəklində duyulmasında onun çoxmənalı olması başlıca arqumentlərdən biri idi. Filosofların Quran ayələri və olaylar üzərində apardıqları yozumlar, sufilərin poetik sözləri batini (ezoterik) dil vahidlərinə çevirmələri və beləliklə, poetik tekstə nəşilərin anlamaəcaqları gizli mənaləri bildirmələri sözün **bildircililiyinə** duyğunluğu artırırdı. Çünki bildirənlə bildirilən eyni olmadıqda bildircilik və ya **bildirmə** duyğusu yaranır. Onların eyni olmadığını anlamaq üçünə ən yaxşı yol onları bir-birindən uzaqlaşdırmaqdır. Orta yüzillərdə nəyinsə gizli mənaləri belə uzaqlığa qulluq edirdi. Yəni əhli-zahir üçün gördüyündən, eşitdiyindən gizli mənalərə gedən yolun qurtaracağı yox idi, ona görə də onlar gizli mənalərin sonuna çatmırdılar.

Bütün bu deyilənlərə görə, sözün «qabığından» qıraqda olanları bildirmək bacarığını və deməli, bildirci olmasını hamı duyurdu. Özü də sözdən mənaə yol nə qədər birbaşa deyildisə, dolayısı ilə gədirdisə, bildircinin bildirməsinə və adamların anlamasına sərf olunan vaxt o qədər uzanırdı.

Ortaçağ adamının söz estetik duyğusunda sözlə **yalnızca hansısa olayı bildirməyə** qərübə bir biganəlik var. Hemenqueyin, XX yüzil ədəbiyyatındakı neorealistlərin, sənədlilik prinsipi ilə yazan yazıçıların yapıtları Ortaçağ adamı üçün heç cürə bədilik göstəricilərinə olamırdı (121). Sözsüz, bu dönmədə də «quru», işgüzar dillə birbaşa anladan dil bildirciləri ilə yazılmış tekstlər yox deyildi. Ancaq belə tekstlər, adətən, tarixi olayların yazıya alınması, yazılması idi. Görünür, onların müəllifləri üçün çoxlu olayları (bəzən yüzillər boyu baş verən olayları) bir tekstə yığmaq məcburiyyəti ilə əsərin dili üzərində işləmək arasında aradan götürülməz uyşmazlıqlar vardı. Ancaq hər halda yenə də, Doğu salnaməçiləri hərdən poetik bəzək vurmaqdan, çoxanamlı poetik bildirciləri işləməkdən özlərini saxlaə bilmirdilər və sanki «quru» dillə yazmaqdan ürəklərində

qalmış nisgili bir qədər azaldırdılar. Bu zaman tarixi salnamənin dünyada olanları birbaşa, düzünəqulu göstərən dil bildiriciləri arasından orda-burda belənçi metoforik deyimlər çıxırdı: - «Yazın üzü parıldaənda Subaşı atları yəhərlədi...», «Sultan Mahmud Qəznəyə döyüş üçün yola düşmüşdü ki, onu ölüm şahı qarşıladı və onun ulduzu parıdamadan söndü», «...xaqan Şəms əl-Mülk yenə... təşviş alovunu odlandırırdı və düşmənçilik kipriklərini açdı» (122). Onu da deyək ki, Mirxondun əsəri haqqında danışanda F. Engels avropalı qavrayışı üçün əcayib görünən bu cür silsiləli Doğu metoforikliyiinin mürəkkəbliyini eyib kimi göstərirdi (123).

Tarixin fəlsəfəsinə həsr olunmuş bəzi müqəddimə-başlanğıclar Rəşidəddinin tekstlərindəki sözün birbaşa, düzünə mənalılarından doğan prozaizmə qarşı dururdu (124). Elə ki, Rəşidəddin tarixin idarə olunmasını Allahın iradəsi ilə açıqlayırdı, onun sözləri öz prozaizmini, sadəliyini itirirdi.

Orta yüzillər Azərbaycan estetik mədəniyyətində poetik sözün çoxmənalı bildiricilər kimi aydınca işarə duyğusu ilə yaşanılmasının başqa bir səbəbi də var. Bunu açaq. Ortaçağ adamı hər hansı nəsnəni anlamaq üçün sözün dərininə enməyi əsas sayırdı. Bu dövəmdə sözlə bəzəmək tematik müstəvidə düzmək işinə və deməli, eninə-uzununa sıralamaq eyləminə gətirib çıxardıqı halda, anlamaq - sirri açmaq olub sözün dərinliyinə nüfuz etməyi nəzərdə tuturdu. Orta yüzillərdə estetik nəsnənin müstəvi, səth kimi duyulması çox güclü idi. Lövhə, səhifə, kitab estetik olaylarla bağlı tez-tez işlənirdi. Sonucda nəsnə və olayların içi, dərinliyi deyil, üzü, üstü, səthinin genişliyi ön plana çıxırdı. Bəzəmək həmin genişliyin açdığı müstəvini naxışlarla örtmək, doldurmaq sayəsində mümkün idi. Ontoloji planda (yəni varlıq planında) qabaqca müstəvi nəzərdə tutulurdu və Allah bu müstəvini, lövhəni **yazmaq**la «dünya» deyilən bəzəkli, nizamlı varlığı yaradırdı. Ona görə də Nizami Gəncəvi Allah haqqında deyirdi:

*Kainatın hərflərini axtarmaq istəsən,
Hamısı səndədir və sən onun lövhəsində sən (125).*

Oxşar görkə Füzulidə də tez-tez rast gəlmək olar:

*Ey silsileyi-vücuda nazim
Ey nəqşətərazi-səfheyi-xak
Çəkdiñ rəqəmi-nizami-ələm,
Həqqa ki xoş intizam verdin.
Ayə, nədən oldu kafu nun həm? (126).*

İrəlində dediyimiz kimi, dünyanın gözəlliyini yazılar düzülmüş lövhələr kimi duymaq və uyğun olaraq, hər bir gözəl nəsnəni bəzək vurulmuş müstəvi kimi yaşamaq (127) Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində yeganə münasibət deyildi. Sırr, varlığın batini tərəfi, Allahın batiniliyi ideyaları bu mədəniyyətdə dərinliyin estetik duyğusunu gücləndirmişdi. Sirri anlamaqdan, batini olanı bilməkdən törəyən həzz dərinliyə varmaq pafosunu estetikləşdirirdi, çünki intensiv duyğular, güclü həzz həmişə estetikləşmənin başlıca göstəricilərindən olmuşdur. Beləliklə, müstəvini eninə-uzununa **bəzəməklə**, dərinədə duranı anlamaq estetik aktı üzədə və üstədə olanla içdə olanın ziddiyyətini törədirdi. Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində bu iki tendensiya ən dürlü çarpazlaşmalar verirdi. Sözün dərinini əmələ gətirmək sözü lüğətdəki təbii vəziyyətindən çıxarib çətinləşdirməyə bərabər idi. Dərinədə getmək, ümumiyyətlə, çətinliklə bağlı olmuşdu. Nağıllarda quyunun, mağaranın dibinə düşmək qəhrəmanları ən müxtəlif təhlükələrlə üzləşdirirdi. Təsəvvüfdə isə batini dünyədə **yol getmək** (süluk) yolçudan (salik) ən böyük çətinliklərdən, qorxulardan keçib çıxmaq bacarığını tələb edirdi.

Sonralar Ortaçağdakı sözün mürəkkəbləşdirilməsinə çox pis baxanlar da olmuşdur. Bunu biz, tutalım, XX yüzildə «Molla Nəsrəddin» jurnalının «Füyuzat»la çapışmasında görürük. Ancaq daha qabaq, XIX yüzilin axırlarında, XX yüzilin lap erkənlərində də, Ortaçağ Azərbaycan ədəbiyyatının söz bildiriciləri təbii dil duyğusuna qarşı qoyulurdu. Belə sayılırdı ki, sözdən mənaə və bildirilən nəsnəyə yaxın məsafəni qoyub dolambac yollar yaratmaq qondarmaçılığa və deməli,

gərəksiz çətinliklərə gətirib çıxarır. Mirzə Fətəli Axundzadənin Füzuliyə olan mənfi münasibətinin, Klassik poeziyanın Sabir tərəfindən parodiya edilməsinin əsasında bu daənırdı (128). Mirzə Cəlil dilinin sadəliyi Ortaçağ bədii bildiricilərinin mürəkkəbliyinə, çətinliyinə qarşı dururdu. Ancaq Orta çağlar estetik mədəniyyətinin özü üçün sözdən gizli mənalara keçidin çətinliyi önəmli **mədəniyyət göstəricisi** idi. Bu göstəricini qazanmamış söz isə heç onun üçün söz də deyildi, çünki özünü ontoloji yaradıcı enerjiyə malik sözə bağlaən Ortaçağ poetik dili belə sözün bədii imkanlarını heç cürə mənimsəyə bilmirdi. Adi söz **seçmə** bildirici kimi duyulmurdu və məişətdə işlədilən ən adi qablar, insan orqanizminin bioloji prosesləri ilə bir cərgədə dururdu.

Onu da deyək ki, anlanılması **çətinləşdirilmiş** söz bildiriciləri naşılar, batini dünyadan xəbərsiz olanlar (əhli-zahir) üçün çətin idi. Arif isə bir bildiricidən min mənə aləminə keçirdi. Bədii sözün çoxanlamlılığınə və arif üçün onu anlamağın spontan, asan olmasına örnəkləri gözdən keçirək. Sirli söz, anlanılması **çətin söz**, minlərlə mənəsi olan söz və deməli, maksimal bildiricilik ideyası Nəsimidə tez-tez təkrar olunan motivlərdir:

*Heç kimsə Nəsimi sözün kəşf edə bilməz,
Bu quş dilidir, bunu Süleyman bilir ancaq (129).*

*Ey Nəsimi, hər Süleyman mülkünə verdi sana.
Hər sözün min Asifi-sahibvəzarətdir bu gün (130).*

Fizuli «Leyli və Məcnun»un başlanğıcında verdiyi rübaidə deyir:

*Tutsa tələbi-həqiqətə ruhi-məzar,
Əfsanə bəhanəsilə ərz etsəm raz,
Leyli səbəbilə vəsfən etsəm ağaz,
Məcnun dili ilə etsəm izhari-niyaz,
Lütf ilə şəbi-ümidimi ruz eylə! (131).*

Beləliklə, Fizuli bildirir ki, poeması sirdir (raz) və gerçyin, həqiqətin tələbinə dolayısı ilə, məcazi cavab verir (132).

Onu da deyək ki, Ortaçağ Azərbaycan ədəbiyyatında sözün bildirici, işarə kimi önə çəkilməsi, sözün **çətinləşdirməsi**, sözdən mənəə keçidin **dolayılaştırılması** və nəhayət, sözdən çoxlu mənə çıxarılması folklorda da vardı. Yanıltmaclarda sözlərin deyilişinin, yəni bildirici tərəfinin çətinləşdirilməsi ön plana çıxırdı. Tutuşdurun:

*Ağ balqabaq, boz balqabaq, boz balqabaq, ağ balqabaq.
Ay axmaq aşbaz Həsən şah, aşbazlar aş bişirir, sən də gəl
aş bişir, ay axmaq aşbaz Həsən şah (133).*

Bizcə, dil işarələrini deməyi çətinləşdirən yanıltmaclar kökünə görə Ortaçağ bildirici düzəltmə sisteminin məhsulu deyil. Yanıltmaclarda kökü bizə dəqiq bəlli olmaən nəşə arxaizm var. Onlar bəlkə də əski toplumda seçmə adamların dil imtiyazları idi. Qamlar, ovsunçular, ola bilər ki, yanıltmac tipli çətin tekstləri deməklə öz əlahiddəliklərini, hamıdan **fərqləndiklərini** anlatmışlar (134).

Təcnisin dodaqdəyməz şəklini folklorun çətinləşdirilmiş dil bildiricilərinə örnək səə bilərik. Aşıq şeirində dodaqdəyməzlər vəzn məhdudiyyətləri içində tərkibində «m», «b», «f», «B», «p» səslərinin iştirak etmədiyi sözlərin **tapılması**, **seçilməsi** ilə bağlı çətinlikləri ön plana çəkirdi. Ancaq bütün bu faktlardan sonuc çıxarmaq gərəkmi ki, folklor çətinləşdirilmiş dil bildiricilərini bədiiliyin, **əsl mədəniyyətin** bildiriciləri sayır. Ortaçağ Azərbaycan rəsmi mədəniyyətində çətinləşdirilmiş işarələrə, bildiricilərə edilən bu vurğu, verilən bu göstərici, yəni əsl bədiillik, hikmət əlamətləri folklorda olsa-olsa bir də tapmacalarda (135), deyişmələrdə özünü göstərirdi. Bütünlükdə isə,

Ortaçağ Azərbaycan bədii ədəbiyyatında folklor və Klassik poeziya tekstləri «daha-sadə olan/daha mürəkkəb olan», «daha asan olan/daha çətin olan» qarşıtları, ziddiyyətləri ilə açılırdı. Ona görə də təsadüfi deyildi ki, folklor dili olan türk dilləri Klassik poeziyanın dili olan türk-ərəb-fars dil sintezinə **sadə, aydın, təbii olan** dil kimi qarşı dururdu. Klassik poeziyada, rəsmi mədəniyyətdə isə aydınlığa, asanlığa qayıdış başqa şəkildə baş verirdi: arif olan üçün mürəkkəb və çətin dil bildiricisi yox idi. Əsl söz **mədəniyyət yükü** ilə zənginləşmiş, ümmana dönmüş söz idi. Arif isə bu ümmanın bir içimdə sonuna çıxırdı. Əsl söz sayılan dil bildiricilərindəki çətinliyin arif üçün mövcud olmamasına elə Nəsiminin özündən örnəklər tapmaq olar:

*Qulağın arifi ta kim, Nəsiminin sözünü dinlər,
Sədəf tək inculər ağız dolar dür şahivərindən (136).*

Müdrək adamın, arifin çoxanlamlı bildiricini birdən tutub mənimsəməsinə və bundan maksimal zövq almasının daha parlaq örnəkləri sufi praktikası verir. Bir çox qaynaqlardan aydındır ki, sufi eşitdiyi beytdən, deyimdən vəcdə gələ bilirdi. Əl-Qəzəli yazır ki, Əş-Şibli tez-tez bu beytdən səma edirdi, vəcdə gəlirdi:

*Sizin yaxınlığınız uzaqlıqdır, sevginiz kindir,
Birləşməiniz ayrılıqdı, barışınız vuruşdur.*

Sonra əl-Qəzəli bu beytin mümkün yozumlarını göstərir və hansı yozumun vəcd üçün **əsl səbəb** olduğunu axtarır (137).

Əl-Qəzalının bu traktatında poetik deyim, sufünün vəcdi haqqında aparılan söhbətlər əsas verir düşünək ki, müsəlman müdrikləri eşitdikləri poetik sözlərin bütün anlam zənginliklərini sintetik, simultan biçimdə (bir anda) duyaraq səma edirdilər. Müəyyən bildiricidən vəcdə gəlmək Çində çan-buddizmin (Yaponiyada dzen-buddizmin) nümayəndələri üçün də xarakterik idi (138). Yapon dzen terminologiyasında bu vəcd **satori** adlanırdı. Göstərilən aspektdə «çan» bilgələrinin suft müdriklərindən bir prinsipial fərqi vardı. Çan-buddist ən adi, ilk baxımdan ən bekara mənə bildiricisindən (məsələn, əl ağacı ilə alına vurulan zərbəcik) satoriyə düşürdü (139). Sufilər üçün isə səma etmək musiqi ritmi, poetik söz kimi emosional bildiricilər əsasında mümkün idi. Ancaq göstərdiyimiz problemlə ilgili sufizim və dzen-buddizm arasında olan bir yaxınlığı demək istərdik. İşarədən onun əsl mənasına ani olaraq keçmək çətin əldə edilən bacarıqdı. Bu mərtəbəyə çatmaq üçün gələcək suftən (müriddən) bir çox əngəllərin üstündən adlamaq tələb olunurdu. Mürid səma etmək amacı ilə poetik bildiricidən onun əsl mənasına qısa yolu tapmaqdan qabaq uzun, dürlü məqamlı təriqət yolunu, adeptlik mərhələlərini keçməli idi. İllərlə davam edən təriqət yolçuluğundan, həm zaman, həm də mənəvi planda baş verən çətinliklərdən sonra mürid bu maksimal duyğunluğu, həssaslığı qazanır, **hal əhli** olub ərənlər sırasında dururdu. Eyni çətinliklər dzen-buddizmin adepti qarşısına da çıxırdı. Uzun illər boyu çan müəlliminin tərbiyyə və buyuruqları ilə yaşaən, neofit təlimi mənimsəyəndən sonra **bir adi** bildiricidən satoriya (vəcdə) düşə bilirdi.

Orta çağda Azərbaycan estetik mədəniyyətində memarlıq, dekorativ-tətbiqi sənət, miniatür sənəti adamlarının qavrayışında bildiricilər (və ya bildirici sırası) kimi canlanırdı. Bu sənət növlərində ikonik bildiricilər və ikonikliyin fəallığına görə konvensional işarələrə yaxınlaşan bildiricilər üstünlük təşkil edirdi. Onu da deyək ki, söz bildiriciliyinin güclü göstəricisi olan «anlamağın çətinliyi» ələməti Azərbaycan sənətində görmə orqanına üz tutmuş işarələr üçün xarakterik deyildi. İbn-Sina kimi düşünərlər duyulması, anlanılması **asan, təbii baş verən**, qavrayışda heç bir əngəllə toqquşmaən və ya maneə törətməyən olayları sıx şəkildə dadbilimi (zövq) duyğusu ilə bağlayırdılar (140). İbn-Sina üçün bu cür anlamağın ən yüksək forması ağıl vasitəsi ilə mahiyyəti bilmək idi. Bəhmənyar əl-Azərbaycani görünən simvollardan olan başlıca boyaları sadə hesab edirdi: konkret heyvanın mövcudluğu üçün ayrı-ayrı fərqləndirici və fərdiləşdirici əlamətlər gərəkdir. Ancaq, məsələn, qara boya haqqında bunu söyləmək olmaz (141).

Artıraq ki, Bəhmənyarın bu düşüncəsi miniatür sənətinin lokal boyaları üçün də düzdür. Çağdaş sənətin incə çalarlı rəngləri isə istənilən qədər mürəkkəb ola bilər.

İkonik bildiricilərin aydınlıq məsələsi, Məhmud Şəbüstəri tərəfindən yəzıldığı güman edilən «Mirət əl-mühəqqikin»in («Araşdırıcıların güzgüsü»nün) mətnində də qoyulmuşdur. «Görmə gücünün işi odur ki, forma və boyaları tutsun, ağla qırmızını, uzunluqla qısanı, yaxınlıqla uzaqlığı, işıqla zülməti ayırsın» (142). Burada görmə duyğusunun fərqləndirici, yəni aydınlaşdırıcı özəlliklərindən gözə ünvanlanmış bildiricilərin aydınlığa malik olması tələbini çıxarmaq çətin deyil.

İkonik bildiricilərdə həzzin asan qəvrayışla bağladılması Ortaçağ estetik mədəniyyətində yalnız nəzəriyyədə qalmırdı. Bədii praktikanın özündə görmə duyğusuna ünvanlanmış bildiricilərin asanlıq məsələsi önəmli yer tuturdu. Məsələn, xəttatlıqda yeni xətt tiplərinin kəşf edilməsi aydınlıq, asanlıq meyarlarından asılı edilirdi. XV yüzilin erkənlərində Mir Əli Təbrizinin nəstəliq xəttini kəşf etməsi **asan oxumaq** tələbindən doğmuşdu (143).

Optik (görünən) bildiricilərdən **aydın** görünərliyin tələb edilməsi Ortaçağ Azərbaycan miniatürlərində təsvir sisteminə xarakterik cəhətlər vermişdi. Boyaların lokal olması və yarımtonların az işlədilməsi boya vasitəsi ilə görükdürülənləri aydın şəkildə kontur cizgilərinin içinə yığdı. Əsas və bir çox yardımçı fiqurların qarşısının öndə duran fiqur və nəsnələr tutmurdu. Miniatürdə hər şey əngəlsiz tamaşa olunmaq üçün göz qabağına qoyulurdu.

Ortaçağ adamları tərəfindən miniatür təsvirlərinin görükdürücü, ikonik bildirici kimi yaşanılmasını biz bir çox materialdan anlaə bilərik. Sadiq bəy Əfşar miniatür görükdürücüsünün **bildirən və bildirilən** tərəflərini belə ayırır gözə çarpdırırdı:

*Qulam kimi bir neçə müddət
Onun xidmətində (mən) kəmərbənd oldum,
Surətgərlik yolunu o qədər tutduq ki,
Surətdən mənəə yol tapdım (144).*

Nizaminin «Xosrov və Şirin» poemasında Şirin Şapurun çəkdiyi Xosrovun ikonik bildiricisinə baxandan sonra görükdürücü işarəni mücərrəd mənasından (gözəl şahzadə) konkret məna a (bu məna isə bildirilən adamın özünü tanımaq, görmək sayəsində formalaşır) keçməyə üçün səyahət edir, yəni İrana yola düşür. İşarəliyin önəmli əlaməti sayılan bildirənin bildiriləndən **ayrı** olması onların bir-birindən məsafə ilə **aralı** qalması poemanın göstərdimiz parçasında yol uzaqlığına çevrilir. Bərdə həndəvərndə Şirinə göstərilmiş şəkildən yol İranaçan, Xosrovun özünəcən uzanır. Eyni zamanda, Şapurun çəkdiyi şəkillə Xosrov arasında görünüş fərqlərinin uzaqlığı da böyük olmalı idi. Biz bilirik ki, miniatürlərdə portret oxşarlığına fikir verilmir. Əgər Nizami çağının rəssamlığından çəxis edirdisə, belə də olmalıydı, onda Şapurun şəkli ümumiyyətlə «gözəl şahzadə»ni bildirirdi, ancaq konkret cizgilərdə «Xosrov» deyilən şahzadəni göstərmirdi. Şapur özü şəkildəki görklə bu görükün göstərdiyi adam arasındakı ciddi fərqi **ayrıca** vurqlayır. Şəkil adamın **özü deyil**, ancnq onu **bildirəndir, göstərəndir**.

*Mən haman rəssamam ki, Xosrovun surətini
Bü pərdənin üzərində çəkmişəm.
Hər bir şəkli ki, rəsam çəkir,
Oxşarı var, ancaq canı yoxdur.
Mənə şəkil çəkməyi öyrədiblər,
Can paltarını içə başqa yerdə tikiblər (145).*

Bir məsələni də deyək. Nizami şəkildəki cansız işarəyə onun bildirdiyi adamın özünü görümüş kimi Şirinin vurulmacını qondarma etməmək üçün Şapupa ovsunçuluq bacarığını da verir. O biri yandan, bu parça Şəriətdən bir göstərişlə səsləşir və hətta bəlkə də mubahisəyə girir. Bilirik ki, Şəriət rəssamlığın kökündə canlı insan yaratmaq iddiasını gördüyü üçün və beləliklə, rəssamın Allahın yaratmaq aktını yamsılaəcağından qorxdığı üçün bu sənət növünü yasaqlamışdı. Şəriətin rəssamlıqdan belə qorxmasının öz məntiqi vardı. Cahiliyyə dönmənin bütlləri o çağkı ərəblər

tərəfindən canlı varlıq kimi yaşanırdı. Beləliklə, Cahiliyyədə ikonik işarə ilə onun **bildirdiyi** arasında heç bir fərq qoyulmamasından, yəni işarə və bildirilən obyektin eyniləşdirilməsindən və ya dolaşq salınmasından Şəriət rəssəmliyinə sonrakı taleyi üçün pis sonuclar çıxarmışdı. Özü də bu vaxt Şəriətdə Cahiliyyə ərəblərinin etdiyi səhv müəyyən mənada təkrar olunurdu (146). Yəni rəssəmlikdə ikonik işarə ilə onun bildirdiyi obyektin eyni olmadığına məhəl qoyulmur.

Artıraq ki, Şəriətin təsviri sənətdən belə çəkinməsinə əsas da vardı. Ortaçağ Adamı yüksək bacarıqla çəkilmiş şəkllə elə heyran olurdu ki, böyük məmuniyyətlə, məcazi dəç olsa, o şəkli «**canlı**» adlandırırdu. Poetik dildə «sənəm» (büt) sözünün qadının gözəlliyini bildirmək üçün güclü simvol olması göstərir ki, şəklin «canlılığı» ortaçağ Adamı üçün önəmli görkəm idi.

*Munzir öz xadimlərinə buyurdu ki,
Rəssamlar öz fırçası ilə
Xəvərnəqdə qızillap belə bir lövhə çəksinlər:
Altda gur, onun üstündə isə şir,
Şahın atdığı ox hər iki şikarı deşib keçib
Və haçasına qədər yerə işləyibdir.
Rəsam bu şəkli çəkib qurtardıqdan sonra
Hər kim görürdüsə, onu canlı (diri) bilib
Deyirdi: «Cahan şəhriyarının əlinə
Cahanyaradanın əfərinləri olsun» (147).*

Ortaçağın estetik qavrayışında şəkllə oldan bu heyranlıq iki tərəf yönümü çarpazlışıdır. Bir yandan, ikonik bildiricidən onun görükdürdüyü gerçəklik faktı aydınca fərqləndirilirdi. Özü də bu zaman təbiət müəllim, nüsxə kimi göstərilirdi və belə hesab edilirdi ki, rəsam təbiəti yamsılayıb ondan öyrənməlidir:

*Əgər muradın surətkərlik olarsa,
Ustadın təbiət olmalıdır (148).*

Bu planda təsvir ediləndən aşağı sayılırdı (149). O biri yandan, Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində başqa ilişki də vardı. Əlimizdə olan materiallardan bəlli olur ki, o çağın Adamı bir çox hallarda gerçəkliyin gözəlliyini anlatmaq üçün, öymək üçün onu **şəkllə** bənzədirdi. Səndə ikonik işarə bildirdiyi nəsnəyə nüsxə olurdu və deməli ikonik işarə nəsnədən üstün sayılırdı. Bu fakt Ortaçağ estetik mədəniyyətində işarənin kulturun bir daha doğrulayır. İkonik bildiriciyə belənci üstünlük kətilməsinə göstərən materialların bəzilərinə baxaq. Məsələn, Nizami təbiətdəki gözəlliyi bu cür şəkllə bənzədirdi:

Bağ rəsam lövhəsi kimi olmuşdu (150).

Nəsimidə, Füzulidə və başqa ortaçağ Azərbaycan şairlərinin poetik djlində işlədilən «nigar» sözü gözəli məhz şəkllə oxşadan bənzətmə idi. «Surət» sözünənsə həm görünüşü, həm də şəkli bildirməsigözəl üzü yenə şəkllə yaxınlaşdırırdı. Eyni düşüncəni uzun **nəqşi** ilə bağlı söylənilənlərə də aid etmək olar. Azərbaycanlıların dilində gözəl uzun şəkllə eyniləşdirilməsi indi də özünü göstərir. Bəzən belə deyirlər ki, «filankəsin qızı elə bil şəkildir, rəsam qələmindən çıxıb». Bu təsvir, metafora güman ki, öz tarixi köklərini məhz həmin çağlardan almışdır.

Bəs ikonik bildiricilər obyektdən üstün sayılmasının səbəbi nə idi? Bizə elə gəlir ki, bu sorunun cavabında Ortaçağ Azərbaycan miniatürlərinin önəmli özəlliklərindən birinin izahı gizlənilir. İş buürasındadır ki, miniatür şəkllərində göstərilmək üçün nəsnələr təmizlənilirdi – seçilib artıq ayılar cəhətlərdən «soyulurdu»: təbii halında ağacın, gülün, üzün, bədən cizgtlərini, boyalarını, yan-yörədəki başqa nəsnələrin kölgəsini və başqa təsirləri pozur, dəyişdirir. Miniatürlərlə isə nəsnələrin konturları, işıfğın azlığından soluxmuş görünən boy laları həmin təsirin pozuntularından azad edilərdi. Miniaturün göstərdiyi nəsnəyə arzulanan vəziyyətlərin ilişkilərin təsirini heçə

endirirdi və bu anlamda gözəlliyimn əsl cəhətləri ilə dayanıqlı durumda göstərməyin örnəyi olurdu. Miniaturçu studiyada işığı düzgünləşdirən, natüüranı ən ifadəli ola biləcək görünüşə salan və sonra da onun şəklini çəkən fotoqraf kimi işləyirdi. Sözsüz, bu o demək deyil ki, Orta çağ azərbaycanlıları dəyişənliyin estetikasını duymurdular. Gözəlin baxışqlarının ifadə oynavqlığına heyranlıq bunun tərsini göstərir. Ona görə də məsələni aşağıdakı mürəkkəblikdə görmək gərəkir: gözəllikdə struktur, düzüm aydınlığı ilə çevikə və ya dalğalı hərəkətin dialektikası önəmli estetik effekt verir. Ortaçağ Azərbaycan incəsənətində gözəlliyin struktur aydınlığının görükdürülməsini təsviri, dekorativ-tətbiqi sənətlər, memarlıq öyrənir, struktur oynavqlığının cazibədarlığını anlamaq isə söz sənətinin, musiqinin öhdəsinə düşürdü (151). Beləcə, sənət növləri arasında bölüşdürülmüş dialektik tərs tərəflər, görünür, estetik qavrayışda sitez edilirdi. Hərçənd kitab tərtibatı sənətinin özü də sözün dinamikası ilə şəklin, yazının (xəttin) uyarlığına söykənirdi.

Miniatürlərlə bağlı dediyimiz bədii eyləm Ortaçağ Azərbaycan incəsənətini n bir özəlliyini aydınlaşdırır. Təbiət materialında nəfis incələmələr, görünməmiş (misilsiz) zərif işləmələr aparmaqla sənətçi öz məharətini göstərməli idi. Beləliklə, təbiətdə olanlar bilincin və əlin vasitəsi ilə göstərmək bədiiyin, sənətdəki gözəlliyin başlıca göstəricilərindən olurdu. Bu anlamda ünlü sənətçilərlə bağlı təzkirələrdə, dürlü kitablarda söylənilən «zamanın gözü onun kimisini görməmişdi» dedisi məhz unikal məharəti bədiiyin əlaməti kimi göstərirdi (152). Çin və yapon incəsənətində qeyri-süniliyin göstəricisi kimi **sadəlik**, hətta nə qədərsə qabalığa çatan təbiilik, materialın fakturasını saxlaman önəmli estetik prinsip idi (153). Ortaçağ müsəlman Doğusunun sənəti bu estetikaya tərs idi. Orada sənətçi volyuntarist idi. Qutundakıf incə strukturları ən qaba materialda belə gerçəkləşdirməyi bacarırdı. Göstərdiyimiz bədii pafos güclü şəkildə memarlıqlıqla incə işləmələrdə özünü yaxşı göstərirdi (154).

Memarlıq Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində işarə, bildirici faktı ilə sıx bağlanan sənət növü idi. Memarlıq formalarının özlərindən başqa olayları bildirməsinə ən əyani Örnəkləri Orta yüzillərin tikintiləri verir. Bu mədəniyyətdə məscidlər mikrokosm sayılıb makrokosmun bildiricisi kimi duyulurdu. Əgər müsəlman aləminin makrokosm hesab etsək, deyə biləri ki, məscidin iç məkainində mehrab qibləni, səhnə mömütlər (müsəlmanlar) dütyasını, xütbə kürsüsü-münbər isə yuxarıları, Allahı göstərirdi.

Nəsiminin aşağıdakı beytində mehrabı işarə kimi anlamaq üçün nəyin tələb edilməsi aydın göstərilir:

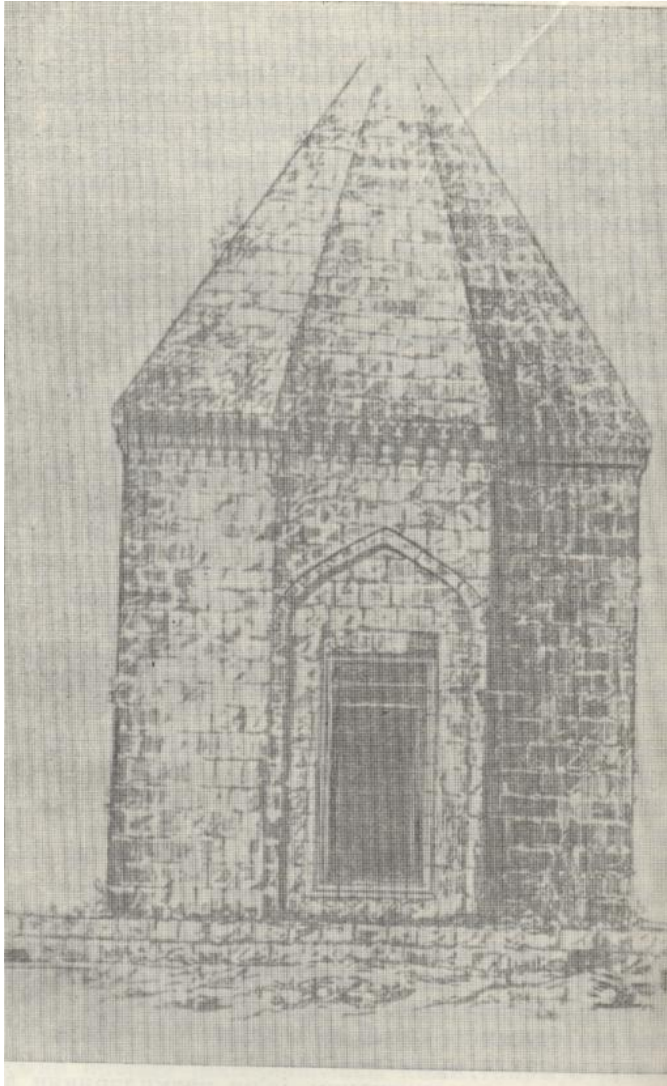
*Rümuizin bilməyən Beytül-həranın
Nə bilsin ki, nədir mehrabi-mənbər (155).*

Məscid dıxarı tərəfdən də bütün şəhər əhli və qonaqlar üçün önəmli simvol vəzifəsini görürdü. Məsələn, bir mütəxəsisdən eşitdiyimə görə, məscidin qülləsi Allahı göstərən işarə funksiyasını daşıyır. Deməli, bu zaman məscidin minarəsi yuxarı uzadılmış barmaq hərəkətini donuqlaşdırırdı.

Məsciddə göyün modeli kimi günbəz çıxış edirdi. Həm də bu zaman göy ikonik işarə ilə bildirilirdi, çünki günbəz yerdən görülən göy qübbəsinin formasını yamsılayırdı. Məscidin divarlarına vurulmuş naxışlar isə dünya məkanının strukturlaşması ilə paralellik təşkil edirdi. Bu strukturluğa dünyagörüşü qatında Aristotel ən ənlərinin də təsiri duyulur (156).

Pir Hüseyin sərdabəsinin, Şeyx Bədrəddin türbəsinin bayr quruluşunda (ill. VII) azərbaycanlı filosof Sührəverdinin yaratdığı İşraqi fəlsəfənin hansısa oxşartısını görmək olar. İşraqilik neoplatonik dünya modelinin strukturundan geniş istifadə edirdi. Yeni platonçuların metafizikasında varlığının bütün başqa pillələri Mütləq təkdən emanasiya edirdi (çıxırdı) və aşağıya doğru mərtəbə-mərtəbə sıralanırdı. Həmin memarlıq abidələrində günbəzin ən yüksək nöqtəsi Mütləq təkin işarəsinə bənzəyir, ondan aşağıdakılar isə bu nöqtədən konusvarı biçimdə yerə doğru gəlirdi və sanki varlığın işraqilikdəki aşağı qatlarını simvolizə edirdi. Sözsüz, bu memarlıq abidələrinin göstərilən formaları adi Ortaçağ adamının bilincində nə neoplatonik, nə də işraqi dünya modelini canlandırır. Ancaq nəzərə almaq gərəkir ki, Allahdan dünyanın nurlanması ideyası,

ontoloji işıq simvolları Orta yüzillər adamına Qurandan, sufizmdən və zərdüştcülükdən yetərinə belli idi (157). Quranın bu simvollarının dibində isə güman ki, həm də Xristianlığın təsirindən ona adlanmış neoplatonik prinsplər dururdu.



III. VII

Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində önəmli memarlıq tikililərinin dünya modeli kimi duyulmasına yenə də Nizamidən nüsxələr tapmaq olar: «Yeddi gözəl»də Simnarın tikdiyi Xəvərnəq qəsri dünya modelini bildirən işarələr sistemində açılır:

*İçərişi behiş kimi rahatlıqla dolu idi,
Xarici isə göy kimi bəzəklə dolu idi.
Onun damı siriş və südlə sığallanmaqdan
Güzgü kimi (hər şeyi özündə) əks etdirirdi.
Bir gecə-gündüzün tələsik və yavaş dövrü ərzində
O, gəlinlər kimi üç dəfə təzə rəngə girirdi (donunu dəyişdirirdi).
Səhər çağı mavi geymiş göydən
Hava kimi mavi rəngli (libasını) çiyinə salırdı.
Günəş öz köynəyindən çıxanda
Üzünü günəş kimi sarı rəngə boyayırdı.
Bulud günəşə kölgə salırdı,
Lətafətdə bulud kimi ağ olurdu.*

*Hava ilə həmrənglikdə bir niqabda
Gah o, rumlu (kimi ağ), gah da zənci (kimi qara) görünürdü (158).*

Bu parçada Xəvərnəqin güzgü simvolu ilə bildirilməsi onun işarə etmək funksiyasını açıq göstərir. Artıraq ki, güzgü simvolu Orta yüzillər estetik mədəniyyətində düz bildirməyin, doğrunu anlatmanın və özündə heç nə olmadığı üçün yalnız başqalarını göstərə bilməyin simvolu kimi geniş işlədilir. Bəhmənyar «Ət-Təhsil» fəlsəfi traktatında yazırdı ki, güzgü hava kimidir, cismi göstərəndə həmin cismin keyfiyyətlərini özünə götürmür (159). Bütün bunları nəzərə alıb cürətlə demək olar ki, Ortaçağda bir çox önəmli tikililər dünyanı özündə görükdürən güzgü kimi qavranılırdı. Məsələn, Əbdi bəy Şirazin Təhmasib şahə məxsus Səadətəbad bağının və Cəfərabad saray kompleksinin təsvirinə həsr olunmuş poeməsindən bəlli olar ki, bu memarlıq sistemində Quzeyi, Güneyi, Doğunu, Batını, Yuxarını, Aşağını, Tarixi əks etdirmək önəmli işarəedici amil idi. Şair Quzey, Yuxarı, Aşağı eyvanların (160), Batı imarətin və bağların təsvirinə ayrıca fəsillər həsr edir (161). Cəfərabad sarayının divarlarına çəkilmiş şəkillər isə Şirin və Xosrov görüntülərini, klassik poemaların tipik səhnələrini (ov, məclis və s.) canlandırmaqla tarixi keçmişini özündə görükdürdü (162).

Dürlü bildiricilərin geniş işləndiyi bədii sahələrdən biri də Azərbaycanın dekorativ-tətbiqi sənəti idi. Bu sənətdə naxışın tərkibinə keçmiş müxtəlif işarələrin bədii praktikada məhz simvol kimi qavranılması azərbaycanlı xalqçıların terminologiyasından yaxşı bəlli olar. Xalqın mərkəzi sahəsi ilə bağlı işlədilən «gölgəraq» haşiyəsi ilə ilgili «su», «çay» sözləri xalqın bu kəsiminin simvol kimi anlanılmasını göstərir. Dekorativ-tətbiqi sənətdə işlədilən dürlü ornament simvolları haqqında bizdə yetərinə araşdırmalar aparılmışdır (163). Ona görə də burada yalnız bir nöqtəyə toxunmaq istədik. Göstərilən sənət növündə işlədilən simvolların çoxu arxaik xarakter daşıdığı üçün onların naxışa doğru sxematikləşməsində, yəni onlarda ikonikliyin azalıb konvensionallığın artması prosesində simvolun göstərdiyi obyektin görünüşündə bir çox elementlər atılırdı. Əvəzində obyektin estetik yəndən baxımlı strukturları, cizgilərinin ayrılığı, burumu, düzgünlüyü saxlanılırdı. Ona görə də bu faktları belə bir soruya bağlamaq gərəkir: Orta əsrlər Azərbaycan estetik mədəniyyətində hansı formalı konturlar, hansı cızıq ayrılıqları və ya düzgünlükləri ikonik bildiricilərdə eydetik sayılırdı (164)? Biz sonra görəcəyik ki, eydetiklik Ortaçağ Azərbaycan təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət növlərində ikonik və konvensional bildiricilərin seçilməsində, düzəldilməsində önəmli rol oynayır. Hələlikə bu fəsli bağlayanda söyləmək olar ki, Ortaçağ Azərbaycan incəsənəti ən müxtəlif düşüncə matereallarını, duyğu çalarlarını bildirmək üçün konvensional və ikonik bildiricilərdən geniş istifadə edirdi. Düşünmək hansı göstəricilərisə nələrsə qoşmaq və ya nələrdənsə ayırmaqdır. İncəsənət özünün əsas istiqamətində adi, trivial düşüncənin daşıyıcısı olmur. İncəsənət mədəniyyət üçün önəmli edən amillərdən biri budur ki, bədii axtarışlar maraqlı düşüncədən ötrü edilir. Bəs maraqlı, qeyri-trivial düşüncə nədir? Onun ən əsas əlamətlərindən biri odur ki, o, anlayışlar, obrazlar vasitəsi ilə çoxları üçün yaxın görünən olaylar arasında **uzaqlıq** tapır və tərsinə, uzaq sayılanlar arasında **yaxınlıq** üzə çıxarır (165). Orta yüzillər Azərbaycan poeziyasında ilginç düşüncənin sonucu olaraq əldə edilmiş və sonra daşlaşmış çoxlu strukturlar, obrazlar görürük. Məsələn, götürək tipikləşmiş bənzətmələri. Nə zamansa gül-bülbül, şam-pərvanə ilişgiləri aşiq və məşuq ilişgiləri ilə bir sırada qalmışdı, şairlərin sayəsində isə Ortaçağ poeziyası bu ayrı-ayrı hadisələri sinonimik cərgəyə saldı.

Dünya olayları, əlamətləri arasındə dürlü ilişgiler axtaran bədii idrak dünya fraqmentlərini cürbəcür sinonimlər qrupu kimi yığmaqla, modelləşdirməklə məşğul olar. Bu zaman dünyanın hansı uzaq sayılan hadisələri isə yaxın əlamətlərdə açılır və tərsinə, nələrsə uzaqlaşdırılır. İncəsənət dünya olaylarından özü üçün ayrıca sistemlər qurur. Bu mənada incəsənət sistemtapıcı, sistemqurucu hadisədir və deməli, idrakın önəmli formasıdır. İdrakın kateqoriyalar sistemi haqqında V.İ. Lenin yazırdı: «İnsanın qarşısında təbiət hadisələri şəbəkəsi durur. İnstinktiv insan, vəhşi özünü təbiətdən ayırmır. Şüurlu adam ayırır. Kateqoriyalar ayırmanın pillələridir, yəni dünyanı dərk etmək pillələridir. Şəbəkədə düyn nöqtələridir ki, bunlar onu dərk etməyə, ona yiyələnməyə kömək edir» (166). Bu o deməkdir ki, gerçəkliyi öyrənməklə məşğul olan şüur özünü təbiətdən həmişə

ayırımladır ki, təbiəti öyrənə bilsin və kateqoriyalar bu ayırma eyləmini yüksək formada gerçəkləşdirir.

Gerçəkliyi bilmək eyləmində olan şüuru, eləcə də bütünlükdə, mədəniyyəti təbiətdən ayıran vasitələrdən biri də işarə, bildiricidir. İşarə obyektin özü deyil, onu «qıraqda durub» bildirəndir. Şüur işarənin bu özəlliyinə görə təbiətdən, obyektlərdən qıraqda durub onlara tamaşa etməyi bacırır. Kənardan baxmaq isə kinokameranın işini andırır. Optimal hədudacan kamera nə qədər uzaqdan baxırsa, görmə sahəsinə o qədər çox obyekt düşür, deməli, daha çox nəsnələr arasında ortaq plan içində əlaqələr axtarmaq mümkün olur. Və tərsinə, kamera obyektlərə doğru yaxınlaşdıqca onlardan bəziləri görmə sahəsindən çıxır və axırda obyektiv qarşısında bir nəsnə, sonra isə onun bir detallı qalır. Eyni vəziyyət işarə və onun bildirdiyi hadisə arasında da var. Bildirici öz anlamı ilə ən əhatəli ümumi cəhətləri bildirdikcə konkret olaylar gerçəkliyindən yuxarı qalxıb daha çox olayları əhatə sahəsində saxlayır. Ortaçağ sufi çevrəsində həm qadını sevəni, həm də Allaha vurğun olanı saxlayırdı. Çünki «aşiq» sözü sufi poeziyasında lüğətdəkindən daha geniş anlamı bildirirdi: aşılıq subyekt və obyekt vəhdətinə deyildi.

Obyektlərdən istənilən qədər uzaqlaşdıqca sonra da mənasını konkretləşdirmək sonucunda onlara istənilən qədər yaxınlaşmağı bacaran ən çevik bildirici növü konvensional işarədir. Obyektə görünüşcə oxşamaması ona böyük çeviklik verir. Şərti işarə bir nəsnənin cazibəsindən çıxıb başqalarına sarı asanlıqla yönəlir, ona görə də nəsnələr arasında ən müxtəlif əlaqələr axtara bilər. Bütün bu cəhətləri Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində müşahidə etmək olar. Şərti bildiricilər, xüsusi ilə, sözlər obyektlərin mənəşəsindən azad olmağın sayəsində sərbəst hərəkət edərək ədəbiyyatda nəsnə və olaylar arasında ən müxtəlif əlaqələrin üzə çıxarılmasına, yəni sistem tapmaq işinə qulluq edirdi. Söz gerçəkliyi dürlü konfigurasiyada modelləşdirirdi. Söz olaylardan abstraksiya olduqca onun mənasında hadisənin konkret görünüşü itirdi. Bundan isə konkret cismi, hadisəni deyil, nəsnə başqa nəsnələri bildirən sözə, yəni batini mənası olan, hər adama açılmayan sözə bir addım qalırdı və Orta yüzillər bədii ədəbiyyatı həmin addımı tez-tez atırdı. Nəticədə, konkret görünüşlü nəsnələrdən ayrı düşmüş söz, xüsusi, özü də zəngin duyğu tərəfindən və düşüncə yaradan qaynaq kimi duyulurdu. Söz batini varlığın sonsuz ümmanına, qaranlıq dərinliklərinə açılan pəncərə kimi idi. Sözdən sonsuzluğa yol açılırdı. Söz gizlədirdi ki, profanlar bilməsin. Söz gizlədirdi ki, arifi başqalarından ayırmaq olsun. Söz lazım gələndə görünüşləri itirirdi ki, insan zahirə aludə olmasın. Bu yolda sərbəstlik qazanmış sözün sayəsində Ortaçağ şüuru nəsnə və olayların arası ilə asanca davranıb bilik üçün önəmli olan əlaqələr axtarırdı. Şüur, bilinc bir nəsnənin maddiliyinə tutulub onun maddi sınırlarından qırağa çıxmıyanda, müxtəliflikləri sintez edə bilmir. Ancaq bildiricinin mənasından cismə tamaş etməsi yetərlidir ki, şüur asudələşsin. Çünki mənə sferası əqli nəticələr, metaforlar sferasıdır və onların hər ikisi dürlü əlaqələri tapmağa qulluq edir.

Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyətində gözəgörünməz əlaqələr, sirlər dərinliyinə aparıb çıxaran şərti bildiricilərdə dünyanın itən görünüşü ikonik bildiricilərdə bərpa olunurdu: bir işarə tipinin görünməz etdiyini başqası görünən edirdi, birinin əhəmiyyətsiz saydığını o birisi önəmli sayırdı. **Görünüşləri** bərpa edən miniatürçü təsvirləri yaxşı göstərmək üçün bir-birinin qabağını tutmuş nəsnələri belə yan-yanı düzürdü ki, hamısı görünsün. Məkanın dərinliyini öldürürdü ki, hər şey üzə olsun. Miniatür elementləri batini mənaları, sirləri bilməyən bildiricilər idi. Bizans ikonaları sirr ilə vəhdətdə qavranılırdı. Buna iki amil qulluq edirdi. Bir yandan, onların ikonaqrafiyasında müəyyən boyaların, müəyyən pozaların, ayrıca mənası vardı (167). Bu isə gizli simvolik mənaları ikonalarda çoxaldırdı. Biri yandan isə, ikonaya dini-emosional münasibət ondakı sirliyi gücləndirirdi, çünki dini-emosional münasibət mistikasız mümkün deyildi (168).

Bu deyilənlərin tərsi olaraq, Ortaçağ müsəlman Şərfinin miniatür sənəti üçün nə belənci simvollar xarakterik idi, nə də miniatür əsərlərinə dini münasibət vardı (169).

Mədəniyyət yetərincə mürəkkəb olanda tapdığı heç bir hadisəni, əlaməti mənaca, dəyərcə olduğu kimi saxlamır, onları sökür ki, dəyişdirsin, yenidən qursun, bərpa etsin. Bu qanunauyğunluq Orta yüzillər Azərbaycan estetik mədəniyyətinin bildirici fonunda özünü yaxşı göstərirdi. Dərinliklərə, batinə can atan, dünyanın görünüşünü arxada qoyan söz, bu itki fayda verməyəndə özündə görünərliyi bərpa etməyə başlayırdı. Bu zaman söz qulağın deyil, gözün önündə peyda

edən yazı, xəttatlıq işə başlayırdı. Sözü səsli hərflərin bəzəyində, naxışında maddiləşirdi. Söz hərflərin əyri və düz cizgilərində gözəgəlimli görünüşünü qazanırdı. Ortaçağda isə gözəgəlimli, görklü, baxımlı görünüşlərə aludəçilik önəmli estetik münasibət idi. Əbu ər-Rəşid əl-Bakuvinin bizə çatmış əlyazmasında bu münasibəti dəfələrlə görmək olar: «Saymur əl-Sinddən uzaq olmayan əl-Hind torpağında şəhərdir. Onun sakinləri çox gözəldir və xoş görünüşləri (kursiv mənimdir.- N.M.) var» (170). Başqa yerdə isə əl-Bakuvi Dəməşqdəki bir məscidin döşəməsini təsvir edəndə yazır: «ona xoş görünüşü bitki və heyvanların təsviri verir, müxtəlif meyvə növlərinin şəkilləri göz oxşayır (kursiv mənimdir.-N.M.)» (171). Bu əlyazmada, ümumiyyətlə, müxtəlif məscid və tikililərin görünüşündən zövq alanın obrazı tez-tez duyulur.

Xəttatlıq sözə gözoşşayan naxışvari strukturlar verməklə sözü səsini görünüşündən, məhz bu gözəllik sayəsində ayrılmaz edirdi: Quranda söz, yazısı ilə birlikdə müqəddəs idi və xəttatın hər yazısı müqəddəs söz olmasa da, Quran yazısının müqəddəsliyi ona ehtiramı saxlayırdı. Bu, nəfis işlənmiş kitablara Ortaçağ həvəsində özünü yaxşı göstərir.

Batinlikdən aşkarlığa can atan sözlə görüşmək üçün ikonik bildiricilər də hərəkətə gəlirdi. Şəkillərin kanonik sxemləşməsi yəni onlarda ikonikliyin azalması, konvensionallığın çoxalması onları dekora, naxışa yaxınlaşdırırdı. Sözsüz, bu zaman şəkil sirlilik, batinilik keyfiyyətini almırdı, ancaq hər halda ornamentləşməsi onu yazıya yaxınlaşdırırdı. Beləliklə, Orta yüzillər müsəlman Doğusunda səsdə yaşayan loqos ilə toposda, məkanda yaşayan görünüşlər, naxışlar qələm, incə fırça ucu ilə dalğalanan, burum-burum əyilib-düzələn cizgilərdə görüşüb bir-birində əriyirdi. Onların ziddiyyəti sintezlə əvəz olunurdu.

II Fəsl. Dillər və tekstlərdə açılan estetik mədəniyyət

Semiotika, dil, tekst

Ortaçağ Azərbaycan mədəniyyətində, eləcə də estetik təcrübəsində dürlü bildirici tiplərinə olan duyğunluğu (həssaslığı), **bildiricinin məhz bildirici kimi qavranılmasını** aydınlaşdırdıqdan sonra indi deyə bilərik ki, bu kulturdə semiotikanın öyrənə biləcəyi çoxlu məsələlər var. Semiotika elmində bildiricilərin özündən başqa, bildiricilər sisteminin dürlü yönələrini öyrənməyə yönəlmiş çoxlu anlayışlar, nəzəri prinsiplər toplanıb. Onlardan aşağıdakılarını saymaq olar: «dil sistemi» və ya «kod» və ya «paradiqmatika» (bunlar sinonimlərdir). «Tekst», «sintaksis», «teksti açmaq əməliyyatı», «tekstdə informativ olanlar» və s. Birinci fəslə gördük ki, Ortaçağ adamının bilincində bildiricinin **nə** və **necə** olması bu və ya başqa aydınlıqla özünə yer tapmışdır. Ancaq semiotikanın başqa anlayış və müddəaları ilə ilgili eyni durumu Ortaçağ mədəniyyətində görmək çətindir. Bu mədəniyyətdə işarələr haqqında bilgiler işarələr sisteminin mexanizmi haqqında aydın təsəvvürə gətirib çıxarmamışdır. Elə ona görə də bildiricinin **tapılmasını** semiotikanın xidməti səə bilmirik. Ancaq danışq dilinin qurulması və anlaşılməsi üçün işləyən mexanizmi struktur dilçilik, başqa bildirici növləri ilə bağı oxşar mexanizmi isə struktur dilçiliyin topladığı təcrübə əsasında semiotiklər dürlü baxımdan öyrənmişlər. Bu tapılanların qabaqlar sistem şəklində mənimsənilməməsinə görədir ki, semiotika yeni elm sayılır. Hərçənd bütün yeni elimlər kimi, tarixdə onun da əcdadlarının olması göstərilmişdir (məsələn, stoiklərdə, Hobbsda, Leybnistdə, Kondilyakda semiotik ideyalar olmuşdur).

İndi isə semiotikanın bildirici anlayışından sonra saydığımız anlayış və prinsiplərinə yaxından baxaq. Biz burada da, bildirici anlayışını gözdən keçirəndə gördüyümüz kimi, danışq dili örnəklərinə söykəlib başqa növlərdən olan bildirici sistemləri ilə tanış olacağıq.

Bir çox ideyaların danışq dili materialları əsasında hazırlanaraq semiotikaya köçürülməsi Sössürün xidmətidir. Bu İsveçrə dilçisinin linqvistika üçün başlıca tapıntılarından biri təbii dildə **dil sistemi** ilə **nitqi, danışğı** ayırmaq olmuşdur (dil sistemi tez-tez «dil» termini ilə əvəz edilir). Sössür göstərmişdi ki, nitq, demə, söyləmə bildiricilər sırasından əmələ gəlir, özü də bu cərgə zaman ardıcılığında açılır. Dil isə nitqə materiallar, vahidlər verən fonddur (1). Dil və ya dil sistemi nitqdə işlədilən dürlü elementləri spesifik biçimdə özündə «yığıb» saxlayır. Bunu açıqlayaq. «A» saitini ayrı-ayrı azərbaycanlılar öz səslərinin tembrinə, ovqatlarına uyğun olaraq dürlü ayrıntılarda (fərqlərdə) deyirlər. Ancaq bu ayrıntılara baxmayaraq, biz hər kəsin danışğındakı fərdi «a» səslənmələrində ümumi «a»-nı **tanıya** bilirik. O biri yandan, eyni söz dürlü dedidə dürlü mənə çaları vermək üçün söylənilir. Özü də biz «dürlü mənə» deyəndə dilin sözlüyündə «yazılmış» çoxmənalılığı nəzərdə tuturuq. Çünkü bu çoxmənlilik, sözün lüğətdə sadalanan mənaları hamı

tərəfindən qəbul olunandır. Necə ki «a»nın fərdi səsləndirilməsi var, eləcə də danışanın bacarığından, ortada olan durumun özəlliklərindən asılı olaraq söz dürlü situativ, kontekstual anlam çalarları qazanır. Poetik tekstlərdə belə mənalar bədii məzmunun zənginliyində önəmli rol oynayır (2). Bu fərqləri bir bayatıda gözdən keçirək:

*Mən aşiq Vətən sarı
Ağ sarı, kətan sarı,
Baxtavər kağız, başın,
Gedirsən vətən Sarı (3).*

Bizcə, burada birinci misradakı «sarı» sözündən lüğəti mənə tamamilə boşaldılmışdır. Çünki «sarı» sözünün lüğəti mənaları və qrammatika aydın şəkildə «vətən sarı» deyiminin nəyi anlatdığını bizə açmır, gərək əlləşib bu deyimi metaforik biçimdə yozasan (4). Bu bayatının ayrı-ayrı misralarında «sarı» sözü özünün dürlü lüğəti mənalarını gerçəkləşdirir. Ancaq «kağız» sözü lüğəti mənaları arasında olmayan mənə çaları qazanır. O, göstərdiyimiz bayatıda həmsöhbət, canlı varlıq anlamlarını bildirir.

Danışqda fonetik və mənə planında olan fərqlər, ayrıntılar belə bir soru doğurur: «necə olub ki, biz azərbaycanlılar, turalım, dürlü deyimli «a»-lardan tapırıq ki, onlar hamısı dil sistemindəki ümumi «a»nın «balalarıdır»? Eyni sualı nitq zamanı sözlərin aldığı fərdi mənə çalarları ilə bağlı da vermək olar.

Bu soruların cavabını tapmaqda «invariant», «variant» terminləri, daha öncə isə fəlsəfədə onların əsası olan «ümumi», «təkcə» kateqoriyaları önəmli bilgi verir. Təbiətşünaslıq elmlərində invariant hər hansı bir hadisənin dürlü dəyişmələrində dəyişməz qalan «cizgiləri» bildirir. İnvariantın dürlü dəyişmələrdə ayrı-ayrı «əyinlərə» düşməsinə isə «variant» deyilir. Bu baxımdan, biz «a» fonemini invariant, «a»nın ayrı-ayrı adamlarda, danışıklarda fərqli fonetik törəmələrini isə variant adlandırı bilərik. Eləcə də sözün lüğətdəki mənalarına invariant, bu mənaların danışqda qazandığı situativ çalarlara isə semantik variantlar deyə bilərik.

Invariant «ümumi», «substansiya» variant isə «təkcə» fəlsəfi kateqoriyalarına uyğun gəlir. Ümumi ilə təkcənin ilişkilərindən müsəlman peripatetikləri (aristotelçilər) geniş danışmışlar. Siracəddin Urməvi ümumini belə açır: «ümumilər» tam mahiyyətlərdirlər və məhz onların sayəsində müəyyən olaylar (5), nəsnələr bir növə aid olmaqla qohumluqda bulunurlar (6). Məsələn, Şərq peripatetiklərinə görə, insan soyunda olan hər adam üçün substansional ümumi «düşünə bilmək»dir. O, məhz, insanla ilgili başlıca mahiyyət göstəricisi olduğu üçün və ona görə də bütün insanlara aid olduğu üçün insan növü içərisində ümumidir. İndi biz deyə bilərik ki, invariant həm də substansional ümumi anlayışına uyğun gəlir. İnvariant bəzi təbiətşünaslıq elmlərində ona görə geniş işlədilir ki, bu anlayış ya riyazi formullar, ya da başqa araçlarla nəsnələrin əsasını verən sabit quruluşu, strukturu üzə çıxarır. Bütün bu deyilənlərdən sonuc çıxarıb söyləmək olar ki, dil sistemində invariantlar yığılır. Danışqda işlədilən hər dil bildiricisi (sözlər və s.), bu bildiriciləri törədən minimal vahidlər (fonemlər, yəni səslərin invariantları) dürlü çalarlarda dəyişgilərə uğrayırlar, ancaq dil sisteminə həmin çalarlar yığılmırlar. Dilə **yığılan** bir səsin, bir sözün variantları deyil, onların hərəsinin invariantı olur. Deməli, dil sistemi ilə danışığın ilişgisini invariantla variantın (ümumi ilə təkcənin) ilişgisi kimi öyrənmək olar (7).

Ortaçağ Doğu peripatetikləri Arostotel gələnyinə söykənərək təyin etmək, tanımını vermək, yəni **tanıtmaq** eyləmini aydınlaşdıranda bizim dil və nitq ilişkilərini öyrənməmiş üçün önəmli olan bir prinsipi göstərmişdilər. İbn-Sina nəyisə təyin etməyi, nəyinsə tanımını verməyi onu görükdürməkdən, təsvir etməkdən ayırmaq istəyəndə yazırdı ki, nəyi isə təyin etmək, onu özünə yaxın olan soya (cinsə) və ya düərə (növə) salmaqdır: məsələn, insan canlı və düşünməyi bacarandır. Göründüyü kimi, öyrənilən hadisə (insan) təyin edilən zaman ümumi (canlı və düşünməyi bacaran) keyfiyyətlə bağlanır və bunun sonucunda anlanılır (8).

Nitqdə bildiricinin qurulması və başa düşülməsi, tanınması oxşar eyləmə söykənir. Danışqda ümumi, yəni lüğəti mənə əsasında konkret mənə hazırlanır. Danışığa qulaq asan isə konkret, situativ mənəni lüğətdəki ümumi mənaya bağladıqdan sonra onu anlaya bilir (9). İndi bir

az da aydın deyək. Dil sistemində invariant halında dil bildiriciləri (sözlər və s.) toplanmışdır. Burada sözün həm səs forması, həm də mənası invariant görk şəklindədir. İnvariantlar toplusu olan dili danışan da bilir, dinləyən də. Danışan bir mənanı bildirmək istəyəndə dil fondunda axtarış aparır, həmin mənanın səs bildiricisinin invariantını tapır, öyrənir ki, bu mənanı bu invariantın verdiyi fonemlər sırası ilə bildirmək olar. Ona görə də həmin invariantı yamsılayan konkret səs cərgəsini səsləndirir. Dinləyən isə ilk öncə mənə ilə deyil, müəyyən səs sırası ilə rastlaşır. Sonra bildiyi dildə onun hansı bildiricinin invariant formasına uyğun gəldiyini tapır, axırda isə həmin formanın arxasındakı mənaya «baxıb» eşitdiyi səs cərgəsinin hansı mənanın bildirdiyini anlayır. Nitq zamanı belə bir aldaniş olur ki, danışandan dinləyəne təkcə səs sırası deyil, həm də anlamlar axır. Ancaq əslində mənə, anlam maddi deyil ki, daşınılsın. O, hansısa hadisənin, duyğunun mənəvi, psixi görkə, obrazı kimi bilinclərdə qalır. Ortada «gedib-gələnlər» isə mənə oyadıcı stimullar, səslər olur (10). Mənə danışanın, dinləyənin bilincində həkk olunmuş qeyri-cismani təsəvvüvüddür. Onu bildirən forma invariant biçimdə, ona bağlanmış halda yaddaşda saxlanılır. Danışanların arasında isə konkret səslər gedib-gəlir. Doğma dildəki danışığa qulaq asan eşitdiyi variativ səs cərgəsinin dildə uyğun gəldiyi invariantı anı tapır və anı da ondan mənaya keçir. Yabancı dildə yazılmış mətni həmin dili təzə-təzə öyrənən anlamaq istəyəndə isə yuxarıdakı prosesin yavaşdılmış gedişi baş verir. O, hərflər vasitəsi ilə sözün formasını tapır, sonra sözlüyü (lüğəti) açıb həmin hərflər düzümünün eynisini tapır, sonra isə lüğətdə həmin hərflər düzümünün hansı mənanı (və ya mənalari) bildirdiyini öyrənir. Doğma dildə bu proses anı baş verir və sözlük kitabını sistem şəklində toplanmış sözlərin invariant görkləri əvəz edir. Dildə sözlərin «sistem şəklində toplanmasını» təsadüfən demədik. Sistemlə toplanmaq burada hansısa prinsip və ya prinsiplər əsasında yığılmaq deməkdir. Lüğət kitabında sözlər əlifba sırası ilə toplanmaqla sistem əmələ gətirir. Dildə söz invariantlarının sistemini əmələ gətirən prinsiplərsə başqadır. Dildə bildiricilər paradigmatik şəkildə yığılırlar. Paradigmatik prinsiplərdə yığılmaq önəmli tərəfdən oxşar, ekvivalent olan bildiricilərin bir qrupda toplanmasıdır. Məsələn, dilin bütün sinonimləri, hal şəkilçiləri hərəsi bir paradigmatik qrup əmələ gətirir. Nitq quruluşunda paradigmatik qruplardan hansısa vahidlər seçilib bir-birinə qoşulur.

Əgər poetik dil sistemini götürsək, burada da paradigmatik qrupları ayırmaq olar. Məsələn, Klassik poeziyada gözəl sevgilini bildirən «büt», «sənəm», «nigar», «afət», «dilarə», «cəmilə» kimi sözlər paradigmatik qrup əmələ gətirirlər. İlk dil mənalari baxımında bu sözlərin çoxu sinonim deyillər. Deməli, danışq dilində paradigmatik qrup verməyən sözlər poetik sistemdə belə bir qrup doğururlar. Ona görə də poetik dil təbii dil ilə eyniləşmir, danışq dilinin üstündə qurularaq ayrıca bildiricilər sistemini törədən dil kimi çıxış edir. Dil bildiriciləri nitq prosesində zaman ardıcılığı ilə bir-birinə qoşulur söz birləşmələri, cümlə əmələ gətirir. Hamı yaxşı bilir ki, nitq zamanı sözlərin zəncirsayağı düzülüşdə birləşməsi necə gəldi olmur, sözlər bəlli qrammatik qaydalarla bir-birinə bağlanırlar. Buna sintaksis deyilir. Sintaksis qaydalarını da nitq dil sistemindən alır. Onlar invariant şəklində, qrammatik mənalari ilə birlikdə dil sisteminin hansısa Paradigmatik qruplarını törədirlər. Danışq qrammatik formalardan gərəkəni dildən tapır və onun əsasında bildiriciləri birləşdirir. Dinləyən isə bu sinaktik əlaqələndirmənin nəyi bildirdiyini yenə dil sistemindəki sintaktik invariant əsasında anlayır. Dil sistemi ilə nitq arasındakı fərq həm də paradigmatik yığma ilə sintaqmatik açılmanın fərqidir. Dil sistemi bildirici qruplarını yığmış **cədvələ**, nitq isə zəncir kimi açılıb uzanan **cərgəyə** bənzəyir.

Struktur dilçiliyin dil - nitq əlişgiləri ilə bağı bütün bu taptıqlarını semiotika başqa bildiricilər sistemlərinə də aid edir. Biz, artıq, birinci fəsildən bilirik ki, jest, poza, davranış, incəsənət ayrı-ayrı bildirici bölgələrini, alanlarını (sahələrini) yaradır. İndi isə Ortaçağ adamının düşüncəni, duyğunu anlatmaq və anlamaq üçün bildiricini necə qurmasından, necə başa düşməsindən, bildiriciləri necə yan-yana düzməsindən danışaq. Semiotikanın başlıca prinsiplərindən biri odur ki, danışq dilindəki kimi bütün başqa bildirici bölgələrində də dil sistemi və nitqin analoqu olan tekst var. Başqa semiotik sistemlərdə də bildiricilər sırası nitq təkimi kimlərə nəse deyir, bildirir. Biz, artıq, bunu aydın gördük ki, davranış həm nəyisə etməkdir, həm də etmək sürəsində nəyisə kimin üçünse bildirməkdir. Sənətçi əsərində başqalarına nələr isə ya sözlə, ya şəkillərlə **duydurur, anladır, bildirir**. Danışqda olduğı kimi, başqa bildirici sahələrində də tekst

(nitqin analoqudur) müəyyən dil sistemi əsasında qurulur. Bu mənada biz «davranışın dili», «miniatür sənətinin dili», «memarlığın dili» deyimlərini məcazi mənada işlətmirik. Götürək davranış sahəsini və görək «dil» termini burada nəyi bildirir.

Orta əsrlərdə davranış dilləri, davranış tekstləri

Ortaçağ Azərbaycan toplumunun davranış sahəsində dürlü anlamlar bildirən çoxlu plastik bildiriciləri vardı. Belə anlamlara nümunə üçün aşağıdakı mənaları saymaq olar: «biganələr», «maraqlanmaq», «qorxaqlıq», «igidlik», «məmünlük» və s. Bu mənaların hərəsinin öz bildiricisi vardı. Həm də əgər bəzi mənalar nisbətən durğun, dayanıqlı işarə ilə bildirilirdisə, başqalarını anladan plastik bildirici hansısa hovur sürəsində açılib bitirdi (tutuşdurun: sözün də deyilişinə, oxunuşuna vaxt gərəkdir). Məsələn, təəccübü bildirmək üçün barmağı dişləyib durmaq bəs edirdi. Bu, nisbətən dayanıqlı bildirici idi. Ancaq cəsarəti bildirən plastik bildirici daha uzunmüddətli ola bilərdi. Bunun üçün təhlükəli vəziyyət gərəkdir və bu vəziyyətdə, məsələn, «sakitcə qalxıb yeriyərək nəyisə götürmək» cəsarətin bütöv bir bildiricisi olurdu. Eyni zamanda mümkün idi ki, tək davranış bildiricisi bir neçə plastik bildiricidən qurulsun. Belə bildiricilər danışq dilində də var. Məsələn, mürəkkəb sözlər ən azı iki sözdən yığılır. Biz davranış tekstində bir plastik bildiricinin mənə bildirməsindən danışdıq. Ancaq olar ki, tək plastik bildirici ilə bildirilən mənə dürlü davranış bildiricilərinin düzülməsindən əmələ gəlmiş bütün davranış teksti (yəni bildiricilər sırası) ilə verilsin. Məsələn, «cəsarət» mənası Nizaminin «Yeddi gözəl»ində Bəhrəmin iki yırtıcı şir arasında qoyulmuş tacı götürüb, onları öldürməsinəçən çəkən hərəkətləri ilə bildirilmişdi. Uyğun olaraq poemanın özündə bu davranış tekstinin təsviri yetərincə çoxlu poetik dil bildiriciləri ilə verilir (təxminən bir fəsl boyu) (11). Bunun da danışq dilində oxşarını görə bilərik. Nizami ilə Fizulinin «Leyli və Məcnun» əsərlərini «sevgi» mənasını verən bir tekst kimi götürmək olar. Hərçənd, bu əngəl olmur ki, həmin poemaları, tutalım, «fədakarlıq» və ya «faciə» mənalarının da bildiriciləri sayaq. Sonucda tekst çoxmənalı bildiriciləri andırır. Əsərin ideyasını axtaran araşdırıcılar, əslində, teksti elə bir bildiriciyə çevirmək istəyirlər ki, sonra bu bildiricinin bir sözlə və ya bir neçə cümlə ilə deyilməsi mümkün olan mənasını formülə etsinlər. Ancaq bədii əsəri anlamaq üçün belə yığcamlığın önəmi azdır. «Leyli və Məcnunu»u «sevgi» mənasının bildiricisi adlandırmaq demək olar ki, heç nə vermir. Bəlkə də Ortaçağ Azərbaycan, bütünlükdə isə, Doğu ədəbiyyatından xəbəri olmayan papuas öz dilində «Leyli və Məcnun» poemasının adını oxuyub soruşanda ki, bu nədəndir, «sevgidəndir» cavabı ona hansısa ilkin bilgini verər. Ancaq azərbaycanlıların özünə belə bir cavab heç cürə bəs edə bilməz (12).

Davranış dili dürlü insan hərəkətlərində düzülən bildiricilərin invariantlarını özünün «lüğəti»nə toplayır. Tekst kimi çıxış edən davranışda plastik bildiricilər hansısa prinsiplərlə bir-birinə bağlanırlar. Həmin prinsiplər (bərabərdir davranışın sintaksisinə), məsələn, bədəni hansısa hərəkətdən sonra nəyisə etməyə qoymur. Bunu açaq. Bədən üçün müəyyən hərəkət aktından (plastik bildiricidən) sonra edilə bilməsi fiziki baxımdan mümkün olmayan hərəkətlər var. Məsələn, Nizaminin bu beytinə baxaq.

*Başımı ayağımın altına alıb,
Dizimin başı ilə bir qədəm atdım (13).*

Biz bu beytdə bükülmə aktından sonra normal adam üçün fiziki baxımdan mümkün olmayan hərəkətin baş verdiyini oxuyuruq. Gerçək davranış sintaksisi üçün belə əyilmədən sonrakı yerimə aktı (baş ayağının altına qoymaq, sonra dizlə addım atmaq) qeyri-mümkündür. Ona görə də demək olar ki, Nizaminin bu beyti gerçək davranışı göstərmir, söz vasitəsi ilə qrotesk əmələ gətirib, sadəcə, təsəvvürdə ifadəli şəkil yaradır.

Davranış sintaksisinin fiziki imkansızlıqla bağlı olan başqa prinsipləri məkan və zaman çətinliklərindən doğur. Bir an içində şaha təzim edib, elə həmin anda da saraydan bayırda peyda olmaq mümkün deyil. Hərçənd belə davranış sintaksisi Orta yüzillərdə sehribaz üçün xarakterik

sayıldı və nağıllarda sehirbaz davranışının bu əcəyib sintaksisi bir çox süjet gedişlərinə təkan verirdi.

Dini rəvayətlər peyğəmbərləri, müqəddəsləri çox vaxt oxşar davranış sintaksisi ilə təsvir edir (14). Məhəmmədin gerçək tarixi şəxsiyyət olması İslamın erkən çağında onun hərəkətlərini heç cürə sehirli davranış sintaksisində təsəvvür etməyə qoymurdu. Peyğəmbərin çevrəsindəki əshabələri onu özlərinə xas olan davranışda görürdü. Yalnız, Məhəmmədin meracı, Göy qatlarından keçib Allaha doğru qalxması qeyri-real davranış sintaksisinə olan inamın törəməsi idi. Dini kitab belə davranışları möcüzə adlandırırdı.

Davranış sintaksisini şərtləndirən prinsiplərin arasında kültür yasaqları, «olmazları» önəmli yer tutur. Məsələn, belə yasaqlara görə sayğılarla qonağı qapıda qarşılayanda əl verib, görüşəndən sonra nifrəti bildirən hər hansı bir hərəkəti, bildiricini etmək olmaz. Göründüyü kimi, davranışın sintaksisi bildiricilər arasında elə bağlantı formalarıdır ki, bir plastik bildiricidən sonra başqasının gəlməsinə «olar!», ayrı birisinin gəlməsinə isə «olmaz!» deyir. Oxşar vəziyyət danışq dilinin qrammatikasında da özünü göstərir. Burada sintaksis qaydaları, məsələn, «mən» sözünü «gəlmək» feli ilə bağlayanda «mən gəldi», «mən gəlirsən» kimi birləşməni düzgün saymır, əvəzində «mən gəlirəm» kimi bildirici ardıcılığına icazə verir.

Yenidən davranışa qayıtsaq, deyə bilərik ki, burada sintaksis qaydaları «**olar-olmaz**» prinsipi ilə müəyyən plastik bildiricilərdən sonra hansı bildiricilərsə mümkünlüyünü, hansılarsa qeyri mümkünlüyünün anladır. «Dərin sayğı bildirəndə sayğı mənalərini göstərən bildiricilərdən sonra nifrət bildirən gəlməz» sözləri bu baxımdan etiketli davranışın sintaksis qaydasıdır.

Davranış sahəsində plastik bildiricilər fondunun, lüğətinin və sintaksis qaydalarının olmasını görəndən sonra burada dil sistemini ayırmaq tam məntiqi olar. Davranış dilinə yığılmış bildirici fondu deyəndə bu fondu maddi sahə kimi başa düşmək gərək deyil. Göstərilən fond davranışın lüğətidir və orada davranış bildiricilərinin invariant, ümumi cizgilərdə «yazılmış» görkləri yığılmışdır. Həmin görklərin dışarı planı bildiricinin formasını, içəri planı isə mənasını invariant biçimdə özünə yığır. Gerçək davranış tekstlərində olan bildiricilər həmin invariantlar əsasında edilmiş variantlardır. Bu variantların konkret özəllikləri onları gerçəkləşdirən adamın görünüşü, paltarı və s., ilə şərtlənir.

Davranış dilində invariant «təmizliyində», abstraktlığında sintaksis qaydaları da yığılır. Danışq dilində olduğu kimi, burada da başqalarına nəyisə bildirmək üçün nəyisə edən həmin dildən bildiriciləri alır, sintaksis qaydalarını götürür, bunun əsasında davranış tekstini qurur. Həmin teksti görəndə isə onun məzmununu anlamaq üçün davranış dilini işlədirdi. Bu dil onun uşaqlıqdan mənimsədiyi və mənsub olduğu toplumda davranış üçün vacib sayılan dildir (15).

İndi bir əlavə etmək olar. Mədəniyyətdə dürlü davranış dilləri var. Bununla bağlı, yadımıza salmalıyıq ki, ümumxalq dili içində də ədəbi dil, rəsmi dil, dəftərxana dili, dialektlər və s. var. Uyğun olaraq, bir ümumi davranışın dili içində dürlü alt sistemlərə rast gəlmək olar. Ortaçağ Azərbaycan toplumunda hökəmdar və rəiyyətlər çox vaxt bir-birlərindən kəskin ayrılan davranış dillərinə söykənirdilər. Ortaçağ azərbaycanlısı sosial təbəqələrlə bağlı fərqli davranış dillərindən istifadə etdiyi kimi, yaşından aslı olaraq ya yaşlılara, ya da gənclərə aid davranış dili əsasında öz hərəkətlərinə plastik bildirici cizgiləri verirdi. Qadınlar və kişilər dünyası arasındakı fərqlərə gələndə yenə ayrı-ayrı davranış dillərindən danışa bilərik (16). Bəzən hansı dilləri isə öz davranışı üçün seçmək adamın ixtiyarına buraxılırdı, bəzənsə hansı dili seçmək adamın cinsi, sosial vəziyyəti, olduğu yer ilə şərtlənirdi. Bu baxımdan, saray həyatını xoşlamayan Nizami kimi şairlərin münasibətini öz davranışları üçün dil seçməkdə azad qalmaq arzusu ilə bağlaya bilirik. Eləcə də başqalarından qıraqda yaşamağa çalışan təsəvvüf müdrikləri bu yolla davranış dilini seçməklə ilgili qoyulmuş ictimai yasaqlardan özlərini xilas edirdilər. Marağalı Əvhədi «Cami-cəm» poemasında sufi mürşidinin sifətlərindən yazanda yüksək biliyi, Allahla bağlılığı, dünya ehtiraslarından arınmışlığı belə asılısızlığın başlıca şərtləri sayır:

*Din elmi lazımdır şeyxə, Şəriət,
Bir də ki, düz, sağlam, mətin bir hikmət.*

*Cəsür, qorxmaz olsun deyəndə sözü.
Nəfsin öhdəsindən o, gəlmiş olsun...
O, mənə yolilə addımlaaraq,
Həm nur aləminə yaxın olsun, bax...
Nə alçaq rədd etsə, qəlbi inciyər,
Nə qəbul etsələr, özünü öyər...
Bədəni zindəndə, ruhu göydədir,
Üzündə-gözündə gülüş rəqs edir.
Malı az olsa da, o, şad olacaq,
Çox olsa, yanında bir yeldir ancaq.
Onunla oturan şaha toy olur,
Kim ona yetişdi, parlaq ay oldu (17).*

Şəxsiyyətini dünyaya deyil, yalnız Allaha bağlamış sayan sufi(18) öz davranışı üçün dilləri də dünyadakıların basqısı ilə deyil, Allaha olan sevgisi ilə seçirdi. Sonucda sufi özünə qarşı belə bir münasibət tələb edirdi: «Əhli-zahirin gözüne ən yersiz görünən hərəkəti belə, Allah üçün düzgün seçilən ola bilər və bu düzgünlüyün hikmətini, sirrini əhli-zahir bilməz». Ortaçağda bir çoxları sufi hərəkətlərinə bu baxışdan yanaşaraq onu ən əcəyib davranış üstündə belə, suçlamaqdan çəkinirdilər.

Bəzi sufilərse heç Allaha da (daha doğrusu, bixəbər saydıqları əhli-zahir üçün doğru olan Allah görkünə də) məhəl qoymurdular və onun üçün də çox qəribə davranışları törədən dillərdən çıxış edirdilər. Ünlü sufi Təbrizli Şəms, deyilənlərə görə, tanınmış kəsləri saymarmış. Bağdadda Əvhədəddin Kirmani ilə (1237-də ölüb) görüşəndə soruşur ki, nə aləmdəsən? Əvhədəddin dünya gözəllərinə baxıb Allahın mütləq gözəlliyini seyr etdiyini bildirmək üçün cavab verir ki, ayın təştdəki surətini seyr etməkdəyəm. Bunun üstünə Şəms kinayə ilə qaydır ki, boynunda çibən yoxdursa, niyə başını qaldırıb göyə baxmırsan ki, elə ayı öz yerində seyr edəsən?

Əvhədəddin bu hikmətdən bərk təsirlənir, onun müridi olmaq istədiyini bildirir. Şəms şərt qoyur: özünü xalqa qarşı qoyub bazarda xurma çaxırı içərsənmi? Əvhədəddin bunu edə bilməyəcəyini bildirəndə Şəms ikinci şərti qoyur: mənə şərab gətirə bilərsənmi? Əvhədəddin bundan da boyun qaçıranda Şəms onun üstünə qışqırır: rədd ol ərənlərin (gerçəyi bilən kişilərin) arasından(19)!

Əvhədəddin Kirmaniyə Təbrizli Şəmsin təklif etdiyi bu davranış tipi Şəriətə görə böyük küfr olsa da, təsəvvüf ənənəsi onu önəmli batini mənası olan əhvalat kimi saxlamışdı.

Ortaçağda dürlü ictimai mənəblərə, ziddiyyətli vəziyyətlərə vəcizlik, saymazyanalığa bildirən davranış dili də vardı. Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndənin etdikləri başqalarını şaşırtdan, rəsmi münasibətlərdə, rəsmi yerlərdə «**yersiz davranan**» adam görkünü yaradırdı. Nəsrəddin necə gəldi, yerli-yersiz bir davranış dilindən başqasına keçirdi, sarayda qəbul edilməmiş hərəkətlər edirdi, qızına elçi gələndə isə özünü bazarda heyvan satan alverçi kimi aparırdı. Onun davranış sərbəstliyini, bəzən də davranış dağınıqlığını əsaslandırmaq üçün Molla Nəsrəddin görkü özündə müdrikliklə hətta mənasızlığa gətirib çıxaran sadələşməni, ehtiyatla ehtiyatsızlığı, savadla savadsızlığı birləşdirir. Dürlü lətifələri bir yerdə götürəndə Molla Nəsrəddin bu ziddiyyətləri bir yerə toplayır, ayrı-ayrı lətifələrdə isə, tutalım, ya sadələşmə, ya müdrik, ya savadlı, ya da savadsız səpgi özünü göstərir. Eyni səbəblər Bəhlulun şəxsiyyətində iki zid cəhət -ağıllılığın və dəliliyin (Bəhlul Danəndə, Divanə Bəhlul) birləşməsinə gətirib çıxarır. Molla Nəsrəddində Ortaçağ adamının davranış sərbəstliyinə heyranlığı, qiptəsi görünürdü. Lətifələrdə Mollanın davranış teksti ilə söz teksti gözlənilməz biçimdə bir-birinə hörülüb heterogen (yəni müxtəlif mənşəli) bildiriçilər əmələ gətirir. Cürətli söz ilə cürətsiz hərəkətin, ağıllı söz ilə pis anlayan adamın hərəkətlərinin təzadı bu lətifələr üçün çox xarakterikdir. Belə bir nümunə: bir dəfə Teymur Mollaya şəftəli verib deyir ki, otağıma apar. Bunun cavabında Mollanın hərəkəti üzə sözünə düz başa düşməyən adamın hərəkəti üçün səciyyəvi olan dil əsasında qurulur. O, şəftəli qəbirə qoyur. Teymur qəzəblənəndə isə deyir ki, saraydakı otaqda sən qonaqsan, əsl otağınsa qəbirdir (20). Axırkı müdrik cavab Mollanın öncəki hərəkətinin gizli anlamını açır. Yada salaq ki, bir çox sufilərin əcəyib davranışının gizli mənası da beləcə sonradan açılır.

Eyni vəziyyəti Bəhlul Danəndənin bir lətifəsi də göstərir. Bəhlul qabağına üç torpaq topası qoyub alver etmək istəyəndə bu tacir davranışı **dəyərsiz torpağın** sayəsində **mənasızlaşır**. Ancaq sonra hər torpaq topasını vəzirə satanda ona dediyi hikmətli nəsihətlər ağılı çaşmış adam davranışını başqa anlamda açır (21).

Yeri gəlmişkən deyək ki, lətifələrdə davranış dili, davranış simvolu ilə söz teksti arasında **məzəli birləşmələri** öyrənmək Ortaçağ Azərbaycan gülüş mədəniyyəti haqqında bilgi əldə etmək baxımından çox gərəklidir. Ortaçağ sənətinin lətifə kimi ilginclik dərəcəsi (növündə) gördüyümüz davranış yasaqlarından azad yaşayan adam ictimai ilişkilərlə, dini ehkamlarla düzgünləşdirilmiş rəsmi mədəniyyətə qarşı yönəlmiş gülüş stixiyasının ən güclü bilintisi idi.

Ortaçağın **məzəli adamı** ən gözlənilməz halda **başqasının** davranışını ilə davranan, **başqalaşmalardan** dürlü görünüşə düşən və öz görkünü bununla yapan artistik natura idi. Yüksək ictimai mənsəblərə məxsus bir çox adamlar ciddiliklərini saxlamaq üçün aydın, bir soyköklü davranış sərhəddindən çıxmadığına çalışırdılar. Məzəlilik isə bu sınırları **pozmaq** idi, igid adamın davranışından qorxağına, qorxağından isə ağıllı adamların hərəkətinə keçmək idi, sözlə, ən müxtəlif davranış dillərini özünə götürmək idi.

Başqasının, daha doğrusu, başqa qrupun davranış dilini mənimsəmiş personaja nağıl və dastanlarda da rast gəlmək olar. Məsələn, döyüşçü paltarı geyinib kişi kimi vuruşan qadın. Ancaq qeyri-rəsmi mədəniyyətdə özünü göstərən davranış sərbəstliyi, davranışda «**cızıqdan çıxmaq**» başqa vəzifələri görürdü: rəsmi mədəniyyətdə üstün sayılan dəyərləri, yaxşılıq qiyamətindən salırdı, məntiqsizləşdirirdi. İncəliklə kobudluğun döyüşkənliklə qorxaqlığın, **məscidlə meyxanənin** yerini dəyər baxımından dəyişirdi, mənfi sayılanı müsbət, müsbət sayılanı mənfi edirdi. Rəsmi mədəniyyətin, güya ki, müsbət olduğuna görə üstün saydığı dəyərləri mənfi edib, onun yerinə müsbət dəyər kimi bədən aşağısı simvollarını, cismaniliyi, maddiliyi qoyurdu, necə ki Molla öz qızını elçilərə öyəndə bazarda satdığı **heyvan haqqında** dediyi sözləri təkrar edirdi (ikicanlıdır və s.). (22)

Mixail Baxtin Ortaçağın gülüş mədəniyyəti ilə bağlı səslənmiş əsərində **qrotesk** yəni qaba sayılan üzvləri iriləşmiş bədənə gülüş stixiyasında önəmini açır (23). Bədən öz davamını həm də davranışda tapır. Ona görə də biz Ortaçağ mədəniyyətində Molla Nəsrəddinin, Bəhlul Danəndə gülüşündən danışanda onların rəsmi mədəniyyətin əxlaqilik, nəciblik, möminlik kimi təsəvvürlərini, normalarını çaş-baş salan qrotesk **davranışlarını** önə çəkməyə bilmərik.

Davranışın bu qarışıqlığından təsəvvüfdə də istifadə edilirdi. Bəktəşi davranışlarının dindəki Allah təsəvvürünü və **möminlik** hərəkətlərini araya qoyan gülüşü, lətifələri isə davranış eyləmləri sahəsində təsəvvüf Orta əsrlərin qeyri-rəsmi mədəniyyəti ilə sıx əlaqədə götürməyə əsas verir (24). Güclü bildirici, işarə duyğunluğu olan təsəvvüf qolları özlərini doqmatik İslamdan ayırmaq üçün davranışlarını «**əhli-zahir**» adlandırdıqları adamların hərəkət və yaşayışlarından ayıran dil əsasında, yəni plastik simvol və sintaksis əsasında qururdular. Bektəşilik kimi sufi ordenlərində isə özünü fərqləndirmək pafosu o qədər şiddətlənirdi ki, onlar hətta qeyri-rəsmi mədəniyyətin gülüş doğuran kobud hərəkətlərini belə, təkrar etməkdən çəkinmirdilər (25).

Miniatür Dili, miniatür teksti

Biz təbii danışmaq dilinin semiotik quruluşundan söhbət açdıqdan sonra dil və tekst qatlarının başqa işarələr sistemlərində də olmasını ən öncə davranış materiallarında yoxladıq. Çünki bədən plastikası, təbiətinə görə danışmaq dilindən ən uzaq görünən bildiricidir. Bu isə o deməkdir ki, əgər danışmaqdan belə uzaq görünən bildirici sahəsində dil və tekst qatı varsa, onda təbiətdən danışığa daha çox oxşayan bildiricilər sistemində həmin qatların olmasına heç bir şübhə qalmır. O biri yandan, Orta yüzillərdə bizə çatmış abidələrdən çox vaxt sözün, düşüncənin, dialoqların arasından davranışın ünsiyyət (kommunikativ) funksiyasını üzə çıxarmaq xeyli çətin olur. Halbuki estetik incələmələr üçü Ortaçağ adamının davranışını az önəmli deyil. Ona görə də o dönmədəki davranışların semiotikası və estetikasıdan danışanda biz bu ciddi problemə də toxunmuş oluruq.

İndi isə dil və tekst ilişkilərini, hələ də təbiətə danışqdan uzaq görünən miniatürlərdə gözədən keçirək. Miniatür yapıtlarının **tekst** sayılmasına əsas verən göstəricilərdən biri odur ki, bu yapıtlarda Sənətçi dürlü boyalarla, cizgilərlə başqalarına hansısa bilgiləri verir. Miniatürlərdəki elementlərin bildirici olduğunu biz, artıq, bilirik. Semiotik modeli ardıcıl olaraq miniatürlərə tətbiq etsək, bu tekstləri tutuşdurmaq sayəsində Ortaçağ Azərbaycan təsviri sənət dilinin «lüğət» fondunu, «sözlüyünü» təşkil edən bildiricilər toplusunu üzə çıxarmaq mümkündür. Ortaçağ toplumunda yer alan nəsnelərdən heç də hamısı miniatürlərdə öz əksini tapmırdı. Bu sənət növündə görükdürülən əşyaları saysaq, heç də böyük siyahı almırıq, Özü də bunların görünüş tipi (yəni bildirici forması), adətən, miniatür tekstlərində az dəyişikliyə uğrayırdı. Kanonik sənət olan miniatürlərdə saray həyatına, məişətə aid cisim və əşyaların hər növü variant fərqləri ilə ayrılan bildiricilərdə bildirilirdi. Eyni sözləri musiqi alətlərinin, tikililərin, təbiət hadisələrinin görükdürücülərinə də aid etmək olar. Miniatürdə insanlarla bağlı bildirici tiplərini poza, jest, döyüş, oyun kimi eyləmlərinin «donuqlaşdırılmış» formaları ilə təyin etmək olar. Bir sözlə, miniatürlərdə verilən bildiriciləri (görükdürücüləri) paradigmatik qruplara (tutalım, yaraqlar, ağaclar hərəsi bir paradigmatik qrup əmələ gətirir) bölmək olar. Bu qrupların toplusu miniatür sənətinin «lüğətini», yəni bildiricilər fondunu törədir. Sözsüz, bu fond bir yerdə maddi nəsne kimi dayanıb-durmamışdı. Onun varlığı mənəvi məkanda idi və Ortaçağ rəssamlığının yaddaşında **«yerləşirdi»**. Bu yaddaşda hər vahid invariant formasında idi, yəni, tutalım, qılınc endirən adamın şəkil variantlarının ən ümumi, təkrarlanan anlarını, jestlərini göstərirdi. Onu da deyək ki, bu invariantları görünər etmək üçün Ortaçağ rəssamlıq praktikasında dürlü araçlar vardı. Kompozisiya sxemlərini, qəliblərini bu araçlara aid etmək olar (26). Belə kompozisiya qəlibləri içində hansısa plastik cizgilər sabitləşdirilərək invariantlaşdırılırdı. Ancaq, o biri yandan, miniatür sənətinin dilindəki invariant vahidləri həmin qəliblərin doğru göstərməsini qətiyyətlə demək olmaz. Hərçənd qəliblərin müəllifləri buna əmin ola bilərlər. Bu zaman onlar danışq dilinin səhlərlə dolu sözlüyünü düzəltmiş, qeyri-dəqiq biçimdə qrammatikasını təsvir etmiş dilçiyə bənzəyərdilər.

İndi biz semiotika əsasında deyə bilərik ki, Ortaçağ miniatür sənətinin bildiricilər fondundakı ikonik bildiricilərdən öz niyyətini anlatmaq üçün rəssam uyğun olanı seçib əsərinə gətirirdi. Əsəri qavrayan isə, yenə dilin fondu əsasında gördüklərini **taniyib**, yəni **nəyin necə** şəkli olduğunu bilib əsəri anlayırdı (27).

Bütün tekstlər kimi miniatür yapıtlarının bildiriciləri də hansısa qaydalar (sintaksis) əsasında konkret ilişkilərə, bağlantılara salınırdı. İndi isə miniatür sənətinin bəzi sintaksis qaydalarını gözədən keçirək. Hər şeydən öncə onu deyək ki, ikonik bildiriciləri müəyyən münasibətlərə salmaq qaydaları məkan prinsipinə söykənir. Bu, təsviri sənətin məkanlı sənət növü olmasından irəli gəlir. Düzdür, çağdaş estetikada təsviri sənəti yalnız məkanlı sayanlara qarşı belə bir etiraz var ki, gözü şəklində müstəvisində bir fiqurdan o birisinə doğru gəzdirmək müəyyən hovur, zaman içində baş verdiyi üçün və deməli, ayrı-ayrı fiqurlar qavrayış boyu «montaj» edilib düzöldüyü üçün təsviri sənəti zaman parametridən azad etmək olmaz (28). Ancaq hər halda miniatürlərin kiçik həcmi onların üzərində göz gəzdirmək üçün gərəkən vaxtı minimuma endirir.

Məkana düzmə qaydaları, dediyimiz kimi, miniatür sənətində ikonik bildiriciləri ilişkilərə salmağın əsaslarını verir. Özü də bu görükdürücüləri məkanda paylamaqda, düzməkdə tərs perspektivin qaydaları üstə durur.

İndi isə incəsənətin semiotikasında **tərs perspektivlə** ilgili əldə edilmiş nəzəri sonucları gözədən keçirək. Dirçəliş çağından başlayaraq, belə sayılırdı ki, Ortaçağ rəssamları naşı olduqlarından tərs perspektivdə şəkil çəkirlər. Yeni çağın sənətçiləri ön plandakı insan görükdürücüsündən uzaqda duran adamın iri çəkilməsini, bacarıqsızlığın nəticəsi sayırdılar. Sağ tərəfdən baxılan binanın həm sağ, həm də sol divarının teksdə göstərilməsi düz perspektiv baxımından dünyanın təhrif edilməsi idi. Düz perspektivi Dirçəliş çağının rəssamları gerçəkliyin tərs perspektiv sistemində məkanca deformasiya edilməsinə qarşı qoyurdular. Düz perspektivə görə, rəssam bir nöqtədən naturaya baxanda nəyi başqa nəsnelərlə hansı ölçü tənəsüblərində görürdüsə, onu da çəkməyə çalışırdı. Bu səbəbdən uzaqdakı ağaca qonmuş quş heç cürə yaxından göründüyü kimi verilmirdi. Ona görə də miniatürlərdə uzaqda ucalan ağacın yarpaqlarının, budağındakı quşun

dəqiq cizgilərlə işlənməsi Dirçəliş sənətkarı üçün rəssamlıq qaydalarının (sintaksisinin) pozulması idi.

XIX yüzilin ikinci yarısından başlayaraq Avropa rəssamlığı impressionizm, kubizm, primitivizm sayəsində tərs perspektivə bu mənfi əlişgisini dəyişdirdi, tərs perspektivə yüksək dəyər verirdi. Uyğun olaraq, estetika və sənətsünaşlıqda tərs perspektivin bədii mənə və imkanları müsbət planda öyrənirdi. Bu aspektdə ilk araşdırma aparanlardan biri P. A. Florenski olmuşdu. Onun başlıca ideyalarını açaq.

Bu alim yazırdı ki, şəkildə tərs perspektiv əsasında göstərilən gerçəklik düz perspektivdə olduğu kimi bir baxış nöqtəsindən deyil, bir çox baxış yönlərindən verilir. Ünlü riyaziyyatçı Kontora görə, Babilistanda və Misirdə düz perspektivin həndəsi əsaslarını bilirdilər. Bu ölkələrə aid portret əsərləri rəssamların detalları yüksək dəqiqliklə öyrənmək bacarığını göstərir. Ona görə də belə bir soru ortaya çıxır: bəs nədən həmin rəssamlar perspektiv sayəsində diqqətli olub düz perspektivi mənimsəməmişdilər? Axı, onların elmində bunun üçün yetərincə həndəsi əsaslar vardı? Sonra P. A. Florenski artırır ki, uşaqlar və çağdaş Avropa rəssamlığının texnikasını bilməyən adamlar şəkil çəkəndə, adətən, tərs perspektiv əsasında nəsnələri, olayları kağızda görükdürürlər. Dirçəliş çağında Cottonun, Leonardonun, Dürerin düz perspektivi riyaziyyatçıların köməyi ilə yavaş-yavaş mənimsəməsi (bu proses yüziləcən çəkmişdi) göstərir ki, insan pisixofiziologiyası üçün tərs perspektiv daha doğmadır və həmin doğmalığın müqaviməti uzun sürə davam etmişdi. P. A. Florenski onu da yazır ki, rəssamların özləri müdafiə etdikləri düz perspektivi ən gözəl əsərlərində tez-tez pozur və ifadəliliyi məhz bunun sayəsində əldə edirdilər. Dirçəliş çağı rəssamlarının düz perspektiv baxımından belə səhvləri əsl rəssamlıq üçün təbii və qaçılmaz idi.

P. A. Florenski dediyini doğrultmaq üçün ilginclərlər gətirirdi. Düz perspektivi mümkün edən bir nöqtədən baxışı tam gerçəkləşdirmək üçün rəssam iki gözlə deyil, biri ilə baxmalıdır və yerindən tərpənməməlidir. Dünyanın özündə də heç nə tərpənməməlidir, çünki tərpənən gözü öz ardınca çəkə bilər. Bir gözlə tamaşa edən adamda heç bir pisixofizioloji proses getməməlidir ki, onun gözü tam biganə baxa bilsin, çünki dünyaya duyğusal əlişgi baxışı dəyişdirir.

Aydındır ki, sadalanan şərtləri yerinə yetirmək mümkün deyil. Ona görə də P.A. Florenski bu düşüncəyə gəlirdi ki, heç kim düz perspektivə tam mənada sadıq qala bilməz. Sonra rus düşünəri artırır ki, heç bir normal adam öz baxış nöqtəsini yeganə saymır, bilir ki, dünyanı başqa yöndən göstərən və deməli, ayrıca dəyəri olan başqa tamaşa nöqtələri də var. Rəssam iki gözü ilə bir gözlə gördüyündən çox görür, özü də hər gözü özəl biçimdə görür. Rəssam bir yerdə oturanda belə, bədəni və başı ilə tərpənişdə olur. Sonucda nəsnələr onun gözündə dəyişir, işıq-kölgə əlişgiləri təzələnir və s.

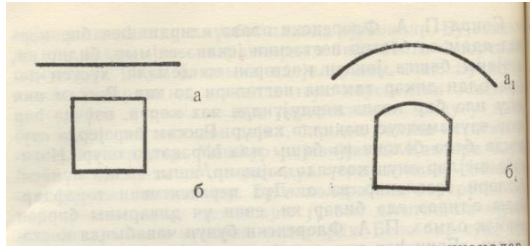
Düz perspektivin tərəfdarları etiraz edə bilər ki, evin üç divarını birdən görmək olmaz. P.A. Florenski bunun cavabında göstərirdi: - «Evin heç iki divarını da birdən görmək olmaz». Birdən gözüməzə yalnız çox balaca divar parçası görünür (29).

P.A. Florenskinin düz perspektivə söykənən təsviri sənətə mənfi münasibətini çıxsaq, onun tərs perspektiv haqqında dediklərini yaxşı yozum kimi götürməmək olmaz.

Tərs perspektiv haqqında ruslarda ilginclərlər araşdırma aparanlardan biri də L. Q. Jeqin olmuşdur. O, perspektiv məsələsi üzrə təsviri sənət tarixində olan ayrı-ayrı çağların ayrıntısını anlatmaq üçün yazırdı ki, rəssamlıqda gerçəkliyin dərinliyinin mənimsənilməsi baxımından ikonik bildiricilər (görükdürücü bildiricilər) tarixən üç məkan formasına düzülmüşdür. Bizans və Şərqi təsviri sənətində məkan şərti müstəvi formasındadır, dərinlik yoxdur. Dirçəliş və XVII –XVIII yüzillər təsviri sənətində məkan nisbi dərinlikdədir. XIX əsirdən başlayaraqsa təsviri sənətdə məkan qeyri- məhdud dərinlik alır (30).

L.Q. Jeqin əsasən ikonlarda tərs perspektivdən danışsa da, onun söylədiklərinin bəziləri miniatür sənətində təsvir xarakterlərini aydınlaşdırmağa kömək edir. Məsələn, o yazır ki, ikonlarda məkan dərinliyinin inkar edilməsi, məkanın müstəviliyə can atması cazibə təsiri göstərən üfüqü əyir, qövsə çevirir. Öz növbəsində bu qövs ayrılığı ikonadakı müəyyən nəsnələrin şəkillərini də əyir. Deyilənləri sxematik formada belə göstərmək olar: «a» üfüqü düz perspektivdə normal cızıqdır, «b» isə düz perspektivdə normal formadır. «A» qövs şəklində əyilmiş üfüqdür və bu ayrılıq normal fiqur olan «b»-ni, ayrılığa salır (ill. VIII) . L.Q. Jeqin kreslonun söykənəcəyindəki üst çərçivə xəttinin

ikonalarda qövssayağı əyilməsini, düzbucaqlı masa üzünün «b»-dək formanın almasını bununla izah edir (31).



III. VIII

L.Q. Jeqinin söylədiklərinə paralellər axtarsaq, biz də deyə bilərik ki, Ortaçağ miniatürlərində tərs perspektiv dərinliyi, demək olar ki, yox edir. Sonucda üfüqi cızıq şəklin üst çərçivəsinə doğru qalxır (elə bil ki, yerə salınmış xalçanı qaldırır divar kimi sallayırlar). Bu isə miniatür tekstində bəzi görükdürücü formalara öz etgisini (təsirini) göstərir. Məsələn, miniatürlərdə hovuzların hamısı üfqi xətti ilə birlikdə yerdən dik qaldırılaraq göstərilir. Miniatür personajlarının üzərində oturmaqları xalçalar (ill. I), çadırların üstü də eyni dikəlmə durumuna salınır.

Biz birinci fəsilə yazmışdıq ki, Ortaçağ Azərbaycan mədəniyyətində cisim və hadisələrin estetikləşdirilməsi iki qarşı tendensiyada özünü göstərirdi. Bir yandan, bədii söz sayəsində dərinlik, gizli mənaya malik olmaq estetikliyin önəmli əlaməti kimi çıxış edirdi. O biri yandan isə, təsviri sənətdə müstəviləşdirmək, səthə düzmək estetik atributa çevrilirdi. İndi isə artıra bilərik ki, miniatür sənətində tərs perspektivin məkan qaydaları, məhz bu müstəviləşdirməyə qulluq edirdi. Tərs perspektivin həndəsi qaydaları miniatürlərdə sintaksis prinsiplərinə çevrilib şəkildə fiqurları elə əlaqələndirməyə əsas verirdi ki, düz perspektivi saxlamaq istəyən rəssam üçün bu əlaqələr heç cürə mümkün deyildi. Söhbət edən adamlara bir nöqtədən baxanda kimsə öndən, kimsə yandan, kimsə arxadan görünür. Miniatürdə isə demək olar ki, çox vaxt üzlər öndən görünən kimi verilirdi. Sanki miniatürçü rəssam söhbət edənlərin arasında gəzişib hər birisinin üzünə qarşıdan baxandan sonra gəlib onun üzünü öndən çəkirdi. XVI yüzilin erkənlərində Nizaminin «Xəmsə»sinə çəkilmiş «Şah ilə vəzirin söhbəti» miniatüründə mərkəzdə oturmaş şahla danışan vəzirin fiquru ona tərəf çevrilməmişdir. Vəzir şəklin sağdan aşağı küncünə baxır. Onun fiquru elə çevrilib ki, biz onu da şahı gördüyümüz kimi öndən görürük. Tərs perspektiv fiqurları məkanca bu cür əlaqələndirməyi belə əsaslandırır: rəssam sanki şahı baxıb onun şəklini çəkirdi, sonra keçib şahın ya yanında, ya da arxasında duraraq vəzirə çəkirdi (sözsüz, bu proses xəyalən baş verirdi). Gerçək həyatda şahla vəzirin söhbəti və davranışı bu sintaksisdə mümkün deyildi, çünki şahla danışanda vəzir ona baxmalıydı. Miniatür sənətinin sintaksisi isə bunu tam mümkün edirdi. Sonucda miniatür sənətində bir tekst kinokameranın hərəkəti kimi dürlü baxış nöqtələrini (məsələn, üzbəüz durmuş adamların hər ikisinə öndən baxışı) özünə yığaraq tam dinamik struktur əmələ gətirirdi.

Birinə arxa çevirmək indi də azərbaycanlılar arasında ya ədəbsizliyi, ya da sayğısızlığı, etinasızlığı bildirir. Ona görə də saray davranışında şahı belə simvolik hərəkət mümkün deyildi. Rəssam isə tərs perspektivin məntiqindən çıxış edərək, personajın elə bil ki, ədəbsizlik göstərən tamaşaçıya arxa çevirməsindənə şahı arxa çevirməsinə daha çox üstünlük verirdi. Tərs perspektivin sintaksisi fiqurları çevirir, düzür, bir sözlə, fiquru göstərən bildiricini gerçəklikdən fərqli formanı almağa zorunlayırdı (32). Miniatürün sintaksisi göstərdiyi hər şeyi bu və ya başqa dərəcədə ön tərəfdən görünməyə məcbur edirdi. Çadırların aşağı nöqtədən görünməyən üst tərəfi şəkildə qaldırılırdı ki, öz naxışlarını, səthini göstərsin. Xalçalar qalxırıldı ki, biz onların bəzəyini görək. Parça kimi süslənmiş binaların qüllələri aşağı çəkilib qısaldırdılar ki, şəklin çərçivəsi içində qalsınlar və biz onları da görək. Sərv ağacı çox hündür olanda ya şəklin üst çərçivəsinə qırırdı, ya da çərçivənin üstündən keçirdi ki, biz ona da baxaq. Bu sintaksis bəzi personajların aldığı vəziyyətlərdə də özünü bildirirdi. Arxa planda qayanın arxasında gizlənmiş adam boylanırdı ki, biz heç olmasa onun üzünü görək (33). Miniatürün yan çərçivələrindən yarısı çıxmış atlar, adamlar isə çıxıb özünü göstərmək aktını nümayiş etdirirdi.

Hərtərəfli göstərməyə bu aludəlik təəcüb doğuracaq oxşarlıqla XVIII–XIX yüzillər Avropa teatrında da təkrar olunur. B.A Uspenski xatırladır ki, həmin çağların teatrında tamaşaçının baxış nöqtəsi tamaşanın sintaksisində elə dəyişmələr aparırdı ki, səhnədə bir-biri ilə söhbət edən personajlar çox vaxt bir-birinə deyil, tamaşaçılara üzlərini çevirib söhbət edirdilər (34). Beləliklə, səhnənin önündə oturanın baxış nöqtəsi xüsusi sintaksis tələb edirdi və bu, səhnə mizanlarında uyğun dəyişmələr törədirdi (35).

B.A. Uspenskinin Avropa teatrı haqqında dedikləri ilə ikonalar haqqında söylədikləri arasında əlaqə var. Onun mülahizələri miniatür dilini anlamaq üçün də gərəklidir. Araşdırıcı yazır ki, düz perspektivə söykənən yeni çağın təsviri sənət əsərlərinə baxanda çox vaxt axtarmaq gərəkdir ki, şəkildəki «bu» rakurs, «bu» təsvir nəyin əsasında ortaya çıxıb? Məsələn, insan fiqurunun kəskin dönüşü və ya əyilişi (aydındır ki, insan bu durumda çox qala bilməz) məcbur edir düşünsən ki, bu adam hərəkətdədir. Eləcə də üzün ifadəsi, jesti indi hansı situasiyanın, hansı əlaqələrin olduğunu yozmağa imkan verir. Bu zaman biz gerçək hadisənin, nəsnənin «məntiqinə» söykənib şəkllə baxır, onu anlayırıq. Uyğun olaraq, fiqurun kəskin dönüşü gerçəklikdə bu pozaya gətirib çıxaran bütün hərəkətin bildiricisi olur. Ona görə də rəssam fiqurun çoxlu hərəkət anlarından ən tipik, ifadəli olanı seçib götürür ki, gerçəklikdəki hərəkəti, situasiyanı bütünlüklə bildirsin. Əski və Ortaçağ təsviri sənətində isə durum başqa idi. Burada fiqurların düzülməsi, pozası təsviri sənətin öz iç qaydalarına, qrammatikasına söykənirdi və görükdürülən gerçək situasiyanın analizindən çıxmırdı. Ona görə də ikona tipli tekstlərin başa düşülməsi gerçəklikdəki durumun necə olduğunu göz qabağına gətirməyə gərək doğurmur. B. A. Uspenski yazır ki, belə əsərlər, bəlkə də, gerçək durumların estetik biçimdə qavranılması əsasında yaradılmışdı. Onların qavranılmasında estetik başlanğıc üstünlük təşkil etmirdi. Ona görə də Ortaçağ təsviri sənət tekstlərində biz çoxlu, rəngarəng, müxtəlif ifadəli jestləri, pozaları görmürük. Rəssamlar jest və poza tiplərini göstərəndə qənaətcillik edir, lakonikliyə fikir verirdilər. Əski və Ortaçağ təsviri sənətində, əsasən, əzamətli poza və jestlər seçilirdi (36).

Sözsüz, B. A. Uspenskinin söylədiklərinin hamısını Ortaçağ miniatürlərinə aid etmək olmaz. Məsələn, miniatür tekstləri maksimal olaraq estetik nəsnə kimi yaşanılırdı və lakonik jest, poza belə yaşantını oyatmağa qulluq edirdi. Ortaçağ Doğu miniatürlərinin estetikliyi onların eydetikliyi, görünüşlü, baxımlı olmağa can atmasından doğurdu. Birinci fəsildə miniatürlə bağlı **eydetiklik** anlayışını açıqlamağa söz vermişdik. İndi bu açıqlamanın vaxtı çatmışdır.

S. S. Averintsev eydetikliyin nə olduğunu anlatmaq üçün göstərir ki, hər hansı nəsnəni, totalım, daşı üç baxımdan anlamaq olar. Birinci baxımda nəsnə səbəb və nəticə zəncirindən bəlli olur. Həçansa o, müəyyən kütlə ilə başqa təbiət güclərinin çarpazlaşdığı nöqtədə duyğun törədir. Sonra dünyadakı səbəb-nəticə cərgəsini davam etdirib xassə və qüvvələrini özündən qırağa atmağa, başqa nəsnələrə proyeksiya etməyə başlayır. Bu o qədər çəkir ki, axırda nəsnə tükənir, heçə çevrilir, başqa nəsnələrdə əriyib yox olur.

İkinci baxımda nəsnə bitkinliklə öz çərçivəsinə sığışmış görünür. Onun sınırları içində səthinin fakturası, strukturu görənəklilik olur. Qavrayış bu zaman nəsnəyə **başqa nəsnələr** sırasında tamaşa etməyə gərək duymur, cismin özünə aid strukturlara aludə olur. Cismin bu varlığına Aristotel entelexiya deyirdi. Başqa bir yunan sözü - «eydetiklik» nəsnənin öz iç strukturlarında olanları bildirirdi, göstərirdi. Yunanlarda eydetikliyə aludəçilik onların incəsənətinə, fəlsəfəsinə çox güclü bir plastiklik vermişdi.

Nəsnənin üçüncü baxımdan anlanması onun eydedik üzü, qapağı altında gizlənmiş, dərinliklərində görünməz olmuş varlığına yönəlir. Burada, artıq, tamaşalıq heç nə yoxdur. Bura sonsuz qaranlıqdır, cismin enerjisi, gücləri oradan peyda olur. Bura çılp, strukturlardan bilinməyən varlıqdır, onu seyr etmək mümkün deyil. Rəvayətə görə, cisimlərin bu dərinliyini anlamaqdan ötrü görmə duyğusuna gərəyi olmadığı üçün Demokrit özünü kor etmişdi (38).

İndi biz deyə bilərik ki, Ortaçağ Azərbaycan mədəniyyətində sufizim kimi **dərinliyə can atan** fəlsəfi-estetik-mistik düşüncə tərzinə (39) qarşı durmuş estetik pafos müstəvini bəzəyən, naxışı, fiquru, sözü eninə, uzununa düzən sənətdə özünü göstərirdi. Miniatürün tərs perspektivi məhz eydetikliyi ortaya çıxaran, deməli, bildiriciləri eydetik yöndən çevirib göstərən sintaksis idi. Ona görə də miniatürlər Ortaçağ adamının eydetiklik yansımasını söndürürdü. Sözsüz, bu sənət növünə estetiklik xatirinə zəngin, müxtəlif ifadəli jest və pozalar axtarılmırdı. Miniatürdə jestlərin,

pozaların çeşidləri xeyli az, formaları isə lakonik və kanonik idi. Ancaq iş burasındadır ki, Ortaçağ adamı müxtəliflikləri, təsadüflərin stixiyasını olsa-olsa «Min bir gecə» nağılları kimi əhvalatlarda, səyahətçilərin rəvayətlərində xoşlayırdı. Gözəlin boyunun sərv kimi olmasını hər şeydə təkrar etmək isə onun estetik təcrübəsinə bəs idi. Rəssamlar tərəfindən bir kərə tapılmış, üzə çıxarılmış jest və poza görünüşlərini ayrı-ayrı tekstlərdə dəfələrlə seyr etmək, bundan həzz almaq onları eydetik saymaq, duymaq əsasında mümkün idi.

O ki qaldı B. A. Uspenskinin yerdə qalan düşüncələrinə, onları doğurdan da miniatur sənətinə aid etmək olar: Ortaçağ Azərbaycan rəssamları gerçəklikdəki durumu miniaturün bildiriciləri və sintaksisi əsasında görükdürmək istəyəndə çox vaxt durumun öz məntiqindən deyil, sənətin, artıq, mövcud olan ehkamlarından (yəni dilindən) çıxış edirdilər. Doğurdan da, miniatürlərdə bütün davranış aktının bildiricisinə çevriləcək pozalar, jestlər, olsa-olsa, bəzi döyüş, ov, oyun epizodlarında ayrı-ayrı fiqurlarda özünü göstərir. Əvəzində otuşunda, duruşunda, bükülmüş qolunun jestində «stop kadr» kimi **eydetikliyi**ni açıb göstərən fiqurlar miniatur dilinin bildiricilər fondunda başlıca yer tutur.

Bəs miniatürlər üçün götürülmüş poza və jestlərin, nəsnə və olayların öz konturlarından, mümkün görünüşlərindən hamısının deyil, eydetik strukturlar, cizgilər kimi məhz hansılarının seçilib ehkamlandırılmasının səbəbi nə idi?

Bu problemdən xəttatlıqla miniatur sənəti arasındakı dərin ilişgilərə gedib çıxmaq olar. Dünya sənətsüinaslığı üçün təsviri sənətlə xəttatlığın qarşılıqlı təsiri yeni problem deyil. Məsələn, Y. V. Zavadskaya Ortaçağ Çin təsviri sənətini semiotik baxımdan öyrənəndə bu sənətlə Çin kalliqrafiyası arasındakı ilişgilərə ayrıca fikir verir. O yazır ki, Çin rəssamlığı, rəngkarlığı xəttatın qələmindən təsirlənib formalaşmışdı. Ancaq rəngkarlıqla xəttatlığın əlaqəsi bununla bitmir. Çində təsviri formalarla heroqlif formaları arasında əzəli birgəlik vardı. Heroqlifik cızıqlar struktur cizgiləridir və dərinliyin, tutumun deyil, səthin, məkan üzünün ifadəliliyini üzə çıxarır. O, üç ölçülü (eni, uzunluğunu, hündürlüyü olan) nəsnə illüziyası yaratmışdır. Bildirdiyi obyektin hansısa xarakterik cizgisini öz strukturunda təkrar edir. Onun nəyi bildirməsini bu cizgi əsasında tapmaq olur. Heroqlifdə ikoniklik minimuma enir, şərtlilik isə artır. O, minimal ikonik cizgilər əsasında obyekti tapdırmaqla mədəniyyətə önəmli semiotik fayda vermiş, obyekti tam göstərməyən bildiriciləri anlamaq duyğusunu gücləndirmişdi. Heroqlifdə cismi anlayışı onun görükdürülmüş forması sayəsində deyil, görünüşünün abstraktlaşdırılmış bildiricisi, hansısa invariantın (dəyişməz görünüş cizgilərinin) sxemləşdirilməsi sayəsində bildirilir. Bu prinsip Çin şəkillərində də özünü aydın göstərir. Y.V. Zavadskaya yazır ki, Çin təsviri sənətində müəyyən ideyanı bildirmək üçün heroqlifik yazıya baxanda daha çox cizgilərdən istifadə olunsaydı da, şəkli heroqlifsayağı «oxumaq» burada da qalırdı. Çünki Çin rəssamlığında daşlar, ağaclar, adamlar və s. tipikləşdirilmiş, ehkamlandırılmış formalarda bildirilməklə heroqliflərdəki tipikliyi təkrar edirdi. Özü də şəklın estetik mahiyyəti onun obyektdə çox oxşamasından və ya göstərilən obyektin gözəgəlimliyindən çıxmırdı. Təsviri sənət əsərini seyr edən çinli şəkindəki cizgilərin gözəlliyindən, əyilib-düzələn cizgilərin eydetikliyiindən həzz alırdı və, deməli, əsərin kalliqrafikliyi estetik baxımdan yaşayırdı. Çin boyakarlığının dekorativ mahiyyəti buradan çıxırdı, çünki bu sənətdə naxışsayağı cizgilər üstə dururdu. Y.V. Zavadskaya bu baxımdan haqlı olaraq Çin heroqliflərini Çin təsviri sənətinin modeli kimi götürür və rəssamlıqdakı cizgi tiplərini (əyri, paralel, vartikal və s. cızıqları) heroqlifin cizgi strukturu ilə tutuşdurub öyrənmək məsələsini qoyur (40).

Miniatur sənətini xəttatlıqla sıx əlaqədə götürmək bir çox amillə şərtlənir. Nisbətən zahiri amil odur ki, bu çağın əlyazmalarına çəkilmiş miniatur şəkillər yazı ilə qonşuluqda olub sözdəkiləri əyani göstərirdi (41). Yazının miniaturdə daha dərinə gedən təsirini düşünəndə isə ilk öncə müsəlman dünyasında sözün ontoloji, varlıqtörədici başlanğıc sayılmasını nəzərə almaq gərəkdir. «Ol» (kun) sözü ilə dünyanın yaradılmasına heyranlığı Klassik poeziyanın çoxlu misralarında görmək olar. Özü də deyilən sözə yunanlardakı aludəçilikdən fərqli olaraq, İslam Şərqində yazılan sözə pərəstiş vardı. Burada sözün müqəddəsliyi onun qrafik formasından ayrılmaz idi. Quran təkcə şifahi sözə görə yox, bu sözün kufi yazısına görə də müqəddəs sayılırdı (42). Odur ki, yalnız əlin təmizliyindən sonra yazılı fakt olan Kitaba toxunmaq olardı. Quranın başqa əlifbada, tərcümədə yazılışı üçünsə bu vacib deyildi. Ərəb dili və yazısında böyük mənada Kitab olan Quran başqa

dillərdə və yazılarda adi kitaba çevrilirdi. Beləliklə, yazılmış sözə heyranlıq dini əsaslardan gəlirdi ki, bu da estetik mədəniyyətin ayrı-ayrı bölgələrində, sahələrində həmişə özünü göstərirdi. Məsələn, müsəlman mədəniyyətində Şəriətin yasaqları ilə təsviri sənətə «qapılar» bağlananda o, yazı ilə əlaqəsini ön plana çəkmək, yazıya oxşamaq sayəsində özünü saxlaya bilmişdi (43). Yazıyla əlaqə, yazının analoqu olmaq, miniatürlərdə özünü hər tərəfli göstərirdi. Belə bir oxşarlığa göz gəzdirək: ərəb əlifbası samitləri bildirir (saitləri bildirən bildiricilər sonradan icad edildiyindən, dili yaxşı bilənlər üçün vacib olmadığından əlifbaya qeyri-önəmli əlavələr sayılırdı). Bu da təsadüfi deyildi, çünki sözlərin səs sırasındakı ən stabil, dayanıqlı olan samitlərdir, saitlər isə asanlıqla dəyişmələrə uğrayır. Elə bil ki, samitlərdə sözün əsl şəkli, tipik cizgisi həkk olunur (44) və sözün invariant şəbəkəsi bilinir, saitlər isə həmin şəbəkənin boşluqlarında titrəşib işarənə variativ cəhətlərə bənzəyir. Ərəb dilində samitlərdən ibarət əlifba sözün bu invariant strukturunu göstərir (45). Oxşar prinsipi miniatürlərdə izləmək olar. Məsələn, insan üzünə və bədəninə miniatür sənəti üçün hansısa invariantları vardı. Bu invariantlar tipik, kanonik cizgilərdə bildirilən saç, alın, qash, burun, ağız və s. idi. Miniatür sənəti invariant cizgiləri insan fiqurunda da tapırdı. Şəkildə bunlar elə cizgilərdi ki, onlarsız qol, ayaq və s. görünməz olurdu. Ancaq miniatür sənətinin bildirici fondunda, «lüğətində» fərdin özünəməxsus cəhətini göstərən cizgilər yox idi. Bu planda, miniatür bildiriciləri və sintaksisi elə bil ki, ərəb əlifbasında olan yazı prinsipində yaradılmışdı. Obrazla desək, miniatür dili hadisələrdə, insanlarda onların samitə bənzər invariant strukturlarını üzə çıxarırdı. Miniatürçü sənətkarın düşüncə tərzini sanki belə bir məntiqə söykənirdi: «üzdən qashın fərdi əyrisini götürsən, hər halda, qash yenə də qalacaq, ancaq qashın xarakterik cizgisini göstərsən, heç nə qalmayacaq».

Miniatür sənətini insanın təsviri üçün gərəkən cizgilər ilgiləndirirdi. Onun fərdi cizgi formalarına isə çox vaxt biganə qalırdı. **İnsan kimi** görünmək üçün gərəkən cizgiləri seçəndə isə bu sənət, tutulmuş, anatomik analizə əsaslanmırdı. Sadəcə, miniatür sənətində öncədən formalaşmış kanon, yəni nümunə, şərti olaraq tipik sayılan cizgilər hər tekstdə dəfələrlə təkrar olunurdu. Bu cizgilərin şərtiliyi ondan bilinirdi ki, ayrı-ayrı miniatür sənət məktəblərinin dilində invariant cizgi kimi fərqli, ayrılan tiplər seçilirdi. Bəzən müəyyən üz cizgilərinin seçilməsi məktəbin mənsub olduğu etnosun irqi xüsusiyyətlərindən doğurdu, bu isə hələ şərtilik deyil. Ancaq bir məktəbdə üzlərin forması ay kimi girdə veriləndə, başqasında isə bu girdəlik olmayanda biz müəyyən şərtilik əsasında kanonlaşdırmanı görürük. Sözsüz, demək olmaz ki, miniatür məktəbində, tutulmuş, insanı göstərmək üçün ancaq bir tipik forma vardı. Xeyir, əslində miniatürlərdə fərdi fərqlər olmasa da, saqqallılar, saqqalsızlar kimi tip fərqləri vardı. Bəzən kök və arıq adam fərqi də diqqət edilirdi. Məsələn, Hilalinin «Şah və dərviş» əsərinə çəkilmiş «Mədrəsədə» miniatüründə belə tip fərqi görmək olar.

Miniatür tekstinin əlifba-yazı prinsipi ilə analogiyada qurulması hürufiliyin başlıca müddəaları ilə ilgincliklərlə əmələ gətirirdi (46) (onu da deyək ki, hürufiliyin yaranması və inkişafı Doğu miniatür sənətinin yüksək inkişafı çağıdır). Hürufilik dünyanı tekst kimi götürürdü və belə hesab edirdi ki, bu tekstin vahidləri, yəni bildirici variantları varlıqtərəfə gücü olan obyektiv və invariant hərflərdən tərkib tapmışdır. Buradan sonuc çıxardı ki, tekst şəklində qurulmuş dünyanı anlamaq onun əsaslandığı invariantlar, yəni dil sistemi (hərflər sistemi) vasitəsi ilə açmaq sayəsində mümkündür. Deməli, hərflərin sirlərini bilən adam onlardan dil sisteminin vahidi kimi istifadə edib **dünya tekstini** açmaq bacarığını da qazanır. Özü də hərflərdə məhz dünya hadisələrinin tipik strukturları gizləyir. Hürufilər üçün tipik struktur çox vaxt say prinsipi ilə bağlı idi (47). Buna əbcədin müxtəlif növlərinin ərəb hərflərinə verdiyi say açıqları güclü yardım edirdi. Deməli, bir çox hallarda, hürufilər üçün dünya tekstinin hərflər əsasında anlaşılmaması həm onları bildiricilərin (nəsnə və olayların) məna açması olurdu, həm də onların kəmiyyət strukturlarını aydınlaşdırırdı. S. S. Averintsev yunan riyaziyyatında olayların say strukturuna güclü əlaqəni yunan şüurunun əydetikliklə bağlı olduğunu çıxarır. Bu planda, məntiqi olaraq hürufiliyi Şərq əydetikliklərinin məhsulu hesab edib onu əydetiklik baxımından miniatür və dekorativ-tətbiqi sənətlə birləşdirmək olar (49).

Yeri gəlmişkən, başqa bir analogiyaya da deyək. Hürufilikdə gördüyümüz semiotik model əski yunan fəlsəfəsinin bəzi məktəblərində də vardı. Necə ki struktur dilçilik nitq zəncirinin dil sistemi paradigmalarının variativ (konkret) gərginləşməsi kimi öyrənir, eləcə də pifaqorçular dünyanın nəsnə və olaylarını say modellərindən tərkib tapmış sayırdı (50). Uyğun olaraq bu dünyanı

anlamaq sayla «dilini» bilmək əsasında mümkün sayılırdı və pifaqorçular həmin dili öyrənmək istəyirdilər. Eyni model Platon fəlsəfəsində də özünü göstərir. Bu filosof üçün nəsnə və olaylar tipik, invariant strukturları özünə yığmış örnək-model olan ideyaların törəmələri idi. Məsələn, daş törədən başlıca cəhətlər (substansional ümumi) daş ideyasında toplanıb əbədilikdə donmuşdu. Dünyada yaranan hər hansı bir konkret daş «daş olmaq» prinsipini öz içindən çıxartmırdı, özündə və ya başqa nəsnələrdə tapmırdı. Həmin prinsipin yeganə mövcud olduğu başlanğıcı, daş ideyasını yamsılayıb bu ideyaya oxşamaq sayəsində daş olurdu (51).

Miniatür sənəti, yazı, hürufilik, pifaqorçuluq, Platon fəlsəfəsi arasında gördüyümüz bu paralellər Ortaçağ təsviri sənəti ilə fəlsəfə arasında ilişki məsələsini qoymağa imkan verir. Ortaya bir ilginə analogiya da çıxır. Platon fəlsəfəsində hər hansı bir hadisə ideyanı özündə əks etdirdiyi dərəcədə gerçəklik qazanır. İdeya maddi deyil. Ona görə də maddəyə xas olan aramsız dəyişkənlik onda yoxdur. İdeya əbədi və dəyişməzdir, həmişə özünə bərabərdir, özündən çıxıb başqasına çevrilir. Xalis materiyada isə elə bir dayanıqsızlıq var ki, onda heç bir nöqtə ayrılıb dayanaraq seçilmir. Heç bir nöqtə ani də olsa, «ayaq saxlamır» ki, onu qavramaq mümkün olsun. Materiyada **peyda** olmaqla **yox** olmaq eyni anda baş verir. Ona görə də materiyada heç nə görünür. Materiya tam qaranlıqdır, tam qaranlıqda isə heç nə görünməz. İdeya tam dayanıqlı olduğu üçün onda tam görünərlik var (bu başqa məsələdir ki, onu görmək hər adamın işi deyil, ideyaya baxanda parılısından kimin gözü az qamaşırsa, o, nəşə görə bilir).

Görünərlik işıqda mümkündür. Deməli, hər ideya parıldayırdı, özündən işıq saçandı. Dünyada hər hansı bir nəsnə ideya ilə materiyanın birləşməsindən törəyir. Nəsnədə materiyadan gələn tərəf onu dəyişkən, hərəkətli edir. Ona görə də heç bir nəsnə əldə etdiyini axıracan saxlamır, hamısını itirir. Bu dəyişkənlik cisimdə qaranlıq, pozuntu törədir. Cismə ideyadan gələn tərəf isə aydın strukturlar, forma olan tərəfdir. Məhz həmin strukturların sayəsində nəsnədəki dibdən gələn dəyişkenliklər bir az yavaşır. Struktur, şəbəkə maddi dəyişmələri bir az da olsa, çərçivəyə salıb, özünə yığıb, nəsnəni öz formasında, eydetikliyində, müəyyən vaxtda da olsa, saxlaya bilir. Hərçənd axırda materiya qalib gəlir və ideyanın əks etdirilməsi sayəsində alınmış strukturu, formanı pozub yox edir. Nəsnədə ideyanı əks etdirmək sayəsində alınmış strukturlar nəsnəyə aydınlıq verəndir, nəsnəni müəyyən eydetiklikdə, müəyyən görüntü içində yığıb saxlayandır. Bütün bunlardan Platon belə sonuc çıxarırdı: nəsnə ideyasına nə qədər yaxın olursa, yəni materiyasının müqavimətini yenib öz ideyasında olan strukturları nə qədər çox dolğunluqla görükdürsə, o qədər çox işıqlı olur. Çünki beləliklə özünün ideya-ışıq qaynağına yaxınlaşır. İdeyadan uzaqlaşmaq isə materiya qaranlığına daha dərinə gömülməyə gətirib çıxarır (52). Platon fəlsəfəsinin göstərilən müddəası asketizm praktikasını fəlsəfi məntiqə təmin etmişdi. Hələ Platondan qabaq Heraklit sayəsində müdriklər bilmişdi ki, «parıldayan, quru (yəni odla, işıqla bağlı olan-N. M.) ruh ən müdrik, ən yaxşıdır» (53). Daha dərinə getsək, bu deyimə köklərini aparıb «Avesta»ya çıxarmaq olar (54). Ancaq Platon sayəsində xristian asketləri öz zahidanə yaşayış tərzlərini «ağıllandıran» məntiqi düşüncə düzümünü əldə etmişdilər: zahidlik ona görə gərəkdir ki, bədəni maddəlikdən (nəmişlikdən, sudan) arındırmaqla onu Platonda cismə ideyaya yaxınlaşması kimi Tanrıya yaxınlaşdırmaq və deməli, Tanrı işığına bürümək olur. İslam dünyasında ən əl-Həqq deyən sufilər heç də özlərinin fərdiliyini Allah saymırdılar. Onlar arınmış bədənələrindəki Allah proyeksiyasını, Allah invariantını, işığını Allah adlandırdılar. İndi Platonun yuxarıda açıqladığımız müddəası ilə miniatür sənətinin bir prinsipi arasında paralelliyə baxaq. Miniatür sənətində Platonun ideyalar dünyasının yerini bu sənətin dili tuturdu. Necə ki, Platonda dünyanın nəsnələri ideyaları yamsılamaq sayəsində yaranırdı, eləcə də miniatürdə şəkillər təsviri sənətin dil bildiricilərinin əsasında çəkilirdi. Miniatür dilindəki ikonik bildiricilər fondunda kanonik örnəklər yığılmışdı (məsələn, «bardaşqurma oturmuş adam» kanonu və s.). Hər bir rəssam bardaşqurma oturmuş adamı öz tekstində göstərmək istəyəndə həmin kanonu yamsılayırdı (55). Özü də danışığ dilində səlis nitq dilin sözlərini və qrammatikasını düzgün söyləmək olduğu kimi, miniatür sənətində də yaxşı çəkmək uyğun kanonu düzgün təkrar etməyə bərabər idi. Deməli, miniatür rəssamı çox vaxt çalışırdı ki, onun çəkdiyi fiqur və s. uyğun dil kanonuna məsafə baxımından ən yaxında dursun. Kanon aydın strukturludur, deməli, işıqlıdır. Ona görə özünün kanonik örnəyinə yaxın olan da işıqlı olmalı idi. Bu baxımdan, miniatür tekstlərində kölgədən istifadə edilməməsi, yəni onların maksimal

işıqlılığı, boyaların tonal dəyişmələrə uğramaması, deməli, aydınlığı fəlsəfi mənalara bağlı idi. Onu da deyək ki, miniatür tekstlərində kölgədən qaçmaq üçün paltar qırıqlarından nadir hallarda istifadə edilirdi. Əgər rəssam oturan adamın paltarının qırığını çəkməli olurdusa, bunu kölgə vasitəsi ilə etmirdi. Paltar qırışında kölgə yox, cizgi ön plana çıxırdı və görünür, eydetik cizgilər sırasına qatılırdı. Hər halda qırıqlar paltarın üstünün görünməsinə kölgə salıb pozuntu törədirdi.

Yenə Ortaçağ miniatür sənəti ilə xəttatlıq arasındakı ilişki probleminə qayıdıb bir məsələni də işıqlandırmaq olar. «Hansı parametrlər əsasında miniatür sənətinin dili müəyyən cizgiləri ən eydetik, yaraşlıq, baxımlı sayıb məhz onları kanonik nümunə kimi özündə saxlayırdı?» sualına cavab vermək üçün ərəb hərflərinin strukturunu, yəni cizgilərinin düz, dalğalı, girdə xəttlərini nəzərdə tutmaq gərəkdir. Ortaçağ xəttatları, artıq, nəzəriyyə qatında ərəb hərflərinin strukturlarına diqqət edib onları xüsusi seçmişdilər. Ərəb xəttatı Cəmaləddin Yaqutun həmin strukturlar haqqında belə bir şeir formulu vardı: «üsulun və tərkibin, kurrasun və nisbətun, suudun və təsmiri, nüzulun və irsalun (tərcüməsi: «elementlər və hərflərinin birləşməsi, paralellik və nisbət, qalxma və ucların bükülməsi, eniş və uzanma»)» (56). Sultan Əli Məşhədi həmin formulu açanda göstərirdi ki, ustadın yazdığı hərflərdə qələmin basılmasından alınan qalınlığa və qələmin incə toxunuşundan doğan nazikliyə diqqət edib xətti öyrənmək gərəkdir (57). O, yüksək səviyyəli xəttatlıq üçün ruhun təmizliyini, əlin möhkəmliyini, etibarlılığını tələb edəndə (58) hərfin yazılışında təmiz ruhun dinamikası ilə bu dinamikaya uyğun hərəkətə düşməyi bacaran əlin vəhdətini nəzərdə tuturdu. Təbrizli Mir Əli qüvvə (qələmin basılması), zəf (naziltmə), səth (hərfin düz cizgiləri), dövr (hərflərin əyri elementləri) (59) kimi əlamətləri xətt üçün önəmli sayırdı. Özü də ruhun əl ilə ritmik birgəliyi olanda, yəni məharət, ustalığa sayəsində bu keyfiyyətlər alınır. Məharət və ustalığa isə Azərbaycan təsviri, dekorativ-tətbiqi sənət növlərində nümayiş etdirilən ən başlıca əlamətlər idi. Qavrayış vaxtı xəttin eydetik ritminə Ortaçağ adamının diqqət yetirməsini bizə aydın edən başqa nümunə də var. O çağın rəvayətinə görə, şiələrin birinci imamı Əli xəttat Təbrizli Əlinin yuxusuna girib deyir ki, «Ey Allahın qulu, düz və diqqətlə ördəyi müşahidə et, bu müşahidənin əsasında bir xətt yarat». Mir Əli soruşanda ki, «Allahın belə ləyaqətsiz heyvanının görünüşündən xətt necə yaratmaq olar?» Əli gülüb qaydır: «Onun gözlərinə, dimdiyinə, boynuna bax, gör onlar necə dəyirmi, qabarıq, çökəkdir» (60).

Bu münasibətlə Çin kalliqrafiyasından bir məsələyə diqqət etmək yerinə düşər. Çin xəttatlığında fırça işləniləndə ortaya çıxan nöqsan kimi aşağıdakılar göstərilirdi: «ke»-fırça ilə inamsız hərəkət etməkdir, bu zaman düşüncə ilə əl arasında narazılıq olur. Sonucda cizgidə çoxlu küncələr törəyir, xətlər köntöyləşir. «Tsze»-fırçanı hərəkətə gətirmək istəyəndə onun hərəkətə gəlməməsidir, tuşu yaymaq istəyəndə, yaya bilməməkdir, tuşu sərbəst, sakit yayılmağa qoymamaqdır.

Çin estetikasında bu nöqsanlara qarşı üstün cəhət kimi fırçanın etdiklərinin üzə asan görünməsi, eyhamlılıq, yəni axıracan bildirməmək və əlavə düzəlişə yer qoymayan texnika göstərilir (61). Non-finito prinsipini, yəni axıracan bildirməməyi heç cürə Azərbaycan təsviri, dekorativ-tətbiqi sənət növlərinə aid etmək olmaz. Miniatür sənəti və eləcə də Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənəti üçün məkan axıracan bildiricilərlə doldurmaq xarakterikdir. Buna isə vacib şərt kimi məhz əlavə düzəlişə yer qoymayan texnika götürülürdü. Təsviri və dekorativ-tətbiqi sənət növləri başdan-ayağa belənci texnikanın nümayişi idi.

Çin estetikasında yazı ilə boyakarlığın soykökü kimi quş ayaqlarının izləri, yer çatlaqları, tısbağanın üstündəki naxışlar götürülürdü (62). Belə cizgiləri təkrar edən əlin yüngüllüyü, fırça ucunun müstəviyə vurduğu zərbələrin dəqiqliyi miniatür sənəti üçün də önəmli cəhət idi. Çin təsviri sənət estetikası ilə bağlı deyilənlərdən çıxış edib söyləmək olar ki, Ortaçağ müsəlman Doğusunda həm xəttatlığın, həm təsviri, həm dekorativ-tətbiqi sənət tekstlərinin estetik qavranışında Sənətçi əlinin etdiklərinə **heyranlıq**, bu əldən müstəviyə düzülən əyri, burum-burum, düz cizgilərin ritmindən Sənətçi əlinin, ruhunun ritmini duymaq güclü, aparıcı emosional hal idi. Rəssam əlinin bu keyfiyyəti Nizamidə aydın deyilmişdi:

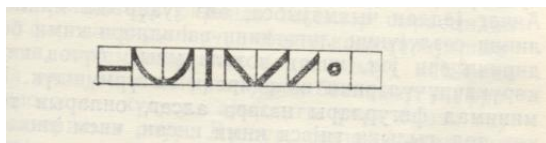
*Daşı muma çevirən zirək bir (memardır)
O, çox çevik, əli iti, zərif işli Sənətçi,*

Beləliklə, müsəlman aləmi üçün xəttatlıq hərfin, yazı cizgilərinin strukturu ilə əlin, ruhun ritmini birləşdirmək sayəsində xətlərdəki incə ayrıların, səlis düzlərin eydetikliyi tapmışdı. Bu eydetiklik isə öz növbəsində miniatur sənətində ikonik bildiricilərin oxşar cizgilərdə çəkilməsinə gətirib çıxarmışdı (64).

Xəttatlıqda hərflərdən təcrid edilmiş struktur elementlər miniaturda minimal elementləri ayırmağa imkan verir. Bunu açaq. Struktur dilçilikdə sözlər minimal elementlərə, yəni səslərin invariantı olan fonemlərə xırdalanır. Struktur dilçilik sübut edir ki, səslər variant kimi danışığ faktıdır, fonemlər isə invariant kimi dil sistemi vahidləridir. Özü də dilin fonoloji aparatının ən önəmli vəzifəsi odur ki, dildə sayca çox az olan fonemlər dürlü biçimdə birləşib dilin minlərlə sözlərini əmələ gətirirlər.

Struktur dilçiliyin bu modelinə söykənərək semiotiklər öyrəndikləri bildiricilər sistemində bildiricini törədən minimal vahidləri axtarırlar. Təsviri sənətin ikonik bildiricilərini yığan minimal vahidlərə semiotikada fiqurlar deyilir. Fonemlərə oxşar fiqurlara semiotikada maraq onunla bağlıdır ki, az sayda yığılmış fiqurlar özlərinin dürlü kombinasiyaları ilə bütöv təsvirləri törədirlər (65).

Miniaturalarda minimal fiqurların üzə çıxarılması üçün ərəb hərflərinin strukturları gözəl nümunə ola bilər. Miniatur görükdürücülərinin fonemlərə analoq olan fiqurlarını aydınlaşdırmaq üçün düz və əyri cizgilərin dama-dama dəftərdəki kvadratlardan ən tipik formalarını göstərmək gərəkdir (ill. IX). Bu zaman kvadratın öz forması cizgilərdə ayrılığı və düzü göstərən araç olacaqdır. Son nəticədə hər kvadratda verilmiş cizgi tipini minimal fiqur adlandırmaq olar. Biz aşağıda belə tiplər üzrə yalnız nümunələri gətiririk. Ayrıca olaraq bu problemi öyrənməyə yönəlmiş araşdırmalarsa, ola bilər ki, kvadratın həcmi genişləndirməyi və ya daha da azaltmağı gərək bilib nəticə etibarlı ilə daha düzgün tapılmış cizgi tiplərinin kataloqunu hazırlasın. İndi isə biz yalnız problemi anladan nümunələrlə yetərlənək:



İll. IX.

Görmək çətin deyil ki, bu kvadratlar bir şəklın üzünü çıxarmaq istəyəndə bizim istifadə etdiyimiz damalardandır. Üz çıxarmaq üçün şəklı kvadratlar toruna bölürük. Eyni kvadratlar torunu başqa bir kağızda da çəkirik və sonra çalışırıq ki, hər kvadratdan keçən cizgi formasını surət üçün götürdüyümüz kağızın uyğun damasında təkrar edək. Sonucda, biz yalnız orjinaldakı kvadratlara düşən cizgi formalarını yamsılasaq da və şəklı çəkmək bacarığımız xeyli zəif olsa da, öz imkanlarımızdan yüksək görünən dəqiqliklə şəklının bütövlüyünün üzünü çıxarmış oluruq. Şəklıdəki xırda cizgiləri (minimal fiqurları) təkrar etdiyimiz halda bütöv şəklın təkrarını alırıq (66). Bu, yabançı dildə eşidilən sözün səslərini təkrar etməklə həmin sözün əldə etməyə bənzəyir.

Biz indi miniatur görükdürücülərini quran minimal fiqurlara diqqət etsək, onlarla ərəb hərflərini törədən cizgilər arasında böyük oxşarlıqlar görürük. Məhz minimal fiqurlar qatında hərflərə bu oxşarlıq hansısa cizgi formalarını miniaturalar üçün eydetik etmişdi. Genetik planda, hərçənd, ola bilər ki, ən öncə şəklın eydetikliyi bəzi hərflərin eydetik cizgilərinin əsasında durmuşdu (bu, piktoqramlarda yaxşı izlənilir). O biri yandan, bəzi ikonik bildirici formalarının eydetik sayılmasına ornament simvollarının forması da təsir edirdi. Məsələn, bizə elə gəlir ki, miniaturalarda, bəzi portret şəkillərdə boynu yana əyilmiş fiqurların eydetikliyi əsasında ucu yana əyilmiş butanın cizgi strukturu durur (67).

Miniatur ikonik bildiricilərinin hansı prinsiplə minimal fiqurlara bölünməsinə tapandan sonra bir məsələ ilə qarşılaşırıq. Dildə fonemlərin birləşməsi hansısa sözün əmələ gətirdiyi kimi, miniaturda da minimal fiqurların birləşməsi alın, qol, papaq, masanın küncü kimi mənası aydın olan formalar törədir. Ancaq yaddan çıxmayıbsa, biz yuxarıda miniatur dilinin sözlüyünün, lüğətinin

vahidləri kimi belə bildiriciləri yox, insan pozalarının, bütün nəsnələrin görükdürücülərini götürmüşdük. Halbuki minimal fiqurları nəzərə alsaq, onların törətdyi göz, tel, qılınc tiyəsi kimi insan, nəsnə kəsirlərinin bildiricilərini də miniatür lüğətinə aid etmək olar. Danışanda sözlərin birləşməsindən deyimlər yığıldığı kimi üz, alın, burun (68) formaları ilə çiyin görükdürücülərinin birləşməsi də «insan» deyilən mürəkkəb bildiricini qurur.

Beləliklə, miniatür dilinin bildirici fonduna hansı tip göstəricilərin düşməsinin iki variantı ilə rastlaşmaq olar. Birinci variantdan çıxış etsək, miniatür lüğəti insan və heyvanları, bitkiləri, bütöv nəsnələri bildirən ikonik bildiricilərin invariant toplusu olacaq. İkinci variant isə imkan verir ki, insan və b. olayların kəsirlərini, parçalarını görükdürən bildiriciləri miniatür lüğətinə yığaq. Bu variantlardan hansının məhsuldar, verimli olmasını tapmaq üçün ayrıca araşdırma aparmaq gərəkdir. Bəlkə də hər iki variantı sintez etmək daha doğru olar. Təbii dilin özündə belə sintezin analoqu var. Dilçilər bəzən danışq dilinin lüğətinə yalnız sözləri yox, frazeologiyaları, tipik söz birləşmələrini də aid edirlər. Eləcə də miniatür bildirici fonduna qol, çiyin, qaş-göz kimi sözə uyğun bildiricilərlə yanaşı, həmin bildiricilərin birləşməsindən çıxan tipik insan duruşu, oturuşu göstəricilərini də salmaq olar.

Klassik poeziada dil və tekst

Danışq dilindən üzde kəskin ayrılan davranış və təsviri sənət bildirici sistemlərində də dil və tekst qatlarının olduğunu gördük. Semiotikada təbii dildən fərqlənən bildiriciləri özünə toplayan dil sisteminə (yəni lüğət və sintaksis toplusuna) kod da deyilir. Bu zaman semiotik sistem kod və tekst qatlarına ayrılır. «Davranışın, miniatürün dili» deyiminin mənasını yetərincə mənimsədikdən sonra deyə bilərik ki, danışığın dil sistemini anlatmaq üçün kod anlayışını işlədəcəyik. Semiotikada incəsənət növlərinin hər birində tekstlər sırasından onun dilini ayırmaq üçün «bədi kod» anlayışı (teatrın, kinematoqrafın bədi kodu) işlədilir. Kod anlayışı şifrələyərək bağlamaq, şifrəni açmaq prosesini ayırdığı üçün bəzən onu demək əlverişli olur. Düzdür, semiotika elmini başa düşməyən heç cür anlaya bilmir ki, nəyə görə, totalım, rəssamlıq əsərini şifrələnmiş sayıb, sonra da belə hesab etməlidir ki, qavrayışı ilə bu şifrəni açır. «Tabloda onsuz da hər şey aydındır», halbuki şifrə nəşə mənası gizli olan işarəni bildirir. Ancaq bu etirazları söyləyən kəs bilməlidir ki, morze şifrələrini yaxşı bilən rabitəçi verilən teksti «su kimi içəndə» də belə düşünüb-duymur ki, nəşə mənası gizli olan sirləri açır.

O biri yandan, incəsənət əsəri ona görə şifrələnmiş teksdir ki, onu, yalnız öz kodu ilə açanda düzgün bilgi verir. XVI yüzil çinlisi üçün Avropa portretlərindəki işıq-kölgə təzadları anlaşılmaz idi. Portretde üzə düşmüş kölgə onun gözündə anlaşılmaz ləkə kimi görünürdü (69).

Film gerçəkliyə çox oxşayan teksdir. Bununla belə, kinematoqrafın kodu ilə tanış olmayan tamaşaçı (yəni heç vaxt kinofilm görməmiş adam) bədi filmə baxanda çaş-baş qalır. Kino ilə ilk tanış olanlar iri planda göstərilən üzü bədənəz sayırdılar (70). Eləcə də Ortaçağ adamı üçün sərbəst şeir heç cürə poetik tekst deyildi.

Bildiricilər sistemində dil rolunu oynayan özəl kodun olduğunu göstərdikdən sonra yenidən danışq dilinə qayıdanda ilk baxışda paradoksəl görünən belə bir düşüncəni yenidən təkrar etmək istərdik: danışq dilinin əsasında qurulmuş bədi ədəbiyyatın öz dili, öz kodu var. Bu kod heç də danışq dilinin eyni deyil və ondan xeyli fərqlənir. Deməli, azərbaycanca yazılmış poetik teksti Azərbaycan dilinin lüğəti və qrammatikası vasitəsi ilə açanda alınan mənalər cümlələrin hərfi mənası olacaq, bədi koddan yığılmış əsl poetik mənalarsa bilinməz qalacaq. Sözsüz, biz şərti olan təbii dili poetik dildən ayırıraq. Canlı həyatda poetik dil danışq dilindən yığılıb öz mürəkkəb, çoxqatlı quruluşunu alır və sonra danışğa əks təsir edib, tapdıqlarının bir çoxunu ona verir. Məsələn, bənzətmə prinsipi təbii dildən götürülsə də, öz imkanlarını bütünlüklə poetik praktikada açır. Poeziyada həmin prinsip sayəsində əldə edilmiş bir çox məcazlar təbii dildə geniş işlənməklə o qədər bu dilin öz faktına çevrilir ki, onun ilk dəfə harada, - poetik dildə, yoxsa adi danışqda yarandığını tapmaq çətin olur.

Danışiq dili ilə poetik dilin ilişkilərini anlamaq üçün başqa bir semiotik hadisəni analogiya kimi götürmək olar. Kino sənəti gerçəkliyə oxşarlıq baxımından ən inandırıcı sənət növü sayılır. Ona görə də belə görüntü yaranır ki, kinofilmi başa düşmək, ondakı ikonik bildiricilərin nəyi bildirdiyini anlamaq üçün gerçəkliyi gözlə görüb nəsnə və olaylar haqqında yaddaşa təsəvvürlər yığmaq yetərlidir. Müəyyən mənada, doğrudan da belədir. Biz həyatda hirsələnən, tələsik gedən adamların necə olduğunu bildiyimiz üçün filimdə personajın hirsələndiyini, getdiyini anlayırıq. Kinonun semiotikası ilə məşğul olmuş ünlü italiyan şairi və rejissoru P. P. Pazolini məhz bu ilişqini nəzərə alıb hesab edirdi ki, kino dilinin bildirici fondu, lüğəti kinonun mənsub olduğu topluma aid tipik nəsnə və hadisələrdir. Ona görə də Avropa gerçəkliyi ilə bağlı olan kino dilinin sözlüyünə, tutalım, dəvə görkü daxil deyil. Əgər bir Avropa filminə dəvə göstərilirsə, bu, bir adamın öz danışığında yabançı sözü işlətməsinə bənzəyir (71).

Y. Lotman kino dilinin özəllikləri ilə bağlı kitabında kino ilə gerçəkliyin semiotik ilişkilərini daha mürəkkəb proses kimi öyrənirdi. O göstərirdi ki, texniki araclar səyəsində özünü gerçəkliyə çox oxşatmış kino dili gerçəklikdən ayrılmaq üçün, **gerçəklik olmadığını** sübut etmək üçün fransız rejissoru Melyesdən başlayaraq dünyanın görünən tərəfi ilə mübarizəyə girişir (72). Kinofilmdəki görükdürücülərin (epizodların) göstərilən dünya faktlarına tam bərabər olmadığını və deməli, kinolüğətin gerçəklikdəkilərdən fərqlərini göz önündə saxlamaq üçün min cür fəndlərə əl atırlar. Ən gözlənilməz rakursdan göstərmək, optik deformasiya, yavaşdılmış və ya becidləşdirilmiş hərəkət, kontrapunkt, montaj buna örnək ola bilər. Kino dilinin sadalanan araclarının hamısı nəsnənin təsvirinə elə mənalar verə bilər ki, gerçəkliyin özündə həmin nəsnəni biz bu mənalarda heç vaxt görmürük. Zərbə üçün qaldırılmış qəmə gerçəklikdə təhlükə, qorxu mənalarını bildirir və filmdə eyni vəziyyət göstəriləndə qəmənin təsviri bu mənaları saxlayır. Ancaq Bertolucci'nin «Konformist» filminə faşist agentlərinin mindiyi qara minik maşınları (30-cu illər modeli) kameranın hərəkəti, rakurs vasitəsi ilə elə hala salınır ki, faşizmin qorxunc bildiricisinə çevrilir. Həmin avtomobillərin özü faşist atributu kimi qavranılır.

Kino dili öz lüğətini gerçəkliyin görünən, eşidilən tərəflərinə qarşı qoyandan sonra yenidən gerçəkliyə qayıdır. Sonucda heç nə artırmadan dünyanı göstərən, sənədliliyə can atan ayrı-ayrı filmlər yaranır (73).

Oxşar vəziyyəti biz bədii dillə poetik dil arasında da görə bilərik. Əgər adi danışiq dilini gerçəkliyin görülən, eşidilən tərəfinin yerinə qoysaq, poetik dil gerçəkliyin bu tərəfindən özünü fərqləndirməyə çalışan kino dilinin mövqeyində duracaq. Doğrudan da, poetik dilin bədii bildiricilərinin bir çoxu adi danışiq dilinin lüğəti ilə ziddiyyətə girib onunla mübarizə aparır. Götürək Fizulinin bir qəzəlindən aşağıdakı beytləri:

*Könlüm açılır zülfi-pərişanını görcək,
Niqim tutulur qönçeyi-xəndanını görcək.
Rənalıq ilə qaməti-şümşadı qılan yad,
Olmazmı xəcil sərv-i-xuramanını görcək.
Naziklik ilə qönçəyi-xəndanı edən yad,
Etməzmi həya ləli-dürəşanını görcək? (74)*

Bu beytlərdə olan «qönçeyi xəndan» (gülən qönçə), «sərv-i-xuraman», «ləli-dürəşan» (dür saçan) kimi söz birləşmələri danışiq dilinin lüğətindəki mənalarından fərqli anlamlar bildirirlər. Qönçə ağzı, sərv-i-xurman gözəlin düz qamətini, ləli-dürəşan arasından dişləri parıldayan dodaqları anladır. Bütün bu poetik bildiricilərdə lüğəti mənə üstünə əlavə mənalar yığılır.

Poetik sözlüyün danışiq dilinin lüğətindən fərqlənmək, onunla eyni olmamaq cəhdləri təbii dili dağıtmağa yönəlmir. Tərsinə, poetik lüğətin sayəsində təbii dilin sözləri öz imkanlarını geniş şəkildə açır. Adi dilin lüğəti tapmacalar, məsələlər sayəsində də zənginləşir. Ancaq bu işi poetik lüğət daha yüksək səviyyədə görür.

Ortaçağ Azərbaycan poeziyasında bədii dilin danışiq dilindən ayrılmağa can atmasını aydın şəkildə izləmək olar. Bu mənada Ortaçağ poeziyası bütünlükdə bədii dil və danışiq dili ilişkilərini

öyrənmək üçün yaxşı modeldir. Bu çağ poetik dilinə yığılmış çoxlu ərəb və fars sözləri heç də Azərbaycan dilinin leksik yoxsulluğundan irəli gəlmirdi, çünki belə bir yoxsulluq heç yox idi. Sadəcə, poetik dil leksik vahidlər qatında öz tekstlərini adi danışiq tekstlərindən fərqləndirən siqnallara ehtiyac duyurdu və müsəlman mədəniyyəti sistemində türk poetik dilləri üçün belənci siqnalların funksiyasını məhz, ərəb fars sözləri görürdü. Lap qabaqca Azərbaycan poetik teksti ayrıca mədəni hazırlıq almamış çoxlu Ortaçağ adamları üçün azacıq anlaşılmaz olan ərəb-fars sözləri sayəsində danışiqdan fərqlənən tekst olurdu. Ancaq sonralar türklərdə ərəb və fars dilləri, mədəniyyəti ilə tanışlıq gücləndikcə həmin sözlərn bu işi zəifləməyə başlamışdı. Onda fərqlənmə siqnalını gücləndirmək üçün azərbaycan türklərinə daha nadir görünən ərəb-fars sözləri, sonra isə batini (ezoterik) dillər, çətin başa düşülən obrazlar ortaya çıxdı (75). Bu münasibətlə yadda saxlamaq gərəkdir ki, göstərilən semiotik proses danışiq dili ilə poetik dil arasında, demək olar ki, kortəbii şəkildə gedirdi və ola bilər ki, şairlərin bilincində başqa cür duyulurdu (76). Məsələn, şair hesab edirdi ki, «ləb» sözünün səslənişi «dodaq» sözünə görə daha musiqilidir. Ancaq belə şairdən soruşmaq olardı: «nəyə görə»? Axı «ləb» sözü bir hecalıdır, heç uzun saiti də yoxdur ki, onunla musiqili intonasiya cizgisi yaradılsın. Bu deyilənlər «yol» sözü əvəzinə tez-tez işlənən rəh/rah sözünə də aiddir.

İlkində Azərbaycan poetik tekstlərində ərəb-fars sözlərinin göstərdiyimiz funksiyasının Ortaçağda real olmasını başqa bir ümumi qanunauyğunluq doğrulayır. Semiotikada göstərilir ki, mədəniyyətin ayrı-ayrı dövrlərində danışiq dilinin bildiriciləri ilə bildirmək bəzi tekstlərin **tekst** kimi qavranılması üçün yetərli olmur. Adi danışığın qeyri-tekst kimi qavranılmasına və bu fonda müəyyən göstəricilər (siqnallar) vasitəslə tekstlərin aydın cizgilərdə seçilməsinə gərək yaranır. Sonucda onlar danışiqdan fərqlənən əlamətlərin vasitəsi ilə tekst olmaq siqnalı qazanırlar. Məsələn, yazı tapılanda onun məhz qrafik formaya salınması əsl tekstin əlaməti kimi qavranılırdı. Bu isə sonda bəzi mədəniyyətlərdə yazının **ilahiləşdirilməsinə** gətirib çıxarırdı. Ancaq yazısız mədəniyyətdə tekst sayılmaq üçün başqa göstəricilərdən istifadə edilirdi. Məsələn, belə mədəniyyətlərdən əxlaqi, dini, hüquqi, astronomik tekstlər atalar sözünün, məsəllərin strukturlarına salınmaqla tekst siqnalını qazanırdı. Bu çağda gerçək yanlışdan linqvistik baxımdan onunla fərqlənirdi ki, gerçəyi bildirən şifahi tekst əlavə olaraq, danışığın qrammatik fonduna girməyən vasitələr (məsələn, qafiyələrlə) qurulurdu. Dilüstü (ekstralingvistik) tekst təşkilinə belə aludəlik mədəniyyətdə bəzən o qədər güclənirdi ki, tekstin danışiq dilindən düzəldilmiş qatı başqa qatlarının yanında arxa plana keçirdi və axırda onu anlamağın dəyəri sıfıra enirdi. Bax, bu zaman hansısa tekstləri qeyri-tekstlərdən onların anlaşmazlığı fərqləndirirdi. Anlaşmaz tekstlər sanki İlahi güclə bağlanırdı. Yunan orakullarının tale ilə bağlı deyimləri, peyğəmbərlərin sözləri, dini kitabların yabançı dildə saxlanması, tərcümə edilməməsi (məsələn, azərbaycanlılar üçün ərəb dilində olan Quran) buna tipik nümunələrdir. Mürəkkəbləşmiş poetik nümunələr, bu yöndən baxsaq, deyə bilərik ki, özünün çoxanamlılıığı, ekstralingvistik quruluşu sayəsində həmişə mədəniyyətə tekstlər vermişdir (77).

Ortaçağ Azərbaycan poetik dilinə keçmiş ərəb-fars sözlərini göstərilən semiotik qanunauyğunluğun təzahürü saysaq, həmin sözlərin alınmasını Azərbaycan dilinin leksik gərəkləri ilə bağlamaq tam mənasızdır. Daha sonra hətta bunu artırmaq olar ki, o çağın ərəblərinə və farslarına baxanda Ortaçağ Azərbaycan türkləri üçün poetik tekst daha güclü siqnallara malik idi (78). Sözsüz, belə sonuc çıxarmaq gərək deyil ki, Azərbaycan poeziyası həmin xalqların şeirinə baxanda daha uca yüksəkliklərə qalxmışdı. Söhbət, sadəcə, ondan gedir ki, Azərbaycan poetik tekstlərinin poeziya faktı kimi seçilməsi üçün daha zəngin göstəricilər vardı. Aydınliq üçün onu da deyək ki, şeirin nəsr kimi yazılmaması, vəznə, qafiyələri də belənci siqnallar sırasında durur.

Poetik lüğətin semiotik qanunauyğunluq əsasında danışiq dilinin sözlüyündən uzaqlaşmasının güclü təzahürünü təsəvvüf şeiri, özəlliklə, hürufilik verirdi. Sufi kodlaşdırılmış simvolları «istilahat əş-şüəra» adlandırırdı. Təsəvvüf neoplatonizmin güclü təsiri ilə fomalaşdırıldığı fəlsəfi konstruksiyalar əsasında müəyyən sözləri yozmaqla öz batini mənalı simvollarını əldə etmişdi. Bunu başqa cür də demək olar. Sufizmin filosofemlərindən (başlıca fəlsəfi vahidlərindən) qurulmuş semantik kodu, danışiq dilinin, daha sonra isə poetik dilin lüğətlərindən hansısa sözləri götürəndə onlara gizli dünyagörüşü anlamları verirdi. Bu sufi anlayışlarını bilməyən adam teksti

təbii dil və ya, olsa-olsa, poetik kod ilə başa düşdüyü üçün şeirdən ya adi dillə açə biləcəyi məzmunu, ya da poetik kodun kömək edib duyurduğu bədii məlumatı alırdı. Bu zaman sufiliyin fəlsəfi alt anlamları açılmaz qalırdı. Çünki həmin anlamları yalnız sufi «istilahları» ilə anlamaq olardı (79). Məsələn, «ah» nidasının danışığda bildirdiyi mənanı hamımız bilirik. Poetik dildə «ah» sevginin gücünü bildirir, aşiqin çevrəsindəkilərə şiddətli təsirini göstərən (məsələn, başqalarını yandıran) gücə çevrilir:

Degil bihudə gər yağsa fələkdən başımə daşlar,
Binasın tişeyi-ahimlə viran etdigimdəndir (80)

*Yol (-um) düşdü Salyana,
Dara zülfün sal yana.
Necəsən, bir ah çəkim,
Kür quruya, sal yana (81)*

Poetik simvollar sırasında duran «ah» eşq adlanan duyğunu içəridə gizlənmiş psixoloji haldan çıxarır, dışarı dünyanın ən maksimal olayına çevirirdi. Sufi istilahında isə «ah» yeni məna qazanırdı. «Mir'ət ül-Üşşaq» adlı fars dilində yazılmış sufi lüğətində (semantik kodunda) söylənir ki, «ah» eşqin yetgünlüyünün əlamət və nişanına deyilir, özü də elə eşqin ki, onu şərh və təfsir etməkdə dil acizdir (82). Onu da deyək ki, bu yozulmada işlədilən «eşq» sözünün özü də batini simvol kimi yeni məna qazanıb sufi ruhunun maksimal biçimdə Tanrıya qapılmasını bildirirdi (83). «Ah» sözü ilə göstərdiklərimiz aydın edir ki, təbii danışığ dili üstündə qurulmuş semiotik sistemlərin (öncə poetik dil, sonra sufizmin batini dili) hərəsi danışığ dilindən fərqlənmək əsasında özünü tapırdı. Bu fərqlənmələr təbii dilə əlavələr etməyin sayəsində mümkün olurdu. Poetik dil təbii dilin sözünü özündə sintez edib yeni sistem əmələ gətirir. Həmin sistemin alt qatını təbii dildən alınanlar, üst qatını isə ona estetik və s. prinsiplər sayəsində artırılanlar düzəldir. Sufizmin batini dili isə poetik dil və onun alt qatını (təbii dili) götürüb sufi fəlsəfi-mistik semantik kodu ilə ona əlavələr verirdi ki, daha mürəkkəb sistem yaratsın.

Hüfuzimdə bu mürəkkəblik, heterogenlik daha da artırdı (84). Təsəvvüfün semantik kodundan alınmış batini simvollara hüfufilik əbcəd hesabı prinsiplərini və hərf simvollarını əlavə edirdi (85). Ona görə də hüfufi kodunu Ortaçağ Azərbaycan fəlsəfi-estetik mədəniyyətinin daha mürəkkəb sistemi saymaq olar. Hüfufi teksti məhz bu mürəkkəb kodun prizmasından düz açılır.

Artıraq ki, bədii ədəbiyyat tarixində poetik dil semiotik sistem kimi formalaşmaq üçün özünü danışığ dilindən uzaqlaşdıranda bu uzaqlaşma aşırı (həddən ziyadə) olub süniliyə keçirdisə, tərs tendesiya güclənməyə başlayırdı. Bu zaman ədəbiyyat danışığ dilinə qohumluğunu hər vasitə ilə göstərən əsərlər ortaya atırdı. Mirzə Cəlil nəsrinin dili buna parlaq nümunədir. O, bədii süniliyə qarşı qoyurdu (86).

Biz Orta yüzillər poeziyasının danışığ dilindən fərqlənən semiotik sistem olmasını göstərmək üçün lüğətdəki fərqləri ön plana çəkdik. Ancaq semiotika haqqında söhbətlərimizdən yadda qalıbsa, hər hansı bir bildircilər sisteminin dili, kodu yalnız həmin sistem üçün işlək olan bildirciləri özünə yığır. Dildə, kodda həm də sintaksis qaydaları saxlanılır. Deməli, əgər poetik dili semiotik sistem kimi danışığdan fərqləndirmək istəyiriksə, onda onlar arasında sintaksis fərqlərini da tapmalıyıq.

Hər şeydən öncə deyək ki, Ortaçağ Azərbaycan poetik dili öz lüğətinin alt qatında danışığ dilinin sözlüyünü saxladığı kimi, öz sintaksis fondunun aşağı layına da Azərbaycan türkcəsinin qrammatik qaydalarını yağmışdı. Bununla belə, sintaksis qatında poetik dilin danışığ dilindən fərqlənmək istədiyini yaxşı izləmək olar (87). Məsələn, fars dilinin qrammatik fonduna aid olan və fars şeirində özəl poetik signal kimi görünməyən (danışığ dili faktıdır, axı) izafət prinsipi Azərbaycan şeirində güclü poetik və sintaktik göstərici şəklində duyulurdu. Biz, artıq, miniatürdən danışanda ərəb əlifbası ilə olan yazının strukturu əsasında təsviri sənətdə, qalxıb-enən, dalğalanan cizgilərin eydetikliyindən, baxımlığından danışmışdıq. Ornamentlərdə bu strukturların təkrarı

onların eydetikliyini daha da gücləndirilmişdi. Güman etmək olar ki, Ortaçağ Azərbaycan türkünün estetik bilincində izafət forması səs düzümlü qatında həmin eydetikliyi canlandıran sintaktik formalardan biri idi (88). Klassik şeiri oxuyan çağdaş azərbaycanlının bilincində izafət formasının ornamental keçidlə assosiasiya etməsini hər birimiz özümüzdə yoxlaya bilərik. İzafət birləşməsində təyin edilənlə təyin arasına artırılan və azərbaycanlının musiqili sait kimi eşitdiyi e/ye səsi poetik tekstdə bir söz «naxışından» o biri söz «naxışına» aparıb çıxaran cizgini andırırdı.

Poetik dilin öz sintaksisi kimi əruz vəznini də göstərmək olar. Əruz formaları (qəlibləri) bir sözdən sonra fonoloji quruluşuna, tərkibinə görə hansı növə aid olan sözlərin gəlməsini şərtləndirirdi. Deməli, poetik sözləri əlaqələndirmək qaydası idi ki, bu da sintaksisə aiddir. O biri yandan, əruz bəhrləri uzun və qısa saitli sözlərin ilişgilərini tələb etməklə bu səs keyfiyyətlərinə malik ərəb-fars sözlərini də Azərbaycan şeir dilinə çəkirdi və beləcə, Dədə Qorqudda, aşıq poeziyasında olmayan dalğavarı ornamental intonativ cizgiləri yaradırdı. Sonucda Klassik Azərbaycan şeirinin intonativ strukturu yazı-ornament cizgiləri ilə paralellər əmələ gətirirdi.

Semiotikada işlədilən semantik sintaksis anlayışı, yəni bildiricinin məna və ya mənalарının şərtləndirdiyi bağlantı tipləri poetik kodun sintaksis fondunu yetərinəcə zənginlikdə görməyə imkan verir. Hər şeydən öncə deyək ki, semantik sintaksis xeyli universal olub incəsənətin başqa növlərinin dilində və deməli, bu dillər əsasında qurulmuş tekstlərdə də özünü göstərir. Məsələn, miniatür tekstlərinin məkanında mərkəz və ya mərkəzəyaxın yerlərdə başlıca persanajın çəkilməsi kompozisiya planında semantik sintaksisin işidir. Eləcə də rəssam döyüş səhnələrini təsvir edəndə vuruşan tərəflərdən özününkü saydığını qılıncla, nizə ilə ölümcül zərbələr vuran dəstə kimi çəkirdisə, bu zaman yenə semantik sintaksis fiqurlar arasındakı ilişgini (məsələn, birinin qılıncının o birisini ikiye bölməsini) şərtləndirirdi. Semantik sintaksisin bu işini qızılbaşlarla türklərin Çaldıran döyüşünü görükdürən miniatürdə və Xan Məhəmməd Ustacının həbəş qulları ilə vuruşunun təsvirində izləmək olar. Hər iki miniatürdə ölümcül zərbəni vuran qızılbaşlardır. Şəkillərin ikisində də qızılbaşlar sağ tərəfdə çəkilmişlər. Kompozisiyanın sağ tərəfində qızılbaşların verilməsini həm sağ tərəfin miflərdən başlayaraq semantik baxımdan müsbət məna qazanması ilə, həm də sağdan sola gedən ərəb yazısında sağın başlanğıc olması ilə bağlamaq olar.

O ki qaldı poetik dilə, burada semantik sintaksisin işini aşağıdakı əski bayatıda görmək olar:

Qurban, mənzil ox alı,
Döşənibdir o xalı,
Zülfün əcəb xaindir (kursiv mənimdir - N. M.).
Gizləyibdir o xalı (89)

Və ya Fizuli qəzəlidən belə bir beytə baxaq:

Aciz olmuş yıxmağa *ah* ilə *kuhi* Kuhikən (kursiv mənmidir, - N. M.).
Neyləsin miskin, onun eşqi həm ol miqdar imiş.

Kursivlə göstərdiyimiz hər deyim poetik çoxmənalılığın semantik sintaksisinə görə birləşibdir. Gerçəkliyin öz məntiqinə qalsa (bu məntiq dilin qeyri-metaforik semantik sintaksisində öz əksini tapır), nə zülfə xain demək olar, nə də ah ilə dağ yarılar. Poetik dilin metaforaları qatında isə sözün çoxmənalılığı ilə ilgili ənənə semantika səyəsində sözlərin bağlanması mümkün edir.

Bu mənada təsəvvüfün batini simvollarına sözün semantik sintaksisindəki imkanların artırılması kimi baxmaq olar. Məsələn, Quran, Şəriət buyuruqları «üzü» Quranla əlaqələndirməyi ağılasığmaz edirdi. Mahmud Şəbüstərinin lüğətindən isə bilinir ki, təsəvvüfün batini dilində o, Quranın sinoniminə çevrilmişdir:

«Məgər onun üzü (rüksarı) Quranın birinci surəsidir ki, hər hərfi məna dənizidir (bəhridir)?! (91)

Məhz ona görə də Mahmud Şəbüstərinin «Gülşəni-raz» əsəri sufizm baxımından semantik sintaksisin geniş imkanlarını anlamaq və açmaqla məşğul olurdu. Yəni aydın edirdi ki, təsəvvüfdə sözlər qazandıqları fəlsəfi-mistik mənalar sayəsində dini ehkamlar tərəfindən küfr hesab edilən hansı əlaqələrdən açılır: necə qadının saç təcəllini bildirir, necə gözəl qadın qibləgah olur və s.

Orta əsrlərdə bədii dillərin mərtəbələnməsi

Orta yüzillər Azərbaycan estetik mədəniyyətinin dürlü bildiricilər sistemində kod, dil və tekst əlaqələrini aydınlaşdırarkən üstündən keçdiyimiz bəzi incəlikləri indi açaq. Qabaqca yada salaq ki, koda aid olan hər bir vahid, yəni bildirici və sintaksis qaydası invariantdır, ümumidir. Bu dil əsasında qurulmuş tekstlərə isə həmin invariantların variantları paylanmışdır. «İnsan canlıdır» mühakiməsində insan haqqında hansısa bilginə onu «canlı» ümumisinə aid etmək sayəsində aldığımız kimi, tekstin hər bir elementini dildə olan ümumi vahidə, invarianta aid etməklə anlayırıq, tanıyıırıq.

O biri yandan, davranış sahəsinin, miniatür sənətinin, poeziyanın hərəsində çoxlu tekstlərin bir koddan törədildiyini söyləyəndə biz dolaşlıqlıq olmasın deyə abstraksiyaya yol vermişdik. Əslində miniatür sənətində dürlü kodlar (dillər) vardı. Hətta demək olar ki, hər məktəbin öz bədii dili mövcud idi, hərçənd bu dillər arasında qarşılıqlı təsir gücü olurdu. Poeziyanı götürəndə yenə biz ayrı-ayrı janrların, məktəblərin sıx qarşılıqlı təsirdə olan kodlarına rast gəlirik.

Ortaçağ estetik mədəniyyətində fəal işləməkdə olan kodlar sistemi dürlü əlaqələrə girərək estetik mədəniyyət sistemini əmələ gətirmişdi və bu əlaqələri öyrənmək həm də həmin sistemi öyrənməkdir. Məsələnə bir az konkret baxaq. Fəlsəfədən ümumi, xüsusi, təkcə əlaqələri yaxşı bəllidir. Ümumi geniş, əhatəli olaylar qrupunun içində təkrarlanan substansional əlaməti (məhiyyət əlamətini) özündə göstərir. Xüsusi ümumi daxilində nisbətən kiçik qrupun substansional əlamətini bildirir. Özü də bir, məsələn, «canlı» ümumisi «insan» və «heyvan» xüsusiələrini əhatə edir. Hər bir xüsusiyyətin içində daha kiçik olan çoxlu qruplar var ki, həmin qruplarla münasibətdə birinci ümumi kimi, kiçik qruplar isə xüsusi kimi çıxış edirlər. Təkcə isə xüsusiyyətin içindəki ayrı-ayrı fərqi nüsxələridir. Ortaçağ Azərbaycan incəsənəti bu baxımdan daha geniş qrupdur, həmin incəsənətin növləri (miniatür sənəti, dekorativ-tətbiqi sənət və s.) nisbətən kiçik qrupları təşkil edir. Bu qrupların özləri isə içlərindəki kiçik qruplara baxanda daha əhatəli idilər. Məsələn, «bədii ədəbiyyat» adlandırılan sənət növündə qəzəl, qitə janrları ilə yanaşı poema da vardı. O biri yandan, bir şairin əsərləri də ümumi cəhətlərinə görə müəyyən qrup təşkil edirdilər və deməli, bədii ədəbiyyat xüsusi kimi mövcud olurdu. Ən nəhayət, ayrı-ayrı bədii tekstlər (qəzəl, miniatür) təkcə kimi çıxış edirdi. İndi biz deyə bilərik ki, saydığımız hər qrup öz dili əsasında təşkil olunurdu. İncəsənətdə biz, ümumiyyətlə, bədii koddan danışa bilərik. Bu bədii kod ümumi kimi Ortaçağ Azərbaycan sənət növlərinin hamısını əhatə etdiyi üçün onların hamısında, ya da çoxunda olan simvolları və sintaksisi özünə yığb saxlayırdı. Örnək göstərək. Tekst bildiricilərinin ritmik (deməli, sintaktik) düzümü Ortaçağ ədəbiyyatına, miniatür sənətinə, memarlığına, dekorativ-tətbiqi sənətinə eyni dərəcədə aid idi. Deməli, ritmik düzümün sxemi Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin bədii dilində invariant kimi mövcud olan sintaksis qaydalarından biri idi.

Gül-çiçək, bağ-bağat, isti fəsil simvolları Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin hər növündə ən təkrarlanan bildiriciləri verirdi. Bu simvollar bədii tekstləri gür, parlaq boyalarla təmin edirdi. Onların özəlliklərindən sonuc çıxarıb deyə bilərik ki, Ortaçağ azərbaycanlısı üçün gözəl nəsnənin və bədii tekstin ala-bəzək boyalar sıxlığında olması müsbət estetikliyin başlıca göstəricilərindəndi. Gözəl olmaq ala-bəzək boya gurluğunda olmaq demək idi. Xoş qoxulu gül-çiçək, bağ-bağat Orta əsrlər Azərbaycan bədii tekstlərini xüsusi cismaniliklə, plastikliklə təmin edirdi. Bu cismanilik, birincisi, bədən qaballığından istifadə edilən gülüş mədəniyyətindən fərqli olaraq zəriflik, incəlik, nəfislik kimi formadüzəldici prinsiplərdən doğan cismanilik idi. İkincisi isə, qaranlığın ağırlığını dağıdan, işıq parıltısını göstərən bildirici kompleksinə geniş yer açırdı. Sonucda məhz incə və işıqlı cismanilik yaranırdı. Dediklərimizi yoxlayaq.

Ortaçağ Azərbaycan miniatur tekstlərinin müstəvisində görünən geyimlər, binalar, mənzərə işarələrinin hamısı gündüz işığına, yayın havasına, gül-çiçəklərin zərifliyinə, bağ-bağatın boyalarına əsaslanır. Miniaturun verdiyi dünya modelində, dünya şəklində qısa, payıza yer yoxdur. Kontrast üçün bunu demək yetər ki, Ortaçağ Çin rəssamlığında qış mənzərələrinin və atributlarının göstərilməsi bəzi sənətçilər tərəfindən estetik və fəlsəfi baxımdan daha ifadəli, ilgincliyə bənzər idi (92).

Miniatur haqqında bu dediklərimiz eyni dolğunluqla özünü Ortaçağ dekorativ-tətbiqi sənətində də göstərirdi. Şah İsmayılın qızıl kəməri, oymalı məzar daşları, XVIII yüzildə Bakının Xilə kəndində hazırlanmış xalça, Ortaçağ Azərbaycan pulları bitki formalarının incəliklərində, strukturunda bəzədilmişdi. Özü də bu universal bədii kodun təklif etdiyi bitki, bağ-bağat simvolları çağın miniatur, dekorativ-tətbiqi sənətinə yalnız ikonik bildirici tiplərini deyil, eləcə də onları bir-birinə bağlayan gül-çiçək cizgilərindən törəmiş əlaqələndirici strukturları və deməli, hansısa sintaksis prinsiplərini verirdi.

Bu simvolları Ortaçağ memarlıq abidələrində də geniş şəkildə izləmək olar. Gül-çiçək, bağ-bağat simvol və sintaksisində daş, dəmir kimi bərk materialların incələnməsi Ortaçağ estetik nəsnelərindəki cismaniliyin, plastikliyin özəllikləri ilə ilgili dediklərimizi yaxşı göstərir. Bitki incəlikləri materialın kobudluğunu görünməz edirdi (93), o biri yandan isə, öz zəriflikləri ilə materialın müqavimətini quran sənətkarın dühasını, **heç kimin bacarmadığını** düzəldə bilməsini simvollaşdırırdı (94). (Nizamidə Simnarin daşı muma çevirməsini xatırlayın).

Univesal bədii dilin haqqında danışdığımız simvollarını və bu simvolları doğan sintaksisini Ortaçağ Azərbaycan bədii ədəbiyyatına da aid etmək olar. Nizaminin «Xəmsə»sində qış, payız təsviri çox nadir bədii lövhədir. «Yeddi gözəl»in, «Leyli və Məcnun»un, «Xosrov və Şirin»in hərəsində qış, yay, payız fəslərinin təsviri bir dəfə verilir, özü də təsvir baxımından şairin həvəslə yanaşdığı lövhələrə heç cürə oxşamır (95). Əvəzində güllük, çiçəklik, otluq bağ-bağat təsvirləri «Xəmsə»də ən çox təkrarlanan bədii hadisələrdir. «Şirinlə Xosrovun yaz vaxtı gəzməyə çıxması» fəslindən aşağıdakı seçmələrə baxaq:

*Bənövşə tovuza qanadı çıxarar.
Səfalı bahardan güllər şad sevgililər kimi
Sevincdən pərdəsini yırtırdı:
Gül sevincdən bağda bayraq qaldırmışdı.
Qumru qoşunu qarğanın üstünə hücumla keçirdi.
Yasəmən saqi olub, nərgiz əldə qədəh tutub,
Bənövşə xumarlanıb, qızılgül məstdir.
Yer üzü lələdən paltar geymiş,
Lələ mərzəyə beşik olubdur.
Azad sərv çəməndə qamətini düzəldib,
Lələ onun eşqindən köynəyini cırmışdı.
Bənövşə burulmuş saçını çiyinə salmış,
Külək nəsrinin (zöhrünü qaldırıb) qulağını göstərmişdi.
Güllərin gəlinləri əlini üzünə tutmuş,
Çiçək açmış güllər saçına daraq vurmuşdu,
Torpağın göbəyi hamilə olub
Göbəyindən çoxlu bitkilər doğmuşdu.*

Buradan duymaq olar ki, gül-çiçəyin görükdürülməsində insan plastikasından açqılayıcı, izahedici simvollar kimi istifadə edilməsi Doğu poeziyası üçün az xarakterik deyildi. Məsələn, Xətəinin «Dəhnamə»sində nəbatət aləmi tez-tez insan davranışlarında göstərilir:

*Neylufər açıldı, suya girdi,
Pirahənin başına burdı.
Çinar əlini üç rəksə açdı,
Gül xırda zərin şəbəşə saçdı.*

*Nərgiz oturub gözündə xabi.
Hər qönçədə verdi-ərgavani.
Yüzündə niqabın örtüb qönçə,
Yaşıl çəmən üstə lalə çin-çin.*

Bu göstərilən parçalardan Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin Universal bədii dilində gül-çiçək, bağ-bağat simvollarının geniş bildirici sırasında açılıb gözəl mənzərə lövhələrini yaratdığını gördük. Ancaq həmin simvollar yığcam bildirici kimi işlədib insan gözəlliyinin xüsusiyyətlərinin anladan işarələr də olurdu:

*Mən o bağam ki, meyvəsini kimsə dərməmiş,
Qapısı görünür, açarı gizlidir.*

Və ya:

*Şəkər kimi südə meyl etdiyinə görə,
Süd və şəkərlə bəsləyirdilər.
Həmişə onu şahın sarayına gətirir,
Gül dəstəsi kimi əldən-ələ gəzdirirdilər.*

*Demiş qönçəyə aşıqlıqım razın səba derlər,
El ağzın tutmaq olmaz, qorxuram, ey gül sana derlər.*

*Ey gül, nə əcəb silsiləyi-müşki-tərin var,
Vey sərv, nə xoş can alıcı işvələrin var.*

İsti fəsillərlə və deməli, fəsillərdəki mənzərə, gül-çiçəklə bağlı olan işıq simvolları Ortaçağ poeziyasında dürlü qiyafələrdə özünü göstərirdi. Gözəlin üzünün günəşə, aə bənzədilməsi, gözəlin üzündən işığın ələnməsi, qaranlıq gecədə ulduzların sayrışması, qaranlıqda şamın işığı kimi obrazlar buna nümunədir.

İşıq öz antitezi qaranlıq da güclü simvola çevirmişdi. Işıqın peyda olması qaranlıqla təzad nəticəsində ifadəli olur. Nizami fələyin fırlanması sayəsində gecədən gündüzün, işıqlı al-əlvən mənzərələrin peyda olmasını güclü duyğularla yaşayırdı və göstərirdi. «Xosrov və Şirin»də gecə-gündüz təzadı dəfələrlə verilən qoşa antitetik bildiricilərdi:

*Səhər dünyanı işıqlandıran günəş
Gecənin başını gündüzün bədənindən ayıran
Qara qanadlı qarğa sinəsindən (çıxarıb)
Tutunun qanadının altına qızıl yumurta qoyub.*

*Səhərin şahənşahı taxta çıxan kimi,
Ruh qoşunu zənci qoşununun üzərinə hücum çəkdi*

Nizaminin «Xəmsə»sində belə nümunələr çoxdur. Onlar Ortaçağ Azərbaycan poeziyasında olan qaranlıqdan işığın parıldayıb çıxması ilə ilgili zəngin işarə kompleksində iştirak edirdi. Həmin işarə kompleksinə üzdən niqabın çıxarılması və ya düşməsi sayəsində gözəlliyin parıldaması, yəni görünməsi də daxil idi:

*Sən üzündən ələmi rövşən qılıb saldın niqab,
Yaziyə salsın bu gündən böylə nurin afitab.*

*Gül götürdü pərdə üzündən, açıldı novbahar,
Rəvnəqi gəldi, dirildi bağı-bostanın yenə.*

Yazın, yayın, gül-çiçəyin, işığın simvolik cərgəsi özünə parıltılar saçan daş-qaş simvollarını cəlb edib onları da Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin ən universal bildiriçilərinə çevirirdi. Sonucda bədii tekstlər gülşənlik, əlvanlıq, daş-qaş işatılarında bəzənmiş bədii hadisə olurdu. Bəzəyin özü bədii tekstlərdə əsas təşkilədici prinsiplərdən biri idi.

Ortaçağ Azərbaycan incəsənət kodunda başqa paradigmatik qrupları heyvanat simvolları verirdi. Həm bədii ədəbiyyatda, həm miniatürlərdə, həm naxışlarda onlar dəfələrlə təkrar olunan variativ işarələri törədirdilər. Dildə heyavnat aləmi ilə ilgili paradigmatik qruplar bitki simvollarının paradigmatik qrupları ilə birlikdə Ortaçağ Azərbaycan estetik mədəniyyəti və təbiəti arasında elə güclü simvolik əlaqə yaradırdı ki, belə əlaqəni heç cür Ortaçağ Qərbi Avropa mədəniyyətində izləmək olmur. Bəllidir ki, Avropa mədəniyyəti Dırçəliş çağından bışlaəraq təbiəti estetik yöndən geniş şəkildə mənimsəməyə başlamışdı. Bu baxımdan, Doğu estetik mədəniyyəti üçün xarakterik olan təbiətlə vəhdəti Şərqdə İntibah probleminə cəlb etmək olar.

Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin dilinə «konsentrik simvollar» adlandırdığımız başqa bir paradigmatik qrupu da qatmaq olar. Konsentrik simvollar əski mədəniyyətdən Ortaçağa keçsə də, burada İslamın təsiri altında yeni məzmun almışdı. Müsəlman mədəniyyəti, ümumiyyətlə, özünü Konsentrik model əsasında anlayb yaşayırdı. Məkan qatında Kəbənin yerləşdiyi Məkkə mərkəz sayılırdı və belə hesab olunurdu ki, bütün İslam dünyası onun başına düzülmüş konsentrik «çevrələrdir». Sözsüz, bilik qatında (loqosferada) mərkəzi nöqtə mövqeyində Kəbənin, Məkkənin sinonimi olan Quran dururdu. İnsan davranışları sahəsində (personoloji qatd) isə bu yeri Məhəmməd peyğəmbər tuturdu. Ən nəhayət, bütün varlıq planında mərkəzi nöqtə Allah sayılırdı və Kəbə, Məkkə, Quran, Məhəmməd onun nisbi sinonimləri kimi qavranılırdı. İslam dünya modelində var olanların dəyəri onların bu mərkəzə üz çevirib-çevirməməsi ilə ölçülürdü. Qiblə simvollarından bilirik ki, məscidlərin mehrablari Məkkəni işarə edir. Namaz qılanların, qəbirdə yatanların üzü də bu müqəddəs mərkəzə baxır. Beləliklə, mərkəzə üz tutmaq haqqındakı buyuruq (imperativ) çox vaxt məcazi mənə deyil, tam müstəqim xarakter daşıyırdı. Bildiyimiz kimi, təsviri, dekorativ-tətbiqi sənətlər özlərini nəsnə və olayların məhz üst, üz, səth, ön tərəfinə həsr edirdi. Ancaq Ortaçağda batinilik pafosu üzü, üstü, önü dəyərdən salırdı, onu içdəkii dərinliklə əvəz edirdi. İçdəki dərinlik isə mərkəzə üz tutmağı müstəqim deyil, məcazi edirdi. Ancaq qiblə metaforə çevriləndən sonra Kəbənin, Məkkənin yerində gözəli qoymaq çətin deyildi. Daha bir məntiqi addımdan sonra isə «dərinliyə gömüləndə Məkkəsiz də keçinmək olar» düşüncəsi ortaq çıxırdı.

Onu da deyək ki, Ortaçağda Allahın konsentrik modeldə məhz mərkəz kimi təsəvvür edilməsi özünü birbaşa aydın etmir. Allahın mərkəzdə yerləşmiş kimi təsəvvür edilməməsini üzdə danan bəzi müddəalar da var. Məsələn, fəlsəfənin təsiri altında İslam dünyasında daha çox anlamışdılar ki, Allahı cismani, insanabənzər (antropomorfik) biçimdə bilməkdən daha düzü onu tam laməkan, qeyri-cismani saymaqdır. Belə olanda onu, - bu laməkan varlığı mərkəz kimi məkani nöqtəyə bağlamaq bəzi çətinliklərlə toqquşurdu. Ancaq Allahın konsentrik sistemdə mərkəzi varlıq kimi duyulmasını biz mərkəzi olaylar sayılan Kəbə, Məkkə, Quran, Məhəmmədlə onun əlaqəsindən çıxarıyıq. İkinci yandan, Aristotel kosmologiyasının təsiri altında yer fələklərin mərkəzində veriləndə və fələklərin üstündə Allah kürsüsünün olduğu söyləniləndə biz yenə konsentrik modeli görürük. Allah nöqtəsindən fırlana-fırlana radio dalğası kimi gələn fəlak dairələrinin axırıncısının mərkəzində Yer durur. Bir növ konusvari sistem alınır (konusvari tikilmiş dini binalarla tutuşdurun). Ancaq elə ki, Allahın bir yerdə yerləşməsi prinsipial olaraq danılırdı, bu zaman mömün onu gözlərinin qabağına gətirib ona tapınırdı. Hər mömünün bu cür təsəvvür etdiyi Allah hamı üçün Konsentrik modelin mərkəzində daənirdi və hər kəs konsentrik modelin dairəsindən mərkəzə üz tutan kimi özünü görürdü.

Orta yüzillər Azərbaycan incəsənətinin universal kodunda bu konsentrik modelin paralelləri istənilən qədər idi. Demək olmaz ki, incəsənətə bu model İslam dünya şəkildən gəlmişdi. Dekorativ-tətbiqi sənətdə Konsentrik cizgilərdə işlənmiş çoxlu əski örnəklər vardı. Ancaq İslamdan sonra bəzi hallarda incəsənətdəki konsentrik simvollar bu və ya başqa biçimdə İslamın uyğun

modeli ilə səsleşirdi. Özü də bu səsleşmədə çox vax İslam modelinin dini mənası aşağılaşdırılır, heçə endirilirdi. Məsələn, Ortaçağ Azərbaycan poeziyası üçün Kəbənin yerində sevgilinin qoyulması və Kəbədən üstün tutulması tez-tez təkrarlanan görkəmdir:

*Üzündür şəksiz, Allahın yəmini, Kəbəsi, beyti,
Yəmini bilməyən, bil ki, şimalın qədrini bilməz.*

*Barmaq ilə göstərlər kim, üzündür qibləgah,
Ol şəhadətdə dönübdür küfrü-iman sizlərə.*

Bir-birinə can atan aşiqlərin başına gələnlərdən söz açan Ortaçağ Azərbaycan poemalarında (məsələn, «Leyli və Məcnun», «Xosrov və Şirin» tipli aşiqanə poemalarda) konsentrik simvollar aşiqlə məşuqənin yerini, çevrəsini cızırdı. Onlar bir-birindən aralı (bəzən hərəsi bir şəhərdə olurdu) qoşa konsentrik bölgə əmələ gətirirdi. Hər bölgədə mərkəzi personajın (aşiqin, ya məşuqənin) çevrəsi, əhatəsi ayrı-ayrı şəxslərdən törəyirdi. Bir yandan, personajlar aşiqin, o biri yandan isə, məşuqənin başına yığılaraq onların yaşamının gedişində bu və ya başqa biçimdə iştirak edirdilər: həmin personajlarla qarşılıqlı əlaqə qəhrəmanın mənəvi xüsusiyyətlərinin bircə-bircə açılmasına, nəyisə edib-etməməsinə gətirib çıxarırdı. Aşiqanə romanlarda hər iki konsentrik bölgə arasında cazibə gücü bir bölgədən çıxıb o birisinə keçmək istəyəndə özünü göstərirdi: sevənlərin birindən o birisinə soruq aparan səbah (meh) konsentrik bölgələri əlaqələndirən cazibəni bildirirdi. Bu əlaqə sujetdə yol simvolları, yəni yol üçün xarakterik olan atributlar, aktlar ilə gerçəkləşirdi.

Konsentrik model aşiqanə qəzəlləri də təşkil edən strukturları verirdi. Bu janrdə semantik mərkəz kimi gözəl göstəriləndə yerdə qalan poetik görklər onun həndəvərində dolanaraq onu anladır, duydururdu. Semantik mərkəz aşiq olanda isə konsentrik çevrə iki halda semantik mərkəzin çərçivəsinə ən müxtəlif, hətta kosmik (ulduzlar, planetlər) olaylar cəlb olunurdu. Sonucda aşiq də, məşuq də bu poetik modeldə az qala hamının, hər şeyin mərkəzi kimi görünürdü.

Bu göstərdiyimiz bir məsələni ortaq çıxarır: görünür, qəzəl janrındakı konsentrik simvollar («semantik mərkəz», başına pərvanə dolanan «şam») və Konsentrik sintaksis, əlaqələndirmə forması (işvə, naz-qəmzə ilə gözəl qız aşiqi zəncirləyib özünə bağlayır) həmin qəzəlləri aşiqanə romanların yığılıb sıxılmış başlanğıcı, əsası edirdi. Bu baxımdan aşiqanə romanların özünə aşiqanə qəzəlin çözülenib açılaraq daha geniş müstəviyə yayılması kimi baxmaq olar.

Konsentrik model «mərkəzi fiqur», «həndəvərdə düzülmüş fiqurları» miniatürlərə verməklə bərabər, bu sənəti kompozisiyaya salmaq üçün gərəkli sintaksislər də təmin edirdi. Konsentriklik bəzi miniatür tekstlərinin qavrayışını özəl biçimdə qururdu. Biz arxadakı qəv və sayirədən öndəki fiqurlara sarı boylan adamları göstərən miniatürləri deyirik. Bu miniatürlərdə mərkəzi fiqura və ya fiqurlara biz bu yandan, arxadakılar isə o yandan baxırlar və sonucda həmin fiqurlar müxtəlif qavrayışlardan uzanan oxların kəsişdiyi mərkəzi nöqtəyə dönürdülər.

Ortaçağ Azərbaycan dekorativ-tətbiqi sənətində konsentrik modelin ən müxtəlif variantları tekstə bildirici və kompozisiya-sintaksis qaydaları verirdi. XVI yüzildə Təbrizdə hazırlanmış qalxan (ill. X), Şeyx Səfi xalısı mərkəzində günəş simvolları durmuş konsentrik bəzəkdə düzəldilmişdi. Memarlığı götürəndə isə bir çox Azərbaycan türbə, məscid və məqbərələrində yenə konsentrik arxitektonikanın təkrarlandığını görmək olar.



III. X.

Beləliklə, biz Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin ümumi, unversal dilinin, kodunun bir neçə paradiqmatik bildirici qrupunu və sintaksis qaydalarını göstərməklə həmin dilin boş abstraksiya olmadığını və incəsənətdə gerçək güc oluban işlədiyini göstərməyə çalışdıq. Bu universal bədii kod öz bildirici və sintaksisinin geniş yayılması, əhatəliliyi sayəsində incəsənətin bütün növlərini idarə edirdi. Onun vahidlərinin hamısını öyrənmək ayrıca araşdırmanın işidir. Hələlikse deyə bilərik ki, bu universal bədii dilin iç sistemini üzə çıxarmaq, həm də Ortaçağ Azərbaycan incəsənətinin ən xarakterik, tipoloji strukturlarını aydınlaşdırmaqdır.

Biz incəsənətdə miniatür, bədii ədəbiyyat kimi növlərin hərəsinin öz bədii kodunun olduğunu göstərmişdik. Sonra isə artırmışdıq ki, hər növ ilə ilgili bir koddan danışmaq anlaşıqlıq üçün edilən abstraksiyadır. Əslində hər növdə ayrı-ayrı dillərin işindən danışmaq gərəkdir ki, onların da hamısı incəsənətin Universal bədii kodunun elementlərindən istifadə etməklə ona tabe olurdu. Miniatür sənətində hər janrın, hər milli məktəbin öz dilinin olması buna nümunədir. Dekorativ-tətbiqi sənətdə, özəlliklə xalçaçılıqda coğrafi prinsiplə bölgü (Qarabağ xalıları, Təbriz xalıları və s.) əslində ayrı-ayrı kodlarda, təsvir-ifadə sisteminə, yəni bildiricilər kompleksinə, sintaksisə söykənən tekst qruplarının ayrılmasıdır.

Ancaq sənət növləri içində dürlü dillər problemi daha bir məsələ ilə bağlı çözümünü tapır. Söhbət semiotikada bədii bilginin (məlumatın) informativliyi məsələsindən gedir. İncəsənət əsəri bildirici sırası kimi dinləyiciyə, tamaşaçıya, oxucuya bədii bilgi verir. Tekstin hər bildiricisinin özü məlumat ötürəndir və onlar birlikdə yapıtın məzmunu ilə formasının əhatə etdiyi informasiya toplusunu əmələ gətirir. Semiotika informasiya nəzəriyyəsinə söykənib tekstin verdiyi bilginin informativliyini ondakı yeniliyin dərəcəsindən aslı edir. Bəs məlumat nə zaman yeni ola bilər? Əgər, tutaq ki, «A»dan sonra «B»-nin gəlməsi qaçılmazdırsa, «B» gözlənməz olmadığı üçün yenilik verməyəcək. Aşıqın məşuqəsindən ötrü darıxması təbiidir, yəni maksimum gözlənməkdir, ona görə də şairin tekstə bu haqda verdiyi bilgi heç bir yenilik daşmır. Ancaq əgər «A»dan sonra «B» və ya «C» eyni dərəcədə gələ bilərse, onda onların hər hansı birisinin gəlməsi eyni miqdarda yenilik verəcək. O biri yandan, «C» daha az gözlənilirsə, onun baş verməsi «B»-yə baxanda daha çox informativ olacaq. «Leyli və Məcnun» poemalarında axırda Məcnunun Leylidən imtina etməsi, Leyliyə evlənməsi variantına görə daha az gözlənilir, ona görə də daha çox informativ olur. Göründüyü kimi, informasiya nəzəriyyəsi baxımından, məlumatın gözlənməzliyi artdıqca, yeniliyi, informativliyi də artır.

«A»-dan sonra mümkün olan faktların sayı çoxalanda bu zaman ortaə çıxan elementin yenilik dərəcəsi də artır. Çünki biri var iki elementdən hansının gələcəyini bilməyəsən, biri də var on elementdən hansının olacağını bilməyəsən. Orijinallığa söykənən incəsənət öz soraqlarını bu baxımdan informativ etməyə çalışır. Bədiliyin yenilik, gözlənməzlik həddinə çərçivə qoyan yalnız o olur ki, məlumatın gözlənməzliyi onu qavraəni çaşdırmasın, çünki bu, məlumatı almaq üçün ən əlverişsiz vəziyyətdir.

İnformativliyin başqa ölçüsü də var. Onu qavraənin biliyində, duyğularında aldığı bilgi nə qədər çox önəmli tərpənişlər, əks-səadalar oyadırsa, bilgi bir o qədər çox informativ olur. Eləcə də mədəniyyətdə peyda olan tekstin yenilik dərəcəsi onun bu mədəniyyətdə törətdiyi önəmli dəyişmələrin dərəcəsi ilə ölçülür. Quran, Şəriət buyuruqlarına söykənən toplumda «ən əl-Həqq» deyən sufinin bu sözlərinin camaat üçün çox yüksək informativliyi vardı və adamlardan özlərini ən prinsipial şəkildə dəyişdirməyi tələb edirdi. Ona görə də mədəniyyətdə mövcud vəziyyəti dəyişməz saxlamaq istəyən kəslər üçün yenilik (Doğuda bu, «bidət», Avropada isə «novatorluq» adlanırdı) çox mənfi olay idi. Avropada novatorluq Dirçəliş çağından başlaaraq müsbət ictimai mənə qazanır.

İndi yəndən incəsənətdə bədii tekstin kod əsasında qurulması və açılması probleminə qayıtsaq, J. Lotmanın formulə etdiyi belə bir paradoksla rastlaşırıq: hər hansı bir kod, dil sistemi öz tekstlərinin qurulma prinsiplərini, deməli, qanunauyğunluqlarını verir. Qanunauyğunluq anlamaqla bağlıdır. Deməli, kodun bu funksiyasını bilməklə biz ona aid tekstləri anlayırıq. Bu qanunauyğunluqların bir önəmi də var: tekstin bildirici sırasında zamanın və ya başqa səbəblərin törətdiyi pozuntular olanda həmin qanunauyğunluqlar əsasında nəyin pozulduğunu tapmaq olur. Məsələn, Azərbaycan türkcəsinin ahəng qanunu və qramatikası əsasında biz tapa bilərik ki, «Mən ev... gedirəm» cümləsində «ev» sözündən ya «-dən», yada «-ə» şəkilçisi düşüb.

Poeziyada əruzun qafiyə sistemində, bəhr modellərində və semantik sintaksisdə özünü göstərən qanunauyğunluqlar pozulmuş söz kəsimini və bəzən hətta pozulmuş sözün özünü üzə çıxarmağa yardım edir. Bu onun sayəsində mümkün olur ki, kodda, dil sistemində toplanmış bildiricilərin mənası, semantik və formal sintaksis qaydaları «A»-dan sonra «B»-nin gəlməsini bu və ya başqa dərəcədə, uyğun məktəb, janr və s. üçün qanunauyğun edir. Məsələn, Klasik Azərbaycan poemalarının sujet ardıcılığını vermiş sintaksisdən çıxış edib qabaqcadan demək olar ki, sevgi romanlarında aşiq və məşuqə heç cür poemanın kulminasiya nöqtəsindən öncə ölə bilməzlər. Təkrar edirik. Bu ona görə belə olur ki, bədii kod tekstə süjet, kompozisiya qatlarında qanunauyğunluqla təşkil olunma prinsiplərini verir. Qanunauyğun prosesin isə başlanğıcı əsasında sonrasını qabaqcadan praqnoz etmək, gümanlamaq olur. Ancaq bu zaman belə bir soru ortaə çıxır: dil sistemi məlumatın ardıcılığını bu və ya başqa dərəcədə praqnoz etməyə imkan verirsə, deməli, onun əsasında düzəldilmiş tekst yetərinə gözlənməz olmur, ona görə də yetərinə yeni bilgi vermir. Bu zaman belə bir sual ortaə çıxır: əgər bədii tekst doğrudan da kod əsasında qurulmuşsa, onda bu tekstin yenilik dərəcəsi aşağı düşməlidir və əgər belədirsə, necə olur ki, bədii tekst yeniliklə, informativliklə əlamətləndirilir? Cavabında biz deyə bilərik ki, doğrudan da Ortaçağ bədii tekstlərinin hansısa qatları məhz bir koda əsaslandıqları üçün praqnoz edilə bilər. Məsələn, həndəsi sintaksis olan simmetriya ilə qurulmuş dekorativ-tətbiqi sənət tekstlərində (xalçalarda, parçalarda) xarab olub pozulmuş, cırılmış kəstmləri biz həmin simmetriya vasitəsi ilə bərpa edə bilərik (restavrasiya zamanı bu prinsipdən geniş istifadə olunur). Bu mənada sənətşünaslıq doktoru R. Əfəndiyev XVI yüzil Təbris xalçasının bizə gəlib çıxmış kəsiyi əsasında onun bütün kompozisiyası və bəzəyi haqqında tam təsəvvür əldə etməyin mümkünlüyündən danışanda onun bu inamı semiotikada kod və tekst əlaqələri ilə yaxşıca möhkəmlənir. Çin memarlığının şəhərsalma prinsipində (məsələn, Pekinin qurluşunda) özünü göstərən simmetriyanı Y.V. Zavadskə həndəsi sistemlə, eləcə də yer cizgilərinə söykənən fal ilə bağlayır. Mantika, fal nədir? İndi, bu gün bəlli olan faktların sintaksisini nəzərdə tutub gələcəyi qabaqcadan xəbər verməkdir. Fal sistemi nə qədər gumanvari olsa da, yenə hansısa kodun sintaksisinə əsaslanırdı. Bu baxımdan, əski söz tekstlərində özünü göstərən paralelizmlər ilginə yöndən açılırlar. Paralelizmlərə örnək kimi «Kitabi-Dədə Qorqud»dan aşağıdakıları göstərmək olar:

Hey Dirsə xan!

*Oğluna bəylik vergil,
Taxt vergil - ərđəmlidir.
Boyun uzun bədöy at vegil (bu oğlana)
Minəd olsun – hünərlidir.
Ağayıldan tümən qoyun vergil bu oğlana
Şişlik olsun - ərđəmlidir.
Qaytabandan qızıl dəvə vergil bu oğlana
Yüklət olsun – hünərlidir.*

Görmək çətin deyil ki, bu parçanın cümlələri qrammatik quruluş baxımından eynidirlər. Ona görə də birinci cümlənin quruluşuna baxıb sonrakıları güm anlamaq olar. Bu isə falda təkrar olunan prinsipdir. Beləliklə, əski oğuz tekstlərində özünü göstərən paralelizmlərlə əski ouz və ya ümumitük şifahi dil sintaksisi arasında prinsip eyniliyindən danışmaq heç də əsassız olmaz.

Adətən, əski insan fallar, yuxular, paralelizmlər, qafiyələr, ritimlər, simmetriya və nəhayət, əqli nəticələr vasitəsi ilə dünya, yaşama tekstinin sonrasını qabaqcadan təyin, praqnoz edəndə sevmədiyi, ehtiyat etdiyi zamanla bu şəkildə mübarizə aparırdı. O, gələcəyi indidə olanların təkrarına çevirəndə özünü daha rahat duyurdu.

Yenidən Y. Lotmanın formulə etdiyi paradoksa qayıdaq. İncəsənətdə hər hansı bir tekst başqalarının başa düşəcəyi tekst olmaq istəyirsə, onların bildiyi bədii dilə, koda söykənməlidir. O biri yandan, belə koda söykəndə başqaları üçün az yeniliyi, informativliyi olan və deməli, az maraq doğuran tekstə çevrilir. Bəs incəsənət bu çətin durumdan necə çıxır? Y. Lotman göstərir ki, bədii tekstinin informativliyi belə əldə edilir: tekst qabaqca bir kodun qanunauyğunluqlarının (lüğət və sintaksisin) əsasında qurulur. Onu qavraən bu dili tapanda düşünür ki, nəyin gələcəyini, necə olacağını indi, öncədən deyə bilər. Beləliklə, bədii tekst dürlü kodların dialoqundan, bir-birini əvəz etməsindən düzəlir. Bu isə onun qavranılmasını dinamik edir. Teksti qavraən həmişə «bu» fraqmentin hansı dil və ya dillərin sintezi vasitəsi ilə qurulduğunu tapmaqla məşğul olur. Əgər şəxsiyyət mənsub olduğu mədəniyyətin bir çox bədii, incəsənət dillərini bilirsə, bu axtarışlar onun bilincində baş verir və hər tapıntı yüksək estetik həzzə səbəb olur. Tekstə ciddi yanaşan, ancaq onun hansısa parçasının söykəndiyi dili bilməyən adam bu fraqmenti pis saymır, tərsinə, onu öyrənməyə çalışır.

Ayrı-ayrı kodların sintezi sayəsində yaradılmış tekstlərin başqa dürü, növü də var. Bu növə aid yapıtlarda ard-arda gələn kəsirlər bir koda söykənirlər, ancaq tekstin dərinədəki qatları dürlü dillər vasitəsi ilə qurulurlar. Məsələn, bir çox sufi erotik (sevgi) qəzəlləri janrın poetik qanunauyğunluqları ilə yaradılırdı. Bu zaman forma və formadan sonra gələn ilk məzmun planı sevgi qəzəllərinin janr dilindən törəyirdi. Daha altda olan mənalar qatı isə sufi dünyagörüşünü bildirən semantik kodun məhsulu olurdu. Ona görə də bu semantik kodu bilməyən, sadəcə, sevgi qəzəli oxuyurdu, bilən isə sevgi motivlərinin araçılığı ilə sufi şairin mistik mənalarla dolu aləminə düşürdü.

Miniatür tekstlərində görülən plan, məsələn, «mərkəzdə oturmuş fiqur» və bu planın ilkin mənaları «mötəbər şəxs» və ya «hökmdar» həmin sənətin öz dili əsasında qurulurdu. Daha dərinədə olan və ya əlavə anlamlar isə şəklin həsr edildiyi söz mətnindən doğurdu. Sonucda mətn miniatürə semantik kod kimi üz tuturdu və bu kodu bilməyən adam şəkildəki məzmunun illüstrasiya edilən əsərlə ilgili tərəflərini nə görür, nə də anlayırdı. Miniatürün yaradılışında, qavranılmasında, estetik baxımdan yaşanılmasında, hər iki kodun, yəni miniatür dili ilə mətn məzmununun sintezi məraqlı nəticələrə gətirib çıxarırdı. Mətn olayların gedişini, dəyişkənliyini canlandırmaqla zaman xəttində prosessual obrazlar yaradırdı. Miniatür dili isə öz bildirici və sintaksisi ilə həmin prosessuallığı «stop kadra», donmuş səhnələrə, jestlərə, pozalara çevirməklə onları eydetikləşdirirdi, baxımlı görünüşlərdə göstərirdi. Ona görə də miniatür dili ilə mətndən alınmış semantik kodu sintez edərkən şəkli estetik qavrayışla mənimsəyən Ortaçağ adamında dəyişkənliklə, prosessualılıqla, gözəl görünüşdə donub qalmağın, özünü görümlü etməyin ritmik növbələşməsi baş verirdi. Güman ki, bunu çağdaş kinematoqrafda hərəkətdən «stop kadra» keçməyin effekti ilə tutuşdurmaq olar. «Muncuq kimi düzülən» yazını Şərqdə xüsusi estetik intensivliklə yaşaərdılar. Qələmin üçü

kağızdan aralananda və ya hərf yazılıb qurtaranda zaman boyu davam edən məkanda donub qalması baş verirdi. Bu donub qalma zamansızlığa keçidi andırırdı. Zaman axınınında açılanlar hərəkət qurtarıb daənanda zamanda olmaən varlıqlar kimi duyulurdular. Miniatur, bax, belənçi bitkinlik effekti ilə özünü göstərmək istəyirdi. Hərəkət addım-addım hələ olmamışları və deməli, görünməyənləri, artıq, olmuşlara, deməli, görünənlərə çevirir.

Mminiatur dilinin sintaksisi üçün xarakterik olan dürlü baxma nöqtələrinin verilməsinin özünü dinamika ilə şəklin statikasının sintezi kimi anlamaq olar. Götürək Füzulinin bir qəzəlini:

*Ey müsəvvir, yar timsalinə surət vermədin
Zülfü rüx çəkdin, ey naseh, babü tərəvət vermədin.
Eşq sevdasından, ey naseh, mənə mən eylədin,
Yox imiş əqlin, mənə yaxşı nəsihət vermədin.
Dün ki, fürsət düşdü xaki-dərgahindən kam alam,
Noldu, ey göz yaşı, göz açmağa fürsət vermədin.
Göz yumub aləmdən, istərdim açam rüxsarınə,
Canım aldın, göz yumub-açınca möhlət vermədin.
Bumudur rəhmin ki, xalin elər ikən qəsd-i-can,
Çıxdı xəttin kim, onu mən edə, rüxsət vermədin.
Vermə hüsn əhlinə, ya Rəb, qüdrəti-rəsmi-cəfa,
Çün cəfa çəkməkdə eşq əhlinə taqət vermədin.
Ey Fizuli, öldün, əfqan etmədin rəhmət sənə,
Rəhm qıldın xəlqə, əfğanınla zəhmət vermədin (127).*

Burada demək olar ki, hər beyt dürlü baxma nöqtələrindən doğur. Yalnız dördüncü, beşinci beytdə baxım nöqtəsi dəyişir, lirik qəhrəman sevgilisində müraciət edir. O biri beytlərdə isə hər baxım nöqtəsinin qarşısında ayrı-ayrı personaj və hadisə peyda olur (rəssam naseh, göz yaşı, Allah və lirik qəhrəmanın özü), hamısı da ön tərəfdən görünür. Qəzəlin bu strukturu ilə tərs perspektiv arasında oxşarlığı izləmək çətin deyil. Qəzəldə rədiflərin dəyişməzliyi ilə dəyişgən baxım nöqtələri sintez olunduğu kimi, miniatürlərdə də şəkillərin dəyişilməzliyi ilə baxma nöqtələrinin dəyişməsi birləşir.

Beləliklə, görmək çətin deyil ki, məlumatın informativliyi xatirinə, dünyanı dürlü biçimli, strukturlu görklərdə açmağın xatirinə Ortaçağ Azərbaycan incəsənətində bədii dillər, kodlar arasında dürlü mübadilələr gedirdi. Ona görə də ayrı-ayrı sənət növləri, tekst tipləri semiotikanın «böyüdücü şüşəsindən» baxanda bir-birindən seçilir. Ortaçağ incəsənətinin kanonikliyi, eteketliliyi onun strukturlarını bilinməz edir. Ancaq su damcısı da adi gözə bəsit görünür. Ona mikraskopla baxanda isə... zəngin bir aləm açılır. Çağımızda estetikada tətbiq edilən elmi metodların qarşısında duran başlıca vəzifə Ortaçağ incəsənətinin dərin qatlarında gizlənmiş zərrəciklər aləmini üzə çıxarmaqdır.

Açıqlamalar və qaynaqlar

I fəsil üzrə

1. «İşarə» terminini tez-tez «bildirici» sözü ilə əvəz etməyimizin səbəbini açaq. Bəllidir ki, alınma sözə baxanda doğma sözlərin törədici, anladıcı gücü daha çoxdur. Sonucda onlar gerçəkliyi öyrənmək, anlatmaq baxımından xeyli verimli olurlar: doğma söz qohum sözlərlə birlikdə sistem əmələ gətirir. Görün «bildirici» sözü işarələri sistemli anlamaq üçün nə qədər önəmli sözləri «bil (mək)» söz yuvası əsasında öz həndəvərinə toplayır: bilmək, bildirmək, bildirilən, bilik, biligi, bəliştili, bilgə (müdrük), bilici və s.
2. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. B., 1981, s. 282.
3. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri. B., 1973, s. 43.
4. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri, I c. B., 1975, s. 61.
5. Yeni orada, s. 87.
6. Olanların deyil, olmayanların bildiriciyə çevrilməsinə ilgincl materialları Qaravəlli gülməcləri verir. "Hadı, Hudu, Koroğlu, Kosa, bir də mən" adlı qaravəllidə çaxmağı yox tufəngdən atəşin açılması, tiyəsi yox bıçaqla dovşanın soyulması, altıyox qazanda dovşan ətinin qovrulması odla bağlı vəziyyətləri lağa qoyur (bax: "Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası" I c., B., 1983, s. 261-262). Olmalının olmaması, olmayanın guya olan kimi iş görməsi bu qaravəllinin başlıca xəttidir.
7. Bax: "İslam Ansiklapedisi." 6 c. İstanbul, 1955, s. 129.
8. Bəlkə də belə demək düz olar: qələndər maskasının soykökündə günəş simvolu və deməli, işıqla, parıltı ilə bağlı olan gözəllik durur. Maskanın sonrakı yaşamında isə bu gözəllik əlamətləri unudulur. Oxşar yolu kosa və keçəl də keçirlər. Qabaqlar Günəşi simvolizə edən tamam qırılmış baş və üz sonralar kosa, keçəlin çirkinliyi kimi qavranılır (bax: Elçin Rəssam. Kosa, keçəl və qırx lotular.- "Qobustan", № 2. 1979, s. 56-59.)
9. Bax: A. M. Pətiqorskiy, B. A. Uspenskiy. Personalıqeskaə klassifikaüiə kak semiotıqeskaə problema. - «Trudı po znakovım sistemam», - № 3, Tartu, 1967, s. 20, 23.
10. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 20.
11. Yenə orada, s. 335.
12. Azərbaycan Klassik ədəbiyyatı.... I c., s. 1-2, 4-7.
13. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 316.
14. Marağalı Əvhədi. Cami-cəm. B., 1970, s. 57.
15. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi-Nəsiri. B., 1980, s. 196.
16. Gözəlliyn semiotik aspekti haqqında bax: L. N. Stoloviç. Priroda gsetiçeskoy üennosti. M., 1972, s. 93-132.
17. Azərbaycan peripatetiklərində varlığın qatları haqqında bax: Z. C. Məmmədov. Azərbaycanda XI-XIII yüzillərdə fəlsəfi fikir. B., 1978, s. 101-103 və sonrakı səhifələr. Dünya işləri ilə Allah arasında keçid pillələrinin qoyulması poeziyada özünü, məsələn, insan taleyinin fəlakətlə bağlanmasında göstərirdi. Əbd ər-Rəşid Bakuvi isə etnosların, şəhərlilərin görünüş və pisixalogiyasını həm də coğrafi şəraitdən aslı edirdi (bax: Abd ar Rəşid al-Bakuvi. Kitab talxis al-asar va adja'ib al-malik al-kaxxar. M., 1971, s. 92-93).
18. İşraqılıkdə varlığın pilləli quruluşu haqqında bax: M.M. Sharif. A History of Muslim Philosophy, vol. 1, Wesbaden, 1963, p. 387-390.

19. İ. Grenburq. Lədi, qədi jizn... - «Noviy mir», №4, 1961, 35.
20. Bax: E.T. Hall. The Language of space. – “Journal of the American Institute of the Architects”, 19612, February.
21. Bax: Ö.S. Stepanov. Semiotika. M., 1971, s. 33.
22. Yenə orada.
23. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi... s. 163.
24. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 195.
25. Yenə orada, s. 233.
26. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi. B. 1981. S. 90.
27. Gvliə Çelebi. Kinqa putehestivə. Vp. Z. M., 1983, sö 133.
28. Bax: Thomas W. Arnold. Painting in Islam. New York. 1965, p. 134.
29. Dastani-Əhməd Hərami. B. 1978, s. 29.
30. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 56, 95, 272.
31. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi. s. 93.
32. Bax: Thomas W. Arnold. Painting...
33. Böyüyə sayğı göstəricisi olaraq onun yanında özünü yığışdırmaq, eləcə də özünü gizlətmək indiki azərbaycanlılar arasında da qalır. Sonucda belə sayğı jestləri, üz ifadələri müəyyən statikliyə, təmkinə, dəyişkənlikdən çəkinməyə gətirib çıxarır. Ancaq Ortaçağda “özünü yığışdırmaq” anlamını verən bədən, üz bildiricilərinin antitezi də vardı. Həmin bildiricilərə qarşı özünü boş buraxmış adamlar dururdu. Teymurləngin yanında Molla Nəsrəddin özünü yığışdırmağı bacarmayan adam idi. Bəzi gülməclərdə bu sərbəstliyin səbəbi kimi onun sadədilliyi verilir. Ancaq bir çox əhvalatlarda səbəb Nəsrəddinin ağı, ədalətsevərliyi və qorxmazlığıdır. Oxşar şəkildə sufi plastikasında da sərbəstlik önəmli yer tuturdu. Vəcdli rəqsinə o heç bir gözəllik ölçüsünə fikir vermirdi. Spontan, ritmik, ən əcəyib bədən, əl, baş oynatmaları bu rəqsin başlıca plastik formaları idi. Bir çox sufilər sarayda, dini törənlərdə eyni sərbəstliyi göstərirdilər. Bütün bu deyilənlər Molla Nəsrəddin və sufi davranışının tipoloji yaxınlığını ortaya çıxarır.
34. Bax: Xacə Nəsrəddin Tusi. Əxlaqi... s. 163.
35. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi, s. 61.
36. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. B. 1981, s. 70.
37. Yenə orada, s. 75.
38. Nizami Gəncəvi. Sirlər Xəzinəsi, s. 53.
39. Yenə orada, s. 70.
40. Yenə orada, s. 42.
41. Bax: S. S. Averintsev Poetika rannevizantiyskoy literaturı. M., 1977, s. 52.
42. Bax: İ. P. Petruşevskiy. İslam v İrane v VII-XV vekax. L, 1966, s. 52.
43. Şəriət oğruluğun cəzası kimi barmağın, qolun kəsilməsini, qamçı ilə döyməyi düz sayırdı (bax: Q. K. Kerimov. Şariat i eqo soüialğnaə suhnostğ. M., 1978 s. 146-147).
44. A. Meü. Musulğmanskiy Renessans. M., 1966, s. 20-22.
45. Bax: Şəraf-xan Badlisi. Şəraf-name, II t. M., 1976, s. 156.
46. Bax: Oktay Gfendiev. Azerbaydjanskoe qosudarstvo sefevidov. B., 1981, s. 120-123.
47. Bax: A. Gölpınarlı. 100 soruda tasavvuf. İstanbul, 1969, s. 40, 60.
48. Haqqında danışdığımız məsələdə sufizmlə hürufizmin fərqlərini görməyə gərək olmadığı üçün örnəyi Nəsimidən gətiririk.
49. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 335.
50. Fəxriyyə Ortaçağdan sonra da hansısa imkanlarını saxlayır. Romantizmdə “dahi - kütlə” antitezi fəxriyyə tipologiyasına uyğun idi. Ancaq ən qabarıq örnəyi Nitsşe vermişdi. Onun «Avtobiografiya» əsəri başdan-ayğa fəxriyyə tipinə söykənir. Kitabdakı fəsillərin adlarına baxın: «Mən niyə belə müdrikəm?», «Mən niyə belə ağıllıyam?» və s. XIX əsrin zirvəsindən baxanda Nitsşe təkəbbürlü duruşun gülünc olduğunu yaxşı bilirdi (bax: Fridrix Nitşe. Avtobiografiya (Esse homo). SPb N.N. Mixaylova, s. 45). Ancaq paradoks ondadır ki, Nitsşe «mən»ini mərkəzdə saxlamaq üçün elə dəyiş tərzindən, kredo formasından istifadə edirdi ki, sonucda başqalarının alçalmış, təhqiramiz görünüşləri qarşısında onun təkəbbürlü duruşu, amiranə jesti peyda olurdu.

51. Bax: E. G. Bertelgs. Nekotorie zadaçi izuçeniə tvorçestva Nizami. - «Vidaöhiesə russkie uçeçie i pisatel o Nizami Qənjevi». B., 1981, s. 22. Nizami dövründə hökəmdarın mədhi ilə bağlı bax: A. E. Kremstkiy. Nizami i eqo sovremenniki, B., 1983, 5 qlava.
52. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi, s. 45-46.
53. Bax: D. S. Lixaçev. Pogtika drevnerusskoy literaturı. M., 1979, 2 qlava.
54. Ortaçağda dini ehkamlarla, dövlətə xas qanunlarla düzümlənmiş rəsmi ictimai sistemi qeyri-rəsmi mədəniyyət gəlüşdən və başqa lağlağı formalardan istifadə edərək tərs üzünə çevirirdi, məsxərəyə qoyurdu (bax: M. Baxtin. Tvorçestvo Fransua Rable i narodnaə smexovaə kulğtura srednevekovğə i Renessansa. M., 1965, s. 7-11 və sonrakı s.).
55. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun, s. 68.
56. Yenə orada, s. 82.
57. Yenə orada, s. 120.
58. Yenə orada, s. 130.
59. Yenə orada, s. 137.
60. Yenə orada, s. 138.
61. Yenə orada, s. 171-172.
62. Yenə orada, s. 175.
63. Yenə orada, s. 78.
64. Məcnun ilə sufi görkünün nə qədər yaxın olmasına dürlü dəlillər tapmaq olar. Füzulidə bu yaxınlıq xeyli aydındır. Ancaq elə Nizaminin özündə də Məcnunun dilinə sufisayağı deyimlər verilir. Məsələn, o özü haqqında deyir:

O adam ki iki dünyaya sığmaz,
Bir köynəyə necə sığar, bilmirəm? (Yenə orada, s. 74).

- Bildiyimiz kimi, Nəsimidə də iki dünyaya sığmamaq təsəvvüf motivlərindəndir.
65. «Afaqnamə»də mikrokosmla makrokosm arasında axtarılan eyniliklər dünyanın dörd ünsüründən biri sayılan atəşlə insandakı sevgini eyniləşdirməyə əsas verir (bax: Afaqnamə -«Pətğ filosofskix traktatov po tema Afak va Anfus». M., 1970, s. 6-7).
 66. Afaqnamə, s. 7.
 67. Abu Xamid alğ-Qazali. Voskrehenie nauk o vere. M., 1980, s. 125. Haqqında danışdığımız sufi plastikasının Ortaçağda antitezi kimi başqa davranış tipləri vardı. Məsələn, fütüvvət və əxi əhli bəzi dünyagörüşü amilləri baxımından sufizimlə bağlı olsalar da, öz igidlik, əzilənlərin dadına çatmaq ideallarına görə yenə sufi plastikasına zidd duran davranışda hərəkət edirdilər (fütüvvət haqqında bax: Məhəmməd Riyaz xan. İran və İslam cahanında fütüvvət hərəkəti (fars dilində). - «Ədəbiyyat və İslami elmlər fakültəsinin jurnalı». № 36, 1973, s. 625; Əxilər haqqında isə bax: Akad. V. A. Qordlievskiy. İzbrannıe soçineniə. 1 t. M., 1960, s. 136-137, 139).
 68. Məsələn, başqalarının yanında başı diz üstə qoymaq kədəri bildirirdiyi üçün Tusi onu yaxşı saymırdı (bax: Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi... s. 163). Təsəvvüfdə isə, gördüyümüz kimi, belə pozalar dünyagörüşü üçün önəmli olan müsbət mənanı bildirirdi. Eləcə də başqalarından qırağa çəkilib, küncdə yaşamağı Tusi pis saydığı halda (yenə orada, s. 179), sufilər üçün bu ən fəzilətli yaşayışın bildiricisi olurdu (bax: Marağalı Əvhədi. Cami cəm, s. 21, 152-154).
 69. «Davranış» anlayışının semiotikasını mənimsəmək üçün «özünü aparmaq tərzii», «rəftar etmək tövrü» kimi deyimlərin mənalarını həmin anlayışa yığmaq gərəkdir. Hər iki deyimdə alternativlik nəzərdə tutulur. Yəni «özünü aparmaq tərzii» deyimində belə bir məna gizləndirdi ki, həm bu cür, həm də o cür özünü aparmaq olar, ancaq bu cür daha düzgündür (əlverişlidir). Rəftar etmək tövrü həm başqası ilə davranmağın, həm də hər hansı bir nəsnə ilə davranışı nəzərdə tutur. Əgər bir nəsnə özü simvoldursa (məsələn, hədiyyələr), onunla davranışın işarəliyi, bildiricililiyi daha tez diqqəti cəlb edir. Davranışın işarə, bildirici olduğunu biz teatırda daha aydın görürük. Yaxşı tamaşaçı səhnədə aktyorun etdiklərinə müəyyən mənanı bildirən bildirici kimi baxır.
 70. Xacə Nəsirəddin Tusi. Əxlaqi... s. 159.

71. Əxlaqın belə kontekstdə, yəni fəlsəfi müddəalarla, ictimai-iqtisadi, siyasi hadisələrlə sıx bağlılıqda öyrənilməsinə dolğun örnəklər kimi aşağıdakı əsərləri göstərmək olar: Dj, Mustafayev. Filasofskie i gtiçeskie vozzreniə Nizami. B., 1962; Z. B. Qeöhev. Gtiçeskaə mıslğ v Azerbaydjan. B., 1968.
72. Bax: I fəslin 17-ci izahı.
73. Dursun Yıldırım. Edebiyyatda Bektaşî tıpına Bağlı Fıkralar. Halk Edebiyyatı Dizisi, 2, s. 76.
74. Füzuli. Leyli və Məcnun. - Əsərləri, II c. B., 1958, s. 38. Bir də s. 40-a, 67-yə baxın.
75. Bax: Ö. Lotman. Tezisi k probleme «İskusstvo v rədu modeliröhix sistem» – “Turudı po znakovım sistemam», 3, s. 133-136.
76. Bax: Mirzə Abbaslı. Şah İsmayıl Xətəinin ömür yolu miniatürlərdə. B., 1981, s. 23.
77. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. B., 1983, s. 95-106.
78. Bax: Z. M. Buniətov. Qosudarstvo atabekov Azerbaydjana. B., 1978, s. 23.
79. Yenə orada, s. 64.
80. Rəşidəddinin “Cami ət-təvarix” əsərində də tarixi davranışın aktları yığcam təsvirlərdə verilir.
81. Gvliə Çelebi. Kniqa... Vıp. 3, s. 120.
82. Yenə orada, s. 126.
83. Bax: Q. M. Kerimov. Şariat i eqo... s. 68.
84. Y.E. Bertels yazır ki, IX yüzildə zahidanə davranışın inkişaf və dəbdə olması ona gətirib çəxarmışdı ki, zahiri möminlik yaxşı satılan mala çevrilmişdi. Hətta “bakkaun” adlanan bir təriqət əmələ gəlmişdi. Adının mənası “ağlayanlar” idi. Onun başlıca davranış bildiriciləri sızlayıb-ağlamağı bildirirdi. Məlamətçilər bakkaunun ziddinə olaraq möminliyin davranışlarından arınıb möminliyi daxili sirr kimi saxlamağa çalışırdılar. Onlar həmin sirri yaxşıca gizlətmək üçün və özləri haqqında yanlış təsəvvür oyatmaqdan ötrü hətta suçu, sünnəni pozan adamların davranışından istifadə edirdilər (bax: E.G. Bertelgs. İzbrannie trudi. Sufizm..., s. 30-31).
85. Belə gizlətmələrə şiələrdə «təkiyyun» (ehtiyatlılıq) və ya «kitman» (gizlətmək) deyilirdi (bax: İ. P. Petruşevskiy. İslam... s. 268-269).
86. Bax: Gvliə Çelebi. Kniqa... Vıp. 3, s. 115.
87. Bax: Abu Xamid al-Qazali. Voskrehenie nauk... s. 278.
88. Bax: İ fəslin 91-ci izahı.
89. İndiki çağda «detektiv roman / sosial-psixoloji roman» qarşılıqlı oxşar prinsipə söykənir. Detektivdə hadisəçilik qoymur ki, sosial problemlər, psixoloji durumlar, yaşantılar geniş işıqlandırılınsın.
90. Dastani-Əhməd..., s. 19.
91. Ortaçağ Azərbaycan ədəbiyyatı üçün bir paradigma (örnək-model) kimi də «Kitabi-Dədə Qorqud»u götürmək olar. Nəticədə bəzəksizliyə, davranışları sadalamağa yönəlmiş «qisseyi-Yusif», «Əsrarnamə» kimi əsərlər həmin paradigma əsasında qurulmuş tekst varianları kimi görünəcək (həmin mətnlərdən parçalar bu kitabda verilmişdir: T. İ. Hacıyev, K. N. Vəliyev. Azərbaycan dili tarixi. B., 1982.)
92. Türk dilinin sadəliyi ərəb dilinin bəzəkliyinə, fars dilinin qayə dili olmasına qarşı qoyulurdu. (bax: Akad. V. V. Bartolğd. Soç., 11 t. M., 1964, s. 204).
93. Kitabi-Dədə Qorqud dilinin bu xüsusiyyətləri haqqında bax: Kamil Vəliyev. Azərbaycan dilinin poetik sintaksis. B., 1981, s. 16-17, 19.
94. Bax: E.G. Bertelgs. Nizami i Firduosi. – «Vidaöhiesə russkie uçenie...», s. 127-128, 137.
95. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi, s. 171-174.
96. J. Lotman göstərir ki, hər hansı dialoqun baş tutması üçün tərəflərin yaddaşında ortaq bilgilər olmalıdır. Onlar imkan verir ki, həmsöhbətin də bildiyi fakt təfərrüatı ilə izah edilməsin. (bax: Ö. Lotman. Tekst i struktura auditorii. - «Trudi po znakovım...»)-İ. Tartu, 1977.
97. S.N. Qriqorən. İz istorii i filosofii Sredniy Azii i İrana VII-XII vv. M., 1960, s. 63, 76.

98. Orta yüzillər Avropasında mikrokosmla makrokosmun ilişkiləri haqda bax: A.Ə.Qureviç. Kategorii srednevekovoy kulgturi. M., 1972, s. 52-56, 61-66; Müsəlman Doğusunda mikrokosmla makrokosmun ilişkisi «kiçik aləm», «böyük aləm» anlayışları arasındakı əlaqə ilə verilir.
99. T.İ.Hacıyev, K.H.Vəliyev. Azərbaycan dili... c. 131.
100. J. Lotman göstərir ki, orta yüzillərdə dünya söz kimi, yaradılış aktı isə işarənin, sözün yaradılması kimi başa düşülürdü. Ona görə də burada dünyanı anlamaq olaylar arasındakı bağlantılara fikir verməkdən çox, sözün məna dərininə gedilmiş kimi dünyanın semantik dərininə sirayət etməkdən ibarət idi. Orta əsr dünyaşəklili gerçəklikdəki müxtəlif olayları sinonim sayıb, bir mənanın (məsələn, Allahın) ayrı-ayrı işarələri kimi verirdi (bax: Ö. Lotman. Statgi po tipologii kulgturi. Tartu, 1970, s. 17-18).
101. Freyde görə, yuxuda görülənlər bilincaltına (şüuraltına) sıxışdırılmış istək və s. simvollarıdır. Özü də bu simvolların çoxu mif, nağıl, əski inam obrazları ilə ekizdirlər. Freydin fikrincə, yuxu simvolları tiplərinin sayı məhduddur və əsasən bədən, ata-ana, bacı-qardaş, oğul-uşaqla, ölüm-dirimlə bağlı olanları əhatə edir. Doğum, adətən, su ilə münasibətdə verilir. Oxşar şəkildə mif və əfsanələr də suya düşmə, sudan çıxma ilə anadan olmanı simvolizə edir. Məsələn, akkaddlarda Sarqon, yəhudilərdə Musa peyğəmbər çay ilə axan səbətdən tapılır. (bax: Ziqmund Freyd. Leküii po vvedeniö v psixoanaliz. M. – Petrograd, 1923, s.159-160). Göstərilənlərdən bir nəticə çıxarmaq olar: insanın iç dünyasında əski mədəniyyətdən çoxlu simvollar qalıb gizlənir. Ona görə də xalqımızın yuxu yozumunda istifadə etdiyi təsəvvürlər bir vaxtlar mif və ovsunla bağlı olduğu üçün həmin təsəvvürləri toplayıb nəşr etmək qədim mədəniyyətimizi öyrənmək üçün çox əhəmiyyətlidir.
102. Mağaralı Əhvədi. Cami-cəm, c. 135-136.
103. Zidd tərəflərin bir-birinə keçməsi Platonun «Fedon» dioloqunda önəmli yer tutur. Burada Sokrat ölümdən diriliyin, dirilikdən ölümün doğmasını sübut etməyə çalışır (bax: Platon. Soç., II t. M., 1970, s. 30-31). Oxşar ideyanı əski Çin filosofu Çjuan-tsızı ölümün diriliyə, diriliyin ölümə, təsdiqin inkara, inkarın təsdiqə keçməsində göstərməyə çalışırdı (bax: Antologiya mirovoy filosofii. I t., I ç. M., 1969, s. 215).
104. İz nauçnoqo nasledia O.M.Freydenberqa. – «Trudi po znakovim...» - VI Tartu, 1973, c. 490-497.
105. Molla Nəsrəddin lətifələri. B., 1956, s. 29-32.
106. Yenə orada, s. 99.
107. Bax: Ö.Lotman. K probleme tipologii... s. 34-36.
108. Bax: M.F.Axundov. Əsərləri, II c., B., 1961, s.255.
109. Bax: M.F.Axundov. Əsərləri, II c., s. 192-193.
113. A. Mol yazır ki, hər hansı bir formanı x, y koordinatlarında yerləşmiş nöqtələrin müəyyən ardıcılığına aparıb çıxarmaq olar (bax:A.Molğ, V.Fuks, M.Kassler. Iskusstvo i GVM. M., 1975, s. 22).
114. Bax: Prof. A.O.Makovelgskiy. Drevneqreçeskie atomisti. B. 1946. s. 225-227.
115. Əşşarilərin bu konsepsiyası və onun tənqidi Maymonid tərəfindən işıqlandırılmışdı (bax: Maymonid. Putevoditelg koleblöhixsə. – S.N.Qriqorən. İz istorii filosofii... s. 286-300).
116. L. Massinyon əşşarilərin bu fəlsəfi fikrini bütün Ortaçağ müsəlman mədəniyyəti üçün unversallaşdırır (bax: L.Massingən. Metodi xudojestvennoqo virajeniä u musulgmanskix narodov. – «Arabskaä srednevekovaä kulgtura i literatura». M., 1978, s. 49-55). Halbuki dünyanı dayanıqlı şəbəkələrdə göstərən aristotelçi ideyalar Fərabinin, İbn Sinanın, İbn Rüşdün, Bəhmənyarın sayəsində Şərq fəlsəfi düşüncəsinə az hakim olmamışdı.
117. Bəzi mütəxəssislər başqasını deyil, özünü bildirən belə nəsneləri də işarə və ya avtoişarə adlandırırlar. Əslində isə nəsnə bu halda özünü bildirdiyi üçün işarə olmur, qohum cismlərin bildiricisi kimi işarəyə çevrilir.
118. Bax: V.V.İvanov. Oçerki po semiotiki v SSSR. M., 1976, s. 147-149.
119. Bax: David Wade. Pattern in islamic Art New York? 1976 p. 7-10.
120. Dil işarələrinin konvensional xarakteri ilə bağlı E. Benvenist bəzi düzəlişlər vermişdi (bax: Gmilg Benvenist. Obhaä linqvistika. M., 1974, s. 90-96). Ancaq bizim problemlə bağlı bu düzəliş nəzərə almağa ehtiyac yoxdur.

121. Sözsüz, «Kitabi-Dədə Qorqud», «Dastani-Əhməd Hərami» kimi mətnlərin sözü mürəkkəbləşmiş mənalardan uzaq idi. Elə ona görə də bu növ tekstlər daha çox oğuz arxaikasının, əski ruhun Ortaçağa keçib periferik hadisə kimi burada yaşaması idi.
122. Bax: Sadr ad-Din Ali al-Xusayni. Axbar ad-Doulat as-Seldjukiyya (zubdat-at-tavarix). M. 1980, s. 29, 43.
123. Bax: K.Marks i F.Gnqelğs. Ob istusstve. İ t. M., 1983, s. 345.
124. Bax: Rəşid ad-Din. Sbornik letopisey. İ t., kn. 2. M.-L., 1952. s. 27-28, 50.
125. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 25.
126. Füzuli. Leyli və Məcnun, s. 16-17, 22.
127. Bir çox Azərbaycan şairlərində gözəlin üzünün kitab, naxaşlanmış, yazılmış səhifə simvolunda bildirilməsi həm hərfin estetik cazibəsi ilə bağlı idi, həm də gözəlliyin müstəvi, kitab kimi oxunması təsəvvürünü canlandırırdı.
128. Bax: M.F.Axundov. Əsərləri. II c., s. 203; Sabir. Hop-hopnamə. B., 1980, s. 37.
129. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 28.
130. Yenə orada, s. 178.
131. Füzuli. Leyli və Məcnun, s. 13.
132. Prof. Qasimzadə Füzulinin fəlsəfi görüşlərində məcaza münasibəti belə izah edir: «Şairin nəzərinə, məcaz həqiqətin görünüşü, obrazlı desək, həqiqət günəşinin nuru, işığı, parıltısıdır» (F.Qasimzadə. «Qəm karvanı», yaxud zülmətdə nur. B., 1968, s. 17).
133. «Azərbaycan klassik ədəbiyyatı...» I c., s. 485.
134. Oxşar durum sonralar da təkrar olunur. Məsələn, azərbaycanlı kütlələr üçün anlamadıqları ərəb dilində Quranı oxunyan kəs ruhani **çətin** tekstləri bilən kahin kimi idi.
135. Orta əsrlərdə dil işarələrinin **işarə** olmasını anladan başlıcı vasitələrdən biri tapmaca, bilməcə idi. Onlar haqqında V.V.İvanov, V.N.Toporov belə nəticəyə gəlirlər: Tapmaca təbii dildə qeyri-metaforik şəkildə təsvir edilən nəsnə və bütöv vəziyyətlərin metaforik obrazlarını qurur. Ona görə də tapmacadakı metaforik təsvirə dilin çevikliyinin artırılması kimi baxmaq olar. (V.V. İvanov, V.N.Toporov. K opisaniö nekotorix ketskix semiotičeskix sistem. – «Trudı po znakovım...» – II. Tartu, 1965, s. 134).
136. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 156.
137. Bax: Abu Xamid al-Qazali. Voskrehenie nauk... s. 102-103.
138. N.V.Abaev. Arxaicnie formı reliqioznoy teorii i praktiki v çanğ-buddizmi. – «Buddizm i srednevekovaə kulğtura narodov Üentralğnoy Azii». Novosibirsk, 1980, s. 163-167.
139. Yenə orada, s. 166-167; M.Popov. «Spasitelğnaə» missiə dzenğ. – «Nauka i reliqiə», № 19, 1979.
140. Bax: Abu Ali İbn Sina. İzbr. Proiz İ t. Duşanbe, 1980, s. 197.
141. Vax: Baxmanyar al-Azerbaydjani. At-taxsil (Poznanie). B., 1983, s. 25.
142. Mirət əl-mühəqqikin (fars dilində). - «Pətğ filosofvskix traktatov...» s. 33.
143. Vax: A.Y.Kaziyev. Xudojestvennoe oformlenie azerbaydjanskoy rukopisnoy kniqi XIII-XVIII ə. M., 1977, s. 55-56.
144. Sadiq bəy Əfşar. Qanun üs-süvvər. B., 1971, s. 16.
145. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 78.
146. Oxşar problem Bizansda kəskin şəkildə dururdu. İkona düşmənləri əslində rəqiblərini ikonik işarə ilə onun obyektini eyniləşdirməkdə suçlayırdı. Bu ittihamı danmaq üçün ikona tərəfdarları ikonaların semiotik aspektini, işarənin obyektədən fərqi öyrənməyə başlamışdılar (bax: V.V.Bıçkov. Vizantiyskaə gsetika, M., 1977, III fəs.).
147. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. s. 64.
148. Sadiq bəy Əfşar. Qanun... s. 19. eyni ideyanı Nəsrəddin Tusidə də görmək olar (bax: Xacə Nəsrəddin Tusi. Əxlaqi... s. 110).
149. Bu məsələ «incəsənət və təbiət» probleminə aiddir. Həmin problem Antik və uzaq Şərq estetikasında geniş müzakirə edilmişdi. Yapon estetikasında isə təbiətin incəsənətə münasibəti məsələsi çox maraqlı nəticələrə gətirib çıxarmışdı (bax:Q.P. Qriqoreva. Əponskaə xudojestvennaə tradiüə. M., 1979. IV fəs.).

150. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. s. 259.
151. Aristotel gözəllikdən həm dəyişilməz, dayanıqlı strukturların baxımlılığı kimi, həm də dinamik hadisə kimi danışmışdı (bax: A.F. Losev. İstoriə antiçnoy gsetiki. Aristotelğ i pozdnə klassika. M., 1975. s. 146-147, 163-164).
152. Göstərdiyimiz estetik dəyərləndirmə qəlibi XVI əsr Azərbaycan şairi Əbdü bəy Şirazin poemasından götürdüyümüz aşağıdakı sözlərlə özünü bildirir: «Başqa bir təsvir Şirin və Xosrov haqqında idi ki, ölkədə onun mislini tapmaq olmazdı (Əbdü bəy Şirazi. Douhət əl-əzhar (fars dilində) M., 1974. s. 61)». Qazi Əhməd misilsizlik əlaməti ilə İbn Bəvvab, Əhməd Rumi, Xacə Mirək, Ustad Dərviş kimi xəttat və rəssamların bacarığını, istedadını xarakterizə edirdi (bax: Kazi Axmed. Traktat o kalliqrafax i xudojnikax. M.-L., 1947, s. 64, 68, 181).
153. Bax: I fəslin 149-cu izahı.
154. Bax: N.İ. Brunov. Oçerki po istorii arxetikturı. I t, M.-L. 1937, s. 224-226.
155. Nəsimi. Seçilmiş Əsərləri, s. 243.
156. A.F. Losev Aristotel fəlsəfəsinin xarakterik cəhəti kimi distinktiv-deskriptiv əməliyyatı göstərir (bax: A.F. Losev. İstoriə antiçnoy gsetiki. Aristotelğ... s. 9, 33, 37). Stagirli filosof öyrəndiyi sahədə hər şeyi, hər cəhəti ayıraraq təsvir etməyə böyük aludəlik göstərirdi. Distinktiv-deskriptiv pafos müsəlman Doğusunda filosofların düşüncə tərzinə çox böyük təsir göstərmişdi. Fərabî, İbn Sina, Bəhmənyar məntiq, metafizika üzrə araşdırmalarında nəqqaş kimi hərəkət edərək hər şeyi incələyib xırda-xırda strukturlara bölməkdən ayrıca həzz alırdılar. Bu hal Nəsirəddin Tusiyə də xas idi. Məsələn, bir fəlsəfi traktatında forması, biçimi olanlardan danışdırsa, mütləq göstərirdi ki, onlar ya bir, ya iki, ya da üç cəhətə malikdir. Bir cəhəti olan xəttidir, iki cəhətli si səthdir, üç cəhətli si cisimdir. Sonra si artırır: cisim də kəsif, ya lətif olur. Su ilə torpaq kəsifdir, mələklər ilə hava si lətifdir (Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn əl-Həsən əl-Tusi. Məcmuəyə resael, fars dilində; Tehran, 1956, s. 57). Maraqlıdır ki, distinktiv-deskriptiv pafos qeyri-fəlsəfi ədəbiyyat üçün də yetərinə sevimli olmuşdur. Məsələn, Məhəmməd Hinduşah Naxçıvani katiblərə məktub yazmaq qaydaların məsləhət verəndə əsl Aristotel həvəsi, hövsələsi ilə adresatları növlərə bölür, tutaq ki, nədimlərdən danışanda onları üç dərəcəyə ayırır və hərəsi üçün ərabizimlərlə naxışlanmış xüsusi müraciət formulası göstərirdi. (bax: Məhəmməd Hinduşah Naxçıvani. Dəstur əl-katib fitəyyin əl-məratib fars dilində I c. II h. M. 1971, s. 325).
157. Bax: F. Rouzentalg. Tojestvo znaniə. M., 1978, IV fəslin.
158. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl. s.55.
159. Bax: Bəhmənyar alg-Azərbaydjani. At-taxsil...kn. III. B. 1983, s. 135.
160. Əbdü bəy Şirazi. Douhət... s. 42, 56, 58.
161. Yenə orada, s. 50.
162. Yenə orada, s. 71-79.
163. L. Kərimov xalça simvolları haqqında geniş bilgi verir: L. Kerimov. Azerbaydjanskiy kover. B.-L., 1961.
164. Eydetiklik anlayışı cisim və olayların baxımlılığını verən struktur şəbəkəsini bildirir.
165. Bax: Niyazi Mehdiyev. Maraqlı düşüncənin bir prinsipi və incəsənət. – «Qobustan», № 4, 1982.
166. V.İ. Lenin. Əsərləri, 38-ci., s. 86.
167. Bax: Roman Əkobson. V poiskax suhnosti əzıka. – «Semiotika». M., 1983, s. 106. Bizans ikonagrafiyası haqqında bax: V.V. Bıçkov. Vizantiyskaə..., IV fəs.
168. Yunq protestantlığı öz rasionallığı ilə xristianlığa güclü zərbə vurmaqda suçlayırdı: C.G. Gung. The Collected Works, vol. 9, part 1. London. 1959, p. 12-13.
169. Məhəmməd peyğəmbərin ömründən səhnələrə, onun meracına həsr olunmuş miniatürlər bu sənət üçün istisnadır.
170. Bax: Abd ar-Rəşid al-Bakuvi. Kitab talxis... s. 27.
171. Yenə orada, s. 42.

1. Bax: Ferdinand de Sossür. Trudı po əzıkoznaniö. M., 1977, s. 47-55.
2. Dilçi və ədəbiyyatşünas əl-Cürcaninin sayəsində Ortaçağ ərəb mədəniyyəti poetik mətndə sözün əlavə mənalar qazandığını yaxşı anlamışdı (bax: A.B.Kudelin. srednevekovaə arabaskaə pogtika. M., 1983, s.152-155).
3. Bayatılar. B., 1977, s. 85.
4. Hərçənd belə də qəbul etmək olar ki, bayatılarda birinci beyti mənalardan boşaldılmış cümlə tutur və sübut edilsə ki, bu cür semantiksizlik diqqətəlayiq estetik prinsipdən doğur, həmin cümləni güc edib metaforik yozmağa da ehtiyac qalmaz.
5. Z.C.Məmmədov. Azərbaycanda XI-XIII əsrlərdə... s. 125.
6. Ümumi ilə təkcənin bu ilişgisi geniş şəkildə Fərabî tərəfindən açıqlanmışdı (bax: Farabi. Kommentarii k «Vvedeniö» Porfiria. – S.N.Qriqarən. İz istorii filosofii... s. 134-143).
7. B.Rassel yazır ki, kollektiv bir adamdan həm çox bilir, həm də az. Kollektiv ensiklopediyaların məzmununu, bütün elmi müəssələrin tapdıqlarını bilir. Əvəzində bir adamın təcrübəsini, şəxsi-intim həyatını, duyğularını bilmir. Dil sistemi də kollektiv xarakter daşıyır, ona görə də şəxsi duyğular dildə tam şəkildə öz əksini tapmır (bax: Bertran Rasselğ. Çeloveçeskoe poznanie. Ego sfera i qraniüi. M., 1957, s. 39).
8. Bax: Abu Ali İbn Sina. İzbr. Proiz., İ t., s. 75.
9. İbn Sina məntiqdən danışanda dəfələrlə deyir ki, biz bilmədiyimiz nəsneləri bildiklərimiz əsasında dərk edirik (yenə orada, s. 70). Eyni fikir Bəhmənyarda da təkrar olunur (bax: Baxmanyar al-Azerbaydjani, At-taxsil... İ t., s. 21). Bu həm də o deməkdir ki, biz idrak zamanı rastlaşdığımız hər bir təkcəni şüurumuzda olan ümumilərdən birinə aid etməklə anlayırıq, tanıyıırıq.
10. Quranın və onun məzmunu məsələsində həm də belə bir inam vardı ki, mənalar onun özündədir və onları üzə çıxarmaq lazımdır. Quranın hərf birləşmələrindən əmələ gələn cümlələri şüurda müəyyən mənə cərgələri oyadırdı. Sonra isə bu mənalar bənzətmə, alleqorik prinsiplərlə elə şüurun **özündə** olan başqa mənalarla dürlü əlaqələrə girirdi. Bir sözlə, Quran işarələrinin düşüncədə oyatdığı ilkin mənalar fəlsəfənin, hədislərin və s. köməyi ilə başqa anlamalarla müxtəlif kombinasiyalar yaradırdı. Sonra isə belə sayılırdı ki, ortaya çıxan bütün «ağıllı» fikirlər şüurda deyil, Quranın batinində mövcuddur.
11. Bax: Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl, s. 86-87.
12. Geniş bədii tekstin işarəyə çevrilməsi haqda bax: Ö.M.Lotman. struktura xudojestvennoqo teksta. M., 1970, s. 31-33.
13. Nizami Gəncəvi. Sirlər xəzinəsi, s. 42.
14. Dəqiqləşdirmə aparaq. Monoteist dinlər ağ magiyanı Tanrı kəraməti sayır. İslamda bu təsəvvürlə bağlı Süleyman Atəşin Quranın türkcəsinə verdiyi izahlara bax: «Kuran-i Kerim Meali, İstanbul» s. 3-35.
15. Ona görə də davranış dilindən xəbərsiz olduğumuz xalqın adamlarının bir çox davranışını anlaya bilmirik.
16. Oxşar şəkildə qadınların və kişilərin danışığında da fərqlərdən söz açmaq olar. Məsələn, bir çox xalqlarda bəzi sözlər (azərbaycanlılarda «ayzə», «külbaş» və s.), ifadə, intonasiya tipləri yalnız qadınlara xas olur.
17. Marağalı Əhvədi. Cami-cəm, s. 143-145.
18. Əttar bu bağlılığı belə ifadə edir: «Sənsən... burada başqa bir şeyi bilmirəm. Səndən başqa tək bir şey belə tanımıram. Bizim yoxluğumuz, nəhayət, Sənin varlığındır. Sən daim cüzə də nazilsən, küllə də. Əbədi Sənsən, mən deiyəm. Mən qalمام, sonunda Sən qalırsan yenə». Feridedin-ia Attar. İlahi-name İstanbul, 1947, s. 8, 13.
19. Bax: A. Gölpınarlı. Mevlana Celaleddin. İstanbul. 1959, s. 51-52.
20. Bax: Mola Nəsrəddin... s. 45-46.
21. Bax: Bəhlul Danəndə lətifələri. B., 1979, s. 35-38.
22. Bax: Mola Nəsrəddin... s. 223-224.
23. Bax: M.Baxtin. Tvorçestvo Fransua Rable..., s. 30-36.
24. Bektaşî gülməcələri haqqında bax: Dursun Uildirim Turk edebiyatında...

25. Bir rəvayətə görə Hacı Vələd Bəktəşi soruşur: «Kişi orucu tutmaq istəyirsiniz, yoxsa qadın orucu?» Soruşurlar: «kişi orucu hansıdır, qadın orucu hansıdır?» Hacı Vələd cavabında deyir ki, qadın orucu qırx gün yemədən-içmədən təkliliyə çəkilməkdir. Kişi orucu isə qırx günün hər günü bir öküzü bişirib yeməkdir. Bundan sonra hamı qadın orucu tutmaq istəyir. Hacı Vələd özü isə kişi orucunu seçir (bax: «Vilayet-name». Manakib-i Hasc Bektas-i Ve i. İstanbul. 1958, s. 17-18).

Beləliklə, İslamın oruc kimi cismanilikdən arınma ayini burada folklordan gələn epik iştahla, komik qarınqululuqla eyniləşdirilir.

26. Bax: Q.Puqaçenkova, o. Qalerkina. Miniaturı Sredney Azii. M., 1979, s. 16.

27. Miniatürlərdəki insan görükdürücüləri ilə bağlı bəzi suallar ortaya çıxır: «bu sənətin işarə fondunu bilmək nəyə lazımdır? Onsuz da biz şəkildəki fiquru uşaqlıqdan gördüyümüz oturuş, duruş pozalarına oxşadıb tapa bilərik ki, bu lövhədə «oturan adam» çəkilmişdir. Deməli, insanın gerçəkliyi görünüşcə bilməsi və şəklin gerçəkliyə oxşaması bəsdir ki, o, şəkildəkiləri anlasın. Daha bu proses üçün xüsusi dili, onun işarə fondunu bilməyə nə ehtiyac var?»

Cavabda demək olar ki, biz gerçəkliyin görünüşü haqqında yığdığımız təsəvvürlər əsasında təsviri sənət əsərini qavrayanda bu zaman həmin təsəvvürlərdən əslində dilin lüğəti kimi istifadə edib teksti açıırıq. Ancaq bir məsələ də var. Göstərilən dil ilə miniaturu açmaq bizə aydın edir ki, «bu qılıncdır», «bu oturan adamdır» və s. ancaq kim miniatürdə oturan adamı, qılınıcı və s. görməkdən həzz alır? Bu, estetik qavrayış üçün bəs deyil. Miniatur sənətinin dilinə həm də özünü bu sənətdə göstərən bədii qanunauyğunluqlar, prinsiplər yığılır. Onların əsasında miniatürlərə spesifik şəkildə xas olan cəhətlərin invariantları yığılır. Miniatürün estetik qavrayışı həmçinin bu cəhətləri anlamaq sayəsində mümkündür.

28. Bədii ədəbiyyat əsərinin qavrayışında zaman olayların gedişi və s. ilə bizə diqtə olunur. Təsviri sənətin qavrayışında isə zamanın seçilməsində böyük sərbəstlik var. Biz şəkli müəyyən zaman ərzində soldan-sağa, ya da sağdan-sola göz gəzdirməklə qavrayırıq. Özü də sağdan-sola qayıtmaq zamanın axarına tərs getmək kimi duyulur (bax: B.A.Uspenskiy. poqtika kompozitsii. M., 1970. s. 104-105).

29. Bax. P.A.Florenskiy. Obratnaə prespektiva. – «Trudı po znakovim...» - 111.

30. Vax: L.Q.Jeqin. Əzık jivopisnoqo proizvedeniə (uslovnostg drevneqo iskusstva). M., 1970, s. 36.

31. Yenə orada, s. 44-48.

32. Təbii dildə də söz başqa sözlə ələgəyə girmək üçün qrammatik göstəricini götürüb öz formasını dəyəşir.

33. Onu da deyək ki, miniatur sənətinin sirli simvollarından biri arxa planda qayanın və s. dalından boylanıb ön plana baxan adamdır. Belə sual ortaya çıxır. «Nəyə görə rəssamlar məmnuniyyətlə bu obraza müraciət edirdilər?» Bu suala müxtəlif cavablar mümkündür. Onlardan birini vuarizm adlanan psixoloji hadisə ilə bağlamaq olar. Vuarizm xəlvətcə bağmağın (pərdə arasından, açar dəşiyindən), pusmağın verdiyi həzzlə bağlıdır. Görünür, orta çağ rəssamı olayları çəkərkən qavrayışında vuarizm elementləri iştirak edirdi və bu, haqqında danışdığımız obrazda öz əksini tapırdı.

34. İndiki dövrdə söhbət edənlərin bir-birinə yox, tamaşaçıya baxmasını biz tez-tez teleekranda görürük.

35. Bax: B.A.Uspenskiy. Pogtika... s. 9.

36. Vax: B.A.Uspenskiy. vstupitelgnaə statgə. – L.Q.Jeqin. Əzık jivopisnoqo... s. 22.

37. Hərçənd çağdaş alim onları başqa məqsədlə də qavraya bilər. Məsələn, türk miniatürlərinə həsr edilmiş bir macar araşdırmasında şəkillərin bədii tərəfi demək olar ki, təhlil edilmir. Diqqət həmin şəkillərdən macar geyimləri, silahları və s. haqqında bilgi toplamağa yönəlir (bax: Geza Feher. Turkish Miniatures, Budapest. 1978, p. 7-18).

Eyni ilə orta yüzillər Azərbaycan miniatürlərindən səfəvilərin geyimləri, silahları, məişətləri haqqında məlumat yığmaq olar (bax: K.Kerimov. Sultan Muxammed i eqo škola. M., 1970, s. 13-14).

38. Bax: S.S.Avirenuəv. Pogtika...s. 45-48.

39. Sufizmdə batının eydetiksizliyi, struktursuzluğu-yoxluğu, qaranlığı bildirən fəna ilə aydın olur. Zikr zamanı mistik vəcd üçün sufinin gözlərini yumması da (bax: A.Gölpınarlı. 100 soruda...s. 41) batını dünyanın eydetiksizliyi ilə bağlamaq mümkündür.
40. Bax: E.V.Zavadskaya. Gseticheskie problemy jivopisi starogo Kitaa. M., 1975, s. 172-185.
41. Vax: S.Nəzərova. Miniatur və söz sənəti arasında forma əlaqələri. – «Qobustan» №2, 1973.
42. Vax: Q.M.Kerimov. Şariat... s. 31-32. Çox maraqlıdır ki, Neşet Çağatay adlı türk ilahiyyağcısı Quranın peyğəmbərə ərəbcə göndərilməsi inamını küfr sayır (bax: Neset Cagatay. 100 soruda islam. İstanbul, 1972, s.132). Ancaq Çağatayın bu modernist fikri orta əsrin özündə küfr sayılırdı.
43. T.Arnold miniatur şəkillərinin yazıya oxşaması haqqında ideyanı irəli sürsə də (bax: Thomas W.Arnold. Painting. p.3.), bu barədə konkret araşdırma aparmır. Yazı ilə miniatur arasındakı əlaqədən biz söhbət açıyıq, hələlik isə deyək ki, miniatürlərdəki üz ovallarından hərfşayağı çəkiliş aydın duyulur (ill.1: saqqalsız üzərdən «sin» hərfinin cizgiləri görünür.)
44. Ona görə də sözün etiologiyası axtarılanda onun samitlərdən ibarət strukturu mühüm əsas olur.
45. Ərəb dilində samitlərin rolu və onların əlifba sisteminə təsiri haqqında bax: «Oçerki istorii arabskoy kul'turi V-XV vv. M., 1982, s. 16-18, 36, 60-61».
46. Hürufizmin əsas müddəaları geniş şəkildə bu monoqrafiyada işıqlandırılmışdır: Z.Kuli-zade. Xurufizm i eqo predstaviteli və Azerbaydjane. B., 1970.
47. Hürufi simvollarının sayacımlı haqqında bax: Axmed Glğbrus. Pogtika i matematika. B., 1975.
48. Əbcədin say prinsipləri üçün bax: Muharrem Mercanligil. Ebced Hesabi. Ankara, 1960.
49. Hürufilərdə üz cizgiləri ilə hərfləri əlaqəsi haqqında bax: Axmed Glğbrus. Pogtika... s. 139-145.
50. Bizim semiotik ideyalar əsasında yazdığımız pifaqorçu müddəaları haqqında bax: Antologiya mirovoy filosofii, I t. I ç., s. 282-284, 287, 289. A.N.Çanışev. İtaliyskaya filosofiya. M., 1975, s. 77-80, 91-93.
51. Platon ideyalarının törədicisi invariant-model olması haqqında bax: A.F.Losev. İstoriya antiçnoy gsetiki. Sofisti. Sokrat. Platon. M., 1969, s. 536-539.
52. Platon ideyalarının parıltılığı haqqında bax: yenə orada, s. 306, 425, 427, 430.
53. Antologiya mirovoy... I t. I ç., s. 278.
54. Avesta təsəvvürlərinin yunan fəlsəfəsinə təsiri haqqında bax: A.O.Makovelgskiy, A.M.Aslanov. ob gseticheskix vzqlədax, otrajennix v «Aveste». – Uçenie zapiski Azqosuniversiteta. Seriya istoričeskix i filosofskix nauk. № 5, 1966, s. 3-8.
55. D. Rays göstərir ki, bu poza kanonu uyğurların arıçılığı ilə müsəlman təsviri sənətinə Hind, Çin rəssamlığından keçmişdi (D.T.Rice. İslamic Painting. A.survey Edinburgh at hteuniversity Press, 1971, r. 5).
56. Bax: A.Ö.Kaziev. Xudojestvennoe oformlenie... s. 68.
57. Yenə orada, s. 72.
58. Yenə orada, s. 67.
59. Yenə orada, s. 70.
60. Yenə orada, s. 76-77.
61. Bax: E.V.Zavadskaya. Gseticheskie problemy...s. 187-192.
62. Vax: Yenə orada, s. 212.
63. Nizami Gəncəvi. Yeddi gözəl, s. 53.
64. İngilis rəssamı Hoqart (XVIII ə.) dalğavari xətti ən gözəl cizgi sayırdı və sübut etməyə çalışırdı ki, düün gözəlliklərin əsasında dalğavari struktur durur (bax: İstoriya gsetiki. Pamətniki mirovoy gseticheskoy misli. I t. M., 1964, s. 179, 181, 183).
65. Simvolların fəlsəfi problemləri ilə məşğul olmuş S. Lanqer «prezentativ» adlandırdığı təsviri, ikonik formaları simvol saysa da, təsviri sənətdə xüsusi dilin, kodun olmasını danır. O yazır ki, hər hansı cümlədə sözlərin hərəsi bir obyekt, faktı bildirir. Şəklin cizgilərisə bir-biri ilə münasibətdə obyektin strukturunu göstərsə də ayrılıqda heç bir gerçək faktla bağlanmır (bax: S.K.Langer. Philosophy in a New Key Cambridge press. 1973, p. 94-95).

Fikrimizcə, S. Langerin bu arqumenti tutarlı deyil. Düzdür şəkildəki stolun küncü görünməyəcək. Ancaq hər halda bucaq ki, görünəcək! Dilin fonemləri heç bir faktı bildirmədiyi

- kimi, elementar cizgilər də konkret heç nəyi anlatmaya bilər. Ancaq fonemlərdən əmələ gələn söz nəyisə bildirir. Cizgilərdən əmələ gələn fiqurlar da olayların müəyyən strukturunu verir.
66. Xalçaçılar müəyyən örnəyə oxşayan xalçanı eyni prinsiplə toxuyurlar.
 67. Buta simvolunun forma variantları və mənaları haqqında bax: L. Kərimov. Buta anlayışı və onun formaları. – «Qobustan», № 3, 1970.
 68. Saç, dodaq, xal, göz kimi insan elementləri təsəvvüf poeziyasında fəlsəfi mənası güclü olan simvollarla çevrilmişdi.
 69. Bax: F.İ.Şmit. Искусство – это психология, это стилистика, это гнозис. Харгков, 1919, с. 201.
 70. Vax: Ö. Lotman. Semiotika kino i problemi kinogestetiki. Tallin, 1973, s. 39-40.
 71. Vax: V.V. İvanov. O strukturnom podxode k aziku kino. – «İскусство кино». № 11, 1973.
 72. Vax: Ö. Lotman. Semiotika kino... s. 16-31.
 73. Vax: Louis Marsorelles. Living cinema. London, 1970.
 74. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri. B., 1983, s. 19.
 75. Həsənoğlunun, «Dastani Əhməd Hərami»nin dilinə nisbətən Füzuli poemalarının, Məsihinin «Vərqa və Gülşə»sində ərəb-fars tərkibləri əsasında mürəkkəbləşmə artmışdı.
 76. Məsələn, şair üçün ərəb-fars tərkibləri savadın, mədəniyyətin siqnallarına çevrilirdi və ya ərəb-fars ənənələri ilə bağlılığı göstərirdi.
 77. Bax: Ö. Lotman. Statgi po tipologii.. s. 69-70.
 78. Fars poeziyasında tekstə çevirmək göstəricilərindən biri kimi ərəb sözdəri çıxış edirdi. Ərəb poeziyasının özündə isə poetik tekstin siqnalı funksiyasında cahiliyyə dövrünün poetik üslubundan mənimsəmələr dururdu (bax: Abu-lğ Faradj al-İsfaxani. Kniqa peseng. M. 1980, s. 161-162).
 79. J.E. Bertels göstərirdi ki, sufi simvollarını bilməyən oxucu bəzi sufi şerlərini erotik tekst kimi duyur (bax: E.G. Bertelgs. oçerk istorii persidskoy literaturı. L., 1928, s. 52-53).
 80. Məzəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri., s. 19.
 81. Bayatılar, s. 36.
 82. Mirəti uşşaq, s. 153.
 83. Yenə orada, s. 163.
 84. Bax: II fəslin 47-ci izahı.
 85. Bax: II fəslin 48-ci izahı.
 86. Müasir poeziyada Pasternak şeirlərinin dili öz sintaksisi, intonasiyası ilə danışiq dilinə yaxınlaşır. Azərbaycanda oxşar meyli ən qabarıq şəkildə R. Rzanın bədii dilində görmək olar.
 87. Lord ozan türküləri ilə deyilən rəvayətlərin nəzm prinsiplərini nəzm dilinin qarmmatikası adlandırır və xüsusi sintaksis formulları kimi açıqlayır (Bax: Albert Beyts Lordun «Rəvayətlər ozanı» kitabından çıxarışlar. İngiliscədən çevirən və şərhin müəllifi Niyazi Mehdiyev. – «Qobustan», № 1, 1981, s. 78-81).
 88. Prof. A. Aslanov müsəlman dünyasında önəmli təşkilatı iş görmüş Quranı **ornametvari** mətn kimi açır (bax: A. Aslanov. İncəsənət və tərbiyə. B., 1967, s. 89). Bu açıqlama naxışların gözə görünən işarələri ilə eşidilən işarələrdən ibarət danışiq dilinin sintaksis planında paralellik təşkl edə bilməsini ortaya atır.
 89. Bayatılar, s. 51.
 90. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərlər, s. 68.
 91. Maxmud Şabustari. Qölğşan-i... s. 87.
 92. Vax: E.V. Zavadskaa. Gsetičeskie problemi... s. 165.
 93. Vax: I fəslin 154-cü izahı.
 94. Orta əsr sənətində məharətin, texnisizmin əhəmiyyəti haqqında bax: M.B. Meylax. Əzık trubadorov. M., 1975, s. 36, 74-78, 79, 83.
 95. Nizami Gəncəvi. Leyli və Məcnun. S. 233-239; Xosrov və Şirin, s. 232; s. 118.
 96. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 120.
 97. Əbdi bəy Şirazinin əsərində insan davranışları tez-tez bağdakı ağac, gül-çiçək ilişgisini görümlü edən məcazlar olur. Məsələn, «gül havanın lütfündən köynəyəni çək etmişdi» və s. (bax: Əbdi bəy Şirazi. Douhət... s. 35. Həmninin bax: s. 31-31).
 98. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri, II c, B., 1960. s. 84.

99. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 283.
100. Yenə orada, s. 55.
101. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri, s. 53.
102. Yenə orada, s. 58.
103. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin, s. 58.
104. Yenə orada, s. 157.
105. H.M. Mehdiyev. Orta əsrlər Azərbaycan mədəniyyətinin bədii tekstlərində mifoloji strukturlar. – «Azərbaycan filologiyası məsələləri». B., 1983, s. 240-241).
106. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri, s. 13.
107. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 56.
108. Şəliyin bəzi qollarında Əli Allahın təzahürünə çevrilirdi (vax: İ.P.Peruşeskiy. İslam... s. 276, 303-304, 307). Bu zaman Məhəmməd yeganə mərkəzi fiqur olmurdu.
109. Naxışlarda xaçvari, burulğanvari simvollar buna örnəkdir.
110. Nəsimi. Seçilmiş əsərləri, s. 63.
111. Yenə Orada, s. 20.
112. Gözəl, adətən, üz tutulub baxılmağı ön planda saxlanılan «büt», «görklü», «sənəm» kimi sözlərlə bildirilirdi.
113. Aşıqın və ya məşuqənin semantik mərkəz olması əsasında fərqlənən qəzəllər haqqında bax: İ.V.Stebleva. Semantika qazeley Babura. M. 1982, s. 12-24.
114. Belə olanda qəzəl poema üçün paradiqma, struktur örnəyi kimi çıxış edəcək. Bu baxımdan, aşiqanə qəzəllərlə bəzədilmiş «Leyli və Məcnun» mövzulu poemalar gah qəzəllərdən bilinən paradiqmaya yığılır, gah da həmin paradiqmadan açılan tekst kimi özlərini göstərir. Yəni ritmik olaraq qəzəl və aşiqanə qəzəllərdəki olaylar arasında sinonimlik ortaya çıxır.
115. Bax: R.Əfəndi. E sənəti örnəklərində emblem və rəmz mahiyyətli bəzəklər. – «Qobustan», № 3, 1970, s. 57.
116. L.Kerimov. Azerbaydjanskiy kover.
117. Vax: A.Molğ. Teoriə informauüi gsetičeskoe vospriätie. M., 1966, s. 50-72.
118. Bu informativliyə görə eşitdiyi beytdən sufi səma edirdi.
119. İnformasiya nəzəriyyəsində buna «küy» deyilir.
120. Bax: R.Əfəndiyev. Azərbaycan bədii sənətkarlığı dünya muzeylərində. B., 1980, s. 39.
121. Bax: E.A.Zavadskaa. Gsetičeskie problemi... s. 139.
122. «Kitabi-Dədə Qorqud». B., 1978, s. 22.
123. Bax: Ö.Lotman. Struktura xudojestvennoqo... s. 75-78.
124. Bax: Niyazi Mehdiyev. Bədii əsər modellər kompleksi kimi. – «Qobustan», № 3, 1982, s. 27-30.
125. «Kəsmə» havası»nı oynamaq qəfildən donub sonra yenidən rəqsə davam etməklə xarakterizə olunur.
126. Qədim hind incəsənətində bu prinsip tərsinə baş vermişdi. Bir çox heykəl pozası və jestləri rəqsə keçərək onun stop kadr xarakterli işarələri olmuşdu (bax: V.V.İvanov. Kategorii vremeni v iskusstve i kulğture XX veka – «Ritm, prostranstvo vremə v literature i iskusstve». L., 1974, s. 40).
127. Məhəmməd Füzuli. Seçilmiş əsərləri, s. 30.