

NAİLƏ ƏSƏDOVA

Mənəvi-estetik dəyərlər:

mahiyyəti, tarixi və bu günü

Bakı - 2017

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Qeyri-Hökumət Təşkilatlarına Dövlət Dəstəyi Şurasının maliyyələşdirdiyi “Mənəvi dəyərlərimizi qoruyaq və inkişaf etdirək” layihəsi çərçivəsinə Fəlsəfi Maarifçilik Assosiasiyası İctimai Birliyi tərəfindən nəşr edilmişdir.

Əsər Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Fəlsəfə İnstitutunun Elmi Şurasının 29 iyun tarixli 3 sayılı qərarı ilə çapa tövsiyə edilmişdir.

ELMİ REDAKTOR:
ADİL ƏSƏDOV,
fəlsəfə üzrə elmlər doktoru

ƏSƏRƏ RƏY VERƏNLƏR:

DİLARƏ MÜSLÜMZADƏ,
fəlsəfə üzrə elmlər doktoru

LALƏ MÖVSÜMOVA,
fəlsəfə üzrə elmlər doktoru

HƏBİB HÜSEYNOV,
fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru

Nailə Əsədova

Mənəvi-estetik dəyərlər: mahiyyəti, tarixi və bu günü. Bakı: QHT nəşriyyatı, 2017. – 160s.

Nailə Əsədovanın monoqrafiyası estetik təfəkkürün mənəvi dəyərlər kontekstində mənalandırılmasına həsr olunmuşdur.

Əsər iki fəsildən ibarət tərtib olunmuşdur. Birinci fəsil “estetik təfəkkür” anlayışının fəlsəfi rakursda təhlili və onun mənəvi əsaslarının müəyyənləşdirilməsi ilə bağlıdır. Burada “estetik təfəkkür” anlayışına onun başlıca xüsusiyyəti əsasında müəllif tərəfindən tərif verilir, estetik təfəkkürün ontoloji əsasları mənəvi dəyərlər fonunda müəyyənləşdirilir, tədqiqatın özül anlayışları vahid bir əsasda tarazlığa gətirilir. İkinci fəsildə mənəvi-estetik dəyərlər tarixi kontekstdə araşdırılır və onların başlıca təkamül mərhələləri müəyyənləşdirilir. Burada qədim dövr estetik təfəkkürü kosmosentriзм prinsipi əsasında, orta əsr estetik təfəkkürü teosentrik paradigma kontekstində, Yeni dövr estetik təfəkkürü isə analitik elmi paradigma əsasında tədqiq edilir. Burada estetik təfəkkürdə son paradigma əvəzlənməsi kimi analitik estetik təfəkkürün postmodernist estetik təfəkkürə transformasiyası nəzərdən keçirilir.

GİRİŞ

Müstəqilliyimizin ilk illərində rastlaşdığımız iqtisadi və mənəvi tənəzzül, xalqın rifah halında aşkar surətdə görünən geriləmə təbii ki, estetik problemləri arxa plana atmışdı.

Estetik problemlərə maraq ümummilli liderimiz Heydər Əliyevin Azərbaycan Respublikasında siyasi hakimiyyətə qayıdışından, onun tərəfindən stabilləşdirilmə siyasətinin uğurla həyata keçirilməsindən sonra baş verdi.

Azərbaycan dövlətçiliyi məhv olma ərəfəsində olduğu bir zamanda ulu öndərimiz Heydər Əliyevin Azərbaycanda siyasi hakimiyyətə qayıdışı ölkədə dağıdıcılıq meyllərinə son qoydu, ölkəni parçalanmadan və məhv olmadan xilas etdi. Öz mənafeyi və öz inkişaf yolu olan və həqiqətən müstəqil olan Azərbaycan dövləti əslində ulu öndər Heydər Əliyev tərəfindən quruldu. Yalnız bundan sonra estetik təfəkkürün bütün atributları reallıq statusunu kəsb etdi və estetik təfəkkürün inkişafına mühüm təkan verildi.

Hazırda respublikamız stabilləşmədən müasirləşməyə doğru uğurla inkişaf edir. Təbii ki, bu hal cəmiyyətin, sosial həyatın bütün digər sahələrində olduğu kimi estetik təfəkkürün inkişafında da özünü göstərir.

Azərbaycan xalqının ulu öndəri Heydər Əliyevin siyasi kursunu uğurla davam etdirən cənab prezident İlham Əliyevin Azərbaycan Respublikasını müasirləşdirmək və daha da inkişaf etdirmək siyasəti son dərəcə mühüm estetik məzmunu özündə ehtiva edir. Cənab prezidentin rəhbərliyi altında ölkənin müasirləşdirilərək inkişaf etdirilməsi və buna paralel olaraq paytaxtımızın və regionlarımızın müasir estetik tələblər əsasında yenidən qurulması geniş vüsət almışdır. Cənab prezidentin ölkəni müasirləşdirmək və inkişaf etmiş ölkələr səviyyəsinə yüksəltmək

siyasəti respublikamıza yeni estetik görkəm vermək istiqamətində ümummilli miqyaslı fəaliyyətə güclü təkan vermişdir.

Müasirləşmənin həm də estetik kontekstdə geniş vüsət alması estetik təfəkkürün özünün nəzəri olaraq inkişaf etdirilməsi zərurətini də meydana çıxarır. Mövzunun aktuallığını müəyyənləşdirən əsas amil məhz budur. Estetik təfəkkürə malik olan vətəndaş estetik ideya yarada bilmək qabiliyyətindədir. Zəngin estetik təfəkkürün təşəbbüskarlıqla sintezi isə şəhərlərimizin və bütövlükdə ölkəmizin getdikcə daha çox gözəlləşməsində əhəmiyyətli rol oynayır. Ölkəmizin gündən-günə müasirləşməsi onun getdikcə daha çox gözəlləşməsi ilə paralel baş verir və bu isə estetik təfəkkürün zənginləşməsi üçün daha bir stimül yaradır.

Estetik təfəkkürün müasirləşmə ilə paralel baş verən inkişafı yalnız şəhərsəlmədə və memarlığın inkişaf təmayüllərində deyil, həm də geyimin, məişətin və bütün sosial həyatın estetik məzmun kəsb etməsində özünü göstərir. Estetik əhəmiyyət daşıyan bütün bu praktik dəyişikliklər estetik təfəkkürün inkişafı ilə paralel baş verir. Estetik təfəkkürün dayanmadan inkişaf etdirilməsi zərurəti isə bu praktikanın daim inkişaf etdirilməsini və onun estetik mənalandırılmasının müntəzəmliyini tələb edir.

Estetik təfəkkürün modernləşməsi dünya mədəniyyətinin yaradıcı bir tərzdə mənimsənilməsi ilə yanaşı, həm də milli regional resursların müasir elmi zəmin əsasında yenidən mənalandırılması ilə bağlıdır.

Azərbaycanda estetik təfəkkürün inkişafında regional resursların əhəmiyyəti hər şeydən öncə onunla müəyyənləşir ki, bu resurslar son nəticədə milli mədəniyyətin daxili imkanlarının aktuallaşdırılmasına xidmət edir. Belə ki, hər hansı milli mədəniyyətin inkişafında ən azı iki mənbə müəyyənədicisi əhəmiyyətə malikdir: milli mədəniyyətin daxili resurslarının aktuallaşdırılması(1) və dünya mədəniyyətinin yaradıcı bir tərzdə mənimsənilməsi(2). Azərbaycan xalqı hər iki mənbədən qaynaqlanan imkanları gerçəkləşdirərək öz unikal mədəniyyətinin bugünkü yüksək səviyyəsini yaratmışdır. Amma bu səviyyə əlbəttə ki,

Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında heç də son pillə deyildir. Ölkənin davamlı inkişafının zəruriliyi həm də mədəniyyətin davamlı inkişafını zəruri edir. Elə bu səbəbdən də, milli mədəniyyətin həm daxili resursların aktualaşdırılması istiqamətində, həm də dünya mədəniyyətinin, dünyanın müxtəlif regionlarında formalaşan mədəniyyətlərin yaradıcı bir tərzdə mənimsənilməsi istiqamətində bundan sonra da inkişaf etdirilməsi həyati zərurət olaraq yenə də qarşıda dayanmaqdadır. Dünyanın müxtəlif regionlarında formalaşan mədəniyyətlərin yaradıcı bir tərzdə mənimsənilməsi milli mədəniyyətin taransmilli resursların aktualaşdırılması kimi qiymətləndirilə bilər [38, 3].

Eyni zamanda onu da qeyd etmək gərəkdir ki, milli mədəniyyətin həm daxili, həm də taransmilli resursların gerçək həyati status kəsb etməsi sahəsində Azərbaycanın zəngin tarixi təcrübəsi vardır. Bu təcrübənin dərinədən öyrənilməsi özlüyündə milli mədəniyyətin bundan sonrakı inkişafına mühüm təsir göstərə biləcək bir amildir. Mədəniyyətimizin daxili regional resurslarının ümummillə xarakter kəsb etməsi sahəsində Azərbaycanın zəngin tarixi təcrübəsinə misal olaraq o aşkar faktları göstərə bilərik ki, Azərbaycanın regionlarından birində, Füzuli şəhərinin yaxınlığında yerləşən və Azərbaycan mədəniyyətinin qədimliyini təsdiq edən Azıx mağarası, Azərbaycan Respublikasının şərqində, Böyük Qafqazın cənub-şərq qurtaracağında qayalara e.ə. VIII minillikdən başlayaraq həkk olunmuş Qobustan qaya təsvirləri, Kəlbəcər rayonunun Zalxa gölü ətrafında e.ə. 3-cü minilliyə aid rəsmlər, Ordubad şəhərindən şimalda Gəmiqaya dağlarındakı e.ə. III-I minilliklərə aid qayaüstü təsvirlər, eramızın I-VI əsrlərinə aid olan Mingəçevir katakombası qəbirilərindən qalıqları tapılmış palas və xalça nümunələri, müxtəlif ipək parçalardan tikilmiş geyimlər, VII əsrdən başlayaraq islam dininin yayılması ilə bağlı Azərbaycanın qədim tarixi şəhərlərində - Qəbələ, Naxçıvan, Şamaxı, Bakı, Bərdə, Gəncə, Beyləqan, Lənkəran, Təbriz, Marağa və Ərdəbildə inşa edilən dini memarlıq kompleksləri, müxtəlif dövrlərdə Azərbaycanın müxtəlif xalçaçılıq məktəblərində toxunulmuş, indi dünyanın bir çox muzeylərini

bəzəyən xalçalar, Mingəçevir, Gədəbəy, Qazax, Gəncə, Lənkəran ərazilərindən tapılmış qab-qacaq, silah və bəzək nümunələri, zərif formalı qablar, xəncərlər, kəmərlər, zinət əşyaları, Kültəpədən və Mingəçevirdən tapılmış gildən düzəldilmiş kiçik heykəllər, Bakıdakı Qız qalası və Şirvanşahlar sarayı kompleksi, Naxçıvanda Möminə xatın və Yusif ibn Küseyir türbələri, Şuşadakı Pənahəli xanın sarayı, Şəki xanları sarayı, şən əhvali-ruhiyyəsi və gülüşə xüsusi meyilliliyi ilə seçilən Şəki mühitinin ənənələrini öz genetik yaddaşında daşıyan Mirzə Fətəli Axundovun XIX yüzilliyin ortalarında, 1850-1856-cı illərdə yazdığı ölməz komediyaları, XIX yüzilliyin axırlarından etibarən Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində təşkil olunan, Şamaxıda, Bakıda, xüsusən Qafqazın konservatoriyası şöhrətini qazanan Şuşada Mir Möhsün Nəvvabın, Məşədi Cəmil Əmirovun, Seyid Şuşinskinin, Sadıxcanın, Cabbar Qaryağdıoğlunun adları ilə bağlı olan musiqi məclisləri, bu məclislərin təsiri altında formalaşan professional musiqi, Üzeyir Hacıbəyovun, Zülfüqar Hacıbəyovun, Fikrət Əmirovun, Niyazinin, Əfrasiyab Bədəlbəylinin, Soltan Hacıbəyovun, Süleyman Ələsgərovun, Bülbülün, Zülfi Adıgözəlovun, Xan Şuşinskinin, Qurban Pirimovun, Rəşid Behbudovun yaratdıqları və ifa etdikləri möhtəşəm sənət əsərləri, Mingəçevirdən, Şamaxıdan tapılmış müxtəlif tipli və formalı bədii şüşə məmulatı nümunələri - dekorativ qablar, piyalələr, qadın bəzəkləri milli mədəniyyətin ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilmişdir. 21 dekabr 2011-ci il tarixində İçərişəhərdə istifadəyə verilən, mərkəzində Azərbaycanın görkəmli heykəltəraşı Ömər Eldarovun müəllifi olduğu abidənin - *məşhur karikaturaçı rəssam Əzim Əzimzadənin büstünün və onun köhnə şəhər tipajlarını özündə əks etdirən qəhrəmanlarının fiqurlarından ibarət kompozisiyanın* - yer aldığı "Arxeoloji park" milli mədəniyyətin daxili resurslarının aktuallaşdırılması sahəsində bugünkü gün üçün son nailiyyətlərindən biri hesab oluna bilər. Lakin, bugünkü günlə kifayətlənmək mümkün deyildir. Bu isə eyni zamanda öz gerçəkliyini bu vaxta qədər hələ ki tapmayan regional resursların müəyyənləşdirilməsini və gerçəkləşdirilməsini zəruri edir [38, 3-4].

Mövzunun aktuallığı eyni zamanda böyüməkdə olan yeni nəslin həm də estetik rakursda tərbiyə olunmasının zəruriliyi ilə bağlıdır. Müasir qloballaşma şəraitində, xaotik hadisələrlə zəngin dünyamızda şəxsiyyətin harmonik inkişafının təmin edilməsi üçün estetik tərbiyənin zəruriliyi və xüsusi əhəmiyyətə malik olması danılmazdır. Şəxsiyyətə aşılana estetik dəyərlər onun yalnız gözəlliyi qiymətləndirmə və gözəllikdən həzz ala bilmə qabiliyyətlərini, gözəllik qavramını inkişaf etdirmir, həm də onu gözəllik yaradıcısına çevirir.

BİRİNCİ FƏSİL

ESTETİK TƏFƏKKÜR VƏ ONUN MƏNƏVİ ƏSASLARI

Estetik təfəkkür nədir? Onun başlıca xüsusiyyəti hansıdır? Estetik təfəkkürü bədii təfəkkürdən fərqləndirən nədir? Estetik təfəkkürü romantik təfəkkürdən fərqləndirən nədir? Realist və estetik təfəkkür arasındakı münasibətlər necədir? Estetik təfəkkür realist təfəkkürlə vahid bir əsasa gətirilə bilərmi? Estetik təfəkkürün özü hansı real zəminə, hansı ontoloji əsaslara söykənir? Bu suallar üzərində aparılan tədqiqat birinci fəslin əsas məzmununu təşkil edir.

1.1. Estetik təfəkkür və onun başlıca xüsusiyyəti

Estetik təfəkkür dünyanın fəlsəfi qavranılmasının bir aspekti olaraq meydana gəlmiş, fəlsəfi təfəkkürün sahələrindən biri kimi inkişaf etmiş və özünün bu inkişaf prosesində bir çox nəzəri və tətbiqi elmlərə başlanğıc vermişdir.

Fəlsəfi təfəkkürün bütün digər sahələri kimi, estetik təfəkkür də fəlsəfənin doğuluşundan başlayaraq dünyanın nəzəri mənalandırılmasında xüsusi əhəmiyyətə malik olmuşdur.

Eləcə də, estetik təfəkkürün rasionallaşdırılma formalarından biri olan estetika elmi digər fəlsəfi elmlərlə birləşərək təkamül etmiş və fəlsəfənin inkişafının ümumi dinamikasında onlara paralel olaraq müxtəlif tarixi formalara transformasiya etmişdir[252].

Elə bu hal təsdiq edir ki, estetik təfəkkürün və estetika elminin yaranması və inkişafı heç də “estetika” termininin yaranması və inkişafı demək deyildir.

Ümumən məlum olduğu kimi, “estetika” terminini fəlsəfi ədəbiyyata ilk dəfə XVIII əsrdə yaşayıb-yaratmış alman filosofu **Aleksandr Qottlib Baumqarten** (1714-1762) həmin əsrin ortalarında, daha konkret deyilsə, 1750-ci ildə gətirmişdir. Estetik təfəkkür hələ ibtidai icma cəmiyyətindən başlayaraq, estetik elmi isə antik dövrdən başlayaraq inkişaf etməsinə baxmayaraq, “estetika” termini yuxarıda göstəriləni kimi, XVIII əsrin ortalarından, Baumqartenin latın dilində yazdığı və “Estetika” (“*Aesthetica*”) adını verdiyi ikicildliyin yuxarıda göstərilən 1750-ci ildə çap olunan birinci cildinin nəşrindən [251] sonra elmi dövriyyədə olmuşdur.

Göründüyü kimi, “estetika” termini elmi dövriyyəyə estetik elminin yaranmasından çox sonra, estetik təfəkkürün meydana çıxmasından isə xeyli daha çox sonra gətirilmişdir.

Baumqartenə görə, məntiqi idrakın mənbəyini həqiqət, estetik idrakın mənbəyini isə gözəllik təşkil edir. Baumqartenin fikrincə, gözəllik özünün yüksək təzahürünü təbiətdə tapır və bu gözəlliyi biz təbiətin vasitəsi ilə dərk edirik. Təbiət insanın nəzərini yalnız fiziki baxımdan deyil, həmçinin estetik baxımdan da cəlb edir.

Baumqarten estetik terminini iki mənada və hər iki halda onun demək olar ki, müasir anlamlarında işlətməmişdir: hissi idrak haqqında elm və gözəllik haqqında elm mənalarında.

Bu iki mənadan birincisi sonradan böyük alman filosofu **İmmanuel Kant** (1724-1804) tərəfindən dərin təhlilə məruz qoyuldu.

Baumqarten hissi idrakın əqli idrakdan fərqi estetik təfəkkürün məntiqi təfəkkürdən fərqi kimi qiymətləndirirdi. Biz əqli idrakın hissi idrakdan fərqləndirilməsini məhz estetik və məntiqi düşüncə tərzlərinin fərqləndirilməsi kimi səciyyələndirilməsi ilə Kantın fəlsəfəsində, daha konkret deyilsə, Kantın şah əsəri olan “*Xalis zəkanın tənqidi*” əsərində rastlaşırıq. Bu əsrin “*Transsendental estetik*” və “*Transsendental məntiq*” adlandırılan bölümlərində “*transsendental estetik*” və “*transsendental məntiq*” terminlərinə demək olar ki, Baumqartensayağı səciyyə

verilir, yəni hissi idrak “*transsendental estetikə*” termini ilə, əqli idrak isə “*transsendental məntiq*” termini ilə ifadə olunur [163].

Estetika termini Baumqartendən və Kantdan sonra daha bir böyük alman filosofu, **Georq Vilhelm Fridrix Hegel** (1770-1831) tərəfindən yenidən mənalandırıldı. Əgər Baumqartənə görə estetik idrakın mənbəyini gözəllik təşkil edirsə və gözəllik özünün yüksək ifadəsini təbiətdə tapırsa, təbiət insanın nəzərini yalnız fiziki baxımdan deyil, həmçinin estetik baxımdan da cəlb etməklə idraka yol açırsa və insan həqiqi gözəlliyi təbiətin vəsi-təsi ilə dərk edirsə, Hegel estetikani ideyanın və idealın gerçək-liyi kimi mənalandırır. O, ideyanın gerçəkliyini təbiət gözəlliklə-rində, idealın gerçəkliyini isə incəsənətdə görürdü. Hegel bildi-rirdi ki, estetikə gözəllik haqqında təlim olaraq, həm də bədii yaradıcılığın fəlsəfəsidir, estetikanın tədqiqat predmetinə bədii yaradıcılıq, incəsənət də daxildir [132]. Hegel estetikə termini altında başa düşülən bilik dairəsinə incəsənətin, bədii yaradı-cılığın problemlərini aid edən, estetikani həm də incəsənətin fəlsəfəsi kimi təqdim edən ilk böyük filosof oldu.

Baumqartenin fikirləri isə estetikani incəsənətin problemləri ilə məhdudlaşdıran görüşlərdən əlbəttə ki, tam fərqli idi.

Həm Baumqarten, həm Kant, həm də Hegel əlbəttə ki, XVIII-XIX əsrlərdə yaşayıb-yaratmış filosoflardır. Lakin fəlsəfənin bir bölümü olaraq estetikə elminin fundamental əsasını təşkil edən estetik təfəkkür, artıq qeyd olunduğu kimi, çox qədim tarixə malikdir və ümumiyyətlə insan təfəkkürünün ən qədim növlərindən biridir. Bu da özünü ibtidai insanın qayaüstü rəsmlərində, ayinlərdə ifadə edilən rəqslərdə, musiqilərdə və nəğmələrdə özünü aşkar şəkildə biruzə vermişdir.

Estetik təfəkkürün başlıca xüsusiyyətinin müəyyənləşdirilməsinə qaldıqda isə qeyd etməliyik ki, estetikə termininin yaradıcısı olan Baumqarten bu termini iki mənada - hissi idrak haqqında elm və gözəllik haqqında elm mənalarında işlətdiyindən, onu vahid bir kontekstdə əslində mənalandıra bilməmişdir.

Doğrudur, əgər biz Baumqartenin estetik təfəkkürə aid etdiyi birinci xüsusiyyəti – estetikanın hissi idrak haqqında elm

kimi səciyyəsinə söykənən xarakteristikasını, daha sadə şəkildə deyilsə, onun emosional xarakterli olmasını nəzərdən keçirsək, onda asanlıqla görə bilərik ki, rasional cəhət burada əlbəttə ki, vardır və güclüdür. Estetik təfəkkürün digər təfəkkür formalarından fərqli cəhətlərindən biri təbii ki, onun emosional xarakterli olmasındadır. Estetik təfəkkür estetik hiss üzərində qurulan təfəkkürdür. Amma insanın hissləri heç də həmişə estetik təbiətli deyildir, estetik təfəkkür hiss üzərində qurulan təfəkkürün heç də bütün formalarını özündə ehtiva etmir. digər tərəfdən də, estetiklik də heç də həmişə hisslərlə bilavasitə bağlı deyildir. Buna bariz nümunə olaraq gözəllik kanonları göstərilə bilər.

Baumqartenin estetik təfəkkürə aid etdiyi ikinci xüsusiyyətə – onun gözəllik haqqında elm kimi səciyyəsinə söykənən xarakteristikasına qaldıqda isə, qeyd etməliyik ki, estetika yalnız gözəllik anlayışının və onunla səsleşən, onunla eyni qəbildən olan digər anlayışların – harmoniya, qratsiya, füsünkarlıq, zəriflik anlayışların təhlili ilə deyil, həm də onlara tam əks olan anlayışların – eybəcərlik, rəzillik kimi anlayışların da təhlili ilə məşğuldur.

Buradan görünür ki, nə emosional xarakterli olması, nə də estetikanın gözəllik haqqında elm kimi səciyyəsinə əsaslanan cəhəti estetik təfəkkürün heç də başlıca xüsusiyyəti olmayıb, onun çoxsaylı mümkün xüsusiyyətlərindən biri kimi əhəmiyyət kəsb edir.

Estetik təfəkkürün başlıca xüsusiyyətinin müəyyənləşdirilməsi isə həm onu vahid bir kontekstdə anlamaq, həm də onun çoxsaylı mümkün xüsusiyyətlərini bir araya gətirmək üçün zəruridir. Estetik təfəkkürün başlıca xüsusiyyətinin müəyyənləşdirilməsi eyni zamanda estetik təbiətli bir çox problemlərin həllinə də yol açar bilər.

Mənim fikrimcə, estetik duyğu və həyəcanları, "estetik hiss"i, "estetik qavrayış"ı, "estetik tələbat"ı, "estetik zövq"ü, "estetik həzz"i, eləcə də "estetik şüur"u və onun müxtəlif komponentlərini, "estetik ideal"ı və "estetik təmizlənmə"ni (katarsisi) estetik təfəkkürdən fərqləndirmək və onların özlərinin bir-

birindən fərqli və oxşar cəhətlərini üzə çıxarmaq, onların strukturunu müəyyənləşdirmək, onların hər birini ayrı-ayrılıqda təhlil etmək üçün estetik təfəkkürün fəlsəfi təqdimatından çıxış etmək son dərəcə evristik əhəmiyyətə malik olmuş olar.

Bəs, estetik təfəkkürün fəlsəfi təqdimatı öz başlanğıcını hansı definisiyadan götürməlidir? Estetik təfəkkürün başlıca xüsusiyyəti nədədir?

Estetik təfəkkürün fəlsəfi təqdimatını vermək, onun başlıca xüsusiyyətini müəyyənləşdirmək üçün isə ilk öncə təfəkkür anlayışının özünün fəlsəfi təqdimatını vermək və bu anlayışın başlıca xüsusiyyətini müəyyənləşdirmək lazım gəlir.

Azərbaycanda XX əsr ərzində formalaşan və bu günün özündə də dominant mövqeyə malik olan ənənəvi marksist baxış nöqtəyi-nəzərindən, təfəkkür dünyanı dərk etmənin hissi idrakdan fərqli və hissi idrak üzərində təşəkkül tapan formasıdır, insanın xarici aləmi dərk etməsinin ən yüksək mərhələsidir. İnsan obyektiv aləmi həm hiss üzvləri vasitəsilə, həm də məntiqi yolla dərk edir. Hissi idrak prosesində əldə olunan biliklər cisimləri insan şüurunda duyğular, qavrayışlar və təsəvvürlər şəklində inikas etdirir, məntiqi idrak nəticəsində qazanılan biliklərdə isə cisim və hadisələr anlayışlar (məfhumlar) və onların müxtəlif kombinasiyaları şəklində dərk olunurlar. Hissi idrak predmet və hadisələri onların surətləri şəklində, məntiqi idrak isə onlar barədə yaradılan anlayışlar şəklində əks etdirir. Təfəkkür məntiqi idrak mərhələsinə aid olub daha mürəkkəb struktura malik olan idrak prosesidir. Təfəkkür prosesində cisimlər, hadisələr ətraflı təhlil və müqayisə edilir və onlardakı oxşar cəhətlər əsasında ümumiləşdirmələr aparılır. Təfəkkür sayəsində həm duyğu orqanlarında öz əksini tapa bilməyən mahiyyətləri açmaq, gizli əlaqə və münasibətləri üzə çıxarmaq, həm də hiss üzvlərimiz vasitəsilə bilavasitə qavranıla və əks etdirilə bilməyən cisimləri aşkar və tədqiq etmək mümkündür. Təfəkkürün yaratdığı anlayışlar həmin bu tədqiqatların nəticəsində meydana çıxır. Təfəkkürün anlayışlarla yanaşı, digər iki əsas forması da mövcuddur: bunlar mühakimələr (hökmələr) və əqli nəticələndir. Həm mühakimələr,

həm də əqli nəticələr anlayışların müxtəlif kombinasiyaları kimi çıxış edirlər. Burada təfəkkür formaları həm ayrılıqda, həm də qarşılıqlı əlaqədə tədqiq edilir. Təfəkkürün ilkin forması olan məfhum ümumiləşmiş bilikdir və təfəkkürün mülahizələr və əqli nəticələr kimi digər əsas formalarının yaranması üçün zəmin olaraq çıxış edir. Təfəkkür formalarından ikincisi olan mühakimələr vasitəsi ilə isə predmet və hadisələrin müxtəlif cəhətləri, xassələri, münasibətləri dərk edilir. Mühakimə - nəyi isə təsdiq edən və ya nəyi isə inkar edən mülahizədir. Mühakimədə ilk öncələr təkçə ilə ümuminin qarşılıqlı əlaqəsi ifadə olunur. Əqli nəticə əldə etmə prosesində isə bir mühakimədən digərinə keçid edilir. Mühakimənin müxtəlif formaları əqli nəticə əldə etməyin ayrı-ayrı halqalarıdır. Mühakimələrin inkişafı təkçəlik mühakiməsindən başlayıb xüsusiyyət mühakiməsindən keçərək ən ümumilik mühakiməsinə doğru istiqamət götürür. İnduksiya xarakterli olan bu istiqamət marksizmdə öncül mövqeyə malikdir. Ən ümumilik mühakiməsində isə biz inkişafın ən ümumi qanunlarını dərk edirik. Marksizm eyni zamanda induksiya əks olan təfəkkür üslubunu – deduksiyanı, ümumidən xüsusiyyətə və təkçəyə doğru istiqamətlənən təfəkkür üslubunu da qəbul edir. Əqli nəticənin hər iki halı əhatə edən ümumi səciyyəsinə qaldıqda isə, bu elə bir təfəkkür formasıdır ki, mövcud olan, artıq müəyyən edilmiş bilik əsasında yeni bir bilik əldə edilir. Burada təfəkkür fəal idrak prosesi olaraq nəzərdən keçirilir. Marksizmin təfəkkür haqqındakı təliminin mərkəzi problemi təfəkkür formalarının yaranmasını və inkişafını yalnız xalis məntiqi kontekstdə öyrənmək deyildir, həm də təfəkkür formalarının hərəkətində praktikanın rolunu aydınlaşdırmaqdır. Marksizm praktikanı idrakın mənbəyi və həqiqətin meyarı kimi qəbul etməklə, idrakın tərkib hissəsi kimi nəzərdən keçirdiyi təfəkkürün də praktika ilə sıx əlaqəli olduğunu vurğulayır. Ənənəvi marksist idrak nəzəriyyəsi təfəkkürü eyni zamanda nitq ilə də üzvi sürətdə bağlayır. Bu baxış prizmasında nitq olmadan təfəkkür, təfəkkür olmadan isə nitq mövcud və mümkün deyildir. Buraya bir məqamı da əlavə edək ki, ənənəvi nəzəriyyə təfəkkürün tədqiq olunması zamanı

fəlsəfə, onun tərkib hissəsi olan idrak nəzəriyyəsi və həmçinin məntiqlə yanaşı, həm də pedaqogikaya, psixologiyaya və neyropsixologiyaya da mühüm əhəmiyyət verir [195; 144; 227; 170; 226; 81; 61; 79; 47; 56; 57].

Görkəmli rus marksist filosofu Pavel Koptin təfəkkürün ənənəvi anlamını dörd əlamət əsasında səciyyələndirmişdir: Təfəkkür gerçəkliyin abstraksiya formasında inkasıdır (1); Təfəkkür obyektiv reallığın insan tərəfindən dərk olunma üsuldur (2); Təfəkkür predmetlərin, proseslərin, münasibətlərin və qanunların dərk olunmasına yönəlmiş fəaliyyət formasıdır (3); Təfəkkür obyektiv aləmin subyektiv obrazıdır (4) [172].

Təfəkkürün ənənəvi marksist izahı təfəkkür anlayışının fəlsəfi mənalandırılması tarixində əlbəttə ki, mühüm əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu ənənəvi marksist izahda təfəkkürün ümumi xarakteristikasından estetik təfəkkürün xarakteristikasına keçid etmək çətinidir, demək olar ki, qeyri-mümkündür.

Amma o faktı da mütləq qeyd etməliyik ki, estetik təfəkkür ümumiyyətlə təfəkkürün təzahür formalarından biri olduğundan, təfəkkürün ümumi xarakteristikasından estetik təfəkkürün xarakteristikasına keçid etmək ümumiyyətlə götürüldükdə şübhəsiz ki, mümkündür və hazırkı halda hətta labüddür. Belə bir keçid təfəkkürün ənənəvi marksist izahında mümkün olmasa da, digər fəlsəfi yanaşmalarda əlbəttə ki, mümkün ola bilər və biz ya bunu mümkün edə bilən mövcud hallardan birini üzə çıxarmalı və estetik təfəkkür anlayışına tərifi təfəkkürün bu ümumi fəlsəfi səciyyəsinə söykənərək verməliyik, ya da, bunu mümkün edə bilən halların mövcud olmadığı təqdirdə isə, təfəkkürün marksist izahdan fərqli bir anlamını müstəqil surətdə irəli sürməklə, estetik təfəkkürün bu anlam üzərində qurulan yeni xarakteristikasını təqdim etməliyik.

Bu hallardan birincisi mövcud olduğundan, biz estetik təfəkkürün təqdimatını həmin mövcud haldan çıxış edərək verməliyik. Bu hal təfəkkürün ümumi xarakteristikasından estetik təfəkkürün xarakteristikasına keçid etməyi mümkün edir.

Təfəkkürün ümumi fəlsəfi səciyyəsiindən estetik təfəkkürün bir fəlsəfi hadisə olaraq səciyyələndirilməsinə belə bir keçidin mümkünlüyünü biz Azərbaycan filosofu Adil Əsədovun irəli sürdüyü və özünün *“Təfəkkürün fəlsəfəsi”* monoqrafiyasında müfəssəl şəkildə şərh etdiyi konsepsiyada aydın bir şəkildə görə bilirik. Adil Əsədovun irəli sürdüyü konsepsiyada təfəkkürə belə tərif verilir: *“Təfəkkür ziddiyyətin nəzəri həllidir”* [34, s. 43]. Bu tərif konsepsiya müəllifi tərəfindən bir neçə redaksiyada verilir. Həmin bu redaksiyalardan biri isə təfəkkürün ümumi xarakteristikasından estetik təfəkkürün xarakteristikasına keçid etmək üçün bilavasitə yol göstərir. Təfəkkür anlayışına Adil Əsədov tərəfindən verilən tərifin həmin redaksiyası belədir: *təfəkkür – subyekt və obyektlər arasında nəzəri olaraq o münasibətlərin həyata keçirilməsidir ki, onların yaranması və gerçəkləşməsi ilə subyektin olmalı olduğu halla olduğu hal arasındakı uyğunsuzluq aradan qalxmış olur* [34, s. 43].

Olmalı olduğu hal subyektin ideal vəziyyətini, olduğu hal isə real vəziyyətini ifadə edir. Subyektin olmalı olduğu vəziyyətdən qaynaqlanan, olmalı olduğu vəziyyətdən olduğu vəziyyətinə doğru istiqamətlənən, son nəticədə, subyektin olduğu vəziyyətini olmalı olduğu vəziyyətinə gətirməli olan ideyanı yaradan təfəkkür elə estetik təfəkkürdür.

Estetik təfəkkürdən fərqli olaraq realist təfəkkür isə, subyektin olduğu vəziyyətdən qaynaqlanan təfəkkürdür.

Adil Əsədovun konsepsiyasında idrak fenomenini realist təfəkkürün istiqamətlərindən biridir. Bu səbəbdən də, ümumiyyətlə idrak fenomenini təfəkkür fenomeninin alt sistemi kimi təqdim olunur. “Əgər idrak nəzəriyyəsi ilə yanaşı, təfəkkür nəzəriyyəsiindən də danışmaq mümkün olsaydı, onda idrakı bütövlükdə təfəkkür nəzəriyyəsi daxilində tədqiq etmək daha düzgün olardı. Təfəkkür prosesi bir sıra hallarda idrak prosesi kimi çıxış edə bilsə də, düşünmə təkcə dərk etmə demək deyildir. İdrakın yaradıcı xarakteri onu ifadə edən anlayışın məzmununu “təfəkkür” anlayışının məzmununa nisbətən zənginləşdirsə də,

öz məntiqi həcmi baxımından “*təfəkkür*” “*idrak*”dan daha genişdir” [34, s. 18].

İdrak realist təfəkkürün istiqamətlərindən biri olduğundan, onun diqqət mərkəzində subyektin olmalı olduğu vəziyyət deyil, olduğu vəziyyət dayanır.

Burada belə, bir məqamı da qeyd etmək istərdim ki, estetik təfəkkür subyektin olmalı olduğu haldan, onun ideal vəziyyətindən çıxış etməsinə baxmayaraq, subyektin olduğu hala, real vəziyyətinə də biganə qala bilməz. Çünki o, öz təyinatı etibarlı ilə, subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanı yaratmalıdır, yəni nəticə etibarlı ilə ümumiyyətlə təfəkkürün görməli olduğu işi görməlidir, sadəcə olaraq, realist təfəkkürdən fərqli istiqamətdə, daha doğrusu, realist təfəkkürün istiqamətinə əks istiqamətdə.

Belə ki, təfəkkür bütövlükdə subyektin olmalı olduğu vəziyyətlə olduğu vəziyyət arasındakı ziddiyyətdən yaranır, ziddiyyətin mövcudluğu təfəkkür prosesinin ən ümdə şərtidir. Realist və estetik təfəkkür tipləri arasındakı fərqə qaldıqda isə, bu fərq göstərilən təfəkkür tiplərinin öz başlanğıcını ziddiyyətin hansı tərəfindən, hansı qütbündən götürməsi ilə müəyyən olunur. Əgər realist təfəkkür öz başlanğıcını subyektin olduğu vəziyyətindən götürürsə və subyektin olmalı olduğu vəziyyətinə doğru istiqamətlidirsə, estetik təfəkkür əksinə olaraq öz başlanğıcını subyektin olmalı olduğu vəziyyətindən, yəni ideal vəziyyətindən götürür və subyektin olduğu vəziyyətinə doğru istiqamətlidir.

Elə bu səbəbdən də, estetik təfəkkür hər şeydən öncə idealdan çıxış edən təfəkkürdür. Əgər biz dünyanı onun təzahür reallığı baxımından deyil, ideali baxımından qiymətləndiririksə, hazırda olana deyil, olmalı olana önəm veririksə, dünyanı fiziki varlığı nöqtəyi-nəzərindən deyil, virtual varlığı nöqtəyi-nəzərindən dəyərləndiririksə, onda estetik təfəkkür mövqeyində dayanmış oluruq. Əksinə, əgər biz dünyanı reallıq nöqtəyi-nəzərindən, hazırda olanın nöqtəyi-nəzərindən, maddi varlıq nöqtəyi-nəzərindən qiymətləndiririksə, onda biz realist təfəkkür mövqeyində dayanmış oluruq.

Estetik təfəkkür romantik təbiətli, realist təfəkkür isə prozaik təbiətlidir. Estetik təfəkkür sahibi  c n ideal maddi ger eklikd n daha real olmasa da, daha önəmlidir. Realist təfəkkür sahibi  c n isə maddi ger eklik yeganə mötəbər reallıqdır və bunun  c n də, realist təfəkkür nöqteyi-nəzərindən romantizm bütöv-l kd  mənasızlıq olmasa da, sanki boş bir x yalp rv rlik kimi qiymətləndirilir.

Əslində bunların hər ikisində mühüm, diqqəti cəlb edən, demək olar ki, hər bir insan  c n müəyyən dərəcədə önəm daşıyan cizgilər mövcuddur. Amma insanların bir çoxu əksər hallarda bunların hansınasa daha çox üstünlük, daha çox önəm verirlər.

Görünür elə buna görə də, əsasən estetik təfəkkürdən çıxış edən, ideala baėlı olan, romantik təbiətli olan insanları obrazlı olaraq lirikl r, əsasən realist təfəkkürdən çıxış edən, maddi ger ekliyə daha çox baėlı olan, realist olan insanları isə fizikl r kimi d y rl ndirmişl r. Lirikl r v  fizikl r arasındakı mübahisənin tarixi isə cox qədimdir. Fizikl r lirikl ri boş x yalp rv rlikd , lirikl r isə fizikl ri adilikd , miyan likd , prozaiklikd  g nahlandırmışlar.

Bunlardan hansı daha mühümdür?  dealdan çıxış edən estetik t f kk rm , yoxsa maddi ger eklikd n çıxış edən realist t f kk rm , lirikl rin düşündüklərimi, yoxsa fiziklərin m lahiz l rimi?

Əslində fizikl r də, lirikl r də, romantik təfəkkür sahibləri də, obyektivist təfəkkür sahibləri də yarı-həqiqət m v-qeyind dirl r. Tam həqiqət estetikliyin v  realistliyin, romantizmin v  obyektivliyin v hd tind dir, onların tam bir şəkildə birl şdirilm sind dir, bütöv sintezind dir. Belə bir vəhdət, belə bir tam şəkildə birləşdirilmə, belə bir bütöv sintez olmadıėı halda isə həm estetik təfəkkür, həm də realist təfəkkür ümumiyyətlə təfəkkürün tamamlanmamış formaları kimi çıxış edirlər.

 dealın ger eklikd n təcrid olunmuş şəkildə təqdimatını  z nd  ehtiva edən və lirikl r tərəfindən m tl ql şdiril n romantizm əslində estetik təfəkkürün belə bir tamamlanmamış for-

masıdır. Estetik təfəkkürün tamamlanmamış bu ilkin formasını lirik-romantik təfəkkür kimi səciyyələndirə bilərik.

Eləcə də, dramatik təfəkkür də həmçinin estetik təfəkkürlə realist təfəkkürün özünəməxsus sintezi kimi qəbul edilə bilsə də, əslində elə lirik-romantik təfəkkür kimi natamamdır, estetik təfəkkürün tamamlanmamış başqa bir formasıdır, lirik-romantik təfəkkürdə olduğu kimi, o da tam həqiqəti vermir.

Dramatik təfəkkür sahibi estetikliyə də bağlıdır, realizmə də, ideali da əziz tutur, reallıqdan da əl çəkə bilmir və məhz mövcud reallıqdan əl çəkə bilməməsi səbəbindən də reallığı ideala yüksəltmək əzminə də malik deyildir.

Dramatik təfəkkür əslinə qalanda kontradiktiv təfəkkürdür, yəni ziddiyyətdən çıxış etsə də, ziddiyyət dairəsindən çıxa bilməyən, ziddiyyətə qapanıb qalan və elə bu səbəbdən də, ziddiyyəti həll edə bilməyən təfəkkürdür, daha doğrusu, kontradiktiv təfəkkürün bir formasıdır, bir qədər konkretləşdirilmiş şəkildə ifadə olunarsa, kontradiktiv təfəkkürün konkret sosial məzmunla yüklənmiş və rasionallaşdırmış formasıdır. Bir qədər başqa cür və daşdığı mənaya daha uyğun bir şəkildə deyilsə, dramatik təfəkkür – ziddiyyətli durumunun rasionallıq ifadəsini tapmış, lakin sosial katalizmlər qarşısında gücsüz qalan təfəkkür formasıdır. Dramatik təfəkkür kontradiktiv təfəkkürün bir forması olaraq ziddiyyətləri həll etmir, onların yalnız konstataciyasından çıxış edir [35].

Dramatik təfəkkür lirik-romantik təfəkkürə oxşar olaraq estetik təfəkkürün tamamlanmamış formalarından biri olduğunu biz artıq qeyd etmişdik. Buraya onu da əlavə edək ki, lirik-romantik təfəkkür kimi, dramatik təfəkkür də estetik təfəkkürün inkişafında yalnız bir mərhələni təşkil edir. Bütövlükdə estetik təfəkkürün inkişafına qaldıqda isə, qeyd edək ki, bu inkişaf təkcə göstərilən həmin iki mərhələ ilə bitmir. Onların hər ikisi, həm lirik-romantik təfəkkür, həm də dramatik təfəkkür estetik təfəkkürün inkişafında müəyyən mərhələləri təşkil etsələr də, estetik təfəkkürü bütövlüyündə əhatə etməzlər, onun yalnız ilkin mərhələlərini əhatə edirlər.

Əgər estetik təfəkkürün inkişafında birinci mərhələ lirik-romantik təbiətlirdə, ikinci mərhələ dramatik təbiətli, üçüncü mərhələ prozaik təbiətli və nəhayət, dördüncü, sonuncu mərhələ isə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanın artıq yaradılması prosesidir.

Öz inkişafının dördüncü mərhələsində estetik təfəkkür ümumiyyətlə təfəkkürün görməli olduğu işi başa çatdırdığından, bu mərhələ əslində realist təfəkkürün də sonuncu mərhələsi ilə eyniyyət təşkil edir. Çünki realist təfəkkür öz başlanğıcını subyektin olduğu vəziyyətdən götürsə də, son nəticədə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanı yaratmalıdır.

Eləcə, estetik təfəkkür də yalnız olmalı olan haqqında təfəkkür olaraq, yalnız virtual reallığın subyekti olaraq qala bilməz. Estetik təfəkkür ümumiyyətlə təfəkkür tiplərindən biri olaraq ümumiyyətlə təfəkkürün görməli olduğu işi bütövlükdə, tam olaraq yerinə yetirə bilməlidir. Bunun üçün isə o, yalnız virtual reallığı deyil, həm də obyektiv reallığı düşünə bilməlidir. Obyektiv reallığın məzmununu özünün tədqiqat predmetinə çevirən təfəkkür isə realist təfəkkürdür. Estetik təfəkkür öz inkişafının dördüncü mərhələsində realist təfəkkür xüsusiyyətini də kəsb edərək ümumiyyətlə təfəkkürün öz təyinatını gerçəkləşdirməsi ilə tamamlanır. Təfəkkürün öz təyinatını gerçəkləşdirməsində bu sonuncu, tamamlayıcı, həlledici mərhələ ideali gerçəklik səviyyəsinə, virtual reallığı obyektiv reallıq səviyyəsinə, adiliyi gözəllik səviyyəsinə yüksəltmək üçün ideyanın yetişdirilməsidir [41].

Daha bir məqam: estetik təfəkkür inkişafının qeyd olunan dördüncü, sonuncu mərhələsində kontradiktiv təfəkkür olmaqdan qalaraq, dialektik təfəkkür formasını alır. Belə ki, dialektik təfəkkür təfəkkürün dramatik təzahür formasını da özündə ehtiva edən kontradiktiv təfəkkürdən fərqli olaraq, ziddiyyətlərdən yalnız çıxış etmir, ziddiyyətləri həm də həll edir. Dialektik təfəkkür dedikdə biz məhz ziddiyyətdən çıxış edən və ziddiyyətin həllinə nail olan təfəkkürü nəzərdə tuturuq.

Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının birinci mərhələsində lirik-romantik təbiətli olaraq idealın təqdimatçısıdırsa, ikinci mərhələdə dramatik təbiətli, deməli ki, kontradiktiv xarakterli olaraq ideali və reallığı demək olar ki, eynigüclü kimi qəbul edirsə və onları qarşı-qarşıya qoyursa, üçüncü mərhələdə prozaik təbiətli olaraq reallığı idealla müqayisədə daha çox qabardırsa, dördüncü, sonuncu mərhələdə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanın yaradıcısı olaraq sosial katalizmləri, ideal və reallıq arasındakı ziddiyyəti nəzəri səviyyədə artıq həll edir, bununla da estetik təfəkkür öz inkişafının sonuncu mərhələsində dialektik təfəkkür xarakterini kəsb edir.

Estetik təfəkkürü bədii təfəkkürdən fərqləndirən əlamətlərdən biri də budur. Bədii təfəkkür kontradiktiv təbiətli ola bilər, lakin heç zaman dialektik təbiətli ola bilmir.

Bundan başqa, estetik təfəkkür bədii təfəkkür qarışığı olmadan da inkişaf edə bilsə də, bədii təfəkkür əslində estetik təfəkkür fəaliyyətinin nəticəsi olaraq meydana çıxan sənətsünaslıq texnikaları olmadan inkişaf edə bilməz.

Amma bununla belə, estetik təfəkkürün inkişafının ilk üç mərhələsinə uyğun olaraq, bədii təfəkkürün də inkişafında müvafiq üç mərhələnin olduğunu görməmək də mümkün deyildir və estetik təfəkkürün inkişafının həmin ilk üç mərhələsi ilə bədii təfəkkürün inkişafının uyğun üç mərhələsi arasında bir çox hallarda paralellər də aparmaq mümkündür.

Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının birinci mərhələsində idealın təqdimatçısıdırsa, bədii təfəkkürün inkişafının birinci mərhələsində diqqət mərkəzində ideal olub-olmamasından asılı olmayaraq bədiiləşdirilərək bəzədilməli olan reallıq dayanır¹. Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının ikinci mərhələsində dramatik təbiətli, deməli ki, kontradiktiv xarakterli olaraq ideali və reallığı demək olar ki, eynigüclü kimi qəbul edirsə və onları qarşı-

1 Əgər ümumiyyətlə estetik təfəkkürün diqqət mərkəzində ideal dayanırsa, bədii təfəkkürün diqqət mərkəzində bir çox hallarda daha çox sənətin gücü ilə bəzədilməli olan reallıq dayanır.

qarşıya qoyursa, bədii təfəkkürün inkişafının ikinci mərhələsində bəzədilərək olduğundan daha yaxşı göstərilən reallıqla ifşa edilərək nəzərdən və gözdən salınmalı olan reallıq arasındakı ziddiyyətin qabardılması dayanır. Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının üçüncü mərhələsində prozaik təbiətli olaraq reallığı idealla müqayisədə daha çox qabardırsa, bədii təfəkkürün inkişafının üçüncü mərhələsində ideal olub-olmamasından asılı olmayaraq bəzədilməli olan reallıq gerçəkliyin neytral təfərrüatları fonunda təqdim olunur.

Amma bununla yanaşı, o faktı da qeyd etməliyik ki, estetik və bədii təfəkkür tipləri öz inkişaflarının göstərilən bu üç mərhələsində bir-birinə tam adekvat olaraq da inkişaf edə bilərlər. Bu, o halda mümkün olur ki, bədii təfəkkür tərəfindən bəzədilməli olan məzmun əslində elə olmalı olanın, idealın məzmunu olur.

Estetik təfəkkürün inkişafının dördüncü mərhələsində isə təfəkkürün təyinatı tam şəkildə gerçəkləşdirildiyindən, onun bədiiləşdirilməsinə, “bəzədilməsinə” ehtiyac qalmır. Estetik təfəkkürün inkişafının yuxarıda göstərilən ilk üç mərhələsi isə tamamlanmamış təfəkkür xarakterli olduğundan, həmin üç mərhələ bədii təfəkkürün xüsusiyyətlərini də özündə ehtiva edə bilər.

Ümumiyyətlə götürüldükdə, bədii təfəkkür özünün xalisliyində estetik təfəkkürün inkişafının yalnız üç mərhələsini əhatə etdiyindən estetik təfəkkürün altsistemi kimi çıxış edir. Bədii təfəkkür özünün xalisliyi çərçivəsindən kənara çıxdıqda isə, sözün tam mənasında estetik təfəkkür olmaqdan qalır.

Belə ki, bədii təfəkkürün başlıca təyinatını dünyanın ideal baxımından təqdim olunması təşkil edir. Bədii təfəkkür öz təyinatı etibarlı ilə ideali ya reallıqdan təcrid olunmuş şəkildə, ya onun reallıqla qarşıdurması vəziyyətində, ya da reallıqla yanaşılıq vəziyyətində təqdim etməlidir. Bir qədər konkretləşdirsək, bədii təfəkkür estetik təfəkkürün inkişafının birinci mərhələsində ideali reallıqdan təcrid olunmuş şəkildə, ikinci mərhələdə ideali onun reallıqla qarşıdurması vəziyyətində, üçüncü mərhələdə isə reallıq arxasında qalan ideali təqdim etməlidir.

Bədii təfəkkür özünün bu təyinatını gerçəkləşdirərkən, yəni estetik təfəkkürün altsistemi olaraq fəaliyyət göstərərəkən isə müxtəlif sənətsünaslıq texnikalarını yaradır.

Lakin sənətsünaslıq texnikaları idealın təqdim olunmasına təyinatlı olsa da və bədii təfəkkürün başlıca təyinatını da məhz dünyanın ideal baxımından təqdim edilməsi təşkil etsə də, bədii təfəkkür yaratdığı həmin sənətsünaslıq texnikalarından heç də həmişə təyinatları üzrə, yəni idealı təqdim etmək üçün istifadə etmir. Bədii təfəkkür yaratdığı bu müxtəlif sənətsünaslıq texnikalarını təyinatları üzrə istifadə etməklə yanaşı, onlardan çox geniş miqyasda sui-istifadə də edə bilər və edir [35].

Bu halda bədii təfəkkür estetik təfəkkürün altsistemi olmaqdan kənara çıxır. Bədii təfəkkür sənətsünaslıq texnikalarından sui-istifadə etdiyi hallarda onun estetik təfəkkürdən belə bir başlıca fərqi ortaya çıxır ki, estetik təfəkkür dünyanı onun idealı baxımından səciyyələndirdiyi və dünyanın reallığını onun ideallarına yüksəltməli olan ideyanı yaratmalı olduğu halda, bədii təfəkkür sənətsünaslıq texnikalarından sui-istifadə edərək dünyanı indi olduğundan fərqli bir şəkildə təqdim etməklə öz işini bitmiş hesab edə bilər, sənətsünaslıq texnikası imkanlarından dünyanı indi olduğundan daha yaxşı və ya indi olduğundan daha pis göstərmək üçün istifadə edir.

Əgər estetik təfəkkür idealı təhtəşüurun məzmunundan şüurun məzmununa çıxarmaqdan ibarətdirsə, bədii təfəkkür sənətsünaslığın bir nəzəriyyə olaraq reallığa tətbiqi ilə bağlıdır. Bədii təfəkkür bütövlükdə şüuri xarakter daşdığı halda, estetik təfəkkür şüurun, təhtəşüurun və həmçinin də şüursuzluğun elementlərini özündə birləşdirir².

Ümumiyyətlə götürüldükdə isə, bədii təfəkkürün estetik təfəkkürdən ən mühüm fərqi ondan ibarətdir ki, estetik təfəkkür dünyanı onun ideallarına yüksəltməli olan ideyanı yaratmalı ol-

2 Bu nöqteyi-nəzərdən, estetik təfəkkür estetik şüurdan fərqləndirilə bilər. Estetik şüur estetik təfəkkürdən fərqli olaraq verballaşdırılmış, yəni sözlə ifadə olunmuş təfəkkür tərzidir. (Bu barədə bax: [41]).

duğu halda, bədii təfəkkür sənətşünaslıq texnikasının köməyi ilə idealın aydın təqdimatını, incəsənəti yaratmalıdır.

Yaradılmış incəsənət əsərləri isə öz növbəsində, estetik təfəkkürün formalaşmasının daha bir mənbəyini ortaya çıxarır. Əgər estetik təfəkkürün formalaşmasının ən mühüm mənbəyi olaraq ideali insan şüurunda aydın bir şəkildə canlandıran təxəyyül çıxış edirsə, estetik təfəkkürün formalaşmasının ikinci ən mühüm mənbəyi olaraq praktik estetik fəaliyyətin, xüsusən artıq yaradılmış incəsənət əsərlərinin fəlsəfi səviyyədə mənalandırılması çıxış edir. Bu halda estetik təfəkkürün özü nəzəri estetik fəaliyyət kimi dəyərləndirilə bilər.

Yarımfəslə yekun olaraq qeyd oluna bilər ki, estetik təfəkkür idealın gerçəkləşdirilməsinə yönəlik düşüncə tərzii olduğu halda, bədii təfəkkür idealın bədii obrazlar şəklində təqdimatına, başqa sözlə incəsənət əsərlərinin yaradılmasına təyinatlıdır.

İndi isə irreal məzmunun və virtual reallığın hansı səbəblərdən estetik təfəkkürün ontoloji əsasları kimi çıxış etdiklərini müəyyənləşdirməyə çalışaq. Bu isə növbəti yarımfəslin başlıca qayəsini təşkil edir.

1.2. Mənəvi mahiyyətin irreal məzmun və virtual reallıq təzahürləri estetik təfəkkürün ontoloji əsasları kimi

Estetik təfəkkürün ontoloji əsasları olaraq iki təməli – irreal məzmunu və virtual reallığı qəbul etdiyimizdən bu təməllərdən hər birini ayrıca nəzərdən keçirək.

İrreal anlayışının fəlsəfəyə və bütövlükdə elmə daxil edilməsi öz tarixini **1924**-cü ildən götürür və yaranışı ilə alman təhsilli ispan filosofu və sosioloqu **Xose Orteqa-i-Qassetə** (1883-1955) borcludur. Orteqa-i-Qasset həmin ildə yazdığı "*İncəsənətdə*

nöqteyi-nəzər barədə" adlı essesinde³ *irreal* anlayışını irəli sürmüş və bu anlayış əsasında bədii yaradıcılığı təhlil etmişdir.

irreal anlayışına hələ ki ***reallaşmayan*** kimi ümumi səciyə verən Orteqa-i-Qasset *irreal* və *ideal* anlayışları arasında paralel, müəyyən mənada eyniləşdirmə, identifikasiya aparır. O, belə hesab edir ki, sənətkar obyektlərdə obyektivləşməyən, empirik reallıqda öz təcəssümünü tapmayan ideali kəşf edir. Orteqa-i-Qasset həmin bu ideali, obyektlərdə obyektivləşməyən, empirik reallıqda öz təcəssümünü tapmayan həmin bu mahiyyəti *irreal* olaraq nəzərdən keçirir. İncəsənət əsərini yaradan sənətkarın təyinatını isə Orteqa-i-Qasset reallığın arxasında qalan *irreal*ın kəşf edilib göstərilməsində görür. İncəsənət tərəfindən yaradılmış yeni dünyada predmetlər necə olmalıdırlarsa, elədirilər. Yeni dünya sənətkar tərəfindən dağıdılan, irreallaşdırılan xarici, empirik reallığın xarabalıqları üzərində qurulur [210].

Maraqlı bir cəhət: *irreal* sözü ilk dəfə ispan dilli mətndə işlədilməsinə baxmayaraq latın mənşəlidir. *irreal* termininin əsasında duran *real* sözü latın dilinin tarixi semantikasında nəzərdən keçirildikdə hər şeydən öncə belə bir məqam diqqəti özünə çəkir ki, bu sözün ilkin olaraq, yaradıldığı zamandan başlayaraq kəsb etdiyi məna onun müasir istifadəsi ilə demək olar ki, eynidir. Məlumdur ki, *real* sözünün Qədim Romada kəsb etdiyi məna *maddi olan* ifadəsində daşınan mənaya son dərəcə yaxındır. Qədim Romaya aid latın dilli fəlsəfə kontekstində nəzərdən keçirildikdə də *real* termini *maddi olan* mənasını verir. Diqqət yetirildikdə asanlıqla görmək olar ki, *real* termini müasir anlamda da demək olar ki, eyni mənanı, *maddi olan* mənasını ifadə edir. Lakin *real* sözünün həm Qədim Roma anlamında, həm də müasir anlamda semantik yaxınlığa, demək olar ki, eyniyyətə malik olması Qədim Romanın latındilli fəlsəfi terminologiyasında yer

³ Xose Orteqa-i-Qassetin "*İncəsənətdə nöqteyi-nəzər barədə*" adlandırdığı klassik əsərin tədqiqi zamanı biz bu əsərin rus tədqiqatçısı T.İ.Pitareva tərəfindən rus dilinə son dərəcə uğurla edilmiş tərcüməsinə əsaslanacağıq: [211].

alan və müasir dünyanın demək olar ki, bütün fəlsəfi terminologiyalarında özünə vətəndaşlıq hüququ qazanan *real* termininin indi, hazırkı dövrdə *maddi olan* mənasına malik olması *real* sözünün yarandığı gündən bu günkü günə qədər heç bir semantik dəyişikliyə məruz qalmaması demək deyildir. *Real* sözü latın dilinin öz daxili inkişafı kontekstində nəzərdən keçirildikdə məlum olur ki, bu söz tarixən son dərəcə ciddi semantik dəyişikliklərə məruz qalmışdır. *Real* sözünün latın dilində, daha doğrusu latın dilinin tarixi inkişafında öz ilkin mənasından tamamilə fərqli mənaları daşıdığı da fəlsəfəyə məlumdur. *Real* sözü öz yaranışında və müasir anlamda özünün semantikasından baxımından əslində eyniyət təşkil etsə də, bu söz onun tarixi inkişafında hətta bir-birinə tamamilə əks olan mənaları da kəsb etmişdir. Baxmayaraq ki, *real* termini öz yaranışında *maddi olan* mənasını kəsb etmişdi və müasir anlamda da elə həmin mənanı, *maddi olan* mənasını kəsb edir, bu termin tarixin digər bir dönəmində əks mənanın, *qeyri-maddi olan* mənasının da linqvistik daşıyıcısı olmuşdu. Orta əsr Avropasının latındilli fəlsəfəsinin ən nüfuzlu cərəyanlarından biri olan realizm cərəyanı *real* sözünə haqqında danışılan həmin bu əks mənanı, *qeyri-maddi olan* mənasını vermişdi. Orta əsr Avropasının latındilli dini fəlsəfəsi nöqtəyi-nəzərindən, *maddi olan varlıq* fanidir, daimi dəyişikliklərə məruz qalır və labüd olaraq məhv olmaya məhkumdur, bu səbəbdən də “qeyri-real”dır. Orta əsr Avropasında aparıcı fəlsəfi istiqamət olan realizm fəlsəfəsinin və ümumiyyətlə orta əsr dini dünyagörüşünün baxış bucağında maddi varlıq həqiqi varlıq deyil, həqiqi varlığın yalnız müvəqqəti ifadəçisidir. Orta əsr Avropasının latındilli dini fəlsəfəsi nöqtəyi-nəzərindən baxıldıqda, həqiqi olan, real olan varlıq sadəcə olaraq maddi varlıqlar deyil, onlar barəsində ideyalardır, anlayışlardır. Maddi olanlar müvəqqəti, fani, qeyri-real olduqları halda, onlar barəsində anlayışlar əbədidir, dəyişməzdir, realdır. Maddi olanlar müvəqqəti olduqları halda, fani dünyaya məxsus olduqları halda, onlar barəsində anlayışlar əbədidirlər, əbədi varlığa, ilahi dünyaya, Tanrıya məxsusdurlar. Göründüyü kimi, *real* sözü Qədim Romaya aid latın dili kontekstində və müasir anlamda

maddi mənasını, Orta əsr Avropasının latındilli fəlsəfəsi kontekstdə nəzərdə keçirildikdə isə əksinə olaraq *qeyri-maddi* mənasını verir [40].

Orteqa-i-Qassetin irəli sürdüyü *irreal* termininin yaranışı əslində *real* sözünün belə bir ziddiyyətli tarixi semantikasından çıxış edilərək izah oluna bilər. Tamamilə mümkündür ki, Orteqa-i-Qasset *irreal* terminini latın mənşəli olan *real* sözü əsasında yaradarkən *real* sözünün həmin bu tarixi semantikasından çıxış etmişdir. Orteqa-i-Qassetin fəlsəfəsində yer alan *real* termini *real* anlayışının Qədim Roma və müasir fəlsəfə kontekstinə, *irreal* termini isə *real* anlayışının Orta əsr Avropasının latındilli fəlsəfəsi kontekstinə son dərəcə uyğundur.

Buradan alın bilən məntiqi nəticə isə ondan ibarətdir ki, Orteqa-i-Qassetin *irreal* anlayışı Orta əsr Avropası fəlsəfəsinin *real* anlayışı ilə əslində demək olar ki, eyniyyət təşkil edir.

Lakin Orteqa-i-Qasset *irreal* terminini əsasən incəsənətə aid edirdi.

İrreal anlayışının yalnız incəsənətə deyil, bütövlükdə dünyaya aid edilməsi isə öz tarixini 1943-cü ildən götürür və bu, yəhudi mənşəli Amerikan filosofu **Marvin Farberin** (1901-1980) adı ilə bağlıdır. İrreal anlayışını fenomenoloji fəlsəfə kontekstində mənalandıran, Edmund Husserlin şagirdi, "*Philosophy and Phenomenological Research*" jurnalının təsisçisi və redaktoru olan Farber özünün "*Fenomenologiyanın əsasları: Edmund Husserl və fəlsəfənin ciddi elm kimi axtarışı*" əsərində irreal anlayışından ilk dəfə olaraq ontologiya kontekstində, daha dəqiq deyilsə, fenomenoloji ontologiya kontekstində istifadə etmişdir. Birinci nəşri 1943-cü ilə aid olan və 2006-cı ildə yenidən çap edilən həmin bu əsərdə Farber irreal anlayışını belə təqdim edir ki, hisslərlə qavranılan obyektivlik yalnız təzahürdür, fenomendir, bu təzahürün, bu fenomenin əsasında isə qavranılan obyektivlikdən, hiss üzvləri vasitəsi ilə bizə məlum olan "reallıq"dan "daha real" olan irreallıq durur. İrreallıq insan tərəfindən kəşf olunduqdan öncə də "real olaraq" mövcud idi və həmin bu irreallıq insan tərəfindən kəşf olunduqdan sonra reallığın mənası olmuş olur.

Əgər Marvin Farber irreal anlayışını əsasən ontoloji kontekstində nəzərdən keçirirdisə, bu anlayışın yenidən estetik təfəkkür rakusuna qaytarılaraq Orteqa-i-Qasset xəttinin davam etdirilməsi hər şeydən öncə alman fəlsəfəsində, ilk növbədə isə XX əsrin görkəmli alman filosofu **Nikolay Hartmanın** (1882-1950) şəxsində baş verir. Yaradıcılığının əsas hissəsini xüsusi olaraq ontologiyanın təhlilinə həsr edən və fəlsəfənin digər problemlərini – fəlsəfənin tarixini və tarixin fəlsəfi problemlərini, epistemoloji, məntiqi və etik problemləri, fəlsəfənin kateqorial aparatı problemini də ontoloji prizmada təhlil edən Hartman ömrünün sonlarına yaxın özünün həmyaşıdı Orteqa-i-Qassetin və özündən xeyli gənc olan Farberin təsiri altında irreal anlayışını öz ontoloji tədqiqatları dairəsinə daxil etdi və həmçinin estetik problemləri də ontoloji rakursda təhlilə məruz qoydu. İrreal anlayış isə həmin bu təhlilin başlıca vasitəsi idi.

Hartmanın estetik tədqiqatlarının nəticəsi olaraq isə onun ölümündən sonra, 1953-cü ildə orijinalın, yəni alman dilində, sonralar bir çox digər dillərdə, o cümlədən rus dilində çap olunan "*Estetika*" monoqrafiyası oldu [131]. Bu əsər bəşərin estetik təfəkkürünün inkişaf tarixində ən görkəmli nailiyyətlərdən biri kimi əhəmiyyət kəsb edir.

Hartman özünün "*Estetika*" əsərində irreal anlayışından geniş istifadə etmiş və bu anlayışın vasitəsi ilə əsasən bədii yaradıcılığın özünəməxsus fəlsəfi mənalandırılmasına nail olmuşdu.

Bədii əsər ideyasını fəlsəfi təhlilə məruz qoyan Hartman belə hesab edirdi ki, sənət əsəri – ruhun obyektivləşməsi olub, ikitəbəqəli xarakter daşıyır: ön planda "real", fiziki olaraq mövcud olan əsər dayanır, arxa planda isə "irreal" məzmun - əsərdə "təzahür edən" təbəqə durur. Öz yaradıcısından ayrılan, "obyektivləşən" əsər canlı ruhla - seyrçisinin, dinləyicisinin, oxucusunun canlı ruhu ilə ünsiyyətdə olur və məhz bu ünsiyyət sənət əsərinin arxa planında olan irrealın daha bir təzahürünü oyadır. "Real", fiziki olaraq mövcud olan əsər bu halda irreal məzmunun şəxsiyyətdən şəxsiyyətə, əsərin yaradıcısından əsərin

istifadəçisinə ötürülməsinin bir vasitəsi olur. Əsər formalaşdıqdan sonra xüsusi bir varlıq statusunu alır və öz həyatını yaşayır [131, c. 244].

Göründüyü kimi, Hartman irreal məzmunundan bəhs edərkən onu reallığın məzmununa qarşı qoysa da, bu qarşıqoyulma heç də «real – qeyri-real» xarakterli deyildir. Həmin bu qarşıqoyulma daha çox «maddi reallıq»la «hələ ki, maddi reallığa çevrilməyən» arasındakı münasibətlərin xarakterinə aiddir.

Burada belə bir məqamı da xüsusi olaraq vurğulamaq istərdik ki, Hartmanın irreal anlayışını yenidən estetik təfəkkür rakusuna qaytararaq Orteqa-i-Qasset xəttini davam etdirməsi heç də onun Orteqa-i-Qassetlə eyni baxış bucağında dayanması demək deyildi. Belə ki, Hartman Orteqa-i-Qassetdə rastlaşmadığımız belə bir mülahizə ilə çıxış edirdi ki, insanın bədii əsərlə təması zamanı keçirdiyi yaşantılara bənzər hadisə həmçinin o zaman da baş verir ki, insan gözəlliyi sənətdən kənarada - həyatda, insanın özündə, təbiətdə kəşf edir [41].

Göründüyü kimi, Orteqa-i-Qassetdən fərqli olaraq, Hartmanda irreal məzmun öz təzahürünü, necə deyirlər, reallığını təkcə incəsənətdə tapmır. Hartmanda belə bir ehyam vardı ki, bütövlükdə təbiət reallığının özü irreal məzmunun bir ifadəçisidir.

Hartman irreal anlayışını yenidən estetik təfəkkür rakusuna qaytararaq Orteqa-i-Qasset xəttini davam etdirməklə yanaşı, bu anlayışı eyni zamanda bütövlükdə dünyaya tətbiq edərək həm də Farber xəttinin də davamçısı olmuşdu.

Anoloji olaraq qeyd edə bilərik ki, irreal anlayışının tədqiqində Hartman tərəfindən Farber xəttinin davam etdirilməsi də onun həmçinin Farberlə də eyni baxış bucağında dayanması demək deyildi.

Hartman, irreal anlayışını həm xalis ontologiya, həm fenomenologiya platformalarında xüsusi olaraq təhlil etməklə yanaşı, onu paralel olaraq həm də estetik təfəkkür rakusunda təhlil etmişdi. Hartmanın irreal anlayışına verdiyi mənə Orteqa-i-

Qassetin və Farberin bu anlayışa verdikləri mənalardan əsaslı surətdə fərqlənsə də, Hartman bu anlayışa özünün verdiyi məxsusi mənalandırma ilə Orteqa-i-Qasset və Farber konsepsiyalarının sintezinə nail olmuşdu, öncəki hər iki konsepsiya bir-birindən fərqli olduqları kimi, onların Hartman tərəfindən həyata keçirilən sintezi də onların hər birindən fərqli idi.

Əgər Farber irreallıqda hisslərlə qavranılan obyektivliyin, bizə hiss üzvləri vasitəsi ilə məlum olan “reallığın” – maddi dünyanın əsasını və mənasını görürdüsə, Hartman irreal məzmunu Farber və Orteqa-i-Qasset konsepsiyalarının sintezi zəminində təhlil edərək, irreallıqda hisslərlə qavranılan obyektivliyin, hiss üzvləri vasitəsilə məlum olan “reallığın” – maddi dünyanın əsası və mənası və eləcə də, təmasda olduğumuz “real bədii əsərin” əsası və mənası ilə yanaşı, həm də real insan həyatının da əsasını və mənasını görürdü.

Hartman üstəlik, irreal anlayışının estetik təfəkkür rakusunda təhlilindən onun xalis ontologiya və fenomenologiya platformalarında təhlilinə aparan məntiqi keçidi aşkar edərək göstərə bilmiş və bununla da irreal anlayışının müasir elmdə aparıcı olan modelinin formalaşmasını başa çatdırmışdır⁴.

İrreal anlayışının həmin bu modelinə istinad edərək, qeyd etmək olar ki, irreal məzmunun estetik və ontoloji tərəfləri ilə yanaşı, bir çox digər insani təzahür formaları da mövcuddur.

⁴ Buraya belə bir əlavə də etmək istərdik ki, irreal anlayışının tədqiqində ən görkəmli rolü Orteqa-i-Qasset – Farber - Hartman üçlüyü oynasa da, bir sıra digər tanınmış filosoflar da irreal anlayışını xüsusi fəlsəfi təhlilə məruz qoymuşlar. Onların sırasına nüfuzlu türk filosofu **İsmail Tunalı** (1923-cü ildə anadan olmuşdur) da aid edilə bilər. Altından qırmızı xətt çəkilməklə qeyd olunmalıdır ki, məşhur Amerikan filosofu, məntiqçisi və estetiki, analitik fəlsəfənin tanınmış nümayəndəsi, 1940-50-ci illərdə Pensilvaniya Universitetinin, 1966-77-ci illərdə Harvard Universitetinin professoru, 1967-68-ci illərdə Amerika Fəlsəfə Assosiasiyasının prezidenti **Nelson Qudmen**(1906-1998) də öz fəlsəfəsini irrealizmə yaxın hesab etmişdir.

İrreal məzmunun bu təzahür formaları içərisində onun epistemoloji tərəfləri xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Əgər irreal məzmunun estetik təzahürü əsasən incəsənətdə üzə çıxırsa, ontoloji təzahürü əsasən təbiət gözəlliklərində öz ifadəsini tapırsa, epistemoloji təzahürü əlbəttə ki, hər şeydən öncə elmdə özünü göstərir. İrreal məzmunun mühüm insani təzahürlərindən biri də elmdir.

İrreal məzmun incəsənət nöqtəyi-nəzərindən idealın məzmununu, elm nöqtəyi-nəzərindən isə ideyanın məzmununu əhatə edir. Hətta iradənin özü belə, gerçəkləşincəyə qədər irrealdir.

İncəsənət, göründüyü kimi, irreal məzmunun insani təzahürləri içərisində ən mühümlərindən biri və əslində birincisidir. Bu halda irreal məzmunun ən mühüm formalarından biri və birincisi olaraq ideal özünü göstərmiş olur və eyni zamanda irreal məzmun idealın ifadəçisi olaraq estetik təfəkkürün də ontoloji əsası kimi çıxış etmiş olur. Çünki estetik təfəkkür məhz idealdan çıxış edən təfəkkürdür.

Amma bununla yanaşı, onu da qeyd etmək lazımdır ki, sənət əsərini yaradan sənətkarın təxəyyülündə yer alan irreal məzmun heç də həmişə əsl idealın, yəni reallığın əslində olmalı olan vəziyyətinin ifadəçisi olmadığından, irreal məzmun estetik təfəkkürü bir ehtimali təfəkkür olaraq ifadə edir.

Estetik təfəkkürün birbaşa mənbəyini isə **virtual reallıq** təşkil edir.

Virtual reallıq özünün obyektiv reallığa qarşı qoyulma məqamında özünü irreal məzmun kimi göstərsə də, bu halda o, irreal məzmunun yalnız mümkün formalarından biri olaraq, daha dəqiqi, irreal məzmunun reallaşması zəruri olan forması kimi fəlsəfi status kəsb etmiş olur [40, s.65-66].

Virtual reallıq bu halda idealın bilavasitə ifadəçisi olaraq çıxış edir və bu statusda da özünü estetik təfəkkürün ontoloji əsası kimi göstərir.

Ən azı elə bu səbəbdən də, virtual reallıq estetik təfəkkürün araşdırılması üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb edir və bununla da estetik tədqiqat obyektini kimi xüsusi diqqət tələb edir.

Bu kontekstdə diqqəti özünə cəlb edən daha bir məqam ondan ibarətdir ki, virtual reallıq ifadəsi elmi və texniki ədəbiyyata faktiki olaraq estetik yönümlü sahələrdən - sənətsünaslıqdan və bədii ədəbiyyatdan gəlmişdir.

Virtual reallıq ifadəsinin həmin bu estetik zəmində doğuluşu və istifadəsi öncə fransız, sonra isə ingilis versiyalarında baş vermişdir.

Belə ki, virtual reallıq terminini onun ilkin fransız versiyasında ("*la realite virtuelle*") birinci dəfə fransız şairi, dramaturqu və sənət nəzəriyyəçisi **Antonin Arto** (*Antonin Artaud, 1896—1948*) özünün 1938-ci ildə çap etdirdiyi "*Teatr və onun oxşarı*" ("*Le Théâtre et son double*") adlı esselər məcmuəsində işlətməmişdir. Arto burada virtual reallıq termininə *layıqlı reallıq, dəyərli reallıq* mənasını vermiş və teatrı belə bir *layıqlı, dəyərli reallıq* kimi təsvir etmişdi [250].

Virtual reallıq terminin ingilis versiyasını ("*virtual reality*") isə ilk dəfə Avstraliya yazıçısı, elmi-fantastik romanlar müəllifi, futurist, hal-hazırda populyar elmi jurnal olan «*Cosmos*» jurnalının fantastika bölümünün redaktoru **Damien Broderik** (*1944-ci ildə anadan olmuşdur*) 1975-ci ildə yazdığı və 1982-ci ildə çap etdirdiyi "*İudanın Mandalası*" (*The Judas Mandala*) romanında irəli sürmüşdür. Roman Broderik tərəfindən inkişaf etdirilən strukturalist ideyalar üzərində qurulmuşdur. Burada hadisələr uzaq gələcəkdə baş verir. Dünya üzərində hökmü-ranlığa nail olan qüdrətli kompüterlərin zülmündən qurtulmaq üçün qəhrəmanlar zaman üzərində səyahət etmək üsulunu axtarıb tapırlar və bu üsuldən istifadə edərək keçmişə yollanırlar ki, keçmiş arzu etdikləri dəyişikliklər əsasında yenidən qur-sunlar, keçmişin əvvəllər baş tutan qeyri-düzgün reallığından fərqli durumunu, *layıqlı, dəyərli reallığı*ni, yəni *virtual reallığı*ni yarada bilsinlər [299].

Virtual reallıq termininin yarandıđı və ilkin inkişafını tapdıđı bu əsərlərdən də göründüyü kimi, virtual reallıq ifadəsi kompüter texnologiyalarına, kompüter texnologiyaları ilə bađlı elmi və texniki ədəbiyyata həmin elmin və texnologiyaların öz daxili təkamülü nəticəsində deyil, onların öz məxsusi terminologiyalarının inkişaf etdirilməsi sayəsində deyil, kənarından, sənətsünaslıq və bədii ədəbiyyat sferasından daxil olmuşdur. Bu fakt virtual reallıq anlayışının estetik kontekstə malik olmasını aşkar bir tərzdə təsdiq edən hallar sırasında xüsusi yer tutur.

Eləcə də 1987-ci ilə nəşr olunan "*Oxford English Dictionary*" ("*Oksford ingilis lüğəti*") kimi məşhur izahlı lüğətdə də "*virtual reality*" ("*virtual reallıq*") ifadəsi ilə bađlı verilən şərh-dən də görünür ki, dünyanın ən görkəmli elm mərkəzlərindən biri olan Oksford Universiteti tərəfindən çap olunan bu son dərəcə nüfuzlu nəşr də virtual reallıq anlayışını həmin, 1987-ci ildə kompüter texnologiyalarına deyil, elmi fantastikaya aid etmişdi [304].

Bu vəziyyət 1989-cu ildə dəyişir. Həmin il yəhudi mənşəli amerikan alimi, filosof, futuroloq, bəstəkar, kompüter elmləri sahəsində görkəmli mütəxəssis **Caron Lanier** (1960-cı ildə anadan olmuşdur) ilk dəfə olaraq *virtual reallıq* termininə elmi və texniki konteksti aid etdi [305].

Amma hətta bu halda, virtual reallıq termininə Lanier tərəfindən elmi-texniki kontekstin aid edildiyi halda da bu terminin eyni zamanda bədii kontekstə də aid olması diqqəti aşkar bir surətdə cəlb edir. Yuxarıda göründüyü kimi, virtual reallıq termininə ilk dəfə olaraq elmi və texniki konteksti aid edən Lanier yalnız kompüter mütəxəssisi deyil, həmçinin həm də incəsənət adamıdır, bəstəkardır, bir sıra hallarda hətta ifaçıdır.

Ümumiyyətlə götürüldükdə, Caron Lanier bir insan olaraq müəyyən mənada müasirliyin mücəssəməsidir. O, həm musiqçidir, həm kompüter texnikası üzrə mütəxəssisdir, həm də sahibkardır.

Virtual reallıq termini vasitəsilə Lanier tərəfindən məhz kompüter texnologiyaları ilə bađlı məzmunun ifadə edilməsinə

qaldıqda isə qeyd edək ki, Lanier əslində virtual reallıq termininə digər bir görkəmli amerikan alimi olan **Mayron Kryugerin** (1942-ci ildə anadan olmuşdur) 1973-cü ildə elmi dövriyyəyə gətirdiyi *süni reallıq* (“*artificial reality*”) termininin mənasını aid etmişdir. Kryuger tərəfindən *süni reallıq* termininə aid edilən həmin bu məna isə qısaca olaraq ondan ibarətdir ki, informasiya texnologiyaları onların istifadəçisi üçün yalnız vasitə olmaqdan qalaraq, həm də istifadəçi ilə sanki bir eynihüquqlu subyekt statusunu da alır və istifadəçi həmin bu informasiya texnologiyaları ilə eynihüquqlu subyekt kimi ünsiyyətə daxil olur, rəqəmsal dünya ilə subyekt-obyekt münasibətində deyil, subyekt-subyekt münasibətində, interaktiv münasibətdə olur, rəqəmsal dünyanı sanki bir *həssas mühit* (*responsive environment*) olaraq qavrayır [303].

Kryuger elmi dövriyyəyə gətirdiyi *süni reallıq* termininə verdiyi bu mənanı məxsusi olaraq ona həsr etdiyi və onun adı ilə adlandırdığı, birinci nəşri 1983-ci ilə, təkmilləşdirilmiş ikinci nəşri isə 1991-ci ilə aid olan “*Artificial Reality*” (“*Süni reallıq*”) monoqrafiyasında⁵ geniş şərh etmişdir.

Bu monoqrafiyanın məzmunundan görünür ki, onun müəllifi Mayron Kryuger güclü kompüter mütəxəssisi olmaqla yanaşı, həm də çox güclü bədii təfəkkür sahibidir.

Həç də təsadüfi deyildir ki, Kryuger – kompüter üzrə bədii tərtibatçıdır, ilk interaktiv bədii əsərlərin müəllifidir. Viskonsin Universitetində informatikanın öyrənilməsi zamanı bir çox müxtəlif incəsənət əsərləri üzərində işləmişdir [303].

1990-ci ildən başlayaraq isə Kryugerin apardığı tədqiqatlar dairəsinə sonradan Lanier tərəfindən virtual reallıq adlandırılan süni reallıqla yanaşı, həm də *genişləndirilmiş reallıq* (*augmented reality*) anlayışı və hadisəsi də daxil oldu. Genişləndirilmiş reallıq və ya onun sinonimi kimi işlədilən *qarışıq reallıq* (*mixed reality*)

⁵ Hal-hazırda bu əsərin 1991-ci ildə çap olunan ikinci nəşri daha mükəmməl hesab edilir və geniş istifadə olunur: Myron Krueger. *Artificial Reality 2*, Addison-Wesley Professional, 1991

terminləri Kryuger tərəfindən deyil, 1990-ci ildə Boinq şirkətinin mühəndisi **Tomas Kodel** (1952-ci ildə anadan olmuşdur) tərəfindən təklif olunsalar da, genişləndirilmiş reallıq hadisəsinin ilk fundamental tədqiqatçısı Kryuger oldu. Kryuger genişləndirilmiş reallığın ilk tədqiqatçısı deyilsə də, ilk tədqiqatçılarından biridir və ən görkəmlisidir. Kryuger eyni zamanda apardığı bu tədqiqatların tətbiqinə də bir çox hallarda nail oldu, həm virtual reallığın, həm də qarışıq reallığın möhtəşəm nümunələrini yaratdı.

Kryuger Kodelin ardınca genişləndirilmiş reallığı Lanierin virtual reallıq termininə verdiyi mənada virtual reallıqdan onunla fərqləndirir ki, genişləndirilmiş reallıqda virtual reallıqla fiziki reallığın sintezinə nail olunur.

Virtual reallıq Lanierin bu terminə verdiyi həmin mənada genişləndirilmiş reallığın bir təzahür forması kimi də dəyərləndirilə bilər. Əgər reallığın kompüter texnologiyalarının köməyi ilə yaradılmış modelində bu modelin orijinalının öz məxsusi fiziki elementləri də iştirak edirsə, bu genişləndirilmiş reallıqdır, yox əgər bu modeldə orijinalın fiziki elementləri iştirak etmirsə, onda bu, virtual reallıqdır. Lanierin virtual reallıq termininə verdiyi mənə məhz belə bir çərçivənin əhatəsindədir.

Kryugerin *süni reallıq* termininə verdiyi mənəni eyni zamanda *virtual reallıq* termininə də aid edən Lanier *virtual reallıq*, *süni reallıq* və eyni zamanda *elektron reallıq*, *reallığın kompüter modeli* kimi digər terminləri də demək olar ki, sinonim kimi işlətməmiş və virtual reallığı son nəticədə texniki vasitələrlə yaradılan və insana onun görmə, eşitmə, lamisə və potensialda eləcə də iybilmə və s. kimi hiss üzvləri vasitəsilə təqdim olunan dünya kimi qiymətləndirir.

Lanierin *virtual reallıq* termininə verdiyi bu mənə hal-hazırda demək olar ki, ümumən qəbul olunmuşdur. Virtual reallıq bu kontekstdə - istifadəçi statusunda olan insanla displey arxasından ünsiyyətdə olan sanki bir xəyali dünyadır. İstifadəçi statusunda olan insanla kompüter sistemi arasında yaranan bu ünsiyyət hələ ki vizual, səs effektləri və bilavasitə fiziki təmas

vasitəsilə baş tutur. İstifadəçi kompüterə mətn, səs, hərəkətdə olan və hərəkətsiz təsvir formalarında informasiya ötürür və kompüterdən də həmin formalarda, lakin fərqli məzmununda informasiya qəbul edir.

Nəticədə, istifadəçi bir tərəfdən, kompüterə ötürdüyü informasiyalarla öncə virtual reallığı və onun vasitəsilə həmçinin sosial gerçəkliyi də müəyyən dəyişikliklərə məruz qoya bilər, digər tərəfdən isə, istifadəçinin özü reallıq təəssüratı yaradan hərəkətsiz və hərəkətdə olan təsvirlərlə, səslərlə və müəyyən məzmun daşıyan mətnlərlə əhatə olunur və bu informasiyaların təsiri altında müəyyən dəyişikliklərə məruz qalır.

Virtual reallığın istifadəçiyə göstərdiyi təsir xüsusən o halda daha güclü olur ki, istifadəçi virtual aləmlə ünsiyyətini xüsusi əlcəklər və dəbilqə vasitəsilə həyata keçirir. Bu halda həm virtual aləmin istifadəçiyə göstərdiyi audiovizual effektlər daha təsirli olur, virtual aləmin istifadəçi tərəfindən sanki bir fiziki dünya kimi qavranılması güclənir, həm də istifadəçinin virtual aləmlə ünsiyyət coşqusu, azart hissiyyatı əhəmiyyətli dərəcədə artır və istifadəçinin virtual aləmdə “müşahidə etdiyi” audiovizual effektlərə hərəkət reaksiyalar göstərmək istəyi və həmçinin də imkanları genişlənir. İstifadəçi bu vasitələrdən yararlanmaqla “virtual aləmlə qarşılıqlı münasibətlər”ini daha uğurla tənzimləyə bilər, öz hərəkətlərini virtual aləmin audiovizual effektləri ilə əlaqələndirə bilər.

Lakin virtual reallığın istifadəçi tərəfindən sanki bir fiziki dünya kimi qavranılması üçün xüsusi əlcəklərdən və dəbilqədən yararlanma heç də müəyyənədirici amil deyildir. Virtual reallıq xüsusi əlcəklər və dəbilqə olmadan da müasir dünyanın ən əhəmiyyətli hadisələrindən biri olaraq mövcuddur [236]. Təbii ki, burada söhbət hələ ki virtual reallıq termininə Lanierin verdiyi mənadan gedir.

Virtual reallıq elə bu mənada da bir sıra sahələrdə öz tətbiqini tapmışdır. Artıq çoxdan ümumən məlum olan bir faktdır ki, virtual reallığın oyunlarda tətbiqi son dərəcə geniş vüsət almışdır. Lakin oyun sferası əlbəttə ki, virtual reallığın

tətbiq olunduğu yeganə sahə deyildir. Virtual reallığın tətbiq olunduğu digər sahələrə misal olaraq uçuş şəraitinin imitatorları, pilotların və kosmonavtların məşq etməsi üçün istifadə olunan pilotaj trenajyorları kimi texnologiyalar, hərbi əməliyyatların imitasion modelləşdirilməsi göstərilə bilər. Virtual reallığın elmi tədqiqatlarda və təhsil prosesində, xalq təsərrüfatının müxtəlif sahələrində geniş tətbiqi üçün də böyük miqyaslı işlər gedir [41, s.50].

Virtual reallıq termininin yuxarıda şərh olunan mənalandırılma üslubundan və virtual reallığın göstərilən tətbiq sahələrindən də göründüyü kimi, virtual reallıq Lanierin bu terminə verdiyi mənada – ümumiyyətlə insan təxəyyülündə yaranan və kompüter texnologiyaları vasitəsilə istifadəçiyə fiziki reallığın imitasiyası kimi təqdim olunan xəyali dünyadır.

Amma düşünürük ki, belə olduğu halda, yəni virtual reallıq fiziki reallığın imitasiyası şəklində təqdim olunan xəyali dünya kimi anlaşıldığı zaman, həmin xəyali dünya *virtual reallıq termini ilə deyil*, Kryugerdə olduğu kimi *süni reallıq termini vasitəsilə* ifadə olunaraq qalsaydı, bu, daha məqsəduyğun olmuş olardı, ifadə etdiyi mənanı da daha adekvat bir tərzdə əks etdirmiş olardı. Çünki virtual reallıq terminini əmələ gətirən dil vahidlərinin etimologiyasına və qramatikasına nüfuz etdikdə asanlıqla görmək olur ki, virtual reallıq söz birləşməsi öz etimoloji durumuna görə ümumiyyətlə xəyali dünya mənasını deyil, *dəyərli xəyali dünya* mənasını daha uğurla ifadə edə bilər. Belə ki, qramatik nöqteri-nəzərdən sifət olan *virtual* sözü *virtual reallıq* termininin yarandığı hər iki dildə - həm fransız, həm də ingilis dillərində bizim Azərbaycan dilində və dünyanın bir çox dillərində olduğu kimi son dərəcə oxşar və demək olar ki, eyni orfoqrafik formaya malik olmaqla yanaşı, həmçinin də eyni məna çalarlarına da malikdir və üstəlik Azərbaycan dilində və dünyanın bir çox digər dillərində olmasa da, fransız və ingilis dillərində *dəyər* mənasını verən sözlə eyni kökdəndir. Fransız və ingilis dillərinin hər ikisində sifət statusunda olan *virtual* sözü ilə eyni kökdən olan isim hər iki dildə əslində eyni mənanı - *dəyər* mənasını ifadə edir,

yəni fransız sözü olan *virtu* və ingilis sözü olan *virtue* eyni mənanın - *dəyər* mənasının ifadəçiləridirlər. Bir qədər də dəqiqləşdirərək və konkretləşdirərək deyə bilərik ki, fransız sözü olan *virtu* və ingilis sözü olan *virtue* sözlərinin hər ikisi bir sıra mənə çalarlarına malik olsalar da, onların mənə çalarları içərisində birinci yerdə *dəyər* mənası dayanır.

Virtual sözü elə bu etimologiya, bu mənə ilkinliyi baxımından nəzərdən keçirilərsə, virtual reallıq anlayışını prinsip etibarlı ilə fransızların elə həmin *virtu və ya* ingilisdillilərin faktiki olaraq eyni məzmunu malik olan *virtue* sözü əsasında yenidən mənalandırmaq mümkündür və düşünürük ki, hətta bu mənalandırmanı virtual reallıq anlayışının çıxış nöqtəsi olaraq da prinsip etibarlı ilə qəbul etmək olar. Bu nöqtəyi-nəzərdən, virtual reallıq fiziki reallıqdan daha dəyərli olsa da, fiziki reallıqda hələ ki öz təsdiqini tapmamış dəyərdir.

Virtual reallıq termininə verilə bilən bu xarakteristika əlbəttə ki, Lanierin həmin terminə verdiyi xarakteristikadan tamamilə fərqli bir səciyyədir. Barəsində söhbət gedən bu fərqli səciyyə nöqtəyi-nəzərindən, virtual reallıq anlayışına daha belə bir tərif də vermək olar ki, virtual reallıq odur ki, fiziki və ya maddi reallıqdan daha dəyərli olsa da, fiziki və maddi olaraq mövcud deyildir, yalnız xəyali olaraq mövcuddur. Buna nümunə olaraq insanın xəyal dünyası ilə yanaşı, məsələn hətta irrasional ədədlər də aid edilə bilər. Virtual reallığa aid edilə bilən və aid edilməli olan başlıca məzmun isə əlbəttə ki, fiziki-maddi reallıqdan daha dəyərli olsa da, fiziki-maddi reallıqda öz gerçəkliyini hələ ki tapmayan ideallar və ideyalardır.

Virtual reallıq barədə söhbət gedərkən təbii ki, obrazı kompüter tərəfindən yaradılan məzmun da nəzərdə tutula bilər.

Lakin burada söhbət, əlbəttə ki, Lanierin virtual reallıq termininə verdiyi mənadan getmir. Çünki virtual reallıq termininə Lanierin verdiyi səciyyədə virtual reallıq termini daşdığı ilkin, əslində əzəli olmalı olan mənasını itirir. Çünki virtual reallıq Lanier bu terminə yeni mənə verdikdən sonra, yəni virtual reallıq ümumiyyətlə obrazı kompüter tərəfindən yaradılan və

istifadəçidə sanki bir fiziki reallıq təəssüratı yaradan məzmun mənasında nəzərdən keçirildiyi zamandan başlayaraq, bir sıra hallarda, bəzən hətta bir çox hallarda, bəlkə də əksər hallarda fiziki-maddi reallıqdan daha dəyərli deyildir, bəzən hətta əksinə olaraq fiziki-maddi reallıqdan müqayisə edilməz dərəcədə daha az dəyərlidir. Məhz bu hallarda, Lanier tərəfindən virtual adlandırılan reallıq fiziki-maddi reallıqdan daha dəyərsiz olduğundan, istifadəçinin vasitəçiliylə üstəlik fiziki-maddi reallığın da dəyərini azaldılmasına, dəyərsizləşdirilməsinə səbəb ola bilər, yəni öz dəyərsizliyini fiziki-maddi dünyaya da asanlıqla aşılaya bilər.

Bu əsasda da biz virtual reallıq termininin bir daha yenidən mənalandırılmasının, daha doğrusu, ona ilkin mənasının qaytarılmasının tərəfdarıyıq. Texniki vasitələrlə yaradılan, insana onun görmə, eşitmə, lamisə və potensialda eləcə də iyilmə və s. bu kimi hiss üzvləri vasitəsilə fiziki reallığın imitasiyası kimi təqdim olunan, istifadəçi statusunda olan insanla display arxasından ünsiyyətdə olan və istifadəçi tərəfindən sanki bir fiziki reallıq kimi qavranılan xəyali dünya əlamətlərini virtual reallıq anlayışına deyil, süni reallıq anlayışına aid etməyi biz daha məqsədəuyğun hesab edirik. Bu halda süni reallıq anlayışı virtual reallıq anlayışından fərqli olsa da, *elektron reallıq, reallığın kompüter modeli* kimi anlayışlarla eyni məzmunu malik olmuş olur.

Süni reallıq realistik mühitin modeli olaraq da məna kəsb edə bilər. Süni reallıq həmçinin də fiziki reallıqda mövcud olmayan, lakin insan duyğuları vasitəsilə qeydə alın bilən məzmun kimi də təqdim oluna bilər.

Virtual reallıq isə fiziki reallıqda mövcud olmaması, lakin insan duyğuları vasitəsilə qeydə alın bilməsi əlamətlərinə görə süni reallığa müəyyən dərəcədə oxşar olsa da, başqa cür deyilərsə, virtual reallıq sanki bir xəyali dünya olaraq süni reallığa bənzəsə də, bu, əslində sadəcə olaraq xəyali dünya deyildir, fiziki mövcudluğu obyektiv olaraq zəruri olan xəyali dünyadır, süni

reallıqdan fərqli olaraq fiziki reallıqda mövcud olmalı olan məzmunudur.

Bu nöqtəyi-nəzərdən virtual reallığın olmayan, lakin müəyyən şəraitdə ola bilən varlıq kimi qiymətləndiriləməsini və bununla da virtual reallıq kateqoriyasının imkan kateqoriyası ilə və eləcə də ehtimal kateqoriyası ilə müəyyən dərəcədə eyniləşdirilməsini də düzgün hesab etmirik. Çünki virtual reallıq müəyyən şəraitdə ola bilən varlıq kimi deyil, məhz olmalı olan varlıq kimi dəyərləndirilməlidir [41, s.51]. Müəyyən şəraitdə ola bilən varlıq kimi isə irreal məzmunla yanaşı, həm də süni reallıq dəyərləndirilə bilər.

Süni reallıq müəyyən şəraitdə fiziki reallıqda mövcud ola bilsə də, fiziki reallıqda hal-hazırda mövcud olmayan və virtual reallıqdan fərqli olaraq eyni zamanda fiziki reallıqda mövcudluğu da zəruri olmayan məzmunudur.

Göründüyü kimi, virtual reallıq və süni reallıq anlayışlarında ortaq cəhətlərlə yanaşı, fərqli cəhətlər də vardır. Bu halı eyni zamanda həmin anlayışların həcmələrinə də aid etmək olar: virtual reallıq və süni reallıq anlayışlarının həcmələrində ortaq elementlərlə bərabər, fərqli elementlər də mövcuddur. Fiziki dünyaya deyil, xəyali dünyaya aid olması həm virtual reallıq anlayışı üçün, həm də süni reallıq anlayışı üçün ümumi əlamət olduğundan, bu əlamət həmin anlayışların həcmələrində ortaq elementlərin olmasını şərtləndirir.

Bu, ümumiyyətlə hər hansı bir anlayışın əlamətlər məcmusu, yəni məzmunu ilə əks etdirdiyi predmetlərin məcmusu, yəni həcmi arasında mövcud olan məntiqi münasibətlərdən irəli gəlir: hər hansı bir anlayışın əlamətlərinin sayı artdıqda, yəni məzmunu genişləndikdə anlayışın əks etdirdiyi predmetlərin sayı azalmış olur, yəni onun həcmi kiçilmiş olur və əksinə hər hansı bir anlayışın əlamətlərinin sayı azaldıqda, yəni məzmunu daraldıqda anlayışın əks etdirdiyi predmetlərin sayı artmış olur, başqa sözlə, onun həcmi genişlənmiş olur. Həm virtual reallıq anlayışını, həm də süni reallıq anlayışını biz xəyali dünya anlayışına daha bir əlamət əlavə etməklə əldə edirik. Bu halda

biz xəyali dünya anlayışının əlamətlərinin sayını artırmış oluruq, yəni həmin anlayışın məzmununu genişləndirmiş oluruq, əks etdirdiyi predmetlər sayını isə azaldaraq, onun həcmi daraltmış oluruq. Həm virtual reallıq anlayışı, həm də süni reallıq anlayışı xəyali dünya anlayışının əlamətlərinin sayının artırılması, yəni onun məzmununu genişləndirilməsi, əks etdirdiyi predmetlər sayının isə azaldılaraq həcmi daraldılması nəticəsində yaranmışdır.

Virtual reallıq anlayışının yaradılması üçün xəyali dünya anlayışına əlavə edilən əlamət xəyali dünya anlayışına süni reallıq anlayışının yaradılması üçün əlavə edilən əlamətdən fərqli olduğu üçün, virtual reallıq və süni reallıq anlayışlarının məzmunu ümumiyyətlə götürüldükdə bir-birindən fərqlidir.

Süni reallıq anlayışının əlamətləri içərisində elə bir əlamət vardır ki, bu əlamət heç də həmişə virtual reallıq anlayışının əlaməti deyildir, yəni virtual reallıq anlayışının mühüm əlaməti deyildir. Eləcə də virtual reallıq anlayışının əlamətləri içərisində elə bir əlamət vardır ki, bu əlamət də həmçinin heç də həmişə süni reallıq anlayışının əlaməti kimi özünü göstərmir, yəni süni reallıq anlayışının mühüm əlaməti deyildir. Burada söhbət bir tərəfdən, xəyali dünyanın kompüter vasitəsilə, yoxsa yalnız canlı insani təxəyyül vasitəsilə yaradılmasından, digər tərəfdən isə xəyali dünyanın fiziki dünyadan daha dəyərli olub-olmamasından gedir. Əgər xəyali dünya obrazı kompüterin vasitəsilə yaradılıbsa, bu, birmənalı olaraq süni reallıqdır. Yox əgər xəyali dünya obrazı kompüterin vasitəsilə və ya canlı insani təxəyyülünün vasitəsilə yaradılmamasından asılı olmayaraq, fiziki dünyanın özündən daha dəyərlidirsə, daha dəqiqi, fiziki dünyanın olmalı olduğu vəziyyətini əks etdirirsə, bu, virtual reallıqdır. Bir tərəfdən, xəyali dünya obrazının kompüter vasitəsilə, yoxsa canlı insani təxəyyül vasitəsilə yaradılması üzərində diqqətin cəmləndirilməsi və digər tərəfdən isə, fiziki reallıqla müqayisədə xəyali dünya obrazının dəyərlilik dərəcəsinin nəzərə alınması bu anlayışları bir-birindən fərqləndirdiyindən, onların məzmunları ilə yanaşı, həcmi də bütövlükdə eyniyyət təşkil

etmir və üstəlik, nə virtual reallıq anlayışının həcmi süni reallıq anlayışının həcminə, nə də süni reallıq anlayışının həcmi virtual reallıq anlayışının həcminə daxil edilə bilmir.

Buradan çıxarıla bilən məntiqi nəticə isə ondan ibarətdir ki, virtual reallıq kompüter vasitəsilə yaradılıb-yaradılmamasından asılı olmayaraq fiziki reallıqdan daha dəyərli olsa da, fiziki reallıqda hələ ki öz təsdiqini tapmamış xəyali dünya statusuna malik informasiya olduğundan və digər tərəfdən, süni reallıq fiziki reallıqdan daha dəyərli olub-olmamasından asılı olmayaraq kompüter vasitəsilə yaradılan və ya kompüter vasitəsilə emala məruz qoyulan xəyali dünya statusuna malik informasiya olduğundan, virtual reallıq və süni reallıq anlayışları çarpazlaşan anlayışlardır. Bu mülahizənin məntiqi təfərrüatlarına nüfuz edərək qeyd edə bilərik ki, virtual reallıq anlayışının həcminə süni reallıq anlayışının həcmi təşkil edən elementlərin yalnız bir hissəsi, daha konkret deyilsə, kompüter vasitəsilə yaradılan və ya kompüterə kənarından daxil edilən və kompüterdə emala məruz qoyulan mətnlərin, səslərin, hərəkətsiz və ya hərəkətdə olan təsvir formalarında informasiyaların yalnız fiziki reallıqdan daha dəyərli olanları, fiziki reallıqda öz təsdiqini tapmalı olanları, gerçəkləşdirilməsi zəruri olanları, gerçəkləşdirilməsi ilə fiziki reallığı hazırda olduğundan daha ədalətli, daha qüdtətli, daha gözəl, daha möhtəşəm edə bilənləri daxildir. Süni reallıq anlayışının həcminə də oxşar olaraq virtual reallıq anlayışının həcmi təşkil edən elementlərin yalnız bir hissəsi, yenə də daha konkret deyilsə, fiziki reallıqdan daha dəyərli olan və gerçəkləşdirilməsi zəruri olan istənilən formalı informasiyanın yalnız kompüter vasitəsilə yaradılanları və ya kompüterə kənarından daxil edilərək kompüterdə emala məruz qoyulanları daxildir.

Virtual reallıq yalnız kompüter vasitəsilə deyil, ümumiyyətlə maddi simvolika vasitəsilə ifadə oluna bilər, maddi olaraq mövcud olmasa da, maddi ekspressiya məzmununu kəsb edə bilər. Biz öncə virtual reallığa misal olaraq irrasional ədədi xatırlamışdıq. Sözü geniş mənasında bütün riyaziyyat virtual reallığın simvolikası kimi dəyərləndirilə bilər. Irrasional ədədlər

və ümumiyyətlə riyazi simvolika vasitəsilə təqdim olunan qeyri-maddi və qeyri-fiziki abstraksiyalar virtual reallığın məzmununa aid edilə bilər.

Əgər biz virtual reallığı fiziki dünyada hələ ki mövcud olmayan, lakin fiziki dünyada mövcud olmalı olan reallıq kimi qəbul ediriksə və virtual reallıq termini elə öz yaranışında da məhz olmalı olan reallıq mənasını kəsb etdiyini nəzərə alırıqsa, onda asanlıqla belə bir nəticəyə gəlib çıxırıq ki, virtual reallıq estetik təfəkkürün bilavasitə ontoloji əsasını təşkil edir.

Estetik təfəkkür realist təfəkkürdən fərqli olaraq özünün diqqət mərkəzində obyektiv reallığı deyil, olmalı olan reallığı, ideali saxlayır. Olmalı olan reallıq isə bilavasitə olaraq virtual reallığın məzmununu təşkil etdiyindən, virtual reallıq estetik təfəkkürün ontoloji əsası olmaqla yanaşı, estetik təfəkkürün həm də bilavasitə obyektinə olmuş olur.

Virtuallıq bütövlükdə estetik təfəkkürə xas olduğundan həm estetik yönümlü intuisiya üçün, həm də estetik şüur üçün səciyyəvidir.

Bütün bu deyilənlərdən belə bir nəticə əldə etmək olar ki, virtual reallıq da irreal məzmun kimi estetik təfəkkürün ontoloji əsası olaraq çıxış edir. Əgər virtual reallıq olmayan, lakin olmalı olan reallıqdırsa, onda irreal məzmun olmayan, lakin ola bilən reallıqdır. Elə bu səbəbdən də, əgər virtual reallıq estetik təfəkkürün birbaşa mənbəyini təşkil edirsə, irreal məzmun estetik təfəkkürü bir ehtimalı təfəkkür olaraq ifadə edir [40, s.66].

İKİNCİ FƏSİL

MƏNƏVİ-ESTETİK DƏYƏRLƏR TARİXİ TƏKAMÜL PROSESİNDƏ

Estetik tƏfƏkkürün tarixi tƏkamül mƏrhələləri bƏşƏr tƏfƏkkürünün inkişaf dinamikası fonunda və onun tƏrkib hissəsi olaraq bir-birini əvəz etmişlər. BƏşƏr tarixinin həm qədim dövrü, həm orta əsrləri, həm də Yeni dövrü özünəməxsus estetik tƏfƏkkür paradigmlarına malik olmuşdur.

Bəs bu paradigmlar hansılardır? Qədim dövr üçün səciyyəvi olan estetik tƏfƏkkür hansı prinsipdən çıxış edirdi? Orta əsr estetik tƏfƏkkürü hansı zəmin üzərində qurulmuşdu? Yeni dövr estetik tƏfƏkkürü hansı paradigma əsasında formalaşmışdır və inkişaf etmişdir?

Hazırkı fəsildə biz məhz həmin bu suallara cavab verməyə çalışacağıq. Bizim onlara verdiyimiz cavablar isə ən yığcam ifadələrini yarımfəsillərin adlarında, geniş, müfəssəl ifadələrini isə yarımfəsillərin məzmununda tapacaqdır.

Bunun necə baş verəcəyinə diqqət yetirək.

2.1. Qədim dövr estetik tƏfƏkkürü və onun tarixi tƏkamülü kosmosentrizm prinsipi işığında

Qədim dövr üçün səciyyəvi olan estetik tƏfƏkkür qədim dövr fəlsəfəsinin yaranmasından daha öncə yaranmış və qədim dövr fəlsəfəsinin doğuluşundan sonra isə fəlsəfi tƏfƏkkürün digər sferaları ilə bilavasitə yanaşı inkişaf etmişdir. Qədim dövr estetik tƏfƏkkürünün həm fəlsəfi kontekstdə inkişafının, həm də fəlsə-

fəyqəədərki inkişafının ən mühüm özəlliyi isə ondan ibarət olmuşdur ki, qədim dövrdə meydana çıxan estetik ideyalar gözəlliyin ontoloji səviyyədə qavranılması ilə sıx bağlı olmuşdur. Belə ki, gözəlliyin mahiyyəti bütövlükdə qədim dövr təfəkkürünə xas olan ontoloji mənşəli kosmosentrizm prinsipi əsasında, dünya nizamı ideyası kontekstində izah edilmişdir və bu məqam, yəni gözəllik fenomeninə varlıq problemləri müstəvisində yanaşılma məqamı özünü daha çox antik estetik təfəkkürdə göstərmişdir.

Məlumdur ki, antik estetik təfəkkür dedikdə başlıca olaraq Qədim Yunanıstanda və Qədim Romada formalaşan və inkişaf edən estetik düşüncə üslubu nəzərdə tutulur. Qədim Romada estetik təfəkkür Qədim Yunanıstan mədəniyyətinin təsiri altında formalaşmışdı. Qədim Yunanıstanın özünün estetik düşüncə üslubunun formalaşmasında isə Qədim Şərq mədəniyyətinin mühüm rolu olmuşdu. Bu da əlbəttə ki, təsadüfi deyildi. Çünki antik estetik təfəkkür qədim dünya mədəniyyətinin əslində tərkib hissəsi idi və öz yaranışı ilə dünya mədəniyyətinin ondan öncəki inkişafına borclu idi.

Bu səbəbdən də antik estetik təfəkkürü anlamaq üçün qədim dünya mədəniyyətinə nəzər salmaq lazım gəlir.

Qədim dünya mədəniyyəti isə öz başlanğıcını əlbəttə ki, Qədim Misirdən götürür. Bütövlükdə mədəniyyət, o cümlədən incəsənət, xüsusən də musiqi və rəqs sənəti Qədim Misirdə yüksək inkişaf etmişdi. Burada incə zövqlə hazırlanmış nəfəs, zərb və simli musiqi alətləri mövcud idi. Rəqqaslar və rəqqasələr döyüş və digər həyatı səhnələrini təsvir edən hərəkətlər ifa edirlər. Qədim Misir üçün son dərəcə əhəmiyyətli olan, məbədlərdə və açıq səma altında həyata keçirilən dini mərasimlər səhnələşdirmə sənətinin burada yüksək səviyyədə olduğundan xəbər verirdi. Hakim dini dünyagörüş mühüm estetik çalarlara malik idi. Tanrıları heyvan başlı insan şəklində təsvir edən heykəllər məbədləri bəzəyirdi. Qədim Misirlilərin ölümə qarşı etirazı Misirin və bütün dünyanın ən qədim və ən möhtəşəm memarlıq abidələrindən hesab edilən ehramların tikilməsinə səbəb olmuşdu. Düzgün hündəsi formada, piramida formasında

yaradılan bu nəhəng ehramlar dünyanın yeddi möcüzəsindən biri hesab olunur. Qədim Misirdə fironun sərdabəsinə o dünyada ona xidmət etmək üçün insan fiqurları qoyurdular. Ehramların yaxınlığında bütöv qaya parçasından insan başlı aslan bədənli nəhəng heykəl - sfinks yonulmuşdu. Ehramların qoruyucusu funksiyasını yerinə yetirmək məqsədi ilə ucaldılan bu nəhəng heykəl çox vahiməli olduğu ucun “dəhşətlər atası” adlandırılmışdı [55]. Bütün bu sənət əsərləri Qədim Misirdə estetik təfəkkürün yüksək inkişafından xəbər verir.

Lakin kosmosentrizm prinsipi Qədim Misirdə hakim olan estetik təfəkkür üslubunda Qədim Yunanıstandan və Qədim Romadan, eləcə də həmçinin Qədim Hindistandan və Qədim Çindən fərqli olaraq ön planda deyil, arxa plandadır. Belə ki, Qədim Misir təfəkkürün nizamlılıq tanrısı olan *Maat* həmişə fironun ovucunda yer alan kiçik bir heykəl olaraq təsvir olunur.

Kosmosentrizm prinsipinin sonradan Mesopotomiyada, Qədim İranda və Azərbaycanda, Qədim Hindistanda, Çində və Yaponiyada, xüsusən də Qədim Yunanıstanın və Qədim Romanın hakim estetik təfəkküründə necə təzahür olunduğuna diqqət yetirək.

Kosmosentrizm prinsipi Mesopotomiyada Qədim Misirdə olduğundan fərqli bir şəkildə, Misirdə olduğundan daha qabarıq bir tərzdə təzahür edirdi. Çünki Dünya Nizamı ideyası Mesopotomiyada Qədim Misirdə olduğundan daha əhəmiyyətli məna kəsb etmişdi. Mesopotomiyada sivilizasiyanın ilk qurucuları olan sumerlər özlərini tarixin yaradıcısı kimi deyil, tanrılar tərəfindən yaradılmış Dünya Nizamının icraçısı kimi hiss edirdilər. Dünya Nizamı ideyasının özü isə Qədim Mesopotomiyada *me* termini vasitəsilə ifadə edilirdi. Qonşu dövlətin torpağını zəbt edən hökmdar ənənələrə söykənərək təsdiq edirdi ki, hələ qədimlərdə tanrılar tərəfindən yaradılmış nizamı bərpa edir. Şumer-Akkad mifologiyasına görə, üç böyük tanrıdan birincisi olan *An* dünyanı yaratmış, *Enlil* dünyanın nizama salınması göstərişini vermiş, *Enki* isə dünyanı nizama salmışdır [114]. Dünya nizamının pozul-

duğu hallarda bu nizamın bərpa edilməsi və qorunub saxlanılması missiyası isə hökmdarların üzərinə düşür.

Mesopotomiyada *me* termini vasitəsilə ifadə olunan Dünya Nizamı ideyasını Qədim İranda və Azərbaycanda *aşa* termini vasitəsilə ifadə edirdilər. *Aşa* termini Avestanın ən mühüm anlayışlarından biridir. *Aşa* burada ciddi ontoloji əsasa malik olan və eyni zamanda şəxsləndirilərək əbədi müqəddəslər kimi tanınan mənəvi varlıqlardan biridir.

Azərbaycan Elmlər Akademiyasının akademiki, Avestanın tədqiqində və ümumiyyətlə Azərbaycanda fəlsəfə elminin inkişafında müstəsna xidmətləri olan, Rusiyanın və eləcə də Azərbaycanın böyük alimi Aleksandr Makovelskinin ilk növbədə Azərbaycana hörmətinin və Azərbaycanda mövcud olan qədim fəlsəfəyə böyük marağının nəticəsi olaraq yaratdığı son dərəcə dəyərli "*Avesta*" adlı monoqrafiyadan göründüyü kimi, atəş-pərəstlik dininin yaradıcısı olan Zərdüşt bəzən bu dinin baş tanrısı olan Hörmüzün özünə deyil, məhz Dünya Nizamının daşıyıcısı statusunda olan *Aşa*-ya müraciət edir. Məsələn, Makovelski həmin abidənin ən mühüm tərkibi olan "*Yasna*"-nın fəsillərinin birində təsvir olunan maraqlı bir məqama diqqət çəkir. Makovelskinin monoqrafiyasından həmin hissəni bir qədər dəqiqləşdirməyə məruz qoyaraq belə təqdim etmək olar: "Zərdüşt bilavasitə *Aşaya* müraciət edərək deyir: Hey, İlahi Nizam, səni öz ruhumda görəncə və Hörmüzün mənə həvalə etdiyi xalqın ruhunda sənə varlığını duyunca, tanrı ruhu və tanrıda olan "xeyirxah fikir" mənə insan ruhunda olan tanrı ruhu kimi görünür" [194]. Avestada təbii ki, Zərdüştün bilavasitə Hörmüzün özünə də müraciətləri və Zərdüştün bu müraciətlərlərə cavabları da yer alır. Makovelski Avestada yer alan bu məqamları xatırlatmaqla yanaşı, onların fəlsəfi şərhini də verir: Zərdüşt Hörmüzün özünə müraciət edərək xahiş edir ki, dünyanın haradan baş alıb gəldiyini, xeyrin və şərin nədən qaynaqlandığını ona başa salsın, əxlaqi qanunları ona bildirsən ki, o da həmin qanunları xalqın içərisində yayaraq xalqı əzablardan və yarımçıqlıqdan xilas edə bilsin. Hörmüzün cavabı "*Yasna*"nın

XXX fəslində verilir. Hörmüz Zərdüştün bu müraciətinə cavabında ümumiyyətlə bütün mövcudatın iki başlanğıcdan - xeyir və şər başlanğıclarından qaynaqlandığını söyləyir və bir-birinə əks olan bu başlanğıcların birini həyat, digərini isə ölüm, birini səma, digərini isə cəhənnəm kimi xarakterizə edir. Amma burada cəhənnəm amansız əzablar yeri kimi deyil, “ən pis həyat” kimi, səma isə dini təfəkkürün təqdim etdiyi behişt kimi deyil, ruhun ən yaxşı vəziyyəti kimi səciyyələndirilir. Varlığın bütün mövcudatda təzahür olunan və bir-birinə zidd olan bu iki başlanğıcı burada iki əzəli qüvvə kimi təqdim olunur, bu qüvvələr hər zaman diametral olaraq ziddir, amma hər zaman birlikdə təzahür edirlər [194].

Kazım Əzimovun apardığı tədqiqatlardan görünür ki, xeyirxah qüvvələrin mücəssəməsi olan Hörmüz bir sıra halarda Varlığı Yaradan Ruh kimi, şər qüvvələrin mücəssəməsi olan Əhriman isə Yoxluğu Yaradan Ruh kimi təqdim olunur. Hörmüzün xeyirxahlığı onun mükəmməl olması ilə, Əhrimanın zalımlığı isə onun mükəmməl olmaması ilə izah olunur [90, 15].

Bu iki qüvvədən birincisi Dünya Nizamının yaradıcısı, ikincisi isə xaosun yaradıcısıdır.

Qədim İranda və Azərbaycanda nizamlılığın ontoloji və mənəvi əsası kimi şərh olunan *Aşa* Qədim Misir təfəkküründə nizamlılıq tanrısı olan *Maat*-dan və Qədim Mesopotomiyada Dünya nizamı ideyasını ifadə edən *Me*-dən fərqli olaraq nə hökmdarın ovucunda yer alan kiçik bir heykəl kimi təsvir olunmurdu, nə də üç tanrının birgə fəaliyyətinin nəticəsi deyildi. Qədim İran və Azərbaycan mifologiyasının ən mühüm tərkib hissəsi olan *Aşa* hökmdarın əlində olan bir alət deyil, bilavasitə tanrının özünün ixtiyarında olan bir qüdrət kimi təqdim olunurdu.

Qədim İranda və Azərbaycanda hakim olan estetik təfəkkür tipi də həmin bu mifologiya üzərində qurulmuşdu və əsasən mərasimlərdə, o cümlədən bizim bu günkü günlərə qədər gəlib çatmış novruz mərasimlərində özünü aşkar şəkildə biruzə verirdi. Bu heç də təsadüfi deyildir. Çünki insanlar özlərinin

Dünya nizamı ilə, dünyanın ritmi ilə bağlılığını adi gündəlik həyatlarında deyil, məhz təbiət ritmlərinə müvafiq şəkildə qərarlaşmış mərasimlərdə daha çox hiss edirlər.

Mərasimlər isə xalqların dünyaduyumunu, dünyagörüş stereotiplərini digər xalqlar üçün maraqlı edir. Görünür həm də bunun nəticəsidir ki, qədim İrənin və Azərbaycanın ümumi mədəniyyət abidəsi olan Avestada Dünya Nizamı kimi səciyyələndirilən *Aşa* anlayışı sonradan İrə mifologiyasının *Rta* anlayışına və hind mifologiyasının *Rita* anlayışına transformasiya etdi.

Qədim hind estetik təfəkküründə kosmosentrizm prinsipi öz ifadəsini "*rita*" anlayışı vasitəsilə tapa bildi.

Qədim yunanların *Demiurq və Kosmos* obrazları arasında aparılan ənənəvi paralellər qədim hindlilərin *Brahman və Rita* obrazları arasında aparılan ənənəvi paralellərə son dərəcə yaxındır.

Hind estetik təfəkkürünün formalaşmasında və inkişafında hələ ibtidai cəmiyyətdə və Qədim dövrdə meydana gəlmiş təntənəli mərasimlər, bu mərasimlərdə ifa olunan himn, mahnı və dualar, onların sistemləşdirilməsindən doğulan yazılı və şifahi mənbələr mühüm rol oynamışdır. Hind estetik təfəkkürünün formalaşmasına və inkişafına təsir göstərən bu mənbələr içərisində *Vedalar* xüsusi yer tutur. Dörd vedadan - *Riqveda, Samaveda, Yacurveda, Atharvaveda* – ikincisi, yəni *Samaveda* hind estetik təfəkkürü ilə bilavasitə bağlıdır. Vedaların ən qədimi olan, "riq", yəni "*himn*" sözündən törəyən *Riqvedadan*, «*qurbanvermə zamanı oxunan dua*» mənasını daşıyan «*yacus*» sözündən törəyən *Yacurvedadan*, təsir sferası əsasən real həyat çərçivəsi ilə məhdudlaşan *Atharvavedadan* fərqli olaraq, *Samaveda* nəğmələr vedası kimi tanınır. *Samaveda* digər vedalarla birgə sosial məzmun daşıyırdı və bu məzmunun estetikləşməsində xüsusi rola malik idi. Belə ki, dörd vedadan üçü - *Riqveda, Samaveda, Yacurveda* – bilavasitə qurban vermə mərasimi ilə bağlı idi. Bu mürəkkəb mərasimin yerinə yetirilməsində kahinlərin üç qrupu iştirak edirdi: bunlardan birincilər himnləri, ikincilər nəğmələri, üçüncülər isə qurban formullarını icra

edirdilər. Burada, birinci qrup kahinlər Riqvedaya, ikincilər Samavedaya, üçüncülər isə Yacurvedaya istinad edirdilər [33, s. 50-51].

Musiqi təkcə Samavedada deyil, Atharvavedada da müəyyən əhəmiyyətə malikdir. Burada musiqiçiyə magik qüvvə aid edilir. Qəbul olunur ki, düzgün olaraq ifadə olunmuş musiqi yağış da gətirə bilər, ağır xəstəni də sağalda bilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, Samaveda ilə yanaşı, Riqveda və Yacurveda da müəyyən estetik məzmunla malik idi. Əgər Samaveda hind musiqinin inkişafına təkan verən bir başlanğıc idisə, Riqveda və Yacurveda hind poeziyasının inkişafına təkan verən bir başlanğıc idilər. Riqvedada həmçinin qədim hind dramaturgiyasının ilk nümunələri hesab oluna bilər dialoqlar da, dünyanın yaranması haqqında müxtəlif prozaik fikirlər də vardır [36, s. 116-117].

Həm Riqvedada, həm Samavedada, həm də Atharvavedada şərh olunan “*rita*” anlayışı isə qədim hind estetik təfəkkürünün kosmosentrizm prinsipi ilə sıx bağlı olduğundan xəbər verir.

Xüsusən Riqveda mətnlərində geniş yer alan “*rita*” termini “dünya nizamı” ideyasını ifadə etmək üçün son dərəcə uğurludur. Qədim yunanların *Demiurq* və *Kosmos* obrazları qədim hindlilərin *Brahman* və *Rita* obrazları ilə demək olar ki, eyni təbiətlidir. Qədim Yunanıstanda “*kosmos*” anlayışı vasitəsilə ifadə olunan məna qədim hindlilərin “*rita*” anlayışı vasitəsilə ifadə etdikləri mənaya son dərəcə yaxındır. Həm qədim yunanların “*kosmos*” anlayışının, həm də qədim hindlilərin “*rita*” anlayışının arxasında “Dünya Nizamı” mənası dayanır.

Buraya onu da əlavə etmək mümkündür ki, Riqvedanın ilk himnlərinin müəllifi hesab olunan əfsanələşdirilmiş müdrik Angiras yunanların Homerini, həmçinin də bizim Dədə Qorqudu yada salır [36, s.119].

Veda ideyaları içərisində indiki halda bizim diqqətimizi daha çox cəlb edən isə təbii ki, kosmosentrizm prinsipinin ifadəçisi olan “*rita*” ideyasıdır.

Qədim hindlilərin “*rita*” ideyasının mənasına son dərəcə yaxın mənanı ifadə edən digər Şərqi termini olaraq isə qədim çinlilərin “*li*” anlayışı göstərilə bilər.

Qədim Yunanıstanda “*kosmos*”, Qədim Hindistanda “*rita*” anlayışları vasitəsilə ifadə olunan Dünya Nizamını qədim çinlilər “*li*” adlandırdılar. “*Li*” anlayışı Riqveda mətnlərində yer alan “*rita*” termininə, eləcə də qədim yunan estetik təfəkkürünün aparıcı anlayışı olan “*kosmos*” anlayışına oxşar olaraq “dünya nizamı” ideyasını ifadə etmək üçün son dərəcə uğurla istifadə edilə bilməklə yanaşı, həmçinin estetik baxımdan da son dərəcə cəlbedicidir.

Qədim yunanların *Demiurq və Kosmos* obrazları kimi, eləcə də qədim hindlilərin *Brahman və Rita* obrazları kimi qədim çinlilərin *Tyan Sin və Li* obrazları da oxşar mənanı ifadə edir [36, s. 131].

Dünya Nizamı ideyasını ifadə etmək üçün Qədim çinlilərdə “*li*” anlayışı ilə yanaşı, “*li*” anlayışının mənasına yaxın mənanı verən digər terminlər də mövcuddur. Bu terminlər içərisində “*dao*” anlayışı “*li*” anlayışının mənasına yaxınlıq dərəcəsi nöqtəyindən diqqəti daha çox cəlb edir.

Qədim Çin təfəkküründə, o cümlədən Qədim Çinin estetik təfəkküründə kosmosentrizm prinsipini digər bir qaydada uğurla formulə edə bilən “*dao*” anlayışı Çin təfəkkür ənənələrində heç də “*li*”dən az əhəmiyyətli deyildir. Bircə o faktı xatırlatmaq kifayətdir ki, Qədim Çin fəlsəfəsi demək olar ki, məhz bu anlayışın, “*dao*” anlayışının meydana çıxması ilə doğulmuşdur. Çin fəlsəfəsinin əsasını qoyan Lao-tszı tərəfindən irəli sürülən və müxtəlif yanaşmalar baxımından mənalandırılan “*dao*” anlayışı Dünya Nizamının adı insan şüuru üçün gizli qalan hərəkət dinamikasını ifadə edir. Lao-tszı və əsası onun tərəfindən qoyulmuş daosizm təlimi insan həyatının mənasını da Dünya Nizamının bu gizli hərəkət dinamikasını anlamaqda və insan həyatını bu dinamikaya uyğun bir şəkildə qurmaqda görür.

Daosizmin estetik aspektləri onun sosial aspektləri ilə sıx bağlıdır. Daosizmdə bu bağlılıqdan çıxış edilərək belə hesab edi-

lir ki, cəmiyyətin təbii ahəngi pozulduqca sosial həyat öz zərifliyini və gözəlliyini itirir. Lao-tszının özünə aid edilən belə bir məşhur aforizm də vardır: “İnsan doğulanda zərif və zəif, öləndən sonra isə bərk və möhkəm olur... Bərklik və möhkəmlik məhv olmanın, zəiflik və zəriflik isə həyatın başlanğıcıdır” [31, s. 15]. Dünya Nizamının bu gizli hərəkət dinamikası qarşısındakı heyranlığını Lao-tszı belə təsvir edirdi: Mən ömrüm boyu elə nəhayətsiz bir düzənlikdə yaşamışam ki, kəndlinin ayaqlarına yapışan pəlçiqdən başqa nəmişliyi xatırladan heç nə olmayıb. Əvəzində hər tərəfdən şırıltı eşidilən, dirilik nəfəsi üzümə dəyən bu dağa səcdə qılmaq mənim üçün nə qədər xoşdur [31, s. 9].

Dünya Nizamı ideyasının “*dao*” anlayışı vasitəsilə deyil, “*li*” anlayışı vasitəsilə ifadə olunması daha çox Konfusi və bütövlükdə konfusiçilik cərəyanı üçün səciyyəvi idi. Konfusi və konfusiçilik Dünya Nizamı ideyasının daha çox sosial gerçəkliyini yaratmağa çalışırdılar. Cəmiyyətdə təbii nizamın bərqərar olunması üçün konfusiçilik zadəgan ruhunu özündə daşıyanların zadəgan təbəqəsinə yüksəldilməsini, kütlə ruhunun sahiblərini isə kütlə təbəqəsinə endirilməsini zəruri hesab edir. Konfusiçilik bununla bağlı *adların təshih*i ideyasını irəli sürür. Adların təshih*i* ideyasının çıxış müddəası ondan ibarətdir ki, insanların cəmiyyətdə tutduqları yerin adı insanların həqiqi adına, onların həqiqi həyati təyinatını ifadə edən ada uyğun gəlməlidir, başqa sözlə, insanlar cəmiyyətdə öz təbii həyati təyinatlarına uyğun yeri və mövqeni tutmalıdırlar [36, s. 137].

Qədim Çin mifologiyasında və fəlsəfəsində *Dünya Nizamı* ideyasını ifadə edən *li* anlayışına konfusiçiliyin marağı ilk növbədə onunla bağlıdır ki, konfusiçilik zadəganı *linin*, *Dünya Nizamı*-nın daşıyıcısı kimi qəbul edir. Konfusiçilik elə buna görə də belə hesab edir ki, zadəgan ləyaqətinə yalnız özündə *lini*, *Dünya Nizamını* bərpa edən şəxs yüksələ bilər. Zadəganlaşmaqdan ötəri konfusiçilik «*Özünü dəf et və nizamı bərpa et*» məsləhətini verir: Zadəgan *lini*, *Dünya Nizamını* özündə bərpa etdiyi üçün, öz işlərini *lidən* çıxış edərək yerinə yetirdiyi üçün «adalətli olur», «aydın görür», «dəqiq eşidir» və «səmimi olur». Zadəgan *lini*,

Dünya Nizamını əvvəlcə özündə, sonra isə cəmiyyətdə bərpa edir [36, s. 138].

Çin mifologiyasından fərqli olaraq yapon mifologiyasında *Dünya Nizamı* anlayışı sosial məzmun kəsb etməkdən daha çox kosmoqonik məzmun kəsb edir. Yapon mifologiyasında hər bir şey xaotik məkandan başlanır, elementar nizamdan başlayır, elə bir nizamdan ki, öz-özünə qərarlaşmışdır. Bu səbəbdən də dünyanın yaratıcısı statusunda, demiurq statusunda vahid bir tanrı yapon mifologiyasında yoxdur [249].

Hər bir şeyin nizamdan başlaması məqamı xüsusən qədim yunan mifologiyası üçün səciyyəvidir. Yunan mifologiyası dünyanın ideal vəziyyətini bir nizam nümunəsi, bir kosmos olaraq qavrayır və bununla da dünyanı bütövlükdə kosmosentrizm prinsipindən çıxış edərək izah etmiş olur. Əgər antik estetik təfəkkürün başlıca xüsusiyyətlərindən biri ümumən məlum olduğu kimi onun miflə sıx bağlılığı idisə, ikinci başlıca xüsusiyyəti onun kosmosentrizm prinsipinə daha çox söykənməsi idi. Yunanlar öz tarixlərinin ilkin dövründə mifik dünyagörüş sahibi idilər və özlərinin mifoloji kosmosentrizmini yaradırdılar. Kosmosentrizm prinsipinin özü isə mifin ən mühüm məqamlarından birini təşkil etməklə yanaşı, həm antik və bütövlükdə qədim fəlsəfənin, həm də antik estetik təfəkkürün ən mühüm mənbələrindən birini təşkil edir [37, s. 14].

Əgər mifologiya etik baxımdan yanaşıldıqda qəhrəmanlığı vəsf edirdisə, estetik baxımdan yanaşıldıqda insan gözəlliyini vəsf edirdi [27, s.13]. Professor Əlisa Əhmədov düzgün olaraq qeyd edir ki, əsatirlərdə xeyir və gözəllik, bir qayda olaraq birlikdə təzahür edir: insanlara düşmən olan təbiət qüvvələri və onların təcəssümü eybəcər və qəddar, xeyirxah təbiət qüvvələri isə gözəl və yaxşıdır [27, s.13]. Deməli antik düşüncədə gözəllik xeyirxahlıq, yaxşılıq anlayışlarına yaxın olan bir məfhum kimi dərk edilmişdir.

Qədim mütəfəkkirlər, eləcə də sonrakı dövrlərdə yaşamış mütəfəkkirlərin əksəriyyəti etiklik və estetikliyin qarşılıqlı mü-

nasibətlərinə dair mülahizələrini əsasən incəsənətdən bəhz edərək söyləmişlər [27, s.13].

Mifik dünyagörüş əsasında yaradılan möhtəşəm əsərlərdə - "İliada" və "Odesseyə" da gözəllik terminindən istifadə edilməsə də, ümumilikdə gözəlliyin geniş məzmununu və çoxtərəfli mahiyyətlərini özündə əks etdirən kosmosentrik mənşəli ideyalara burada rast gəlmək olar. Bu əsərlərdə gözəllik terminindən istifadə edilməsə də, nitq hissəsi olaraq isim kimi deyil, sifət kimi işlədilən "gözəl" sözü burada yer almışdır. Burada həmçinin mühüm estetik termin olan "harmoniya" anlayışına da rast gəlmək mümkündür [206, c.16]. Lakin bu anlayışlar həmin əsərlərin müəllifi olan Homer tərəfindən təhlil deyil, gözəllərin vəsf olunması üçün istifadə olunurdu.

Mifologiyanın gözəlləri də, qəhrəmanları da ilahi mənşəli hesab olunurdu. Homerin *İliadada* və *Odisseyada* obrazını yaratdığı Yelena da elə ilahi gözəllik sahibi kimi təqdim olunurdu. Homerin özü qəlbinin dərinliklərində qəhrəmanlıqdan daha çox gözəlliyin tərənnümçüsü idi. Görünür, elə buna görədir ki, Homer insanların vaxtlarını mənalı keçirmələrini onda göürdü ki, bütün ariflər, mənəb və rütbələrdən asılı olmayaraq, sıra ilə əyləşib, böyük ehtiram və diqqətlə öz müğənnilərinə, bəstəkarlarına qulaq asırlar [185, s. 15].

Antik dövrün fəlsəfəyəqədərki erkən mərhələlərində istifadə olunan "harmoniya" anlayışı isə antik estetik təfəkkürün kosmosentrik mənşəli olmasından xəbər verir. "Harmoniya" ideyası antik estetik təfəkkürün sabit deyil, plastikliyi və hər cürə ahəngdarlığı ilə fərqlənən olduğuna işarə vurur. Bu zaman gözəllik sadəcə daşa və ya ağaca, eləcə də cəmiyyətə və ya insandakı gözəlliklərə deyil, ümumiyyətlə gözəllik hissənin yaranmasına yol açan harmoniyaya şamil edilir. İnsanın fiziki cismi burada xüsusi önəm kəsb edir və sanki təbiətin, kosmosun bütün gözəllikləri, vahid insan surətində ümumiləşir. Mifoloji düşüncənin hakim olduğu antik cəmiyyətində hər şeyi əhatə edən yüksək mücərrəd varlıqlar da gözəllik obyektinə daxil edilir.

Antik estetik təfəkkürün birinci ən mühüm mənbəyi mif idisə, ikinci ən mühüm mənbəyi qədim yunan fəlsəfəsi oldu.

Amma qədim yunan fəlsəfəsi materializm olaraq yarandığından əlbəttə ki, Homerin və bütövlükdə mifin inkarı kimi doğulmuşdu. Lakin buna baxmayaraq, qədim yunan fəlsəfəsi mifi və kosmosentrizmi bu və ya digər dərəcədə özündə yaşadırdı və bu və ya digər dərəcədə də rasionallaşdırırdı.

Antik fəlsəfə mifologiyayı inkar edərək meydana gəldiyindən əslində öz doğuluşu ilə elə kosmosentrizm prinsipinin də inkarı mövqeyində olmuşdur. Lakin bu hal antik fəlsəfənin yalnız başlanğıcı, inkişafının ən ilkin mərhələsi, xüsusən də antik fəlsəfənin yaradıcısı kimi şöhrət tapan Fales, onun tərəfindən əsas qoyulan Milet məktəbi üçün və antik fəlsəfənin inkişafının bir sıra sonrakı aralıq mərhələləri üçün səciyyəvi olmuşdur.

Məsələn, mifik kosmosentrizmin xaosa aid etdiyi demək olar ki, bütün cəhətlər Anaksimandrın mütləqlik statusu verdiyi *arxedə* də vardır. Mifologiyanın bizə təqdim etdiyi kaos əslində maddiliyin daşıyıcısıdır. **Anaksimandr** tərəfindən arxeyə verilmiş xarakteristikada xaosa aid edilən passivlik, amorf luq, qeyri-müəyyənlik əlamətləri ilə yanaşı, kosmosa aid edilən əlamət - dünyanın bütün forma və imkanlarını öz içərisində saxlama əlaməti də yer alır [231, c.116-129]. Formanın reallıqdan öncə də mövcud olduğunun qəbul edilməsi isə Anaksimandrda həm mifə, həm də estetik təfəkkürə bir işarədir.

Bilavasitə estetik biliyin nəzəri-fəlsəfi səviyyədə təhlili isə ilk dəfə b.e.ə VI əsrdə **Pifaqor** və onun davamçıları tərəfindən aparılmışdır.

Məlum olduğu kimi Pifaqorda və pifaqorçularda estetik təfəkkür “gözəllik” anlayışı üzərində deyil, “harmoniya” anlayışı üzərində qurulmuşdu. “Harmoniya” anlayışı “nizam” anlayışının mümkün variasiyalarından biri olduğundan Pifaqoru antik fəlsəfədə (!) kosmosentrizmin ilk görkəmli nümayəndəsi hesab etmək olar.

Antik fəlsəfi fikir tarixində öz orijinallığı ilə seçilən Pifaqorun və onun davamçılarının fəlsəfi ideyalarında «gözəllik» termininə və ya birbaşa gözəlliyin mənalandırılmasına rast gəlinməsə də, harmoniya gözəllik kimi qəbul edilmişdir. Bu isə gözəllik və nizamlılıq arasında antik təfəkkürdə mövcud olan identifikasiyanın daha bir göstəricisidir.

Pifaqorçuların ideyalarının əsasını hər şeydən öncə ədədlərin bir-biri ilə nizamlı qurulmuş əlaqə və münasibətləri təşkil edirdi. Bütün varlıqların isə nizamlı qurulmuş bu əlaqə və münasibətlərinin nəticəsi kimi meydana gəlməsi, onların ədədlər arasındakı harmoniyanın, ahəngdarlığın sayəsində mövcud olması düşünülmüşdür.

Pifaqor və pifaqorçular harmoniya anlayışını daha çox isə musiqidə tədqiq edirdilər. Onlar düşünürdülər ki, ədədlərin harmoniyası həyatın bütün hadisələrində və o cümlədən incəsənətdə, xüsusən də musiqidə təzahür edən obyektiv bir qanunauyğunluqdur.

Bu səbəbdən də, pifaqorçular musiqinin insan qəlbinə və əxlaqına güclü və müsbət təsir göstərdiyini vurğulayı, insanın və həmçinin də cəmiyyətin mənəvi həyatına musiqinin göstərdiyi həmin bu güclü təsirlə əlaqədar olaraq estetik tərbiyə məsələlərinə böyük diqqət yetirirdilər və görünür həm də elə buna görədir ki, onlar, professor Gülnaz Abdullazadənin düzgün olaraq vurğuladığı kimi, belə hesab edirdilər ki, cəmiyyət həyatında musiqidən geniş istifadə olunmalıdır. Musiqidəki harmoniya insanın mənəvi dünyasını zənginləşdirməklə yanaşı, həm də insan qəlbinin təmizlənməsində böyük təsirə malikdir. Musiqi insan ruhunu katarsis edir, onu qəzəb, qorxu, qısqanclıq kimi zərərli hisslərdən təmizləyir. Musiqi insan bədənini də azardan, naxoşluqdan təmizləyə bilir [12, s. 20].

Pifaqorda və pifaqorçularda musiqinin fəlsəfəsini geniş təhlil edən Gülnaz Abdullazadə qeyd edir ki, Pifaqorun estetikasında gözəllik – mənəvi tanrının ixtiyarında olan bir harmoniyadır. Gözəlliyin mütləq nümunəsi, proobrazı və gözəllik hissisinin mənəvi elə kosmosun özüdür. Hərəkət edən başqa cisimlər

kimi göydəki planetlər də səs salır. Hər bir planet özünün ölçüsünə və sürətinə müvafiq olaraq səs çıxarır və bütün bunlardan *kainat musiqisi* yaranır.” [12, s. 190-196].

Göründüyü kimi, pifaqorçular gözəllik anlayışından istifadə etməsələr də, musiqidə, riyazi qanunauyğunluqlarda, göy cisimlərinin hərəkətində, canlı insan bədənində, bir sözlə, harmoniya və simmetriya qanunlarına uyğun gələn bütün varlıqlarda gözəlliyi görürdülər, Pifaqorun və pifaqorçuların estetik düşüncələrində harmoniya və ahəngdarlıq əslində gözəlliğin başlıca şərti kimi çıxış etmişdir. Gözəlliğin ontoloji şərhini isə harmoniya və ahəngdarlığın ifadəçisi olan riyazi əsaslara söykənmişdir.

Pifaqora və pifaqorçulara görə, harmoniya uyğunluğu, mütənasibliyi, tərkib hissələrin bütövlüyünü nəzərdə tutur. Harmoniya sonsuzluqla sonluluq arasında elə bir sərhəddir ki, onun nəticəsində kainatdakı predmet və əşyaların strukturu formalaşır. Harmoniya predmetlərin aydın şəkildə dərk olunmasına da şərait yaradır.

Beləliklə, Pifaqor və pifaqorçular kainatda hökm sürən nizama və harmoniyaya diqqət yetirməklə bütün kainatın harmonik təşkilatlanması əqidəsində idilər və harmonik təşkilatlanan kainatı kosmos adlandırırdılar. Pifaqorçuların təliminin əsas xüsusiyyəti də onların bütün fəlsəfi düşüncələrinin kosmosentrik təbiətli olması, onların xüsusən estetik təfəkkürünün kosmosentrik xarakter daşması ilə səciyyəli [225, c.86].

Kosmosentrizm prinsipinə bağlılıq antik fəlsəfədə Pifaqordan az sonra, böyük yunan filosofu **Heraklitin** (b.e.ə.530-470) fikirlərində, əsərində və həmçinin də həyat tərzində özünü göstərdi. Heraklit «Kosmos heç kəs tərəfindən, nə tanrı, nə də insan tərəfindən yaradılmamışdır, həmişə mövcud olmuş, mövcuddur və mövcud olaraq da qalacaqdır» [98, c.275], - deyirdi.

Heraklit kosmosdan danışarkən Pifaqordan fərqli olaraq “gözəllik» terminindən geniş istifadə etmişdir və Heraklitin bu termindən istifadəsi müəyyən təkamül prosesini keçmişdir. Bu

təkamül prosesinin ilkin mərhələlərində “kosmos”, “harmoniya”, eləcə də “loqos” terminləri Heraklit tərəfindən isim kimi işlədilir, “gözəllik” isə hələlik onlara sifət kimi xidmət edirdi, məsələn: “gözəl harmoniya”, “gözəl kosmos” və s. Başqa sözlə, *kosmos*dan yaxud *harmoniyadan* fərqli olaraq gözəllik subyekt mənasını daşıyırdı. Lakin sonrakı konkretləşdirmə nəticəsində “gözəllik” termini müstəqillik əldə etdi və daha geniş mənada işlədilməyə başladı, o cümlədən qiymətvermə mənasında: xoşuma gəlir, cəlb edir, həzz verir kimi. Başqa sözlə, *kosmos* və *harmoniya* kimi gözəllik də, özündə qiymət, yəni subyekt mənasını daşımağa başladı.

Heraklitin estetik baxışlarının mərkəzində bütövlükdə isə Pifaqorda olduğu kimi harmoniya ideyası dayanır. Gözəlliğin əsasını təşkil edən harmoniya Heraklitə görə də, universal xarakter daşıyır.

Lakin Heraklit gözəllik anlayışını konkretləşdirərək, Pifaqordan fərqli olaraq harmoniya haqqında əksliklərin vəhdəti kimi danışır. Onun üçün harmoniya da, gözəllik də mübarizədən doğulur [32, s. 22]. Buradan aydın olur ki, Heraklitin gözəlliyə yanaşması pifaqorçulardan daha güclü olmuşdur. Gözəlliyə vahid qanunauyğunluq çərçivəsində tərəflərin mübarizəsi kimi yanaşan Heraklit göstərir ki, gözəlliğin harmoniyası ziddiyyətli əlaqələrin kəskin mübarizəsindən keçir.

Mübarizənin simvolu isə təbii ki, oddur. Kainat Heraklitdə bəzən gurlaşıb alışan və bəzən də zəifləyib sönən əbədi və canlı odun fonunda təsvir olunur. Məhz həmin od Kainata *canlı kosmos* xarakterini verir. Lakin bu od öz izafiliyi ucbatından *kosmosu* məhv də edə bilir. Eyni zamanda, kosmik odun çatışmamazlığı ucbatından, onun kifayət qədər olmaması üzündən dünya öz gözəlliyini və əzəmətini tədricən itirir [98, c. 275-280].

Bu səbəbdən də Heraklitin fəlsəfəsi «*Od metafizikası*» adlanır və bu zaman «*od*» dünya stixiyası kimi, bütün predmet və hadisələr dünyasının daxili mahiyyəti və nizamlayıcısı kimi çıxış edir.

Heraklitin estetik baxışları bütövlükdə başlıca olaraq onun dörd məşhur fraqmentində öz ifadəsini tapır: «Tanrıda hər şey gözəldir, yaxşıdır, ədalətlidir; insanlar isə birini gözəl, yaxşı, ədalətli, digərini isə eybəcər, zalım, ədalətsiz hesab edirlər» (1); «İnsanların ən yaxşısı tanrı ilə müqayisədə həm müdriqliyinə görə, həm gözəlliyinə görə, həm də bütün başqa cəhətlərinə görə meymun kimidir» (2); «Ən gözəl meymun insan qismi ilə müqayisədə eybəcər görünür» (3); və, nəhayət, Heraklitin bizə qədər gəlib çatmış digər bir fraqmentdə deyilir: “Gizli harmoniya aşkar harmoniyadan daha yaxşıdır” (4) [32, s. 22]. Beləliklə, Heraklitdə tanrıların malik olduğu gözəlliklə, insandakı və heyvandakı gözəllik bir-birini istisna edən gözəllik ierarxiyasının ayrı-ayrı pillələridirlər.

Xatırlanan dörd fraqmentdən sonuncusu ilə bağlı olaraq isə Hüseyn Əlizadənin mülahizələri diqqəti cəlb edir: Bəzi estetiklər Heraklitin “*Gizli harmoniya aşkar harmoniyadan daha yaxşıdır*” fikrini gizli harmoniya aşkardan daha güclüdür» kimi başa düşürlər. Hüseyn Əlizadə bu mülahizənin mənasını belə başa düşməyi təklif edir ki, harmoniyanı yaradan əksliklər nə qədər dərinədə olarsa, onun estetik mahiyyəti bir o qədər də güclü olur. Əksliklər dərinədə olmadıqda isə, ziddiyyət də az olur, bu halda gözəllik nəzərə çarpmır. Hüseyn Əlizadə bu müddəadan çıxış edərək belə bir nəticə əldə edir ki, estetik fikir tarixində ilk dəfə olaraq estetikaya dialektik ideyanın nüfuz etməsi və bununla əlaqədar gözəlliyin nisbi xarakter daşmasının etiraf olunması Heraklitin adı ilə bağlıdır [32, s. 22].

Buraya belə bir məqamı da əlavə etmək mümkündür ki, Heraklit gözəlliyin nisbi xarakter daşdığını vurğulasa da, gözəlliyi subyektiv hesab etmirdi. Dünyanın estetik qavramı ilə real dünya qavramı arasında əlbəttə ki, ziddiyyət mövcuddur. Dünyaya yalnız estetik qavram bucağı altında yanaşıldıqda, Heraklitdə olduğu kimi, belə bir nəticəyə də gəlmək olur ki, «şairlərin söylədikləri səthi mühakimələr göstərir ki, onlar əslində cəhalət içərisindədirlər». Lakin şairlərin gözəl dünya barədə söylədikləri bəzən gerçəkləşə də bilir. Heraklit «ayrılanlar qovuşurlar, müx-

təlifliklərdən gözəl bir harmoniya yaranır», deyir. Bu mənada Heraklit də pifaqorçular kimi hesab edirdi ki, gözəlliyin obyektiv əsası vardır, lakin Heraklit bu əsası pifaqorçulardan fərqli olaraq sayların nisbətində deyil, maddi şeylərin öz xüsusiyyətində görürdü. Əgər insanlar öz münasibətlərində nizam yaratmaq istəyirlərsə, onda *Dünya Nizamını* qərarlaşdıran zəkaya malik olmalıdırlar. Bütün insani qanunlar vahid ilahi qanunla nizamlanmalıdır [37, s. 29].

Heraklitin *Dünya Nizamı* və *Dünya Zəkası* ilə bağlı mülahizələri Anaksaqorun şəxsində öz tarixi davamını tapa bildi. Heraklitin *loqos* haqqında təlimi kimi, Anaksaqorun *nus* haqqında təlimi də *Dünya Zəkası* kimi mənalandırıla bilər. Anaksaqor Heraklitdə olduğu kimi belə hesab edirdi ki, *Dünya* əslində *Dünya Zəkası* ilə uyğunluq təşkil etdikdə gözəl olur [74].

Antik estetik təfəkkürün başlıca prinsipi olan kosmosentrizm prinsipini Anaksaqordan sonra **Empedokl** tərəfindən inkişaf etdirilir. Empedokl belə güman edir ki, dünyada real olaraq mövcud olan təkcə maddi başlanğıclar deyil, həm də onları bir-birinə birləşdirən və bir-birindən ayıran canlı qüvvələrdir. Empedokl bu qüvvələri *məhəbbət* və *nifrət* və ya, *dostluq* və *düşmənçilik* adlandırır. Empedokl fəlsəfəsində *məhəbbət* və *nifrət* və ya, *dostluq* və *düşmənçilik* təkcə insanlara xas cəhətlər olmayıb, həm də, bütün kainata aid edilən xüsusiyyətlərdir. Müxtəlif elementlər bu qüvvələrin birincisi ilə birləşdirilir, ikincisi ilə isə ayrılırlar. Bu qüvvələrin hansının üstünlük təşkil etməsi ilə isə dünyəvi prosesin bu və digər mərhələsi müəyyən olunur. Məhəbbətin üstünlük təşkil etdiyi mərhələ Kainatın kamilliyi dövrünə uyğun gəlir. Sonradan nifrət Kainata daxil olur, onun elementlərini bir-birindən ayırır, məhəbbətin özünü isə Kainatın mərkəzinə doğru sığışdırır, dünya *xaosa* çevrilir, nizamsızlığın və eybəcərliyin mücəssəməsi olur. Nifrətin hakimiyyəti dövründə müxtəlif mühitlərdə – suda, efişdə, quruda – yaranmış müxtəlif orqanlar məhəbbətin hakimiyyəti dövrünə keçdikcə bütöv bir orqanizm şəklində birləşirlər Bu zaman nifrət sıxışdırılıb Kainatdan kənara çı-

xardılır, dünya *kosmosa* çevrilir, nizamlılığın və gözəlliyin təcəssümü olur [222, s. 61-81].

Empedoklda kosmosentrizm materializmlə çuğlaşmışdı. Empedoklun fəlsəfəsini özünəməxsus bir şəkildə davam etdirən sofistika isə Empedokldan onun yalnız materializmini götürdü, kosmosentrizm sofistikaya yad idi. **Sofistlər** *Dünya Ruhunun* mövcudluğuna inanmırdılar, dünyanı gözəlləşdirən və nizama salan varlıq haqqındakı təsəvvürləri mövhumat hesab edirdilər [37, s. 29].

Onlar gözəlliyi hər şeydən öncə hedonist nöqtəyi-nəzərdən qiymətləndirirdilər. Sofistlərin gözəlliyə verdikləri tərif də məhz hedonizm məqamını diqqət mərkəzinə gətirir: «gözəllik göz və qulaq üçün xoşa gələn şeydir» [225, s. 86].

Sofistlərin estetikası ənənəvi, yəni onlara qədərki gözəllik anlayışının məhdudlaşması istiqamətində idi, çünki onların gözəlliyə verdikləri tərif hedonizmin aşkar ifadəsi olmaqla əxlaqi gözəlliyə şamil edilmirdi.

Güman etmək olar ki, sofistlər gözəlliyin mahiyyətinə hedonist baxışın izahını verən ilk filosoflar olmuşlar.

Sofistlərin ümumi estetik təlimində gözəlliyə və incəsənətə hedonist baxışdan heç də az əhəmiyyət kəsb etməyən bir cəhət - gözəlliyin və incəsənətin nisbi və şərti olması mülahizəsi diqqəti cəlb edir. Əgər onlar xeyirxahlığı və həqiqəti nisbi və şərti hesab edirdilərsə, onda təbiidir ki, gözəlliyə də məhz bu nöqtəyi-nəzərdən yanaşmalı idilər. Həmin məqam onların əsas inamının «*İnsan bütün şeylərin ölçüsüdür*» (Protaqor) inamının nəticələrindən biri idi. Sofistlər elə bu əsasda da gözəlliyin nisbi və şərti xarakter daşmasını qəbul edirdilər. Sofistlərə görə, gözəllik yalnız məkan, zaman və məqsəd şərtləri ilə əlaqədar mövcud ola bilər. Odur ki, bir münasibətdə gözəl olan şey, başqa münasibətdə eybəcər ola bilər [32, s. 24].

Görkəmli rus filosofu, qədim yunan dilinin və bütövlükdə yunan mədəniyyətinin böyük bilicisi Aleksey Losev adı hələ ki bizə məlum olmayan sofistlərdən birinin gözəlliyin nisbiliyi haqqında dediklərini müasir oxucunun diqqətinə çatdırır: «Həm

gözəllik, həm də eybəcərlik haqqında ikili söz söylənir. Bəziləri fərqli qoyaraq təsdiq edirlər ki, gözəllik bir şeydir, eybəcərlik isə başqa, adlarının da [bunu tələb etdiyi] kimi; digərləri isə hesab edirlər ki, gözəllik və eybəcərlik eyni şeydir. Mən isə aşağıdakı kimi düşünməyə cəhd edirəm... Bəzənmək, ətirli maddələr sürtmək və qızıl şeyləri asmaq kişi üçün eybəcərlikdir, qadın üçün isə gözəllik. Dostlara xeyirxahlıq etmək gözəldir, düşmənlərə isə eybəcərlik. Düşmənlərdən qaçmaq eybəcərlikdir, stadionda rəqiblərlə qaçmaq isə gözəldir. Dostları və vətəndaşları öldürmək eybəcərlikdir, düşmənləri öldürmək isə gözəldir» [Göstərilən fraqmentin Azərbaycan dilinə tərcüməsi Hüseyn Əlizadəninidir; 32, s. 24-25].

Sofistlərin estetikası hedonist və nisbi xarakter daşımaqla yanaşı, həm də utilitar xarakterli idi. Məsələn, Qorqiyə məxsus olan bir mühakimə bu fikri aşkar bir tərzdə təsdiq edir: Rəqiblərin ciddiliyini zarafatla, zarafatını isə ciddiliklə öldürmək lazımdır [32, s. 24-25].

Göründüyü kimi, sofistika cəmiyyətdə qararlaşmış pragmatizm və utilitarizm üçün məntiqi zəmin hazırlayırdı. Bu hal sofistlərin tək-cə estetik baxışları üçün deyil, həm də bütövlükdə dünyagörüşləri üçün səciyyəvi idi. Elə bu səbəbdən də sofistika kosmosentrik mifologiyadan fərqli olaraq insanın təbiət üzərində üstünlüyünü bəyan edirdi. Təbiət burada artıq insan üçün ideal ola biləcək *kosmos* deyildir, gözəllik, nizamlılıq, məntiqilik və əzəmət ölçüsü deyildir, əksinə insan üçün faydalı ola biləcək bir şeydir. Mifologiyada kamilliyin, əbədiliyin, ədalətin təcəssümü kimi qəbul olunan tanrılar sofistikada artıq faydalılığın simvollarına çevrilirlər [37]. **Prodika** görə, qədim insanlar Günəşi, Ayı, çayları, bulaqları və onların həyatı üçün faydalı olan hər şeyi xeyir gətirdiyi üçün tanrı adlandırmışlar, Nil çayı elə buna görə də misirlilər üçün tanrı idi, faydalı olduğu üçün çörək Demetra, şərab Dionis, su Poseydon, od isə Hefest adlandırılmışdır [153, 602].

Sofistlərin estetik təfəkkürün antik estetikanın tarixi inkişafında oynadığı rolunu ümumiləşmiş bir şəkildə belə səciy-

yələndirmək olar ki, onların estetikası hedonist, nisbi və pragmatik xarakter daşımaqla kosmosentrizm prinsipinin arxa plana atıldığı mərhələ idi.

Kosmosentrizm prinsipinin arxa plana atıldığı bu mərhələyə müəyyən dərəcədə **Demokrit** (b.e.ə. 460-370) də aid edilə bilər. Demokrit bir sıra estetik ideyalar irəli sürsə də, onun estetikası bütövlükdə materializmə söykəndiyindən kosmosentrik təbiətli deyildi. Həmçinin də sofistlərdən əxz edilən bir sıra xüsusiyyətlər - hedonist, nisbi və pragmatik estetikanın xüsusiyyətləri Demokritdə də vardı. Lakin onun estetik ideyalarında daşınan bir sıra digər məqamlar onun estetikasını sofistlik estetikadan kosmosentrik estetikaya keçid mərhələsi kimi səciyyələndirməyə də imkan verir.

Doğrudur, estetikanın başlıca anlayışı olan gözəlliyin izahında Demokrit bütövlükdə materialist mövqedə dururdu. O, düşünürdü ki, gözəlliyin son mahiyyəti simmetriyada, ölçüdə, hissələrin harmoniyasında, müəyyən kəmiyyət münasibətlərindədir [176, 269-271]. Onun nöqtəyi-nəzərindən, «hər şeydə lazımı ölçü gözəldir» [32, s.23]. Amma Demokrit gözəlliyin izahında bütövlükdə materialist mövqedə dursa da, onun tərəfindən gözəlliyin məhz harmoniya və simmetriya əsasında təqdimatı Demokritin estetikasında kosmosentrik yönümün də mövcudluğundan xəbər verir.

Demokritin estetikasında gözəlliyin tədqiqi ilə yanaşı, incəsənətin tədqiqi də mühüm yer tutur. Demokritin estetik təlimi üçün üstəlik belə bir məqam da səciyyəvi idi ki, o, incəsənət haqqında gözəlliyə nisbətən daha çox yazmışdı, hətta incəsənətin təbiətinə dair çox mühüm bir istiqamətin əsasını da qoymuşdu. Sənətdəki gözəlliyi həyatdakı gözəlliyin təqlidi kimi təqdim edən Demokrit bütövlükdə incəsənətin meydana çıxmasının təqlid yolu ilə baş verməsi düşüncəsində idi, özü də yalnız insanların təqlid olunması yolu ilə deyil, həm də və daha çox heyvanların təqlid olunması yolu ilə. İnsanların təqlid yolu ilə heyvanlardan «çox mühüm şeyləri» öyrəndiyini bəyan edən Demokrit «biz toxuculuq və dərzilik sənətlərində hörümçəyin, ev

tikmə sənətində qaranquşların, musiqi sənətində isə bülbüllərin sagirdləriyik [32] », deyirdi.

Demokritin estetik ideyalarında daşınan hedonist məqamlara nümunə olaraq isə onun belə bir fikrini qeyd etmək mümkündür: «gözəl əsərlərin seyri böyük sevinclər doğurur» [32].

Demokritin materialist olmasına baxmayaraq onu ideal başlanğıcın düşməni kimi də qələmə vermək düzgün olmazdı. Belə olsaydı, Demokritin Homer poeziyası qarşısındakı heyranlığını necə izah etmək olardı?! Demokrit yazırdı ki, Homer, ilahi təbiətə malik olduğundan, nitqin ən gözəlini yaratmışdı. İlahi təbiətli olmadan belə gözəl və müdrik sözləri yaratmaq mümkün deyildir [37].

Lakin Demokritin Homer poeziyası qarşısındakı heyranlığı onun estetikasının heç də əsas, aparıcı yönümü deyildi. Demokrit özünün estetikaya dair metodologiyasında heç də gözəlliyyənin mənəvi əsaslarına deyil, daha çox cismani əsaslarına üstünlük verirdi və bu səbəbdən də harmoniyanı və ölçünü gözəlliyyənin obyektiv əsasları kimi qəbul edirdi.

Demokritdən fərqli olaraq, **Sokrat** (e.ə. 469-399) gözəlliyyənin obyektiv əsaslara malik olduğunu vurğulamırdı. Sokrat etikada absolyutizmin tərəfdarı olduğu halda, estetikada əslində relyativizmin tərəfdarı idi [37]. O düşünürdü ki, nə həyatda, nə də incəsənətdə gözəlliyi mütləq bir şey kimi göstərmək düzgün deyildir. Belə hesab edirdi ki, hansı nöqtəyi-nəzərdən baxılmasından asılı olaraq eyni predmetlər gözəl də ola bilər, eybəcər də: *“Yüürməkdə gözəl olan kəs güləşdə gözəl olan kəsə oxşamır”* [37].

Amma Sokrat tərəfindən söylənilən bu fikirlər heç də onun özü tərəfindən qələmə alınmamışdı. Sokratın özü, əksər mənbələrin verdiyi məlumatlara görə, heç nə yazmamış, öz fəlsəfəsini şifahi formada şərh etmişdir. Sonrakı nəsillər isə Sokrat haqqında iki başlıca mənbəyə əsaslanmışlar. Birinci mənbə Sokratın tələbəsi, sərkərdə, yazıçı, tarixçi Ksenofontun *«Sokrat haqqında xatirələr»*, *«Ziyafət»* və *«Məhkəmədə Sokratın apologiyası»* adlı kitablarıdır. İkinci, fəlsəfi baxımdan daha əhə-

miyyətli olan mənbə isə Sokratın məşhur tələbəsi, filosof Platonun əksər dialoqlarında Sokratın dili ilə söylənilən fikirlərdir ki, bunu da tədqiqatçılar əksər hallarda Sokratın yox, Platonun özünün fikirləri olduğunu hesab edirlər. Sokratın öz məxsusi fəlsəfəsi, o cümlədən estetik təlimi haqqında düzgün fikir yürütmək elə bu səbəblərdən də müəyyən çətinlik törədir.

Amma bu heç də o demək deyildir ki, Sokratın estetik təfəkkürü Platon estetikasından fərqləndirilməməlidir. Artıq tədqiqatçılar tərəfindən ümumən qəbul olunmuşdur ki, Sokrat, Platonun estetik yanaşmalarından fərqli olaraq, gözəllik hissini əsas kimi müxtəlif predmetlərə xas olan utilitar keyfiyyətləri qəbul edir. Gözəlliyin meyarlarını müəyyənləşdirərkən Sokrat onu hər şeydən öncə məqsədəuyğunluqla əlaqələndirir. Bu səbəbdən də, bütövlükdə estetik problematika baxımında götürüldükdə, Sokrat Platondan daha çox sofistlərə bənzər mövqedən çıxış edir. O, öz estetik yanaşmalarında sofistlərə oxşar olaraq həm relyativizm, həm də utilitarizm mövqeyində dururdu. Sokrat belə hesab edirdi ki, şeylər o kəs üçün yaxşı və gözəldir ki, o, bu şeylərə daha yaxşı uyğunlaşmışdır. Hər bir şeyin, hadisənin və yaradıcılıq məhsulunun gözəlliyi, Sokratın nöqtəyi-nəzərindən, həmin şeyin, hadisənin və predmetin insan tərəfindən qarşıya qoyulmuş məqsədə müvafiq olub-olmaması ilə və əgər məqsədə müvafiqdirsə, onda məqsədə nə dərəcədə müvafiq olması ilə ölçülməlidir: hər bir şeyin, hər bir əməlin gözəl olması və ya olmaması onun məqsədə müvafiqliyindədir, hansı dərəcədə gözəl olması isə onun məqsədə hansı dərəcədə müvafiq olmasındadır. Başqa sözlə desək Sokratda predmetlərin nə dərəcədə gərəкли, faydalı olması önə çəkilmiş, onların zahiri görünüşü bu gərəkliliyin və faydalılığın bir göstəricisi kimi qəbul edilmişdir [37, s. 44].

Sokrat predmetlərin məqsədəuyğunluğunu gözəlliyin mühüm xassəsi kimi qəbul etməklə gözəlliyin idraki əhəmiyyətini də sezə bilmişdir: əgər gözəllik faydalılığın bir göstəricisdirsə, onda biz gözəllik vasitəsilə predmetlərə aid olan utilitar

xassələrin varlığından xəbər tuta bilirik və bu utilitar xassələri qavramağa başlayırıq.

Sokrat və sofistlər tərəfindən irəli sürülən *“gözəl o şeydir ki, məqsəda uyğunluğa və faydalılığa xidmət edir”* ideyası antik dünyada yeni və orijinal olan bir ideya idi. Onlar bu ideya vasitəsilə gözəlliyə dair düşüncələrə utilitarlıq, pragmatiklik prinsiplərini gətirməklə pifaqorçu ənənələrdən qalmış gözəllik meyarlarını, xüsusən gözəlliyin əsasında zahiri simmetriyanın durması ideyasını qəbul etməmişlər.

Bu hal həm sofistləri, həm də Sokratı kosmosentrizmdən uzaqlaşdıran bir məqam kimi diqqəti cəlb edir.

Amma digər bir məqam da diqqəti cəlb edir ki, bu məqam Sokratı əksinə olaraq kosmosentrizmə yaxınlaşdırır. Onu kosmosentrizmə yaxınlaşdıran həmin məqamın mahiyyəti isə ondadır ki, Sokrat özünün *“gözəl o şeydir ki, məqsəda uyğunluğa və faydalılığa xidmət edir”* ideyası ilə obyektiv kosmosu, makrokosmu estetik baxış bucağından kənar saxlasa da, insandan kənar qalan, lakin insan üçün faydalı olan, insanın məqsədlərinin həyata keçməsi üçün vasitə ola biləcək predmetləri insanın bir davamı olaraq, insandan başlayan nizamın tərkib hissəsi olaraq təsəvvür etmiş və bununla da, əslində, subyektiv kosmosu, mikrokosmu diqqət mərkəzinə gətirmişdir. Sokrat elə bu əsasda da başlanğıcını insandan götürən kosmosentrizmin bir ifadəçisi kimi çıxış etmişdir.

Kosmosentrizm prinsipi antik dövr estetikasının klassik mərhələsində Sokrat və həmçinin də onun tələbələri tərəfindən antropoloji istiqamətdə inkişaf etdirilmişdir.

Lakin kosmosentrizmin və gözəllik probleminin yalnız antropoloji istiqamətdə inkişaf etdirilməsi nə Sokratın özü, nə də onun tələbələri tərəfindən tam qanəedici tədqiqat istiqamət kimi qəbul edilməmişdir.

Sokrat və onun tələbələri gözəllik problemi ilə bağlı belə bir suala cavab axtarırdılar: gözəllik sadəcə olaraq insana faydalı olan predmenlərinmi xassəsidir, yoxsa insan üçün pragmatik əhəmiyyət kəsb etməyən gözəlliklər də mövcuddur?

Sokratın özü bu məsələdə daha çox insanın mənəvi aləminə nüfuz etməyi tövsiyyə edirdi. Əsl gözəllik insana Tanrı tərəfindən bəxş edilmiş zəka, vicdan və əxlaqi qaydalar üzərində qurulmalıdır. Çünki digər yaradılmışlardan fərqli olaraq, insanlara Tanrı tərəfindən bəxş olunan mənəvi ruh onun yaratdıqlarındakı gözəllikləri duymağa xidmət edir. Sokrat teizm mövqeyindən çıxış edərək gözəlliyin mahiyyətini insandan tanrıya doğru yönəltdir. Sofistikanın «insan hər şeyin meyarıdır» tezi Sokratda «Tanrı hər şeyin meyarıdır» tezi ilə əvəz olunmağa başlanmışdır.

Sokrat daymon adı ilə xatırladığı Tanrının ona müəyyən fikirlər aşıladığını vurğulayırdı və belə hesab edirdi ki, İnsan Tanrının göstərişləri əsasında yer üzündə nizam və gözəllik qurucusu olmalıdır. Bu da həmçinin subyektiv kosmosentrizm mövqeyinin əslində digər bir ifadəçisi idi.

Sokratla əlaqədar bütün bu deyilənləri ümumiləşdirərək yığcam bir şəkildə belə ifadə edə bilərik ki, Sokrat obyektiv kosmosentrizmdən uzaqlaşmış, lakin subyektiv kosmosentrizmin əsasını qoymuşdur.

Obyektiv və subyektiv kosmosentrizmin vahid bir məcraya gətirilməsi isə öncələr Sokratın şagirdi olan, sonradan isə Qədim Yunanıstanın və bütün Yer üzünün dahi filosofuna çevrilən **Platon** (b.e.ə. 427-b.e.ə. 347) tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Məlumdur ki, insanda gözəllik hissini yaranması subyektiv obyekt münasibətlərinin ali səviyyəsində meydana çıxır və bilavasitə gerçəkliyin hissi qavranılmasına əsaslanır. Lakin gözəlliyin təbiətə məzmununun zənginliyi və genişliyi estetik fikir tarixində mütəfəkkirlər tərəfindən ona qeyri-adi, sirli bir mahiyyət kimi yanaşmağa da imkan vermişdir. Gözəlliyin mahiyyətinə dərkedilməz transsendent fenomen kimi yanaşma Platonun obyektiv idealist sistemində aşkar bir şəkildə özünü göstərir.

Platon Sokratın ideyalarını, o cümlədən estetik ideyalarını zənginləşdirərək yeni bir plastda əhəmiyyətli dərəcədə inkişaf etdirmişdir.

Amma bu, Platonun bütövlükdə Sokrat platformasında dayandığından xəbər vermir. Platonda Sokratdan fərqli olaraq dünya ilahi yaradıcılıq aktının təsadüfi nəticələrindən biri olaraq fani deyildir, gözəlliyin və nizamlılığın timsalı olan əbədi kosmosdur. Platonun fəlsəfəsində dünyanın özündən daha fundamental olan ideyalar gerçəklik statusunu qazandıqca dünya nizama düşür və gözəlləşir [37, s.54]. Platon obyektiv mövcudluq olaraq qəbul etdiyi ideyaların insanaqədərki və insandankənar gerçəkləşməsinə təsvir edərkən obyektiv kosmosentrizm mövqeyində, ideyaların insan vasitəsilə gerçəkləşməsinə təsvir edərkən isə subyektiv kosmosentrizm mövqeyində dururdu.

Platon obyektiv kosmosentrizm mövqeyi ilə subyektiv kosmosentrizm mövqeyini öz fəlsəfəsində birləşdirdiyindən, Sokratın subyektiv kosmosentrizmi onu əlbəttə ki, bütövlükdə qane etmirdi. Sokratdan fərqli olaraq, Platonun kosmosentrik konsepsiyasının zəminini təşkil edən hipotezə görə, dünya insan üçün faydalı bir varlıq olmaqdan daha çox, nizamlılıq və gözəllik təcəssümüdür, özlüyündə dəyəri olan varlıqdır.

Platon özünün gözəllik konsepsiyasını başlıca olaraq «*Böyük Hippi*» dialoqunda ifadə etmişdir.

Bütövlüklə gözəllik probleminə həsr olunmuş bu dialoqda Platon «*Nə gözəldir?*» və «*Gözəllik nədir?*» suallarını bir-birindən fərqləndirmişdir. Burada o, əsərin personajları olan Sokrat və sofist Hippi arasında mükəllimə zəminində gözəl olanla ümumi gözəllik anlayışının fərqli cəhətlərini diqqətə çardırmışdır [32].

Platon gözəllik anlayışını gözəl predmetlərdən fərqləndirərək belə hesab etmişdir ki, gözəllik anlayışı ideya formasında obyektiv olaraq özlüyündə mövcud olub, gözəl predmetlər vasitəsilə insan zəkasında əks olunur. Platonun baxış bucağından nəzər salındıqda, ətraf aləm çoxlu sayda gözəl predmet və əşyalarla zəngin olsa da, onları gözəllik kimi deyil, gözəllik ideyasının müxtəlif təzahürləri, tərəfləri, ümuminin təkcələri kimi qəbul etmək gərəkdir.

Platona görə, gözəllik mütləq varlıq kimi ideyanın xüsusi təzahür formasıdır. Mütləq, fəvqəlhissi gözəllik məkan və zaman-

dan kənar olub dəyişilməzdir və nə qədər ki, gözəllik - ideya (eydos) formasında çıxış edir, o adi hissələr vasitəsilə dərk oluna bilməz. Lakin yüksək əqli intellekt vasitəsilə onun bəzi təzahürlərini anlamaq olar ki, bunu da Platon gözəlliyyənin müxtəlif mərtəbələrini və ya səviyyələrinin özünəməxsus fərdi izahı ilə əlaqələndirirdi. Gözəlliyyənin ierarxiyalı sistemini qəbul edən Platon belə bir nəticəyə gəlir ki, insan hissələr vasitəsilə qavradığı gözəlliklər obyektiv əsasla malikdir.

Platon gözəlliyyənin ayrı-ayrı konkret predmetlərdəki təzahürlərinin nisbiliyinə toxunur və göstərir ki, gözəl kimi qəbul edilən hər hansı bir predmet digər bir gözəl predmetlə müqayisədə eybəcər görünə bilər. Gözəlliyyənin həqiqətini anlamaq üçün Platon konkret gözəl predmeti deyil, onun əbədi mahiyyətini araşdırmağı zəruri hesab edirdi.

Platon gözəlliyyənin əbədiyi ideyasını əsasən insanların təbii hiss və arzuları ilə əlaqələndirmişdir. Gözəlliyyənin özü əbədi və mütləq olsa da, onun təzahürləri müvəqqəti nisbi xarakterə malik olub, dünyada işıq kimi parıldayaraq sonda məhv olurlar. İstər maddi, istərsə də mənəvi varlıqlardakı gözəlliklər heç də bu gözəlliyyəni özündə əbədi əks etdirmək imkanına malik deyillər. İnsan əbədi gözəlliyyəni yalnız elementlərinə rast gələ bilər.

Obyektiv kosmosentrizm əsasında duran əsl gözəlliyyənin özünə gəldikdə isə Platon onu reallıqdakı gözəlliklərin mənbəyi kimi çıxış edən «mütləq gözəllik ideyası»nda görürdü.

Gözəllik bir «ideya» kimi özünə bütün gözəl mahiyyətli mövcudluğu daxil edir. Əbədi mahiyyət daşıyan mütləq gözəllik ideyası bütün gözəlliklərin təzahürünə və mövcudluğuna səbəb olur.

Platonda subyektiv kosmosentrizm mövqeyi isə özünü hər şeydən öncə onda göstərir ki, Platon insanın arzularını, xüsusən də təbii-instiktiv hissələrini, əxlaqi duyğularını, xeyirxahlıq hissini əbədi gözəllik kimi qəbul etmişdir. Platon estetikası bu baxımdan onun etikası ilə sıx bağlıdır. Gözəllik dedikdə o incəsənətdəki gözəllikdən daha çox, əxlaqi gözəllikləri, zəkanın gözəlliklərini nəzərdə tuturdu.

Professor Əlisa Əhmədov qeyd edir ki, Platon öz “ideal dövlət”ində incəsənətə yer verməsə də, incəsənətin etik dəyərini və əhəmiyyətini nəinki başa düşmüş, həm də xüsusi olaraq vurgulamışdır. Professor bu halı Platon dilemması kimi qiymətləndirir və belə hesab edir ki, Platonun əsərlərində incəsənət siyasətin və ictimai əxlaqın mənafeyi baxımından gözdən keçirilir, incəsənətin dəyəri onun əxlaqi dəyərinə bərabər tutulur [27, s. 14]. Mənəvi gözəllik bununla da cəmiyyətin, insan dünyasının nizama salınmasına xidmət edir.

Platonda əxlaqi hisslər, xeyirxahlıq duyğusu mənəvi gözəllik olmaqla yanaşı, həm də obyektiv əsas malikdir. Bu obyektiv əsas həqiqət anlayışı vasitəsilə təqdim olunur. Xeyirxahlıq, gözəllik və həqiqət üçlüyü isə xoşbəxtlik yaşantısına gətirib çıxarır.

Platon fəlsəfəsində xeyirxahlıq, gözəllik və həqiqət üçlüyünün vəhdətində xoşbəxtlik ideyası ilkin ideal mahiyyət, əsas substansiyadır. Xoşbəxtlik ideyasına gedən yol cismani və mənəvi gözəlliyin, fəzilət və həqiqətin dərk edilməsindən keçir. Əgər biz xoşbəxtliyi bir ideyanın köməyi ilə başa düşmək iqtidarında deyiliksə, onda onu üç ideyanın - gözəllik, xeyirxahlıq və həqiqət ideyalarının köməyi ilə dərk edə bilərik [27, s. 14].

Gözəllik, xeyirxahlıq və həqiqət ideyalarının sintezindən ibarət olan xoşbəxtlik ideyası insanın mənəvi dünyasının nizamını ifadə edir və bu səbəbdən də subyektiv kosmosentrizmin mücəssəməsi kimi çıxış edir.

Ə.İ. Əhmədov qeyd edir ki, xeyirxahlıq və gözəllik Platonda dialektik əlaqədədir, cismani və mənəvi, daxili və xarici cəhətlərin harmoniyası olmaq etibarı ilə xeyirxahlıq özü estetik məzmunla malikdir. Professor Əlisa Əhmədovun gəldiyi son nəticə isə belədir ki, Platonda mənəvi gözəllik - hisslərin uyğunluğunu və mütənasibliyini bildirir [27, s. 14-15]. Hisslərin uyğunluğunu və mütənasibliyini özündə ehtiva edən mənəvi gözəllik subyektiv kosmosentrizmin mücəssəməsi kimi özünü göstərir və insan tərəfindən gerçəkləşdirilərək zahiri gözəlliyin də əsaslarından biri olur.

Amma insan təbii ki, zahiri gözəlliyin yeganə mənbəyi deyildir. Platonda obyektiv mövcudluq kimi qəbul edilən ideyalar təkcə insan vasitəsilə gerçəkləşmir, bu ideyaların, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, insanaqədərki və insandankənar gerçəkləşmə mexanizmləri də mövcuddur. Məhz ideyaların insanaqədərki və insandankənar gerçəkləşmə mexanizmlərinin mövcudluğu Platonun yalnız subyektiv kosmosentrizm mövqeyində deyil, həm də obyektiv kosmosentrizm mövqeyində durduğundan xəbər verir.

Platonun şagirdi olan **Aristotel** (384-322) isə heç də bütün hallarda öz müəlliminin mövqeyi ilə razı deyildi. O, Platondan fərqli olaraq maddi aləmin gözəlliyinin hansısa fundamental gözəllik ideyasından, insanaqədərki və insandankənar eydosdan doğulması düşüncəsində deyildi. Gözəlliyin mahiyyəti ilə bağlı Aristotelin öz məxsusi düşüncələri vardı. Üstəlik antik dövrdə estetik təfəkkürün fəlsəfi müstəvidə inkişaf etdirilməsində Aristotelin xidmətləri Platonun xidmətlərindən heç də az olmamışdır.

Aristotel platonizmdən fərqlənən bir sıra estetik prinsiplər irəli sürmüşdü. O, özünün həmin bu estetik prinsiplərini əsasən "*Ritorika*", "*Poetika*" və "*Fizioqnomika*" əsərlərində şərh etmişdi⁶.

"*Ritorika*" əsərində Aristotel gözəlliyə belə bir tərif verir ki, gözəllik özü-özlüyündə dəyərlili olan, eyni zamanda arzulanan, xoşumuza gələn və tərifə layiq olandır [103, 43].

Ümumiyyətlə götürüldükdə, antik dövr estetikasının ön mərhələlərində gözəlliyin anlamı daha çox utilitar xarakterli olmuş, Sokrat və Platon kimi mütəfəkilər gözəlliyə faydalılıq və ya utilitarlıq prinsipindən yanaşmışlar. Bu, gözəlliyin müasir akademik estetikada qəbul edilən təriflərindən, onun müasir baxımdan mənalandırılmasından müəyyən qədər fərqlidir. Aris-

⁶ "*Fizioqnomika*" əsərinin Aristotel tərəfindən yazıldığı, yoxsa başqa bir müəllif tərəfindən yazılaraq Aristotelin adına aid ediməsi barədə bir çox mülahizələr mövcuddur. Amma əsərdə insan gözəlliyinin başlıca olaraq orta ölçü prinsipi əsasında təhlili onun məhz Aristotel tərəfindən yazıldığını göstərən güclü arqumemtdir.

total isə gözəlliyin müasir akademik estetikada qəbul edilən təriflərinə yaxın bir tərfi irəli sürmüşdü. Aristotelin «Ritorika» əsərində gözəlliyə verilən həmin bu tərifdə gözəlliyin özü-özlüyündə dəyərliliyinə önəm verilməsi, bilavasitə Sokratda olduğu kimi utilitarlığın, maddi faydalılığın deyil, xalis formada predmetlərin özlərinə məxsus görünüşünün dəyərləndirilməsi, gözəlliyin özü-özlüyündə bizdə məmnunluq və həzz hisslərini yaratması faktının ön plana çıxarılması, gözəlliyin öz-özlüyündə dəyər hesab edilməsinin diqqət mərkəzinə gətirilməsi «Ritorika» əsərinin bu görkəmli müəllifini estetik fikrin ondan öncəki müəlliflərindən həm fərqləndirir və həm də onu müasir estetik təfəkkür üslubu ilə müəyyən dərəcədə səsləşən kimi təqdim edir. Başqa sözlə, Aristotelin baxış bucağından nəzər salındıqda, gözəllik bizdə qərəzsiz sevinc hissləri yaratdığından, bizim üçün dəyər hesab oluna bilər, özü-özlüyündə heç bir maddi dəyərə malik olmadığı hallarda belə.

Aristotelin estetik təbiətli digər görkəmli əsəri yuxarıda qeyd olunduğu kimi *“Poetika”*dır. Onun bu əsərdə irəli sürdüyü ən mühüm estetik prinsiplər mütəfəkkirin özünəməxsus tərzdə şərh etdiyi *mimesis* (μίμησις) və *katarsis* (κάθαρσις) anlayışları vasitəsilə təqdim olunur.

Yunan dilindən tərcümədə təqlid etmə mənasını verən **mimesis** anlayışını Aristotel Demokritdən və həmçinin də Platondan fərqli olaraq belə şərh edirdi ki, incəsənət həyatdakı hadisələri təqlid edərkən onları olduğundan daha gözəl və ya olduğundan daha eybəcər təqdim edə bilər. Böyük mütəfəkkir təqlidin təsnifatını verərək onun üç tipini bir-birindən fərqləndirmişdir. Birinci halda təqlid hadisələri olduğu kimi təsvir edir. Təqlidin ikinci halında hadisələr onlar barəsində danışıldığı və düşünüldüyü kimi təsvir olunur. Üçüncü halda təqlid hadisələri olduğu kimi deyil, həmçinin də onların barəsində danışıldığı və düşünüldüyü kimi kimi deyil, onları olmalı olduğu kimi təsvir edir [101, s.157].

Aristotel öz təqlid nəzəriyyəsində göstərilən üçüncü halı təsvir edərkən, yəni *“İncəsənət hadisələri həm də olmalı olduğu*

kimi təsvir edir” fikrini irəli sürərkən əslində Platonun mövqeyinə qayıtmış olur. Əgər hadisələrin və insanların olmalı olduğu hal onların ideal vəziyyəti, onların Platonda olduğu kimi ideyası deyildirsə, bəs nədir? Bu halda həmçinin Aristoteldə də, Platonda olduğu kimi subyektiv kosmosentrizm mövqeyindən obyektiv kosmosentrizm mövqeyinə bir keçidin olduğu sezilir: hadisələr baş verməli olduğu məcraya və insanlar olmalı olduğu vəziyyətə qayıtdıqda xaosdan nizama doğru keçid baş verir.

Lakin Aristotel heç bir vəcdlə Platonun ideyalar haqqında təlimini qəbul etmədiyindən, subyektiv kosmosentrizm mövqeyindən obyektiv kosmosentrizm mövqeyinə keçid Aristoteldə sona çatdırılmamışdır.

Artıq qeyd olunduğu kimi, Aristotel öz fəlsəfəsində, daha konkret deyilsə, *“Poetika”* əsərində **katarsis** prinsipinin araşdırılmasına da müəyyən yer vermişdi. Yunan dilindən tərcümədə təmizlənmə mənasını verən katarsis anlayışını Aristotel həmin bu əsərdə təhlil etmiş, əsərin altıncı bölümünü məxsusi olaraq katarsis hadisəsinin incəsənətdə, xüsusən musiqidə və faciədə təzahür xüsusiyyətlərinin tədqiqinə həsr etmişdir.

Musiqinin tərbiyəvi və təmizləyici funksiyalarını vurğulayan müəllif qeyd etmişdir ki, musiqi dinləyərkən insanlar müəyyən yüngülləşmə hiss edirlər, mənfi emosiyalardan təmizlənilirlər, zərər gətirməyən bir sevinc duyğusunu yaşayırlar. İnsan faciə əsərlərinin tamaşaçısı olduqda onda digərlərinin məruz qaldığı əzabı öz içərisində yaşatma, şəfqət, rəhm duyğuları yaranır və bu duyğular onun ruhunu təmizləyir [102, s. 651-653].

Ruhun təmizlənməsi isə əslində birbaşa olaraq daxili nizamın bərpa olmasına yönəlmişdir. Bu isə Aristoteldə subyektiv kosmosentrizm mövqeyinin aşkar ifadəsidir.

Amma Aristoteldə subyektiv kosmosentrizmdən obyektiv kosmosentrizmə keçid tamamlanmadığından, o, Platondan fərqli olaraq düşünürdü ki, gözəllik maddi aləmin əsasında yatan hansısa mücərrəd ideyadan, hansısa mücərrəd eydosdan doğulmamışdır. Aristotel maddi aləmin gözəlliyini qəbul etsə də, bu

gözəlliyin insanaqədərki və insandankənar ideyadan doğulması düşüncəsi ilə razılaşmırdı. O, düşünürdü ki, gözəllik maddi aləmin özündədir, predmet və əşyaların özünəməxsus keyfiyyəti-dir, predmet və əşyaların nizamla qurulmasındadır, harmoniyasıındadır. Bu hal isə Aristotelin estetik düşüncələrində obyektiv kosmosentrizm mövqeyinin aşkar surətdə görünməsindən xəbər verir.

Lakin Aristotelin estetik düşüncələrində müşahidə olunan obyektiv kosmosentrizm mövqeyi subyektiv kosmosentrizmdən doğulan bir mövqə olmadığından, gözəllik Aristotelin baxış bucağında hər hansı ideyalar aləminin mücəssəməsi kimi çıxış etmədiyindən, o, Platondan fərqli olaraq predmetlərdəki gözəlliyin mənbəyini mütləq ideyada deyil, onların maddiliyində, obyektiv keyfiyyətində axtarır. O, gözəlliyin strukturoloji xarakterini cisimlərin özlərinə xas olan əzəmətlilik, mütənəsiblik və nizamlılıqla əlaqələndirərək, gözəlliyin yeni bir yozumunu vermişdir. Gözəllik burada ölçü ilə, ölçü vahidi isə insanla əlaqələndirilir.

Aristotel insanda gözəllik hissənin yaranmasında zəruri amil kimi maddi gerçəkliyə xüsusi diqqət yetirmiş, gözəlliyin obyektiv tərəflərini araşdırmışdır.

Canlı və cansız təbiətdə, eləcə də incəsənətdə müşahidə olunan gözəllikləri obyektivlik rakursundan təhlil edən Aristotel insan gözəlliyini də gözəlliyin məhz obyektiv aspektləri baxımından təhlil etmiş, özünün "*Fizioqnomika*" əsərində insan gözəlliyini başlıca olaraq cismani səpkidə təfərrüatları ilə təsvir etmişdir [187, c. IV. s. 349].

Amma bu heç də o demək deyildir ki, Aristotel mənəvi gözəllik hadisəsinə biganə qalmışdır. Aristotel insana məxsus olan fiziki gözəlliklə yanaşı, həm də mənəvi gözəlliyin bir sıra məqamlarına toxunmuş, insanın bədən quruluşu ilə onun daxili psixologiyası arasındakı əlaqəni müəyyənləşdirməyə çalışmışdır. Ona görə insan ilk növbədə fiziki təbiətə malik varlıqdır. Bu mənada təbii cəhətdən nizamla, mütənəsibliyə malik insan gözəl hesab edilə bilər. Lakin insanın əsl mahiyyəti onun sosiallığında, ictimai əlaqələrində özünü göstərdiyi üçün bu mənada gözəllik

məhz dərin ictimai münasibətlərdə və birgə yaşayış formalarında özünü göstərir. Gözəlliyin obyektinə isə əxlaqla, ictimai azadlıqla, ədalətlik prinsiplərilə və bu kimi bəşəri dəyərlərlə əlaqələndirilir ki, bu cür dəyərlər Aristotelin estetikasında mühüm yer tutur.

Aristotelin mənəvi gözəllik konsepsiyası bununla bitmir. Aristoteldə gözəllik özünün estetik mahiyyəti ilə yanaşı, ləyaqət hissi, nəzakətlik, ədalətlik kimi bir sıra etik kateqoriyalarla da sıx əlaqələndirilmişdir. Bu hal daha qabarıq şəkildə **kalokaqatiya** anlayışı vasitəsilə ifadə olunur.

Yunan mənşəli kalokaqatiya (καλοκαγαθία) termini üç yunan sözündən – kalos (καλός), kay (καί) və aqatos (ἀγαθός) sözlərindən yaradılmışdır. Kalos (καλός) yunan dilindən tərcümədə *gözəl* mənasını, aqatos (ἀγαθός) isə *xeyirxah* mənasını verir. Kay (καί) hissəciyinə qaldıqda isə, bu və bağlayıcıdır. Kalokaqatiya anlayışı, göründüyü kimi estetikanın gözəllik və etikanın xeyirxahlıq kateqoriyasının birləşməsindən yaranan termindir. Antik dövrə məxsus olan, özündə etik və estetik cəhətləri əks etdirən bu anlayış ilk dəfə olaraq Sokrat tərəfindən fəlsəfi düşüncəyə daxil edilmişdir. Sokrat kalokaqatiya anlayışını maddi və mənəvi kamilliyi özündə əks etdirən ideal insana məxsus xüsusiyyət kimi nəzərdən keçirmiş və onu müdrikliyin mühüm əlamətlərindən biri hesab etmişdir. Platon kalokaqatiyanı ruh və bədənə mütənəsbibliyi kimi qəbul etmiş və onu *ən yaxşısını fərqləndirmək bacarığı* kimi dəyərləndirmişdir. Aristotelin gözəllik konsepsiyasında kalokaqatiyada isə xüsusi kontekst kəsb etmişdir. Aristotel kalokaqatiya anlayışının daxili mahiyyətinə vararaq, gözəlliyi daxili, mənəvi xeyirxahlıq kimi, xeyirxahlığı isə həyatın gözəlliyi kimi qiymətləndirmişdir. Mahiyyət etibarilə kalokaqatiya əxlaq və gözəlliyin qarşılıqlı əlaqəsi kimi başa düşülür [100, 359-360].

Aristotelin estetikasının əxlaqi nöyteri-nəzərdən təhlili ilə bağlı professor Əlisa Əhmədov tərəfindən aparılan tədqiqatlar da diqqəti cəlb edir. Professor qeyd edir ki, Aristotelin incəsənətə dair baxışlar sistemi Platon konsepsiyası ilə müqayisədə mey-

dana gəlsə də, onun bəzi mülahizə və nəticələri Platon mülahizələri ilə oxşardır. Lakin Aristotel konsepsiyası ilə Platon konsepsiyası arasında mühüm fərqlər vardır. Reallığı yuxarıdan aşağı, dəyişməz ilahi ideyaların ucalığından baxış incəsənətin mənəvi dəyərini qəbul etməkdə Platona mane olur. Aristotel üçün isə, əksinə, reallığa aşağıdan yuxarı baxış səciyyəvidir. [27, s. 16].

Ümumiyyətlə götürüldükdə, Aristotel belə hesab edirdi ki, gözəllik həm maddi, həm də mənəvi aspektlərdə götürüldükdə ölçüdə və proporsiyada orta həddin gözlənilməsidir.

Aristoteldən sonra antik mədəniyyət sanki qürub etməyə başlamışdır. Ellinizm və Roma adlanan bu mərhələlərdə epikürçülər, skeptiklər və stoiklər fəlsəfi məktəbləri fəaliyyət göstərmişdir.

Ellinizm dövrünün ümumi əhvali-ruhiyyəsini daha çox **Epikür** (b.e.ə.341-270) ifadə edirdi. Çünki dövrün ümumi əhvali-ruhiyyəsi hedonist əhvali-ruhiyyə, yəni daha çox həzz almağa meyilli əhvali-ruhiyyə idi. Gözəllik yalnız zövq verdiyi halda hörmətə layiqdir. Epikür belə hesab edirdi ki, sənətə münasibət də, həmçinin, onun gətirdiyi həzz baxımından müəyyənləşməlidir. Lakin Epikürün fikrinə görə, bədii sənətlərdən alınan həzz həddini aşmamalıdır, əks halda, məsələn, musiqidən alınan həzz artıqlığı lazımsız həyəcana və narahatçılığa gətirib çıxara bilər. Bədii həzzin də öz həddi olmalıdır [37, s.72].

Hədd prinsipinin irəli sürülməsi Epikürün hedonizmində nizama çağırış elementlərinin, kosmosentrik elementlərin mövcudluğundan xəbər verir. Buraya onu da əlavə etmək olar ki, epikürçülər eyni zamanda gözəlliyin maddi mahiyyətli olmasını irəli sürmüş, onu atomların forması ilə əlaqələndirmişlər.

Ellinizm dövrünün ikinci görkəmli fəlsəfi cərəyanı olan skeptisizmin nümayəndələri isə gözəlliyin obyektiv tərəflərinə şübhə ilə yanaşmışlar. Skeptisizm cərəyanının başlanğıcını qoyan və onun ən tipik nümayəndəsi olan **Pirron** (b.e.ə. 365-275) belə hesab edirdi ki, bütün gerçəklikdə heç bir obyektiv həqiqət ola bilmədiyi kimi, heç bir obyektiv gözəllik, heç bir obyektiv eybəcərlik də mövcud deyildir [177, s.350-352].

Ellinizm və eləcə də Roma dövrlərinin üçüncü fəlsəfi cərəyanının nümayəndələri olan stoiklər isə gözəlliyin obyektiv əsaslarını qəbul edir, gözəlliyi maddi simmetriya ilə, maddi və ruhi harmoniya ilə əlaqələndirərək bütövlükdə kosmosentrizm prinsipi üzərində dururdular.

Stoisizm əslində kosmosentrizmin bir daha yenidən bərpasına yönəlmişdi. Stoisizmin tarixi təkamülü prosesində isə kosmosa getdikcə daha çox insan hissləri, insan iradəsi, insan zəkası aid edilməyə başlayır. Bu proses *neoplatonizmdə* başa çatır [186; 37, s.81].

2.2. Orta əsr estetik təfəkkürü teosentrik paradigma kontekstində

Antik estetik təfəkkürün əksinə olaraq, Orta əsrlərin estetikasında və incəsənətində diqqət mərkəzində hisslərlə qavranılan maddi kosmos deyil, mütləq varlıq kimi qavranılan Vahid Tanrı dayandığından, maddi dünyanın və insanın gözəllikləri dünyanın və insanın öz həqiqi mənasına və mahiyyətinə qovuşması kimi deyil, Tanrının insana bir bəxşeyişi, Tanrının insana göstərdiyi mərhəmətin bir ifadəçisi kimi qəbul edilir.

Orta əsrlərin dünyagörüşü bütövlükdə teosentrik səciyyə daşdığından, bu dövrün estetik təlimləri üçün də teosentrik yanaşma aparıcı idi.

Orta əsrlərin estetik təlimlərində maddi dünyanın gözəllikləri, xüsusən insan gözəlliyi Tanrının bir bəxşişi hesab edildiyindən, mütləq gözəlliyin mücəssəməsi olaraq ilahi gözəllik, Tanrının gözəlliyi qəbul edilirdi.

Orta əsrlərdə gözəllik ideyası teoloji səviyyədə təhlil edilərək bilavasitə mütləq varlığın fəaliyyəti ilə əlaqələndirilmişdir. Orta əsr filosofları üçün yeganə həqiqət ancaq Tanrı hesab edilmiş, maddilik, gözəlliyin hissi qavrayışı sözün həqiqi mənasında xülyavi xarakter daşımışdır. Belə qəbul edilmişdir ki, gözə görünməyən, məkan və zaman baxımından başlanğıcı və sonu

olmayan Tanrı reallıqdakı bütün varlıqlara müəyyən forma bəxş edir və hətta belə bir paradoks da yaranmışdı ki, gerçəklikdəki varlıqların adi-hissi qavranılmasına nə qədər çox əhəmiyyət verilirsə, insan həqiqətdən bir o qədər uzaqlaşmış olur və əksinə qeyri-hissi teoloji təfəkkürə nə qədər çox əhəmiyyət verilirsə, insan ali həqiqətə bir o qədər yaxınlaşmış olur. Bu ali həqiqət isə Tanrıdır. Bu səbəbdən orta əsrlərdə adi hissi qavrayışla sıx bağlı olan incəsənətdəki gözəlliklər bir o qədər də yüksək qiymətləndirilməmişdir. Bəli, real həyat gözəlliklərlə dolu olsa da, gözəgörünməz, sonsuz yaradıcı qüvvə daha gözəldir. Orta əsrlər estetik təfəkkürü üçün Tanrı vahid və öz-özlüyündə xalis gözəllik obyektı kimi qiymətləndirilmişdir [286].

Orta əsrlər estetik fikri dinlə sıx bağlı olduğuna görə mütəfəkkirlərin gözəlliklə bağlı konsepsiyalarında onun əsasən iki, ali və adi səviyyələri fərqləndirilmişdir. Gözəlliyn ali forması Tanrının şəxsində ifadə olunmuş və o mütləq gözəllik hesab edilmişdir. İlahi müdriklik naminə, insan sanki təbiətdəki və sənətdəki gözəlliklərdən imtina edir. Lakin bu dövrdə dini təfəkkür insanların estetik fəaliyyətinə təsir göstərərək gözəlliyn adi səviyyədə inkişaf istiqamətlərini də müəyyənləşdirə bilmişdir. Bu özünü orta əsrlərin incəsənətində və bədii sənət nümunələrində göstərir. Teoloji təfəkkürün dominantlığı bilavasitə sənət nümunələrinə təsirdən də yan keçməmiş, bu Tanrını tərənnüm edən kilsə və məscidlərdə, dini surətlərdə, ikonalarda və digər sənət nümunələrində öz əksini tapmışdır. Orta əsrlərin estetik təfəkkürü üçün yalnız təmiz, saf mənəviyyata malik olan şəxsiyyət əsl gözəlliği dərk edə bilər. Dünyanın gözəlliği ilahi gözəlliyn surəti kimi, Tanrı ən ali gözəllik, maddi və mənəvi varlıqların ilkin gözəl surətvericisi kimi təqdim olunur.

Orta əsr filosoflarından birincisi hesab edilə bilən **Avreliy Avqustin** (354-430) gözəlliyn şərhinə geniş yer vermiş, gözəllik fəlsəfəsinin nəzəri əsaslarını öyrənməyə çalışmışdır. “Gözəllik nədir?” “Gözəl olan nədir?” “Əşyalarda bizi özünə cəlb edən və onları bizə sevdiren nədir?” suallarına cavab axtaran Avqustin

gözəlliyi subyektivlik baxımdan deyil, obyektivlik baxımdan dəyərləndirmişdir: Əgər onlarda rəng və ya zəriflik əlamətləri olmasaydı, onlar bizi özlərinə heç cür cəlb edə bilməzdilər [32, s. 42].

Avqustin gözəlliğin zamanla qarşılıqlı əlaqəsinə münasibət göstərmiş, onun nisbiliyi məsələsinə toxunmuşdur. Ona görə incəsənətin zamanla əlaqəsinin konkret təzahürləri keçmiş, indi və gələcəkdən keçir. «Əşyalar məhv olur və yenidən yaranırsa da, müvəqqəti əşyalar gözəllikləri özünəməxsus surətdə əks etdirir. Bu səbəbdən də məhv olmuş və dəyişilmiş bir əşya öz ideyasında öz formasını pozmur və korlanmır; bütün bəşəri yaradılmışlar da öz ideyalarında zahiri görünüş və nizamlılığını saxlayırlar. Məsələn, düzgün qurulmuş fikir həmişə gözəldir, ondakı heca və sözlər dəyişsə belə» [136, s.173].

Avqustin öz həyatı mövqeyində Platon Akademiyasının əleyhdarı olmasına baxmayaraq, fəlsəfi görüşlərində Platon fəlsəfəsinin və neoplatonizm nəzəriyyəsinin təsiri altında idi.

Estetik təfəkkürün inkişafında Orta əsrlərin mühüm şəxsiyyəti kimi Avqustinin əhəmiyyəti, ilk növbədə, onun xristian dini çərçivəsində estetik məzmunu da özündə ehtiva edən fəlsəfi sistem yaratması ilə bağlıdır. Bundan əlavə Avqustin öz estetik sistemində gözəlliğin bir çox məna və işarə çalarlarını müfəssəl şəkildə təhlil etdiyindən, semiotik estetika nəzəriyyəsinin təşəkkülü üçün ciddi əsaslar yaratmışdır.

Avqustinin fəlsəfi-estetik ideyaları ondan sonrakı mütəfəkkirlər üçün də böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Estetik təfəkkürün erkən orta əsrlər boyunca inkişafı bütövlükdə Avqustinin bilavasitə təsiri altında baş vermişdir. Avqustin özünün fəlsəfi görüşlərində neoplatonizm nəzəriyyəsinin təsiri altında olduğundan, erkən orta əsrlər boyunca Avqustinin özünün təsiri altında olan fəlsəfi-estetik təfəkkür əsasən neoplatonist fəlsəfi dünyagörüşünün əsasında inkişaf etdirilərək şərh edilmişdir.

Qərb orta əsrlərinin sonrakı dönəmində isə Platonun və neoplatonizmin müəyyənəddici təsiri Aristotelin və aristotelçilik ənənələrinin müəyyənəddici təsiri ilə əvəzlənmişdir.

Aristotelin və aristotelçilik ənənələrinin orta əsr Qərb estetik tərəkürünə həmin müəyyənəddici təsiri isə orta əsr ərəb-müsəlman fəlsəfəsindən qaynaqlanmışdır.

Orta əslərdə müsəlman dünyasında estetik tərəkürün mənbəyini islam mədəniyyəti ilə yanaşı, müsəlman xalqları olan ərəblərin, türklərin, farsların islamaqədərki mədəni irsi, digər şərq və qərb xalqlarının, xüsusən yunanların bəşər tarixinə bəxş etdiyi mədəniyyət təşkil edirdi.

Yunan mədəniyyətini mənimsəyən ilk ərəb filosofu **Əbu Yusif Yaqub ibn İshaq ibn Səbbah Əl-Kindi** (801-873) oldu. O, həndəsə, astronomiya, optika, meteorologiya, təbabət, psixologiya kimi bir çox elm sahələri yanaşı, eyni zamanda həm də sənət nəzəriyyəsi, xüsusən musiqi nəzəriyyəsi ilə məşğul olurdu.

Əl-Kindi harmoniya barədə antik traktatları tərcümə etmiş, özü "*Musiqi və səs haqqında*", "*Melodiyaların tərtib olunması təcrübəsi haqqında*", "*Musiqinin mühüm bölmələri haqqında*", "*Ritm haqqında*", "*Harmoniya haqqında*" adlı əsərlər yazmış, müsəlman dünyasında ilk dəfə olaraq musiqini nota çevirmiş, ərəb hərflərindən istifadə edərək musiqini yazıda ifadə etmişdir.

Əl-Kindinin musiqidə harmoniya və ritm prinsiplərinə xüsusi diqqət yetirməsi, bu prinsipləri Pifaqorda olduğu kimi Kainatın quruluşu və ritmi ilə müqayisə etməsi dünyanın kosmosentrik izahının Əl-Kindiyə qətiyyəyən yad olmamasından xəbər verir.

Orta əsr müsəlman dünyasında estetik tərəkürün inkişafında **Əbunəsr Fərabı** (Əbunəsr Məhəmməd ibn Məhəmməd ibn Tərxan ibn Uzluğ ibn Tərxan Fərabı, 872-951) xüsusi əhəmiyyətə malik idi. Fərabı özünün başlıca ideya mənbəyi kimi Aristoteli görürdü və qürurla vurğulayırdı ki, əgər Aristotelin zamanında dünyaya gəlmiş olsaydı, onun ən sevimli şagirdlərindən biri olmuş olardı. O, hələ sağlığında ikinci müəllim, yəni Aristoteldən sonra ikinci müəllim adlandırılırdı.

Bununla yanaşı, Adil Əsədovun düzgün olaraq qeyd etdiyi kimi, Fərabidə aristotelçiliklə yanaşı, aristotelizmdən platonizmə aşkar hiss olunan keçid də vardı. Fərabî dünyanın Platon tərəfindən yaradılmış ümumi mənzərəsini Aristotelin məntiqi ilə vahid bir dünyagörüş çərçivəsində birləşdirməyə çalışmış və müəyyən mənada öz məqsədinə nail olmuşdur. Bu hal Fərabinin estetik baxışlarında özünü daha qabarıq bir şəkildə göstərir. Fərabî yazırdı: ahəng və simmetriya isə gözəlliyin obyektiv əsaslarıdır [36, s. 97].

Göründüyü kimi, gözəlliyin ahəng və simmetriya əsasında izahı həmçinin Fərabinin də kosmosentrik estetik təfəkkür mövqeyində dayandığına bir işarədir.

Fərabinin ən orijinal davamçısı **İbn Sina** (Əbu Əli Hüseyn ibn Abdullah ibn Həsən ibn Əli ibn Sina, Avisenna, 980 - 1037) olmuşdur. İbn Sina yalnız filosof və həkim kimi deyil, həmçinin şair və musiqiçi kimi də fəaliyyət göstərmişdir. Onun yazdığı yüzdən artıq əsərdə fəlsəfə, məntiq, təbabət, kimya, geologiya, astronomiya, mexanika ilə yanaşı, estetik təfəkkürün təhlilinə, incəsənətə, xüsusən musiqiyə və poeziyaya həsr olunmuş bölümlər də yer alır. Qələmə aldığı məşhur "*Şəfa kitabı*"nda "*Musiqi haqqında elm toplusu*" bölümü, "*Xilas kitabı*"nda "*Musiqi haqqında qısa şərh*" bölümü, "*Bilik kitabı*"nda "*Musiqi haqqında*" bölüm İbn Sinanın bir musiqişünas olaraq təqdim olunması üçün əsas verir. İbn Sina farsdilli poeziyanın ən qüdrətli nümayəndələrindən biridir.

Poeziyaya və musiqiyə İbn Sina tərəfindən poeziyaya verilmiş səciyyələr çox maraqlıdır: poeziya - təxəyyülə təsir edən bilən və bir-biri ilə uyuşan, oxşar, eyniözlü, təkrarlanan ritmlərdən qurulan bir nitqdır. Musiqi – insani nitqin intonasiya zənginliyindən doğulmuşdur. İnsanlar yaltaqlanarkən səslərini necə aşağı salırlar, başqalarını hədələyərkən və ya qürur nümayiş etdirərkən isə səslərini necə ucaldırlar. Səsin modulyasiyası insanın əhvali-ruhiyyəsinin dəyişilməsini təqlid edir və tədricən müstəqil dəyərə malik olaraq musiqini yaradır [36, s. 101-102].

İbn Sinanın çoxsaylı şagirdləri olmuşdur. Onların içərisində ən görkəmlilərindən biri Azərbaycan filosofu **Əbül-həsən Bəhmənyar Azərbaycanidir** (993-1066). Onun «Metafizika elminin mövzusunə dair traktat», «Mövçudatın mərtəbələri», «Təhsil kitabı» kimi ümumfəlsəfi məzmun daşıyan əsərləri ilə yanaşı, *“Gözəllik”*, *“Musiqi kitabı”* kimi estetik məzmunlu əsərləri də vardır.

Bəhmənyarın davamçılarından biri hesab edilən **Ömər Xəyyam** [71] (Qiyasəddin Əbu əl-Fəth Ömər ibn İbrahim Xəyyam Nişapuri, 1048 – 1131) estetik təfəkkürün müsəlman dünyasında inkişafı mühüm rol oynamışdır. Ömər Xəyyam görkəmli filosof, riyaziyyatçısı və astronom olmaqla yanaşı, həm də dünya şöhrətli şair idi. Ölüm ayağında dediyi sözlər - *“Ay Allah, Sən bilirsən ki, mən Səni imkanım daxilində dərk etmişəm. Məni bağışla, mənim idrakım Sənin qarşısında xidmətimdir”* [151, s.151] sözləri onun dünyagörüşündə teosentrik çalarların mövcudluğuna bir işarədir.

Amma Xəyyamın bu sözləri onun bütövlükdə teosentrik dünyagörüşünün təəssübkeşi olduğundan xəbər vermir, son anında teosentrik dünyagörüşə sığındığından xəbər verir. Teosentrik dünyagörüşün qüdrətli müdafiəçisi heç də Ömər Xəyyam deyil, **Əbu Hamid əl-Qəzali** (Əbu Hamid Məhəmməd ibn Məhəmməd əl-Qəzali, 1058-1111) oldu.

Qəzali öz estetik nəzəriyyəsini məhz teosentrik zəmində yaratmışdı. Qəzalinin mövqeyi isə bunun tamamilə əksinədir: Musiqi o kəslər üçün haramdır ki, onlar musiqidə bir şadyanalıq vasitəsini görürlər. Musiqi o kəslər üçün halaldır ki, onları musiqi nəcabətə və allah yoluna səsləyir. Kimdə ki, musiqi nəcib və yüksək hisslər, məsələn, müqəddəs yerləri ziyarət etmək, yaxud haqq uğrunda müharibədə iştirak etmək hisslərini oyadır, onların musiqini dinləməsi arzu olunandır [36].

Qəzali teosentrizminin intellektual rəqibi olan **İbn Rüşd** (1126-1198) teosentrizmdən daha çox peripatetizmin tərəfdarı idi, Qəzalinin aristotelizminə qarşı yönələn *«Filosofların təkzibi»* adlı əsərinə qarşı *«Təkzibin təkzibi»* adlı bir kitab da yazmışdı.

İbn Rüş t belə hesab edirdi ki, fəlsəfə və din arasında ziddiyyət yoxdur. Fəlsəfə və din ayrı-ayrılıqda öz həqiqətlərinə malikdirlər.

İbn Rüş t Qəzalidən fərqli olaraq Allahı özünü düşünən təfəkkür kimi səciyyələndirmişdir [157, s. 234-235]. O, belə hesab edirdi ki, Allahın varlığını vəhydən asılı olmayaraq ağıl vasitəsilə sübut etmək olar.

Göründüyü kimi, İbn Rüş tün teosentrizmə münasibəti estetik təbiətli olmaqdan daha çox, məntiqi təbiətli idi.

Teosentrizmə estetik təfəkkür mövqeyindən münasibətin orta əsr müsəlman şərqində ən yüksək zirvəsini biz **Nizami Gəncəvinin** (Cəmaləddin İlyas ibn Yusif Nizami Gəncəvi, 1141-1209) və **İbn əl-Ərəbinin** (1165-1240) şəxsində görürük.

Əgər Nizami Gəncəvi müsəlman estetik təfəkkürün ən qüdrətli abidələrini farsdilli ədəbiyyat çərçivəsində yaratdısa, İbn əl-Ərəbi dini estetik düşüncənin möhtəşəm ərəbdilli mücəssəməsini yaratdı.

İbn əl-Ərəbi İbn Rüş tün özünün ideya rəqibi hesab etsə, onu özünə həm də zəka qardaşı hesab edirdi. Aristotelçi olan İbn Rüş tdən fərqli olaraq, şair qəlbli İbn əl-Ərəbi qədim yunan filosofları içərisində Platona və neoplatonizmin tərəfdarlarına daha çox bağlı idi. *Vəhdəti-vücuda* fəlsəfəsinin müəllifi olan İbn əl-Ərəbi Allahı bütün hadisə və predmetlərin ümumi mahiyyəti kimi səciyyələndirir, hər şeyin Allahda birləşib vəhdət əmələ gətirdiyini vurğulayırdı.

İbn əl-Ərəbinin vəhdəti-vücuda fəlsəfəsində ən önəmli estetik məqam onun belə bir səciyyəvi kəlamında özünü gəstərir: Mövcudatın ən gözəli – Allahdır. Allahı gözəl qadın simasında görmək isə ən böyük mükəmməllikdir [35, s. 45].

İbn əl-Ərəbi monqol istilaları dövrünün ən görkəmli filosoflarından idi. Postmonqol dövrünün ən nüfuzlu ərəb filosofu isə **İbn Xəldun** (Əbu Zeyd Əbdürrəhman ibn Məhəmməd ibn əl Hədrəmi, 1332-1406) oldu. İbn Xəldun öz məşhur «Müqəddimə»sində estetik təfəkkürün təşəkkül prosesini sosial həyatın digər sferaları ilə bağlayır: İnsanlar əvvəlcə vəhşi olurlar, sonra tədricən təbiət aləmindən ayrılır, sosial qrup halını alırlar.

Əvvəlcə əkinçilik və maldarlıqla, sonra isə sənətkarlıq və ticarətlə məşğul olurlar, elm və incəsənət meydana gəlir [30, s. 62].

İbn Xəldundan sonra bütün müsəlman dünyasında böyük şöhrət qazanan dahi Azərbaycan şairi və filosofu **Seyid Əli Seyid Məhəmməd oğlu İmadəddin Nəsiminin** (Məhəmməd oğlu İmadəddin Nəsimi, 1369-1417) bütövlükdə teosentrik yönümlü estetik təfəkküründə gözəlliyin ən yüksək ifadəsi kamil insandır, kamil insan isə Allahın mücəssəməsidir [19, s. 346-347].

Görkəmli Azərbaycan şairi və filosofu **Məhəmməd Füzuli** (Məhəmməd ibn Süleyman, 1494-1556) gözəllik mövzusunun eşq mövzusu kontekstində təqdim etmişdir. Bu da heç də təsadüfi deyildi. Füzuli vurğulayırdı ki,

*Məndən, Füzuli, istəmə əsarü-mədhü zəmm,
Mən aşiqəm, həmişə sözüm aşiqənədir.*

Füzulidə eşq mövzusundan gözəllik mövzusuna keçid professor Qəzənfər Kazımov tərəfindən son dərəcə uğurla tədqiq edilmişdir. Professor yazır ki, şairin fikrincə, eşq gözəllikdən doğur, gözəllik artdıqca, eşq də artır: "Hüsn nə miqdar olursa, eşq ol miqdar olur." Gözəllik bu cahanın aynasıdır. Eşq bu aynanın cilasıdır — eşq olmasa, gözəllik cilalanmaz, qanadlanmaz; gözəllik olmasa, eşq doğulmaz, kamilləşməz [62].

Əgər Azərbaycanın Nəsimiyə və Füzuliyə qədər olan orta əsr mütəfəkkirləri öz əsərlərini ərəb və ya fars dillərində yazırdılarsa, Nəsimi və Füzuli ərəb və ya fars dilləri ilə yanaşı, doğma Azərbaycan dilində də fəlsəfi-estetik məzmunlu dəyərli əsərlər yaratdılar, islam bölgəsinin mədəni inkişafını həm də Azərbaycan dilində inkişaf etdirdilər.

Azərbaycan mütəfəkkirləri olan Nəsiminin və Füzulinin yaradıcılıq fəaliyyəti islam bölgəsinin mədəni inkişafınının qərb təfəkkürünün mədəni inkişafından ayrılaraq inkişaf etdiyi dövrə təsadüf etmişdi.

İbn əl-Ərəbi, İbn Xəldun və eləcə də Azərbaycan mütəfəkkirləri Nəsimi və Füzuli sonrakı əsrlərdə qərb təfəkkürünün inki-

şafına əsaslı təsir göstərsələr də, onların yaşadıkları dövrdə Qərb onların təsirini demək olar ki, hiss etməmişdir. Amma Şərq peripatetiklərinin, xüsusilə İbn Sinanın və İbn Rüstün Orta əsr qərb təfəkkürünün inkişafına təsiri son dərəcə güclü olmuşdur.

Orta əsr qərb fəlsəfəsində müstəsna əhəmiyyətə malik olan **Foma Akvinalı** (1225-1274) öz fəlsəfəsini məhz bu təsirin altında yaratmışdır.

Foma Akvinalı həmçinin gözəllik və incəsənətlə bağlı fikirlərində neoplatonizmin də bir sıra ideyalarından bəhrələnsə də, başlıca olaraq Şərq peripatetikləri tərəfindən inkişaf etdirilən aristotelçi fəlsəfəyə istinad etmişdir. Estetik dəyərləri sxolastik sistem müstəvisində təhlil edən Foma Akvinalı aristotelçilik estetikasının ideyalarından geniş istifadə etməklə orta əsrlərə məxsus, teosentrik estetik təfəkkürü inkişaf etdirmiş, dini zəmində sistemləşdirilmiş yeni gözəllik konsepsiyasını işləyib hazırlamışdır.

Erkən orta əsrlərdə aparıcı mövqedə olan qərb estetik təfəkküründən fərqli olaraq Foma Akvinalının baxışlarında gözəlliyin mənəvi-ruhi mahiyyəti ilə yanaşı, onun maddi-fiziki təbiətinə də geniş yer verilmişdir. O, hissi qavrayışa əsaslanan maddi gözəlliyi sadəcə ilahi gözəlliyin simvolik təzahürü kimi dəyərləndirməmiş, onu bilavasitə cisimlərin özlərinə məxsus daxili keyfiyyətlərlə əlaqələndirmişdir.

Amma bu, heç də o demək deyildir ki, Foma gözəlliyin izahında teosentrik kontekstdən özünü kənarlaşdırmışdır. Belə ki, Foma gözəlliyi ilk növbədə özündə həqiqiliyi ehtiva etdirən ilahi məqsədə uyğunluqda görürdü. Filosofun nöqtəyi-nəzərindən, məqsədinə uyğun olmayan predmetlər gözəlliyini itirirlər. Foma ilahi məqsədə uyğunluq dedikdə, mütənasibliyi, vahidliyi ilahi qüvvəyə şamil edərək, cisimlərdəki gözəlliyi ilahi müdrikliyin fəaliyyətinin nəticəsi hesab edirdi. Tanrı burada aləmin gözəl harmoniyasının və aydınlığının səbəbi kimi çıxış edir.

Foma Akvinalı belə hesab edirdi ki, predmetlərin varlığının ayrılmaz şərti onların vəhdətindədir. Onların məqsədə uyğunluğu da vahid halda çıxış etdiyi zaman təzahür edir. Fomanın bu

fikirləri Avqustinin «bütün gözəlliklər vahidlikdə və vəhdət formasındadır» fikri ilə yaxınlıq təşkil edir.

Amma Foma Akvinalının gözəllik konsepsiyasında Avqustindən fərqli olaraq proporsionallıqla yanaşı, onun aydınlığına və məntiqiliyinə də geniş yer verilmişdir.

Bu isə cisimlərin adi-fiziki qavranılması ilə deyil, idrakiməntiqi aydınlıqla qavranılması ilə bağlıdır. Tanrı dünyaya nizam, harmoniya və məntiqilik, bütün varlıqlara gözəllik bəxş etmişdir.

Foma Akvinalının baxış bucağından nəzər salındıqda, cisim o zaman gözəl hesab edilir ki, onun daxili təbiəti, mahiyyəti onun zahiri görünüşündə, formasında ifadə olunmuş olsun.

Foma Akvinalı insana məxsus gözəlliyə də toxunmuşdur. İnsan cismi mütənasiblik qanunlarına uyğundur. Bununla belə o mənəvi-ruhi gözəlliyə də sahibdir. İnsanın və ya onun fəaliyyətinin gözəlliyi onun ruhi-məntiqi zəkasına müvafiqdir. İnsanın cisminin mütənasibliyi, əqli məntiqilik və mənəvi gözəllik bilavasitə ilahi qüvvənin fəaliyyətinin nəticəsidir.

Foma elə buna görə də gözəlliyin üç əlamətini göstərir: Birincisi, bütövlük və kamillik, ikincisi, vacib mütənasiblik və ya həmahənglikdir və nəhayət, üçüncüsü aydınlıq [158, s.266].

O, eyni zamanda bir kateqoriya kimi eybəcərliyə də diqqət yetirmişdir. Foma Akvinalıya görə, eybəcərlik - çatışmayan zəruri, gərəkli gözəllikdir. Gözəllik konsepsiyasında olduğu kimi eybəcərliyin də üç səviyyəsini ayıran Foma onun fiziki, intellektual və əxlaqi tərəflərini fərqləndirmiş, buna uyğun olaraq fiziki eybəcərliyə skelet, intellektual eybəcərliyə sofistlik, əxlaqi eybəcərliyə isə şeytan və ya iblislik hissini aid etmişdir [189, s. 151].

Foma Akvinalının gözəllik təlimi orta əsr Qərb estetik fikrinin ən mühüm və ən yüksək mərhələsi idi.

Foma Akvinalı da daxil olmaqla Orta əsrlərin bir sıra mütəfəkkirləri gözəlliyin obyektivliyi məsələsinə də toxunmuşlar. Lakin bu zaman gözəlliyin obyektivliyi ilahi qüvvənin mövcudluğuna və fəaliyyətinə aid edilmişdir. Orta əsrlərin estetik ideyalarında mənəvilik özünü daha güclü formada göstərmiş və

bu dövrdə gözəllik əxlaqi borc, xeyirxahlıq və mərhəmətlilik kimi dini-mənəvi dəyərlərlə əlaqələndirilmiş və antik dövrdən fərqli olaraq teoloji sistem çərçivəsində mənalandırılmışdır.

Bu da təbiidir. Dinin ictimai şüura hakim kəsildiyi tarixi şəraitdə gözəllik ideyasının da ilkin fundamental nəzəri əsasları əlbəttə ki, fəvqəltəbii ilahi qüvvə ilə və onun fəaliyyəti ilə əlaqələndirilməli idi. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, bu dövrdə gözəlliyin fiziki təbiəti sözün tam mənasında unudulmuşdu.

Heç də təsadüfi deyildir ki, orta əsrlərin estetik ideyalarında gözəlliyin fiziki təbiəti ilə mənəvi başlanğıc arasında sıx əlaqənin mövcudluğu dəfələrlə vurğulanmışdır. Fiziki gözəlliklə mənəvi mahiyyət arasındakı bu sıx əlaqə xüsusən İntibah dövründə ön plana çıxarıldı.

İntibah bəzən orta əsrlərin son mərhələsi kimi, bəzən də orta əsrlərdən sonrakı başqa bir dövr kimi səciyyələndirilir. Necə səciyyələndirilməsindən asılı olmayaraq isə İntibah bəşər tarixinin, bəşəriyyətin, xüsusən, estetik fikir tarixinin mühüm mərhələsini təşkil edir. XIV əsrin erkən humanizmindən öz başlanğıcını götürən və XVII əsrdə İngilis Burjua İnkilabına qədər, yəni Yeni dövrün başlanğıcına qədər təqribən 300 illik bir tarixi əhatə edən İntibah dövründə estetik təfəkkür digər təfəkkür formaları ilə yanaşı, gur inkişaf mərhələsini keçirmişdir.

İntibah hər şeydən öncə antik mədəniyyətin yenidən dirçəldilməsi ilə əlaqədar olduğundan İntibah dövrü üçün səciyyəvi olan estetik təfəkkür həm antik mədəniyyətə aid olan kosmosentrizm xüsusiyyətlərini, həm də orta əsr mədəniyyətinə aid olan teosentrik xüsusiyyətləri özündə ehtiva edir.

Kosmosentrizm xüsusiyyətlərini qəbul edən teosentrizm isə əslində panteizmin bir variasiyasıdır. Bu səbəbdən də, İntibah estetikasında gözəlliklə bağlı ideyaların xarakterik xüsusiyyətlərindən biri onda panteizm elementlərinin mövcudluğu olmuşdur. Əgər İntibaha qədərki orta əsr estetik təfəkküründə teosentrizm özünü transsendent xassəli kimi göstərirdisə, İntibah dövründə teosentrizm özünü daha çox panteist mövqedən göstərdi. İntibah dövrü filosoflarından Marsilio Fiçino, Nikolay

Kopernik və Nikolay Kuzalı bu mövqedən çıxış edərək təbiətlə Tanrı arasında ümumi orta q məxrəc axtarmışlar.

Göstərilən konteksdə **Nikolay Kuzalın** (1401-1464) estetikası xüsusi maraq kəsb edir, onun gözəlliklə bağlı ideyaları daha çox panteizm ruhunda olmuşdur. İntibah dövründə estetik ideyaları ilə çıxış edən mütəfəkkirlərdən biri olan Nikolay Kuzalı artıq həmin dövrdə qürub etməkdə olan neoplatonizmin nümayəndəsi idi.

Şerti olaraq *Gözəllik haqqında* adlandırılan əsərində Nikolay Kuzalı daxili strukturuna görə gözəlliyin üç səviyyəsini fərqləndirir [202, s. 116-122]. Birincisi, Tanrıya məxsus gözəlliklər, ikincisi ilahi nurun insana təsiri nəticəsində meydana çıxan insana məxsus fiziki və mənəvi gözəlliklər və ən nəhayət, üçüncüsü, cisimlərin forma və tərəflərinin vəhdətində ifadə olunan gözəlliklər. Buna uyğun olaraq Nikolay Kuzalı, gözəlliyin ali mütləq və sadə konkret formalarını fərqləndirir. Gözəlliyin ali forması - həqiqi xeyirxahlığı özündə əks etdirən ilahi gözəllikdir. İnsandakı və təbiətdəki gözəlliklər isə bilavasitə gözəlliyin mənəbəyi kimi çıxış edən ilahi gözəlliyin emanasiyasının nəticəsində meydana çıxır. Mütləq gözəllik Tanrıya məxsus olan elə keyfiyyətdir ki, o, insan tərəfindən dərkedilməz olduğu üçün onun haqqında mühakimə yürütmək mümkün deyildir. Lakin insan onun aşağı səviyyəli konkret formalı təzahürlərini özündə və təbiətdə müşahidə edə və dərk edə bilər.

Gözəllik probleminin orta əsrlərdəki anlamı, yəni ona əsas etibarilə ilahi qüvvənin tərənnümü ilə bağlı yanaşmalar İntibah dövrünə, xüsusən onun erkən mərhələsinə xas olmuş və bu dövrün incəsənət əsərlərində əyani şəkildə təsvir olunmuşdu.

İncəsənətin yüksək inkişafı ümumiyyətlə İntibah dövrünün əsas cəhətlərindən biri kimi qəbul edilə bilər. İntibah dövrünün bəşəriyyətə mühüm töhvələrindən bəlkə də birincisi insan zəkasının məhz sənət sahəsindəki yüksək inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, tarixin bu mərhələsində mədəniyyətin inkişafı insani dühanın xüsusən incəsənət sahəsində parlaq bir şəkildə reallaşmasına imkan vermiş və dünya incəsənətinin dahi şəx-

siyyətlərini yetişdirmişdir. İncəsənət Leon Batista Alberti, Leonardo da Vinçi və Mikelancelo kimi dühalar tərəfindən ən yüksək zirvələrə qaldırılmışdır. Onlar təbiətdəki və cəmiyyətdəki gözəllikləri sənətdə əbədləşdirməklə yanaşı, eyni zamanda gözəlliyin və sənətin müəyyən fəlsəfi şərhini də vermişlər.

İtaliyan humanisti, memar, şair və filosof **Leon Batista Albertinin** (1404-1472) estetik təfəkkürü belə bir yöndə idi ki, gözəl əşyalarda bizim hissələrimizi cəlb edəcək nə isə bir ecazkar həqiqət mövcüddür və bu həqiqət insani biliklərin yaranmasında mühüm amil kimi çıxış edir. Təbiətdəki gözəlliklər maddi daşıyıcılara malik olsa da, ümumiyyətlə gözəllik ilahi ruhdan qaynaqlanır. İnsan maddi daşıyıcılar arxasında gizlənən gözəllikləri hiss etmək və anlamaq qabiliyyətinə malikdir. Gözəlliyin insan tərəfindən qavranılması qabiliyyətini anadangəlmə, fitri xarakter daşıyır. Belə bir qabiliyyəti inkişaf etməyən insan əşyalarda, təbiətdə gözəlliklərə nadir hallarda rast gəlir. Təbiət subyektiv və yaxud ruhsuz öz-özlüyündə gözəllik tutumuna malik deyil. Təbiətdəki gözəllikləri axtarıb araşdırmaq və onların həqiqətini anlamaq isə zəkanın işidir [245, c. 2. s. 326]. Göründüyü kimi gözəlliyin dərk edilməsində Alberti subyektə, insan amilinə geniş yer verir. Burada gözəlliyə spiritualist yanaşmanın elementləri özünü göstərsə də, təbiətə məxsus olan gözəlliyin zahiri əlamətləri tam mənasında inkar olunmur.

Dahi rəssam, təbiətsünas və filosof **Leonardo da Vinçinin** (1452-1519) yaradıcılığında gözəlliyin şərhini təbiət təsviri və subyektin fərdi intellekti ilə əlaqəli götürülür. Gözəlliyi təbiətin əsəri və dünyanın əzəməti hesab edən mütəfəkkir incəsənətin inkişafını zəka ilə əlaqələndirmişdir. İnsanlar predmetləri məhz zəka vasitəsilə qavramaları nəticəsində onları qiymətləndirmək imkanına malikdirlər. Leonardo, eyni zamanda gözəlliyin mahiyyəti məsələsinə də toxunmuş və bu məsələdə Aristotelin orta hədd fikri ilə razılaşmamış, gözəlliyin ətrafdakı cisimlərin kəmiyyəti ilə deyil, keyfiyyətinə əsasən müəyyən olunması fikrinə gəlmişdir. Onun fikirlərində digər antik dövr filosoflarından - Pifaqor və Platonun xüsusi təsiri özünü göstərmişdir. Pifaqor-

çuların kosmik həqiqət və gözəlliğin harmonik fəaliyyətinin əsası kimi qəbul etdikləri «on amil» (dekada) nəzəriyyəsinin və yaşadığı dövrdə platonizmin əşyalardakı zahiri əlamətlərlə yanaşı, onun daxili ideyaya, dünyaya malik olmasının, yəni «ideyalar nəzəriyyəsi»-nin təsir elementlərinə də rast gəlmək olar [245, c. 2. s. 356-357].

İntibah dövrünün digər ən tanınmış nümayəndəsi olan **Mikelancelo Buonarroti** (1475-1564) də öz yaradıcılığında insanın zahiri gözəlliyi ilə yanaşı, onun daxili dünyasının gözəlliklərini verməyə çalışmışdır. İnsanın cismani gözəlliklərindən danışmaq heç də onun daxili gözəlliyini unutmaq demək deyildir. Mikelancelo İntibah dövrünün məşhur heykəltəraşı kimi gözəlliyi cismin xarici elementlərdən (məsələn, daş mərmərin yonulması nəticəsində əldə olunan sənət nümunəsi) azad edilməsi yolu ilə cisimlərdəki daxili gizli gözəlliğin üzə çıxarılması kimi təqdim edirdi. Mikelancelo belə hesab edirdi ki, sənətkar ilk növbədə mövcudluqdakı nizam və harmoniyayı Tanrının dünyayaratma qüdrəti ilə əlaqələndirməli, təbiətdəki gözəlliklərin təqlidi zamanı özünü yaradıcı və ya ixtiraçı deyil, insanlar üçün gizli və ya sirli qalmış batini gözəlliklərin sənət əsərlərində təsvirini verməklə onların aşkarlanmasında vasitə rolunu oynayaraq bu ali müdrikliyin ardıcılı kimi çıxış etməlidir. «Gözəllik təbiətdə gizli formada mövcuddur, təbiətin təqlidi zamanı gözəlliyə aparan yol özündə eyni zamanda həqiqəti və həyatiliyi əks etdirir. Bu yolda isə sənətkar artıq mövcud olan gözəlliyi başqa şəkllə salmaqla sanki «ideal» yaratmağa can atır» [136, s. 202].

Bu dövrdə incəsənət bir tərəfdən, bilavasitə gözəllik tələbi ilə sıx surətdə əlaqələndirilmiş, digər tərəfdən isə, sənət əsərlərinin başlıca məqsədi Tanrının əzəmətini və müdrikliyini tərənnüm etmək olmuşdur. Bu səbəbdən də, İntibah dövründə yaradılmış sənət nümunələrində gözəllik bir keyfiyyət kimi müdriklik, əzəmət və xeyirxahlığın mücəssəməsinə çevrilmişdir.

Bu hal estetik təfəkkürün klassik orta əsrlərdəki durumunu onun İntibah dövründəki durumu ilə eyniləşdirir. Amma

estetik təfəkkürün klassik orta əsrlərdəki durumu ilə İntibah dövründəki durumu arasında çox mühüm fərqlər də mövcuddur. Bu fərqlər son dərəcə yıgcam  ekild  belə ifadə oluna bilər ki, İntibah dövrünün estetik ideyaları əvvəlki dövrlərin estetik ideyalarından antroposentrizm prinsipi və bununla əlaqədar olaraq həm də humanizm prinsipinin  n plana çıxarılması ilə f rql nmisdir. Bu dövrədə insana azad v  hərtərəfli inkişaf etmiş varlıq kimi, Tanrının  n ali m cuz si kimi yanaşılmış v  bütün aləmə məxsus olan gözəlliklərin  n ali zirvəyə məhz insanın  xsində yüksəldiyi bəyan edilmişdir.

F vq lt bii yaradıcı varlıq olan Tanrının  z  *dahi sənətkar* (summus artifex) kimi qiym tl ndirilmişdi [189, s. 72].

İntibah mədəniyyətinin digər  n səciyyəvi x susiy tl rindən biri kimi Tanrının transsendent anlamından panteist anlamına keçidin geřişl ndirilməsi çıxış edir.

Tanrının transsendent anlamından panteist anlamına keçid isə neoplatonizmi yenidən x susiy  diqqət mərkəzinə gətirdi. Neoplatonizmin davam ları İntibah humanizminə münasibətdə məxsusi həssaslıq nümayiş etdirdilər v  nəticədə neoplatonizmin İntibah mədəniyyətinə təsiri  z n   n yüksək səviyyədə göstərdi. Platon fəlsəfəsinin neoplatonist  rhində italyan humanistləri estetik təfəkkürün yeni üslubunu tapdılar. Bu üslub hər şeydən öncə, g z llyin panteizm ruhunda  rhi ilə bađlı idi.

İntibah dövrünün estetik təfəkküründə g z llyin neoplatonizm kontekstində  rhi həm neoplatonizmin, həm də İntibah mədəniyyətinin estetik konsepsiyalarında gözəllik probleminə yanaşmada ümumi oxşar cəhətlərin olmasından irəli gəlir, baxmayaraq ki, estetik fikir tarixi nöqtəyi-nəzərindən, neoplatonizm ilk növbədə antik təfəkkürün ifad cisidir. Antik estetik düşüncədə neoplatonizm g z llyin mənbəyini dünya z kasında görür, g z llyi dünya zəkasının cisimlərdəki mücəssəməsi kimi qəbul edir. Neoplatonizmin estetik təfəkkürün inkişafına sonralar da təsir göstərməsi faktı ilə artıq biz Avqustinin v  Foma Akvinalının estetik mülahizələrinin tədqiqi zamanı elə bu yarımfəsildə rastlaşmışıq. Aparılmış tədqiqatlardan göründüyü

kimi, həmçinin klassik orta əsrlərdə də mütəfəkkirlər neoplatonizmdən qidalanmışlar. Neoplatonizmin estetik təfəkkürün inkişafına göstərdiyi təsir İntibah dövründə isə xüsusi intensivliklə davam etmişdir.

Üstəlik buraya onu da əlavə edək ki, neoplatonizmin estetik təfəkkürün inkişafına klassik orta əsrlərdə və İntibah dövründə göstərdiyi təsir formaları bir-birindən təkcə intensivliyinə görə deyil, həmçinin digər əlamətlərinə görə də fərqlidir. Klassik orta əsrlərdə teosentrik xarakter daşıyan yeni xristian platonçuluğunda gözəlliyin şərhli mutləq ilahi varlığın təfsirinə xidmət etmişdir. İntibah neoplatonizmi isə ifrat antropomorfizmi ilə fərqlənmiş, Tanrı və insanın mutləq immanentliyinə əsaslanmışdır.

Bu dövrün estetik ideyaları ilə yanaşı, həm də elmi ideyalarının başlıca çıxış nöqtəsi insanın fərdi azadlığı olmuşdur.

İntibah dövründə elm və incəsənətin bir sıra sahələri geniş inkişaf etməyə başlamış, elmin və incəsənətin üzvi sintezi həyata keçirilmişdir.

Bu halın nəticələrindən biri isə o olmuşdur ki, həmin dövrdə incəsənətin və gözəlliyin elmi-nəzəri əsasları geniş tədqiq edilmişdir.

İntibah dövründə incəsənətin və gözəlliyin elmi-nəzəri əsaslarının göstərilən geniş tədqiqi isə yuxarıda adları çəkilən Alberti, Leonardo da Vinçi, Mikelancelo kimi sənət yaradıcıları ilə yanaşı, həmçinin də digər mütəfəkkirlər tərəfindən, başlıca olaraq Lorenzo Valla və Marsilio Fiçino tərəfindən həyata keçirilmişdir.

Albertidən, Leonardo da Vinçidən və Mikelancelodan fərqli olaraq, **Lorenzo Valla** (1407-1457) üçün gözəlliyin daxili mahiyyəti deyil, məhz zahiri əlamətləri ön planda idi. Həmin mütəfəkkirlərdən fərqli olaraq Valla ilahi gözəlliyi deyil, cismani gözəlliyi diqqət mərkəzinə çıxarırdı. Əgər əvvəlki əsrlərin mütəfəkkirləri cismani gözəllikdə ilahi mahiyyətin bir mücəssəməsini görürdülərsə, epikürçü olan Valla gözəllikdə daha çox həzz mənbəyini görürdü.

Vallanın özü cismən gözəl deyildi, eybəcər idi. Görünür həm də buna görədir ki, Valla eybəcərliyi də gözəllik qədər əhəmiyyətli hesab edirdi, vurgulayırdı ki, eybəcərlik gözəlliklə əkslik təşkil etdiyindən, gözəlliyin əhəmiyyətini və gücünü xüsusi olaraq nəzərə çarpdırır [32, s. 44].

İntibah dövrünün mütəfəkkirlərindən olan italyan filosofu **Marsilio Fiçino** (1433-1499) isə Valladan fərqli olaraq İntibah dövrü mədəniyyəti üçün son dərəcə səciyyəvi bir fiqur idi. O, İntibah dövrü üçün xarakterik olan neoplatonizm ideyalarının nəinki tərəfdarı idi, hətta bu ideyaların geniş yayılmasında müstəsna xidmətləri vardı: o, Florensiyada Platon Akademiyasının əsasını qoyan şəxs idi.

Elə bu səbəbdən idi ki, Fiçino Aristotelin gözəllik konsepsiyasına qarşı öz etirazını bildirirdi. O, belə hesab edirdi ki, gözəllik təkcə proporsiyadan ibarət ola bilməz, norma ilə müəyyən edilə bilməz, bədəndə üzvlərin proporsiyasının və ölçüsünün eyni cür qalmasına baxmayaraq, zamanın heç də bütün anlarında bədən eyni gözəllikdə görünmür. Zamanın müəyyən anında insan son dərəcə gözəl və cazibəli görünməyə də, digər zaman anlarında əvvəlki kimi gözəl və cazibəli görünmür. Çünki gözəlliyin mənbəyi heç də proporsiya və norma deyildir, qrasıyadır, hərəkətin harmoniyasıdır [32, s. 44-45].

İntibah dövrünün ideyaları estetik fikir tarixinin mühüm inkişaf mərhələsini təşkil edir. Orta əsrlərin son mərhələsi olan İntibah dövrü, ondan sonrakı yeni və müasir dövr ideyaları üçün əvəzolunmaz irs qoymaqla, böyük xidmət göstərmişdir. İctimai şüurun digər formalarında olduğu kimi estetik şüurun zənginləşməsində xüsusi önəm kəsb edən İntibah dövrünün ən başlıca xidməti ondan ibarət olmuşdur ki, o bəşəri ideyaların elmiləşməsi istiqamətində orta əsrlərin dini sxolastik ideyalarından dünyəvi baxışa keçid üçün zəmin yarada bilmişdir. Əgər orta əsrlərin klassik dövründə estetik təfəkkürün mərkəzi ideyasını mütləq transsendent varlıq kimi anlaşılan Vahid Tanrı ideyası təşkil edirdisə, İntibah dövründə estetik təfəkkürün mərkəzi ideyası kimi insanın fərdi azadlığı çıxış etməyə başlayır. Azad dü-

şüncəli insanın varlığı və bədii-estetik fəaliyyəti bu dövrdə öz inkişafının yüksək zirvəsinə çatmış, orta əsrlərin hələ klassik dövəründə estetik təfəkkürə müdaxilə edən antik dövr ideyaları orta əsrlərin sonlarına doğru dini-sxolastik elementlərdən təcricən təmizlənərək, sonrakı dövrlərdə dünyəvi ideyaların yaranmasına səbəb ola bilməşdir [290].

2.3. Yeni dövr: analitik estetik təfəkkür və onun incəsənətdə atributiv ifadəsi.

Yeni dövr, demək olar ki, XVII əsrdən başlamışdır. XVII əsr ingilis burjua inqilabı (1640-50) Yeni dövrün simvolik başlanğıcı hesab olunur. Yeni dövrün təşəkkül prosesi kimi isə təqribən üç əsr (14-16-ci əsrlər) davam edən İntibah (Renessans) mərhələsi göstərilə bilər. İntibah orta əsrlərin son mərhələsi kimi səciyyələndirilə bildiyi kimi, eləcə də klassik orta əsrlərlə Yeni dövr arasında aralıq mərhələ kimi də xarakterizə oluna bilər.

Yeni dövr ən azı Qərb tarixi üçün hər şeydən öncə şəhər mədəniyyətinin yenidən aparıcı mövqə qazanması ilə səciyyəvidir.

Xatırladaq ki, Qərb tarixinin Yeni dövrdən öncəki mərhələsinin, yəni orta əsrlərin başlanğıcında Roma İmperiyasının çökməsi ilə əlaqədar olaraq şəhər mədəniyyəti də arxa plana atılmış, Roma və bir çox digər şəhərlər dağıdılmış, iqtisadiyyat zəifləmiş, əmtəə istehsalı öz yerini natural təsərrüfata vermişdi, incəsənət və elm tənəzzülə uğramış, təhsil öz əvvəlki əhəmiyyətini itirmiş, kütləvi savadsızlıq özünə kök salmışdı, arasıkəsilməyən çəkişmələr, talanlar və epidemiyalar geniş vüsət almışdı, şəhərin kənd üzərində hökmranlığına son qoyulmuş, əksinə kəndin şəhər üzərində hökmranlığı qərarlaşmağa başlamışdı [33, s. 81]. Lakin bəşər öz tarixinin Yeni dövrünə qədəm qoyduqca şəhər mədəniyyəti yenidən öz aparıcı mövqeyini bərpa etmişdir.

Şəhər mədəniyyətinin yenidən aparıcı mövqə qazanması ilə əlaqədar olaraq şəhər mədəniyyətinin dominant düşüncə

tərzi olan analitik təfəkkür Yeni dövrün təfəkkür üsulu statusunu kəsb edir [33, s. 96-112].

Analitik təfəkkürün dövrün təfəkkür üsulu statusunu kəsb etməsi isə öz növbəsində cəmiyyət həyatının bütün sahələrində, o cümlədən də estetik təfəkkürün tarixi inkişaf dinamikasında özünü göstərdi.

Belə ki, Yeni dövrün simvolik başlanğıcı (1640-50) burjuva inqilabı olmaqla siyasi xarakterli hadisə olsa da, Yeni dövr əvvəlki dövrlərdən yalnız özünün siyasi xarakteri ilə fərqlənmirdi. Bu dövrdə siyasətlə yanaşı, həm də bütün digər sosial münasibətlər, iqtisadiyyat, həmçinin cəmiyyətin mənəvi həyatı, elmə, dinə və incəsənətə münasibət, insanların təfəkkür tərzi ciddi dəyişiklərə uğradı. Dinin hakim mövqeyi dünyəvi elmin hakim mövqeyi ilə əvəzlənməyə başladı. Yeni dövr özünün ilk çağlarında dini təsəvvürlərin demək olar ki, tam əleyhinə oldu.

Eləcə də Yeni dövr incəsənətində dünyəvi elementlər dini elementləri sıxışdırmaya başladı və orta əsrlər üçün səciyyəvi olan estetik təfəkkür tənqid hədəfinə çevrildi.

Əgər klassik orta əsrlərdə dini məzmunlu teosentrik estetik təfəkkür mifoloji məzmunlu antik estetik təfəkkürün əleyhinə olmuşdursa, Yeni dövrdə analitik estetik təfəkkür dini məzmun daşıyan teosentrik estetik təfəkkürün əleyhinə oldu.

Yeni dövr estetik təfəkkürü bütövlükdə götürüldükdə başlıca olaraq analitik düşüncə ənənələri zəminində inkişaf etmişdir. İntibah dövrü üçün son dərəcə səciyyəvi olan hissi təbiətli estetik meyarlar arxa plana atılırdı. Bu baxımdan fransız yazıçısı və filosofu, yaşadığı xronoloji tarix baxımından İntibah dövrünə aid edilsə də, ruhən Yeni dövr mütəfəkkiri olan **Mişel de Montenin** (1533-1592) mövqeyi xüsusən səciyyəvidir. Monten yazırdı: “Güman edirəm ki, insanın daxili mahiyyətini, sifətin cizgilərinə və ifadəsinə görə müəyyənləşdirmək və onun taleyini qabaqcadan sezmək lazım deyildir; bunlar gözəllik və ya eybəcərlikdən sadəcə olaraq və bilavasitə asılı olan şeylər deyildir... xarici sima özlüyündə az şeyi sübut edir, baxmayaraq ki, ona müəyyən əhəmiyyət vermək olar. Əgər mən kimisə cəza-

landırmalı olsaydım, zahiri siması, üz cizgiləri gözəl olan yaramazları daha möhkəm qamçılıyardım: mən cazibədar sima arxasında gizlənən şəri daha sərt cəzalandırırdım” [27, s. 22].

Yeni dövr estetik təfəkkürü başlıca olaraq analitik düşüncə ənənələri zəminində inkişaf etdiyindən, onun incəsənətdə ifadəsi bədii obrazlarda ümumi atributiv xüsusiyyətlərin ön plana çıxarılması ilə, başqa sözlə, ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması ilə xarakterik olmuşdur.

“Ümumiləşmiş obraz” termini altında isə əsərin baş qəhrəmanı kimi seçilən şəxsin ümumi tipajın nümunəsi kimi təqdim və təsvir edilməsi başa düşülür.

Bu halda müəllif obraz yaratmaq üçün müəyyən qrup insanlara, əşyalara və proseslərə xas xüsusiyyətlərin ümumiləşdirilmiş şəkildə əks etdirilməsinə cəhd edir. Obraz fərdi cizgiləri ilə başqa obrazlardan fərqli cəhət və fərdi xüsusiyyətlərini əks etdirməlidir [76, s. 73].

Yeni dövrdə estetik təfəkkürün inkişafı ilk növbədə məhz ümumiləşdirilmiş obrazların bədii təqdimatı ilə səciyyəvi olmuşdur. Bu hal incəsənətin bir çox sahələrində, xüsusilə ədəbiyyatda, teatrda, rəssamlıqda və heykəltəraşlıqda nəzərə çarpır. Bu incəsənət sahələrinin hər birində sənətkar personajların, ilk növbədə isə baş qəhrəmanın ümumiləşdirilmiş bədii obrazlarını yaradır. Ümumiləşdirilmiş bədii obrazların yaradılmasının ontoloji əsasını isə əsərdə təsvir olunan hadisələrə personajların, ilk növbədə əlbəttə ki, baş qəhrəmanın göstərdiyi birmənalı reaksiyalar təşkil edir. İncəsənətdə analitik estetik təfəkkür, elə bu səbəbdən də, hər şeydən öncə məhz ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması ilə bağlıdır.

Hər bir obraz əksər hallarda bu və ya digər konkret insani keyfiyyətin mücəssəməsi olur, bu keyfiyyətin müsbət və ya mənfi xarakterli olmasından asılı olmayaraq. Bu, əslində elə analitik estetik təfəkkürün ən mühüm xüsusiyyətidir. Xatırladaq ki, ümumiyyətlə analitik təfəkkür dedikdə ilk növbədə o təfəkkür üsulu nəzərdə tutulur ki, haqqında danışılan, təsvir olunan və ya öyrənilən predmet və ya hadisə tərkib hissələrinə ayrılır və bu

hissələr arasındakı münasibətlər birmənalı bir tərzdə, xarakter ifadəçisi kimi təqdim olunur. Analitik estetik təfəkkür zəminində yaradılan əsər əsərdə təsvir olunan hadisələrin iştirakçısı olan obrazları hadisələrə birmənalı reaksiya verən, birmənalı münasibət nümayiş etdirən xarakterik tip kimi, ümumi tipajın nümunəsi kimi təqdim edir.

Yeni dövr analitik estetik təfəkkürünün incəsənətdə ifadəsi öz təşəkkül prosesini Şərqdə **Məhəmməd Füzulinin** (1494-1556) "*Söhbətül-əsmar*" və "*Bəngü Badə*" adlı əsərlərində, Qərb dünyasında isə **Uilyam Şekspirin** (1564-1616) dramaturgiyasında tapmışdır.

Füzulinin həm müasir Azərbaycan dilinə tərcümədə "*Meyvələrin söhbəti*" mənasını verən "*Söhbətül-əsmar*" adlı əsəri, həm də "*Tiryək və Şərab*" mənasını verən "*Bəngü Badə*" adlı poeması alleqorik əsərlər olaraq analitik məzmununa malikdirlər, burada təqdim olunan obrazlar atributiv xüsusiyyətləri özlərində daşıyırlar.

Ümumiyyətlə, alleqoriya hər hansı bir insani keyfiyyəti, müsbət və ya mənfi olmasından asılı olmayaraq insana xas olan hər hansı bir xüsusiyyəti bu və ya digər konkret predmetin köməyi ilə təsvir və ifadə edir. Məsələn, Füzuli özünün "*Söhbətül-əsmar*" adlı əsərində meyvələri simvolik bədii obraz kimi təqdim edərək, onların dili ilə insana xas olan bir mənfi xüsusiyyəti – lovgalıq tənqid edir. Bundan əlavə hər bir meyvə müəyyən bir keyfiyyətin daşıyıcısı kimi iki əks baxış bucağında təqdim olunur. Bir halda hər bir meyvə özünü müsbət baxış bucağında dayanaraq təqdim edir, digər meyvə isə onu mənfi baxış bucağından səciyyələndirir. Hər iki halda meyvələr insana xas olan müsbət və ya mənfi xüsusiyyətlərin simvolları olaraq çıxış edirlər.

Böyük mütəfəkkir "*Bəngü Badə*" poemasında isə Osmanlı sultanı II Bəyazidi *Bəng*, yəni tiryək, Səfəvi hökmdarı Şah İsmayıl Xətayini isə "*Badə*", yəni şərab obrazı vasitəsilə təqdim edir. Burada II Bəyazidin simvolu kimi təqdim olunan bəng (tiryək) *qocalığı, sakit təbiətli olmanı, sufilərə xas olan təmkinliliyi, Şah*

İsmayıl Xətayinin simvolu kimi təqdim olunan isə badə (şərab) isə *gəncliyi, hərəkətliliyi, savaşçı olmanı* ifadə edir.

Ümumiyyətlə, alleqoriya məcazi ifadə növlərindən biri olaraq mücərrəd fikrin, mücərrəd anlayışın konkret predmet və ya hadisənin timsalında təqdim edilməsidir. Burada həmin predmet və ya hadisələr mücərrəd fikir və anlayışların rəmzi idadəsi kimi çıxış edir. Sənət yaradıcıları bir tərəfdən ədalətlik, xeyirxahlıq, qüdrət, mərdlik, digər tərəfdən isə şər, zalımlıq, yaltaqlıq kimi xüsusiyyətləri simvolik surətlər vasitəsilə ifadə edirdilər.

Alleqoriya təbii ki, yalnız bədii ədəbiyyata aid deyildir. Qədim yunan mifologiyasının obrazlarından biri – gözləri bağlı, bir əlində qılınc, digər əlində tərəzi tutan *Femida* möhtəşəm heykəltəraşlıq nümunəsi olmaqla yanaşı, həm də ədalətliyin, ədalət mühakiməsinin simvolu olaraq alleqoriya nümunəsidir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, *Femida* qədim yunan mifologiyasının obrazlarından biri kimi ilk öncələr bədii ədəbiyyat obrazı kimi yaradılsa da, öz başlanğıcını hətta Homerin "*Odisseya*"sından götürsə də, *Femida* obrazının heykəltəraşlıq əsərlərində ədalətin alleqorik ifadəçisi kimi təqdimatı başlıca olaraq Yeni dövrə aiddir. Çünki məhz Yeni dövrdə ədalət determinizm prinsipi əsasında, cinayət və cəza arasındakı münasibətlərə birmənalı xarakter vermə meyllərinin gücləndiyi şəraitdə izah edilmişdir.

Yunan mənşəli söz olan və yunan dilindən tərcümədə *başqa cür deyilmə* mənasını verən *alleqoriya* sözü (ἀλληγορία) romantizmdə də müəyyən tətbiq sahəsinə malik olmasına baxmayaraq, başlıca olaraq satirik əsərlərdə tətbiq olunmuşdur. Burada tülkü surəti – hiyləgərliyin, qurd – acgözlüyün, aslan – mərdiyn və qəhrəmanlığın, çaqqal – yaltaqlığın, ayı – kobudluğun və nadanlığın rəmzləri kimi çıxış etmişlər.

Çox zaman alleqoriyadan orta əsrlər ədəbiyyatında geniş istifadə olunduğu deyilsə də, əslində alleqoriyanın inkişafı orta əsrlərin klassik dövrünə deyil, orta əsrlərin sonuna, İntibah döv-

rünə, Yeni dövr analitik təfəkkürünün təşəkkül mərhələsinə aiddir.

Yeni dövr analitik estetik təfəkkürünün müsəlman dünyasında ilkin nümunəsini yaradan Məhəmməd Füzuli kimi, onun Qərb dünyasında ilk nümunələrini yaradan Uilyam Şekspir də İntibah dövrü mütəfəkkiri idi.

Amma Şekspir dramaturgiyası Yeni dövr analitik estetik təfəkkürünün teatrda ilkin ifadəsi kimi deyil, yalnız təşəkkül prosesi olaraq qiymətləndirilə bilər. Yeni dövr analitik estetik təfəkkürünün teatrda ilkin ifadəsi kimi isə Molyer dramaturgiyası çıxış etmişdir.

Doğrudur, Şekspir öz əsərlərində formalaşmaqda olan Yeni dövrün dərin və çoxşaxəli təqdimatını verdi. Onun poeziyası və dramları zamanəsinin nəinki tam bədii əksi idi, həm də zamanənin qabaqlayıcı inikası idi. Onun dramaturgiyası dövrün ziddiyyətlərini ən parlaq bir şəkildə ifadə edirdi.

Şekspir yaradıcılığında analitik estetik təfəkkür isə özünü ən azı o formada göstərirdi ki, böyük dramaturq zamanəsinin tipik obrazlarını yarada bilmişdi. O pyeslərinin qəhrəmanı olaraq seçdiyi insanları yüksək sənətkarlıqla elə məqamlarda təsvir edirdi ki, bu məqamlarda qəhrəmanın mənsub olduğu tipin dixili məzmunu, mahiyyəti, təbiəti tam şəkildə aşkara çıxırdı, qəhrəmanın mənsub olduğu tipin dixili mahiyyətinin aşkara çıxdığı həmin məqamlar bir-birini əvəzlədikcə tamaşaçı və ya oxucu həmin mahiyyətin çoxtərəfli təzahürlərini müşahidə edir. Şekspir bununla da qəhrəmanın mənsub olduğu tipin bədii ümumiləşdirilməsinə nail olur.

Amma bununla yanaşı, qeyd etmək lazımdır ki, Şekspirin qəhrəmanları ümumiləşdirilmiş obraz olmaqla yanaşı, həm də bir sıra fərdi xüsusiyyətlərə də malik idilər. Ümumiləşdirilmiş obrazın yalnız ümumiləşdirilmiş obraz olaraq təqdimatı ilə isə biz *Jan Batist Molyerdə* (1622-1673) rastlaşırıq. Tipik personajların Şekspir və Molyer təqdimatları arasındakı fərqi elə Şekspir və Molyer qədər böyük olan rus şairi və tənqidçisi Aleksandr Sergeyeviç Puşkin (1799-1837) dəqiqliklə ifadə etmiş-

dir. Puşkin yazırdı ki, Şekspir xarakterlərin azad və geniş təsvirini verə bilmişdi, Şekspirin yaratdığı obrazlar tipikdir, lakin Şekspir tərəfindən təsvir olunan obrazlar Molyerdə olduğu kimi deyildir, yəni konkret bir meylin, konkret bir nöqsanın ifadəçisi deyildir, canlı obrazlardır, hər biri öz məxsusi xüsusiyyətlərinə də malikdir, bir çox meyllərlə, eləcə də bir çox nöqsanlarla zəngin obrazlardır., hər biri sevir, nifrət edir, sevinir və kədərlənir, amma hər biri özünəməxsus bir tərzdə... Şekspirdə Şaylok xəsis olmaqla yanaşı, həm də, fərasərlidir, kinlidir, öz uşaqlarını sevəndir və hazırcavabdır. Molyerdə isə xəsis - yalnız xəsisdir və sona qədər də yalnız xəsisliyin ifadəçisi olaraq qalır [220, s.516].

Bu səbəbdən də, Yeni dövrün analitik estetik təfəkkürü sözün tam mənasında öz başlanğıcını məhz Molyerdən götürür. Füzuli və Şekspir İntibah dövrünün mütəfəkkirləri olmaqla Yeni dövrün analitik estetik təfəkkürünün başlanğıcı kimi deyil, təşəkkül mərhələsi kimi möhtəşəm rol oynamışlar.

Yeni dövrün estetik düşüncə üslubu analitik təfəkkür tərzini, determinizmlə bilavasitə bağlı olaraq meydana çıxmışdır.

Bu səbəbdən də Yeni dövr incəsənəti bir çox hallarda ibrətamiz xarakter daşması ilə səciyyəvidir. Burada müsbət surətlər insanlarda müsbət keyfiyyətləri üzə çıxarmağa, mənfi surətlər isə insan xarakterindəki mənfi cəhətlərini buxovlanma-sına təyinatlıdır.

Yeni dövrdə estetik təfəkkürün fəlsəfi müstəvidə tədqiq tarixi də çox maraqlıdır. Birinci fəsildə biz artıq üç görkəmli filosof – Baumqarten, Kant və Hegel tərəfindən estetik təfəkkürün fəlsəfi rakursda mənalandırılması ilə bağlı bir sıra məqamları təqdim etmişdik.

İndi isə Yeni dövrdə estetik təfəkkürün fəlsəfi müstəvidə tədqiqinin daha geniş təqdimatını verməyə çalışaq.

Yeni dövr estetik təfəkkürü bütövlükdə analitik paradigma üzərində qurulduğundan, bu təfəkkür tipinin fəlsəfi əsaslarının yaradılmasında **Rene Dekartın** (1596-1650) müstəsna xidməti olmuşdur[145, 260]. Əgər biz Dekartın fəlsəfi ideyalarının nəzəri

əsaslarını izləsək, onda gözəlliğin qavranılmasında insanın daxili-mənəvi dünyasının elementlərinin roluna xüsusi əhəmiyyət verilməsini görürük. İdeal gözəlliğin meyarları müxtəlif fərdlərdə fərqli olduğu kimi predmetlərdəki gözəlliğin xüsusiyyətləri də insanlarda ayrı-ayrı təəssüratlar yarada bilir və bu prosesdə insanın daxili emosional xüsusiyyətləri, əhval-ruhiyyəsi önəmli rola malikdir.

Həmçinin Şotland filosofu **Frensis Hatçeson** (1694-1747) görə də, gözəllik yalnız şüur mahiyyətli bir hadisə ola bilər. Hatçeson belə düşünür ki, əgər gözəllik ideyası şüurda olmasaydı onun reallıqdakı mövcudluğunu təsəvvür etmək mümkün olmazdı. Gözəlliğin dərk edilməsində daxili hisslərə, zəkaya üstünlük verən Hatçeson, bunu hər hansı bir insanın ətraf aləmi müşahidə edərkən aldığı məmnunluq hissəsinin ümumi xarakter daşımaması ilə əlaqələndirmişdir. «*Əzəli və ya mütləq gözəllik*», «*Nisbi və ya müqayisəli gözəllik*», «*İnsanlarda ümumi gözəllik hissi haqqında*» adlı traktatlarında Hatçeson gözəlliğin universal təhlilini aparmış və onun idraki anlamını zövq hissi ilə əlaqələndirmişdir [234].

Digər şotland filosofu, “*Zövq barədə mülahizə yürütməzlər*” ideyasının müəllifi **Devid Hyum** (1711-1776) da Hatçeson kimi hissi qavrayışın obyektiv gerçəklikdən deyil, zəkadan yaranması konsepsiyasına üstünlük verərək, gözəlliğin obyektiv mövcudluğuna skeptik yanaşırdı. Hyum estetik təfəkkürün qneseoloji aspektlərini təhlil edərkən gözəlliğin real mövcudluğu fikri ilə onun daha çox subyektiv mənəvi keyfiyyətlərlə, zövq və affektlərlə əlaqələndirilməsi ideyası arasında qalaraq skeptisizm mövqeyinə keçmişdir. Hyum bu məsələdə Hatçesondan da bir addım qabağa gedərək, agnostisizmin nümayəndəsi kimi çıxış etmiş, gözəlliğin obyektiv real surətdə mövcudluğunu açıq şəkildə inkar etmişdir. Gözəlliyə özünün subyektivizm mövqeyindən yanaşan Hyum subyektiv duyğuları gözəlliğin mənbəyi kimi qəbul etmişdir [248, s.349-354].

Gözəlliğin mahiyyətinə obyektivizm mövqeyindən yanaşma isə daha çox fransız maarifçiləri üçün səciyyəvi olmuşdur. **Deni Didro** (1713-1784) gözəlliyi təbiətin öz daxili qanunauy-

ğunluğunun nəticəsi kimi qəbul etmiş və öz fəlsəfi-estetik nəzəriyyələrində əsasən təbiətdəki gözəlliklərə xüsusi yer vermişlər. «*Gözəllik haqqında traktat*» (1751) əsərində o, maarifçi realizmin nümayəndəsi kimi çıxış edərək gözəlliyin tədqiq edilməsi üçün mərkəzi məsələlərdən biri kimi insanla təbiət arasındakı qarşılıqlı əlaqələri qəbul etmişdir. Didro təfəkkürdə gözəllik hissini doğrulmasında səbəbiyyət əlaqələrini önə çəkir və təbiətdəki gözəlliyin bədii gözəllikdən üstün mövqeyə malik olduğu ideyasını qəbul edərək, ümumiyyətlə istənilən formada gözəllik ideyasının obyektiv gerçəkliklə kauzallıq prinsipi vasitəsilə reallaşdığını qəbul edir. Didro xarici aləmdə o şeyləri gözəl adlandırdı ki, onlara məxsus olan ümumi keyfiyyətlər və əlaqələr insan şüurunda gözəllik ideyasını yaratmış olsun. Burada gözəlliyin ideyası real obyektiv əsaslara söykənir. Gözəlliyin obyektiv mövcudluğunu qəbul edən Didro gözəlliyin mahiyyətinə müxtəlif fərdi yanaşmaları ayrı-ayrı insanlarda intellekt səviyyənin eyni olması və hər bir fərddə şəxsi idrakın müstəqil spesifik əlaqələrinin və eləcə də psixoloji assosiasiyalarının müxtəlif olması ilə izah edirdi. Bundan əlavə Didro belə bir mülahizə irəli sürürdü ki, fərdi maraqlar, biliksizlik, mövhumatçılıq, din, əxlaq, adət-ənənə, vərdişlər bizi əhatə edən predmetlər dünyasına olan münasibətimizə öz təsirini göstərir. Müxtəlif maraqlar, əxlaq, din, adət-ənənlər, qərəzlilik əsl gözəlliyi dərk etməkdə insanlara müəyyən maneələr yaradır [206, s. 137-146].

Didro və ümumiyyətlə fransız maarifçilik estetikası digər xalqların estetik təfəkkürlərinin inkişafına güclü təsiri göstərmişlər.

Fransız maarifçilik estetikasına münasibətdə ən güclü alman refleksiyaçı İmmanuel Kant tərəfindən göstərildi. «*Mühakimə qabiliyyətinin tənqidi*» (1790) əsərini bilavasitə estetik problemlərə həsr etmiş Kant, gözəlliyin şərhilə bağlı tədqiqatlarında onu məntiqi mülahizələrdən fərqləndirmişdir. Fransız maarifçilik estetikasının rasionalist yönünün əksinə olaraq o, gözəlliyi dərk etmə və onun nəticəsi kimi deyil, transsendent mahiyyətli zövq hissi ilə əlaqələndirmişdir. Kant Didrodan və

bütövlükdə fransız maarifçilik estetiklərindən fərqli olaraq estetik zövqün hər hansı bir obyektiv əsaslara malik olmasını inkar etmiş, onu müəyyənəndilməz, hissərdən kənar transsendent ideyalarla əlaqələndirmişdir. Kantın estetik fikirlərində gözəllik və onun qavranılmasının təfəkkürlə birbaşa əlaqəsi inkar edilir və gözəlliyin dərk edilməsinin transsendent xarakter daşdığı, məntiqi mühakimələr vasitəsilə onun əsl mahiyyətini deyil, yalnız təzahürlərini dərk etməyin mümkünlüyü bildirilir. Predmetlərdəki gözəlliyin obyektiv əsaslarına toxunan maarifçi sələflərindən fərqli olaraq Kant, subyektlə-obyektin qarşılıqlı əlaqələrinə toxunmuşdur. Kantın təqdimatında estetik təfəkkürün mərkəzini düşünən subyekt-insan təşkil edir və gözəlliyin dərk edilməsi yolunun subyektiv şərtlər üzərində qurulması vurğulanır. Xalis gözəlliyi Kant o obyektlərlə əlaqələndirmişdir ki, onlar bilavasitə şərtsiz olaraq insanda gözəllik hissini yaratmış olurlar. Gözəllik - vasitəsiz olaraq dərk edilən zəruri sevinc, zövq hissidir. Gözəllik- məqsədsiz formada dərk edilsə də o, predmetlərin məqsədəuyğun formasıdır. Burada gözəllik məqsədəuyğunluqla əlaqələndirilir [206, s. 189].

Alman estetik təfəkkürünün inkişafında **Fridrix Şillerin** (1759-1805) «oyun» nəzəriyyəsi xüsusi maraq kəsb edir. Şiller «*Kalliy və ya Gözəllik haqqında*» (1792), «*İnsanın estetik qavrayışı haqqında*» (1795), «*Estetik tərbiyə haqqında məktublar*» (1795) əsərlərində estetik təfəkkürün xüsusiyyətlərini «oyun nəzəriyyəsi» vasitəsi ilə izah etməyə çalışmışdır. Oyun prosesində insanın azad mənəvi varlıq kimi həqiqi mahiyyəti üzə çıxır və onun ictimai və fərdi idealları ali estetik dəyər səviyyəsinə qaldırılır, predmetlərə maraq və meyllilik isə bu oyunda gözəlliyə xidmət etmiş olur. Şillərə görə estetik təcrübə insana sivilizasiyanın inkişafı nəticəsində itirdiyi təbii vəziyyətində malik olduğu azadlıq və xoşbəxtliyi yenidən qazandırır. Bu zaman bizim gözəllik kimi dərk etdiklərimiz, eyni zamanda həqiqət kimi qəbul edilir. Gözəllik - eyni zamanda həm predmetin, həm də bizim şüurumuzun vəziyyətidir [241].

Yeni dövrdə estetik təfəkkürün inkişafının növbəti mərhələsi - romantizm və onun yaratdığı yeni fəlsəfi-estetik dəyərlər sistemi ilə bağlıdır. Romantizm əsasən XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvəllərində Avropa cəmiyyətinin bütün ictimai sahələrini əhatə edə bilmişdir. O, yeni dövrdə bilavasitə azad fərdiyyətçiliyin inkişafı zəminində yaranmış və inkişaf etmiş və qeyri klassik estetik cərəyan kimi fəaliyyət göstərməyə başlamışdır. Estetik cərəyan kimi romantizm klassisizm və maarifçilik estetikasına qarşı özünəməxsus reaksiyası nəticəsində yaranmışdır. Belə ki, gerçəkliyə yanaşmada maarifçilik estetikası ilə romantizm estetikası arasında bir sıra ziddiyyətli məqamlar var. Maarifçilik estetikasının nümayəndələri hadisə və proseslərin təhlilini apararıq zaman fəaliyyətlərində vahid çıxış nöqtəsi kimi zəkaya, «əqlin hökmranlığına» üstünlük vermişlər. Bu bilavasitə reallığın sadə və aydın izahı prinsipinə əsaslanır. Maarifçilikdən fərqli olaraq romantizm estetikası hadisə və proseslərin sadəcə rəasional izahı ilə kifayətlənməyib, onu dərin emosiyalarla və iradi komponentlərlə zənginləşdirmişdir. Estetik təfəkkürün romantizm mövqeyindən mənalandırılması realizm prinsipləri ilə deyil, idealla sıx əlaqəli şəkildə həyata keçirilmişdir. Estetik fikir tarixində gözəlliyin idealla əlaqələndirilməsi romantizm estetikasının ən mühüm əlaməti kimi özünü göstərmişdir.

Romantizmin başlıca nümayəndələri və yaradıcıları olan Şlegel qardaşları, Novalis, eləcə də onlarla yaxın münasibətlərdə olan filosof Şelling həyatla fəlsəfə, incəsənət arasındakı sərhədləri götürərək insanın varlığını romantik ruhda səciyyələndirmişlər.

Romantizm ruhunun fəlsəfi olaraq dərinədən mənalandırılması Hegel tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Hegel gözəlliyi *ideyanın hissi təzahürü* kimi qiymətləndirmişdir. Gözəllik bir «ideya» kimi Hegeldə sadəcə mücərrəd deyil, həmçinin konkret həyat təzahürləri formasında da çıxış edir. Gözəllik fərdi və ümuminin, obyekt və subyektin, mahiyyət və hadisənin vəhdətində təzahür edərək, bəzi məqamlarda həqiqətlə eyniləşdirilir. Hegelə görə, ideya həqiqətlə yanaşı gözəlliyi də özündə əks etdirir. Belə ki,

predmet və hadisələrdə ideyanın daxili məzmunu həqiqət kimi çıxış edirsə, buna uyğun olaraq ideyanın hissi təzahürü, yəni predmetlərin hissi qavrayışı zamanı subyektin idrakında inikas edən formalı obraz gözəllik kimi qiymətləndirilir və predmetlərdə gözəlliyin mövcudluğu onun daxili məzmunu ilə xarici maddi obrazının immanent vəhdət əlaqələrində təzahür edir.

Beləliklə, Yeni dövr estetik təfəkkürünün Qərb fəlsəfəsində inkişafını izlədik. Göründüyü kimi İntibah dövrü ondan sonrakı yeni və müasir dövr ideyaları üçün əvəzolunmaz irs qoymuşdur. İctimai həyatın digər formalarında olduğu kimi estetik təfəkkürün zənginləşməsində xüsusi önəm kəsb edən intibah dövrünün başlıca xidmətlərindən biri ondan ibarət olmuşdur ki, o bəşəri ideyaların elmiləşməsi istiqamətində orta əsrlərin dini sxolastik ideyalarından dünyəvi baxışa keçid üçün zəmin yarada bilmişdir. Orta əsrlərdə gözəllik probleminin episentri allah ideyası təşkil edirdisə, artıq bu dövrdə onun yerini təbiət və insanın azad fərdiliyi tutmağa başlamışdır [290].

Yeni dövr estetik təfəkkürünün bir çox xüsusiyyətləri, o cümlədən onun maarifçilik meyilləri, demokratik və inqilabi şüarları, köhnə qaydaların devrilməsi çağırışları, kapitalizm münasibətlərinin inkişafının ümumi xüsusiyyətləri Azərbaycan mədəniyyətində də öz əksini tapmışdır, Yeni dövr üçün səciyyəvi olan sənət xüsusiyyətləri Azərbaycanda yeni tipli incəsənətin inkişafına öz təsirini göstərmiş, analitik estetik təfəkkürün inkişafına təkan vermişdir. İncəsənətin yüksək inkişaf etməsi sayəsində estetik təfəkkür daha da püxtələşmiş və zənginləşmişdir.

Analitik estetik təfəkkürün Azərbaycanda Yeni dövrdə ilk parlaq nümayəndəsi olaraq isə tam hüquqla görkəmli filosof, yazıçı-dramaturq, publisist və maarifçi **Mirzə Fətəli Axundov** (1812-1878) göstərilə bilər.

Mirzə Fətəli Axundovun əsərlərinə nəzər yetirsək, o burada bir sıra tipik obrazları yarada bilmişdir. Məsələn Molyerdən ilhamlanaraq yaratdığı "*Hacı Qara*" əsərində xəsis insanın umumiləşdirmiş obrazını bədii bir şəkildə təqdim etmişdir. Mirzə Fətəli Axundovun nümayiş etdirdiyi Hacı Qara obrazı,

Şekspirin Şaylokuna deyil, Molyerin Harpaqonuna bənzəyir. Hacı Qara da Harpaqon kimi var-dövlətini uşaqlarının səadətindən daha üstün tutur.

Mirzə Fətəli Axundov elə həmin “*Hacı Qara*” əsərində həmçinin digər ümumiləşdirmiş obrazları, *Azərbaycan bəyi* və *Azərbaycan xanımı* obrazlarını da yaratmışdır. Burada yaradılan ümumiləşdirilmiş obraz belədir ki, *Azərbaycan bəyi* - müstəqildir, özünə güvənəndir, liderliyə meyillidir, inadcıdır, qətiyyətlidir. *Azərbaycan xanımı* isə - sədaqətlidir, xeyirxahdır və qayğıkeşdir.

Yazıçı fikirlərini digər komediyalarında da inkişaf etdirmişdir. Bu komediyalarda Mirzə Fətəli Axundovun yaratdığı ümumiləşdirilmiş müsbət obrazlar tərəqqi yoluna və azadlığa çıxmış insanın obrazlarıdır, tənqid obyektinə isə insanı tərəqqi və azadlıq yolundan çəkəndirən məqamlar olmuşdur.

Yeni dövr estetik təfəkkürünün Azərbaycanda teatr mücəssəməsi bütövlükdə götürüldükdə onun poetik və prozaik ifadə formaları ilə, eləcə də digər incəsənət növləri ilə paralel inkişaf etmişdir. Həmin inkişafın ana xəttini isə təbii ki, ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması təşkil etmişdir. Burada söhbət əlbəttə ki, həm müsbət obrazların, həm də mənfi obrazların ümumiləşdirilməsindən gedir.

Azərbaycan incəsənətində ümumiləşdirilmiş müsbət obrazlara nümunə olaraq aşağıdakıları göstərmək olar.

Üzeir Hacıbəyovun (1885-1948) “*Fortepiano üçün cəngi rapsodiyası*” qəhrəmanlığın musiqidə ümumiləşdirilmiş obrazıdır. Musiqidə həmrəyliyin, birgəliyin ümumiləşdirilmiş obrazı olaraq himn qəbul edilə bilər.

Azadlığa çıxmış Şərq qadınının ümumiləşdirilmiş müsbət obrazı olaraq **Cəfər Cabbarlı**nın (1899-1934) *Sevil* pyesinin baş qəhrəmanı olan *Sevil* və **Fuad Əbdürəhmanovun** (1915-1971) *Azad qadın* heykəli göstərilə bilər.

Səməd Vurğunun (1906-1956) “*Muğan*” poemasında, **Tahir Salahovun** (1928) “*Təmirçilər*” adlı rəsm əsərində *əməyin romantikasını öz içərisində daşıyan insanın* ümumiləşdirilmiş obrazı təqdim olunmuşdur.

Səməd Vurğun özünün "Vaqif" dramında isə *xalqın təmsilçisi olan şair və zülmkar şah* ümumiləşdirilmiş obrazlarını yaratmışdır.

İsmayıl Şıxlının (1919-1995) "*Dəli Kür*" romanının baş qəhrəmanı olan *Cahandar ağa*, rejissor **Kamil Rüstəmbəyovun** (1924) "*Axırıncı aşırım*" filmi (*Ssenari müəllifi Fərman Kərimzadə (1937-1989)*, *bəstəkar Arif Məlikov (1933)*, *baş rolu - Abbasqulu bəy Şadlinski (1886-1930) rolunu ifadə edən aktyor Həsən Məmmədov (1938-2003)*) bəyzadəliyin ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

Ömər Eldarovun (1927) *Xurşudbanu Natavan* heykəli *azərbaycanlı xanım* ideyasının ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

Tahir Salahovun "*Abşeron qadınları*" əsəri adından da göründüyü kimi məhz *Abşeron qadınlarının* ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

Rejissor **Həsən Seyidbəylinin** (1920-1980) "*Nəsimi*" filmi (*Ssenari müəllifi İsa Hüseynov (1928-2014)*, *bəstəkar Tofiq Quliyev (1917-2000)*, *əsas rollarda: Rasim Balayev (1948)*, *Səməndər Rzayev (1945-1986)*, *Yusif Vəliyev (1917-1980)*) ən azı üç ümumiləşdirilmiş obrazı - "*mütəfəkkir-şair*", "*möhtəşəm hökmdar*" və "*kiçik hökmdar*" obrazlarını təqdim edir.

Rejissor **Eldar Quliyevin** (1941) "*Nizami*" filmində (*Ssenari müəllifi İsa Hüseynov və Eldar Quliyev, bəstəkar Qara Qarayev (1918-1982)*) *Şərqli müdrikin* ümumiləşdirilmiş müsbət obrazı, daha dəqiq deyilsə, *möhtəşəm olmayan zamanəsindən sanki kənardə yaşayan, amma təxəyyülündə, idrakında və əsərlərində möhtəşəm keçmişə yaşadan mütəfəkkir şair* obrazı yaradılmışdır.

Azərbaycan incəsənətində eləcə də ümumiləşdirilmiş mənfi obrazların da möhtəşəm nümunələri var.

Ümumiləşdirilmiş mənfi obrazların ilkin nümunələri böyük şairimiz **Seyid Əzim Şirvaninin** (1835-1888) və **Mirzə Ələkbər Sabirin** (1862-1911), görkəmli dramaturqlarımız **Cəlil Məmmədquluzadənin** (1869-1932), **Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin** (1870-1933) və **Nəcəf bəy Vəzirovun** (1854-1926), məşhur rəssamımız **Əzim Əzimzadənin** (1880-1943) əsərlərinin

də son dərəcə ustalıqla yaradılmışdır. Əgər Seyid Əzim Şirvani, Mirzə Ələkbər Sabir, Cəlil Məmmədquluzadə və Əzim Əzimzadə insana xas olan mənfi xüsusiyyətləri ümumiləşdirilmiş satirik obrazlarda təqdim edirdilərsə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev və Nəcəf bəy Vəzirov mənfi xüsusiyyətləri həm də ümumiləşdirilmiş faciəvi obrazlarda da təqdim edirdilər. Adları çəkilən mütəfəkkirlərimizin yaratdıqları ümumiləşdirilmiş obrazlar vasitəsilə təqdim etdikləri mənfi xüsusiyyətlər başlıca olaraq avamlıq və nadanlıq idi. Əgər Seyid Əzim Şirvani, Mirzə Ələkbər Sabir, Cəlil Məmmədquluzadə və Əzim Əzimzadə avamlığın və nadanlığın satirik simvollarını yaradırdılarsa, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev özünün “*Dağılan tifaq*” (1896) əsərində və Nəcəf bəy Vəzirov özünün “*Müsibəti-Fəxrəddin*” (1896) əsərində avamlığın və nadanlığın faciəvi simvollarını yaratdılar.

Üzeir Hacıbəyovun “*O olmasın, bu olsun*” və “*Arşın mal alan*” adlı operettalarında *saf məhəbbət qarşısında məğlub olan köhnəlmiş adətlər* simvollaşdırılır.

Azərbaycanın görkəmli aktyorları **Siyavuş Aslan** (1935-2013), **Nəsibə Zeynalova** (1916-2004), **Hacıbaba Bağirov** (1932-2006) insana xas olan mənfi xüsusiyyətləri ümumiləşdirilmiş komik obrazlarda təqdim etmək istiqamətində böyük uğurlar qazandılar.

Yeni dövr estetik təfəkkürü ilə bağlı fikirlərimizi yekunlaşdıraraq qeyd edə bilərik ki, Yeni dövr estetik təfəkkürü bu dövr üçün səciyyəvi olan analitik düşüncə ənənələri zəminində inkişaf etmiş və onun incəsənətdə ifadəsi ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması ilə, bədii obrazlarda ümumi atributiv xüsusiyyətlərin ön plana çıxarılması ilə xarakterik olmuşdur.

Yeni dövr roman janrını meydana çıxardı. Əsərin roman kimi səciyyələndirilməsi üçün zəruru şərt heç də onun irihəcmliyi olmayıb, tam, ümumiləşdirilmiş obraz və tiplərin olmasıdır.

Yeni dövr estetik təfəkkürünün son mərhələsi modernizm idi.

Modernizm özündə bir sıra cərəyanları, başlıca olaraq sürrealizm, abstraksionizm, avanqardizm, impressionizm, ekspressionizm və kubizm cərəyanlarını birləşdirir.

Bu cərəyanların hər biri əslində realizmə qarşıdır. Son dərəcə diqqətçəkici bir haldır ki, bütövlükdə Yeni dövr estetik təfəkkürünə xas olan realizm Yeni dövrün sonlarına yaxın arxa plana atılmağa başlayır.

Modernizmin Yeni dövr estetik təfəkkürünün ruhuna yadlaşması özünü xüsusən onda göstərir ki, modernizm incəsənətin məqsədini heç də ümumiləşdirilmiş obraz və tiplərin yaradılmasında görmürdü. Buna görə də modernizmdə diqqət mərkəzində ümumiləşdirmə deyil, fərdçilik (individualizm) dayanırdı.

Orta əsr estetik təfəkkürünün son mərhələsi olan İntibah klassik orta əsrlərə müəyyən dərəcədə müxalif olduğu kimi, sonrakı dövrə xas estetik təfəkkürünün təşəkkül mərhələsi olduğu kimi, Yeni dövr estetik təfəkkürünün son mərhələsi olan modernizm də Yeni dövrün ruhuna müəyyən dərəcə müxalif oldu, Yeni dövrdən sonrakı dövr üçün səciyyəvi olan estetik təfəkkürünün - postmodernizm estetikasının təşəkkül mərhələsi oldu.

2.4. Estetik təfəkkürdə son paradigma əvəzlənməsi: analitik estetik təfəkkürün postmodernist estetik təfəkkürə transformasiyası

Estetik təfəkkürdə son paradigma əvəzlənməsi hər şeydən öncə analitik estetik təfəkkürün postmodernist estetik təfəkkürə transformasiyası olaraq baş vermişdir. Postmodernist estetik təfəkkür həmin transformasiyanın nəticəsi olaraq meydana gəldiyindən, postmodernist estetik təfəkkürün həm nəzəri-fəlsəfi araşdırılması, həm də onun tətbiqi aspektləri və predmetik mücəssmə formaları bu transformasiya zəminində təhlilə məruz qoyulmalıdır.

Postmodernizm termininin əsasını təşkil edən postmodern insan anlayışı elmi dövriyyəyə alman yazıçısı və esseist filosofu Rudolf Panvits (1881-1969) tərəfindən gətirilmişdir. Panvits 1917-ci ildə çap etdirdiyi «Avropa mədəniyyətinin böhranı» adlı əsərində qeyd edirdi ki, postmodern insan - idman sayəsində möhkəmlənmiş, milli olaraq müəyyənləşmiş, hərbi təlim keçmiş, dini hissləri oyanmış, radikal Avropa nihilizminin doğurduğu böyük dekadens inqilabı burulğanından çıxmış insandır[293].

Rus tədqiqatçısı N.B. Mankovskayanın [196] düzgün olaraq qeyd etdiyi kimi, postmodernizmi sonralar ispan ədəbiyyatşünası Federiko de Onis (1885-1966) özünün «İspan və Latın Amerikasının poeziyasının antologiyası» (1934) əsərində modernizmə reaksiya kimi dəyərləndirmişdir[127, S. 258-259].

Amma postmodernizmi modernizmə qarşı reaksiya kimi deyil, modernə qarşı, yəni Yeni dövr təfəkkür üslubuna qarşı reaksiya kimi dəyərləndirmək daha düzgün olardı. Çünki XIX-cu əsrin sonlarında yaranan və XX əsrin başlanğıcında tək-cə təsviri incəsənətdə və ədəbiyyatda deyil, həm də fəlsəfədə aparıcı cərəyana çevrilən modernizmin özü modernə qarşı bir reaksiya idi, keçmiş tarixi ənənələrdən ayrılmaya bir çağırış idi, moderndən fərqli bir düşüncə tərzini formalaşdırmağa yönəlmişdi. İtalyan dilindən tərcümədə çağdaş cərəyan mənasını verən modernismo sözü Yeni dövr təfəkkür üslubuna qarşı əks reaksiyanı ifadə edirdi. Əgər bütövlükdə Yeni dövr üçün analitik estetik təfəkkürün aparıcı mövqeyi səciyyəvi idisə və bu səbəbdən də diqqət mərkəzində bədii ümumiləşdirmə dayanırdısa, həm də modern anlayışı vasitəsilə səciyyələndirilən Yeni dövrün sonlarına doğru analitik estetik paradigmanın deformasiyası baş verdi, diqqət mərkəzinə bədii ümumiləşdirmə deyil, fərdçilik (individualizm) gətirildi[254].

Bu baxımdan postmodernizmi modernizmin inkarı kimi deyil, davamı kimi qiymətləndirmək daha məntiqli olmuş olardı. Burada sözsüz ki, modernizm və postmodernizm arasındakı münasibətlərə dair digər yanaşmaların da yaşama hüququ vardır. Heç də təsadüfi deyildir ki, müasir Qərb estetiklərinin

fikirlərində postmodernizm estetikasının mahiyyətinə yanaşmada bir sıra ziddiyyətli məqamlar özünü göstərir. Əgər, estetik nəzəriyyələrdə postmodernizm mərhələsinə bir tərəfdən modernizmin davamı kimi yanaşılırsa, digər tərəfdən ona, modernizm estetikasından fərqli və ya ona əks olan yeni bir məzmun kimi yanaşılır. Bu, bilavasitə postmodernist incəsənətində və ya estetikasında özünə yer almış eklektik fikirlərlə izah oluna bilər. Belə ki, postmodernizm estetikasında gözəlliyin modernizmə xas olan mücərrəd qavrayış formaları davamlı şəkildə inkişaf etdirilmişdirsə, digər tərəfdən, modernizm estetikasına əks olaraq gözəlliyin ənənəvi estetikada qəbul edilmiş həddlərinin yenedən postmodernist incəsənətə tətbiq edilməsi tendensiyaları müşahidə olunmağa başlanmışdır. Müqayisəli təhlil prosesində postmodernist estetik təfəkkürün modernist estetik düşüncəsi ilə bir sıra ümumi cəhətlərini göstərmək də mümkündür, həmçinin onları fərqləndirmək də. Onların hər ikisi üçün ümumi cəhətlər sırasına sistemlilikdən yayınma, sintetiklik, elmi biliyə skeptik münasibət, estetik dəyərlərin tənəzzülü ilə bağlı pessimist nəzəriyyələr aid edilə bilər. Lakin müasir dövrdə bir sıra tədqiqatçılar estetik təfəkkürün postmodernist izahına çox zaman müstəqil, yeni bir epoxanın düşüncə tərzini kimi yanaşaraq, onun sadəcə modernizm ənənələrinin davamı kimi qəbul edilməsini məqsədəuyğun hesab etmirlər[253; 254; 256; 257; 263; 264; 267; 270; 271; 272; 273; 278; 282].

İngilis tarixçisi və filosofu Arnold Toynbi (1889-1975) özünün məşhur «Tarixin tədqiqi» (1947) əsərində modernizmi və postmodernizmi faktiki olaraq eyniləşdirərək, postmodernizmi qərb sivilizasiyasında yeni mərhələ kimi qiymətləndirmişdir. Bu mərhələnin əsas əlamətlərinə isə Toynbi millət, dövlət və humanizm kimi ənənəvi anlayışların şübhə altına alınmasını, sistemliliyin və harmonikliyin itirilməsini, sənət əsərlərinin bir əmtəyə çevrilməsini, dinin və ənənəvi Qərb mədəniyyətinin öz əvvəlki əhəmiyyətini itirərək sona yetişməsinə aid etmişdir[228, S. 39].

Zənnimizcə, modernizmin və postmodernizmin bu şəkildə eyniləşdirilməsi və bu eyniləşdirilmə əsasında modernizmə qarşı formalaşmış mənfi münasibətin postmodernizmə də aid edilməsi etiraz doğurmalı bir haldır.

Modernizm və postmodernizm arasındakı mühüm fərq isə ondan ibarətdir ki, modernizm postmodernizmin sadəcə olaraq təşəkkül mərhələsi, formalaşma mərhələsi olmuşdur. Əgər belə demək mümkündürsə, modernizm hələ ki tam formalaşmamış postmodernizmdir, postmodernizm isə tam formalaşmış modernizmdir. Onların hər ikisi isə modernin, yəni Yeni dövr təfəkkür üslubunun əleyhinədir.

Modernin, Yeni dövr təfəkkür üslubunun əleyhinə olan başqa bir düşüncə tərzinə ehtiyac isə yeni ictimai-mədəni vəziyyətlə əlaqədar idi. Qərb dünyasında yaranmağa başlayan yeni ictimai-mədəni vəziyyət bilavasitə modern dəyərlərinin inkarı üzərində qurulmağa başlanmış və bu tendensiya özünü modernizmə və sonradan postmodernizmə keçiddə göstərmişdir.

Estetik təfəkkürdə postmodernizm epoxası sözün tam mənasında əsasən XX əsrin 60-cı illərindən başlanmışdır. Ötən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq qərb dünyasında yaşanan yeni ictimai-siyasi-mədəni vəziyyət təkcə analitik estetik təfəkkür stereotiplərinin inkarını deyil, həm də yeni təfəkkür stereotiplərinin, yeni paradigmanın - postmodernist paradigmanın yaranmasını şərtləndirdi.

Postmodernist estetik paradigmanın yaradıcıları fransız strukturalistlərindən və poststrukturalistlərindən, formalizmdən, freydizm ənənələrindən və postfreydizmdən, habelə linqvistik təhlil və semantik estetikadan xeyli bəhrələnmişdir.

Postmodernizm estetikasının bilavasitə nəzəri əsaslarını isə poststrukturalizm və postfreydizm təşkil edir. Ötən əsrin 50-60-cı illərində meydana gələn bu nəzəriyyələr 90-cı illərdə müasir Qərb estetikasında aparıcı mövqeyə malik olmuşlar.

Görkəmli fransız filosofu, etnoqrafı, sosioloqu, strukturalizmin ən nüfuzlu nümayəndəsi, struktur antropologiya nəzəriyyəsinin banisi **Klod Levi-Strossun** (1908-2009) irəli sürdüyü

«mental struktur» anlayışı postmodernist paradigmanın yaranmasında xüsusi əhəmiyyət kəsb etmişdir. Levi-Stross kollektiv qeyri-şüuri mental strukturları ibtidaidən aliyə doğru bütün cəmiyyətləri idarə edən universal qanun kimi dəyərləndirmişdi. Mental struktur ideyasının tam müfəssəl təsvirini Levi-Stross həyatının yetkin çağlarında, 1958-ci ilə "*Struktur antropologiya*" adlı kitabında vermişdir [181].

Strukturalizm mövqeyində olan digər bir fransız, post-strukturalizmin banisi hesab edilən filosof, estetik və semiotik **Rolan Bart** (1915-1980) 1953-cü ildə çap etdirdiyi "*Yazının sıfır səviyyəsi*" adlı əsərində struktur anlayışını bilavasitə estetikaya daxil edir və bədii formanın üç ölçülü olduğunu vurğulayır: *dil, üslub və yazı*. Bart *dili* ümumicbari norma kimi dəyərləndirir və bədii yaradıcılıqda *dilin* yazıçının fərdi *üslubu* ilə və üçüncü ölçü kimi səciyyələndirdiyi *yazı* ilə yanaşı durduğunu diqqət mərkəzinə gətirir. *Yazı* Bartın baxış bucağında fərd və gerçəklik arasında elə bir səddir ki, bu sədd fərdi bu və ya digər dəyər oriyentasiyasını qəbul etməyə məcbur edir [107, s. 306-349].

Yazının Bart tərəfindən linqvistik təhlil əsasında strukturalizm kontekstində mənalandırılması semantik estetikanın inkişafı üçün mühüm əhəmiyyət kəsb etməklə yanaşı, həm də postmodernizmin təşəkkülü üçün mühüm mənbə olmuşdur.

Postmodernizmin digər mühüm mənbəyi isə artıq qeyd olunduğu kimi, postfreydizm estetikası idi.

Müasir Qərb estetikasında xüsusi yeri olan postfreydizm estetikası 1964-1980-cı illər ərzində «*Paris estetik məktəbi*» adı altında geniş fəaliyyət göstərmişdir.

«*Paris estetik məktəbi*»nin bir tədqiqat mərkəzi olaraq fəaliyyətə başlamasından daha öncə öz məxsusi nəzəriyyəsini irəli sürən və bununla da postfreydist estetikanın və bütövlükdə postfreydizmin əsasını qoyan fransız filosofu **Jak Lakanın** (1901-1981) postmodernist estetik təfəkkürün təşəkkül prosesində xüsusi rolu olmuşdur. Postfreydizmin yaradıcısı olan Lakan 26 və 27 sentyabr **1953-cü** il tarixlərində Roma Universitetinin Psixologiya İnstitutunda keçirilən Roma Konqresində oxuduğu

məruzədə və bu məruzənin materialları əsasında çap etdirdiyi *“Psixozanalizdə nitqin və dilin funksiyası və sahəsi”* adlı əsas əsərində estetik təfəkkürün psixozanalitik struktur əsasında təhlilini apararaq bədii yaradıcılıqda qeyri-şüuri motivlərə, transpsixoloji subyektiv təəssürlərə geniş yer vermişdir [179].

Fransız filosofu, Fransada ilk psixozanaliz kafedrasının yaradıcısı, *«Paris estetik məktəbi»*nin əslində banisi, XX əsrin ən tanınmış simalarından biri hesab olunan **Mişel Fuko** (1926-1984) strukturalizmə *diskurs* (mühakimə) anlayışını tətbiq etmişdir. Estetik təfəkkürün diskursiv təhlili onun *«Sözlər və əşyalar» (1966)* və *«Elmin arxeologiyası» (1969)* adlı əsərlərində öz əksini tapmışdır.

Fukonun *«Sözlər və əşyalar»* əsəri ümumiyyətlə postmodernizmin başlanğıcı hesab edilə bilər. Postmodernizm termini hələ 1917-ci ildə yaradılmasına baxmayaraq, bir düşüncə tərzii olaraq məhz Fukonun *«Sözlər və əşyalar»* əsərində öz ilkin müəssəməsini tapmışdır.

Bu əsərdə Fuko müxtəlif təfəkkür tiplərini *“epistema”* və *“bilik konfigurasiyası”* terminləri ilə ifadə edir və üç tarixi təfəkkür tipini qeyd edir:

- *Renessans mərhələsi (Fuko Renessans mərhələsi dedikdə XVI əsri nəzərdə tuturdu)* üçün səciyyəvi olan təfəkkür tipi oxşarlıq episteması ilə xarakterizə olunur. Bu təfəkkür tipində dil hələ ki müstəqil sistem deyildir. O, təbii əşyalar içərisində səpələnmiş şəkildədir, əşyalarla iç-içədir və onlara qarışmışdır.
- *Klassik mərhələ (Klassik mərhələ Fukonun baxış bucağında XVII-XVIII əsrləri əhatə edir)* üçün təqdimat episteması səciyyəvidir. Dil işarələrin avtonom sistemə çevrilir, təfəkkür və biliklə demək olar ki, üst-üstə düşür. Dilin ümumi qrammatikası həm

elmləri, həm də bütövlükdə mədəniyyəti anlamaq üçün əsas verir.

- Müasir mərhələ (*Müasir mərhələ dedikdə Fuko öz başlanğıcını XIX əsrin əvvəlindən götürən tarixi nəzərdə tutur*) - sistem və təşkilat episteması səciyyəvidir. Bu mərhələdə əvvəllər mövcud olan elmlərlə heç bir əlaqəsi olmayan yeni elmlər meydana çıxır. Dil idrakın adi obyektinə çevrilir, özünə qapanır, öz tarixini yaradır, təfəkkür ənənələrinin və üslublarının saxlanc yerinə çevrilir [232].

«*Elmin arxeologiyası*» əsərində isə Fuko cəmiyyətin hər bir mərhələsinin özünəməxsus dil, düşüncə tərzı və incəsənətə malik olmasını bir daha qeyd edərək, hər bir yeni mədəni dövrün öz bazasını əvvəlki dövrlərə məxsus mədəni normaların təkrarlanmaması üzərində qurmasını vurğulamışdır.

1970-ci illərin əvvəllərində Fuko öz yaradıcılıq fəaliyyətində strukturalizmdən poststrukturalizmə keçid etmişdir. «*Nitşe, genealogiya, tarix*» (1971) əsərində tarixə bir istehza kimi yanaşan Fuko, bəşəriyyətin tarixinin əksər hallarda heç də humanizmdən deyil, alçaq mənbələrdən qaynaqlandığını vurğulayaraq, insanlıq tarixini ağılsızlıq tarixi kimi qiymətləndirir. Təfəkkür tiplərini və sistemlərini özünəməxsus bir şəkildə təhlilə məruz qoyan Fuko, ümumiyyətlə təfəkkürün, o cümlədən estetik təfəkkürün irrasional mahiyyətinə toxunaraq insanın gözəlliklə bağlı təsəvvürlərinin tarixi yanılmalar üzərində qurulduğunu iddia etmişdir.

Postmodernizm Fukonun ardınca fransız filosofları Derrida, Delöz, Qvattari, Liotar və Bodriyyar, Amerikan memarı və filosofu Cenks, Amerikan filosofu Rorti, italyan yazıçısı və filosofu Eko və digərləri tərəfindən inkişaf etdirilmişdir. Ümumiyyətlə, postfreydizm nümayəndələrinin tədqiqatları müasir estetikada, incəsənət və bədii yaradıcılıqda təhtəşüurun

hansı səviyyədə özünü göstərməsinin öyrənilməsinə yönəlmişdir [253].

Postmodernizm cərəyanının ən mühüm ideyalarından biri olan dekonstruksiya ideyasının müəllifi **Jak Derrida** (1910-1995) özünün "*Qrammatologiya⁷ haqqında*" [148] (1967) adlı əsərində estetik təfəkkürü və incəsənəti dekonstruktivlik konsepsiyası əsasında təhlil etmişdir. Dekonstruktivist yanaşma bədii yaradıcılığın və incəsənətin ənənəvi izah üsullarından imtina edərək, onların yeni bir qavrayış modelini təklif edir. Bu model isə *stereotiplərin dağıdılması vavitasilə anlama* modelidir. Derrida belə hesab edir ki, məna mətni oxuyarkən konstruksiya olunur. Derridaya görə, dekonstruksiya ideyası müasir dövrdə bədii yaradıcılıq və incəsənətdəki qeyri-ənənəvi tərəqqiyə, estetikanın bütövlükdə mahiyyətin qavranılmasına yenilik gətirəcəkdir.

Fransız filosofları olan **Jil Delöz** (1925-1995) və **Feliks Qvattari** (1930-1992) də postmodernizm estetikasının inkişafında mühüm fəaliyyətləri ilə xüsusilə fərqlənmişlər.

Lakan, Fuko və Derrida kimi, Delöz və Qvattari də, freydizm ideyalarını poststrukturalist elementlərlə zənginləşdirmişlər. Onlar postmodernist estetik təfəkkür zəminində incəsənətin strukturalist və paralel olaraq psixoanalitik tədqiqini həyata keçirmişlər. Poststrukturalizm dövründə onların estetik araşdırmaları əsasən, freydizmin psixoanalitik konsepsiyasında şəxsiyyətin simvolik strukturunun yeni ictimai-mədəni normalarla əlaqələndirilməsinin bir sıra xüsusiyyətləri və motivləri ətrafında aparılmışdır.

Delöz və Qvattarinin birgə müəllifliyi ilə yazılan «*Kapitalizm və şizofreniya*» ikicildliyinin burinci cildi olan «*Anti-Edip*» (1972) [146] əsərində postmodernist incəsənətin bir sıra maraqlı təhlilləri aparılmışdır.

⁷ Qrammatologiya - əlifbanın hərfləri ilə danışmaq səsliəri arasındakı əlaqəni öyrənən dilçilik sahəsidir.

Delöz və Qvattari Freydin ardınca belə hesab etmişlər ki, incəsənət məhsulları qeyri-şüuri istəklərin sənətdə realizə olunmasıdır. Lakin Freydin psixoanalitik konsepsiyasından və həmçinin də Lakanın təhtəşüurluluğun simvolik strukturoloji təhlilindən fərqli olaraq, Delöz və Qvattari incəsənətin təhlilini şizoanaliz metodu vasitəsilə həyata keçirmişlər. Şizofreniya burada psixoloji hadisə kimi deyil, kütləvi ictimai-siyasi hadisə kimi mənə kəsb edir.

Delöz və Qvattari «*Anti-Edip*» əsərində həmçinin *rizoma* adlı digər bir anlayış da irəli sürmüş və bu anlayışı məxsusi olaraq “*Rizoma*” (1976) adlı əsərdə [147] geniş təhlil etmişlər.

Delöz və Qvattarinin irəli sürdükləri *rizoma* anlayışı postmodernizmin açar anlayışlarından biri olduğu üçün ona xüsusi diqqət ayırmaq istərdik.

Rizoma sözü fransız dilindən tərcümədə *kökümsov* mənasını verir. *Kökümsov* ağacdan fərqli olaraq, bütövlükdən, konkretlikdən və müəyyənlikdən məhrumdur, başlanğıcı yoxdur, sonu yoxdur, mərkəzi yoxdur və mərkəzləşdirici prinsipi yoxdur. *Rizoma* cəmiyyət həyatında da eləcə, konkretlikdən və müəyyənlikdən məhrum olan hadisədir. *Rizoma* azadlığın ifadəçisi olaraq cəmiyyətin izahında determinizm prinsipini kənarlaşdırmaq meyindən irəli gəlir və cəmiyyətdə ayrı-ayrı qrupların fərqli dünyagörüşə malik olmaları, özlərini cəmiyyətin bütövlüyünə qarşı qoymaları, özünəməxsus simvollar və mərasimlər irəli sürmələri, köçərilərə məxsus azadlıq nümayiş etdirmələri diqqət mərkəzinə gətirilir. Elə bu səbəbdən də postmodernizmin Delöz və Qvattari tərəfindən təqdim olunan forması nomadologiya kimi dəyərləndirilir. Bu da təsadüfi deyildir. Nomadologiya nomadlar haqqında təlim mənasını, nomad sözü isə *köçəri* mənasını verir. *Rizoma* anlayışı daha çox köçərilərə məxsus azad davranış tərzini ifadə etdiyindən Delöz və Qvattari tərəfindən irəli sürülən nomadologiya konsepsiyasının başlıca anlayışı da elə *rizoma* anlayışıdır.

Delöz və Qvattarinin nomadologiya konsepsiyasının və bütövlükdə postmodernizmin mənbələrindən biri isə artıq yuxarıda qeyd olunduğu kimi freydizmdir.

İstər Lakan, istərsə də Delöz Freydidin psixoanalitik konsepsiyasındakı Edip kompleksini bilavasitə müasir postmodernist incəsənətinə tətbiq etmişlər. Onlara görə, postmodernizmdə başlıca estetik kateqoriya kimi gözəllik öz mövqeyini qoysa da, estetik təfəkkür öz ənənəvi məzmununu dəyişərək qeyri-ənənəvi mahiyyət kəsb etməyə başlayır. Modernizmdən fərqli olaraq, postmodernizm incəsənəti yeni texniki tərəqqi çərçivəsində inkişaf edən kütləvi şizofreniyalı şüur axını kimi çıxış edir.

Yeni texniki tərəqqi sayəsində postmodernizm yalnız şüur axınında deyil, yalnız cəmiyyət həyatının mənəvi sahəsində deyil, cəmiyyət həyatının həm də maddi strukturlarında – memarlıqda və şəhərsəlmada dəyişikliklərə səbəb olmuşdur.

Memarlıqda və şəhərsəlmada postmodernizm prinsiplərini görkəmli Amerikan memarı, memarlıq tarixçisi və tənqidçisi **Çarlz Cenks** (1939-cu ildə anadan olmuşdur) işləyib hazırlamış və özünün məşhur *“Memarlığın dili və postmodern”* (1977) əsərində təsvir və şərh etmişdir. Belə bir məqama da diqqət yetirmək lazım gəlir ki, postmodernizm termini elə həmin 1977-ci ildən sonra, Cenks qələmə aldığı bu əsəri çap etdirdikdən sonra məşhurluq qazandı.

Cenksin sözügedən həmin əsəri ümumiyyətlə postmodern tarixi və praktikası üçün müstəsna əhəmiyyət kəsb etdiyindən, nəzəri dəyərliliyi ilə yanaşı, həm də müstəsna dərəcədə tətbiqi xarakter daşdığı üçün onun üzərində xüsusi olaraq dayanmağı zəruri hesab edirik. Əsər üç hissədən ibarət tərtib olunmuşdur: *“Yeni memarlığın ölümü”*, *“Memarlıq kommunikasiyası üsulları”* və *“Postmodernizm memarlığı”*. Kitabın birinci hissəsində Cenks modernizmin ən başlıca müddəalarını tənqidi təhlilə məruz qoyur. Kitabın ikinci hissəsində o, memarlığı bir dil statusunda nəzərdən keçirir, memarlığın metafora, söz, sintaksis, semantika kimi səciiyyətlərini aşkara çıxarır. Üçüncü hissə postmodernizmin

təsiri altında memarlıqda meydana çıxan yeni nəzəriyyələrin təhlilinə həsr olunmuşdur [277].

Cenks sonradan öz postmodernist memarlıq nəzəriyyəsini daha da təkmilləşdirmiş və postmodernist memarlığın 13 prinsipdən ibarət yığcam, lakin ağır tutumlu fəlsəfəsini yaratmışdır və bu fəlsəfəni 1997-ci ildə *“Postmodern memarlığa dair 13 mülahizə”* adlı məqaləsində çap etdirərək yaymışdır. Həmin 13 prinsipdən 4-ü əsas dəyərlərlə bağlı prinsiplər, 3-ü linqvistikaya və 2-si estetikaya dair prinsiplər, 4-ü isə urbanistikaya, siyasətə və ekologiyaya dair prinsiplərdir. Bir qədər də konkretləşdirilsə, son dördlüyə daxil olan prinsiplərdən birincisi urbanistikaya, ikincisi siyasətə, üçüncüsü ekologiyaya və nəhayət dördüncüsü hətta kosmoqoniyaya aiddir.

Həmin 13 prinsipi ayrılıqda nəzərdən keçirək. Öncə birinci dördlüyə, əsas dəyərlər dördlüyünə aid olan prinsiplərə diqqət yetirək:

- 1) Ambivalentlik birvalentlikdən, təxəyyül zövqdən daha üstündür.
- 2) “Mürəkkəblik və ziddiyyətlik” fəvqəlsadəlikdən və minimalizmdən daha üstündür.
- 3) Mürəkkəblik nəzəriyyəsi və xaos nəzəriyyəsi təbiət hadisələrinin izahında xətti dinamikadan daha əsaslıdır, çünki həqiqi təbii olan hər şey öz davranışında xətti deyil, qeyri-xəttidir.
- 4) Yaddaş və tarix bizim genetik kodumuzla, bizim dilimizlə, bizim üslubumuzla və bizim şəhərlərimizlə üzvi surətdə bağlıdır və buna görə də bizim ixtiraçılıq qabiliyyətimizin sürətləndiriciləridir.

Linqvistikaya dair üçlüyə aid prinsiplər aşağıdakılardır:

- 1) Bütün memarlıq kodların köməyi ilə ixtira olunur və qavranılır, həm memarlığın dilləri, həm də simvolik memarlıq öz başlanğıcını elə buradan götürür.
- 2) Bütün kodlar semiotik ümumiliyin təsirinə məruz qalırlar.
- 3) Memarlıq – publika üçün “dildir”.

Estetikaya dair prinsiplər isə bunlardır:

- 1) Memarlıq ornamentalizasiyanı, yəni obrazlı cizgilərin daxil edilməsini və patternalizasiyanı, yəni patternlərdən, təkrarlanan nümunələrdən istifadə olunmasını tələb edir. Bu halda müasir informasiya texnologiyalarına müraciət də yer alır.
- 2) Memarlıq metaforikliyi, məcaziliyi tələb edir, bu isə bizi həm təbii, həm də mədəni problemlərə yaxınlaşdırır. Zoomorf və antropomorf obrazlılıqdan, məsələn “insan simalı” evlərdən istifadə də öz başlanğıcını buradan götürür. Bütün bunlar birlikdə “yaşayış üçün maşın”ın metaforalarıdır.

İndi isə ikinci dördlüyə, yəni urbanistikaya, siyasətə, ekologiyaya və kosmoqoniyaya aid prinsiplər dördlüyünə diqqət yetirək.

- 1) Memarlıq şəhəri formalaşdırmalıdır. Kontekstualizm, kollajlıq, rasionalizm, xırdamənzilli planlaşdırma, istifadəçi tipləri ilə tikinti tiplərinin qarışdırılması da elə buradan doğulur.

- 2) Memarlıq global tipli müasir şəhərdə - heteropolisdə sosial reallığı kristallaşdırmalıdır, bu isə etnik qrupların plyuralizmi üçün çox vacibdir.
- 3) Memarlıq bizim zəmanənin ekoloji reallığını nəzərə almalıdır və öz inkişafını, yaşıl arxitekturanı və kosmik simvolizmi saxlamağı bacarmalıdır.
- 4) Biz möcüzəvi, yaradıcı, özünü təşkil edən kainatda yaşayırıq, o kainatda ki, müəyyənliyin müxtəlif variantlarına yenidən hazırlaşır. Buradan alınan nəticə isə kritisizmi, prosessuallığı və ironiyanı şöhrətləndirən kosmogen memarlığa olan zərurətdən ibarətdir [276].

Göründüyü kimi, Cenksin irəli sürdüyü postmodernizm modeli praktiki olduğu qədər, nəzəri olaraq da möhtəşəmdir.

Postmodernizm ideyasının geniş yayılması da məhz bu möhtəşəmlə bağlı idi.

Amma postmodernizm ideyası o zaman Avropada Cenksin vətəni Amerikada olduğu qədər məşhur deyildi. Postmodernizm Avropada məşhurluğu fransız estetik **Jan Fransua Liotar** (1924-1998) qazandırdı. Postmodernizm termininin və əlbəttə ki, hadisəsinin Avropada geniş şöhrət tapması Liotarın adı ilə bağlı oldu.

Liotar özünün «*Postmodernin vəziyyəti. Elmlər haqqında məruzələr*» (1979) adlı əsərində müasir elmi biliklərin qeyri-müəyyənliyi, natamamlığı və ziddiyyətli paradokslarla zənginliyindən narahatlığını bildirərək, estetik təfəkkürün elmiləşməsi sahəsində bir sıra addımların atılmasını zəruri saymışdır. Postmoderni metanarrativlərin böhranı kimi dəyərləndirən Liotar müasir incəsənətin elmi əsaslarının hazırlanması istiqamətində fəaliyyətin gücləndirilməsi zəruriliyini vurğulamışdır.

Postmodernizmin digər nümayəndələrinə oxşar olaraq, Liotar da ümumiyyətlə incəsənətin elmi əsaslarını freydizmdə axtardığından, həmçinin müasir incəsənətin də elmi zəmin üzərində mənalandırılmasının əsaslarını freydizm əsnələrində axtarırdı. Postfreydizmin nümayəndəsi kimi o, incəsənət və bədii yaradıcılığın psixanalitik təhlillərini verməyə çalışaraq, onların həyat enerjisindən qaynaqlanması qənaətində olmuşdur.

İncəsənətin və bədii yaradıcılığın Liotar tərəfindən təhlilinin digər bir çaları ondan ibarət olmuşdur ki, incəsənət həyat enerjisinin məhsulu kimi meydana çıxdığından, estetik təfəkkür maddi səmərəlilik baxımından qiymətləndirilməli və incəsənətin ən ciddi məqsədlərindən biri onun iqtisadi estetikaya yönəldilməsi hesab edilmişdir.

Praktikiyə və iqtisadi səmərəliliyə meyl Liotardan daha çox **Riçard Rortiyə** (1931–2007) aid idi. Liotardan və bir çox digər fransız postmodernistlərdən fərqli olaraq Rorti bir amerikan olaraq incəsənətdən daha çox, praqmatizmə meyli idi. Onun nöqtəyi-nəzərincə, bilik fəaliyyətə xidmət etməlidir, fəlsəfə dünyanın hansısa mahiyyətinin, başlanğıcının axtarışında olmamalıdır, insan fəaliyyəti üçün vasitələr axtarib-tapmalıdır [221].

Bir sıra tənqidçilər və müəlliflər Rortinin praqmatizm yönü fəlsəfəsini Qərb sivilizasiyasının fundamental dəyərlərinə və rasionalist əsnələrinə qarşı üsyan kimi qiymətləndirənlər də, Rorti müasir fəlsəfənin klassiklərindən biri olaraq qalmaqdadır, təbii ki, özünün amerikansayağı düşüncə üslubu ilə.

Amma postmodernizm təbii ki, yalnız fransızların və amerikanların intellektual fəaliyyət məkanı deyildir. Bu intellektual fəaliyyət məkanında digər xalqların mütəfəkkirləri də yer alır. Həmin mütəfəkkirlər içərisində məşhur İtaliya yazıçısı, filosofu və estetiki **Umberto Eko** (1932-2016) xüsusi yer tutur.

Lakin bu heç də o demək deyildir ki, italyan mütəfəkkiri olan Eko öz postmodernist əsərlərini fransızlardan və amerikalılardan asılı olmadan yaratmışdır. Eko “*“Qızılgülün adı”nda səhifələrin ağı kənarlarında qeydlər*” adlı əsərində göstərmişdir ki, özünün başlıca əsəri olan «*Qızılgülün adı*» (1980) romanın

ümumi strukturunu qurarkən bütövlükdə Delöz və Qvattarinin irəli sürdükləri *rizoma* anlayışına istinad etmişdir [243, s. 629].

Ekonun postmodernist baxışları bədii şəkildə əsasən onun «*Qızılgülün adı*» və digər romanlarında, elmi-fəlsəfi şəkildə isə “*Orta əsr estetikasında incəsənət və gözəllik*”, “*Etika mövzusunda beş esse*”, “*Ədəbiyyat meşələrində altı gəzinti*”, “*Orta əsr estetikasının təkamülü*” adlı əsərlərində verilmişdir.

Bu əsərlərdə estetik dəyərlərin postmodernist semiotik təhlili aparılmışdır. Postmodernist semiotik təhlil ənənəvi estetik dəyərlərin yenidən qiymətləndirilməsi, mənalandırılması üzərində qurulmuşdur. Eko tarixin əvvəlki mərhələlərinə aid olan bir sıra incəsənət nümunəsini və ya gözəllik obyektini kimi qəbul edilmiş dəyərləri postmodernist semiotik təhlil zəminində mənalandırır.

Ekoya görə, estetik mühakimələr zamanı gözəllik hissənin semiotik təhlilini aparmaq üçün bilavasitə obyektiv xüsusiyyətlər və fərdi subyektiv psixoloji təəssüratlar kimi bir-biri ilə sıx əlaqədə olan iki substansional amilə diqqət yetirmək vacibdir. Bunlardan birincisi ontoloji səciyyə kəsb edir və gözəlliyin bilavasitə obyektiv xarakterli imkanlarını əhatə edir. digər məqam isə gözəlliyin bilavasitə psixoloji qavrayışı ilə bağlı subyektiv keyfiyyətlərlə əlaqəlidir. Başqa sözlə, gözəlliyin fəlsəfəsi ilə bağlı estetik tədqiqatlarda gözəllik, həm predmetlərin xalis özünəməxsus təbiəti, qanunauyğunluğu kimi, həm də gözəlliyin qavrayışı prosesində fərdi subyektiv təəssüratların məhsulu kimi çıxış edir. Ekoya görə, ilk öncə gözəllik problemi ilə bağlı ontoloji məsələlərin tədqiqinin aparılması vacib olan amillərdəndir. Gözəllik ontoloji əsasa malikdirmi? Özlüyündə real surətdə mövcud olan ontoloji mahiyyətli reallıq kimi başa düşülməlidir? Gözəllik qavranıldığı zaman insanlarda yüksək məmnunluq, zövq hissi yaratması onun obyektiv təbiətindənmi irəli gəlir, yoxsa bu məmnunluq, zövq duyğuları subyektivdir, subyektivdə baş verən mental proseslərin simvolik hallarıdır? Eko bu məsələdə gözəlliyin obyektiv təbiətinə geniş yer versə də, əsas etibarını onun

simvolik, işarəli dərki formalarını və ya semantik ifadəliliyini qəbul edir [244].

Qərb fəlsəfəsində postmodernizmin son klassik nümayəndəsi kimi **Jan Bodriyyarın** (1929-2007) adını çəkmək olar. *“Bis artıq həmin o dünyada yaşamırıq ki, işarələr və simvollar bizə həqiqəti göstərirlər, indi onlar özləri həqiqət oldular”* ideyasından çıxış edən Bodriyyar özünün *“Simulyakrlar və simulyasiya”* (1981) adlı məşhur əsərində maraqlı bir sual qarşıya qoyur: *həqiqətdən o tərəfdə nə dayanır? Və dərhal qarşıya qoyduğu bu suala dəqiqləşmə verir: burada söhbət həqiqətin əks tərəfində olan yalandan getmir, həqiqətin digər tərəfində nə dayanır, yəni həqiqidən daha həqiqi olan, realdan daha real olan nəşə varmı?* Bodriyyar qarşıya qoyduğu bu suala simulyasiya və simulyakr anlayışları vasitəsilə cavab verir. Simulyasiya özünü bilə-bilə başqa cür göstərmək cəhdidir. Simulyakr – insanın özü barəsində yaratdığı o obrazıdır ki, özünü ətraf insanlara bu obrazda göstərmək, cəmiyyətə özünü bu obrazda təqdim etmək, öz varlığını bu obrazda nümayiş etdirmək istəyir. İnsanın özünü cəmiyyətə göstərmək istədiyi vəziyyət, əksər hallarda olmaq istədiyi vəziyyətin obrazıdır. Amma bu, heç də bütün hallara aid deyil. Bir çox hallarda insan özünü cəmiyyətə elə göstərmək istəyir ki, özü barəsində ətraf insanlarda yaratdığı obrazdan faydalana bilsin, bunun üçün isə bəzən özünü cəmiyyətə hətta olduğundan da daha pis görkəmdə təqdim etmək üçün səylər göstərir, məsələn hərbi xidmətdən yayınmaq üçün özü barəsində ətraf insanlarda xəstə obrazını yaradır. Amma bu hal, insanın cəmiyyətə özünü olduğundan daha yaxşı yox, olduğundan daha pis obrazda göstərməyə səy etməsi halı, yuxarıda qeyd olunduğu kimi heç də simulyasiya anlayışının bütün həcmi əhatə etmir, simulyasiya hadisəsinin əksər halları, çox böyük hissəsi üçün səciyyəvi deyildir, insan əksər hallarda özünü olduğundan daha pis deyil, olduğundan daha yaxşı göstərməyə meyllidir, özünün olmaq istədiyi vəziyyəti olduğu kimi göstərməyə çalışır [118]. Bu baxımdan simulyakr bir tərəfdən insanın özü barəsində yaratdığı

karikatura kimi, digər tərəfdən isə özü barəsində yaratdığı bəzədilmiş obraz kimi dəyərləndirilə bilər.

Bodriyyar "*Simulyakrlar və simulyasiya*" əsərində qarşıya qoyduğu yuxarıda xatırlanan fundamental suala - "*Həqiqətdən o tərəfdə nə dayanır, həqiqidən daha həqiqi olan nəyə varmı?*" sualına başqa bir əsərində də cavab verir və bu cavab əvvəlkindən fərqli olaraq, nəzəri xarakter daşımaqdan daha çox, praktik əhəmiyyətə malikdir: *Yalnız təhrif olunmuş həqiqət ideyası ilə yaşamaq olar. Bu yol həqiqətlə yaşamağın yeganə yoludur* [117, s. 115]. Bodriyyar belə bir əqidədir ki, simulyasiya ilə həqiqət arasındakı dəqiq sərhədi göstərmək mümkün deyildir.

Bodriyyar hətta belə bir nəticəyə də gəlir ki, bütövlükdə dünya heç bir əsasa malik olmayan simulyakrlardan ibarətdir [39, s. 109].

Bodriyyarın "*Simulyakrlar və simulyasiya*" əsərində geniş təhlilə məruz qoyulan "*simulyakr*" anlayışı Fukonun "*Sözlər və əşyalar*" əsərində rastlaşdığımız "*söz*" anlayışı ilə eyni qəbildəndir. Bodriyyarın "*simulyakr*" və Fukonun "*söz*" anlayışları kimi Lakanın "*təxəyyüldə canlandırılan*", Bartın "*yazı*", Derridanın "*dekonstruktivlik*", Delöz və Qvattarinin "*rizoma*", Cenksin "*memarlığın dili*", Liotarın "*metanarrativ*", Rortinin "*ironiya*", Ekonun "*mətn*" anlayışları da əşya ilə «mental struktur» (Levi-Stross) arasında əlaqələndirici həlqə kimi çıxış edirlər.

Azərbaycanda postmodernist estetik təfəkkürün bədii ədəbiyyatda ən parlaq nümunəsi olaraq Kamal Abdullanın *Yarımqıç əlyazma* (2004) [8] əsərini göstərmək olar.

Postmodernist estetik təfəkkürün Azərbaycanda ən parlaq predmetik mücəssəməsi olaraq isə *Heydər Əliyev Mərkəzi* (2012, müəllifi - ərəb əsilli Britaniyalı memar Zaha Hadid (1950-2016)) göstərilə bilər. Digər nümunələr kimi isə *Alov qüllələri*, *Trump Hotel kompleksi*, *Funkulyorun girişi*, *Kristal zal*, *Ağ şəhər kompleksinin inzabati binası*, *Muğam Mərkəzi*, *Port Baku*, *JW Marriott Absheron*, *Azure*, *Park Bulvar*, *Neft Şirkətinin inzabati*

binası və hazırda tikilməkdə olan *Aypara kompleksi*, *Grand Hayat* və *Xazar Aysland* memarlıq abidələri qeyd oluna bilər.

Estetik təfəkkürün inkişafında son paradiqma əvəzlənməsi ilə əlaqədar fikirlərimizi yekunlaşdıraraq qeyd edə bilərik ki, estetik təfəkkürün inkişafında son paradiqma əvəzlənməsi analitik estetik təfəkkürün və onun predmetik mücəssəməsi olan atributiv xarakterli incəsənətin öz aparıcı mövqeyinin getdikcə daha çox postmodernist estetik təfəkkürə və onun tətbiqi təzahürlərinə verməsi ilə səciyyəvidir.

NƏTİCƏ

Monoqrafiyada aparılmış tədqiqatın yekunları olaraq aşağıdakıları qeyd etmək olar:

- Realist təfəkkürdən fərqli olaraq estetik təfəkkür dünyanın olduğu vəziyyətindən deyil, olmalı olduğu vəziyyətindən qaynaqlanır. Əgər biz dünyanı onun təzahür reallığı baxımından deyil, ideali baxımından qiymətləndiririksə, hazırda olana deyil, olmalı olana önəm veririksə, dünyanı fiziki varlığı nöqtəyi-nəzərindən deyil, virtual varlığı nöqtəyi-nəzərindən dəyərləndiririksə, onda estetik təfəkkür mövqeyində dayanmış oluruq. Əksinə, əgər biz dünyanı reallıq nöqtəyi-nəzərindən, hazırda olanın nöqtəyi-nəzərindən, maddi varlıq nöqtəyi-nəzərindən qiymətləndiririksə, onda biz realist təfəkkür mövqeyində dayanmış oluruq;
- Estetik təfəkkür romantik təbiətli, realist təfəkkür isə prozaik təbiətlidir. Estetik təfəkkür sahibi üçün ideal maddi gerçəklikdən daha real olmasa da, daha önəmlidir. Realist təfəkkür sahibi üçün isə maddi gerçəklik yeganə mötəbər reallıqdır və bunun üçün də, realist təfəkkür nöqtəyi-nəzərindən romantizm bütövlükdə mənasızlıq olmasa da, sanki boş bir xəyalpərvərlik kimi qiymətləndirilir;

- Estetik təfəkkür dünyanın ideal baxımından s ciy-
y l ndirilməsi zəminində fəaliyyət göstərir və sub-
yektin olduđu vəziyyəti olmalı olduđu vəziyyətə g -
tirm li olan ideyanı yaratmağa təyinatlıdır;
- Əgər realist təfəkkür  z bařlanđıcını subyektin
olduđu vəziyyətindən g t rurs  v  subyektin olmalı
olduđu vəziyyətinə dođru istiqam tlidirs , estetik t -
f kk r əksinə olaraq  z bařlanđıcını subyektin olmalı
olduđu vəziyyətindən, yəni ideal vəziyyətindən g t -
r r v  subyektin olduđu vəziyyətinə dođru istiqa-
m tlidir;
- Estetik təfəkkürün ontoloji əsaslarını virtual reallıq
v  irreal məzmun t řkil edir;
- Virtual reallıq mövcud olmayan, lakin mövcud
olmalı olan reallıqdır, irreal məzmun isə mövcud
olmayan, lakin mövcud ola bilən reallıqdır;
-  sas n estetik təfəkkürdən çıxıř edən, ideala bađlı
olan, romantik təbiətli olan insanları obrazlı olaraq
lirikl r, əsasən realist təfəkkürdən çıxıř edən, maddi
ger ekliyə daha çox bađlı olan, realist olan insanları
isə fizikl r kimi d y rl ndirmis l r. Əslində fizikl r
də, lirikl r də, estetik təfəkkür sahibləri də, realist
təfəkkür sahibləri də yarı-həqiqət m vqeyindədirl r.
Tam həqiqət estetikliyin v  realistliyin, romantizmin
v  obyektivliyin v hd tindədir, onların tam bir
řakild  birl řdirilməsindədir, bütöv sintezindədir.
Belə bir vəhdət, belə bir tam řakild  birl řdirilm ,
belə bir bütöv sintez olmadıđı halda isə həm estetik
təfəkkür, həm də realist təfəkkür ümumiyyətlə t f k-
k r n tamamlanmamıř formaları kimi çıxıř edirlər.
İdealın ger eklikd n təcrid olunmuř řakild  t qdi-

matını özündə ehtiva edən və liriklər tərəfindən mütləqləşdirilən romantizm əslində estetik təfəkkürün belə bir tamamlanmamış formasıdır. Eləcə də, dramatik təfəkkür də həmçinin estetik təfəkkürlə realist təfəkkürün özünəməxsus sintezi kimi qəbul edilə bilsə də, əslində elə lirik-romantik təfəkkür kimi natamamdır, estetik təfəkkürün tamamlanmamış başqa bir formasıdır, lirik-romantik təfəkkürdə olduğu kimi, o da tam həqiqəti vermir. Dramatik təfəkkür sahibi estetikliyə də bağlıdır, realizmə də, ideali da əziz tutur, reallıqdan da əl çəkə bilmir və məhz mövcud reallıqdan əl çəkə bilməməsi səbəbindən də reallığı ideala yüksəltmək əzminə də malik deyildir;

- Lirik-romantik təfəkkür kimi, dramatik təfəkkür də estetik təfəkkürün inkişafında yalnız bir mərhələni təşkil edir. Bütövlükdə estetik təfəkkürün inkişafına qaldıqda isə, qeyd edək ki, bu inkişaf təkcə göstərilən həmin iki mərhələ ilə bitmir. Onların hər ikisi, həm lirik-romantik təfəkkür, həm də dramatik təfəkkür estetik təfəkkürün inkişafında müəyyən mərhələləri təşkil etsələr də, estetik təfəkkürü bütövlüyündə əhatə etməzlər, onun yalnız ilkin mərhələlərini əhatə edirlər;
- Əgər estetik təfəkkürün inkişafında birinci mərhələ lirik-romantik təbiətlidirsə, ikinci mərhələ dramatik təbiətli, üçüncü mərhələ prozaik təbiətli və nəhayət, dördüncü, sonuncu mərhələ isə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanın artıq yaradılması prosesidir. Öz inkişafının dördüncü mərhələsində estetik təfəkkür ümumiyyətlə təfəkkürün görməli olduğu işi başa çatdırdığından, bu mərhələ əslində realist təfəkkürün də sonuncu mərhələsi ilə eyniyyət təşkil edir. Çünki realist təfəkkür öz başlanğıcını subyektin olduğu vəziyyətindən

götürsə də, son nəticədə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanı yaratmalıdır;

- Estetik təfəkkür inkişafının qeyd olunan dördüncü, sonuncu mərhələsində kontradiktiv təfəkkür olmaqdan qalaraq, dialektik təfəkkür formasını alır. Belə ki, dialektik təfəkkür təfəkkürün dramatik təzahür formasını da özündə ehtiva edən kontradiktiv təfəkkürdən fərqli olaraq, ziddiyyətlərdən yalnız çıxış etmir, ziddiyyətləri həm də həll edir;
- Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının birinci mərhələsində lirik-romantik təbiətli olaraq idealın təqdimatçısıdırsa, ikinci mərhələdə dramatik təbiətli, deməli ki, kontradiktiv xarakterli olaraq idealı və reallığı demək olar ki, eynigüclü kimi qəbul edirsə və onları qarşı-qarşıya qoyursa, üçüncü mərhələdə prozaik təbiətli olaraq reallığı idealla müqayisədə daha çox qabardırsa, dördüncü, sonuncu mərhələdə subyektin olduğu vəziyyəti olmalı olduğu vəziyyətə gətirməli olan ideyanın yaradıcısı olaraq sosial kateqoriyaları, ideal və reallıq arasındakı ziddiyyəti nəzəri səviyyədə artıq həll edir, bununla da estetik təfəkkür öz inkişafının sonuncu mərhələsində dialektik təfəkkür xarakterini kəsb edir;
- Əgər ümumiyyətlə estetik təfəkkürün diqqət mərkəzində ideal dayanırsa, bədii təfəkkürün diqqət mərkəzində bir çox hallarda daha çox sənətin gücü ilə bəzədilməli olan reallıq dayanır;
- Bədii təfəkkürün estetik təfəkkürdən ən mühüm fərqi ondan ibarətdir ki, estetik təfəkkür dünyanı onun ideallarına yüksəltməli olan ideyanı yaratmalı

olduğu halda, bədii təfəkkür sənətsünaslıq texnikasının köməyi ilə idealın aydın təqdimatını, incəsənəti yaratmalıdır;

- Estetik təfəkkür bədii təfəkkür qarışığı olmadan da inkişaf edə bilsə də, bədii təfəkkür əslində estetik təfəkkür fəaliyyətinin nəticəsi olaraq meydana çıxan sənətsünaslıq texnikaları olmadan da inkişaf edə bilməz;
- Estetik təfəkkürün inkişafının ilk üç mərhələsinə uyğun olaraq, bədii təfəkkürün də inkişafında müvafiq üç mərhələnin də olduğunu görməmək də mümkün deyildir və estetik təfəkkürün inkişafının həmin ilk üç mərhələsi ilə bədii təfəkkürün inkişafının uyğun üç mərhələsi arasında bir çox hallarda paralellər də aparmaq mümkündür. Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının birinci mərhələsində idealın təqdimatçısıdırsa, bədii təfəkkürün inkişafının birinci mərhələsində onun diqqət mərkəzində ideal olub-olmamasından asılı olmayaraq bədiiləşdirilərək bəzədilməli olan reallıq dayanır. Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının ikinci mərhələsində dramatik təbiətli, deməli ki, kontradiktiv xarakterli olaraq ideali və reallığı demək olar ki, eynigüclü kimi qəbul edirsə və onları qarşı-qarşıya qoyursa, bədii təfəkkürün inkişafının ikinci mərhələsində bəzədilərək olduğundan daha yaxşı göstərilməli olan reallıqla ifşa edilərək nəzərdən və gözdən salınmalı olan reallıq arasındakı ziddiyyətin qabardılması dayanır. Əgər estetik təfəkkür öz inkişafının üçüncü mərhələsində prozaik təbiətli olaraq reallığı idealla müqayisədə daha çox qabardırsa, bədii təfəkkürün inkişafının üçüncü mərhələsində ideal olub-olmamasından asılı olmayaraq bəzə-

dilməli olan reallıq gerçəkliyin neytral təfərrüatları fonunda təqdim olunur;

- Estetik və bədii təfəkkür tipləri öz inkişaflarının göstərilən bu üç mərhələsində bir-birinə tam adekvat olaraq da inkişaf edə bilərlər. Bu, o halda mümkün olur ki, bədii təfəkkür tərəfindən bəzədilməli olan məzmun əslində elə olmalı olanın, idealın məzmunu olur. Estetik təfəkkürün inkişafının dördüncü mərhələsində isə təfəkkürün təyinatı tam şəkildə gerçəkləşdirildiyindən, onun bədiiləşdirilməsinə, “bəzədilməsinə” ehtiyac qalmır. Estetik təfəkkürün inkişafının yuxarıda göstərilən ilk üç mərhələsi isə tamamlanmamış təfəkkür xarakterli olduğundan, həmin üç mərhələ bədii təfəkkürün xüsusiyyətlərini də özündə ehtiva edə bilər;
- Bədii təfəkkür özünün xalisliyində estetik təfəkkürün inkişafının yalnız üç mərhələsini əhatə etdiyindən estetik təfəkkürün altsistemi kimi çıxış edir. Bədii təfəkkür özünün xalisliyi çərçivəsindən kənara çıxdıqda isə, sözün tam mənasında estetik təfəkkür olmaqdan qalır. Belə ki, bədii təfəkkürün başlıca təyinatını dünyanın ideal baxımından təqdim olunması təşkil edir. Bədii təfəkkür öz təyinatı etibarlı ilə idealı ya reallıqdan təcrid olunmuş şəkildə, ya onun reallıqla qarşıdurması vəziyyətində, ya da reallıqla yanaşılıq vəziyyətində təqdim etməlidir. Bir qədər konkretləşdirsək, bədii təfəkkür estetik təfəkkürün inkişafının birinci mərhələsində idealı reallıqdan təcrid olunmuş şəkildə, ikinci mərhələdə idealı onun reallıqla qarşıdurması vəziyyətində, üçüncü mərhələdə isə reallıq arxasında qalan idealı təqdim etməlidir. Bədii təfəkkür özünün bu təyinatını gerçəkləşdirərkən, yəni estetik təfəkkürün altsistemi olaraq

fəaliyyət göstərərəkən isə müxtəlif sənətsünaslıq texnikalarını yaradır;

- Əgər estetik təfəkkür ideali təhtəşüurun məzmunundan şüurun məzmununa çıxarmaqdan ibarətdirsə, bədii təfəkkür sənətsünaslığın bir nəzəriyyə olaraq reallığa tətbiqi ilə bağlıdır. Bədii təfəkkür bütövlükdə şüuri xarakter daşdığı halda, estetik təfəkkür şüurun, təhtəşüurun və həmçinin də şüursuzluğun elementlərini özündə birləşdirir;
- Əgər estetik təfəkkürün formalaşmasının ən mühüm mənbəyi olaraq ideali insan şüurunda aydın bir şəkildə canlandıran təxəyyül çıxış edirsə, estetik təfəkkürün formalaşmasının ikinci ən mühüm mənbəyi olaraq praktik estetik fəaliyyətin, xüsusən artıq yaradılmış incəsənət əsərlərinin fəlsəfi səviyyədə mənalandırılması çıxış edir;
- Estetik təfəkkür realist təfəkkürdən fərqli olaraq özünün diqqət mərkəzində obyektiv reallığı deyil, olmalı olan reallığı, ideali saxlayır. Olmalı olan reallıq isə bilavasitə olaraq virtual reallığın məzmununu təşkil etdiyindən, virtual reallıq estetik təfəkkürün ontoloji əsası olmaqla yanaşı, estetik təfəkkürün həm də bilavasitə obyektivi olmuş olur;
- Virtuallıq bütövlükdə estetik təfəkkürə xas olduğundan həm estetik yönümlü intuisiya üçün, həm də estetik şüur üçün səciyyəvidir;
- Virtual reallıq obyektiv reallığa qarşı qoyularkən irrealığın məzmunu kimi məna kəsb edə bilir;

- İrreal məzmun incəsənət nöqtəyi-nəzərindən ideanın məzmununu, elm nöqtəyi-nəzərindən isə ideyanın məzmununu əhatə edir;
- Virtual reallıq estetik təfəkkürün birbaşa mənbəyini təşkil etdiyi halda, irreal məzmun estetik təfəkkürü bir ehtimalı təfəkkür olaraq ifadə edir;
- Estetik təfəkkürün bədii təfəkkürdən ən mühüm fərqi ondan ibarətdir ki, estetik təfəkkür dünyanı onun ideallarına yüksəltməli olan ideyanı yaratmalı olduğu halda, bədii təfəkkür sənətsünaşlıq texnikasının köməyi ilə idealın aydın təqdimatını, incəsənəti yaratmalıdır;
- Estetik təfəkkürün tarixi təkamülü insani idealların, “*ideal insan*” və “*ideal dünya*” obrazlarının tarixi təkamülünə müvafiq surətdə baş vermişdir. İnsani idealların inkişaf dinamikası bütövlükdə estetik təfəkkürün inkişaf dinamikasını müəyyən etmişdir, insani idealların hər bir tarixi tipi uyğun estetik təfəkkür tərzini formalaşdırmışdır, sosial idealların tarixi dinamikası estetik təfəkkürün bu və ya digər formasında əks olunmuşdur;
- Qədim dövr estetik təfəkkürü kosmosentrizm prinsipi əsasında təkamül etmiş, insan həyatının və bütövlükdə dünyanın ideali olaraq təbii nizam ideyasından çıxış etmişdir, ideal dünyanı və ideal insanı nizam yaradan və qədim dövr təfəkkürü tərəfindən tale kimi səciyyələndirilən dünya iradəsinin bir təcəssümü kimi təqdim etmişdir;
- Orta əsr estetik təfəkkürü gözəlliyi teosentrik paradigma zəminində izah etmiş, insanın gözəlliyini və

dəyərliyini onun həyatının transsendent ilahi iradəyə uyğunluq dərəcəsi kontekstində mənalandırmış və təsvir etmişdir;

- Yeni dövr estetik təfəkkürü analitik düşüncə əsnələri zəminində inkişaf etmiş və onun incəsənətdə ifadəsi ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması ilə, bədii obrazlarda ümumi atributiv xüsusiyyətlərin ön plana çıxarılması ilə səciyyəvi olmuşdur;
- Estetik təfəkkürün inkişafında son paradiqma əvəzlənməsi analitik estetik təfəkkürün və onun predmetik mücəssəməsi olan atributiv xarakterli incəsənətin öz aparıcı mövqeyinin getdikcə daha çox postmodernist estetik təfəkkürə və onun tətbiqi təzahürlərinə verməsi ilə səciyyəvidir.
- Estetik təfəkkür dünyanın ideal baxımından səciyələndirilməsi zəminində fəaliyyət göstərən təfəkkürdür;
- Estetik təfəkkürün ontoloji əsaslarını virtual reallıq və irreal məzmun təşkil edir;
- Virtual reallıq mövcud olmayan, lakin mövcud olmalı olan reallıqdır, irreal məzmun isə mövcud olmayan, lakin mövcud ola bilən reallıqdır;
- Virtual reallıq özünün obyektiv reallığa qarşı qoyulma məqamında irrealığın məzmunu olaraq da dəyərləndirilə bilər;
- İrreal məzmun incəsənət nöqtəyi-nəzərindən idealın məzmununu, elm nöqtəyi-nəzərindən isə ideyanın məzmununu əhatə edir;

- Virtual reallıq estetik təfəkkürün birbaşa mənbəyi-ni təşkil etdiyi halda, irreal məzmun estetik t f kk r  bir ehtimali təfəkkür olaraq ifadə edir;
- estetik təfəkkürün bədii təfəkkürdən  n mühüm fərqi ondan ibarətdir ki, estetik təfəkkür dünyanı onun ideallarına yüksəltməli olan ideyanı yaratmalı olduĐu halda, bədii təfəkkür s n t ş naslıq texnikasının köməyi ilə idealın aydın təqdimatını, incəsənəti yaratmalıdır;
- estetik təfəkkürün tarixi təkamülü insani idealların, “*ideal insan*” və “*ideal dünya*” obrazlarının tarixi t kam l n  müvafiq surətdə ba  vermiŐdir. İnsani idealların inkiŐaf dinamikası bütövlükdə estetik təfəkkürün inkiŐaf dinamikasını müəyyən etmiŐdir, insani idealların hər bir tarixi tipi uyĐun estetik təfəkkür tərzini formalaŐdırmıŐdır, sosial idealların tarixi dinamikası estetik təfəkkürün bu və ya digər formasında əks olunmuŐdur;
- qədim dövr estetik t f kk r  kosmosentrizm prinsipi əsasında təkamül etmiŐ, insan həyatının v  bütövlükdə dünyanın idealı olaraq təbii nizam ideyasından  ixiŐ etmiŐdir, ideal dünyanı v  ideal insanı nizam yaradan v  qədim dövr t f kk r  tərəfindən tale kimi səciyyələndirilən dünya iradəsinin bir təcəssümü kimi təqdim etmiŐdir;
- orta əsr estetik t f kk r  gözəlliyi teosentrik paradıqma zəminində izah etmiŐ, insanın gözəlliyini v  dəyərliliyini onun həyatının transsendent ilahi iradəyə uyĐunluq dərəcəsi kontekstində m nalandırmıŐ v  təsvir etmiŐdir;

- Yeni dövr estetik t f kk r  analitik düşüncə ənənələri zəminində inkişaf etmiş və onun incəsənətdə ifadəsi ümumiləşdirilmiş obrazların yaradılması ilə, bədii obrazlarda ümumi atributiv x susiy tl rin  n plana çıxarılması ilə səciyyəvi olmuşdur;
- estetik təfəkkürün inkişafında son paradiqma əvəzlənməsi analitik estetik təfəkkürün və onun predmetik mücəssəməsi olan atributiv xarakterli incəsənətin  z aparıcı mövqeyini getdikcə daha çox post-modernist estetik t f kk r  və onun tətbiqi təzahürlərinə verməsi ilə səciyyəvidir.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

(Azərbaycan dilində)

1. Əliyev H. Ə. Müstəqilliyimiz əbədidir. 18 cilddə // <http://heydaraliyev.preslib.az/musteq.html>
2. Heydər Əliyev və Azərbaycan ədəbiyyatı. // Bəkir Nəbiyev. Bakı: Elm, 2000, 177s.
3. Heydər Əliyev və Azərbaycan incəsənəti. // Teymur Kərimli. Bakı: Elm, 2000, 123s.
4. Aforizmlər: Azərbaycan Respublikası Prezidenti Heydər Əliyevin çıxışlarından seçilmiş müdrik fikirlər // Buraxılışına məsul Ramiz Mehdiyev; tərtibçiləri: Ş. Q. Əsgərov, S. S. Xəlilov // Redaktor - Ə. M. Həsənov. - Bakı: Azərbaycan Universiteti nəşriyyatı, 1997. - 116s.
5. İlham Əliyev. İnkişaf - məqsədimizdir. // Çıxışlar. Nitqlər. Bəyanatlar. Müsahibələr. Məktublar. Məruzələr. Müraciətlər. Fərmanlar. I-XXVI cildlər. Buraxılışına məsul akademik Ramiz Mehdiyev. Bakı: Azər nəşr, 1997-2016.
6. Энциклопедия Азербайджанского мугама. Председатель редакционной коллегии - Мехрибан ханум Алиева. Баку, Şərq-Qərb, 2012. - 268 с.
7. Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyası. // <http://www.e-qanun.az/framework/897>
8. Abdulla K. Yarımçıq əlyazma (roman). Bakı, XXI YNE, 2004. - 288 s.
9. Abdulla K. Arifə 100 min işarə, 2014. // http://www.avanqard.net/index.php?action=static_detail&static_id=56250
10. Abdullayev K. Gizli Dədə Qorqud. B.: Yazıçı, 1991. – 149s.
11. Abdullayeva M.Ə. Klassik poeziya: ezoterik xəzinə. Bakı, 2009. - 328 s.
12. Abdullazadə G. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. B.: Qartal, 1996. – 291s.
13. Axundov A. Dilin estetikası. B.: Yazıçı, 1985. – 224s.
14. Axundov M. F. Nəzm və nəsr haqqında. // Əsərləri. İkinci cild. B.: Az. SSR Elm. Akd. Nəş. 1961. - s. 202-203.

15. Axundov M. F. "Yek kəlmə" haqqında. (1875). // Axundov M. F. Əsərləri. İkinci cild. B.: Az. SSR Elm. Akd. Nəş. 1961. - s. 198-201;
16. Aristotel. Poetika. Azərbaycan dilinə tərcümə edən Aslan Aslanov B. , "Şərq-Qərb", 2006, 120s.
17. Aslanov A. Estetika aləmində. B.: Yazıçı, 1988. - 248 s.
18. Aslanov A. İncəsənət və estetika. B.: Gənclik, 1967. - 191s.
19. Azərbaycan fəlsəfəsi tarixi. c. II. Bakı, Elm, 2014. - 683s.
20. Borev Y. Estetika. Rus dilindən tərcümə edənlər Yaşar Qarayev və Rahid Xəlilov. B.: Gənclik, 1980. - 222s.
21. Bualo N. Poeziya sənəti. B.: 1969.
22. Budaqov B. Təbiət və poeziya. B.: Elm. 1992. - 140s.
23. Əfəndiyev A.Q. İnam və şübhə. B.: Yazıçı, 1988. - 176s.
24. Əfəndiyev A.Q. Müdriklik səlahiyyəti. B.: Gənclik. 1976. - 192s.
25. Əfəndiyev O.N. Estetik idrak və onun folklorlarda təcəssümü: fəlsəfə elm. dok. ... dis. avtoferatı: 09.00.04; Bakı Dövlət Universiteti. - Bakı, 2006. - 39 s.
26. Əhmədov Ə. İ. Mənəviyyat, gözəllik, tərbiyə. B.: 1993
27. Əhmədov Ə. İ. Estetiklik və etikliyin qarşılıqlı münasibəti. B.: Maarif, 1997. - 247s.
28. Əhmədov Ə. İ. Kulturologiya: ali məktəblər üçün dərs vəsaiti. Bakı: Nurlan, 2003. - 198s.
29. Əkbərov M. Riyaziyyatda gözəllik problemi haqqında. // Onun: Riyaziyyat nədir? B.: Nurlar. - 2003. - s. 120-169.
30. Əlisa Nicat. Dünya fəlsəfi irsindən yarpaqlar. B.: Azərnəşr, 1991. - 167s.
31. Əlisa Nicat. Dünya filosofları. B.: Sabah, 1995. - 542s.
32. Əlizadə H. G. Estetika. Bakı.: Elm. - 2007. - 380 s.
33. Əsədov A. İ. İnsan təfəkkürü: qaynaqları, tarixi tipləri, perspektivləri, Bakı: Elm, 1992. - 154s.
34. Əsədov A. İ. Təfəkkürün fəlsəfəsi. Bakı: Qanun, 1997. - 284s.
35. Əsədov A.İ. Gözəlliyin fəlsəfəsi: mahiyyət və onun cismani təcəssümü spiritualist aristokratizm işığında. Bakı.: Nurlan. - 2005. - 498 s.

36. Əsədov A. İ. Fəlsəfə tarixindən etüdlər: İdeal və reallıq arasında ziddiyyət və onun Qərb, rus və Şərq təfəkküründə həll imkanları. Bakı, Təknur, 2007. – 116s.
37. Əsədov A.İ. Yunan fəlsəfəsindən etüdlər: Yunan fəlsəfəsində idealin və reallığın münasibətlərinə dair. Bakı: Təknur, 2008. - 92s.
38. Əsədov A.İ. Əsədova N.M. Azərbaycan mədəniyyətinin inkişafında regional resursların əhəmiyyəti. Bakı: Fəlsəfi Maarifçilik Assosiasiyasının nəşri, 2012. - 40s.
39. Əsədova A.İ. Ədəbiyyatlaşan dünya. Bakı: Elm, RNPM, 2014, s. 109.
40. Əsədova N.M. İncəsənətdə irreal məzmunun təqdimatına dair: Hartman və Orteqa-i-Qasset konsepsiyalarının müqayisəsi. // Fəlsəfə və sənətsünaslıq: fənlərarası qarşılıqlı təsirin metodologiyası. Beynəlxalq elmi konfransın tezisləri. Bakı: Təknur, 2010. – s.65-66.
41. Əsədova N.M. Virtual reallıq və irreal məzmun estetik təfəkkürün ontoloji əsasları kimi. // Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Fəlsəfə və Siyasi-Hüquqi Tədqiqatlar İnstitutunun Elmi Əsərləri, 2008, №. 1(11) s. 50-54.
42. Əzimova R.C. İnsanşünaslıq - XXI əsrin elmidir: sintezin mənə təşkil edən konstantlarının arxasında. Bakı: Təknur, 2012. 156 s.
43. Hacıbəyov Ü. El musiqisi haqqında. // Üzeyir Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri B.: Yazıçı, 1985. s. 183-184.
44. Hacıbəyov Ü. Musiqidə xəlqilik. - // Üzeyir Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri B.: Yazıçı, 1985. s. 221-223.
45. Hacıbəyov Ü. Səhnənin tərbiyəvi əhəmiyyəti haqqında. // Üzeyir Hacıbəyov. Seçilmiş əsərləri B.: Yazıçı, 1985. s. 164-165.
46. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.: Yazıçı, 1985, 154s.
47. Hacıyev Z. Fəlsəfə. B. Adiloğlu, 2001. - 639s.
48. Hacıyeva A. Üzeyir Hacıbəyov və muğam: Mədəni irsimizə fəlsəfi-hermenevtik baxış // Xalq qəzeti. 2009.-21 aprel. - N 84. - S. 7

49. Hacıyeva M. Azərbaycan muğam təfəkkürü və XX əsrdə yaranan yeni muğam janrları. Dərs vəsaiti. Bakı, Ulu, 2012. – s.
50. Həbibbəyli İ.Ə. Romantik lirikanın imkanları. Bakı, “Yazıçı”, 1984. - 167 s.
51. Həbibbəyli İ.Ə. Ədəbi-tarixi yaddaş və müasirlik. Bakı, “Nurlan”, 2007. – 689s.
52. Həbibov N. Mikelancelo. B.: Işıq, 1977. – 46s.
53. Homer. İliada. B.: Azərnəşr, 1978. – 559s.
54. Homer. Odisseyə. B.: Azərnəşr, 1977. – 370s.
55. Hüseynov İ, Əfəndiyeva N. Qədim dünya mədəniyyəti. Bakı, 2009 http://www.anl.az/el/h/hi_qdm.pdf
56. Hüseyinli N. Təfəkkürün anlayış-kateqorial aparatı: qnoseoloji və metodoloji təhlil B., Sabah, 2003. - 489s.
57. Hüseyinov H.M. Mühəndis təfəkkürü və onun tarixi tipləri: fəlsəfi aspekt. B.: Təknur, 2008. - 168s.
58. Hüseyinov İ. Azərbaycan milli adət və ənənələrinin bədii-estetik mahiyyəti. B.: Mars-Print NPF, 2002. – 305s.
59. Hüseyinov S.Y. Azərbaycanda dini tolerantlıq mədəniyyəti: tarix və müasirlik. Bakı, “Təknur”, 2012. – 176s.
60. Xəlilov S.S. Baxış bucağı. Fəlsəfi publisistika. B.: Elm və təhsil, 2010. – 256s.
61. İsrailov M.M. Məntiq. B., Maarif, 1987. 334s.
62. Kazımov Q. Gözəllik və eşq, qəm yükü və dözümlük. // <http://www.qkazimov.gen.az/axiv/m29.htm>
63. Qasımsadə F., Hacıyev T. Avestadan bu günədək. Bakı: “Bilik” Cəmiyyəti, 1982. - 51 s.
64. Qısa estetikə lüğəti. Azərbaycan dilinə tərcümə edilən Aslan Aslanov, İzzət Rüstəmov. B.: Azərnəşr, 1979. – 464 s.
65. Qurbanov B. Estetika aləminə səyahət. B.: Gənclik, 1977. – 71s.
66. Qurbanov F.M. Sinergetika: xaosun astanasında. B.: Bakı Universiteti, 2004. - 360 s.
67. Mehdi Hüseyin. Ədəbiyyat və həyat. B.: Yazıçı, 1989. - 512s.
68. Məlikov A. Şərq muğamı. Bakı, Şərq-Qərb, 2008. - 192 s.
69. Məmmədaliyev V.M. Quran və elm. Bakı, “Qismət” 2006. - 128s.

70. Məmmədov M. Estetika haqqında söhbətlər. B. : Gənclik, 1975. 126 c.
71. Məmmədov Z. Ömər Xəyyamın müəllimi. "Ədəbiyyat qəzeti", 13 may 1994-cü il.
72. Məmmədov İ.R. Bir daha fəlsəfə haqqında: yeni baxışlar, təmayüllər və perspektivlər. Bakı: Təknur, 2013. – 213s.
73. Mustafayev A., Məmmədov Ə. Təbii-elmi idrak və insan dünyası. Bakı, "Təknur", 2011. - 464 s.
74. Nəcəfov M. Fidi. B, İşıq, 1977. - 30s.
75. Rüstəmov A.B. Dil və mədəniyyət // Dünyaya baxış.Elmi-nəzəri jurnal. Bakı Avrasiya Universiteti. B.: 2007, №6, s. 52-59.
76. Şərifova S. Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı. Bakı – «Elm və təhsil» – 2015. - 104s.
77. Şıxlı İ. Ədəbiyyatda müasirlik. // Onun. Xatirəyə dönmüş illər. B.: Yazıçı, 1980. - 326s.
78. Şopenhauer A. Dünya iradə və təsəvvür kimi. Azərbaycan dilinə tərcümə edən Adil Əsədov. Bakı: Təknur, 2011. – 367s.
79. Şükürov A. Fəlsəfə. B. Elm, 1997. - 382s.
80. Tağıyev Ə., Əliyev Q. Kulturologiya (Dərs vəsaiti). Bakı, "Təbib", 1997. – 94s.
81. Təfəkkür. // Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. C. IX. Bakı, 1986. s. 264-265.
82. Ulusel R.S. Esseistika. Bakı, "Avropa" nəşriyyatı, 2009. - 262s.
83. Vahabzadə B.: Sənətkar və zaman. B.: Gənclik, 1976. – 299s.
84. Zamanova E. E. Türk estetikası: tarixi və müasir inkişafı. Bakı.: Araz. - 2005. - 274s.
85. Zöhrabov R. Muğam. Bakı: Azərnəşr, 1991. – 119s.

(rus dilində)

86. Абдуллаева Р.Г. Проблема художественного стиля в информационной культуре: автореферат дис. ... д-ра искусствоведения. Баку, 2005. - 55 с.

87. Августин. Исповедь. Книга четвертая. // Августин Блаженный. Об истинной религии. Теологический трактат. Минск.: Харвест, 1999. с. 562- 578.
88. Адорно Т. Социология музыки – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1139.html
89. Адорно В. Т. Эстетическая теория. / Пер. с нем. А. В. Дранова. М.: Республика, 2001. - 527с.
90. Азимов К.А. Проблема человека в религиозно-философских доктринах зароастризма и ислама. Баку: Леттерпрес, 2009. – 304с.
91. Алекперова Н.И. Эстетика и музыкальное творчество. Баку: Азернешр, 1988. – 144с.
92. Алиева Г.Н. Эстетика героического в эпосе: на материалах азербайджанских дастанов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Баку, 1986. - 18с.
93. Ализаде Г. Г. Философия красоты человека. Баку: Элм, 1995. - 248с.
94. Альберти. Л. Б. Десять книг о зодчестве. Перевод В. П. Зубова. В двух томах. Т. 1. М.: Издательство Всесоюзной академии архитектуры, 1935. - 392 с.
95. Аль-Газали Абу Хамид. Воскрешение наук о вере («Ихйа улум ад-Дин»). Избранные главы. Перевод В. В. Наумкина. / Памятники письменности Востока XLVII. М.: Наука, 1980. - 376 с.
96. Аль-Газали Абу Хамид. Избавляющего от заблуждений. // Антология мировой философии: в 4 т., т. 1, ч. 2. М., 1969 с.744-750.
97. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Алма-Ата: Гылым, 1992.- 451с.
98. Античные мыслители об искусстве: Сборник высказываний древнегреческих философов и писателей об искусстве / Сост. Асмус В.Ф. Вводная статья, коммент. и общ. ред. Асмус В.Ф.. М.: Искусство, 1938. - 340 с.
99. Антология мировой философии. Т.1. ч. 1-2. Философия древности и средневековья. М., Мысль, 1969. - 936с.

100. Аристотель. Большая этика. // Соч. в четырех томах. Т. 4. М, Мысль, 1984. с. 359-360
101. Аристотель. Об искусстве поэзии. Пер. с древнегреч. В.Г.Аппельрота. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957.- 184 с.
102. Аристотель. Поэтика. // Аристотель. Сочинения в 4-х т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. С. 651-653
103. Аристотель. Риторика. // В кн.: Античные риторики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1978. – с. 13-164.
104. Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М.: Искусство, 1968. - 556с.
105. Астахов. И. Б. Эстетика и современность. М.: Просвещение, 1965 - 181с.
106. Астахов. И. Б. Эстетика. М.: Московский рабочий, 1971. – 438 с.
107. Барт Р. Нулевая степень письма. Пер. Г. К. Косикова // Семиотика. М.: Радуга, 1983. - С. 306-349.
108. Басин Е. Я. Искусство и коммуникация: Очерки из истории. философско-эстетической мысли. М., ООО "Издательский центр научных и учебных программ", 1999. – с.240
109. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
110. Бахтин М. М. Искусство и ответственность (1919) // Бахтин М. М. Работы 20-х годов. Киев: Next, 1994. - С. 5-9.
111. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советский писатель», 1963. - 363 с.
112. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура (1965) // 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.
113. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
114. Белицкий М. «Шумеры. Забытый мир» // <http://www.bibliotekar.ru/3shumery.htm>
115. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х томах. Т. 1. М.: Искусство, 1994. - 588 с.

116. Бёрк Е. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. Общ. ред., вступ. статья и коммент. Б.В. Мееровского ; пер. с англ. Е.С. Лагутина]. - Москва: Искусство, 1979. - 236с.
117. Бодрийяр Ж. Соблазн. Перевод с французского Алексея Гараджи. М.: Ad Marginem, 2000. // <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ baudrillard-soblazn-l.pdf>
118. Бодрийяр Жан. Симулякры и симуляция рус. перевод А. Качалова. М.: Рипол-классик, 2015.// http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml
119. Бранский В. П. Искусство и философия: Роль философии в формировании и восприятии художественного произведения на примере истории живописи. Калининград: Янтарный сказ, 1999. – 704с.
120. Буткевич О. Красота: Природа. Сущность. Формы. Л.: Художник, 1983. - 438 с.
121. Бычков В. В. Эстетическое в системе культуры. Мир культуры// Труды Государственной академии славянской культуры. //Вып. II. М: Полигнозис. 2000. <http://www.philosophy.ru/library//bychkov/index.html>
122. Бычков В. В. Эстетика. М, Кнорус, 2016. – 528с.
123. Ван Вэй. Тайны живописи – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1171.html
124. Ванслов В. В. Проблема прекрасного. М.: Политиздат, 1957. - 264 с.
125. Винкельман И. И. История искусства древности. М.: Гос. изд-во изобразительных искусств – ИЗОГИЗ, 1933. – 131с.
126. Волькенштейн М. Красота науки. М.: Наука и техника. - 2005. <http://www.n-t.org>
127. Высочина Ю.Л. Постмодерн как кризис культуры и языка// Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2015 №03. с. 258-259.
128. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. // Послесл. В. С. Малахова. М.: Искусство, 1991. - 367с.
129. Гаджиева М. Т. Философия культуры музыкального мышления в Азербайджане: автореферат дис. ... д-ра

- философ. наук: 09.00.13 / Бакинский Государственный Университет. - Баку, Елм, 2005 - 50 с.
130. Гайденко П. П. Трагедия эстетизма: опыт характеристики мирозерцания Серена Киркегора. М, Искусство, 1970. - 247 с.
 131. Гартман Н. Эстетика. /Пер. с немецкого. Под ред. Васильева А. С. М.: Издательство Иностранной Литературы, 1958. - 694с.
 132. Гегель, Георг Вильгельм Фридрих. Эстетика в четырех томах. М., Искусство, 1968-1973. . т.1. – 312с., т.2. – 326с., т.3. – 621с., т.4. – 676с.,
 133. Гейзенберг В. Смысл и значение красоты в точных науках. // Вопр. философии, 1979, № 12. - с. 49–60.
 134. Гераклит // Антология мировой философии: в 4 т., т. 1, ч. 1. М., 1969 с.275-280.
 135. Герасимова И. А. Музыка и духовное творчество. // Вопросы философии.— 1995. - № 6. - .87-97.
 136. Гилберт К. Э. , Кун Г. История эстетики. /Пер. с англ. Под ред. В.П. Сальникова. СПб.: Алетейя. - 2000. - 652с.
 137. Громов Е. С. Начала эстетических знаний. Эстетика и Искусство. 2-е изд. М.: Художник, 1984. - 335с.
 138. Громов Е. С. Основные эстетические категории. М.: Знание, 1981. -64с.
 139. Грякалов А. А. Структурализм в эстетике (критический анализ). Л.: Издательство Ленинградского Университета, 1989. - 173с.
 140. Гулыга А. В. Принципы эстетики. М.: Политиздат, 1987. - 285с.
 141. Гулыга А. В. Эстетика в свете аксиологии. Пятьдесят лет на Волхонке. / Научное издание. Отв. ред. И. С. Андреева. СПб. Алетейя. - 2000. - 447с.
 142. Гуревич П.С. Эстетика. М.: Юнити-Дана, 2012. 303 с.
 143. Гущина В. А. Критический анализ аналитической эстетики. М: Высшая школа, 1986. - 112с.
 144. Дамения О. Н. Воспитание мышления. Сухуми: Алашара, 1971. - 135 с.

145. Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. М.: Мысль, 1989. - с. 250-296.
146. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Перевод Д.Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. - 672
147. Делёз Жиль, Гваттари Феликс. Ризома. Пер. Яков Свирского.
https://vk.com/doc184482549_189854454?hash=fad6578b6e212adfe0&dl=98694f379ecda7539e
148. Деррида Жак. О грамматологии. Перевод с французского и вступительная статья Наталии Автономовой. М, Ad Marginem, 2000. – 509с.
149. Дидро Д. Эстетика и литературная критика. Пер. с фр. / [Вступит. статья В. Бахмутского; Примеч. Е. Сапрыкиной]. - М. : Худож. лит., 1980. - 658 с.
150. Долгов К. М. Эстетические исследования: методы и критерии. М.: ИФРАН, 1996. - 348с.
151. Дорри Дж. Омар Хайям и суфизм. // Суфизм в Иране и Центральной Азии. Материалы международной конференции. 2-3 мая 2006 года. Алматы. Дайк-Пресс, 2007. с. 151.
152. Дьяков А. В. Философия и эстетика эпохи постмодерна. М: ИФРАН. - 2002. - 354с.
153. Зайцев А.И. Софисты. – Философский энциклопедический словарь, М, 1989. с.602.
154. Западноевропейская эстетика XX века: Сборник переводов. М: Знание, 1991. - 64с.
155. Зись А. Я. Искусство и эстетика. М.: Искусство, 1975. - 447 с.
156. Ильенков Э.В. Об эстетической природе фантазии. Что там, в Зазеркалье? М., URSS, 2014. - 128 с.
157. История философии. Т. 1. М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1957. - 718с.
158. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5-и томах. т. 1. М.: Изд. Академии художеств СССР, 1962 - 682с.

159. Каган М. С. Лекции по истории эстетики. В 4-х кн. кн 2. Л.: Изд. Ленинградского Университета, 1974. - 200с.
160. Каган М. С. Эстетика как философская наука. СПб. , 1997- 544 с.
161. Каган М. С. Эстетика. – БСЭ, т.30. М.: Советская энциклопедия , 1978. – с. 749-755.
162. Кандинский В. О духовном в искусстве (1911) // Серия: Из архива русского авангарда , Издательство: Ленинград., 1989 – 73с.
163. Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. т. 3. Критика чистого разума. М, Чоро, 1994. - 741с.
164. Кант И. Собрание сочинений в восьми томах. т. 5. Критика способности суждения. М, Чоро, 1994. - 414с.
165. Киященко Н. И Киященко Л. П. Эстетическая культура и проблема гуманизации знания – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1202.html
166. Киященко Н. И. От эстетического опыта к эстетической культуре – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1200.html
167. Киященко Н. И. Современные концепции эстетического воспитания. М.: ИФРАН, 1998. - 313 с.
168. Киященко Н. И. Эстетика - философская наука. М.: Вильяме. - 2005. - 592с.
169. Киященко Н. И. Эстетика жизни. Книга для учителя – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1201.html - <http://www.philosophy.kiev.ua/library>
170. Коган А. Б.. Нейро-физиологические механизмы мышления человека // Основы физиологии высшей нервной деятельности. — второе, переработанное и дополненное. — Москва: Высшая школа, 1988. - с. 335-350.
171. Конфуций. Луньюй. Жизнь. Учение. Мысли. Афоризмы. Минск: Современное слово, 1998. – 379с.
172. Копнин П. В. Диалектика как логика и теория познания. Опыт логико-гносеологического исследования. М., Наука, 1973. с.106-111.

173. Корниенко В. С. О законах красоты: К вопросу о сущности эстет. явлений в действительности и в искусстве. – Харьков, Изд-во Харьк. ун-та, 1970. - 224 с.
174. Кроче, Бенедетто. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика М.: Intrada, 2000. - 160с.
175. Крюковский Н. И. Логика красоты. Минск, Наука и техника, 1965. -462 с.
176. Кузищин В.И. Культура Греции классического периода. – В кн.: История древней Греции М, 1969. с. 269-271.
177. Кузищин В.И. Эллинистическая культура. – В кн.: История древней Греции М, 1969. с. 350-352.
178. Кулизаде З.А. Хуруфизм и его представители в Азербайджане, Изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1970 . - 265 с.
179. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе. — М: Гнозис, 1995. 192с. // <http://anthropology.rinet.ru/old/library/lakan-soder.htm>
180. Лао-цзы. Дао-Дэ-Цзин // Антология даосской философии. М., 1994. с. 23-65
181. Леви-Стросс К. Структурная антропология/ Пер. с фр. В.В. Иванова. — М., 2001. — 512 с.// https://vk.com/doc79189164_307904856?hash=3f35f3cef599450975&dl=c6a7c75016eea1b810
182. Лишаев С.А. Эстетика пространства. СПб, Алетейя, 2015. - 288с.
183. Лейбниц Г. В. Порядок есть в природе. // Лейбниц Г. В. Сочинения. В 4-х т., т. 1. М.: Мысль, 1982. - с. 234-236.
184. Лосев А.Ф. , Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. - 374с.
185. Лосев А.Ф. Греческая мифология. – В кн. Мифы народов мира. Т. 1. с.336-237.
186. Лосев А.Ф. История античной философии в конспективном изложении. - М. : Мысль, 1989. - 204 с.
187. Лосев А.Ф. История античной эстетики. т. I. М. : Высшая школа; АСТ, 1963, 2000. — 443 с.
188. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики" (1927) / А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. – с. 195-392.

189. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1978.- с.623
190. Лосев А.Ф. Эстетика. – «Философская энциклопедия» т. 5. М.: Советская энциклопедия, 1970. – с.570-577.
191. Лосский Н.О. Мир как осуществление красоты. Основы эстетики М.: "Прогресс-Традиция", "Традиция", 1998. - 416 с.
192. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Издательство "Ээсти Раамат" Таллин, 1973. - 140 с.
193. Лукьянов Б. Н. По законам красоты. М.: Современник, 1988. - 437с.
194. Маковельский А. О.. Авеста . // http://www.bulgariistoria-2010.com/booksRu/A_Makovelskiy_AVESTA.pdf
195. Мамардашвили Мераб. Формы и содержание мышления (К критике гегелевского учения о формах познания). М.: Высшая школа, 1968. - 191с.
196. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. — СПб.: Алетейя, 2000. 354с.//https://vk.com/doc5787984_34005-2037?hash=3ae975a4df34f138bb&dl=cdb63728127902caf8
197. Мовсумова Л. Д. Философский анализ женских образов в Коране. Баку: ИПО "Азербайджанская энциклопедия", 1997. - 96 с.
198. Муслим-заде Д.М. Художественно-образное воплощение эстетического идеала в искусстве: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.04 Баку, 1994 20 с. // <http://cheloveknauka.com/hudozhestvenno-obraznoe-voploschenie-esteticheskogo-ideala-v-iskusstve>
199. Найман Е.А. Эстетические основания философской онтологии. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2004. — 290 с.
200. Нестеров А. Ю. Проблема пространственного моделирования символической целостности эстетического объекта // http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1230.html
201. Никитич Л.А. Эстетика. М.: Юнити-Дана, 2013. - 207 с.
202. Николай Кузанский. Вся ты прекрасна, возлюбленная моя... // Эстетика Ренессанса. В двух томах. М.: Искусство, 1981. с. 116-122.

203. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм.// Ницше Ф. Сочинения. Мысль, 1990. с. 47-157.
204. Новикова. Л. И. Эстетика и техника: альтернатива или интеграция. М.: : Политиздат, 1976. 287 с.
205. Овсянников М. Ф. Что изучает эстетика. М.: Знание, 1976. – 64 с.
206. Овсянников М.Ф. История эстетической мысли. М., Высш.шл., 1984. - 336с.
207. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1250.html
208. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1254.html
209. Ортега-и-Гассет. Х. Искусство в настоящем и прошлом /Перевод О. В. Журавлева, Под ред. С. Петров, 1991. [http:// www. chat. ru/scbooks](http://www.chat.ru/scbooks) – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1253.html
210. Ортега-и-Гассет. Х. Эстетика. Философия. Культуры. / Сборник Пер. Вступ ст. Фридлендер Г. М. М.: Искусство, 1991. - 586с.
211. Ортега-и-Гассет. О точке зрения в искусстве. // Перевод Т. И. Питаревой, 1991. - http://www.lib.ru/-FILOSOF/ORTEGA/ortega10.txt_with-big-pictures.html
212. Пифагор. // Антология мировой философии: в 4 т., т. 1, ч. 1. М., 1969 - с.286-290.
213. Платон. Гиппий Большой. – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1261.html Платон. Пир. – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1263.html
214. Платон. Федон. – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1265.html
215. Платон. Федр. – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1266.html
216. Пospelов Г.Н. Искусство и эстетика М.: Искусство , 1984. – 325 с.
217. Пospelов Г.Н. Эстетическое и художественное. М.: Московский ун-т, 1965. - 360 с.
218. Потeбняя А.А. Эстетика и поэтика. М.: Искусство, 1976.— 613 с.

219. Прозерский В.В. Позитивизм и эстетика. Л.: Издательство Ленинградского Университета. 1983. - 152с.
220. Пушкин А. С. Драматические произведения. // Собр. соч., т. VII, М.-Л., Изд-во АН СССР, 1935. 724с.
221. Рорти Р. Философия и зеркало природы / Пер. с англ. науч. ред. В. В. Целищев. — Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. - 320 с.
222. Семушкин А.В. Эмпедокл. М, 1985. - 191с.
223. Соловьев В.С. Общий смысл искусства (1890) // Соловьев В.С. Сочинения в 2-х томах. Т. 2. М, Мысль, 1990. с. 390-404
224. Столович Л.Н. Категория прекрасного и общественный идеал. М.: Искусство, 1969. - 355с.
225. Татаркевич В. Античная эстетика. Пер.с польского. М : Искусство. 1977. - 327 с.
226. Теория познания. Социально-культурная природа познания. Под редакцией В.А. Лекторского, Т.И.Ойзермана. М. Мысль, 1991. - 478с.
227. Тихомиров О. К. Психология мышления. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. - 272 с.
228. Тойнби А.Дж. Постижение истории Пер. с англ. - М.: Прогресс, 1991. - 736 с.
229. Фиренцуола А. Сочинения. М. -Л.: Academia, 1934. - с. 400.
230. Фома Аквинский. Сумма теологии. // Антология мировой философии: в 4 т., т. 1, ч. 2. М., 1969 с.824-856.
231. Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. М : Наука, 1989. - 576 с.
232. Фуко, Мишель. Слова и вещи. // <http://lib.ru/CULTURE//FUKO/weshi.txt>
233. Хайдеггер М. Искусство и пространство – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1292.html
234. Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. / под ред. К. М. Долгов. М.: Искусство, 1973. - 479с.
235. Хьюбнер Б. Произвольный этос и принудительность эстетики. /Пер. с нем. Лаврухин А. Под ред. Демидов А.

- Б. Минск.: Пропилей. – 2000. - 152с. <http://www.Aesthetics-online.org/ideas/index.html>
236. Частиков А.П. Архитекторы компьютерного мира. — СПб.: БХВ-Петербург, 2002. — 384 с.
237. Чжан Яньюань. О живописи – http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1299.html
238. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики: От Сократа до Гегеля. М.: Мысль, 1979. - 372с.
239. Шестаков В. П. Эстетика Дидро и современность. М.: Искусство, 1989. - 334с.
240. Шестаков В. П. Эстетические категории. Опыт систематического и исторического исследования. М. : Искусство , 1983 . – 358 с.
241. Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М., Л.: Academia 1935. - 671 с.
242. Щербинин, М.Н. Феномен музыки в европейском смыслогенезе или «Менуэт быка» / М.Н. Щербинин // «Собирание» смысла через разнообразие форм европейской культуры: сб. ст. ред. В.Е. Левкин. – Тюмень: Вектор Бук, 2002. – С. 3-24
243. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». // Эко У. Имя розы. —СПб.:Симпозиум. 1999. - 596–644с.
244. Эко , Умберто. Роль читателя : исслед. по семиотике текста. Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. - Санкт-Петербург : Symposium ; Москва : Издательство РГГУ, 2007. - 501 с.
245. Эстетика Ренессанса: Антология в 2-х томах. // Шестаков В. П. (сост.). М.: Искусство, 1981. т.1. - 496 с., т.2. - 641 с.
246. Эстетическая культура. / Под ред. Киященко Н. И. М: ИФРАН, 1996. – с. http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1317.html
247. Эстетические исследования: методы и критерии / Ин-т философии РАН ред. К. М. Долгов– http://philosophy.ru/lib/ethics/ethics_1316.html
248. Юм Д. Трактат о человеческой природе. Пер.с англ.С.И.Церетели. Минсл, Попурри, 1998. - 717с.

249. Японская мифология (Мифология Древней Японии) // <http://mithology.ru/Japan.html>

(İngilis və digər Qərb dillərində)

250. Artaud, Antonin. Le Théâtre et son double. 1938 // <http://enseignerpartager.free.fr/documents/certification/lectureartaud.pdf>

251. Bavmgarten, Alexad Gottlieb. Aesthetica. // <https://archive.org/details/aestheticascrip00baumgoog>

252. Beardsley, Monroe. The Aesthetic Point of View. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1982. // https://is.muni.cz/el/1421/jaro2007/VHDS2/Monroe_Beardsley.pdf

253. Blocker, H. Gene. Bender, John. eds, Contemporary Philosophy of Art: Readings in Analytic Aesthetics, 1997. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

254. Brown, Lee. Goldblatt, David. eds, Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts. - 2000. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

255. Carlson, Allen. Berleant, Arnold. eds, The Aesthetics of the Natural Environment. - 2006. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

256. Carroll N. et al. Art and Epistemology. // Oxford: Oxford University Press. - 2002. <http://www.iep.utm.edu/a/art-ep/htm>

257. Carroll, Noël. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. - 2000. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

258. Chignell, Andrew. Beauty as a symbol of natural systematicity/ British Journal of Aesthetics 46, 4 (Oct 2006): 406-415

259. Choi, Jinhee. Carroll, Noël. eds, Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology. - 2007. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

260. Cooper, David. , ed. , Blackwell Companion to Aesthetics, 1998. – www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15

261. Curran, Angela. Thomas Wartenberg, eds, *Philosophy of Film: Introductory Text and Readings*. - 2007. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
262. Deconstructivism. *Modern architecture*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2006. [http://www. en. wikipedia. org/wiki/ deconstructivism](http://www.en.wikipedia.org/wiki/deconstructivism)
263. Detels, Claire. *Soft Boundaries: Revisioning the Arts and Aesthetics in American Education*. - 2000. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
264. Dickie, George. *Art and Value*. - 2003. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
265. Dickie, George. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, 1998. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/in- dex. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
266. Ebert, Roger. *Roger Ebert Talks About Movies and More*. - 2003. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?- reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
267. Eldridge, Richard. *An Introduction to the Philosophy of Art*. - 2004. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?- reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
268. Feagin, Susan. Maynard, Patrick. eds, *Aesthetics*, 1999. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
269. *Feminist Aesthetics*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. UK 2004. [http://www. plato. stanford. edu/fundraising/](http://www.plato.stanford.edu/fundraising/)
270. *Film and Philosophy*, 1996. - [www. Aesthetics-online. Org- /reviews/index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
271. Freeland, Cynthia. *But Is It Art? An Introduction to Art Theory*. - 2002. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/in- dex. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
272. Friday, Jonathan. *Art and Enlightenment: Scottish Aesthetics in the Eighteenth Century*. - 2006. - [www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)
273. Graham, Gordon. *Philosophy of The Arts: An Introduction to Aesthetics*, 1998. - [www. Aesthetics-online. org/reviews- /index. php?reviews_id=15](http://www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15)

274. Harrison, Andrew. *Philosophy and the Arts: Seeing and Believing*. - 2000. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
275. Higgins, Kathleen. , ed. , *Aesthetics in Perspective*, 1996. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
276. Jencks, Charles Alexander. *13 Propositions of Post Modern Architecture // Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. Chichester, 1997. P. 131-132.
277. Jencks, Charles Alexander. *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, NY 1977 // <https://porqepn.files.wordpress.com/2015/07/charles-jencks-language-postmodern-architecture-pdf.pdf>
278. Kieran, Matthew., ed. , *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. - 2008. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
279. Korsmeyer, Carolyn. , ed. , *Aesthetics: The Big Questions*, 1999. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
280. Korsmeyer, Carolyn. *Gender and Aesthetics*. - 2005. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
281. Krueger, Myron. *Artificial Reality 2*, Addison-Wesley Professional, 1991
282. Lamarque, Peter, Olson, Stein Haugom. *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. //Oxford: Blackwell.- 2004. <http://www.aesthetics-online.org/ideas/index.html>
283. Lintott, Sheila, Carlson, Allen. eds, *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty*. - 2009. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
284. Loesberg, Jonathan. *A Return to Aesthetics: Autonomy, Indifference, and Postmodernism*. - 2007. - www.Aesthetics-online.org/reviews/index.php?reviews_id=15
285. Lopes, Dominic McIver. John, Eileen. eds, *Philosophy of Literature: Contemporary and Classic Readings*. - 2009. -

- www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
286. Manago J. *Aesthetics: The Beauty of God, Nature, and Art*. Briarwood. New York. J. N.. - 2005. <http://www. Authorhouse. com/bookstore/>
287. Manns, James. *Aesthetics*, 1999. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
288. Mistrík, Erich. *Aesthetics and Civics*, 1999. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
289. Mulhall, Stephen. *On Film*. - 2002. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
290. Neill, Alex. Ridley, Aaron. eds, *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*, 1998. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
291. New, Christopher. *Philosophy of Literature: An Introduction*. - 2001. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
292. Olson, Stein Haugom, Lamarque, Peter, eds, *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. - 2004. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
293. Pannwitz, Rudolf. *Die Krisis der europaischen Kultur*. Nuremberg, 1917. s. 64. // https://ia600304.us.archive.org/0/items/diekrisisdereuro00pann/diekrisisdereuro00pann_bw.pdf
294. Peter, Williams. *Theistic Account of Aesthetic Value*. University of East Anglia, England. 2000. <http://www. wikipedia. org>
295. Ridley, Aaron. Alex Neill, eds, *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*, 1998. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
296. Santayana, George. *The life of reason*, five volumes, Vol. 4 *Reason in Art*. New York: Charles Scribner's Sons London: Constable and Co. Ltd.,1905.
297. Shaw, Daniel. , ed. , *Horror: Special Issue of Film and Philosophy*. - 2002. – www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15

298. Skilleås, Ole Martin. *Philosophy and Literature: An Introduction*. - 2003. - www. Aesthetics-online. Org/reviews/index. php?reviews_id=15
299. Stableford, Brian M.. *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*. Taylor & Francis, 2006. - 729 p. // https://books.google.az/books?id=uefwmdROKTAC&pg=PA552&lpg=PA552&dq=Broderick,+Damien.+The+Judas+Mandala+virtual+reality&source=bl&ots=IJBh_I7gZO&sig=X3bAN0sMrttPGP8yMRjG34so7BQ&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjyhbNloN_MAhUhG5oKHWN1D1gQ6AEITjAG#v=onepage&q=Broderick%2C%20Damien.%20The%20Judas%20Mandala%20virtual%20reality&f=false
300. Townsend, Dabney, ed. , *Aesthetics: Classic Readings from the Western Tradition*, 1997. - www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
301. Townsend, Dabney, ed. , *Eighteenth Century British Aesthetics*. - 2001. - www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15.
302. Townsend, Dabney. *An Introduction to Aesthetics*, 1998. - www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15
303. Turner, Jeremy. Myron Krueger Live. // <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=328>
304. Virtual Reality. In: *The Encyclopedia of science fiction. (SFE)* // http://www.sf-encyclopedia.com/entry/virtual_reality
305. Virtual Reality // an Interview with Jaron Lanier, *Whole Earth Review*, Fall 1989, no. 64, pp. 108(12)
306. Wartenberg, Thomas., ed., *The Nature of Art: An Anthology*. - 2003. - www. Aesthetics-online. org/reviews/index. php?reviews_id=15

Azərbaycancaya uyğunlaşdırılmış şəxs adları

Adorno, Teodor (<i>Adorno, Theodor</i>)	Kroçe, Benedetto (<i>Croce, Benedetto</i>)
Alberti, Leon Battista (<i>Alberti, Leon Battista</i>)	Kryuger, Myron (<i>Krueger, Myron</i>)
Aristofan (<i>Ἀριστοφάνης</i>)	Kryukovski, Nikolay (<i>Крюковский, Николай</i>)
Aristotel (<i>Ἀριστοτέλης</i>)	Kun, Helmut (<i>Kun, Helmut</i>)
Arto, Antonen (<i>Artaud, Antonin</i>)	Kuper, David (<i>Cooper, David</i>)
Asmus, Valentin (<i>Асмус, Валентин</i>)	Kurran, Angela (<i>Kurran, Angela</i>)
Astaxov, Ivan (<i>Астахов, Иван</i>)	Lakan, Jak (<i>Lacan, Jacques</i>)
Avqustin, Avrelius (<i>Augustinus, Aurelius</i>)	Lamarque, Peter (<i>Lamarque, Peter</i>)
Bart, Rolan (<i>Barthes, Roland</i>)	Lanier, Caron (<i>Jaron Lanier</i>)
Basin, Yevgeni (<i>Басин, Евгений</i>)	Lao-tsi (老子)
Baumgarten, Aleksandr (<i>Baumgarten, Alexander</i>)	Leonardo da Vinçi (<i>Leonardo da Vinci</i>)
Baxtin, Mixail (<i>Бахтин, Михаил Михайлович</i>)	Levi-Stross, Klod (<i>Levi-Stross, Claude</i>)
Bel, Andrey (<i>Белый, Андрей</i>)	Leybnis, Qotfrid Vilhelm fon (<i>Leibniz, Gottfried Wilhelm</i>)
Berdsli, Monro Körtis (<i>Beardsley, Monroe Curtis</i>)	Lintott, Şeila (<i>Lintott, Sheila</i>)
Berleant, Arnold (<i>Berleant, Arnold</i>)	Liotar, Jan Fransua (<i>Lyotard, Jean-François</i>)
Viçkov, Viktor (<i>Виçков, Виктор</i>)	Losberq, Conatan (<i>Loesberg, Jonathan</i>)
Bloker, Gene (<i>Blocker, Gene</i>)	Lopes, Dominik (<i>Lopes, Dominic</i>)
Bodriyyar, Jan (<i>Baudrillard, Jean</i>)	Losev, Aleksey (<i>Лосев, Алексей Фёдорович</i>)
Borev, Yuri (<i>Борев, Юрий Борисович</i>)	Lotman, Yuri (<i>Лотман, Юрий Михайлович</i>)
Börk, Edmund (<i>Burke, Edmund</i>)	Lukyanov, Boris (<i>Лукьянов, Борис</i>)
Branski, Vladimir (<i>Бранский, Владимир</i>)	Manaqo, Josef (<i>Manago, Josef</i>)
Broderik, Damien (<i>Broderick, Damien</i>)	Mankovskaya, Nadejda (<i>Манковская, Надежда</i>)
Broun, Li (<i>Broun, Li</i>)	Manns, Ceyms (<i>Manns, James</i>)
Bualo, Nikola (<i>Boileau-Despreaux, Nicolas</i>)	Marsel, Qabriel Onore (<i>Marcel, Gabriel Honore</i>)
Butkeviç, Oleq (<i>Буткевич, Олег</i>)	Meynard, Patrik (<i>Maynard, Patrick</i>)
Cenk, Çarlz (<i>Jencks, Charles</i>)	Mistriç, Erix (<i>Mistrík, Erich</i>)
Çiqnell, Andru (<i>Chignell, Andrew</i>)	Molyer, Jan Batist (<i>Molière, Jean Baptiste</i>)
Con, Eileen (<i>John, Eileen</i>)	Mulhall, Stefan (<i>Mulhall, Stephen</i>)
Dekart, Rene (<i>Descartes, René</i>)	Neill, Aleks (<i>Neill, Alex</i>)
Delöz, Jil (<i>Deleuze, Gilles</i>)	Nesterov, Aleksandr (<i>Нестеров, Александр</i>)
Demokrit (<i>Δημόκριτος</i>)	Nitşe, Fridrix (<i>Nietzsche, Friedrich</i>)
Derrida, Jak (<i>Derrida, Jacques</i>)	Novikova, Lidiya (<i>Новикова, Лидия</i>)
Detels, Klera (<i>Detels, Claire</i>)	Nyu, Kristofer (<i>New, Christopher</i>)
Deveri, Meri (<i>Devereaux, Mary</i>)	Olson, Stein Haugom (<i>Olson, Stein Haugom</i>)
Didro, Deni (<i>Diderot, Denis</i>)	Orteqa-i-Qasset, Xose (<i>Ortega y Gasset, José</i>)
Diki, Corc (<i>Dickie, George</i>)	Ovsyannikov, Mixail (<i>Овсянников, Михаил</i>)
Dolqov, Konstantin (<i>Долгов, Константин</i>)	Panvits, Rudolf (<i>Pannwitz, Rudolf</i>)
Dyakov, Aleksandr (<i>Дяков, Александр</i>)	Pifaqor, Samoslü (<i>Πυθαγόρας ὁ Σάμιος</i>)
Ebert, Rocer (<i>Ebert, Roger</i>)	Platon (<i>Πλάτων</i>)
Əbu Hamid al-Qazali (<i>العزالي محمد بن محمد حامد ابو</i>)	Plotin (<i>Πλωτίνος</i>)
Əbnasr Farabi (<i>عبدالاب محمد بن محمد الوهمسرى</i>)	Pospelov, Gennadi (<i>Паспелов, Геннадий</i>)
Eko, Umberto (<i>Eco, Umberto</i>)	Potebnya, Aleksandr (<i>Потебня, Александр Афанасьевич</i>)
Eldric, Riçard (<i>Eldridge, Richard</i>)	Qadamer, Hans-Georg (<i>Gadamer, Hans-Georg</i>)
Federiko de Onis (<i>Federico de Onís</i>)	Qaydenko, Piama (<i>Гайденко, Пиам</i>)
Fiqin, Susan (<i>Feagin, Susan</i>)	Qromov, Yevgeni (<i>Громов, Евгений</i>)
Firensuola, Anolo (<i>Firenzuola, Angelo</i>)	Qryakalov, Aleksey (<i>Овсянников, Алексей</i>)
Foma Akvinali (<i>Thomas Aquinas</i>)	Qulqqa, Arseni (<i>Гульга, Арсений</i>)
Fuko, Mişel (<i>Foucault, Michel</i>)	Quşina, Valentina (<i>Гушина, Валентина</i>)
Gerasimova, İrina (<i>Герасимова, Ирина</i>)	Qvattari, Pyer-Feliks (<i>Guattari, Pierre-Félix</i>)
Goldblatt, David (<i>Goldblatt, David</i>)	Rorti, Riçard (<i>Rorty, Richard</i>)
Hadid, Zaha (<i>Hadid, Zaha</i>)	Santayana, Corc (<i>Santayana, George</i>)
Harrison, Andri (<i>Harrison, Andri</i>)	Sartır, Jan Pol (<i>Sartre, Jean Paul</i>)
Hartman, Nikolay (<i>Hartmann, Nicolai</i>)	Şelling, Fridrix (<i>Schelling, Friedrich</i>)
Haçeson, Frensis (<i>Hutcheson Francis</i>)	Şerbinin, Mixail (<i>Щербинин, Михаил</i>)
Haydeger, Martin (<i>Heidegger, Martin</i>)	Şestakov, Vyaceslav (<i>Шестаков, Вячеслав</i>)
Hegel, Georq Vilhelm Fridrix (<i>Hegel, Georg Wilhelm Friedrich</i>)	Şiller, Fridrix (<i>Schiller, Friedrich von</i>)
Heraklit (<i>Ἡράκλειτος</i>)	Şlegel, Fridrix (<i>Schlegel, Friedrich</i>)
Herder, Qotfrid (<i>Herder, Johann Gottfried</i>)	Şlegel, Avqust Vilhelm (<i>Schlegel, August Wilhelm</i>)
Heyzenberg, Verner (<i>Heisenberg, Werner</i>)	Şleyermaxer, Fridrix (<i>Schleiermacher, Friedrich</i>)
Higgins, Kaslin (<i>Higgins, Kathleen</i>)	Smit, Adam (<i>Smith, Adam</i>)
Husserl, Qustav (<i>Husserl, Edmund</i>)	Solovyov, Vladimir (<i>Соловьёв, Владимир</i>)
Hyum, David (<i>Hume, David</i>)	Sopenhauer, Artur (<i>Schopenhauer, Arthur</i>)
Kandinski, Vasili (<i>Кандинский, Василий</i>)	Stoloviç, Leonid (<i>Столович, Леонид</i>)
Qağan, Moisey (<i>Каган, Моисей</i>)	Tounsendl, Dabni (<i>Townsend, Dabney</i>)
Karlson, Allen (<i>Carlson, Allen</i>)	Toynbi, Arnold (<i>Toynbee, Arnold</i>)
Kiyaşenko, Nikolay (<i>Кищенко, Николай</i>)	Uillyams, Peter (<i>Williams, Peter</i>)
Kodel, Tomas (<i>Caudell, Tomas</i>)	Vanslov, Viktor (<i>Ванслов, Виктор</i>)
Konfusi (孔子)	Vartenberq, Tomas (<i>Vartenberg, Thomas</i>)
Korniyenko, Vasilii (<i>Корниченко, Василий</i>)	Vinkelman, İoqann İoaxim (<i>Winkelmann, Johann Joachim</i>)
Korsmeyer, Karolin (<i>Korsmeyer, Carolyn</i>)	Volkenşteyn, Mixail (<i>Валькентштейн, Михаил</i>)

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3
BİRİNCİ FƏSİL. ESTETİK TƏFƏKKÜR VƏ ONUN MƏNƏVİ ƏSASLARI.....	8
1.1. Estetik təfəkkür və onun başlıca xüsusiyyəti.....	8
1.2. Mənəvi mahiyyətin irreal məzmun və virtual reallıq təzahürləri estetik təfəkkürün ontoloji əsasları kimi.....	23
İKİNCİ FƏSİL. MƏNƏVİ-ESTETİK DƏYƏRLƏR TARİXİ TƏKAMÜL PROSESİNDƏ.....	43
2.1. Qədim dövr estetik təfəkkürü və onun tarixi təkamülü kosmosentrizm prinsipi işığında.....	43
2.2. Orta əsr estetik təfəkkürü teosentrik paradiqma kontekstində.....	76
2.3. Yeni dövr: analitik estetik təfəkkür və onun incəsənətdə atributiv ifadəsi.....	93
2.4. Estetik təfəkkürdə son paradiqma əvəzlənməsi: analitik estetik təfəkkürün postmodernist estetik təfəkkürə transformasiyası.....	108
Nəticə.....	126
İstifadə edilmiş ədəbiyyat.....	137
Azərbaycancaya uyğunlaşdırılmış şəxs adları.....	158

Fəlsəfi Maarifçilik Assosiasiyası İctimai Birliyi

AZ 1143, Bakı şəh., Hüseyn Cavid prospekti, 115

E-mail: office@philosopher.az

Web: www.philosopher.az

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti yanında Qeyri-Hökumət Təşkilatlarına Dövlət Dəstəyi Şurasının "QHT nəşriyyatı" MMC-də çap edilmişdir.

Çapa imzalanmışdır: 08.09.2017

Dizayner Həbib Hüseynov

Korrektorlar: Düranə Nəzərli, Türkan Məmmədova

Tiraj: 300

Bakı, Bakıxanov qəs. Telman küç. 6

E-mail: qhtnesriyyat@gmail.com

Tel.: 012 429 87 85; 055 831 27 78.