

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ

BAKİ DÖVLƏT UNIVERSİTETİ

OQTAY CƏLİLBƏYLİ

**QƏDİM DÖVR VƏ ORTA ƏSRLƏR
YAPON ƏDƏBİYYATI**

Dərslik

*Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi
Bakı Dövlət Universitetinin rektorunun
10.12.2018-ci il tarixli R-99 №-li əmri ilə
təsdiq olunmuşdur.*

Bakı – Mütərcim – 2018

Elmi redaktor:

dos. L.A.ƏLİYEVƏ

Rəyçilər:

prof. Ə.A.RƏSULOV

prof. V.S.SULTANLI

Cəlilbəyli Oqtay Babəli oğlu. Qədim dövr və orta əsrlər yapon ədəbiyyatı. *Dərslik*. – Bakı: Mütərcim, 2018. – 292 səh.

Filologiya elmləri doktoru, professor O.B.Cəlilbəylinin Regionşünaslıq (Yaponiya üzrə) ixtisasının “Yapon ədəbiyyatı” fənni üzrə hazırladığı dərslik Qədim dövr və orta əsrlər yapon ədəbiyyatını əhatə edir. Kitabda Azərbaycanda ilk dəfə olaraq Qədim dövr və orta əsrlər yapon ədəbiyyatı ən qədim dövrlərdən başlayaraq Meici inqilabınadək (25 yanvar 1868-ci il) yapon ədəbi prosesləri mədəni-tarixi proseslərlə əlaqəli şəkildə araşdırılır və konkret ədəbi əsərlər əsasında təhlil edilir.

Dərslik ali məktəb tələbələri – bakalavr və magistrələr, aspirantlar və yapon mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə maraqlanan geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

C $\frac{4306020000}{026}$ 335-18

© O.B.Cəlilbəyli, 2018

MÜNDƏRİCAT

Müəllifdən	4
Azərbaycan dilində yapon xüsusi və ümumi isimlərinin yazılış qaydası ...	6
Yapon xalqı və yaponiya tarixi.....	8
Nara dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı	31
Heian dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı	39
Tsurayukinin “Müqəddimə”si	48
“İse-monoqatari” və “Yamato-monoqatari”	107
Murasaki Şikibunun romanı	137
Kamakura dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı	168
Hocoki	175
“Qunki” janrı və “Taira haqqında dastan”	196
Muromaçi dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı	212
Lirik dram.....	219
Edo dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı	260
Çikamatsu Monzaemon	274
Nəticə.....	281
Ədəbiyyat siyahısı	287

MÜƏLLİFDƏN

Yapon ədəbiyyatı “Kociki” salnaməsindən (712-ci il) qaynaqlanaraq çağdaş ədəbi simaların yaradıcılığınadək 1500 illik nəhəng tarixi zaman kəsiyini əhatə edir. Yapon ədəbiyyatı ilkin inkişaf mərhələsində Çin ədəbiyyatının təsirinə məruz qalmış və hətta həmin dövrün ədəbi nümunələrinin böyük əksəriyyəti klassik Çin dilində yazılmışdır. Yapon ədəbiyyatına Çin ədəbi təsiri Edo dövrünə qədər əhəmiyyətli dərəcədə hiss olunmuş və yalnız XIX əsrdən başlayaraq zəifləməyə başlamışdır. Məhz həmin dövrdən yapon ədəbiyyatının inkişafının bəzi məqamları indiyə qədər davam edən Avropa ədəbiyyatı ilə dialoqla şərtlənmişdir.

Kitabda yapon ədəbiyyatının müxtəlif məsələləri ən fərqli aspektlərdən işıqlandırılır. Burada poetika, janr, üslub, estetika məsələlərinə böyük diqqət yetirilir, ədəbi abidələr və ayrı-ayrı əsərlər təhlil edilir.

Yapon ədəbiyyatı ilə tanış olarkən onun hər bir hadisəsinin (fragmentinin) hansı ab-havada cərəyan etdiyi nəzərə alınmalıdır. Həmin ab-hava ictimai formalarla və həmin ictimai formanı müşayiət edən mənəvi sistemlə (mənəviyyatla) yaranırdı.

Yaponiya bir ölkə olaraq bir neçə inkişaf mərhələsindən keçmişdir: patriarxal mütləqiyyətlə səciyyələnən patriarxal-qəbilə mərhələsi; silki (təbəqə) mütləqiyyətlə səciyyələnən kübar hegemonluq mərhələsi; hərbi (sonra isə feodal) zadəganlığın hökmranlıq dövrü, yəni hərbi (sonra isə polis-feodal) imperiya mərhələsi və nəhayət, “ikifazlı” inkişafdan keçən burjua cəmiyyəti mərhələsi. Sonuncu mərhələ əvvəlcə feodal imperiyanın himayəsi altında, hal-hazırda isə konstitusiyalı monarxiyanın himayəsi ilə səciyyələnir.

İlkin mərhələ mifoloji, ikinci mərhələ estetik, üçüncü mərhələ dini, dördüncü mərhələ rasionallığı ilə xarakterizə edilir. Bu dərsləyə daxil edilməyən beşinci mərhələ isə Avropa burjua ideologiyasının spesifik “problematizm” əlamətlərini özündə ehtiva edilir.

Sadalanan mərhələlərin xüsusiyyətlərinin nəzərə alınması yapon ədəbiyyatı tarixinin öyrənilməsinə fərqli yanaşmanı - sistem-struktur yanaşmanı mümkün və hətta zəruri edir.

Dünya ədəbi prosesini idrak etmək üçün hər bir xalqın ədəbiyyatını, fəlsəfəsini, özünəməxsus etik-estetik dünyagörüşünü sintez halında qəbul etmək gərəkdir. Yapon təfəkkür tərzinin formalaşmasında müəyyən tarixi şəraitdə digər Şərq xalqlarının dünyagörüşü iz buraxsa da, yapon düşüncə tərzində həmin xalqların həyatında təsirsiz olmamışdır. Bu mənada dünya ədəbiyyatının bir çox gizli qatlarını aşkarlamaq və dərk etmək üçün ümumbəşər təfəkkürünə də istinad etmək lazımdır.

Dərslük yalnız klassik yapon ədəbiyyatının tarixini öyrənmək baxımından deyil, həm də filoloji tədqiqatların müəyyən təbii uyarılığını təənnüm etmək və bədii tərcümələri təqdim etmək yönündən də əhəmiyyətli sayıla bilər.

Dərsliyi yazarkən tələbələr üçün hazırladığım mühazirələrimdən, yapon ədəbiyyatı mütəxəssislərinin - görkəmli şərqşünasların əsərlərindən, yapon ədəbiyyatına dair xüsusi ensiklopedik mənbələrdən, nəzəri məlumatlardan bəhrələnmişəm. Kitabdakı bir sıra şeirlər dilimizə yaponcadan, bəziləri isə rus dilindən tərcümə edilmişdir.

Kitabı oxuyub öz qiymətli qeyd və tövsiyələrini bildirəcək bütün oxuculara əvvəlcədən dərin minnətdarlığımı bildirirəm.

AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ YAPON XÜSUSİ VƏ ÜMUMİ İSİMLƏRİNİN YAZILIŞ QAYDASI

Kitabda yapon xüsusi və ümumi isimləri aşağıdakı qaydalar əsasında Azərbaycan dilində yazılmışdır:

1. Yapon dilində sözdə “e” və “i” hərfləri yanaşı gəldikdə uzun “[e]”, bəzi hallarda isə “i” hərfi “[y]” səsi kimi tələffüz olunur, lakin biz bu kitabda orfoepiyanı deyil, orfoqrafiyanı əsas tutaraq xüsusi isimləri yapon dilində yazıldığı kimi yazmağı daha düzgün hesab edirik. Məs.: Heian, Zihei, Yohei, Heici, Heike və s.

2. Eyni qayda ilə yapon dilində sözdə “o” hərfindən sonra “i” hərfi gələrsə, “i” hərfi “[y]” səsi kimi tələffüz olunur, lakin yenə də orfoqrafiyanı əsas tutaraq yapon dilində xüsusi isimləri yazıldığı kimi kitabda Azərbaycan dilində qeyd olunmuşdur. Məs. : Aoi.

3. Yapon dilində sözdə “a” hərfindən sonra “i” hərfi gələrsə, “i” hərfi “[y]” səsi kimi tələffüz olunur və yazılışda isə Azərbaycan dilinə yapon dilində yazıldığı kimi qeyd olunması orfoqrafiya prinsipləri nöqtəyindən doğrudur, lakin bununla belə bəzi ümumişlək yapon ümumi isimləri kitabda əvvəllər necə yazılırdısa, o cür də saxlanılmışdır. Məs.: samuray.

4. Yapon dilində sözdə “o” hərfindən sonra “u” hərfi gələrsə, bu halda uzun “[o]” səsi yaranır ki, kitabda bu cür sözlərdəki “o” hərfi uzun “[o]” kimi deyil, qısa “[o]” kimi verilmişdir. Məs.: Zoşi, Şonaqon , şoen və s.

5. Yapon dilində sözdə qoşa “u” hərfi olduqda bu zaman uzun “[u]” səsi yaranır ki, kitabda bu cür sözlərdəki uzun “[u]” səsi Azərbaycan dilində qısa “[u]” səsi kimi qeyd olunub. Məs.: Çuzo və s.

5. Kitabda yapon dilində mövcud olan “しや” [sha], “しゆ” [shu], “しよ” [sho], “じゃ” [ja], “じゆ” [ju], “じよ” [jo] diftonqları, müvafiq olaraq şa, şu, şo, ca, cu, co kimi xüsusi və ümumi isimlərin tərkibində qeyd olunmuşdur. Məs.: şamisen, Cuntoku, Coruri və s.

6. Kitabda yapon dilində olan “ちや”[cha], “ちゆ”[chu], “ちよ”[cho] diftonqları müvafiq olaraq ça, çu, ço kimi xüsusi və ümumi isimlərin daxilində qeyd olunmuşdur. Məs. ça-no yu, Çuzo

7. Yapon dilində mövcud olan “つ” [tsu] hərfi isə xüsusi və ümumi isimlərin tərkibində elə yazıldığı kimi kitabda da qeyd olunmuşdur. Məs.: Kİ-no Tsurayuki və s.

8. Yapon dilində hərflər uzandığı kimi, diftonqlar da uzana bilir. Məs.: Yaponiyanın paytaxtı 東京 yaponca [とうきょう / toukyou] kimi tələffüz edilsə də, artıq beynəlxalq yazı sistemində Tokyo/Токио kimi qəbul edildiyi üçün biz də bu sistemi məqbul hesab edərək Tokio yazı sistemini saxladıq.

YAPON XALQI VƏ YAPONİYA TARIXI

Hər bir xalqda olduğu kimi, yapon ədəbiyyatı da öz yaradıcısı olan yapon xalqına qırılmaz tellərlə bağlıdır. O özünün bütün detalları və məzmununun bütün incəlikləri ilə yapon mədəniyyətinin ayrı-ayrı hadisələrinin ümumi məcmusu ilə üzvi şəkildə əlaqədardır. Ədəbiyyatın siması tarixi dövrdən asılı olaraq dəyişir. Ədəbiyyatın daşıyıcısının və yaradıcısının hər bir dəyişikliyi ədəbiyyatda da öz əksini tapır.

Ədəbiyyat yapon xalqının həyatındakı bütün prosesləri izləyir, onları özündə əks etdirir və bədii konstruksiyaya salır və beləliklə, həm öz sferasında, həm də ümumiyyətlə mədəni sferada bütöv bir hadisələr silsiləsinin mənbəyinə çevrilir. Ədəbi əsər aid olduğu dövr vasitəsilə anlaşılır, digər tərəfdən isə həmin dövrü məhz həmin ədəbi əsər bədii şəkildə işləyib hazırlayır.

Yapon ədəbiyyatının öyrənilməsində bu ümumi müddəaları xüsusilə yadda saxlamaq vacibdir; bu ədəbiyyatın hər hansı abidəsi haqqında mülahizə yürüdərkən öz Avropa ölçülərimizi mütləq arxa plana qoymalı və nəzərə almalıyıq ki, bizimçün “qeyri-bədii” görünən Yaponiyada bədii inci və ya bizim üçün “qeyri-ədəbi” olan Yaponiyada həqiqi ədəbi nümunə ola bilər. Misal olaraq bunu qeyd etmək kifayətdir ki, bizdə ədəbi dəyəri şübhə altında olan təxminən cinasa bənzər söz oyunu Yapon poeziyasının mühüm priyomlarından biridir. Yaxud yeni əsərin tamamilə başqa əsərlərdən götürülmüş və bir-birinin ardınca, demək olar ki, mexaniki şəkildə düzülmüş sözlərdən ibarət olması bizdə heç də ciddi qəbul edilmədiyi halda, bu, No lirik dramlarının quruluşunun səciyyəvi xüsusiyyətidir.

I

Yapon xalqının tarixi təkcə daxili tarixi amilləri sayəsində insan cəmiyyətinin inkişafının kifayət qədər nadir nümunəsidir. Əlbəttə ki, xalis “təcrid olunmuş” cəmiyyət mövcud deyil, bununla

belə yapon xalqı bu cəmiyyət tipinə kifayət qədər yaxınlaşır. Bir çox xalqdan fərqli olaraq, yapon xalqı heç bir basqına, heç bir işğala məruz qalmadan və heç bir əcnəbi elementin zorla qəbul etdirilməsi olmadan eyni təbii mühitdə, eyni məkanda və eyni etnik tərkibdə yaşamış və inkişaf etmişdir. Buna özünəməxsus coğrafi mövqe və tarixi konyuktura imkan yaratmışdır: Yaponiyanın heç bir qonşusu bu ada-dövləti özünə zorla tabe etdirəcək dərəcədə güclü olmamışdır. Yalnız bir dəfə XIII əsrin son rübündə, monqollar artıq Kyuşu adasına çatdıqları zaman (1282-ci il) təhlükəli məqam yaranmışdı ki, onda da tale Yamatonun qədim ölkəsini qorumuşdu. Belə ki, tayfun monqol armadasını dağıtmışdı. Odur ki, Yaponiya iqtisadi və siyasi cəhətdən, demək olar ki, yalnız daxili amillər hesabına inkişaf etmişdir. Yadelli təsirlər bu daxili inkişafın davamlı gedişatını yalnız sürətləndirmiş, yaxud zəiflətməmiş, lakin heç vaxt onu poza bilməmişdir. Buna görə də, Yaponiya tarixi ölkənin daxili inkişafı gedişində daim meydana gələn və aradan gedən sosial formaların sxematik əvəzlənməsinin dəqiq təsvirini verir.

Bu əvəzlənmə hər şeydən öncə daxili və buna görə də daha nəzərəçarpan sahəyə – yapon cəmiyyətinin müəyyən dövlət və siyasi sistem şəklində təşkili formalarına aiddir. Sosial-iqtisadi quruluşun şəklini dəyişməsi, bir qayda olaraq, siyasi sistemin yenidən qurulması ilə nəticələnmişdir. İqtisadi formaların əvəzlənməsinə paralel olaraq müxtəlif ictimai qrupların əvəzlənməsi baş vermiş, siyasi səhnədə bir-birini əvəz etmiş yeni təbəqələr meydana gəlmişdir. Hakimiyyətə yeni ictimai elementlərin gəlməsi ilə fəaliyyətdə olan və məziyyətinə görə dövrünün ən mühüm və ən səciyyəvi mədəni hadisələrini işıqlandıran mədəniyyət xadiminin siması da dəyişmişdir. Buna uyğun olaraq, ədəbiyyatın siması da dəyişikliyə məruz qalmışdır.

Sosioloji cəhətdən nəzər saldıqda Yaponiya tarixi bizə ictimai həyatın məhz belə bir dəqiq təsvirini verir.

Ən qədim dövr üçün bütün özünəməxsus əlamətləri ilə təzahür edən qəbilə quruluşu səciyyəvidir. Ondan sonrakı dövrlərdə birinci təbəqənin (zümərənin) – nəslə aristokratiyanın hakimiyyəti müşahidə edilir. Daha sonra ikinci təbəqənin – hərbi zadəganların he-

gemonluğu dövrü başlayır. Son olaraq tarix səhnəsinə əvvəlcə ticarət burjuaziyası, sonra isə müasir tipli kapitalist cəmiyyəti şəklində təzahür edən üçüncü təbəqə çıxır. Bu təbəqələrin hakimiyyət xronologiyası ardıcıl olaraq belədir: aristokratiyanın hegemonluğu VII əsrin ortalarından XII əsrin sonlarına qədər davam etmiş, hərbi zadəganlıq isə XII əsrin sonundan XIX əsrin ortalarına qədər hakimiyyətdə olmuşdur. XIX əsrin ortalarından müxtəlif modifikasiyalarda burjuaziyanın iqtisadi və siyasi üstünlük dövrü başlamışdır. Heç şübhəsiz ki, hər bir təbəqə özünün hakimiyyət dövründən qabaq bu və ya digər dərəcədə uzun formalaşma, güc toplama və nəhayət, siyasi hakimiyyət uğrunda mübarizə mərhələsi keçmişdir. Heç bir təbəqənin mədəni üstünlük müddəti onun siyasi hakimiyyət müddəti ilə tam şəkildə üst-üstə düşmür. Mədəni üstünlük bəzən müəyyən təbəqənin siyasi hakimiyyətindən sonra (zadəganlarda olduğu kimi), bəzən isə digər təbəqənin siyasi hakimiyyəti dövründə (mədəni aktivliyi hələ feodal dövləti mühitində başlamış ticarət burjuaziyası kimi) əldə edilir. Bütün bu müxtəlif dövrlər bir-biri ilə üzvi surətdə bağlıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, hər hansı hakim təbəqənin dövründə onunla “yanaşı addımlayan” digər bir təbəqə istər siyasi, istərsə də mədəni sferada mühüm rol oynaya bilərdi. Yaponiya tarixi iki mədəni təbəqənin yanaşı mövcudluğunun bu cür bariz nümunələri ilə zəngindir. Təbii ki, belə bir şərait, adətən, konkret dövrdə siyasi cəhətdən üstün olan təbəqənin hakimiyyətinin sonuna doğru meydana gəlir. Belə ki, artıq Heian dövrünün (IX–XII əsrlər nəslə aristokratiya epoxasının) sonundazadəganlar mühüm siyasi (müəyyən dərəcədə həm də mədəni) rol oynayırdılar. Tokugava dövrünün (XVII–XIX əsrlər feodal-polis quruluşu) ikinci yarısında ticarət burjuaziyası (şəhərlilər zümərəsi) ölkəiqtisadiyyatında mühüm rol oynayır, eyni zamanda özünün ədəbiyyatını və incəsənətini yaradırdı. Kapitalist burjuaziyasının hakim mövqə tutduğu hazırki dövrdə (XIX əsrin sonundan etibarən) bədii ədəbiyyatda proletar yaradıcılığının təzahürlərini müşahidə etmək mümkündür. Hər bir dövrün keçid mərhələsi olan “başlanğıcı” və “sonu” ictimai qüvvələr arasında gərginlik və

qarşılıqlı fəaliyyətlə səciyyələnir ki, bu da həmin dövrün ədəbiyyatının öyrənilməsi zamanı mütləq şəkildə nəzərə alınmalıdır.

Adı çəkilən təbəqələrin meydana gəlməsi bu və ya digər dərəcədə Avropa mühitindəki analogi sosial quruluşlara xas olaneyni cəhətlərlə səciyyələnir.

Nəqli aristokratiyanın meydana gəlməsi üçün şərait hələ qəbilə mühitində hazırlanmışdı; onun rüşeymləri ilkin dağınıq nəqli icmada artıq mövcud idi. Tam şəkildə isə tayfaların ilk birləşmə cəhdləri ilə təzahür etməyə başladı. Aristokratiya VI əsrin əvvəllərində ilk belə nəzərəçarpan birləşmə nəticəsində müəyyən dərəcədə dəqiq səciyyə qazandı. Patriarxal monarxiyanın meydana gəlməsini həmin dövrə aid etmək olar. Aristokratiya VII əsrin sonu – VIII əsrin əvvəllərində, mərkəzləşdirilmiş silki dövlətin meydana gəldiyi dövrdə konkret silki məzmun kəsb etdi. Bu təbəqə öz mövcudluğu dövründə istər siyasi, istərsə də mədəni cəhətdən üç mərhələ keçmişdir: inkişaf, çiçəklənmə və tənəzzül. XII əsrin ikinci yarısında isə hakimiyyəti ikinci təbəqəyə – hərbi zadəganlara güzəştə getmək məcburiyyətində qalmışdır. Nəqli aristokratiyanın hegemonluğunun iqtisadi əsası xüsusi imtiyazlar sayəsində əldə olunmuş və bəzən kökləri qəbilə icması dövrünə gedib çıxantorpaq mülkiyyəti (mülk – şoen) idi və buna tam, yaxud qismən quldarlıq prinsipləri əsasında işçi qüvvəsinin icbari istifadəsi də əlavə olunurdu. Aristokratiyanın sosial əsasını tayfa və ya nəsil ağsaqqalları, ən qədim “dövlətlər”də xırda hökmdarlar (III əsr), eləcə də kult xadimləri təşkil edirdi. Aristokratiya öz dövlətini qurduqdan sonra siyasi cəhətdən hakim təbəqəni təşkil etdi. Lakin sonralar tədricən torpaqdan və təsərrüfatdan uzaqlaşmış bürokratik məmurkütləsinə çevrildi.

İkinci təbəqə – hərbi zadəganlar ilkin mərhələdə, hələ qəbilə quruluşu dövründə qəbilə əyanları ilə bircə vahid halda mövcud idilər. Qəbilə icmasının daxilindən aristokratiyanın ayrılması ilə nəticələnmiş ilk diferensiasiya zamanı həm də hərbcilər zümresi meydana gəldi. Qəbilə ağsaqqallarının aristokratiyaya çevrilməsi və silki monarxiyanın meydana gəlməsi (VII–VIII əsrlər), ən başlıcası isə hakim zümrənin faktiki olaraq tədricən ölkənin təsərrüfat həyatında

iştirak etməkdən çəkilməsi və bunu müşayiət edən “mülki mədəniyyət” tendensiyalarının güclənməsi, həmçinin “hərb işi”nə nifrətin artması ilə vahid sosial qrup bir tərəfdən “saray əyanları”na (kuqe), digər tərəfdən isə “hərbi evlər”ə (buke) parçalandı. Birincinin fəaliyyət arenası ilk növbədə paytaxt (Heian-Kioto) və onun ətrafı, ikincinin isə mərkəzdən uzaq əyalətlər (məsələn, Honşu adasının şimal-şərq əraziləri, xüsusilə Kanto vilayəti) idi.

Yeni təbəqənin hökmranlığının iqtisadi əsasını icbari əməyin tətbiqi ilə idarə olunan irsi mülklər (myoden) təşkil edirdi. Qəbilə əyanlarından fərqli olaraq yeni təbəqənin nümayəndələri – “buşi”lər (hərfən – “döyüşçülər”) ilkin dövrlərdə torpaqla sıx bağlı idilər və təsərrüfatda aktiv və məhsuldar şəkildə iştirak edirdilər. Aristokratiyanın yalnız istismar edilən torpaq sahələrindən fərqli olaraq buşilərin mülkləri kifayət qədər möhkəm təsərrüfat vahidlərinə çevrilmişdi. Sosial cəhətdən bu təbəqə bir tərəfdən, yuxarıda göstəriləndiyi kimi, keçmiş qəbilə ağsaqqalları qrupunun təbəqələşməsi prosesində formalaşmışdı. Digər tərəfdən isə təkrar meydana gələn, öz rifahını qorumaq və mövqeyini gücləndirmək naminə hər hansı əyalətdəki torpaq maqnatına sığınan, yaxud onlarladəcə qohumluq və ya ərazi münasibətinə malik olan müstəqil xırda torpaq sahiblərindən təşkil olunmuşdu. Beləliklə, tədricən “senyorlar”dan (daimyo) və “vassal”lardan (samuraylar) ibarət “hərbi evlər” (buke) meydana gəlmişdi. Sonradan “senyorlar” rəhbərlərə, “vassallar” isə onların hərbi dəstələrinə çevrildilər.

Hərbi zadəganlar təbəqəsi hakim təbəqə olan aristokratiyanın təsərrüfatdan və hərbi işindən uzaqlaşdığı zaman nəzərəcarpacaq siyasi rolu oynamağa başlamışdı. Dövlətin xarici düşmənlərdən (birinci növbədə hələ tam tabe edilməmiş qeyri-qohum ebisu tayfasından) mühafizəsi və daxili iğtişaşın yatırılması işi (maqnatlar arasında intriqa) sonda silah tuta bilənlərin – “buşilər”in, yəni döyüşçülərin əlinə keçdi. İnkişaf etməkdə olan təbəqənin qüvvəsi sayəsində artan hərbi güc və nəzərəcarpan iqtisadi sabitlik son nəticədə zadəganların siyasi hegemonluğunu təmin etdi (XII əsrin ikinci yarısından).

Üçüncü təbəqə şəhərlərin meydana gəlməsi və genişlənməsi, xüsusilə sənətkarlıq və ticarətin inkişafı ilə sıx bağlıdır. Bu baxımdan şəhərlər artıq XVI əsrin sonunda mühüm rola malik idi. Tokugava sülaləsindən olan şoqunların mərkəzləşdirilmiş süveren hakimiyyəti sayəsində sabit feodal quruluşunun formalaşması, ölkədə ümumi sabitliyin yaranması və xalq təsərrüfatının ümumi yüksəlişi ilə şəhərləri sürətlə inkişaf edirdi. Bu sürətli inkişaf istər kəmiyyət, istərsə də keyfiyyətcə şəhər zümresinin yüksəlişi ilə müşayiət olunurdu. Şəhər əhalisi ticarət kapitalı şəklində mühüm iqtisadi gücə sahib olurdu. Yaponiyada natural təsərrüfatdan kapitalist təsərrüfatına keçid şəraitində öz məişətlərini, ədəbiyyat, icəsənət və teatrlarını yaradan sənətkarlar və tacirlər mühüm mədəni rol oynamağa başlayırdılar.

Bir tərəfdən üçüncü təbəqənin iqtisadi cəhətdən möhkəmlənməsi və mədəni aktivliyi, digər tərəfdən daxili səbəblərə görə feodalizm quruluşunun tənəzzülü burjuaziyanı siyasi mübarizəyə sövq etdi. XIX əsrin birinci yarısı bütünlüklə bu yeni təbəqənin siyasi aktivliyinin artması və “qeyri-silki monarxiya” şəklində yeni dövlət quruluşu ideologiyasının yaranması ilə müşayiət olunur. XIX əsrin ortalarında feodal idarə üsulu aradan qalxdı və zahirən mütləq monarxiya ilə əvəzləndi (1868-ci il). Yaponiyanın kapitalist təsərrüfatına keçidi ilə əlaqədar ticarət kapitalının sonrakı inkişafı burjuaziyanı mütləq monarxiya ilə barışmayan konkret iqtisadi sinif şəklinə saldı. Ölkədə genişlənmiş konstitusiya hərəkatı 1889-cu ildə konstitusiyalı monarxin rəhbərlik etdiyi parlament idarə üsulunun qurulması ilə nəticələndi.

Yaponiyada dövlət və siyasi formaların inkişafı və əvəzlənməsi sosial strukturun təkamülünə müvafiq olaraq baş verirdi. Hər bir təbəqə siyasi yetkinliyə və hegemonluğa çatdıqdan sonra özünəməxsus dövlət formasını yaradırdı. Bu baxımdan Yaponiyada dövlətçilik ənənəsinin inkişaf sxemi son dərəcə dəqiqliyi və ardıcılığı ilə seçilir.

Diferensiasiyaya uğramamış qəbilə icması dövrü qəbilə dövlətləri formasında bu və ya digər dərəcədə sabit siyasi quruluşlu tayfa məişəti ilə səciyyələnirdi. Qədim Yaponiyada (məsələn, III əsrdə)

yerli hökmdarların idarə etdiyi bir sıra belə dövlət məlumdur. Bir tərəfdən diferensiasiya, digər tərəfdən isə integrasiya prosesləri IV əsrin əvvəllərində keçmiş tayfa hökmdarlarının daxili müstəqilliyi saxlanmaqla ölkənin patriarxal-aristokratik monarxiyada birləşməsi ilə nəticələndi. Aristokratiyanın qəti olaraq formalaşması və möhkəmlənməsi VII–VIII əsrlərdə aristokratik monarxiya şəklində silki dövlətin meydana gəlməsinə gətirib çıxardı. Əvvəllər tam mütləq monarxiya olsa da, tezliklə silki dövlətə çevrildi. Dövlətin ali hakimiyyəti formal olaraq irsən davam edən Heian monarxlarının, əslində isə regentlər olan Fucivara aristokrat nəslinin əlində idi.

Hərbi zadəganların hakimiyyətə gəlişi “şoqunat” adlandırılan özünəməxsus dövlət formasının – zadəgan imperiyasının yaranması ilə müşayiət olundu. Hakim sülalələr – şoqunlar (Minamoto, Aşikaqa və Tokugava) ardıcıl olaraq bir-birini əvəz edir və hakimiyyət tədricən öz məzmununu dəyişirdi: Minamoto ailəsinin hakimiyyəti (XII əsrin sonu – XIII əsrin əvvəlləri) hərbi diktatura, Hoco nəslinin hakimiyyəti (XIII əsr – XIV əsrin əvvəlləri) demokratik tiraniya, Aşikaqa ailəsinin hakimiyyəti (XIV əsrin ortalarından formal olaraq XVI əsrin sonunadək, faktiki olaraq XV əsrin sonunadək) silki imperiya olmuş, XVI əsrdə (son rübədək) anarxiya, XVI əsrin sonunda Nobunaqa və Hideyoşinin demokratik mütləqiyyəti, XVII əsrdən XIX əsrin ortalarınadək Tokugava ailəsinin feodal imperiyası hökm sürmüşdür.

Yuxarıda qeyd olunduğu kimi, üçüncü təbəqə əvvəlcə feodal zadəganların bir qismi ilə ittifaqda sonralar keçmiş feodalların oliqarxiyasına çevrilmiş formal mütləq monarxiya yaratdı. Sonra sinfi şüurun inkişafı və iqtisadi cəhətdən möhkəmlənməklə keçmiş müttəfiqi ilə mübarizəyə başlayaraq qələbə qazandı və konstitusiyalı monarxiya şüarı altında XIX əsrin sonundan özünün ikipalatalı parlamentə malik, son dövrdə kişilərin ümumi seçki hüququ (1925-ci ildən) və müxtəlif “demokratik azadlıqlar”ın olduğu tipik kapitalist dövlətini qurdu.

Ümumiyyətlə, Yaponiyada dövlətçilik ənənəsinin inkişafının bəzi xüsusiyyətlərini nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Bunlardan biri

ümumilikdə bütün ölkələr, digəri isə, demək olar ki, ancaq Yaponiya üçün səciyyəvidir. Birincisi budur ki, yuxarıda adı çəkilən dövlət formalarının hər birində həmin təbəqənin təsirinin izlərini axtarmaq lazımdır. İkinci xüsusiyyət dünyəvi və dini hakimiyətlərin özünəməxsus şəkildə birgə mövcudluğu və qarşılıqlı fəaliyyətidir (sonuncunun xüsusi xarakterinin müşayiəti ilə). Məsələ ondadır ki, Yaponiyada hakim rejim hər dəfə dəyişdikdə bir-birini irsən əvəz edən və patriarxal monarxiya dövründə özündə həm ali hökmdar, həm də ali kahin funksiyalarını birləşdirən hökmdarların bir vahid (daha doğrusu, vahid görünən) xətti qorunub saxlanmışdır. Sonralar hakimiyətin başqa əllərə keçməsi ilə (əvvəlcə aristokratik Fucivara nəslı, sonralar Minamoto, Aşikaqa və Tokuyava şoqunları) onlar, əsasən, sakral funksiyalarını saxlamış və siyasi anlamda deyil, daha çox dini anlamda Yaponiyanın ali hökmdarları hesab edilmişlər. Bu özünəməxsusluq Yaponiyanın bütün tarixi inkişafına tamamilə fərqlənən, hətta ola bilsin ki, bu dərəcədə aydın şəkildə heç bir yerdə rast gəlinməyən xarakter vermişdir.

II

Yaponiyanın ideoloji inkişaf mənzərəsi onun sosial və siyasi mənzərəsinə müvafiq olaraq açılır. Hər bir təbəqə Yaponiya tarixinə təkcə özünün dövlət forması ilə deyil, həm də öz dövrünün mənəvi mədəniyyətinin (o cümlədən ədəbiyyatının) ayrı-ayrı hadisələrinin toplandığı dünyagörüşü tipi ilə daxil olmuşdur. Heç şübhəsiz ki, burada da hər bir dövrdə yapon xalqına məxsus olmuş ümumi ideoloji fonu və dünyagörüşünün spesifik hədəfini nəzərə almaq lazımdır. Bundan əlavə müxtəlif mənbələrdən nəşət tapan elementlərlə (istər sosial qruplar, istərsə də yerli və ya əcnəbi törəmələr qismində) dolu ideoloji quruluşun özünün mürəkkəbliyi də nəzərə alınmalıdır. Bütün bu qeydlərə əsasən hər bir dövrlə əlaqədar olaraq həmin dövrdə hakim olmuş (bütün yapon xalqına aid olmasa belə, hər halda dövrün hakim sosial təbəqəsinə məxsus olmuş) dünyagörüşü haqqında danışmaq olar.

Yaponiya tarixinin ən erkən dövrlərində rast gəlinən ən qədim dünyagörüşü formasını mifoloji dünyagörüşü kimi səciyyələndirmək mümkündür. Belə bir adlandırma ona görə doğru hesab edilə bilər ki, həmin dövrdə psixi durumun əsas səciyyəvi xarakteri mifoloji appersepsiya idi.

Ətraf mühitin mifoloji qavranılması həm xarici dünyaya, həm də mənbəyi insanın özü olan hadisələrə reaksiyanın ən tipik üsulu olmuşdur. Psixi fəaliyyətin hər üç istiqaməti (idraki təfəkkür, normativ təfəkkür və obrazlı-bədii təfəkkür) bu çərçivə daxilində inkişaf edir. Dünyagörüşü sistemi məhz bu əsas üzərində işlənilib hazırlanır. Bu sistem idrak planında – təfəkkürün nəzəri prinsipinin qurulmasına, sosial tamın obyektiv təcrübəsi ilə səsleşən müddəaya; idrakın praktik rolu ilə əlaqədə – müxtəlif insani hədəflərə çatmağın vasitə və üsullarının müəyyənləşdirilməsinə; normativ planda – lazımlılıq (və ya qeyri-lazımlılıq) prinsipinin müəyyənləşdirilməsinə (həmin prinsipin iradə və davranışı istiqamətləndirməkdən ibarət praktik rolu ilə əlaqəli şəkildə); obrazlı-bədii planda – əsasən “tipiklik” (psixoloji və “hissi olan”ın həqiqiliyi) formasında olan prinsipə [bədii təfəkkürün praktik məqsədi (insanın seyrçi maraqlarını təmin etmək, həyatın ən xoş, yaxud “xüsusilə yaddaqalan” təəssüratlarının fikri şəkildə yaşanmasının mümkünlüyünü təmin etmək) ilə əlaqədə] müncər olur. Yaponların ən qədim təsəvvür formaları ilə tanışlıq dünyagörüşünün bu üç sahəsini səciyyələndirən müddəaları bu və ya digər dərəcədə dəqiq müəyyənləşdirməyə imkan verir.

Həmin dövrdə idrak təfəkkürünün ən güclü prinsipi istər özünün əsas formasında (insanın spesifik qavrama forması), istərsə də bundan törəyən başqa formalarda təzahür edən animizm idi. Animistcəsinə qavrayış bütöv bir obyektlər qrupuna yönəlmişdi, belə ki, biz bir çox mifologiyanın şahidi oluruq. Hər şeydən öncə biz *insan mifologiyasına* – mifoloji qavramada ən güclü şəkildə özünü birüzə verən ölümə və onunla bağlı olan hər şeyə, həmçinin mifoloji qavrayışda özünün bütün atributları ilə bircə seksual hiss-həyəcanlara rast gəlirik. Başqa sözlə desək, antropomifologiyanın iki növü ayrılıqda ölüm mifologiyası və fallik mifologiya haqqında danışma-

ğa imkan verəcək dərəcədə inkişaf etmişdi. Daha sonra *heyvan mifologiyasına* təsadüf edilir. Bu mifologiya o qədər də inkişaf etməmişdir və əsasən “heyvan-can” tipli (məsələn, ilan) miflərdən ibarətdir. Nəhayət, *təbiət mifologiyasına* rast gəlinir. Bu mifologiyanın müxtəlif istiqamətləri var; əsasən, astral (günəş) və təbii (su, külək) istiqamətləri inkişaf etmişdir. Mifologiyanın əsas formalarına *mədəniyyət mifologiyasının* (xüsusilə əmək və ixtiralar haqqında) ayrı-ayrı cizgilərini də əlavə etmək mümkündür. Hərçənd, burada təbiət və mədəniyyət mifologiyalarının bir-birinə qarşılıqlı şəkildə nüfuzunun şahidi oluruq (məsələn, tanrı Amaterasu eyni zamanda həm günəş tanrısı, həm də yunəyirəndir).

İdrak fəaliyyətinin ikinci mühüm prinsipi sehrbazlıq idi. Lakin sehrbazlıq heç bir halda özünün ayrıca mənşəyi və mənası olan müstəqil hadisə deyildi. O, ümumilikdə animizm daxilində formalaşır və onun ikinci tərəfini təmsil edirdi.

Eyni mifoloji appersepsiyanın intellektlə bağlı momenti animizm formasında (sözün müstəqim mənasında), volyuntarist momenti isə sehrbazlıqla bağlı təsəvvürlər formasında təzahür edirdi. Beləliklə, animizm anlamında mifləşdirilən hər bir obyekt eyni zamanda həm də sehrbazlıqla bağlı xüsusiyyətləri daşıyırdı. Sehrbazlıq ideyası öz inkişafı gedişində idrakın praktik tərəfi haqqında təsəvvürlərin formalaşmasına aparıb çıxarmışdı, belə ki, tarixdə müdafiə xarakterli sehlər (şər qüvvələrin təsirindən qorunmaq haqqında təsəvvürlər) və hücum xarakterli sehlər (insanın görünən və görünməyən qüvvələr aləminə aktiv təsiri haqqında təsəvvürlər) haqqında məlumat var. Beləliklə, obyektiv idrakın hər iki tərəfi (nəzəri və praktik) inkişaf etmişdi.

Normativ təfəkkür özünün əsas ifadəsini xalis etik nizam-intizam ideyasında – “çirkinlik/alçaqlıq/murdarçılıq/rəzalət” (keqare) ideyasında tapırdı. Bu ideya özünün animizm və sehrbazlıq məzmunu daxilində təfəkkürün əvvəlki idrak sferası ilə üzvi surətdə bağlıdır. Çirkinlik ideyasını əhatə edən bu assosiasiyalar onun insan mifologiyasından, xüsusilə ölüm və qismən doğuluş mifologiyasından yandığını göstərir: ölüm, doğuluş və qan “çirkindir”. Normativ təfəkkü-

rün çirkinliyin mənfi anlamında ifadə olunmuş bu nəzəri prinsipi ardıcıl olaraq “təmizlik” formasında “lazımlılıq” müsbət kateqoriyasını doğurmuş, bu da öz növbəsində məşhur praktik postulatı – “təmizlənmə”ni (harai) meydana gətirmişdir. Bu postulat istər ayrı-ayrı fərdlərin, istərsə də ictimai qrupların (fərdi və ümumxalq təmizlənməsi – “o-harai”) iradə və davranışlarını istiqamətləndirən əsas qayda idi.

Qədim yaponların dünyagörüşünün yuxarıda göstərilən cəhətləri ilə yanaşı həmin dövrdə, hətta daha sonrakı dövrlərdə *əcdadlar mifologiyasına* rast gəlinir. Bu tip mifologiya zəif inkişaf etməsinə və daha çox animizm-sehrbazlıq ruhunda izah olunmasına baxmayaraq, özünün fərqli cəhətlərinə, xüsusiyyətlərinə və öz səciyyəvi obyektinə, həmçinin onu sonralar tipik əcdadlar kultu istiqamətində yönəlmiş məzmunu malik idi. Əcdadlar mifologiyasının bu elementləri bir tərəfdən “obyektiv” idrak sferasına, digər tərəfdən normativ təfəkkür sferasına daxil olur və öz ifadəsini qəbilənin formalaşmasına və möhkəmlənməsinə yönəlmiş əxlaqın real postulatlarında tapırdı. Əcdadlar kultu dövrün sonunda artıq nəzərəcarpacaq dərəcədə aydın idi. Sonrakı dövrdə isə öz mifoloji xarakterini, demək olar ki, itirərək və xalis etik, yaxud dini məzmun qazanaraq mühüm rol oynamağa başladı. Həmin dövrdə o, demək olar ki, yalnız bir mifoloji aspektdə başa düşülürdü.

Bütün bu sahələr bütöv bir dünyagörüşünün ayrı-ayrı hissələri idi. İdraki və normativ təfəkkürün elementləri bir-biri ilə o dərəcədə qarışmış və vəhdət təşkil etmişdi ki, onları bir-birindən yalnız süni şəkildə ayırd etmək mümkündür. Ümumilikdə dünyagörüşünün hərəkətverici qüvvəsinin həmin dövrdə yaponların bütün görüşlərində və davranışlarında öz sözünü demiş mifoloji appersepsiya olduğunu nəzərə alsaq, bu dünyagörüşünü mifoloji adlandıra bilərik.

Sonralar bütün bu sistem “şinto” (Avropa ədəbiyyatında – şintoizm) adını almışdır. Xeyli sonra meydana gəlmiş bu termin hərfən “tanrıların yolu” mənasını verir (“Butsudo” – “Buddanın yolu” sözünün əksinə olaraq). Dünyanın tanrıların bilavasitə fəaliyyət səhnəsi kimi, insan fəaliyyətinin isə bütünlüklə tanrılarla ünsiyyətdə və ya qarşılıqlı əlaqədə təsəvvür edildiyi ən qədim dövrdəki vəziyyəti bu

termin mükəmməl ifadə edir. “Tanrıların yolu” təkcə tanrılar üçün deyil, həm də insanlar üçündür. Odur ki, qədim Yaponiyanın mədəniyyətini mifoloji adlandırmaqla yanaşı, həm də şintoist adlandırmaq olar. Şinto bütün epoxanın rəmzidir.

Nəqli aristokratiyanın siyasi və mədəni hegemonluğu dövrü (VII–XII əsrlər) özünün xüsusi iqtisadi və sosial strukturu və özünə-məxsus dövlət forması ilə yanaşı, həm də tamamilə fərqli dünyagörüşü tipi ilə seçilir. Əgər əvvəlki dövrdə psixi fəaliyyətin həmin fəaliyyətin bütün məhsullarına öz möhürünü vurmuş əsas hərəkətverici qüvvəsi mifoloji appersepsiya idisə, bu dövrdə həmin hərəkətverici qüvvə rolunda estetik appersepsiya çıxış edirdi. Buna görə, həmin dövrün dünyagörüşü sistemini bütünlüklə estetik hesab etmək olar.

Hakim təbəqənin idrak fəaliyyəti milli ünsür olan *şintoizm* istiqamətində də müəyyən dərəcədə davam edirdi. Burada müəyyən qədər Çin fikri istiqamətlərinə də rast gəlinirdi. Yaponiyaya Çinin texniki və sosial mədəniyyəti ilə yanaşı nüfuz etmiş bu istiqamətlər bəzən şintoist dünyagörüşünün şəklini dəyişir, bəzən isə uzlaşaraq onu tamamlayırdı. Obyektiv biliyin əsas prinsipi artıq elementar animizm deyil, *okkultizm* idi (sözün elmi mənasında). Bəşəri məqsədlərə nail olmağın əsas vasitə və üsulları kimi sehrbazlıq deyil, *magiya* çıxış edirdi. Animizmdən okkultizmə, sehrbazlıqdan magiyaya keçidə görə o dövriki Yaponiya, daha doğrusu həmin dövrün hakim təbəqəsi Çinə borclu idi.

Yapon okkultizmi Çinin iki mənbəsi ilə sıx bağlıdır: *konfutsiçilik* və *daosizm*. Məlum olduğu kimi, konfutsiçi dünyagörüşü sistemi iki böyük qismə ayrılır: “uzununa” (tsin) – *ekzoterik* və “eninə” (vei) – *ezoterik*. Birinci özündə, başlıca olaraq, normativ təfəkkürü, ikinci isə obyektiv biliyi ehtiva edir. Başqa sözlə, birinci etika, siyasət və sosiologiya, ikinci isə öz-özlüyündə naturfəlsəfə və təbiətin, insanın və xarici aləmin fəaliyyətinin həqiqi dərkinə iddia edən empirik elmdir (bir növ fizika). Sonuncu bilik üç başlıca sistemdə təzahür edirdi: “*kosmik dualizm*” haqqında təlim (İn-Yan), “*magik qüvvələr*” haqqında təlim (Çan-Vei) və “*bəş ünsür*” haqqında təlim (U-Şin). Dünyanın yaranması, inkişafı və quruluşunu, dünyada mövcud olan qüv-

vələrin varlığı və xarakterini, onların insanla qarşılıqlı əlaqəsini, həmin əlaqənin şərtlərini və formalarını izah edən bu üç təlim şintoist animizmin özlərinə yaxın olan, lakin daha az inkişaf etmiş, nisbətən kobud və elementar formaları ilə birləşmişdi.

Dövrün idraki təfəkkürü üçün ikinci mənbə daosizm idi. Lakin daosizm özünün fəlsəfi formasında (Lao-Tsı və Çjua-Tsının doktrinaları) deyil, dini-okkult təlim kimi orta əsr transformasiyasında təzahür edirdi. Daosizmin bu sonuncu axını Heian nəslı aristokratları tərəfindən tam həcmi ilə mənimsənilməmişdi. Məlum olduğu kimi, orta əsrlər daosizmi üç bir-birindən fərqli istiqamətdə inkişaf etmişdi: *hedonizm* xətti (Çju-Lin), *pessimizm* xətti (İn-Şi) və *mistisizm* (Şen-Şan). O dövr yapon dünyagörüşünə idrak sahəsində xüsusilə üçüncü istiqamət təsir göstərmişdi. Həmin istiqamət xarakter etibarilə İn-Yan sisteminin naturfəlsəfi elementlərinə və ən başlıcası Çan-Vei təliminin okkult elementlərinə daha yaxın idi.

Konfutsçilikdə olduğu qədər daosizm okkultizmində də kifayət qədər müfəssəl işlənib hazırlanmış və magiyanın səciyyəvi əlamətlərini daşıyan praktik tərəf var. O özünün yüksək inkişaf nöqtəsinə Çan-Vei təlimində, xüsusilə Şen-Şan daos təcrübəsində çatmışdır. Bu praksis özünə yaxın olan şintoizm sehrbazlığı mühitinə düşərək, onu dövrün həm fərdi, həm də ictimai həyatının bütün sahələrində əksini tapan magik təsəvvürlər sisteminə çevirmişdir.

Animizmin okkultizmə, sehrbazlığın magiyaya çevrilməsinə yaponların Çin çərçivəsində mənimsədikləri buddizm (Çin dilində Müqəddəs kitab; çinliləşmiş koreyalılar və ya çinlilərdən olan vaizlər) də təkan vermişdir. Buddizm özünün bütün müxtəlifliyi ilə, ilk növbədə inanc aspektində dövrün hakim təbəqəsi tərəfindən qəbul edilmişdi. Sonuncunun istiqamətinin taktiki dəyişdirilməsi dua və tanrılara müraciətdən ibarət idi. İnanc ideyası müəyyən dərəcədə göstərilən digər mənbələrdən nəşət tapan okkult görüşlərin tərkibinə daxil olmuşdu. Dua ideyası isə digər sahələrdən qaynaqlanan magik təsir haqqında təsəvvürü gücləndirmişdi.

O dövrdə normativ təfəkkür ilk növbədə bir neçə mürəkkəb tip- hedonizmdə əksini tapmışdı. Bu hedonizmin əsasını mifoloji epoxa-

da yaponların ümumi əhval-ruhiyyəsini səciyyələndirən “sadələvh optimizm” təşkil edirdi. Bu optimizm mövcudluğun ümumi (dəhşət, qorxu və ikrah yaradan hər bir şeydən uzaqlaşdıran, nurani, saf və sevincgətirən hər bir şeyə yaxınlaşdıran) əlverişli şərtləri ilə şərtlənirdi. Sadələvh optimizm mühitində Şen-Şan mistik doktrinasına bağlı olan daosizm hedonizminin toxumları cücərirdi. Çində daosizm mistisizmi iki istiqamətdə inkişaf etmişdi: o, bir tərəfdən ciddi şəkildə zahidliyə və okkult praksisə, digər tərəfdən isə həssaslıq kultuna, bu mənada daha çox xalis seksual elementlərə aparıb çıxarırdı.

Bu iki amilin (milli və əcnəbi) birləşməsi sayəsində birinci təbəqə üçün normativ təfəkkürün ən mühüm prinsipi həzz, ən mühüm davranış postulatı isə öz təbiətinin hissi yönünü və öz emosional meyillərini təmin etmək idi. Bu təmayül müəyyən dərəcədə, yuxarıda göstəriləyi kimi, yalnız bəzi qisimləri ilə mənimsənilmiş buddizmdə də mövcud idi: buddizmin estetik və hissi elementləri (xüsusilə “estetik tərkidünyalıq və zərif əxlaqsızlıq) xüsusi seçilir, ciddi şəkildə kultlaşdırılır və öz növbəsində əsas hedonik postulatların möhkəmlənməsinə və dərinləşməsinə təkan verirdi.

Lakin bütün bunlar (həm idrak elementləri, həm də normativ elementlər) tam şəkildə və tam mənası ilə mənimsənilməmişdi. İstər konfutsçilik və daosizm okkultizmi, istərsə də buddizm dindarlığı, əsasən, estetik yöndə qəbul edilmişdi. Müvafiq olaraq magiya və hedonizm də məhdud şəkildə mənimsənilmişdi. Xəstə adamdan xəstəlik demonlarını qovmaq məqsədi ilə keçirilən ovsun ayinində yaponları, çox güman ki, daha çox işin görünən tərəfi, “ovsun sədələri”nin (norito) özünəməxsus estetikası cəlb edirdi. Buddizm ibadətlərində isə diqqətlərini daha çox mərasimin zahiri gözəllikləri – ibadət geyimi və ahəngdar hərəkətlər çəkirdi. Okkult görüşlər “ağırlaşdırılmış” estetik qavrayışın məqsədlərinə, estetik emosiyalar isə daha canlı və aydın yaşantılara xidmət edirdi. Buna görə də o dövrdə yaponlar daosizm müdrikliyinin zirvəsinə çatmamış və buddizm dindarlığının dərinliyinə nüfuz edə bilməmişdilər; onlar yalnız özlərinin keçmiş “sadələvh optimizm”lərinə uyğun gələn cəhətləri əxz edərək, hər ikisinin üzərindən səthi keçmişdilər. Onların görə bil-

dikləri yeganə iş yalnız “həyatın zövqü” ilə bağlı ibtidai hissləri zərif “həyat estetikası”na çevirmək idi. Təbii ki, inkişaf etməkdə olan mədəniyyət, Çin bədii ədəbiyyatının güclü təsiri və aristokratiyanın həyat tərzü bu primitiv həyatsevərliyi olduğu vəziyyətdə saxlamağa imkan verə bilməzdi.

Heianların bütün təfəkkür sistemi, xüsusilə fəaliyyəti bu estetik tizmin üzərində qurulmuşdu. Estetizm Heian dövrünün hakim təbəqəsinin bütün təsəvvürlərinin və psixi həyatının əsas hərəkətverici qüvvəsi idi. Buna görə də aristokratiya dövrünün dünyagörüşünü ümumilikdə “estetik” adlandırmaq mümkündür.

Aristokratiyanın süqutundan sonra XII əsrdə Yaponiyada tarix səhnəsinə fəal şəkildə daxil olmuş ikinci təbəqənin dünyagörüşü “dini” dünyagörüşü kimi səciyyələndirilir. Çünki hərbi zadəganların psixikasının başlıca amili dindarlıq idi.

Əslində, nə patriarxal, nə də aristokratik Yaponiya həqiqi dindarlığın nə olduğunu bilmirdi. Qəbilə icması dövründə yaponlar dini mifologiya çərçivəsində anlamışdılar. Aristokratiya dövründə isə onlar öz dini emosiyalarının təminatını okkultizmdə və buddizm rituallarında tapırdılar. Yapon milli mühitinin məhsulu olan şintoizm həqiqi dinə xeyli gec çevrilmişdir (yaxud çevrilməyə cəhd göstərmişdir). Konfutsiçilik ezoterik cəhəti ilə özündə dinin rüşeymlərini ehtiva etsə də, bu, yalnız okkultizm çərçivəsində təzahür edirdi. Daosizm öz spesifik məzmununa görə və təbliğata qabil olmadığından, yapon mühitində dərhal genişlənmə bilməmişdi və yalnız bəzi (xüsusilə okkult) cəhətləri ilə mənimsənilmişdi. Sözünlə əsl mənasında din olan buddizm nəslə aristokratiya tərəfindən səthi şəkildə, zahirən və yalnız estetik anlamda qəbul edilmişdi. O, ancaq sonrakı əsrlərdə, hərbi zadəganlar dövründə Zen, eləcə də Niçiren və Codo sektalarında özünün tam mənasında geniş nüfuz qazanmışdı. Buna görə həmin dövrdə idrak və etikanın əsas elementləri hər bir halda buddizm dini fəlsəfəsinə söykənirdi.

O dövrün samurayları üçün idrakın əsas müddəası “*ifadəolunmazlıq*” formulunda təzahür edirdi. Həqiqi gerçəklik, həqiqi varlıq öz-özlüyündə nə düşüncədə, nə də davranışda aşkara çıxır, o yalnız

“*ifadə olunmaz*”ın seyrində tanınır. Dini yaşantı şüur üçün ali və əlçatan gerçəklikdir. Şüurun bu vəziyyətində insan özü həqiqi gerçəkliyə çevrilir: o təkcə ali varlıq olan Budda ilə ünsiyyətdə olmur, həm də onunla öz eyniyyətini hiss edir. İnsanın və dünyanın varlığı vəhdətə çevrilir.

Bu nəzəri idrak prinsipi praktik nəticələrə aparıb çıxarırdı: insan özünə dalmaqla ali gerçəklik vəziyyətinə nail olur. Başqa sözlə, insan özündə olan qüvvə ilə ən son məqsədlərə çatır. Dəruni cəsarət, ruhani mərdlik və möhkəm iradənin yolu məhz bu nöqtədən qaynaqlanır. İdrak prosesi birbaşa fəal iradi başlanğıca nüfuz edir. Bu iradi başlanğıc meydana gəlmiş xüsusi tarixi şərait sayəsində çox tezliklə ön plana keçmişdi. Daha doğrusu, hərbi zadəganlar Zen buddizmini ən çox qədimdən özlərinə məxsus olmuş xüsusiyyətləri kultlaşdırmağa imkan verdiyinə görə qəbul etmişdilər. Ölkənin ucqarlarında (şimal-şərq ərazilərinin aristokratiyanın məskunlaşdığı cənub-qərb torpaqlarına nisbətən daha sərt təbii mühitində) yetişən və tabe edilməmiş qeyri-qohum şimal tayfaları – ebisularla davamlı mübarizədə möhkəmlənən samuraylar mərdlik, səbatlılıq, sadəlik və doğruluğa vərdiş etmişdilər. Zen sektası bu və ya digər şəkildə bütün bu keyfiyyətləri kultlaşdırmışdı. Zen məbədlərini, ayin və mərasimlərini fərqləndirən, mənəviyyatın dini baxımdan dərk olunma üsullarını səciyyələndirən məhz son dərəcə sadəlik idi; heç bir öyüd-nəsihət yox idi, əvəzində isə hərəkət – öz-özünə iradi dalma var idi. Bütün bunlar samurayların buddizmdən asılı olmayaraq artıq kultlaşdırdıqları sadəliyə, iradə sabitliyinə və ruhi möhkəmliyə əsaslanırdı.

Təfəkkürün fəaliyyətini məhz bu iradi başlanğıc istiqamətləndirirdi. “Lazımlılıq” prinsipi belə bir idrak sxeminə uyğun şəkildə qurulmuşdu: “lazım olan” – səbatlılıq, mərdlik, səbr, sadəlik və doğruluq anlayışlarında toplanmış olan bir şeydir. Başqa sözlə desək, mənəvi görüşlər yaponların birinci təbəqənin hakimiyyəti dövründə getdikləri “hisslər” yolundan kənarlaşmışdı. Buna görə də samurayların hakimiyyəti dövründə, xüsusilə də ilk vaxtlarda qırılmaz nikah bağları, möhkəm ailə və həyatın ümumi sadəliyi müşahidə olunur. Şübhəsiz ki, bu, təkcə Zen buddizminin təsiri ilə şərtlənmir-

di. Bu, samuraylarda hələ əyalət zadəganları olduqları dövrdə formalaşmış ənənələrdən qaynaqlanırdı. Aristokratiya daxilində xüsusilə Çin mədəniyyəti mənimsənilədikdən sonra öz qüdrətini, demək olar ki, itirmiş qəbilə məişəti samurayların zamanında inkişaf etdi və ümumiyyətlə Yaponiyada geniş kütlələr içində yayıldı. “Mifoloji” epoxada meydana gəlmiş və kifayət qədər formalaşmış qəbilə məişəti hələ aristokratiyanın hakimiyyəti dövründə xalq kütlələri içərisində möhkənlənə bilmişdi və kifayət qədər möhkəm ailə quruluşunda əksini tapırdı. İlk vaxtlarda xalq kütlələri ilə sıx bağlı olan samuraylar, təbii olaraq, siyasi hakimiyyətə gəlməklə bu normaları da özləri ilə gətirmişdilər. Beləliklə, samuraylıq üçün (xüsusilə ilk əsrlərdə) istər ayrı-ayrı fərdlər arasında, istərsə də ümumilikdə cəmiyyət daxilində adətlərin sadəliyi və saflığı səciyyəvi idi. Lakin sonrakı dövrlərdə parçalanma müşahidə edilir. Belə ki, sonralar doktrina formal şəkil aldı, reallıq prinsiplərdən uzaqlaşdı. Bununla belə, bu normalar təməl prinsiplər kimi varlığını qoruyub saxlayırdı.

Bir çox yapon müəlliflərə və onlar vasitəsilə Yaponiya haqqında yazmış Avropa yazarlarına görə, hərbi zadəganların dünyagörüşünün səciyyəvi cəhətləri Buddizm və Buşido – “döyüşçü yolu” idi. Əgər Buşidonu bu günkü gündə başa düşüldüyü mənada, xüsusilə Avropa ədəbiyyatında geniş yayılmış anlamında götürməsək, bu müddəa tamamilə doğrudur. Hal-hazırda Buşido adı altında təqdim olunan anlayış Tokugava dövrü (feodal zadəganlığın siyasi hegemonluğu dövrü) mədəniyyətinin məhsuludur və son dövr etik konfutsiçiliyi elementləri ilə xeyli dərəcədə qarışmışdır. Həmin dövrdə Buşidonun yaradıcıları öz müddəalarını məhz bizim nəzərdə tutduğumuz dövrə (XII–XIV əsrlər, Kamakura və Nanboku-çö dövrləri) aparıb çıxarırdılar, onu öz ruhunda ideallaşdırır və öz mövqelərini möhkəmləndirmək üçün ona özlərinə lazım olan məzmunu yükləyirdilər. Ümumilikdə Buşidonun etik sistemi həmin dövr üçün yalnız yuxarıda göstərilmiş dağınıq mənada – bir tərəfdən buddizmə, digər tərəfdən isə nəsl quruluşu və döyüşçü həyat tərzinə əsaslanan anlamda səciyyəvi idi.

Yuxarıda verilmiş izahlar belə hesab etməyə əsas verir ki, ikinci təbəqənin dünyagörüşünün əsas amili din idi. Buddizm samu-

raylara ən azı bir aspektlə belə bir həqiqi din modelini təqdim edirdi. Buddizm samuraylarda əvvəldən mövcud olmuş idrak və etika normaları ilə yaxınlığı sayəsində onlardan yararlanmış və onları öz ruhunda yenidən işləyib hazırlamışdı. Buna görə də bu təbəqənin dünyagörüşü sistemini ümumilikdə “*dini*” dünyagörüşü kimi səciyələndirmək olar.

Yaponiya tarixində növbəti böyük dövr – feodal zadəganların hegemoniyası dövrü dünyagörüşü cəhətdən tamamilə fərqli xarakteri ilə seçilir. XVII əsrin əvvəlindən XIX əsrin ortalarınaq hakimiyyətdə olmuş və “Tokuqava dövrü” kimi tanınmış (hakim şoqun sülaləsinin soyadı ilə) həmin dövr hər şeydən öncə bir tərəfdən hakim təbəqənin, digər tərəfdən isə şəhər əhalisinin, yarım ticarət kapitalının əlində olan mədəniyyətin eklektizmi ilə səciyələnilir. Biri cəmiyyətin “yuxarı”, digəri isə “aşağı” qatında olmaqla hər iki təbəqə bu mədəniyyətin yaradıcısı qismində çıxış edirdi. Hər iki istiqamət də özünün dünyagörüşü sistemi ilə fərqlənirdi. Ümumilikdə isə həmin dövr onu özündən əvvəlki dövrlərdən tamamilə fərqləndirən bir əlamətlə – “*rasionalizm*”lə seçilirdi. Patriarxal sadələvh optimizm, aristokratiyaya xas emosionalizm və döyüşçü volyuntarizmi rasionallıqla əvəzlənmişdi. Başqa sözlə, qədim dövrün mifologiyası, aristokratiyanın okkultizmi və samurayların dindarlığına qarşı rasionalist “*maarifçilik*” erası başlamışdı.

Bütün formaları ilə feodal zadəganlıq mühitində (ayrı-ayrı feodal mülklərinin zadəganları, mərkəzi hakimiyyətə bilavasitə tabe olmuş zadəganlar – şoqunlar, qeyri-feodal vassallıqların zadəganları) ümumilikdə dövr üçün səciyyəvi olan tənqiddən rasionalist tendensiyası mövcud ictimai düşüncə tərzinin hər iki istiqamətində (“*Çin elmi*” və “*milli elm*”, yaxud “*qərbbeyillilik*” və “*yaponpərəstlik*”) təzahür edirdi. Birinci istiqamət yeni konfutsiçilik bayrağı altında, xüsusilə böyük Çju-Şinin göstərdiyi yol üzrə inkişaf edən fikri axın idi. İkinci istiqamət qədim şintoizmi ilahiyyat, tarix fəlsəfəsi və etika üzərində özünəməxsus şəkildə yenidən diriltmək cəhdlərindən ibarət idi. Bu iki istiqamətin mübarizəsi, demək olar ki, bütün Tokokuqava dövrü boyu davam etmişdir. Birinci istiqaməti haki-

miyyət və rəsmi dairələr, ikincini isə müxalifətçi feodal icması və qismən şəhərlilər zümərəsi dəstəkləyirdi. Bununla belə, həmin dövr zadəganlığı üçün məhz birinci istiqamət – yeni konfutsiçilik səciyyəvi idi. Şintoizm isə yalnız feodal quruluşunun süqutundan (XIX əsrin ikinci yarısı) sonra üstünlük qazandı. “Qərbbemeyilliyin”, xüsusilə Çju-Şi sisteminin ortodoksallığı rəsmi mühitdə bütün digər təlimləri qadağan edən rəsmi sənədlə təsbit olunmuşdu.

Çju-Şi təlimi Çin fəlsəfi düşüncəsi üçün görünməmiş dərəcədə tamlığı və sistematikliyi ilə fərqlənirdi. O, həm varlıq, həm də qiymətləndirmə probleminə dair fəlsəfi biliklərin bütün tərəflərini əhatə edirdi. Çju-Şi özünün həqiqi varlıq və gerçəklik haqqında təlimini “qanun” (*li*) və enerji (*şi*) dualist konsepsiyası üzərində qurur və bu iki başlanğıcı monistik Mütləq konsepsiyasına, idealist metafizika ruhunda izah olunan “Böyük qütb”ə (Tay-Çi) aparıb çıxarmağa çalışırdı. Bununla yanaşı, dünyanın gedişatını izah etmək üçün dünya enerjisinin iki növünün (İn-Yan) ənənəvi dinamik dualizmindən yararlanır və onları bir tərəfdən rasionalist, digər tərəfdən metafizik şərh üzərində qururdu.

Çju-Şi can probleminə substansional idealizm meyarından çıxış edərək yanaşırdı. O, canı “qanun” anlayışı (idealistsinə izah olunan ontoloji konsepsiya kimi) ilə əlaqədar izah edir və onun arxasında məlum substansiyanın xarakterinin dayandığını qəbul edirdi.

Çju-Şi mənəvi iş problemini həll edərəkən bir tərəfdən “öz-özlüyündə məlum olanın kultlaşdırılması”na, son hədəf kimi “səma ilə vəhdət”ə müncər olan məqsədləri ayırır, digər tərəfdən isə həmin işin həyata keçirilmə metodundan bəhs edirdi. Onun təqdim etdiyi metod iki prosesin – idrak və əməlin ardıcılığından ibarət formulda ifadə olunur.

Çju-Şinin etik anlamda işləyib hazırladığı bu sistem o qədər müfəssəldir ki, istər ayrıca bir insana, istərsə də ümumilikdə cəmiyyətə və dövlətə münasibətdə bütün hərəkət və davranışları ehtiva edə bilir. Bu sistem Tokuşava dövründə böyük ehtiramla qarşılanırdı və öz ardıcıllarında buddizmə, şintoizmə və ümumilikdə dinə nifrət yaradırdı.

“Milli məktəb”in nümayəndələri qismində yeni şintoistlər, qeyd olunduğu kimi, qədim milli şintoizm təməli üzərində, konkret dini element daxil etməklə geniş və əhatəli bir sistem qurmağa çalışırdılar. Bu yolla eyni vaxtda hər iki “yadelli” rəqibə (yad din olan buddizm və yad fəlsəfə olan yeni konfutsiçiliyə) qarşı duracaq bir silaha malik olmaq istəyirdilər və bu yolla Yaponiyanın xalis milli mədəniyyətini yaratmış olurdular.

Əvvəldə qeyd olunduğu kimi, “qərbmeyillilər”lə “yaponiyapə-rəstlər”in mübarizəsi ən çox hakim təbəqə dairəsində gedirdi. Lakin hal-hazırda bizim üçün bu o qədər də əhəmiyyətli deyil, çünki Yaponiyada əvvəllər mövcud olmamış və bütün Yaponiya tarixində məhz həmin dövrü təmsil edən yeni yaradıcılıq formalarını, ədəbiyyat və incəsənəti meydana gətirən dünyagörüşü sözün əsil mənasında nə yeni konfutsiçi, nə də şintoist məzmunlu idi. Çünki tamamilə fərqli bir cəmiyyətə, öz incəsənətini, ədəbiyyatını və teatrını yaratmış üçüncü təbəqəyə məxsus idi. Odur ki, həmin dövrün mədəni hadisələri haqqında mülahizə yürütmək üçün məhz həmin “müşayiətçi” təbəqənin – tarixi şəraitin tələblərini hakim təbəqənin mədəni həyatına daxil edən təbəqənin dünyagörüşü sistemini bilmək lazımdır.

Keçmiş Edo (indiki Tokio) dövrünün ticarət və sənətkarlıq burjuaziyasının dünyagörüşü “Şinqaku” termini ilə ifadə olunur. Bu terminlə məhz hakim qrupların hər iki fikri cərəyanına qarşı etinasız olan üçüncü təbəqə çevrəsində meydana gəlmiş, inkişaf etmiş və geniş yayılmış xüsusi sistem nəzərdə tutulmalıdır. Tam mənası ilə “can haqqında təlim” olan bu sistem öz mübəllighləri tərəfindən məhz samurayların ideologiyasına qarşı qoyulan və tacirlər, sənətkarlar, hətta qismən sadə xalq kütləsinin idrak və normativ fəaliyyətini tənzimləmək gücündə olan bir sistem kimi təqdim edilirdi. Bu təlim xeyli dərəcədə məşhur idi. Onun prinsipləri hətta rəiyyət üçün də əlçatan idi. O, eyni zamanda bu və ya digər dərəcədə bitkin bir sistem kimi çıxış edirdi.

Şinqaku eklektizmin bütün əlamətlərini daşıyırdı. Belə ki, onun yaradıcıları öz doktrinalarını yeni konfutsiçilik, buddizm və şintoizmin ayrı-ayrı elementlərindən təşkil etmişdilər. Başqa sözlə, Yaponi-

yada mənəvi həyatın özlərinə qədər mövcud olmuş bütün istiqamətlərdən yararlanmışdılar. Daha çox Çju-Şi sisteminə müraciət olunmuşdu. Belə ki, onlar varlığın əsas konsepsiyası kimi “qanun”u (*li*) götürür və onu həmin idealistcəsinə anlamda izah edirdilər. İnsanın varlığı, təbiəti və mahiyyəti sferasında, fəlsəfi psixologiya sahəsində metafizik “qanun”dan törəyən substansiya kimi “can”ı qəbul edir, ona ümumilikdə konfutsiçiliyə xas olan və xeyir kateqoriyasında birləşdirdikləri “əzəli keyfiyyətlər”ə (yaxşılıq, ədalət, intizamlılıq, ağıllıq və doğruluq) istinad edirdilər. Onlar üçün insanın nailiyyətlərinin ideali xalis konfutsiçilik anlayışı olan “kamil insan” idi. Lakin bu anlayışa həm də “öz qəlbinin saflığı və aydınlığı” kimi şintoistcəsinə yanaşma mümkün idi. Konfutsiçilərin vurğuladığı kimi, bu şərtlər daxilində “insan kamilləşəcək, ailə gözəlləşəcək, dövlət düzgün istiqamətlənəcək və kainatda sülh bərqərar olacaq”. Qeyd etmək yerinə düşər ki, bu təlimin nümayəndələri “ticarət etikası” adlandırdıqları məf-huma böyük diqqət ayırır və bununla da öz doktrinalarını real həyata, xüsusilə öz ardıcılıqları üçün əhəmiyyət daşıyan istiqamətə yaxınlaşdırmağa çalışırdılar. Öz doktrinalarını mümkün qədər çox konkretləşdirmək və onları real həyat faktları ilə əsaslandırmaq cəhdləri bütün Şinqaku mübəlləğləri üçün səciyyəvi idi.

Bu məktəb buddizmdən az miqdarda iqtibaslar etmişdi. Fərdi və ictimai kamilləşmə haqqında təlimdə bəzi buddist anlayışlar, xüsusilə “şəfqət” anlayışı əxz olunmuşdu. Bu anlayış ən son etik məqsədlərə çatmaq baxımından son dərəcə mühüm idi. Ümumilikdə Şinqaku müəllimləri konfutsiçilər kimi buddizmlə müxalifətdə olmasalar da, əvvəllər Yaponiyada olduğu kimi onunla mütləq mənada da maraqlanmırdılar.

Şinqaku şintoizmi, əsasən, din kimi qəbul edirdi. Şinqaku ardıcılıqları “tanrılar”ı qəbul etsələr də, onları daha çox ontoloji cəhətdən deyil, etik baxımdan nəzərdən keçirirdilər. Şinqaku üçün ilahiliyin başlıca atributu “saflıq” idi. Bunun sayəsində onlar bütün şintoizm tanrılarının panteonunu öz sistemlərinə rahatlıqla daxil edirdilər. Əgər kamillik “qəlbin saflığı və aydınlığı” vasitəsilə əldə olunursa, o zaman bu saflığın əldə olunmasının ən yaxşı yolu “saf”

tanrılara inanmaqdır. İlahiliyin əsas atributu olan “saflıq” məhz bu inanc sayəsində ona can atan möminin qəlbinə yol tapır və o, bu yolla öz hədəfinə çatır.

Bütün bu elementlər bu və ya digər şəkildə bir-biri ilə bağlı idi və ümumi bir vəhdət yaradırdı. Məhz buna görə də Şinqaku sistemi böyük uğurla buddizmə və yeni konfutsiçiliyə qarşı dayana bilmirdi. O öz ardıcılılarından böyük fəlsəfi, yaxud ruhani hazırlıq tələb etmirdi. Hər kəsə yaxın olan həyat hadisələri haqqında danışır və özünəməxsus doktrina kimi çıxış edirdi. Bu, hələ siyasi hakimiyyətdə olan təbəqənin mədəni nüfuz dairəsindən artıq çıxmağa başlamış bir təbəqənin doktrinası idi.

Tokuqava dövrünün fikri axınları özünün bütün müxtəlifliyi ilə rasionalizm istiqamətində inkişaf edirdi. Bütün əsas cərəyanlar (hakim dairələrdə yeni konfutsiçilik və qismən şintoizm, burjuaziya mühitində Şinqaku) rasionalizm bünövrəsində qurulmuşdu. Onlar bütün varlıqları, ontologiya və etikanın bütün problemlərini xalis məntiqi xarakter üzərində izah etməyə çalışırdılar. Çju-Şi tərəfindən yenilənmiş şəkli ilə konfutsiçilik, həmçinin əsas ontoloji müddəasını yeni konfutsiçilikdən əxz etdiyinə görə Şinqaku da tamamilə rasionaldı. Qədim şintoizmin yeni tərəfdarları onu həmin rasionalist əsaslar üzərində qurmağa çalışır, bu zaman mübarizə apardıqları konfutsiçilərin təsiri altına da düşürdülər. Bir sözlə, yüksəlməkdə olan üçüncü təbəqənin dünyagörüşü də daxil olmaqla bütün Tokuyava əqli mühitində rasionalist düşüncə tərzini mövcud idi. Buna görə həmin dövrün, xüsusilə yeni mədəniyyət və ədəbiyyat yaradan ictimai qrupun dünyagörüşünü ümumilikdə rasionalist adlandırmaq mümkündür.

Hal-hazırda Yaponiyanı idarə edən, mədəniyyət və ədəbiyyatın yaradıcıları olan ictimai siniflərin dünyagörüşünü yalnız bir neçə sözlə səciyyələndirmək olar, yaxud ümumiyyətlə səciyyələndirmək mümkün deyil. Kapitalist Yaponiyası xeyli dərəcədə cavandır, sinfi anlamda burjuaziya bu ölkədə hələ tam inkişaf etməyib. Yaponiyada kapitalist münasibətlər təxminən XIX əsrin 80-ci illərindən inkişaf etməyə başlayıb. Bununla belə, orada kapitalist cəmiyyətinin inkişaf prosesi sürətlə gedir: burjuaziya Tokuyava dövründə özünü

dərk etməyə başladığı kimi, hal-hazırda da Yaponiyada özünü dərk edən sinif qismində proletariat mövcuddur. Bu sinif mədəni quruculuqda da fəal iştirak edir. Artıq proletar ədəbiyyatının ilk iştirakçıları sezilir. Lakin hələ az vaxt keçdiyindən Yaponiyanın fikir dünyası mütərəddid bir vəziyyətdədir və konkret bitkin forma almamışdır. Yalnız onu demək mümkündür ki, Qərbin güzgüsü kimi yapon burjuaziyası artıq doğma bacısı olan Avropa burjuaziyasının malik olduğu cəhətlərin çoxuna sahibdir. Qərb üçün səciyyəvi olan bütün düşüncə istiqamətləri Yaponiyaya tez bir zamanda yol tapmışdır. 1914-1915-ci illərdə Yaponiyada Berqson və Eykenə, ona qədər Tolstoya, Dünya müharibəsi dövründə isə Taqora maraq var idi. Sonralar marksizm nəzərə çarpmağa başladı. Yaponiyanın kapitalist burjuaziyası hələ öz sözünü deməmiş, öz milli dünyagörüşünü kifayət qədər işləyib hazırlamamışdır. Buna görə də hələ bitkinləşməmiş bir dövrə əsaslı şəkildə qiymət vermək çox çətindir.

Beləliklə, yapon ədəbiyyatı ilə tanışlıq üçün onun hər bir hadisəsinin hansı mühitdə baş verdiyini nəzərə almaq lazımdır. Mühiti həm ictimai formalar (iqtisadi və siyasi anlamda), həm də onları müşayiət edən dini sistem yaradırdı.

Yaponiya öz inkişaf tarixində patriarxal monarxiya ilə səciyyələnən patriarxal-qəbilə mərhələsinin, silki monarxiya ilə səciyyələnən aristokratiya hegemoniyasının, hərbi imperiya (sonralar polisfeodal imperiyası) qurmuş döyüşçülər (sonralar feodallar) hakimiyyətinin, nəhayət, ikifazlı inkişaf xəttinə malik (əvvəllər feodal imperiyası, hazırda isə “özünün” konstitusiyalı monarxiyasının himayəsi altında) burjuə cəmiyyətinin şahidi olmuşdur.

Dünyagörüşü birinci dövrdə mifoloji, ikinci dövrdə estetik, üçüncü dövrdə dini, dördüncü dövrdə rasionalist idi. Avropa burjuə ideologiyasına müvafiq olaraq, beşinci dövr spesifik “problematizm” ilə səciyyələnir.

Bütün bunları bilmək yapon ədəbiyyatı tarixinə daha rahat şəkildə yanaşmağa imkan verir.

NARA DÖVRÜ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ ƏDƏBİYYATI

I

Yaponiya tarixində Nara dövrü (Nara-çə) kimi məşhur olan dövr rəsmi xronologiyaya görə yüz ildən az müddət davam etmişdir. Onun başlanğıcı 710-cu ildə Heico (Nara) şəhərində dövlətin paytaxtının qurulması, sonu isə 794-cü ildə paytaxtın Heicodan Heiana (Kiotoya) köçürülməsi hesab olunur. Başqa sözlə desək, bu dövr paytaxtın Nara şəhəri olduğu zaman kəsiyini əhatə edir. Amma həmin vaxtlarda Yaponiyanın istər sosial-siyasi, istərsə də ümummədəni nizamına obyektiv nəzər saldıqda dərhal aydın olur ki, bu xronoloji çərçivə ən azı bir istiqamətdə genişləndirilməlidir. Belə ki, yeni rejimin və həmin rejimlə bağlı olan yeni mədəniyyətin qurulması daha erkən baş vermişdi və heç bir vəchlə VII əsrin ortalarından, daha doğrusu Yaponiyanı artıq müəyyən mənada rəsmən yeni çinləşmiş quruluş yoluna qoyan 645-ci il Tayka islahatından sonraya təsadüf edə bilməzdi. Amma əgər məsələyə geniş mənada mədəni-tarixi nöqtəyi-nəzərdən baxsaq, bu dövrün başlanğıcı daha əvvəllə, VI əsrin əvvəllərinə gedib çıxır. Həmin vaxt tədricən ayaq açan Çin mədəniyyətinin yapon mühitinə təsirləri getdikcə daha çox nəzərə çarpırdı.

Yapon tarixçiləri adətən Nara dövrünü Yaponiya həyatında ayrıca eranın başlanğıcı hesab edirlər. Onların fikrincə, ölkənin inkişafında tamamilə yeni zolaq məhz həmin dövrlə əlaqədardır. Belə ki, həmin dövrdə Yaponiya mütəşəkkil dövlət quruculuğu yoluna qədəm qoymuş, möhkəm silki rejim formalaşmış və Çin elementləri ilə zənginləşdirilmiş yeni yapon mədəniyyəti inkişaf etməyə başlamışdı. Bir tərəfdən bu belə olsa da, digər tərəfdən başqa bir yanaşma da istisna olunmur; həmin dövrü yeni eranın başlanğıcından daha çox köhnə eranın sonu kimi qiymətləndirmək mümkündür.

Bu nöqtəyi-nəzər sırf sosioloji əsaslarla yanaşı daha çox həmin vaxtların ədəbi mənzərəsi ilə öz təsdiqini tapır. Nara dövrünə

aid edilən ədəbiyyatın xarakteri və məzmunu Yaponiyanın bütün əvvəlki həyat və inkişaf istiqamətinin məhz həmin dövrdə sona çatdığından xəbər verir.

Bu yanaşmada həmin inkişafın hansı istiqamətdə getdiyi aydın olur. Bu cür yanaşma tərəfdarı olan professor Fucioka ilk və ən qədim dövr olan Nara dövründə Yaponiyanın mədəni inkişafının dörd mərhələsini ayırır. Onun fikrincə, birinci mərhələ qeyri-müəyyən keçmişdən III əsrin ortalarınaqədər, ikinci mərhələ III əsrin ortalarından VI əsrin ortalarınaqədər, üçüncü mərhələ VI əsrin ortalarından VII əsrəqədər, dördüncü mərhələ isə bütün VIII əsr boyu davam etmişdir. Birinci ibtidai mərhələ, ikinci Çin sivilizasiyasının müdaxiləsi mərhələsi, üçüncü buddizmin müdaxiləsi mərhələsi adlandırılabilir, dördüncü isə sözün əsl mənasında Nara dövrüdür.

II

Yapon mədəniyyətinin ibtidai mərhələsi tarixi-ədəbi nöqtəyindən baxdıqda ilk növbədə bir əsas əlamətlə səciyyələnir; həmin mərhələdə yaponlar yazı ilə tanış deyildilər. Çin yazı işarələri hələ ora çatmamışdı, onların özlərinin isə yazısı yox idi. Şindai-moci (“tanrılar dövrü yazıları”) adlandırılan və bəzən Yaponiyada ən qədim dövrlərdə yazının mövcud olduğuna sübut kimi göstərilən yazı işarələri saxtadır və ya sadəcə anlaşılmaqlıqdan başqa bir şey deyil. Çin yazısının mənimsənilməsinə və onun əsasında yapon sillabik yazısının yaradılmasına qədər Yaponiyada qətiyyən yazı olmamışdır.

Buna müvafiq olaraq, sözün dar mənasında ədəbiyyat da mövcud deyildi. Burada yalnız bütövlükdə mədəniyyət müstəvisində primitiv folklardan danışmaq mümkündür. Təfəkkürün mifoloji quruluşu xalq yaradıcılığını da ideologiyanın başqa elementləri ilə eyni məcrada istiqamətləndirirdi. Animizm çərçivəsində formalaşmış idrak qüvvəsi mifoloji “biliyin” rüşeymlərini bədii obrazlarla bitkin şəkllə salmaq cəhdlərini gerçəkləşdirirdi. Beləliklə, tanrılar və yarıtanrılar haqqında sonralar geniş şəkildə inkişaf etmiş “rəvayətlər” meydana gəlməyə başlayırdı. Animizmdəki sehrbazlıq ilə birgə

fəaliyyət göstərən mifologiya sehrbazlığı bədii yaradıcılıq sahəsində tanrılara primitiv müraciət, onların sehlənməsi və s. şəkillərdə özünü göstərirdi. Bu ənənələr sonralar kifayət qədər inkişaf etmiş formalar qazanmışdı. Birbaşa insanın özünü ehtiva edən və qismən fəlik kult forması alan animizm elementi əsasən erotik səciyyə daşıyan ibtidai nəğmələrdə əksini tapırdı. Başqa sözlə desək, o dövrdə yaponların poetik yaradıcılığı bütövlükdə mədəniyyətin inkişafını cərəyan etdirən başlıca impulslara tabe idi. Ətraf mühitin və insan davranışlarının sifət mifoloji ruhda dərk cəhdlərinə aparıb çıxaran mifoloji dünyaduyumu bədii təfəkkürün və estetik duyumun axını bu istiqamətdə yönəldirdi.

Başlanğıc mərhələ III əsrin ortalarından qismən yeni mərhələyə keçməyə başlayır. Artıq bu vaxtdan etibarən Çin sivilizasiyası əhəmiyyətli dərəcədə Yaponiyaya nüfuz edir. Bu istiqamətdə ilk işi koreyalılar görürdü. Onlar özləri də artıq çoxdan Çinin siyasi və mədəni təsiri altında idilər. Koreyalı mühacirlər mədəniyyət təbliğatçıları kimi çıxış edirdilər və nəslə aristokratiyada özlərinə tələbələr və himayədarlar axtarırdılar. Daha sonra isə bu işi müxtəlif səbəblərə görə kütləvi şəkildə öz ölkələrini tərk edib Yaponiyaya köçən çinlilər özləri görürdülər. Bu yolla Yaponiyada Çin maarifinin ocaqları meydana gəlirdi. Bu ocaqların mərkəzində koreyalı və çinli mühacirlər dayanırdılar. Çin mədəniyyəti həmin nəsillərlə davam edir və ətrafdakı yapon mühitinə daxil olurdu. Sonralar isə yaponlar özləri maarifçi mühacirlərin himayədarları qismində bu cür ocaqlar qurmağa başladılar. Bütün bunlarla əlaqədar olaraq, Yaponiyanın öz daxili inkişaf prosesi sürətlənir və Çin elementlərinin əhəmiyyətli dərəcədə təsiri ilə mürəkkəbləşirdi. Çinlilərin sayəsində iqtisadi mədəniyyət intensiv inkişaf edir, maarifçilik meydana gəlirdi. Maarifçilik hərəkəti əvvəllər yalnız Çin yazısı şəklində, sonralar isə Çinin siyasi və etik ədəbiyyatı şəklində cərəyan edirdi.

Yapon xalqının bədii yaradıcılığı isə çox az dəyişirdi. Çin maarifçiliyi mifik rəvayətlərin, sehrbazlıq ənənələrinin və primitiv nəğmələrin meydana gəldiyi xalq mühitinə hələ çatmamışdı. Bu mühitdə Çin maarifi ilə millilik hələ bir-birinə qarışmamışdı. Buna

görə də yapon ədəbiyyatı ikinci mərhələdə də əvvəlki kimi özünün inkişaf istiqaməti ilə məhdudlaşır və öz əvvəlki primitiv xalq yaradıcılığı xarakteri ilə səciyyələnirdi. Həmin dövrdə müəyyən mənada yenilik kimi qəbul edilə biləcək yeganə hadisə nəğmələrdə bu və ya digər dərəcədə dəqiq ölçünün (beş və yeddi hecalı misralarda) meydana gəlməsi və ilk dəfə bəndlərin formalaşması idi. Beşmisralı bəndlər “tanka”, qeyri-müəyyən sayda misralı bəndlər isə “naqauta” adlanırdı.

VI əsrin ortalarından Yaponiyanın inkişafında yeni istiqamət başlayır. Bu istiqamət yapon mühitində özünə yer alan yeni mədəni başlanğıcla – buddizmlə mədəni-tarixi baxımdan sıx bağlı idi.

Artıq ölkənin maarifinin inkişafı iki faktorun – Çin milli sivilizasiyasının və buddizmin qarşılıqlı təsiri fonunda cərəyan edirdi. VI əsrin ortalarından etibarən Koreyadan çıxmış ilk buddizm mübəlləğləri tezliklə qəbilə icmasının yuxarı dairələrində özlərinə güclü himayədarlar tapmışdılar. Digər tərəfdən isə Çinlə münasibətlər gün-gündən sıxlaşırdı. Artıq 607-ci ildə şahzadə Şotoku-taişinin Çin imperatoru yanında rəsmi səfir olması barədə məlumat var. Bütün bunların nəticəsi isə Çin təsirlərinin bütün sahələrdə güclənməsi olurdu. Bu təsirə yol açan isə buddizm idi. Çünki buddizm Yaponiyaya Çin variantında daxil olmuşdu. Bütün Müqəddəs yazılar Çin dilində idi. Mübəlləğlər isə ya çinlilər, ya da çinliləşmiş koreyalılar olurdular. Çinin təsiri hər iki qütbə – həm maddi mədəniyyət sahəsində (inkişaf etmiş təsərrüfat texnikası qismində), həm də dünya-görüşündə (dini təsəvvürlərdə, xüsusən siyasi-hüquqi görüşlərdə) özünü göstərirdi. Nara dövrü özünün astanası ilə – “Tayka” islahatı (645-ci il) ilə birlikdə həm iqtisadi, həm sosial, həm də siyasi cəhətdən hazırlanırdı.

Bütün bu müddət ərzində ədəbi yaradıcılığı iki istiqamətə bölünmüş şəkildə öyrənmək olar. Bir tərəfdən yeni yaradıcılıq meydana gəlməyə başlamışdı; Çin nümunələri ilə tanışlıq onları ilk təqlid cəhdlərinə səbəb olurdu. Beləliklə, Yaponiyada ilk Çin poeması meydana gəlmişdi. Şahzadə Şotoku Çin dilində öz “qanunlar”ını – öz təbəələri üçün bir növ etik prinsiplər deklarasiyasını yazmışdı.

Sözsüz ki, bu ikinci istiqamət – Çin dilində yazma ənənəsi hələ çox zəif idi və ciddi ədəbi əhəmiyyət kəsb etmirdi. Hər halda bu, yapon ədəbiyyatında sonralar böyük əhəmiyyət qazanmış Çin xəttinin başlanğıcı kimi mühüm hadisə idi.

Bu iki istiqamət tamamilə fərqli şəkildə cərəyan edirdi. Amma onların qarşılıqlı şəkildə bir-birinə nüfuz etməsini də qeyd etmək lazımdır. Yaponların milli poeziyasında buddizm və Çin motivləri əksini tapırdı. Əlbəttə ki, bu təsirlərsəzilməsi kifayət qədər çətin olacaq dərəcədə zəif idi. Amma hər halda yapon və Çin ədəbiyyatlarının qarşılıqlı təsiri prosesinin başlanğıcı bu dövrə aiddir.

Mədəni-tarixi baxımdanbu, həmin dövrdə Çin tərzinin (buddizm də daxil olmaqla) yapon cəmiyyətinin geniş dairələrinə nüfuz etməyə başlamasından xəbər verir.

III

710-cu ildə Nara şəhəri paytaxt elan olundu və sözün əsl mənasında Nara dövrü başlandı.

Siyasi nöqteyi-nəzərdən bu mərhələ bütün əvvəlki mərhələlərə nisbətdə sonuncudur. Yaponiyanın inkişafında bu uzunmüddətli daxili sosial-iqtisadi proses (primitiv qəbilə icmasından silki icmaya tədrici keçid) Nara dövründə öz nəticələrini verməyə başladı. Artıq bu zaman tarixi arenada primitiv-patriarxal dövlət quruluşundan yeni dövlət tipinə can atan aristokrat sülalələr meydana çıxırdı. Çin sivilizasiyası bu prosesi sürətləndirir, bəzən Çin nümunələrini yapon mühitinə köçürməklə onu müəyyən istiqamətə yönəldirdi. Buna görə də Nara dövrü ilk növbədə yeni dövlət nizamının çiçəklənməsi ilə səciyyələnirdi; həmin dövrdə qanunvericilik və siyasət sahəsində işlər aparılırdı.

Bununla yanaşı genişmiqyaslı mədəni tədbirlər də həyata keçirilirdi. Çin maarifçiliyi yayılır, buddizm inancı təbliğ olunur, hakimiyyəti təmsil edən tarixnəvislik meydana gəlir (“Yaponiya salnamələri”, “Nihongi”), ayrı-ayrı regionların coğrafi və etnoqrafik tədqiqi şəklində “ölkəşünaslıq” yaranır (“Fudoki”), Çin nümunəsi əsa-

sında möhkəm dövlətçilik ənənəsi və dəqiq sosial nizam qurulur, planlı şəkildə maarifçilik həyata keçirilirdi. Yaponiyanın bütün keçmiş inkişafının bağları Nara dövründə möhkəm düyündə birləşirdi. Nara nizamı Yaponiyanın keçmişinin sosial-siyasi yekunu idi.

Nara dövrü ədəbiyyatı da bu yekunun bir hissəsidir. Nara dövründə yapon dövlətçiliyi formalaşdığı kimi milli bədii yaradıcılıq da öz yekun şəklini almışdı. Bu dövlətçilik eklektizm əlamətlərini daşdığı kimi ədəbiyyat da qismən eyni əlamətləri daşıyırdı. Amma ədəbiyyatda bu eklektizm bir qədər fərqli idi. Belə ki, dövlətçilikdə zahirən daha çox Çin elementləri üstün olsa da, ədəbiyyatda hələ də milli düşüncə hakim idi. Bu zaman ədəbiyyatda Çin-buddist elementləri ya hələ çox zəif idi, ya da ciddi şəkildə lokallaşmışdı. Yapon folklorunun – “rəvayətlər” inkişafının yekununa “Kociki”də rast gəlirik. “Kociki” kosmonoqik və tarixi miflərin tədricən özünəməxsus “tarixə” çevrilən ən məşhur toplusudur. Bu topluda biz “böyük üslublu” yapon mifologiyasının ilk sisteminin, başqa sözlə desək, həmin dövrdə xalq kütləsi üçün mövcud olduğu formada “biliyin” ilk sisteminin şahidi oluruq. “Kociki” dünyanın və insanın yaranmasını, bəşər mədəniyyətinin inkişafını, sosial nizamın meydana gəlməsini, həyatın müxtəlif sahələrini, bir sözlə, o dövrdə yaponların görüş dairəsinə daxil olan hər bir şeyi izah edirdi.

“Duanamə”də – “Norito”da biz mifoloji biliyin bu və ya digər konsepsiyaların yaranması ilə eyni vaxta təsadüf etmiş sehrbazlıq ənənəsinin meydana gəlmə prosesinin tamamlanmasının şahidi oluruq. Bu dualar, sehrlər və s. tədricən müəyyən şəkil almış və nəhayət qəti kanonik forma qazanmışdır.

Bu mifoloji yaradıcılığın musiqi qolu öz inkişafının pik nöqtəsinə artıq dəqiq şəkil almış “vaka” janrının timsalında çatmışdı. “Yapon nəğməsi” olan bu janr həm vəzn (beş-yeddi), həm də bənd (tanka, naqauta və sedoka) cəhətdən formalaşmış, başda iki “poeziya nəhəngi” – Hitomaro və Akahito olmaqla özünün ilk fərdi yaradıcı-şairlərini qazanmışdı. Bu nəğmə yazılı ədəbi ifadəsini VIII əsrin məşhur antologiyası olan və başda Nara dövrü olmaqla bütün əvvəl-

ki dövrlərdə yaradılmış ən yaxşı nümunələrin yekununa çevrilən “Manyösyü”də tapmışdı.

Digər cəhətdən, eklektik mühitdə biz yapon hökmdarlarının xalqa təntənəli müraciətnaməsi olan və “Semmyö” adlanan əsərlərin şahidi oluruq. Onların forması və məzmunu bir tərəfdən “Norito” janrının, digər tərəfdən isə Çin ədəbi janrlarının izlərini daşısa da, əlbəttə ki, milli elementlər üstünlük təşkil edirdi.

Tam eklektik məhsul “Nihongi” – “Yaponiyanın salnamaləri” hesab olunur. Bir növ Yaponiyanın rəsmi tarixi olan bu əsər Çin dilində və Çin tarixnəvislik üslubunda yazılmışdır. Buna görə də “Semmyö”nü hələ sözün əsl mənasında yapon ədəbiyyatına aid etmək mümkün olsa da, “Nihongi”ni ilk növbədə çinləşdirilmiş yapon tarixnəvisliyinə aid etmək lazımdır.

IV

Beləliklə, Nara ədəbiyyatı haqqında bildiyimiz hər bir şeybütün digər sahələrdə Yaponiya həyatını formalaşdırmış amilləri özündə daşıyır. Burada əsas fon ətraf aləmin mifoloji tərzdə qavranılmasıdır. Bu qavrayış təzi özünün mifoloji kosmoqoniyası və “tarixi”ndə ifadə olunurdu ki, bunlar da animistik əsaslı bədii obrazlarla dolu idi (“Uzaq keçmişdəki işlər haqqında qeydlər” – “Kociki”). Həyat təcrübəsinin əsas cərəyan edən istiqaməti isə sehrbazlıq idi. Sehrbazlıq istər ayrılıqda insanın, istərsə də bütövlükdə xalqın ən mühüm davranış aktlarını tənzimləyirdi. Bu, həm daxili ünsiyyətə, həm də təbiətlə və tanrılarla ünsiyyətə aid idi (“Duanamələr” – “Norito”). Birbaşa insana istiqamətlənmiş, seksual momentin mifoloji şərhinə xüsusi təsir göstərmiş və erotik lirikanın yaranmasına gətirib çıxarmış animizmin əsas elementləri yuxarıda sadalananlardan ibarətdir (“Manyoşu” poetik antologiyası).

Digər tərəfdən, cəmiyyətin daha geniş dairələrinə, daha doğrusu nəslə aristokratiyaya nüfuz edən Çin maarifçiliyi və buddist ideologiyası ədəbiyyatda yeni elementlərin meydana gəlməsinə sə-

bəb oldu; birincisi poeziyada bədii “ustalıq”, ikincisi isə yeni poetik mövzular yarandı (“Manyoşu”).

“Ustalıq” “ustaları” yetişdirirdi (Hitomaro, Akahito və başqaları); yeni mövzular yapon poeziyasını (“vaka”) lirikanın yeni bölmələri ilə zənginləşdirir, xüsusilə də təbiət lirikasının inkişafına təsir göstərirdi. Bütün bunların başqa bir tərəfi də var idi: bütün bu yeni lirik motivlər başlanğıcda yaxşı perspektivlər vəd edən milli poeziyanın epik janrlarının (bəzi naqautalar) inkişafına mane olurdu.

Növbəti dövrdən poeziyada yalnız eyni lirik mövzuların və müvafiq janrların hökmranlığı başladı.

HEIAN DÖVRÜ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ ƏDƏBİYYATI

Dövrün əsas şəhəri olan Heian-kionun (indiki Kioto) adı ilə adlandırılmış və 794-cü ildən 1192-ci ilədək (daha doğrusu, yeni dövlət sisteminin rəsmən elan edildiyi vaxtadək) davam etmiş Heian dövrü sosial-siyasi cəhətdən özündən əvvəlki Nara dövrü ilə sıx bağlıdır. Belə ki, siyasi səhnədə yenə də həmin təbəqə – nəslə aristokratiya idi və həmin dövlət forması – monarxiya davam edirdi. Əvvəlki mərhələ ilə müqayisədə yeganə fərq dövlətçiliyin daxili şəkildəyişməsi idi: Nara mütləq monarxiyası tədricən Fucivara aristokrat sülaləsinin simasında oliqarxiya sistemli silki dövlətə çevrilirdi. Bu sülalənin nümayəndələri ölkəni “ali kanslerlər” və “regentlər” titulu daşıyan monarxlar qismində idarə edirdilər. Buna görə də, siyasi nöqteyi-nəzərdən Heian dövrünü Nara dövrü ilə əlaqədar öyrənmək lazım gəlir.

Heian dövrü geniş mənada tarixi-mədəni baxımdan yeni eranın başlanğıcı kimi çıxış edir. Yeni sosial-siyasi nizam, demək olar ki, bir əsrin içində (VIII əsr) möhkəmlənməli idi və mədəniyyətin yeni məzmunu yalnız onun möhkəmlənməsi ilə ortaya çıxa bilərdi. Başqa sözlə desək, biz burada qeyri-adi bir hadisə ilə qarşılaşırıq: yeni sosial-siyasi məzmunu adekvat olan yeni mədəniyyətin intensiv yaradıcılığı yalnız bir müddət sonra, hər şey “yoluna düşdükdən” sonra başlayır, daha doğrusu “yerini alır”. Yeni nizamın bütün VIII əsr boyu sosial nöqteyi-nəzərdən tədricən formalaşdığını (mütləqiyyətin yerini silki monarxiya tuturdu) nəzərə aldıqda məhz “yerini almaq” ifadəsi məqsədəuyğun görünür. Beləliklə, Yaponiya mədəniyyətində həqiqətən bir yenilik meydana gəldi.

Bu, ədəbiyyatda daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. “Kociki”, “Norito” və “Manyoşu” bütünlüklə Yaponiyanın keçmişinə aid idi və kökləri Nara dövrünəqədərki Yaponiyaya gedib çıxırdı. Lakin Heian dövrünün ilk məcmusu – “Kokinşu”, ilk hekayə – “Taketori-monoqatari”, ilk lirik povest – “İse-monoqatari” bütünlüklə yeni dövrə xasdır. “Manyoşu” yapon lirikası tarixində köhnə mərhələnin

sonu, “Kokinşu” isə yeni mərhələnin başlanğıcıdır. “İse-monoqatari” və “Taketori-monoqatari”də isə Yaponiyada əvvəllər mövcud olmamış yeni ədəbi janrlar meydana çıxır.

II

Heian ədəbiyyatı öz daşıyıcısının – nəslə aristokratiyanın bütün varlığı ilə son dərəcə sıx və bariz şəkildə bağlıdır. Bu təbəqənin ümumi həyat tərzi və məişəti, dünyagörüşünün səciyyəvi cəhətləri, ümumilikdə aristokratiya mədəniyyətinin obyektiv mənası və xarakteri Heian dövrünün ədəbi əsərlərində tam şəkildə əksini tapır. Onların həyatını və fəaliyyətini öyrənmək üçün Heian dövrünə aid şeir məcmuələrini, gündəlikləri və romanları oxumaqdan yaxşı yol yoxdur.

Siyasi hegemonluq və iqtisadi resurslara sahiblik aristokratiyaya öz daxili mədəni inkişafı üçün güclü maddi baza yaratmağa imkan verirdi. Çindən gələn və gətirilən mədəni dəyərlərə yiyələnmə bu mədəni tərəqqini yeni bir tərzdə sürətləndirirdi. Buna görə də, aristokratlar arasında çox tezliklə həm mədəni, həm də mənəvi həyatın çiçəklənməsi, məişətin və daxili simanın tamamilə dəyişməsi müşahidə olunurdu. Hələ qədim nəslə şintoist nizamla sıx bağlı olan və “təşəkkül tapan” təbəqə tezliklə yeni Çin-buddizm libasına bürünmüş “hakim” təbəqəyə çevrildi. Bununla belə, hələ uzun müddət həmin libas altında əvvəlki “barbarlar” qalmaqda, zahiri bərbəzək altında daxili qabalıq yaşamaqda idi. Heianlıların öz milli irslərini yeni, əcnəbi irslə əlaqələndirə və Yaponiyada ilk dəfə əsl sinkretik mədəniyyət yarada bilmələri üçün kifayət qədər uzun zaman keçdi.

Nəzəri-idraki sahədə heianlıların mədəni yaradıcılığı özünəməxsus okkultizm xətti üzrə inkişaf edirdi. Bu okkultizm dövrün bütün mədəniyyətinə dolmuş sinkretizmin məhsulu idi. Burada həm qədim şintoist elementlər, həm də Çindən yenidən gəlmiş daosizm və konfusiçiliyin ondan doğan okkult tərəfi (Çan-vey) özünə yer tapmışdı. Okkultizmin əks tərəfi eynilə qədim sehrbazlığa gedib çıxan, lakin yeni daosizm-buddizm elementləri ilə zənginləşmiş magiya

idi. Demək olar ki, hər cür sinkretizmdə olduğu kimi, xüsusilə hələ ibtidai sivilizasiyalı bir ölkədə və hələ xeyli dərəcədə barbar olan bir xalqda belə bir idrak yaradıcılığı son dərəcə səthi və zəif idi. Heianlılar biliklərin üzərindən dərinə varmadan səthi şəkildə keçirdilər. Onlar kifayət qədər kobud və bəsit şəkildə anlaşılan dünya mənzərəsi ilə kifayətlənir, onu bütün mürəkkəbliyi ilə dərk etməyə cəhd göstərmirdilər. Buna görə də onların daosizmdə və buddizmdə dərin, ciddi və dəyərli qəbul etdikləri şeylər tətbiq olunmadan qalırdı. Onlar üçün dünya və həyat haqqında biliklərin canlı sistemi elementar okkultizm idi; başlıca idrak aləti hələ də son dərəcə primitiv anlaşılan magiya idi. Bu baxımdan Heian romanlarını oxuyarkən qarşıya çıxan hər hansı zərif və həssas saray kavalərinin şüurundakı kobud mövhumat heyret doğurur. Heianlıların yaratdığı bütün ədəbiyyat son dərəcə spesifik səciyyə daşıyır: orada heç bir xüsusi dərinlik, heç bir ciddi problem qoyuluşu və geniş miqyasda heç bir məsələ yoxdur; təsvir olunana dərin nüfuz, öz-özlüyündə predmetdə olanın üzə çıxarılması və əşyanı aydınlaşdırmaqabiliyyəti nəzərə çarpmır. Bunlarla yanaşı, dərinliyə və aydınlaşdırmaya heç bir cəhd də müşahidə edilmir. Hər şeyin üzərindən səthi keçilir, problemə yüngülcə toxunulur, məsələ elementar və bəsit şəkildə qoyulur. Buddizmdə dərin şəkildə qoyulan insan varlığı probleminin qarşılığında Heian ədəbiyyatında son dərəcə sxematik şəkildə Karma motivləri, “səbəb və nəticələr” və “cəza” ideyası ilə yüngül oyun müşahidə olunur. Daosizmin “şeylərin mahiyyəti”nə, yaradılışın sirlərinə ciddi tərzdə nüfuz cəhdlərinin qarşılığında bu ədəbiyyatda ifrat təcürübi aspektdə ovsunlama formulları işlənir. Bir sözlə, heianlılar nə elm (ən azı okkultizm formasında), nə də fəlsəfə (ən azı həyat təcürübəsi sistemi şəklində) yaratmamışdılar. Onlar hər iki sahədə səthi anlamda şintoizm mifologiyası, Çin elmi və buddizm inancına əsaslanan özünəməxsus sinkretizmlə kifayətləndilər. Bu sahələrdə tarixi əhəmiyyətə malik heç bir şey yaratmamışdılar. Onların ədəbiyyatında da dünyaya və həyata dərin nüfuz, hətta praktik fəlsəfənin güclü və ciddi ideyalarını axtarmaq mənasızdır.

III

Bütün bunlarla yanaşı, Yaponiyada bu dövrün ədəbiyyatından daha heyrətamiz bir şey təsəvvür etmək qeyri-mümkündür. O, əsl klassikadır və indinin özünə qədər Yaponiyada böyük nüfuza malikdir. O, müasir avropalıya belə dərindən təsir edir. Dörd əsr (IX – XII əsrlər) ərzində yaranmış bu ədəbiyyat XX əsrə qədər öz əhəmiyyətini itirməmişdir.

Heian ədəbiyyatının əhəmiyyəti təfəkkürün normativ fəaliyyəti sahəsində heianlıların əldə rəhbər tutduğu prinsiplər və həyat tərzində onların kredoşunu təşkil edən müddəalar əsasında aydınlaşır. Onların həyat təzi “hedonizm” ümumi termini ilə səciyyələndirilir və təfəkkür tərzləri kimi o da müxtəlif elementlərdən (bir millət olaraq əvvəldən özlərinə xas olmuş sadələvh optimizm, daosizm hedonizmi və buddizm estetiksi elementlərindən) təşkil olunur. Başqa sözlə, onların davranışının əsas qaydası da əsas idrak prinsipi kimi sinkretik idi.

Hedonist istiqamət bütün Heian dövrünü, daha doğrusu hakim təbəqənin həyatınıtamamilə çulğamışdı. Həzzə canatma Heian “bəyləri” və “xanımlarının” bütün fəaliyyət və davranışlarının gizli hərə-kətverici qüvvəsi idi. Onların həyat tərzinin və yaşadıkları mühitin bütün təfsilatı yalnız hedonizmlə bağlıdır.

Heianlıların can atdığı həzz hissi xarakter daşıyırdı. Onların həyatında o qədər də romantik olmayan sevgi başlıca yer tuturdu. Qadın mühüm rol oynayırdı. Lakin heianlılarda cəngavərlərə xas “qadın kultu”na bənzər bir anlayış yox idi; belə ki, qadına cəngavər-cəsinə pərəstiş onlara öz xələflərinə(samuraylara) olduğu qədər yad idi. Qadın onlar üçün yalnız zövq mənbəyi qismində önəmli idi. Qadının başqa heç bir əhəmiyyəti yox idi. O, bir növ qalan bütün müxəlləfat kimi, hətta onlardan artıq dərəcədə yalnız “təcrübi” dəyərə malik idi.

Qadın mərkəzdə yerləşdirilirdi və onun yanına təbiətə və məişətə aid iki başqa əşya qoyulurdu. Heianlılar həzzi təbiətin gözəlliyindən və məişətin komfort və estetikasından almağa çalışırdılar.

Onların təbiət gözəllikləri kultu, “öz şəhərlərində” (paytaxt Heian-da) Tan imperatorlarının paytaxtında çoxdan mövcud olan möhtəşəm gözəlliyə bənzər bir mənzərə yaratmaq cəhdləri buradan qaynaqlanırdı. Təkcə gözəl peyzajdan deyil, həm də adi bir təbiət mənzərəsindən, məsələn, fəstillərin dəyişməsindən həzz almaq qabiliyyəti, ev müxəlləfatının hər hansı mənasız elementini estetik seyretmə predmetinə çevirmək bacarığı da buradan nəşət tapırdı.

Lakin bu hedonist tendensiyalar çox mühüm bir amillə bağlı idi. Heianlılar istər qadıncıdan, istər təbiətdən, istərsə də müxəlləfatdan aldıkları həzzə birbaşa yanaşmır, həzzi heç vaxt bilavasitə əldə etmirdilər. Onlar bütün həzrlərini həzz obyektinə başqa bir amil – poeziya qatmaqla mürəkkəbləşdirməyə və öz hiss-həyəcanlarını poeziya süzgəcindən keçirməyə çalışırdılar. Onlar üçün həm qadın, həm də təbiət və məişət bütöv bir mürəkkəb poetik sistemlə əhatə olunmuşdu. Onların qavrayışının əsas hərəkətverici qüvvəsi ümumilikdə estetik appersepsiya idi.

Belə yanaşma estetik fəlsəfə ilə şərtlənirdi. Heianlılar inanırdılar ki, hər bir predmetdə, hər bir hadisədə onun özünə xas cazibədarlıq, gözəllik və estetik dəyər (mono-no aware) gizlənilir. Bəzən bu gözəllik o qədər aydın və bariz olur ki, özü gözə çarpır. Lakin çox hallarda o gizli olur və onu tapmaq lazım gəlir. Ümumilikdə isə hətta ən aydın gözəllikdə belə onun əsl məğzini və həqiqi estetik dəyərini daşıyan hansısa xüsusi element gizlənilir. Bu müddəadan çıxış edən Heianlılar hesab edirdilər ki, onların mühitindəki barbar və rəiyyət olmayan hər bir ziyalı və zərif insan bu gözəllikləri axtarıb tapmalı və üzə çıxarmalıdır. Buna görə də, hər bir qadında onun özünə xas olan cazibədarlığı tapmağa çalışırdılar və həmin cazibədarlığı həmin qadınla bağlı olan zövqdə, istər sevincli (cavab verilmiş məhəbbət), istərsə də kədərli (cavabsız məhəbbət) sevginin cazibəsində axtarırdılar. Yaz, yay, payız, yaxud qış mənzərələrində, hər bir peyzajda və təbiət hadisəsində estetik qavrayışın obyektini olacaq “sehri” tapmağa çalışırdılar. Buna görə də, evdə hər hansı gözəl mənzərə, yaxud mücrünü təkcə öz təyinatı üzrə istifadə edilən

əşya kimi deyil, həm də özündə estetik həzzin mənbəyini gizlədən predmet kimi görürdülər.

Heianlılara görə, əşyanın gizli cazibəsini açan əsas vasitə sözdür. Sözün obrazlılığı “əşyaların sehri”ni üzə çıxaran əsas vasitədir. Bədii söz kultu, poetik obraz kultu, bədii sözün və ədəbi əsərin həyatın dərinliyinə nüfuz etməsi, ədəbiyyatın bir tərəfdən həyatla şərtlənməsi, digər tərəfdən həyat üzərində hakim olması ideyası buradan qaynaqlanırdı.

Bədii sözün ümumiləşmiş şəkli olan bu ədəbiyyatda əşyada gizlənən cazibəni ifadə etmək əvəzinə bədii aşkarlama aləti kimi çıxış edən bir məqam var. Bu, otuz bir hecalı şeir olan tanka idi.

Heian dövrü sözün əsl mənasında tankanın hakimliyi dövrüdür. O dövrün antologiyaları, gündəlikləri və səyahətnamələri tankalarla aşıb-daşır, povest və romanlarda da tankalara rast gəlinir. Yuxarı təbəqənin ədəbi mühitindəki vəziyyət bununla bitmirdi. Hökmdarın və hər bir aristokrat ailəsinin evində tankaların yazılmasına həsr olunan məclislər keçirilirdi. Bəylərin və xanımların fəaliyyəti tankalarla bağlı idi. Bütün hadisələr, hiss-həyəcanlar və emosiyalar tankalarla əhatə olunmuşdu. Tanka təkcə ədəbi mühitdə deyil, həm də bütün həyat tərzində hakim idi.

Tankanın gücü məhz bunda idi. Lakin, qəbul olunmuş nöqtəyi-nəzərə görə, onun dəyərdən düşməsinin səbəbi də bu idi. Heian tankası müstəqil bədii əsərdən daha çox “təcrübi” xarakter daşıyırdı. O, həyat aktının çox mühüm tərkib hissəsi idi.

Bütün bunlardan ümumilikdə Heian ədəbiyyatının siması və mənası aydınlaşır. Həmin ədəbiyyatda dərin məzmun, səmimiyyət və fəlsəfi ciddiyət yox idi. Ən yaxşı halda dünyanın və həyatın ciddi tərəflərinə yüngülcə toxunulurdu. Bunun əvəzində incə zövq, zəriflik, iti həssaslıq, gözəllik var idi. Tanka bədii sözün, forma yaratma məharətinin və ədəbi ustalığın zirvəsi idi. Başqa sözlə desək, o, həyata və ətraf aləmə münasibətdə bütöv və saf “estetik konstruksiya” və sözdən istifadə sənəti idi. Bunların hər ikisinin mövcudluğu ilə heianlılar sonrakı nəsillərə Yaponiyada başqa heç kimə nəsb ol-

mayan bir nemətin – mono-no avare, “şeylərin cazibəsi”nin onlara nəsb olduğunu göstərə bilmişdilər.

Heian ədəbiyyatının bu xüsusiyyətləri ona iki anlamda ekzotik çalar qatırdı. Bir tərəfdən, hər bir hadisənin poetik ortamda cərəyan etməsi sayəsində, bədii sözün “təcrübi” anlamında həmin hadisə öz mənasını itirirdi; o, öz-özündən təcrid olunmuş şəkildə qavranılmağa başlayırdı. Buna görə də, Heian romanları hər nə qədər realist olmağına və öz dövrünün həyat tərzilə çulğlaşmasına baxmayaraq, onların təsvir etdiyi hər bir şey – insanlar, əşyalar, hadisələr kifayət qədər soyuq görünür. Bu obrazlarda real məzmun yoxdur.

Digər tərəfdən, bütün Heian ədəbiyyatı miqyasına görə məhdud səciyyə daşıyırdı. Belə ki, o, yalnız hakim təbəqə nümayəndələri tərəfindən yaradılır, yalnız onların həyatını tərənnüm edirdi. Bu ədəbiyyat yalnız onlar üçün idi. Onun əhatə dairəsi yalnız aristokrat nəsilrlə, xüsusilə başında Fucivara sülaləsinin dayandığı saray əyanları ilə məhdudlaşdı. Əlbəttə ki, bu vəziyyət dövrün mədəniyyətinin ümumi durumu ilə şərtlənirdi. Heian sinkretik mədəniyyəti öz mənşəyi və xarakteri etibarilə tamamilə silki səciyyə daşıyırdı. Bu mədəniyyət yalnız aristokratiyanın olduğu yerdə, Heian-kio şəhəri daxilində mövcud idi.

IV

Heian ədəbiyyatı öz yaradıcısı və daşıyıcısı olan nəslilə aristokratiya ilə eyni taleyi yaşamış, onun kimi meydanagəlmə, çiçəklənmə və tənəzzül mərhələlərini keçmişdir. Dördəsrlik Heian dövrü hakim təbəqə və onun ədəbiyyatı üçün bu üç mərhələ ilə yadda qalmışdır.

Heian ədəbiyyatının tarixini incələyən professor Fucioka orada dörd mərhələ müəyyənləşdirir. Onun fikrincə, birinci mərhələ Heianın ilk əsri, yəni IX əsr boyu davam edir və “Konin mərhələsi” (813–824-cü illər) adlandırılabilir. Ən mühüm ədəbi hadisələr bu mərhələ ilə bağlıdır. İkinci mərhələ X əsr boyu davam edir və “Enqi-Tenryaku¹ mərhələsi” adlandırılabilir. Bu mərhələ də ədə-

¹Enqi – 901–923-cü illər, Tenryaku – 947–957-ci illər

biyyat tarixi baxımından mühüm illərdir. Üçüncü mərhələ XI əsrə ahatə edir. Fucioka həmin mərhələni Fucivara sülaləsinin siyasi və mədəni rolu ilə əlaqədar “Fucivaranın çiçəklənmə dövrü” adlandırmışdır. Dördüncü mərhələ isə XII əsrdə və həmin mərhələni fərqləndirən davamlı regentlik siyasi mühitinə uyğun olaraq Fucioka tərəfindən “İnsei mərhələsi” adını almışdır.

Birinci mərhələ aristokratik ədəbiyyatın *ilkin inkişaf dövrüdür*. Təxminən bütün bu əsr boyu başlıca ədəbi janr və istiqamətlərin, həmçinin ədəbi imkanların axtarışı prosesi davam etmişdir. Erkən Heian dövrünün “altı ölümsüz” (Rokkasen) adını almış altı böyük şairi (ilk növbədə Narihira, Komaçi və Henco) Heian lirikasının ilkmeyvələrini yetişdirirdilər. “İse-monoqatari” və “Taketori-monoqatari” povestləri bütün sonrakı təhkiyə ədəbiyyatının bünövrəsi idi. Heian dövrünün bütün janrları IX əsrə gedib çıxır.

İkinci və üçüncü mərhələlər *ədəbiyyatın çiçəklənməsi* dövrü hesab edilə bilər. Heian poeziyasının inkişafının zirvəsi X əsrə təsadüf edir. 922-ci ildə məşhur “Kokinşu” antologiyası meydana gəlmişdir. XI əsrdə Heian nəsrli inkişafının pik nöqtəsinə çatmışdır. 1001-ci ildə “Qenci-monoqatari” romanı yaranmışdır. Şair və tənqidçi Tsurayukinin yaratdığı “Kokinşu” antologiyasında Heian lirikasının ən yaxşı nümunələri toplanmışdır. Murasakinin “Qenci haqqında povest”i Heian romanının ən böyük nailiyyətidir. Bu iki nəhəng abidə ətrafında başqa şeirtopluları, povestlər, romanlar, həmçinin digər janrlarda (gündəlik, səyahətnamə, qeydlər və s.) əsərlər yaranırdı.

Dördüncü mərhələ, yəni XII əsr hakim təbəqə ilə yanaşı onun ədəbiyyatının da tənəzzül dövrüdür. Həmin dövrdə siyasi parçalanma nəticəsində öz qüvvəsini və mədəni yaradıcılıq gücünü itirən zümrə öz-özünü təqlid mərhələsinə qədəm qoyur. Keçmişə müraciətlər, öz mədəniyyətinin itməkdə olan gücünün və şərəfinin seyri başlayır. “Eiqa-monoqatari” – “Yüksəliş haqqında povest” kimi tarixi roman meydana gəlir.

Digər tərəfdən, ədəbi formalizm istiqamətinə qaçılmaz meyillə bağlı nəzəriyyəçilik güclənir. Tanka təkrar nəzərdən keçirilir və

ümumiyyətlə “şair kimdir” problemi ətrafında yeni fikirlər meydana çıxır. Lakin bütün bunlar yalnız zahiri yeniliklər idi. Əslində isə həmin dövrdə məsələlər yalnız formal şəkildə gündəmə gətirilirdi, yaxud yenilik xətrinə yenilik ortaya qoyulurdu.

Bütün bunlar başlamaqda olan ədəbi dekadentlik mərhələsindən xəbər verirdi. Həmin dövrdə, bütün yeniləmə cəhdlərinə baxmayaraq, tanka meydandan çıxdı. Poeziyanın yeni formalarını artıq yeni təbəqə yaradırdı. Eyni şəkildə povest janrı – monoqatari də ədəbiyyat səhnəsindən silindi və sonralar süni şəkildə yenidən canlandırıldı. Onun həyatına öz yaradıcısı olan Heian aristokratıyası ilə birlikdə son qoyuldu.

V

Heian irsi çox zəngindir. Bu dövrdən “Kokinşu” başda olmaqla bir neçə iri şeir antologiyası qalmışdır. O dövr təhkiyə ədəbiyyatının əsas nümunələri olan bir sıra monoqatarilər də saxlanmışdır. Yazıçı qadın Sei Şonaqonun (X əsr) “Makura-no soşi”si (intim qeydlər) artıq tam formalaşmış “zuihitsu” – “qeyd” janrının bariz nümunəsi idi. Sonralar meydana gəlmiş “gündəlik” və “səyahətnamə” janrları qeydlərdən qaynaqlanırdı.

Heian ədəbiyyatında kəmiyyət çoxluğu keyfiyyət üstünlüyü ilə paralel idi. Bu ədəbiyyat Yaponiyada öz bədii üslubu, forma quruluşu, məzmun zənginliyi və çalarlılığına görə klassik ədəbiyyatdır. Heian ədəbiyyatı Yaponiyada daim bu cür məşhur olmuş, indinin özündə də bu adla məşhurluğunu saxlamışdır.

TSURAYUKİNİN “MÜQƏDDİMƏ”Sİ²

“Yamatonun nəğmələri”... Tsurayuki öz “Müqəddimə”sini belə başlayır və sanki bununla ifadə etmək istədiyi fikri qəti şəkildə və təkidlə vurğulamağa çalışır. Sanki nə poeziya barədə, nə də geniş mənada şeir barədə deyil, məhz “Yamatonun nəğmələri” barədə danışacağı qeyd edir. Bu vurğunun özünün tarixi əsası və psixoloji səbəbi var.

Tsurayukinin dövründə Yaponiyada poeziya iki müxtəlif istiqamətdə inkişaf edirdi. Bu iki cərəyanın nə tarixi, nə psixoloji, nə üslubi, nə də dil cəhətdən bir-biri ilə ortaq tərəfi yox idi. Onlardan biri xalis Çin mənşəli, digəri isə yapon mənşəli idi.

Tsurayukinin dövründə, demək olar ki, bütün Yaponiya artıq Çin modeli üzərində yenidən qurulmuşdu. Çinin dövlət quruluşu tətbiq edilmiş, hökumət aparatı Çin ruhunda qurulmuşdu. Yeni sosial münasibətlər sistemi meydana gəlmiş və inkişaf etmişdi. Hakim təbəqə – nəslə aristokratiya mühitində yeni həyat tərzi yayılmışdı. Təbii ki, fəlsəfi, tarixi və bədii ədəbiyyat da Çinə məxsus idi. “Yüksək ruhlu” (“quven”) Çin şair və nasirlərinə sevgi Yaponiyada heç də öz vətənlərində olduğundan az deyildi.



Ki-no Tsurayuki
(紀貫之)

² Tsurayukinin “Müqəddimə”si Yaponiyada imperatorun göstərişi ilə nəşr olunmuş ilk rəsmi poetik antologiyalardan (“çokusensu” adlandırılırdı) biri olan “Kokin-vaka-şu” (qısaca “Kokinşu”) antologiyasına daxil edilmişdir. Antologiya imperator Daiqonun (898–930) təşəbbüsü ilə baş redaktoru Ki-no Tsurayuki olmaqla şairlər və tənqidçilərdən ibarət xüsusi komitə tərəfindən hazırlanmışdır. Əvvəlcə “Şoku-Manyoşu” – “Manyoşunun davamı” adlandırılmışdır. VIII əsrdə məşhurlaşmış, 905-ci ildə adı dəyişdirilərək “Kokin-vaka-şu” qoyulmuşdur.

Çin ədəbiyyatının hegemonluğu müsbət tərəfləri (Yaponiyada təhsilin, bədii zövqün və estetik görüşlərin inkişafına müsbət təsiri) ilə yanaşı, tezliklə mənfi mənada da özünü göstərmişdi. Çin bədii ədəbiyyatı Yaponiyanın milli yaradıcılığını arxa plana atmışdı. Uzun inkişaf tarixinə malik Çin bədii ədəbiyyatının gücü və ifadəliliyi hələ gənc olan, xalq arasında yaranan və yarıbarbar mərhələsini təzəcə adlayan yapon şifahi ədəbiyyatını üstələnmişdi. Tan dövrünün böyük şairi Bo Lentjanya,³ demək olar ki, birmənalı şəkildə hökmranlıq edirdi.

Bu vəziyyətə qarşı reaksiya da var idi. Çin poeziyasının öz ardıcılıqları arasında da milli poetik sənətin müdafiəsi uğrunda səslər ucaldılırdı. Çin “poeması” ilə yanaşı, həm də yapon “nəğməsi”ndən bəhs edilirdi. Bu səslər getdikcə daha da artırdı. “Nəğmə” mövcudluq hüququnu qazanmağa başlamış, hətta qəbul olunmaqda irəli gedə bilmişdi. Bu hərəkət tezliklə Çin poemasına qarşı yapon nəğməsini qoymaq ideologiyasına çevrilmişdi. Yapon nəğməsi artıq təkcə milli-tarixi deyil, həm də prinsipial səciyyə daşıyırdı.

Tsurayuki bu ideologiyanın məğzini qısa, lakin son dərəcə gözəl şəkildə ifadə edirdi. Onun sözləri o dövrdə hakim olan və həmin dövrdən başlayaraq (Tsurayukinin formülə etməsindən sonra) ənənəvi hal aləngörüşləri yapon poeziyasının mahiyyətinə yönəldirdi.

Onun “Müqəddimə”sinin birinci hissəsi yapon söz sənətinin estetikası, yaxud belə demək mümkündürsə, metafizikasıdır (poeziya, xüsusilə “nəğmələr” sahəsində).

Tsurayukinin formulları üçistiqamətlidir. O, əvvəlcə yapon nəğməsinin mənşəyi barədə danışır. Sonra onun xarakteristikasını verir və fikrini məntiqi sonluqla – nəğmənin daşdığı mənanın, onun dünyada və insan həyatında oynadığı rolun təsviri ilə tamamlayır.

Tsurayuki üçün nəğmənin əsas və yeganə mənbəyi ürəkdir. Poeziya toxumlarının cücərdiyi torpaq yalnız ürəkdir (Tsurayuki bunu “bir ürəkdən” ifadəsi ilə vurğulayır). Bu torpaq o qədər bərkətli və münbitdir ki, bu toxumlardan saysız-hesabsız “nitq gül-çi-

³Bo Szyuy-i

çəyi olan” qollu-budaqlı bir ağac törəyir. Bu formul ən əsas məsələni – yapon poeziyasının mənşəyinin *üzviliyini* təsdiqləyir.

Mənşədən sonra mahiyyət gəlir. Mənşəyi müəyyən etmək azdır, məzmunu da bilmək lazımdır. Ürəklər və hissəlmüxtəlifdir. Orada hər cür ağac yetişə bilər. Çünki ürəyin qidalandığı sular müxtəlifdir. Bəs bolyarpaqlı nəgmə ağacını qidalandıran şirə hansıdır? Tsurayuki bu sualın cavabını düşünmədən belə verir: hissələr.

Lakin bu, hər hansı predmetsiz və qeyri-müəyyən bir hissə deyil. Poeziyanı qidalandıran su – hissə ürəyin əşyalara və hadisələrə toxunması sayəsində əmələ gələn və onlara istiqamətlənən hissədir. Bu hissə “insanın eşitdiyi, gördüyü” hər bir şeyə, batini təzahürlərə, emosiyalara və ətraf aləmlə əlaqədə meydana gələn hər bir şeyə təraf yönəlir. Bu hissənin ən yaxın təzahürü məhz bu cürdür.

Ən sadə baxışla – insani planda, əlbəttə ki, belədir. Lakin bu, nəgmələrin mahiyyətinin yalnız ən yaxın nöqtədən görünən tərəfidir. İnsan özü daha geniş planla əhatə olunur. O, bütün canlı varlığın yalnız bir hissəsidir. Tsurayuki nəgmənin mahiyyətinin şərhində daha dərin, daha real və daha “üzvi” bir bünövrə axtarır. Tsurayukiyə görə, bülbül də nəgmə oxuyur, qurbağa da. Lakin onlar canlı aləmin iki müxtəlif qütbünü təşkil edir. Biri təmiz havada pərvaz edir, digər isə palçıqda eşələnir. Lakin onlar eyni cür oxuyurlar. Onların nəgmələri insanların nəgmələri kimidir. Yalnız “dil” fərqlidir, mahiyyət isə eynidir. Həm qızılı günəşlə işıqlanan səmadakı bülbülün, həm zülmət və palçıqdakı qurbağanın, həm də bunların arasında mövqə tutan insanın aid olduğu aləm eyni bir başlanğıcda – poeziyanın başlanğıcı olan “nəgmə”də birləşir.

Mahiyyətdən sonra məna gəlir. Bura qədər nəgmə insana ən yaxın planda, daha doğrusu, onun öz çərçivəsi daxilində müəyyənləşdirildi. O, dünya və həyat çərçivəsinə nəzərdən keçirildi. İndi isə onun dünyada və həyatda rolunu aydınlaşdırmaq lazımdır. Bununla da müqəddimələr tamamlanır.

Tsurayuki nəgmənin rolunu iki xətt üzrə araşdırır. Bir tərəfdən, nəgmənin təsir dairəsi, digər tərəfdən isə bu təsirin xarakteri haqqında danışır. O, təsir dairəsini hiperbolik cizgilərlə təsvir edir: nəgmənin

təsirindən tanrılar belə qaça bilmir, bu halda insanlardan danışmağa dəyməz; o, öz sehrinin gücü ilə hər şey üzərində hakimdir. Bəs bu sehr nədən ibarətdir? Tsurayuki bu suala belə cavab verir: nəğmə sakitləşdirir və aramlıq bəxş edir. O, bütün canlılar üçün faydalıdır və onlara daha yaxşı, daha uca və daha zərif olmağa kömək edir.

“Nəğmə kişi və qadın arasındakı bağları gözəlləşdirir, cəsur döyüşçülərin ürəyinə yumşaqlıq gətirir!”

Ənənəvi yapon poetikasının əsaslarının bundan daha müfəssəl və daha ifadəli tərzdə formulə edilə biləcəyini təsəvvürə gətirmək çətinidir. Tsurayukinin müddəaları yaponların öz poeziyalarına baxışlarının bütün sonrakı tarixi üçün əsasdır. O, Yaponiyada bədii sözün estetikasının yekunudur. Sonrakı müəlliflər onu inkişaf etdirmiş, yaxud izah etmişlər, lakin nə dəyişə, nə də əlavə edə bilməmişlər.

Çin poeziyasının əsas məğzinə qarşı yapon nəğməsinin məhz bu “üzvi” xarakteri qoyulur. Tsurayuki və başqa müəlliflər Çin poeziyasının “süniliyini” birbaşa və aydın şəkildə vurğulayır və ona qarşı yapon poeziyasının “təbiiliyini” qoyurdular. Onlar göstərirdilər ki, Çin “poeması” – “kara-uta” aqlın, zəhmətin və məharətin məhsuludur. O, çox qüdrətli və böyük bədii əhəmiyyətə malik incəsənətdən doğsa belə, yenə də incəsənət olaraq qalır. Lakin “nəğmə”də ürəyin həqiqi səsi, ürəyin özü – “maqokoro” var. O, insanda “nitqin ləçəkləri”nə bürünür; qurbağa üçün “maqokoro” onun quruldaması, bülbül üçün isə oxumasıdır. Çin poeması və yapon nəğməsi tamamilə fərqli mənbələrdən qaynaqlanır. Birinci uydurulmuş incəsənətdən, ikinci isə ürəyin tərpənişindən yaranır. Onlar mahiyyətə də fərqlidir: birinci poetik formaya salınmış fikirdir, ikinci isə ədəbi şəkildə ifadə olunmuş hisslərdir. Onlar rollarına görə də müxtəlifdir: poema estetik baxış, nəğmə isə həyatın döyünən nəbzidir.

II

“Müqəddimə”nin ikinci hissəsi yapon nəğməsinin tarixinə həsr olunmuşdur. Burada Tsurayuki qısa, lakin aydın şəkildə yapon poeziyasının özünəqədərki tarixinin xülasəsini təqdim edir. Onun xülasəsi elmi araşdırma üçün əsil plan, hətta konspektdir. Tsurayuki poeziya-

nın inkişaf tarixinin mərhələlərini göstərir və onların qısa xarakteristikasını verir. Əlbəttə ki, bu xarakteristika tədqiqat məzmunlu deyil, lakin dəqiq formul şəklindədir. Tsurayukinin sxeminin yapon poeziyasının məşhur tədqiqatçısı, Tokio universitetinin professoru Sasaki Nobusunanın (1871-1963) araşdırması ilə üst-üstə düşməsi faktı son dərəcə maraqlıdır. “Kokinşu”ya qədərki yapon poeziyasını tamamilə fərqli, lakin dəqiq elmi faktlardan çıxış edərək araşdıran Nobusuna mahiyyət etibarilə ilk yapon poeziya nəzəriyyəçisi, tənqidçi və eyni zamanda şair olmuş Ki-no Tsurayukininhələ X əsrdə irəli sürdüyü sxemi təkrarlayır. Buna görə də, Tsurayukinin “Müqəddimə”sinin bu hissəsinə təkcə poetik material kimi yox, son dərəcə yığcam və dəqiq tədqiqat materialı kimi yanaşmaq lazımdır. “Müqəddimə”nin planı belədir: məsələnin bəyanının ardınca elmi araşdırma.

Tsurayuki yapon nəğməsinin özünəqədərki tarixində üç mərhələ ayırır: ibtidai poeziya mərhələsi, çiçəklənmə mərhələsi və tənzül mərhələsi.

Birinci mərhələ özü də iki dövrə bölünür. Birinci dövrə *poeziyanın meydanagəlmə dövrüdür*. Bu dövrə dünyanın yaranması ilə birgə başlamışdır. Poeziya göyün və yerin yarandığı zamanda meydana gəlmişdir. Burada Tsurayuki, konkret olaraq, ilk tanrıların – dünyanın yaratıcıları olan İzanaqi və İzanaminin görkəmi və fəaliyyəti barədə qədim deyimləri nəzərdə tutur. Tanrılar “süzən səma körpüsü”ndən düşərək insan surətində züfur etmişlər. İnsanlar da ilk tanrılar qismində “bütün mövcudat”ın və “bütün canlılar”ın fitrətində qoyulmuş ürəyə və bu ürəklə birgə onun “nitq çiçəkləri”ndə təzahürünə sahib olmuşlar. Onlar sevgini tanımış, kainatda ilk cütlüyü yaratmışlar. Buna görə də, yaratıcı anlamda hissələri, bununla da, əlbəttə ki, nəğməni tanımışlar.

Lakin həmin dövrdə nəğmə Tsurayukinin dövründəki şəkildə deyildi. O bu şəkllə sonralar, yəni birinci mərhələnin ikinci dövründə düşmüşdür. Bu dövrü *poeziyanın təşəkkülü dövrü* adlandırmaq olar. Bu dövrdə də nəğmənin tarixi tanrı Susano və ilahə Şitateruhimenin ilahi cütlüyü ilə sıx bağlıdır. Tsurayukinin nəql etdiyi rəvayətdə deyilir ki, ilahə Şitateru-himeərinin ölümü(yaxud başqa for-

maya çevrilməsi)ilə əlaqədarson dövrlərdək gəlib çatmış bir şeir yazmışdır. Ümumi qəbul olunmuş ənənəyə, həmçinin Tsurayukinin verdiyi məlumata görə, bütün yapon poeziyasının proobrazı və başlanğıcı olan nəğməni isə tanrı Susano qoşmuşdur.

八雲立つ
出雲八重垣
妻ごみに
八重垣作る
その八重垣を

Yakumo tatsu
İzumo yae qaki
Tsuma qomi ni
Yae qaki tsukuru
Sono yae qaki o

Buludlar göylərə qalxır!
Cərgələ yuxarı doğru... budur həmin ev,
Öz əzizim üçün
Səməlara ucaldaraq tikdiyim.
Çoxqatlı bir ev...

Tanrı Susano səkkizbaşlı ilana qalib gəldikdən sonra məhz bu nəğməni oxumuşdur. Bu qələbə ona şöhrət gətirmiş və həmin ilandan xilas etdiyi qızı həyat yoldaşı kimi ona nəsib etmişdir. O, İzumo ölkəsində özü və sevgilisi üçün ev tikərkən bu nəğməni oxumuşdur.

Bu şeir dəqiq ölçüdə yazılmışdır. Burada31 heca və 5 misrardan ibarət dəqiq formalı bəndlər yaradan beş və yeddi hecalı misrallar bir-birini əvəz edir.

Məhz bu forma yapon poeziyasının kanonuna çevrilmişdir. O, vəzninə görə poeziyanın bütün növləri, bənd quruluşu etibarilə isə yanka üçün əsas olmuşdur.

Poeziyanın inkişafı bu nəğmədən başlayır. Susanonun nəğməsi sonrakı nəğmələr üçün təkçə forma cəhətdən deyil, həm də məzmunca nümunə olmuşdur. Bu nəğmənin emosional əsası yalnız sev-

gidən ibarət deyildi. Bu sevgi sadəcə ən güclü bir hiss kimi çıxış edirdi. Ürəyin məzmunu isə çoxcəhətlidir. Burada bir tərəfdən, Susanoda qadına, Şitateru-himedə isə kişiyyə qarşı coşqun hisslər əksini tapır, digər tərəfdən isə, dünyaya və təbiətə qarşı belə hisslər aşılır. Tsurayuki nəğmənin əsas mövzularını belə sıralayır: insanların dünyası üçün – sevgi, təbiət dünyası üçün – heyranlıq, qibtə, şəfqət, kədər hissləri (güllərə münasibətdə onların gözəlliyinə heyranlıq, quşlara münasibətdə onların azad uçuşuna qibtə, dumana münasibətdə onun tez yoxa çıxmasına təəssüf, şəhə münasibətdə onun qısaömürlüliyündən doğan kədər). Başqa sözlə desək, ilkin poeziyanın iki əsas mövzusu *sevgi və təbiətdir*. Lakin təbiət insanın “gördükləri və eşitdikləri ilə bağlı” hisslərini ifadə etməsi baxımından obyektiv lirika qismində götürülmür. Emosional əsas və subyektiv lirizm tam qətiliyi ilə təsdiqini tapır.

Beləcə, birinci mərhələ tamamlanır. Burada həm forma, həm də tematika sabitləşir. Sonrakı nəsillərə isə yalnız onları inkişaf etdirmək qalırdı.

Tsurayukiyə görə, yapon poeziyasının *ikinci mərhələsi* tamamilə tarixi hadisədir. Birinci mərhələ mifoloji örtüyə bürünmüşdür; orada tanrılar və yaradıcılıq üçün özünəməxsus şərait hökm sürür. İkinci mərhələdə isə Tsurayuki adi insani cizgiləri sezir və tarixi əhəmiyyətə malik olan materialdan istifadə edir.

Tsurayuki tarixi mərhələdə yaranmış nəğmələrin əcdadı kimi iki şeiri göstərir. Bunlardan biri Yaponiyada fəaliyyət göstərmiş koreyalı alim və şair Vaninin padşah Nintokunun taxta çıxması münasibətilə yazdığı şeir, digər isə sarayda bir qızın dediyi şeirdir.

Vaninin şeiri belədir:

難波津に
咲くやこの花
冬ごもり
今は春べと
咲くやこの花

Nanivazu ni
Saku ya kono hana
Fuyu qomori
İma va haru beto
Saku ya kono hana

Burada Nanivazuda
Artıq çiçəklər açılmışdır!
Qış yuxusu keçib getdi...
Növbə gəlib bahara çatdı...
Artıq çiçəklər açılmışdır!

O bu şeirdə Nintoku Nanivazuda olarkən onun padşah seçilməsi xəbərini aldıqdan sonra yaşadığı sevinc hissini ifadə etmişdir. Saraydakı qızın şeiri isə belədir:

安積山影さへ
見ゆる山の井の
浅き心を
わが思はなくに

Asakayama kagesa e
Miyuru yama no i no
Asaki qokoro o
Va qa omovanaku ni

Asaka dağlarının kölgəsi
Hətta dağ dərələrinin axrasından görünür.
Sən isə elə vəfasızsan ki,
Heç vaxt ağılıma gəlməzdi.

Bu şeirdə söz oyunu var. Asaka (*asai* sözündən) dağı kiçikdir. Beləliklə, kiçiklik dərinliklə qarşılaşdırılır və vəfasız sevgi tərənnümü olunur.

Bu şeirin təxmini izahı belədir: Asaka dağı çox “kiçik”, yaxud “vəfasızdır”. Bununla belə, uzaqdan görünür. Səni isə qətiyyənlə görmürəm. Sən məni tamamilə unutmusan.

Tsurayuki bu iki nəğməni sonrakı nəğmələrin “ata və anası” hesab edir. Bu, sadəcə ibarə deyil. Tsurayuki nəğmələrin inkişaf tarixində paralel müqayisələr aparırdı. Bir tərəfdən, tanrı İzanaqi, tanrı Susano və koreyalı alim Vanini, digər tərəfdən, ilahə İzanami, ilahə Şitateru-hime və saray qızını götürürdü. Beləliklə, üç mərhələ və üç cütlük müəyyənləşdirirdi: uca tanrılar – ilk təşəbbüsçülər, sonrakı nəsil tanrılar – işi tamamlayanlar və insanlar. Üç cütlük poeziyanın kişi və qadın başlanğıclarının, eyni zamanda yaradıcılıqda hər iki cinsin nümayəndələrinin iştirakının rəmzidir.

İkinci mərhələ nəğmələrin başlıca kateqoriyalarının formalaşması ilə tamamlanır. Əvvəlki mərhələdə əsas formalar və məzmun müəyyənleşmişdisə, bu mərhələdə ayrı-ayrı tematik müxtəlifliklər meydana gəlir. Tsurayuki altı belə kateqoriya ayırır. Biz burada heyranedici bir faktla qarşılaşırıq.

Tsurayukinin kateqoriyalarının bu və ya digər dərəcədə dəqiq tərifini vermək çətindir. O göstərir ki, “soe-uta” kiməsə müraciət edən və konkret hadisə ilə bağlı deyilən nəğmədir. “Kazoe-uta” xüsusi müqayisələr, metaforalar olmadan ümumi şeylər haqqında, həmçinin konkret hadisəyə yönəlməyən nəğmədir. “Nazorae-uta” eyhamdır. “Tatoe-uta” alleqorik nəğmədir. “Tadaqoto-uta” ciddi və bir qədər təntənəli nəğmədir. “İvai-uta” mədhiyyə və təbriknamədir. Bunlardan heç biri qəti tərif deyil.



Edo dövründə çəkilən “Kokinşu” əsərinə aid rəsm

“Kokinşu”nun məşhur şərhçisi Kaneko Genşin hesab edir ki, Tsurayuki real təsdiqini tapmayan sünitəsnifat aparmışdır. Onun fikrincə, Tsurayuki bütün mənzum nitqi eyni qayda üzrə altı kateqoriyaya ayıran Çin poetik sxeminin⁴ təsiri altında olmuş və həmin kateqoriyaları yapon lirikasına gətirmişdir. Hər halda bu kateqoriyalar sonralar heç bir rol oynamamışdır.

Tsurayuki yapon poeziyası tarixində *üçüncü mərhələni* tənəzzül mərhələsi kimi səciyyələndirir. Bu tənəzzül ilk növbədə yaradıcılığın özündə, ikinci növbədə isə nəğmənin tənəzzülündə özünü göstərir.

Tsurayuki tənəzzülü insanların dəyişmiş psixologiyası – zahiri gözəlliyə və dəbdəbəyə canatma ilə əlaqələndirir və göstərir ki, keçmiş zövq sadəliyinin və hisslərin saf coşğunluğunun yerini “boşluq” və “bayağılıq” tutmuşdur. Odur ki, boş və bayağı bir ürəkdən doğan nəğmə ən pis halda yalnız yaxın adamların olduğu məhdud dairə daxilində qalır və kənara çıxıb bilmir. Ən yaxşı halda isə üzə, lakin həyatiliyini itirmiş halda olur.

Tsurayuki öz toplusu olan “Kokinşu”ya qədərki yapon poeziyasının inkişaf tarixini belə şərh edir. İndi müasir dövr alimi, professor Sasaki “Yapon poeziyasının tədqiqi” (daha dəqiq, vaka janrının tədqiqi) əsərində təqdim etdiyi mənzərəni bu mənzərə ilə tutuşduraq.

Sasaki öz tarixi sxemini qurmaq üçün əsas kimitarixi cəhətdən dəqiqləşdirilmiş faktiki materialı – dövrümüzədək saxlanmış şeirləri götürür. Onların xüsusiyyətlərindən və bu xüsusiyyətlərin bir-birini əvəzləməsindən çıxış edərək, “Kokinşu” dövrünə qədərki yapon poeziyasının inkişafının üç mərhələsini müəyyənləşdirir: ən qədim dövrdən 686-cı ilədək, 686-cı ildən 763-cü ilədək və 763-cü ildən 905-ci ilədək (“Kokinşu” 922-ci ildə meydana gəlmişdir). Birinci mərhələ qədim Yaponiyada iki mühüm əsərin adı ilə bağlıdır: tarixi-mifoloji külliyyat olan “Kociki” və tarixi salnamə olan “Nihonqi”. İkinci mərhələ IX əsrin əvvəllərinə aid “Manyoşu” antologiyası ilə səciyyələnir. Üçüncü mərhələ, əsasən, Tsurayuki üçün “qədim” olan

⁴ “Şiszina” sxemləri

və “yeni” yazıçılarla yanaşı “Kokinşu” antologiyasına daxil edilmiş yazıçılarəhtiva edir.

Sasaki birinci mərhələni, yaxud bir qismi “Kociki” və “Nihonqi” mətnlərinə daxil olmuş nəğmələr mərhələsini ibtidai poeziya adlandırır. Bu ibtidailik ən qədim nəğmələrin bütün elementlərində özünü göstərir. Bu, məzmun etibarilə sadələvh xalq poeziyasıdır. Bu poeziya ətraf aləmin qavrayışınısəmimi hisslərin təlatümü ilə əlaqədə əks etdirir və erotik elementlərləkifayət qədər zəngindir. Ən qədim nəğmələrin mövzuları ibtidai insanın qavrayışındakı təbiət və sevgidir.

Bu nəğmələrin forma baxımından səciyyəvi xüsusiyyəti onların qeyri-sabitliyidir. Onlar konkretləşmiş dəqiq formaya malik deyil. Vəzn tez-tez dəyişir: beş, yeddi, dörd və altı hecalı misralara rast gəlinir. Eyni qaydada, bəndlərin həcmi də dəyişkəndir. Aşağıdakı bənd tiplərinə təsadüf edilir:

1. ikimisralı; 5 – 5 şəklində;
2. üçmisralı; 5 – 7 – 7, yaxud 5 – 7 – 5 şəklində (“kata-uta”);
3. dördmisralı; 4 – 7 – 7 – 7 şəklində;
4. beşmisralı bənd iki cür olurdu: ciddi tərzdə riayət olunmayan 5 – 7 ölçüsü (məsələn, 4 – 6 – 4, yaxud 5 – 7); 5 – 7 – 7 ölçülü üçmisralıq əlavəsi (henka) ilə son dövr tankası üçün səciyyəvi olan 5 – 7 – 5 – 7 – 7 ölçüsü;

5. altımisralı bənd üç cür olurdu: sonralar “sedoka”, yaxud “sendo-no uta” adlandırılmış 5 – 7 – 7, 5 – 7 – 7 ölçülü bənd; bir misra əlavə edilmiş tanka şəklində: 5 – 7 – 5 – 7 – 7 – 7; son dərəcə dəyişkən quruluşa malik bənd;

6. yeddimisralı; uzun nəğmələr (naqauta) adlandırılırdı. Onlar bu və ya digər dərəcədə sabit idi, 5 – 7 ölçüsündə və bəzən çox böyük həcmdə yazılırdı. Belə ki, bu cür nəğmələrdən biri 149 misradan ibarətdir.

Sasaki göstərir ki, bu şeirlərin müəllifləri o dövrün hələ qəbilədən ayrılmamış nəslə zadəganları idi. O hesab edir ki, bu səbəblərə görə ən qədim poeziyanı sözün əsl mənasında ibtidai adlandırmaq olar.

Tədqiqatçının bu əqli nəticəsi tamamilə doğrudur. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, ən qədim nəğmələr sosial diferensiasiyanın hələ

yenicə başladığı dövrdə meydana gəlirdi. Sonralar formalaşacaq birinci təbəqə – nəslə aristokratiya sadəcə patriarxal qəbilə icmasının yuxarı qatını təşkil edirdi. Buna görə də, həmin dövrdə aristokratik poeziyadan danışımağa dəyməz.

Beləliklə aydın olur ki, Sasakinin nəticələri Tsurayukinin qısa qeydləri ilə tam şəkildə üst-üstə düşür. Tsurayukinin göstərdiyi forma qeyri-sabitliyini Sasaki də təsdiqləyir. Eyni şəkildə nəğmənin mənasının aydın olmaması da vurğulanır. Bunu bütün sonrakı ədəbi şərhçilər də təsdiq edir. Nəğmələrin başlıca mövzuları, əlbəttə ki, sevgi və təbiət idi. Hər iki tədqiqatçı qədim nəğmələrin ibtidai xarakterini vurğulayır. Tsurayukinin tərənnüm etdiyi tanrılar Sasakinin göstərdiyi nəslə aristokratiyaya uğun gəlir. Aristokratiya öz mənşəyinin tanrılardan gəldiyini iddia edirdi. Tsurayukiyə görə, Susanonun təsdiqlədiyi nəğmə yaradıcılığını davam etdirənlər “tanrılardan davamçıları” idilər. Professor Sasaki isə onları aristokratiya nümayəndələri adlandırır.

Tsurayukinin qeyd etdiyi daha bir fakt Sasakinin kitabında da eynilə əksini tapır. Tsurayuki 31 hecalı kanonik tanka bəndinin meydana gəlməsi üzərində dayanır. Sasaki də qədim poeziyada həmin ölçünü göstərir. O, 5 və 7 misralı şeirlərin üstünlüyündən danışır və 31 hecalı bənddən, daha doğrusu artıq kifayət qədər konkretləşmiş tankadan bəhs edir. Bundan əlavə, Sasaki ən qədim dövrün özünü iki mərhələyə ayırır: VII əsrin birinci rübünə (630-cu illərə) qədərki və həmin vaxtdan 685-ci ilə qədərki mərhələ. O göstərir ki, ikinci mərhələdə nəğmə xeyli dərəcədə inkişaf etmiş və konkret forma qazanmışdır. Bu da Tsurayukinin təqdim etdiyi kosmoqonik tanrılar dövrü və mədəni tanrı-qəhrəmanlar dövrü ilə üst-üstə düşür. Tsurayukidə İzanaqi və İzanami birinci mərhələnin rəmzi, Şitateruhime və Susano isə artıq bəndin formalaşdığı ikinci mərhələnin rəmzidir. Göründüyü kimi, hər iki tədqiqatçı detallarda da bir-birini təsdiqləyir.

Beləliklə, Tsurayukinin təsvir etdiyi ibtidai dövrün mənzərəsi kifayət qədər aydındır. Bu, bir qismi “Kociki” və “Nihonqi” toplu-

larına daxil edilmiş nəğmələrin yarandığı dövrdür (ən qədim dövrdən təxminən VII əsrin sonunadək).

Sasaki ikinci mərhələni “Manyoşu” mərhələsi adlandırır. Çünki bu mərhələdə (686–763) sonradan “Manyoşu” antologiyasının (VIII əsrin sonu) əsasını təşkil edən nəğmələr yaradılmışdır. Sasaki bu mərhələni də iki dövrə ayırır: yeni dövlət quruluşunun və yeni ictimai həyat tərzinin təməlinin qoyulduğu Fucivara dövrü və Çin mədəniyyətinin əlamətlərinin görülməyə başladığı Nara dövrü (710-cu ildən etibarən). Yaponiya artıq tam olaraq öz yolu ilə getmirdi. O, sonralar yaponların ikinci malına çevrilmiş Çin mədəniyyətini əxz edirdi. Buna görə də Sasaki həmin dövrdə yazılmış şeirləri iki cərəyanda birləşdirir: ibtidailiyə yaxın səviyyədə təbii şeirlər və mədəni yaradıcılıq əlamətlərini daşıyan şeirlər. O, birinci qrup şeirləri ənənəvi, ikinciləri isə Çin poeziyasının təsirinin nəticəsi adlandırırdı. Birinci qrupa aid nümunələr “Manyoşu”nun XIV cildindəki, “Azuma-uta”dakı (“Şərq əyalətlərinin nəğmələri”) şeirlərdir. İkinci qrupun ən bariz nümunələri “poeziya dahisi” Hitomaronun yaradıcılığıdır.

Bütün bu müxtəlifliklərə baxmayaraq, “Manyoşu” antologiyasında ümumi bir cizgi sezilir. Antologiya bütünlükdə artıq çoxdan müşahidə olunan və “mərdanə” (cobuburi) sözü ilə xarakterizə edilən özünəməxsus koloriti ilə seçilir. Yaponlar bu sözlə “Manyoşu” antologiyasındakı şeirlərin canına hopmuş gümrah və şən ruhu ifadə etməyə çalışırdılar. Bunun qeyd olunması “Kokinşu” antologiyasının əsas koloritinin müəyyənləşdirilməsi ilə əlaqədar olaraq çox mühümdür.

“Manyoşu”nün hazırlandığı mərhələdə nəğmə bəndlərinin formaları dəqiq şəkildə işlənib hazırlanmışdır. Sasaki üç belə forma ayırır: naqauta (çoka) – “uzun nəğmələr”, micikauta (tanka) – “qısa nəğmələr” və sendo-no uta (sedoka) – “avarçəkənlərin nəğmələri”. Başqa sözlə desək, əvvəlki mərhələdə mövcud olmuş bütün ölçü və bəndlər arasından yalnız 5 – 7 ölçülü və müəyyən bənd formasına malik bu üç kateqoriya seçilmişdir. Onların öz arasında da məşhurluq baxımından fərqlər olmuşdur. Belə ki, “Manyoşu” antologiyasındakı 4496 şeirdən 61-i sedoka, 262-si naqauta, qalanları isə tan-

kadır. Tankanın klassik yapon poeziyasında hegemonluğu artıq VIII əsrdə bərqərar olmuşdu.

Bu mərhələdə artıq konkret müəlliflər seçilirdi. Onlar arasında Kakinomoto Hitomaro, Yamabe Akahito, Yamanoue Okura, Kasa Kanamura və Otomo Yakamoçinin adını çəkmək olar. Sasaki Hitomaronun simasında dövrün ən böyük müəllifini, mərdanəlik ruhunun ən yaxşı cəhətlərinin və qədim Çinin Yaponiyaya öyrətdiyi poetik ustalığıntəmsilçisini görürdü.

Tsurayukiyə görə, bu mərhələ qədim poeziyanın çiçəklənmə mərhələsidir. Həmin mərhələdə nümunələr yaradılmışdı. Tsurayukinin təbirincə desək, yaponlar“öyrənməyə” başlamışdılar. Tsurayuki bu təbirlə sanki Çin mədəniyyətinin yapon poeziyasına gətirdiyi və Yaponiyanın ən qədim poetik yaradıcılığını faydalı şəkildə tamamlayan yeni “ustalıq” ruhunu ifadə etməyə çalışırdı. Həm Tsurayuki, həm də Sasaki konkretləşmiş nəğmə tiplərindən bəhs edirdilər. Doğrudur, onların müəyyənləşdirdikləri kateqoriyalar üst-üstə düşür. Bunun da səbəbi onların müxtəlif meyarlar üzərində işləməsidir. Tsurayuki mövzu üzrə, Sasaki isə vəzn üzrə təsnifat aparmağa çalışırdı. Lakin hər iki anlamda “Manyoşu” mərhələsində yapon nəğməsi artıq sabit şəkil almışdı.

Sasaki üçüncü mərhələni keçid mərhələsi adlandırır. Bu mərhələ 768-ci ildən 905-ci ilədək davam etmiş və poetik yaradıcılığın güclü tənəzzülü ilə səciyyələnmişdir. Sasaki bunun səbəblərini obyektiv tarixi şəraitdə görür. Həmin dövrdə yeni paytaxt – Heian (sonralar Kioto) salınmış və inkişaf etmişdi. Yeni dövlət quruluşu – silki-aristokratik monarxiya bərqərar olmuşdu. Heian sarayı Çinə məxsus bütün cəhətləri mənimsəmiş və onun əsasında təşkil olunmuşdu. Fucivara sülaləsinin siyasi qüdrəti və mədəni aktivliyi aydın şəkildə nəzərə çarpırdı. Çin ədəbiyyatı, xüsusilə poeziyası geniş yayılmışdı. Yapon müəlliflərin Çin dilində yaratdığı poetik ədəbiyyat inkişaf edirdi (Suqavara Miçizane). Artıq yapon poeziyasına həqarətlə baxılır, o, həqiqi incəsənətdən uzaq olan barbar mədəniyyət hesab edilirdi. Bütün bu meyillər nəğmələrin taleyinə də təsir göstərirdi. Yapon poeziyası tərəvətini itirirdi. Yalnız üçüncü mərhələnin

ikinci yarısında bu tendensiyaya qarşı müəyyən dərəcədə reaksiyalar görünürdü. “Rokkasen” (“altı ölümsüz”) – Arivara Narihira, Ono Komaçi, Bunya Yasuhide, Soco Henco, Otomo Kuronuşi, Kisenhoşimeydana çıxmışdı. Onlar yapon poeziyasının inkişafında yeni məhələnin – “Kokinşu” epoxasının inkişaf zəminini hazırlayırdılar.

Tsurayuki bu təfəsilatı sadalamasa da, bir neçə kəlmə ilə onun mahiyyətini açıqlayır. O, adətlərin aradan getməsindən, əvvəlki sadəliyini və səmimiyyətini itirən hisslərdən, mədəniyyətə, xüsusilə onun zahiri təzahürlərinə – gözəlliyə və dəbdəbəyə canatmadan bəhs edirdi. Bütün bunların fonunda Çin dəbdəbəsindən ciddiyyəti ilə fərqlənən yapon tankası itməkdə, aşağı qatlara enərək gizlənməkdə idi. Üzə çıxsaydı belə (yəni kimsə tanka ilə meydana çıxmağa risk etsəydi), heç bir uğur qazanmayacaq və özünə tərəfdar tapmayacaqdı.



Edo dövründə çəkilən “Kokinşu” əsərinə aid rəsm

Tsurayuki “Müqəddimə”sinin bu abzasında üçüncü mərhələnin ikinci yarısında başlanmış yeni epoxaya hazırlıq – altı ölümsüzün zühuru barədə heç nə demir. Güman ki, o bunu üslubi gözəlliklə ifadə edir. O özünün üçlü sxemini (meydanagəlmə, çiçəklənmə və tə-nəz-zül) mükəmməl sonluqla bitirmək istəyir. Yenidən canlanma faktını

gözdən qaçırmır, lakin onu “Kokinşu” antologiyası ilə əlaqədə nəzərdən keçirir. O, “Kokinşu”ya daxil olmuş materialı təhlil edərkən əslində altı ölümsüzün xarakteristikasını vermiş olur. Poetik arxitektotika nöqtəyi-nəzərindən bu cür təsvir daha zərifdir. “Müqəddimə”nin tərtibində Tsurayuki üçün əsas məsələ də məhz üslub gözəlliyi idi. O, formaca traktat deyil, poetik müqəddimə qələmə almışdı.

III

Tsurayuki “Müqəddimə”sinin üçüncü hissəsini qədim poeziyanın ümumi xarakteristikasına həsr etmişdir. Bir növ, qısa tarixi öçerkdən sonra poetik hadisələrin özünün təhlilini vermişdir. Tarixi sxemdən sonra tarixi məzmunu təsvir etmişdir. Bu zaman öz təsviri üçün əsas kimi çiçəklənmə mərhələsindəki (“Manyoşu” mərhələsi) mənzərəni götürmüşdür. Bununla bir dəfəyə iki hədəfə çata bilmişdir: bir tərəfdən, öz sxemini real məzmunla doldurmuş, digər tərəfdən isə həqiqi poeziyanın necə olmalı olduğunu göstərmişdir. Başqa sözlə desək, “Manyoşu” onun nəzərində poeziyada tələb olunanın rəmzidir. Burada təsvir kanonla yanaşıdır.

Tsurayuki öz izahını üç qismə bölmür. Birincidə əvvəlki poeziyanın inkişaf etdiyi şərait barədə danışır. İkincini nəğmənin tematikasına həsr edir. Üçüncü hissədə nəğmənin o dövrdə insanların həyatındaki rolundan bəhs edir.

Tsurayukinin təqdim etdiyi yapon nəğməsinin meydana gəldiyi və inkişaf etdiyi şəraitə tarixi gerçəklikdir. O, sarayda şeir məclislərindən, şeir müsabiqələrinin keçirilməsindən, imperatorun özünün həmin müsabiqələrdə baş münşif kimi iştirakından bəhs edir.

“Manyoşu” mərhələsində sonralar Heian dövründə sürətlə inkişaf etmiş mədəniyyətin nişanələri artıq sezilirdi. Bu mədəniyyət Çin və buddizmin güclü təsiri altında inkişaf edirdi. Yaponlar Çin bədii ədəbiyyatını təkcə qəbul etməklə kifayətlənmir, həm də onu müxtəlif janrlarda kultlaşdırırdılar. Bunun sayəsində bir müddət əvvəl yarıbarbar həyat sürən yaponlar mədəni cəmiyyətə çevrilmişdilər. Lakin bununla yanaşı həmin maarif və mədəniyyət yenə də ekzotik xarakter daşıyırdı. O, demək olar ki, yalnız yuxarı təbəqələrə,

daha doğrusu aristokratiyaya məxsus idi. Xüsusi imtiyazlı bu təbəqə bütün yeni mədəniyyəti, xüsusilə onun bədii qismini çox tezliklə öz əlinə almışdı. Çin dilini yalnız təhsil almış, daha doğrusu təhsil almağa imkanı olan şəxslər – nəsli aristokratiya nümayəndələri bilirdi. Həmin dövrdə Çin dilini bilmək çin bədii ədəbiyyatını, xüsusilə poeziyasını bilmək demək idi. Təbii ki, milli poeziyada Sasakinin bəhs etdiyi və əsas təmsilçisi kimi Hitomaronu göstərdiyi yeni tendensiyalar (yəni, əvvəlki ibtidailiyin yerinə yeni bədiiiliyin gətirilməsi) yalnız həmin poeziyanı bilən dairələrdə – xüsusilə saray zadəganları arasında formalaşa bilərdi.

Bu ümumi fikirlər həm də öz təsdiqini “Manyoşu” şairlərinin çoxunun məhz saray zadəganları olması faktında tapır. İmperatorların münsifliyinə gəlincə isə, bu, Yaponiyanın bütün tarixi boyu saray poeziyası (xüsusiləvaka, daha doğrusu tanka və qismən naqauta janrları) üçün səciyyəvi olmuşdur. Bu, bir tərəfdən saray adəti, digər tərəfdən isə imperatorların özlərinin adətən gözəl şairlər olması və buna görə də münsif ola bilməsi ilə əlaqədar idi.

Əsərin bu hissəsinin ikinci bölməsində Tsurayuki həmin dövrün poeziyasının məzmununu təhlil edir, demək olar ki, ümumilikdə nəğmələr üçün tematik kanon irəli sürür.

Bu hissə o qədər maraqlıdır ki, üzərində daha çox dayanmağa dəyər. Tsurayuki ümumilikdə yapon lirik poeziyası üçün ən çox səciyyəvi olan tematikani müəyyənləşdirir. O, lirikanın iki əsas növünün adını çəkir; dəbdəbəli mövzularda yaradılan və ritorik elementlərlə qarışmış şeirləri yüksək lirika, fərdi hiss-həyəcanları ifadə edən şeirləri isə intim lirika adlandırır. Başqa sözlə desək, Tsurayukinin təsnifatı oda və elegiyanın fərqləndirilməsinə bənzəyir.

Tsurayukiyə görə, yüksək lirika ümumiyyətlə kiminsə, məxsusən imperatorun məhidir. O, bu növ nəğmələrin xarakteristikasını sanki Avropa ədəbiyyat nəzəriyyəsidəki müvafiq tərifi uyğunlaşdıraraq verir. Belə ki, orada deyilir: “R ritorik lirika olan oda içəri-sindəki üslubi priyomlar (məcazlar) və dialektik inkişaf motivləri ilə seçilir”. Tsurayuki isə belə tərif verir: “Onlar imperatoru mədh edərkən kiçik daş və nəhəng Tsukuba dağı haqqında danışirlər”.

つくばねの
このもかのもに
かげはあれど
君が御影に
ますかげはなし

Tsukubane no
Kono moka no mo ni
Kaqe va aredo
Kimi qa mikaqe ni
Masu kaqe va naşi

Tsukuba dağı
Uzaqlara kölgə salır
Hər bir tərəfə...
Amma öz kölgəsi ilə
Daha çox yerləri tuta bilər.

İmperatorun bütün ətrafdan görünən, ətrafındakı hər şeyi öz kölgəsi ilə əhatə edən və onlara xoş təəssürat bağışlayan Tsukuba dağı ilə müqayisə edilməsi sonralar kanonlaşmışdı. Tsurayuki sonrakı taleyinə Yaponiyanın milli himninə çevrilmək yazılan mədhiyyə janrını nəzərdə tutaraq deyirdi: “Fərəh onları çulğadığı zaman vücudları vəcdlə doldu”.

君が代
千代に八千代に
さざれ石の
巖となりて
苔のむすまで

Kimi qa yo va
Çiyō ni yaçiyō ni
Sazare işi no

İvao to narite
Koke no musu made

Qoy hökmdarın ömrü
Mindən səkkiz min nəslə qədər olsun,
Nə qədər ki, daş qaya olmamışdır,
Mamır bəyazlanmamışdır.

İntim lirika mövzu cəhətdən müxtəlifdir. Burada son dərəcə emosional şəkildə təzahür edən çox sayda intim mövzulara rast gəlinir. Tsurayuki o dövr üçün ən səciyyəvi olan mövzuları ayırır.

1) Məhəbbət elegiyası mövzusu.

Məhəbbət elegiyası üçün “Fuci vulkanından yüksələn tüstü” obrazı səciyyəvidir. O, üçcəhətli rəmzdır. Bir tərəfdən əbədi məhəbbətdir; belə ki, tüstü daim o dağın başında dolanır. Bir tərəfdən gizli məhəbbətdir; belə ki, tüstünün mənbəyi olan alov Fuci dağının dərinliklərində gizlidir. Digər tərəfdən isə alovlu məhəbbətdir; belə ki, Fuci dağının təkisi daim od içindədir.

君と言へば
見まれ見ずまれ
富士の嶺の
めづらしげなく
もゆる我が恋

Kimi to ieba
Mimare mizumare
Fuci no ne no
Mezuraşiqe naku
Moyuru va qa koi

Hamıdan gizli bir
Məhəbbət atəşi ilə yanırım
Mən dəmbədəm...
Fuci-sanın sinəsi üzərindəki kimi...
O tüstü bizə nədən xəbər verir.

Məhəbbət lirikasında geniş yayılmış obrazlardan biri də şam ağaclarında yaşayan cırcıramaların, xüsusilə matsumuşi adlandırılan sisəklərin səsidir. O, həmişə melankolik anlamda şərh olunur. Belə ki, cırcıramanın monoton və həzin səsi özü ilə nakam məhəbbət və tənhalıq haqqında qəmli düşüncələr gətirir. *Matsu* – “şam ağacı” və *matsu* – “gözləmək” sözlərinin omonimliyinə görə matsumuşinin səsi sevgili ilə görüşə ümid və intizar əhval-ruhiyyəsi ilə əlaqələndirilir, lakin bu ümid həmişə aldadıcı olur, gözlənti isə nəticəsiz qalır.

跡もなき
庭の浅茅に
むすぼほれ
露のそこなる
松虫の声

Ato mo naki
Niva no asaci ni
Musubore
Tsuyu no soko naru
Matsumuşii no koe

Mən səni sevirəm,
“Məhəbbət otları” tamamilə
Örtüb mənim evimi.
Mənimçün eşitmək kədərlidir
“Görüş sisəklərinin” səsinə.

2) Qocalıq lirikası mövzusu.

Bu mövzu üçün daha çox Suminoe buxtasının sahilindəki iki məşhur şam ağacının obrazı tipikdir. Bir çox əfsanələrdə, nəğmələrdə, lirik pyeslərdə, povestlərdə və s. yerlərdə bu iki ağacın adı çəkilir. Onların əsas mənası iki şəxsin xoşbəxtlik rəmzi olmasıdır. Bir-birinin yaxınlığında əsrlər boyu yetişmiş bu iki ağac həyat yolunda öləndək yanaşı addımlayan ər və arvad obrazı kimi başa düşülür. Bundan əlavə, onlar qocalığın rəmzidir və buna görə də qoca-

lığın gətirdiyi solğunluğu tərənnüm edən şeirlərdə onlara tez-tez rast gəlinir.

我見ても
久しくなりぬ
住の江の
岸の姫松
いく世経らん

Vare mite mo
Hisaşiku narinu
Suminoe no
kişi no hime matsu
İku yo heran

Mən sizi çoxdandır görürəm,
Hamı sizi görür ikilikdə,
Ey qaya üzərindəki şam ağacları!
Suminoe sahilində siz
Neçə illərdir ki, dayanmısınız?

Bu ağacların qədimliyindən heyrətə gələn şair eyni zamanda həm də özünün qocaldığına işarə edir.

たれをかも
知る人にせむ
高砂の
松もむかしの
友ならなくに

Tare o kamo
Şiru hito ni semu
Takasaqo no
Matsu mo mukaşi
Tomo naranaku ni

Ah, mən indi kimi
Özümə dost tutmalıyam?
Takasaqoda? Orada
Şam ağacları qədimdir, lakin
Onlar mənə dost deyil.

Bütün dostlarını yola salmış və dünyada tamamilə tənha qalmış şair beləcə kədərlənir. O qədər yaşlaşıb ki, yalnız bu şam ağacları ona həmyaşıl ola bilər. Lakin hər halda onlar daha yaşlıdır və deməli ona həmdəm ola bilməzlər.

Qocalıq mövzusu konkret olaraq kişiyə, yaxud qadına da aid ola bilərdi. Kişinin qocalığı üçün ümumiyyətlə kişiliyin, həmçinin kişi gücü və enerjisinin rəmzi olan “dağ-ər” (otoko-yama) obrazı səciyyəvidir. Lakin bu obraz, adətən, əks mənada, yəni sanki qocalığı və gücün itirilməsini pərdələmək üçün işlədilir.

今こそあれ
我も昔は
男山
さかゆく時も
ありこしものを

İma koso are
Vare mo mukaşi va
Otokoyama
Sakayuku toki mo
Arikoşi mono o

İndi bax belədir!
Amma nə vaxtsa
Güclü idim.
Sanki dağa çıxırdım!
Yuxarı, “kişilik dağına”!

Qadın gözəlliyinin ən çox yayılmış rəmzi ominaəşi gülü, patriniyadır. Bu gülün Yaponiyada daha poetik bir adı var – “qız gülü”. Bu

obraz, əsasən, tərəvətini itirmə anlamı ilə əks mənasına görə, bəzən isə sanki gözəlliyin əbədi olmadığını gizlətmək üçün istifadə edilir.

秋の野に
なまめきたてる
女郎花
あなかしかまし
花もひと時

Aki no no ni
Namamekita teru
Ominaeşi
Anakaşikamaşi
Hana mo hito toki

Payızda çöldə
Öz gözəlliyi ilə işıq saçır
Qız gülü.
Amma təəssüf ki, bu gül
Bir anlıq işıq saçır.

Qocalıq lirikasında ağarmış saçların metaforası kimi qar obrazından da geniş istifadə edilir.

うばたまの
我が黒髪や
かはるらむ
鏡のかげに
降れる白雪

Ubatama no
Va qa kurokami ya
Kavaramu
Kaqami no kaqe ni
Fureru şiroyuki

Siz qara idiniz,
İndi isə rənginiz dəyişib,
Ey mənim saçlarım!
Qarşımdakı güzgüdə
Ağ qar yağmışdır.

Üzdəki qırışlar dənizin səthində dalğaların yaratdığı xətlərlə müqayisə olunur. Məsələn, bir naqautanın ilk misrasında belə deyilir:

難波の浦に
たつ浪の
浪のしわにや
おぼほれむ

Naniva no ura ni
Tatsu nami no
Nami no şiva niya
Obohoremu

Dalğalar hey qaçışır
Naniva buxtasında.
Dalğalar qırışları ilə
Suyun səthini bürüyüb.

3) Tez ötüb keçən ömür mövzusu.

Bu mövzu çox zəngin və müxtəlif motivlərlə seçilir. O, müxtəlif emosional səpkilərdə yapon poeziyasının dördüdə birində yer alır. Bunun səbəbi ilk növbədə yapon intim-lirik yaradıcılığının ümumilikdə kədərli xarakterə malik olmasındadır. Digər tərəfdən isə bu mövzu dünyanın və insan həyatının faniliyi barədə buddist motivlərinin təsiri altında inkişaf etmişdi. Bilavasitə “Kokinşu”ya gedib çatan “Manyoşu” mərhələsində bu təsirin ən bariz sübutu buddizm əhval-ruhiyyəsinin yapon şeirlərinin tən yarısına hakim kəsilməsidir. Bununla belə, yaponlar fanilik motivini o qədər də dərinləndirən qavramamışdılar. Nara və Heian dövrü yaponları onu daha

çox estetik anlamda qəbul edirdilər. Hər halda bu motiv poeziyada mühüm rola malik idi.

Tsurayuki bilavasitə dünya həyatının tez ötüb keçməsi barədə düşüncələrə aparıb çıxaran iki obraz göstərir: güllərin düşən ləçəkləri və ağacların tökülən yarpaqları. Birinci halda tez ötüb keçmə motivi daha çox əks obrazla – həyatın çiçəklənmə rəmzi olan bahar vasitəsilə qabardılır.

久方の
ひかりのどけき
春の日に
しづ心なく
花の散るらむ

Hisakata no
Hikari no toqeki
Haru no hi ni
Şizukokoro naku
Hana no çiruramu

Aydın bir gündə
Bahar çağı günəş parlaq və isti
Şüalarını saçdığı vaxt
Çiçəklər nə üçün birdən
Kədərli halda tökülməyə başladı?

くるとあくど
目かれぬものを
梅の花
いつの人まに
うつろひぬらむ

Kuru to aku to
Me karemu mono o
Ume no hana

İtsu no hito ma ni
Utsuroinuramu

Çiçək açan albalı ağacları
Bizim bu dünyanın
Faniliyinə bənzərdir.
Təzəcə çiçək açanda
Çiçəklərini tökürlər!

İkinci halda isə həyatın tez keçməsi payız obrazı ilə göstərilir.

もみぢ葉を
風にまかせて
見るよりも
はかなきものは
命なりけり

Momici ha o
Kaze ni makasete
Miru yori mo
Hakanaki mono va
noçi narikeri

Ağcaqayınlar keçicidir,
Qırmızı yarpaqları
Küləkdə uçuşur.
Bizim dünyamız isə
Daha tez keçib gedir.

秋の月
山辺さやかに
照らせるは
落つるもみぢの
数を見よとか

Aki no tsuki
Yamabe sayakani
Teraseru va
Oçiru momici no
Kazu o miyo toka

Ey payız gecəsinin ayı,
Bu dağları
Necə də işıqlandırmısan!
Bax görə, burada nə qədər
Yarpağını tökmüş ağcaqayın var.

Həyatın faniliyinin təsviri üçün ot üzərindəki şəbnəm obrazı çox səciyyəvidir: elə ki, Günəş göründü, şəbnəmlər dərhal məhv olur.

白玉か
なにぞとひとの
問ひしとき
露とこたへて
消なましものを

Şirotama ka
Nani zo to hito no
Tohişi toki
Tsuyu to kotaete
Kienamaşi mono o

Nə üçün ot üzərindəki
Şəbnəmə qısaömlü
Deyirlər?
Bəs mən?... Amma mən
Ot üzərində yaşamıram.

Su üzərindəki köpük obrazı da bu aspektdə nəzərdən keçirilir. Aşağıdakı şeirdə varlığın faniliyi mövzusu şairin özünün bundan sonrakı mövcudluğa ümitsizliyi motivi ilə zənginləşdirilir:

浮きながら
けぬる泡とも
なりななむ
流れてとだに
たのまれぬ身は

Ukinaqara
Kenuru ava to mo
Nari naramu
Naqarete todani
Tanomarenu mi va

Qoy davamsız olsun,
Qısa olsun su köpüyünün ömrü...
Mən o köpükdən olmaq istəyirəm!
Əgər yaşasam belə,
Heç nəyə ümidim yoxdur.

Həyatın sürətlə keçməsi mövzusuna yuxarıda göstərilmiş iki motivi – ağ saçların metaforası kimi qarı və qırıqların metaforası kimi dalğaları da aid etmək olar. Tsurayuki onlardan köpük və şəh motifləri ilə ümumi kontekstdə bəhs edir.

4) Həyatın acılığı mövzusu.

Bu mövzu da əvvəlki mövzu kimi poeziyada geniş yerə malikdir. Onun da köklərini eyni yerdə, yapon intim lirikasının (xüsusilə “Kokinşu” mərhələsi, qismən də buddist dini poeziyasının) kədərli xarakterində axtarmaq lazımdır.

Kədərən ən çox sevilən obrazı haqi⁵ kolu, xüsusilə onun payızda aşağı hissəsi saralmış formasıdır. Haqidən bəhs edən şeirlərdəki ümumi kədər hakinin eyniləşdirildiyi payızın gəlişi ilə daha da dərinləşir.

⁵ İkirəngli lespedeza

秋萩の
下葉色づく
今よりや
ひとりある人の
いねがてにする

Aki haqi no
Şitaba irozuku
İma yoriya
Hitori aru hito no
İneqate ni suru

Payızdır... Ağarmağa başlayıb
Haqi kolu!
Vaxt gəlib çatıb...
Payız günü taxt üstündə
Tənha uzanmaq kədərlidir!

Tsurayuki kədərli tənhalıq motivi ilə bağlı olan bir hadisəni – payız səhərində “cüllüt quşunun qanadlarını şappıldatmasını” da xatırladır.

郭公
今朝鳴く声に
おどろけば
君に別れし
時にぞありける

Hototoqisu
Kesa naku koe ni
Odorokeba
Kimi ni vakareşi
Toki ni zo arikeri

Cüllüt quşu çöldə
Tez-tez belə qanad çalır
Dan yeri söküləndə...
Sən gəlmədin, bütün gecəni
Tənha keçirdim mən!

Bu, qəm-qüسسə ilə pəncərənin arxasından cüllüt quşunun qanadlarının səsinə dalaraq səhərədəkəbəs yerə sevgilisini gözləmiş qadının sözləridir.

Kədər in daha bir gözəl rəmzi bambukun buğumlarıdır. O, bir tərəfdənöz qısalığı ilə həyatın, ümumiyyətlə isə hər cür xoşbəxtliyin qısalığına işarə edir. Digər tərəfdən isə bambuk buğumunun yaponca adı olan *fusi* sözünün “kədərli peripetiyalar”, “kədər” mənasını verən *ukifusi* sözü ilə eyniləşdirilməsi sayəsində kədər in rəmzinə çevrilir.

世にふれば
言の葉しげき
呉竹の
うき節ごとに
うぐひすぞ鳴く

Yo ni fureba
Koto no ha şigeki
Takekure no
Ukifusi qoto ni
Uquisu zo naku

Bu dünyada hər şey
Bambukun buğumları kimidir...
İşlər və sözlər çoxdur.
Buğum üzərində bülbül oturduğu kimi
İşlərdə və sözlərdə də qəm-qüسسə var!

Bu şeirin anlamı burada bülbülün adının çəkilməsinə görə daha da dərinləşir. Bülbül nəğmə deyir, yaponca desək – *naku*. Bu söz həm də “ağlayır” mənasını ifadə edir.

Həyatın acılığı məxsusən xoşbəxtliyin və ümumiyyətlə dünyadakı hər bir şeyin keçici olmasında duyulur. Yoşino çayının axması bundan xəbər verir; göz qabağından axıb gedən çay bir andaca uzaq dağlarda yox olur.

流れては
妹背の山の
なかに落つる
吉野の川の
よしや世の中

Naqarete ha
İmose no yama no
Naka ni otsuru
Yoşino no kava no
Yoşiya yo no naka

Hələ çox axacaqsan
Və uzaqlardadağlar arasında
Gözdən itəcəksən...
Ey Yoşino çayı, təkcə sənsənmi tənha?
Yoxsa dünyada hər şey tənhadırımı?

5) Vəfa və sədaqət mövzusu.

Vəfa mövzusu əsasən əks mənada – vəfasızlıq anlamında işlənməsi ilə dünya həyatının faniyindən və etibarsızlığından danışan əvvəlki iki mövzuya yaxındır. Tsurayuki bu mövzudan həm müsbət, həm də mənfi mənada bəhs edir.

Mövzu müsbət mənada “şam ağacları ilə örtülmüş dağ üzərindən keçən dalğalar” obrazı ilə bağlıdır. Şeirlərdə, daha doğrusu “sədaqət andları”nda adətən bu obrazdan istifadə edilir. Burada təxminən belə bir fikir ifadə olunur: “dalğaların nə zamansa şam ağacları

ilə örtülmüş dağlar üzərindən keçməyi mümkün olmadığı kimi, sə-
nin də mənim xəyanət etməyimi düşünməyin mənasızdır”.

君をおきて
あだし心を
我がもたば
末の松山
浪も越えなむ

Kimi o oite
Adaşiqokoro o
Va qa motaba
Sue no matsuyama
Nami mo koenamuru

Əgər mən ürəyimi
Başqasına versəm,
Sənə xəyanət etsəm,
Bil ki, bu dağdakı şamlar üzərindən
Dalğalar ötüb keçər!

Bir qədər fərqli, lakin yenə müsbət mənada vəfa mövzusu
“çöldə su götürmək üçün çay kənarına gəlmiş insanlar” obrazında
da əksini tapır. Vaxtilə dağlarda axarkən olduğu vəziyyətindən fərqlənən çayın suyu artıq öz əvvəlki təravətini itirsə də, insanlar yenə də onun yanına gəlir və suyundan içirlər.

いにしへの
野中の清水
ぬるけれど
もとの心を
知る人ぞくむ

İnişie no
Nonaka no şimizu

Nurukeredo
Moto no kokoro o
Şiru hito zo kumu

Burada çöldən keçən
Çayın suyu
İsinib artıq.
Onun əvvəlki təravətini bilənlər
Yenə də ondan su içməyə gəlirlər.

Bu şeir üz verən bədbəxtlikdən sonra belə öz dostunu tərk etməyən dostların vəfasından bəhs edir.

Tsurayukinin təsvir etdiyi “bədbəxtlik üz verdiyi zaman insanı tərk edən dostlar” obrazında vəfasızlıq motivi “İse-monoqatari”dəki bu şeirlə ifadə oluna bilər:

あだなりと
名にこそたてれ
桜花
年にまれなる
人も待けり

Adanari to
Na ni kosotatere
Sakurabana
Toşi ni mare naru
Hito mo maçi keri

Ey albalı çiçəkləri,
İnsanlar sizi
Etibarsız adlandırır.
Amma siz məni unudanlardan
Daha çox etibarlısınız.

Albalı ağacının çiçəklərinə güvənmək çətinidir. Onlar tez solur. İnsanlara güvənmək isə daha çətinidir. Onlar başqalarını tez unudur.

Tsurayukinin sadaladığı motivlər mövzunu özünəməxsus şəkildə işləyən maraqlı və gözlənilməz motivlərlə tamamlanır.

6) Son məğmun ümid mövzusu.

Bu motiv Fuci dağı üzərində daim yüksəlməkdə olan tüstü obrazı ilə əlaqələndirilir. “Hər halda əbədi və dəyişməz olan nə isə var” – deyə şair düşünə bilər. Bu obraz əbədi və sarsılmaz məhəbbət rəmzi kimi də işlənmişdir.

富士の嶺の
ならぬ思ひに
燃えば燃え
神だに消たぬ
むなし煙を

Fuci no ne no
Naranu omoi ni
Moeba moe
Kami dani ketanu
Munaşi kemuri o

Ey Fuci dağı,
Sənin üzərində göylərə ucalır
Əbədi tüstü.
Əbəs tüstü! Tanrı da
Onu söndürə bilmir.

Burada ənənəvi sarsılmaz məhəbbət rəmzinə tüstü obrazının başqa bir izahı da əlavə olunur. Bu tüstü havada izsiz-soraqsız itən bir şeydir, bu isə bəhrəsiz və cavabsız bir məhəbbətin rəmzidir. Tsurayuki demək istəyir ki, əgər daimi və etibarlı hesab etdiyimiz Fuci tüstüsü də havada qəflətən izsiz-soraqsız itirsə, onda insana necə güvənmək olar?

“Naqaradakı körpü” obrazı da buna oxşardır. Tsu əyalətində vaxtilə həqiqətən mövcud olmuş bu körpü o zamanlar möhkəm bir tikili hesab edilirdi. Uzun bir müddət ərzində onu dəyişilməz olaraq

görməyə vərmiş edilmişdi. Ona görə də o, insanın birgə qocaldığı vəfalı dost və həmdəm kimi çıxış edirdi.

世の中に
ふりぬるものは
津の国の
長柄の橋と
我となりけり

Yo no naka ni
Furinuru mono va
Tsu no kuni no
Naqara no haşi to
Va to nari keru

Biz qocalığa doğru
Addımlayırıq
Bu dünyada.
Ey Su diyarındakı uzun körpü,
Mən də sənənləyəm, burdayam.

Və budur. Qəflətən insan eşidir ki, Su diyarındakı körpü yenilənib. “O dəyişib! Axı biz onunla indiyədək qocalığa doğru yanaşı addımlayırdıq. Amma o vəfasız çıxdı”. Tsurayukinin bəhs etdiyi şeirlər məhz bunu demək istəyir.

難波なる
長柄の橋も
つくるなり
今は我が身を
何にたとへむ

Naniva naru
Naqara no haşi mo
Tsukuru nari

İma va va qa mi o
Nani ni tatoemu

Ey Nanivadakı körpü!
Uzun, uzun körpü,
Sən dəyişdirilmisən.
Kiminlə paylaşım bəs mən
İndi öz qocalığımı?

Tsurayukinin barəsində danışdığı o dövrkü yapon lirikasının mövzuları bunlardır. Təbii ki, nəğmələr təkcə yuxarıda göstərilən mövzularla məhdudlaşmır. Göstərilənlərhəm yüksək, həm də intim lirikanın yalnız başlıca motivləridir. Yapon odaları və elegiyaları əsasən bu çərçivə daxilində inkişaf etmişdir.

Yapon lirikasının inkişaf etdiyi mühitin və onun əsas mövzularının təsviri ilə yanaşı, Tsurayuki həm də nəğmənin həmin dövrdə cəmiyyətin həyatında oynadığı roldan danışır. O bu rolu “təsəlliverici” adlandırır. O, istər həyatın faniliyi, istərsə də kədər mövzusunun danışıarkən sonda bu nəticəyə gəlir: “Onların ürəkləri yalnız nəğmədə təskinlik tapırdı”.

Tsurayukinin “Müqəddimə”sinin birinci hissəsində verdiyi poeziyanın mənasının ümumi xarakteristikası məhz bu müddəə ilə tamamlanır və aydınlaşır. O, poeziyanın ümumi, “mədəniləşmiş” rolundan, onun ümumilikdə mənəviyyata təsirindən danışır. Eyni zamanda həm də narahat qəlbə aramlıq gətirən poeziyanın fərdi planda oynadığı mühüm rola işarə edir.

IV

Tsurayuki “Müqəddimə”nin dördüncü hissəsini öz toplusuna – “Kokinşu”ya həsr etmiş, onun meydanagəlməsindən söz açmışdır. Burada da o öz üslubuna sadıq qalaraq, fikrini ayrı-ayrı hissələrdə ümumiləşdirir. Əvvəlcə özünə qədər mövcud olmuş oxşar toplulardan danışır. Sonra toplusunun əsasını təşkil edən materialdan söz açır

və dördüncü hissəni “Kokinşu”nun meydana gəldiyi şərait haqqında hekayə ilə tamamlayır.

Tsurayuki “Kokinşu”nun xələfi kimi əvvəldə dəfələrlə adı çəkilmiş “Manyoşu”nu göstərir. Bu, bir neçə cəhətdən olduqca mühümdür. Birincisi, Tsurayuki “Manyoşu” qarşısında baş əydiyini elan edir. Bu da onu göstərir ki, “Manyoşu”ya qarşı bütün Yaponiya tarixi boyu mövcud olmuş dərin ehtiram artıq IX əsrdə, həm də dövrün ən mötəbər şəxsinin simasında müşahidə edilirdi. İkincisi, Tsurayukinin öz antologiyasını “Manyoşu” antologiyasının adı ilə bağlaması onun öz işi barədə yüksək fikirdə olmasından xəbər verir ki, bu da “Müqəddimə”nin çox yerində, ən bariz şəkildə isə sonuncu hissədə nəzərə çarpır. Tsurayukinin bilavasitə olsa belə “Manyoşu”nu öz antologiyasının proobrazı adlandırması onun öz antologiyası barədə yüksək fikirdə olmasını aydın şəkildə nümayiş etdirir.

Tsurayuki dördüncü hissənin birinci qisminin ədəbi nizamı şəkildə qurmuşdur. Əvvəlcə dövrü təsvir etmiş, daha sonra ən görkəmli şairlər, sonda isə ədəbi abidənin özü haqqında məlumat vermişdir.

“Manyoşu” antologiyasına daha çox VII–VIII əsrlərə aid ədəbi abidələr daxildir. Bu da ona görədir ki, Tsurayukinin təbircə desək, ən yaxşı əsərlər Nara dövründə (VIII əsr) yaradılmış nəğmələrdir.

Bu müddəa yalnız bir cəhətdən doğrudur. Tsurayukiyə görə, onlar yalnız bütün antologiyadakı əsərlərdən bədiiliyinə görə daha üstün olduqlarına, daha doğrusu, daha “peşəkar” poeziyanı təmsil etdiklərinə görə yaxşı hesab olunurlar. “Manyoşu” antologiyasında iki ayrı istiqaməti (xalq yaradıcılığı və ədəbi yaradıcılıq) təmsil edən şeirlərin toplandığını qəbul etsək, onda Nara dövrü nəğmələri ikinci istiqamətə aid olur. Belə ki, bu nəğmələr forma və üslubi cəhətdən daha



Kakinomoto Hitomaro
(柿本人麻呂)

mükəmməldir, xalq nəğmələrinə xas olan sadəlik və təbiilik onlarda artıq müşahidə edilmir. Həm forma, həm də estetik gözəllik baxımından onlarda Çin təsiri qabarıq nəzərə çarpır. Daha əvvəlki əsrlərə aid müəllifsiz nəğmələrin əksinə olaraq, onlar daha çox konkret tanınan müəlliflərə məxsusdur.

Tsurayukinin dediyi kimi, “Manyoşu”nun ən görkəmli şairləri yapon ədəbiyyatı tarixinə “poeziyanın iki dahisi” kimi daxil olmuş Kakinomoto Hitomaro və Yamabe Akahitodur. Professor Sasaki Tsurayukinin fikrinə və ümumi yapon ədəbiyyatı ənənəsinə bir qədər zidd gedərək, “Manyoşu” dövrünün ən böyük şairi kimi Hitomaronu göstərir və bunu Hitomaronun öz dövrünün poeziyasında zirvə nöqtəsini təşkil etməsi ilə, bir çox böyük şairlərin, hətta Akahitonun onun təsirində qalması ilə əsaslandırır. Sasaki hesab edir ki, bədiilik, axıcılıq, həmçinin lirik ilham gücü baxımından Hitomaro birmənalı şəkildə öz müasirlərindən öndə gedir.

Sasakiyə görə, Hitomaronun yaradıcılığının başlıca fərqli cəhəti onun güclü emosionallığıdır. Hitomaro başqalarının hiss-həyəcanlarını və əhval-ruhiyyəsini də gözəl və dəqiq şəkildə müəyyənləşdirmək bacarığı ilə seçilir. O, sanki qəlbi oxuyur və onu şeirə köçürür. Bunlarla yanaşı, Hitomaro həm də bütün lirik janrlarda (həm elegiya, həm oda, hətta romans) eyni dərəcədə yüksək istedad nümayiş etdirir.

Hitomaronun elegiyaları, əsasən, kədər, məyusluq, həsrət və iztirabla doludur. Onlar sözün əsl mənasında elegiya səciiyyəsi daşıyır. Onun odaları iki cürdür. Bir qismi imperatorun mədhi, digəri isə vətənin və onun qəhrəmanlıq tarixinin tərənnümüdür. Başqa sözlə desək, onun odaları təntənəli və vətənpərvər ruhdadır. Yüksək lirikadan əlavə, o həm də bir növ romans lirikası olan janrı inkişaf etdirmişdi. O bu janrda bəzən həqiqi obyektiv lirikanın, xüsusilə balada tipli lirikanın sərhədlərinə yaxınlaşır.

Nəhayət, Hitomaronun üçüncü fərqli xüsusiyyəti onun “Manyoşu”dakı şeirlərdə işlənmiş hər üç formada (tanka, naqauta və sedoka) öz bacarığını eyni dərəcədə göstərməsidir.

Burada Hitomaronun yaradıcılığından nümunələr vermək imkanı olmasa da, hər halda ondan bir nümunə təqdim etmədən keçmək mümkün deyil.

天の海に
雲の波立ち
月の船
星の林に
漕ぎ隠る見ゆ

Ame no mi
Kumo no nami taçi
Tsuki no fune
Hoşi no hayaşi ni
Koqikakuru miyu

Səma dənizində
Bulud dalğaları şahə qalxır.
Orada Ay gəmisini
Çoxlu parlaq ulduzlar arasından
Sanki aramlığa doğru üzür.

Akahito Hitomaro ilə müqayisədə yaradıcılığının sadəliyi ilə seçilir, lakin ilham gücündə ondan heç də geri qalmır. Onun yaradıcılığından aşağıdakı nümunəni göstərmək olar:

吾兄子に
見せむと思ひし
梅の花
それとも見えず
雪のふれれば

Va qa seiqo ni
Misemu to omoişi
Ume no hana

Sore to mo miezu
Yuki no furereba

Əziz dostuma
Göstərmək istədim
Gavalı çiçəklərini.
Amma onlar yox idi!
Qar yağmışdı... çiçəklər də getmişdi!

Bunun ardınca Tsurayuki yazır: “Dünyaya onlardan başqa da böyük insanlargəlmişdi”. Həmin böyük şairlər yuxarıda adları çəkilmiş Okura, Kanamura, Yakamoçi və ballada janrının görkəmli nümayəndəsi Takahaşi Muşimaro idi.

Tsurayuki öz fikrini belə yekunlaşdırır: “Və beləliklə, onların qoşduğu nəğmələr bir yerə toplanmış və “Manyoşu”, yəni “Minlərlə ləçək toplusu” adlandırılmışdır”.

Əlbəttə ki, “Manyoşu” antologiyası həmin dövrdə yaxşı hesab olunan bütün nəğmələri özündə ehtiva edir. Lakin onun ayrı-ayrı hissələrinin mənbələrini araşdırdıqda məlum olur ki, onlar birmənşəli deyil. Sasakinin apardığı təhlillə razılaşsaq, “Manyoşu” antologiyasının materialı aşağıdakı elementlərdən təşkil olunmuşdur:

1) o dövrdə ictimai tənqidin ən yaxşı kimi tanındığı ayrı-ayrı şairlərin yaradıcılıq nümunələri;

2) xalq yaradıcılığı nümunələri;

3) o dövrdə mövcud olmuş “ailə şeir topluları”na daxil olan nümunələr. Xüsusilə əsas nümayəndəsi Yakamoçi olan Otomo nəslinin və əsas nümayəndəsi Okura olan Yamanoue nəslinin (V cild) ailə antologiyalarının adını çəkmək olar.

“Manyoşu” antologiyası yapon ədəbiyyatında Yaponiya tarixinin ilk “mədəni epoxası”nın poeziya nümunələrini qoruyub saxlamış ən nəhəng ədəbi abidədir. Tənqidçi və şair kimi böyük nüfuza malik olmuş Tsurayuki özü də “Manyoşu” antologiyasının əhəmiyyətini vurğulayır.

“Müqəddimə”nin dördüncü hissəsinin ikinci bölməsində bir-baş “Kokinşu” antologiyasının tarixinə keçilir. İlk növbədə xrono-

loji çərçivələr qurulur, bu yeni toplunun aid olduğu dövrün mənzərəsi verilir. Tsurayuki “Manyoşu” və “Kokinşu” antologiyalarını bir-birindən ayıran zaman kəsiyini yüz il müəyyənləşdirir. “Manyoşu”nun yarandığı dövrü VIII əsrin sonu, yaxud IX əsrin lap əvvəli götürdükdə Tsurayukinin məlumatı tamamilə dəqiq görünür. Çünki “Kokinşu”nun yaranma tarixi bizə məlumdur (922-ci il).

Məlum olduğu kimi, bu zaman kəsiyinin birinci yarısı yuxarıda göstərilən səbəblərə görə yapon ədəbiyyatında durğunluq, hətta tənəzzüllə səciyyələnir. Tsurayuki bunu belə ifadə edir: “Nəğmənin dərinliyinə varan, keçmişləri axtaran insanlar çox az idi, nəğmə qoşan insanlar çox az idi”. Tsurayuki bu bir cümlə ilə həmin dövrün poeziyasının mahiyyətini açır. O zaman artıq Çin ədəbiyyatının təsirinə düşmüş yapon ziyalıları bir zamanlar yüksək inkişaf etmiş doğma poeziyaya biganəlik göstərirdilər. Milli nəğməni “barbarlıq” hesab edən şairlər Çin üslubunda şeirlər yazmağa üstünlük verirdilər. Yapon nəğmələri qoşduqda isə sanki utanır, yalnız ən yaxın adamlara oxuyurdular.

Bu durğunluq fonunda az da olsa yeni fiqurlar meydana gəlməyə başlayırdı. Doğma janrları inkişaf etdirən şairlər yetişirdi. Başqa sözlə desək, “Manyoşu” ilə “Kokinşu” arasındakı zaman kəsiyinin ikinci yarısı başlayırdı.

Əvvəlcə “onlar çox az idilər, cəmi bir-iki nəfər idilər” yazan Tsurayuki burada birdən-birə altı nəfərin adını çəkir.

Əslində, tərcümədə orijinal ifadə hərfən saxlanılıb. “Bir-iki” əvəzinə tam arxayınlıqla “bir neçə” ifadəsini işlətmək olar. Necə ki, “Manyoşu” adını “On min yarpaq” kimi yox, “Minlərlə ləçək toplusu” kimi tərcümə edirik. Yaponiyada saylar ümumi məlumatı ver-



Bunya-no Yasuhide
(文屋康秀)

mək məqsədilə tez-tez işlənir və heç də həmişə dəqiq sayı ifadə etmir. Buna görə də, mətdəki belə məqamlar müəllifin yanlışlığa yol verdiyi nəticəsinə aparıb çıxarmamalıdır. Bu, sadəcə yapon frazeologiyasıdır.

Beləliklə, biz “Müqəddimə”nin sonrakı dövrlərdə xüsusi şöhrət qazanmış hissəsinə keçid alırıq. Tsurayuki Heian dövrünün birinci yarısının altı böyük şairini səciyyələndirir. O, bununla Yaponiya tarixində ilk dəfə olaraq ədəbi tənqid nümunəsi yaratmış olur. Hər bir şair üçün xüsusi bir tənqid formulu işləyib hazırlayır. “Altı ölümsüz” Yaponiya tarixinə məhz bu formullarla düşmüş və yapon oxucusunun yaddaşına əbədi olaraq məhz həmin formullarla həkk olunmuşdur.

Arivara Narihira... Onun hissələri geniş idi, söz ona kifayət etmirdi.

Onun nəğmələri rəngi solmuş güllər kimidir... O güllər öz gözəlliyini və rəngini itirib, amma təravətini hələ saxlayır.

Bunya Yasuhide... Onun üslubu mükəmməl idi, lakin forma məzmunə bəraət qazandırmır. Onun nəğmələri ipəkdən libas geymiş tacir kimidir.

Tsurayukinin impressionist tənqid metodundan istifadə etdiyi aydın görünür. O, özünün əsas tənqid formulunu qüvvətləndirmək üçün gözəl, ifadəli və adətən gözlənilməz metaforalardan yararlanır. Beləliklə, şairlərə verdiyi xarakteristikanın birinci hissəsində hər birinin nəğmələrinin formal tərəfini qiymətləndirir, ikinci hissədə isə nəğmələrin oxucuda yaratdığı ümumi təəssüratı təsvir edir. Hər iki halda düz hədəfə dəyir. Ümumilikdə yapon poeziyasının mahiyyətini müəyyənləşdirdiyi kimi, ayrı-ayrı xarakteristikaları da aydın formullarla verir. Tsurayukinin formulları o qədər dəqiqdir ki, ondan sonrakı bütün tənqidçilərə onun mülahizələrini yalnız inkişaf etdirmək və genişləndirmək qalmışdır.

Tsurayukinin xarakteristika verərkən işlətdiyi daha bir metodu qeyd etmək yerinə düşər. O, hər bir şairi iki cəhətdən qiymətləndirir: ən böyük məziyyətləri və ən mühüm çatışmazlıqları. O, bu əksliklərin paralelliyini metaforik müqayisələrlə təqdim edir. Bu, bir tərəfdən xarakteristikanın özünün mükəmməlliyinə, digər tərəfdən isə

kompozisiyanın tamlığına xidmət edir. Tsurayukinin sözlərinə əlavə olaraq, yalnız hər bir şairdən şeir nümunələri vermək olar. Bunun üçün isə “Kokinşu”nun böyük bir hissəsini tərcümə etmək lazım gəlir. Burada hər bir şairin yaradıcılığından yalnız bir neçə nümunə verməklə kifayətlənirik.

1) **Arivara Narihira** (825–880).

Şair bir il qabaq sevgilisinin yaşadığı, indi isə tərk olunmuş yeri ziyarət edir. Sevgilisi ondan çox uzaqdadır. İndi əvvəlki xoşbəxtliyin yerini tənhalıq tutub. Ətrafda hər şey keçmiş günləri xatırladır...

月や
あらぬ 春や
昔の 春ならぬ
我が身ひとつは
もとの身にして

Tsuki ya
Aranu haru ya
Mukaşi no haru naranu
Va qa mi hitotsu va
Moto no mi ni şite

Ay yoxdurmu burada?
Ya hələ bahar gəlməyib?
Keçən ilki bahar...
Hər şey olduğu kimidir!
Yalnız mən tənhayam...

Bu şeir mümkün mənənin tapılması üzərində qurulmuş suq-qestiv (təlqinedici) lirikanın gözəl nümunəsidir. Bu tip şeirlər oxucuda təsəvvür yaratmağa yönəlir, lakin istər qrammatik, istərsə də semasioloji cəhətdən mübhəmiyə yol verilmir. Göstərilən bu şeir də birbaşa adı çəkilməyən obrazlar üzərində qurulmuşdur: “Ətrafda



Arivara Narihira
(在原業平)

hər şey əvvəllər olduğu kimidir, həm ay, həm də bahar. Yalnız mən tənhayam, sanki hər şey öz yerindədir, əslində isə hər şey dəyişib”.

2) **Henco** (816–890).

はちす葉の
にごりにしまぬ
心もて
なにかは露を
珠とあざむく

Harasuba no
Niqori ni şımanu
Kokoromote
Nanika va tsuyu o
Tama to azamuku

Lotos çiçəyi
Palçıqda bitir,
Lakin safdır həmişə!
İncilər kimidir
Onun şəbnəmləri!

Qeyd etmək lazımdır ki, lotos obrazı “saf qəlblı çiçək” qismin-
də yapon-çin poeziyasında mühüm yer tutur. Lotos⁶ durğun suda,
palçıqın içində yetişir, lakin gözəl və safdır. Palçıq ona qarışa bilmir.

3) **Bunya Yasuhide.**

草ふかき
霞の谷に
影かくし
てる日の暮れし
今日にやはあらぬ



Henco (遍昭)

⁶Şanagülle

Kusafukaki
Kasumi no tani ni
Kaçe kakuşi
Teru hi no kureşi
Kyo ni ya va aranu

Sıx otlar arasında
Uzaq dumanlar arasında
Gizlənmişən sən bizdən!
Aydın gün qaraldı onda!
Bu gün baş vermədimi bu?

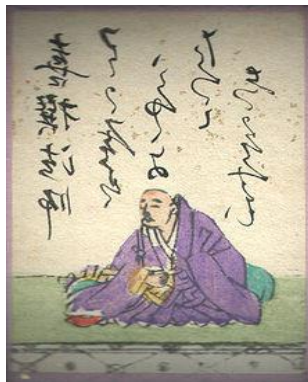
Bu şeir imperator Nimmyonun vəfatının ildönümünə həsr olunmuşdur. İmperator “sıx otluq” mənasını verən Fukakusa adlı yerdə dəfn edilmişdir. Bu yer Yamaşiroy əyalətində dağların arasındakı vadidə yerləşir. Buna görə də, imperator “Fukakusa padşahı” adını almışdı. Şair şeirdə söz oyunu qurmaq üçün bu ləqəbdən məharətlə istifadə etmişdir.

4) **Rahib Kisen.**

わが庵は
都のたつみ
しかぞすむ
よをうちやまと
ひとはいふなり

Va qa iho va
Miyako no tatsumi
Şika zo sumu
Yo o Uciyama to
Hito ha ifunari

Şəhərdən şərqdədir
Mənim evim.
Orada tənha yaşayıram.



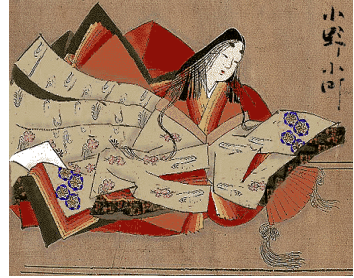
Kisen (喜撰)

Kədər təpəsi adlandırırlar onu.
Neyləmək? Kədər taledir!

Kisen rahibliyə girmək üçün saçkəsdirmə mərasimindən sonra Kioto yaxınlığında Uci dağında bir hücrəyə çəkilməmişdi. Bu ad “kədər” sözü ilə omonimdir. Şeirin əsasını təşkil edən söz oyunu buradan qaynaqlanır.

5) **Ono Komaçi** (800–834).

花の色は
移りけりな
いたづらに
我が身世にふる
ながめせしまに



Ono-no Komaçi
(小野小町)

Hana no iro ha
Utsurikerina
İtazurani
Va qa mi yo ni furu
Naqameseşima ni

Güllərin gözəlliyi
Məhv oldu getdi.
(Bütün gecə yağış yağdırdı)
Mən qayğısız həyatımı
Sürdüyüm zaman.

Şairə bu ifadələrlə uğursuz həyatına və yaxınlaşmaqda olan ölümə görə kədərlənir.

6) **Otomo Kuruşi**.

思ひ出でて
恋しき時は
初雁のなきて

わたると
人知るらめや

Omoidete
Koşiki toki ha
Hatsukari no nakite
Vataru to
Hito şirurameya

Mən arzular içindəyəm,
Sənin eşqinlə sərgərdanam...
İlk qazın səsini duyuram!
Sənin evinin yanından uçub gedir.
Bəs bilirsənmi ki, mən burdayam?



Otomo-no
Kuronuşi
(大友黒主)

Bu şeir müqəddimə ilə başlayır. Burada göstərilir ki, şair bir dəfə sevgilisinin evinin ətrafında dolaşmış. Nə zamansa o bu evə girə bilirmiş, indi isə qapılar bağlıdır.

Və budur, aşiqanə arzularla aşılıb-daşan şair birdən evin üzərindən uçub gedən vəhşi qazın səsini eşidir.

Bu, payızın müjdəsidir. O, kədərli halda düşünür: “Sən içəridəsən, əlbəttə ki, evinin yanından uçub gedən qazın səsini eşidirsən. Bəs bilirsənmi ki, mən burada sərgərdanam?” Burada vəhşi qazın həsrətli məhəbbətin poetik rəmzi olduğunu da nəzərə aldıqda şeirin mənası tam şəkildə aydın olur.

Bu hissə, daha doğrusu, dördüncü hissənin ən gərgin qismi “altı ölümsüz” epoxasının poeziyasınınümumi şəkildə qiymətləndirilməsi ilə tamamlanır. Tsurayuki göstərir ki, onlarla yanaşı bir çox şairlər də olmuş, tanka yenidən inkişaf etməyə başlamışdır. Bununla belə, o dövrdə yazılmış şeirlərin əksəriyyəti mükəmməllikdən uzaq idi. Müəlliflər nəğmənin mahiyyətinə varmağa, onun tarixini öyrənməyə cəhd göstərmirdilər.

Şairlər öz yaradıcılıqlarına kifayət qədər ciddiyyətlə yanaşmır, nəğməni düzgün qiymətləndirmirdilər. O, bu sözlərlə bir tərəfdənIX əsrin birinci yarısında yapon poeziyasının keçdiyi tənəzzül mərhələ-

sinin ümumi xarakteristikasını yekunlaşdırır. Eyni zamanda həm də həmin əsrin ikinci yarısında, yəni yapon milli poeziyasının canlanmağa başladığı dövrdə yaradılmış nəğmələrin hələ tam mükəmməl olmadığını göstərir. Digər tərəfdən isə, oxucunu sanki həqiqi mükəmməliyi nümayiş etdirməyi özünə borc bilən antologiyasını lazımi şəkildə qiymətləndirməyə hazırlayır.

Dördüncü hissənin sonuncu qismi yeni antologiyanın tarixindən bəhs edir. Burada antologiyanın yaradılması təşəbbüsünün necə meydana gəlməsindən, materialların kim tərəfindən və necə toplanmasından, toplanmanın hansı ad altında oxuculara təqdim ediləcəyindən danışılır.

Tsurayukinin antologiyanın yaradılması təşəbbüsünə xüsusi diqqət ayırması maraqlıdır. O, imperator Daiqonun səylərini xüsusi vurğulayır, onun yapon milli poeziyasına sevgi və qayğısından, həmçinin nəğmələrin itməməsi, gələcək nəsillərə ötürülməsi üçün göstərdiyi fəaliyyətdən pafoslu şəkildə bəhs edir. Bununla da Tsurayuki oxucuya çatdırmaq istəyir ki, “Müqəddimə”nin əvvəlki hissələrində gərəkli olan və həqiqi kimi xarakterizə etdiyi vəziyyət onun dövründə artıq qayıtmışdı. “Poetik məclislər” yenidən keçmiş təmtərağı ilə bərpa olunmuşdu, imperatorlar yenə də mesenat və tənqidçi rolunda çıxış edirdilər. Beləliklə, Tsurayuki öz dövrünün yaradıcılığını, həmçinin antologiyasını bu şərtlər, öz təbircə desək, normal şərtlər daxilində nəzərdən keçirir və “Kokinşu”nun heç bir halda “Manyoşu”dan geri qalmadığını nümayiş etdirməyə çalışır. Digər tərəfdən isə antologiyanın yaradılması təşəbbüsünün imperatorun özündən gəlməsi faktı ədəbi-tənqidi nöqtəyi-nəzərdən böyük əhəmiyyətə malikdir. “Kokinşu” antologiyası bütün sonrakı antologiyalar üçün nümunə olmuşdur. Onun ardınca “çokusenşu” – “ali fərman əsasında toplanmış şeirlər” adlandırılan çox sayda yapon şeir topluları meydana gəlmişdir. “Kokinşu”nun şöhrəti o qədər geniş olmuşdur ki, Yaponiyanın bir çox hökmdarları “Kokinşu”nun yaradılmasında iştirak etməklə adını əbədiləşdirmiş imperator Daiqodan geri qalmamağa çalışmış və özlərinin antologiyalarını yaratmışlar. Təbii ki, Tsurayukinin imperator Daiqonun təşəbbüsünü xü-

susi vurğulaması rəsmiyyət xarakteri daşıyır. Eynilə sonrakı antologiyalarda da imperatorların təşəbbüsü formal olaraq qeyd edilirdi. Hər halda “Kokinşu” antologiyası imperatorların adı ilə bağlı olan rəsmi antologiyaların başlanğıcı idi. Bunun da sayəsində yapon poeziyasının öyrənilməsi üçün zəngin material bir yerdə toplanaraq müasir dövrə gəlib çatmışdır.

Tsurayikinin sözlərinə görə, “redaksiya şurası” dörd nəfərdən ibarət idi: Tsurayuki özü, Oçikoçi Mitsune, Mibu Tadamine və Ki-no Tomonori. Şuranın sədri və antologiyanın baş redaktoru Ki-no Tsurayuki özü idi. Adı çəkilən şəxslər özləri də dövrün görkəmli şairləri idilər və “Kokinşu” antologiyasına onların yaradıcılığından bir çox nümunələr daxil edilmişdir. Tsurayuki onların hər birinin vəzifəsini və dərəcəsinimüfəssəl təsvir edir. Bu da professor Sasakiyə çox maraqlı bir nəticə hasil etməyə imkan vermişdir.

Heian “dərəcələr cədvəli”nə nəzərən “Kokinşu”nun redaktorlarının dərəcələri çox aşağıdır. Sasaki müəyyənləşdirir ki, antologiyanın redaktorlarının tanınmamış nəsillərdən və yüksək dərəcəsi olmayan şəxslərdən seçilməsi dərəcəyə və rütbəyə böyük əhəmiyyət verildiyi Heian bürokratiyası üçün qəribə hadisədir. Sasaki bu faktı izah etmək üçün antologiya üzərində getmiş bütün işləri təyin edən ön xüsusi şərtləri əsas gətirir. Belə ki, antologiyanın bütün tərtibçilərinin yalnız bir məqsədi var idi: “Manyoşu” antologiyasını kölgədə qoymaq və yapon nəğməsi üçün yeni əsaslar yaratmaq. Bunun üçün də keçmiş ənənələrlə bütün bağları qoparmağa çalışırdılar. Belə bir işi yalnız nə isə yeni və dəyərli bir şey yarada biləcək şəxslərə etibar etmək olardı. Buna görə də, yüksək rütbəli və əsilzadə şəxslərə yox, daha çox istedadlı və bacarıqlı şəxslərə üstünlük verilmişdi.

Redaksiya şurasının bu şərtlərə nə dərəcədə riayət etməsini müəyyənləşdirmək çətindir. Yalnız bir məqamı qeyd etmək olar: redaktorlar yapon klassik poeziyasının ən yaxşı nümunələrini verməklə öz vəzifələrinin öhdəsindən məharətlə gəlmiş, beləliklə, öz adlarını əbədiləşdirə bilmişlər.

Tsurayuki növbəti sətirləri üzərində işlədikləri materiala həsr edir və antologiyadakı şeirlərin sıralandırılması sxemini açıqlayır.

Burada şeirlər mövzu ardıcılığı ilə düzülmüşdür. Tsurayuki bu ardıcılığı belə göstərir: “ilin fəsilləri” – yaz, yay, payız və qış bölməsi; istər ümumi, istərsə də məxsusən imperatora yazılmış “mədhiyyələr” bölməsi; “məhəbbət” bölməsi; “hicran” (ayrılıq) bölməsi və başqa fəsillər. Tsurayuki qalan fəsillərin adını qeyd etmir.

İlin fəsilləri bölməsi ayrı-ayrı fəsillərin adı ilə deyil, hər fəsil üçün səciyyəvi olan mövzularla adlandırılmışdır. Məsələn, yaz fəsli üçün “saçlara taxılmış gavalı çiçəyi” (bəzək qismində) mövzusu göstərilir.

Aşağıdakı şeir bu məzmunadır:

鶯の笠に
ぬふてふ
梅花
折りてかざさむ
老かくるやと

Uquisi no kasa ni
Nuitoiu
Umebana
Orite kazasamu
Oi kakuru ruyato

Ey gavalı ağacı,
Sənin çiçəklərindən
Bülbül çələng toxuyur.
Ver çiçəyini saçıma taxım
Qocalığımı gizlətmək üçün.

Bu şeiri başa düşmək üçün bu faktı bilmək lazımdır ki, qədim poetik inanca görə, bülbül gavalı çiçəklərindən özünə çələng toxuyur. Bu çələng bir növ baharın, gəncliyin rəmzidir. Şair də bülbül kimi etmək istəyir. Ağarmış saçlarını gizlətmək üçün başına güllər qoymağı arzulayır.

Tsurayuki yayın əlaməti kimi “ququ quşunun səsini dinləmə” mövzusunı göstərir. Bu quşun obrazı yay fəslə əlaqələndirilmişdir.

夏の夜の
臥すかとすれば
郭公
鳴く一声に
明くるしののめ

Natsu no yoru no
Fusakato sureba
Hototoqisu
Naku hitoqoe ni
Akuruşi nonome

Bir yay gecəsi
Yenicə uzandığım vaxt
Qəflətən eşitdim,
Yenə ququ quşu oxuyur.
Budur, yenə dan yeri ağarır.

Tsurayukiyə görə, payızın tipik mövzusu qırmızı yarpaqdır. Aşağıdakı misralar həmin obraz üzərində qurulmuşdur:

見る人も
なくて散りぬる
奥山の
紅葉は夜の
錦なりけり

Miru hito mo
Nakute çirinuru
Okuyama no
Momici va yoru no
Nişiki narikeri

Uzaq dağlarda
Ağcaqayın ast-asta
Qırmızı yarpaqlarını səpir.
Yarpaqlar necə də
Al-qırmızı parçaya bənzəyir!

Qış üçün “qara tamaşa etmək” mövzusu səciyyəvidir.

冬ながら
空より花の
散りくるは
雲のあなたは
春にやあるらむ

Fuyunaqara
Sora yori hana no
Çirikuru va
Kumo no anata va
Haru ni ya aruramu

Qış olsa da indi,
Buludlu səmadan
Çiçəklər yağır.
Orada qar buludlarının içində
Baharmı gəlmişdir?

Mədhıyyələr bölməsi hökmdarın və ölkənin şənində yazılmış mədhıyyələrdən, eləcə də hər hansı şəxsə müraciətlə yazılmış salamlama, təbrik məzmunlu şeirlərdən ibarətdir. Burada vağ quşu və tısbəğa obrazları başadüşülən və təbiidir. Belə ki, bütün Uzaq Şərqdə hər iki obraz şam ağacı ilə yanaşı uzunömürlülüyün ən geniş yayılmış rəmzləridir.

Tsurayuki məhəbbət bölməsini “yay otları” və “payız haqisi⁷” mövzuları ilə xarakterizə edir. Aşağıdakı nümunə yay otları mövzusundaır:

⁷İkirəngli lespedeza

春日野の
雪間を分けて
生ひ出で来る
草のはつかに
見えし君はも

Kasukano no
Yukima o vakete
Oiide kuru
Kusa no hatsuka ni
Mieşi kimi va mo

Çölün qar örtüyündə
Kiçik ot
Yenə də göyərir.
Bir anlıq görüdüñ gözümə,
Sən, ey ot... Və bu da mən...

Bu şeir tipik suqgestivdir (təlqinedici). Belə ki, əsas motiv birbaşa deyilmir. Şairin ifadə etmək istədiyi əsas fikir isə budur: “Və bu da mən, tamamilə kədər içində”. Bu fikir mətnin içərisində izahedici qeydlə müşayiət olunur. Şeirdən məlum olur ki, şair tanrı Kasuqanın şərəfinə təşkil olunmuş bayrama gəlmiş çoxlu zəvvərin arasında öz sevgilisini görür. Amma, təəssüf ki, bu bir anlıq baş verir. Sevgilisi dərhal gözdən itir.

Şeirlərdə payız hakisi, adətən, özü ilə uzaqlarda olan bir dost haqqında qəmli düşüncələr gətirən obraz kimi təsvir olunur:

秋萩の
下葉色づく
今よりや
ひとりある人の
いねがてにする

Aki haqi no
Şitaba irozuku
İma yoriya
Hitori aru hito no
İneqate ni suru

Payızdır... Ağarmağa başlayıb
Haqi kolu!
Vaxt gəlib çatıb...
Payız günü taxt üstündə
Tənha uzanmaq kədərlidir!

Hicran bölməsinə “Görüş yeri” adını almış dağın təsvir olduğu şeirlər daxildir. Bu dağ obrazı həsrətlə gözlənilən görüşün ən geniş yayılmış alleqoriyasıdır. Aşağıdakı şeirdə həmin obraz başqa bir oxşar metafora ilə birləşir. Bu, başqa bitkilər arasında gizlicə bitən və gözdən uzaq qalan ot yatağıdır.

名にし負はば
逢坂山の
さねかづら
人に知られで
くるよしもがな

Na ni şiovaba
Ausakayama no
Saneqazura
Hito ni şirarete
Kuru yoşimoqana

“Görüş yeri” dağında
Ot yatağı
Hamıdan gizlidir...
Kaş ki hamıdan gizli
Sən də mənim yanıma gələydin!

Tsurayuki bu şeiri belə açıqlayır: “Onlar Görüş yeri dağına çataraq əllərini ibadət halında olduğu kimi çarpazladılar”. Bu izahdan görünür ki, belə şeirlər, adətən, şairin öz sevgilisinə ibadət edirmiş kimi yaxınlaşdığı bir görüş arzusunu ifadə edir.

Tsurayuki bununla “Kokinşu” antologiyasının əsas bölmələrini sadalayıb tamamlayır. Qalan bütün şeirləri isə “müxtəlif nəğmələr” adı altında ümumiləşdirir. Həmin müxtəlif nəğmələr əhəmiyyətinə görə heç də sadalanan nəğmələrdən geri qalmır.

“Ağlayış” bölməsi, adətən, əziz bir insanın ölümünə ağlamağı tərənnüm edən şeirlərdən ibarətdir.

泣く涙
雨と降らなむ
わたり川
水まさりなば
かへりくるがに

Naku namida
Ame to furanamu
Vatarikava
Mizu masarinaba
Kaeri kuru qani

Ağlayın bərkdən!
Əgər göz yaşlarınız
Sel kimi axsa,
Su özü cuşa gələr,
Gözlədiyim geri qayıdar.

Son dərəcə maraqlı olan “nəğmə-müəmmalar” ayrıca bir bölmə təşkil edir. Belə şeirlərdə nəzərdə tutulan sözbirbaşa deyilmir. Həmin söz ayrı-ayrı səsləri birləşdirdikdə əmələ gəlir. Məsələn:

今行くか
春しなれば

鶯も
物は眺めた
思ふべらない

İma ikuka
Haru şinakereba
Uquisumo
Mono va naqameta
Omouberanari

Şeirir tərcüməsi belədir:

Bir neçə gün qalıb
Baharın sonuna.
Bülbül də mənim kimi
Həsrət içindədir.
Baxaraq qüssələnir.

Burada oxucunun öhdəsinə səslər arasında nəzərdə tutulan “şaftalı çiçəyi” sözünü tapmaq qoyulur. Bu, yaponca “sumomo-no hana” kimi səslənir. Kursivlə verilmiş hecaları birləşdirdikə həmin söz əmələ gəlir. Nəzərə almaq lazımdır ki, *va* hissəciyi yaponca *ha* kimi yazılır.

Həqiqətdə, yalnız redaktorların “müxtəlif nəğmələr” adlandırdığı bu sonuncu bölmə Tsurayukinin verdiyi tərifə uyğun gəlir. Buraya adı çəkilən bölmələrin heç birinə aid edilə bilinməyən şeirlər daxildir.

Bunlarla yanaşı, “Kokinşu” antologiyasında “müxtəlif formalı nəğmələr” adlanan daha bir bölmə var. O, naqauta, sedoka və tanka formasında şeirlər olmaqla üç hissədən ibarətdir. Buradakı tankalar “haikai-no uta” (kosmik məzmunlu tanka) adlandırılan xüsusi növ tankalardır.

Əlavələr qismində o dövrün rəsmi saray təsisatı olan “Poeziya akademiyası”ndan şeirlər verilmişdir.

Bütün bu bölmələr ayrı-ayrı kitablar arasında paylanmışdır. “Kokinşu” antologiyası ümumilikdə 20 kitabdan ibarətdir. Bölmələ-

rin kitablar üzrə yerləşməsi aşağıdakı kimidir: bahar fəslə – 2 kitab, yay fəslə – 1 kitab, payız fəslə – 2 kitab, qış fəslə – 1 kitab, mədhiyələr – 1 kitab, hicran – 1 kitab, səyahətlər – 1 kitab, müəmmalar – 1 kitab, məhəbbət – 5 kitab, ağlayış – 1 kitab, müxtəlif mövzulu şeirlər – 2 kitab, müxtəlif formalı şeirlər – 1 kitab. Ayrıca bir kitab isə “Poeziya akademiyası”ndan olan şeirlərə ayrılmışdır.

Topluya “Kokin-vaka-şu”, yaxud qısaca olaraq “Kokinşu” adı verilmişdir ki, bunun da mənası “Yamatonun qədim və yeni nəğmələri”dir. Redaktorlar bu adla bildirmək istəyir ki, topluya həm “Manyoşu”ya daxil olmayan qədim şeirlər, həm “Manyoşu” və “Kokinşu” arasındakı zaman kəsiyində yaradılmış şeirlər, həm də ən müasir şeirlər daxil edilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, “Kokinşu” antologiyasına redaktorların və Tsurayukinin özünün də bir çox şeiri salınmışdır.

V

“Müqəddimə”nin sonuncu hissəsi antologiyanın əhəmiyyəti mövzusunda həsr olunmuşdur. Tsurayuki bu məsələyə üç müxtəlif tərəfdən – toplanmış materialın özü, onun dəyəri və yapon poeziyasının gələcək tarixindəki rolu nöqtəyi-nəzərindən yanaşır. Bu üç bəndin işıqlandırılması özündə “Müqəddimə”nin bütün dəqiq məntiqi sistemini ehtiva edir.

Bu hissə də birinci hissə kimi təmtəraqlı şəkildə qələmə alınmışdır. Sanki müəllif oxucuya sonda xüsusi şəkildə təsir göstərməyə çalışır. Hər şeydən öncə oxucunun diqqətini topludakı kəmiyyət zənginliyinə çəkir: “Dağ ətəyi ilə axan su kimi tükənməz, dəniz sahilindəki qum dənələri kimi ölçüyə gəlməzdir”. Bu fikir müəyyən dərəcədə həqiqətə uyğundur, çünki topludakı şeirlərin sayı ümumilikdə 1100-dən çoxdur. Lakin “Manyoşu”dakı şeirlərin sayını nəzərə aldıqda (4496 şeir) mübaliğəli səslənir.

Bundan sonra Tsurayuki son dərəcə mübaliğəli ibarələrlə toplunun öz dövründə qoyacağı təsirdən danışır: heyif, Yamato poeziyasının qaynağı “kiçik” Asaka çayının suyu kimi azalmışdır, onun səsi artıq eşidilmir, amma hamı yapon poeziyasının “kiçik daşının”

“nəhəng qayaya” – “Kokinşu”ya necə çevrildiyinin şahidi olacaq və bunu bayram edəcək.

Redaktor özü də bu sözlərdən vəcdə gəlir. Ona məhz bu toplunun ərsəyə gəldiyi bir dövrdə yaşamağın qismət olmasından qürur duyur. Həm dəbütün naqisliklərinə rəğmən bu iş üzərində çalışmağın ona qismət olması ilə fəxr edir.

Sonuncu hissənin birinci qismi bu fikirlərdən ibarətdir. İkinci qismi isə ümumi mövzunu əhatə edir. Burada “Kokinşu”nun nədən bəhs etməsi barədə, “Hitomaro həyatda olmasa belə, poeziyanın hələ də yaşaması” barədə danışılır. “Kokinşu”nun ərsəyə gəlməsi isə özü nəğmənin gələcəkdə yaşayacağıının təminatıdır. Redaktor öz toplusunu məhz belə qiymətləndirir.

Beşinci hissənin sonuncu qismi antologiyanın gələcəkdə oynayacağı roldan xəbər verir. Bu antologiyanın taleyinə yapon nəğməsinin müqəddəs kitabına çevrilmək yazılmışdır. Gələcək nəsillər yapon milli poeziyasını məhz onun əsasında öyrənəcək, poetik yaradıcılığın mahiyyətinə məhz onun vasitəsilə varacaqlar. Hər şey tək-cə öyrənmək və mahiyyətinə varmaqla bitmir. Gələcək oxucu “Kokinşu”nu araşdırdıqca oradakı “qədim nəğmələr” sayəsində istə-istəməz keçmişlərə minnətdar olacaq və “Yamatonun qədim və yeni nəğmələri”ndəki “yeni nəğmələri” sevə-sevə mütaliə edəcək.

Sasaki tamamilə haqlı olaraq qeyd edir ki, Tsurayukiöz “Müqəddimə”sinin sonuncu hissəsində özünü nə qədər təvazökar göstərsə də, bu təvazökarlıq son dərəcə nisbidir, əslində isə Tsurayukinin ürəyiqürur və lovğalıqla doludur. Tsurayuki qəlbinin dərinliyində əmindir ki, onun gördüyü iş Yaponiya tarixində görülməmiş işdir. Ənənəvi ehtirama sadıq qalaraq “Manyoşu” antologiyası barədə ehtiyatla danışsa da, hər halda öz işini daha əhəmiyyətli hesab edir.

Bu əminlik “Müqəddimə”nin çox yerində, xüsusilə də Tsurayukinin öz işini yüksək qiymətləndirdiyi sonuncu hissədə əksini tapır. Sasaki belə müəyyənləşdirir ki, “Kokinşu” antologiyasının hədəfi açıq-aydın bütün keçmiş kölgədə qoymaq və yapon nəğməsi üçün kanon yaratmaqdır.

Sasaki öz mülahizələrini sübuta yetirmək üçün aşağıdakı faktlara diqqət çəkir.

Birinci mühüm məsələyəpon ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə hər hansı bir işin bütünlüklə imperatorun adı ilə bağlanmasıdır. Belə ki, “Kokinşu” ali fərman əsasında hazırlanmışdır. Bu, həmin dövrdə antologiyaya nə qədər böyük əhəmiyyət verildiyinin göstəricisidir.

İkinci məsələ, həmin dövrün ənənəsinin əksinə olaraq, belə bir məsuliyyətli işin tanınmamış nəsilərdən çıxmışvə aşağı rütbəli şəxslərə etibar edilməsidir. Bu da onu göstərir ki, məqsəd işi poe-ziyanın ən yaxşı bilicilərinə tapşırmaq idi.

Üçüncü məsələ şeirlərin bölmələr üzrə qruplaşdırılması ardıcılığına diqqət yetirilməsidir. Göründüyü kimi, redaktorlar,rütbələr və titullar üzrə qruplaşdırma ənənəsinin əksinə olaraq, yeni, mövzu üzrə təsnifat işləyib hazırlamışlar. Bu təsnifatın əsasında poeziyaya kənardan deyil, poeziyanın öz içindən baxış dayanır.

Qeyd etmək vacibdir ki, redaktorlar şeirlərin seçimində etiket şərtlərini (məsələn, imperatorun hər bir şeiri birmənalı şəkildə yaxşı şeirdir) deyil, məhz bədii dəyərləri əldə rəhbər tutmuşlar. “Kokinşu” antologiyasına həm aşağı, həm də yuxarı rütbəli bütün müəlliflərin şeirləri daxil edilmişdir.

Sonuncu, dördüncü məsələ antologiyaya xüsusi “Müqəddimə”nin yazılmasıdır ki, bu da bir daha antologiyaya müstəsna mükəmməllik vermək istəyini sübut edir. Çünki bu “Müqəddimə” ilk dəfə olaraq yapon poeziyasının nəzəriyyəsini və tarixini işıqlandırır.

Sasakinin bu fikirləri ilə razılaşmamaq mümkün deyil. Onun fikirlərini təkcə “Kokinşu”ya daxil olan şeirlərin yüksək bədii gücü deyil, həm də Yaponiya tarixində bütün sonrakı antologiyalar sübuta yetirir. “Kokinşu” birmənalı şəkildə kanona çevrilmiş, bütün sonrakı imperatorlar onu təqlid etmişlər. Heç bir antologiya bədii əhəmiyyəti və üslubi gözəlliyi ilə tam mükəmməl olan bu qədər şeiri bir araya toplaya bilməmişdir. Buna görə də Tsurayuki öz əməyini bu qədər yüksək qiymətləndirir. “Kokinşu” yapon ədəbiyyatının ölməz abidəsidir. Bütün sonrakı yapon poeziyası onunla üzvi surətdə bağlıdır. “Kokinşu” ilə birlikdə Heian dövrünün nəhəng şairi və “Yamato nəğmələri”nin mahir bilicisi Tsurayuki də ölməzlik qazanmışdır.

“İSE-MONOQATARI” VƏ “YAMATO-MONOQATARI”

I

“İse-monoqatari” nədir? Bu suala müxtəlif cavablar verilmişdir. Bəziləri deyirlər ki, “monoqatari” sözündən görüldüyü kimi bu, əlbəttə ki, povestdir. Bəziləri isə deyir ki, “İse-monoqatari” şeirlərdir və bunun üçün əsərdə şeirlərin sayca üstünlük təşkil etməsini əsas gətirirlər.

Yapon ədəbi tənqidi bu günədək bu sual üzərində çalışır. Ehtimal ki, bu sual əsərin meydana gəlməsindən dərhal sonra ortaya çıxmışdır. Cavablar isə hələ də müxtəlifdir. Əsər bəzən povest, bəzən isə şeir hesab edilir.

Ən çox təsadüf olunan fikir budur: “İse” şeirlər kitabıdır (“Kaşo”). Əsər 125 kiçik parçadan ibarətdir. Hər bir parçada çox az miqdarda nəsr hissəsi və əlbəttə ki, şeir var. Şeirlərin sayı bəzi parçalarda lap çoxdur. Ən çox şeir 20-ci parçadadır (7 şeir). Şeirlər öz-özlüyündə bir o qədər əhəmiyyətli olmasa da, hər bir parçanın ayrılmaz elementi kimi maraq doğurur. Belə ki, mənsur hissəni çıxardıqda gözəl bir nəzm əsəri qalır. Şeirləri çıxardıqda isə nəsr öz-özlüyündə gücünü itirir.

Əsərdəki mənsur hissə eynilə “Kokinşu” antologiyasının nəsrinin rolunu oynayır. Orada da şeirlərin çoxu “haşiqaki” (izahedici müdəqqimə) adlanan nəşrlərlə müşayiət olunur. Haşiqaki şeirin yarandığı mühiti aydınlaşdırır, eyni zamanda şeirin mövzusunu, emosional və üslubi gücünü tam şəkildə anlamağa yardım edir.

“Kokinşu”dan bir nümunə:

Müəllif mart ayında eşitmiş ki, onun incə-incə söhbət etdiyi xanımı başqa bir bəy ziyarətə gedib. Beləliklə, o bu şeiri yazmış və xanıma göndərmişdir:

露ならぬ
心を花に

置きそめて
風吹くごとに
物思ひぞつく

Tsuyu naranu
Kokoro o hana ni
Okisomete
Kaze fuku qoto ni
Mono omoi zo tsuku

Ürək şəbnəm deyil!
Lakin mən ürəyimi
Bir gülə verdiyimdən bəri,
Külək əssə, mən titrəyəyəm,
Amma o gül qopmaz!
“İse”dən bir nümunə:

“Keçmiş zamanlarda bir sevən qadın çıxıb getmiş və qayıtmamışdı. Aşiqi qəm-qüssə içində bu şeiri qoşmuşdu:

あひ思はで
離れぬる人を
とどめかね
わが身は今ぞ
消えはてぬめる

Ai omoi va de
Hanarenu hito o
Todome ka ne
Va qa mi va ima zo
Kie va tenumeru

De mənə, neyçün
Sən mənim gözlərimdən
Uzaq oldun birdən?

Axı biz and içmişdik,
Aramızdan damcı da keçməsin.

“İse” “Kokinşu”dan nə ilə fərqlənir? Povestin şeir toplusundan fərqi nədir? Hər ikisində mənsur müqəddimə şeirə izahedici əlavədir.

Ola bilsin ki, bu, düzgün fikir deyil. Əsərdəki bir parçaya, yaxud oxşar parçalara görə eyni nəticəni çıxarmaq olmaz. “İse”yə şeir kitabı kimi baxmağın əleyhinə olanlar bu cür etiraz edə bilirlər: birincisi, “İse”də bu cür parçalar elə də çox deyil; ikincisi, bu əsər üçün daha çox geniş müqəddimələr səciyyəvidir. Buna cavab olaraq, “Kokinşu”dən başqa bir nümunə gətirmək mümkündür (“Məhəbbət”, V, 1):

Şair imperatriça Qoconun sarayının qərb fligelində yaşayan bir qadınla tanış olmuşdur. Qadın ayın 10-u qəflətən yoxa çıxır. Şair onun harada olduğunu bilir, lakin onunla görüşmək mümkün olmur. Növbəti ilin yaz fəslində, gavalı ağacları çiçək açdığı vaxt bir gözəl aylı gecədə şair keçmiş məhəbbətini xatırlayaraq, həmin qərb fligelinə gedir və ay qürub edənədək tərک edilmiş eyvanda uzanır. O zaman bu şeiri qoşur:

月や
あらぬ春や
昔の春ならぬ
わが身ひとつは
もとの身にして

Tsuki ya
Aranu haru ya
Mukaşi no haru naranu
Va qa mi hitotsu
Moto no mi ni şite

Ay yoxdurmu burada?
Ya hələ bahar gəlməyib?

Keçən ilki bahar...
Hər şey olduğu kimidir!
Yalnız mən tənhayam...

“Kokinşu”dən bu nümunəni “İse”nin dördüncü parçası ilə müqayisə etdikdə məlum olur ki, “İse” əsl şeir kitabından başqa bir şey deyil. Onun “Kokinşu”dan yalnız bir fərqi var. “Kokinşu”da haşiqəkinin olması vacib deyil, “İse”də isə bu bir qaydadır. “Kokinşu”da haşiqəkilər mümkün qədər yığcam, “İse”də isə müfəssəldir. Mahiyyət isə hər ikisində eynidir: hər ikisində şeir verilir. Şeir “Kokinşu”da əsasdır. “İse”də mənsur hissələr şeirə görə verilir.

Beləliklə, “İse” şeir kitabıdır. Amma bu hələ azdır. “İse” şeir kitabından daha artıqdır. “İse” şeir sənəti dərslidir.

Yaponların baxışında şeir sənəti ilk növbədə şeirin zahiri formalarını – ölçü, qafiyə, səslər və obrazları öyrənməkdir. Şeiri qoyulmuş ölçü daxilində yazmağı, dilin səs elementlərindən istifadə etməyi və ən başlıcası sözlərin semantikasından bəhrələnməyi öyrənmək lazımdır.

“İse”ni mütaliə etmiş hər bir kəs əminliklə deyə bilər ki, bütün bunları oradan öyrənmək mümkündür. “İse”dəki bütün şeirlərdə ölçü və qafiyəyə tam riayət olunmuşdur. Onların əksəriyyəti əsasən tanka üçün səciyyəvi olan 5–7–5–7–7 ölçüsündədir. Artıq heca olduqda (məsələn, “İdete inaba”) eliziya baş verir. Bu isə süni deyil, tam təbii olur. “İse”dəki şeirlərdə səs təkrirləri də geniş yer tutur. “A” səsinin təkririnə bir nümunə:

わが上に
つゆ所おきなる
天の川
と渡る船の
かじのしずくか

Vaqa ue ni
Tsuyu zo oki naru
Ama-no kava

Tovataru fune-no
Kaci-no şizuku ka? (58-ci parça)

Bundan da canlı səs oyunları əsərdə olduqca çoxdur. Sözlərin semantikasından istifadəyə gəlincə isə, burada müxtəlif növ məcazlar qismində elementar ifadə vasitələrindən söhbət gedə bilməz. “İse” ən çətin, ən gözəl və ən dəqiq üslubi priyomlarla, xüsusilə omonim sözlərin oyunu ilə zəngindir.

Bəzən omonim bir fikirdən digərinə, metaforadan həqiqi obraza keçid edərkən işlədilən təkrir üçün yararlı olur. Məsələn:

起きもせず
寝もせで
夜を明かしては
春のものとして
長雨暮らしつ

Oki mo sezu
Ne mo se de
Yoru o akaşite va
Haru mo mono tote
Naqame kuraşitsu

Gah yatıram,
Gah da yuxusuz qalırım bütün gecə
Səhərə qədər...
Axı indi bahardır və budur,
Yağış yağır uzun-uzun...

起きもせず
寝もせで
夜を明かしては
春のものとして
眺め暮らしつ

Oki mo sezu
Ne mo se de
Yoru o akaşite va
Haru mo mono tote
Naqame kuraşitsu

Gah yatıram,
Gah da yuxusuz qalıram bütün gecə
Səhərə qədər...
Axı indi bahardır və budur,
Mən həsrətlə uzaqlara baxıram...

Eyham mənasında omonim üçün aşağıdakı şeiri misal göstərmək olar:

春日野の
若紫の
すり衣
しのぶの乱れ
限り知られず

Kasuqano no
Vakamurasaki no
Suriqoromo
Şinobu no midare
Kaqiri şirazu

Kasuqada bitən
Bənövşələrdəndir
Paltarımın naxışı.
Şinobudakı otlar kimi
Dolaşmışdır.

春日野の
若紫の

すり衣
忍の乱れ
限り知られず

Kasuqano no
Vakamurasaki no
Suriqoromo
Şinobu no midare
Kaqiri şirazu

Kasuqada yaşayan
Qızları
Ağuşuma almaq istəyirəm.
Məhəbbət hissində
Sərhəd tanımıram mən.

Və nəhayət, qeyd etmək lazımdır ki, başqa bir yerdə bir neçə priyomun “İse”dəki şeirdə olduğu kimi ardıcıl işlənməsinə rast gəlmək çətindir: omonimlər üzərində qurulmuş iki müxtəlif mənə; həmin omonimlər sayəsində hər mənanın ayrılıqda dörd mümkün kombinasiya əmələ gətirməsi; üstəlik akrostik.

唐衣
着つなれにし
つましあれば
はるばるきぬる
旅をしぞ思ふ

Kara-qoromo
Kisusu narenşi
Tsuma şi areba
Haru-baru kinuru
Tabi-o şi zo omou.

Düşünürəm mən...
Çox uzaqda paytaxtdadır

Əziz arvadım...
Ürəyim kədər içindədir.
Biz necə də uzaq düşmüşük!

Beləliklə, “İse”dəki şeirlər hər bir cəhəti ilə poetik sənət nümunələridir. “Kokinşu”dakı şeirlərin heç də onlardan pis olmadığı, hətta daha yaxşı olduğu əsas gətirilərək (xüsusilə şair və tənqidçi Tsurayukinin öz şeirləri) bu fikrə etiraz edilə bilər. Elə isə, “İse”yə müraciət etməyin nə mənası qalır?

Bunu demək yapon şeir sənətinin mahiyyətindən tamamilə xəbərsiz olduğunu nümayiş etdirməkdir. Şeirlər sadəcə ədəbiyyat naminə, incəsənət naminə, hətta estetik zövq naminə yazılır. Şeirlər həyat üçün lazımdır. Şeirlər gündəlik həyatın bir hissəsidir, məişətin ayrılmaz tərkib hissəsidir. Ölçüyə düz gələn misralarla söz demək əsas deyil. Əsas məsələ onlara müəyyən məzmun yükləyə bilməkdir. Onlara hansı məzmunun daxil olduğunu bilmək lazımdır. Həyat insanın qarşısına müvafiq şeirin yazılmasını tələb edən minlərlə hadisə çıxarır. Məsələn, aşiq kiçik sarayda sevdiyi qadınla rastlaşır: xanımın faytonun pərdəsi arxasından çıxmış qolunu görür. Yaxud, kiminsə rütbəsini artırılır və o, əyalətə yollanır, yaxud paytaxta gəlir və s. Şeirin konkret olaraq nə zaman, payızda, yazda, qışda və ya yayda yazılmalı olduğunu demək mümkün deyil. Bunun qısa bir cavabı var: həmişə şeir yazmaq lazımdır (əlbəttə ki, hakim təbəqənin qayğısız və kefcil həyat şəraitində).

“Kokinşu”da bütün mövzulara dair şeirlər var. Antologiyanın içindəki yüz mindən çox şeir öz-özlüyündə ən azı bir neçə yüz mövzu deməkdir. Amma bu azdır. Şeirə nəyidaxil etməyi bilmək azdır. Otuz bir hecalı bəndə nəyi nə zaman daxil etməyi bilmək lazımdır. Məhz bu məsələdə “İse” əvəzolunmazdır.



Edo dövründə çəkilən “İse monoqatari” ya aid rəsm

“İse” şeirləri müvafiq təhkiyə və təsvirlərə uyğun verir. “İse” konkret şeirin meydana gəldiyi şəraiti və mühiti təsvir edir. Beləliklə, hər bir insan bunları bilməklə həyatda tətbiq etməyi də öyrənir. Təbii ki, insan “İse”də təsvir olunan mühitə ömründə bir dəfə də olsa düşür. Deməli, həmin şəraitdə onun üçün əldə rəhbər tuta biləcəyi nümunə artıq hazır olur.

Odur ki, “İse” şeirlər kitabı olmaqla yanaşı, həm də şeir sənəti dərslidir. “İse”yə bu nöqteyi-nəzərdən baxış çox geniş yayılmışdır. Əslində, “İse”yə yazılmış şərhlərin əksəriyyəti birbaşa və ya bilvasitə bu səpkidə qələmə alınmışdır. “İse”nin başqa səpkili şərhləri olduqca azdır.

Sözsüz ki, “İse”də şeirlər mühüm rol oynayır. Bunu görməmək bütövlükdə “İse”nin mahiyyətini görməmək deməkdir. Lakin oradakı hər bir şeirin bir nəsrə ehtiyacı var. Mənsur hissələr olmadan şeirlər öz dəyərinin böyük hissəsini itirir. Onlar yalnız və yalnız ümumi əsərin bir qismini təşkil edir. “İse”də nəsr şeirlərlə, ən azı, bərabər hüquqlu, hətta, ondan da artıqdır. Əsərin adında olan “monoqatari” sözünü də nəzərə aldıqda mənsur hissələrin təhkiyə elementləri kimi əsas rolu aydın olur.

“İse”dəki mənsur hissələr “Kokinşu”dakı haşiqakiləri (izah-
edici müqəddimələri) xatırladır. Fərq ondadır ki, nəsr “Kokinşu”da
zəruri deyil, “İse”də isə bir qaydadır. Bu qayda şeirin mənası-nı aç-
maq üçün ən yaxşı vasitə olmaqdan daha artıqdır. “Kokinşu”da mü-
qəddimələr öz-özlüyündə müstəqil stilistik əhəmiyyətə malik deyil.
“İse”də isə onların stilistik rolu danılmazdır.

Digər məsələ, “Kokinşu”dan fərqli olaraq, “İse”də şeirləri
əhatə edən mənsur hissələrin ən müxtəlif formalarda verilməsidir.
Belə ki, onlardan bir qismi yalnız mövzuya girişdən (“Kokinşu”da
olduğu kimi), digər qismi mövzuya giriş və nəticədən, başqa bir qis-
mi isə üç hissədən – mövzuya giriş, orta hissə və nəticədən ibarət-
dir. Üçüncü qisim mənsur hissələrdə orta hissə iki şeirin arasına
yerləşdirilir. Əksər mənsur hissələr isə aparıcı rola malikdir və şeir-
lər onların fonunda verilir. “İse” üçün ən çox səciyyəvi olan məhz
həmin hissələrdir. Sadalanan bu əsastiplərin də müxtəlif variantları
var. Lakin bütün variantları bu tiplərdə ümumiləşdirmək mümkün-
dür. Buradan belə nəticə çıxır ki, “Kokinşu”dan fərqli olaraq,
“İse”nin mənsur hissələri təkcə həcmcə böyüklüyünə və müstəqil
stilistik roluna görə deyil, həm də mürəkkəb kompozisiyaya malik
olmasına görə seçilir.

Hələ bu da son deyil. “Kokinşu”nun “haşiqaki”ləri ilə “İse”nin
mövzuya giriş hissələri arasında mahiyyətə də böyük fərqlər var.

“Kokinşu”nun müqəddimələri tam olaraq lirik şeirlərə xidmət
edir. Başqa sözlə desək, onlar öz-özlüyündə lirik yaradıcılığın xüsu-
si tematika və konstruksiyasına uyğun qurulur.

Yapon tankaları mövzu nöqtəyi-nəzərindən fabuladan məhrum-
dur. Onlar hamısı yalnız emosional ardıcılıq zəncirində açılan xalis
statik xarakterli motivlər üzərində qurulmuşdur. Əgər şeirdə hər hansı
hadisə, fəaliyyət, qəhrəmanın hər hansı hərəkəti haqqında danışılırsa,
həmin fəaliyyət motivi səbəbiyyət və zaman zəncirinə bağlanmışdır,
fabuladan məhrum olur. Tankalarda hərəkətlər və hadisələr eynən tə-
biət hadisələri kimi fabulasız verilir. Onlara uyğun olaraq, müqəddi-
mələr də statik və şeirin motivinə müvafiq olur. Müqəddimələr, adə-
tən, lirik mövzunun açılmasına xidmət edir. Məsələn, “Şahzadə Kore-

sadanın şeir məclisində qoşulmuş nəğmə”, bir şəxsin bağında payız gülü (xrizantema) əkilən zaman qoşulmuş nəğmə”.

Bəzən haşiqakilər sanki danışmağa başlayır: məsələn, ““Məhəbbət” bölməsindən yuxarıda göstərilmiş parçada...” Bu nəqletmənin öz quruluşunu diqqətlə nəzərdən keçirdikdə və onu “İse”dəki müvafiq nəqletmə ilə müqayisə etdikdə bu iki analoji parça arasındakı fərq üzə çıxır. Məhz bu nümunə ona görə verilir ki, bu xasiqəki çox geniş yayılıb və nəqletmə tipinə daha çox yaxındır.

“Kokinşu”da müqəddimə ümumilikdə şeirin mövzusu üçün sadə əsasdan başqa bir şey deyil. O, sadəcə tankanın lirik məzmununun açıldığı şəraiti təsvir edir. İlk baxışdan belə görünə bilər ki, o, hadisələr cərəyanını təsvir edir. Məsələn, bəy öz xanımını ziyarət edir, xanım qəflətən çıxıb gedir, bir ildən sonra bəy yenə həmin məkana gəlir və keçmiş günləri arzulayır. Bunu hadisələrin ardıcıl nəqli kimi qəbul etdikdə belə, yenə də əsas məsələnin səbəbiyyət ardıcılığı deyil, məhz lirik mövzunun açıldığı şərait olduğunu görmək mümkün deyil. Əsas məsələ təhkiyədə deyil, şeirdəki emosional elementə hazırlıqdadır. Hadisələr arasında görülə bilən bağlılıq maksimum xronoloji ardıcılıq xarakteri daşıyır və bundan kənara çıxmır.

Bəs “İse”nin müəllifi bu materialdan necə istifadə edir? O, çox kiçik dəyişikliklərlə lirik mövzuya yazılmış sadə müqəddiməni hekayəyə çevirməyə nail olur. Əslində müəllif birinci məqamın şərhinə yalnız qısa bir əlavə edir:

“Bəy xanımı ziyarət etdi, lakin əvvəlcə buna ciddi yanaşmadı. Və budur, *onun qəlbinin təlaşını dərinləşdi...*”⁸

Məhz bu məqamla təhkiyə elementləri öz aralarında səbəbiyyət bağları ilə bağlanır və abzas bütünlükdə tamam başqa xarakter alır.

Müəllif ikinci məqamın şərhinə daha geniş bir əlavə verir:

“O, xanımın harada yaşadığını bildirdi, lakin oraya getmək onun üçün əlçatmaz idi. *Və o, ümitsizliyə qapılaraq acı düşüncələrə qərq oldu...*”

⁸ Burada və bundan sonra “İse-monoqatari”dən olan sitatlarda kursiv müəllifə məxsusdur

Burada da yeni element daxil edilir. Həmin element özündən əvvəlki ilə səbəb-nəticə əlaqəsi ilə bağlanır və bütünlükdə təhkiyənin gücünü artırır.

Üçüncü məqama isə müəllif tipik təhkiyə sətirləri əlavə edir:

“Növbəti il yenə yanvar ayında, gavalı ağacları çiçəklərə büründüyü vaxtda o, ötən ili xatırlayaraq həmin fligelə gəldi: *oturub-durub ətrafa baxırdı, heç bir şey keçən il olduğu kimi deyildi. O ağ-ladı və ay qürub edənədək eyvandakı quru taxtın üstündə uzandı*”.

Nəhayət, müəllif təhkiyəni tam kamil etmək üçün şeirdən sonra daha bir sətir əlavə edir:

“O, nəğməni belə qoşdu və dan yeri söküləndə göz yaşları içə-risində evə qayıtdı”.

Beləliklə məlum olur ki, “İse” və “Kokinşu” arasındakı fərq “Kokinşu”dan fərqli olaraq “İse”dəki müqəddimələrin daha geniş və qaçılmaz olmasında deyil. Əsas fərq bu iki əsərdəki müqəddimələrin müxtəlif stilistik janrlara mənsubluğundadır. Belə ki, “Kokinşu”nun haşiqakiləri yalnız lirik mövzunun sonrakı inkişafı üçün üslubi təməl yaradır. “İse”dəki müqəddimələr isə əhatə etdikləri şeirlər barədə hekayə danışır.

II

Razılaşmaq lazımdır ki, “İse-monoqatari” adından görüldüyü kimi povestdir. Amma “İse”nin bünövrəsi kimi təhkiyə elementlərini götürsək, nəzərə almalıyıq ki, bu elementlər tamamilə özünəməxsus şəkildə verilmişdir. Əsər öz aralarında bir-birilə bağlanmayan iyirmi beş parçaya bölünmüşdür. “İse”ni şeirlər kitabı hesab etməsək də, hər halda o, povest də deyil. Ən yaxşı halda deyə bilərik ki, o, hekayələr kitabıdır.

Beləliklə, “İse”nin aid olduğu ədəbi janrın mahiyyəti haqqında sual ortaya çıxır. “İse”ni şeir kitabı kimi səciyyələndirdiyimiz zaman əlimizdə əsas olduğu kimi, burada da çoxlu əsaslarımız var.

İlk baxışdan “İse-monoqatari” müstəqil və bütöv parçaların məcmusudur. Onları birləşdirən ümumi cəhət mövzuların yaxınlığı

və süjetin eyniliyidir. Mövzu – “məhəbbət, süjet isə “bəylə xanın” qarşılıqlı münasibətləridir. Ümumi fabula isə yoxdur.

On haldan doqquzunda bu belədir. Yalnız çox məhdud səviyədə başqa mövzulara (məsələn, “təbiət”, “dostluq”) rast gəlinir. Onlar da əksər hallarda əsas mövzu olan “məhəbbət”lə bağlanır. Buradan da “İse”yə əvvəldə qeyd olunmuş fikri qismən xatırladan fərqli bir yanaşma meydana gəlir. “İse”nin “şeyr kitabı” kimi səciyələndirilməsindən ona “poeziya sənəti dərsliyi” kimi baxış meydana gəldiyi kimi, onun “hekayə kitabı” kimi qiymətləndirilməsindən də “məhəbbət dərsliyi” baxışı ortaya çıxır.

Həqiqətən də bu belədir. Məhəbbət mövzusu əsərdə mühüm yer tutur və ənmüxtəlif şəkillərdə (məsələn, həsrət, ümitsizlik, şikayət) təzahür edir.

Məhəbbətdən doğan həsrət mövzusu müxtəlif çalarlarda verilir. Bəzən əziz bir dost üçün darıxma...

秋の野に
笹わけし朝の
袖よりも
あはでこし夜ぞ
ひちまさりける

Aki no no ni
Sasa vakeşi asa no
Sode yori mo
Ava de koşi yoru zo
Hiçimasarikeru

Payız vaxtı çöllərdə
Səhər tezdən kolların arasından
Gizlicə keçirəm mən.
Paltarımın qolu yaş olub.
Sənsiz gecədə o daha çox nəmdir.
Bəzən məyusluq və hüzn...

つれづれの
ながめにまさる
涙川
袖のみ濡れて
あふよしもなし

Tsuretsure no
Naqame ni masaru
Namida qava
Sode nomi nurete
Au yoşi mo naşi

Kədərliyəm... həsrətlə
Baxıram, çayın göz yaşı
Hey axır, axır!
Mənim qollarım da yaşdır...
Sən isə yoxsan!

Ümitsiz məhəbbət mövzusu da müxtəlif variantlarda təqdim olunur. Bəzən tərəf müqabilini məzəmmət şəklində, məsələn,

あさみこそ
袖はひづらめ
涙河
身さへながると
聞かばたのまむ

Asami koso
Sode va hizurame
Namida qava
Misaenaqaru to
Kikaba tanomamu

Paltarımın qolu yaşdır
Başdan-başa...

O, göz yaşlarımdan islanıb.
Bu damcılar sənin
Qəddarlığının nişanəsi deyilmi?

Bəzən uğursuz məhəbbət yaşamış şairin başına nələrin gəldiyi, yaxud nələrin olacağı barədə düşüncələrin, öz-özü barədə fikirlərin doğurduğu ümitsizlik şəklində. Məsələn,

出でて来し
跡だにいまだ
変らじを
誰が通ひ路
と今はなるらん

İdete koşi
Ato dani imada
Kavaraci o
Dare qa kayoi ro
To ima va naruran

Yox! Sevmir o!
O gedib, birdəfəlik gedib!
Onu saxlaya bilmərəm!
Bəlkə də yetişib
Həyatın bitdiyi məqam...

Bəzən uğursuz məhəbbətin doğurduğu məyusluq. Məsələn,

住みわびぬ
今はかぎりと
山里に
身をかくすべき
宿もとめてむ

Sumivabinu
İma va kaqiri to

Yamasato ni
Mi o kakusubeki
Yado motometemu

Burada yaşaya bilmirəm!
Dağlar arasında
Özümə məskən axtarıram!
Elə bir yer ki,
İnsanlardan gizlənə bilim.

Məhəbbətdən şikayət bəzən sevgilinin qəddarlığına görə tale-
dən şikayət kimi təzahür edir:

根ふみ
重なる山に
あらねども
逢はぬ日おほく
恋ひわたる哉

İvane fumi
Kasanaru yama ni
Aranedomo
Avanu hi oku
Koi vataru kana

Qayalar, sıldırımlar yoxdur!
Nəhəng dağlar da yoxdur
Bizim aramızda.
Amma neçə gündür, görüşmürük,
Neçə gündür, həsrət içində keçir!
Bəzən isə əziz bir dost üçün darıxma şəklində görünür:

逢ふこと
玉の緒ばかり
おもほえて

つらき心の
長く見ゆらむ

Au koto
Tama no ço bakari
Omohoete
Tsuraki kokoro no
Naqaku miyuramu

Sənin məhəbbətin
Və görüşlərin
Çox qısamdır an kimi...
Amma qəddarlığın
Sanki sonsuzdur!

Nümunələrin sayını artırısaq və hər bir mövzunun müxtəlif variantlarını sadalasaq, “İse-monoqatari”ni bütövlükdə bura köçürmüş olarıq. Buna görə də, daha ətraflı məlumat əldə etmək istəyən oxucu əsərin özünə müraciət etməlidir. Bütün deyilənlərdən həqiqətə uyğun olan yalnız bir fikir hasil olur: “İse-monoqatari” məhəbbət kitabıdır.

Bu nöqtəyi-nəzərin qarşısında olduqca mühüm bir məsələ dayanır: bir-birilə əlaqəsi olmayan təsadüfi səpələnmiş bu hekayəciklərin hər birinin arxasında müəllif duyulur. Hər birində müəllifin şəxsiyyəti, əhval-ruhiyyəsi, ümumi dünyagörüşü hiss olunur. Bu da bütün parçalarda öz təsirini göstərir. Bütün parçalar müəllifin özündə birləşir.

Müəllif müdaxiləsi bəzən açıq-aydın şəkil alır. Bu halda müəllif müdaxiləsi daha çox tamamlayıcı qeyd, sentensiya formasında olur. Birinci hekayədəki sentensiyanı buna misal göstərmək olar:

“Köhnə adamlar öz əməllərində bax beləcə qəti və cəld idilər”.

On dördüncü hekayədə deyilir:

“Xanım olduqca xoşbəxt idi. Amma bu vəhşi mühitdə neyləmək olardı ki?”

Yaxud otuz üçüncü hekayədə deyilir:

“Sözsüz ki, bu, onlara uzun müddət düşünüldükdən sonra deyilmişdi”.

Otuz səkkizinci hekayədəki sentensiya belədir:

“Dünyada ilk qadın düşkününün şeyri üçün bu həqiqətən də çox adi şey idi”.

Otuz doqquzuncu hekayədə yazılır:

“Keçmişdə cavanlar bax belə sevirdilər. İndiki qocalar bəs nə edirlər?”

Yetmiş dördüncü hekayənin sentensiyası belədir:

“Bu həmin qadın idi ki, ona yaxın düşmək həqiqətən də çox çətin idi”.

Müəllif müdaxiləsi bəzən təhkiyənin öz mahiyyətinə nüfuz edir və bu, ayrı-ayrı ifadələrdə, hətta obrazlarda əksini tapır. Məsələn:

“burada olmuş, *taxta eyvanın altında sürünmüş rəzil qoca* belə bir nəğmə qoşmuşdur...”

“və o, *hətta üst geyimini və papağını götürməyə çatmadı, yağışda başdan-ayağa islanaraq, sevgiliyə tərəf qaçdı...*”

“o beləcə nəğmə qoşurdu və hamı göz yaşlarını qurudulmuş düyünün üstünə axıdırdı, *o qədər axırdı ki, düyülərnəm olub şişmişdi...*”

“onun sevgilisini o *şeytanlar bir udumla uddular...*”

Müəllif deyilən sözə öz qiymətini bu yolla verir, nəğmə barədə öz mülahizəsini belə ifadə edir. Beləliklə, təsvir olunana xüsusi çalar qatır. Bu zaman süjetin, yaxud mövzunun özündən iqtibas etmir, öz aləmindən çıxış edir. Bu, müəllifin hekayələrə yumoristik qeydlər etdiyi hallarda daha qabarıq əks olunur. Məsələn, yolçunun kədərindən danışarkənonun göz yaşlarını təsvir etmək üçün bu ifadəni işlədir: “onlar göz yaşlarını öz quru düyülərinin üstünə axıdırdılar, beləliklə *düyü nəm olub şişirdi*”. Yaxud sevgililərin təqib olunması hadisəsini təsvir edərkən xanımın tutulmasını belə ifadə edir: “*şeytanlar onu bir udumla uddular*”.

Bəzən yumoristik, bəzən satirik olan bu ifadələrə “İse”də tez-tez rast gəlinir. Çox vaxt isə müəllifin müdaxiləsi olmur, sentensiya və səciyyələndirici sözlər verilmir. Məsələn, iyirmi üçüncü hekayədə

belədir. Hekayə çox yığcam, lakin aydın verilmişdir. Burada heç bir müəllif müdaxiləsi yoxdur. Bu faktın özü bütün povest boyu tez-tez rast gəlinən həyatın acılığı hissini daha güclü şəkildə vurğulayır.

Müəllif nəql etdiyi hadisələrə yuxarıda sadalanan üç şəkildə fikir bildirməklə diqqətli oxucuda öz şəxsiyyəti barədə güclü təəssürat yaradır. Göz önündə sanki X əsrin bir heianlısı, çox da tanınmış nəsiləndən olmayan bir aristokrat, yüksək rütbəsi olmayan bir saray əyani canlanır. Bu heianlı həyatı dərinəndən, bütün emosionallığı, estetikliyi və fəlsəfiliyi ilə qavramış bir mütəfəkkirdir. Biz burada kiçik, lakin həmin dövr üçün tipik olan həyat təcrübəsindən keçmiş, həyatın eniş-yoxuşlarında obyektivliyini və özünə kənardan baxma bacarığını itirməmiş bir insanın şahidi oluruq. Biz öz müşahidələrindən dünyaya qarşı acı münasibəti, qəm-qüssəni kənarlaşdırmış insanı görürük. Bu isəonun səmimi yumorlarında əksini tapır. Lakin bu özüsündə onun əsas cəhəti olan kədəri daha qabarıq vurğulayır.

Bu pessimist tərz, demək olar ki, “İse”nin bütün hekayələrində müşahidə olunur. Bu, dərin müşahidəaparan və incə tərzdə müdaxilə edən müəllifin digər xarakterik cəhəti ilə birləşərək, bütün əsərin “sətirarası”, lakin əsas xəttini təşkil edir. “İse”nin bütün hekayələri məhz bu ortaq nöqtədə birləşir. Məhz bunun sayəsində “İse” sadə bir “məhəbbət sənəti dərsliyi” olmaqdan çıxır. “İse-monoqatari”nin hekayələri mahir müşahidəçi və təcrübəçi olan insanın həyatın keşməkeşi barəsində nəql etdiyi povestdir.

Beləliklə, “İse”nin Heian üçün bir növ “ars amanti” (latınca-dan tərcümədə – sevmək sənəti) olması fikri şübhə altına düşür. Eyni zamanda “İse”nin müstəqil hekayələr toplusu olması fikri də əsassızlaşır. Artıq yuxarıda qeyd olunduğu kimi, bütün bu hekayələr bütöv bir vəhdətin ayrı-ayrı hissələridir. Həmin vəhdət isə müəllifin ortaya qoyduğu həyatdır. Bununla yanaşı, bu vəhdət həm də qəhrəmanın öz mühiti ilə vəhdətində təsdiqini tapır. Hekayələrin qəhrəmanı bir heianlıdır, bəlkə də elə müəllifin özü, yaxud da mənşəcə və mövqecə ona bənzər bir şəxsdir. Mühit də eynidir: paytaxt şəhəri və cəmiyyətin ali təbəqəsinin həyatı. Bütün hekayələrdə hadisələr, adətən, bir süjet xətti üzrə inkişaf edir. Müəllifin birləşdirici psixoloji

şəxsiyyəti də daxil olmaqla bütün bu amillər hekayələrin bir-birindən formal fərqliliyinin əhəmiyyətini azaldır. Bu fərqliliyin yalnız kompozisiya xətrinə olduğu aydınlaşır.

III

Burada mühüm bir problem, yapon romanının istər əsas növlərində, istərsə də inkişaf tarixində morfoloqiyası məsələsi işıqlandırılır. “İse”nin morfoloji quruluşu məsələsi hər iki anlamda birinci dərəcəlidir. Nəzərə almaq lazımdır ki, “Manyoşu”da rast gəlinən fabulalı şeirləri çıxsaq, “İse” “Taketori” ilə yanaşı yapon təhkiyə janrının ilk nümunələridir. “İse”nin lazımınca dəyərləndirilməsi sonrakı yapon monoqatarilərini də anlamağa yol açır.



Edo dövründə çəkilən “İse monoqatari”yə aid rəsm

“İse”nin lirik janrlarla əlaqəsi şübhəsizdir. Oradakı bir çox şeirlər hekayələrsiz də qüvvəyə malikdir. Onların əksəriyyəti “Kokinşu”da məhz bu şəkildə mövcuddur. Buna görə də “İse”nin bir təhkiyə olaraq morfoloqiyası haqqında fikir yürütmək üçün yapon lirik janrının, xüsusilə də tankanın mahiyyətindən çıxış etmək lazımdır.

Əslində, tanka öz təbiəti etibarilə təsvir-təhkiyə çərçivəsində meydana gəlir. Tanka mütləq şəkildə müstəqilən zamanda olmasa da, hər halda konkret bir şeyə (məsələn, təbiət mənzərəsi, hər hansı şərait, hadisə və s.) istiqamətlənən lirik şeirdir. Mücərrəd lirik ilham öz-özlüyündə yapon poeziyasının bu tipi üçün, bəlkə də ümumiyyətlə yapon poeziyası üçün xas deyil. Buna görə tankanın emosional məzmunu bütünlüklə xarici mühitə yüklənir və xarici mühitdən də meydana gəlir. “Kokinşu”nun redaktorları bu faktı nəzərə alaraq topludakı bir çox şeirlərə izahedici müqəddimələr əlavə etmişlər. Digər tərəfdən isə tankanın bu xüsusiyyəti onun ətrafında hekayə qurmaq imkanını şərtləndirir; belə ki, bu zaman yalnız tankanın yarandığı şəraiti, onun süjetini təhkiyə formasına çevirmək lazım gəlir. Bunun nə dərəcədə sadə və rahat olduğunu “Kokinşu”dakı hekayə janrına yaxın olan müqəddimələr sübut edir. Tankanın istər lirik-emosional, istərsə də ona kənardan nüfuz edən xarici, nəqledici-təsviredici məzmunundan bu formada istifadənin klassik nümunəsi “İse”dir.

Bu povestdə lirika və təhkiyə elementləri üslubi cəhətdən biri digərindən üstün olmadan bütöv bir tamın içində qırılmaz bağlarla birləşmişdir. Şeirlər hekayələrlə qarşılıqlı şəkildə qarışmışdır. Lakin burada şeirlər hekayələr üçün bəzək rolu oynamır. Onların qarşılıqlı nüfuzu təbii və üzvidir. “İse”də şeirlər hekayələrsiz mənasını itirdiyi kimi, hekayələrdə şeirlər olmadan heç bir məna daşımır. “İse”də çox çətin bir işin öhdəsindən gəlmişdir: Burada nəsr və nəzm mahiranə və olduqca təbii şəkildə əlaqələndirilmişdir.

Əlbəttə ki, “İse”də bütün hekayə və şeir birləşmələri quruluş etibarilə eyni deyil. Yalnız bir şeirdən ibarət hekayələrə də rast gəlinir. Bu halda mənsur hissə, həqiqətən də, “müqəddimə”yə bənzər bir yazı kimi çıxış edir.

Lakin bu tipə çox az təsadüf olunur və ümumilikdə “İse” üçün səciyyəvi deyil. “İse”də tipik hekayə forması qısa və aydın təhkiyə epizodundan ibarətdir. “İse”də bu cür parçaların olması həmin şeir parçalarının ümumi məqsəd naminə və ümumi əsər naminə zəruri olması ilə izah edilə bilər. Onlar mütləq şəkildə yaxınlıqdakı bir şeirlə sıx bağlı olur və onun əlavəsi, yaxud açıqlaması kimi çıxış

edir. Beləliklə, nəzərdə tutulan şeir (bax səh.29) özündən əvvəlki şeirlə (bax səh.28) ümumi bir sxemə daxil olaraq, tam bir məna əlaqəsi əmələ gətirir. Məsələn, misal çəkilən hər iki şeirdə ümumi mövzu vəhdətinin əsasını təşkil edən görüş anının qısalığına işarə edilir. Hər ikisində şikayət süjet müxtəlifliyinin əsasını təşkil edən fərqli şəkillərdə verilmişdir: birincidə şikayət ümumi xarakter daşıyır – “bu axşam sənsiz çox darıxıram”; ikincidə isə şikayət məzəmmətlə birləşir – “sənin səni məndən uzaqlaşdıran qəddarlığın həqiqətən də çox sonsuz görünür”. Odur ki, bu şeir parçaları nəinki povestin ümumi janr xüsusiyyətinə xələl gətirmir, həm də bütün əsərə nüfuz etmiş vəhdəti bir daha vurğulayır.

Eyni şəkildə “Kokinşu”da da hekayə heç də həmişə şeirin yaranışında ona xas olan təhkiyə çərçivəsindəndədir. Məsələn, “Kokinşu”da belə bir şeir var (“Qarışıq şeirlər” bölməsi, I, 1):

我が上に
露ぞ置くなる
天の河
と渡る舟の
櫂のしづくか

Va qa ue ni
Tsuyu zo oku naru
Ama no kava
To vataru fune no
Kai no şizuku ka

Nədir bu? Üstümə
Şeh damcıları düşür...
Ey səma çayı!
Bu orada üzən qayığın
Avarlarından sıçrayan su deyilmi?

Şərhlərdən biri olan Keiçunun fikrincə, bu şeir aşağıdakı hadisə ilə bağlıdır: iyulun 7-si, “Süd Yolunun iki tərəfində yerləşən

“Toxucu və Naxırçı” ulduzları⁹ günü sarayda bayram təşkil olunmuşdu. Hamıya hökmdarın adından hədiyyələr paylanırdı. Və budur, imperatorun lütfündən təsirlənərək göz yaşlarına qərq olmuş müəllif təşəkkür əlaməti olaraq yuxarıdakı sətirləri qoşur. Bu sətirlərdə minnətdarlıq “göz yaşları” obrazını səma çayı, yəni Sūd Yolu ilə üzən qayığın avarından “sıçrayan su” obrazı ilə gözəl şəkildə əlaqələndirir.

Beləliklə, lazımi fikri lazım olan şəkildə ifadə edən, həm poetik formaya sığan, həm də bayramın məzmununu ehtiva edən bir şeir meydana gəlmiş olur.

Digər bir şərhçi Kaneko Genşin hesab edir ki, şeir başqa şəraitdə yazılmışdır. Belə ki, şair ulduz bayramı gecəsi çöllə gedirmiş. Birdən şəh damcısı üstünə sıçramış, o da dərhal bu “sıçrama”nı “səma çayı” obrazı ilə əlaqələndirmişdir. Bu halda da lazım olan fikir (gecə mənzərəsi və yol) lazım olan şəkildə (xarici aləmin şərtləri nəzərə alınmaqla) tərənnüm olunur.

İndi isə “İse” müəllifinin bu şeiri necə şərh etməsinə baxaq.

“Keçmiş dövrlərdə bir igid paytaxtdan küsərək “Şərq dağı”nda məskunlaşmaq qərarına gəlmişdir:

住みわびぬ
今はかぎりと
山里に
身をかくすべき
宿もとめてむ

Sumivabinu
İma va kaqiri to
Yamasato ni
Mi o kakusubeki
Yado motometemu

⁹ Veqa və Altair

Burada yaşaya bilmirəm!
Dağlar arasında
Özümə məskən axtarıram!
Elə bir yer ki,
İnsanlardan gizlənə bilim.

Möhkəm xəstələnmişdir. Ölüm ayağında olarkən kimsə onun üzünə su çiləmiş və o, həyata qayıtmışdır...

我が上に
露ぞ置くなる
天の河
と渡る舟の
權のしづくか

Va qa ue ni
Tsuyu zo oku naru
Ama no kava
To vataru fune no
Kai no şizuku ka

Nədir bu? Üstümə
Şeh damcıları düşür...
Ey səma çayı!
Bu orada üzən qayığın
Avarlarından sıçrayan su deyilmi?
O belə söyləmişdir”.

Göründüyü kimi, müəllif şeirin yarandığı şərait haqqında qətiyyətlə heç nə demir. O, şeirin uyğunlaşdırıla biləcəyi şəraiti təsvir edir; bəlkə də bu həqiqi mənzərədir, bəlkə də təxəyyülün məhsuludur. Müəllif şeirlərin ehtiva etdiyi bütün imkanlardan yararlanmağa və öz məqsədlərindən asılı olaraq onları özünə lazım olan müxtəlif təhkiyə çərçivələrinə salmağa çalışır. Bununla dabir tərəfdən konkret bir ideyanın, digər tərəfdən isə ayrı-ayrı şeir parçalarını eyni bir tə-

məl – vahid hekayə üzərinə yerləşdirən xəyal gücünün olması güclü şəkildə vurğulanır.

Tankanın potensial məzmununun mahiranə şəkildə açılmasının tipik nümunəsi kimi əlli doqquzuncu epizodu misal göstərmək olar. Bunu başa düşmək üçün bir şeyi bilmək lazımdır: “Kokinşu”ya (“Yay” bölməsi, 5) heç bir müqəddiməsiz yalnız bir şeir salınmışdır.

五月待つ
花橋の
香をかけば
昔の人の
袖の香ぞする

Satsuki matsu
Hana taçibana no
Ka o kakeba
Mukaşi no hito no
Sode no ka zo suru

May günlərini gözləyən
Narinc çiçəyinin
Ətrini duyuram...
Qolların o əvvəlki
Ətrinin dostlarıdır sanki.

Bu fikirlərin fonunda “İse”nin təmsil etdiyi təhkiyə janrının üslub xüsusiyyətləri bu və ya digər dərəcədə aydın olur. Bu, istər faktiki, istərsə də xəyali olmaqla mütləq şəkildə təhkiyə ilə əhatələnmiş şeirdən doğan, hər iki bərabərhüquqlu üslubi başlanğıc – nəzm və nəsr üzərində qurulmuş kompozisiya sxeminin bütövlüyünə əsaslanan hekayədir. Mənşəcə isə daha çox “Kokinşu” ilə deyil, ümumiyyətlə tanka janrı ilə bağlıdır. O, deyilməyən, lakin lirik hissədə nəzərdə tutulan təhkiyə elementlərini özündə potensial şəkildə ehtiva edir.

Bu ədəbi manera Yaponiyada çox sürətlə yayılmış və özünə çoxlu ardıcıl toplamışdır. Bəziləri onu sadəcə təqlid etmiş, bəziləri isə inkişaf etdirməyə çalışmışdır. İkinci qrupa aid olan ən xarakterik əsər “Yamato-monoqatari”dir.

“İse” və “Yamato”nun bağlılığı ilk baxışdan gözə çarpır. Birinci şərt ad seçimidir. Belə ki, birinci əsər İse əyalətinin adı ilə, ikinci isə Yamato əyalətinin adı ilə adlandırılmışdır. Birinci əsər zahirən bir-birindən ayrı olan xırda hekayələrdən ibarətdir. İkinci də eynilə müstəqil hekayələr əsasında qurulmuşdur. Birinci əsərdə qəhrəmanlar yüksək təbəqədən olan bəy və xanımdır. İkincidə də əksər hallarda belədir. Hər ikisində hekayələr nəsr və nəzm hissədən ibarətdir. Bütün bunlarla yanaşı, “İse” və “Yamato” istər mövzu, istərsə də üslub baxımından tam fərqlidir.

Yuxarıda göstəriləyi kimi, “İse” tam bir əsərdir, daha doğrusu həyatın keşməkeşlərindən bəhs edən povestdir. Onun epizodik konstruksiyası başlanğıc və sonun olduğu (ilk və son epizodları müqayisə et) “ardıcıl düzölmüş” roman üsulunun tətbiqindən ibarətdir. “Yamato” isə əsl “hekayələr toplusu”dur, orada nə daxili, nə xarici cəhətdən mövzu vəhdəti yoxdur. “Yamato”nun əksər hekayələri əvvəlki və sonrakı hekayələrdən asılı olmadan ayrılıqda anlaşılır. “İse”nin xarici görünüşü onun ardıcılarını çaşdırmışdır. Belə ki, “İse”nin müəllifində olan rabitəlilik “Yamato”nun müəllifində sərbəstliklə əvəzlənmişdir.

Hekayədəki nəzm və nəsrin qarşılıqlı əlaqəsi “Yamato”da tamamilə başqa xarakterə malikdir. Bu əlaqə “İse”də nitqin iki tipinin səsleşməsindən ibarətdir; burada nəsr vəznli nitqə, nəzm isə nəsrə çevrilir. “Yamato”da isə şeirlər tamamilə başqa rola malikdir; onlar hekayələrə yalnız əlavə, yaxud bəzək kimi çıxış edir. Burada şeirlər təhkiyənin içərisinə daxil olmur və onun lirik cəhətlərini vurğulamır. Onlar, “İse”də olduğu kimi, fabulanın inkişafına xidmət etmir, ən yaxşı halda ayrı-ayrı cəhətləri izah edir, yaxud sadəcə onlara birləşir. “Yamato”da hekayə şeirsiz ayrılıqda mövcud ola bilər. Şeirlər nəzərə alınmadığı təqdirdə fabulaya xələl gəlmir. “Yamato” şeirlə-

rlə təchiz edilmiş fabulalı təhkiyədir. “İse” isə şeirlərdən və nəsrədən ibarət lirik povestdir.

Aydın olur ki, “İse” və “Yamato” həm üslub, həm də he-kayələrinin xarakteri baxımından fərqlidir. “Yamato”da müxtəlif formalara rast gəlirik: “İse”də ən elementar forma olan “müqəddiməli şeir” tipli hekayələr; “İse” üçün səciyyəvi olan nəzm və nəsrin bu və ya digər dərəcədə bərabər şəkildə uzlaşması; “İse”nin böyük fabulalı konsepsiyaları (təhkiyə elementinin mürəkkəbləşdirilməsi və lirik elementin zəifləndirilməsi ilə); nəhayət, nəsrin hakim mövqə tutduğu və şeirin rolunun sadəcə hekayənin bəzəyi olacaq qədər azaldıldığı hekayələr. “Yamato-monoqatari” üçün üslubi cəhətdən daha çox axırıncı tip hekayələr səciyyəvidir. Həmin hekayələr “Yamato”nun yapon təhkiyə ədəbiyyatına gətirdiyi yeniliyin daşıyıcısıdır.

Beləliklə, yapon təhkiyə janrının, yaxud ən azının bir xəttinin inkişaf sxeminin müəyyən bir konturu (əlbəttə ki, ilkin variantda) əmələ gəlir. Onun tamamilə başqa bir janr müstəvisində qərarlaşmış uzaq mənbəsi özünün bütün təhkiyə imkanları ilə çıxış edən tankadır. Həmin tankalar özlərinin gerçəkləşdirilmiş və müfəssəl işlənmiş təhkiyə imkanları ilə “İse” kimi bir monoqatari – povest meydana gətirir. Burada tankaların bərabərhüquqlu başlanğıc kimi iştirakı povestə özünəməxsus lirik çalar qatır. Xalis təhkiyə elementinin gücləndirilməsi və nəsrin ön plana çəkilməsi isə “Yamato-monoqatari” kimi bir povestin ortaya çıxmasına səbəb olur. Deməli, yapon romanının inkişaf sxemini belə ümumiləşdirmək olar: lirik şeir, lirik povest və fabulalı povest.

Digər tərəfdən isə “İse”nin “epizodlar”ından “Yamato”nun hekayələrinə doğru təhkiyə janrının kəmiyyət tərəfi də dəyişir, bununla da sonralar bütöv bir tama – romana çevrilir.

“İse” – “Epizodlar kitabı”, “Yamato” – “Hekayələr kitabı”, “Qenci-monoqatari” – bir çox fəsilləri ilə “Roman”dır. Yapon monoqatarisinin üslubi müstəvidə inkişaf ardıcılığı belədir.

QEYDLƏR

1. 134-cü səhifədə verilmiş şeir “İse-monoqatari”nin səkkizinci hissəsindən götürülmüşdür. Bu şeiri başa düşmək üçün onun meydana gəldiyi şəraiti bilmək lazımdır.

Şeir qəhrəmanı səyahət zamanı yol yoldaşları ilə birlikdə paytaxtdan xeyli uzaqlaşır və “hər kəsin bahalı libas geydiyi” bir yerə gedib çatır. Onlar orada qalmaq qərarına gəlirlər. Atlardan düşür və istirahət etmək üçün yerlərini rahatlayırlar. Üst geyimlərini çıxarıb yaxınlıqdakı ağacın budağından asırlar. Bu zaman külək əsir. Dostlar paytaxtdan uzaq düşdüklərinə görə kədərlənirlər. Bu məqamda qəhrəman bu şeiri qoşur:

唐衣
着つつなれにし
つましあれば
はるばるきぬる
旅をしぞ思ふ

Kara-qoromo
Kisusu narenşi
Tsuma şi areba
Haru-baru kinuru
Tabi-o şi zo omou.

Şeir birinci mənası təxminən belədir:

Geyməyə öyrəşdiyim
Paltarları görürəm burada...
Ətəklərini külək yellətdikcə,
Kədərlənirəm uzaq düşdüyümüze görə!

Belə assosiasiyalar iki şəkildə əsaslandırıla bilər. Birincisi, qəhrəman küləyin onların “bahalı libasları”nı necə tərpətdiyini görür, hamının belə geyimlərdə olduğu yeri, yəni paytaxtı xatırlayır və

kədərənir: “O yer nə qədər də uzaqda qalmışdır. Onlar necə də uzaqlaşmışlar!”

İkinci əsaslandırma belədir: Bahalı libaslar asılıb. Bəs hardan asılıb? Onlar paytaxt sakinlərinin mənzillərindəki zərif asılqanlardan deyil, sadə ağaclardan asılıb. “Gözəl paytaxt necə də uzaqdadır. Onlar necə də uzaq düşüblər!”

Şeir in ikinci mənası omonimlər və məcazlar sayəsində yaranır. Belə ki, *suma* sözü ətək və qadın, *nareru* sözü nəyisə geyinməyə öyrəşmək və kiməsə öyrəşmək, *harubaru* sözü küləkdə yellənmək və çox uzaq mənalarnı verir. Kədər əlaməti xüsusilə *omou* – düşünmək sözü ilə vurğulanır. *Karaqaromo* sözünün paytaxtlılara xas geyimi, bahalı geyimi ifadə edən xüsusi bir mənası da ayrıca nəzərə çarpdırılır. Nəticədə şeirin ikinci mənası hasil olur:

Düşünürəm mən...
Çox uzaqda paytaxtdadır
Əziz arvadım...
Ürəyim kədər içindədir.
Biz necə də uzaq düşmüşük!

Bu şeirin nə dərəcədə mahiranə yazıldığını lazımınca dəyərləndirmək üçün bu deyilənlərə tankanın daha bir neçə xüsusiyyətini əlavə etməliyik. Birincisi, omonimlərin düzülüşü motivlərin başqa bir kombinasiyasını da mümkün edir: müəllif bir zamanlar paytaxtda asılan və adət üzrə arvadının götürüb ona verdiyi libası görür, beləliklə paytaxtda qalmış libasları, yəni arvadını xatırlayır. İkincisi, şeir bütünlüklə xüsusi bir tematik və formal tapşırıq əsasında qələmə alınmışdır. Yol yoldaşları şairdən bu səyahəti, istirahət etmək üçün saldıqları düşərgəni, yellənən libasları bütün hiss-həyəcanları ilə birgə, ətrafdakı şəraitə tam uyğunlaşdırmaqla tərənnüm etməyi xahiş edirlər. Bununla yanaşı, ətrafdakı şəraitlə əlaqə həm də formal olmalı idi: istirahət edənlərin ətrafında bataqlıqda *kakisu-bata* çiçəyi açmışdı. Bu söz beş hecadan ibarətdir. Tanka özü də beş misradır. Şeir həm də akrostix olmalı imiş. Göründüyü kimi, şair bütün bu tapşırıqların öhdəsindən ustalıqla gəlmişdir.

2. Oçerkin sonuncu hissəsində Heian monoqatarisinin janr cəhətdən inkişaf sxemiçəkildi və fabulalı povest bu inkişafın tamamlayıcı mərhələsi kimi təqdim edildi. Lakin ən əvvəldə “İse” ilə eyni xronoloji sırada dayanan və fabulalı povest olan “Taketori-monoqatari”nin adı çəkilmişdi. Hesab etmək olar ki, bu iki əsərin hər biri ümumilikdə monoqatarinin inkişafının müxtəlif istiqamətlərinin başlanğıcıdır. “İse-monoqatari” istiqaməti fabulalı povestə gətirib çıxarmış, “Taketori-monoqatari” isə “İse”nin xüsusi növündən başlamışdır. Əlbəttə ki, hər iki əsər bir-birinə təsir göstərə bilərdi və göstərdi də. Lakin hər halda metodoloji nöqteyi-nəzərdən hər iki əsəri ayrı-ayrılıqda nəzərdən keçirmək lazımdır.

MURASAKİ ŞİKİBUNUN ROMANI



Murasaki Şikibu
(紫式部)

“Qenci-monoqatari”ni (“Qenci Haqqında povest”) təkcə Yaponiyanın deyil, bütün dünya ədəbiyyatının klassik əsərləri sırasına daxil etmək üçün əlimizdə hər cür əsas var. Bu əsər Heian dövrünün bədii zirvəsini təşkil edir. O, qismən quldarlıq cəmiyyəti, qismən də dövlətə vergi ödəyən azad kəndli cəmiyyəti bazasında öz mədəni həyat tərzini qurmuş Heian aristokratiyasının bitkin yaradıcılıq məhsuludur.

Yaponlar üçün bu əsər ədəbi zövq mənbəyi, bədii zövqün və ədəbi duyumu inkişaf etdirilməsi üçün məatrial, bitib-tükənməyən tədqiqat, təqlid və bəhrələnmə predmetidir.

Dünya ədəbiyyatşünaslığı üçün isə məişət vəadətləri təsvir edən realist roman, kurtuaz ədəbiyyatının yapon variantının üslub, ideya, ifadəlilik baxımından mükəmməl nümunəsidir. Bu həm də dünya ədəbiyyatında müfəssəl işlənmiş realistik fabula və məişət materialı üzərində qurulmuş romanın olmadığı dövrdə, təxminən 1000 il bundan əvvəl meydana gəlmiş irihəcmli təhkiyə janrının ən erkən nümunələrindən biridir.

Müasir oxucu üçün bu əsər hər şeydən öncə sanki xanım Skuderinin əsərlərinin ruhunda olan zərif və ekzotik kitabdır. Sonra isə diqqətlə oxuduqda mənimsənilən, tamamilə realist olan, hətta Floberinin xatırladan bir əsərdir.

Bu roman X əsrin sonu və XI əsrin əvvəllərində zəkali, diqqətli, çox müşahidə və tədqiqat aparmış, bəzən ironik, bəzən sentimental, lakin həmişə ayıq baxışlı, incə və sağlam zövqlü, yapon qadını tərəfindən qələmə alınmışdır. O, mülk sahibi, ölkəyə yaxşı bələd olan, bir saray xanımı kimi imperatriçaya xidmət edən, insanları anlamağı bacaran, “xəyallar aləmi”ndə yaşayamayan Murasaki Şikibudur.

I

Yapon ədəbi tənqidi tarixində “Qenci-monoqatari”yə baxış müxtəlif olmuşdur. Bəziləri hesab edir ki, roman bu və ya digər dərəcədə buddizm təliminin, xüsusilə “səbəblər və nəticələr” ideyasının, Karmanın təbliğidir. Bəzilərinə görə, “Qenci” həyatda necə davranmalı olduğumuzu öyrədən didaktik əsərdir. Bir qisim tənqidçilərə görə, “Qenci” qeyri-əxlaqi bir romandır. Bəziləri göstərir ki, “Qenci” real insanları və real hadisələri əks etdirən, lakin bir qədər pərdələnmiş tarixi salnamədir. Nəhayət, bir qisim tənqidçilər bəyan edir ki, “Qenci” yapon estetikasının “mono-no aware” – “şeylərin cazibəsi” formulunda ifadə olunan özünəməxsusluq prinsipini tərənnüm etmək məqsədilə yazılmışdır. Həmin prinsip budur: cazibə hər bir predmetdə var və o, hər bir vaxt mahirənə tərzdə üzə çıxarıla bilər. Murasaki Heian mühitini təsvir etmiş və oxucuya onun bütün cazibəsini təqdim etmişdir.

Bu nəzəriyyələrin heç birinin, yaxud hər hansı birinin doğru olmadığını təsdiqləmək olarmı? Ümumilikdə yapon ədəbiyyatını, xüsusən də Heian dövrü ədəbiyyatını bir qədər duyan Avropa oxucusu bu müddəaların hər biri ilə müəyyən dərəcədə razılaşa bilər. Belə ki, roman həcmcə o qədər böyük, məzmunca o qədər mürəkkəb, ideyaca o qədər əhəmiyyətli, formaca o qədər gözəldir ki, onun barəsində deyilmiş fikirlər, hətta deyilməmiş başqa təriflər əsərin öz içərisində təsdiqini tapa bilər. Buna görə də, ona hər hansı nəzəriyyədən deyil, Murasakinin öz söylədiklərindən çıxış edərək yanaşmaq lazımdır.

Yapon ədəbiyyat tarixçisi İqaraşi diqqəti romandakı bəzi məqamlara çəkir. Həmin məqamlar bir növ müəllifin öz dilindən bəyanat kimi səslənir, Murasakinin nöqtəyi-nəzərinin həm ümumilikdə romanın məğzinə, həm ifadə vasitələrinə, həm də əsərin əsası kimi götürülən materiala köçürür. Əslində, Murasakinin bu bəyanatları o qədər mühümdür ki, “Qenci haqqında povest”in qəhrəmanları, mühiti, müddəaları və ideyalarının labirintində azarkən onlar ip ucu verir.

İqaraşının göstərdiyi, romanın XXV fəslində (“Hotaru”) olan birinci bəyanat budur:

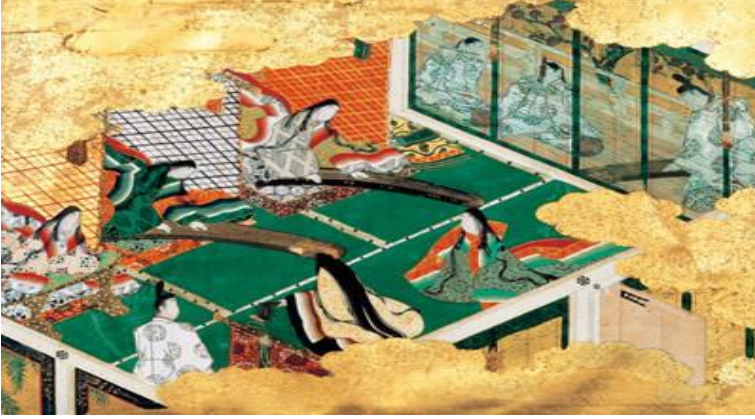
“Monoqatarilər bizə tanrılardan başlayaraq dünyada baş vermiş hər bir şeyi (Yo-ni aru koto) danışır. Yapon tarixi salnamələri (“Nihonqi”) şeylərin yalnız bir tərəfinə aiddir (katasoba co).

Povestlərdə isə mümkün olan bütün təfəsilat verilir.

Əlbəttə ki, müəllif hər şeyi öz adı ilə adlandıraraq olduğu kimi (ari-no mama-ni) nəql etmir. O yalnız ürəyində gizli saxlaya bilmədiklərini danışır, bu dünyada gördüyü və eşitdiyi bütünyaxşı və pis şeyləri nəql edir”.

Hesab etmək olar ki, bu cümlələr klassik yapon romanı tarixində üç məqamı işıqlandırır. Birinci məqam Murasakinin dövründə romanın qərarlaşdığı inkişaf səviyyəsi, ikincisi romana ümumilikdə həmin dövr üçün, xüsusən də müəllif üçün səciyyəvi olan baxış tərzini, üçüncüsü isə həmin dövrdə roman janrında, ilk növbədə “Qenci haqqında povest”in özündə izlənən tendensiyadır.

Murasakinin öz qəhrəmanının dilindən söylədiyi bu sözlər həmin dövrdə Yaponiya üçün tamamilə yeni olan və kifayət qədər cəsarətli səslənən fikir idi. O, hər ikisinin əsas xarakterinə – keçmişdən bəhs etdiklərinə görə ədəbi təhkiyə janrını tarixi təhkiyə ilə bir sıraya qoyurdu. Lakin bununla da kifayətlənmir və romanın tarixdən daha üstün olduğu fikrində təkid edirdi. Bu üstünlüyü bədii nöqteyi-nəzərdən deyil, tarixin özünün prinsipləri və vəzifələrindən çıxış edərək əsaslandırır. Murasaki göstərirdi ki, roman hər şey haqqında danışır, hər şeyin xırdalığına qədər gedir, keçmişini kamil şəkildə nəql edir. Hətta Murasaki ona qədər heç kimin dilə gətirə bilmədiyi bir fikri ifadə etməyə də cürət edir: “Kociki”dən sonra Yaponiyanın ikinci dərəcəli klassik kitabları olan məşhur yapon tarixi salnamələri – “Nihonqi”lər romandan aşağıdır. Belə ki, tarix birtərəflidir və keçmişin məzmununu tam şəkildə əks etdirmir. O dövrdə belə bir bəyanatla çıxış etmək cəsarətini tam mahiyyəti ilə anlamaq üçün ancaq yapon olmaq lazımdır.



Edo dövründə çəkilən "Qenci monoqatari" əsərinə aid rəsm

Bu, birinci növbədə ondan xəbər verir ki, həmin dövrdə ziyalı təbəqənin şüurunda roman artıq mühüm yer tutmağa başlamışdı. Roman yalnız qadınlar və uşaqlar üçün əyləncə olmaqdan qurtulmuşdu. Təhsilli kişilər artıq ədəbiyyatı bütünlüklə yalnız Çin ədəbiyyatı çərçivəsində anlamırdılar. Onlar anadilli ədəbiyyatı qəbul etməyə başlamışdılar. Bundan əlavə, Çin ədəbiyyatının yüksək janrları ilə, daha doğrusu tarixi nəqletmə, fəlsəfi mühakimə, "quven" tipli bədii nəsr, Çin klassik şeiri ilə tərbiyə görmüş, "yalançı ədəbiyyat"a – hekayəyə, romana nifrətlə yanaşan Heian ziyalıları, nəhayət ki, bu aşağı janrı qəbul etməyə, hətta maraq göstərməyə başlamışdılar. Bir əsr ərzində klassik yapon romanı bu qədər irəliləmişdi. O, vətəndaşlıq hüququ qazanmış, ciddi ədəbi janra çevrilmişdi.

Bununla yanaşı, Murasakinin sözləri həm də həmin dövr yazıçısının özünüdərkindən xəbər verir. Yazıçı artıq öz işinin əhəmiyyətini gözəl dərk edirdi. Murasaki üçün roman yazmaq darıxan tənha qadını əyləndirmək üçün kitab hazırlamaq deyil, bütün mənfi və müsbət keyfiyyətləri ilə insan həyatının mənzərələrini canlandırmaqdan ibarət idi. Bu da, əlbəttə ki, yapon yazıçısı üçün bir yenilik idi.

Murasakinin bu tiradası həm də onun bütün romanlar üçün zəruri hesab etdiyi və öz romanında da müşahidə olunan tendensiyanı müəyyənləşdirir. Həmin tendensiya ilk növbədə realizm ilə səciyyə-

lənir. Burada real baş verənlər təsvir olunur. Bu, əlbəttə ki, bədii realizmdir. Hadisələr əslində olduğu kimi ilkin variantında verilmir. Başqa sözlə desək, müəllif faktiki materialın emal edilməsini xüsusi vurğulayır və monoqatari üçün bunu gerçək həyatı əsasın fabula üçün mühüm olduğu qədər mühüm hesab edir.

Murasakinin bu tendensiyası təkcə Heian dövrü ədəbiyyatında deyil, bütün yapon təhkiyəsi tarixi boyu dəstəklənmişdir. “Qenci” əsl bədii-realistik romanın ən xalis və ən parlaq nümunəsidir. Ona qədər təhkiyə janrı (“Taketori”, “Oçikubo”, “Usubo”) qismən mifik, nağılvari və əfsanəvi, qismən də uydurma materiallar əsasında qurulurdu. Ondan sonra təhkiyə ədəbiyyatı (“qunki”, “otoqizoşi”, tokuqava dövrünə aid hər növ “şosetsu”) qismən rəvayətlərə, yaxud xüsusi qavranılmış və ideallaşdırılmış tarixə əsaslandı, qismən də naturalizmə düşərək qarşı tərəfə keçdi. Göründüyü kimi, yapon təhkiyə ədəbiyyatı nümunələri oxucuya heyrətləndirici, mütəəssir edici, yaxud əyləndirici nə isə təqdim etməyə çalışır. Lakin “Qenci” buna can atmır. O, öz dövrünün tanınmış ictimai dairəsinin gündəlik həyat tərzini təsvir edir. Demək olar ki, salnamə yaradır, oxucuya qətiyyənlə maraqlı olmayan ən əhəmiyyətsiz şeyləri həvəslə təsvir edir; burada heç bir xüsusi hadisə, qəhrəmanlıq, tutarlı əhvalat (məsələn, Kamakura qunkiləri) yoxdur. Hətta Tokuqava nəsrinə üçün səciyyəvi olan detalların qroteski və mənasız təfsilat, mübaliğə və obrazların tipləşdirilməsinə cəhd də yoxdur. Murasaki təmtəraqlı hadisələri deyil, adi həyatı tərənnüm edir. O, tip yaratmağa çalışmır, gerçək insanları göstərir. Romanın əksər tədqiqatçıları bunu qeyd etmişlər. Bu fakt əsəri oxuyan zaman dərhal nəzərə çarpır.

İqaraşinin nəzərə çatdırdığı ikinci bəyanat romanın XXXII fəslindədir (“Umeqae”) və aşağıdakı cümlələrdən ibarətdir:

“Bizim dövrümüzdə nur azalmışdır. O, hər cəhətdən qəhrəmanlıq dastanlarından geri qalır. “Kana”da isə bizim zəmanəmiz həqiqətən də müqayisə olunmazdır. Keçmiş yazı işarələri dəqiq və müəyyəndir, lakin ürəkdə olan hər bir şeyi onlara sığdırmaq mümkün deyil”.

Yapon dilinin tarixi ilə tanışlığı olan hər bir kəs üçün Murasakinin bu sözləri tək-cə əsaslı və doğru deyil, həm də onun romanına lazımı qiyməti verməkdən ötrü son dərəcə mühümdür.

Bu bəyanat bir tərəfdən onu göstərir ki, həmin dövrdə yapon dili hələ Çin sözləri ilə korlanmamış, hətta ən az miqdarda belə qarışmamış təmiz “Yamato” dili idi (burada kana deyilir). Yapon dili X–XI əsrlərin qovşağında əvvəllər görülməmiş yüksək inkişaf mərhələsini yaşayırdı. Digər tərəfdən göstərir ki, bu inkişaf etmiş dil ədəbiyyatın ən gözəl ifadə vasitəsi idi. O, əsl söz sənətinin ən yaxşı silahına çevrilmişdi. Nəhayət, üçüncü məsələ Murasakinin sözlərində yapon dilini Çin dilinə qarşı qoymaq meylinin sezilməsidir.

Əslində, o dövriki yapon dilinin faktlarına nəzər salsaq, iki prosesin şahidi olarıq: milli yapon dilinin (daxili faktorlar hesabına) təcridi inkişafı və Çin dilinin təcridən ona nüfuz etməsi. Hakim təbəqənin danışdığı dili özündə həm yapon, həm də Çin elementlərini birləşdirirdi. Lakin tam sintez sonralar baş verdi. Ədəbi dilə gəlincə, biz iki hadisə ilə qarşılaşırıq: birincisi, yapon dili söz sənətinin bütün tələblərinə cavab verəcək dərəcədə inkişaf etməmişdi; ikincisi, ədəbi dil Çin dili idi və “yüksək” ədəbiyyat bu dildə yaradılırdı. Analoji yolla iki ədəbiyyat – “kanbun” (Çin dilində yapon ədəbiyyatı) və “vabun” (yapon dilində yapon ədəbiyyatı) yaranırdı.

“Vabun” öz-özlüyündə söz sənətinin silahı ola biləcək qədər işlənib hazırlanmamışdı və qarışıq dil kimi çıxış edəcək dərəcədə Çin elementləri ilə dolmamışdı. Buna görə də, “Qenci”yə qədərki vabun əsərlərində, daha doğrusu, romanlarda, gündəliklərdə və s.-də biz müəllifin bu sahədə üzləşdiyi çətinliklərin şahidi oluruq. Eyni zamanda, bu dilin ədəbi yaradıcılıq silahı kimi necə təkmilləşdiyini görürük. Bu təkmilləşmə özünün ən yüksək pilləsinə “Qenci”də çatır. “Qenci” klassik dövr bitkin yapon dilinin nümunəsidir. O, Murasakinin mahir əllərində özünün bütün formaları ilə bədii ifadənin mükəmməl alətinə çevrilir. “Qenci”nin timsalında yapon dili dünyanın yüksək səviyyədə işlənmiş ədəbi dilləri ilə bir sırada qərar tutur.



Edo dövründə çəkilən “Qenci monoqatari” əsərinə aid rəsm

Bu mənada “Qenci” bir növ aşırım rolunu oynayır; ona qədər yoxuş olmuş, ondan sonra eniş başlamışdır. Vabun “Qenci”də ən yüksək zirvəsinə çatmışdır. Ondan sonra xalis yapon dilinin tənəzzülü vəÇin sözlərinin ona müdaxiləsi başlamışdır. Nitqin quruluşu və leksika dəyişmiş, hər iki dil qarşılıqlı şəkildə bir-birinə nüfuz etmişdir. Nəticədə, “kanva-çoqatay”, yəni Çin və yapon dillərinin harmonik uyğunlaşması formalaşmışdır. Bu dil də öz növbəsində söz sənətinin misilsiz alətinə çevrilmiş və tarixə bir sıra bədii ədəbiyyat inciləri bəxş etmişdir. Amma onlar tamamilə başqa bir üsluba malik idi. Bir sözlə, üslubi cəhətdən xalis yapon mənşəli olan ədəbiyyat “Qenci”dən sonra bir daha həmin zirvəni fəth edə bilməmişdir.

Murasakinin bəyanatında daha bir cəhət var. Onun sözləri qəti şəkildə təsdiq edir ki, monoqatari üçün lazımı və mükəmməl ifadə vasitəsi yalnız xalis yapon dilidir. Təhkiyə yalnız bu dildə olmalıdır. Gerçək həyat mənzərəsini yalnız bu dildə təsvir etmək mümkündür. Bununla da, Murasaki sanki əcnəbi hakim dilə qarşı öz təqib olunan milli dilini qoymağa çalışır və onu ciddi sayılan və hamı tərəfindən yüksək janr kimi dəyərləndirilən tarixi nəfislikdən də üstün ədəbiyyat üçün yararlı hesab edir. Bu, Murasakini bir yazıçı kimi fərqləndirən sayıqlığın ikinci sübutudur. O, öz janrının və öz dil üslubunun dəyərini tam şəkildə dərk edir.

İqaraşının “Qenci”də göstərdiyi üçüncü məqam da XXV fəsil-dədir. Bu, tamamilə başqa bir məsələdən bəhs edir:

“Bəli! Qadınlar kişilərin onları aldatması üçün dünyaya gəlir!”

Bunu necə başa düşmək olar? Bu sadəcə müəllifin qadın ol-masındanmı irəli gəlir? Yaxud o, bu bəyanatın doğruluğunu özündə sınımış bir qadıncıdır? Bəlkə də bu, müşahidələrin nəticəsidir? Ya dövrün əsas problemi-dir?

Daha çox axırıncı fərziyyə həqiqətə uyğundur. Bu, həm tarixi cəhətdən, həm də müəllifin roman janrına ümumi baxışı ilə əlaqəli-lik nöqtəyi-nəzərindən doğrudur.

Murasaki, sözün əsl mənasında, Heian qadını idi. Bunu başa düşmək üçün onun gündəliyini oxumaq kifayətdir. Digər tərəfdən isə bu sentensiyayı tam olaraq onun özünə aid etmək çətindir. Çünki o, son dərəcə ciddi və dərin, bütün həyatı boyu kişilərin oyuncağı ola bilməzdi. Bəlkə də məhz buna görə onun üçün müqavimət gös-tərmək çətindir. O, başqalarından ötrü nalə çəkir və bu qeydi yazır.

Şübhəsiz ki, Murasakini əhatə edən mühit bu əqlinətəçiyə ki-fayət qədər əsas verirdi. Lakin roman göstərir ki, onun müşahidə dairəsi qat-qat geniş idi. O, təkcə öz məhrəm dünyasını deyil (gün-dəliyində olduğu kimi), ümumilikdə Heian həyatını təsvir etməyə çalışırdı. Odur ki, o, aristokrat həyatı üçün ən səciyyəvi olan cəhət-ləri – məhəbbəti və kişi-qadın münasibətlərini götürürdü.

Bu mövzunun həmin dövrün bütün təhkiyə ədəbiyyatı üçün səciyyəvi olduğuna əmin olmaq üçün, ötrü də olsa, Heian monoqat-arisini ilə tanış olmaq lazımdır. Bu xətt üzrə birinci yerdə dayanan “İse-monoqatari”də bəy və xanım monoqatarinin bütün səhifələrin-də ayrılmaz şəkildə çıxış edir. Bu fakt təkcə ədəbi ənənə və zövqlə bağlı deyil. O, ətraf mühitlə şərtlənir. Monoqatari, əsas etibarilə, ha-kim təbəqənin – Heian zadəganlarının həyat və məişətini təsvir edir. Həmin dövrdə bu həyat və məişət iqtisadi rifah və siyasi qüdrət fo-nunda birbaşa dinc “mülki” (o zaman belə adlanırdı) mədəniyyətin – hedonizmin başlanğıclarına nüfuz edirdi. Son dərəcə şən və asudə, şəhvət dolu, təmtəraqlı mədəni mühitdə qadınlar önəmli rola malik idi. Kişi və qadın münasibəti hərtərəfli təmin olunmuş bu qayğısız həyatın mərkəzində dayanırdı. “Kokinşu” bu həyatın mükəmməl

inikasıdır. Bu antologiyanın yarıdan çox hissəsi birbaşa və ya dolayısı yolla məhəbbət şeirlərindən ibarətdir. Göründüyü kimi, Heian həyatının obyektiv tarixi şərtlərə söykənən bu əsas hadisəsi təhkiyə ədəbiyyatının başlıca mövzusunə çevrilmişdi. Buna görə də, Murasaki həyatı və tarixi sözün əsl mənasında tarixi əsər olan “Nihon-qi”dən daha dolğun və daha ətraflı təsvir etməyə çalışırdı. Buna görə də, o, əsas problemi gözü ilə gördüyü şəkildə, olduğu kimi verməli idi: “qadın kişinin qollarında”.

Beləliklə, əminliklə təsdiq etmək olar ki, Murasakinin bu üç qeydi onun əsərinin əsas cəhətlərini – əsərin janrını, üslubunu və mövzusunə mükəmməl şəkildə səciyyələndirir.

Birinci qeyd göstərir ki, “Qenci” hər şeydən öncə nəsrdir. Daha sonra bunun bədii şəkildə işlənmiş gerçək tarix olduğunu bəyan edir. Nəhayət, bu qeyd təsvir edənə təsvir olunanın qarşılıqlı əlaqəsini səciyyələndirir. Belə ki, biz burada bədii həqiqətin şahidi oluruz.

Murasakinin ikinci qeydi göstərir ki, onun əsəri üslub baxımından tamamilə yapon dilinin ifadə vasitələrinə əsaslanır. Əsərdə yalnız yapon dilinin leksik və semantik materialından istifadə olunmuşdur.

Üçüncü qeyd isə mövzunu müəyyənləşdirir. Əsərin başlıca mövzusu Heian kişi və qadınıdır.

Beləliklə, “Qenci”nin janrı realist roman, üslubu vabun, mövzusu Heian kişi və qadınıdır.

II



Edo dövründə çəkilən “Qenci monoqatari” əsərinə aid rəsm

Murasakinin yuxarıda göstərilən ideyasını romanın özündə izləmək daha doğru olardı. Əsərin mövzusu barədə yuxarıda bəhs olundu. İndi isə həmin mövzunun konkret obrazlarda necə açılmasına baxaq. Daha doğrusu, əsərin fabulasında mövzunun necə təzahür etməsini izləyək.

Mövzunun xarakteri kişiləri qadınlara, qadınları isə kişilərə qarşı qoymağı tələb edir. Murasaki bir kişi obrazına müraciət edir. Onun əsərinin əsas qəhrəmanı Qenci özüdür. Bəs müəllif nəyə görə mövzunu açmaq üçün daha təbii üsuldən, çoxlu qəhrəman kişi və qadın obrazları yaratmaq üsulundan istifadə etmir? Cavab çox sadədir: Murasakinin üçüncü qeydindəki (“Qadınlar kişilərin onları aldatması üçün dünyaya gəlir”) mövzunun özünəməxsus şəkildə işlənməsi üçün məhz belə lazımdır. Murasakinin təsəvvürünə görə, qadın kişinin əlində oyuncaqdır. Məhz bunu qabartmaq üçün Murasaki bir kişi obrazı və onun müqabilində çoxlu qadın obrazları yaradır. Bəlkə də, ayrı-ayrı cütlüklərin təsviri kişi və qadın münasibətlərindəki həmin səciyyəvi cəhəti verə bilməzdi. Həmin səciyyəvi cəhət bütün romanın əsasını təşkil edən tək və çox qarşılaşdırmasıdır. Əlbəttə, bu o demək deyil ki, əsərdə Qencidən başqa kişi və onun məşuqələrindən başqa qadın yoxdur. Lakin əsərdə bir qəhrəmanın verilməsi mövzunu konkretləşdirməyə xidmət edir.

Bu konkretləşdirmə fabula ardıcılığının motivlərində təzahür edir. Əsərin sonrakı hissələrində alt mövzular verilir: Qenci və filan qadın. Qenci ilə tək-tək, yaxud birlikdə qadın obrazları qarşılaşdırılır. Bu yolla mövzu daha çox konkretləşdirilir. Bu da mövzunun sonrakı inkişafını şərtləndirir. Qəhrəmanla hər hansı qadının qarşılaşdırılması mövzusunda qəhrəmanın həmin qadına münasibətini səciyyələndirən motiv yerləşdirilir. Həmin motiv isə köməkçi motivlərlə zənginləşdirilir: həmin qadının əxlaqi keyfiyyətləri, qəhrəmana qarşı münasibəti, romanın digər obrazlarına qarşı münasibəti və son olaraq, şərait motivləri. Bütün bunlar birlikdə mürəkkəb fabula meydana gətirir. Bu mürəkkəb fabulanın əsas konstruksiyası isə artıq bizə məlumdur: bir tərəfdən, qəhrəmanın müxtəlif şəraitlərdə müxtəlif xarakterli və Qenciyə müxtəlif cür münasibətdə olan qa-

dınlarla qarşılaşdırılması, digər tərəfdən isə, Qencinin öz-özünə müxtəlif münasibətləri.

Müəllifin ideyası əsas personajın seçilməsini də izah edir. Əsas mövzunu göstərmək üçün məhəbbətin hakim olduğu mühit seçilməli idi. Təbii ki, belə bir mühit Heian aristokratıyası idi. Onun əsas tendensiyasının təmsilçisi də məhz həmin mühitdən çıxan bir insan olmalı idi. Heian cəmiyyətinin ən yüksək təbəqəsinə mənsub olan Hikaru Qenci (imperatorun nikahdankənar oğlu) obrazı məhz bu cür meydana gəlmişdir. Burada daha bir maraqlı məqam Qencinin haqqı olduğu şahzadə titulu daşımamasıdır. Müəllif Qencini imperator sarayından kənardə təsvir edir. Romanda imperator qəsdən oğluna bu titulu vermir və onu rəiyyətdən biri edir. Güman etmək olar ki, Murasaki belə bir fikirdə olmuşdur: əgər Qenci şahzadə olsaydı, hökmdar ailəsinin bütün üzvlərinin tabe olduğu bütün şərtlərə tabe olmalı idi; onun bütün davranışları da həmin şərtlər daxilində olmalı idi; o, ilk növbədə sərbəst hərəkətdən, əlbəttə ki, saray xanımlarının məhdud çevrəsindən kənardakı qadınlarla tanış olmaqdan məhrum olacaqdı. Beləliklə, Qenci öz mövqeyi sayəsində sevgidə bütün imkanlara malikdir, eyni zamanda bütün kənar bağlılıqlardan azaddır. Əlbəttə ki, Murasakinin öz ideyasını ifadə etməsi üçün hərəkətlərinə görə utanmayan, azad bir rəiyyət olan imperator oğlunun mövqeyi çox əlverişlidir.

Beləliklə, biz romanın fabulasının problemini aydınlaşdırdıq. Müəllifin “realist tarixiliyi” və gündəlik həyatı təsvir etmək cəhdi fonunda romanın fabulası belə görünür: Qencinin həyatı. “Qencimonoqatari” şanlı Hikaru Qencinin həyatı haqqında əsərdir.

III

Keçmiş zamanlarda, bir imperatorun hakimiyyəti dövründə sarayda çoxlu gözəl xanımlar yaşayırdı. Onlar imperatorun lütfündən bəhrələnidilər. Bu lütfkarlıq daha çox Kirisubo adlı bir xanıma münasibətdə izhar olurdu. O, elə də tanınmış nəsildən deyildi. Buna görə də, rəqibləri onun uğuru ilə barışa bilmirdi və onu əzməyə çalışırdı.

şırdılar. Axır ki, bədbəxt Kirisubo bu təqiblər və təzyiqlər nəticəsində xəstələnib dünyasını dəyişdi. Amma özündən sonra sevgilisi üçün canlı bir xatirə, Qenci adlı gözəl bir oğlan uşağı qoyub getdi.

Balaca Qenci həm imperatorun, həm də bütün ətrafdakıların, hətta onun anasını gözü götürməyənlərin sevimlisi idi. O, çox gözəl, ağıllı və istedadlı idi. O böyüdükcə daha yaraşlıqlı olur, cazibəsi daha da artırdı. Sarayda söz gəzirdi ki, imperator saray xanımından olan böyük oğlunu kənarlaşdıracaq və Qencini öz varisi təyin edəcək. Amma nəticə tam başqa oldu. Hökmdar sevimli oğlunu taleyin keşməkeşi ilə üz-üzə qoymadı və onu sadə rəiyyət arasında görməyi üstün tutdu.



*Edo dövründə çəkilən "Qenci monoqatari" əsərinə aid rəsm
(Biva alətində ifa edən şahzadə Qenci)*

Qencion iki yaşında baş vəzir (kanpaku) Aoinin qızı ilə evləndi. Lakin elə ilk vaxtlardan yaxşı ər ola bilmədi. O, yalnız bir qadına məxsus ola bilməyəcək qədər yaraşlıqlı idi. Beləliklə, o, çoxlarına həzz verməyə başladı. Bəlkə də, özü onlarda həzz axtarırdı. O daha çox saray xanımı olan Fucisubonun məhəbbəti ilə alışıb yanırdı. Fucisubo isə imperatorun qəlbində Qencinin mərhum anasının yerini tutmuşdu. O, çox gənc və olduqca gözəl idi. O, Qenci üçün əlçatmaz idi. Hər halda, hələ ki, əlçatmaz idi.

Sonra Qenci gözlənilmədən saraydan olmayan xanımlarla tanış olmağa başladı. Bir əyalət əyanının arvadı ilə tanış oldu. Yaşca ondan böyük olan Ususemi adlı bu qadın ilk gündən onu başdan çıxarmışdı. O vaxt Qencinin on yeddi yaşı var idi. Qadın tezliklə başa düşdü ki, bu əlaqə ona ancaq kədər gətirəcək. Ona görə də, öz əsilzadə sevgilisindən əl çəkmək qərarına gəldi. Onun əzmi qarşısında Qencinin bütün cəhdləri aciz qaldı. Hətta ən çətin anlarda qadını ondan qaçmağa qoymayan hiyləgərliyi belə işə yaramadı. Bir dəfə Qenci onun otağına getmişdi. O isə öz yerinə ögey qızı Nokiva-nooqini qoyaraq vaxtında aradan çıxmağa müvəffəq olmuşdu. Qenci isə onun əvəzində qızı qəbul etmək məcburiyyətində qalmışdı.

Həmin il Qenci həyatının ilk fəlakətini yaşadı. Bu da məhəbbət macərası idi. O, şəhərə gedərkən qalmaq üçünşəhər kənarında bir ev tutmuşdu. Orada Yuqao adlı gözəl bir qadın yaşayırdı. Qadının əvvəlki sevgilisi, Qencinin dostu Çuzo onu tərk etmişdi. Bu, Qenci üçün tamamilə yeni bir vəziyyət idi. Bu, sarayın cah-cəlallı otaqlarında, yaxud əyalət əyanının zəngin evində deyil, şəhər kənarındakı kasıb bir evdə yaşanan məhəbbət idi. Amma bu vəziyyət tezliklə Qencini təngə gətirməyə başladı. Məhəbbətlə məşğul olanda mətbəxdəki qab-qacağın səs-küyü sanki başının üzərində guruldayırdı. Qenci Yuqao-nu gizli görüşlər üçün düzəldilmiş gizli bir yerə apardı. Lakin elə ilk gecədə Yuqao Qencinin qısqanc rəfiqəsi Rokuzenin kabusunun hücumuna məruz qaldı və dünyasını dəyişdi. Qenci saray xanımı olan Rokuzeni Yuqao-ya görə atmışdı. Qenci Yuqao-nun ölümündən bərk sarsıntı keçirdi, hətta xəstələndi. Kabus ona da təsir göstərirdi.

Qenci şər ruhun təsirindən xilas olmaq üçün Kitayamada yaşayan bir cadugərin yanına getdi. O orada sonralar dərin və uzun məhəbbəti olacaq Murasakini tapdı. Cadugərin yanında yaşadığı müddətdə bir dəfə kasıb bir evdə on yaşlarında gözəl bir qız gördü. Qız ona keçmiş gizli məhəbbətini – Fucisubonu xatırladırdı. Qenci tezliklə öyrəndi ki, bu oxşarlıq təsadüfi deyilmiş. Murasaki Fucisubonun bacısının qızıdır. Onu uşaq ikən kəndə, nənəsinin yanına qoymuşlar.



Edo dövründə çəkilən "Qenci-monoqatari"yə aid rəsm

Uşağın gözəlliyindən və xəyalı daim yanında olan Fucisuboya oxşarlığından heyrətdə qalan Qenci qızın nənəsinə yalvar-yaxar edərək, balaca Murasakini öz himayəsinə almağa nail oldu.

Qenci paytaxta qayıtdıqdan sonra Fucisubonun xəstə olduğunu və artıq sarayda yaşamadığını, ailəsinin yanına köçdüyünü öyrəndi. Qencinin ehtirası yeni bir qüvvə ilə coşdu. Artıq Qencinin gözünə heç görünmürdü. Atasının məşuqəsi olduğunu da nəzərə almadan Fucisubonun yanına getdi və çoxdan arzuladığı məhəbbəti yaşadı. Bu məhəbbətdən Qenciyə çox oxşayan bir uşaq dünyaya gəldi. İmperator heç nə bilmirdi, ya da özünü sanki heç nədən xəbəri yo-xmuş kimi göstərirdi. O, uşaqla öz doğma oğlu kimi oynayırdı. Reisen adlı bu oğlan sonralar taxta çıxdı.

Həmin il balaca Murasakinin nənəsi vəfat etdi. Qenci onu öz evinə apardı. Bütün zərif sənətləri, xəttatlığı, şeir sənətini, koto oynamağı ona öyrətməyə başladı.

O hadisədən sonra neçə il ərzində Qenci müxtəlif qadınlarla ünsiyyətdə oldu. Onun ən çox xoşuna gələn qadınlar Sue-sumuhana, Qen-no-naishi, Hana-çiru-sato, Oborozuki-no-yo və Akaşi idi. O, qadınlarla fərqli şəraitlərdə görüşürdü. Hər birinə də fərqli münasibət göstərirdi. Onların hər biri xüsusi tip qadın idi.

Sue-sumuhana utancaq və ciddi qız idi. O, Qencinin təkidləri qarşısında uzun müddət davam gətirmiş, lakin bir dəfə onunla ünsiyyətdə olmuşdu. Qız ona inanırdı. Hətta hər şey göz qabağında olduqda belə yenə də inanırdı. Onda çatışmayan yeganə cəhət zahiri görkə-

mi, xüsusilə burnu idi. Burnu çox uzun və qırmızı idi. Qenci uzun müddət bunu sezməmişdi. Çünki o, qızı yalnız gecələr görürdü.

Qen-no-naişi yaşlı saray xanımı idi. O, ənlük-kirşan vuraraq özünü Qenciyə cavan göstərmiş, beləliklə, qismən də olsa, onun mehribanlığını qazana bilmişdi.

Hana-çiru-sato təmkinli, coşqun ehtirasları olmayan, ağır xasiyyətli, xoş, həm də faydalı bir rəfiqə idi. Hətta Qenci öz ögey qızlarının tərbiyəsini ona tapşırılmışdı.



“Qenci-monoqatari”nin Aoi fəslinə aid rəsm

Qenci iyirmi yaşına çatdıqda atası taxtı böyük oğluna verib hakimiyyətdən getdi. Kiçik şahzadə, Fucisubonun, daha doğrusu Qencinin oğlu varis elan olundu. Şahzadə qızlardan biri San-no-miya şintoist məbədinin baş kahinəsi təyin edildi. Bu münasibətlə müxtəlif yaridini-yarıəyləncəli mərasimlər keçirildi. Bu mərasimlərdən birində Qenci də iştirak etdi. Mərasimə bütün zadəganlar gəlmişdilər. Qencinin arvadı gözəl Aoi də orada idi. Müəllif burada iki rəqibin – Qencinin qanuni arvadı Aoi və keçmiş sevgilisi Rokuzenin heyramiz qarşıdurma səhnəsini təsvir edir. Aoi faytonda gəlirdi. Hamı ona yol verirdi. Və budur, birdən yolda Rokuzenin arabası peyda oldu. O, Aoiyə yol vermək niyyətində deyildi. Aoi göstəriş

verdi ki, nəyin bahasına olursa olsun, onun faytonu keçməlidir. Fayton elə keçdi ki, Rokuzenin arabası aşib parça-parça oldu.

Təhqir olunmuş və alçaldılmış Rokuze ikinci dəfə qisas almaq qərarına gəldi. Birinci dəfə onun qısqançlığı və kini zalım ruh şəklinə düşüb bədbəxt Yuqaonu öldürmüşdü. Bu dəfə isə bu kin doğuş sancıları keçirən Aoinin üstünə şığıdı. Aoi vəfat etdi. Özündən sonra Qenciyə Yuqiri adlı bir oğlan uşağı qoyub getdi.

Qenci başa düşdü ki, onun iki sevimli qadınının ölümünə səbəb olan Rokuzedir. Buna görə də, ondan soyudu. Bunu hiss edən Rokuze Qencidən ayrılmaq qərarına gəldi və İse əyalətinə köçdü. Bir də ölümündən bir qədər əvvəl qızı Akiyoşini Qencinin himayəsinə vermək üçün peyda oldu. Bu qız sonralar ikinci imperatriçə olmuşdu.

Aoinin ölümündən az müddət sonra Qenci sevimlisi olan balaca Murasaki ilə ilk dəfə yaxın oldu. O zaman Qencinin iyirmi iki, Murasakinin isə on beş yaşı var idi. Bundan sonra Murasaki Qencinin sevimli rəfiqəsi oldu. Növbəti il Qencinin atası vəfat etdi. Bundan bir qədər sonra onun məşuqəsi Fucisubo rahibə oldu.

Atasının ölümündən sonra Qencinin vəziyyəti çətinləşdi. Hakimiyyət düşmən sülalənin əlinə, yeni hökmdar Suzakinin anasının sülaləsinə keçdi. Qencini dəstəkləyən ailəyə, onun arvadı Aoinin sülaləsinə qarşı yeni sülalənin düşmənçiliyi hakimiyyət uğrunda mübarizə gedişində yaranmışdı. Amma bir gecə, bulud səmanı örtüyü vaxt Qencinin həmin sülalədən olan Oborozuki adlı qızla ünsiyyətdə olması bu düşmənçiliyi daha da alovlandırdı. Çünki qızın qohumları ona böyük ümidlər bəsləyir və onu hökmdarın məşuqəsi etmək istəyirdilər. Buna görə də, Qencini Suma sahillərinə sürgün etdilər.

O, Sumaya çatdıqda (onda onun iyirmi altı, ya iyirmi yeddi yaşı var idi) başına qəribə əhvalat gəldi. Bir dəfə güclü tufan qoparkən yuxusuna mərhum atası gəldi və ona tanrıların göstərdiyi yerə getməyi buyurdu. Həmin günlərdə onun yanına bir rahib gəldi və onu özü ilə Akaşiyə aparmaq əmrilə ilhamlandığını bildirdi. Qenci rahiblə getdi. Rahibin gənc və gözəl bir qızı var idi. Rahib Qencidən onun qızını öz lütfü ilə şərfəfləndirməsini xahiş etdi. Qenci razılaşdı və Akaşi (o vaxtdan həmin qadını belə çağırırdılar) onun sevgilisi oldu.

Həmin vaxt paytaxtda qorxunc hadisələr baş verirdi: dəhşətli tufan, Qenciyə düşmən sülalənin başçısının ölümü, Qencinin ən qəddar düşməninin anası imperatriçanın xəstələnməsi. Axırda imperator özü də xəstələndi. Hamı deyirdi ki, bütün bunlar Qencini qovduqlarına görə tanrıların onlara göndərdiyi bəlalardır. Bütün bəd-bəxt hadisələrdən sonra imperator yuxuda mərhum atasını gördü. Atasını ona kiçik qardaşını sürgündən qaytarmağı əmr etdi.

İyirmi yeddi yaşlı Qenci təmtəraqla və şan-şəhərlə paytaxta qayıtdı. Tezliklə onun xoşbəxt günləri başladı. İmperator Suzaki taxt-tacı öz varisi, Qencinin oğlu Reisenə ötürərək hakimiyyətdən uzaqlaşdı. Qenci sarayda mühüm mövqeyə və gücə sahib oldu. Onun xoşbəxtliyinə daha bir sevinc əlavə oldu. Sevgilisi Akaşi dünyaya bir qız uşağı gətirdi. Onun artıq üç övladı var idi: Fucisubodan artıq taxta oturmuş oğlu, mərhum arvadı Aoidən oğlu Yuqiri və Akaşidən Akaşi-hime adlı qızı.

Ana Akaşinin taleyi heç də yaxşı gətirmədi. Qenci Akaşini tərkdəndən sonra qadın tək qalmışdı. Uşaq dünyaya gəldikdən sonra o da paytaxta köçdü. Qenci uşağın himayəsini öz üzərinə götürdü. Akaşi isə vida məktubu qoyub dağlara getdi və izsiz-soraqsız yox oldu.

Qenci paytaxtda özü üçün gözəl bir saray inşa etdirdi və onu Rokuze-in adlandırdı. Ən sevimli qadınlarını həmin saraya köçürdü. Bir dəfə bir anlıq yenə gözləri qarşısında cavanlıq ehtirası olan Utsusemi peyda oldu. Onlar bir-birlərinə tanka söylədilər. Bununla da, Utsuseminin taleyi həll oldu. O, rahibə oldu və dünyadan uzaqlaşdı.

Sarayda Qencinin sevinci sevinc üstünə gəlirdi. Onun əzəməti artırdı. Oğlunun hesabına əlçatmaz yüksəkliyə qalxır, rəsmi üstünlüyə və hakimiyyətə sahib olurdu. Sevimli qadınlarının əhatəsində isə öz şəxsi xoşbəxtliyindən həzz alırdı. Lakin tale onu ayıltmaqçərarına gəldi. Xoşbəxtlik büdrəməyə başladı. Bir-birinin ardınca kərdərli hadisələr baş verdi. Qencinin sevimli arvadı Murasaki öldü. Sonra isə artıq əlli yaşına çatmış Qenciyə qürub edən son məhəbbəti axırıncı zərbəni vurdu. Qenci əlli iki yaşına çatdıqda vəfat etdi.



Edo dövründə çəkilən "Qenci-monoqatari"yə aid rəsm

Qencinin həyatının son mərhələsi romanda üç mühüm nöqtəyə uyğun olaraq üç hadisə ilə yadda qalır.

Birinci hadisə Tamakasura ilə baş vermiş təsirli əhvalatdır. Tamakasura Rokuzenin qısqanc ruhunun çarpması nəticəsində Qencinin ağuşunda dünyasını dəyişmiş Yuqaonun öz əvvəlki sevgilisindən, Qencinin dostu Çuzodan olan qızı idi. Anasının vəfatından sonra qıza baxan dayəsi onu uzaq bir əyalətə aparmışdı. Qız orada bütün baş verənlərdən kənarında tərbiyə olunurdu. Yetkinlik yaşına çatdıqda bir dəfə məbədə gedərkən orada anasının xidmətçisi Ukonu gördü. Ukon onu tanıdı, ona ailəsi haqqında danışdı, özü də onun bütün kədərli əhvalatına qulaq asdı. Sonra onu aparıb Qencinin himayəsinə verdi. Tamakasura çox cazibədar idi. Buna görə də, tezliklə ətrafdakıların ürəklərini fəth etdi. Hətta Qenci özü də ona qarşı etinasız deyildi. Gənc oğlanlar onun başına dolanırdı. Nəhayət, o, Hiqequro adlı birinə ərə getdi.

İkinci hadisə imperatorun öz dünyaya gəlmə sirrini açması oldu. Bu, Qencini çox sarsıtmışdı. Bu sirri Qencidən başqa iki nəfər – mərhum Fucisubonun keçmiş qulluqçusu və doğuş zamanı sarayda olmuş bir rahib bilirdi. İmperatora da olanları məhz həmin rahib danışmışdı. İmperator həyəcanlı halda Qencinin yanına getdi və öz atasını salamladı. Onu yüksək titullarla təltif etdi və hamıya göstəriş

verdi ki, ona imperatorun atası kimi ehtiram göstərsinlər. Bütün bunlar Qenciyə ağır zərbə oldu. Onun öz atasına qarşı nalayiq hərəkəti aşkara çıxmışdı və o, davamlı olaraq öz hərəkətinin qurbanı olmalı idi.

Üçüncü hadisə Qencini tamamilə öldürmüş ağır zərbə oldu. Bu zərbəni ona sonuncu sevimli qadını San-no-miya vurmuşdu. San-no-miya sabiq imperator Suzakunun sevimli qızı idi. Suzaku rahib olanda qızının himayəsini Qenciyə verdi. Qenci sonuncu dəfə aşiq oldu. Onun son məhəbbəti elə güclü oldu ki, onun qarşısında Murasakiyə olan keçmiş bağlılıq da baş əydi. Qencinin soyuqluğu Murasakini sarsıtdı. Qenci özü də bunu başa düşürdü. Bununla belə, Qenci yenə özünü saxlaya bilmədi. San-no-miya Qencinin bütün arzularını gerçək edirdi. Amma onun ürəyi başqasına məxsus idi. O, gənc saray əyanı Kaşivaqini sevirdi. Kaşivaqinin əzmi və iradəsi bütün maneələrə güc gəldi. Nəhayət, gənc cütlük elə Qencinin evində qadağan olunmuş xoşbəxtliyi yaşadılar. Amma bunun sirr olaraq qalması uzun çəkmədi. Qenci sevgilisinin yastığının altından Kaşivaqinin eşqnaməsini tapdı. Bundan əlavə, onun hamilə olduğunu da bildi. Dünyaya gələn uşaq sanki eynən Kaşivaqinin özü idi. O, romanın sonrakı, əlavə hissəsinin qəhrəmanı Kaorudur.

Tale gerçəkləşdi. Səbəb nəticəni doğurdu. Karma öz sözünü dedi. Qencinin başına vaxtilə öz atasına qarşı etdiyi hadisə gəldi. O, eyni taleyi yaşadı. O, kədərə qərq oldu, vicdan əzabı çəkdi və sarsıntılar içərisində vəfat etdi.

IV

İlk baxışda elə görünür ki, bütün fabula əvvəldən axıradək sadə şəkildə yalnız bir personajın – Qencinin ətrafında inkişaf edir. Əslində isə romanın fabulası çox mürəkkəb və qarışıqdır. Mürəkkəb vəziyyət kombinasiyalarından başqa romanda ümumilikdə üç yüzə yaxın personaj iştirak edir ki, onlardan da otuzu əsas qəhrəmanlardır.

Bununla belə, fabula yalnız romanın əsas hissəsinə – ilk qırx dörd fəslə şamildir. Bu fəsillərdən başqa şərti olaraq “Ucinin on fəslü”

adlandırılan hissə də var. Bu hissə romanın davamıdır. Burada Qencinin ögey oğlu Kaorunun həyatı təsvir olunur. Bu hissə ona görə belə adlanır ki, buradakı hadisələr Kiotoda deyil, Ucidə baş verir.

Romanın süjeti Murasakinin ədəbi məharətini aydın ifadə edən özünəməxsus cəhətləri ilə seçilir. “Bədii tərzdə tarix” yazan, daha doğrusu, məişət və həyat təsviri romanı yaradan Murasaki sanki bədii ədəbiyyatın qarşısına qoyulan əsas tələbi – fabulanı süjetə çevirmək tələbini nəzərə alır.

Murasakidə süjetin quruluşu fabulanın iki əsas faktorunun təsirinin birləşməsi fonunda formalaşır. Bu faktorlar hadisələrin xronoloji ardıcılığı və situasiya ardıcılığıdır. İlk növbədə, əlbəttə ki, ayrı-ayrı süjet konstruksiyalarının yerləşdiyi xronoloji müstəvi diqqətə cəlb edir. Amma situasiyaların dəyişməsi də az rol oynamır.

Murasakidə süjet yaratmanın əsas cəhəti, süjetin əsas kompozisiya vahidi fəsildir. Hər fəslin başlanğıcını və sonunu səciyyələndirən əlamət tarixdir. Hər fəsildə dəqiq xronoloji çərçivə müəyyən etmək cəhdi nəzərə çarpır. Məsələn, birinci fəsil Qencinin dünyaya gəlməsindən on iki yaşınadək olan dövrü əhatə edir. Doqquzuncu fəsil bir ildə (on səkkiz yaşında) olan hadisələrdən bəhs edir. İyirmi birinci fəsil Qencinin otuz üç – otuz dörd yaşlarındakı hadisələri təsvir edir. Hər fəsildə baş verən hadisələr dəqiq şəkildə Qencinin həyatının hər hansı ilinə, yaxud ayına uyğun gəlir. Yapon şərhçilər “Qenci-monoqatari”nin illər və aylar üzrə tədqiqinə dair nəhəng əsərlər yaratmışlar.

Tarix fəslin ən qabarıq formal cəhəti olsa da, o, heç də həmişə əsas rolu oynamır. Belə ki, bir sıra fəsillər eyni vaxtda baş vermiş hadisələrdən bəhs edir. Məsələn, II (“Hahakiqi”), III (“Utsusemi”) və IV (“Yuqao”) fəsillərdəki hadisələr Qenci on səkkiz yaşında olarkən baş vermişdir. XXIII–XXVIII fəsillər, qismən də XXIX fəsil Qenci otuz altı yaşında olarkən baş verən hadisələri təsvir edir. Bəzi fəsillərdə daha əvvəl baş vermiş bir hadisə verilir. Məsələn, əslində XVI fəsildəki (“Sekiya”) hadisələr zamanı Ususeminin rahiyyə olması faktı xeyli sonra verilir. Oxucu əslində V fəsildə Tamakasuranun artıq həll olmuş taleyi haqqında yalnız XXII fəsildə öyrənir.

Buradan aydın olur ki, fəsillər, başlıca olaraq, hadisələrin xronologiyasından xəbər vermir. Hadisələrin xronologiyası yalnız fəsillərin bir-birini əvəzləməsinin ümumi istiqamətinə təsir göstərir, amma onların daxili quruluşuna nüfuz etmir. Onların daxili quruluşu isə süjetin tələblərinə tabe olur və bunun üçün fabulanın situasiya adlandırılan elementindən yararlanır. Murasaki bu situasiyaları böyük diqqət və qayğı ilə hazırlayır. O, motivləri elə qruplaşdırmağa çalışır ki, hər dəfə əvvəlkindən fərqlənən özünəməxsus vəziyyət yaransın. Bu baxımdan onun ən çox istifadə etdiyi üsul hər dəfə dinamik xarakteri ilə seçilən yeni motiv daxil etməsidir. Murasakidə bu cür situasiyaların tipik konstruksiyası öz fakturası baxımından çox sadədir: Qenci hər dəfə yeni qadınla tanış olur. Qəhrəmanın bu davranışı lazım olan dinamik motivi yaradır. Əsas süjetyaratma üsulu isə bu situasiyaların bir-birinin ardınca düzülməsidir. Bəzən situasiya qəhrəmanın hərəkəti üzərində qurulmur. Bu zaman dinamik motiv kimi hər hansı bir həyat hadisəsi, romanın başqa bir personajının əhvalatı, yaxud hərəkəti çıxış edir. Məsələn, Tamakasuranın yaşadığı keşməkeşlərdən bəhs edən XXIII fəsil, San-no-miya və Kaşivaqinin sevgisinin nəticəsinə həsr olunmuş XXXV fəsil. Bu cür fəsillər romanın fabulasının inkişafının ümumi xəttində xüsusi yer tutur. Onlar ayrılıqda məna kəsb etməyib yardımçı olan təsviredici və ya tamamlayıcı haşiyələrdir. Bu baxımdan, onlar fabulanın situasiya inkişafına deyil, süjetin işlənməsinə xidmət edir. Onlar hadisələr zəncirindən daha çox kompozisiyaya daxil olur. Bu fəsillərin də içərisində dinamik motiv digər fəsillərdə olduğu kimi situasiyanın əsasını təşkil edir.

Romanda situasiyaya daxil olan bütün digər motivlər dinamik əsasın ətrafında qruplaşır. Qəhrəmanın hər hansı hərəkəti, yaxud onun özü ətrafında və ya başqa bir personaj ətrafında situasiyanın asılı, yaxud törəmə xarakterli digər elementləri inkişaf edir. Murasaki sərbəst bir motiv daxil etdikdə situasiya xüsusi səciyyə qazanır. Onun üçün əlaqəli motivlərdən daha çox məhz həmin sərbəst motivlər maraqlıdır. Bu cür sərbəst motivin yaradılması və situasiyanın ümumi inkişafının ona tabe etdirilməsinin ən gözəl nümunəsi Qen-

cinin Oborozuki ilə əlaqəsindən bəhs edən fəsildir. Murasaki burada fabulanın əsas faktoru olan Qencinin yenə əlaqə qurmasını deyil, “qarşısını bulud kəsmiş ay” motivini ön plana çəkir. Qalan hər bir şey məhz bu motiv çərçivəsinə daxildir.

Beləliklə, demək mümkündür ki, Murasakidə situasiyaların qurulması xalis süjet çalarıdır. O, fabula elementlərindən yalnız hər hansı süjet konstruksiyası qurmaq üçün istifadə edir. Ən kiçik vahid olan situasiya da, ən böyük vahid olan fəsilə də münasibətdə vəziyyət eynidir.



“Qenci-monoqatari”nin “Koço” fəslinə aid rəsm

Fabulanın verilənlərinin süjet cəhətdən işlənməsi həm də Murasakinin fabulanın deyil, məhz süjetin əsas cəhəti olan sabit xarakterli motivlərə, adətən, bilavasitə müraciət etməsində üzə çıxır. Belə hallarda bütün fəslin əsasını hər hansı xalis sabit motiv təşkil edir və qalan hər şey onun üzərinə toplanır. “Hatsune”, “Koço”, “Hotaru”, “Tokonasu”, “Kaçaribi” və “Novaki” adlı 6 fəsil (XXIII–XXVIII fəsillər) məhz belədir. Bu fəsillərin hər birində əsas element ilin hər hansı fəslinin mənzərəsinin, onunla bağlı əhval-ruhiyyə və düşüncələrin təsviridir. Qencinin Murasakinin vəfatından sonra çəkdiyi kə-

dərlitəbiət mənzərəsinin payızdan qışa keçidi fonunda təsvir edən “Maboroşi” (XI) fəslə bunun ən bariz nümunəsidir. Bu fəsillərin əsərə daxil edilməsi Murasakinin süjet qurmaq məharətinin göstəricisidir. O, həmin fəsillərin süjetin ümumi inkişaf xəttindəki yerini müəyyənləşdirməkdə (ilk fəsillərdə Qencinin şən-şöhrətinin başlaması və altmışıncı fəsildə onun sona çatması) və ilk altı fəsildə təbiətin sevincini, altmışıncı fəsildə isə onun acı və pessimist qoyuluşunu qarşılaşdırmaqda yüksək ustalıq nümayiş etdirir.

Bütün bu cəhətlər onu göstərir ki, əsərin müəllif tərəfindən fəsillərə bölünməsi süjet cəhətdən önəm daşıyan bir üsuldur. Ayır-ayrı fəsillərin quruluşu haqqında deyilənlər eynilə onlar arasındakı əlaqəyə də şamil oluna bilər.

Ayır-ayrı fəsillər arasındakı əlaqə fabula (xronoloji ardıcılıq) cəhətdən kiçik istisnalarla, süjet baxımından isə bu və ya digər dərəcədə aydındır. Müəllif hər hansı fəslə daxil edərkən, adətən, belə bir üsuldən istifadə edir: o, hər hansı tamamlayıcı motivi yarımçıq qoyur və həmin motiv özündən sonrakı motiv üçün körpü rolunu oynayır. Məsələn, XX fəsildə (“Suma”) qasırga və Qencinin qeybdən gələn yuxusu motivi XXII fəslin (“Akaşi”) əvvəlində Akaşidən gələn və ali hökmü icra edən bir zahidin peyda olması ilə əlaqələndirir. Bu peyda-olma fəslin bütün sonrakı inkişafını, Qencinin Akaşi ilə əlaqəsini şərtləndirir. XXXIV fəsildə (“Bakana”) San-no-miya ilə Kaşivaqinin əlaqəsi motivində bir hissə tamamlanmamış qalır. Fəslin sonunda oxucu San-no-miyanın hamilə olduğunu, Qencinin isə şübhələr içində qaldığını bilir. XXXV fəsil (“Kaşivaqi”) Kaorunun dünyaya gəlməsi hekayəsi ilə başlayır. Qencinin Utsusemi ilə əlaqəsindən bəhs edən II fəsildə (“Hahakiqi”) Qencinin məmnuniyyətsizliyi tamamlayıcı motivi tamamlanmamış qalır. III fəsil (“Utsusemi”) onun məğzi-ni təşkil edən situasiyanın (Qencinin Nokiva-no-oqi ilə öləri əlaqəsi) inkişafının səbəbi olan həmin məmnuniyyətsizliklə başlayır.

Bu, əsərdə fəsilləri bir-biri ilə əlaqələndirməyin yeganə üsulu olmasa da, hər halda mərkəzi rola malikdir və əsərin kompozisiyasının əsasını təşkil edir. Lakin bununla yanaşı, əsərdə daha geniş miqyaslı kompozisiya priyomları tətbiq olunur: Murasaki hər hansı fəslə

qurmaq üçün motivləri bir məğz ətrafında toplayır, eyni zamanda hər hansı tematik mərkəz ətrafında bütöv bir fəsillərsilsiləsini qruplaşdırır. Roman bu yolla hissələrə bölünür.

Heian ədəbiyyatı üzrə görkəmli alim, professor Fucioka on “Uci” fəslə istisna olmaqla bütün “Qenci” romanını üç cildə ayırır: birinci cild “Kirisubo”dan “Asaqao”ya qədərki iyirmi fəsil, ikinci cild “Otome”dən “Fucino-uraba”ya qədərki on üç fəsil, üçüncü cild “Vakana”dan “Takeqava”ya qədərki on bir fəsildir.

Birinci cild Qencinin dünyaya gəlməsindən otuz iki yaşınadək olan hadisələrdən bəhs edir. Burada Qencinin gənclik və cavanlıq çağları, onun sonsuz sərgüzəştləri, müxtəlif qadınlarla macəraları təsvir olunur. Bu mərhələdə, yaponların təbircə desək, onun ürəyi hələ qurulmayıb; o, qayğısız şəkildə ancaq yeni əlaqələr qurmaq və özünün gələcək karmasını düylənməklə məşğuldur.

İkinci cild Qencinin otuz bir yaşından otuz doqquz yaşınadək olan yetkinlik dövrünü əhatə edir. Onun bu çiçəklənmə dövrü həyatının zirvəsi, mütləq səadət mərhələsidir.

Üçüncü cild qəhrəmanın ömrünün qürub çağını, otuz doqquz yaşından vəfatınadək olan mərhələni təsvir edir. Bu, haqq-hesab mərhələsidir. Birinci cildə düylənən karma burada açılır. Cavanlıq nəşələri və qayğısızlıq kədər və iztirabla əvəzlənir. “Səbəb və nəticə” qanunu mərhəmət tanımır.

Fuciokanın bu bölgüsündə oçerkin lap əvvəlində qeyd olunmuş “Qenci-monoqatari” haqqında buddist nəzəriyyəsinin təsiri hissə olunur. O, “Qenci”də buddizm elementləriniaçıq-aydın şəkildə vurğulamağa meyillidir. Hər halda əsərə bu baxış tam əsassız da deyil. Romanı oxuyarkən istər-istəməz üç hissə diqqəti cəlb edir: “Qəhrəmanın cavanlığı”, “Yetkinlik illəri” və “Qocalığı”. Başqa sözlə desək, “Nəşəli illər”, “Şan-şöhrət illəri” və “Haqq-hesab illəri”.

Fucioka birinci cildi təhlil edərkən baş qəhrəmanla yanaşı əsərin qadın qəhrəmanı kimi səciyyələndirilmək üçün bütün xüsusiyyətlərə malik olan daha bir personajı vurğulayır. Onun fikrincə, bu qəhrəman saray xanımı Fucisubodur. Ona cildin əsasını təşkil edən başlıca motivin yerləşdiyi birinci fəsildə artıq rast gəlinir. Həmin

başlıca motiv isə budur: hələ çox gənc olan Qencinin öz atasının gözəl məşuqəsinə aşıq olması. Cildin sonrakı hissələrində Fucisubo obrazına təkrar-təkrar rast gəlinir. O, hər dəfə birbaşa çıxış etməsə də, demək olar ki, bütün hadisələrin arxasında sezilir.



Edo dövründə çəkilən "Qenci-monoqatari"yə aid rəsm

Birinci cildin birinci hissəsi (I–XV fəsillər) boyu Fucisubo Qencinin əsas məhəbbəti olaraq qalır. Onun ətrafında çoxlu qadınlar olsa da, Fucisuboya qarşı qadağan olunmuş məhəbbətə can atır. Birinci hissənin sonunda o öz məhəbbətinə qovuşur və onların bir oğlu dünyaya gəlir.

Birinci cildin ikinci hissəsi (IX–XIV fəsillər) Qencinin Fucisubo ilə əlaqələrinin ikinci mərhələsini əhatə edir. Burada vəziyyət dəyişir. Qencinin atası vəfat edir, özünü isə qovurlar.

Üçüncü hissədə (IX–XX fəsillər) isə bütün bu intriqaya son qoyulur: Fucisubo vəfat edir.

Əgər Fuciokanın bölgüsünə romanın kompozisiyası cəhətdən yanaşsaq, bubölgünün iki mülahizə əsasında tamamilə doğru olduğunu görürük. Əsərdə rəbt (zavyazka) Qencinin məşuqəsinin başqa birindən oğlan uşağı dünyaya gətirməsidir. Bu, obyektiv cəhətdən bir-mənalı, Qencinin özü üçün subyektiv cəhətdən isə ziddiyyətli faktır.

Bununla əsərdə gözəl bir situasiya çərçivəsi yaranır. Bu da onun quruluşunu biçimli şəkllə salır. İkinci mülahizə budur ki, müəllif müqəddimədə (ekspozisiyada) özünün əsas qadın qəhrəmanı, Qencinin gələcək arvadı Murasakinin peyda olması üçün zəmin hazırlayır. Belə ki, Murasakinin peyda olması romanın birinci cildində Fucisubo ilə əlaqədə ustalıqla verilmişdir. Qencinin əyalətin ucqarlarında tapdığı balaca Murasaki üzdən Fucisuboya çox oxşayır. Sonra isə onun Fucisubonun bacısı qızı olduğu məlum olur. Bu ikiqat şərtləndirmə ustalıqla işlənmiş və şüurlu şəkildə vurğulanmış priyomdur.

İkinci cild özünəməxsus çərçivəsi ilə romanın ümumi axınından fərqlənir. Fucioka Qencinin birinci cildə özünə yeni saray tikdirdiyinə diqqət çəkir. Bu, onun həyatında yeni mərhələnin başlanmasının rəmzidir. Burada keçmişə ümumiləşdirici bir baxış verilir: keçmiş imperator Qencinin yanına gəlir və onlar gənclik illərində olanları xatırlayırlar. Cildin axırında Qencinin qırx yaşı (yaponların təsəvvürünə görə, “ilk qocalığın” başladığı yaş) tamam olur. Bu münasibətlə silsilə ziyafətlər təşkil olunur. Oğlu imperator Reisen onu ziyarət edir. Bütün bunlardan əlavə, ikinci cild tam çiçəklənmə mənzərəsi yaradır: “hökmədar atası” elan olunduqdan sonra Qencinin parlayan xoşbəxtlik və qüdrət ulduzunun qarşısını bircə bulud belə kəsə bilmir.

İkinci cildin qadın qəhrəmanı Yuqaonun Çuzodan olan qızı və Qencinin yeni sevgilisi Tamakasuradır. Cildin birinci hissəsi (XXI–XXII fəsiləri) onun tərbiyəsindən, anasının xidmətçisinin onu tapmasından və onu saraya gətirib Qencinin himayəsinə verməsindən bəhs edir. İkinci hissə (XXIII–XXX fəsilələr) onun sarayda Qencinin yanında keçirdiyi həyatın ümumi mənzərəsini verir. Bunun fonunda qızın özünə qarşı yaratdığı məftunluq təsvir olunur. Üçüncü hissə (XXXI–XXXIII fəsilələr) Tamakasuranın taleyindən danışır: o, Hiqequro Taiso adlı şəxsə ərə gedir.

Romanın üçüncü cildi, Fuciokanın təbirincə desək, başdan-başa kəlamlarla doludur. Məsələn, “bir gün açılan çiçək, əlbəttə, bir gün solar”, “görüşənlər bir gün ayrılır”. Bu cild Qencinin həyatının son mərhələsi, onun qocalığı və ölümündən bəhs edir.

Artıq birinci hissədə gələcəyin pis əlamətləri görünməyə başlayır. Oxucu Kaşivaqi və San-no-miyanın kədərli əhvalatı ilə qarşılaşır. San-no-miya dünyaya övlad gətirir, iztirablar çəkir və rahibə olur, sonra isə Kaşivaqi vəfat edir. Orta hissədə Qencinin ən sevimli arvadı, romanın baş qadın qəhrəmanı Murasaki dünyasını dəyişir. Sonuncu hissədə isə Qencini ölümün pəncəsinə buraxan kədər təsvir olunur.

Üçüncü cildə düynün açılışı (razvyazka) başlayır. Bu açılış, əvvəldə qeyd olunduğu kimi, buddizmin “nəticə səbəbə bağlıdır” ideyası ruhundadır. Bu qanun əsərdə son dərəcə dəqiq və hərfi ifadəsini tapmışdır. Zavyazkada Qencinin cinayəti verilir; o, atasının öz məşuqəsi ilə əlaqəsini ləkələyir. Bu haram ünsiyyətin nəticəsində uşaq dünyaya gəlir. Qencinin atası onu ya qəsdən, ya da bilməyərəkdən öz oğlu hesab edir. Uşaq canlı məzəmmət kimi Qencinin gözləri önündə yetişir və taxta yüksəlir. Bu mənzərə razvyazkada verilir. Qenci atasının yaşadığı taleyi yaşayır. Onun sonuncu məhəbbəti pərt vəziyyətdədir. Qenci oğlunu götürür və öz oğlu olmadığını bilir.

Üçüncü cildin baş qadın qəhrəmanı, şübhəsiz ki, San-no-miyadır. O, Qencinin sonuncu məhəbbətidir. Onun əhvalatı romanın ən dramatik epizodlarını təşkil edir. Fucioka bu cildi də üç hissəyə ayırır. XXXI–XXXVIII fəsilləri əhatə edən birinci hissə San-no-miya və Kaşivaqinin məhəbbətinin tərənnümüdür. İkinci hissə XXXIX–XLI fəsillərdən (3 fəsildən) ibarətdir. Birinci fəsildə Murasakinin xəstələnməsi və ölümündən (səkkizinci ayın 14-cü günü, payız vaxtı, Qencinin 51 yaşı olanda), ikinci fəsildə Qencinin kədərindən, üçüncü fəsildə isə Qencinin ölümündən danışılır.

Göründüyü kimi, Qencinin ölümü ilə roman tamamlanmalıdır. Bütün əsas personajlar artıq ölüb. Əsas mövzu kifayət qədər aydın ifadə olunub. Bununla belə, Murasaki qələmi əlindən qoymur. Roman davam edir. Romandan öz-özünə ayrılan sonuncu on fəslə bir kənara qoysaq, axırdaəlavə görünən üç fəsil qalır: “Nio-no-miya”, “Kobai” və “Takeqava”.

Nəzərə almaq lazımdır ki, Fucioka bu fəsilləri əlavə hissədən ayıraraq (baxmayaraq ki, burada da baş qəhrəman Kaorudur) üçüncü cildə daxil edərkən birinci növbədə ənənəyə sadıq qalmış, bun-

dan əlavə, hadisələrin məkanının məhz əlavə hissədən başlayaraq Ucidə cərəyan etməsi fikrindən çıxış etmişdir. Bu fikir böyük əhəmiyyətə malikdir. Buna görə də, Fucioka haqlıdır. Məsələ ondadır ki, məkanın saxlanması romanın süjetində mühüm rol oynayır. Bu üç fəsillə əvvəldə təsvir olunanlar tamamlanır. Bu fəsillər romanın “kiçik epiloqu” qismində çıxış edir. Bundan əlavə, burada Murasakiyə xas olan və bütün roman boyu dəyişməyən kompozisiya priyomunu da görmək mümkündür. Bu priyomun texniki adı var: “yoxa” – “əks-sədalar”, hərfən “sonuncu dalğalar”. Bu ondan ibarətdir ki, müəllif demək istədiklərini deyib qurtardıqdan sonra dayanmır və düynün açılışını (razvyazkanı) təşkil edən hadisələrin əks-sədasını çatdırmağa çalışır. Beləliklə, əsər nəzərə çarpmadan tamamlanır. Razvyazkanın gərginliyi getdikcə daha zəif təhkiyəyə keçir. Məsələn, Qenci vəfat edir, onun ölümündən sonra hələ bir müddət hər şey olduğu kimi davam edir, Qenciyə aid olan hər şey əvvəlki kimi qalır, onun həyat və şəxsiyyət nişanələri ilə altında mövcudluğunu saxlayır. Bu fəsillərdə onun oğlu Kaoru iştirak edir, sevimlisi Tamakasura peyda olur. Qencinin ömür sürdüyü məkanda hər şey onun varlığı ilə nəfəs alır.

Digər tərəfdən isə, Murasaki bu kiçik epiloqda özünün süjetyaratma məharətinin yeni bir sübutunu ortaya qoyur. Bu üç fəsildə əvvəldə artıq bir dəfə verilmiş situasiya təkrarlanır. Burada baş qəhrəman Kaorudur. Dostu və rəqibi Nio-no-miya onunla üz-üzə gəlir. O, imperatorun qız Akaşidən olan oğludur. Müəllif romanın əvvəlində (II fəsildə) Qencinin gəncliyində də eyni situasiyanı yaratmışdı. Orada təhkiyə baş qəhrəman Qenci və onun dostu və rəqibi olan To-no-Çuzo ilə başlayır. Murasaki sanki bunu demək istəyir: “Həyat davam edir, dəyişən yalnız səhnədəki simalardır, münasibətlər isə həmindir”.

Murasaki bu tamamlayıcı konstruksiya ilə öz bəyan etdiyi tarixilik və realizm prinsiplərinə sadıq qaldığını elan edir. Qəhrəmanın ölümü ilə həyat dayanmır. Murasaki itaətkarcasına həyatı təsvir etməyə davam edir. Bu davamlılıq “nur buludların arxasında gizləndiyi kimi” gizlənmiş Qencinin “əks-sədası” eşidildiyi müddətcə uzanır.

V

“Qenci haqqında roman”ın bu səthi təhlilini tamamlamaq üçün Murasakinin süjetyaratma sahəsindəki bəzi metodlarına işarə etmək lazımdır.

Maraqlıdır ki, müəllif əsərdə iki müqəddimə (ekspozisiya) verir. Onlardan biri birinci fəsildə, digəri isə ikinci fəslin birinci yarısındadır. Birinci ekspozisiya Qencinin meydana çıxmasından qabaqkı şəraiti izah edir, daha doğrusu imperator və Kirisubonun məhəbbətindən, Qencinin uşaqlığından, ilk yeniyətməlik çağlarından danışır. Burada Qencinin Fucisuboya qarşı sevgisinin ilk əlamətinə də işarə olunur. İkinci ekspozisiya – məşhur “yağışlı gecədə söhbət”, bir növ, sonradan konkret obrazlarla veriləcək müxtəlif qadın simalarını nəzəri şəkildə təqdim edir. Süjetin zaman və situasiya faktorlarının təsiri altında qurulduğunu nəzərə alsaq, birinci ekspozisiyanı xarakter etibarilə fabulalı ekspozisiya, ikincini isə tematik ekspozisiya adlandırmaq olar. İkinci ekspozisiya Murasakinin nəzərdə tutduğu mövzunu (“Qadınlar kişinin əllərində”) tam şəkildə əhatə edir.



Edo dövründə çəkilən “Qenci-monoqatari”yə aid rəsm

Romanın süjetinin ikinci xüsusiyyəti boşluqlardır. Onlar heç də təsadüfi səciyyə daşımır. Belə iri boşluqlardan birinə VIII və IX fəsillərin arasında, birinci cildin birinci və ikinci hissələrinin sərhədində rast gəlinir. IX fəslin əvvəlində səhnəyə Rokuze çıxır. Bu, əvvəlcədən şərtlənməyən kolliziya şəraitində baş verir. Bu boşluq o qədər təsirli olmuşdur ki, Motoori Norinaqanı onu doldurmağa sövq etmişdir. Motoori Rokuzenin keçmişindən bəhs edən tamamlayıcı bir fəsil (“Ta-makura”) yazmışdır. Lakin bir sıra yapon tənqidçiləri, o cümlədən professor Fucioka hesab edir ki, Murasaki yaxşı əsaslandırılmış və tətbiq edilmiş kompozisiya boşluğu (“şohitsu”) metodundan istifadə etmişdir.

Romanda daha diqqətəlayiq ikinci boşluq gözlənilməzliyinə görə son dərəcə qiymətlidir. Qencinin ölümündən bəhs edən, onun həyatını, daha dəqiq desək, romanı yekunlaşdıran qırx birinci fəsil buraxılmışdır. Bu fəsil yoxdur. Sadəcə sərlövhəsi var: “Kumoqakure”. Bunun hərfi tərcüməsi belədir: “Buludlar arasında yoxa çıxma”.

Romanın hər bir fəslinin adı onun məzmununu rəmzləşdirir. Qırx birinci fəslin adı da belədir. Bütün roman boyu Qenci “Hikaru” – “Parlaq” ləqəbi ilə çıxış edir. Və budur, həmin parlaqlıq “buludlar arasında gizlənmişdir”.

Yapon tədqiqatçıları bu boşluqları ən müxtəlif şəkildə, hətta itmiş kimi izah edirlər. Onların arasında ən çox haqlı olanlar isə məsələyə kompozisiya cəhətdən, üslubi nöqtəyi-nəzərdən baxanlardır.

Əslində Murasaki bütün iş boyu özünün baş qəhrəmanının ölümünü hazırlayır. Hər bir şey onun taleyinin yaxınlaşmaqda olan sonundan xəbər verir. Bütün hadisələr davamlı şəkildə buna doğru aparır. Sonuncu hadisə – Murasakinin ölümü (XXXIX fəsil) bu zəncirdə sonuncu halqadır. Sonuncu fəsil bütünlüklə Qencinin kədərinə həsr olunmuşdur. Oxucunun gözü qarşısında ilin fəsillərinin bir-birini əvəz etməsi fonunda qəhrəmanın kədərə qər q olmuş siması canlanır. Bu əvəzlənmə isə ümumiyyətlə bütün hadisələrin keçici xarakterinin rəmzidir. Qəhrəmanın gözü qarşısından gah bahar, gah yay, gah payız, gah da qış keçir. Onun hər fəsil ilə bağlı nə çox xatirələri, yaddaşında nə çox qadın obrazları var. Axı onun məhəbbəti

həmişə yaşandığı fəslin özünəməxsus çaları ilə bağlı olmuşdur. Qış bitir, il qurtarır. Romanın fəslə də qurtarır. Bunun sonu aydındır. Müdhiş bir rəssam olan Murasaki bundan sonra fəslin yalnız sərlöv-həsini yazmaqla kifayətlənir: “Buludların arasında yoxa çıxmış”. Əlbəttə ki, bundan sonra fəslə başlamaq çox sadədir: “nur buludların arasında gizləndikdən sonra...” və s.

Romanın bu yerinə çatdıqda yaşanan təəssüratı tam şəkildə təsvir etmək çox çətindir. “Nur buludların arasında gizləndikdən sonra”. Həqiqətən də, adi görünən bu sözlərin qavranmasına yardım edən emosiyaları yapon mətni olmadan təəvvür etmək çox çətindir. Bunun üçün romanı mütaliə etmək lazımdır.

KAMAKURA DÖVRÜ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ ƏDƏBİYYATI

Yaponiya XII əsrin sonunda rəsmən yeni dövlət quruluşuna keçdi. 1192-ci ildə “Şərq” (Kanto) samuray dəstələrinin böyük rəhbəri Minamoto Yoritomo uzun mübarizədən sonra özünü sei-tai şoqun, yəni “böyük hərbi rəhbər” elan etdi. Heian hökmdarları zahirən öz üstünlüklərini saxlasalar da, faktiki olaraq xalqın “böyük kahinləri”, Şinto kultunun ali xadimləri rolunu icra etməyə başlamışdılar. Heian monarxiyasının yerini “şoqunat” – hərbi idarəçilik sistemi tutmuşdu.

Siyasi inqilab sosial münasibətlər sferasında da çevrilişə səbəb olmuşdu. Hərbi rəhbərin hakimiyyətə gəlişi sosial nizamda ciddi dəyişikliklərə yol açmışdı. Heian rejimi yeni təbəqənin, Yaponiya tarixində ikinci hakim təbəqə olmuş zadəganların hakimiyyəti ilə əvəzlənmişdi. Zərif Heian aristokratiyasının yerini kobud Kamakura döyüşçüləri tutmuşdu.

Siyasi nöqteyi-nəzərdən yeni dövrün başlanğıcını yeni rejimin rəsmən elan olunduğu ildən, 1192-ci ildən götürmək olar. Amma bu tarixi dəyişikliyin ilkin əlamətləri daha əvvəl görünməyə başlamışdı. Hoqen (1156–1158) və Heici (1159–1160) iğtişəşləri birinci təbəqə üçün gözlənilən təhlükə barədə güclü xəbərdarlıq idi. Həmin vaxtlardan başlayaraq qarışıqlıq davam edirdi. Nəhayət, proseslər döyüşçü samurayların hakimiyyətə gəlişi ilə tamamlandı.

İkinci təbəqənin siyasi hegemonluğu 1868-ci ilədək, burjuaziya hakimiyyətə gələnə qədər davam etdi. Hakimiyyətdə olduğu altı əsr ərzində samuraylıq istər siyasi, istərsə də mədəni-tarixi baxımdan müxtəlif mərhələlər keçmişdir. Bu dövr ərzində üç şoqun sülaləsi bir-birini əvəz etmişdir: Minamoto-Hoco (1192–1333), Aşikaqa (1335–1572) və Tokuşava (1606–1867). Sülalələrin arasında siyasi hərc-mərclik illəri də hökm sürmüşdür. Hakimiyyətdə olduqları müddətdə samuraylar nəhəng mədəni inqilaba da imza atmış, kobud

Kanto hərbi dəstələrindən yüksək təhsilli konfusiçilərə qədər inkişaf etmişdilər.

Bu altı əsri tarixi-ədəbi baxımdan ümumi şəkildə nəzərdən keçirmək mümkün deyil. Hakim təbəqə öz inkişafının müxtəlif mərhələlərində fərqli mədəni simaya malik olmuş, müvafiq olaraq, hər mərhələnin ədəbiyyatı da fərqlənmişdir. Ədəbiyyatın miqyası və xarakteri də zamanla dəyişmişdir. İlk vaxtlarda samuraylar ədəbiyyata əhəmiyyətli töhfə verməkdə aciz idilər. Buna görə də, meydanı keçmiş Heian aristokratiyasına güzəştə getməyə məcbur olurdular. Siyasi hakimiyyətlərinin son əsrlərində onlar meydanı yetişməkdə olan üçüncü təbəqəyə ötürərək bədii yaradıcılıqdan uzaqlaşdılar. Samurayların altı əsrlik hakimiyyəti üç tarixi-mədəni, müvafiq olaraq, üç ədəbi mərhələdən ibarət olmuşdur.

II

Birinci mərhələ XII əsrin sonundan XIV əsrin ortalarınadək davam etmişdir. Bu, döyüşçülər zümərəsinin, faktiki olaraq Hoco sülaləsinin hakimiyyətində olan Minamoto şoqunatının yaratdığı ilk dövləti qurum mərhələsi idi. Bu mərhələ, adətən, yeni rejimin paytaxtı Kamakura şəhərinin adı ilə “Kamakura dövrü” adlanır.

İkinci mərhələ XIV əsrin ortalarından XVI əsrin sonunadək davam etmişdir. Bu, Aşikaqa sülaləsinin hakimiyyətdə olduğu yeni dövlətçilik mərhələsi idi. Bu mərhələ, adətən, yeni hökumətin mərkəzləşdiyi Muromaçininin adı ilə “Muromaçi dövrü” adlanır.

Üçüncü mərhələ XVII əsrin əvvəllərindən XIX əsrin ortalarınadək davam etmişdir. Bu, Tokugava sülaləsinin feodal imperiyası dövrüdür. Bu mərhələ, adətən, o dövrdə paytaxt olmuş Edonun (indiki Tokio) adı ilə “Edo dövrü” adlanır.

Samurayların siyasi və mədəni fəaliyyət göstərdiyi tarixi şərait nəslə aristokratiyanın hegemonluğu dövründəki tarixi şəraitdən tamamilə fərqlənirdi. Aristokratiya hakimiyyətə gəldikdə qarşısında “mifoloji” Yaponiya var idi; patriarxal məişətə malik qəbilələr hökm sürürdü. Birinci təbəqənin öhdəsinə Yaponiyada ilk dəfə mər-

kəzləşdirilmiş dövlət qurmaq, mədəniyyətin inkişafını möhkəm dayaq üzərində bərqərar etmək və onu yeni Çin-buddist elementləri ilə zənginləşdirmək düşmüşdü. İkinci təbəqə hakimiyyətə gəldikdə isə Yaponiyada artıq altıncı bir mədəniyyət (əgər VII əsrdən hesablasaq) və ayrıca dördüncü Heian sivilizasiyası mövcud idi. Samuraylar istər siyasi-hüquqi, istərsə də ideoloji-məişət sferasında nəhəng bir irsin olduğu mürəkkəb şəraitdə fəaliyyət göstərməli idilər. Onların fəaliyyətinin özünəməxsusluğu da məhz bundan qaynaqlanırdı.

Heian aristokratiyası ilə mübarizədə samurayların əsas dayağı sözün geniş mənasında böyük bir ölkə idi. Heian sivilizasiyası həm öz məzmununa, həm də fəaliyyət dairəsinə görə ekzotik səciyyə daşıyırdı. Geniş mənada bu sivilizasiya bütün nəslə aristokratiyanın mədəniyyəti idi. Dar mənada isə yalnız bir şəhərdə – Heian-kioda təməklüləşir, saray şəraitində, xüsusilə ən güclü sülalə olan Fucivara mühitində inkişaf edirdi. Geniş xalq kütləsinin bu mədəniyyətə, demək olar ki, aidiyyəti yox idi. Onlar öz sadə həyatlarını yaşamaqda idilər.

Xalqın içindən çıxmış və onunla sıx bağlı olan Kamakura samurayları aristokratiya ilə müqayisədə ilk növbədə millətçilər, ikinci növbədə irticaçılar kimi çıxış edirdilər. Onların millətçiliyi Çin mədəniyyətinin təsir dairəsinə düşməmələri ilə bağlı idi. Mürtəce davranışları isə Heian mədəniyyətinin “üzvi” inkişafını, bir dəfə qəbul olunmuş istiqamətdə davamlı “təkamülünü” qırmalarında təzahür edirdi. Onlar Yaponiyayı bir tərəfdən yadelli təsirdən millətçilik yoluna, digər tərəfdən isə “paytaxt” mədəniyyətindən “əyalət” yarı-barbarlığına qaytarırdılar. Artıq Yaponiyanın siyasi və mədəni sənəsində öz qəbiləsinin keçmiş ənənələri ilə yaşayan, Şərqi uzaq barbar əyalətlərinin (Kanto) sakini olan, əcdadları kimi düşünən bir obraz hökm edirdi.

Heian rejimi öz hakimiyyətinin son dövründə xalq kütləsindən tamamilə uzaqlaşdığı üçün tənəzzül etdi. Bu rejim xalq içərisində baş verən proseslərə nəzarət etmək, onları istiqamətləndirmək və qarşısını almaq iqtidarında deyildi. Heian-kio aristokratiyası bütün

ölkədən təcrid olunmuş vəziyyətdə idi. Buna görə də, onun təməli ölkədə baş verən ilk titrəyişdəcə laxladı. Xalqın içərisindən çıxmış yeni mütəşəkkil qüvvələr – gələcək döyüşçü təbəqəsini təşkil edən samuraylar öz gücünü dərk etdiyi zaman onların daxili və xarici düşmənlərlə toqquşmalarda möhkənlənmiş dəstələri qarşısında heç bir güc dayana bilmədi. Böyük rəhbər Yoritomo ona qarşı çıxan hər kəsi məhv etdi.

Samuraylar yüksəliş dövründə onları ucaltmış ruhu qələbədən sonra da itirmədilər. Bütün Kamakura dövrü boyu onları səciyyə-ləndirən əsas cəhətlər ciddi məqsədyönlülük və güclü iradə idi. Samuraylar hakimiyyətə keçdiyi zaman onların Kantoda döyüşlərdə formalaşmış mərdlik kultu, onları düşmənin üzərinə aparan qorxmazlıq və qəddarlıq, onların öz rəhbərlərinə göstərdikləri sədaqət yeni mərhələyə daxil oldu. Onlar bir tərəfdən buddist fatalizmi, digər tərəfdən fədakarcasına dindarlıq sayəsində möhkəmlənmiş bu xüsusiyyətləri mədəniyyətə gətirdilər.

Ətalət içində boğulan Heian mühitində Kanto dağlarında və çöllərində, həqiqətən də, yeni və təmiz küləklər əsməkdə idi. Həs-saslığa qərq olmuş Heian emosionalizminin və pozulmuş Heian zərifliyinin yerində Kamakuranın sarsılmaz iradəsi, tükənməz igidliyi, təbiiliyi və sadəliyi ağılıq edirdi.

III

Kamakura dövrü mədəniyyəti Heian mədəniyyəti kimi bircinsli hesab oluna bilməz. Samuraylar özlərindən əvvəlki təbəqənin iqtisadi və siyasi gücünü məhv etsələr də, onların mədəni gücünə qalib gələ bilməmişdilər. Bu mədəniyyət məhv olmuş aristokratiyanın qalıqları içərisində mövcudluğunu davam etdirir, bəzən də yeni hakim təbəqə-yə nüfuz edirdi. Kamakura dövrünün yarısı boyunca Yaponiyada iki mədəni mərkəz – Kamakura və Kioto mövcud olmuş, mədəniyyəti iki qüvvə – samuraylar və nəqli aristokratiya yaratmış və yaşatmışdır. Samuraylar məzmunca yeni bir mədəniyyət yaradır, nəqli aristokratiya isə kəmiş mədəni ənənələri davam etdirirdi.

Müvafiq olaraq, ədəbiyyat da iki cəbhədə inkişaf edirdi: köhnə ənənələri davam etdirən və yeni formalara can atan. Yaradıcılıq bir tərəfdə Heian dövründəki zövqlərlə yaşayır, digər tərəfdə isə yeni ifadə tərzləri və yeni məzmunlar axtarışında idi. Birinci istiqamət Kiotoda öz siyasi əhəmiyyətini tamamilə itirmiş “hökmdar sarayının” (çotei) himayəsinə sığınır, ikinci istiqamət isə qüdrətli “döyüşçü hökumətinin” (Bakufu) mühafizəsi altında inkişaf edirdi. Bir tərəfdə məğlub olmuşların ədəbiyyatı özünün son sığınacağına axtarır, digər tərəfdə isə qalib gəlmişlərin ədəbiyyatı yaranırdı.

Məğlub olmuşların ədəbiyyatı pessimizm, məyusluq və kədər motivləri ilə dolu idi. Bu, həyatdan getməkdə olanların və gələcəyi görməyənlərin ədəbiyyatı idi. Burada keçmiş qüdrət və şan-şöhrətin, gələcək üçün isə tam ümitsizliyin mənzərəsi açılırdı. “Nizam-intizamı” əvəz etmiş hazırkı “mədəniyyətdə” isə “barbarlar” ağılıq edir, əsrlərlə toplanmış nailiyyətlərin məhvi müşahidə olunurdu. Problematizm əhval-ruhiyyəsi, həyatın müəmması da buradan qaynaqlanırdı. Bu dözülməz mənzərədən qaçış, təkcə bu yadlaşmış ölkədən deyil, ümumiyyətlə məmnun etməyən dünyadan uzaqlaşmaq cəhdləri də buradan nəşət tapırdı. Bu gündən narazılıq, keçmişin həsrəti, gələcəyə ümitsizlik, pessimizmə yönəlmiş bu təfəkkür tərzilə bağlı dini həyatda sarsıntılar, həyatı problematizmin dərkiləri – tarix səhnəsindən silinməkdə olan aristokratiya yazıçılarının psixi vəziyyəti məhz belə idi. Onlar sosial anlamda sonuncu işartılar, həyatda lazımsız adamlar, mədəni mühitdə isə əsl təqlidçilər idi. Bu ədəbiyyatın ən görkəmli nümayəndəsi “Hücrədən məktublar” əsərinin müəllifi Kamo-no Çomei idi.

Qalib gəlmişlərin ədəbiyyatı tamamilə başqa bir mənzərə yaradırdı. Bütün məharətsizliklərinə baxmayaraq, onların əsərlərində enerji, yaradıcılıq şövqü duyulurdu. Onları coşğun özünüifadəyə sövq edən iradə qüvvəsi əsərlərindəki bütün obrazlara sirayət edir, əsərlərinin ümumi gedişində nəzərə çarpırdı. Onların həyat tərzindən formalaşan maraqları bütün yazılarında əksini tapırdı. Onların ayrıca təbəqə kimi taleyi, hakimiyyətə doğru keçdikləri yol, Heian ilə mübarizə və bu mübarizədəki şövq əsərlərinin hər səhifəsində təcəssüm edirdi.

Yeni əsərlər samurayların Kantodan çıxışından, Heiana qarşı ayağa qalxmalarından, uzun müddət hökmranlıq etmiş təbəqəni devirmələrindən bəhs edirdi. Bu əsərlər samurayların ilk dəfə Taira sülaləsindən olan rəhbər Kiyomorinin başçılığı altında Heian rejimini necə sarsıtmalarını, təhlükəli Kioto mühitinə ehtiyatsız şəkildə həddən artıq yaxınlaşan və oranın füsunkar mədəniyyətinin hələ möhkəm olan toruna düşən Taira sülaləsinin necə məhv olmasını təsvir edirdi. Bu əsərlər samurayların yeni rəhbər Minamoto Yoritomonun bayrağı altında yenidən qanlı mübarizəyə başlamasından, döyüşlərindən əlavə kecməsindən və hakimiyyətə gəlməsindən danışırdı. Bu əsərlərdə samurayların rəşadətli döyüşmələri tərənnüm olunurdu. Qalib gəlmişlərin ədəbiyyatı, onların bütün “qunki”ləri – müharibə haqqında qeydləri məhz bu mövzuda idi. İlk sırada “Taira sülaləsi haqqında roman” – “Heike-monoqatari” dayanırdı.

IV

Yapon ədəbiyyatı tarixçiləri, ümumiyyətlə bütün yaponlar və onların əsasında avropalılar bu yeni ədəbiyyata olduqca az dəyər verirlər. Maraqlıdır ki, ən çox diqqət “yenilikçilərə” deyil, “təqlidçilərə” ayrılır. “Hücrədən məktublar”a “Taira sülaləsi haqqında roman”dan daha artıq dəyər verilir. Məsələn, professor Fucioka hesab edir ki, XII əsrin sonunda baş vermiş çevrilişmədəniyyət beşiyi olan Kiotonu məhv etdi, özü isə yenisini yaratmadı, Kamakura bu sahədə yeni heç nə gətirə bilmədi. O göstərir ki, samuraylara görə Heian ədəbiyyatı inkişafdan qaldı, əvəzində isə yeni Kamakura ədəbiyyatı yaranmadı. Onun fikrincə, Kamakura samurayları bədii yaradıcılıqda aciz idilər.

Xalis bədii (şərti anlamda) və üslubi nöqtəyi-nəzərdən baxsaq, “müharibələr haqqında qeydlər”, həqiqətən də, Heian romanlarından geri qalır. Əlbəttə ki, dil üslubunun zahiri gözəlliyi və zərifliyinə, kompozisiyanın mürəkkəbliyinə, süjet mükəmməlliyinə görə Heian monoqatariləri Kamakura qunkilərindən qat-qat üstündür.

Samuray yazıçılarının aristokrat roman yazarlarından hər nə qədər asılı olmasına baxmayaraq, hər iki ədəbiyyatı ayrı-ayrı meyarlarla qiymətləndirmək lazımdır. Qunkiləri monoqatarilərə olan baxışla nəzərdən keçirməsi ədəbi tənqidçinin baxış bucağının darlığından xəbər verir. Kamakura dövrü əsərlərinin dəyərləndirmə meyarlarını, onların əhəmiyyətinin ölçülmə miqyasını ümumilikdə samuray mədəniyyətində axtarmaq lazımdır. Çünki bu əsərləri sərt təbiətli Kanto fəthləri yaratmışlar. Bu aspektdən baxdıqda həmin əsərlər çox gözəl və dəyərli görünür.

V

Professor Fucioka Kamakura dövrü ədəbiyyatının inkişafını iki mərhələdə ümumiləşdirir. Birinci mərhələ Şokyu (1219–1221) illərində, yəni Heian sarayının tamamilə dağıdılmasınadək davam etmişdir. İkinci mərhələ 1221-ci ildə Hoco sülaləsinin tam şəkildə hakimiyyətə gəldiyi vaxtdan 1333-cü ilədək, yəni bu sülalənin, onunla da bütün Kamakura rejiminin dağılmasınadək olan dövrü əhatə edir.

Birinci mərhələ ədəbi-tarixi nöqtəyi-nəzərdən Heian dövrünün epiloqudur. Uzun əsrlər boyu yaranmış və yaşamış ədəbi ənənələr birdən-birə aradan getməmiş, sonralar da ətalət əsasında inkişaf etmişdir. Belə ki, bu mərhələ Heian poeziyasının tamamlanmasını təcəssüm etdirən “Şin-Kokinşu” (“Yeni Kokinşu”) antologiyasının meydana gəlməsi ilə əlamətdardır.

İkinci mərhələ Heian ədəbiyyatının tam süqutu və xalis Kamakura ədəbiyyatının təntənəsi ilə səciyyələnir. Amma elə bu mərhələnin ikinci yarısında artıq Kamakura ədəbiyyatı da süqut etməyə başlayır.

HOCOKİ

I



Kamo-no Çomei
(鴨長明)

Heian dövrü əbədiyyətə qovuşdu. Yaponiya tarixində qaranlıq dövrlər başladı. Vətəndaş müharibələrinin dəhşətlərindən, iğtişaslardan, bitib-tükənməyən döyüslərdən keçərək öz məqsədinə çatan feodalizm meydana çıxdı və möhkəmləndi. Hərbi idarə üsulu formalaşdı. İmperator öz Kiotodakı sarayında oturan bir zahidə, onun ali hakimiyyəti isə bir kabusa çevrildi. Onun yerini ölkənin hərbi rəhbəri, feodalların başçısı, bütün əyalətlərin qüdrətli hökmdarı şoqun tutdu. İmperator müqəddəs zat, tanruların nəslinin davamçısı, tanrılarla

xalq arasında vasitəçi idi; onun nəzəri şəkildə olsa belə, müqəddəs hakimiyyət səlahiyyətləri, şan-şöhrəti və hörməti var idi.

Şoqun isə tanruların işinə qarışmırdı; o, imperator qarşısında səcdə edirdi, lakin işlərinə zərrə qədər belə müdaxilə etməyə imkan vermirdi. XIX əsrin ortalarında davam etmiş hərbi rejim Yaponiyanın bütün həyatına hakim idi. O, Yaponiyanın tarixini, mədəniyyətini təyin edir, onun həyatı, mədəniyyəti və dünyagörüşü üçün spesifik olan elementləri yaradırdı.

Əvvəlkindən fərqlənən bu dövrdə Çomei adlı bir müəllif meydana çıxdı. O, yerli din olan Santonun müqəddəs mərkəzi olan Kamo ətrafında birləşən sülalədən idi. Onu xalq arasında Kiku-dayyu çağırırdılar. Əslində isə adı Kamo-no Çomei idi.

Çomeinin həyatı qaranlıq məqamlarla doludur. Bizə məlumdur ki, o, 1154–1216-cı illər arasında yaşamışdır. Həmin dövrə aid çox az mötəbər mənbələr və tarixi-bioqrafik əsərlər günümüzdə gəlib

çatmışdır. Saxlanmış mənbələr isə çox məhdud məlumatlar verir. Buna görə də, tədqiqatçılar onun dövrünə və ya ona yaxın dövrlərə aid məlumatlara şübhəli yanaşırlar. Əgər ən mötəbər məlumatları bir araya gətirib Çomeinin həyatını təsvir etməyə çalışsaq, sxematik və donuq bir mənzərə canlanacaq.

Çomei imperator Konoenin hakimiyyəti dövründə, təxminən 1154-cü ildə dünyaya gəlmişdir. Çox güman ki, tanınmış sülalədən olmuşdur. Hər halda, ata nənəsi sarayda xidmət göstərmişdir. Ehtimal olunur ki, o, imperatorun xanımlarından biri olmuşdur. Çomeinin atası şintoizmin müqəddəs mərkəzi Kamonun irsi xadimi idi.

Ehtimal ki, Çomei onu böyüdüb boya-başa çatdırmış nənəsinin mövqeyi və söyləri sayəsində erkən yaşlarında saraya daxil ola bilmişdir. Hələ də Heian ənənələri, zövqləri, arzuları və məqsədləri ilə yaşayan mühitə daxil olaraq Çomei faktiki hakimiyyətini itirmiş, lakin hələ də saray əyanları ilə əhatə olunan imperatorun yaxın ətrafının məşğuliyyəti ilə, eləcə də keçmiş mühitlə – zərif sənətlər, xüsusi poeziya və musiqi ilə maraqlanmağa başlamışdır. O, hər iki sahədə uğurlar əldə etmiş, ən yaxşı şair və musiqiçilərdən biri kimi tanınmışdır. “Keçmiş və yeni dövrün şeirlərinin yeni toplusu”na (“Şin-Kokinşu”) onun çox sayda şeiri daxil edilmişdir. Bu şeirlərin sət qaydalar əsasında çox sayda əsərlər arasından seçilməsi onların poetik dəyərindən xəbər verir. Çomei istedadına görə imperatora ən yaxın dairəyə daxil ola bilmiş və Poeziya akademiyasının (Vakado-koro) üzvlüyünə qəbul edilmək şərəfinə nail olmuşdur. O zaman bu akademiya siyasi fəaliyyətsizlik şəraitində sarayın əsas diqqət mərkəzində saxladığı bir təsisat idi. Çomei tankalar yazır, poeziya haqqında mülahizələr irəli sürür, ədəbi tənqidlə məğul olur, polemikalar aparır və şeir müsabiqələrində iştirak edirdi. Adı çəkilən topluya daxil olan şeirlərindən birinin yanında belə bir qeyd var: Poeziya akademiyasında “Dağların dərinliyində şəfəq ayı” mövzusunda keçirilmiş müsabiqədə yazılmışdır.

Çomei otuz yaşına çatdıqda öz əcdadının, xüsusilə də atasının izi ilə getməyə cəhd göstərdi. O, Kamo məbədinin başçısı vəzifəsini almağa çalışdı. Lakin həmişə üzünə gülmüş taleyi bu dəfə ona uğur-

suzluq gətirdi. Çomei naməlum səbəblərə görə rədd cavabı aldı. Bu hadisə onun həyatında dönüş nöqtəsi oldu. Onun həyatının xarakteri və məzmunu dəyişdi.

Çomei, əsrlərindən bizə məlum olduğu kimi, ona nənəsindən miras qalan mülkü tərk edib saraydan kənarında yaşamağa başladı. O, əvvəlki həyat təzi ilə əlaqəni tamamilə kəsmək qərarına gəldi. Kioto kənarında Kamoqava çayı yaxınlığındakı evində müəyyən rahatlıq içində olsa belə, əvvəlkindən fərqlənən yeni bir həyata başladı. Orada iyirmi ilə yaxın yaşadı. Bu müddət ərzində dəfələrlə onu saraya çəkən səbəblərlə qarşı-qarşıya qaldı. İmperator Qotoba öz şairi və musiqiçisini xatırlayaraq, onu Poeziya akademiyasına geri qaytarmağa çalışdı. Lakin Çomei əyilmədi. O, öz rədd cavabını bir şeirlə ifadə edib onu imperatora göndərdi. Həmin şeir “Şin-Kokin-şu” toplusuna daxil edilmişdir.

Bu müddət ərzində onda dünya həyatından tamamilə uzaqlaşmaq qərarı baş qaldırdı və sabitləşdi. Bu qərarın səbəblərini biz yalnız güman edə bilərik. Bizə gəlib çatmış mənbələrdə bu barədə dəqiq məlumat yoxdur. Hər halda məlumdur ki, Çomei buddizmə daxil oldu, rahibliyə keçdi və Ryonyin adını aldı. O, ikinci evini də tərk edib Toyama dağındakı tənha və sadə evdə məskunlaşdı. Onun öz əsərini məhz həmin evdə yazıb-yazmadığı məlum deyil. Onun ikinci və üçüncü evlər arasında daha bir evdə yaşaması ehtimal olunur. Onun öz “Məktublar”ında da bu barədə dəqiq məlumat yoxdur. Bu məsələ ətrafında şərhçilər iki cəbhəyə ayrılırlar. Əslində, bu məsələ bir o qədər də mühüm deyil. Bizə onun həyatından daha bir hadisə məlumdur. O, yeni hakimiyyətin nümayəndəsi şoqun Sanetomo ilə qarşılaşmış, hətta onunla yaxınlaşmışdır. Sanetomonun dəfələrlə Çomeini öz yanına dəvət etdiyi məlumdur. Bu da onun həm şair, həm də musiqiçi kimi şöhrətinə görə idi. Mənbələrdən birində Çomeinin şoqunun sarayına getməsi epidozu verilir. 1121-ci il oktyabr ayının 13-də ilk şoqun sülaləsinin banisi mərhum şoqun Yoritomoya həsr olunmuş matəm mərasimində Çomei sarayda idi. O, mərhumun şərəfinə keçirilən ibadətin və ayinlərin təsirindən geri qayıtmayacaq keçmiş, ölmüş arzuları, həyata keçməmiş ümidləri xatırlaya-

raq göz yaşları tökmüşdür. Onun hissələri elə orada yazdığı və zalın ağac sütununa həkk olunmuş bir şeirdə əksini tapmışdır:

草も木も
靡きし秋の
霜消えて
空しき苔を
払ふ山風

Kusa mo ki mo
Nabikişi aki no
Şimo kiete
Munaşiki koke o
Harau yamakaze

Payız qırovu
Otları da, ağacları da
Əzib məhv edir...
O isə yoxa çıxır...
Sən isə, ey dağ küləyi!
Faydasız mamırları
Sovurub aparırsan.

Çomei ömrünün son illərini Hinoyama dağları arasındakı Toyama dağında, kiçik bir hücrədə türki-dünyalıqla keçirmişdir. Bu, onun əvvəlki evlərindən daha uzaq idi. O, öz məşhur “Hücrədən məktublar” əsərini də orada qələmə almışdır. Öz qeydinə əsasən, əsər 1212-ci il mayın 2-də tamamlanmışdır. Əsər barədə başqa mətbəər məlumat yoxdur. Çomei imperator Cuntokunun hakimiyyəti dövründə, 1216-cı il iyunun 8-də vəfat etmişdir.

Bəs Çomei dünyadan niyə uzaqlaşmışdı? Uşaqlıqdan saray həyatına öyrəmiş Çomeini sarayı köhnə bir evə dəyişməyə, artıq öz gücünü itirsə də, hələ paytaxt olaraq qalan Kioto mühitini quru dağlarla əvəz etməyə vadar edən nə idi? O, qayğısız dünyəvi ləzzətləri dini iztirablarla niyə əvəz etmişdi? Şintoist kultunun ardıcılı hansı

səbəbə görə öz tanrılarını unutmuş və başqa dinə keçmişdi? Bu məsələlər barədə onun “Məktublar”ında bircə kəlmə belə deyilmir. Burada ön planda olan yalnız Budda, buddist müqəddəslər, obrazlar və ifadələrdir. Burada eys-ışrətçinin yerini tərki-dünya, saray bəyinin yerini rahib tutur. Burada ziddiyyət bir sözlə, yaxud bir həlledici amillə – bəzi mənbələrin dediyi kimi Kamo məbəbində vəzifə axtarışının uğursuzluqla bitməsi amili ilə izah edilməyəcək dərəcədə çox dərinidir. Sözsüz ki, bu hadisə Çomeinə güclü təsir göstərmişdir. Onun bu uğursuzluğa necə reaksiya göstərməsi və bunu hansı ağrı ilə qarşılaması barədə mənbələr məlumat verir. Hər şeydən öncə onun öz “Məktublar”ı bundan danışır; o, öz taleyinin dəyişməsinin səbəblərindən biri kimi məhz bu uğursuzluğu göstərir. Həmin vaxta qədər həyat müəyyən bir istiqamətdə davam edirdi. Çomeinin nəslinin nümayəndələri Kamo cəmiyyətinin məbədlərində irsi imtiyaz olaraq bu vəzifəni daşımışlar. Buna görə də, həyatın axını əvvəlcədən məlum olan və gözlənilən istiqamətdə getməli idi. Lakin qəflədən həyatın dəqiq axını pozulmuş, zəncir qırılmışdır. Çomei arzu olunan vəzifəyə çatmamışdır. Hadisələr yolundan çıxmışdır. “Mənə müsibət üz verdi” – Çomei deyir. Bundan sonrakı kontekst açıq-aydın göstərir ki, məhz bu hadisə sonrakı hadisələrdə onun üçün həlledici məqam olmuşdur.

Hər halda əgər əvvəlcədən müvafiq bir hazırlıq olmasaydı, hadisəyə bu cür münasibət üçün müvafiq psixoloji durum yaranmasaydı, bu hadisə heç bir vaxt Çomei üçün bu dərəcədə dərin məna kəsb etməzdi. O, bu uğursuzluğu bu qədər ciddi qəbul etməz, onu öz həyatının mərkəzinə qoymazdı. Həmin şərtlər olmasaydı, bu uğursuzluq Çomeinə istər fiziki (Çomeinin öz sosial mövqeyini itirməsi və gələcəkdən məhrum olması), istərsə də mənəvi (adət etdiyi düşüncə və hisslərdən imtina etmək məcburiyyətində qalması) cəhətdən bu qədər təsir göstərməzdi.

Çomeinin dünyadan uzaqlaşmasının əsl səbəblərini daha çox onun həyatında baş vermiş real faktda yox, dövrün ümumi əhval-ruhiyyəsində axtarmaq lazımdır. Fəlakətlər dövrünün yetişməsi, qarşıdurmalar, hakimiyyət uğrunda mübarizələr, qan və zorakılıq üzəri-

ndə hərbi diktaturanın qurulması, yeni elementlərin əvvəldən mövcud olan çox şeyləri dağıdaraq səhnəyə çıxışı köhnə mədəniyyətin və köhnə ənənələrin nümayəndələrinin psixi durumuna təsir göstərməyə bilməzdi. Onlar vərdiş etdikləri bünövrədən salınmış və tamamilə yeni bir ictimai-siyasi şəraitə düşmüşdülər. Onların müqəddəs hesab etdikləri və dünyagörüşlərinin əsasını təşkil edən çox şey məhv olmuşdu. Mübarizələrdə yetişmişsamuraylıq tamamilə fərqli prinsiplər gətirmişdi: onların siyasi görüşləri, sosial və fərdi etikası, kultlaşdırdıqları hər şey Heian insanların öyrəşdikləri və pərəstiş etdiklərindən fərqlənirdi. Əlbəttə ki, bir çox elementlərsaxlanmışdı və inkişaf etdirilirdi. Lakin bu, həyatın yenidən qurulması, mədəniyyətin forma və məzmunca dəyişməsi prosesində bir o qədər də əhəmiyyət daşıyırdı. Öz ənənəvi formalarından hələ tam uzaqlaşmamış dünyagörüşü, zövqlər, vərdişlər və həyat tərzi ilə yaşayanlar yeni mühitə uyğunlaşmırdılar. Həyat onları artıq qəbul etmirdi. Onların heç bir rolu qalmamışdı. Onlar artıq görünürdülər; məhv olmağa, ən yaxşı halda acı və mənasız ömür sürməyə məhkum olunmuşdular. Əlbəttə ki, ətraf mühiti səthi qavrayan, dünyaya münasibət problemi üzərində dayanmayan yüngül xarakterli insanlar üçün bütün bunların heç bir mənası yox idi. Lakin iti baxışlı, zəkali və ciddi təbiətli olanlar üçün bu, dözülməz idi. Xüsusi psixi duruma düşmə, pessimizmə sürüklənən hiss-həyəcanlar məhz buradan qaynaqlanırdı.

Bu əhval-ruhiyyə müasirlərin gözləri qarşısında açılan konkret mənzərələrdə öz təsdiqini tapırdı. Yeni rejim özü ilə ilk növbədə iqtisadi fəlakət, yoxsulluq, daxili və xarici mədəniyyətdə tənəzzül gətirmişdi. İnsan həyatı o qədər amillərdən və şərtlərdən asılı vəziyyətə düşmüşdü ki, onda hər hansı sabitlikdən söhbət gedə bilməzdi. Heç bir ümid yeri yox idi. Mövcud vəziyyət yalnız məyusluq və pessimizm yaradırdı.

Məhz bu məqamda buddizm bütün qüvvəsi ilə önə çıxmışdı. Hələ əvvəlki dövrdə bəzi cəhətləri ilə yaponların ürəyinə yol tapan buddizm indi həqiqətən yeganə sığınacaq kimi görünürdü. O, həyatın formalaşdırdığı, vəziyyətin diktə etdiyi dünyagörüşü elementləri ilə mükəmməl şəkildə səsleşirdi. Cəmiyyətdə artıq görünən, həyat

tərəfindən tərki olunan, məğlubiyyətin acısını yaşayan, səyləri və ümidləri boş çıxan insanlar öz yerlərini və öz təsəllilərini məhz buddizmdə tapmışdılar. Onlar hesab edirdilər ki, həyatları başdan-baş kədərdir. Buddizm isə deyirdi ki, dünya həyatı başdan-baş kədərdən ibarətdir. Onların heç bir işi və təşəbbüsü nəticə vermirdi. Buddizm də təsdiq edirdi ki, bu dünyadakı hər şey fanidir. Onlar bundan güc alırdılar. Lakin bu fərqli bir güc idi. Bu güc tərki-dünya olmağa xidmət edirdi. Dünya artıq onları qəbul etmirdi. Onlar da dünyanı qəbul etməmək qərarına gəlmişdilər.

Şübhəsiz ki, Çomei də yeni şəraitə uyğunlaşmayan insanlardan biri idi. Dünyəvi ruhanilər ailəsindən çıxması, aldığı tərbiyə və uşaqlıqdan vərdiş etdiyi həyat tərzi onun bütün varlığı ilə dünyaya bağlı olduğunu göstərirdi. Onun baxışları, zövqü və arzuları dünyaya aid idi. O, çox diqqətli və zəkali idi. Buna görə də, onun gözüünün önündə canlanan köhnə dünyanın dağılması və yeni dünyanın yaranması səhnəsini görməməsi mümkün deyildi. O, özünün gecikmiş təqlidçi mövqeyinin yalan olduğunu sezəcəkdir dərəcədə həssas, bəsit və mənasız həyatla, keçmişin qalıqları ilə dolu mövcudluğu ilə barışacaq dərəcədə zəkali idi. Əlbəttə ki, bu həyat ona maraqlı deyildi. O, belə bir həyat arzulamırdı. O, sarayda yaşamaq, poeziya ilə məşğul olmalı, şeir müsabiqələrində iştirak etməli, saray həyatında fəallıq göstərməli idi. Buna baxmayaraq, o qaçdı. Hətta söz sahibi olan birinin xahişi və dəvəti də ona təsir göstərə bilmədi. Nə imperator, nə də şoqun onu öz yanına çəkə bilmədi. Çomeinin onların heç birinin yanında yeri yox idi. O, yox olmağa, ən yaxşı halda isə məzmunuz həyat sürməyə məhkum olmuş köhnə saray mühitində qala bilməzdi. Yeni saray isə ona yad idi. Yalnız bir yol qalırdı: hər ikisindən imtina edib öz yolunu seçmək. O, fani dünya ilə bütün əlaqələrini kəsməli və öz təbiətinin, öz zövqünün, öz arzularının diktə etdiyi kimi yeni bir həyat qurmalı idi. Bir sözlə, dünyanın bəyənilib bəyənməyəcəyindən, qəbul edib etməyəcəyindən asılı olmayaraq, öz şəxsiyyətinin tələbatına uyğun yaşamaq idi. Bu, adi həyat şərtlərindən və bir çox tələbatdan imtina etmək bahasına olsa belə, gerçəkləşməli idi. Əvəzində isə o, azadlıq qazanacaq, ümumi axına qoşul-

maqdan, həyatın ümumi çərçivəsində əsir olmaqdan və mənasız həyat sürməkdən qurtulacaqdı. Çünki azadlıq və muxtarlıq yalnız öz-özünə tabe olmaqdır.

Çomeinin bütün “Məktublar”ı məhz bundan bəhs edir. Onun əsərin sonunda təsvir etdiyi tənha həyatı bu yeni inanc yolu ilə bağlıdır. Biz burada da bir heianlı siması ilə qarşılaşırıq. O, özünün yeni mühitində də köhnə adətlərini və əxlaq tərzini tətbiq edir, özünün bütün sevgi və nifrətlərini dağların dərinliyindəki tənha hücrəyə daşıyır. Onun hücrəsində Buddanın şəkli və Müqəddəs yazılarla yanaşı həm də musiqi alətləri, şeirlər, dəbdəbəli əşyalar var. O, orada təkcə ibadətə məşğul olmur, bəlkə də daha çox şeirə vaxt ayırır. Onun əlinin altında sevdiyi müəlliflərin şeir topluları var. O, hücrədə yalnız günahlarından tövbə edib nalə çəkmir, həm də sitra və ud çalır. Təkcə müqəddəs düşüncələrə dalmır, həm də təbiət gözəlliklərindən zövq alır. Bəzən isə heç bir tövbə, qorxu və xəcalət hissi olmadan sadəcə uzanıb qalır. Bu heianlı bir vaxt həyatla mübarizə aparmaq, ondan öz payını almaq istəyirdi. Amma məğlub oldu və başa düşdü ki, məsələ adi uğursuzluqdan daha dərinidir. Öz mövqeyinin çətinliyini və ağırlığını anladı və buna görə də dünyaya və onun üzərində olan hər şeyə nifrət etdi. O, bu nifrətdən nəticə çıxardı, təsəlli aldı və həyatı davam etdirməyi, özünə inanmağı öyrəndi.

Bu baxımdan Kamoda başçı vəzifəsini almaq arzuları yönündəki uğursuzluq faktı, çətin ki, dünyadan uzaqlaşmağa və buddizmə müraciət etməyə səbəb ola bilərdi. Şübhəsiz ki, bunun səbəbi zamanla mürəkkəbləşən və Çomeinin şəxsiyyəti ilə həyatın onun qarşısına qoyduğu tələblər arasındakı ziddiyyətdən doğan şərait idi. O, bu ziddiyyəti son dərəcə həssas, lakin mübarizə aparmaq gücündə olmayan zəif qəlbi ilə yaşayırdı. Amma o məğlub olmadı. Özünə inandı. Dağların dərinliyində, tənha daxmada o, yenə əvvəlki Çomei idi. Çomei özadını yapon ədəbiyyatı tarixində əbədiləşdirən “Hocoki” əsərini məhz burada qələmə aldı.

II

Yapon ədəbiyyatı tarixində “Hocoki” ilə bağlı bir çox qaranlıq məqamlar var. Bir tərəfdən tarixi-ədəbi, digər tərəfdən nəzəri-poetik tədqiqatlar yapon ədəbiyyatında “Hocoki” problemini yarıdan sualları ortaya qoymuşdur.

Çomeinin “Məktublar”ının tədqiqi bizə maraqlı bir fakt verir: “Hocoki”nin bəzi hissələri tam şəkildə, yaxud cüzi dəyişikliklərlə Kamakura dövrünə aid başqa bir məşhur əsərdə “Heike-monoqatari”də verilmişdir. Bu, “Məktublar”ın bütün “tarixi” hissələrinə, daha doğrusu Çomeinin öz gördükləri barədə danışdığı hissələrə aiddir. Buraya Anqen şəhərində baş vermiş yanğın, Cişo illərindəki tufan, həmin illərdə paytaxtın köçürülməsi, Yova illərində üz vermiş aclıq, Tenryaku illərində baş vermiş zəlzələ daxildir. Yaponiya tarixinin təxminən həmin dövrlərini əhatə edən “Heike-monoqatari”də həmin hadisələr haqqında verilmiş hissələr “Məktublar”dakı müvafiq hissələrlə sözbəsöz üst-üstə düşür.

Bu uyğunluq faktı professor Fuciokanı indiyədək Kamo-no-Çomeinə isnad edilən əsərin orijinallığınəməsələsini qaldırmağa sövq etmişdir. Fucioka çoxəsrlik ənənəyə, yapon ədəbiyyatında daşlaşmış müddəalara qarşı gedərək belə bir fikir irəli sürür: “Hocoki”orijinal əsər olmayıb sonralar “Heike-monoqatari”nin ayrı-ayrı hissələrindən qurulmuşdur. Digər tərəfdən, “Çomeyin bu əsəri hansı ədəbi janra aiddir” sualınaədəbi ənənə belə cavab verir: “Hocoki” yapon ədəbiyyatında “zuihitsu” adlananədəbi əsərlər kateqoriyasına aiddir. “Zuihitsu” termininin mənası ilk növbədə onu təşkil edən iki heroqlifin təhlili ilə aydın olur. Onun hərfi mənası belədir: “qələmin ardınca gedərək”. Bu, necə gəldi yazmaq, ağına gəldiyi kimi yazmaq mənasını verir və bir növ həm mövzu, həm də üslubun qeyri-sabitliyini ifadə edir. Terminin mənasını başa düşmək üçün konkret əsərləri nəzərdən keçirmək lazımdır.

Bu janrın proobrazı və klassik nümunəsi Heian dövrünə aid məşhur əsər – Sei Şonaqonun “Məhrəm məktublar”ıdır (“Makurano soşi”). Daha bir məşhur əsər Çomeinin dövründən xeyli sonra yaşamış Kenko-hoşinin “Tsure-tsurequsa”sıdır.

Birinci əsər, doğrudan da, “ağla gələn yazılar”dan, düşüncələr, sentensiyalar, xatirələr, müşahidələr, faktlar və s.-dən ibarətdir. bu, formaca bəzən çox uzun, bəzən isə çox qısa, hətta bir ifadədən ibarət parçaların toplusudur. Kenko-hoşinin əsəri də həm mövzu, həm də forma etibarilə “Makura-no soşi” ilə səsləşir. Kenko da Sei Şonaqon kimi, bir növ, ağlına gələnə yazır. “Zuihitsu” kimi ifadə olunan janr məhz belə yaranır. Onu konkret olaraq heç bir nəsr janrına aid etmək olmaz. Onda təhkiyə, təsvir və mühakimə elementləri bir-birinə qarışır. Bunu qeyd etmək kifayətdir ki, bəzi zuihitsularda mühakimə ön plana keçir; təhkiyə və təsvir ona tabe olur. Üstəlik, mühakimə özünəməxsus formada verilir: o, adətən, müəllifin xalis lirik emosiyalarına həsr olunur.

Yapon ədəbi ənənəsi Çomeinin “Məktublar”ını bu janra aid edir. Bununla belə, elə ilk baxışda belə bir sual yaranır: məgər Çomei nə gəldi və necə gəldi yazmışdırmı? Onun mövzusu konkret deyilmi? Onun forması əvvəldən axıradək konkret əsər kimi bir qaydada deyilmi?

Zuihitsunun fərqləndirici əlamətləri olan mövzu rəngarəngliyi və üslubi rəbitəsizlik “Hocoki”də sanki yoxdur. Müasir yapon ədəbiyyatşünası T. İqaraşi Çomeinin “Məktublar”ını məhz buna görə zuihitsu hesab etmir. Onun fikrincə, bu əsər “özünəməxsus lirik-epik mühakimədir” (“İşşu-no cocoteki-ken-cociteki-no ronbun”).

Hər iki tədqiqatçı müəyyən mənada haqlıdır. Həm Fuciokanın “Hocoki” ilə “Heike”nin üst-üstə düşməsi faktına əsaslanmasında, həm də İqarasinin “Hocoki”ni digər zuihitsularla müqayisədə özünəməxsus səciyyəyə malik olmasını irəli sürməsində həqiqət var. Bununla belə, həm “Hocoki”nin orijinallığı problemini həll etmək, həm də Çomeinin “Məktublar”ının janrını dəqiqləşdirmək üçün əsərin özünə müraciət etmək, onun daxili quruluşunu daha çox immanent meyarlarını önə çəkərək nəzərdən keçirmək lazımdır.

Çomeinin “Məktublar”ı bütünlüklə bir mövzunu əhatə edir. Bu mövzu buddizmdəki “dünyanın faniliyi” anlayışıdır. Əlbəttə ki, yapon şərhçilər Çomeinin “Məktublar”da yalnız “mucokan” (fanilik) anlayışını bəyan etdiyini çoxdan sezmişlər. Lakin Çomeidə bu

əqidənin hansı düşüncə ilə bağlı olduğuna diqqət yetirməmiş və vahid mövzunun əsərin ümumi quruluşu üçün hansı mənanı daşdığını lazımcına qiymətləndirməmişlər.

Çomei üçün fanilik hər şeydən öncə həyatın məlum problematizmini duymaqla bağlıdır. Çomeifaniliyin ənənəvi sadə izahı ilə məhdudlaşmır. O, faniliyi sadəcə “dünyada olan hər şeyi, insanları və onların mülklərini axan çaya, su üzərindəki köpüyə” bənzətmir. Onun üçün “hər şeyin axıb keçməsi” fikri azdır. O, tamamilə başqa bir fikrə gəlir: “Biz doğulan və həyatdan gedən insanların hardan gəldiyini bilmirik”. Dünya həyatının keçici olduğunu bildiyimiz halda bizi ona bu qədər bağlanmağa sövq edən səbəbləri də bilmirik. Göründüyü kimi, Çomei fanilik faktının arxasında gizlənən daha dərin problemi ortaya qoyur. Ətrafımızda olan hər bir şeyin məhvə məhkum olması faktını bilmək, əlbəttə ki, azdır. Biz bütün bunların niyə belə olduğunu, dünyaya niyə gəldiyimizi, niyə məhz bizim bu dünyaya gətirildiyimizi, bizə taleyin niyə yazıldığını bilmirik. Nəinki bilmirik, bilmək imkanımız belə yoxdur. Çomeinin mövzusu məhz budur.

Bunu aydın başa düşmək üçün “Məktublar”ın iki yerinə – birinci fəslin ilk hissəsinə və üçüncü fəslə diqqət yetirmək kifayətdir. Əlbəttə ki, oxşar fikirlərə bütün əsər boyu rast gəlinir. Amma göstərilən hissələrdə onlar daha konkret şəkildə bəyan olunur.

Əvvəldə deyilir: “Bu dünyada insanlar və onların mülkləri axıb gedən çaylara, su üzərində üzən köpüyə bənzəyir...” “Səhərlər doğulurlar, axşamlar ölürlər...” “Bu isə ancaq su köpüyünə bənzəyir”. Artıq burada əsas fikir birbaşa ifadə olunur: “Mülk və onun sahibi bir-birinin ardınca öz varlıqlarının faniliyinə doğru gedirlər”. Bu hissədə biz həm də bəlağətli şəkildə ifadə olunmuş pessimistdüşüncənin şahidi oluruq: “Biz bilmirik, doğulan və ölənlər insanları haradan gəlirlər və haraya gedirlər. Biz bilmirik, bu müvəqqəti sığınacaq nəyə görə qəlbi bu qədər məşğul edir, gözləri niyə qamaşdırır”. Göründüyü kimi, əsərin əvvəlində iki məsələ – varlığın faniliyi və varlıq problemi qoyulur.

Sonuncu fəslin birinci hissəsində fanilik konkret hadisədə götürülür. “[Çomeinin] dünya həyatının səmasındakı ay qüruba yaxınlaşır”. İkinci hissədə də konkret misalla insan həyatının qeyri-saflığına işarə olunur: “Deməli, mənim bu daxmanı sevməyim özü bir günahdır. Deməli, mənim tənhalığı seçməyim özü yolda bir maneədir...” Bu fəslin üçüncü hissəsində konkret suallar qoyulur. “Yoxsa bunda günahkar sən özünsən? Yoxsa bu, keçmiş həyatınəcridir? Yoxsa bu sənin qəlbini qarışdırır?” Çomei burada həyat haqqında nəyisə bilməyin qeyri-mümkünlüyünü qəti şəkildə vurğulayır: “Və buna qəlbın heç bir cavabı yoxdur...” Çomeinin əsas mövzusu (dünya həyatının faniliyi, qeyri-saflığı və müəmmalılığı) “Məktublar”ı bitirən bu sonluqla bir daha təsdiqlənir. Nəzəri cəhətdən vahid olan və üç fəsilə birləşən mövzu öz növbəsində fabula vəhdətini şərtləndirir.

Bəs Çomeinin əsas müddəasını nə ilə təsdiq etmək olar? Onun müddəasının doğruluğunu nə ilə sübuta yetirmək olar? Bu sualların cavabı sadədir: hər şeylə. Bizim gördüyümüz və eşitdiyimiz hər bir şey “fanidir, saflıqdan uzaqdır və müəmmalıdır”. Burada müəllifə yalnız öz baxışının ifadəsi üçün ən uyğun olanı seçmək qalır. Bu isə, təbii ki, o özüdür. Əsərin fabulasının bütövlüyü və vəhdəti məhz bununla bağlıdır. Bütün fabula elementləri, o cümlədən mübahisəli “tarixi” hissələr bu vahid fabulada ehtiva olunur.

Çomei təkcə avtobioqrafiya yazmır. O, hələ ki, aydınlaşdırmadığımız bir janra məxsus bədii əsər yaradır. O, bizim qarşımıza öz həyatının xronikasını qoymur, bizə baş verənlər haqqında özünəməxsus şəkildə qurulmuş təhkiyə təqdim edir. Başqa sözlə desək, Çomei konkret bədii ideyadan çıxış edir və öz fabulasını süjetin qurulması üçün material kimi götürür. O, konkret fabulalara süjet üzrə tərtibat verir. “Məktublar”ın süjeti konkret fabulaları Çomeinin həyat faktlarını bir aspektdə göstərmək üçün müəyyənləşdirir.

Süjet tərtibatı ümumilikdə əsərin iki əsas elementi ilə təyin olunur. Onlardan biri əsərin mövzusuna, digəri isə ideyanın özünə aiddir. Süjet bu iki elementin tələblərinin ciddi şəkildə uyğunlaşdırılması üzərində qurulur.

Əsəri üç böyük fəslə ayırmaq mümkündür. Birinci fəsil əvvəldən başlayıb bu cümlə ilə tamamlanır: “Qəlbin heç olmasa bir anlıq aramlıq tapması üçün harada məskunlaşmaq və hansı işlə məşğul olmaq lazımdır?” Aşağıdakı iki cümlə arasında qalan hissə ikinci fəsilədir: “Bu da mən özüm...” və “Bu cür yaşamayan bunu anlamaz”. Üçüncü fəsil isə bu cümlədən əsərin sonuna qədər davam edir: “Və ayın haləsi...”

Əsərin mövzusu və ideyasına uyğun olaraq birinci fəslin mövzusu bu cür formulə etmək olar: “Tərki-dünyalığa aparan nədir?” Müvafiq olaraq, ikinci fəslin mövzusu: “Tərki-dünya olanın həyatı necədir?” Üçüncü fəslin mövzusu: “Bu həyat hara aparır?” Bütün əsərin əsas mövzusu ümumi planda bu üçlükdə konkretləşir. Əsər Çin-yapon poeziyasının ənənəvi kompozisiya sxeminə uyğun qurulur: “okori” (başlanğıc) – “hari” (fikrin ifadəsi) – “musubi” (nəticə).

Bu üç fəslin hər birinin məzmununu ayrılıqda təhlil etdikdə okori, hari və musubi anlayışlarının təşəkkül tapdığı elementlərin şahidi oluruq. Okorinin mənasından aydın olur ki, birinci fəsil müqəddimədir. O, əsərin mövzusu (varlığın faniliyi, qeyri-saflığı və müəmmallığı) və əsas mahiyyətini ehtiva edir. Mövzu əvvəlcə xalis şəkildə, ideya planında konkret müddəalarla, sonra illüstrasiyalar şəklində, əşyavi planda konkret təsvirlərlə, sonda isə özündə konkret cizgiləri və məsələnin xalis ideoloji qoyuluşunu ehtiva edəntam və dəqiqləşdirilmiş şəkildə verilir. Bu yolla yeni kompozisiya bölgüsü meydana gəlir. Birinci fəsil öz növbəsində üç hissəyə, özünə-məxsus okori, hari və musubiye bölünür. Burada okori mövzunun məğzinin təntənəli ifadəsi, hari mövzunun təsvirlərdə nümayişi, musubi isə mövzunun detallı şərhidir. Burada təntənəli ifadəyə layiq zərif bir giriş verilir: “Çayın axması əbədidir, bununla belə hər gələn su keçib gedən sudan fərqlənir. Su üzərində köpüklər gah yox olur, gah da yaranır, onların ömrü qısaadır. Bu dünyada insanlar və onların mülkləridə belədir”. Sonda isə fələyin verdiyi bəlalər konkret, müfəssəl və çox təsirli şəkildə təsvir olunur. Musubinin əvvəlində deyilir: “Dünya həyatının acılığı bax budur. Bizim özümüzün və mülkümüzün faniliyi budur”. Musubinin sonunda isə deyilir:

“Qəlbin heç olmasa bir anlıq aramlıq tapması üçün harada məskunlaşmaq və hansı işlə məşğul olmaq lazımdır?”

Göründüyü kimi, qısa giriş, kifayət qədər geniş şərh və yenedən qısa sonluq verilir. Üç hissəli kompozisiya bölgüsündə keyfiyyətlə yanaşı, kəmiyyətin nisbəti də qorunur. Müəllif bu yolla öz hədəfinə çatır. O, süjetə daxil olur, tematik ekspozisiyanı verir, mövzunu izah edir, onu misallarla aydınlaşdırır, mövzunun qoyuluşunu konkretləşdirir və növbəti hissəyə keçidi əsaslandırır. Ümumi ardıcılığa əsasən birinci hissə öz qarşısına qoyulan “tərki-dünyalığa aparan nədir?” sualına kifayət qədər dolğun cavab verir: “Varlığın faniliyi, qeyri-safılığı və müəmmalılığı”. Bu hissənin sonuncu cümləsi (“Tərki-dünya olanın həyatı necədir?”) növbəti fəslə keçidi hazırlayır. Çomei burada mövzunu belə tamamlayır: əgər dünyadakı xoşbəxtlik keçicdirsə, ümumiyyətlə həyat özü fanidirsə, bəs “cismə yer tapmaq üçün haraya getmək lazımdır, qəlbə aramlıq vermək üçün hara üz tutmaq lazımdır?” Bu sual cavaba hazırlıqdır: nicat tərki-dünyalıqdadır. Beləliklə, növbəti fəsil bütünlüklə tərki-dünyalığa həsr olunur.

“Məktublər”ın ikinci fəslə əsərdə hari rolunu oynayır. Bu o deməkdir ki, bu fəsil süjetin mahiyyətini ehtiva etməlidir. Beləliklə, burada bütünlüklə tərki-dünyalıqdan bəhs olunur və bu, Çomeinin bu yolda başına gələn hadisələrlə əlaqələndirilir. Bu fəsil də özündən əvvəlki kimi üç hissəyə ayrılır. Burada da okori mövzunun məğzini əhatə edir. Hari süjetin məzmununun izahından ibarətdir. Beləliklə, ikinci fəsildə əvvəlcə tərki-dünyalığa keçid prosesinin özü şərh edilir. Bədbəxtliklər və onlarla bağlı olan ümitsizliklər nəticəsində insanın (konkret olaraq Çomeinin) tədricən fani dünyadan uzaqlaşması və nəticədə ondan tamamilə təcrid olunmaq zərurəti ilə üz-üzə qalması təsvir olunur. Sonra tərki-dünya olan insanın həyat şərtləri (konkret olaraq Çomeinin tərki-dünya həyat tərzini) sadalanır. Sonda isə fəlsəfə, daha doğrusu tərki-dünyalığın estetikası (onun aparıb çıxardığı ideyalar və onunla bağlı yaranan əhval-ruhiyyə) təqdim olunur. İkinci fəslə təşkil edən hissələri ayrı-ayrılıqda belə səciyyələndirmək olar: “İnsan fani dünyadan tədricən necə

uzaqlaşır?” “Tənha həyat necə olur?” “Tərki-dünya olan nələr düşü-
nür və hansı hallar keçirir?”

Çomei bu üç hissənin dəqiq sərhədlərini müəyyənləşdirir. Bi-
rinci hissə yolun başlanğıcını göstərir: “Və budur, otuz yaşında
özümə sadə bir daxma düzəltdim”. Burada yolun birinci mərhələsi
təsvir olunur: Çomeinin otuz yaşı var, o, uğursuzluqlar yaşayıb.
Buna görə də, dünya həyatını tərək edir. O, doğma evindən çox uzaq-
lara gedir, rahat paytaxt həyatını sadə daxmaya dəyişir. Bunun ar-
dınca yolun ikinci mərhələsi gəlir. Çomeinin artıq əlli yaşı var. O,
həyatın keşməkeşindən keçmişdir. O, artıq bu dünyada hər şeyin
fani olduğunu özü üçün tam təsdiq edib. “Mən başa düşdüm ki, hə-
yatımız necə də acınacaqlı imiş” – deyə Çomei fani dünyadan tama-
milə uzaqlaşaraq Ohorayama dağına gedir. Üçüncü mərhələ daha
dərindir. Çomeinin artıq altmış yaşı var, “həyatının sonu yaxınla-
şır”. O, dünyadan tam üzülüşmək, heç nə görməyib heç nə eşitmə-
mək və heç kimin də onu tapa bilməməsi üçün dağların daha da də-
rinliyinə üz tutur. Beləliklə, “Hinoyama dağlarında gözdən itir”.
Orada Toyama dağında özünə “bir sajnılıq” balaca daxma tikir.

İkinci fəslin ikinci hissəsi bu sözlərlə başlayır: “Mən Hinoya-
ma dağına çəkilərək...” Burada tamamilə yeni bir mənzərə – tənha-
lıq həyatı canlanır. Çomei burada da ardıcılığa riayət edir. Əvvəlcə
yeni həyatının zahiri tərəflərini, sonra həyat tərzini, sonda isə bu hə-
yatın məğzini təsvir edir. Zahiri tərəfləri təsvir edərkən öz daxma-
sından və onun yerləşdiyi məkandan danışır. Həyat tərzini təsvir
edərkən günlərini necə keçirməsindən, dağın ətəyində yaşayan bala-
ca bir oğlanla bəzən görüşməsindən danışır. O bu həyatı tərənnüm
edərkən iki əsas əlamətə və bunlara müvafiq olaraq onun iki üstün
cəhətinə diqqət yetirir. Bunlardan biri tənha həyatın zahiri, digəri
batini nizamıdır. Burada bir tərəfdən həyat səhnələrini davamlı mü-
şahidə etmək, digər tərəfdən dəruni yaşantılarla baş-baş qalmaq
imkanı var.

İkinci fəslin üçüncü hissəsi tərki-dünyalığın fəlsəfəsinə həsr
olunmuşdur. Müəllif bu fəlsəfənin müəyyən qədər ziddiyyətli səslə-
nən üç müddəasını bəlağətli dillə sübuta yetirməyə çalışır: tərki-

dünya olanın həyatı ən rahat və ən təhlükəsiz həyatdır; tərkidünya olanın həyatı ən sakit və ən qayğısız həyatdır; tərkidünya olanın həyatı ən xoş və ən gözəl həyatdır.

Əslində, o daxma çox dardır. Lakin tənha yaşamaq üçün kifayət edir. O, zahirən davamsız görünür. Lakin paytaxtın dəbdəbəli evlərindən daha davamlıdır. Bundan əlavə, tərkidünya olan təkdir, onun yanında nə bir dost, nə bir xidmətçi yoxdur. Dostların bağlılığı onların öz mənfəəti olduğu, yaxud onlara xoş olduğu qədər davam edir. Xidmətçilərin mütəliyi isə onlara mükafat verdiyin, yaxud onları cəzalandırdığın qədərdir. Ən yaxşısı isə heç birinin olmaması, insanın öz-özünə həm dost, həm də xidmətçi olmasıdır. Nəhayət, başqa bir məsələ tənha yaşadığında heç bir arzusunun, heç bir “həsəd və qorxu hissini” olmamasıdır. İnsan təbiətin verdiyindən həzz almağa başlayır, heç bir sərhəd olmadan həmin ləzzətlərə dalır.

Çomei başa düşür ki, onun bu fəlsəfəsini hamı qəbul etməyəcək. Buna görə də, bu hissəni belə tamamlayır:

“Əgər kimsə mənim dediklərimə şübhə ilə yanaşarsa, balıqların və quşların taleyinə baxsın. Balıq suyun içində usanmaz. Balıq olmadan onun qəlbini anlamaq olmaz. Quş meşəyə doğru can atar. Quş olmadan onun qəlbini anlamaq olmaz. Tərkidünya olan da belədir. Onun kimi yaşamayan onu necə başa düşə bilər?”

“Məktublar”ın üçüncü fəslə musubi, yəni nəticədir. Musubi süjetin açılma prosesini geri qaytarmalıdır. Burada son əvvəllə birləşməli, eyni zamanda vahid kompozisiya qorunmalıdır. Çomei nəticəni məhz bu tələblər əsasında qurur. Tərkidünyalıq həyatından, onun sevincindən danışaraq süjet xəttini əsas mövzuya qaytarır. Mövzu varlığın faniliyi, qeyri-safılığı və müəmmalılığıdır. Bunlar, əlbəttə ki, tənha həyata da aiddir. Çomei bu fəslə elə qurur ki, orada özünü təsvir edə bilsin. “Onun həyat səmasındakı ay qürubə yaxınlaşır”, ölüm başqaları kimi onu da səsləyir. Onun da həyatı başqaları kimi fanidir. Onun daxmasının möhkəm olması fikri bütün digər ümidlər kimi puçdur. “Onun bu daxmaya bağlanması özü bir günahdır. Onun tənhalığı seçməsi özü yolda bir maneədir.” Deməli, tərkidünya olanın da mövcudluğu və əməlləri dünyadakı başqa insanlar

kimi günahlardan ibarətdir. Onun kimdənsə daha yaxşı olması fikri boş xəyaldır. Nəhayət, başqalarında olduğu kimi ona da dünyaya nə üçün gəlməsi və nə üçün getməsi açılmamış qalır. Niyə belə olur? O nə üçün tərki-dünya olmuşdur? Nə üçün onun tərki-dünya həyatı saflıq və qəlbi aramlıq əvəzinə xəyallarla doludur? İnsan həyatı və onun taleyi sonadək ona qarənliq qalır.

“Məktublar”ın üçüncü fəsli həcmcə kiçikdir. Lakin bu qısalıq qoyulan müddəaların daha aydın və dəqiq ifadəsi təəssüratı yaradır. Onun da quruluşu əvvəlki fəsillərdə olduğu kimidir. Burada da üç hissə var. Birinci tərki-dünyalıq həyatının faniliyindən, ikinci onun qeyri-saflığından, üçüncü isə onun müəmmalılığında danışıq. Son (musubi) əvvəllə (okori ilə) birləşir. Bütün deyilənlər, göstərilənlər və gizlədilər burada təsdiqini tapır. “Düünün bağlanması”nın (musubi) bütün şərtlərinə riayət olunur.

Çomeinin əsərinin kompozisiyası üçhissəli formula əsaslanır: tezis (okori), antitezis (hari) və sintez (musubi). “Dünya həyatı fanidir, saf deyil və müəmmalıdır” – tezis, “fanilikdən qurtulmuş həqiqi həyat tərki-dünyalıqdır” – antitezis, “tərki-dünya olanın da həyatı fani, qeyri-saf və müəmmalıdır” – sintez kimi çıxış edir.

Bu üç element əsərin müvafiq fəsillərində inkişaf etdirilir. Birinci fəsildə dünya həyatının faniliyi açılır, bu faktın təsvirləri verilir və həyat şərtləri ilə mürəkkəb qarşılıqlı əlaqədə müfəssəl şərh olunur. İkinci fəsildə insanların dünyadan uzaqlaşmaq fikrinə necə gəlmələrindən və bunun onlara nə verməsindən danışıq. Üçüncü fəsildə tərki-dünya olanın belə fanilikdən, qeyri-saflıqdan və müəmmalardan qurtulmadığı bəyan olunur.

Əsərdə müşahidə olunan kompozisiya mükəmməlliyini hər fəslin ayrı-ayrı hissələrində də tapmaq olar. Lakin bu bizim tədqiqatımızın predmeti deyil. Çomeinin “Məktublar”ının yuxarıda göstərilən bölgü sistemi göstərir ki, əsərin əsasını Çin-yapon ruhunda konkret plan üzrə inkişaf edən dəqiq süjet xətti təşkil edir. Bu planda hər bir hissə vacibdir və hər birinin özünəməxsus yeri var. Çomeinin “Məktublar”ı düşünülmüş, məqsədli və dəqiq qurulmuş vahid bir əsərdir.

III

Çomeinin “Məktublar”ının bütövlüyü və vəhdəti tezisini həm də onun sözün geniş mənasında üslubi nizamlılığı təsdiq edir. “Məktublar”ın okori, hari və musubi bölgüsü süjetin qurulmasında istifadə olunmuş birinci və əsas priyomdur. Bununla yanaşı Çin-yapon poeziyasında fabula materialının istər ayrı-ayrı hissələrin dar çərçivəsi daxilində, istərsə də bütün əsər boyu yerləşdirilməsinin sonsuz sayda priyomları var.

Çin-yapon poeziyasında yaponlaşdırılmış formasında “ko-o” adlandırılan özünəməxsus bir priyom var. Bu söz hərfən “çağırış-cavab” mənasını verir. Mətnin hansısa yerində hər hansı bir abzas, fikir, söz birləşməsi, sadə obraz, yaxud bir söz verilir. Ondan sonra ya onun yanında, ya bir qədər aralıda, yaxud da əsərin tamamilə başqa yerində əvvəlkinə analogi və paralel olan, bəzən onunla ziddiyyət təşkil edən, lakin hər bir halda uzlaşan abzas, fikir, söz birləşməsi, obraz, yaxud söz qeyd olunur. Sanki əsərin bir yerində “çağırış verilir”, digər yerində isə “cavab qoyulur”. Xalis sintaktik planda adətən məhz bu priyom konstruksiya paralelliyini şərtləndirir.

Belə bir “səsləşmə” əsərin ideya bütövlüyünün ən yaxşı göstəricisidir. Fikir və ya obraz müəllif ona əsərin başqa bir yerində “cavab” nəzərdə tutduğu halda “çağırış” olur. Cavab verildikdə müəllif bu və ya digər dərəcədə geriye qaydır, yenidən bir sonu başqası ilə əlaqələndirir və şərhini yenə hər hansı çərçivədə davam etdirir. “Ko-o” priyomunun sayəsində oxucu əsərin bütövlüyünü hər dəfə hiss edir.

Çomei bu “səsləşmə”ni mükəmməl şəkildə tətbiq edir. Burada buna dair iki nümunə göstərmək kifayətdir. Onlardan biri “Məktublar”ın mübahisəli tarixi hissələrinin daxil olduğu fəslə, digəri isə bütövlükdə əsərə aiddir.

Əsərin birinci fəslə üçhissəli formul əsasında qurulmuşdur: mövzunun bəyanı, onun misallarla təsviri və inkişafı. Birinci və üçüncü hissələr arasında davamlı bir “səsləşmə” var. Birinci hissədə varlığın faniliyi iki misalla verilir: insan həyatı və insanın mülkü.

Burada çağırış belədir: “Bu dünyada yaşayan insanlar və onların mülkləri axan çaylar və su üzərindəki köpüklər kimi fanidir”.

Sonda isə belə cavab gəlir: “Dünya həyatının acılığı bax budur. Bizim özümüzün və mülkümüzün faniliyi budur”.

Birinci hissədə paytaxtdan, oradakı binalardan və insanlardan bəhs olunur.

“İnci ilə düzülmüş paytaxtın damlarında qüllələr ucalır, varlıların və kasıbların mülkləri kirəmitləri ilə yarışır... Onlarda yaşayan insanlar onlarla birdir...” Birinci fəslin birinci hissəsində belə bir çağırış qoyulur. Sonuncu hissədə isə həmin tərzdə cavab verilir:

“Varlıların evində himayə altında yaşayan insanlar var...”

“Varlıların qonşuluğunda yaşayan insanlar var...”

“Şəhərin tünlüyündə yaşayan insanlar var...”

“Uzaq əyalətlərdə yaşayan insanlar var...”

Bütün bunlar ideya və obraz planında səsleşməni təşkil edir. Buna sintaktik planda da riayət olunur.

“Ko-o” priyomu sayəsində “Məktublar”ın tarixi hissələri konkret çərçivəyə daxil olur. Bu çərçivə formal və mexaniki olduğu qədər üzvi və təbiidir. “Cavab” həmişə “çağırış”la eyni, lakin ondan daha dəqiq və müfəssəl olur. Bu isə yalnız “çağırış” fikirləri və obrazları əyani təhkiyənin konkret təsvirlərindən keçdikdə və bunun sayəsində yeni məzmunla zənginləşdikdə mümkün olur. Daha doğrusu, onların əvvəlcədən verilmiş potensial məzmunu yalnız bu zaman üzə çıxır. Məsələn, birinci fəslin sonuncu hissəsi ortadakı tarixi hissə olmadan mövcud ola bilməzdi.

“Ko-o” priyomunun ikinci tətbiqi bütövlükdə əsəri nəzərdə tutur. Burada səsleşmə birinci fəsil (daha dəqiq desək, birinci fəslin birinci hissəsi) ilə üçüncü fəsil arasında baş verir. Bu iki hissə arasındakı əlaqə mövzu baxımından aydındır. Əvvəldə varlığın faniliyindən, qeyri-safılığından və müəmmalılığından danışılır. Sonda da bunlar eynilə, lakin başqa qüvvə ilə təsvir olunur. Müvafiq olaraq, əvvəldəki bütün fikir və obrazların, demək olar ki, hamısı sonda öz qarşılığını tapır. “Məktublar”ı hətta ötəri oxuduqda belə bu aydın olur. Burada səsleşmələr bir-birindən o qədər uzaqlaşır ki, bəzən

hətta aidıyyəti olmayan ibarələrlə ifadə olunur. Birinci hissənin sonuncu abzasında aşağıdakı ibarə iki dəfə təkrarlanır: “Biz bilmi-rik...” Sonuncu fəslin son abzasında isə bu fikir pessimistcəsinə təsdiqlənir: “Və buna qəlbin heç bir cavabı yoxdur...”

Göründüyü kimi, Çomeinin “Məktublar”ı dəqiq çərçivələr içərisində qurulmuşdur. Onun bütün elementləri ciddi şəkildə bir-birilə əlaqədardır. Fikirlər, obrazlar, hətta ibarələr arasında paralellik müşahidə olunur.

Lakin bu da son deyil. Çin-yapon poeziyasında əsərin bütün elementlərini ayrılmaz vəhdətdə birləşdirən daha bir priyom var. Bu priyom texniki olaraq “qaryu-tensei” adlanır. Hərfi tərcüməsi “əjdəhanın gözünə bəbək qoymaq”dır. Burada müəllif əsəri (yaxud hər hansı fəslə, hətta abzası) tamamlayarkən sonuncu və yekunlaşdırıcı bir element daxil edir; parlaq bir fikir söyləyir, konkretləşdirici bir obraz verir, yaxud ifadəli bir ibarə işlədir. Bu da özünə qədərki bütün qaranlıq məqamlara yekun olaraq aydınlıq gətirir.

Çomei bu priyomu özünəməxsus məharətlə tətbiq edir. Onun əsərinin üçüncü fəslə vurğunu, belə demək mümkünsə, “i”nin üzərinə qoyur. Əvvəldə deyilən və kifayət qədər aydınlaşdırılmayan fanilik, qeyri-safliq və müəmmalılıq müddəaları sonda təsdiqləyici əsaslarla, hətta tərkidünya olanın həyat faktları ilə formulə edilir və konkretləşdirilir.

Bütün yuxarıda göstərilənlər sübut edir ki, Çomeinin “Məktublar”ı “Heike-monoqatari”, yaxud “Qenpei-seisuiki”nin oxşarı sayıla bilməz. “Məktublar” özünəməxsus ideyaya əsaslanır. Burada müəllif konkret mövzu götürür, seçilən fabuladan ən yaxşı şəkildə istifadə edir, onu mükəmməl şəkildə süjet formasına salır. Əsərin bütün hissələri üzvi şəkildə bir-birilə əlaqələnir.

Professor Fuciokanın öz xülasəsində vurğuladığı “tarixi” hissələr heç bir vəchlə “Məktublar”dan çıxarıla bilməz. Ona görə ki, onlar əsərdə fabulanın tərkib hissəsi olmayıb sırf süjet cəhətdən əhəmiyyətə malikdir. Çomei onları təhkiyə məqsədilə deyil, süjetin inkişafı üçün verir. Həmin hissələr olmadan birinci fəslin nəticəsi olmazdı və dünya həyatının müqabilində tərkidünyalığı göstərən

ikinci fəslə keçid yaranmazdı. Həmin hissələr olmadan sonuncu fəslin “yekun şüaları” parlamazdı. Fucioka əsərin bu hissələrinin süjet baxımından əhəmiyyətini nəzərə almamış, buna görə də, əsəri kifayət qədər əminliyi olmadan saxta hesab edərək, onun “Heike-monogatari”yə bağlılığını iddia etmişdir.

Digər tərəfdən, bu təhlil “Məktublar”ın janrı məsələsinə də aydınlıq gətirə bilər. Aydınadır ki, dəqiq sxematik planına (okori, hari və musubi) və dəqiq daxili bölgüsünə görə bu əsər zuihitsu hesab oluna bilməz. Çünki zuihitsu məhz belə arxitektonikanın olmasına əsaslanır. Ən azı “Makura-no soşi” və “Tsure-tsurequsa” kimi zuihitsu nümunələrini nəzərdən keçirdikdə bu aydın olur. Buna görə də, ya Çomeinin “Məktublar”ını zuihitsu hesab etmək olmaz, yaxud da zuihitsu termininin özünü yenidən dəyərləndirmək lazımdır. Bunun üçün ilk növbədə klassik zuihitsu janrının nədən ibarət olduğunu dəqiqləşdirməyə ehtiyac var. “Məktublar”ın janrını müəyyənləşdirmək üçüncü onu Sei Şonaqon və Kenko-hoşinin əsərləri ilə müqayisə etmək azdır. Həm də “Məktublar”ın arxitektonikasının bizə verdiyi istiqamətdə gedərək eyni sxem (okori, hari və musubi) üzrə qurulmuş Çin ədəbiyyatı nümunələrinə müraciət etmək və bu əsərin haradan gəldiyini öyrənmək lazımdır.

İqaraşi öz şübhələrində haqlıdır: Çomeinin “Məktublar”ı heç bir vəchlə də mənada zuihitsu hesab oluna bilməz. “Məktublar” özünəməxsus mühakimə, yəni “ronbun”dur. Amma janr nöqtəyi-nəzərindən dəqiqləşdirilməmiş “ronbun” anlayışının daha da dəqiqləşdirilməsinə və aydınlaşdırılmasına ehtiyac var.

“QUNKİ” JANRI VƏ “TAİRA HAQQINDA DASTAN”

I

Heian dövrünün əsas janrı monoqatari idi. Monoqatarilər iki xətt üzrə inkişaf edirdi: məişətlə bağlı əsərlər (“İse”, “Yamato”, “Qenci”) və yarıəfsanəvi macəra əsərləri (“Takatori”, “Usubo”). Birinci qrup əsərlər xüsusi estetik məqsədə – “mono-no aware”ni, əşyaların sehrini üzə çıxarmağa, yəni təsvir olunanların estetik məzmununda göstərilməsinə xidmət edirdi. İkinci qrup əsərlər bəzən parodiya, bəzən isə sentimental-didaktik səciyyə daşıyırdı. Birincilər realizm (“Qenci”), ikincilər isə sentimentalizm (“Usubo”) nümunələri idi. Ümumilikdə “monoqatari” adı altında birləşən bu əsərlər müəlliflərinin mənsub olduğu ictimai mühiti təmsil edirdilər. Bu mühit daha çox dar saray çərçivəsində formalaşan qədim Heian nəsləli aristokratiyası idi. Monoqatarilər də əsasən məhz bu dar mühitdə meydana gəlirdi.

Kamakura dövrünün başlaması ilə vəziyyət tamamilə dəyişdi. Döyüşçü zümrəsinin sosial-siyasi inqilabı daha çox ədəbiyyatın taleyinə təsir göstərdi. İlk növbədə oxucu kontingenti dəyişdi. Ədəbi əsərlər yeni həyatın yaradıcıları, yeni dövlət quruluşu və yeni mədəniyyət üçün, bir sözlə samuraylar üçün yazılmağa başladı. Oxucu artıq tamamilə fərqli dünyagörüşünə malik ictimai mühitə mənsub idi. Bu mühitin sərhədləri xeyli dərəcədə genişləndi və Yaponiyada heç vaxt görülməmiş miqyasda böyük kütləni əhatə etdi. Yeni müəlliflər, yeni oxucular və yeni mühit birlikdə yeni ədəbiyyatı yaratdı. Yeni ədəbiyyatın əsas təmsilçisi isə *qunkilər* idi.

II

“Qunkilər” (hər fən “döyüş dastanları”) Kamakura dövrünün əsas təhkiyə-təsvir janrıdır. Monoqatari ilə müəyyən genetik bağlılığa malik olan qunki Kamakura dövründə onun yerini tutdu. Qunkilər də Heian dövrünün romanları kimi adlandırılırdı. Məsələn, “Ho-

qen illəri haqqında dastan” – “Hoqen-monoqatari”, “Heici illəri haqqında dastan” – “Heici-monoqatari”, “Taira sülaləsi haqqında dastan” – “Heike-monoqatari”. Adlandırmadakı uyğunluq yeni monoqatariyə əvvəlki ilə genetik bağlılığının göstəricisidir. Təbii ki, keçmiş parlaq ədəbiyyat bütün sosial fərqlərinə baxmayaraq yeni müəlliflərə təsir göstərməyə bilməzdi. Bununla belə, qunkilər tamamilə yeni üslubda yazılır və yeni mövzuları əhatə edirdi. Bu yenilik o dərəcədə mühüm və dəyərli idi ki, özündən sonrakı yapon ədəbiyyatının böyük hissəsi üçün ilham mənbəyinə çevrilmişdi. Bilavasitə təqlidləri və samuraylar dövründə yazılmış “Taiheiki” (“Böyük sülh haqqında dastan”; Nanboku-çö dövrü) kimi əsərləri saymasaq, “döyüş dastanları”nın Tokuqava dövründə şəhərlilər zümərəsinin yaradıcılığına təsirini qeyd etməyimiz kifayətdir. Tokuqava dövrünün böyük yazıçısı Bakini misal göstərmək olar. Qenroku dövrünün bütün təhkiyə ədəbiyyatı Kamakura təhkiyələrinin təsiri altında inkişaf etmişdir. Bu əsərlər samuraylıq ideologiyasının bütün sonrakı inkişafına təsir göstərmişdir. Tokuqava feodalları qunki qəhrəmanlarının təmsalında öz cəngavər ideallarını görürdülər. Həmin əsərlərdə təsvir olunan mühit qəhrəmanlığın təzahürü üçün ən yaxşı vasitə idi. Bir sözlə, bu təsiryapon mədəniyyətinin ən müxtəlif sahələrində hər adımda müşahidə olunurdu.

III



“Hoqen-monoqatari”yə aid rəsm

Üslubi cəhətdən qunki özünün yeni tipli ədəbi dili ilə səciyyə-lənir. Biz burada Heian dövrünə aid “vabun” əvəzinə “vakan-kon-qobun” – qarışıq Çin-yapon dilinin şahidi oluruq. Adından göründü-yü kimi, bu dil tamamilə fərqli mənşəli iki elementdən təşkil olun-muşdur. Bu, həmin dövrdə Yaponiyada istifadə olunmuş danışıq di-lidir. Həmin dövrdə Çin sözləri yapon dilinə artıq xeyli dərəcədə da-xil olsa da, hələ tam yerini almamış və mənimsənilməmişdi. Çin sözlərinin yapon dili ilə üzvi şəkildə qarışması sonralar “vakan-ço-vatay” – “ahəngdar üslub” meydana gəlidiyi zaman baş verdi. Bu ba-xımdan qunkilər yad ünsürlərin yapon dilinə daxil edilməsinə yapon dilinin quruluşunun alınma sözlərin xeyrinə dəyişdirilməsi prosesini təsvir edir. Çin sözləri təkcə leksik tərkibə daxil olmur, həm də ya-pon dilinin sintaktik quruluşuna müdaxilə edirdi.

Digər tərəfdən, qunkilər nitq elementlərinin (ibarəli nitq – qa-qen və vulqar ifadələr – zokuqo) üslubi qarışması ilə də səciyyə-lə-nirdi. Başqa sözlə desək, qunkilərdə həm Heian monoqatarilərinin dil ünsürlərinə, həm də xalq danışıq üslubuna rast gəlinir. Bu isə hə-min dövrün samuray simasına müvafiqdir. Qüdrətli sülalələrin baş-çıları timsalındayuxarı təbəqələr nəslə aristokratiya ilə bağlı idi. İstər Taira, istərsə Minamoto sülalələri öz mənşələrini imperatorlar nəslinə aparıb çıxarırdılar. Həmin başçıların hərbi dəstələrindən iba-rət olan sadə zadəganlar isə xalq kütlələri, o cümlədən kəndlilərlə bağlı idilər. Birincilər gündəlik danışıqda Heian aristokratlarına məxsus leksikadan və zərif ibarələrdən istifadə edirdilər. İkincilərin danışıq dili isə yapon xalq dili idi. Yeni dil hələ tam formalaşma-mış, iki element harmonik vəhdət qazanmamışdı. Bir tərəfdən Çin və yapon sözləri, digər tərəfdən ibarəli və vulqar nitq hələ ayrı-ayrı-lıqda mövcudluğunu saxlayırdı.

Qunkilərin dili üçün semantik vasitələrdən qeyri-bərabər isti-fadə səciyyəvidir. Bu istifadə uğursuz alındıqda metafora və meto-nimiyalar köməyə gəlir. Onlar bəzən ibarəpərdazlıq, bəzən isə ifrat bər-bəzək kimi görünür. Heian ədəbiyyatında müşahidə olunan dilin üslubi semantikasına yüksək səviyyədə bələdlik burada yoxdur.

Bununla belə, qunkilərin özünəməxsus üslub çaları var. “Azuma üslubu” (yarıçin, yarıyapon Kanto dili) adlandırılan dil elementləri sintezi ilə yanaşı qunkilərdə həm də xüsusi bir üslub müşahidə edilir. Bəlkə də, məhz bu qarışıqlıq özünəməxsusluq təəssüratı yaradır. Bir məsələ dəqiqdir ki, Heian romanlarının sonda düçar olduqları dil zəifliyi burada qətiyyəən yoxdur. Burada nitqin canlılığı və qətiyyəti aydın görünür. İfadə təzləri Heian dövründə görünməmiş bir gücdə təzahür edir. Təkcə süjetin imkan verdiyi yerlərdə (qəhrəmanlıq hekayələrində) deyil, xalis təsviri hissələrdə də tərəvət və ruh yüksəkliyi hiss olunur. Bu mənada qunki üslubunun “zəhmi” onu monoqatari “zərifliyindən” fərqləndirir. Əksər monoqatarilər üçün səciyyəvi olan monotonluq burada müxtəlifliklə əvəzlənir; leksik tip və sintaktik quruluş tez-tez dəyişir; müxtəlif semantik mənalar bir araya gəlir, gözlənilməz döngələr qarşıya çıxır. Buna görə də, əsərin ümumi ritmində sanki bir şıltaqlıq nəzərə çarpır. Kamakura qunkilərinin üslubi gözəlliyi də məhz bundadır.

IV



“Heike-monoqatari”yə aid rəsm

Kamakura dövrünün “döyüş dastanları” arasında ən məşhurları bunlardır: “Hoqen-monoqatari”, “Heici-monoqatari”, “Heike-monoqatari” və “Qenpei-seisuiki”. Bu əsərlərin hamısı aristokratik monarxiyanın devrildiyi və samurayların hakimiyyətə gəldiyi keçid dövründən bəhs edir. Onlarda döyüşçü zadəganların qüdrətlənməsi, saray əyanlarına qarşı mübarizəsi, daxili çəkişmələri, nəhayət, birləşərək qələbə qazanmaları, xüsusilə də iki hakim sülalənin – Minamoto və Tairanın hakimiyyət uğrunda mübarizələri təsvir olunur. Əslində, XII əsrin ikinci yarısında bütün mürəkkəb hadisələr bu iki sülalənin timsalında cəzəyan edir.

“Hoqen-monoqatari” Hoqen illəri (1156–1158) haqqında əsərdir. Bu, dramatik mübarizənin birinci mərhələsinin, keçmiş imperator Sutokunun qiyamının alovlandığı illərdir. Bu qiyamın Taira Kiyomori tərəfindən yatırılması Taira sülaləsinin siyasi səhnəyə çıxmasını və hakimiyyətə gəlişini şərtləndirmişdi.

“Heici-monoqatari” Heici illəri (1159–1160) haqqında əsərdir. Bu, mübarizənin ikinci mərhələsi, Minamotonun Fucivaranın bir qismi ilə birlikdə Tairaya qarşı çıxdığı illərdir. Qiyamçıların yenə Kiyomori tərəfindən darmadağın edilməsi Taira sülaləsinin yeni qüdrətindən, tezliklə ölkəni Kiyomorinin timsalında sərbəst idarə edəcəyindən xəbər verirdi.

“Heike-monoqatari” Kiyomorinin şəxsində yüksəlişin zirvəsinə çatmış, lakin onun vəfatından (1181-ci il) sonra nüfuzunu itirmiş Taira sülaləsi haqqında əsərdir. Başçının vəfatında sonra Minamotonun dəstələri onları paytaxtdan sıxışdırıb çıxarmış (1182-ci il), İçino tani yaxınlığında onları məğlub etmiş (1184-cü il) və nəhayət Dan-no-ura yaxınlığında döyüşdə məhv etmişdi (1185-ci il).

“Qenpei-seisuiki” (“Minamoto və Tairanın çiçəklənməsi və məhvi”), adından göründüyü kimi, Minamoto və Tairanın mübarizə tarixinə həsr olunmuşdur. Bu əsər bir növ “Taira haqqında dastan”ın başqa aspektdən işlənmiş və genişləndirilmiş variantıdır.



“Heici-monoqatari”yə aid rəsm

Qunkilərin hansı ədəbi janra aid olduğunu söyləmək çox çətinidir. Bəzən bu çətinlik daha da dərinləşir. Belə ki, bəzi yapon tənqidçiləri qunkilərin ümumiyyətlə ədəbiyyat hesab olunub olunmaması məsələsini qoyurlar. Buradan da qunkilərin roman, yoxsa salnamə olması sualı meydana çıxır.

Qunkilərlə ilkin tanışlıqda onların janr etibarilə qeyri-sabitliyi hiss olunur. Onlar bir tərəfdən ədəbi olmayacaq dərəcədə tarixi, digər tərəfdən isə tarixi olmayacaq qədər ədəbidir. Qunkiləri ədəbi əsər hesab etmək onlardakı tarixi salnamələrə xas elementlərin üstündən xətt çəkmək, onları tarixi salnamə hesab etmək isə poetik priyomlarını kənara qoymaq deməkdir.

Qunkilərin ədəbi-bədii elementləri hər şeydən öncə və daha çox “Heike-monoqatari”də əksini tapır. Bu əsər onun janrını dəqiq müəyyən etməyə imkan verəcək qədər ədəbi-bədii keyfiyyətlərə malikdir. Şübhəsiz ki, “Heike-monoqatari” ədəbi əsərdir. Burada ayınlərin təsviri, vəzifələrin siyahısı kimi qeyri-bədii elementlər verilsə də, ümumi təhkiyə üslubu ədəbidir. Bu, ən azından “Heike”nin “dastançılara” xas xüsusi musiqi janrını yaratması ilə sübut olunur. Həmin dastançı-

lar bivanın¹⁰ müşayiəti ilə Minamoto və Tairanın igidlikləri və bəd-bəxtlikləri haqqında qəhrəmanlıq “şeyrləri” söyləyirdilər.

Yuxarıda göstəriləyi kimi, əsərin fabulası Taira sülaləsinin dramatik tarixini əhatə edir. Bu tarix, ənənəvi olaraq, üç mərhələdən ibarətdir: yüksəliş, çiçəklənmə və tənəzzül. Bir fərqli cəhət hər üç mərhələnin özünəməxsus xarakteri ilə seçilməsindədir. Belə ki, Taira sülaləsinin bütün Yaponiyanın siyasi atmosferini silkələyən yüksəlişi tədricən deyil, sıçrayışla baş vermişdi. Onların çiçəklənməsi sadəcə idarəçiliklə deyil, özlərinə qarşı bəzən qorxu, bəzən sevgi, bəzən isə nifrət yaradan güclü hakimiyyətlə müşayiət olunmuşdu. Onların tənəzzülü isə sadəcə hakimiyyətdən kənarlaşmaq deyil, bütün ölkəni silkələyən və köhnə nizamı alt-üst edən dağıntıdan ibarət olmuşdu. Göründüyü kimi, Taira sülaləsinin tarixi hər bir mərhələdə öz-özlüyündə əzəmətli bir dram əsəridir.

Taira sülaləsinin nümayəndələri həmin dövrdə cəmiyyətin ən üstün təbəqəsini təşkil edirdilər. Onların mənşəyi hökmdar Kamudan (782–805) gəlirdi. Onun oğlanlarından biri şahzadə Katsuvadan törəmiş bu nəsil sonralar öz mövqeyindən məhrum olmuş və Taira adı ilə tanınmış aristokrat ailələrindən birinə çevrilmişdi.

Taira sülaləsi ilk dəfə tarix səhnəsinə X əsrin ortalarında (xüsusilə 938–946-cı illərdə) çıxmışdır. Həmin vaxt Tairadan olan Masakado Şərqi Yaponiyaya – Kanto əyalətinə sahib olaraq və Şərq samuraylarının qüdrətli rəhbərinə çevrilərək, Qərbə – Heiana qarşı qiyam qaldırmışdı. Masakadonun məqsədi Fucivara sülaləsini devirərək hakimiyyətə gəlmək idi. Bəzi tarixçilərə görə, Masakado Heian taxt-tacına sahib olmaq və paytaxt aristokratiyasını ləğv etmək istəyirdi. Bir sıra tarixçilərə görə isə, o, hələ Kantoda olarkən artıq özünü bütün Yamato ölkəsinin hökmdarı elan etmişdi.

Bu qəhrəman obrazı öz dövrünün ümumi mənzərəsi fonunda ramolunmazlığı, iradəsi və sonsuz şöhrətpərəstliyi ilə dərhal seçilir. Masakado məqsədinə aparan yolda ona mane olan hər bir şeyi, hətta doğmalarını belə aradan götürərək inadla addımlayırdı. Onun siması Heian yaxınlığındakı Hieizan dağına qalxarkən söylədiyi bir sözdə

¹⁰ Musiqi aləti

qabarıq əksini tapır. Deyilənə görə, o, dağın başında dayanıb aşağıda uzanan paytaxta baxaraq demişdi: “Necə də əzəmətlidir! Budur güclü kişinin olmalı olduğu yer!” Həqiqətən də, Heian paytaxtında o vaxt artıq cəsur kişilər yox idi. Cah-cəlala qərq olmuş Heian aristokratiyası heç bir fəaliyyət göstərmir, yalnız şeir və incəsənətlə məşğul olurdu. Onlarda hakimiyyət qüdrəti qalmamışdı.



“Qenpei-seisuiki”yə aid rəsm

Lakin Masakadonun qiyamı uğursuzluqla nəticələndi. Çünki hələ qiyam qaldırmaq üçün tez idi. Bir tərəfdən, Heian rejimi hələ də kifayət qədər güclü idi, digər tərəfdən isə samuraylar hələ tam təşkilatlanmamış və birləşə bilməmişdi. Masakadonun qiyamını yatırımaq Tairadan olan Sadamoriyə tapşırıldı, o da öz nəslindən olanlara hakimiyyətə gəlməyə imkan vermədi. Bunun sayəsində Tairanın sonrakı inkişafı Sadamorinin nəslinin timsalında davam etdi. Taira fəaliyyətinin mərkəzini Heian-kioya keçirdi və mövcud nizamın daxilindən inkişaf etmək strategiyasını götürdü. Onlar həm ayağa qalxan samuraylarla (yapon tarixinin rəsmi versiyasına görə qiyamçılarla) mübarizədə topladıqları döyüş təcrübələrinə əsaslanır, həm də saraydakı daxili intriçalardan yararlanırdılar. Masakadodan sonra növbəti görkəmli sima Tadamori oldu. Onun fəaliyyəti bu iki-

tərəfli siyasətin ən yaxşı nümunəsi idi. O, bir tərəfdənsaraya öz dəs-tələrini yerləşdirdi. Digər tərəfdən isə hökmdar Şirakavanın məşu-qəsi ilə gizli əlaqə sayəsində sarayda öz mövqeyini möhkəmlətməyə başladı. Taira sülaləsinə xas ramolunmazlıq burada da özünü göstər-di. Sülalənin bu keyfiyyəti Tadamorinin bir hərəkətində əksini tap-mışdı. Bir dəfə tufanlı bir gecədə hökmdar həmin məşuqəsinin evi-nə gedərkən Tadamori onu müşayiət edirdi. Birdən onların qarşısına qorxunc kabus çıxdı. Hamı vahiməyə düşdü. Hökmdar öz məiyyəti-nə onu oxla vurmalarını əmr etdi. Tadamori onları gözləmədi. Yayı yerə ataraq əliboş kabusun üzərinə atıldı. Sonra məlum oldu ki, bu saman topasına bürünmüş rahib imiş. Tadamorinin cəsarəti Yaponi-yada el şairlərinin dilində dolaşmağa başladı.



Minamoto və Taira ailələri arasında baş verən döyüşün səhnəsi

Tadamori artıq paytaxtda idarəçiliyi öz əlinə almışdı. Amma Taira sülaləsi öz qüdrətinin zirvəsinə məşhur Kiyomorinin dövrün-də çatdı. O, Tadamorinin hökmdarın həmin məşuqəsindən olan oğlu idi. Böyük Taira sülaləsi paytaxtdan kənarında, xüsusilə Kiotoda güc-ləndikdən sonra ölkənin bütün hərbi qüvvələrini öz əlində cəmləmə-yi qarşısına məqsəd qoydu. Kiyomori sadıq samuray dəstələri hazır-layırdı. Ona qarşı çıxmağa cəsarət edən hər kəsə divan tuturdu. O, Heian aristokratlarını da tam nəzarətdə saxlayırdı. Masakado şöhrət-pərəst qəhrəman, Tadamori hiyləgər siyasətçi, Kiyomori isə əsl

hökmdar və hamının tabe olduğu qarşısıalınmaz tiran idi. Masakado Taira sülaləsinin həyatındakı qəhrəmanlıq dövrünü və onun ilk yüksəlişini təcəssüm etdirirdi. Tadamorinin dövründə sülalə siyasi mövqelərini möhkəmlətməmiş və hakimiyyətə yiyələnmişdi. Kiyomorinin vaxtında isə bu sülalə ən yüksək zirvəsinə çatdı.

Kiyomori hərtərəfli fəaliyyət göstərirdi. Hər şeydən öncə özü-nə, yaxud qurmaq istədiyi rejimə qarşı çıxanları ram edirdi. O, Hoqen illərində (1156–1158) baş vermiş qiyamı yatırdı və Fucivara sülaləsinin əzmini qırdı. Heici illərində (1159–1160) faktiki hakimiyyətdən əl çəkmək istəməyən Fucivaranı tamamilə aradan götürdü. Hökmdar sülaləsinin müqavimətini qırdıqdan (Hoqen illərindəki hadisələr) və hakim Fucivara sülaləsini darmadağın etdikdən (Heici illərindəki hadisələr) sonra Kiyomori bütün Yamato ölkəsi üzərində hakimiyyəti öz əlinə aldı. Beləliklə, 70-ci illərin 2-ci yarısı – 80-ci illərin əvvəlləri Kiyomorinin timsalında Taira sülaləsinin qüdrət və hakimiyyət dövrü kimi tarixə düşdü. Ölkə bütünlüklə ona tabe oldu. Düşmənlər hamısı məğlub edildi. O, tək söz sahibinə çevrildi. İqamətgahın yerini dəyişərək paytaxtı Fukuharaya köçürdü. Hamı ağlayırdı, lakin köçməyə məcbur idilər. Bir müddət sonra hamı, demək olar ki, dağılmış köhnə yerə – Kiotoya qayıtdı. Kiyomorinin istəkləri bütün ölkə üçün qanun idi.

Kiyomori həm cəsur başçı və qəhrəman, həm də həyatdan zövq ala bilən bir insan idi. Onun ətrafında çoxlu qadın olurdu. Taira sülaləsinə xas olan keyfiyyət Kiyomoridə də var idi; o ram olunmaz idi. Bununçün onun ölüm anındakı hadisəni xatırlamaq kifayətdir. Ölüm yatağında dəhşətli ağrılardan əziyyət çəkən Kiyomori arvadını çağıraraq sonuncu arzusunu ona belə ifadə edir: “Mən öləndə Buddaya qurban verməyin, ona dua etməyin. Yalnız bir iş görün. Yoritomonun başını kəsin və onun başını mənim qəbrimin önündən asın!” Ağrı və əzablar içərisində qıvılarkən belə o, yalnız bir şey barədə düşünürdü: düşməni məhv etmək.



Dan-no-ura döyüşü (壇ノ浦の戦い)

Kiyomorinin arzusunda bir həqiqət var idi. Çünki təkcə onun deyil, bütün Taira sülaləsinin ömrünə az qalmışdı. Digər samuray başçısı, Kanto hərbi dəstələrinin rəhbəri, dəfələrlə Kiyomori tərəfindən məğlub edilmiş, lakin ölümün pəncəsindən hər dəfə möcüzə sayəsində qurtulmuş Minamoto Yoritomo qələbəyə doğru gedirdi. Kiyomorinin ölümündən sonra Taira sülaləsi zəiflədi. Minamoto Yoşinaka paytaxtı ələ keçirdi. Taira qaçmağa məcbur oldu. Onlar Qərbə qaçdılar və qalan qüvvələrini toplayıb Minamotonun qarşısını almağa cəhd göstərdilər. Lakin uğursuzluqla qarşılaşdılar. Bir-birinin ardınca baş verən döyüşlərdə məğlub oldular və geri çəkildilər. Artıq dənizə çatmışdılar. Nəhayət, Minamoto onları dənizə tərəf sıxışdırdı. Onlar gəmilərə minib dənizə çıxdılar. Düşmən donanması onları haqladı. Yapon salnamələrində məşhur olan Dan-no-ura yaxınlığında dəniz döyüşündə (1185-ci il) Taira məğlub oldu. Başçı və Kiyomorinin nəvəsi hökmdar Antoku da daxil olmaqla bütün sülalə məhv oldu. Beləliklə, Taira Yaponiya tarixindən kənarlaşdı və Minamoto dövrü başladı.

VII

Yaponiya tarixindən silinən Taira sülaləsi yapon ədəbiyyatının səhifələrində yaşamağa davam etdi. Onların taleyi, məzmunu, vüsəti və obyektiv-tarixi əhəmiyyəti baxımından dramatik olan epo-

peyalarının bütün mürəkkəb peripetiyaları el şairlərinin malına çevrildi. Onlar bivada ifa edərək Tairanın qəhrəmanlıqlarını tərənnüm edirdilər. Tairanın tarixi bir çox ədəbi abidələr, xüsusilə də “Heike-monoqatari” üçün əsas olmuşdur.

Qion məbədidəki zəng insana məxsus hər şeyin faniliyini car çəkir. Şara ağacının güllərinin rəngi “yaşayan məhvə məhkumdur” qanunundan xəbər verir. Vüqarlı olanlar əbədi deyil; onlar bahar gecəsinin röyası kimidirlər. Qüdrətli olanlar sonda məhvə məhkumdur; onlar külək qarşısında toz dənəsi kimidirlər.

“Taira sülaləsi haqqında dastan” bu sözlərlə başlayır. Bu sözlər bir tərəfdən epigraf, digər tərəfdən isə əsas mövzunu ehtiva edən ilkin bəyanətmədir. “Taira haqqında dastan” tarixi nəfislik məqsədi daşımır. Bu, salnamə deyil, epopeyadır. O, məsələni xüsusi məqsədlə və xüsusi aspektdən işıqlandırmaqla Tairanın dramatik taleyindən danışır. Mövzunun işıqlandırılması həm ayrı-ayrı insanların, həm də ümumilikdə qüdrətli sülalələrin faniliyi ideyası ilə səsleşir. Məqsəd isə Tairanın yüksəlişindən çox onun tənəzzülünü göstərməklə bağlıdır. Əsərin mövzusu da buradan qaynaqlanır: “fanilərin fənası”, həyatın və şan-şöhrətin etibarsızlığı. Buradan da isə süjet meydana gəlir: Taira sülaləsinin məhvi. “Heike-monoqatari” Tairanın taleyini onun məhv olması aspektindən nəql edən epopeyadır. O, hadisələri ümumi qanun nöqtəyi-nəzərindən təhlil edir. Bu qanun belədir: “yaşayanlar məhvə məhkumdur”. Əsərin ümumi mövzu çaları təkcə real məzmununda deyil, həm də oxucunun diqqətini əsərin əsas qayəsinə yönəltməyə hesablanmış şərhlər, qeydlər, ifadələr və sözlərdə təsdiqini tapır. Əsas mövzu olan “insana məxsus bütün işlərin faniliyi” ümumi vəhdət yaradan onlarla ayrı-ayrı motivlərə bölünür. Əsərin səciyyəvi cəhətlərindən biri bu motivlərdən yararlanmaqdır.

Mövzunun bu cür qoyuluşu əsərin yarandığı dövrün ümumi əhval-ruhiyyəsinə əsaslanır. Heianın məhv olduğu və Kamakuranın yüksəldiyi çətin bir dövrdə bu qədər nümayişkaranə təsvir olunan həyatın və aqibətin faniliyi həm Heian aristokratlarının, həm də samurayların əhval-ruhiyyəsinə uyğun idi. Dünya həyatının heçliyindən o zaman yeni məna və yeni güc qazanmış buddizm də bəhs edirdi. Heian saray ayanları bu ideyanı estetik anlamda nəzəri pessi-

mizm kimi deyil, dərın mənalı həyatı gerçəklik kimi qəbul etməyə başlamışdılar. Dini dünyagörüşünə malik samuraylar isə alın yazısına inam aspektində bu ideyadan ilhamlanırdılar. Hər iki tərəf fəlsəfi dərınlıyınə görə deyil, başa yalnız düşdükləri konkret bir cəhətinə görə buddizmin ardıcıllarına çevrilmişdilər.

“Heike-monoqatari” daim bu buddizmdən bəhs edir. O dövrün həyatında buddizmin əhəmiyyəti və yeri əsərin bir çox elementlərindən aydın olur. Spesifik buddizm ruhlu motivlərdən əlavə biz bütün əsər boyu daim buddizmlə qarşılaşırıq. Taira sülaləsinin bütün həyatı onların din və inanc sahəsindəki fəaliyyəti ilə əlaqədə verilmişdir. Onların özlərinə məxsus bodhisatvası – nəsil himayədarı olan tanrıları var. Bu tanrı İtsukuşimada mədh olunur. Onların sonrakı yüksəlişi dindarlıq fəaliyyəti (məbədlərin inşası, tövbəetmə, ziyarətlər və s.) ilə bağlıdır. Onların süqutu isə günahları ilə əlaqədardır (Kiyomorinin Miidera məbədini yandırması, Buddanın heykəlini sındırması və s.).

Əsərdə buddizmin müqəddəs mətnlərindən və məbəd salnamələrindən çoxlu iqtibaslar var. Burada bir çox buddist ayin və mərasimlərinin təsviri verilmişdir. Bir sözlə, “Heike-monoqatari”də buddizm ruhu dərhal sezilir. Əsərin əsas mövzusu məhz buddizmdən olan iqtibaslarla təsdiqini tapır; Qion məbədindəki zəng, Şara ağacının gülləri məhz bu mövzunu əks etdirir.

VIII



Taira ailəsinin dənizə tərəf sıxışdırılması səhnəsi

Göründüyü kimi, “Taira haqqında dastan”ın birinci hissəsi əsas mövzu ilə bağlıdır. İkinci hissə isə mövzunun birbaşa gerçək təcəssümüdür. Burada süjetin özünə işarələr yer alır.

“Vüqarlı insanlar...” – girişdə belə deyilir. Taira sülaləsi vüqarlı insanlardan ibarətdir. Kiyomorinin vüqarı onun xarakterinin hər cəhətində, hər bir hərəkətində özünü göstərir.

“Qüdrətli insanlar...” – girişin növbəti hissəsində deyilir. Tairadan və bütün Yaponiyanın rəhbəri Kiyomoridən başqa qüdrət sahibi varmı?

“Vüqarlı olanlar əbədi deyil” – giriş hissədə bu fikir məyuscasına iqrar olunur. Tairanın dövrü Yaponiya tarixində çox qısa müddəti əhatə edir. Onların qüdrəti on il çəkmişdir. “Qüdrətli olanlar sonda məhvə məhkumdur...” Məgər Taira sülaləsi Dan-no-ura yaxınlığındakı döyüşdə həlak olmadımı? Məgər onlar yer üzündən silinmədilərimi? Girişin ikinci hissəsinin məzmunu məhz bundan ibarətdir.

Beləliklə, əsərin bütün süjeti müəyyən olunur. Burada məqsəd Taira sülaləsinin tarixini ardıcılıqla danışmaq deyil. Məqsəd Taira sülaləsinin tarixini onların həlak olması hadisəsi aspektindən işıqlandırmaqdır. Daha dəqiq ifadə etsək, bu, “Taira sülaləsinin məhvi bərədə dastandır”. Bu, əsərin ümumi quruluşundan da aydın olur. Hər şeydən öncətəhkiyənin ölçüsünün məhdudluğu nəzərə çarpır. Əsər on il ərzində baş verən hadisələr zəncirini əhatə edir. O, Cişo illəri (1175–1176) ilə başlayıb Bunci illəri (1185–1186) ilə bitir. Tairanın yüksəlişi və məhvi məhz həmin illər arasında baş vermişdir. Tairanın bütün əvvəlki və sonrakı tarixinə isə yalnız oxucunu məlumatlandırmaq, yaxud hadisələri aydınlaşdırmaqdan ötrü səthi toxunulur. Tairanın öz yüksəlişinə qədərki taleyi və bu sülalənin qalqlarının taleyi ümumi süjet xəttində heç bir əhəmiyyət daşımayan təhkiyə elementləridir.

Təhkiyənin konkret material üzərində bu cür təmərəküzləşməsi oxucunun diqqətini qalan hər bir şeydən çəkindirir. Məsələn, Minamoto haqqında yalnız Taira ilə əlaqədar olduğu məqamlarda danışılır. “Heike-monoqatari” tarixi salnamə deyil. Ümumiyyətlə, Taira-

nın mövcud olduğu dövrüsülalənin tarixi deyil, öz-özlüyündə epik bir poemadır. Fabulanın materialı da məhz bu əsasda qurulmuşdur. Əsərin lap əvvəlində, birinci kitabda belə bir fəsil var: “Vaqa mi-no eiqa” – “Sülalənin şöhrəti və yüksəlişi”. Bu fəsildə Taira sülaləsinin bütün görkəmli simaları sadalanır, onların gücündən və təsirindən danışılır. Müəllif bununla sanki oxucunu bu sülalənin qüdrət və hakimyyəti haqqında dərin düşünməyə sövq edir. Sonda Dan-no-ura döyüşündə iştirak etmiş hər bir kəsin kədərli aqibəti təsvir olunur. Əsər şan-şöhrətlə başlayıb ölümlə tamamlanır. Əsərin sxemi bundan ibarətdir. Maraqlıdır ki, əsərin ilk səhifələrində bu səxmə zidd olan tamam başqa sözlər söylənir. Birinci kitabın birinci fəslində Tairanı qüdrətləndirən görkəmli Tadamorinin necə alçalması və təhqir olunması təsvir olunur. Sarayda təşkil olunmuş bayramların birində o, məsxərəyə qoyulur, hətta sui-qəsdə məruz qalır. “Heike-monoqatari”ni araşdırmış S. Fucioka hesab edir ki, bu yalnız Tairanın bir neçə fəsildən sonra təsvir olunan şöhrətini qabartmaq üçün verilmişdir. Başqa sözlə desək, bu, proloqdur.

Əsərin bütün kompozisiyası ilə yanaşı onun ayrı-ayrı elementləri də süjetin ümumi məqsədinə və əsas mövzuya tabedir. İnsana məxsus olan hər bir şeyin faniliyi, xüsusilə qüdrətli Tairanın həlak olması süjeti insan həyatının ayrı-ayrı hissələrində, həmçinin ayrı-ayrı personajların taleyində təzahür edir. Məsələn, müəllif məhəbbəti (xüsusilə qadınlar üçün) belə şərh edir. Məhəbbət içərisində xoşbəxtlik yarandığı kimi yox olur. Müəllif sanki demək istəyir ki, təkcə vüqar deyil, məhəbbət də fanidir. Buna görə də, əsərdəki qadın personajların əksəriyyətinin aqibəti kədərli və əzablı olur. Bir çoxu isə dünyadan uzaqlaşib rahibə həyatını seçir.

“Heike-monoqatari”nin sonrakı taleyi barədə bir neçə söz deyilməsə, onun barəsində təsəvvür yarımçıq olar. Əgər “Heike”nin bəzi epizodlarının əksər dram əsərlərində (məsələn, Aşikaqa dövründə “yokyoku”da, Tokuqava dövründə “coruri”də) əksini tapmasını, yapon cəngavər kodeksinin – Buşidonun bütün yaradıcılarının və sistemləşdiricilərinin “Heike” qarşısında baş əyməsini bir kənara qoysaq, təkcə “Heike”nin “Heike-biva” adlanan xüsusi sənət növü-

nün yaranmasına səbəb olduğunu qeyd etmək kifayətdir. Bu əsər onun ayrı-ayrı epizodlarını bivanın müşayiəti ilə oxuyan peşəkar dastançıların yeni janrına həyat vermişdir. Bu dastançıların rolu Yaponiyanın bütün sonrakı musiqili epos tarixini əhatə edəcək qədər mühüm olmuşdur. Taira haqqında rəvayətlərin elementləri No musiqili janrına, coruri orkestrinə və bütün sonrakı musiqili janrlara daxil olmuşdur. Bu baxımdan “Taira sülaləsi haqqında dastan” yapon mədəniyyətinin yeni və ən maraqlı hadisəsidir.

MUROMAÇI DÖVRÜ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ ƏDƏBİYYATI

I

Ümumi olaraq belə adlandırılan bu dövr üç mərhələdən ibarətdir. Kamakura rejimi süqut etdikdən (1332-cü il) və Kiotoda siyasi hakimiyyət müvəqqəti bərpa olunduqdan (1333–1335-ci illər) sonra Yaponiyaiki düşmən tərəfə parçalandı. Şimalda siyasi mərkəzi Muromaçi (Kioto) olan Aşikaqa sülaləsinin şoqunları, cənubda isə siyasi mərkəzi Yoşino olan Kioto hökmdar ailəsinin bir qolu hakimiyyətdə idi. 1392-ci ilədək davam etmiş bu vəziyyət Yaponiya tarixində “Nanboku-çö” (şimal və cənub sülalələri dövrü) adlanır. Muromaçi dövrünün birinci mərhələsi budur.



Yoşida Kenko
(吉田兼好)

Bu dövrün ikinci mərhələsi 1392-ci ildən XVI əsrin əvvəllərinədək davam edir. 1392-ci ildə ölkə yenidən birləşdi və vahid siyasi hakimiyyət Aşikaqa şoqunlarının əlində cəmləndi. Aşikaqa şoqunları rəsmən 1572-ci ilədək hakimiyyətdə oldular. Həmin il hakimiyyət iddiasında olan samuray hərbi dəstə başçısı Oda Nobunaqa Aşikaqanın sonuncu şoqununu devirdi. Amma Aşikaqa faktiki hakimiyyəti hələ XVI əsrin əvvəllərində artıq itirmişdi.

Üçüncü mərhələ XVI əsri əhatə edir və “Senqokucidai” (şahlıqların müharibəsi dövrü) adlanır. Həmin mərhələ zəifləmiş Muromaçi hakimiyyətinin qarşısını almaq gücündə olmadığı daxili çəkişmələrlə səciyyələnir.

Muromaçi dövrünün hər mərhələsi tarixi-ədəbi nöqteyi-nəzərdən özünəməxsus şəkildə maraqlıdır. Birinci mərhələdə iki məşhur əsər – “Taiheiki” və “Tsure-tsurequsa” meydana gəlmişdir. “Taiheiki” Yoritomonun inqilabından, daha doğrusu Kamakura rejminin

qurulmasından (xüsusilə 1181-ci ildən) hökmdar Qomurakaminin vəfatınadək (1368-ci il) olan dövrü təsvir edir. Əsərdə əsas diqqət öz əvvəlki mövqeyini bərpa etməyə çalışan Kioto rahibi Qodaiqoya ayrılır. “Tsure-tsurequsa” rahibKenkonun zuihitsu janrında yazdığı müxtəlif mövzularda qeydlər və mühakimələrdən ibarət əsərdir. Bu iki əsər yeni dövrə daxil olsa da, ədəbi nöqteyi-nəzərdən yapon ədəbiyyatının inkişafının Kamakura xəttinə aid edilməlidir. Bu əsərlərdə başlanğıcdan çox tamamlayıcı ruh hiss olunur. Ədəbi-tarixi nöqteyi-nəzərdən “Taiheiki” və “Tsure-tsurequsa” bir növ Kamakura dövrünün epiloqudur.

Üçüncü mərhələdə yaranmış əsərlər də eyni qaydada Muromaçi dövrü üçün səciyyəvi deyil. Onlar Muromaçi dövründən daha çox növbəti Edo dövrünün ruhuna yaxındır. Daha çox uşaqlar üçün nəzərdə tutulmuş, XVI əsrə aid “Otoqizoşi” əxlaqi hekayələr silsiləsi Edo dövrünün təhkiyə ədəbiyyatını təmsil edir. Gələcək dramların (coruri və s.) ilkin kökləri də məhz həmin dövrdə yaranmışdı.

Göründüyü kimi, Muromaçi dövrünün birinci və sonuncu mərhələləri istər tarixi, istərsə də ədəbi nöqteyi-nəzərdən həmin dövrdən uzaqlaşır; “iki sülalə” mərhələsi daha çox Kamakura dövrünə, “şahlıqların müharibəsi” mərhələsi isə Edo dövrünə yaxındır.

Bütövlükdə dövr üçün istər ümumi mədəni kontekstdə, istərsə də sırf ədəbi baxımdan ən səciyyəvi mərhələ Muromaçi mərhələsi, yəni XIV əsrin sonundan XVI əsrin əvvəlinədək olan zaman kəsiyidir.

II

Dar mənada Muromaçi mərhələsi Aşikaqa sülaləsinin qüdrəti və Aşikaqa mədəniyyətinin çiçəklənməsi dövrü də adlandırılı bilər. Bu mədəniyyət Yaponiya tarixində analoqu olmayan özünəməxsus çəkiyə malikdir.

Həmin mərhələdə ölkənin ümumi həyatında ən mühüm hadisə siyasi hakimiyyətin vahid mərkəzdə birləşməsi idi. Aşikaqa sülaləsi döyüşçülər zümərəsində bütün siyasi qruplaşmaları tabe etmiş və vahid Yaponiya qurmuşdu. Bu birləşmə mədəniyyətdə də özünü gös-

tərirdi. Həmin vaxtadək ayrı-ayrılıqda mövcud olmuş və bir-birinə qarşı dayanmış Heian və Kamakura mədəniyyətləri artıq qarşılıqlı şəkildə nüfuz etməyə və vahid mədəniyyətə çevrilməyə başlamışdı.

Aristokratiyanın və döyüşçü zümrəsinin mədəniyyətinin yad ünsürlərlə – buddizmlə, Zen sektası ilə və onların Çindən özləri gətirdikləri bütün təsirlərlə qaynayıb-qarışaraq birləşməsi nəticəsində Yaponiyada yeni sinkretik mədəniyyət meydana gəlmişdi. Bu, Heian sinkretizmindən sonra ikinci sinkretizm idi. Hər ikisi də parlaq sivilizasiya yaratmış və nəhəng ədəbi töhfələr vermişlər.

Bu birləşmənin əsas təmsilçiləri ilk növbədə Aşikaqa şoqunları idi: yeni rejimin banisi, döyüşçü zümrəsinin siyasi hegemonluğunun bərpası olan hiyləgər siyasətçi Takauci, yeni nizamın qurucusu dəlisov Yoşimitsu və bütün quruculuğun yekunlaşdırıcısı işvət-pərəst hökmdar Yosimasa. Bu üç sima ümumilikdə dövrün üç mərhələsinin rəmzidir. Onlar həm bacarıqlı siyasi rəhbərlər, həm də maarifçi mesenatlar idi. Onların rəhbərliyi ilə döyüşçü zümrəsinin parçalanmış gücü mərkəzləşmiş, onların himayəsi ilə mədəniyyət çiçəklənmişdi.

Yeni mədəniyyətin qurulmasında şoqunlardan sonra əsas rol buddist rahiblər oynamışlar. Şoqunlar daha çox mədəniyyətin himayədarları və yaradıcıları, buddist rahiblər isə qurucuları kimi çıxış edirdi. Onlar dünyagörüşünü formalaşdırmış, maarifçilik və təhsilin yayılmasını təmin etmişdilər. Onlar maddi mədəniyyətin inkişafına təkan vermiş, məişət həyatında incə zövqün formalaşdırılması istiqamətində dəyişikliklərə səbəb olmuşdular. Böyük əksəriyyəti elə döyüşçülər zümrəsindən çıxmış rahiblər bu zümrənin cəhaləti və kobudluğu fonunda qabaqcıl maarifçi bir təbəqəni təşkil edirdilər.

III

Ziyalı şoqunların himayəsi ilə rahiblər tərəfindən yaradılan Muromaçi dövrü mədəniyyəti sinkretizmin bütün cəhətləri ilə seçilirdi. Bu sinkretizmin əsas tərkib hissələri birincinövbədə buddizm, ikinci növbədə isə Buşido idi. Buddizm Nara dövrünə gedib çıxırdı, burada

isə yeni forma qazanmışdı. Buşido hələ Kamakura dövründə inkişaf etməyə başlamışdı, burada isə tamamilə yeni məzmun kəsb etmişdi.

Həmin vaxta qədər Yaponiyada buddizm dörd mərhələdən keçmişdi: onun yapon mühitinə gəlişi (Nara dövrü), yapon mühitinə uyğun eklektik şəkil alması (Heian dövrü), samurayların dini dünyagörüşünə müvafiq şəkildə yenilənməsi (Kamakura dövrü) və sinkretik şəkil alması (Muromaçi dövrü). Muromaçi dövrü buddizmi (Zen sektasına xas buddizm) özünün bütün məzmunu etibarilə sinkretikdir. Burada xalis buddizm elementləri, Çin fəlsəfəsi elementləri, Çin mənşəli estetik nəzəriyyələr, hətta “maarifçilik” əksini tapır. Zen buddizminin bu universal təbiətinə görə Zenin möhürü Muromaçi dövrü mədəniyyətinin bütün məhsulları üzərində var.

Buşido hələ döyüşçülər zümrəsinin ən erkən dövründə (yəni Heian dövründə) Kantoda meydana gəlmiş, Kamakura dövründə isə inkişafının ən yüksək pilləsinə çatmışdı. Artıq bu dövrdə cəngavər kodeksinə uyğun yaşam və davranış tələbatı var idi. Buşido Aşikaqa dövründə ciddi dəyişikliklərə uğradı və həmin dəyişikliklərlə də Edo dövrünə daxil olaraq orada tam şəkildə formalaşdı. Aşikaqa dövründə həm doktrinalar şəklində “samuray şərəf kodeksi”nin ümummədəni elementləri, həm də “buqaku” – “döyüş elmi” daxilində xüsusi silki elementləri formal olaraq qalırdı. Lakin Buşidonun bu elementləri əslində öz cazibəsini və qüvvəsini itirmişdi. Buşido hələ də samurayların əsas dünyagörüşü hesab olunurdu. Cəsarət və mərdlik kultu formal şəkildə yaşayırdı. Hələ də insan psixikasının emosional tərəfləri – bütün “incə hisslər”, “mənəvi tələbat” inkar olunurdu. Bər-bəzək, zəriflik və zəifliyə qarşı nifrət, sadəlik, sərtlik, hətta qabalığa meyil davam edirdi. Eyni zamanda hər sahədə bər-bəzəyə, zərifliyə, gözəlliyə və estetizmə canatma müşahidə olunurdu. Ölkədə bir tərəfdən sadəliyə və qənaətcilliyə təkid edən “Kemmunun hakimiyyəti dövrünün qanunnamələri”nin birinci fəslı (“tələbatda qənaətcil və sadə olmaq lazımdır”), dəbdəbəni və israfçılığı qadağan edən, o dövrün dəbdəbəli yaşam tərzinə (“çay mərasimləri” – Çə-no-yu və “şeyr məclisləri” – Renqa-kai) məhdudiyət qoyan sərt qərarlar; bir tərəfdən, dəbdəbəli buddist məbədlərinin inşasına – Kiotoda “qızılı” və “gümüşü” pavilyonlara külli miqdarda vəsait ayıran, saraylarında təntənəli tamaşalar

düzəldən, ibadətqahlara şən ziyarətlər təşkil edən Aşikaqa şoqunları; digər tərəfdən isə öz rəhbərlərinə sadıq olan ali samuray zadəganları mövcud idi. Bir tərəfdən siyasi cəhətdən devrilmiş və demək olar ki, məhv olmuş Heian asirtokratiyasına qarşı nifrət bəslənirdi. Digər tərəfdən isə aristokratiyanın həyatını tərənnüm edən köhnə Heian romanlarına məhəbbət nümayiş etdirilirdi. Buşidonun sərt əxlaq qaydaları ilə “Qenci haqqında roman”ın, yaxud “İse”nin hekayələrinin əxlaqa zidd meyilləri, həmçinin döyüşçülərin zəif və ibtidai poetik duyumları ilə saray əyanlarının iti və zərif poeziyası qarşılaşaraq ziddiyyət yaradırdı. Təkcə samuray mühitində deyil, həm də geniş xalq kütləsi içərisində yayılmış bu ziddiyyət son dərəcə qabarıq şəkildə təzahür edirdi. O dövrün yazılı mənbələrindən birində deyilir: “Hətta adi balıqçılar və kənd qadınları belə “Qenci haqqında roman”ı oxuyurdular...” Təbii ki, həmin dövr üçün mübaligə səciyyəvi idi. Lakin böyük ziddiyyətlərin olması faktı da şübhəsizdir. Dövr bütünlüklə belə ziddiyyətlərlə səciyyələnirdi.

IV

İki zidd elementin eyni bir mədəniyyət daşıyıcısında qeyri-üzvi şəkildə qarışması və birləşməsi fakt olsa da, Aşikaqa dövründə özünəməxsus bir bütövlüyün mövcudluğu da danılmazdır. Bu, sinkretik olsa belə, yenə də vəhdət idi. Bir-birinə qarşılıqlı şəkildə nüfuz etmiş bu iki elementin birləşməsi xüsusi bir effekt yaradırdı. Bu da Aşikaqa dövrünü Yaponiya tarixinin digər dövrlərindən fərqləndirirdi. Samuray sadəliyi və Kamakura təbiiliyi saxlansa da, əvvəlki kimi bəsit deyildi. Sanki Heian dövrünün estetikizmi və zərifliyi yənidən qayıtmışdı. Lakin bu da əvvəlki estetikizm deyildi. Hər iki istiqamətdə bir əsas faktor çatmırdı. Bu da təbiilik idi. Aşikaqa samurayları iki “təbii” mədəniyyətinə təqlidçiləri idi. Ölkədə sülhün bərqərar olması, hakimiyyətin möhkəmlənməsi və iqtisadi rifahın artması nəticəsində əvvəlki sərt döyüşçülər artıq qılınc kultuna sadəcə ənənə kimi sitayiş edirdilər. Əvvəlki cəngavər ruhu artıq qalmamışdı. Heian aristokratiyasını devirmiş qəddar başçı Yoritomonun taxtında indi “Qenci haqqında roman”ı oxuyan və zadəgan samuraylara

rəhbərlik edən dəbdəbəli geyimli şair, oyunbaz rəssam, “kefcil və avara” Yoşimitsu əyləşmişdi.

Bu təqlidçilik özünəməxsus mədəni sinkretizm ilə müşayiət olunurdu. Kamakura ənənələri və Heian intibahı birləşərək xüsusi bir mənzərə yaratmışdı. Bu mənzərənin içi boş, zahiri isə gözəl idi. O, özündə əvvəlki qaballığı daşıyır, zahirən isə estetikmə can atırdı. Burada təbii yaradıcı stimula yox idi, əvəzində isə başqa bir mədəniyyətin nailiyyətlərinə müraciət var idi. Davamlı gözəllik axtarışı sezilirdi, lakin gözəlliyi yaratmaq cəhdi hiss olunmurdu. Bu, sanki əlçatan yerlərdən özgülərə məxsus gülləri toplayıb çələng düzəltməyə bənzəyirdi. Yapon tədqiqatçılar bunu “suqihəqi” – mövcud gözəllikləri bir-birinin ardınca “düzmək”, yaxud “suzure” – “qurama yorğan” adlandırırlar. Ümumilikdə Aşikaqa mədəniyyətini isə üzəri “sabi” – pasla örtülmüşzinət hesab edirlər. Avropalıların anlayışına uyğun desək, bu, dekadans dövrüdür.

V

Muromaçi dövrünün ədəbiyyatı da eynilə bir tərəfdən sinkretik, digər tərəfdən isə dekadent səciyyə daşıyır. Bu dövrdə həm “Aşibiki” kimi romanlar, həm də özünəməxsus “döyüş hekayələri” (“Onin-ki” – “Onin illərinin salnaməsi”) yaranırdı. Bununla yanaşı, yapon nəğmələri – tankalar da mövcud idi. Çoxlu miqdarda Çin poemaları da yazılırdı. Lakin “Aşibiki” öz proobrazından – Heian monoqatarisindən xeyli dərəcədə uzaq idi. “Onin-ki” ədəbi əsər olmaqdan daha çox tarixi salnamə təsiri bağışlayırdı. “Soqa sülaləsi haqqında dastan” “Taira sülaləsi haqqında dastan”ın zəif təqlidi idi. Tanka janrı tənəzzül yaşayırdı. Çin poemaları yüksək bədii keyfiyyətlərə malik olsa da, Çin nümunələrinə yaxın idi. Bir sözlə, bütün əvvəlki ədəbi janrlar saxlansa da, hamısının mərkəzində Muromaçi ədəbiyyatının səciyyəvi cəhəti dayanırdı. Birincisi, onlar heç biri original deyildi. Onlar ya əvvəlkilərin təkrarı, yaxud da Çindən əxz olunmuş idi. İkincisi, onlar bədii cəhətdən zəif idi və heç bir vəchlə öz proobrazları ilə müqayisə oluna bilməzdi. Muromaçi ədəbiyyatının əsas cəhəti onun yeni və özünəməxsus bədii nailiyyətləri idi. Bu

nailiyyətlərfars səhnələrində – kyoqen, No teatrının lirik pyeslərində – yokyoku, şeir deyişmələrində isə rənqadan ibarət idi. Bu üç janr Muromaçi dövründə yaradılmışdı və həmin dövrdə də inkişaf etmişdi.

Renqa Heian şeir sənətinin formal cəhətlərinin və Kamakura zövqünün birgə məhsuludur. Muromaçi şairləri bu janrda ənənəvi tanka formalarını və priyomlarını tətbiq edirdilər. “Yuxarıdakı” misra üç sətirdə (5–7–5), “aşağıdakı” isə iki sətirdə (7–7) yazılırdı. Bu zaman birinci misranı bir şair, digərini isə başqa biri qoşurdu. Sonra birinci (yaxud üçüncü) şair bunun ardınca yeni bənd əlavə edirdi, digəri isə onu tamamlayırdı. Bəndlərin sayında məhdudiyyət olmurdu. Odur ki, bu deyişmə istənilən qədər davam edə bilərdi. Beləliklə, müxtəlif poetik obrazların qarışığından maraqlı bir şeir meydana gəlirdi. Bu şeirlər Aşikaqa sarayının samuraylarını həm əyləndirir, həm düşündürür, həm də ürəklərini açır. Bu cür deyişmə samurayların ən sevimli məşğuliyyəti idi. Heianlıların nadir hallarda zarafat məqsədilə etdiklərini Muromaçi samurayları ciddi sənətə çevirmişdilər. Buna görə də, bu əyləncədən bədiiliyi və gözəlliyi ilə seçilən xüsusi janr yarada bilmişdilər.

Kyoqen Yaponiyadakomediya janrının dəqiq formalı ilk nümunəsidir. Kyoqenlər əsasən o dövrdəki cəmiyyətin hamıya məlum olan hər hansı obrazını (məsələn, ağıldankəm feodallar, onların hiyləgər xadimləri, yalançı rahiblər)gülüş obyektinə çevirən kiçik məişət pyesləri idi. Kyoqenlər real həyatı təsvir edirdi. Onlar həyatın keşməkeşlərinin dramatik müşahidəsindən ibarət idi. Bu da bəzən satira, bəzən isə saf yumor şəklində təzahür edirdi.

Renqa və kyoqen nə qədər maraqlı olsa da, bunlar heç biri Muromaçi ədəbiyyatının məğzini təşkil etmirdi. Bu ədəbiyyatın Muromaçi mədəniyyətində olan bütün dəyərli cəhətləri özündə ehtiva edən əsas təmsilçisidramatik janr, No teatrının lirik pyesləri idi. Onlar yokyoku adlanırdı. Əgər Muromaçi ədəbiyyatında bütün o dövrə adekvat olan bir cəhət varsa, o da məhz No teatridir. Məhz No ilə bütün dövrü qavramaq, onun gizli ruhuna nüfuz etmək mümkündür. Eyni zamanda No teatrını da lazımcına qavramaq üçün həmin dövrü bilmək zəruridir. Əks təqdirdə həmin lirik pyeslərin daxilində gizlənən bədii dəyəri və cazibəni anlamaq mümkün deyil.

LİRİK DRAM

I

Aşikaqa şoqunlarının hakimiyyəti (yəni Muromaçi dövrü) yapon ədəbiyyatında çox mühüm bir hadisə ilə əlamətdardır. Həmin dövrdə yapon bədii ədəbiyyatı tarixində ilk dəfə olaraq formal əlamətlərinə görə yalnız dramatik əsərlər sırasına qoyula bilən xüsusi bir ədəbi janr meydana gəldi. Bir tərəfdən təhkiyə materialının dramatik cəhətdən işlənməsi üsullarının, digər tərəfdən isə teatr formalarının sürətli inkişafı həm daxili, həm də zahiri keyfiyyətlərinə görə əminliklə teatr pyesi adlandırılıla bilən bu bədii əsərlərin meydana gəlməsini şərtləndirdi. Yokyoku adlandırılan bu pyeslər musiqili, xareoqrafik və səhnə tərtibatlı No teatrını təşkil edir.



Zeami (世阿弥)

Həmin dövrdə maarifçi mesenatlar olan Aşikaqa şoqunlarının, xüsusilə Yoşimitsu (1368–1394) və Yomisasanın (1449–1472) himayəsi altında Yaponiya tarixi üçün ilk olan bu dramatik janr inkişaf etdi və özünün bütün klassik formalarını o zaman qazandı. Əlbəttə ki, Aşikaqa rejiminin süqutundan sonra da No sənəti bu günədək öz mövcudluğunu qoruyub saxladı. Lakin onun formalaşma və inkişaf prosesi Aşikaqa dövrü ilə məhdudlaşır. Ondən sonra No sadəcə bitkin şəkil almış bir janr kimi mövcud olmuşdur. Sözsüz ki, sonrakı dövrlərdə onun heç bir dəyişikliyə məruz qalmaması mümkün deyildi. Yapon tədqiqatçılar, adətən, Nonun dörd mərhələsini ayırır: 1) yaranma mərhələsi, 2) inkişaf mərhələsi, 3) Momoyama mərhələsi və 4) Tokugava mərhələsi. Bu mərhələlər öz-özlüyündə No teatrı üçün heç bir əhəmiyyət kəsb etmir. Onlar No ilə teatr janrı kimi deyil, yalnız ədəbi janr kimi (yəni sırf yokyoku ilə əlaqədar) bağlıdır.

Pyeslərin sonrakı dövrlərdə həmişə qorunub saxlanmış üslubi və quruluş cəhətdən formalaşması Zeaminin adı ilə bağlıdır.

Yokyokunun tarixi Meiva illərində (1764–1772) XV Kande maestrosu Motoakira tərəfindən həyata keçirilmiş ciddi redaktor işindən xəbər verir. Motoakira Kanyaminin (ata) və Zeaminin (oğul) nəslindən olan No ifaçıları sülaləsinin on beşinci irsi nümayəndəsi idi. O, aşağıdakı fikirləri əldə rəhbər tutaraq pyeslərin mətnini təkrar nəzərdən keçirmişdir:

“Bizim sənət Kanyami ilə başlamış, Zeami ilə kamilləşmiş, Onyami ilə ötürülmüşdür. Beləcə, artıq üç yüzdən ildən çoxdur ki, yaşayır. Lakin bu müddət ərzində bir məqam diqqətdən yayınmışdır. Bəzi yerlərdə xətalər meydana gəlmişdir.

Zeaminin zamanında pyeslər çox olduğundan onları düzəltməyə macal olmamışdır. Odur ki, o, özündən sonra yalnız mətnləri və notları qoymuş, bunları düzəltməyi isə gələcək nəsillərə tapşırırmışdı.

“İndi mən Motoakari, ağılsızcasına olsa belə, əcdadlarımla iradəsini həyata keçirməyi öhdəmə götürmüşəm. Buraxılmış məqamları bərpa edirəm, səhvləri düzəldirəm; keçmişlə səsləşməyənləri çıxarıram. Diqqətdən kənar qalmış və ya heç vaxt oynanılmamış pyesləri keçmişlə səsləşdiyi təqdirdə yerinə qoyuram...”

Motoakiranın işi yokyoku tarixində “Meiva-no kaisei” – “Meiva illərinin düzəlişi” adı ilə məşhurdur. Onun “düzəltdiyi” mətnlər müəyyən rola malik olsa da, həlledici deyil. Bütün bu “düzəlişlər” Tokuşava cəmiyyətinin böyük qisminə hakim olan stimullardan doğurdu. “Milli elm”in nümayəndələri, “əsl yaponçuluğun” müdafiəçiləri hər bir vəchlə yadelli ünsürlər, xüsusilə Çin təsirləri və ona himayədarlıq edən şoqun rejimi tərəfindən əzilmiş “köhnəliyi” qaytarmağa çalışırdılar. Odur ki, Motoori “əslərin tozunu” “Kociki”nin üzərindən çırpmış və bu tarixi-mifoloji kitabı cəmiyyətin diqqətini çəkə biləcəyinə əmin olduğu bir şəkildə təqdim etmişdi. Mabuçi də qədim poeziya abidəsi olan “Manyoşu” ilə bağlı eyni işi görmüşdü. Bu nəhəng tədqiqatçıların davamçıları da digər qədim abidələrin əvvəlki gücü ilə bərpası istiqamətində xeyli işlər görmüşdülər. Göründüyü kimi, Tokuşava dövrü güclü “bərpa” və “təmizlə-

mə” işləri ilə səciyyələnir. Motoakiranın işinə də bu prizmadan nəzər salmaq lazımdır. Onun fəaliyyəti görülməmiş işin zəruriliyindən daha çox dövrün tendensiyası ilə bağlı idi. Maraqlıdır ki, “Meiva” mətnləri (redaktorun təbirincə, əsl mətnlər) şöhrət qazanmamışdı. Hələ Motoakiranın dövründə onlar artıq əvvəlki redaktəsinə qayıtmışdı. Beləliklə, yokyokunun Muromaçinin dövründə yaranması ilə yanaşı həm də qətiləşməsi fikri bir daha təsdiqini tapmış olur.

Bütün bunlar Aşikaqa dövründə yokyokunun əhəmiyyətini daha da artırır. Biz bu pyeslərdə tam mükəmməlləşmiş, nəzəri və tarixi-mədəni əhəmiyyət kəsb etmiş ədəbi hadisə ilə qarşılaşırıq.

II

Qeyd olunduğu kimi, yokyoku Yaponiyada ilk dramatik janrdır. O, müxtəlif istiqamətlərdən gələn müxtəlif təsirlərin kəsişməsi nəticəsində meydana gəlmişdir. Yokyokunun quruluşu ilk növbədə epik əsərlərin Aşikaqa dövründə yayılmış dramlaşdırma formalarından meydana gəlirdi. Geniş miqyasda ədəbi təsirlərlə səciyyələnən, əsasən keçmişə boylanan, onu şövqlə yad edən və ideallaşdıran Aşikaqa dövrü döyüşçü zümrəsinin qəhrəmanlıq həyatına dair hekayələrə böyük diqqət ayırırdı. Qəhrəmanlıq dastanları yayılırdı. Tairanın əzəməti və bədbəxtlikləri, Taira və Minamotonun zəfərləri və məğlubiyyətləri haqqında rəvayətlərə, ümumiyyətlə “Heike-monogatari”, “Qenpei-seisuiki”, “Taiheiki”, “Qikeiki”, “Soqa-monogatari” epopeyalarında yarıtarixi, yarıromantik şəkildə təsvir olunmuş hər bir şeyə xüsusi məhəbbətlə yanaşırdılar. Təhkiyəni dramlaşdırmağa ilk cəhdlər də məhz bu əsasda edilirdi. Hekayə bu formada daha maraqlı və daha təsirli olurdu. Bu, yokyokunun ilk mənbəsi idi. İkinci mənbə isə teatr idi.

Yaponiyada yokyokuya qədər dramatik ədəbiyyatın olmaması aydındır. Lakin eyni sözü teatr haqqında demək mümkün deyil. Teatr tamaşası elementləri Şinto dininin “kaqura” adlanan ən qədim ayinlərində mövcud idi. Aşikaqa dövründə geniş yayılmış “nəğmə-rəqslər” (kabu) və “musiqili nəğmələr”in (kayo) çoxsaylı növləri də

teatra aid idi. Bəzilərinə (məsələn, “Ennen-no-mai”) artıq kifayət qədər inkişaf etmiş dramatik elementlər müşahidə olunurdu. Yokyokuya öz möhürünü vurmuşkabu və kayo konkret mətn əsasında teatr tamaşası kimi Nonun formalaşma istiqamətini müəyyən edir, bununla da müəllifləri mətnə səhnə üçün yararlı şəkil verməyə istiqamətləndirirdi. Şübhəsiz ki, dram, yəni yokyoku öz formalarına görə ilk növbədə dövrün teatrına borcludur.

Beləliklə, yokyokunun formalaşmasına təsir göstərmiş əsas amilləri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar: ədəbi cəhətdən – epik əsərlərin, xüsusilə rəvayətlərin dramlaşdırılması; teatr cəhətdən – kabu və kayo ümumiləşdirici terminləri ilə ifadə olunan teatr janrları.

İlk yapon dramının meydana gəlməsi məsələsini tam işıqlandırmaq üçün Nonun hər iki cəhətdən yaranmasına təsir göstərmiş daha iki amili qeyd etmək vacibdir. Birinci amil xalis yapon hadisəsidir: kənd bayram şənliklərində əyləndirici xalq teatr tamaşaları. İkinci amil isə Çindən gələn təsirdir. Bu, Çin dramı və teatridir. “Denqaku” adlanan xalq tamaşaları burada daha mürəkkəb hadisə kimi çıxış edirdi. İkinci amil isə Yuan imperiyası dövrünün ən məşhur dramı idi. Qeyd etmək lazımdır ki, ikinci amilin təsiri müzakirə obyektidir; belə ki, bu təsirə təkid edənlər və onu ümumiyyətlə inkar edənlər var. Denqakunun təsiri aydın olsa da, hər halda Yuan dramının təsiri problemi hələ həll olunmamış qalır.

III

Yokyoku tarixinin istənilən drama, istənilən ədəbiyyata şərəf verən dahi bir sənətkarla öyünməyə haqqı var. Həmin sənətkar daha çox Zeami adı ilə tanınmış Yusaki Motokiyodur (1374–1455). O, bu günümüzədək Kanze nəslindən olan No sənətkarları silsiləsinin ikinci nümayəndəsidir. Zeami No tarixində ən mühüm sima, ümumiyyətlə yapon ədəbiyyatı və teatru tarixində isə nəhəng şəxsiyyətlərdən biridir. Həm ədəbiyyat, həm də teatr sahəsində bir sıra yeni formalar onun adı ilə bağlıdır.

Zeami ilk növbədə Aşikaqa şoqunlarının sarayında inkişaf etmiş teatr tamaşalarının mahir aktyoru və icraçısıdır. İkincisi, o, öz truppası ilə səhnələşdirdiyi bir sıra pyeslərin müəllifidir. Qeyd etmək lazımdır ki, onun yokyokuları indiyədək ən yaxşı və formaca ən mükəmməl əsərlərdir. Üçüncüsü, Zeami tamaşaların ayrılmaz hissəsi olan musiqilərin bəstəkarıdır. O, həm də No teatrının xoreoqrafik hissəsinin müəllifidir. Bir sözlə, Zeami yalnız yokyoku müəllifi deyil, ümumiyyətlə No janrı üzrə sənətkardır. Lakin bu da hələ son deyil. Zeami öz sənətinin nəzəriyyəçisi, no fəlsəfəsinin yaradıcısı, onun estetika və psixologiyasının tədqiqatçısıdır. O, bu sənəti öyrənmək, aktyor yetişdirmək, pyes yazmaq qaydalarını müəyyənləşdirmişdir. Bir sözlə, No tarixində Zeaminin rolu genişspektrlidir. Professor İqaraşi onu Vaqnerlə bir sətərə qoyur: “Bütün Şərqdə və Qərbdə, keçmişdə və hal-hazırda yalnız bir şəxs Zeami ilə müqayisə edilə bilər. Həmin şəxs Vaqnerdir”. Yokyokunun əsrlərin süzgecindən keçərək dövrümüzdə çatan klassik formaları məhz Seaminin əlinin məhsuludur. Bütün sonrakı yokyoku müəlliflərinin yaradıcılığı Zeaminin açdığı cığıra tabedir. Əksər No tamaşaları Zeaminin qələmindən çıxmış, yaxud onun tərəfindən təkrar işlənmişdir (məsələn, atası Kanyaminin bir çox pyesləri). Yaponiyada müəllif və aktyorun bir simada birləşməsi ənənəsi Zeami ilə başlamış və sonrakı dövrlərdə adi hal almışdır, hətta qaydaya çevrilmişdir.

IV

No adlandırılan yokyoku pyeslərinin avropalı mütərcimləri (məsələn, N. Peri), adətən, hesab edirlər ki, bu pyeslər quruluş etibarilə ikipərdəlidir. Onlar öz tərcümələrində səhnələri buna müvafiq şəkildə bölüşdürürlər. Yapon tədqiqatçıları isə ya ümumiyyətlə pyeslərin dramatik kompozisiyası problemini üzərində dayanmır, yaxud da eyni fikri bölüşürlər. Professor İqaraşi də ikinci mövqedən çıxış edir: “Pyeslər ikipərdəli kompozisiyadan ibarətdir. Əlbəttə ki, “Suru-kame” kimi birpərdəli pyeslər də mövcuddur... Kanyamiyə qədər ki qədim pyeslərdə ikipərdəli konstruksiya ciddi şəkildə sezilmir.

Baş qəhrəmanın fasiləsiz iştirak etdiyi “Matsukaze” kimi pyeslər var... Hər halda ümumilikdə ikipərdəli quruluş No pyeslərinin əsasını təşkil edir.”

Belə bir nəticəyə gəlmək üçün bir çox əsaslar var. İqaraşi öz mülahizəsini təsdiqləmək üçün pyesin məzmununu təhlil edir və göstərir ki, pərdələrinin inkişafına görə No pyesi iki hissəyə ayrılır. Nümunə üçün bir neçə yokyokunu nəzərdən keçirək.

Misteriya tipli “Haçımanın ox və yayı” (“Yumi-Yavata”) adlı pyes Zeami tərəfindən yazılmışdır və öz dramatik quruluşuna görə səciyyəvi hesab olunur. Onun məzmunu aşağıdakı kimidir.

Tanrı Haçımanın şərəfinə tikilmiş məbəddə hər il keçirilən “paytaxt şənliyi” təşkil olunmuşdur. Həmin gün, adətən, xüsusi ibadətlər icra olunur və dini mərasimlər keçirilir. Orada iştirak etmək üçün saraydan xüsusi elçi göndərilir.

Məbədə daxil olan elçi ona tərəf gələn zəvvar görkəmli bir qoca görür. Qısa söhbətdən sonra qoca ona parçaya bükülmüş yay verir və onu hökmdara bəxşiş kimi aparmağı xahiş edir. Elçinin çaşqın suallarının cavabında qoca bildirir ki, “tut ağacından düzəldilmiş yay” və “qara yovşandan düzəldilmiş oxlar” qədim zamanlardan hökmdarın ölkəni düzgün idarə etməsinin rəmzidir, bu bəxşiş də indiki hökmdarın dinc və firavan idarəçiliyinin rəhnidir. Qoca başa salır ki, bu onun öz təşəbbüsü deyil, Haçımanın iradəsidir. Sözlərin sonunda isə bildirir ki, o özü burada zəvvar deyil, tanrı Takaranın elçisidir. Bu sözlərdən sonra qoca hökmdar elçisinin heyrətdən bərəlmis gözləri qarşısından qeyb olur və öz həqiqi ilahi görkəmini alır. O, müqəddəs rəqs ayinini icra edir, Yamato ölkəsinə xeyir-dua verir, ona və onun hökmdarlarına əbədi firavanlıq vəd edir.

Göründüyü kimi, burada məzmun iki hissədən ibarətdir: qocanın peyda olmasından qeyb olmasınadək birinci pərdə və tanrı Takara ilə bağlı ikinci pərdə. Burada ikipərdəli quruluş aydındır.

Daha bir pyesi nəzərdən keçirək. Zeaminin qəhrəmanlıq pyesləri silsiləsindən olan “Sanemori” pyesinin məzmunu belədir.

Mübəlləglikdə hümmət göstərmək eşqinə düşən bir buddist müdərri səyahətə çıxır və bütün ölkəni gəzərək hər yerdə Buddanın

müqəddəs qanununu təbliğ edir. Səyahət zamanı qədim bir döyüşün baş verdiyi məşhur yerə, Şinohara düzünə gedib çıxır. O, həmin yerdə qalır və ətraf ərazilərdə yaşayanlara Müqəddəs yazıları təfsir edir. Orada onun heç bir sözünü buraxmayan və bütün təlimlərini diqqətlə izləyən bir qoca var idi. O, buddist mübəllighin diqqətini çəkir. Onunla söhbətdən sonra mübəlligh kəşf edir ki, qocanı ondan başqa görən və eşidən yoxdur. Heyrətlənmiş mübəlligh qocadan öz kimliyini bildirməsini xahiş edir. Bir qədər tərəddüddən sonra qoca bildirir ki, o burada baş vermiş döyüşdə həlak olmuş qədim döyüşçünün ruhudur; günahlarına görə rahatlıq tapa bilmir və hələ də bu fani dünyada dolaşmağa məhkumdur; mübəllighin sözlərini eşitdikdən sonra onda iman vasitəsilə nicat tapmağa ümid yaranıb. O, mübəllighdən bu yolda ona öz duaları ilə kömək etməsini xahiş edir. Bu sözləri deyəndən sonra qoca izsiz-soraqsız qeyb olur.

Mübəlligh bir müddət mərhum döyüşçünün əzab çəkən ruhuna dualar edir. Və bir dəfə qəhrəman Sanemori öz həqiqi surətində onun qarşısında peyda olur. Sanemori onun üçün aramlıq mülkünün qapılarını açmış gəzərgi müdərrisə təşəkkürünü bildirir və təşəkkür əlaməti olaraq ona Şinoharada baş vermiş döyüşdən və öz qəhrəmanlıqlarından danışır. Bundan sonra onunla vidalaşır və bu dünyadan əbədi uzaqlaşır.

Bu pyesin ümumi quruluşu əvvəlki ilə oxşardır. Belə ki, burada da ikiyə bölünmə var: qəhrəman birinci pərdədə bir surətdə, ikinci pərdədə isə başqa surətdə zahir olur.

İndi Zençikunun demonik pyeslər kateqoriyasına aid “Küpəgirən qarı” (Yama-uba”) pyesini nəzərdən keçirək.

Paytaxtda məşhur bir rəqqasə yaşayır. “Küpəgirən qarı” rəqsini məharətlə ifa etdiyinə görə onun şöhrəti hər yana yayılmışdı. Buna görə də, onu “Küpəgirən qarı” adlandırırdılar. Bir dəfə o, Zenkoci monastırını ziyarət etmək qərarına gəlir. Orada bir qadınla qarşılaşır. Qadın onu tanıdığını və rəqs barədə eşitdiyini deyir. Sonra ondan həmin rəqs ifa etməsini xahiş edir. Rəqqasə rəqs etmək həvəsində olmasa da, bu müəmmalı dağ qadının heybəti qarşısında tabe olur. O, rəqsə başlamaq istəyəndə qadın onu saxlayır və ona

gecəni gözləməyi, dağların dərinliyinə getməyi və ay çıxdıqda rəqs etməyi təklif edir. O zaman qadın özü də rəqs edəcək. Çünki o, əsl küpəgirən qarıdır.

Gecə düşəndə rəqqasə rəqsinə hazırlaşır. Bu vaxt küpəgirən qarı öz qorxunc simasında peyda olur və öz taleyindən danışır. Sonra coşğun rəqs edir və tufan qoparıb yox olur.

Burada da əsas qəhrəman birinci hissədə bir simada, ikincidə isə başqa simada çıxış edir. Göründüyü kimi, hər üç pyes ikipərdəlidir. Bu cür pyeslərin sayı olduqca çoxdur. Bu plan bir çox yokyokular üçün qəlib, yaxud nümunədir. Sonda belə bir nəticə hasil olur ki, No pyeslərinin əksər hissəsi ikipərdəlidir.

Bu nəticəyə gəlməyə başqa faktlar da əsas verir. Həmin faktlar artıq pyesin məzmunu, yaxud planı ilə deyil, onların bəzi elementlərinin texnikası ilə bağlıdır. Məsələn, əsas aktyorun (*şite* – protaqonist) rolunu ifadə edən iki ayrı termin var. İki fərqli görkəmdə çıxış edən aktyor birinci halda məşite (yəni ilkin protaqonist), ikinci halda isə noçişite (yəni növbəti protaqonist) adlanır. Terminologiya özü də pyesin ikili strukturundan xəbər verir. *Nakairi* termini də bu qəbildəndir. Həm proqramda, həm də pyesin mətnində rast gəlinən bu termin hərfən “içəri giriş” mənasını verir. Bu, əsas aktyorun səhnədən gedişi və geyim otağına daxil olmasıdır. Bu, yeni görkəmdə səhnəyə çıxmağa hazırlaşmaq, paltarını və qrimini dəyişmək, bir qədər dincəlmək üçündür. *Nakairi*, bir növ, antraktdır.

Bütün bu faktlar göstərir ki, əksər hallarda biz ikipərdəli sxemlə qarşılaşırıq. Bununla belə, bir sıra səbəblər bununla tam razılışmağa mane olur.

Birinci növbədə ondan başlamaq lazımdır ki, asanlıqla iki hissəyə ayrıla bilməyən çoxlu miqdarda pyeslər mövcuddur. Bunlara daha çox məişət yokyokuları və romantik yokyokular aiddir. Bu sıradakı qəhrəmanlıq pyesləri, demonik və misteriya tipli pyeslərə də rast gəlmək mümkündür. Nümunə üçün Zeaminin romantik “Yuya” yokyokusunu nəzərdən keçirək.

Qüdrətli və əzəmətli Munemorinin Yuya adında bir məşuqəsi var. O, indi anasının yaşadığı uzaq bir əyalətdəndir. O, daim pay-

taxtda öz ağasının yanındadır, anası isə doğma kənddə tək qalıb. Yuya öz ağasını əyləndirir, anası isə orda tənhalıq içindədir. O, qızının həsrətindən xəstəliyə tutulur. Qız anasının yanına getməyə can atır, amma Munemori onu buraxmır. O, sevimli məşuqəsini bir an belə gözündən qoymaq fikrində deyil. Günü gündən halı pisləşən ana öz sadıq nökrəri ilə paytaxta bir namə yollayır. Yuya göz yaşları içində anasının şikayətlərini və onun yanına gəlməsi haqqında xahişini oxuyur. Yenə Munemoridənonu buraxmasını istəyir. Amma rədd cavabı alır. Munemori fikrində qətidir. Həmin günlərdə Yuya ona daha çox lazım olur. Munemori Kiyomizu məbədinə şənliyə getməyi, orada yeni açmış albalı çiçəklərindən zövq almağı planlaşdırır. Yuya ona tabe olur. O, məbədə girən kimi mərhəmətli Kannona öz acı taleyindən danışır və anasının şəfa tapması üçün dua etməsini istəyir. Lakin burada da ona əngəl çıxır. Munemori onu bayramda iştirak etməyə çağırır. Yuya orada kədərli bir tanka qoşur. Bu, Munemorinin qəlbini yumşaldır və ona getməyə izn verir. Sevincindən yerə-göyə sığmayan yuya Kannona təşəkkür edir və yola çıxır.

Bu pyesdə iki hissəyə bölünmə aydın deyil, yaxud ümumiyyətlə belə bir bölünmə burada yoxdur. Baş qəhrəman Yuya bütün pyes boyu bir görkəmdə çıxış edir. Nakairiyə ehtiyac qalmır. Burada müəyyən mənada ikiyə bölünmə olsa da, bu kompozisiyada deyil, süjet xəttində baş verir. Buna görə də, “Yuya” tipli pyeslərdə ikiyə bölünmə başqa prizmadan nəzərdən keçirmək lazımdır.

“Sumida çayı” (“Sumidaqava”) adlı bir məişət yokyokusu ikiyə bölünməli sxemə yaxındır. Onun qısa məzmunu belədir.

Sumida çayındakı kərəcivan elan edir ki, bu gün o biri sahilə böyük bir ibadət icra olunacaq və hamıdan xahiş edir ki, çayı keçib orada yaşayanlarla birgə ibadət etsinlər. Paytaxt tərəfdən gələn bir yolçu kərəcivandanonu o biri sahilə keçirməsini istəyir. Kərəcivan avarı götürməyə hazırlaşanda bir dəstə adamın bir qadını əhatəyə aldığı görür. Yolçudan öyrənir ki, o paytaxtdan gələn bir divanədir. Qayıq saxlayıb onu gözləyir. Divanə sahilə yaxınlaşır və kədərli sözlərlə taleyindən gileylənməyə başlayır. Məlum olur ki, o, yeganə övladını itirmiş və onu hər yerdə axtaran məzlum bir anadır.

Kərəcivan onu öz qayığına götürür. Qayıq üzməyə başlayır. O biri sahildə insanların ziyarət etdiyi bir kurqan görünür. Yolçu kərəcivandan kurqan haqqında soruşur. O deyir ki, bu kurqan bir oğlan uşağının məzarıdır. Bir il bundan qabaq buradan keçən qul alverçiləri onu burada xəstə halda atıb getmişlər. Yerli sakinlər onu tapmış, lakin xilas edə bilməmişlər. Bu gün onun ölüm günüdür. Sakinlər onun üçün dua oxumağa yığışır. Qayıq sahilə çatır. Divanə anadan başqa hamı qayıqdan düşür. O eşitdiyi əhvalatdan sonra şübhələr içindədir. O, apardığı sorgu-sualdan sonra məsələni dəqiqləşdirir: bu onun oğlunun məzarıdır. O məzarın üzərinə sərilir və Budda Amitabarı çağırmağa başlayır. Zəvvarlar onun dediklərini təkrarlayır. Külək də ona qoşulur, bütün təbiət ona dəm tutmağa başlayır. Və birdən duaların içərisindən Buddanı çağıran bir uşaq sədası gəlir. Ana öz övladının səsinə tanıyır və bir anlıq onun kölgəsini görür. Bu ona verilən sonuncu lütf olur. Bundan sonra kölgə yox olur.

Bu pyesdə üç hissə aydın nəzərə çarpır: birinci sahildə baş verənlər, ikinci bərə ilə üzərkən baş verənlər, üçüncü isə o biri sahildə (əvvəlcə qayıqda, sonra isə məzarın üzərində) baş verənlər. Göründüyü kimi, pyesi iki hissəyə bölmək mümkün deyil. “Kaçekiyo” pyesi də bu cürdür. Amma burada daha çox hissə ayrılır: 1) Kaçekiyonun qızının Hyuqaya səyahəti; 2) kor döyüşçünün komasının yanındakı səhnə; 3) yolda bir kəndli ilə olan səhnə; 4) yenidən komanın yanındakı səhnə; 5) komadan çıxan Kaçekiyo ilə olan səhnə. İkipərdəli sxemə uyğun gəlməyən bu cür pyeslər o qədər çoxdur ki, İqaraşinin müddəasının doğruluğu şübhə altına düşür. Bu şübhələr hətta No tədqiqatçılarının istifadə etdikləri, mənfə nəticələrə aparıb çıxara bilən metodların doğruluğunu yoxlamadan da meydana gəlir.

No tamaşalarının kompozisiyası probleminin həllində ipucunu No nəzəriyyəsinin banisində – Zeamidə axtarmaq lazımdır. Özünün “No yaratma üzrə təlimat”ında (“No-sakusyō”) Zeami yazır:

“Co”, “ha” və “kyū” ümumilikdə beş hissədən ibarətdir: co – bir hissə, ha – üç hissə, kyū – bir hissə. Aktyorun səhnəyə çıxışından başlayaraq giriş rəqətiyindən nəğməyədək birinci hissədir. Bundan sonra əsas aktyorun səhnəyə çıxmasında nəğmə oxumasına-

dək ikinci hissə, birinci aktyorun ikinci ilə dialoqu və onların nəğmə oxumaları üçüncü hissə, sonrakı hekayə, rəqs və nəğmə dördüncü hissədir. Bundan sonra isə kyu gəlir.

Zeaminin bu sözləri No kompozisiyası məsələsində çox mühüm əhəmiyyət kəsb edir. *co*, *ha* və *kyu* terminləri No musiqisində əsas yeri tutur. Onlar instrumental və vokal musiqidə tətbiq olunur. Nonun musiqi kompozisiyasını təhlil etmədən bu terminlərin əhəmiyyətini dərk etmək mümkün deyil. Onlar ifanın müəyyən tempini ifadə edir. Belə ki, Nonun ayrı-ayrı hissələri (məsələn, *kuse* – “hekayə”) müxtəlif templərdə ifa olunur: əvvəlcə *co*, sonra *ha*, sonda isə *kyu*. Hətta bir ifadə üç tempdə deyilə, yaxud ifa oluna bilər. Məsələn:

Haru-ni (*co*) au koto (*ha*) yasuki naru (*kyu*).

Avropa musiqi sistemində bu terminlərə ən çox uyğun gələn terminlər bunlardır: *moderato* (*co* – *şizukani*), *allegro* (*ha* – *susumi*) və *presto* (*kyu* – *hayaki*). Bu üç terminə Çin-yapon poetikasında da rast gəlinir. Burada bu terminlər məhz kompozisiya ilə bağlı məsələlərin şərhində, bəzi ədəbi janrların üçhissəli kompozisiya sxeminin tərkib hissələrinin izahında istifadə olunur. Bu baxımdan *co* “giriş”, *ha* “mövzunun izahı”, *kyu* isə “nəticə” rolunu oynayır. Müvafiq heroqliflərin ifadə etdiyi hərfi tərcümələrlə desək, “xəbərdar etmə” (süjet barədə əvvəlcədən məlumat vermək), “açılış” (süjetin əsas məqamına doğru) və “sürətli qaçış” (süjetin sonuna doğru). Zeami də terminlərin məhz bu mənalarını nəzərdə tutur. Zeaminin *dan* – hissə (daha dəqiq, “dərəcə”) terminini tətbiq etməsi terminlərin bu anlamda başa düşülməsi üçün daha tutarlı əsas verir. *Dan* termini məhz kompozisiya ilə bağlı məsələlərin şərhində istifadə olunur və əsərin kompozisiya bölgüsünün tək-tək hissələrini ifadə edir. Belə olduğu təqdirdə Nonun quruluşu aşağıdakı şəkli alır. No ümumilikdə üç böyük hissədən (pərdədən və ya şəkildən) ibarətdir; hər pərdə də öz növbəsində şəkillərə və məclislərə bölünür. Birinci pərdə (*co*) bir şəkildən, ikinci pərdə (*ha*) üç şəkildən, üçüncü pərdə (*kyu*) bir şəkildən ibarətdir.

Zeami kompozisiyanı kəmiyyət cəhətdən izah etməklə kifayətlənmir, həm də hər pərdənin (və ya şəklin) və hər şəklin (və ya

məclisin) dəqiq sərhədlərini müəyyənləşdirir. Bu bölgünün nə dərəcədə əsl dramaturji bölgü olub-olmaması bu sxem “Bo Letyan” kimi ikipərdəli pyesətətbiiq olunduğu zaman üzə çıxır.

Həmin pyes Bo Letyanın öz kimliyini söyləməsi ilə başlayır. O, imperatorun ona verdiyi tapşırığı və bunun üçün səfərə hazırlaşdığını bəyan edir. Qısa bir ariozoda qarşıda onu gözləyən yoldan danışır. Sonra isə uzun ballada ilə uzun səyahətini tərənnüm edir və Yaponiyaya ilk gəlişi ilə balladanı tamamlayır. Şübhə yoxdur ki, bütün bunlar pyesin birinci şəklini təşkil edir. Burada süjet tam açıılır və müəyyən yerdə sona çatır.

Bundan sonrakı hadisələr qoca balıqçının olduğu bir qayığın peyda olması ilə başlayır. Əvvəlcə səhnədə qoca tək görünür (əgər onun müstəqil rola malik olmayan “müşaiətçi” olduğunu nəzərə almasaq). O, ətraf təbiəti əvvəlcə birbaşa, sonra Çin təbiət mənzərələri ilə müqayisədə, sonda isə təsviri ariya ilə tərənnüm edir. Bundan sonra yeni səhnə canlanır. Burada qoca balıqçı Bo Letyan ilə söhbət edir. Bu söhbətdə konflikt zavyazkaya çatır: hər biri öz ölkəsində daha çox nəyi sevdiyini söyləyir. Sonra isə konfliktin birinci fazası gəlir: çinli və yapon şeirlə deyişir. Balıqçının sonuncu şeiri bu hissədə (ikinci şəklin ikinciməclisində) süjetin inkişafının təbii və aydın sonluğunu təşkil edir. Bundan sonra üçüncü məclisbəşləyir: heyrətdə qalmış Bo Letyan bu qocanın əslində kim olmasını öyrənməyə can atır. O, bu sualı ilə yeni zavyazka (konfliktin ikinci fazasını) yaradır. Söhbətdən ona aydın olur ki, Yaponiyada “canlı olan hər bir şey” nəğmə qoşur. Bo Letyan şeirləşmədə bir qocaya uduğunu etiraf etdikdən sonra bir də daha geniş mənada məğlub olduğunu anlayır. Yaponiyanın poetikada öz ölkəsindən üstün olduğunu başa düşür. Məclis məntiqi olaraq Yamato ölkəsini və onun tanrılarını tərənnüm edən himn ilə tamamlanır.

Bu yerdə biz pyesin mövzusunun tamamilə açıldığını görürük. Bundan sonra yalnız süjeti tamamlamaq qalır. Daha doğrusu, mövzu sonluğundan sonra süjet sonluğu gəlir.

Üçüncü şəkildə tanrı Sumiyoşinin qəzəbindən və şöhrətindən danışılır. Qoca balıqçının əslində elə Sumiyoşi olduğu aydın olur. O,

öz heybətli görkəmi ilə çinlinin qarşısında dayanır və onu öz ölkəsindən qovur. Pyesdə baş verənləri belə sxemləşdirmək olar:

I Proloq (bir məclis)

1. Kakaru, kotoba (tamaşaçılara təqdim etmə və tapşırığı bəyan etmə)
2. Şidai, miçiyuki (yolun tərənnümü və yol)
3. Suki-serifu (gəlib çatma)

II Pərdə (üç məclis)

a) Birinci məclis

1. İssei (təbiət mənzərəsinin təsviri haqqında ilk bəndlər)
2. Saşi (keçid – müqayisə)
3. Uta (tam təsvir)

a) İkinci məclis

1. Mondo (dialog, qarşılıqlı tanışlıq, birinci zavyazka)
2. Kakaru (konfliktə hazırlıq)
3. Mondo (konfliktin birinci fazası)

a) Üçüncü məclis

1. Kotoba (konfliktin ikinci fazasının zavyaskası)
2. Kuse (kuri-sasi-kuse; hekayə - konfliktin ikinci fazası)
3. Ronqi (ikinci fazanın apofeozu)

III Epiloq (bir məclis)

1. Uta (rəqsə hazırlıq)
2. Şin-no-co (rəqs)
3. Ronqi, kiri (xorun tamamlayıcı nəğməsi)

Göründüyü kimi, “Bo Letyan” pyesi bütünlüklə Zeaminin verdiyi üçhissəli sxemlə üst-üstə düşür. Bu, dramın öz süjetindən gələn təbii bölgüdür. Buna görə də, təkcə böyük hissələr deyil, kiçik hissələr də Zeaminin bölgüsünə uyğun gəlir. Burada adlandırılmaların da mənası aydın olur. Co “proloq” kimi bir hissədir, kü “epiloq”a uyğun gəlir. Ortadakı hissə isə sadəcə “pərdə” adlandırılmalıdır. Beləliklə, Nonun üç hissəsi proloq, pərdə və epiloq kimi müəyyənləşdirilir.

Bununla belə, bütün Noların da bu sxem üzrə qurulduğunu demək son dərəcə ehtiyatsızlıq olardı. Zeami özü əsərində altı və ya dörd hissəli pyeslərdən də danışır. O, heç də bütün Noları bu sxemə tabe etmir, sadəcə bu növ pyeslər üçün daha uyğun olan variantı seçir. Həqiqətən də, İqaraşinin fikrinin əksinə olaraq, təsdiq etmək mümkündür ki, əsl klassik yokyokular (ilk növbədə Zeaminin özünün əksər yokyokuları) məhz bu sxemə uyğun gəlir.

Ümumiyyətlə, yokyokunun kompozisiyası barədə danışarkən müəllifi və dövrü nəzərə almaq lazımdır. Dramaturji priyomlar daim inkişaf etmişdir. Əlbəttə ki, Kanyaminin pyesləri Zeaminin pyesləri kimi deyil. Lakin hər halda “proloq–pərdə–epiloq” sxemi saxlanır.

Əlbəttə ki, professor İqaraşi Zeaminin bu qeydlərini nəzərə almaya bilməzdi. O, üçpərdəli quruluştan danışır, hətta onun geniş yayılmasını göstərir. Lakin o öz fərziyyəsinə qapılaraq bu sözlərə əhəmiyyət vermədən yazır: “Zeami və başqaları hesab edirlər ki, No üç böyük, yaxud beş kiçik hissədən ibarətdir. Lakin bizim fikrimiz budur ki, No quruluşca ikipərdəlidir. Bu fikir daha doğru və daha maraqlıdır”. Bununla belə, formaca əsl klassik pyeslərdən olan “Haçimanın ox və yayı” pyesinin kompozisiyasından danışarkən Zeaminin üçpərdəli sxemini qəbul etməyə məcbur olur.

İqaraşinin bu qeyri-ardıcılığının əsasında, çox güman ki, metodoloji səhv dayanır. Sanki İqaraşi dramaturji kompozisiyanın nədən ibarət olduğunu, onu harada və necə axtarmaq lazım gəldiyini təsəvvür edə bilmir. Digər tərəfdən isə, Noda teatr və ədəbiyyat ünsürlərinin dəqiq sərhədini müəyyənləşdirməkdə çətinlik çəkir. Aktyorun səhnədən gedişini, yeni görkəmdə səhnəyə qayıtmasını kompozisiya baxımından nəzərdən keçirir. Halbuki bu Noda sırf teatra aid məsələdir. Ədəbi cəhətdən isə yalnız fabula ilə bağlıdır. Nonun teatr və ədəbiyyat cəhətləri bir-birindən tamamilə fərqlidir. Təsadüfi deyil ki, onların hər birini ifadə edən xüsusi termin var: ədəbi əsər və dramatik janr olan yokyoku (geniş mənada) və sözlərdən, musiqidən, rəqsdən və səhnə tərtibatından ibarət olan No tamaşası. Burada nakairi olduqca mühümdür. No dramaturgiyasının əsasını isə, əlbəttə ki, Zeaminin sxemi təşkil edir.

V

Nə Zeami, nə də hər hansı başqa yokyoku müəllifi fabulanı özləri düşünmürdülər. Onlar hazır materialı götürüb işləyir, onu müəyyən şəkllə salırdılar. Onların zəngin material mənbəyi isə rəvayətlər idi. Əvvəldə qeyd olunduğu kimi, bu mənbələrin əsas hissəsini həmin dövrdə Yaponiyada mühüm yerə malik olan qəhrəmanlıq dastanları təşkil edirdi. Qəhrəmanlıq dastanları adı altında ilk növbədə Taira və Minamoto sülalələrinin mübarizəsi dövrünə aid olan və “Heike-monoqatari”, “Qenpei-seisuiki” kimi əsərlərdə yer almış dastanlar nəzərdə tutulur. Onlar əsasən gəzərgi dastançılar vasitəsilə yayılır, Yaponiyanın mədəni həyatında özünəməxsus yer alırdı. Tarixi reminissensiya mərhələsində, Aşikaqa dövründə bu dastanlar xüsusilə məşhur idi. Yokyoku müəllifləri bu dastanların həm yazılı (qunki formasında), həm də şifahi variantlarından geniş şəkildə bəhrələnidilər.

Məhəbbət əfsanələri də qəhrəmanlıq dastanlarından geri qalmırdı. Onlar, əsasən, Heian mühitində yaranmış və heianlıların gözəl həyatı, estetikası, məhəbbət macərələrindən bəhs edən əfsanələrdən ibarət idi. Aşikaqa dövründə Heian dövrünə aid olan hər bir şey, bütün mühit və o mühitin insanları əfsanəyə çevrilmiş, mifləşdirilmişdi. “İse-monoqatari”, “Yamato-monoqatari”, “Qenci-monoqatari” kimi Heian romanlarının qəhrəmanlarına isə xüsusi diqqət ayrılırdı. Bu əsərlərin personajları Aşikaqa dövründə əfsanəvi həyatda əbədi yaşayan qəhrəmanlara çevrilmişdilər; Aşikaqa insanları onları təqlid edir, onların ruhunda tərbiyə alırdılar. Odur ki, həmin qəhrəmanlar və onlarla bağlı epizodlar bir çox pyeslər üçün mənbəyə çevrilir, onların əsasında maraqlı yokyokular meydana gəlirdi. Bir sözlə, Muromaçi dövründə Heian mühiti No vasitəsilə, Kamakura mühiti isə qəhrəmanlıq dastanlarının dramlaşdırılması yolu ilə yeni həyat qazanmışdı.

Həmin dövrdə mədəni-tarixi səciyyəli rəvayətlər də az rol oynamırdı. Onların böyük qismi mədəniyyətin, xüsusilə incəsənətin hər hansı qolunun (poeziya, musiqi, yaxud dəmirçilik, silahqayırma) gör-

kəmli nümayəndələri ilə bağlı idi. Həm qəhrəmanlar özləri, həm də onlarla bağlı epizodlar bir sıra pyeslər üçün mənbə rolunu oynayırdı.

Adı çəkilən rəvayətlər (qəhrəmanlıq dastanları, məhəbbət əfsanələri və mədəni-tarixi rəvayətlər) yokyokuların mənbələrinin birinci qismini təşkil edir. Bu rəvayətlərin hər biri konkret dövrə, hətta ilə aid olduğundan bu qisim mənbələri tarixi mənbələr adlandırmaq olar. İkinci qisim mənbələr isə xalq ədəbiyyatı nümunələri idi. Yaponiyanın xalq ədəbiyyatı rəngarəng olduğundan ona konkret xarakteristika vermək çətindir. Lakin orada dəqiq ayrılan iki xətti sezmək mümkündür. Bunlar məişət və təxəyyül xətləridir. Birinci xətt daha çox yapon cəmiyyətinin aşağı təbəqələrini, sadə xalq kütlələrini əhatə edir. İkinci xətt təbiət və insan haqqında miflərlə bağlıdır. Ən gözəl pyeslər məhz bu mənbələr üzərində qurulmuşdur.

Üçün qisim mənbələr dini rəvayətlərdir. Onlar özləri də iki qismə ayrılır: birincisi buddizmin Müqəddəs yazıları, ikinci isə əfsanələr və Şinto mifologiyasıdır. Əlbəttə ki, şintoizm materiallarının əsas hissəsi buddizm ruhunda şərh olunurdu və “ryobu-şinto” adı ilə məlum olan buddistləşdirilmiş şintoizm idi. Bununla belə, buddizmin onu tam kölgədə qoyduğunu da demək doğru olmazdı. O, xalis şintoizm kimi nəzərə çarpacaq dərəcə aydın idi. Bir sıra pyeslər buddizm cizgiləri ilə əhatə olunmasına baxmayaraq, əminliklə sırf şintoizm ruhlu pyeslər hesab oluna bilər.

Bir sıra pyeslərin məzmununu təşkil edən dini rəvayətlər müxtəlif formalarda çıxış edir: müqəddəslərin həyat hekayələrindən epizodlar, panteona daxil olan hər hansı ali qüvvə ilə bağlı əfsanələr, yaxud dinin tarixindən hadisələr. Məbəd əfsanələri, ayin ənənələri ilə bağlı rəvayətlər də geniş yayılmışdı. Yokyokunun mərkəzində həm əfsanəyə çevrilmiş personaj, həm də onunla bağlı hadisələr dayanırdı.

Başda yokyokunun baniləri Kanyami və Zeami olmaqla bir çox yokyoku müəllifləri dini dünyagörüşünə malik olduqlarından və çox vaxt rahib həyatı yaşadıklarından (formal olsa belə), dini rəvayətlər No pyeslərinin ən sevimli mənbəyi kimi mühüm rol oynayır, onların əsasında gözəl pyeslər meydana gəlirdi.

Professor Haqa yokyoku müəlliflərinin öz əsərləri üçün material kimi şinto mifologiyasından istifadə etmələri faktının yapon ədəbiyyatı və ümumilikdə yapon mədəniyyəti üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb etdiyini göstərir. O hesab edir ki, yokyoku müəlliflərinin ən böyük xidməti onların doğma mifologiyanı ilk dəfə yazılı ədəbiyyata gətirmələridir. Həmin vaxta qədər yapon mifologiyası incəsənətdən kənarda qalmışdı. Haqa qeyd edir ki, Yaponiya Qədim Yunanıstanın tam əksi idi. Belə ki, Yunanıstanda mifologiya təsviri incəsənəti və ədəbiyyatı ilhamlandırırdı və yaratdığı halda Yaponiyada həm mifologiya, həm də incəsənət öz taleyinin ixtiyarına buraxılır, yaxud da buddizm və Çin təsirləri altında yaşadılırdı. Amma yokyokunun meydana gəlməsi doğma mifologiyaya yeni məna qazandırdı. Professor Haqa yapon mifologiyasının inkişafını Aşikaqa dövrünün lirik dram müəlliflərinin xidməti kimi dəyərləndirirdi.

Beləliklə, Yaponiyada ilk dram əsərlərinin mənbələri bizə məlum oldu: qəhrəmanlıq formasında tarixi rəvayətlər, məhəbbət əfsanələri, yaxud mədəni-tarixi rəvayətlər, xalq rəvayətləri (məişətlə bağlı və ya təxəyyülün məhsulu olan), mifoloji və dini-tarixi rəvayətlər. Qeyd etmək lazımdır ki, təkcə yapon rəvayətlərindən deyil, hind və Çin rəvayətlərindən də mənbə kimi istifadə olunurdu. Bu da yokyoku müəlliflərinin məlumat dairəsinin genişliyindən xəbər verir. Şübhəsiz ki, onlar öz zamanlarında ən ziyalı insanlar cərgəsinə mənsub idilər.

VI

Müxtəlif mənbələrdən əxz olunmuş fərqli materiallar pyesə çevrilərkən təkrar işlənir və bu zaman əvvəlkindən, demək olar ki, tamamilə fərqlənən yeni şəkllə düşürdü. Materialların bir janrdan başqasına köçürülməsi ilə onlar yeni üslubda (geniş mənada) yenidən həyat qazanırdı. Məsələn, “Taira haqqında dastan”dan hər hansı bir epizod pyesdə olduğu kimi saxlansa da, burada o, yeni görkəm alırdı.

Üslubun yenilənməsi sözün həm geniş, həm də dar mənasında baş verirdi. Məlum olduğu kimi, yokyoku mətnləri müxtəlif mənbə-

lərdən əxzətmələr əsasında yaradılır, bəzən hətta o dövrün oxucusuna hansısa başqa əsərdən tanış olan hazır söz birləşmələri, parçalar, yaxud sitatlar istifadə edilirdi. Pyeslərin mətnində “İse”, “Yamato”, “Qenci” kimi romanlardan, “Heike”, “Qenpei-seisuiki” kimi epopeyalardan, “Kokinşu”, “Bo Letyan”, “Vakan-roeişu” kimi antologiyalardan parçalara tez-tez rast gəlmək mümkündür. Bu parçalar bəzən olduğu kimi saxlanır, bəzən başqa parçalarla qarışdırılaraq verilir, bəzən də müəyyən dəyişikliklər edilirdi. Buna görə də, yokyokular ayrı-ayrı parçalardan toxunmuş gözəl bir qurama təsiri bağışlayır.

Bununla belə, yokyoku tamamilə original janrdır. Onun üslubu təkrarolunmazdır. Bu da ona görədir ki, yokyoku müəllifləri hər hansı yazılı əsəri, yaxud şifahi rəvayəti sadəcə təkrarlamırdılar, onu yeni üslubi plana daxil edir, özünəməxsus kompozisiya və üslub (dar mənada) keyfiyyətlərinə malik olan yeni bir janra salırdılar. Yokyoku müəlliflərinin sənəti öz-özlüyündə fabula və dil yaratıcılarının sənəti deyil, geniş mənada üslubi forma sənətidir. Bu həm də bütün əsəri mərkəzi ideyaya tabe etdirmək, vahid bədii istiqamətə yönəltmək, bütün ifadə olunanları eyni bir tonda səsləndirmək sənətidir. Bu baxımdan yokyoku müəllifləri yapon ədəbiyyatının ən nəhəng simaları hesab olunmalıdır.

Yapon ədəbiyyatına artıq çoxdan məlumdur ki, yokyoku estetikası, daha doğrusu bu janrın əsas üslub prinsiplərinin nəzəriyyəsi ilk növbədə yaxşı məlum olan mənəbdən – poeziyadan gəlir. Poeziya estetikası ümumilikdə yokyoku estetikasını müəyyənləşdirmişdir. Burada adətən üç əsas şeir növünün adı çəkilir.

1) Birinci mənəbə “roei” adlı şeirlərdir. Onlar hələ Heian dövründə bayramlarda və ziyafətlərdə avazla oxunurdu. Onların əksər hissəsi Çin şairlərinə (xüsusilə Bo Szyuy-i), həmçinin Çin şairləri kimi yazan yapon şairlərə məxsus idi. Bu janrın ədəbi toplusu roei tərzində yazılmış Çin və yapon şeirlərindən ibarət “Vakan-Roeişu” antologiyasıdır.

2) İkinci mənəbə “imaio” nəğmələri idi. Bu sözün hərfi tərcüməsi “indiki tərzdə nəğmələr” deməkdir. Bu şeirlər Heian dövrünün ikinci yarısında və daha çox Kamakura dövründə yayılmışdı. For-

maca 7–5–7–5 ölçülü dörd misradan ibarət olurdu. Kökləri buddist dini poeziyasına gedib çıxırdı. Heian romanları tankalarla dolu olduğu kimi, Kamakura epopeyaları da bu şeirlərlə dolu idi.

3) Üçüncü mənbə “vaka” idi. Bu sözün hərfi tərcüməsi “yapon nəğmələri” deməkdir. Yapon nəğmələri isə ilk növbədə tankalardır. Tanka Aşikaqa dövründə mədəniyyətin və ədəbiyyatın durğunluğu şəraitində öz zəngin keçmişi sayəsində ayaq üstə qala bilmişdi. Vaxtilə birincidərəcəli ədəbi abidə olan “Manyoşu”, başda “Kokinşu” olmaqla imperator antologiyaları və bir çox şəxsi topluslar tankanın adı ilə bağlı idi. Buna görə də, Muromaçi dövrü şairlərinin sərəncamında şeirlərdən ibarət zəngin material var idi. Bununla yanaşı hazır nəzəriyyə də mövcud idi; tankanın poeziya haqqında nə qədər mülahizələrin (karon) meydana gəlməsinə səbəb olması haqqında məlumatımız var. Heian və Kamakuradan Aşikaqaya mükəmməl formalaşmış Yamato poeziyası qalmışdı.

Bu üç mənbədən sonra isə yokyoku üçün o qədər də əhəmiyyətli olmayan ikincidərəcəli mənbələr gəlir: bunlar Heian monoqatariləri və Kamakura qunkiləridir. Birincilər mənşəcə və estetik cəhətdən vaka ilə, ikincilər isə monoqatari ilə bağlıdır.

Bir tərəfdən roei, imai və vaka poeziyasının, digər tərəfdən monoqatari və qunkilərin təsiri belə bir nəticəyə gətirib çıxarır: yokyoku estetikası, daha doğrusu Muromaçi dövrünün başlıca ədəbi janrının estetikası əsas etibarilə Heian estetikasının törəməsidir. Burada Heian dövrünün ədəbiyyatı sadəcə yeni həyat qazanaraq Aşikaqa oxucularının sevimli məşğuliyyətinə çevrilməmişdi, sanki bütünlüklə Heian mühiti yenidən canlanmışdı. Aşikaqa şoqunlarının himayəsi altında Heian intibahı baş qaldırmışdı. Heian estetikası Muromaçi dövründə canlanaraq, həm öz potensialı, həm də kənar təsirlərsayəsində bir sıra yeni keyfiyyətlər qazanmışdı. Yeni elementlər iki mənbədən qaynaqlanırdı: samuraylıq və buddizmdən.

Samurayların estetik görüşləri əksəriyyəti tamamilə başqa ictimai təbəqələrə və ideologiyalara gedib çıxan müxtəlif laylardan ibarət mürəkkəb kompleks təşkil edirdi. Əslində, samurayların zövqü və mənəvi durumu buddizmə bağlı idi. Bir çox cəhətləri isə

Heian siviliziyasına gedib çıxırdı. Buna görə də, öz-özlüyündə samurayların estetikasından danışmaq yalnız samuraylar onlara kənar-dan gəlmiş hər bir şeydən ayrılaraq xüsusi sosial hadisə kimi öyrə-nildiyi halda mümkündür. Bu zaman samuray estetikası sualının açarını sırf onlar üçün səciyyəvi olan sənət növlərində axtarmaq la-zım gəlir. Bu sənət növləri “buqei” və “buqaku”dur.

Buqei adı altında samuraylara sırf döyüşçü kimi məxsus olan sənət növləri nəzərdə tutulur. Bu, ilk növbədə qılıncoynatma (ken-cutsu) və oxatma (kyucutsu) sənətidir. Buqaku isə bəzən kifayət qə-dər mürəkkəb tamaşa forması alan döyüşçü nəğmələri və rəqslərini ifadə edir.

Samurayların estetik görüşləri və zövqü bu iki mənbədən for-malaşmışdır. Burada söhbət onların elementar şəkildə “zümrə esteti-kasından” gedir. Yuxarıda göstəriləyi kimi, onda çoxlu miqdarda buddizm elementləri var idi; bu da artıq yokyoku estetikasının üçün-cü mənbəsini (Heian və samuray mənbələrindən sonra) təşkil edirdi.

Buddizm elementləri də iki müxtəlif sahədən qaynaqlanırdı. Birincisi həm dini, həm də dünyəvi anlamda buddizm ədəbiyyatın-dan (yəni həm buddizmin öz Müqəddəs yazısından, həm də onun ruhunda yazılmış əsərlərdən) çıxarıla bilən estetik nəzəriyyədir. Başqa sözlə desək, buddizm estetikasını ilk növbədə buddizm fəlsə-fəsi elementləri əsasında (daha doğrusu, xalis nəzəri elementlər), daha sonra buddizmin öz bədii əsərlərinin və onun təsiri altında ya-zılmış dünyəvi ədəbiyyatın təhlilindən çıxan əsaslar üzərində qur-maq mümkündür. Yokyoku estetikasının buddizmlə bağlı ikinci mənbəyi isə xalis buddizm incəsənətidir; burada incəsənətin birbaşa (memarlıq, heykəltəraşlıq və təsviri incəsənət) və dolayısı (teatr ta-maşaları) olmaqla bütün sahələri nəzərdə tutulur.

Heç şübhə yoxdur ki, Aşikaqa cəmiyyətinin dünyagörüşünə buddizmin təkə ontologiya və etikası deyil, həm də estetikası təsir göstərmişdir. Hətta demək mümkündür ki, sonuncunun təsiri daha qabarıqdır. Aşikaqa şoqunları dövründə təsviri və plastik incəsənə-tin inkişafı, onun Aşikaqa cəmiyyətinin həyatında və məişətində tut-duğu yer bunu sübut edir.

Göründüyü kimi, yokyoku estetikası müxtəlif mənşəli elementlərin birləşməsindən əmələ gələn mürəkkəb məhsuldur. Burada həm Heian aristokratlarının estetik dünyagörüşü, həm Kamakura döyüşçülərinin bədii zövqü, həm də buddist mütəfəkkirlərin incəsənət nəzəriyyəsi nəzərə çarpır. Bütün bunlar yokyoku estetikasında üzvi surətdə birləşərək ümumi bir vəhdət yaradır. Bu vəhdət Aşikaqa sinkretizminin əsas cəhətidir.

Aşikaqa dövrü iki nəhəng yapon mədəniyyətinin – Heian və Kamakuranın təqlidi olsa da, yeni mədəni quruculuğa imza atmışdır. Bunun ən bariz nümunəsi isə, heç şübhəsiz ki, No teatrıdır. Yapon tədqiqatçılarda Noya qarşı formalaşmış münasibət də bununla izah olunur. Məsələn, professor Haqa hesab edir ki, No bütün keçmiş yapon mədəniyyətinin sintezidir.

“O dövrün bütün bilikləri, bütün elmləri yokyokuda cəmləşmişdi. Buna görə də, o, öz dövründə qadın cəmiyyətinin zövqü səviyyəsində dayanan Heian monoqatarilərindən və sadə xalq kütləsinin zövqünü ifadə edən Tokuşava xalq ədəbiyyatından fərqlənir. Yokyokular bir tərəfdən roei, imai, vaka, digər tərəfdən köhnə və yeni epik əsərlər olmaqla bütün keçmiş yapon ədəbiyyatını ehtiva edir. Yokyoku onlarda olan bütün gözəllikləri özünə götürmüşdür. Yokyokunun nəhəng bir sintez yaratdığı və bütün keçmişin vəhdətini təşkil etdiyi ədəbiyyat sahəsində, keçmişdən gələn bütün ənənələri birləşdirən musiqi və rəqs sahəsində vəziyyət eynidir”.

Professor Haqa haqlıdır. Çünki həqiqətən də, Heian və Kamakura dövrlərini bilmədən yokyokunu anlamaq çox çətinidir. Bu pyeslərə yalnız Yaponiyanın bu iki mədəniyyətinin ədəbiyyat, incəsənət və məişətindən keçərək gəlib çatmaq olar. Yokyoku da öz növbəsində bu iki dövrə işıq salır; Heian və Kamakura yokyoku sayəsində yeni həyat qazanmışdır. Həmin dövrlərdə əvvəllər diqqətdən kənar qalmış bir çox məqamlar məhz yokyokular vasitəsilə nəzərə çarpır. Bu iki dövrün əhəmiyyəti məhz yokyokular vasitəsilə aydın olur.

VII

Bəs Heian dövrünün poeziya estetikasından, Kamakura dövrünün döyüşçü incəsənətindən, əsasən Zen sektası ilə təmsil olunan bud-dizmindən məhz hansı cəhətləryokkyokuya sirayət etmişdi? Bu dramların estetik nəzəriyyəsinə daha çox nə təsir göstərmişdi? Bu suala belə cavab vermək olar: sentimentallıq, mübaliğəlilik və xəyalilik.

Məlum olduğu kimi, yapon poeziyası emosional kökdədir. Onun başlıca formaları subyektiv lirizm üzərində qurulan lirik janrlardır. İntim lirika, demək olar ki, bütün tankalara, həmçinin “imaio” nəğmələrinin böyük əksəriyyətinə hakimdir. Çin poeziyasında yaponların ən çox bəyəndiyi lirizmlə dolu Bo Szyuy-İ poeziyasıdır.

Lirik janrın bu üstünlüyü ümumilikdə həyat və məişətin təməlini və bununla əlaqədar olaraq Heian estetik dünyagörüşünün əsasını təşkil edən prinsiplərlə – emosionalizm və estetizmlə şərtlənir və qaynayıb-qarışır. Emosiya ilə qarışmış estetizm Heian poeziyasının dinamik əsasıdır.

Bu emosionalizm, bu lirik təmayül yokyokuda sentimentalizm şəklini almışdı. Pyeslərin əksəriyyəti həm süjetinə, həm də ifadə tərzinə görə əsl “həssaslıq” nümayiş etdirir. Yokyoku oxucunun birbaşa ürəyinə nüfuz edir və hisslərini oyadır. Həssaslıq əksər yokyokularda əvvəldən axıradək sezilir.

Samuray ədəbiyyatını (məsələn, Kamakura dövrünün qəhrəmanlıq epopeyaları) oxuyarkən, Heian təsirlərinə baxmayaraq, məhz Kamakura ruhuna xas başlanğıc – kişi başlanğıcı hiss olunur. Bu başlanğıc üslubi cəhətdən müxtəlif şəkillərdə təzahür edir. O, bəzən hekayənin qurulduğu xətdə, ayrı-ayrı epizodların təsvir edildiyi parlaq bədii boyalarda, qəhrəmanların səciyyələndirildiyi cizgilərdə özünü göstərir, bəzən isə təsvirin kobudluğu, sərtliyi və konkretliyində əks olunur. Qəhrəmanlıq epopeyalarının bütün bu xüsusiyyətləri Heian poeziyasının zərifliyi, üslub gözəlliyi, ifadə tərzinin incəliyi və ümumiyyətlə qadın başlanğıcı ilə tamamilə ziddiyyət təşkil edirdi.

Ümumilikdə samuray mədəniyyətinə xas olan bu cəhət yok-yoku estetikasında da əksini tapır, lakin burada daha məhdud səciyyə qazanır və daha dar stilistik formada ifadə olunurdu. Bu forma həm yokyokuya xas ümumi mübalığəlilik idi. Professor İqaraşi yazır: “Onlar hər hansı gözəlin gözəlliyini təsvir edərkən müqayisə üçün mümkün olan hər şeydən yararlanırdılar: gavalı, albalı, şaftalı, ərik, pion, qızılgül, söyüd, ay, yaxud qədim dövrün ən məşhur gözəlləri – Li Fujen, Yan Quyfey, Onono-Komaçi, Qio, Qinyo və b. Yaxşı bir insanı vəsf edərkən bir qayda olaraq bütün müsbət keyfiyyətləri ona aid edirdilər...” Yokyokunun bu ümumi tendensiyası – situasiyanı, yaxud personajı xarakterizə edən obraz və cizgiləri əsərə yükləmək, heç şübhəsiz ki, ümumilikdə samuray estetikasının başlıca prinsipinin təzahürüdür.

Məsələn, “Heike-monoqatari” Kiyomorinin obrazını yaratmaqla bu mübalığəlilik prinsipini əks etdirir, eyni zamanda buddizm dünyagörüşünün əsas elementini bizə çatdırır. Bu element pessimizmdir.

Qion məbədindəki zəng insana məxsus hər şeyin faniliyini car çəkir. Şara ağacının güllərinin rəngi “yaşayan məhvə məhkumdur” qanunundan xəbər verir. Vüqarlı olanlar əbədi deyil; onlar bahar gəcəsinin röyası kimidirlər. Qüdrətli olanlar sonda məhvə məhkumdur; onlar külək qarşısında toz dənəsi kimidirlər.

“Taira haqqında dastan” belə başlayır. Bu parçadakı sədalar hər fəsildə təkrar-təkrar ucalır. “Yüksəliş əlbəttə ki süqutla tamamlanır, görüş mütləq ayrılıqla bitir” – bu, varlığın pozulmaz qanununun bədii təəcəssümüdür.

Hələ Heian dövründə buddist dünyagörüşünün bu əsas motivi poetik priyoma çevrilmişdi. Müəlliflər ondan öz istəklərinə uyğun yararlanırdılar. Bəylər və xanımlar müəşiqə zamanı tanka deyişməsində bu priyomdan geniş şəkildə istifadə edirdilər. Bu motivin həqiqi fəlsəfi mənası barədə isə heç kim düşünmürdü. Dünya həyatının faniliyi motivini kifayət qədər dərindən mənimsəyən Kamakura döyüşçüləri olmuşdur. Onların gözləri qarşısında bu faniliyi sübut edən çoxlu real faktlar olmuşdur. Ümumiyyətlə samurayların din-

darlığı məsələsi şübhəsizdir və heç bir vəchlə heianlıların səthi dindarlığı ilə müqayisə oluna bilməz. Bununla belə, samurayların ədəbiyyatında da fanilik motivi əsasən formal səciyyə daşıyır və bədii məqsədlərə xidmət edirdi. Kamakura dövründə isə bu motiv ədəbiyyatda tək-cə etik deyil, həm də estetik məna kəsb etdi və Aşikaqa dövründə möhkəmləndi. Yokyoku müəllifləri nə qədər dindar olsalar da, fanilik motivi onların əlində daha çox bədii yaradıcılıq aləti idi. Onlar bundan daha çox öz pyeslərinə poetik çalar qatmaq məqsədilə istifadə edirdilər. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu motiv onların qələmində kifayət qədər yüksək dəyərə malik idi.

Emosionalizm sentimentalizm formasında təzahür etdiyi kimi qəhrəmanlıq motivləri də mübaligəliliyə canatmada əksini tapırdı. Bu bədii pessimizm də bir qədər şəklini dəyişmiş, lakin yenə məhdud formada idi; o, əsasən, bu dünyanın qeyri-həqiqiliyi motivində çıxış edirdi.

“Və budur, mən kədər içindəyəm. Göz yaşlarım libasımın qollarını isladıb. Gözlərim açılıb. Mən başa düşmüşəm ki, hər şey yalnız bir yuxudur. Bütün həyat bir rüyadan ibarətdir. Biz aciz məxluqlarıq. İndi mən dəqiq bilirəm ki, Kaqekiyo həyatda yoxdur...”

Zeaminin məşhur pyesinin qəhrəmanı belə deyir. Bu motivə bu və ya digər variantda əksər pyeslərdə rast gəlinir. “Şuqen-no no” (mərasim, yaxud bayram pyesi) istisna olmaqla yokyokuların böyük əksəriyyəti bu və ya digər dərəcədə bu rəngə bürünmüşdür. Bu motiv pyeslərə situasiyanı yaratma elementlərinən biri, süjeti qurmaq faktorlarından biri kimi daxil olur. Göründüyü kimi, onun əhəmiyyəti tək-cə mövzuda deyil, süjetdə də böyükdür.

Öz mənbəyi olan pessimizmlə sıx bağlı olan və çox vaxt məhz bu ruhda çıxış edən fanilik motivi yokyokuda bədii priyom rolunu oynayan iki köməkçi motivlə əlaqədardır. Bunlar bəzən ümitsizlik halında fəryad çəkməyə qədər uzanan taledən şikayət motivi və əbədiyyət mülkündə (anraku-no-kuni) sonsuz rahatlığa ümid motividir. Həmin rahatlığa gedən yol qanuna inamdan keçir.

VIII

Beləliklə, yokyoku estetikasının hansı elementlərdən təşkil olunduğu aydınlaşdı. Göründüyü kimi, yokyoku poetikası üç əsas sütun üzərində dayanır: poeziyadan gələn sentimentalizm, samuray mədəniyyətinə xas mübaliğəlilik və buddizm pessimizmini əks etdirən fanilik.

Yokyokunun orijinallığı, yəni konkret olaraq Yaponiya ədəbiyyatına verdiyi töhfə bu sənətin öz təməli ilə deyil, digər dövrlərin və digər insanların adı ilə bağlıdır. Yokyokunun özünəməxsusluğu onun adıçəkilən elementləri bir araya gətirməsində və onları üzvi şəkildə əlaqələndirərək bütövləşdirməsindədir. Yokyokunun bədii gücü məhz bu birləşdirmə sənətindədir.

Ən müxtəlif mənbələrdən götürülmüş sitatlar və ifadələr əsasında qurulan yokyoku yalnız əsl yapon ədəbiyyatı nümunələrinə xas bədii dəyəri özündə əks etdirir. Yokyoku sanki elə bir xalçadır ki, onun ipləri müxtəlif yerlərdən alınsa da, onlar bu xalçanın içində öz müstəqil keyfiyyətlərini itirir və hamısı birlikdə ümumi bir vəhdət yaradır. No müəllifləri belə bir nəticəni öz əxz etdikləri materialları eyni bir tonda və ölçüdə ardıcıl düzmək (suqahaqi) məharəti sayəsində əldə edə bilməşlər.

Üslubi vəhdətin əldə olunmasının ikinci üsulu adıçəkilən üç elementin müəyyən ruhda təkrar işlənməsidir. Yaponlar hesab edirlər ki, yokyokunun əsasını gözəllik prinsipi təşkil edir.

Əslində, yaponlar bu iddiada haqlıdırlar. Aşikaqa estetikası Heian estetikasında fərqli əsaslara malik idi. Belə ki, Heianın əsas prinsipi “mono-no aware” – şeylərin cazibəsi idi; onlar üçün bu, hər bir predmetdə gizlənən və yalnız mahiranə poetik priyomla açılacaq cazibə idi. Aşikaqa estetikasına, İqaraşinin dediyi kimi, bir də “gözəllik (bi) prinsipi əlavə olunur. Əslində bu, gözəllikdən daha çox görüntü idi. Həm keçmiş Heian və Kamakura dövrlərində, həm də barəsində danışılan dövrdə yaponların axtardığı məhz həmin gözəl görüntü idi. Dəbdəbəli məişət yenidən dəbə düşmüşdü. Yaponlar bu gözəlliyi həm əyləncədə, həm də ədəbiyyatda axtarırdılar. No

müəllifləri də tamaşaçılara gözəllik nümayiş etdirməyə çalışırdılar. Onlar pyesə material götürmək üçün mənbələri axtararkən bu prinsipə əldə rəhbər tuturdular. Toplanmış materialların üzərində işləyərkən yenə də bu prinsipə əsaslanırdılar. Həm material özü, həm də onun nümayişi gözəl olmalı idi.

Bu gözəllik özünəməxsus bir xüsusiyyətlə fərqlənirdi. O, bütün çalarları ilə parlayan aydın bir gözəllik olmamalı, diqqəti çəkəcək qədər çılpaq şəkildə təqdim edilməməli idi. Əksinə, tutqun göstərilməli idi. Sanki “mamırla örtülməli” idi. Bu, həm teatr tamaşası, həm də pyes üçün vacib şərt idi. Buna görə də, əvəzolunmaz üslub gözəlliyinə malik olan yokyokular nisbətən soyuq bir mənzərə yaradırdı. Qeyd etmək lazımdır ki, bu soyuq görüntü qaydasını yokyokunun yaradıcısı Zeami özü qoymuşdu.

Göründüyü kimi, yokyoku müəllifləri öz pyesləri üçün götürdükləri materialı bir əsərdən digərinə mexaniki şəkildə köçürmüşdülər. Əldə olunan materialın üslubi cəhətdən yenidən işlənməsi ilə yanaşı, ilk növbədə həmin material müəyyən ölçüyə salınırdı, sonra müəyyən ritm üzrə düzülürdü, sonda isə xüsusi kompozisiya şəklini alırdı. Bütün bunlarla yanaşı o, üç estetik motiv (sentimentallıq, mübaligəlilik və fanilik) ruhunda işlənir və hər üçü estetik bir vahiddə – gözəllik ünsüründə cəmlənərək ona xidmət edirdi.

Bu ümumi müddəa pyes müəlliflərində konkret bir ifadə şəklində almışdı. Müəlliflər gözəlliyin yokyokuda konkret olaraq necə təzahür etməli olduğunu müəyyənləşdirmişdilər. Bu baxımdan, bütün No nəzəriyyələrində barəsində danışılan Nonun “on üslubu” sistemini öyrənmək lazımdır. Şübhəsiz ki, “on üslub” haqqında təlim yokyokunun səhnələşdirilməsinə də aiddir. Bu üslublar ifanın müəyyən tərzini nəzərdə tuturdu. Lakin onlar əsas etibarilə tamaşaçılara deyil, yokyokulara aid idi.

Yokyoku üslubları pyeslərin məzmununu nəzərdə tuturdu. Onlar yokyokuların “mövzusunu” müəyyənləşdirirdi. “On üslub” (cittai) yokyokular üçün sanki kanonlaşdırılmış on əsas mövzu idi. No haqqında bütün qədim nəzəri traktatlarda verilmiş izah bu nəticəyə gətirib çıxarır. Bundan əlavə, bu “on üslub” Nonun ümumi es-

tetik prinsipi ilə sıx əlaqədə öyrənilməlidir; bu prinsip pyesin açmalı olduğu “gözəllikdir”.

1) Birinci üslub “şuqen-no kokoro” adlanır. Bu üslubda yazılmış yokyokulara aşağıdakıları misal göstərmək olar: “Tan səltənətindən olan şair” (“Bo Letyan”), “Haçımanın ox və yayı” (“Yumi-Yavata”), “Takasaqo”. Bu pyeslər təntənəli-bayram əhval-ruhiyyə-sində yazılmışdır. Zeami bunu belə izah edir: “Ürəkdə bir hiss olmalıdır; insanlar şadlıqla bir-birini təbrik edərkən malik olduqları bir hiss və Yeni ilin gəlişi ilə dəyişən təbiət mənzərəsi önündə insanın keçirdiyi hiss”. Bu tip pyeslər başqa mövzuya toxunmamalıdır. Bu əsərlər yalnız öz bədii-mistik təsiri ilə “dövlətə sülh gətirmək, hökmdarı qorumaq, kişi və qadın bağlılığını möhkəmlətmək” üçündür. Onlar ümumi ton etibarilə “rahatlıq verəndir”, buna görə də oxucuya gözəllik aşılayır.

松の葉色も
常磐山。
緑の空ものどかなる。
春の日影はあまねくて。
君安全に民厚く
関の戸ざしもささざりき

Matsu no hairu mo
Tokivayama
Midori no sora mo nodoka naru
Haru no hikaqe va amenakute
Kimi anzen ni min atsuku
Seki no to zaşi mo sasazariki

Şam ağacının iynələri qədimdir,
Rəngi isə daim yaşıldır.
Səma qaya üzərində
Əbədi olaraq parlayır.
Padşahımız sağ və salamatdır,
Xalq rifah içindədir...

Onlar qapılar üzərinə
Möhkəm cəftələr asmaq istəmirlər.

(“Yumi Yavata”)

No nəzəriyyəsi barədə məşhur traktat olan “Noqaku-unyoşu”da bu əhval-ruhiyyənin tərənnümü üçün ən yaxşı vasitə kimi aşağıdakı məşhur şeir (indiki Yaponiyanın himni) verilir:

君が代は
千世に八千代に
さざれ石の
巖となりて
苔のむすまで

Kimi qa yo
Çiyō ni yaçiyō ni
Sazareşi no
İvao to narite
Koke no nusu made

Qoy padşahımız
Min illər yaşasın.
O vaxta qədər ki,
Kiçik daş qaya olar,
Ağ mamırla örtülər.

2) İkinci üslub “yuqen-no kokoro” adlanır. Başqa dilə tərcüməsi olduqca çətin olan “yuqen” anlayışının izahında Zeami göstərir ki, burada əsas məsələ “yoco”dur – pyesin oyatdığı “ürəyin səsi”dir. Bu səslərin necə olmasını isə aşağıdakı misallar göstərir: “...sanki bütün günü dağlarda keçirmisən; sanki geniş bir meşəyə girmisən və geri yolu unutmusan... Sanki uzaqlarda dəniz yolunun seyrinə dalmısən, sanki adaların arxasında gizlənmişqayıqlara tamaşa edirsən... Sanki düşüncələrə dalmış halda uzaqlardakı buludların arasında gözdən itən vəhşi qazların uçuşuna baxırsan...” Və sanki –

難波瀉
潮路はるかに
見渡せば
霞に浮かぶ
沖の釣り船

Naniva qata
Şioci harukani
Mivataseba
Kasumi ni ukabu
Oki no tsuribune

Toranlıq vaxtı
Naniva buxtasına baxırsan...
Orada qarşında
Dolaşır dumanın içində
Dalğalar arasında balıqçı qayıqları. (“Unyoşu”)

Bu kateqoriyaya aid məşhur pyeslərdən biri “Equçi”də gözəllərin kabusları ilə dolu olan qayıqlar haqqında, aylı gecədə çayda dolaşan qayıqlar haqqında hekayələr ürəyin həmin sirli döyüntüsünü oyadır. “Bu pyesin sözləri sanki çay üzərindəki yüngül dumana bürünmüş ayı əyani göstərir...” Bu qəbildən olan pyeslərin mövzusunun məğzini hər hansı bir terminlə ifadə etmək, demək olar ki, mümkün deyil. Bəlkə də “yuqen-no kokoro”ya mistik və ovsunlayıcı demək olar. Çünki bu tip pyeslər məhz öz sirli gözəlliyi ilə oxucunu ovsunlamağa yönəlir.

3) Məşhur Heian şairi Ki-no Tsurayuki bir dəfə tanrı Tamat-su-şimanın hüzuruna ruhani bir səfərə getmişdi. İzumi əyalətindən keçərkən hava pisləşdi; günəşin qabağı tutuldu, tufan başladı. Bu da az imiş kimi atının ayağı büdrədi və əzildi. O, yolun ardını piyada getməli oldu. Tsurayuki nə edəcəyinə qərar verə bilmirdi. Birdən qarşısında saray xidmətçisi geyimində bir qoca peyda oldu. Tsura-yukinin gileylənməsinə cavab olaraq qoca ondan xəbər aldı: “Sən bu yerə gələrkən atdan düşdünmü?” Tsurayuki soruşdu: “Məgər bu-

rada atla gəzmək olmaz?” Qoca ona izah etdi: “Əlbəttə ki yox! Bu yerləri böyük tanrı Aridoşi özü bərəkətləndirib. Buranın müqəddəsliyinə ehtiram göstərməyənləri onun qəzəbi tutur”. Sonra isə dedi: “Ey yolçu, de görüm, bəs sən kimsən?” qoca qarşısındakının böyük Tsurayuki olduğunu eşidəndə bərkdən qışqırdı: “Elə isə öz gözəl nəğmələrindən birini oxu və tanrının könlünü al!” Tsurayuki bu nəğməni oxudu:

雨雲の
たち重なれる
夜半なれば、
ありどうしとも
思うべきかは

Amaqumo no
Taçikasanareru
Yova nareba
Aridoşi to mo
Omoubeki ka va

Qaranlıq bir gecədə
Səma başdan-başa
Buludlarla örtüldükdə
Mən hardan bilim ki yuxarılarda
Həmişəki kimi ulduzlar sayırısır?

Şeirdəki “ulduzlar həmişəki kimi sayırısır” ifadəsi yaponca belə səslənir: *ari to hoşi*. Bu sözlər bitişik oxunduqda *aritoşi* və ya *aridoşi* alınır. Göründüyü kimi, Tsurayukimahir bir şair olaraq dərhal vəziyyətə uyğun bir tanka qoşmuşdur. O, hadisənin baş verdiyi mənzərəni təsvir etmiş və arada tanrının adını yerləşdirmişdir. Digər tərəfdən isə bu tanka ilə özünə bəraət qazandırmağa çalışmışdır:

雨雲の
たち重なれる

夜半なれば、
蟻通とも
思うべきかは

Amaqumo no
Taçikasanareru
Yova nareba
Aridoşi to mo
Omoubeki ka va

Qaranlıq bir gecədə
Səma başdan-başa
Buludlarla örtüldükdə
Mən hardan bilim burada
Tanrı Aridoşi yaşayır?

Qoca heyvət içində qaldı. O, bu misraları neçə dəfə təkar etdi, sonra isə bildirdi ki, tanrı Aridoşi o özüdür. Bunu deyib qeyb oldu. Dərhal tufan yatdı, atın ayağı sağaldı və Tsurayuki yoluna davam etdi.

Bu, “Aridoşi” pyesinin qısa məzmunu idi. Bu pyes yokyokunun üçüncü üslubunun – “şinqi-no kokoro” nümunəsidir. Bu sözün hərfi tərcüməsi isə “ilahi” deməkdir. Həqiqətən də, bu tip pyeslərin hamısında “ilahilik”dən danışılır, əsas personaj tanrı, süjet isə tanrı ilə görüşdən ibarət olur. No yaradıcılarının fikrincə, bu kateqoriyaya aid olan bütün pyeslər oxucuya tanrıya yaxınlıq, onunla ünsiyyət hissini aşılmalıdır. Oxucuda elə bir təəssürat yaranmalıdır ki, sanki onun ürəyi tamamilə ilahi işıqla dolur.

かすかのに
わかなつみつつ
よろつ世を
いはふ心は
神そしるらむ

Kasuka no ni
Vakana tsumitsutsu

Yorutsu yo o
İvau kokoro va
Kami soşiramu

Bahar vaxtı çöllərdə
Gəzirəm mən, meyvə dərirəm.
Varlığın əbədiliyi!
Tanrılar bilir ki, qəlbimdə
Sənə həmd edirəm.

“Unyoşu”dan olan bu şeirdə həmin pyeslərin əsas ruhu tərənnüm olunur.

4) Dördüncü üslub “şakko-no kokoro” – “maarifləndirici” adlanır. Bu tip pyeslərdə buddizm mövzuları işlənir. Pyesin ruhu tamaşaçıda buddist emosiyası yaradır: “sanki sən müqəddəsin qarşısında dayanmısan, sanki sən bütün “Yol”u dərk etmişən; sanki sən bütün arzuların sonuna çatmısan, Budda olmusan”. Bu kateqoriya üçün xarakterik pyeslərdən biri “Kantan”dır.

Bir zamanlar Çinin uzaq bir əyalətində Rosei (Lu-şen) adlı bir şəxs yaşayırdı. Bir dəfə o dərk etdi ki, əbəs ömür yaşamaq nalayiq işdir. Buna görə də, “Budda Yolu”na girməyi qərara aldı. O, eşitmişdi ki, So səltənətində dağlarda ruhani biliklərə malik bir tərkidünya yaşayır. Rosei elm öyrənmək üçün onun yanına yollandı. Yolda Kantan (Qandan) kəndində gecələməli oldu. Burada ona həmin yerlərin hökmdarının nümayəndələri yaxınlaşdı. Hökmdarın taxtı və bütün var-dövləti ona verildi. Rosei cah-cəlal içində yaşamağa başladı. Lakin bircə anda o qəflətdən ayıldı. Dərk etdi ki, bütün bunlar bir yuxu idi. Onun ruhunu oxşayan gözəllərin səsi, demə ki, “şam ağaclarının arasından əsən küləyin” səsi imiş. Rosei başa düşdü ki, var-dövlət, hakimiyyət və səadət yalnız bir vəsvəsidir. Bu dəfə onun ürəyini başqa bir sevinc doldurdu. Bu, idrak sevinci idi.

Bu tip pyeslərin əsas ideyası məhz belə bir idraktır. Bu əsərlərdə ötəri dünya rifahının arxasında həqiqi rifahın olduğu, bütün kədər və iztirabların arxasında idrak səadətinin dayandığı ideyası aşılır.

おそらを
てりゆく月し
よければ
雲かくせとも
ひかりけなくに

Osora o
Teriyuku tsuki ši
Yokereba
Kumo kakuse tomo
Hikarike naku ni

Cərgələr sıxlaşmadı
Buludlar kimi,
Səməlar başdan-başa
Necə də aydındır, necə də safdır
Orada yaşayan ayın nuru!

Bu tip pyeslərin əsas qayəsi “Unyoşu”da belə formulə edilir.

5) Beşinci növ pyeslər “məhəbbət üslubu”nu – “renbo-no kokoro”nu təmsil edir. “Unyoşu”da deyildiyinə görə, bu pyeslərin əsas mövzusu “məhəbbətə tutuşmaq”dır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu məhəbbət adətən bədbəxt sonluqla bitir. Bu üslubda yazılan pyeslərin başlıca mövzusunı belə xülasələndirmək olar: “məhəbbət kədərlidir və hər kəs göz yaşları içindədir”.

Belə bir məhəbbət, adətən, ayrılıq süjetlərində təsvir olunur. İki sevən ayrı düşür, onların həsrəti və bir-birləri barədə düşüncələri pyesin əsas motivinə çevrilir. Tan hökmdarı Syuan-szun sevimli rəfiqəsi gözəl Yan Quyfeyi itirir. O, bütün yer üzündə tənhadır və öz həsrətilə baş-başa qalır. Yan Quyfey də orada – xoşbəxtlər ölkəsində sonsuz bir həsrət içindədir. Bir cadugər qızın ölkəsinə girməyi və ona hökmdarın onun üçün necə həsrət çəkdiyini çatdırmağı boynuna götürür. Yan Quyfey bir anda sanki yenidən doğulur. O, hökmdarı

salamlama əlaməti olaraq öz yaşəm sancağını cadugərə verir. Cadugər geri qaydır. Qız isə yenə həsrət içində tənha qalır.

君にはこの世。
あい見んことも。
よもぎが島つ鳥。
うき世なれども。
恋しや昔。
はかなや別れの。
とこよの台に。
ふし沈みてぞ。
とどまりける。

Kimi ni va kono yo
Ai min koto mo
Yomoqi qa şimatsu tori
Ukiyo naredomo
Koi şiya mukaşi
Hakanaya vakare no
Toko yo no utena ni
Fuşi şizumite zo
Todomarikeru

... yenə də burada tənhadır,
Görüşdən sonra daha da çoxalıb
Kədər könüldə yuva qurur.
Bilmirəm, tale onunla nə vaxtsa
Yenə də görüşməyə imkan verəcəkm
Tələsən ömrün qaçışları arasında...

(“Yo-Kihi”)

“Bütün görüşlər ayrılıqla bitir.” Buddizmə xas bu formul atalar sözünə çevrilmişdir. “Unyoşu”dan olan aşağıdakı şeir parçasında bu ideya gözəl şəkildə təqdim olunur:

流れては
妹背の山の
なかに落つる
吉野の川の
よしや世の中

Naqarete ha
İmose no yama no
Naka ni otsuru
Yoşino no kava no
Yoşiya yo no naka

Hərəkət edir, axır
Və gizlənir İmose dağlarında
Yoşino çayının qolları...
Yalnız bumu? Hər şey dünyada belədir!

Yoşino çayı iki qola ayrılır və İmose dağlarında gözdən itir. “İmose” “ər və arvad”, “iki sevgili” anlamına gələ bilməz. Şeirin bizə lazım olan ikinci mənası da buradan çıxır.

6) Altıncı üslub “ayso-no kokoro” – “iztirab” adlanır. Bu üslubun ən səciyyəvi nümunəsi kimi yuxarıda haqqında bəhs olunmuş “Sumidaqava” pyesini göstərmək olar. Burada balaca oğlunu itirmiş ana bütün ölkəni dolaşır və Sumida çayının sahilində onun məzarını tapır. Onun fəryada bütün dünyaya yayılır və hətta obiri dünyaya çatır. Oğlan anasının səsini eşidir və o dünyadan onun səsinə səs verir, hətta bir anlıq anasının gözünə görünür.

Ümumiyyətlə, kabusların görünməsi “ayso-no kokoro”nun təsviri üçün ən səciyyəvi bədii priyomdur. Bu tip pyeslərin ruhu məhz bundan qaynaqlanır. “Unyoşu”da deyildi ki, “bu növ pyeslərin üslubu yuxu və kabus kimi görünməz və sezilməzdir”. Onlar “payız toranı kimidirlər”; hər şey çox gözəl və sevindirici görünsə belə, tezliklə kədərə çevrilir.

さびしさに
宿を立ち出でて
ながむれば
いづくも同じ
秋の夕暮

Sabişisa ni
Yado o taçi idete
Nagamureba
İzuku mo onaci
Aki no yuqure

İnsanlar və işlər,
Payız vaxtı hər şey
Kədərli görünür.
Çalış ki belə günlərdə
Öz sözlərində diqqətli olasan!
“Unyoşu” bu tip pyesləri belə səciyyələndirir.

7) Yeddinci yerə “həyatın dəyişkənliyi” – “mucyo-no kokoro” üslubu dayanır. Bu tip pyeslərin ən gözəl nümunəsi “Morihişsa” pyesidir.

Tairanın cəsur döyüşçü Morihişsa bu sülalənin süqutundan sonra Kiotoda gizlənir. Orada onu Minamotonun əlatıları tapır və onu Kamakuraya yollamaq istəyirlər. Morihişsa öləcəyini başa düşür. Buna görə də, ona sonuncu dəfə Kiyomizuda tanrı Kannonu sitayiş etməyə icazə vermələrini istəyir. Onlar onun arzusunu yerinə yetirib Kamakuraya aparırlar. Kamakurada zindana salınan Morihişsa həyatın dəyişkənliyinə təəssüflənir. Onu həbsə salan Suçiya gələrək edam olunacağını ona xəbər verir. Ölümü əzabların sonu kimi görən Morihişsa edama getməyə hazırdır. O, sadəcə sonuncu dəfə ona lütf göstərilməsini xahiş edir. O, hər gün oxuduğu Kannonun müqəddəs sutrasını bu gün də oxumaq istəyir. Edamdan əvvəlki gecə Morihişsanı mürgü aparır. O, yuxuda ilahəni görür. Ürəyi fərəhlə dolur. Sə-

həri gün o sevinclə edam yerinə gedir. Cəllad qılıncı qaldırır, lakin qılınc sınır, cəlladın qolları isə taqətsiz halda yanına düşür.

Bu möcüzəli hadisənin xəbəri Yoritomoya çatır. Sən demə, həmin gecə Kannon onun da yuxusuna gəlibmiş. O, Morihisanı hüzuruna çağırtdırır. Məlum olur ki, hər ikisi eyni yuxunu görmüşlər. Yoritomo ilahənin şəfqəti qarşısında baş əyir, Morihisanın həyatını bağışlayır. Ona bir qədəh şərab ikram edir və onu Kiotoya qaytarır.

Pyesin məzmunu Morihisanın taleyi timsalında həyatın dəyişkənliyini ən gözəl şəkildə təsvir edir: əvvəlcə Taira ilə birlikdə şöhrət və uğur, sonra süqut və bədbəxtlik, sonda isə yenidən uğur. Bundan sonra nələrin olacağını isə heç kim güman edə bilməz.

8) Səkkizinci üslub “suitai-no kokoro” adlanır. “Suitai” sözü “bədbəxtlik”, “tənəzzül” kimi tərcümə oluna bilər. Bu tip pyesləri (“Aşikari”, “Tokusa” və s.) nəzərdən keçirdikdə aydın olur ki, onların hamısı əvvəl rifah və səadət üçün yaşamış, sonra isə bədbəxtliyə düşər olaraq hər şeyini itirmiş insanlardan bəhs edir. Bu pyeslərin qayəsi belə insanların hiss-həyəcanlarını çatdırmaqdır. “Unyoşu”da bu üslubun izahı üçün aşağıdakı şeir parçası verilir:

あたらしき
年のはじめと
思へども
とまらぬものは
涙なりけり

Ataraşiki
Toshi no hacime to
Omoedomo
Tomaranu mono va
Namida narikeri

Yeni il kədərlidir,
Yalnız qəm-qüssə gətirib!
Bu həmin günlərimdir
Ki keçmiş zamanlarda
Mənimçün qayğısız idi?

Yaponiyanın Yeni il bayramı ölkənin ən böyük bayramıdır. Onu mütləq qeyd etmək lazımdır, çünki onunla həyatın yeni zolağı başlayır. Bayramın keçirilməsi isə qayğı, zəhmət və xərc tələb edir. Və budur, müflisləşmiş bir insan bayramı qarşılamaq üçün heç nəyin olmamasından kədərlənir. Əvvəllər isə o heç vaxt bu barədə düşünməmişdi, onun hər bir şeyi var idi.

Məhz müflisləşmə mövzusunda bu tip pyeslərin əsasını təşkil edir. “Aşikari” – “Qamışyonan” dramı da bu qəbildəndir.

Setsu əyalətində Zaemon adlı bir şəxs yaşayırdı. O, əvvəllər rifah içərisində yaşamışdır. Lakin sonra müflisləşmiş, hətta arvadından ayrılmaq məcburiyyətində qalmışdır. Arvadı paytaxta işləməyə getmiş, özü isə qamışyonan işləməyə başlamışdır.

Bir müddət keçir. Qadın çoxlu pul toplamağa nail olur və ərinə axtarmaq üçün geri qaydır. Lakin onu tapmır. O, kasıblığına görə xəcalət çəkdiyindən hardasa gizlənir. Amma qadın onu tapır və paytaxta aparır. Onlar yenidən rifah içində yaşamağa başlayırlar.

9) Doqquzuncu üslub “hisen-no kokoro” – “mənfur”, “rəzil” adlanır. Bu pyeslərin əsas personajları rəiyyəti, sonradan yoxsullaşmış varlıların əksinə olaraq əsl yoxsulları təmsil etdiyinə görə belə adlanır. Bununla belə, bu pyeslərin əsas mövzusunun sadə insanların “rəzaləti” olmasını düşünmək də səhvdir. Burada daha çox onların sadə ürəyi, sadələhvlüyü, dünyaya, həyata və bütün mürəkkəb hadisələrə avamcasına yanaşma tərzləri təsvir olunur. Bu pyeslərin qəhrəmanları “rəzil” deyil, sadəcə “avamdır”. Dünya bütün dəyişkənlikləri və faniliyi ilə onların yanından ötüb keçir, onlar isə heç nə başa düşmür. Əksinə, hər şey onlara çox sadə görünür. “Unyosu”da bu dünyagörüşü aşağı misralarla təsvir olunur:

世の中を
渡りくらべて
今ぞ知る
阿波の鳴門に
浪風もなし

Yo no naka o
Vatari kurabete
İma zo şiru
Ava no Naruto ni
Nami kaze mo naşi

Dünyanı, həyatı dərk edərək
Mən yolla gedirəm...
Mən indi bilirəm:
Ava-no Narutoda da
Dalğa və tufan yoxdur.

Sadələvh yoxsullara elə gəlir ki, Ava-no Naruto dənizində həmişə sakitlikdir. Halbuki, o daim dalğalıdır.

Bu qəbildən olan “Akoqi” pyesində böyük İse məbədinin sularındakı qadağaya yüngül yanaşan və ora tor atmağa cəsərət edən sadə bir balıqçıdan danışılır. Əlbəttə ki, o, yer həyatında bu kobudluğuna görə cəzalandırılır. Lakin o dünyada da onun cəzası davam edir və o, cəhənnəmdə əzablara düşər olur. Hadisənin baş verdiyi Akoqi sahilində bir rahib peyda olur. Balıqçının kabusu ona əyan olur və kömək üçün ona yalvarmağa başlayır. Günahkarın son ümidi duanın gücüdür.

10) “Cukkai-no kokoro” adlanan onuncu üslubun əsas mövzusu şikayət, narazılıq və giley-güzərdir. Aşağıdakı şeirdə həmin hisslər təsvir olunur:

さくらあさの
をふのしたくさ
しげれたゞ
あかでわかれし
花の名なれば

Sakura asa no
O funo şitakusa
Şiqere tada

Akade vakareşi
Hana no na nareba

Sən çiçək açanda
Səni də çiçək çağırmaq lazımdır,
Dağda olan albalı yox.
Niyə bütün çiçəklər kimi
Sən də ləçəklərini tökürsən?
Bu tip pyeslərin klassik nümunəsi “Fucito”dur.

Şərəfli döyüşçü Morisunaya cəsarətinə görə düşməni dəf etdiyi yer bəxşiş kimi verilir. O, yeni torpağına daxil olmaq istəyir, lakin onun yolunu fəryad qoparmış və şikayət edən bir qadın kəsir. Morisuno soruşur: “Nə baş verib?” Qadın cavab verir: “Sən mənim oğlumu öldürmüşsən”. Morisuno məhz bu yerdə gənc bir balıqçını öldürdüyünü xatırlayır, lakin qadının qarşısında etiraf etmir və günahını boynuna almır. Qadın sakitləşmir, əksinə daha çox fəryad etməyə başlayır. Dözə bilməyən Morisuno hər şeyi açıb danışır. O, hərəkətinə peşman olduğunu və mərhum üçün dua etmək istədiyini bildirir. Bu zaman mərhumun kabusu peyda olur və şikayətlənməyə başlayır. Amma sonda duanın təsirini hiss edərək sakitləşir və arzuolunan aramlığa çatdığına görə sevinir.

Heç şübhəsiz ki, yokyokunun yuxarıda sadalanan bütün növlərində No sənətinin əsasını təşkil edən “gözəlliyin” təzahüründən danışılır. On üslub həmin gözəlliyin on konkret təzahürü, eyni zamanda pyeslərin özünün “ruhunun” on fərqli şəkliidir.

Göründüyü kimi, bu on üslubun hər birinin adında “kokoro” sözü işlənir. Bu sözün mənası can, yaxud ürək deməkdir. Bu o deməkdir ki, hər üslubun mahiyyətini təşkil edən bu və ya digər başlanğıc məhz ayrılıqda hər bir pyesin ruhudur. Pyes nə ədəbi əsər (yokyoku), nə də teatr tamaşası (No) qismində ruhsuz mövcud ola bilməz.

Əzəmət və bayram əhval-ruhiyyəsi ilə dolu olan birinci növ pyeslərin ruhu “təntənədir”. Mistik gözəlliklərlə dolu olan ikinci növ pyeslərin ruhu “ovsundur”. Müqəddəs vəcd və şövqlə dolu olan

üçüncü növ pyeslərin ruhu “ilahilikdir”. İman və idrak işığı ilə dolu olan dördüncü növ pyeslərin ruhu “maarifdir”. İki sevgilinin bir-birinə doğru can atmasını tərənnüm edən beşinci növ pyeslərin ruhu “məhəbbətdir”. İztirabları duymağa sövq edən altıncı növ pyeslərin ruhu “kədərdir”. İnsan xoşbəxtliyinin eniş-yoxuşlarını təsvir edən yeddinci növ pyeslərin ruhu “dəyişkənlikdir”. Ümitsizlik və məyusluq hissindən danışan səkkizinci növ pyeslərin ruhu “bədbəxtlikdir”. İnsanın idraksızlığını göstərən doqquzuncu növ pyeslərin ruhu “sədəlvhlükdür”. Fəryad və ah-nalə ilə dolu olan onuncu növ pyeslərin ruhu “şikayətdir”. Bu on üslub yokyokunun emosional spektri adlandırıla bilər.

EDO DÖVRÜ MƏDƏNİYYƏTİ VƏ ƏDƏBİYYATI

1606-cı ildə güdrətli Tokuçava feodalı İeyasu sei-tai şoqun (Yamato ölkəsinin ali rəhbəri) rütbəsini və titulunu götürdüyünü bütün “səmaaltı” dünyaya (tenka) elan etdi. O, Edo (indiki Tokio) şəhərini öz iqamətgahı seçdi və orada möhkəm bir istinadgah – möhtəşəm bir saray ucaldı. Həmin dövrdən Yaponiya tarixində yeni bir dövr, Tokuçava sülaləsinin hegemonluğu dövrü başladı. Bu dövr paytaxtın adı ilə Edo dövrü də adlandırılır.

Tokuçava dövrü sosial nöqtəyi-nəzərdən Yaponiyada ikinci təbəqənin – samurayların tarixinə daxildir. Bu tarix Tokuçava dövründə öz inkişafının üçüncü fazasına keçmişdi. Əsas “tezis”dən (Kamakuranın Heian xarabalıqlarında özünü təsdiqindən) və “antitezis”dən (Muromaçinin Heian haqqında və öz qəhrəmanlıqları haqqında xülyələrindən) sonra samuraylar siyasi toqquşmalardan, “şahlıqların müharibəsi” mərhələsindən keçərək yekun “sintez”ə – Edo rejiminə gəlib çatmışdılar. Bu, siyasi nöqtəyi-nəzərdən güclü mərkəzləşdirmə üzərində qurulmuş xüsusi feodalizm dövrü, iqtisadi baxımdan planlı təsərrüfat dövrü, mədəni cəhətdən isə üç müxtəlif faktorun – Çin maarifçiliyi, milli intibah və şəhər əhalisinin fəallığının hakim olduğu dövrüdür. İki əsrdən çox çəkmiş sülh və əmin-amanlıq hər üç faktorun intensiv inkişafına zəmin yaratmışdı. Tokuçava şoqunlarının himayəsi altında onlar ən yüksək inkişaf mərhələsinə gəlib çatmışdılar. Çin ünsürləri xeyli dərəcədə güclənmiş, yapon milli mühitinin ənənəvi elementləri tam formalaşmış, feodal şəhər mühiti çiçəklənmişdi. Bütün bunlar dar mənada konkret dövr çərçivəsində baş verməmişdi. Tokuçava dövrü mədəniyyəti bütün Yaponiya tarixi üçün daha böyük və sırf prinsipial anlam kəsb edir. Tokuçava dövründəki Çin ünsürləri ümumiyyətlə Çin elm və fəlsəfəsinin qeyri-adi sosial-təşkilati gücündən, Tokuçava neoşintoizmi həqiqi yapon mədəniyyətinin dəyərindən, Tokuçava dövründə şəhər əhalisinin fəaliyyəti isə ticarət burjuaziyasının gücündən xəbər verir.

II

Tokuqava dövründə Çin təsirləri hər şeydən öncə Çin elm və fəlsəfə xəzinəsinə öz töhfəsini vermişdi. Tokuqava çinşünaslarının (kanqakuşa) əsərləri Çin müəlliflərinin əsərləri ilə bir sıraya qoyula bilər. İto Cinsai Konfusiyyə və Men-Sziya aydın baxışla yanaşaraq, ilkin konfusiçilik doktrinalarının təbii anlaşılması sistemini hazırlamışdı. Oqyu Sorai qədim Çin ədəbiyyatını bütün dərinliyi və incəliyi ilə araşdırmışdı. Çju-sinin təlimi Yaponiya mühitində öz ətrafına təkcə ardıcılar və şərhçilər toplamamışdı. Bu təlimin əsasında onun müddəalarını yenidən işləyib-hazırlayanlardan ibarət çjusianlıq formalaşmışdı. Öz sadəliyi, ardıcılığı və Tokuqava samuraylarına qarşı sərtliyinə görə sevilən “sonuncu idealist” Van Yanminin məktəbinə münasibətdə də eyni vəziyyətin şahidi oluruq. Lakin bu da hələ hamısı deyil. Tokuqava dövrünün mədəniyyət xadimləri üçün Çin ünsürləri sadəcə doktrina deyildi. Onlar həm də əsas dövlət və sosial təşkilatlanma prinsipləri idi. Çin ünsürləri Tokuqavanın siyasi və hüquqi sistemə birbaşa nüfuz etmişdi; onlar dövlətin və sosial həyatın bütün sahələrinin əsas tənzimləmə aləti idi. Ümumilikdə konfusiçilik adı ilə məlum olan Çin maarifçiliyinin nə dərəcədə təsirli doktrina olmasını başa düşmək üçün təkcə böyük alim və birincidərəcəli dövlət xadimi Arai Hakusekiyə diqqət yetirmək kifayətdir. Çin ünsürlərinin dövlət səviyyəsində nə dərəcədə əhəmiyyət kəsb etdiyini bilmək üçün hakimiyyətdə təmsil olunan konfusiçi müşavirləri göstərmək kifayətdir.

Tokuqava neoşintoizmi iki müxtəlif sferada özünü göstərirdi: elmi və həyati-praktiki. O dövrün yaponşünasları (vaqakuşa) ilk növbədə öz ölkələrinin qədim dövrlərinə, Nara dövründə başa çatmış tarixi mərhələyə müraciət edirdilər. Onlar həmin dövrdən qalmış ədəbi və fikri irsi, ilk növbədə “Kociki” mifoloji toplusunu götürür, onun məzmun və mənasını təkrar nəzərdən keçirirdilər. Onlar üçün “Kociki” “müqəddəs yazı”, yeni dünyagörüşünün təməli və mənbəyi idi. Heian mədəniyyətinin sonrakı dövrlər üçün qoyduğu zəngin irs (monoqatarilər, gündəliklər, şeirlər və s.) məhz bu kitabın

xələfi idi. Tokuqava tədqiqatçıları onu həm filoloji, həm ədəbi, həm də tarixi nöqteyi-nəzərdən öyrənirdilər. Lakin Tokuqava yaponşünaslığının nəbzi bu kitabla vurmurdu. Bu hərəkətin başlıca impulsu milliyyətçilik, yad ünsürlərə – Çin təsirlərinə və buddizmə qarşı öz kimliyini qoymaq cəhdləri idi. Yaponşünaslar öz ölkələrinin mədəni müstəqilliyi uğrunda mübarizə aparırdılar. Yaponşünaslıq hərəkəti eyni zamanda həm də şoqun rejiminə qarşı mübarizədə ən yaxşı silah idi. Müxalifət nümayəndələri qədim ədəbiyyatda və ona əsaslanan müddələrdə öz antişoqun ideologiyalarına möhkəm dayaq tapırdılar. Mədəniyyətdə Çin istiqaməti Tokuqavanın dövlət quruluşunu təşkil etdiyi kimi, millətçi istiqamət də Tokuqava şoqunlarının yaratdığı dövləti devirmiş burjuaziyanın dəstəyi və müttəfiqliyi ilə antitokuqava əhval-ruhiyyəsinin əsas təşkilədiçi amili idi.

Beləliklə, hər iki istiqamətin kökləri real həyata bağlı idi. Onlar həmin həyatın tələbləri və ehtiyacları ilə formalaşır, sosial-siyasi amil kimi mühüm rol oynayırdılar. Lakin hər ikisinin sosial mahiyyəti eyni idi. Həm çinpərəstliyin, həm də millətçiliyin əsas xadimləri hakim siyasi təbəqə ilə – samuraylarla sıx bağlı idilər. Başqa sözlə desək, onlar samuraylar arasında mübarizə aparan iki əsas qrupun nümayəndələri idilər. Onların fəaliyyəti bütünlüklə samuray mədəniyyətinə aiddir. Onların mübarizəsi sanki döyüşçü zadəganların ideologiyasının inkişafında həlledici epizodu təşkil edir. Yetişməkdə olan yeni mədəniyyətin təmsilçiləri isə şəhər ticarət və sənətkarlıq burjuaziyası idi. Tokuqava dövründə yeni yaradılmış hər bir şey məhz bu üçüncü təbəqənin adı ilə bağlıdır.

Bu üçüncü təbəqənin mədəni rolu tarixi cəhətdən labüd olan iki səbəblə şərtlənirdi. Nə çinpərəstlərin, nə də yaponpərəstlərin Edo dövründə yeni bir mədəniyyət yarada bilməmələrinin birinci səbəbi onların irticaçı olmaları idi. Çinpərəstlərin bütün cəhdləri, əlbəttə ki, Çinə tərəf yönəlmişdi. Bu proses isə müasir Çinə deyil, klassik dövrə, Konfusidən başlayaraq Xan, Tan və Sun imperiyaları dövrünə istiqamətlənmişdi. Buna görə də, onların bütün cəhdləri və bütün əsərləri sözün əsl mənasında Çin mənəvi mühitinin Yaponiyadakı

əks-sədasından başqa bir şey deyildi. Onlar Çin ruhlu “yalançı klassik” ədəbiyyat yaradırdılar.

Həmin vaxtda yaponşünaslar həm fəlsəfə, hüquq və sosiologiya sahələrində, həm də yüksək ruhlu bədii ədəbiyyat sahəsində öz mövqelərini müəyyənləşdirmişdilər. Onlar da öz növbələrində qədim zamanlara üz tutmuşdular. Yeganə fərq onların öz milli keçmişinə yönəlmələrində idi. Yaponiya tarixinin Nara ilə başa çatmış ilk mərhələsi və Heian dövrü onlar üçün ideal idi. Onlar bütün ideallarını şoqunataqədərki (XII əsrin sonu) “Oço-cidai”, yəni “hökmdarlar dövrü” adlandırılan tarixi mərhələdə tapır və həmin idealları təkrar canlandırmağa çalışırdılar. Bu baxımdan onların da təmsil etdikləri mədəni istiqamət mürtəce səciyyə daşıyırdı. Onların da yaratdığı ədəbiyyat “yalançı klassik ədəbiyyat” idi. Yenə də yeganə fərq millilik faktoru idi.

Həm çinpərəstlərin, həm də yaponpərəstlərin forma və məzmun etibarilə irticaçılığını şərtləndirən ikinci səbəb onların real həyatdan xeyli dərəcədə uzaq düşmələri, hətta yadlaşmaları idi. Qədim Çinin, yaxud qədim Yaponiyanın şövqünə dalmış bu mədəniyyət nümayəndələri ətrafda nə baş verdiyini sezmir, yaxud da ümumiyyətlə sezmək istəmirdilər. Onlar öz ardıcılığı üzrə başqa bir istiqamətdə baş verən prosesə ikrahla yanaşır, xalqı nəzərə almırdılar. Buna görə də, xalq içində yaranmaqda olan yeni həyatı gözdən qaçıırırdılar.

Bu hal hər iki tərəfin ən yaxşı və ən uzaqgörən nümayəndələrində də müşahidə olunurdu. Yapon ədəbiyyatı tarixçisi T. İqaraşi o dövrün böyük dövlət xadimi Şirakava Rakounu misal gətirir. Rakou ona bəxşiş olaraq tanrı Daikokunun (hərfən: “Böyük Qara”) mücəssəməsini gətirmiş bir şəxsə verdiyi cavabla məşhurlaşmışdı. O demişdi: “Mən başqa bir “Böyük Qara” tanıyıram, o, günəşin yandırıcı şüalarından, küləkdən və yağışdan qaralmışdır. Mən məhz həmin canlı “Böyük Qara”ya sitayiş edirəm. Bizdə onu kəndli adlandırırlar. Onlar bizə ruzi verir. Ölü Daikoku isə mənə lazım deyil”. İqaraşi göstərir ki, həyatı dərk edən həmin Şirakava Rakuo əslində həqiqi mənzərə ilə qətiyyənlə tanış deyildi. O, öz müddəasını sübut etmək üçün Rakuonun əsərindən belə bir sitat gətirir: “Bir də bitlər və birə-

lər var... Onlar da xoşagəlməz həşəratlardır. Heç mən özüm də bilmirəm ki, bu nədir və niyə onun barəsində danışmağa dəyməz. Onlar barəsində kəndlilərdən soruşmaq lazımdır". İqaraşi göstərir ki, bu cür geniş baxış bucağına malik insan belə real həyatı bilgilərdən nə qədər də uzaqdır.

Bəlkə də İqaraşinin gətirdiyi misal heç də uğurlu deyil. Lakin hər bir halda Edo mədəniyyətinin hər iki istiqamətinin ən yaxşı nümayəndələrinin də həyatdan təcrid olmaları faktı danılmazdır. İqaraşi bu barədə daha bir maraqlı misal göstərir. Belə ki, alim Sato İssai öz şagirdi olan gənc varlı samuraya "yoxsulluq" heroqlifini heç bir vəchlə başa sala bilmir.

Göstərilən bu iki səbəb – irticaçılıq və həyatdan uzaqlıq Edo çinpərəstlərinin və yaponpərəstlərinin fəaliyyətinin yeni bir mədəniyyətə aparıb çıxarmamasını şərtləndirmişdir. Bu fəaliyyət bir tərəfdən Tokugava rejiminin dəstəklənməsini (çinpərəstlərin təmsalında), digər tərəfdən isə bu rejimin dayaqlarının laxladılması və devrilməsində (yaponpərəstlərin təmsalında) mühüm rol oynamışdır. Bundan sonra yaranmış yeni Yaponiya isə nə qədim Çin, nə də qədim Yaponiya ruhunda deyildi. O, daha çox Avropa ruhunda idi. Bütün ciddi-cəhdlərin sonunda nə Nara-Heian monarxiyası, nə də Çin tipli maarifçi mütləqiyyət yaranmışdı. Əvəzində isə burjuaziyanın tədricən və ilk mərhələdəkor-təbii şəkildə yaxınlaşdığı Avropa tipli konstitusiyalı monarxiya meydana gəlmişdi. Göründüyü kimi, Edo mədəniyyətinin Çin istiqaməti mühafizəkar, yapon istiqaməti dağıdıcı idi. Yaradıcı qüvvə isə burjuaziya olmuşdu. Bu, həm siyasi, həm də ədəbi sferada belə idi.

Öz aralarında olan ziddiyyətlərə rəğmən yaponpərəstlər və çinpərəstlər yetişməkdə olan üçüncü təbəqəyə qarşı etinasız idilər. Sənətkarlar və tacirlər onlar üçün sadəcə heç bir təhlükəsi olmayan qara kütlə idi. Qeyd etmək lazımdır ki, həmin qara kütlə də onlar haqqında eyni fikirdə idi. Şəhərlilər zümrəsinin yaratdığı ədəbi əsərlərdə o lovğa, təkəbbürlü və özünə əmin olan insanlar gülüş və məsxərə obyektinə çevrildilər. Xalq danışiq dilində onların ünvanına çox sayda alçaldıcı ləqəblər yer alırdı. Yaponpərəstlər daha çox "içi

Heianla doldurulmuş”, çinpərəstlər isə “Çin nəcisi” adlandırılırdılar. Başqa sözlə desək, söz üçün cibə girməyən şəhər sənətkarları və təcirləri qarşı tərəfə borclu qalmırdılar. Göründüyü kimi, Edo dövrünün bu üç qüvvəsi bir-biri ilə tam ziddiyyət və mübarizə içərisində idi. Ümumilikdə isə bu, getməkdə olan samuraylarla yüksəlməkdə olan burjuaziyanın mübarizəsi idi.

Məğrur Heian aristokratların nəzərə almadığı, cəsur Kamakura döyüşçülərinin ikrah bəslədikləri, Muromaçi və Senqokunun təkəbürlü feodallarının və qəddar döyüşçülərinin əzdiyi bu yeni təbəqələr Tokuşava dövründən başlayaraq ilk dəfə həyatda hər hansı mövqə tutduqlarını hiss etmişdilər. Həmin vaxta qədər soysuz, adsız və soyadsız, hüquqlardan və müdafiədən məhrum olunmuş şəkildə, siyasi və mədəni sferada heç bir rol oynamadan yaşamış geniş xalq kütləsinin nümayəndələri indi şəhərlərdə məskunlaşaraq sənətkarlara və təcirlərə çevrilmişdilər. Onlar artıq ölkədə möhkəm iqtisadi mövqeyə sahib idilər və müstəqil həyata malik olduqlarını hiss edirdilər. Onlar yaşamaq və yaratmaq hüquqlarının olduğunu dərk edirdilər. Sanki gözəl bir gündə yapon burjuaziyasının gözü açılmışdı; onlar oyanmış və “dünya”nın (tenka) başqalarına deyil, məhz onlara məxsus olduğunu anlamışdılar. Onlar gözlərini açan kimi qarşılarında işıqlı bir “dünya” canlanmışdı. Onlar sahib olduqları dünya mənzərəsinə gümrəhlik və həyatsevərlik gətirmişdilər. Bu artıq estetik pessimizmlə dolu heianlıların və onların Muromati dövründəki təqlidçilərinin anladığı, dini dünyagörüşlü Kamakura döyüşçülərinin başa düşdüyü həmin “ukiyo” – “fani dünya”, “kədərli dünya” deyildi. Bu həmin “ukiyo” sözü olsa da, tamamilə başqa bir məna kəsb edirdi. Edo dövrü insanları “uki” söz-heroqlifinin fərqli bir izahına üstünlük verirdilər. “Uki” bu terminin tərkibinə “yo” – “dünya” söz-heroqlifinin təyini kimi daxil olurdu. Onlar “fanilik-kədər” əvəzinə “şənlik-əyləncə” başa düşürdülər. Günah və kədər dünyası onlar üçün sevinc və həzz dünyasına çevrilmişdi. Burjuaziyanın yaratdığı “ukiyo” – “ukiyo mənzərələri” adlı boyakarlıq janrı məhz həmin fəal həyat yaşayan və sonsuz sevinc içində olan dünyanı müfəssəl təsvir edirdi.

Edo insanların bu “sevinc dünyası”nda (ukiyo) can atdıqları ilk şey məhəbbət idi. Bu nə vaxtsa Heian mədəniyyətinin kultlaşdırıldığı məhəbbət deyildi. Edo insanları məhəbbəti heianlılardan götürərək onu heianlılara məxsus estetik çərçivədən çıxarmış və ona Kamakura dəqiqliyini qatmış, eyni zamanda Kamakura döyüşçülərinin məhəbbətə elementar və sırf şəhvani yanaşma tərzini rədd etmişdilər. Edolular da məhəbbətə cismani yanaşırdılar. Lakin məhəbbət onlar üçün yalnız qaçılmaz bir hadisə olmayıb daha mühüm və daha dəyərli idi. Edolular bütün emosionallıqlarına rəğmən dövrün ümumi tendensiyasına uyğun olaraq məhəbbətdə də rasionalist idilər. Onlar məhəbbətə ayıq və təbii gözlə baxırdılar. Buna görə də, Edo məhəbbəti hər bir cəhəti ilə Heian məhəbbətinin ziddidir. Heian mühitində məhəbbət dəbdəbəli sarayın gizli otaqlarında, qapalı taxt üstündə estetik hiss-həyəcanlarla müşayiət olunurdu. Edoda isə məhəbbət şən bir evin səs-küylü mühitində, Yoşivara küçələrində və meydanlarında sake şərabiçmə mərasimlərində baş verirdi. O vaxtlar bəy və xanım bir-birlərinə sentimental tankalar oxuyurdular. Edo qadını isə əminliklə deyirdi: “Kişi zəifliyi biz qadınlar üçün əsl kərdədir!” Keflənmiş şəhərli isə həmbadələri arasında fəxrlə deyirdi: “Kaş biləydiniz, mən nə qədər dul qadınla yatmışam!” Şəhərli indiyədək ona qadağan edilmiş həzzə doğru cumurdu, öz mədəni səviyyəsinə və tükənməyən həyat eşqinə görə şəhvətə can atırdı. Edo dövrünün erotik və pornoqrafik ədəbiyyatı, başda Saikakunun “Koşoku-içiday-otoko” olmaqla bütün məhəbbət romanları (“Koşokuhon”), həmin romanların səhifələrindəki bütün “təbii” təfərrüat məhz əhval-ruhiyyədən qaynaqlanırdı. Bəs bu təfərrüat çirkin zövqün nəticəsi idi mi? İqaraşi sualı başqa cür qoyur: hələ yapon mədəniyyətinin ilk çağlarında Yaponiyanın müqəddəs kitabı “Kociki”də hər şey yazılmış, tanrıların cismani yaxınlığı təsvir olunmuşdu. Dünyaya yenidən göz açmış, miflərdən öyrənmiş qədim yaponlar məhəbbəti belə qavramışdılar. Edo dövründə də yaponlar dünyanı kəşf etmiş, onu dərk etməyə başlamış, onun əsas yaradıcı ünsürünü müfəssəl şərh etməyə çalışmışdılar. “Kociki” miflərindəki erotik elementlərlə Edo romanlarının erotikası mahiyyətə eynidir. Hər ikisi

dünyaya və həyata acgözlüklə can atan ictimai təbəqənin dərkinin nəticəsidir. Orada doğulmaqda olan birinci təbəqə, burada isə formalaşmaqda olan üçüncü təbəqə iştirak edir. İnsanlar dəyişsə də, hadisələr eyni qalır. Bu baxımdan İqaraşinin fikri paradoks yaratmır.

Tokuqava şəhərliləri bütün açıq-saçıqlıqlarına rəğmən öz mədəniyyətlərinin ümumi tendensiyasına – rəsionalizmə və düşüncəliliyə sadıq idilər. Dövrün yeniliyi bunda idi və bu yenilik hissələr sferasına da nüfuz etmişdi. Tokuqava insanları heç də xəyalpərəst romantiklər deyildilər. Osaka və Edo dövrünün mənfəətpərəst dükanaçısına, çalışqan sənətkarına, hiyləgər tacirinə, həris müamiləçisinə “ideallar” lazım deyildi. Xüsusən də məhəbbətdə bu onlara heç maraqlı deyildi. Onların “ayıq” baxışları hər hansı “gözəl xanımı” qəbul edə bilmirdi. Əvəzində isə Yoşivaranın yüngül qadınları onlar üçün daha xoş idi. Gözəl xanımlar üçün tanka lazım idi, şəhərlilər isə tanka qoşmağı bacarmırdı, yaxud ümumiyyətlə qoşmaq istəmirdi. İkincilər üçün isə ancaq pula ehtiyac var idi. Pul isə şəhərlilərdə çox idi. Onların bütün erotik romanlarının hissiyatsız ruhu da bundan qaynaqlanırdı.

Tokuqava ədəbiyyatının bu hissiyatsız xarakteri bir çox əsərlərin əxlaqi, ibrətamiz çalarında əksini tapırdı. Tokuqava yaradıcılığının böyük bir qismi bu cür didaktik tendensiyaya əsaslanır. Şəhərlilər təkcə Yoşivarada gəzib-dolaşmağı deyil, həm də öyüd-nəsihət verməyi xoşlayırdılar. Amma onların öyüd-nəsihəti özünəməxsus idi: bu nə dərin inandən və ürəyin içindən gələn vəz, nə obyektiv mənəvi həqiqətlərin dəqiq müddəası, nə də bədii vasitələrlə insanın etik sferasına təsir idi. Bu, quru və hissiyatsız nəsihətbazlıq idi. Edo nəsihətçisi nə vəcdə gəlmiş vaiz, nə qəti prinsipi təsdiqləyən alim, nə də öz mülahizələrini söz ovsunu ilə çatdıran şair idi; o, sadəcə uzunçu nəsihətbaz idi. Edo şəhərliləri “meşşan” əxlaqından kənara çıxma bilmirdilər. Onlara xas olan ruhsuzluq hər addımlarında özünü büruzə verirdi.

O dövrün ən xarakterik təmsilçisi romançı Bakin idi. O, yazıçı olmaqdan daha çox tərbiyəçi olmağa çalışırdı. Öz sözləri ilə desək, “xeyirə çağırmağa və şərdən çəkəndirməyə” çalışırdı. Bu onun bütün yazıcılıq fəaliyyətinin əsas istiqamətini təşkil edirdi. Buna görə

də, romanlarında həqiqi insanların deyil, nümunə, yaxud ideal ola biləcək insanların surətini yaradırdı. “Xeyirə çağırmaq” üçün əsərlərinə hər hansı cəhəti ilə ideal ola biləcək “müasir” insanları daxil etməyə çalışırdı. “Şərdən çəkəndirmək” üçün isə oxucunu hər cür çirkinlikdən uzaqlaşdırmağa hesablanmış qorxunc caniləri təsvir edirdi. İqaraşi göstərir ki, Bakinin romanları xeyirxah qəhrəmanların və qorxunc canilərin şişirdilmiş obrazları ilə doludur, amma o romanlarda əsl insanlar yoxdur. Buna görə də, həmin romanların ibrətamiz təsiri zəif olurdu. Bakinin təqdim etdiyi əxlaq həqiqi hisslərə deyil, quru mühakiməyə əsaslanırdı.



Kyokutei Bakin
(曲亭馬琴)

Bütün bunlarla yanaşı, Tokuşava ədəbiyyatının nümunələri ən yüksək ədəbi dəyəri ilə parlayırdı. Bu, daha çox yapon dramının ən görkəmli yaradıcısı Çikamatsuya aid idi. Tokuşava şəhərlilərinin ədəbi yaradıcılığının bütün səciyyəvi bədii tendensiyaları onda cəmlənmişdi.

Çikamatsu təkcə dramaturq deyildi, həm də ədəbiyyat və incəsənət nəzəriyyəçisi idi. Ümumiyyətlə incəsənətin mahiyyəti haqqında sualın qoyulması onun adı ilə bağlıdır.

Çikamatsu incəsənəti belə xarakterizə edir: “İncəsənət gerçəklə yalanın sərhədində yerləşir. O, həm yalandır, həm də yalan deyil; həm gerçəkdir, həm də gerçək deyil. İncəsənətin gözəlliyi bu ikisi arasındadır.” O, bunu əyani misalla izah edir. Öz fikrini açıqlamaq üçün hekayə danışır:

“Bir sarayda bir kənz yaşayırdı. Onun sevgilisi var idi. Onlar bir-birlərini alovlu məhəbbətlə sevirdilər. Amma o, sarayda, üstəlik də kişilərin girişinin olmadığı içəri otaqlarda yaşayırdı. Bundan əlavə, asılı vəziyyətdə idi. Bir sözlə, öz sevgilisi ilə görüşmək onun üçün çox çətin idi. Bir dəfə o özünə təsəlli tapmaq üçün bir yol tapdı. Heykəltərəşa sevgilisinin heykəlini yonmağı sifariş etdi. Onun tələbi bu idiki, heykəl tam olaraq sevgilisinə oxşasın. Bu oxşarlıq təkcə ümumi

görməkdə və üzdə deyil, hətta dəridə tük bitdiyi nöqtələrdə, dişlərin-
də də olmalı idi. Heykəltəraş onun dediyi kimi etdi. Bəs nəticə nə
oldu? Heykəl ona çatdıqda sevinclə onu qarşısına qoydu, lakin nəse
qeyri-məmnunluq hiss etdi. Yaxından baxmağa başladı. Sevgilisinin
üzü əvvəlcə ona yad gəldi, sonra xoşagəlməz göründü, daha sonra isə
ikrah yaratdı. İş o yerə çatdı ki, heykəli tulladı.”

Çikamatsu bu misalla demək istəyir ki, incəsənət gerçəkliyi
dəqiq surəti olmamalıdır. O, gerçəkliyin şəkli dəyişmiş inikası ol-
malıdır. Lakin bu, rəmzdən istifadə etmək demək deyil. Çikamatsu
qəti şəkildə bundan uzaq qaçır: incəsənət həqiqətdən kənarlaşmamalı-
dır, incəsənət həqiqətə əsaslanmalı, ondan çıxış etməli və onu çat-
dırmalıdır. Məsələ yalnız lazımi sərhədi tapmaqdadır. Sadə surətlə
realist inikas arasındakı sərhədirəssam tapmalıdır. Qeyd etmək la-
zımdır ki, belə bir nəzəriyyə Edo yazıçılarının bir çox əsərlərinin
əsasını təşkil edir və özünəməxsus, bəzən də çox fərqli nəticələrə
gətirib çıxarır. Bəzən biz güclü romantizm, gerçəkliyin idealistcəsinə
şərhi, bəzən isə reallığın satirik təsviri ilə qarşılaşırıq. Tokuqava
dövü şəhərlilərinin yaradıcılığında həm realist romantika, həm də
naturalist qrotesk əksini tapmışdır.

Bununla belə, Tokuqava şəhərlilərinin poetik zövqü və əhval-
ruhiyyəsinin həqiqi mahiyyətini, sırf Edoya xas olan “şumi”ni nə
Saikakunun romanlarında, nə Çikamatsunun dramlarında, nə Baki-
nin təhkiyələrində axtarmaq lazım deyil. Edo dövrünün, xüsusilə də
şəhərlərin (Osaka ilə müqayisədə daha çox şoqunların əzəmətli pay-
taxtı köhnə Edo şəhərinin) bədii “mahdiyyəti” poeziyada idi. Poeziya
dedikdə onun həmin dövrdə yeni bir hadisə olmasa da, hər halda
xeyli inkişaf etmiş bir forması – Edo “hokku”su nəzərdə tutulur.

Forma etibarilə hokku 5–7–5 ölçüsündə yazılan 17 hecalı, 3
misralı şeirdir. Bu kiçik şeir Edo söz ustalarının əlindənən mükəm-
məl poetik ifadə vasitəsi idi.

Hokkunun mahiyyəti tanka ilə eynidir. Tanka Heian poetik
mühitinin “təbiiqi” incəsənəti, ətraf mühitə estetik yanaşma vasitəsi
olduğu kimi, Tokuqava dövründə də hokku şəhərlilərin həyatda və
təbiətdə diqqəti cəlb edən hər bir şeyə ən yaxşı və ən çox yayılmış

reaksiyası idi. Şəhərlilər poetik həssasiyyətə cüzi olsa belə toxunan hər bir şeyə məhz hokku ilə cavab verirdilər. Bütün bədii təə-ssüratlar məhz bu kiçik şeirlərdə əksini tapırdı. Buna görə də, bütün Edo dünyası hokkuda gizlənir. Həm qızğın həyat sürən paytaxt şəhəri, həm də onun sakinləri bütünlüklə hokkudadır. Əgər Edo şəhərinə (“şumi”) girmək və onun sakinlərini (“edokko”) görmək istəyirsinizsə, hokku ab-havasına köklənməlisən.

Hokkuda həm də Edo sakinlərinin yüksək poetik əhval-ruhiyyəsi əksini tapırdı. Şəhərlilər bəzən vəcdə gələrək az qala Heian əhval-ruhiyyəsinə girirdilər. Vaxtilə Tsurayuki çiçəklərin, yaxud yağın qarın gözəlliyinə dalararaq uzaqlara getmiş və yolu itirmiş insanlardan bəhs edən silsilə şeirləri nəql edirdi. Edo sakinində də eyni halı görmək mümkündür:

いざ行む
雪見にころぶ
所まで

İza yukamu
Yuki mi ni korobu
Tokoro made

Qarı görmək üçün
Əldən düşənədək
Gəzirəm hər yeri. (Başo)

Edo sakini hətta kədərli payız günündə belə təbiətə özünə-məxsus heyranlıqla münasibət bildirə bilir:

雨の日や
世間の秋を
堺町

Ame no hi ya
Seken no aki o
Sakaiço

Payızdır... Darıxdırıcıdır! Yağış da yağır...
Nə deyirsən? Nazəninlər yanına
Gedək səninlə!

Çiçək açan gavalı ağacları heianlıların ən sevimli zövq mənbəyi idi. Edo sakini üçün də belədir:

梅が香に
のつと日の出る
山路哉

Ume qa ka ni
Notto hi no deru
Yamacı kana

Ah o dağ cığırını!
Günəş doğur
Gavalı ətiri içində. (Başo)

Başqa bir şəhərli isə belə deyir:

菜畠に
花見顔なる
雀哉

Nabatake ni
Hanami qao naru
Suzume kana

Gözəlin gözləri
Sürməlidir, nə gözəldir
Gülləri seyr etmək.

Edo hokkusu məhz bu iki – estetik və məişət qütbləri arasında qərarlaşır. Şəhər mühitinin estetikası və məişəti də məhz hokkuda təzahür edir.



Matsuo Başo
(松尾芭蕉)

Bu, Tokugava dövrünün mədəni və ədəbi məzmunu idi. Bu dövrün ədəbiyyatı həm kəmiyyət zənginliyi, həm də keyfiyyət rəngarəngliyi ilə Yaponiyada özünəqədərki bütün dövrlərdən irəlində idi. Burada iki zümrənin – samurayların və şəhərlilərin ədəbiyyatı nəzərdə tutulur. Birinci ədəbiyyatda iki əksqütblü ənənə hökm sürürdü: qərb (Çin) ənənəsi və yapon (milli) ənənəsi. İkincidə isə müxtəlif istiqamətlər var idi: Saikaku naturalizmi, Bakin didaktizmi, Çikamatsu romantizmi və Başo estetikizmi. Bu istiqamətlərin də hər biri böyük bir axın yaradaraq çoxlu qollara ayrılır, həm lirik, həm də epik janrlarda rəngarəng əsərlərin yaranmasına səbəb olurdu. Edo ədəbiyyatının dayaqları romanda Saikaku və Bakin, dramda Çi-kamatsu, poeziyada isə Başo idi.

Müxtəlif yapon ədəbiyyatçıları bu dövrü fərqli formalarda izah edir. Professor Fucioka aşağıdakı xronoloji ardıcılığı irəli sürür.

Onun fikrincə, Edo ədəbiyyatının inkişafında birinci mərhələ Kaniei illərinə təsadüf edən Kaniei mərhələsidir. Bu mərhələ XVII əsrin birinci onilliyindən başlayaraq son rübünə qədər, təxminən 80 il davam etmişdir. Bu, gələcəkdə ədəbi janrların inkişafına hazırlıq mərhələsidir. Nəsrin gələcək inkişafı bu mərhələdəki “kanazoşi” adlandırılan məşhur hekayə janrından keçmişdir. Poeziyanın da qarşıdakı tərəqqisinin sələfi isə Sadatokinin yazdığı hokkular idi.

İkinci mərhələ dövrün ilk zirvəsini təşkil edən Qenroku mərhələsidir. Fucioka bu mərhələni XVII əsrin sonundan XVIII əsrin ortalarına qədər müəyyənləşdirir. Bu mərhələnin mahiyyətini göstərmək üçün həmin vaxtda ədəbi arenada kimlərin olmasını qeyd etmək kifayətdir. Onlar məişət hekayələri (ukiyozoşi) yazan Saikaku, monodik dramlar (coruri) yazan Çikamatsu və şair (hokkumüəllifi) Başo idi.

Üçüncü mərhələ Horeki mərhələsidir. Bu mərhələ XVIII əsrin ortalarından XIX əsrin əvvəllərinədək, təxminən 50 il davam etmişdir. Bu mərhələdə ədəbi oyanışın azalması müşahidə olunur. Ədəbiyyat yenidən yüksəlmək üçün bir qədər şəklini dəyişməli, yeni axına daxil olmalı idi. Buna görə də, “yığıcılıq” mərhələsi başlamışdı. Ueda Akinari yeni roman janrını başlatmışdı. Təhkiyə ədəbiyya-

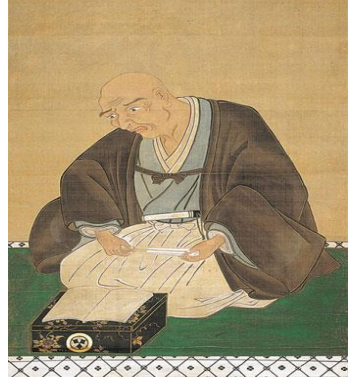
tında nəsihətçilik ruhu baş qaldırmışdı. Hokku janrı da həmin mərhələdə yenilənmişdi.

Dördüncü mərhələ – Bunka-Bunsei illəri dövrün yeni zirvəsi idi. Fucioka göstərir ki, bu mərhələ XIX əsrin əvvəllərindən 80-ci illərədək davam etmiş, yəni Yaponiya tarixində yeni dövrün – ölkənin avropalaşmağa başladığı Meici dövrünün də bir hissəsinəhətə etmişdir. Meici dövrünün ilk onillikləri əsrin əvvəllərində başlamış tendensiyanın davamı idi. Hər halda Yaponiyada “yeni” ədəbiyyat 1868-ci il çevrilişindən xeyli sonra yaranmışdır. Buna görə də, Fucioka haqlıdır. Bu mərhələ təhkiyə janrları ilə yadda qalır. Bu, “beş böyük” nasirin – Kyoden, Sanba, Tanehiko, Cippenşa İku və Bakinin yaşadığı mərhələdir.

Göründüyü kimi, Edo dövrü ikisi toplayıcı, digər ikisi isə yaradıcı olmaqla dörd mərhələdən ibarətdir. Dövrün iki zirvəsi olan Qenroku və Bunka-Bunsei illəri qismən Meici dövrünə də daxil olaraq yeni bir zolaq açmışdılar. Tokuşava dövrü mədəniyyətinin və ədəbiyyatının əsl zirvəsi isə XVII əsrin sonu – Qenroku illəri idi. Edo mədəniyyətinin ən böyük nailiyyətləri bu mərhələ ilə bağlıdır.

ÇIKAMATSU MONZAEMON

Şekspirin yaradıcılığı Qərbi Avropanın İntibah dramaturgiyasının zirvəsi olduğu kimi, Çikamatsu Monzaemonun dramaturgiyası da Uzaq Şərqdə intibah dramaturgiyasının ən böyük nailiyyəti idi. Qeyd etmək lazımdır ki, bu, İntibahın gecikmiş (İntibah dövrü XVI əsrdə bitmişdi) vənövbəti Maarifçilik dövrünə düşmüş hadisələrindən biridir. Belə ki, Çikamatsunun yaradıcılığı XVII əsrin sonu – XVIII əsrin əvvəllərinə təsadüf edir.



Çikamatsu Monzaemon
(近松門左衛門)

Çikamatsunun (1653–1724) həyatının erkən illərinə dair məlumat azdır. Ehtimal ki, o, samuray ailəsindən çıxmış, cavanlıqda Qoitaco sülaləsinə, daha doğru “kuqe”yə (saray əyanları) xidmət etmişdir. Onun dramaturgiyaya gəlişi haqqında məlumat yoxdur. Artıq 1677-ci ildə, yəni 24 yaşında uğura imza atmışdı; onun pyesi Kiotoda Tocuro teatrında tamaşaya qoyulmuşdu. Bundan çıxış edərək demək olar ki, 1705-ci ilədək Kabuki teatrında xidmət etmişdir. İlk pyesləri üçün süjeti (Kabuki teatrı üçün pyeslər kyakuhon adlanırdı), əsasən, “o-ie sodo”dan, yəni əyan ailələri arasındakı intriqaalardan götürürdü. Məsələn, əyanın vəfatından sonra onun mülkü böyük oğluna keçir.

Oğlanın isə gözü bir oirana düşür və var-dövlətini ona xərcləyir. Ögey anası bundan yararlanır və vərəsəliyi ondan alaraq öz oğluna keçirməyə çalışır. Beləliklə, intriqa başlayır. Bu prosesdə müxtəlif tiplər canlandırılır: sədaqətli arvad, öz hökmdarına vəfalı geişa və b. Sonda şər öz cəzasına çatır və xeyir zəfər çalır. Belə süjetlər Çikamatsunun erkən pyesləri üçün səciyyəvi idi.

Kabuki teatrında uğurlara imza atmış Çikamatsunun nə üçün coruriyə müraciət etməsi sualına cavab vermək çətinidir. Çox güman ki, bu keçidin səbəbi şəraitlə bağlı idi. Bəlkə də Çikamatsu artıq marionet teatrına yeni bir şey təqdim etmək, öz yaradıcılıq ideyalarını gerçəkləşdirmək imkanı olmadığını düşünürdü. Teatrın məxsusi şərtləri dramaturqun yaradıcı təxəyyülünü müəyyən çərçivə daxilində saxlayırdı. Çikamatsu sənətkarın məhdudiyətsiz təxəyyül azadlığına malik ola biləcəyi bir mühit arzulayırdı. Coruri ona məhz belə bir imkanın olduğu mühit kimi görünürdü.

İndi corurinin Çikamatsuya qədərki tarixinə qısa nəzər salaq. “Coruri” sözü “Coruri Cunidanzoşi” sözünün qısaldılmış şəkli. Bu, gözəl Corurinin Uşivanomaruya – Yoşisuneyə olan məhəbbətindən bəhs edən 12 hissəli xalq rəvayətidir. Bu, formaca təhkiyə ədəbiyyatına aiddir. Bivanın müşayiəti ilə ifa edilən “Heike-monogatari”ni təqlid olaraq, coruri ifaçıları şamisəndən istifadə edirdilər. Sonralar ifaya musiqiçi-nəğməçilər daxil edildi. Daha sonra isə onlara marionet tamaşaları da əlavə olundu. Bunun banisi Satsuma Coun idi. O, Coruri hekayəsinə Yoşisune, Yorimisu haqqında, Soqa qardaşları haqqında hekayələri də əlavə etmişdi. Onun şagirdi üçün Edo dövründə məşhur olmuş əfsanəvi qəhrəman Kinpira haqqında “Kinpirabon” hekayəsi yazılmışdı. Bu isə artıq əsrin 50–60-cı illərində baş vermişdi. Həm Kiotoda, həm də Osakada bu hekayələr böyük şöhrət qazanmışdı. 80-ci illərdə məşhur musiqiçi Takemoto Qidayu yetişdi. O, Osakada Dotombori küçəsində öz teatrını yaratmışdı və vəfatına qədər (1714-cü il) öz tamaşaları üçün mətn yazdığı Çikamatsuya tapşırırdı. Onların əməkdaşlığı Yaponiya ədəbiyyatı və incəsənəti tarixində mühüm səhifələrdəndir. Onların fəaliyyəti özlərinə qədərki ifaların qarşısında böyük bir uçurum açmışdı. Onlara qədər ki, yəni 1685-ci ilə qədərki corurilər “köhnə”, onlardan sonrakılar isə “yeni” adlanırdı.

Əgər Çikamatsu özünə qədərki coruri çərçivəsində məhdudlaşmaq məcburiyyətində qalsaydı, verdiyi töhfələri heç vaxt verə bilməzdi. Amma onun taleyinə bu uğur yazılmışdı. Dramaturgiya sahəsində özü bir novator olan Çikamatsu musiqi sahəsində də bir no-

vatorla qarşılaşmışdı. Takemoto Qidayu musiqili rəvayətin yeni formasını – “qidayu-buşi” yaratdığı kimi o da corurinin yeni formasını yaratmışdı. Bu musiqili bədii qiraət islahatı coruri teatrının da islahatına yol açmışdı.

Qeyd etmək lazımdır ki, Dotombori teatrının inkişafındakukla ustası Takeda İzumo, kuklaoyndanlar Tasumasu Tatirobei və Yoşida Saburobei kimi ustaların da əməyi var idi. Bu teatr bütün görkəmli ustaların sənət ocağı idi.

Çikamatsunun yazdığı ən erkən pyes “Tsure-tsurequsa”dır (1674-cü il). Bu, sırf rəvayət xarakterli primitiv əsərdir. Təhkiyə bu sözlərlə başlayır: “sate mo sonoqo... arite” (və sonra bunlar baş verdi...). 1676-cı ildə Çikamatsu Qidayu üçün “yeni corurilər”in başlanğıcını təşkil edən “Susse Kaqekiyo” pyesini yazdı.

Bəs Çikamatsu coruriyə gətirdiyi yenilik nədən ibarət idi? Yeni corurilər köhnələrdən nə ilə fərqlənirdi?

Birinci fərq pərdələrin sayında idi. Köhnə corurilər altı pərdədən ibarət olurdusa, yeni tarixi corurilər beş, məişət coruriləri isə üçpərdəli idi. Əlbəttə ki, bu ciddi fərq deyildi. Əsas fərq isə janrın kökündən dəyişməsi idi.

Köhnə corurilər yüngülcə dramatikləşdirilmiş hekayədən başqa bir şey deyildi. Onların dili nəsr idi. Yeni corurilər isə yarısı mənzum olan dramlar idi. Pyesin danışığı hissəsi nəslə, qalan hissələri isə nəzmlə yazılırdı. Şeirlər 7–5 ölçüsündə olurdu. Xarakter etibarilə bu corurilər yokyokuya yaxın idi. Köhnə corurilər hadisə haqqında hekayə, yenilər isə hadisənin nümayişi idi. Yeni corurilər həqiqi hadisələri və həqiqi personajları verməyə çalışırdı. Köhnələrdə isə bu təşəbbüs yox idi.

Amma qeyd etmək lazımdır ki, gerçəklik üzərinə təmərküzləşmə xeyli dərəcədə məhdud səciyyə daşıyırdı. Çikamatsu öz tamaşaçısını – teatra gələn sənətkarları, tacirləri, roninləri və b.-ni çox yaxşı tanıyırdı. Onlar hamısı istər məişət, istərsə də tarixi pyeslərdə gerçəyi görmək istəyirdilər. Amma gerçəklik onların hər biri üçün fərqli idi. Onlar öz zəmanələrini bilirdilər. Çikamatsu da məişət pyeslərində öz tamaşaçılarının məişətini təsvir edirdi. Lakin həmin məişəti

şairanə tərzdə göstərməyə çalışırdı. Çünki incəsənətin gerçəklə yalan arasında olan incə bir pərdə olması fikri elə onun öz fikri idi. Digər tərəfdən isə, o hesab edirdi ki, teatr tamaşaçını razı salmalıdır (ona “naqusame” verməlidir). Bunun üçün isə şairanə tərz vacibdir. Amma o bilirdi ki, hekayələr, nəğmələr, rəvayətlər sayəsində tamaşaçı tarixi şəxsiyyətləri əfsanəvi qəhrəmanlar kimi qavrayır. Buna görə də, tarixi pyeslərdə həqiqətə uyğun olmayan hadisələrin təsvirindən qaçmırdı (məsələn, əli-ayağı bağlanmış əsir qəhrəmanın ailə həmayili sayəsində qurtulması, yaxud ruhların köməyiylə bir anda Yaponiyadan Çinə getməsi və s.). Onun tarixi pyeslərində konflikt daim xeyirlə şərin qarşılaşdırılması və xeyirin qələbə qazanması əsasında qurulurdu. Bütün bunlar tarixi pyeslərin bədii dəyərini azaldır. Hərçənd, Çikamatsu özü də belə yazmağı xoşlayırdı. Onun yüzə yaxın tarixi pyesi, amma cəmi iyirmi məişət pyesi var idi.

Çikamatsu Osaka sakinlərinin həyatına yaxından bələd idi. Saikaku da daxil olmaqla heç kim tacir həyat və məişətinin incəliklərinə onun qədər bağlı deyildi. O, ata ilə övladların, ər ilə arvadın, qardaşların, bacıların, ər in öz sevgilisi ilə, arvadın öz sevgilisi ilə münasibətlərini təsvir edirdi; vəzifə borcu və həssaslıq, arzu və gerçəklik qarşıdurmalarını göstərirdi. Onun corurilərində ailə həyatı, məişəti, ailədəxili münasibətlər, onun daxili dünyası və konfliktləri əksini tapırdı. Bütün bunlar obyektiv müşahidəçinin soyuq baxışları bucağından göstərilirdi, əksinə həssas insanın isti ürəyindən gəlirdi.

Çikamatsu insan həyatının məişət reallığını deyil, mənəvi gerçəkliyini görməyə çalışırdı. Saikakudan fərqli olaraq, məhəbbəti sadəcə həzz mənbəyi deyil, canlı duyğu kimi görmək istəyirdi. O, təsvir etdiyi hər bir hissi – kədəri, ağrını, sevinci bütün dəruni qüvvəsi ilə göstərməyə çalışırdı. Əlbəttə ki, bütün bunlar Çikamatsunu başqalarından fərqləndirən şəxsi keyfiyyətlər idi. Amma bunlar ümumilikdə dövrün obyektiv məzmunu ilə də bağlı idi. Şəhərlilər zümərəsi öz həyatını əsaslandıraraq yaşamaq istəyirdi. Onlar həzz almaqla kifayətlənmir, həm də özlərini həyatın mənəvi prinsiplərinin zirvəsində görməyə çalışırdılar. Bu, qəti addımlarla irəliləyən bir toplumun təbii hissi idi. Onun özünü təsdiqi məhz bunda təzahür edirdi.

Onlar həyatı əldə saxlamaqla yanaşı həm də ona hakim olmaq arzusunda idilər. Onlar zəngin olmaqla yanaşı, həm də “əsilzadə” və “gözəl” olmağa can atırdılar. Çikamatsu da onlara məhz həmin əsilzadəliyi və gözəlliyi göstərirdi.

Amma o bunu faciədə nümayiş etdirirdi. Onun ən yaxşı “sevamono”ları, yəni məişət pyesləri sosial şərtlərin və ailə adətlərinin qovuşmağa imkan vermədiyi iki sevgilinin sonda intihar etməsi ilə bitirdi. Onlar bu pyesləri “şincumono” (“şincu” – sevgililərin intiharını) adlandırırdılar.

Maraqlıdır ki, Çikamatsu bu janra ömrünün yetkin çağlarında, artıq mahir bir ustaya çevrildiyi vaxtlarda müraciət edirdi. O, ilk “şincumono”sunu 51 yaşında qələmə almışdı. Bu, “Sonezaki-şincu” adlı əsər idi. 59 yaşında “O dünyadan gəlmiş elçi” (“Meido-po hiyaku”), 68 yaşında “Səma tələləri adası” (Ten-no Amicima”) pyeslərini yazmışdı.

Bütün bu pyeslərdə şeirdən ibarət xüsusi bir hissə var. Bu, “miçiyuki” – ölümə apararıq “yolgetmə” adlanır. Onlar, sözün əsl mənasında, poetik şedevrlərdir. Buna görə də, Çikamatsunu rus dilinə tərcümə etmiş V. Mrakovun onları “dramatik poemalar” adlandırması tamamilə haqlı yanaşmadır.

“Ten-no Amicima” pyesinin qısa məzmunu belədir:

Kağız alverçisi Cihei oiran Koharunu sevir. Amma sahibəsi qıza Cihei ilə görüşməyə imkan vermir. Eyni zamanda isə onu Tahei adlı varlı bir tacir almaq istəyir. Ciheinin Koharunu almağa kifayət qədər pulu yoxdur. Ciheinin arvadı Koharudan xahiş edir ki, uşaqlarının xətrinə onun ərindən uzaq dursun. Koharu razılaşıır. Ciheinin arvadı Taheinin Koharunu almaq istədiyini öyrənəndə onun özünü öldürəcəyindən qorxur. Buna görə də, Ciheinin Koharunu alması üçün yığdığı bütün pulları və bütün paltarlarını ona verir. Cihei paltarları yığıb getməyə hazırlaşanda arvadının atası gəlib çıxır. Qızının paltarlarını görən ata onların boşanmasını tələb edir və qızı aparır. Cihei gecə vaxtı gizlicə Koharunun otağına girir və bu məqamda “miçiyuki” başlayır.

Çikamatsu, adətən, öz “şincumono”larının sonuna buddizim ruhunda “təsəlliverici” kəlmələr əlavə edirdi. Məsələn,

一蓮托生南無阿彌陀佛
此世の縁は切果たり。
朝出の漁夫が網の目に見付けて

İçirentakuşo namuamidabutsu
Kono yo no en va setsu hatari
Asade no qofu qa ami no me ni mitsukete

Belə düşdülər Koharu və Cihei
Uca ədalət tələsinə,
Uzun doğulmalardan sonra
Sonda Budda kimi
Doğulmaq üçün.

Bəs belə misralar əvvəlki misraların poetik gücünü ala bilərdimi? Çikamatsu özü bunun gərəksizliyini anlayır. Buna görə də, əsəri bu misralarla tamamlayır:

と聲々に、云廣めたる物語。
目ごとに涙をかけにけり。

To koeqoe ni ihirometaru monoqatari
Me qoto ni namida o kakenikeri

Bu hekayəni eşidən hər kəsin
Gözlərinə yaş dolacaq
İstər-istəməz.

Çikamatsu nəhəng kompozisiya ustası idi. Onun nəğmələrində ardıcılıq pozulmur, bütün hissələr ardıcıl və üzvi surətdə bir-birilə bağlanır. Bu, xüsusən onun son pyeslərində (məsələn, “Abura-ciqoku”) müşahidə olunur. Bu pyesdə Osakadan olan tacir ailəsindən bəhs olunur. Qeyd etmək lazımdır ki, o dövrdə Osakada məhz tacir

həyatı daha gözəçarpan idi. Edoda da tacirlik mövcud idi, lakin orada daha çox samuray mühitinin təsiri altında idi. Kiotoda isə tacirlər “bu elm və incəsənət şəhəri”nin təsir dairəsində idi. Tacirlik yalnız Osakada xalis şəkildə mövcud idi. Orada tacir ailələri özlərinin köhnə qayda-qanunlarının buxovunda yaşayırdılar. Bəs Yoheinin kiçik oğlu harada öz arzularına çata və bu buxovdan qurtula bilərdi? Əlbəttə ki, Şimmaçidəki (Osakanın əyləncə məhəlləsi) eys-ışrət məclislərində. Buna görə də, onun ailədə zabitəli atası, mehriban anası və tərbiyəli qardaşı ilə problemləri başlayır. Yohei pula görə yağ alverçisinin (aburaya) qızını öldürür və bu, onu bədbəxtliyə aparıb çıxarır. Pyesdəki bütün personajlar heç bir poetiklik olmadan canlı və gerçək təsvir olunur.

Çikamatsunun fəaliyyətinin bir mühüm nəticəsi var idi. Onun Kabuki və Coruri teatrlarındakı fəaliyyəti onları bir-birinə yaxınlaşdırmışdı. Kyakuhon pyesləri coruri teatrı üçün, inpon (coruri teatrı üçün pyeslər) pyesləri isə Kabuki teatrı üçün işlənib uyğunlaşdırılırdı. Qeyd edək ki, Kabuki teatrı və kukla teatrı Yaponiyada indi də mövcuddur.

NƏTİCƏ

Bu kitabı oxuyan hər bir kəsin gözü qarşısında özünəməxsus bir ədəbiyyatın meydana gəldiyi andan XIX əsrə (Meici dövrünə) qədərki inkişafının mənzərəsi canlanır. Bu, yapon ədəbiyyatına dair Azərbaycan dilində ilk və hələlik yeganə iş olub yapon ədəbiyyatının inkişafının ən mühüm və ən əsas mərhələlərinin xüsusiyyətlərini ehtiva edir.

Ayrı-ayrı fəsillərdən ibarət olan “Qədim dövr və orta əsrlər yapon ədəbiyyatı ” kitabı onun əsasını təşkil edən elmi konsepsiyanın məqsədyönlülüüyü və tamlığı ilə seçilir. Bu konsepsiyanın illər boyu mükəmməlləşərək kitaba daxili möhkəmlik və məntiqilik verməsini sezmək oxucu üçün çətin deyil.

Kitaba daxil olan fəsillər (məsələn, “Nara dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı”, “Heian dövrü mədəniyyəti və ədəbiyyatı ”) kitabın metodoloji prinsiplərinin xüsusiyyətlərini və konsepsiyanın əsas tarixi-ədəbi cizgilərini səciyyələndirməyə imkan verir.

Bir çox şərqşünaslar Asiya və Uzaq Şərq, o cümlədən yapon ədəbiyyatının təşəkkülünü özünəməxsus şəkildə və dünya ədəbiyyatından ayrılıqda gedən qapalı ruhani təşkilat kimi təqdim edirlər; sanki bu ədəbiyyatlarla dünya ədəbiyyatı arasında müqayisələr aparmaq nəinki çox çətin, hətta mümkün deyil. Analoji təsəvvürlərə Sovet şərqşünaslarında da rast gəlinirdi.

Yapon ədəbiyyatına nisbətə bu cür baxış tərzini adətən onunla izah olunur ki, adada imperiya olan Yaponiya şüurlu şəkildə başqa ölkələrdən təcrid olunmuş və bu, XIX əsrdə baş vermiş Meici burjua inqilabınadək davam etmişdir. Burada bir məqam diqqətdən kənardadır. Yaponiyanın Tokuyama nəslindən olan şoqunlar tərəfindən XVII əsrin birinci qərinasından etibarən təxminən iki yüz il siyasi təcrid vəziyyətində saxlanması ölkədə feodalizmin dağılması prosesini ləngitsə də, ümumilikdə mədəniyyətin və ədəbiyyatın tərəqqisinin qarşısını ala bilməmişdir.

Bu cür yanaşma tərzini nə avroposentrist, nə də asiyaşentrist adlandırmaq olar. Bu, bütöv bir dünya tarixinin parçalanması, müxtəlif regionların və ölkələrin sosial, mədəni və mənəvi özünəməxsusluğu haqqında təsəvvürlərdən meydana gəlmişdir. Asiya və Şərqi ölkələrinin milli və sosial özünəməxsusluğu, onların Qərbi mədəniyyəti ilə daxili fərqliliyi ictimai inkişafın universal qanunlarının Şərqi mədəniyyətinə və ədəbiyyatına daxil olması yolunda keçilməz sədd kimi çıxış etmişdir.

Bu kitabda folklardan ayrılmış və yazı meydana gəldiyi dövrdən müstəqil bədii yaradıcılığa çevrilmiş yapon ədəbiyyatının formalaşma prosesinin tədqiqi sübut edir ki, bu proses digər ölkələrin ədəbiyyatlarının təşəkkülündən bir o qədər də fərqlənməmişdir. Başqa regionlarda olduğu kimi, Yaponiyada da ədəbiyyat uzun müddət xalq yaradıcılığı şəklində mövcud olmuş, ondan obrazlar və bədii formalar əxz etmişdir. Dünyanın başqa regionlarında olduğu kimi, burada da cəmiyyətin sinfi differensiasiyası ədəbiyyatın mürəkkəbləşməsinə, müxtəlif janrların, növlərin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdur. Dünyanın başqa ədəbiyyatlarında olduğu kimi, yapon ədəbiyyatı da avtohton şəkildə deyil, qonşu xalqların inkişaf etmiş bədii yaradıcılığı ilə əlaqəli şəkildə formalaşmışdır. Yaponiyaya dünyanın universal dinlərindən olan buddizmin nüfuz etməsi təkcə onun mədəni həyatına yeni ideoloji element daxil etməmiş, həm də milli bədii yaradıcılıqla qarışmış yeni ədəbi ənənə gətirmişdir. Bu proses xristianlığın öz geniş bədiiyyəti ilə bütünpərəst Avropa ölkələrinə daxil olmasına çox bənzərdir.

Bu kitabdakı tarixi-ədəbi tədqiqatın və ədəbi təhlilin prinsipləri ciddi dialektik səciyyəyə daşır. Burada ədəbiyyat yapon cəmiyyətinin ictimai inkişaf tarixi ilə qarşılıqlı əlaqədə öyrənilir; cəmiyyətin sinfi strukturundakı dəyişikliklər nəzərə alınır; sosial səbəblərin bədii təfəkkür və yaradıcılıqda hansı dəyişikliklərə gətirib çıxardığı, həmçinin yeni sosial tələblərin incəsənətdə hansı yeni problematika yaratması diqqətlə izlənilir.

Yapon cəmiyyətinin tarixində mühüm dövrlər bu kitabda Yaponiyanın orta əsrlər feodal ədəbiyyatının formalaşmasının qanuna-

uyğun mərhələləri kimi üzə çıxır. Bu mərhələlərə dünya poeziyasının şah əsəri olan və erkən orta əsrlər poeziyası və xalq yaradıcılığı nümunələrinin toplandığı “Manyoşu” antologiyasının meydana gəldiyi Nara dövrünü, yaxud incə lirikası ilə və zirvə nöqtəsi “Qenci-monoqatari” olan tam formalaşmış roman janrı ilə seçilən Heian dövrünü misal göstərmək olar.

Müəllif göstərir ki, Heian dövrü ədəbiyyatı tipik orta əsrlər təfəkkürünün izlərini daşıyırdı; bu təfəkkür tərzini daosizmin yayılması ilə şərtlənən və konfutsiçiliyin mistik ruhunda şərh olunan mistik çaları ilə səciyyələnirdi. Heian mədəniyyətinin aristokratik xarakteri ona qadının estetikləşdirilməsi və bütün çalarlarda sevgi hissi ilə səciyyələnən kurtuaz ədəbiyyatı ruhu bəxş edirdi. Məişətin aristokratik zərifliyi poeziyada özünəməxsus hedonizmə, bədii formaların nəfisliyinə səbəb olurdu. Forma nəfisliyi epik ədəbiyyata da aid idi.

Müəllif saray xanımı Murasaki Şikibu tərəfindən qələmə alınmış, dünya ədəbiyyatında ilk romanlardan biri olan və Heian ədəbiyyatının zirvəsini təşkil edən “Qenci-monoqatari”ni araşdıraraq, realizmin müstəqil yaradıcılıq metodu kimi meydana gəlməsi haqqında məsələ ilə bağlı çox mühüm əqli nəticəyə gəlir. Qeyd olunmalıdır ki, “Qenci-monoqatari” hələ Avropada süjeti salnaməçi Monmautlu Qalfridin qeydlərində mövcud olan Artur silsilə romanları meydana gəlməmişdən çox qabaq, Hartman fon Aue, Volfram fon Eşənbax, Kretyen do Tru və başqa roman yazarlarının nəhəng epepeyaları işıq üzü görməmişdən xeyli əvvəl yaranmışdı.

Reallığa köklənmiş Heian ədəbiyyatı göstərir ki, Heian yazarları həyatı və gerçəkliyi orta əsrlər təfəkkürü prizmasından qavrayırdılar; daha doğrusu, arxasında mükəmməl gözəllik və estetiklik ruhunu təşkil edən bir şeyin əridiyi örtük şəklində, mistikləşdirilmiş şəkildə anlayırdılar. Müəllifin bu müşahidəsindən belə bir mühüm metodoloji nəticə hasil olur: həyat formaları da daxil olmaqla gerçəkliyə oriyentasiya ədəbiyyatı realist etmək üçün kifayət deyil. Təsdiq edə bilərik ki, realizmin yaranması üçün orta əsrlər təfəkkürünün dağıdılması, onun hüdudları kənarına çıxmaq, insan şəxsiyyətinin müstəqilliyinin dərkə, onun mürəkkəb teoloji və sosioloji mü-

nasibətlərdən muxtarlığı, insan və cəmiyyət arasındakı qarşılıqlı əlaqələrin dərki və araşdırılması vacibdir. Belə bir kənarlaşma ilk dəfə “Qenci-monoqatari”də reallaşdırılmışdır. Buna görə də Murasaki Şikibunun romanını dünya ədəbiyyatında realizmin bədii metod kimi möhkəmləndiyi və özünü açıq-aydın göstərdiyi əsərlərdən biri kimi dəyərləndirmək olar.

Bu kitabda Çikamatsu Monzaemona həsr olunmuş dolğun və lakonik oçerkdə bu böyük yapon dramaturqunun yaradıcılığı yapon ədəbiyyatında intibah ənənələrinin zirvəsi kimi nəzərdən keçirilir. Başlanğıcda “Kabuki” teatrı üçün pyesləri yazmasına baxmayaraq, Çikamatsu üçün coruri teatrına müraciət təbii idi. “Kabuki” teatrının dramaturgiyası və ifaçılıq texnikası konkret qayda və normalara tabe idi; dramaturq əsərini məhz həmin çərçivə daxilində yaratmalı idi. Çikamatsunun canlı və aşıb-daşan fantaziyası onu bu qaydalara tabe olmağa qoymurdu. O, bədii yaradıcılıq üçün başqa bir mühit axtarırdı. Çikamatsunun coruri üçün yazdığı pyeslər yalnız gündəlik həyatın və məişətin dəqiq təsvirindən ibarət deyildi. Onun dramaturgiyası dağınıq həyat faktlarını bir-birilə əlaqələndirən, onları özünün daxili həqiqət nuru ilə işıqlandıran ali bədii həqiqətə çatmışdı. Süjeti ortodoksal buddizm ruhuna tabe edilmiş sevgililərin birgə intiharı üzərində qurulmuş sonrakı dövr faciələrində (sevamono) isə Romeo və Cülyetta kimi ətalətli və qeyri-insani dünya düzəni ilə barışmayan azad insan hissləri tüğyan edirdi. Bu kitabda göstərilir ki, Çikamatsunun ali və gərgin dramatizmlə qələmə alınmış sevamonoları yapon ədəbiyyatında orta əsrlər ruhundan fərqlənən və analoqu yalnız Avropa İntibahında tapıla bilən düşüncə və emosiyalar əks etdirirdi.

Kitabın Edo dövrünə həsr olunmuş hissəsində inkişaf etmiş şəhər mədəniyyətinin daxilində yeni ədəbiyyatın necə meydana gəlməsi göstərilir. Bu yeni ədəbiyyat özünün tam ifadəsini Saykakunun romanlarında tapırdı. Bu romanlarda sənətkarların, tacirlərin, döyüşçülərin, əyləncə evlərində yaşayan qadınların və həmin evlərə gədənlərin məişət həyatı canlı yumor və kinayə ilə təsvir olunur, orta əsrlər iyerarxiyasından uzaqlaşmış insanların ziddiyyətləri və se-

vincləri, ehtirasları, əhval-ruhiyyələri, görüşləri incəlikləri ilə aydın şəkildə əksini tapırdı. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, poeziyada yapon ədəbiyyatının inkişafının yeni tendensiyalarının ən ali ifadəsi Başonun fəlsəfi lirikası idi. Bu lirikada sosial bərabərsizliyin doğurduğu disharmoniya, həmçinin cəmiyyətin aşağı təbəqəsini təşkil edən insanların halına acıma hissi yüksək bədii ustalıqla təsvir olunurdu. Başonun yapon ədəbiyyatında özünəməxsus yeri var: onun daxili baxışı yeni dövrə tuşlanmışdı; onun yaradıcılığı təkcə cəmiyyətin mənəvi və emosional tələblərinə cavab verməklə kifayətlənmirdi, həm də gələcəyi bütün yeni mənəvi və sosial təcrübə və ziddiyyətləri ilə birgə qabaqcadan duyurdu. Başonun poeziyası başdan-baş ilhamdır. Bu poeziya zərifliklə, daxili nizamlılıqla və dərinliklə doludur. Lakin onun ilhamı orta əsrlərin spiritualistliyindən fərqlidir; Başo yeni dövrün yeni insanıdır. Onun şeirləri azad düşüncə şəxsiyyətin özünü ifadəsidir.

Bu kitabda öyrənilən konkret tarixi-ədəbi material müəllifi mühüm tipoloji ümumiləşdirmələrə aparıb çıxarmışdır. O, ədəbiyyatın qovşaq mərhələlərində dünyanın müxtəlif milli və mədəni arealları üçün universal olan səciyyəvi cəhətləri tapmağa çalışmışdır. Müəllif belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, müxtəlif regionlarda universal ədəbi dövrlərin formalaşmasının sosial-iqtisadi şərtlərini birbaşa eyniləşdirmək yolu ilə ümumiləşdirmələr aparmaq mümkün deyil. Bu reallaşsa belə, vulqarlaşdırma olar. Digər tərəfdən cəmiyyətlə ədəbiyyat bir-birinə dialektik şəkildə bağlıdır. Sosial-iqtisadi amillər isə avtomatik deyil, bədii təfəkkürə birbaşa təsir etmir və onda birbaşa əksini tapmır. Onlar arasında mexaniki uyğunluq yoxdur. Bədii təfəkkür bəzən sosial-iqtisadi bazisdən geri qalır, bəzən isə ictimai və tarixi inkişafın hələ rüşeym halında olan yeni tendensiyalarını tuta bilər. Hər şey incəsənəti əhatə edən şərait və şərtlərdən asılıdır. Müəllif göstərir ki, dünya ədəbiyyatlarının inkişafı xaoitik proses deyil. Bu inkişafda daxili qanunauyğunluq var. Burada həm ümumtarixi qanunların işi ilə izah olunan dərin oxşarlıqlar, həm də müxtəlif regionların mədəni və milli özünəməxsusluğundan irəli gələn fərqliliklər mövcuddur.

Bu kitabda bu və ya digər estetik hadisə və dəyərlərin yetişdiyi ictimai mühitlə bədii təfəkkür arasındakı real qarşılıqlı əlaqə göstərilir. İncəsənətin inkişafının dinamikası tarixi dəyişikliklərin dinamikası ilə qarşılıqlı əlaqədə nəzərdən keçirilir. Müxtəlif dövrlərə aid yapon ədəbiyyatı nümunələrinə verilən xarakteristika onların hər birinin milli və estetik özünəməxsusluğunun dərinə dərinə əsaslanır. Bu kitabda yapon bədii təfəkkürünə birtərəfli yanaşma qəti surətdə rədd edilir. Yapon bədii təfəkkürünün bir çox cəhətləri, o cümlədən müxtəlif dövrlərdə onun mühüm sosial məsələlərə münasibəti açıqlanır. Yapon ədəbiyyatının bədii keyfiyyətlərinin xüsusiyyətlərinin tamlığı və əhatəliliyi bu kitabın başlıca cəhətidir.

Beləliklə, oxucuya təqdim olunan bu kitab mürəkkəb siyasi və sosial hadisələr fonunda yapon xalqının tarixən inkişaf etmiş bədii və estetik təfəkkürünün, dünyaya baxışının, daxili-mənəvi yaşantılarının və bütün bunların real ifadəsi olan zəngin bədii irsinin müfəssəl məcmusudur.

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

a) Azərbaycan dilində

1. Babazadə Ə.S. Yaponiya və yapon mədəniyyəti. Bakı, “Asiya”, 2004, 89 s.
2. Bədəlzadə A. M. Yapon ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Mütərcim, 2017, 192 s.
3. Cəlilbəyli O.B. Altay dilləri nəzəriyyəsi və yapon dili. Bakı, “Nurlan”, 2004, 112 s.
4. Nağıyev C.Q. Qədim Şərq ədəbiyyatı tarixi. Bakı, “Asiya”, 2004, 546 s.

b) Yapon dilində

5. Oriquçi Şinobu (折口信夫). Qədim dövrün tədqiqi və yapon ədəbiyyatının təşəkkülü (『古代研究-国文学の発生』). Tokio, Çuko Koran nəşriyyatı, 1930, 289 s.
6. Fucii Sadakazu (藤井貞和). Yapon ədəbiyyatının təşəkkülü (『国文学の誕生』). Tokio, Sanqenşa nəşriyyatı, 2000, 263 s.
7. Kocima Noriyuki (小島憲之), Arai Eizo (新井栄蔵). Kokinvakaşu (『古今和歌集』). Tokio, İvanami nəşriyyatı, 1989, 524 s.
8. Takada Hirohiko (高田祐彦)-nun tərcüməsi. Kokinvakaşunun müasir yapon dilinə çevrilmiş tərcüməsi (『新版古今和歌集現代語訳付き』). Tokio, Kadokava nəşriyyatı, 2009, 591 s.
9. İşimoda Tadaşi (石母田正). Heike monoqatari (『平家物語』). Tokio, İvanami nəşriyyatı, 1957, 227 s.
10. Matsuzaki Hitoşi (松崎仁). Çikamatsunun coruri pyesləri (『近松浄瑠璃集』). Tokio, İvanami nəşriyyatı, 1993, 549 s.
11. İkeda Kikan (池田亀鑑). Qenci monoqatariyə giriş (『源氏物語入門』). Tokio, Müasir təhsil nəşriyyatı, 1957, 250 s.
12. Tanaka Yoşinobu (田中善信). Matsu Başonun şeir külliyatı (『全釈芭蕉書簡集』). Tokio, Şintenşa nəşriyyatı, 2005, 846 s.

c) Rus dilində

13. Астон В.Г. История японской литературы - A History of Japanese Literature / перевод В. Мендрина. — Владивосток : «Дальний Восток», 1904, 305 с.

14.Боронина И.А. Поэтика классического японского стиха (VIII-XIII вв.). Москва : «Наука», 1978 , 373 с.

15.Боронина И.А. Классический японский роман. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1981, 294 с.

16.Бреславец Т. И. Теория японского классического стиха (X-XVII вв.): Учеб. пособие / под ред. С. С. Паскова. — Владивосток : Изд-во Дальневост. ун-та, 1984, 116 с.

17.Горегляд В. Н.. Японская литература VIII—XVI вв. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2001,2-е изд, 400 с.

18.Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. Краткий очерк. Москва: «Наука», ГРВЛ, 1964, 282 с.

19.Конрад Н. И. Очерки японской литературы. Москва: «Художественная литература», 1973, 462 с.

20.Конрад Н. И. Японская литература в образцах и очерках. Репринтное издание. Автор послесл. Б. Л. Рифтин.- Москва: «Наука» Главная редакция восточной литературы, (Библиотека отечественного востоковедения), 1991, 562 с.

21.«Япония в капле дождя», Тематический номер журнала «Иностранная литература», № 2 за 2012 год, сс. 2–9.

ç) *Ingilis dilinda*

22.Aston, William George. *A history of Japanese literature* . NewYork, D. Appletonand company press,1889, 448 p.

23.Karatani, Kōjin. *Origins of modern Japanese literature* . Durham: Duke University Press, 1993, 219 p.

24.Katō, Shūichi. *A History of Japanese Literature: The first thousand years. Vol. 1*. Tokyo; New York: Kodansha International, 1979, 319 p.

25.Keene, Donald. *Japanese literature: An introduction for Western readers* . London: J. Murray press, 1953, 114 p.

26. Konishi, Jin'ichi. *A History of Japanese Literature, Volume 3: The High Middle Ages*. New Jersey : Princeton University Press, 2014, 678 p.

27.Donald Keene. *World Within Walls: Japanese Literature of -The Pre-Modern Era 1600–1867*. New York: Columbia University Press © 1976 reprinted 1999, 606 p.

28.Donald Keene. *Travellers of a Hundred Ages:The Japanese as Revealed Through 1,000 Years of Diaries*. New York: Columbia University Press © 1989, reprinted 1999, 480p.

29.Donald Keene. *Seeds in the Heart: Japanese Literature from the Earliest Times to the Late Sixteenth Century*. New York: Columbia University Press © 1993 reprinted 1999, 1265 p.

30.McCullough, Helen Craig, *Classical Japanese prose: An Anthology*, Stanford, Calif. : Stanford University Press, 1990, 598 p.

d) Türk dilinde

31.Şuiçi Kato. Çevirmen Oğuz Baykara. Japon Edebiyatı Tarihi. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2012, 880 s.

32.Okan Haluk Akbay.Kociki - Japon Mitolojisine Bir Yolculuk. Konya, Çizgi Kitapevi, 2014, 218 s.

33.Charles Holcombe. Çevirmen Muhammed Murtaza Özeren. Doğu Asya Tarihi- Çin Japonya Kore – Medeniyetin Köklerinden 21. Yüzyıla Kadar. Dergah Yayınları Yayınevi, 2016, 432s.

34.Yei Theodora Ozaki. Çevirmen Macidegül Batmaz. Japon Masalları. Maya Kitap Yayınevi, 2018, 240s.

OQTAY CƏLİLBƏYLİ

**QƏDİM DÖVR VƏ ORTA ƏSRLƏR
YAPON ƏDƏBİYYATI**

Dərslik

Bakı – Mütərcim – 2018

«Mütərcim» NPM-də səhifələnmiş və çap olunmuşdur.

Çapa imzalanıb: 25.12.2018.
Format: 60x84 1/16. Qarnitur: Times.
Həcmi: 18,25 ç.v. Tiraj: 300. Sifariş № 335.

“Mütərcim” Nəşriyyat-Poliqrafiya Mərkəzi

Bakı, Rəsul Rza küç., 125/139b

Tel./faks 596 21 44

e-mail: mutarjim@mail.ru

www.mutercim.az