

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ ADINA ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU
FOLKLOR İNSTİTUTU**

**İSLAM COĞRAFİYASINDA VƏ
AZƏRBAYCANDA XALQ OYUNLARI
VƏ MEYDAN TAMAŞALARI**

Beynəlxalq Elmi Konfransın

MATERİALLARI

15 iyul 2016-cı il

Bakı şəhəri

BAKI – 2016

ELMİ REDAKTORU:

İsa HƏBİBBƏYLİ
AMEA-nın həqiqi üzvü

TƏRTİB EDƏNİ:

İlkin RÜSTƏMZADƏ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

NƏŞRİNƏ MƏSUL:

Əziz ƏLƏKBƏRLİ
Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

“İslam coğrafiyasında və Azərbaycanada xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, “Elm və təhsil”, 2016, 328 səh.

Kitabda AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu və Folklor İnstitutunun birgə təşkilatçılığı ilə 15 iyul 2016-cı ildə Bakı şəhərində keçirilən **“İslam coğrafiyasında və Azərbaycanada xalq oyunları və meydan tamaşaları”** mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları toplanmışdır.

folklorinstitutu.com

M4603000000 Qrifli nəşr
N-098-2016

© Folklor İnstitutu, 2016

TƏŞKİLAT KOMİTƏSİ

Sədarət:

İsa HƏBİBBƏYLİ

– Akademik, AMEA-nın vitse-prezidenti, AMEA Ədəbiyyat
İstitutunun direktoru

Muxtar KAZIMOĞLU-İMANOV – AMEA-nın müxbir üzvü, AMEA Folklor İstitutunun
direktoru

Elmi heyət:

Akademik Teymur Kərimli

– AMEA Humanitar Elmlər Bölməsi, akademik-katib

AMEA-nın müxbir üzvü

Nərgiz Axundova

– AMEA İctimai Elmlər Bölməsi, akademik-katib

Akademik Rafael Hüseynov

– AMEA Milli Azərbaycan Ədəbiyyatı Muzeyinin direktoru

AMEA-nın müxbir üzvü

Gövhər Baxşəliyeva

– AMEA Şərqişnashq İstitutunun direktoru

AMEA-nın müxbir üzvü

Yaqub Mahmudov

– AMEA Tarix İstitutunun direktoru

AMEA-nın müxbir üzvü

Ərtegin Salamzadə

– AMEA Memarlıq və İncəsənət İstitutunun direktoru

AMEA-nın müxbir üzvü

Möhsün Nağısoylu

– AMEA Dilçilik İstitutunun direktoru

Tar.ü.e.d. Maisə Rəhimova

– AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İstitutunun
direktoru

Fəl.ü.e.d. İlham Məmmədzadə

– AMEA Fəlsəfə İstitutunun direktoru

Fil.ü.e.d., prof. Məhərrəm Qasımlı

– AMEA Ədəbiyyat İstitutunun direktor müavini

Fil.ü.e.d., prof. Məmməd Əliyev

– AMEA Ədəbiyyat İstitutunun direktor müavini

Fil.ü.e.d., prof. Qəzənfər Paşayev

– AMEA Ədəbiyyat İstitutunun baş elmi işçisi

Fil.ü.e.d., prof. Kamran Əliyev

– AMEA Folklor İstitutunda şöbə müdiri

Fil.ü.e.d., prof. Füzuli Bayat

– AMEA Folklor İstitutunda şöbə müdiri

Fil.ü.e.d. Seyfəddin Rzasoy

– AMEA Folklor İstitutunda şöbə müdiri

Fil.ü.f.d., dos. Əfzələddin Əsgər

– AMEA Folklor İstitutunda şöbə müdiri

Fil.ü.f.d., dos. Ağaverdi Xəlil

– AMEA Folklor İstitutunda şöbə müdiri

Fil.ü.f.d., dos. Əziz Ələkbərli

– AMEA Folklor İstitutunda bölmə rəhbəri

Katiblik:

Fil.ü.f.d., dos. İlkin Rüstəzadə

– AMEA Folklor İstitutu

Fil.ü.f.d., dos. Afaq Xürrəmçizi

– AMEA Folklor İstitutu

Mehman Həsənlı

– AMEA Ədəbiyyat İstitutu

İÇİNDƏKİLƏR

GİRİŞ NİTQLƏRİ

İsa Həbibbəyli. Milli köklərdən bəşəri dəyərlərə doğru <i>From the national roots to the human values</i>	7
Muxtar Kazımoğlu-İmanov. Xalq oyunlarında ortaq düşüncə tərz <i>The common way of thinking in folk games</i>	9
Ərtegin Salamzadə. Xalq oyunları təsviri sənətdə <i>Folk games in fine arts</i>	11

MƏRUZƏLƏR

Afaq Ağayeva, Günay Süleymanova. Xalq teatrında oyunların yeri <i>The place of games in a folk theatre</i>	13
Afət Həbibova. Meydan tamaşalarında obrazların tipologiyası <i>The typology of images in square performances</i>	18
Ağaverdi Xəlil. Oğuz eposunda ritual keçidləri və gözbağlıca oyunlarının struktur tipologiyası <i>The structure typology of ritual passages And the games of hide and seek in the oghuz epos</i>	25
Almara Nəbiyeva. Qarabağ meydan tamaşalarının özünəməxsusluğu <i>The specificity of Karabakh performances</i>	34
Almaz Həsənqızı. Qadınlar tərəfindən keçirilən oyun və tamaşalar (Ordubad folklor mühiti əsasında) <i>Game and shows performed by women (on the basis of Ordubad folklore environment)</i>	39
Aybəniz Əliyeva-Kəngərli. Türk xalq oyunlarının tarixi kökləri (Qaragöz) <i>The historical background of Turkish folk games (Garagoz-Black eye)</i>	46
Aynur Cəlilova. Azərbaycan, İraq və İran türklərinin təbiətlə bağlı xalq oyunları, meydan tamaşaları <i>Azerbaijan, Iraq and Iran turks folk games, square performances dealing with the nature</i>	50
Aytac Abbasova. İslam coğrafiyası kontekstində xalq oyunlarının müqayisəsi <i>Comparison of folklore games in Islamic geography</i>	58
Aytən Cəfərova. Mövsüm və məişət mərasimləri ilə bağlı yaranan meydan tamaşaları (Ordubaddan toplanan materiallar əsasında) <i>The square performances dealing with the seasonal and welfare rituals (on the base of collecting materials from the Ordubad region)</i>	64
Bilal Alarlı (Hüseynov). Şatırlar və Şatır oyunu <i>Shatirs and the play of Shatir</i>	69
Elçin Abbasov. Qarabağdan toplanmış nağıllarda oyun elementləri: magik və didaktik aspektlər <i>The game elements in the tales collected from Karabakh:magic and didactic aspects</i>	77
Elçin Qaliboğlu (İmaməliyev). Şirvan bölgəsində uşaq oyunları (Ağsu rayonunun Kalva kəndindən toplanmış folklor materialları əsasında) <i>Children games in Shirvan region (on the base of the folklore materials collected from the Kalva village of Agsu region)</i>	87
Elnarə Əmirli. Atüstü oyunlar milli dəyərlərin təmsilçisi kimi <i>Horse games – as the representative of national values</i>	93

Elnur Mustafayev. Zorxana idman növü <i>Zorkhana – the kind of sport</i>	100
Ferzad Tağılar. Hz. Zeynep və Antigone – Doğu və Batı trajedisinin iki büyük benzer bəyan kahramanları <i>Proph. Zeynap and Antigone – two great similar female heroes of the tragedies of the East and the West</i>	105
Füzuli Bayat. İslam coğrafiyasında şəbih <i>Shabih in Islam geography</i>	117
Fidan Qasımova. Qədim türk mədəniyyəti və islam coğrafiyasında güləş <i>Wrestling in ancient Turkish culture and Islamic geography</i>	127
Xuraman Kərimova. Uşaq oyunlarının hazırlıq mərhələsi <i>The preparatory stage of the children's games</i>	133
Gülşən Əliyeva. Ayin rəqslərinin mistik mahiyyəti <i>Mystical essence of ritual dances</i>	138
Günel Əhmədli. Hüseyn Cavid dramaturgiyasında xalq oyun və tamaşalarının izləri <i>The traces of folk games and performances in the dramaturgy of Huseyn Javid</i>	144
İlkin Rüstəmzadə. Yelləncək oyununun ritual əsasları <i>The ritual bases of the game of Swing</i>	150
İslam Sadıq. “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarında xalq oyun və tamaşaları <i>Folk games and spectacles in the eposes of “Dada Gorgud” and “Koroglu”</i>	156
Məleykə Məmmədova. Faciə məzmunlu ritual tamaşalar <i>Ritual plays with tragic context</i>	160
Məleykə Nizamiqızı-Məmmədova. Azərbaycan və Anadolu folklorunda ənənəvi uşaq oyunları <i>The traditional children games in the folklore of Azerbaijan and Anatolia</i>	171
Nailə Hacızadə. Eski xalq oyunlarının və göstərilərinin türkçe deyimlərdə yaşayan izləri <i>The living traces of ancient folk games and performances in Turkish sayings</i>	180
Nizami Muradoğlu (Məmmədov). Çağdaş Azərbaycan poeziyasında “oyun-sevgi” nağılı <i>“Game-love” story in the modern Azerbaijan poetry</i>	185
Nübar Həkimova. Azərbaycan və qonşu ölkələrdə ifa edilən şəbih tamaşalarının bədii-estetik xüsusiyyətləri <i>The artistic-aesthetic peculiarities of shabih performed in Azerbaijan and neighboring countries</i>	192
Oruc Əliyev. Xalq oyunları və nağıllar <i>Folk games and tales</i>	198
Pərinaz Sadıqlı. Mahmud Kaşğarının “Divanü-lügət-it türk” əsərində oyun və əyləncələr <i>Game and entertainments in the Mahmud Kashgari's “Divanu lugat-it-turk”</i>	205
Pərviz Məmmədrzayev. Xalq oyun və meydan tamaşalarında bədən dili <i>The body language in folk – square performances</i>	211
Qumru Şəhriyar. Xalq oyunları və mərasim tamaşaları (Qarabağdan toplanmış materiallar əsasında) <i>Folk games and ritual performances (on the base of materials collected from Karabakh)</i>	221
Rəcəb Məmmədov. Xalq oyunları və meydan tamaşaları – Azərbaycan milli sirk sənətinin genezisində əsas amil kimi <i>Folk games and square performances – as a major factor in the genesis of the Azerbaijan national circus art</i>	227

Rüfanə Sadıqzadə. Anarın “Qaravəlli” pyesində xalq oyun və meydan tamaşası ünsürləri <i>The elements of folk plays and square performances in Anar’s play of “Karavelli”</i>	235
Sahibə Sədnikqızı. Azərbaycanca xalq oyunlarının kökləri və yazılı abidələrdəki izləri <i>The roots of folk games and their traces in written sources in Azerbaijan</i>	241
Səhər Orucova. Uşaq oyunları SMOMPK məcmuəsində <i>Children games in the collection of SMOMPK</i>	248
Sevinc Əzimova. Azərbaycan animasiya kinosunda uşaq oyunları və meydan tamaşalarının təəcəssümü..... <i>The incarnation of folk plays and square performances in Azerbaijani animation movies</i>	253
Sərxan Xavəri. Xalq oyunlarının funksional strukturu <i>The functional structure of folk games</i>	258
Sırus Mustafa. “Şir şəbehi” Təbrizdə <i>The “Shabih of lion” in Tabriz</i>	267
Tacir Səmimi (Qurbanov). Ağbaba bölgəsində keçirilən xalq oyunları və meydan tamaşaları <i>Folk games and square performances in Aghbaba region</i>	275
Tahir Orucov. Xalq oyunlarının mənşəyi haqqında <i>About the origin of folk games</i>	279
Tahir Nəsim. Xalq oyun və tamaşalarında musiqinin magik-mistik qaynaqları <i>The magic-mystic sources of music in folk games and performances</i>	285
Tahirə Məmməd. Xalq oyun-tamaşalarında kuklalar və maskalar <i>The puppets and masks in folk game-performances</i>	290
Sürəyya Əlizadə. Ərəblərdə kukla-kölgə oyununun yaranmasında ibn Danyalın rolu <i>Ibn Danyal’s role in the formation of the puppet-shadow game in Arabians</i>	294
Ülkər Ələkbərova. Azərbaycan və monqol uşaq oyunları <i>Azerbaijan and Mongolian children games</i>	298
Zümrüd Mənsimova. Azərbaycan folklorunda xalq oyunlarının yeri və rolu (Zaqatala folklor örnəkləri əsasında) <i>The role and place of national games in Azerbaijan folklore (on the base of Zagatala folklore samples)</i>	305
Vidadi Qafarov. Azərbaycan xalq-meydan teatrının poetikasına dair <i>About the poetics of Azerbaijan folk-square theatre</i>	315
Vüsal Abiyev. Azərbaycan xalq oyunları və Günəş kultu <i>Azerbaijan folk games and the cult of the Sun</i>	324

GİRİŞ NİTQLƏRİ

İsa Həbibbəyli

*Akademik, AMEA-nın vitse-prezidenti,
AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun direktoru*

MİLLİ KÖKLƏRDƏN BƏŞƏRİ DƏYƏRLƏRƏ DOĞRU

Hörmətli konfrans iştirakçıları!

Bildiyiniz kimi, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin 14 yanvar 2016-cı il tarixli İslam Təhsil, Elm və Mədəniyyət Təşkilatı – İSESCO-nun Azərbaycan Respublikası üzrə Milli Komissiyasının yaradılması haqqında sərəncamına əsasən Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin təşkilatçılığı ilə ölkəmizdə əhəmiyyətli tədbirlər həyata keçirilməkdədir. İSESCO üzrə Milli Komissiyanın tərkibinə daxil olan qurumlardan biri kimi Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası bu qurumda elm sahəsini təmsil edir. Ölkədə İSESCO xətti ilə elm sahəsində görülən tədbirləri Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası həyata keçirməkdədir. Ona görə də Milli Komissiyanın tərkibinə Akademiyanı təmsil edən bir sıra görkəmli alimlər də daxil edilib.

Bundan başqa, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyev Naxçıvan şəhərinin 2018-ci ildə İslam dünyasının paytaxtı elan edilməsi ilə əlaqədar İSESCO Milli Komissiyasının əsasında yeni bir komissiyanın yaradılması haqqında sərəncam imzalayıb. Hər iki komissiyanın Akademiyanın üzərinə qoyduğu başlıca vəzifə islam coğrafiyasında, türk-müsəlman dünyasında mədəniyyət, ədəbiyyat, milli ənənələr, islam dəyərləri, islam maarifçiliyi, islam sivilizasiyası ilə bağlı məsələləri elmi şəkildə öyrənməkdən və təbliğ etməkdən ibarətdir. Bu istiqamətdə artıq Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyasının müxtəlif qurumlarında məqsədyönlü işlər aparılır. Həmin sahədə Akademiyada həyata keçirilən tədbirlərdən biri də bu gün sizlə bir yerdə keçirdiyimiz “İslam coğrafiyasında və Azərbaycanda xalq oyunları və meydan tamaşaları” adlı beynəlxalq elmi konfransdır. Əvvəla, qeyd etməliyəm ki, oyun mədəniyyəti elm üçün çox aktual bir mövzudur. Xalq oyunlarına və meydan tamaşalarına dair bəzi araşdırmalar mövcud olsa da, bu istiqamətdə elmi tədqiqatları genişləndirməyə böyük ehtiyac var. Çünki oyun mədəniyyəti Azərbaycanın ictimai fikir tarixini, bir çox hallarda xalqın milli-mənəvi varlığını, dünyabaxışını sistemli şəkildə ifadə edən mühüm bir mənbədir. Mən hesab edirəm ki, biz xalq oyunlarının və meydan tamaşalarının tədqiqinə, nəşrinə və təbliğinə, habelə onların icra mexanizmlərinin öyrənilməsinə, bərpasına diqqəti daha da artırmalıyıq.

Bildiyiniz kimi, 2015-ci ildə Azərbaycanda böyük uğurla keçirilmiş Avropa Oyunları ölkəmizin dünyada tanınmasında, müstəqil dövlətimizin beynəlxalq nüfuzunun artmasında müstəsna dərəcədə əhəmiyyətli rol oynamışdır. Bu möhtəşəm tədbir ölkəmizin Prezidenti İlham Əliyevin Azərbaycanı dünyada tanımaq, xalqımızın bəşəri dəyərlər əsasında inkişaf etdiyini dünyaya bəyan etmək istiqamətindəki siyasətinin çox uğurlu bir nəticəsinə çevrildi, eyni zamanda ölkəmizə turist axınının daha da genişlənməsinə, yeni tərəfdaşlar, yeni dostlar qazanılmasında da həmin tədbir mühüm əhəmiyyətə malik oldu.

Məlum olduğu kimi, 2017-ci ildə ölkəmiz IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarına ev sahibliyi edəcəkdir. Bu, çox böyük hadisədir. Azərbaycan Avropa oyunlarını keçirməklə Qərbi maarifçiliyini, islam oyunlarını təşkil etməklə Şərqi ənənələrini özündə birləşdirən tolerant dövlət kimi, eyni zamanda, milli köklərə, ənənələrə bağlı olan, həmin ənənələri inkişaf etdirən bir dövlət kimi özünü bir daha isbat etmiş olur.

Bu gün təşkil olunan beynəlxalq konfransın keçirilməsində məqsəd qeyd edilən mövzuda elmi tədqiqatların aparılması ilə yanaşı, həm də 2017-ci ildə Azərbaycanda keçiriləcək

IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarına elmin dəstəyini ifadə etməkdən ibarətdir. Məruzəçilərə tövsiyə olunub ki, oyunlarımızı tanımaq üçün nəzəriyyədən daha çox praktikaya fikir versinlər, yəni məruzələrini Azərbaycanda hansı ortaq oyunlar, meydan tamaşaları var, onlar praktik olaraq necə icra olunur – bu kimi məsələlər üzərində daha çox qursunlar. Məqsəd budur ki, biz oyun nümunələrinin içərisindən ən mükəmməllərini seçib Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinə təqdim edək ki, nazirlik də IV İslam Həmrəyliyi Oyunları üçün lazımi material seçməkdə çətinlik çəkməsin.

Beləliklə, bu konfrans Azərbaycan Respublikasının Prezidenti İlham Əliyevin imzası ilə təsdiq olunan Milli Komissiyanın bundan sonra görəcəyi işlərə elmin köməyini, dəstəyini ifadə etmək üçün keçirilir. Mədəniyyət və Turizm Nazirliyinin nümayəndəsinin konfransda iştirakı bu istiqamətdə birgə fəaliyyətimizin bir nümunəsidir.

İnanıram ki, keçirilən elmi konfrans xalq oyunları və meydan tamaşalarının müxtəlif elm sahələri üzrə kompleks şəkildə tədqiqinə yeni bir təkan verəcək, bu sahədə müxtəlif mərasimlər zamanı aparılacaq təşkilati tədbirlərin zənginləşdirilməsinə geniş imkanlar açacaqdır.

Beynəlxalq elmi konfransın işinə uğurlar arzulayıram.

XALQ OYUNLARINDA ORTAQ DÜŞÜNCƏ TƏRZİ

Hörmətli konfrans iştirakçıları, əziz qonaqlar!

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyevin 18 sentyabr 2015-ci il tarixli sərəncamı əsasında keçirilən, 2017-ci ildə Bakıda keçiriləcək IV İslam Həmrəyliyi Oyunlarına diqqəti artırmaq məqsədi daşıyan bu konfransda araşdırılacaq əsas məsələlərdən biri ortaq dəyərlər məsələsidir. Oyunlarda ortaq dəyərlər kifayət qədər çoxdur. Çünki folklor, eləcə də onun ən maraqlı janrlarından biri olan oyun milli olduğu qədər də ümumbəşəridir. Şifahi ənənəyə əsaslanan, həmin ənənə əsasında yaranan, yaşayan və nəsildən-nəsilə ötürülən oyunların ayrı-ayrı xalqlara məxsus özəllikləri olduğu kimi, müxtəlif xalqlara aid ortaq dəyərləri də vardır. Xalq oyunlarında ortaq dəyərlərin ən mühüm mənbəyi ibtidai təsəvvürlər sistemidir. İbtidai təsəvvürlər sisteminin, insanın ətraf aləmə ilkin mifoloji münasibətinin bir-birindən çox-çox uzaqlarda yaşayan xalqlarda oxşar olması (yəni folklorşünaslıqda təsdiqini çoxdan tapmış bir həqiqət) oyun mədəniyyətinin ümumsəciyyəvi cəhətlərini üzə çıxarmağa yaxından kömək edir.

İbtidai təsəvvürlərlə, mifoloji görüşlər, ayin və mərasimlərlə bağlı olub-olmamağın əsas göstəricilərindən biri janrın yaranmasının qədim dövrlərə gedib çıxmasıdır, oyunun arxaik bir janr olması heç bir şəkkl-şübhə doğurmur. Hətta belə bir fikir irəli sürülür ki, yaranma tarixinə görə oyunu ritualdan daha əvvəl meydana çıxan bir janr saymaq olar. Holland alimi İ.Höyziqanın (1872-1945) məşhur “oynayan insan” konsepsiyasının əsasında oyunun məhz ritualdan, bütövlükdə din və mədəniyyətdən əvvəl meydana çıxması ideyası durur. Ritualdan daha qədim olması oyunun bir arxaik janr olaraq ilkin təsəvvürlərlə, mifoloji görüşlərlə bağlılığını, təbii ki, inkar yox, təsdiq edən bir fakt kimi qiymətləndirilir.

Arxaik rituallar, əsasən, qapalı şəraitdə keçirilir və tamaşaçı tələb etmir. Ritualların keçirildiyi həmin qapalı şəraitdə kim varsa, o, fəal iştirakçıdır və öz öhdəsinə düşən sakral vəzifəni yerinə yetirir. Həmin sakral vəzifəni yerinə yetirərkən ritual iştirakçısının hərfi mənada yox, məcazi mənada tamaşaçısı hamı ruhlardır. O ruhlər ki, ritual məhz onların şərafinə keçirilir və onlardan kömək və yardım umulur. Ritual zamanı kəsilən qurbanlar məhz hamı ruhlərə kəsilir, oxunan dualar onlara ünvanlanır. Bu gözəgörünməz tamaşaçını az-çox gözəgörmənin tamaşaçıya çevirmək üçün ritual iştirakçıları müxtəlif maskalardan, kuklalardan istifadə etməli olurlar. Hamı ruhlərin məcazi tamaşaçı kimi nəzərdə tutulması, hamı ruhlərin işarəsi olan maskalardan, kuklalardan istifadə edilməsi əslində xalq oyunlarının da dərin qatda gizlənen və rituallarla səsleşən cəhətlərindəndir. Rituallar kimi oyunlarda da hamı ruhlərin nəzərdə tutulması oyun elementləri ilə çox zəngin olan şaman törənlərini yada salır. Başlıca funksiyası ruhlər aləmi ilə əlaqə yaratmaqdan ibarət olan şamanın bu funksiyanı daşıya bilməsi üçün ilkin vacib şərtlərdən biri onun (şaman olacaq şəxsin) ölüb-dirilmə mərhələsindən keçməsidir. Bəli, şaman olacaq adam qaranlıq bir yerə atılır və bir müddətdən sonra o, həmin qaranlıqdan hamı ruhlərin köməyi ilə yeni mahiyyətdə üzə çıxır. Şamançılıqla bağlı ölüb-dirilmə inamı arxaik folklorun başqa nümunələri kimi, oyunlar üçün də səciyyəvidir.

Xalq oyunlarının görkəmli tədqiqatçısı Mətin Andın qənaətinə görə, ölümdən yeni doğuma doğru hərəkətində insan dörd əsas mərhələdən keçir:

1. korluq, sıxıntı və üzüntü çəkmək;
2. dirilik və canlılığa təhlükə yaradacaq nə varsa, onlardan təmizlənmək;
3. döyüşmə, yarışma və qovuşmalardan keçib güclənmək;
4. yeni mərhələyə uğurla keçməyin sevincini, şadlığını yaşamaq.

Ölüb-dirilmənin bu mərhələləri xalq oyunları və meydan tamaşalarında öz ifadəsini müxtəlif şəkildə tapır. Müxtəliflik ondan ibarətdir ki, xalq oyunları və meydan tamaşaları bu mərhələlərdən hər hansı birinin qabarıqlığı ilə seçilir. Korluq, sıxıntı və üzüntüdən keçib yüksəlmək inamı söz, musiqi və rəqslərlə müşayiət olunan təriqət törənlərində, həmçinin melodramatik səhnələrlə zəngin olan Şəbih tamaşalarında daha qabarıq şəkildə özünü göstərir. Nəqşbəndi təriqətinə mənsub adamların pəhriz saxlayıb, qırx gün quru çörək və su ilə dolanması və qırx gündən sonra xüsusi mərasim keçirib söz, musiqi və rəqslərlə ilahi qüdrətə qovuşmaq istəməsi korluq, sıxıntı və üzüntüdən keçib yüksəlməyin bir təriqət modelidir. Kökü islamdan əvvəlki etiqadlara, məsələn, Temmuz, Adonis, Osiris kimi allahların ölüb-dirilməsi etiqadına gedib çıxan Şəbih tamaşalarında da üzüntüdən keçib yüksəlmək əsas ideya kimi diqqəti cəlb edir. Şəbih tamaşalarında təsirli melodramatik səhnələr hesabına Kərbəla şəhidləri sanki yenidən həyata qaytarılır və onlardan nicat ummaqla dirçəlişə nail olmaq başlıca məqsədə çevrilir. Mətin And hər hansı əziz adamın cənazəsinin törənlə yenidən canlandırılmasına islam dinində rast gəlinməməsini əldə əsas tutaraq məhərrəmlik ayınlarının Mesopotamiya mənşəli olması, həmin ayınların mahiyyətə bir yeni il törəni kimi keçirilməsi qənaətinə gəlir.

Ölüb-dirilmənin ikinci mərhələsi olan təmizlənmə inamında iki amil xüsusi olaraq diqqəti cəlb edir: od vasitəsilə təmizlənmə, su vasitəsilə təmizlənmə. Mifoloji təsəvvürə görə, dirçəlişə təhlükə yarada biləcək nə varsa, onlardan od və suyun köməyi ilə daha çox təmizlənmək və artıma, məhsuldarlığa bu yolla daha çox nail olmaq mümkündür. Bu inam müxtəlif xalqlarda qeydə alınan “Qodu-qodu”, “Çömçəxatun”, “Çəmçələ qız” tipli oyunlarda başlıca motivdir. “Qodu-qodu” tipli oyunlarda günəşin çıxmasına, “Çömçəxatun” və “Çəmçələ qız” tipli oyunlarda isə yağışın yağmasına magik təsir göstərmək və təhlükədən günəşin və yağışın, başqa sözlə, odun və suyun köməyi ilə qurtarmaq başlıca məqsəddir.

Ölüb-dirilmənin üçüncü mərhələsi olan yarışma, döyüşmə və qovuşma mərhələsi xalq oyunlarının əksəriyyəti üçün səciyyəvidir. Xalq oyunlarında yarış və döyüş hansı tərəflər arasında gedir? Ölümlə yaşam arasında. Məsələn, “Ana, mənə Qurda vermə” kimi oyunlarda Qurdun Qoyunu qapıb aparması ritual-mifoloji baxımdan ölümün kimisə götürüb aparması, Ananın Qurdun ağzından Qoyunu alması isə ölünün yenidən dirilməsi mənasındadır. İslam coğrafiyasında geniş yayılan “Qızqaçırma” oyunları da əslində ölümlə yaşamın mübarizəsini əks etdirən oyunlardır. Belə oyunlardan biri “İncələqız”dır. Nəyə “İncələ qızım var mənim” deyib nəvəsi İncələni axtarır və uzun axtarışdan sonra nəvəsini sağ-salamat tapa bilir. Əldə olan variantda İncələnin nə səbəbdən yoxa çıxması qorunub saxlanmasa da, oyunun bir qızqaçırma oyunu olması şübhə doğurmur. Türkiyədəki “Qızqaçırma” oyunlarında olduğu kimi, “İncələqız” oyununda da itən qızın tapılması ritualın və mifin məntiqindən doğan bir sonluqdur. Məhz ritual və mifin məntiqinə əsasən, oyunda köhnə ilə yeninin, ölümlə yaşamın yarışma və döyüşməsi ikinci tərəfin qalibiyyəti ilə başa çatmalı, bu qalibiyyət xeyir-bərəkətə magik təsir göstərməlidir.

Bir çox oyunlarda (məsələn, “Nizədəsmal”da) yarışma və döyüşmələr cinsi qovuşma ilə başa çatır ki, bu cür sonluq artımın qabarıq işarəsinə çevrilmiş olur.

Artım və bolluğa magik təsir göstərmək funksiyası daşıyan oyunların bir qismində (“Gülümey”, “Haxışta”, “Halay”, “Yel əlli”, “Cəhribəyim”, “Tunqay Məlik” və s.) yarış kişilər yox, qadınlar arasında gedir. Çünki qadın vasitəsilə təbiətə təsir göstərmək mifologiyada xüsusi yer tutan bir məsələdir.

Ölüb-dirilmədə dördüncü mərhələ (yəni köhnədən yeniyə keçməyin sevincini yaşamaq mərhələsi) xalq oyunlarında və meydan tamaşalarında, hər şeydən qabaq, Kosa, Keçəl, Təlxək kimi komik obrazlar vasitəsilə ifadə olunur. Bu obrazların timsalında gülüş dirçəlişə magik təsir edən mühüm bir amil kimi özünü göstərir.

Beləliklə, aydın olur ki, xalq oyunları və meydan tamaşalarında düşüncə tərzinin ortaqlığı xalqları və ölkələri bir-birinə yaxınlaşdırən və doğmalaşdırən dəyərlərdən biridir.

XALQ OYUNLARI TƏSVİRİ SƏNƏTDƏ

Xalq oyunları hər bir xalqın milli xarakterin, milli mentalitetinin ayrılmaz hissəsidir. Bu həm meydan tamaşalarına, həm də xalq rəqslərinə, müxtəlif idman yarışlarına aiddir. Bunlardan bir qismi bu və ya digər idman, sənət növlərinə həyat verir. Məsələn, Azərbaycan teatr sənəti məhz meydan tamaşalarında köklənir. Bir qismi isə digər sənət növlərinin təsvir obyektinə çevrilmişdir.

Hələ qədim dövrdə Qobustan qayaüstü rəsmlərində dairəvi rəqslər təsvir edilmişdir. Bu ənənə təkcə Azərbaycan ərazisində deyil, başqa türk xalqları yaşayan məkanlarını da əhatə edir. Məsələn, Qazaxıstan ərazisində, Almatı şəhərindən təxminən 200 km. uzaqda yerləşən Tamğalı adlı bir yerdə Qobustan qaya rəsmlərinə bənzər dairə rəqslərinin qədim təsviri mövcuddur.

Ümumiyyətlə, Qobustan və Tamğalı qaya üstü rəsmlərinin müqayisəli təhlili bu istiqamətdə geniş imkanlar açır. Bu həm də hər iki yerdə öz əksini tapmış insanın öküzlə oyununun təsvirlərinə aiddir. Qobustanda insanın öküzlə oyun zamanı təsvirləri Böyükdaşın yuxarı terrasasında 30, 45 və 66 nömrəli daşların üstündə yerləşir. Onların birində, 66 nömrəli daşın üzərində insan öküzün üstündə təsvir edilmişdir. Ətrafda oyunu seyr edən 20-yə qədər fiqur var.

Qobustandan fərqli olaraq Tamğalıda insanı öküz üstündə təsvir edən yalnız bir təsvir var. Lakin sözügedən təsvir unikal xarakter daşıyır. Öküz üstündə dayanan insanın başı günəş formasında təsvir edilmişdir. Bu da oyuna müqəddəs, sakral status verir.

Tədqiqatçılar insanın öküzlə oyununun dörd mərhələsini bərpa etmişlər:

1. İnsan öküzü buynuzlardan tutur;
2. Öküz insanı arxaya atır;
3. İnsan öküzün belinə oturur;
4. İnsan özünü irəli ataraq, yerə enir (3, 12).

Qeyd olunmuş Qobustan qayaüstü rəsmləri eramızdan öncə IV-III minilliklərə aiddir. Tamğalıdakı təsvir isə orta tunc dövrünə, yəni e.ə. XIV-XIII əsrlərə aiddir. Bir sözlə, Qobustan süjetləri daha qədim dövrə məxsusdur.

Orta əsrlərdə müxtəlif oyunların təsviri miniatür sənətində öz əksini tapır. Söhbət ilk növbədə çovkan oyundan gedir. 1524-1525-ci illərə aid olan Arifinin məşhur “Quyyü çovkan” əlyazmasında bir sıra miniatürlər məhz oyun səhnələrinə həsr edilmişdir. Azərbaycan miniatür rəngkarlığının görkəmli tədqiqatçısı Kərim Kərimov qeyd edirdi ki, “Şahnamə”, “Xəmsə” və “Cami ət-təvarix” əlyazmaları ilə yanaşı “Quyyü çovkan” əlyazmasının miniatürləri XVI əsrin əvvəli bədii üslubunun ən parlaq nümunələridir (1, 17).

Özbək xalqının ədəbi-bədii irsi olan “Baburnamə”də (XVI əsrin birinci rübü) də oyun və yarışlarını əks etdirən səhnələr mövcuddur. “Qoçların döyüşü” adlı miniatür əslində “Baburnamə”nin aşağıdakı fraqmentini təsvir edir: “Yeməkdən əvvəl hədiyyələrin verilməsi zamanı məclis iştirakçıları üçün dəvə, fil və qoçların döyüşünü təşkil etmişlər. Bundan sonra gülüşçilər yarışmağa başladı” (2, 156).

XX əsr Azərbaycan təsviri sənətində xalq oyunları mövzusunda ilk dəfə olaraq milli peşəkar rəssamlığın banisi Əzim Əzimzadə müraciət etmişdir. Rəssamın yaratdığı “Kos-kosa”, “Kəndirbazlar”, “Od üstündə tullanma” və b. kompozisiyaları təkcə bədii əsər kimi deyil, həm də o dövrün tarixi sənəd kimi qavranılır.

Müasir Azərbaycan təsviri sənətində oyunlar və yarışlar mövzusu davam etməkdədir. XX əsr tanınmış qadın-rəssamı Xalidə Səfərova bir çox idman növlərinə həsr edilmiş tablolar

silsiləsinin müəllifidir. Onların sırasında həm də 1970-ci ildə yaradılmış “Çovkan oyunu” əsəri var. Artıq müstəqillik illərində sözügedən mövzu öz əksini həm də dekorativ-tətbiqi sənətdə tapmışdır. Süjetli xalçaların müəllifi olan rəssam Aydın Rəcəbov “Çovkan oynayan şahzadə” adlı xalça kompozisiyasını yaratmışdır.

Xalq oyunları ədəbiyyatda, xalq oyunları folklorda, xalq oyunları təsviri sənətdə mövzusu çox genişdir. Çəkilmiş misalların sırasını davam etdirmək olar. Lakin yekünləşdirərək, qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan və bütövlükdə islam coğrafiyasında xalq oyunları və onların mədəniyyətimizdə əksi probleminə kompleks, integrativ yanaşma və multidissiplinar tədqiqatların aparılması tələb olunur. Bu istiqamətdə mən bütün konfrans iştirakçılariına uğurlar arzulayıram.

Qaynaqlar:

1. Kərimov K.C. Azərbaycan miniatürləri. – B., 1980.
2. Miniatures of Babur-nama. – Moscow, 1970.
3. Отрощенко В.В. Петроглифы Гобустана и знаковые системы эпохи бронзы Центрально-Восточной Европы. // Проблемы искусства и культуры, 2011, № 3 (37).

MƏRUZƏLƏR

XALQ TEATRINDA OYUNLARIN YERİ

Afaq Ağayeva

*Magistr, Mədəniyyətşünaslıq üzrə Elmi-Metodiki Mərkəzin
Strateji araşdırmalar sektorunun metodisti, afa.55525@gmail.com*

Günay Süleymanova

*Mədəniyyətşünaslıq üzrə Elmi-Metodiki Mərkəzin
Hüquq sektorunun müdiri, lawyer_girl@box.az*

THE PLACE OF GAMES IN A FOLK THEATRE

Summary

When looking at the Azerbaijani folklore, which includes rich national traditions in itself, the unique nature of it becomes known. One of the rich, unique and interesting folklore samples of our nation are folk plays. The article deals with the survival of these plays, dating back to ancient times and reflecting traditions and ethnography of the nation in different periods, till our days and the legal protection ways for them.

The professional theatre in Azerbaijan has emerged later compared to other countries. The reasons for this could be mainly linked with sociohistorical and political conditions.

Johan Huizinga, the famous Dutch historian and culturologist of the 20th century, by analysing the play phenomenon, its definition, and function in his "Homo Ludens" ("Playing Man") book, shows that "play is older than culture".

Key words: *Theatre, spectacle, play, folk, genre, protection mechanisms.*

МЕСТО ИГР В НАРОДНОМ ТЕАТРЕ

Резюме

Если обратим внимание на азербайджанский фольклор, убедимся, что он богат национальными традициями. Народные игры являются одним из своеобразных и интересных образцов национального фольклора. В статье освещаются пути и способы достижения юридической охраны игр, представлений, объединяющих в себе обычаи и традиции народа, дошедших до нас через поколения, начиная с древних времен. В Азербайджане профессиональный театр возник позже, по сравнению с другими странами. Было бы правильным искать причины этого в историко-общественной, политической ситуации. Известный голландский ученый, историк и культуровед XX века Иохан Хейзинга в своей книге «Homo Ludens» («Играющий человек») исследуя феномен игры, его понятие и функции показывает, что «игры древнее культуры».

Ключевые слова: *Театр, представление, игры, народ, жанр, механизмы защиты.*

Bildiyimiz kimi Azərbaycan teatrının tarixi qədimdir. Teatr sənətinin ünsürləri, yəni çalmaq, oxumaq, oynamaq, hərəkət etmək, söhbət aparmaq və s. cəhətlərdir ki, bu baxımdan Azərbaycan teatrının üç min ildən artıq tarixə malik olduğu fikrini irəli sürmək mümkündür. Azərbaycanda teatr sənətinin kökləri xalqın fəaliyyəti, məişəti, şənlik və toy ənənələri, həmçinin dünyagörüşü ilə bağlıdır. Mərasim, ayin və oyunlardakı tamaşa elementləri müstəqil xalq teatrının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Azərbaycan xalq teatrı realist özəllik daşımış və əməkçi təbəqələrlə bağlı olmuşdur. Xalq teatrının repertuarını müəyyən etik məzmunlu kiçik tamaşalar (farslar) təşkil etmişdir. Azərbaycan professional teatrının təşəkkülündə xalq teatrı əhəmiyyətli rol oynamışdır. Xalq tamaşaları şifahi xalq ədəbiyyatının qədim janrlarından biridir. Xalq dramları tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçmiş və getdikcə təkmilləşmişdir. Xalq tamaşaları bir janr kimi formalaşana qədər folklorun başqa növləri daxilində, xü-

susilə epik növün ayrı-ayrı janlarında yaranmağa başlamışdır. Belə ki, peşəkar nağılçılar, aşıqlar, körpələrinə nağıl danışan analar və nənələr nağıldakı hadisələrin gedişindən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əl-qol hərəkətlərindən və səs tonunun dəyişməsində də geniş istifadə etmişlər. Bu zaman isə sanki söylənən folklor nümunəsi ibtidai şəkildə səhnələşdirilmiş və beləliklə, xalq tamaşalarının ilkin rüşeymləri yaranmışdır.

Buna görə də Əli Sultanlı çox doğru olaraq göstərirdi ki, nəinki epik növdə, hətta, Azərbaycan xalq ədəbiyyatının hər bir nümunəsini diqqətlə tədqiq etsək, orada ifadə, məna, məzmun və ifa tərzini etibarilə dram, tamaşa ünsürləri tapmaq mümkündür. Deməli, nağıllar, dastanlar, aşiq sənəti və mərasimlər xalq tamaşalarının yaranması və kamilləşməsi üçün ilkin mərhələ olmuşdur.

Digər tərəfdən, xalqın gündəlik həyatı ilə bağlı olan müxtəlif əyləncələr zaman keçdikcə daha kütləvi xarakter alaraq təkmilləşmiş, bəzən ibtidai, bəzən də kamil süjetli tamaşalar kimi xalqın bədii yaradıcılığına daxil olmuşdur.

Xalq tamaşaları, xalq mərasimləri, xalq ayinləri xalq oyunları içərisində yaranmış və yayılmışdır. Xalqın məişəti ilə bağlı olan mərasimlərin keçirilməsində bütün xalq iştirak etmişdir. Bu mərasimlərin bir çoxu ayrı-ayrı adamların səyi nəticəsində təkmilləşmiş, sonradan əsl xalq tamaşaları səviyyəsinə yüksəlmişdir. Buna misal olaraq “Kosa gəlin”, “Kosa oyunu” və ya “Kosa-Kosa”-nı göstərmək olar. Bu tamaşalarda əsas qəhrəman Kosa və Keçi idi. Kosa – qışın, Keçi – isə yazın rəmzi idi. Tamaşanın sonunda Kosa – qış məğlub olur, Keçi – yaz isə qələbə çalır, bu da xalqın alqışına səbəb olurdu. Lakin zaman keçdikcə bu tamaşalardakı mərasim ünsürləri sönlüklənmiş, onların real mənalı, insanların məişəti ilə bağlı olan tərəfləri isə inkişaf edərək təkmilləşmişdir. Məhz bu proseslərdən sonra həmin tamaşalardan yaranan, xalqın məişətini, əkin-biçinini, real həyatdakı davranışlarını əks etdirən daha müasir, öz dövrü üçün daha aktual olan xalq tamaşaları yaranmağa başlamışdır.

“Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, “Tənbəl qardaş” və s. bu qəbildən olan xalq tamaşalarıdır. Azərbaycan xalq tamaşalarında satira və yumor üstünlük təşkil edirdi. Belə tamaşalarda komik vəziyyətlərə daha çox yer verilirdi. Bu isə ondan irəli gəlirdi ki, xalq cəmiyyətdə olan eybəcərlikləri və nöqsanları gülüş vasitəsilə islah etmək istəyirdi. Eyni zamanda xalq nöqsanları aradan qaldırmağa mane olan qüvvələri, belə vəziyyəti yaradan şəxsləri də gülərək ifşa edirdi. Bütün bunlar isə xalq tamaşalarını tamaşaçılara sevdiren və onun uzunömürlü olmasını təmin edən əsas şərtlərdən idi.

Beləliklə teatr sənətinin komponentləri – dramaturq, rejissor, aktyor cəhətləri o cümlədən, «Kosa-kosa», «Qaravəlli», «Kilimarası», «Şah Səlim oyunu» və s. ta qədimlərdən xalq arasında şöhrət tapmış meydan tamaşalarında, eləcə də, «Kosa gəlin», «Tapdıq çoban», «Maral oyunu», «Kaftar küs» kimi kiçik həcmli tamaşalarda özünü göstərmişdir. Babalarımız ov ovlamaqla yaşamaq imkanı tapmış, bir sıra mərasim tamaşaları yaratmışlar. Onlar maralın, ceyranın və başqa faydalı canlıların ovdan əvvəl təqlidini çıxarmaqla bərabər kaftar küsə də nifrətlərini bildirmişlər. “Kaftarkus” eybəcər təbiətli bir heyvan kimi tamaşaçılara təqdim edilirdi. Bu meydan tamaşaları, eləcə də öz dövrü üçün müəyyən əxlaqi və tərbiyəvi əhəmiyyətə malik olan «Tənbəl qardaş» adlı üçpərdəli komediya Azərbaycan xalq teatrının müstəqil bir tarixə malik olduğunu sübut edir.

Azərbaycan milli xalq oyunları hələ lap qədimdən xalqımızın həyatı ilə sıx bağlı olmuşdur. İnsanlar ən qədim zamanlardan topla oynamışlar. Kauçukun hələ kəşf edilmədiyi, rezin və ya dəri üzvlü topun olmadığı dövrlərdə də oyunlar keçirilmişdir.

Təbii haldır ki, topla oyun ən qədim xalqlardan olan azərbaycanlılar arasında geniş yayılmışdır. Uzun əsrlər boyu xarici işğalçılara qarşı milli azadlıq mübarizəsi aparan bir xalqın məişətində, mədəniyyətində, adət və ənənələrində top oyunlarının inkişafı geniş intişar tapmışdır. Bununla da Azərbaycan xalqı özünün milli fiziki tərbiyə formasını yaratmışdır. Bu tərbiyə formasında at çapmaq, qılınca oynatmaq, güləşmək, ovçuluq etmək, nizə, kəmənd atmaq və s. Müxtəlif milli oyunlar başlıca yer tutmuşdur. Azərbaycanın qədim yazılı və şifahi xalq ədəbiyya-

tında belə nümunələr saysız-hesabsızdır. XII əsrdə yaşayıb yaratmış dünya ədəbiyyatında dərin izlər qoymuş dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində ov səhnələri, at çapmaq, topla oyunlar böyük ustalıqla təsvir edilmişdir.

Tədqiqatçıların yazdıqlarına görə Azərbaycan xalq oyunlarında kişilərlə bərabər qadınlar da iştirak etmişlər. Belə ki, biz Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sində təsvir olunan, kişilərlə yanaşı, qadınlarda “Çövkən” və digər xalq oyunlarında iştirakını XVI əsr miniatürlərində aydın görürük. Azərbaycanda geniş yayılmış bu oyunlar Xaqaninin, Şirvaninin, Qətran Təbrizinin və bu kimi digər klassik şairlərimizin əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Azərbaycan xalqının qədim zamanlardan təşəkkül tapmağa başlamış fiziki tərbiyə sahəsində milli xalq oyunları xüsusi yer tutur. Azərbaycanın ən qədim və daha çox bacarıq və cəsarət oyunu hesab edilən Çövkənin tarixinin birinci minilliyin ortalarına qədər gedib çıxdığı qeyd olunur: “Baxmayaraq ki, əsas qaydalar polo oyunundakı kimidir, lakin bu oyunda müdafiə dəbilqəsi və oyunçular üçün digər müdafiə geyimləri yoxdur. Komanda oyun növü olan çövkən yarışları eramızın birinci minilliyinin ortalarında formalaşmış, yüzillər ərzində Azərbaycanda, Orta Asiyada, İranda, Türkiyədə, İraqda və digər qonşu ölkələrdə oynanılmışdır. Mənbələrin verdiyi məlumata görə XII əsrdə İslam dünyasının mədəniyyət mərkəzlərindən olan Bağdadda Orta Şərq ölkələrinin atçaparıları arasında tarixdə ilk beynəlxalq çövkən yarışlarının keçirildiyi göstərilir. Çövkən yarışlarının Azərbaycanda çox qədimdən məşhur olduğu faktlarla da təsdiqlənmişdir. Örnəqlərdə aparılmış arxeoloji qazıntılar zamanı tapılan şirli qab üzərində çövkən oyununun təsvir edildiyi rəsm bu oyunun IX əsrdə Beyləqan şəhərində yayıldığını əyani sübut edir. Həmçinin IX əsrdə Atabəy Məhəmmədin hökmranlığı dövründə bu oyun meydana at üstündə keçirilirdi. Oyunu idarə edən hakimlərdən biri əlindəki şarfi yuxarı qaldıran kimi şeypur çalınırdı. Sonra hər dəstədə 3 nəfər atlı olmaqla 3 dəstədə meydana dövrə vururdular. Birinci dəstə ağ, ikinci boz, üçüncü isə qara atlarda meydana çıxırdılar. Bundan sonra atlılar meydanın əks tərəfinə gedirdilər. Meydanın əks tərəflərində adam boyda daşdan qülləli qapılar qoyulurdu. Qüllənin birinci üstünə göy, digərinə isə qırmızı rəngli bayraq taxılırdı.

Oyunda əsas məqsəd çövkən ağacı ilə topu fərdi və ya yoldaşlarının köməyi ilə aparıb qapını əvəz edən qüllələrin arasından keçirmək idi. Bu qədim oyun Azərbaycanın bir çox bölgələrində oynanıb. Hazırda isə bu oyunun təsviri belə verilir, iştirakçılar iki dəstəyə ayrılır və iki tərəfdə qoyulan dirəklərdən ibarət rəqib qapılarından topu keçirmək tələb olunur. Oyunda iştirak edən hər komandanın tərkibi 7 nəfərdən ibarət olur. Atların sayı 6 olmalıdır. Oyun ikihissəli olmaqla 30 dəqiqə davam edir. “Çövkən” oyunu haqqında M.S.Ordubadinin “Qılinc və qələm” əsərində Atabəy Məhəmmədin hökmranlığı dövründə Bağdadda keçirilən yarışlarda Azərbaycan xalqının nümayəndəsi, xalq qəhrəmanı Fəxrəddinə iştirak etməyə icazə verilir. Burada Fəxrəddin parlaq qələbə qazanır və mükafat əvəzinə Bağdad xəlifəsindən 40 nəfər Azərbaycan gözəlini vətənə qaytarmasını xahiş edir. Xəlifə onun bu xahişini yerinə yetirir və 40 gözəli vətənə qaytarır. Qədim Qarabağ oyunu – Çövkən 2013-cü ildən UNESCO-nun təcili qorunmaya ehtiyacı olan qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilib. Yaddan çıxmaqda, itməkdə olan xalq oyunlarının qorunması məqsədilə onların nəinki milli, həmçinin beynəlxalq səviyyədə qorunmasını təmin etmək lazımdır. Belə ki, Azərbaycan ənənəvi at idman növü Çövkənin siyahıya salınması ilə bağlı Azərbaycan Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi UNESCO qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə hökumətlərarası komitəsinə ərizə ilə müraciət etmiş, lakin Azərbaycanın bu istəyi İran tərəfindən narazılığa səbəb olmuş və bununla bağlı UNESCO-ya məktub ünvanlayacağı barədə xəbərdarlıq etmişdir. Nəzərə alsaq ki, Çövkən faylı UNESCO-nun representative siyahısına yox, təcili qorunmağa ehtiyac duyulan siyahısına təqdim olunub və həmin sənəddə sözügedən oyun nəinki bir ölkədə həmçinin müxtəlif adlarda müxtəlif ölkələrdə yayılmışdır.

2013-cü il dekabrın 2-dən 7-dək Bakıda BMT-nin Təhsil, Elm və Mədəniyyət Təşkilatının UNESCO qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə hökumətlərarası komitəsinin VIII sessiyası keçirilmiş, toplantıda qeyri-maddi mədəni irsin qorunması üzrə Konvensiyanın icrası haqqında dövrü hesabatlar dinlənilmiş və təcili qorunmağa ehtiyacı olan qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilməsi üçün ərizələrə baxılmışdır. Ərizə verən dövlətlərin arasında Azər-

baycan da var idi və məhz bu toplantıda Azərbaycan ənənəvi at idman növü Çövkənin siyahıya salınmasını xahiş etmişdir.

Teatr sənətinin kökləri müxtəlif əmək növləri, mövsüm və mərasim təntənələri ilə əlaqədar olaraq yaranmışdır. İnsanın mənəvi təkamülündə, bədii, estetik zövqünün formalaşmasında əmək mühüm rol oynamışdır. Əmək zaman keçdikcə insanın mənəvi tələblərini təmin etmək vasitələri də yaratmışdır. Əcdadlarımızın həyat anlayışı, əqidəsi, təsəvvür və təxəyyülünün məhsulu olan mövsüm və mərasim tamaşalarında xeyirlə şər anlayışı təzadlı obrazlar kimi dərk edilirdi. Bizim ölkənin qədim sakinləri ovçuluqdan keçib başqa əmək növlərinə yiyələndikdən sonra, yeni həyat anlayışına müvafiq obrazlar silsiləsi müəyyən etmiş və hər bir fəslə obraz kimi fərdiləşdirmişlər. İfaçılar qış və bahar fəsilələrinin xarakterinə uyğun geyinirdilər. Qış şərin, zülmün, zillətin simvolu idi. Fəsillərin bir-birini əvəz etmə prosesi ölümle həyatın, xeyirlə şərin mübarizəsini təmsil edirdi. Qədimdə babalarımız keçiyə baharın simvolu kimi yanaşmışlar. Bahar daxil olarkən ona həsr olunmuş tamaşalar göstərirdilər. Burada meydan aktyorları keçiyə dərinsinə girir, qışı qorxutmaq üçün oynayır, onu hədələyir, qış üzərində qələbəni ümumi şənliklərlə bitirirdilər. Həyat və zəhmət prosesində yaranıb-yaşayan, şüurlu insanla birlikdə zənginləşən teatr ünsürləri zaman keçdikcə bir sıra yeni, mükəmməl tamaşaların ərsəyə gəlməsinə səbəb olmuşdur. Azərbaycan xalq tamaşalarının kökləri pantomima tamaşaları ilə bağlı olmuşdur. Pantomimanın elementləri bəzi süjetli rəqslərdə çox, bəzilərdə isə az olur. Əl-qolla, baxış və bədən hərəkətləri ilə mənə ifadə etmək ənənəsi müxtəlif növlü “yallılar”da da var idi. Pantomima xarakterli oyunlarda əvvəllər yalnız kişilər iştirak edirdi. Sonralar qadınlar da bu oyunun əsas iştirakçısı olmuşlar. Vaxtı ilə pantomimanın ifadə vasitələri o qədər inkişaf etmişdir ki, müasir dövrdə də teatr ondan bütünlüklə ayrılı bilmir. Ordubad rayonunun Nəsrəvaz kəndindən 7 km aralı – Gəmiqayada arxeoloqlar bir neçə maraqlı rəsmlər aşkar etmişlər. Tapılan rəsmlərdə rəqs edən şəxs – maskad təsvir olunur. Bu rəsmlər Azərbaycan ərazisində teatr ənənələrinin ilk nümunələridir. Bu üslublu rəsmlərin Qobustan maddi-mədəniyyət abidələrində də öz əksini tapması müşahidə olunur.

Azərbaycan xalq teatrının kökləri ilə əlaqədar bəzi maddi-mədəniyyət abidələrinə və bədii, fəlsəfi təfəkkürün qədim nümunələrindən biri kimi tanınan Avestaya nəzər saldıqda, Azərbaycanın, Orta Asiyanın, İran kimi ölkələrin idrak məhsulu olan bu abidə də zəngin tamaşa ünsürləri vardır. Avestada dramatik yaradıcılığın bütün kökləri mövcuddur. Burada dialoq, obraz, bədii ifadə, xor, mahnı, rəqs, obraza daxil omaq və s. kimi ifadə vasitələri vardır. Göründüyü kimi, Azərbaycan xalq tamaşalarının kökləri əsrlərin dərin qatlarına bağlıdır. Azərbaycan xalq teatri İran, hind teatrları kimi musiqi və rəqsin, xorun, nağılçı və bədahətçilərin, vokalın üzvi vəhdətindən ibarət idi. O sinkretik xarakter daşmışdır. Beləliklə, Azərbaycan xalq teatri böyük və zəngin ənənələrlə təmasda olmuş, qarşılıqlı zənginləşmə yolu ilə inkişaf etmişdir.

“Oyun” azərbaycanlılar kimi, lüğət fondu onlara yaxın olan xalqlarda da tamaşa, rəqs mənasını ifadə edir. “Oyunbaz” və “oyunbazlıq” isə burada aktyor, aktyorluq deməkdir. Bu sözün konkret lüğəti mənası oyun-oyundur. Bu o deməkdir ki, xalq “oyunbaz” oyunbazlıq sözünü güldürən, məzhəkəçi, təlxəklik edən adamlar və eləcə də aktyor, ifaçı mənasında işlətməmişdir. Başqırdlar, qırğızlar, şaman və onun mərasimlərini “Oyun” adlandırıblar. Qırğız, uyğur və s. kimi dillərdə “oy” söz kökünün ağıl və fikir kimi mənaları da vardır. Qədim Azərbaycanda rəqslə, sözlə müşayiət edilən şənliklərə, pantomima tamaşalarına “oyun” deyiblər.

Azərbaycan xalq oyunlarının geniş yayılmış növlərindən biri də “Kilimarası”dır. Kilimarası xalqın həyat, məişət məsələlərinə müdaxilə etmiş, istismarçılara, tənbellərə gülmüş və ictimai rəğbət qazanmışdır. Bu qədim Azərbaycan tamaşalarına müraciət edərək Nizami Gəncəvi yazırdı:

Bu pərdənin dalında mahir bir oyunçu var,
Bəs yoxsa hardan çıxdı bu oyuncaqlar ?

“Kilimarası” Azərbaycanın qədim kukla tamaşasıdır. Meydan tamaşalarının tərkibində toy və bayramlarda ifa olunan “Kilimarası” musiqinin, mahnının və saz çalan aşığın müşayiəti

ilə göstərilirdi. Oyunu idarə edən şəxs 4 kuklanı barmaqları və dizləri ilə idarə edirdi. “Kilimarası” kukla tamaşasından başqa “Şah Səlim”, “Qara göz”, “Keçəl pəhlivan”, “Şölə oyunu” və s. kimi tamaşalarda ailə-məişət məsələlərini əhatə edirdi. Qaravəlli tamaşaları isə yaradıcılığın bütün sahələrini əhatə edirdi. Bu tamaşalarda rəqs, mahnı, söz, lirik parçalar, kinayəli gülüş, tənqid, nikbinlik üzvi şəkildə birləşmişdir. Bu janrdə daimi obraz kimi çıxış edən kosa çox vaxt xalqı da tamaşaya dəvət edirdi. Azərbaycan xalq teatrının əhatə dairəsi geniş olmuş və o müxtəlif növlərə, müxtəlif janrları özündə əks etdirmişdir. Azərbaycan xalq teatrının obrazlı ifadə tərzı, şərtılik, xəlqılik, aktualıq keyfiyyətləri, müsbət qəhrəman ənənələri, professional teatrın yaranması üçün bir zəmin olmuşdur. Azərbaycan professional teatr və dramaturgiyası xalq teatrından geniş istifadə etmişdir.

Fikrimcə, tariximizin, mədəniyyətimizin bir hissəsi olan milli xalq oyunlarının unudulmaması, yaşadılması, təbliğı və gələcək nəsillərə ötürülməsi baxımdan, teatrların repertuarlarına daxil edilməsi, bayramlarda meydan tamaşalarında tamaşaçılara təqdim edilməsi daha məqsədə uyğun olardı.

Qaynaqlar:

1. Arif M. Azərbaycan xalq teatrı. Seçilmiş əsərləri, III c., Bakı: Elm, 1970
2. Arif M. Xalq oyun və nəğmələri. Ədəbiyyat məcmuəsi, I c., Bakı, 1946, s.3- 14
3. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası, Bakı: İşıq, 1984. 7.
4. Azərbaycan xalq oyunları, Ə.Y. Qasımov Bakı 2004
5. Cəfərov C.H. Azərbaycan teatrı (1873-1973), Bakı: Azərnəşr, 1974.
6. Nəbiyev A. El nəğmələri, xalq oyunları, Bakı: Azərnəşr, 1988
7. Fərzəliyev T. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları. Bakı: Elm, 1987
8. Xalq oyunları, Nərimanoğlu Məhəmməd, Azərbaycan q 19 mart 2016, səh 10
9. http://admiu.edu.az/jurnal/27/51-56_27_8.pdf
10. http://anl.az/el/latin_qrafikasi/ea/az.kss3.pdf
11. <http://www.shahidov.com/az%C9%99baycan-folklorunda-oyun-v%C9%99-%C9%99yl%C9%99nc%C9%99l%C9%99r/>
12. www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/az/az/az073az.pdf



Килим арасы.



Нәсрвәз гаја тәсвирләри.



Шәһ Сәлим ојуну.

MEYDAN TAMAŞALARINDA OBRAZLARIN TİPOLOGİYASI

Afət Həbibova

*Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət
Universitetinin doktorantı, afet_hebibova@mail.ru*

THE TYPOLOGY OF IMAGES IN SQUARE PERFORMANCES

Summary

Azerbaijan has one of the richest folklores of the world. The rich and meaningful samples of Azerbaijani folklore are mentioned in the sources of Azerbaijani literature, mentions The dramatic genres of Azerbaijan folklore presented folk games and street performances. The most typical example of this genre can be called the drama of "Kosa-Kosa". Ceremony folklore includes seasonal ceremonies, ceremonies concerning different natural phenomena, everyday life, including weddings and funerals.

Key words: *folklore, performances, games, genre*

ТИПОЛОГИЯ ОБРАЗОВ В ПЛОЩАДНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЯХ

Резюме

Азербайджанский народ обладает одним из наиболее богатых фольклоров мира. В источниках по Азербайджанской литературе упоминаются богатые и содержательные образцы азербайджанского фольклора. Драматические жанры азербайджанского фольклора представлены народными играми и уличными представлениями. Наиболее характерным образцом этого жанра можно назвать драму "Коса-коса". Обрядовый фольклор, в свою очередь, охватывает календарные обряды, церемонии связанные с различными природными явлениями, бытовые, в том числе свадебные и траурные обряды.

Ключевые слова: *фольклор, выступления, игры, жанр*

Azərbaycan dünyasının ən zəngin folklor sərvətlərindən birinə sahibdir. Xalqımızın adət-ənənələrini, etnoqrafiyasını özündə yaşadan xalq oyun tamaşaları milli-mənəvi dəyərlərimizə, soykökümüzə bağlılığımızı təcəssüm etdirir. Oyunlar xalq həyatının müxtəlif cəhətlərini, eləcə də müxtəlif mərasimləri ehtiva edən qədim folklor janrından biridir. Tarixi çox qədimlərə gedib çıxan xalqımızın zəngin, özünəməxsus dəyərləri özündə birləşdirən oyun və tamaşalar, müxtəlif mərasimlər insanlarda yüksək humanist duyğular yaratmaqla yanaşı, şər qüvvələri cəzalandırmaq, xeyirxahları mükafatlandırmaq kimi müsbət keyfiyyətlər də aşılayır. Bu oyunların məyasında yüksək əhval-ruhiyyə, fiziki hərəkət, ruhi saflıq, zehni güc, sağlamlıq dayanır. Xalqın müxtəlif dövrlərdə adət-ənənələrini, həyat tərzini özündə yaşadan bu oyunlar, əsasən, şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə keçərək günümüzədək gəlib çatmışdır.

Azərbaycan xalqının mədəni düşüncəsində özünəməxsus yeri olan "oyun" fenomeni tamaşa mədəniyyəti ünsürlərini yaşadan əsas nümunələrdən hesab edilir. Ümumilikdə isə, xalqların mədəni yetkinlik səviyyəsinin müəyyənləşdirilməsində son dərəcə mühüm rolunu oynayan "oyun" bir gerçəklik faktı olaraq "insanın müxtəlif görüş, ayın və etiqadlarını əhatə edir, onu öz vəhşi və barbar təbiətindən qoparıb təkamülə yüksəldir" (Nəbiyev 2002: 395). Bu mövzuda aparılan tədqiqatlarda "oyun" sözünün etimoloji mənşəyi ilə bağlı müxtəlif fikirlər də irəli sürülür. Lakin əksər tədqiqatçılar bu qənaətdədirlər ki, "oyun" hərəkətlə bağlı məzmun ifadə etdiyinə görə birinci növbədə dramla əlaqələndirilməlidir. "Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən" adlı əsərində (Sultanlı 1964: 24-25) Əli Sultanlı belə bir qənaətə gəlir ki, yaranmış bayatılar, ağılar dərin məzmunla malik olduqları qədər dramatik bir mahiyyətdədir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalqı hadisələri, söhbətləri, səsləri, hərəkətləri dramlaşdırmağa həmişə meyilli olmuşdur.

Xalq oyunları mövzu, məzmun, yaranma yolu və formaları baxımından da çox zəngin və rəngarəngdir. Xalq oyunları, bütövlükdə xalqın oyun-tamaşa mədəniyyətinə dair ilk məlumatlara eyni zamanda bir sıra qədim mənbələrdə rast gəlmək mümkündür. Belə ki, IX-X əsrlərdə yaşamış Yaxın Şərq alimlərindən Kəsəvi, Səalabi və Əl-Biruninin, XII əsrdə isə dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsrlərində də xalqımızın islamıyətədən əvvəlki mərasim şənlikləri, oyunları, eləcə də onların mənşəyi və məzmunu barədə müəyyən məlumatlar vardır. Xalq oyunları haqqında məlumatlara nağıl və dastanlarımızda, həmçinin Avropa və Asiya səyyahlarının əsrlərində, onların memuar və gündəliklərində, əcnəbilərin Azərbaycana səfər təəssüratları barədə xatirələrində, o cümlədən orta əsrlərdə bir sıra yerli, eləcə də Yaxın Şərq rəssamlarının miniatürələrində də rast gəlmək olar.

Mərasim, ayin və oyunlardakı tamaşa elementləri eyni zamanda müstəqil xalq teatrının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Beləki, qədim insanlar hələ danışmağı bacarmadıqları zamanlarda bir-birini müxtəlif mimik hərəkətlər və jestlərlə anlamağa çalışmışlar. İbtidai insanlar ov mərasimlərini müxtəlif heyvan dərilərinə bürünərək, onlara bənzəmək yolu ilə ova yaxınlaşa bilmək məharətinə yiyələnmişdilər ki, bu da həmin dövrlər üçün ritual səciyyə daşmışdır. Bəddii-estetik düşüncədə oyunun yeri zaman keçdikcə ayrı-ayrı görüş, ayin və etiqladlarla müşahidə olunmuşdur.Özünün erkən həyat tərzi rəqslərdə, miniatürələrdə, daş kitabələrdə, qaya rəsmlərində yaşadan əcdadlarımız nitq vərdislərinə yiyələndikdən sonra ovçuluq, əkinçilik, maldarlıq və b. görüşlərini əks etdirən oyunları sözlə ifadə etməyə, cilalamağa başlamışdır. Bütün bunlar isə əcdad mədəniyyətini daha yetkin çalarlarda əhatə edə bilən silsilə oyun sistemləri yaratmışdır ki, bu gün teatral düşüncənin əski qatları həmin oyunlarda özünü daha çox qoruyub saxlaya bilmişdir.

Uzaq zamanlardan bəri xalq arasında geniş yayılmış "Qaravəlli" (meydan teatrl formalarından biri), "Kilimarası", "Şah Səlim" (kukla tamaşaları) və s. Azərbaycanda xalq teatrının müstəqil tarixə malik olduğunu bir daha sübut edir. Bu tamaşa biçimlərindən bir qismi sabit süjet üzərində qurulduğundan oyun xarakteri daşdığı halda, başqa qismi xırda məzhəkələrdən ibarət repertuara malik olub, Azərbaycan xalq teatrının daha yetkin mərhələsini təşkil edirdi. Həmçinin "Novruz" mərasiminin mühüm epizodunu təşkil edən "Kosa-kosa" oyunu əsl teatr örnəyidir. Burada ardıcıl süjet, dramatik hərəkət, xüsusi paltar geyinən maska taxan aktyor vardır. Bir neçə gün davam edən toy mərasimlərində ifa olunan "Xan-xan", "Mütrilərin rəqsi", "Gəlinlə qayınananın deyişməsi" və s. epizodlar, burada oyun və tamaşa ünsürlərinin müstəqil əhəmiyyət kəsb etdiyini göstərir. Ozan-aşıq məclislərində, "Zorxana" səhnələrində, kəndirbazların çıxışlarında, habelə qədimdə el arasında geniş yayılan "Yuğ" mərasimində də meydan teatrl ünsürləri güclü olmuşdur.

Xalq yaradıcılığının hər bir nümunəsini diqqətlə tədqiq etsək, orada ifadə, məna, məzmun və ifa tərzi etibarilə dram, tamaşa ünsürləri tapmaq mümkündür. Çünki, xalq dramları bir janr kimi formalaşana qədər folklorun başqa növləri daxilində, xüsusilə epik növün ayrı-ayrı janrlarında yaranmağa başlayıb. Belə ki, əvvəllər peşəkar nağılçılar, aşıqlar, körpələrinə nağıl danışan analar və nənələr nağıldakı hadisələrin gedişindən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əl-qol hərəkətlərindən də geniş istifadə edirdilər. Bu zaman isə sanki söylənən folklor nümunəsi dinləyicinin gözü önündə ibtidai şəkildə səhnələşir və beləliklə, xalq tamaşalarının ilkin rüşeymləri yaranır. Məsələn, "Məlikməmməd" nağılında Məlikməmmədin quyuda divlə qarşılaşdığı səhnəni danışan şəxs divin sözlərini qalın, kobud səslə, qızın sözlərini zərif, incə, Məlikməmmədin sözlərini isə amirənə bir səslə, xarakterik ahənglə ifa edirdi. Deməli, nağıllar, dastanlar, mərasimlər xalq tamaşalarının yaranması və kamilləşməsi üçün ilkin mərhələ olmuşdur. "Milli teatr poetikasının bir çox səciyyələri əski oğuzların mif yaradıcılığında, deyimlərində, müxtəlif adət-ənənələrində, oyunlarında, mahnılarında və s. səpələnmiş halda mövcuddur" (Əlizadə 1998: 24). Qədim tarixə malik "Sayaçı", "Novruz", "Gəvşəç" kimi mərasimlərdə xor, rəqs və dialoqla yanaşı, dramatik süjetə, hərəkətə, bəzən isə bədii surətə də rast gəlinir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq oyun tamaşaları realist özəllik daşımış və əməkçi təbəqələrlə bağlı olmuşdur. Xalqın məişəti, gün-güzəranı ilə bağlı olan mərasimlərin keçirilməsində bütün xalq iştirak etmişdir. Xalqın gündəlik həyatından bəhs edən müxtəlif əyləncələr getdikcə daha kütləvi xarakter alaraq təkmilləşmiş, bəzən ibtidai, bəzən də kamil süjetli tamaşalar kimi xalqın bədii yaradıcılığına daxil olmuşdur. “Zaman keçdikcə bu ünsürlər müəyyən həyat məzmununu ifadə edərək, müstəqil şəkllə düşməyə və teatr tamaşalarının yaranması üçün əsas təşkil etməyə başlamışdır. Xalq içərisində intişar tapan tamaşa və oyunlarda müəyyən süjetə, dramatik hərəkətə və ən başlıcası, aktyor tərəfindən ifa edilən bədii surətə rast gəlirik” (Cəfərov 1974: 5). Beləliklə əsrlərdən süzülüb gələn xalq oyun tamaşaları tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçərək daha da mükəmməlləşmişdir.

Xalq teatrının repertuarını əsasən "Kosa-gəlin", "Tapdıq çoban", "Tənbəl qardaş" (üçpərdəli komediya) və s. tamaşalar müəyyən etik məzmunlu kiçik tamaşalar (farslar) təşkil etmişdir ki, onlar da el arasında məşhur idi. Bu tamaşalarda daha çox kəndin təsərrüfat və məişəti əks olunub. Nikbinlik onların başlıca xüsusiyyətidir. Xalqın yaşam tərzindən bəhs edən bu cür xalq tamaşaları eyni zamanda insanların əylənməsinə də xidmət etdiyindən burada satira və yumor da üstünlük təşkil edirdi. Belə tamaşalarda komik vəziyyətlərə daha çox yer verilirdi. Bu isə ondan irəli gəlirdi ki, xalq cəmiyyətdə olan eybəcərlikləri və nöqsanları gülüş vasitəsilə islah etmək istəyirdi. Eyni zamanda xalq nöqsanları aradan qaldırmağa mane olan qüvvələri, belə vəziyyəti yaradan şəxsləri də gülərək ifşa edirdi. Həmin tamaşalarda gülüş bəzən ciddiləşib, acı kinayə, satiraya çevrilərək, adamların əmək, məişət və psixologiyasındakı qüsurları qamçılıyırdı. Bütün bunlar isə xalq tamaşalarını sadə xalqa sevdiren və onun uzunömürlü olmasını təmin edən əsas şərtlərdən idi.

Meydan tamaşaları və ya Türkiyədə deyildiyi kimi “ortaoyunu əslində səhnə, pərdə, dekordan istifadə edilmədən və yazılı mətni olmayan çox aktyorlu, musiqili, ənənəvi türk xalq teatridir” (Albayrak 2004: 419). Meydan tamaşaları, əsasən, açıq havada (çox az halda, xüsusən də qış fəslində qapalı məkanlarda) oynanır. Meydan tamaşalarında bütün elementlər – sözlü mətn, hərəkət, oyun meydanı, oyunçuların geyimləri, oyunu yönləndirən və s. vəhdət halında olur. Xalq teatrının estetikası da məhz bundan ibarətdir. Ümumiyyətlə, meydan tamaşalarına aşağıdakıları daxil edilir: cıdır tamaşaları, zorxana tamaşaları, kəndirbaz oyunları, əyləncə tamaşaları, qaraçı tamaşaları, fərdi tamaşalar. Meydan tamaşalarında yer alan hər bir obraz xalq yaradıcılığının, təfəkkürünün məhsulu idi. Əsrlər keçdikcə obrazlar bədii ifadə vasitələrinə çevrilmişdir. Xalq müxtəlif tipli, xarakterli obrazların köməyi ilə meydan tamaşalarında yumora, satiraya, məsxərəyə, bütövlükdə gülüşə müxtəlif çalarlar qatır, izləyicilərə xoş təəssürat yaradırdı. Meydan tamaşalarında oyunçu öz oyununu deyil, oynamaq zorunda qaldığı rolu canlandırır. Bunun üçün o, paltardan, səhnədən, səhnə dekorasiyasından, maskadan və s. istifadə etməli olur. Obrazlar, ilk növbədə, tamaşaçılarda hadisə, mövzu və ideya barədə ilkin və aydın fikir oyatmaq, onlara məlumat aşılamaq xarakteri daşıyır.

Meydan teatrında məzhəkə tamaşalarının xüsusi yeri vardır. Bu tamaşalar onlara mənsub olan komik gülüşlə birlikdə orta əsr insanların həyatında çox mühüm yer tuturdu. Onların yayılma dairəsi çox genişdir: adi kənd həyatından tutmuş şah saraylarına qədər. Eyni zamanda məzhəkə janrı həm Şərqi, həm də Qərbi xalqları arasında ən geniş yayılmış və çox sevilən folklor janrlarından olmuşdur. Öz ciddiliyi ilə seçilən rəsmi, dini və dövlət bayramlarından fərqli olaraq, xalq bayramlarını məzhəkə tamaşalarından ayrı təsəvvür etmək mümkün deyildi; toy və ziyafət şənliklərində, həmçinin əhalinin asudə vaxtlarında da (məsələn, taxıl biçini başa çatdıqdan sonra) onlardan geniş istifadə edilirdi. Belə tamaşalar xalqın ən çox xoşladığı kollektiv əyləncə vasitələrindən biri idi. Xalq məzhəkələrində tənqid edən tənqid olunanla birlikdə gülməsi öz mənşəyinə görə daha çox bayram mərasimləri ilə bağlıdır. Bayram mərasimlərində xalq tamaşaları göstərilərkən kimin ifaçı, kimin tamaşaçı olması nisbi səciyyə daşıyır. Eyni zamanda hamı həm ifaçıya, həm də tamaşaçıya çevrilir. Bayram şənliyində təkcə məzhəkəçilər (məsxərəçilər), oyunbazlar, hoqqabazlar yox, bu və ya digər dərəcə

cədə hamı deyib-gülür, zarafatlaşır və oyun oynayır. Burada kosa, keçəl və təlxək ətrafdakılara gülməkdən çox ətrafdakılarla birlikdə güülrlər. Gündəlik həyatda olan rəsmiyyətçilik və ağır davranma halları bayram şənliyində aradan götürülür, sevinc, sərbəstlik, azadlıq şənliyin ruhuna hakim kəsilir. Tamaşalarda komik obrazların, o cümlədən də məzhəkəçi personajların mənşəyinə gəlincə, mifologiyada onları arxaik dual obrazlar və anlayışlarla (Məs., kosmos-xaos, Yer-Göy, sağ-sol, xeyir-şər və s.) bağlayırlar. Tamaşada yer alan hər hansı mənfi obraz, öz məqsədlərinə çatmaq üçün tez-tez hiyləgər fəndlərə əl atır, tərəf müqabilini və digər personajları aldatmağa çalışırdı. Mifoloji dünyagörüşün zəifləməsindən və onun süjet və obrazlarının folklorlaşmağa başlamasından sonra isə bəzi obrazlar müxtəlif folklor mətnlərində hiyləgərlik və gülüşlə bağlı olan müxtəlif komik personajlara çevrilirdilər.

Meydan tamaşalarının içində məşhur olanlardan biri də zorxana tamaşalarıdır. Zorxana xalqın adət-ənənəsinə daxil olmuş sinkretik tamaşa mərasimidir. Bu, pəhləvanlıqla bağlı keçirilən böyük xalq bayramıdır. Burada oyun pəhləvanlarının, güləşçilərin iştirakı mühüm sayılır. Azərbaycanda keçirilən zorxana tamaşalarının tarixi qədim dövrlərə gedib çıxır. Pəhləvanlar meydana mil oynada-oynada çıxar, rəcəz oxuyardılar. Özlərinə tərəf-müqabili, qənim axtarırdılar. Oyun zamanı igidlər bir dairə içərisində öz güclərini sınıyarlar. Oyunda qalib gələnələr pul və digər qiymətli hədiyyələrlə mükafatlandırılır. “Avesta”da qoçaqlıq, güclü olmaq haqqında geniş bəhs edilir. Zorxanada güləş vaxtı manqalda üzərlik yandırma mərasimi məhz zərdüştərdən qalma adət-ənənədir. Bu meydan tamaşası bir vaxtlar Şəkiddə daha geniş vüsət almışdı.

Yarandığı ilk vaxtdan meydan tamaşaları sırasında öz kütləviliyi ilə seçilən oyunlardan biri də “Cıdır tamaşaları”dır. “Cıdır tamaşaları” əmək mövsümünün qurtarması və ya başlanması, habelə yazın gəlişi ilə əlaqədar keçirilirdi. Bu tamaşaların icraçıları əsasən igid, cəngavər cavanlar olardı. Cavanlar arasında yaxşı at çapma igidlik hesab edilirdi. Cıdırda qalib gələnə el içində böyük ehtiram bəslənərdi.

Meydan tamaşalarından sayılan “Kəməndatma” cıdır oyunlarında böyük marağa səbəb olardı. Bəzən kəməndə düşən igidlər kəməndi qırıb yenidən at belinə qalxır, bəzən də kəmənddən çıxıb bilməyərək məğlub olardı. Bir sıra hallarda kəməndatma zamanı at üstündən yıxılan cavanlar ağır xəsarət alır, yaxud bədbəxt hadisə baş verirdi. Bəzən də kəməndə düşən cavan məğlub olmağı şənlinə sığışdırmır, kəmənddə özünə qəsd edirdi. Buna görə də kəməndatmanın zərərli nəticələri onun cıdır tamaşaları sırasından bir qədər sürətlə çıxmasına səbəb oldu. Belə ki, orta əsrlərin sonlarından başlayaraq cıdır tamaşalarında kəməndatma öz yerini yeni-yeni meydan tamaşalarına verməyə başladı.

Meydan tamaşaları içərisində Kəndirbaz tamaşaları da geniş yayılmışdır. Kəndirbazlar kənd yerlərində, bölgələrdə daha çox idi. Onlar özlərinə çıxış üçün meydança düzəldikdən sonra tamaşa göstərməyə başlayırdılar. H.Sarabski Azərbaycanda kəndirbaz tamaşalarından bəhs edərkən yazırdı: “Onlar iki möhkəm şalbanı bir-birinə çatıb maili sürətdə yerə basdırdıqdan sonra ikisini də eləcə 10-15 metr məsafədən sancırdılar. Sonra şalbanların yuxarıdakı haçalarına kəndir bağlayıb birindən o birinə uzadırdılar. Tarım çəkəndən sonra həmin kəndiri möhkəmcə bağlayırdılar” (Nəbiyev 1984: 102). Tamaşada əsasən altı nəfər iştirak edirdi: kəndirbaz, onun təlxəyi, zurnaçı, balabançı, nağaraçı və gözətçi. Tamaşa göstərildiyi zaman hər birinin öz vəzifəsi var idi. Lakin kəndirbaz tamaşalarının əsas gülüş doğuran obrazı təlxək idi. O, kəndirbazın hərəkətlərini çox diqqətlə izləyir, onlara uyğun zarafatlar, oyunlar göstərirdi. Tamaşanın bütün gəliri təlxəyin bacarığı və məharətindən asılı idi. Kəndirbazın hər oyunundan sonra təlxək bir nəğmə oxuyar, yalan iftira deyər, camaat gülər və təlxəyə pul verərdilər. Təlxək hərdən ibarəli sözlər danışar, pis gözlü, bədniyyətli adamlara sataşardı. Təlxəkdən soruşanda ki, “bu qədər atılıb düşməkdən yorulmadın?” O da deyərdi ki, “göz sındırıram. Qoy ağama nəzər dəyməsin. Əgər puldan – paradan versən, elə bir təzə nəğmə deyərəm ki, dədən – baban da eşitməyib”. Beləliklə, təlxək oxuduqca meydana gülüşmə düşər, tamaşa uzanar, təlxəyin təzə mahnıları meydana yayılırdı.

Meydan tamaşalarında ən fəal obrazlardan biri də “Keçəl” obrazıdır. Əsrlər ötdükcə xalqın əksər oyunlarının, qaravəllilərinin, məzhəkələrinin diribaş, hazırcavab, sadələhv görü-

nən, lakin hər cür mürəkkəb vəziyyətlərdən dəyanətlə çıxan sadə xalqın təmsilçisi, haqqın qoruyucusu kimi xalqın sevimli personajına çevrilib. Keçəlin mifik xüsusiyyətlərindən bəhs edən B.Həqqinin bu barədəki fikirləri diqqətəlayiqdir. O, qeyd edir ki, “keçəl, öz ayıqlığı sayəsində əcdadların dəyərli təcrübəsindən, o cümlədən də sehirlə vasitələr sayılan əsa, qılınc, papaq və xalidan istifadə edərək, şahları və onların növçülərini ələ salaraq, despotizmi, zülmü ifşa edir. Nəzərə almaq lazımdır ki, keçəlin qələbəsində əsas rol oynayan səbəb fədakarlıqdan başqa, onun hiyləgər üsullardan istifadə etməsindədir. Elə həmin xüsusiyyət və bacarıqla da onlar bütün əngəlləri aradan qaldırır, zalımların çirkin simasını ifşa edir, kütlələrə xoşbəxtliyə çatmaq üçün ümid verirlər” (Həqqi 2003: 228). Keçəl obrazı bəzi tamaşalarda eyni zamanda ironik qəhrəmanı da canlandırır. Bu tamaşalarda keçəl əsas qəhrəman yardımçısı kimi özünü göstərir, çoxbilmiş olmaqla yanaşı hiyləgərlik xüsusiyyətini özündə daşıyır.

Hamının eyni dərəcədə sərbəst olduğu bayram şənliyinin daha canlı, daha hərarətli keçməsinə, təbii ki, oyunbazlar xüsusi rol oynayırlar. Gündəlik həyatda da zarafatyana danışmaları və gülməli hərəkətləri ilə seçilən bu məzhəkəçilər bayram şənliyində təbiət və cəmiyyətin müxtəlif hadisələrini məzhəkəyə qoyurlar. Oyunbazlar başqa vaxtlar tənqid edə bilmədikləri bəyi, xanı, taciri, mollanı, qazını tənqid hədəfinə çevirirlər və bunu elə şəkildə edirlər ki, tənqid olunanlar onlardan incimirlər. Onlar heç özlərini də tənqid hədəfləri sırasından ayırmırlar. Onlardan biri digərinin eybini açan atmacalar söyləyir və yaxud oyunbazlardan hansısa öz başına gəlmiş gülməli əhvalatları danışmaqla öz eyiblərini açır və camaatı özünün “səfeh” hərəkətlərinə güldürür. Bu haqda A.Nəbiyev yazır ki, hansısa bir süjetdə tənbellik, yalançılıq, böhtançılıq, oğurluq və s. edilməklə həmin kiçik süjet üzərində şux əhval-ruhiyyə, komizm və incə yumor hakim olmuşdur. Bunu “Kosa gəlin”, “Kosa-Kosa”, “Qaragöz”, “Şəbih oyunu”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş” və b. xalq dramı nümunələrində də görmək olar (Nəbiyev 2006: 265).

Meydan tamaşalarından biri də “Qaravəllilər”dir. Bu tamaşalar əsasən meydanlarda, karvansaralarda, toylarda, soyuq-sazaqlı, yağmurlu havalarda böyük damlarda (qara dam) və təmiz kürünüb, həsir döşənmiş tövlələrdə göstərilir (Rəhimli 2002: 81). “Qaravəlli tamaşalarının əsasını məzəli hadisə və ifadələrlə dolu olan qısa pyeslər, həmçinin tamaşaçıları güldürmək məqsədi ilə pərdəarası göstərilən, bəzən də müəyyən mərasimlərdə müstəqil olaraq göstərilən kiçik tamaşalar təşkil edir. Qaravəlli tamaşalarında mükəllimə, dialoq, monoloq və musiqidən başqa, rəqs, şeir, gözbağlıca, hoqqabazlıq səhnələri də olur” (Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası 1979: 50).

İstər Novruz şənliklərində, istərsə də digər mərasim oyunlarında diqqəti cəlb edən maraqlı məqamlardan biri də burada qadın obrazının olması, süjetdə qadınlara da yer verilməsidir. Tədqiqatçıların yazdıqlarına görə, Azərbaycan xalq oyunlarında kişilərlə bərabər, bəzən qadınlar da iştirak etmişlər. Bu barədə Nizaminin “Xəmsə”sində müəyyən məlumatlar verilir. Qadınların kişilərlə yanaşı “Çövkən” və digər xalq oyunlarında iştirakını XVI əsr miniatürlərindən də aydın görmək olur. Qadın obrazları həm kənd mənşəli oyunlarda (misal üçün sayacı oyunlarında), həm də qarışıq, şəhər-kənd tipli oyunlarda rast gəlmək olar. Türk mənşəli sayacı mərasimləri sosial mövqə və qadın azadlığı baxımından çox demokratik əhval-ruhiyyəli mərasimlər olmuşdur. Əsasən köçəri (tərəkəmə) maldar tayfaları arasında yayılan sayacı oyunlarında qadın iştirakçıları kişi iştirakçılar birlikdə oyun göstərər, mərasimi bir yerdə və vahid kompozisiya formasında həyata keçirərdilər. Maraqlı məqamlardan biri də o zamanlar zəngin zümrəni təcəssüm etdirən qadınların sayacı oyunlarında iştiraka heç də pis münasibət bəsləməməsi idi. Əksinə, “ağalığ evi”nin nümayəndələri (o cümlədən qadınlar) mərasimə daha həvəslə qoşulurdular. “Keçəl pəhləvan”, “Tapdıq çoban”, “Maral oyunu” kimi xalq kukla tamaşalarında maraqlı qadın surətləri vardır. Göründüyü kimi, kökü minilliklərə gedib çıxan xalq tamaşalarında, el şənliklərində qadın obrazı həmişə olmuş və məzmunun daha humanist xarakter daşmasına birbaşa təsir göstərmişdir.

Yaranışı qədimlərə gedən “Kəvsəc” oyunu qışı qorxutmaq, tufan-borana hazır olmaq məqsədilə keçirilən meydan tamaşası, el şənliyidir. Bu oyun, yaranışının ilk dövrlərində od

tanrısının – Günəşin şərəfinə keçirilib. Oyunda qışın mənfur obrazı bir təlxəyin simasında ümumiləşir. Bu təlxəyə cır-cındır geyindirir, üz-gözünü kömürlə, unla gülməli vəziyyətə qoyur, ələ salır, qatıra tərsinə mindirib, əlinə tükü tökülmüş bir qarğa verib kəndləri gəzdirirmişlər. Yazığzı keçirilən “Kövsəc” oyunları qışa nifrət, onu yola salmaqla yazı gözləmək, çağırmaq kimi mahiyyət daşıyır.

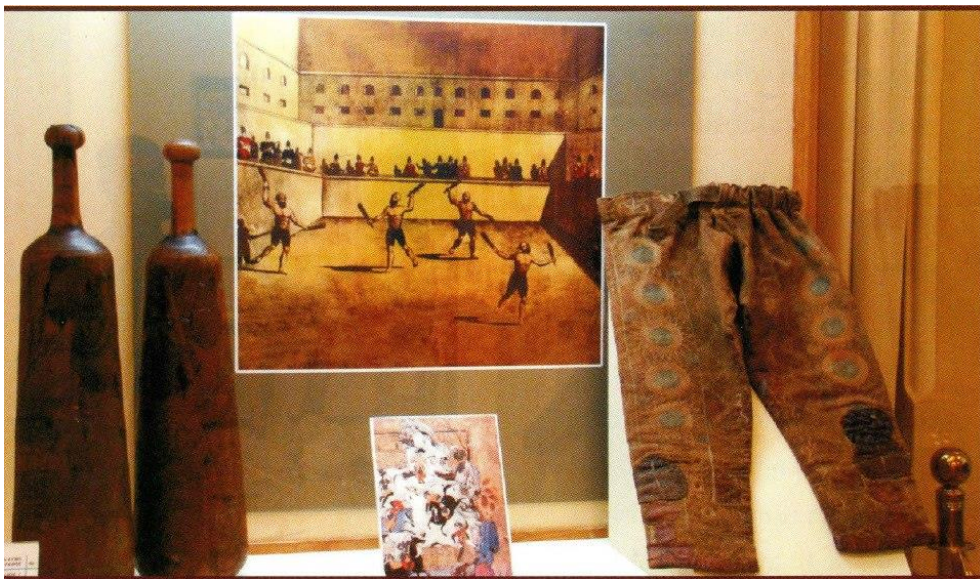
Novruzun Torpaq çərşənbəsində keçirilən “Cütçü Şumu” mərasim şənliyi əkinçiliklə bağlı idi. Bu mərasimdə kəndin zəhmətkeş, namuslu adamlarından biri Cütçü baba seçilmiş. Cütçü baba ilk cüt düzəldən, əkin əkməyi öyrədən insanın obrazı idi. O nəğmələr oxuyur, vəsfi-hallar söyləyirdi. Hətta öküzlə cütçünün deyişməsini təsvir edən tamaşalar da göstərilmiş. Adamlar bu mərasim keçirilərsə ilin bərəkətli keçəcəyini düşünürdülər.

Nəticə

Xalq teatrı və ya meydan tamaşaları uzun illər xalqın əyləncə dünyasında böyük rol oynamış, həyata və bildiyimiz hər şeyə qarşı estetik baxışlarını formalaşdırmış, fikir dünyamızı zənginləşdirmişdir. Lakin xalq oyunlarından fərqli olaraq, xalq tamaşaları indiyə qədər qorunub saxlanıla bilməmişdir. Bu gün Mədəniyyət ocaqlarında, teatr və səhnələrdə zaman-zaman xalq tamaşalarının ən qədim parçaları nümayiş etdirilir, xalqın sahib olduğu qədim tarixi-mədəni irs qorunub saxlanılır. Xalq oyun tamaşaları bir çox peşəkar teatr növlərinin qaynağı olmaqla bərabər texnologiya əsrində bunalım keçirən teatrın da xilas yoludur.

Qaynaqlar:

1. Albayrak Nurettin (2004). Ansiklopedik Halk Edebiyatı Terimleri sözlüğü. İstanbul, 419 s.
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası (1979). III cild. Bakı, 50 s.
3. Cəfərov Cəfər (1974). Azərbaycan teatrı 1873-1973. Bakı, s. 5
4. Əlizadə Məryəm (1998). Teatr...(Milli prosesi problemləri). Bakı, s. 24
5. Həqqi Behruz (2003). Koroğlu – tarixi mifoloji gerçəklik. Bakı, 228 s.
6. Nəbiyev Azad (1984). El nəğmələri, xalq oyunları. Bakı, 102 s.
7. Nəbiyev Azad (2002). Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. I hissə. Bakı, 395 s.
8. Nəbiyev Azad (2006). Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. II hissə. Bakı, 265 s.
9. Rəhimli İlham (2002). Xalq oyun – tamaşaları. Bakı, 814 s.
10. Sultanlı Əli (1964). Azərbaycan Dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, s. 24-25



Zorxana tamaşalarında istifadə olunan geyim və mil



Cənubi Azərbaycanda Zorxana. Antoin Sevruguinin çəkdiyi şəkil



Zorxana oyunları. Mil



Səngi



Zorxana pəhləvanı



Kəndirbaz oyunu

OĞUZ EPOSUNDA RİTUAL KEÇİDLƏRİ VƏ GÖZBAĞLICA OYUNLARININ STRUKTUR TİPOLOGİYASI

Ağaverdi Xəlil

AMEA Folklor İnstitutu Mərasim folkloru şöbəsinin müdiri, aqaverdi@yandex.ru

Summary

THE STRUCTURE TYPOLOGY OF RITUAL PASSAGES AND THE GAMES OF HIDE AND SEEK IN THE OGHUZ EPOS

The epos Oghuz is one of the richest sources carrying the ritual rudiments of the primary culture. The formation of ritual elements of the epos structure is observed here. Some elements of the game separated from the passage ritual, losing the sacral function take place in the epos structure. The passage ritual from the chaos into the conjurer games, these games have been transformed to the epic structures. In the article the ritual, game and the epos relations are analyzed.

Key words: Oghuz, epos, ritual, game, conjurer, typology.

Резюме

СТРУКТУРНАЯ ТИПОЛОГИЯ РИТУАЛЬНЫХ ПЕРЕХОДОВ И ИГРЫ ПРЯТКИ В ОГУЗСКОМ ЭПОСЕ

Эпос огузов является одним из самых богатых источников, несущих ритуальные зачатки первичной культуры. Здесь наблюдается формирование структуры эпоса из ритуальных элементов. Некоторые элементы игры отделены от переходного ритуала, теряя сакральную функцию имели место в структуре эпоса. Переходный ритуал через хаос трансформировались в игры прятки, а эти игры превратились в эпические структуры. В статье анализируются взаимосвязи ритуала, игры и эпоса.

Ключевые слова: Огуз, эпос, обрядовые, игровые, фокусник, типология.

Oğuz eposu özündə qədim dövrün ənənəvi xalq mədəniyyətinin bir çox nümunələrini ehtiva edən zəngin bir qaynaqdır. Burada xalq oyunları və meydan tamaşaları ilə bağlı qorunan rudimentlər ənənəvi mədəniyyətin sosial təcrübədə yaşayan nümunələrini müqayisəli öyrənmək üçün zəngin material verir. “Orta Asiyanın və şaman inanclarının izlərinə Anadolu türklərinin kultüründə bu gün də rast gəlirik. Təriqət, zikr, törən və rəqslərdə belə bu təsirin izləri görünür. Məlum oyun tiplərinin də Orta Asiyadan gəlmə olduğu bilinir”(1,7). İohan Hoyzinqanın “Oynayan adam” əsərinə yazdığı “ön söz”də də qeyd olunduğu kimi, bizim araşdırmamızda da “oyun bioloji funksiya kimi yox, mədəniyyət hadisəsi kimi başa düşülür və elmi təfəkkürdə mədəniyyəti öyrənmək üçün nəzərdən keçirilir (2).

Oyun və dünya modeli. Gözbağlıca oyunları dünya modelinin şaquli strukturuna görə üç səviyyəni əhatə edir və bu baxımdan üç əsas qrupa ayrılır:

1. Yuxarıda oynanan oyunlar. Məsələn, Kəndirbaz oyunu. Bu oyun bərkidilmiş dirəklərə bağlanmış ip üzərində icra edilir. Kəndirbaz gözlərini bağlayır və ipin üstü ilə hərəkət edir. Tamaşaçıların içindən bir uşağı götürüb dalına alır və onunla birlikdə gözü bağlı ip üstündə oyununa davam edir. Bu oyun özündə havadan keçidi ehtiva edir. At üstə oynanan oyunlar dünya modelinin şaquli strukturunda yuxarı səviyyəsinə aid olsa da, daha çox keçid xarakterini özündə ehtiva edir və yuxarı ilə ortanı birləşdirir. At üstündə gözübağlı müxtəlif tapşırıqları yerinə yetirən oyunlar da özündə xaosa keçidi və kaosdan çıxışı təcəssüm etdirir.

2. Yerdə (ortada) oynanan oyunlar. Məsələn, Gizlənpaç oyunu. Bu oyun qrup şəklində bir nəfərin göz yumaraq digərlərinin gizlənməsi və onların tapılması ilə oynanılır.

3. Aşağıda (məsələn, suda) oynanan oyunlar. Suda oynanan oyunlardan biri “Telbətəlbə” oyunudur. 3-4 nəfərlik qrup şəklində oynanılır. Bu oyun “Cizlənpaç” oyunun su variantına bənzərlik təşkil etməkdədir. Burada su üzərində bir nəfər qalır, digərləri isə suyun altına

batırlar. Qovan rolunda olan bir nəfər qaçanlardan birinə əli ilə toxunmalıdır. Bu halda toxunulan oyunçu qovan mövqeyinə keçir.

Gözbağlıca oyunları müxtəlif və rəngarəngdir. Buraya “Xan-vəzir”, “Əl üstə kimin əli” və başqa bu kimi onlarla oyun daxildir. Gözbağlıca oyunları koru imitasiya edir, qaranlıq dünyaya keçir, işıq-qaranlıq binar oppozisiyasını keçəkləşdirir; qaranlığa girib qaranlıq dünyanın sakininə çevrilmək və oradan işıqlı dünyaya çıxmaq. Gözbağlıca oyunları inisiasiya prosesinin xüsusi bir formasını özündə ehtiva edir, burada gözünü bağlayan oyunçu təkcə özü simvolik olaraq ölmür, həm də simvolik ölünü dirildir. Gözünü bağlamaqla özünü kor yerinə qoyan oyunçu xaosu təmsil edir və ölümlər dünyasının sakininə çevrilir. Ölümün simvolik təmsilçisi kimi gözübağlı oyunçu (simvolik kor) həyat bəxş edir. Burada “ölüm-həyat” oppozisiyası gerçəkləşir.

Oyunun strukturu. Xalq oyunları içərisində “gözbağlıca oyunları” qrupuna daxil olan oyunların əsas strukturunun xaosa keçidi ifadə etməsi baxımından eposun strukturu ilə tipoloji bənzərlik təşkil etməkdədir. Burada ritual keçidi “oyunda icra edilmiş mənanın funksiyasıdır”. Bu baxımdan “hər bir oyunun mənası var”. Oyun öz başlanğıcı etibarilə təbii ritmik bir fenomenidir. “Əgər oyun ruhla əlaqələndirsək bu artıq olacaq, ona instinkt desək bu boş səs olacaq. Biz ona necə baxırıqsa baxaq, o bütün hallarda məqsədyönlüdür və öz mahiyyətində hansısa qeyri-maddi stixiyanı əks etdirir” (2).

“Bu oyunların çoxu əski ritual qalıntılarıdır. Bunların dramatik səciyyəsi ən azından oyunçunun özündən başqa bir adamı canlandırmasında görünür” (1,33).

Arap oyunu ərəblər və türklər olaraq iki qrupa ayrılmış oyunçular arasında oynanılır. Savaş xarakterli bu oyunda türklər qələbə çalırlar. Ərəb oyunu tipli nümunələrdə gözbağlıca elementini adamın üzünün qaraldıqlarıq tanınmaz hala gətirilməsi təmin edir. Oyunçunun üzünün qara rənglə rənglənməsi onu tanınmaz edir. Eyni zamanda onu bu rəng vasitəsilə xaosa aparmış olur. Demək ki, xaos təkcə qaranlıq, qapalıq vasitəsilə deyil, eyni zamanda rəng vasitəsilə də təqdim oluna bilər.

Tuluk oyununda iki qrup olur: 1)tulucular;2) keçilər. İki qrup əllərində tuluplar döyüşür, tulupları bir-birinə vurur, yerə yıxılan oyundan çıxır (1,33).

Keçilər oyunun ətrafını kəsər, tamaşaçılarla oyunçular arasında çəpər yaradırlar. Tamaşaçıların oyun meydanına girməsinə mane olurlar. Özləri də keçi formasında maskalanmış olurlar.

Ölüb dirilmə. İki adam arasında savaş və bunlardan birinin ölməsi və sonradan dirilməsi şəklində görünür. Arap oyununda bu ölüb dirilmə hədsisəi oynanılır. Ölüb-dirilmədə xaosdan keçmə arxaik ritualı özünü göstərir. Burada ölüm qaranlığı, xaosu və korluğu təcəssüm etdirir. Kor isə görməyən və ya gözü bağlı olan oyunçudur. Bu baxımdan ənənəvi oyunların bir çoxunda gözübağlı, kor və ya ölüm xaosu oynanılmaqdadır.

Qız qaçırma. Oyunlarda bu məhsuldarlıqla bağlıdır. Bu hadisənin ritual əsası olduğu aydındır. Çünki ənənəvi mədəniyyətdə qız qaçırma hadisəsi mövcud olub. Qızın qaçırılması hadisəsinin strukturu gözübağlıca oyunları ilə bənzərlik təşkil etməkdədir. Burada da gizlilik, xəlvətlik, görünməmək, qaçmaq və gedib mənzilə çatmaq kimi ortaq elementlər mövcuddur. Həm qız qaçırma ritualı, həm qız qaçırma oyunu eposda xaosdan çıxarma motivində öz əksini tapır.

Anadoluda rast gəlinən Kalayçı oyununda kalayçıya atasının ölüm xəbəri gəlir, əhəmiyyət vermir, anasının ölüm xəbəri gəlir, işinə davam edir, arvadının ölüm xəbəri gələn kimi dərhal iş yerini bağlayıb gedir. Bu hadisə Dədə Qorquddakı Dəli Domrul əhvalatının tərsini göstərməkdədir (1,13). Dəli Domrul atasından, anasından can istəyir, lakin ala bilmir. Ona öz həyat yoldaşı canını verməyə razı olur. Burada gözbağlıca oyunu ilə ortaq olan element “can əldə etmək”dir. Domrulun can əldə etməsilə gözübağlı oyunçunun görünmədən mətəyə toxunması ilə “dirilməsi” struktur baxımdan bənzərdir. Hər ikisi həyat axtarır, hər ikisi axtardığına nail olur.

Oyunun və eposun strukturu. Gözbağlıca oyunları ilə eposun strukturundakı bənzərliyi belə xarakterizə etmək olar: Birincisi, həm oyun, həm də epik strukturu təşkil edən mətn arxaik ritualdan (magik funksiyalı) qaynaqlanır. Xüsusilə, gözbağlıca tipli oyunlar özündə inisiasiya funksiyası ifadə etdiyinə görə ritual mənşəli sayılmalıdır. Ritualdan kənarında xalis oyun (əyləncə

funksiyalı) nümunələrinin də mövcudluğu inkar olunmur. İkincisi, oyunun strukturu ilə eposun strukturunda bənzərlik müşahidə olunur. Burada da bir-biri ilə mübarizə aparən tərəflər var. Mifin kaos-kosmos modeli hər ikisində ortaq struktur sxemi təşkil edir. Gözübağlılar xaosda, gözüaçıqlar kosmosda yerləşir. Bunların arasında mövqe mübarizəsi gedir, qaranlıqdakı işığa can atır, işıqdakı qaranlığa yollanır. Üçüncüsü, gözübağlı personaj özündə keçidi təcəssüm etdirir. Oğuz eposunun strukturunda da keçidlər qaranlıqdan və ya onu simvolizə edən digər kaos məkanlarından (sudan, çaydan, dərədən, yağandan, meşədən və s. keçir. Qazanın, Koroğlunun quyuya salınması, Beyrəyin, Koroğlu dəlilərinin və atının əsirlikdə olması özündə kaos təcəssüm etdirir. Qəhrəmanın quyudan, atın tövlədən çıxarılmasında da gizlilik pərdəsini qaranlıq təmin edir. Koroğlu kaos simvolizə edən qaranlıqdan-gordan doğulur. Çənlibelə yad adamlar daxil olarkən gözləri bağlanılır. Koroğlu dəliləri ilə ayrı yollarla Çənlibelə gəlirlər, tez gələn mükafat alır. Bu da oyunda oyunçunun gizlənməsi sxeminə bənzərdir. Məlikməmməd qaranlıq dünyadan quşun qanadında gözünü yumaraq çıxır.

Oyunda gizlənmə. M.Kazımoğlu "Oxay"ın nağılının nümunəsində folklorda libasdəyişmə hadisəsini müqayisəli şəkildə şərh edib. Müqayisələrdən məlum olur ki, folklorda libasdəyişmə çox geniş yayılıb, bir janrdan digərinə keçib. Göstərilən nağılın nümunəsi ilə xalq mahnısı arasında yaxınlıq da diqqətdən kənar qalmayıb (3). Burada təsvir edilən situasiyanın əsasında oyunun dayandığı müşahidə olunur. Adətən burada ilk növbədə bir "qovmaqaç" oyunu oynanılır. Bu açıq şəkildə biri digərini qovaraq tutmağa çalışan oyun modelidir. Nağıldakı qovlama sxemi də bunu göstərir. Bu oyunda qaçan tərəf qovandan qorunmaq üçün gizlənməyə çalışır. Oyundakı gizlənmə elementi oyunu "gizlənpaç" tipli oyunlara yaxınlaşdırır. Burada oyunçunun gizlənməsi üçün sehri vasitələrdən istifadə olunur. Qeyd olunan nağılın nümunəsində "tilsim" belə bir sehri vasitə kimi çıxış edir. Nağıl situasiyası belə vasitələrdən istifadənin intensiv işləndiyi ən uyğun şəraitdir. Nağılda tilsimdən də istifadə edərək oynanan oyunda oyunçuların gizlənməsi libasdəyişmə deyildir. Burada sehri vasitə olan "tilsim"nin işlənməsi bu dəyişməni "cilddəyişmə" kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Oyunçu bir cildədən başqa bir cildə girir, bitki olur, balıq olur, heyvan olur, quş olur və s. Nağıldan fərqli olaraq dastanda cild deyil, libas dəyişir. M.Kazımoğlunun da qeyd etdiyi kimi, Koroğlu müxtəlif variantlarda aşıq libasında, çoban libasında, döyüşçü libasında və s. ola bilər (3). Bunların hər biri Koroğlunun peşə minimumuna daxil olan geyimlərdir. Koroğlu vergi ilə aşıqlıq sənətini almışdır, çobanlıq onun dədə-baba sənətidir. Müxtəlif variantlarda Koroğlu at baxıcısının, ilxıcının oğludur. İlxıcı geyimi ilə o, həm də ata, əcdad ruhlarının himayəsinə sığınmış olur. "həm aşıq, həm sufi, həm dəli" olan Koroğlu bu statusların hər birindən keçir. Bunların hər birinin də özünə uyğun geyim şəkilləri var. Bütün geyim formalarında Koroğlu özüdür. Lakin Koroğlunu bir döyüşçü igid kimi tanıdıqları üçün o döyüşçü formasında başqaları tərəfindən tanınır. Döyüşçü formasında olmayanda o tanınmır. Ona görə də gizlənmək lazım gəldiyi zaman Koroğlu özgülərin tanımadığı geyim formalarından istifadə edir.

Beləliklə, həm nağılda, həm də dastanda baş verən "dəyişmələr" (cilddəyişmə, libasdəyişmə) funksional baxımdan gizlənməyə xidmət etmiş olur. Adam cildini dəyişəndə də, libasını dəyişəndə də rəqib tərəfdən gizlənməmiş olur. Beləliklə, bu gizlənmə, görünməyən yerdə yerləşmək, "gözəgörünməmək" və sürətli hərəkəti ifadə edən "qaçmaq" Koroğlunun igidlik fəlsəfəsinin də əsas müddəasını atalar sözü şəklində modelləşdirir: "İgidlik ondur, doqquzu qaçmaqdır, biri də gözə görünməmək". Bu eposda deyim şəklində öz izini saxlamış gözbağlıca oyunun rudimentidir.

Ritualdan ayrılmış və sakrallığını itirmiş oyunun oyunçusu yalançı olur, yəni bir yalanı, bir uydurmanı və oyunu oynayır. Belə bir yalançı (oyunçu) öz ritual geyiminindən də uzaqlaşdığı üçün həm də yalincıq (lüt) qalır. Bir tərəfdən ritual sakrallığını itirir və onun personajı yalançıya, oyunçuya (aktyora) çevrilir, ritual geyimləri də aktuallığını itirdiyinə görə bu oyunçu ritual mənasında öz geyimindən, dərisindən, maskasından məhrum olur. Burada oynayan oyunçu diaxron planda ritualdan, mərasimdən, oyundan keçir, sinxron planda oyunçu (aktyor), onun əvəzedicisi (dublyor) və kələkbaz (trikster) olur. Oyunda bu funksiya personajlara

görə üçə və ya ikiyə bölünə bilir. Oyunçu, adətən yanında keçisi ilə birlikdə bir oyunçu minimumunu doldurur. Padşah və təlxək nümunəsində olduğu kimi birinci gerçəyə, ikinci isə yalançıya yaxın olur. Oyunda gerçək oyunçu oyunu oynayan personajdır (məsələn, gözübağlı ipin üstündə hərəkət edən kəndirbazdır), yəni o, gerçək aktyordur, keçisi isə onu əvəz edən dublyordur. Padşah öz hökmdar rolunu icra etdiyi zaman təlxək yalançı padşah rolunu oynayır. Amma bu əsasda formalaşan oyunlarda padşah da təlxək də aktyordur.

Gözbağlıca oyunun əsas hədəfi qarşıya qoyulan vəzifəni görmədən həyata keçirməkdir. Ona görə də qaranlıq, gözübağlılıq və görünmədən yayınma vasitələrindən istifadə əsas elementlərdir. Görünməmək üçün istifadə olunan prosesin ümumi adı gizlənməkdir. Gizlənməyin isə oyunda və epik ənənədə üç əsas forması özünü göstərir:

1. Rəngini dəyişərək gizlənmək. Bu forma oyun üçün daha xarakterikdir.
2. Cildini dəyişərək gizlənmək. Bu forma nağıl üçün daha xarakterikdir.
3. Libasını dəyişərək gizlənmək. Bu forma epos üçün daha xarakterikdir.

Gizlənmə gözü yummaq, gözü bağlamaq, kuru imitasiya etmək, görünməyən yerdə və ya mövqedə yerləşmək, suda, çayda, quyuda, mağarada, yarığanda, kahada, meşədə və s. şəkillərdə baş verir.

Dəyirman motivi və gizlənpaç oyunu. “Koroğlu” dastanının “Həməzənin Qıratı qaçırması” qolundakı (22) dəyirman motivi də gözbağlıca oyunu ilə eposu müqayisə etmək üçün material verir. Burada üç oyunçunun iştirak etdiyini görürük: Dəyirmançı, Keçəl Həməzə və Koroğlu. Motivin oyun arxetipində bunlar gizlənpaç oynayır; Dəyirmançı mətədə durur, Həməzə ilə Koroğlu gizlənilir, Həməzə mətədə durur, Dəyirmançı ilə Koroğlu gizlənilir, Koroğlu mətədə durur, Dəyirmançı ilə Həməzə gizlənilir. Koroğlu gizlənləri axtarır və dəyirmançını taparkən Həməzə özünü mətəyə çatdırır və oyunu udur. Dəyirman, at və hiylə elementlərini motivdən çıxdıqdan sonra yerdə qalan gizlənpaç oyunun sxemidir.

Dəyirman elementi. Oyunun dəyirməndə oynanılması epos yaradıcılığının məhsuludur. Çünki dəyirmanın özü mədəniyyətə gec daxil olsa da, xalq yaradıcılığında motivləne bilib. Bu xüsusiyyət dəyirmanın dən üyütməsi ilə, keçid keyfiyyəti daşması ilə bağlıdır. Şübhəsiz ki, keçid ritualını da keçid məkanına bu xüsusiyyət yaxınlaşdırmışdır. Profan mənada da oyun bir əyləncə kimi gizlənmə yerləri olan dəyirməndə oynanıla bilər. Sakral mənada ritual keçidini icra etmək üçün dəyirmanın seçilməsi dünyanın faniliyini simvolizə etməklə hadisəyə fəlsəfi məzmun qazandırmaq məqsədinə xidmət edir. Dəyirman su ilə dövr edir, dənəni un edir və bütövlükdə keçidi təcəssüm etdirir. Xalq yaradıcılığında da dəyirman “çərxi-fələk” kimi insan taleyinin sınaqlardan keçdiyi önəmli məqamları özündə ehtiva etməkdədir. Əks halda atların dəyişdirilməsi, pəhləvanın adı bir adama məğlubiyyəti üçün dəyirman seçilməzdi. Dəyirman həm də özündə “ruzi-bərəkət” mənası ifadə edən sakral məkandır və ritual üçün də tam uyğundur. Dəyirman ətrafında oyun oynanılması üçün də əlverişli yerdir. Çünki nəticədə hər şey gəlib fələyin dəyirmanından keçir. Bu baxımdan dəyirmanın yanından keçmək, onun içindən keçmək ritual keçidinə işarə edir. Araşdırdığımız motivdə təkcə ritual və oyun deyil, eyni zamanda eposun epik fəlsəfəsi də Koroğlunu məğlub, Həməzəni qalib edir.

At elementi. Oyunda iştirak edən və gizlənpaçda müşahidə etmədiyimiz elementlərdən biri atdır. Əlbəttə, qədim türklərin atüstündə oynanılan oyunlarında gözübağlı oynanılan oyun nümunələri çoxdur. Lakin burada həmin oyunlarla sintez olduğunu düşünürük. Buradakı at elementi qədim türk rituallarının, yarışlarının oyunlarının, sınaq və müsabiqələrinin mükafatlanadarma sistemindən gəlir. Qədim türk oyun və yarışlarında müsabiqənin qalibi üçün at mükafatının olduğu haqda XI əsr müəllifi Kaşqarlı Mahmud geniş məlumat verib (4). Epik və tarixi məlumatları bir yerə gətirib məsələyə baxsaq, o zaman burada iki oyun üzərində mühakimə yürütməli olacağıq:

1. At yarışının qalibi müsabiqə üçün təqdim edilmiş atı qazanır. Həməzə at yarışında qalib gəlir və atı qazanır. Bu ehtimal o qədər də güclü görünür. Lakin nəzərə alsaq ki, xalq qəhrəmanı Koroğlu ilə yanaşı tarixi reallığın deformasiyaya uğratdığı “Həməzə şühəda” da var.

Mədəniyyətimizə daxil olan Həmzə İslam peyqəmbərinin (səv) əmisidir, İslam ordusunun ilk şəhədidir və İslam dünyasında şəhidlərin hamisi olaraq qəbul edilir. Həmzə adı arxetipi ilə şəhid qəhrəmandan, prototipi ilə Həmzə şühədadan gəlir. Bizim ənənəvi xalq deyimlərində “Keçəl Həmzə” ifadəsi də yoxdur, bunun yerində “Keçəl Həsən” var. Həsənin Həmzə ilə əvəzlənməsinin mütləq tarixi-mədəni əsasları olmalıdır. Müsəlman dünyasında İslami dəyərlərin mənfi mənə sahəsinə daxil edilməsi ziddiyyətli bir məsələdir. Bununla yanaşı, mifoloji qəhrəmanların passivləşməsi, tarixi qəhrəmanların aktivləşməsi fonunda məsələyə baxsaq, o zaman xalqın Həmzə prototipinə olan sevgisinin və İslami dəyərlərə üstünlük verdiyinin şahidi olarıq. Xalq at oğrusu Keçəli, Kələğlanı deyil, ölkəsini təhlükədən qoruyan və bu yolda şəhid olmağı da qəbul edən şəhid arxetipi-Həmzəni qalib çıxarır, onu xanın hüzuruna atın dublyoru ilə deyil, əsas oyunçusu ilə-Qıratla qaytarır.

Hiylə elementi. Gözbağlıca oyunun sxeminə eposdan gələn əlavə kimi görünən elementlərdən biri də hiylə elementidir. Həmzəni səciyyələndirən əsas xüsusiyyət onun başlanğıcdan ağılla və tədbirlə hərəkət etməsidir. Hər tərəfdə qolu zorlu adamların olduğu şəraitdə Həmzə kimi ağıllı və tədbirli adamlara həmişə ehtiyac yaranır. Həmzə qarşısına qoyulan məqsəddə çatmaq üçün özünün ağıl ehtiyatını səfərbər edir, hiylə resurslarını aktivləşdirir. Özünü yazıq, işgüzar və sədaqətli göstərir, etimad qazanır, atı oğurlayır, yolda dəyişir və qalib kimi vaxtında xanın hüzuruna daxil olur.

Həmzənin dəyirmanında işlətdiyi hiylə elementləri gözbağlıca oyun qaydalarına uyğundur. Çünki o, ilk növbədə gizlənilir. Gizlənmək isə cizlənpaç oyunun əsas ideyasıdır. Həmzənin gizlənməsi libasdəyişmə yolu ilə baş verir. Dəyirmançını öz yerinə qoyur və onu həqiqi gizlənpaç oyunçusuna çevirərək gizlənməyə göndərir. Özü isə dəyirmançı libasında mətəddə dayanır. Oyuna daxil olan Koroğlunu da gizlənmə məkanına göndərir. Həmzənin gizlənməsi libasdəyişmə ilə yanaşı rəngdəyişmə ilə də təmin olunmuş və ikiqat qorunma vəziyyətinə gətirilmişdir. Çünki dəyirmançı rolunu oynamaq üçün də, Koroğludan gizlənmək üçün də üz-gözünü una bulamış və özünü tanınmaz hala gətirmişdir. Libasın və rəngin dəyişdirilməsi nəticə etibarilə aldatmağa xidmət edir. Beləliklə, o Koroğlunu da, dəyirmançını da aldatmağa nail olur. Dəyirmançını da Koroğlunun onu öldürəcəyi təhlükəsi ilə qorxudaraq aldadır və onun yerinə keçir.

2. İkinci ehtimal isə ondan ibarətdir ki, digər oyunlarda olduğu kimi oyunda qalib gələn mükafat alır. Şübhəsiz ki, bu element cəmiyyətdə mülkiyyət münasibətlərinin yarandığı zamandan etibarən oyuna daxil ola bilər. Biz bilirik ki, oyun qalibləri mükafat alır, oyunda at mükafatı alındığı da bizə qaynaqlardan məlumdur. Belə olduğu halda Həmzənin oyunun qalibi kimi at qazanmasını da oyun prosesinin bir parçası kimi qəbul edə bilərik. Həmzənin oyunu daha yaxşı oynadığı və mükafat üçün müəyyənləşdirilmiş qeyri-adi atı da qazandığı aydın olur. Bundan sonrakı mükafat silsiləsinin, bəylik titulunun, Dona xanımın da alınması hadisənin oğuz ritual mədəniyyətinə sıx şəkildə bağlı olduğunu göstərir. Məsələnin mükafat hissəsini “Kitabi-Dədə Qorqud”da Dirsə xan boyunda Buğaca ad verilməsi ritualı ilə müqayisə etmək və bənzərliyi təsdiqləmək mümkündür.

Gözbağlıca və “kor”. Oğuz eposunda gözbağlıca elementləri həm gözü bağlamaq şəklində, yəni hərfən olduğu kimi və ya gözbağlılığın əsas mahiyyətini ifadə edən qaranlıq və korluq şəklində müşahidə olunur. “Kitabi-Dədə Qorqud”da (21) “kor” elementi ilə iki yerdə rastlaşırıq. Bunlardan biri oğlunun həsrətindən gözləri kor olmuş Bayburadır. Digəri isə özündə və tək gözündə xaosu və kosmosu sintez edən Təpəgözdür. Təpəgözlə bağlı süjetin içində bir “çoban oyunu” modeli də müşahidə olunur. Mifoloji varlıqla qarşılaşma, xaosa səfər, qız qaçırma kimi süjet tipləri “çoban oyunu”nu alt qata doğru sıxışdırmışdır. Çobanlar arasında Təpəgözdən qoyunları keçirmə oyunu mifoloji elementlərlə zənginləşdirilərək fərqli xüsusiyyət qazanmışdır. Mağaradan çıxış, qoyun dərisinə girmə kimi ritual elementlərini də özündə birləşdirmişdir. Burada “libasını dəyişmiş və ya maska geymiş biri başqa bir varlığı oynayır” (2). Buradakı ritual rolunu icra edən personaj eyni zamanda müəyyən bir oyun funksiyasını yerinə yetirən bir oyunçudur. Bu oyunçuların istifadə etdiyi vasitələr oyunun funksional

struktur elementləri kimi seçilir. Həm təpəgözün tək göz yeri olan maskası, həm də Basatın içinə girdiyi qoyun dərisinin hər ikisi qaranlığa girişi qismən və ya tam şəkildə təmin edir.

Bu xaos strukturuna mağara da, kor edilmiş Təpəgöz də və onun zəbun edib öldürdüyü oğuz igidləri də aiddir. Buradakı “ölülər” oyunun qaydasına görə oyundan keçə bilməyənlərdir. Qoyunu Təpəgözdən keçirə bilməyən oyunçular simvolik olaraq ölü sayılırlar. Basatın qoyun dərisinə girib oyunu udmasında onun da müdafiəni qazanaraq Təpəgözə aid “hücumçu” mövqeyinə keçməsi hadisəsi əsas rol oynayır. Burada kim nə qədər qoyun udmuş olursa, bir o qədər də oyun udmuş olur. Oyunda qazanılan qələbə təkcə qoyunların sayı ilə deyil, eyni zamanda qoyun birliyinin əsas ölçü vahidi olan sürülərlə ifadə olunur. Bütün oyunçulara qalib gələn Təpəgöz Basata məğlub olur. Burada Basatın köməyinə totem ruhlarının gəldiyini düşünmək olar. Lakin oyun özündə totem görüşlərini tam şəkildə ifadə edə bilmir.

Bayburanın gözünün kor olması oğlu Beyrəyin başqa bir ölkəyə, başqa bir dünyaya, xaosa səfəri ilə bağlıdır. Oğul (övlad mənasında) oğuz təsəvvürünə görə atanın görünən gözü sayılır. Oğulun xaosa səfəri, onun qeyb olması, “ölüm xəbəri” bütövlükdə bir xaos strukturunda birləşir. Bu xaos, qeyri-müəyyənlik, qaranlıq və “korluq” öz ifadəsini atanın, yəni Bayburanın gözünün kor olmasında tapır. Oğlunun (Beyrəyin) xaosdan, (“o dünyadan”) kosmosa (öz yurduna) qayıtması ilə kor olmuş gözün görməsi bərpa olunur. Mifə görə kosmos, korun görünə əvəzlənməsi şəklində, sosial səviyyədə isə övlad (qeyb olmuş övladın qayıdışı) səviyyəsində simvolizə olunur. Təbii ki, bu motivdə Beyrək inisiasiyadan keçir: düşmən əlində əsir olması başqa bir dünyaya səfəri, ölüm xəbəri ritual ölümünü, mediator rolundakı Yalançı oğlu Yalincıqın iştirakı hadisənin ritual olduğunu, Beyrəyin qayıdışı isə ritual dirilməni ifadə etməkdədir. Yəni Beyrək neofit olaraq rituala daxil olur, ritualda ölür və qəhrəman kimi yenidən doğulur. Amma Bayburanın kor olması da diqqətdən kənar qalmamalıdır. Çünki, qəhrəmanın möcüzəli doğuluşunu daha dolğun şəkildə təqdim etmək üçün onun inisiasiya prosesində olduğu müddətdə xaosda yerləşdiyini, kor atanın korluğu ilə “kor oğlu” olduğunu da diqqətə çatdırır. “Kor oğlu” xaos mifindən, xaosa səfər, inisiasiya və sakrallaşma isə ritualdan qaynaqlanır. Bayburanın Beyrək getdikdən sonra kor olması motivində şaman ruhunun özündən kənar daşıyıcısının şamanla əlaqəsi ilə bağlı izahı da vardır. Belə ki, Baybörə qurd boyunun şaman kahinidir (“bay bərə”dir), Beyrək isə qurd boyunun bir fərdi və bir qurdudur (“börü”dür). Eyni zamanda, bu qurd şaman ruhunu şamandan kənardakı daşıyıcısıdır. Kənar daşıyıcının başına gələnlər əsas şamanın həyatında öz əksini tapır. Beyrəyin zindanda, qaranlıqda qalması əsas şamanın da qaranlıqda qalmasına, kor olmasına səbəb olur. Bunların arasında şamanlıq kontekstində şamanik bir ruhi əlaqə olduğunu da diqqətdən qaçıрмаq olmaz. Ritualdan keçən qəhrəman eposda oğuz epik ənənəsinin sosial xarakterli elementləri ilə qarışır və ata-oğul münasibətlərinin emosional aspektlərini gücləndirir.

Baybura və Beyrəyə gözübağlıca oyunları kontekstində yanaşsaq, burada da oyunçulardan birinin gözünü yumduğunu (eposda kor olmaq şəklində), digərinin isə qaşib gizləndiyini (eposda əsir düşmək şəklində) təsəvvür edə bilərik. Gizlənpəçdə oyunçu qayıdıb mətəyə toxunduğu zaman gizlənməkdən xilas olur, yəni onun xaosa səfəri tamamlanmış olur. Beyrək də mətəyə qayıdaraq ora toxunan oyunçu kimi yurda qayıdanda gözübağlı oyunçu gözlərini açır. Beləcə gözünü yuman oyunçu Baybura gizləndiyi yerdən çıxıb mətəyə yaxınlaşan oyunçunu görür və mətəni qoruyur. Bayburanın gözü açılmasaydı o zaman o, oyunda uduzmuş oyunçu prototipini eposda canlandırmış olacaqdı. Baybura oyunda, Beyrək isə eposda qalibdir. Belə olduğu halda eposun bu motivinn əsasında xaosa keçidi simvolizə edən ritualdan ayrılmış gözübağlıca oyunun sxemini müəyyənləşdirə bilərik.

“Koroğlu”nun türkmən variantında biz qurd oyunun izlərini görürürük:

İki qanım alışanda,
Qurd oyunu salışanda,
Çəsmə qana bulaşanda,
Dönüb-dönüb dolanardın (23, 691).

Burada oyunun və ritualın sxemi haqqında da təsəvvür əldə etmək mümkündür. Koroğlunun Aqayunusa müraciətlə “məni qırx igidim ilə dövrə vurub (halka gurap) oturduğum yerlərə apar” –deyərkən ritualın şəklini də təsvir etmiş olur.

Eposda özünükülər və özgələr arasında mübarizə gedir. Oğuzlar kafirlərə qarşı mübarizə aparırlar. Oğuzlar öz yurdlarını (ov, səfər) tərk edən kimi kafirlər oranı turur və orda olanları ələ keçirirlər. Koroğlu da mübarizə apardığı qüvvələrlə sanki “gizlənpaç” oynayır. Koroğlu Çənlibelə çəkilərək öz məkanında gizlənmişdir. Xanlar və ya paşalar onu axtarır. Burada “gündüz axtararkən gecə ələ keçmə” modeli də gözübağlı oyunun strukturundan irəli gəlir. Beləliklə, hadisələr iki tərəf və iki məkan arasında baş verir. Bu qovma-qaçma hərəkətləri oyundakı “qovmaqaç”la üst-üstə düşməkdədir. Eposdakı “özünün və özgə” personajları ilə “özünün və özgənin” məkanları arasındakı hərəkətlər oyun strukturunu təkrarlayır. “Oyunda irəli və geri hərəkət var, növbələşmə, növbəlilik, zavyazka, razvyazka var” (2). Bütün bunlar epik strukturla oyun strukturunun tipoloji bənzərliyini və eposun modelləşdirici sisteminin oyunla identiklik təşkil etdiyini göstərməkdədir.

“Gözbağlıca” oyunun izləri özünü epik strukturda müxtəlif şəkillərdə göstərir. Oyunun obrazlı mənasını təşkil edən “korun görəni, ölünün dirini axtarması” formulu süjetin strukturunda bənzər şəkildə öz əksini tapır. Bir qədər də aydın ifadə etməli olsaq, o zaman “gözbağlıca” tipli oyunların eposda obraz, motiv və süjet səviyyələrində tipoloji bənzərliyinin olduğunu qeyd etməliyik.

Gözü bağlı oyun personajı eposda kor obrazı ilə tipoloji yaxınlıq təşkil etməkdədir. Gözübağlılıq qaranlıq effekti yaradır və eposda xaos elementi şəklində qarşımıza çıxır. Gözbağlıca oyunlarının sxemi epik motivlər şəklində də əks oluna bilər. Eposda xaosa səfəri və ya ondan çıxışı ifadə edən süjetlərin də gözbağlıca oyunlarının strukturu ilə bənzərlik təşkil etdiyini düşünürük. Beləliklə,

- 1. Oyun epik obraz səviyyəsində kor obrazı ilə,**
- 2. Motiv səviyyəsində qaranlıqdan (sudan, çaydan, yağandan, mağaradan, meşədən) keçidlə,**
- 3. Süjet səviyyəsində xaosa səfərlə öz ifadəsini tapır.**

Oyun və kor obrazı. Gülüş həyatın rəmzi olduğu kimi, korluq da ölümün işarəsidir (8).

Bir çox folklor mətnlərində korluq ölümün işarəsi kimi görünür. Rus sehirli nağıllarında Baba Yaqaanın evində olmaq elə ölümlə təmas kimi anlaşılır və qəhrəman bu zaman “gözünə nəşə düşdüyünü” hiss edir və gözlərini yumaq üçün su istəyir (6,119;7,105;8,303;9, 75).

Görməyən diri elə ölü kimidir, ölü kordur. Bəzi slavyan etnoqrafik materiallarına əsasən ölü sanki korluqdan qaçır. Əgər bununla sağ olanlar məşğul olursa onlar ölüm zamanı şam yandırırırlar. Valideynlərin məzarlarını süpürürlər. Bu elə onların gözlərini təmizləmək anlamına gəlir (9,75). Ölünü ağ kəfəndə dəfn etməkdə də bir işıq mənası var.

“Kor loğman təhlükəli sayılır, kor cadugər təhlükəli hesab olunur. Korla qarşılaşmaq pis əlamət sayılır. Qara pişiyin yolu keçməsi də, çox ehtimal ki, qaranlıq dünyaya gedən yolu simvolizə etməkdədir. Homerin poemalarında korları aldatma motivinə rast gəlinir. Odisey və yoldaşları Polifemi aldadıb qoyun cildində ondan qaçırlar. Rene Jirara görə burada zorakılıq və qurban məsələsi vardır və insan qurbanı heyvanla dəyişdirilir. Bu aldatma və ya oyundan qəhrəmanın gələcək həyatı asılı olur. Bu anlamda Polifem süjeti gözbağlıca oyunun geniş təsviri kimi oxuna bilər” (10). Polifemin təkközlülüüyü onu lap başlanğıcdan ölüm dünyasının mifoloji personajları (Proppa görə, o cümlədən, Baba Yaqa) ilə doğmalaşdırır (11). Yunan mifologiyasında Forkisin üç qızını xatırlamaq olar. Bunlar Enno, Pefredo və Dinodur, doğuluşdan qaradırlar və üçünün bir gözü var (12, 133-141). Alman-skandinav təkgözlü tanrısı ölüm döyüşçülərinin öncülü Odin, kelt demonik düşmən “parıldayan” Luqa tanrısı və təkgözlü Balor (13, 227). Rus folklorunda Baba yaqadan başqa şər və bədbəxtliyi təcəssüm etdirən Lixo, təkgözlü və ya tam kor əcaib, yekəpər adamyeyən bu tipli personajlara aiddir (14, 340).

Homerə görə Zevs insanlara xeyir və şəri “görmədən” paylayır (15, 571). Tipoloji səviyyədə bu nümunələri daha da genişləndirmək olar.

Nizami Gəncəvinin “Yeddi gözəl” əsərində çin qızının söylədiyi “Xeyir və Şərin nağılı”nda Şər Xeyirin gözlərini kor edir. Bu cəmiyyətdə xeyirin öldürülməsi kimi ictimai mənə ifadə edir. Amma cəmiyyət xeyiri kor qalmağa qoymur, onu müalicə edib yenidən cəmiyyətə qaytarırlar. Bu eyni zamanda cəmiyyətdəki mənəvi bir institutun- xeyirin (və ya xeyirxahlığın) ölüb-dirilməsi deməkdir. “Hər bir oyun, onun uşaqlar və gənclər arasında oynanmasından asılı olmayaraq oyun süjetinin qaydaları ilə şərtlənməsi baxımından prinsipal şəkildə “ciddidir”. İohan Xöyziqə qeyd edir ki, oyun sferası daxilində məişət dünyasının qanunları və adətləri işləmir (2, 23).

Oyun və xaos. Eposda su xaosu ilə bağlı oyun rudimentləri müşahidə olunur. Suda oynanan oyunlar bu və ya başqa şəkildə eposda da izlərini saxlamışdır. Koroğlu qalanın beş yolu olduğunu bildiyi halda Tona çayından keçir. Bu keçiddə Koroğlu koroğluluğunu yenidən aktivləşdirmiş olur. Çünki suyun sakral keçid olması ritual personajını yeni statusa keçirən vasitələrdən biri kimi çıxış edir. Sudan keçən qəhərman yeni güc və can qazanmış olur. Suya baş vuran oyunçu da suda can qazanmağa çalışır. Atın sudan keçməsi onun öz sakral başlanğıcına qayıtması kimi anlaşılmalıdır. Çünki Qıratın dərya, çay və ya su mənşəli olması haqqında məlumatımız vardır. Suda qulaqlarına qədər batan Qırat öz başlanğıcına dönür, özünün ata və ya əcdad başlanğıcı ilə suda və su vasitəsilə rabitə yaradır. Hər dəfə çətin situasiyadan keçəndə ritual keçidi müxtəlif şəkildə təkrarlanmış olur.

Giziroğlunun Koroğlunu çaya basmasında da sudan keçid ritualının rudimentləri və onun oyunlaşmış variantı görünməkdədir. Suya atılan Koroğlu “Xanbəzəmə”də suya atılan xanla eyni funksiyaları yerinə yetirmiş olur. Burada əsas funksiya məhsuldarlıq üçün göstərilən sakral ritual dəsətəyi olmaqla yanaşı, eyni zamanda, suda oynanan oyunun əyləndirmə funksiyasının elementləri ilə də bənzərlik təşkil etməkdədir. Çünki çaya basılan Koroğlunu sudan əl verib çıxaran da elə onu suya basan adamın özü olur. Bu bir tərəfdən oyunun qapalı, dairəvi strukturunu göstərir, digər tərəfdən də komik situasiya yaratması ilə oyunun xarakterini əks etdirir. Nəzərdən qaçırmayaraq ki, “gülüşə aid olan komizmlə də ciddi oyun səfeh deyil. O, müdriklik və səfehlik qarşıdurmasında deyil. Oyuna aid olan anlayışlar gülüş, əyləncə, zara-fət, komizm, səfehlik bunlar bizim mənəvi mahiyyətimizin dərin qatında yerləşir” (2).

Oğuzun qaranlıq dünyaya səfəri bir oyun modeli üzərində qurulur. Oyun modeli Oğuza qaranlıq ölkəyə girişi təmin edir. Qaranlığa girş üçün “dörd dənə qulunlu madyan və doqquz qoduqlu eşşək ayrılır, adamlar onlara minib qaranlığa gedib-gəlirlər” (16,27). Buradakı dörd və doqquz dünya modelinin üfiqi və şaquli strukturunu özündə ehtiva etməklə bir oyun nümunəsində dünyanı bütövləşdirmiş olur. Oğuz qaranlıq dünyaya İsgəndərin zülmətə getdiyi məqsədlə getmir. İsgəndərdən fərqli olaraq o əbədi həyat axtarmır, onun mübarizəsi dünyanı bütövləşdirmək və tamlığı təmin etməkdir. Bu da nəticə etibarilə vahid Tanrı ideyasının dünyanın birliyi şəklində təsdiqinə xidmət göstərməkdədir. Beləliklə, Oğuz Tanrının, kağanın və dünyanın birliyi arasında harmoniya yaratmağa çalışır.

Oğuzun cahangirlikdən fütuhata qədər genişlənən dünyanı tutmaq ideyasının sakral nüvəsində xaosa keçidlə bağlı arxaik ritual və ondan ayrılan qaranlıq dünyada varlığını qorumağı imitasiya edən gözbağlıca oyunun modeli durmaqdadır.

Funksional semantikasından baxımından oyun inisiasiya ritualını təcəssüm etdirir. Su xaosu “ölü dünyası”nı rəmzləşdirir, oradan oyunçuların suyun üstündən (diri dünyadan), yəni suüstü dünyadan (yerüstü dünya) sualtı dünyaya (yeraltı dünyaya) gedərək oradan o dünyanın sakinlərini (yəni ölüləri) bu dünyaya qaytarması inisiasiyayı təcəssüm etdirməkdədir. Bu dünyalararası keçid, məsələn, simurq quşunun üstündə yeraltı dünyadan yerüstü dünyaya gələn Məlikməmmədin nağılı ilə ritual arxetipinin tipologiyası baxımından müqayisə edilə bilər. Çünki həm oyunda, həm nağılda görməmək, qaranlıq əsas şərtidir. Məlikməmməd keçid zamanı gözlərini yumur. Başqa keçid variantlarında da ya göz yum-

maq, ya gözü bağlamaq vacib sayılır. Ona görə ki, bu göz yumma və göz bağlama simvolik korluğu təmin etmiş olur. Korluq isə “kor dünya”nın, yəni xaosun, qaranlıq dünyanın, “o dünya”nın simvolik effektini verir. Simvolik də olsa (mifdə bu tam şəkildə gerçəklə bərabər sayılır) “kor olmaq” “o dünya”nın sakini olmaq deməkdir. “O dünya”nı tərک edənə qədər də kor kimi görünmək lazım gəlir. Yoxsa “o dünya”nın demonoloji qüvvələri qəhrəmanı “bu dünya”ya sağ-salamat qayıtmağa qoymazlar.

Beləliklə, arxaik ritual situasiyası əhvalatın təsviri şəklində epikləşir, ondan ayrılan oyun isə həm oyun şəklində davam edir, həm də ritualla birlikdə epik strukturların modelləşdirici sisteminin tərkibində eposun formalaşmasında iştirak edir.

Ədəbiyyat

1. And Metin. Türk tiyatrosunun evreleri. Ankara, Turhan kitabevi, 1983, 554 s. (əlavə 7 vərəq şəkil).
2. Хейзинга Йохан. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.
3. Kazımoğlu M. Folklorlarda obrazın ikiləşməsi. Bakı, Elm, 2011.
4. Хəlil А. Əski türk savlarının semiotikası. Bakı, Nurlan, 2006.
5. Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре (По поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. М., 1976.
6. Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха. (Записки имп. Академии наук. Т. 45.) М., 1883. С. 119. О символической связи смеха и глаза:
7. Карасев Л. В. Философия смеха. М., 1996. С. 105—109.
8. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. № 93, 303. М.Наука, 1984. [https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки_\(Афанасьев\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Народные_русские_сказки_(Афанасьев)).
9. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. М., Лабиринт, 1998.
10. Богданов К.А. Игра в жмурки: Сюжет, контекст, метафора <http://ec-dejavu.ru/b/Blindekuh.html>
11. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996. С.94.
12. Неклюдов С. Ю. О кривом оборотне: К исследованию мифологической семантики фольклорного мотива // Проблемы славянской этнографии. К 100-летию со дня рождения Д. К. Зеленина. Л., 1979. С. 133—141.
13. New Larousse Encyclopedia of Mythology. L., 1974. P. 255, 227.
14. Новичкова Т. А. Русский демонологический словарь. СПб., 1995. С. 340—343; Власова М. Новая АБЕВЕГА русских суеверий. СПб., 1995.
15. Гомер. «Илиада», [https://ru.wikisource.org/wiki/Одиссея_\(Гомер/Жуковский\)](https://ru.wikisource.org/wiki/Одиссея_(Гомер/Жуковский)).
16. Rəşidəddin . Oğuznamə (çevirən İ.M.Osmanlı), Bakı, NPB, 2003.
17. Гусев В. Е. От обряда к народному театру (Эволюция святочных игр в покойника) // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.
18. Несанелис Д. А., Шарапов В. Э. Тема смерти в детских играх: опыт этносемиотического анализа (по материалам традиционной культуры коми) // Смерть как феномен культуры. Сыктывкар, 1994.
19. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Л., 1991. С. 83—95.
20. Atalar sözü. Bakı, 2004.
21. Kitabı-Dədə Qorqud. Bakı, Yazıçı, 1988.
22. Koroğlu, Bakı, Cənclik, 1982.
23. Gorogly. Aşqabat, Türkmen döwlet neşriyat gullugu, 2012.

QARABAĞ MEYDAN TAMAŞALARININ ÖZÜNƏMƏXSUSLUĞU

Almara Nəbiyeva

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, Bakı Dövlət Universitetinin Dədə Qorqud
ETL-in elmi işçisi, nebiyeva_almara@mail.ru*

THE SPECIFICITY OF KARABAKH PERFORMANCES

Summary

The article deals with the specific qualities of Karabakh square performances as one of wide common samples of our folklore. They are conducted in different areas of Azerbaijan.

In the study it is talked about the square performances such as: «Kendirbaz», «Jidir», «Kos-kosa». Square performances conducted in the Karabakh territory have specific qualities. They have a massive character and they mean people's patriotism, solidarity and mutual aid.

Rites causing pleasant stir among people, gradually growing in overall joy endowing others smiles and nice mood. Such kind events are important step for stronger patriotism feeling among young people.

Key words: *spring, march, article, folklore studies, Novruz holiday, ceremony, research, Tuesday, cultural values, national spirit, international, decision, agriculture, ritual.*

СПЕЦИФИКА КАРАБАХСКИХ ПЛОЩАДНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Резюме

В статье повествуется о специфических качествах Карабахских площадных спектаклей, являющихся одним из широко распространённых образцов нашего фольклора. Они проводятся в различных областях Азербайджана.

В исследовании ведётся речь о площадных спектаклях, таких как: «Кендирбаз», «Джыдыр», «Кос-Коса». Площадные спектакли проводимые в Карабахском регионе обладают специфическими свойствами. Нося массовый характер, площадные спектакли, включают в себя патриотизм, единство и взаимопомощь народа.

Обряды, вызывая приятный ажиотаж среди народа, постепенно перерастают в общую радость, одаривая окружающих улыбкой, хорошим настроением. То есть, такого рода мероприятия, являются важным шагом для усиления чувства патриотизма среди молодёжи.

Ключевые слова: *Новруз, март, фольклор, моральные ценности, Карабах, традиции, ритуалы, чершенбе, земледелие, праздник, народ.*

Folklor xalqımızın milli yaddaşını, adət-ənənələrini, tarixini özündə qoruyub yaşatmışdır. Bu baxımdan şifahi xalq yaradıcılığımız bitib-tükənməyən qürur mənbəyimiz, əvəzsiz mənəvi sərvətimizdir. Tədqiqatçılar elmi araşdırmalar zamanı müəyyənləşdirmişlər ki, folklor xalqın əsrlərlə topladığı təcrübəsini, biliklərini özünə hopdurur. Xalqın mənəvi varlığı öncə folklorun söz və sənət aləmində əksini tapır. “Digər xalqların folkloru kimi, Azərbaycan folkloru da zənginliyi ilə fərqlənmiş, folklorumuzun çox müxtəlif problemləri, əsasən də yaranma və inkişaf tarixi, janr sistemi, mövzu rəngarəngliyi, ideya-estetik qayəsi həmişə tədqiqatçıların diqqət mərkəzində olmuş, çox müxtəlif istiqamətlərdə, aspektlərdə folklorun bu və ya digər problemləri tədqiqata cəlb edilmiş və öyrənilmişdir” (Orucova 2013: 250).

Azərbaycanın milli folklor yaddaşı bütövdür, toxunulmazdır. Xalqımızın adət-ənənələri, milli söz sənəti alınmaz, fəth olunmaz folklor qalasıdır. Hər bir bölgənin özünəməxsus adət-ənənələri, özəllikləri var. Meydan tamaşaları folklorumuzun ən geniş yayılmış nümunələrindəndir. Araşdırmamızda “Cıdır”, “Kendirbaz”, “Kosa-kosa” tamaşalarından bəhs olunur. Meydan tamaşaları Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində keçirilir. Bu baxımdan Qarabağın meydan tamaşalarının özünəməxsus xüsusiyyətləri var.

Azərbaycan folklorşünaslığı bu istiqamətdə mühüm işlər görmüş el ədəbiyyatının toplanması, təsnifi, genetik kökləri, tarixi inkişafı istiqamətlərində zəngin bir elmi-nəzəri irs yaratmışdır. “Xəritəmiz yalnız folklorumuzda dəyişməyib, bütün qalib! Kərküklə və Təbrizlə, Göycə ilə və Qarabağla, Dərbəndlə və Borçalı ilə indi də bir yerdə, bütövdə yaşadığımız mə-nəvi məkanın adı – folklordur... Şehirli və müqəddəs folklor ərazisindən bir sətri, bir qarışı da Qorqud və Koroğlu, Oğuz xan və Boz Qurd, Xıdır Nəbi... düşməne, yada, qəsbkara güzəştə getməyib” (Qarayev 2000: 3). Qarabağda mərasimlər zamanı maraqlı tamaşalar göstərilir, oyunlar keçirilirdi. Kəndin yaşlı sakinlərindən İltifat Rəşid oğlu Qarayev (1927-ci ildə Ağdam rayonunun Gülablı kəndində anadan olmuşdur), söyləyir ki, “sovet hökuməti qurulana kimi el şənlikləri və toy mərasimi ərəfəsində “Cıdır” mərasimi keçirilirdi.

Jan Jak Russo mərasimlər barəsində haqlı olaraq söyləmişdir: “Məhz bayramlar və açıq havada keçirilən tamaşalar xalqa öz səadətinin şirin duyğularını verə bilər”. Yürüş altı kilometr ərazidə kənd camaatı tərəfindən keçirilirdi. Kəndin başından (yəni İmarət deyilən ərazidən) qurtaracaq nöqtəsində olan Xanəyənin ayağına kimi gedib çıxırdı. Bir nümayəndə başda - İmarətdə, ikincisi isə kəndin ayağında Xanəyə deyilən yerdə dayanırdı. Kəndin özündən deyən atlıları (oğlan ya qız fərq yox idi) hamısı meydana – cıdır yarışına yığışırdılar. Qarabağ atlarının üstündə gənc oğlan və qızlar arasında yarış keçirilirdi. Yarış zamanı atın üstə çapa-çapa papaq götürüb qaçdı oyunu oynayırdılar. Çaparlardan biri atın üstündə olan o biri çaparın papağını götürüb aparsaydı, papağı aparılan çapar mütləq necə olursa olsun papağını qaytarıb geri almalı idi” (2). Qarabağ atları üstündə keçirilən bu mərasim üç-dörd gün, hətta bir həftə davam edirdi. “Xalqın elliklə küçə və meydanlarda keçirdiyi şənliklərdə hər bir fərd özünü böyük toplumun üzvü, parçası, vahidin bir hissəsi kimi hiss etmək imkanı qazanır. Hər kəsin sevinci toplumun fərəhinə qovuşaraq böyük bir şadanalıq yaradır, ümumi sevincə çevrilir. Ətrafda xoş bir əhval dolaşır. İnsanların qəlbi həm də bu xalqa məxsus olmaqdan gələn bir qürurla dolur. Yəni belə bayramlar gənclərdə vətənpərvərlik hissənin güclənməsinə rəvac verir. İnsanlar müsbət emosiyalarını rəqs və oyunlarda, müxtəlif mərasim və yarışlarda ifadə edirlər” (İslamzadə 2012: 4). Yarışda at üstündə qalib gələnlərə bal dürməyi, corab, dəsmal, kimin nəyə gücü çatırdısa xələt verirdilər. Yarış iştirakçılarında İsmayılın qızı qara hörüklü Qaratel qara atın belində gəlir kəndin ağsaqqallarının qarşısında dayanır. Bu zaman İrza kişi onun boynundan öpüb, qucaqlayıb, atın üstündən yerə qoyur və bir də yenidən götürüb atın belinə qoyur və deyir:

– Ay camaat İsmayılın oğlun (yəni qızı deyir) yarışda kim qabağa keçsə, onu özüm tapança ilə atacam. Yarışın hər iki başında Qaratel xanım birinciliyə çıxırdı.

Bundan əlavə Novruz bayramı ərəfəsində keçirilən Kəndirbaz tamaşasına toxunmaq istəyirəm. Novruzqabağı kəndə kəndirbazlar gəlirdi. Oyun başlamazdan əvvəl aşıq dəstələri, zurna, balaban, dəm tutan, nağara çalanlar el havaları ilə camaatı tamaşaya səsləyirdilər. Aşığın ayağında xrom çəkmə, qənfeyi şalvar, köynək, belində gümüş kəmər, başında buxara papaq olardı. Bu ərəfədə aşıqlar kəndbəkənd gəzib dastanlar danışar, əhalini əyləndirirdilər. Mərasimin əvvəlindən axırına kimi onlar tamaşaçıları əyləndirirdi. Onlar məclisi şux etmək üçün məzəli adamlarla zarafatlar edər, onları əyləndirər və kəndirbazı müşayiət edirdilər. Meydanlarda keçirilən Novruz şənliklərində kəndirbaz tamaşaları mərkəzi yerlərdən birini tuturdu. Novruzla bağlı bütün ayın və tamaşalarda qışla yazın mübarizəsi öz əksini tapır.

Qədimdə bu tamaşada kəndir iki dirək arasında düzxətt boyunca deyil, maili yüksələn xətlə tarıma çəkilirdi. “Kəndirbaz günəşin rəmzidir. Dolayısı ilə yazı təmsil edən qırmızı geyimli kəndirbaz ipin üzərində aşağıdan yuxarıya doğru hərəkət edərdi. Bununla da sanki günəşin doğması, səmada hərəkəti imitasiya olunurdu. Kosa isə ona aşağıdan mane olmaqla onu kəndirdən salmağa çalışırdı. Lakin keçi (təkə) gəlib kəndirbazı kosadan xilas edərdi. Kəndirbaz kəndir üzərində yüksəlişini davam etdirir, nəhayət lap yuxarı nöqtəyə çatır. Bu isə günəşin çıxmasını, yazın gəlişini bildirir” (Aslanov 2010: 114-118). Onlar xüsusi kəndir üzərində akrobatik hərəkətlər etdiyi zaman, onu izləyən gözlərin təhlükəli şüasını qırmaq üçün, kəndirbazın keçi papaq adlanan köməkçiləri keçinin başının formasında maska geyərək, yerdə

məzəli, maraqlı söhbətlər edir, donbalaq aşır, əlləri üstündə yeri yirdilər. Ayağa qalxanda məzəli zarafatlar edir, tamaşaçıları əyləndirirdilər. Keçi papaqlar mərasimə baxmağa gələn tamaşaçılardan pul yığar, hərəyə bir şəbədə qoşub publikanı güldürərdilər. Bu hazırlıq işlərindən sonra kəndirbaz kəndirə çıxar, kəndirin üzərində müxtəlif oyunlar göstərar, hamının diqqətini özünə yönəldərdi. Əsas mərasim oyunları Abdal və Gülablı kəndinin kəsişdiyi mərkəzdə “İmarət”(bu yerə kənd əhalisi tərəfindən Ruzu zəmi deyilirdi) deyilən ərazidə keçirilərdi. Beləliklə, Keçipapağın əsas funksiyası kəndirbazı bəd nəzərlərdən qorumaq, onun çəşməsinə yol verməmək idi. Tamaşa zamanı Keçipapaq onlara pul verən tamaşaçıların adlarını çəkib zarafatlaşar, təşəkkür edərdi. Gülablı kənd sakini İltifaq Qarayev söyləyir ki, “ Keçipapaq Yapon adlı bir kişidən mərasim zamanı pul istəyir. Kişi isə ona az miqdarda pul verir. Mərasim iştirakçıları Yapon dan nə qədər pul aldığı soruşanda Keçipapaq deyir:

– Yapon dayım lax çıxdı.

Yapon kişi də cavabında ona deyir:

– Əgər bir qırmızı onluq versəydim lax yox, iki mayalı çıxardım.

Və yaxud da oyun zamanı Kəndirbaz körpə uşaqlardan birini əyilib yerdən götürər kəndirin üzərinə qaldırıb məzəli hərəkətlər edərdi. Uşağın atasından pul və ya xələt alandan sonra onu yerə düşürərdi”.

Aşıq Xosrovun (1937-ci ildə Ağdam rayonun Qalayçılar kəndində anadan olmuşdur), yaddaşında bu meydan tamaşası belə qalıb: “ Böyük Vətən Müharibəsindən sonra camaatın həyat tərzini çox ağır idi. İnsanların, əhalinin əhval-ruhiyyəsini yaxşılaşdırmaq üçün rayon mədəniyyət evlərindən mədəniyyət işçiləri, müğənnilər, aşıqlar, kəndirbaz dəstələri kəndlərə çox gəlirdi. Novruz bayramı ərəfəsində kəndimizə yenə kəndirbazlar gəlmişdi. Sazəndələr, zurnaçılar, el havaları ifa edir, keçi papaq məzəli əhvalatlar danışır, təlxəklik edir tamaşanı canlandırırırdılar. Mərasim zamanı keçi papaq məndən xəbər aldı:

– O dayanan kişinin adı nədir?

Mən dedim:

– Adı Sarıdır.

Doğurdan da kişinin rəngi də əynində olan geyimi də sarı rəngdə idi. Keçi papaq qaça-qaça gedib Sarı kişinin qabağında bir mayallaq vuraraq “Tərəkəmə” havasına oynadı və dedi:

Adı sarı, özü sarı, paltarları sarı kəndirbaza xələt ver.

Sarı kişi əlindəki çəliyi yellədi və dedi:

– Ə burdan get, mənim pulum nə gəzir?

Kəndin sayılıb, seçilən kişilərindən olan Muxtar kişi Keçi papağa üç manat pul verib dedi:

– Bu da Sarı kişinin xələti.

Keçi papaq o tərəf bu tərəfə yeridi. Birdən gözü kənd sakini Pərinə gördü. Soruşdu: Bu arvadın adı nədir?

Dedilər:

– Pəridir.

Keçi papaq gülə-gülə, oynaya-oynaya gedib Pərinin qabağında dayandı və dedi:

– Pəri, Pəri ay Pəri

Xarab etmə məndə səri.

Kəndirbaz ipin üstündə gözləyir,

Onun xələtini ver bəri

Pərinin pulu olmadığı üçün çıxarıb keçi papağa dəsmal verir” (Azərbaycan xalq bayramı Novruz).

Bu məzəli əhvalatlar ilə mərasimi daha da rəvnəqləndirirdilər. Keçi papaqlar bu minvalla tamaşaya gələnlərdən kəndirbazlar üçün xeyli pul yığardılar. Onların əməyini bu yolla qiymətləndirirdilər.

Ümumilikdə qışın öz yerini yaz verməsinə imitasiya edən “Kəndirbaz” tamaşasının, mahiyyəti tamaşa və oyunların əyləncə funksiyasının əsas mənası təqlidi hərəkətlərlə qışın

yola salınması, yazın qarşılaşmasından ibarətdir. Bu tamaşa qədim insanların fəsillərin bir-birini əvəzləməsi, yeni ilin gəlişi, günəşin gecə-gündüz bərabərliyi nöqtəsinə çatması haqqında dünyagörüşünü əks etdirir.

Novruz bayramında keçirilən ən geniş yayılmış meydan tamaşasının variantı “Kosa-Kosa”dır. “Cavanlar bir yerə toplaşrlar. Bir nəfər zirək və hazırcavab oğlana tərsinə kürk geyindirirlər, üzünü möhkəm-möhkəm unluyur, başına bir uzun motal papaq qoyur, ayaqlarının altına ayaq formasında ağac sarıyırlar. Boynuna zıncırov salır qapı-qapı gəzdirib pul toplayırlar” (AFA, 224). Tamaşanı geniş təhlil süzgecindən keçirən zaman Kosanın qışın rəmzi olduğunu söyləyə bilərik. Əyninə geyindirilmiş kürk, üzünə çəkilmiş un birbaşa köhnə ili-qışı bildirir. Bu tamaşada yazla qışın mübarizəsi əks olunmuşdur. Kosa obrazı təkcə qışı yox, eyni zamanda, gəlməkdə, oyanmaqda olan yazı təmsil edir. Onun paltarının altından bağlanan yastıqca kosanın ikicanlı olmasını göstərir.

Mənim kosam canlıdı,
Qolları mərcanlıdı,
Kosama əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdı (Dadaşzadə 1985: 226).

Mərasim bitəndən sonra kosaya pay verirlər və bir başqa qonşuya keçərək yenidən oyunu davam etdirirlər. “Belə-belə bütün evləri gəzir, pul, şirni, yumurta alıb, ev sahibinə dua eləyib gedirlər. Yiğdiqları şeyləri düzəldikləri evə gətirir, şənlik keçirirlər” (Dadaşzadə 1985: 228).

Tamaşanın sonunda Kosanın yığılaraq ölməsi, yenidən dirilməsi, yaxud keçə tərəfindən öldürülməsi yeni ilin köhnə ili əvəz etməsinin ölüb-dirilmə şəklində təsəvvür edildiyini göstərir. Bu tamaşada kosa ilə bərabər keçəl də iştirak edir. Kosa qışla yazı təmsil etdiyi kimi, keçəl də keçəlliyi ilə qışı təmsil edir. Novruzla bağlı bütün oyun və tamaşalarda qışla yazın mübarizəsi öz əksini tapmışdır. “Adət və ənənələrdən danışarkən belə bir məsələni nəzərə almaq lazımdır ki, haqqında danışdığımız şənliklərin bir çoxu qədim kökə malik olmuşdur. Orta əsrlərdə yaşamış ata-babalarımız bu adət və ənənələrin bir çoxunu öz əcdadlarından irsən qəbul etmişlər” (Azərbaycan xalq bayramı Novruz, 111).

Xalqımızın müxtəlif bölgə və regionlarında keçirdiyi meydan tamaşaları gələcək nəsillər üçün əvəzsiz bir nümunədir.

Son dövrdə baş verən hadisələr, daha doğrusu ermənilərin yeritdikləri vandalizm siyasəti nəticəsində son 23 ildə müxtəlif çətinliklərlə üzləşən Qarabağ əhalisi müvəqqəti olaraq torpaqlarının bir hissəsini itirmiş olsa da, gələcəyə ümidlə baxır. Bu baxımdan meydan tamaşaları insanlarda güclü vətənpərvərlik, mərdlik, igidlik, səfərbərlik hisslərini oyatmaq üçün güclü təkanverici qüvvədir. Bir gün xalqımız düşmənin cavabını silahla verməkdən ötrü də beləcə bir yerə yığışar. Xalqımızın hal-hazırdakı birliyi bu istəklərin həyata keçəcəyinə ümid verir.

Nəticə: Məqalədə aparılan araşdırmalardan belə qənaətə gəlirik ki, meydan tamaşaları Qarabağın tarixi qədər qədimdir. Burada keçirilən meydan tamaşaları xalq düşüncəsinin məhsulu olaraq onun adət ənənələrini, qədim insanların həyat tərzini, birlik psixologiyasını özündə cəmləşdirir. Bu baxımdan xalqımızın müxtəlif bölgə və regionlarında keçirdiyi meydan tamaşalar milli dəyərlərimizin, tariximizin, mədəniyyətimizin və folklorumuzun gələcək nəsillərə ötürülməsində əvəzsiz rola malikdir.

Qaynaqlar:

1. Aslanov Elçin. Yeddi çərşənbə, yeddi bayram. Bakı: “Səda” nəşriyyatı, 2010, 138 s.
2. Azərbaycan xalq bayramı Novruz. Bakı: “Təhsil”, 2011, 208 s.
3. Azərbaycan folkloru antologiyası. Birinci kitab, Bakı: Azərb. SSR Elm. Akademiyası, 1968, 289 s.

4. Dadaşzadə Məmməd. Azərbaycan xalqının orta əsr mənəvi mədəniyyəti. Bakı: Elm nəşriyyatı, 1985, 213 s.

5. İslamzadə K. Təbiət və cəmiyyət dəyərlərinin harmoniyasına dair. Azərbaycanda Novruz. Bakı: “Çıraq” nəşriyyatı, 2012, 271 s.

6. Qarayev Y. Göyçəyə qayıdan yol folklardan keçir // Azərbaycan folkloru atnologiyası. III kitab, Göyçə folkloru. Bakı: Səda, 2000, 400 s.

7. Orucova Səhər. Azərbaycan folklor materiallarının XIX əsrdə toplanılması, rus dilinə tərcüməsi və nəşri problemləri (SMOMPK materialları əsasında) Filologiya üzrə elmlər doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı, 2013, 332 s.

Söyləyicilər:

1. Aşıq Xosrov, 1937-ci ildə Ağdam rayonunun Qalayçılar kəndində anadan olmuşdur.

2. İltifat Rəşid oğlu Qarayev, 1927-ci ildə Ağdam rayonunun Gülablı kəndində anadan olmuşdur.

QADINLAR TƏRƏFİNDƏN KEÇİRİLƏN OYUN VƏ TAMAŞALAR (Ordubad folklor mühiti əsasında)

Almaz Həsənzadə

Filologiya üzrə elmlər doktoru, AMEA Folklor İnstitutu,
Türk xalqları folkloru şöbəsi, aparıcı elmi işçi, gonsel_gonsel@yahoo.co.uk

GAME AND SHOWS PERFORMED BY WOMEN (on the basis of Ordubad folklore environment)

Summary

Folk games and shows have always been an important instrument for entertainment and amusement in the ceremonies and gatherings. By analysing them, it is possible to obtain information on a wide range of issues such as the character of entertainment of people for centuries, things used in such gatherings, clothing, food and drinks prepared, songs, forms of the dances, time and places of games, as well as themes of the shows, performers of the roles etc.

Since men did not participate in the gatherings consisted of just women, the games and shows performed in those gatherings have been distinguished with its freedom. Women have voiced their domestic concerns during such games and performances, have entertained themselves, have learnt and educated themselves. These shows were funny and entertaining reflection of the real life challenges and problems in simple folk language. Women themselves wrote, directed and performed such spectacles.

It is worth to mention that during some domestic ceremonies, male roles in the games and shows were performed by women. "Silent" game elements (pantomym), collective and individual dances, solo and choir songs etc. were used during such shows. Unfortunately, there is very little information about such games and shows, because such gatherings did not contain large auditorium, as well as due to the treatment of the women in the Islamic world.

Based on Ordubad folklore environment, the article will describe various games performed during one of the ceremonies – "henna nights" whose authors, performers and audience were just women.

Key words: "henna nights", women, games, shows, songs, wedding, ceremony.

ИГРЫ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, РЕАЛИЗУЕМЫЕ ЖЕНЩИНАМИ (на основе фольклорной среды Ордубада)

Резюме

Народные игры и представления всегда были одним из важнейших средств, украшавших народные собрания, превращавших их в настоящее развлечение средств. Анализируя их можно получить информацию по ряду вопросов – о характере интересовавших людей на протяжении веков развлечений, об использовавшихся на подобных собраниях предметах, одежде, о приготавливаемых блюдах, шерботах, исполняемых песнях, о форме исполняемых танцев, о времени и месте проводимых игр, одновременно, о темах, которым посвящены эти представления и исполнителях ролей.

Так как в собраниях, где были присутствовали только женщины, мужчины не принимали участие, проводимые там игры и представления отличались своеобразной раскрепощенностью. На них женщины упоминали тяжелые повседневные бытовые заботы, развлекались и воспитывали. Эти представления были выражением жизненных проблем, тягот и забот простым общенародным языком, но в комической и развлекательной форме. И постановщиком, и автором текста и участником таких представлений были сами женщины.

Надо отметить, что в некоторых из проводимых игр и представлений мужские роли также исполняли женщины. Во время таких представлений использовались элементы «немых» игр (пантомима), коллективные и индивидуальные танцы, исполняемые соло и хором песни и пр. К сожалению, в связи с ограниченностью аудитории таких собраний, и отношением к женщине в Исламском мире крайне мало сведений о них.

В статье, на основе фольклорной среды Ордубада авторы рассказывают только об одной церемонии, где и участницами и зрителями были женщины – о различных играх на вечерах «ханайахды»

Ключевые слова: «ночь хынайахды», «женщина, игра, представления, песни, свадьба, церемония».

Giriş

Son illərdə oyun və tamaşalarla bağlı Azərbaycanda xeyli tədqiqat əsərləri yaranmışdır. Bu tədqiqatların əksəriyyətində müxtəlif mərasimlər zamanı keçirilən oyunlar haqqında məlumatlar verilmiş, həmçinin onların məzmunu təsvir edilmişdir.

Məlumdur ki, folklor janrlarının, demək olar ki, böyük bir qismi sinkretik xarakterə malikdir. Dastan və ya nağıl söyləyiciləri məclislərdə marağın artması üçün, adətən, roldan-rola girirlər. Bundan başqa, hətta sovet ateizminin ciddi rejimi olan vaxtlarda belə bəzi bölgələrdə (məsələn, Ordubadda) məhərrəmliyin onuncu günü – aşura ilə bağlı – “Şəbih”, oruculuqda İmam Əlinin öldürüldüyü gün ayrı-ayrı evlərdə (məscidlərə getmək qadağan olduğu üçün) xüsusi dini tamaşalar göstərilirdi.

Xalq oyunları yaşa, istifadə olunan nəsnələrə, keçirildiyi zamana, məqsədə və s. görə müxtəlif şəkildə təsnif edilə bilər. Məhz bu səbəbdən Azərbaycan folklorşünaslığında oyunların bir-birindən fərqli təsnifatlarına təsadüf edilir. Professor Füzuli Bayat təhkiyə və ya teatra məxsus xüsusiyyətləri nəzərə alaraq, oyunları iki yerə bölmüşdür:

1. Təhkiyəli, dialoq və monoloqlardan qurulan süjetli – dərviş hekayələri, Tənbəl qardaş, Xıdır Nəbi, Yel baba, Qodu-qodu, otuza yaxın növü olan qaravəlli tamaşaları, mərasim və bayram tipindən bütün meydan tamaşaları, kukla oyunları və dini-mistik xalq teatrı olan Şəbih meydan tamaşaları buraya daxil edilir.

2. Təhkiyəyə dayanmayan, yəni teatr elementləri olmayan – zorxanalar, kəndirbazlar, xalq rəqsləri, bütün uşaq oyunları, canbazlar, baca-baca, əl üstə kimin əli, ənzəli, barmaq oyunu, beşdaş, bənövşə, aşıq oyunları, dirədöymələr, çilingağac, qığmərə, çömçəxatun, dəsmal aldı – qaç, fincan-fincan, gizlənpaç, papaq aldı-qaç, xan-vəzir, mərə-mərə və onlarca başqaları daxildir. Təbii ki, təhkiyəyə dayanmayan çövqan, cirit və atüstü bütün oyunlar buraya daxildir (Bayat 2014: 13).

“Xına gecə”si mərasimləri

Biz bu məruzədə Ordubad folklor mühitində uzun illər toy mərasimləri zamanı keçirilən, şərti olaraq adlandırdığımız “Xına gecəsi” oyunlarından bəhs edəcəyik.

Qeyd edək ki, oyunların təsviri bizim öz şəxsi arxivimizə istinadən veriləcəkdir. Onların söyləyiciləri Məhcəbin Əbilqasım qızı (67 yaş), Sura Xanbabayeva (83 yaş), Səkinə Ağasıyeva (90 yaş) və başqalarıdır.

Ordubadda hər kəsin öz evində təşkil etdiyi toy məclisləri keçən əsrin sonlarına qədər indiki restoranlarda keçirilən mərasimlərdən xeyli fərqli idi. Belə ki, sovet hakimiyyətinin ilk illərində və Böyük Vətən müharibəsi dövründə bu məclislər iki şəkildə təşkil edilirdi:

1. Mərasim zamanı yemək verilməyən və “yegəl” adlanan toylar;
2. Ənənəvi toylar.

XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq, çox qıtlıq olduğuna görə toyların əksəriyyəti “yegəl” olurdu. Yəni qonaqlar dəvət edilərkən, onlara “yegəl” keçiriləcəyini elan edirdilər. Belə məclislərdə qonaqlar yalnız şənəlmək, oynamaq, əylənmək üçün iştirak edirdilər.

İyirminci yüzilin ortalarından artıq “yegəl”lər ləğv olunmuş və hər kəs ənənəvi toylar keçirməyə başlamışdı. Ənənəvi toylar isə Ordubadda lap nağıllardakı kimi bir neçə gün davam edərdi. İlk gün “Xalat”, ikinci gün “Xına gecəsi”, üçüncü gün “Toy”, dördüncü gün “Toybeçə” adlanırdı. Toydan üç gün keçəndən sonra təzə bəylə gəlin ilk dəfə qız evinə ayaqaçdıya çağırılar, yeddinci gün isə bütün qadın qohumlar yenə yığışar, “yeddi hamam” deyilən mərasimlə toy tamamlanırdı.

Belə toylarda hər günün özünəməxsus yerinə yetirilən adətləri vardı ki, bu ayrı, çox geniş bir tədqiqatın mövzudur. Biz burada “Xına gecə”lərində yalnız qadınların iştirakı ilə keçirilən oyun və tamaşaların bəzilərindən bəhs etmək istəyirik.

“Xına gecə”ləri qız evində çox təmtəraqlı keçirilərdi. Oğlan evindən ən yaxın qohumlar – oğlanın bacıları, qardaşlarının həyat yoldaşları və s. də həmin mərasimdə iştirak etmək üçün qız evinə gələrdilər. Bu məclislər axşam saat səkkizdən sonra başlayar, qonaqlara yemək və ya çay verilməzdi. Qadınlar “xına gecə”lərində yalnız əylənmək üçün çox həvəslə iştirak edərdilər. Məclisi şən keçirmək üçün müxtəlif – daha çox məzəli oyunlar, hətta aktyorları yalnız qadınlar olan kiçik tamaşalar göstərilərdi.

Təzə gəlin yalnız “xına gecə”sində iştirak edə bilərdi, yuxarı başda öz rəfiqələri ilə əyləşərdi. O vaxt toyun digər günlərində gəlin məclisdə görünə bilməzdi, bu böyüklərə, xüsusən kişilərə qarşı hörmətsizlik hesab edilirdi.

Qadınlardan biri qaval çalardı, digər biri isə məclisi idarə edərdi. Əvvəlcə qaval çalınar, yaxın qohumlar elə qavalın ahənginə rəqs edərdilər. Ordubad qadın məclislərində digər musiqi alətlərinin çalınmasına illər ərzində müşahidə etmədik. Hətta bəzi qadın məclislərində qaval olma-yanda məcmələri çalaraq məclisin şənəndirildiyinin şahidi olmuşuq.

Sonra adətən yaşı 40-50 olan qadınların iştirakı ilə kiçik tamaşalar göstərilərdi. Bu tamaşalar əsasən məişət mövzuları – ər-arvad, qayınana-gəlin, baldız-gəlin, günlər arasındakı münasibətlər üzərində qurulardı. Qadınlardan bəziləri kişi paltarı – şalvar, köynək, pencək, çarıq geyinər, saçlarını yığaraq, başına börk qoyar, kömürlə üzündə bığ-saqqal çəkərdilər. Başqa sözlə, kişi rollarını da qadınlar ifa edərdilər. O qədər komik görünərdilər ki, onlar məclisə daxil olanda artıq hamı gülməyə başlayardı.

Teatrla bağlı yazılan tədqiqatların əksəriyyətində kişilərin qadın rollarını ifa etməsindən bəhs olunmuşdur. Amma qadınların kişi rolları oynaması haqqında, demək olar ki, heç bir məlumat verilməmişdir. Bunun əsas səbəbi odur ki, qadınlar kütləvi deyil, yalnız kiçik məclislərdə bu rolları ifa etmişlər və demək olar ki, xanımların iştirakı ilə yaranan tamaşalar haqqında məlumatların geniş yayılmamasına diqqət göstərilmişdir. Bu məclislərə kişilərin, hətta 13-14 yaşında oğlanların gəlməsi mümkün deyildi, daha doğrusu, qəti qadağan idi. Kiçik yaşlı uşaqlar belə məclislərdə anaları ilə iştirak edərdilər, lakin tamaşalar gec başladığından onlar artıq yatmış olardılar.

Göstərilən tamaşalarda mahnılar oxunar, şeirlər söylənər, müxtəlif adamlar (bölgənin tanınmışları, hamıya məlum olan şəxslər, bəzən heyvanlar) təqlid edilərdi. Əsas məqsəd yığışanları yüksək səviyyədə əyləndirmək məsələsi idi. Əyanilik üçün bir neçə tamaşanın təsvirini verini verək.

Gəlin-qayınana münasibətlərilə bağlı belə bir tamaşa göstərilərdi. Qadınlardan biri gəlin kimi bəzədilirdi, başına kələğayı bağlanıb, üzünə qırmızı duvaq salınardı, guya artıq toy bitib və onu oğlan evinə gətiriblər. Yerdə bir neçə döşəkçə qoyulardı. “Bəy” “gəlin”lə guya otağa daxil olur və oturmaq istəyirlər. “Gəlin” oturmaq istədikcə, “Bəy” qoymaz, “Burda oturma, də-dəmində, orda oturma, nənəmində, burda oturma dadaşımındı və s.” deyə-deyə bütün döşəkçələrin üstünə bir-bir gəzdirərdi, “gəlin”in hər dəfə oturub dərhal durması gülüşlərə səbəb olardı. Axırda bir təhər döşəkçəsi olmayan bir yer tapıb oturardılar. Bu zaman “qayınana” özünü yətirib gəlini kənara itələyər, özünə zorla “gəlin”lə “bəy”in arasında yer düzəldərdi. Sonra “gəlin”i iş dalınca göndərib oğluna ondan “şikayət etmə”yə və komik bir şəkildə ara vurmağa başlayardı. Gəlin də guya qapı arxasından dinləyər, cürbəcür hərəkətlərlə, mimika və jestlərlə yenə gülüş yaradardı. Bəzən qaval çalınar, təzə “gəlin” oxuyardı:

Doğdun oğul, qaynana,
Yedin noğul, qaynana.
Oğlunu əlinnən allam,
Çatla, boğul, qaynana.

Damda dirək qaynana,
Təvlədə kürək qaynana.
Oğlu evə gələndə,
Hamıdan zirək qaynana.

Gəlin nəğmələrində adətən qayınanadan, baldızdan şikayətlər üstünlük təşkil edirdi. Bu nəğmələri qaval və məclisdəkilərin çəpik səsləri müşayiət edərdi:

Qaynanam – əfi ilan,
Çalar, qaçar, mən neyniyim?
Baldızım – çuvalduzum,
Batırar qaçar, mən neyniyim?
Qaynatam – ağzı duvam,
Ay ona qurban mən olum,

Ay ona qurban mən olum.
Və ya başqa bir nəğmədə deyilir:
Qaynanamı bağda ilan vureydi,
Baldızıma imam qənim oleydi,
Qaynatama Məkkə qismət oleydi.

Belə məclislərdə yalnız əzazil qayınanalar gülüşlə tənqid edilmirdi, bəzən zalım, böyük-kiçik tanımayan gəlinlərin də hərəkətləri lağa qoyulur, onların islah olunması üçün cəhdlər edilirdi. Həmin tamaşalarda qayınana obrazındakı qadınlar çox mədəni, xanımyana hərəkətlər nümayiş etdirirdilər. Gəlin obrazında olanlar isə, əksinə, gah yaşlı “qayıana”nın üzünə çımxıraraq, gah da müxtəlif nalayiq hərəkətlər, mimikalar və nəğmələrlə gülüş yaradırdılar. Nəğmələrdən birinə nəzər salaq:

Gedin, deyin, qaynanamın özünə,
Qoy indidən küllü səpsin gözünə.
Görsün, əgər gəlsəm, ona neynərəm,
Duz səpərəm, əttərini çeynərəm.

Qaynana, qaynana, yeyim aşını,
Taxda üsdə yuyum kilkə başını.
Qaynana, qaynana, aman qaynana,
Tumanını geyim, girim meydana.

Bəzi oyunlar qarımış qızlar problemi ilə bağlı olardı. Onlardan birinin təsvirini vermək yerinə düşər. Tamaşada qadınlardan biri köhnə, çirkli paltarda, cırıq corablarda “qarı qız” rolunda olur. Yaşadığı evi də səliqəsiz göstərmək üçün ortalıqda dağınıqlıq yaradılır. Döşək-çəllər pərakəndə dağıdılır, yerə zir-zibil atılır, evin ortasına süpürgə -filan qoyulur. “Qarı qız” oxuyur və yalandan ağlayır:

Əlim qərə, qolbağım qərə,
Məndən böyüklər getdi ərə.
Mən qaldım yenə bəxti qərə, ühü.. ühü.. ühü...

Birdən qapı döyülür. “Qarı qız” soruşur:

– Kimsən?

Cavab gəlir:

– Əmin oğlu Həsən.

“Qarı qız” hirslənir, üz-gözün turşudur.

– Aça bilmərəm, evdə kişi yoxdu, – deyir.

Beləliklə, qapı bir neçə dəfə döyülür. Hər dəfə “dayı oğlun”, “bibi oğlun” və s. deyilir və eyni cavab alınır. Sonda yenə qapı döyülür. “Kimsən?” sualına:

– Elçiyəm, – cavabı eşidən kimi “qarı qız” başlayır evin ortasında oynamağa, sonra qapını açır, – ay siz xoş gəlmisiz. Mən də evi süpürürdüm, – deyir.

Başlayır qonaqlara yer axtarmağa, əli ilə zibilləri o tərəf bu tərəfə itələyir. Hər dəfə bu qərribə hərəkətlər gülüşə səbəb olur. “Elçilər” də mimika və jestlərilə tamaşaçıları güldürür. Oturandan sonra “qarı qız” başlayır özünü komik bir şəkildə tərifləməyə. Bu təriflər o qədər qeyri-inandırıcı olur ki, gülüşlə nəticələnir. Arada guya qonaqlara çay gətirmək üçün mətbəxə keçəndə “elçilər” durub tez qaçır. “Qarı qız” qayıdanda görür qonaqlar yoxdu, yenə başlayır oxumağa və ağlamağa:

Əlim qərə, qolbağım qərə,
Məndən böyüklər getdi ərə.
Mən qaldım yenə bəxti qərə, ühü.. ühü.. ühü...

Bəzən qadınlar iki dəstəyə ayrılır və qarşı-qarşıya oynayaraq, nəğmələr oxuyardılar. Dəstələrdən biri oğlan adamlarını təmsil edərdi. Onlar oxuyardılar:

Al almağa gəlmişik,
Şal almağa gəlmişik.

Oğlanın adamıyıq,

Aparmağa gəlmişik.

İkinci dəstə qız evini təmsil edərdi. Onlar cavab verərdi:

Al almağın vaxtı var,
Şal almağın vaxtı var.
Oğlanın adamı siz,
Aparmağın vaxtı var.

Bu şəkildə növbə ilə davam edərdilər.

Beləliklə, qadın məclislərində həqiqi teatrlardan fərqli olaraq rol bölgüsü olmasa da, dilli-dilavər, bacarıqlı xanımlar çox maraqlı səhnələr düşünər, onu əldə edə bildikləri mümkün vasitələr – paltarlar, müxtəlif əşyalar – qoca kişi obrazı yaradarkən əlağacı, gəlin obrazı üçün duvaq, görməmişliyi tənqid üçün toydakı adamlardan toplanmış müxtəlif ziynət əşyaları və s. ilə gerçəkləşdirərdilər.

Bu səhnələrdə təsvirini tapan əhvalatlar gerçək həyatın birbaşa özü idi. Həmin məclislərdə oynanılan tamaşalarda qadınların ən ağır problemləri – kasıbçılıq, cahillik, kişi-qadın arasındakı bərabərsizlik, kişi zorakılığı, qayınana gəlin, həmçinin baldız, qayın və gəlin, günü – çoxarvadlılıq, kiçik yaşlı qızların zorla yaşlı kişilərə ərə verilməsi və s. kimi problemlər əyani şəkildə canlandırılırdı.

“Xına gecə”lərində haxıştalar söylənməsi də səhnələşdirilmiş şəkildə keçirilərdi. Bir nəfər bayatı çağırır, hamı xorla hər misradan sonra əl çalaraq, “haxışta” deyər, sonra başqa bir qadın davam edərdi, məslisə xanımların, demək olar ki, hamısı bu zaman həm ifaçı, həm dinləyici kimi iştirak edər, əylənərdilər:

Bir nəfər: Oğlan, adın Talıbdı,
Hamı xorla: Haxışta!
Gün dağları alıbdı.
Hamı xorla: Haxışta!
Verdiyın qızıl üzük,
Hamı xorla: Haxışta!
Barmağımda qalıbdı.
Hamı xorla: Haxışta!

Bəzən qadınlar iki dəstəyə ayrılırlar və üz-üzə dayanaraq bayatı söyləyir, bir ahənglə qarşı qarşıya gəlir və geri qayıdır, bu hərəkəti sonadakı davam etdirirlər. Söylənən poetik parçaların bəzilərinə nəzər yetirək:

Oğlan, adın Yüsüfdü,
Gün dağlara düşübdü.
Verdiyın qızıl üzük,
Barmağımdan düşübdü.

Qızıl üzük laxladı,
Verdim, anam saxladı,
Anama qurban olum,
Yarı qonax saxladı.

Oğlan, adın Hürüdü,
Gün dağları bürüdü.

Yolunu gözləməkdən
Cavan canım çürüdü.

Qızıl üzük firuzə,
Gedin deyın xoruza.
Bu sabah banlamasın,
Yarım qonaxdır bizə.

Yaşıllar, a yaşıllar,
Divardan boylaşılırlar.
Bir həyətdə yeddi qız,
Ər üsdə savaşıllar.

Oxunan nəğmələrdə qadınların məişət qayğıları, əslində komik şəkildə əksini tapır, digər tərəfdən, onların içərisində çox istedadların varlığından xəbər verirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, qadınlar belə məclislərdə “lal” oyunları – pantomimalardan da istifadə etmişlər.

Beləliklə, xına gecələrində keçirilən oyunları məzmununa görə aşağıdakı kimi qruplaş-

dırmaq olar:

1. Zalım və xəsis qayınanalarla bağlı olanlar;
2. Baldız-gəlin münasibətlərlə bağlı olanlar;
3. Qarımış qızlarla əlaqədar olanlar;
4. Tənbəl və pinti gəlinlərlə bağlı olanlar;
5. Çoxarvadlıqla bağlı olanlar;
6. Kişi zorakılığı ilə bağlı olanlar;
7. Qadın savadsızlığı ilə, cəhalətlə bağlı olanlar və s.

Bu tamaşalar çox böyük tərbiyəvi əhəmiyyət daşıyırdılar. Böyüklərinə hörmət etməyən gəlinlər, əzəzil qayınanalar, səliqəsiz, pinti qızlar qınaq obyektinə çevrilirdi. Həmin xarakterli insanlar bu “güzgü”də özlərinin kənardan necə göründüklərinə şahid olaraq nəticə çıxarırdılar. Bu mənada belə tamaşalar bir həyat məktəbi kimi tamaşaçıları güldürə-güldürə, əyləndirə-əyləndirə həm də tərbiyə edirdi.

Nəticə

Gözəl şairəmiz Nigar xanım Rəfibəyli “Azərbaycanın şair və aşiq qadınları” kitabına (onun əsasında 2005-ci ildə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin fərmanı ilə “Azərbaycanın şair qadınları” monoqrafiyası nəşr olunmuşdur) yazdığı “İşıqlı həyatın həsrətində” adlı ön sözdə tarixin müxtəlif dövrlərində haqqı tapdalanan, arzu və istəkləri ürəyində qalan, bir insan kimi varlığı nəzərə alınmayan qadınların yaradıcılığını belə səciyyələndirmişdir: “İnsanın böyüklüyü, bərkəməlliyi və qüdrəti ondadır ki, o, həmişə öz mənliliyi, qüruru, fərdiyyəti uğrunda üsyana qalxıb. Bu insanlıq üsyanında qadınlığın da öz payı var. Bəzən “üsyən” sözün müstəqim mənasında qiyam, vuruş olub, qurbanlar aparıb. Belə şəhidlərdən biri Tahirə Qürrətüleyindir. Amma insan ləyaqəti uğrunda döyüşün zahirən səssiz, sakit formaları da var. Şəriət dünyanı qadına həram eləyən bir dövrdə sevgi haqqında, həyat haqqında öz sözünü pıçıltıyla belə olsa da, demək fədakarlıqdır, cəsarətdir, hünərdir. Çünki bu zəif pıçıltılar əsl şeirə çevrilirsə, deməli, onlar qəlbin çırıntılarından doğulub. Qəlbin çırıntıları isə, təbil zərbələrindən fərqli olaraq, eşidilmir” (Azərbaycanın şair və aşiq qadınları, 11).

“Sözünü pıçıltı ilə belə olsa” deyə bilməyən qadınlar ağır, əzablarla keçən həyatlarını çox vaxt müxtəlif mərasimlərdə göstərdikləri oyun və tamaşalarda açıqlamağa çalışmış, bələklə, qismən də olsa, özlərinə təsəlli tapmışlar. Bu onların haqsızlığa, zorla ərə verilmələrə, çoxarvadlılığa, kişi zorakılığına qarşı etirazı idi və kiçik həcmli tamaşaların sonu hər zaman xeyirin şər üzərində qələbəsilə başa çatırdı.

Sovet hakimiyyəti illərində folklorun bir çox örnəkləri yazıya alınmamış və haqqında tədqiqatlar aparılmamışdır. Bunun əsas səbəbi hakimiyyətin milli məsələlərə ögey münasibətilə birbaşa bağlı idi. Sovet siyasi rejiminin folklorşünaslıqla bağlı yeritdiyi siyasətin nə qədər yanlış olduğunu təsəvvür etmək üçün təkcə Azərbaycan Kommunist partiyasının XVIII qurultayında Mərkəzi Komitənin baş katibi Mircəfər Bağirovun nitqinə nəzər salmaq, fikrimizcə, kifayətdir. Azərbaycan Elmlər Akademiyasının elmi işlərlə bağlı fəaliyyətinə etiraz edən M. Bağirov həmin iclasda ironiya ilə demişdir: “Elmi tədqiqat işi “plan”larında “Abşeron toy adətləri” kimi “vacib” və “elmi” mövzular var idi” (Kommunist 1951).

“Kommunist” qəzeti çıxışın həmin hissəsindən sonra mötərizədə salonda gülüşmə olduğunu ayrıca qeyd etmişdir. Bu da milli adət-ənənələrə o dövrün münasibətini göstərən faktlardır.

Son dövrlərdə texnikanın sürətli inkişafı, müxtəlif səsyzama, video aparatlar folklor mətnlərinin yazıya alınmasında müəyyən çətinliklərin aradan qalxmasına gətirib çıxarmışdır. Lakin texniki inkişafın folklorla başqa təsirləri də müşahidə edilməkdədir. Bununla bağlı məşhur rus folklorşünası, professor Sergey Neklyudov (Сергей Неклюдов) özünün “Folklor və onun tədqiqi: iyirminci əsr” (“Фольклор и его исследования: век двадцатый”) adlı məqaləsində yazır: “Folklor mətni şifahi ənənədən kitaba və kitabdən – şifahi ifaya keçir, bəzən bir neçə dəfə öz

olduğu yeri əvəz edərək, hətta bu zaman etnik dil sərhədlərini adlamış olur (Bax: Məsələn: Rüstəm haqqında süjet/Eruslan). Məhz bu cəhət “klassik” folkloru arxaikdən fərqləndirir. Məhz kitab – yazılıandan sonra /tərcümələr /əlavələr/ söyləmələr – indi necə deyirlər, folklor süjetinin “qloballaşması”nın ilkin vasitəsinə – onu öz doğulduğu lokal ənənələrindən çox-çox uzaqlarda yayılması vasitəsinə çevririr” (Неклюдов 2006: 123).

Əlbəttə, folklor mətninin yarandığı məkandan xeyli uzaq məsafələrə yayılması imkanı təqdirəlayiq bir hadisədir. Lakin texnikanın sürətli inkişafı özü ilə başqa problemlər də gətirir. Əvvəlki mərasimlərə maraq azalır, bu da milli dəyərlərin sıradan çıxması ilə nəticələnir. Bütün xalqların həyatında bu proses artıq baş verməkdədir. Azərbaycan folkloru da informasiya və texnikanın müasir inkişaf mərhələsində müəyyən mənada uduzur və bəzi mühüm məsələlərin təcili həllini tələb edir. Professor Muxtar Kazımoğlu bu barədə yazır: “Toplama işinin təxirəsalınmazlığının məlum və məşhur başqa bir səbəbini də göstərmək olar: çağdaş informasiya bolluğu şəraitində şifahi söz sənətinin meydanı daralır. Layla və oxşamaya, yanılmac və tapmacaya, nağıl və dastana... marağın azalması, peşəkar söyləyicilərin çox çətinliklə tapılması məhz meydanın daralmasına, folklor od-alovunun səngiməsinə dəlalət edən faktlardır” (Kazımoğlu 2014: 85).

Sadalanən səbəblər folkloru diqqətin artırılmasını tələb edir. Xalq oyun və tamaşaları ilə bağlı vəziyyət daha acınacaqlıdır. Xüsusən haqqında bəhs etdiyimiz toy mərasimləri artıq heç bir bölgədə (konkret olaraq Ordubadda) köhnə ənənələrə sədaqətlə keçirilmir. Demək olar ki, Azərbaycanın əksər bölgələrində toylar restoranlarda, peşəkar müğənnilərin iştirakı ilə qurulur, yəni əvvəlki kimi oyun və tamaşalara daha ehtiyac duyulmur. Bu da xalqın yaratdığı küllü miqdarda nəğmə, rəqs, oyun və sairənin, hətta mərasimlər üçün nəzərdə tutulan xüsusi yeməklərin, şərbətlərin, geyimlərin tamamilə unudulmasına gətirib çıxarır.

Məclislər milliyini qeyb etdikcə, toy mərasimlərində digər xalqlardan tost söyləmək, bədələlərə şərab tökmək və s. kimi yabançı ünsürlər məişətimizə, həyatımıza rahatlıqla daxil olur. Bu da türk xarakterinin tam dəyişikliyə uğraması, özgüləşməsi ilə nəticələnir.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycanın şair və aşiq qadınları (1991). Tərtib edən: Ə.Cəfərzadə, I c., Bakı, Gənclik.
2. Füzuli Bayat (2014). İnsanlıq tarixinin üç mərhələsi ilə üç funksiyası: homo sapiens, homo faber, homo ludens / Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, sayı 3.
3. Неклюдов Сергей (2006). Фольклор и его исследования: век двадцатый // Экология культуры, Архангельск, №2 (39)
4. Kazımoğlu Muxtar (2014). Folklor həm keçmiş, həm də bu gündür. Bakı, Elm və təhsil.
5. “Kommunist” qəzeti (1951, 26 may), Bakı.

Söyləyicilər:

1. Məhcəbin Hüseynova, 67 yaş, orta savadlı, evdar qadın
2. Sura Xanbabayeva, 83 yaş, savadsız, evdar qadın
3. Səkinə Ağasıyeva, 90 yaş, savadsız, evdar qadın

TÜRK XALQ OYUNLARININ TARİXİ KÖKLƏRİ (QARAGÖZ)

Aybəniz Əliyeva-Kəngərli

*Filologiya üzrə elmlər doktoru, AMEA M.Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun
direktor müavini, aybeniz.kengerli@gmail.com*

THE HISTORICAL BACKGROUND OF TURKISH FOLK GAMES (GARAGOZ-BLACK EYE)

Summary

Modern Turks are the successors of the culture of ancient and rich traditions.

Ottoman Turks' "Black-eye" shadow theatre and "Middle Game" are example of it. Shadow theater was formed in Turkey, after the conquest of Egypt by Yavuz Sultan Selim (1467- 1520).

The Turks, called the actor who managed the shadow performances as "garagozju"(black-eye) or "khayalchi"(unrealistic). He is the person who makes the puppets talk, play and who tells the whole story during the performance. However, in shadow performances black eye always works together with his assistant. Despite the widespread popularity of these games, none of these things have been recognized as "Black-eye" shadow theater in the context of world culture.

Keywords: *"Black-eye" shadow theater, Karagoz (Black-eye) and Hajivat, "middle game", Turkish folk games, drawings*

ИСТОРИЧЕСКИЕ КОРНИ ТЮРКСКИХ НАРОДНЫХ ИГР (КАРАГЁЗ)

Резюме

Современные турки являются наследниками древней и обладающей богатыми традициями культуры. Примером этому являются театр теней "Карагёз" и "Орта ойун" Османских турков. Театр теней находит свое формирование после покорения Египта Султаном Салимом Явузом (1467-1520).

Турки называют кукловодов, управляющих теневыми представлениями, «черноглазыми» или «мечтателями». Он является заставляющим изображения танцевать, говорить, озвучивающим и повествующим в целом событие профессионалом.

В спектаклях теней карагез всегда работает вместе со своим помощником. Несмотря на широкое распространение этих игр, ни одна из них не была признана в сфере мировой культуры, как театр теней Карагёз.

Ключевые слова: *театр теней "Карагёз", Карагёз и Гадживат, тюркские народные игры, изображения.*

Müasir türklər qədim və zəngin ənənələrə malik mədəniyyətin varisidirlər. Xalq oyunları və meydan tamaşaları qədim Türklərin mifik təfəkkürü ilə bağlı idi. Bu mərasimlər türklərin təbiətə münasibətinin fəlsəfi mahiyyətini əyaniləşdirir, eyni zamanda xalq oyunları türkün ilkin ictimai duyumunun obrazlaşması deməkdir. Osmanlı türklərinin "Qaragöz" kölgə teatrı və "Orta oyunu" buna misaldır. "Orta oyunu" "Qaragöz"ün meydan variantıdır. "Qaragöz" kölgə teatrındaki duet burada Pişekar və Kavuklu kimi təkrarlanır. "Kavuk" qədim baş geyimidir ki, ona çalma sarıyardılar. Zurna və nağara "Orta oyunu"nun əsas müşayiətçi musiqi alətləri idi. "Orta oyunu"nun mövzusu, sujetləri, personajları "Qaragöz" kölgə teatrından götürülmədir. Bu dövrdə Türkiyədə meydan aktyorlarına şəbədəbaz, hoqqabaz, gözbağlıca göstərənələr isə "əfsunkar", "sehrbaz" deyirdilər. Orta çağlar Türkiyəsində savaşı (qala və dəniz oyunları) meydan oyunları da özünə geniş yer almışdı. Yalnız XIX əsrin sonundan etibarən Avropa teatr mədəniyyəti türk sənət dəyərlərinin şəkəsinə daxil olur.

XVII əsrdə son vəziyyətini alan Karagöz kölgə teatrının nə zaman Osmanlı torpaqlarına gəldiyi ilə əlaqədar fərqli fikirlər irəli sürülmüşdür. *Birincisi* Çindən Monqollara keçən bu

kölgə oyununu türklər də Anadoluya köçərkən özləri ilə gətiriblər. Orta Asyada çadırlarda oynadılan və "Çadır Hayal" ya da "Kolkorçak" adı verilən bir cür kukla oyunu ilə Karagöz oyunu arasında böyük bənzərliklər var. "Kolkorçak" sözünün türk dilində *korçok*, *konçak* kimi "*çocuk*" mənasına gələn bir çox sözlə mənə yaxınlığı var. *İkincisi* Anadoluya Cava Adalarından və Hindistandan qaraçılar əliylə gətirilmişdir. Buna sübut olaraq qaraçıların Anadoluya gəldikləri vaxt ilə Karagözün gəliş vaxtının kəsişməsi göstərilir. Bundan başqa Karagöz oyunlarında görülən bəzi qaraçı xüsusiyyətləri də bunu sübut edir. Yəhudilər tərəfindən İspaniyadan və Portuqaliyadan gətirilmişdir. *Üçüncüsü* isə Yavuz Sultan Səlimin 1517-ci ildə Misiri ələ keçirməsindən sonra bu ölkədən Anadoluya gəlmişdir. Sultan Səlim Məmlük sultanı Tomanbayın asılışının canlandırıldığı kölgə oyununu izləmiş və çox bəyənmişdir. Sənətçiləri İstanbulla gətirmiş, bu sənətçilər də İstanbulda başqa sənətçiləri yetişdirmişlər. Biz bunlardan sonuncunu düzgün və üstün hesab edirik, düşünürük ki, Türkiyədə kölgə teatru Sultan Səlim Yavuzun (1467-1520) Misiri fəth etdiyindən sonra təşəkkül tapır. Misirdə kölgə oyunu üç əsr bundan əvvəl bəlli olmuşdur. Mütəxəssislər bu variant üzərində dayanırlar ki, ərəb tacirləri bu oyunu Yava adalarında görüb bəyənmiş və Misirə gətirmişlər. Nəticədə tarix bunu söyləyir ki, kölgələrin haradan olmasına baxmayaraq Türkiyədə kölgə teatru XVI yüzildən qabaq təsadüf edilmir. Bununla belə "Qaragöz" kölgə teatrının Türkiyədə meydana gəlmə tarixçəsi də müxtəlif çoxsaylı rəvayətlərlə müşayiət olunur. Bunlardan ən məşhurunda kölgə teatrının əsas personajları Qaragöz və Həcivətin tarixi şəxsiyyət olduğu iddia edilir. Bu iki xarakterin həqiqətən yaşayıb yaşamadığı, yaşayıbsa, harada necə yaşadığı dəqiq olaraq bilinmir. Danışılanlar rəvayətlərə əsaslanır, həqiqətən yaşamış olsalar da, böyük ehtimalla bəhs edilən dövrdə tarix kitablarına girəcək qədər əhəmiyyətli görülmüylər. Folklorşünaslar Karagözün bəzi oyunlarda qaraçı olduğunu öz dili ilə deməsi və Bulqar qaydası çalmasını əsas götürərək onun Bizans imperatoru Konstantinin qaraçı seyisi Sofyoğlu Bali Çələbi olduğunu söyləyirlər. Rəvayətə görə dəmirçi Qaragöz öz bəna dostu Həcivətlə birgə osmanlıların ilk paytaxtı Bursa şəhərində sultan Orxan Qazi (1281-1362), osmanlı padşahlarının ikincisi üçün tikilən məscidin inşasında çalışmışdır. Çox tənbel və şəbədəbaz olan bu iki kimsə günlərini zarafatla keçirmiş. Onlar başqa işçiləri də söhbətlərinə cəlb edər, maraqlı lətifələr söylər və deyib-gülüb əylənmişlər. Beləliklə, məscidin tikintisi Qaragöz və Həcivətin sayəsində xeyli ləngiyir. Orxan Qazi bunu eşidib, guya ki, qəzəblənir və onların hər ikisinin edamına əmr verir. Çox çəkmir ki, sultan öz əməlinə pəşman olur. Sən demə, Qaragöz və Həcivət vaxtilə Orxan Qazinin sarayında uğurla təlxəklik edib və onun sevimlilərinə çevriliblərmiş. Hadisələrin belə gedişatı sultanı sarsıdır və o, qüssədən xəstəliyə düşür. Bu zaman Şeyx Küştəri adlı bir sufi osmanlı sultanını sağaldacağını boynuna götürür. Onu saraya gətirirlər. Şeyx Küştəri öz çalmasını pərdəyə çevirir, başmaqlarının altından kukla düzəldir və bir şam yandırır pərdənin arxasına keçir, başlayır Qaragöz və Həcivətin səsi ilə məzəli əhvalatlar danışmağa. Orxan Qazi bundan hədsiz dərəcədə zövq alır, Şeyx Küştərinin işindən xoşhallanır, gülümsünür və sağalır. Odur ki, bu fərziyyənin tərəfdarları Bursanı "Qaragöz" kölgə teatrının ilk yaranma məskəni bilirlər. Bursada Həcivətlə Qaragözün güman edilən məzarları da var.

Adətən "Qaragöz" kölgə teatrının tamaşaları ağ pərdə arxasında oynanılır. Əksərən bəstəçi və ya yunla ipək qarışıqından toxunulmuş xüsusi parçadan hazırlanan pərdənin ölçüləri 1x1.20 m hüdudlarındadır. "AYNA" adlandırılan pərdəni dörd barmaq qalınlığında piltəsi olub zeytun yağı ilə işlədilmiş lampa və ya iri gövdəli şamla işıqlandırirlər. "Qaragöz" teatrının pərdəsi üzərində görünən şəkillərə xəyalçılar "TƏSVİR" deyir. Təsvirlər bir qayda olaraq xüsusi dəridən hazırlanır. Yumşaq və elastik olduğundan dəvə dərisinə üstünlük verilir. Əvvəlcə dəri təmizlənir, aşılanır, sonra isə mixçələrlə tarıma çəkilir və şəffaflaşana qədər qurudulur. Təsvirlər məhz belə dəridən düzəldilir. Onlar dəridən kəsildikdən sonra arxa tərəfdən çox böyük ustalıqla və nəfis şəkildə rənglənir. Dəri o dərəcədə zərif olur ki, lampa işığı dəridən süzülüb axır və pərdə üzərində rəngli şəkilləri görürükdür. Təsvirlərin boynunda, qol və qıçlarında xüsusi dəliklər açılır ki, xəyalçı bu dəliklərdən təsvirləri hərəkətə gətirmək üçün yararlanır. Təsvirlər çubuq

vasitəsilə pərdəyə yaxınlaşdırılır və oynadılır. Qaragözçülər buna “xəyal ağacı” deyirlər. Türklər kölgə tamaşalarını idarə edən kuklaçını “qaragözçü” və ya “xəyalçı” adlandırırlar. Təsvirləri oynadan, onları danışdıran, səsləndirən və bütövlükdə əhvalatı nəql edən sənətçi odur. Hərçənd kölgə tamaşalarında qaragözçü həmişə öz köməkçisi ilə birgə işləyir. Xəyalçılar öz köməkçilərini “yardak” deyib çağırırlar. Oyun zamanı yardak qaragözçüyə bir-bir təsvirləri verir, dəf çalır, təqlidlərin mahnısını oxuyur. “Qaragöz” kölgə teatrında dekorlar yoxdur, lakin müəyyən predmetlərdən (onları əlbəməli də adlandırmaq düzgün sayılmaz) hər halda istifadə edilir. “Qaragöz” kölgə teatrında dekorları əvəz edən bu predmetlər hətta bəzən dil açıb danışa da bilir. Tamaşalar adətən ney və dəflə müşayiət olunur. Pərdə üzərində hər kölgənin öz məxsusi yeri var. Tamaşaçıya münasibətdə Qaragöz sağda, Həcivət isə solda dayanır. Güya ki, bu onların evidir. “Qaragöz” kölgə teatrının tamaşaları həmişə improvizə, nağıl və fantaziya.

“Qaragöz” tamaşası 4 hissədən ibarət bir kölgə oyunudur. Xəyalçılar bunlara Giriş (proloq), Muhavere (dialoq, söhbət), Fəsil (məclis, iş) və Bitiş (final) deyirlər. Oyundan öncə pərdə üzərində dekor xarakterli predmetlərin kölgəsi görünür. Çiçəklərlə dolu saxsı güldan, ağac, fəvvarəli çarhovuz, tovuz quşu, qəlyan bu siyahıda birinci yerləri tutur. Nə vaxt ki, tütək şən bir musiqi ifa edir, predmetlər ekrandan götürülür və Giriş başlanır. Girişdə Həcivət öncə bir mahnı oxuyur. Sonra “hay hakk” deyib bir pərdə qəzəli söyləyir. Pərdə qəzəlinə adətən dünyanın faniyindən, insan ömrünün ötəriliyindən, adamların mahiyyətə, cövhərə vara bilməyib görkəmə, formaya aldanmasından danışılır. Qəzəldən sonra o, Allaha, hökmdara dua edib uca tanrıdan xahiş edir ki, bu gün ona başa düşən, diqqətli, qanacaqlı tamaşaçılar göndərsin. Elə bu zaman pərdənin sağ tərəfindən Qaragöz qəfil bir tərzdə yumbalanıb ekrana sıçrayır. Mayallaq aşarkən Qaragöz papağını itirir. Seyrçilər onun keçəlini görüb gülüşürlər. Qaragöz bundan acıqlanır və hirsələnib rastına çıxan Həcivəti döyür. Həcivət qaçır, Qaragözsə tək qalır. Onun acığı soyuyan kimi Həcivət qayıdır. Məhz bu andan da onlar arasında dialoq başlayır. Bu, artıq Muhavere dir. Geniş kontekstdə götürdükdə bu söhbətin kölgə tamaşasının süjetinə heç bir dəxli yoxdur. Muhavere zamanı Qaragöz Həcivətlə yalnız söz güləşdirir, savadlı bir adam olan Həcivətin bütün dediklərini tərsinə yozur, onu lağa qoyur, tənqə gətirir. Son tədqiqatlar Muhaverələrin sayının 60-a yaxın olduğunu göstərir. Muhaverenin davam müddəti heç vaxt konkret müəyyənləşdirilmir: çünki bu, həmişə qaragözçünün fərdi improvizələri və sənətçi bacarığı ilə bağlıdır. XVIII yüzilin türk səyyahı Evliya Çələbinin verdiyi məlumatlara görə Muhavere çox zaman bütün tamaşanı əvəz edə bilirdi. Hətta belə bir fakt da var ki, keçən əsrin xəyalçısı Həsənzadə soyadlı birisi axşamdan səhərəcən düz 15 saat Muhavere oynamış, yalnız Qaragözlə Həcivəti səsləndirmişdir. Tamaşa isə əslində Fəsildən başlayır. Burada artıq kölgələr arasında münasibətlər şəbəkəsi yaranır və inkişaf etdirilir. “Qaragöz” teatrının tamaşaları məhz Fəslin xarakterinə uyğun şəkildə adlandırılır. Bitiş, yəni final zamanı Qaragöz və Həcivət yenidən pərdə üzərində görünürlər. Qaragöz Həcivəti təzədən döyür, Həcivətsə “sən pərdəni yandırdın, gedim ağamıza xəbər verim” deyib ekrandan çəkilir. Qaragöz isə “sabah axşam, Həcivət, gör sənənin başına nə oyun açacağam” sözlərilə biçarə Həcivəti hədələyərək işıq altından çıxır. “Qaragöz” kölgə teatrının öz xüsusi repertuarı var və onu iki hissəyə, iki qrupa ayırmaq mümkündür:

1. qarı-qədim oyunlar, yəni klassik pyeslər;
2. nev-icad oyunlar, yəni müasir pyeslər.

Ənənəvi olaraq “Qaragöz” kölgə teatrının tamaşası şərq musiqisi və yaxud oriental rəqs ilə bitir. Bu tamaşalar hələ XX yüzilin əvvəllərində çayxanalarda, kənd meydanlarında, varlı evlərində göstərilirdi. Lakin 1923-cü ildə Mustafa Kamal Atatürk “Qaragöz” teatrını Türkiyədə rəsmi fərmanla qadağan eləyir. Bu qərar kölgə oyunlarının Türkiyədə inkişafına nöqtə qoyur və “Qaragöz”ü muzey eksponatına çevirir. İndi “Qaragöz” təsvirlərindən ibarət zəngin bir kolleksiyaya İstanbulun “Topqarı” muzeyində saxlanılır. XX əsrin tanınmış xəyalçısı Xəyalı Torun Çələbi son yüzilin ikinci yarısında “Qaragöz” teatrının tamaşalarının yalnız kiçik toylarında oynanıldığını xəbər verir. Osmanlı türkləri ipli kuklalardan, qol-korçak oyuqlardan, div kuklalardan tamaşa göstərmək üçün yararlanmışlar. Bu oyunların geniş yayılmasına bax-

mayaraq bunlardan heç biri dünya mədəniyyəti müstəvisində “Qaragöz” kölgə teatrı kimi tanınmamışdır.

Qaynaqlar:

1. Uğur Göktaş. Dünkü Karagöz. İzmir: Akademi Kitabevi, 1992.
2. Pertev Naili Boratav. Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği. İstanbul: Adam Yayınları 1988.
3. Metin And. Önemli Bir Kültür Mirası: Karagöz, Yıktın Perdeyi Eğledin Virân. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
4. Talıbzadə A. Şərç teatr tarixi. Bakı, 2008
5. Şahin Koçak. Karagöz Akademisi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları, 2009.
6. Etem Ruhi Alper. Karagöz Musikisi. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.
7. Ünver Oral. Karagöz Perde Gazelleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996.
8. Sabri Esat Siyavuşgil. Karagöz. Ankara: Saim Toraman Basımevi, 1955.
9. Karagöz Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle. Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2000.
10. Muhittin Sevilen (Hayalî Küçük Ali). Karagöz. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1969.
11. Özhan Öztürk. Folklor ve Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Phoenix yayınları, 2009
12. Pertev Naili Boratav. 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Koç Kitaplığı, 2003.

AZƏRBAYCAN, İRAQ VƏ İRAN TÜRKLƏRİNİN TƏBİƏTLƏ BAĞLI XALQ OYUNLARI, MEYDAN TAMAŞALARI

Aynur Cəlilova

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutunun
böyük elmi işçisi, celilova1976@mail.ru*

AZERBAIJAN, IRAQ AND IRAN TURKS FOLK GAMES, SQUARE PERFORMANCES DEALING WITH THE NATURE

Summary

Folk games and square performances are considered the basics of the national theatre. There are different samples related to the folk games in the folklore materials obtained from Azerbaijani regions. The folk games, square performances with the same motives in the folklore of Turks who live in Azerbaijan and other countries draw our attention. In particular, in relation to the coming of spring very interesting folk games, ceremonies have been held in all regions of Azerbaijan, West Azerbaijan province of Iran, Kirkuk province of Iraq and Darband. The ceremonies of “Kosa-kosa”, “Khan bezeme”, “Jan gulum” concerning Novruz holiday, the ceremonies of “Khidir Nabi” performed in the last month of winter before Novruz are the ancient types of folk games which spread in Azerbaijan. Alongside with the folk games, the square performances were displayed. The zurkhanas were held, the pehlevans (wrestlers) wrestled, rope-dancers, magicians made tricks, Kosa and Kechal juggled, played a trick and told funny stories in the squares. During these performances, the songs reflecting the mood of people are sung. There were cock fighting, dog fighting, ram fighting, goat fighting, snake-charmer in the square performances that they attracted more spectators and were watched until the end. A number of games are held among children during the spring season. The children’s games related to season have been involved in the study as a part of the games.

Key words: *Folk games, square, performance, ceremony, nature, song, combat, joke.*

НАРОДНЫЕ ИГРЫ И ПЛОЩАДНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ, ИРАНСКИХ И ИРАКСКИХ ТЮРКОВ, СВЯЗАННЫЕ С ПРИРОДОЙ

Резюме

Народные игры и площадные представления заложили основу нашего национального театра. В фольклорных материалах, собранных из Азербайджанских регионов, имеются отличающиеся друг от друга образцы, связанные с народными играми. В фольклоре тюрок, живущих в Азербайджане и других странах, привлекают к себе внимание народные игры, площадные представления с одинаковыми мотивами. В особенности, с приходом весны во всех регионах Азербайджана, в Западном Азербайджанском регионе Ирана, в Керкюкском регионе Ирака, в Дербенте проводились очень интересные народные игры, обряды. Обряды «Кёса-кёса», «Хан беземе», «Джан гюлюм», которые проводились во время праздника Новруз, а также обряд «Хыдыр Наби», который проводился в последний месяц зимы, перед праздником Новруз, являются распространенными древними видами народных игр в Азербайджане.

Наряду с народными играми, по праздникам показывали и площадные представления. На площади проводились зорхана борьба спортсменов, также канатходцы, волшебники, трюкачи исполняли свои номера, Кёса и Кечал шутили, играли, прикалывались. Во время этих представлений исполнялись песни, отражающие настроение народа. На площадных представлениях были петушинные, собачьи, бараньи, козлиные бои, также имелись заклинатели змей, дрессировщики медведей, что привлекало больше внимания зрителей, и все с интересом смотрели эти представления до конца.

В весенний сезон между детьми так же проводится ряд игр. В связи с сезоном детские игры были включены в исследование как одна из частей народных игр.

Ключевые слова: *народные игры, площадь, представление, обряд, природа, песня, бой, шутка.*

Xalq oyunları və meydan tamaşaları türklərin həyatında əhəmiyyətli rola malik olan hadisələrdən hesab olunur. Çox geniş ərazilərdə məskunlaşan türklər öz yaşayışında oyun və mərasimlərə böyük yer vermiş, nəğmələr, şeirlər qoşmuş, tamaşalar göstərmişlər. Oyun və mərasimlərin çoxu təbiətlə, əsasən yazla bağlı olmuşdur. Yazın gəlməsilə təbiətdə oyanma, canlanma başlayır. İnsan da canlı təbiətin bir hissəsi olduğuna görə onun da ruhunda, cisminə oyanış başlayır. Canlı həyatın başlanğıcı su ilə bağlıdır. Yazın gəlişi yağışların başlaması, günəşin torpağı qızdırması ilə başlayır. Təbiət yenidən dirilir, ölüm doğumla əvəzlənir. Bu əvəzlənməni bir çox xalqlar, o cümlədən azərbaycanlılar yeni il (Novruz) adlandırmışlar. Yeni ilin başlaması ilə Azərbaycanın bütün bölgələrində, Güney Azərbaycanda, Kərkük, Dərbənd xalqları arasında bir sıra xalq oyunları, meydan tamaşaları göstərilir. Toplanmış materiallar göstərir ki, bu oyun və tamaşalar bir-birindən az fərqlənsə də, hərəsinin öz orijinallığı, öz gözəlliyi vardır.

Azərbaycanın müxtəlif bölgələrindən toplanmış folklor materiallarında və bizim canlı şahidi olduğumuz bayramlarda müxtəlif oyun və tamaşaların geniş yayıldığını və maraqla izləndiyini görürük. Xalq arasında elə oyunlar və mərasimlər var ki, onlara demək olar ki, bütün bölgələrdə rast gəlinir. Məsələn, Novruz şənliklərində Kosa-Keçəl məzhəkəsi, yumurta döyüşdürmə, tonqaldan atlanma və s. Və yaxud da Yağışyağdırma və Günçixarma ilə əlaqəli oyun-tamaşalar. Belə mərasimlərdən olan “Qodu-qodu” adlı xalq oyunu yazda icra edilir. Bu mərasim həm yağış üçün, həm də günəş çıxması üçün keçirilən xalq oyunudur. Dərbənd, Kərkük, Şəki, Qarabağ, Zəngəzur bölgələrində keçirilən bu oyun mərasim gün çıxarmaq məqsədi daşıyır. Oyun zamanı taxta çömçəni və ya qaşığı, bəzən isə ağacdən düzəlmə müqəvvanı gəlin kimi bəzəyib qapı-qapı gəzdirirlər və mahnı oxuyurlar. Bəzi örnəklərə baxaq:

Qodu-qodu gəzəllər,
Qoduya salam verəllər
Vermiyənin oğlu olsun,
Verənin qızı olsun.
Qolu çatma olsun,
Suya düşüb boğulub ölsün (Şəki folkloru 2014: II, 252)

* * *

Qodu-qodu gördüyün varmı?
Qoduya pay verdiyin varmı?
Qodu gedənnən bəri,
Gün üzü gördüyün varmı? (AFA 2002: XII, 90)

Cənubi Azərbaycan folklorunda eyni mərasimin yağış yağdırmaq üçün keçirildiyini müşahidə edirik. Burada “Çömçə xatun” mərasimi belə təsvir olunur: “... bir-iki nəfər libasını dəyişərək bir uzun taxta qaşiq və ya çömçə ilə gəlib evlərin qabağında oxuyaraq pay yığır (GAF 2015: V, 346). Bu bölgə üçün xarakterik olan “Çömçə balıq” oyunu mərasimi yağış yağdırmaq üçün uşaqlar tərəfindən oynanılır. Bu mərasimdə uşaqlar uzun ağacın başına rəngli parçalar dolayib çömçə balıq düzəldirlər.

Çömçə balıq nə istər?
Allahdan yağış istər –

nəğməsini oxuya-oxuya evləri, məhəllələri gəzirlər. Ev sahibləri “çömçə balığın” başına su tökürlər və uşaqlara şirni, meyvə və s. pay verirlər. Bu mərasimin sonu Allaha dua edib yağış istəməklə bitir (GAF 2014: II, 16). İranın Yekənat və Xorasan vilayətlərində də quraqlıq olduğu üçün burada yaşayan türklər arasında yaz başlayanda “Çömçə xatun” mərasimləri keçirilirdi. Burada da uzun taxta qaşiq və ya çömçə götürüb mahnı oxuya-oxuya pay yığırlar. Bu bölgədə oxunan “Dödu”, “Yada daşı”, “Kos-kosan” adlanan nəğmələr türk xalq şeirinin ən əski nümunələrindən sayıla bilər:

Ada, ada, ada, gəl,
Yada, yada, yada gəl.
Yadam gəldi baş oldu,

Üstü-başım yaş oldu.
Ada, ada, ada hey,
Yada, yada, yada hey!

Dodu-dodunu gördünmü?
Doduya salam verdinmi?...

Kosan kosan nə istər?
Tanrıdan yağış istər... (GAF 2015: IV, 353-354)

Burada adı çəkilən “yada daşı” Azərbaycanın Quba Şabran bölgəsinin “qodu-qodu” mərasimləri zamanı oxunan “qodu daşı”nın başqa bir variantıdır. Lakin burada Qodu günəş tanrısı yerində çıxış edir və yağışın kəsilməsi istəyini ifadə edir:

Qodu daşı,
Odu daşı,
Qodu kəssin yağışı (Quba-Şabran folkloru 2013: I, 13)

Kosa türk mifologiyasında yağışı, suyu təmsil edir. Novruz bayramında bayramın əsas iştirakçıları Kosa və Keçəl, biri yağışı, biri isə günəşi təmsil edir. Yazın gəlişi də bu iki təbiət ünsüründən asılıdır. Kosa və Keçəlin qışla heç bir əlaqəsi yoxdur. Novruz bayramında meydan tamaşalarının əsas aktyorlarından biri Kosadır. Kosaya qoşulan nəğmələrdə Kosanın həyat verən, artımlı, həmişəcavan olması təsvir olunur:

Ay Kosa-kosa gəlmisən,	Qolları mərcannıdı,
Lap vaxtında meydana sən.	Kosama əl vurmayın,
Almayınca payını	Kosam ikicannıdı.
Çəkilmə bir yana sən.	Qələm oynar qaşında,
Beş yumurta payındı,	Yüz əlli beş yaşında,
Əskiyini almayasan...	Gör nə cavandı Kosam...
Mənim Kosam cannıdı,	(AFA 1994: VII, 21)

Və yaxud

Gün düşdü ha düşdü,
Göydən piyala düşdü
Bizim ağa qızının
Keçələ gözü düşdü...(AFA 2002: VII, 37)

– xalq şeiri nümunəsində keçəlin günəşi təmsil etməyi göz önündədir. Azərbaycanın bir sıra bölgələrində (Qarabağ, Naxçıvan, Dərbənd) keçəlin gün çıxarması ilə bağlı müxtəlif inanclar vardır. İnamə görə yağış çox yağanda 7 və ya 40 keçəlin adını sayıb ipə düyün vursan, yağış kəsər. Keçmişdə yazda xalq arasında uzun sürən yağışlardan sonra “Yeddi keçəl düyünü” adlı mərasim keçirilir ki, bu da gün çıxarmaq məqsədilə düzəldilmiş xalq oyun mərasimlərindən idi (Novruz ensiklopediyası 2008: 198).

Diqqət edilirsə isti bölgələrin hamısında yağışyağdırma mərasimləri qeyd olunur. Baxmayaraq ki, müxtəlif bayraqlar altında, müxtəlif ərazilərdə yaşayırlar, adət ənənələr geniş arealda yaşadılır və bu türk xalqlarını birləşdirən başlıca amildir. Kərkük türkləri arasında Azərbaycanda, Güney Azərbaycanda olduğu kimi yağış yağıdırma mərasimləri olurdu ki, adına “Çəmçələ qız” və “Kosa gəldi” deyirdilər. Kərkük türklər yaşayan isti bölgələrdən olduğundan burada yağış təbiətin, insanların çox ehtiyacı olan təbiətin vacib nemətlərindən sayılır. Yaz ağzı Kərkükdə, Mosulda və b. yerlərdə yağış olmaması az qala faciə yaradırdı. Kərkükün yağışçağıрма mərasimində bütün əhali iştirak edirdi. 3 gün oruc tutandan sonra hər yeri, bazarı da bağlayardılar. Qurban kəsib “yağmur aşısı” bişirərdilər. Kasıb-kusuba, yoldan keçənə paylayardılar. Çaya daş atardılar. Yağış daşına inam əksər türk xalqlarında vardır. Yuxarıda deyilən “yada daşı”, “qodu daşı” ifadəsi bu inamdan irəli gəlir. Folklorşünas alim Q. Paşayev yağış daşının başqa türk xalqlarında da olduğunu qeyd edir (Paşayev 1992: 37-38). Bundan başqa ağaca paltar geyindirib

“çəmçələ qız” (çömçə qız) düzəldərdilər. Kərküklülər bu mərasimə dini simvollar da qatıb xalq oyununu daha da zənginləşdirmişlər:

Çəmçələ qızım aş istər, Allahdan yağış istər. Açın anbar ağzını, Verin yağış payını. Hey, Çəmçələ, çəmçələ, Çəmçələm yağış istər, Hüseyni yağlamağa, Beşigi bağlamağa	Verənə allah versin, Vermiyənə də versin. Oğlu kürəkən dursun Qızı həlhələ versin... Çəmçələm yağış istər, Dam divarı yaş istər (Paşayev 1992: 36).
--	---

Kosa da qapıları gəzib pay yığardı, nəğmə oxuyardı, Kosanın yığdığı payları fəqir-füqəraya, kasıblara verərdilər.

Dərbənddə yağış yağmayanda “Quldil” və “Güdül” oyun mərasimi keçirilirdi. Bu oyunda qız yox, oğlan uşağını “quldil edib”, (yağış ilahəsi) nəğmə oxuya-oxuya gəzdirib pay yığardılar (AFA 2006: IV, 42). Dərbənd türklərində əkin, biçin vaxtı külək olmayanda “Yeli çağırmaq” oyun mərasimi keçirilirdi ki, bu da xalqın təbiətlə bağlı daha bir mərasimi hesab oluna bilər. Bu mərasimi ağsaqqallar həyata keçirirdi. Onlar şana götürüb, sovuruq ata-ata Heydər-Yel babaya nəğmə oxuyardılar:

Heydər, Heydər əsə gəl,
Xırmanları basa gəl.
Oğul-uşaq qırıldı,
Dayanma, dur yasa gəl (Dərbənd folkloru 2014: IV, 12).

Eyni motivli yeləsdirmə mərasimi İraq türkmənlərinin folklorunda da rast gəlinir. Aralarında minlərlə kilometr məsafə olmasına baxmayaraq eyni mərasim, hətta eyni nəğmə türk xalqlarının həyat məişətində özünə yer tutmuşdur (Paşayev 1992: 34).

Naxçıvan bölgəsi xalq oyun və mərasimləri baxımından zəngin bölgələrdən biridir. Burada iqlim dəyişkəndir, yaz yağışlı, yay çox isti, qışı sərt soyuq olar. Yazda uzunsürən yağışlardan sonra xalq ağac budağını gəlin kimi bəzəyib, boynuna muncuq salıb uşağa verirdilər. Burada oxunan nəğmələr başqa bölgələrlə oxşarlıq təşkil edir:

Godu-godu gördüyünüz varmı?
Goduya salam verdiyiniz varmı?
Godu gedəndən bəri,
Gün üzü gördüyünüz varmı?
Godunu atdan düşürün,
Goduya süddü aş bişirin,
Godu sabah gün çıxartmasa,
Vırın atdan düşürün (AFA 1994: 18).

Naxçıvanda “Yağ yağışım”, “Çömçəxatın” mərasimləri də olurdu ki, bunlar yağış yağdırmaq məqsədilə keçirilirdi. Burada Cənub folklorunda olduğu kimi uşaqlar quzu donuna girib uzun taxta çömçəni bəzəyib qapıları gəzdirib pay yığardılar və nəğmələr oxuyardılar:

Əlincənin buludu,
Yetimlərin umudu,
Tanrı bir yağış yetir,
Demilərim qurudu, məə

Çömçəxatın duz istər,
Çiçək dolu düz istər,
Havaları buludlu,
Bol yağışlı yaz istər, məə (AFA 1994: 24) və s.

Naxçıvanda təmtəraqlı bayramlardan biri Növrüz şənlikləri idi. Bayram ərəfəsində meydan tamaşaları qurulardı. Zorxanalar təşkil olunar pəhləvanlar meydanda küştü tutardılar, güclərini sınıyardılar. Meydan tamaşalarında heç şübhəsiz Kosa və Keçəl iştirak edirdi. Onlar məzəli hərəkətləri ilə xalqı güldürürdilər. Ağsaqqalların dediyinə görə bayram günlərində meydan tamaşaları şövqlə keçirilirdi. Belə ki, meydanda xoruz, qoç, it, döyüşdürürdilər. Kəndirbazlar əlində heç bir taxta və ya ağac tutmadan kəndirin üstündə tryuklar göstərirdilər, bundan başqa gözbağlayıcılar, ilanoyndanlar, ayıoyndanlar olardı ki, əsil xalq aktyorları idilər-- onları ancaq bayram günlərində görmək olardı. Amma bayram olmayan günlərdə də meydan tamaşaları olardı ki, bunlardan məşhurları tamaşaçısı bol olan it və xoruz döyüşü tamaşaları idi. Naxçıvanda hər həftə it döyüşdürürdilər. Xüsusi olaraq bu işlə məşğul olan zorba it saxlayanlar vardı ki, it boğuşdurub pul qazanardılar. İstedadlı xalq rəssamı Əzim Əzimzadənin rəsm əsərlərində xalq oyun və tamaşalarından bəzi səhnələr əksini tapmışdır. “Xoruz döyüşü”, “İt döyüşü”, “Od bayramı”, “Kosa-kosa” tabloları rəssamın xalq oyunlarına həsr olunmuş maraqlı rəsmlərindəndir. Bundan başqa orta əsr miniatürlərində də bayramda keçirilən atüstü oyunlar –“Çövkan”, “Piyalə və ox” rəsmləri təsvir olunmuşdur.

“Xanbəzəmə” meydan tamaşası Novruz bayramında xalqın sevimli meydan tamaşalarından biri kimi naxçıvanlıların yaddaşında yaşayır. Burada Kosa və təlxəyin iştirakı ilə “xan” seçilir. Sonra xana vəzir, vəkil, fərraş, cəllad seçilir. Xan da, onun komandası da xalq arasından seçilir. Xan istədiyi əmri verir, istədiyini “asır”, istədiyini mükafatlandırır. Hər kəs öz əməlinə görə xandan “ənam” alır. Kosa və təlxək hoqqabazlıq edib xanı güldürməyə çalışırlar. Sonda xanı taxtdan salıb suya basırlar (AFA 1994: 21). Bu xalq oyunu şübhəsiz ki, demokratik prinsiplərlə idarə olunan dövlət quruluşunun teatral formasıdır. Xanın yaxud da padşahın xalq içindən seçilməsi, onun verdiyi qərarlar, günahkarın cəzalandırılması, xanın özünün sonda devrilməsi əski xalq hakimiyyətinin rituallaşmış formasıdır.

Azərbaycanda keçirilən qədim oyun mərasimlərdən biri də “Xıdır Nəbi” mərasimləridir. Bu oyun mərasim digər türk xalqlarında “Xıdırellez” (Xıdır İlyas) adıyla tanınmaqdadır. Anadolu, Kosovo, Makedoniya, Suriya, İran türkləri arasında qeyd olunan bu mərasim islamdan əvvəlki xalq mərasimlərindən hesab olunur. “Xıdır Nəbi” dən fərqli olaraq “Xıdırellez” 5 mayda qeyd olunur. İnam görə yay fəslinin başlaması ilə ilin Xıdır günləri başlayır (Ocak 1990: 141). Azərbaycanlılar arasında isə Xıdır qışın gəlməsinin göstəricisi olub:

Xıdır girdi,
Qış girdi,
Xıdır çıxdı,
Qış çıxdı (Novruz ensiklopediyası 2008: 110).

Yaz gəlməmişdən qışın sonuncu ayında, fevralın 12-də Zəngəzur, Naxçıvan, Şəki bölgələrində və İranın türklər yaşayan bölgəsində, qızılbaşlar, Əhli-həqq təriqəti üzvləri arasında “Xıdır Nəbi” mərasimləri keçirilir. Bu mərasim sufiliklə bağlı olan xalq mərasimlərindən olduğuna görə Əhli-həqqilər arasında da qeyd olunur. Sufilər Xızırı peyğəmbər yox, vəli, pır kimi qəbul edirlər və Xızırın əbədi yaşamağına xüsusi olaraq inanırlar. Şiə sufiləri Mehdi sahib-əz zamanı necə qəbul edirlərsə, Xızırı da eyni inamla qəbul edirlər. Əhli-həqq şiə sufi təriqəti olduğundan təriqətin yayıldığı bütün ərazilərdə “Xıdır” mərasimləri qeyd olunur. Günəy Azərbaycan, Naxçıvan bölgələrinin bu mərasimi bugünə qədər yaşatmasının səbəbi budur. “Xıdır Nəbi”nin adı suyla, bərəkətlə bağlıdır və bu bayramda evlərə, bağlara, ruzi, bərəkət gələcəyinə xüsusi inam vardır. Azərbaycan ərazisindən toplanmış folklor materiallarında Xıdır Nəbi və ya Xıdır İlyasla bağlı bir çox inanamların yer aldığı görürük. Bayramda uşaqlar “Xıdır Nəbi” nəğmələri oxuya-oxuya evlərdən pay yığırlar:

Çatma, çatmıya,
Çatma yerə batmıya.
Hər kəs Xıdırə ləyaxlı pay verməsə,
Muradına çatmıya (AFA 2005: XII, 92)

Xıdıra Xıdır deyəllər,
Xıdırın payın verəllər.

Xıdırı Xıdır İlyas
Özünü yetir İlyas

Xıdır Nəbi, Xıdır İlyas
Bitdi çiçək, oldu yaz,
Mən Xıdırın quluyam,
Boz atının çuluyam (Ocak 1990: 164) və s.

İranda keçirilən Xıdır Nəbi bayramlarında bayram axşamı Xıdırın evlərə girib Quran oxuyacağına, namaz qılıb saqqalına xına yaxacağına və yeməklərə toxunacağına inanılır. İraqın Bağdad şəhərində Xıdır Nəbi mərasimləri fərqli keçirilir. Burada deşilmiş taxta lövhələrə şam yerləşdirib şamı yandırır çaya buraxırlar (Ocak, 1990: 164). Azərbaycanda da təxminən oxşar mərasim keçirilir. Burada alma çubuğunu qırır uclarına pambıq dolayıb yağa batırırlar. Sonra həmin çubuqları qovutun (narın üyüdülmüş buğda) üstündə şam kimi yandırırırlar. İnama görə Xıdır gecə gəlib qovuta toxunacaqdı və o evdə bərəkət, bolluq olacaqdı (Novruz ensiklopediyası 2008: 101-102). Xıdır Nəbi mərasimləri özündə həm təsəvvüf, həm şamanizmi, həm də zərdüştlüyü birləşdirən qədim xalq mərasimlərindən biridir.

Mövsümlə bağlı bir sıra oyun tamaşalar da vardır ki, onları qısaca xatırlatmaq yerinə düşər, məsələn, “Kövsəc” adlı oyun tamaşa qışa 1 ay qalmış keçirilir. Bu oyunda qarğa qışı təmsil edir (Novruz ensiklopediyası 2008: 10). Maraqlı oyunlardan biri də “Belbaz” oyun tamaşasıdır. Bu oyun tamaşa da boz ayın ilk günlərində göstərilir. Oyunda aktyor torpaqda iş görən, əkinə hazırlaşan əkinçini canlandıraraq oyun çıxarır, beli atıb-tuttur, rəqs edir (Novruz ensiklopediyası 2008: 45). Boz ayda oynanılan daha bir xalq oyun tamaşası “Cüt-kotan” adlanır. Bu tamaşa xırmanda keçirilir. Novruz ensiklopediyasında geniş təsvir olunmuş bu xalq oyunlarında aktyorlar yazda əkin-biçin, şumlama, suvarma işlərini canlandırırlar. Xalq bu oyun tamaşalarla torpağa bağlı olduğunu, yazda görəcəyi işləri qabaqcadan planlaşdırdığını diqqətə çatdırmaq istəmişdir.

Xalq oyunlarının çoxu Novruz bayramında, ilaxır çərşənbələrində göstərilir. Məsələn, “Kilimarası” (Ər-arvad) oyun məzhəkəsi, “Dəvə oyunu”, “Maral oyunu”, “Təkəçi mərasimi”, “Salaməlik say bəylər” bayramın sevimli meydan tamaşalarındandır. Tamaşaların hərəsinin öz süjet xətti var. “Kilimarası” və “dəvə oyunu” məzhəkəli komediya, “Təkəçi mərasimi” və “Salaməlik say bəylər” çobanın və təkələrin, təkəoynadanların, yalançı pəhləvanların iştirakı ilə düzəldilmiş meydan tamaşalarıdır (Novruz ensiklopediyası 2008).

Təbiətin dəyişməsi ilə əlaqədar olaraq uşaqların oynadığı bir sıra oyunlar var ki, onları da qeyd etmək yerinə düşər. Məsələn Güney Azərbaycan uşaq folkloruna aid olan yaz vaxtı oynanan “Bəy-gizir”, “Təkəoynatma”, “Yumurta döyükdürmə” oyunlarını misal göstərmək olar. “Bəy-gizir” oyunu “Xanbəzəm” və “Padşah oyunu” oyunlarının oxşar bir variantıdır desək yanlışdır. Burada cavanlar (böyük uşaqlar) öz aralarında bəy seçirlər. Bəy də özünə gizir və məmurlar seçir. Sonra onlara əmrlər verir. Ya birini tutub cəzalandırır, ya birini mükafatlandırır və s. Bu oyunun da mahiyyəti, dəyəri istər uşaq olsun, istərsə böyük, insanın doğruluqdan ədalətli demokratik dövlət quruluşuna can atmasının, onu yaşatması istəyindən irəli gəlməsidir. Adətən Novruz bayramında oynanılan “Yumurta döyükdürmə” istənilən yaşda uşaqlar arasında qırmızı boyanmış yumurtaları bir-birinə vuraraq oynanılır. Udan tərəf uduzandan -- yumurtası çatlayan rəqibdən ya yumurta, ya toyuq, ya nə isə əvvəlcədən mərcələşdikləri bir şeyi alır. Güneydə bayram ərəfəsində keçirilən “Təkəoynatma” oyunu xüsusi ilə geniş yayılmışdır. Burada uşaqlar ağacdən təkə (erkək keçi) düzəldib onu əlvan parçalarla və aynalarla bəzəyib,

qarnının altına qazan qapağı keçirib qapı-qapı gəzdirib “novruzdama” oxuyurdular və pay alırdılar. Təkəyə qoşulan nəğmələrin məzmunu məzəlidir:

Təkəm-təkəm atdama,
Qol-qıçıvu qatdama.
Sabahkı bayram gəlir,
Gedib çöldə otlama.

Ay mənim ala təkəm,
Başıma bəla təkəm.
Binamaz arvadların
Sırfasın yala təkəm.

Təkəm gedib Mərəndə,
Tamaşadı gələndə
Kül təkəmin başına
Qəynənəsi öləndə (GAF 2014: II, 328) və s.

Xatırlatmaq yerinə düşər ki, “Salaməlik say bəylər” oyun-tamaşasının bir hissəsi olan “Təkəçi mərasimi” ilə Güney Azərbaycanda keçirilən “təkəoyinatma” oyunu tamamilə eynidir. “Salaməlik say bəylər” oyun-tamaşası aktyorları və süjet xətti olan milli sayacı xalq oyunudur. Burada çoban, çobanın köməkçiləri, yalançı pəhləvan, bənək, qoyunlar, təkələr, təkəoy-nadanlar və s. aktyorlar iştirak edir (Novruz ensiklopediyası 2008: 162).

Mövsümlə əlaqəli xalq oyunlarından danışarkən uşaqlar arasında keçirilən milli oyunları xüsusilə qeyd etməliyik. Bu oyunların çoxu Novruzda yazın gəlişi ilə keçirilir. “Qaravəlli”, “Artırma”, “Beşdaş”, “Çömçəbaşı bəzəmə”, “Başqoruma”, “Dəsmalaldı”, “Dirədöymə”, “Göz-bağlıca”, “Hofbana-hofban”, “Mərəkçözdü”, “Moza-moza”, “Təkləmə”, “Turnavurdu” və s. (Novruz ensiklopediyası, 2008). Bəzi oyunlar var ki, onun oynanması hansısa bir bitkidən və ya məhsuldan asılı olur: Məsələn, “Sarı gülün sapı” adlı oyun Güneydə sarı çiçəklər açanda uşaqlar arasında oynanılır. Oyun predmeti sarı çiçəkdir (GAF 2015: IV, 37). Və yaxud da “Misqala kəsmək” oyunu qarpız yetişəndə, “Girdəkan” oyunu qoz yetişəndə oynanılan oyunlardır (GAF 2015: IV, 39). Oyun predmeti adı çəkilən meyvələrdir. Maraqlı oyunlardan biri də “Südlü-sümük” oyunudur. Oyunun oynanma vaxtı gecə yarısıdır. Oyunun məğzi gecə vaxtı ay işığında uzağa atılmış sümüyü tapıb əvvəlcədən qazılmış çalaya atmaqdır. Oyunda iki komanda iştirak edir və komandalardan biri o birinə mane olmağa çalışır (GAF 2015: V, 33).

Xalq oyunları sırasına Şərqdə geniş yayılmış atüstü oyunlar da daxildir. İslam ölkələrində geniş yayılmış bu oyunlar Azərbaycanda da vaxtilə populyar oyunlar hesab olunurdu. Dastan və nağıllarda eləcə də digər folklor örnəklərində atüstü oyunların geniş yayıldığı, əcdadlarımızın sevimli məşğuliyyətlərindən olduğu görünməkdədir. Bu oyunlar da əsasən, yazda, bayram ərəfəsində keçirilirdi. Məşhur atüstü oyunlardan Cıdır oyunları, “Çövkan”, Piyalə və ox”, “Yaylıqqaçırtı” oyunlarını misal göstərmək olar.

Nəticə etibarilə onu demək olar ki, islam coğrafiyasında və onun bir hissəsi olan Azərbaycanda xalq oyun və tamaşaları islamdan çox əvvəl mövcud olmuşdur. Təbiətin müəyyən vaxtları ilə əlaqədar olaraq xalq təbiət qüvvələrini ilahiləşdirərək oyunlar, məzhəkələr vasitəsilə təbiətə təsir göstərməyə çalışmışdır. Xalq teatri meydan tamaşaları ilə başlamışdır. Xalq teatri insanın təbiətlə təmasından yaranmışdır. Təbiətin oyanışı yazla başladığından xalq oyun və mərasimlərinin də əksəriyyəti yazla bağlıdır. İran, İraq və Azərbaycanın türkmənşəli xalqlarının, eləcə də Dərbənd türklərinin dil, mədəniyyət və folklorunun təxminən eyni olması bu xalqların eyni ağacın yarpaqları olduğunu sübut edir. Vaxtilə eyni mədəniyyətin daşıyıcıları olan türklər indi dünyanın müxtəlif hissələrində müxtəlif millətlərin əhatəsində yaşayırlar. Onlar keçmiş ənənələri yaşatmaqla öz varlıqlarını da sürdürməkdə davam edirlər.

Qaynaqlar:

1. Ocak 1990 – Ahmet Yaşar Ocak. İslam-türk inançlarında Hızır yahut Hızır-İlyas kültü. Ankara, 1990.
2. AFA 1994 – Azərbaycan folkloru antologiyası. Naxçıvan folkloru. Bakı, Sabah, 1994.
3. AFA 2002 – Azərbaycan folkloru antologiyası. VII kitab. Qaraqoyunlu folkloru. Bakı, Səda, 2002.
4. AFA 2005 – Azərbaycan folkloru antologiyası. XII kitab. Zəngəzur folkloru Bakı, Səda, 2005.
5. AFA 2006 – Azərbaycan folkloru antologiyası. XIV kitab. Dərbənd folkloru Bakı, Səda, 2006.
6. Dərbənd folkloru 2014 – Dərbənd folkloru örnəkləri. I kitab. Bakı, Elm və təhsil, 2014.
7. GAF II c., 2014 – Güney Azərbaycan folkloru. II kitab. Bakı, Elm və təhsil, 2014.
8. GAF IV c., 2015 – Güney Azərbaycan folkloru. IV kitab. Bakı, Elm və təhsil, 2015.
9. GAF V c., 2015 – Güney Azərbaycan folkloru. V kitab. Bakı, Elm və təhsil, 2015.
10. Quba-Şabran folkloru 2013 – Quba-Şabran folklor örnəkləri. I kitab. Elm və təhsil, 2013.
11. Novruz ensiklopediyası 2008 – Novruz bayramı ensiklopediyası. Bakı, Şərq-Qərb, 2008.
12. Paşayev 1992 – Paşayev Qəzənfər. İraq-türkman folkloru. Bakı, Yazıçı, 1992.
13. Şəki folkloru 2014 – Şəki folkloru örnəkləri. II kitab. Bakı, 2014.

İSLAM COĞRAFIYASI KONTEKSTİNDƏ XALQ OYUNLARININ MÜQAYİSƏSİ

Aytac Abbasova

AMEA Folklor İnstitutunun “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsinin
elmi işçisi, folklogirl@mail.ru

COMPARISON OF FOLKLORE GAMES IN ISLAMIC GEOGRAPHY

Summary

In Islamic geographic culture exists some similar characteristics values, such as, folklore games. Time and place is very important factors in playing of each game. In assessed games also, the first connecting characteristics of the games are their playing in similar time and places.

In this research you will compare game “Chovkan” played in Azerbaijan with the games like the “Nayzi-bazi” played in Pakistan and “Bouzkachi” played in Afganistan, and describe their similarities and differences.

Keywords: folk games, games played whit horses, Islamic geography, folklore, comparison.

СРАВНЕНИЕ НАРОДНЫХ ИГР В КОНТЕКСТЕ ИСЛАМСКОЙ ГЕОГРАФИИ

Резюме

В культуре народов исламской географии существуют общие ценности, одной из которых являются народные игры. Для ведения каждой игры особую роль играют время и пространство. Одним из основных свойств, объединяющих сравниваемые нами игры, является то, что все они были сыграны в аналогичное время и пространство.

В исследовании мы сравним «Найза - бази», которую играют в Пакистане, «Боузкачи», которую играют в Афганистане с игрой в «Човкан», которую играют в Азербайджане, а также покажем их отличительные и схожие черты.

Ключевые слова: народные игры, конные игры, исламская география, фольклор, сравнение.

Oyun mədəniyyəti qədim, zəngin və rəngarəngdir. Hər bir xalqa məxsus oyunlar həmin xalqın mədəniyyətinin, adət-ənənəsinin, tarixinin, etnoqrafiyasının, yaşayış tərzinin bir parçasıdır. Ayrı-ayrı xalqların oyunlarını bir-biri ilə müqayisə edilməsi, həmin xalqın folklorunu öyrənməklə yanaşı, həmçinin xalqlar arasında olan ortaq dəyərlərin mövcudluğunu da göstərməyə imkan verir. Məqalədə islam coğrafiyası ərazisində oynanılan oyunların yayılma ərazilərindən, keçirilmə qaydasından və bir-biri ilə oxşarlıq təşkil etməsindən bəhs edəcəyik. Bu oyunlardan biri qədim və ənənəvi xüsusiyyətləri özündə daşıyan, bugünkü günümüzə qədər aktuallığını itirməyən, at üstündə oynanılan Azərbaycanda “Çövkən”, Pakistanda “Nayza-bazi”, Əfqanıstanda “Bouzkachi” oyunudur.

“Çövkən” oyun qədim oyunlardan biri olub, mənbələrin verdiyi məlumata əsasən hələ XI əsrdə Atabəy Məhəmmədin hökmranlığı dövründə meydana, at üstündə oynanılan bir oyundur. A.Xəlil qeyd edir ki, “Azərbaycanda atla oynanılan oyunlar haqqında orta əsrlərə aid yazılı qaynaqlarda geniş məlumatlar öz əksini tapır. Buraya Mahmud Kəşqarlının “Divan”ını, Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sini, Firdovsinin “Şahnamə”sini və s. aid etmək olar. XVI əsrə aid miniatürdə “Çövkən” oyunun təsviri verilmişdir. Azərbaycanın Beyləqan rayon ərazisindən arxeoloji qazıntılar nəticəsində şirəli qablar üzərinə çəkilmiş atüstü oyun təsvirləri də bu qaynaqlar sırasına aid edilə bilər” (Xəlil 2014: 31). “Çövkən” oyunun özünəməxsus cəhəti oyun xüsusi seçilmiş, təlim görmüş minik atları (Azərbaycanda Qarabağ atları) üzərində oynanılmasıdır. Oyunun oynanılma qaydası belədir: “Oyunu hakimlərdən biri əlindəki yaylıqla idarə edir. Yaylığı yuxarı qaldıran kimi şeypur çalınır. Sonra oyunçular hər dəstədə üç nəfər atlı olmaqla, üç dəstə meydana dövrə vururlar. Birinci dəstə ağ, ikinci boz, üçüncü dəstə isə qara atlarda meydana çıxırlar. Atlılar isə meydanın əks tərəfinə gedirlər. Meydanın əks tərəfində adam boyda daşdan qülləli qapılar qoyulur. Qüllənin birincisinin üstünə göy, digərinin üstünə isə qırmızı

rəngli bayraq taxılır. Oyunda əsas məqsəd çövkən ilə topu tək, yaxud da yoldaşlarının köməyi ilə aparıb qapını əvəz edən qüllələrin arasından keçirmək idi” (Ağayev 1958: 4). Bu oyun atüstündə oynanılan futbolu xatırladır. Avropada “Çövkən” oyun “polo” oyunu kimi məşhurdur.

“Çövkən” oyununda istifadə edilən top da xüsusi hazırlanır. Daranmış yunu əllə yumaq şəklinə salır və bacardıqca möhkəmlətməyə çalışırlar. Top şəklini alan kimi onu qaynar suya salır və yarım saata qədər saxlayırlar. Burada yun əvvəlki yumaq formasını özündə saxlayaraq daha bərk sıxılır. Sonra onu sudan çıxarıb və bir daha möhkəm şəkllə düşənədək ovxalayırırlar. Daha sonra isə ona xüsusi dəridən üz çəkirlər. Bu üsulla hazırlanan toplar yumuşaq şar formasında olur. Bəzi mənbələrdə isə bu top taxtdan yumuru formada yonularaq düzəldilir (Xəlil 2014: 41). Çövkən ağacı isə xüsusi hazırlanmış və əyilmiş formada ağac olur. Onun dəqiq, standart uzunluğu olmur. Bu ağac oyun iştirakçılarının və atların boyundan asılı olaraq dəyişir. Çövkən ağacının əyilmiş hissəsinin bir üstü açıq olurdu. Çünki bu tərəflə topu yerdən qaldırmaq asan olur.

Oyunda fiziki güc sərf etmək, çeviklik göstərmək və ağıl işlətməklə qarşısındakı rəqibi keçmək gənclərdə qalibiyyət hissi aşılayır ki, bu da olduqca əhəmiyyətlidir. Bu cür oyunların gənclərin həyatında mühüm olduğunu qeyd edən Səlimov-Şağani yazır: “Mütəhərrik idman səciyyəli oyunlar fiziki cəhətdən inkişaf üçün ən yararlı vasitədir. Əsrlər boyu uşaq və gənclərimizin qolu, biləyi bu cür xalq oyunlarında bərkimişdir” (Şağani 1993: 4).

Qeyd etdiyimiz kimi, “Çövkən” oyunu təkə Azərbaycan deyil, digər islam ölkələrində də variantlaşmış formada keçirilməkdədir. Bunlardan biri Pakistanda oynanılan “Nayza-bazi” oyunudur. Oyun komandalar şəklində, əsasən kişilər tərəfindən at üstündə oynanılır. Oyunun məqsədi yerdə olan taxta parçasını nizə ilə götürüb təyin edilmiş hədəf nöqtəsinə çatdırmaqdır. “Nayzan” sözü “nizə”, “bazi” sözü isə “oyun” mənasını verir (6).

Oyunun təsviri belədir: “İslamabadın Pasval kəndində bayram günü keçirilən yarışlarda milli paltarlarda 80 nəfərdən ibarət atlı yarışır. Oyunçular komandalar halında bir-birləri ilə yarışır. Komandalar dörd atlıdan ibarət, 20 komanda şəklində qurulur. Hər bir komandanın ayrı rəngdə və formada paltarları olur. Başlarına doladıqları “Pagri” deyilən başlıqlarla yarışan idmançıların taxtanı nizəyə keçirmək üçün iki haqqının olduğu oyunda, bunu bacara bilməyənlər uduzurlar.

Təxminən 200 metr uzunluğundakı meydanda yarışan idmançılar, atın üstündə əllərində tutduqları nizə ilə yerdəki taxta parçasını almağa çalışır. At üzərində ən sürətli olduqları anda yerdəki taxta hədəfi nizənin ucuna sancaraq bitmə nöqtəsinə çatmağa çalışan oyunçu qalib sayılır.

Kəndin ağası tərəfindən təşkil edilən oyunda yerdəki taxtanı nizənin ucuna keçirmək 4 balla qiymətləndirilir. Komandalar arasında bal bərabərliyi olduğu halda qazanan oyunçu atının görünüşünə, geyindiği paltara, nizənin tutuluş şəklinə görə müəyyən edilir” (7).

Qeyd edək ki, oyun “Çövkən” oyunu ilə həm məkan, həm zaman cəhətdən, həm də oyunun təşkil edilməsi, davranış formaları baxımından oxşarlıq təşkil edir. Oyunu birləşdirən eyni xüsusiyyətlər bunlardır:

1. Hər iki oyun atüstündə oynanılır.
2. Hər iki oyun yarış xarakterli olur.
3. Hər iki oyun bayram şənliklərində oynanılır.
4. Hər iki oyun komandalar şəklində oynanılır.

Oyunçular yerdə olan əşyanı (topu, taxta parçasını) atın üstündən idarə edərək hədəf nöqtəsinə aparmaqla qalib sayılır.

Oyunları fərqləndirən xüsusiyyətlər isə bunlardır:

1. “Çövkən” oyununda çomaqdan, “Nayza-bazi” oyununda isə nizədən istifadə edilir.

2. “Çövkən” oyununda xüsusi hazırlanmış yundan və yonulmuş taxta topdan, “Nayza-bazi” oyununda isə taxta parçasından istifadə edilir.

3. “Çövkən” oyununda oyunçu topu qapıdan keçirməklə, “Nayza-bazi” oyununda isə oyunçu taxta parçasını hədəfə çatdırmaqla qalib sayılır.



“Çövkən” oyunu ilə müqayisə edəcəyimiz digər bir oyun da islam ölkəsi olan Əfqanıstanda oynanılan “Bouzkachi” oyunudur. Bu oyun da at üstündə oynanılan oyundur. 100 qədər atlı oyunçunun iştirakı ilə keçirilən “Bouzkachi” adı “Bouz” yəni “buzov”, “kachi” sözü isə “qaçırtmaq” ifadə edir. İndiki vaxtda Əfqanıstanın milli idmanı olaraq da bilinən “Bouzkachi”, xüsusilə Orta Asiyada bir çox bölgədə qədim dövrdən bəri oynanılır.

Oyunun təsviri belədir: “Əfqanıstanın Məzar Şərif şəhərində təşkil edilən “Bouzkachi” oyununda torpaq zəmində 100 qədər atlı oyunçunun iştirakı ilə keçirilir. Əfqanıstanın şimal ərəzilərində Novruz bayramları, qurtuluş günləri və nadir olaraq cümə günləri oynanılır.

Tarixdə köçəri döyüşçülərinin oynadığı “Bouzkachi”, geniş bir düzənlikdə komandalar halında və ya fərdi də oynanıla bilər. “Bouzkachi” oyunçularına yerli dildə “Chapandaz” adı verilir. Bu oyunda məqsəd oyunçunun, başı kəsilmiş və daxili orqanları boşaldıaraq tikilmiş bir oğlaq və ya buzovu, at üstündə daşıyaraq müəyyən bir məsafəni tamamlamasıdır. Bu oyun əsnasında düzün ortasında olan bayrağın ətrafında daha əvvəldən təyin olunan sayda dövr atılır və hədəflənən nöqtəyə buzov buraxmaqla qalib müəyyən edilir.

Buzov daşıyan atlıdan digər oyunçular da buzovu almaq üçün mübarizə aparır. Atlıların bir-birinə qamçıları ilə vurmaları sərbəstdir. Beləcə daşıyıcı atlının buzovu yerə salması nəticəsində oyunçular, at üstündən əyilərək yerdəki buzovu almağa çalışırlar. Oyunçunun yerə enməsi sərbəst olmasına baxmayaraq digər süvarilərdən gələcək zərbələr ölümcül olduğu üçün oyunçular at üstündə qalmaq seçirlər. Atına ən çox sahib olan və ən qüvvətli “Chapandaz” sahədə ən təsirli olandır” (10).

“Bouzkachi” oyunçuları 6 aylıq hazırlıq mərhələsindən sonra oyuna çıxmağa bilər. Ağır işlərlə qollarını və qıçlarını gücləndirən oyunçuların, 6 aylıq müddətdə güc itirməmək üçün yoldaşlarından ayrı yaşadıklarından da bəhs edilir. Bu oyuna qatılacaq atların da sahibləri kimi zərbələrə hazırlanmış, təhsilli və əzələli olmaları lazımdır. “Bouzkachi” oyunçular üçün həm maddi, həm də mənəvi bir qazanc ifadə edir, fəaliyyətin çətinliyindən olsa gərək bu peşə Əfqanıstanda xalq tərəfindən hörmətli bir peşə olaraq qəbul edilməkdədir. Oyunlar xalq tərəfindən böyük bir maraq və həyəcanla izlənilir.

Göründüyü kimi, “Çövkən” və “Nayza-bazi” oyunundan fərqli olaraq bu oyunda oyunçu nizə və ya çomaqla top və yaxud taxta parçasını hədəfə aparmaq əvəzinə içi boşaldılmış buzov cəmdəyini qolları üzərində atın üstündə aparmalıdır. Üstəlik ətrafında olan oyunçular ona mane olur, buzov cəmdəyini əlindən almağa çalışırlar. Bunun üçün də qamçıdan istifadə edirlər. Hətta buzovu yerə düşürən oyunçu onu götürərkən də böyük fədakarlıq etməli, ona dəyən qamçılara dözməlidir. Bunlara baxmayaraq, hər üç oyunu birləşdirən xüsusiyyət isə oyunun yarış xarakterli olması, komandalar şəklində at üstündə oynanılmasıdır. Oyunların oynanılma vaxtı və yeri də oxşardır. Qeyd etdiyimiz hər üç oyunun keçirildiyi vaxt əsasən yaz fəslində-bayramqabağı (Novruz ərəfəsində) şənliklərdə oynanılır. Oyunun keçirildiyi yer isə yenə hər üç oyunda düzənlikdə (meydanda) keçirilir.

Əfqanıstanda oynanılan “Bouzkachi” oyunu Orta Asiyada oynanılan “Boz qurd (kokpar)” oyunu ilə, demək olar ki, eynidir. Belə ki, “Boz qurd (kokpar)” oyununda 50-60 metr məsafədə ağacdan asılmış keçi cəmdəyi asılır və bir dəstə atlı o cəmdəyi götürmək uğrunda yarışır. Kim cəmdəyi götürsə o, qalib olur (Dəliöməroğlu 2011: 88).

At üstündə oynanılan oyunlardan “yerdən dəsmal (pul) götürmək”, “papaq götürmək oyunu”, “qızqovma oyunu”, “boz qurd oyunu (kokpar)”, “audarsıpak oyunu”, “kume alu



oyunu” və s. oyunlar bir çox türk xalqlarında, tatarlar, başqırdlar, altaylar, çuvaşlar, qazax və qırğızlar və arasında oynanılan məşhur oyunlardır (Dəliöməröğlu 2011: 87-90). Bu oyunları birləşdirən başlıca xüsusiyyət atüstündə oynanılmasıdır. Bu isə atın türkün, müsəlmanın həyatında daşdığı önəmdən irəli gəlir. Ümumiyyətlə, at dünya mifologiyasında, folklorunda, eləcə də dastanlarımızda, nağıllarımızda geniş yer tutmuş varlıqlardan biridir. Nağıllarımızda atın insanı xoşbəxtliyə çatdırması ilə bağlı istənilən qədər örnək göstərmək olar. Dastanlarımızda atın daha qədimlə, mifoloji hadisə və səxslərlə bağlı olmasını da görə bilirik. Prof. Kamran Əliyev yazır: “Türk təfəkkürünün və dünyagörüşünün, türk məişətinin və həyat tərzinin yeniləşməsində, türk qəhrəmanlığının təşəkkül tapması və formalaşmasında atın rolu əvəzsizdir” (Əliyev 2011: 14). Atla oynanılan oyunların bir-biri ilə bənzərliyi bu oyunların vahid bir oyun mədəniyyətinin tərkib hissəsi olduğunu göstərir. Bunlar eyni etnik-mədəni sistemin elementləri olaraq biri-birini tamamlayır, açıq və izah edir.

Araşdırmaya cəlb edəcəyimiz digər bir oyun da islam coğrafiyasında yerləşən xalqlarda – Livan, Fələstinin, İraq, İordaniya, Misir, Türkiyə və Suriyada oynanılan “Dabke” oyunudur. Bu oyun Azərbaycanda oynanılan yallı oyunu ilə bir çox xüsusiyyətlərinə görə oxşarlıq təşkil edir. Qədimliyini, onu yaradanın mifik düşüncə tərzini, dünyagörüşünü, yaşam tərzinin elementlərini qoruyub və bugünkü günümüzdə qədər gətirib çıxaran mənəvi sərvətlərimizdən biri də Azərbaycan xalq rəqsi-yallıdır. Yallı rəqsinin tarixinə bir nəzər salarsaq biz bunu ibtidai dövrün qalıqlarını özündə gizlədən qayaüstü rəsmlərə – Qobustan və Gəmiqaya nümunələrinə toxunmaqla geniş məlumat ala bilirik. Ümumiyyətlə, xalq rəqsləri etnoqrafiya, mifologiya, xalq məişəti, əmək fəaliyyəti, həyat təzi, bayramlar və mərasimlər ilə bağlı şəkildə yaranıb və yaşayır. Yallı da mənsub olduğu xalqın tarixi və mədəniyyətinin təəcəssümü kimi xalq yaradıcılığında özünəməxsus yer tutubdur.

“Yallı” – cərgəyə düzülərək dəstə ilə ifa olunan kütləvi rəqsdir. Oyun zamanı yallıya kollektivin önündə gedən iştirakçı (rəqqas) rəhbərlik edir. Ona xalq arasında “yallıbaşı” deyirlər. Yallıbaşı əvvəldən axıradək rəqsin ümumi gedişinə, iştirakçıların nizamlı hərəkətinə, hər bir ayaq hərəkətinin bütün iştirakçılar tərəfindən eyni qaydada yerinə yetirilməsinə, rəqsin düzgün başlamasına və vaxtında sona yetməsinə nəzarət edir. Bu işdə “yallıbaşı”ya ondan sonra gələn (ikinci rəqqas) iştirakçı “müavin” və dəstənin axırında duran sonuncu iştirakçı “ayaqçı” kömək edir. “Yallı”-nı oynayarkən yallıbaşının və ayaqçının əlində yaylıq olmalıdır. Onlar əllərini yuxarı qaldıraraq yaylığı yelləməklə dəstənin əvvəlinin və axırının harda olduğunu bildirirlər (8).



“Yallı” dəstəsinə düzülən iştirakçıların sayı dəqiq müəyyən olunmur. Adətən yallı dəstəsinə 10-15 nəfər düzülür. Lakin bəzən, əsasən də, toy şənliklərində bu iştirakçıların sayı 20-30, hətta 40-50 nəfərə çatır. Yallı kollektivi həm kişilərdən, həm də qadınlardan ibarət ola bilər. Çox zaman bu rəqs qarışıq ifa olunur. Oyun zamanı iştirakçılar əl-ələ verərək və ya qollarını yana geniş açmaqla əllərini digər iştirakçının çiyinə qoyaraq rəqs edirlər. Bu zaman hər bir iştirakçı “yallıbaşı”nın etdiyi bütün hərəkətləri olduğu kimi, onunla bərabər eyni vaxtda təkrar etməlidirlər. Hər hansı bir hərəkəti düzgün oynamayan iştirakçı ya cəzalanır, ya da dəstədən kənarlaşdırılır” (8).

Yallı rəqsi incəsənətin sintetik forması olaraq instrumental, vokal musiqi və ifaçılıq kimi bir neçə sənəti özündə birləşdirir. Yallılar xoreoqrafik məzmununa görə iki yerə bölünür. Bunlardan birincisi “süjetli yallılar”dır. Bu növ yallıların xoreoqrafik quruluşu və ifa təzi müəyyən bir süjeti tərənnüm edir. İkincisi isə instrumental musiqi ifası ilə müşayiət olunan rəqs- yallılarıdır.

“Dabke” isə xüsusi ritmlə oynanılan musiqili oyundur. Kollektiv oynanılır, daha çox əyləncə xüsusiyyəti daşıyır. Oyunda Azərbaycan yallılarında olduğu kimi halay başına bənzər bir lider olur. Bu liderə “Raasi”-“baş” və ya “lawweeh” –“yellənən” adı verilir.

“Dabke Şərqi Aralıq dənizi bölgəsindəki ərəb əhalisi arasında məşhur olan ənənəvi xalq oyunudur. Ərəbcə “debke”, “dabka” və ya “dabkeh” kimi səslənən bu sözün mənası birlikdə ayağı yerə sərtcə vurmaq deməkdir. Livan və Fələstinin milli xalq oyunu olub, xüsusilə toy və ya şənliklərdə oynanılan məşhur rəqsdir. Yalnız qadınlar, ya da kişilərin və yaxud qadın-kəşi qarışıq olaraq bu oyunu oynaya bilir. Kollektiv işin edilməsində vaxtın əyləncəli keçməsi üçün insanların ritm tutaraq yaratdıqları bir oyundur. Oyunun mənbələrdə Şərqi Aralıq dənizində dam örtüklərinin istehsalında işləyən insanlar tərəfindən yaradılması qeyd edilmişdir.

Bir sıra halında düzölmüş oyunçuların oynadığı bir rəqs növü olan dabkede, yallıdakı yallıbaşına bənzər bir lider olur. Oyunun gedişatında lider dəyişməli olur və digər rəqsçilərdən birinə verir və lider olan oyunçu da üzünü tamaşaçılara dönərək, eyni zamanda sıra boyundakı bütün rəqqasələr də görə biləcəyi bir mövqe alır. Başının üzərində burulmuş bir dəsmal ya da təsbəh çevirərək rəqsin ritmini idarə edir” (9).

Dabke oyunun 6 növ və hər oyun növünün özünəməxsus cəhətləri vardır:

1. Əl-Şamaliyyə – Ən məşhur olan dabke növüdür. Yarım dairə şəklində toplanan qrupla oynanılır. Dabke musiqisini iki müğənni də sözlərlə müşayiət edir. Lider “lawweh” ayaq hərəkətləri ilə qrupu idarə və qrupun eyni ritmə uyğun rəqs etməsini təmin edir. Bu dabke növü, xüsusilə toy, sünət kimi şənliklərin qeyd edilməsində oynanılır. Ayrıca milli bayram günlərində oynanılması dabkenin bu növünə milli bir ad qazandırır; xüsusilə Livan və Fələstində bu rəqs milli bir simvol halına gəlmişdir.



2. Əl-Şaraviyyə – Güclü və sərt ayaq vuruşlarıyla simvollaşan, kişilərə xas bir növüdür.

3. Əl-Karaadiyyə – lidersiz oynanan bir növdür. Oyunun xüsusiyyəti isə yavaş hərəkətlərdən meydana gəlməsi və fleyta bənzəri bir çalğı çalan Azif adındakı oyunçunun çevrə halına gəlmiş birliyin ortasında oyunu idarə etməsidir.

4. Əl-Farah – Dabke növləri arasında ən sürətli olanıdır və ustalıq tələb edir.

5. Əl-Gazal – Xüsusilə sağ ayaqla edilən 3 güclü və sərt ayaq vurmaqla çətin və yorucu bir oyun növüdür.

6. Əl-Sahja – Xüsusilə Fələstində məşhur olan və İsrailin quruluş günü olan 15 May 1948-ci il, yəni fəlakət günü olaraq bilinən Nakba Günü ilə əlaqələndirilən bir oyundur. Bu oyunun məqsədi həm Fələstin probleminin və yaşanan ağrı, acılarının unudulmamasına, həm də birlik şüurunun meydana gəlməsinə kömək etməkdir. Bu cür oyun Fələstinin orta və şimal bölgələri ilə cənub bölgəsində iki ayrı növə bölünür: es-Samir və əl-Dahiyyə” (9).

Yallı, halay, dabke və digər xalqlarda oynanılan bu tip kollektiv oyunların oxşarlığı, bu oyunların yaranma mənsəyində vahid düşüncə tərzinin, coğrafi məkanın, etnik birliyin var olmasının göstəricisidir.

Müqayisə apardığımız oyunlar haqqında belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, oyunlar arasında olan tipoloji yaxınlıq genetik əsaslara şərtlənir. Bu oyunlar ortaq başlanğıcdan gəlir, təbii-coğrafi şəraitdə müxtəliflik qazanır, variantlaşır. Türk xalqları, eləcə də islam coğrafiyası xalqlarının ortaq mədəni dəyərlərinin öyrənilməsi baxımından atüstü oyunların təhlilinin, müqayisəsinin böyük əhəmiyyəti vardır. Bu bizim ortaq, vahid bir etnik-mədəni adət-ənənədən yaranmamızın əyani sübutudur. Türk və islam mədəni birliyinin danılmaz faktıdır.

Qaynaqlar:

1. Ağayev H. (1958) Azərbaycan mütəhərrik oyunları. Bakı, Azərneşr, 67 s.
2. Dəliöməroğlu Y. (2011) Türkiistan Yəsəvinin Şəhəri Yəsiyə Dair. YYSQ - Milli Virtual Kitabxananın e-nəşri N 72 (2011) Bakı, 155 s.

3. Əliyev K. (2011) Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu”. Bakı: Elm-təhsil, 164 s.
4. Xəlil A. (2014) Qarabağda atüstü oyunlar və çövkən. Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı: Zərdabi LTD, s. 28-49
5. Səlimov-Şağani T. (1993) Oyun və əyləncələr də bir tarixdir. Bakı: Elm, 44 s.
6. <http://aa.com.tr/tr/yasam/pakistanda-nayza-bazi-oyunu/209399> (Daxil olunan tarix: 05.07.2016)
7. <http://www.yenisafak.com/foto-galeri/dunya/pakistanda-nayza-bazi-oyunu-popup-2000094?p> (Daxil olunan tarix: 07.07.2016)
8. <https://az.wikipedia.org/wiki/Yallı> (Daxil olunan tarix: 05.07.2016)
9. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dabke> (Daxil olunan tarix: 07.07.2016)
10. <http://www.haberler.com/afganistan-in-geleneksel-oyunu-bouzkachi-5252189-haberi/> (Daxil olunan tarix: 07.07.2016)

MÖVSÜM VƏ MƏİŞƏT MƏRASİMLƏRİ İLƏ BAĞLI YARANAN MEYDAN TAMAŞALARI (ORDUBADDAN TOPLANAN MATERİALLAR ƏSASINDA)

Aytən Cəfərova

*Dissertant, AMEA Folklor İnstitutu, Klassik folklor bölmü,
ceferli_ayten@mail.ru*

THE SQUARE PERFORMANCES DEALING WITH THE SEASONAL AND WELFARE RITUALS (ON THE BASE OF COLLECTING MATERIALS FROM THE ORDUBAD REGION)

Summary

Folk dances and performances are one of the factors which reflects the thinking style of people and its aesthetical development. Corresponding to the seasons, folk performances held in holiday ceremonies is the heritage of folk performance traditions which is full of its rich cultural values dated back from ancient times to our days during a long period of time. The most important and suitable reason is that folk dances and performances dated back from ancient times to our days are rich with rituals and they are dramatic. These dances and performances are connected with the rituals like abundance, revival and renewal. Especially, in most ancient cultures and beliefs, kept traits are observed in folk dances and performances held in Nakhchivan Autonomous Republic, especially in Ordubad region. Khan-arraying ceremony held in Novruz eve, water-splashing ceremony held in Gilanchay village, on June 21-22 due to the coming of summer, the 15-th day of Ramadan month ceremony, Imbil-Mercan or Omar holiday held after month Meherrem by the women lived in the region and the ceremonies related to them should be especially stressed.

Key words: *Dances, performances, Novruz, fasting, ceremony, khan, Ordubad.*

ПОЛЕВЫЕ ИГРЫ ПОЯВИВШИЕСЯ В СВЯЗИ С СЕЗОНОМ И ОБРЯДАМИ (НА ОСНОВЕ МАТЕРИАЛОВ СОБРАННЫХ С ОРДУБАДСКОГО РАЙОНА)

Резюме

Народные игры и представления являются одним из факторов выражающих образ мышления народа, действующих на его эстетическое развитие. Народные представления проводящиеся в соответствии с сезоном на праздничных церемониях, являются наследием традиции народного представления, исполняющегося на протяжении долгого времени, полного богатыми культурными ценностями, дошедшими до наших дней. Наиболее важный момент в том, что народные представления исходят из древности и дошли до наших дней, является их драматичность и богатство ритуалами. Эти игры связаны с такими ритуалами как богатое пропитание, воодушевление и возобновление. Во многих играх-представлениях проводимых в районе Ордурад Нахчыванской Автономной Республики наблюдается сохранность следов древней культуры и верований. Среди них можно особо выделить такие обряды, как «Хан бязямя» (Приукрашивание Хана), проводящегося накануне Новруз байрам, «Сюсапаран», который исполняется в связи с наступлением лета двадцать первого-двадцать второго июня в селе Гиланчай Ордурадского района, «Оруджун он-беши» (Пятнадцатый день поста), проводимый в этом регионе в месяце Рамадан, «Имбили-Марджан» (Имбили-коралл) или «Омар байрамы» (Праздник Омара), выполняющийся среди женщин региона, реализуемые народные представления связанные с ними.

Ключевые слова: *Игра, представление, Новруз, пост, обряд, хан, Ордурад.*

Xalq oyun və tamaşaları xalqın düşüncə tərzini ifadə edən, onun estetik tərəfdən inkişafına təsir edən amillərdən biridir. Bayram mərasimlərində oynanılan, mövsümə uyğun xalq oyunları uzun zaman boyunca icra edilən zəngin mədəni dəyərlərlə dolu olan xalq tamaşa ənənəsinin günümüzə gələn mirasıdır. Xalq tamaşalarının çox qədimlərə dayanmasında və günümüzə gəlməsində ən önəmli məqam onların ayınlərlə zəngin və dramatik olmasıdır. Bu oyunlar bol ruzi, canlandırma, yeniləndirmə kimi ayınlərlə bağlıdır. Naxçıvan Muxtar Res-

publikasının Ordubad bölgəsində keçirilən oyun-tamaşaların çoxunda qədim mədəniyyət və inanclardan izlər saxlandığı müşahidə olunur. Bunlardan Novruz bayramı ərəfəsində icra olunan **“Xan bəzəmə”** mərasimini xüsusi vurğulamaq olar.

Bir çox Şərqi və türk xalqlarında yazın gəlişi ilə bağlı keçirilən Novruz mərasimi Ordubadda da yerli özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə icra olunmaqdadır.

Martın 21, 22, 23-də Ordubad şəhərinin özündə, eləcə də Nüsnüs, Vənənd, Düylün, Əylis və s. kəndlərdə **“Xan məclisi”** təşkil olunur. Şəhərin Sərşəhər deyilən meydanında Xan bəzədilir. Hazırda bu mərasim Ordubad şəhərinin Mingis meydanında da həyata keçirilir. Ordubad əhlinin içərisindən ciddi, qaraqabaq biri seçilir. Onu xan kimi bəzəyib, taxt-taca əyləşdirirlər. Xan meydana at üstündə daxil olur. Ətrafındakı vəzir, vəkil onu qoruyur. İki nəfər yelpiklə onu yelləyir. Digər insanlar xanın qarşısında çalır, oxuyur, oynayır. Təlxəklər xanı güldürməyə çalışırlar. Oyunun şərtinə əsasən, xan təlxəklərin hərəkətlərinə, ümumiyyətlə, gülməməlidir. Əgər gülərsə, meydana və ya mərasimin təşkil olunduğu yerdə mövcud olan hovuzda – göldə **“boğular”**, yəni camaat onu suya basar. Üç gün ərzində bütün göstərilən məzəli hərəkətlərə dodağı belə qaçmayan, **“xan”** rolunu icra edən şəxs xalq tərəfindən mükafatlandırılır. Hazırda Ordubad şəhərinin Sərşəhər məhəlləsində təşkil olunan **“Xanbəzəmə”** mərasimində **“xan”** rolunu **“Aqat”** ləqəbli Ordubad şəhər sakini icra edir.

Bu xalq tamaşası hazırda da Ordubad bölgəsində icra olunmaqdadır. **“Xanbəzəmə”** oyun-tamaşası şəri cəzalandırmağı, yaxşını qorumağı, ona kömək etməyi tərənnüm edən xalq yaradıcılığı nümunəsidir. Bu oyun-tamaşa haqda bir çox kitab və məqalələrdə də məlumat verilmişdir (7, 29; 4).

Ordubadda yazın gəlişi kimi yay fəslinin gəlişi də əhalidə böyük ruh yüksəkliyi, sevinc oyadır. Əhali öz sevincini **“Susəpən”** adlı mərasimin icrasıyla ifadə edir. Bu mərasim Ordubad bölgəsinin Gilançay vadisinin yuxarı hissəsində keçirilir. Mərasimin icrası barədə tədqiqatçı Asəf Orucov yazır: **“Bu el şənliyi iyun ayının 21-də – astronomiya təqvimi ilə yazın sona çatdığı, yayın girdiyi gün keçirilmiş. “Susəpən” dəstəsi səhər erkəndən Gəmiqaya yaxınlığındakı Bibiqə-tər və Qara pirlərini ziyarətlə başlayarmış. Ziyarət üçün əvvəlcədən hər cür hazırlıq işləri görülmüş. Səcdəgahlara gedərkən yol boyu insanlar bir-birlərinin üzərinə su çiləyərmişlər. Pirlər ziyarət edildikdən sonra camaat Gəmiqaya abidəsinə üz tutarmış. El şənlikləri burda başlanarmış. Xüsusi bayram yeməkləri hazırlanar, yallı gedilər, at yarışları və digər oyunlar keçirilirmiş. Küsülülər məclisə gətirilərək barışdırılmı. Növbəti gün – ayın 22-si insanlar Gəmiqaya ətrafına yığışb Günəşi qarşılayarmışlar. Beləcə, mərasim iki gün qeyd edilirmiş. İkinci günün əvvəlkinə nisbətən daha təmtəraqlı olması və adamların çoxluğu ilə seçilmiş. Mərasimdə iştirak edənlər Günəş doğmamış qayaların üzərindəki şəhi üzələrinə sürtərmişlər. Sonra **“Gözəllər”** adlanan çeşmədən su götürər, onu növbəti ilin həmin vaxtına qədər saxlayar, ondan bərəkət və sağlamlıq vasitəsi kimi istifadə edərmişlər. Özü də buradan hər gün deyil, məhz həmin gün götürülən suyun sehrinə-hikmətinə inanırmış. Mərasim başa çatanda camaat yenidən biri-birinin üzərinə su çiləyə-çiləyə geri dönər, bununla da tədbir bitmiş hesab olunarmış (8, 42). Ümumiyyətlə, türk xalq inanc sistemində suyun müqəddəsliyinə inam geniş yayılmışdır. Suyun mifik düşüncədə və praktik həyatda böyük dəyəri vardır. Su kultu ilə bağlı inanc və etiqadlar da olduqca çoxdur. Qeyd edək ki, mərasim Ordubad bölgəsinin Gilançay vadisində hazırda da icra olunmaqdadır. Yay mərasimləri bir çox türk xalqlarında keçirilir. Məsələn, Özbəkistanda **“kavun saylı”**, **“çoy momo”** və s. adda yay təntənələri keçirilməkdədir (5, 46). Günəşi qarşılama ritualının izləri Başqırdlarda və Volqaboyu türklərinin folklor mətnlərində də özünü göstərməkdədir (5, 43).**

Azərbaycanın bəzi bölgələrində mərasim etiqadları ilə əlaqəli yaranan dramlar – xalq tamaşalarının icrası hazırda da müşahidə olunmaqdadır. Müsəlman mədəniyyəti qaynaqları ilə bağlı olan bu tamaşalar dini bayramlar zamanı müxtəlif regionlarda icra edilir. Bu xalq tamaşalarında xalqın erkən dövr həyatından başlamış daha sonrakı məişətinin izləri əks olunur.

Folklor materiallarından aydın olur ki, Ordubad şəhəri və onun ətraf kəndlərində Ramazan ayının 15-ci gününü xüsusi təntənə ilə qeyd edirlər. Ordubadlıların **“Orucun on beşi”**

adlandırdıqları bu gündə iftar süfrələri digər günlərlə müqayisədə daha zəngin olur. Nişanlı qızların valideynləri oğlan evinə qonaq gəlir, bütün ailə üzvləri, xüsusən də bəy üçün hədiyyələr gətirirlər. Bu gün, yəni Ramazan ayının 15-ci günü Ordubadda ən çox diqqəti cəlb edən uşaqların şənliyidir. Hər bir məhəllənin uşaqları dəstə-dəstə toplaşaraq evlərə gedir, torba atır, “orucun on beşi” paylarını toplayırlar. Bir neçə gün əvvəldən ailələrdə evə gələcək “kiçik qonaqları” qarşılamaq və onları razı salmaq məqsədilə müəyyən şirniyyat növləri hazırlanır. Əvvəllər bunlar evdə qadınlar tərəfindən hazırlanan şirin çörəklər, “cəvizli kükə”, “yağlı kükə”, meyvə qurularından ibarət olurdusa, indi dükanlardan hazır şirniyyatlar, şirin çörəklər, biskvitlər və s. alınır, əvvəlcədən evdə hazır saxlanılır. Bu haqda topladığımız mətnlərin birində deyilir: “Ordubadda oruşlux ayının on beşində hər üşəx əlinə bir torba alıp qapı-qapı gəzir, oruşluğun sovqatını isdiyir. Unnar pay isdiyəndə hər kəsə belə müraciət edillər:

Orucun beeyşidir, gəldix sizə,
Orucun niyazını verin bizə.
Xanım, ayağa dursana,
Boşqabı doldursana.
Ya rəbbi, gəlir, rübba gəlir,
Boşqabı doldurub gəlir.
Verənin oğlu-qızı çox olsun,
Doğduğu oğlan olsun,
Sonbeşiyi qız olsun,
Açılsın sünbül olsun.

Əgər ev əyəsi ayağın sürüyərsə, üşəxləri gözdərsə, unda uşəxlər bir də oxuyəllər:

Orucun beeyşidir, gəldix sizə,
Orucun niyazını verin bizə.
Xanım, ayağa dursana,
Boşqabı doldursana.
Ya rəbbi, gəlir, rübba gəlir,
Boşqabı doldurub gəlir.
Verənin oğlu olsun,
Vermiyənin kor qızı olsun,
U da tüşsün təndirə yansın.

Üşəxlər məhnini oxuduxdan soora paylarını alıp gedillər. Bəzən üşəxlər oxumullar, bu zaman ev əyəsi üşəxlər oxuyana qədər unnarın payını vermir. Beləliyhnən, oruclux ayının on beeyşində unnar yeməli şeylər topluyullar. Bu nemətdəri bəzən ay bitənə qədər yeyib qutara bilmillər” (2, 38). Ərazidən topladığımız məlumata əsasən, çox nadir hallarda olar ki, uşaqlar daxil olduqları evdən əliboş çıxarlar. Belə olan halda onlar ev yiyəsindən acıq çıxmaq qərarına gələrlər: həmin evin eşik qapısının ağzından ayaqyolu kimi istifadə edərlər.

Araşdırıcı M.İsmayıl “El sözü, yurd yaddaşı” kitabında Ordubadda qeyd olunan “Orucun on beşi” mərasimini özündə ehtiva edən maraqlı mətn nümunəsi vermişdir. M.İsmayıl bu adətəni eyni variantının Türkmənistanında da olduğunu söyləyir. Həmin gün uşaqlar qapı-qapı gəzib pay alırlar. Oxunan parçalar Ordubaddakına çox yaxındır.

Yukarıda bir ay var,
Ucu kızıl yay var.
Peygamerin saçagında
Bize konulmuş pay var.
Çok verenin oğlu olsun,
Az verenin kızı olsun,
Teyzecam, on oğlun olsun” (3, 138).

M.H.Təhmasib “Məktəb jurnalında folklorə münasibət” məqaləsində orucun 15-i günü oxunulan mətnlərdən nümunə vermişdir:

Orucun on beşinə gəldik sizə,
Qazanın qazmağını verin bizə.
Nə verir isəniz, veriniz bizə,
Şilə, şirni, ya da firni,
Bağa da bazardan gəldi.
Orucun on beşinə gəldik sizə,
Orucun niyazını verin bizə... (10, 481).

Mətnəndən göründüyü kimi, uşaqlara vermək üçün orucun 15-də evdə şirnilər hazırlanırdı. Xalqın yaddaşında bu günün tarixi ilə əlaqədar bir rəvayət də yaşamaqdadır: "Məhəmməd Peyğəmbərin uzun müddət övladı olmurmuş. Orucun 15-ci günü onun övladı dünyaya gəlir. Peyğəmbər bu münasibətlə uşaqlara şirniyyat alıb paylayır. Və bundan sonra hər il orucun 15-ci günündə hər bir ordubadlı ailə uşaqlara şirniyyat paylayır" (6).

Bu adət bəzi fərqlərlə Azərbaycanın başqa regionlarında – Şəki ərazisində də izlənməkdədir. Burada isə uşaqların pay istəməsi orucluq ayının 30-cu gününə təsadüf edir. Alacaqları pay da yumurtadan ibarət olur. Adəti özündə əks etdirən mətnə diqqət edək:

"Həşərəm, hüşərəm,
Yumurta vermiyənnən küsərəm,
Yumurta verənə oğlan olsun,
Vermiyənə qız olsun,
Adı da Fatma olsun,
Qaşdarı çatma olsun,
Baxtı da qara olsun" (1, 33).

Ramazan ayının 15-ci günü Təbrizdə də qeyd olunur və bu münasibətlə "On beş aşı" adlanan yemək bişirilir (9, 307).

Ənənəvi mövsüm mərasimləri və onlarla əlaqəli icra olunan ritualların bir çoxu bu gün də xalq arasında yaşamaqdadır. Bu mərasimlər və onlarla əlaqəli yaranan rituallar qədimdən bəri insanların həyatı, məişəti, dünyagörüşü, etiqadları barədə əvəzsiz məlumat verir.

Ordubadda dini tamaşaların – dramların yaranıb inkişaf etməsi İslamın gerçəklik faktı olan Kərbəla faciəsi ilə bağlıdır. Bu baxımdan İslam dini elementlərinin, şəxsiyyət kultlarının buradakı mərasimlərə də təsiri böyükdür. Zaman ötdükcə bu tamaşaların bəziləri daha geniş vüsət alıb təntənəli şəkildə keçirilir, bəziləri isə unudulub icradan kənarlaşır. Ərazidə hazırda icra olunmayan dini tamaşalardan biri də "**Ömər bayramı**" adı ilə tanınır. "İmbili-Mərcan" adı ilə tanınan bu mərasim zamanı şiələr Ömər in öldüyü günü bayram edərək İmam Hüseyin qətlinin, faciəsinin sanki acığını çıxıb rahatlaşır, özlərinə bununla təskinlik verirdilər. Söyləyici Ordubad şəhər sakini 75 yaşlı Ramizə Məmmədova bu "bayram" haqda yaddaşında yaşayanı bizə belə ifadə etdi: "Bu bayram vaxtı şəvval ayının 18-24-ü, orucluxdan sonra kukla bəzəyərdilər. İmbili-mərcan bayramı da deyərdilər. Güləbət in bəzəyərdilər, gətirərdilər. Ələ xına eliyərdilər, qoyardılar. Ərbeyiniyənnən vəfatdarın arasında olur bu bayram. Bizim rəhmətdix qonşumuz İmmi xala durardı, samavar salardı, durardı Nərgiz aba, Leyla xala alınlarına pələylər vurardılar, qaşlarına vəsmə çəkərdilər. Bayram eliyərdilər. Yığışərdix bir evə çələrdix-öynüyərdix (oruclux çıxan günü fitrdən sonra). Ömər in adın İmbili-Mərcan qoyardix. İrax-irax, kimsə bir-birinə pis mənada deyər ki, İmbili-Mərcana oxşuyur e. Həmin gün toy çalardılar. İndi eləmırx". Söyləyicidən soruşanda ki, indi niyə bu qeyd olunmur, cavabı belə oldu: "Vəx yoxdu. O vəx meyvələri qurudardılar, yığardılar qazana, üstünə su töküb qənd atardılar, qampot eliyip, dini bayramlarda, qonaxlıxdə həriyə bir masxor verərdilər. İndi qampot eləməxdən yana saatdarıynan vəx gedir" (6). Göründüyü kimi, bu xalq tamaşasının maraqlı bir xüsusiyyəti də əmək, məşğuliyyət və insanın gündəlik həyatını öz məzmun çevrəsində birləşdirməsidir. Söyləyicinin dediyindən belə məlum oldu ki, mərasimin sonunda Aşura günü səbəbkarlarına nifrət əlaməti olaraq "İmbili-mərcan" adlandırılan kukla yandırılırdı. Bu tipli xalq dramlarında insanların zalımlara, zülmə etirazı, onları ifşa etmək ideyası özünü göstərir.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. XIII kitab. Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru (2005) / Tərtibçilər: Abbaslı İ., Əliyev O., Abdullayeva M. Bakı: Səda, 547 s.
2. Azərbaycan folkloru antologiyası. XXIII kitab. Naxçıvan örnəkləri, II cild , (2012) / Toplayanı: Cəfərova A., tərtib edənlər: Ələkbərli Ə., Cəfərova A. Bakı: Elm və təhsil, 332 s
3. El sözü, yurd yaddaşı. Folklor toplusu (2010) / Toplayıb tərtib edəni və çapa hazırlayanı: İsmayıl M. Bakı: Elm, 168 s.
4. Hüseynoğlu A. (Şamil) (1999). Nevruz bayramında han bezeme // Türk dünyasında Nevruz III Uluslararası Bilgi Şölen. Ankara: Atatürk Merkezi Başqanlıq Yayınları, , s.161-168.
5. Xəlil A. (2013). Türk xalqlarının yaz bayramları və Novruz Bakı: Elm və təhsil, 151 s.
6. Mənbə verilməyən müəllifin toplayıb, lakin çap etdirmədiyini şəxsi arxivindədir.
7. Nəbiyev A. (1993). Mərasimlər, adətlər, alqışlar Bakı: Gənclik, , 348 s.
8. Orucov A. (2013). Xalq təqvimi: adətlər, inanclar, mərasimlər (Naxçıvan materialları əsasında), Bakı: Elm və təhsil, , 200 s.
9. Təbriz folklor örnəkləri, I kitab (2013). / Toplayanlar: Abbasi K., Fərəhməndi Ə., Bərazəndə Ə., Müqəddəm Ə. Bakı: Nurlan, , 444 s.
10. Təhmasib M. (2010). Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, I cild, Bakı: Mütərcim, 488 s.



“Xan bəzəmə” oyunu, Ordubad rayonu, Sərsəhər meydanı



Xanın meydana gəlişi



Xan əyyan-əşrəfi ilə birlikdə



“Xan bəzəmə” oyunu, cəllad kötüyü

ŞATIRLAR VƏ ŞATIR OYUNU

Bilal Alarlı (Hüseynov)

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, ADPU Cəlilabad filialının müəllimi,
e-mail: bilalalarli58@mail.ru*

SHATIRS AND THE PLAY OF SHATIR

Summary

The plays remained from shatirs differ from one another according to their subject, purpose and structure. One of these plays is connected with the imitating of the baking process. But the other play of shatir is organized in the form of running – testing competitions for the purpose of to determine fast and mobile persons. This play is completed with the solemn ceremony in which the winner is given the nickname – shatir.

The play of shatir which has existed among people serving people's health forms physical qualities such as quickness, courage, tolerance. In the middle centuries as shatirlik (shatirism) was a state important profession, their competitions were organized in high-level. Gradually losing its state important function the play of shatir has lived among people for a long time and it has been organized for the purpose of determining the fast, mobile and bearing persons.

The signs of shatirlik traditions still live in today's sport competitions. It is possible to apply some elements of modern sport competitions.

Key words: *Folk plays, shatirs, shatir's running-sport game, shatir nickname.*

ШАТЫРЫ И ШАТЫРСКИЕ ИГРЫ

Резюме

Шатырские игры, оставшиеся в памяти народа, отличаются по теме, цели и структуры. Одна из этих игр связана с подражением процесса хлебопечения. Другая игра организуется в форме беговых испытательных состязаний с целью определения быстрых и ловких людей. Играсостязание завершается вручением победителям имени клички шатыр в торжественной обстановке.

Игры шатыр, существовавшие в народе, служа здоровью, формировали у людей физические качества, как ловкость, храбрость и выносливость. В средневековье игры шатыров организовались на высоком уровне, потому что профессия шатыра считалась государственно важной. Со временем, даже после потери функции государственной важности, эта игра долгое время существовала в народе, организовалась с целью определения быстрых, ловких и выносливых людей.

В спортивных соревнованиях наших дней все еще живут следы традиций этих игр. Некоторые элементы этих игр можно применить в современных спортивных соревнованиях.

Ключевые слова: *Народные игры, шатыры, шатырские беговые-испытательные игры, название шатыр.*

Azərbaycanda Şatır termini ilə bağlı çoxlu sayda toponim mövcuddur. Zəngilanda olan Şatariz oykoniminin *şat* (*köç, düşərgə, çadır*) və *riz* (*yol*) komponentlərindən əmələ gəldiyi bildirilir. Şatariz – *köç yolu* kimi mənalandırılır. Masallıdakı Şatıroba kəndi isə “*çörəkçilər obası*” kimi izah olunur. Bərdəlilər də Şatır sözünü “*çörəkbişirən, çörəkçi*” kimi yozurlar. Cəlilabadda Şatırçay, Şatırdağ və Şatırlı adlı yer-yurd adları vardır ki, yerli əhali bu adların qədim türkdilli şatar/şatır tayfası ilə bağlı olduğunu güman edir (ATEL 2007: 209). Şatır *çevik, zirək, cəld* mənasını da verir. Bu sözü ustad, zəbərdəst, fərraş, piyada kimi də şərh edirlər (Dadaşzadə 1985: 175).

Belə güman olunur ki, Cəlilabad rayonundakı eyni adlı kənd qədim türk mənşəli *şatar-şatır tayfasına* mənsub ailələrin indiki ərazidə məskunlaşması nəticəsində yaranmışdır və həmin tayfanın adı ilə adlandırılmışdır. Belə ki, bu yaşayış məntəqəsinin tarixi qədimlərə gedib çıxır. Kənd ərazisindən xeyli maddi mədəniyyət abidələrinin tapılması onun tarixinin qədim olduğunu sübut edir (Alarlı 2014: 35). Şatırlı haqqında olan mülahizələr həmişə mabahisə doğurmuşdur.

Şatırlı toponimi haqqında fikir söyləmiş Ələsgər Məmmədov, Elçin Aslanov, Mınəxanım Təkləli (Nuriyeva), Elşad Əmənov, Mahmudəğa Qasimov, Məmməd Dadaşzadə və başqalarının arqumentləri mövcud elmi dəlillərə söykənir. Məsələn, Elşad Əmənov şatırların etnik soy olmadığını yazır və bildirir ki, hazırda Azərbaycan ərazisində Şatırlı və Şatıroba adları ilə mövcud olan kəndlərin arasında heç bir qohumçuluq əlaqəsi yoxdur. Yüngül çadırlardan istifadə edən Şatırlar yerlərini tez-tez dəyişirmişlər. Tarixçinin qənaətinə görə, şatır sözü qədim türk sözüdür və xüsusi keyfiyyətlərə malik şəxslərə verilən tituldur (Əmənov 2013, dekabr).

Bərdə rayonundakı Şatırlı toponimi ilə bağlı rəvayətdə deyilir ki, bu kəndi Şatır ləqəbi ilə tanınan şəxs və onun övladları salmışlar. Şatır sözü “çörəkbişirən” və “çörəkçi” kimi yozulur. Rəvayətə görə, Şatırın dizinin kündəsi (oynaq sümüyü) olmadığından ona bu ləqəb verilmişdir. Şatırın qəbri el arasında “Şatır ocağı” kimi tanınır. “Şatır ocağı” yerli əhalinin tez-tez ziyarət ediyi məkandır və bu pirin kəraməti müxtəlif inanclarla bağlıdır (ATEL 2007: 209).

Bakı dialektində şatır *çörəkyapan* mənasında işlənir. Qərbi azərbaycanlılar çörəkbişirmə sənətini şatırlıx adlandırırlar. Azərbaycan ədəbi dilində şatır işi, çörəkçilik peşəsi *şatırlıq* sayılır. Cənub bölgəsində aşılınmış göndən hazırlanan çarığa *şatırı*, Salyanda isə yorulub əldən düşən adama *şatırı çıxmış* deyirlər (ADİL 2006: 458).

Toponimin sözaçımlarından biri *çadır* sözü ilə bağlıdır. Bu sözü Azərbaycanın şimal-qərbində məskunlaşmış qıpçaq tayfalarının dilində işlənən “şatarla” əlaqəli şəkildə izah etməyə çalışan araşdırıcılar onun ikinci-üçüncü yüzilliklərdən üzübüyanə dilimizdə işləndiyini bildirirlər. Azərbaycanın Qazax və Gəncəbasar bölgələrində şatar-şatır tayfası özündən sonra xeyli yer-yurd adı qoymuşdur. Bu yerlər “*şatır obaları*” adlanır. Türkiyədə *də şatır mahalları* mövcuddur: “Şatırlar mahallesi Osmanlı Devleti zamanında 1800 illərin başında hayvancılıqla uğraşan göçəbe türkmənlər tərəfindən kurulmuşdur. Mahallenin ismi ilk zamanlar çadırlar olaraq bilinirən daha sonrakı dövərdə güler yüzlü insanlarıyla bilinen mahallenin ismi şatırlar adını almışdır” (Vikipedi 2016, yanvar). Salyan rayonundakı Şatırovka yaşayış məntəqəsi rus dilindəki şatrov-şatrovıy sözüylə bağlansa da, onun kökündə türk mənşəli şatır sözü dayanır. Şatırovka çadıraoxşar, çadırşəkili evlər mənasını verir. Bu ad Şatırovkadakı ilk evlərin çadır şəklində tikilməsi ilə bağlı yaranmışdır (ADİL 2006: 209). Mınəxanım Təkləli (Nuriyeva) “Rus dilində türk sözləri” kitabında (2001) Şatrov rus soyadının türkən şatır sözü ilə bağlı olduğunu yazır. Azərbaycan dilindəki çadır sözü rus dilinə şater şəklində keçmişdir və tikili, müvəqqəti ev, hökmdarın başı üzərində tutulan çadır mənalarında işlənir. Şahın, xanın oturduğu çadır get-gedə qərargah, hərbi düşərgə mənasını alır. Tədricən şatır, şater və şator *hərbi səfər çadırı* mənalarını da verir. Mınəxanım Təkləli şatır sözünün rus dilindəki digər mənalarına da diqqət çəkir: şatrovıy xram - çadırvari məbəd, şatrovıe kırışi - çadırvari örtüklər, Kremlevckiy şatrovıy kolokol - Kremlin çadırı zəngi və sair (Təkləli Nuriyeva 2001: 166-167).

Qoz ağacından *çadıra* da şatır deyiblər. Şatır sözü öz sirtini el söyləmələrində də qorunub saxlayır. Tarixçi Elşad Əmənov topladığı folklor nümunəsi əsasında Şatır sözünün mənasını açmağa çalışır. El arasında şatır dövə, şatır keçi, şatır adam ifadələri hələ də işlənməkdədir. Buradan aydın olur ki, Şatır sözü müəyyən fiziki keyfiyyət (əsasən, cəld, çevik, sürətli) mənasında işlənilir. Folklor nümunəsində də belədir:

İynə-İynə, ucu düymə,
Bəl-bəllicə, bəlli keçi
Qoz ağacı, qotur keçi,
Şam ağacı, Şatır keçi,
Əsmər tikən əmrqulu,

Vur nağara - çıx qırağa (Əmənov 2013, dekabr).

Bu misralar şatırların istifadə etdikləri çadırın bütün detallarını bir-bir göstərir. Çadırların üç ədəd yerə dayaq olan yan ağaclarının ucu İynə kimi iti, yuxarı hissəsi isə İynənin arxası kimi dəşik olur. Çadırı xaricdən örtmək üçün sürüdə bəslənmiş daha yaşlı və “dələduz” keçilərin dərisindən istifadə olunur. “Qoz ağacı” və “şam ağacı” ifadələri onu göstərir ki, çadırın

yan ucları daha yüngül ağac materiallarından hazırlanır. "Qotur keçi" ifadəsi keçinin qotur xəstəliyinə tutulduğunu göstərmir. Burada keçinin kol-kos arasında hara gəldi sürtüldüyü və qəzilinın seyrək olduğu göstərilir. Çadırın örtük hissəsi əsmər tikiş formasında olur. Son iki misraya görə, əmrə müntəzir olan qul (işı görən şəxs) çadırı elə hazırlayır ki, içərisindən örtüyə əl vuranda o nağara kimi möhkəm olsun (Əmənov 2013, dekabr).

Aran-yaylaq (yarımköçəri) həyat tərzi keçirən maldarlar qurduqları çadır yaşayış yerlərinin üstünü keçə ilə örtürdilər. Keçə, əsasən, qoyunçuluqla məşğul olan tayfaların arasında hazırlanır. Keçə yerə də döşənir. Qarabağ tərəfdə keçənin bir növü *nəmət* adlanır, nəmətdən döşənəcək kimi istifadə olunur. Toxucu nəğmələrində keçə xalı və kilim qədər dəyərlidir:

Gəvəni bükmə,
Gəvəni bükmə,
Hey, hey, hey.
Kilim, gəvə yükədədi,
Gözlərim gədikdədi.
Dönüb geri baxsana,
Sevdiyim yar dikedədi (Aralı 2013: 24).

Qoyunun yunu daraqdan keçiriləndən sonra *daraqaltı* adlanan qırım-qırtıq toplanır, sərilib tapdanır, keçə halına salınır. Keçə bəzən keçi yunundan hazırlanır. Keçəni ayaqlayıb döyərək hazırlayanlar iş prosesinin ritminə uyğun şəkildə nəğmə oxuyurlar:

Bükmə, bükmə, qoy dursun,
Keçəçi təpik vursun.
Həllac baxıb qudursun,
Toppuzu göydə vursun (Aralı 2013: 24).

Keçə örtük kimi baş-başa verilmiş ağacların üzərinə çəkilir və bütün ailə onun içərisində yaşayırdı. Bəzən köç arabasının üzərinə çəkilən keçə onu yaşayış yerinə çevirirdi. Bir çox hallarda bu məqsədlə iki-üç köç arabasını birləşdirirdilər. Üzəri keçə ilə örtülmüş arabaların döşəməsindən üst yatacaq, döşəmənin altından isə alt yatacaq kimi istifadə olunurdu. Bu yaşayış məskəni şatır (çadır) adlanır. Türk dillərinin çoxunda çadır sözü şatır şəklində işlənir. Çadır (çatır) sözünü *çatmaq məsdəri ilə* bağlayanlar da var. Çatır ağac dirəklərinin uçlarını baş-başa çatmaq kimi yozulur. Baş-başa çatılmış ağaclar dəri və keçə ilə örtülür və nəticədə, çadır ev tikilir. Şatırın çadırla əvəzlənməsini Azərbaycan dilindəki ç-ş və d-t səsdəyişməsi halı ilə bağlayırlar. Çatmaq məsdəri çoxmənalı söz kimi yük çatmaq, ocaq çatmaq feli birləşmələri də yaradır. Çadır sözü sonralar *şatır* şəklinə düşmüşdür (Qasimov 2014: 353).

Şatırlını etnos və etnotoponim kimi nəzərdən keçirənlər bu fikirdədirlər ki, eyni adlı kəndlər qədim türk Şatar-Şatır tayfası tərəfindən salınmışdır. Şatır tayfasına mənsub ailələr məskunlaşdıqları yerlərə öz adlarını vermişlər və beləliklə, Şatırlı etnotoponimləri yaranmışdır. Masallıdakı Şatırobanın Türkoba adlanan ərazi inzibati bölgüsünə daxil olması onun eyniadlı türk tayfası ilə bağlı olduğunu göstərir. Cəlilabaddakı Şatırlı oronim və hidronimləri (dağ və çay adları) öz adlarını buradakı Şatırlı etnosundan almışdır. Şatırlı kəndi qədim türk yaşayış məskənidir. Kənd iki hissəyə ayrılır. Birinci hissə Böyük Şatırlı, ikinci hissə Kiçik Şatırlı adlanır. Mahmudağa Qasimov yazır ki, Şatırlının qədim tarixə malik olmasını buradakı beş yerdə qədim, iki yerdə çağdaş qəbiristanlığın varlığı da sübut edir. Qədim qəbirlərin üzərindəki daşlarda günəş, günbəz, ox, gül şəkilləri və müxtəlif naxışlar çəkilmişdir (Qasimov 2014: 354).

Şatırlıdan tapılan tarixi abidələri, numizmatika nümunələrini, təsərrüfat, məişət və döyüş alətlərini araşdıran Elşad Əmənov sübut etmişdir ki, bu yaşayış məntəqəsinin tarixi təsəvvür etdiyimizdən də qədimdir. Kənddə üç köhnə su dəyirmanı olub. İrənin sərhədində yerləşən bu kəndin əhalisi iqtisadi və ticarət əlaqələrini Ərdəbillə aparmışdır. Buna görə də, Şatırlı bölgədə mədəni cəhətdən inkişaf etmiş yaşayış məntəqəsi olmuşdur (Aralı 2014: 38). M.Qasimovun məlumatına görə, kəndin ərazisində tarixi əhəmiyyətli (Narıncala, Xırman yeri, Daşlı Güney, Yamaclar, Darı yeri, Çəltiklik, Ballı yurd, Yusub körpüsü və sair) yer-yurd adları vardır. Burada

həmçinin şəxs adları ilə bağlı kolatlar (kol-kosları qırılıb təmizlənən ərazilər), ətəklər (rocalar), bağlar, bulaqlar, hətta lıqlıqlar (ləclər) mövcuddur. Şatırlıda çoxlu nəsil yaşayır ki, bunlar da müxtəlif qollara ayrılır (Qasimov 2014: 359-364).

Araşdırıcılar Şatırlı etnosunu hun-türk tayfalarından biri sayırlar. Etimoloji təhlil zamanı məlum oldu ki, Şatırlı sözünün bütün yozumları türk mənşəlidir.

Hər hansı bir toponimin sözaçımının çalarlı olması təbii haldır. Şatırlı sözü ilə bağlı nəzərdən keçirdiyimiz mənbələr əsasında bu sözün ifadə etdiyi məna çalarlarını aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmaq mümkündür: a) Çörəkçi, ocaqçı; b) köç, düşərgə, çadır, oba, mahal; c) dəvə; ç) şən, şux, məzhəkəçi; d) çevik, zirək, cəld; e) Şatır (şəxs adı) və -lı isim düzəldən şəkilçi; ə) Şatırlı (tayfa adı); f) ustad, piyada, qasid (poçtalyon), fərraş; g) qaçış ustası, yarış qalibi, mühafizəçi. Elşad Əmənöv şatır sözünün məna çalarlarını bir qədər də zənginləşdirir: 1) Şatır yarışlarının keçirildiyi yer; 2) Sürətlə hərəkət edən; 3) Qədim və orta yüzilliklərdə saraylarda cəngüdən vəzifəsini icra edən; 4) Xanın cilovdarı (Əmənöv 2013, dekabr).

E.Əmənövün fikrinə görə, Şatır şəxs deyil, bu söz məşğuliyyət sahəsi, peşə kimi başa düşülməlidir. Onun çağdaş Azərbaycan dilində "cövhərçi" mənası da var. Cövhərçi cövhərin (rənglərin) hazırlanması və alqı-satqısı ilə məşğul olan şəxsdir (Əmənöv 2013, dekabr).

El arasında şatırlardan yadigar qalan oyunlar mövzusunda, məqsədinə və strukturuna görə fərqlənir. Bu oyunlardan biri **çörəkbişirmə prosesini yamsılama ilə** bağlıdır. Digər şatır oyunu isə **cəld və çevik adamları müəyyən etmək məqsədi ilə qaçış-sınaq yarışları şəklində** təşkil olunur. Bu oyun-yarış qalıblərə təntənəli şəkildə **şatır ləqəbi** verməklə tamamlanır.

Çörəkbişirmə prosesini yamsılama ilə bağlı şatır oyununu təlxəklər və məzhəkəçilər icra edirlər. Elçin Aslanov xalq tamaşaları sırasında *şatır oyunundan* da söhbət açır və bu oyunun məzəli pantomim tamaşa olduğunu bildirir. El içində geniş yayılmış şatır oyunu tamaşasının digər adı *laloyunudur* və onun baş qəhrəmanı təlxək şatırdır. Bu tamaşada şatır (şatır şəkli də var) *məzhəkəçi* anlamında işlənir. E. Aslanovun yazdığına görə, bu söz həm də "şən" və "şux" mənasındadır: "Tamaşada bir oyunçu çörəkçi – "şatır", o biri – "təndiri" təsvir edirdi. Çörəkçi təndir ətrafında rəqs edib oxuyur, sonra təndirdə "çörək yapmağa" başlayırdı. O, təndiri təsvir edən oyunçunun qarnına, sinəsi və qoltuğu altına guya, çörək yapıb çıxarır, bu da gülüş doğururdu" (Aslanov 1984: 258). Şatıroyununun xalq tamaşasını xatırladan səslə variantı da olmuşdur. Öz struktural keyfiyyətlərinə görə fərqlənən belə səhnəciklərdə *təndirbaşılar* oxunur. Təndirbaşı təndir qalanarkən, təndirə çörək yapılararkən oxunan nəğmələrə deyilir. Bu təndirbaşılar xüsusi musiqi sədaları altında oxunmuşdur:

Xəmirim, hallı xəmirim,
Çörəyi ballı xəmirim.
Gedərəm yallı xəmirim,
Kündəni yağa tutaram,
Şəkərə, bala qataram.

Yaxud:

Təndir üstü od olar,
Kündəsində dad olar.
Xəmirim tata gedər,
Tiyə salar, yad olar.
Çəhrayı şallı gəlin,
Yanağı xallı gəlin.
Çörəyi can dərmanı,
Kündəsi ballı gəlin.

Yaxud da:

Əllərim xəmirildi,
Təndirim hənirlidi.

Külfələri havalı,

Tüstüsü də davalı (AFA 2008: 110).

Çörəkxanada çörək bişirənlərin şatır adlanması ilə bağlı şərhərdən biri kürəyə xəmir atanların və oradan çörəkləri çıxardanların cəldliyi ilə bağlıdır: “Bu peşə özü də dözümlülük, istiyə müqavimətli olmaq, cəldlik və nəhayət, ustalığ tələb edir”. Bu xüsusiyyətlərinə görə də onlara şatır deyilir” (Dadaşzadə 1985: 175).

Çörəkbişirmə prosesini yamsılama ilə bağlı şatır oyunu əyləncə xarakterli komik xalq oyunudur. **Cəld və çevik adamları müəyyən etmək məqsədi ilə qaçış-sınaq yarışları şəklində** təşkil olunan şatır oyunu isə idman-təlim xarakterlidir. Şatırlıq orta yüzilliklərin idman növü kimi məşhur idi, təkcə qaçışla məhdudlaşmır, həm də peşəkar bir iş sahibi yetişdirirdi. Şatırlar müxtəlif işləri yerinə yetirir, qasid, gözətçi, cangüdən, xidmətçi, oyunbaz, gözətçi, fəxri qarovul və sair bu kimi vəzifələri icra edirdilər. Şatırlar nəinki fiziki cəhətdən, hətta zehni cəhətdən fərqlənməli idilər. Xüsusən, toplama və çıxma əməllərini şifahi şəkildə daha yaxşı bilirdilər. Hun hökmdarlarının xüsusi dəstələri olurdu ki, onlar nəinki yüksək fiziki hazırlıqları ilə, eyni zamanda hərbi işini də başqalarından min qat artıq bilirdilər (Əmənov 2013, dekabr).

Şatırlar haqqında ətraflı araşdırma aparan Məmməd Dadaşzadə də bu peşəni idman növü ilə məhdudlaşdırmır: “Çünki müasir dövrdə qaçış idman növündən məqsəd dözümlü, cəld, məharətli, bir sözlə, sağlam insan tərbiyə etməkdirsə və bu işdən yalnız insanın sağlamlığı güdülürsə, haqqında danışdığımız dövrlərdə şatırların hazırlanması tamamilə başqa məqsəd daşmışdır. Lakin bununla belə şatırlığın təlimi bu işə rəğbət göstərən, onu öyrənəni dözümlü, mərd, cəld və sağlam edirdi. İşin xüsusiyyəti belə idi ki, onun öhdəsindən yalnız sağlam adam gələ bilirdi” (Dadaşzadə 1985: 175).

Tarixdə şatırlıq peşəsində bu işi əvəz edə bilən bir neçə peşə mövcud olmuşdur. Hindistanda şatır sənətini yaşadanlar *davələr* adlanırdılar (Dadaşzadə 1985, 178). Azərbaycanda qədim dövrlərdə atla hərəkət edən hörmətli şəxsləri mehtərlər müşayiət edirdilər. Sonralar bu ənənəni nədimlər və qulamlar davam etdirdilər. Əbu Əli Həsən İbn Əli Xacə Nizamülmülk “Siyasətnamə” əsərində şatırlıq təlimlərinə uyğun gələn qulam tərbiyəsindən söhbət açır. Qulamlar bir il müddətinə böyük məsafəni heç bir minikdən istifadə etmədən piyada getməliydilər (Nizamülmülk 1985: 99-110). Orta yüzilliklərdə şatırlıq dövlət əhəmiyyətli bir peşə olduğundan onların yarışı yüksək səviyyədə təşkil olunurdu. Şatırlar qısa şalvarda yortma yerləşli yarışlarda iştirak edir, hakimin təyin etdiyi yerdə onun yolunu gözləyən adamdan nişanə üçün bir ox alıb qayıdırdılar. Səfəvilər dövründə şatırların vəzifə səlahiyyətləri çoxalır: “Bu dövrdə keçmiş dövrlərdən fərqli olaraq varlı süvari şəxsləri müşayiət edənlər mehtər deyil, şatır adı ilə tanınırdılar. Həm də onlar süvarinin sağ və sol tərəfində deyil, atın qabağında qaça-qaça hərəkət edirdilər. Bundan başqa, süvarini müşayiət edən iki nəfər deyil, bir neçə adam olur. Səfəvilər dövründə şatırların saxlanması varlılar üçün bir şöhrət əlaməti olduğundan hər bir zadəgan və varlı şatırların sayını artırmağa çalışmışdır. Buna görə də şatırlar dəstəsi bu dövrdə xeyli artmışdı” (Dadaşzadə 1985: 177). İdman oyunu və əyləncə növü kimi şatırlıq dövlət maraqlarına xidmət etdiyindən sarayda şatırlıq təşkilatı yaradılmışdı və bu təşkilata şatırbaşı rəhbərlik edirdi: “Şatırların vəzifəsi xidmət etdikləri süvarinin qabağınca qaçaraq yol açmaq və onun varlı və şöhrətli bir adam olmasını nümayiş etdirməklə bərabər, həm də sahibkara qonaq gəldikdə pişvaza çıxmaq, onu evdən xeyli aralı qarşılamaqdır. Bu zaman şatırlardan bir neçəsi qonağın sağ və sol tərəfində gedir, ikisi isə atın cilovundan tuturdu və yortma qonağı evə gətirirdilər. Bunlardan başqa, şatırların əsas vəzifəsi qasidlik idi” (Dadaşzadə 1985: 178). Qasid şatırlar kurqanların yanında qurulmuş çadırlarda olur, məktubu, xəbəri, əşyanı bir-birinə ötürə-ötürə ünvanına çatdırırdılar. Tehranla Peterburqu birləşdirən “Götürgə” yolu üstündəki Ölütpə, Üçtəpə, Uzuntəpə, Qoşatəpə, Həməşərətəpə, Göytəpə, Qalatəpə, Şərəfətəpə, Digahtəpə, Qumbaşıtpə kimi Muğan kurqanları ətrafında çadır quran piyada qasidlər – şatırlar kəsmə yolla gedib lazım olan məntəqəyə vaxtından tez çatırdılar. Bu sürətli yerləş şatırları idman oyunları zamanı yüksək nəticələr göstərməyə sövq edir-

di, əks təqdirdə, onlar işin öhdəsindən vaxtında və lazımcınca gələ bilməzdilər. Şatır oyununda təlimlə bağlı aşağıdakı tələblər yerinə yetirilməliydi:

- *Yolu sürətlə yerimə;*
- *Sürətlə qaçma;*
- *Uzaq məsafəni tez qət etmə;*
- *Xüsusi idman (yoxlama) oyununda şatırlıq adını alma və sair.*

Yarış rəqibsiz, tək qaçmaqla və kollektiv qaçışda bir-birini ötməklə icra olunurdu. Rəqib olmayan yarışlar müəyyən şərtləri vaxtında yerinə yetirməkdən ibarət idi. Yalnız bu zaman oyun iştirakçısına şatırlıq ləqəbi verilirdi.

Cəlilabad rayonundakı Şatırlı kəndi təbii relyefinə görə amfiteatrı xatırladır və kəndin mərkəzindəki yastança oyunların və yarışların keçirildiyi meydan olub. Əslən bu kənddən olan Elşad Əmənöv bildirir ki, Şatırlı *sürətlə hərəkət edən adamların yarış keçirildiyi yer* deməkdir. Bu sözdə müəyyən həqiqət var. Eldə, obada müxtəlif yarışların keçirilməsi adəti “Dədə Qorqud” dastanlarından da məlumdur. Dastanda oğuzlar öz uşaqlarına, yeniyetmələrə və gənclərə adları xüsusi idman yarışlarının nəticələrinə görə qoyurlar: “Advermə motivi dastan ənənəsində qəhrəmanın epik bioqrafiyasını tamamlayan magik xeyir-duadır. Bundan sonra motivlər süjet xəttində hadisələrin qəhrəmanlıq fonunda getməsinə təmin edir” (DQK 2004: 11). Adqoyma mərasimləri oğuz türklərinə məxsus adət və mərasimlərdən biridir: “Ol zamanda bir oğlan baş kəsməsə, qan dökməsə, ad qomazlardı” (KDQ 2004: 53). Dastan qəhrəmanı ad aldıqdan sonra cəmiyyətdə semiotik dəyər qazanır. “Şatırlar yarışların son mərhələsində 72 km. məsafəni bir-nəfəsə qaçmalı idilər. Bu mərhələyə qədər isə uzununa, hündürlüyə tullanmaq, ox atmaq, qılınc oynatmaq və sair yarışlar keçirilirdi. Bu yarışların içərisində ən maraqlısı qaçan ata çatıb onu minmək idi” (Əmənöv 2013, dekabr).

Şərq ölkələrində, xüsusən, İranda və Hindistanda şatırların fəaliyyətini ətraflı şəkildə tədqiq edən M.Dadaşzadə bir maraqlı fakta da diqqət çəkir. Belə ki, şatır tərbiyə edib yetişdirmək işinə hələ uşaqlıqdan, 6 və 7 yaşlarından başlanırdı: “İlk dəfə yolu yeyin yerimə qaydaları öyrədilirdi. Birinci ildən sürətlə qaçmaq işinə keçilir və ilin axırına qədər 4 km məsafəni bir-nəfəsə qaçmaq öyrədilirdi. Şatırlıq təliminə başlayan gənc 18 yaşına qədər hər il əvvəlki ilə nisbətən qaçış sürətini artırır, daha çox məsafə qət edirdi. Nəhayət, şatırlığa tamamilə yiyələndikdən sonra idmançı şatırlıq adını almaq üçün xüsusi, həm də çox çətin yoxlamadan keçməli idi” (Dadaşzadə 1985: 180). Yoxlamaları şatır başçısı və şatırlar keçirir və şatır adını da qalibə onlar verirdilər.

Azərbaycanda da şatırlar birdən-birə yarışlara cəlb olunurdular. Onlar 4-5 yaşlarından əyləncəli idman oyunlarında iştirak edir, 10-15 il müddətinə şatır kimi yetişdirilirdi. Belə oyunlara aşağıdakılar daxil idi: "Ciling ağac", "Tel bir", "Sürmə ağac", "Göz bağlama" və sair. Bu oyunlar elə qurulurdu ki, iştirakçılar qətiyyənlə yorulurdular. Son nəticədə, fiziki və əqli cəhətdən daha güclü olanlar qələbə çalırtdılar. Bütün oyunlar könüllülük prinsipləri əsasında təşkil olunurdu... Oyunların şərtləri qabaqcadan müəyyənləşdirilirdi ki, heç kəsin bu qaydaları pozmağa cürəti çatmasın. Qaydaları pozan və ya üzrlü səbəb olmadan oyunu tərk edənlər "lokkudu!" sözü ilə məzəmmət olunurdu (Əmənöv 2013, dekabr).

Şatır oyunu ümumxalq şənliyi şəklində böyük bir meydanda təşkil olunurdu: “Meydanın ortasında böyük bir taxt qurulur və onun üstünə meyvə və şirniyyat düzülürdü. Məclisi rəqqasə qadınlar və xanəndələr daha şən edirdilər. Məclis qurulduqdan sonra şatırlıq ləqəbi qazanmaq istəyən şəxs qısa bir şalvarda ortaya çıxırdı” (Dadaşzadə 1985: 181). Bundan sonra qaçış nöqtəsi müəyyən edilir, iştirakçılar müəyyən edilmiş məsafəni qət etmək üçün meydanda 12 dəfə dövrə vururdular. Hər dövrdə ona bir ox verilirdi. Oyunun sonu təntənə ilə başa çatır, iştirakçılar və tamaşaçılar oynayıb-oxuyurdular. Şatırların geyimləri müxtəlif dövrlərdə müxtəlif cür olmuşdur. Məsələn, Səfəvilərin hakimiyyəti dövründə “şatırlar silindrəoxşar, lakin kənarları bir qədər dərin, enli dəri papaq qoyurmuşlar. Bu cür papaq onun üzünü günəşdən qoruyurdu. Papağın sol tərəfinə rəngli bəzəkli lələk sancırdılar” (Dadaşzadə 1985: 182). Şatırların ge-

yimləri elə olurdu ki, onlar hərəkət edərkən ağırlıq və maneə hiss etməsinlər. Yüngül ayaqqabı geyir, şalvarlarının balaqlarını ağ parça ilə bağlayırdılar. Şatırların geyimlərini maraqlı edən cəhətlərdən biri qurşaqlarına bağladıklarını zınqrovdur. Zınqrovun vəzifəsi qasidlilik zamanı mənzil başında növbəti şatırı vaxtında xəbərdar etmək, məlumatı, məktubu, yaxud əşyanı ona çatdırmaq, bir sözlə, xidməti işi cəld yerinə yetirmək üçün idi. Bundan başqa, şatırların əlində əsaya bənzər bir çomaq da olurdu (Dadaşzadə 1985: 178). Sonralar bu geyimə lələklə yanaşı saçaqlar da əlavə olunmuş, XIX yüzillikdə hətta şatırın papağını çalmalar əvəz etmişdir.

Tədricən dövlət əhəmiyyətli funksiyasını itirən şatır oyunu el arasında uzun müddət yaşamış, cəld, çevik və dözümlü adamları müəyyən etmək məqsədi ilə təşkil olunmuşdur. Yardımlı rayonunda bir-birindən aralı yerləşən yaşayış məntəqələrinə xəbərləri aparıb-gətirmək üçün sürətlə qaçan uşaqlar yetişdirilirdi. Gənclər isə toy-düyündə oğlan evindən qız evinədək piyada gedir, bu zaman cəld və çevik gənclər mükafatlandırılırdılar. Tarixçi Elşad Əmənov yaşadığı Şatırlı kəndində şatır oyunlarını əvəz edən qaçış yarışlarının bu gün də təşkil olduğunu, bunun, xüsusən, uşaqlar və yeniyetmələr arasında maraqla qarşılandığını bildirir (Aralı 2014: 32-38). Şatırlıq funksiyası maldar tayfalar arasında daha təkmil şəkildə qorunub saxlanmışdır. Belə ki, çoxlu mal-qarası olan adamlar arandan yaylağa, yaylaqdan arana köç edərkən, bir növ, mühafizəçi rolunu oynayan xüsusi gənclərin müşayiətindən faydalanırdılar. “Atı çəpış kimi boynuna götürən bu gənclər xüsusi təlimlə hazırlanan ağac döyüşçüləri” idilər, “el-oba təhlükələrdən qoruyur”, atkəçməz dərələrdə, əlçatmaz yamaclarda el köçünü itkisiz mənzil başına çatdırırdılar. Onlar cəld yeriməklə yanaşı, yalın əllərlə döyüşməyi öyrənir, çomaq (ağac) çalmağın növlərini mənimsəyirdilər (Aralı 2014: 113).

Nəticə

Araşdırma göstərdi ki, Azərbaycan xalqının şatır adlı indiyədək ətraflı şəkildə öyrənilməmiş bir-birindən fərqli iki oyunu mövcuddur. Bunlardan biri **çörəkbişirmə prosesini yamsılama ilə** bağlı şatır oyunu əyləncə xarakterli komik xalq oyunudur. Digəri **cəld və çevik adamları müəyyən etmək məqsədi ilə qaçış-sınaq yarışları şəklində** təşkil olunan idman-təlim xarakterli oyundur. El arasında mövcud olmuş şatır oyunu sağlamlığa xidmət etməklə insanlarda cəldlik, cəsurluq, dözümlülük kimi fiziki keyfiyyətlər formalaşdırmışdır. Çağdaş idman yarışlarında şatırlıq ənənələrinin izləri hələ də yaşayır. El arasında kortəbii şəkildə icra olunan, bəzən də əyləncə məqsədilə təşkil olunan şatır oyununun bərpa olunmasına, idman yarışları siyahısına salınmasına ehtiyac var. Orta yüzilliklərə məxsus şatır oyununun bəzi elementlərini çağdaş idman yarışlarına tətbiq etmək mümkündür.

Qaynaqlar:

1. Alarlı B. (2014). Daş kitabələr sorağında, yaxud Şatırlıya bayram səfəri. Sözlün işığı jurnalı, noyabr sayı (10), 32-38.
2. Alarlı B. (2013). Qarabağın düzü var. Qudyalçayın sahillərində. Cəlilabad: Sözlün işığı, 55 s.
3. Alarlı B. (2014). Viləş çayı boyunca. Cəlilabad: Sözlün işığı, 162 s.
4. Aslanov E. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası. Xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı. Bakı: Işıq, 276 s.
5. Azərbaycan dilinin dialektoloji lüğəti. (2007). Bakı: Şərq-Qərb, 568 s.
6. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti (2006). Dörd cildə, dördüncü cild. Bakı: Şərq-Qərb, 712 s.
7. Azərbaycan folkloru antologiyası, XVII kitab. (2008). Muğan folkloru (Araların arasından toplanmış folklor nümunələri). Toplayanı B. Hüseynov. Bakı: Nurlan, 448 s.
8. Azərbaycan toponimlərinin ensiklopedik lüğəti. (2007). İki cildə, ikinci cild. Bakı: Şərq-Qərb, 304 s.

9. Dadaşzadə M. (1985). Azərbaycan xalqının orta əsr mənəvi mədəniyyəti. Bakı: Elm, 216 s.
10. Dədə Qorqud kitabı. (2004). Ensiklopedik lüğət. Bakı: Öndər, 368 s.
11. Əmənov E. (2013, dekabr). Şatırlı // [https://web.facebook.com/ Qazan-Köşkü](https://web.facebook.com/Qazan-Köşkü), Qazan Köşkü. 23 -29 Dekabr 2013-cü il (Daxil olunan tarix: 20.01.2016)
12. Qasimov M. S. (2014). Cəlilabadın tarixi, etnonim və toponimləri. Bakı: Qanun, 440 s.
13. Kitabı–Dədə Qorqud (2004). Əsil və sadələşdirilmiş mətnlər. Bakı: Öndər, 376 s.
14. Məmmədov Ə. (1987). Şatırlı etnonimi haqqında / Elm və həyat, 1987, 5.
15. Nizamülmülk. (1989). Siyasətnamə. 2-ci nəşri. Bakı: Elm, 212 s.
16. Şatırlar. VİKİPEDI Özgür Ansiklopedi // [https://tr.wikipedia.org/wiki/ Şatırlar_ Saruhanlı](https://tr.wikipedia.org/wiki/Şatırlar_Saruhanlı) (Daxil olunan tarix: 12.01.2016)
17. Təkləli Nuriyeva M. (2001). Rus dilində türk sözləri. Bakı: Elm, 352 s.



Cəlilabad rayonu, Şatırlı amfiteatrı



Şatır



Şatırların qonaqları qarşılama mərasimi



Süvari şatırlar

QARABAĞDAN TOPLANMIŞ NAĞİLLARDA OYUN ELEMENTLƏRİ: MAGİK VƏ DİDAKTİK ASPEKTLƏR

Elçin Abbasov

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, elcinabbasov@yandex.ru

THE GAME ELEMENTS IN THE TALES COLLECTED FROM KARABAKH: MAGIC AND DIDACTIC ASPECTS

Summary

Rich composition, content features close to dreams, exposure to optimistic conclusion is conditioned active participation of games and other fun elements in the tales. Using the game elements in tales, on the one hand added real-life elements to their unreal fantastic scenes not leaving aside the specifics of tale genre, on the other hand, have made it more interesting and added humorous tone.

The use of teaching and didactic game functions on the tales is obvious, but their magic essence, often hiding in the background. This magic function stems from its archaic essence and although not in the foreground, but subconsciously enters to the text.

We can see appearance the use of game elements in Azerbaijan tales, especially in several cases in Karabakh tales:

1. Tales based on destiny (fatal) games.
2. Tales based on the brain games:
 - a. Game-riddle and question-answer type tales;
 - b. Tales with lie competition themes.
3. Tales related to folk theatre.
4. The tales which where the game episodes are used as an element of motivation or situation.

However, in many cases, game elements tales cannot be regarded as elements added with another type. In both types the presence of identical images or scenes in such texts, largely linked to the common origin from a single source: archaic notions, myths and rituals.

Key words: *Azerbaijan tales, Karabakh, folk games, puzzle, didactics.*

ЭЛЕМЕНТЫ ИГР В СКАЗКАХ, СОБРАННЫХ В КАРАБАХЕ: МАГИЧЕСКИЕ И ДИДАКТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

Резюме

Богатая композиция, особенности содержания, связанные с воображением и склонность к оптимистическому концу, обуславливает в сказках активное участие игровых и разных развлекательных элементов. Использование игровых элементов, с одной стороны, не выходя за рамки специфики жанра сказок, добавило нереальному содержанию и фантастическим сценам сказок «правдивые» аспекты – реальные элементы жизни, а с другой стороны, это сделало сказки более интересными и юмористическими.

Если в сказках выявлено использование обучающих и дидактических функций игр, то их магическая сущность, чаще всего, кроется на заднем плане. Эта магическая функция исходит из архаической сущности игры, не будучи даже на переднем плане, она подсознательно может входить в текст. В азербайджанских сказках, конкретно в Карабахских сказках, можно увидеть воплощение в нескольких формах использование игровых элементов:

1. Сказки, созданные на основе азартных игр;
2. Сказки, созданные на основе интеллектуальных игр:
 - а) Сказки типа игра-загадка и вопрос-ответ;
 - б) Сказки на тему соревнования по лжи.
3. Сказки, связанные с народными спектаклями.
4. Сказки, использующие элементы и эпизоды игр как элемент мотивации или ситуации.

Вместе с тем, во многих случаях сказки с содержанием «игры» нельзя расценивать как вхождение соответствующих элементов одного вида фольклора в текст образца его другого вида. В таких текстах наличие моментов, соответствующие народным играм или народным

спектаклям, в большой мере связано с тем, что источник каждого из двух типов устного творчества (сказки и игры) одинаковый - это архаические представления, миф и ритуал.

Ключевые слова: *Азербайджанские сказки, Карабах, народные игры, загадка, дидактика.*

Zəngin kompozisiyası, xəyal gücünə bağlı məzmun xüsusiyyətləri və nikbin sonluğa meyliyi nağıllarda oyun və digər əyləncə elementlərinin aktiv iştirakını şərtləndirmişdir. Oyun elementlərindən istifadə bir tərəfdən nağılların real olmayan məzmununa və fantastik səhnələrinə, nağıl janrının spesifikasından kanara çıxmadan, gerçək həyat elementləri – “doğru” aspektlər qatmış, digər tərəfdən də onu daha maraqlı etmiş, yumoristik ton vermişdir.

Nağıllarda oyunlara müraciət, əsasən, onların əyləndirmə və didaktik-öyrədici funksiyalarından yararlanmaq məqsədi daşıyır. Azərbaycan nağıllarında oyun epizodlarından didaktik məqsədlə istifadənin ən bariz örnəyi böyük var-dövləti miras almış biveç oğlun ata vəsiyyətinə görə yalnız qumarbazların başçısı ilə “aşiq atması”dır. Ən mahir qumarbazın ac-yalavac, cılpaq halını görəndən sonra oğul qumara lənət deyib, bu yoldan uzaqlaşır.

Əgər nağıllarda oyunların öyrədici və didaktik funksiyalarından istifadə aşkardırsa, onların magik mahiyyəti, çox vaxt, arxa planda gizlənilir. Bu magik funksiya oyunun arxaik mahiyyətindən qaynaqlanır, təhtəşüuri olaraq nağıl mətninə daxil ola bilər. Oyunun ritual mənsəli bir təzahürat olması, magiya texnikası ilə əzəli əlaqəsi onun magik aspektlərinin də oyun epizodlarının yer aldığı nağıllara ötürülməsinə səbəb olur. Əgər nəzərə alsaq ki, bir çox folklorşünaslar nağılların əski çağlarda, praqmatik yöndən ümumiyyətlə şərdən qorunmaq və həyatda uğuru təmin etmək kimi magik funksiya daşdığı qəbul edirlər, onda bu “əlavələrin”, ətraflı araşdırdıqda, digər səbəbləri də aşkarlana bilər.

Oyun elementlərindən istifadənin Azərbaycan nağıllarında, konkret halda Qarabağ nağıllarında bir neçə formada təzahür etdiyini görmək mümkündür:

1. Qədar-tale oyunları üzərində qurulan nağıllar

Bu tip nağılların əksəriyyətinin mətni tamamilə oyun üzərində qurulmuşdur. Qarabağ və ona yaxın ərazilərdən toplanmış nağıllar içərisində bu halı, əsasən, heyvanlar haqqında olan nağıllarda müşahidə edə bilərik. Belə ki, bəxt, qədar, tale oyunları üzərində qurulan nağılların ən bariz nümunəsi “Tülkü, tülkü, tünbəki...” nağılıdır (*bu nağıl ilk dəfə 1939-cu ildə Qubadlı rayonunun Əliqulu-uşağı kəndində Rəhman Əli oğlundan yazıya alınıb*). Nağılda oyunun qədar, tale ilə bağlı rolu ortaya çıxır. Baxmayaraq ki, quyuya düşmüş, qorxu və təlaş içərisindəki heyvanlar əzab-əziyyətə, aclığa, sonucda ölümə məhkum olmuşlar, oyun bu ağır şəraitdə onların yaşamına, həyat uğrunda mübarizəsinə bir nizam və qayda gətirmiş olur. İlkdə ən zəiflər, sonda ən güclülər bu qədar – ölüm oyununda uduzurlar. Yeganə qalib, xilas ola bilən heyvan, bu oyunun qurucusu, ağılı və aktivliyi ilə hamıdan üstün Tülkü olur (Azərbaycan nağılları 2004: I, 18-24).

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, dünya folklorşünaslığında qismət, tale və ya təsadüfə əsaslanan oyunlar ayrıca qrup təşkil edir (fal, niyyət, zər atma, qumar kimi oyunlar). Belə oyunlarda qismətə, qədərə qeydsiz-şərtsiz boyun əymək tələb olunur (Boratav 1999: 234).

Heyvanlar haqqında nağıllarla yanaşı, Azərbaycan nağıllarının məişət nağılları kimi klassifikasiya edilən tiplərində də başdan sona oyun məzmunlu olanlar da mövcuddur. “Pişik və Padşah” nağılında padşahın pişiyi hökmdarla tacirin nərd oyunu bitənədək yeddi şamı quyruğu üstündə saxlamalıdır (Azərbaycan nağılları I c., 2004: 353-354). Maraqlıdır ki, şahla tacirin şərtində (mərcində) nərddə kimin udacağı əhəmiyyət daşımır. Lakin, ilk baxışda bəsit məzmununa malik nağılın kosmik arxetipi mövcuddur. Pişiyin quyruğu üzərinə saxladığı yeddi çırağ Şərq kosmologiyasındakı yeddi səyyarəni – Ay, Ütarid (Merkuri), Zöhrə (Venera), Şəms (Günəş), Mərrix (Mars), Müştəri (Saturn) və Keyhan (Yupiter) işarə edir. Pişik mifoloji təsəvvürlərdə heyvan şəklində təsəvvür olunan Yer və ümumən Dünyanın obrazıdır. Azərbaycan dilində “Yerin də qulağı var”, “Dünyanın quyruğu uzundur” kimi ifadələr bu dünyagörüşünün izlərini yaşadır. Nə qədər ki, cərx-i-fələk sabit hərəkət edir, şahın qələbəsi labüddür. Göylər tərəfindən təyin olunmuş şahın rəiyyətə məğlubiyyəti yalnız kosmik nizamın pozulması (onun birbaşa pro-

yeksiyası kimi Yerdə də cəmiyyətdaxili səhmanın pozulması) halında mümkündür. Tacirin arvadı sicanları pişik olan otağa buraxaraq bu sabitliyi pozur və şahın məğlubiyyətinə səbəb verir.

Bu tip nağıllarda da ağıl və hiylə qəhrəmanın əsas silahıdır.

2. Zəka oyunları üzərində qurulan nağıllar

Bu tip nağılları iki əsas qrupa bölmək olar.

a) Oyun-tapmaca və sual-cavab tipli nağıllar

Belə nağılların bir qisminə onların oyunla əlaqəli funksiyası sonda dinləyiciyə yönəlik sual və ya tapmaca ilə bitməsində üzə çıxır. Oyun-tapmaca tipli nağıllar, adətən, qısa məzmununa malik olur və sonda qoyulan sualın cavabı açıq buraxılır. Azərbaycan folklorunda çox az nümunələri olan bu nağılların əvvəllər oyun mətnləri ola bilməsi mümkündür. Görünür, mətnin qısalığı da bununla bağlıdır. Məsələn, Bərdədən toplanmış “Hansına getməli?” nağılında deyilir ki, bir şahzadə qıza aşiq olmuş üç padşah oğlundan biri onun üçün sehrlı güzgü, digəri uçan xalça, üçüncüsü sehrlı alma əldə edir. Şahzadə oğlanlar yolda qarşılaşırlar. Şahzadələrdən biri öz sehrlı güzgüsündə qızın ölüm ayağında olduğunu görüb, digərlərinə xəbər verir. Ucan xalçanın sahibi rəqib şahzadələri də yanına alıb qızın yanına gətirir. Sehrlı almanı tapan şahzadə onu padşah qızına verib ölümdən qurtarır. Nağıl bu cümlə ilə tamamlanır: “İndi burada bir sual yaranır ki, qız oğlanlardan hansına getməli?” (Azərbaycan folkloru antologiyası 2000: V, 253).

Bu nağıllara yaxın digər nağıllar mətni sual və onun cavabının axtarılması üzərində qurulan nağıllardır. Qeyd etməliyik ki, ümumən nağıllarda ən yaygın oyun elementi də elə “sual-cavab”dır. P.N.Boratav aldatma, gizlətmə (tapma), düşünmə, sezmə, cizgi və b. bu tip oyunları ayrıca kateqoriya altında birləşdirmişdir (Boratav 1999: 237). Zəka oyunları adlandırılan belə oyunların yer aldığı nağıllarda qəhrəman müxtəlif situasiyalarda güclü rəqibin suallarına düzgün cavab verməlidir. Və yaxud da əksinə, onu öz sualları qarşısında açız qoymalıdır. Qarabağdan toplanan nağıllar içərisində buna misal olaraq “Quş sümüyündən ev” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: I, 209-210), “Bir qaz olsa, yolarsanmı?” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: I, 248-251), “Şah Abbasın qızı” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2014: VII, 248-249) nağıllarını göstərmək olar.

Kəlbəcərli Kərimov Bahadır Həsən oğlundan yazıya alınan “Hazır cavab Bəhlul” nağılını da (lətifə şəklində də məlumdur) oyun-tapmaca məzmunlu nağıllara aid etmək olar (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2013: VI, 250-252): Xəlifənin qəbuluna gələn qonşu dövlətin elçisi dinməz-söyləməz bir qələm çıxarıb daşın üstündə dairə çızır. Heç nə anlamayan xəlifə Bəhlul Danəndəni çağırtdırır. Bəhlul da dinməz-söyləməz elçinin cavabını verib yola salır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu nağıl (lətifə) süjetinin tarixi erkən orta əsrlərə aid “Çatrak-namak” (“Şətrəngnamə”) povestindəki Sasanilər dönəmində İranın məşhur vəziri Büzürqmehrlə (rəvayətlərdə adı çox vaxt Sasani şahı Ənuşirəvanla yanaşı anılır) digər ölkə hökmdarları arasında “oyun savaşına” dayanır. Orada belə deyilir ki, Hind hökmdarı iranlıların ağıl və fərasətini yoxlamaq üçün şətrəngi İran şahına (Xosrov Ənuşirəvana) göndərüb onun mahiyyətini açmağı, əks halda, xərac verməyi tələb edir. Saray alimləri üç gün çalışır, amma oyunu başa düşə bilmirlər. Nəhayət, vəzir Büzürqmehr gəlib onun mənasını tapır, özü də rəqibini on iki əl məğlubiyyətə uğradır. Sonra o, 24 xanalı, 15 ağ, 15 qara daş və qardanakla (zərlə) oynanılan bir oyun ixtira edir, onu Sasanilərin qüdrətli şahı Ərdəşirin şərəfinə nevartaşır oyunu adlandırır. Oyun Hindistana göndərilir, onlar da bu oyunun mahiyyətini tapa bilməyib xərac verirlər (Quliyev 1985: 16; 2012: 46). Qeyd edim ki, Q.Şəhriyar Azərbaycan folklor mətnlərində nərd oyunu ilə bağlı epizodlardan bəhs edərkən bu oyunun mifik-kosmoloji görüşlərlə əlaqəsini geniş şərh etmişdir (Şəhriyar 2005: 85-93).

Oyunu müsabiqə kimi nəzərdən keçirərkən, nağıllarla yanaşı, sual-cavab tipli lətifələri də xatırlamaq istərdik. Lakin, oyunlardan (eləcə də nağıllardan) fərqli olaraq, lətifədə əsas olan, yəni gülüş doğuran heç də cavabın tapılması deyil, bu cavabın nə dərəcədə gözlənilməz olmasıdır. Məsələn, təyyarədə uçan alimlə çobanın “sual-cavab” səhnəsini – oyununu xatırlaya bilərik. Bəzən isə gülüş doğuran cəhət sualın və onun cavabının lətifə qəhrəmanının neçə “baş düşməsi”

və “başə düşdüyü” şəkildə cavablandırması olur. Bütün hallarda suala hamının “gözlədiyi” məntiqi və ya rəsonal cavab verilmir. Bununla belə, məsələ həll olunur. Struktur baxımından bir qism lətifələrə (xüsusən iki nəfərin dialoqu şəklində olan anektodlara) gülüş yaratmaq məqsədli söz oyunu, və ya sözlərlə oynama kimi baxmaq olar. Məsələn, Mollaya dedilər:

– Molla, aş aparırlar.

Dedi:

– Mənə nə var?

Dedilər:

– Sizə aparırlar.

Dedi:

– Sizə nə var?

Prof. Yaşar Qarayev Şəki lətifələri ilə bağlı yazısında qeyd edirdi ki, lətifə intellektual müsabiqədir və onun strukturunda dominant qarşıdurma da “ayıq, rəsonal fəhmlə, bu fəhmə (ağıla!) əsassız iddia arasındadır” (Qarayev 2004: 23). Lətifəyə oyun, yarışma kimi yanaşsaq, yenə həmin alimin bu fikri ilə razılaşmamız lazım gəlir ki, “hər lətifədə müsbətlikdə çılpaq görünmək hələ məqsəd deyil. Məqsəd – gülüşün gücü ilə üstün görünməkdir, dəxli yoxdur hansı müstəvidə: müsbət, yoxsa mənfi; ağıllını ağılda qabaqlamaqdır, axmağı axmaqlıqda arxada buraxmaqdır. Hər iki halda qalib – nikbin final gülüşün özü və işığı olur” (Qarayev 2004: 20).

Sual-cavab epizodu Azərbaycan dastanlarında da “aşığın sınağı” və ya “deyişmə” kimi aktiv şəkildə təzahür edir.

b) Müsəbiqə tipli nağıllar

“Kimin yalanı daha uzun olar” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 314-317), “Tülkü, tısbağa və dəvə” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 321-322) kimi yalan müsəbiqəsi üzərində qurulan nağıllar da sual-cavab tipli nağıllara yaxındır. Lakin bu nağılların məzmunu, bir qayda olaraq, müsəbiqə iştiracılarının söylədikləri uydurma və yalanlardan təşkil olunduğundan, onlar yalnız yumoristik aspektdədir və “ciddi tərəfə” malik deyillər. M.Kazımoğlu yazır: “Azərbaycan folklorundakı bir sıra nağıl və qaravəllilər də uyğurma əhvalatlar danışmağın məhz güc-qüvvət simvolu olmağını açıq-aydın göstərir. “Ya qızı ver, ya da qızılı” adlı nağılda Əhməd yalan danışmaq məharəti göstərdikdən sonra padşah qızına qovuşa bilir. “Doğrucul oğlan” nağılında qəhrəmana çörəyi uydurma əhvalat söylədikdən sonra verirlər. “Keçəl” adlı nağılların birində keçəlin tacirlə, “Keçəlnən kosa” adlı qaravəllidə keçəlin kosa ilə yarışması yalan demək yarışdır. Yarışın şərtinə görə kim daha böyük yalan desə, o, güclü sayılmalıdır” (Kazımoğlu 2011: 109). M.İmanov, V.Y.Proppun, E.D.Tursunovun və b. fikirlərinə əsaslanaraq yazır ki, burada yalan obrazın o biri dünya və ya xəotik dünya – yalan dünya barədə biliklərini və ya təəssüratını əks etdirir. “Zaman keçdikcə bu “təəssürat” ilkin kökündən ayrılıb və yeni mahiyyət qazanıb” (Kazımoğlu 2011: 109).

3. Xəlq tamaşaları ilə əlaqəli nağıllar

Xəlq fəlsəfəsi insanın gündəlik həyatda başına gələn hadisələrə, qarşısına çıxan problemlərə, həyatın mərhələlərinə və ümumiyyətlə bütün həyata bir oyun – tale oyunu, əvvəlcədən ilahi tərəfindən yazılmış və hər kəsin öz rolunu oynadığı tamaşa kimi yanaşır. Bu yanaşma xəlq teatri ilə xəlq yaradıcılığının digər növləri və janrları, o sıradan nağıllar arasında mövzu, süjet, motiv, obraz və digər səviyyələrdə bənzərlik, bəzən də eyniyyəti asanlıqla izah edir.

Bir qrup Qarabağ nağıllarının süjeti, obrazlar sistemi xəlq meydan tamaşaları və bu tamaşaların populyar qəhrəmanları ilə eyniyyət təşkil edir. Bunlar əsasən Kosa və Keçəlin macərələrindən bəhs edən nağıllardır. “Kosa-kosa” oyun-tamaşalarının xeyirlə şərin, yazla qışın, gündüzlə gecənin, həyatla ölümün, bolluqla kasadlığın əbədi qarşıdurmasına və eyni zamanda qoşalığına olan inamdan doğmuş arxaik ritualla əlaqəsi şübhə doğurmur.

“Keçələn Kosa” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: I, 296-303), “Şərikli kömbə” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: I, 303-308) kimi nağıllarda qarşı duran tərəflərin heç

birinin müsbət obraz olmaması (həm kosa, həm keçəl hiyləgər, kələkbaz, yalançı və s. mənfi keyfiyyətlər daşıyır) onun oyundan qaynaqlanan mahiyyətini aşkara çıxarır: yəni, burada iki tərəf oyun oynayır.

Şah Abbasla bağlı bəzi nağılların (*məsələn, Ağdamın Sayıbalı kənd sakini, 1939-cu il təvəllüdü Y.Həsənovdan 2012-ci ildə yazıya alınmış mənt*) əvvəlində “Şah Abbasın vəzir Allah-verdi xannan ildə bir dəfə vilayəti gəzməyə çıxması” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 244), tərki-libas olub “dərviş babalara” çevrilmələri (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 245) onun oyun mahiyyətindən xəbər verir. Burada “dərvişə çevrilmək” mənəvi təkamül yolunun yolçusu olmaq kimi sufi praktikasını ifadə etməyib, bir oyun qurucusu olmaq və ya oyunbaza çevrilmək anlamını verir.

Şah Abbasın “edam edin!” əmri verib sarayına yolladığı adam, əslində onun (səltənətin sahibinin) üzərinə gələn bəlanı öz üstünə götürməli olacaq “beş günlük şah”dır. Nağılın sonunda səslənən “Yazıya pozu yoxdur!” ifadəsi də rituallar, digər magik prosedurlar vasitəsilə Allahın müəyyən etdiyi talehdən qaçmağın mümkünsüzlüyünə işarədir. Qeyd edək ki, məhz bu rəvayətin çox fərqli bir variantını M.F.Axundov öz povestinin mövzusu seçmişdir.

Həzrət Əli kultunun Novruz şənliklərində göstərilən “Padşah” oyununa aşkar təsiri olmasına baxmayaraq, bəzən oyunun xalq arasında Şah Abbasla əlaqələndirilməsi (Novruz – Həzrət Əlinin taxta çıxdığı gün, Şah Abbasın taxta çıxdığı gün) də diqqətəlayiqdir. Belə ki, S.Rzasoy Borçalıda – Muğanlı kəndində keçirilən Novruz şənliyini təsvir edərkən belə bir maraqlı detallı qeyd edib: “Martın 22-si keçəpapaqların şahı taxta çıxdığı üçün Sovet dönəmində buna pis baxmışlar. Bolşeviklər buna milli hakimiyyət qurulması kimi siyasi rəng, gürcülər isə sevmədikləri Şah Abbasın taxta çıxmasının rəmzi kimi milli rəng vermişlər” (Rzasoy 2014: 65). Sözsüz ki, əskildə belə dəyərləndirməyə əsas verən faktlar olmamış deyildir. Muğanlı kəndinin Novruz bayramında xaosu təmsil edən keçəpapaqların şahı sonda yumurta atəsinə tutularaq, gülüş sədaları altında taxtdan salınırmış. Bu da yalançı şahın ölümünü, həqiqi şahın – Əlinin və ya Şah Abbasın yenidən taxta çıxdığını (qayıdışını) ifadə etmişdir.

Nağılda “tərki-libas olmaq”, bir obrazdan başqa obraza, bir formadan başqa formaya keçmək kimi məqamlar, min illər boyu şaman praktikasında yaygın elementləri xatırladır. Sibir türklərinin “şaman söyləmələrində” insandan heyvana, quşa və ya ruha çevrilmə mühüm kompozisiya elementidir.

4. Oyun nağıllarda motivasiya və ya situasiya elementi kimi

Gücə, digər fiziki göstəricilərə əsaslanan yarışmalara nağıllarda tez-tez rast gəlinir. Lakin bu tip oyun elementləri Azərbaycan nağıllarında süjet xəttini təşkil etmir. Yalnız epizodik olaraq qarşımıza çıxır. Məsələn, “Çil madyan” nağılında (*nağıl 1943-cü ildə Qubadlı rayonunda Səkinə Məhəmməd qızından yazıya alınmış*) fiziki gücə və bacarığa dayanan oyunlardan (cıdır, at çapma yarışından) istifadə olunub: Şahzadə oğlan bacısını yalnız o adama ərə verəcək ki, həmin adamın atı cıdırda onun atını ötüb keçsin. İlyas adlı bir kasıb Çil maydan adlı sehri atı ilə padşahın oğlunun “Göy atını” ötür və qalib kimi şah qızı ilə evlənməyə haqq qazanır. Lakin şahzadə oğlan bacısını ona vermək istəmir, qəhrəman çoxlu maneələrlə qarşılaşmalı olur (Azərbaycan nağılları 2004: V, 95-101).

“Tülküdən qorxan Əhmədın nağılı”nda (*Füzuli rayonu, Zərgərli kəndi sakinindən qeydə alınmış variant*) Əhməd divlə fiziki qüvvə yarışında hiylə işlədərək qalib olur (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 306-307).

“İskəndər Zülqərneyn” nağılında padşahın qızı onunla evlənmək istəyən hökdara at çapmaq, ox atmaq, qılinc çalmaqda, güləşməkdə yarışa çağırır. Əgər şah bunlarda qıza qalib gəlsə, sonra onun suallarının cavabını tapmalıdır (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 204).

Qeyd edək ki, bacarıq və ya bədən gücünə dayanan oyun elementləri Azərbaycan folklorunun ən iri həcmli epik folklor mətnlərində – qəhrəmanlıq dastanlarında nağıllarla müqayisədə daha aktiv yer tutur. Qəhrəmanlıq eposu xalqın qəhrəmanlıq haqqında düşüncələrini əks etdirdiyin-

dən orada fiziki gücün təsviri ön plandadır. “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” eposlarında at çapmaq, ox atmaq, gülüş və ovla bağlı yarışların təsvirinə rast gəlirik. Bamsı Beyrək deyiklisi Banuçiçəklə ox atmaq, at çapmaq və “gürüş tutmaqda” yarışır. “Koroğlu” dastanının Paris nüsxəsində Koroğlu Nigar xanımı gətirərkən yolda onunla at çapmaqda yarışır (Koroğlu 1997: 77). Nigar xanım bunu əsir Firəngoğlunun qaçmasına şərait yaratmaq üçün edir. Yenə “Kitab-Dədə Qorqud”da Yalınçıqın Banuçiçəklə toyunda Oğuz igidlərinin ox atmaqda yarışdığı təsvir olunur (KDQ 1999: 283-284). Ola bilsin, bu çox əski bir ənənə olub, ailə qurmaq istəyən oğlanın müəyyən fiziki sınaqlardan keçirilməsini (o cümlədən evlənmək istədiyi qızla yarışmasını da) ehtiva etmişdir. Maraqlıdır ki, “Koroğlu” dastanının bir variantında belə epizod var ki, Koroğlu Nigar xanımın aparmaq üçün İstanbula xotkarın sarayına girdikdə o, Koroğludan tələb edir ki, atasının gələcək kürəkəni üçün tikdirdiyi köynəyi əyninə geysin. Əgər bu köynək onun əyninə olmasa, Koroğlunu ağır cəza – edam gözləyir (Koroğlu 1997: 66). Banuçiçək belə bir toy köynəyini – “bəylik qırmızı qaftanı” Beyrəyə hədiyyə edir (KDQ 1999: 274). Yalançı oğlu Yalınçıq da məhz Beyrəyin bu köynəyini qana bulayıb gətirir və onun adaxlısı ilə evlənməyə haqq qazanır (KDQ 1999: 275) Eyni motivi “Aşıq Qərrib” dastanında da görürük: Şahvələd Qərribin qanlı köynəyini gətirib Şahsənəmə talib olur. Buradan belə bir nəticə çıxarmaq olar ki, qızın verdiyi bəylik köynəyinə sahib olmaq qədim türk ənənəsində evlənmə ritualı üçün olduqca əhəmiyyətli imiş.

Oyunun bir yamsılama olması, magik təsəvvürlərdən qaynaqlanan “yalançı” mahiyyəti nağıllarda bəzən bir ədəbi priyom kimi istifadə olunur. Bu, məsələn, “Məlik Məmməd” nağılının Bərdə rayonundan qeydə alınmış variantında izlənə bilir. Məlik Məmmədin oğullarının ataları haqqında məlumat alması belə şəkildə baş verir: “Da yekə oğlan idilər. Bunun biri dirəddöymə oynayırdı, qavax bizim oynadığımız kimi. Biri birini vurdu, ağlatdı, dalaşdılar. Buna yetim dedi.

– A yetim, sən nə qızdısan?

Bu da bunun xətrinə dəydi. Heç uşaxlıxdan atasını görmüüf axı. Gəldi evə ağılyaağılyaa. Anası dedi:

– A bala, niyə ağılyırısan?

Dedi:

– Ay ana, mənim atam yoxdu?

Dedi:

– Niyə yoxdu, a bala, var. Atasız uşax olar?..” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2013: II, 215)

Beləliklə, Məlik Məmmədin 40 oğlu atası haqqında məlumat alıb, onu axtarmağa yollanırlar. Ola bilsin, buradakı oyun hərbi və ya digər məqsədlə səfərə yollanma ərafəsində icra olunmuş ritual rudimentləridir. “Koroğlu” dastanında həmin ritual element “badə icmə” şəklində qorunub qalmışdır.

“Yeddi qardaş” (“Nardaxatun”) nağılında da (*Hümmət Əlizadənin topladığı variant*) Nardaxatunun oğlu anasının tapşırığı ilə yalançı – qarğı atını minib, əmiləri – Yeddi qardaşların atları ilə yanaşı çayda “suvarır” (Azərbaycan folkloru külliyyatı 2007: V, 299-304). Əmiləri tanımadıqları bu uşağa lağ edəndə isə o, anasını və özünü tanıdır. Beləliklə, biz, uşağın Yeddi qardaşı yamsılamasında gələcəkdə yeddi pəhləvan qardaşla bərabər status ala biləcəyinin eyni ailəyə mənsubluq şəklində izah olunan və üst qatdan aşağıda gizlənən magik prosedurla əlaqəsini görə bilirik.

Həmin nağılın Qarabağdan qeydə alınmış variantında (bu variantda bacı “Narxatın” adlanır) Narxatının oğlu dayılarına özünü “aşıq-aşıq” oyunu vasitəsilə nişan verir:

“Qavaxlarda uşaxlar aşıx-aşıx oynuyurdular. Bu (Narxatın – E.A.) iki dənə aşıx qayırır, verir oğluna, deyir:

– Gedərsən o yeddi yol ayrıcında oturuf aşıx-aşıx oynuyarsan. O yeddi qardaş gələndə deynən, gəl, aşıx-aşıx oynuyax. Oynuyanda deynən:

Aşığım, toxan dur!

Aşığım, toxan dur!

Yeddi dayının kimsəsiyəm,

Narxatının torəməsiyəm” (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2013: II, 224).

Burada oyun epizodunda aşığın toxan durması bir tərəfdən uğur gətirmənin, magiya vasitəsilə istəyə yetmənin, digər tərəfdən öz əsl-nəcabətini bəlli etmənin vacib şərtidir. “Aşiq-aşiq” oyunun falaçma (oyuncunun kimliyi, nəsil-nəcabəti) ilə əlaqəli magik mahiyyəti bu oyunun Qarabağda uşaqlar arasında oynanılan bir növündə özünü aşkar biruzə verir:

“Qoyunun maçasının sümüyünə “aşiq-aşiq” deyilirdi. Bu sümüyün dörd üzü olurdu. Boşluq olan tərəfi “ac”, dolu olan tərəfi “tox”, parlaq olan tərəfi “xan”, kələ-kötür tərəfi isə “eşşək” adlanırdı. Bu oyuna “Xan-vəzir” oyunu da deyilirdi. Sümüyü atıb oyunçulardan birinin adını çəkərək aşığı çağırır:

Vəli, Vəli, nə Vəli?

Ac Vəli, tox Vəli?

Ac Vəli!

Aclığı nədən məlum?

Aclıqdan.

Ata tərəfi bəy,

Ana tərəfi tox,

Əsl-nəcabəti eşşək.

Beləliklə, dörd variantda çağırılırdı və deyilirdi: “Aclığı nədən məlum?” Sümük atılırdı, hansı tərəfi düşsə, oyunçuya aid edilirdi. Sümüyün orta tərəfi düşsə, deməli, oyunçu əsilli-nəcabətli, görüb-götürmüş nəsiləndir. Oyunda oynayanlara xoş olardı ki, onlara sümüyün ortası, xan-vəzir, tox, bir sözlə, yaxşı yazılan hissəsi düşsün. Bu oyun uşaqlar arasında ən əyləncəli oyunlardan idi. Sümüyün eşşək yazılan tərəfi kimə düşsə, onu lağa qoyub gülüşərdilər” (Nəbiyeva 2014: 58-59). Bu fakt da göstərir ki, aşiq oyunu nağılın süjetinə təsadüfən daxil edilməmişdir.

Aşıqdan fal aləti kimi Azərbaycanda çox-çox əskildən geniş istifadə olunub. Əcdadlarımızın xüsusən hərbi məqsədli fal açmada heyvan sümüklərindən, o cümlədən aşiq sümüyündən istifadə etdikləri yazılı mənbələrdə əksini tapıb. Əbubəkr Tehraninin əsərində – XV əsrin başlanğıcı Qaraqoyunlu və Ağqoyunluların tarixinə aid hadisələrin təsvirində aşiq falına rast gəlirik. Orada Suriya və Anadoludakı türkmən əmirliklərindən birinin başçısı olan Sultan Çəkəmin döyüşöncəsi aşiq falı açması barədə deyilir: “Sultan Çökəm Mardin sultanına yetişəndən, Kürdüstan və Diyarbəkər əmirləri toplanandan sonra əlinə bir aşiq götürüb belə söylədi ki, bu aşığı təbilin üstünə atacam. Əgər çökə, pökə, alçu, duxan gəlsə, qələbə, zəfər bizimdir. Yox, əgər onba gəlsə, zəfər Osman bəyin olaçaq. Aşığı atdı. Onba gəldi. Beləliklə bu fal da ibrət dərsi olmadı, müharibədən geri çəkilmədi” (Tehrani 1998: 60).

Xatırlatmaq lazımdır ki, cənubi Sibir və cənubi Rusiya çöllərində arxeoloji qazıntılar zamanı türk hegemonluğu dövrünə aid katakombalardan, kurqanlardan və başqa bu kimi yerlərdən təxminən e.ə. I minilliyin II yarısından - b.e. X əsrini əhatə edən dövrlərə aid, üzərində çızıq-ışarələr olan çoxsaylı aşiq sümükləri aşkar edilmişdir. Bu çızıqları bəzi alimlər damğa və ya hesab işarələri saysalar da (Kiselyov 1949: 258-259; Kızlasov 1960: 141-144; Lipskiy 1956: 16-21), onların magik işarələr olması daha məntiqlidir. Hətta aşıqdan qoruyucu həmail kimi istifadə olunması da istisna deyil. Məlumdur ki, qədim Çində Şan dövləti dönəmində (e.ə. XVIII-e.ə. XI əsrlər) üzəri yazılı və ya işarəli sümüklərindən fal aləti kimi istifadə geniş yayılmışdı. Fal açma verilən sualın müqabilində oda atılan, üzərində müxtəlif mənalı çoxsaylı işarələr olan sümüklərin yandırılmasından alınan nəticədən ibarət idi. Bu nəticə odun təsirindən sümük üzərində yaranan cətlərin hansı işarələrdən keçməsi ilə müəyyən olunurdu. Oxşar falaçmadan mon-qol xanları da istifadə edirdilər. Lakin onlar cətlərin hansı işarələr üzərindən keçməsi ilə deyil, yanma nəticəsində sümüklərdə yaranan cətlərin düz, yaxud çəpəki olması ilə nəticə hasil edirdilər. Əgər yandırılan üç kürək sümüyündən heç olmasa birində sümük boyu uzanan düz cət yaranardısı, niyyət edilən işin uğurlu alınacağına inanırdılar (Rubruk 1957: 149). Qədim Yunanıstanda, Romada və Bizansda astraqallarla fal açmanın və qumar oyununun geniş yayıldığını da

xatırlasaq, yazılı aşıqların fal alətləri ola bilməsi daha inandırıcı görünür. Əlavə edək ki, ingilis, rus və bir çox digər dillərdə indi də zər daşları “sümük” (bone, kost) adlanır. “Bəxtin alçı durub” kimi Azərbaycan xalq pəremisinin də mövcudluğu həmin sümük falı ilə bağlıdır.

Zəka oyun elementlərinin aktiv istifadə edildiyi və magik təsəvvürlərlə bağlı nağılların ən maraqlılarından biri “Oxxayla Əhməd” nağılıdır. Son illərdə nağılın yalnız Qarabağda (bir sıra motivlərini itirsə də) qeydə alınması, onun vaxtilə bölgənin məşhur nağıllarından olduğunu göstərir (*Nağılı “Tilsimli kişi” adı altında Xocavənd rayonu Kuropatkin kənd sakini, hazırda qaçqın kimi Beyləqanın Xocavənd qəsəbəsində məskunlaşmış, 1937-ci il təvəllüdü Quliyev Qayıtan Qədim oğlundan AMEA Folklor İnstitutunun əməkdaşı Ləman Süleymanova 2014-cü ildə qeydə almışdır. AMEA Folklor İnstitutunun arxivi*).

“Oxxayla Əhməd” nağılında diqqət çəkən məqamlardan birincisi orada aşkar şəkildə türk mifologiyasına bağlı obrazların, kökləri şaman praktikasına və magiyaya gedib çıxan motivlərin yer tutmasıdır. Şamanların insanı ölümdən xilas etmək üçün onun canını oğurlamış yer və ya göy ruhları ilə aldatma-oyunu (kamlaniya) bu nağılda Oxxayla Əhmədin “sehrbazlıq savaşında” izlərini saxlayıb. Aldatma və qaçdı-qovdu mövzulu belə ayinləri şamanlar həm də ovda uğuru təmin etmək, meşənin və ya heyvanların hami-ruhunu aldadıb, ovlanmış heyvanların yerinə yeni heyvan törənişinə səbəb olacaq körpə canlar əldə etmək üçün də icra edirdilər.

Nağılda Oxxay obrazının təsviri Altay və Xakasiya türkləri arasında Erlik xan haqqında təsəvvürlərlə eyniyyət təşkil edir. Xakaslara və altaylılara görə, ölümlər aləminin – yeraltı dünyanın hakimi Erlik xanın səltənəti yerin yeddinci və ya doqquzuncu qatında yerləşir, onun qalaçası (sarayı) misdən və ya göy dəmirdən ucaldılmışdır, bu qalaça Taybodın çayının sahilində (altaylılara görə) və ya yeddi (doqquz) dənizin mənsəbində (xakaslara görə) yerləşir. Erlikin yeraltı səltənətində öldürülmüş insanların qanı ilə dolu qırmızı göl, göz yaşlarından yaranmış digər göllər və çaylar var, onun səltənətinə gedən yolun girişindən qara köpük qalxır və s. Bununla yanaşı, şaman vergisini də Erlik bəxş edir. Erlik buddist türklərdə və monqollarda da buddizm dini təliminin himayəçilərindən sayılır. Qədim uyğurlar və qırğızlara aid yazılarda adı Erlik kağan və Erklik kimi keçən bu tanrı buddizmdə ölümlər səltənətinin hakimi, axirətdə insanları mühakimə edən Yama ilə də eyniləşdirilir. Onun monqol buddizmindəki bir adı – Nömun xan “Qanunların hökmdarı” mənasını verir. Mənşəyi hinduizmə bağlı olan bu tanrının buddist ikonografiyası alovun əhatəsində, boynuna insan kəllələri düzülmiş buyunbağı taxmış, öküz başlı demon kimi təsvir edirdi.

“Oxxayla Əhməd” nağılında Oxxay suyun dibində yaşayır, “dəryanın ortasında pıçqapıq qaynayan sudan baş qaldırıb çıxır” (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 279), onun “yeddi qat yerin tərkində yerləşən” (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 280), “bir kərpici qızıldan, bir kərpici gümüşdən” (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 278) olan qalaçası “günahsız ölənlərin göz yaşından əmələ gəlmiş dərya”nın (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 281) sahilində yerləşir. Qalanın bir tərəfi öldürülmüş insanların qanı ilə al qırmızı rəngə boyanmış bağçadır, bir tərəfində “nə varsa – daşdan, torpaqdan suya qədər hər şey alışıb yanır, alov, üstü asimana qalxır” (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 278). O, insanlara elm və tilsim öyrədir, yeraltı sarayında onları imtahan (axirət sorğu-sualının transformu) edir, bəzilərini heyvana çevirir (əvəlki həyatdakı əməllərə müvafiq reinkarnasiya?), bəzilərini qətlə yetirir, kəllələrindən divar hörür və s.

Oxxayın verdiyi bilgilərə yiyələnən Əhməd sonra bu demonla mübarizə edir, sehrbazlıq oyununda onu aldaraq qalib gəlir və nəticədə “tilsimə saldığı adamların hamısını dirildir” (!) (Azərbaycan nağılları 2004: IV, 289). Əhməd sonra digər zəka oyununda qalib gəlir: o üç almadan hansının bir illik, hansının iki illik, hansının üç illik olduğunu tapır.

Qeyd edək ki, nağılın 1926-cı ildə nəşr olunmuş variantında qəhrəman Qouz adlanır ki, M.Kazımoğlu onu “Oğuz” adının bir şəkli hesab edir (Kazımoğlu 2011: 8). Görünür, Oğuzun yeraltı dünya hakimi ilə mübarizəsindən bəhs edən bir mifə dayanan bu nağılda türk peyğəmbərinin adı (Oğuz) sonralar ərəb-islam peyğəmbərinin adı ilə (Əhməd) əvəz olunmuşdur.

Qarabağ nağıllarında oyun-tapmaca tipli nağılların süjetləri, bəzən kontaminasiya yolu ilə digər nağılların tərkibində yer almışdır. Məsələn, “Balığı at dəryaya, balıq bilməsə də, xalıq bilər” nağılında (*Cəbrayıl rayonundan toplanmış variant*) (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2012: III, 182-191) qəhrəman üç bu tipli nağıl danışır susqun şəhzadə qızı dinməyə vadar edir. Dinmək və ya gülmək burada həyat verən magik qüvvə kimi çıxış edir. Qarabağ nağıllarında rast gəldiyimiz dinib-danışmayan şəhzadə qızı dindirə bilmək və ya güldürmək kimi motivin bayram və toylarda oynanılan oyun- tamaşalarında “şah”ı güldürə bilmək müsabiqəsi ilə eyniyyəti diqqət çəkir. Bu bölgədə böyükər arasında hələ də populyar olan “Padşah” oyununun bir şərti “ciddi padşah”ı güldürmək sayılır. Baxmayaraq ki, gülüş oyuna yaddır, burada gülməyə təhrik etmək “oyunu pozmaq” anlamı daşımır. İ.Rüstəmzadə Qarabağ və Naxçıvanda keçirilən “Padşah” oyununu barədə yazır ki, Beyləqanın Günəşli kəndində şəbədədə “şah olan şəxs bir sutka dinməməli, danışmamalıdır. Gülən kimi onu taxtdan düşürər, özünü də soyundurub dar ağacından “asardılar”. Ordubad rayonunda da ən məşhur məzhəkəçilər, gülüş ustaları xanı güldürmək üçün dəridən-qabıqdan çıxardılar. Xan gülsün deyər, bəzən, meydana qadın, qız olmasına baxmayaraq, xanla açıq-saçıq zarafatlar edərildilər. Xan bütün bu məzhəkələrin qabağında özünü saxlaya bilməyib gülsə, meydana toplaşan tamaşaçılar onu geyimli-keçimli suya basar, onu “xanlıq”dan salardılar. Taxtan salınmış şəxs isə bir daha xan seçilə bilməzdi” (Rüstəmzadə 2014: 245-246).

Qeyd edək ki, bu gün də Azərbaycanda toy və bayramlarda (əsasən Novruzda) təşkil olunan, böyükərin iştirak etdiyi “Padşah” və ya elə uşaqların iştirakı ilə oynanılan “Xan-vəzir” oyunu ilə bənzər oyun barədə məlumata hələ Midiyanın sonuncu hökmdarı Astiaqla bağlı Herodotun “Tarix” əsərində verilən əfsanə və ya nağıl mətnində rast gəlirik (Herodot, I kitab.). Həmin əfsanənin qısa məzmunu belədir: Astiaq yuxu görür. Yuxunu yozan kahinlər Astiaqın qızının gələcəkdə oğlu olacağını, bu uşağın böyüyüb Astiaqı taxtan salacağını və Asiyaya hakim olacağını deyirlər. Nə vaxtsa taxt-tacı itirə biləcəyindən qorxan Astiaq qızı Mandanını fars əyanına əvə verir (qanunla midiyalılardan aşağı tutulan farslar taxta əyləşə bilməzdilər). Mandana Kiri dünyaya gətirəndə, şah onun məhv edilməsini əmr edir. Lakin uşaq gizlədir. Aradan uzun illər keçəndən sonra bir gün uşaqlar çöldə oyun oynayırlar və çoban ailəsində böyüyən Kiri “şah” seçirlər. “Şah” seçilmiş Kir bir əyanın uşağını ağır cəzalandırır. Əyan çoban uşağının onun övladını incitməsi barədə Astiaqa şikayət edir. Bu hadisədən sonra məsələnin üstü açılır. Lakin Midiya kahinləri – artıq Kir şah olmuşdur, bundan sonra Astiaqın taxt-tacı üçün təhlükə yoxdur, – deyərək, uşağı xilas edirlər. Bir neçə il sonra Kir farsları üsyana qaldırır və Midiyanı zəbt edir.

B.e.ə. V əsrdə yazıya alınmış mənbədə gərcək hadisə kimi təqdim olunan əfsanə (rəvayət və ya nağıl da demək olar) oyunun magik qüvvəsinə inamın qədim Azərbaycan əhalisi üçün nə dərəcədə ciddiyyət kəsb etdiyini göstərmiş olur.

Nəticə

Beləliklə, görürük ki, nağıllarda oyun elementlərinin yer alması oyunlara məqsədli müraciət olunması ilə məhdudlaşmır. Qarabağdan toplanmış bəzi nağılların, eləcə də oyun ünsürlərinin təzahür etdiyi bir çox Azərbaycan xalq nağıllarının oyun mətnləri üzərində qurulduğunu yalnız formal olaraq qəbul etmək mümkündür. Çünki eyni məntiqlə xalq oyun və tamaşalarının öz mövzusunun nağıllardan aldığı söyləmək olar. Əksər hallarda nağılların oyun məzmununu daşması folklorun bir növünə məxsus elementlərin onun digər növündə olan örnəyinin mətninə daxil edilməsi kimi qiymətləndirilə bilməz. Güman ki, hər iki hal – eyni məzmunun və ya ideyanın oyun (sözlü-hərəkətli) və nağıl (sözlü) kimi təzahürü arxaik təsəvvürlərdən, mif və ritualın vəhdətindən qaynaqlanan diferensiasiya hadisəsidir. Arxaik rituallar və miflər aktuallığını və sakral statusunu itirərək yeni tipdə təzahürlərə (oyun, rəqs, kukla teatri, nağıl, qaravəlli və s.) transformasiya olunmuşlar. Nağıllar və oyunlar bu profanasianın sözlü və sözlü-hərəkətli təzahürləridir. Nağılların oyunlarla səsleşən məqamları, onun pragmatik baxımdan şərdən qorunmaq və həyatda uğuru təmin etmək kimi magik funksiyası da bu səbəblərə bağlıdır. Bununla yanaşı, bir kökdən baş qaldıran bu iki şifahi ənənə hadisəsi artıq folk-

lorun ayrı-ayrı qolları kimi, sonralar bir-birinə qarşılıqlı olaraq da mövzular, süjetlər, obrazlar və motivlər vermişdir. Bu zaman isə oyun elementlərindən istifadə artıq nağılıqda poetik təkamül faktı kimi ortaya çıxmışdır.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycan folkloru antologiyası, V c. (2000). Qarabağ folkloru. Tərtib edəni: İ.Abbaslı. Bakı: Nurlan.
2. Azərbaycan folkloru külliyyatı, V c. (2007). Bakı: Nurlan.
3. Azərbaycan nağılları, I c. (2004). Bakı: Çıraq.
4. Azərbaycan nağılları, IV c. (2004). Bakı: Çıraq.
5. Azərbaycan nağılları, V c. (2004). Bakı: Çıraq.
6. Boratav P.N. (1999). 100 soruda Türk folkloru. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
7. Herodot. Tarix. Birinci kitab. <http://www.vehi.net/istoriya/grecia/gerodot/01.html>
8. Kazımoğlu M. (2011). Folklorlarda obrazın ikiləşməsi. Bakı: Elm.
9. Кызласов Л.Р. (1960). Таштыкская эпоха в истории Хакасско-Минусинской котловины. М.: МГУ.
10. Киселев С.В. (1949). Древняя история Южной Сибири // МИА, № 9, М.-Л.
11. Kitabı-Dədə Qorqud (1999). Çapa hazırlayanı: S.Əlizadə. Bakı: Yeni Nəşrlər Evi.
12. Koroğlu (1997). Paris nüsxəsi. Bakı: Ozan.
13. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, I c. (2012). Toplayıb tərtib edənlər: İ.Rüstənzadə, Z.Fərhadov. Bakı: Elm və təhsil.
14. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, II c. (2012). Toplayanı və tərtib edəni: İ.Rüstənzadə. Bakı: Elm və təhsil.
15. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, III c. (2012). Tərtib edən: İ.Rüstənzadə. Bakı: Elm və təhsil.
16. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, VI c. (2013). Toplayanı və tərtib edəni: L.Vaqifqızı. Bakı: Zərdabi LTD.
17. Qarabağ: folklor da bir tarixdir, VII c. (2014). Toplayanı və tərtib edəni: L.Vaqifqızı. Bakı: Zərdabi LTD.
18. Qarayev Y. (2004). Prototip şəkilidir, yaxud nəfəsdə zümzümə, tələffüzdə rəqs – Şəki şivəsi / Azərbaycan folkloru antologiyası, IV kitab. Şəki folkloru. Bakı: Səda, s.3-45.
19. Quliyev Ş. (1985). Nərd oyunu. Bakı: Gənclik.
20. Quliyev Ş. (2012). Azərbaycanda şahmatın tarixi. Bakı: CBS mətbəəsi.
21. Липский А.Н. Некоторые вопросы таштыкской культуры в свете сибирской этнографии // Абакан, Краеведческий сборник, № 1, с. 9-93.
22. Nəbiyeva A. (2014). Qarabağda uşaq oyunları / “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı: Zərdabi LTD, s. 49-67.
23. Рубрук Г. (1957). Путешествие в Восточные страны / Джованни дель Плано Карпини. История монгалов. Гильем де Рубрук. Путешествие в Восточные страны. М.: Наука.
24. Rüstənzadə İ. (2014). Qarabağda “Padşah” oyunu / “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı: Zərdabi LTD, s.240-251.
25. Rzasoy S. (2014). Muğanlıda Novruz karnavalı. Tbilisi: Tbiliselebi.
26. Şəhriyar Q. (2005). Folklor və nərd / “Dədə Qorqud” jur., № II (15), s.85-93.
27. Tehrani Ə. (1998). Kitabı-Diyarbəkriyyə. Bakı: Elm.

ŞİRVAN BÖLGƏSİNDƏ UŞAQ OYUNLARI (Ağsu rayonunun Kalva kəndindən toplanmış folklor materialları əsasında)

Elçin Qaliboğlu (İmaməliyev)

AMEA Folklor İnstitutu, elcin.galiboglu@gmail.com

CHILDREN GAMES IN SHIRVAN REGION (on the base of the folklore materials collected from the kalva village of agsu region)

Summary

The expression of the spirit of folk character, the quality of the universality, the childness wisdom live in the essence of Azerbaijan children games coming from the game psychology including together with the entertainment intuitively.

In the article the children games in Shirvan region of Azerbaijan Republic (on the base of the folklore materials collected from the Kalva village of Agsu region) are investigated, the essence is given, the right ways of keeping alive these games which have become forgotten in the region are shown.

Key words: *child, game, folklore, tradition, psychology, player, modernization, unity.*

ДЕТСКИЕ ИГРЫ В ШИРВАНСКОМ РЕГИОНЕ (на основе фольклорных материалов, собранных из села калва аксуинского района)

Резюме

В сущности азербайджанских детских игр, наряду с развлекательностью, исходящей из игровой психологии, также имеются интуитивные выражения национального (народного) духа, качество универсальности, детская мудрость.

В статье исследуются детские игры Ширванского региона (на основе фольклорных материалов, собранных из села Калва Аксуинского района), анализы их сущность, показываются соответствующие способы сохранения этих игр, почти забытых в регионе.

Ключевые слова: *ребенок, игра, фольклор, традиция, психология, игрок, модернизация, солидарность.*

Giriş

Azərbaycan uşaq oyunlarının mahiyyətində oyun psixologiyasından gələn əyləncəviliklə yanaşı intuitiv olaraq ulusal (xəlqi) ruhun ifadəsi, universallıq keyfiyyəti, uşaqlıq hikməti yaşayır. İnsan uşaqlıq hikmətinə necə yetə bilər? Uşaqlığın mahiyyətini anlamaqla, bu halla yaşamaqla. Uşaqlıq hikmətinə yetən gənliyin, qocalığın da mahiyyətini anlamış olur.

Azərbaycan uşaq oyunları yüzillər boyunca uşaqlıq hikmətinin dərkində özünəməxsus, bənzərsiz rol oynayır.

Uşağın dünyası sirli-sehrlidir, hər an yaş psixologiyasından irəli gələn, qaynar yarıdıcılıq enerjisi ilə dolub-daşır. Azad Nəbiyev uşaq oyunlarını şərti olaraq üç qrupa bölür:

1. Cəldlik, çeviklik və hərəkətlə bağlı oyunlar;
2. Ayın, etiqad və mərasimlərlə bağlı oyunlar;
3. Gözbağlıca oyunları (Nəbiyev 2009: 619).

“İlk növbədə uşaqlar hərəkətə və düzüb-qoşmağa olan ehtiyaclarını ödəyir, istək və arzularını həyata keçirirlər” (Azərbaycan ədəbiyyat tarixi 2004: 325).

Ə.Qasimov xalq oyunlarını ritual və profan mahiyyətli oyunlar kimi iki qrupa ayırır. Uşaq oyunları isə ayırcaqdır:

- I. Ritual mahiyyətli oyunlar:
 - a) Rəqs daxili oyunlar
 - b) Ovsun səciyyəli oyunlar
 - c) Mövsüm-mərasimi oyunları

II. Profan xarakterli oyunlar:

- a) Məişət mərasimi oyunları
- b) İctimai məzmunlu oyunlar

III. Uşaq oyunları (Qasimov 2004: 172).

Uşaq oyunlarının təhlili bir həqiqəti bizə bütünlüklə aydınlatmış olur: dünyaya gözünü açan, oyur-oyur oynayan uşaq gördüyü, dərk etdiyi hər şeydə məna axtarır. Uşaq psixologiyasında oyunçuluq – mənalı xəyalçılıqla sıx bağlıdır. Uşağın gördüyündə- qurduğunda dünyanı dərk etmə səviyyəsinə uyğun olaraq yaradıcılıq var, burada qətiyyətlə xülyaçılıq – yəni mənasızlıq axtarmaq mümkün deyil.

Ş.Əlbəliyev yazır: “Oyunlarsız nə kənd həyatını, nə də uşaq dünyasını təsəvvür etmək mümkün deyil. İlk baxışda bəlkə də böyüklərə (halbuki onlar da vaxtilə bu cür uşaq, yeni-yetməlik mərhələlərindən keçmişdilər) adi, hətta maraqsız kimi təsir bağışlayan bu oyun-əyləncələrin gələcəkdə kamil insan kimi yetişməsində müstəsna əhəmiyyəti var idi. Uşaq oyun və əyləncələrinin, eləcə də tamaşaların mahiyyətində, mayasında, cövhərində əslində xalq müdriyyəti dayanırdı. Bu oyun-əyləncələr prinsip etibarını ilə insanı cəmiyyətdə formalaşdırmağa xidmət edəsi qabaqlayıcı tədbirlər – “xalq dərsləri” idi. Məhz bu kimi oyun və əyləncələrdən, tamaşalardan məharətlə keçən uşaq və yeni-yetmələr gələcəyin tündürüst insanları, elin, obanın layiqli övladları kimi yetişib-formalaşdırdılar” (Əlbəliyev 2014: 428).

Uşaq oyunları uşağın dünyanı dərkində olduqca gərəkli bir mərhələ olub, özünə, ətrafına, doğulduğu bölgənin şəxsində Vətəninə, onun təbiətinə yaradıcı münasibətini cilalayır, zövqünü, müşahidəsini ardıcılışdırır, yeni yaradıcılıq imkanlarını yaradır, insanlıq üstə mənəvi yarış impulsu verir, ümumiyyətlə isə yaşama (həyata), dünyaya inamlı münasibətini formalaşdırır.

Ayrıca olaraq vurğulamaq istərdik ki, uşaq oyunlarının təbiətlə bağlılığı bundan sonra daha ciddi şəkildə araşdırılmalıdır.

Təbiət – İnsan birliyi azalmaqla, səngiməkdədir. Bu ilahi təmasdan məhrum olan uşaqların psixologiyasında aşınıtlara, mənəvi itkilərin yaranmasına səbəb olur.

Bu gün qloballaşma (kürəsəlləşmə) çağında təbiətsizləşmə təhlükəsi daha aydın gerçəkləşməkdədir. Onillər əvvəlkindən fərqli olaraq bu gün uşaqlar arasında oyunların miqyası və əlvanlığı azalmaqladadır. Başqa tərəfdən, kəndlərimizdə və qəsəbələrində, kəndlə şəhər arasında yaranan yeni yaşayış məntəqələrində “şəhərləşmə” əhvalı artmaqda, “kənd” duyğusu yavaş-yavaş itməkdədir.

Şübhəsiz, inkişafın insanlıq yönü üstə getməsi daha da arzuolunandır. Ancaq narahatlığımızı ifadə etməyimiz səbəbsiz deyil. Ona görə ki, uşaq oyunlarının internet vasitəsilə əlçatan, seyrçilik ölçüsündə qəbul edilən olması, haradasa adıləşməsinə gətirib çıxarmışdır.

“Şirvan bölgəsində uşaq oyunları (Ağsu rayonunun Kalva kəndindən toplanmış folklor materialları əsasında)” mövzusunu araşdırarkən bu qayğıları canlı şəkildə müşahidə etdik. İndi təqdim etdiyimiz materialları Ağsu rayonunun Kalva kəndində yaşayan, 50 ildən çox gənc nəslin təlim-tərbiyəsi ilə məşğul olmuş Azərbaycan dili və ədəbiyyatı müəllimi Qalib Soltanoğlu ilə birgə (75 yaş) toplamışıq.

Oyunları təqdim edirik:

“Başqoruma” oyunu - diametri 1,5 m olan dairə hamar yerdə - torpaqda çəkilir. Oyunçulardan biri əlindəki ağacı dairənin tam mərkəzinə sancır. İçəridəki oyunçu dairədən kənara çıxmamalıdır. Dairənin kənarındakı oyunçular (təxminən 3-4 nəfər, daha çox da ola bilər) içəridəkini təpiklə vurur. Mərkəzdəki də bayırdakılara təpik çalır. Onun təpiyi hansı oyunçuya dəyərsə, həmin oyunçu mərkəzdəkini əvəz etməlidir. Oyun zamanı oyunçular başlarını qoruduqları üçün oyun “Başqoruma” adlanır. Kənddə oyunun adına “Başqorama” deyilir.

Oyunun xarakterində ardıcıl diqqətli, ayıq, cəld, qıvraq olmaq, özünü müdafiə etmək xüsusiyyəti müşahidə edilir. Oyunun davamlılığı – müddəti uşaqların fiziki cəhətdən yorulmasına kimi davam edir. Ümumiyyətlə, yuxarıda sadaladığımız psixoloji məqamlar demək olar, indi təqdim edəcəyimiz bütün uşaq oyunlarına xasdır.

“Palandaş” oyunu - oyunda adətən iki nəfər, özü də ən çox qız uşaqları iştirak edir.. Hərənin 4 ədəd doğranmış, müəyyən, ələyatımlı, oynamaq üçün uyğun daşları olur.

Yanaşı iki qala şəklində həmin daşlar yığılır. “Qala” dörd daşdan əmələ gəlir. Püşkatma yolu ilə ilk oyunçu seçilir. Daşlar bir-bir göyə atılır, tutulmazsa, yerə düşərsə, deməli, oyunçu uduzur. Dialektdə “palandaş” deyilsə də, əslində “qalan daş” olmalıdır, çünki daş axıra qalana kimi oynamaq tələb olunur.

Bu oyunda öncəkinə nisbətən daha çox hərəkətlilik, eyni zamanda oyunçu sayının azlığı (iki nəfər) diqqəti cəlb edir.

Yuxarıda ona görə “doğranmış” ifadəsini işlədirik ki, yaradıcı qabiliyyətli uşaqlar bu əsnada daşları çəkilə doğrayaraq istedikləri, uyğun şəklə salırlar. Bu, şübhəsiz, onların daha diqqətli, səyli olduqlarını, oyunda qələbə qazanacaqlarına inam hissənin formalaşmasına xidmət edir.

“Saqqqa-saqqqa” oyunu – bu oyunda ən azı 2, ən çoxu isə 3-4 nəfər iştirak edir. Özü də payız fəslində, qozun yetişən vaxtında. Keçən əsrin 50-60-cı illərində Kalva kəndində - qoruqlarda saysız-hesabsız qoz ağacları vardı. Yayda sərinlik, payızda isə meyvəsi əvəzsiz nemət idi. Külək əsdikcə qoz ağacının meyvəsi dibinə tökülər, yeniyetmə uşaqlar kolxozun qoruqçularından oğrun-oğrun qoltuğuna, ciblərinə doldurub qaçardılar.

Günorta isə “Saqqqa-saqqqa” oyunu başlardı. Oyunun gedişi belədir: 3 qoz bir-birinə “birləşdirilir”, üstünə də bir qoz qoyulur. Buna “Qala” deyilir. Oyunçuların hərəsinin əlində qozların irisi olur. Ona görə ki, iri qozla hədəfi düzgün və sərrast vurmaq olur. Bu qoza isə “saqqqa” deyilir.

3-4 qala qurulur. Təyin edilmiş məsafədən oyunçular növbə ilə saqqqasını atıb, qala qozlarını dağıdırlar. Udan ancaq dağılan qalanın qozlarını götürür. Qalanlarını növbə ilə oyunçular vurub dağıdır və beləliklə, udmuş sayılırlar. Bəzi oyunçular saqqqanın içini – ləpəsini ovub, içərisinə ağırlıq üçün qır doldurardılar. Bu zaman qalanı daha sərrast vurmaq olurdu.

Göründüyü kimi, **“Saqqqa-saqqqa” oyununda** döyüşkənlik xüsusiyyəti diqqəti çəkir. 3-4 qozun qalaya oxşadılması, adlandırılması, oyunçuların istəyindən asılı olaraq sayının müəyyən edilməsi təxəyyülün inkişafına təkan verir, uduşlu olması onları daha da həvəsləndirir. Ancaq “maddi uduş” amilini heç də bütün oyunlarda müşahidə etmirik.

Uşaq oyunlarında uşaq psixologiyasına uyğun olaraq qazanc amilinin çoxçalarlığı da diqqəti çəkir. Uşaq oyunda qazandığına inanır, inamı artır, qazana biləcəyinə görə oynayır. Burada onun qazancı məsələsi konkret bir məqamla – maddiyyatla bağlı deyil. Uşaq psixologiyasına uyğun olaraq qazandığına görə həyata inam artır.

Azərbaycan uşaq oyunlarının mayasında maddi qazqanc amili bizzə, öndə gəlmir, sonda gəlir. Uşaq oyunlarında cəmiyyətdəki münasibətlərin miniatür biçimi (formas) da ifadəsini tapır.

“Qala-qala” oyunu – Bu oyun da eynilə yuxarıdakı “Saqqqa-saqqqa” oyunu kimidir. Fərqi yalnız ondan ibarətdir ki, “Qala-qala” oyunu alça və almanın kal, findığın yetişən vaxtında həmin meyvələrlə oynanılır.

“Şütməağac” oyunu – Yeniyetmə uşaqların hərəsinin qabağında 5-10 qoyun-quzu, əlində də təndirdə ütülüb-soyulmuş və rəngi qıpqırmızı olan ağac – çomaq olardı. Günorta qoyun-quzu ağacların kölgəsinə toplaşar, onları otaranlar boyuntorbada yeməkdən yeyər, üstündən də saxsı “soçə” dediyimiz qabın buz suyundan içdikdən sonra “Şütməağac” oyunu başlardı.

Ağaclar o qədər hamar idi ki, şütüyüdü. Elə bil qıvrılıb qaçan ilan xatırladırdı. Oyunda azı 2, çoxu isə 3-4 oğlan iştirak edirdi. Sərhəd müəyyən edilərək, növbə ilə oyunçu əlindəki ağacı gücü gəldikcə sərhəd daxilində əlindən buraxmamaq şərti ilə irəli sürüşdürərdi. Kimin ağacı uzağa sürüşsə idi, o da qalib hesab olunardı.

Oyunda diqqətçəkən məqam onun təbiətin qoynunda oynanılmasıdır. Buradakı yarış ilk növbədə mənəvi səciyyə daşıyır, təslim olmamaq xarakteri kəsb edir.

“Çilingağac” oyunu – Oyunda ən azı 2, ən çoxu isə 3-4 oyunçu iştirak edir. Çiling – təxminən 10-15 sm uzuluğunda nazik çöp, ağac isə uzunluğu təxminən 1 m olan əl ağacıdır. Mərədə duran oyunçu tək əllə havada ağacı çilingə vurub irəli tullamalıdır. Kimin çilingi uzağa düşərsə, həmin kəs qalib hesab edilir.

Azərbaycanın demək olar, bütün bölgələrində oynanılan, məşhur, yaşı qədimlərə dayanan “Çilingağac” oyununun xarakterində bitməzlik, doyumsuzluq özünü göstərir. Demək olar, tarixən Azərbaycanın hər hansı bölgəsinin təbiətindən asılı olmayaraq bu oyun uşaqlar arasında daha çox sevilir. Ancaq burada oyun üçün gərək olan ağac materialının (çiliyin və ağacın) tapılması, hazırlanması uşaqdan müəyyən peşəkarlıq da tələb edirdi. Kalva kəndinin təbiətinə xas ağaclar – yemişan, palıd, fındıq, vələs və s. oyun üçün materialın – çiling və ağacın hazırlanması üçün geniş imkan verir.

Oyunda iki komandanın (iki nəfər də oynaya bilər) olması onu günlərlə, həftələrlə, hətta aylarla çəkmə yarışı halına gətirirdi. Tərəflərin heç birinin təslim olmaq istəməməsi oyunun qapalı dairə boyunca davamlılığını yaradırdı.

Adətən bu cür oyunlar üçün iri, meydanvari düzənlik yerlər seçilirdi. Çox zaman oyunçuların sayı o qədər çox olardı ki, saatlar sonra hansı uşaq yorulardısı, ya evdən çağırılırdısı, onu o dəqiqə başqası əvəz edərdi. Maraqlısı isə uşaqların bu oyunları qoyun-quzu, mal-qara otararkən oynaması idi.

“Çilingağac” oyununa oxşar **“Pəlağac” oyunu** da uşaqların çox sevdiyi oyunlardan idi. Bu oyun “Çilingağac” kimi uzaq məsafəni hədəfə almırdı, ancaq oyunçunun pəlli (hər iki tərəfi pəl, yəni köndələn (maili) vurulmuş) çilingi uzağa vurmasından çox asılı idi. Burada qeyd edək ki, adətən “Çilingağac” oyununda çiling dik (şaquli) kəsilir.

“Pəlağac” oyununda əsas məsələ oyunçunun pəlli çilingi ilk mərhələdə çox çiləməsi, sonrakı mərhələdə isə mərədən (oyunun başlandığı yerdən) uzağa vurub atmasıdır. İlk mərhələdə çox çiləyən oyunu başlamaq şansı qazanır. Onun ağacla çiləyib atdığı çiliyi başqa oyunçu rəqibi gətirməlidir. Əvəzlənmə o çağa kimi davam edir ki, mərədəki səhv etsin, çiliyi qaytara bilməsin. Bundan sonra onun davamlı (udana kimi) “işləməsi” başlayır.

“İşlətmək” anlayışı “Çilingağac” oyununda da var. Yəni mərədə olanlar “işlədənlər”, çilingi mərəyə atıb udmaq, mərəyə (baş) keçmək istəyənlər isə “işləyənlər” adlanır. “Çilingağac”dan fərqli olaraq “Pəlağac” oyununda iştirakçı adətən iki nəfər olur, istisna hallarda dörd nəfər iştirak edir.

“Topağac” oyunu - Oyunda ən azı 2, ən çoxu isə bir neçə oyunçu iştirak edir. Müəyyən mərə (mərkəz) seçilir. Həmin yerdən oyunçular növbə ilə balaca əl topunu ağacla vururlar. Kim topu daha uzağa vurarsa, o, qalib hesab olunur. Bu oyun da eynən “Çilingağac” oyunu kimidir.

“Maça-maç” oyunu – Oyunda 2 nəfər iştirak edir. Hərənin əlində əl boyda daş parçası olur. Təxminən 4-5 metr aralıda dururlar. Müəyyən olunmuş mərkəzdə 1 daş (əldəki maçadan kiçik) qoyulur. Növbə ilə oyunçular əllərindəki maça ilə həmin daşı vururlar. Vurulan daş isə qoyulan yerdən sürüşən (atılan) addımla (məsələn, 50 addım) ölçülür. Kim vurarsa, oyunu udmuş olur. Uduzan isə udanı arxasına alıb bir neçə metr aparmalıdır.

“Udanı arxasına (kürəyinə) alıb aparmaq” tələbinə-şərtinə bir çox Kalva uşaq oyunlarında rast gəlirik.

“Vuran kimdir?” oyunu - Oyunda azı 3, ən çoxu isə 5-6 oyunçu iştirak edir. Növbə ilə oyunçulardan biri sağ əli gözünün üstündə, sol əli isə həmin qolun altında əli açıq vəziyyətdə durur. Qalan oyunçular isə sıra ilə həmin oyunçuların arxasında dururlar. Oyunu aparıcı idarə edir. Şillə ilə oyunçunun açıq əlinə tək – tək vururlar. Hər vuranda aparıcı vurulandan soruşur: “Vuran kimdir?” Oyunçu vurana tapsa, arxaya keçir. Oyun bu qayda ilə davam edir.

Burada cəld hərəkətlərin meydanı yoxdur, daha çox uşaqların intuisiyası (fəhmi) iştirak edir.

“Çörəkyapdı” oyunu - Əsas etibarilə qız uşaqları oynayırlar. Göyərtilmiş təndir palçıqından balaca təndir düzəldilir. Uşaqlar isə hərəsi evlərində xəmir (təxminən 100 qr. undan) yoğururlar. Böyükləri yamsılayaraq, guya ki, təndir qalayır və növbə ilə çörək “yapırlar”. Kimin çörəkləri səliqəli formada “bişirilərək” ortaya qoyulursa, həmin şəxs qalib hesab olunur. Bu oyunun əhəmiyyəti olduqca böyükdür. Belə ki, qız uşaqları əsl zəhmətə alışaraq gələcək həyata hazırlanır.

“Su altında qalma” oyunu – yalnız oğlan uşaqları oynayırlar. Uşaqlar axar çayın üstündə çay daşları və palçıqla böyük nohur tikirlər. Qabaq hissədə (çayın yatağında) “kürəbənd”

deyilən su yolu qoyulur. Adı vaxtda çayın suyu həmin kürəbənddən axıb gedir. Elə ki çimmək zamanı yetişdi, o balaca “qapı” iri, hamar daşla və palçıqla tutulur, hovuz tam dolur. Təxminən qayıq bağlanana-kəmər yerinə qədər qalxanda oyun başlayır. Oyunçular növbə ilə əllərini - baş barmaqlarını qulaqlarına, çəçələ barmaqlarını isə burunlarına keçirərək suyun altına oturlar. Bayırdakı uşaqlar sayırlar: 1, 2, 3... Kim 100-ə qədər qalırsa, o, qalib hesab edilir.

Bu oyunda uşaqların gələcək həyata – dözümə, hər cür təhlükəli hallara hazırlanması, fitri imkanlarını aşkarlamaq istəyi və gerçəkliyi ortadadır.

“Üzük-üzük” oyunu – Uzun qış gecələrində yeniyetmələrin oynadığı bir oyundur. Növbə ilə oyunçular kiçik qənd, alma, yaxud nəyisə bir əlinin içərisində gizlədirlər. Amma hər iki əlini yumruq şəklində oyunçulara uzadırlar. Kim tapsa, həmin əşyanın yiyəsi olur. Tapılmazsa, həmin oyunçu yenə əvvəlki qaydada oyunu davam etdirir.

Bu oyuna bir az başqa biçimdə Novruz bayramında qızlar arasında keçirilən “Üzük fali”nda daha çox rastlanır.

“Bənövşə” oyunu – Əsasən yeniyetmə oğlan-qız oyunudur. Üz-üzə, iki cərgə ayaq üstə dayanırlar (əl-ələ tutmaq şərtilə). Komandanın başçısı dillənir: “Bənövşə, bəndə düşə, bizdən sizə kim düşə”. O biri komandadan isə deyilir: “Adı gözəl, özü gözəl filankəs”. Növbə ilə uşaqlar bir-bir cumaraq, bir növ səddi yarır, yəni özünü əl-ələ tutmuş uşaqlara çırpır. Əgər yarıb keçsə, o cərgədən birini öz sıralarına gətirir. Yarmazsa, həmin uşağı o cərgə tutub saxlayır. Bu hesabla, hansı komandada çox uşaq olarsa, həmin komanda qalib hesab olunur.

Bu oyuna da Azərbaycanın çox bölgələrində rast gəlinir, yaygın uşaq oyunlarından.

“Daşatma” oyunu - ən azı 2 nəfər, çoxu isə 3-5 nəfər də iştirak edə bilər. Yastı daşlardan 4-5-i sıra ilə dik və yan-yana düzülür. Təxminən 4-5 metrlik məsafədən əlindəki daşla daşları bir-bir vurub yıxır. Hansı oyunçu sıra ilə düzülmiş dik daşların hamısını vurub yıxarsa, o da qalib hesab edilir.

Uzaq məsafədən hədəfə atmaq, hədəfi vurmaq bir çox oyunlarda (“Çilingağac”da, “Pə-lağac”da, “Qala-qala” və s.) var. Burada isə hədəf daşla vurulur. Hədəfin müxtəlif əşyalarla (daşla, çilinglə və s.) vurulması uşaq oyunlarının əlvanlığını, zəngiliyini və yaradıcılıq imkanlarının genişliyini göstərir.

“Nənə-nənə” oyunu – Oyunda 5-dən 10-a qədər uşaq iştirak edir. Onların ən güclüsü, müəyyən bir ağacdan bərk yapışır. Qalan uşaqlar isə bir-birinin belindən iki əllə möhkəm yapışırlar. Sonra isə var gücləri ilə bir-birilərini bərk çəkirlər. Hansı uşaq dartma zamanı buraxarsa, o, cəzalandırılır. Ən birinci və ağacdan yapışan oyunçuya “dibdaşı” deyilir.

“Qayıq – baldır” oyunu – Bu oyunda ən azı 4-5 uşaq iştirak edir. Diametri təxminən 1,5-2 m olan bir çevrə cızılır. Oyunçulardan biri əlində qayıq, çevrədən çıxmamaq şərtilə orada fırlanır və bayırdakıları vurur. Bayırdakılar isə çevrənin içərisindəki oyunçunun baldırlarına təpiklə vururlar. İçəridəki özünü qoruyur. O, elə etməlidir ki, heç bir zərbə almasın, təpik dəyməsin. Kimin təpiyi içəridəki oyunçuya dəyərsə, o, həmin şəxsi əvəz edir. Oyun bu qayda ilə davam edir.

Sonuncu iki oyunda fiziki cəldlik əsas şərtidir. “Qayıq-baldır” oyunu müəyyən cəhətləri ilə “Başqoruma” oyununa oxşayır.

“Yoldaş, səni kim apardı?” oyunu – Oyunda 5 və daha çox uşaq iştirak edir. Növbə ilə bir oyunçunun gözü dəsmalla bağlanır, qalanları isə onun arxasında gizlənirlər. Gözü bağlanan uşağın kürəyindən oyunçulardan biri tutur və oyunçu addım – addım irəliləyir. İrəliləyən uşağa sual verilir:

– Yoldaş, səni kim apardı?

Cavab doğru olarsa, həmin oyunçunu deyilən (tapılan) oyunçu əvəz edir. Tapmazsa, oyun yuxarıdakı qaydada davam edir.

“Ənzəli” oyunu - Oyunda 5-10 uşaq iştirak edir. Növbə ilə uşaqların biri belini əyərək, əllər və ayaqlar yerə dayaq şəklində durur. Qalan uşaqlar sıra ilə cumub, əllərini qoşa şəkildə həmin oyunçunun belinə vuraraq tullanır. Kim qaydaya əməl etməsə, o, əvvəlki oyunçunu əvəz edir.

Bununla bağlı şeirli, təxminən 10-12 misralı söyləmə var:

Ənzəli,

İkilər xan əkbəri,

Üçdə bir yan vururlar,

Dördə dünübz əzərlər və s.

“Yumbalatma” oyunu – Bu oyun oturaq formada həyata keçirilir. Nisbətən maili bir yer seçilir – (təxminən 50 sm - 1 m uzunluğunda). Oyunçuların əlində alça, alma, qoz, fındıq və s. olur. Birinci oyunçu maili yerin təpəsindən əlindəki meyvəni buraxır. Meyvə diyirlənə-diyirlənə üzüaşağı hərəkət edərək müəyyən bir yerdə dayanır. O biri oyunçu da onun ardınca əlindəki meyvəni buraxır. Əgər meyvə gedib əvvəlki meyvəyə dəyərsə, o, udmuş hesab olunur. Oyun bu qayda ilə davam edir.

“Çərpələng” oyunu - Bu oyun güclü külək əsdiyi vaxt keçirilir. Qəzətdən, qalın kağızdan və ya nazik parçadan kvadrat şəklində hazırlanır. Onun ucları sapla bərkidilir. Bir sapla, yəni sap çarxına bağlanır. Külək hazırlanmış çərpələngi havaya qaldırır. O qalxdıqca oyunçu sapı açaraq buraxır. Kimin çərpələngi yüksəyə qalxırsa, o, qalib hesab olunur.

“Furqon” (araba) yarışı – keçən əsrin 50-60-cı illərində traktorların kütləvi şəkildə kəndə axını əvvəlki kəl-öküz kotanlarını əvəz etməyə başladı. İşlənməyən kotan çarxlarından çoxlu əl arabaları, hətta dördçarxlı furqonlar düzəldilirdi. Onun arxa çarxları böyük, qabaq çarxları isə kiçik olurdu. Axşam, günbatana yaxın 5-10 furqonçunun arasında Çalabağdan başlayaraq kəndə qədər yarışı başlanırdı. Oyunçu irəlində oturub, ayaqlarını kiçik çarxların yanına qoyaraq, ona bağlanmış iplə arabanı asanca idarə edirdi. Yol üzüaşağı olduğu üçün furqon asanlıqla hərəkət edirdi. Kimin furqonu daha uzağa gedirdisə, o, birincilik qazanırdı.

“Xizək yarışı” – Meşə ağacından yonularaq hazırlanan xizəklərdən keçən əsrin ortalarında daha çox istifadə edilirdi. Yarışlar məsafəsi 50-100, hətta 200 m olan üzüaşağı (meylli) sahələrdə keçirilirdi. Hətta xizəyi olmayanlar belə, böyük mis sinilərdə, nimçələrdə sürüşürdülər. Kim daha uzağa sürüşə bilirdisə, o, yarışı udmuş sayılırdı.

“Xan-vəzir” oyunu – Oyunda ən azı 5 nəfər iştirak edir. Kiçik kağızlara ayrı-ayrılıqda “xan”, “vəzir”, “cəllad”, “oğrutapan”, “oğru” sözləri yazılır. Hamısı eyni qaydada bükülür və yerə atılır. Hərə bir kağız götürür. Yalnız oğrutapan dillənərək deyir ki, mən oğrunu tapacağam.

Oyun başlanır: Xan oğurluqla bağlı məşvərət edir, vəzir-vəkillə məsləhətləşir. Oğrunun tapılması üçün əmr edir. Oğrutapan oğrunun kim olduğunu deyir. Kağızda adı oğru çıxan şəxsə cəza verilir. Məsələn, get bulaqdan su gətir, bağdan meyvə gətir. Gətirməsə, yenidən “cəzalandırılır”. Oyun bu qayda ilə davam edir.

Kalvadakı uşaq oyunlarının sayı bununla bitmir. Bütün bu oyunlar, yeniyetmə və gənclərin sağlam inkişafına təkan verir. Onların dostluğunu, birgəliyini, həyatı hadisələrə dözümlüliyini təmin edir. Təəssüf ki, bu qədim oyunların çoxu bu gün artıq oynanılmır.

Gedişat göstərir ki, indi Azərbaycanın ucqar yaşayış bölgələrində belə uşaqların kütləvi şəkildə ənənəvi oyunların hamısını oynaması demək olar, müşahidə edilmir. Ancaq uşaq psixologiyası, xarakteri elədir ki, o, daim oyuna meyillidir. Deməli, bu halın onun ağılında, imkanları açılmağa başlayan ruhunda diri, yaradıcı saxlanması, köklənməsində ailənin, məktəbin rolu, görəvi olduqca böyükdür.

Qaynaqlar:

1. Albaliyev Ş. Uşaq oyunlarının tərbiyəvi əhəmiyyəti. “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, “Elm və təhsil”, 2014. 520 səh.

2. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I cild, Bakı, “Elm”, 2004.

3. Elçin Qaliboğlu (İmaməliyevin) şəxsi arxivi

4. Qasımov Ə. Azərbaycan xalq oyunları. Bakı: Bakı Universiteti nəşr, 2004, 187 səh.

5. Nəbiyev A. Azərbaycan xalq ədəbiyyatı, I cild, Bakı, “Çıraq”, 2009.

ATÜSTÜ OYUNLAR MİLLİ DƏYƏRLƏRİN TƏMSİLÇİSİ KİMİ

Elnarə Əmirli

*AMEA Folklor İnstitutu, "Dədə Qorqud" şöbəsinin böyük elmi işçisi
elnara.amirli@mail.ru*

HORSE GAMES - AS THE REPRESENTATIVE OF NATIONAL VALUES

Summary

National games are one popular example of dramatic genre of our rich folklore. Nobody knows that where national horse games appeared. But sometimes it is used for fun. Everyday like and daily lifestyle of national ethnicity's specific features are folk game shows, great culture of performance, gestures, facial expressions and so on. Folk game and performances were performed in wedding and holidays. But also sometimes it was performing in own everyday life because it is an integral part of the life. Folk game and performances preserve national tradition of our folk. Folk games help us to celebrate our holiday and weddings more interesting. What features of each nation owns these features are included in all processes that are connected to the same nation. Horse is always important part of Turkish people's everyday life. This is why it transfers to their national games and performances.

The relationship between our ethnicity and horse games, horse are analysing in this article.

Key words: *folk games, horse games, the image of the horse, ethnic origin, national tradition, promotion of folklore, ethnicity, chovgan, jidir, Karabakh horses.*

КОННЫЕ ИГРЫ КАК НАЦИОНАЛЬНОЕ ДОСТОЯНИЕ

Резюме

Народные игры и зрелища широко распространенные в фольклоре, являются ярким образцом драматического жанра. Несмотря на то что, место и время возникновения народных игр невозможно точно определить, их исполнение при особых, знаменательных днях – праздниках, во время церемоний, иногда даже с целью забавы и в обычные дни пропагандирует древние этнические ценности этих игр, кроме того доказывает, что они имеют и развлекательные функции. В Азербайджанском фольклоре конные игры имеют особое место среди народных игр. Всем известно что, образ коня широко распространён в нашем фольклоре. Это показывает то, что с древних времён конь имел большую роль в домашнем быте тюркского этноса и естественным образом это положение перешло в повествование, обряды. Многие народные игры с участием образа коня взошли на престол.

В статье анализируется связь образа коня с нашими этническими корнями, посредством народных игр и зрелищ.

Ключевые слова: *народные игры, зрелище, образ коня, этнические корни, национальное достояние, распространение фольклора.*

İnsanın bugünkü intellektual səviyyəsi, bəlli ki, uzun sürən inkişaf prosesi sayəsində əldə olunmuşdur. Təkamül prosesində insanın sağlam fiziki, əqli bacarıq və səriştəsi xüsusi rol oynamışdır. Daha yaxşını fərqləndirmək üçün insanlar arasında rəqabət yaranmışdır. Hakimiyyəti, torpağı, qadını bölüşə bilməyən insanların seçilməsi üçün məkana və zamana uyğun şəkildə rəqabət süzgəci işə düşmüşdür. Cəmiyyət inkişaf etdikcə bu sınaq prosesləri müxtəlif vasitələrlə həyata keçirilmişdir ki, imtahanlar, yarışlar, oyunlar da bu proseslərə aid edilə bilər. Yarışlar və oyunlar mənsub olduğu xalqın məxsusi keyfiyyətləri ilə cilalanaraq daha da zənginləşmiş, onun folklorunun gözəl incisinə çevrilmişdir. Qədim və zəngin tarixə malik xalqımızın məişət həyatında bu oyunların böyük çəkisi olmuşdur və indi də müəyyən qədər var. Milli oyunlar tamaşaçılar tərəfindən əksər zamanlarda sadəcə əyləncə vasitəsi olaraq izlənilir, amma əslində bu zəngin folklor nümunələri özündə aid olduğu millətin qədim köklərə aid mədəniyyətini, adət-ənənəsini əks etdirir. Təbii ki, ifaçının əxlaqi, mədəni dəyərləri

ləri mənsub olduğu milli etnosun dəyərləri kimi çıxış edir. Yəni bu göstəriş ilk baxışdan sadə görünə də, əslində çox dərin bir məzmun daşıyır.

Xalq oyunlarının bir parçası olan atüstü oyunlar ritual xarakterli olsa da, öz mənşəyinə görə türk etnosunun özünəməxsus həyat tərzini, dövlətçilik ənənəsi ilə sıx bağlıdır. Bir türk insanı üçün müharibə, haqq uğrunda savaşımaq ənənəsi tarixi köklərə söykənir. Bir türk əsgərinin savaşımaq iradəsi və atının əzmi ilə düşmənin gözünü qorxutması, eyni zamanda ədalətli və qorxmaz davranışı qədim təməllərə söykənir. Türk at oyunlarının əsasında atın türk insanının həyatında oynadığı vacib rol və türk savaşı sənətinin əlamətləri dayanır. Türk savaşı sənətinə məxsus kəskin mütəhərrik hərəkətlər etmək, çevik və məntiqi davranma bacarığı həm də psixoloji hal kimi atlı oyunlara da xasdır. Belə ki, atlı oyunlar da eynilə iştirakçının psixoloji vəziyyəti, ağıllı davranışı və fiziki çevikliyinin vəhdəti kimi çıxış edir. Bir sözlə, qədim türk hərbi həyatını atsız təsəvvür etmək mümkün deyil.

“Qədim türklər döyüşü anlayışını atdan təcrid olunmuş şəkildə qavramırdılar. Əsgər anlayışı altında məhz atlı döyüşünü nəzərdə tuturdu” (Əsgər 1996: 110).

Tək fiziki gücünə arxayın olmayıb eyni zamanda məntiq nümayiş etdirməsi, hər iki keyfiyyətin bir-birinə yardımçı olması, birinin zəif olduğu zaman digərinin köməyə çatması kimi əlamətlər bir vaxtlar türk savaşıçılarına məxsus idisə, daha sonra atlı oyunlarda cəmləşmiş, onun simasına çevrilmişdir. Demək ki, atlı oyunlar həm ritual, həm də savaşı xarakterli olaraq istər fiziki, istərsə də idraki cəhətdən hazırlıqlı şəxslər tərəfindən oynanılır. “Bütün atüstü oyunlar... əyləncə yarışına çevrilməsinə baxmayaraq savaşı oyunlarıdır. Savaşı başlıca özəlliyi yarışmaqdır. Həm də yarış olan yerdə oyun vardır” (Bayat, 21-22). Əsasən əlamətdar günlərdə, bəzən də adi günlərdə əyləncə məqsədilə icra olunması bu oyun və tamaşaların həm qədim etnik dəyərlərin təbliğatı, həm də əyləndirici funksiyasına malik olduğunu sübut edir.

“Atlı oyunlar öz xarakterinə görə Çoban oyunları qrupuna aid edilməlidir. Təsnifat sistemində isə atüstü olaraq seçilməlidir. Çünki burada oyunun kollektivinin sayından asılı olmayaraq iki tip iştirakçı vardır. Bunlardan biri adam (atlı), digəri isə atdır. Türk xalqlarının, o cümlədən azərbaycanlıların ənənəvi mədəniyyət tarixində atla oynanılan oyunların çox önəmli bir yeri vardır” (Xəlil 2014: 31).

Atlı oyunların əsas iştirakçısı kimi çıxış edən at personajının folklorumuzda çox geniş yayıldığı hər kəsə məlumdur. Bu da onu göstərir ki, qədim dövrlərdən türk etnosunun sadə məişət həyatında da atın böyük rolu olmuşdur. Xalqımız atdan fiziki köməkçi vasitə kimi istifadə etmiş və dinamik yardımsevərliyi onu sahibinin “vəfalı dost”una çevirmişdir. “Vəfalı dost” statusu əbəs yerə qazanılmamışdır. At türk insanının yaxşı və yaman gününün dostu olmuşdur.

Atın türk insanına bu qədər bağlı olması, çox güman ki, həm də türklərin köçəri həyat tərzini keçirməsi və atın sürətli heyvan kimi onların günlük tələbatlarını təmin etmə qabiliyyətinə malik olması ilə əlaqəli idi.

Eyni zamanda mərasimlər zamanı atdan fəal şəkildə yararlanırmışlar. “Görünür, əvvəllər hər şey atla, at nəqliyyatı ilə icra edildiyinə görə bu adamlara “atlı” deyilibdir. Hətta gəlinin aparılmasına da “gəlin atlandı” deyiblər. Keçmişdə gəlini ata mindirər, apararlarmış... Gəlinin ətrafında atlılar at oynadar, onu müşayiət edərlərmiş... Atlılar at oynadar, gəlinin qabağını kəsən olsa, onun cavabını verirdilər” (Əsgərov 2001: 123).

Əcdadlarımız atı qürur, igidlik simvolu hesab etmişdir. Atı olmayan igid sayılmamış, igid atının səriştəsinə görə tanınarmış, igidləri cəmiyyətində atlarına görə adlandırmışlar və s. Xalqımızın dəyərli abidəsi olan “Dədə Qorqud” eposunda atın türk həyatının ayrılmaz parçası olması xüsusi vurğulanır. Dastanın ayrı-ayrı boylarında igidlərin tərənnümü səhnələrində, döyüş meydanlarında atın çox vacib bir varlıq olduğu vurğulanır. Oguz ərənləri at belində yaşam tələbatlarını təmin edir, əylənir, müxtəlif yarışlar keçirirmişlər.

Dastanda at ünsürü ilə bağlı söylənən deyimlər bu günə kimi yaşamaqdadır: Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyunda oxuyuruq: “Boz aygır da Beyrəyi görüb dayandı, şahə qalxıb iki

ayağının üstündə durdu, kişnədi... Beyrək də atını öyüb tərifləmiş, görək, xanım, necə öymüş, nə demişdir:

Əri muradına yetürər sənin arxacığın,
At diməzəm sana, qardaş deyərəm
Qardaşımdan yeg!
Başıma iş gəldi, yoldaş deyərəm
Yoldaşımdan yeg! (KDQ 1999: 76)

Burada Boz Ayğırın öz sahibinə bağlı, sadıq olduğunun şahidi oluruz.

Eposun məzmunundan bəlli olur ki, bir kişinin atı onun qüruru, namusudur. Sahibi hər zaman özünə dayaq olan atını sahiblənər, ona söz dedirtməz. “Tövlə-tövlə şahbaz atlarını biz binmişüz...” deyən kafir sanki çobanın qüruruna toxunur, onu kəskin hövsələdən çıxardır. Demək olar ki, bütün boylarda atın varlığı, vacibliyi, mənsub olduğu cəmiyyət üçün vazkeçilməzliyi özünü qabarıq şəkildə büruzə verir.

İgidi atına görə adlandırmaq ənənəsi həmçinin digər türk xalqlarına da məxsusdur. Belə ki, “Altay-Yenisey dastanlarında... Ağ atlı Ağ xan, Ağboz atlı Ağ molot, Qara atlı Qatay xan, Göy atlı Göy xan və s” (Xəlil 2014: 33).

Şəki xan sarayının divarlarında at ilə insan miniatur döyüş səhnələrinin tərənnümü vardır. Bu rəsmlərdə atın müharibələr zamanı ən yaxşı qənimət, sülh müqavilələrində isə ən yaxşı hədiyyə olduğu təsvir olunur.

Təbii ki, hər bir etnos gündəlik yaşamında hansı cizgilərə sahibdirsə, bu cizgilər mütləq bir şəkildə bu etnosla bağlı olan bütün proseslərə assimlyasiya olunur. Atın türk insanının gündəlik həyatında tutduğu vacib mövqe də təbii şəkildə onun nitqinə, mərasimlərinə, həmçinin əyləncə vasitəsi olan oyun və tamaşalara köçmüşdür ki, bu da folklorda at personajının iştirakı ilə bir çox xalq oyunlarının ərsəyə gəlməsini gerçəkləşdirmişdir.

Hal-hazırda Azərbaycan türkləri arasında atüstü oyunlar əvvəlki populyarlığını saxlamasa da, bu gün “Çövqan”, “Papaq” yaxud “Papaqaldıçaq”, “Qıza çat”, “Yaylıq” (digər variantı “Gərdəkqaçırtı”), “Baharbənd”, “Altın qabaq”, at üstündə güləş adları ilə yaşamaqdadır. Digər türk xalqları – tatarlar, başqırdlar, çuvaşlar, altaylar, özbəklər, qazaxlar, türkmənlər, qırğızlar arasında bayram mərasimlərində bu oyunlar daha tez-tez icra olunur. Uzun məsafəyə yarışlar Bayqa adı ilə, at üstündə güləş Sais-Oodariş, yerə basdırılmış keçə cəmdəyini əldə etmə - Gökbörü (Koqkari, Ulak), topla oynanılan Çövqan, Quy Bozi oyunları bu gün də türk xalqlarının əlamətdar günlərinə rəng qatır. “Tənqəlü” oyununu “Dəsmalgötürdü”, Tımaq oyununu “Papaq”, “Kızkuu” oyununu “Qızqov”, “Qızaçat” oyunlarının variantları hesab etmək olar. Oyunçuların at sürərək bir-birlərinə mane olması, digər yarışmaçıların isə maneəni aşmaq cəhdini təsvir edən “Audasıpək” oyunu isə Azərbaycanda yoxdur. Bu oyunlarda əsasən minik atlarından istifadə olunur (Bayat, 21-32)

Qədim Azərbaycan ərazisində icra olunan oyunlardan biri və çox məşhur olanı çövkən oyunudur. Köçlər vasitəsilə Orta Asiyadan Qafqaza və Anadoluya gətirilmiş bu oyun haqqında Mahmud Kaşğarlı, daha sonra Övliya Çələbi məlumat vermişdir. Ö.Çələbi bu oyunu “Quyu Çevqan” adlandırmışdır. Orta Asiyadan Balkanlara qədər geniş ərazidə oynanılan çövkən oyunu əvvəllər saraylarda oynanılsa da, sonralar öz arealını genişləndirmiş, çoban oyununa çevrilmişdir.

“Çövqan oyununa dərin maraq fiziki-cismani cəhətdən mərd, dəyanətli, mətin və mübariz oyunçular yetişdirmək zərurətindən irəli gəlirdi. Bu oyun eyni zamanda güclü hərbi xarakter daşıyırdı. Belə ki, istilaçı qoşunların basqınlarına məruz qalmamaq, qanlı cəng savaşları və toqquşmalarda döyüş məharəti göstərməkdə çövqandan əxz olunan fiziki, hərbi bacarıq və vərdislər zəfər üçün müstəsna əhəmiyyət kəsb edirdi” (Aslanlı 2014: 5).

Çövqan sözünün çoutmaq – ağacı yelləndərək topa vurmaq, atlı-at birliyinin qeyri-adi hərəkətlərini – tufan qoparmasını özündə əks etdirən çovğun, boran, tufan mənasını ifadə etməsi güman edilsə də, “...leksik-semantik baxımdan çomaq, çubuq sözlərinə yaxın görünür...

Bizə görə, “çövkən” sözü o tərəf-bu tərəfə sürətlə hərəkət etmək mənasını bildirən “çoumaq” feilindən olmalıdır (Xəlil 2014: 41).

Oyunda beş-altı nəfərdən ibarət iki komanda iştirak edir. Oyunda daranmış yundan düzəldilən topdan istifadə edilir. Bu da oyunun icra edildiyi ərazilərdə heyvandarlığın – qoyunçuluğun inkişaf etdiyini göstərir. Oyuna atlı hakimlər nəzarət edir. Atlı komanda üzvləri bədən ölçülərinə görə xüsusi hazırlanmış çövkən ağacı ilə zərbələr vurub topu hərəkət etdirərək onu müəyyən olunmuş sərhəddən keçirməlidirlər. Topa vura-vura at üzərində öz müvazinətini saxlaya bilmək xüsusi bacarıq tələb edir. Ona görə də bu oyunu əvvəlcədən təlim keçmiş gənclər oynayırlar. Oyunda iştirak edən atların yəhəri yaxşıca bərkidilir ki, kəskin hərəkətlər zamanı düşməsin. At dayandığı zaman topa vurmaq oyunun qaydalarına zidd hesab olunur. Bu oyun gənclərin fiziki sağlamlığını, eyni zamanda cəldlik, mütəhərriqliyini tərbiyə edir. At minmək, güclü ata sahib olmaq, onun gücündən yararlanmaq, bir sözlə, atı özünün ən sadıq dostu hesab etmək qədim türklərə xas mədəniyyət nümunəsidir. Atın tək kişilərin deyil, qadınların da sadıq köməkçisi olmasından irəli gəlir ki, çövkən oyununda kişilərlə yanaşı qadınlar da iştirak edirdilər.

Kitabi-Dədə Qorqud dastanından bizə məlum olur ki, çövkən oyunu hələ VI-VII əsrlərdən oynanılır. Hələ IX əsrdə Beyləqanda məşhur olan çövkən ənənələri daha sonra ictimai, sosial, iqtisadi irəliləyişin təsiri ilə yeni vasitələrlə zənginləşdirmişdir. Eyni zamanda bölgə özünəməxsusluqları digər folklor nümunələri kimi oyunlara da öz möhürünü vurmuşdur.

“XII əsrdə – Atabəy Məhəmmədin hökmranlığı dövründə bu oyun meydana, at üstündə keçirilirdi. Oyunu idarə edən hakimlərdən biri əlindəki yaylığı yuxarı qaldıran kimi şeypur çalınırdı. Sonra oyunçular hər dəstədə üç nəfər atlı olmaqla, üç dəstə meydana dövrə vururdular. Birinci dəstə ağ, ikinci boz, üçüncü dəstə isə qara atlarda meydana çıxırdılar. Bundan sonra atlılar meydanın əks tərəfinə gedirdilər. Meydanın əks tərəfində adam boyda daşdan qülləli qapılar qoyulurdu. Qüllənin birincisinin üstünə göy, digərininkinə isə qırmızı rəngli bayraq taxılırdı” ([http://www.shahidov.com/azerbaycan-folklorunda-oyun və əyləncələr/](http://www.shahidov.com/azerbaycan-folklorunda-oyun-ve-aylenceler/)).

Milli dəyərlərimizin qorunması, yaşaması, nəsil-dən-nəslə ötürülməsi bu dəyərlərə göstərilən isti münasibət, qayğı ilə yanaşma zamanı gerçəkləşə bilər. Bu baxımdan, çövkən oyunu UNESCO-nun Təcili Qorunmaya Ehtiyacı Olan Qeyri-Maddi Mədəni İrs Siyahısına salınması təqdirəlayiq haldır.

Şərqdə təşəkkül tapmış çövkən oyunu ingilislərin sayəsində yeni qaydalar əsasında Amerika və Avropa ölkələrində yayılmağa başlayıb, “polo” adı altında ilk dəfə 1900-cü ildə Parisdə keçirilən II Olimpiya Oyunlarının proqramına daxil edilib, bu adla təsbit edilib. Eyni zamanda qıpçaq, avar kimi Avropada mövcud olmuş türk dövlətləri bu oyunun dünyaya yayılmasına təsir etmişlər.

Bir faktı da qeyd etmək ki, xüsusi musiqilərlə müşayiət olunan çövkən oyununun təsvirinə həsr olunmuş “Çövkən” filmi 2011-ci ildə Bakıda keçirilən I İdman Oyunları Festivalında nümayiş olunub.

Xalqımızın milli qəhrəmanlıq dəyərlərini tərənnüm edən, yaşadan milli atüstü oyunlardan biri də cıdır oyunudur. Cıdır oyunu da keçirildiyi məkan, zaman, iştirakçıların fərdi xüsusiyyətləri baxımından fərqli cizgilərə sahibdir.

Cıdır tamaşaları bayramlarda və el şənliklərində mərasimlərin aparıcı elementinə çevrilmişdir. Cıdır oyunlarının təşkil olunduğu məkan, vaxt və qoyulan tələblər əvvəlcədən müəyyən olunur. Oyunun keçirilməsi üçün elə məkan seçilirdi ki, tamaşaçılar oyun iştirakçılarını rahat görə bilsinlər.

İştirakçılardan kim müəyyən olunmuş məsafəni birinci qət edərsə, o qalib sayılır. Qalibin təltif olunması haqqında maraqlı məlumatlar var. Qarabağ bölgəsində qalibə xonça təqdim olunur. Qalib çıxmış atın isə alınına bir yumurta vurub sındırır, boynuna qırmızı rəngli kəlağayı və ya parça bağlanılır. Cıdırın digər iştirakçılarına da müəyyən hədiyyələr verilir. Cıdır əyləncələrini – onun başlanmasını və qurtarmasını zurnaçılar dəstəsi müşayiət edir.

“Cıdır”ın özünəməxsus musiqi nömrəsi olur. Cıdır oyunları zamanı ifa olunan havalar yallı halay oyun havaları adı tanınır. “Cəngi”, “Pəhləvani”, “Misri”, “Süvarilər rəqsi”, “Çaparlar rəqsi”, “Yallı”, “Halay”, “Sonacan”, “Cıdır”, “Kəndirbaz rəqsi” eyni zamanda toy mərasimlərinin də ayrılmaz hissəsidir. Bu musiqilər iştirakçılarda meydan oxuma həvəsini, döyüş əzmini, özgüvənliyini tərbiyə edərək qalib olmağa həvəsləndirir. Atlı oyunlar zamanı ifa olunan musiqilərdə daha çox savaşa əzmini artıran zərb musiqi alətlərinin varlığını hiss edirik. “Əski türk təsəvvürlərinə görə, Q.Potanin və H.V.Basilov davul səsinə göy gurultusuna bənzətmiş və B.Ögəl bunun türk dövlət anlayışı ilə bağlı olduğunu göstərmişdir” (Əsgər 1996: 96).

Atlı yarışlar əhali tərəfindən çox ciddi qəbul olunur, cıdır meydanı iştirakçıların əsl imtahan məkanını xatırladırdı. Öz bacarıqları ilə fərqlənən cavanların iştirakı ilə keçirilən bu oyunda həmçinin atlar da xüsusi seçilmiş. Bilirik ki, Azərbaycanda Qarabağ atları fitri xüsusiyyətləri ilə seçilmiş sayılırdı.

“Qarabağ dağ atları demək olar ki, hamısı quru bədən quruluşuna (quru əzələli) və möhkəm sümüklərə malikdirlər... Ayaqları adətən aralı duruşludur və möhkəm vətərlərə malikdir... Temperamenti qaynar, lakin, xasiyyəti xoşdur... Samanı rəngə yaxın olan rəng isə yerlilər tərəfindən “sarılar” adlandırılır” (Nadir 2013, 99). Hazırda dünyada mövcud olan 260 at cinslərinin ikisi – Qarabağ və Dilbaz at cinsləri Azərbaycan xalqına məxsusdur.

Qarabağda Şuşa şəhəri cadırların fəal təşkil olduğu məkanlardan olmuşdur.

Bundan başqa, at yarışları həmçinin mərasimlər zamanı da təşkil olunurdu. Ağbaba sakini Baxşəli Əsgərov şahidi olduğu at yarışını belə təsvir edirdi: “Atlarını “Dəyirman yolu” deyilən yola sürdülər... Biz uşaqlar, xeyli yaşlı adamlar da maraqla tamaşa edərdik. Müseyib əmimin atı göy idi, İsaq dayımın atı qırmızı. Hər ikisi dəliqanlı cavan idi. Uzaqdan görünürdü ki, göy at qabaqda gəlir. Kəndə lap yaxınlaşanda İsaq dayımın atı qabağa keçdi... İsaq dayım nəməri aldı. Hər ikisi atdan düşdü, qucaqlaşdı öpüşdülər. Müseyib əmi, - İsaq, bu göy madyan heç məğlub olmamışdı, - dedi” (Əsgərov 2001: 125).

Məlumdur ki, atın təbii rəngi göy, yaxud qırmızı ola bilməz. Demək ki, mərasimlərlə əlaqəli olaraq atlara xüsusi hazırlanmış libaslar geyindirilmişdir. Qeyd olunan göy və qırmızı rənglərə aşağıdakı maraqlı münasibət diqqəti cəlb edir. “XV-XVI yüzilliklərin Azərbaycan və Orta Asiya miniatürlərində döyüşçülərin dəbilqələrində ağ, göy, qırmızı... rəngli kiçik bayraqcılara tuş oluruq. Bu bayraqcılar, ola bilsin ki, müəyyən əsgəri rütbəni fərqləndirmə əlaməti ilə bərabər, döyüşçünün Günəşə (qırmızı, sarı), Göy tanrısına (göy) sığındığını bildirirmiş... XV-XVI əsrlərdə, ola bilsin ki, belə inam yoxmuş, bu, sözsüz ki, ənənəni izləməyin təzahürüdür” (Seyidov 1989: 162).

Bir qədər əvvəldə verdiyimiz məlumatı da nəzərə alaraq söyləyək ki, at yarışlarında qalibin təltif olunması ənənəsi bölgələr üzrə dəyişirdi. Toplanmış folklor örnəklərindən məlum olur ki, əgər Qarabağ bölgəsində qalib xonça ilə təltif olunurdusa, Ağbabada nəmərlə mükafatlandırılırdı.

Bu gün bizim ən ümdə vəzifəmiz milli mədəniyyətimizin bir parçası olan milli oyun və tamaşalarımızın təbliği, qorunması və yaddaşlarda yaşamasını təmin etmək üçün səmərəli işlər görməkdir. Bu baxımdan qeyd edək ki, Mədəniyyət və Turizm Nazirliyi və BP Azərbaycan, “Azərbaycanfilm” və STUDIO TOR 1 Filmproduktion studiyası ilə birlikdə “Sarılar – Qarabağ atının izi ilə” adlı yeni sənədli filmi çəkmişdir. Filmdə Qarabağ atlarının sorağı ilə Azərbaycanı səyahətə çıxan ingilis xanım bu atın ahəng tutmağı bacardığını, ayağını hara basdığını yaxşı bildiyini vurğulayır, “Avropa atı olsaydı, artıq üç dəfə ayağımı qırmışdı”, - deyir. (<https://www.youtube.com/watch?v=huq34AndwIM>).

Filmin “Sarılar” adlandırılması, çox güman ki, Qarabağ atının qızılı kürən rəngli olması ilə əlaqəlidir.

Bir məqamı da qeyd edək ki, araşdırmalarımız nəticəsində bir oyundan digər bir oyunun törəməsinin şahidi olduq. Atla oynanılan oyundan daha sonrakı dövrlərdə həmin oyunun atsız oynanılan variantının (yaxud da əksinə, atsız oynanılan oyundan həmin oyunun atla oynanılan

variantının) törəməsi faktı da maraqlıdır: "... Çovqan və "Ağac-ağac" oyunlarının ortaq cəhətləri onların hər ikisinin ağacla oynanılması, bu ağacın atın və ya insanın boyuna görə seçilməsi, hər iki ağacda xüsusi çıxıntının olması (çovqanda topu qaldırmaq üçün, "Ağac-ağac" oyununda isə şeir bitənə qədər ağacı bir necə dəfə çevirmək üçün dəstək, məsələn, əsanın dəstəyi kimi) və ən nəhayət, hər iki oyunun "ağacçıq" adlandırılmasıdır. Oyunlar arasında bu qədər oxşar cəhətlərin olması biri digərinin varisidir fikrimizi doğrulayır" (Şəhriyar 2015: 118-123).

Folklorla vaxtın, zamanın da təsiri danılmazdır. Əgər əvvəlki dövrlərdə oyunların yaranması da ata olan tələbatla sıx bağlı idisə, müasir dövrümüzdə elmin, texnikanın yüksək inkişafı artıq atı deyil, avtomobili insanın dostu etmişdir. Ara-sıra at yarışlarının da keçirilməsinin də şahidi oluruq, ancaq bu oyunların keçirilməsinin məqsədi də dəyişmişdir. Əgər əvvəllər mərasim, əyləncə xarakteri daşıyırdısa, bu gün daha çox biznes xarakteri daşıyır ki, bu da təəssüf doğuran haldır. Millət olaraq öz adət ənənəmizə bir qədər qayğıkeş yanaşmaq, mənəvi dünyamızı sahiblənməliyik. Əgər adətlərimiz unudulursa, demək ki, artıq özümüzü ifadə etmək bacarığımızı və milli özümüzü unuduruq. "Xalqın bir xalq kimi mövcudluğu bu etnik mədəniyyətin mövcudluğundan asılıdır. Etnik mədəniyyət dəyərlərinin ölməsi xalqın tarix səhnəsindən çıxması ilə nəticələnir" (Əsgər 1992: 4).

İnanırıq ki, bir millət olaraq bu dəyərli milli ənənələri sahiblənib işğaldan azad olunacaq torpaqlarımıza apara biləcəyik və Qarabağ igidləri Qarabağ atları üzərində Şuşanın Cıdır düzündə öz məharətlərini nümayiş etdirərək yeni folklor nümunələrinin yaranmasını gerçəkləşdirəcəklər.

Nəticə

Bütün yuxarıda qeyd olunanlardan məlum olur ki, atüstü oyunlar müxtəlif zamanlarda müxtəlif elementləri ya qazanmasına, ya da itirməsinə baxmayaraq, spesifik cəhətləri, əldə olunması qarşıya qoyulan vasitələr, oyunun qaydaları sarıdan fərqlənsələr də, türk etnosuna məxsus milli dəyərlərin təmsilçisi kimi aşağıdakı ortaq cizgilərə sahibdirlər:

- 1) Atla oynanılır – atdan və atlıdan ibarətdir;
- 2) Hərbi fiziki bacarığı inkişaf etdirmək məqsədli məşq xarakteri daşıyır (cəldlik, çeviklik, məntiqli davranma);
- 3) Mərasimlərdə və adi günlərdə təşkil olunaraq əyləndirmə funksiyasını yerinə yetirir (mənəvi-psixoloji rahatlıq əldə etmə).

Milli oyunların bir qolu olan atlı oyunların öyrənilməsi, oyunlar arasındakı oxşarlıq və fərqli cəhətlərin aşkarlanması, təbliği folklorşünaslığın ciddi məsələlərindəndir. Atlı oyunların tədqiqatı bizi həm də türk etnik dəyərlərinin, özünəməxsus cizgilərinin daha dərin öyrənilməsinə sövq edir.

Qaynaqlar:

1. Aslanlı M. (2014). Hər sözüm bir pəhləvandır // Bakı Universitetinin xəbərləri, №4.
2. Bayat F. Atlı savaş oyunları. Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları. (AMEA Folklor İnstitutunun arxivi, 358 s., inv. 1725)
3. Əsgər Ə. (1992). f.e.n. alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya, Bakı
4. Əsgər Ə., Qıpçaq M. (1996). Türk savaş sənəti. Bakı, Yazıçı
5. Əsgərov B. (2001). Ağbabada qalan izlər. Bakı, Nurlan
6. Hüseyinov A. (2009). Qədim türk qəbilələrinin totemləri // "Azərbaycan" qəzeti, 18 yanvar

7. Xəlil A. (2014). Qarabağda atüstü oyunlar və çövkən. “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı, Zərdabi LTD MMC
8. Jafarova İ. (2010). Azərbaycan Geleneksel Çocuk Oyunları // “Acta Turcica”. Çevrimiçi Tematik Türkoloji Dergisi. II/1, Ocak
9. Kitabı Dədəm Qorqud əla-lisani-taifeyi-oğuzan. (1999) Bakı, Yazıçı
10. Nadir R. (2013). Alovdan yaranmışlar: Qarabağ atları və dünya türk atçılığı. Bakı, ADNA
11. Nizami Gəncəvi. (2004). Sirlər xəzinəsi. Bakı, Lider
12. Seyidov M. (1989). Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, Yazıçı
13. Şəhriyar Q. (2015). Qarabağın unudulmaqda olan xalq oyunları və mərasim tamaşaları (və ya “Əsir düşmüş ənənə”) // Azərbaycan xalçaları. Cild 5, №15.
14. http://www.araf.az/az/federation/history/national_equestrian_history.aspx (16.06.2016).
15. <http://www.shahidov.com/azerbaycan-folklorunda-oyun-ve-aylenceler/> (22.04.2016).
16. <https://www.youtube.com/watch?v=huq34AndwIM> (01.07.2016)

ZORXANA İDMAN NÖVÜ

Elnur Mustafayev

*Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Z.Bünyadov adına
Şərqsünaslıq İnstitutu, elnur.mustafayev88@mail.ru*

ZORKHANA – THE KIND OF SPORT

Summary

Zorkhana is an ancient sport reviving the spirit of courage and struggle. This sport is more widespread in the Middle East, particularly in Azerbaijan, Iran, Iraq and in other Muslim countries.

Despite the fact that the history of zorkhana is ancient, its development period began in the 16th century. During the reign of the Safavids and Gajars special centers named Zorkhana were built for trainings and competitions of athletes and fighters. In addition the fighters were treated with great respect by the state and the people and they were exempt from some taxes.

Zorkhana is a part of the Azerbaijan culture reflecting national and religious views and thoughts in sport. Despite being subjected to repression during Soviet government this kind of sport come back to a new life and developed after gaining independence of Azerbaijan Republic. Zorkhana is a member of the Association of National Sports and is given special care and attention from the state.

Keywords: *zorkhana, hercules, wrestling, Islam.*

ВИД СПОРТА ЗОРХАНА

Резюме

Зорхана древний вид спорта оживляющий в себе дух смелости и борьбы. Этот вид спорта более широко распространен на Ближнем Востоке, в частности, в Азербайджане, Иране, Ираке и в других мусульманских странах.

Не смотря на то, что история зорханы древняя, период ее развития началась в XVI веке. В годы правления Сефевидов и Гаджаров были построены специальные центры под названием Зорхана для тренировок и соревнований спортсменов и борцов. Кроме того, к Борцам со стороны государства и народа относились с большим уважением и они были освобождены от некоторых налогов.

Зорхана является частью Азербайджанской культуры, отражающая национально-религиозные взгляды и мысли в спорте. Несмотря на репрессию вернулась к новой жизни и развивалась после обретения независимости Азербайджанской Республики.

Зорхана входит в Ассоциацию Национальных Видов Спорта и уделяется особая забота и внимание со стороны государства.

Ключевые слова: *зорхана, богатырь, борьба, Ислам.*

Zəngin tarixə malik Azərbaycan qədim dövrlərdən bəri müxtəlif xalqların, dinlərin və mədəniyyətlərin həyat tapdığı ərazilərdən biri olmuşdur. Mədəniyyət beşiyi olan Azərbaycan Şərqlə-Qərb, Avropa ilə Asiya qitələrinin kəsişməsində, xüsusən ipək yolu üzərində yerləşdiyi üçün fərqli adət-ənənələrə və inanclara sahib olan xalqların məskunlaşdığı nadir bölgələrdən olması ilə seçilmişdir. Azərbaycanda mövcud olan 80-ə yaxın etnik qruplar və səmavi və qeyri-səmavi dinlərin nümayəndələrinin yaşaması bu ərazinin multukultural dəyərlərə sadıq olduğunu bir daha nümayiş etdirir. Sübut olaraq qədim tarixə malik olan xristianlara məxsus kilsələri, yəhudi sinoqoqlarını, müsəlmanların ibadət etdiyi məscidləri və ziyarət yerinə çevirdikləri müqəddəs ocaqları və zərdüştlərin tapındığı atəşgahları göstərmək olar.

Azərbaycan xalqının və mədəniyyətinin formalaşmasında bu ərazilərdə yayılmış dinlərin əvəzsiz rolu vardır. Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan tarixinin, mədəniyyətinin və dövlətçilik ənənələrinin tam şəkildə təşəkkül tapmasında İslam dininin misilsiz yeri vardır. VII əsrdə Ərəbistan yarmadasında işıq üzü görün İslam dini 23 il ərzində möhkəmlənərək sürətlə bütün

yarmadanı əhatə etdi. Miladi VI əsrin sonları və VII əsrin əvvəllərində Bizanslılarla Sasanilər arasında gedən uzun müddətli müharibələr və hər iki dövlətin zəifləməsi İslam fəthləri üçün münbit şərait yaratmışdı. Qadisiyyə (636-cı il) və Nəhavənd (642-cı il) döyüşlərində Sasaniləri məğlub edən müsəlmanlar İran və Azərbaycana yiyələnərək böyük ərazilərə sahib olmağı bacarmışdılar. Tarixçilərin məşhur rəyinə görə İslam dini İran və Azərbaycan ərazilərində hicri 18-22, miladi 639-643-cü illərdən etibarən yayılmağa başlamışdır. (Təbəri 1995: I, 235), (Bəlazuri 1876: I, 255-256), (Əl-Əsir 1876: II, 235).

VIII əsrdə Azərbaycanda hakim dinə çevrilən İslam dini bu regionda yaşayan xalqların dini, mədəni, iqtisadi və siyasi həyatına rəng qataraq xalqın formalaşmasına və dövlətçilik ənənələrinin möhkəmlənməsinə bir başa təsir göstərmişdir. Daha sonralar Azərbaycan özü də İslam mədəniyyətinin və müxtəlif elm sahələrinin inkişaf etməsində böyük pay sahibi olmuşdur. Belə ki, dini və rəşadət elmlərinin sistemləşdirilməsində və inkişaf etdirilməsində azərbaycanlı alimlərin böyük xidmətləri olmuşdur. Bu ərazilərdən çıxan alimlər Quran təfsiri, kəlam, hədis, fiqh, əxlaq, dilçilik sahəsi ilə bağlı sərf, nəhv, bəlağət həmçinin fəlsəfə və məntiq kimi elm sahələrində tədris işləri ilə məşğul olmuş və qiymətli əsərlər yazmışdılar.

IX-XII əsrlərdə Azərbaycan mədəniyyətində intibah baş verərək elm, memarlıq və digər mədəniyyət sahələri yüksək inkişaf səviyyəsinə çatdı. Bu zaman intervalında Azərbaycan ərazilərindən ibn Sinanın tələbəsi Bəhmənyar, məşhur filosof Eynul-Qüzzat Miyanəçi, dilçi alim Xətib Təbrizi, Xəmsənin sahibi Nizami Gəncəvi kimi böyük alimlər və ədiblər yetişmişdir.

XIII-XIV əsrlərdə Monqolların yaxın Şərqi, xüsusi ilə Azərbaycana işğalçı yürüşləri elmi-mədəni mühitə mənfi təsir göstərsə də tam olaraq bu regionda elmin inkişafına son qoya bilmədi. Bu dövrdə Azərbaycan dünyada böyük tövələr verərək Nəsirəddin Tusi, Həmdullah Qəzvinli və Əbdur-Rəşid Bakıvi kimi məşhur alimlər yetişdirmişdir.

XVI əsrdə Səfəvi imperiyasının qurulmasından sonra Azərbaycan mədəniyyəti daha da çiçəklənərək elmin müxtəlif sahələrində əsərlər yazılmışdır. Səfəvi dövlətinin hakimiyyəti illərində şair və filosof Məhəmməd Füzuli, tarixçi Həsən bəy Rumlu və İsgəndər bəy Munsifi kimi bir çox alimlər yaşayaraq Azərbaycanın elmi-mədəni sahəsinə tövələr vermişdilər.

Zorxana Yaxın Şərqi və Hindistanda məşhurlaşmış və inkişaf etmiş qədim idman növlərindən biridir. Pəhləvanlıq güləşi hesab olunan zorxana bu ərazilərdə yaşayan xalqların dini və mədəni düşüncələrini xarakterizə edən bir idman sahəsidir. Zorxanayı təkcə idman növü kimi deyil, həmçinin regionun milli və dini düşüncəsini ehtiva edən xalq mərasimi kimi də hesab etmək olar. Azərbaycan, İran və İraqda daha çox yayılan bu idman növü pəhləvanlıq sənətinin və mübarizə ruhunun mövcudluğunu ortaya qoyur. Bu idman növündə hər bir hərəkət məzmunludur və daxilində dərin mənaları daşımaqdadır. Pəhləvanlıq və mübarizə ruhu zəngin folklor nümunələrində güc, qüvvət və iradə rəmzi kimi qiymətləndirilir. Pəhləvan obrazı xalq yaddaşında məğlubedilməz və güc sahibi kimi canlanması, insanların döyüşkənlik ruhunu ifadə edərək düşmənlərə qarşı mübarizəni gücləndirir.

Zorxana iki kəlmənin birləşməsindən meydana gəlmiş mürəkkəb bir sözdür. Zor sözü ərəb dilində "zeyn", "vav" və "ra" hərflərinin birləşməsindən meydana gələn "zəur" və ya "zur" kəlməsidir. Bu sözün mənalarına gəlincə isə sinənin orta hissəsi, sinə sümüklərinin birləşdiyi yer, su quyusu qazanın sındıra bilmədiyi daş, yarpaq açmamış xurma ağacının budağı, ağıl, güc, qüvvət və sairə anlamları daşımaqdadır. (Fərahidi 2004: II, 770; Tureyhi 2008: III, 200; Lübnani 2006: II, 571). Xana sözü isə farsmənşəli olub ev, məskən, bölgü, dama, kvadrat mənalarını verir. Başqa isimlərə qoşularaq kitabxana, qıraətxana, dəftərxana kimi mürəkkəb söz əmələ gətirir. (AMEA 2006: II, 421; AMEA 1985: 684). Zorxana sözünün lüğəti mənası güc, qüvvət evi mənasını verməkdədir. Daha sonralar isə ağır idman məşğələlərinin və yarışlarının keçirildiyi yerlər üçün istifadə edilməyə başlandı. (AMEA 2006: IV, 689; AMEA 1985: 224). Belə ki, güləşlə məşğul olan idmançılar və pəhləvanlar zorxana adı verilən xüsusi mərkəzlərə yığılaraq məşq edir və yarışlar keçirirdilər. Daha sonralar bu idman növünə təlim və yarışların keçirildiyi

xüsusi məkanlarına verilən zorxana adını verdilər, həmçinin idamanın bu növünə pəhləvan güləşi də deyilməkdədir.

Hər şeydən əvvəl qeyd etmək lazımdır ki, zorxana təkcə xüsusi hərəkətlərdən və məşqlərdən ibarət deyil, həmçinin dini rəmzlərdən və təlim vaxtı istifadə edilən dini motivli mətnlərdən təşəkkül tapmış bir idman növüdür. Zorxanada istifadə edilən dini mahiyyət daşıyan rəmzlərə və sözlərə diqqət yetirsək, bu idman növünün İslam dini ilə, xüsusən İslamın əsas məzhəblərdən biri olan Şiə məzhəbi ilə sıx bağlı olduğunu müşahidə etmək mümkündür. Bu idman növünün dini tərəfi, Şiələrin birinci imam (Kuleyni 2008: 292; Mufid 2010: 2) kimi qəbul etdiyi Əli ibn Əbi Talibin (600-663) (İbn Səd 2001: III, 21; İbn Hişam 1990: 262) şəxsiyyəti və həyatı üzərində qurulmuşdur. Belə ki, qəhrəmanlıq və şücaət simvolu olan İmam Əli döyüşlərdə göstərdiyi misilsiz cəsarət və fədakarlıq yaddaşlara həkk olaraq dillər əzbərinə çevrilmişdir. İmam Əli Bədr, Ühüd, Xəndək, Xeybər və sairə döyüşlərdə həmin dövrün adlı-sanlı pəhləvanlarını və mahir döyüşçülərini təkbətək döyüşlərdə məğlub etməsi onun haqqında qəhrəmanlıq dastanlarının yaranmasına səbəb olmuş və müxtəlif şifahi xalq yaradıcılığının inkişafına öz müsbət təsir izini qoymuşdur. O cümlədən İmam Əlinin şəxsiyyəti və tarixdə sərgilədiyi qəhrəmanlıq zorxana idman növünün formalaşmasında öz dərin izlərini qoymuşdur. Belə ki, zorxanada təlim və məşqlər zamanı İmam Əli haqqında deyilən dastanlar və şeirlər bunu bir daha sübut edir.

Zorxana idman növünün tarixi 1501-ci ildən 1736-cı ilə qədər hakimiyyətdə olan, Azərbaycan, İran, Ermənistan, İraq, Əfqanıstan, Qərbi Pakistan, Türkmənistan və Özbəkistan ərazilərini əhatə edən Səfəvilər dövlətinə gedib çıxmaqdadır (Rumlu 1931: 244). Böyük bir ərazilərə sahib olan Səfəvilər dövlətinin hakimiyyəti illərində zorxana Azərbaycan, İran və İraqda geniş yayılaraq inkişaf etməyə başlamışdır. XVI əsrdən etibarən qeyd edilən bölgələrdə məşq və yarışlar keçirmək üçün zorxana adı verilən xüsusi məkanlar tikilərək pəhləvan və güləşçilərin ixtiyarına verildi. Fransız səyyahı Con Şarden Yaxın Şərqi səyahəti zamanı (1673-ci il) öz xatirələrində zorxana haqqında belə qeyd etmişdir: "Pəhləvanların məşq etdiyi yerlər zorxanalar adlanır. Zorxanalar əsasən əhalinin varlı təbəqəsinin və dövlət məmurlarının evlərində yerləşirdi. Bu idman növünə Pəhləvan güləşi də deyirlər." (Chardin 1988: 201). Başqa bir alman səyyah Karsten Nibur da zorxanaları təsvir edərək, onların qrafik şəkillərini və məşq zamanı istifadə edilən musiqilər haqqında məlumat vermişdir.

Zorxana idman növünün inkişafının kulminasiya nöqtəsi Qacarların hakimiyyəti illərinə (1796-1925) (Андреевского 1890: III, 383) təsadüf edir. XIX əsrdən etibarən bu idman növü sürətlə inkişaf edərək Azərbaycan və İranda geniş vüsət almışdır. Yüksək çinli məmurlar zorxana məşqlərinə qatılaraq yarışlarda iştirak edirdilər. Nəsrəddin şahın hakimiyyəti illərində (1848-1907) bir çox yüksək vəzifəli məmurlar və zəngin insanlar öz şəxsi hesablarına zorxanalar tikdirərək pəhləvanların istifadəsinə verirdilər.

Azərbaycanda mövcud olan zorxana mərkəzlərinə gəlinə isə XVI əsrə aid edilən İçəri Şəhər zorxanasını göstərmək olar. Bu zorxana binası Qız Qalası səmtində Buxari və Multanı adlı karvansaraları ilə yeraltı yollar ilə birləşdirilmişdi. Həmçinin Azərbaycanın müxtəlif şəhərlərində Gəncə, Şəki, Şirvan, Naxçıvan, Şuşa və başqa bölgələrdə tarixi XIX əsrə gedib çıxan zorxana mərkəzləri mövcud olmuşdur.

Pəhləvan güləşi hesab edilən zorxana idman növünün özünə məxsus qaydaları və təlim metodları vardır. Xüsusi hörmətə malik Mürşid adı verilmiş şəxs xeyir-dua edərək təlim və yarışların başlanmasını elan edir. Məşq zamanı İmam Əlinin qəhrəmanlığından bəhs edən dastanlar, qəzəllər və şeirlər deyilərək pəhləvanlarda ruh yüksəkliyi yaradılır. Bundan əlavə məşqlər müxtəlif dini motivli musiqi sədaları altında da keçirilir. Təlim zamanı qol və ayaq əzələlərini möhkəmləndirmək və rəqiblə güləş zamanı hazır vəziyyətdə olmaq üçün xüsusi məşq alətlərindən istifadə edilir. Misal olaraq 60-80 kq çəkisi olan, taxtadan hazırlanmış qapıyabənzər və xüsusi tutacağı olan Səngi adı verilmiş məşq alətini göstərmək olar. Bu alətin

vasitəsi ilə pəhləvanlar xüsusi qol hərəkətləri edərək sinə, qol və çiyin əzələlərini bərkidirlər. Bundan əlavə təlim üçün mil və kaman adı verilən idman alətləri də mövcuddur.

Digər idman növlərində olduğu kimi zorxana idman növünün də təcrübə və peşəkarlığa uyğun olaraq dərəcələri vardır. Bu idman növündə 9 dərəcə mövcuddur ki, hər dərəcə müəyyən olunmuş göstəriciləri və səlahiyyətləri daşıyır. Bu 9 dərəcə üç ildən 40 ilə qədər dövrü əhatə edir. Hər bir müvafiq dərəcə sahibi aşağıdan yuxarıya uyğun olaraq imtiyazlar və vəzifələr daşıyır.

Səfəvilər və Qacarların hakimiyyəti illərində zorxana pəhləvanlarına və güləşçilərinə yüksək hörmət bəslənilir və xüsusi titullar verilir. XVIII əsrin sonlarında Azərbaycan, İran və Hindistanda şöhrət tapmış maşağalı Hüseynqulu Hacı Mürsəl oğlu və onun yetirməsi "altı aylıq" ləqəbli Əbdüləli Axundov, Hüseynqulu Mirzə Həşim oğlu, balaxanlı Sap Pənci, bakılı Şabı oğlu Abdulla və başqaları zorxana idman sahəsində yüksək hörmət qazanmışdılar.

XIX əsrin sonları 20-ci əsrin əvvəllərində Azərbaycanda yetişmiş Sali Süleyman və Rəşid Yusifov kimi zorxana pəhləvanları dünyada məşhurlaşaraq xalq hörməti qazanmışdılar. London, Paris, Praqa, Roma və başqa Avropa şəhərlərində döyüşlər keçirən Sali Süleyman bütün rəqiblərini məğlub edərək "çempionların qənimi" adını qazanmışdır. Sali Süleyman həmçinin Bakı, Tiflis, İrəvan, Gəncə və Dərbənd şəhərlərində özünə məxsus çıxışları ilə tamaşaçıları heyran qoyurmuş.

Bolşevik inqilabından sonra qurulan SSRİ-nin hakimiyyəti illərində repressiyaya məruz qalan tarixi idman növlərindən biri də zorxana idi. Zorxananın İslam dini ilə sıx bağlılığı və təlim zamanı istifadə edilən dini mahiyyət daşıyan şüarları bu idman növünün qadağan edilməsinə səbəb olmuşdur. Sovet hakimiyyəti illərində bu idman növü xalq yaddaşında qalaraq daha çox milli bayramlarda yaşadılırdı. Belə ki, Novruz bayramında insanlar boş sahələrdə və meydanlarda yığılaraq, pəhləvanların göstərdiyi idman hərəkətlərinə baxır və onların bir-biri ilə güləşməsinə tamaşa edirdilər. Sovet rejimi süquta uğradıqdan sonra öz müstəqilliyini əldə edən Azərbaycan Respublikası repressiyaya məruz qalmış bir çox adət-ənənələrə və qədim tarixə malik olan bir çox milli idman növlərinə həyat verdi. 1990-cı ildə Milli İdman Növləri Assosiasiyası yaradılaraq altı milli idman növü milli güləş, atüstü milli idman oyunları, nərd, mütəhərrik oyunları, zorxana və serim güləşi daxil edildi. 1992-ci ildən etibarən milli oyunlar bədən tərbiyəsi proqramına salınmışdır. Azərbaycan milli idman növü olan Zorxana və pəhləvan güləşi 2007-ci ildən Beynəlxalq Zorxana İdman Federasiyalarının (BZİF) üzvüdür. 52 dövlətin daxil olduğu BZİF tərəfindən keçirilən bütün yarışlarda Azərbaycan milli yığması iştirak edərək yüksək yerləri əldə etmişdir. 2007-ci ildə keçirilən Avropa çempionatında pəhləvan güləşi üzrə Azad Cəfərov və Asif Namazov 1-ci yeri tutmuşdur. 2008-ci ildə Koreya Respublikasında keçirilən Avropa Zorxana İdman Konfederasiyasının hesabat seçki konfransında Xanlar Qurbanov Federasiyanın vitse-prezidenti və texniki komitəsinin sədri seçilmişdir. 2009-cu ildə zorxana və pəhləvan güləşi üzrə keçirilən I Dünya kuboku yarışında Vüqar Qurbanov ağır çəki dərəcəsində bütün rəqiblərinə qalib gələrək birinci yerə layiq görülmüşdür. BZİF tərəfindən Vüqar Qurbanova "Cahan Pəhləvanı" adı verilmiş və "Qızıl Bazubənd"lə təltif edilmişdir. 2010-cu ildə ilin ən yaxşı federasiyası Azərbaycan Zorxana İdman Federasiyası, ən yaxşı pəhləvanları isə Vüsal Cavadov və Tural Əliyev seçilmişdir.

Nəticə

Zorxana qədim idman növlərindən biri olub, Azərbaycan, İran və İraq ərazilərində daha geniş vüsət almışdır. Pəhləvanlıq ruhiyyəsini özündə təcəssüm edən zorxana, yayıldığı regionun dini-fəlsəfi görüşlərini özündə ehtiva etməkdədir. Bu idman növündə təkcə cismani hazırlıq deyil, həmçinin mənəvi aləmə də diqqət yetirilərək, inkişaf etdirilir. Zorxana idman növünün tarixi Səfəvi dövlətinin mövcud olduğu illərə gedib çıxmaqdadır. Belə ki, Səfəvi dövləti qurulduqdan sonra bu idman növü sistemləşdirilərək dövlət dəstəyi almışdır. XVI əsrdən etibarən Səfəvi dövlətinin tərkibində olan ərazilərdə, pəhləvanların və güləşçilərin məşq etmək və yarışlar keçirməsi üçün zorxana adı verilən xüsusi məkanlar inşa edilməyə başlanılmışdır.

Məşq və təlim zamanı xüsusi bədən hərəkətləri ilə yanaşı dini anlam kəsb edən rituallardan və mətnlərdən istifadə edilir. İslam dini ilə sıx bağlı olan zorxana qəhrəmanlıq və şücaət kimi müsbət xüsusiyyətləri özündə simvolizə edir. Məşq zamanı oxunan mətnlər daha çox İmam Əlinin döyüşlərdə göstərdiyi qəhrəmanlıqlardan və fəzilətlərindən bəhs edir. Bu idman növünün formalaşması Səfəvilər dövründən başlasa da inkişafının ən yüksək nöqtəsi Qacarların hakimiyyəti illərinə təsadüf edir. Bu dövrdən etibarən zorxana ilə təkcə pəhləvanlar deyil, həmçinin zəngin və yüksək çinli məmurlar da məşğul olurdular. Zəngin insanlar şəxsi zorxanalar inşa etdirərək məşq edib, yarışlar keçirirdilər. Səfəvilər və Qacarların hakimiyyəti illərində zorxana pəhləvanları yüksək hörmətə və dövlət tərəfindən xüsusi imtiyazlara sahib idilər. Azərbaycanda Sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra repressiyaya məruz qalan qədim folklor nümunələrindən biri də zorxana idman növü olmuşdur. Bu idman növünün qadağan olunmasının əsas səbəbi isə din ilə sıx bağlı olması idi. Azərbaycan yenidən öz müstəqilliyini qazandıqdan sonra zorxana ikinci dəfə həyat taparaq inkişaf etməyə başladı. Müstəqillikdən sonra zorxana milli idman növləri siyahısına daxil edilmiş və 2007-ci ildən etibarən Beynəlxalq Zorxana İdman Federasiyalarının (BZİF) üzvü seçilmişdir. Son illərdə keçirilmiş beynəlxalq zorxana çempionatlarına qatılan Azərbaycan pəhləvanları peşəkarcasına iştirak edərək yüksək yerləri tutmağı bacarmışdılar. Hal-hazırda Azərbaycan dövləti tərəfindən zorxana idman növünə xüsusi qayğı göstərilərək, inkişaf etdirilməkdədir.

Qaynaqlar:

1. Əbu Cəfər Məhəmməd ibn Cərir ət-Təbəri (1995). Tarix-ər-rusul val-muluk.
2. Əhməd əl-Bəlazuri (1876). Futuh-əl-Buldan.
3. İbn əl-Əsir (1876). əl-Kamil fit-Tarix
4. Xəlil ibn Əhməd əl-Fərahidi (2004). Kitab-ul-eyn
5. Fəxrəddin Tureyhi (2008). Məcmə-ul-Bəyan
6. Əllamə Səid Şərtuni əl-Lübnani (2006). Rəvatib-ul-Məvarid
7. AMEA-nın Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu (2006). Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti
8. AMEA-nın Nəsimi adına Dilçilik İnstitutu (1985). Ərəb və Fars sözləri lüğəti
9. Şeyx Məhəmməd əl-Kuleyni (2008). Usul əl-Kafi
10. Şeyx Mufid (2010). əl-İrşad
11. İbn Səd (2001). ət-Təbəqat
12. İbn Hişam (1990). Siratu ibn Hişam
13. Həsən bəy Rumlu (1890). Əhsən ət-Tarix
14. Sır Jhon Chardin (1988). Travels in Persia
15. И.Е. Андреевского (1890). Энциклопедический словарь

HZ. ZEYNEP VE ANTİGONE – DOĞU VE BATI TRAJEDİSİNİN İKİ BÜYÜK BENZER BAYAN KAHRAMANLARI

Ferzad Tağlar

Tebriz, Nebi Ekrem Üniversitesinin Tiyatro bölümünün ilmi heyeti, P.H.D öğrencisi

Özet:

Taziye İslami İranın en soylu ve özerli oyunlarından sayılır ve çok önemli trajik tarafları vardır. Bu arada hem meydan oyunlarından sayılır ve hem kapalı yerlerde icra edilir ve söylemeliyim ki, İran'ın İslamdan önceki törelerinden kaynaklanır. Kerbela olayı Taziyede mihver olduğu ve şiie inanişından kaynaklanmak ve İmamların masum ve kutsal olduğunun altını çizmek için araştırmacılara göre onu Yunan Trajedisile tamamen eşleştirmek mümkün değil, ama eğer inançla ilgili konular şu kıyaslamaya mani olsa bile Trajedide kahramanın özelliklerini Taziyenin adamlarının özellikleriyle karşılaştırması yararlı olabilir. Başka açıdan Trajedi Yunan'ın ilk tiyatro türü ve tarzıdır. Hem kökü törelerde ve hem Yunan felsefesiyle karışıktır. Taziye ve Trajedinin farklarını bilmek ve onları tamamen kıyaslandıramamak yine kahramanların arasındaki en az dış benzerliklerinin görmesine mani ola bilmez. Hatta Taziye törelerden uzaklaştırmakla onu bir uluslararası Trajedisine çevirip ve etkili bir dünyalık metine dönüştürebiliriz. Bu arada şu makale Antigone ve Hz. Zeynep'in Trajedisini seçip ve kahramanlarını araştırarak benzerliklerini ve hatta eşitliklerinin altını çizmeğe çalışılır. Gerçi Antigone bir masaldır ve Hz. Zeynep'in macerasının kökü tarihedir. Makalenin araştırma tarzı kitaplara dönmek ve onları analiz etmektir.

Anahtar kelimeler: *Hz.Zeynep, Antigone, Odipus, Hz. Ali, Polynises, İmam Hüseyin, Hubris, Kreon, Yazid, Sofokles, Trajedi, Taziye.*

Ön söz:

Drama ve oyun temellerini her insandan oluşan toplumlarda bulabiliriz. Şu temeller her ne kadar danslarda ve bedevi insanların törelerinde belli olsa o kadar da modern sosyallerin dini törelerinde, siyasi mübarizelerinde, yol katetmelerinde tanınmıştır. Bu bedevi insanların törelerinin analizinde bir seri kutsal-dini ve Mitiojlik adetlerle karşılaşırız ki, modern çağında onları dramının kaynağı olarak kabulleniriz. Bazen onların kökü masallar bazen efsaneler ve bazen tarihi olaylardır ve camialar onların içeriklerine göre yer almalarıyla bazı tarzları ve formaları kendi ve özel yasalara ve maddelerile oluşturmuşlar (1). Kesinlikle Trajedi bu tarzların ilki ve en etkileyen formudur ve insanların hiss – muhabbet- idrak ve iç değişimlerine neden olur. Trajedi normal insanlardan üstün ve yüce olan kahramanların hayatını hikayet ve rivayet ediyor. Genelde Trajedi kader mahkümü olan insanın dertleri ve çilelerinin oyunudur. Öyle bir mahküm ki, zaman - mekan ve bir acı olay içinde tutulup ve direnir. Bu arada ne şu durumdan çıkabiliyor ne devam edip yaşama imkanını sağlayabiliyor. Trajedini yaratan cebir ve kaderin dört menşeyi vardır: Takdir ve tanrılar ve gökler iradesi- sosyal ve tarihi düzen- Huylar ve zat özellikleri ve cisim mahsusluğu. Kahramanın alın yazısı şu dört gücün üstünlüğünde oluşup ve biz Trajedini izleyerek o insanların hayatı ve kaderine tanık oluruz ki, şu hassas ve tehlikeli dönemde telaştan hiç vaz geçmiyorlar. Gerçi bu cebirin hisarında kahramanın bilerek ve ya bilmeden seçim yapması onun çizelgesini facia ve Trajik bir sona götürüyor. Trajedide olan şu cebir ve seçimin dikinişi kahramanı hatta acımasız ve kederli halinde bile takip edip ve onu en korkmaz ve yüce halinde gösteriyor. Böylece Trajedi şu klasik anlamında seyricini tesseli edip ve hayecanla dolu bir korku ona armağan ediyor ama yine sonunda hoş görülü bir manzara insandan gösteriyor ve şunu Andre Bunar Trajik keyifi adlandırıyor. Şu tanıtmanın devamında Çapman bir ahlaki maksatın altını şöyle çiziyor; insanı iyiliğe doğru götürüyor ve kötülükten koruyor ve Aristo'nun teorisine göre korku ve şefkat yaratmakla katarsis üretiyor. Eğer bu hiss olmasaydı hakikaten temeddün Trejedisiz yarım kalırdı ve şöyle araştırmalar oluşmazdı. Yukarıdaki tariflere göre, Trajedi ve onun içinde olan derin manalar ki, insanın tarih boyunca toplumsal tecrübelerinin kazançıdır ve bazen şu

tecrübeleri yaratır bile ve nesilden nesile aktarır eski çağdan şimdiki döneme kadar değişik halklar ve tameddünlerde çok az farklarla ve en çok benzerlerle görünüyor. Eski çağla karşılaşım ve ulaşımın zor olması ve ya genişlenmemesi çok yakın benzerlikler insanın zihnini Karl Gusatav Yung'un Arkitayıplar teorisine doğru yönlendiriyor ki, destanlar, hikayeler, efsaneler ve gerçekten oluşan ve tarihi ve sosyal olaylardan doğulan maceraların içine aktarılıp ve şunların en başında o kahramanlar bulunmaktadır ki, Trajedi kahramanlarının özelliklerinden ayrı Oto Rank'ın kahraman doğumunun efsanesinin merkezinde yer alıyor. Bu arada hiç fark etmez kahraman masallar dünyasına ayit olan birisi olsa (Odipus-Antigone-Gilgemiş-Zigfrid) ve ya dini-tarihi ve sosyal olayların ortasından doğmuş olsa (Musa- Hz. Ali-İmam Hüseyin-Hz. Zeyneb-Kuruş). Onlarda görünen tekrar yapılan olgular onları bir sınıfta koyuyor: Bir şey kahramanın doğumunu zorlaştırıp ve ya imkansızlaştırır. Sürekli bir kral-kraliçe-yüce ve kutsal bir masumun doğumuyla ilgili bir rüya ve ya kahinlik görünüyor ve genelde görünen şu tehlikeyi o şahısın babası ve ya dedesi anlatıyor. Bu makalede yaklaşık bin yıl arayla iki farklı medeniyetten iki bayan kahramanı seçilmiş ve onları Trajedi kahramanı gibi benimseyerek araştırmada yer alacaktır. Birisi Sofokles'in yarattığı Antigone masallardan ve efsanelerden doğmuş ve diğeri Hz. Zeynep sosyal ve dini tarihi feci bir olaydan, yani Kerbela macerasından baş kaldırmış. Makale her iki kişinin Trajedi kahramanı olduklarını ispatlayıp eşit ve benzer özelliklerini kitaplardan aldığı işaretlerle analiz edecektir. Ne kadar Taziye araştırmacıları onun Aristo'nun tarif ettiği Trajediden farklı olduğunu belirtselerde makale sadece uzman tiyatro sanatın bakışıyla her iki kahramanın iç ve dış taraflarını – ikinci Trajedinin inançla ilgili olduğu sorumlularına karışmadan – sadece uzmanlık açısından mantıklı koşullar içinde açıklayacak ve Doğunun en doğal Trajik hikayelerinin Yunanistan'ın değerli Trajedilerinden farklı olmadıklarını, hatta beraber ve bazen üstün olduklarından bahsedilecektir.

Antigone Trajedisinin metni ve geçmişe bağlılığı:

Labdasidlerin hanedanı Agnor ve Kademustan Laiyus ve Odipusa kadar tanrıların bedduasına tutulup ve hepsi çetin bir ölüme yakalanırlar. Hatifler Laiyus'a seslenirler ki oğlunun kaderine şöyle yazılmış; Babsını öldürüp ve annesile evlenecektir. Baba ve anne Odipus doğduğunda onu kaderden uzak tutmak için Kitariyon dağlarına bırakıveriyorlar ve çobanlarına onu öldürmeğini emir ediyorlar. Çoban yapamıyor ve onu Korintus ülkesinin çobanına bırakır ve o çocuğu Polibus ülkesinin padişahına teslim ediyor. Odipus orada büyüyor ve gençliğinde kendi kaderinden haberdar oluyor ve Korintus'tan kaçıyor, ama ne yazık ki, yolda kendi gerçek babasına rastlar çatışmada onu öldürmek zorunda kalır. Şu kaçışın devamında şehire doğru geliyor ve bir canavarla karşılaşılıyor ve onun bulmacasını çözerek şehirin insanlarını kurtarma ödülü olarak padişahlığına seçiliyor ve kraliçe ile kendi annesi olduğunu fark etmeden evleniyor ve şöyle kader okları alınca takılıyor (2). Adalet ve mutlulukla padişahlık yaparken günlerin birinde şehir belirsiz nedenle Tauna yakalanıyor. Bela bulmuş insanlar Odipus'un yanına geliyor ve yardım istiyorlar. Odipus tanrıların yardımıyla bir büyük suç ve hatanın hadis olmasını anlayıp ve Taun'u onun sonucu olduğunu anlıyor. Tanrıların kararı şöyle açıklanıyor ki şu rezaletin sebebi bulunup ve ceza verilmeyince masum insanlar birer-birer ölecekler. Odipus bilmeden hoşgörü ve iyi niyetle kendi adaletçi fitratından ve bilinçlik cevherinden bir kaç grupu meseleyi araştırıp çözüme gönderiyor. Bu arada Kreona bile şüphelenir ve onu komplo amacıyla suçluyor. Yavaş-yavaş kanıtlarla Odipus'un geçmişi ortaya çıkıp büyük hatası faş olunuyor. Odipus'un annesi Yukaste intihar edir ve Odipus ettiği yeminden dolayı kendini cezalandırıp kör ediyor ve tanrıların kararına baş eğip Kolonus'a sürgüne gidiyor. Sürgünde Odipus'a tek kişi yoldaş ve yaralarına merhem olan Antogone'dir. Odipus zamanla berduş ve avare olduktan sonra tanrıların affıyla azaptan kurtulup, bağışlanır ve ölüyor. Odipus'un ölümünden az sonra bir büyük savaşta Etokles ve Polynises Odipus'un oğulları birbirlerine karşı olarak ölüyorlar. Etokles Kreon'dan yana olduğuna göre saygıyla gömülür, ama Kreon Polynises'in gömülmesine mani oluyor. Antigone Kreon'un şu yaptığını tanrıların, insani ve aile kanunlarına karşı gelerek Kreon'un tahditlerine rağmen gizlice kardeşini

gömüp sonunda tutuklanıyor. Kreon kendi kardeşinin kızını ve oğlunun sözlüsünü bir köşe yerde hapis ediyor ve Antigone mahbaste kendini asıp intihar ediyor. Antigone'nin ölümü Kreon'u daha da zorlaştırıyor. Çünkü onun ölümüyle oğlu Heymon intihar ediyor ve şu intiharın arkasından Eyrodike'nin intihar haberini aldığı anda çöküyor ve Antigone'ye mağlup oluyor.

Hz. Zeynep Trajedisinin metni ve geçmişe bağlılığı:

1400 yıl bundan önce Hz. Muhammed Kureyş kabilesinin Beni Haşim hanedanından Mekke şehrinde doğuluyor. Hazretin doğumunda gelecekle ilgili kehanetler yapılmış ve bazı rivayatlara göre doğumunda oluşan bazı mucizeler şu kehanetleri tamamlıyor. Şu kahinliklerle ilgili ilk olarak İran mecusları tarafından açıklanmıştır ve şöyle denilir; Hazret 12 yaşlarında şimdiki Suriye yolculuğunda bir Hıristiyan rahibe rastlıyor ve rahip hazrete peygamberlik müjdesini veriyor. Hazret gençlikte butperesliğe verdiği tepkiye göre hep Beni Ümme hanedanının tarafından ki kendi akrabaları onu suçlanıp düşman olarak görüyorlar. Ancak kırk yaşlarında peygamberliğe seçiliyor. Çevresinde olan insanlardan ilk davetini Kabullenenlerden Hz. Ali amcası Ebu Taleb'in oğlu sayılıyor. Hazret bir dönem çocukluğunda amcasının himayet bayrağının altında olmuştur. Gelecekte Hz. Ali peygamberin biricik kızı Hz. Fatime ile evlenip hazretin damadı oluyor. İki kabilenin tarihi anlaşmazlığının devamında Hz. Ali'nin veli olmağını Hz. Muhammad'ın vefatından sonra Beni Ümme kabilesi benimsemiyor ve böylece İslam askerinin Hz. Ali gölgesinde galip olmasına rağmen ve Beni Ümme'nin görünüşte İslama inanmağına rağmen 25 yıl Hz. Ali susuyor ve Ebu Bakir, Ömer ve Osman halifelik başına geçerler. O zamana kadar Osman öldürülür ve Hz. Ali dördüncü halife gibi tanınarak yerine geçiyor. Osmanın hilafet zamanından peygamberin hanedanının ayağı tamamen hükümetten kesiliyor. Ama Osman'ın ölümünden sonra Hz. Ali Beni Ümme hanedanının ekonomik ve siyasi iktidarını kırarak bir kez daha gerçek İslamın yüzünü ortaya çıkartıyor ama bu mesele uyumsuzluk ateşini iki söylediğimiz kabilenin arasında daha dünden beter güçlendiriyor ve Hz. Ali ile Muaviye yüz yüze iki düşman olarak beş yıla yakın birbiriyle mukabele ediyorlar. Çünkü Hz. Ali Basre, Mısır, Yemen ve Kufe valiliğini değiştiriyor ve Muaviye'nin yerine Sahl ibni Hanifi'ni Şam'ın valisi ediyor ve önemli olan şu ki, Hz. Ali'nin adalet ve dürüstlük kılıcının en keskin tarafı Osman hükümeti döneminin kendi adlarına biriktirdiği servetine nasip oluyor. Bu kin ve düşmanlık yüzünden Hz. Ali nin beş yıl halifelik zamanında katletme komplosu planlanıp ve Hz. Ali nihayet katl ediliyor, aslında şehit oluyor ve onun yerine Muaviye 22 yıl Şam'ın valiliğinden sonra bu kez İslami hükümetin başına geçiyor ve 20 yıl daha halifelik ediyor ve şu dönemde islami padişahlığı tespit ve gerçek İslami hükümeti tamamen yok ediyor. Bu arada İmam Hasan'ın sülh etmesinden faydalanıp onu da sonunda eşinin eliyle zehirleyip şehit ediyor. Ama yine de ömrünün son yıllarında Hz. Ali'nin küçük oğlu İmam Hüseyin'in itirazının tehlikesi karşılışıp kendinden sonra oğlunun nasıl İmam Hüseyin ile baş edeceğinin meraklısı oluyor. Muaviye'nin ölümüyle iki belli cereyan İslam tarihinde oluşuyor ki, birinin temsilcisi Yezid Muaviye'nin oğlu ve diğerinki İmam Hüseyin'dir. Hicretin 61. yılında Yezid'in adamlarının eliyle İmam şehit oluyor ve buradan Hz Zeynep ve ailesi isarete alınıyorlar. Elbette demeliyim ki Hz. Fatime'nin şehit olma zamanından Hz. Zeynep beş yaşında çocuk olmasına rağmen ailesinin çile ve felaketlerine şahitlik edip otuz yıl boyunca birer-birer önce babası Hz. Ali'ye sonrada kardeşlerine sabır taşı oluyor. Kardeşi İmam Hüseyin şehit olduğunda ibni Ziyad'ın emriyle başı bedeninden ayrılıp Şam'a gönderiliyor ve teni de parça parça oluyor ve sadece İmam Hüseyin'in Hz. Seccad oğlu ve Hz. Zeynep'in cesurluğu ve hitabeleri yüzünden hem Kufe'de, hem Şam'da bedeninin Beni Asad eliyle gömülmesine ve nihayet kırk gün sonra başın bedene döndürülmesi izini veriliyor ve sonunda ailenin yokluğu gamını çekemeyen Hz. Zeynep bir buçuk yıl sonra vefat ediyor. Ama İslam meşalesini sağlam bir şekilde Hz. Saccad'a bırakıyor. Burada şunu belirteyim ki, Taziyenin Yunan tiyatrosu gibi belli bir oyun metni olmamağına ve sıradan insanlar şu hikayeni anlatmalarına göre metinlerde çok çeşitli farklar görünüyor. Yani şu metinler ilmi olmadıkları için gereken kurallardan ve noktalardan drama açısından boşlar ve hepsi sırf töre amacıyla yazılmış ve sıradan oldukları için deyişler tertip

içinde yaratılmışlar. Bu olayın yıllarca anlatılması sadece kербela olayı ve İmam Hüseyin`in yoluna ışık tutmak amacıyla gerçekleştirilip ve hiç drama maksatları hedef olmayıdır. Onun için hiç bir zaman bir dramatik metin yazılmayıp ve sahnelenme ilmi kanunları göze alınmayıdır. O nedenle ben de şu makalede elde olan sıradan metinlere başvurup ve araştırmamı onlarla iletmişim. Konuya göre de sadece Hz. Zeynep`in İmam Hüseyin`in şehit olduktan sonraki hayat dönemini ta vefat ettiği zamanının olaylarına kadar gözden geçirip analizini yaptım.

Trajedî kahramanı:

Aristo`ya göre Trajedide altı cüz görünmelidir; Söyleşi, Oyun manzarası, Ses, Fikir-Karakter ve Plan. Antigone ve Hz. Zeynep Trajedisiyle karşılaştığımızda tüm bu parçalar göz önünde parlıyorlar. Yani hem olayın zamanı ve hem mekanı bellidir. Hem karakterlerin sıfatı hem özellikleri aydındır. Mesut ve talihlilikten karabahtlığa düşmelerinin nedeni onların davranışlarıdır. Şu Trajedilerde hem fikir ve akideler hem eserin içeriği görülendir ve bunların hepsi söyleşi sebebiyle anlatılır. Bazen şu söyleşi ses ve şarkı kalıbında, bazen de konuşma halinde yazılıyor. Her ikisinde olayların tertipi Aristo`nun yazdığı kurala uygundur; Giriş – İlk kriz – Düşüm – Çekişme – Son kriz – Zirve noktası – Düşümün açılması ve Sonuç. Malesef şu tertipi analiz etmek hem aydındır hem şu makalenin amacı değildir. Bunların başında en önemli olan plandır ki, temel olaylarını nedenleri tertibiyle anlatıyor ve hikayeni baş, orta ve son bölümlere bölüyor ve hepsinde üç birlik kuralı, özellikle de mevzu birliği temeldir. Her ikisinde de hem kahraman hem kahramana karşı olan bellidir; Antigone-Kreon, Hz. Zeynep ve Yezid. Dramatik aksiyonu ve çekişmeni yaratan kahramanlar ve hikayeni ilerten ve yönlendiren insanlardır. Hatta kahramanlara karşı olanlar belli ve analizimizde sözkonusudur. Önce her iki oyunun Trajedî olması farzını kabullenmekle şunu ispatlamağa telaş edeceğiz ki, her iki bayan Trajedî yatağında ve Trajedinin kahraman özelliklerinden açıklama yapmasına göre Trajedî kahramanıdır. Trajedî kahramanının mütedavil tanıtmasına göre kahraman o kese denir ki, kaderi mesutluktan faciaya döne ve bu zeval dışyüzde olsa bile onların değerlerine rağmen gerçekleşe. Bu karakterler (Antigone-Odipus-Hz. Zeynep ve İmam Hüseyin) genel insanın temsilcileridir ki, büyük bir ruha sahipler ve ahlaki bir seçmenin zorluğu ve çilesiyle yüz yüzedirler. Trajedî kahramanı şu geri gelmesiyle seyircide korku ve şefkati uyandırıp onun temizlenmesine (katarsis) neden oluyor. Ama şu aşağıya doğru akımın ve faciaya gitmenin sebebi Hamartiya (Trajik hata) – Akrasiya ve Hubris kalıbında bahsedilmelidir. Hamartiya eğer kahramanın bilmeden yaptığı hataya denirse (3), aynı Osipus`un anlattığımız hataları Antigone - Hz. Zeynep ve ya İmam Hüseyin gibi karakterlere şamil olamaz. Çünkü onların bilerek adalet ve hakikata doğru hareketleri ve zulüm ve istibdada karşılıkları bilimlerine dayanaktır ve hata değil, açık görüşlük ve cesaretin en zirve noktasıdır. Kendilerini sıradan insanların gündelik mezahirlerinden yukarı ideallere feda ediyorlar. Akrasiya o zaman baş verir ki, fail en iyiyi seçebilerek tam tersine davranır ve bilerek kötüye doğru adım atıyor (4). Sokrates ilk olarak Akrasiya`yı anlatıyor ve kendi de onun oluşmasını imkansız buluyor. Çünkü onun açısından hiç bir insan kendini bilerek hataya yönlendirmez ve en iyiden kolayca vazgeçmez. Elbette şu en iyi denilen konu hikayenin içinde kültürel noktalara ve kahramanın ideallerine göre bahsedilmelidir. Sokrates`in bakışıyla eğer bazen bazı insanlar bilerek hataya doğru koşuyorlarsa, nedeni onların bilmemezlikleri ve cehaletidir ki, o hatayı doğru zannediyorlar ve temelde cehalet Trajedî kahramanının özellikleri dışında bulunmalıdır. Ama Aristo Akrasiya`nı benimseyerek muhakkak ve asıl bilimi ayırarak şu lezzete yenilen akıllı Antagoniste layık görüyor. Yine de Antigone ve Hz. Zeynep şu konunun dışında yer alıyorlar. Ama üçüncüsü - ki yinede eski Yunanın felsefe ve drama düşüncesinden kaynaklanıyor – Hubris`dir. Yani haddini aşmak, çünkü dünyada her bir şeyin bir haddi ve sınırı var ve onu aşmak bir bağışlanılmaz hata olabilir ve bu açıdan dünya adaleti de şu sınırları geçmemezliktedir (5). Ama bazen ölümsüz tanrılar ve Tumas Habz`in söylediği gibi ölümlü tanrılar (Levyatanlar) yani Padişahlar – Hakimler ve..... bile şu sınırları geçiyorlar. Ayaklarını gereğinden fazla uzatıp ve diğerlerinin işkence –azarlama ve ölmesine bile neden olabiliyorlar. Böylece şöyle

ölümlü tanrının görevi adaleti yaymaktır ve daha tanrılaştırması gerekiyor ki, bahşış işine layık olsun. Bizim amacımızda olan Trajedilerde şu haksız görgüsüzler (Kreon ve Yazid) tüm diktatörler gibi taş yürekli ve hiç yaratılanın gamını çekmiyorlar ve hatta kendi isteklerine bile aldırmayan hakimlerdir. İnsan nasıl şunların adaletsiz dünyalarında adalet arayabiliyor? Böylece Antigone ve Hz. Zeynep gibi kahramanlar adalet devrimine kalkıp hikmet ve felsefe hükümet sahasının en büyük ve kutsal kahramanlarına dönüşüyorlar. Trajedinin kahramanı kendi ideallerine bağlı olarak acımasız ve bazen ölümlü bir karşılaşmaya kendi camialarında davet olunuyorlar. Bu kahraman insanların uyanıp ve faydalanmaları için adalet ve hakikati muhakkak bilmek için karşılaşmadan başka çare bulamıyorlar, ama şu çekişmede seçim yapmaları gerekiyor. Şunun altını çizerek söylüyorum ki, Yunan Trajedisinde hiç bir zaman kahraman şahsi sadakatini ve İslami Trajedide dini değerlerini kurtuluş için feda etmez (6). Buna göre her iki kahraman bir taraftan kutsal ve tanrısal bağımsızlığa varmak için ve diğer taraftan yaşam bağlantıları arasında ikiye bölünmek arasında durup mücüdile etmeleri ve seçimleri için trajik oluyorlar. Böylece hem Sofokles, hem Kerbela Taziyesini kayıt eden adam tarihi olayın ve efsanenin üzerine en iyi cekişmesini yaratıyorlar. Hayatın vazgeçilmez kanunları ve onların önünde baş eğmeyen bir büyük ruhun çekişmesini yaratıyorlar. Onlar geniş ufuklara ve sonsuz imkanlara varmak isterler ve bunlar onların en önemli olan özelliklerine iki büyük Trajedide dönüşüyor: İnsanın kaderinin asıllığı ve azimliliği- insanın yaşamının sona sürmemesi-doğa olan şifreler ve sırlar örneğin kader-kaza ve akla gelmeyen ve gerçekçi düşünceye gelen işlerdir. Ne Antigone, ne Hz. Zeynep hiç birisi kendi çağlarının Levyatanlarının elleri bağlı kurbanları değildir ve sonunda şu kahroluş onların derdini düşünmeye doğru götürüyor. Şu kahramanlar tüm irade güçleri ve sadakatlerine rağmen en zor ve hayvansal ve akla karşı olan kabalıklar ve bazen kendini dağıtan şefkatin önüne seriliyorlar. Eğer eski ve klasik hikayelere dikkat edersek kralllar ve kraliçeler gibisi Trajedide en önemli yeri tutup ve karakterleri sıradan bir insanın karakterlerinden yücedir ve kendi gizli yeteneklerine aynı doğa gibi dayanıp perişan durumlarda sıradan insanlar yarattığı sınırlamalardan çıkıp öteye giderler. Hz. Zeynep ve Antigone'nin aileleri önemli bir hanedanlardır ki, kendi cesaret, sadakat ve bilimleri dolayından Doğu ve Batı kültürünün tarifinde sıradan insanlardan yukarı gidip ve hiç sınırlamada yerleşmiyorlar. Sofokles kahramanlarının hakikatinin göstermesine gerçeklerinin göstermesinden daha çok önem veriyor. Tabi ki hakikatin ideallere yakın olduğu için drama açısından Hz. Zeynep gibi karakterlerin tanıtımına çok yakın olabilir, ama Hegel'in dediği gibi Antigone Yunan felsefesini göze alarak kişilik hakları ve temellerini delvetin cebiriyle çekişende başka şeylere üstün geliyor. Gerçi Antigone'nin amacı saadet ve faziletten başka bir şey değil, ama kesin fazilete varmak için seçilmiştir. Ama Hz. Zeynep'in karakteriyle karşılaştığımızda kendi kişilik haklarından daha çok önemli olan onun mutlak marifetidir ki, ilhamdan yaralanıyor. Yani aynı o ışık gibi tanrı kendini göstermek amacıyla imanlının kalbine yerleştiriyor. Şu masum ve imanlıların amacı saadete varmaktır ve saadet yolunun ilk adımı şeriat, orta adımı tarikat ve son adımı hakikattir ki, imanlını Tanrı'ya ve cennete götürüyor. Hem Batıda, hem Doğuda bu kahramanlar insanları kurtuluşa götürene kadar koruyuculardır. Genelde bunların söyleşileri değerli ve şairanedir ve kader mahkumlarıdır. Bu kahramanlar görünüşte de ölüme yenilseler bile yine de zirvedelerdir. Trajedide kahraman saygıya sahip ve bu değer fazilette beraber bu bilim kahramanının kendine hakim olduğunu sağlıyor. Bunun için şu kahramanların durumu o zaman zorlanır ki güçle vücutlarına maana veren insanlarla karşılaşıyorlar, aynı Kreon ve Yezid gibilerle. Genelde böyle düşünülür ki, Trajedide asıl karakter aynı Antigone ve Hz. Zeynep gibi eğer hikayede mihver olurlarsa bir tür seçkinlik, değer ve özel puanları olmalıdır. Şu seçkinlik ilahi de olabilir. Böyle kahramanın tanınması seyirciye çok kolay oluyor.

Antigone'nin kimlik ve çizelgesi:

Antigone, Tebay'ın padişahı Odipus'un en küçük kızı ve çocuğudur. Antigone'nin iki abisi Etokles ve Polynises ve İsmene adında bir ablası vardır. Kader (daymon) Trajedinin bir

ayrılmayan parçasıdır ve bunun için Antigone Trajedisinde direkt olmasa bile çok önemli bir rolü var. Antigone'nin yıllar boyu Odipus'un kenarında olması ve ailesinin kaderinden dolayı çektiği dertler onun da yaşamını çile altına almış ve sonunda da yaşadığı facia ve çektiği tüm zorunluluklar hepsi şu kaderin gölgesinde yaranmış. Poetika da Aristo'nun Trajediden yorumları Sofokles'in eselerinin esasında olduğu için kahenlik ve kader dramatik çekişmenin yaratmağında ve karakterlerin tanıtmasında çok önemli bir yeri var. Yani kaderle Trajedinin kahramanı çileleri çekmeğe-çekişmeğe ve tehlikeye davet olunuyor. Kader kahramanın hayatında vazgeçilmeyen bir iz ve işaretler ki, bu manada kahraman azap çekmeli ve dayanmalıdır ve nihayet onlarla baş etmeli ve onlarla yaşmalıdır. Kahraman ve ya bazen ona karşı gelen Anatagonist şu kaderin önünde arayışlarına göre tarif ediliyor. Ama drama özellikleri açısından karakterin hiç bir yaptığında kader insani nedenlerini tamamen yerini alamıyor. Yani kaderin kati olmasına rağmen insan da kendi düşünceleri ve yetiştirildiğine göre kendini gösteriyor ve kader maceranın başka boyutu oluyor ki, insani sebeplerle dengeli halde olaylar ilerliyor. Elbette kader şuna da delalet edebiliyor ki, kahramanın amelleri, mesala, Antigone'nin yaptıkları başka kıyasıda da var ve onun hayatını sıradan insanın yaşamından üst yüzeyde tutuyor. Bahsettiğimiz oyunda kaderi belirten adam Tirziyas'tır. Kader dediğimizde hemen bildiğimiz tarifi sonuçlamak yanlış oluyor. Belki hakikaten şu kader denen şey ilahi keşiftir ve cihanın - insanın düşüncesinden yüksek olan kurallarının anlamasıdır. Tirziyas bir habercidir ve kahin değildir, sadece nazarlanmışlar öyle oluyorlar. Antigone düne kadar Tebay'ın sevimli padişahının kızı ve kuzusu sayılırdı, bugün babasının yaptığı hata ve ölümünden dolayı kardeşlerinin savaşına ve Kreon'un bozuk siyasetlerine göre faşist olduğu için kendi inançlarının ve dini düşüncelerinin, insani hisleri ve aile muhabbetlerinin ve hatta açıkça istekleri ve sosyal refah ve emniyeti arasında zor bir çekişme yaşıyor ve bunların hepsinin kökü aldığı aile eğitimleri içinde ve asil ve soylu kan taşıdığı ve hatta yıllar boyu babasına eşlik etmek için vücudunda toplanıp ve onu adalete, aşka, hakikata, bilime ve fedakarlığa doğru götürüyor ve bu nedenlerle Kreon'un emrin çiğneyerek abisi Polynises'in cesetini gömür ve bunun için de hayat dolu olmasına rağmen ölüme doğru gidiyor ve şu Eros'la dolu ruh ölüme bile bize ölümlü yenmek ve kahramanlık duygusunu yaşatır ve düşüncesinin ölümsüzlüğüyle bizde değişim yaratıyor. Antigone oyunun başlangıcında ablası İsmene'ye şöyle diyor: Beni ve benim çılgınlığımı bana bırak da atılganlıkla işime başlayım. Bunun sonu onurlu ölümden başka olmayacaktır. Antigone kendi doğal sesiyle konuşuyor ve şu dile getirdiği hayatın en dürüst gerçeklerinde hiç abartmadan görünmüyor. Antigone tanrıların yasalarını sırf dün ve bugün için bilmiyor. Ona göre erken ölümü kenedisi için bir bağış görüyor ve onun için talihsizlik kardeşinin mezarsız olmasının yarattığı çile ve kanunların hiçe sayılmasıdır. Antigone'nin ruhu ve zihni aşkla doludur ve şu aşk Antagoniste geldiğinde çok kati halde kine dönüşüyor. Bunların hepsini Antigone babasından miras aldığı bilime borçludur. Bilim yanlışlıktan kaçmaktır. İnsan bilim nedeniyle sınırları ve bedeninin cebirin aşır ve kendiliğinden öteye gider. İnsanın kör zatını daha insani yapar ve onu insanlar için işe alır. Bilim sebebiyle cüz insan genel insana dönüşüyor. İnsanı kendi kimliğine ve hayatını unutmadan ışık gibi genişlendirmesine ve tanrılara ve hayatın yazılmamış kutsal kurallarına yaklaşıyor. Bilime el tapmağın çabası Torat tan ta Promete, Antigone, Odipus, Musa ve İsa dan İmam Hüseyin ve Hz. Zeynep'e kadar her bir çileyi kendinde boğup ve biz sıradan insanları yeniden yaratır ve yukarılara götürüyor ve bunların hepsi yıllar boyu baba kızın tek başına oturmalarının eseridir. Sözdaşlar Antigone'yi şöyle anlatıyorlar: Onun da isyancı huyu, inatçı babasına çekmiş. Biz makul halde şöyle farz edebiliriz ki, Trajedinin kahramanlarının yaptığı işler bir büyük iradenin cüzüdür. Bu nedenle Hegel'in de bakışına uygundur. Ona göre Antigone ve Kreon'un karşı gelmeleri insani ilişkilerde lazımdır. Bunların savaşması bir gerektir, çünkü cebirle birbirinin kenarında yaşayan insanlar er ya da geç iki şeyi iddia edecekler: Başkasına galip olamayı ve doğruyla yanlışın idrakını. Sofokles'in karakterleri birbirlerine yaptığı işlerin ortasında inanıp idrak olunuyorlar. Muhalifler birbirlerini belirtmek mecburiyetinde bırakıp o zaman asıl kendileri ve diğerlerini yaratma

süreci başlıyor. Antigone ve Kreon'un çekişmesinde Antigone yazılmamış kanunların inatçı olmasıyla bir Levyatanın karşısında duruyor ve tanrılar o kuralları onun kalbine yazmışlar. Antigone, Kreon'un irade ve emrini çiğnemek için Zeus'un yattığı kanunlara, yani dünyanın en doğru kurallarına adaletiyle yüz getiriyor. Bu arada kendi gurur, inatçılık, irade, aşk ve dindarlığı ile hakk olduğuna inanıyor. Amacı için kolay olmasa bile sözlüsü Heymon'u yalnız bırakıyor. Gerçi Heymon aşkının hişmeti için ve babası Kreon'un emrine rağmen geleceği – annesi ve babasını bırakıp ve kendini Antigone'nin amacına feda ediyor. Tanrılar kurallarına uyarak kardeşini gömdükten sonra Antigone'ni neşe ve huzur dolu ediyor ve şu huzur kendisini güçlendiriyor. Gerçi Kreon dıştan yaptıklarını devlete ve hükümete yararlı olduğunu söylüyor ve onları kanunların ta kendisi biliyor, ama daha azimliliği, cesareti ve siyasi şuurunun olmaması herkese belli olmuştur. Çünkü ne milletin hukukuna, ne tanrıların asıl kurallarına saygı duymuyor. Hatta sözdaşlarının sözlerini karşı bulduğunda kabul etmiyor ve faciaya varana kadar eşi ve oğluna hiç değer vermiyor. Buna Kreon sindromu derler ki, bir faşist hakime işare ediyor ve mulaif sözelerin duymaya hiç gücü yok ve onun çevredekileri de korkutan yurek sözlerini diyemiyorlar ve sadece hakimın hoşlandığı konulardan bahsediliyor. Gerçi onun karşısında Antigone adında bir panzehir vardır ki, mübarize ve direnme heyecanı ve iradesini ve zora yok deme gücünü yaratıyor. Kreon oyun boyunca insanlara hürmetten konuşuyor ama aşk –saygı-inanş ve hepsini kendi faydalarına doğru yönlendiriyor ve yavaş yavaş kendi tüm ülke, millet ve tanrıların kurallarının yerine oturuyor ve böylece gerçek Kreon'un yüzünü orataya çıkarıp ve hatta Tirziyas ve kendi sözdaşlarına karşı gelmekle ve zatını dışa dökmekle her şeyi tamamlıyor ve yavaş yavaş çevresi tamamen boşaldıktan sonra komplo teorisine yakalanıyor. Ama bunlara ve bütün tehlikelere rağmen Antigone cesurca Kreon'un önünde kendi düşüncelerinin savunmasından vazgeçmiyor ve hakk olduğuna inanarak tanrılar kurallarını yerine getirmekten esirgemiyor. Onun sözleri ölümsüz ve ağır, aynı tanrıların sözleri gibi döküveriyor. Ölüm onun her kelimesinde zorunlu ve katidir, ama bilerek ölümlü özgürlüğü arıyor. Tam tersi Kreon korkutan ve kendini savunmak amacıyla Tirziyas'ın tahditlerini ve ailesinin kırmağından esirgemiyor. Antigone ve Kreon davranışlarının formlarında çok eşitlerdir ve şu eşitlik iki aynı ağırlıkta olan gücü bir etkili çekişme için bir araya getiriyor ve bu muhalif güçlerin beraber çekişmesi dramının esasıdır. Her ikisi deliler gibi çekişiyorlar. Her ikisi bükülmemeli iradelerle karşıkarşıya geliyorlar. Her ikisi kendi ideallerine son derecede vefalıdır. Her ikisi inatçı ve taassüplü, ama bu eşitlikler farklı ruhlarda olduğu için farklı anlamlarda işe alınıyorlar. Kreon sonunda inatçılığının bedelini ağır halde ödeyip ve Antigone'nin doğruluğunun önünde diz çöküyor. Ama Antigone'nin ölüsü bile dimdik kalıyor. Şu uyarıyı faciadan önce Heymon Kreon'a vermiştir ki, eğer herkesin inancının önünde durarsan çoğ zaman geçmez yalnızlık içinde yok olursun. Ama Antigone'nin yalnızlığı dıştadır ve ruh yalnızlığı değildir. Antigone hatta son dakikalarda ve ölüme yakınlığında sevgili abisini içine saklamış ve şu sevgi onu ezeli birliğe götürüyor ve böyle tarihte hakikat kraliçesi olarak ölümsüz benimseniyor. Trajedinin şu bizde yarattığı uyumluluğunda hiç bir şey Antigone'nin Kreon'a galip olması kadar ve onun hakk olduğunun kesin olduğu kadar bizi içten huzurlandırmıyor. Antigone özgürlüğün ruhu ve ta kendisidir ve onun kökünü aşkta bilen birisidir. Antigone ölüyor ama Kreon'un düzenini bozuyor ve onu tarih boyunca mahkum ediyor. O kayıtsız toplumda tam bir Anarşisttir ve böyle sosyallarda Antigone lerin ölümleri katidir, çünkü şu ölüm kalıcı eserleriyle başka şekilde hayattır. Biliyoruz ki, bu an Trajedi'de bir insanın yeniden doğulma anı olabiliyor ve şöyle bir dünyada hiç bir zaman daha hiç Antigone işkence görmeyecektir ve hiç Kreon şaşırıp kalmayacaktır, çünkü insan ayrılan kılıcını ele geçirip ve daha kaderle denklik değildir ve trajik güçlerine galip olacaktır.

Hz. Zeynep'in kimlik ve çizelgesi:

Hz. Zeynep Sünnilerin dördüncü halifeleri ve Şiielerin ilk İmamı Hz. Ali'nin üçüncü çocuğudur. Annesi Hz. Fatime, Hz. Muhammed'in kızı ve iki abisi İmam Hasan ve İmam Hüseyin şiielerin ikinci ve üçüncü imamlarıdır. Küçük kız kardeşi Ümmi Gülsüm ve diğer

küçük kardeşi Mühsin ki, rivayetlere göre ya hiç doğulmadan annesinin karnında ve ya bir iki yaşlarında fedek macerasında Hz. Fatime kapı arkasında kaldığında şehit olmuştur. Trajedinin kader ve kahinlik meselesi eğrice Hz. Zeynep'in hayatını etkiler ve yaşamını gam ve dertle dolduruyor ve sonunda faciayla karşılaştırıyor. Belirtmeliyiz ki, Hz. Zeynep aynı annesi ve abileri gibi masum değildir, ama Hz. Fatime'nin kızı olduğuna göre ismet şüphesi vardır. Dedesi İslamın peygamberi Hz. Muhammed için bir seri kahinlikler vardır ki, doğulduğu günden beri iki kabile Beni Haşim ve Beni Ümmeye'nin savaşı daha güçleniyor ve örneklere göre kıyamete kadar da sürmelidir. Şu kader denen şey peygamberin ailesinin hayatını gündelik sükününden çıkarıp ve dramatik ve Trajik hareketlere yakalandırmıştır. Ama en etkileyen kader meselesi Hz. Zeynep'in hayatına yakın olan ve onun yaşamını direkt etkileyendir. Peygamber tanrısal bilime, icaza ve şaşkınlığa sahiptir ve onun anlayışı insan idrakından yücedir ve alemin kuralları ona vahiy olunur. Bu ön görüye göre bir gizili gam yüzünde dalgalanıyor ve İmam Hüseyin'in dudakları ve boğazını öpüyor ve sokaklarda kufe ve Şam'ın halkının toplandığını haber veriyor ve hükümetin memurlarının sadece seyir etmelerini ve ailesinin tutuklanması ve Şam'a esir gitmelerini, kanlı başlar ve İmam Hüseyin'nin kesildiği başını ve bedeninin parçalanmasını anlatıyor. O zaman ki, Salman Hz. Zeynep'in doğumunu kutlmaya Hz. Ali'nin yanına gidiyor. Hz. Ali'ni bir derin gam içinde görüyor. Hz. Ali Salman'a Kerbela'yı ve Hz. Zeynep'i ve onu beklediği kaderi anlatıyor. Burada kader dramatik çekişme ve karakterin kendini tarif etme fırsatlarından ilave kahramanın çile çekmesini seçen güce bir yüzey oluyor ki, ta kahraman ona boyun eğerek ve tabi kaldırmağına çaba harcıyarak onun gölgesinde yükselsin ve yolunu kaybetmiş çevresindekilerinin tasfiyesine neden olsun. Böylece Hz. Zeynep doğumundan beri dedesinin vefatı ve sonra annesinin şehit olması ile yüzü gamlanır ve dertlerin tufanlı kamçısının önünde yer alıyor. Ta yaşamın tüm çilesinin ağırlığını tek başına çekene kadar. O kardeşi şehit olduğunda onca yükün altında diğerlerine sabır taşı oluyor ve karakterini çocukluktan buluyor. Hz. Fatime son günlerinde Hz. Zeynep'e şöyle diyor: Kardeşlerini koru. Bundan beri sen onların annesi ve evin hanımısın (7). Elbette Hz. Zeynep aynı Antigone gibi sabırı, fedakarlığı, aşkı, bilimi, inancı ve ahlakı babası Hz. Ali'den miras almıştır. Hz. Ali'nin evde oturduğu ve yalnız kaldığı yıllar Hz. Zeynep'in, İmam Hüseyin'in, İmam Hasan'ın ve Hz. Ümmi Gülsüm'ün terbiye yıllarıdır. Hz. Zeynep, Medine'de yaşamasına rağmen Hz. Ali'nin beş yıl halifeliğinde Küfe'ye gidip Antigone gibi babasının arkasından sürünüyor. Hz. Ali, Hz. Zeynep'in yanlızlığını ve dertlerini görüyor ve biliyordu. Bir gamlı bakışa sahip olan ve derin esirlerin sırasında sonda boybosu yükselmiş bayan. Safın başında İmam Seccad ellerinde kelefçe en önde gidiyor ve safın sonunda Hz. Zeynep yürüyor ve esirlerin hareketini izliyor ve her kesten önce şehitlerin başları ve ilk de İmam Hüseyin'in başı mızrakta. Hz. Zeynep babasının terbiyesinin etkisinde esas ibn-i Geys'in elçiliğini redd edip ve Abdullah ibn-i Cafer ile evleniyor. Eşi amcası Cafer'i Teyyar'ın oğlu ve peygamberin sevdiği birlerinden. Abdullah çok cömert ve bağışlayan birisi. Gerçi bazen de Gureyş'in adamlarıyla yakınlık ediyor. Aynı Heymon'un Kreon'la yakınlığı gibi. Ama sonda iyi kalpli ve hür. Bunun için de bir gün Tanrıdan insanlara yardım edemeyecek halinde ölüm istediğinde hemen Tanrı iziniyle ölüyor. Ama imamın kervanına katılmamağının nedeninde bir çoğ makul rivayete göre Abdullah'ın yaşlı ve hasta olduğudur. Ama yinede bu halde oğullarının gitmesine engel olmuyor ve malını İslam kervanına harcamakta esirgemiyor ve onlara hayvan ve silah vererek yardım ediyor ve maceranın sonunda oğullarının İslam yolunda şehit olduklarını duduğunda gurur duyuyor. Gerçi eşine Hz. Ali'nin vasiyeti ve Hz. Zeynep'in evlilik tapusuna göre İmam Hüseyin ile gitmek izini veriyor, ama yine de ameli onun iyi sıfat ve iyi kalpli olduğuna delildir. Heymon Antigone'ni himaye ettiği gibi Abdullah da Muaviye, Yezid, Saad ibn-i Aas ve Haccac ibn-i Yusuf'un aldatmalarına rağmen hiç bir zaman İmam Hasan, İmam Hüseyin ve Hz. Zeynep'ten uzaklaşmıyor. Hz. Zeynep ailesile birlikte İmam Hasan'ın Muaviye ile sülhünden sonra Medine'ye geliyor ve Muaviye'nin ölüm zammına kadar orada kalıyor. Bu ailiye insanların sürekli uğramaları çok basit ve doğal bir şey, gerçi korku içinde olsa bile. Hz.

Zeynep Medine`de özel toplumlarda kadınlara Kuran-i Kerim yorumlamasını öğretiyor, tam Kuran`ın garip kaldığı bir dönemde. Bu toplumların birine Yezid`in eşi de katılır ve sonra Kerbela macersından sonra Hz. Zeynep onu Şam`da görün-ce yüzün kapatır ve Yezid`in eşi bu nedenle Yezid`i onları hürmetle serbest bırakması ve hatta İmamın başını ailesine teslim etmesi için ikna ediyor. Aynı Eyrodike Kreon`u zorladığı gibi. Sitem ve baş ezme Beni Ümmeye hükümetinin rayic sikkesi olduğu zaman peygamberin İslam cereyanının şulesi Hz. Zeynep`in Kuran yorum yapma toplumlarında yaşıyordu. Bu dönemde Beni Ümmeye hanedanının hırsı İslama ve peygamberin hanedanına ve onların tarihi kinleri Hz. Ali`nin cihatına açıklanmış ve ortaya çıkmıştır. Hz. Ali`nin şehit olmasından sonra İmam Hasan, İmam Hüseyin ve Hz. Zeynep`in görevleri peygamber ve Hz. Ali`nin hatıralarının ışığını parlak saklamasıdır. Hz. Zeynep`in Trajedisinde kahraman bir çok karakterde çoğaltılıyor (İmam Hüseyin, Hz. Zeynep, İmam Seccad, Hz. Abbas, Hz. Ali Akber) ve aynen Antagonist`de bir çok kötü karakterde çoğaltılıyor (Yezid-ibni Ziyad-ibni Saad-Şiimr ve....). Katiyen aynı Antigone gibi Hz. Zeynep`in karakterinin boyutlarını tarif etmek için onu Antagonistlerin önünde analiz etmemiz lazım ve şöyle aksiyonu da güçlü bir şekilde belirtmemiz gerekiyor. Bu dönemde şartlar o kadar zor ve acımasız oluyor ki, peygamberin ailesi ve tüm dostlar ve yakınlar iyice anlıyorlar ki, eğer İmam Hasan derin düşüncesiyle sülh etmeseydi ailenin tümü yok olabilirdi. Beni Ümmeye peygamberlik cereyanını padişahlığa çevirip ve İslamdan sadece onun dışı ve adı kalmıştı. Ona göre peygamberin hanedanının telaşı ve amacı gerçek islamın hükümlerini, eğitimlerini ve törelerini diri saklamasıydı. Böyle Muaviye`nin hırsı ve tamahı siyasi, ekonomiksel, askeri ve propagandalık gücünü iki elli Yezid`e sundu ki, belki böylece gücünün devamını ve kendi kalıcılığını garantiye alsın. Ama çölde büyüyen vahşi ve sadece şiir, kadın ve içki dilinden anlayan Yezid nasıl İslam hükümet sahasına hakim olabilirdi? Bunun için hayatında ilk İmam Hasan`ı kendi ve Yezid`in yolundan kaldırdı. Hz. Zeynep kırk gün kardeşinin zehirden dolayı yatağa düştüğünde ona tek dert ortağı oldu ve şu zulümün en yaralı şahidi oldu. Muaviye aynı Kreon gibi bir taraftan ailesine çok bağlı diğer taraftan hükümeti otoritesiyle kendi hanedanının elinde kalmasını arzu ediyordu ve insanları korkutup aldatarak onlardan gündüz ve geceyi tanımak gücünü almıştır. Muaviye Hz. Zeynep`in kızını oğlu Yezid`e istiyordu. Komplosu İmam Hüseyin eliyle faydasız oldu. O öldü ve İmam Hüseyin, Yezid`e taabi olmadı. Muaviye böyle düşünürdü ki, muhaliflerin baş ezmesiyle cereyanı kendi faydaları yönünde idare edebilir. Onun çevresindeki adamlar, örneğin, ibn-i Ziyad yaltaklanmada ve bazen ondan intikat almada özellikle de Yezid`in hükümet başına geçme konusunda aynı sözdaşlar, Kreon`un karşısındadılar. İmam Hüseyin Medine`de Yezid`in veliliğine göre bir itiraz dolu konuşma yaptı ve orayı Mekke`ye doğru terk etmek zorunda kaldı. Yezid kudret sarhoşuydu ve onda babasının sabrı ve hilekarlığı görünmüyordu. Hatta İslam ve Kuran`a karşı pervasız bakışını izhar ediyordu. O kadar sert ve çılgınca davranırdı ki, Medine`nin valisine şöyle yazdı: İmam Hüseyin`i davet et ve onunla ahtet ve eğer etmezse, başını kes ve bana gönder (8). Medine`den Mekke`ye Beni Haşim bayanlanının güneşi Hz. Zeynep`tir. Güçlü bir kadın (ommozaim), Tanrının itaatinde çelik iradeye sahip ve takvalı (ommi haşim), dertli olanlara yardımcı (ommozavacez), akıllı ve bilimli (Beni haşim ailesi), baba ve kardeşlerine danışmanlık eden adam (sahibelşura). Eynol Guzat der ki: İnsanlar iki kez doğulurlar. Birisi annelerinden, diğeri kendilerinden. Kendinden doğulmak, yani ben kabuğunu kenara bırakmak ve kanatlanmak. İmam Hüseyin ve Hz. Zeynep böyle doğumu yaşayanlardan birileri. Dinin tüm telaşı budur ki, insanın dil, kalp ve eli arasında birlik olsun. İmanlı insanın aynı inandığını dili söyler ve eli yapar. Beni Ümmeye`nin istibdatı tahkir, saptırma ve baş ezmeğe dayanmıştır. Sanatı, dili, kalbi ve eli birbirinden ayırmasıydı. Ama muvahhid insan en ufak ürkeklik ve korkusu sitemden yoktur ve dünyayı kaybetmek kendisine çok basit ve değersizdir. Ne kılıç onu seçtiği yoldan vaz geçtirebilir, ne de altın onu hatta bir an bile aldatabiliyor ve kanatlarını yakabiliyor. İşte Hz. Zeynep böyle bir aşık insandır. Tanrı ve hakikata aşiktir. Kufe yolunda abisine bu aşkın gücüne dayanarak şehit olmayı anlatıyor ve İmam Hüseyin kaderden, inançtan ve ölümsüzlükten konuşuyor. Sokrates`in düşüncelerine ve İslamın bakışına göre ölüm

özgürlüğe ve ölümsüzlüğe varmak için bir köprüdür. Böyle ölüm her zalimi diz çöktürür. Hz. Zeynep Kerbela`da abisini en yakın kurulduğu çadırda yalnız bırakmıyor. Abisinin hasta oğlunu gözetliyor. Sonunda abisi şehit oluyor ve Hz. Zeynep sabırla dik durarak hiç titremeden ve kaymaksız dua okumağa başlıyor. Kervanla birlikte esir alınır ve Kufe`ye götürülür. İbn-i Ziyad`ın sarayında fasih bir konuşma yapıyor ve şu konuşma Beni Asad kabilesine cesaret vererek yarın imamın askerleri ve kendi cesedinin gömülmesine neden oluyor. Tam İbn-i Ziyad, Kufe halkını zafer gösterişiyle korkutup ve peygamber hanedanını aşağılayınca Hz. Zeynep`in hitabesi sahnenin halini değiştiriyor. Halkın pişmanlık sesi ağlayarak duyuluyor. Hz. Zeynep o kadar etkileyici konuşuyor ki, İbn-i Ziyad onu secae adlandırıyor. Yani şiir gibi sözlerle halkı aldatan adam. Hz. Zeynep İbn-i Ziyad`ın zafer ziyafetini istibdat cereyanının matem meclisine çeviriyor. İbn-i Ziyad hızla esirleri ve şehitlerin başlarını Şam`a gönderiyor. Yine de Şam`da Hz. Zeynep ve İmam Seccad öyle konuşuyorlar ki, Yezid korkudan her bir şeyi İbn-i Ziyad`ın boynuna atıyor. Hz. Zeynep özgürlüğün zirvesinde durduğunda Yezid bencillik ve yokolma deresine devriliyordu. Dıştan Yezid hükümdarıydı. Renkli elbiselerde ve dünyevi mücevherlerde boğulmuştur ve memurlar hepsi onun emrine hazır. Ama Hz. Zeynep yalnız ve tutukluydu. Çile görmüştü ve dert tufanlarını kendi içinde habs etmiştir, ama güçlü ruhu Yezid`i bile paramparça etmiştir. Hz. Zeynep`in hitabesi Yezid`in önünde bugüne kadar dinler, inkılaplar ve kıvılcıklar tarihi boyunca ve özgürlük tarihinde bile önsözdür. Hz. Zeynep o kadar tasallütlü, güçlü ve hekimce konuştu ki, konuşmasının uzun olmasına rağmen Yezid onun sözlerine son vermeğe bir fırsat bulamadı (9). Sonunda Yezid geri çekildi ve peygamberin hanedanına şehitler için yas tutma izini verdi. Hatta mecliste olan Yahudi önder Yezid`i suçladı. Yezid İmamın oğlundan özür diledi (10). Sonunda bir ağır çekişmeden sonra ve eşinin itirazlarına göre İmam Hüseyin`in başını bedenine geri çevirme izini verdi ve kervan Kerbela olayının kırkıncı gününde Kerbela`ya dönüp, İmamın başını bedene geri çevirip yas tuttular. Sonra Hz. Zeynep Medine`ye döndü ve doğru peygamberin mezarına gitti ve şikayet etti. Bazı rivayetlere göre ömrünün sonuna kadar, yani bir buçuk yıl sonraya kadar Medine`de yaşadı ve eşile birlikte Yezid`e karşı mücadele etti ve Kerbela gaminin ağırlığının altında vefat etti.

Sonuc

Antigone`nin Trajedi olduğu çok açık ve belli bir konudur ve Trajedinin tüm kurallarına bağımlıdır ve bu makalede Trajedi kalıbında ortaya konması ve analiz edilmesi sadece Kerbela`nın tarihi olayı ve Hz. Zeynep`in karakteriyle kıyaslanma ve eşleştirme amacıyla olmuştur ki, belki şu nedenli ve ilmi mukayesenin içinden doğanın Taziye gibi törelerinden oluşan oyun gibilerinin tekniksel kabiliyetlerini inanarak onları dünyalık bir hale getirmelerine hız verelim. Söylediğimiz gibi, bir çok dini sebepten dolayı Taziye ve özellikle de onun olumlu karakterlerini Trajedinin kahramanlarıyla mukayese etmek bazen zor oluyor, ama yine de Hz. Zeynep gibi karakterleri dünyalık örnekleriyle kıyasladığımızda bir seri iç ve dışla ilgili benzerliklerle karşılaşabiliriz ki, bize şunu ispatlayabilir; doğanın da dini ve milli oyun göstermelerinin içinde evrensel özellikler bulunur ve onları uzmanlar eliyle bilimselleştirip sırf töre halinden çıkarıp tiyatro sahnelerinde ve ya sahalarda meydan tamaşaları gibi doğru ve moderin şekilde ve tarzlarda sunabiliriz ve bu gidişte büyük tiyatro metinlerinin oluşmasına neden olabiliriz. Makale boyunca açılan bahislerin içinde gördüğünüz Kerbela olayı ve Hz. Zeynep`in maceraları ve Antigone dramasının iki farklı kültür, inanç, zaman ve mekana bağlılıklarına rağmen çok önemli eşit noktalar bulabiliriz ki, malesef şu özelliklerin tanınmayı Antigone gibilerinin defalarca sahnelenmesine neden olmuş, ama Hz. Zenep gibileri uzmanlaştırılmaması için gizli kalıp ve hoş görüde sadece Şiieler arasında ve belki de sırf İranda bir kaç gün sadece Muharram ayında ortaya çıkıp ve bir kaç damla göz yaşı akıttıktan sonra yine bir dahaki yıla kadar yok olup unutulur. Tüm düşüncelere ve İnançlara saygı göstererek sırf darama açısından Hz. Zeynep ile Antigone`nin dış ve iç benzerliklerinin altını analizlerimizden sonra şöyle çizebiliriz:

A. dış benzerlikleri:

- Hz. Zeynep ve Antigone her ikisi de soylu bir ailenin kızlarıdır.
- Hz. Zeynep`in de iki abisi İmam Hasan ve İmam Hüseyin kendinden büyük ve Antigone`nin de iki abisi Etokles ve Polynises Antigone`den büyüklerdir.
- Hz. Zeynep de çocukluğundan beri ve özellikle zorluklarda babası Hz. Ali`ye sırtaştır Antigone de babası Odipus`un kader meselesinde ve Kolonus``a gittiğinde onun tek sırtaşdır ve aynı Hz. Zeynep gibi her türlü ilimi ve terbiyeni babasından alıyor.
- Hz. Zeynep çağının hakimi Yazid`e akraba olduğuna rağmen sitemlerinden dolayı karşıdır, Antigone`de zalim padişah Kreon`a dayısı olmasına rağmen karşıdır.
- Hz. Zeynep kardeşi şehit olduktan sonra onun cesetinin gömülmesine ve başının bedene dönmesine çalışıyor ve kendini tehlikeye atıyor, Antigone de dayısının emrine rağmen kardeşini gömmek için kendini tehlikeye atıyor.
- Hz. Zeynep de hayat arkadaşı Abullah ibn-i Cafer`in sevgisi ve saygısına rağmen kardeşini ve kutsal kurallarını aile yaşamına tercih ediyor, Antigone de hayat arkadaşı Heymon`un aşkına rağmen kardeşini ve tanrılar yasalarını aile kurmasına tercih ediyor.
- Hz. Zeynep annesi Hz. Fatıma`yı bir kötü olay ve haksızlık yüzünden kayıp ediyor, Antigone de aynen annesi Yukaste`yi kayıp ediyor.
- Hz. Zeynep`in kız kardeşi Hz. Ümmi Gülsüm de Kerbela olayında renkli rolü yoktur, Antigone`nin ablası İsmene`nin de Trajedinin olayında güçlü rolü yoktur.
- Hz. Zeynep`in babası Hz. Ali çok alçaklıkla şehit oluyor, Antigone`nin babası da çok şerefsizlikle ölüyor. İlave etmeliyim ki, her ikisinde babaları çok zeki ve bazen şaşkınlığa sahip; Öreneğin, Odipus`un canavar bulamacasını çözmek ve tekbaşına babası ve çevresindeki öldürmesi, aynı Hz. Ali`nin Handek savaşında kapıyı kaldırmak ve Mekke`de doğması ve aslanları dize çöktürmesi gibi.
- Antigone de çekişmesinin sonunda ölüyor, Hz. Zeynep de mücadilesinin sonunda yaşlı olmamasına rağmen vefat ediyor.
- Her ikisinin de aile alın yazılarında önemli, etkileyici ve hayatlarını değiştiren kahinlik vardır; Tirziyas`ın anlattığı Odipus`la ilgili kader ve peygamberin anlattığı İmam Hüseyin ile ilgili kader.

B. İç benzerlikleri:

- Hz. Zeynep ve Antigone her ikisi sadece sözde değil, belki özde de fedakarlıklarını ispat ediyorlar.
- Antigone ve Hz. Zeynep tanrısal kanunlara ve insani inançlara mütahitlerdir.
- Hz. Zeynep ve Antigone kendi inançlarında ve ideallerinde çok ısrarlı ve dayanıklıdır.
- Hz. Zeynep ve Antigone çok zeki ve bilimliler.
- Hz. Zeynep ve Antigone çok cesur ve ölümden korkmayandır.
- Her kes onların amaçlarının karşısında dayanırsa düşman sayılıyor.
- Her iki kahraman imanlı halka ve kutsal görevlere açık ve amaçları insanlara ve dinlerine saygı göstermek ve hizamet etmektir.
- Antigone ve Hz. Zeynep yanlılıkları ve ölümleriyle özgürlüğe varıyorlar.
- Antigone ve Hz. Zeynep çok iradeli ve sadakatlidirler.
- Antigone ve Hz. Zeynep hiç bir zaman şahsi gururları için çekişmiyorlar.
- Her iki kahraman sonunda zalim hakime diz çöktürmesini başarıyorlar.
- Antigone ve Hz. Zeynep son derece insan sever, aile sever ve nihayet adalet severler.
- Her iki kahramanın yaşamlarının trajik olduğu ve faciayla bitmesinin nedeni hata değildir, belki Hubris`tir.

Dipontlar :

- 1/ براكٽ. اسكار - 1375 - تاريخ تئاتر جهان - ترجمه: هوشنگ آزادی ور - چاپ دوم - انتشارات هرمس - جلد اول - ص 29
- 2/ سوفوكل - 1385 - افسانه های تباي - ترجمه: شاهرخ مسكوب - چاپ چهارم - انتشارات خوارزمي - ص 51
- 3/ داد. سيما - 1375 - فرهنگ اصطلاحات ادبي - چاپ دوم - انتشارات مرواريد ص 298
- 4/ آزرگين. آروين - 1394 - پژوهشهای فلسفی - چاپ اول - انتشارات دانشگاه تبريز - ص 2
- 5/ كات. يان - 1386 - تفسيری بر تراژدیهای يونان باستان - ترجمه: داوود دانشور و منصور براهيمي - چاپ سوم - انتشارات سمت - ص 26
- 6/ ليچ. كليفورڊ - 1390 - تراژدی - ترجمه: مسعود جعفري - چاپ اول - انتشارات مركز - ص 57
- 7/ عبدالرحمن بن الشاطي. عايشه - 1404 - تراجم سيدات النبي - بيروت. دارالكتاب العربي - ص 673
- 8/ شريف القريشي. باقر - 1977 م - حياه الامام الحسين بن علي (ع) - دارالكتاب العلميه - قم - جلد 2 - 258
- 9/ مهاجراني. سيد عطاالله - 1378 - پيام آور عاشورا - چاپ ششم - انتشارات اطلاعات ص 317
- 10/ شريف القريشي. باقر - 1988 م - حياه الامام زين العابدين - دارالكتاب الاسلامي - قم - ص 60

Kaynaklar:

- 1/ كات. يان - 1386 - تفسيری بر تراژدی های يونان باستان - ترجمه: داوود دانشور و منصور براهيمي - چاپ سوم - انتشارات سمت
- 2/ ليچ. كليفورڊ - 1390 - تراژدی - ترجمه: مسعود جعفري - چاپ اول - انتشارات مركز -
- 3/ براكٽ. اسكار - 1375 - تاريخ تئاتر جهان - ترجمه: هوشنگ آزادی ور - چاپ دوم - انتشارات هرمس - جلد اول
- 4/ داد. سيما - 1375 - فرهنگ اصطلاحات ادبي - چاپ دوم - انتشارات مرواريد
- 5/ مهاجراني - سيد عطا الله - 1378 - پيام آور عاشورا - چاپ ششم - انتشارات اطلاعات
- 6/ ام باوره. سي - 1377 - تراژدی های سوفوكل - ترجمه: دكتور سيد محسن فاطمي - چاپ دوم - انتشارات سروش
- 7/ ناظرزاده كرمانی. فرهاد - 1383 - درآمدی به نمايشنامه شناسی - چاپ اول - انتشارات سمت -
- 8/ صالحی راد. حسن - 1380 - مجالس تعزیه - چاپ اول - انتشارات سروش
- 9/ شهیدی. عنایت الله - 1380 - پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی - چاپ اول - دفتر پژوهشهای فرهنگی
- 10/ عاشور پور. صادق - 1389 - نمايش های ایرانی؛ تعزیه - چاپ اول - انتشارات سوره مهر
- 11/ نصر اشرفی. جهانگیر - 1391 - از آيين تا نمايش - چاپ اول - نشر آرون
- 12/ رهنما. زين العابدي - 1348 - زندگانی امام حسين - چاپ اول - انتشارات امير کبير
- 13/ سوفوكل - 1385 - افسانه های تباي - ترجمه: شاهرخ مسكوب - چاپ چهارم - انتشارات خوارزمي
- 14/ ماری توماسو. ژان - 1386 - درام و تراژدی - ترجمه: نادعلی همدانی - چاپ اول - نشر قطره
- 15/ دورومی. بي. ژاکلین - 1386 - تراژدی يونان - ترجمه: خسرو سمیعی - چاپ اول - نشر قطره
- 16/ ارسطو - 1369 - فن شعر - ترجمه: دكتور عبدالحسين زرین کوب - چاپ دوم - انتشارات اميرکبير
- 17/ فريشلا. کورت - 1386 - امام حسين و ايران - ترجمه: ذبيح الله منصورى - چاپ بيستم - انتشارات جاويدان
- 18/ همایونی. صادق - 1380 - تعزیه در ايران - چاپ دوم - انتشارات نوید شیراز
- 19/ مکفرسون. سی. بی. - 1376 - لویاتان توماس هابز - ترجمه: حسين بشيريه - چاپ اول - نشر نی
- 20/ بیضایی. بهرام - 1385 - نمايش در ايران - چاپ پنجم - انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- 21/ آزرگين. آروين - 1394 - پژوهشهای فلسفی - چاپ اول - انتشارات دانشگاه تبريز
- 22/ عبدالرحمن الشاطي. عايشه - 1404 - تراجم سيدات النبي - بيروت - دارالكتاب العربي
- 23/ شريف القريشي. باقر - 1977 م - حياه الامام الحسين بن علي (ع) - دارالكتاب العلميه - قم
- 24/ شريف القريشي. باقر - 1988 م - حياه الامام زين العابدين - دارالكتاب الاسلامي - قم

İSLAM COĞRAFIYASINDA ŞƏBİH

Füzuli Bayat

*Filologiya üzrə elmlər doktoru, AMEA Folklor İnstitutu,
Müasir Folklor Şöbəsi, fuzulibayat@yahoo.com*

SHABIH IN ISLAM GEOGRAPHY

Summary

In Islam geography, especially in the regions where people are distinguished with confidence to Ahl-al-Bayt and the Shiahs lived contact, in Iran, Azerbaijan, the East Anadolu, India, partially in Afghanistan the square performers with religious content are widely spread. Though Islam religious, in principle was against theatre, music, performing, Shabih considering goal to represent the real historic tragedy to the future generations was not against folk theatre, on the contrary the facts prove that such square performers were spread widely before Safavi period. Shabih was not only the name of one theatre, it is the name of more than thirty theatres which has various content and genre (tragedy, comedy). But the main feature that connects them is to reflect the victory of God, the triumph of Islam against the tyrant and injustice.

Though there is no professional player in Shabih performers which reflects the Karbala event, here a long-lasting preparation is hold under the leadership of shabihgardan (a main image in Shabih ceremonies). The stage décor is simple and one-acted in Shabih performance and the aim is to live that time with audience. From that point of view we must search the source of the theoretical principles, especially the unity of audience –player of modern Europe, or partially Turkey theatre in Shabih.

In the report the mythological-ritual feature of Shabih, historicity, structure, composition are investigated in the aspect of modern theatre theory, the information is given about its current state and it is noted that this square performance was prohibited for a long time in Soviet time.

Key words: *Shabih, religious performance, modern theatre, Karbala events, Ahl-al-Bayt, stage, décor, player.*

ТЕАТР ШАБИХ В ИСЛАМСКОЙ ГЕОГРАФИИ

Резюме

В исламской географии, особенно на территориях, где тесно проживают шииты в Иране, Азербайджане, Восточной Анатолии, Индии, частично в Афганистане, были широко распространены площадные спектакли театра религиозного содержания - Шабих. Исламская религия, будучи принципиально против театра, музыки, инсценировки, актерского мастерства, все же не была против народного театра Шабих, целью которого было донести до будущих поколений в еще более наглядной форме прожитую историческую трагедию. Напротив исторические факты также подтверждают, что такого типа площадные спектакли с периода Сефевидов стали более широко распространяться. Шабих не просто название театра, а общее название более тридцати спектаклей разного содержания и жанра (трагедия, комедия). Однако основной объединяющей их чертой является отражение в изображении Кербала победы Аллаха и торжество Ислама против деспота, гнета. Несмотря на то, что в спектаклях Шабих, изображающих события в Кербала, профессиональный актер не играет, здесь под руководством шабихгардан (человек, готовящий и ведущий мистерию) проводится длительный подготовительный этап.

На спектакле Шабих, сценическая декорация которого простая и состоящий из одного действия, цель – это прожить то время вместе со зрителем. С этой точки зрения, сегодня источник теоретических принципов современного европейского и частично турецкого театра, и особенно целостности зрителя-актера следует искать в театре Шабих.

В докладе в аспекте теории современного театра была исследована мифологическо-ритуальная особенность, историчность, структура и композиция Шабих. Кроме этого, даются сведения о длительном запрете этого площадного спектакля в советское время и современном его положении.

Ключевые слова: *Шабих, религиозный спектакль, современный театр, события в Кербала, члены семьи (ахли-бейт), сцена, декорация, актер.*

A. Giriş

XV yüzüldən, xüsusən də Azərbaycanca və İranda yayqın bir hala gələn Məhərrəmlik ritualı və onun tərkib hissəsi olan Şəbih xalq tamaşaları teatr və musiqi tarixində özəl yerə sahibdir. Şəbih bir sıra ərəb ölkələrində, xüsusən də əhli-beytə bağlılıqları ilə seçilən və şiələrin sıx yaşadığı bölgələrdə, o cümlədən İranda, Azərbaycanda, Əfqanıstanda, Türkiyədə, Hindistanda həmçinin İrəvanda, Gürcüstanda da keçirilmişdir. Şəbih sadəcə bir tək tamaşadan ibarət olmayıb sayıları otuzdan çox olan müxtəlif məzmunlu və janrlı (faciə, komediya) tamaşaların ümumi adıdır. Ancaq onları birləşdirən əsas cəhət Kərbəlanın timsalında zalimə, zülmə qarşı Allahın (cc) zəfərini, İslamın təntənəsini əks etdirməkdir. İslam dini prinsipcə teatra, səhnələşdirməyə, musiqiyə, rol oynamağa qarşı olsa da yaşanan tarixi bir faciənin gələcək nəsillərə daha əyaniləşdirilmiş formada çatdırılmasını məqsəd bilən Şəbih xalq teatrina qarşı olmamışdır, əksinə bu tip meydan tamaşalarının Səfəvilər dönmündən daha geniş yayıldığını tarixi faktlar da sübut edir.

Şəbihlərin əsas mövzunu Hz. Əlinin oğlu, Hz. Peyğəmbərin nəvəsi üçüncü imam Hz. Hüseyin və əshabının 680-ci ildə Yezid və onun çoxsaylı ordusu ilə Allahın dininin təntənəsi uğrunda mübarizəsi təşkil edir. Bu mübarizə Məhərrəm ayının ilk on günündən başlayaraq Kərbəla şəhidlərinin qırxı çıxana qədər düzənlənən Şəbihlərlə göstərilir. Bu İslami dram əsəri teatr formasında yalnız İran, Doğu Anadolu, Azərbaycan, Hindistanda göstərilir, bir az fərqli şəkildə Şiə məzhəbinin yayqın olduğu İraqda, Lübnanda, Yəməndə də Kərbəla hadisələri qeyd edilir, ancaq teatrlaşdırılmış göstərilərə yer verilmir. Teatr ünsürləri isə yalnız əza törənlərində, bəzi rituallarda özünü göstərir. Azərbaycanda tarixən ən çox oynan Şəbihlər isə Əli Əkbərin Şəbihi, Əbülfəzl Abbasın Şəbihi, Qasımın Şəbihi, Hürkün Şəbihi, Hz. Hüseyin Şəbihidir. Zamanla məşhurlaşan, zamanla sönükləşən, keçirilməsinə rəvac verilən, yaxud oynanılması və göstərilməsi yasaqlanan uzun bir tarixi yolçuluqda Şəbih Türkiyədə, Azərbaycanda, İrəvanda, Gürcüstanda unudulmaq üzrədir və ya unudulmuşdur.

Ateist və kommunist ideologiyanın hakim olduğu Sovet dövründə unudulan Şəbihin təbii ki, bir çox səhnə performansı haqqında sadəcə yazılı qaynaqlardan bəzi məlumatlar almaq mümkündür. Azərbaycanın hər yerində, hətta Qarabağda sünnilərin sıx yaşadığı yerlərdə də oynanan Şəbihlərin teatr xüsusiyyətlərini tam təsəvvür etmək isə imkan xaricindədir.

B. Yazılı Qaynaqlara Görə Azərbaycanda Şəbih

Yazılı qaynaqlara görə Şəbih insanları meydana toplamaq, Kərbəlanın önəmini göstərmək üçün öncə əza (matəm) qafiləsinin kəndin, qəsəbənin, şəhərin küçələrini gəzərək göstərdikləri səyyar oyunlarla başlayır. Bu əsl Şəbih xalq teatrinin kiçik və ya səyyar formada məşqidir. Əza qafiləsinin başında arxadan gələn izdihamının yürüşünə rəhbərlik edən qara bayraqları gəzdirən ələmdar, tuğdar, xərəkdar, sənkhən, səlladar və digər əzadarlar gedirlər. Qafilənin önündə gedənlərin hamısına bir yerdə əlviyyə deyilir. Bu səyyar tamaşanın bir də gözəl səsə, bəlli muğam pərdələri üstündə oxuyan rövzəxanı olur. Əza yürüşü və ya səyyar teatrdə ən çox göstərilən oyunlar sonradan qapalı, yaxud açıq məkanda oynanan əsl Şəbih teatrinin demək olar ki, geniş planda təkrarıdır. Səyyar tamaşalarda daha çox sözsüz mətn hakim olduğundan, mesaj bayraqlar, tuğlar, kuklalar, müqəvvalar, təmsili tabutlar, təmsili ruhlar və s.in vasitəsiylə verilir.

İ.Rəhimlinin verdiyi məlumata görə Əliəkbər otağında onun rəmzi nəşi düzəldilir. Həmin müqəvvanın önündə qara paltar geyinmiş uşaq oturur. Xərəyin ardınca öndə şəhidin anası gedir. Ananın, Hüseyin və Həzrət Abbasın rollarını ifa edən şəbih aktyorlarının üzleri ağ niqabla örtülür. Bu, ilahiliyi qorumaq məqsədi daşıyır. Həm də qadın qiyafəsində kişinin olduğunu gizlədir. “Qasım otağı” əza qafiləsinin ən mühüm oyun atributlarındanır. Toy çadırının modeli şəkildə düzəldilib xərəyin üstündə qurulur. Onun içərisinə İmam Həsənin şəhid oğlu Qasımın nəşini andıran müqəvva qoyulur. Həmin müqəvvanın üstünə çoxlu qan çilənir. Xərəyin kənarlarına fanarlar düzülür, ya dsüni, ya da fəsilə uyğun çiçəklərlə bəzənir. Axırncı döyüşdə qolları kəsi-

lörək öldürülən Hz. Abbasın da təmsili olaraq qolları xərəyin yanından asılır. Bu qollar Əbül-fəzlabbas Şəbihində əsas element kimi diqqət çəkir. Şəbih tamaşalarında onun üçün xüsusi at seçilir. Həmin at gözəl çulla çullanır, qiymətli yəhərlə yəhərlənir. Yəhərdən (və ya çuldan) Əbül-fəzlabbasın təmsili olaraq kəsilmiş əlləri asılır. Yaxud, atın üstünə əyni qanlı, qolsuz köynək geyindirilmiş müqəvvə bağlayırlar. Müqəvvənin ağzına xəncər verilir, gözlərinə oxlar sancılır, çiyinə isə boş su tuluğu aşırılır. Bir nəfər atın yüyənindən tutub asta-asta əza qafiləsinin önündə gedir. “Qəbri-Hüseyn” də əza qafiləsində gəzdirilir. Bu qəbir, sərdabə şəklində qurulur və xüsusi xərək üzərində yerləşdirilir. İmam Hüseynin qəbrinə işarə olub, onu təmsil edən sərdabə ipək-atlas, zərxara parçalarla bəzədilir, qiymətli daş-qaşla süslənir. Sərdabənin yuxarı hissəsinə zərli çalma qoyulur, yan-yörəsinə isə qılinc, qalxan, ox, kaman, uzunboğaz çəkmə və İmam Hüseynə aid edilən digər əşyalar düzülür. Sərdabə qurğusunun içərisinə ağzıbağlı tabut qoyulur və ona ağ göyərçinlər bağlanır. Həmin göyərçinlər İmamın ruhunu qanadlarında gəzdirən mələklərin təmsilçiləridir. “Qasım otağı”, “Qəbri-Hüseyn”, “Həzrət Abbasın kəsili qolları”, “Əliəkbər otağı” son gün ərzində əza qafiləsinin səyyar tamaşası kimi gəzdirilib nümayiş etdirilir (Rəhimli 2005: 24).

Yazılı qaynaqlara görə sayıları otuzdan çox olan Şəbihlərin (“Əliəkbərin Şəbihi”, “Həzrət Abbasın Şəbihi”, “İmam Hüseynin Şəbihi”, “Səkinənin vəfatı”, “Qasımın otağı”, “Qasımın Şəbihi”, “Əsirlərin qayıtması”, “Tiflani-Müslüm”, “Hürrün şəhadəti”, “Fatimənin qətli”, “Kərbəla davası”, “Mədinə səfəri”, “Əsirlərin Kərbəlaya daxil olmaları”, “Müslümün qətli”, “Kərbəla müsibəti”, “Əlinin qətli” və s. həmçinin) əksəriyyətinin məzmunu dramatikdir. Bunlar həm Kərbəla hadisələrini, həm Kərbəla faciəsindən əvvəlki hadisələri (məsələn, Həzrət Əlinin Məhəmməd peyğəmbərin qızı Fatiməyi-Zəhra ilə evlənməsi, yaxud İmam Hüseynin Sasani hökmdarının qızı ilə evlənməsi və s.), həm də Aşuradan sonra baş verənləri (“Əsirlərin qayıtması”, “Vəfati-Səkinə”, “Musanın Şəbehi”, “Muxtarın Şəbehi” və s.) göstərməyə xidmət edir. Dramatik məzmunlu Şəbihlərlə bərabər bəziləri də parodiya janrındadır ki, orada da (“Ömər cəhənnəmdə”, “Tərs toy” və s.) ikinci xəlifə Ömər, Şümür, Yezid, İbn Ziyad, bir sözlə Kərbəla müsibətini törədənlər və ya dolaylı olaraq Kərbəlanın baş verməsində günahkar olanlar lağa qoyulur, gülünc vəziyyətdə təqdim edirlər. Belə ki, həmin Şəbihlərdə Ömər, Şümür, ya da Yezidin geyimləri ayrılıqda ulağa qoyulur, şəbihçilər gülüş, söyüş və təhqirlərin müşayiəti ilə şəhəri dolanırdılar. Bu Şəbihlərdə daha çox kukullardan istifadə edilirdi. Bununla bərabər rəvayətə görə Kərbəlada Hz. Hüseynə köməyə gələn Cinni Cəfər qoşunu ilə bağlı da Şəbih göstərilirdi. Cinni Cəfər ordusunun əsgərlərinin rollarında, əsasən uşaqlar oynayırdılar. Şəbihgərdan onlara kömürdən biğ və saqqal çəkirdi. Bu Şəbihlər sözün, dialoqun az olması ilə xarakterizə edilirdi.

Azərbaycana gələn səyyahların, XIX yüzilin sonları və XX yüzilin əvvəllərində fəaliyyət göstərən aktyorların və yazıçıların xatirələrində, alimlərin araşdırmalarında Şəbihin necə keçirildiyi haqqında məlumat verilmişdir. (Lassy 1916; Haqverdiyev 1957; Şaiq 1973; Sarabski 1982; Axundov 2003; Buttanrı 2010) Şəbihin xalq teatrının, musiqinin, dini mərsiyə ədəbiyyatının, folklorun yeni janrlarının yaranması və inkişafındakı rolu ayrıca qeyd edilməlidir. Xüsusən Qacarlar zamanında Şəbihlərin təntənəli keçirildiyi haqqında məlumatlar mövcuddur. Məsələn, o vaxtlar Hz. Hüseynin, Zeynəbin, Fatimənin, Səkinənin obrazlarını ifa edən oyunçular son dərəcə gözəl libaslar geyinirdilər, zinət əşyaları taxır, xeymələri qiymətli xalçalarla bəzəyirdilər. Hz. Hüseynin və silahdaşlarının mindikləri atlar da say-seçmə olurdu. Özəlliklə İmam Hüseynin mindiyi ağ rəngli at bahalı yəhərli, üzəngili, sağrılı, tapqırılı, yüyənli olurdu. Şəbihlər Aşura günündən başlayaraq İmamın qırxı çıxana qədər davam edirdi, yəni ən azı qırx gün, səyyar tamaşalarla bərabər ən çoxu əlli gün sürürdü. Bu İslam coğrafiyasında bəlli bir rituala, bəlli bir aya həsr edilmiş sayca ən çox, oyunçu tərkibinə görə ən böyük, seyriçi kütləsinə görə ən geniş xalq teatri idi.

Mətin And İranlı Şəbih araşdırıcılarına dayanaraq həm əski Şəbihlər, həm də yenilərinin strukturunu müəyyənləşdirmişdir. Şəbih hansı məzmununda olursa olsun, harada və necə oynanırsa oynansın təqribən aşağıdakı struktur hissələrdən ibarətdir:

1. Şeir. Şəbih teatrı daha öncə yazılmış mərsiyələrdən, növhələrdən, rözələrdən, qısacası maktəl adlanan janrdan yararlanılaraq düzənlənir. Şəbihgərdən bir neçə maktəl şairinin şeirlərini quracağı səhnənin strukturuna uyğun şəkildə sıralayır.

2. Nakkali. Kərbəla hadisələrini, Şəbihin məzmununu yaxşı bilən və onu obrazların dilindən danışa bilən, göstərən nəql edən adam nakkaldır və Şərqdə meydan tamaşalarının inkişafında, xüsusən də tək kişilik teatrın yaranmasında mühim rol oynamışdır.

3. Suxənvəri. Mənası gözəl danışan adam olan süxənvərilik sənəti nakkalidən fərqli olaraq iki adamlıq oyun növüdür ki, danışmaları dialoq üzərində qurulmuşdur. Bunlar bəzən çayxanalarda, bazarlarda, toplantı yerlərində şeirlə də yarışmışdılar.

4. Musiqi. Şəbihdə musiqinin önəmli yeri var. Ancaq musiqi diqqəti çəkəcək səviyyədə olmamalı, Şəbihin məzmununa kölgə salmamalıdır. İmam və tərəfdarları rollarını musiqi ilə ifadə edirlər. Mənfi rolları oynayanlar boğuş səslə şeir deyirlər, muğam oxumazlar. Oyunçu səhnəyə uyğun muğam və ya musiqi seçməlidir. Şəbih teatrı inkişaf etdikcə onun musiqisi də inkişaf etmişdir. Hər rolun söylədiyi şeirə görə özüməxsus muğamı vardır, bəzən də bir rolun müxtəlif ruh durumuna görə bir neçə muğam məqamı ola bilər. Əsas musiqi aləti nəfəsli çalğı alətləridir, döyüş səhnələrində istifadə edilən çalğı alətləri isə vurmali alətlərdən zillər və davullardır.

5. Əzadari. Bu, Məhərrəm ayının əsas ritualıdır ki, yas tutanlar sinələrinə vurmaqla, zəncirlə döyünməklə, bədənlərindən qan çıxarmaqla, ağlayıb özündən keçməklə müşahidə olunur. Əzadaların ritual elementlərindən Şəbih teatrında çox istifadə edilir.

6. Pərdədarı. Kərbəla hadisələrini pərdə üzərindəki rəsmlərlə nəql edənlərə pərdədarı deyilir. Pərdədarı pərdənin üzərindəki örtüləri qaldırmaqla, lazımi rəsmləri göstərməklə hadisələri nəql edir, yoldan keçənlərin diqqətini Məhərrəmlik hadisələrinə çəkir (And 2012, 93-94).

Şəbih tamaşaları özəl olaraq tikilmiş təkyələrdə (müasir dövrdə Azərbaycanda təkyə qurmaq bir evdə içinə su doldurulmuş teşt olmaqla otağı ələmlə, imamların şəkilləri və s. ilə bəzəməkdir) qapalı məkanda, ya da açıq havada, kənd, qəsəbə və ya şəhər meydanlarında göstərilir. Əskilərdə təkyələr, daha çox düzbucaqlı şəkildə olurdu. Ən böyük təkyə şəhərin mərkəzində qurulurdu. Hətta bəzi məlumatlara görə təkyələrin içində üç-dörd min **tamaşaçı** yerləşirdi. Təkyələr Şəbih tamaşalarını göstərmək üçün qurulduğundan onun yanında su “evləri” və oyunçuların geyinmək üçün istifadə etdikləri qrim otaqları olurdu. Tamaşadan öncə təkyənin içində iri bir taxt (piştəğ), yanında isə minbər qurulurdu. Minbər mərsiyəxanın Şəbihdə oxunacaq mərsiyələri ifa etməsi üçündü. Taxt səhnə kimi istifadə edildiyindən orada xurma ağacının budaqları Kərbəla çölünü, bir vedrə, yaxud bir teşt su isə Fərat çayını simvolizə edirdi. Şəbih tamaşaları bu taxtın üstündə göstərilirdi. Hətta taxt o qədər böyük olurdu ki, onun üstündə Hz. Hüseyin, Əbülfəzl Əbbas öz atları ilə oyun göstərirdilər. Şəbihdə oynayacaq oyunçuların sayı 30-40 nəfərdən tutmuş yüzdən çox ola bilirdi. Bununla yanaşı kənd yerlərində daha çox açıq havada Şəbih göstərmək yayqın idi.

Bütün bu tarixi ekskursdan məqsəd əski Şəbihlərdən bugünə nələrin qaldığını, nələri itirdiyimizi, böyük bir mədəniyyət mirasının üstündən necə xətt çəkdiyimizi anlamaq üçündür.

C. Müstəqillikdən Sonra Şəbih

Sovet dövründə qadağan edilən və təbii ki, yavaş-yavaş unudurulan Məhərrəmlik rituallarından ən çox zərər çəkəni Şəbih xalq teatrı oldu. Onsuz da dini-mənəvi dəyərlərindən yoxsun buraxılan Azərbaycan türkləri xalq mədəniyyətinin ən böyük dramatik teatrı olan Şəbihi oynamamaqla çox şey itirdilər. Sovetlər Birliyi çökdü, müstəqillik qazanıldı dinə və dini dəyərlərə münasibətdə dəyişiklik olsa da təəssüf ki, bunu Şəbihə aid etmək mümkün deyildir. Hətta folklor topluslarından anlaşıldığına görə sovet rejiminin qadağalarına baxmayaraq o zamanlar gizli də olsa Şəbih keçirilirdi: “Şəbeh bizim kənddə də keçirilirdi. Burda nəinki, 100 adam olurdu, kəndin bu başınan o başına qədər bizə qonşu kəndərdən köç əhli gəlirdi. Əvvəl at arabaları idi, sonra keçilər qaz 51-lərnən, bütün kəndlərdən yığışırdılar. Burda din həddinnən çox güclü idi. Buranın axundu var idi, axunda görə də hamı

tökülürdü məscidə”. (Cavanşir Nəbiyev) Şəbih qadağalara baxmayaraq gizli də olsa göstərilirdi. Müstəqillikdən sonra isə Şəbih teatrından geriyə bir-iki element qaldı.

Son dövrlərdə bəzi kəndlərdə keçirilən Şəbihin çəkilib araşdırılmaq üçün tədqiqatçıların ixtiyarına verilməsinin qadağan edilməsi haqqında da söyləyicilərdən məlumat almaq olar: “Keçən il oldu, amma bəzi qadağalar ki var, ümumiyyətlə, 3-4 ildi çəkiliş olmur, Şəbehdə çəkiliş icazə verilmir. Çünki bəzən görürsən telfonnara çəkirdilər, internetə zədə verirdilər. Ona görə adi telfonnara da nəzarət olunur, telfonnarın da qoyulmur çəkilməyə. Şəxsən biz özümüz ona nəzarət eliyürük, tapşırıx ki, heç telfonnan da çəkilməsin. Burada dövlətin olan nəşə bir şey var ki, onu deyillər də belə. (Mircavad Feyzullayev)”

Masallı bölgəsinin Banbaşı kəndində müşahidə etdiyimiz Aşura günü əza qafiləsi yuxarıda sadalanan səyyar tamaşa ünsürlərindən “Qasım otağı” və “Qəbri-Hüseyn”i təmsil edən ünsürlərlə Şəbihin hazırlandığı yerdən məscidə qədər böyük bir izdihamın müşayiəti ilə öncədən qurulan təmsili Kərbəla çölünə doğru irəlilədi. “Saat 11-dən sonra sinəzənlər və Şəbih çıxaranlar avazla oxuya-oxuya və sinələrinə vura-vura məscidə doğru getməyə başladılar. Onların ortasında başdan ayağa ağ geyimli adamlar təmsili tabut aparırdılar. Tabutun içində 14-15 yaşlarında bir uşaq uzanmışdı. Dəstə:

Bu gün Kərbübəla viran olubdur

Hüseyn öz qanına qəltan olubdur.

Oxuya-oxuya izdihamın əhatəsində küçələrdən keçərək məscidə doğru irəlilədi” (Bayat 2014: 268).

Qətl sıran saata qədər isə məscidin geniş həyətinə mindən çox tamaşaçının gözləri önündə “Qətl”, “Eydiqətl”, “İmam Hüseynin şəhadəti” kimi adlarla bilinən Hz. Hüseynin qətl Şəbihi göstərildi.¹ Əza qafiləsinin gəzdirdiyi sərdabə və otaqlar, müqəvvalar, şəhidlərin kəsilən başlarını təmsilən mizraq ucundakı qana boyanmış baş müqəvvaları və s. bir yerə cəm edildi, öncədən qurulan qara və qırmızı çadırların arasında bir yerə qoyuldu. Ortada Fərat çayını təmsil edən içində su olan qara örtüklü teşt və Kərbəla çölünü təmsil edən ağac qoyulmuşdur. Müasirləşmiş elementlərdən yezidlərin oturması üçün qoyulmuş oturacaq və masa da var idi. Həm də istər Hz. Hüseyn və əhli-beyti, istərsə də yezidlər olsun paltarlarının arxasına oynadıqları rolun adı yazılmışdı. Yezidlər qırmızı, İmam və tərəfdarları isə qara rəngli paltar geymişdilər, ələmləri də qara idi. İmamın, Əbülfəzləbbasın və qadınların üzünü niqabla örtülmüşdü.

Daha öncələr Kərbəla şəhidlərinin rollarını oynayanlar ağ qaftan, yaşıl, yaxud qırmızı əba geyinir, başlarına yaşıl çalma qoyurdular, çiynlərində isə qızılı tikmələr olurdu. Yezidlər isə qara rəngli paltar geyirdilər. Mələk rolunu oynayanlar əyinlərinə cübbə geyinir, başlarına da tac qoyurdular. Bunu savadlı bir kənd mollası da təsdiq etdi: “Hüseynin yaşıl, qırmızı rəngli bayrağı vardı, bunda idi. Qara rənglilər isə ancax Osmanın tərəfdarları idi. Yəni Osman ölənnən sora bayraqların gətirib dəyişdi. Yezidin də bayrağı əvvəl qara idi, sora Müaviənin bayrağı da qara idi. Sora qırmızılaşdırdı, Yezid qırmızılaşdırdı. Yəni qələbə çaldı Kərbəladə. Sora qırmızı elədi. Sora Abbasilər gəldi, olar da qara bayraxnan gəldilər. Oların bayrağı qara idi. Olar qara geyinirdilər ümmüyyətlə. Hakimiyyətdə hamısı qara geyinirdilər. Büyünnəri də qara rəmləri Abbasilərdən qalmadı. Ələmi də elənçik qara rəngə çalır. Buların İslamda şiəliyə dəxli yoxdu, heş birinin. Məsələn, şiəlikdə Hz. Əli qırmızı geyinib meydana getmişdi. Qırmızı paltarda gedib şəhid oldu. Amma Hz. Hüseyn altı rəng paltarnan gedib. Ömər Səəd isə əvvəl qara, soora qırmızı geyinib. Qara geyinib gələndə Osmanın qisasın aldılar. Onlar həmin o Osman paltarını geymişdilər. Qələbədən soora isə qırmızılaşdırdılar.”

Banbaşı Şəbihində başdan ayağa qırmızı rəngli paltar geymiş yezidlər əllərində qılınc və nizə önlərində duran qara örtüklü teştin arxasında yerləşdilər. “Meydana, qara rəngdə paltar geymiş Hüseynin dəstəsi, bəziləri atın üstündə, çoxu isə piyada formada sinə vuranların, daha

¹ Aşuranın doqquzuncu günündən onuncu günə keçən gecə oynanmalı olan Şəbih yerli idarəetmə orqanlarının təsiri ilə əslində Məhərrəmliyin on günü boyunca göstərilən səyyar tamaşalarla birləşdirilərək Aşura günü, həm də gündüz çox qısa şəkildə oynanıldı. Kamera və fotoqraf çəkiminə isə icazə verilmədi. Yalnız diktafona səsləri yaza bildik.

doğrusu əza qrupunun əhatəsində daxil oldu. Dəstə iki sinəzən qrupun ortasında meydana girdi, əza qafiləsi izdihamla bərabər mərsiyənin ardınca xorla oxumağa başladı:

Allah, Allah, Kərbəlaya qan yağır,
Bir qəribin üstünə tufan yağır.
Qan tökənlər Kərbəla düzündədir,
Əhli Kufə imtiyaz üstündədir.
Vay, vay, Hüseyin vay
Vay, vay, Hüseyin vay
Kaş bu gün bu dəmdə,
Oleydim Kərbəladə

Sinəzənlər ritmlə Şəbihgərdanın və ya mərsiyə deyən cavan oğlanın avazla oxuduğu mərsiyənin sədaları altında Hüseyini övə-övə, Yezidi, Şümürü, Öməri və başqalarını lənətləyərək yerlərini aldılar. Savaş başladı. Hər iki dəstənin əsgərlərinin paltarlarının arxasına oynadıqları rolların adları yazılmışdı. Məsələn: Hüseyin, Əbəlfəz, Qasım, Əli Əkbər, Hürri, Ömər, Şümür, Haris və digərləri. Oyunda ən diqqət çəkən məqam şəbih oyunçularının danışmanları idi. Savaş mərsiyənin muğam üzərində avazla oxuduğu növhələrin sədaları altında cərəyan etməyə başladı.

Yezidin ordusuna başçılıq edənlər ortaya qoyulmuş qırmızı örtüklü masanın arxasında oturub məsləhətləşirdilər. Mərsiyə deyən isə yanıqlı səsle oxuduqlarının son beytini sinəzənlərə təkrarladırtdı.

Əbəlfəz rolunu canlandıran oyunçu təştin yanından su götürürmüş kimi rol oynayır. Hər tərəfdən Ömər Saadın əsgərləri Əbəlfəzi mühasirəyə alırlar. Əbəlfəz yezidlərdən çoxunu öldürür, nəhayət, özü də şəhid olur. Meydana Əli Əkbər çıxır. O da böyük qəhrəmanlıq göstərərək çox sayda yezid öldürür və sonda şəhid olur. Qara rəngli xeymənin yanında duran, zövqlə geyinmiş, üzü niqablı Zeynəb, Ruqiyyə və digər qadın rollarını oynayan oyunçular ora-bura yellənərək ağlayırlar. Təbii ki, seyirçilər də ağlayır, əlləri ilə sinələrinə, başlarına vururdular. Mərsiyənin Zeynəbin dilindən “Qardaş Hüseyin!”, müraciətindən sonra:

Rəsulu Əkrəmin cigər parası,
Ey Əlinin, Fatimənin balası.
Məzlum olan bəndələrin anası, –

misraları ilə başlayan yanıqlı bir mərsiyə söyləyir. Tamaşaçılar göz yaşlarını tuta bilmirlər.

Kərbəladə Hz. Hüseyinin adamları bir-bir şəhid oldular. Ölənlər yezidlər tamaşaçıların gözü qarşısında yenidən ayağa qalxıb döyüşə qatıldılar. Şəhid olanlar isə qalxıb meydanın bir tərəfində durdular. Ən sonda İmam Hüseyin, əlində Hz. Əlinin Zülfiqarı döyüşə atıldı. Hər tərəfdən onu mühasirəyə aldılar. O, yezidləri bir-bir öldürdü. Nəhayət, düşmənlər tərəfdən oxatanlar onu ox yağmuruna tutdular. Hz. Hüseyin yerə yıxıldı və şəhid oldu. Təmsili tabutdan ağ göyərçinlər açılıb havaya buraxıldı.

Mərsiyənin: Zahidə düşmənlər kim olub?

Camaat xorla: Hüseyin vay

Mərsiyənin: Qaninə qəltan kim olub?

Camaat xorla: Hüseyin vay

Mərsiyənin: Ləbləri əfşan kim olub?

Camaat xorla: Hüseyin vay, Hüseyin hey, Hüseyin hey (13 dəfə)

Sonda mərsiyənin:

Körpəsi əllərdə qalan ağam vay,

Xeyməsi çöllərdə qalan ağam vay,

Deyərək təkrar soruşduğu suala seyirçilər:

Xeyməsi talan kim olub?

Qaninə qəltan kim olub?

Camaat xorla: Hüseyin hey.

Mərsiyəxan: Ləbləri əfşan kim olub?

Camaat xorla: Hüseyin hey. (13 dəfə) cavabını verdilər.

Yezidlərin həm əlləri, həm də qılıncıları qana boyanmışdır. İmamın şəhadətindən sonra başda Ömər Saad olmaqla düşmən tərəf İmamın xeyməsinə atəşə verir. İpək yaylıqlarla bəzədilmiş, ipək örtüklə örtülmüş xeymə tamaşaçıların gözü qarşısında yandırılır. Hz. Zeynəb, Ruqiyyə, İmamın xəstə oğlu və digərləri əl-qolları zəncirlənmiş tək cərgə halında əsir götürüldülər. Payalara Kərbəla şəhidlərinin kəsilmiş başlarını təmsil edən müqəvva başlar taxılır. Şəbih tamaşası bitir və hər iki dəstə sinəzənlərin ortasında məscidin həyətini tərk edir” (Bayat 2014: 268-271).

Banbaşı kəndində on il əvvəl çəkilmiş bir videokasetdə eyni Şəbihin daha təmtəraqlı keçirildiyini və uzun sürdüyünü izlədim. Hətta Masallının Boradigah qəsəbəsində, Cəlilabadın bir kəndində hələ də teatrlaşdırılmış Şəbih tamaşaları oynandığı haqqında məlumatlara rastladım. Ancaq basqı, təzyiq onsuz da unudulmağa doğru gedən bu meydan tamaşalarının keçirilməsinin qarşısını alır.

Bu gün parodiya janrında olan “Ömər cəhənnəmdə”, “Tərs toy” və s. kimi ikinci xəlifə Öməri, Şümürü, Yezidi, İbn Ziyadı lağa qoyan, gülünc vəziyyətə salan Şəbihlər oynanmır. Ancaq Ordubadda son dövrlərə qədər “İmbili-Mərcan” adlı bir mərasim və ya tamaşa göstərilirmiş ki, burada ikinci xəlifə Ömər ölüyü gün bayram edilir. “Qədir-Xum bəyramı vaxtı şəvval ayının 18-24-ü, oruçludan sonra kukla bəzəyərdilər. İmbili-mərcan bayramı da deyərdilər. Güləbətin bəzəyərdilər, gətirərdilər. Ələ xına eliyərdilər, qoyardılar. Ərbeyiniyənin vəfatdarın arasında olur bu bayram. Bizim rəhmətdix qonşumuz İmmi xala durardı, samavar salardı, durardı Nərgiz aba, Leyla xala alınlarına pələyhlər vurardılar, qaşlarına vəsmə çəkərdilər. Bayram eliyərdilər. Yığışərdix bir evə çəldərdix-öynüyərdix (oruclux çıxan günü fitrdən sonra). Ömər adın İmbili-Mərcan qoyardix. İrax-irax, kimsə bir-birinə pis mənada deyər ki, İmbili-Mərcana oxşuyur e. Həmin gün toy çaldılar. İndi eləmırix, vəx yoxdu. O vəx meyvələri qurudardılar, yığardılar qazana, üstünə su töküüb qənd atardılar, qampot eliyip, dini bayramlarda, qonaxlıxda həriyə bir masxor verərdilər. İndi qampot eləməxdən yana saatdarıyan vəx gedir” (Ramizə Məmmədova). Söyləyicinin dediyindən belə məlum oldu ki, mərasimin sonunda Aşura günü səbəbkarlarına nifrət əlaməti olaraq “İmbili-Mərcan” adlandırılan kukla yandırılır.¹

D. Çağdaş Teatr Anlayışı Baxımından Şəbih

XX yüzilin ortalarına doğru Avropada klassik teatr çöküş dönməsi keçirdiyindən teatrı qurtarmaq adına yeni bir teatr anlayışı ortaya çıxdı. Bu teatr anlayışının ilk xəbərçisi rus rejissoru Stanislavskinin təbiliyə dayanan səhnə düzəni, oyunçuluq düşüncələri oldu. Ancaq Batı dünyasında çox keçmədən həyat həqiqətlərini yansıtan teatra qarşı oyunun tamaşaçıya yönəlməsi, gələcəkçilik kimi yeni metodlara əsaslanan və Bertolt Brechtin epik teatr adlanan yeni metodu yarandı. Təbii ki, bu anlayış və axtarışların fərqli məqsəd və metodları olsa da bunlar bir nöqtədə birləşdilər, yəni sənətin həqiqi həyatı əks etdirdiyi düşüncəsinə qarşı çıxdılar; teatrın təbiliyi fikrini alt-üst edərək sənətin təbii deyil, süni bir şey olduğunu elan etdilər. Yeni teatr anlayışının metod və texnikləri teatrı vaxt keçirmə və əylənmə vasitəsi olmaqdan çıxardığı üçün də tamaşaçı kütləsi qazana bilmədi. Bu teatr anlayışında dramaturq qədər rejissorun, yönətmənin də önə çıxması müsbət hadisə idi. Səhnə dekoru həqiqəti göstərməkdən çox, əsərin ruhunu göstərməyə yönəlmişdi. Təbii elementlərin yerinə əsas diqqət oyun jestləri üzərinə yönəlmişdi və dramatik konflikt açıq bir şəkildə göstərilir, səhnə dekoru da bunu dəstəkləyirdi. Hətta bəzi rejissorlar səhnədə ruhsal və zehinsəl bir təsir yaratmaq üçün xüsusi işıqlandırma formasından istifadə edirdilər.

Ona görə də XX yüzilin teatr yeniliyi dedikdə ilk olaraq Stanislavski xatırlanır. Onun sadəcə Sovetlər Birliyində yaşayan xalqlar, həmçinin Azərbaycan deyil, Amerika və Avropada da müəyyən qədər təsiri oldu. Ancaq Avropada dünya ilə insan, təbiətlə cəmiyyət arasındakı uyğun-

¹ Məlumatı bizə Folklor İnstitutunun əməkdaşı Aytən Cəfərova vermişdir.

suzluğu həm insanın, həm də dünyanın mənasının silindiği nöqtəyə qədər götürən yeni bir teatr nəzəriyyəsi – uyumsuzluq teatrı ortaya çıxdı. Uyumsuzluq teatrı səhnədəki bütün vizual və duyğusal elementləri ən azı endirən bir teatr idi. Uyumsuzluq teatırının ziddi kimi duyğuları, xüsusən də şüuraltı hissləri oymaq üçün qorxu teatrı yarandı. Qorxu teatrı da uzun zaman səhnədə qala bilmədi. Bu dəfə də teatr arayışlarında ortaya epik teatr deyilən yeni bir teatr növü çıxdı.

Epik teatırın nəzəriyyəçisi və onu bütün Avropada yayan Bertolt Brecht, yeni qurduğu teatrla içində yaşadığı cəmiyyətdə həm xeyirxah insan olmanın, həm də insan şərafinə yaraşır bir şəkildə yaşamanın mümkün olmadığını sübut etmək istəyirdi. Brechtin söyləri ilə keçmişdəki doqmatik təlimə dayanan teatırın yerini, artıq oyunun sonunu açıq buraxaraq tamaşaçıya dəyişik suallar verən və onu dəyişik düşüncələr baxımından hərəkətə keçirən bir teatr almışdı. Onun baxışları belə idi: hadisələri siyasiləşdirən epik teatr qurmaq və oranı insanların kütləvi fəaliyyətlərini - savaq, mənfəət davaları, tarixi hadisələr, müasir problemlər və bunların göstərildiyi və mübahisə edildiyi bir yerə çevirmək. (Brecht) 1960-lara qədər Avropada bir neçə teatr forması ortaya çıxdı ki, hər birinin də tamaşaçı ilə dialoq qurmaq üçün istifadə etdiyi özünəməxsus metodları, oyun anlayışları vardı.

1960-lardan sonra İngiltərə və Amerikada seyirçi ilə oyunçu arasındakı məsafəni aradan götürməyə, teatırın toxunulmazlığını pozan “alternativ teatr” anlayışı yayılmağa başladı. Alternativ teatırın ən təsirli olanları ABD də Julian Beck və Judith Malinanın Living Theatresi (Yaşayan Teatr) ilə İngiltərədə epik teatr anlayışını davam etdirən George Devinein İngilis Səhnə Cəmiyyəti idi. Hər iki teatr topluluğunun əsas məqsədi tamaşaçının özünü oyuna qapdırmamasını və yaşadığı cəmiyyəti tənqid edə bilməsini saxlamaq idi. Bununla yanaşı bir də təcrübi teatr deyilən bir teatr növü ortaya çıxdı ki, burada əsas məqsəd seyirçinin oyunda iştirak etməsini təmin etmək idi. Avropa və ABD də təcrübi teatr anlayışını məşhurlaşdıran Polşalı rejissor Jerzy Grotowski oldu. İngiltərədə təcrübi teatırın ən məşhur nümayəndəsi Peter Brook idi. O, 1961-ci ildə Kraliyət Shakespeare Cəmiyyətini qurmaqla təcrübəçiliklə tamaşaçı zövqünü uyğunlaşdırma bildi (Pektaş).

Bütün bu müasir teatr nəzəriyyələri və göstəriləri fonunda Şəbihin yeri və yenilənən teatr anlayışında rolu və funksiyası haqqında çox az yazılsa da (And 2014) əlimizdə olan mətnlərin və az sayda videokasetlərin incələnməsi Şəbihin dini bir xalq tamaşası kimi Avropa yeni teatr anlayışlarının yaranmasında rolunun böyük olduğunu deməyə əsas verir. XX yüzildə yaranan bu qədər çox teatr növlərindən heç biri Şəbihin adını çəkməsə də, hətta ondan istifadə etməsə də düşüncə və məqsəd baxımından altı yüz il davam edən Şəbih meydan tamaşalarından çox şey götürdükləri şübhəsini doğurur. Həm də Şəbih teatrı mətnləri İngiliscəyə çevrilib Avropada yayılması tarixi XIX yüzilin sonlarından başlamışdı.

Şəbih ənənəvi xalq teatırının sözlü, süjetli dramatik məzmunlu növüdür. Xalq teatrı və Şəbih əski türklərin şaman kamlamalarının, şaman rituallarının bolluq mərasimləri, artım, ideal qəhrəman, ölüb-dirilmə kimi ritualları ilə birləşməsindən yaranmışdır. Belə ki, Şəbihlərdə kuklalardan, müqəvvalardan, parçalardan, simvolik dekorlardan istifadə şaman mədəniyyətindən qalma teatr ünsürləri idi. Şaman kamlıq zamanı bir neçə rolu təkbaşına oynayan, bir neçə obrazın səsi ilə danışan yetənəkli oyunçudur və söylədiyi mətn irticaləndir, öncədən hazırlanmış yazılı bir mətnə dayanmaz. Xalq teatırının istər kənd yerlərində, istərsə də şəhərlərdə olsun ortaqlı özəlliyi yazılı bir mətnə deyil, bədahətən söylənən şifahi mətnə dayanması və həmə-n-həmə-n eyni teatr strukturuna və səhnəyə sahib olmasıdır. Xalq teatrı mahını (Şəbihdə muğam), rəqs, söz oyunları (Şəbihdə dialoq) və əsasən də təqliddən (Kərbəla hadisələrinin təqlidi) ibarət bir teatr anlayışı üzərində qurulmuşdur. Ona görə də Orta Asiyadan başlayaraq Balkanlara qədər yayılan türk xalq teatrı XIX yüzilin gerçəkçi Avropa teatırında yansıyan “**qapalı forma**” anlayışının tam tərsinə, “**açıq forma**” xüsusiyyətlərinə malik idi. Ənənəvi xalq teatırının digər növləri kimi Şəbih XX yüzil Batı dünyasının teatr axtarıışlarına nəzəri baza oldu. Bunu həm də Şəbih mətnlərinin Avropada çap olunması və araşdırılması da sübut edir. (Pelly 1879; Litten 1929; Rossi, Bombaci 1961; Melikoff 1966; Chelkowi 1971).

Xalq teatrının əsas qayəsi güldürmək, əyləndirmək olsa da Şəbih bunun tərsinə ağıladan teatrdır. Şəbihlər keçirildiyi İslam coğrafiyasının hər yerində ağılamaqla, şivənlə, acı fəryadla müşahidə olunur. Bu da seyirçiləri bir düşüncədə birləşdirməyə xidmət edir. Həm Şəbihlərdə, həm də digər oyunlarda oyunçular xarakter obrazlar yaratmazlar, burada ideal tip, mənfi tip, yalançı, qəhrəman, komik tiplər vardır. Şəbih kimi, xalq teatrının digər növləri də hər zaman deyil, bayram, toy, sünnət, anma günləri, müqəddəs aylarda və s. oynanır. Şəbih oyunçuları da eyni rolu hər il təkrar-təkrar oynadıqlarından sözləri, dialoqları əzbərə bilir və şəbihgərdanın idarəsində səhnənin gedişatına uyğun hərəkət edir, xarakter deyil, xeyirxah və şər surətlər yaradırlar. Cənubi Azərbaycanın İskəmər və Ərdəbil əyalətlərindən toplanıb mənə gətirilən iki Şəbih mətnində şəbihçilərin dialoqları şeirlə və uzun olsa da oyunçular bunları əzbərə bildiklərindən səhnədə öz rollarının mətnlərini çətinlik çəkmədən söyləyirlər. Bəzən unudulan yerləri onlara Şəbihgərdan xatırladır, bəzən də oyunçular əllərindəki dəftərə baxmaqla mətnin unudulan yerlərini bərpa edirlər.

Kərbəla hadisələrinin canlandırılması olan Şəbih tamaşalarında peşəkar oyunçu olmasa da burada şəbihgərdanın rəhbərliyi ilə uzun müddətli hazırlıq mərhələsi keçirilir. Şəbih teatrında oyunçuların davranışlarında pərakəndəlik, nizamsızlıq kimi görünən bir sərbəstlik var. Bu isə bugün Batı dünyasının qurmağa çalışdığı teatır stabillikdən çıxarıb onu seyirçilərin də iştirakı ilə hər kəsin oynadığı və hər kəsin də seyr etdiyi bir tamaşaya çevirmək cəhdidir. Bu teatr anlayışını Şəbihin dramaturgiyası beşyüz, altıyüz il bundan əvvəl başlatmışdı və indi də davam etdirir. Şəbih tamaşaları dramatikləşdirməni ən yüksək həddə çatdırmaqla seyirçini hadisələrin iştirakçısına çevirir. Tamaşaçılar oyuna o qədər inteqrasiya olunurlar ki, oyunçu ilə seyirçi bir çox halda eyni səhnəni paylaşır: tamaşaçı oyunçu, oyunçu tamaşaçı olur. Məsələn, Masallı bölgəsinin Banbaşı kəndində səhnələnən Hz. Hüseyin qətl Şəbihində öldürülən İmam tərəfdarları səhnədən çıxıb seyirçilərin arasında gözləyir, izdihamla bərabər rövzəxanın avazla oxuduğu mərsiyəyə nəqarat tuturlar. Daha əvvəllər göstərilən Şəbihlərdə də oyunçular rollarını tamamladıqdan sonra təkyədə qurulan taxtın aşağısında əyləşərək adi seyirçiyə çevrilir və hadisələrə, sözlərə digərləri kimi reaksiya verirdilər. Banbaşında İmam Hüseyin əhli-beyti ayaqda duran izdihamın içinə girir, izdihamla bərabər ağlayır, lənət oxuyur, nəqarat tuturlar. Yezidin ordusunda isə ölənlər qalxıb yenidən səhnəyə girir və savaşa davam edirlər. Bu da onların saylarının çoxluğunu göstərməyin bir yoludur, çünki qətl olunan Hz. Hüseyin, əhli-beyti və silahdaşlarıdır. Onların öldürüldükdən sonra səhnədən çıxmaları təbiidir. Yezidlər çoxsaylı ordu ilə öldürən tərəfdirlər, onların səhnədə axıra qədər qalması, çoxluq göstərməsi normaldır, çünki səhnədə bir Kərbəla şəhidinin üzərinə beş-on yezid hücum edir və hamısı da öldürülür ki, qalxıb yenidən oyuna qatılmaları da buna görədir.

Şəbih tamaşasında səhnə dekoru sadə, birləşdirici olub məqsəd seyirçi ilə birlikdə o dövrə qayıtmaq, o dövrü bir də yaşamaqdır. O baxımdan bugün müasir Avropa və qismən də Türkiyə teatrının nəzəri prinsiplərinin, xüsusən də tamaşaçı-oynan bütünlüyünün qaynağını Şəbihdə axtarmaq lazımdır. İslam coğrafiyasının bəzi yerlərində, xüsusən də İran, Hindistan və Azərbaycanda geniş yayılan Şəbih meydan tamaşalarının özünəməxsus dekorasiyası, səhnə strukturu, dramaturgiyası, teatr poetikası olduğunu özəlliklə qeyd etmək lazımdır.

Şəbih tamaşalarında dialoq var, ancaq diskusiya, mübahisə yoxdur. Məqsəd burada İmam Hüseyini və şəhidləri xatırlamaq, onların haqq işini təqdir etməkdir. Həm Yezid, həm də Hüseyin biri xeyiri, digəri şəri, biri haqqı, digəri zülmü idealizə etmək üçün səhnədədirlər. Şəbih hər dəfə xeyirlə şəri, haqla nahaqqı, doğru ilə yalanı, məzlumla zalımı ideallaşdırmaq üçün səhnələnir, İmamətin mahiyyətini, onun mərifətullahını, mərifət məqamını göstərmək məqsədiylə oynanır.

E. Sonuc

İslam coğrafiyasının əsasən şiələr yaşayan ölkələrində keçirilən Məhərrəmlik törənləri və Kərbəla hadisələri əhli-beytə sevginin və əhli-beyt yolunu davam etdirmənin ən böyük təzahür formasıdır. Miladi tarixlə 680-ci il oktyabr ayının 18-ində baş verən qanlı hadisələrin canlandırılması olan Şəbih meydan teatrının hər il səhnələnməsi Kərbəlanı canlı tutmaq, Haqqı ihya

etməkdir. Şəbih İslam aləmində dini-mistik məzmunlu yeganə tamaşadır ki, yasaq olanları – canlandırmaya vəsilə ola biləcək rol oynamanı, kukla, müqəvva düzəltməni, tabut hazırlamağı məqbul sayır, qadınları, cinləri, mələkləri, hətta ruhları səhnəyə gətirməklə İslam tarixində yeni bir mərhələ açmış olur. Bütün bunlar Hz. Əlinin rəhbərliyi, Hz. peyğəmbərin yolu ilə gedən, əhli-beytin icraatını örnək alan müsəlmanların Haqq dinə sahib çıxmaları, Haqqı bayraq etmələridir. Şəbih teatr göstərilərinin sonunun faciə ilə bitməsi seyirçinin şüuraltında məzlumun zalımdan haqqını alacağına inam fəlsəfəsini formalaşdırır.

Beşyüz-altıyüz illik tarixi olmasına baxmayaraq Şəbih teatrı seyirçi kütləsini çəkməktə, əksilməyən, azalmayan bir performansla davam etməkdədir. Bunun sirri əhli-beytə olan sonsuz bağlıqla bərabər, bir də xalq tamaşalarının bütün zamanlar üçün yeniliyini itirməyəcək sadəliyi, təbiiyi, canlılığı, seyr edənləri oyunun aktiv üzvünə çevirə bilməsi ilə bağlıdır.

Qaynaqlar:

1. Şaiq Abdulla (1973). Xatirələrim, Bakı: Azərbaycan Uşaq və Gənclər Ədəbiyyatı Nəşriyyatı
2. And Metin (2012). Ritüelden drama. Kərbela-muharrem-taziye, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
3. Axundov Əhliman (2003). Xatirələrim, Bakı: “Azərbaycan milli ensiklopediyası” nəşriyyat-poliqrafiya birliyi
4. Bayat Füzuli (2014). Kərbəla folkloru. Məhərrəmlik rituallarından Şəbih meydan tamaşalarına, Bakı: Elm və təhsil
5. Bertolt Brecht kimdir? <http://www.turkcebilig...>
6. Buttarı Müzeyyen (2010). “Kerbela olayının Azərbaycan ve türk tiyatrosuna yansması”, Çeşitli yönleriyle Kərbela (Edebiyat) II cild, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, 253-282
7. Chelkowski Peter (1971). “Dramatic and Literary aspects of Taziyeh-Khani-Iranian passion play” Review of National Literatures, 1/II
8. Haqverdiyev Əbdürrəhim bəy. (1957). Azərbaycanda teatr. Seçilmiş əsərləri, II cild. Bakı: Azərnəşr
9. Lassy Ivar (1916). The Muharram mysteries among the Azerbaijan turks of Caucasia, Helsingfors
10. Litten W. (1929). Das drama in Persien, Berlin-Leipzig
11. Mahjub Muhammed Jafar (1979). “The Effect of European Theatre and the Influence of its Theatrical Methods upon Taziyeh”, Taziyeh. Ritual and Drama in Iran, New York: 137-153
12. Melikoff İren (1966). “Le drame de Kərbela dans la literature epique turque”, Revue des etudes islamiques, XXXIV
13. Pektaş Nihat. Tiyatro ve tarihi gelişimi. www.facebook.com
14. Pelly Sir Lewis (1879). The miracle play of Hasan and Hussain I-II, London
15. Rəhimli İlham (2005). Azərbaycan teatr tarixi. Bakı: Çarşıoğlu
16. Rossi Ettore, Bombaci Alessio (1961). Elenco di drammi religiosi Persiani. Fonda Mss. Vaticani Cerulli, Citta del Vaticano
17. Sarabski Hüseyinqulu (1982). Köhnə Bakı, Bakı: Yazıçı
18. Söyləyici: Cavanşir Nəbiyev, doğum tarixi 1957, təhsili ali, Masallı rayonu Çaxırlı kəndi
19. Söyləyici: Mircavad Feyzullayev, doğum tarixi 1973, təhsili ali, Masallı rayonu Bambaşı kəndi
20. Söyləyici: Ramizə Məmmədova, 75 yaşında, təhsili natamam orta, Ordubad şəhəri

QƏDİM TÜRK MƏDƏNİYYƏTİ VƏ İSLAM COĞRAFIYASINDA GÜLƏŞ

Fidan Qasımova

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMEA Folklor İnstitutunun
aparıcı elmi işçi, gasimovafidan@yahoo.com*

WRESTLING IN ANCIENT TURKISH CULTURE AND ISLAMIC GEOGRAPHY

Summary

Wrestling takes an important part in the culture of the ancient Turkic nations. Its difference combining the nowadays and the past tradition is very interesting. The historical-ethnographic materials, including the folklore, culture give the information about the ancient history of the wrestling. It means the different folklore texts, for example, the wrestling scenes in the eposes “The Book of Dede Gorgud”, “Manas” are obvious cases for it. One can meet the heroes learning to wrestle from the early years, even defeat the older than himself in the eposes.

In general, wrestling is one of the most ancient sport kinds of Turks. There is also an idea about the wrestling that it was performed for the first time by Turks and was spread to the world from the Middle Asia.

We also meet the variants of this game with different names in the regions where the Islam region is ruled. For example, there is a wrestling kind named “Kushti” in India. It is full of with the heavy training and the different prohibitions. It is not only the simple sport, at the same time it is the motion cleaning the spirit.

In the game “Kushti” performed in India the tradition and the influence of Iran shows itself. There are different kinds of wrestling in Iran, one of them is just the game “kushti”. The annual tournament according to the wrestling called “Lucho kushti” is held here.

In the article it is intended to investigate the ancient Turk culture and the wrestling existing with different names in Islam geography and its kind named “kushti”.

Key words: *Turk, culture, folklore, epos, Islam, wrestling, kushti, India.*

БОРЬБА В ДРЕВНЕЙ ТЮРКСКОЙ КУЛЬТУРЕ И ИСЛАМСКОЙ ГЕОГРАФИИ

Резюме

Борьба занимает важное место в культуре древних тюркских народов. Большой интерес представляет ее разнообразие, охватывающее в себе традиции настоящего и прошлого. О древней истории борьбы даются сведения в историко-этнографических материалах, а также в народной литературе и культуре. Ярким примером этого служат сцены борьбы в различных фольклорных текстах, например, в эпосах «Китаби Деде Коркуд» и «Манас». В эпосах встречаются изучающие борьбу с младших лет герои, побеждающие взрослых старше себя.

Вообще, борьба у тюрков является одним из самых древних видов спорта. Есть мнение, что соревнования по борьбе впервые были проведены тюрками и из Средней Азии они распространились по всему миру.

На территориях, где господствует исламская религия имеются варианты разных названий этой игры. Например, в Индии существует вид борьбы упоминаемый под названием «Кушти». Эта игра полна тяжелыми тренировками и разными запретами. Это не только спорт, но и в то же время является действием по очищению духа.

В индийской игре «Кушти» прослеживается Иранское влияние и традиция. В Иране есть разные виды борьбы, одним из которых является именно кушти. Здесь организуют ежегодные турниры по борьбе под названием Лучо кушти.

В статье исследуется один из видов борьбы «Кушти» и борьба, существующая под разными названиями в древней тюркской культуре и исламской географии.

Ключевые слова: *Тюрк, культура, фольклор, эпос, ислам, борьба, кушти, Индия.*

Bir çox mədəniyyətdə dəyişik şəkillərdə, müxtəlif adlarla mövcud olan güləş, qədim türk xalqları mədəniyyətində də mühüm yer tutur. Güləş hətta ibtidai-icma quruluşu vaxtından məlumdur. Bunu tarixi-etnoqrafik materialların tədqiqi də sübut edir. Düzdür illər keçdikcə

onun tərkibində, qaydalarında müəyyən dəyişikliklər olmuşdur. Lakin buna baxmayaraq o əsasən mənsub olduğu xalqın güc-qüvvətini, cəsarətini, ifadə edir.

Türk xalqlarında müxtəlif adlarla mövcud olan bu oyunun böyük bir tarixi vardır. Bu tarixə nəzər saldıqda müxtəlif elm sahələri arasında sıx əlaqənin də şahidi olursan. Belə əlaqələrdən biri folklor və tarixlə bağlıdır. Folklor tarixi gerçəklikləri əks etdirmək baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bunu istənilən dövrdə yaranmış folklor örnəkləri sübut edir. Folklorda tarixi hadisələr və tarixi şəxsiyyətlər özünü göstərir. Bu sahə ilə bağlı araşdırma aparan tədqiqatçı müvafiq tarixi dövrü göstərməklə, hansı tarixi hadisə və şəxsiyyətlərin folklor abidələrində yer aldığını göstərə bilər. İstənilən dövrdə xalqın başına gələn tarix sahəsinə daxil olur. Bu tarixi dövr zamanı yaradılan xalq ədəbiyyatı nümunələri də özündə həm tarixi, həm də xalqın müdrikliyini birləşdirir. Güləşlə, onun tarixi ilə bağlı müxtəlif məlumatları, tarixi həqiqətləri həm folklor, həm də tarix elmindən əldə etmək olar. Məsələn, müxtəlif dövrlərə nəzər saldıqda Azərbaycanın toy və bayram şənliklərinin əsasını güləşin təşkil etdiyini də görürük. Hətta xüsusi yerlərdə, zorxanalarda güləş yarışlarının keçirildiyi də məlumdur. Bütün bunlar güləşin qədimliyini sübut edən faktlardır. Onun qədim tarixə malik olmasını şifahi xalq ədəbiyyatı və klassik yazılı ədəbiyyat da ifadə edir.

Güləşin türk xalqlarında əskidən var olmasını müxtəlif folklor mətnləri də təsdiqləyir. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Manas” dastanlarındakı güləş səhnələri buna bariz nümunədir. Bizə məlum olan ilk güləş növünə oğuz türklərinin dastanlarından olan “Kitabi-Dədə Qorqud”da rast gəlinir. Dastanlarda kiçik yaşlarından güləşməyi öyrənən, hətta özündən yaşda böyükləri də məğlub edən qəhrəmanlara tez-tez təsadüf edilir. Məsələn, “Manas” dastanındakı pəhləvanla yanaşı, “Xənnamə”dəki Uluğ Arslan xan da pəhləvanların atası olaraq xatırlanır.

Güləşin qədim, çoxəsrlik tarixi müxtəlif maddi-mədəniyyət abidələrindən də məlumdur. Qədim tarixə malik “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında ilk güləş növü Beyrəklə Banıçiçəyin rastlaşdığı səhnədə çox aydın şəkildə təsvir edilmişdir. Qəhrəman oğuz igidləri və qızlarının qurşaq tutması, güləşməsi həm güləşin əski tarixindən, mənşəyindən, həm də türk igidlərinin güc və qüvvətindən, türk qadınlarının onlardan heç də geri qalmadığından xəbər verir:

“Qız dedi: “Ay igid, heç kimin atı mənim atımı, kimsənin oxu mənim oxumu keçməyib. İndi gəl səninlə qurşaq tutaq!” Beyrək dərhal atdan endi. Güləşməyə başladılar, iki pəhləvan kimi bir-birinə sarmaşdılar. Gah Beyrək qızı, gah da qız Beyrəyi yerə vurmaq istəyir. Beyrək sarsıldı, fikirləşdi: “Bu qıza basılısam, Qalın Oğuz içində başıma qaxınc, üzümə rişxənd olacaq”. Qeyrətə gəldi. Qarmalayıb qızın sinəbağını ələ keçirdi. Döşündən tutdu. Qız qurcandı. Bu dəfə Beyrək qızın incə belindən yapışdı, fırladıb arxası üstə yerə vurdu” (Kitabi-Dədə Qorqud 1988: 153).

Bənzər səhnəyə “Manas” dastanında da rast gəlirik. “Manas” dastanında Manasın oğlu Səmətəyin xanımından bəhs edilərkən deyilir ki, “otuz qız və qırx kişi ilə güləşib, qalib çıxan bir qızıdır” (Ögəl 2004: 68). Tək bu cümlə digər dastanlarda olduğu kimi burada da türk qadınının gücü-qüvvəti ilə qarşı cinsdən geri qalmadığını sübut edir.

“Koroğlu” dastanında “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda güləş səhnəsinə rast gəlinir. Koroğlu ilə Dəli Həsənin igidliyindən bəhs edən bu hissədə qəhrəmanlar müxtəlif döyüş alətləri ilə vuruşur, bir nəticə əldə edə bilmədikdə güləşməyə başlayırlar. “Dəli Həsən ilə Koroğlu çox güləşdilər, gah o buna güc gəldi, gah bu ona güc gəldi. Qoç Koroğlu axırda bir dəli nəre çəkib Dəli Həsəni götürüb yerə vurdu” (Azərbaycan dastanları 2005: 25).

Dastandan da görüldüyü kimi qəhrəman müxtəlif döyüş vasitələrinin köməyi ilə deyil, məhz öz biləyinin gücü sayəsində qalib gəlir. Bu da islam coğrafiyasında qədim tarixə malik olan güləşin qəhrəmanların gücünü ifadə etməkdə mühüm bir vasitə olduğunu bildirir.

Qədim türk xalqlarının dastan, əfsanə, rəvayət, nağıl kimi şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində güləş səhnələrinin təsviri ilə tez-tez rastlaşırıq. Məsələn, Altay dağlarının şimalındakı Mras çayı sahillərində yaşayan şor türklərindən toplanmış “Altun xan və oğlu qara atlı Pərgən” adlı dastanda da güləşlə bağlı yerlər vardır. Burada otuz yaşında güləşmək kimi nəqə-

ratlara rast gəlinəndi söylənir (Ögəl 2004: 329). Yaxud da “Ay Manqus” adlı Altay nağılında əsas qəhrəmanlar arasında güləş səhnəsi təsvir edilir (Ögəl 2004: 337).

Avropa hunlarının geyikli əfsanələrindən bəhs edilərkən deyilir ki, “iki igid güləşməyə başlayırlar. Altay nağıllarında doqquz, otuz və hətta yetmiş il sürən güləşlər vardır. Digərləri kimi, bu güləş də illərlə davam edir. Durur-durur yenə güləşirlər... Bu yarı tanrı qəhrəmanların macərələri bəzən göydə, bəzən də yerdə baş verir. Bəzən də yerin altına gedib, oradakı divlərlə, şeytanlarla güləşirlər ” (Ögəl 2004: 579).

Qədim türk mifologiyası, folklorundan gətirilən bütün bu nümunələr güləşin əski tarixinin silinməz izlərini qoruyub saxlayır.

Dəniz Karakurtun da qeyd etdiyi kimi türk xalqlarında güləş sözünün müxtəlif variantlarına rast gəlinir: KÖREŞ, KÜRÖŞ, GÖREŞ, KÜREŞ. Müəllif Türkiyə türkcəsində işlənən güreş sözünə işarə edərək, onun əfsanəvi Türk Xaqanı Gur Xanın adı ilə bənzəşməsinə diqqət çəkir. Güreş: (Gur/Kür). Güc mənasını daşıyır. Güclərin müqayisəsi deməkdir (Karakurt 2011: 101).

Başqa bir araşdırmada güləş sözünün mənşəyinin özbək və başqırd türklərinin "kures" sözündən gəldiyi də qeyd edilir (<http://bedenegitimci.blogcu.com/gures-ve-tarihcesi/5183616>).

Türkiyədə güləş, onun yaranma tarixi haqqında müxtəlif tədqiqatlar mövcuddur. Qeyd edilir ki, ibtidai insan çətin təbiət şərtləri ilə mübarizə edərkən, bugünkü güləş idmanından çox da fərqli olmayan bir mübarizə yaşamaq məcburiyyətində qalmışdır. İlk insan həyatda qala bilmək üçün hər cür canlıya qarşı mübarizə aparmaq məcburiyyətində qalmış, öz bədən ağırlığı ilə əzələ gücündən faydalanma, yəni güləş sənətini ortaya çıxarmışdır. E.ə. 3-cü minilliklərə aid sənət əsərlərində Babil və Misirdə icra edilən qurşaq güləşi təsvir edilmişdir. E.ə. 5-ci minilliklərdə Hindistanda sərbəst güləşə rast gəlinir. Qədim Yunanıstanda güləş əhəmiyyətli bir idman növü olub, gimnastika təhsilinin bir hissəsi və beşli yarışmaların ən mühümü sayılırdı (<http://bedenegitimci.blogcu.com/gures-ve-tarihcesi/5183616>).

Qeyd etdiyimiz kimi, güləş türklərin ən qədim idman növlərindən biridir. Güləşin ilk dəfə türklər tərəfindən həyata keçirildiyi və Orta Asiyadan dünyaya yayıldığı fikri də mövcuddur. Şumer-Akat tarixləri, “Bilqamış”, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanları və digər qeydlər bunu ortaya qoymaqladır. Məşhur tarixçi Heroid Lond, “Çingiz Xan” adlı əsərində türklərdən bəhs edərkən bu ölkədə ata minməyən, güləşə bilməyən adama qız belə verməzdilər demişdir. Orta Asiyada yaşayan türk tayfalarının hər son baharda günlərlə davam edən güləş şənliklərini tərtib etmələrindən köhnə Türk boylarından Hiyana-nuların ölü basdırma mərasimlərində xalqın təsasını dağıtmaq kimi bir məqsəd güdərək böyük güləş şənlikləri təşkil edilməsindən və yenə kazak türklərindən Abdülkərimin yazdığı müqəddimədən göründüyü kimi; əsgərin hərbi gücünü artırmaq üçün güləş təhsilini çarə olaraq irəli sürdüyünə güləşin yalnız idman yarışma məqsədiylə deyil, əyləncə və hərbi təhsil məqsədiylə əhəmiyyət verilərək edildiyini görə bilirik. Əsrlərdir əhəmiyyətini itirmədən türklər və daha başqa bir çox qövmlər tərəfindən icra edilən güləş türklərin islamı qəbulundan sonra milli idman olaraq əhəmiyyətini davam etdirmişdir (<http://bedenegitimci.blogcu.com/gures-ve-tarihcesi/5183616>).

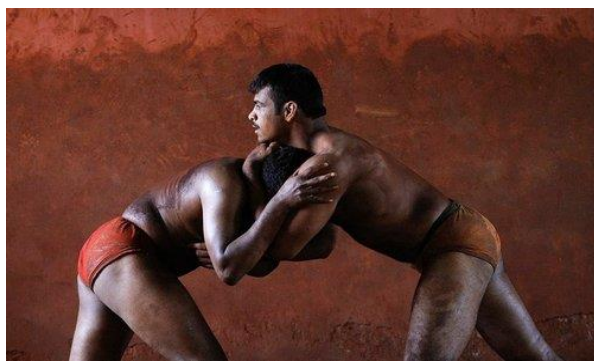
İslam dininin hakim olduğu yerlərdə də bu oyunun bir qədər fərqli variantına rast gəldik. Məsələn, Hindistanda “Kushti” adı ilə xatırlanan ənənəvi güləş növü vardır. O, ağır məşq və müxtəlif qadağalarla dolu. Bu sadəcə idman deyil eyni zamanda ruhu təmizləmə hərəkətidir. Hind güləşçiləri, “Guru” adı verilən bir usta tərəfindən təlimləndirilir. Hətta onların qidalanması da xüsusi olur. Əsasən özlərinin hazırladığı bir çörək növü olan “chapatti” ilə birlikdə, süd, badam, yumurta və heyvani yağdan ibarət olan yeməklər yeyirlər. Bu güləşçilər üçün hətta bəzi qadağalar da mövcuddur. Bunlara siqaret, spirtli içkilər, cinsi əlaqə və s. daxildir. Güləşçilər subay həyatı yaşayaraq, eyni zamanda dini təhsil də alaraq idmanlarını davam etdirirlər. Akxara adlanan güləş sahəsini meydana gətirən palçıq da tərkibinə görə fərqlənir. Bunun içində anti-septik olduğuna inanılan yağlar və ədviyyatlar olur. Güləşçilər, güləş əsnasında tərləyərək sürüşməyə maneə törətdiyi üçün bədənlerini belə palçıqla örtürlər (<http://www.siyahpanjur.com/eglence/4591/>).



Kuşti Hindistan və Pakistanda ənənəvi güləş növüdür. Hind mif və əfsanələri Allahlarla qəhrəmanlar arasındakı təkbətək döyüş səhnələrinin təsviri ilə doludur. Klassik hind mətnlərində, məsələn, "Riqveda", həmçinin "Ramayana"(II əsr) və "Mahabharata" (V əsr) kimi epik poemalarda ideal döyüşçü kimi hərbi strategiya və taktikaya malik, kamandan yaxşı ox atmağı, at sürməyi, üzməyi, ov etməyi, ağırlıq qaldırmağı və mübarizə aparmağı bacaran insan çıxış edir (Мандзяк, Артеменко 2010: 268).

Hal-hazırda Hindistan və onunla qonşu olan Pakistanda bu mübarizə iki ənənəni özündə birləşdirir: Böyük Monqol sülalələri dövründə Hindistana gətirilmiş fars ənənəsi və XI əsrdən başlayaraq maksimum inkişaf etmiş əsl hind ənənəsi. Hindistanda Britaniya hökmranlığı dövründə kuşti şöhrətini itirir, ancaq, Hindistanın müstəqillik əldə etdiyi 1947-ci ildən, kuştini milli idman növü elan etdilər. Hind güləşi haqqında tarixi məlumatlar yalnız mif və epik hekayələr deyil, həmçinin klassik mətnlər vasitəsilə də bizim dövrümüzədək gəlib çatmışdır. Belə mətnlərdən biri "Malla-Purana" traktatıdır (Мандзяк, Артеменко, 2010, 270).

Tədqiqatlardan da bəlli olur ki, İrandan Hindistana gəlmiş qədim güləş növü olan Kuşti çoxəsirlik tarixə malikdir. Bir vaxtlar hökmdarlar və varlılar döyüşçülərin çox vaxt ölümü ilə nəticələnən bu döyüşlərdən həzz alırdılar. Ancaq güləşin bu növü bizim zamanımızda o qədər də qanlı şəkildə icra edilmir və milli Hind mübarizəsi dərəcəsinə qədər yüksəlmişdir. Roma qladiatorları kimi, Kuşti pəhləvanlarını da bu oyunun əsasını qoyan şəxsin adını daşıyan xüsusi məktəblərdə, yeniyetmə yaşından öyrədirlər. Hindistanda pəhləvan adlanan Kuşti döyüşçüləri gündəlik çoxsaatlı məşqləri zamanı ümumfiziki və atletik hazırlığa xüsusi əhəmiyyət verirlər. Döyüşçülərdə əzələ gücü, reaksiya tezliyi, elastiklik, qələbəyə inam və iradə möhkəmliyi inkişaf edir. Məşq məşğuliyyətləri səhər 5:00-dan başlanır və 5-6 saat davam edir. Kompleksə dincəldən masaj prosedurları da daxil edilir. Rəqibini hər iki kürəyi üstə yerə yatan döyüşün qalibi hesab edilir (<http://dvamira.net/world/214>).



Qeyd etdik ki, Hindistanda icra edilən kuştidə İran təsiri, ənənəsi də özünü göstərir. İranda güləşin müxtəlif növləri vardır ki, bunlardan da biri məhz kuştidir. Mazandaran əyalətinin 33 kəndində Luço kuşti adlandırılan güləş üzrə illik turnir təşkil edirlər. Bu güləş növü yerli sakinlərin iyulda öz düyü sahələrindəki işlərinə fasilə verdikləri vaxta salınır və hər il keçirilir. Təəccüblü deyil ki, beynəlxalq miqyasda məşhur İran pəhləvanları əslən Mazandaran əyalətindəndir (<http://www.borqba.narod.ru/htm-normal/chuxa.htm>).



Bu güləş İrandan XIII-XIV əsrlərdə Hindistana gəldi. İranda o çox qədim tarixə malikdir. XVII əsrdə, öz şagirdləri ilə Hindistana gələrək, nümunəvi çıxışlar keçirən hind atletlərinin "atası" Ramdaşın sayəsində bu oyun böyük şöhrət qazandı. İngilislərin gəlişiylə və bir çox üzvləri ona himayədarlıq edən hakim sülalələrin hind knyazlıqlarının müstəqilliyini itirməsiylə, mübarizə tənəzzülə uğrayır. XIX əsrdə bu mübarizə sənəti yenidən canlanmağa başladı. Ən yaxşı güləşçisi daha çox Rama kimi tanınan Pulam Məhəmməd idi. O 1878-ci ildə doğulmuşdu, Hindistanda məğlubedilməz pəhləvan hesab edilirdi. O, böyük Amerika pəhləvanlarından biri olan 1910-cu ildə Londonda Rolleri məğlub edir (<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B8>).

Artıq tədqiqatlardan da gördük ki, ənənəvi hind güləşi olan kuşti öz kökü ilə minilliklərə gedib çıxan, dini mərasimlərlə sıx bağlı olan qədim idman növüdür. Hal-hazırda güləşin bu növü əvvəlki kimi Hindistanın bir çox regionlarında məşhurdur. Kuşti Hindistanda ən məşhur milli güləş növüdür. Qeyd etdiyimiz kimi kuşti güləşi palçıqda yerinə yetirilir. Bunun bir səbəbi yuxarıda qeyd etdiyimizdirsə, digəri də Hindistan sakinlərinin palçığın müqəddəs dini xüsusiyyətlərə malik olmasına inamıdır. Onlar bu palçığa duru yağ, qızılgül ləçəkləri və şəfaverici otlar əlavə edirlər. Güləşdən əvvəl pəhləvanlar torpağı ovuclarında ovxalayır ki, daha yaxşı tuta bilsinlər. İfadə etdik ki, kuşti güləşi yarışları "axxada" adlandırılan kvadrat formalı dayaz çuxurda həyata keçirilir. Amma bəzən bu döyüş taxta döşəmədə də ola bilər. Pəhləvanların məşqi zamanı ümumfiziki və atletik hazırlıq daha çox diqqəti cəlb edir. Pəhləvanların məşqçisi əsas zamanı masaj və xüsusi pəhrizə ayırır. Pəhləvanlar böyük çəki və güclü bədən quruluşuna baxmayaraq, sürətli və cəldirlər. Kuştidə döyüşün əsas məqsədi dörd əsas tipin üsullarından istifadə edərək rəqibi yıxmaq, onu təslim olmağa məcbur etməkdir. Birinci tip kobud gücdən istifadəyə əsaslanan sıçrama və tutmadır. İkinci – rəqibin hərəkətlərinin süstlüyündən istifadəyə əsaslanan sıçrama və tutmadır. Üçüncü – rəqibin zəiflədilməsi. Dördüncü tipin ən təhlükəli üsulları ağırı bəndləri (əl-ayağı, barmaqları və hətta onurğanı qırmağa imkan verən), həmçinin boğucu tutmalardır. Qədim zamanlarda əsasən rəqiblərdən biri ölənə qədər mübarizə aparırdılar.

Kuştidə çox maraqlı məşq alətlərindən istifadə edilir. Yüzdəliklər ərzində kişilər bədənlərinin yaxşılaşdırılması və sosial status uğrunda mübarizə aparırdılar. Pəhləvanlar söylə məşq edirdilər və yağ, süd, badamdan ibarət xüsusi pəhriz saxlayırdılar. Pəhləvanlar onlara bir neçə saat ərzində mübarizə aparmağa imkan verən böyük iradə nümayiş etdirirdilər (<http://www.fresher.ru/2010/04/23/indijskaya-borba-kushti/>).

Mənbələrdə qeyd edilir ki, güləş Osmanlılara Səlcuqilər dövründən gəlir. Güləşə "küştü", güləşçiyə isə "pəhləvan" deyilərək, saray təşkilatına alınmışdır. Əsas qaydaları arasında kispet geymək, dua oxumaq və Məhəmməd ilə Əlinin adını anmaq gəlirdi. (https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanlı%C4%B1_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu%27nda_spor).

Bu məlumatdan da bəlli olur ki, kuştü adı osmanlı vaxtında da məlum idi. Türkiyədə bu oyunu saraylarda icra edirdilər.

Nəticə etibarilə qeyd edə bilərik ki, türk xalqlarının mədəniyyətində, tarixində, folklorunda güləşin xüsusi bir yeri vardır. Bunu qədim türk mifoloji və folklor mətnləri, tarixi araşdırmalar da təsdiq edir. İslam dininin hakim olduğu hər bir coğrafiyada güləş ayrı-ayrı adlarla mövcud olsa da, ortaq xüsusiyyətlər tapmaq mümkündür. Çünki bu oyunda əsas məqsəd, qayə eynidir. Ancaq uzun əsrlər keçdikdən sonra hər bir xalqda bu oyunun bir sıra variantları da yaranmışdır. Biz burada sadəcə güləşin bir növündən – kuştidən, Hindistan və İran xalqlarında onun yeri və qaydalarından bəhs etdik. Məlum oldu ki, bu güləşin fərqli tərəfləri əlbəttə ki vardır. Öncəliklə bu güləş də bütün digər güləş növləri kimi mənsub olduğu xalqın mədəniyyətini, gücünü, qüvvətini, cəsarətini, özünə güvən hissini ifadə edir. Əsas fərqli cəhətləri isə pəhləvanların yetişməsində, yəni hazırlıq mərhələsində, bu mərhələ zamanı tabe olmalı olduqları qadağalarda özünü göstərir. Bu qadağalara yeməkdən tutmuş, təlim prosesi zamanı icra edilənlər, yaşamağı olduqları həyat da daxildir. Bunlarla yanaşı ilk vaxtlarda güləşin kuştü növündə rəqibin ölümü ilə nəticələnən döyüşlər də olurdu. Ancaq türk xalqlarında güləş zamanı ölüm halları yolverilməz idi. Uzun illər, əsrlərdən sonra kuştidəki bu ağır qaydalar aradan qaldırılır və o da güləşin digər növləri kimi mövcudluğunu sürdürməyə davam edir. Bu güləş növündə də nəticə eynidir: qalib məğlubun kürəyini yerə vurduqdan sonra öz qələbəsini qeyd edir.

Hazırda isə güləş mövcud olduğu xalqlarda milli dəyərlər qazanaraq, hər il keçirilən idman oyunlarında da mühüm əhəmiyyət kəsb edir və mənsub olduğu xalqın mədəniyyətinin ayrılmaz bir parçası olmaqda davam edir.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycan dastanları. (2005). IV cild. Bakı: Çıraq.
2. Ögəl B. (2004). Türk mifologiyası. I c. Bakı: Səda.
3. Kitabı-Dədə Qorqud. (1988). Bakı: Yazıçı.
4. Karakurt D. (2011). Türk söylence sözlüğü. Türkiyə.
5. Мандзяк А.С., Артеменко О.Л. (2010). Энциклопедия традиционных видов борьбы народов мира. Минск.
6. <http://bedenegitimci.blogcu.com/gures-ve-tarihcesi/5183616> (Daxil olunan tarix: 06.06.2016).
7. <http://www.siyahpanjur.com/eglence/4591/> (Daxil olunan tarix: 06.06.2016).
8. https://tr.wikipedia.org/wiki/Osmanlı%C4%B1_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu%27nda_spor (Daxil olunan tarix: 07.06.2016).
9. <http://dvamira.net/world/214> (Daxil olunan tarix: 07.06.2016).
10. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D1%83%D1%88%D1%82%D0%B8> (Daxil olunan tarix: 08.06.2016).
11. <http://www.fresher.ru/2010/04/23/indijskaya-borba-kushti/> (Daxil olunan tarix: 08.06.2016).
12. <http://www.borqba.narod.ru/htm-normal/chuxa.htm> (Daxil olunan tarix: 08.06.2016).

UŞAQ OYUNLARININ HAZIRLIQ MƏRHƏLƏSİ

Xuraman Kərimova

*AMEA Folklor İnstitutu, "Dədə Qorqud" şöbəsinin
böyük elmi işçisi, kerimova.xuraman@rambler.ru*

THE PREPARATORY STAGE OF THE CHILDREN'S GAMES

Summary

The article is about the children's games in folklore and their preparatory stage. The forms of counting, lots and their usage are very considerable. Children's games usually begin with countings, limericks, lots and many others. Every game has its own rules and must be strictly observed. But in the initial stage these games can be changed according to their individual approach to the certain games. The players can make changes according to their choice and desire. The introductory part of the games can be of different variants and it is divided in two parts; the first part consists of countings, limericks and teasing texts. The others are performed by gestures, some actions and others. In this stage the text is of less importance and sometimes even sounds very funny. Stone throwing, fist and slapping, finger pointing is chosen in selective way. In the initial stage of the games children have some reasons. These are: to choose the leader, to establish the members of the team, to give the first chance to begin the game and some others.

Key words: *child, folklore, creation, narrator, sample, game, sanama, duzgu, draw.*

ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ЭТАП В ДЕТСКИХ ИГРАХ

Резюме

В статье говорится о подготовительном этапе в детских играх, как в современном мире дети используют считалочки и жеребьевки. В каждой игре есть свои законы и они очень четко соблюдаются. Игроки могут сами выбрать считалочки и жеребьевки. Здесь применяется много вариантов. Подготовительный этап выполняется в двух направлениях. Первый – считалки, построение, и т.д. Второй – жесты, движение. Салочки, жесты, кулаки тоже имеют значение. Подготовительный этап детских игр имеет большое значение: дети могут выбрать лидера, уточнить состав команды, иметь шанс начинать игру первым и многое другое.

Ключевые слова: *детский, фольклор, творчество, сказитель, образец, игра, санاما, дюзгю, жеребьевка.*

Uşaq folklorunun əsasını oyun və tamaşalar təşkil edir. Milli-mənəvi dəyərlərimizin bir səhifəsi, xalq pedaqogikasının tərkib hissəsi olan bu nümunələr uşaqların fiziki, zehni, əqli inkişafında, estetik zövqünün formalaşmasında böyük rol oynayır. Uşaq dünyasının gündəlik bədii tərtibatını təşkil edən, mənəvi tələbatını ödəyən bu oyunlar vasitəsilə onlar cəmiyyətə adaptasiya olunur, bir-biri ilə dil tapmağı öyrənirlər. Bu məsum varlıqların saf və gözəl düşüncələri, fantaziyaları bütünlüklə oyunlarında əks olunur. Demək olar ki, hər bir yetkin insan uşaq oyunlarının içindən keçib formalaşmışdır. Oyunlar uşağa mübarizə aparmağı, təmkinli, ədalətli olmağı, lazım gələndə güzəştə getməyi, ən əsası, məqsədə çatmağı – qalib gəlməyi öyrədir. Uşaqlar qələbə sevincini ilk olaraq oyunlarda yaşayır. Deməli, onlar oyunlarla həm də yaşamağı öyrənirlər.

Dili, dini fərqli olan xalqların hamısında uşaqların maraqları, demək olar ki, eynidir: hamısı sevinmək, əylənmək, ətraflarındakı insanları sevinən görmək istəyirlər. Onların oyunlarının məqsədi, məramı da eynidir. Yəqin buna görədir ki, müxtəlif xalqlarda uşaq oyunları bir-birinə çox bənzəyir və bu bənzəyiş oyunların hazırlıq mərhələsində də diqqəti çəkir: hər bir oyun əsasən sanama, düzgü və ya püşkatma ilə başlayır. Bu gün dünya xalqlarının əksəriyyətində oyun başlayarkən rast gəldiyimiz püşkatma formalarının ta qədim zamanlardan milli oyunlarımızda da istifadə olunduğunu görürük.

“Oyunlarımızda ədaləti təmin etmək, yarana biləcək narazılıqlara son qoymaq üçün xalqımız müxtəlif püşk atmaq üsulları yaratmış və onları oyunlarımızla birlikdə bu günümüzdə qədər qoruyub saxlamışdır. Bunlardan “İynə-iyənə” adlı sanama bu gün də gözəlliyi və incəliyi ilə uşaq dodaqlarını bəzəyir. Bundan başqa, qurra atma, aşıq atma, daş atma, əldə şey gizlətmə və s. kimi maraqlı püşkatmalarımız da uzun zamanlardan bəri oyunlarımızla çiyin-çiyinə addımlamaqdadır” (Azərbaycan folkloru antologiyası 2009: 658).

Oyunların hazırlıq mərhələsi əsasən iki tərzdə təzahür edir. Bunlardan biri sanama, düzgü, bəzən cırnatma və s. mətnlərindən ibarət olur. Digəri isə müəyyən jestlərlə, hərəkətlərlə icra edilir. Bu zaman mətn o qədər də əsas olmur. Daş atma (yaş-quru), aşıq atma, şillə-yumruq, barmağa işarə vurma püşkləri müxtəlif hərəkətlərlə həyata keçirilən seçim turudur.

Kiçik yaş qrupuna aid uşaqlar adətən sanama, düzgü ilə aparılan seçimlərdən istifadə edirlər. Heca sayı az olan bu mətnlərdə çox vaxt ritm məzmunu üstələyir, oynaqlıq, səs çevikliyi əsas əlamət kimi fəallıq göstərir. Bu, uşaqların, xüsusilə kiçik yaşlı uşaqların estetik duyumunda ritmin məzmunundan daha önəmli olmasından irəli gəlir. Söyləmə zamanı uşaq məzmunundan çox ahəngi gözləyir, ona diqqət yetirir.

Nisbətən böyük yaş qrupuna aid olan uşaqlar isə oyunun bu mərhələsini əsasən püşklərlə keçirlər. Püşkatmalarda jestlərdən geniş istifadə olunur. Əgər bu oyunlar hər hansı uşaq müəssisəsində keçirilirsə, o zaman oyunun hazırlıq mərhələsində uşaqlar çox da aktiv olmur. Belə ki, burada həmin mərhələni müəllim və ya tərbiyəçi təşkil edir: o, əvvəldən-axıra qədər oyunu idarə edir. Ona görə də uşaqların seçiminə, püşkatmasına ehtiyac qalmır. Lakin oyunlarını müstəqil şəkildə təşkil edərkən uşaqlar aparıcını öz sıralarından seçirlər və o, sanama və ya püşkatma ilə hazırlıq mərhələsini – seçim turunu yekunlaşdırır. “Mütəhərrik oyunların əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, onlar uşaqları ən kiçik yaşlardan ayrı-ayrı ictimai vəzifələrin yerinə yetirilməsinə hazırlayır. Oyun prosesində aparıcı rolunu yerinə yetirərkən uşaq başa düşür ki, nəinki öz şəxsi müvəffəqiyyəti uğrunda, həm də kollektivin şərəfi uğrunda mübarizə aparır” (Ağayev 1989: 31).

Hər bir oyunun özünəməxsus qaydaları olur və icra zamanı bunlara dəqiqliklə əməl olunur. Lakin hazırlıq mərhələsində aparılan seçimin formalarında bir ixtiyarilik var. Oyunçular zövqlərinə uyğun sanama və püşkləri istədikləri oynuna tətbiq edə bilirlər. Tərkib hissəsi dəyişməyən oyunların giriş hissəsi çox variantda baş tuta bilər. Uşaqların müasir zamanda istifadə etdikləri bir sıra sanama və püşklərin ifa və icra formalarına nəzər salaq. Sanamalarda bir çox hallarda saylardan – rəqəmlərdən istifadə olunur. Uşaqlar “on altı” sanamasından tez-tez istifadə edirlər. Aparıcı əlini pər kimi fırladır və bu sözləri söyləyir:

Cin, cin, cinaltı,
Gəlin sayaq on altı.

Və ya:

Cin,cin, cinaltı,
Cinaltıdı, cinaltı.
Otuz iki, böl iki,

On altıdı, on altı (Azərbaycan folkloru antologiyası 2009: 329).

Sonuncu söz kimin üzərinə düşürsə, həmin uşaqdan başlayaraq 16-yadək sayılır. Bu, oyunçuların sayı qədər təkrarlanır. Sona qalan uşaq “dibdə yatır”. Hər bir uşaq sanama zamanı çıxmağı arzu edir. “Gizlənpaç”da gözünü yuman, “ip-ip”də ipi fırladan uşaq digər oyunçular üçün işləyən, çalışan kəs olduğundan heç kəs oyun müddətində bu mövqedə olmaq istəmir. Uşaq jarqonunda oyunun passiv, yəni oyunçunun arzu etmədiyi hissəsini icra edən şəxsə “yatan” və ya “dibdə yatan” deyilir.

Bəzən sanama zamanı heç bir mətn söyləmədən 30-adək saymaqla seçim aparırlar. Sonuncu rəqəm kimə düşürsə, o çıxır. Uşaqlar bu sanamaya “30-30” da deyirlər.

Müəyyən jestlərlə ifa olunan “quş uşdu” sanamasında da saylardan istifadə olunur. Bu, iki və ya daha çox uşaq arasında aparılır. Sanama dialoq formasındadır. Dialoqda sual verən

oyunçu aparıcı, digərləri isə cavabdeh mövqeyində olur. Onlar dövrə vuraraq dayanır, əllərini tam açaraq qarşıya uzadırlar, bir əli altda, digəri üstə olmaqla ovuclarını üst-üstə tutur, növbə ilə bir-birinin əlinə vuraraq bu dialoq-sanamanı ifa edirlər:

–Quş uşdu.

–Haraya?

–Yuvaya.

–Hansı quş?

–Qaranquş (burada istənilən quş adını demək olar).

–Neçə dəfə?

–Üş dəfə (ixtiyari bir rəqəm deyilir).

Əvvəlki qayda ilə bir-birinin əlinə vuraraq aparıcı dialoqda deyilən qədər saymağa başlayır. Sonuncu rəqəmi deyərkən o biri oyunçu əlini vaxtında çəkə bildisə, bu zaman sayan şəxs öz əlinə vurmuş olur. Yox, əlini çəkməyə gecikdisə, onda şillə cavabdehin əlinə dəyir və o, seçilmək şansını əldən vermiş olur. Sanamaların bir çoxunun sonunda “çix”, “qurtul” kimi sözlər işlədilir. “Vur nağara, çix qırağa”, “su iç, dedi, qurtul, dedi” və ya “hıx, nıx, çix” və s.

Əmim oğlu,

Üzü bıçlı.

Vur nağara,

Çix qırağa.

Başqa bir misal:

İynə-İynə

Ucu düymə.

Bal ballıca

Ballı keçi.

Şam ağacı,

Şatır keçi.

Qoz ağacı,

Qotur keçi.

Hoppan, huppan,

Yırıl-yırtıl,

Su iç, qurtul (Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası 1982: 484).

Və ya:

Qatar gedir sola-sağa,

Çınqıl düşür bizim bağa.

Əmim oğlu Sultan ağa,

Gəlin gedək oynamağa.

Hıx, nıx, çix.

Rus uşaq folkloru nümunələri içərisində də ifa və icra tərzinə görə oxşar sanamalara rast gəlirik:

Шёл баран

По крутым горам.

Вырвал травку,

Положил на лавку.

Кто ее возьмёт –

Тот вон пойдёт (Хрестоматия по детской литературе 1988: 8).

Ovucda əşya gizlətmə. Uşaqlar buna “çöp tutma” deyirlər. Oyunun başçısı (bu, oyunçular tərəfindən seçilir) əvvəlcədən iştirakçılara göstərdiyi hər hansı kiçik əşyanı bir ovçuda gizlədir və hər iki ovçunu yumruq şəklində ağzıaşağı formada irəli uzadır. Qarşı komandanın oyunçusu gizlədilən əşyanı tapmaq üçün rəqib komandanın başçısının yumulmuş ovuclarına növbə ilə vuraraq bu sanamanı söyləyir:

Ya bundadı,
Ya bunda.
Halva, çörək dükanda.
Allah baba deyir ki,
Aç, bun-da.

Qafiyəli mətnlərdən ibarət sanamaları ifa edərkən sonuncu misra hecalara bölünərək tələffüz edilir və hər heca bir nəfərin üzərinə düşür. Məsələn:

Əkdim noxut,
Çıxdı söyüt.
Yarpağıdı
Şa-ba-lıt.

“Əl-əl, əlüstü” sanaması. Burada hərəkət və mətn birlikdədir. Yalnız üç uşaq arasında aparılır. Üç nəfər eyni zamanda əllərini üst-üstə qoyur və “əl, əl, əlüstü” söyləyərək əllərinin üst və ya içini üfüqi vəziyyətdə düz tutur. Hər dəfə bir oyunçu çıxır. Bu o zaman baş tutur ki, iki əl eyni, biri əks vəziyyətdə olsun. Komandanın bütün oyunçuları bir-bir qatılaraq bu mərhələdən keçir. Bu püşkdə iki oyunçu qalan zaman seçim aparmaq mümkün olmadığından seçilmiş oyunçulardan biri “qonaq” dəvət olunur. Amma növbəti seçimin qonağa dəxli olmur, yarışma yalnız sona qalmış iki oyunçu arasında aparılır.

Komanda oyunları zamanı icra edilən daş atma püşkünə bir çox bölgələrimizdə “yaş-quru” deyilir. Püşk üçün hər iki üzü hamar, yastı daş seçilir. Əvvəlcədən iki komandadan biri daşın quru, digəri yaş tərəfini seçir. Havaya atılan bir üzü isladılmış daşın hansı üzü üstə düşməsi oyuna kimin birinci başlamasını müəyyən etmiş olur. Daş yuxarı atılan zaman yaş üzün yuxarı düşməsinə istəyənlər qışqırırlar:

Yaş oldu,
Baş oldu.

Quru tərəfi seçənlər isə belə söyləyirlər:

Quru-quru
Qurbanın olum.

Bu seçimin bir variantı da qəpik pulla aparılır.

Digər bir seçim forması belədir: komanda başçısı gizləndə barmağına işarə vurur. İşarələnmiş əlini arxada tutur, o biri əlini qabağa uzadır. İşarənin hansı barmaqda olduğunu rəqib komandanın başçısı irəli uzanmış əl üzərində göstərir. Nəticədən asılı olaraq oyuna ilk başlayan komanda müəyyənləşir.

“Şillə-yumruq” adlanan püşkdə isə hər komandadan bir nəfər irəli çıxır. Biri əlini şillə, o birisi yumruq formasında tutaraq bir-birinin sinəsinə qoyurlar. Oyunçulardan başqa bir nəfər onlardan kimin əlini necə tutduğunu görməmək üçün arxası bu iki nəfərə dayanır. O da bir əlini şillə, birini yumruq formasında tutaraq yuxarı qaldırır. Oyunçular deyir: birini sal. O, hansı əlini salsa, sinəsində o formada tutulmuş əl olan komanda çıxır.

“Yaş-quru”, “qəpikatma”, barmağa vurulan işarəni tapma, “şillə-yumruq”, ovucda gizlədilən əşyanı tapmaq oyuna kimin birinci başlamasını müəyyənləşdirmək üçün istifadə edilən püşklərdir. Digər bir forma da belədir: iki komandanın hərəsinin öz kapitanı olur. Onlar komandalarını formalaşdırmaq üçün özlərinə oyunçular seçməlidirlər. Bunu üçün oyunçular iki-iki gizləndə hər biri özünə ad qoyur və gəlib kapitanların qarşısında duraraq deyirlər:

Halay-balay,
Kimə gələr alma,
Kimə gələr armud?

Və ya:

Kimə gələr qızıl,
Kimə gələr gümüş?

Kapitanlar öz seçimlərini edirlər. Məsələn: “Mənə gələr alma” və ya “mənə gələr armud”. Bu minvalla bütün oyunçular bu turdan keçir.

Sovet dönəmində yaranmış düşündürücü – tapmaca xarakterli “kino adı” oyununun giriş hissəsi bir qədər fərqlidir. Oyunçulardan biri iki ovucunu birləşdirərək içərisində kiçik daş gizlədir. Sıra ilə düzülmüş oyunçular da əllərini həmin formada tutur və çalışırlar ki, ovuclarının içi görünməsin, ora daş qoyulub-qoyulmadığını başqa oyunçular bilməsin. Aparıcı oyunçu əlini bir-bir oyunçuların əllərinə sürtərək keçir və ovcundakı daşı seçdiyi oyunçunun ov-cuna gizlincə atır. Sıranı başa vurandan sonra bu sözləri deyir:

–Daş kimdədirsə, çıxsın!

Bu zaman ovcuna daş qoyulan oyunçu qabağa çıxır və bununla da oyunun birinci mərhələsi başa çatır, əsas hissə başlayır. Göründüyü kimi, burada hər hansı bir mətn söylənilmir, yalnız hərəkətlə seçim aparılır. Bu cür giriş mərhələsi yalnız “kino adı” oyunu üçün tətbiq olunur.

Son dövrlərdə yaranmış seçim formalarında biri də “səsvermə”dir. Bu seçim üçün kağız və qələmdən istifadə olunur. Hər kəs seçmək istədiyi oyunçunun adını gizləndə kağıza yazır. Sonda vərəqlər açılır. Ən çox səs yığan oyunçu seçilir.

“Ənənəvi uşaq folkloru nümunələri poetik və cazibədardır, bədii cəhətdən dolğun və kamildir. Bu nümunələri əsrlərin sınağından çıxarıb yaşadan, itib-batmaqdan qoruyan məhz onların kamilliyi olmuşdur” (Əfəndiyev 1981: 160).

Nəticə

Bütün bunlar göstərir ki, uşaqlar folklor daşıyıcısı, ifaçısı, eyni zamanda folklor yaradıcılarıdır. Onlar Azərbaycan folklorunun yaranması və yaşaması prosesində fəal iştirak edirlər. Nəzərə alaq ki, hər bir oyun bitkin bir əsərdir. Bu əsərlər də digərləri kimi giriş, əsas hissə və nəticədən ibarətdir. Giriş hissə oyunların hazırlıq mərhələsidir. Əsas hissəyə keçmək üçün zəmin hazırlanan bu mərhələdən uşaqlar bir neçə məqsədlə: özlərinə başçı seçmək, komandaların tərkibini müəyyənləşdirmək, oyuna kimin birinci başlamasını aydınlaşdırmaq və s. üçün istifadə edirlər.

Uşaq oyunları ilə bağlı mətnləri toplayarkən giriş hissənin də yazıya alınması xalq yaradıcılığına həssaslıqla yanaşmanın göstəricisidir. Çünki bu məqamda ifa edilənlər, icra olunanlar da folklor nümunələridir. Odur ki, uşaq oyunlarının toplanması zamanı oyunun tərkib hissəsi ilə bərabər, onun başlanğıc situasiyasında söylənilən mətnləri və icra olunan səhnələrin təsvirini də oyunun strukturuna əlavə etmək məqsədəuyğundur.

Qaynaqlar:

1. Ağayev H., Hüseynov S. Azərbaycan uşaq mütəhərrik oyunları. Bakı: “Maarif”, 1989, 96 s.
2. Azərbaycan folkloru antologiyası, XVIII c. (Şəki). Bakı: “Nurlan”, 2009, 532 s.
3. Azərbaycan folkloru antologiyası, III c. (Göyçə). Bakı: “Nurlan”, 2009, 663 s.
4. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, I c. Bakı: “Elm”, 1982, 509 s.
5. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı: “Maarif”, 1981, 403 s.
6. Хрестоматия по детской литературе. Москва: “Просвещение”, 1988, 463 s.

AYIN RƏQSLƏRİNİN MİSTİK MAHİYYƏTİ

Gülşən Əliyeva

*Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor,
ADMİU-nun Beynəlxalq əlaqələr və tərbiyə işləri üzrə prorektoru,
Gulshenkengerli@mail.ru*

MYSTICAL ESSENCE OF RITUAL DANCES

Summary

In 13-16th centuries, Sufism is particularly prevalent in Azerbaijan and played a significant role in the enhancement of the community life. Sufi teachings are based on the idea of moral perfection and spiritual purity, as well as, abandoning one's nafs, egos or personal desires, cleaning himself was the main priority at that time. One of the forms of expression of the purity is the Mevlevi dhikr. All dhikrs of Sufi dervish brotherhoods have a strong theatricality. However, none of their composition can not be compared with Sema mejlis, Sema mejlis is consisted of five sections. Dhikr is an ecstasy of threshold and the way of reaching threshold as well as, it is the mean of reaching to the "divine" position in Sufism.

Keywords: *mystic, sky, Mevlevi, Mevlana Rumi, ritual dance, Sufism, divine love, sacred, ceremony, ritual.*

МИСТИЧЕСКАЯ СУЩНОСТЬ РИТУАЛЬНЫХ ТАНЦЕВ

Резюме

Мистика, особенно широко распространенная в Азербайджане в XIII–XVI столетиях, играла существенную роль в активизации образа жизни общества. В основе учений мистики стоит нравственное совершенство и идея духовной чистоты; в этом ряду особое место занимает победа над собой, над своими желаниями, очищение себя. Одной из форм выражения этой чистоты является воспевание божества. В воспеваниях дервишей, присущих всем суфийским братствам, присутствует мощная театральность. Но композиция ни одной из них не идет в сравнение с меджлисами Сема. Меджлис Сема состоит из пяти зикрев. (Воспевание) является предвестником восторга, путем достижения восторга, средством для достижения момента «истины».

Ключевые слова: *мистика, небо, святой, Мовлана, Руми, ритуальные танцы, суфизм, божественная любовь, святой, церемония, ритуал.*

Avropa düşüncə tərzindən fərqli olaraq, Şərq, o cümlədən türk-islam xalqlarının təfəkkürü üçün sıçrayışlı yox, təkamüllü (evolyusion) inkişaf tərzini xarakterikdir. Burada bir bədii sistem, yaxud hər hansı bir cərəyan öz bətnində özündən sonra gələni hazırlayır. Ona görə də Şərqdə heç bir bədii, yaxud nəzəri sistem itmir, məhv olmur, az və ya çox dərəcədə özündən sonra gələnin mahiyyətində yaşamaqda davam edir. Ona görə də Şərq – Azərbaycan bədii-fəlsəfi cərəyanlarına çoxcəhətlilik, müxtəlif məzmunluluq, sinkretizm xasdır. Bu baxımdan bütün Şərqdə yaranıb, dünya sivilizasiyasını məşğul edən sufizm (təsəvvüf) dünyada analoqu olmayan unikal bir təfəkkür hadisəsidir. Təfəkkür hadisəsi dedikdə, sufizmə tək-cə təfəkkür hadisəsi kimi baxmaq olmaz. Təfəkkür hadisəsi sufizm haqqındakı elmdir. Sufizm özü isə ilahi tərəfindən insana yer həqiqətlərini dərk etmək üçün bəxş edilmiş təfəkkürlə sonadək dərk edilə bilməz. Sufizm kainatı bəsirət gözü ilə görməyi bacaranların getdiyi yol və bədii fəlsəfi təlimdir. Sufinin gücü ruhundur.

Qeyd edildiyi kimi, sufizm, xüsusilə ilkin zahidlik mərhələsində üçüncü xəlifə Osmanın dövründə Peyğəmbərin qoyduğu qaydaların pozulmasına, xüsusilə mali-bərabərsizliyə etiraz əlaməti olaraq meydana gəlsə də, onu İslam sivilizasiyasından ayırmaq olmaz. O, əslində (1200 ildir ki!), İslam sivilizasiyasının müxtəlif mühitlərdə yaşamaq qüdrətinin təsdiqidir. Sufizm

tədricən İslamın dünya dininə çevrilməsi prosesinə xidmət etmişdir. Sufizm intellektual və ruhi təmaslar sistemidir, onun müxtəlif bədii-fəlsəfi usul və vasitələri işlənib hazırlanmışdır. Təkcə onu qeyd etmək ki, sufizmin təsir gücü də, mübahisə doğuran qüsuru da fikir söylərkən məcaz və istixarələrdən (bəzən ifrat!) istifadə olunmasındadır.

Azərbaycanda XIII–XVI yüzilliklərdə xüsusilə geniş yayılmış sufizm cəmiyyətin həyat tərzinin fəallaşmasında əhəmiyyətli rol oynayırdı. Xanəqahlar sadəcə təriqət başçıların, mürşidlərin zikir etdikləri yerlər deyil, cəmiyyət həyatını hərəkətə gətirən elm-irfan mərkəzləri idi. Sufizmin Azərbaycanda fəal qolu olan vəhdəti-vücut insana diqqəti artırmış, onu ilahi varlıq kimi vəsf etməyə başlamışdır. Hələ dahi Nizamidən, erkən sufilərdən gələn kamil insan konsepsiyası sufizmdə ilahi insan həddinə – son həddə qədər yüksəldi. Sufi təlimlərin əsasında əxlaqi kamillik və mənəvi saflıq ideyası durur, özünə, nəfsinə qalib gəlmək, özünü təmizləmək bu sırada əsas yer tuturdu. Bu saflığın ifadə formalarından biri də mövləvi zikrləridir. Bütün sufi qardaşlıqlarına xas dərviş zikrlərində güclü bir teatrallıq var. Ancaq onların heç birinin kompozisiyası səma məclislərilə müqayisəyə gəlməz. Bir sıra şərqsünaslar dərvişlərin çoxsaylı hərlənmələrdən ibarət rəqsinə, daha doğrusu, onların zikrlərinə “səma” deyirlər. Başqaları isə bu sözü zikrin icrası vaxtı çalınan musiqilə əlaqəli hesab edirlər. Belə ki, “səma” sözü ərəbcə “qulaq asmaq”, “müqəddəs mətni dinləmək” mənalarında anlaşılır. Hər iki müəyyənləşdirmədə məntiqə və həqiqətə uyurluq tapmaq mümkündür. Lakin “səma” haqqında Mövlananın fikri belədir: “Səma öz varlığıyla mübarizədir, quşların qan tökmədən apardığı vuruşdur, döyüşdür; ruhun uçuşudur... Səma sirrdir.” Göründüyü kimi burada bir qeyri-müəyyənlik var. Odur ki, səmanı mövləvi məclislərinin hər hansı bir kompozisiya elementilə əlaqələndirmək düzgün deyil. Bu bir gerçəkdir ki, səma aşkar ilə müəmmmanın, varla yoxun, ölənilə əbədinin, gerçəkliklə virtuallığın mediatorudur; ötürücüdür, insandan Allaha doğru olan yoldur ki, bir tək səslə keçilir. Mövləvi qardaşlığının kollektiv zikrlərində də səma insanın ruhi vəziyyətinin bildircisidir. Ona görə səma öz öləri cismindən ayrılıb ərşə qovuşana qədər, vəsl məqamına yetişənə qədər uzanan virtual kamilləşmə yoludur, insan ruhunun uçuşudur. Bu səbəbdən də məclisin yalnız bütöv kompozisiyasını “səma” adlandırmaq düzgündür. Səma mövləvi dərvişinin meracidir. Səma bir ayağı ilə Şəriət üzərində dayanıb o biri ayağı ilə Təriqətin kamillik vadilərindən dönə-dönə Həqiqətə can atan dərvişin ruh “nərdivanı”dır. Mövlana deyir ki, “Səmaya girdinmi, iki dünyadan da çıxıb gedirsən...”

Beləliklə, dönən dərvişlərin məclislərində səma məqsəd və vasitə birgəliyini ifadə edir. Fırfıra dərvişlərin səma məclisləri, ilk növbədə, XIII əsrin dahi sufisi Mövlana Cəlaləddin Ruminin Amalı, Eşqi və bütün ömrü boyu aradığı Həqiqətlə bağlıdır. Mövləvi qardaşlığının zikrləri, yəni səma məclisləri hər həftənin cümə axşamından cüməyə keçən gecə musiqi sədaları altında gerçəkləşirdi. Eşq dönən dərvişlərin səma məclislərinin təbiəti, ideyası, fəlsəfidir. Bu, “vəhdət əl-vücut”un harmonik birgəliylə cuğlaşmış, varlığın hər bir təzahürünə doğru yönəlmiş platonik, “ilahi eşq”dir. Bunun təsdiqini Cəlaləddin Ruminin öz deyimlərində də tapmaq mümkündür: “Torpaq eşqlə fələklərə yüksəlir. Həzrət Musanın tanrı ilə danışdığı Tur dağı eşqlə rəqsə gəlir”. Lakin qeyd etmək lazımdır ki, hələ Rumiyədək bəşəri eşq ideyası müsəlman mədəniyyətinin atmosferində dolaşırdı. Ortaçağ islam mədəniyyətinin ən nurlu simalarından olan Fəridəddin Əttar söyləyirdi ki, “eşq dərvişlərin əlində cənnətin açarıdır”. (Rəvayətə görə, *bir gün gənc Fəridəddin Əttar öz dükanında oturubmuş. Birdən bir sufi dərviş ona yaxınlaşır və soruşur: «Sən necə ölmək istəyirsən?» Əttar bu gözlənilməz suala belə cavab verir: «Sən necə, mən də elə». Sufi dərviş cibindən bir dəmir parçası çıxartır, «Ya Allah» deyib vurur başına və ölür. Bu hadisə F.Əttarı sarsıdır, həyatını alt-üst edir və dönüb sufizmlə məşğul olur).* İstər ərəb şairəsi Rəbiyyənin mistik poeziyasında, istərsə də böyük mütəsəvviflər Əbdülqədir Gilani, Seyid Əhməd Rūfainin şəxsiyyətlərilə bağlı hekayətlərdə “eşq” bir ideya kimi aparıcı mövqe tutur. Təbii ki, hekayətləri tarixi fakt kimi qəbul etmək düzgün olmadığı kimi onlardakı həqiqətdən də qaçmaq mümkün deyil. Çünki müsəlman dünyasında nəql etmə zamanı tarixi faktla nağıl arasındakı fərq minimuma endirilir: hekayət

tarixi fakt, olmuş hadisə kimi, tarixi fakt isə hekayət kimi söylənilir. Məhz bəzi tədqiqatçılar da fırlanğıc hərəklərdən ibarət zikrləri Mövlana ətrafında cəmlənmiş çoxsaylı rəvayətlərlə, onun Şəmsəddin Təbrizi ilə olan əfsanəvi münasibətlərlə bağlayırlar.

Mövlana və Şəms münasibətləri ilə dərindən maraqlandığım üçün müxtəlif məxəzlərdən yaddaşıma köçənləri bu yazıya qeyd etmək istəyirəm. Bildiyimə görə, Şəms Təbrizi otuz beş yaşında olduqca gözəl, yaraşığı, qürurlu, eyni zamanda qeyri-adi dərəcədə də savadlı, məlumatlı – sufizmi dərindən bilən, dönməz əqidə sahibi, bəlağət elmlərinə və ilahi vergisi olan çox cazibəli nitq qabiliyyətinə malik, nitqi ilə insanları ovsunlayan, dəmir kimi məntiqi ilə hər kəsi öz təsiri altına salan, magik imkanlara malik fərasətli şair və alim idi. Cəlaləddin Rumi onunla bir mağaraya girir və həftələrlə ona qulaq asmaqdan doymurdu. Mürşidin bu haləti həm onun oğlanlarını, həm də yüzlərlə müridini əsəbiləşdirir. Onları Mövlananın Şəmslə intim əlaqəsindən şübhələndirir. Mərhum filosof Ağayar Şükürov ensiklopedik xarakterli çox dəyərli kitabında yazıb: -Şəmsəddin Təbrizinin ideya və baxışları Cəlaləddinə həlledici təsir göstərmişdir. Dərvişə odlu və səmimi şəkildə bağlanan Cəlaləddinin ondan ayrılmağa gücü çatmırdı. Cəlaləddin mədrəsədə məşğələləri buraxır, şagirdləri və ailə üzvləri ilə çox nadir hallarda görüşürdü. Bu isə olduqca böyük narazılıqla qarşılandı. Əvvəlcə sakit pıçıltılar, sonra isə açıq hədələr (Şəmsəddin Təbrizinin əleyhinə) başlandı. Hətta Şəmsəddinin həyatına uğursuz qəsdlər də olmuşdur. Şagirdlərin sakitləşməyəcəyini hiss edən Şəmsəddin 11 mart 1246-cı ildə gizli sürətdə Konyadan çıxaraq Dəməşqə qaçır. Əhvalı pozulmuş Cəlaləddin yeganə inandığı oğlu Sultan Vələdi Şəmsəddinin arxasınca Dəməşqə göndərir. O, məktubunda acizənə sürətdə geri qayıtmasını xahiş edirdi. Şəms və Vələd piyada Konyaya qayıdırlar. Şagirdlər Şəmsi düşməncəsinə qarşılayırlar. Fiziki hədələr davam etdirilir. Cəlaləddin özü isə sevincindən göyün yeddinci qatında idi. Lakin Şəmsin düşmənləri yanılmamışdı və bu dəfə Şəms birdəfəlik yox olur. Bu hadisə 1247-ci ilin ortalarında baş verdi. Mənbələrdə bir sıra versiyalar irəli sürülür. Onlardan biri belə idi ki, Şəms Cəlaləddinin kiçik oğlu Ələddin tərəfindən xəncərlə öldürülmüş və quyuya atılmışdır. Onu quyudan çıxaran Sultan Vələd Şəmsi torpağa basdırmışdır (Şükürov, 2005:466–467). Əldə olan məlumata görə, bu olay Cəlaləddin Rumidən gizlədilmiş, o, Dəməşqə gedərək Şəmsi axtarmışdır. Dərddən Cəlaləddinin vəziyyəti ağırlaşır və hamı düşünür ki, o, dəli olacaq. Lakin Allahın köməyi, buyruğu və iradəsi ilə o dönüb şair olur (“Şəms” imzası ilə yazır). “Divani-Şəms Təbrizi”ni yaradır. Mənbələrin verdiyi məlumata görə, Şəms Təbrizinin oğlu Ələddin tərəfindən öldürüldüyünü bildəndən sonra oğlundan imtina edir və o öləndə dəfninə getmir... Şəmsdən sonra o, “Səma” adlanan rəqslərə baxıb təskinlik tapırmış. Beləliklə, əminliklə qeyd etməliyik ki, Mövlana Cəlaləddin Rumi ilə Şəmsəddin Təbrizi arasındakı münasibət cinsiyyət üzərində yox, ülvyyəət məqamında qurulmuşdur. Bu ilahi sevgi və mütləq bir eşq idi. Tarixdə onların obrazı əl-ələ tutub Allaha doğru gedən müqəddəslər kimi qalacaq...

Digər şərqşünaslarsa dönən dərvişlərin səma məclislərilə qədim Misir kahinlərinin uyğun tərzli mistik rəqsləri arasında genetik əlaqə görürlər. Dönən dərvişlərin səma məclisləri sufilərin psixofizioloji davranış və rəftarının vahid estetik sistemdə düzülünməsidir, batini olanın silsilə hərəklər şəklində məkana köçürülməsidir. Səma məclislərinin bütöv kompozisiyası və ayrıca götürülmüş hər bir struktur elementi bunu təsdiq edir. Səmaxanaya daxil olmamışdan öncə dərvişlər dəstəməz alırlar. Sonra mövləvi qardaşlığında qəbul edilmiş tərzdə geyinirlər. Onların geyim tərzinə Şəms Təbrizinin ölümü ilə bağlı Mövlananın uzun müddət əynindən çıxarmadığı hüzn paltarlarının güclü təsiri olmuşdur. tənnurə (sözün mənası bədənin nuru kimi anlaşılır) dərvişlərin dümağ rəngli, iki hissədən ibarət alt paltarıdır. Onun zəng formalı aşağı hissəsi, daha doğrusu, geniş tuman dəstəgül adlanır. Tənnurənin yuxarısı canlılığı xatırladır. Onu sol tərəfdən tumana bərkidirlər, sağ tərəfdən isə açıq qoyurlar. Tənnurənin belə biçimi hərlənmə zamanı dərvişlərin aldıkları pozanın quruluşuna xələl gətirməməkdən ötrüdür. Ağ rəngli tənnurə həm də dərvişlərin kəfənə büründüyünü bildirir. Fırfıra dərvişlər bellərinə əlif-lam formasında dörd barmaq enində bir qurşaq da bağlayırlar. Bu, “lə ilahə

illəllah” (“Allahdan başqa məbud yoxdur”) kəlməsini eyhamlaşdırır. Tənnurənin üstündən dərvişlər qara rəngli xirqə (Ortaçağ miniatürlərində xirqənin rəngi yaşıl verilir) geyinirlər. Xirqə dərvişlərin qəbrinə işarədir. Onların başlarına qoyduqları konusvari tünd qəhvəyi rəngli papaqsa “sikkə” adlanır. Mövləvilər onu öz qəbirlərinə başdaşı bilirlər. Avropalı üçün silindr, konus şəkilli papaq kimi görünən sikkə əslində “Ya Həzrət Mövlana” kəlməsinin kalligrafik quruluşunun inikasidir. Fırfıra dərvişlərin simvolik geyim tərzini hansı mənaları ifadə edir? Sufilikdə “fəna” (yoxluq, ölüm, heçləşmək) təriqətin sonuncu dayanacağı, özünü təkmilləşdirməyin, mənəvi kamilliyin zirvəsi hesab olunur. Mövlananın bilgisinə görə “fəna” son deyildir, başlanğıcdır, “şəb-e ərus”dur, toy gecəsidir, tanrı ilə vəsl gecəsidir, əbədiyyət astanasıdır. İnsan vəslə yetirənsə eşqdır. Ona görə dərvişlərin geyimi cismani ölümü, dünyaya qarşı biganəliyi, səma isə fəna məqamından sonra eşqlə cəsa gələn ruhun uçuşunu, İstəkli ilə vəslini, bəqanı, yəni əbədiliyi simvollaşdırır. Mövlana deyir ki, toy gecəsində biz öz fərq nişanələrimizi itirib, “mən”liyimizdən azad olub Allah nişanələrini güzgü kimi özümüzə əks etdiririk, Onun nişanələrini qəbul edirik. Sevgi olmasa, “şəb-e ərus” mümkünsüzdür. İnsan sevmək və sevilmək üçün yaradılıb. Hərçənd Cəlaləddin Rumi anladır ki, bütün eşqlər ilahi eşqə yalnız bir körpüdür... Mövləvi bilgisinə görə dünyada hər şey, canlı və cansız dönməkdədir. Maddəni təşkil edən atomlar daim dönər; Yer kürəsi həm öz oxu, həm də Günəş ətrafında dönüb də fırlanar; damarlardakı qan dönməklə hərəkətini davam etdirər, insana həyat verir. Belə ki, dönmək kainatın yaranmış qanunu... Mövləvi qardaşlığının səma məclisləri dəqiq və səliqə ilə işlənmiş struktura malikdir. Bu struktur səma məclislərində Sözlün, Rəqsin və Musiqinin harmonik vəhdətini təmin edir. Səma məclisi beş bölümdən (Qərb tədqiqatçılarının yazdıqlarına görə isə iki hissədən) ibarətdir: Dərvişlər səmazənbaşının (“rəqs ustası”) rəhbərliyi ilə səmavi sədalar otağına daxil olurlar. Şeyx, səma məclislərində ən hörmətli şəxs, səmazənlərin (rəqqas dərvişlərin) arxasınca gəlir. Dərvişlər bir-birinə başla təzim edib, bir-birini başın fırlanğıc hərəkətilə “salamlayıb” cərgəyə düzülür. Şeyx, səmazənbaşı, Axçı Dədə (“aşpaz dədə”, yəni səma məclislərində iştirak etmək üçün dərvişləri “bişirən”, hazırlayan, onları müxtəlif sınaq mərhələlərindən keçirən şəxs) ağ sikkə qoyduqlarına görə digər dərvişlərdən fərqlənirlər. Dərvişlər aram yerləşlə qırmızı rəngə boyanmış qoç dərisinə yaxınlaşırlar. Bu, Günəşin simvoludur ki, ona da farsca “Şəms” deyilir. “Təbriz” sözü də Günəşi bildirir. Deməli, səmazənlərin Günəşin simvoluna təzimi sufilikdə işıq kultu, Mövləvilərdə isə Şəmsəddin Təbriziyə qarşı ehtiram hissilə bağlıdır. Dərvişlər hərəkətin ahəstə ritmini saxlamaq şərtilə öz yerlərinə keçib dairə boyunca əyləşirlər. Hafiz, Quranı əzbər söyləyən şəxs, “Fatihə” surəsini və “Rast” muğamı üstündə dini musiqi formasında bəstələnmiş “Nət-i Şərif”i (sözləri Ruminindir) oxuyur. Bu, birinci bölümdür: məqsədi Muhəmməd Mustafanı, onu xəlvə eləmiş Allahı və peyğəmbərləri mədh etməkdir. “Nət-i Şərif” tamamlanan kimi “təqsim”, yəni neyin im-provizəsi başlayır. Dərvişlər bu zaman diz üstündə oturub “tənhalar sirdaşı” neyin səsini dinləyir və gözlərini qapayıb yerlərində tərənirlər. Bu, ikinci bölümdür: hər şeyə can verən ilahi nəfəsin təmsilçisidir. Nəfəssiz bütün canlılar cansızlığa məhkumdur. Neyin naləsi qurtaran andaca dərvişlər cəld bir hərəkətlə əllərini yerə vurub qiyamət gününə və qıl körpüyə çatdıqlarını bildirirlər. Onlar ayağa qalxıb şeyxin ardınca saat əqrəbinin əksi istiqamətində dairə perimetri boyunca gəzişirlər. Üçüncü bölüm başlanır. 56/4 ritmik qəlibi gözlənmək şərtilə mövləvi musiqisinin “pişrou” adlanan giriş hissəsi çalınır. Bu zaman dərvişlər başlarını çevrə cizmaq şərtilə yavaşca hərledə-hərledə bir-birini salamlayırlar. Beləliklə, Sırr bir dərvişdən digərinə ötürülür və səma məclisinin kompozisiyasında əyaniləşir. Başın çevrə boyunca hərəkət etdirilməsi əslində “salamlamaq” yox, sufisayağı “zıkr”dır. “Zıkr” anmaq, yada salmaq, xatırlamaq deməkdir və təlqin formulu sayılan “lə ilahə illəllah”dan ibarətdir. Bu, dil üçün olan zıkrdir. Dil ağızda dönmür və Allahı anır. Sufilik islamın ezoterik aspekti olduğu üçün burada eyhamla danışmaq, mənəvi işarə xarakteri daşıyan bədii obrazla ifadə etmək daha güclüdür. Sufilikdə zıkr passiv meditasiyanın aktiv qarşılıdır. Passiv meditasiya fikirdir. Mövləvilərsə deyir ki, Allahı təkcə dildə yox, baş, əllər və ayaqlar vasitəsilə də anmaq mümkündür. Dərvişlərin dönməsi

elə mövləvi zikrlərinin toplusudur. Zikr zamanı baş sanki çevrə sərhəddi üzrə hərəkət etdirilir. Baş qarın nahıyyəsi istiqamətindən hərəkətə gətirildikdə “lə” kəlməsi, yuxarıya doğru qaldırıldıqda “ilahə” sözü, sol çiyənə sarı aparıldıqda isə “illə” deyilir. Sonuncu “llah” kəlməsini başın ürəyə doğru endirilməsi bildirir. Bu zikr türkcə “dörd vuruş”, fars dilində isə “dörd qapı” adlandırılır və dərvişlərin səma məclislərində dünyanın bütün əksliklərinin, dörd yönünün eşqlə coşan ruhun ekstatik atmosferində birləşib vəhdətə gəlməsinə işarə edir. Mövlananın “biz birləşdirmək üçün gəldik, ayırmaq üçün yox” deyimi də bu fikri təsdiqləyir. Sufisayağı zikr şəriətə əsaslanan improvizədir. Elə improvizədir ki, sonradan kanonik formaya çevrilib dərvişlərin səma məclislərinin kompozisiyasının başlıca konstruktiv elementi kimi özünü büruzə verir. Səma məclislərinin bu hissəsinə Mukabele, dərvişlərin dairə perimetrlə gəzişinə isə “halqa” deyilir. Bu gəzişmə üç dəfə təkrar olunur və Ruminin böyük oğlunun şərəfinə “Dövr-i Sultan Vələd” və ya “Dövr-i Kəbir” adlanır. Burada halqa planetlərin sonsuz kəhkəşanda cızdığı əbədi hərəkət yolunun, əbədi dönüşünün simvoludur, dünyada mövcud olan şəkil və surətlərin bir-birinə salamıdır.

Halqa üç dəfə təkrarlandıqdan sonra şeyx öz yerinə keçir. Buradan səmazənlər və musiqiçilər aydın görünür. Dərvişlər çevikcəsinə xirqələri əyinlərindən çıxarıb öpür və yerə atırlar. Axçı Dədə və səmazənbaşı bu xirqələri yığıb bir kənara qoyurlar. Tək bir tənnurədə qalmış dərvişlər əllərini çarpazlaşdırıb çiyinlərindən tuturlar və Şeyxin hüzuruna addımlayırlar. Sənədə çarpazlanmış qollar “əlif-lam”dır, “lə ilahə illəllah”ın kalliqrafik işarəsidir. Bu zaman səmazənbaşı Şeyxin əlindən öpüb onun beş addımlığında dayanır və buradan rəqsə rəhbərlik edir. Digər dərvişlər də onun kimi davranıb öz yerlərinə keçirlər. Beləliklə, üçüncü bölüm (və ya birinci hissə) qurtarır, xanəgahın sükutu səmavi sədalar otağında bir anlığa bərqərar olur. Rəqs ustasının və ya Şeyxin ağ başmağının xirqənin altından görünməsi “dörd salam”dan ibarət ikinci hissənin, yaxud dördüncü bölümün, yəni səmazənlərin rəqsə başlaması üçün şərti siqnaldır. Dördüncü bölüm dörd salamdən ibarətdir. Birinci salamın mənası: insan bilgisiyə həqiqətin aydınlığına çatır, Allahı və özünün ona bir qul olduğunu dərk edir. Bu vaxt “dü-yek” ritmində “Dövri Rəvan” adı verilmiş melodik musiqi çalınır. Dərvişlər aramla dönüb fırlanmağa başlayırlar. Fırlanma məqamında sənə, ürək nahıyyəsi göylərə paralel olmalıdır. Ona görə də qollar yana açılır, baş isə çiyənə doğru əyilir. Səmazənin azacıq yuxarı tuşlanmış açıq sağ əli Allahın, göylərin mərhəmətini, xeyrduasını sanki ovuc içinə toplayır. Sol əlin döşəməyə perpendikulyar olan barmaqları isə bu xeyir-duanı aşağı dünyaya ötürür. Belə pozada dərvişlərin bədəni sakral və urvatsız dünyalar arasında mediator rolunu ifa edir. Fırfıra dərvişlərin səma zamanı hərəkətlərinin quruluşu sufilikdə ayaq zikrinə uyandır. Ayaq zikri mövləvilərdə batində xatırlanan “İsmi Cəlal”ın (tanrının adı) zahirdə məkanda yaradılan konfiqurasiyasıdır. Bu zikr sağdan sola doğru yerinə yetirilir. Səmazən sol ayağını geri çəkib təzədən sola dönür və beləliklə, səmaxana boyu fırlana-fırlana gəzişir. Zikr vəcdin astanasıdır, vəcdə çatmağın yoludur, sufilikdə “hal” məqamına yetişmək üçün vasitədir. Səma isə vəcdin zirvəsidir, vəcdə gəlib bayılmaq, özünü unudub İstəkliyə qovuşmaqdır. İkinci salamın mənası: bu salam zamanı insan Allahın yaratdıqlarında təzahür edən ilahi əzəmətinin müşahidəsinə qapılır, Allahın böyüklüyünə və qüdrətinə heyran olub heyranlıqla dönməyə davam edir. Zikr gücləndikcə dərvişlərin fırlanma sürəti də artır.

Sufi olmağın birinci şərti özünü dəf etmək, özünə qalib gəlməkdir. Özünə qalib gəlmək üçün ən əvvəl nəfsinə qalib gəlməlisən. Ərəb sözü olan nəfs lüğətlərdə insandakı heyvani hiss, şəhvət hissi kimi mənalandırılır. Klassik ədəbiyyatda tez-tez “nəfsi-əmmarə” işlənir ki, mənası nəfsin əmri, nəfsin çağırışı, nəfsin qulu deməkdir. Öz nəfsi-əmmarəsinə qalib gəlmək Salikin birinci vəzifəsidir. Lakin nəfsə qalib gəlmək, bəzilərinin düşündüyü kimi, heç də dünya malından tamamilə imtina etmək deyil. İnsan yaşamaq üçün lazım olduğu qədər dünya nemətlərindən istifadə etməlidir. Əsas məsələ isə dünya malına aludə olmamaq, ondan asılı vəziyyətə düşməməkdir. Maddi həyatdan mənəvi həyata keçmək üçün dünya malından imtina etmək gərəkdir ki, məhz bunun üçün də insan öz nəfsinə qalib gəlməyi bacarmalıdır. Maddi

maraq, dünya malına hərislik olan qəlbə mənəvi saflıq yuva bağlaya bilməz. Maddi olan hər şey insanın bədəninə xidmət edir. Bədən isə ruhun qlafıdır, o, ruhu əzizləmək və qorumaq üçün yaranıb. Ruh çıxan kimi bədən bütün gözəlliyini, mahiyyətini itirir. Bəli, tamamilə doğrudur, Allah insanı bir dəfə yaradır, insan dünyaya bir dəfə gəlir. Lakin Allah insana qeyri-adi imkanlar – düşünən beyin, danışan dil, görün göz, dünyanı gəzən ayaqlar, möcüzə yarada bilən əllər, duymağı və sevməyi bacaran qəlb, dad və iybilmə, hətta yuxugörmə imkanları verir. Bütün bunların sayəsində insan özü özünü dəfələrlə yaratmağı bacarmalıdır. Çünki Allah ona sehri Tanrıdan başqa heç kimə məlum olmayan ilahi bir vergi – İstedad verir. Sufizmin tarixində əsas dönüşlərdən birini nəxşibəndi təriqəti yaratdı. Sufizmin erkən mərhələsində bu fani maddi dünyaya bağlanmamaq üçün, ondan imtina edən tərki-dünya (asket) dərvişlər, kobud desək artıq avara bir həyat sürməyə başlamışdılar. Xatırladaq ki, sufizm, əslində, Məhəmməddən sonra xilafəti idarə edən üçüncü xəlifənin – Ömər in dövründə mali-bərabərsizliyə etiraz əlaməti olaraq meydana gəlmiş bir cərəyan idi. Bu minvalla da dünya malından imtina nəfsin öldürülməsi və nəfsə qalib gəlmək yolunda ilk addım idi. Fəqət bu dərvişliyin sürətlə artdığı dövr də elə bir həddə gəlib çatdı ki, çiyini heybəli, yun əbalı dərvişlər qarışıqarı gəzib dilənməyə başladılar. Bu, əslində, sufizmin paklıq və ülviyyət kanonlarına zidd idi. Belə olanda İmam Cəfəri Sadiqin nəslindən olan Buxaralı Bəhauddun Şahi Nəxşibənd (1318–1388) Əvvəl zəhmət, sonra məhəbbət! şüarını irəli sürdü. Bu şüar sufilərin başını torpağa əydi. Xeyr, onları ilahi məqsədlərdən, Allah eşqindən ayırmadı. Sufizmə xüsusi bir forma verdi. Avara dərvişlərə anladı ki, əkin-biçin, təsərrüfat da Allah buyruğudur. Burada nəfs yoxdur. Nəfs insana yaşamaq üçün lazım olandan artığını (heyvani bir şəhəvlə) iddia etməkdir. Əlbəttə, burada müəyyən ziddiyyətlər də var. Fəqət nəxşibəndlik sufi dərvişləri bir yerə topladı, dağılmağa qoymadı, onların fikrini əqidəyə və Allahın verdiyi nemətlərə yönəltdi. Nəxşibəndlik sufizmi bir əli torpaqda, bir əli haqda yaşadan təlim və təriqət idi. Sufizm möcüzələr və müəmmalarla doludur. Lakin sufi mürşidlərə möcüzə göstərmək qadağan olunmuşdur. Çünki möcüzə göstərmək Allahın işinə qarışmaqdır ki, bu isə böyük günah idi. Mənsur Həllacın edamına fitva o, möcüzə göstərdiyinə görə verilmişdir...

Qaynaqlar:

1. Golpınarlı Abdulkəbi. 100 soruda təsavvuf. İstanbul, 1965 (türk dilində).
2. Golpınarlı Abdulkəbi. Hurufilik mətnləri kataloqu. Ankara, 1973.
3. Исмаилов Ш. Основные черты философских воззрений Махмуда Шабустари. «Учен.записки АГУ», № 4, 1964.
4. İsmayılov Ş. «Səadətname» və onun müəllifi. «Bakı» qəzeti, 14 iyul 1967.
5. İsmayılov Ş. Mahmud Şəbustərinin naməlum məktubu. «Bakı» qəzeti, 27 yanvar 1972.
6. Исмаилов Ш. Философия Махмуда Шабустари. Баку, 1976.
7. Идрис Шах. Суфизм. Москва, «Клышников, Комаров и Ко», 1994.
8. Kərimov Q. Sufi təlimi ilə ortodoks islam dini arasında olan bəzi ixtilaflara dair. Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (ictimai elmlər seriyası), №5, 1964.
9. Kara Mustafa. Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi. Dergah Yayınları, İstanbul, 1990 (türk dilində).
10. Məmmədzadə Q. Mahmud Şəbustərinin həyat və yaradıcılığına dair bəzi qeydlər. Azərbaycan SSR EA xəbərləri (ictimai elmlər seriyası), № 4, 1964.

HÜSEYN CAVID DRAMATURGIYASINDA XALQ OYUN VƏ TAMAŞALARININ İZLƏRİ

Günəl Əhmədli

*Magistrant, Bakı Dövlət Universiteti, Filologiya fakültəsinin
Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsi, gunel.ahmedli.89@inbox.ru*

THE TRACES OF FOLK GAMES AND PERFORMANCES IN THE DRAMATURGY OF HUSEYN JAVID

Summary

As an integral part of Azerbaijani culture, folk games and plays are the initial phases in the development of theatre profession. Intriguing characters of diverse outdoor stagings, such as, “Kosa”, “Bald”, “Chicken”, “Jester” have made people think, as well as amused. The greatest artisan of 20th century H.Cavid worked consistently on dramaturgy and created valuable pieces. He used folk game characters in his drama compositions such as, “Sheikh Senan”, “Demon”, “Crippled Teimur”, “Seavush” and successfully benefited from these national dramatic personages.

Key words: *Folk games and performances, Huseyn Javid, dramaturgy, Kosa, Chicken (Jester).*

СЛЕДЫ НАРОДНЫХ ИГР И ПРЕДСТАВЛЕНИЙ В ДРАМАТУРГИИ ГКСЕЙНА ДЖАВИДА

Резюме

Народные игры и представления как составная часть Азербайджанской культуры – это начальный этап в развитии театрального искусства. Персонажи уличных представлений, такие как “Коса”, “Кечал”, “Цыпленок”, “Шут” и развлекали, и заставляли задумываться. Выдающийся мастер пера XX века Гусейн Джавид создавал гениальные произведения в области драматургии. Он в своих драматических произведениях, как “Шейх Санан”, “Иблис”, “Хромой Теимур”, “Сиявуш” использовал элементы народных игр и народные драматические персонажи.

Ключевые слова: *Народные игры и представления, Гусейн Джавид, драматургия, Коса, Цыпленок, Шут.*

Giriş

Qədim zamanlardan insanlar gündəlik məişət həyatları ilə bağlı müxtəlif əyləncələr keçirmişlər. Sonralar bu əyləncələr daha kütləvi hal almış, inkişaf etmiş və təkmilləşmişdir. Digər xalqlarda olduğu kimi türk xalqlarının da həyatında oyunlar, tamaşalar mühüm rol oynamış, ağır zəhmətdən sonra xalqın əhvali-ruhiyyəsinə xoş təsir bağışlamışdır.

Türk xalqlarının mədəniyyətində meydan tamaşalarının – cıdır, zorxana, əyləncə, kəndirbaz, sim pəhləvanı, masxara, fərdi, qaraçı tamaşaları kimi bir çox əyləncə növləri olmuşdur. Bu tamaşalar açıq və qapalı məkanlarda keçirilməsinə, müəyyən hazırlıq mərhələsi tələb etməsinə, əhatə etdiyi maraq dairəsinə görə bir-birindən fərqlənmiş və mövsümü xarakter daşımışdır.

Adətən yazın gəlişi münasibətilə və bayram günlərində keçirilən tamaşalar daha təmtəraqılı olması ilə fərqlənmişdir. Eyni zamanda bayram ərəfələrində keçirilən tamaşaların izləyiciləri müxtəlif yaş qruplarından olması və hazırlanan repertuarın geniş və əyləncəli xarakter daşması ilə seçilmişdir.

Azərbaycan xalqının ən qədim janrlarından biri olan oyunlar da xalq tamaşaları kimi müxtəlif mərhələlərdən keçmiş və bugünüməzə qədər gəlib çatmışdır. Xalq oyunları bəzə biz ən qədim və etibarlı mənbə sayılan daş kitabələrdən, xüsusilə Qobustan qaya rəsmlərindən məlumat əldə edirik. Bu qayaüstü rəsmlərdən məlum olur ki, rəqslər oyunların ilkin mərhələsi olmuş və özündə müəyyən məna çalarları əks etdirmişdir.

Azərbaycan xalq oyunları istər mövzu, istərsə də forma baxımından çox rəngarəng olmuş və müxtəlif növləri ilə mədəniyyətimizi zənginləşdirmişdir. Lakin bəzi oyunlar bizə tam halda gəlib çatmamışdır. Yazıya alınmış və bugünümüzdə qədər gəlib çatan oyun növlərinə – rəqsdxili oyunlar, mərasim oyunları, məişət oyunları, ictimai-məzmunlu oyunlar, uşaq oyunları daxildir.

Şübhəsiz ki, xalq tamaşaları və oyunlar həm bir xalqın həyatının inkişaf mərhələlərini, yaşam şəraitini, mədəniyyətini, dünyagörüşünü, inanc və etiqadlarını əks etdirən önəmli janrlardandır.

Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi sayılan “tamaşa və oyunlar” müxtəlif dövrlərdə araşdırılmış və özünəməxsus cəhətləri, formaları, janrları ilə digər xalqların mədəniyyət nümunələrindən seçilmişdir.

Azərbaycan xalq teatrının müasir dramaturgiyamızın inkişafında oynadığı rol

Azərbaycan xalq teatr mədəniyyətinin kökləri olduqca qədim və dərinidir. İnsanlar təbiət hadisələri qarşısında aciz qaldıqda müxtəlif yollara əl atmış, mərasimlər təşkil etmiş və bununla da teatrın ilkin ünsürlərini yaratmışdır.

Fəsillərin dəyişməsinə, yazın-qışın gəlişinə, ovun uğurlu olmasına, əkin-biçinin yaxşı keçməsinə, məhsulun bol olmasına görə müxtəlif mərasimlər təşkil edərək oyunlar ifa etmişlər. “Kosa-kosa”, “Kəvsər”, “Qodu-qodu” və saymaqla bitməyən oyun və tamaşalar Azərbaycan xalq teatrının ən gözəl örnəklərindəndir.

Qədim dövrlərdən bugünə qədər Azərbaycan xalq tamaşaları müxtəlif səpkidə olmuş, müəyyən mərhələlərdən keçmiş, inkişaf etmiş, özünəməxsus cəhətlər qazanmış və fərqli formaları ilə diqqəti çəkmişdir. Xalq teatrının tərkib hissəsini təşkil edən komediya və faciə də qədim tarixə malik olmuşdur.

“Azərbaycan xalq komediya teatrı çoxcəhətli və müxtəlif növlü olmuşdur. Satirik və psixoloji təbiətli komediyalar, məzhəkələr, klimarası, qaravəllilər bu baxımdan diqqəti cəlb edir” (Allahverdiyev 1978: 141). Komediyalarda eybəcərliklər, özbaşınalıqlar satirik gülüşlə ifşa olunmuş, cəhəlt və nadanlıq əsas tənqid hədəfi kimi tamaşaçıların nifrətini qazanmışdır.

“Azərbaycanda faciə tamaşalarını və onun ünsürlərini yaşadan üç mənbə vardır: birinci “Avesta” və “Kitabi-Dədə Qorqud”dur, ikincisi Azərbaycan xalq dastanlarıdır, üçüncüsü isə folklor materiallarıdır” (Allahverdiyev 1978: 68).

“Azərbaycan professional teatr və dramaturgiyasının doğuluşuna və inkişafına, onun ideya, mövzu, ifadə və üslub xüsusiyyətlərinin müəyyənələşməsinə xalq teatrı böyük təsir göstərmişdir” (Allahverdiyev 1978: 222).

Görkəmli dramaturq M.F.Axundovun yazılı ədəbiyyatımıza gətirdiyi “dramaturgiya və teatr”ı sonralar onun sələfləri uğurla davam etdirmişlər. Onun Azərbaycan xalqına yaxın olan komediya janrında yazdığı əsərləri dramaturgiyamızın bünövrəsi olmuş və özündən sonra yetişəcək yeni nəsillər üçün cığır açmışdır.

Azərbaycan romantizminin ən böyük nümayəndəsi olan Hüseyn Cavid də dramaturgiyaya müraciət etmiş, dəyərli əsərlər ərsəyə gətirmiş və qüdrətli dramaturq kimi ədəbiyyatımızda ad qazanmışdır.

Xalq ədəbiyyatının Hüseyn Cavid dramaturgiyasına təsiri

Hüseyn Cavid XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının ən böyük sənətkarıdır. Romantik ədibin lirikası dramaturgiyası üçün qida mənbəyi olmuş və şair-dramaturq hər iki növdə dəyərli əsərlər qələmə almışdır.

Dahi sənətkarın dramaturgiyası özünəməxsusluğu, estetik xüsusiyyətləri, əks etdirdiyi ictimai-fəlsəfi və bəşəri problemləri ilə seçilir. Onun dramaturgiyasını təşkil edən “Ana”, “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “Uçurum”, “İblis”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Xəyyam”, “Səyavuş” kimi əsərlər mövzu-ideya baxımından fərqli və əxlaqi-mənəvi dəyərinə görə olduqca əhəmiyyətlidir.

Belə ki, “H.Cavidin şeir və dramlarında çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra ələmətdar cəhətləri ilə yanaşı, xalq ədəbiyyatından qaynaqlanan xalq təfəkkür tərzilə bağlı, xalq adət-ənənələri və məişəti ilə səsleşən xüsusiyyətlər də özünü göstərir” (Əliyev, 2008:228).

H.Cavidin 1912-1914-cü illərdə yazdığı “Şeyx Sənan” mənzum faciəsi milli dramaturgiyamızın ən dəyərliləri əsərlərindəndir. Xalq oyun və tamaşaları ünsürlərindən yaradıcılığında uğurla istifadə edən dramaturq “Şeyx Sənan” əsərində də bunu göstərmişdir.

Əsərin ikinci pərdəsində dramaturqun istifadə etdiyi remarka xüsusilə diqqəti çəkir. “Yan tərəfdəki cığırdan, öndə çalğıcılar olduğu halda, süslənmiş gürcü qızları, əlvan geyimli cocuqlar və dəliqanlılar görünməyə başlar. Şeyxlər və müridlər bir tərəfə çəkilib onları tamaşa edərlər” (Rasizadə 2007: 47).

“Dəliqanlılardan dörd-beşi şeyxləri salamlar; birisi də çalğıcılara “çal!” deyər, bir qızla bərabər rəqsə başlar. Sonra dəliqanlılardan bir-ikisi Oğuz əl və göz işarələrilə oynaması üçün rica edərlər. O da bir qızla bərabər ləzgilərə rəqs eylər. Rəqs bitdikdə həpsi bir yerdə əvvəlki şərqi çalğıya uyduraraq oquya-oquya uzaqlaşır gedərlər. Özdəmirlə Oquz da şeyxlərə yüngül bir təmənna edərək onları izlər” (Rasizadə 2007: 47).

Rəqs və oyunun vəhdətdə verildiyi bu remarka xalq oyunlarının yaranması və inkişafının ilk ünsürlərindəndir.

H.Cavidin 1918-ci ildə qələmə aldığı “İblis” əsəri 4 pərdəli mənzum faciədir. Sənətkar əsərin müxtəlif hissələrində rəqs edən, oynayan, oxuyan rəqqasələri, çingənələri təsvir edir, maraqlı epizodlar yaradır və əsərin mahiyyətini açmaqda bu ünsürlərdən bir vasitə kimi istifadə edir (Rasizadə 2007: 155, 182, 200).

H.Cavidin 1933-cü ildə yazdığı “Səyavuş” pyesini özünəməxsus şəkildə işləyərək dəyərliləri əsər yaratmağa nail olmuşdur. Dramaturqun xalq mədəniyyəti ünsürlərindən geniş istifadə etdiyi bu əsər diqqəti xüsusilə çəkir və maraq doğurur. “Səyavuş” əsəri xalq cıdır tamaşalarının ən maraqlı əyləncələrindən biri olan “qılıncoynatma” ilə başlayır. “Zabilistanda təlim meydanı. Səhər erkən. Coşğun muzika. Sadə qiyafəli, qumral saçlı Səyavuş bir köy dəliqanlısı ilə qılinc təlimi yaparaq vuruşur. Bir yanda zalıqlı Rüstəmlə başqa cəngavərlər, bir yanda səmimi çöhrələr, ağsaçlı bir qadınla köylü qızlar və dəliqanlılar tamaşa edərlər. Səyavuş arqadaşına üstün gəlir. Ümumi alqış” (Rasizadə 2005: 119).

Remarkadan da aydın olduğu kimi dramaturq təlim meydanı, orada olan və bu təlimi seyr edən tamaşaçıları təsvir etməklə olimp tipli xalq meydan tamaşalarını xatırladan səhnə canlandırmağa çalışmış və bunu çox gözəl bacarmışdır.

Bildiyimiz kimi, qılıncoynatmada gənclər bir-birinin əlindən qılinc salana qədər döyüşürlər. Böyük dramaturq da bu qədim xalq tamaşası ünsürlərindən müasir dramaturgiyada olduqca məharətlə istifadə etmişdir.

“Qılıncoynatma sonradan cıdır tamaşalarından ayrılıb müstəqil oyun kimi xalqın məişət həyatına daxil olmuşdur” (Nəbiyev 1988: 87). Əsərin müxtəlif hissələrində rəqqasələrin oyun oynaması, türkülər söyləməsi də xalq oyunları ünsürlərinə daxil olub maraq doğurur. Çünki “qədim türk etnosları özlərinin ilkin oyunlarını rəqs daxilində yaratmış və bizə qədər çatdırmışlar” (Nəbiyev 1988: 135)

H.Cavid “Səyavuş” pyesində mövsüm-mərasim oyunlarına daxil olan “Kosa-Kosa” dramının da xüsusiyyətlərindən istifadə etmişdir.

Xalq ədəbiyyatında ən çox yayılmış “Kosa-Kosa” oyunu qışın yola salınıb yazın qarşılınması ilə əlaqədar keçirilir. Sadə geyinən Kosa xarakterinə uyğun maskalar taxır və komik obraz kimi səhnədə gülməli vəziyyətlərə düşür, acınacaqlı hallarla qarşılaşır. Kosa qışın rəmzi olduğu üçün pislənir, ona ölüm arzulandır.

“Hələ bizim eradan əvvəl Kosa köhnə ilin, qış fəslinin, həmçinin şərin, bəd əməlin, pis xarakterin timsalı, insana aclıq, yoxsulluq, səfalət, fəlakət gətirən obraz kimi qəbul olunub” (Rəhimli 2005: 18).

Dramaturqun “Səyavuş” pyesində də Kosanın mənfi cəhəti əksini tapmışdır. Faciədə Sü-dabənin məhəbbətinin Səyavuş tərəfindən rədd edilməsi onda nifrət hissələrini alovlandırır və Çindən gəlmiş Kosa ilə rəqqasəni Səyavuşu öldürmək üçün göndərir. Kosa mənfi xüsusiyyətlərə malik olduğu üçün Səyavuşu zəhərləyib öldürməyə hazırlaşır. Lakin rəqqasə onu bu yoldan döndərmək üçün zəhərli qədəhi yerə çırpır. Ehtiyatı əldən buraxmayan Kosa bu dəfə zəhərli xəncər çıxarır. Lakin rəqqasə xəncəri də ondan alıb kənara atdıqda Kosa qəzəbdən rəqqasəni boğmaq istəyir. Elə bu zaman Firəngiz “Xəncəri yerdən alıb Kosanın böyrünə saplar” (Rasizadə 2005: 233). Beləliklə, “Kosa-Kosa” xalq dramında olduğu kimi H.Cavidin “Səyavuş” pyesində də Kosa mənfi surət olaraq axırda öldürülür.

Dramaturqun xalq mədəniyyətindən, folklorundan uğurla istifadə etməsi onun yaradıcılığının ayrılmaz tərkib hissəsini təşkil edir.

“Topal Teymur” pyesində xalq dram izləri

H.Cavid 5 pərdəli “Topal Teymur” əsərini 1925-ci ildə qələmə almışdır və əsər türk hökmdarı Teymurun həyatından bəhs edir. Xalq dram personajlarından yaradıcılığında özünəməxsus şəkildə istifadə etməyi bacaran H.Cavid “Topal Teymur” əsərində “Cücə” obrazı yaratmış və bu obraz vasitəsilə öz fikirlərini daha dolğun ifadə etməyi bacarmışdır.

Cücə öz kiçik boyu ilə ətrafındakıları əyləndirən saray “təlxəyi”dir (Aslanov 1984: 255). Bildiyimiz kimi, “təlxək” XI əsrdə Soltan Mahmud Qəznəvinin sarayında özünün duzlu, koloritli, yumorlu, məzəli, əyləncəli və cazibəli oyunları ilə tanınmış, çoxlu gülməcələr, ləti-fələr yaratmış şəxsin adıdır.

Təlxək ətrafındakıları əyləndirməklə yanaşı hazırcavablığı, iti ağı ilə xalqın rəğbətini qazanmış və müxtəlif zamanlarda ona fərqli adlar verilmişdir. Nay, dinbal, güldürmə, tösmərək, ayqax, bambılı, kəkə, cürə, tənəz, şəbədəbaz, törənçi və s. adlar daşımışdır.

Həqiqəti söyləməyin çətin olduğu bir zamanda H.Cavid “Topal Teymur” pyesində lili-put, bəstəboy saray təlxəyi olan “cücə” vasitəsilə öz fikirlərini söyləməyə çalışmış, uğurlu və gülüş doğuran səhnələr yaratmışdır.

Pyesin üçüncü pərdəsində Cücə obrazı səhnəyə daxil olur. “Yücəboylu hərəmağası Nazim əllərini köksündə çarpaz edərək düşünüb durur... Sultanın nədimlərindən qısaboylu, ufaqcüssəli bir masqara – Cücə, Əmir Teymur qiyafətində daxil olur. Səssiz adımlarla arka tərəfdən hərəmağasına yaxlaşır. Ayaqlarını yerə vuraraq hoplar, ta ənsəsinə (peysərinə) tatlı bir sillə eşq edər” (Rasizadə 2007: 318).

Dramaturq obrazı səhnəyə daxil edərkən onu Teymur qiyafəsində təsvir etməklə Cücənin hansı funksiyanı yerinə yetirəcəyini incə üsulla qeyd edir.

Cücənin silləsindən diksinən və qəzəblənən Nazim onu mətbəx dovşanı adlandırdığı zaman Cücə daha kəskin tərzdə Nazimi mərdivənə, başı boş olan minarəyə, qaza bənzədir və səhnədə gülüş doğurur.

Daha sonra Cücənin istehzalı tərzdə “Əvət, Serb kralının həmsirəsilə itaətli qulu Yıldırım Bəyazid!..” (Rasizadə 2007: 319) deməsi diqqəti xüsusilə çəkir. Çünki cahan hökmdarının bir qadının qulu olacaq dərəcədə gülüş hədəfi olması o hökmdarın zəif cəhətlərindən xəbər verir.

İldırım Bəyazid Cücəni hüzuruna Çağırır. “Cücə kəndisini izləyən iki masqara qiyafətli arkadaşılə bərabər Teymur qiyafətində daxil olur. Ağır və komikcə adımlarla aksayaraq onlara doğru irəliləyir və bir heykəl kibi qarşılarında dikilib durur” (Rasizadə 2007: 321). Cücənin Teymur qiyafətində səhnəyə gəlməsi İldırım Bəyazidin könlünü açır. Əli paşanın “Topal Cücə? Sən kimsin və nəçisin?” (Rasizadə 2007: 321) deməsi ilə Cücə Teymur yamsılamağa başlayır. Onun məğrur halda “Bana xanlar xanı, Turxay oğlu Teymur derlər... Əvət, bənim yaralı Arslan, bənim Topal Kaplan... Əvət bənim cihangiri-dahi!.. Bənim hərə Allahı!..” (Rasizadə 2007: 322) deməsi İldırım Bəyazid və ətrafdakıların istehzalı qəhqəhələrinə səbəb olur.

İldırımın ona “Ya şu tökdüyün qanlara, Şu qopardığın tufanlara nə mənə verəlim?” (Rasizadə 2007: 323) sualına Cücə “Bən hak və ədalət nümayəndəsiyim. Əgər bu məmləkətdə zülm və istibdad güclənirsə, kənardan bakıb duramam. Xalqın əmniyyəti üçün zülmün kökünü qazımaq və o məmləkəti uslandırmaq istərim” (Rasizadə 2007: 323) cavabını verərkən sözü ilə əməli düz gəlməyən Teymurun “zülmün kökünü qazımaq” adına qanlar tökməsi saraydakılar vasitəsilə gülüş hədəfinə çevrilir, istehzalı qəhqəhələrə səbəb olur.

Daha sonra “Cücə hoppanaraq, mayallaq vuraraq əsil masqara qiyafətində səhnəyə daxil olur” (Rasizadə 2007: 324). Yıldırımın ona “Bana bak, Cücə! Bənmi eyi hökmdarım, Teymurmu?” (Rasizadə 2007: 325) sualına Cücə (sırıtarıq Yıldırımın qucağına) “O, dəlidir, sən də abdal! (Qəhqəhəylə gülür)” (Rasizadə 2007: 325) cavab verir. Dramaturq bu dialoqda əsərin mahiyyətini açmaq və öz fikirlərini ifadə etmək üçün Cücə obrazından bir vasitə kimi istifadə etmişdir.

Cücə obrazının dilindən səslənən və həqiqəti əks etdirən fikirlər Teymurdan heç də geri qalmayan, “qanlar tökən” Yıldırımın qəzəbinə səbəb olur. O, “Haydı, yetişir, dəf ol! Sən bu akşam zəhərli bir dikən, sərsəm bir eşək arısı, quduz bir köpəksin” (Rasizadə 2007: 325) deməklə həqiqətdən qaçmağa və ittihamdan yayınmağa çalışır.

“Cücə (bayılırcasına qəhqəhələr qoparır, əlilə qarşıdakı pərdəni göstərir və açar). Əvət, bən zəhərli bir dikənim, iştə mayıs çiçəkləri! Bən bir eşək arısıyım, iştə serb və macar kələbəkləri! Bən quduz bir köpəyim, iştə rum və bolqar mələkləri!” (Rasizadə 2007: 325). Bu sözlərlə, obraz həqiqəti söyləyənin belə bir dünyada təqdir olunmaq yerinə təhqir olunacağını çox gözəl anladığını qəhqəhələrlə göstərir.

Nəticə

Hər bir xalqın mədəniyyətində müxtəlif əyləncə növləri, oyunlar, tamaşalar olduğu kimi Azərbaycan xalqının da mədəniyyətində və ədəbiyyatında “xalq oyun və tamaşaları” xüsusi yer tutur. Müxtəlif məqsədlərlə keçirilən xalq oyun və tamaşaları əyləncəli və maraqlı olması ilə diqqəti çəkmişdir. Əhatə etdiyi mövzu baxımından oyun və tamaşalar bayram günlərində, yazın gəlişi, qışın çıxması münasibətilə keçirilmiş, səhnə dekorasiyaları və tərtibat cəhətdən maraqlı doğurmuşdur. Obrazların geyim tərzini, istifadə etdikləri maskalar oyun və tamaşalara xüsusi rəng qatmış və izləyicilərin marağını qazanmışdır.

Dahi sənətkar Hüseyn Cavid Azərbaycan ədəbiyyatında dərin izlər qoymuş və bəşəri problemlərdən bəhs edən əsərləri ilə mədəniyyətimizi zənginləşdirmişdir. Onun yaradıcılığının əsas qolunu təşkil edən dramaturgiyası istər ədəbiyyatımızın, istərsə də teatr sənətimizin inkişafına önəmli təsir göstərmişdir.

H.Cavid Azərbaycan xalq ədəbiyyatına xalq adət və ənənələrinə, məişətinə xüsusi önəm vermiş və dramaturgiyasında “xalq oyun və tamaşaları” ünsürlərindən uğurla istifadə etmişdir.

Xalq oyunları, rəqslər böyük sənətkarın dramaturgiyasının ayrılmaz hissəsini təşkil edir. O, xalq dramalarının ən məşhur personajlarından olan Kosa, Cücə obrazlarını öz əsərlərində yaratmış və bu obrazların timsalında fərqli xarakterli insan xüsusiyyətlərini əks etdirməyi çox gözəl bacarmışdır.

Qaynaqlar:

1. Ağayev H. H. (1992). Azərbaycan milli xalq oyunları, Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 80 s.

2. Allahverdiyev M. (1978). Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Ali məktəblər üçün dərs vəsaiti. Bakı: “Maarif” nəşriyyatı, 232 s.

3. Allahverdiyev, M. (1976). Qaravəlli tamaşaları, Bakı: “İşıq” nəşriyyatı, 63 s.

4. Aslanov E. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası, Bakı: “İşıq” nəşriyyatı, 275 s.

5. Atilla İ.Ə. (2012). Əsrin Şairi. Hüseyn Cavidin mənzum dramları: Səyavuş, Xəyyam, Bakı: Adiloğlu, 392 s.

6. Əliyev K. (2008). Hüseyn Cavid: həyatı və yaradıcılığı, Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 324 s.

7. Ənvəroğlu Q.H. (2008). Azərbaycan dramaturgiyası: Tarixilik və müasirlik, Bakı: “Nurlan” nəşriyyatı, 256 s.

8. Əzizova N.M. (2007). H.Cavid dramaturgiyasında İnsan, İblis, Tanrı (“Şeyx Sənan”, “İblis”, “Peyğəmbər”), Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 153 s.

9. Nəbiyev A. (1988). El nəğmələri, xalq oyunları, Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 168 s.

10. Rasizadə H.C. (2007). Dram əsərləri. Bakı: “Avrasiya press”, 460 s.

11. Rasizadə H.C. (2005). Əsərləri. 5 cildə, VI cild, Bakı: “Lider” nəşriyyatı, 256 s.

12. Rəhimli İ. (2005). Azərbaycan teatr tarixi. Dərslik, Bakı: “Çaşıoğlu” nəşriyyatı, 864 s.

13.



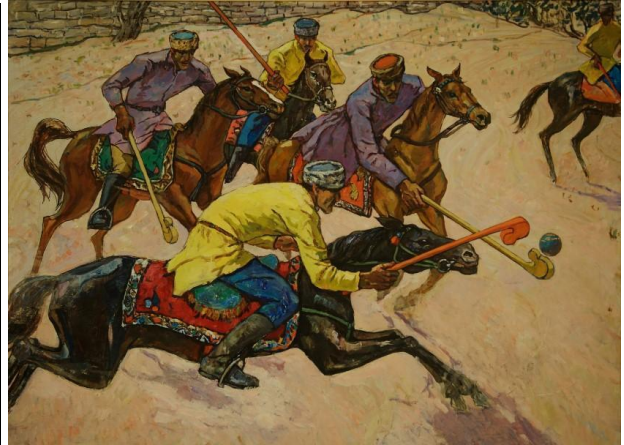
Meydan tamaşaları: çalğı və rəqs, əyləncə, qılıncoyatma və s.



Kəndirbaz tamaşaları



**Hüseyn Cavidin “İblis” pyesi
(Müharibələrdən zövq alan skletlərin rəqsi)**



Çövkən oyunu

YELLƏNCƏK OYUNUNUN RİTUAL ƏSASLARI

İlkin Rüstəmzadə

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
AMEA Folklor İnstitutu, ilkinrustamzade@mail.ru*

РИТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ИГРА НА КАЧЕЛЯХ

Резюме

Прошлом в Азербайджане очень широко были распространены игры на качелях. В разных районах они по разному назывались. Например, в сёлах расположенных набережных берегах реки Кура Агдашского района «сурманчаг», в Джебраильском районе «усунджаг», в Физулинском районе «учунджаг», в Кубадлинском районе «куф», в Зангиланском районе «куф», «куфгелли», «йеленкуп». На сегодня эта игра осталась в памяти у пожилого поколения. Большинство слов спетых в этой игре были забыты. Игра в качели является неотъемлемым элементом праздника Новруз Карабахского региона Азербайджана. В селе Зенгилян Зангилянского района – эта игра начиналась с «ахыр чершенбе» до конца марта. А в Агдашском районе игралась на кануне свадьбы во дворе девушки вышедшей замуж или в лесу расположенном на берегу Кура. В Карабахской зоне организовалась или на открытом воздухе или на «дам евинде». Когда организовывали «дам евлеринде», закрепляли лом или тяжёлое железо на дымоход и вешали на нее веревку катались. Когда организовали на открытом воздухе качели вешали в основном на ореховое и абрикосовое дерево из-за твёрдости ветки. На качелях катались сидя или стоя на ногах. Катаясь стоя одна нога держится на качелях, а другая на воздухе. Катаясь человек даёт толчок ногой повисшей на воздухе. Сидя катаясь один из сильных рукой качает их. У этого человека в руках бывает палка. Он требует у девушек имена их возлюбленных. Если они не отвечают, то ударяя палкой вынуждает их отвечать. Игра качели проводится с желанием обручиться или выйти замуж у совершеннолетних девушек. По словам пожилых людей, качаясь на качелях, на кануне «ахыр чершенбе» судьба открывалась. В селе Йемезли Зангилянского района, чтобы поощрить девушек хорошо кататься обещали их обручить их за того-то. На качелях пелись разные песни, в словах которых больше времени говорится о любви, обручении и о женитьбе. Мнение об игре на качелях можно резюмировать:

1. В Прошлом в разных регионах Азербайджана широко распространившаяся игра на качелях стала неотъемлемой части церемонии просвящения (Праздника Новруз), при выходе замуж девушки и др.

2. На «чершенбе ахшамы» поверья о выхода замуж девушек катавшихся на качелях, падение с качели говорилось о плохой судьбе упавшей девушки. Представленная информация от пожилых людей позволяет нам сказать, что игра являлась ритуалом и смысл ритуала был забыт и дошла до нас как игра.

3. На самом деле споры катавшихся девушек кто сорвёт цветок на самой высокой ветке или кто выше поднимется катаясь, повышая свою репутацию, все эти детали показывают здесь испытание. Прошедшая это испытание девушка достойна названия невеста. Отсылаясь на это, игра качели символизирует переход из одного этапа на другой этап.

4. Многие ритуальные действия игры на качели имеет многофункциональный смысл. Его выражение является одним из значений глубокого понимания интим-брака. Другое значение связано с хозяйственной деятельностью. В селе Шерикан Зангилянского района во время игры «Падшах ойуну» (игра Падишах) прежде чем войти на церемонию шах со своей женой должен был кататься на качелях установленных перед магара. Установленные качели на «ахыр чершенбе» в Физулинском районе символизирует желание женщин иметь детей.

Ключевые слова: *игра, игра куф, ритуал, ахыр чершенбе.*

Novruz bayramına təkcə təbiətin canlanması, oyanması kimi baxsaq, məsələyə birtərəfli yanaşmış olarıq. Əslində bu bayram ərəfəsində təbiətdə baş verən proseslər cəmiyyətdəki oyanış, canlanma ilə paralel gedir. Yəni təbiətlə bərabər, cəmiyyətdə də bir canlanma yaranır. Cəmiyyətdə baş verən canlanma özünü Novruz bayramı ərəfəsində bir çox oyunların, məra-

simlərin aktivləşməsində, insanlar arasında fəallığın artmasında göstərir. Bölgə sakinlərinin dediyinə görə, “Papaqaldı qaç”, “Südlü sülük” kimi bir çox oyunlar daha çox Novruz bayramı ərəfəsində oynanırdı və uşaqlarla yanaşı, böyüklər də bu oyunların əsas iştirakçıları idi. Axır çərşənbədə uşaqların səhərə qədər müxtəlif oyunlar oynamasına əslində oyaq qalmaq məqsədi ilə deyil, məhz bu aktivliyin bir nümunəsi kimi baxmaq lazımdır.

Qədim insanların dini baxışları təqvim mərasimlərində daha çox qorunub saxlanmışdır. Novruz bayramının əsas komponentlərindən olan “Padşah oyunu” haqqında başqa bir məqaləmizdə daha geniş bəhs etmişdik (Rüstəmzadə 2014: 240). Bu məqalə isə həmin ərəfədə oynanılan və bu gün bir oyun kimi qavranılsa da, özünün müəyyən ritual kökləri olan yelləncək oyununa həsr olunub. Yelləncək uşaqlar arasında həddindən artıq populyar olan, onların sevə-sevə oynadığı, əyləndiyi bir oyundur. Amma yelləncək oyununun elə bir növü vardır ki, insanlar babalarından, nənələrindən onlara miras qalmış bu ritualı daşıdığı mənaya, anlamına diqqət yetirmədən əsrlər boyu icra etmiş, onu Novruz adətlərinin ayrılmaz bir komponentinə çevirmişlər. Ağdaş rayonunun Kürqırağı kəndlərində *surmançaq*, Cəbrayılada *usuncaq*, Füzulidə *uçuncaq*, Qubalıda *kuf*, Zəngilanda *kuf*, *kufgelli*, *yellənküp* adı ilə tanınan bu oyun Azərbaycanda vaxtilə çox geniş yayılmışdır. Bu gün həmin oyun yalnız yaşlı nəslin hafizəsində qalmış, orada oxunan mahnıların, sözlərin böyük əksəriyyəti unudulmuşdur.

Xalq arasında yelləncəklə kuf bir-birindən fərqləndirilir. Yelləncək kiçik yaşlı uşaqların əylənmək məqsədilə oynadığı oyuna deyilir. Yelləncək qısa sicimdən qurulur və alçaq ağacdən asılır. Amma kuf 35-40 metrlik sicimdən qurulur və bu oyunu yetkinlik yaşına çatmış insanlar oynayırlar. Söyləyicilərin fikrincə, kuf daha maraqlı olardı, hər adam kufa yaxın buraxılmaz, ancaq qoçaq, ürəkli adamlar bu oyunu oynayırdılar. Yellənmə üsulundan asılı olaraq kufun iki növü vardır. Tək adamlıq yelləncəyə *kuf*, iki nəfərin üz-üzə oturub yelləndiyi yelləncəyə isə *yelənni*, *nənni* deyilir.

Xalq arasında bu oyunun oynanıldığı gün fərqli adlarla tanınır. Zəngilan rayonunun Gilətağ kəndində oyunun oynanıldığı gün *Qızlar bayramı*, Gədəbəydə isə *Bəxti-bayram* adlandırılır.

Kuf oyununun təşkil olunduğu günlər regiondan asılı olaraq fərqlənir. Qarabağ zonasında Novruz bayramının ayrılmaz elementi olan bu oyun vaxtilə hər ilin axır çərşənbəsində oynanırdı. Zəngilan kəndində bu oyun 10 gün sürür, martın 21-dən başlayıb ayın axırına qədər davam edirdi. Ağdaş rayonunda isə bu oyun qız gəlin köçən ərəfədə oynanılır. *Oyunun keçirildiyi dövrlərə diqqət yetirsək onun məhz inisiyasiya mərhələsində oynanıldığının şahidi olarıq. Bu detalın özü, yəni oyunun inisiyasiya mərasimi ilə bağlılığı onun bir ritual olduğunu, sadəcə mi-foloji semantikasını unudulduğundan günümüzdə oyun kimi yaşadıldığını deməyə əsas verir.*

Oyun hava şəraitindən asılı olaraq ya evlərdə, ya da açıq havada təşkil olunurdu. Ağdaş rayon Pirəzə kəndində bu oyun gəlin köçən qızın ya həyətinə, ya da Kür qırağındakı meşədə oynanırdı. Kənd sakini Şükufə Məmmədovanın dediyinə görə, bacısı qızını gəlin köçürərkən həyətdəki ağacların birində surmançaq qurmuş və bacısı qızının yoldaşlarının iştirakı ilə belə bir oyunu təşkil etmişdir. Qarabağ zonasında hava yaxşı olanda açıq havada, yağışlı olanda isə dam evlərində oynanırdı. Dam evində təşkil olunanda damın bacasına lom, ya da ağır dəmir atılır, oradan kəndir asıb yellənirdi. Qoz, ərik ağaclarının budaqları möhkəm olduğu üçün açıq havada təşkil olunan zaman kuf əsasən həmin ağaclardan asılırdı. Zəngilan kəndində geniş tut bağları var idi və mərasim həmin bağlarda keçirilirdi. Zəngilan rayonunun Bartaz kəndində kənd sakinlərinin su doldurduğu çeşmənin kənarından gur sulu çay axırdı. Qızlar, gəlinlər çayın qırağında qazan asıb paltarlarını yuyar, boş vaxtlarında isə oradakı qoz ağacından kuf asıb yellənərdilər. Dərə Gilətağ kəndinin sakini Sərvinaz Muxtarovanın dediyinə görə, martın 21-22-nə onların kəndində Qızlar bayramı deyiblər. Yaz ağzı olduğu üçün həmin vaxt xırman boş olurdu. Həmin gün qızlar xırmanı təmizləyib oradan *nənni* asar, oğlanları isə ora yaxın buraxmazdılar. Nənni ağ və qara saplardan hörülmüş ala-bula sicimlərdən qurulardı.

Kuf sicimdən qurulurdu. Kufu qurmaq üçün istifadə olunan sicim keçi qəzilindən toxunur. Qubadlı rayonu Qaracallı kənd sakininin dediyinə görə, keçi qəzilini cəhrədə əyirib ip

düzəldər, sonra ipləri boyayardılar. Rəngbərəng saplardan hər biri iyirmi metr uzunluğunda sicim toxunar, ucları da qotaz kimi düzəldilərdi. Çöpədənə kəndində də kuf üçün toxunan sicimin ucundan qırmızı qotazlar asırdı. Bəzi yerlərdə isə sicim adi ipə keçə qəzili qarışdırılaraq toxunardı. Göyərəbas kənd sakini Münəvvər Həşimovanın dediyinə görə, adi iplə keçə qəzilini qarışdırdıqda sicim daha möhkəm olur və keçə qəzili onu qırılmağa qoymur. Kufu quran adam həmin sicimi belinə bağlayıb onu asacağı ağacın ən hündür budağına qalxardı. Sicimin ucunu budağın üstündən atar, aşağıda duran şəxs də onların ucunu bərabərləşdirib düyünləyərdi. Sonra sicimin bir tərəfindən dartıb düyün hissəsini budağın üstünə salardılar. Oturan adamı kəsməməsi üçün sicimin üstünə əlavə taxta qoyular və ya döşəkcə sərilərdi.

Kufda tək-tək, ya da iki-iki yellənildirdi. Tək adamlıq kufda ayaq üstə və ya oturaraq yellənilir. Ayaq üstə yellənəndə bir ayaq yelləncəyin üzərində olur, o biri ayaq isə havada boş qalır. Yellənən şəxs ya boş qalan ayağı vasitəsi ilə təkən verərək yellənir, ya da hər iki ayağını kəndirin üstünə qoyub, oturub qalxmaqla yelləncəyin sürətlənməsini təmin edirdi. Bu vaxt ən hündür budaqdan şax qırıb gətirməkdən yarışardılar. Qaracallı kəndində mərasim əriyin təzə çiçək açan vaxtına təsadüf etdiyi üçün qızlar mərcələşərək ən hündür budaqdan çiçək qoparmağa çalışardılar. Kim ən hündürə qalxardısı, o qalib hesab olunar və kənddə ən güclü adam kimi tanınardı. Bartaz kəndində isə yellənən şəxsdən tut ağacının ən hündür budağından bir yarpaq qoparıb gətirməyi tələb edirdilər. Qoparıb gətirməyincə yelləncəyi dayandırmırdılar.

İki nəfərlik yelləncəkdə isə ağacdən iki sicim asılar, sicimlər üz-üzə gətirilib ortasına yellənən şəxsi kəsməməsi üçün döşək qoyulardı. Qızın biri həmin sicimlərin birində, digəri isə o birində oturur, ayaqlarını da qaldırıb qarşıdakı sicimin üstünə qoyardılar. Qızlardan biri arxadan, digəri öndən durub yelləncəyi beş-altı metr geriyyə çəkib buraxardı. Qubadlının Göyərəbas kəndində iki nəfərlik yelləncəyə *nənni* deyilir. Kənd sakini Münəvvər Həşimovanın dediyinə görə, nənni ağır yellənərdi. Ona görə onu biri öndən, digəri arxadan olmaqla iki nəfər yellədər, nənnidə yellənən şəxslər də asta-asta oxuyardılar.

A yelləncəyim mənəm!

Kufum, əyləncəyim mənəm!

Sən mənə möhkəm yellə,

Gəlsin şənliyim mənəm.

Ağdaş rayonu Pirəzə kəndində qızları yellədən şəxs onların öz aralarından seçilər və əlində çubuq olardı. Qızlardan istədiyi oğlanın adını deməsini tələb edər, qızlar demək istəmədikdə, əlindəki çubuqla onu vurub oğlanın adını deməyə məcbur edərdi. Məmmədbəyli kəndində isə qızları daha sürətlə yellətməklə onları istədiyi oğlanın adını deməyə məcbur edərdilər. Münəvvər Həşimovanın dediyinə görə, oğlanlı-qızlı 10-15 nəfər yığılıb növbə ilə kufda yellənərdilər. Gənclər əllərindəki şallaqla və ya fındıq ağacının çubuğu ilə yellənən şəxsin qılçasından və ya arxasından vurub nişanlısının adını deməsini tələb edərdi. Yellənən şəxs utandığından istədiyi adamın adını demək istəmir, onu şallaqlayan şəxs də ondan əl çəkmirdi. Elə ki istədiyi oğlanın adını öyrəndilər, bu zaman ətrafdakılar gülüşərdilər. Bartaz kəndində qızları yellədən şəxs oxuyardı:

A küfdə yellənən qız, nişanlısının adını de.

Bizə qonaq gələn qız, nişanlısının adını de.

Saçları çəhrayı qız, nişanlısının adını de.

Gözləri xurmayı qız, nişanlısının adını de.

Üzünü görməli qız, nişanlısının adını de.

Qız istədiyi oğlanın adını demədikdə ayaqlarına çubuqla vurub onu kufdan düşməyə qoymurdular.

Yelləncəkdə növbə ilə yellənilər və hər kəs öz növbəsini gözləyərdi. Zəngilan rayonunun Məmmədbəyli kəndində şərt kəsərdilər ki, yelləncəkdə yellənən şəxsin ayağı yerə dəyməməlidir, şərti pozan şəxs öz növbəsini başqasına verərdi. Gilətağ kəndində qızlar yorulunca uçar, yorulanda isə yellənmək növbəsini başqasına verərdi.

Yelləncəkdə müxtəlif mahnılar oxunur. Məsələn, Pirəzə kəndində qızları yellədən şəxs elə ki onların istədiyi oğlanın adını öyrəndi, həmin oğlanın adına yaraşdırıb bayatı deyərdi.

Oğlan, adın Həmididi,
Dağlara gün dəyibdi.
Sən verən qızıl üzük
Hindidən qəfləyibdi.

Oğlan, adın Mürşiddi,
Dağlara gün düşüfdü.
Sən verən qızıl üzük
Barmağımdan düşüfdü.

Zəngilan kəndində söyləyicilərin dediyinə görə, kufda uçan qızlar halay-halayı oxuyardılar. Şərikan kəndində isə kufda uçarkən aşağıdakı sözlər oxunardı:

Nişanlımın adı Xorasan,
Gecələr gəlib görəsən,
Başına dəsmal örtəsən,
Ayağına corab geydirəsən.

Qızıl iynənin sapı,
Görükür bizim qapı.
Yarı yardan eləyən
Dilənsin qapı-qapı.

Armud ağacı haça,
Əlim dolaşdı saça.
Oğul ona deyərəm
Nişanlısın götürə qaça.

Şamaxı dizim üstə,
Qatdaram dizim üstə.
Desələr nişanlın gəlir,
Muştuluq gözüm üstə.

Bartaz kəndində isə nənnidə yellənən qızlar oxuyurdu.

Elçi gəlmişdi mənə,
Anam dedi qoy verək,
Atam dedi qoy görək.
Dilin tutulsun, dayı,
Sən də bir dillən görək.

Yaxud qızlar ağız-ağıza verərək oxuyardı:

Qız al qızlar içində
Əyrim də var qıçımda.
Mənə elçi gəlmişdi
Xanlar, bəylər içində¹.

Bartaz kəndində kufda yellənən qız bir uşağı qucağına alıb oxuyurdu:

A məstana, məstana.
Kəklik girdi bostana.
Qorxuram yağış yağa
Çiçi paltarım isdana.

Dərə Gilətağ kəndində isə yelləncəkdə yellənən qızlar *yelənnilər* oxuyardı. Mahnının bir misrasını qızın biri deyər, nəqarat hissəsi isə xor oxunardı. Azərbaycan folkloru antologiyasının XII cildində həmin kənddən yazıya alınmış bir yelləni nümunəsi verilmişdir, amma yanlışlıqla “Yel əlli” kimi təqdim olunmuşdur. 2015-ci ildə Gilətağ sakinləri ilə görüşümüz zamanı kənd sakini Sərvinaz Muxtarovadan və digər sakinlərdən bir neçə yelənni nümunəsi yazıya aldığımız. Həmin söyləyicilər mahnını bizə yelənni adı ilə təqdim etdilər. Yelənni yelləncəyə verilən addır. Sərvinaz Muxtarovanın dediyinə görə, balaca uşaqların yelləndiyinə yelləncək, böyükələrin yelləndiyinə isə yelənni deyərtilər. Ondan aşağıdakı yelənni nümunəsi yazıya alınmışdır.

O tayada qoç yatıbdı,
Ay daha yelli yelənni.
Buynuzların çatıbdı,
Ay daha yelli yelənni.

Hayıf o qoçun quyruğu,
Ay daha yelli yelənni.

Quru yerdə yatıbdı,
Ay daha yelli yelənni

Ay bu dərə başdan gəlir,
Ay daha yelli yelənni.
Suları daşdan gəlir,
Ay daha yelli yelənni.

¹ Qız bununla demək istəyir ki, ayağımda əyrilik olsa da, o qədər gözələm ki, xanlar, bəylər mənə elçi gəlib.

Oğlan qızın dərdindən
Ay daha yelli yelənni.
Durub o başdan gəlir,
Ay daha yelli yelənni.

Qardaşım bir qız sevib,
Ay daha yelli yelənni.
Uzun boy, qara birçək,
Ay daha yelli yelənni.

Bulaq suyu sərindir,
Ay daha yelli yelənni.
Üstü dolu gəlindir,
Ay daha yelli yelənni.

Arzularım çin olar,
Ay daha yelli yelənni.
Qızlar da gəlin olar,
Ay daha yelli yelənni.

Mənim yarım tellidir,
Ay daha yelli yelənni.
Atı da yəhərlidir,
Ay daha yelli yelənni.

Güclüdür, qüvvətlidir,
Ay daha yelli yelənni.
Bu, düşməyə bəllidir,
Ay daha yelli yelənni.

Verilən nümunələrdən də görüldüyü kimi mərasim zamanı oxunan mahnıların sözləri nişanlılıq, evlilik, sevgi ilə bağlıdır. Zəngilan rayonu Ağalı kəndində qızları yellədən şəxsin dediyi “get xalangilə, gəlmə bizə”, “get nənəngilə, gəlmə bizə” sözlərində də üstüörtülü şəkildə qızın ata ocağından ayrılması, başqa evə gəlin getməsi arzu olunur. Yeməzli kənd sakini Laləzar Qurbanovanın dediyinə görə, kufda uçan qızı həvəsləndirmək üçün deyərdilər ki, əgər yaxşı yellənsən, səni filankəsə nişanlayacağıq.

Kuf oyununun əsas iştirakçıları yetkinlik yaşına çatmış qızlar olardı. Pirəzə kəndində bu oyun təşkil olunanda gəlin köçən qızın həmyaşıdları dəvət olunur, oğlanlar sadəcə onları kənardan seyr edərdilər. Başqa bölgələrdə də bu oyun əsasən qızların iştirakı ilə keçirilər, oğlanlar o məclisə yaxın buraxılmazdı. Ağalı kəndində qızlar oğlanların onların məclisinə gəlməməsi üçün toplaşacaqları yeri gizli saxlayardılar. Kənd sakini Müqtədir Baxşəliyevin dediyinə görə, bir dəfə oğlanlar qızların axır çərşənbədə Baxşəli kişinin evində toplaşacağını öyrənirlər. Gecə saat 11-12-i olanda xəlvəti həmin evin damına çıxıb qızların bişirdiyi yeməyi oğurlamış, kəndiri kəsib kufdakı qızı yıxmışlar. Nərminə Bağırovanın dediyinə görə, oğlanlar damın bacasına çıxıb qızlardan istədiyi oğlanın adını soruşar, qız deməsə, onu şallaqla vurardılar. Gilətağ kəndində də *kufda* əsasən cavan qızlar uçurdu. Qubadlının Qaracallı kəndində isə oğlanlı-qızlı hamı bu oyunda iştirak edirdi.

* * *

Yelləncək oyununa dair əldə olan məlumatların azlığı (bizə Ağdaş, Qubadlı və Zəngilan rayonlarından yazıya alınmış mətnlər məlumdur) onun haqqında daha təfəssilatlı bəhs etmək imkanımızı məhdudlaşdırır. Oyunun bütün bölgələrdəki variantlarının toplanması ona görə gərəklidir ki, bir bölgədə unudulan, yaddan çıxan bir detallı başqa bir bölgədən qeydə almaq mümkündür. Ona görə də oyunun nə qədər çox variantı yazıya alınsa, o daha asan izaha gələr. Bununla belə, əldə olan variantlardan aydın olur ki, bu oyunun əsas iştirakçıları yetkinlik və ya ərə getmək yaşına çatmış qızlardır. Oyun məhrəm xüsusiyyət daşdığından oğlanlardan, kişilərdən gizlin keçirilmiş, bəzən də oyunun keçiriləcəyi yer gizlin tutulmuşdur. Münəvvər Həşimovanın dediyinə görə, uşaqlar ağsaqqal, ağbirçəklərdən həyə etdiklərindən kufu onların gözündən uzaq bir yerdə qurub yellənərdilər. Ağsaqqal, ağbirçək gördükləri zaman isə oyunlarını yarımcıq kəsər, kufu atıb qaçardılar. Neftçala-Salyan folklorunun araşdırıcısı Aynurə Səfərovanın verdiyi məlumata görə, Neftçala rayonunda bu oyun kişilər evdən çıxıb işə getdikdən sonra təşkil olunur, axşam evə qayıtdıqları ərəfədə isə yığışdırılırdı. Demək, bu oyun ərə gedəcək yaşa çatmış qızların icra etdiyi bir mərasimdir. T.A.Aqapkinanın sözləri ilə desək, hərəkətsizliyə, oturaqlığa zidd olan yellənmə ənənənin daşıyıcıları tərəfindən qızları, yaxud gəncləri evlənməyə sövq edən, onların ərə getmək yaşına qədəm qoymalarını stimullaşdıran magik vasitə kimi qavranılır (Aqapkina 1996: 227). *Kuf mərasimində keçirilən yarışlar, qızların mərcələşərək ən yüksək budaqdan çiçək qoparmaları, ən hüündürə qalxan şəxsin kənddə ad-san çıxarması kimi detallar əslində burada*

bir sınağın olmasına işarə edir. Qızların bu sınağı keçməsi onun adaxlı adını almağa layiq olduğunun bir göstəricisidir. Bu kontekstdən çıxış etsək, onda yelləncək bir mərhələdən digər mərhələyə keçidi simvolizə edir. Bu keçid T.A.Aqapkinanın ifadə etdiyi kimi ancaq yerlə göy arasında, insanın ətraf amillərin təsirindən azad olduğu yerdə baş verə bilərdi. Kuf insanlara bu cür təcrid olunma üçün ideal şərait yaradır (Aqapkina 1996: 228). Bu gün nağıllarda ironik səkildə də olsa öz varlığını sürdüürən arxaik bir motiv bu fikri daha da qüvvətləndirir. Nağılda deyilir ki, qız qiyafəsinə girmiş keçəl baldızını inandırır ki, kim tullanıb ayağını tavana vursa, oğlansa, dönüb qız, qızsa, dönüb oğlan olar. Ayağını tavana vuran keçəl dönüb oğlan olduğuna baldızını inandırır və onunla evlənir (AFA 2000: 150). Keçəlin tullanaraq tavana ayaq vurmaları ilə kufda uçan qızların ən yüksək budaqdan çıxək qoparmaları arasındakı bənzərlik diqqətdən yayınmamalıdır. Ayağını tavana vurmaqla qız oğlana çevrilirsə, ən yüksək budaqdan gül qoparan qız da yeni bir statusa keçdiyini – ərə getmək yaşının çatdığını təsdiqləmiş olur.

Kufun intim-nikah funksiyası daşması oyunun bir çox detallarından açıq-aydın duyulur. Əslində qızlar bu oyunu əylənmək məqsədi ilə deyil, bəxtlərinin açılması, növbəti ilə qədər nişanlanmaları niyyəti ilə oynamışlar. Böyük Ağalı sakini Elmira Mikayılovanın dediyinə görə, qızları axır çərşənbələrin birində həyətdəki ağacdan kuf asıb yellənirdilər. Ortancıl qızı kufda uçanda qonşunun qızı onu görüb deyir: “Sənubər, sən ərə gedəcəksən, mən evdə qalacağam?” Həmin qız çəpəri aşıb gəlmiş, onun qızını kufdan düşürdü özünü yellənmişdir. Söyləyicinin dediyinə görə, üç gündən sonra həmin qızın nişanlandığı xəbəri çıxır. Gədəbəy rayonunda oyunun oynanıldığı günün Bəxti-bayram adlanması yelləncəyin intim-nikah funksiyasından irəli gəlir. Yeməzli kəndində də çərşənbə axşamı kufda yellənən qızlar növbəti çərşənbəyə qədər nişanlanmaqlarını arzu edərmişlər. Yelləncəkdə yellənmək nə qədər müsbət mənə daşıyarsa, yelləncəkdən yığılmaq bunun əksi anlamına gəlir. Yeməzli kənd sakini Laləzar Qurbanovanın dediyinə görə, kufdan yığılan qızın taleyi yaxşı gətirməzdi.

İntim-nikah anlamı oyunun ifadə etdiyi funksiyalardan biridir, onun digər funksiyası təsərrüfat fəaliyyəti ilə bağlıdır. Kuf oyununun məhsuldarlığı artıran magik vasitə olduğu elmi ədəbiyyatda dəfələrlə qeyd olunmuşdur. T.A.Aqapkinanın yazdığına görə, Şərqi Serbiyada Maslenisa bayramında yellənirlər ki, taxıl daha yaxşı cücərsin. Mərasimin bu funksiyasına oyunun Azərbaycandan qeydə alınmış variantlarında da rast gəlmək mümkündür. Şərkan kəndində hər ilin axır çərşənbəsində Padşah oyunu zamanı kəndin ortasındakı dağdağan ağacından beş-altı kuf asılırdı. Həmin kufların birində xan öz zövcəsi ilə, digərlərində vəzir-vəkil, xanın əyanları zövcələri ilə yellənər, ondan sonra məclisə daxil olurdular. Şərkan sakinlərinin dediyinə görə, xan sınılanmış, ayağı düşərli adamlar arasından seçilərdi ki, növbəti il onlar üçün uğurlu gəlsin. Bundan çıxış etsək, *xanın öz zövcəsi ilə yelləncəkdə yellənməsi həmin ilin onlar üçün daha uğurlu keçəcəyinə, əkinin daha məhsuldar olacağına kömək edəcəyi anlamına gəlir.* Füzuli rayon sakinin dediyinə görə, uşağı olmayan qadınlar axır çərşənbədə niyyət tutub yelləncək qurar, yelləncəyə kukla qoyub yellədərmişlər. Nəminə xanımın dediyinə görə, Məmmədbəyli kəndində övladı olmayan qadınlar Hacı Qaraman ocağını ziyarət edər, övladı olmaları niyyəti ilə yüyürük asardılar. Həmin yüyürük yellənərdisə, arzularının gerçəkləşəcəyinə inanardılar. Yelləncəyin övlad bəxs edəcəyinə inam yelləncəyin məhsuldarlığı funksiyasından irəli gəlir.

Qaynaqlar:

1. Агапкина Т.А. Концепт движения в обрядовой мифологии славян (на материале весеннего календарного цикла) // Концепт движения в языке и культуре. М.: Издательство «Индрик», 1996, с. 213-254

3. Azərbaycan folklor antologiyası, XII kitab (Zəngəzur folkloru). Bakı: Səda nəş., 2005, 463 s.

2. Rüstəməzadə İ. Qarabağda “Padşah oyunu” // Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları mövzusunda beynəlxalq elmi konfransın materialları. Bakı, Zərdabi, 2014, s. 240-251

“DƏDƏ QORQUD” VƏ “KOROĞLU” DASTANLARINDA XALQ OYUN VƏ TAMAŞALARI

İslam Sadıq

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutunun
“Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsinin elmi işçisi, islam-sadiqli@rambler.ru ;
islamsadiq1953@yahoo.com

FOLK GAMES AND SPECTACLES IN THE EPOSES OF “DADA GORGUD” AND “KOROĞLU”

Summary

“Dada Gorgud” and “Koroglu” eposes as an unexampled model of the world epic word work are very rich sources for learning artistic thought of Turkic people and its ethnography. In these eposes the full information about a lot of games and spectacles creating Turkic people and immortalizing during thousand years are given.

In the article on the basis of information in the eposes “Dada Gorgud” and “Koroglu” the folk games such as: shooting an arrow, fence, wrestling, horserace, spectacle as fight with bull are investigated.

Key words: “Dada Gorgud”, “Koroglu”, epos, game, spectacle, shoot an arrow, fence, wrestling, horserace.

НАРОДНЫЕ ИГРЫ И ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В ЭПОСАХ «ДЕДЕ КОРКУТ» И «КОРОГЛУ»

Резюме

Бесподобные образцы мирового эпического словесного искусства эпосы «Деде Коркут» и «Короглу» являются богатым источником для изучения наряду с художественным мышлением, и этнографии тюркского народа. В названных эпосах имеются богатые знания о народных играх и представлениях, созданных и увековеченных тысячелетиями тюркским народом.

В данной статье на основе знаний, собранных в эпосах «Деде Коркут» и «Короглу» исследованы народные игры как фехтование, пускать стрелы, единоборство, скачки и сцены как борьба с быком.

Ключевые слова: “Деде Коркут”, “Короглу”, эпос, игра, представление, фехтование, пускать стрелы, единоборство, скачки.

Giriş

Türk xalqı çox qədim dövrlərdən bir sıra oyun və meydan tamaşaları yaratmışdır. Onlardan bir çoxu gəlib dövrümüzə də çıxmışdır. Hazırda dünya, Avropa və Olimpiya çempionatlarında əsas yeri tutan bir çox idman növləri ilk dəfə xalq oyunları və meydan tamaşaları kimi yaranmışdır. Sözsüz ki, bu oyun və tamaşalar ilk dəfə yarananda onların coğrafiyası çox məhdud olmuş, sonralar tədricən daha geniş ərazilərdə yayılmış, hətta bir xalqdan digər xalqlara keçmişdir. Belə oyun və tamaşaların yaranmasında və yayılmasında türk xalqının xidmətləri də böyükdür. Araşdırmalar göstərir ki, hazırda dünyada geniş yayılmış bir sıra idman növləri öz başlanğıcını türk xalqının yaratdığı oyunlardan və meydan tamaşalarından götürmüşdür. Bunlara daha çox oxatma, qılıncoynatma, güləş, atçarpma kimi oyunları, buğa ilə döyüşü, pəhləvanların iştirakı ilə keçirilən meydan tamaşalarını misal göstərmək olar.

1. Oyunlar

Xalqın yaratdığı oyun və meydan tamaşalarının izləri daha çox folklorda saxlanmışdır. Bu baxımdan “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” eposları böyük maraq doğurur. Hər iki eposda oxatma, qılıncoynatma, güləş, atçarpma səhnələrinə tez-tez rast gəlinir.

“Dədə Qorqud”un “Baybura bəyin oğlu Bamsı Beyrək” boyunda Beyrək ova gedir, qarşısına çıxan geyiki qova-qova gəlib göbəkəsmə deyiklisi Banıçiçəyin çadırının yanına çıxır. Bunu bilən Beyrək Banıçiçəklə görüşmək istəyir. Həmin ana qədər nə Banıçiçək

Beyrəyin üzünü görüb, nə də Beyrək Banıçığəyin. Burada Beyrəyi maraq götürür, çadırın kimin olduğunu soruşur. Deyirlər ki, Baybecan bəyin qızı Banıçığəyin çadırıdır. Beyrək onu görmək istəyir. Banıçığək Beyrəyi tanıyır və deyir:

– *Ol qız elə adam deyildir ki, sənə görünə. Amma mən Banıçığəyin dadısıyam. Gəl indi sənənlə avə çıxalım. Əgər sənənin atın mənənim atımı keçərsə, onun atını dəxi keçərsən. Həm sənənlə ox atalım, mənə keçərsən, onu dəxi keçərsən və həm sənənlə gürəşəlim, mənə basarsan, onu dəxi basdarsan-dedi* (KDQ 1978: 50). Onlar ox atırlar, Beyrəyin oxu Banıçığəyin oxunu yarıdır. At çapırlar, Beyrəyin atı Banıçığəyin atını keçir. Güləşirlər, Beyrək Banıçığəyin kürəyini yerə qoyur.

Yenə dastanın həmin boyunda Beyrək düşməyə əsir düşür. 16 il əsirlikdə qalır. 16 ildən sonra əsirlikdən qaçıb Oğuzda gəlir və öz nişanlısı Banıçığəyin toyuna çıxır. Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyin qanlı köynəyini gətirib onun öldüyü xəbərini yayandan sonra Banıçığəyi ona verirlər. Toydan qabaq igidlər ox atırlar. Beyrək də gəlib onlara qoşulur. Ancaq onu tanımırlar. Beyrək Yalançı oğlu Yalancığın yayını alıb atmaq istəyir, onu nə cür çəkirsə, yay iki para olur. Sonra Beyrəyin öz yay-oxunu gətirirlər. Beyrək deyir:

– *Bəylər, sizin eşqinizə çəkəyini yayı, atayın oxu.*

Məgər göykünün üzüyünə nişan atarlardı. Beyrək (bir) oxla üzüyü urdu, paraladı (KDQ 1978: 65).

Bu təsvirlərdən aydın görünür ki, Oğuzda hər bir igidin öz adına layiq yay-oxu olmuşdur. Məsələn, Beyrəyin yayını özündən başqa heç kəs çəkə bilməzmiş. Onu çəkməyə yalnız Beyrəyin gücü çatarmış. Deməli, bu yay-ox Beyrəyin adına hazırlanmışdı. Bundan başqa, üzüyü oxla vurmaq, hətta paralamaq atıcılıqda çox böyük ustalığ və bacarıq tələb edir. Dastandakı təsvirdən də aydın görünür ki, Beyrək gələndə qədər üzüyü heç kim oxla vura bilmir. Beyrəyin bir oxla üzüyü paralamağı onun ox atıcılığında necə yüksək ustalığa, böyük məharətə malik olduğunu göstərir.

Biz ox və üzük motivinə eyni ilə “Koroğlu” dastanında da rast gəlirik. Dastanın “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda Telli xanımdan Çənlibelə bir ismaric gəlir. Onun dalınca Dəmirçioğlu getmək istəyir, lakin Dəmirçioğlu Çənlibelə təzə gəldiyinə və hələ sınaqdan çıxmadığına görə Koroğlu onun getməyinə razı olmur. Dəmirçioğlu fikrindən dönmədikdə Koroğlu sınaq məqsədilə almanın saplağına bir üzük taxıb onun başına qoyur və qırx oxun hamısını üzüyün halqasından keçirir (Azərbaycan dastanları 1969: 88). Təkcə bu səhnə ox atıcılığında Koroğlunun necə böyük ustalığa malik olduğunu aydın göstərir. Demək olar ki, oxatma üzrə dünya çempionatlarında hələ bu cür rekord göstərilməmişdir.

Koroğlunun oxatma bacarığını biz “Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi” qolunda da görürük. Ərəb Reyhan namərdliklə Koroğlunun yolunu kəsir. Bu zaman Çənlibelə tərəfdən bir dəstə durna gəlir. Koroğlu durnalardan Çənlibelə soruşur və bəxtini sınaq üçün durnaların başcısını nişan alır. Oxun yaydan çıxmağıyla durnanın Koroğlunun ayağının altına düşməyi bir olur (1-2-ci şəkillər)¹.

Koroğlu dəliləri də ox atmaqda çox ustadılar. Dəlilər Bağdadda oxla durna, Bayaziddə isə ceyran ovlayırlar. Hər iki səfərdəki təsvirlərdən dəlilərin ox atıcılığında necə böyük ustalığa yiyələndikləri aydın görünür (3-cü şəkil).

Türk xalqının həyatında güləş mühüm yer tutur. “Dədə Qorqud”da Beyrək Banıçığəklə güləşir. Təkcə bu səhnə türk qadınlarının da kişilərlə güləşdikləri haqqında aydın təsvir yaradır. “Koroğlu” dastanında Eyvaz Ərəb Reyhanla güləşir və onun çiyin damarlarını barmaqlarına keçirdikdən sonra kürəyini yerə vurur. Koroğlu Dərbənd paşasının qızı Möminə xanımdan olan oğlu Həsəni tanımır və ata-oğul güləşirlər (4-cü şəkil).

At çapmaqla yarışmaq türk xalqının ən qədim oyunlarından biridir. Türkün həyatını atsız təsvir etmək mümkün deyil. Türk igidləri üçün at qardaşdan da əzizdir. “Dədə Qorqud” və

¹ Şəkilləri rəssam Bulud çəkmişdir.

“Koroğlu” eposlarında qəhrəmanlığın tən yarısı atların payına düşür. Atlar da hər minənin altında bu cür qəhrəmanlıqlar göstərmirlər. Qırat Koroğlunu insan kimi başa düşür, onun məqsədini, fikrini duyur, sanki ürəyini oxuyurdu. Biz bunu dastanda dönə-dönə görürük. Ərəb Reyhan Koroğlunun yolunu kəsərkən Koroğlu Qıratı uçurumdan hoppandırmaq istəyir və Qırat onu başa düşür. Qırat uçurumdan elə hoppanır ki, Koroğlunun başında papağı da tərənmiş (5-ci şəkil).

Koroğlunun və dəlilərin at çapmaq, güləşmək, ox atmaq, qılinc oynatmaq bacarıqları çox qədim tarixə malik olan “Dədə Qorqud” ənənələrindən qaynaqlanmaqla, Çənlibeldə yeni mənə və məzmun qazanmışdı. Koroğlu və dəlilər boş vaxtlarında at çapmağa, güləşməyə, ox atmağa, qılinc oynatmağa bir növ vərdiş eləmişdilər. Dastanın özündə bu barədə deyir:

“Koroğlunun bir xasiyyəti vardı ki, boş vaxtlarda həmişə dəlilərlə məşq eləyirdi. At minmək, nizə oynatmaq, qılinc vurmaq, qalxan tutmaq, ox atmaq onların səhər-axşam peşələri idi” (Azərbaycan dastanları 1969: 139). Bu məşqlər Çənlibeldə həm əyləncə və istirahət məqsədi daşıyırdı, həm də xalqın qəhrəmanlıq ənənələrini yaşatmağa xidmət edirdi.

2. Tamaşalar

“Dədə Qorqud” dastanında Buğa ilə döyüş səhnələri var ki, bunlar meydan tamaşalarına yaxşı nümunədir. Dastanın “Dirsə xan oğlu Buğac boyu”nda Buğac Bayandır xanın, “Qanturalı boyu”nda Qanturalı Təkurun buğası ilə vuruşur və hər ikisində qəhrəman buğanı öldürür. Buğa ilə döyüş səhnəsinin tarixi çox qədimdir. Bu səhnə ilə ilk dəfə şumerlərin “Bilqamis və göyün buğası” adlı dastanında rastlaşırıq. Bu dastanda İnanna Bilqamısı öldürmək üçün babası Andan xahiş edir ki, bir buğa yaratsın. An bir buğa yaradır və İnanna onu Bilqamısın üstünə buraxır. Bilqamis buğanı öldürür. “Dədə Qorqud” dastanının Şumer dastanları ilə müqayisəli təhlili onun tarixinin çox qədim olduğunu söyləməyə əsas verir.

Buğa, aslan və dəvə ilə döyüşmək bir meydan tamaşasıdır və onların “Dədə Qorqud” dastanında saxlanması türk xalqının həyatında bu tamaşaların həm çox önəmli yer tutduğunu, həm də tarixinin qədimliyini söyləməyə əsas verir.

“Koroğlu” dastanında da bir maraqlı meydan tamaşasının təsviri verilmişdir. “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda Cəfər paşa özünün pəhlivan meydanını bəzəyib bir tamaşa qurur. Dəmirçioğlu da gəlib bu meydana çıxır. Onun heç nədən xəbəri olmur. Bir qoca kişidən soruşur ki, burada nə var? Qoca deyir:

– Bura Cəfər paşanın pəhlivan meydanıdır, bala! Özünə güvənən pəhlivanlar aradabir gəlib bu meydanda paşanın pəhlivanları ilə güləşirlər. İndi Ərəbistandan bir təzə pəhlivan gəlib, bu gün Qara pəhlivanla güləşəcək; odur ki, camaat tamaşaya yığılıb (Azərbaycan dastanları, 1969:93). Bu meydana gələn pəhlivanlar əvvəlcə Qara pəhlivanın əmudunu yerdən qaldırmalıdılar. Onu qaldıra bilməyənlər bəri başdan Qara pəhlivanın əlinin altından keçirlər. Kim əmudu qaldıra bilsə, Qara pəhlivan onun meydanına çıxır. Ərəbistandan gəlmiş pəhlivan əmudu üçüncü dəfə güc verdikdən sonra qaldırır, Qara pəhlivan meydana çıxır və onun kürəyini yerə vurur. Bu zaman Dəmirçioğlu atına bir qırmanc vurub düz meydanın ortasına sürür. Əmudun yanından keçəndə əl atıb onu yerdən dik qaldırır və başının üstündə hərələyib elə tullaıyır ki, əmud yerə düşüb dəstəsinə qədər torpağa quylanır (Azərbaycan dastanları 1969: 93).

Bu səhnələrin təsviri, bir tərəfdən, Cəfər paşanın doğrudan da bir meydan tamaşası qurduğunu aydın göstərir. Camaatın tamaşaya toplaşması da bu fikri təsdiqləyir. Digər tərəfdən, Dəmirçioğlunun necə güclü-qüvvətli bir igid olduğu bir daha göz önündə canlanır.

Nəticə

“Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarında rast gəlinən bir çox oyun və tamaşaların tarixi demək olar ki, “Dədə Qorqud”la yaşiddir. “Dədə Qorqud”un yaranma tarixi isə təxminən Şumer dövrünə gedib çıxır. Bunlara söykənib deyə bilərik ki, “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarındakı oyun və meydan tamaşalarının bir çoxu ilk dəfə türklər tərəfindən yaradılmış, min illər boyu təkmilləşdirilmiş və buradan da dünyaya yayılmışdır.

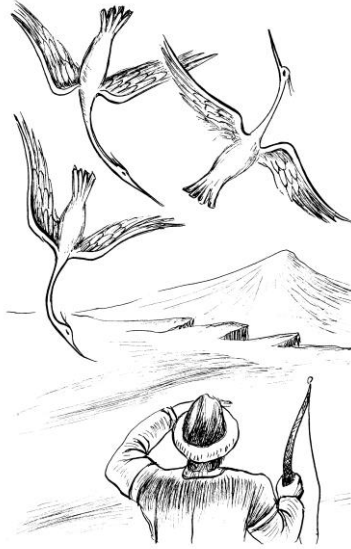
Qaynaqlar:

1. Azərbaycan dastanları (1969). V cildə. IV c. (Tərtib edəni M.H.Təhmasib). Bakı. AMEA Nəşriyyatı. 508 səh.

2. "Kitabi-Dədə Qorqud" (1978). (Tərtib edəni Həmid Araslı). Bakı. 184 səh.



1-ci şəkil



2-ci şəkil



3-cü şəkil



4-cü şəkil



5-ci şəkil

FACİƏ MƏZMUNLU RİTUAL TAMAŞALAR

Məleykə Məmmədova

Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin müəllimi, turkeli_@hotmail.com

RITUAL PLAYS WITH TRAGIC CONTEXT

Summary

The historical roots of the tragedy and tragicism in the East are brought to attention in the background of the Shabih and Yug ceremonies. The theme of the ceremonial performances, their repertoire, structure, purpose, promotion and formation of the object, a system of literary thought, and methods of literary expression are being considered here. Their similar and different characteristics are solved. Thus, the necessity of this article in terms of the deeper study of the poetic romantic tragedy branch of the national theater, its performance and aesthetic principles are brought to attention.

Key words: *lamentations, Shabih, Yug, pagan, Ashura, Tekke, Sami-qariban.*

РИТУАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ С ТРАГИЧЕСКИМ КОНТЕКСТОМ

Резюме

Исторические корни трагедии и трагизма на Востоке принимаются во внимание на фоне церемоний шабих и юг. Здесь рассматриваются темы обеих церемоний, репертуар, структурная цель, объект содействия и формирования, мысленно-литературная система, методы литературного выражения. Их сходства и различия выясняются. Таким образом, в этой статье выделяется ее необходимость с точки зрения более глубокого изучения поэтической романтической ветви трагедии национального театра, ее исполнение и эстетические принципы.

Ключевые слова: *стенания, Shabih, ЮГ, идолопоклонство, Аиура, Текке, Сами-гарибан.*

Azadlıq və zərurət, ölüm və ölməzlik düşüncələri ilə insan mənəviyyətinə güclü təsir imkanlarına malik olan faciə janrı öz arxaik strukturunu antik dövrdə ilk dəfə Esxilin əsərlərində ifadəsini tapmışdır. Platon və Aristotelin diqqət yetirdikləri faciəvilik anlayışının yararlı tərəfləri sonradan Bualo, Didro, Lessinq, Hegel, Şelling, Şiller tərəfindən ardıcıl şəkildə tədqiq olunmağa başlanmışdır. “Faciənin mənsəyində kədər durur, komediyanın mənsəyində sevinc. Sevinc bölünə-bölünə artır, kədər bölünə-bölünə azalır... Sevinc bölüşəndə ona görə artır, kədər bölüşəndə ona görə azalır ki, dünyanın maddi və bədi (ruhi) bütövlüyü, vəhdəti, harmoniyası baş verir. Bu zaman insan dünyanın – həyatın ağ və qara, gecə və gündüz, pis və yaxşı, yaş və quru, az və çox, isti və soyuq, göy və yer, həyat və ölüm, sevinc və kədər bir-birini tamamlayan, komplimentar vəhdətində, harmoniyasında mövcud olduğunu hiss və dərk edir” (Qafarov 2012: 6).

“Faciə tamaşaları”nın mənbəyi folklor nümunələrində axtarılanda “faciə janrı və faciəvilik anlayışları arasında fərqlər nəzərə alınmır” fikrinin mahiyyətində, heç şübhəsiz ki, “dastanda onun yarandığı və mənsub olduğu cəmiyyətin mənafeyinə zidd olaraq heç hansı bir fərd dastan qəhrəmanına çevrilə bilməz” (İsayeva 2003: 4) iddiası yadır. “Deni Didro da belə bir kəlam işlətməmişdir ki, “Həqiqi kontrast xarakterlərin, əziyyətlərin kontrastıdır, mənafehlərin kontrastıdır” (Kərimov 2008: 73-74). Təbii ki, bu fikirlə razılaşmamaq mümkün deyildir. “Ədəbi-nəzəri fikir tariximizin faciə nəzəriyyəsi ilə ilk tanışlığı”ımızda 1874-cü ildə M.F.Axundovun öz “Təmsilat”na yazdığı şərhin sadəcə faciə janrı haqqında məlumatdan ibarət olduğu da diqqətimizdən yayınmır: Məqalədə “müəllif komediya və faciə janrları arasında fərqləri aydınlaşdırmış, Şərqdə faciəvilinin nümunəsi kimi şəbihlərdən söz açmışdır” (İsayeva 2003: 4). M.F.Axundzadədən fərqli olaraq bir çox ədiblərimiz “insan və tragik tale, cəmiyyət və şəxsiyyət arasında həllini tapmayan ziddiyyətlər”in (İsayeva 2003: 3) yoxluğuna işarə edərək şəbihləri

faciəvi tamaşalar silsiləsinə daxil etməmişlər. “Şəbih tamaşalarında kütlədən ayrılan, təkbaşına mübarizəyə qalxan və azad “mən”i olan” fərdin yoxluğu onu deməyə əsas verir ki, “faciə əsərini azad fərd və ya özünü azad hesab edən qəhrəmansız onun cəmiyyətə və bütövlükdə bəşəriyyətə qarşı üsyanı olmadan təsəvvür etmək olmur. Şəbihlərdə isə faciəni yaşayan fərd deyil, çoxluqdur. Tarixi fakt kimi Kərbəla hadisələri çox faciəvi xarakter daşıyır. Dramatik nöqteyi-nəzərdən isə onun faciə janrı ilə əlaqəsi zəifdir. Və bəlkə də heç yoxdur” (İsayeva 2003: 15) Bu səslənən fikirlərə alternativ münasibət bəsləyərək “şəbihi dini drama aid edən Ə.Sultanlı yazır: “Şəbih öz janrı etibarlı ilə müsibətdir, faciədir. Xalq dramı məzhəkə xətti ilə inkişaf etdiyi halda, şəbih ancaq faciə xətti ilə inkişaf edir” (İsayeva 2003: 15). Heç şübhəsiz ki, “Y.Qarayevin özünün də şəbih göstərilərinin əsas mövzusu, repertuarı, quruluş məqsədi, təbliğ və meydana gəlmə obyekti, düşüncə-ədəbi sistemi, ifadə və təsvir üsulları mövzusunda fikir ifadə edərək onu tragediyaya ilə birləşdirən şəkil və janr xüsusiyyətlərindən bəhs etməsi təsadüfə olmamışdır. Bütün bunlar onu göstərir ki, ədəbiyyatda şəhidlik mövzusunun tarixi yayılımı və inkişafı, mərsiyə şeir sənətinin yüksəlişi həm şəbih xalq teatrının bir şəklini, həm də mükəmməl teatr növünün meydana gəlməsini şərtləndirmişdir. Bu mərsiyələrin dialoq danışıqı və drama mətni şəklində ssenariləşdirilməsi, liberettoya qoyulmuş ifadə tərzini tələb edirdi. Yəni, müasir Avropa tərzli dramının və teatrın təməl daşları, şəbih nümayişləri ilə qoyulmuşdur” (8). Məlumdur ki, “şəbeh tamaşalarının əsas qəhrəmanı Həzrət Hüseyn əsl faciə qəhrəmanı idi. Onda güclü xarakter, mənəvi zənginlik, əzm, iradə, əqidəsi yolunda hər cür əzaba, iztiraba dözmək qüdrəti, əzəməti var idi. Onun gücü inam və etiqadından, qüdrətli xarakterindən güclü bir kontrast yaranmışdır. Hüseyn elə bir insan idi ki, ürəyində, bütün varlığında gözəllik hissi hakim idi, bu gözəlliyə münasibətdən doğan müqəddəs bir ideya vardı, bu müqəddəs ideya da onu müqəddəs bir vəzifəyə sövq etmişdir” (Kərimov 2008: 74).

Bu gün “şəbih oyunlarının bədii, nəzəri əsaslarına” (Rəhimli 2004: 28) yiyələnməyin vacibliyi “milli teatrın romantik faciə qolunun poetika göstəricilərinin və estetik prinsiplərinin daha dərinə öyrən”ilməsi işinə xidmət edir. Çünki “şəbih tamaşalarında çağdaş teatr üçün səmərəli ola biləcək kifayət qədər ifadə vasitələri, forma elementləri” (Rəhimli 2005: 28) mövcuddur. Fikrimizcə, şəbihlərin faciə janrlı teatr tamaşası fikri də buradan qaynaqlanır. Faciə janrlı meydan tamaşası olmaqla yanaşı şəbihlər, həm də səhnələşdirilən mənzum dini dram sayılır. “F.Qasımzadə şəbih göstərilərinin mətni, quruluşu, səhnələşdirmə üsullarına toxunaraq bunları ifadə edir: “Göstərilər fərqli yerlərdə, fərqli kəslər tərəfindən təşkil edilirdi. Bu səbəbdən bunların quruluş və səhnələşdirmə üsullarında fərqliliklər çox idi. Şəbihi reallaşdıranlar, mərsiyə şairlərinin Kərbəla hadisəsi mövzusunda yazdıqları şeirlərdən və mənzum, dini dastanlardan faydalanırdılar. Qəhrəmanların dialoq və monoloqları, dini dastanların mənzum hissəsindən alınardı... Mərsiyə şeirlərindəki xəyali uydurmalar, dini şəxsiyyətlərin, xüsusilə, İmam Hüseynin döyüşdə vuruşmasıyla əlaqədar şişirilmiş təriflər, romantik təsvirlər və s. şəbihdə öz izahatını reallaşdırırdı. Bu da bir gerçəkdir ki, şəbihlərin əsl məqsədi Şiəliyin təbliği ilə birlikdə insanlar arasında imama sevgi, onun düşmənlərinə qarşı nifrət hissi oyandırmaq idi” (8). Məhz bu səbəbdəndir ki, müsəlman Şərqiinin müxtəlif dövrlərində yaşamış ayrı-ayrı mütəfəkkirlər, alimlər, tarixçilər və şairlər öz rövzələri (rouzələri) ilə bu “ehtiraslı pyeslər”in (avropalı tədqiqatçılar şəbihləri “pəşşn pleys” adlandırmışlar) məzmununu daha da zənginləşdirməli olmuşlar. Bu yerdə onu da xatırlamaq yerinə düşərdi ki, “şielərin 3-cü imamı olan Hz. Hüseynin Əməvilərlə girişdiyi siyasi mücadilədə məğlub və şəhid edilməsi hadisəsinin zaman-zaman siyasi və dini məqsədlər üçün istifadə edilməsi bu hadisəni zehinlərdə canlı tutmaq üçün də ritueller, mevizələr, mərsiyə və sinə vurma kimi mərasimlərə yaşam qazandıran bir çox ünsürlərin əlavə edildiyi bunun da Şiəliyin siyasi-dini xarakterinin tipik bir ifadəsi olduğu vurğulanmaqda, ümumiyyətlə də mərasimlərin uygulanma biçimi “vəhşilik”, “fanatiklik” və “gericilik” olaraq təsvir edilməkdə və bu ənənənin Türk kulturu ilə bir ilişkinin tapılmadığı dilə gətirilməkdədir” (9).

Şəbihlərin şiəliyin tipik siyasi-dini xarakterinin tipik ifadəsi olması fikri yeni olmadığından “heç bir şübhə doğurmur ki, müsəlman dünyasında İran şəbih tamaşalarının mərkəzi regionu olmuşdur. “Şəbih çıxarmaq” dəbini şiə ələminə İran diqtə etmişdir. Hərçənd ki, bu tamaşalar böyük uğurla ərəb ölkələrində də, Türkiyədə də, Azərbaycanda da oynanılmışdır. Şəbihgərdana ərəb ölkələrində “muinilbakə” və ya “muyinbuka”, yəni “göz yaş axıtmağa kömək edən adam” deyilir. Bu siyahıda biz Türkiyənin adını çəksək də, qeyd etməliyik ki, təziyələr və şəbihlər osmanlı türklərinin mədəniyyəti üçün o qədər də xarakterik sayılmır. Hər halda primitiv naturalizm və kobud simvolizm sərhəddində ifa olunan şəbih tamaşaları müsəlman mədəniyyətinin son dərəcə əlamətdar mədəni hadisəsidir” (Talibzadə 2008: 237-238).

VIII əsrdən üzü bəri şiələr tərəfindən Hüseynə və başqa şəhidlərin ruhuna verilən təziyələrlə müşayiət olunan Şəbihlər, müəyyən siyasi, dini mahiyyəti ilə islam tarixində ayrıca yer tutduqca məzhəb fərqliliyini qızıqdırmaq və düşmənçilik hissələrini gücləndirmək məqsədi ilə bir çox müsəlman dövlətlərinin şəbihlərdən yararlandığı haqda fikirlər bir çox tədqiqatçılar tərəfindən mübahisə mövzusunda çevrilmişdir. Bunlardan ən çox diqqət çəkəni isə şəbihlərin bütprəstliklə əlaqələndirilməsi ilə bağlı olmuşdur. Bu mənada sovet dönəmində Məhərrəmlik mərasimləri və bu mərasimin gətirdiyi matəm ənənəsi ciddi tənqiddə məruz qalmış, tədqiqatçılarımız Kərbəla hadisəsinə dini rəng verərək, tarixi şəxsiyyət kimi diqqət çəkən Hz. Hüseyni əfsanəvi surət səviyyəsinə yüksəldilməsinə qarşı çıxmışlar. Lakin bununla yanaşı, “şəbih çıxarmağa” qarşı sərt mövqedə dayanan 30-50-ci illər milli teatrımızı araşdıran bir çox teatr mütəxəssislərimizin “şəbih tamaşaları yalnız Azərbaycanda yaşayan şiələrə məxsus bir teatrdır” fikrinə münasibətləri də birmənalı olmamışdır: “Həmən vaxtlar Şəbih teatrına ciddi münasibət qeyri-mümkün idi. Bolşeviklərin hakimiyyəti dövründə bu, deyək ki “dindən götürülmüş Şəbih tamaşaları ənənələri və üslubuna söykənən” bir “tamaşa növü”, nəyin bahasına olursa-olsun aradan götürülüb, tamam və həmişəlik unudulmalıydı. Odur həmən səhnə əsərlərinə “muqamnaya opera” (muğam hara, opera hara?) damğası vuraraq, guya onların avropasayağı operalarla müqayisədə çox primitiv və bəsit olması bəhanəsilə, bu cür musiqili dramların yaranması və təkamülünə həmişəlik son qoyuldu” (10).

Şəbihlərin günümüzə qədər gələn ənənəsi mərsiyyənin müşayiəti ilə sinə vurmaqda öz təcəssümünü tapır. Mərasimdə “aşuradan başlayaraq 40 gün “ehsan” deyilən ziyafətlərin verilməsi – “Əli süfrəsi” savab sayılır. Aşura günündə məscidə gedən kimsə söylənən mərsiyyəyə yoldaşlıq edər, daha sonra “nəzir bağı” deyilən qara bir iplik alaraq sağ qolunu bağlar və Məhərrəmlik müddətincə taxmağa davam edər. Bu, onun mərasimlərdə iştirak etdiyinə əlaməti sayılır” (9). Məlumdur ki, “aşura ərəb dilindəki “aşara” sözündən götürülüb və ana dilimizə “onuncu gün” kimi tərcümə olunur. Bu gün tarixdə bir sıra əlamətdar hadisələrlə qalib. Adəm peyğəmbər (ə) cənnətdən qovulub, İbrahim peyğəmbər (ə) oddan xilas olub, Nuhun (ə) gəmisini Ərafata enib və s.

Ən son baş vermiş hadisə isə hicrətin 61-ci ilində Məhərrəm ayının 10-da cümə günü İslam peyğəmbəri Məhəmmədin (s.a.s) nəvəsi, Hz. Əlinin (r.a) oğlu Hz. Hüseynin (r.a) 72 nəfər tərəfdarı ilə birlikdə amansızlıqla qətlə yetirilməsidir. Bu hadisə İraqın Kərbəla çölündə xəlifə Yezidin 30 minlik qoşunu tərəfindən törədilib” (11). O da bəllidir ki, “Məhərrəmlik ayının 10 günü **əza** (matəm), onuncu günü **aşura** (onluq), sonra isə 40 gün hüzn günləri saxlanılır, eh-sanlar verilir, dualar oxunur. Şəbih tamaşaları əsas əza günlərində göstərilir. Bu tamaşalar xüsusi ideyalı ssenarilər əsasında hazırlanır. “Qasım otağı”, “Əli Əkbər otağı”, “Həzrəti Abbasın kəsilmiş qolları”, “Qəbri Hüseyn”, “Səkinənin vəfatı”, “Tiflani – Müslim”, “Fatimənin qətli”, “Əlinin qətli” və s. sujetlərin əsasında hazırlanır” (12).

Şəhər küçələrində izdihamlı şəkildə keçirilən şəbih mərasim tamaşasında üstünə parıltılı ipək çəkilmiş Kərbəla şəhidlərinin tabutları (“Qəbri-Hüseyn”) xərəkdə İmam Hüseynin zərxara parçaları ilə bəzədilmiş qəbri (sərdabəsi) ilə bir arada gəzdirilir. Tabutaların çiyinlərdə aparıldığı bu məqamla yalnız Aşura günü rastlanmaq mümkündür. İmam Hüseyni “təmsil edən sərdabə ipək-atlas, zərxara parçaları ilə bəzədilir, qiymətli daş-qaşla süslənir. Sərdabənin yuxarı hissəsinə

zərli çalma qoyulur, yan-yörəsmə isə qılınc, qalxan, ox, kaman, uzunboğaz cəkmə və İmam Hüseyinə aid edilən digər əşyalar düzülür. Sərdabə qurğusunun içərisinə ağzıbağlı tabut qoyulur və ona ağ göyərçinlər bağlanır” (Rəhimli 2005: 24) .

Şəhər üçün düşünülmüş təziyələrdə (“əza qafiləsi”) beş barmaqdan ibarət əl simvolu – ağ ələm, qara bayraqlar kütlənin ön cərgələrində yer alan əzadlar tərəfindən gəzdirilir. Tuğdarlar isə üzərində Quranın ayə və surələri yazılan plakatlar və transparantları daşıyırlar. Bu canlı prosesdə rövzəxanlar, mərsiyəxanlar və nouhəxanlar xüsusi rol oynayırlar. Onlar Kərbəla hadisələrini nəql etməklə, mərsiyə və nouhələr oxumaqla mərasimin tempo-ritminə, hərəkət dinamikasına ayrıca rəng qatırlar. “Əza qafiləsini xüsusi mərsiyəxanlar müşayiət edirlər. Bu oxumaları şaxsey-vaxsey əvəzləyir. Baş mərsiyəxan ucadan bir misra deyir, kütlə isə xorla “şaxsey-vaxsey” söyləyib sinə vurur” (Rəhimli 2004: 24). Mərasimi rövzəxanlar sinə-vuranlar, zəncirvuranlar, xəncərvuranlar, daşdöyənələr (“əlviyyə”lər) müşayiət edir. Təziyələrdə “imamhəng”lər ilə (imam Hüseyin, onun dəstə üzvləri) Müaviyyənin, Yezidin, Şümrün şəbihlərinin bu arada oynanılması mərasimin özəlliklərindən sayılır. “Mümkündür ki, əza qafiləsində Kərbəla hadisələrindən bəzi epizodlar (məs; “Əliəkbərin şəhidliyi”) primitiv-realistik tərzdə oynanılınsın, döyüş səhnələri göstəriləsin. Lakin bu şəbihləri eyni mövzuda oynanılan tamaşalarla qarışdırmaq lazım deyil: onlar təziyə prosesinin şəbihləridir; mərasimdə Kərbəla çölündəki hadisələri göstərirlər, döyüşləri yamsılayırlar” (Talibzadə 2008: 230).

Şəbihlərdə “vizual təəssüratı gücləndirmək” məqsədi ilə sifətləri, əlləri, ayaqları azacıq qana bulanan oğlan uşaqları yer alır. Səflilik, təmizlik, məsumluq mücəssiməsi kimi qavranılan bu uşaqlar balaca ağ atların, ağ dəvələrin üstündə üzü arxaya oturdularaq gəzdirilir. Atların sağrısına isə ağ göyərçinlər (göyərçin – mələklərin rəmzi) qondurulur. Lap arxada parçadan tikilmiş nataraz bir kukla ilə təmsil olunan Allahın şiri (şir – İmam Hüseyin damarlarından axan qanın qoruyucusu) irəliləyir. Kuklaçı tərəfindən içəridən primitiv bir tərzdə idarə olunan Allahın aslanı – şir, imam Hüseyini Kərbəla fəlakətindən xilas edə bilmədiyinə görə peşimançılıq əlaməti olaraq davamlı şəkildə başına saman tökür.

Şəbihlərin “süni, şişirilmiş kadrlardan, xarici təsir ünsürlərindən, saxta ehtiraslardan” meydana gəlməsi barədə sovet dönməndə çox söz edilmişdir. “Doğrudur, bəzi şəbihlərdə şişirilmiş və tarixi əsası olmayan hadisələr (məsələn, “Noyabrın Toy Gecəsi”) əks etdirilmişdir. Lakin şəbihlərdə dərin humanist düşüncələr, insana söhbət, mətanət, peşəsinə sədaqət, zülmə və xəyanətə nifrət hissləri və bənzəri digər əxlaqi dəyərlərin və vərdişlərin peyvənd edilməsi gerçəyi unudulmaması lazım olan xüsuslardandır.

Orta Çağ Qərb Avropasında eyni tərz əsərlər, göstərilər olmuşdur. Mistik deyə adlandırılan və Latınca yazılmış bu cür əsərlər, əvvəllər Katolik kilsəsində edilərdi; sonrakı dövrlərdə isə Fransa, İngiltərə kimi ölkələrdə bir xalq nümayişi kimi meydanlarda oynanırdı. Şəbihlər kimi, misteriyalar da müəyyən dini rəvayətin təsirli şəkildə səhnələşdirilməsindən meydana gələrdi. Bir çox hallarda onun pərdələri arasında xoşbəxt, zarafət tərzli intermedyalar təqdim edilərdi” (8).

Şəhidlərin dəfni ilə bağlı olan “Şam-i qəriban” (“qəriblər axşamı”) adlanan ən son səhnələr kütləvi sinəvurmalar, ağlamalar və xor oxumaları ilə müşayiət olunur. “Bu axşamda mərsiyə və rövzə söylənir. Bunun mahiyyəti; Kərbəla müsibətinin meydana gəlməsindən bir gün əvvəl Hz. Hüseyin və topluluğun yaşadığı halları yaşamaqdadır. Bu ayda və ondan sonra gələn səfər ayının 10-na yəni imamın 40 günü çıxana qədər Azərbaycanda toy olmaz, ad günü keçirilməz, bayram keçirilməz, əyləncələr tərtib edilməz. Bu adətlərə Sünnilərin də saygılı davrandıqları gözlənməkdədir” (9).

İmprovizəyə dayanılı “tarixi XVI əsrdən üzü bəri hesablanan bu epik başlanğıca tabe dramların qəhrəmanlarını üç qrupda cəmləşdirirlər: 1) suyuşirin personajlar - imam Hüseyin və onun tərəfdarları, qohumları bu kateqoriyaya aiddir; 2) qanıacı personajlar - Yezid ibn Müaviyyə, Şümr, Ömər ibn Səid, Malik ibn Nusayr bu sıraya daxildir; 3) tərəddüd edən personajlar – ibn Hürri kimi fikrini dəyişib əməlidən peşman olan obrazlar” (Talibzadə, 2008:

232). Şəbihlərdə hər üç qrupda yer alan obrazlar özünəməxsus geyim tərzləri ilə seçilir. Və bu geyimlər səhnədən səhnəyə dəyişə bilir. Məsələn, çiyinlərinə qızıl tirmə atan, başlarına yaşıl çalma qoyub, ağ qaftan, yaşıl ya qırmızı əbada səhnədə görünən suyuşirin qəhrəmanlar döyüş səhnələrində bellərinə qılınc bağlayıb, yumşaq dəridən ağ uzunboğaz çəkmədə görünsələr də, qohum-əqraba yanında sadə başmaqlarda (nəleynlərdə) gəzirlər. Qara rəng qanıacı personajların xarakterik cizgilərindən xəbər verir. Ağ və qırmızı rənglərin qarışığından tərəddüd edən (və ya peşmanlanmış) personajlar faydalanırlar. Başına tac qoyan mələklər isə cübbədə gəzirlər. Önəmli olan daha bir məqam isə ondan ibarətdir ki, bu mərasim tamaşası çox obrazlılığı ilə diqqət çəkir və həmin obrazların əksəriyyəti müsəlman dünuyasının tarixi şəxsiyyətləri sırasında yer alır. Bu tarixi şəxsiyyətlərin yaxınlarını – Zeynəbi, Fatiməni və Səkinəni səhnədə təcəssüm etdirənlər yaşıl paltarlar geyindirildilər, onlar əsir edildikdə isə əsasən qara rəngli köhnə libaslara bürünürdülər. Yas əlaməti olaraq ağ rəngli paltarın çıxarılaraq qara rəngli paltarla əvəzlənməsi təkcə Oğuzlara məxsusdur. “Qanuni dövründə İstanbula gələn Avstriya elçisi Busbek türklərin qara rəngə duyduqları nifrəti açıq bir şəkildə belə izah edir: “Türklər qara rəngi bayağı və uğursuz sayırlar. Bir adamın qara paltar geyməsinə yaxşı nəzərlə baxılmır. O dərəcədə ki, paşalar bizi qara geyimdə gördükdə heyretlərini bildirmiş, hətta ciddi surətdə şikayət etmişdilər... yaşıl rəng kübarlıq əlaməti sayılır. Lakin hər b zamanında ölüm işarəsi kimi qəbul olunmuşdur. Ağ, sarı, mor, qurşunu rənglər daha uğurlu hesab edilirlər” (Sümər 1992: 384).

Şəbihlərdə əsas ifaçıların (“daimi personajlar”) seçiminə ayrıca diqqət yetirilir. İmam Hüseyini canlandıran iştirakçının yaraşlıq, ortaboşlu, qılıncın dəstəyi boyda saqqal saxlayan birinin olması şərtidir. Həzrət Abbas rolunun ifaçısı isə ucaboşlu, enlikürək və istisnasız olaraq şiəliyə məxsus insanların arasından seçilməli idi. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, “uzun illər şəbih mərasimlərində, xüsusən əza qafiləsində dərvişlər də fəal iştirak ediblər. Onlar həm tək, həm də dəstə ilə şəhərləri, kəndləri dolanır, həyəcanlı səslə imamları vəsf edən qəsidələr oxuyur, Kərbəla müsibətləri barədə rəvayətlər söyləyirdilər” (Rəhimli 2005: 26).

Şəbihlər, əsasən açıq havada, məhərrəmlik ayı miladi təqvimlə qış günlərinə düşəndə isə qapalı yerlərdə, xüsusi təkyələrdə (“təkyə” – ərəbcə “söykənmə”, “istinad etmə”), iri çadırlarda oynanılır. İnsanlar üçün “söhbət etmək, mərsiyə, növhə söyləmək, ağı yaxmaq üçün müvəqqəti olaraq qurulan otaq”dan ibarət olan “təkyə anlam etibarını ilə sonradan ona yüklənən yas, hüzn, taziyə yeri kimi Məhərrəmlikdə dini ritualların icra edildiyi məkan olmuşdur. Ona görə də təkyə qonulan yer, sükun edilən məqam mənasında Məhərrəmlikdə oturlan, yas tutulan yer mənasına gəlir... Təkyənin ən başlıca elementi içi su ilə dolu teşdir. Bu, susuzluğa simvolizə etdiyindən qutsaldır. Təkyədə qurulan teştin üstünü Aşura gününə qədər qırmızı və ya daha çox yaşıl rəngli yaylıqlarla, Qətl sındıqdan sonra qara parça ilə örtülər... Bəzi yerlərdə Kərbəla şəhidlərinin üçündən sonra teşt götürülür, təkyə isə qalır... Bundan sonra Kərbəla şəhidlərinin qırxına qədər üstünə qara örtülmüş teşt evin ortasında qalır. Teştin suyundan içilir... Burada su İmam Hüseyinin və yaxınlarının susuzluğunu, yaşıl rəng İslamı, sonradan teştin üzərinə örtülən qara rəng matəmi və həm də suyun özünün qara olmasını, örtü də onun ulaşılmazlığını simvolizə edir. Teştin yanına lampa, ətir, gül qoyulur. Qətl sınıan günü lampanı söndürülər” (Bayat 2014: 136-138).

Şəhərin mərkəzində, adətən düzbucaqlı formada qurulan təkyələrin içinə iri piştağ (taxt) yerləşdirilir və bu taxtın üzərində qərar tutan “xurma ağacının budaqları Kərbəla çölünü, bir vedrə su isə Fərat çayını bildirirdi” (Talibzadə 2008: 234). Şəbihlərdə, göründüyü kimi “mücərrəd rəmz-effektlərdən də istifadə olunurdu. Belə ki, ortalığa bir ləyən su qoyulurdu. Şümürü oynayan şəbihçi də əli qılıncı onun yanında dayanırdı. Guya bu, Fərat çayıdır.

Yaxud, yerə sancılan bir neçə ağac budağı camaata xurma bağı kimi çatdırılırdı. Tamaşaçı bu rəmz effentləri təbii qəbul edir, onu da qanlı at cıdırının, döyüş səhnələrinin reallığı kimi qavrayırdı” (Rəhimli 2005: 26).

Təkyənin böyründə rovxənanın çıxışı üçün nəzərdə tutulan minbər, ətrafında camaata su və şərbət paylamaq üçün qurulan səkquxanalar (su “evləri”) və tağnümələr (geyim və qrim otaqları) şəbih mərasimlərinin bütövlüyünə xidmət edirdi. Kiçik təkyələrin sökülüb başqa yerlərdə quraşdırılması imkanları şəbih tamaşalarının daha geniş əraziləri əhatə etməsinə imkan yaradırdı.

Şəbih tamaşalarını təkyədarlar idarə edirdilər. Onlar tamaşanın bütün xərclərini öz üzərlərinə götürməklə təkyələrin qurulub bəzədilməsinə də nəzarət edirdilər. “İranda təkyələr bir qayda olaraq yaraşığıla düzəldilirdi. Bunun səbəbi də odur ki, tacirlər, məmurlar, varlı şəxslər sanki öyünüb, bir-birilə bəhsə girib təkyələri daha çox rəvnəqləndirməyə çalışdılar. Nəticə etibarlı ilə təkyələr bahalı xalçalarla, Kəşmir şalları ilə, zərif çini və qızıl qablarla bəzədilirdi” (Talibzadə 2008: 234).

Şəbihgərdanlar (şəbih rejissorları) şəbihlərin hazırlığına cavabdeh olan şəxslər sayılırdı. Əvvəllər “şəbihgərdanlar, şəbih tamaşalarında oynayanlar gərdun adı ilə də tanınırdılar” (Rəhimli 2004: 28). Əsas rolları ifa edən bu şəxslər nəinki tamaşada rol bölgüsünə nəzarət edir, eyni zamanda tamaşanın bədii-texniki tərəflərinə birbaşa cavabdehlik daşıyırdılar. Tamaşaya hazırlığın ilkin mərhələsində xalq arasından şəhidlərin və onların qatillərin obrazlarını oynayacaq ifaçıların müəyyənəşdirilməsi də onların öhdəsinə düşürdü. Bu baxımdan “Yezi-din, Şümrün şəbihlərini tapmaq həmişə xüsusi çətinlik törədirdi. Çünki heç kim şiələrin sevimli imamının qatilini oynamaq istəmirdi. Ona görə də şəbihgərdan bu aktyorları əsirlərin, kafirlərin içindən seçirdi. İmamın qatillərinin şəbihini çıxarmaq həyat üçün təhlükəli bir iş idi. Məsələn bu ki, cuşa gəlmiş şiə seyrçiləri şəbihi Yezidin və ya Şümrün özü bilib onu asanlıqla öldürərdilər” (Talibzadə 2008: 233-234).

Tamaşanın əsas özəlliklərindən biri, şəbihgərdanın səhnədə gəzərək əlindəki ağacla iştirakçıya öz tərəf müqabili ilə necə rəftar etmək gərəkliliyini anlatması ilə bağlıdır. Şəbih tamaşalarında əksər hallarda aktyorlar öz obrazlarının sözlərini öyrənmədən səhnəyə çıxar və şəbihgərdanın göstərişinə əsasən fəaliyyət göstərirdilər. Ən sonda isə, sözlərini bitirər-bitirməz tamaşaçının arasına enərək səhnədə baş verən hadisələrə fəal münasibət göstərməyə başlayardılar. Onu da qeyd etmək yerinə düşərdi ki, şəbih tamaşalarında qadın rollarını kişilər oynayırdılar. Qadınlar bu tamaşalar da tamaşaçı qismində iştirak etməsələr də, tamaşaçı olmaq haqqını özlərində saxlaya bilmişdilər.

Tamaşaçıları tamaşaya hazırlamaq şəbihlərdə çox önəmli sayılırdı. Bunun üçün rəvzəxanların, mərsiyəxanların və nouhəxanların üzərinə böyük yük düşürdü. Ekspozisiyada səhnəyə çıxaraq insanları həyəcana gətirmək üçün bəzi ifadələri, replikaları, nidalı sözləri ilə onları göz yaşlarına qərq etmək cəhdi (bu müvəqqəti xarakter daşısa da) tamaşaçıda böyük duyğular oyatmaq baxımından gərəklili sayılırdı. Tamaşaçıların göz yaşları tükəndiyində, gözlərini islatmaq üçün insanların yanlarında gəzdirdikləri şüşə və ya mis flakonlardakı sudan istifadə edilirdi.

Şəbihlərin təkrar-təkrar oynanılması ancaq təziyə günlərinə təsadüf edirdi. “1930-cu illərdə tanınmış sovet akademiki Y.Marr yazırdı: “Təziyə Şəbihinin şiəliklə çox cüzi əlaqəsi var. Əslinə qalarsa, şiəlik bu qədim matəm tədbirini çox ustalıqla öz təliminə uyğunlaşdırıb özünü küləşdirmiş və İslamiyyətdəki tarixi hadisələrlə bağlayaraq, ondan son çağlara qədər yetərincə faydalanmışdır”. Ardınca akademik gileylənərək “Kim bu vaxta qədər Şəbihlərdə ifa olunan həzin oxumaların üslub və ritmi üzərində işləmiş? Heç kəs. Kim Şəbih tamaşalarını müşayiət edən rəqs, mahnı və şeirin vəhdəti, bir-birinə qarşılıqlı təsirini müntəzəm şəkildə tədqiq etmiş? Heç kəs. Çox heyflər olsun ki, bu hədsiz önəmli sahədə heç bir iş görülməmişdir. Burada mənim də günahım az deyil” (13).

Azərbaycanda, İranda və Türkiyədə ələvilər və şiyələr arasında göstərilən Şəbihin qaynağının iki təmələ söykəndiyi iddia edilir. Bunlardan “...birincisi, digər müsəlman xalqlarla bərabər türklərin də düşüncə tərzindən, təfəkküründən doğan Kərbəla folkloru, şaman mifologiyasıdır. İkincisi, Şəbihin əski türklərin yuğ mərasimi üzərində şəkillənməsidir” (Bayat

2014: 176). Belə olan halda “Azərbaycan xalq teatrının tarixinə dair yazılmış məqalələrdən ən maraqlısı, yığcamlığına baxmayaraq, Əbdürrəhman Naqverdiyev “Azərbaycanda teatr” məqaləsidir desək yanılmırıq. Müəllif yuğ mərasimləri haqqında məlumat verdikdən sonra növbəti şərhə keçir: Moğollar getdikdən sonra onların iki əsrlik Hökmranlığı zamanı çox zəifləmiş olan şialiyi möhkəmlətmək üçün bu adətə (yuğ mərasimlərinin keçirilməsinə – C.F) başqa bir məzmun verilir: indi artıq qəhrəmanlar üçün deyil, Fəratın sahillərində qeyri-bərabər bir mübarizədə həlak olan peyğəmbər övladları üçün ağlayırdılar” (15). Odur ki, bu gün “Kərbəla hadisəsi sadəcə şialərin lənətlədiyi faciə deyildir, bu, əslində həm şialəri, həm də sünniləri birləşdirən ortaq dəyər” (Bayat 2014: 112) kimi qiymətləndirilməlidir.

Nəzərə alsaq ki, “faciə ünsürlü xalq tamaşalarının bizə məlum olan ən qədim nümunəsi” (15) sayılan “yuğlar qədim qam-şamançı türklərin ölubasdırma mərasimi olub” (14) bu zaman o qənaətə gəlmək olar ki, “qədim türklərin musiqi, mahnı, rəqs, ağı parçaları ilə müşayiət olunan ölubasdırma mərasimi” (15) islamın qəbulundan sonra cüzi dəyişikliklərlə, demək olar ki, şəbihlərə köçürülmüşdür. “Yuğ mərasimlərinin Şəbihin formalaşmasında rolunu açmaq üçün ritual haqqında orjinal fikirləri ilə seçilən Robertson Smithin yas ritualları haqqındakı düşüncələrinə baxmaq lazımdır. ...Bu müəllifə görə yas tutma, yas tutanı ölüm prosesindəki cavabdehlikdən qurtarmış olur. R.Smit belə yazır: “Yas, tanrısal tragediyaya daxilən duyulan bir simpatyanın ifadəsi deyildir: məcburidir və fəvqəladə kədər və acıdan duyulan qorxunun məcbur etdiyi bir şeydir. Yas tutan insanın əsas məqsədi Tanrının ölümündən ortaya çıxan cavabdehliyi üstündən atmaqdır” (Bayat 2014: 179).

Üçpərdəli pyes tamaşasını xatırladan yuğ mərasimi bir neçə dəstənin fəaliyyəti sayəsində ərsəyə gəlir. Yuğ mərasimindəki dəstələr tamaşanın müxtəlif epizodlarında ayrıca yer alırlar. Əgər mərasimin birinci hissəsində (ekspozisiyası) ölən uşaqlığı at çapıb, qılınc oynadılmaqla təsvir edilirsə, musiqi, rəqs və mahnı ifaçılığının xüsusi yer aldığı növbəti “pərdə”-sində isə (kulminasiya) onun gəncliyi öz əksini tapır. Qəhrəmanın öz yaşamını itirməsi məqamı ilə tamaşa finala çatır və son epizod tamaşaçıya hüznü anlar yaşadır. “Yuğçular sadəcə olaraq ölənin adamın igidliyi, özəl keyfiyyətləri haqqında danışmaq əvəzinə ağlatmaqla işlərini tamamlayırdılar, onlar həm də ilk peşəkar oyunçular idilər ki, yasin fəlsəfəsini, ölümün qaçınılmazlığını göstərməklə yaşanan acını oyuna çevirir, yas mərasiminə toplaşanları da oyunun bir parçası edirdilər... Həm oxuma, həm rəqs yasin bir parçası olmaqla faciənin elementləri kimi Şəbihin qaynağını təşkil edir. Ümumilikdə G.Thomsonun da əski yunan teatrının mənşəyi ilə bağlı yazdığı acı çəkmə, ağlama, döyünmə (Prometeusda olduğu kimi) teatrda faciə elementlərinin formalaşmasına səbəb olmuşdur. Türk yas ənənəsində bu gün yuğçuları ağaçlar, oxşamaçılar əvəz edir. Yas mərasimlərində İslamın təsiri ilə rəqs edilməsə də ağaların avazla oxunması, bədən hərəkətləri, əl-qol hərəkətləri hələ də davam etməkdədir. Türkiyədə bəzi etnik qrupların cənazə üzərində sağa-sola yaslanmaqla ağlamaları əski türk yuğçularının rəqsini xatırladır” (Bayat 2014: 180).

Tamaşada bir neçə dəstənin iştirakına şəbihlərdə də rast gəlinir, ancaq “yuğ”dan fərqli olaraq şəbihlərdə dəstələr (taifələr) konkret vəzifələri yerinə yetirməklə öz funksiyalarını bitirmiş hesab edirdilər. “Yuğ”un mövzusu və süjet xətti dəyişkəndir; müxtəlif qəhrəmanlardan və onların döyüş sücaətindən söz açılır. Şəbihlərdə isə, əksinə mövzu sabitdir; süjet xətti Kərbəla hadisələrindən bəhs edir. Şəbihi “yuğ”dan fərqləndirən əsas amillərdən biri də “yuğ”ların qəhrəmanın məzarı üstündə, şəbihlərdə isə tamaşanın meydanlarda, küçələrdə oynanılması ilə bağlıdır. Digər bir fərq isə bu təziyə tamaşasının ancaq məhərrəmlik ayında keçirilməsi ilə əlaqədardır. Yuğ mərasimi üçün isə zaman məfhumu yoxdur. Şəbihlərdə ölənə vəsf etməklə tamaşaçıları ağlatmağa cəhd göstərmək şərtidir. Doğrudur bu hal “yuğ”a da xasdır. Odur ki, tədqiqatçılarımız mərsiyəxanları “yuğ”dakı ağaçların varisi saymışlar. Yuğla şəbihin bir başqa fərqli cəhəti isə ondan ibarətdir ki, “yuğ” nikbin ruha hakim olduğu kimi, şəbihlər də bədbin ruha köklüdür. Göründüyü kimi, “məzmun dəyişsə də, forma və rəsəliyi qalmışdır”. Bu baxımdan Mirəli Seyidov yuğ mərasimləri haqqında yazır: “Diqqət edilərsə, həmin mərasimdə

beş aktiv rol varmış; hər bir rolun ifaçısı adətən həm bir nəfər olurmuş, həm də bir dəstə, kiçik və böyüklüyündən asılı olmayaraq kollektiv (bu rolları hərdən bir və iki aktyor ifa edirmiş)... musiqiçilər, şeir oxuyanlar, deklomasiya deyənlər, rəqqaslar, qismən də qılınclaşanlar, yuğ mərasiminin daimi peşəkar ifaçıları – aktyorlar olmuşlar” (15).

Türk kultüründə insanın doğmalarından ayrı qalma üzüntüsü yas tutma ənənəsində özünü ifadə edir. Bu ənənənin mahiyyətində drammatizmi gücləndirən məqamlar, ağı oxumaqla mərhumun igidliyindən bəhs edən yuğçuların öləni tərifləyərək hüznü mühit yaratmaları ilə şərtlənir. “Mərhum üçün səs-küylə ağlamaq ənənəsi qədim Türk xalqlarına aid yuğ mərasimlərindən qalıb. Üzünü kəsərək qana boyamaq ənənəsi də bu mərasimin elementidir” (16). Odur ki, yuğ mərasiminin İslam dini ilə heç bir əlaqəsi olmadığı söylənir. Qeyd olunur ki, “bu gün Məhərrəmlikdə, xüsusən də Aşura mərasimlərində zəncirzənlərin, sinəzənlərin və qismən də qadınların mərsiyə və ağı söyləyərək sağa-sola ritmik hərəkət etmələri, başlarını bəlli bir qaydayla tərpətmələri əski yuğ mərasiminin İslami variantından başqa bir şey deyildir” (Bayatlı 2014: 176).

Yazılı abidələrdən bizlərə gəlib çatan məlumatlara görə yuğ, hunlardan başlayaraq ümumilikdə bir çox türk xalqlarına məxsus mərasim ənənəsi sayılır. “Azərbaycan ərazisində türkdilli qəbilələr hələ saklardan və hunlardan öncə də mövcud idilər və ola bilsin, onların da ölübəsdırma mərasimləri olmuş, bu mərasimlər də “yuğ” adlandırılmışdı. Sadəcə olaraq, bu barədə Azərbaycana aid yazılı məlumatlarımız yoxdur. Kifayət qədər böyük ərazilərdə yaşayan türklərin hunlardan öncəki dövrdən qalan “ibtidai ağı” nümunələri sözsüz ki, mövcuddur. Məsələn bu nümunələrin bilavasitə Azərbaycan teatrının institusionalıqdan öncəki dövrünə təsir etmiş fakt olub-olmamasındadır” (14). “Yuğ mərasimlərinin Azərbaycanda peyda olmasını” bilavasitə hunlarla bağlayan Mirəli Seyidova görə “burada qəribə heç nə yoxdur: dünyanın ən qədim teatrlarından sayılan Çin teatri onlarda maraqlı oymaya bilməzdi (xunların qərbə köç etməsi və yerli qəbilələrlə birləşməsindən hunlar yaranmışdı ki, bunlar artıq tamamilə yeni bir xalq sayılırdı)” (14). Yuğları sırf Azərbaycan teatr ənənələri çərçivəsində nəzərdən keçirən M.Allahverdiyevin isə yaxın qeyri-türk qonşuların da ağı mərasimlərinin tamaşaya çevrilməsində rol oynaya biləcəklərini ehtimal etdiyi irəli sürülür. “Belə ki, müəllif Esxilin “Farslar” faciəsində Kserksin “Sinənə vur, Midiya mahmısını oxu, saç yolub paltarını dart, üz-gözünü cırıb fəryad et” — sözlərini xatırladaraq ağı mərasimlərinin qədim Azərbaycan, İran və Hindistan üçün xarakterik olduğunu söyləyir” (14). Həmçinin “Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev də yuğ haqqında yazarkən bu mərasimlərin yunanların Dionis və cavallıların (yavalıların) Budda üçün ağlamaqlarına oxşadığını qeyd edir” (14). Bundan əlavə, “bir araşdırıcının da yazdığı kimi, Şəbih tamaşalarının kökünün İranda 2500 il əvvəl həm də yazılı şəkildə yaşadığı və Mesopotomiyada Adonis-Temmuz yaz mərasimi ilə İranda Siyavuş üçün tutulan yas mərasimlərinin bir qalıntısı olduğu bildirilməkdədir... ..Avropa ənənəsində taziyyə və başqa Məhərrəmlik ritualları və elementləri – Hz. İsanın, Dionisin, Osirisin, Adonistemmuzun və digər Hind-Avropa, Hemit-Semit qəhrəmanlarının və ya Tanrı hesab edilən mifoloji varlıqların ölümü, onların yas mərasimləri Kərbəlanın, xüsusən də Şəbih meydan tamaşalarının qaynağı hesab edilmişdir” (Bayat 2014: 177).

Eramızdan əvvəl 119-cu ildə çinlilərlə mücadilədə yurdlarını itirən Hunlar tərəfindən söylənən ağılar, eyni zamanda Firdovsinin “Şahnamə” əsərində bir ölüm üzərinə - Əfrasiyab olaraq bilinən Türk qəhrəmanı Alp Ər Tonqanın ruhuna söylənmiş sagular Türk kultürünün ən əsku yas ənənələrindən sayılır. Epik xarakterin lirizmlə bağlılığını özündə ehtiva edən ağıların əsasən erkək qəhrəmanların ölümü ilə bağlı yarandığı söylənməkdədir. “Divani-Lüğət it-Türk”dəki önəmli ağı parçalarından biri olan Alp Ərtunga Sagusunu yorumlarkən Fuad Köp-rülü, bu mərsiyədə, yalnız lirizm deyil, geniş ölçüdə dastan ünsürü də bulunur, şair bir tərəfdən qəhrəmanın vəfatına coşğun bir hislə ağlarkən, digər tərəfdən tamamilə sakit və s. təmkinli bir əda ilə onun cənglərini, qəhrəmanlıqlarını anladır... Hunlarda, Göktürklərdə ağı

ənənələrinə baxıldığında ağının özəlliklə bir qəhrəman kişi (alp), xan, xaqan üçün söyləndiyi görülməkdədir” (17).

Məlumdur ki, “islamiyyətdən öncəki dövrlərdə yuğ törənlərində icra edilən ağılar, “sagu” olaraq adlandırılmışdır. “Sagu”, əski Türkçədə “ağla” anlamına gələn “sıgta” felindən törədilmişdir” (18). Epik və dramatik olmaqla iki ünsürlə iç-içə yaşayan ağıları ifaçı, zaman və məkan çərçivəsi içində ölənlə çox az əlaqəsi olan hadisələri diqqət çəkici şəkildə dastan havası içində hekayə edir. Ağılarda ölənin ailədə və toplumda buraxdığı boşluqlar dramatik şəkildə təsvir olunur. “Ağı, bayatının yanında köhnə dövrlərdə mövcud olan mərsiyələr cənazə mərasimlərinə qatılmış, daha sonra şəbih nümayişlərində oxunmuşdur. Xalq türkülərinə yaxınlığı olsa da, mərsiyələrin özünə xas tərz xüsusiyyətləri də mövcuddur. Mərsiyə şəkli, ana mövzunun variantlarıyla təkrarı nəticəs(n)i ortaya çıxmaqdadır” (8).

Nəzmə əsaslanan ağılar, əsasən dördlüyə söykənir. Ağıdakı nəqəratlar dörddən az və ya çox olan misra və ya beytlərin ifası zamanı diqqət çəkir. Nəqərat ağının melodiyasını artırır onun yaddaşlarda qalmasını təmin edən köməkçi vasitə hesab olunur. Sərbəst, danışma üslubuna əsaslanan, söyləniş üslubu və melodiyasının mövqeyi baxımından bölgələrə görə dəyişən ağıların mətinlərində (uzun mənzumələr şəklində deyilən ağılarda) bəzi hallarda vəzn birliyi pozulsa da, cümlələrdəki sözlər arasında iç qafiyənin yaradılması şərt sayılır. Misra sayı dəyişdiyi zaman ağılar bəzən əlaqəli və ya da əlaqəsiz bəndlərdən yaranmalı olur. Sual-cavab şəkilli, aruzlu ağı növləri də mövcuddur. Ümumiyyətlə “söz ünsürü, melodiyası və teatral davranış qəlibləri ilə bir bütün” olan “ağı söyləmə”dəki bir sıra jest və mimikalar onun mənasının bütünləşməsinə xidmət edir. “Nevzat Gözaydın, ağıları “uzun hava” olaraq qəbul edilən üsulsuz türkülər içində dəyərləndirməkdədir. Gözaydına görə ağı; “ümumiyyətlə bir adamın vaxtsız sayılan ölümündən sonra yaxınları və ya bir ağıcı tərəfindən deyilən türkü növüdür” və ağılarda “ölən adamın fərdi xüsusiyyətləri, ona qarşı duyulan sevgi, yaşayışı, etdikləri və geridə qalanların duyğuları xüsusi bir melodiya ilə yas günlərinin dərhal başında dilə gətirilər” (19).

Bəllidir ki, ağılar üçün ayrıca bir musiqi yazılmır. Belə ki, ağıcı musiqi yaddaşının köməyi ilə əskidən qalan yerli xarakterli melodiya qəliblərini söz ünsürü ilə birləşdirərək ağının icrasını reallaşdırmağa cəhd göstərir. Bu zaman bölgəyə görə ritm və melodiya qəliblərinin nəzərə alınması, yerli ağız xüsusiyyətləri ilə ağının bir vəhdət təşkil etməsi, həmçinin yerli rəftarla ağıcının fərdi üslubunun, rəftarının bir arada olması mühüm sayılır. Bəzi ağılar türkülər içində, bəziləri isə türkülərdən ayrı bir növ olaraq qiymətləndirilir. “Pertev Naili Boratav, 100 Sualda Türk Xalq Ədəbiyyatı adlı əsərində, ağıları “lirik türkülər” içərisində qiymətləndirmişdir. Ona görə ağılar, həm lirik türkülər həm də mərasim türküləri arasında yer ala bilməkdədir” (18).

Məzmun xüsusiyyətləri ilə bağlı olan ağı demə ənənəsi islamiyyətdən öncə də mövcud olmuşdur. Dini mərasimlərin bir parçası kimi meydana gələn bu ənənə, sonralar bəlli bir zaman içində öz funksiyası, məzmun xüsusiyyətləri ilə müəyyən dəyişikliyə məruz qaldığından, tədqiqatçılarımız bağlamsal olaraq ağıların, yalnız ölüm mərasimləriylə əlaqəli olması fikrini qəbul etməmişlər. “Yasın olduğu hər vəziyyətdə ağı deyilməkdədir. Yas, bir ölüm üzərinə ola biləcəyi kimi, itirilən və itirilən dərhal hər cür şey üçün ola bilməkdədir. Bu məzmununda ağılar, yas ağrısı duyulan hər yerdə, hər vaxt yaradılmaqda və icra edilməkdədir. Ölüm və evlənmə kimi, müəyyən bir mərasimə bağlı olaraq icra edilən ağılar olduğu kimi, bir mərasimə bağlı olmadan yaradılan ağılar da var. Ağının bağlamsal olaraq fərqli bir istifadəsi isə, zamanla türküləşmiş ağılarda təsbit edilə bilər. Ağıların şəkil-quruluş, məzmun və melodiya xüsusiyyətləri baxımından möhkəm olan bir qisimi, zamanla türkülərin bağlamsal xüsusiyyətləri içində icra edilməkdədir. Ənənəvi məzmununu itirən bu cür ağılar, daha çox söyləyəni və dinləyəni duyğulandırmaq məqsədiylə deyilməkdədir. Bu səbəblə bu tip ağıların icraçının və dinləyicinin istədiyi zamanda və mühitdə icra edilməsi söz mövzusu” (18).

Ənənələri türk boyları tərəfindən yaşadılaraq günümüzdə qədər gəlib çıxan və içində türkü, dastan, şeir və teatr elementləri daşıyan ağlara Orxan Abidələrində (Bilgə xaqanın söyləyişində Kültiğin ölümü təsvir edilir) rast gəlinir. Ağılarda kədərli hadisə nəticəsində dünyasını dəyişən insanın müsbət keyfiyyətlərindən, onun davranış və yaşamındakı önəmli məqamlardan söz edilir. “Ən az Hunlardan və Kök Türklərdən etibarən ölü basdırma və Yuğ mərasimlərinə bağlı olaraq ənənəsi zamanımıza qədər gələn ağlar, bir baxışdan ölənin üçün deyilmiş mədhiyyə deməkdir. Ancaq zamanla dünyanın faniliyi, ömrün qısalığı, xəyanət, qısqançlıq, sədaqətsizlik, fələyin saytımları, ayrılıq, yurdun zəbt olunması, itirilən torpaqların millət vicdanında oyandırdığı acıları, böyük və tanınmış şəxsiyyətlərin ölümləri, yurd uğruna şəhid olanlar, ...bir qartal tərəfindən qanadı qırıldığı üçün uça bilməyən leyləyin dramı kimi bir çox hadisə, hal, vəziyyət, adət, təsəvvür və hekayələr ağının mənə və mahiyyətini dəyişdirmiş oldu. Buna görə ağını, Fransızların elegiya deyiminin hüdudları içində şəkildən çox məzmun olaraq düşünmək lazımdır” (17).

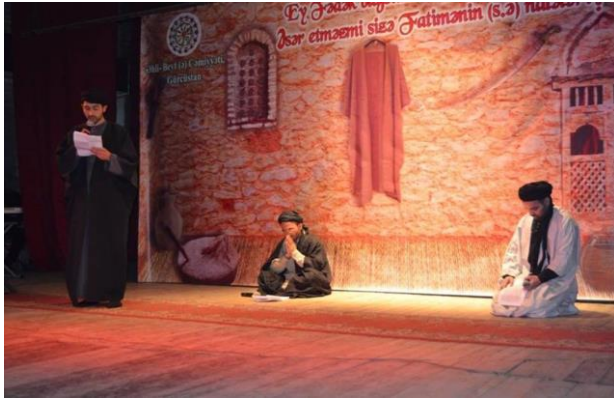
Nəticə. Şərqdə faciə və faciəviləyin tarixi kökləri araşdırılarkən, ilk olaraq “yuğ” və “şəbih”lərin ön cərgədə yer alması tədqiqatçılarımızın əsərlərində öz təsdiqini tapır. Faciə məzmunlu bu ritual tamaşaların mərasim ənənəsi şəkildə formalaşaraq günümüzdə qədər gəlib çıxması onu deməyə əsas verir ki, “çevrəli teatr” prinsiplərinə söykənən “Yuğ” və “Şəbih” tamaşalarını həm də hardasa “çərçivəli teatr”ın varisi hesab etmək olar. Bu baxımdan milli teatrın romantik faciə qolunun poetika göstəricilərinin və estetik prinsiplərinin daha dərinə öyrənilməsinin gərəkliyi bu gün daha çox aktual görünür.

Qaynaqlar:

1. Bayat Füzuli (2014). Kərbəla folkloru: Məhərrəmlik rituallarından şəbih meydan tamaşalarına. Bakı, s.112, s.136-138, s.176, s.177, s. s.179, s.180,
2. Faruq Sümər (1992). Oğuzlar. Bakı, s. 384.
3. İsayeva Pərvanə (2003). Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında faciə janrının tədqiqi problemləri. Filologiya elmləri namizədi elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, s.3, s. 4, s.15
4. Kərimov İncilab (2008). Azərbaycan teatr tarixi. Bakı, s. 73-74, s.74
5. Qafarov Vidadi (2012). Azərbaycan teatrının janr poetikası. Bakı, s.6
6. Rəhimli İlham (2005). Azərbaycan teatr tarixi. Bakı, s.26, s.28
7. Talıbzadə Aydın (2008). Şərq teatr tarixi. Bakı, s.230, s.232, s.234, s.233-234, s.237-238

İnternet:

8. [arastirmax.com/.../arastirmax-azerbaycan-edebiyatinda-sehitl-Mehman Zeynalli](http://arastirmax.com/.../arastirmax-azerbaycan-edebiyatinda-sehitl-Mehman-Zeynalli)
9. dergipark.ulakbim.gov.tr/eruid/article/.../5000062549
10. teatr.musigi-dunya.az/meqaleler/sebeh_teatri.pdf
11. teleqraf.com/m/view.php?id=29318
12. azteatr.musigi-dunya.az/file?id=143&dt=1162
13. zteatr.musigi-dunya.az/meqaleler/sebeh_teatri.pdf
14. www.anl.az/down/meqale/.../may/310506.htm
15. www.azyb.net/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=219
16. www.anspress.com/.../islamda-olen-ucun-vay-s
17. www.turkiyatjournal.com/DergiPdfDetay.aspx?...
18. tdid.ege.edu.tr/files/gonca1301.pdf
19. tdid.ege.edu.tr/



Şəbih tamaşasından görüntülər

AZƏRBAYCAN VƏ ANADOLU FOLKLORUNDA ƏNƏNƏVİ UŞAQ OYUNLARI

Məleykə Nizamiqızı-Məmmədova

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, Türk xalqları folkloru şöbəsi,
elmi işçi, mmeleyke@gmail.com*

THE TRADITIONAL CHILDREN GAMES IN THE FOLKLORE OF AZERBAIJAN AND ANATOLIA

Summary

Nowadays, children whether in the villages or in the city play our traditional games very little in the streets and neighborhoods, at homes. With the evolving technology in our age, since even in the most remote villages, telephone and computer games have become more widespread and the fashion of the day children adopt them heartily. Even such great technological games get elders under the influence.

In this circumstance, traditional folk games, especially traditional children plays which are exceedingly useful and important for our children in terms of sociology, psychology, physiology, aesthetic and many aspects like these is about to be forgotten by children not only by the elders. In this respect, children plays are our national cultural heritage which need to be protected. In order to preserve and transfer to future generation this heritage its introduction and notification have extremely important. Given all this, in the article, semantic and typological analysis was conducted by comparing the similar children plays forgotten and played in Azerbaijan and some regions of Anatolia which are our national and spiritual values.

Mutual comparison of both the regions of children plays in the article is not only made by examining the anthologies, books, articles, symposiums and the thesis, has also performed with the use of compiling material belonging to own archive.

Key words: *Azerbaijan, Anatolia, folklore, children, game, tradition, national values, culture.*

ТРАДИЦИОННЫЕ И ДЕТСКИЕ ИГРЫ В ФОЛЬКЛОРЕ АЗЕРБАЙДЖАНА И АНАТОЛИИ

Резюме

На сегодняшний день дети, как в деревнях, так и в городах, во дворах, на улицах и в домах очень мало играют в традиционные игры. В современном мире в связи с развитием технологий телефонные и компьютерные игры, получившие широкое распространение даже в самых удалённых деревнях, и вошедшие в моду, усваиваются, в большей степени, детьми. Более того, такие игры оказывают влияние даже на взрослых.

В данных условиях не только со стороны взрослых, но и со стороны детей традиционные фольклорные игры, представляющие собой огромную пользу и важность для наших детей, в особенности с социологической, психологической, физиологической, эстетической сторон, забываются и находятся на грани исчезновения. В связи с этим, сохранение детских игр является важнейшим национально-культурным наследием. Для сохранения этого достояния и передачи его будущим поколениям огромное значение представляют пропаганда и ознакомление с играми. Принимая во внимание всё вышесказанное, в данной статье проводится сравнительный семантический и типологический анализ ряда забываемых игр некоторых территорий Азербайджана и Анатолии, представляющих национальные и духовные ценности.

В данной статье в сравнительной форме представлен анализ детских игр двух регионов не только на основе данных антологии, книг, статей, симпозиумов и диссертаций, но и с использованием собранных материалов собственного архива.

Ключевые слова: *Азербайджан, Анатолия, фольклор, дети, игра, традиция, национальные ценности, культура.*

Giriş

Adətən böyüklər uşaq oyunlarını, uşaqların yaxşı vaxt keçirmələrinə yardımçı olan, əyləncəli və nəsə bir məqsədi olmayan fəaliyyətlər kimi qiymətləndirirlər. Halbuki oyun, uşağın

həyatında əhəmiyyət kəsb edən vəzifə, önəmli funksiyası olan bir fəaliyyətdir. Uşaqların oyun fəaliyyətləri və istifadə etdikləri oyuncaqları uşaqlığın önəmli bir parçasıdır. Ancaq uşaqların həyatında həm psixoloji, həm sosioloji, həm fizioloji, həm estetik və bu kimi bir çox cəhətdən son dərəcə əhəmiyyətli olan oyun, texnoloji inkişaf nəticəsində günümüzdə şəkil, forma, oynanan mühit, oynanılacaq adam sayısı, lazımlı vasitə və vəsaitlər baxımından dəyişmişdir. Ancaq, inkişaf etmiş ölkələrdə texnologiyanın inkişafı ilə əlaqədar olaraq yeni oyuncaqlar istehsal olunsada, köhnə oyuncaqlar və oyunlar qorumağa çalışılır. Beləcə həmin mədəniyyətə xas oyun və oyuncaqlar nəsildən nəsilə ötürülərək şifahi ənənələr, ya da mücərrəd mədəni miras qorunmuş olur və gələcəkdəki uşaq pedaqoqları da uşaq oyunlarla bağlı araşdırmalarında bu təcrübədən səmərəli şəkildə yararlanmağa biləcəklər.

Qədimdəm oynanılan oyun və oyuncaqlar bütün dünyada olduğu kimi Azərbaycan və Anadoluda da şəkil və forma dəyişdirmişdir. Köhnə oyuncaqların yerini bu gün pazıllar, leqolar, pultla işləyən oyuncaqlar, barbi gəlinciklər, robotlar, telefon və kompüter oyunları almışdır. Bu oyuncaqların bəzi zehni yaradıcılığının yanında, uşağın sosial inkişafına mənfi təsiri də vardır. Xüsusilə də son illərdə çizgi filmlər, kompüter oyunları vasitəsilə fərqli mədəniyyətlərlə qarşılaşan uşaqlar, öz mədəni zənginliklərindən və öz millətinin dəyərlərindən uzaqlaşaraq kimlik böhranı yaşamaqdadır. Bu baxımdan öz mədəni dəyərlərimizi qoruyub saxlayan ənənəvi uşaq oyunlarının tanınması, yaşadılması və təbliği bu problemlərin ortadan qalxmasına yardımçı olacaqdır.

Bu gün bilinən və oynanılan çox oyunun əski çağlarda da bilindiyi və icra edildiyi məlumdur. Bunun üçün də oyunlar insanlıq tarixi qədər qədimdir. Tarix boyunca uşaqlar, əsasən oyunları özləri ortaya çıxarmış, ya da böyüklərin oynadıqları oyunları dəyişdirərək icra etmişlər. Bəzən də böyükləri təqlid edərək, onların keçirdikləri mərasimləri, yaşadıkları həyat tərzini, adət-ənənələri qavradıqları qədər oyun formasında canlandırmağa çalışmışlar. Belə ki, bu gün Azərbaycan və Anadoluda uşaqların maraqla icra etdikləri bu tip ənənəvi uşaq oyunlarından biri “Evcik-Evcik”dir. Azərbaycanda “Evcik-Evcik”, “Ebcik-Ebcik”, “Ebcik-Ebcik”, “Öycük-Öycük” (Aslanov 1984: 72), “Xalabacı” (Ordubad bölgəsində/ Şəxsi arxiv), Anadoluda isə “Evcilik” (Turgut 2005: 313; Oğuz-Ersoy 2005: 30) adları ilə bilinən bu oyun eyni qaydada oynanılır. Burada uşaqlar böyükləri ailə və mühitin adət-ənənələrinə uyğun olaraq gördüklərini, öyrəndiklərini tətbiq edirlər. Bu oyunun həm Azərbaycan, həm də Anadolu variantlarında uşaqlar böyükləri özlərinə nümunə alaraq onları yamsılayır, şahidi olduqları həyat tərzindən, ailə yaşantılarından müəyyən hissələri canlandırmağa çalışırlar. Günlük həyatımızın, adət-ənənələrimizin aynası olan bu oyunun hər iki bölgədə mövzuları baxımından müxtəlif növləri yaranmışdır. Misal olaraq, “Qonşu-Qonşu” // “Komşuculuk”, “Həkim-Həkim” // “Doktorculuk”, “Yemək bişirmək” // “Yemek yapmak”, “Qonaq getmək” // “Misafircilik”, “Gelin gətirmək”, “Gəlincik-Gəlincik” və bu kimi oyunların adlarını sadalaya bilərik (Məmmədova 2014: 14).

Azərbaycan və Anadoluda bir-birinə çox bənzəyən digər ənənəvi uşaq oyunlarından biri də “Tfu, nə pisdi” // “Çömlek kapmaca”dır. Eyni qayda və formada icra edilən hər iki oyun yemək bişirmə adət-ənənələrimizin izlərini özündə əks etdirir. Bu oyunun hər iki bölgəyə aid variantlarının mətlərini verərək müqayisə aparmaq olar.

“Tfu, nə pisdi” oyunu (Azərbaycan variantı):

Uşaxlar bir yığın yığıllılar. Bir adam aşbaz seçillər. Qalannarı da düzüdünnən düzülüllər. Aşbaz yeməyi pişirir. Uşaxlar düzüdünnən gəlif soruşurlar:

- *Dəvə zın..., dəvə zın...*

- *A xala, nə pişirifşən?*

- *Toyux əti.*

Uşaxlar bir ağızdan:

- *Yeyim, yeyim divini yalıyım.*

Biraz qırxandan firranıf genə gəlib deyillər:

A xala nə pişirifşən?

- *Quzu əti.*

Uşaxlar genə deyillər: “Yeyim, yeyim divini yalıyım”. Bir neçə yaxşı yeməylərdən yeyənnən sora, bir də uşaxlar gəlif soruşur:

- *A xala, nə pişirifşən?*

- *Qurbağa əti.*

Uşaxlar bir ağızdan deyillər:

- *Tfu, nə pisdi... Tfu, nə pisdi... Aşbazın saçını yoluşdururlar (Ağbaba folkloru, 2003: 399).*

“Çömlek kapmaca” (Anadolu variantı):

Oyunçulardan biri əbə olar. Qalan oyunçulardan bir qismi çömlək (qazan), bir qismi də qazanların baş ucunda gözləyənlər olur. Əbə növbə ilə qazan başında gözləyənlərə, yəni aşbazlara:

Əbə: - Yemək bişirdinmi?

Aşbaz: - Bəli, bişirdim.

Əbə: - Nə bişirdin?

Aşbaz nəsə bir yemək adı söylədiyində,

Əbə: - Dadına baxaqmı?

Aşbaz: - Baxın.

Əbə yeməyin dadına baxdıqdan sonra xeyli qüsurlar sayar. Aşbaz da hamısına uyğun cavablar verərək mövzunu çürüdür. Nəhayət ki, əbə ona yenə yemək bişirməsin söylər və digər aşbazın yanına gedər. Növbə yenə birinci aşbaza çatanda ondan istədiyi yeməyi bişirib bişirmədiyini soruşar. Aşbaz isə müxtəlif bəhanələr gətirər. Qonşuya getdiyini, qazanın ağızının açıq qaldığını, pişiklərin yeməyi yediyini söyləyincə əbə aşbazı qovalamağa başlar. Aşbaz qazanın başına keçə bilsə, əbə olmaqdan qurtular, əgər tutulsa, əbə ilə yer dəyişər (Artun 1983: 195).

Azərbaycanda ənənəvi uşaq oyunlarından biri də balaca qız uşaqları tərəfindən icra edilən “Dovşanım” oyunu ilə “Dilarənin anası” oyunudur. Hər iki oyun oynanış və forma baxımından bənzər şəkildə icra edilir. Belə ki, adı keçən hər iki oyunda oyunçular əl-ələ tutub dairə əmələ gətirirlər, bir iştirakçı isə dairənin içində oturub söylənən təkərləməyə uyğun hərəkət edir. Oyunlar arasındakı əsas fərq, dairə içində oturanın birində Dovşan, o birində isə Dilarə olmasıdır. Söylənən təkərləmələrin də əsas mövzusu həmin iştirakçılarla bağlıdır. “Dilarənin anası” oyunun bənzər variantları Təbrizdə “Şəkər pənim”, Naxçıvanda “Çaynik”, Anadoluda isə “Yalançı çoban”dır. Müqayisə üçün yuxarıda verilən hər iki oyun və onun variantlarının mətlərini vermək məqsədə uyğun olardı.

“Dilarənin anası” oyunu:

Azı 4 və daha çox qız uşağı dairə quraraq ayaq üstə fırlanmağa başlayar. Ortada oturan oyunçu isə Dilarə olur. Ortada oturan oyunçunu bəzən öz adı ilə də çağırırlar və oyunun təkərləməsinin sözlərində Dilarnin yerinə onun adını söyləyirlər, digər oyunçular isə fırlana-fırlana aşağıdakı təkərləməni söyləyirlər:

Dilarənin anası,

Şəkərçörək bişirdi,

Uzunluğu bu boyda, (oyunçular əlləri göyə qaldıraraq göstərir)

Enliliyi bu boyda, (oyunçular əlləri ilə enliliyin göstərər)

Qalx ayağa, qalx! (dairə içində oturan oyunçu ayağa qalxar)

Ətrafına bax,

Kimi sevirsən,

Tut ətəyindən dart!

“Ayağa qalx” deyildikdən sonra dairə içində əyləşən Dilarə ayağa qalxar və ətrafına baxaraq, istədiyi bir oyunçunun ətəyindən tutar. Sonra ikisi yer dəyişdirər və oyun bu şəkildə davam edər (Ordubad nümunələri/Şəxsi arxiv).

“Dovşanım”oyunu:

Qız uşaqları arasında açıq sahədə oynanılır. Uşaqlar əl-ələ tutaraq bir dairə əmələ gətirir və yerə oturlar. İçlərindən biri ortaya çıxır. Oturanlar bir ağızdan təkrarlama söylərkən ortadakı oyunçu təkrarlamanın sözlərinə uyğun hərəkətlərlə rəqs edir.

<i>Dovşanım corab geyər, Balaca dovşan, a dovşan.</i>	<i>Dovşanım bazara gedər, Balaca dovşan, a dovşan.</i>
<i>Dovşanım çəkmə geyər, Balaca dovşan, a dovşan.</i>	<i>Dovşanım meşəyə gedər, Balaca dovşan, a dovşan.</i>
<i>Dovşanım əl-üz yuyar, Balaca dovşan, a dovşan.</i>	<i>Dovşanım bənövşə yığar, Balaca dovşan, a dovşan.</i>
<i>Dovşanım ev süpürər, Balaca dovşan, a dovşan.</i>	<i>Dovşanım yaxşı oynar, Balaca dovşan, a dovşan.</i>
<i>Dovşanım qabları yuyar, Balaca dovşan, a dovşan.</i>	<i>Dovşanım əl də çalar Balaca dovşan, a dovşan.</i>
<i>Balaca dovşan, a dovşan.</i>	

Təkrarlama bitincə, ortaya başqa bir oyunçu girər, əvvəlki oyunçu onun yerinə oturur və eyni şəkildə oyuna davam edər (Özhan-Muradoğlu 1997: 25; Çelebi 2007: 146).

“Şəkər pənim”oyunu:

Oyunda oyunçular dördən çox olurlar. Onlar əl-ələ verib dörə vururlar, ortada oturan bir oyunçunun başına dolanallar, dolana-dolana oxuyurlar:

*Bu qızın anacani şəkərpənim pişirər!
Ucalığı bu boyda (əllərin göyə sari tutallar).
Alçaxlığı bu boyda (əllərin yerə dayallar).
Daraşlığı bu boyda (ortada oturan oyunçunun başına cumalaşallar).
Genişliyi bu boyda (əl-ələ verib lap uzağa gedəllər. Bir elə ki, əlləri açılmasın).
Qalx ayağa, qalx!
Əndamına bax!
Kimi sevirsən, çək qabağına, bax!
- deyib dayanallar. Ortada olan oyunçu birin seçib öz yerinə əgləşdirər, özü onun yerində əl-ələ verib dayanar (Təbriz folklor örnekləri 2013: 53-54).*

“Çaynik”oyunu:

*Uşaqlar yan-yana düzülür, bir uşax da olur çaynik. O uşağın dövrəsinə fırranıp deyillər:
Məhəmmədin nənəsi
Şəkər çörək bişirdi.
Uzunluğu bu boyda,
Qıssalığı bu boyda...
(Əlləriynən də uzunluğu, qıssalığı göstərir). Sonra da avazınan Məhəmmədə deyillər:
Qalx ayağa, qalx,
Ətrafına bax,
Kimi sevirsən,
Tut əlindən dart.*

Məhəmməd kimin əlinən tutsa, Məhəmmədin yerini o uşax tutur. Oyun beləcə davam etdirilir (Naxçıvan folkloru 2012: III, 454).

“Yalançı çoban”oyunu:

Uşaqlar əl-ələ tutaraq halqa əmələ gətirirlər. Oyunçu sayı çox olduğunda oyun daha gözəl, zövqlü olur. Bir nəfər çoban seçilir, əlinə aldığı dəyənəklə dairənin ortasında durur. Əl-ələ tutan uşaqlar çobanın ətrafında fırlanmağa başlayır. Fırlanarkən bu təkrarlamanı söyləyirlər:

*Sürüsünü alarak, kavalını çalarak
Çıkmış bir gün kırlara, çiçekli bayırlara*

*Yalancıktan bağırmiş, köy halkını çağırmiş
Aman çabuk yetişin kurt geldi imdat edin
Sopayı kapan koşmuş ama kurt falan yokmuş
Herkes kızmış söylenmiş, çoban gülmüş eğlenmiş.
Daha sonra uşaqlar çobana əl sallayaraq:
Yalancı, yalancı sana kimse inanmaz
Yalancı, yalancı sözüne kimse kanmaz
Bunları deyərəkən uşaqlar yenə təkərləmə söyləməyə davam edirlər:
Günler keçmiş aradan, göstərməsin Yaradan
Kocaman bir kurt saldırmış
Çobanı korku almış, imdat diye bağırmiş
Fakat kimse gitmemiş, yalancıyı kurt yemiş.
Sonra uşaqlar əllərini çırparaq:
Oh ne güzel olmuş
Bir daha yapar mısın?
-deyərlər və oyun bitər (Artun 1983: 208-209).*

Azərbaycan və Anadolunun müxtəlif bölgələrində uşaqlar arasında sevilərək oynanılan ənənəvi uşaq oyunlarından biri də “Fatmanənə uç”dur (Məmmədova 2013: 13-17). Oyunun oynanılma qaydası Azərbaycanda və Anadoluda demək olar ki, eynidir. Bu oyunu bir uşaq oynadığı kimi, eyni anda bir neçə uşaq da oynaya bilər. Oyun uşaqların fatmanənə yəni parabüzən böcəyini əllərində gəzdilərək ona söylədikləri diləklərlə həyata keçirilir. Əvvəlcə uşaqlar fatmanənə böcəyini otların, çiçəklərin içindən axtarıb tapırlar. Sonra onu tutub əllərində gəzdilərək müxtəlif diləklər söyləyib fatmanənəni uçurdurlar. Oyunda söylənən diləklər bəzi bölgələrimizə görə az da olsa fərqlənir. Məsələn; Naxçıvan, xüsusi ilə də Ordubad bölgəsində “Fatmanənə, fatmanənə, uç mənə pəpüş gətir” (Söyləyici: Salmanova E.), Qarabağ bölgəsində isə uzaqda olan, uzaqda yaşayan hər hansı bir qohum-əqraba üçün darıxan uşaqlar onu görmək istədikdə, “Uçan, uçan, uç mənə xalamı (dayımı, bibimi və b.) gətir” (Söyləyici: Cəlilzadə M.) kimi sözlərlə öz arzu və istəklərini fatmanənəyə çatdırırlar. Eyni ilə Anadoluda da uşaqlar uğur böcəyini (fatmanənə böcəyini) əllərinə alaraq “Uç, uç böcəyim, annem sana terlik pəpuş alacaq” (www.yogalin.com) təkərləməsini söyləyib böcəyi üfürüb uçurdurlar, böcək uça, uğur gətiriləcəyinə inanılır.

“Fatmanənə uç” oyunu “nənəmuç” adı ilə də bilinir. Belə ki, Rəsul Rzanın “Nənəmuç” (Rza 2002: 143) şeirində bu oyun çox gözəl təsvir olunmuşdur. Əvvəlcə şair parabüzən böcəyini təsvir edərək adının “nənəmuç” olduğunu bildirmiş və oyunu necə oynadıqlarından bəhs etmişdir. Hətta şair misralarında fatmanənənin sağa uçmasının yaxşı, sola uçmasının isə pis əlamət sayıldığı inancını qeyd etmişdir.

“Fatmanənə uç” oyunu Muğan bölgəsində isə Qarabağ bölgəsində olduğu kimi “Uçana uçurtma” adı ilə bilinir. Bu bölgədə Naxçıvan və Ordubad bölgəsindən fərqli olaraq fatmanənə böcəyindən pəpüş deyil də, eyni ilə Qarabağ bölgəsində olduğu kimi, uşaq uzaqda olan yaxınlarını, əzizlərini fatmanənədən, yəni uçanadan gətirməyini istəyir:

Uçana, uç, uç,
Qanad aç, aç,
Get babamı gətir,
Get nənəmi gətir (Muğan folkloru 2008: 373).

“Fatmanənə uç” oyununda söylənən təkərləmənin Naxçıvan bölgəsində bir neçə versiyasına rast gəlmək mümkündür. Belə ki, oyunun daha çox bilinən və geniş yayılmış variantında “Fatmanənə, fatmanənə, uç mənə pəpüş gətir” deyərək fatmanənədən pəpüş istənilir. Naxçıvanın özündə və Şərur rayonunda uşaqlar fatmanənəyə müxtəlif diləklərini bildirməklə yanaşı, həmçinin fatmanənədən onların bacısı və ya qardaşının dünyaya gəlib gəlməyəcəyini də “Uç, uç, anama qız ya oğlan” və ya “Uç, uç, anam qız doğacaq, ya oğlan” (Söyləyici: Əsə-

dova X.) deyərək soruşurlar və həmin vaxt fatmanənə uçsa, deməli təkərləməni söyləyən uşağın ya bacısı, ya da qardaşı olacaq. Naxçıvanın Ordubad rayonunun Əylis kəndində isə uşaqların bir yerə toplaşib, sevinib əylənməsinə səbəb olan fatmanənə böcəyinə müraciət edilərək uşaqların əlindən tutub gətirməsini istərlər:

Fatmanənə, Fatmacan,
Uç mənə pəriş gətir,
Gül üzvlü bəbəklərin

Əlindən yapış gətir (Söyləyici: Məmmədov N.).

Bu oyunda Fatmanənə ilə bağlı xalq inaclarının izləri və nənələrin pəriş toxuma adəti və b. öz əksini tapmaqla yanaşı ayin əlaməti də vardır. Hal-hazırda balaca uşaqlar arasında sevilərək, həvəslə oynanılan “Fatmanənə uç” oyunundakı fatmanənə böcəyi, yəni parapüzən Anadoluda uğur böcəyi adlanır. Göründüyü kimi, sadəcə Azərbaycanda deyil, Anadoluda da parabüzən böcəyinin uğur gətirdiyinə inanılır. Nəinki, türk dünyasında, hətta O.Avropada əlinə uğur böcəyi qonan qızın ərə gedəcəyinə, Şimali Avropadakı bəzi ölkələrdə isə üzərinə uğur böcəyi qonan insanın diləklərinin gerçəkləşəcəyinə inanılır (www.icimdengeldigigibi.com).

Azərbaycan və Anadolu folklorunda ənənəvi oyunlar içində daha çox oğlan uşaqlarının oynadıkları “Aşiq oyunları” xüsusi yer tutur. “Aşiq” qoyun və inək kimi heyvanların ön ayaq biləklərindən çıxarılan, oynaqları hərəkətə gətirən, xüsusi forması olan sümüyə verilən addır. Aşıqla icra edilən oyuna da “Aşiq oyunu” deyilir. Bölgələrimizə görə, “Aşix”, “Aşığ” adlarıyla bilinən “Aşiq oyunu” Anadoluda da səs dəyişikliyi ilə eyni adla, yəni “Aşık oyunu” adıyla tanınır. Ən çox oynanılan aşiq oyunlarına Azərbaycanda “Cız” (Ağbaba folkloru 2003: 411; Göyçə folkloru 2009: 651), “Fındıq-Fındıq” (Şəki folkloru, 2009: 407), “Aşix-Qala” (Göyçə folkloru 2009: 652), “Aşiq-Aşiq”, “Sultan” (Ağbaba folkloru 2003: 410), “Aşığım adam nə” (Söyləyici: Məmmədova N.), “Xan-Gizir” (Göyçə folkloru 2009: 718-719), Anadoluda “Aşık” (Kaya 2009: 3; Onur Güney 2002: 14; Yaşar 2008: 323), “Çizgili aşiq”, “İkicik”, “Hüllüoğlu”, “Mireli”, “Ütmeli”, “Aşığım ne adam”, “Atdırmaç”, “Katmalı”, “Paralı”, “Çakma”, “Yummak-Açmak”, “Keçmeli aşık”, “Padişah-Vezir” (Çelebi 2007: 70-74) və bu kimi oyunları nümunə göstərə bilərik.

Azərbaycanda oynanılan “Aşığım, adam nə” oyunu aşiq oyunları içərisində çox maraqlıdır. Adətən aşığın tərəflərinə görə adama qiymət verilir. Məsələn, aşiq atılarkən soruşulur: - Aşığım, aşığım Həsən nə?

Aşiq arxası üstə düşərsə, deyərlər ki, Həsən əkinçi, üzü üstə düşərsə oğru, sağ yanı üstə düşərsə bəy, sol yanı üstə düşərsə eşşək, başı üstə düşərsə gəda, ayaqları üstə düşərsə şahdır.

Azərbaycanda oynanılan “Cız” aşiq oyunu ilə Anadoluda oynanılan “Çizgili aşiq” oyunu oynanma baxımından bir-birinə bənzərdir. Həmçinin Azərbaycanda “Cız” adıyla oynanılan bu oyun, Sivas, Acıyurt və Şərqi Anadoluda eyni adla oynanılır.

Azərbaycanın Göyçə bölgəsində oynanılan “Cız” aşiq oyunu ilə Anadolunun Qaziantəp bölgəsində oynanılan “Keçmeli aşık” oyunu bənzərdir. Azərbaycanda oynanılan “Sultan” Anadoludakı “Hüllüoğlu”na bənzəyir. Azərbaycanda “Aşiq-Aşiq” oyununun bənzəri Anadoluda “Mireli” adıyla icra edilir.

Azərbaycanda “Xan-Gizir” aşiq oyununun Anadoludakı variantı “Padişah-Vezir”dir. Azərbaycandakından fərqli olaraq Anadoludakı variantda bu oyun aşıqdan başqa kibrit qutusu və fincanla da oynanılır.

Ənənəvi gizlətmə tipli oyunlardan “Üzük-Üzük” oyununun həm Azərbaycanda, həm də Anadoluda bölgələrə görə müxtəlif variantları və növləri vardır. Bu oyunlarda əsas məntiq gizlədilmə üzüyü tapmaqdır. Azərbaycanda “Üzük-Üzük” (Göyçə folkloru 2009: 649) oyunu ilə Anadoluda “Yüzük saklamaç” (Çelebi 2007: 173) oyunları oynanış baxımından eynidir. Hər iki bölgədə qış aylarında evdə oynanılan bu oyunun Şəki variantının (Azərbaycan folkloru antologiyası 2005: XIII, 149) toy mərasimində oynanıldığı faktı da vardır. Oyunun Azərbaycan və Anadolu variantlarında üzük həm dəsmal, həm də fincan altında gizlədilir. Hətta

Azərbaycanın Şəki-Zaqatala bölgəsində oynanılan “Corabaltı” (Azərbaycan folkloru antologiyası 2005: XIII, 150) oyununda üzük corabın altında, Zəngəzurda oynanılan “Üzük-Üzük” (Zəngəzur folkloru 2005: 430) oyununda üzük (halqa) ocağın ortasında gizlədilir.

Azərbaycanda oynanılan “Üzük-üzük” oyununun bənzər şəkildə və eyni qaydada icra edilən müxtəlif növlərinə isə “Alma saxlama” (Özhan Muradoğlu 1997: 26-27), “Düymə-Düymə” (Ağbaba folkloru 2003: 402-403), “Fincan-Fincan” (Nəbiyev 2009: 386-387), “Corab gizlətmə”, “Corabaltı” (Azərbaycan folkloru antologiyası 2005: XIII, 150) və b. oyunları nümunə göstərmək olar. Bu oyunlardan “Fincan-Fincan” oyununda fincanların altında gül və halqa gizlədilir, “Düymə-Düymə” oyununda təkərləmə söylənərək seçilən oyunçu şapkanın və ya dəsmalın altındakı düyməni tapmağa çalışır. “Alma saxlama” oyununda isə almanın hansı boşqabın altında olduğu, “Corab gizlətmə”də gizlədilən corab, “Corabaltı” oyununda isə, corabın altında gizlədilən üzük tapılır. Anadoluda isə, “Yüzük saklambaç” (“Üzük gizlətmə”) oyununun “Çabıt yüzük”, “Fincan”, “Başt Puşt” (Çelebi, 2007:175), “Çıkıdık”, “Çorap saklamaca” (Artun 1983: 194-195), “Ayakkabı saklama” (Türkiyə`de Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunları 2011: 21; Yaşar 2008: 333), “Piliçli tavuk”, “Şır-Şır” (Artun 1983: 207, 211), “Terlik saklamaca”, “Eşya saklamaca” (Turgut 2005: 300, 304) və bu kimi növləri vardır.

Azərbaycan və Anadoluda günlük əyləncələr içində heyvan obrazlarının canlandırıldığı ənənəvi uşaq oyunları da çox maraqlıdır. Bu oyunlardan əsasən qurd və qoyun obrazlarının yer aldığı Azərbaycanda “Qurd baba” (Şəki folkloru 2009: 408-410), “Ana, məni qurda vermə” (Aslanov 1984: 18), “Nənə, məni qurda vermə” (Təbriz folkloru örnəkləri 2013: 59) oyunları ilə Anadoluda “Koyun kapmaca” (Artun 1983: 202), “Kurt baba” (Başal 2007: 253; Türkiyə`de Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunları 2011: 13), “Ebe beni kurda verme” (Caferoğlu 1994: 52; Türkiyə`de Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunları 2011: 25) oyunları bənzərdir. Bu oyunların hamısında qurd qoyunları tutub yemək istəyir, lakin niyyətinə çata bilmir. Oyunların fərqli cəhətləri isə, “Qurd baba”da əsas iştirakçılar Baş çoban, qurd, alabaş və qoyunlar, “Koyun kapmaca”da qurd, qoyunlar, başçı, “Ebe beni kurda verme”də isə əbə, qurd, dəvə, “Nənə, məni qurda vermə”də qurd, nənə (nənə qoyun), quzulardır. Qurdla-qoyunla bağlı bu oyunların Azərbaycan variantları oyun içi dialoqlara görə, həcmcə Anadolu variantından daha genişdir. Azərbaycanda “Qurd baba”, “Ana məni qurda vermə” oyunlarının bənzər şəkildə oynanılan fərqli növü “Qazlar-Qazlar” (Göyçə folkloru 2009: 666) // “Qazlar-Ördəklər”-dir (Naxçıvan folkloru 1994: I, 453). Bu oyunun da əsas mövzusu qurdun qazları yemək istəməsidir. “Qazlar-Qazlar” oyununun oxşar variantı Anadoluda “Kazlar içeriye” (Başal, 2007: 260) adıyla oynanılır. Anadoluda “Ebe beni kurda verme” oyununun bənzər növləri “İynem düşü şuraya buraya” (Caferoğlu 1994: 26), “Kurt oyunu” (Caferoğlu 1994: 66-67) kimi oyunlardır.

Günlük əyləncələrdən olan və heyvan obrazlarının canlandırıldığı digər oyunlardan biri də “Cücələrım”dir (Ordubad nümunələri/Şəxsi arxiv). Bu oyunun bənzər variantı Anadoluda “Annem beni kaptırmaz” (“Anam məni əldən verməz”) oyunudur (Artun 1983: 186). Hər iki oyun eyni qaydada və bənzər şəkildə oynanılır. Hər iki oyunun əsas iştirakçıları ana, balaları, qurd və tülküdür. Azərbaycan varinatında ana toyuq, balalar cücə rolunda iştirak edir, Anadolu variantında isə ana və balaların hansı heyvanları canlandırıldığı verilməmişdir, ancaq oyunun məzmunundan onların da toyuq-cücəni canlandırıdığı qənaətinə gəlmək olar.

Nəticə

Günümüzdə unudulmağa üz tutmuş uşaq oyunlarını yaşatmaq və tanımaq, təbliğ etmək məqsədilə məqalədə çox sayda oyunlar verilmişdir. Bəzi oyunlar mətnlərilə bərabər verilərəkən, bəzilərinin mənbələri göstərilmək şərtilə qısaca təsvir edilmiş, Azərbaycanla Anadolu variantlarının müqayisəli şəkildə təhlili aparılmışdır. Məqalədə Azərbaycan və Anadolu bölgəsində oynanılan “Evcik-Evcik” oyunu qarşılıqlı şəkildə müqayisə edilərkən, onun hər iki bölgəyə xas müxtəlif növləri də göstərilmişdir. “Dovşanım” oyunu ilə “Dilarənin anası” oyunu qarşılıqlı şəkildə müqayisə edilmiş, “Dilarənin anası” oyununun Təbrizdə (“Şəkər pənim”),

Naxçıvanda (“Çaynik”), Anadoluda (“Yalançı çoban”) olan variantları mətləri ilə bərabər verilmiş, müqayisəli şəkildə təsvirlər edilmişdir. Eyni ilə bu şəkildə çox sayda “Aşiq oyunları”, “Heyvan obrazlarının canlandırıldığı oyunlar” və s. variantları və növləri ilə qeyd olunmuşdur. Tədqiqat nəticəsində əldə toplanan çox sayda oyun mətnlərinin məqalənin həcmi aşması ilə bağlı verilə bilməməsinə baxmayaraq, qeyd olunan nümunələrdən iki bölgəyə aid uşaq oyunlarının zənginliyi və bənzərliyi bu mövzuda yetəri qədər dolğun təəssürat yarada bilər.

Məqalədə hər iki bölgəyə aid bənzər oyunlar qarşılaşdırılarkən, onların müxtəlif variant və növləri göstərilərkən gəlinən qənaət və nəticə ondan ibarətdir ki, biz bir millət, iki dövlət olaraq çox zəngin mədəniyyətə, ədəbiyyata, folklorla sahib olduğumuz kimi uşaqlarımız üçün psixoloji, sosioloji, fizioloji, estetik baxımdan son dərəcə əhəmiyyətli olan çox sayda ənənəvi uşaq oyunlarına da sahibik. Bu zənginliyi qorumaq, yaşatmaq və təbliğ edərək necə gözəl dəyərlərə sahib olduğumuzu və bizi biz edən adət-ənənələrimizin, köklərimizin, mədəniyyətimizin, folklorumuzun necə yaxın olmağı, fərqliliklərin azlığı, bənzərliklərin, ortaq dəyərlərimizin çoxluğu ilə qürur duymalı, gələcəyimiz olan övladlarımızı böydərkən onları yad mədəniyyətlərlə deyil, öz zəngin dəyərlərimizlə, ənənəvi folklor oyunlarımızla təlim-tərbiyyə etməliyik.

Qaynaqlar:

1. Artun E. (1983). Tekirdağ Folklorundan Örnekler. Tekirdağ: Taner Matbaası.
2. Aslanov E. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı: İşıq.
3. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2003). VIII kitab. Ağbaba folkloru/ Toplayıb tərtib edənlər H.İsmayılov, T.Qurbanov. Bakı: Səda.
4. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2009). III kitab. Göyçə folkloru / Toplayanı və tərtib edəni H.İsmayılov. Bakı: Nurlan.
5. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2009). IV kitab. Şəki folkloru. I cild/ Tərtib edənlər H.Əbdülhəlimov, R.Qafarlı, O.Əliyev, V.Aslan. Bakı: Səda.
6. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2008). XVII kitab. Muğan folkloru/ Toplayanı B.Hüseynov. Tərtib edəni H.İsmayılov. Bakı: Nurlan.
7. Azərbaycan folkloru antologiyası. (1994). I kitab. Naxçıvan folkloru/ Tərtib edənlər T.Fərzəliyev, M.Qasımlı. Bakı: Sabah.
8. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2012). Naxçıvan folkloru. III cild/ Tərtib edənlər M.Cəfərli, R.Babayev. Naxçıvan: Əcəmi.
9. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2005). XII kitab. Zəngəzur folkloru/ Toplayanı və tərtib edənləri V.Nəbioğlu, M.Kazımoğlu, Ə.Əsgər. Bakı: Səda.
10. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2005). XIII kitab. Şəki, Qəbələ, Oğuz, Qax, Zaqatala, Balakən folkloru/ Tərtibçilər İ.Abbaslı, O.Əliyev, M.Abdullayeva. Bakı: Səda.
11. Başal H.A. (2007). Geçmiş Yıllarda Türkiyə'de Çocuklar Tarafından Oynanan Çocuk Oyunları // Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, XX (2).
12. Caferoğlu, A. (1994). Anadolu Dialektolojisi Üzerine Malzeme II. Ankara: TDK Yayınları.
13. Çelebi D.B. (2007). Türkiye ve Azerbaycan'daki Çocuk Oyunları ve Oyuncaklarının Karşılaştırılmalı İncelenmesi // Yüksek lisans tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi.
14. Kaya D. (2009). Sivas'ta Çocuk Oyunları // “Halk Kültüründe Eğlence” Uluslararası Sempozyumu Bildirisi. Kocaeli, 11-13 Aralık.
15. Məmmədova M. (2013). “Fatmanənə uç uşaq oyununun tipoloji xüsusiyyətləri xalq inancları kontekstində”/ Axtarışlar (9) III. Naxçıvan.
16. Məmmədova M. (2014). Azərbaycan və Anadolu folklorunda oyun və tamaşalar. Bakı: Elm və təhsil.
17. Nəbiyev A. (2009). Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. I kitab. Bakı: Çıraq.

18. Oğuz M.Ö., Ersoy P. (2005). Türkiye`de 2004 Yılında Yaşayan Geleneksel Çocuk Oyunları. Ankara: Gazi Üniversitesi THBMER Yayını.
19. Onur B., Güney N. (2002). Türkiye`de Çocuk Oyunları Derlemeler. Ankara: Ankara Ün.Basımevi.
20. Ordubad nümunələri. Şəxsi arxiv (arxiv özümüzdədir).
21. Özhan M., Muradoğlu M. (1997). Türk Cumhuriyetlerinde Çocuk Oyunları, Ankara: KB Yayınları.
22. Rza R. (2002). Seçilmiş əsərləri. II cild. Bakı: Azərənəşr.
23. Təbriz folkloru örnəkləri.(2013). I kitab/ Toplayıcılar K.Abbasi, Ə.Fərəhmədi, Ə.Bərəzəndə, M.Ə.Muqəddəm. Bakı: Nurlan.
24. Turgut E.(2005). Elazığ Çocuk Oyunlarının Halk Bilimi Açısından İncelenmesiə Yüksek lisans tezi, Danışman: Esmə Şimşək, Elazığ.
25. Türkiye`de Oynanan Geleneksel Çocuk Oyunları. (2011). Hazırlayanlar: M.Erçelik, N.Doğanoğlu, L.Koç, N.H.Köklüsoy, İ.Çetin, H.Sayın, A.Çağlar. Konya: Akif Paşa İlkokulu.
26. Yaşar H. (2008). Balıkesir ve Yöresinde Çocuk Folkloru Ürünleri Üzerine Derlemeler ve İncelemeler. Yüksek lisans tezi, Temmuz.

Elektron mənbələr:

www.yogalin.com
www.nedirnedemek.com
www.ntvmsnbc.com
www.icimden geldigigibi.blogspot.com

Söyləyicilər:

Cəlilzadə Mətanət, Füzuli şəhəri (1960)
Əsədova Xurşud, Naxçıvan şəhəri (1963)
Məmmədov Nizami, Ordubad şəhəri, Əylis kəndi (1955)
Salmanova Elfira, Naxçıvan şəhəri (1960)

ESKİ HALK OYUNLARININ VE GÖSTERİLERİNİN TÜRKÇE DEYİMLERDE YAŞAYAN İZLERİ

Doç. Dr. Naile Hacızade

Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye, nailehacizade@selcuk.edu.tr

Özet

Anadolu Türkleri, Osmanlı devletinin mirasçısı olarak, zaman içerisinde kendilerine özgü kültür değerleri oluştursa da genel Türk dünyası ile olan eski bağlarını korumaktadır. Halk arasında yaygın olan oyun ve gösteriler de bu ortak kökenin birer göstergesi niteliği taşır. Bir ata sporu sayılan güreş, atla yapılan spor türleri ve daha nice oyunlar yüzyıllar boyunca Türklerin yaşamının ayrılmaz parçası olmuştur. Bu oyunlar, bir kültür mirası olarak dilde izlerini korumaktadır. Türklerin ulusal özelliklerini, yani dünyaya bakış açılarını, düşünce yapısını, tarihini, inanç, örf ve adetlerini yansıtan bir dil birimi olarak deyimler, halk oyun ve gösterilerinin tarihinin araştırılmasında da önemli bir kaynaktır. Biz bu bildiride Türkçe deyimlerde korunmuş olan halk oyunlarının izlerini özgün kültür özellikleri ile açığa çıkarmaya çalışacağız.

Türlere özgü spor oyunları deyimlerde belli kavramların bildirimini için kullanılmaktadır. *Cirit atmak* ‘(bir yerde) çokça bulunmak ve serbestçe davranmak’, *matrak geçmek* ‘alay etmek, eğlenmek’ gibi deyimler artık eskimiş ve pek bilinmeyen spor oyunlarının izlerini taşır. *Cirit atmak* deyiminde geçen *cirit* sözcüğü ‘at koşturup birbirine değnek atarak topluca oynanan oyun’ anlamına gelmektedir. *Matrak geçmek* deyimindeki *matrak* sözcüğü de eski bir spor dalına göndermedir. Araştırmacılar, Sultan IV. Murat’ın da usta olduğu matrak oyununun 160 çeşidinin bulunduğunu yazmaktadır.

Bir spor dalı olarak güreşle de ilgili özel deyimler oluşmuştur. Ör. *tek dalmak* ‘güreşte karşı güreşçinin tek bacağını kapmak’, *tuşa getirmek* ‘1. güreşte hasmı sırtüstü yere sermek’, ‘2. mec. yenmek’ vb.

Türk tiyatro sanatının geçmişinde gölge oyunu olarak ‘karagöz’ önemli bir yer tutmuştur. Bu oyun ve karakterleri deyimlerde de yer edinmiştir. Ör., *karagöz oynatmak* ‘komik bir durum yaratmak’, *karagözlük etmek* ‘güldürüp eğlendirecek davranışlarda bulunmak’ vb.

Halkın yaşam koşullarını ve dünyaya bakış açısını yansıtan oyun ve gösterilerin bazıları günümüzde unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuştur. Dil, onların araştırılmasında önem arz eden kaynakların başında geliyor.

Anahtar kelimeler: *Halk oyunları, gösteri, Türkler, Türk dünyası, Türkçe, dil, deyim, kültür.*

Anadolu Türkleri, Osmanlı devletinin mirasçısı olarak, zaman içerisinde kendilerine özgü kültür değerleri oluştursa da genel Türk dünyası ile olan eski bağlarını korumaktadır. Halk arasında yaygın olan oyun ve gösteriler de bu ortak kökenin birer göstergesi niteliği taşır. Bir ata sporu sayılan güreş, atla yapılan spor türleri ve daha nice oyunlar yüzyıllar boyunca Türklerin yaşamının ayrılmaz parçası olmuştur. Bu oyunlar, bir kültür mirası olarak dilde izlerini korumaktadır.

Türklerin ulusal özelliklerini, yani dünyaya bakış açılarını, düşünce yapısını, tarihini, inanç, örf ve adetlerini yansıtan bir dil birimi olarak deyimler, halk oyun ve gösterilerinin tarihinin araştırılmasında da önemli bir kaynaktır. Türlere özgü spor oyunları deyimlerde belli kavramların bildirimini için kullanılmaktadır.

Biz bu bildiride Türkçe deyimlerde korunmuş olan halk oyunlarının izlerini özgün kültür özellikleri ile açığa çıkarmağa çalışacağız.

Dilde belli deyimler artık eskimiş ve pek bilinmeyen spor oyunlarının izlerini taşır. Bunlardan bazılarını gözden geçirelim.

Matrak geçmek deyimindeki *matrak* sözcüğü eski bir spor dalına göndermedir. Bir kılıçkalkan sporu olan matrak oyunu beş yüz yıllık bir geçmişe sahiptir. III. Sultan Murat’ın Surname’sini kaynak olarak alan Ö.Güven, bu oyunun saray eğlenceleri gibi düğünlerde ve şenliklerde yer aldığını yazıyor (Güven 1999: 265). Matrak, keçi derisine sarılmış kalın bir sopa, değnek olmuştur. Oyunun kuralına göre, oyuncular iki takım halinde meydana çıkarak ellerindeki matraklarla birbiriyle çarpışır. İ. Pala, Evliya Çelebi’ye dayanarak Sultan IV. Murat’ın da

usta olduđu matrak oyununun bir tür askeri talim niteliđi taşıdığını, 160 çeşidinin bulunduğunu yazar, “Anlaşılan, matrakbazların karşılıklı olarak meydana çıkıp birbirlerine vurmaları ile bu arada düşenler, sendeleyener ve yuvarlananların halleri, hayli ilginç ve komik olmuştur. Yoksa matrak kelimesinin bugünkü anlamı türeyemezdi” (Pala 2014: 155). Belli nezaket kuralları çerçevesinde ve bir sanat gibi yapılan matrak oyununun keyifle izlenebilmesi, ister saray isterse de halk tarafından sevilen bir gösteri niteliđi taşıması da deyimmin oluşum etkenlerinden biri olabilir. Ayrıca, oyunun oynanma biçiminin de mecaz olarak deyime katkısı mümkündür.

Cirit, çok eski dönemlerden bu yana Türklerin en büyük tören ve spor oyunlarından biri olmuştur. Güreş gibi başlıca yiğitlik oyunlarından sayılan cirit, atlı spor dalıdır. Bazen pa-dışahların da bizzat katıldığı, yabancı elçilere göstermekten gurur duydukları atlı cirit oyunu, 19. yy’da kaldırılmıştır (konuyla ilgili daha geniş bilgi için bk. Güven 1999: 225- 242). Günümüzde sadece bazı yörelerde (ör. Kars, Erzincan, Erzurum, Bayburt, Sivas vb.) varlığını korumaya çalışan cirit oyunu, dilde ‘(bir yerde) çokça bulunmak ve serbestçe davranmak’ anlamını taşıyan *cirit atmak* deyiminde yaşatılmaktadır. Deyimde geçen *cirit* sözcüğü ‘at koşturup birbirine değnek atarak topluca oynanan oyun’ anlamına gelmektedir.

Okçuluk, Türklerin tarih içerisinde oldukça başarılı oldukları ve dünyaya ün saldıkları bir savaş yöntemidir. Türklerde ata binmek, ok atmak, İ. Kafesođlu’nun da belirttiđi gibi, herkesin tabii meşgalelerinden (Kafesođlu 1995: 275). Osmanlılarda da okçuluk geleneklerinin devam ettirildiđi bilinmektedir, “Osmanlı Devleti’nin kuruluşundan itibaren, en önemli savařlara ait tarih kayıtlarında, ok ve yayın orduda geniş ölçüde kullanıldığını görmekteyiz” (Güven 1999: 101). Ateşli silahların ortaya çıkmasından sonra da okçuluk terk edilmemiş, bir spor türü olarak yaşamına devam etmiştir. Türkler, eski savaş silahları olan, aynı zamanda kutsal değer taşıyan ok ve yayı daha sonralar okçuluđu bir spor şeklinde devam ettirerek kullanmışlardır. Osmanlı Devletinde büyük şehirlerde ok meydanlarının bulunması okçuluk sporuna verilen önemi gösteriyor (günümüzde İstanbul’da Ok Meydanı semti eski geleneğin bir anıtı, bir izi gibi yaşamaktadır).

Milli kültürün ayrılmaz öğeleri haline gelmiş olan ok ve yayın ismi birçok deyimde varlığını sürdürmektedir. Örnek olarak, *ok gibi (yerinden) fırlamak* ‘çok hızlı gitmek’; *ok meydanında buhurdan yakmak* ‘1. geniş bir yeri yetersiz bir şeyle ısıtmaya çalışmak; 2. önemli bir iş için yetersiz imkanlardan yararlanmaya çalışmak’; *ok yaydan çıkmak* ‘geri dönülemeyecek bir iş yapmak’; *yay gibi* ‘1. eğri; 2. çok gergin’ vb.

Bir spor dalı olarak güreşin Türkler için her zaman özel bir yeri olmuştur. Tarihteki en eski sporlardan biri sayılan güreşi, Türkler sadece fiziksel değil, manevi değerleri arasına da almışlardır. Türklerde geleneksel güreş; karakucak güreşi, aba güreşi, yağlı güreş, kuşak güreşi, şalvar güreşi gibi çeşitleriyle varlığını sürdürmüştür (Şahin 2003: 34). Karakucak, en eski geleneksel serbest biçimdeki Türk güreşidir ve kökleri Orta Asya’ya kadar uzanır. Karakucak güreşinin yoğun olarak yapıldığı bölgeler; Amasya, Tokat, Samsun, Çorum, Sivas, Erzincan, Erzurum, Yozgat ve Kahramanmaraş olarak belirtilmektedir (Güven 1999: 44). Aba güreşi, yöresel nitelikli bir güreş çeşididir; Gaziantep ve Hatay ili yörelerine özgü olan bu güreş, aba giyilerek ve bele kuşak bağlanarak yapılmaktadır. Şalvar güreşi Kahramanmaraş yöresinde, kuşak güreşi Eskişehir yöresinde görülmektedir. Yağlı güreş, karakucak güreşinin bir biçimidir; özelliđi, gövdeye zeytinyađı sürülerek yapılmasıdır. Güreş çeşitleri, benzer ve farklı özellikleriyle terim varlıklarını oluşturmuşlardır. Onların dile ve deyimlere yansması da doğal olarak eşit değildir. Bunlar arasında en popüler olan yağlı güreşin deyim varlığına önemli katkısı olduđu söylenebilir. Güreşle ilgili deyim sayısının çokluđu bu spor dalının Türklerin yaşamında ne kadar büyük önem taşıdığının bir göstergesidir.

Osmanlılar döneminde yağlı güreş Kırkpınar bölgesinin adıyla bütünleşmiştir. Günümüzde Edirne’de yapılırsa da Kırkpınar güreşleri olarak bilinir. Kırkpınar güreşleri Hızır İlyas kültü ile bağlantılı sayılır (Güven 1999: 63-65). Ayrıca, Türk örf ve adetlerinin, dünya görüşünün, dini inançların sıkı sıkıya korunduđu güreşte pehlivanların davranışı, kıyafeti de

büyük ölçüde sembolik değer taşır (ayrıntılı bilgi için bk. Güven 1999: 73-81). Bu hususların deyimlere nasıl yansıdığına göz atalım.

Kırkpınar'ın davet simgesi kırmızı dipli mum olmuştur. "Ağa, Mart ayı başından itibaren köylere, kasabalara, tanınmış köy ağalarına ve önemli kişilere mühürlediği kırmızı mumları göndererek, panayırın ne zaman açılacağını bildirir" (Güven 1999: 83). Eski dönemlerde kasaba ve köylerdeki kahvelere asılan 'kırmızı dipli mum'lar oradaki halkın Kırkpınar'a davet edildiğinin bir göstergesiydi. Bu gösterge bir deyim oluşmasını sağlamıştır, *Kırmızı dipli mumla çağırmak*. *Kırmızı dipli mumla çağırmak/ davet etmek* deyimini, 'birine bir yere gelmesi için çok yalvarmak' anlamına geliyor. Deyimi olumsuz bir tepki durumunda daha çok görmek mümkündür (ör. "Sizi kırmızı dipli mumla davet eden mi oldu? Gelmeseydiniz"; "Kırmızı dipli Varna mumu ile davet etmediler ya!")

Güreşin yapıldığı yer 'er meydanı' olarak adlandırılır. Cesaretin, yiğitliğin, kahramanlığın ortaya çıktığı yerdir er meydanı. İfade bu anlamıyla deyimleşmiş olarak kullanılır.

Er meydanına çıkararak güreş yapan kişiler, bir nevi kendi gücünü artık kanıtlamış olan pehlivanlardır. Yapamayacağı bir işi yapabilecekmiş gibi gösteren kişilerin *yalancı pehlivan* deyimiyile nitelendirilmesi de güreş terminolojisiyle bağlantılıdır.

Güreşecek olan pehlivanları yüksek sesle izleyicilere tanıtan ve dualarını okuyarak onları alana süren kişi 'cazgır' olarak adlandırılır. Cazgırlık aslında zor yanları bulunan bir meslektir. Cazgırın güreşecek olan pehlivanları çok iyi tanınması ve izleyicilere çok iyi tanıtması gerekmektedir. Sesinin gür olmasının, şiirsel üslup kullanabilmesinin yanı sıra cazgır, meydana ruh birliğini koruyan, pehlivanları rakip değil, dost kalmaya çağıran kişidir. Fakat ne var ki cazgır sözcüğünün geçtiği *cazgırlık etmek* deyimini dilde olumsuz bir anlam sergilemektedir. Deyim, karşı tarafı bastırmaya çalışarak gereksiz yere bağırıp çağıran kişilere işaret eder.

Pehlivanlar, güreşe başlamadan önce cenk havaları eşliğinde peşrev yaparlar. Farsça kökenli peşrev sözcüğü 'önde giden' anlamına gelmektedir. Türkçede birkaç anlamda kullanılabilen bu sözcüğün ikinci anlamı, 'güreşe tutuşmadan önce pehlivanların ellerini birbirine ve uyluklarına vurarak ve hafifçe sıçrayarak yaptıkları gösteri' şeklindedir (Türkçe Sözlük 1988: II, 1181). "Pehlivanlar toplu olarak peşrev yapınca, Kible'ye doğru dönerek temennada bulunurlar. Bu temenna aynı zamanda Allah'a duadır. Pehlivan bu arada diz çöküp, yerden çimen alır yüzüne sürer, Allah'ım bizi muvaffak et, der" (Köse 1990: 83). Peşrev sözcüğü argo nitelikli *peşrev atmak* deyiminde geçer.

Bazı deyimler doğrudan güreşe gönderme yapar. Örnek olarak, bir güreşçinin karşılaşma sırasında güçlü rakibi karşısında sergilediği çekingen davranış *kaçak güreşmek* olarak tabir edilmiştir. Bu ifade daha sonralar 'politikada sık sık düşünce değiştirip esas amacımı gizlemek'; 'asıl konuya girmeksizin başka şeylerden söz etmek' gibi farklı anlamlarla deyimleşmiştir. *Altan güreşmek* deyimini ise 'gizli gizli yenme yollarını kollamak' anlamına geliyor.

Güreşin çeşitli aşamalarıyla, yapılan oyunlarla ilgili çok renkli terimler vardır. Ör., kurt kapanı, kaz kanadı, tilki kuyruğu, köpek kuyruğu, katır yuları boyunduruk, tek dalmak, çivi yukarı vb. Bazı güreş terimlerinin dilde deyimleştiği görülür. Örneklere bakalım.

Güreşteki önemli sayılan tekniklerden biri, 'el ense çekmek' olarak tabir edilir. *El ense çekmek*, 'güreşte, kolunu hasmın boynuna getirip baş parmağı gırtlığa, dört parmağı da enseye geçirerek hasmı yıkmak amacıyla çekmek' şeklinde bir yöntemdir. *El ense çekmek* (veya *etmek*) ifadesi, 'birisiyle mücadeleye tutuşmak' anlamında bir deyim gibi kullanılabilir. Bunun dışında, *el enseye düşürmek* deyimini de bulunmaktadır (Sinan 2015: 359).

Alaşağı etmek, 'karşı güreşçiyi kaldırıp yere vurmak' anlamına geliyor. Bu ifade, 'birini, yetkilerini elinden alıp yerinden uzaklaştırmak, atmak, kovmak' anlamıyla dilde çok kullanılan bir deyim olmuştur.

Sırtın yere gelmesi, güreşte yenilginin koşullarından biridir. Bir pehlivanın sırtının yere gelmesi onun yenildiğini gösteriyor. Bu durum dilde *sırtı yere gelmek* 'yenilmek, alt olmak',

(birinin) sırtını yere getirmek '1. gürreşte hasmı sırt üstü yere yatırarak yenmek; 2. üstün gelmek' gibi deyimlerin oluşmasını sağlamıştır.

Tuşa getirmek deyimini de 'gürreşte hasmı sırtüstü yere sermek' anlamına geliyor. Deyimin aktarmalı olarak kullanıldığı 'yenmek' anlamı gerçek anlamla doğrudan bağlantılıdır.

Gürreş esnasında bir pehlivanın sırtı yere gelecek şekilde altta kalması, bir yenilgidir. Bu açıdan alt, olumsuz bir imge oluşturmuştur. Bu durum deyimlere de yansımıştır. Ör., *alt etmek* 'üstünlük sağlamak, yenmek, sırtını yere getirmek', *alt olmak* 'yenilmek', *altından kalkmak* 'bir zorluğu yenmek, başarmak', *altta kalmak* 'herhangi bir çatışmada, çekişmede yenilmek' vb.

Dilde farklı bir geçmişe uzanan deyimlerin gürreşe uygulandığı da görülebilir. Örneklerle bakalım.

Köstek sözcüğünün Türkçede birkaç anlamı vardır. Temel anlamı 'hayvanın kaçmasını önlemek için iki ayağına bağlanan kısa ip veya zincir' olan kösteğin hareketi engelleyici bir nesne olduğu anlaşılıyor. Nitekim sözcüğün geçtiği *köstek olmak* deyimini 'engel olmak' anlamına gelmektedir. *Köstek vurmak* deyimini de 'hayvanın ayağına köstek bağlamak' ve 'bir işi yürümez duruma getirmek, engellemek' anlamlarını ifade eder. Ama bunun yanı sıra, gürreşte hasmın bir veya iki ayağının sınıksız yakalanması tekniği *köstek vurmak* deyimini ile belirtilir. Bu deyim, gürreşin dilden şekil benzerliğine dayanarak edindiği terimlerden biri haline gelmiştir.

Künde sözcüğü Farsça kökenli olup eski dönemlerde 'suçluların ayağına bağlanan demir halka, köstek' anlamında kullanılmıştır. Sözcük, gürreşte terim niteliği taşır; gürreşçinin hasmını altına alıp bir elini önden, ötekini arkadan geçirerek kilitlemesi oyunu (tekniği) künde olarak adlandırılır. Sözcüğün 'düzen, tuzak, oyun, hile' anlamı ise aktarma niteliklidir. Bu anlamların birinin diğerine etkisi ile oluştuğu söylenebilir. *Künde* sözcüğünün katıldığı birkaç deyim vardır, *kündeden atmak* 'mec. aldatarak tuzağa düşürmek', *kündeye gelmek* 'aldanmak, tuzağa düşmek', *kündeye getirilmek* 'aldatılmak, tuzağa düşürülmek' vb. Bu deyimlerde bir oyun söz konusudur. Bu oyunla karşı taraf yenik duruma düşürülür. Gürreşte de kündeden kendisini kurtaramayan oyuncuya yenilginin yolu görünür.

Farsça kökenli *pes* sözcüğü 'yeter, kafi' anlamına geliyor. Türkçe Sözlük'te bu sözcüğün, yenilgiyi kabul ettiğini belirtmek için veya birinin şaşkınlık veren davranışlarına karşılık olarak kullanıldığı yazmaktadır (Türkçe Sözlük 1988: II, 1180). Sözcük, birbirine yakın anlamlı *pes demek* 'karşısındakinin kendisinden daha üstün olduğunu kabul etmek, boyun eğmek' ve *pes etmek* 'yenilgiyi kabul etmek, pes demek' deyimlerinde kullanılmaktadır. Görüldüğü üzere, deyimlerin her ikisi bir mücadelenin sonucu ile ilgili bildirim niteliği taşır. Nitekim yenileceğini anlayıp sırtının yere gelmesini istemeyen pehlivan, yenilgiyi kabul ettiğini ya simgesel olarak gürreştiği pehlivanın, yani hasmının üzerindeki tek giysi olan kispetine eliyle vurarak işaret eder, ya da sözlü olarak "pes ediyorum", der.

Acımaksızın, öldürürcesine yapılan her türlü kavgayı, mücadeleyi anlatmak için *kıran kırana* deyimini kullanılır. Gürreşin de bir mücadele olduğu düşünülürse, deyim bu alanda kullanılması sıra dışı bir durum değildir.

Türk tiyatro sanatının geçmişinde gölge oyunu olarak 'karagöz' önemli bir yer tutmuştur. Hala Ramazan ayı akşamlarında özellikle çocukların çok sevdiği karagöz oyunları sergilenmektedir. Bu oyun, temel karakterlerinden biri olan Karagöz'ün adıyla adlandırılmıştır. Karagöz oyunu, deyimlerde de yer edinmiştir. Ör., *karagöz oynatmak* 'komik bir durum yaratmak', *karagözlük etmek* 'güldürüp eğlendirecek davranışlarda bulunmak' vb.

Karagöz oyunlarında çok renkli karakterler, onlarla ilgili nitelemeler (ör., Nokta Çelebi, Tuzsuz Deli Bekir, Yan bastı Ali, Salkım İnci, Dimyat Pirinci vb.) bulunsa da bunların deyimde dönüştüğü pek görülmemektedir. Ama 'Beberuhi' tiplemesinin ismini burada ayırmamız gerekiyor. S.Sakaoğlu, Beberuhi'yi Karagöz oyunlarında sıklıkla görülen oyuncularından biri olarak tanımlar (Sakaoğlu 2003: 175-176). Beberuhi, Karagöz oyunundaki kambur cücenin adı olmakla birlikte, mecaz olarak 'sevimsiz, budala, bücür erkek' anlamına da gelmektedir. Bu isim bir deyimde karşımıza çıkıyor. Kısa boylu olanlar için alay yollu olarak *altı karış beberuhi* deyi-

mi kullanılır. S.Sakaoğlu, Beberuhi'nin bir adının da 'Altıkulaç' olduğunu yazmaktadır (Sakaoğlu 2003: 175). Deyimin oluşmasına bu ismin de dolaylı olarak katıldığı söylenebilir.

Sonuç olarak, halkın yaşam koşullarını ve dünyaya bakış açısını yansıtan oyun ve gösterilerin bazıları günümüzde unutulmuş ya da unutulmaya yüz tutmuştur. Fakat dil, onları kendi varlığı içerisinde yaşatmaya devam ediyor. Bu açıdan dil birimleri, özellikle deyimler eski oyun ve gösterilerin araştırılmasında önem arz eden kaynakların başında geliyor.

Kaynakça:

1. Güven, Ö. (1999). Türklerde Spor Kültürü, (Geliştirilmiş İkinci Baskı), Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
2. Kafesoğlu, İ. (1995). Türk Milli Kültürü, (Düzeltilmiş ve Genişletilmiş 13. Baskı), İstanbul, Boğaziçi Yayınları.
3. Köse, M. (1990). Edirne- Kırkpınar ve Yağlı Güreş, Polat Ofset.
4. Pala, İ. (2014). İki Dirhem Bir Çekirdek, İstanbul, Kapı Yayınları.
5. Sakaoğlu, S. (2003). Türk Gölge Oyunu Karagöz, Ankara, Akçağ Yayınları.
6. Sinan, A. T. (2015). Türkçenin Deyim Varlığı, İstanbul, Kesit Yayınları.
7. Şahin, H. M. (2003). Türk Spor Kültüründe Aba Güreşi, 2. Baskı, Ankara, Nobel Basımevi.
8. Türkçe Sözlük (1988). 1-2. Cilt, TDK Yayınları-549, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN POEZİYASINDA “OYUN-SEVGİ” NAĞILI

Nizami Muradoğlu (Məmmədov)

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, Azsaylı xalqların folkloru şöbəsi, nizamimurad@gmail.com

“GAME-LOVE” STORY IN THE MODERN AZERBAIJAN POETRY

Summary

The games that consist of Azerbaijan folklore patterns play an important role in the forming of man's social-political outlook, the possessing of moral-ethical values. Without understanding the essence of childhood period's games completely, day by day the participants, specially after passing youth years, remember the previous time, repent of the impact of the last pleasant sense. This human feeling remind the poets' regret memory in the Azerbaijan poetry. Contemporary Azerbaijan poets often illustrate their memories which are relating to childhood games in the poetry, share the individual and typical characters of personages with readers in the poetic plane.

The poems connected with the games of Azerbaijan poets are analysed, are shown different tinges of games elements, told the activity factors about the overturning childhood sense to the love and poetic embodiment of game memories of modern poetry in the article.

Key words: *Azerbaijan, folklore, poetry, game, poet, poem, child, love.*

СКАЗКА «ИГРА-ЛЮБОВЬ» В СОВРЕМЕННОЙ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ПОЭЗИИ

Резюме

Игры как Азербайджанские фольклорные образцы играют важную роль в формировании общественно-политического мировоззрения человека и нравственно-духовных ценностей. Участники игр, не понявшие полностью сущность детских игр, по истечении времени, в особенности в зрелом возрасте, вспоминают те времена, и под впечатлением прошедших приятных чувств переживают некое сожаление. Это гуманное чувство напоминает воспоминания и чувства сожаления поэтов в Азербайджанской поэзии.

Современные Азербайджанские поэты очень часто приносят в поэзию воспоминания, укоренившиеся в памяти, связанные с детскими играми, делятся с читателями своеобразные и типические особенности персонажей на поэтическом уровне.

В статье анализируются стихотворения Азербайджанских поэтов, посвященные играм, раскрываются различные аспекты игровых элементов, рассказываются о нюансах игровых действий в превращении детских чувств в любовь, а также о поэтическом отражении игровых мемуаров в современной Азербайджанской поэзии.

Ключевые слова: *Азербайджан, фольклор, поэзия, игра, поэт, стих, дитя, любовь.*

Azərbaycan poeziyasında şeirə oyun elementlərinin gətirilməsi ənənəvi xarakter daşıyır. XX əsr poeziyamızda ustad şairlərimiz uşaqlıq zamanı oynadıqları oyunları xatırlayaraq zaman-zaman o təsiri poetik düşüncədə fəallaşdırmış, saf və təmiz duyğuların ifadəsi olaraq əsərlərində təsvir etməyə çalışmışlar. Xalq şairi Rəsul Rza bu xarakterli silsilə şeirlər yazmışdı. “Kimin əli”, “Yadıma düşdü”, “1. Balbalacan”, “2. Balbalacan”, “Qa... qa...”, “Lay-laylar”, “Babam kimi və bu günlü adam kimi”, Qanadlar”, “Ömür keçdi, gün keçdi” və s. şairin uşaqlıq zamanı oynadıqlarının xatirəsi olaraq qələmə alınmış şeirlərdir.

Bir oyundu məzəli:

Bir kürəkdə neçə yumruq,

Qışqırdıq dörd yandan:

– Əl üstə kimin əli? (Rəsul 2002: 214).

Bu nümunəni gətirməkdə məqsədimiz poeziyamızda hər zaman uşaqlıq duyğularının inikasına rast gəldiyimizi qeyd etməkdir. Ənənənin davamı olaraq müstəqillik dövrü Azərbaycan şeirinin ana mövzularından birini də məhz uşaqlıq oyunları ilə bağlı yazılmış xatirə

duyguları təşkil edir. Belə ki, Azərbaycan Respublikası ikinci dəfə öz müstəqilliyinə qovuşandan sonra ədəbiyyatımızda xalqın keçmişinə, adət-ənənələrinə, milli düşüncəsinə yeni münasibət formalaşmağa başladı. Yazarlar öz bədii əsərlərində xalq təfəkküründən qidalanaraq yeni, orijinal, lakin keçmişə qırılmaz tellərlə bağlı olan nümunələr yaratmağa başladılar.

Ustad şairlərimizdən Oktay Rzanın da şeirlərində oyun elementlərinə rast gəlirik. Şairin “Qurutdu” şeiri bu baxımdan xüsusi qeyd olunmalıdır. Hazırda arxaikləşmiş “Qurutdu” oyunu əsasən mərkəzi aran rayonlarında icra edilən uşaq oyunlarından biridir. Oyun iki bərabər tərəf arasında, qız-oğlan qarışıq şəkildə oynanılır. Tərəflərdə olan oyunçular bir-birini qovalayaraq əlləri ilə biri digərini vurmağa çalışır. Dəstənin vurulan üzvü quruyaraq yerində qalır. Oyunun sonunda ən çox qurudulan oyunçusu olan tərəf uduzmuş olur. Hər iki dəstənin üzvləri udan tərəfi alqışlayır:

Uşaqlıq yaşayır xəyalımızda,
Uşaqlıq özü də bir məktəb idi.
Qədim elimizdə, mahalımızda
“Qurutdu” oynamaq yaman dəb idi (Oktay 2013: 63).

Şair şeirində uşaq vaxtı qonşu qız ilə oynadığı “Qurutdu” oyununa lirik məzmun gətirmişdir. O zamandan xeyli keçsə də şair bəzən o günləri xatırlayır, o anların xəyalı ilə yaşayır. Lirik qəhrəman uşaqlığında həmişə qonşu qızı vurub qurudur, qız da kəsib gedirmiş. Qızın qəlbindəki sevgi odunun atəsinə hələ o vaxtlar yanmayan gənc oğlan bir müddət keçəndən sonra qonşu qızı bir mələk kimi görür, onun arxasınca qaçıb ona çatmağa çalışsa da, o külək qədər sürətli, ələkeçməz olubdur. Şairin əlacı xatirələrdə “Qurutdu” oynamağa qalır:

İndi yol gedirik üzü sabaha,
Nəbzimiz döyünür bu sətirlərdə;
“Qurutdu” oynaya bilmərik daha,
“Qurutdu” oynayaq xatirələrdə (Oktay 2013: 63).

Uşaq oyunlarının xatirələrdən süzülərək poetik nümunələrə çevrilməsi heç də təsadüfi bir hal deyildir. Belə ki, uşaqlıq dövründə oynanılan oyunlar heç də tam fiziki hazırlıq nöqtəyi-nəzərindən məhdudlaşdırıla bilməz. Bu oyunların həm də insan xarakterinin formalaşmasında böyük rolunun olduğu zaman-zaman özünü biruzə verməkdədir. Uşaqlıq dövrünün xatirələrini özündə arxaikləşdirən oyunlar vaxtı gələndə bəzən bir təəssüf xatirəsinə çevrilir, yazarların lirik qəhrəmanlarının bədii obrazını gündəmə gətirir.

“Gizlənpaç”, “Qaldı”, “Qar topu”, “Bənövşə, bəndə düşə” kimi uşaq oyunlarını adətən oğlan və qızlar birlikdə oynayırlar. Uşaqlıq dövrünün ilk sevgi rüşeymləri də oyunlardan malyanır. Oyunlar umu-küsülərin başlanğıcı kimi sonrakı illərdə ərkə, naza çevrilir, məhəbbət müstəvisində vüsəl və ya hicran ilə nəticələnir.

Nizami Muradın “İtmiş sevgi nəğməsi” şeirində lirik mən uşaqlıq zamanı qonşu qızla “Qaldı” oynayır. İki qonşu məhəllənin uşaqları olaraq oynadıqları oyunun sonunu düşünmədən qalib gəlməyi bütün qüvvəsi ilə təmin etməyə çalışan lirik qəhrəman zamanı gəlincə peşiman olur, bir dəfə də olsun güzəştə getmədiyindən sevgisini itirir, qonşu qızın həsrəti onun ürəyini paralayır, bəxti-taleyə bağlanır. Qonşu qız bir başqasına ərə gedir, lirik qəhrəman əsərlərinin işığında həsrət çəkir. Şeir belə başlayır:

İki məhəllənin uşağı idik,
Yaxınlaşan axşamın
Ayrılıq vədəsində,
O yolun, bu yolun
Kəsişmə nöqtəsində-
Biz “Qaldı” oynayırdıq.
Vurardın-“məndə qaldı”,
Vurardım-“səndə qaldı” (Məmmədov 2002: 108).

Bu baxımdan Adilə Nəzərin “Gizlənpaç oyunu” şeiri də uşaqılıq sevgisini uduzanların dünya ilə gizlənpaç oynamaq cəhdinə bənzəyir. Uşaq oyunlarının zamanında düzgün qiymətləndirilə bilməməsi ucbatından uğursuzluğa düşər olan sevgilərin xatirə işığında lirik qəhrəman bu dəfə dünyanı müqabil tərəf kimi görür və fikirləşir:

Yumasan gözlərini,
gizlənməyə yer tapmaya dünya –
bir dəfə də sən udasan oyunu...(Nəzər 2016: 124).

Şairə sələfləri kimi həyatın amansızlıqları ilə qarşılaşdıqda bütün təqsirləri dünyada görür. Sanki dünya cığal bir rəqib olaraq oyunun qaydalarını pozub ədalətsiz qalibiyyət qazanmışdır. Əsl həqiqətdə isə oyunun qaydalarında elə bir pozuntu yoxdur, oynayan tərəflərdən ikisindən biri uduzmalıdır. Oyunda uduzmaq həyatda uduzmaq deyildir, lakin oyunda uduzanlar öz səhvləri ucabatından bəzən həyatı məsələlərin həllində də çaşqınlıq içərisində qalırlar ki, bu da öz fəsadları ilə ömrü boyu insanı təqib edir. Belə bir duyğunu içində zaman-zaman yaşadan tərəf bu dəfə dünyanın özü ilə gizlənpaç oynamaq həvəsinə düşür. Qəlbindən dünyanın üzünə tərs bir şapalaq vurmaq istəyi keçir. Dünya xəyalında sevgisini itirmiş tərəf kimi nə qədər nifrətə layiqdirsə, bir o qədər də keçmiş günlərin xatirənəmi, yoxsa hələ də unudulması mümkünsüz olan bir sevgili kimi əzizdir. Onun başını tumarlayıb, vurduğu sillənin acısını unudurmaq üçün bir-birinə qoşulub ağlayan sevgililər yaşayır şairənin duyğularında. Lakin bütün bu düşüncələrin sonunun nə ilə nəticələncəyi məchuldur. Dünya ilə gizlənpaç oynamağın sadə bir iş olmadığını anlayan lirik qəhrəman bu oyunda qalib gələ bilməsə də, heç olmasa, heç-heçə bitirməyi arzulayır.

Üzündə şillə yeri var dünyanın...
çəkib, sonra tumarlayasan başını
uşaq kimi...
Sonra da qoşulub ona son dəfə ağlayasan, -
tən gələsiniz deyə...
Beləcə...
Anından ömür keçə...
Ya oyun sənə xeyrinə bitə,
ya da,
heç olmasa heç-heçə...(Nəzər 2016: 124).

Adilə Nəzərin uşaqılıq oyunlarının xatirəsi ilə yazdığı şeirlərdən biri də “Sevir-sevmir”dir. Şeir bizi uşaqılıq dünyamıza aparır, fal açma yolu ilə gələncəyi müəyyənləşdirmək kimi xəyallar quran uşaqların ömür səhifələri gözlərimiz qarşısında canlanır. Kənd uşaqlarının fal açaraq qarşıda olacaq hadisələri öyrənmək marağı müxtəlif əyləncəli oyunlarla həyata keçirilirdi. Məsələn, müəllimin dərs soruşub-soruşmayacağını bilmək üçün uşaqlar fal açardı. Bunlar müxtəlif vasitələrlə icra olunurdu. Yerdən bir neçə xırda daş götürüb sayırdılar, olacaq, olmayacaq deyirdilər. Axırncı daşın necə çıxmağından asılı olaraq qərar qəbul edilirdi. Bəzən bu fal açmalar sırf təsadüf nəticəsində düz çıxırdısa, böyük inam yaradırdı. Qızlar bu fal açmaları adətən gül-çiçək ləçəklərini saymaqla icra edirdilər.

Fal açan, açdıqları falın nəticəsindən doğan böyük ümidlər ilə yaşayan gənclər zaman keçdikcə uşaqılıq xatirələrinin işığında keçmiş yada salır, bəzən də həmin oyunları günümüze gətirirlər. Şeirdə təsvir edilən hadisə də keçmiş xatirələrin işığında sevdiyi adamın onun sevgisinə münasibətini müəyyənləşdirmək cəhdidir. Sevdiyi adamın şəhərdə olmaması sanki həyatın pərgərini pozubdur. Sevən gənc dünən axşamdan darıxır, özünə yer tapa bilmir, səhərin gözü açılmaz həyəətə çıxıb bir gül dərir. Gülün ləçəklərini bir-bir qopararaq sevilib-sevilmədiyini öyrənməyə çalışır. Şairə bu mənzərəni canlı və isti duyğularla təsvir edə bilibdir:

Əl uzadıb, çiçək dərib
Fal açıram,
Ləçəkləri bircə-bircə qoparıram,
Ürəyimdə say hesabı aparıram,

Sevir-sevmir,
Sevir-sevmir...(Nəzər 2013: 13).

Şairəni uşaq oyunlarını xatırlamağa məcbur edən başlıca səbəb uşaqılıq dünyasının paklığıdır. Bütün insanların içərisində bir uşaq səmimiyyəti, saflığı vardır. Gəncliyin formalaşdığı, məhəbbətə düşər olanların tərəddüdlər içində çırpındığı anlarda uşaqılıq duyğuları baş qaldırır, gənclərdə inam, ümid yaradır. “Sevir-sevmir” şeirinin mahiyyətində də bir ümid işığı vardır, məşuqə fal aç-aça seviləcəyini düşünür.

Adilə Nəzər incə qəlbli, həssas və duyumlu bir şairədir. Bu səbəbdən də uşaqılıq dünyasında baş verən hadisələri dönə-dönə yaşayır, xatirələri içindən keçirərək günümüzə gətirir, o düşüncələrin işığında insanın anlamaqda çətinlik çəkdiyi xoş duyğularla süslənmiş mənəvi bir rahatlıq tapır.

Gəl bir oyun oynayaq,
İkimiz arasında.
Sən gözlərini yuman,
Mənsə gizlənən olum.
Uzat əllərini, gəz,
Çata biləcəksənmi?
Görüm itirsən məni
Tapa biləcəksənmi? (Nəzər 2013: 81).

Şairə bu oyunun adını “sevgi” qoymaq istəyir. İştirakçılar Leyli-Məcnunun əsrlərdə dillərdə dastan olmuş sevgi macərəsinin personajları kimi həyatın acısına, intizarına dözümlü sınağından çıxma biləcəklərmi? Bu oyunda kimin udub, kimin uduzacağı bəlli olmasa da, şairə özünü Leyli, müqabil tərəfi Məcnun kimi təsəvvür edir:

Gəl bir oyun oynayaq,
Adımı sevgi qoyaq,
Kim uduza, kim uda.
Mən Leyli timsalında,
Sənsə Məcnunu oyna (Nəzər 2013: 81).

Günahkar oyunçular həyatın dolambac yollarında çaşmış qaldılar, nə Məcnun səhranın yanğısına dözmə bildi, nə Leyli özündə cəsarət tapıb Məcnuna qovuşa bildi. Bu oyun iki günahkar arasında qaldı. Əzəl başdan oyunda məğlubiyətini görən lirik mən ömrünün sonunda da olsa, bu oyunu yenidən oynamaq haqqında düşünür:

Bilirəm, qəlbimizi
Sonda qanadacağıq,
Əvvəl-axır bu oyunu
İkimiz oynayacağıq.
Gəl bir oyun oynayaq (Nəzər 2013: 81).

Uşaq oyunlarının sonu həmişə sevgiyə çevrilirdi. Lakin uşaqılıqda bu sevgi hissini anlamaqda çətinlik çəkənlər sonradan o dövrün xatirələrinin işığında xəyallara dalmalı olurlar.

Nuranə Nurun “Çərpələng” şeiri uşaqların çox böyük həvəslə oynadıqları, “kim daha uzağa uçura bilər” iddiası ilə başlayan çərpələng yarışması ilə bağlı yazılıbdır. Bəzən azacıq meh olan havalarda uçurulan çərpələngləri külək uzaqlara aparır görünməz edirdi. Saatlarla çərpələngin arxasınca baxıb yol gözləyərdilər. Nuranə Nurun lirik məni isə uşaqılıq dünyasının buludsuz göylərində uçurduğu çərpələngin yolunu gözləyir:

Gözlərim hələ də ,
Uşaqkən uçurduğum çərpələngi axtarır göylərdə...(Nur 2011: 112).

Lirik qəhrəmana elə gəlir ki, çərpələng ilə birlikdə körpə əllərini də göylərə uçurubdu. O əllər ki kiməsə toxunaraq eşq odunun istisini duyacaqdı. Amma iş elə gətirdi ki, birinə vurulmaq üçün kimisə əl ilə vurmağa ehtiyac olmadı. Eşq gözündən gəldi, qəlbində alışıb yandı, vücudunu titrətdi, odlara saldı.

Lirik mən oxucu ilə dialoqa girib ondan soruşur ki, uşaqılıqda o da bu halları keçiribmi?

Siz heç.
Birini vuraraq ona vuruldunuzmu?
Yoxsa siz də mənim kimi...
Ehh...
Vurmaq üçün mənə
əllərim gərək olmadı (Nur 2011: 112).

Uşaqlıq oyunlarının duyğulu xatirələrini poeziyasında əks etdirən xanım şairlərdən biri də Afət Viləşsoydur. Poeziyası nisgilli sevgi notları ilə süslənmiş Afət Viləşsoyun “Alma desəm, gəlməzsən” şeiri uşaqlıqda hamının oynadığı “alma desəm, gəlmə, armud desəm, gəl” təkrəlməsinin xoş ovqatını yaddaşımızda təzələyir. Uşaqlıq dünyasının pak, təmiz duyğuları ilə oynadıklarının həsrətini çəkən şairə eşqini qorumaq məqsədi ilə sevdinin də ruhən təmiz qayıtmasını istəyir. Şeirdə “Allah səni qorusun” misrası folklorun dərin qatlarından gələn ən çox yayılmış alqışlardan biridir. Təbii ki, Allahın qoruduğu sevdalının ruhu da, eşqi də qorunmuş olur:

Qoyma kirlənə ruhun,
Hara getsən, duru gəl.
Allah səni qorusun,
Sən eşqimi qoru, gəl (Viləşsoy 2016: 52).

Oyunçular böyüyüb yaşa dolsalar da, xatirələr yada düşəndə uşaqlaşır. Belə ki, ayrı-ayrı ailələrdə, bir-birindən uzaqda olmalarına baxmayaraq, hərdən o günlərə qayıtmaq, divar künclərində gizlənmək, gözlərini yumub-açıb bir-birini tapmaq, bu tapıntının sevincini uşaq kimi yaşamaq istəyirlər. Qayğısız günlər, sevgi dolu məsum baxışlar unudulmur:

Ruhumun əkizi sən,
Körpə uşaq kimisən.
Alma desəm, gəlməzsən,
Armud desəm, bəri gəl (Viləşsoy 2016: 52).

Arzu Kazımqızının “Evciyim” şeirində uşaqlıqda evcik oynamış şairənin duyğuları verilmişdir. Mələykə Məmmədova bu oyunun mahiyyətini şərh edərək yazır: “Qız uşaqlarının balaca vaxtdan sevərək maraqla oynadıqları və geniş yayılan oyunlardan biri “Evcik-evcik”dir. Uşaqlar burada böyüdükləri ailə və mühitin adət-ənənələrinə uyğun olaraq gördüklərini, böyüklərin elədiklərini təqlid edərək özləri üçün evcik-evcik oynayırlar” (Məmmədova 2014: 14).

Şairə uşaqlıqda oynadığı “evcik” oyununa bu günün prizmasından baxaraq böyük bir dünyanın cılızlaşdırılıb oyuncaqlardan qurulmuş bir evciyə sığışdırılmasının düşüncə fərqi ortaya qoyur:

Həyat dolu mənə vardı səhərimdə,
Günəş çıxar, ay doğardı gözlərimdə.
Arzularım puçur-puçur,
Pöhrələyib gül açmışdı
Bapbalaca evciyimin üzərində. (Nehrəmli)

Dünya sığışan bu evcikdə şairənin uşaqlığı rahatlıq tapmışdı. Dərdən, kədərdən uzaq bu dünyada rəfiqəsi gəlinciyidi. Gəlinciyi ilə birlikdə oyuncaq toyuq-cücə saxlayırdı, qonaqlara yemək bişirirdi, oyuncaq qonaqları razı salmaq üçün yumurta da bişirirdi.

Nəyi yoxdu evciyimin
Künc-bucağı, bağ-bağçası,
İsti ocaq, küpü, tası,
Toyuq-cücə, yumurtası.
Qonaq-qaralı evciyim,
Şah əsəri gəlinciyim (Nehrəmli).

Zaman keçdikcə dünyanın “evcik”dən ibarət olmadığını həyat anlatmağa başladığında uşaqlığını yadına salaraq şairə qəlbində gəlinciyindən də, evciyindən də küsür. Ataların bir sözü var: “Uman yerdən küsərlər” (Atalar sözləri 2013: 395). Şairə ona görə gəlinciyindən

küsür ki, gəlinciyin həyatında heç bir dəyişiklik olamayıbdır, o, yenə də xoşbəxt həyatını yaşayır, indi balaca qızların sirdaşı, rəfiqəsidir. Onunla oynayanları sevindirir, həyata atılıb gəlincik axtaranları isə həyatın sərt üzü qarşılıyır. Bu fərqli baxışlar umu-küsü yaradır, kimi dünyadan, kimi də gəlinciyindən küsür:

Gəlinciyim, heç demirsən,	Durum səndənmi inciyim?
Uşaq dostum, sirr yoldaşım	Daha qalmayıb dincliyim.
Harda qalıb?	Küsdüm səndən gəlinciyim,
Arzuları, ümidləri,	Elə səndən də, evciyim...
Dünya boyda evciyində	(Nehrəmli)
Orda qalıb.	

Rəfail Tağızadənin “Ömrün payızı” şeirində gizlənpaç oyununun məkanı təbiətə transef olunur. Ömrün payızı ilə təbiətin gətirdiyi payız fəslinin ortaq məxrəcini tapmağa çalışan şair uşaqılıqda oynadığı “gizlənpaç” xatırlayır. Payız küləkləri ağacların yarpağını töksə də, yenə də çılpaq budaqların qulağına sevgi nağılı oxumaqdadır. Şairə elə gəlir ki, bu payız fələk onunla da gizlənpaç oynamağı qərarlaşdırıbdır:

Payız dodaqaltı zümzümə edir.
Çılpaq budaqlarla sevişir külək.
Sevdiyim payızda axşam çağları
Mənimlə gizlənpaç oynayır fələk (Tağızadə 2011: 94).

Xatirə olaraq yada salınan günlərin şirinli-acılı duyğu-düşüncəsini Gülnarə Cəmaləddin “Uçana” şeirində əks etdirməyə çalışmışdır. Uçananın bir adı da “Fatma nənə”dir. Qırmızı xallı bu böcək uşaqların çox sevdiyi, günlərlə oynadıqları uçandır. Uşaqlar uçanını əllərinə alıb oxuyurdular:

Fatma nənə, Fatma can,
Uç mənə pəriş gətir (Ordubad folklor örnəklərindən).

Qızlar romantik arzularını uçana ilə bölüşürdülər. Gülnarə Cəmaləddin ötənləri yaddaşından silməyə çalışır. Xatirələrin işığında mənəvi iztirablara məruz qalan şairənin bu gün də ümid yeri qırmızı xallı böcək-uçandır:

Bapbalaca boyum vardı,
Dam dolusu toyum vardı.
Onda necə bəxtiyardım,
Yaddaşlardan ötənləri
Sil desəm. Siləcəkmisən?!
Uçana uç,
Uç, uç, uç, uuuç...(Cəmaləddin 2011: 151).

Uşaqılıq oyunlarını xatırladan şeirlərdən biri də Sabir Sarvanın “Hara daş atılsa” şeiridir. Əsasən oğlan uşaqlarının oynadığı “daş atmaq” oyunu güc və qüvvətin yoxlanılmasına xidmət edirdi. Kim daha uzağa daş ata bilirdisə, oyunun qalibi sayılırdı. Xalqın dilində daş atmaq mənalandırılmış, öz bədii ifadəsini tapmışdı:

Ay daş atan bəxtəvər,
Daşın da bir vaxtı var.
Daşın hamam damına...(Ordubad folklor örnəklərindən)

Ramiz Rövşən “göy üzü daş saxlamaz” deyərək daş atmağa ayrı bir aspektdən yanaşırdısa, Sabir Sarvan Adəmdən bu yana atılan daşların şüşələri çiliklədiyindən söhbət açır. İnsan yaranandan daş ilə təmasdadır, müəyyən vaxtlarda daşdan ov, əmək aləti kimi istifadə edib, bəzən də müdafiə məqsədi ilə daşa tapınıbdır. Özgənin bostanına atılan daş isə düşmənçilik yaradıbdı.

Adəmdən bu yana təzə görünmür,
Yarandıq, Yaradan gözə görünmür.
Çoxdaki baxanda gözə görünmür,
Hara daş atılsa, orda şüşə var (Sarvan 2011: 51).

Məmməd Arazın poeziyasında o daş hərcayı gülüşlərin baş fırladan dalğasından qopub Vətənin ürəyini parçalayıbdır:

O qəhqəhin dalğasından,
O məstliyin baş fırladan
Havasından
Qopan daşdı-
Azərbaycan torpağında
Araz boyda şırım açdı (Araz 2003: 15).

Qeyd etməliyik ki, “daş” oyununu nisbətən böyük uşaqlar oynayırdılar. Burada əzələ nümayiş etdirmək, güc göstərmək əsas məqsədə çevrildiyindən intim sevgi hissləri daha ağır məzmunlu, xarakterli oyunlar ilə əvəzlənirdi. Biz burada daş oyunlarının mahiyyətinə varmadan oyun-sevgi nağılımızı bitirmək istəyirik.

Nəticə

Oyun-sevgi nağılı uşaqlıq dünyamızın bir ömür boyunca bizi tərk etməyən ən ülvə hissləri olub, insan taleyinin formalaşmasında, humanist ideyaların bəşəri sevgiyə çevrilməsində önəmli rol oynayır. Çağdaş poeziyamızda bu mövzuda yazılmış yetərinə şeirlər vardır, biz sadəcə bir neçəsi haqqında danışa bildik. Poeziyamızın əbədi mövzusu olan məhəbbət hissləri də uşaqlığın bu dövründən başlayır və əziz xatirə kimi insan taleyini sona qədər müşayiət edir.

Uşaq oyunlarından qalan xatirələrin poeziyaya gətirilməsi haqqında fikirlərimizi yekunlaşdırarkən aşağıdakılar nəzərə alınmalıdır:

– Uşaq oyunlarının xatirəyə çevrilmiş duyğuları poeziyanın əbədi mövzularından birinə çevrilibdir.

– Xatirə-memuar ədəbiyyatından fərqli olaraq uşaqlıq xatirələrinin poeziyada inikası könül-düşüncə predmetinə çevrilmiş duyğular vəhdətidir.

– Şeir müstəvisində uşaq oyunları - sevgi macəraları konteksi bir-birini təqib edir, bəşəri duyğular aşılır, unudulmaz anların sevinci, əbədi ayrılığın kədəri ədəbi düşüncəni məşğul edən hisslərin təzahürünə çevrilir.

Qaynaqlar:

1. Araz M.(2003). Seçilmiş əsərləri. Bakı: “Ozan”, 332 s.
2. Atalar sözləri. (2013). Bakı: Nurlan, 476 s.
3. Cəmaləddin G. (2011). Uçana. Azərbaycan jurnalı: 7, 151.
4. Kəsəmənli N. (2004). Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb, 256 s.
5. Quluzadə M. (1999). Azərbaycan jurnalı: 2, 138.
6. Məmmədova M. (2014). Azərbaycan və Anadolu Folklorunda Oyun və Tamaşalar. Bakı: Elm və Təhsil, 208 s.
7. Məmməd İ. (2015). Bir uzun küçə. Bakı: Nurlar, 240 s.
8. Məmmədov N. (2002). Dayan əsən külək. Bakı: Sabah, 192 s.
9. Nəzər A. (2013). Yuxuma yağış yağır. Bakı: Azərənəşr, 248 s.
10. Nəzər A. (2016). Xəbərin oldumu. Bakı: “Elm və təhsil”, 238 s.
11. Nəhrəmli A. (2015). Evciyim. <https://www.facebook.com/profile.php?id> (Daxil olunan tarix 17.06.2016).
12. Nur N. (2011). Çərpələng. Azərbaycan jurnalı: 11, 112.
13. Oktay R. (2013). İyirminci kitabım. Bakı, 252 s.
14. Ordubad folklor örnəklərindən (arxiv özümüzdədir).
15. Rəsul R. (2002). Seçilmiş əsərləri, I cild. Bakı: Azərənəşr, 457 s.
16. Sarvan S. (2011). Hara daş atılsa. Azərbaycan jurnalı: 7, 51.
17. Tağızadə R. (2011). Ömrün payızı. Azərbaycan jurnalı: 7, 94.
18. Viləşsoy A. (2016). Anama məktub. Bakı: Ləman MMC, 190 s.

AZƏRBAYCAN VƏ QONŞU ÖLKƏLƏRDƏ İFA EDİLƏN ŞƏBİH TAMAŞALARININ BƏDİİ-ESTETİK ÖZƏLLİKLƏRİ

Nübar Həkimova

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dos., AMEA Folklor İnstitutu,
aparıcı elmi işçi, nubarhakimova@mail.ru*

THE ARTISTIC-AESTHETIC PECULIARITIES OF SHABIH PERFORMED IN AZERBAIJAN AND NEIGHBORING COUNTRIES

Summary

“Shabih” giving the meaning “alike”, “like” is the performance which carries out the religious-mystery content and it is the special form of the square games. In Near and Middle East, including in Azerbaijan the shabih performances has its own dramaturgy and poetics. Among the countries where the shabih performances are acted one can see Azerbaijan, Iran, Iraq, Livan, Yaman and other countries where the sect shiitism is spread. That is why the Christian countries such as Georgia and Russia are not exception. This square performance was famous in Tbilisi and Borchali, in Russia in Darbend and suburbs where mostly Azerbaijanis lived. In shabihs accompanied with mughamat songs different mughams, their classification and parts were used and are being used today too. It is considered that “... the square performances are the artistic volume of game means, style and genres personifying with different contents and forms of legend and folklore culture aesthetic principles, the spiritual creature of the nation, the evolution levels of intellect, the relation to the inconceivable events of the world. The tragedy forms the plot line of the shabih performances. The ceremony shabih consists of two parts. The first ten days of the month Maherram the mourning is celebrated. The tenth day is called “ashura” (“ten”) and according to the religious belief the imams (religious leader) and their children were killed on that day. That day is also named as “the execution day”. On the tenth day of the Maherram and the other days great and ceremonial shabih performances are played. These performances are famous among the nation as “Shakhsey-vakhsey”.

Key words: *the square performance, shabih, ceremony, shiitism, dramatic composition, shakhsey-vakhsey, mugham.*

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ ШАБИХ ИСПОЛНЯЮЩИХСЯ В АЗЕРБАЙДЖАНЕ И В СОСЕДНИХ СТРАН

Резюме

Представление под названием «Шабих» означающая похожий, схожий в переводе с арабского является представлением с религиозно-мистическим содержанием и специальной формой полевых игр. Широко распространенные на Ближнем и Среднем Востоке представления Шабих имеют своеобразную драматургию и поэтику. В числе стран исполняющихся представления Шабих наряду с Азербайджаном можно назвать Иран, Ирак, Ливан, Йемен и другие страны где широко распространен шиизм. В этой связи не исключены и такие христианские страны как Грузия и Россия. В Грузии это полевая игра наиболее распространена в Тбилиси и Марнеули, заселенных азербайджанцами, а в России в Дербенде и в других окрестностях. В Шабихах, сопровождающихся песнями, исполняющимися в стиле Мугамат, используются различные мугамы и их стили и жанры. Считается, что «полевые игры являются художественным сборником стилей и жанров игровых средств, воплощающих в себе духовное существование народа, стадии эволюции, отношение к неопознанным событиям мира, олицетворяющими эстетические принципы культуры фольклора и мифа различными содержаниями и формами». Сюжетную линию представлений Шабих составляет трагедия. Церемония Шабих состоит из двух частей. В первой десятидневке месяца Мухаррем проводится еза (траур). Десятый день называется Ашура (десятка) и по религиозному убеждению имамы и их потомки были убиты на десятый день блокады. Это время также называется преломление убийства. В Ашуре и в последующие дни проводятся крупные и пышные представления Шабих под разными названиями. Эти представления в народе наиболее известны под названием «Шахсей-вахсей».

Ключевые слова: *полевые игры, Шабих, церемония, шиизм, драматургия, шахсей-вахсей, мугам.*

Açıq havada oynanılan, el-obanın məskunlaşdığı yurd yerlərində, yaşayış məntəqələrinin mərkəzlərində, şəhər meydançalarında, karvansaraylarda, bazar içində, küçələrdə, kənd əkənək yerlərinin yanında göstərilən kütləvi xalq tamaşalarını şərti olaraq dörd bölməyə ayırmaq olar:

Mərasim və əsətir şənlik oyun-tamaşaları;

Məişət xarakterli etno-mədəni oyun-tamaşaları;

Əyləncəli səhnə oyunları;

Mistik xarakterli şəbih tamaşaları.

Belə hesab edilir ki, «meydan tamaşaları xalqın mənəvi varlığını, idrakının təkamül mərhələlərini, dünyanın dərkolunmaz hadisələrinə münasibətini, əsətir və folklor mədəniyyətinin estetik prinsiplərini müxtəlif məzmun və formalarla təcəssüm etdirən oyun vasitələrinin, üslub və janrlarının bədii toplusudur» (Rəhimli 2005: 6).

Bunlardan şəbihlərin xalq arasında özünəməxsus yeri olub və bu gün də vardır.

Ərəbcə bənzər, oxşar anlamlarını verən «şəbih» adı ilə adlandırılan tamaşa dini-misteriya məzmunu daşıyan tamaşadır və meydan oyunlarının xüsusi bir formasıdır. Yaxın və Orta Şərqdə, o cümlədən Azərbaycanda geniş yayılmış şəbih tamaşalarının özünəməxsus dramaturgiya və poetikası vardır. Şəbihlərin baş mövzusunun Həzrət Hüseynin tərəfdarları ilə Yezid və onun qoşunları arasındakı savaş və Kərbala müsibəti təşkil edir (Rəhimli 2005: 23).

Məlum olduğu kimi, İslam peyğəmbərinin vəfatından sonra ortaya müsəlmanların kim tərəfindən idarə olunması məsələsi çıxmışdı. Ümmətin əksər hissəsi Əbu Bəkrin xəlifə seçilməsini istəyirdilər. Odur ki, o, peyğəmbərdən sonra əksəriyyət tərəfindən xəlifə seçilir. Əbu Bəkrdən sonra növbə ilə Ömər ibn Xəttab, Osman ibn Əffan və Osmanın qətlə yetirilməsindən sonra Əli ibn Əbu Talib xəlifə olurlar.

Qətlə yetirilmiş Osmanın tərəfdarları Əlinin xəlifə seçilməsini tələsik addım hesab edərək, Osman ibn Əffanın qatilləri tapılmayana qədər Əli ibn Əbu Talibin xəlifəliyini qəbul etməyəcəklərini açıqladılar. Bununla da İslam dünyasında ilk fikir ayrılığının əsas qoyuldu. Nəticədə xilafətdə iki böyük siyasi güc formalaşmışdı. Bir tərəfdə Əlinin, digər tərəfdə isə Əməvilərin nümayəndələri bir-birlərinə qarşı mübarizə aparırdılar. Həzrət Əlinin sui-qəst nəticəsində öldürülməsindən sonra hakimiyyət I Müaviyənin əlinə keçdi (Kennedy 2001: 114).

I Müaviyə hakimiyyətdə olduğu müddətdə özündən sonra oğlu I Yezidin xəlifə təyin olunması çalışırdı. Tərəfdarlarına özündən sonra oğluna itaət etmələri barədə göstərişlər verirdi. 680-ci ildə I Müaviyənin vəfatından sonra Yezid xəlifə elan olundu. O, xəlifə təyin olunan kimi Mədinə şəhərinin valisinə məktub göndərdi. Məktubda Yezid şəhər valisinin Əlinin oğlu Hüseynə deyil, ona tabe olmasının tələb edirdi. Əks halda, valinin öldürməklə hədələyirdi. Vəziyyətin gərgin olduğu bu dövrlərdə Həzrət Hüseyn Kufə və Mədinə əhalisindən onu dəstəklədiklərini bildiren məktublar alırdı. O, Kufədə onu böyük bir kütlənin dəstəklədiyini və hakimiyyəti ələ keçirəcəyi halda, xalqın tam dəstəyinə sahib olacağını düşünürdü. Odur ki, əsasən qohum-əqrabasından ibarət 72 nəfər tərəfdarı ilə birlikdə yola çıxdı. Hədəfi xəlifə olmaq idi. Həzrət Hüseyn 72 nəfər tərəfdarı ilə irəliləyərkən Yezidin 4.500 nəfərlik ağır silahlarla silahlanmış qoşunu ilə qarşılaşdı. Tərəflər arasında yaşanan döyüşdə Həzrət Hüseyn və tərəfdarları qətlə yetirildilər. Sağ qalan ailə üzvləri və tərəfdarları isə əsir alındı (Kennedy 2001: 115).

Şəbih tamaşalarının süjet xəttini də məhz bu faciə təşkil edir.

VIII əsrdən üzü bəri şiələr Hüseynə və başqa şəhidlərə ağılar deyir, qəsidələr söyləyir, təziyələr keçirirtilər. XV əsrdən başlayaraq şiələrin Kərbəla müsibətlərini hər il qeyd etmələri geniş vüsət aldı, şəbih tamaşaları daha böyük inkişaf yoluna çıxaraq geniş əraziyə yayıldı. O cümlədən Azərbaycanda, xüsusən ölkənin cənub bölgələrində məhərrəmlik ayında şəbih tamaşaları göstərməyə başlandı.

Şəbih mərasimi iki hissədən ibarət olur. Məhərrəmlik ayının ilk on günü əza (matəm) keçirilir. Onuncu günə aşura (onluq) deyilir və dini etiqada görə imamlar və övladları mühasirənin onuncu günü qətlə yetirilənlər. Həmin vədəyə qətl sınıan gün də deyirlər. Aşura günü və

ondan sonrakı günlərdə müxtəlif adlarda böyük və təntənəli şəbih tamaşaları oynanılır. Bu tamaşalar xalq arasında daha çox «Şaxsey-vaxsey» adı ilə məşhurdur.

Şəbih tamaşalarının oynandığı ölkələr içərisində Azərbaycanla yanaşı İran, İraq, Livan, Yəmən və şimali yaygın olduğu digər ölkələri göstərmək olar. Bu baxımdan Gürcüstan və Rusiya kimi xristian ölkələr də istisna deyil. Gürcüstanda bu meydan tamaşası daha çox azərbaycanlıların məskun olduğu Tiflis və Borçalıda, Rusiyada isə Dərbənd və ətraf bölgələrdə yaygın olub.

Əldə olan məlumatlara görə, Azərbaycanın qədim və köklü tarixə malik ərazilərindən olan Dərbənd 1806-cı ildə çar Rusiyası tərəfindən işğal olunsada burada əsrlər boyu kök salmış və küll halında Azərbaycan mədəniyyətinin tərkib hissəsi olan mədəni ənənələr işğaldan sonrakı dövrdə də öz milli xüsusiyyətlərini qoruyub saxlamışdır. «Dərbənd şəhərində teatr ənənələri çoxəsrlük tarixə malik olub ilkin köklərini hələ İslamın ilk dövrlərində meydana gəlmiş «şəbihlər»dən almışdır. Məlumdur ki, hər il İslam təqvimini ilə Məhərrəm ayının birinci 10 günlüyündə şiə imamlarının şərəfinə təşkil olunan «Şaxsey-vaxsey» mərasimlərində dini-teatral səhnələr-şəbihlər göstərilirdi» (Hacıyev 2009: 277).

Tarixi qaynaqlardan belə aydın olur ki, XIX əsrdə Dərbənd şəbihlərinin şöhrəti onun hüdudlarından çox-çox kənarlarda yayılmışdı. Yerli şəbih mütəxəssislərindən Qumru, Şuai, Sipeyri, Səməndər, Zövqi, Mirzə Əli Abbas və s. İran və Qafqazın şiə icmaları arasında məşhur idi. Onlardan biri olan Qumru hətta İran şahı tərəfindən şəxsən təltif edilmişdi. XVIII-XIX əsrlərdə Dərbənddə olan demək olar ki, bütün rus müəllifləri Dərbənddə keçirilən şəbihlər barəsində çox geniş şəkildə bəhs etmişlər (Гусейнов 2009: 18).

Məhərrəmliyin ilk günündən matəm təntənəli və izdihamlı keçirilir. Bu izdiham səyyar tamaşa ünsürləri ilə zəngin olur. Ona əza qafiləsi də deyilir. Əza qafiləsi izdihamının yürüşünə yas bayraqları gəzdirən ələmdar, tuğdar, xərəkdar, sənəkzən, səlladar və digər əzadalar daxildir. Onlar öndə gedirlər və hamısı bir yerdə əlviyyə adlanır. Əza qafiləsində və həmçinin şəbih tamaşasında imam Hüseyinin məslək tərəfdarları, onunla birgə qətlə yetirilənlər əsabə (əshabə) adlanırlar. «Sayca 72 nəfər olan əsabə imam-həng dəstəsinin təmsilçiləridir. Əza qafiləsində Əliəkbər otağı düzəldilir və xərəyin üstünə qoyularaq gəzdirilir. Əliəkbər imam Hüseyinin böyük oğlu olub və o da 18 yaşında qətlə yetirilib. Əliəkbər otağında onun rəmzi nəşi düzəldilir. Həmin müqəvvanın önündə qara paltar geyinmiş uşaq oturur. Xərəyin ardınca öndə şəhidin anası gedir. Ananın, Hüseyinin və Həzrət Abbasın rollarını ifa edən şəbih aktyorlarının üzləri ağ niqabla örtülür. Bu, ilahiliyi qorumaq məqsədi daşıyır. Həm də qadın qiyafəsində kişinin olduğunu gizlədir» (Rəhimli 2005: 23-24).

Ə. Haqverdiyev vaxtilə Azərbaycanda müşahidə etdiyi meydan tamaşalarını təsvir edərək yazır ki, təriqət mərasimlərində və Şəbih tamaşalarında şifahi ənənə ilə yazılı ənənə qaynaq-qarışır. Şəbih tamaşaları məhz tamaşa olduğuna görə şifahi və yazılı ənənənin qaynaq-qarışması burada rəngarəngliyi təmin edən mühüm amillərdən birinə çevrilirdi. Bunu Şəbih tamaşalarının Azərbaycanda qeydə alınan müxtəlif epizod adlarından da görmək olur: «Peyğəmbərin qətli», «Əlinin qətli», «Müslümün Kufədə qətli», «Müslümün oğlanlarının qətli», «Mədinədən səfər», «Fərat sahilində Hürri ilə görüş», «Hürri peşmançılığı və ölümü», «Kərbəla davası», «Şamda Səkinənin ölümü», «Firəng səfirinin səhnəsi», «Əsirlərin xilas edilməsi», «Əsirlərin Kərbəlaya varid olması və qəbirləri ziyarət», «Mədinəyə varid» və s. (Haqverdiyev 1971: 420; Kazımoğlu 2014: 15-16).

Əza qafiləsinin ən mühüm oyun atributlarından biri də "Qasım otağı"dır. O, toy çadırı şəklində düzəldilib xərəyin üstündə qurulur. Onun içərisinə imam Həsənin şəhid oğlu Qasımın nəşini andıran müqəvva qoyulur. Həmin müqəvvanın üstünə çoxlu qan çilənir. Xərəyin kənarlarına fanarlar düzülür, ya düzəltmə, ya da fəsilə uyğun çiçəklərlə bəzənir. Qafilə hərəkətə başlayanda bir nəfər "Qasım otağı"nın baş tərəfində ayaq üstə dayanaraq dualar oxuyur. Xərəyin ətrafında oturmuş, ərəb libasları geyinmiş qız uşaqları ağlaya-ağlaya başlarına saman tökürlər. Əbülfəzləbas (Həzrət Abbas) obrazının əza qafiləsində xüsusi yeri var. O, on gün mühasirədə qalan müd-

dətdə imam Hüseyin ailəsinə və əshabələrinə su gətirib. Axırncı döyüşdə qolları kəsilərək öldürülüb. Şəbih tamaşalarında onun üçün xüsusi at seçilir. Həmin at gözəl çulla çullanır, qiymətli yəhərlə yəhərlənir. Yəhərdən (və ya çuldan) Əbülfəzlabbasın "Kəsilmiş əlləri" asılır. Yaxud, atın üstünə əyni qanlı, qolsuz köynək geyindirilmiş müqəvva bağlayırlar. Müqəvvanın ağzına xəncər verilir, gözlərinə oxlar sancılır, çiyinə isə boş su tuluğu aşırılır. Bir nəfər atın yüyənindən tutub asta-asta əza qafiləsinin önündə gedir. "Qəbri-Hüseyn" də əza qafiləsində gəzdirilir. Bu, sərdabə şəklində qurulur və xüsusi xərək üzərində yerləşdirilir (Rəhimli 2005: 24).

Y.Çəmənəminli yazır ki, Şəbih tamaşalarında Əbülfəzlabbas (Həzrət Abbas) obrazının da əza qafiləsinin xüsusi yeri vardır. O, döyüşün sonuncu günü imamın balalarına su gətirməyə gedir və hər iki qolunu kəsib düşmən onu öldürür. Bu müsibətli hadisəni təsvir edən mərasimdə xüsusi at seçilir. At çox gözəl bəzədilir. Qiymətli yəhərdən Həzrət Abbasın kəsilmiş qolları asılır. Yaxud da, atın üzərinə qolsuz, köynəyi qana bulaşmış müqəvva uzadılır. Müqəvvanın ağzına xəncər verilir, gözlərinə oxlar sancılır, çiyinə isə boş su tuluğu asılır. Bir nəfər atı asta-asta çəkərək əza qafiləsinin önündə gedirdi (Çəmənəminli 1927; Əliyeva 2014: 485).

Şəbih tamaşalarında İmam Hüseyin qəbrinə işarə olub, onu təmsil edən sərdabə ipək-atlas, zərxara parçalarla bəzədilir, qiymətli daş-qaşla süslənir. Sərdabənin yuxarı hissəsinə zərli çalma qoyulur, yan-yörəsmə isə qılnc, qalxan, ox, kaman, uzunboğaz cəkmə və imam Hüseyinə aid edilən digər əşyalar düzülür. Sərdabə qurğusunun içərisinə ağzıbağlı tabut qoyulur və ona ağ göyərçinlər bağlanır. Həmin göyərçinlər imamın ruhunu qanadlarında gəzdiren mələklərin təmsilçiləridir. "Qasım otağı", "Qəbri-Hüseyn", "Həzrət Abbasın kəsili qolları", "Əliəkbər otağı" on gün ərzində əza qafiləsinin səyyar tamaşası kimi gəzdirilib nümayiş etdirilir. Əza qafiləsi şəhərin və ya kəndin bütün küçələrini gəzir. Adları çəkilən göstərmə oyunları tək də, ikisi bir yerdə və ya hamılıqla da nümayiş olunurdu. Yaxud, mərasim daha güclü keçən şəhərlərdə hər əza qafiləsi ayrılıqda iki gün gəzib gərmiş edirlər (Rəhimli 2005: 24).

Ə.Haqverdiyevin sözlərinə görə, Azərbaycanda keçirilən şəbih mərasimlərində dərvişlər də yaxından iştirak ediblər. Onlar həm tək, həm də dəstə ilə şəhərləri gəzir, kəndləri dolaşır, qəmli və həyəcanlı səslə qəsidələr oxuyub, Kərbəla müsibətlərini təsvir edən rəvayətlər söyləyirdilər (Haqverdiyev 1971: 57; Əliyeva 2014: 485).

Əza qafiləsini xüsusi mərsiyəxanlar müşayiət edirdilər. Bu oxumaları şaxsey-vaxsey əvəzləyir. Baş mərsiyəxan ucadan bir misra deyir, kütlə isə xorla "şaxsey-vaxsey" söyləyib sinə vurur. Məsələn: Tək - Necə qan ağlamasın daş bu gün... Xor - Şaxsey, vaxsey, şaxsey, vaxsey... Tək - Kəsilib yetmiş iki baş bu gün... Xor - Şaxsey, vaxsey, şaxsey, vaxsey... Tək - Qanlı qılnc Kərbəlada pas tutar... Xor - Şaxsey, vaxsey, şaxsey, vaxsey... və sairə və ilaxır.

Maraqlıdır ki, şəbih tamaşalarında daim müxtəlif muğamlardan, onların təsnif və şöbələrindən istifadə edilib və bu gün də edilir. Qeyd etmək lazımdır ki, İslam dini mərasim sistemi və onun musiqili-bədii tərtibatının ayrılmaz tərkib hissəsi olan muğamın qarşılıqlı əlaqəsinin mənbələri son dərəcə qədim və mürəkkəbdir. Bunların hər ikisi bir kokdən və vahid mənbədən qidalanan iki budaqdır. Muğamın və ümumiyyətlə, orta əsr musiqi professionalizminin dini strukturda ən çox təzahür etdiyi sahə "Məhərrəmlik" matəm mərasimi və sufi-təriqət musiqisidir. Məhz bu mərasimlər çərçivəsində istifadə olunan musiqinin bir çox xüsusiyyətləri ilə şifahi ənənəli professional sənətin zirvəsi sayılan muğamın strukturdramaturji, lad-intonasiya, janr, ədəbi-poetik, həmçinin terminoloji səviyyəsində oxşarlıqlar, əlaqələr, hətta eyniliklər müşahidə olunur. Bu oxşarlığın yaranmasına səbəb olan əsas şərt hər iki sahənin fəaliyyətini həyata keçirən professional ifaçılıq sənətidir.

Muğamda xanəndə, "Məhərrəmlik" matəm mərasimlərində isə onların əsas aparıcıları olan rövzəxan və mərsiyəxan sənətində soz, deklomasiya, reçitativ oxuma, nitq, jest mədəniyyəti yüksək sintkretik vəhdətdə birləşmişdir. Əgər rovzəxanın yaradıcılıq aləti soylənən əhvalatın məğzini, ritmini və təsvirini özündə daşıyan sözdürsə, mərsiyəxan sənəti soz və musiqinin vəhdətindən ibarətdir. «Məhz belə bir vəhdəti özündə topladığına görə mərsiyəxan xalqının yaddaşının, onun mərasim və ənənəsinin, dil və musiqisinin mühafizəkarına çevrilir.

Əgər rovxənanın söylədiyi əhvalatın dramatik məzmunu, onun dilinin sadəliyi, aydınlığı, emosionallığı və parlaqlığı dinləyici ilə yaxınlığını gücləndirirsə, mərsiyəxan sənətində ifaçının vokal keyfiyyətləri, xüsusilə də, muğam sənətinin qanunauyğunluqlarına dərinlən bələd olması və hər şeydən öncə, onun muğam üstə ifa etdiyi oxumaların geniş xalq kütləsinə tanışlığı və doğmalığı onları dini mərasimin əsas iştirakçısına çevirir. Həqiqətən, dini matəm oxumalarının melodik materialının ən əlamətdar xüsusiyyəti kimi onların muğam ənənələrinə yaxınlığı göstərilir. Bunu mərasimlərin vokal epizodlarının üslubu, lad əhəngi, ifaçılıq priyomları, melodik fakturası və s. səviyyəsində izləmək olar» (Babayeva, 50-51).

Azərbaycanda, bütün müsəlman ölkələrində olduğu kimi, dini mərasimlər dini mahnıların müşayiət olunur (Kərimova, 866-867). Ü.Hacıbəyli bununla bağlı yazır ki, "Azərbaycanın bəzi yerlərində oxunan mərsiyə və novhələrin heç bir dini üslubu olmayıb, toylarda icra edilən dəstgah və təsniflərdən heç bir fərqi yoxdur (Hacıbəyov 1968: 221).

Aşuranın doqquzuncu günündən onuncu günə keçən gecə "Qətl" tamaşası oynanılır. Bu oyun "İmam Hüseynin şəhadəti" də adlanır. Bununla da Şəbih mərasiminin ikinci hissəsinə keçid başlanır.

Əza qafiləsinin gəzdirdiyi bu cür sərdabə və otaqlar bir yerə cəm olur. Açıq havada, şəhərin baş meydanında, yaxud, şəhər kənarındakı düzəngahda şəbih tamaşaları göstərilir. Burada sərdabədən, otaqdan istifadə edilməklə Kərbəla qırğınının müəyyən bir epizoduna həsr olunmuş, süjetli, kompozisiyalı, ideyalı, gərgin konfliktli şəbih tamaşaları oynanılır. İmam Hüseynin, Zeynəbin, Fatimənin, Səkinənin obrazlarını ifa edən şəbihçi aktyorlar son dərəcə gözəl libaslar geyinirdilər. İmkanlı adamlar zinət əşyalarını, qiymətli xalçalarını, al-əlvan xeymələrini (çadırlarını), say-seçmə atlarını, dəvələrini şəbih tamaşalarının təmtəraqlı keçirilməsinə peşqəş edirdilər. İmam Hüseyn obrazının ifaçısı kimin yəhəri, üzəngisi, sağrısı, tapqırı, yüyəni al-əlvan qotazlarla bəzənən ağ atına minərdisə, bu, fəxr sayılırdı.

Xalq arasında "Əliəkbərin şəhid olması", "Həzrət Abbasın şəhid olması", "İmam Hüseynin şəhid olması", "Səkinənin vəfatı", "Qasımın nişanlısı Səkinənin ölümü", "Qasım Həsən oğlunun şəhadəti", "Əsirlərin qayıtması", "Tiflani-Müslüm", "Hürün şəhadəti", "Fatimənin qətli", "Kərbəla davası", "Mədinə səfəri", "Əsirlərin Kərbəlaya daxil olmaları", "İmam Hüseynin 18 yaşlı oğlunun şəhadəti", "Müslümün Kufədə qətli", "Kərbəla müsibəti", "Əlinin qətli" və bu kimi faciə tamaşaları mövcuddur. Müəyyən komediya janrlı şəbihlər də var. "Ömər cəhənnəmdə", "Tərs toy" və bu kimi satirik komediyalarda Kərbəla müsibətini törədənlər lağa qoyulub təhqir edilirlər. Həmin tamaşalarda Ömər, Şümürün, ya da Yezidin geyimləri ayrılıqda ulağa qoyulur, şəbihçilər gülüş, söyüş və təhqirlərin müşayiəti ilə şəhəri dolanırdılar. Azərbaycanda şəbihlər üçün qəmli, faciəvi qəsidələr, mərsiyələr, müxtəlif janrlı şeirlər yazan peşəkar şairlər olub. «Onlardan Mollağa Bihudun (1832-1892), Baqir Ağamirzə Məhəmmədbağır Xalxalının (1830-1892), Valeh Gülablının (1776-1834), Novrəs Mirzənin (1846-1918), Məhəmməd Dilsuzun (XIX əsr) yaradıcılıqları xarakterikdir və əsərləri xalq arasında şöhrət tapıb. Şuşada musiqiçi Xarrat Qulu, Bakıda peşəkar aktyor Rüstəm Kazımov şəbihgərdan kimi məşhur olublar və uzun illər bu sahədə fəaliyyət göstərirlər» (Rəhimli 2005: 25).

Qaynaqlar:

1. Rəhimli İ. Azərbaycan teatr tarixi. «Çaşıoğlu», Bakı, 2005.
2. Kennedy Hugh. The Armies of the Caliphs: Military and Society in the Early Islamic State, Routledge, 2001.
3. Hacıyev N. XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Dərbənd şəhərinin teatr və memarlıq ənənələrinə dair // Tarix və onun problemləri, № 3 2013.
4. Гусейнов Г. Энциклопедия города Дербента. Москва, 2009.
5. Ə.Haqqverdiyev. Azərbaycanda teatr//Seçilmiş əsərləri, 2 cildə, 2-ci cild. Bakı, Azərnəşr, 1971, s.415-425.

6. Kazımoğlu M. Oyunlar və ayinlər // “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, Elm və təhsil, 2014, səh. 4-19.

7. Çəmənşəminli Y. V. Şəbihgərdanlıq // “Maarif və mədəniyyət”. № 7, Bakı, 1927.

8. Əliyeva Ü. Güney Azərbaycanda Əhli-Beyt və Kərbala faciəsi ilə bağlı meydan tamaşaları və tamaşa xarakterli məclislər // “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, Elm və təhsil, 2014, səh. 484-493.

9. Babayeva Ə. Muğam və İslam dini mərasim sisteminin terminoloji əlaqələri (<http://www.mugam.az/files/pdf/4.pdf>).

10. Kərimova R. Dini musiqi və bəstəkar yaradıcılığının qarşılıqlı təsirinin tədqiqi məsələləri (http://www.rastmd.com/FileUpload/bs473224/File/8_-_dini_musiqi_v%C9%99_b%C9%99st%C9%99kar_yaradiciliginin_qarsiliqli_t%C9%99sirinin_t%C9%99dqiqi_m%C9%99s%C9%99l%C9%99ri.pdf).

11. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. Bakı, 1968, II c.

XALQ OYUNLARI VƏ NAĞILLAR

Oruc Əliyev

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu,
orucsohraboglu@gmail.com*

FOLK GAMES AND TALES

Summary

Tales give rich information to study the initial considerations, traditions. Game and performance examples preserve themselves the outlook, considerations of ancient times. The comparative studying of rich folk creativity examples gives an opportunity to clarify the relation and influence problems between genres. From this point of view it is important to investigate similar motive and images in both genres.

Games and performances spread among the nations passing through the centuries, generations. It should also be noted that, some game motive and personages come till nowadays preserving both in epic folklore genres, at the same time in tales.

In tales the scenes of brave men's going on horseback and arranging derby, fencing, shooting, the wrestler's demonstrating their ability have in common with folk games. From this point of view the tales based on the question- and-riddle give a lot of materials. As we know, the hero gets his wish passing some complex motions, trials. The plot of such tales is based on fighting face to face. In this match the man who gives difficult questions-riddles to his competitor or on the contrary finds the true answers to them gains victory. This motive goes to the distant past and connects with the hero's skill. The examples such as "Ahmad, the student of tailor", "Three princesses", "Shahla girl", "Dasdamir's tale" can be attributed to it. In such tales the comparison of these games is interesting. Such compare and investigations show that each motive and plot is not miracle, it is related with the primary beliefs, traditions.

In folk games such as "Godu-godu", "Kosa-kosa" the replacement of old year with new year is reflected. We suppose the reflecting of this belief in "Shangulum, Shungulum, Mangulum" and in some tale plots.

Key words: *folk games, square performances, tale, belief, ceremony, motive, derby, competition-race*

НАРОДНЫЕ ИГРЫ И СКАЗКИ

Резюме

Сказки дают богатую информацию для изучения первобытных представлений, верований, обычаев. Образцы игр и представлений также хранят в себе мировоззрение и представления древнейших времен. Изучение образцов богатого народного творчества в сравнительном аспекте дает возможность освящения ряда вопросов межжанровых связей и влияний. Исходя из этого, исследования мотивов и образцов двух схожих жанров являются актуальным.

Игры и представления, пройдя через века, из поколения в поколение получили свое широкое распространение среди народа. Следует отметить, что мотивы и персонажи ряда игр сохранились и нашли свое отражение в эпических фольклорных жанрах и сказках.

Участие героев сказок в различных соревнованиях, проявляя свое мужество, являются идентичными в сценах народных представлений. В этом отношении, сказки, построенные на основе вопросов – загадок дают, достаточное количество для исследовательского материала. Как известно, герой достигает своей цели, пройдя некоторые испытания. Сюжеты сказок этого типа, обычно, строятся на единоборстве. В этом противоборстве побеждает тот, который задает противнику трудные вопросы – загадки или наоборот, находит верные ответы. Этот мотив имеет древние корни и связан с испытанием интеллекта героя. Такие азербайджанские сказки как «Ученик портного Ахмеда», «Три царевича», «Шах и девушка», «Сказка Дашдамира» являются конкретным примером. Сравнение таких сказок и представлений представляет определенный интерес. Такое сравнение и исследования фольклорных образцов показывают связь с древними традициями и сюжетами.

В народных играх «Году-году», «Коса-коса» отражается замена старого года новым. В сказках «Шангюлюм, Шюнгюлюм, Мянгюлюм» и в некоторых сюжетах также отображаются подобные поверья.

Ключевые слова: *народные игры, представления, сказка, поверья, мотив, быт, соревнования.*

Oyunlar nəsillərdən-nəsillərə ötürülərək xalq arasında yaşayıb yayılmaqla bərabər, şifahi xalq ədəbiyyatı örnəklərində, o cümlədən nağıllarda da qorunaraq dövrümüzə qədər gəlib çata bilmişdir.

Nağıl qəhrəmanlarının at çapması, cıdır yarışına çıxması, ox atıb qılinc çalması, pəhləvanların meydana girərək öz məharətlərini, gücünü nümayiş etdirməsi xalq oyunları ilə bu və ya digər dərəcədə səsləşir. Odur ki, ayrı-ayrı nağıl mətnləri üzərində müşahidələr bu barədə bir qədər ətraflı və aydın təsəvvür yaratmağa imkan vermiş olur.

“İsgəndər Zülqərneyn” nağılında göstərir ki, məşhur bir padşahın övladı olmur, o nə qədər rəmçi, dərviş, həkim çağırırsa dərindən əlac tapmır. Bir gün padşah aləmi-röyada görür ki, bir pirani qoca ona deyir ki, sən İsfahan padşahının qızını alsan övladın olacaq. Padşahın vəziri kəcavə bəzəyib öz adamları ilə İsfahana gedir. İsfahan padşahı elçiləri qəbul edir. Ancaq bildirir ki, gərək qızımın razılığını alam. Qız isə bildirir ki, mənim üç şərtim var, gərək onunla at minib, ox atam, ikinci şərtim odur ki, qılinc vurub gülüşəm, üçüncü şərtim də budur ki, gərək padşah suallarına cavab verə. Elçilər qızın sözlərini qayıdıb padşaha söyləyirlər. Vəzirin məsləhəti ilə padşah libasını dəyişib başqa ad altında qızın hüzuruna gəlir.

Nağılda bu tamaşa belə verilir:

“...Qız istədi geri qayıtsın, fikirləşdi ki, camaat nə bilir əhvalat nə yerdədi, hamı deyəcək yəqin qız qorxdu. Bir də cıdır düzünə, meydana o qədər adam yığılmışdı ki, iynə atsaydın yerə düşməzdi. Hamı bilirdi ki, qızla onu istəyən padşah at sürəcək. Bəli, hər ikisi atlanıb at çapdılar, bir-birindən qabağa keçə bilmədilər. Atın üstündə üzüyün içindən ox keçirdilər. Sonra başladılar bir-birinə qılinc vurmağa, gördülər qılıncdan da bir şey çıxmadı, əl atdılar qurşax tutdular, dizlərinə yerini kotan kimi eşdilər. Çox çətinliklə padşah qızın kəmərinə yapışdı vurdu yerə.

Padşah dedi:

– İndi sözün nədi?

Qız dedi:

– Sözüüm yoxdu, amma de görüm sən kimsən?

Padşah açıb əhvalatı söylədi.

Qız dedi:

– Onda üçüncü şərtimi də yerinə yetirsən, razılıx verərəm” (Azərbaycan nağılları 1963: 138).

Bu motiv dastanlarda da geniş yayılıb. “Kitabi-Dədə Qorqud”un “Bamsı Beyrək boyu”nda bu cəhət aydın görünür. Bamsı Beyrək keyik qova-qova nişanlısı Banuçiçəyin olduğu göy çəmənə gəlib çıxır. Tanınmasın deyə “yaşmaqanlıb” qabağa çıxan Banuçiçək onun nə üçün gəlmiş olduğunu soruşur:

“– Baybican bəgün bir qızı varmış anı görməgə gəldim” – dedi. Qız aydır: “Ol eylə adam degildir kim, sana görünə! – dedi. Amma mən Banuçiçəgin dadasıyam. Gəl, indi sənünlə ava çıxalım. Əgər sənün atun mənim atımı keçərsə, onun atını dəxi keçərsən. Həm sənünlə ox atalım. Məni keçərsən, anı dəxi keçərsən və həm sənünlə gürəşəlim. Məni başarsan, anı dəxi basarsan”, – dedi (KDQ 1988: 54-55).

Banuçiçəyin sözlərindən görünür ki, evlənmək istəyən qızla oğlan yarışmalı imişlər, bir-birini sınaqdan keçirməli imişlər. Ancaq sınaqdan keçən nişanlıya razılıq verirlərmiş. Yuxarıdakı epizoddan aydın görünür ki, Bamsı Beyrəklə Banuçiçəyin göbəkəsmə nişanlı olmaları belə bunu poza bilməmişdir.

Nağıl və dastanlarımızda bu mərasimin geniş əks olunduğunu qeyd edən Məmməd-hüseyn Təhmasib yazır:

“Lakin qədimlərdə evlənən oğlanın daha çox fiziki gücünü yoxlamaq, sınaqdan keçirmək, imtahan etmək zərurətinə əsaslanan bu müsabiqələr getdikcə öz yerini daha çox oğlanın aqlını, dərrakəsini, zəkasını, nə dərəcədə hazırcavab, tez-fəhm olduğunu yoxlama sınaqlarına tərk etməyə başlayır” (Təhmasib 1972: 82).

“Üçbiğ Kosa” nağlında ölüm döşəyinə düşən şah oğlanlarına vəsiyyət edir ki, mən öləndən sonra üç gün mənim qəbrimi qoruyun, bir də mənim elçi daşımın üstündə hər kim oturub qızımı istəsə, ona verin. Böyük qardaşlar şahın vəsiyyətinə əməl edə bilmirlər, kiçik qardaş isə onların əksinə olaraq ata vəsiyyətini layiqincə yerinə yetirərək üç sehirli ata və üç sehirli köməkçiyə sahib olur. Bunun nəticəsində də o qeyri-adi tapşırıqları yerinə yetirir.

Bu nağılda maraqlı məqamlardan biri cıdır tamaşası ilə bağlı məsələdir. Nağılda göstərilir ki, şəhərin ən böyük bəylərindən olan Firuz bəy üç gözəl qızını heç kimə vermir. O, şəhərin kənarında bir böyük xəndək qazdırıb içini su ilə doldurur, qızları xəndəyin o biri qırağına qoyub deyir ki, hər kim atını xəndəyin bu qırağından o biri qırağına sıçratsa qız onundur. Şəhərdə olan bəylərin, xanxandələrin oğlanları atlanıb xəndəyin qırağında at çapmağa başlayırlar. Heç kim atını xəndəyin o biri qırağına sıçrada bilmir. Padşahın böyük oğlanları da bu işin öhdəsindən gələ bilmirlər. Padşahın kiçik oğlu Şəmil bu şərti yerinə yetirə bilir. “...İki böyük qardaş atlanıb getdilər. Bunlar gedəndən sonra Şəmil durub töyləyə getdi. Atasının qavrı üstündən birinci gecə gətirdiyi qırmızı atı çıxartdı. Ata tumar verdikdən sonra evdən qırmızı yarağı götürüb ata süvar olub yel kimi rəvan oldu.

Xəndəyin qırağındakı adamlar gördülər ki, yuxarıdan bir atlı gəlir ki, atın ağzından qırmızı alov çıxır. Atın ayağı yerə dəymir. Hamı qırağa çəkilib Şəmilə yol verdi. Şəmil gəlib xəndəyin qırağına çatdı, atını bir aşağı, bir yuxarı çapıb elə sıçratdı ki, qırx addım da xəndəkdən o yana düşdü. Bir də atı qaytarıb, böyük qızı götürüb bir dəqiqədə gözdən itdi (Azərbaycan nağılları 1961: 160-161).

Kiçik qardaş ikinci gün yaşıl atla, üçüncü gün isə sarı atla meydana daxil olub o biri qızları da götürüb gətirir. O, meydanda igidlik göstərüb üç gözəl qızı gətirir. Böyük qızı böyük qardaşına, ortancıl qızı ortancıl qardaşına verir, kiçik qızı isə özü alır.

“Çil madyan” nağlında təsvir olunur ki, şah oğlu hər gün göy atını minib meydana çıxarmış. Şəhərin bütün yaxşı at minənləri də ora yığılarmışlar. Şah oğlu atlılarla cıdırı çıxarmış, cıdırda şah oğlunun göy atı bütün atları keçərmiş. Şah oğlu belə bir şərt kəsbmiş ki, cıdırda hər kimin atı göy atı keçsə, bacımı ona verəcəyəm. İlyas adlı kasıb bir oğlan arzu edir ki, elə bir at tapsın ki, o atla cıdırda şah oğlunun atını keçə bilsin. İlyas bacısının məsləhəti və tədbiri ilə dəryadan çıxan çil madyanı tapıb gətirir. Bacısının məsləhəti ilə şah oğlu ilə cıdırı çıxmaq qərarına gəlir:

“İlyas çil madyanı meydana sürdü, o vaxt yetişdi ki, şah oğlu göy atı oynadı deyirdi:

– Bir oğlan istərəm, atını sürsün, mənimlə cıdırı çıxsan. Göy atımı ötüb keçsin, mənimlə qohum olsun.

İlyas çil madyanı şah oğlunun göy atına yanaşdırıb dedi:

– Şah oğlu, sözüənə doğru çıxsan, mən sənənlə cıdırı çıxaram.

Şah oğlu dedi:

– Mənim sözüm sözdü. Atın mənim atını keçsə, sənənlə qohumam.

Şah oğlu ilə İlyas atları qoşalaşdırdılar. Çil madyan ağzını ayırıb, quyruğunu dik tutub götürüldü. Şah oğlunun göy atı nə qədər qaçdısa çil madyanın tozuna da yetişə bilmədi. Çil madyan mərəyə yetişdi, orada dayandı” (Azərbaycan nağılları 2004: 97).

Şah oğlu bir də cıdırı çıxır. Yenə çil madyan şah oğlunun göy atını yarı yolda qoyur. Meydana yığılan adamlar İlyasa “sağ ol” deyirlər. Şah oğlu dediyi sözdən dönmək istəyir. Ancaq bunu açıqdan-açığa eləmək istəmir. Odur ki, vəzirinin məsləhəti ilə İlyası çətin səfərlərə yollayır. Çil madyanın sayəsində İlyas şah oğlunun tələblərinə əməl edir. El içində hörmətdən düşəcəyini dərk edən şah oğlu məcbur olub bacısını İlyasa verir.

Nağıllarda qız və oğlan seçmə ilə bağlı maraqlı nümunələrə təsadüf olunur. Məlum olur ki, toydan əvvəl bəzi mərasimlər də keçiriləmiş. Oğlan seçən qız və ya qız seçən oğlan bu yolla arzusunu bildirir və bununla da onun istəyi aşkar olur. “Şahzadə və qurbağa” nağlında vəzirin məsləhəti ilə şah oğlanlarının kimə meyli olduğunu öyrənmək üçün torpağında olan bütün qızların sarayının qabağından keçməsinə əmr edir. Şah bu oyun-tamaşa vasitəsilə oğlanlarının arzusunu öyrənmək istəyir:

“Bəli, həmin günü şah əmr verdi, kəndbəkənd, şəhərbəşəhər carçılar hər yerə car çək-dilər ki, padşah oğlanlarını evləndirmək üçün qız seçəcək, sabah özünə güvənən nə qədər qız varsa, hamısı şahın sarayına gəlməli. Carçılar car çəkməkdə olsun, bu tərəfdən də padşah küçə-bacanı xalı-ziliynən, gül-çiçəynən çil-çiraxban bəzətdirib səhərisi günü üç oğlunun üçün də çıxratmışdı küləfrəngiyə. Oğlanların yanında atası, vəzir, vəkil, əyan, əşrəf oturmuşdular. Padşahın vilayətində nə qədər qəşəng qız varıydısa, hamısı gəlib bir-bir şahzadələr olan küləfirənginin qabağından naz-qəmzə ilə keçirdilər. Aradan bir az keçməmişdi ki, gördülər vəzirin qızı gəlir. Qız gəlib küləfirənginin qabağından keçəndə padşahın böyük oğlu almanı atdı vəzirin qızına. Bir az keçməmiş gördülər vəkilin qızı budu bir şəstnən gəlir ki, elə bil tovuz quşudu. Padşahın ortancıl oğlu da əlindəki almanı vəkilin qızına atdı. Şahın yanındakı adamlar hər iki qardaşa “əhsən, bərəkallah” dedilər.

Axırda növbə gəldi kiçik qardaşa. Bu qardaş da almanı əlində hey atıb-tuturdu. Hamı gözlüyürdü ki, elə kiminsə qızına atacaq” (Azərbaycan nağılları 1963: 216).

Buradan görünür ki, alma kimə atılıbsa, onunla evlənmək qaçılmazdı, hətta şahzadələr də bu addımı atıbsa, daha onu pozmaq, qərarı dəyişmək mümkün olmamış, buna qarşı çıxmaq adət-ənənəyə qarşı çıxmaq kimi qiymətləndiriləmiş. “Şahzadə və qurbağa” nağılında kiçik qardaşın atdığı alma arzu edilməz olduğu üçün hamı məyus olur.

Bu nağılda üçüncü seçim iki əvvəlkindən fərqlənir, qəbul edilmiş prinsiplərə uyğun gəlmir, kiçik qardaşın atdığı almanın arzu olunmaz bir varlığa dəyməsi ilk baxışda qeyri-adi görünür. Lakin bundan sonra qəhrəmanların sınaqması ilə bağlı motivlər gəlir ki, bununla da onların əsl siması üzə çıxır, daha doğrusu, sınaqlardan çıxıb bilən nişanlı əsl qəhrəman, sınaqlardan çıxıb bilməyən nişanlı isə yalançı qəhrəman funksiyasında çıxış edir.

Nağıllardan məlum olur ki, şahzadələr səfərə çıxanda üstü inci-muncuq ilə bəzədilmiş libas geyirlərmiş. Bunun üçün xüsusi məclis düzəldilib tamaşa göstərilərmiş. Burada qızlar-qadınlar öz bacarıqlarını nəgmə oxuya-oxuya göstərərmişlər. “Nar qızı” nağılında bu motiv belədir:

“O zaman qayda beləydi ki, şahzadələr səfərə gedəndə üstü inci-muncuq ilə tikilmiş paltar geyirlərmiş. Odu ki, şahzadə bir dəstə paltar alıb əmr elədi ki, şəhərdə nə qədər inci-muncuq tikməkdə ustad arvad varsa, gəlib bunun paltarına inci-muncuq tiksinsinlər.

Bu xəbəri eşidəndə Nar qızı qarına yalvardı ki, qarın buna da izin versin, gedib padşahın paltarına inci-muncuq tiksinsin. Qarın izin verdi.

Xülasə, arvadlar, qızlar şahzadənin evinə toplandılar. Şahzadənin arvadı inci-muncuqları gətirib ortaya qoydu. Arvadlar da növbə ilə, oxuya-oxuya tikməyə başladılar” (Azərbaycan nağılları 1962: 119-120).

Növbə Nar qızına çatır. O da inci-muncuq düzə-düzə oxumağa başlayır. Şahzadə də pəncərənin qabağında otutub onlara qulaq asır. Nar qızı oxuyanda vəzir də gəlib çıxır. Nar qızı başına gələnəri oxuya-oxuya onlara çatdırır. Hər şey aydın olur. Şahzadə inci-muncuq məclisində əsl həqiqəti bilir. Nar qızı xoşbəxtliyə çatır, qara-qarabaş isə əməllərinin cəzasını çəkir.

Bu motiv qeyri-adi adaxlıdan bəhs edənə nağıl süjetləri üçün səciyyəvidir. Belə nağıllardan biri də “Ölü Məhəmməd” nağılıdır. Bu nağılda da eyni motivə təsadüf olunur:

“Bir gün yenə ölü Məhəmməd dedi:

– Mənə incidən bir padşahlıq xələti düzdürün.

Vəzir, vəkil xələt düzmək üçün bir dəstə qız yığıb bunlara bir xeyli inci verdilər. Qızlar inci düzməyə gəldilər. Həmin qarına xəbər göndərdilər ki, qızını inci düzməyə gətirsin.

Qarın qızını götürüb Məhəmmədin sarayına gəldi. Qarının qızı o biri qızlardan oturmaq istəməyə başladı. Ölü Məhəmməd evin bir tərəfində oturub qızların danışdığı sözlərə qulaq asırdı. Qızlar öz başlarına gələn qəziyyəni deyə-deyə inci düzməyə başladılar.

Ölü Məhəmmədin arvadı həmin köçdən tapılma qız, oğlunu qucağında tutub inci düzən qızlara tamaşa edirdi. Qarınan gələn qızı həmin qızı görəndə kimi tanıdı, ürəyi tövşəməyə düşdü. Hər qız öz başına gələn qəziyyəni nağıl eləyə-eləyə öz incisini düzürdü. Qarının qızı da yavaş-yavaş öz qəziyyəsinə danışmağa başladı...” (Azərbaycan nağılları 1961: 253).

Süjeti yuxu və onun yozulması üzərində qurulan “Dərzi şagirdi Əhməd” nağılı da oyun və əyləncə xarakterli motiv və epizodları ilə diqqəti cəlb edir. Qonşu padşah ölkənin padşahının qızını istəyir, padşah buna razı olmur, onda qonşu ölkənin padşahının tələbi ilə oyun-tamaşa düzəldilir, onların tələblərinə uyğun olaraq cavab verilməlidir. Bu səhnə üç dəfə təkrar olunur. Onların biri belədir: Firəng padşahının elçiləri bir boyda, bir rəngdə üç at gətirirlər, atların biri bir yaşar, biri iki yaşar, biri üç yaşardır. Tələb edirlər ki, ya gərək bunlara cavab tapasınız, ya dava edək, ya da padşah qızını Firəng padşahının oğluna verə. Hamı meydana yığılır. Əhməd bu oyun-tamaşada qalib gəlir:

“Onda yetişib gördülər ki, Şah Abbas, vəzir Allahverdi xan və bütün əyan-əşrəf də təzəcə gəliblər. Firəng padşahının vəziri də atları çəkdirib meydanın bir tərəfində bağlayıbdı.

Şah Abbas car çəkdirib bütün İsfahanı işdən xəbərdar eləmişdi. Ona görə İsfahan əhli də böyükdən kiçiyə, arvaddan kişiyyə meydana idi. Əhməd özünü yetirib bir qab süd, bir çanaq arpa, bir bağ yonca istədi. Fərraşlar bir qab süd, bir torba arpa, bir bağ da yonca hazır eləyib meydanın bir yerində qoydular. Atlar arpanı, südü və yoncanı görəndə üçü də dartınıb az qaldı mıxları çıxartsınlar. Əhməd də lap başda südü, sonra yoncanı, sonra da arpanı qoydurmuşdu.

Əhməd atların özünü yeyib-tökməsini görəndə bildi ki, atları açmağın vaxtıdır. Ona görə əmr elədi atları açdılar. Üçyaşar at açılan kimi nə südə dərbənd oldu, nə də yoncaya, düz özünü saldı arpanın üstünə. İkiyaşar at südün yanından keçib başladı yoncanı yeməyə, biryaşar at da özünü südün üstünə salıb başladı xopha-xopnan içməyə.

Əhməd bunları görəndə gülə-gülə keçib atların qabağına dedi:

– Bax, bu üçyaşardı, – ondan ötüb yonca yeyən ata yaxınlaşdı. – Bu ikiyaşardı. Sonra süd içən atı da görkəzdi. – Bu da biryaşardı.

Firəng padşahının vəziri təsdiq edib dedi:

– Düzdü.

Camaat bu sözləri eşidəndə yerbəyerdən hamısı Əhmədə əhsən deyib ona dua edə-edə dağıldılar.

Firəng padşahının vəziri yenə bikef, məlul qoşunu da götürüb suyu süzülə-süzülə düşdü yola (Azərbaycan nağılları 1961: 219-220).

“Pişik və padşah” nağılının süjeti bütövlükdə oyun üzərində qurulub. Bu nağılda təsvir olunur ki, bir tacir gəlib başqa bir vilayətə yetişir. Bu vilayətdə də belə bir qayda varıymış ki, bura gələn tacir padşaha layiqli bir hədiyyə apararmış, padşah da gecə onu qonaq edib, onunla nərd oynayarmış. Bu tacir də qiymətli bir parçanı xonçaya qoyub padşahın hüzuruna aparır. Padşah qonaqlıqdan sonra tacirə deyir:

“– Gəl mənimlə nərd oynayaq. Mənim bir pişiyim var, axşamdan səhərə kimi quyruğunun üstündə yeddi çırağ saxlayır. Mən o pişiyi çağıraram. Hərgah axşamdan sabaha kimi quyruğunun üstündə yeddi çırağ saxladı, onda dövlətinin cümləsi mənim olsun, yox, saxlamasa, onda mənim xəzinəmin təmamisi sənin olsun.

Tacir əlacsız qalib şərti qəbul edir” (Azərbaycan nağılları 1960: 302).

Onlar üç gün, üç gecə nərd oynayırlar. Padşah tacirə qalib gəlir. Onun var-dövlətini alıb, özünü də zindana saldırır. Bundan xəbər tutan tacirin arvadı bir neçə siçan tutdurub bir sandığa doldurur, kişi paltarını geyinib həmin vilayətə yola düşür. O, padşahın hüzuruna yollanır, özü ilə gətirdiyi siçanları nökrələrinə verib tapşırır ki, mən padşah ilə nərd oynayanda siçanları qapının arasından bir-bir içəri buraxın.

Tacir arvadı padşahla nərd oynayanda nökrələri onun tapşırığını yerinə yetirir. Beləliklə, tacir arvadı padşaha üstün gəlir. Ərini onun əlindən qurtara bilir.

“Kosa-kosa” xalq oyununda köhnə ilin yeni illə əvəz edilməsi əks olunur. “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılı da bu baxımdan maraqlı süjeti ilə seçilir. Nağılda təsvir olunur ki, bir keçinin Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm adlı üç balası var imiş. Keçi hər gün gedib otlayıb gələmiş, balalarını da yemləmiş. Hər gün də balalarının yanına gələndə ağzında su, buynuzunda ot, məməsində süd gətirdiyini deyərmiş, balaları da bu sözləri eşidib qapını

açarlarımı. Çünki keçi dönə-dönə balalarına tapşır ki, qurd sizi aldadıb yeyər. Ancaq hiyləgər qurd günlərin bir günü keçinin sözlərini öyrənib onun balalarını aldada bilir. O, keçinin balalarından birini – Məngülümü yeyir, keçinin o biri balaları isə qaçıb gizlənilər. Keçi balasını xilas etmək üçün qurdu savaşa çağırır. Aman verməyib onun qarnını cırır, Məngülümü də götürüb geri qaydır (Azərbaycan nağılları 2004: 49-53).

Bu nağılda keçi ilə balaları xeyiri, qurd isə şəri təmsil edir. “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm”ü sehirli nağıllara yaxınlaşdıran başlıca cəhət onda axmaqlıq və kələkbazlıq motivinin zəifliyidir. Keçi canavara hiylə, fırlıdaq vasitəsilə yox, açıq vuruş yolu ilə qalib gəlir.

“Kələkbazlıq və axmaqlıq motivi heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllara xüsusi komiklik gətirir və əks qütblərin yaxınlaşma və qovuşmasında, eyni bir aləmin fiqurlarına çevrilməsində hoqqabazlıq mühüm rol oynayır. Bir heyvanın yox, bütün heyvanların gülüş hədəfinə çevrilməsi obrazlara arasında yaxşı-pis bölgülərini pozur, onlardan hansınınsa mütləq müsbət obraz kimi qəbul etmək çətinləşir. Bütövlükdə xalq gülüş mədəniyyəti üçün səciyyəvi olan çoxmənalılığın arxaik kökləri heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda özünü aydın şəkildə göstərir (Kazımoğlu 2006: 12-13).

Bu nağılın obrazları heyvanlar aləmini təmsil edir. Onların arasındakı qarşıdurmanı əks etdirir. Bu nağılı süjet və kompozisiya quruluşuna görə də heyvanlar haqqındakı nağıllar sırasına daxil etmək olar. Hadisələrin inkişafında dialoqlar üstünlük təşkil edir, nəzm parçaları da nağıla xüsusi bir ahəng verir, nağılın ümumi məzmununa xələl gətirmir.

Vəhşi heyvanlarla digər heyvanların qarşıdurmasını əks etdrən nağıllarda hadisələr vəhşi heyvanların deyil, əks tərəfin üstünlüyü ilə sona yetir. “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılında da bu cəhət özünü qabarıq şəkildə göstərir, keçi qurdla mübarizədən üstün çıxır.

M.Seyidovun bu nağıl haqqındakı qənaətləri bir çox nağıllar kimi “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılının da əski inam və görüşlərdən qidalandığını söyləməyə əsas verir. Müəllif “Yaz bayramı” əsərində yaz bayramının mifoloji köklərini axtarır, yazın və onun istisinin gəlişinə Xızır (Xızır İlyas), “Kosa-kosa” törəni ilə yanaşı “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılının da yaranmasının təsadüfi olmadığını göstərir. O, türk xalqlarının evlənmə ilə bağlı oyunlarından birinin börtü (qurd) və keçi (qoyun) oyunu olduğunu, bu oyunun vaxtı ilə yazın gəlməsi ilə bağlı törən olduğunu, tarixi-ictimai hadisələrin təsiri ilə oyuna çevrildiyini, buna baxmayaraq öz ilkin səciyyəsinə saxladığını ehtimal edir. “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılının da yaz bayramı təqvim anlayışı ilə sıx bağlı olduğu qənaətinə gəlir:

“... Nağılda Yazla – Keçi ilə Qışın – Qurdun savaşı verilir. Qurd yazın ilk ayında, havalar hələ soyuq ikən Keçinin balasını, başqa szölə desək, yazın ilk ayını “yeyir”. Onu soyuğa tutur. Ancaq Keçi – Yaz güclənəndən sonra o, vuruşda qurdu yenir – məhv edir. Keçi yazın ilk ayını Qurdun – Qışın qarnından çıxarır.

... Yazla qışın mübarizəsi başqa türk xalqlarının da yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Səhirlərdəki “Munqıs Kardjax” nağılı buna misal ola bilər. Nağıl “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm”-dən az-çox fərqlənir, ancaq ümumi məzmun, ideya birdir, yaxındır” (Seyidov 1990: 92-93).

Keçi obrazının iştirak etdiyi nağıllardan biri də “Çıraqlı İsa” (Azərbaycan nağılları 2004: 211-218) nağılıdır. Bu nağılın qəhrəmanı İsa acgöz darğa və qazı ilə üz-üzə gətirilir. Nağılda sehirli toppuz mühüm yer tutur. Bu nağılın qısa məzmunu belədir: Bir qarı nəvəsi İsa ilə yoxsul ömür sürürmüş. Onların yeganə dolanacaq mənbəyi isə bircə keçiləri imiş. Bu keçinin südünün dadını bilən darğa qazı ilə əlbir olub keçini zorla onların əlindən alır. Nənəsinin məsləhəti ilə İsa gedib qeyri-adi varlıqdan sehirli toppuz alır. Bu toppuzu əlində tutan kimi alışıb yanır, hara istəyirsə onu ora aparır, kimin üstünə buraxırsa həmin adamı ölüncəyə qədər döyür. Odur ki, hamı onu “Çıraqlı İsa” deyər çağırır. Sehirləyici toppuzun köməyi ilə İsa keçini geri qaytarır, nənəsi ilə yenə keçinin südü ilə dolanmağa başlayırlar. Darğa ilə qazı küpəgirən qarının köməyi ilə bu toppuzu ələ keçirib keçini onlardan alırlar. Yeni bir toppuz tapan İsa darğa və qazını ölüncəyə qədər döyüb keçini geri qaytarır.

Göründüyü kimi, bu nağıl öz süjetinə, obrazlarına görə “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağılından fərqlənir. Şeirli nağıllar sırasında durur. Ancaq hər iki nağıl kökünü, özülünü əski inamlardan alır. “Çıraqılı İsa” nağılımın da ilkin variantında qışla yazın əvəzlənməsi hadisəsinin öz əksini tapmasını ehtimal edən M.Seyidov yazır:

“Bizcə, nağılda keçiyə yazın və onun məhsulunun bəlgəsidir. Elə buna görə də keçinin südü çıraqılı İsanın və nənəsinin dolanacağıdır. Keçi (yazın məhsulu) kimdə olursa, o da yaxşı dolanır. Çıraqılı İsayə keçiyə – yazı, yaz məhsuluna yiyələnmək üçün odlı toppuz yardım edir. Bizcə, odlı toppuz günəşin bəlgəsidir. Mifik təfəkkürə görə, Günəş yamanı qovur, kimsəsizlərə yardımını əsirgəmir. Bizcə, nağılın yarandığı ilk çağlarda burada əksliklərin mübarizəsi verilmişdir. Deyəsən, nağılın lap ilkin variantında qışla yazın əvəzlənməsi təbii hadisəsi öz əksini tapmış, sonradan dəyişilmişdir” (Seyidov 1990: 85).

Bu nağılda İsa acgöz darğa və ədalətsiz qazı ilə üz-üzə dayanır. Onlara üstün gəlmək İsanın imkanı xaricindədir. Hadisələrin gedişində şeirli əşya – toppuz mühüm yer tutur. Topuz kimin əlinə keçirsə, o tərəf üstün gəlir. Son anda toppuz İsanın – xeyirin əlinə keçir və o, şərə – darğa və qazıya üstün gəlib öz arzusuna çatır. Dolanışıq mənbəyi olan keçini onların əlindən ala bilər.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycan nağılları (1960). Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı
2. Azərbaycan nağılları (1961). Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı
3. Azərbaycan nağılları (1962). Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı
4. Azərbaycan nağılları (1963). Bakı: Azərbaycan EA nəşriyyatı
5. Azərbaycan nağılları (2004). Bakı: Çıraq
6. Kazımoğlu M. (2006). Xalq gülüşünün poetikası. Bakı: Elm
7. Seyidov M. (1990). Yaz bayramı. Bakı: Yazıçı
8. Təhmasib M. (1972). Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm

MAHMUD KAŞĞARININ “DİVANÜ LÜĞAT-İT TÜRK” ƏSƏRİNDƏ OYUN VƏ ƏYLƏNCƏLƏR

Pərinaz Sadıqlı

AMEA Arxeologiya və Etnoqrafiya İnstitutunun doktorantı

GAME AND ENTERTAINMENTS IN THE MAHMUD KASHGARI'S “DIVANU LUGAT-IT-TURK”

Summary

Mahmud Kashgari's "Divan" is a very valuable historical source for learning Turkic people spiritual culture. In the "Divan" we can notice some folk game and entertainments: chovkan, knuckle-bones, rope-dancing, wrestling etc.

In the article the information about games and entertainments comparing with contemporary literatures is investigated. In the results of searchings the definite impression about Turkic people folk game and entertainments belonging to the early middle ages are created.

Key words: *Mahmud Kashgari, "Divan", folk, game, entertainment, chovkan, wrestling.*

ИГРЫ И РАЗВЛЕЧЕНИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИИ МАХМУДА КАШГАРИ «ДИВАНУ-ЛУГАТ-ИТ ТУРК»

Резюме

«Диван» Махмуда Кашгари является ценным историческим источником в изучении материальной культуры тюркского народа. В «Диване» встречается названия ряда народных играх и развлечений: човкен (çövkən), ашыг-ашыг (aşıq-aşıq), канатоходец (kəndirbazlıq), единоборство (güləş) и др. В результате исследований создано конкретное представление о народных игр и развлечений тюркского народа в ранних средних веках.

Ключевые слова: *Махмуд Кашгари, «Диван», игра, народ, развлечения, човкен (çövkən), ашыг-ашыг (aşıq-aşıq), канатоходец (kəndirbazlıq), единоборство (güləş).*

Öncədən demək lazımdır ki, Mahmud Kaşğarının "Divan"ında "oyun" sözü bu gün dilimizdə işlənən "oyun" şəklində yazılmışdır (Kaşğari 2006: I, 150). Bu söz türkməncə, qırğızca, noqayca, qaraqalpaqca "oyun", qazaxca "oyın", altayca, teleütce, şorca və soqayca "oin", qazan tatarlarında "uyn", Kırım tatarlarında "uin" formalarında işlənir (Nevzat 2002: 37).

"Divan"da türk xalqlarının erkən və orta əsrlərə aid oyun və əyləncələri haqqında müəyyən bilgilər verilmişdir. "Divan"da oyunla bağlı rast gəlinən bir atalar sözü xüsusilə böyük maraq doğurur: "Kurtğa büdhiik bilməs, yerim tar ter-qarı oyun bilməz, yerim dardır deyər" (Kaşğari 2006: III, 241). Bu atalar sözü bu gün bizim tez-tez işlətdiyimiz "oynaya bilməyən yerim dardır deyər" atalar sözü ilə eynidir. Bu gün türklərdə həmin atalar sözü bu cür ifadə edilir: "oynamayan gəlin yerim dardır demiş" (Nevzat 2002: 39). Bu da Azərbaycan və türk xalqlarının ortaq mənəvi mədəniyyətə sahib olmalarını göstərir.

"Divan"da haqqında danışılan oyunlardan biri çövkəndir. Çөгən "çөгөн-çевген" türklərin Orta Asiyada ixtira etdikləri və atla oynadıqları milli oyunlardan biridir. "Çevgən" sözünün mənası "ucu əyri dəyənək" deməkdir. Türkiyənin bəzi bölgələrində bu oyuna çevgan, tubuk, tuy, bandal və ya çukanyon da deyilirdi. Oyun meydançasının kənarlarına çəkilən xətt və qapı daşlarının arasına çəkilən ip isə "Divan"da olduğu kimi "tasal" adlanmışdır. Oyunda oynanılan top söyüd və ya ağcaqayın ağacından hazırlanaraq, üzəri dəri ilə örtülürdü. Bu topa "quy" adını vermişdilər (www.tarihbilimi).

"Divan"da çövkən oyununun izahı geniş şəkildə verilmişdir. Çövkən sözü "çөгөн" formasında yazılmışdır (Kaşğari 2006: I, 400). Oyunun adı oyunçuların topu vurmaq üçün əllərində tutduqları ağac dəyənəyin adından götürülmüşdür. "Ol çөгөн əgtürdi-o, çövkən

əydirdi” (Kaşğari 2006: I, 263), “ol manqa çögən əgişdi-o mənə çövkən əyməkdə kömək etdi” (Kaşğari 2006: I, 236), “olar bir-birigə topik yuvuşdı-onlar bir-birinə top yuvarladılar (Kaşğari 2006: II, 70), “ol məninq birlə topik kəpışdı-o mənimlə top qapışdı” (Kaşğari 2006: II, 121) “Divan”da çövkən oyunu ilə bağlı rast gəlinən ifadələrdir.

Çövkən oyununda cızılmış sahə “tasal” (Kaşğari 2006: I, 392), çövkənlə vurulan top, topaç “topik” (Kaşğari 2006: I, 381) sözləri ilə ifadə olunmuşdur. “Bandal” ağacdan yuvarlaq şəkildə çıxarılan bir parçadır. Uşaqlar bunu yandırandan sonra közünü gecələr bir-birinə vurur, atırlar. Buna “ot bandal” deyilir ki, bununla çövkən oyunu zamanı oynayırlar (Kaşğari 2006: I, 465). Çövkən oyununda topu gərilməmiş ipdən keçirən adama ipək qumaşdan nəmər, xələt verirdilər və buna “tanquk” deyirdilər (Kaşğari 2006: III, 317).

Feyzi Halıcı çövkən oyununu araşdırarkən, çövkən oyunçusuna çevganbaz, dəyənəklə çövkən topuna vurana çevganzen, oyunçulara xidmət göstərənlərə isə çevgandar deyildiyini qeyd etmişdir (Feyzi 1993: 295).

Azərbaycanda çövkən oyununa qədimlərdən böyük həvəs olmuşdur. T.Babayev oyunun izahını belə vermişdir: oyun uzunluğu 90-150 m, eni 60-120 m olan bir meydançada oynanırdı. Bu oyun zamanı iki atlı dəstə topu uc hissəsi əyri olan çövkənlə rəqibinin qapısından keçirməlidir (Azərbaycan etnoqrafiyası 2007: 488). Çövkən oyunu həm atla, həm də piyada oynanırdı. Atla oynamağa daha çox üstünlük verirdilər. Çünki çövkən oyununu atla oynamaq oyunçulardan daha böyük bacarıq və ustalıq tələb edirdi. XII yüzilliyin ortalarında Bağdadda keçirilən bir şənlikdə Sultan Səncər Has Bəyin çövkən oynamasına heyran qalmışdır. Əsl adı Bəy Arslan olan Has bəy Azərbaycandakı oğuz bəylərindən Bələngərinin oğlu idi (Faruk 1993, 4). Çövkən oyununda kişilərlə bərabər qadınlar da iştirak edirdilər. Bu oyun bəzi qaynaqlarda “kuyiçovgan”, “çomaq oyunu” və “çövğanbazi” da adlanmışdır. Oyunda əsas məqsəd topu dəyənəklə rəqibin qapısına vurmaqdır. Çövkən oyunu gürcülərdə çexenburti, taciklərdə küy bizən və küy bozi, ərəblərdə suvlcan, farslarda küy və çövkən adlanırdı (Dadaşzadə 1985: 154). Türklərdə isə hazırda yenə də çevgen adlanır. Türkiyədə “ə” hərfinin ləğvindən sonra “çevgən” sözü “çevgen” şəklinə düşmüşdür.

Zorxana oyunlarının bir növü olan güləş haqqında da “Divan”da müəyyən məlumatlar verilmişdir. “Divan”da güləş “çalış” (Kaşğari 2006: I, 372) və “kürəş” (Kaşğari 2006: I, 459) kimi verilmiş və bu söz güləş, sarma, badalaq kimi izah olunmuşdur. “Ol məninq birlə çalışdı, o mənimlə güləşdi” (Kaşğari 2006: I, 372), “ol aninq adhakın bağdattı-o onun ayağını güləşdə sarmaya saldı” (Kaşğari 2006: I, 315), “ol aninq adhakın badğadı-o onun ayağını güləşdə sarmaya saldı” (Kaşğari 2006: III, 261), “ol məninq birlə boyun kadhırdı-o mənimlə birlikdə boyun qanımaqda, əyməkdə yarışdı” (Kaşğari 2007: II, 225) “Divan”da güləşlə bağlı rast gəlinən ifadələrdir. Bu sözə türkcənin bəzi ləhcələrində küreş və gərəş formalarında rast gəlirik. Qərb türklərinin güreş və ya güləş formasında işlətdikləri bu söz digər türklərdə aşağıdakı şəkillərdə söylənmişdir: moğolca “güra”, çağatayca “küreşmek, küleşmek”, tatarca “kirte, küreş, küreşü, küreşmek”, çuvaşca “küreş, güreş”, yakutca “küres” (Atıf 1993: 1-2). Kırım türkləri də güləşə “küreş” deyirlər. Eyni zamanda bayram və toy şənliklərində də güləşdən istifadə olunduğu məlumdur. Xüsusilə hökmdarların, vəzirlərin güləşə xüsusi maraq göstərməsi nəticəsində, güləş atçılıq və oxatma kimi saray idman növlərindən birinə çevrilmişdir. Güləşin tarixi insanın yaranma tarixi qədər qədimdir (Abdulkadir 1996: 317).

“Divan”da rast gəlinən “Kız birlə kürəşmə, kısrak birlə yarışma-qızla güləşmə, qısrarla yarışma” atalar sözündən aydın olur ki, kişilərlə bərabər, qadınlar da güləşirdilər (Kaşğari 2006: I, 459). “Dədə Qorqud” dastanında da güləş sözü gürəş şəklində işlənmişdir. “Dədə Qorqud” dastanında da qadınların güləşməsi ilə bağlı epizodlara rast gəlinir. Beyrəklə Banıçıçəyin güləşməsi buna ən yaxşı nümunədir.

“Divan”da rast gəlinən “ər yıpladı-adam ip üstündə kəndirbazlıq elədi” ifadəsindən aydın olur ki, orta əsrlərdə geniş yayılan oyunlardan biri də kəndirbazlıq olmuşdur (Kaşğari 2006: III, 275). M.Allahmanlı Azərbaycanın qərb bölgəsində ən çox yayılan oyunlardan birinin kəndir-

bazlıq olduğunu yazmışdır. Kəndir iki tərəfdən haçalı ağac üzərindən çəkildi (Allahmanlı 2011: 93). Kəndirbazlıq bu gün də Azərbaycanda geniş yayılmış oyunlardan biridir. Novruz bayramının mərasimləri arasında da kəndirbazlıq və güləşin öz yeri var.

“Divan”da qız uşaqlarının insan şəklində düzəldərək oynadıqları bəbək, oyuncaq “kudhurçuk” (Kaşğari 2006: I, 479) və “oxşağı” (Kaşğari 2006: I, 194) adlanmışdır. Hazırda bu oyuna Özbəkistanda “kourçak” formasında rast gəlinir. Kourçak sözünün mənası kukla, hazırlanma bəbək deməkdir. Bu oyunu adətən 3-4 yaşındakı qız uşaqları oynayırdılar. Bu bəbəkləri anaları və ya özləri ağac və ya bezdən hazırlayırdılar. Qız uşaqları bəbəklə oynayan zaman bir neçə xalq mahnısı oxuyurlar. Onlardan bir neçəsini nümunə göstərmək olar:

Menim almam
Almalar nakşı
Menim balam
Yahşından yahşı.

Bir kourçağım bar
Kette başlı
Kette başlı nemesi
Kalem kaşlı (Mevlut 1997: 94-95)

Türkmənistanda isə qız uşaqlarının oynadıqları bu oyun “gurcakgoş” adlanır. Bu söz də eyni mənanı verir. Bu oyunu da 3-4 yaşlarındakı qız uşaqları oynayırlar (Mevlut 1997: 133). Hər iki izahdan aydın olur ki, bu oyun yuxarıda “Divan”da izahını verdiyimiz oyunun eynisidir.

“Divan”da rast gəlinən uşaq oyun növlərindən biri “cöyüz-cöyüz” oyunudur. “Divan”da uşaqların cöyüz-cöyüz oynadıqları çökəklik, açılmış çuxur “ətəç” (Kaşğari 2006: I, 125) və “ətəçlik” (Kaşğari I 2006, 206) formalarında izah olunmuşdur. Ramiz Əskər qeyd edir ki, bu, kəndlərdə “beşdaş”, “qələmdaş”, “qərcmə-qaya” adı verilən oyundur.

“Divan”da izahı verilən uşaq oyunlarından biri də “ötüş” adlanır. Bu uşaq oyununda uşaqlar dairəvi otururlar. Onlardan biri yanındakı uşağı itələyir və ona “ötüş-ötüş” deyir. Bu ifadənin mənası “mənim sənə ötürdüyüm zərbəni sən də özündən sonrakına ötür” deməkdir (Kaşğari 2006: I, 131).

“Divan”da rast gəlinən uşaq oyun növlərindən biri də aşıq oyunudur. “Aşıq oyununda aşıq yanı üstə düşüb çuxur üzü yuxarıda olduqda “çik turdı” (Kaşğari 2006: I, 346), oyunda aşığın belinin yuxarı düşməsi isə “bök” adlanır. Buna “cik bök” də deyilir” (Kaşğari 2006: III, 137). Bu ifadələrdən aydın olur ki, aşıq əsasən yanı üstə və yuxarı istiqamətlərdə düşür. “Divan”da eyni zamanda “ol məninq birlə aşuk sürtüşdi-o mənimlə aşıq sürtməkdə, aşığı sürtərək üzünü aşındırmaqda yarışdı” ifadəsinə də rast gəlinir (Kaşğari 2006: II, 218). Aşıq-aşıq oyunu Azərbaycanda qədim dövrlərdən bəri oynanılan oyun növlərindən biridir. T.Səlimov Şağani aşıq-aşıq oyunu haqqında ətraflı məlumat vermişdir. Bu oyun əsasən yaz aylarında oynanılır. Ancaq qoyun aşıqlarından istifadə olunur. Aşığ dörd üzdən, bel və dal hissədən ibarətdir. Aşığın çökük, qıraqları nisbətən yuxarı qalxan hissəsi “alçı”, bu üzün əks tərəfi “dağan”, yan üzlərə-çökük (qarın) tərəfinə “cik”, şiş tərəfinə isə “bik” deyilir. Yerə atan zaman bəzən aşıq dalı yerdə, ağız isə yuxarıda dayanır və yaxud da əksinə olur. Buna “toxa” deyilir (Səlimov 1993: 26). “Cik” və “bik” ifadələrinə yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi “Divan”-da “cik” və “bök” formalarında rast gəlinməsi bu oyunun ortaq türk xalqlarına məxsus olduğunu bir daha göstərir. Xalq arasında işlədilən “cikinə-bikinə bələd olmaq” ifadəsinin öz mənşəyini bu oyundan götürdüyünü deyə bilərik.

Qazaxıstanda aşıq oyunları ilə bağlı rast gəlinən məlumatlar olduqca maraqlıdır. Onlar aşığın üst girintili, çıxıntılı çuxur hissəsinə “alşı”, alşının zıt tərəfinə “tayke”, yan tərəfindəki çuxura “buk”, qarşısındakı çıxıntılı hissəyə isə “şık” adı vermişlər. Aşıq yerə düşən zaman çuxur tərəfinin (buk) yan durmasına “şıge” deyilirdi. Qazaxıstanda aşıq oyununun bir neçə növü var. Onlardan biri də “xanım izin” (hanım dat)dir. Bu oyun stol, kilim və ya xalçanın

üstündə oynanılır. Oyunçular dairə şəklində oturaraq oyuna başlayırlar. Aşığın alçı düşən oyunçu “Xan”, tayke düşən “Vəzir”, şigə düşən oyunçu isə “Oğru” olur. Vəzir oğrunun əlindən tutub xanın yanına aparmağa çalışır, oğru getmək istəməsə də axırda gedir. Vəzir oğruyla xanın yanına gələndə belə deyir: mənim Xanım, oğrunu tutub gətirdim, ona ən böyük cəzayı vermək gərəkdir. Cəza olaraq oğruya şeir söylədir, mahnı oxudurlar. Yenidən aşıq atılır və oyun belə davam edir (Mevlut 1997: 40-41).

Azərbaycanın qərb bölgəsində rast gəlinən aşıq-aşıq oyununun formalarından biri “xangizir” adlanır. Oyunçular xan və giziri seçmək üçün toplaşır aşıq atırlar. Kimin aşığı “alçı” dursa, onu xan, kimin aşığı “dağan” dursa, onu gizir seçirlər. Aşığı yastı düşəni isə oğru adlandırırlar. Azərbaycanın qərb bölgələrində və Qazaxıstanda aşıq-aşıq oyununun bu formasının mövcudluğu və oxşarlığı həm bu oyunun tarixinin qədimliyini, həm də türk xalqlarının ortaq bir mədəniyyətə sahib olduqlarını göstərir.

Aşıq oyunu Qırğızıstanda da geniş yayılan oyunlardan biridir. Burada aşığın yan tərəfindəki çuxur hissə “bökö”, yan tərəfindəki çıxıntılı şişkin hissə “çik”, aşığın üst tərəfindəki çuxur hissə “alşı”, aşığın alçı tərəfinin qarşısındakı düz tərəf isə “too” adlanır (Mevlut 1997: 61). Sadaladığımız bu adlara “Divan”da olduğu kimi rast gəlinir.

Aşıq oyunu Özbəkistanda “aşık vurdu” adı ilə tanınır. Bu oyun iki oyunçu ilə oynanır. Əgər aşığını vurarsa, o oyunçunun belinə minir, aşığın yanına gedirlər. Vura bilməsə isə o biri oyunçunun belinə minərək aşıqların yanına gedirlər. Oyun belə davam edir (Mevlut 1997: 83).

“Divan”da izah olunan uşaq oyunlarından biri də “münqüz-münqüz-buynuz-buynuz” adlanır. Uşaqlar çayın kənarında oturur, ayaqlarının arasına yaş qum doldururlar, sonra əlləri ilə quma vururlar. Onların başçısı “münqüz-münqüz” deyir, uşaqlar isə “nə münqüz” deyə soruşurlar. Başçı buynuzlu heyvanları bir-bir saymağa başlayır, uşaqlar da təkrar edirlər. Başçı birdən dəvə və eşşək kimi buynuzsuz bir heyvanın adını çəkir. Uşaqlardan kim həmin heyvanın adını təkrar etsə, onu çaya atırlar” (Kaşğari 2006: III, 316). “Divan”da “karağunu” (Kaşğari 2006: III, 228) və “çənqli” (“çənqli-mənqli”) adlı uşaq oyunlarına da rast gəlinir (Kaşğari 2006: III, 328).

“Köçürmə” sözü “Divan”da “köçürmə oyun” kimi izah olunmuşdur. Bu oyun “on dörd” adlanır. Yerdə qala kimi dörd cızıq çəkilir, sonra ona on qapı qoyulur. Fındıq və fındığa bənzər şeylərlə bu qapılar üstündə oynanılır” (Kaşğari 2006: I, 471).

“Divan”da uşaq oyunlarından biri də “təpük” adlanır. Bu oyun belə oynanılır: qurğuşun əridilərək yumaq şəklində tökülür, onun üstünə keçi qılı və ya başqa bir şey sarınır, uşaqlar onu təpərək oynayırlar (Kaşğari 2006: III, 387).

“Divan”da daha bir türk oyununun izahına rast gəlirik. “Ər topıknı adhrı bilə tuldı-adam topu ikidişli, çəngəlli dəyənlə vurdu”. Bu da bir türk oyunudur. Əvvəlcə oyunçular bir-bir topu vururlar. Kim topu daha qüvvətli vursa, oyuna o başlayır” (Kaşğari 2006: II, 50). Metin Türктаş bu oyunu “çelik-çomak” oyunu ilə əlaqələndirmişdir (Paueğitimdergi). Bu çox güman ki, Azərbaycanda uşaqların oynadıqları çiling-ağac oyunudur.

“Divan” “ol koç süstürdi-o, qoç döyüşdü (yəni qoç kəllələşdirdi)” ifadəsinə də rast gəlinir (Kaşğari 2006: II, 196). Qoç döyüşdürmə türk xalqının ənənəvi milli oyunlarından biridir. Bu oyun türk xalqının təsərrüfat həyatında qoyunçuluğun çox qədim dövrdən geniş yer tutması ilə bağlı yaranmışdır. Qoç döyüşündə uduzan adam qoçunun başını kəsirdi. Döyüşdürülən qoçlara böyük məhəbbət var idi. Hətta onlara heykəl qoyurdular. Azərbaycanın Kəlbəcər, Laçın, Qubadlı, Zəngəzur, Daşkəsən, Gədəbəy, Göyçə bölgələrində çox rast gəlinən Qoçdaş abidələri də bu fikri söyləməyə əsas verir. Manaf Süleymanov yazır ki, Lahıca əhalinin oyun və əyləncələri arasında qoç, xoruz döyüşdürmək, at çapmaq xüsusilə əyləncəli idi. Bu oyunlar, əsasən, cümə günləri həyata keçirilirdi. Qoç döyüşündə hansı qoç məğlub olurdusa, çox vaxt qoçun sahibi elə oradaca onun başını kəsirdi (Süleymanov 1994: 128).

“Divan”da eyni zamanda “yalnqu” adlı bir oyunun da izahı verilmişdir. İpin iki ucu bir ağaca və ya dirəyə bağlanır, ortada cariyə oturur və ayağı ilə ipi geri itələyir, beləliklə, gah

yüksəlir, gah da alçalır. Bu oyun yelləncək oyun adlanır (Kaşğari III 2006,329). “Kız yalnızladı-cariyə iplə, yelləncəklə oynadı” ifadəsi də bu oyunun yelləncəkdə oynanıldığını göstərir (Kaşğari 2006: III, 356).

“Divan”da oxatma yarışları ilə bağlı zəngin bilgilər verilmişdir. Burada həm oxatma yarışları, həm də oxun daha uzağa getməsi və hədəfin düzgün vurulması üçün onun necə atılması haqqında məlumatlara rast gəlinir. “Ol məninq birlə ox atışğan-yarışaraq mənimlə ox atmaq adətidir” (Kaşğari 2006: I, 211), “ol məninq birlə ox atışdı-o mənimlə birlikdə ox atdı” (Kaşğari 2006: I, 230), “ol aninq birlə oktaştı-o onunla ox atışdı” (Kaşğari 2006: I, 269), “kərin atmaq-heyvan kəsildikdən sonra işgəmbəsi nişan alınaraq ox atılır. Vuran adam ətdən bir parça alaraq aparır” (Kaşğari I 2006, 401), “çuram-yüngül bir oxun atılışı. Bu cür atılan ox daha uzağa gedir. Bu şəkildə atılan oxa “çuram oki” deyilir” (Kaşğari 2006: I, 411), “kalva-məşq oxu olub, üzərində ucluq yerinə yumru bir taxta parçası taxırlar” (Kaşğari 2006: I, 421), “ol məninq birlə ok çəvrüşdi-o, ox çevirməkdə mənimlə yarışdı” (Kaşğari 2007: II, 216), “ol anqar ok kəzləşdi-o onunla yuxarı ox atmaqda yarışdı” (Kaşğari 2007: II, 229), “ol məninq birlə ya tartışdı-o mənimlə yay dartmaqda yarışdı” (Kaşğari 2007: II, 214), “ol məninq birlə ya kuruştı-o mənimlə yay qurmaqda yarışdı” (Kaşğari 2007: II, 128) “Divan”da atıcılıqla bağlı rast gəlinən ifadələrdir. Türklər arasında çox qədim dövrlərdən başlayaraq oxatma yarışları keçirilmişdir. Bunu “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanlarında da aydın görürük. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında bir neçə oxatma yarışlarının təsviri verilmişdir. Beyrək göbək-kəsdisi Banıççəklə görüşərkən, at çapır, ox atır, güləşirlər (KDQ 1978: 50-51). Oğuzda heç kim Beyrəyin yayını çəkib oxunu ata bilmir. Beyrək Yalançı oğlu Yalınçıgın yayını çəkən kimi qırılır (KDQ 1978: 64-65). Koroğlu Dəmirçioğlunu sınamaq üçün üzüyü bir almanın saplağına taxıb, Dəmirçioğlunun başına qoyur və qırx oxun hamısını üzüyün halqasından keçirir (Azərbaycan dastanları 1969: 88).

“Divan”da verilmiş “öçəş-yarış. Ol məninq birlə öçəşdi-o mənimlə öçəşdi, bir şeydə yarışdı (Kaşğari 2006: I, 131)” ifadəsindən aydın olur ki, eyni zamanda türklər arasında müxtəlif yarışlar da həyata keçirilmişdir. “Ol anı attın uçurdu-o onu atdan saldı” (Kaşğari 2006: I, 227), “ol məninq birlə at özüşdi-o mənimlə at çapmaqda yarışdı” (Kaşğari 2006: I, 234), “yarış-yarış, at yarış. Ol at yarıştı-o, at yarış keçirdi, at yarışında iştirak etdi” (Kaşğari III 2006, 18), “bir yarışım yer-at yarış keçiriləcək böyüklükdə yer, qoşmaq, qaçmaq, yarışmaq üçün yer” (Kaşğari 2006: III, 47), “ol aninq birlə at yarışdı-o onunla at çapmaqda yarışdı” (Kaşğari 2006: III, 69), “ol at yarışdı məninq birlə tavışğanlaşu-o, ortaya dovşan qoyaraq mənimlə at çapmaqda yarışdı. Kimin atı keçsə, dovşan da ona çatacaq (Kaşğari 2006: II, 231)” ifadələrindən aydın görünür ki, türk xalqı arasında at yarışları geniş yayılmışdır. Bu fikri “Kitabi-Dədə Qorqud” və “Koroğlu” dastanındakı bir çox səhnələr də təsdiq edir. Bu dastanlarda at igrinin qardaşı sayılır. At çapmaq qəhrəmanlığın ilk şərti hesab olunur. Türklər üçün at yarış böyük önəm daşıyırdı. Çünki onlar atın hünərindən həm ovçuluqda, həm yarışlarda, həm də döyüşlərdə istifadə edirdilər.

Nəticə

Göründüyü kimi, türk xalqları çox zəngin xalq oyunları və meydan tamaşaları yaratmış, onları öz mədəniyyətlərinin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi minillər boyu yaşatmışlar. Həmin oyun və tamaşalar haqqında Mahmud Kaşğarinin “Divan”ında zəngin bilgilər toplanmışdır. Onların təhlili belə bir fikir söyləməyə imkan verir ki, oyun və əyləncələr türk xalqının həyatında və məişətində mühüm yer tutmuşdur. Bu oyun və tamaşalar minillər boyu daha geniş coğrafiyada yayılmış, bəziləri digər xalqlar tərəfindən də mənimsənilmişdir.

Qaynaqlar:

1. Abdulkadir Özcan (1996). Güreş. İslam Ansiklopedisi. Cilt XIV. s.317-320.
2. Allahmanlı M. (2011). Azərbaycanın qərb bölgəsinin mənəvi mədəniyyətindən. Bakı, 176 s.

3. Atıf Kahraman (1989). Cumhuriyete kadar türk güręęi. Cilt I. Ankara, 478 s.
4. Azərbaycan dastanları (1969). V cilddə. IV c. “Korođlu” dastanı (Tərtib edənı M.H.Təhmasib). Bakı. 508 s.
5. Azərbaycan etnoqrafiyası (2007). Üç cilddə. III cild. Bakı, 568 s.
6. Dadaşzadə M. (1985). Azərbaycan xalqının orta əsr mənəvi mədəniyyəti. Bakı: Elm, 216 s.
7. Faruk S. (1993). XII yüzyılın ortalarında Bağdatta yapılan bir şenlik // Türk Dünyası Araştırmaları. 84-Haziran s. 1-5
8. Feyzi Halıcı (1993). Çevđan. İslam Ansiklopedisi. Cilt VIII. s.294-295
9. Kaşđari Mahmud (2006). “Divanü Lüđat-it-Türk”. Dörd cilddə. I cild (Tərcümə edən və nəşrə hazırlayan: Ramiz Əskər). Bakı, “Ozan”, 512 s.
10. Kaşđari Mahmud (2006). “Divanü Lüđat-it-Türk”. Dörd cilddə. II cild (Tərcümə edən və nəşrə hazırlayan: Ramiz Əskər). Bakı, “Ozan”, 400 s.
11. Kaşđari Mahmud (2006). “Divanü Lüđat-it-Türk”. Dörd cilddə. III cild. (Tərcümə edən və nəşrə hazırlayan: Ramiz Əskər) Bakı, “Ozan”, 400 s.
12. Kitabı-Dədə Qorqud (1978). (Tərtib edənı: Həmid Araslı). Bakı, Gənclik, 184 s.
13. Mevlut Özhan (1997). Türk Cumhuriyetlerinde çocuk oyunları. Ankara, 143 s.
14. Nevzat Gözaydın (2002). Türk Halk Oyunları Antolojisi. I cild. İstanbul, 103 s.
15. Paueđitimdergi.pan.edu.tr.(1999)/makaleler/32812916719-Divanüpdf. Metin Türktaş. Divanı Lüđatit-Türkte yer alan və XI yüzyılda Türkler arasında oynanan oyunlar. PAÜ. Eđitim Fak. Derg. sayı:5. s.61-66
16. Səlimov-Şađanı T.Q. (1993).Oyun və əyləncələr də bir tarixdir (Abşeron). Bakı, Elm, 44 s.
17. Süleymanov M. (1994). Lahıc (etnoqrafik-bədii lövhələr). Bakı, 272 s.
18. www.tarihbilimi/gen/tr/makale/cogen-cevgen-oyunu/.

XALQ OYUN VƏ MEYDAN TAMAŞALARINDA BƏDƏN DİLİ

Pərviz Məmmədrzayev

Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universiteti,
"Xoreoqrafiya sənəti və səhnə plastikası" kafedrası, baş müəllim. mammadrzayev@mail.ru

THE BODY LANGUAGE IN FOLK – SQUARE PERFORMANCES

Summary

In article it is talked about expression of a body language in ancient ceremonies and rituals, folk actions and square plays. The author based on examples emphasizes that the story-tellers telling the narrations in various rites, rituals and ceremonies of ashugs the telling eposes, mothers and grandmothers speaking bayati and fairy tales to children, depending on events in the texts told by them used a mimicry, gesticulation, voice changings and colourings, in a word all opportunities of language of a body. So body language has created unity, harmony of the word and the movement (action), a body and spirit, having played a role of the intermediary, a mediator in the delivery of the text to the audience.

Keywords: *square plays, plastic, body language, rites, ceremonies, folklore, mask, gesture, mimicry.*

ЯЗЫК ТЕЛА В НАРОДНЫХ ИГРАХ И ПЛОШАДНЫХ ЗРЕЛИЩАХ

Резюме

В статье говорится о выражении языка тела в древних церемониях и ритуалах. Автор основываясь на примерах подчеркивает, что рассказчики выступавшие своими повествованиями в различных обрядах, ритуалах и церемониях, ашуги рассказывающие эпосы, мамы и бабушки говорящие баяты и сказки своим чадам, в зависимости от событий в рассказанных ими текстах пользовались мимикой, жестикуляцией, изменением голоса и окрасками, одним словом всеми возможностями языка тела. Таким образом, язык тела создает единство: гармония слова и движения (действия), тела и духа, сыграв роль посредника, медиатора в донесении текста слушателю, зрителю.

Ключевые слова: *площадные зрелища, пластика, язык тела, обряд, церемония, фольклор, маска, жест, мимика.*

Əsas mətn

Hələ insanlarda nizamlı, anlaşıqlı verbal dil ünsiyyəti yaranmamışdan milyon illər əvvəl adamlar “danışan” hərəkətlər toplusuna, bədən dilinə malik olmuşlar. Yer üzündə yaşayan ilk ibtidai insanlar öz ətraflarındakıları, qonşu qəbilələri, hətta uzağı da yaxşı tanıyırdılar. Onların ünsiyyət vasitəsi isə ilk növbədə bədən dili – mimika, jest, poza olmuşdur. Onlar müəyyən siyasi, hərbi və digər məqsədlər üçün bir-birlərinə elçilər göndərmiş, əlaqələr yaratmış, danışqlar aparmışlar. Bu danışqlar isə ümumi dil və yazı olmadığından, hamının başa düşəcəyi, anlaşıqlı dildə, hərəkət dilində, bədən dilində həyata keçirilmişdir. Bütün bu nizamlanmış hərəkətlər toplusu isə ünsiyyət zamanı bir növ özünəməxsus oyuna çevrilmişdir. Xalq oyun və meydan tamaşalarından danışarkən, fikrimizcə ilk növbədə “oyun” məhfumunun nədən ibarət olduğunu özümüz üçün araşdırmaq yerinə düşərdi. Çünki bu məfhum təkcə insana yox, həm də digər canlılara məxsusdur. Canlılar isə, hamımızın bildiyimiz kimi, yer üzündə insan hələ yaranmamışdan da əvvəl mövcud olmuşlar. Deməli, faktiki olaraq oyun insandan əvvəl artıq var olmuşdur və bu heç də insan beyninin, sivilizasiyasının, mədəniyyətin məhsulu kimi yaranmamışdır. Heyzinqanın dediyi kimi, “...heyvanlar heç də insanın yaranmasını gözləməyiblər ki, onlara oynamağı öyrətsin. Əminliklə demək olar ki, insan sivilizasiyası, ümumiyyətlə oyun anlayışına mühüm bir şey əlavə etməyib. Heyvanlar da eynilə insanlar kimi oynayırlar. Oyunun bütün əsas keyfiyyətləri artıq heyvanlar tərəfindən yaradılmışdı... Onlar bir-birlərini xüsusi poza və hərəkətlərin vasitəsilə oyuna həvəsləndirirlər”(Heyzinqa 1997: 21).

Oyunun spesifikası barədə fikirlər çoxdur. Bəziləri oyun oynamanın səbəbini həyat enerjisinin çoxluğunda, digərləri anadangəlmə təqlid instinktində, başqa bir qrup isə gərginlikdən xilas olma istəyində görürlər. Hər halda bu sırf bioloji ehtiyacdən irəli gələn fiziki akt deyil. Stanislavski də aktyor oyunu barədə buna oxşar fikirlə çıxış edir: “...Hər bir canlı məxluq ətraf mühit ilə münasibətinin və əlaqə yaratmağının hesabına fəaliyyət göstərir və səhnə fəaliyyəti də məhz təbiətin bu qanununun üzərində qurulmalıdır” (Горчаков 1958: 22). Belə çıxır ki, oyun ilk növbədə canlının ünsiyyət yaratmaq, sınaqmaq, görünməzi görünən, məchul olanı məlum etmək istəyi kimi, özünüqoruma instinktindən irəli gələn faktordur. Və bunu insan da daxil olmaqla bütün canlılara şamil etmək olar.

Zənnimizcə, insanlar da təhtəşüur olaraq məhz bu amildən çıxış edərək ilk oyunlarını qurmuşlar. Lakin bu o vaxtlar təbii ki, oyun kimi yox, ayin kimi icra olunmuş, yerinə yetirilmişdir. Məlum olduğu kimi, əcdadlarımız təbiətin çətinlik və fəlakətləri qarşısında aciz qaldıqda, təbiəti, təbiət hadisələrini, fəsilləri, göy cisimlərini, xeyirlə şəri bir-biri ilə mübarizə apan canlı qüvvələr kimi hesab etmiş, öz təsəvvürlərində bütün bu qüvvələri idarə edən fəvqəltəbii obrazlar yaratmış və onlara cismani obraz, yəni vücud (bədən) verməklə sanki həmin ünsürlərlə əlaqəyə girməyə, onlara təsir etməyə çalışmışlar. Həmin bu qüvvələrin xoşuna gəlib xətanı sovuşdurmaq üçün onların qüdrətini vəsf edən mərasimlər düzəltmiş, ritmik səs (musiqi), söz və ya mənə ifadə edən hərəkətlərlə (rəqs) ayinlər həyata keçirmiş, mahnılar oxumuşlar. Öz təsəvvürlərində həmin varlıqların könlünü aldıqdan sonra özlərinə uğurlu ov, xeyir-bərəkət, bolluq arzulamışlar. Mərasim iştirakçıları inanmışlar ki, bu ayinlərlə (oyunlarla) müəyyən sehri, xeyir-duanı həyata keçirirlər. Düşünmüşlər ki, həmin obrazlara girməklə gələcəkdə baş verəcəkləri, yəni öz qismətlərinin məcrasını, öz istəklərinə uyğun şəkildə dəyişə biləcəklər. Beləcə insanlar sözlə, mənəli hərəkətlərlə öz xəyallarının məhsuluna tapınmaqla bərabər, həm də mənəvi olaraq, öz bədii ehtiyaclarını da təmin etmişlər. Onlar ovu ovsunlamaq, yağış yağdırmaq, yağışı kəsmək, xəstəlikləri uzaqlaşdırmaq və digər məqsədlər üçün kütləvi, kollektiv ayin rəqsləri, müxtəlif hərəkətlər icra etmişlər ki, bu da gələcəkdə yaranacaq teatrın, tamaşanın ilk rüşeymləri olmuşdur.

Ən qədim zamanlardan bəri Azərbaycan xalqının həyatı, adət-ənənələri, məişəti, bir sözlə, yaşayış tərzini oyun-tamaşa elementləri ilə, teatr ünsürləri ilə zəngin olmuşdur. İlk oyun-tamaşa elementləri kimi əcdadlarımızın ovçuluq prosesini misal çəkmək olar. Ovçular maskaların, müqəvvaların köməyi ilə, ov edəcəkləri heyvanların cildinə girib həmin heyvanların hərəkətlərinin təqlidi hesabına sürüyə yaxınlaşırdılar. Bizə gəlib çatan bəzi qayaüstü rəsmləri buna misal göstərmək olar. Qobustan qayaüstü rəsmlərini gözdən keçirərkən oradakı insan obrazlarından bəzilərinin maskalı, müxtəlif heyvan başları ilə, buynuzlu və ya quyruqlu təsvir edildiyinin şahidi oluruq. Bu, əyani şəkildə bir daha sübut edir ki, hələ qədim mağara dövründən insanlar maskalardan, gizləncəklərdən, bəzi hallarda isə bütöv müqəvvalardan yararlanmışlar. Lakin cildə girmək hələ hər şey demək deyildi. İnanandırıcı görünməsi üçün onlar həmin maskaya, müqəvvaya uyğun olan düzgün ifadə vasitələrini, yaratdıqları cismani obrazın (bədənin) plastikasını tapmalı idilər ki, forma ilə məzmun bir-birini tamamlasın. Sənətsünəslıq elmləri doktoru Nəsir Rzayevin gəldiyi nəticə də bunu təsdiqləyir. Onun fikrincə, “... Qobustan ovçuları ilk dəfə, mezolit dövründə əmək prosesində, ov zamanı gizləncəklərdən – maskalardan istifadə etməklə heyvan cildinə, obrazına girmişlər. Gizləncəklər əmək prosesində yaradılmış ən qədim müqəvvalardır. Bu müqəvvaların arxasında gizlənən həmin ovçular, ilk dəfə heyvanların cildinə girməklə onları təmsil etmiş, kənardan baxanların gözündə özgə bir varlığın (heyvanın) obrazında çıxış etmişlər. Bu baxımdan Qobustan gizləncəkləri nəinki Azərbaycanda, hətta bütün dünyada yaradılmış maskaların ən qədimlərindəndir” (Rzayev 1985: 46). Lakin bunun üçün onlar ova çıxılmazdan əvvəl, mütəmadi şəkildə, təqlid sənətinə yiyələnirdilər. Ovçu – “aktyorlar” dərk edirdilər ki, heyvanı nə qədər düzgün təqlid etsələr, sürüyə bir o qədər yaxınlaşıb uğurlu ov edə bilirlər. Deməli, ovda uğurun müəyyən bir hissəsi zahiri görünüşün, yəni heyvan müqəvvasının, gizləncəyin, qalan böyük hissəsi isə ovlanacaq heyvanın hərəkətlərinin yüksək dərəcədə təqlid olunmasının payına düşürdü.

Bu təqlid məşqləri isə sonradan, tədricən bədiiləşərək müəyyən ayin və mərasimlərə çevrilmişlər. Həmin mərasim və ayinlərdəki tamaşa elementləri isə öz növbəsində, müəyyən müddətdən sonra, müstəqil xalq oyunları və meydan tamaşalarının yaranmasına böyük təsir göstərmişdir. Əcdadlarımız demək olar ki, hər bir həyat və təbiət hadisəsinə münasibətlərini bildirmiş, məxsusi olaraq ayinlər, mərasimlər qurmuş, bir növ öz gündəlik həyatlarını teatrallaşdırmışlar. Belə mərasim və ayinlər xalqın gündəlik həyatı ilə sıx bağlı olduğu üçün zaman keçdikcə təkmilləşmiş, tədricən süjetli tamaşalar kimi formalaşmış və xalqın bədii yaradıcılığına daxil olmuşlar. Bir qədər dəqiq desək, ayindən oyuna və ya meydan tamaşalarına çevrilmişlər.

Artıq eneolit dövründən başlayaraq və daha sonrakı dövrlərdə, maskalardan istifadə olunmaqla, ibtidai formada da olsa, dini mövzulu tamaşalar oynanılmış. Həm də bu mərasimlərin bir çoxu çılpaq şəkildə icra olunurmuş. Çünki bu elə dövr idi ki, mərasimlərdə ideya ilə bərabər, həm də insan bədəni, insan bədəninin kamilliyi vəsf edilirdi. Hətta "...məbədlərdə də aktyorların bir hissəsi, xüsusilə də pantomima və rəqslərin ifaçıları çılpaq şəkildə oynayır və ya örtükdən istifadə edirdilər. Həsənliyə tapılmış "qızıl camın" üstündə çiyinə örtük salmış" (Allahverdiyev 1978: 48) yarıçılpaq rəqqasənin rəsmi də bunu sübut edir. Bu rəqqasə ilahə Anaidin obrazını canlandırırdı. Artıq o dövrlərdən aktyorlar məbədlərdə müəyyən tanrıların zahiri obrazlarının şərti maskalarını hazırlayır və bu maskaları geyinərək müəyyən ritualı, ayini yerinə yetirir, süjetli rəqslər oynayırdılar. Məsələn, hələ eramızdan əvvəl IV əsrdə indiki İran ərazisində, Həmədanda məhsuldarlıq ilahəsi olan Anahid məbəbində, adı çəkilən ilahə xüsusi rəqqasələr tərəfindən canlandırılıb. Onların oyunu ayin musiqisi, söz, xor və rəmzi mənə daşıyan rəqslərlə müşayiət olunurmuş. "Rəqqasə məbəddə keçirilən mərasim şənliklərində müxtəlif geyimlərdən istifadə etməklə ifa etdiyi rəqsin, pantomimanın vasitəsilə müəyyən bir hadisəni nağıl edirmiş" (Allahverdiyev 1978: 36).

Qədim şaman ayinləri də özünəməxsus şəkildə bir tamaşa, oyun formasında keçirdi. Şaman mərasimlərinin iştirakçıları onları narahət edən hansısa sualın cavabını, məsələn fəlakətin, xəstəliyin səbəblərini öyrənmək və bələdan uzaqlaşmaq üçün əvvəlcə fəvqəlvəvlərə müraciət edərək onları çağırır, danışır, rəqs edirdilər. Şamanlar öz ifadə vasitələrindən çox yüksək şəkildə istifadə etməyi bacarırdılar. Qeyd edək ki, şamanların qəribə boğaz səsləri ilə oxumaq qabiliyyətləri var idi. Hətta indinin özündə belə şamanlar eyni zamanda paralel olaraq iki səsə danışmağı bacarırlar. Təbii ki, bu, uzunmüddətli məşqlərin nəticəsidir. Bu səsdən onlar, əsasən, fəvqəlvəvlərin, onların bədəninə "girərək" danışmağa başladığı məqamda istifadə edirlər. Ta qədimdən onlar qəfil, – bəzən kobud, bəzən isə axıcı səsdəyişmələr vasitəsilə, kəskin və hərdən, sanki yuxulu hərəkət, yerdəyişmə və gəzişmələrlə öz ətraflarında bir ovsun, sehrlili fəza yaratmağı ustalıqla bacarırlar. Onlar əllərindəki təbii müəyyən ritmlərlə vurur, ritmik hərəkət edərək fəvqəlvəvləri çağırır, onlara suallar verir və cavab gözləyirlər. "Onlar mərasim zamanı tamaşaçılar arasında gözlərini yumur, hiss və duyğularının səsinə qulaq asır (öz-özünə), nəhayət, ilahilərdən gələn xəbərə müvafiq dərdlənir və ya sevinib sıçramağa, şadlanmağa başlayırlar. Çevrədəki görünməz varlığı oyadıb hərəkətə gətirir, pis ruhları ürküdür, yaxşı ruhlara yol açır" (Allahverdiyev 1978: 47). Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, şamanlar hərəkətin təsir gücünü və bəzi hərəkətlərin təkrarlanma yolu ilə insanı trans vəziyyətinə salmasını da gözəl bilirdilər. Beləcə onlar ilk növbədə hadisəni qurur, süjeti hazırlayır, hər bir hərəkəti özləri əvvəlcədən düşünür, ölçüb-biçir, səslərini, rəqsi son nöqtəsinədək qurub tənzimləyir, məşq edirdilər.

Xalq tamaşalarının qədim növlərindən biri də aşıq yaradıcılığıdır. Şamanlarla aşıq sənəti arasında bir yaxınlıq, bağlılıq var idi. Professor M. Allahverdiyev "Azərbaycan xalq teatrı tarixi" kitabında Əbdül Kadir İnanandan sitat gətirərək deyir: "Türk mənbələrində deyilir ki, XI əsrdə qədim Yenisey qırğızları şaman ayinində saz çalırarmış. İslam dini yayıldıqdan sonra isə "...şamanizm ənənələrini davam etdirən ozanlar qopuzu mübarək saymışlar" (Allahverdiyev 1978: 118). Sadəcə, sonradan ozan, aşıq magiyadan, sehdən uzaqlaşaraq daha çox meydan teatrın sinkretik xarakterli, görkəmli nümayəndəsi kimi, aktyor kimi, diqqəti cəlb etməyə başladı. Aşıqlar meydan teatrının digər nümayəndələrindən fərqli olaraq nümayiş za-

manı öz geyimlərini dəyişmirdilər və ya ona heç bir əlavə etmirdilər. Aşıqların çıxışlarını özünəməxsus monotamaşa və ya bir aktyorun teatrı, eləcə də müəllif teatrı adlandırmaq olar. Düzdür, aşıqlar bəzən çoxlarının bildiyi bir çox məşhur qəhrəmanlıq və ya sevgi dastanlarını danışirdilər, amma bu dastanlara onların hər birinin özünəməxsus münasibəti olurdu. Bəzən aşıqlar nəql etdikləri dastanlara mahnı və musiqiləri də özləri bəstələyirdilər. “Ümumiyyətlə, Azərbaycan teatrı özünün epik və sinkretik xassələrindən irəli gələrək daha çox müəllif teatrı kimi çıxış edir. Burada aktyor həm dramaturji mətnin müəllifi, həm rejissoru, həm də ifaçısı olur. Bunu nağılçı da, aşıq da, məzhəkəçi də, hoqqabaz da belə edir” (Qafarlı 2012: 25). Hər bir aşıq nəql etdiyi dastanı, ordakı hadisələri və obrazları öz prizmasından keçirib, öz yozumunu əlavə edir, hadisələrin kəskinliyini, təsirliliyini, dinamizmini artırmaq, xarakterlərin tipik xüsusiyyətlərini, ovqatlarını qabarıq vermək üçün, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi heç bir geyim və detal dəyişmədən, yalnız öz səsləri, müxtəlif poza və bədən hərəkətlərindən, mürək-kəb mimika və jestlər, him-cim vasitəsi ilə başqalaşmağı bacarır, hər bir obrazı digərinə bənzəməyən xarakterlə, səs tembrilə, plastika ilə təqdim edə bilirdilər. “Ustad aşıq bir aktyor kimi həm qılınc çalıb düşməni diz çökdürən igid, həm hökm, fərman verən şah, həm qəvi düşmən, həm “dil açıb” danışan heyvan (məsələn, simurq quşu, at, pələng, div və sairə), həm bəd əməlli küpəgirən qarı, həm müdrik qoca, həm hicran çəkən qız, həm vüsala çatmış sevgili, həm qəmdə qovrulan ana... rollarını bir süjetli hadisə daxilində eyni məharətlə oynaya bilir. Aşıqlar özləri öz tamaşalarının improvizəçi rejissorudurlar” (Rəhimli 2002: 113).

Müəyyən alətdə çalmaq və oxumaq, rəqs, hərəkət etmək, nağılçılıq və bunların hamısının çox vaxt eyni adam(lar) tərəfindən icra edilməsi Şərqi teatrın epikliyi, sintetikliyi və sinkretikliyi şərtləndirən amillər olmuşlar. Məclislərdə müxtəlif rəvayətlər danışan nağılçılar, dastan deyən aşıqlar, körpələrinə nağıl-bayatı söyləyən analar və nənələr mətndəki hadisələrdən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əl-qol hərəkətlərindən və eləcə də səsdəyişmədən, başqa sözlə bədən dilindən geniş istifadə etmişlər. Beləliklə, bədən dili sözlə hərəkətin, ruhla cismin vəhdətini, harmoniyasını yaratmış və mətnin dinləyiciyə, tamaşaçıya çatdırılmasında bir mediator, ötürücü rolunu oynamışdır.

Ümumiyyətlə, meydan tamaşalarının ifadə vasitələri çox rəngarəng idi. Burada müxtəlif maskalardan, sadə geyim üsullarından, simvolik elementlərdən, müəyyən bir fikri ifadə etmək üçün xarakterik jest və mimikalardan geniş istifadə olunurdu. Başqa sözlə, meydan aktyorları tamaşalarda müxtəlif cildlərə girib, öz geyimlərində kiçik bir detalı dəyişməklə, ən əsası hər bir obrazın xarakterinə uyğun olaraq bədən dilindən – jestdən, mimikadan, hərəkət və pozadan – geniş şəkildə istifadə etməklə xarakterləri bir-birindən fərqləndirir, oyundakı hadisələrin məna və məzmununu dəyişməyə nail olurdular. Onu qeyd edək ki, meydan tamaşalarının aktyorları çox zaman rolların mətnini şifahi şəkildə öz xələflərinə ötürməklə bərabər, həm də hərəkət partiturasını, obrazın xarakteri, plastikası barədə anlayışları da ötürürdülər. Bundan sonrası isə ifaçının özünün intellektual və plastik düşüncə səviyyəsindən asılı idi.

Mərasim və meydan tamaşasından danışarkən ilk növbədə onun bədii həlli üslubundan söz açmaq yerinə düşərdi. Belə ki, meydan tamaşaları, ələlxüsus məzhəkələr, məsxərələr, qaravəllilər, öz bədii həllini qrotesk üslubda tapırdı. Teatrşünas, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Vidadi Qafarlının fikri də bizim fikrimizi təsdiqləyir: “Oyun və məzhəkələrdə rastlaşdığımız konfliktlər isə oyun prinsipinə əsaslanaraq qrotesk obrazlılıqdan yaranır və qurama olur” (Qafarlı 2012: 31). Qrotesk isə hamımızın bildiyimiz kimi reallıqla fantastikanı, sarkazmla şirin yumoru, fəciliklə komikliyi və s. ziddiyyətləri özündə birləşdirir. Reallığın sərhədlərini aşib obrazı və ya təsviri məqsədli şəkildə deformasiya edir. Forma ilə məzmunun düşünülmüş uyğunsuzluğu yaradılır. Bizim meydan tamaşalarımız da məhz bu xarakterləri özündə birləşdirir. Süjetdən, oyun tərzindən, plastikadan tutmuş, maskaya, qrimə, kostyuma kimi bütün komponentləri (cəhətləri) əhatə edir. Qroteskdə hər bir şeyin əks qütblərdə cəmləşməsini nəzərə alaraq mərasim və meydan tamaşalarını araşdırsaq, onlardakı şişirdilmiş oyun tərzini başa düşmək çətin deyil. Təbii ki, qroteskin təsiri ilə əsas ifadə vasitəsi olan bədən dili –

mimika, jest, poza da bu şərtlərə uyğunlaşır. Bundan əlavə obrazlar, personajlar barəsində də danışmaq lazımdır. “Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq-meydan məzhəkələrinin yalnız konflikt əsası deyil, həmçinin personajları da qrotesk obrazlılıq üzərində qurulmuşdur. Məzhəkələrimizdəki keçəl, kosa, keçi, yalançı pəhləvan, nökr, molla, qazı, aşna və s. tiplər öz zəngin qrotesk çalarları ilə diqqəti cəlb edir” (Qafarlı 2012: 35).

İlk olaraq “Kosa-kosa”, “Kosa gəlin”, “Kosa oyunu” və bir sıra başqa mövsüm mərasimlərinin qəhrəmanı olan Kosa personajına nəzər salaq. Bu oyunlarda Kosa köhnə paltar geyir, üstündən də süpürgə, qurşağında çoxlu torbalar, çömçə, sümük asır və acıq verərkən fallosla oynayır. Bu maska “...Apaş divin qara, eybəcər görkəmi ilə əlaqədar olaraq yaranmışdır. Apaş div qara atda döyüşüb. Tiştira ilə onun üzü də qara rənglə boyanırdı, şərin, pis xarakterin timsalı kimi kosa insanlara xeyir, bərəkət əvəzinə, aclıq, yoxsulluq, fəlakət gətirən bir obraz olmuşdur. Buna görə də istər bizim eranın ilk əsrlərində, istərsə də sonralar kosanı qara rəngdə göstərmək üçün hissən, kömürdən istifadə edir və ya fındığı yandırır onun tozu ilə vahiməli hala salırdılar. Kosanın maskası – üzlüyü bu şəkildə yaranmışdır” (Allahverdiyev 1978: 216). Gördüyümüz kimi, Kosa hələ eramızdan xeyli əvvəl qışın, köhnə ilin, şərin, bəd əməllərin, acgözlüyün, paxıllığın, bir sözlə, pis xasiyyətin mücəssəməsi kimi göstərilib. Buna görə də ta qədimdən təxminən XX yüzildək onu həmişə qara geyimdə təqdim ediblər. Üstündəki atributlar da artıq onun xarakterini açır. Sanki bu tip, obraz barədə müəllifin remarkasıdır. Xasiyyətnamədir. Nəhəng parçalarla qoparmağı sevən, çömçə ilə yeyən, yeməkdən doymayıb torbalara yığan acgöz, el-obanın ruzisini, son çöpünə kimi silib süpürən və insanları boş yurdda qoyub onlara kasıblıq gətirən, dilənçi vəziyyətinə salan tamahkar varlıq. Bu detallar da təbii olaraq Kosanın hərəkətlərinə, bədən dilinə, plastikasına rəng və rəvac verir.

Bir qədər sonra Kosa obrazından çox zaman müxtəlif konkret insanları və ya fırıldaqçı peşə sahiblərini qamçılamaq məqsədi ilə istifadə etdikləri üçün onun görkəmi böyük dəyişikliklərə uğrayır, bədheybətlikdən çıxır və real insani sifət cizgiləri almağa başlayır. Burda o daha çox komik planda görünür. Papaq əvəzinə başına kəllə qəndin kağızından uzun şiş papaq qoyulur. Papağına zınqrov vurulur və belinə zınqrovlu kəmər bağlanır. Boynuna da zınqrovlar asılır. Əvvəlki dəhşətli maskadan yalnız bəzi xasiyyətləri qalır: Kobud, acgöz, tamahkar, bədağız, cığal və s.

Teatrın yaranmağa başladığı ilk dövrlərdə aktyorluğun əsas mahiyyəti oyunçuluqdan, daha doğrusu, hərəkət etməkdən ibarət idi. Düzgün hərəkət, məqsədyönlü əməl isə yaxşı aktyorun əsas keyfiyyəti kimi qəbul edilirdi. Bir çox dünya teatr mütəfəkkirləri də təsdiqləyirlər ki, istənilən zahiri hərəkət və əməl ilk növbədə daxilə ona yaranan ehtiyacın əlamətidir. Çünki personajın xarakterinin açılması üçün hər bir hərəkət, əməl, bir sözlə, məqsədyönlü iş, – özünü həmin obraz, personaj kimi hiss edən, düşünən və hərəkətə keçən, – oyunçuya təklif olunmuş vəziyyətin yaratdığı məntiqi nəticənin sayəsində reallaşır. Hərəkətin icrası isə ifaçı tərəfindən tam ciddiyətlə idarə olunur. Burdan belə alınır ki, Kosa və digər obrazların ifasında hər bir hərəkət və ya kostyumunda istifadə oluna hər bir detal əvvəlcədən düşünüüb tapılmış və qurulmuşdur.

Hər tamaşada Kosanın müəyyən bir xarakteri görünür. Ümumiyyətlə, o, müxtəlif maskalardan və belə çıxır ki, dolayısı yolla həm də xarakterlərdən istifadə edirdi. Bəzən tamaşada bütün obrazları özü oynayırdı. “...Müdhiş görkəmli Qış, bərələ gözlü, fırıldaqçı ara həkimi, qorxunc üzlü, riyakar Qazı, bərəkətli, xoşsimalı Yaz, müdrik çöhrəli Aqil adam və bu kimi maskalardan Kosa – aktyor bacarıqla barınaraq tamaşaya ritm, dinamik sürət, hərəkət çevikliyi gətirib. Kosa bəzən bu maskaları belinə sarıdığı qurşağından asır, ya da gərdək – pərdə arxasındakı qulbeçəsinə (yardımçısına) verirdi” (Rəhimli 2012: 178). Epik janrın bir xüsusiyyəti burada bir daha özünü göstərir. Aktyor ani olaraq maskanı dəyişir və maska ilə birlikdə, eyni zamanda, özünün ifadə vasitələrini də, yəni ilk növbədə bədən dilini dəyişirdi. Bədən dili deyərəkən bura obrazın bütün ifadə vasitələri, jestikulyasiya, poza və bədən hərəkətləri, davranışı, temporitmi və səsi daxildir. Bütün bunları tez bir surətdə, ani olaraq dəyişmək aktyordan əvvəlcə gərgin zəhmət, sonra isə cilalanmış texnika, ustalıq, yüksək artistizm və improvizasiya qabiliyyəti tələb edir. Məsələn, “Kosa oyunu” meydan tamaşasında Kosanın maskası uzunburun, ariq üzlü, dom-

ba gözlü, eybəcərdir, bu görkəm hər yerə burnunu soxan, acgöz xarakterdən xəbər verir. O, gənc qadının eşqinə düşür, özü gücsüz olsa da, əksinə qoçaq, hünərli görünməyə çalışır. Kosa burada da şit, fallik rəqsindən əl çəkmir. Sadəcə bir rəqsini analiz etsək, artıq onun hansı düşüncənin sahibi olduğunu bilmək olar. Düzdür, bəzən alimlər onun bu rəqsini Dionis şənliyinə, məhsuldarlıq rəqsinə bağlayırlar. Eramızdan əvvəlki, ibtidai dövr üçün bəlkə də məhsuldarlığın bu cür ifadəsi mümkündür. Amma gəlin fakt olaraq jestin mənası ilə onun plastik ifadəsi arasında tarazlığa, mütənasibliyə nəzər salaq. Həyatda heç bir jest, mimik element, poza insan tərəfindən elə belə, boş-boşuna icra olunmur. Bu, əlbəttə ki, psixofiziki aktdır. Burada, əsasən, alt şüur özünü göstərir və insan nə qədər öz hisslərini və fikirlərini gizlətmək istəsə də, bədəni onu “ifşa” edir. Bədənin dilinin qanunlarına görə jest öz mənasını başlanğıcını götürdüüyü yerdən alır. Bir az da dəqiqləşdirsək, jestin mənası, bədənə nisbətdə, onun icra olunduğu hündürlükdən asılıdır. Bədənin aşağısından, yəni qarının aşağı hissəsindən öz başlanğıcını və inkişafını götürən jest kobud, heyvani, şəhvani xarakter daşıyır. Məhz buna görədir ki, adı çəkilən meydan tamaşasında canlandırılan Kosa obrazı ikrah hissi doğurur.

Oyun tamaşalarında Keçəl də əvvəllər maska ilə oynanıb, lakin sonralar o da tədricən real insan cizgiləri almışdır. O zamanlar Keçəlin yalnız iki əsas maskası olmuşdur. “Birincisi: xalqın ideal və arzularının ifadəçisi, gücsüzlərin intiqamını zalımlardan alan fərasətli, cəsur, fəndgir, ağıllı Keçəlin maskası. İkincisi: Lovğa, təkəbbürlü, naqqal, qorxaq, heyvərə, fərasətsiz Keçəlin maskası. Keçəlin hər iki maskasına uyğun ayrıca geyim-kecimi olub...İllər keçdikcə Keçəl maskası da aradan çıxıb. Oyunçu aktyorlar bu obrazı maskasız ifa ediblər. İfaçı cındır, nimdaş libas geyinib. Qrim əvəzinə üzünü unlayıb, yaxud una bənzər vasitələrlə çöhrəsini gülünc doğuran şəklə salıb. Sallaq və uzun bıç yapışdırıb. Boynundan balqabaq asıb. Təbil və yaxud qaval gəzdirib. Oxumağı, ən müxtəlif kişi və qadın rəqslərini məzəli tərzdə oynamağı, zərb, simli və nəfəsli musiqi alətlərində çalmağı bacarıb...Tədricən Keçəl sözü meydan teatrının mahir ifaçısı, meydan aktyoru anlamında işlənilib” (Rəhimli 2012: 179).

Keçmişdə “Kəvsəc” adlı ayin (oyun) olub ki, bu ayin azər (noyabr) ayında, qışı qorxutmaq, onu gözdən salmaq, qocalıb taqətdən düşdüyünü göstərmək məqsədi ilə keçirilirdi. “Kəvsəc” oyunu da demək olar ki, bütün meydan tamaşaları kimi simvolların üzərində qurulmuşdur. Qışın özü ilə gətirdiyi yoxsulluğu, aclığı, səfələri ona göstərmək və bununla da onu aşağılayıb, gözdən salmaq üçün üçün oyunçulardan birinə (Kosaya) köhnə, cır-cındır paltar geyindirib, üz gözünü kömür və unla eybəcər hala salıb, qatırın üstünə tərsinə oturdu kəndi, qəsəbəni başdan-başa dolandırıb onu ələ salırdılar. Qədimdə insanı istənilən minik heyvanının üstünə tərsinə oturmaq artıq həmin insanın rüsvayçılıq rəmzi idi. Qatırın, yəni nəsil artırmaq qabiliyyəti olmayan heyvanın üstünə mindirmək isə demək olar ki, ikiqat təhqir sayılırdı. Bu onun sonsuzluğuna, nəsil artırma bilməməsinə, tezliklə ölüb gedəcəyinə kobud işarə idi. Qış obrazını yaradan Kosa ifadə vasitələrinə gəldikdə, ilk növbədə ondan başlayaq ki, o, tez-tez özünü yelpikləyir. Bu isə Qışın artıq onu ələ salanlara hirsələndiyinin, hirsələndikcə də içəridə istiliyin artmasının ifadəsi idi. İstilik artdıqca da yelpikləmək istirik hala keçirdi. Bunun üçün də o, sərt havaları – qarı, çovğunu haylayıb çağırmaq üçün əlində saxladığı yoluq qarğanı tez-tez yuxarı qaldırır, onu yenidən havada cövlan etməyə həvələndirirdi. Qarğa isə uça bilmədiyindən Qışın üz-gözü əyilir, aciz sifət alırdı. Təslim olmayıb bunu dəfələrlə təkrar edir və daha da gülünc vəziyyətə düşürdü. Oyunun digər iştirakçıları Kosa oturan qatır müşayiət edir, ondan qorxmadıqlarını göstərmək üçün şən nəğmələr oxuyur, əylənir, oynaq ritmli musiqilər altında rəqs edirdilər. Qış obrazını yaradan oyunçunun üstünə su tökür, qar əndəridilər. Həmin oyunçu isə əksinə, “Yandı! Yandı!” deyirmiş. Göründüyü kimi, əcdadlarımız qış fəslinə insan görkəmi verməklə onu adiləşdirmiş, əlçatan etmiş və onunla, yuxarıda sadalanan kimi, bütün ifadə vasitələrindən istifadə etməklə, qısa nifrətlərini bildirmiş və sanki ondan qisas almışlar.

“Sayaçı” mərasiminin də sonluğunda çox maraqlı oyun-tamaşa oynanırmış. Bu tamaşanın əsas xüsusiyyəti o idi ki, süjetdən çox, bəhsə, daha doğrusu iştirakçıların bəhsdə qalib gəlməsinə üstünlük verilirdi. “Sayaçı kosalar, oyun iştirakçıları, yeri gələndə heyvanların “dili ilə” danışıq,

qoyun – qoç mələşməsinə xatırladan səslər çıxarar, quzunun əmziyə gəlməsini yumorlu, plastik hərəkətlərlə göstərir, əsasən maldarlıqla bağlı duzlu, məzəli qaravəllilər söyləyərdir. Bu oyunlarda ifaçılardan səs dəyişmələri, nəğmə oxumaq, məsxərəli şux hərəkətləri icra edə bilmək bacarığı tələb olunurdu” (Rəhimli 2012: 71). “Heyvanların bəhsi” adlandırılan bu oyun-tamaşada ifaçılardan həm hazırcavablıq, improvizasiya, həm də təqlid bacarığı tələb olunurdu. Hər oyunçuya bir heyvanın vəsfi tapşırılırdı. Oyunçular meydanın ortasında toplaşırdılar. Bundan sonra baş sayacının işarəsi ilə oyun-tamaşa başlanırdı. Hər oyunçunun replikasında musiqinin ritmi, xarakteri dəyişirdi. Onlar heyvanların xasiyyətini, vərdişlərini həm sözlərlə vəsf edir, həm də plastikanın köməyi ilə onların hərəkətlərinin təqlidini çıxarırdılar. Hər bir oyunçu digərləri ilə ustalıqla yarışmalı, özünün vəsf etdiyi heyvanın o birilərdən daha xeyirli, daha üstün olduğunu sübut etməli idi. Əsas şərtlərdən biri də bu idi ki, heyvanların təqlidi doğru-düzgün, lakin bir qədər şişirdilmiş, gülməli şəkildə ifa olunmalı və tamaşaçıları əyləndirməli idi.

Qədim mərasim tamaşalarından “Yuğ” mərasimi öz spesifikasına görə xüsusi ilə fərqlənir. Bu mərasimdə Şərqi teatrının bütün komponentləri üzvi şəkildə birləşmişdir. Azərbaycan teatri tarixində bu mərasim hələ İslam dinindən xeyli əvvəl çox məşhur idi. Kökü şaman mərasimlərinə söykənən, məşhur igidlərin, qəhrəmanların ölümü ilə bağlı keçirilən, onları xatırlayıb vəsf edərək ağlamaq mərasiminə Yuğ deyilirdi.

O zaman ölən xatirəsi üçün xüsusi məclis düzəldilir və həmin məclisə yuğçular çağırılırdı. “Ağıcılar adətən yas yerinə gələn kimi ölən qohum-qardaşları və ya dostu, atasını ilə görüşür, ətraflı məlumat alır, onun geyiminə, istifadə etdiyi əşyalara baxırdılar. Yas mərasiminə dəvət edilən ağıcılar təsvir vasitəsilə ölən müsbət obrazını yaratmaq üçün həm şifahi xalq materiallarından istifadə edir, həm də bədahətən ağılar söyləyirdilər... Ağıcılar öz çıxışlarına rəngarənglik gətirməkdən ötrü müxtəlif ritm, forma və ifadə tərzindən, danışıq vasitələrindən məharətlə istifadə edirlərmiş” (Allahverdiyev 1978: 83). Yuğ mərasimi əsasən 5 hissədən ibarət olurdu ki, onu təqdim edən oyunçular da beş dəstəyə – qılınc oynadanlara, rəqqaslara, çalğıçılara, müğənnilərə və ağıcılarla bölünürdülər. Məclisi əvvəl çalğıçılar başlayırdı, sonra isə meydan qılınc oynadanlara verilir. Onlar da at çapıb, qılınc oynadır, ox atır, bir sözlə döyüş səhnələrinin təəssüratını yaradırdılar. Bundan sonra qəbir üzərində növbəti mərhələ başlayırdı. Bu mərhələni xanəndələr başlayırdılar. Rəqqaslar isə əvvəlcə xanəndələrin oxuduqları mahnıların mətninə, ruhuna uyğun ruhsal, duyğulu hərəkətlər edirdilər. Bu yolla onlar həm xanəndələri müşayiət edir, onların oxuduqlarına plastik forma verərək gücləndirir, həm də növbəti mərhələyə, rəqs səhnəsinə yumşaq keçid hazırlayırdılar. Xanəndələr işlərini bitirən kimi rəqqaslar öz əsas işlərinə başlayaraq meydanı ələ alırdılar. Onların rəqsində hər bir hərəkət, hər bir element artıq əvvəlcədən düşünülmüş və ölçülüb biçilmiş olurdu. Bu da təbii ki, illərin təcrübəsindən irəli gəlirdi. Müasir günümüzə müqayisədə buna rəqsdən çox, pantomima – balet demək olardı. Çünki hər bir mimika və jest, emosional əhvaldan əlavə, həm də müəyyən fikri bəyan edirdi və rəqs şərtliyindən daha çox dramatik süjeti vardı. Rəqsdə iştirak edən “...ağıcıların mimika və jestləri kədər, qüssə, təəssüf, matəm hüznü və ritmi ilə müşayiət olunmuş. Ağıcılar və eləcə də matəmə gələnər gündəlik, adi geyimlərini dəyişir və qara geyindirilər” (Allahverdiyev 1978: 81). Mərasim zamanı rəqqas yuğçular özlərinin yüksək plastik imkanlarından istifadə edərək heç bir söz işlətmədən, əvvəlcə həmin qəhrəmanın canlı obrazını yaradır, onun ömründəki əsas dönəmləri, hiss və duyğularını, daxili ovqatını mərasimdə iştirak edən camaata, tamaşaçılara göstərərək onlara güclü emosional təsir edir və artıq son mərhələyə, ağıcıların mərhələsinə hazırlayırdılar. Mərhumun obrazı canlandırılarkən onun hələ də yadda qalan mimika, jest və digər xarakterik hərəkətləri ətrafdakılara yaxşı tanış olduğundan onlar laqeyd qala bilmir, kövrəldilər. Yalnız bundan sonra ağıcılar işə başlayır və artıq kövrəlmiş qonaqları, qəmgin musiqinin müşayiəti ilə “dil” deyərək ağladırılar.

Ə.Sultanlının “Xalq dramında, həqiqi mənada, dramatik mükəllimədən çox hərəkət, oyun, mərəkə vardı” (Sultanlı 1964: 35) fikri o zamankı oyunçuların mərasimlərdə, meydan oyunu və tamaşalarda sözdən çox oyuna, hərəkətə fikir verdiklərini təsdiqləyir. Buna sübut kimi yuxarıda

adları sadalanan meydan tamaşaları ilə yanaşı digər mərasim və meydan tamaşalarının da adını çəkmək olar. Məsələn, “Xəsis” məzhəkəsinin fabulasına nəzər salsaq, Ə.Sultanlının fikrinin sübuta yetdiyinin şahidi olarıq. Xəsis (Kosa) sandığı üstündə oturub öz güzəranından şikayət edir. Özünü çox şübhəli aparır. Sandığı heç kimə etibar etmədiyindən ondan bir addım da ayrılmır. Ona görə də nə yeyir, nə içir. Amma həmin məkanda hörmətini artırmaq üçün həccə getmək istəyir. Keçi meydançaya girəndə Xəsis ona da şikayətlənir. Onlar öz aralarında danışib qərara gəlirlər ki, Həccə getmək üçün pulu camaatdan yığsınlar. Xəsis yenə də yerindən tərpənmir. Kısəni Keçinin saqqalına bağlayır. Keçi dövrə vurur və hər adamın yanına çatanda müxtəlif hoqqalar çıxarır və saqqal tərpədir. Beləcə torbanı doldurur və Xəsisin yanına qayıdır. Pulu gören Kosanın hər şey yadından çıxır və pulları mənimsəyir. Bir neçə dəfə pul yığan Keçi hər dəfə əliboş qaldığından Xəsislə dalaşır və Qazıya şikayət edir. Qazı isə Xəsisə haqq qazandırır. Keçi razılaşmayıb Keçələ müraciət edir. Keçəl məsələni ədalətlə həll edir. Xəsis razılaşmayıb yenə pulu vermir. Nəhayət, Keçi bezir, dostu keçi ilə birləşib Xəsisə öldürürlər. Sandıq açılır. Onun gizlətdiyi xəzinə üzə çıxır. Puldan xərcləməyi heç özünə belə qıymayan Xəsisin pulları öz hərisliyi, tamahı ucbatından başqalarına qismət olur. Göründüyü kimi, bu tamaşa da bədən dili ilə çox zəngin bir tamaşadır. Süjet o qədər düzgün qurulub ki, hətta bir neçə sözü çıxmaq şərti ilə (Həccə getmək istəyi barədə mətn nəzərdə tutulur) onu tam hərəkətə, bədən dilinə çevirib sırf pantomima şəklində qurmaq mümkündür. Ac olan Xəsisin sandığı üstündə oturması onu heç kimə etibar etməməsi, hətta yeyib-içmək üçün də kənara addım belə atmaması, ah-uf etməsi, özünü nəcib göstərmək istəməsi, amma Keçinin gətirdiyi pulu gördükdə tamahdan, hərisliyindən özünü itirərək pulu son qəpiyəndək ondan alması, Keçəl pulun Keçiyə çatacağını bildirdikdə belə puldan ayrılmaması və daha sərt şəkildə sandığı müdafiə etməsi və eləcə də Keçinin əvvəl onun halına yanması və kömək etmək istəməsi, kömək məqsədilə oyunbazlıqdan belə çəkinməyib pul dilənməsi və nəhayət, dəfələrlə pulunun əlindən alındığından sonra hiddətlənməsi və Xəsisə öldürməsi tamaşada bir kəlmə söz işlədilməsə belə aydın şəkildə başa düşülür.

“Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş” meydan tamaşası da bu baxımdan çox maraqlıdır. İki kasıb qardaşın torpaq üçün yekəqarın ağaya yalvarmaları, onun böyük minnətlə qardaşlara torpaq verməsi, qardaşlardan birinin qollarını çirmələyib cani-dildən işə girişməsi, digərinin isə hər dəfə bir bəhanə ilə işdən boyun qaçırması və başını atıb yatması, sonda böyük qardaşın onun kələyinin üstünü açması və ona pay verməməsi, qardaşların dalaşması, bir sözlə, bütün hadisələr, süjet xətti hətta başqa millətdən olan və dili bilməyən tamaşaçı üçün belə anlaşılıqdır.

“Qazı namaz üstündədir”, “Aşna”, “Bic nökr”, Sözün hara, işin hara” meydan tamaşaları da bədən dili, plastika və simvollarla zəngin olan tamaşalardır. Bu səpkili tamaşalarda söz, oyun zamanı, dramatik inkişaf zamanı, ona ehtiyac duyulduqda yaranırdı. “Pyesdə (teatrda) ən vacib element olan hərəkət xalq oyunlarında, mərasimlərdəki hadisələrdə gərginlik yaratmaq, süjet xəttində drammatizmi təmin etmək, hadisələrin inkişaf prosesindəki texniki – bədii prosesləri tənzimləmək üçün sadəcə faktordur. Dramatizmi də, məhz bu faktor – *söz-hərəkət* vəhdəti yaradır” (Rəhimli 2002: 130).

Gündəlik məişət həyatı ilə bağlı folklor janrlarını bir nöqtədə birləşdirir. Məişət psixologiyası xalqın estetik zövqünün formalaşmasında, cilalanmasında və tədricən bədii nümunələrin yaranmasında iştirak edir. Bu xüsusiyyət daha çox xalq oyunlarında, tamaşa və məzhəkələrdə aydın görünür. Xalq oyunlarının da tarixi folklorun tarixi qədər qədimdir. Bu oyunlar çox zaman əyləncə xarakteri daşısa da, süjetli tamaşalar kimi xalq yaradıcılığına daxil olmuşdur. Buna görə də onların real tarixini dəqiqləşdirmək, başqa ilkin janrlarla əlaqəsini öyrənmək çox çətindir. İlk meydan tamaşaları sehrbazlıqla məşğul olanların öz sənətini nümayiş etdirməsi ilə bağlı olmuşdur. Onların mimika və jestikulyasiyaları, pantomim elementləri də meydan tamaşalarında ilk ünsürlərdən olmuşdur ki, sonradan müstəqil süjetli rəqslərin və pantomim səhnələrinin qurulmasına zəmin yaratmışdır. “Oyun-tamaşaların pantomim əsaslar (lal oyunu) üzərində qurulmuş çoxlu növləri var... Bu oyunlar him-cimlə, həm plastik, həm də zərif bədən hərəkətləri ilə

söz və danışiq işlətmədən göstərib... Lal oyunçunun bədəni mütləq zərif olmalı idi. O, hər cür plastik hərəkətləri asanlıqla, yüngül çəvikliklə göstərməyi bacarmağı sənət vərdişinə çevirirdi... (Rəhimli 2002: 168-173). Pantomima əsaslı oyun-tamaşaların arasında ən çox yayılanı “Bağ-belləmə” oyunudur. “Bağ belləmə” mövsümi xarakter daşıyırdı və onu yaz fəslinin başlanğıcında oynayırdılar. Onun bir və ya bir neçə oyunçusu olurdu. Onlar ritual xarakterli bağ bellənməsi prosesini göstərirdilər. Burada hərəkətlər ifadəli, lakonik və plastik formada icra olunurdu.

Daha bir pantomima tamaşası kimi “Kor döyüşü”nü göstərmək olar. Bu tamaşanın yalnız iki ifaçısı olur. Buffonada xarakterlidir. Guya görməyən iki adamın savaşımdan bəhs edir. Burada həqiqi döyüş məzəli formada verilir. Əl-ayaq, təpik atmalar, hamısı çox komik formada icra olunur. Yeri gəlmişkən həm çin, həm də fransız pantomimasında oxşar süjetli tamaşa mövcuddur. Lakin orada süjet ev sahibi və oğrunun guya ki, qaranlıq otaqda qılıncla döyüşməsindən ibarətdir. Hər iki tamaşada döyüş aktyorların fantaziyasından və plastik imkanlarından asılıdır.

"Maral oyunu" adlı qısa tamaşalar da var. "Maral oyunu"nda iki nəfər həmin heyvanın dərisinə və ya xüsusi tikilmiş maral müqəvvası paltarına girərək maralın çəmənlə otlamasını, ilanla savağını, balasını hansısa vəhşinin caynağından xilas etməsini tamaşaçılara çatdırır.

"Lökləmə"də isə yük altında olan dəvənin (lök, nər, maya...) hərəkət tərzini oyunçunun pantomim jestlərində təcəssüm tapır. Həmin oyuna "D ə v ə d a b a n ı" da deyilib.

Pantomima, lal oyunu tamaşaları həmişə qısa və lakonik süjeti, ideya məzmunu, forma yığcamlığı ilə xarakterik olub. Pantomima tamaşalarına ə l- q o l ö l ç m ə, işarət oyunları da deyilib. Daha çox sifət ifadələri ilə, yəni him-cimlə göstərilən tamaşalar qaş-gözetmə da adlandırılıb. Burada işvəli sifət cizgiləri, qaş-gözü mənalı oynatma, dodaqbüzmə, üzürşutmə vərdişlərinə yiyələnmək oyunçu üçün vacib sayılıb” (Rəhimli 2002: 168-173).

Nəticə

Ən qədim zamanlardan bəri Azərbaycan xalqının həyatı, adət-ənənələri, məişəti, bir sözlə, yaşayış tərzini oyun-tamaşa elementləri ilə, teatr ünsürləri ilə zəngin olmuşdur. Qədim insanlar təbiəti, təbiət hadisələrini, fəsilləri, göy cisimlərini canlı hesab etmiş və onlara cismani obraz (bədəni) verməklə sanki həmin ünsürlərlə əlaqəyə girməyə, onlara təsir etməyə çalışmış, ovu ovsunlamaq, yağış yağdırmaq, yağışı kəsmək, xəstəlikləri uzaqlaşdırmaq və digər məqsədlər üçün kütləvi, kollektiv ayin rəqsləri, müxtəlif hərəkətlər icra etmişlər ki, bu da teatrın, tamaşanın ilk rüşeymləri olmuşdur.

Əcdadlarımız demək olar ki, hər bir həyat və təbiət hadisəsinə münasibətlərini bildirmiş, məxsusi olaraq ayinlər, mərasimlər qurmuş, bir növ öz gündəlik həyatlarını teatrallaşdırmışlar. Belə mərasim və ayinlər xalqın gündəlik həyatı ilə sıx bağlı olduğu üçün zaman keçdikcə təkmilləşmiş, tədricən süjetli tamaşalar kimi formalaşmış və xalqın bədii yaradıcılığına daxil olmuşlar. Bir qədər dəqiq desək, ayindən oyuna və ya meydan tamaşalarına çevrilmişlər.

İlk meydan tamaşaları sehrbazlıqla məşğul olanların öz sənətini nümayiş etdirməsi ilə bağlı olmuş, onların mimika və jestikulyasiyaları, pantomim elementləri də meydan tamaşalarının ilk ünsürləri kimi, sonradan müstəqil süjetli rəqslərin və pantomima səhnələrinin qurulmasına zəmin yaratmışdır. Teatrın yaranmağa başladığı ilk dövrlərdə aktyorluğun əsas mahiyyəti oyunçuluqdan, daha doğrusu, hərəkət etməkdən ibarət olmuşdur. Düzgün hərəkət, məqsədyönlü əməl isə yaxşı aktyorun əsas keyfiyyəti kimi qəbul edilmişdir.

Beləliklə, xalq oyunları və meydan tamaşalarında, mərasim və ayinlərdə müəyyən alətdə çalmaq və oxumaq, rəqs, hərəkət etmək, nağılçılıq və bunların hamısının çox vaxt eyni adam(lar) tərəfindən icra edilməsi Şərqi teatrının epikliyi, sintetikliyi və sinkretikliyi şərtləndirən amillər olmuşlar. Məclislərdə müxtəlif rəvayətlər danışan nağılçılar, dastan deyən aşığılar, körpələrinə nağıl-bayatı söyləyən analar və nənələr məndəki hadisələrdən asılı olaraq mimikadan, jestlərdən, əl-qol hərəkətlərindən və eləcə də səsdəyişmədən, başqa sözlə bədəni dilindən geniş istifadə etmişlər. Nəticədə, bədəni dili sözlə hərəkətin, ruhla cismin vəhdəti,

harmoniyasını yaratmış və mətnin dinləyiciyə, tamaşaçıya çatdırılmasında bir mediator, ötürücü rolunu oynamışdır.

Qaynaqlar:

1. Heyzinqa Y. (1997). Homo Ludens. Moskva: Прогресс, 416 s.
2. Горчаков Н. К. (1958). С. Станиславский о работе режиссера с актером. Москва: ВТО, с. 22.
3. Rzayev N.İ. (1985). Qayalar danışır. Bakı: Elm, 110 s.
4. Allahverdiyev, M.Q. (1978). Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 236 s.
5. Qafarlı V. (2012). Azərbaycan teatırının janr poetikası. Bakı: Qanun, 160 s.
6. Rəhimli İ.Ə. (2002). Xalq oyun-tamaşaları. Bakı: Qapp-Poliqraf, 240 s.
7. Sultanlı Ə. (1964). Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azər-nəşr, 304 s.

XALQ OYUNLARI VƏ MƏRASİM TAMAŞALARI (Qarabağdan toplanmış materiallar əsasında)

Qumru Şəhriyar

AMEA Folklor İnstitutu, Dədə Qorqud şöbəsi, elmi işçi,
nevayi-qumru@rambler.ru

FOLK GAMES AND RITUAL PERFORMANCES (on the base of materials collected from Karabakh)

Summary

Like many material and moral values customs, rituals thousands of years people cope in Karabakh as if captured. Of these the most part either forgotten or mixed up with the rituals, customs and rituals of peoples where internally displaced are located. In Karabakh, renowned throughout the world of horses, horse competitions are often held. One of the oldest games in this competition was chovgan (polo), which was played in those territories of 19-20th century. The most interesting thing is that the shaft (called chovgan) used in this game is used in other children's game. Furthermore, the staging of Jabrayil region, the season of the "Shah-vezir" trying to be deposited in the game today preserved by the people. Despite the fact that this game is performed by folk groups, to force the game involved all the inhabitants of the area. The fact that interest in the event that this obligation.

In this article, we have been recalled and raised many people, children and ritual games such as "Agadzh-agadzh", "El ustde kimin eli", played on the holiday Novruz "Tegyir-libas", "Shah vezir", etc., which existed in Garyagin and Jabrail counties (later renamed in Jabrail district) and today forgotten or lost.

Key words: folk games, children's games, ceremonial presentation, "Shah-vezir", rite, ritual, tradition.

НАРОДНЫЕ ИГРЫ И РИТУАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ (на основе материалов собранных в Карабахе)

Резюме

Как и многие материальные и моральные ценности обычаи, тысячелетиями справляемые народом обряды в Карабахе как-будто попали в плен. Из них большая часть либо забыта, либо смешались с обрядами, обычаями и ритуалами народностей где размещены вынужденные переселенцы. В Карабахе, прославленным на весь мир лошадами, часто проводились конные соревнования. Одной из древнейших игр на этих соревнованиях являлась човган (конное поло), которая проводилась на этих территориях в XIX-XX века. Самое интересное то, что древко (называемое човганом) используемое в этой игре используется в другой детской игре. Кроме этого, сезонное представление «Шах-везир», играемое в Джабраильском районе, даже по сей день стараются сохранить со стороны народа. Не смотря на то, что эта игра исполняется фольклорными группами, на эту игру принудительно привлекаются все жители данного района. Суть этого обряда и заключена в этом принудительстве.

В этой статье были вспомнены и воскрешены многие народные, детские и обрядные игры, такие как «Агадж-агадж», «Эл усте кимин эли», исполняемые на празднике Новруз «Тегйир-либас», «Шах-везир» и т.д., которые существовали в Гарягинском и Джабраильском уездах (впоследствии переименованные в Джабраильский район) и на сегодняшний день забыты либо утеряны.

Ключевые слова: народные игры, детские игры, обрядные представления, «Шах-везир», обряды, ритуалы, обычаи.

Giriş

Qarabağın işğal olunması Azərbaycanın çox böyük maddi və mənəvi itkilərə məruz qalmasına səbəb olmuşdur. Ərazisinin 20%-nin düşmən əlinə keçməsi ilə Azərbaycanın İrəvan,

Dərbənd, Borçalı, Təbriz dərdirinin üstünə bir də Qarabağ dərdirini yükləndi. Qarabağda yüzlərlə tarixi abidə, tarix-diyarşünaslıq muzeyləri, məktəblər, kitabxanalar, yaşayış evləri, xəstəxanalar və s. talan edildi. Yüz minlərlə insan öz yurd-yuvasından didərgin düşdü. Bu insanlar illərlə vaqonlarda, çadır şəhərciklərində yaşamağa məcbur oldular. Maddi vəziyyətin uzun müddət ağır olması insanları yaşamaq üçün mübarizə aparmağa məcbur etdiyindən onların öz yurd-yuvalarında icra etdikləri ayin və ritualların unudulmasına gətirib çıxardı. Sonralar isə bu mərasim inancları, ayinlər və s. məcburi köçkünlərin məskunlaşdığı coğrafi ərazilərdəki adət-ənənə, ritual və ayinlərlə çulğışdı. Çox təəssüf ki, bu gün o adət-ənənələrin yalnız az bir qismi icra olunur.

Bu məqaləmizdə işğal olunmuş ərazilərdə taa qədimdən XX əsrin sonlarına qədər, daha dəqiq desək, 1992-ci ilədək oynanılan oyunlardan, xalq tamaşalarından, icra olunan ritual və ayinlərdən bəhs edəcəyik.

Uşaq oyunları

Qarabağda bu gün toplanıb qeydə alınmayan saysız uşaq oyunları var idi. Təəssüf ki, hal-hazırda bu oyunların heç birinin icrasına bölgələrdə (məcburi köçkünlərin yaşadığı ərazilərdə) rast gəlmirik. “Bənövşə, bəndə düşə”, “Motal-motal”, “Gizlən-qaç”, “Ortada qaldı” və s. bu kimi oyunlarla yanaşı, uşaqların bir zamanlar çox sevdiyi “Əl üstə kimin əli”, “Ağac-ağac” (“Ağaccıq”), “Dəsmal atdı”, “Çiling ağac” və başqa oyunlar unudulmuşdur. Bu kimi uşaq oyunları indi yalnız ədəbiyyatlarda qorunub saxlanılır. Ədəbiyyatda bu oyunların bir çox variantlarına rast gəlmək mümkündür. Bizim müraciət etdiyimiz bu oyunlar Qarabağdan toplanmış orijinal mətnlərdir.

Hal-hazırda uşaqlar arasında, xüsusilə də qarabağlılar arasında oynanılmayan, unudulmuş oyunlardan biri “Əl üstə kimin əli” oyunudur. Oyun:

İynə-iyne,
Ucu düymə.
Bal ballıca,
Ballı keçi.
Şam ağacı,
Şatır keçi.
Qoz ağacı,
Qotur keçi.
Haldır dedi,
Huldur dedi.
Çəhymə¹ dedi,
Çarix dedi.
Vır² nağara,
Çıx qırağa.

– sözləri ilə başlayır. Bu şeiri söyləyən uşaq əlini növbə ilə yoldaşlarının və özünün ayağının üstünə qoyur. Şeirin sonunda “çix qırağa” sözləri kimin ayağının üstünə düşsə, o, ayağını çəkir. Bu şeir uşaqlardan birinin ayağı qalana qədər təkrarlanır. Sonda ayağı qalan uşaq üzü üstə uzanır. Digər uşaqlar da onun kürəyində əllərini yumruq formasında bir-birinin üstünə qoyub soruşurlar:

– Əl üsdə kimin əli?

Doğru desən, qalibsən,
Səhv eləsən, qarğaların.

Bundan sonra üzü üstə uzanan uşaq ilə digərləri arasında dialoq olur:

– Əl üsdə kimin əli?

– Qaragözdü ceyranın.

¹ Çəhymə – çəkmə. Mətn söyləyicinin dilində olduğu kimi verilmişdir. Folklor mətninin orijinallığına xələl gətirməmək üçün fonetik müdaxilə olunmamışdır.

² Vır – vur

- Götürün, vırın, yalandı.
- Əl üstə kimin əli?
- Kələm yeyən dovşanın.
- Götürün, vırın, yalandı.
- Əl üstə kimin əli?

Əgər uşaq yoldaşlarından kimin əlinin ən üstə olduğunu tapmasa:

- Götürün, vırın, yalandı¹, –

deyərək “qar-qar” edə-edə səhv deyən uşağı yavaşca yumruqlayır və gülüşirlər. Oyun uşağın kimin əlinin üstə olmasını tapana qədər davam edir. Əli üstə olan uşaq isə oyunu davam etdirir.

Daha bir unudulmuş oyun “Ağac-ağac” (“Ağaccıq”) oyunudur. Əslində bu oyun “ağacla söhbət”dir desək, yanılmazıq. Oyun zamanı bir uzun (uşağın boyu çatacaq qədər) ağac götürülür (adətən oyunda böyüklərin, yaşlı nənə və babaların əsalarından istifadə olunur), ağacın ayağından başına qədər, sonra isə əksinə (yumruqlarını üst-üstə qoyurmuş kimi) tuta-tuta dioloqa bənzər bir şeir söylənilir:

- Ağac-ağac
- Ləppeyin ağac,
- Ləppeyin şirin,
- Doqquzun birin,
- Hardeydin?
- Bir meşədə.
- Səni kim kəsdi?
- Culfacıx.
- Nə üçün?
- Arşın üçün.
- Yalan demə!
- A bəy, b² başın üçün (əli ilə qarşısındakının başını göstərir).

Bu oyunda bir xüsusə də diqqəti cəlb etmək istərdik. Azərbaycan xalqının qədim oyunlarından olan çovqan oyununda uzun bir ağacdən istifadə edilir. Bu ağacın başında dəstəyə bənzər bir çıxıntı var ki, oyunçu onun vasitəsi ilə topu yerdən qaldırır və vurur. Bir çox tarixi mənbələrdə çovqan oyununun Azərbaycanda “ağaccıq” kimi işlədilməsi də göstərilir. Çovqan oyununun adı oyunda işlədilən alətin adı ilə adlandırılması güman edilir. Beləliklə, bu nəticəyə gəlmək olar ki, çovqan və “Ağac-ağac” oyunlarının ortaq cəhətləri onların hər ikisinin ağacla oynanılması, bu ağacın atın və ya insanın boyuna görə seçilməsi, hər iki ağacda xüsusi çıxıntının olması (çovqanda topu qaldırmaq üçün, “Ağac-ağac” oyununda isə şeir bitənə qədər ağacı bir necə dəfə çevirmək üçün dəstək, məsələn, əsanın dəstəyi kimi) və ən nəhayət, hər iki oyunun xalq arasında bəzən “ağaccıq” adlandırılmasıdır. Oyunlar arasında bu qədər oxşar cəhətlərin olması “biri digərinin varisidir” fikrimizi doğrulayır.

Qeyd edək ki, hər iki oyun Qarabağın, demək olar ki, bütün bölgələrində oynanırdı. Dünyada atı ilə məşhur olan Qarabağda tez-tez at yarışları keçirilir, oyun-yarışlardan ən qədimi olan çovqan isə XIX-XX əsrlərə qədər bu ərazilərdə oynanırdı. Qarabağ atı ilə oynanılan çovqan oyunu Milli Azərbaycan oyunu kimi UNESCO-nun qeyri-maddi mədəni irs siyahısına daxil edilib. Amma təəssüf ki, uşaq oyunu olan “Ağac-ağac” isə unudulub. Bunun iki izahı ola bilər. Ya Azərbaycanda uşaq oyunları kifayət qədər tədqiq olunmayıb, ya da çovqan oyunu “Ağac-ağac”ı sıxışdırıb sıradan çıxarıb. Amma hər iki halda bu oyun sona qədər araşdırılmağa ehtiyac duyur.

Haqqında danışdığımız uşaq oyunları bəlkə başqa bölgələrdə bir çox variantlarda mövcuddur və hal-hazırda oynanılır. Birinci haqqında danışdığımız “Əl üstə kimin əli” oyununun

¹ Mətn Cəbrayıl sakini Fəridə Quliyevadan (61 yaş, müəllim) toplanmışdır.

² B₁ – bu işarə əvəzliyidir. Mətn Cəbrayıl sakini Gültəkin Hüseynovadan (56 yaş, evdar qadın) toplanmışdır.

müxtəlif variantlarına rast gəldik. Lakin “Ağac-ağac” (“Ağaccıq”) oyununa heç bir bölgədə rast gəlmədik. Qeyd edək ki, biz bu məqaləmizdə yalnız Qarabağda, xüsusilə Cəbrayıl və Zəngilan bölgələrində oynanılan oyunlar üzərində dayanmışıq.

Mərasim tamaşaları

Mərasim tamaşalarına iki aspektdən yanaşılır:

1. Mövsümi mərasimlər
2. Məişət mərasimləri.

Mövsümi mərasimlər yazın gəlişi, əkinin başlanması, məhsulun yığılması, el-obanın yaylağa və ya qışlağa köçməsi, qoyun qırımı, küləyin əsməsi, yağışın yağması və s. ilə keçirilir. Məişət mərasimləri isə toylar (toya qədər icra olunan xınayaxdı, paltarbiçti və s. mərasimlər), ağlaşma məclisləri və s.

Qarabağda ən qədim mövsümi mərasimlərdən biri Günəşə, Aya kəsilən qurban mərasimidir. Tarixçi-etnoqraf Şəhriyar Quliyev Cəbrayıl rayonunda Qurbantəpə adlanan pir haqqında məlumat verərkən yazır: “Yerli əhali təzə il yaxşı gəlsin, məhsul bolluğu olsun deyə bu təpədə qurban kəsir, bişirdikləri xörəyin suyundan gündoğan tərəfə səpir, sonra xörəyi yeyir və Günəşə sitayiş etməklə şadlıq edirdilər. Sonralar bu köhnə inam saxlandı, hətta XIX əsrin ortalarından başlayaraq Cəbrayıl qəzasının başqa yerlərindən köçüb gələn Hacılı tayfasının bir hissəsi bu pirin yaxınlığında məskunlaşdı, onların saldıqları kənd Qurbantəpə kəndi adlandırıldı” (Quliyev 1993: 15). Təəssüf ki, bu ritual haqda daha ətraflı məlumat əldə edə bilmədik. Yalnız onu qeyd edək ki, rayon ərazisinin işğal olunduğu günə qədər (1993-cü il 23 avqust) əhali Qurbantəpə pirində qurban kəsir, nəzir-niyaz paylayırdı. Hətta uşağı olmayan qadınlar əl dəsmallarının iki başını birləşdirərək yüyrük şəklində təpədə bitən ağacdan bağlayır, içərisinə də şirni qoyurdular. Əgər yüyrük tərpnərdisə, qadının uşağı olacağına, tərpnəməzdisə, o il də olmayacağına inanırdılar.

Qurbantəpəsində icra olunan ayin və rituallardan hələ çox nümunələr gətirə bilərik. Amma çox təəssüf ki, bu ənənələrin hamısı bu gün islam ənənəsi, islam vahidi ilə ölçülür. Bizim yuxarıda gətirdiyimiz misalda Şəhriyar Quliyev bu adətin tunc dövrünə aid olmasını qeyd edir. Bu da onu göstərir ki, Azərbaycan ərazisində qurban ayinləri islamdan çox-çox əvvəllər də icra olunmuşdur.

Zəngilan rayonunda XX əsrin 60-70-ci illərinə qədər Novruz bayramı ilə bağlı çox maraqlı adət-ənənələr icra olunurdu. Burada bayram axşamı plovu açıq ocaqda bişirirdilər. Ətraf məhəllədəki gənclər bu plov hazır olana qədər qazanı güdürdülər. Plov hazır olduqdan sonra qazanı oğurlayan gənclər ev yiyəsinin bayramı ac keçirməməsi üçün qazanın içinə xoruz qoyub geri qaytarardılar. Bölgədəki bu ənənə özünü bir başqa şəkildə toy mərasimində də biruzə verir. Oğlanın adamları qızı aparmağa gələndə evdən qiymətli bir şey “oğurlayıb” bəyə iki qat baha qiymətə satırdılar.

Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, toy prosesinə aid olan bu “oğurluq” aktı sırf rituallaşdırılmış hərəkət vahidi olub qətiyyəən antiəxlaqi xarakter daşımır. Biz nəinki toy ritualında, ümumiyyətlə, ənənəvi mədəniyyətimizin bir sıra mətnlərində rituallaşdırılmış oğurluq aktı ilə üzləşirik. Etnoqrafik ədəbiyyatlardan da bəlli olduğu kimi, mərasimlərdə, o cümlədən toy mərasimlərində adi həyatda antiəxlaqi davranış aktı sayılan hadisələr zəruri, mərasim üçün tələb olunan, yerinə yetirilməsi vacib sayılan hərəkətlərdəndir. Oğurluq da bunlardan biri olmaqla mərasim kontekstində özünün çox zəruri və mühüm semantikasına malikdir. Təəssüf edirik ki, bu mərasimi davranış aktının semantikasına indiyədək lazım olan diqqət verilməyib (Şəhriyar 2004: 118).

Cəbrayıl bölgəsində daha maraqlı oyun-tamaşalardan biri də Novruz bayramında icra olunan “təğyir-libas”dır. Burada qadınlar kişi paltarını geyinib bayram axşamında qapıları döyüb ev yiyəsinin qonaqpərvərliyini sınayırdı. Bu çox əyləncəli mərasim olurdu. Təğyir-libas olan qadın ev yiyələrinə sataşır, onlarda zarafatlaşır, bir sözlə, gərginlik yaratmağa çalışırdı.

Onun bu zarafatlarına sona qədər dözə bilən ailələrdə həmin ilin uğurlu, bərəkətli, sakit keçəcəyinə inanılırdı.

Cəbrayılın toylu-büsatlı günlərində Novruz bayramı da çal-çağırılı, haylı-küylü olurdu. Səhərə qədər gənclər davul, zurna çalar, hər kəsi əyləndirər, bir-bir qapıları döyüb həyətdə hamını rəqs etdirər, bayram paylarını alıb yola düşürdülər. Bəzən rayonun küçələrində səhərə qədər insanlar rəqs edərtilər.

Bu oyun, tamaşa, ritual və ayinlərin təsvirini hələ çox vermək olar. Biz burada yalnız unudulmuş və hal-hazırda icra olunmayan adət-ənənələri dilə gətirməyə çalışdıq. Bu adətlərin də icra olunmamasının səbəbi, düşünürük ki, məcburi köçkünlərin pərakəndə yaşamalarında və başqa bölgələrin təsiri altında olmalarındadır. Hətta kütləvi yaşadıkları ərazilərdə belə artıq bu ənənələrin daşıyıcılarının çox az bir hissəsi həyatdadır. Biz çox təəssüf hissi ilə bildiririk ki, Azərbaycanda folklor və etnoqrafiya daşıyıcıları haqqında xüsusi bir qanun layihəsi yoxdur¹.

“Şah-vəzir” mərasim tamaşası

İnsanların əylənməsinə xidmət edən folklor nümunələrindən biri də xalq tamaşalarıdır. Xalq tamaşaları şifahi xalq ədəbiyyatının ən qədim janrlarından biridir. O, tarix boyu müəyyən inkişaf yolu keçmiş və getdikcə təkmilləşmişdir. Azərbaycan xalq ədəbiyyatının, demək olar ki, bütün nümunələrini diqqətlə tədqiq etsək, orada ifadə, məna, ideya-məzmun və ifa tərzini baxımından tamaşa üsürləri tapmaq mümkündür. Zaman keçdikcə xalqın gündəlik həyatı ilə bağlı ayin, ritual və hətta əyləncələr daha kütləvi xarakter alaraq təkmilləşmiş, bəzən ibtidai, bəzən də kamil süjetli tamaşalar kimi xalqın bədii yaradıcılığına daxil olmuşdur.

Hələ qədim zamanlarda xalqın məişəti, güzəranı ilə bağlı olan mərasimlərin keçirilməsində bütün xalq iştirak etmişdir. Zaman keçdikcə burada mərasim üsürləri sönükləşmiş, onların real mənaları, insanların məişəti ilə bağlı olan tərəfləri isə inkişaf edərək təkmilləşmişdir. Beləcə, bu mərasimlər sonradan əsl xalq tamaşaları səviyyəsinə yüksəlmişdir. Məhz bu proseslərdən sonra həmin tamaşalardan yaranan, xalqın məişətini, əkin-biçinini, real həyatdakı davranışlarını əks etdirən daha müasir, öz dövrü üçün daha aktual olan xalq tamaşaları yaranmağa başlamışdır.

Haqqında danışacağımız Cəbrayıl rayonunda icra olunan “Şah-vəzir” tamaşası da bu qəbildəndir. Ədəbiyyatlarda rast gəldiyimiz “Xan-vəzir” (çox güman ki, bu da unudulmuş oyunlardan biridir) oyunu ilə “Şah-vəzir” tamaşası arasında heç bir əlaqə yoxdur. Xan-vəzir əsasən uşaq və gənclər arasında oynanılan qədim oyunlarından biridir. “Bu oyunda beş (yeddi, doqquz və s.) nəfər iştirak edir. Hər hansı bir yerdə ovuc boyda bir çala qazılır. Beş (yeddi, doqquz və s.) xırda daş götürülür. Oyunçular növbə ilə beş addımlıqda dayanıb bu daşları ovucun içində saxlamaqla çalaya atırlar. Əgər daşın üçü (beşi, yeddisi və s.) oraya düşərsə, o oyunçu çalanın bir tərəfində durub xan elan edilir. Daşın ikisi (dördü, altısı və s.) çalaya düşərsə, həmin oyunçu özünü vəzir elan edir. Bir (iki, üç və s.) daş çalaya düşən oyunçu isə ya xana, ya da vəzirə “at” olur. Beləliklə, oyunun gedişində “xan”, “vəzir” və onların “atları” məlum olur. Oyun qızısqıdığca, yeni daşlar çalaya atıldıqca, oyunçuların ifa etdiyi rollar dəyişilir. Bu zaman xanın hökmü yerinə yetirilir. Xan “atlanın!” – əmri verdikdə vəzir və xan “at”ın “çiyinlərində” otururlar” (<http://az.wikipedia.org/wiki/Xan-vəzir>). Qeyd edək ki, bu oyun da XX əsrin III rübünə qədər Qarabağda oynanılan oyunlardandır və təəssüf ki, bu gün artıq bu oyun da oynanılmır.

“Şah-vəzir” tamaşası isə tamamilə başqa bir səpkidə icra olunurdu. Burada bütün el-oba toplanırdı. Bu tamaşanın iştirakçıları da, icraçıları da elə xalqın özü olurdu. Bir neçə gün əvvəldən tələffüz edilirdi və o, hər kəsi bir-bir bu mərasimə dəvət edirdi. Rayonun sayılıb-

¹ Bir neçə il əvvəl Ukraynada folklor toplayıcıları və folklor daşıyıcıları haqda qanunvericilikdə nəzərdə tutulan qaydalarla tanış oldum və bu, diqqətimi cəlb etdi. Folklor daşıyıcıları statusu xüsusi ekspert qrupunun təyin etdiyi insanlara verilir. Onlar dövlət tərəfindən aylıq məvacib alır, xəstəxana xərcləri, ictimai nəqliyyatdan istifadə və s. isə ödənişsiz həyata keçirilir. İstədik ki, belə bir qanun layihəsi Azərbaycanda da qüvvəyə minsin və biz bu mexanizm vasitəsilə Qarabağda, İrəvanda izini itirdiyimiz bir çox tarixi-etnoqrafik ənənələrimizi aşkarlayıb üzə çıxaraq. Çünki hər keçən gün bu folklor daşıyıcılarının sayı daha da azalır.

seçilən ağsaqqallarından biri “şah” seçilirdi. Son dövrlərdə şah, vəzir və cəllad obrazlarını aktyorlar icra edirdilər. Onlar bu mərasimi daha da şənləndirir, maraqlı bir ab-hava qatırdılar.

Novruz bayramı ərəfəsində – bayramdan iki-üç gün öncə keçirilən bu mərasim üçün rayonun əhalisinin hamısının yerləşə biləcəyi böyük bir çadır qurulurdu. Bu, səyyar sirk ustaları üçün qurulan çadıra bənzəyirdi. Bilindiyi kimi, sirk ustalarına akrobatik hərəkətləri, kəndir-bazlığı və s. bu kimi oyunları icra etmək üçün qurulan çadırlar çox hündür olurdu. Beləliklə, bu mərasim üçün yaradılan çadırın ortasında hündürlüyü tavana dəyən bir dar ağacı qurulurdu. Şah da daxil olmaqla vəzir, vəkil, sərkərdələr xüsusi bəzədilmiş atın belində bütün rayonu dolaşaraq məclisə gəlirlər. Bundan sonra şah, vəzir, vəkil, cəllad öz yerlərini tuturlar. Məclis şaha olunan şikayətlərlə başlayır. Əslində bu meydan tamaşası küsülüləri barışdırmaq, hətta ailələrin içərisindəki inciklikləri, umu-küsünü aradan qaldırmağa bir vəsilə idi.

Beləliklə, şikayət edən şəxs qarşı tərəfə iddia irəli sürür. Qarşı tərəf, öz növbəsində, bu iddianı yerinə yetirməsə, şah tərəfindən cəzalandırılır. Cəza, əsasən, dar ağacından asılma ilə nəticələnir. Çadırın ortasından sallanmış kəndir cəza verilən şəxsin belinə bağlanılır və çadırın tavanına qədər qaldırılır. Bu, insanları ən çox əyləndirən məqamdır. Şahın əmri ilə dar ağacından asılan adam elə onun əmri ilə də bir müddətdən sonra aşağı endirilir.

Bundan başqa, əgər hər hansı səbəbdən burada olmayan varsa, şahın əmri ilə o da məclisə gətirilir və təbii ki, təlifçinin (dəvət edənin) dəvətini sayıb gəlmədiyi üçün cəzalandırılır. O gün burada kimin kimdən nə şikayəti varsa, edir. Elin ağsaqqalı – şah da bu nara-zılıqları nizama salmağa, əhalinin sakit, firavan yaşamağına səy göstərir. Bu tamaşa səhərə qədər davam edir və beləliklə də, qarşıdakı ildə əhali sakit, əmin-amanlıq işərisində yaşayır.

Cəbrayıl rayonun ermənilər tərəfindən işğal olunduğu 1993-cü il 23 avqusta qədər bu tamaşa rayonda icra olunub. İşğaldan sonra həm dərbədər olmuş əhalisini bir yerə toplamaq, həm də bu ənənəni unutmamaq məqsədi ilə bu mərasim rayonun İcra Hakimiyyəti tərəfindən cəbrayılıların daha çox məskunlaşdıqları Biləsuvar rayonunda qeyd olunur. Son illərdə şah, vəzir, vəkil, cəllad və s. obrazlarını isə rayonun Mədəniyyət evinin aktyorları ifa edirlər.

Nəticə

Yuxarıda haqqında danışdığımız bu oyunların bir hissəsi, təəssüf ki, unudulub, bir hissəsi də unudulmaqdadır. Qarabağda bu gün torpaqlarımız, mədəni abidələrimiz, muzeylərimiz, kitabxanalarımız kimi mənəvi dəyərlərimiz də əsir düşüb. Qarabağlıların icra etdikləri ayin, ritual və mərasimləri artıq məcburi köçkünlərin məskunlaşdığı ərazinin adət-ənənələrinə qarışib. Bütün bu adətlərə bir az niskil, bir az kədər, bir az da vətən həsrəti qoşulub. Göründüyü kimi, erməni təcavüzü bizi təkcə torpaqlarımızdan yox, minilliklər boyu həyatımızda yaşayan etnoqrafik dəyərlərimizdən də məhrum edib.

Bu gün yuxarıda qeyd etdiyimiz oyunlarımız, mərasim tamaşalarımız Qarabağsız olsa da, icra olunur. Bir az təhrif olunsada, bir az niskilli, bir az həsrətli olsa da, yenə də xalq mənəvi dəyərlərini yaşatmağa çalışır.

Qaynaqlar:

1. <http://az.wikipedia.org/wiki/Xan-vəzir>
2. Quliyev Ş., Abbasov T., Quliyev F. Cəbrayıl. Tarixi oçerk. – Bakı: İşıq, 1993.
3. Şəhriyar Q. Cəbrayılta toy adətləri və ya əsir düşmüş ənənə // “Dədə Qorqud” elmi-ədəbi toplusu. – 2004. – №3.

***Qeyd:** Məqalədə istifadə olunan materiallar şəxsi arxivimizdə videolentdə mühafizə olunur.*

XALQ OYUNLARI VƏ MEYDAN TAMAŞALARI – AZƏRBAYCAN MİLLİ SİRK SƏNƏTİNİN GENEZİSİNDƏ ƏSAS AMİL KİMİ

Rəcəb Məmmədov

*Sənətsüinaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
böyük elmi işçi, rajab.circushistory@gmail.com*

FOLK GAMES AND SQUARE PERFORMANCES – AS A MAJOR FACTOR IN THE GENESIS OF THE AZERBAIJAN NATIONAL CIRCUS ART

Summary

The article touches upon the influence of national games and square performances on the development of modern circus art. It is mentioned that the variety of national games' genres, the art of comedians, clowns, animal trainers, dervishes and also the performances of pekhlivans and ropewalkers played particular role in the development of circus art. The author gives the detailed information about equestrian plays "chovgan", art of pakhlivans "zorkhana", traditions of ropewalkers, different manifestations of animal trainings in the middle centuries and tells about particularities of development of these types of art in other Islamic countries.

Key words: *national circus art, national games, equestrian plays, performances of ropewalkers, creative traditions, circus genres.*

НАРОДНЫЕ ИГРЫ И ПЛОЩАДНЫЕ ЗРЕЛИЩА – КАК КЛЮЧЕВОЙ ФАКТОР В ГЕНЕЗИСЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ЦИРКОВОГО ИСКУССТВА

Резюме

В статье исследуется влияние народных игр и площадных зрелищ на развитие современного циркового искусства Азербайджана. Указывается, что жанровое разнообразие народных игр, искусство комедиантов, клоунов, дрессировщиков, дервишей, а также выступления пехлеванов и канатоходцев сыграли исключительную роль в развитии циркового искусства. Автор дает подробную информацию о конных играх «човган», искусстве пехлеванов «зорхана», традициях канатоходцев, различных проявлениях дрессуры животных в средние века и повествует об особенностях развития этих видов искусства в других исламских странах.

Ключевые слова: *национальное цирковое искусство, народные игры, конные игры, выступления канатоходцев, творческие традиции, цирковые жанры.*

Sirk sənətinin müasir şəkildə formalaşması XVIII əsrin sonlarına təsadüf etsə də, bu sənətin köklərini mədəniyyətimizin minillikləri geridə qoymuş tarixində axtarmaq lazımdır. Sirk sənəti də teatr sənəti kimi geniş xalq kütləsini əyləndirmək üçün meydanlarda yaranmışdır. Bu səbəbdən də sirk artistlərinin çıxışları əsrlər boyu dairəvi meydançaya uyğunlaşdırılmışdır. Müasir sirk sənətinin olduqca rəngarəng repertuara malik olan el-oba oyunları, meydan tamaşaları, bayram şənlikləri ilə sıx bağlılığı vardır. Burada komediya ustaları, məzhəkəçilər, heyvan oynadan oyunbazlarla yanaşı, pəhləvanlar, kəndirbazlar da çıxış edir, dəvə, xoruz, kəl, it döyüşləri keçirilirdi. Azərbaycanda tamaşa sənətinin ən qədim və kütləvi bir növü olan meydan tamaşaları başqa tamaşalardan öz epikliyi ilə fərqlənirdi. Bu tamaşalar dərin mənəyə, məntiqə, ictimai ideallara, milli özünüdərkətməyə əsaslanırsa da, tamaşaçılar bura ilk növbədə əylənməyə, şənlənməyə, gülməyə, oynaq hərəkətlərə, gözbağlayıcılığa, insan hünərinə baxmağa gəlirdilər.

Azərbaycanın el-oba oyunları, meydan tamaşaları, bir qayda olaraq, sirk elementləri ilə zəngin olmuşdur. At üzərində icra edilən çoxsaylı oyunlar isə, sirk sənətinə daha yaxın olması ilə seçilir. Bu oyunlar digər İslam ölkələrinin mədəniyyətində də özünə yer almış, bu ölkələrin yerləşdiyi geniş coğrafi ərazidə müxtəlif adlarla məlum olmuşdur.

Peşəkar sirk sənətinin ibtidası atla, bu nəcib heyvanın ən müxtəlif nömrələrdə iştirakı ilə bağlıdır. Sirkdəki maneji də məhz atların çıxış etməsi üçün yaranmış, zaman keçdikcə manejin

ölçüləri də bir məxrəcə gəlmişdir. Müasir sirklərin əksəriyyətində manejin diametri 13 metrə bərabərdir. Bu, ilk növbədə onunla əlaqədardır ki, bu ölçülü manejdə təlimçi mərkəzdə dayanaraq, qırmancla atları daha rahat idarə edə bilir, eyni zamanda at belə manejdə qaçarkən yaranan təcil, atın üstündəki artistə müvazinətini daha rahat saxlamağa imkan verir.

Azərbaycanda at üzərində müxtəlif hərəkət və oyunlar icra edən akrobat *atcanbazı, əs-bəndaz, əsbran, minici, cündi* adlanırdı. O, atın üzərində müxtəlif hərəkətlər icra edir, qaçan atın belinə təkənla sıçrayır, atı çapa-çapa onun qarnının, boğazının altından keçir, ayaq üstə və ya başı üstə durur, əyilib yerdən müxtəlif əşyalar qaldırır, at üstündə libasını çıxarıb, yenidən geyinir və sair bu kimi tryuklar nümayiş etdirirdi. Bununla yanaşı, o, at belində qılınc, xəncər, zorxana mili, tufəng və başqa alətlərlə də hünər göstərirdi. Orta əsrlərdə mövcud olmuş bir çox at oyunlarının adları, qaydaları bizim dövrə də gəlib çatmışdır. Bunlardan *çovqan, sürpapaq, baharbənd, piyaləox, oğlaqoyunu, pərdəpardı, kərdəkqaçırdı* oyunları daha geniş yayılmışdı. Gəncələr üçün bu oyunların müstəsna əhəmiyyəti var idi. Onlar əylənməklə yanaşı, həm də müəyyən hərbi vərdislər qazanır, süvari döyüşü kimi təcrübə toplayırdılar.

At oyunlarından ən qədimi Çovqan oyunu idi. Bu oyunun tarixi min ildən artıq olub, IX-XVII əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılmışdı. Bu oyun əski qaynaqlarda "kuyiçovqan", "comaq oyunu", "çövgabazı" adları ilə qeyd edilən başqa variantları da olmuşdur. "Çovqan", "çövgən", "çökən", "çöyən", "şəudan", "hövkən" və sair tələffüz şəkilləri də olmuşdur (Aslanov 1984: 246). İki, yaxud üç hissədən ibarət olan bu oyunda atları rəng etibarını ilə bir-birindən fərqlənən, hər dəstədə 6-8, bəzən isə daha çox atlı iştirak edirdi. Oyunda əsas məqsəd dəyənəklə rəqib qapısına top vurmaq olmuşdur. Oyunda istifadə olunan topa – "küy", topu vurmaq üçün istifadə olunan dəyənəyə isə "səvələcan" deyilirdi. Atüstü çovqan oyununun iştirakçısı "çovqanbar" adlanırdı. Çovqanbarın topu dəyənəklə yerdə sürütdəyib irəli getməsinə "şütdəmə" deyirdilər. Bu oyunda iştirak etmək üçün xüsusi atlar yetişdirilirdi. Bu atlara "çovgani" deyərdilər. Atlara xüsusi təlim verilməsi geniş hal alırdı. Bu işlə məşğul olan at təlimçisi *faris adlanırdı*. Xilafət dövründə və orta əsrlərdə Azərbaycanda, həm də, oyunçu-çovqanbar hazırlayan xüsusi klublar vardı. Onlar "səvələc" və ya "səvalcət" adı ilə tanınırdı (Aslanov 1984: 182). X-XI əsrlərdə yurdumuzda "tabtab" və yaxud "tabtaba" adlanan, çovqana bənzəyən atüstü idman oyununa da təsadüf olunurdu.

Müasir dövrdə də Azərbaycanda atüstü oyunların inkişafı üçün geniş tədbirlər həyata keçirilir. Bunun nəticəsidir ki, 2-8 dekabr 2013-ci ildə Bakıda keçirilən UNESCO-nun Qeyri-maddi İrs üzrə Hökumətlərarası Komitəsinin 8-ci Sessiyası çərçivəsində qəbul edilmiş qərara əsasən, "Azərbaycan Respublikasında Çovqan ənənəvi Qarabağ atüstü oyunu" UNESCO-nun Təcili Qorunmaya Ehtiyacı olan Qeyri-maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmişdir (www.mfa.gov.az 2016).

Xalq içində uşaq əyləncəsi də, aktyor yaradıcılığı da, tamaşa, rəqs, pantomima, idman hərəkətləri də sadəcə "oyun" adlanır. Bu məfhumun ibtidası barədə müxtəlif mülahizələr mövcuddur. Birində bu deyim "ayın" sözünün bizə gəlib çatmış dəyişilmiş forması ilə, digərində insanın rəqsetmə qabiliyyəti, davranışı və sair hərəkətlərinin bədən oynaqları ilə bağlı olduğuna görə "oynaq" sözü ilə, başqa bir mənada isə şamanların bu adla adlandırılması ilə əlaqələndirirlər. Şaman-qam mərasimində kütlənin ağsaqqalı, kahini, başbiləni kimi çıxış edən "oyun" adlı kahinlər oyun açmaqla, mərasim təşkil edib keçirməklə kütlənin əqidəsini təkmilləşdirər, qüvvətləndirər, müşkül məsələlərin həlli ilə məşğul olurdular. Şaman son dərəcə həssas, ağıllı, düşüncəli və işin, hadisənin mahiyyətinə görə hərəkət etməyi bacaran aktyor olub. O, "oyun" açmaqda mahir imiş (Allahverdiyev 1978: 49).

Oyun ənənələrin inkişafını Altaydan Anadoluyadək böyük bir ərazidə, o cümlədən Azərbaycanda aşiq və tamaşa sənətinin təkamülündə mühüm rol oynamış varsaq qəbilələrinin yaradıcılığında da müşahidə edə bilərik. Küçə-meydan tamaşalarının inkişafına güclü təsir göstərən varsaqlar, kişili-qadın oyun, rəqs və musiqi sənəti ilə məşğul olmuş, həm də Azərbaycanda mahir komediya ustası, meydan aktyoru kimi tanınmışdılar. Yəqin ki, bu gün də Türkmənistanda və Orta Asiyanın digər yerlərində "varsaq" sözünün oyunbaz, təlxək mənasında işlənməsinin əsas

səbəbini bununla izah etmək olar. Varsaqlar, Azərbaycanda klounada sənətinin müstəqil bir janrı kimi yetişib, ortaya çıxmasında böyük əhəmiyyət daşıyan, eksentrik ifaçılıq üslubuna, kələklərə, mübaligəli həqiqətlərə, sehrbazlığa əsaslanan "Hoqqa" oyununun mahir ifaçıları idilər.

Müasir klounların, məzhəkəçilərin sələfləri olan komik oyunçular Azərbaycanda *təlxək*, *məsxərəbaz*, *lağbaz* da adlanırdı. *Təlxək* ("acılayan" anlamındadır) X-XI əsrlərdə Soltan Mahmud Qəznəvinin sarayında öz məzəli oyunları ilə şöhrət tapmış bir tarixi şəxsiyyətin və say-sız-hesabsız lətifələr qəhrəmanının adıdır. XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycanın bir sıra xanlıqlarında, sarayda hökmdar və əyanları əyləndirən məzhəkəçilər də bu adla çağırılırdılar. Saray nöqərlərindən olan bu oyunbazlar bayağı hərəkət, himcim və hərzə-hədyan sözlərlə öz ağalarını güldürürdülər. Hökmdar önündə oyun göstərmək hüququ qazanmış *təlxək-məsqərəbaz köşk məsqərəbazi* və ya *hüzur məsqərəbazi* adlanırdı.

Dövrün haqsızlıqlarını, saray əyanlarının, vəzifəli şəxslərin və din xadimlərinin mənfi cəhətlərini komik vəziyyətlərlə, özünəməxsus ifadə vasitələri ilə tənqid edən bu sənətkarlar sarayda iztehzə, təhqir hədəfi olsalar da, öz cəsarətli çıxışlarına görə el arasında böyük hörmət qazanmışdılar. Onları hər mahalda müxtəlif cür adlandırdılar. Cənubi Azərbaycanda onları *bədbaz*, *balkəncək*, *vüşqarın*, *qadaqçı*, *dünbal*, *lodə*, *şello*, *şəngül*, qərb zonasında *ayqax*, *dalqavuz*, *şux*, cənubda *vəşi*, *şallo*, şimalda *axşumdal*, *bambılı*, *nay*, digər yerlərdə isə, *ağcadaban*, *alayçı*, *bəhlul*, *dübbəçi*, *zirtullahi*, *yafər*, *nədim*, *tənnaz* və sair adlarla çağırardılar.

Lakin Azərbaycan xalq yaradıcılığında, el tamaşalarında, qədim oyun və mərasimlərdə ən qədim komik personajlar (amplua) *Keçəl* və *Kosa* surətləridir. Hər iki surət Azərbaycanın islamdan əvvəlki atəşətapınma əski çağları ilə bağlıdır. *Kosa* və *Keçəl* Azərbaycanın oyunçu peşəsinin banilərindən sayılır. Bu səbəbdəndir ki, el-oba içində məzəli oyun göstərən, və ya maska taxaraq xalqı əyləndirən hər bir oyunçu həmin adlarla çağırılmış, *Keçəl* və *Kosa* adları "aktyor" anlamında işlədilmişdir. *Kosa* və *Keçəl* uzun illər ən müxtəlif meydan və mərasim tamaşalarının qəhrəmanları olmuş, bu oyun *kosabarneşin*, Novruz şənliklərindəki *saya* gəzisi və bu kimi mərasim tamaşalarına qovuşub, onlarla eyniləşmişdir. Buradakı baş surət və əsas tənqid hədəfi qışı təmsil edən *Kosa* olmuşdur. Oyun iştirakçıları onunla birlikdə dəf çala-çala, evbəev, qapı-qapı gəzib əylənmiş, ətrafdakıları yazın gəlişi münasibəti ilə təbrik etmişlər. Tarix boyu "*kosakosa*", "*koskosa*", "*kosamürd*", "*kosagəzdirmə*" və sair tərzdə adlanan bu el oyunu bu gün də xalq bayramının əsasını təşkil edir.

Azərbaycanın qeyri-maddi mədəni irsinin parlaq nümunələrindən olan *zorxana* sənətində tamaşa, musiqi və əyləncə ünsürləri həddən artıq zəngin olduğundan, oradakı idman və yarış cəhətlərini üstələmiş, arxa planda qoymuşdur. Elə bu səbəbdən tarix boyu *zorxana oyunları* el tamaşalarımızın bir növü kimi, atlet-artist çıxışı kimi qəbul olunmuşdur.

Mənşəyi orta əsrlər, Səfəvilər dövrü ilə bağlı olan zorxanalar bədən tərbiyəsi ilə məşğul olmaq üçün tikilən xüsusi idman evləri idi. Azərbaycanın bir çox şəhərlərində yerləşən bu tikililər, ortasında kiçik gümbəzi olan tavanlı məscid, hamam və ya türbəni xatırladırdı. Binanın ortasında 200-300 nəfərlik tamaşaçı yeri ilə əhatə olunan və eyni vaxtda 15-20 idmançı tutan dərin oyun meydançası yerləşir (Aslanov 1984, 86). *Qoyud* və ya *süfrə* adlanan bu meydança müasir sirk arenasına bənzəyirdi. Planda səkkizbucaq və ya kvadratşəkili, ölçüsü 10 x 10 metr, dərinliyi təqribən 1 metr olan bu meydançanın döşəməsi tikanlı otlarla doldurulur, üstü palçıqlanırdı. Binanın iç divarlarını müxtəlif rəsmlər bəzəyirdi. Tavan və divarlardan asqı adlanan parça, pərdə, ipək lentlər, xalça, çılçıraq, dəvəquşu tükü və yumurtası, tirməşal, quzu dərisi və sair bu kimi bəzəklər asırdı. Yazılara görə, ənənəvi sayı doqquza çatıb, musiqi və oxuma ilə müşayiət olunan həmin oyunları iki yerə bölmək olar. Ən əvvəl rəqsvari, şux ovqatlı müxtəlif idman məşğələləridir ki, bunlar irəlidəki oyun və yarışlara bir növ hazırlıq, müqəddimə olmuşdur. İkinci, cürbəcür idman alətləri ilə oynanılan oyunlar və güləşmə yarışdır. Səfəvilər dövründə Azərbaycanda yaşamış *Mirnəcat* özünün "*Güliküştü*" adlı mənzum əsərində zorxana oyunları haqqında köklü məlumat toplamışdır. Yarışlara uca kürsüdə oturub, *qumrov* adlanan saçaqlı zınqırovu cingildəyərk yarış və oyunları idarə edən yaşlı sənətkar – *mürşid* rəhbərlik edirdi, zorxana oyun meydançasının

əsas fiquru isə, ən təcrübəli pəhləvan olan *miyandar* olurdu. O, həm həkim-sərəncamı, həm təlimatçı, həm meydan qızısqıran kimi çıxış edirdi.

Adətən oyunlar mil oyunu ilə başlayır, sonra isə atletlər *yekba*, *kəbbadə*, *sino*, *daşoy-natma*, ayaqdöymə, dövrən, zəncirqırma və sair bu kimi oyunlarda yarışırdılar. Zorxana pəhləvanları adətən zorxana oyunlarının birində ixtisaslaşır, ad qazanırdılar.

Zorxana oyunları ənənəvi olaraq, güləş yarışması ilə bitirdi ki, bu yarışmada bütün pəhləvanlar çıxış etməli idi. Tamaşa ünsürləri ilə zəngin olan yarışın ən qədim ənənəvi adı *güşti* ("güclü" sözündəndir) idi. Güləşçi pəhləvanlar *güştigir* adlanır, adət üzrə çəki dərəcələrindən asılı olmayaraq kiçik (*beçəgüştigir*), orta (*miyanə pəhləvan*) və *ən tanınmış, iqtidarlı (ustad)* pəhləvanlara ayrılırdılar.

Zorxana pəhləvanları buzov dərindən tikilmiş, *kisbət* adlanan dar tuman geyərdilər. Kisbət arxadan bəldə oturduğu halda, öndən göbək altında dururdu. Nazik dəri ipliklər ilə həm bəldən, həm diz çanaqları altında sıx bağlanır, ön tərəfinə bəzəkli tikmələr salınırdı. Yağlıgüləş zamanı isə pəhləvanın gövdəsi ilə birlikdə tumanın da üz tərəfi yağlanır və heç vaxt yuyulmayaraq xüsusi zənbildə saxlanırdı. Zorxana güştisinin iki növü vardı. Bunlardan biri *Deyləmvaz*, digəri isə *Şəhrivaz* adlanırdı.

Zorxana pəhləvanlarının himayəçisi əfsanəvi *Puriya Vəli* sayılırdı. Pəhləvan canbazlar onun adına and içir, ona nəzir deyərdilər. Pəhləvanlar mürşüdün işarəsi ilə meydana çıxır, "cəngi" sədaları altında dairə boyu var-gəl edir, əzələlərini oynadır, müxtəlif akrobatik hərəkətlər icra edirdilər. Əvvəlcə mürşüd küştü sənəti vəsfinə *küligüşti* adlanan ənənəvi zorxana mahnısı ifa edərdi. Mahnı oxunan zaman pəhləvanlar bir-birinin bədənini piyləyirdilər. Sonra pəhləvanlar güləşə dəvət olunardılar. Pəhləvanlar qarşı-qarşıya dayanaraq, öyünə-öyünə *rəcəz* adlanan hədə-qorxulu şeir və ya mahnı ifa edərdilər. Rəcəzin *ürvay* adlanan başqa bir növü də var idi. Xalq içində ona *hərbəzorba* da deyərdilər. Mürşüdün işarəsi ilə, cəngi sədaları altında güləşmə başlayırdı. Zorxana güləşi, zaman keçdikcə daha mükəmməl şəkil alır, müxtəlif fəndlərdən istifadə olunurdu. Bu güləşin daha bir cəhəti, burada tamaşa ünsürlərinin yarım cəhətlərinə nisbətən daha qabarıq olması idi. Belə ki, musiqi sədaları ilə müşayiət olunan güləş zamanı pəhləvanlar taktiki mübarizədən çox fəndlərin daha effektiv olmasına üstünlük verir, bu fəndləri daha gözəl işlətməkdə bir-birinə imkan yaradırdılar. Hər bir uğurlu fənd tamaşaçıların gürültülü alqışları ilə qarşılanırdı. Zorxana pəhləvanlarının işlətdiyi fəndlər sonradan sirkdə keçirilən fransız güləşində, eləcə də idman güləş növlərində geniş istifadə olunurdu. "*Ayaqçaldı*", "*qurdqapanı*", "*yaxapaça*", "*köpəyquyruğu*", "*tülküquyruğu*", "*miyangir*", "*paçabənd*", "*pişling*", "*topuqqapma*", "*çəngəl*" və sair güləş fəndlərinin adı dəyişsə də, bir çox fəndlər olduğu kimi müasir idman növlərində də istifadə olunur. Güləşdə qalib gələn *üstün*, məğlub olan *sınqın* adlanır, heç-heçəyə *xurcuntayıdüşmə* deyərdilər. Çox zaman pəhləvanlar bədənlərini piylə yağlayırdılar ki, bu da güləşməni daha mürəkkəb və maraqlı edirdi. Ən qüdrətli pəhləvanlar məğlubedilməzlik rəmzi kimi dizlərinə və dirsəklərinə güzgü bağlayırdılar. Xalq içində belə pəhləvanlar məhəbbət və iftixarla "*aynalı pəhləvan*" adlanırdı (Aslanov 1984: 16).

Zorxana oyunları Azərbaycanda bir çox adlı-sanlı, yenilməz, güclü pəhləvan nəslini yetirmişdi. XVIII əsrin sonlarında Çində, Hindistanda, İranda, Misirdə şöhrət tapmış *Şirvanlı Məhəmməd*, XIX əsrin əvvəllərində Zaqafqaziyada, Dağıstanda, İranda şöhrət tapmış maşağalı *Hüseynqulu Hacı Mürsəl oğlu*, onun şagirdi *Məşədi Əbdüləli Axundov ("Altaylıq pəhləvan")*, abşeronlu *Hüseynqulu Mirzə Həşim oğlu*, balaxanlı *Sar Pənçi*, bakılı *Şonu Abdulla*, *Əhmədli Məmməd*, *Atababa* zorxana üzrə xüsusi hörmət qazanmış pəhləvanlar idi. Azərbaycanlı pəhləvanlarla güləşməyə Əfqanıstandan Həddi Mübarək, İrandan İbba pəhləvan, Əli Məhəmməd, Dağıstandan Yusuf Zaali, Gürcüstandan Sandro və başqaları gəlirdilər.

Zorxana sənəti Azərbaycan mədəniyyətində silinməz iz qoymuş, milli xarakterin formalaşmasında, idmanın, xüsusilə sirk sənətinin inkişafında əvəzsiz rol oynamışdır. Yüzlilliklər boyunca zorxana oyunları nəinki unudulmamış, əksinə, məzmun və ənənələrlə zənginləşərək bizim dövrə gəlib çatmışdır. 1945-ci ildə dahi bəstəkarımız Ü.Hacıbəyovun təşəbbüsü ilə yaranmış

Azərbaycan milli sirk kollektivinin ən böyük attraksionu "Zorxana" adlanırdı. Attraksiona məşhur pəhləvan Sali Süleyman rəhbərlik edirdi. Proqramın rejissoru, Azərbaycanın əməkdar incəsənət xadimi Soltan Dadaşov sirkin ifadə vasitələrindən bacarıqla istifadə edərək, xalqımızın mədəniyyət abidəsi olan "Zorxanayı" bütün dolğunluğu və rəngarəngliyi ilə canlandıra bilmişdi.

Zorxana sənəti digər İslam ölkələrində də geniş yayılmış, 2010-cu il noyabrın 16-da İranın Zorxana sənəti UNESCO-nun Qeyri-maddi Mədəni İrs Siyahısına daxil edilmişdir (www.unesdoc.unesco. 2016).

Müasir sirkdə ekvilibristika (latın dilində *aequilibris* – müvazinətdə olan) janrının əsas sahələrindən biri olan *kəndirbaz oyunu* Azərbaycanda xalq içində ən çox yayılmış tamaşa növü idi. Mənşəcə qədim zərdüşti əsəti tamaşaları ilə bağlı olub, sonralar toy və el şənliklərində açıq meydana, xüsusi qurğuda göstərilən bu oyun zamanı kəndirbaz bir çox təhlükəli tryuklar nümayiş etdirirdi. O, oyun vaxtı əlinə *lənqər* alır (bəzi hallarda onsuz da keçinirdi), başında araqcın, əynində arxası və sinəsi cürbəcür gözmuncuğu, üçbucaq şəkilli həmayıl və dualar tikilmiş, qollarına rəngli parçalar bağlamış ipək və ya atlas arxalığ, qısa məxmər şalvar, ayaqyalın olurdu (Aslanov 1984: 107). Bəzən qadın kəndirbazlara da təsadüf olunurdu. Kəndirbazlar adətən zurnaçılar dəstəsinin müşayiəti ilə çıxış edərək, kəndir üzərində rəqs edir, uzanır, mayallaq aşır, tərəfmüqabilini çiyni və başı üstünə alaraq, yaxud başı üzərinə qaynar samovar qoyaraq o tərəf bu tərəfə yeriyir, bir çox başqa təhlükəli tryuklar ifa edirdi. Aşağıda kəndirbazı məzəli tərzdə təqlid edən *keçəpapaq* çıxış edərmiş. Bəzi yerlərdə onu *babayoqurt*, *təkəmasqara*, *sijimqulu*, *kədaqazi* də adlandırırdılar. Keçəpapaq əslində "keçi papaq" sözünün təhrifidir, onun əynində inək və ya at quyruğu ilə qurşaqlanan, tərsinə çevrilmiş qoyun kürkü, sifəti hisli qapqara, başında isə, təpəsinə keçədən buynuzlar tikilmiş keçə papaq, yaxud sifətində dəridən tikilmiş keçi maskası olur, boyundan və qollarından zınqırovlar, arxasından eşşək quyruğu sallanırdı. Tamaşa zamanı, o, kəndirbazın hərəkət və tryuklarını aşağıda məzəli tərzdə təqlid edirdi. Bununla yanaşı, o, oyun zamanı hoppanıb düşür, heyvan və quşların səsinə yamsılayır, qısa qaravəlli, duzluca, himcim və gülməli hərəkətlərlə ətrafdakıları əyləndirirdi. Belə hesab olunurdu ki, onun çıxışları kəndirbazı bədnəzərdən qoruyur. Kəndirbaz oyununda istifadə olunan özünəməxsus kəndir *canbazipi* adlanırdı. Ona *tənəf*, *tənab*, *çarmıx* da deyərtilər. Azərbaycan xalq rəssamı Əzim Əzimzadənin "kəndirbazlar" əsərində milli kəndirbaz oyununun olduqca canlı, dolğun təsviri verilmişdir.

Görkəmli tədqiqatçı, sənətşünas alim Elçin Aslanov milli kəndirbazlıq sənətini daha dərindən araşdırmışdır. O, yazır ki, bizim yurdumuzda kəndirbaz oyunları, bir qayda olaraq kənddə-obada tarla işləri başlamazdan əvvəl və məhsul mövsümünün başa çatdığı payız vaxtı toylarda, kütləvi el bayramlarında göstərilirdi. Bundan ötrü şəhər və ya kənd meydanlarından biri tamaşa üçün münasib görülür, burada iki və ya üç şalbanı bir-birinə çatıb iki dirək hazırlanır, onları yerdən 3-4 metr (bəzən 5-6m) hündürlüyə qaldırır, bir-birindən 10-15 metr aralı, haçalanmış və maili vəziyyətdə yerə dərin basdırırdılar. Bundan sonra hər iki dirəyin yuxarıdakı haçalarına "çambaz ipi" və ya "kanat" adlanan ip dolayır, onu tarım çəkəndən sonra dirəklərə möhkəm bağlayırdılar. Ardınca kəndirin hər iki ucunu torpağa bərkidirdilər. Beləliklə "dar", "çarmıx" və ya "karxana" adlanan qurğu hazırlanırdı. Kütləvi el bayramlarında, xüsusilə Novruz və Xəzən bayramları zamanı qurğunun kəndir və dirəkləri gül-çiçək, əlvan lent və yaylıqlarla bəzənirdi (Aslanov 1999: 2). Tamaşanın sonunda karxanadan aşağı enmiş canbaz pəhləvan üzü qibləyə dua oxuyub, ehtiramla yeri öpür və tamaşaçılara təzim edərdi. Bütün əlamətlərdən görünür ki, bizim kəndirbaz oyunumuz kütləvi inam və pərəstişlə əlaqədar ən qədim bir mərasim tamaşasının üzvi bir hissəsidir.

Türk xalqlarının tarixində müxtəlif ölkələrin sənətkarlarının bir araya gələrək böyük kəndirbaz yarışlarının təşkil olunduğu da məlumdur. Tanınmış türk səyyahı Övliyə Çələbi 1646-cı ildə Ankara şəhərinin şimalında yerləşən İstənoz dərəsində belə bir yarışın şahidi olduğunu qələmə alır. Səyyahın yazdığına görə, o zamanlar Yaxın Şərqi adlı-sanlı ustad kəndirbazları, bir adət-ənənə kimi qırx ildə bir dəfə müəyyən yerə toplanır, məharətlərini nümayiş etdirərək yarışırıdılar. Səyyah 3

gün, 3 gecə ərzində 76 ustad kəndirbazın ip üzərində xariqülədə oyunlar göstərməsindən danışıq, olduqca təhlükəli və ağılasığmaz tryuklar müşahidə etdiyini təsdiqləyirdi (Aslanov 1999, 3).

Azərbaycan kəndirbazlıq sənəti öz yaradıcılıq ənənələrinə görə Dağıstan kəndirbazlarına çox yaxındır. Dağıstanda ən bacarıqlı və məşhur kəndirbazlar Tsovkra kəndindən çıxırdı. XIX əsrin sonlarında Baxil Əhməd adlı kəndirbaz bütün Dağıstana səs salmışdı. Deyilənlərə görə, o, kəndir üzərində əlinə ləngər almadan rəqs edir, hətta ipdə əlləri üstündə gəzirdi. Başqa bir kəndirbaz, Kuli kəndindən olan Məhəmməd isə, ayaqlarına iti xəncərlər bağlayıb, ipin üstünə atılmış yapıncının üzərindən o tərəf, bu tərəfə hoppanırdı. Ən yaxın qonşularımız olduğunu nəzərə alaraq, ehtimal etmək olar ki, Dağıstan və Azərbaycan kəndirbazlıq məktəbləri yaradıcılıq cəhətdən daim bir-birindən bəhrələnərək inkişaf etmişdir.

Özbək xalqının da çox qədim kəndirbazlıq ənənələri vardır. Dorvoz adlanan özbək kəndirbazları arasında əslən Daşkənd şəhərindən, Fərqanə vilayətinin Kuva, Əndican vilayətinin Asake kəndlərindən olan sənətçilər daha məşhur idi. XIX əsrin ikinci yarısından, ötən əsrin 30-cu illərinədək burada görkəmli usta-dorvoz nəsli yetişmişdi – məşhur Taşkenbayın müəllimi, Kuvalı Madalim və Madamin, Xarəzmi Sabir dorvoz, Oşlu Xudaynazar dorvoz, Daşkəndli Mahkam dorvoz, Namanqanlı Səttar dorvoz və başqaları öz dəstələri ilə bütün Orta Asiyada, İranda, Əfqanıstanda, Kaşkariyada dolaşaraq, tamaşalar verirdilər. Kuvalı Madalim dorvoz o qədər bacarıqlı və cəld idi ki, musiqiçilər onu müşayiət etməkdən imtina edirdilər. Xarəzmi Sabir dorvoz ayaq barmaqları ilə hündürdə dartılmış kəndirdən sallanıb, tüfənglə yerdəki yumurtanı vururdu (Абидов 1990: 41).

Dorvozların çıxış etdikləri qurğu digərlərindən fərqlənirdi. Onlar kəndri daha yüksəkdə bərkidir, dayaqların arasındakı məsafə böyük olduğundan, dorvozlar kəndiri iki-üç yerdən əlavə iplərlə yerə çəkib, tarım bərkidirdilər. Bu qurğu kattador (böyük kəndir) adlanırdı. Bundan başqa Özbəkistan kəndirbazları simor (yaylı kəndir) adlanan fərqli bir qurğuda da çıxış edirdilər. Simdorun ipi hər iki başdan elastik taxtalara bərkidildiyindən yay kimi dartılıb-boşalır, ip üstündəki kəndirbazın hündürə atılıb-düşməsinə kömək edirdi. Simdor kəndirbazın bütün trukturı beləcə, atılıb-düşməklə ifa olunan çox mürəkkəb nömrədən ibarət idi. Eyni zamanda kavkaz dori (tarım çəkilməmiş kəndir) və kiçik dor (məşq etmək üçün alçaqdan çəkilməmiş kəndir) qurğularından istifadə olunurdu. Dorvozların çıxışları da, musiqiçilər (surnayçı, karnayçı), masxaraboz (komik), kurqanboz (kuklaoyunadan), neyrayboz (foksçu) və başqa sənətçilərin müşayiəti ilə baş tuturdu.

Kəndirbazlıq sənəti qədim olduğu qədər də müasirdir. Çox gözəl haldır ki, dünya sirk sənətində Azərbaycan kəndirbazlıq sənətinin özünəməxsus yeri vardır. Rza Əlixan, Camaləddin Zalov, Maksim Müslümov kimi sənətçilərimiz öz istedadları ilə dünyanın ən böyük sirk meydançalarını fəth ediblər.

Azərbaycanda heyvanların əhliləşdirilməsi çox qədim köklərə malikdir. Heyvanlara sityayış qəbilə dinlərinin qalığı kimi, Zərdüşt dinində öz əksini tapmışdır. “Avesta”da insanların əhliləşdirdiyi ev heyvanlarının mədhinə geniş yer verilmişdir. “Avesta”da it və xoruz haqqında xüsusi bəndlər olduğundan, zərdüştilər bu heyvanları çox sevirdilər. İtin qədim tayfalar arasında, xüsusilə maldar qəbilələr içərisində böyük qayğı ilə əzizləndiyi tarixdən məlumdur. Türk xalqlarının ədəbi abidəsi olan “Oğuznamədə” Göl Erki xanın qoyunlarını qoruyan Qara Barak adlı itin sədaqətindən bəhs olunur (Əliyev 1997: 45). Azərbaycanda hələ Tunc dövründə ov zamanı əhliləşdirilmiş itlərdən istifadə edilirdi (Rzayev 1985: 49). Vaxtilə Albaniya, Midiya və Atropatendə müxtəlif heyvanların əhliləşdirilməsi məlumdur. Aşkar edilmiş qayaüstü təsvirlərdə, qədim abidələrin və bəzək əşyaların üzərindəki heyvan təsvirlərinin reallığa çox yaxın olması ehtimal etməyə əsas verir ki, insanlar həmin heyvanları həyatda çox yaxından müşahidə etmək imkanına malik olmuşlar.

Fransız səyyahı Qaspar Druvil yazırdı ki, Mazandaran və Gilanda pələng tutub əhilləşdirirdilər. Pələng nəslindən olan çöl pişiyini həmişə diri tutur və əylənmək üçün saxlayırdılar. XVII əsr rus səyyahı Fedot Kotov belə bir yırtıcı heyvanı şahin sarayında müşahidə etmişdi: “Qəzvinədə pələng adlı bir heyvan vardı. O, şirdən daha böyük idi. Qısa, gil rəngində tüklərin

üstündən qara, çarpaz zolaqları vardı. Ağzı və hərəkətləri pişiyə bənzəyir, qarnı yekə, ayaqları qısa, bədəni uzun, yanaqları isə şir yanaqları kimi idi”. Qəzvin şahının sarayında hətta əhliləşdirilmiş fil də saxlayırdılar. Şah bir yerə səfərə çıxan zaman isə onu müşayiət edən şatırlar (miniklə gedən ağasını piyada müşayiət edən nökrər) əhliləşdirilmiş bəbirlərin boyuna kəmər salıb şahın atı qarşısında qaçırdılar (Хождение 1958: 92).

XVII əsr Fransız səyahətçisi Jan Şarden də Təbrizdə, xalq içində “Qurd meydanı” adlanan Sahibabad meydanında gördükləri barədə çox maraqlı məlumatlar verir: “Təbriz meydanı dünyada gördüyüm bütün şəhər meydanlarından ən böyüyüdür. Türklər dəfələrlə bu meydanda döyüş zamanı otuz min adamı cərgəyə düzmüşlər. Axşamlar bu meydan vaxtını əyləncə içində keçirən adamlarla dolu olur. Bu əyləncələr oyunlardan, gözbağlayıcılardan, güləşdən, öküz və qoç döyüşlərindən, hekayətlərdən və boz qurd rəqslərindən ibarətdir. Təbriz camaatı bu rəqsdən daha çox zövq alır. Yüz yol uzaqdan bura rəqs etməyi bacaran canavarlar gətirirdilər. Ən yaxşı təlim görmüş canavarlar beş yüz eküyə satılır. Tez-tez belə olur ki, bərk hiddətlənmiş canavarları sakitləşdirmək üçün çox əziyyət çəkirlər” (Elçin Muxtar Elxan 2003: 74).

Digər səyyah, XV əsrdə Təbrizdə Uzun Həsənin qonağı olmuş Jozeppe Barbaro da qurd oyununa tamaşa etməyə dəvət edildiyindən yazır. O qeyd edir ki, qıçlarına ip bağlanmış bir neçə canavarı meydana gətirir, meydanın ortasında dayanmış adamın üstünə buraxırdılar. O cəld hərəkətləri ilə qurdları yorub əldən salırdı. Bu oyun hər cümə günü təşkil edilirdi (Dadaşzadə 1985: 142).

XI əsr abidəsi olan “Qabusnamə”də də ov məqsədi ilə müxtəlif heyvanların əhliləşdirilib, istifadə edildiyi təsdiqlənir: “– Ovu sevirənsə, qızılquş, çarğ (ağ şahin), şahin, qaplan və tazı ilə ova get. Həm ovun ov olsun, həm təhlükə baş verməsin. Qaplanla ova çıxsan, heç vaxt onu arxadan atın tərkinə mindirmə, qaplan gəzdirmək şaha yaraşmaz” (Qabusnamə 1989: 89).

Bununla yanaşı, xalq sənətkarları ən müxtəlif heyvanları əhliləşdirərək, toylarda, bayramlarda, xalq şənliklərində, bazarlarda, şəhər meydanlarında maraqlı tamaşalar nümayiş etdirirdilər. Meydan oyunlarında öz təlimçisi ilə çıxış edən ayı, meymun, ilan, canavar, tülkü və sair heyvanları “alışqan”, əhliləşdirilmiş şir, qaplan və pələnglə çıxış edən oyunbaz “aslançı”, ayı ilə çıxış edənlərsə “ayıçı” və ya “xırsbaz” adlandırırdılar. Əhliləşdirilmiş heyvanları oynadarkən aktyorlar onların hərəkətlərini sözlə müşayiət edirdilər. Onların təlim verdiyi ayı və ya meymun mayallaq aşır, əlinə dəyənək götürərək, ya da odun şələsini dalına alaraq fırlanır, guya cüt əkirmiş və ya papiros çəkirmiş kimi insanları təqlid edirdilər. Bu zaman heyvanı oynadan ayıdan, meymundan “soruşurdu” ki, filankəs necə yeriyir, necə qəlyan çəkir? Heyvan isə öyrəndiyi hərəkətləri göstərərək tamaşaçıları güldürürdü. Sonra təlimçi çobanların təqlidini çıxaran ayı üçün cahargah üstündə

Ay yeri çoban yeri,
Dağları dolan yeri, –

deyə şələkküm-mələkküm melodiyasının ilk variantını oxuyurdu. Meydan tamaşalarında yaranmış həmin melodiyanın və rəqsin adı fonetik dəyişmələr əsasında sonralar “şalako” halına düşmüşdü (Allahverdiyev 1978: 147).

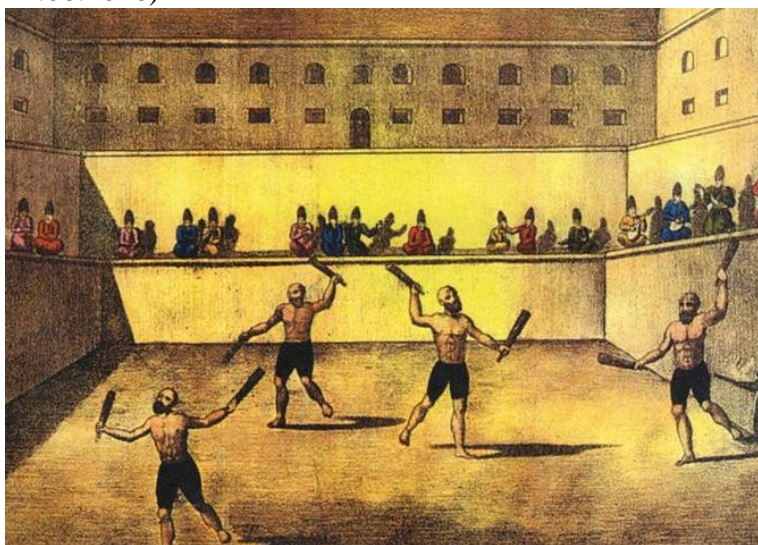
Nəticə

Göründüyü kimi, Azərbaycanın el-oba oyunları, meydan tamaşaları həm məzmun, həm də forma zənginliyi ilə seçilmiş, incəsənətin bir çox növlərinin, xüsusilə də milli sirk sənətinin inkişafında önəmli rol oynamışdır. Əsrlər boyu meydan tamaşalarında icra olunan müxtəlif oyunlar, xüsusi hərəkətlər peşəkar sirk artistlərinin repertuarında özünə möhkəm yer tutmuşdur. Son zamanlar, xüsusilə də müstəqillik illərində respublikamızda meydan tamaşaları ənənəsinin inkişaf etdiyinin, qədim xalq oyunlarının bərpa olunduğunun, bütün milli bayramlarda atlı oyun növlərinə, pəhləvanlara, kəndirbazlara və sair el sənətkarlarına daha geniş meydan verildiyinin şahidi oluruq. Qloballaşmanın mənfi təzahürləri ilə mübarizə, mədəni özünəməxsusluğun qorunması, milli-mədəni irsimizin gələcək nəsillərə çatdırılması, islam ölkələri, türk

xalqları ilə ortaq mədəni dəyərlərin aşkarlanması işində bu ənənələrin öyrənilməsi, gənc nəsllə aşılması və dirçəlişi strateji əhəmiyyət daşıyır.

Qaynaqlar:

1. Allahverdiyev M. (1978). Azərbaycan xalq teatrı tarixi. “Maarif” Bakı, 235 s.
2. Aslanov A. (1984). El-oba oyunu xalq tamaşası. Bakı: İşıq, 276 s.
3. Aslanov E. (1999). İpdə oyun. “Ədəbiyyat” qəzeti 12 mart 1999-cu il.
4. Dadaşzadə M. (1985). Azərbaycan xalqının orta əsrlərdə mənəvi mədəniyyəti. Bakı: Elm, 213 s.
5. Elçin, Muxtar Elxan. (2003). Kəndirbaz oyunu. “Qobustan” j. №2, 2003-cü il
6. Əliyev K., Əliyeva F. (1997). Azərbaycan antik dövrdə. Bakı: “Azərb. döv. nəş.,” 120 s.
7. Qabusnamə. (1989). Bakı: Azərb. Dövlət nəşriyyatı, 237 s.
8. Rzayev N. (1985). Qayalar danışır. Bakı: Elm, 171 s.
9. Абидов Т.Х. (1990). Традиционный цирк в Узбекистане. Генезис и эволюция (автореферат), Москва, 49 с.
10. Хождение купца Федота Котова в Персию (1958). Москва, 110с.
11. <http://www.mfa.gov.az/content/556> (Daxil olunan tarix: 04.06.2016)
12. <http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001918/191870e.pdf> (Daxil olunan tarix: 21.06.2016)



Zorxana



Çövkən

ANARIN “QARAVƏLLİ” PYESİNDƏ XALQ OYUN VƏ MEYDAN TAMAŞASI ÜNSÜRLƏRİ

Rüfanə Sadıqzadə

Magistrant, Bakı Dövlət Universiteti, Filologiya fakültəsi,
Ədəbiyyat nəzəriyyəsi ixtisası, rsaddqzadj@mail.ru

Sözün düzünü zarafatla deyərlər.
Atalar sözü

THE ELEMENTS OF FOLK PLAYS AND SQUARE PERFORMANCES IN ANAR'S PLAY OF “KARAVELLI”

Summary

The play of “Karavelli” occupies an important place of Anar’s works. It expresses the motives of folk-lore. With the help of this folk-show the writer attempts to express the problems and events take place in daily life. The writer exposes those who are selfish, coward, hypocrite, liars, false. The writer denots these scoundrels hinder the development of the society and spoil the character of people. The main events of the play are told by two men. They are called “Yaxshi kishi” (a good man) and “Pis kishi” (a bad man). “The bad man” is the prototype of “Kechel”, “the good man” is the prototype of “Kosa”.

Key words: *Karavelli, folk performances, Bad man, Good man, straightness, mendacity.*

ЭЛЕМЕНТЫ НАРОДНЫЕ ИГРЫ И ПЛОШАДНОГО СПЕКТАКЛЯ В ПЬЕСА АНАРА “КАРАВЕЛЛИ”

Резюме

В творчестве Анара занимающие основное место пьеса “Каравелли” написана по мотивам устного народного творчества. Пользуясь элементами народного спектакля каравелли писатель показывал проблемы и событий происходящий в ежедневной жизни обществе и создал образы трусливых, подлых, лицемерных, лживых людей и карьеристов. Он показывал их отрицательные качества и разоблачил происходящих в обществе негативные процессы. Основные события происходящие в произведение рассказывают в спектакльном виде два персонажа названными как “Хороший мужчина” и “Плохой мужчина”. Персонажи “Коса” и “Кечел” были созданы как прототипы “Хороший мужчины” и “Плохой мужчины”.

Ключевые слова: *Каравелли, народный спектакль, плохой мужчина, хороший мужчина, справедливость, лживость.*

Giriş

Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında janr və mövzu baxımından zəngin əsərlər yaradan, “ədəbi nəslin estafetini daşıyan aparıcı şəxsiyyətlərdən biri” də xalq yazıçısı Anardır. Sənətkar çoxcəhətli yaradıcılığını bəzəyən hekayə, povest və romanlarla yanaşı, dəyərli pyeslər də yazmışdır. Qələmini dramaturgiya sahəsində də məharətlə sınayan Anarın “Keçən ilin son gecəsi”, “Adamın adamı”, “Sizi deyib gəlmişəm”, “Səhra yuxuları”, “Şəhərin yay günləri”, “Yaşıl maşın”, “Qaravəlli” və s. pyesləri maraqlı mövzu və mündəricəyə malikdir. Əsərlərində, əsasən, milli problemləri əks etdirən yazıçının xalqın gələcək taleyi, cəmiyyətdə hökm sürən mənəvi-psi-xoloji məsələlər, insan və onun maraqları düşündürür.

Yaradıcılığı boyu folklor ənənə və motivlərinə sadıq qalan Anar bu məsələlərə pyeslərində də toxunmuşdur və 1966-1973-cü illərdə kukla teatrı üçün yazdığı “Qaravəlli” pyesi bunun ən bariz nümunəsidir. Aydın ki, xalq bədii təfəkkürü yazılı ədəbiyyata olduqca mühüm təsir göstərir. Bu səbəbdən yazılı ədəbiyyatı, eləcə də çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrini folklordan tam təcrid olunmuş şəkildə təsəvvür etmək mümkün deyil. Əsrlərdən bəri sənətkarlar şifahi xalq ədəbiyyatı ünsürlərinə dönə-dönə müraciət etmişlər və Anar da bu

ənənəni pozmayaraq yaradıcılığında folklardan gəlmə, xalqın qədim adət-ənənələri, müxtəlif mərasimləri və s. ilə bağlı nüansları əks etdirmişdir. Onun “Qaravəlli”, “Çağrılmamış bayatılar”, “Qaragilə” əsərləri bu baxımdan qiymətli bədii örnəklərdəndir.

“Çağrılmamış bayatılar” əsərində şifahi ədəbiyyatın ən geniş yayılan və ilkin növlərindən biri olan bayatılar müxtəlif mövzularda verilmişdir. Sənətkar burada dünyadakı haqsızlıqları, ədalətsizliyi, namərd insanların törətdiyi fəlakətləri, doğma vətəninin dərdlərini əks etdirmişdir.

Gözəl səsli mərhum xanəndə Rübabə Muradovanın əziz xatirəsinə həsr edilmiş “Qaragilə” əsərində xalq mahnıları ilə əlaqədar motivlər canlandırılmışdır və yazıçı əsərin adını da elə “Qaragilə” xalq mahnısından götürmüşdür.

“Qaravəlli” pyesində isə Anar xalq oyun və meydan tamaşalarında iştirak edən Kosa və Keçəl obrazlarından bəhrələnmişdir. Yazıçının məharətlə yaratdığı personajlar xalq komediyasının ənənələrinə uyğun olaraq canlandırılmışdır.

Xalq oyun və meydan tamaşaları – Qaravəllilər

Azərbaycan xalqı hələ qədim zamanlardan şifahi ədəbiyyat nümunələri yaradaraq öz arzu və istəklərini, cəmiyyətdə baş verən hadisələrə qarşı öz mövqelərini bildirmişlər. Bu nümunələr içərisində məzhəkə forması kimi geniş yayılmış, meydanlarda nümayiş etdirilən tamaşalar – qaravəllilər xüsusilə seçilir. “Qaravəlli” sözü əvəllər xalq oyununu mənasında işlənmişdir. Belə ki, “məzmun etibarilə lətifə və qaravəlli ilə qidalanan bu oyunda yorulmuş tamaşaçılarda dastandakı faciəli hadisələrin ağır təsirini yüngülləşdirmək, onların könlünü açmaq və yenidən əsas əsərə qulaq asmaq həvəsi doğurmaq kimi bir məqsəd güdürdü. Get-gedə bu oyun növü aşıq, nağıl məclislərindən ayrılmış və bir neçə peşəkar oyunçu tərəfindən oynanılan müstəqil məzhəkə tamaşasına çevrilmişdir” (Aslanov 1984: 48). Bu tamaşalarda əsas məqsəd xalqı güldürə-güldürə ayılmaq, millətin gözünü açmaq və eyni zamanda onları əyləndirmək idi. Meydan aktyorları hədəf seçdikləri məsələni bütün mənfiyyətinə qədər satirik gülüşlərlə ifşa edir, cəmiyyətdəki eybəcərliklərə qarşı mübarizə aparır, həqiqəti məzhəkə şəklində çatdırmağa çalışırdılar.

Müasir dramaturgiyanın ilkin kökləri hesab olunan xalq komediyaları qaravəllilərlə özünün zirvəsinə yüksəlmişdir. Bu tamaşaların iki əsas obrazı vardır ki, onlar bugünkü günümüzdə Novruz bayramında rast gəlinən Kosa və Keçəldir. Səhnəyə ilk gəlişlərindən tamaşaçı simasında gülüşə səbəb olan bu obrazlar həmişə bir-birinə əks qütblərdə dayanır və mübarizə aparırlar. Kosa qışı təmsil edir və mənfi xarakter kimi səciyyələnir. Keçəl isə baharın, yeniliyin rəmzidir və həqiqətin carçısı kimi çıxış edir.

Qaravəllilərdə tez-tez Keçi obrazı da canlandırılır ki, bu da baharı, məhsuldarlığı, oyanışı təcəssüm etdirir və kosa ilə daim münəqişədə olur. “Tədqiqatçıların Kosanın qış, Keçinin yaz obrazı kimi mifikləşməsinə ulularımızın, əcdadlarımızın əkinçilik məşğuliyyətinə başlaması ilə bağlayırlar. İnsanlar yaranandan təbiət onlara hazır şəkildə verdiyin qidalardan yararlanırdılar. Hələ o dövrdə heç bir şey istehsal etməyən insan yazın, yayın, müəyyən qədər payızın onların yaşaması üçün təbii şərait yaratdığını, qışın isə onlara ziyan verdiyini düşünürdülər” (Şükürova 2014: 198).

Qaravəllilər xalq müdrikliyinin nəticəsi kimi yaranıb meydana çıxır, dildən-dilə, nə-sildən-nəsilə keçirdi. Bu tamaşalarda folklorun geniş yayılan və gülüş yaradan növlərindən biri – lətifələrdən də istifadə olunurdu. Meydan aktyorları tamaşaçılara təlqin etmək istədikləri fikirləri, həqiqətləri lətifələr vasitəsilə daha da dolğunlaşdıraraq sinkretik sənət nümunəsi yaradırdılar. Görkəmli ədib C.Məmmədquluzadə lətifələrin, məhz güldürərək həqiqəti çatdırmaq funksiyasını əsas götürərək redaktoru olduğu jurnala xalq müdrikliyinin, hazırcavablılığın və itizehinliliyin göstəricisi olan “Molla Nəsrəddin” adını vermişdir.

Xalq oyun və meydan tamaşaları çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında da sənətkarların diqqətini cəlb etmiş və onlar bu ünsürləri əsərlərinə daxil etməklə bənzərsiz sənət nümunələri yaratmışlar.

“Qaravəlli” pyesində xalq oyun və meydan tamaşası ünsürləri

Qeyd etdiyimiz kimi, qaravəllilərdə ictimai həyatda baş verən haqsızlıq və çatışmazlıq, insanların davranış və düşüncələrindəki nöqsanlar tənqid edilir. Anar da cəmiyyətdə gördüyü hadisələrin real təsvirini, məhz folklor motivlərindən istifadə ilə, meydan tamaşaları fonunda xalqına çatdırmağa müvəffəq ola bilmişdir.

İki pərdəli pyesin proloqunda yazıçı personajları təqdim edir və məlum olur ki, burada iki canlı aktyor var: Yaxşı kişi və Pis kişi. Qaravəlli tamaşalarındakı Kosanı və Keçəli xatırladan bu obrazların zahiri görünüşlərini, geyimlərini sənətkar bu cür təsvir edir: “Yaxşı kişi Kosa kimi başına kəlləqənd kağızından ucu uzun şiş təskülə qoyub. Boynundan kiçik zınqırovlar və balqabaq asılıb, əynində tərsinə kürk, qurşağında boş torba, belində çömçə, əlində ələngə sümüyü və it kəlləsi var. Ələngə onun qələmi, kəllə isə saatıdır... Pis kişi qısa qollu, yaşıl rəngli paltardadır. Həsir papağını qaşının üstünə qədər basıb, keçəli bilinmir, heç qulaqları da görünmür. Pis kişinin papağı yaşıl yarpaqlarla, otlarla bəzədilib” (Rzayev 2005: 42).

Kosa və keçəlin zahiri görünüşü xalq komediyalarında – qaravəllilərdə də bu cür nümayiş etdirilir. Kosaların tamaşadakı roluna uyğun geyimi, əşyaları və maskası olurdu. Məsələn, “Kosa gəlin” tamaşasında “kosağın geyimi, nisbətən sadədir; o üstən yalnız zınqırov asır, maska geyir. Bu maska keçədən və ya dəridən düzəldilirdi ki, o da kosağın üzünü, burun və qulaqlarını da örtürdü” (Allahverdiyev 1976: 8).

Yaxşı kişi Kosa kimi qışı təmsil etdiyindən nə qədər yorğana bürünsə də, elə hey soyuqdan əsir. Pis kişi isə Keçəl kimi baharın rəmzidir və həmişə havanın isti olmasından şikayətlənir.

Anar pyesdə hazırkı dövrün məsələlərini canlandırıdığı üçün Yaxşı kişi və Pis kişinin portretlərində modern əlamətlər də görünməkdədir. Belə ki, “Yaxşı kişi başına iri bir çətir tutub, əlində termos var. Pis kişinin isə çiyindən fotoaparət asılıb” (Rzayev 2005: 42).

Yazıçı personajlara müasirlik verməklə göstərir ki, əslində onlar bu günün kosa və keçəlidir və cəmiyyətdəki insanların ümumiləşmiş obrazlarıdır.

Sənətkar pyesdə, əsasən, “Kosa-kosa” xalq tamaşasının motivlərindən istifadə etmişdir. Pis kişi “A Kosa, Kosa gəlsənə! Adə, bir gəlib salam versənə!” (Rzayev 2005: 42) deyərək Yaxşı kişini səsləyir. Eynilə bayram günlərində “Kosa kosa” xalq oyunu zamanı cavanlar bir yerə yığılaraq içlərindən birini Kosa qiyafəsində geyindirir, meydanda oynadaraq pay toplayır və bu mahnını oxuyurdular:

“Ay kos-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə.
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.
Ay uyruğu-uyruğu,
Saqqalı it quyruğu”(Tərt. ed.: İsmayılov, Orucov 2005: 209).

Bəli, Pis kişinin diqqətini də ilk olaraq Yaxşı kişinin saqqalı cəlb edir. Söhbətdən məlum olur ki, əslində Yaxşı kişinin saqqalsız sözü keçmədiyinə görə bir dənə süni ağ saqqal alıb yapışdırıb və öyünərək deyir: “İndi mən də ağsaqqalam, beş kişinin biriyəm, bir sözümü iki eləyən yoxdur. Hörmətim-izzətim, səhhətim, ləzzətim” (Rzayev 2005: 43).

Bu iki obraz arasında gedən dialoq nəticəsində tamaşaçıya məlum olur ki, əslində “kosaların ağsaqqallıq etdiyi bir aləmin “Qaravəlli”sidir xalq yazıçısı Anarın qələmə aldığı” (Aranlı 2010: 3). Pis kişinin dediyi sözlər isə bütün saf əqidəli, təmiz mənəviyyətli insanların qəlbindən xəbər verir: “Vay o gündən ki, Kosa ağsaqqal ola” (Rzayev 2005: 43). Yəni cəmiyyətin ağsaqqalı kosadırsa, onda belə bir mühitdə hansı düzlükdən, ədalətdən danışmaq olar.

Pis kişi Yaxşı kişi ilə zarafatlaşır və onu yüngülcə itələyir. Yerə yığılan Yaxşı kişinin qondarma saqqalı qopub düşür və o, ah-fəğan etməyə başlayır. Bu o deməkdir ki, yalançı ağsaqqallıq, yalançı mənəm-mənəmlik çox uzun sürməz, sonda məğlubiyyətə düşər olacaqdır.

Burada Pis kişinin dilindən “keçəl suya getməz” xalq məsəlini də eşidirik. O, ağılı və hazırcavablılığı ilə Kosanın – Yaxşı kişinin saxta hərəkətlərini üzə çıxarır.

Pis kişi və Yaxşı kişi ondan ötrü çağırılıb ki, səhnədə kuklları oynadıb-danışdırsınlar və qaravəlli tamaşasını nümayiş etdirdirsinlər. Çox mübahisələrdən sonra axırda qərara gəlirlər ki, elə hər ikisi oyunbəyi olsun və tamaşanı birgə qursunlar. “Pis kişi: Vur bura! Arşın uzun, bez qısa, kəfənsiz öldü Kosam! Yaxşı kişi: Keçəl, keçəl, noxudu keçəl. Ayran içər, kəndə qaçar” (Rzayev 2005: 44). Yazıçı bu ifadələri xalq tamaşasından götürmüş və sənətkar qələmi ilə bu fikirlərə yeni məna verməyə çalışmışdır.

Pis kişinin dilindən verilən aşağıdakı ifadələr də “Kosa kosa” xalq komediyasındandır:

Kosam mənim qanlıdır,
Qolları mərcanlıdır,
Kosaya əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdır (Rzayev 2005: 43).

Yazıçının əsərin əsas hissəsində irəli sürdüyü ideyalar, bədii düşüncə və təfəkküründən gələn fikirlər, cəmiyyətin fərqli xarakterli, müxtəlif mənəb sahiblərinin iç üzlərinin canlandırılması, müsbət və mənfi tiplər Pis kişi ilə Yaxşı kişinin hələ tamaşa başlanmazdan əvvəlki söhbətlərindən müəyyən qədər məlum olur. Onlar belə qərara gəlirlər ki, tamaşada adamlardan danışsınlar. Amma necə adamlardan? Yaxşı kişi ancaq gözəl, “namuslu, əməksevər, mehriban, gözüaçıq, gülərüz, oxumuş, mədəni, mərhəmətli insanlar”dan danışmaq istəyir. Lakin Pis kişi ona cəmiyyətdə yaxşı insanlardan başqa “yaramazlar”ın da olduğunu deyir. Belə yaramaz insanlar yaxşılardan azdır, amma yenə də var: “Bəli, xanın-bəyin, dərviş-rövzəxanın, əyan əşrəfin, qoçu-moçunun, lotu-potunun kökünü çoxdan kəsmişik, amma a başına dönüm, qorxaqlığın kökü hələ kəsilməyib ha” (Rzayev 2005: 45). Pis kişi rüsvətxorları, müftəxorları, danosbazları, şöhrətpərəstləri, mənəsbəpərəstləri, riyakarları, saxtakarları, böhtançıları, yalançı və firıldaqçıları, avam, cahil və nadanları tənqid hədəfi seçməyin lazım olduğunu söyləyir.

Pyesdə, həmçinin, xalq müdrikliyinin ən gözəl nümunələri sayılan atalar sözlərindən istifadə edilmişdir. Bu nümunələr yazıçının əsərin əsas hissəsində canlandığı hadisələrin ideyasını tamaşaçıya daha dolğun və aydın şəkildə çatdırmaq üçün bir körpüdür. Pis kişi “Qorxan gözə çöp düşər, Düz yol gedən yorulmaz, Desəm öldürərlər, deməsəm ölləm” (Rzayev 2005: 46-47) kimi atalar sözlərini deməklə hər kəsi düzlüyə, haqq-ədalətə, reallığa səsəyir. Yaxşı kişi isə “Palaza bürün, elnən sürün, Azacıq aşım, ağrımaz başım, Qan çıxmayan yerdən qan çıxartma” (Rzayev 2005: 47) deyərək Pis kişini doğru yoldan usandırmamağa çalışır. Ona səsinə çıxartmamağı, sakitcə işi ilə məşğul olmağı məsləhət görməklə özünün ən böyük qorxaq olduğunu sübut edir:

Hamı mənə can desin, elə tutum ki, işi,
Şirin dil, şirin rəftar – budur aqıl vərdisi.

Həmişə xoş danışib, hər gün, hər yerdə, hər vaxt olmuşam Yaxşı kişi (Rzayev 2005: 47).

Pis kişi isə qətiyyənlə onun bu fikirləri ilə razılaşmır, nə qədər acı olsa da, yalnız həqiqəti deməyin tərəfdarıdır, çünki o reallıqla yaşayır, ətrafında baş verən hadisələrə göz yuma bilmir:

Əyri işlə aram yox, düz tutaram hər işi.
Yalanın dili varsa, doğrunun da var dişi.
Sözün düzün deyəcəm. Bir para adamlarçün,
Qoy mən olum Pis kişi (Rzayev 2005: 47).

Bu nümunələrdən məlum olur ki, əslində aktyorların adları ilə əməlləri üst-üstə düşmür, paradoks təşkil edir. Həmişə, hər yerdə sözün düzünü deməklə pis olan Pis kişi həqiqətdə müsbət keyfiyyətlər kəsb etməklə Yaxşı kişidən qat-qat yüksəkdə dayanır. Yaxşı kişi isə düzgünlükdən uzaq düşmüş, hamının üzünə yalandan gülərək onları tərifləmiş və beləliklə də “Yaxşı” adını qazanmışdır. Yazıçı bu iki personajla cəmiyyətdə gördüyü, real həyatda rastlaşdığı “yaxşı” və “pis” insanların ümumiləşmiş obrazlarını yaratmışdır.

Anar birinci pərdədə əsas hadisələrin təsvirindən əvvəl qaravəlli tamaşalarının keçirildiyi meydanların səhnə tərtibatı haqqında da məlumat verir: “Qaravəlli tamaşaları üçün xüsusi dekor

hazırlanmırdı. Olsa-olsa həsir, qamış ya çubuqdan hörülmüş arakəsmələrdən istifadə olunurdu. Çox vaxt meydançada cızılmış bir dairə məkan haqqında təsəvvür yaradırdı. Adi bir detal, kiçik bir ünsür tamaşaçının xəyalında müəyyən təsəvvür canlandırırdı. Bizim “Qaravəlli”nin tərtibatında da bu prinsipə riayət olunmalıdır. Ən xəsis vasitələrlə tamaşaçıda hadisələrin cərəyan etdiyi yer haqqında təsəvvür oyadılmalıdır” (Rzayev 2005: 48).

Beləliklə, sənətkar əsərdə qaravəllilərin tarixi ənənələrinə riayət etmiş, nəzərə çatdırmaq istədiyi əsas fikirləri, məhz bu xalq tamaşalarının ünsürləri ilə daha da dolğunlaşdırmışdır.

Qeyd edərkən ki, pyesdə Yaxşı və Pis kişidən başqa digər personajlar da var ki, bunlar kuklalardır. Bu kuklaların hər birinin qaravəllilərdə meydan aktyorları kimi üzlərində rollarına uyğun maska vardır.

Yaxşı kişi tamaşaya “biri vardı, biri yoxdu, Əvəz Əvəzov adında bir kişi vardı” (Rzayev 2005: 48) cümləsi ilə başlayır. Bu ifadə xalq nağıllarının ənənəvi başlanğıcını xatırladır. Sonra isə əsas hadisələr təsvir olunur: “Yaxşı oğlanlardan biri” olan, “başı aşağı, saçı yuxarı” Əvəz Əvəzov saatın neçə olduğunu bilmək istəyərkən müxtəlif insanlarla rastlaşır. Qaravəllilərin səhnə tərtibatından yararlanmaqla yazıçı hadisələri müxtəlif məkanlarda inkişaf etdirir. Əvəz Əvəzov əsər boyu öz mənafeyini güdən yaltaq, rüşvətxor, yalançı, qorxaq, yerlipərəst və s. mənfi halları təmsil edən Əli Əliyev, Vəli Vəliyev, Kamal Kamalov, Əhməd Əhmədov və bu kimi başqa obrazlarla qarşılaşdırılır. “Görünən odur ki, heç bir kişi öz işiylə məşğul deyil. Münasibətlər maraqlara hesablanıb” (Aranlı 2010: 3).

Əsərin epiloqunda Pis kişi yenidən eyni hadisələrin cəmiyyət həyatında təkrarlanmaması üçün mərd, qoçaq adamları, bir sözlə, cəmiyyətin hər bir üzvünü səsləyir: “Həmişə ayıq olsaq, həmişə sayıq olsaq, həmişə sözün düzünü desək, alçaqlara, axmaqlara, yaltaqlara, oğrulara qan uddurarıq, bütün yaramazların kökünü kəsərik!” (Rzayev 2005: 66). Bu fikirlər yazıçının pyesdə oxucuya və tamaşaçıya çatdırmaq istədiyi əsas ideyadır. Qoy ətrafımızdakı insanlar bizi düz danışdıgımıza görə pis adlandırsınlar, amma təkli həqiqət meydana çıxsın, yalan ifşa olunsun.

Nəticə

Beləliklə, Anar “Qaravəlli” pyesində xalq oyun və meydan tamaşalarından ustalıqla bəhrələnərək cəmiyyətdə hökm sürən bir sıra məsələlərə öz münasibətini bildirmişdir. Əsərinin adını da elə xalq tamaşası olan qaravəllidən götürən yazıçı pyesdə Pis kişi və Yaxşı kişi adlandırdığı obrazlarda Kosa və keçəlin xarakterik cəhətlərini ümumiləşdirərək onların dili ilə öz mənəfətini güdən qorxaq, saxtakar və firıldaqçı insanlara qarşı mübarizə aparır. Təsədüfi deyil ki, vaxtilə qaravəlli tamaşalarında meydan aktyorları mühitin eybəcərliklərinə, özbaşınalığına, zorakılığına qarşı mübarizə aparmış, xalqı oyanışa, zülmə dolu həyatdan xilas olmağa çağırmışlar. Qaravəllilər milləti güldürə-güldürə ibrətləndirdiyinə görə sənətkar, məhz bu ünsürlərdən əsərdə istifadə etmiş və bu günün hadisələrini əks etdirməyi bacarmışdır. Anarın “Qaravəlli” pyesi çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında folklor motivlərini özündə təzahür etdirən bənzərsiz sənət əsərlərindəndir.

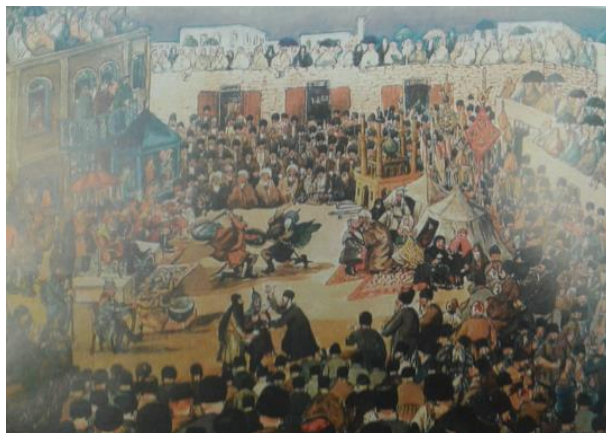
Qaynaqlar:

1. Allahverdiyev M.Q. (1978). Azərbaycan xalq teatrı tarixi, Bakı: “Maarif” nəşriyyatı, 233 s.
2. Allahverdiyev M.Q. (1976). Qaravəlli tamaşaları, Bakı: “İşıq” nəşriyyatı, 66 s.
3. Aranlı S. (2010). “Qaravəllin”nin qaravəllisi, “Ədəbiyyat” qəzeti: № 40 (3739), 3.
4. Aslanov E.M. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası, Bakı: “İşıq” nəşriyyatı, 275 s.
5. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr. (2005). Tərtib edənləri: İsmayılov H. və Orucov T. Bakı: “Şərq-qərb” nəşriyyatı, 312 s.
6. Cəfərov N.Q. (2004). Anar, Bakı: “Az AtaM” nəşriyyatı, 2004, 59 s.
7. Əliyeva N.M. (1999). Anar – şəxsiyyət və sənətkar, Bakı: “Təhsil” nəşriyyatı, 136 s.
8. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı. (2007). İki cildə, II cild, Bakı: “Bakı Universiteti” nəşriyyatı, 564 s.

9. Rəhimli İ.Ə. (2005). Azərbaycan teatr tarixi, Bakı: “Çaşıoğlu” nəşriyyatı, 864 s.
10. Rzayev A.R. (2005). Əsərlər, altı cildə, V cild, Bakı: “Nurlan” nəşriyyatı, 690 s.
11. Şükürova G.V. (2014). Anar və folklor, Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 473 s.



Tamaşa maskaları



Meydan tamaşaları



Kosa-kosa oyunu



Kosa obrazı



Keçəl obrazı

AZƏRBAYCANDA XALQ OYUNLARININ KÖKLƏRİ VƏ YAZILI ABİDƏLƏRDƏKİ İZLƏRİ

Sahibə Sədnikızı

AMEA Folklor İnstitutunun böyük elmi işçisi, psahiba@mail.ru

THE ROOTS OF FOLK GAMES AND THEIR TRACES IN WRITTEN SOURCES IN AZERBAIJAN

Summary

Folk games are one of the ancient folklore genres. They reflected the every day's life, entertainment world of the nation. In Azerbaijan the roots of folk games and square performances deal with the religious and cultural-national outlook, welfare, festival and wedding traditions, funeral traditions, cattle-breeding and labor activity, seasonal views of the nation. In game and square performances such as "Kosa-kosa", "Godu-godu", "Garavelli", "Kilimarası", "The game of Shah Salim", "Tapdig Choban (shepherd)", "The game of deer)", "Lazy shepherd" the ordinary people tried to correct the defects and degeneracy happening in the society through laughter. The traces of folk game and square performances are in written examples such as "The Book of Dada Gorgud", "Koroglu".

Key words: folk games, square performances, "Garavelli", "Kilimarası", "The game of deer", Gobustan, the epos about the "Bilgamus", "The Book of Dada Gorgud", "Koroglu".

ПРИСХОЖДЕНИЕ НАРОДНЫХ ИГР В АЗЕРБАЙДЖАНЕ И ИХ ОТПЕЧАТКИ В ПИСЬМЕННЫХ ПАМЯТНИКАХ

Резюме

Народные игры – это яркое выражение народа в них играющего, отражение этноса в целом и истории его развития. Азербайджанцы свою историю, этническую культуру и мировоззрение отражали именно через игру. Письменные памятники, как «Книга моего деда Коркута», «Короглу» сохранили многочисленные предания и легенды о народных играх. «Каравелли», «Коса-коса», «Килимарасы», «Году-году» актуальны и интересны и в настоящее время.

Ключевые слова: Народные игры, площадный театр, «Каравелли», «Коса-коса», «Килимарасы», письменные памятники, Кобустан, «Эпос о Гильгамеше», «Книга моего деда Коркута», «Короглу».

Oyunlar qədim folklor janrından biridir. Onlar xalqın məişət həyatını, əyləncə dünyasını özündə əks etdirmişlər. Burada şərlə mübarizə, xeyirin müdafiəsi, yüksək, humanist insani duyğular özünü göstərirdi. Azərbaycanda realist dramaturgiyanın banilərindən biri, istedadlı hekayə ustası Əbdürrəhimbəy Haqverdiyev yazırdı ki, "xalq tamaşaları hər bir zaman xalqların həyatında mühüm rol oynamışdır. Açıq meydanlarda, həvəskar camaatın gözü qabağında və heç bir dekordan istifadə etmədən oyun çıxaran müxtəlif sehrbazlar və yalançı pəhləvanlar kütlənin diqqətini həmişə cəlb etmişdir." (Haqverdiyev 2013: 8)

Azərbaycanda xalq oyunları və meydan tamaşalarının kökləri xalqın dini və mədəni-milli dünyagörüşü, məişəti, şənlik və toy ənənələri, yas adətləri, real həyatdan götürülmüş, maldarlıq və əmək fəaliyyəti, mövsümi görüşləri ilə bağlı olmuşdur.

İlk oyunlar dini ritualın yaşamasını və fəaliyyətini təmin etmişdir. Məsələn, şamanların dini ayinlər zamanı icra etdikləri oyun-hərəkətlər, fəsillərin mübarizəsini özündə əks etdirən "Kosa-kosa" oyununda Azərbaycan türklərinin İslama qədərki inanclarını görmək mümkündür. Bu oyunun sıx bağlı olduğu Novruz bayramı haqqında müxtəlif mənbələr mövcuddur. Onlardan ən qədiminə Azərbaycan miflərində rast gəlinir. Bu miflərdən aydın olur ki, Oğuz oğlu qurd balasına rast gəldiyi Böyük çillənin otuzuncu günündə əldə etdiyi nemətləri artırdı, özünə yaxşı gün-güzəran düzəltməkdən sonra hər il həmin tarixdən ilin başlanğıcını hesabladı. Həmin günə Novruz adı verdi, Novruz bayram etməyə adət etdi. Bayramda yedi, içdi, çaldı, çağırdı, qohum-qardaşa qonaq getdi, Novruz ona uğur gətirdi.

“Kosa-kosa” oyunu da meydan tamaşalarından hesab olunur. Kosa obrazının qədim qam-şaman ənənələri ilə bağlılığı var. “Hələ eramızdan əvvəl Kosa köhnə ilin, qış fəslinin, həmçinin şərin, pis əməlin, pis xarakterin timsalı, insana aclıq, yoxsulluq, səfalət, fəlakət gətirən obraz kimi qəbul olunub... Müəyyən zaman kəsiyindən sonra “Kosa oyunu”nda məişət hadisələri əsətir olaylarını üstələyib. Nəticədə Kosanın gülərüzlü, zarafatçı, xeyirxah sifətli maskaları üzə çıxıb.” (Rəhimli 2013: 23)

Bu oyunda Keçəl də ən fəal obrazdır. Obrazın yaranma kökləri İslamdan əvvəl mövcud olmuş muğ (maq, kahin) sənəti ilə sıx bağlıdır. Əsrlər ötdükcə keçəl xalqın əksər qaravəllilərinin, məzhəkələrinin diribaş, hazırcavab, sadələvh görünən, lakin hər cür mürəkkəb vəziyyətlərdən dəyanətlə çıxan, təmizqəlblı, xalqın sadə təbəqəsinin təmsilçisi, haqqın qoruyucusu, sirlərdən aqah obrazı kimi sevimli tamaşa personajına çevrilib.

“Kosa-kosa oyunu”nun obrazlarından biri də keçidir. Keçi qədim zamanlarda Günəş tanrısının yerdəki totemi sayılıb, zaman keçdikcə əsətir və mərasim oyunlarının real obrazına çevrilib. Xalqın oyun-tamaşalarda keçiyə rəğbət hissi onun insanlar üçün çox faydalı olmasından irəli gəlmişdir. “Bu gün bir sıra Avropa alimlərinin fikirlərinə görə qədim yunan oyun-tamaşaları (o cümlədən, Dionis bayramı, keçi ilə bağlı, yəni onun aparıcı olduğu mərasimlər) öz mənşəyini Ön Asiyadan götürüb. Deyilən Ön Asiyanın böyük bir sahəsi də məhz Azərbaycanın payına düşür.” (Rəhimli 2005: 25) “Kəndirbaz” oyunlarında Keçəpapaq iştirak edir, məzəli əhvalatlar danışır. Keçəpapağın taxdığı papaq və üz maskası dəridən kəsilirdi, keçini xatırladırdı.

Qeyd etmək lazımdır ki, Kosa obrazı gün çıxarmaq üçün keçirilən “Qodu-qodu” mərasim tamaşasında da iştirak edirdi. Burada Qurd və Qodu müqəddəslik işarəsi kimi götürülür. Qurd Göyün rəngi, Qodu da Günəşin bəlgəsi kimi verilir. İnsanlar Günəşi çağırmaq üçün Qodu-qodu mahnısı oxuyur, ondan istilik istəyirlər. Mifik təfəkkürə görə, Qodu ağlayanda yağış yağar, güləndə gün çıxarmış. Aramsız yağın yağışı kəsmək üçün insanlar Qoduya müraciət edər, onun könlünə insaf salmaq üçün xələt-barat gətirərdilər. “Kütləvi xalq mərasimi tamaşalarından olan Qodu-qodu (Dodu-dodu da deyilir) yurdumuzda aramsız yağın, əkinə və biçinə ziyan vuran leysanlara son qoymaq məqsədilə keçirilirdi. Tamaşada qadın obrazını xatırladan xırdaca kuklalar düzəldilirdi və ona "qodu" deyilirdi. Bu, Günəş tanrısını, sonrakı illər Günəşin özünü təmsil edirdi. Oyun iştirakçıları yağışa məhəl qoymadan qapı-qapı gəzərək qodunun şəninə nəğmələr oxuyur, tərifli sözlər deyir, onu vəsf edirdilər. Onları musiqiçilər müşayiət edirdilər. Qodunu qırmızı parçalara bürüyürdülər və bu da Günəşin rəmzi kimi səciyyələnirdi. Bu oyun və tamaşalar Azərbaycan xalq teatrını təşkil etmiş və müəyyən etik məzmunlu kiçik tamaşalardan (farslar) ibarət olmuşdur” (Rəhimli 2005: 6).

Yüngül, məzhəkəli “Qaravəlli” tamaşaları meydançalarda, karvansaralarda, soyuq günlərdə isə böyük qapalı ərazilərdə keçirilirdi. Tamaşanı bir qayda olaraq, aşıq başlayırdı. Yay və payız aylarında isə gənc oğlanlar tamaşadan əvvəl güləşirdilər. Tamaşalar zamanı aktyorlarla tamaşaçılar arasında dialoq qurulur, musiqi parçaları, oynaq havalar ifa olunur, birlikdə rəqs edib əylənirdilər. Qaravəlli tamaşaları xalq lətifələri əsasında qurulurdu.

Azərbaycan xalq oyunları sırasında pantomim tamaşala – lal oyunlar da olmuşdur. Bunlardan biri “Maral oyunu” adlı tamaşadır. O, şərlə xeyirin mübarizəsini əks etdirmişdir. “Maral oyunu”nda iki nəfər həmin heyvanın dərisinə və ya xüsusi tikilmiş maral müqəvvası paltarına girərək maralın çəmənlikdə otlamasını, ilanla savağını, balasını hansısa vəhşinin caynağından xilas etməsini tamaşaçılara çatdırır. Qeyd etmək lazımdır ki, Maral Günəşin rəmzi və böyük güc nişanəsi idi. Maral yer üzünə işıq, xeyirxahlıq, düzgünlük gətirən bir varlıq hesab olunurdu.

Pantomim tamaşalarından olan “Lökləmə”də isə yük altında olan dəvənin (lök, nər, maya) hərəkət tərzini oyunçunun pantomim jestlərində təcəssüm tapır. Həmin oyuna “Dəvə-dabarı” da deyilib.

Azərbaycanda Kukla oyunları da icra olunurdu. “Kilimarası” məhz belə oyunlardan idi. Bu oyun ailə-məişət mövzusunda. “El arasında Kukla oyunlarına bəbək, oyuq və ipdəoyuq

oyunları da deyilib. Bu oyunlar üçün kukla düzəldənlər oyuqçular adlandırılıb. Kukla oyunlarını üç tipə bölmək olar: 1. Kilimarası; 2. Kukla oyunu; 3. Kölgə oyunu (Rəhimli 2005: 19).

“Kilimarası” oyunu tamaşa şəklində qurulan bir oyun idi. Oyunun iştirakçısı bir nəfər olurdu. Onun sağ əlinin üç barmağına çubuq bağlayırdılar. Bu çubuqları qız və iki oğlan formasında düzəldirdilər. İfaçını isə kilimə bükürdülər. Yaxud, oyunçu kilimin üstündə otururdu, oyunun məzmununa uyğun olaraq, əllərinə və ayaqlarına müxtəlif xarakterli kuklalar keçirirdi. Həmin kuklalarda ağız, burun, göz, qaş olmurdu. Dizə bərkidilən kuklalar adətən, taxta çömçələri bəzəməklə hasilə gəlirdi. Onlar əldə oynadılan kuklalarla müqayisədə hərəkətə məhdud və passiv idilər. Ələ taxılan qolçaq kuklalar isə bəzən 15-20 santimetrlik nazik çubuqlara bərkidilir və oyunun ifa zamanı oyunçunun barmaqlarına bağlanırdı. Yaxud da kuklalar birbaşa biləyə qədər ələ keçirilir və hər bir barmaq bəbəyin bir hərəkətini tənzimləyirdi.

Oyunda musiqiçilər də olurdu. Onlar, əsasən, qara zurna və dəfdə ifa edirdilər.

Azərbaycanda bayram, mərasim tamaşaları ilə yanaşı qəhrəmanlıq və cəngavərlik oyunları da keçirilirdi. “Qədim Azərbaycanın Şimal vadilərində yaşayan albanlar arasında ovçuluq, at çapma inkişaf etmişdir. Onlar vəhşi heyvanları nizə ilə, oxla ovlayırdılar. Alban dövləti hərbi-fiziki hazırlığa xüsusi diqqət yetirir, onun döyüşçüləri düz qılınclarla düşmənlərə qarşı amansız olmuş, vuruşlardan şərəflə çıxmışlar. Düşmənlərə qarşı döyüşdə kişilərlə bərabər qadınlar da döyüşür və igidlik göstərirdilər. Albanlar beş yaşından başlayaraq iyirmi dörd yaşına kimi kaman ox atmağı, nizə tullamağı və at çapmağı, hətta qaçış hərəkətlərini də öyrənirdilər. 72 km məsafəyə sürətlə qaçış yarışları təşkil olunur, bu məsafəni dəf edənlər “Şatır” (qaçışla məşğul olan adam) adlandırılırdı. Əlbəyaxa vuruşda, təkbətək döyüşdə Azərbaycan bahadırları, nəinki Qafqazda, hətta Şərq ölkələrində də öz məharətlərini dəfələrlə göstərmişlər” (Quliyev 2009: 13).

Azərbaycanlı gənclər hələ qədim zamanlardan öz şücaət və bacarıqlarını göstərmək məqsədilə cıdır çıxardılar. Bayram günlərində, toy və adqoyma, bəylikvermə, qızseçmə kimi bir çox şənliklərdə cıdır tamaşaları olurdu. Cavanlar arasında yaxşı at çapmaq igidlik hesab olunurdu. Bu işdə at onların dostu və yaxın köməkçisi idi. Tarixçilər hunlar arasında bir çox idman yarışlarının at üstündə keçirilməsindən çox yazmışlar. Cıdır yarışları, at üstündə güləşmə, qılıncaşlama, çovqan (buzqaşı) kimi idman yarışları türkdilli xalqlar arasında geniş yayılmışdı. “Cıdırqabağı atlar nallanar, təmizlənər və bəzədilərdi. Bu bəzəklər əsasən, xüsusi yüyənlərdən, qotazlı, saçaqlı, hər elatın özünəməxsus naxışlı yəhərüstü toxumalarından ibarət olardı. Həmin bəzəyi görəndə kimi bilinirdi ki, bu at və onun çaparı hansı tayfadan, hansı elatdandır. Cıdır atının əsas bəzək rəngi qırmızı idi” (Məmmədov 2013: 5). Yaxşı at çapanların baxışına bütün el-oba çıxırdı. Cıdır tamaşaları xalq məişətini geniş lövhələrdə əks etdirən kütləvi meydan tamaşalarına çevrilmişdi. Bu tamaşaları daha maraqlı etmək üçün cıdırçıılardan sonra ox atanlar meydana çıxırdı. Oxatanlar da at üstündə çapır, at çapa-çapa hədəfi nişan alırdılar. Bu zaman müxtəlif nəğmələr də oxunurdu. Cıdır tamaşasında ox atanlar içərisində bəzən kişi paltar geyinmiş qızlar da olardı.

Zorxana tamaşaları meydan tamaşalarının ən kütləvisi idi. Şah İsmayıl Xətəinin dövründə xüsusi alətlər ilə çıxış edən pəhləvanların hazırlandığı “zorxana”lar yaradılmışdı. Onlar həm açıq havada, həm də qapalı yerlərdə təşkil olunurdu. Dairə şəklində olan meydança kəndirlə dövrəyə alınar, cızıqla işarə edilərdi. Güləşçilərin ayağı cızıqdan çıxsaydı, oyun dayandırılıb yenidən başlamalı idi. Zorxanada müxtəlif tamaşalar göstərilirdi ki, onlardan biri də Mil tamaşası idi. Bu oyun musiqi ilə müşayiət olunurdu. Azərbaycan opera sənətinin görkəmli nümayəndələrindən biri istedadlı aktyor Hüseynqulu Sarabski yazırdı: “Həmin oyun dumbul çalınması ilə davam edərdi. Dumbul əvvəl ağır, sonra sürətli temple çalınardı... O oyunun xüsusi bir mahnısı da var idi. Dumbulçu həmin mahnının ahəngi ilə dumbulu çalır, iştirakçılar da mahnını oxuyurdular” (Sarabski 2006: 70). Şəkiddə bu tamaşalar “Koroğlunun qaytarması”, “Misri”, Lənkəranda isə “Pəhləvani” musiqilərinin sədaları altında oynanırdı. Zorxana tamaşaları daha çox XIX əsrin axırlarında Bakıda, Gəncədə, Şəkiddə, Şuşada, Şamaxıda yayılmışdı.

Azərbaycanda geniş yayılmış oyunlardan biri də Çövkən oyunudur. Çövkən at üstündə, atsız oynanılan ucu əyri uzun dəyənəyin adıdır. Musiqinin müşayiəti ilə keçirilən bu oyunda

atları rəng etibarlı ilə bir-birindən fərqli olan hər dəstədə 6-8, bəzən isə daha çox atlı iştirak edirdi. Oyunda əsas məqsəd dəyənəklə rəqib qapısına top vurmaq idi. Əhalinin müxtəlif təbəqələri arasında geniş şöhrət tapmış, bəzən isə kişilərlə yanaşı, qadınların iştirakı ilə keçirilən bu oyunun əski qaynaqlarda “kuyiçövkən”, “çomaq oyunu” və “çövkənbazi” adları ilə qeyd edilən başqa variantları da olmuşdur” (Cövkən – dünyada tanınan mədəni irsimiz 2013: 15). Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında və Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” əsərində çövkəndən bəhs edilir. Ədəbi nümunələrdən də məlum olur ki, Azərbaycanda çövkən oyununda tək cə kişilər deyil, qadınlar da iştirak edib. Nizaminin “Xosrov və Şirin” poemasında Şirin çövkən meydanında Sasani hökmdarı Xosrov Pərvizdən geri qalmır, Şirin ilə bərabər qızların da bu oyunda iştirakı təsvir edilir. XI əsr Azərbaycan şairi Xaqani Şirvaninin əsərlərində də çövkən, at çapma, şahmat, qılinc oynatma kimi bir çox oyunlardan danışılır. Klassik Azərbaycan şairlərindən Qətran Təbrizi, Zülfüqar Şirvani, İmadəddin Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai və digərlərinin şeirlərində çövkənlə bağlı müəyyən ifadələrə rast gəlinir.

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının epik növlərindən olan nağıl və dastanlar xalq oyunları səhnələri ilə zəngindir. Nağıllarda bir sıra xalq oyunları mübarizlik, özünümüdəfiə, əzmkarlıq, təmkinlik rəmzi kimi obrazları tərbiyə edir və formalaşdırır. Padşahların saraylarındakı zorxanalarda, müxtəlif mərasimlərdə oğlanlarla yanaşı qızların da qədim oyunlardan olan cıdır çıxmaları, cövkən oynamaları, ox atmaları, qılinc oynatmaları ilə bağlı səhnələr öz əksini tapmışdır. “Uşaq pəhləvan” nağılında “Yalax-qoz”, “Cin” nağılında “Dirə-döymə”, “Ağıllı qız” nağılında “Qodu-qodu” oyunlarının adlarına rast gəlirik. Nağıl və dastanlarda igidlər aslan, buğa, dəvə ilə güclərini sınaıır, bir-biri ilə qurşaq tutub güləşirlər.

Xalq oyunlarının izlərinə maddi mədəniyyət nümunələrimizdən olan Qobustanda da rast gəlinir. Bura Azərbaycan rəsm mədəniyyətinin ilk ocaqlarından biri olduğu kimi, həm də qədim rəqs və musiqi mədəniyyətinin formalaşdığı ərazilərdən biridir. Qobustandakı şəkillər içərisində rəqs mərasimi təsvirləri xüsusi yer tutur. Kollektiv ifa olunan bu rəqslər indiki Azərbaycan türklərinin oynadıqları Yallı rəqsini xatırladır. Bu rəqs, vaxtilə qəbilənin estetik zövqünü təmin etməklə yanaşı, həm də birgə ov zamanı hədəfə hamılıqla bir anda zərbə endirmək və bununla da ovu sarsıtmaq vərdişlərinin yaranmasına kömək edirdi. Bu rəsmlərdə mərasim oyunları da diqqətli cəlb edir.

Xalq oyun və meydan tamaşalarının izləri yazılı abidələrimizdə də qalmaqdadırlar. Bizim eradan əvvəl VIII əsrə aid edilən “Bilqamıs” (“Gilqamış”) dastanında, bizim eradan əvvəl üçüncü minilliyə aid olan Şumer abidələrində milli oyun nümunələri haqqında məlumat verilir. Döyüşən, ölməzliyə çatmaq uğrunda mübarizə aparan Bilqamısın nümunəsində döyüş səhnələri vasitəsilə hər b sənətinə necə yiyələndiyinin və bu zaman hansı vasitələrdən istifadə etdiyinin şahidi oluruq. “Bilqamıs” Şumer-Akkad mədəniyyəti dövründə yaranmış ilk cəngavərlik ədəbi nümunəsidir. Dastandan görüldüyü kimi, fiziki güc, zor və silah qəhrəmanlığın ilkin şərtlədirsə, müdriklik və ağıl da qəhrəmanlığın mühüm atributlarındanıdır. “Bütün türk epik qəhrəmanları həm fiziki cəhətdən çox güclü, həm də son dərəcə ağıllı və müdrikdirlər. Biz bunu Bilqamısdan üz bəri bütün sonrakı türk epik qəhrəmanlarının timsalında aydın görürük. Epik qəhrəmanın idealının və qəhrəmanlığının ən xarakterik xüsusiyyəti xəlqilikdir” (Sadıq 2012: 41).

Oğuz türk dastanı olan “Kitabi-Dədə Qorqud” Azərbaycan xalq ədəbiyyatının XI-XII əsrləri əhatə edən ən qədim yazılı abidəsidir. “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı Azərbaycan xalqının tarix səhnəsinə gəlişindən xəbər verir. “Azərbaycanın uzaq və ilk orta əsrlər keçmiş tarixi-xronoloji və mənəvi-etnik bütövlüyü ilə bu kitabda əks olunur. Burada Azərbaycanın sənədlərlə təsdiq olunan tarixi coğrafiyası var (hələ bir çox hallarda dastandakı hadisələr yazılı sənədləri daha da etibarlı edir), Azərbaycanın milli-etnik mənşəyi – oğuz-qıpçaq kökü göstərilir, əski xaqan və şah idarə üsulundan ibarət qədim türk dövlət quruculuğu əks etdirilir, ordu quruluşu və hərbi-döyüş sistemi, ailə-əxlaq-tərbiyə mənzərəsi canlandırılır, ölkənin demografik vəziyyəti ilə bağlı dövlət qayğısından danışılır, dövlətin insan şəxsiyyətini qiymət-

ləndirməsindən söz açılır, dilimizin bugünkü əsas lüğət fondu və qrammatik quruluşu ilə tarixin çox dərinliyinə getdiyi təsdiqlənir” (Hacıyev 2014: 3).

“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında igidlərin ov etməzdən, yürüşə çıxmazdan qabaq düzəldilən şənliklərdə müxtəlif xalq oyun növlərindən istifadə etməsi haqqında ətraflı məlumat verilir. Dastanın boylarında güləşlə yanaşı, başqa təkbətək mübarizə növlərindən də geniş bəhs olunur. Bunlardan çox vaxt yarış məqsədi ilə istifadə edilməsi dastanda açıq-aşkar qeyd olunur.

Oğuz bəylərinin daima maraqla tamaşa etdikləri oyunlar buğa döyüşləri idi. “Dirsə xan oğlu Buğac xan boyu”nda Bayandır xanın daima belə yarışları təşkil etdiyi söylənilir: “Deyilənə görə, Bayandır xanın bir buğası və bir də buğrası vardı. O buğa bərk daşı buynuzu vursa, un kimi üyüdü. Bir yazda, bir də payızda buğa ilə buğranı savaşırdırdılar. Bayandır xan Qalın Oğuz bəyləri ilə tamaşaya baxır, əylənirdi” (KDQ 2004: 178).

Bu boyda gənclərin sevimli oyunlarından olan “aşıq-aşiq” oyununun adı çəkilir. Və bildirilir ki, növbəti yarış üçün buğanı saraydan çıxardanda “Dirsə xan oğlu üç uşaqla meydana “aşıq-aşiq” oynayırdı. Oğlanlara “qaç” dedilər, onlardan üçü qaçdı, Dirsə xan oğlu qaçmadı” (KDQ 2004: 178). Bu oğlan buğanı yumruqları ilə meydana gətirdi. Buğa ilə Dirsə xan oğlu meydana savaşıdı, buğanı öldürdü. Sonra Oğuz bəyləri Dədə Qorqudu çağıraraq oğlana ad qoymasını istədilər. Dədə Qorqud gəldi və göstərdiyi qəhrəmanlıq və şücaət müqavilində oğlana “Buğac” adı verdi.

Oğuz cəmiyyətinin yüksək təbəqəsinə mənsub qəhrəmanlarla yanaşı, aşağı təbəqənin gəncləri də uşaq yaşlarından başlayaraq, yarışlarda iştirak edir, güc və qüvvələrini sınaq, müxtəlif oyun və idman növlərinə yiyələnirdilər. Bu isə onlara döyüşlərdə qalib gəlməyə təkan verirdi. İdman növlərindən olan sapandlaatma Oğuz igidlərinə düşməyə qarşı mübarizədə üstünlük qazanmalarına səbəb olurdu. Məsələn, Qaraca Çoban 600 nəfərlik bir düşmən dəstəsi ilə təkbaşına vuruşmalı olur, qalib gəlməyə qədər mərdliklə vuruşur, düşmənin gözünü qorxudur. Onun sapandının içi üçyaşar dana dərisindən, qolları üç keçi qılından toxunmuşdur. Hər atanda on iki batman daş atır, atdığı daş yerə düşür, düşəndə də toz kimi sovrulur, ocaq kimi ovrulur, daş düşən yerdə üç il ot bitmir.

Azərbaycan türklərinin ən məşhur yazılı abidələrindən biri də “Koroğlu” dastanıdır. Dastanda xalqın həyatı ilə bağlı tarixi hadisələrdən, insanların haqq-ədalət və azadlıq uğrunda apardığı mübarizədən bəhs edilir. Ehtimala görə, Koroğlu real tarixi şəxsiyyət olub. Haqq və ədalət yolunda qılınc çalmaqla bərabər, bədahətən şeir deməyi, saz çalıb oxumağı da varmış. Bu xalq qəhrəmanının təqribən XVI əsrin ikinci yarısında yaşadığı güman edilir.

“Koroğlu” dastanından aydın olur ki, xalq oyunları sağlamlığın möhkəmləndirilməsinə, hərbi hazırlığa yönəldilib. Koroğlu və onun dəliləri nizə və oxatma, qılınc oynatma, güləşmə kimi idman növləri ilə məşğul olublar. Düşmən üzərində qələbə çalmaq üçün bu igidlərdən dözümlü, iradə, sağlamlıq, güc tələb edilirdi. Qəhrəmanlıq eposu “Koroğlu” dastanının “Koroğlu ilə Dəli Həsən” qolunda xalqımızın igid oğlanları qılınclarını belə oynadırlar: “Qılınclarını çəkib bir-birlərinə hücum etdilər. Qılıncdan murad hasil olmadı. Nizəyə əl uzatdılar, nizədən də kar aşmadı, axırda atdan düşdülər, güləşməyə başladılar” (Koroğlu 2005: 62). Dastanın qəhrəmanları silahdan çox məharətlə istifadə edə bildilər. Məsələn, “Koroğlunun Ərzurum səfəri” qolunda Koroğlu Dəmirçioğlunu sınamaq məqsədilə “... bir alma götürdü. Almanın üst tərəfinə bir üzük taxdı, Dəmirçioğlunun papağını götürdü, almanı onun başına qoydu. Almanı Dəmirçioğlunun başına elə qoymuşdu ki, orada üzüyün halqası görünürdü. Koroğlu Qıratı yəhərləyib mindi, əlinə ox-yay aldı. Qıratı qızılquş kimi cövləyə gətirdi. Yay-oxu çilləyə mindirdi. Bir-birinin ardınca qırx ox atdı. Yaydan keçən oxların hamısı üzüyün halqasından keçdi. Heç biri xata eləmədi, yayınmadı” (Koroğlu 2005: 113). Hər gün edilən məşqlər Koroğlunun igid oğullarına imkan verirdi ki, döyüşlərdən qələbə ilə və üzüağ çıxsınlar. Bunu dastanın “Durna teli” qolunda verilən məlumat bir daha təsdiq edir: “Deyirlər ki, Koroğlu boş vaxtlarında həmişə dəlillərlə məşq eləyib təlim keçərdi. At minmək, nizə atmaq, qılınc vurmaq, qalxan tutmaq, ox

atmaq onların peşələri idi. Heç elə gün olmazdı ki, dəlilər içində təzə-təzə adamlar onlara qoşulmasın. Onlar da bu təlimlərdən öyrəndilər” (Koroğlu 2005: 127).

Əsərin qəhrəmanları milli idman oyunu sayılan güləş ilə məşğul olurdular. Tez-tez “dəli”lər arasında yarışlar keçirilirdi. Onlar Çənlibeldə yaşayanlar arasında böyük hörmətə malik idilər. Dastanın “Koroğlunun Ərzurum səfərində” adlı qolunda belə söylənilir: “Süpürgəçilər meydanı sulayıb, süpürüb səliqəyə salırlar. Təbil vuruldu, Qara pəhləvan meydana çıxdı: bu bir yekəpər, kələ-kötür adamdı, üz-gözündən zəhm yağır. O, gəlib Ərəb pəhləvana əl verdi. Ondən ara açıldı, küştü başlandı. Qara pəhləvan yaman güclü, həm də əyyar idi. Bir o yana çəkişdilər, bir bu yana çəkişdilər, birdən Qara pəhləvan yerə yıxılıb, Ərəb pəhləvanı başının üstündən aşırıdı, yerə vurub sinəsinə çökdü” (Koroğlu 2005: 119).

Çənlibelin hər bir “dəli”sinin bu yarışmalarda və döyüşlərdə istifadə etdiyi qılınc, əmud, şeşpər, nizə, qalxan, ox, yay, kəmənd, xəncər, cida, gürz (toppuz) kimi yaraqlarda, keçirilən oxatma, atçapma, güləşmə yarışlarında eposun qəhrəmanlıq ruhu yaşamaqdadır. “Koroğlu” qəhrəmanlıq dastanı olsa da, bu eposun hər bir qolu həyat haqqında bitkin bir “elm”dir. Burada xalq deyimlərinin sıx vəhdətində həyat fəlsəfəsinin müxtəlif çalarları oxucu qarşısında sonu görünməyən bir dünya açır” (Ağabəyli 2008: 122).

Beləliklə, şifahi xalq ədəbiyyatının növlərindən biri olan xalq oyunları onu yaradan Azərbaycan türklərinin inam və etiqadlarını əks etdirmişdir. Adət-ənənə boğçasından çıxıb gələn xalq oyunları və meydan tamaşaları milli mədəniyyətimizdə öz izini qoymuşdur. Xalq oyun və tamaşalarında birlik, səmimiyyət, dostluq, cəsarət kimi müsbət cəhətlərin aşılması, insanın tərbiyəsi və özünü tərbiyəsi ifadə olunur. “Kosa-kosa”, “Qodu-qodu”, “Qaravəlli”, “Kilimarası”, “Şah Səlim oyunu”, “Tapdıq çoban”, “Maral oyunu”, “Tənbəl çoban” kimi folklor nümunələrində xalqın istək və arzuları, sevincləri, kədər və həyəcanları üzə çıxaraq, öz tamaşaçılarını cəmiyyətdə olan nöqsanlara qarşı mübarizə aparmağa, Haqla-nahaqqı tapmağa səsləyir və baş verən hər cür ziddiyyətli halı gülüş vasitəsilə islah etməyə çalışmışdır. Qədim oyunlarımızdan bir hissəsi yaşasa da, bəziləri zaman keçdikcə müəyyən dəyişikliklərə uğramış və unudulmuşdur.

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının nağıl və dastan növlərində geniş şəkildə istifadə olunan, rəvayət və lətifələrə söykənən xalq oyunlarımız “Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu” kimi qocaman yazılı abidələrimizdə də vardır. Bu dastan-salnamələrdə xalq oyunları daha çox qəhrəmanlıq və cəngavərlik oyunları şəklində diqqəti cəlb edir. Burada Azərbaycanın siyasi, maddi və mədəniyyət tarixi ilə yanaşı, hərbi tarixi də səhifə-səhifə açılmışdır. Bu oyunların, yarışların vasitəsilə güc, qüvvət toplayan, özlərində iradə, inam, sədaqət, dostluq və birlik hissi tərbiyə edən hər bir Azərbaycanlı Vətəni sevdini, onun uğrunda canından belə keçməyə hazır olduğunu sübuta yetirmişlər. Tanrı haqqı, Ana haqqı, Vətən haqqı xalq oyunlarımızın əsas süjet xəttini, mayasını və qayəsini təşkil etmişdir.

Qaynaqlar:

1. Ağabəyli S.S. (2008). “Koroğlu” dastanında xalq inciləri. Bakı: MMC RS poliqraf, 160.
2. Azərbaycan teatr antologiyası. (2013) C.I. Bakı: “EL” MMC, 597 s.
3. Cövkən – dünyada tanınan mədəni irsimiz (2013) // Mədəniyyət. 6 dekabr, s.15.
4. Dədə Qorqud dünyası: məqalələr (2004). Tərtib edən və red. Tofiq Hacıyev. Bakı: Öndər, 240.
5. Dədə Qorqud kitabı: Ensiklopedik lüğət (2004). Bakı: Öndər, 368 s.
6. Hacıyev T.İ. (2014). “Dədə Qorqud kitabı”: tariximizin ilk yazılı dərslisi. Bakı: Elm və təhsil, 344 s.
7. Haqverdiyev Ə. (2013). Milli oyun-tamaşa mədəniyyəti /Azərbaycan teatr antologiyası. C.I. -Bakı: “EL” MMC, s. 6-14.
8. Koroğlu (2005). Bakı: Lider nəşriyyatı, 552 s.
9. Quliyev B.S. (2009). Fiziki tərbiyənin nəzəri-metodik və praktik işlərinin əsasları. Bakı: ADPU nəşriyyatı, 314 s.

10. Məmmədov M. M. (2013). Novruz tamaşaları-Cıdır //Şərq qapısı.20 mart, s.5.
11. Məmmədova T.A. (1973) Uşaq oyunları haqqında/Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV hissə. Bakı: Elm, s.164-172.
12. Nəbiyev A.M. (2012). Azərbaycanda Novruz. Bakı: Çıraq, 272 s.
13. Novruz: Azərbaycan xalq bayramı (2011). Bələdçi kitab. Bakı: Təhsil, 208 s.
14. Novruz bayramı (1990). Toplu. Bakı: Yazıçı, 224 s.
15. Rəhimli İ.Ə. (2005). Azərbaycan teatr tarixi. Bakı: Çarşıoğlu, 864 s.
16. Rəhimli İ.Ə. (2013). Meydan teatrından şəbəkələr/Azərbaycan teatr antologiyası. C.I. - Bakı: "EL" MMC, s.22-39.
17. Sadıq İ.H. (2012). Şumer və türk dastanları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 2012, s.208.
18. Sarabski H. (2006). Köhnə Bakı. Bakı: Şərq-Qərb, 144 s.
19. Tanrıverdi Ə.V. (2015). Çal qılıncını, xan Qazan! ("DədəQorqud kitabı"nda silah adları). Bakı: Elm və təhsil, 191 s.
20. Təhmasib M.H. (1972). Azərbaycan xalq dastanları. Bakı: Elm, 397 s.
21. Vəliyev V.Ə. (1985). Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 414 s.

UŞAQ OYUNLARI SMOMPK MƏCMUƏSİNDƏ

Səhər Orucova

Filologiya üzrə elmlər doktoru, prof., Bakı Dövlət Universiteti
“Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı” kafedrasının müdiri, bdu-folklor@mail.ru

CHILDREN GAMES IN THE COLLECTION OF SMOMPK

Summary

The child's folklore is an important part of oral folk poetic art of the Azerbaijani people. The child's folklore of each people represents original, unique pedagogical material. Since the first issue of SMOMPK the samples of the main genres of the Azerbaijani child's folklore along with works of folklore have been collected and printed. The article provides extensive information about the child's folklore.

Key words: *SMOMPK, games, folklor, Godu-Godu, enigma, music, ceremonial.*

ДЕТСКИЕ ИГРЫ В СМОМПК-Е

Резюме

Детский фольклор составляет важную часть устного народного поэтического творчества азербайджанского народа. Детский фольклор каждого народа представляет собой самобытный, неповторимый педагогический материал. В СМОМПК-е, начиная с первого выпуска были собраны и напечатаны, наряду с произведениями устного народного творчества и образцы основных жанров азербайджанского детского фольклора. В статье дается большая информация о детском фольклоре.

Ключевые слова: *СМОМПК, игры, фольклор, Году-году, загадка, песня, обряд.*

Məlum olduğu kimi, folklorun uşaqlar üçün böyük tərbiyəvi və idraki əhəmiyyəti var. Xüsusən, folklor uşaqların estetik düşüncəsinin, əlaqə-mənəvi cəhətdən formalaşmasına, tərbiyəsinə, özlərindən böyüklərin hərəkətlərini dərk etməyə, həmçinin, uşaqlara təbiət hadisələrini, heyvanat və bitkilər aləmini öyrənməyə, söz ehtiyatının zənginləşməsinə, onların yaradıcılıq imkanlarının oyanmasına yaxından kömək edir.

SMOMPK məcmuəsində toplanıb, rus dilinə tərcümə edilib orijinala yanaşı dərc olunan folklor nümunələri arasında “uşaq folkloru” anlayışı altında bölgü, yaxud təsnifat yoxdur, ola da bilməzdi. Çünki “uşaq folkloru” anlayışı, termini XX əsrin əvvəllərindən folklorşünaslıqda işlədilməyə başladı. Lakin anlayışın, terminin sonradan yaranmasına baxmayaraq şifahi xalq yaradıcılığı böyüklər tərəfindən uşaqlar üçün və uşaqların özlərinin iştirakı ilə yaranan nümunələr çox qədimlərdən məlumdur. Təkcə miflərdə izlərini qoruyub saxlamış günəşə, aya, dumana, yağışa müraciətlə uşaqlar tərəfindən oxunan mərasim nəğmələri, satirik, yumoristik parçalar, Qodu-Qodu oyunları və s. bu kimi faktları xatırlamaqla “uşaq folklorunun” qədimliyini mübahisəsiz sübuta yetirmək mümkündür...

SMOMPK məcmuəsinin birinci buraxılışından – 1881-ci ildən başlayaraq, demək olar ki, son nömrələrinə qədər şifahi xalq yaradıcılığının bir sıra əfsanə, bayatı, aşıq mahnıları, nağıl kimi janrları toplanıb nəşr edilmişdi ki, bunların bir qismi mövzu və məzmunca Azərbaycan uşaq folklorunun nümunələrindəndir. Bunların içərisində tapmacalar, laylalar – SMOMPK-da həm də “beşik mahnıları” adı altında gedir, uşaq nağılları (“nənəmin nağılları”), mahnılar, mərasim nəğmələri, uşaq oyunları və bu oyunlar zamanı oxunan nəğmələr, əzizləmələr və bu qəbildən digər lirik mətnlər əsas yerlərdən birini tutur.

Bu qəbildən, "Sanamalar" – «считалки» («считалки») adlanan nümunələr də olduqca maraqlı uşaq folklor janrlarından biridir. Sanamalar, əsasən, uşaqlara say öyrətmək məqsədini güdür və müxtəlif janrların, uşaq oyunlarının tərkibində şeirlə və ya ritmik taktla ifadə edilir.

Məsələn:

Bir, iki, bizimki,
Üç, dörd, qarını ört.
Beş, altı, daşaltı.
Yeddi, səkkiz, Firəngiz,
Doqquz, on, qırmızı don.

Tərcüməsi:

Раз-два: голова,
Три-четыре, двери шире.
Пять-шесть, ешь, что есть.
Семь-восемь, сорок восемь.
Девять-десять, ножки весить.

Burada poetik model aydındır. Sanama cüt-cüt sananır və sayın səslənməsinə uyğun mənasız qafiyə seçilir. Yəni, əsas məzmunla əlaqəsi olmayan, havacat yaratmaq xatirinə formal qafiyələr tapılır. Tərcüməçi buna əməl etmiş, hələ üstəlik, tərcümədə seçdiyi qafiyələrlə saylar arasında mənə, mahiyyət uyarlılığı da tapmışdır. Əlbəttə, rus dilində, rus uşaq folklorunda buna bənzər adekvat mətnlər mövcuddur. Amma tərcüməçi mətnin rusca qarşılığını deyil, onun tərcüməsini vermişdir.

Sanama-oyun folklor mətnlərindən "İynə, iynə, ucu düymə", "Игла, игла, ушко – петла", "Baş barmaq, başala barmaq" – "Палец большой - братец старшой", "Əmim oğlu" – "Дядин сын" və s. oyunlarda istifadə edilən sanamalar rus dilinə xüsusi bir bacarıqla, milli folklor modelini qorumaqla tərcümə etmişdir.

Məsələn, A.Kalaşevin Cəbrayıl qəzasının, Xatınbulaq kənd sakini Rza Miriyevin ağzından yazıya aldığı oyun zamanı oxunan "İynə, iynə, ucu düymə" uşaq-oyun nəğməsinə nəzər salaq. Müəllif əvvəl oyunu belə təsvir edir:

"Bu oyunda, adətən, kiçik yaşlı uşaqlar dairəvi şəkildə, ayaqlarını irəli uzadaraq oturlar. Uşaqlardan biri bu nəğmənin sözlərini oxuya-oxuya əllərini növbə ilə yoldaşlarının dizinin üstünə qoyur. Mahnının "çix qırağa" sözünü deyərkən onun əli kimin dizinin üstündə olarsa, həmin uşaq uduzmuş hesab edilir. Uduzan uşaq üzü üstə, gözlərini yumub uzanır. Yoldaşları yumruqları ilə onun kürəyini növbə ilə döyücləyir və kimin əli olduğunu soruşurlar. Yerdə uzanan uşaq tapandan sonra oyunu özü nəğməni oxuya-oxuya davam etdirir" (XIV buraxılış, 57).

Nəğmənin mətni belədir:

İqnə-iqnə,	Иголка, иголка,
Yuci düqmə;	Конец пуговка;
Bal-ballıca,	Медь-медикь,
Qotur keçi,	Паршивый козель,
Harpan, huppan,	Прыгай, попрыгивай,
Yırl, yırtıl,	Лопни, разорвись,
Su iç qurtul;	Воды напейся, скончайся;
...Ağ kuşum,	...Белая птица моя,
Akarçınım,	Беленькая моя,
Göy quşum,	Серая птица моя,
Göyərçinim.	Голубь мой,
Karqa kara,	Воронь черный,
Durna kara,	Журавль черный,
Çəmbər çirak,	Кольцомь огонь (пламя лампы).
Çix kırak!	Выйди сторона (в сторону)! (XIV buraxılış, 57-58).

Mətndəki "qotur keçi", "ağ quşum", "göy quşum", "göyərçinim", "qara qarğa", "qara durna", "çəmbər çirak" obrazları sübut edir ki, bu mətn ən qədimlərə, azərbaycanlıların animistik təsəvvür mərhələsinə, oda sitayiş dövrünə aid keçirilən mərasim nəğməsidir, bəlkə

də ayındır. Amma, sonralar, bu inam və inanc sıradan çıxmış, mətn uşaq oyun nəğməsinə çevrilibdir...

A.Kalaşev Cəbrayıl qəzasından topladığı və “Uşaq nəğmələri” başlığı altında verdiyi “Üşüdüm, ha, üşüdüm”, “A, qıza, qıza, Nərgizə!”, “A teşti, teşti!”, İrəvan quberniyası xalq məktəbinin inspektoru A.İakimovun Şuşada müəllim işləyən Mir Həşim Vəzirovdan aldığı “Gün, çıx, çıx, çıx!” Günəşi çağırmaq mərasim nəğməsi, Ərzurumdan Axalkələkə köçürülən, türkcə danışan ermənilərdən yazıya aldığı “Əlim, əlim, kəpənək” uşaq oyun nəğmələri ilk dəfə toplanıb nəşr edilmiş, ruscaya çevrilmişdir. Bu nəğmələrin müəyyən bir qismi məlumdur. Amma A.Kalaşevin “A, qıza-qıza, Nərgizə!” və A.İakimovun “Əlim, əlim, kəpənək” uşaq nəğmə mətnləri, demək olar ki, naməlum olaraq qalmış, məlum folklor ədəbiyyatlarına düşməmişdir.

A.Kalaşevin qeydinə görə, guya kiçik yaşlı qızların oxuduğu (lakin nəğmənin məzmunundan məlum olur ki, bu nəğməni-mahnını böyük, həddi-buluğa çatan oğlan uşaqları oxuya bilərdilər) “A, qıza, qıza, Nərgizə!” nəğməsi belədir:

A, qıza, qıza, Nərgizə!	Эй, девочка, девочка, Нергизь!
Cehizin götür, gəl bizə:	Приданое свое возьми, приходи къ намъ:
Bizdən gedək Tərbizə;	Отъ насъ пойдёмъ въ Тавризь;
Təbriz xarab olupdu,	Тавриз испорченнымъ сделался,
Dəmür darax olupdu,	Железо гребешкомъ сделалось,
Dəmürçinin qızları-	Кузнеца дочери
İtə ələk olupdu.	Собака ситомъ сделались (XIV buraxılış, 58-59).

A.İakimov “Əlim, əlim, kəpənək” oyun nəğməsinə belə təsvir edir: “Adətən bu oyunda ana, nənə, yaxud adicə tərbiyəçi-dayə uşaqla birlikdə oynayırlar. Uşaq öz kiçik əllərini anasının dizi üstünə qoyur. Ana şəhadət barmağı ilə uşağın əllərinə toxuna-toxuna nəğməni beytlə oxuyur və son misranı: “Salla bunu, çək şunu!” deyərək uşağın əlinə barmağı ilə yüngülcə vurmaq istəyir, bu anda uşaq elə etməlidir ki, ana onun əlini vurmasın, əlini çəkib gizlətsin. Ana onun əlinə yüngülcə vurubsa körpənin əlini gül qoxlayan kimi öpüb, ”Ay, mənim gülüm, bə-növşəm!” – deyərək, uşağı əzizləyir. Beləliklə, şən əhval-ruhiyyədə oyun davam etdirilir”.

Nəğmənin mətni belədir:

Əlim, əlim, kəpənək,
Küldən çıxan kəpənək;
Kəpənəgin içinə,
Süleymanın saçına,
Getdim Hələp yoluna,
Saldım-soldum soluna;
Hələp yolu – cam bazar,
İçində meymun gəzər;
Meymun məni qorxutdu,
Qulaxlarım sağrıttı (“sağır” arxaizmidir, kar etdi mənasında – S.O.)
Salım-solum sarımsax,
Salla bunu, çək şunu! (XIV buraxılış, 73).

Uşaqlar məxsus oyun növləri SMOMPK-da Şəki, Cəbrayıl, Şamaxı kimi bölgələrdən toplanmış və etnoqrafik məqalələrdə təqdim edilmiş materiallarda da öz əksini tapıb. M.Bejanovun “Vartaşen kəndi və onun əhalisi haqqında qısa məlumat” məcmuənin formatında 49 səhifəlik maraqlı etnoqrafik məqaləsində xalq oyunları adı altında 18 uşaq oyunu müfəssəl təsvir – təqdim edilmişdir. Bunlardan “Çiling-ağac”, “Dirədoymə”, “Top aldı, qaç”, (“Papaq aldı, qaç” da deyilir), “Cızz” (yanmaq mənasında, indi də analar uşaqlarını isti şeylərə əl vuranda onlara “cızz...” deyib oddan çəkindirirlər), “Qur-qur”, “Quşum-quşum”, “Mərə köçdü” (bu oyuna bəzi bölgələrdə “Qığ-mərə” də deyirlər), “Beşdaş”, “Qarr-qarr”, “Aşıq-qoz”, “Zəngi” (əslində “Cəngi”dir, məndə “Zenqu” kimi verilibdir) kimi oyunlar buna misaldır.

Məsələn, müəllif sonuncu adını çəkdiyimiz oyunu belə təsvir edir: “Zəngi” də topla icra

edilən oyundur. Oyunçular iki dəstəyə bölünürlər və hər dəstə özünə meydançada “dib” (“городок”) adlanan mövqe seçir. Püşkatma yolu ilə oyunu kimin başlayacağını müəyyən-ləşdirirlər. Oyunçular da bu yolla seçilir. Dəstələr öz “yuva”larına – “dib” adlanan yerə çəkilir, oyunu başlayan dəstə topu atır, o biri dəstə topu göydə tutmalıdır. Top “dib”dən növbə ilə atılır. Hansı dəstə tez beş xal toplasa, o dəstədən bir nəfəri “наездник” - çapar sifətində xalı uduzan dəstəyə göndərilir. Həmin oyunçu uduzan tərəfdəki istədiyi oyunçunun belinə minir. Udan tərəf topu atır və oyun beləcə davam edir. Əgər çapar öz dəstəsinin atdığı topu göydə tutarsa, bütün oyunçular uduzan tərəfin belinə minir, yuvadan-yuvaya çapırlar və dairə düzəldirlər, topu bir-birlərinə ataraq həftənin günlərini sayırlar və bazar günü deyiləndə “atlar” dəyişdirilir. Əgər topu bir-birlərinə atan çaparlar topu tuta bilməsə, oyunçular yerlərini dəyişdirirlər və oyun beləcə davam etdirilir” (XIV buraxılış, 234).

Bu uşaq oyunları içərisində ancaq qızların oynadığı “Gəlincik”, “Bənövşə”, “Yaylıq atdı”, “Gizlən-paç”, “Evcik- evcik”, “Haxışda” oyunları da mövcuddur. Amma “Beşdaş” qismindən olan oyunları qızlar da, oğlanlar da oynayırdılar... Bu oyunların bəziləri mahnı ilə müşayiət olunurdu. “Bənövşə” oyununda qızlar iki dəstəyə bölünər püşk əsasında oyun başlayardı. Oyunu başlayan dəstə avazla oxuyardı:

Bənövşə,
Bəndə düşə,
Sizdən bizə
Kim düşə?

O biri dəstə eyni avazla, oxuya-oxuya cavab verərdi:

Adı Gözəl,
Özü gözəl
Bu qız düşər.

Bu qayda ilə hər qızın adına uyğun söz yaraşdırıb oxuyardılar...

Bunların əksəriyyəti uşaqların ağzından toplanmışdı. Məsələn, uşaq oyunlarının topla-yıcısı A.İoakimov qeyd edirdi ki, “Qodu-qodu” oyun – tamaşası yerli oğlan uşaqlarının dilin-dən yazıya alınmışdı.

Şamaxı qəzasından folklor toplayıcısı A.Zaxarov da “Bənövşə” (“Фиалка”) oyununu, “Qarı və pişik” (“Старуха и кот”), “Xoruz və padşah” (“Петух и падишах”), “Padşah xo-ruz” (“Петух король”) uşaq nağıllarını uşaqların ağzından topladığını təsdiqləyir.

Toplayıcı A. İakimov SMOMPK-da nəşr etdirdiyi “Etnoqrafik gündəliyində” “Tapdın? Yox!” və “Günəşin çağırılması” (“Qodu-qodu”) uşaq oyun-mərasimlərini belə təqdim edir:

“Bacıları ilə çəmənəzərə oynamağa çıxan İsa, Musa adlı iki qardaş oyun zamanı bacı-larını itirirlər. Hərəsi bir tərəfə düşüb həyəcanla itirdikləri bacılarını axtarırlar. Axtardıqca bir-birlərini çağırır soruşurlar: “İsaq, İsaq! Tapdın? Musa cavab verir: – “Yooxx!” Aradan bir az keçir, indi İsa çağırır: “Musaq! Musaq! Tapdın?” Musa cavab verir: “Yooxx!” Əfsanəyə görə, bacılarını axtarıb tapmayan bu iki oğlan qorxularından geriyə, evlərinə dönmək istəməyərək Allaha yalvarıb dua edirlər ki, onları quşa çevirsin. Allah qardaşların dualarını qəbul edib onları quşa çevirir. Beləliklə “İsaq-Musaq” quşları indiyə qədər bu cür oxuya-oxuya bacılarını axtarırlar, uşaqlar da “Gizlən-paç” oyununda bu əfsanədən istifadə edib gizlənmiş yoldaşlarını bu cür oxuya-oxuya axtarırlar.”

“Günəşin çağırılması” mərasimində də, iri çömçədən gəlincik kimi Qodu (Gödü) bəzəyib uzun müddət yağmış yağış kəsmək üçün uşaqlar küçəyə çıxıb oxuyurlar:

Gödü-gödü gördünmü?
Gödüyə salam verdinmi?
Gödü burdan ötəndə
Qızıl Gün göndərdimi?
Qara toyuq qanadı
Kim vurdu, kim sanadı?

Göyçaylıya getmişdim,
İt baldırım daladı.
Yağ verin yağlamağa,
İp verin bağlamağa.
Verənin oğlu olsun,
Verməyənin kor qızı,
O da çatlasın, ölsün!”

Təəssüf ki, müəllif Azərbaycanca olan bu mətnləri nədənsə ermənilərlə əlaqələndirməyə cəhd edir (IX buraxılış, 127-130).

SMOMPK-un 1892-ci il 13-cü buraxılışında M.Quliyevin Cavanşir qəzasının Mamırlı kəndindən topladığı uşaq mahnı mətnləri maraqlıdır. Burada 9 bənddən ibarət, aşıqların dəyişməsi formasında yazılmış “Yaylaqla aranın mübahisəsi” adlı şeir verilmişdir. Hər bir bənd ayrı-ayrılıqda rus dilinə tərcümə edilmişdir.

“Göylə yerin dəyişməsi” adlanan ikinci şeirdə də eyni üsuldən istifadə edilir. Yer deyir: Mənim çoxlu, ayna kimi parlaq dənizlərim, çoxlu rəngbərəng çiçəklərim var. Göy deyir: Sən nahaq yerə atılıb düşmə, mənim buludlarım sənə dənizlərimdən heç də pis deyil, ulduzlarım sənə çiçəklərimdən gözəldir və s... (XIII buraxılış, 230-234).

A.İsmayılovun elə bu buraxılışda (XIII buraxılış, 234-237) Şamaxıdan qələmə aldığı “Arılar haqqında nəğmə” 40 misralıq şeir də uşaq şeiri kimi maraqlıdır. Və biz bunları mətnin əvvəlində nəzərdən keçirmişik...

Nəticə

Göründüyü kimi, XIX əsrin 80-90-cı illərində SMOMPK məcmuəsinin müəllif-toplayıcıları uşaqlar üçün folklor nümunələrinə tez-tez müraciət etmiş və dəyərli nümunələr toplayıb, rusçaya tərcümə edib, nəşr etdirmişlər. Maraqlı bir cəhət də budur ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, folklorşünaslıqda “uşaq folkloru” termini XX əsrin 20-ci illərinin sonlarından işlədilməyə başlansa da, “Məcmuə”nin səhifələrində “Uşaq mahnıları”, “Uşaq nağılları”, “Uşaq oyunları”, “Nənəmin nağılları” rubrikası altında ardıcıl olaraq folklor materialları dərc edilmişdir. Sonralar bu anlayışlar folklorşünaslıq ədəbiyyatında özünə möhkəm yer tutaraq elmi terminologiyaya çevrilmişdir.

Qaynaqlar:

1. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (1890). Тифлис. В 46-ти вып. Вып. IX
2. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (1892). Тифлис. В 46-ти вып. Вып. XIII
3. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (1892). Тифлис. В 46-ти вып. Вып. XIV
4. Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа (1894). Тифлис. В 46-ти вып. Вып. XX

AZƏRBAYCAN ANİMASIYA KİNOSUNDA UŞAQ OYUNLARI VƏ MEYDAN TAMAŞALARININ TƏCƏSSÜMÜ

Sevinc Əzimova

AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu, "Teatr, kino və televiziya" şöbəsi, elsever.sevinc@gmail.com

THE INCARNATION OF FOLK PLAYS AND SQUARE PERFORMANCES IN AZERBAIJANI ANIMATION MOVIES

Summary

The feature of incarnation of folk plays and square performances in Azerbaijani National Animation movies is investigated in the article. It is noted that Azerbaijani animators often addressed to the causes of folklore and benefitted from folk plays, including national child spectacle and square performance, as creativeness. The author scrutinizes several animation films (such as "Garavelli," "Spring Entertainment," "Kosa has come," "Cirt dan and Pehlevan," "Flying Giraffe" etc.) made by Azerbaijani animators and tries to reveal their ideal and artistic features.

Key words: *animation, folklore, square performance, child's games, computer games, Novruz, Kosa (beardless), Kechal (bald), qaravelli (fable).*

ВОПЛОЩЕНИЕ НАРОДНЫХ ИГР И ПЛОЩАДНЫХ ЗРЕЛИЩ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ АНИМАЦИОННОМ КИНО

Резюме

В статье исследуются особенности воплощения народных игр и площадных представлений в национальном анимационном кино. Отмечается, что Азербайджанские аниматоры часто обращались к фольклору, используя в своем творчестве мотивы из гаравелли, народных игр, а также детских народных игр и площадных представлений. Автор рассматривает ряд фильмов Азербайджанских аниматоров («Гаравелли», «Весенние забавы», «Пришел Коса», «Пехлеван-карлик», «Летающий жираф» и др.) пытаясь выявить идейно-художественные особенности этих работ.

Ключевые слова: *анимация, фольклор, площадные зрелища, детские игры, компьютерные игры, Новруз, Коса, Кечал, Гаравелли.*

Əsas mətn

Bütün xalqların mədəniyyətində, folklorunda xüsusi yer tutan xalq oyunları və meydan tamaşaları insanların məişəti, təsərrüfat həyatı, toy və yas mərasimləri ilə bağlı yaranmışdır. Bu oyun və tamaşalar vasitəsilə insanlar ta qədimdən bəri öz hiss və duyğularını, inanc və etiqadlarını, sevinc və kədərlərini, arzu və istəklərini ifadə etmişlər.

Azərbaycan folklorunda da xüsusi dəyər daşıyan xalq oyun və tamaşaları bir sıra sənət sahələri – teatr, ədəbiyyat, rəssamlıq, musiqi ilə sıx bağlı olmuş, onların yaranmasında və inkişafında birbaşa rol oynamışlar. Məsələn, Azərbaycan teatrı qədim ayin və mərasim adətləri, meydan oyun və tamaşaları ilə əlaqədə təşəkkül tapmış, xalq arasında geniş yayılan "Kos-kosa", "Qaravəlli", "Kilim arası", "Şah Səlim oyunu", "Şəbi oyunu" və başqa meydan tamaşaları xalq teatrının inkişafına, daha sonra isə peşəkar teatrın meydana gəlməsinə böyük təsir göstərmişdir.

Xalq oyunları və meydan tamaşaları müasir teatr, rəqs, musiqi, ədəbiyyatla yanaşı, nisbətən gənc sənət növü olan kinematoqrafiyada, o cümlədən animasiya kinosunda da geniş təzahür tapmışdır. Bir sıra Azərbaycan filmlərinin dramaturgiyasında əhəmiyyətli yer tutan xalq oyun və tamaşaları bəzi filmlərin hətta əsas mövzunu təşkil etmişdir. Kinematoqraflarımız, xüsusən də animasiya filmlərimizdə qaravəllilər, meydan tamaşaları, xalq uşaq oyunlarının motivlərindən geniş faydalanmışlar.

Azərbaycan animatorları “Qaravəlli” adında iki animasiya filmi çəkmişlər. Bildiyimiz kimi, xalq teatrının geniş yayılmış formalarından biri olan qaravəllilərin xalq komediyalarının inkişafında böyük rolu olmuşdur. Qaravəlli tamaşaları adətən bayramlarda, xüsusən Novruz bayramında oynanırdı. Böyüklərlə yanaşı uşaqların da göstərdiyi ayrıca qaravəlli oyun-tamaşaları vardı. Məsələn, belə oyun-tamaşalardan biri də indi də məşhur olan: “Hadı, Hudu, Kor oğlu Kosa, bir də mən – Lələş” qaravəllisidir.

Bu gün də gülməli, məzəli hərəkətləri ilə diqqət çəkən adama el arasında “qaravəlli çıxarır” deyirlər. Xalq gülməli sözə - “qaravəlli söz”, qəribə, ağlabatmaz işə, yaxud əhvalata – “qaravəlli iş” deyir. Bu cür oyunlarda gülüş çox təsirli olur, bəzən kəskinləşir, kinayəyə çevrilirdi. Qaravəllilərin yaradılmasında əsas məqsəd dövrün, cəmiyyətdəki ayrı-ayrı insanların eybəcərliklərini açıb göstərmək, qüsurlara gülərək onları islah etmək idi.

“Qaravəlli” (1989) animasiya filminin müəllifləri (ssenari müəllifi, quruluşçu rejissor və rəssam Arif Məhərrəmov, rəssam Yelena Qolubeva, bəstəkar Səyavuş Kərimi) də bu vasitə ilə müasirlərinin nöqsanlarını qabartmağa çalışıblar. “Qaravəlli” animasiya filminin süjeti ağlasığmaz, fantasmaqorik hadisələr üzərində qurulub. Film bir Şərq şəhərinin mənzərəsini çəkmək istəyən Rəssamın başına gələn hadisələrdən bəhs edir. Öz çəkdiyi qəhrəmanlarının qabağına qatıb qovduğu Rəssam qeyri-adi yerlərlə qaçır, qeyri-adi məxluqlarla, hadisələrlə qarşılaşır.

Qaravəllilərdə, adətən, gülüş yaratmaq üçün absurd, ağlabatmaz hadisələrdən, bədii üsul və vasitələrdən istifadə olunur. Məsələn, “çaxmağı yox tufənglə quş vurulur”, “tiyəsi yox bıçaqla da soyulur”, “aftafadan zəmiyə su töküləndə gürhagurla yanmağa başlayır” və s.

“Qaravəlli” animasiya filmində də belə səhnələr çoxdur. Həmin səhnələrdən birində filmin qəhrəmanı – Rəssam qanad açıb uçmağa başlayır. Başqa epizodda qanadlı kişini bir qazana salıb altında ocaq qalayırlar, qazanı da hansısa dəmir, yaxud taxta parçasına yox, ilana keçirib ocağın üstündən asıblar. Odun istisi vuranda ilan qanadlanıb havaya qalxır və qazanı da, qazandakı adamı da özüylə aparır. Digər bir səhnədə Rəssam qaçıb taxıl zəmisinə girir. Onu qovanlar bütün zəmini biçib üst-üstə yığırlar. Taxıl biçənlərdən biri söndürülməmiş siqaretini yerə atır, hər tərəfi alov bürüyür. Bütün film boyu Rəssam qaçaqovda olur. Olduqca dinamik səhnələrlə zəngin filmə hadisələr beləcə qaravəllivari davam edir.

“Qaravəlli-2” animasiya filmi 1992-ci ildə, yenə də Arif Məhərrəmovun ssenari müəllifliyi və rejissorluğu ilə, lakin birincidən fərqli olaraq bu dəfə “Azanfilm” studiyasında çəkilib. Təkcə adı deyil, müəllifləri də demək olar ki, eyni olan “Qaravəlli-2” animasiya filmi həm mövzu, həm də ideya baxımından əvvəlki filmin davamı kimi nəzərdə tutulub.

“Azərbaycanfilm” kinostudiyasında xalqımızın qədim Novruz adətlərinə həsr olunmuş iki animasiya filmi çəkilib. Hər iki filmin ssenari müəllifi Çingiz Qaryağdıdır. Onlardan biri daha çox böyüklər üçün nəzərdə tutulmuş “Gəldi Kosa” (1988, quruluşçu rejissor Arif Məhərrəmov), ikincisi isə uşaqlar üçün çəkilmiş “Bahar əyləncələri” (1989, quruluşçu rejissor Ağanağı Axundov) filmidir. Hər iki filmin dramaturgiyası “Kosa-Kosa” meydan tamaşasının motivləri üzərində qurulub.

“Gəldi Kosa” filmində qışın rəmzi sayılan keçəl mənfi, “Bahar əyləncələri” filmində yazın simvolu olan keçəl isə müsbət obrazdı. Kosa da birinci filmə müsbət, ikinci filmə mənfi obraz kimi təqdim olunur. Teatrşünas Vidadi Qafarlı “Azərbaycan teatrının janr poetikası” monoqrafiyasında yazır ki, xalq dramlarımızın dramaturji mətnlərini süjetdən çox fabula adlandıрмаq olar. “Çünki bütün ifaçılar demək olar ki, fabulanı götürür və süjeti auditoriyanı nəzərə alaraq, özünəməxsus şəkildə qururdular. Beləliklə, hər dəfə aktyor eyni fabula üzərində qurulmuş yeni süjetin, mətnin müəllifinə çevrilirdi. Bu gün, eyni xalq komediyalarımızın, nağıl və dastanlarımızın bir neçə variantının olması da bunu sübut edir” (Qafarlı 2012: 25).

Novruz bayramıyla bağlı ən məşhur xalq-meydan tamaşasının – “Kosa-Kosa”nın motivləri əsasında müxtəlif auditoriyalara – böyüklərin və uşaqların auditoriyasına hesablanmış filmlərin süjeti bir-birindən bu mənada xeyli fərqlənir. Çoxvariantlı xalq tamaşalarının

süjetindən bəhrələnrəkən animasiya filmlərinin yaradıcıları yeni-yeni variantlar üzərində də düşünmüşlər.

İlk baxışdan Keçəllə Kosa mənfi və müsbət obraz kimi görünsələr də, əslində onların arasında ciddi konflikt yoxdur. Belə ki, “Azərbaycan meydan oyun və məzhəkələrində demək olar ki, konfliktsizlik hökm sürür. Bu halda həmin “konfliktsizliyi”, daha doğrusu, qurama konflikti qrotesk konflikt adlandırmaq daha dəqiq olar” (Qafarlı 2012: 44).

Keçəllə Kosa arasındakı əhvalatlar məzhəkəyə çevrilir. Keçəl Kosaya təklif edir ki, gedək pay yığaq. Kosa razılaşıır, amma şərt kəsir ki, onda varlı evlər mənim olsun. Keçəl isə şərtini belə qoyur: udan uduzanın başına çırtma vuracaq, uduzan tərəf o birinin də yükünü daşıyacaq. Axırda Kosa uduzur. Keçəlin vurduğu bir çırtmayla Kosanın başında böyük bir şiş yaranır.

“Gəldi Kosa” filminin də mətni “Bahar əyləncələri” filmində olduğu kimi nəzmlə yazılıb, diktör mətni şeirlə oxuyur. Bu da təsadüfi deyil. Novruz bayramıyla bağlı olan meydan tamaşalarındakı dialoqlar şeirlə ifa ediləndə daha dinamik, baxımlı olur və yaxşı qarşılanır. Film Kosanın tərifi ilə başlayır. Filmin əvvəlində adamlar bir yerə toplaşaraq kosanı müqəvva kimi yığırlar, onu özləri yaradırlar, biri bir qolunu, başqası digər qolunu, bədənini, başını düzəldir və şəninə şeirlər oxuyurlar:

Şiş papaq var başında,
Eybi yox göz-qaşında,
Kosam cavan yaşında,
Torba alsın qoluna,
Su çiləyək yoluna...

Filmin bu səhnəsi qədim “Qodu-qodu” mərasimini xatırladır. Bu mərasimdə uşaqlar və gənclər müqəvva düzəldir, həmin müqəvvanı qapı-qapı gəzdirib şəninə təriflər deyirmişlər. Həmin Qodu-qodu törənində Qodu günəşi simvolizə edirdi. Bu filmə də adamların bir yerə yığılıb Qodu kimi düzəltdiyi Kosa qoluna torba keçirib bayram payı toplayır. Keçəl isə burda həm tənbel, həm xəsis obrazındadır. O, başını arvadının dizinə qoyub yatır. Kosa Keçəlin qapısına gəlib pay istəyəndə arvadı onu güclə oyadır. Keçəl oyanıb Kosaya deyir:

Ey Kosa, evimdən çıx mənim,
Mən Keçələm, verən əlim yox mənim,
Bir adama bir dənə tük vermərəm,
Can verərəm, amma qəpik vermərəm!

Kosa istəyir nehrəni yelləsin, əvəzində pay alsın. Tənbel Keçəl bir anda zirəkləşib eyni anda hanada yarımçıq qalan xalçanı toxuyur, nehrəni yelləyir, beşiyi yırgalayır. Keçəldən asanlıqla pay ala bilməyəcəyini görəndə Kosa heybəsini bacadan sallayır. Keçəlin arvadı Keçəldən gizli heybəni yumurta ilə doldurur.

“Gəldi Kosa” filmində də Keçəllə Kosa arasındakı konfliktlər quramadı, gülüş yaratmaq üçündür, məzhəkəlidir, qrotesk obrazlılıqdan yaranır. Ümumiyyətlə, “qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq-meydan məzhəkələrinin yalnız konflikt əsası deyil, həmçinin personajları da qrotesk obrazlılıq üzərində qurulmuşdur” (3, 35). “Gəldi Kosa” filmində tənbel keçəlin pay verməmək üçün bir anda zirəkləşib üç işi birdən görməsi də qroteskvəri həllini tapıb. Yaxud “Bahar əyləncələri” animasiyasında Keçəlin kəndir üzərində asanlıqla hərəkət etməsinə, hoppanıb-düşməsinə baxmayaraq, Kosanın yerdə tabaşirlə çəkdiyi düz xəttin üstündə də hərəkət eləməyə qorxması qrotesk obrazlılığın təzahürüdür. “Bahar əyləncələri” filmindəki Kosanın hərəkətləri qrotesk çalarlarla zəngindir. Varlı qapılarından əliboş qayıdan Kosa qoca qarının bacasından heybə salır. Bu vaxt qoca qarı Kosanın heybəsinə pişik qoyur. Pişiyi görüb özünü itirən Kosa bacadan yığılır. Bu vaxt üstəlik qarının keçisi də Kosaya cumub buynuz vurur. Macərə bununla da bitmir, qarının zivəyə asdığı şalvar da Kosaya təpik ilişdirir.

“Bahar əyləncələri” filmində “Kosa-Kosa” oyununun əsas personajlarından biri Keçi də rol alıb. Keçi xalq oyun-meydan tamaşalarında baharın zoomorf obrazıdır. Keçəl və Kosa

baharın və qışın antropomorf simvollarıdır. Sözü gedən animasiyada gördüyümüz bir çox oyunlar yazqabağı keçirildiyindən filmin adı “Bahar əyləncələri” adlandırılır. Bu filmdə uşaqların maraqla tamaşa elədiyi kəndirbaz oyunu da xalqımızın qədim meydan tamaşalarındandır. Novruz bayramlarında, digər el şənliklərində kəndirbazların göstərişləri tamaşalar xalq arasında hər zaman populyar olmuş, böyük maraq doğurmuşdur.

“Bahar əyləncələri” animasiya filmində biz xalq uşaq oyunlarının da təcəssümünü görürük. Uşaqlar meydanda ənzəli oyununu oynayırlar. Təəssüf ki, müasir uşaqların əksəriyyətinin xalq uşaq oyunlarından xəbəri yoxdur. “Bahar əyləncələri” animasiya filmindəki səhnələr bu baxımdan çox maraqlı və aktualdır. Bundan başqa, filmə “beşdaş” oynayan balaca qızın obrazı da var.

Beşdaş oyunu “Cırtan–pəhləvan” (1981; ssenari müəllifi –Tofiq Ağayev, quruluşçu rejissor – Bəhmən Əliyev) filminin süjetində də yer alıb. Cırtanın anası həyətdə çörək bişirir. Cırtan da bir kənarında oturub öz-özünə beşdaş oynayır. Meşənin kənarında qoyun otaran atasına çörək aparən Cırtan canavara rast gələndə də onun başını beşdaş oyunu ilə qatıb aradan çıxır.

Xalq uşaq oyunlarının arasında ən məşhuru gizlənpaçdı. “Uçan zürafə” (1983; quruluşçu rejissor – Əkbər Məmmədov, ssenari müəllifi – Kamal Aslanov) adlı animasiyanın da süjetində əsas yeri bu oyun tutur. Filmə tısbağa, dovşan, zürafə gizlənpaç oynamağı qərara alırlar. 2008-ci ildə “Azanfilm” studiyasında xalq nağılı əsasında çəkilmiş “Siçan və Pişik” animasiya filmində (ssenari müəllifi – Sara Nəzirova, quruluşçu rejissor – Rauf Dadaşov) də pişiklə siçan gizlənpaç oynayırlar.

Müasir uşaqlar kompüter əsrində yaşayırlar. Onların əksəriyyəti əyləncəsini kompyuter oyunları ilə, telefonlarla təmin edirlər. Psixoloq Lalə Həmidova hesab edir ki, kompüter oyunları çox vaxt uşaq təkəkkürünü nəinki inkişaf etdirmir, hətta ləngidir. "Kompüter oyunları az yaşlı uşaqlarda çox ağır aqressiya yaradır. Uşaqlar oyun oynayarkən hansısa bir mərhələni keçə bilməyəndə hirsəlirlər. Bu zaman onlar klaviaturanın və ya siçanın düymələrini də aqressiv basırlar. Ümumiyyətlə, əvvəlki uşaqlarla indikiləri müqayisə etdikdə müasir zamanın uşaqlarının təkəkkür və təkəyyülünün çox aşağı olduğunu müşahidə etmək olur” (<http://zeka.az/1886-kompüter-oyunlard-ueaqlara-nej-tjsir-edir.html>).

Bu gün təmiz, açıq havada dildən-dilə, yaddaşdan-yaddaşa ötürülən xalq uşaq oyunları ilə əylənən çox az uşaq var. Halbuki bu oyunlar sayəsində uşaqlar sosiallaşır, mehribanlaşır, səmimiləşir, bir-birinə kömək etməyi, yığılanı ayağa qaldırmağı, geri qalanı gözləməyi öyrənirlər. Müasir uşaqların bir çoxunda asosiallıq, özünəqapanma, egoistlik kimi psixoloji problemlər sezilməkdədi. Kollektiv oyunlar isə uşaqlarda bu kimi problemlərin aradan qaldırılmasına yardımçı ola bilər. Amma təəssüf ki, artıq bu cür xalq uşaq oyunlarının adıyla uşaqlar yalnız bədii mətnlərdə, köhnə animasiya filmlərində tanış ola bilirlər.

Düzdür, Azərbaycan animasiya kinosunda xalq oyunları və meydan tamaşaları, eləcə də xalq uşaq oyunları “Qaravəlli”, “Bahar əyləncələri”, “Gəldi Kosa”, “Cırtan-pəhləvan”, “Uçan zürafə” və s. kimi bir sıra filmlərdə müxtəlif dərəcədə öz təcəssümünü tapmışdır. Lakin düşünürük ki, milli animasiya kinomuzda bu mövzuya hələ kifayət qədər müraciət olunmamışdır. Yalnız son zamanlar bu mövzuya animatorların, mütəxəssislərin marağı nisbətən artmağa başlamışdır ki, bu da çox sevindirici haldır. Belə ki, müasir uşaqların əxlaqi-mənəvi aləminin, dünyagörüşünün formalaşmasında, onların fiziki və əqli inkişafının düzgün istiqamətlənməsində, milli yaddaşa köklənməsində isə xalq oyunları və meydan tamaşalarının, həmçinin xalq uşaq oyunlarının təbliğinin əhəmiyyəti çox böyükdür. Bu baxımdan, ən yaxşı vasitələrdən biri də milli animasiya kinomuzdur ki, onu da inkişaf etdirmək və onun imkanlarından məqsədyönlü şəkildə faydalanmaq ən aktual məsələlərdən biri kimi qarşımızda durur.

Nəticə

Azərbaycan xalq oyunları və meydan tamaşaları milli mədəniyyətin formalamasında, incəsənətin bir çox sahələrinin yaranmasında və inkişafında böyük rol oynamışdır. Ədəbiyyat, teatr, rəqs sənəti və sair sahələrdə öz dərin izlərini yaşadan xalq oyun-tamaşaları incəsənətin nisbətən gənc növü olan kinematoqrafiyaya da təsirsiz ötürməmişdir. Bədii, sənədli və animasiya filmlərimizdə meydan tamaşaları və xalq oyunları özünün geniş əksini tapmış, bəzi filmlərin dramaturgiyası, onların ssenari əsası isə məhz bu oyun və tamaşalar üzərində qurulmuşdur.

Bu baxımdan animasiya kinosu xüsusi yer tutur. Belə ki, animatorlarımız tez-tez folklorə, şifahi xalq mədəniyyəti nümunələrinə müraciət etmiş, qaravəllilərin, xalq oyunları, həmçinin, xalq uşaq oyunları və meydan tamaşalarının motivlərindən yaradıcı şəkildə bəhrələnmişlər. Azərbaycan animatorlarının məhz həmin motivlər əsasında çəkdiqləri “Qaravəlli”, “Bahar əyləncələri”, “Gəldi Kosa”, “Cırtan-pəhləvan”, “Uçan zürafə” və s. kimi filmlər bunun bariz nümunəsidir. Bu animasiya filmlərində xalq adət-ənənələri, milli-mənəvi dəyərlər özünün bədii əksini tapmışdır ki, bu da milli yaddaşın qorunmasında, kompüter əsrində yaşayan muasir uşaqların milli köklərə bağlı çəkildə tərbiyəsində böyük önəm daşıyır.

Qaynaqlar və Filmoqrafiya:

1. Cəfərov, C. (1959). Azərbaycan dram teatri. Bakı: Azərənəşr, 417 s.
2. Qafarlı, V. (2012). Azərbaycan teatrinin janr poetikası. Bakı: Qanun, 160 s.
3. Novruz bayramı ensiklopediyası. (2008). Bakı: "Şərq-Qərğ" Nəşriyyat evi, 208 s.
4. Nəbiyev, A. (1988). El nəğmələri xalq oyunları. Bakı: Azərənəşr, 172 s.
5. Vəliyev, K. (1988). Elin yaddaşı. Dilin yaddaşı. Bakı: Gənclik, 280 s.
6. Mirzə, A. Mehdiyev, İ. (1989). Novruz töhfələri. Gənclik, 358 s.
7. Seyidov, M. (1990) Yaz bayramı. Bakı. Gənclik. 96 s.
8. <http://azteatr.musigi-dunya.az/file?id=143&dt=1155> (Daxil olunan tarix: 04.05.2016)
9. <https://az.wikipedia.org/wiki/Be%C5%9Fda%C5%9F> (Daxil olunan tarix: 04.05.2016)
10. <http://nasilkolay.com/bes-tas-nasil-oynanir> (Daxil olunan tarix: 06.05.2016)
11. [https://az.wikipedia.org/wiki/%C6%8Fz%C9%99li_\(oyun\)](https://az.wikipedia.org/wiki/%C6%8Fz%C9%99li_(oyun)) (Daxil olunan tarix: 06.05.2016)
12. <http://azerikino.com/bahar-eylenceleri-1989.html> (Daxil olunan tarix: 09.05.2016)
13. <http://azerikino.com/sican-ve-pisik-2008.html> (Daxil olunan tarix: 09.05.2016)
14. <http://azerikino.com/geldi-kosa-1988.html> (Daxil olunan tarix: 09.05.2016)
15. <http://azerikino.com/qaravelli-1989.html> (Daxil olunan tarix: 09.05.2016)
16. <http://zeka.az/1886-kompüter-oyunlard-ueaqlara-necj-tjsir-edir.html> (Daxil olunan tarix: 10.05.2016)

XALQ OYUNLARININ FUNKSIONAL STRUKTURU

Sərxan Xavəri

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Rəyasət Heyətinin elmi katibi,
rhkatiblik@rambler.ru*

THE FUNCTIONAL STRUCTURE OF FOLK GAMES

Summary

In the article the folk games are involved to the investigation from functional structural aspect. The author presents three angles of approach to define the functional structure of folk games:

1. The methodological aspects of problem;
2. The contextual structure of folk games;
3. The textual structure of folk games.

In the article the methodological views dealing with the “functional structure”, “the structure of folk games” on the base of experience existing in international and national folklore-study dealing with the investigating of both folklore texts and folk games are reflected.

One of the problems special mentioned in the article is the contextual structure of folk games. According to the existing research the author notes that the folk games deal with the contextual structure:

1. The natural context having psychophysiological base;
2. The cultural context having ethnoculturological base.

It was concluded in the article that the natural context of folk games as a universal psychophysiological quality of the creatures is defined being the part of natural physiological system. The cultural context of folk games is defined being the carrier of features considering universal for this system in folklore cultural system (folk games are carried in an oral and collective people memory and passed from generation to generation in an oral form).

In the article the author notes that the place and position of folk games in the context of folklore culture are defined with the non-verbal and theatre-performanceness features.

The other problem in the article is the textual structure of folk games. In the article from this aspect the functional structure of folk games according its combination of motion based on “mold behavior formulas”, but mold behavior formulas being closed ritual-mythological semantics are determined.

Key words: *folk games, folklore, functional structure, non-verbal, the game of Banovshe, the ritual-morphological semantics, mold behavior model.*

ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ СТРУКТУРА НАРОДНЫХ ИГР

Резюме

В статье анализируются народные игры в функционально-структурном аспекте. Для определения функциональной структуры народных игр автор статьи предлагает подход к проблеме с трех ракурсов:

1. Методологические аспекты проблемы;
2. Контекстуальная структура народных игр;
3. Текстуальная структура народных игр.

В статье были отражены методологические взгляды на вопросы «функциональная структура», «структура народных игр» на основе существующей в международной и национальной фольклористике практики исследования, как фольклорных текстов, так и народных игр.

В статье особое внимание было направлено к проблеме контекстуальной структуры народных игр. На основе существующих исследований автор приходит к выводу что, народные игры связаны с двумя контекстуальными структурами:

1. Естественный контекст, обладающий психофизиологической основой;
2. Культурный контекст, обладающий этнокультурологической основой.

В статье автор приходит к выводу, что естественный контекст народных игр определяется как составная часть естественной физиологической системы, выраженной универсальной психофизиологической особенностью всех живых в целом. Культурный же контекст

narodnih igr opredelyaetsya kak nositel' universalnykh osobennostey, svoystvennykh sisteme folklornoy kul'tury (narodnye igr sohranyayutsya v ustnoy forme v pamyati naroda i perekhodyat ot pokoleniya k pokoleniyu takzhe v ustnoy forme).

V stat'ye avtor prikhodit k ubejdeniyu, chto mesto narodnykh igr v kontekste folklornoy kul'tury opredelyaetsya neverbal'nymi i teatral'no-perfomansnymi kachestvami. Takzhe v stat'ye bylo otmecheno chto, narodnye igr, prikladayushiesya k folklornoy kul'ture kak artefakt, opredelyayutsya kak teksty, osnovannyye na kombinatsii dvizheniy.

Eshe odnoy, osobo podcherknutoy problemoy v stat'ye yavlyetsya tekstuálnaya struktura narodnykh igr. V etom aspekte v stat'ye bylo opredeleno chto, funktsionalnaya struktura narodnykh igr, po kombinatsii svoikh deystviy osnovana na «formule modeli povedeniya», a formula modeli povedeniya, v svoju ochered', svyazana s ritual'no-mifologicheskoy semyantikoy.

Ключевые слова: *narodnye igr, folklor, funktsionalnaya struktura, neverbal'nyy, igr Banovsha (Fialka), ritual'no-mifologicheskaya semyantika, model' povedeniya.*

Əsas mətn

Problemin metodoloji aspektləri

Xalq oyunlarının funksional strukturu mürəkkəb elmi problemdir və özünə münasibətdə ilk növbədə "funktional struktur" anlayışının aydınlaşdırılmasını tələb edir. Funksional struktur hərfi mənada strukturun funksiyası, fəaliyyəti anlamındadır. Ümumiyyətlə, istənilən mədəniyyət hadisəsinin, sənət fenomeninin, incəsənət növünün strukturunu funksional aspektdən tədqiqat predmetinə çevirmək mümkündür. Hətta bu, tarixi bir əsər, klassikləşmiş mədəni irs də ola bilər. Çünki "funktional struktur" dedikdə, mədəniyyət faktının semantik strukturunun onu təşkil edən elementlərin bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə mədəni sistemi necə, hansı prinsiplə təşkil etməsi, əgər belə demək mümkündürsə, sistemin sinergizmi nəzərdə tutulur. Məlum olduğu kimi, folklorun mədəni fenomen kimi ən mühüm keyfiyyətlərindən biri onun mütəhərrikliliyi, xalq yaddaşında canlı olaraq mövcud olmasıdır. Bu mənada folklor mətnlərinin təhlilində funksional struktur aspektən yanaşmaya daha çox ehtiyac vardır. Burada bir məsələni xüsusi olaraq vurğulamaq istərdik ki, "folklorun funksional strukturu" ilə "folklorun funksiyaları" anlayışları bir-biri ilə nə qədər əlaqədar olsa da, onları eyni hesab etmək olmaz. Şübhəsiz ki, mədəni faktın funksiyaları onun funksional strukturu ilə bilavasitə şərtlənir. Lakin heç bir halda bunlar eyni anlayışlar deyildir. Mədəni faktın funksional strukturu həmin faktın daxili strukturunda elementlərin bir-biri ilə qarşılıqlı münasibətinə əsaslanan müəyyənlik keyfiyyətini, mədəni faktın funksiyaları isə həmin daxili strukturla şərtlənərək sosial-mədəni sferada yerinə yetirdiyi funksiyaları, kənar təsirləri ifadə edir. Milli folklorşünaslıq elmimiz Azərbaycan folklorunu, onun növlər, janrlar sistemini, o cümlədən hər bir folklor mətninin poetik strukturunu, əsasən, sistemin sükunət halında öyrənmişdir. Bu baxımdan Azərbaycan folklorunun dinamik kontekstdə tədqiqi folklorşünaslıq elmi qarşısında böyük perspektivlər açır.

Çox təqdirəlayiq haldır ki, Azərbaycan folklorşünaslığında bu istiqamətdə tədqiqatlara artıq start verilmişdir. Folklorşünas alim Seyfəddin Rzasoy funksional struktur aspektindən yanaşmaqla folkloru – bütövlükdə etnokosmik düşüncə modeli, etnik özünüifadə və davranış kodu (Seyfəddin 2015: 30), onun ən iri mətn tipi olan eposu isə etnosun yaşamasının bütün genetik struktur sxemlərini özündə qoruyan bədii düşüncə sistemi və etnosu düşüncə enerjisi ilə təmin edən milli energetik sistem (Seyfəddin 2015: 31) kimi təqdim edir. Burada folklorun etnokosmik düşüncə modeli olması, folklorun strukturunun sükunət halını, etnik özünüifadə və davranış kodu olması strukturun hərəkətini, funksiyasını nəzərdə tutur. Daha sadə şəkildə desək, alimin təqdimatında folklor etnosun tarixi mədəni enerjisini konservasiya edən sistemdir. Bu sistemi aktivləşdirmək, onun enerjisindən istifadə etmək hazırda dünya antropologiyasının ən mühüm vəzifələrindən biridir.

Bütün bu deyilənlərin fonunda xalq oyunlarının funksional strukturuna nəzər saldıqda çox maraqlı mənzərə meydana çıxır. Belə ki, xalq oyunlarının strukturunun sükunət modeli onu təsviri olaraq səciyyələndirməyə imkan verirsə, oyunların hərəkət modeli bizim qarşımızda tamamilə başqa mənzərə açır. Məlum olur ki, oyunların məhz funksional struktur aspektindən

öyrənilməsi onun poetikasının çox dərin qatlarını üzə çıxarmağa və oyunların nümunəsində folklorun milli düşüncənin energetik sistemlərindən biri kimi aktivləşdirməyə imkan verir.

Folklorşünas alim Alan Dandes "Oyunların morfoloqiyası haqqında: qeyri-verbal folklorun struktur təhlili" məqaləsində oyunların struktur təhlili ilə bağlı öz metodoloji qənaətini aşağıdakı kimi ümumiləşdirir: "Oyunların və digər folklor formalarının strukturunun ən ümumi mənzərəsini təsvir etmək üçün minimal struktur vahidlərinin müəyyənləşdirilməsi zəruridir. **Oyunların kotiniumunun dəqiq seqmentasiyası (bütövün hissələrdə təsəvvürü) yalnız və yalnız belə vahidlərin müəyyənləşdirilməsi ilə mümkündür (kursiv bizimdir - S.X).** Mən belə vahidlər olaraq nağılların struktur təhlilində istifadə olunan motiflər (təkrarlanan motiflər), yəni hərəkət vahidləri anlayışını təklif edirəm" (Dandes 2003: 30). Daha sonra alim həmin təklif etdiyi strukturu konkret olaraq "Dovşan və tazılar" oyununun təhlili əsasında təbiiq edir. Müəllif bu oyun üzrə dörd motifem müəyyənləşdirir:

1. çatışmazlıq;
2. qadağa;
3. qadağanın pozulması;
4. nəticə (Dandes 2003: 33).

Oyunda dovşan üçün evə daxil olma çatışmazlıq, tazıların əlinə keçməmək qadağa, tazılar tərəfindən tutulma və yaxud tutulmama pozulma, qalib gəlmə, yaxud məğlub olma nəticədir. Eyni motiflər cərgəsi oyunun digər iştirakçısı olan tazılar üçün də təhlil edilir. Oyunların strukturunu ilə bağlı müəllif diqqəti daha çox nəticəyə yönəldir, nağılların strukturunu ilə oyunların strukturunu arasında əsas fərqi məhz nəticə ilə bağlı olduğunu qeyd edir. Onun yanaşmasına görə, oyunlarda nağıllardan fərqli olaraq nəticə öncədən bəlli deyildi. Oyunun gedişindən asılı olaraq nəticə variantlarından hansısa biri seçilir. Maraqlıdır ki, bu fikri bir az başqa şəkildə Lotman da ifadə edir. Lotman oyunlara məna axtarışı baxımından yanaşaraq yazır: "Oyun effekti mexanizmi müxtəlif mənalardan birgə, yanaşı mövcudluğunda deyil, digər mənalardan daim dərk edilmə imkanında ifadə olunur (Lotman).

Burada "digər mənalardan daim dərk edilmə imkanı" folklorun digər janrlarından fərqli olaraq, Dandesin yanaşmasında isə nağıllardan fərqli olaraq, oyunlarda nəticənin öncədən bəlli olmaması ilə şərtlənir. Oyunlarda nəticə üçün seçim imkanlarının saxlanılması Lotmana görə, yeni məna yaratma potensialına malikdir.

Xalq oyunlarının kontekstual strukturunu

Əgər elmi humanitar araşdırma çərçivəsində hər hansısa bir mədəniyyət faktına münasibətdə söhbət sistem yanaşmadan gedirsə, o halda tədqiqatın fokus nöqtəsinə gətirilən predmetin kontekstual aspekti mühüm elmi əhəmiyyət kəsb edir. Çünki mədəni artefaktın daxili funksional strukturunu ilə şərtlənən müəyyənlik keyfiyyəti bütün hallarda həmin artefaktın mənsub olduğu mədəni sistemin özəllikləri ilə şərtlənir. Elə bunun nəticəsidir ki, ötən əsrin ikinci yarısında Don Ben Amos tərəfindən əsaslandırılan kontekstualizm Amerika və Avropa folklorşünaslığında elmi hərəkət səviyyəsinə yüksəlmişdir. Həmin elmi hərəkətin nəticəsidir ki, hazırda dünya folklorşünaslığı zəngin kontekstual nəzəri yanaşma təcrübəsinə malikdir.

Oyunların strukturuna kontekstual yanaşmada özünü göstərən ən mühüm cəhət onların digər folklor nümunələrindən fərqli olaraq kontekstual baxımdan mədəniyyət sərhədlərini aşmış keçməsidir. Oyunlar bu baxımdan bəlkə də bütün digər mədəniyyət nümunələrindən fərqlənən yeganə mədəni artefaktdır. Bu mənada digər mədəniyyət faktlarından fərqli olaraq xalq oyunlarının təbii və mədəni kontekstlərindən bəhs etmək mümkündür.

Təbii kontekst

Oyunların təbii kontekstinin mövcudluğu ideyası İohan Höyziqaya məxsusdur. İstər dünya mədəniyyətşünaslığında və folklorşünaslığında, istərsə də milli ictimai-humanitar düşüncəmizdə həm oyunlar, həm xalq oyunları, həm də onun müxtəlif növləri haqqında kifayət qədər tədqiqatlar aparılmışdır. Bunların içərisində yalnız oyunların tədqiqində deyil, ümumən

mədəniyyətşünaslıqda yeni səhifə açan İohan Höyziqanın "Oynayan insan" (Höyziqa 2011), Mətin Andın "Oyun və büyü" (Metin 2012) əsərinin adı qırmızı xətlə keçir. İlk dəfə olaraq İohan Höyziqa müşahidə etmişdir ki, oyunların tarixi mədəniyyətdən və sivilizasiyadan öncəki dövrlərə gedib çıxır. İnsanla eyni fizioloji xüsusiyyətlərə malik digər canlıların da həyatında oyun müşahidə edilir. Buradan da İohan Höyziqanın məşhur qənaəti meydana gəlmişdir: oyunların tarixi mədəniyyətin tarixindən daha qədimdir! Alimin oyunlarla bağlı bu fikrinin bütün digər tədqiqatlarda müxtəlif interpretasiyalarda daim təkrarlandığının şahidi oluruq. Bir məsələni xüsusi olaraq qeyd etmək lazımdır ki, sivilizasiyadan və mədəniyyətdən öncəki oyunla mədəniyyətdəki oyunu müəllif özü əsaslı olaraq fərqləndirir. O qeyd edir ki, canlılarda müşahidə olunan oyun fizioloji təzahürdür, yaxud da psixoloji reaksiyanın fizioloji təzahürüdür. Mədəniyyətdəki oyun isə mədəni artefaktdır, mədəniyyət hadisəsidir.

Əksər tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, insanın oyuna olan ehtiyacı mədəni ənənə olmaqdan daha çox, onun biopsixoloji varlığı, emosional mahiyyəti ilə bilavasitə bağlıdır. Məhz bunun nəticəsidir ki, oyunlar cəmiyyətin həyatında aktiv iştirakı baxımından diaxron olaraq heç bir zaman sərhəddi ilə məhdudlaşmır. Mədəniyyətdən öncəki insan kimi XXI əsrin insanı da öz daxilində oynamağa, rəqs etməyə, əqli və fiziki qabiliyyətləri hesabına yarışmağa, yaxud da sadəcə oynayaraq əylənməyə qarşısızalmaz bir meyl hiss edir. Bu mənada mədəniyyətdən öncə mağarada oynayan insanla hazırda ən müasir kompüter arxasında vizual oyunlar icra edən insan eyni bir daxili psixofizioloji tələbatla təbədir. Oyunların insanın fitri təbiəti, psixofizioloji varlığı, emosional aləmi ilə əlaqəsi elə bir səviyyədədir ki, hətta oyunla bağlı bütün mövcud ənənələr məhv edilsə belə, oyun sinergetik sistem kimi tez bir zamanda özü-özünü təşkil edib yenidən mədəniyyət fenomeninə çevrilmək gücündədir.

Bizə görə oyunların təbii konteksti mədəni kontekstdə də öz mövcudluğunu digər mədəni qatlara transformasiyalar şəklində daim qoruyub saxlayır. Bunu müşahidə edə bilmək üçün folklorun funksiyaları məsələsinə Dandesin freydist mövqedən münasibət ilə tanış olaq. Dandisə görə folklorun iki sosial funksiyası vardır:

- açıq funksiya;
- gizli funksiya.

Folklorun "açıq" funksiyası konformizim (şəraitə asanlıqla uyğunlaşma) tərbiyəsi vəzifəsinə xidmət etməsindədir. Dandesin nəzərində bu struktur oppozisiyanın sol hissəsini (qadağa və qadağanın pozulması) funksionallaşdırır.

Folklorun "gizli" funksiyası sublimasiya (psixikanın gərginlik enerjisini yaradıcılığa yönəltməklə özünümüdafiə mexanizmi) funksiyasını həyata keçirməsi ilə bağlıdır. Dandesin nəzərində bu struktur oppozisiyanın sağ hissəsini funksionallaşdırır.

Oyunların təbii konteksti mədəniyyət daxilində məhz sublimasiyaya əsaslanır. Belə ki, insan oynamaqla gerçəkliyin hərəkət kombinasiyalarına əsaslanan surətini yaradır. Başqa cür ifadə etsək, insan oyunçu statusuna keçməklə gerçəkliyin məntiqindən qurtularaq onun surətinin, modelinin içərisinə daxil olur. Bu modelin içərisində insan onun üçün ayrılmış rola daxil olur, özünü oyunun onun üçün müəyyənləşdirdiyi qaydalara tabe edir. Bu zaman o özü də gerçəklikdəki özünün surətinə çevrilir. Və gerçəkliyin oyun modelində gerçəklik insan tərəfindən sadəcə təqlid edilmir, sanki həm də yenidən yaradılır.

Mədəni kontekst

Xalq oyunlarının mədəni konteksti onun mədəniyyət sistemi daxilində bu sistemin digər elementləri ilə qarşılıqlı əlaqədə yerini, mövqeyini və funksiyasını nəzərdə tutur. Belə ki, xalq oyunlarının mədəni kontesti həmin kontekstin sistem xarakterinin elmi təsəvvüründən bilavasitə asılıdır. Bu baxımdan folklorşünas alim Cəlal Bəydilinin mədəniyyətin sistem xarakteri haqqında daha çox kulturoloji olan baxışları maraq doğurur: "Bu günədək bilinən mədəniyyətlərdən hələ elə birinə rast gəlinməyibdir ki, özündə sadəcə şəkilsiz, nizamsız, biri-biriylə əlaqəsi olmayan mətnlər yığınının təcəssüm etdirdi. Dinamik və mürəkkəb sistem olan mədəniyyət arxaik olduqca bu mədəniyyətin yaratdığı həmin mətnlər arasındakı bağlılıqda isə məhz **funksional**

alamətlər (kursiv bizimdir – S.X.) daha çox rol oynayır ki, onlar da bəlli şəkildə biri digəriylə əlaqəli olub, yaxın bağlılıq içərisindədir. Belə ki, mədəni ənənənin hər bir sahəsi bir-biriylə bağlılıqdadır, bir-birini doğurur və biri digərini “yaşadır”. Bu mənada hər hansı mədəniyyət sistemlidir və hər ənənə özlüyündə bir məndir ki, sənət tarixçiləri də həmin mədəni ənənələrin üslub tərzləri arxasında gizlin qalan ruhu təhlil etməyə çalışırlar (Cəlil 2015: 11).

Göründüyü kimi, bu mülahizələri ilə müəllif yalnız folklor artefaktları üçün deyil, bütövlükdə mədəniyyət faktlarının mədəni kontekstual araşdırılması üçün metodoloji resept təqdim edir.

Oyunların da funksional strukturunun tədqiqi bu mədəni artefaktın daxil olduğu mədəni struktur kontekstin (mədəni sistemin) və həmin kontekstdə yerinin müəyyənləşdirilməsini tələb edir. Xalq oyunları bütün struktur xüsusiyyətləri etibarilə folklor adlandırılan mətn (burada mətn ümumən folklor faktı mənasında işlədilir) arsenalı kontekstindədir. Bəs folklor mətn arsenalı içərisində xalq oyunlarının əsas müəyyənlik keyfiyyəti, səciyyəvi funksional strukturu nə ilə müəyyənləşir? Bu suala cavab baxımından yenə də Alan Dandesin yanaşması olduqca təqdirəlayiqdir. Alan Dandes yuxarıda bir neçə dəfə müraciət etdiyimiz "Oyunların morfoloqiyası haqqında: qeyri-verbal folklorun struktur təhlili" məqaləsində, adından da göründüyü kimi, oyunları qeyri-verbal folklor nümunələrinə aid edir. O, verbal və qeyri-verbal folklor nümunələri arasında fərqləri, həmçinin onların bir-birilərinə çevrilmə mexanizmlərini izah etmək üçün belə bir mülahizə irəli sürür: "Əgər folklor təhkiyəsi musiqi ilə ifadə olunursa, o mahnı adlanır, əgər oyun musiqi ilə müşayiət olunursa, rəqs adlanır" (Dandes 2003: 38). Haqqında söhbət gedən məqaləsində Alan Dandes mifi verbal, ritualı isə qeyri-verbal folklor nümunəsi hesab edir. Oyunla ritual, nağıla mif arasındakı yaxınlıqdan bəhs edir. Lakin bütün bu yaxınlığa baxmayaraq nağılların mifdən, oyunların isə ritualdan törəməsi fikrini sonadək müdafiə etmir. Beləliklə, Alan Dandesin təqdimatında qeyri-verballıq xalq oyunlarının əsas fərqləndirici işarəsi kimi faklaşır.

Xalq oyunlarının ümumən "folklor mətn sistemində" yerinin müəyyənləşdirilməsi baxımından folklorşünas alim Ağaverdi Xəlil də orijinal bir model təklif edir. Müəllif hər hansı bir xalqın folklor fakturasının müxtəlif prinsiplər əsasında təsnifi modellərini nümunə gətirdikdən sonra növbəti təsnifat modelini "təqdimatın xarakterinə görə" irəli sürür. Müəllif yazır: "Bizə görə folkloru təqdimata görə və ya təqdimatın xarakterinə görə təsnif edilə bilər:

1. Deyilən folklor (situativ-kommunikativ). Xalq deyimləri. Paremiyalar.
2. Söylənən folklor (temporal-reçitativ). Lirik nümunələr.
3. Danışılan folklor (narrativ). Epik nümunələr.
4. Göstərilən folklor (teatral-performans). Xalq oyunları və tamaşaları" (Ağaverdi 2010: 31).

Burada müəllifin irəli sürdüyü əvvəlki üç istiqamət Alan Dandesin qeyd etdiyi verbal folkloru, sonuncu isə qeyri-verbal folkloru ifadə edir.

Ağaverdi Xəlilin janr təsnifi modeli ilə yanaşıqda mədəniyyətdəki oyunlar müəyyən qaydalara tabe etdirilmiş hərəkət kombinasiyaları vasitəsilə əyaniləşən performansdır, təqdimatdır. Maraqlıdır ki, İohan Höyziqə da oyunlarda məhz iki aspekti ayırıb fərqləndirir. O yazır: "Oyun nəyinsə uğrunda mübarizə və nəyinsə təqdimatıdır" (Höyziqə 2011: 78) Əslində buradan çıxan məntiqi nəticə ondan ibarətdir ki, oyun elə mübarizənin təqdimatıdır.

Oyunların ümumən folklor mətn arsenalında yerini müəyyənləşdirərkən onu da aydınlaşdırmaq lazımdır ki, xalq oyunları nə dərəcədə uşaq folklorudur? Şübhəsiz ki, oyunların bir qismi öz semantik strukturu və funksiyası baxımından uşaq folkloruna daxil edilə bilər. Məsələn, Azərbaycan xalq oyunlarından "Bacı-bacı", "Bel üstə kimin əli", "Ənzəli", "Bənövşə", "Xan-vəzir", "Mozadaş", "Dirədöymə" və s. kimi oyunlar vardır ki, onlar uşaq folkloruna aiddir. Folklorşünas alim Ramazan Qafarlı bu barədə olduqca əhatəli tədqiqat aparmışdır (Ramazan 2013). Müəllif bu araşdırmasında xalq oyunlarına janr təsnifatı baxımından "folklor mətni yaş qrupları baxımından" prinsipi ilə yanaşmışdır. Əlbəttə, bu halda xalq oyunlarının böyük əksəriyyəti uşaq folkloru kimi səciyyələndirilə bilər. Bütün bunlarla yanaşı, digər funksional xüsusiyyətlərinin nəzərə alınması ilə xalq oyunlarının bütövlükdə uşaq ədəbiyyatına daxil edilməsi özünü doğrultmur.

Görkəmli ingilis etnoloqu Edvard Taylor yazır ki, bizim uşaqlarımızın oyunları ibtidai hərbi fəndlər haqqındakı xatirələri özündə yaşadır, onlar bəzən bəşəriyyətin uşaqlıq dövrünə aid olan mədəniyyət tarixinin qədim mərhələlərini təcəssüm etdirir (Taylor 1998: 68).

Bu fikir bizim tədqiqatımız baxımından açar rolunu oynamaq gücünə malikdir və özünə münasibətdə təhlil tələb edir. Taylorun fikri məhz funksional struktur anlayışına əsaslanır. Yəni burada oyunların dünəni və bu günü müqayisə olunmaqla onun diaxron inkişaf prosesində funksional dinamikası diqqət mərkəzinə gətirilir. Diaxron baxımdan oyunlar fərqli funksiyada görünürlər. Bu gün onlar sadəcə uşaq oyunlarıdır. Uşaqların əyləncəsinə və onların fiziki zövqünün ödənilməsinə xidmət edir. Lakin bu oyunlar öz tarixi mədəni mənşəyi baxımından qədim hərbi rituallar, əski ezoterik mərasimlərlə bağlıdır. Bu cəhətdən oyunların funksional struktur dinamikasında bu dialektik dəyişməni nəzərə almadan onları obyektiv elmi əsaslarla müəyyənləşdirmək mümkün deyildir.

Xalq oyunlarının kontekstual mahiyyətinin müəyyənləşdirilməsi baxımından folklorşünas alim, Füzuli Bayatın da yanaşması maraqlıdır. Müəllif İohan Höyziqanın yuxarıda qeyd etdiyimiz fikirlərini inkişaf etdirərək oyunun mədəniyyətdəki rolunu və yerini, daha çox isə mədəniyyət daxilindəki funksiyalarını aşağıdakı kimi müəyyənləşdirir: "'Homo Sapiensdən (ağıllı insan) daha öncə var olan, mədəniyyətin olmadığı çağdan qalma oyun, Homo Ludensin (oynayan insan) sövqi-təbii işi, kultu, dini icraatı, əyləncəsi olmuş, bütün zamanlarda təkmilləşmə keçərək bugünlərə qədər gəlmişdir. İnsanın oynayaraq özünü tapması və təsdiq etməsi, oynaya-raq ətrafında baş verənləri öyrənməsi, onun mədəniyyətə keçidi demək idi" (Füzuli 2015: 7).

Diqqət etsək görürük ki, alim burada oyunlara diaxron zaman müstəvisində yanaşaraq onların mədəniyyətdə, ümumən bəşəriyyətin sosial tərəqqisində yerinə-yetirdiyi funksiyaları müəyyənləşdirir. Burada oyunun insanın sövqi-təbii işi olması onun mədəniyyətdən öncəki insanın biopsixoloji mahiyyəti ilə bağlılığını, yəni fundamental biopsixoloji funksionallığını, kult olması mifoloji mərhələdəki funksiyasını, dini icraatı inam sistemindəki funksiyasını, ayrılıqda götürülən icraatı praktiki həyatda və məişətdəki funksiyasını, əyləncəsi isə estetik funksiyasını işarələyir. Burada diqqət çəkən ən mühüm mülahizə isə "insanın oynayaraq mədəniyyətə keçməsi" fikridir. Artıq burada oyunun funksionallığı insan təbiət və mədəniyyət münasibətləri, birincinin ikincidən üçüncüyə keçidi kontekstində izah olunur.

Xalq oyunlarının tekstual strukturu

Xalq oyunlarının tekstual strukturu dedikdə, əsasən, onun iç strukturu nəzərdə tutulur. Xalq oyunları mədəni konteksti etibarilə folklor sistemində daxil olduğu üçün, yəni şifahi kollektiv yaddaşda mövcud olması baxımından digər folklor nümunələri üçün universal olan daxili struktur özəlliyə malikdir. Məlumdur ki, əksər folklor janrları, nümunələri sabit formullara tabedirlər. Xalq oyunlarının da daxili strukturunu şərtləndirən belə sabit strukturlar mövcuddur. Biz onları şərti olaraq "**qəlib davranış formulu**" adlandırırıq. Bu qəlib davranış formulu estetik səviyyədə özünü oyunun qaydaları kimi də göstərir. Bizim müşahidəmizə görə, oyunlarda özünü göstərən "qəlib davranış formulu" universal sxemdir, əksər oyunların məzmununu şərtləndirir və özündə ritual-mifoloji və tarixi-mədəni olmaqla müxtəlif səviyyələri əks etdirir. **Bizim qənaətimizə görə, diaxron xətt üzrə xalq oyunlarında formullaşma ritual-mifoloji semantikanın konsentrativ funksionallığı şərtilə özünü reallaşdırır.**

Diaxron inkişaf xətti üzrə yanaşsaq, canlıların fitri-təbii, biopsixoloji tələbatı kimi meydana gələn oyunlar mifoloji çağda rituala, tarixi çağda yarışlara, əyləncəyə və s. transformasiya olunur. Bu mənada "oyunlar ritualdan yaranıbdir yox, oyunlar ritual mərhələsindən də keçibdir" yanaşması daha dəqiqdir. Məhz ona görədir ki, oyunlarda ritual-mifoloji semantika olduqca güclüdür. Hətta deyə bilərik ki, oyunların funksional strukturunda ritual-mifoloji semantika təyinedici statusdadır. Elə bunun nəticəsidir ki, hansı təsnifat növünə aid olmasından asılı olmayaraq xalq oyunları əsasən ritual-mifoloji semantika daşıyan hərəkət formulları kimi özünü göstərir.

Görkəmli folklorşünas alim Muxtar Kazımoğlu ""Xalq oyunları və meydan tamaşalarında ritual-mifoloji qat" məqaləsində "Cəhribəyim", "Kosa Kosa", "Padşah", "Kaftar", "Ana, mənə Qurda vermə", "Qurd oyunu", "Qarapaşa", "Dağ dibində boz qurd var", "Yoldaş, səni kim apardı", "Qazlar-qazlar", "Rəng-rəng" və s. oyununun təhlili əsasında oyunların ritual-mifoloji semantikasını geniş təhlil edir. Müəllif ritual-mifoloji semantikanın yalnız mərasimlərlə bağlı oyunlarda əks olunması haqqdakı mülahizəyə haqlı olaraq tənqidi münasibət bəsləyir. Alim konkret mətnlərin təhlili əsasında bir sıra oyunların, hətta uşaq oyunlarının semantik strukturunun ən dərin qatında gizlənmiş, lakin oyunun bütün funksional strukturunun generatotu funksiyasını yerinə yetirən ritual-mifoloji qatı rekonstruksiya edir. Qədim şamançılıqla bağlı görüşlər, dini inancların izləri, xaos-kosmos qarşıdurması, ölüb-dirilmə motivinin əlamətləri burada geniş şəkildə izah olunur (Muxtar 2015: 60-99).

Konkret oyun nümunəsinə, uşaq oyunu kimi olduqca papulyar olan "Bənövşə" oyununa diqqət edək. Burada uşaqlar iki dəstəyə bölünür və qarşı-qarşıya durur. Uşaqlar bir-birinin əlindən tuturlar. Birinci dəstənin başçısı deyir: Bənövşə. İkinci dəstə cavab verir Bəndə düş. Birinci dəstə deyir: Bizdən sizə kim düş. Birinci komanda ikinci komandadan kiminsə adını çəkir. Adı çəkilən uşaq var gücü ilə qarşıdakı dəstəyə tərəf qaçır, onların səddini dağıtmağa çalışır. Əgər səddi dağıdarsa, rəqib komandadan bir nəfəri öz dəstəsinə aparır. Əgər dağıda bilməzsə, özü komandaya əsir düşür. Beləliklə, sayını artırma bilən komanda qalib gəlir. Bütün oyunlar istisnasız olaraq gerçəkliyin mifoloji kosmoqonik strukturunu özündə əks etdirir. Yəni ibtidai insanın dünyası təbii olaraq onun təsəvvürləri əsasında qurulur. Oyunlar da bu təsəvvürləri özündə əks etdirir.

Bənövşə oyununda qarşı-qarşıya duran iki dəstənin sayca bərabərliyi və məkan tarazlığı, kosmik nizamı təcəssüm etdirir. Yəni burada oyunda öz təcəssümünü tapmış dünya modelinin struktur elementləri ilkin vəziyyətdə tam harmoniya içərisindədir. Lakin oyun başlanan kimi bu harmoniya pozulur. Kosmos xaosa keçir. Səddlər bir-birinə hücum edir. dəstələrin tarazlığı pozulur və nəhayət iki tarazlıq halında olan dəstədən bir qalib dəstə yaranır.

Oyunun prosessual strukturuna funksional aspektdə yanaşsaq, burada iki element bir biri ilə mübarizə aparır. Bu elementlərdən birinin ölməsi ilə yeni element formalaşır. Bu mənzərə bütün mahiyyəti etibarilə yaradılışın mifik konsepsiyasını özündə əks etdirir. Mifdə yeni yaradılış hökmən köhnənin ölümünü nəzərdə tutur. Bu mifoloji məntiq dil yaddaşımızda "Biri ölməsə, o biri dirilməz" formulunda yaşayar.

Bənövşə oyununda startda iki komanda var. Oyunun sonunda bir komanda qalır. Məsələnin mifoloji mahiyyəti onunla bağlıdır ki, bir komanda o birisinin oyunun məkan-zaman xronotopundan kənarlaşdırmır. Burada iki komandadan birinin ölümü ilə məhz yeni komanda formalaşır. Yəni qələbə çalmış komanda əvvəlki komanda deyil. O indi iki komandanın hesabına yaranmış tamamilə yeni komandadır.

Mifologiyada yeni yaradılış köhnənin ölümü əsasında baş verir. Məsələn, ilk əjdad ölür. Onun saçlarından meşələr, sümüklərindən körpülər, gözlərindən bulaqlar yaranır. Bənövşə oyunu da funksional strukturu etibarilə yeni yaradılışa xidmət edir. İki komandadan biri ölür, o biri onların birliyindən yeni komanda formalaşır.

Beləliklə, Bənövşə oyununun funksional strukturunu aşağıda kimi bərpa etmək mümkündür:

1. Kosmos: bu qarşı-qarşıya duran iki komandanın start vəziyyətidir. Burada məkan-zaman xronotopu tam harmoniya içərisindədir. Oyunçuların sayı bərabərdir, onlar bir-birindən bərabər məsafədə dayanmışlar, oyuna birinci kimin başlaması da, kosmik üsulla, püşkatma ilə həll olunur.

2. Kosmosdan xaosa keçid: oyun başlayan kimi, yəni Bənövşə oyunun sükunət halında olan strukturu hərətə gələn kimi kosmik tarazlıq pozulur. Elə ilk aktdan ya bu, ya da o biri komanda güclənir.

3. Kosmosla xaos arasında mübarizə: Hər iki komanda arasındakı mübarizə mifik konsepsiya baxımından kosmosla xaos arasındakı mübarizəni əks etdirir. Yarışın qalibi

kosmosu, məğlub olan tərəf isə xaosu təcəssüm etdirir. Mifoloji məntiqə görə, xaos məğlub-
biyyətə məhkum edilir.

4. Xaos əsasında yeni kosmosun formalaşdırılması: İki bərabər sayda olan dəstədən biri məğlub olur və o biri dəstənin tərkibinə qatılaraq yeni kəmiyyət paradiqmasında təqdim olunan yeni kosmosu formalaşdırır. Beləliklə, Bənövşə oyununun funksional strukturu mifoloji kosmoqonik konsepsiyaya tabedir. Lakin bu təkcə bu oyuna aid deyil. Bütün oyunların funksional struktur sxemi, əsasən, mifik yaradılış sxemini özündə inikas edir. Bunu oyunların ölüb-dirilmə formulu ilə bağlılığı da sübut edir.

Bir sıra oyunlarda can qazanmaq anlayışı var. Məsələn, Seyfəddin Rzasoy yazır ki, topla oynanılan «Lapdı-lapdı» oyununda uşaqlar iki dəstəyə bölünürlər. Ortada qalan topu tuta bilirsə, bunun əvəzində can qazanır. O, vurulanda isə, əgər «ehtiyatda» canı varsa, oynamağa davam edir. Oğlan uşaqlarının oynadığı «Çilingağac» oyununda da «can qazanma» var. Oyunçunun aktivində nə qədər canı varsa, öldürüldükcə o qədər ölmür. Yaxud nərd oyununun miflə əlaqəsini araşdırmış Qumru Şəhriyar da nərd oyununun nümunəsində yazır ki, bu oyunun «döymə» adlanan növü ilkin kosmoqonik düşüncənin ölüb-dirilmə motivi ilə bağlıdır. «Döymə»də daşlar ölür, yəni oyun aktivliyini itirir və müəyyən şərtlər daxilində yenidən dirilə, yəni oyuna yenidən daxil edilə bilər. İlk baxışdan daşların belə «ölüb-dirilməsi» dil metaforası təsiri bağışlayır. Ancaq unutmamaq olmaz ki, nərd oyundur və oyunlarımızda canın belə ölüb-dirilməsi ritual-mifoloji semantika baxımından səciyyəvi hadisədir (Qumru 2005: 110).

Bənövşə oyununda da bir uşaq o biri komandaya əsir düşürsə, o öz komandasının üzvü kimi ölür, yeni komandanın üzvü kimi dirilir. Yaxud, qalib gələn uşaq qarşı komandadan bir nəfəri öz dəstəsinə qatır. Yenə də eyni formul işə düşür. Maraqlı olan odur ki, burada köhnə komanda ölüb yox olmur. O yeni komandanın tərkibində dirilir.

Bu dediklərimizi oyunların funksional strukturunun universal mexanizmi olduğunu dəstə ilə oynanılan digər oyunlarda da müşahidə etmək mümkündür.

Başqa sözlə, uşaq oyunlarını çox uzaq keçmişin böyüklərə məxsus prototiplərinin qalığı sayan E.B.Taylorun yazdığı kimi, uşaqların və böyüklərin oyunlarını etnoloji nəticələr çıxarmaq baxımından nəzərdən keçirərkən bizi ilk növbədə o cəhət heyratə salır ki, onların çoxu ciddi həyati işlərinin zarafatyana təqlididir (Taylor 1989: 67).

Beləliklə, xalq oyunlarının funksional strukturunun araşdırılması nəticəsində belə bir qənaətə gəlirik ki, istər ümumən milli mədəniyyətimizin, istərsə də etnik mədəniyyətimizin səciyyəvi xüsusiyyətlərinin, genezisinin, təşəkkül və təkamül dinamikasının, kulturosemantikasının müəyyənləşdirilməsi baxımından bu istiqamətdə tədqiqatlar daha da genişləndirilməlidir.

Nəticə

Məqalədə xalq oyunlarının funksional strukturu ilə bağlı aşağıdakı nəticələrə gəlini:

I. Xalq oyunları kontekstual olaraq iki aspekti əhatə edir:

1. Təbii kontekst;
2. Mədəni kontekst.

Xalq oyunlarının təbii konteksti psixofizioloji arxetip əsası ilə İohan Höyziqanın müəyyənləşdirdiyi mədəniyyət sərhədlərini aşıb keçək, ümumən canlıların universal psixofizioloji keyfiyyəti kimi özünü göstərən təbii fizioloji sistemin tərkib hissəsi olması ilə müəyyənləşir. Mədəniyyət hadisəsi olan xalq oyunları təbiət hadisəsi olan oyundan differensasiya olunmuşdur.

Xalq oyunlarının mədəni konteksti onların folklor mədəniyyəti sistemində bu sistem üçün universal hesab edilən (xalq oyunları şifahi və kollektiv xalq yaddaşında daşınır və nəsilədən nəsilə şifahi şəkildə ötürülür) xüsusiyyətlərin daşıyıcısı olması ilə müəyyənləşir.

Xalq oyunlarının folklor mədəniyyəti kontekstində yeri və mövqeyi iki səciyyə ilə şərtlənir:

1. qeyri-verballıq (Alan Dandes);

2. teatral-performaslılıq (Ağaverdi Xəlil).

Hər iki xüsusiyyət xalq oyunlarını folklor mədəniyyətinə məxsus artefakt olaraq hərəkət kombinasiyalarına əsaslanan mətn tipi kimi səciyyələndirməyə əsas verir.

II. Xalq oyunlarının funksional strukturu öz hərəkət kombinasiyası etibarilə "qəlib davranış formulu"na əsaslanması ilə müəyyinləşir. Qəlib davranış formulunun funksional strukturu aşağıdakı iş mexanizmlərinə əsaslanır:

1. Diaxron baxış bucağından psixofizioloji emosional gerçəkliyə əsaslanan hərəkət kombinasiyası (1) konsentrasiiv nüvə funksiyalı ritual-mifoloji semantikaya (2), ritual-mifoloji semantika isə daha çox estetik funksiyalı tarixi-mədəni semantikaya (3) transformasiya olunur;

2. Sinxron baxış bucağından xalq oyunlarının strukturunda psixofizioloji gerçəklik faktı da, ritual-mifoloji semantika da, tarixi-mədəni məna qatı da oyunların daxili strukturunda bir-biri ilə qarşılıqlı əlaqədə olan alt strukturlar kimi özünü göstərir.

Qaynaqlar:

1. Ağaverdi Xəlil. Folklorə giriş. Folklor terminləri. Bakı, Nurlan, 2010, 140 s.
2. Дандес Алан. Фольклор: семиотик и/ил психоанализ : Сб. ст. / Ала Данде : Пер. с англ.; Сост. А.С. Архипова. М.: Вост. 2003, с. 279 с.
3. Cəlal Bəydili (Məmmədov). İstiqbal xalq ədəbiyyatınıdır... (seçmə yazılar). Bakı, 2015, 312 s.
4. Füzuli Bayat. Ön söz. Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları. Bakı, 2015.
5. Хейзинга Йохан. Homo ludens. Человек играющий / Сост., предисл. Х 35 и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова; Коммент., указатель Д. Э. Харитоновича. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011, 416 с.
6. Qasımov Ə. Azərbaycan xalq oyunları. Bakı: Bakı Universiteti Nəşriyyatı, 2006.
7. Nərd və mif. «Dədə Qorqud» elmi-ədəbi toplusu, 2005, № 4, s.105-113
8. Лотман Ю. Структура художественного текста.
9. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_04.php
10. Metin And. Oyun ve büyü. Türk kültüründe oyun ve büyü. İstanbul, Yarı Kredi Yayınları, 2012.
11. Muxtar Kazımoğlu (İmanov). Xalq oyunları və meydantamaşalarında ritual-mifoloji qat. Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları. Bakı: Elm və Təhsil, 2015.
12. Ramazan Qafarlı. Uşaq folklorunun janr sistemi və poetikası. Bakı: Elm və Təhsil, 2013, 540 s.
13. Seyfəddin Rzasoy. Azərbaycan dastanlarında şaman-qəhrəman arxetipi ("Əsli-Kərəm" və "Dədə Qorqud"). Bakı: Elm və Təhsil, 2015, 436 s.
14. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. Москва: Политиздат, 1989, 574 с.

“ŞİR ŞƏBEHİ” TƏBRİZDƏ

Sirus Mustafa

*Təbriz Kültür və Sənət universiteti, Tiatır Fakultəsi.
Mostafa_Sirous@yahoo.com*

Xülasə

Təziyə İranda oynanılan xalq dini tamaşalarından biridir. Bu oyun ölüm və həyat ünsürlərini təmsil edən bir tamaşadır. Bu məzmununda oyunlar digər xalqlar və arxaik mədəniyyətlərdə də olmuş. Yunanıstanda «Diyonizus», Misirdə «Abidus», Mesopotamiyada «Demmuzi», Hindistanda «Ram» bu qəbildən olan tamaşalardır.

Böyük alim “Edward Brown”ın dediyinə görə Təziyə mərasimi Qəməri təqviminin 4-cü ... (9-cü əsir) İranda ortaya çıxmış, Səfəvilər dövründə ciddi şəkildə keçirilmiş və Qacar dönəmindədə daha kəsgin irəliləmiş və inkişaf etmişdir. O dövrdə Təbriz vəliəhdlərin yaşadığı yer olduğuna görə, bu şəhərdə İmam Hüseyin (ə), habelə Məhərrəm və Aşura ənənələri daha güclü və qabarıq şəkildə olmuşdur. Şübhəsiz “Şir şəbehi” əski mədəniyyətlərdə və xalqlar arasında olan dəblər və ənənələrə oxşardır. Bu şəbeh Təbrizin qədim və üstü örtülü bazarında Aşura günü nahardan sonra ifa olur. Demək bu mərasim Təbriz xalqının kultürünün bənzərsiz və çox gözəl özəlliklərindəndir.

Bu məqalədə «Şir Şəbehi» tanıdılmaqla bərabər, onun başqa mədəniyyətlərdə olan paralel variantları da araşdırılır.

Açar sözlər: *Təbriz, Təziyə, Folklor, Şir Şəbehi, Məhərrəm, Kəcavə, Paxıllıq, Sug-e-Siavəş, Abidus, Diyonizus, Demmuzi, Ram, Azərbaycan Xalq Oyunları, Adət və Ənənələr.*

Ön söz

İncəsənət alimlərinin dediyinə görə, Təziyə dünya dramları içərisində özünəməxsus özəlliklərə malikdir. Pitter Çelkoveski Təziyəni “İranda yerli öncül dramı” adlandırır (Çelkoveski 1979: 7). Fərhad Nazirzadə Kermani belə tərifləyir: “Təziyə din başçıların (ənbiya, övliya), onların qohumları və ümməti, xüsusilə şiələrin üçüncü imamı İmam Hüseyin (ə), habelə onun ailəsi və səhabələrinin şəhadəti və əsarətlərinin rivayət formu olmuşdur. Demək Təziyə əsil bir trajedidir. Belə ayinlər arxaik mədəniyyətlərin çoxunda olmuşdur. Misir, Yunan, Mesopotamiya, Hind və İran bu nümunələrdəndir. Ancaq İbrahimi dinlərində, əsasən də islam və xristianlıqda daha güclü olmuşdur. Xristianlıqda ibadi əxlaqi dramlar orta əsirlərdə daha inkişaf etmişdir. “Bu dram nümunələrinə Batı dünyasında çox rast gəlinir. Orta əsirlərdə Mistri, Muraliti, Etosakramental və Həzrəti Məsih (ə) və onun səhabəsinin müsibətləri haqda belə dramlar olmuşdur” (Mostafa 2009: 81). Müsəlman ölkələrində də dram mahiyətli mərasimlər olub, ancaq bu məqalədə hicri təqviminin 61-ci ilində (6-cı milad) üz verən İmam Hüseyin (ə) və onun səhabələrinin şəhadət və əsarəti üzrə yaranan və Təbrizdə ifa olunan dramların birisi ilə tanış olacağıq. Təbəri tarixində İmam Hüseyinin (ə) əzadarlığının başlanması haqda belə yazılıb: “Hüseyinin (ə) əzasını göstərən bir janr kimi Təziyə Kərbəla vəqiesindən dörd il sonra (65-ci hicri ilində) üzə çıxmışdır (Ajənd 2006: 24). Ancaq bu illərdə İmam Hüseyin (ə) əzadarlığı çoxlu çətinliklərlə üz-üzə qalmışdı. “Miladi təqvimi ilə 9-cu əsirdə Bağdad xəlifəsi Mütəvəkkil (847-851) bu olayı küçümsəmək üçün Kərbəla şəhidlərinə ağlamağı qadağan etmiş, ancaq xalq onun dediklərinə qulaq verməyib dini dəb və mərasimini keçirmişdir. Mütəvəkkil İmam Hüseyinə (ə) qarşı olan nifrətinə görə onun mütəhhər məzarını dağıdıb, kimsənin oranı ziyarət etməməsi üçün bütün yerləri su altında qoymuşdu. Kərbəla qiyamına qarşı ümum-xalq qəzəbini və nifrətini küçümsəmək və Aşura əzadarlıq mərasimini gözdən salmaq üçün Mütəvəkkilin qəsrində “Abada” (Abada oyunçunun adıdır) adlı mərasim təşkil olunmuş, bir nəfər paltarının altına balınc soxub, saçını qırxdırıb keçəl halda Mütəvəkkilin önündə oynayıb oxumaqla, xalqı güldürməklə əza günlərini, dəblərini lağa qoymuş, istehza etmişdir” (Rəhimli 1991: 46). Ancaq Hicri təqviminin 4-cü əsrindən (10-cu miladi) bəri Al-i-Buyə dövründə Təziyə rəsmiyət tapmışdır.

“Al-i-Buyə şiələrin dəb və ənənələrini himayə edib uzun sürə davam etmiş şiə ayinlərinin inkişafına çalışdı və onlara rəsmiyət bağışladı” (Ajənd 2006: 27). Səfəviyyə dövründə Təbriz paytaxt olub təşəyyü rəsmi məzhəbə çevrildi, Təziyə ayini ciddi şəkildə davam etdi və hökumət də onu himayə edirmiş. Bu dövrdə Məhərrəm ayı və Aşuranın ilk on günündə neçə növ əzadarlıq ayini yayıldı. Nəsirəddin şah Qacar zamanında bu mərasim ən yüksək səviyyəyə çatmış və Tehran şəhərində “Təkyeyi-dövlət” adlı gözəl və görkəmli bir binada keçirilmişdir.

Araşdırıcılardan birisi Təziyənin yaranmasını və inkişaf dövrlərini belə qeyd edib:

1. İslamdan qabaq İranda “Kin-e-Siyavəş”, “Moğ Koşi” və başqa şəbeh nümunələri olmuşdur.

2. Səfəviyyə dövründə dəstə qurmaq, növhə demək, nəqqallıq kimi ünsürlər Təziyənin inkişafında rol oynamışlar.

3. Zəndiyyə dövründə Təziyənin üzə çıxıb, inkişaf etməsi fikri ortaya çıxıb, yavaş-yavaş formalaşdı.

4. Qacar dövründə Təziyə mərasimi öz ehtişam və görkəminə çatdı və “Təkyeyi dövlət” binasında düzənlənib yayıldı. Dini xadimləri, təziyə şairləri, şəbehxanlar, təziyə ifaçıları öz bacarıqları və yaradıcıları ilə bu ənənənin yetkinləşməsinə yardım etmişlər (Əmini 1991: 125).

Təziyə simvollarla zəngin çox mənalı dramdır. Belə ki, bu tamaşanı simvollar dünyası adlandırmaq olar. Rənglər, əşya, oyun meydanı, ifa forması, hətta quş, at və aslan kimi heyvanların olması bunu sübut edir. Bunlar hamısı zahirdən əlavə, dərin mifik anlamlar daşıyırlar. Təziyə müxatəbinə mömin tamaşaçı da deyərlər. Bu tamaşaçı bütün fiziksəl görüntüləri görüb, şeir və növhələri eşidib, gahdan növhə oxuyanlarla züm-zümə edir, güləb və üzərlik qoxusunu anır, çay, şərbət və s. ehsan kimi paylanılan nəzirləri yeyib içir. Həzrət Əliəsgərin (ə) beşiyindən yapışır və İmam Hüseyinin (ə) atı Zülcənahı əli ilə ləms edir, gahdan isə təbərrük olaraq ona pul sancaqlayır. Şir Şəbehində də xalq şirin kəcavəsini çiyində daşıyır, onların başına saman və torpaq tökülür. Beləliklə, tamaşaçı dramın ifasında bir xarakter kimi iştirak edir.

İndi məhərrəmin ilk 10 günündə Təbrizin qədim üstüörtülü bazarında, xüsusilə də tasuada (9-cu gün) və aşurada (10-cu gün) bir çox əzadarlıq nümunələrini görə bilərik: məscidlərdə şam yandırmaq, zəncir və sinə vurma dəstələri, habelə aşura günündə “Şir şəbehi” və s.

“Şir şəbehi”nin hikayəsinə bir baxış:

Belə rəvayət olunur ki, İmam Hüseyin (ə) Kərbəladə şəhadətə çatandan sonra düşmənlər mütəhhər bədənini at ayaqları altında əzmək istəyirlər. O gün Həzrəti Fatimeyi-Zəhranın (s) kənizi Fizzə də o çöldəymiş. Fizzə düşmənin niyyətini Zeynəbə (s) bildirib, aslan macərəsinə ona belə şərh edir: Allah peyğəmbərinin azad olmuş qulu Səfinə gəmiyə minib səfərə gedirmiş, gəmi yolda tufana düşüb qərq olur. Dəniz dalğaları Səfinəni bir adaya çatdırır, orada bir aslanla rastlaşır, onun qorxusundan özünü tanıtdırır və aslana deyir: “Mən peyğəmbərin (s) quluyam”. Aslan onun halını görüb ona yardım edir, belə ki, o, qulunu arxasına alıb ona yolu göstərir. İndi həmin aslan bu çölün bir hissəsindədir, mənə izin verin gedib ona macəranı tərifləyim. O aslan Səfinəni qurtaran kimi bizi də qurtaracaqdır. Fizzə o aslanın yanına gedib ona söyləyir: “Bilirsənmi İmam Hüseyinin (ə) mütəhhər bədəninin heyvanların ayağı altında tapdığını istəyirlər?” Bu an şir yerindən qalxıb qətilgaha gəlir, əllərini İmam Hüseyinin (ə) bədəninə üstünə qoyur. Atlılar qətilgah gövdəsinə çatan kimi bu mənzərəni görüb huyuxub və qorxaq halda ayaq saxlayırlar. Ömər sə'd qorxulu halda deyir: fitnə, bəla görünür. Səssizcə oturubsa onu kuşkurtmayın, geri qayıdın, dağılın. Atlılar qorxub qaçırırlar. Beləliklə, o aslan gücü çatdığı qədər İmam Hüseyini (ə) himayə edir. Bu macərə “Fizzə şir”i adilə də tanınmışdır.

“Şir şəbehi” necə ifa olunur?

Təbrizin qədim bazarı dünyanın gözəl, ənənəvi bazarlarından biridir. Bu bazar UNESCO tərəfindən universal tarixi abidə kimi tanınıb səbt olub. Təbriz xalqı bütün il boyu öz məzhəbi ayinlərini bu bazarda keçirir. Bu ayinlər Məhərrəmin əvvəl on günündə lap kul-

minasiya nöqtəsinə çatır. Ərəb, Əcəm, zəncir və sinə vurma dəstələri, məscidlərdə şam yandırma və şam paylama, habelə “Şir şəbehi” o cümlədənir.

“Şir şəbehi” aşura günü nahardan sonra Təbriz bazarının mərkəzində “Müzəffəriyyə” timçəsində “Dəvəçi” məhəlləsində ərəb adlanan 300 il qidməti olan heyətinin tərəfindən ifa olunur. Bu ayının nahardan sonra ifa olunma səbəbi ona görədir ki, vəqənin düz zamanı ilə müsədif olsun. Tarixi faktlara görə, İmam Hüseyin (ə) aşura günü nahar çağı şəhadətə çatmışdır, mütəhər bədənini qorumaq macərası da bu vəqədən sonra olmalıdır. “Şir şəbehi” tamaşası bir muqəddimə ilə başlayır. Öncə İmam Hüseyinin (ə) səhabəsindən olan Hürri ibn-i-Yəzidi Riyahi heybətində salınmış bir kişi əzadar xalqın çiyində kəcavə ilə gəlir və onun əhvalatında şeirlər və növhələr oxunur. Bu muqəddimədə xalq iki qurupa bölünür: bir hissə ağ və yaşıl paltarlarla İmam və onun dostlarını təmsil edir, digər qurup isə qırmızı rəngli paltarlarla əşqiyyə və əhli beyt düşmənlərini təmsil edir ki, həməni Ömər sə'd Yəzid ibn-i-Muaviyənin qoşununun sərkərdələrindəndir. Kəcavəni ələ keçirmək üçün bu iki dəstənin arasında çəkiş-bərkiş düşür, sonra isə “Şir şəbehi” məşhur növhə oxumaqla başlayır. Şirin kəcavəsi gəldikdə xalqın növhə və əzadərliyi başlayır. Kəcavədə gələn aslan özü də xalq ilə birlikdə ağlayır və növhə söyləyib əllərini əza nişanəsi olaraq başına çırpır, xalqın başına saman sovurur. Aslan kəcavəsi xalqın arasından keçib Müzəffəriyyə timçəsindən sovuşub bayıra çıxır. Demək lazımdır ki, “Şir təziyəsi” İranın bir çox şəhərlərində də ifa olunur, ancaq onun forması və hekayəsi Təbrizdəki “Şir şəbehi” ilə tam fərqlidir və “Sultan qeyse hindi” macərasını təmsil edir. Bu macərə onun aşura günü şikara çıxmasından bəhs edən dastandan götürülüb. Tam cürətlə demək olar ki, bu dastan, möhtəva və ifa etibarı ilə tam fərqlənir. Bu üslub və forma başqa şəhərlərdə çox seyrək şəkildə ifa olunur.

“Şir şəbehi”nin şeirləri:

Gəl qətlgəhə bir güzər eylə,
Nə'şə şühədayə nəzər eylə,
Get şirə xudayə xəbər eylə.
Ərz eylə ki, gəlsin Kərbəlayə,
Ey şir, yetiş bugün hərayə.
İmdad elə ale Müstəfayə,
Lə'nət belə qovme bihəyayə.

İki əlimi başıma çallam,
Əsqər balanı qucaqa allam,
Məzlum ağanın yanında qallam,
Fürsət vermərəm bu əşqiyayə,
Ey şir, yetiş bu gün hərayə,
İmdad elə ale Müstəfayə,
Lə'nət belə qovme bihəyayə

Bax Zeynəbə qalmayub pənahi,
Şimr odladı cümlə xeyməgahi,
Öldürdülər şahı kəm sipahi.
Qan yağdı zəmine Kərbəlayə,
Ey şir, yetiş bu gün hərayə,
İmdad elə ale Müstəfayə,
Lə'nət belə qovme bihəyayə.

Bu Əsgər-i-tifli şir xarə,
Əhvalinə eylə bir nizarə,
Peykan boğazın edibdi parə.
Səslir babasın canım fədayə,

Ey şir, yetiş bu gün hərayə,
İmdad elə ale Müstefayə,
Lə'nət belə qovme bihəyayə” (Mostəfa 2014: 71).

Bu şeirlərin müəllifi “La ədri”dir və neçə yüz ildir ki, xalqın arasında, sinədən sinəyə gəlib çatmışdır.

“Şir şəbehi”indən qalan ən e'tibarlı fakt:

Bu dastan haqda mövcud olan ən qədim fakt rəhmətlik Mühəmməd ibn-i-Yəqub ibn-i-İshaq Koleyni-ye-Razi məşhur Şeyx-e-Koleyni (258-328 hicri qəməri) möhtəşəm “Üsul-i-Kafi” kitabında nəql etdiyi işarədir. Bunu da xatırlatmalıyıq ki, biz burada “hədis” deyil, “nəql” sözünü işlətdik. Niyə ki, hədis məsuma müntəsəbdir və rəhmətlik Koleyni bu sözü məsuma nisbət vermir. Ancaq din alimlərinin bu rəvayətin düz, yoxsa səhv olmasına dair fərqli nəzərləri var. Bu faktın mətni bundan ibarətdir:

«الْحُسَيْنُ بْنُ مُحَمَّدٍ قَالَ: حَدَّثَنِي أَبُو كُرَيْبٍ وَ أَبُو سَعِيدٍ الْأَشْجِيُّ قَالَ: حَدَّثَنَا عَبْدُ اللَّهِ بْنُ إِدْرِيسَ عَنْ أَبِيهِ إِدْرِيسَ بْنِ عَبْدِ اللَّهِ الْأَوْدِيِّ قَالَ: لَمَّا قُتِلَ الْحُسَيْنُ (ع) أَرَادَ الْقَوْمُ أَنْ يُوطِئُوهُ الْخَيْلَ فَقَالَتْ فَضَّةُ لَزَيْنَبَ: يَا سَيِّدِي إِنَّ سَفِينَةَ كَسِرَ بِهِ فِي الْبَحْرِ فَخَرَجَ إِلَيَّ جَزِيرَةً فَإِذَا هُوَ بِأَسَدٍ فَقَالَ: يَا أَبَا الْحَارِثِ أَنَا مَوْلَى رَسُولِ اللَّهِ (ص) فَهَمَّهَمَ بَيْنَ يَدَيْهِ حَتَّى وَقَفَهُ عَلَى الطَّرِيقِ وَ الْأَسَدُ رَابِضٌ فِي نَاحِيَةٍ فَدَعَيْتَنِي أَمْضِي إِلَيْهِ وَ أَعْلَمُهُ مَا هُمْ صَانِعُونَ عَدَا قَالَ: فَمَضَتْ إِلَيْهِ فَقَالَتْ: يَا أَبَا الْحَارِثِ فَرَفَعَ رَأْسَهُ ثُمَّ قَالَ: أَ تَدْرِي مَا يُرِيدُونَ أَنْ يَفْعَلُوا عَدَا بِأَبِي عَبْدِ اللَّهِ (ع) يُرِيدُونَ أَنْ يُوطِئُوا الْخَيْلَ ظَهْرَهُ قَالَ: فَمَشَى حَتَّى وَضَعَ يَدَيْهِ عَلَى جَسَدِ الْحُسَيْنِ (ع) فَأَقْبَلَتْ الْخَيْلَ فَلَمَّا نَظَرُوا إِلَيْهِ قَالَ لَهُمْ عُمَرُ بْنُ سَعْدٍ (لَعَنَهُ اللَّهُ): فَتَنَةٌ لَا تُبَيِّرُوهَا أَنْصَرَفُوا فَانصَرَفُوا.

İdris ibn-i-Abdullah Ovdı belə deyir: Hüseyin (ə) şəhid olduqda, qoşun onun bədəni üstündə at çapmaq istədi. Fizzə Zeynəbə dedi: Ey mənim sahibim, Səfinənin gəmisini tufana düşüb dənizdə qərç oldu və o bir adaya düşdü. Orada bir aslana tuş gəldi. Səfinə o şirə belə söylədi: Ey Əba hares. Mən Allahın peyğəmbərinin əli ilə azad olanam. O aslan onun qarşısında kövrəlib bələdçi kimi ona yol göstərdi. Bu yaxınlıqda bir aslan yatıb, qoy mən gedib ona deyim ki, bu camaat sabah nə iş görmək istəyir. Fizzə o aslanın yanına gedib dedi: Ey Əba hares. Aslan baş qaldırdı. Fizzə ona dedi: Bilirsənmi İmam Hüseyin (ə) ilə nə iş görmək istəyirlər? Onun bədəninin üstündə at çapmaq istəyirlər. Deyir, o aslan gəlib iki əlini İmam Hüseyinin (ə) mütəhər cəsədi üstünə qoydu. Qoşun irəli gəlib o aslanı gördükdə dayandı. Ömər Sə'd onlara söylədi: Bu bir fitnədir, onu oyatmayın, qayıdın. Onlar da qayıtdılar” (Koleyni 1984: 465).

“Şir şəbehi”ndə Aslan ünsürünün nümadşünaslığı:

“Şir şəbehi” tamaşasından bəhs etdikdə bir sorğuya cavab vermək gərəkdir. Nə üçün bu rəvayətdə Kərbəla şəhidlərini qorumaq üçün Aslan ünsüründən istifadə olunub? Bəlkə də Aslanın çeşitli dinlər və mədəniyyətlərdəki rolu ilə əlaqədardır.

“İran kultüründə aslan qədim dövrdən bu günə qədər həmişə güc və qüdrət simvolu olmuşdur... Aslan heyvanların ən güclü və iqtidarlısı, meşələrin sultanı olub, biz iranlıların yanında özəl ehtişamı və cəlalı var ki, min illərdir bizim güc və iqtidar simvolumuzdur” (Əzim-pur 2013: 508). Habelə çeşitli dinlər içində Şirin önəmli yeri var; demək dini xarakterlərlə ilgili özəllikləri var.

“Gita da belə gəlib, Kirişna Şir kimidir. Heyvanlar arasında Buda şirə Şakiye, Məsih şirə Yəhuda, Həzrətə Əli şirlərin mövlası Allahın aslanı (Əsədullah) ləqəbi ilə tanınmışdır. Allah şirinin əzizləməsində İranın qədim bayrağında Aslan timsalı gəlmişdir” (Çevaliyer 2006: 111).

Arxaik mədəniyyətlərdə Şir simvolu cəlvəlidir; “Misirdə aslanlar arxa-arkaya rəsm olunublar, hər biri bir yana baxır: birisi doğuya, biri isə batıya, bu nümad günəşin bir yandan doğulub başqa bir yanda batmasını əks etdirir. Beləliklə bu iki şir günün hərəkətinə nəzarət edirlər. Biri dünəni, biri isə sabahı təmsil edir” (Çevaliyer 2006: 115). Yunan-i-bastan tarixində Hekulun on iki işçisindən biri Əristeos şahına aslan dərisi gətirməyə məruz qalır. O aslanla əliyalın döyüşə girir və bu mənərə dəfələrlə rəsmlərdə təzahür tapıb. Habelə digər mənərələrdə bir aslan (odla əhatələnmiş) bir yaxşı insan vasitəsilə əhliləşmişdir. Misal üçün, Cərum adlı bir qiddis həmdəmi olan bir aslanla təsvirə çəkilmişdir. Belə deyilir ki, o, aslanın boğazından bir qılıncı eşiyyə çıxarmış, sonra aslan yırtıcı huyunu buraxmış, əhliləşmiş və qiddis Cərumun

səhabəsi tək onunla birgə yaşamışdır” (Mitford 2015: 57). Qədim İranda yırtıcı və güclü heyvanların şahı kimi aslan saray memarlığında üstün yer tutmuşdur. O dövrün binaları, xüsusilə Həxaməneşilər və Sasanilərin saraylarına baxmaqla bu önəmi görmək olar. Aslan və inək, onların ilginliyi qədim dövr İran incəsənəti və miflərində özəl yer tutmuş, aslanla öküz döyüşü Təxti-Cəmşid bərcəstə naxışlarında dəfələrlə təkrar olunmuşdur. “Umumxalq inanclarında şir “meşə sultanı” və “heyvanların şahı”dır, buna görə də iqtidar və güc numadadır... Şir imanlı adamı yeməz və ona yürüməz” (Zülfəqari 2015: 791). Bu mühüm simvolu “məhərrəmlik günlərində İmam Hüseynin (ə) Kərbəlada göstərdiyi şucaət və qəhrəmanlıqları bəyan etmək üçün işlənən ələm, bayraq və nişanlarda da görmək olar, gahdan isə filizdən tökülmüş aslan başı və yaxud tam heykəli çox böyük həcmdə qarşıya qoyulur” (Əzimpur 2013: 509).

Şir simvolunun özəlliklər barədə: “Aslan iqtidarlı, sultan, günəş simvolu, son dərəcə parlaq, heyvanların sultanı və məqamından asılı olan bütün yaxşılıq və pisliklərlə, ədalət, ağıl, güc məzhəri olmasına baxmayaraq eyni halda qurur və özgürlük nişanəsidir. Bunlar hamısı ondan ata, şah, müəllim yaradır, elə ki iqtidar şiddətindən parlayır, bu işığın parlayışından korulur, özünü himayəkar bildiyindən diktatorluğa üz gətirir. Ona görə də nə qədər görkəmli olursa, bir oqədər də dözülməzdir. Bu iki başın arasında bir para simvolizm mənalar dolanır” (Çevaliyer 2006: 111).

“Şir şəbehi”ndə aslan əzadar xalqın çiyində Təbriz bazarında hazır olur, sızlayıb, başına kül ələyir. Demək, tarix boyu üzverən acı və ağrı, olayların birində iqtidar və yırtıcılıq numayəndəsi olan aslan belə ağlayıb sızlayırsa, başına saman səpirsə, onda insanların ah-nalə səsi fələyin qulağını batırmalıdır.

“Şir şəbehi”nə bənzər ayınlərə bir baxış:

Qədim dram ayınləri Dumuzi, Ram himasəsi, Diyunizuz, Suge siyavəş, Abidus müsibətləri, Şir təziyəsi möhtəva baxımından iki böyük hissəyə bölünür:

1. Şənlik ayınləri: Ram himasəsi, Diyunizuz.

2. Şivənlik ayınləri: Dumuzi, Suge siyavəş, abidus müsibətləri, Şir təziyəsi.

Ram Himasəsi (Hind): “Ən məşhur variantda hadisələr Bənaris şəhrinin yaxınlığındakı Raməngar şəhrində cərəyan edər, bir para töhfələr təqdim olunandan sonra müqəddəs Ram dastanından “Tolisdas” rəvayəti 12 nəfərlik kişi qurupu (bunlara həm də ramayanis, yəni ramayana oxuyanlar da deyilir) tərəfindən oxunur. Hər gün müəyyən beytilər oxunular. Onuncu gün ramayan oxuyanlar 175-ci beytə çatırlar, orada “Lila” mənzərələri təmsil olunur (Lila tanrısız oyun kimi insanın iç dünyasına, göylərə sərxoşluqla baş çəkmək). Bu oxumaq “Ramaçatıyamansa” adlı sonuncu fəslə çatınca davam edər, bu zaman lila başa çatar, ancaq mətnin hamısı burada bitmir. Ramayanslar zümzümələrinə davam edir, tək-tək sözlər oxunub qurtarır, beləliklə ayinin (dramın) son bölümü, yəni oddan bir parça intiqal etmək olur, bu işlə 30-32 günlük tamaşanın qurtuluş damğası vurulur” (Zarrilli 2010: 165).

Diyunizuz (Yunan): Diyunizuz ayininin ifası üçün Aten xalqı qamelyon ayında Diyunizuzu əzizləmək üçün Lenaya adlı şənlik təşkil edirlər... Xalq o gün ən yaxşı paltarlarını geyib Diyunizuz heykəlini Eleotraydan tamaşaxanaya aparmaq üçün eşiyə çıxarırlar. Varlılar at arabası ilə, yoxsullar isə piyada gedirlər. Bir qatar tanrılara verilən heyvanlardan camaatın ardınca hərəkət edirlər. Bu mərasimdə Atik şəhərinin çoxlu çalğı və musiqi qurupları iştirak edib bir-birləri ilə yarışdırlar” (Durant 1999: 4).

Suge Siyavəş (İran, qədim dövr): Şühəsisiz “Suge Siyavəş”, “Suge Zərir”, “Suge Şeirvin” qədim dövr İran ayınləri içində özəl əhəmiyyətə malikdir. Siyavəşin yüksək təbari və iyi huylarına görə onun əzadarlıq ənənəsi də İranda özəl önəmə sahibdir. Əliksanr Monqeyt “S.S.R arxalogiyası” ünvanlı kitabında Siyavəş əzasına aid olan bir rəsmi gətirib. Bu rəsmi Soğdi şəhrinin duvar naxışlarından ələ gətirib, zahirdə 300 il miladdan əvvələ aiddir. Munqeyt kitabının rəsmi araşdırmaq: məlum olduğu kimi kişilər və qadınlar hamısı yəxələrinə cırıb başlarına və sinələrinə döyürlər, neçə nəfər bir əmarini (kəcavə) çiyinlərində daşıyır, onun ətrafı açıqdı və Siyavəşin şəbehi içəridə yatıb. Belə güman edilir ki, bu naxışın rəssamı macəranı yaxından görüb, sonra gördüyünü

rəsm etmişdir. Bu ənənə və əmarini daşıma islami dövr dəstələrinə bənzəyir” (Beyzayı 2000: 31). Bu ayın haqda bir ayrı qaynaqda belə yazılıb: “Buxara əhlinin Siyavəşün ölümünə çoxlu növhələri var. Belə ki, bütün vilayətlərdə mərufdur, mütriblər onu “Moğların ağlayışı” hesab edirlər, bu sözün üç min ildən çox yaşı var” (Nəzərzadə 2005: 166).

Abidus müsibətləri (Misir): Bu ayın hər il Misrin ən müqəddəsə yerində ifa olunur, “Ozirisin yenidən doğulması simvoludur. Ozirisin yeraltı dünya ilə ilgisi var, onun bədəni Nil çayına buraxıldı, sonra isə paxıl qardaşı Set onu parçalayıb yer üzərinə dağıtdı. Ancaq Oziris yenidən varlıq tapdı. Bu yenidən doğulma, Nil dərəsinin hasilı toprağında buğdanın çıxıb dirçəlmə prosesinin simvoludur. Ölənlərin davəri kimi Ozirisin əlində bir əsa və bir orax var, bunlar onun iqtidar və hakimiyyətinin simvoludur” (Mitford 2015: 138).

Ortaq ünsürlər:

Təfsili qeyd olunan bu dram ayinləri iki baxışdan tutuşdurmaq olar:

A. Möhtəva və iç qurum:

1. Şəhid olunan ünsür: Deyilən ayinlərdə baş xarakter, ya ona yaxın olan xarakter öldürülür. Oziris qardaşı Set, “Ram himasəsi”ndə isə Sita Ramın əlilə, Siyavəş Gərsivəzin əlilə, Dumuz İnnanın əlilə, Diyonizos Həranın əmri və Titanın əlilə, İmam Hüseyn (ə) Yezid ibn Muaviyənin əmri və Şimr ibn Ziljoşənin əlilə öldürülüb şəhadətə çatırlar.

2. Doğub törəmə, ölüm və yenidən dirilmə: Deyilən ayinlərdə baş mövzu ölüm və yenidən dirilməkdir. Bu yenidən dirilmə gahdan öc alan uşaq kimi (misal üçün, Keyxosrov Siyavəşin intiqamını alır, Muxtar isə İmam Hüseynin (ə) intiqamını almaq istəmişdir), gahdan da Sita və Dumuzi kimi şəhid olmuş ünsürün qanından bir göyərtili qəlibində dirçəlir. Ya da Diyunizus və Oziris kimi yenidən bir başqa qəlibdə yaşayış başlama. Bu ayinlər gahdan şənlik, bəzən isə yas, əza kimi ifa olunmuş.

3. Bu ayinlərdə olayların sürəsində paxıllığın rolu: Qeyd olunan ayinlərdə insani huyların ən çirkinlərindən olan paxıllıq (həsədət) ayinin yaranmasında təməl yer tutmuşdur. Gərsivəz Siyavəşə paxıllıq edir, Ramanın ögey anası Sitaya paxıllıq edir. Diyunizus həsədət əsərində doğulub, onun nəticəsində öldürülür. “İnnana”nın (Su tanrıçası) Dumuzinin yoldaşı, yeraltı dünya mələyinə (öz sevimli bacısı) həsədəti. İmam Hüseyn (ə) (bəni haşem) Yezid ibn Muaviyənin (bəni üməyyə) həsədətinə məruz qalır. Bu macəranın tarixdə kökü var.

A. İcra formu:

1. Dəstə və karvan qəlibində olma: Adı çəkilmiş ayinlərin hamısı dəstə və insan cəmiyyətlərinin iştirakı ilə ifa olunur. Ayin bir başlanğıcdan başlayıb, bir məsiri getdikdən sonra əvvəlki yerinə qayıdıb başa çatır.

2. Kəcavənin olması: Bu ayinlərdə və ifasında ortaqlıq və vəsilə kimi işlənən bir aksasuvər qəlibində kəcavə gəlir. Bu kəcavə qəhrəmanın qutlu və müqəddəs olmasını təmsil edir ki, şəxs onun üstündə yerləşib camahatın çiyinlərində hərəkətdədir.

3. Heykəl, ya da Şəmayil: Bu ayinlərdə mifik xarakter, tanrıça, ya müqəddəs şəxsin heykəli, qolçağı, və ya şəmayili kəcavənin üstünə qoyulur. Bu iş ayinlərin hamısının ortaqlığıdır.

Surud ya növhə oxuma: Bu ayinlərin əsas rüknələrindən birisi növhə, surud, mahnı və ya bir para virdlərd oxunmasıdır. Bu virdlər iştirak etmiş bütün camaat ilə oxunur. İstər şənlik, istər şivənlik mərasimi olsun, bu virdlər oxunur. Dəstənin hamısı birlikdə oxumasının şur və cəzbi mömin tamaşaçıları arasında mənəvi hislərin coşmasına səbəb olub görünməz qüvvələri bir miğnatıs meydanında cəmləyib işə çəkir.

Sonuc:

Sözün gedən ayinlərin ifasında olan ortaqlıqları nəzərə alaraq, bizə belə gəlir ki, coğrafi faktora və milliyyətlərə baxmayaraq insan həmişə sirlili və örtülü olan “ölüm” mövzusu ilə dartsımaqda olub, bu dartsıma o qədər boy atır ki, insan əbədiyyətə, ölməzliyə yetişməyi arzu edir. O öz istəyini mifik dastanlarda və dini inanclarda axtarıb. Buna görə də İmam Hüseynin (ə) təziyəsində zaman dayanır, hər şey mahiyyətini dəyişir və gahdan itirir, bu an biz dərin heyrət-

ləndirici və simvolik bir mövzu ilə rastlaşırıq. Nəzərə gəlir ki, “Şir şəbehi” dramının ifası özündən əvvəl nümunələri ilə paralel formada irəliləyir. Zahirde əzadarlıq İmam Hüseynin (ə) şəhadətinə görə olur, amma bu ayinin hər il təkrar olmasından bəlli olur ki, İmamın (ə) mənəvi və müqəddəs həyatından hikayə edir. Demək, təziyənin “dünyagörüşü yaxşıqla yamanlıq, ölməzlə ölüm, ölümdə hüsur, ölümə qarşı zəfər çalma himasəsinin bədii döyüşüdür. Şəbeh oxumanın məzmunu, yaxşı-pis, xeyr və şər, işıq-zülmət quvvələrinin üzbəüz olmasıdır. Beləliklə, şəbeh oxumanın bir dini sənət kimi sabit forması var. Bu forma bütün məzhəblər və dini sənətlərin hamısında vardır” (Nəzərzadə, 2005:180). Təkrar olunan bu özəllik sadə demək istəsək, ölüm və yeni yaşam, mif dünyasının önəmli özəyidir və bütün xalqların mifik bəhslərində vardır, ancaq dəstə qəlibində ifa olan şüvənlik ayinlərin dram təməli vardır və bunlarda bənzərliklər var. Bu bənzərliklər o qədər çoxdur ki, gahdan adama belə gəlir ki, çeşitli variantlar bir-birindən götürülüb. “Müsibət dramı” bir dəstənin qətlə yetirilmiş bir tanrı Dumuzun düşərgəsinə sarı hərəkət etmək və ona ağlayıb ağı deməkdir. Əzadların başçılığını iki gənc ərəsiz qadın eləyir – Dumuzun anası və bacısı. Belə hesab etmək olar ki, onların yerinə heykəlləri, ya ələm və ya bayraq dəstənin önündə gedir. Onların əvəzinə bir neçə ifaçı mərsiyə oxuyub ağı deyir”. Belə müsibəti vəsf etdikdə ansız təziyə yada düşür. Bu nadir bir paradım ortalıqları və ünsürləri vardır. Bu nişanələrin önəmlisi tanrıça/allahın elçisinə və İmama ağlayıb ağı deməkdir, o öz şəhadəti ilə nəzmi dünyaya qaytarır. Başqa nümadlardan biri ağlamaqdır, “səadət ağlamaqdadır, sızlamaq bərəkət gətirər, yoxsa heç nə yoxdur!” Ağlamaq yağışı yamsılamaq kimi göyərmək mənasındadır” (Səmini 2008: 51). İcra və möhtəvada olan ortaqlıqları nəzərdə tutmaqla nəzərə gəlir ki, “Suge Siyavəş” kimi arxaik ayinlər təziyə mərasiminə, özəlliklə də “Şir şəbehi”nə dərin təsir göstərmişdir. Arxaik inancları və mifik təfəkkürün buraxdığı izləri bu ayində və onun ifasında işlədilən ünsürlərdə aydınca görmək olar.

QAYNAQLAR

- (koleyni, Şeyx)-کليني، شيخ- اصول الكافي- انتشارات دارالکتب اسلاميه - ج 1- چاپ دوم- تهران- 1983.
- (Mustafa, Sirus)مصطفی، سیروس- منتشا- انتشارات سوره مهر- چاپ اول- تهران- 2014.
- (Mitford, Miranda)میتفورد، میراندا بروس- انصاری، معصومه/بشیرپور، حبیب - دایره المعارف مصور نمادها- نشر سایان-تهران- 2015.
- (Çivaliyer, Qerberan)شوالیه/گربران- فضایی، سودابه-فرهنگ نمادها- ج 4-انتشارات جیحون-تهران- 2006.
- (Zülfəqari, Həsən)ذوالفقاری، حسن-باورهای عامیانه مردم ایران- نشر چشمه-تهران- 2015.
- (Əzimpur, Pəpək)عظیم پور، پوپک- فرهنگ عروسک ها و نمایش های عروسکی آیینی و سنتی ایران- انتشارات نمایش-تهران- 2010.
- (Bahar, Mehrdad)بهار، مهرداد-از اسطوره تا تاریخ - نشر چشمه-تهران- 2008.
- (Səmini, Nəğmə)سَمینی، نغمه-تماشاخانه اساطیر- نشر نی-تهران- 2008.
- (Beyzai, Bəhram)بیضایی، بهرام- نمایش در ایران- انتشارات روشنگران- چاپ دوم- تهران- 2000.
- (Durant, Vil)دوران، ویل-شادروان، عباس-تاریخ تئاتر به روایت ویل دوران- انتشارات علمی فرهنگی- تهران- 1997.
- (Bırakət, Oskar)براکت، اسکار-آزادی و، هوشنگ-تاریخ تئاتر جهان-انتشارات مروارید- 2005.
- (Zarrilli, Filip)زارلی، فیلیپ بی- نصراله زاده، مهدی-تاریخ های تئاتر-نشر بیدگل-تهران- 2010.
- (Nazerzadə kirmani, Fərhad)ناظرزاده کرمانی، فرهاد-درآمدی بر نمایشنامه شناسی-انتشارات سمت- تهران- 2005.
- (Əjənd, Yəqub)آژند، یعقوب- نمایش در دوره صفوی-فرهنگستان هنر-تهران- 2005.
- (Bern, Lusilla)برن، لوسیلا-مخبر، عباس-اسطوره های یونانی-نشر مرکز تهران- 2002.
- (Vesta Sərxoş, Kertis)کرتیس، وستا سرخوش-مخبر، عباس-اسطوره های ایرانی- نشر مرکز-تهران- 1997.
- (Hənrita, Məkkal)هنریتا، مک کال، هنریتا-مخبر، عباس-اسطوره های بین النهرین-نشر مرکز تهران- 2000.
- (Ana el, Dalapikola)دالاپیکولا، آنا ال- مخبر، عباس-اسطوره های هندی- نشر مرکز تهران- 2006.
- (Əmirqasimi, Minu)امیرقاسمی، مینو/حاجیلو، فتانه- نشانه های مناسک گذر-انتشارات ستوده-تبریز- 2011.

- (Çelkoveski, Piter) چلکوسکی، پیتر-حاتمی، داود-تعزیه: آیین و نمایش در ایران-انتشارات سمت-تهران- 2005.
- (Nəzərzadə, Rəsul) نظرزاده، رسول- تن پوشی از آینه-انتشارات روشنگران-تهران-2005.
- (Sobhani, Jəfər) سبحانی، جعفر- فروغ ابدیت- ج 1- موسسه تعلیماتی و تحقیقاتی امام صادق (ع)- قم-1970.
- (Dərgilər) نشریات:
- (Rəhimli, İlham) رحیملی، الهام و دیگران- شبیه خوانی گنجینه نمایشهای ایرانی (مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تعزیه)-انتشارات یازدهمین جشنواره تئاتر فجر- تهران-1991.
- (Mustafa, Sirus) مصطفی، سیروس و دیگران- کتاب تئاتر افراز- شماره یک- نشر افراز- تهران-2009.
- (Əmini, Cavad) امینی، جواد و دیگران- شبیه خوانی گنجینه نمایشهای ایرانی (مجموعه مقالات سمینار پژوهشی تعزیه)-انتشارات یازدهمین جشنواره تئاتر فجر- تهران-1991.
- (Basti, Zəhra) باستی، زهرا و دیگران- باز مانده های آیین کهن در آداب و رسوم امروزین- کتاب ماه هنر - شماره 27 و 28 - تهران- 2000.
- (Xocəstə, Fəramərz) خجسته، فرامرز/حسنى جلیلیان، محمدرضا و دیگران-مجله تاریخ ادبیات-دانشگاه شهید بهشتی-شماره 64/3- تهران-2011.



“Şir şəbehi”ndən görüntülər

AĞBABA BÖLGƏSİNDƏ KEÇİRİLƏN XALQ OYUNLARI VƏ MEYDAN TAMAŞALARI

Tacir Səməmi (Qurbanov)

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, Aşıq yaradıcılığı şöbəsi, tacir1956@mail.ru

FOLK GAMES AND SQUARE PERFORMANCES IN AGHBABA REGION

Summary

Most holidays in Aghbaba region were held in Novruz holiday. The games such as “Jut-jut, jutnen-ekə” (Jute-jute, jute and grown-up), “Gush-gush”(“Bird-bird), “Koruk duzeltme” (“Bellows making”), “Yaylıgalti”, “Papagalti” and square performances such as “Maral bezeme” (“Deer decoration”), “Deve bezeme” (“Camel decoration”) and rope-walker’s dancing on the rope were very interesting. If the rope-walker played on the rope the liar of the rope-walker imitated him, wore the inverted sheepskin, turned a somersault in front of rich men, got the present from them and if someone didn’t give a present he told such funny things to those that they left the place because of shy. “Jut-jut”, jutnen-ekə”, “Yaylıgalti” and “Papagalti” have in common with one another. They deal with the intentions. Of course, keeping faith in Novruz holidays and belief to it deals with its holiness from ancient times. Among them “Gush-gush” deals with the seasons of the year and “Koruk duzeltme” deals with the coming of spring. The square performances such as “Deve bezeme” (“Camel decoration”) were hold in most villages of Aghbaba region, especially in Khozu, Gonchali, Garanamaz, Gulluje. The camel, camel-breeder, the man who wears woman dress and sitting in the back of a camel participated in this performance. Camel-breeder had a long mustache and he had a whip in his hand. He often commended to the camel: sleep my camel, play my camel and so on. For example, Alasgar, Bigli Veysel, Galandar muellim (The grandson of Childirri Ashug Shenlik) participated in “Deve bezeme” (“Camel decoration”) in Khozu. Though the eyes of the camel were made from glass, his body were made with the help of three men. If he camel slept in front of any camel-breeder the present was given to that camel-breeder.

Kandirbaz Ali (Rope-walker Ali) (The village of Sinig) and Abdulla baba, (The village of Garachanta) the liar of the rope-walker were famous in Aghbaba. Though the games and square performances reflected the belief and faiths dealing with the Novruz holiday they had in common with Islamic values in subsequent periods and they were not forgotten.

Key words: *Aghbaba, camel-breeder, the liar of the rope-walker, rope-dancer, Novruz holiday, bellows, camel, deer.*

Giriş

Ağbaba bölgəsində Novruz bayramı mərasimlərində “Cüt, cüt, cütnən əkə”, “Quş-quş”, “Yaylıqalti”, “Papaqalti”, “Körük düzəltmə” oyunları, “Maral bəzəmə”, “Dəvə bəzəmə” və kəndirbazın ip üstündə gəzməsi tamaşaları geniş yayılmışdı. Bu adı çəkilən oyunlardan “Cüt, cüt, cütnən əkə”, “Quş-quş” və “Körük düzəltmə” oyunlarına Göyçə mahalında da rastlanırdı. Bahar bayamında keçirilən çoxsaylı oyunlar və meydan tamaşaları Novruzun əskiliyi və qədimliyini göstərir. Bəllidir ki, yaz əski insanın həyatında həmişə başlıca rol oynamışdır (Seyidov 1990: 6).

“Cüt, cüt, cütnən əkə” oyununda yeddi subay oğlan iştirak edirdi. Ya altı yerdə bir birinin yanında olmaqla altı yerə, hər yerə yeddi daş qoyur, ya da o qədər də dərin olmayan altı libə, yəni kiçik çala qazırdılar. Hər libəyə yeddi kiçik daş qoyulurdu. Libələrə ancaq iki barmaq sığmalı idi. Adətə görə, hər bir oğlan ürəyində sevdiyi qızın adını tutub

Cüt, cüt , cütnən əkə,

Mələk keçi, mən təkəcə-

beytini deyib qurtarana qədər bu altı yerdən daş götürməli idi. Kim daha çox daş götürə bilsə, o qalib sayılırdı (Həsən). Gördüyümüz kimi, bu oyun daha çox niyyətlə bağlı idi. Maraqlıdır ki, oyunda hər bir oyuncu tərəfindən təkrarlanan beyt təsadüfən yaranmayıb. Öncə

qeyd edək ki, burada birinci misra (“Cüt, cüt, cütnən əkə”) qeyri-müəyyən kimi verilsə də, ikinci misra (“Məkək keçi, mən təkəcə”) birincini açmağa kömək edir. Yəni burada “Məkək keçi, mən təkəcə” ifadəsi qızla oğlanın qarşılıqlı məhəbbətindən xəbər verir. Əlbəttə, burada Mələk ümumi halda işlənir, çünki hər bir subay oğlan ürəyində öz sevgilisinin adını tutub bu oyuna qatılmışdır. Bəs onda birinci misrada (“Cüt, cüt, cütnən əkə”) nədən söhbət gedir? Öncə qeyd edək ki, burada üç cüt və bir “əkədən”(təkdən) söhbət gedir. Bu, cəmi yeddi edir. Bəs bu cütlər kimlərdir? Zənnimizcə, birinci cüt bəyin sağdıışı və soldışı, ikinci cüt gəlinin sağdıışı və soldışı, üçüncü cüt bəylə gəlin, “əkə” isə yengədir. Ağbabada “əkə” el arasında “böyük” anlamında işlənirdi. Buradan aydın olur ki, oğlan özünün təzə bəy, sevgilisinin gəlin olmasını istəyir. Qeyd edək ki, bu oyun Volqaboyu türklərinin Sabantuy və ya “Sərin toyu”na (yaz işləri ilə bağlı bayramdır) oxşayır. Bu musiqili-dramatik tamaşada yerinə yetirilən adətlərdən biri də gənclərin bir-birinə könül açmasıdır (Xəlil 2012: 42). “Cüt, cüt, cütnən əkə” oyunu Füzuli rayonunda rastlanan “Cəhribəyimlə də səsləşir. ”Həmin mahnı-rəqsədə (yazın başlanması günlərində ifa olunur) ailə qurmaq, toy mərasimi və adəti bu günə qədər özünü göstərir. “Cəhribəyim”də qızlar adətən toyun bir nov “tamaşası”nı verirlər. Burada gəlinin, bəyin, sağdışın, soldışın, hətta yengənin “rolları” iştirakçılar arasında bölünür (Seyidov 1983: 67). Zənnimizcə, “Cüt, cüt, cütnən əkə” oyununda qızın “keçi” kimi verilməsi yaz bayramı ilə ilişkilidir. M.Seyidov yazır: “Keçinin yazın rəmzi olması, onu həm də qadın başlanğıcını təmsil etməsinə gətirib çıxarmışdır. Belə bir mifoloji inam normal şəkildə azərbaycanlılarda da olmuş və hətta XVI əsrdə rəssamlar həmin inamla əlaqədar icra olunan mərasimin bəzi epizodlarının şəklini də çəkmişlər” (Seyidov 1983: 113). Adamın keçi obarzında görünməsi “Kosa-kosa” oyunlarının birində də rast gəlinir (AFA 2015: 261).

“Quş-quş” oyununda iki dəstə iştirak edir. Hər dəstədə üç adam olur. Püşklə oyuna başlayırlar. Püşk kimə düşsə, o dəstə dairənin kənarında, o biri dəstə dairənin içində durur. Dairənin kənarında duran üç nəfərdən cəld olanın əlində qayış hazır dayanır ki, dairədən ayağını kənara qoyanları dərhal qamçılısın. Kənardakı duran dəstənin ikinci nəfərinə qələndər deyilir. O, dairənin içindəkilərə sual verir. Sualın düzgün və ya səhv olduğunu üçüncü nəfər müəyyən edərək ikinciyə həmişə “qələndər, a qələndər” – deyər müraciət edir. Adətən üçüncü şəxs “yalan deyir” deyən kimi birinci əlində qayış tutan oyunçu ayağını dairədən kənara çıxaran ikinci dəstənin adamlarını qayışla döyməyə başlayır. Bu oyunda quşların nisbətən xarakterik əlamətləri belə təsvir olunur: “Dimdiyəsi (dimdiyi) bir belə, qanadları bir belə, ayaqları bir belə, tükləri, lələkləri bir belə... Bu hansı quşdur?” Adətən burada sığırçın, qarğa, leylək və durna kimi quşların tapılması tələb olunur. Sadəcə bu adı çəkilən quşlar oyunda iştirak edən adamların ustalıqından asılı olaraq dəyişik sifətlərlə elə verilir ki, onun hansı quş olduğunu dəqiqləşdirmək asan olmasın (Abdulla). Bu oyunda dörd quşun önəm daşması səbəbsiz deyil. Sığırçın yazı, qarğa qışı, leylək yayı, durna payızı təmsil edir. Deməli, bu oyun ilin dörd fəslə ilə bağlıdır. Bunu martın əvvəllərində on gün ərzində başlayan “quş boranları” (sığırçının, qarğanın, leyləyin və durnanın boranı) da göstərir, yəni hər boran kəsən kimi həmin quş gözə dəyir. Axırncı “quş boranı”nda deyirlər: “Səkkizə qalmaz, doqquza gəlməz”. Yəni durna gecə gələr (Ağbaba folkloru 2003: 28). Maraqlıdır ki, mart ayının özü də yazın ilk ayı olmağından əlavə, el arasında “ağlayan-gülən ay” kimi tanınıb. Əfsanəyə görə, aylara gün paylananda marta az gün düşdüyündən bu ağlayınca hər ay buna bir neçə gün verib. Buna görə də mart ayında başqa fəsillərə oxşarlıqlar var (Xəstə Zərnişan).

“Yaylıqaltı” oyununda yeddi ərgən qız iştirak edir. Ortaya yeddi yaylıq qoyulur. Onların birinin altına qızıl üzük gizlədilir. Onu tapan qız bəxtli hesab olunur. Eynilə “Papaqaltı” oyunu da belədir. Sadəcə burada yeddi ərgən oğlan iştirak edir. Ortağa yeddi papaq, bunlardan birinin altına qızıl üzük qoyulur. Burada da üzüyü tapan oğlan bəxtli hesab olunur (Ağbaba folkloru 2003: 36-37). Gördüyümüz kimi, hər iki oyun Novruz mərasimlərində niyyətlə bağlıdır.

“Körük düzəltmə” oyunu adətən axırncı çərşənbədə keçirilirdi. Bu vaxt bunu keçirmək üçün cavan, təcrübəsiz bir cavandan istifadə edirdilər, daha doğrusu, onu “körük” düzəldirdilər. Yəni oğlanı arxası üstə uzadıb bir çomağı onun sağ ayağının balağından keçirib çiyinə qədər uzadır, bir çomağı da eynilə sol ayağının balağından sol çiyinə qədər qoyurdular. Bir çomaq isə onun sağ qolundan keçirilib sol qoluna gətirilirdi. Bu üç çomaq oğlanı yerindən tərpnəməyə belə qoymurdu. Bu vaxt adamlardan biri deyirdi: “İndi bu körüyə bir baxaq görək bir yerindən hava-zad vermir ki”. Oğlanı onlardan bir başqası tərpnəyə deyirdi: “Bu körük yaxşı deyil, bir yerindən hava verir”. Dərhal üçüncü adam əlində hazır saxladığı torpağı oğlanın ağına sürüb deyirdi: “Hava gələn yeri tutduq, daha bu körüyə zaval yoxdu”. Bundan sonra “körük ” rolunu oynayan oğlanın üstündəki çomaqlar çıxarıldı, onun qoluna girib könlünü alır, ona bahalı hədiyyə verirdilər (Mahmud).

Novruz mərasimlərində kəndirbazın ip üstə oynaması, müxtəlif mürəkkəb hərəkətlər etməsi olduqca maraqlı idi. Yerdə onu kəndirbazın yalançısı deyilən olduqca məzəli bir orta yaşlı kişi təmsil edirdi, daha doğrusu, o, kəndirbazı təqlid etməklə adamları güldürürdü. Kəndirbazın yalançısı kürkü tərsinə geyib, onun üstünə yumurta qabığını tökər, başına keçə papaq qoyardı. Adətən Ağbabada kəndirbazın yalançısı rolunu orta yaşlı, baməzə kişilər (Abdulla, Əziz və b.) oynayırdılar. Kəndirbazın yalançısı varlı-hallı adamların qabağında mayallaq açıb ondan nəmər istəyirdi. Məsələn, o deyirdi: “Bad gəlib, canımıza ataş-od gəlib, ağızımıza dad gəlib. Bu gələnə nəzərə al, əlini cibinə sal”. Əsilində kəndirbazın dediyi sözlər, yəni canlara od-atəşin, ağızlara dadın gələməsi yazın gəlişi ilə əlaqədardır. Eyni zamanda bu həmin deyimdə “gələn” kim də ifadə olunmuşdur. Bir sözlə, kəndirbazın yalançısı yazın gəldiyini müjdə verdiyinə görə ona nəmər verirlər. Onun kürkü tərsinə geyməsi, mayallaq açması və digər məzəli hərəkətləri də yaz bayramı ilə sıx bağlıdır. Kəndirbazın kürkü tərsinə geyməsi onun vaxtının keçməsinə, yəni qışın vədəsinin tamam olduğunu göstərməkdir. Bu məzəli adamın gülməli hərəkətləri də adamların yaxşıca gülüb əylənməsi üçündür, çünki yaz gəlib. Bunu hər kəs sevinclə, deyib-gülməklə qarşılmalıdır – adamlar bunu belə düşünürdülər. Çünki türklər yaz çətin və uzun qışdan, soyuqdan və mərhumiyyətdən qurtuluş, xilas və azadlıq kimi baxırdılar (Xəlil 2012: 6). Əgər kimsə kəndirbazın yalançısına nəmər verməsə, o, elə söz deyər ki, bu söz həmin adamın yeddi qatından keçərdi. Təbii ki, həmin adam məclisi tərks etməli idi, ancaq belə adam az təsadüf olunurdu. Göründüyü kimi, kəndirbaz burada keçid rolunu oynayır, boz qurd türkləri dağ keçidi ilə apardığı kimi sanki kəndirbaz da bozqurdun funksiyasını yerinə yetirir, nazik ip dar keçidi əks etdirir (Xəlil 2012: 39).

Qeyd edək ki, Ağbabada el arasında kəndirbazlığın da adamlara vergi kimi verilməsi yayılmışdı. Yaşlıların dediklərinə görə, Ağbaba aşıq mühitinə mənsub el sənətkarlarından Sınıqlı Kəndirbaz Alıya vergi verilibmiş (İmam). Bu məsələ “Sarının dastanı”nda daha ətraflı verilib (Orucoğlu 2002: 91).

Novruz mərasimlərində “Maral bəzəmə” və “Dəvə bəzəmə” xüsusilə diqqəti cəlb edirdi. Hər iki tamaşada, yəni bəzəmə işində üç nəfər iştirak edir, “maral”ın və “dəvə”nin gözləri şüşədən hazırlanır, palazın içinə üç nəfər girir, “maral ” və “dəvə” olub hərəkət edir, oynayırdılar (Hidayət). Məsələn, Ağbaba bölgəsinin Xozu kəndində həmişə “dəvəçi” Bıqlı Veysəl olar, “Dəvə bəzəmə”də Ələsgər və Qələndər müəllim iştirak edərtilər (Nəsib). “Dəvəçi” bir əlində şallaq, bir əlində “dəvə”nin ofsarı meydana daxil olardı. O, “dəvəm, yat” – deyincə “dəvə” yerə yatar, şallağı şaqquldadıb “dəvəm, oyna” – deyən kimi “dəvə” oynamağa başlayırdı. “Dəvəçi” imkanlı adamların qarşısında durub deyər: “Gəldik xeyirə, bar-bərəkət gələcək deyən, ay olsun bəxtiniz yeyin, əlinizi cibinizə salın, bir şey verin. “O saat “dəvəçi”yə nəmər verilər. “Dəvə”nin belində həmişə arvad paltar geymiş bir kişi oturardı, o, “dəvəçi”ni təqlid edər, “dəvə” yerə yatan kimi düşüb rəqs etməyə başlayardı, məzəli hərəkətləri ilə tamaşaçıları güldürər, varlı-halla adamlara yaxınlaşıb deyər: “Ağırlıq getdi, yüngüllük gəldi, canımız da dincəldi. Bəs mənə nəməri kimi verəcək”. O, nəmər toplayandan sonra yenə oynamağa başlayardı (Nəsib). Təbii ki, istər “Dəvə bəzəmə”, istərsə də “Maral bəzəmə” kimi

meydan tamaşaları dədə-babalarımızın əski dünyagörüşləri ilə əlaqədar yaranmışdır. R.Əlizadə yazır: “Maral obrazının sakral çizgiləri onun sakral kosmosla başlanğıcını göstərir. Bu obraz mifoloji təsəvvürlərin transformasiyası zəminində müxtəlif şəkillərə düşmüş və folklor mətnlərində xilaskarlıq, ov hamisinin rəmzi kimi əksini tapıb” (Əlizadə 2008: 124). Əlbəttə, burada dəvə obrazı da maldarlıq məşğuliyyəti ilə bağlı olub atalarımızın nəzərində susuzluğa davamlılığı, ağır yük götürməyinə görə fərqlənən canlı kimi dəyərləndirilmişdir.

Ağbaba bölgəsində Novruz mərasimlərində rastlanan oyunlarda (“Cüt, cüt, cütnən əkə”, “Yaylıqaltı”, “Papaqaltı”) işlənən yeddi rəqəmi də uğurlu say olduğu üçün işlənmişdir. Çünki üç, yeddi, qırx sayları Azərbaycan folklorunda, o cümlədən xalq nağıllarında “uğurlu saylar” hesab olunur (Əliyev 1999: 87).

Ağbaba bölgəsində də Novruz mərasimlərində əski inam və etiqadlarla səsləşən oyunlar və meydan tamaşaları bahar bayramını, Novruzunu əks etdirsə də, bu bayram islamı qəbul edəndən sonra “qırmızı bayram” kimi el arasında tanınmışdır. Novruzun “qırmızı bayram” adlanması rəng simvolikası ilə bağlıdır. Bu simvolikaya görə Novruz- “Qırmızı bayram”, “Ramazan” “Qara bayram”dır (Xəlil 2012: 30).

Qaynaqlar:

1. Seyidov, M. (1990). Yaz bayramı. Bakı: Gənclik
2. Söyləyəni: Həsən baba, 101 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Güllücə kəndi).
3. Xəlil A. (2012). Türk xalqlarının yaz bayramları və Novruz. Bakı: Elm və təhsil
4. Seyidov M. (1983). Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. Bakı: Yazıçı
5. Azərbaycan folkloru antologiyası. (2015). Bakı: Çıraq.
6. Söyləyəni: Abdulla baba, 86 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Təzə İbiş kəndi).
7. Ağbaba folkloru (VIII kitab) (Tərtib edənlər: H.İsmayılov, T. Qurbanov). (2003). Bakı: Səda
8. Söyləyəni: Xəstə Zərnişan, 80 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Təzə İbiş kəndi).
9. Söyləyəni: Mahmud baba (Ağbaba bölgəsi, Təzə İbiş kəndi).
10. Söyləyəni: İman baba, 90 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Çivinli kəndi).
11. Orucoğlu S. (2002). Ağbabadan mağar köçdü. Bakı: Araz
12. Söyləyəni: Hidayət baba, 85 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Xozu kəndi).
13. Söyləyəni: Nəsib baba, 84 yaşında (Ağbaba bölgəsi, Xozu kəndi).
14. Əlizadə R. (2008). Azərbaycan folklorunda təbiət kultları. Bakı: Nurlan
15. Əliyev O. (1999). Azərbaycan nağıllarının təsnifatı və janr xüsusiyyətləri. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VIII kitab. (1999). Bakı: Səda

XALQ OYUNLARININ MƏNŞƏYİ HAQQINDA

Tahir ORUCOV

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
AMEA Folklor İnstitutunun aparıcı elmi işçisi, tahiroruclu@gmail.com*

ABOUT THE ORIGIN OF FOLK GAMES

Summary

Folk games are one of the genres of Azerbaijani oral literature which has an ancient history. From ancient times Azerbaijan was the land of rich national folk games. The origin of these games have a long history and they preserved the traditions, national features, ethnography of nation.

In the article a significant role of folk games is emphasized which has a special importance in the national culture history of Azerbaijan nation in the stage of development to civilization. It is noted that, with the formation of primitive people their games transformed from simple form to complex form. Here also the thoughts and considerations are given of Russian, Turkish and European researchers, scientists about the folk games, their roots, origins.

Key words: *folk games, root, origin, genesis, Y.Heyzinga, E.Taylor, Y.A.Pokrovski, V.N.Basilov, G.R.Snesarev, Sh. Elchin, R.Sevengil, A.Jaferoglu and so on.*

О ПРОИСХОЖДЕНИИ НАРОДНЫХ ИГР

Резюме

Народные игры – это один из древних исторических жанров устного народного творчества Азербайджана. Азербайджан с древних пор является родиной богатых народных игр. Корни, происхождение и история распространенных здесь народных игр глубоко древние. Кроме того, в разные периоды эти игры смогли увековечить традиции, национальные особенности и этнографию народа.

В статье отмечается важная роль на этапах развития цивилизации народных игр, имеющих особое значение в истории национальной культуры азербайджанского народа. Следует отметить, что в связи с развитием первобытного человека, формы их игр тоже изменяются от простого к сложному. В то же время в настоящей статье широко уделяется место мнениям русских, турецких и европейских исследователей-ученых о корнях, происхождении народных игр.

Ключевые слова: *народные игры, корень, происхождение, генезис, Й.Хейзинга, Э.Тейлор, Я. А. Покровский, В. Н. Басилов, Г. Р. Снесарев, Ш. Эльчина Р. Севенгиль, А. Джафароглу и т.д.*

İctimai həyatın və mədəniyyətin ayrı-ayrı sahələrində, eləcə də şifahi xalq ədəbiyyatında olan müxtəlif dəyişkənliklər qloballaşma şəraitində cəmiyyətdə baş verən hərtərəfli inkişaf dinamikasını göstərir. Bunun da əsas səbəbi bəşəriyyətin öz mövcudluğunun artıq çoxdan başlanmış olan ən yeni dövrünə qədəm qoymasıdır. Qlobal dəyişkənlikləri, onların meydanaçixma qanunauyğunluqlarını, onun cəmiyyətə və insanlara təsirini isə həm milli, həm də qlobal səviyyədə daha aydın hiss etmək olur.

Qədim insanlar hələ danışmağı bacarmadıqları zamanlarda bir-birini müxtəlif mimika və jestlərlə anlamağa çalışmışlar. İbtidai insanlar ov mərasimlərində müxtəlif heyvan dərilərinə bürünərək, onlara bənzəmək yolu ilə ova yaxınlaşa bilmək məharətinə yiyələnmişdilər. Bu da həmin dövrlər üçün ritual səciyyəsi daşımışdır. “Oyun” sözünün mənası Türkiyə türkcəsi və Azərbaycan dili lüğətlərində, demək olar ki, eyni söz və ifadələrlə şərh edilmişdir. “Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti”ndə “oyun” sözü belə mənalandırılır:

1. Əylənmək və vaxt keçirmək üçün bir neçə adam (əsasən, uşaq) arasında icra olunan müxtəlif növlü əyləncə, məşğələ.

2. Müəyyən qayda, üsul və şərtlərlə icra edilən idman məşğələsi, idman növü... Şahmat oyunu. Basketbol oyunu.

3. Rəqs. Oyun havası. Vağzalı oyunu...

4. Hoqqa, kələk, fənd, fırlıdaq, hiylə...

5. Müəyyən rolu oynama, ifa eləmə...(Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti 2006: 542).

Türk Dil Qurumunun çap etdiyi “Türkçe sözlük”də “oyun” sözü haqqında belə məlumat verilir:

1. Vaxt keçirməyə yarayan, müəyyən qaydaları olan əyləncə: Tennis, dama, polad çomaq, balet oyundur.
2. Qumar...
3. Təəccüb doğuran hünər...
4. Teatr və ya kinoda sənətinin rolunu şərh forması.
5. Musiqi ifasında edilən hərəkətlərin bütünü...
6. Səsləndirilmək və ya səhnədə oynanmaq üçün hazırlanmış əsər, təmsil, pyes.
7. Bədən və zehni qabiliyyətləri inkişaf etdirmək məqsədiylə edilən, çevikliyə söykənən hər cür yarışma.
8. Güləşdə rəqibini məğlub üçün edilən cür formalarda çaşdırıcı hərəkət.
9. Tenisdə tərəflərdən birinin müəyyən sayı qazanmasıyla əldə edilən nəticə.
10. Hiylə, nizam, intriqa... (Türkçe Sözlük 2005: 526).

Göründüyü kimi, “oyun” sözünün Türkiyə türkcəsindəki ifadə etdiyi mənalarla Azərbaycan dilindəki ifadə etdiyi mənalar, demək olar ki, eynidir. Deməli, bir zamanlar əyləncə məqsədi ilə edilən oyunlar zaman keçdikcə ictimai həyatda və məişətdə geniş yayılmış, gənclər, yeniyetmələr və uşaqların dərin rəğbətini qazanmışdır.

Qədim yazılı abidələrdən olan "Avesta"ya görə, cəngavərlik, igidlik, pəhləvanlıq, yeniyetmələrin atçapma, güləş, oxatma yarışlarında iştirakının tarixi ən qədim dövrlərə gedib çıxır. İlk dəfə Zərdüşt dininə iman gətirənə “Küştasp” və ya “Avesta”da yazıldığı kimi “Veyştasp” – sürətlə gedən ata və oyunun sahibinə deyilirdi. Hətta Zərdüştün əsl adı "Hənnə" idi ki, bu da "qoca dəvə saxlayan" mənasını verirdi. “Avesta”da qoçaqlıq, güclü olmaq haqqında geniş bəhs edilir. Zərdüştilər bellərinə müqəddəs belbağı bağlayır və ona “koştı” deyirdilər. “Koştı” sonralar “güləş” mənasını daşmışdır. Belbağı at quyruğu tükündən toxunmuş 72 sap ilməkdən ibarət idi. 7-15 yaş arasında olan hər bir zərdüştü 72 sap ilməyi olan belbağını kətan parçadan olan ağ, nazik köynəyinin üstündən belinə bağlayır və onu gündə bir neçə dəfə açır, yenidən bellərinə bağlayırdılar. Zorxanada güləş vaxtı manqalda “üzərlik yandırma” mərasimi zərdüştilərdən qalma adət-ənənədir. Xalq və idman oyunlarının müqəddəsləşdirilməsi də zərdüştiliklə əlaqədardır.

Oyunlar ibtidai insanların formalaşmasında əvəzədməz əməllərdən biri kimi qiymətləndirilir. İbtidai insanlar formalaşdıqca, onların oyunları da sadə formadan mürəkkəb formaya düşmüşdür. Azərbaycan xalq oyunları yarandığı dövrdən xalqın adət-ənənələrini özündə əks etdirmişdir. Qaynaqlardakı məlumatlar göstərir ki, qədim zamanlarda Azərbaycanın ərazisində nizə və ox atmaqla, qılınca oynatmaqla, güləşmə, atçapma, qurşaqtutma və s. ilə məşğul olmuşlar. Buna görə də ilk oyunlar xaoslu hərəkətlər sistemində formalaşmış, sonradan onların müəyyən formaları ibtidai məzmun əhatə etməklə mağara divarlarında, qayaüstü rəsmlər və daş kitabələrdə qorunub saxlanaraq müasir dövrümüzdə gəlib çatmışdır.

Milli xalq oyunları bugünkü Azərbaycan ərazisində müxtəlif qədim tayfaların, o cümlədən türklərin – xəzərlərin, hunların məskunlaşma dövründən başlayıb sonrakı bütün tarixi inkişafı ilə əlaqədar formalaşma mərhələsi keçmişdir. Bu gün də bir sıra qədim qaya rəsmlərində, habelə Qobustan, Gəmiqaya və s. yerlərdə ilkin xalq oyunlarının müəyyən izləri vardır.

Xalq oyunlarının yaranma və inkişafının ilk mərhələsi rəqslər sistemində sinkretik səciyyə daşmış, yəni insanlar arasında ilk ünsiyyət və informasiya rolunu oynamışdır. Bu baxımdan rəqslərin erkən, ibtidai nümunələrini özündə qoruyub saxlayan daş kitabələrin oxunması bu gün sivilizasiya dəyərlərini qəbul edib onlara doğru inkişaf etmiş xalqların mədəni və mənəvi dəyərlərinin etnoloji istiqamətlərini öyrənməyə imkan verir. Bu gün ibtidai dövr insanının məişəti, həyat tərzi, qədim təsəvvürləri haqqında qismən məlumat əldə etmək üçün bir çox abidələr, o cümlədən Qobustan, Çin qaya rəsmləri və s. dəyərli mənbələr hesab olunur.

Azərbaycan xalq milli oyunları əcdadlarımızın həyatının çox müxtəlif inkişaf mərhələlərini, ilkin həyat şəraitini, görüş və etiqadlarını, mərasimlərini əks etdirir. Xalq oyunları ən qədim dövrlərdən məişət həyatını, əyləncə dünyasını əks etdirmək baxımından da maraq doğurur.

Azərbaycan xalq oyunları barədə məlumatlar bizə, bir sıra əski mənbələrdə gəlib çatmışdır. Xalq oyunları haqqında ilk və ən mükəmməl məlumat Mahmud Kaşğarının "Divanül-lüğət it-türk" əsərində öz əksini tapmışdır. "Divanü lüğət-it-türk"də oyunlar barədə müəyyən etnoqrafik məlumatlarla yanaşı, xalq arasında yayılmış "Təpik", "Ötüş", "Buynuz-buynuz", "Ötüş", "Çərpələng", "Munquz-munquz", "Qaraqanı", "Əbə-əbə", "Köç" və s. oyunlar barədə və onların özünəməxsus xüsusiyyətləri haqqında ilk məlumatlar verilmişdir (Kaşqari 1991: 386- 481; Kaşqari 1961: 243-363).

Xalq oyunları, bütövlükdə xalqın oyun-tamaşa mədəniyyətinə dair məlumatlara bir sıra qədim mənbələrdə də rast gəlmək mümkündür. Belə ki, IX-X əsrlərdə yaşamış Yaxın Şərq alimlərindən Kəsrəvi, Səalabi və Əl-Biruninin, XII əsrdə isə dahi Azər-baycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində də xalqımızın islamiyyətdən əvvəlki mərasim şənlikləri, oyunları, eləcə də onların mənşəyi və məzmunu barədə müəyyən məlumatlar vardır. Xalq oyunları haqqında məlumatlara həmçinin nağıl və dastanlarımızda, eləcə də, Avropa və Asiya səyyahlarının əsərlərində, memuar və gündəliklərində, onların Azərbaycana səfər təəssüratları barədə xatirələrində də rast gəlmək olar. Orta əsrlərdə bir sıra Azərbaycan, eləcə də Yaxın Şərq rəssamlarının miniatürələrində də bəzi xalq oyunlarının təsvirlərinə təsadüf edilir (Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr 2005: 10-11).

Azərbaycan xalq oyunları çox erkən yaranma və yayılma tarixinə malikdir. Hələ orta əsrlərdə Azərbaycana gələn səyyahlar: Övliya Çələbi, Cozefa Barbara və başqaları bir çox Azərbaycan xalq oyunlarını – "Hoqqabaz", "Qurd oyunu" kimi oyunların canlı tamaşaçısı olmuş, bu xalq oyunlarına necə məftunluqla tamaşa etdiklərini yazırlar. Orta əsrlərə məxsus müxtəlif mənbələr, xüsusilə minatürələr, divar rəsmləri, yazılı mənbələrdə, mənəvi və epik əsərlərdə çovkan, çəpək, kəndirbaz oyunları, qurd oyunu, pəsdəş, sonralar meydan tamaşalarında rast gəldiyimiz digər bir sıra başqa oyunlara təsadüf olunur. Orta əsr mənbələrində bir sıra otüstü və atüstü oyunlar türk xalqlarına məxsus erkən oyun tipləri sonralar müxtəlif səbəblərdən Avropa ölkələrinə gedib çıxmışdır.

Xalq oyunları mərasim kontekstində, müxtəlif ayin və etiqadlarla yanaşı meydana gəlmişdir. Dünyanın ən qədim elmi qaynaqlarında türk dilində işlənən "oyun", "ayin" sözlərinə rast gəlinir. "Oyun" sözü bu günümüzdə transfer olunduqda "tamaşa", "ayin" sözü isə "mərasim", "ritual" anlamına gəlir. Azərbaycan xalqının kulturoloji düşüncəsində xüsusi yeri olan oyun – tamaşa mədəniyyətinin bir çox erkən modelləri ağız ədəbiyyatı ənənələri çevrəsində yaranıb inkişaf etmişdir.

Yohan Heyzinqa "Homo Ludeks" ("Oynayan insan") kitabında oyun fenomeni, onun anlayış və funksiyasını təhlil edərək göstərir ki, "oyun mədəniyyətdən qədimdir." Onun qənaətinə görə oynamaq meyli yalnız insanlara deyil, heyvanlar aləminə də xas olan bir daxili tələbatdır. Əsatirlər, mərasimlər, ayinlər daha sonralar yaranmışdır (Хейзинга 1997: 60).

Görkəmli ingilis etnoqrafı və kulturoloqu E.Teylor özünün məşhur "İbtidai mədəniyyət" əsərində yazırdı ki, oyunların əksəriyyəti zəruri həyatı işlərin məzhəkəli təzahürü kimi özünü büruzə verir...Oyun və əyləncələr xalqın düşüncə tərzini, arzu və istəklərini əks etdirməklə, təbiətlə mübarizədə formalaşmış, inkişaf edərək yeni-yeni çalarla zənginləşmiş, zamanın tələbinə uyğun surətdə mütəmadi olaraq yeniləri yaranmışdır (Тайлор 1989: 218).

Oyunun mənşəyi, genezisi haqqında rus tədqiqatçısı Y.A.Pokrovski də qiymətli fikirlər söyləmiş, "oyun" termininin etimoloji izahını da vermişdir. O, göstərmişdir ki, bütün Avropa dillərində "oyun" sözü bir tərəfdən ağır zəhmətə iddia tələb etməyən insan fəaliyyətinin əhatə dairəsinin genişliyini, digər tərəfdən isə "insanlara həzz və sevinc bəxş etməyi bildirir. Tədqiqatçı qeyd edir ki, "oyun vasitəsilə uşaq az-az xarici aləmlə ünsiyyətə girir" (Покровский 1987: 3).

Digər rus tədqiqatçısı Q.V.Plexanov zəngin etnoqrafik materiallara əsaslanaraq, oyunun əmək və incəsənətin mənbəyi olması haqqında təsəvvürləri təkzib etmişdir. Onun fikrincə, ibtidai icma cəmiyyətində incəsənət insanın əmək fəaliyyəti və məişəti ilə şərtlənir və əvvəlcədən ictimai xarakter daşıyır (Плеханов 1923: 310). “Oyun” istilahı ilə bağlı maraqlı fikirlərdən biri də rus tədqiqatçısı V.N.Basilova məxsusdur. Müəllif “Orta Asiya şamançılığının iki variantı” adlı yazısında “oyun” sözünün rəqslə bağlı məzmununun əsas olduğunu vurğulayır və belə yazır: “Qazaxlar, qırğızlar, türkmənlər və özbəklərin də bir qismi şamanın qamlıq etməsini “oyun” – rəqs sözü ilə bağlayırlar. Lakin şamanın ritual (mərasimi) davranışları həmin bu ada uyğun gəlir. Şamanın elədikləri qətiyyətlə oyun- rərs deyildir (Басилов 1990: 72).

“Oyun” sözünün mənşəyi ilə bağlı Azərbaycanda da müxtəlif fikirlər vardır. Bir sıra tədqiqatçılar onu hərəkətlə bağlı məzmun ifadə etdiyinə görə dramla əlaqələndirir. Məsələn, Ə.Sultanlı oyunu hərəkətlə bağlı olduğuna görə onu dramla, dramatik növlə əlaqələndirmişdir (Sultanlı 1964: 24). Sənətsünas M.Allahverdiyev isə öz tədqiqatlarında belə qənaətə gəlmişdir ki, oyun daha çox rəqs, tamaşa mənalarda işlənir. Tədqiqatçı həmçinin onu da vurğulamışdır ki, “oyun” sözünün etimologiyasında «oyunmaq» kökünə də istinad edilməlidir (Allahverdiyev 1978: 46).

M.Allahverdiyevə görə, isə oyun tamaşa, rəqs mənası ifadə edir. Müəllif daha sonra “oy” söz kökü əsasında dildə yaradılan “oyma” sözüə əsaslanır, onun türk xalqları içərisindəki variantlarına istinad edərək onun dilimizdə “oyma”, “eşmə” mənalərini əsas götürür. Uyğur türkcəsindəki “oymaq” mənasını bəzi tədqiqatçılar “oymaq” (dəlmək, dərininə qazmaq) mənaləri ilə bağlasalar da burada o, həmin mənaləri deyil, yalnız hərəkəti “oymaq”, yəni oynamaq mənasını ifadə edir. “Oyman” – oynamaq etimoloji kökü ilə bağlı yaranan oyunlar türk xalqları içərisində həm də ağıl, hikmət mənaləri ifadə edir.

Görkəmli folklorşünas Mirəli Seyidov da oyunu qam-şaman ənənələri ilə bağlayır. Onun elmi qənaətlərinə görə, “oyun” sözü türkdilli xalqların mifoloji, qam-şaman görüşləri, mərasim meydan tamaşaları ilə bağlıdır. Bir çox xalqlar, o cümlədən altaylar, qırğızlar və başqirdlər qam- şamana və onun keçirdiyi ayinə “oyun” demişlər. Qam – şaman əksər türk xalqları üçün ağıllı və zəkali bir şəxs sayılırdı. Çünki o çalmağı, rəqs etməyi, “sehrli” oxumağı bacarırdı. Ona “oyun babası” deyirmişlər. Oyun – tamaşalarda oyun babalarının böyük rolu vardı. Buna görə də əksər xalqlarda şam-qaman ağıl və zəka sahibi kimi qəbul edilirdi. Şam-qamanın hansısa bir alətdə çalmağı, plastik, ecazkar hərəkətlərlə rəqs etməyi, sehrli oxumağı, loğmanlığı, cadukərliyi məharətlə bacarması onu xalqın gözündə hörməti bir el müdriki səviyyəsinə qaldırır, o, möhtərəm bir şəxs kimi qəbul edilirdi. Buna görə də, müxtəlif xarakterli mərasimlərdə Şam-qamanın rolu böyük olurdu (Seyidov M. 1989, 60).

Əksər xalqların inkişaf səviyyəsi üçün ənənəvi olan “oyun” estetik düşüncəsi qam-şaman ənənələrindən çox-çox əvvəl mövcud olmuş, əzəli mənəvi əxlaqi dəyər kimi xalqımızın arxaik düşüncəsinin elementlərini özündə əks etdirə bilmişdir. Türk dillərində “oyunmaq” mənasını saxlayan “oyun”, “ayın”, “uyun” və s. indinin özündə də sözü gedən anlayış kimi qəbul olunur, mənşə etibarilə “oyunmaq” mənasını ifadə edir. Fikrimizcə, ən doğru fikir də elə budur.

“Oyun” sözü qədim sözlərdən biri olub, türk dillərində çox istifadə edilən bir sözdür. M. Kaşğarlının “Divanül-lügət it-türk” əsərində bu sözün kökü Türkiyə türkcəsində və Yakut türkcəsində “oy” mənasında işlədilir. Əksər tədqiqatçılar, bu sözün heç bir dəyişikliyə uğramadan digər Türk ləhcələrində də mövcud olduğunu qeyd etmişlər. Məsələn, türkmən, Azərbaycan, qırğız, noqay və Qaraqalpaq türkcəsində bu söz “oyun”, qazax türkcəsində “ayın”, Altay, Şor, və Xakas türkcəsində “ain”, tatar türkcəsində “uyun” kimi işlədilir.

Görkəmli türk tədqiqatçısı Ə.Cəfəroğlu yazırdı: “Xalq oyunları, hər şeydən əvvəl, bütün görüş və təsəvvürlərdən qabaq olub insanın real həyat və məişətində yaranmış, zaman keçdikcə müxtəlif təsəvvür və etiqadlarla, mifoloji baxışlarla cilalanmışdır” (Cəfəroğlu 1994: 121). Q.R.Snesarev isə Xarəzm özbəklərinin müsəlmanlığa qədər etiqadlarını araşdırarkən tədqiqatında şamanların icra etdikləri ritualları, hərəkətləri “oyun” adlandırmışdır (Снесарев 1969: 48).

Beləliklə, xalq oyunlarının yaranma tarixinə, genezisində, təkamülünə nəzər saldıqda, görürük ki, onlar əvvəlcə müxtəlif inanc və etiqadlarla bağlı sadə forma və məzmun əhatə etməklə meydana gəlmişdir. Sonradan oyunlar cəmiyyətin inkişaf tempinə uyğun olaraq sivilizasiya dəyərlərini özündə ehtiva etməklə etnosların mədəniyyət tarixinə daxil olmuşdur. Bu isə oyunların ilk ifadə formaları olan rəqslərdə özünə yer almışdır. Oyun dedikdə xüsusi aktyorluq qabiliyyəti və bacarığı tələb olunmayan, hər kəsin iştirak edə biləcəyi xalq oyunları nəzərdə tutulur. Buna görə də oyun anlayışının sərhədlərinin müəyyənləşdirilməsi çox vacib məsələdir. Oyunları – xalq oyunlarını mərasim, ayin, teatr, tamaşa anlayışları ilə eyniləşdirən tədqiqatçılarından fərqli olaraq, qeyd etmək lazımdır ki, bu anlayışlardan hər birinin özünə-məxsus, səciyyəvi xüsusiyyətləri vardır.

Xalq oyunlarının ritual-kult sferası ilə qarşılıqlı əlaqəsi ibtidai cəmiyyətdə formalaşmışdır. Konkret sosial şəraitdə, ilkin olaraq lokal mühitdə yaranıb inkişaf edən xalq oyunları zaman keçdikcə tipoloji əlamətləri ilə yanaşı, eyni zamanda etnik özünəməxsusluq da qazanır. Bu zaman xalq oyunlarında müxtəlif arxaik semantik və funksional əlaqələ və münasibətlərin izləri qalır. Tarixin müəyyən zaman kəsimində, sivil inkişafa qədəm qoymaq mərhələsində, əski dünyanın müxtəlif görüş, baxış və ənənələri təbii ki, oyunlara da təsir göstərmişdir.

Şükrü Elçinin türk xalq oyunlarının ritual və oyunlar kimi qruplaşdırıb öyrənməsi, onları əski türk mərasimi düşüncəsi ilə bağlı tellərini tədqiqata cəlb etməsi (Elçin 1964: 232), Rafiq Ahmed Sevengilin “Əski türklərdə dram sənəti” kitabında oyunların dram sənətinin başlanğıcı kimi götürülməsi bu sahədə görülən böyük işlərdən hesab edilməlidir. R. Sevengilin savaşa oyunlarının türkün tarixi cəngavərlik düşüncəsi ilə bağlı mülahizələri də önəmli olub bu gün Azərbaycan savaşa oyunlarının mənşeyini və köklərini öyrənmək baxımından dəyərli qaynaqlardan hesab edilməlidir (Sevencil 1969: 3-88). Əhməd Cəfəroğlunun “Anadolu dialektoloji üzərinə malzeme” tədqiqatında Kayseri, Çorum, Konya, İsparta, eləcə də Türkiyə ərazisində xalq oyunlarının yayılması və spesifik xüsusiyyətləri barədə geniş danışılmışdır. Burada xüsusilə diqqətə cəlb edən oyunların mənşə xüsusiyyətləri ilə bağlı Ə. Cəfəroğlunun mülahizələri olmuşdur.

Göründüyü kimi, xalq oyunları arxaik təsəvvürlər, əski adət və ənənə elementləri ilə çox zəngindir. Bu oyunların bir qisminə erkən dövr əcdad düşüncəsinin müxtəlif təsəvvür və dünyagörüşləri, ritual və etiqadları özünü qoruyub saxlaya bilmişdir. Dini dünyagörüş və cəmiyyətdə gedən təkamül prosesləri bir-birini sürətlə əvəz etməsinə baxmayaraq, xalq oyunlarında erkən düşüncə mühafizəkarlıqla hişz edilmiş və bu günümüzdə qədər gəlib çıxmışdır.

Qaynaqlar:

1. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti, 4 cildə, III c. Bakı: Şərq-Qərb, 2006
2. Türkçe Sözlük. Türk Dil Kurumu Yayınları. Ankara: 2005
3. Kaşqari M. Divanul-lüğət-it-türk, II c., 3-cü neşr, Ankara, 1991
4. Kaşqari M. Divani-lüğət-it türk, I c., Daşkənd: 1961
5. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr. Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları. /Tərtib edənləri H.İsmayılov, T.Orucov. Bakı: Şərq-Qərb, 2005.
6. Хейзинга Й. Человек играющий (Homo Ludens). Статьи по истории культуры. Составитель, переводчик и автор вступительной статьи Д. В. Сильвестров. Москва: Прогресс традиция, 1997
7. Тайлор Э. Б. Первобытная культура: Исследования развития мифологии, философии, религии, языка, искусства и обычаев.. Москва: Политиздат, 1989
8. Покровский Е.А. Детские игры, преимущественно русские в связи с историей, этнографией, педагогикой и гигиеной. Москва: 1987
9. Плеханов Г. В. Сочинения. Изд.2-ое (под ред. О.Рязанова) Т.4. Москва: Госиздат, 1923
10. Басилов В. Н. Два варианта Среднеазиатского шаманства. Советская этнография, № 3. Москва: 1990

11. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı: Azərneşr, 1964
12. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı, Maarif, 1978
13. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soy kökünü düşünərkən. Bakı, Yazıçı, 1989
14. Caferoğlu A. Anadolu dialektolojisi üzərinə malzəmə (oyunlar, tekerlemələr, yarıltmaclar və oyun istilahları). Ankara, TDK yayınları, 1994
15. Снесарев Г.П. Реликты до мусульманских верований и обрядов у узбеков Хорезма. Москва, 1969
16. Elçin Ş. Xalq edebiyatı araştırmaları, II c, Ankara, 1964
17. Sevençil R.A. Eski türklerde dram seneti. Ankara, 1969

XALQ OYUN VƏ TAMAŞALARINDA MUSIQİNİN MAGİK-MİSTİK QAYNAQLARI

Tahir Nəsim

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, Türk xalqları
folkloru şöbəsi, tahirnesibli@yahoo.com*

Xülasə

Başlanğıcını mifoloji düşüncə dövründən alan xalq oyun və tamaşaları öz bitkin şəklini alana qədər bir çox transformasiya mərhələlərindən keçmişdir. Arxaik folklor janrlarının vahid mənbədən şaxələnməyə başladığı dövrdə hər bir janr sonra aldığı müstəqil xüsusiyyətlərinin bəzi elementlərinə malik idi. Yəni bu janrları birləşdirən ortaq xüsusiyyətlər daha çoxluq təşkil edirdi. Həmin oxşar inkişaf mərhələlərinə görə də müasir folklorşünaslıq nəzəriyyəsində epik janrları ayırd edəndə ortaq süjetləri, motivləri və s. cəhətləri nəzərə alaraq çox zaman qədim yaşlı qəhrəmanlıq dastanları nağıllara aid edilir (10, 235; 8). O cümlədən, oyun, tamaşa, ayin əlamətləri də özünü mühitində və digər janrların içində dağınıq səviyyədə göstərmişdir. Həmin inkişaf mərhələlərindən qarşılıqlı olaraq bütün arxaik folklor janrları keçmişdir. Xalq oyun, ayin, tamaşalarının ibtidai, ilk rüseymləşmə şəkillərinə qədim qəhrəmanlıq dastanlarında da rastlanır. Belə hal mifoloji düşüncə və dastançılıq dövründə qədim dünyabaxışları, mifoloji görüşləri, inancları əhatəyə alan mifopoetik yaradıcılığın rəngarəngliyinin tam vəhdətdə olmasını göstərir.

Oyun, ayin, tamaşaların ayrılmaz tərkib hissələrindən, əsas xüsusiyyətlərindən sayılan musiqi bunların icrası zamanı xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Mifoloji şüurda insanla təbiət münasibətlərinin əksindən yaranmış arxaik folklor janrlarında ovsun, sehr məqsədilə icra olunan ayinlərdə musiqi elementlərinin ilk təzahürlərindən geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. İnsan tarixinin ən qədim dini sayılan şamançılıq ayinlərində musiqi artıq vacib şərtlərdən biri kimi özünü göstərir. Həm də şamançılığın əsas xüsusiyyətlərindən biri elə ayin, oyun elementlərinin daimi istifadə edilməsidir. Şamançılıq inanclarının xalqın mənəvi-ruh, ictimai-siyasi həyatında tam hakim olması ilə musiqinin dini, magik-mistik funksiyası daha da artır. Həmin köklü xüsusiyyət ural-altay xalqlarının dünyabaxışlarında, inanclarında və bunun təsirini daşıyan şifahi xalq yaradıcılığında, epik ənənələrində ortaq başlanğıca malik olmaqla eyni inkişaf mərhələlərindən keçmişdir. Tədqiqatçılar buddaçılıq dininə aid ayinlərdə musiqinin geniş istifadə olunması ənənəsini birbaşa ural-altay xalqlarının şamançılıq inanclarından alınma xüsusiyyət kimi qəbul edirlər (9, 10-15).

Açar sözlər: *oyun, tamaşa, ural-altay, şamançılıq, musiqi, “turelqe”, Azərbaycan.*

Giriş

Monqol, türk xalqlarının arxaik folklor janrlarında, şamançılıq inanclarında, epik ənənəyə aid ifaçılıq tərzlərində ayin, oyun, tamaşa elementlərinin, musiqinin bircə istifadəsi “turelqe” ilə əlaqələndirilir. Şamançılığın qədim şəbih səhnələrini, epik yaradıcılıqda köklü sabit ifa tərzini özündə birləşdirən “turelqe” mifoloji düşüncə dövründə yaranmaqla güclü, cəsur ovçuların mədhi, tərənnümü məqsədini güdürdü. Ayin, oyun mərasimlərində “turelqe” ifa üsulu ilə quşları, heyvanları yamsılamaqla, onlarla əlaqə yaradılmasına inanılırdı (8). İnsan və təbiət varlıqlarının münasibətlərini əlaqələndirən “turelqe” ifaçılıq tərzindən uligerlərin söylənməsində də istifadə olunurdu.

“Turelqe” ifaçılıq xüsusiyyətinin dəyişik şəkillərindən türk (Azərbaycan) arxaik folklor janrlarında (sayacı, holavarlar – əmək nəğmələri), oyun və tamaşalarında, qədim şeir növlərində, mahnılarda (Ağbaba nanay, tırnıqları), aşıq yaradıcılığında da istifadə olunmuşdur.

Ayin, oyun, tamaşada, epik ənənədə musiqidən istifadənin inkişaf mərhələləri

Müqayisəli araşdırmalar göstərir ki, ural-altay xalqlarının epik yaradıcılığında musiqi alətlərindən (qopuz, xur, çor, saz və s.) istifadə etmə ənənəsi öz başlanğıcını qədim şamançılıq inanclarındakı ayinlərdən, xalq oyun, tamaşalarından almışdır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, tanınmış tədqiqatçılar buddaçılıq dinində musiqidən geniş istifadəyi birbaşa Sibir-Altay şaman-

çılığının təsiri kimi qəbul edirlər. Ayin, oyun elementləri daha çox qədim mifoloji görüşlərin, inancların, arxaik folklor janrlarının xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirib qoruyan epik janrlarda özünü göstərir. Həmin cəhətdən arxaik folklor, əfsanə, nağıl, əsəti, rəvayət janrlarının xüsusiyyətlərini qoruyan monqol, türk, tibet xalqlarının epik yaradıcılığına, xüsusən də “Qeser” dastanına avropalı folklorşünasların münasibəti vurğulanan məsələni daha geniş aydınlaşdırır.

Fransalı səyyah, tədqiqatçı A.David-Neel tibet dastan söyləmə ənənəsinə görə musiqinin müşayiəti ilə “Qeser” də hər bir hissənin (boy) başlanğıcında qəhrəmanı qorumaq məqsədi ilə ayin səviyyəsində göyə, tanrıya, hamı ruhlar oxunan çağırışların, alqışların tez-tez təkrarlanması yorucu, bezikdirici qəbul etmişdi (6, 45). “Qeser”in dinləyicilərə bu cür təqdimatı birincisi, A.D.Neelin də dəfələrlə qeyd etdiyi kimi, dastanın monqollarda, tibetlərdə dini müqəddəs mətnlər səviyyəsində tutulması ilə əlaqəlidir (6,20). Altay-Sibir şamançılığında, buddaçılıqda, tipoloji olaraq bütün dünyəvi dinlərdə xüsusi müqəddəs mətnlər, dualar müəyyən sayda təkrarlanır və çox zaman musiqi ilə müşayiət olunur. Ural-altay xalqlarının epik ənənə ifaçılığında bəzi mətnlərin, parçaların çoxsaylı təkrarları aydınlaşır ki, qədimdən gələn ənənə ilə əlaqəli şamançılıq dininin dualarında olduğu kimi zikr məqsədindən qaynaqlanmış. Həmin təsəvvürə şumer inancları haqda qədim məlumatlarda da rastlanır. Şumer inanclarına, şifahi xalq yaradıcılığına aid seçilmiş parçalar üç, doqquz dəfə qarşılıqlı halda söyləyicilər və dinləyicilər tərəfindən mnemonik (yaddaşda yaxşı qalma üçün) üsulla təkrarlanırdı. Zikrdə olduğu kim ifa zamanı daha çox sözlərin, fikrin ahəngdarlığına, magik ruhda söylənməsinə çalışılırdı (4, 121). İkinci cəhətdən də təkrarlar ural-altay xalqlarının epik ənənə (dastan söyləmə) xüsusiyyətinin inkişaf mərhələləri ilə bağlıdır. Onlarda yazılı ədəbiyyatdan fərqli olaraq şifahi yaradıcılığın nəsillərin yaddaşında qalması üçün xüsusi mənəvi əhəmiyyət daşıyan hissələri çoxsaylı təkrarlarla və musiqi alətlərinin (qopuz, saz, tambur, xur, çor) müşayiəti ilə söyləyirdilər. Yəni də belə halın yaranması birbaşa qədim şamançılıq inanclarından təsirlənir.

S.Y.Neklyudov da “Qeser”də, digər dastanlarda xüsusi yaradılmış təkrarlara A.D.Neelin fikirlərinə yaxın münasibət göstərmişdir (7, 53).

Oyun, ayin xüsusiyyətləri zaman ərzində tədricən transformasiyaya uğrayaraq, zəif də olsa, özünü şifahi xalq yaradıcılığının bəzi sahələrində qorumuşdur. Bir az əvvəl qeyd edildiyi kimi, oyun, ayin, tamaşa elementləri epik yaradıcılıqda da qorunub. Həm də çox zaman həmin elementlər musiqi ilə müşayiət olunur. Bir qayda olaraq ural-altay xalqlarının dastanlarında qəhrəmanlar düşmənləri, rəqibləri ilə qarşılaşdıqda vuruşdan öncə bir-birlərinə sözlə hədə-qorxu gəlirlər. Bu vəziyyətin özü türk epik ənənəsində (Qazax folklorunda) şeşəndiklik kimi ənənəviləşib. Şeşəndiklik rəqibi ağır, müdrik sözlərlə, nəsihətəməz fikirlərlə məğlub edib, düz yola çəkməkdir. Buna uyğun olaraq da Azərbaycan aşıq yaradıcılığında Şirvan mühitinə xas “Şeşəngi” saz havası yaranmışdır. Bu havada şeşəndiliyin məğrurluğu, müdrikliyi, ifaçının üstünlüyünü musiqinin mistik-magik müşayiəti və aşığın rəqsi, hərəkətləri ilə birgə qoruyub saxlayır. Bu düzümə xalq arasında özünü cəmiyyətdə məğrur tutub başqalarından üstün görünlərə şeşələnən insan deyilmə də əlavə edilə bilər. “Koroğlu” səviyyəsində dastanlarda qəhrəmanlar rəqibləriylə şeşəndilik – sözlə hərəkət-zorba, etdikləri zaman həm də sazdan, musiqidən birgə istifadə edirlər. “Qeser” dastanında qəhrəman düşmənləri manquslarla vuruşduğu zaman qarşılıqlı olaraq sehr, ovsun, ayin, oyun, tamaşa elementlərindən istifadə edirlər. Lakin musiqidən istifadə xüsusiyyətinə rastlanmır. Bunun da əsas səbəbi “Qeser”in qədimliyi, yaşının iki min ildən artıq olması, şamançılıq inanclarının hakimliyi, musiqinin epik ənənəyə zəif səviyyədə təsiri ilə əliqəlidir. Sözlə döyüşdən sonra dastan qəhrəmanları və rəqibləri, düşmənləri xüsusi ardıcılıqla silahlarla döyüşürlər, bir nəticə hasil olmayanda əlbəyaxa olurlar, gülüşürlər. Hər nə qədər döyüş səhnələri dastanların ayrılmaz parçaları olsalar da bunlar tədricən zaman ərzində xalq yaddaşında “Zorxana”, “Qurşaqutma”, “Hərbə-zorba” kimi oyun və tamaşalara çevrilmiş, bundan sonra da uşaq oyunlarından inkişaf etmişdir.

“Qeser” mətnlərində hər bir səhnə, hərəkət, incəlik xüsusi ayin mahiyyəti daşıyır. Bəllidir ki, bütün dini kitablarda hər bir söz, cümlə, fikir ölçülüb-biçilmiş səviyyədə, məzmunadadır. “Qeser”in monqollarda, tibetlərdə müqəddəs mətnlər, dini kitablar səviyyəsində təbliğ olunması

nəzərə alındıqda məlum olur ki, qədim ural-altay xalqlarının dünyagörüşlərində ata münasibət, qəhrəmanlıq dastanlarında yüksək savaşıqlıq alışqanlıqlarının tərənnümü, döyüşlə əlaqəli hər bir hadisə onlarda ayin səviyyəsində icra olunurmuş. Həm də bütün bunlar birlikdə oyun, tamaşa xüsusiyyəti daşıyır. Koroğlu da rəqibi, düşməni yerə düşdükdə silah işlətmirdi, arxadan zərbə vurmağı igidliyə yaraşmayan bağışlanmaz böyük günah sayırdı. Buradan da ural-altay xalqlarından yaponlarla koreyalıların yaratdıqları şərq əlbəyaxa döyüş növlərindən karatenin, taekvando, kunq-fu, aikido və s. xüsusi pozulmaz qanunlar çərçivəsində, ayin səviyyəsində icra olunmasının mənşəyi aydınlaşır. Qeyd edildiyi kimi, epik yaradıcılıq bütün cəhətlərdən, o cümlədən də musiqidən istifadə tərəfdən arxaik folklor janrlarından, şamançılıq inanclarından təsirlənmişdir. Həmin xüsusiyyətlərdən yanaşıqda monqol, türk, tibet, koreya xalqlarının epik ənənəsində, oyun, tamaşalarında çoxcəhətli uyğunluqlarla yanaşı həm də həmin sahələrdə musiqinin daşdığı mistik-magik əhəmiyyət tərəfdən də malik olduğu yaxınlıqlar aydınlaşır. Həmin cəhətdən ayin, oyun, tamaşa elementləri ilə dolu olan monqol uligerləri ilə türk dastanları, bəzi incəlikləri çıxmaq şərti ilə, quruluşuna görə eynidir. Türk dastanlarında giriş-başlanğıc – ustadnamə monqol uligerlərində “uliqerey uqtalqa”, hər iki tərəfdə əsas hissə, cahannamə ilə “uligerey udeşelqe” bir-birilərini təkrarlayırlar. Musiqinin mistik-magik təsiri cəhətdən burada hazırkı məqalənin mövzusu üçün əsas lazım olan incəlik uliqerlərdə “seq daralqa” (söyləyici çorçiyə kömək məqsədi ilə dinləyicilərin birgə oxuduqları parça) hissəsində “Ay – duu-ey!” sonluğu ilə türk (Azərbaycan) folklorunda, mahnılarda “Ay duy-duy!” nəqarəti və koreya oyun, tamaşaları arasında bənzəri xüsusiyyət tərəfdən olan yaxınlıqdır. Tədqiqatçılar həmin nidanın, nəqarətin mənşəyini, mənasını açıqlaya bilmirlər. Oxşar nida sözü, nəqarət “Aoy” şəklində fransızların “Roland haqda nəğmə” dastanında da işlənir (6, 35). Tanınmış tədqiqatçıların fikirləri – avropalı xalqların dastançılıq xüsusiyyətlərinin çox cəhətdən ural-altay xalqlarının epik yaradıcılığından təsirlənməsi (10, 14) məsələsi nəzərə alınsa, böyük ehtimalla, IV-X əsrdə hunlar, avarlar, bulqarlar, xəzərlər vasitəsi ilə yaranmışdır. Bənzəri nəqarətə türk folklorunda da (Ağbaba – Şörəyel (Şirak-El) rastlanır. Toy-düyündə zurna-davulla yallı oynandığı zaman yaşlılar tərəfindən birdən yallı dayandırılır və xorla oxunurdu:

Ay duy-duy, can duy-duy!
Gedim anama deyim gəlim,
Bir şiş kabab yeyim gəlim,
Ay duy-duy, can duy-duy!

Bu nəqarətlə bir neçə bənd mahnı (nanay) oxunduqdan sonra təkrar zurna-davulla yallı davam etdirilirdi. Yallı bitənə kimi bu hal bir neçə dəfə təkrarlanırdı. Bir az sonra aydınlaşacaq ki, həmin nida sözü, nəqarət ural-altay xalqlarının qədim inanclarına aid ayin ilə bağlıdır.

Qədim dövrdə ural-altay xalqlarının həm mifoloji görüşlər, inanclar, həm də musiqinin daşdığı magik-mistik qaynaq cəhətdən ortaq birliyə malik olmasını əsaslandıran incəliklərdən biri də koreya, monqol, türk xalqlarının epik yaradıcılığında, oyun, tamaşalarında işlədilən “ura”, “ureer”, “hurra” nida sözüdür. Monqol-buryat uligerlərinin “seq daralqa” hissələrində dinləyicilər dastan qəhrəmanlarını hərbi yürüşlərə yola salanda “ureer!” nidası səsləndirirlər (6, 34). Buradan da türklərdə və onların təsirinə düşmüş slavyanlarda döyüşçülərin ruhlandırılması üçün işlədilən “ura!..” nida sözünün mənşəyi aydınlaşır. Eyni nida sözü “hurra” şəklində koreya xalq oyun, tamaşalarında da işlədilir (5). Burada maraqlı cəhətlərdən biri də budur ki, “seq daralqa”da söyləyici-çorçi ilə dinləyicilər birlikdə “ureer” nidası işlətdikləri kimi, koreya xalq tamaşası “Talçum”da da oyunçularla tamaşaçılar qarışıb əylənəndə “hurra” qışqırırlar. Çox yəqin ki, “Ay-duueey!”, “tenqeri duudax” çağırışlarındakı “duu...”, “uu...” hissəsi şenadan (börü) törəmə əcdad əfsanəsinə görə hamı, xeyirxah ruh sayılan boz qurdun ulaması və onun şamançılıqda çağırılması təsəvvürü ilə bağlıdır. Xeyirxah xilaskar boz qurda ural-altaylarda həm də tanrıya yaxın keyfiyyətlər aşılarmışdı. Bənzəri qədim mifoloji baxış itləri ilk dəfə əhliləşdirən Sibir-Altay xalqları (mifik” it – baraqlar”, it saxlayanlar tayfaları) tərəfindən heyvanların hürüməsinə görə, “ureer”, “hurra” nidasının yaranmasına səbəb olmurdu. Qədim şumerlərdə itlərə xüsusi xeyirxah münasirət

sibət var idi və bunların ağ qıvrımsaçlı nəhəng növünə “komandor” deyir, böyük əhəmiyyət verirdilər. Şumersoylu tayfaların bəzi hallarda yığcam hurritlər adlanması da onlarda itə olan xeyirxah münasibətlə əlaqəlidir. Hurrit tayfalarından “şubartu” adının yaranmasına əhliləşmiş itlərin əcdadı qurdu, bürünü bildirən “börü” kökü də təsir edib. Onlardan “kassit” (qədim mənbələrdə “kaşşi”lər) tayfa adında qədim türkcədə “kaskır” (qurd) və “it” xeyirxah heyvan qavrayışı birlikdə işlənib. Bəzi türk ləhcələrində (Ağbaba-Şörəyel) iti hücum etməyə məcbur etmək mənasında “kıss, kıss!”, “fass-fass!”, “iti kıskır” əmr nidası, deyimi də işlədilir. Mənbələrə görə mifik “it – baraq” tayfaları Tanrı (Tyan – Şan), Hindiquş dağları, İtil çayı (it saxlayanlar eli, ölkəsi, İdil, Volqa, rus folklorunda yığcam düşmən türk surəti “Ölməz Kaşşey”in yaranma səbəbi) ətrafında, şimali-şərqi Afrikada (hurrit tayfalarından qıksoslar) öz varlıqlarını göstərmişlər. Bəzi qədim ural-altay tayfaları həm də itdən qurbankəsmə ayini icra edirdilər. Müasir çinlilərdə, koreyalılarda itə olan münasibət həmin ayinin təsirindən qalıbdır. Şaman inanclarında totem, onqon qəbul edilən heyvanların, quşların səslərinin, hərəkətlərinin təqlid edilməsi ayinlərin əsas elementlərindən idi. Koreya xalq tamaşası “Tal-çum”da da oyunçular əsasən heyvanlara bənzədilmiş üzlüklər (maskalar) geyinirlər.

Q.D.Sanjeyev monqol-buryat mifologiyasında göy kultunu (tək tanrı) və şamançılığın hamı ruhlarını dünyabaxışlar, dini cəhətdən əsaslı səviyyədə işlənmiş inanc quruluşu kimi qəbul edir. Bu cəhətdən də “göyün çağırılması” (müraciət, sitayiş) mənası verən “tenqeri duudax” mərasimini (ayin) həmin kultla əlaqələndirir (8). “Seq daralqa”da dinləyicilər çorçı-söyləyiciyə kömək üçün uligerin ruhuna, qəhrəmanın savaqlarda qalib gəlməsinə xoşniyyətlər diləyir, birlikdə xüsusi nəqarətlər oxuyurdular. Şübhəsiz ki, həmin məqsəd üçün ancaq yüksək ruh halıyla uca göyə, tanrıya dua edib güvənmək olardı. Buradan da “tenqeri duudax”, göyü (tanrını) çağırmaq ayini ilə “seq daralqa”da “ay-duun-ey!” nəqarətinin şəkilsiz, mənacə eyni ruh halını əks etməsi aydınlaşır. Həmin qədim yüksək ruh halı özünü zamanın təsiri ilə zəifləmiş səviyyədə, adi həyatı məzmununda “Ay duy-duy, can duy-duy” nanay nəqarətində də qoruyub saxlayıb.

Türk (Azərbaycan) musiqi tarixinin tanınmış tədqiqatçılarından R.İmrani də haqlı olaraq vurğulayır ki, musiqi, muğam, aşiq sənətləri gerçəkliklə sıx əlaqəlidir. Bu sənət janrlarından tarixin ayrı-ayrı dövrlərində sufi məclislərində (şaman ayinlərində) varlığa bağlı ilahilərin oxunmasında istifadə olunması sübut edir ki, onlar sadəcə musiqi janrları olmayıb (3, 29). Qədim yunanlar da “musiqi rəqslərlə, ritmlə və oxumaqla bizi tanrıya yaxınlaşdırır” deyirdilər (3, 31).

“Turelqe”ni “seq daralqa”dan fərqləndirən əsas cəhət çorçinin özünə köməkdən çox (“seq daralqa” söyləyiciyə kömək üçündür) dastandakı iştirakçı surətlərə, köməkçi vasitələrə yardım, ruhlandırma məqsədi güdməsidir. Qəhrəmanlara, onun köməkçilərinə, düşmənlərinə, döyüş atlarına, silahlarına, oxlarına (şamançılıqda xüsusi rəmzlərinə görə) yönəlmiş ifadə. “Turelqe”lər iki, dörd misradan ibarət tərcümələri mümkün olmayan nida səsləri, sözləridir:

Altan xoon exinjoo,
Altan deeree nexinjoo!
Altan joo nexinjoo!
Altan deeree nexinjoo! (6, 57)

“Turelqe”də atların da tərənnümünə xüsusi yer ayrılması ilə türk (Azərbaycan) folklorunda cütçü nəğmələrindən “holavar”larla, “sayaçı sözlər”lə mənşəcə, mahiyyətəcə yaxınlıqları var. Buddaçılığın (lamaçılıq), islamın ural-altay xalqlarının epik yaradıcılığına təsiri qədər də onların mifologiyasının, şamançılığın da dünyəvi dinlərə, lamaçılığa nüfuzu danılmazdır. Sufi-dərviş təriqətlərində bu təsir xüsusilə açıq surətdə özünü göstərir.

Buddaçılığın (lamaçılıq) Mərkəzi və Orta Asiya xalqlarının ictimai-mədəni həyatlarına təsiri məsələsində əks cəhətdən daha çox şamançılıq inanclarına aid ayinlərin lamaçılıqda qəbulu müdafiə edilir (9, 10). Bunlar arasında tipoloji yaxınlıq ancaq dini ideologiya tərəfindəndir. Lamaçılıqda ayinlərdə zərb musiqi alətlərindən istifadə olunma birbaşa sayan-altay şamançılığının təsiri kimi qəbul olunur (9,10). Ayinlərdə istifadə olunan iri həcmli zərb alətləri növündən asılı olmayaraq “nqa” (tibetçə rŋqa) adlanırdı. Bunların bir növünə də “damaru” deyilir (9, 15). Bu-

radan da türk musiqi alətlərindən nağaranın(nqa-rnqa-naqa-nağa), davulun mənşəyi anlaşılır. Altay-tibet şamançılığının ayrılmaz ayin aləti olan dəflər də (altaylarda “çaqal”, “çalı”, “ak-odan”) (9, 10) Azərbaycan musiqi alətlərinin tərkibinə qədim ənənədən keçib.

Maraqlıdır ki, altay şamançılığında ayinlər zamanı istifadə olunan dəflərin hər növü birlikdə “tünqür” adlanırdı (9, 19). Şamanların ayinlərdə dəflərə endirilən zərblərlə pis ruhları qovub xeyirxah ruhları çağırmalarına görə də “tünqür”ün işlədilmə məqsədi və “tenqeri-duudax” arasındakı ruh əlaqəsi aydınlaşır. Həm də türk (İrəvan-Ağbaba) folklorunda tırnqıların ilk dövrlərdə hansı məqsəd üçün düzülüb-qoşulmasının əsaslarını bəlli etmək mümkün olur.

Nəticə

Beləliklə, qısa və yığcam da olsa, ural-altay xalqlarının folklor janrlarında musiqidən istifadə xüsusiyyətlərinin ilk mənşəyinə, keçdiyi inkişaf mərhələlərinə nəzər yetirildi. Artıq sonrakı dövrlərdə türk folklorunda bitkin şəkllə düşmüş oyun, tamaşalarda musiqi bunların növünə və əhəmiyyətinə görə zəif, yaxud güclü səviyyədə istifadə olunur. Həmin cəhət – musiqinin təsiri, atüstü, qız-gəlin, dərviş, zorxana, uşaq oyunlarında, mərasim şənliklərində, oyuq-kukla, şəbih tamaşalarında (1, 7A-9A) özünü çox zaman vacib şərt kimi də göstərir. Belə hal da qədim inancların, ayinlərin, ənənənin xalq yaddaşında canlı qalması ilə bağlıdır.

Qaynaqlar:

1. Aslanov E. El-oba oyunu xalq tamaşası. Bakı: İşıq, 1984.
2. Xürrəmçızı A. Azərbaycan mərasim folkloru. Bakı: “Səda”, 2002.
3. İmrani R. Azərbaycan xalq musiqisinin nəzəri əsasları. İki cildə. I cild, Bakı: “Nurlan”, 2013.
4. История древнего мира. I том. М.: Наука. 1989, 481 с.
5. Korenin 20 kultural özelliği – Yeppudaa www.yeppudaa.com...
6. Героический эпос о Гэсэре. Иркутск: Издат. Гос. Университета. 1969, 348 с.
7. Неклюдов С.Ю. Монгольские сказания о Гесере. М.: Наука, 1982, 376 с.
8. Ринчинов Г.Б. Жанровая специфика улигеро-хори-бурят. Улан-Уде, 2006, 13 с. <http://www.dissercat.com/content/zhanrovaya-spetsifika-uligerov-khori-buryat>.
9. Сагалаев А.М. Мифология и верования алтайцев. Центрально – Азиатские влияния. Новосибирск: Наука. 1984, 121 с.
10. Типология народного эпоса. М.: Наука, 1975, 328 с.
11. “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı: “Zərdabi LTD MMC, 2014.

XALQ OYUN-TAMAŞALARINDA KUKLALAR VƏ MASKALAR

Tahirə Məmməd

Filologiya üzrə elmlər doktoru, prof., AMEA Nizami adına
Ədəbiyyat İnstitutu, tahire.mammed@yahoo.com

Özət

Xalq oyun və tamaşalarında kukla və maskaların özünəməxsus funksiyası var. İstər kukla, istərsə də maska olsun, onlar qədim ayinlərin icrasından başlanğıc alaraq oyun və tamaşalara keçmişdir. Mənşəcə haradan başlanması haqda qəti söz söylənməsə də, qədim türk ayinlərinin icrasında bu vasitələrdən geniş istifadə olunması haqda xeyli məlumat var. Kukla və maskalardan, araşdırmalar nəticəsində gəlinən qənaətə görə, qədim dünyada ölmə və yenidən dirilmə inancını əks etdirən vasitələrdən biri kimi istifadə olunmuşdur. Hazırkı xalq tamaşalarında onlar mahiyyətə həmin dünyagörüşünün yaşantılarını əks etdirənlər də, daha çox komikliyə və yaxud əfsanəvi bir məzmunun əks olunmasına xidmət edir.

Qədim çağlarda bir çox alət, silah və digər vasitələr kimi kukla və maskalar da arxaik dünyagörüşünə uyğun magik-mistik mahiyyət daşıyırmışdır. Türklər islamı qəbul etdikdən sonra əski inancların müxtəlif üsullarla özünə yer tapıb yaşaması kukla və maskaların da funksiya dəyişiminə yol açmışdır; onlar əvvəlki magik gücünü itirmişdir. Belə ki, islami dünyagörüşünün hakim olduğu dövrdə kukla və maskalar inanclarla bağlı ayinlərin magik vasitələrindən daha çox, tamaşa elementi kimi istifadə olunmuşdur. Lakin islami inancların aparıcı rol oynadığı dövrdə belə sehr və cadu ilə bağlı ayinlərdə, batini inanclarda bu vasitələrə xalq arasında yenə də magiya məqsədlə müraciət olunmaqdadır.

Hazırkı dövrdə mərasim tamaşalarında Azərbaycanın bütün bölgələrində maskalardan geniş istifadə olunmasına baxmayaraq kuklalara az müraciət edilir. Lakin məlum kukla oyun nümunələri (kilimarası tamaşaları, maral oyunu, dəvə oyunu və s.) göstərir ki, tarixən onlardan da az istifadə olunmamışdır. Son zamanlar kukla-uşaq teatrlarının yaranması kuklaların xalq, meydan tamaşalarından teatrlara köçünə yol açmışdır.

Təkcə uşaq teatrlarında yox, ümumiyyətlə teatrda kukla və maska elementindən geniş istifadə olunur. Müasir tetarda dramaturgiyanın səhnə həllində kukla və ya maskaya daha çox informasiyanın kodlaşması məqsədlə müraciət edilir.

Rejissorlar “teatrda teatr” vəziyyətini canlandırmaq üçün maskadan hazırkı səhnə həllərində ustalılıqla yararlanırlar. Dramaturqlar da obrazın ikiləşməsi, paralel zaman və paralel məkanları canlandırmaq üçün maskanı əlverişli vasitə hesab edirlər.

Açar sözlər: kukla, maska, ölüb-dirilmə, qolqorçak, qabarcuk, türk, şamanizm, kilimarası, tös.

Giriş

İstər kukla, istərsə də maska teatrları qədim tarixə malikdir. Kukla tamaşalarının daha çox türklərə aid olması haqda elmi mülahizələr üstünlük təşkil edir. Bu, sözün indiki variantına uyğun gələn şəklinin qədimdən türklərdə işlənməsi, kukla və maskanın istifadə dairəsinin genişliyi və hal-hazırda Sibir türkləri arasında qoruyucu tözlərin (tözlərin) əsasən kukladan ibarət olması və s. kimi faktlarla əlaqələndirilir. Maraqlıdır ki, türk xalqlarında kukla tamaşaları ən çox orta Asiyada, xüsusən də Özbəkistanda mövcud olmuşdur. Azərbaycanda da kukla tamaşalarının olmasına baxmayaraq, Orta Asiyadakı kuklaların çoxunu bizdə maskalar əvəz etmişdir. Məsələn, Azərbaycanda Novruz bayramında maska ilə çıxış edən obrazları, Özbəkistanda əsasən kuklalar təmsil etmişdir. Özbəkistanda qədimdən baharı qadın şəklində təmsil edən kuklalar olmuşdur. Çox güman ki, sonralar yeni il mərasiminin ayrılmaz fiquru olan Qar qız da bu Bahar qızın təsiri ilə formalaşmışdır. Ümumiyyətlə maska istər hazırkı dövrdə, istərsə də qədim zamanlarda kuklaya nisbətən daha geniş yayılmışdır.

a) Qədim sivilizasiyalarda və mədəniyyətlərdə kuklalar və maskalar

İstər kukla, istərsə də maska ənənəsi qədim tarixə malikdir. Arxeoloji qazıntılara görə miladdan 40-10 min əvvəlki mağaralarda başlarına heyvan təsvirlərini əks etdirən maskalar keçirən insan rəsmləri var. Bu onu göstərir ki, qədim insan özü ilə təbiət arasında ruhi bir bağlılıq görmüşdür. Qədimdən maskanın ruhi əlaqəni tənzimləyən vasitə olması və eyni zamanda, ölüb-dirilmə aktını əks etdirməsi sözün etimologiyasında da özünü göstərir. Qədim latın dilində maska

“ruh, xəyalət” mənasını bildirir. (4) Maskadan Antik Yunan teatrında geniş şəkildə istifadə olunmuşdur. Bu teatrda bir aktyor maska vasitəsilə bir neçə şəxsi səhnədə canlandırma bilirdi.

İstər kukla, istərsə də maska olsun, hər ikisinin izlərinə qədim sivilizasiyalarda, xüsusən Çin və Yunan teatrlarında rast gəlinir. Yunanıstanda antik dövrdə Dionis mərasimlərində oynanan tragediya, satır və komediyaların hər birində maskalardan geniş istifadə olunurdu. Dionisin heykəli isə tamaşanın ortasına qoyulurdu (əslində, bu, özü də kukla kimi mənalandırıla bilər).

Qədim ural-altay və Çin mədəniyyətinin bir sıra ortaqlıqları yaşaması kukla və maskalarda da özünü göstərir. Çin teatrlarında kukladan o qədər geniş istifadə olunurdu ki, hətta Hunların Çin üzərinə yürüşü zamanı mükəmməl düzəldilmiş kuklaların insan hesab edilməsi haqda rəvayət tipli məlumat da var (9, 123).

Hind teatrında da yaranışdan kukla və maska özünəməxsus yer tutmuşdur. “Hind teatrının dünyəvi qaynaqlardan köklərinin M.Ö. 3. yüzlə uzanan kukla və kölgə oyunu tamaşalarından başlanğıc götürdüyü təyin edilmişdir” (1).

Koreya və Yaponiyada qədim tamaşalarda maska xüsusi yer tutur. Şamanizmlə bağlı ayinlərin icrasında bu inancı bölüşən bütün xalqlar, o cümlədən türklər maskadan istifadəsiz keçinə bilməzdilər. Koreyada müasir dövrdə kukla və maskalara bayramlarda və yaxud adi vaxtlarda turistləri milli mədəniyyətlə tanış etmək məqsədilə göstərilən meydan tamaşalarında müraciət olunur (7).

b) Ural-Altay mədəniyyətində kuklalar və maskalar

Türk mədəniyyətində kukla və maskaların mənşəyi haqda aparılan araşdırmalarda onun teatrallaşmadan qabaq inanclarda keçdiyi yoldan bəhs edilir. Bu isə, istər-istəməz kuklanın mənşəcə daha qədim dövrdən türklərə aidliyinə ehtimal yaradır. Doğrudur, bütün tamaşaların mənşəyi ayinlə əlaqələndirilir. Lakin istər hind, istərsə də yunan teatrında kukla və maskanın ilkin mövcudluğu daha çox tamaşalarda üzə çıxır. Eyni zamanda, həmin mədəniyyətlərdə kuklanın magik funksiyası hazırda ural-altay mədəniyyətində olduğu kimi yaşamını davam etdirmir. Qədimdə özündə əks etdirdiyi inanclar, hazırda qoruyucu ruhu əks etdirən töslər (tözlər) şəklində Sibirdə istifadə olunması kuklanı türk mədəniyyətinin ayrılmaz elementlərindən birinə çevirir. Türk xalqlarında kukla və maskalardan əcdad ruhu ilə əlaqə qurulmasında, xəstələrin sağaldılmasında, evin-ocağın qorunmasında hələ oyun və tamaşalardan qabaq istifadə olunmuşdur. Ayinlərə də əcdad ruhu ilə əlaqəyə yardım etmək və ölüb-dirilmə aktının simvolizəsi məqsədilə daxil olmuşdur. Daha sonra isə kuklalar mərasim tamaşalarının ayrılmaz elementi halına gəlmişdir. “Orta Asya’da Türklər kuklaları hem sihirli amaçlar, hem de eğlence için kullanmışlardır. Orta Asya şamanları ölüm törenlerinde ölünün ruhuna yardım etmək amacıyla taştan veya tahtadan yapılmış “kukurcak” denilen kuklalar kullanıyorlardı” (3, 4). Bundan əlavə, Qazaxıstanda, Özbəkistanda yaxın adam öləndən sonra evdə onun xatirəsini yaşadan kuklalar düzəldib saxlayırmışlar.

Kukla sözü etimoloji baxımdan öz izlərini ural-altay dillərində saxlayır. Sözü etimologiyası haqqında Hüseyin Baydemir geniş tətqiqat aparmış və mənşəyi haqqında zəngin məlumat toplayaraq qaynaqlarını qeyd etmişdir. Yetərincə əhatə etdiyinə görə həmin qaynaqları göstərməyi məqsəduyğun hesab etdik. “Koirçak Terimi Üzerine Divanü Lügati-t-Türk başta olmak üzere on birinci yüzyıldan sonra yazılmış muhtelif kaynaklarda ve bazı Türk lehçelerinde ‘koirçak’ sözcüğünün kudhurçuk (Divanü Lûgat-it-Türk 1985: I, 501), kavurçak (Nevâî 1989: 184), kourçak (Ebü’l Gazi Bahadır Han 1925: 15), kaburçuk, kaurcuk (Yakob 1938: 3), kuurcak (Gazimihâl 1959: 1926), kaburcak, kolkurçak (Kudret 1968: 9), kavçak (Kadirov 1972: 20), kudurçuk, kavurcak, kıvırsak, kıvırcık, kavur, kourcak, kurçak, kursak, kaurcak, kucak, korçak, kabarcuk (And 1985: 243, 256), kuvırak, gurcak, koçak (Ercilasun vd. 1991: 512), kuurçak (Yudahin 1998: II, 530), kolkarcak, kagucak, kudevçuk, kuçav, konçak, gourcak (Güler, Özdemir 2007: 212-213) olmak üzere onlarca farklı söyleyi biçimi dikkat çekmektedir” (5, 65).

Yaponların Kaqura teatrının tarixi fəaliyyəti ilə tanışlıq bu söz sırasını digər ural-altay xalqlarının da dili hesabına zənginləşdirir. Kaqura teatrının inkişafında kuklaların mühüm yeri

olmuşdur. “Bu süreç (Miladdan sonra 600-cü illərə qədər- T.M.) içinde doğa ve ölüm gerçeklerinin korkusunu yaşayan halk, tepkilerini Şamanizm ve dinsel ritüeller ile gösterme yoluna gitti. ...Özellikle Kagura, o insanların Tanrı’ya şükranını belirten ve çok titizlikle hazırlanan bir gösteriydi. ... 7. yüzyılda Kagura gelişmeyi sürdürdü. Hatta Kagura’nın bir türünde aktörler yerine kuklalar kullanıldı” (6).

Kuklaların ural-altay xalqları arasında evdən meydana gətirilib nümayiş etdirilməsi şamanizm ayinləri ilə bağlıdır. Bundan əvvəl, çox güman ki, onlardan hər bir evin, ocağın qoruyucusu və hamı ruhların təmsilçisi kimi istifadə olunmuşdur. Bunu söyləməyə hazırkı dövrdə töslərin daşdığı funksiya da əsas verir.

Sibir türkləri arasında köməkçi, qoruyucu ruhlar mənasında kukla-tös-tözlərdən indi də istifadə olunur. Tös sözü öz mənşəyini etrusklardan alır- əsas, mahiyyət, kök mənasını bildirir. Bunlar hazırkı mədəniyyətdə şamanizmin parçaları, qalıntıları kimi qiymətləndirilir (2, 90). Butanov qeyd edir ki, xakaslarda töslər öz funksiyasına görə iki yerə ayrılır: ailə, əcdad ruhlarını bildirənlər və şamanların ruhi yardımçısı olanlar (2, 90).

Şamançılığın ural-altay dünyagörüşü tarixində tutduğu yer, ənənələrini indi də qoruması, həm şamançılıqda, həm də ümumiyyətlə hamı-əcdad ruh simvolizəsində töş-kuklalardan geniş istifadə olunması kuklanın bu xalqların mədəniyyətinin ayrılmaz bir ünsürü olmasını əsaslandırır.

c) Azərbaycanla kuklalar və maskalar

Azərbaycan oyun və tamaşaları üçün kukladan daha çox maska xarakterikdir. Novruz və Xıdır bayramlarında, toylarda maskadan istifadə olunması ənənə halını alıb. Bayram tamaşalarının qışı (ölümü), baharı (dirilməni) bildirən məlum obrazları maskalarla nümayiş etdirilir. Toylarda, xına gecələrində maska kimi qılıqdəyişmə geniş yayılıb (oğlanların qadın, qızların kişi paltarında düyünə daxil olub oynaması).

Azərbaycan folklorunda kukla oyunu kimi “canlı kuklalar”dan istifadə daha xarakterikdir. Bu özü də bir növü qılıqdəyişmədir.

Canlı kukla oyunu kimi maral və dəvə oyunu ayrı-ayrı bölgələrdə, xüsusən Qarabağda geniş yayılmışdır. Bu oyunlara Anadolu türkləri arasında da rast gəlinir. Maral oyununda bir küncü maral təsvirini göstərən atlas örtükdən, iki qaşiq və bir oraqdan istifadə edirlər. Zurna, nağara, ney və sazçılar dəstəsinin müşayiəti ilə oynanılır. (Orta Asiya kukla oyunlarında da zurna və nağara əsas musiqi aləti kimi istifadə olunur. Azərbaycanda isə bu alətlərə saz da əlavə edilir). Ayrıca, oyun haqqında əfsanə də mövcuddur.

Əfsanəyə görə, gənc çoban sevdiyi qıza dağdan bir maral balası gətirir. Qız gözəl rəqs etməyi bacarırmış, maral balasına da rəqs öyrədir. Toylarda onunla rəqs edərmiş. Bir gün qızı sevdiyindən ayıraraq, başqasına verirlər. Bəy evi gəlini aparsa da, qız əhdinə vəfalı çıxıb qırmızı gərdəyin arxasında canına qıyır, özünü öldürür. Bir gün sonra sevdiyi oğlan, üçüncü gün isə maral ölür. Bu əfsanəni əks etdirən maral oyununda adətən qızı təmsil edən maral qırmızı, oğlanı bildirən maralsa qonur rəngli paltarda olur (8).

Bundan başqa, maral dərisi rəngdə ipək örtüklə oynanan tək maral oyunu da var. Bu maral toy və bayram şənliklərində oynayır və pay, nəmər yığır. Pay istəyəndə ağzını yerə vurur, verməyəndə küsüb boynunu bükür və bu zaman musiqi də kəsilir. Payını alanda musiqi yenidən səslənir və maral da rəqsinə davam edir.

Maral oyunları əsasən ağır qarabağı və ya uzundərə havasının müşayiəti ilə oynanılır.

Canlı kukla oyunlarından olan dəvə oyunlarının həm kukla, həm də maska variantı var. Dəvə oyununun canlı kukla variantında örtüyün altına təsəvvürü yaratmaq üçün bir yox, bir neçə – iki və ya dörd adam girir. Maska variantında isə boynuna zınqrov asıb, çiyinə dəvə dərisi atan adam dəvə təqlidi edərək oyun çıxarır. Dəvə oyununda maral oyunu kimi əfsanə yoxdur, sadəcə dəvə təqlidi var. Görünür, xalq arasında, “dəvə oynayanda qar yağar” deyiminə uyğun olaraq, əyləncə üçün dəvə oyunu düzəldilib.

Canlı kukla oyunlarında axırda pərdənin altından çıxan adamlar özləri rəqs edir və alqışlanırlar.

Azərbaycanda, eləcə də Orta Asiyada geniş yayılan başqa bir kukla tamaşası isə kilimarasıdır. Bu oyunda iki cür kuklalardan istifadə olunur; ələ geyilən (çadır camal), iplə oynanan (çadır xəyal). Kilimarası həm meydan, həm də ev tamaşasıdır. Evlərdə vaxtilə nağılların kuklalarla tamaşası göstərilirdi. Bu, Naxçıvanda ailələrdə geniş yayılmışdı. Bibim İzzətbəyim Əhmədqızı özünün düzəltdiyi müxtəlif obrazlı kuklalarla (həm çadır camal, həm də çadır xəyal kuklları ilə) bizə tamaşalar göstərirdi. Bundan başqa kəndimizdə Ağca xala da qonşuların, qohumların uşaqlarını bir yəə yığıb kukla tamaşaları təşkil edirdi.

Meydan tamaşalarında isə kilimarası tamaşaları xalq arasında əsasən məhəbbət üçbucağı üstündə qurulmuş məlum senarilər əsasında oynanmışdır. Əsas iştirakçıları zəhmətkeş ər, xəyanət edən qadın və əğyərdir.

ç) Müasir dramaturgiya və teatrda maska və kuklaların funksiyası

Müasir dramaturgiyada əsərin səhnə həlli, kodların açılması üçün kukla və maskadan geniş istifadə olunur. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin sonuncu səhnə variantında (tamaşanın primeryası 1 iyun 2016-cı ildə keçirilmişdir. Quruluşçu rejissor Azərpaşa Nemətov, məsləhətçi Akademik İsa Həbibbəyli) qəbiristanlığa oyuq-qov kimi gətirilən paltar səhnəyə yad, kənar qüvvəni təmsil edən kod-kukla kimi daxil olmuşdu. Adamların arasında dayanan qov-kukla iştirakçılar səhnəni tərk etdikdən sonra da qəbiristanlıqda qalır və Şeyx Nəsrullahla paralelləşərək mənəvi dəyərlərimizlə oynayan yad qüvvələri simvolizə edir. Bundan başqa, Baxtının “Səfeh Jurden” əsərinin həm mətnində, həm də səhnə həllində kodlaşdırma baxımından maska xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Molyerin süjetlərinin əsas götürüldüyü “Səfeh Jurden” əsəri zahirən komediya olsa da, maskaların altında gizlənən yalan və çoxüzlüklə cəmiyyətin faciəsini əks etdirir. Yakutiya teatrı həmin əsərin səhnə həllini maskaların açılışını sonda Sibir xalqlarının assimilyasiyasına yönəldir. Azərbaycan pantomim teatrı da öz tamaşalarında maska və canlı kuklalardan uğurla istifadə edir.

Nəticə

Aparılan araşdırmadan kukla və maskanın türk xalqlarının mədəniyyətində xüsusi yeri olması bir daha bəlli olur. Hələ İslamdan öncə ural-altay xalqlarının inanc və ayinlərinin ayrılmaz elementi olan kukla və maska islami dövərdə də türk coğrafiyasında öz yaşamını davam etdirdi; daha çox oyun və tamaşalarda. Kukla və maskaların qədim sivilizasiyalardan başlayaraq geniş yayılmasına baxmayaraq ural-altay xalqları arasında onun çoxsahəli və əhatəli təzahürü, kukla sözünün formalaşmasında dillərinin iştirak səviyyəsi onu göstərir ki, həmin mədəniyyət elementləri də daha çox həmin xalqlara – ural-altaylara mənsubdur.

Qaynaqlar:

1. Aziz Çalışar. Tiyatro Ansiklopedisi. Türk Kültür Bakanlığı Yayınları. s.304-306. www.mevsimsiz.net © 2010
2. Бутанаев В.Я. Почитание тәсей у хакасов. Традиционная культура народов центральной Азии. Наука, 1986, kitabından səh. 89-112
3. Çocuk gelişimi ve eğitimi. Kuklalar. Kuklalar - Megep // www.megep.meb.gov.tr/mte_program...pdf/Kuklalar.pdf
4. Eski Zamanlarda Maskeler Neden ve Hangi Amaçla Kullanılıyordu ... // www.bilgilersitesi.com› Ansiklopedi
5. Hüseyin Baydemir. Özbek koirçak (kukla) tyatrosu. Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi, 2011, cilt4, sayı 17
6. JAPON TİYATROSU. © 2016 eTiyatro.net - Tiyatro Dünyası
7. Kore'nin 20 Kültürel Özelliği - Yeppudaa. www.yeppudaa.com › ... › Güney Kore Genel
8. Maral oyunu folkloru Kelbecer - YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=VsNqawoFbhs>
9. Muheddere N. Özerdim. Çin tiyatrosu: Tarihsel gelişmesi ve özelliği // dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/13/1183/13681.pdf

ƏRƏBLƏRDƏ KUKLA-KÖLGƏ OYUNUNUN YARANMASINDA İBN DANYALIN ROLU

Sürəyya Əlizadə

“Mərasim folkloru” şöbəsi, sureyya_ms@mail.ru

IBN DANYAL'S ROLE IN THE FORMATION OF THE PUPPET-SHADOW GAME IN ARABIANS

Summary

In the article the puppet-shadow game (Khayal az-zill) in Arabians is investigated. The information about Shamsaddin Ibn Danyal who has a great role in the development of this game is given. Here the short history of the puppet-shadow game is also given. The information about the famous trilogy written by Ibn Danyal for the puppet-shadow game is also given in the article.

Key words: *shadow, puppet, game, theatre, Ibn Danyal, Tayfu-l Khayal.*

РОЛЬ ИБН-ДАНИЯЛЯ В СОЗДАНИИ ИГРЫ КУКЛА-ТЕНЬ У АРАБАХ

Резюме

В статье исследуется игра кукла-тень (Хаял аз-зилл) у арабах. Дается информация о Шамсаддине Ибн Данияле, сыгравшего большую роль в распространении и развитии этой игры. Здесь, также дается краткая история игры. А также дается информация об известной трилогии написанной Ибн Даниялом для игры кукла-тень.

Ключевые слова: *тень, кукла, игра, театр, Ибн-Даниял, Тайфу-л Хаял.*

Kukla-kölgə oyunu ərəblərin həyatında mühüm rol oynayır. Bu oyunlar qədimdən “Zill-i Xəyal” və ya “Hayal-i Zill” yəni “kölgə xəyallar” mənasını verirdi. Bu oyun həmçinin “Pərdə oyunu”, “Çadır Xəyal” adı ilə bərabər günümüzdə “Qaragöz” adı ilə məşhurlaşmışdır.

Dünyada kölgə oyunlarının İndoneziyadan çıxdığı və ya Hindistan mənşəli olduğu söy-lənilir. Bəziləri bu oyunun Çindən çıxmış olduğunu önə sürürlər. Kölgə oyunu istər İndo-neziya, istər Hindistan, istərsə də Çindən çıxmış olsun bu oyunun Qərbə Asiyadan gəldiyi fik-ri hakimdir (Hayrettin 2000: 5)

Bəzi tədqiqatçıların qeyd etdiyinə görə də kölgə teatrı İran və Türkiyəyə Çindən gəlmişdir. Məsələn, Türkiyənin qərbində kölgə teatrını “Çin Qaragözləri” adlandırırlar. Ərəb teatr araşdır-maçılarından biri Məhəmməd Əziz belə hesab edir ki, Türkiyəyə kölgə teatrı ərəb ticarətçiləri tərəfindən gətirilib. XIX əsrdə bu teatra qadağalar qoyulub. Hətta ərəb ölkələrini işğal edən fransızlar bu teatrın əleyhinə çıxmışlar. Deyilənlərə görə, Türkiyənin ilk prezidenti M.K.Atatürk 1923 cü ildə “Karagöz” kölgə teatrına qadağa qoymuşdur (Талыбзаде 2005: 199-200).

Kukla-kölgə oyununda şəhər meydanında və yaxud saraya yaxın olan ərəzidə, çox da hündür olmayan yerdə səhnə qurulurdu. Bu səhnə ağ parçadan ibarət idi. Səhnənin arxasında güclü çırağ yandırılırdı. Pərdə ilə çırağ arasında kuklalar hərəkət edirdi. Tamaşaçılar isə bu səhnədə kuklaların kölgələrini izləyirdilər.

Bir qrup tədqiqatçılar kukla- kölgə oyununun XIII əsrdə yarandığını, digərləri isə bu oyunların tarixinin daha qədim olduğunu və X əsrdən əvvələ gedib çıxdığını bildirlər. Türk alimi Mətin Andın qeyd etdiyinə görə, kukla-kölgə oyunu Misirdən Türkiyəyə XVI əsrdə Sultan Səlimin 1517 ci ildə işğalından sonra gəlmişdir. Ərəb tarixçisi ibn Ayyas Bədə əz-Zuhur əsərində qeyd edir ki, Sultan Səlim Misirdə olarkən “Rauda Palace”da kölgə oyununu izləyir. Bu oyunda Məmluk sultanının hakimiyyətdən düşməyini təsvir edilirdi. Daha sonra sultan Səlim kukla oyununu göstərən şəxsi çağırıb ona öz minnətdarlığını bildirərək deyir: “Biz

İstanbula gedəndə siz gərək mənimlə gedəsiniz və mənim oğlum sizi izləməli və sizin tamaşadan həzz almalıdır” (pupperting.com.).

VIII əsr: Ərəb dünyasında kölgə teatrının ən qədim əlaməti İmam Şafinin (Qəzza 767-820) Məhəmməd Xəlil əl-Muraddan (1871) bəhs etdiyi şeiridə özünü göstərmişdir:

Mənim üçün bu dünya rəhmli başçı tərəfindən hərəkət etdirilən kölgə oyunudur (pupperting.com).

IX əsr: İraqda kölgə teatrının varlığının əlaməti əs-Şəbüstərinin “Əd Diyarat” (998) kitabında özünü göstərmişdir. Şair Diibil əl-Xüzai (865-960) əl- Məmunun (Abbasi Xəlifəsi) aşçılarından birini onu tənqid etdiyi üçün “anasını kölgə teatrına aparmaq” sözləri ilə hədə-ləmişdir. Bu da Abbasilər dövründə satirik tərzdə özünü göstərən kölgə teatrının geniş yayıldığını göstərir.

XI əsr: İbn Həzm (994-1064) kölgəni aşağıdakı kimi təsvir edir: “Mən heç vaxt həyatda kölgə oyununa bənzər oxşarıqlar görmədim. Aktyorlar əllərində taxta əsaları elə məharətlə hərəkət etdirirdilər ki, bir anlığa onlar yox olub, sonra yenidən görünürdülər”. Əndəlüsdə kölgə oyununa aid olan bu mühüm istinad dövrümüzdə inkişaf etmiş muasir Kölgə tamaşasına işarə edir. Faruk Saad bunu “mexaniki kölgə oyunu ” adlandırır. Əl-Ğəzəli (1059-1111), Əbu-l Ələ əl-Məarri (973-1157) və bu dövrün digər ədibləri öz əsərlərində kölgə oyunundan bəhs etmişlər. Həmçinin əl-Məsbanı (977-1029) Misirdə olan kölgə tamaşalarını belə təsvir edirdi: “Misirdə əhali bayram günlərində adətən bayıra çıxar, küçələrdə əllərində marionetlər (kukla teatrında mexanim ilə hərəkət edən kukla) və kuklalar nümayiş etdirərdilər” (pupperting.com).

XII əsrdə: Səlahəddin Əyyubinin 1171 ci ildə Misirdə Fatimiləri devirdikdən sonra o, vəziri əl Qadi əl Fadəl ilə birlikdə kölgə oyununa baxmağa gedir. Kölgə teatrının qadağaları dini qaydalar hesab olunurdu. Səlahəddin vəziri Qadiyə deyir ki, bu qeyri-qanunidsə, ona baxmayacağıq. Tamaşa bitdikdən sonra kral onlardan nə gördüklərini və nə fikirləşdiklərini soruşur. Vəzir cavab verir : “Mən böyük fərqliliklər, hakimiyyətin devrilməsini və bəzilərinin qalxmasını gördüm”.

XIII əsr: bu dövr üçün əsas istinad üç mətnədir. Kölgə tamaşaları üçün ən qədim teatral mətnlər Şəmsəddin ibn Danyal tərəfindən 1368 ci ildə yazılıb. Bu mətnlərin dörd əlyazması var. İkiisi Qahirədə, biri Madriddə, dördüncüsü isə İstanbulda Süleymaniyyə kitabxanasındadır.

Kölgə sənətinin o dövrlərdən əvvəl Ərəb dünyasına necə gəlib çatmağı maraq doğurur. Bəzi tədqiqatçıların fikrincə, VII və IX əsrlər arasında kölgə teatru buraya uzaq Şərqdə ticarətlə məşğul olan tacirlər tərəfindən gətirilmişdir. İncəsənətin bu növü uzun zaman əvvəl adanın böyük adət-ənənəsi kimi tanınmışdır. Digərləri isə bu teatrın Çindən Şərqi türk qəbilələri tərəfindən farslara və daha sonra ərəb dünyasına gəldiyini söyləmişlər.

Fatimilər dövründə xəlifə incəsənətin bütün növlərinin inkişafına icazə vermişdir. Həmçinin o, fəth etdiyi ərazilərdə xüsusilə, Misirdə köhnə ənənələrin yenidən üzə çıxmasına şərait yaratdı. Fatimilərin özlərinin də inandığı falçılığa inanma adəti buna misal ola bilər. Bu şəraitdə marionet insan və mücərrəd dünya, cinlər və ruhlər dünyası arasında medyum (falçı) rolunu oynadı.

Sufilər hərəkəti və idealarının yüksəlişi dövründə kölgə teatrının islam dünyasına daxil olduğu zaman çətin sosial və siyasi şərait hökm sürürdü.

Qeyd etmək lazımdır ki, Məmluk dövründə Misirdə marionet oyunlarının ənənəvi sonluğu qəhrəmanların tövbəsi və onların əfv olmaları üçün Məkkəyə Həcc ziyarətinə getməsi ilə bitir.

İbn Danyal ابن دانيال

Kukla-kölgə oyunun yaranması məşhur misirli okulist-göz həkimi, dramaturq və rejissor İbn Danyalın (1248-1310) adı ilə bağlıdır. İbn Danyalın həkimliyi və şairliyi ilə yanaşı kölgə oyunundakı qabiliyyətləri ilə Ərəb teatr tarixində önəmli yer tutmuşdur.

Əbu Abdullah əl-Hakim Şəmsəddin Məhəmməd ibn Danyal 646-ci ilin rəbi-ül əvvəl (İyul 1248) ayında Mosulda anadan olub. Müxtəlif müəllimlərdən Quran, hədis və ədəbiyyat

dərsləri alıb. İraq monqollar tərəfindən zəbt ediləndə fransızlara qarşı mübarizəsiylə tanınan Sultan Zahir Baybarsın hakimiyyəti altında İbn Danyal Qahirəyə gedir (665/1266). Mosulda təhsilinə başladığı göz xəstəlikləri mövzusunda işlərinə Qahirədə də davam edən İbn Danyal, Muinüddövlə əl-Fihridən dərs alaraq ədəbiyyat sahəsində də özünü yetişdirdi. Çox sayda Mosullunun yaşadığı Babülfüt səmtində yerləşərək daha çox kasıbların müalicəsiylə məşğul oldu. Bəzi dövlət adamları və xüsusilə Malik əl-Əsrəflə tanış olduqdan sonra ona maaş təsis edilir. İbn Danyal şeirlərində daha çox yaşadığı çətinlikləri istehza bir dillə izah etmişdir. Zarafatlardan xoşlanan sakinlər də bu cür şeirlər yazma mövzusunda onu təşviq etmişlər.

İbn Düreydin məşhur qəsidəsi "əl-Məqsurə"yə çəkinmədən etiraz edən İbn Danyalın öz qonşusunun öküzünə mərsiyə yazması, Hz. Peyğəmbər üçün yazdığı mədhiyyənin müqəddiməsində şərbdən söz edib qəzəl tərzində qələmə alması və beytlərin birində Rəsullahdan şəfaət diləyib mədhiyyə hissəsinə keçməsi kimi orijinal yanaşmaları vardır. Onun şeirinin başlıca xüsusiyyəti qəsidələri hekayəyə çevirə bilməsidir. Müvəşşah və məvaliyə kimi xalq şeiri növlərindən faydalanan İbn Danyal təsəvvüfi şeirlər də yazmışdır. İbn Danyal, həkimliyi və şairliyi ilə yanaşı kölgə oyunundakı üstün qabiliyyətləriylə Ərəb teatr tarixində də əhəmiyyətli bir yerə malikdir.

Dövrünün ərəb ədəbiyyatı sahəsində ilk əsərlərindən biri olan kitabında İbn Danyal məqamə janrının teatr əsərinə çevirmə uğurunu göstərmişdir. İbn Danyalın geniş bir mədəniyyətə malik olduğunu göstərən əsər o dövr Misir cəmiyyətinin səfalətini dilə gətirən dəyərli bir qaynaq olma baxımından önəmlidir. Bu mövzuda İbn Danyalın qafiyəli nəsrə yazılmış üç böyük olmayan pyesi var: "Tayfu-l-hayal" "Acib və Qarib", "əl-Mütəyyəm" (Məhəbbətin qulu).

Tayfu-l hayal (Kölgənin ruh oyunu)

Onun bu trilogiyası marionet-kölgə oyunları üçün ən mühüm və orijinal ssenari hesab olunur. Həmçinin bu trilogiya ərəb dünyasının ən qədim ssenarisidir. Digər kölgə oyunlarından fərqli olaraq burada mətnin dialoqlarla yazılmasıdır. Çünki o dövrdə ərəb dünyasına oyunun bu forması məlum deyildi.

İbn Danyalın bu trilogiyasına aid olan əsərlər bunlardır:

1. Tayf əl-Xəyal
 2. Əcib və Qərib
- Əl-Mütəyyəm

Bu üç oyun forma və mövzusunda görə müxtəlifdir. Birinci oyun – Tayf əl-Xəyal komediya tərzinə oxşar olub, anlaşılmazlıqlar üzərində qurulmuşdur. Hekayə şahzadə Visalın özünə gəlin axtarmasından bəhs edir. Şahzadə murdar aradüzəldəndən kömək istəyir. Aradüzəldən şahzadəyə gəlin tapır. Şahzadə evləndiyi zaman görür ki, onun yoldaşı aradüzəldənin təsvir etdiyinin əksinə olaraq hədsiz dərəcədə çirkindir. Hekayə aradüzəldənin ölməsi və şahzadənin tövbə edərək Həccə getməsi ilə bitir. Sujetin sadə olmasına baxmayaraq, burada həmçinin ölkədə baş verən siyasi vəziyyətə də toxunulmuşdur. Burada Baybars tərəfindən tətbiq olunan ciddi sanksiyaların və ölçü sistemlərinin mədh edildiyi görünür. İbn Danyal ssenaridə yüksək ədəbsizliklə dolu olan homoseksuallığı səhnəyə qoyaraq tənqid edir. O, qəhrəmanlarının tövbə etmək üçün Məkkəyə – Həccə getməsi ilə oyunu sonlandırır. Bu əsər 1266-cı ildə sultan Baybarsın spirtli içkilərin içilməsi və satışına qadağa qoyulması şərəfinə yazılıb (Фильштинский 1991: 665).

İkinci oyun "Əcib və Qərib" bu oyunun mövzusu "Tayf əl-xəyal"dan tamamilə fərqlənir. Oyun Misirdə Məmluk qanunları altında muxtəlif oyunlar, hoqqabazlıq, sehrbazlıq, heyvan əhliləşdirilməsi, digər tamaşalar və bənzəri olmayan məşhur səhnələrin təsvir edildiyi sirkdə cərəyan edir. Birinci oyunda olduğu kimi İbn Danyal bu ikinci oyunu da tövbə edən qəhrəmanların Həccə getməsi ilə bitirir.

Üçüncü oyun "Əl Mütəyyəm" adlanır. Bu dövrdə sərhədlərdən kənar əxlaqsızlığa icazə verilirdi. Hekayədə qara sevdaya mübtəla olan birindən bəhs edilir. O, oyunun sonunadək öz sevgilisini xoruz döyüşləri, qoç döyüşləri və öküz döyüşləri ilə məmnun edir. Hər

növ seksual pozğunluqların olduğu mərasimdə o, qulaq batıran bir səs eşidir. Qarasevdalının canını almaq üçün ölüm mələyi üzə çıxır. Qarasevdalı bir müddət xahışdən sonra, digər kolgə oyunlarında olduğu kimi tövbə edərək Məkkəyə-Həccə gedir.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, dövrünün ərəb ədəbiyyatı sahəsində ilk əsərlərindən biri olan bu kitabında İbn Danyal məqamə tərzini teatr əsərinə çevirmə bacarığını göstərmişdir. Cərrah, əczaçı, falçı, ilan oynadıcısı kimi xalq tiplərinə yer verdiyi oyunlarını mənzum, mənsur və seçici sözlərlə bəzəmiş, insanların xarakterlərini əks etdirmək üçün bəzən sadə, kobud və çirkin ifadələr də işlətmişdir. Bəzi tənqidçilər geniş müzakirələrə mövzu olan əsəri müasir qərb teatrı ruhunda bir teatr əsəri olaraq dəyərləndirmiş, hətta bəziləri alman şairi və oyun ssenaristi Brecht Bertoldun oyunlarına bənzətmişlər. İbn Danyalın geniş bir mədəniyyətə sahib olduğunu göstərən əsər, o dövrdəki Misir cəmiyyətinin səfalətini dilə gətirən qiymətli bir qaynaq olma baxımından da əhəmiyyətlidir.

Əsər Məhəmməd Takiyyüddin əl-Hilali (Bağdad 1948) tərəfindən dərc olunmuşdur. İbrahim Hamadə nəşrində kölgə oyunu mahiyyəti, tarixçəsi İbn Danyalın həyatı və əsərlərinə aid geniş araşdırma yer almaqdadır (İslam Ansiklopedisi 599: 409).

Ümumiyyətlə, kukla-kölgə oyununun orta əsrlər ərəb şəhərinin inkişafında az rolu olmayıb. Bu tamaşalar ərəb ölkələrində və Osmanlı istilasından sonra “Qaragöz” kimi türk dünyasında məşhurlaşmışdır.

Qaynaqlar:

1. Karagöz ve kukla sanatımız. Hazırlayan Hayrettin İvgin. Ankara, 2000, 112 s.
2. Фильштинский И.М. История арабской литературы X- XIII века.1991, 726 с.
3. Айдын Талыбзаде. Театр и театральность в культуре ислама Баку 2005 стр. 312.
4. İslam Ansiklopedisi. 1999, cild 19, 559 s.
5. <http://www.puppetring.com/2013/12/19/arabic-shadow-theater-by-karim-dakroub/>

AZƏRBAYCAN VƏ MONQOL UŞAQ OYUNLARI

Ülkər Ələkbərova

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA Folklor İnstitutu, ulker.elekberova @ bk.ru

Giriş

Dəqiq təsviri və variantları verilən aşağıdakı monqol oyunlarını 1881-ci ildə Q.N.Potanın Şimal-Qərbi Monqolustandan qeydə almışdır. Bu oyunları diqqətinizə çatdırmaqda məqsədimiz bu gün də oynanılan və aktual olan bu oyunların tarixiliyini göstərməkdir. Bu, həm də arxaik oyun nümunələrinin rekonstruksiyası baxımından da önəmlidir. Oyunların mövcud nümunələrinin və onların variantlarının müqayisəli təhlili zamanı oyunun tam təsviri tamamlanır. Oyunları diqqətinizə çatdırarkən onları xarakterinə görə bölgülərə böldük və Azərbaycan variantları ilə müqayisəli şəkildə nəzərə çatdırdıq. Demək olar ki, əksər oyunların Azərbaycan variantı mövcuddur. Təsviri verilən əksər oyunlar lövhə üzərində oynanılan zəka oyunlarıdır. Digər oyunlarsa günlük əyləncəli, idman yarışı xarakterli oyunlardır. Diqqətinizə çatdırdığımız “Ağ dəvə” oyununda isə bizə maraqlı olan oyunçunun bəndə düşməsi və oradan çıxması və ya çıxarılmasıdır. Bu baxımdan bizə elə gəlir ki, oyunun nəğməsi, sözləri onun ritual-magik mahiyyətindən, Eceni xanın şərəfinə keçirilən mərasimlə bağlılığından xəbər verir. Zaman-zaman mərasimin nəğməsi, magik mahiyyəti unudulsa da, oyundakı bənd qurmaq və ortaya, bəndə kimisə salmaq, sonra da onu oradan çıxarmaq “Bənövşə” oyununda qalib və zaman keçdikcə toy mərasiminin bir atributuna çevrilib.

1. Zəka oyunları- lövhə üzərində oynanılan oyunlar:

a). “*Boqu şabina*”- *Maral qoymaq*. Bu oyun üçün lövhə və iyirmi dörd ədəd qoyun sümüyündən hazırlanmış fiqur lazımdır. Lövhədəki şəkil kvadrat formada olub, üç üfüqi və üç şaquli xətlərə və on altı kiçik kvadratlara bölünür. Bu daxili xətlər doqquz müştərək kəsişmə nöqtəsi yaradır. Bunlardan əlavə, kvadratın daxilindən onun uclarını birləşdirən iki dioqanal və kvadratın tərəflərinin ortasını birləşdirən dörd paralel dioqanallı xətt keçir. Dioqanallar doqquz kəsişmə nöqtəsində birləşir. Bu yolla kvadratın daxilində dörd xətlə kəsişən beş nöqtə və hərəsi iki xətlə kəsişən dörd nöqtə yaranır. Kəsişmə nöqtələri elə yerləşir ki, onların səkkizi bir tərəfi xarici kvadratla paralel olan daxili kvadratı təşkil edir. Doqquzuncu nöqtə kvadratın mərkəzinə düşür. Xarici kvadratın sağ və sol tərəflərində o qədər də böyük olmayan kvadratlar təsvir olunub. Onlar elə yerləşdirilib ki, onların küncələri böyük kvadratla kəsişir. Bu iki xarici kvadrat iki dağa, böyük kvadrat isə onların ortasındakı vadiyə bənzəyir.

Bu oyunu iki nəfər oynayır. Birinin iki maralı, digərinin isə səkkiz köpəyi və on dörd adamı olur. Oyunun əvvəlində marallar dağın ətəyinə, yəni xarici kvadratların ortadakı böyük kvadratla qovşaq nöqtələrinə qoyulur. Səkkiz it isə vadiyə, yəni eninə xətlərin dioqanal xətlərlə kəsişmə nöqtələrinə qoyulur və kvadrat fiqur formalaşır. Marallar lövhənin yuxarı hissəsinə qoyulmuş “S” formasında olan (monqolca teqe, yəni damğa şəkilli) sümüklə göstərilir. İtlər isə bir tərəfi yuxarıya doğru yerləşmiş sümüklərlə göstərilir. Yolların kəsişməsində yerləşən itlər düz xətlər boyunca hər yerə gedə bilirlər. Marallar itləri yalnız arxadan kəsişdikləri zaman “yeyə” bilirlər. Onda itin sahibi olan oyunçu ordusunu “insanlarla” doldurur. Bütün insanlar lövhədə yerləşdikdən sonra oyun həmin qaydalarla davam edir. Marallar bütün insanları yeməyə, ya da insanlar maralları bağlamayana qədər oyun davam edir (Потанин 1881: 117).

Bu oyun bir qədər şahmatı xatırladır. Şahmatdan fərqli olaraq, fiqurlar marallar, itlər və insanlara bölünür. Şahmatdakı kimi onların hərəsinin öz gediş xəttləri var. Bu oyunu da şahmat kimi iki nəfər oynayır. Bu monqol oyununda şahmatdan fərqli olaraq, şah yoxdur.

b). “*Xarbacı*”- *Ox atmaq*. Bu oyunu iki nəfər oynayır. Hər birinin lövhəsi boyunca doqquz sümükdən hazırlanmış fiqur cərgəsi düzülür, ortasına da noyon, yəni başçı qoyulur.

Sümüyün yivli, çuxur tərəfi yuxarıya qoyulur. Onun önünə və arxasına dörd cərgə əsgər düzülür. Oyunçu dörd sümüyü əlinə götürüb rəqibinin lövhəsinə atır. Vurulmuş sümüklər kənara qoyulur. Əgər noyon – başçı vurularsa, digər sümüklər lövhədə qalsa belə oyun bitmiş hesab edilir (Потанин 1881: 117).

Bu oyunun Azərbaycan variantı “Beşdaş” oyunudur. Monqol variantından fərqli olaraq, bizdə bu oyun lövhə üzərində oynanılır. Sümük əvəzinə daşlarla oynanılır, onlar lövhəyə yox, yerə düzülür. Yerə düzülən daşlar vurulur. “Beşdaş” oyununun geniş yayılan variantında, əsasən, iki oyunçu iştirak edir. Hər tərəfdə bir nəfər. Yəni təkbətək. Oyunda beş yumru daşdan istifadə olunur. Kimin birinci başlayacağını müəyyən etmək üçün hər iki oyunçu növbə ilə beş ədəd daşı ovcun içində azca hündürə ataraq əlinin üst tərəfini də döndərir, daşlardan bir neçəsi əlin üstündə qalır. Kimin əlinin üstündə çox daş qalarsa, birinci oyuna o başlayır. Oyunun qaydası belədir:

1. Ovcun içində beş daş qarışdırılıb yerə atılır. Daşın biri götürülür. Onu yuxarı ataraq, yerdəki dörd daş bir-bir götürülür. Daş əldən yerə düşməməlidir. Götürülmüş daş bir kənara yığılır.

2. Birinci qaydada olduğu kimi yenə daşlar ovcun içində qarışdırılır və yerə atılır. Bu dəfə həmin qayda ilə daşlar iki-iki götürülür.

3. Yenə həmin qaydaya əməl olunur. Bu dəfə yerdəki daşlar üç və bir olaraq götürülür.

4. Həmin qaydalara əməl olunur. Daşın birini yuxarı ataraq qalan dörd daş ovcun içində topa yerə qoyulur və atılan daş tez tutulur.

“Beşdaş” oyununun bu mərhələsi “*Şaqa-abna*”- *Sümük götürmək* oyunu ilə oxşardır. Bu, Sibirdə uşaqların “*Yarışqan*” adlandıraraq oynadıqları oyundur. Bu oyunu iki nəfər oynayır. Sümüklər torpağa səpələnir və qoçları (xonı) ifadə edir. Sümüyün biri oxu ifadə edir. Oyunçu bir əllə yerdən qoçları ovucaya götürəndə ox digər əllə yuxarıya atılır. Oyunçular növbə ilə oynayırlar. Yerdən bütün qoçlar götürüldükdən sonra onlar sayılır. Əgər bir oyunçu yalnız beşini, digəri iyirmisini toplamışsa, onda yenidən qoçları düzülür. Bu dəfə udan oyunçu artıq qoyur (Потанин 1881: 120).

“Beşdaş” oyununun növbəti mərhələsinə diqqət yetirək: 5. Yenə beş daş yerə atılır. Baş barmaqla o biri yanaşı iki barmaq üst-üstə qoyaraq yerdə qapı düzəldilir. Rəqib oyundaş daşlardan birini molla seçir. Bu eynilə oyunun monqol variantındakı noyon, yəni başçıdır. Yerdə qapı qurarkən elə etmək lazımdır ki, qapı yerindən tərpənməsin. Yenə daşlardan hər hansı birini (molla daşdan başqa) götürülür. O yuxarı ataraq bir-bir qapıdan keçirilir. Daşların heç biri molla daşa dəyməməlidir. Axırda molla olan daş qapıdan keçirilir. Oyunun monqol variantında da əgər noyon - başçı vurularsa digər sümüklər lövhədə qalsa belə oyun bitmiş hesab edilir.

6. Beş daşdan dördü rəqib oyundaşın əlinin barmaqları arasına düzülür. Hər bir daşa ad qoyulur. Baş barmaq tərəfdən başlanılır: çimdik, yumruq, şillə, cızmaq. Bunlar həmin əlin üstündə edilir. Paylayıb götürülən bir daş tutulur, beləcə oyun davam edir (Orucov 2015: 93).

Hər iki oyunu müqayisəli izlədikdə görünür ki, oyunun Azərbaycan variantı yeni qaydaların əlavəsi ilə daha çox təkmilləşmiş şəkildədir.

c). “*Mori uralci*”- *At qaçışı*. Uzun lövhədə on bir kəşşən xətt çəkilir. Lövhə on bir sahəyə bölünür. Hər oyunçu işarələnmiş sümük, yəni fiqur seçir. Fiqurlar sümükdən hazırlanır. Seçilmiş sümüklər üzə yuxarıya lövhənin kənarına qoyulur. Bu oyunu üç və üçdən çox oyunçu birdəfəyə oynaya bilər. Sonra hər oyunçu növbə ilə bir dəfə dörd sümüyü fıncana atır. Əgər dörd sümükdən biri üzüyuxarı, at üzü üstə düşərsə oyunçu öz sümüyünü lövhədə bir cizgi yuxarı çəkmək hüququ qazanır. Əgər iki sümüyü üzüyuxarı düşsə iki cizgi önə keçir və oyun bu ardıcılıqla davam edir. Lövhənin əks istiqamətinə birinci çatan atın sahibi olan oyunçu oyunu uduur (Потанин 1881: 118).

Bu oyunun da Azərbaycan variantı mövcuddur. Bu oyun müasir dövrümüzdə oynanılan “Dama” oyununu xatırladır. Oyunun monqol variantında cizgilər, burda isə damalardır.

“Dama” oyununu monqol variantından fərqli olaraq, iki nəfər oynayır. Oyunun monqol variantındakı fiqurların fəncanda qarışdırılması “Nərd” oyununda olur. “Nərd”də fiqurlar deyil, zərlər fəncanda qarışdırılır.

2. Mərasimlə bağlı oyun

a). “Çaqan temen”- Ağ dəvə. Bu oyunda uşaqlar əl-ələ tutub dövrə qururlar. Dövrənin içinə bir oğlan uşağı girir, yəni o, ağ dəvə olur. İki oğlan uşağı dövrədən kənarda gəzir, dəvəni dövrədən çıxarmağa çalışırlar. Yəni dəvəni həyətdən oğurlamaq istəyirlər. Uşaqlar oyun zamanı bu mahnını oxuyurlar: “Çixte, noxto, buyl, burundaqa, xuncina buxtey, xurcincina tabaxaytay, arik, arik onqustay, aik, aik çumuktay, Edzen xanay çaqan temen tabiyau”. Son sözü uzadaraq deyirlər. Mənası: “Buzovların boynundakı kəndirlə, dəvənin burnundakı həlqə ilə, atın nalı ilə, bir səbət yunla, bir dolu fəncan yağla Ecenə xanın ağ dəvəsi ilə otlamağa aparırıq”.

Oyunun nəğməsinin variantları: a). “Bo, bo, bohutey, botun çaqn qoyutay, ta, ta, talutay, dolon xoir uitey, xorma, xorma qorqultay, aik, aik çumoktay botun çaqan boru tabilö!”

b). “Hur, Hur doutay hurcin cina tabıktay meli xara nüdutey melcin çaqan şüdütey Edzin çaqan buriya tabilo”. Uşaqlar nəğmənin son sözünü deyər-deməz dəvənin üstünə atılırlar (Потанин 1881: 119).

Bu mərasimin tərkibi olan dövrəyə və ya bəndə düşmək mərhələsi Azərbaycan folklorunda “Bənövşə” oyununda qalmaqdadır. Bu oyunu qızlar, yuxarıda təqdim etdiyimiz monqol variantında isə oğlanlar oynayır. Bizim uşaqlar bu oyunu oynarkən – dövrə vurub birini ortaya salarkən bu sözləri demirlər. Azərbaycanda uşaqların - qızların oynadığı “Bənövşə” oyununda digər dəstə uşaqlarının əllərini “qıra” bilməyən uşaq bənddən çıxmaq üçün ya rəqs edir, ya oxuyur, ya dombalaq aşır, ya da bayatı, şeir deyir.

Tədqiqatların birində “Bənövşə” oyunu əfsanə ilə əlaqələndirilir. “Bəndə düşmək” ortada qalan oyunçunun bənddə qalıb-qalmayacağı məlum olmasa da, sanki bəndi yarıb keçə bilməmək üçün qarşı dəstəyə göstərilən psixoloji bir təzyiq olaraq göstərilir. Oyunun Anadolu variantı “Mənəkşə” haqqında da məlumat verilir (Məmmədova 2014: 47).

Bir məruzədə isə bu oyunda həm qızların, həm də oğlanların iştirak etdikləri bildirilir. Məruzədə başqırd folklorşünasları N.V. Bikbulatov və F. Fatıxovanın başqırdlar arasında yayılmış “Ak tirək” oyunu haqqındakı fikirlərinə istinad edilərək, belə qənaətə gəlinir ki, “Bənövşə, bənövşə” “Ak tirək” oyununun Azərbaycan variantıdır və vaxtilə toy mərasiminin tərkib hissəsi olmuş, sonralar isə ondan ayrılaraq xalq arasında uşaq oyunu kimi öz varlığını qoruyub saxlaya bilmişdir. Məruzədə bu oyun toy mərasiminin atributu olaraq göstərilir (Vaqifqızı 2014: 292).

Diqqətinizə çatdırdığımız “Ağ dəvə” monqol oyununda isə bizə maraqlı olan oyunçunun bəndə düşməsi və oradan çıxması və ya çıxarılmasıdır. Bu baxımdan bizə elə gəlir ki, oyunun nəğməsi, sözləri onun ritual-magik mahiyyətindən, Ecenə xanın şərəfinə keçirilən mərasimlə bağlılığından xəbər verir. Zaman-zaman mərasimin nəğməsi, magik mahiyyəti unudulsa da, oyundakı bənd qurmaq və ortaya, bəndə kimisə salmaq, sonra da onu oradan çıxarmaq hafizələrdə qalıb və zaman-zaman toy mərasiminin tərkib hissəsinə çevrilib.

3. Adətlə bağlı oyun:

a). Tarbaqatayda yaşayan torqoutlarda belə adət də var: inək əkiz balalayanda kəndin uşaqları qaçmaqla yarışarmışlar. Kim qalib olsa əkiz buzovun birini ona verərmişlər.

Adətə görə, uşaqlar aşıq oyununda uduzanın yanaqlarını və burnunu çimdikləyirlər. Zədəgan uşaqları bundan qorxaraq əvəzinə “ake” ödəyirlər, yəni dəsmal, yağlı keçi, at ətindən kolbasa verirlər (Потанин 1881: 119).

4. Əyləncəli, idman yarışları xarakterli oyunlar:

a). *“Buxu-barilci”- Döyüşmək.* Bu oyunu iki nəfər oynayır. Oyunu oynamaq üçün hər oyunçuya bir sümük lazımdır. Ardıcıl olaraq hərə öz sümüyünü seçir. Oyunçular növbə ilə oynayirlar. Oyunçulardan birinin sümüyü çəkilməmiş “S” şəklinin yuxarı hissəsinə dəyənə qədər oyun davam edir. Udan oyunçu “arıq içirəm” – deyər qışqırır. Adətə görə, qalib noyonlardan (böyüklərdən) ibarət münşiflərdən bir fincan arıq (turş süd) alıb içərməmiş (Потанин 1881: 120).

Azərbaycanda uşaqlar haramisa nişan alıb daş atırlar. Kimin daşı hədəfi dəqiq tuşlasa, o qalib sayılır. Zəngilan və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəklərindən “Kələqurdaş” oyunu xarakterinə görə bu oyunun variantı hesab edilə bilər. Oyunun qaydalarına görə oyunçular iki dəstəyə bölünür, hər dəstədə üç-dörd nəfər olurdu. Çaylaq daşı seçib, uzunsov üç-dörd daş götürərdilər. Həmin daşları yan-yanə torpağa basdırardılar. Daşlar torpağa elə basdırırdılar ki, bir hissəsi torpağın içində olurdu, bir hissəsi çöldə qalırdı. Hər iki tərəfdən on-on beş metr məsafə təyin edilərdi. Bir dəstə bir tərəfdə, digər dəstə isə o tərəfdə durardı. Püşk atırlar, kim qalib gəlsə, birinci o dəstə atmaq şansını qazanırdı. Atılan daş da girdə daşlar idi. Nişan alınıb həmin torpağa basdırılmış daşlar vurulmalı idi. Hansı dəstə üç daş vurardısa, o, qalib gələrdi. Hərənin əlində üç dənə daşı olardı. Birini vurub yıxan ikinci daşı atardı. Daşı dəymədisə, atmaq növbəsi yanındakı yoldaşına keçərdi. Dəstənin bütün üzvləri oyunda iştirak edib daş atardı, onlar qutardıqdan sonra növbə keçirdi o biri dəstəyə. Hansı dəstə daşın üçünü də vurub yıxardısa, o dəstə qalib gələrdi (Qarabağ: folklor da bir tarixdir 2016: 356).

Hər iki oyunun təsvirindən göründüyü kimi onların xarakteri də eynidir: hədəfi nişan alıb vurmaq. Lakin hədəf fərqlidir. Oyunun monqol variantında nişangah “S” şəkli, Azərbaycan variantında isə torpağa basdırılmış daşdır. Oyun monqol variantında sümüklə, Azərbaycan variantında isə daşlarla oynanılır. Azərbaycan variantının oyun qaydalarında təkmilləşmə var.

b). *“Dürbun berxe”- Dörd üz.* Sümük, yəni aşıq dörd üzdən ibarətdir. Hərəsinin öz forması var: iki tərəfi düz, digər iki tərəfi isə çuxur boyunca keçici formaya malikdir. Düz üzlərdən biri çevrələri olan, Г – hərfinə bənzəyən “təme”- dəvə adlanır. Onun əks istiqamətində olan S- hərfinə bənzəyən “mori” – at adlanır. Dərinləşmiş yivli üz qoç (xonı) üzünün sonundadır. Onun əksi istiqamətində oyulmuş şəkildə ortada keçi təsvir olunub. Bu oyunu müəyyənləşmiş sayda oyunçular oynayirlar. Oyun üçün dörd sümük tələb olunur. Vəxti gətirən oyunçunun aşığı xüsusi üzü ilə yuxarı düşənə qədər oyun davam edir (Потанин 1881: 120).

Bu oyunun Azərbaycan variantı “Aşıqım, nə adam” oyunudu. Aşığın düşən tərəflərinə görə adamı “tanıyardılar”: aşıq arxası üstə düşərsə, filankəs əkinçi, üzü üstə düşərsə oğru, sağ yanı üstə düşərsə bəy, sol yanı üstə düşərsə eşşək, başı üstə düşərsə gədə, ayaqları üstə düşərsə şahdır.

Uşaqlarda cəldlik, çeviklik, diribaşlıq və s. bu kimi müsbət keyfiyyətlər aşıləyan “Aşıq-aşıq” oyununda aşığın altı tərəfinin hər birinə bir ad verilib. Məsələn, aşığın yerə atılarkən daha çox düşdüyü çökək tərəfə “cik”, qabarıq tərəfinə “böğ”, yan tərəflərdən hamar hissəsinə “toğan”, qabarıq hissəsinə “alçı” deyirlər. Aşığın aşağı hissəsinə “künə”, yuxarı hissəsinə “buynuz” deyirlər. Əldə oynanılan aşığı “saqqa” adlandırirlar (Orucov 2015: 93).

Oyunun həm monqol, həm də Azərbaycan variantından göründüyü kimi oyunun əsas atributu aşıqdı. Hər iki variantda o, xüsusi hazırlanır və hər tərəfi bir adla adlanır. Monqol variantında aşıq dörd, Azərbaycan variantında isə altı üzdən ibarətdir. Aydın görünür ki, oyunun Azərbaycan variantı və aşığın forması monqol variantından daha təkmillədi.

V.Radlovun tümən tatarlarından Abe adlı söyləyicidən qeydə aldığı “İr-Tüstük” nağılında uşaqlar aşıq oynayirlar. İr-Tüstük hər dəfə bir taşca balanı udur və onun aşıq dolu torbasını və qızıl aşığını alırdı (Potanin 1917:90). Nağıldan göründüyü kimi, aşıq oyunu çox qədim oyundur, onun əsas atributu qızıl aşıqdır. Qızıl aşıqla bütün aşıqlar vurulur.

c). *“Çaqan moto”- Ağ ağac.* Bu oyunu aylı yay gecələrində iyirmi-otuz oğlan uşağı birlikdə oynayirlar. Qocalar bu oyunu seyr etməyi sevirler. Onlar oyunu seyr etmək üçün

kənardakı quyunun və ya tirin yanında əyləşirlər. Oyun belədi: Quyudan ağac kötüyü atılır. Gecə onu görüb tapmaq mümkün olsun deyə ağac kötüyünün kənarları yonulmuş olur. Onu “kuk-kuk” – deyə qışqıraraq quyudan çölə atırlar. Uşaqlar qaçıb onu axtarırlar. Kim birinci taparsa “bi olay” qışqıraraq quyuya qaçır. Digər uşaqlar isə o, tirə çatıb ona toxunmamış ağacı onun əlindən almağa çalışırlar. Beləliklə, ardıcıl olaraq oyun davam edir. Hərdən yetkin adamlar – lamlar, hətta qadınlar da bu oyunda iştirak edir və əylənirlər (Потанин 1881: 120).

Bu oyunun Azərbaycan variantı “Quşlar ağacda” və “Südlü sülük” oyunu, Anadolu variantında isə “Ağac qapmaca” dır. Burada oyunu idarə edən əbə oyunçulardan ağacı almağa çalışır. Bu oyunun həm Azərbaycanda, həm də Anadoluda müxtəlif variantları mövcuddur (Məmmədova 2014: 34).

Qarabağ folklorundan “Südlü sülük” oyununu monqol variantında olduğu kimi gecələr aydınlıq havada oynayırdılar. İki qrup olardı. Hər qrupda da bərabər sayda adam olardı. Əşyanı da hamı görüb tanıyardı. Bir mətə, yəni mərkəz təyin edilərdi. Bir nəfər həmin mətədə durub sümüyü tullayırdı. Ondan sonra hamı onu axtarırdı. Kim tapsa, yoldaşlarını xəbərdar edərdi ki, tapdım. Tapan oyunçunun yanında olan yoldaşları onu müdafiə edərdi. O biri dəstə də onu tapan oyunçunun əlindən alıb, özü aparıb mətəyə çatdırmağa çalışırdı. Tapan oyunçunu tutsaydılar, o, sümüyü öz yoldaşına verərdi ki, o aparsın. Bir-birinə ötürə-ötürə aparıb mətəyə çatdırmalıydılar. Kim həmin əşyanı mətəyə vurdusa, o qrup qalib gəlirdi. Şüşə qırığı, boşqab qırığı, əsasən də sümük atardılar. Mətə tanınsın deyə ora pəncəklərini soyunub qoyar, ya da bir daş qoyardılar.

Oyunlar arasında əsas fərq “Çaqan moto”- “Ağ ağac” monqol variantında kötüyü “kuk-kuk”-deyə qışqıraraq quyudan çölə atmalarıdır. Hər iki variantda oxşar cəhət oyunun gecələr aydınlıq havada oynanılması və iştirakçıların iki qrupa ayrılması, əşyanın bir mərkəzdən (mətə, tir, quyu) atılmasıdır.

ç). “*Tebek*” – *Çilədi*. Bu oyunu, əsasən, uşaqlar oynayırlar. Kim ayağı ilə qəpiyi daha çox çiləsə və qəpik yerə düşməsə o qalib gəlir. Ulyassatedə bu oyunu böyüklər oynayır. Orada üç yüz dəfə çiləyən oyunçular da var. Omskda Sibir kadet korpusunda (Q.N.Potanın oranın məzunu olub) bu oyunu oynamaq üçün dörd ədəd qəpiyi bir yerə yığıb ortadakı qəpiyə ağ qoç yunundan, ya da xoruz quyruğundan lələk bağlayırdılar (Потанин 1881: 120).

“Çilədi” oyunu Azərbaycanda uşaqlar arasında hələ də oynanılır. Hər iki oyundan göründüyü kimi oyun üçün istifadə edilən əsas detal-çiləmə əşyası xüsusi hazırlanır. Zəngilan və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri içində “Çiləmə” oyununa da rast gəlirik. Bu oyun Şuşada həm də “Çoşka-çoşka” adı ilə tanınır. Çoşkanı qoyunun boyun dərisindən hazırlayırdılar. Qoyunun boyun dərisinin tükü çox olurdu, ona görə də dərinə həmin hissədən kəsərdilər, yunun da darıyardılar ki, uzun olsun. Daha sonra qurğuşunu əridib dəriyə yapışdırırdılar, dörd yerdən deşik açıb simlə dəriyə bərkidirdilər. Qurğuşun ağırlıq verdiyi üçün dərinə çevrilməyə qoymurdu. Oyun vaxtı hər oyunçu beş-altı ədəd düzəldib gətirirdi. Qurğuşunu düz tökməyəndə, bir tərəfi ağır gəlirdi, çoşka havaya qalxanda əyilirdi. Ona görə öncə yoxlayırdılar. Bir-iki dəfə oynayır, hansı tərəfliğini itirmirdisə, demək o yaxşı idi, oyunu onunla oynayırdılar. Çiləməni dəri ayaqqabı ilə oynayırdılar, yumşaq ayaqqabı ilə oynayanda topuğa dəyəndə pis ağrıyardı. Oyun iki nəfər arasında oynanırdı. Çoşkanı ayağın içi ilə vurub çiləyirdilər. Kim çox çilədisə, o birini işlədirdi. Çoşkanı əlinə alıb təpiklə vururdu, işləyən şəxs də gedib gətirirdi. Amma işləyən şəxs çoşkanı havada tutsa, onda oyun yenidən başlayırdı. Vuruşları sayanda belə sayırdılar: Bir cüt, iki cüt, üç cüt, dörd cüt. Dörd cüt olanda bilinirdi ki, səkkiz dəfə çilənib. Ya da daha qısa düşməsi üçün deyirdilər: Bir cü-tə çat-dım. Cəldlik tələb etdiyi üçün onu hər adam oynaya bilmirdi. Çoşka ayağın həm içi ilə, həm də üstü ilə vurulurdu. Birinci tərəf vura bildiyi qədər çiləyirdi, çoşka nə vaxt yerə düşsə, bu dəfə çiləmək növbəsi rəqibə çatırdı. Kim daha çox çiləyə bilsə, o birini işlətmək haqqı qazanırdı. Oyunun qaydasıdı, kim doqquz vurub onuncuda rul vurdusa, demək o qalibdi. Rul vuranda on xal

sayıldı. Rul vurmağın qaydası belədir ki, ayağın içi ilə vurduqdan sonra çoşka yerə düşməmiş sağ ayağı sol ayağın arxasından aparıb çoşkanı bir də vurmağı idi (Qarabağ 2016: 354).

Hər iki oyunun xarakteri (çiləmə) eynidir. Hər iki oyunda çiləmə aləti xüsusi hazırlanır. Oyunun monqol variantından fərqli olaraq, Azərbaycan variantında oyun qaydaları daha təkmilləşmiş şəkildədir. Burada toplayıcının oyunu daha təfəsilatı ilə təsvir etməməsini də ehtimal etmək olar.

d). Tarbaqatay və Altay qırğızlarının “*Sapki*”- “*Sapand*” oyunu: sapand dəridən düzəldilir, içinə daş qoyulub kəməre tikilir. Dəri kəndirin uzunluğu gözə qoymaqla gicgahlarda ölçülür. Ucları gicgahlara çətməlidir. Toplayıcı sapandın təsvirini versə də, oyunun təsvirini vermir. Yəqin ki, bu oyun sapandla atılan daş oyunudur. Kimin daşı sapanddan çıxıb daha uzağa düşsə, o qalib sayılır. Bu oyun bu gün də sapandla olmasa da əllə oynanılır.

e). Növbəti oyun: Maral buyuzundan hazırlanmış topları uzun ağaclarla vururlar. Bu, Qarabağ folkloru örnəklərindən “Çilingağac oyunu” ndakı toxmaq vuruşuna bənzəyir. Bu oyun toxmaq vuruşu ilə başlayır. Toxmağın yuxarisından bir qarış buraxaraq aşağısından əllə tuturlar. Daha sonra çilik toxmağın ucuna qoyulur. Çiliyi havaya atıb toxmağın arxasıyla onu irəli vururlar. Vuruşu etdikdən sonra toxmaq mətənin ortasına qoyulur. Çilik havada ikən rəqib oyunçu onu ya əliylə tutmağa, ya da əlindəki toxmaqla vurmağa çalışır. Çiliyi tuta bilərsə, vuran oyunçu yanır. Tuta bilmədikdə isə çilik hara düşübsə, ordan atıb toxmağı vurmağıdır. Vura bilərsə, həmin şəxs yanır, bu səfər vurmaq növbəsi dəstənin o biri üzvünə keçir. Çilik havada ikən rəqib oyunçu toxmaqla onu vurduqda, cəza olaraq vuruşun biri artır. Yəni çiliyi oyuna daxil edən tərəf əvvəl üç toxmaq vurmağı idisə, indi dörd vuruş etməli olur. Toxmaqda hər oyunçunun üç dəfə vuruş etmək haqqı olur. Üç vuruşdan sonra yanqu vuruşu gəlir. Yanquda vuruşların sayı beş, yeddi və daha çox ola bilər. Bu oyunçular arasındakı razılıqdan asılıdır. Yanqu vuruşunda oyunçu çiliyi havaya atıb toxmaqla onu irəli vurur, rəqib oyunçu isə toxmaqla çiliyi havada ikən vurmağa çalışır. Vura bilərsə, həmin oyunçu yanır. Vura bilmədikdə isə çiliyi mətəyə elə atmalıdır ki, o bir ağac boyu qədər mətəyə yaxınlaşmalıdır. Vuran tərəf mətəylə çiliyin arasındakı məsafəni ölçür, əgər çilik bir ağac boyundan yaxın düşübsə, vuruşu edən tərəf yanır. Yanqu vuruşu qurtardıqdan sonra qara yanqu gəlir. Qara yanquda isə vuruşların sayında məhdudiyət yoxdur. Rəqib oyunçular çiliyi mətənin içinə salana qədər oyun davam edir (Qarabağ: folklor da bir tarixdir (2016)).

Toplayıcının oyunun monqol variantını daha təfəsilatı ilə təsvir etməməsi, sadəcə bir cümlə ilə oyun haqda məlumat verməsi oyunun qaydalarını müqayisəli təhlil etməyə imkan vermir.

ə). *Ağ sümük*. Bu oyun xalxasların “Çaqan moto” oyunu ilə eynidir. Tanqu-uryanxaylarda və soyotlarda bu oyun var və “*Ağ yaşkar*” adlanır. Oyunu iyirmidən artıq adam *aysız gecədə* (toplayıcı elə belə də qeyd edib) oynayır. Oynamaq üçün dəstələrə bölünürlər. Oyunçuların dəstəyə bölündükdən sonra nə etdikləri, oyunun qayalarını toplayıcı qeyd etmir. Qalib dəstəyə hədiyyə olaraq dəsmal (monqolca uramal) verirlər.

f). “Qarabie”-Qara madyan oyunu da var. Yenə də toplayıcı oyunun təsviri və keçirilmə qaydaları haqqında məlumat vermir.

g). “Talo”- Domino. Kobdo və Ulyassutay şəhərlərində xalxaslarda bu oyun var. Müasir “Domino” oyununun əcdadıdır (Bunu toplayıcı özü qeyd edir). Bu oyunu bir gecəyə iyirmi daşla oynayırlar (Потанин 1881: 120).

Nəticə

Dəqiq təsviri və variantları verilən aşağıdakı monqol oyunlarını 1881-ci ildə Q.N.Potanın Şimal-Qərbi Monqolustandan qeyd almışdır. Bu oyunları diqqətinizə çatdırmaqda məqsədimiz bu gün də oynanılan və aktual olan bu oyunların tarixiliyini nəzərə çatdırmaqdır. Bu, həm də arxaik oyun nümunələrinin rekonstruksiyası baxımından da önəmlidir. Oyunların

mövcud nümunələrinin və onların variantlarının müqayisəli təhlili zamanı oyunun tam təsviri tamamlanır. Diqqətinizə çatdırdığımız “Ağ dəvə” oyununda isə bizə maraqlı olan oyunçunun bəndə düşməsi və oradan çıxması və ya çıxarılmasıdır. Bu baxımdan bizə elə gəlir ki, oyunun nəğməsi, sözləri onun ritual-magik mahiyyətindən, Edzeni xanın şərəfinə keçirilən mərasimlə bağlılığından xəbər verir. Zaman-zaman mərasimin nəğməsi, magik mahiyyəti unudulsa da, oyundakı bənd qurmaq və ortaya, bəndə kimisə salmaq hafizələrdə qalıb və zaman keçdikcə toy mərasiminin də tərkib hissəsinə çevrilib.

Qaynaqlar:

1. Потанин Г.Н. (1881). Очерки Северо-Западной Монголии: 4cilddə, II cild. Спб: Изд. Импер. Рус. Геогр. Об-ва., 117-120.
2. Потанин Г.Н. (1917). Казах-киргизские и алтайские предания, легенды и сказки. Журнал «Живая старина», 1917, вып. XXV
3. Məmmədova M. (2014) Azərbaycan və Anadolu folklorunda oyun və tamaşalar. Bakı: Elm və təhsil.
4. Qarabağ: folklor da bir tarixdir (2016). X kitab (Zəngilan və Şuşa rayonlarından toplanmış folklor örnəkləri). Bakı, “Elm və təhsil”.
5. Orucov T. (2015) Qarabağda uşaq oyunları. Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları. Bakı.
6. L.Vaqifqızı (2014) “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı, “Zərdabi LTD” MMC.

AZƏRBAYCAN FOLKLORUNDA XALQ OYUNLARININ YERİ VƏ ROLU (ZAQATALA FOLKLOR ÖRNƏKLƏRİ ƏSASINDA)

Zümrüd Mənsimova

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, AMEA-nın İctimai Elmlər Bölməsinin elmi katibi
e-mail:zumrudibrahimqızı@gmail.com*

THE ROLE AND PLACE OF NATIONAL GAMES IN AZERBAIJAN FOLKLORE (on the base of Zagatala folklore samples)

Summary

The comparison of Azerbaijani folk games on the basis of folklore materials collected in Zagatala districts with other places have been spent in paper.

In particular, in the region has been identified long-forgotten folk games associated with both seasonal and local rituals. The role and place of national games in Azerbaijani fairy tales, their connection with children's games relevant today have been studied under the involvement of developed children game.

Keywords: *Publish games, children's games, Zagatala, fairy tales, small nations, Godu-Godu.*

РОЛЬ И МЕСТО НАРОДНЫХ ИГР В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ (на примере фольклора Загатальского района)

Резюме

В статье проведено сравнение азербайджанских народных игр на основе фольклорных материалов, собранных в Загатальском районе по сравнению с другими средами. В частности, в данном регионе выявлены давно позабытые народные игры, связанные как с сезонными, так и местными ритуалами. С привлечением в исследование развитых детских игр, изучены роль и место народных игр в азербайджанских сказках, установлена их связь с актуальными на сегодняшний день детскими играми.

Ключевые слова: *Народные игры, детские игры, Загатала, сказки, малочисленные народы, Году-Году.*

Azərbaycan xalqının qədim folklor ənənələrini, özündə yaşadan, günümüzə kimi nəsil-lərdən-nəsillərə, əsrlərdən əsrlərə ötürən xalq oyunları həm də türk etnoslarının zəngin adətlərini, tarixi köklərini, milli-mənəvi dəyərlərini özündə əks etdirməyi bacarmışdır. Qədim tarixi kökə malik olan Azərbaycan xalq oyunları müxtəlif mövsüm və məişət mərasimlərini, ictimai-siyasi durumu əks etdirən qədim folklor örnəkləri hesab oluna bilər.

Azərbaycan xalq oyunları gənclərin və uşaqların yaddaşını möhkəmləndirən, onlarda yüksək humanist duyğular aşılayan, milli-mənəvi dəyərləri, vətənpərvərlik anlayışını, yaşadığı elə obaya bütövlükdə Azərbaycana, türkçülüyümüzə sevgi hislərini artıran, milli-mədəni sərəvətidir. Bu oyunlar uşaqlara bədxah qüvvələri cəzalandırmaq, pisi doğru yola yönəltmək, xeyiri alqışlamaq kimi müsbət keyfiyyətlər aşılayır. Azərbaycan xalq oyunlarında yüksək əhvalruhiyyə, fiziki güc, mənəvi saflıq, zehni güc, sağlam bədən və sağlam düşüncə əsas şərt kimi götürülür. Tarix boyu dildən-dilə, eldən-elə keçən “Çövkən”, “Çiling ağac”, “Höcətləmələr”, “Top qalax”, “Ana minmə”, “Quyuya salma”, “Yorğan döşək”, “Yaylıx atma”, “Daban basma”, “Qodu-qodu”, “Motal-motal”, “Əl üstə kimin əli”, “Bənövşə”, “Gizlən-paç”, “Gözbağlama”, “Papaqatdı”, “Qazlarım”, “Ortadaqaldı”, “Donundan dartdı”, “Sim-sim”, “Yeddi şüşə” və digər xalq oyunları uşaq və gənclər tərəfindən vaxtı ilə həvəslə yerinə yetirilmişdir. Amma təəssüf ki, bu xalq oyunlarının böyük əksəriyyəti zamanın tələbi, sivilisasiyanın və texnikanın inkişafı ilə əlaqədar olaraq, artıq unudulur, uşaq və gənclər belə oyunlara demək olar ki, çox az maraq göstərirlər.

Bu gün bizim folklor örnəklərimizdə, nağıllarımızda Azərbaycan xalq oyunları özünü hansı səviyyədə qoruyub saxlamışdır? Ümumiyyətlə varmı? və. s bu kimi müxtəlif məsələlər bu günümüz üçün çox aktualdır. Bu oyunların təhlilə cəlb edilməsi bu gün də aktual olaraq qalmaqdadır. Xalq oyunlarına ayrı-ayrı folklorşünas alimlər tərəfindən müxtəlif bölgələr verilmişdir.

Azərbaycan xalq oyunları haqqında folklorşünas Vaqif Vəliyevin, Paşa Əfəndiyevin, Ə.Qasımovun, Azad Nəbiyevin kitablarında rast gəlirik. Folklorşünas A.Nəbiyev Azərbaycan xalq oyunlarını rəqs daxili oyunlar, mərasim oyunları, məişət oyunları, ictimai məzmunlu oyunlar, uşaq oyunları adı altında 5 qrupa bölmüşdür (Nəbiyev 1998: 135-136; Nəbiyev 2002: 405).

Təsadüfi deyil ki, Ə.Qasımov xalq oyunlarını qruplaşdırarkən bu tamaşaları xalq oyunları adlandırır. Tədqiqatçı xalq oyunlarını ritual və profan mahiyyətli oyunlar kimi iki qrupa ayırır (Qasımov 2004: 172):

I. Ritual mahiyyətli oyunlar:

- a) Rəqs daxili oyunlar;
- b) Ovsun səciyyəli oyunlar;
- c) Mövsüm-mərasimi oyunları;

II Profan xarakterli oyunlar:

- a) Məişət mərasimi oyunları
- b) İctimai məzmunlu oyunlar.

III Uşaq oyunları.

Azərbaycan Respublikasının şimal qərbində yerləşən Zaqatala bölgəsindən topladığımız Azərbaycan xalq oyunları nümunələri əsasında biz belə bir bölgü verə bilərik:

1. Mövsüm mərasimləri ilə bağlı yaranmış xalq oyunları;
2. Məişət mərasimləri ilə bağlı yaranmış xalq oyunları;
3. Uşaq oyunları.

Xalq oyunlarının nümunələrinə “Avesta”da, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında, klassik ədəbiyyatımızda, Nizamidə, Şah İsmayıl Xətəidə kifayət qədər təsadüf edirik. “Dirşə xanın oğlu Buğac boyun”da “Bu vaxt Dirşə xanın oğlu üç uşaq ilə meydanda aşıq-aşıq oynuyurdu”. “Baybörənin oğlu Bamsı Beyrək boyun”da At çapdılar, ox atdılar, qılınc oynatdılar, qurşaq tutdular, Beyrək qalib gəldi (KDQ 2004: 178). Bu oyunlar gənclərin və uşaqların arasında oynanıdığı üçün fərqlidir.

Xalq oyunları hər bir xalqın milli-mənəvi mədəniyyətini əks etdirən mentalitetin göstəricisidir. Mövsüm-mərasim adət-ənənələri ilə əlaqədar yaranıb yaşayan və zamanın tələblərinə uyğun olaraq dəyişən bu nümunələrə Zaqataladan topladığımız materiallar sırasında kifayət qədər təsadüf etmək mümkündür.

Əgər yağış günlərlə yağardısı, Sarpir babanın, Qudbi babanın, Şalburuz babanın, Soltan Şeyxımir babanın, Hacı Mikayıl Əfəndi Babanın üstündən daş gətirər tütyə kimi təmiz suyun içinə salıb müəyyən dualar edər, ovsunlar oxuyardılar içərlər və belə diyirlər:

Yağsın yağış, çəmənlər olsun naxış-naxış.

Daş başım, yaş başım,

Yaş oldu üst-başım.

Suda daşım,

Yer daşım

Gəlsin getsin yağışım.

Məşələr görsün dincəlx

Sarpir baba tapsın rahatlıx.

Və yaxud

Suda daşım,

Sarpir daşım ,

Gəlsin getsin

Yağışım.

Suda daşım,
Şalburuz daşım
Bol olsun yağışımı

Bu ərazidə suynan bağlı qıdım rituellərin elementlərinə çox təsadüf etmək mümkündür.

Yağış çox yağardısı, incil, zoğal və hayva ağaclarına niyyət edib qırmızı lent bağlayıb asardılar. Bu nümunədən görüldüyü kimi burada mistik dünyagörüşün izlər qorunur. Torpağın istidən çat-çat olduğunu, ağacların susuzluqdan qurduğunu gören insan müqəddəs yerlərdən götürülən müqəddəs daşları rituala cəlb etməklə bu təhlükənin aradan qalxacağına inanır. Sözün mistik gücünə inanan insan təbiət hadisələrilə mübarizədə müqəddəs şəxslərə olan inanclarında yanılmırdılar.

Zaqatalada olan Yel baba adlı ziyarətgahın ziyəsinə-övlüyayaya müraciət edib, onun vasitəsiylə Allah babadan diləyərdilər:

Ay Yel baba, Yel baba,
Qurban sənə, gəl baba.
Yağışı kəs gün olsun.
Hər tərəf əlvən olsun.

Yaz başı ilk dəfə ildırım çaxanda ağır bir şey qaldırıb evinə və elinə Tanrıdan ruzi bərəkət diləyir və deyirlər:

Havı boyda bollux olsun,
Elin əppəyi olsun.

Vaxtı ilə Zaqatalanın bir sıra kəndlərində günəşi çıxartmaq üçün uşaqlar “Qodu-qodu” gəzərlər. Gəlincik düzəldib onu bəziyir, üzərinə qırmızı parça salırlar və deyirlər:

Bulut, get, günəş, gəl,
Keçəlbaş qızı öydə qoy,
Nazlı göyçəyi götür gəl.

Hər kəs onları isti yeməyə qonaq edir ki, Allaha xoş getsin. Hansı qapıya getsələr, ev ziyəsi soruşur:

– Qodu, nə istiyirsən?

Qodu deyir:

– Yumurta istiyirəm.
– Qodu, nə istəyirsən?
– Sülfüllü istiyirəm.
– Qodu, nə istiyirsən?
– Mən citdər istiyirəm.
– Qodu, başqa nə istiyirsən?
– Maxara istiyirəm.
– Qodu, nə istiyirsən?
– Öy ziyəsinin sağlığını istiyirəm.
– Qodu, başqa nə istiyirsən?
– Bığ Əhmədin toyunu istiyirəm.

Əhməd Cəfəroğlu qeyd edir ki, Azərbaycanda vaxtsiz və uzun müddət yağan leysan yağışına son qoymaq, günəşi çağırmaq məqsədi ilə icra olunan kütləvi xalq tamaşası “Qodu-Qodu” Günəş tanrısına həsr olunurdu: “Vaxtilə yaşlılar tərəfindən göstərilən bu əsatiri tamaşa, get-gedə ilkin önəmini itirmiş və 20-ci yüzilin əvvəllərində subay gənclər və uşaqlar tərəfindən oynanılan hərəkətli, sözlü-nəğməli bir oyuna çevrilmişdir. Oyun iştirakçıları müqəvva Qodunu qapı-qapı gəzdirib, onun şəninə təriflər deyir, məzəli səhnələrdə kuklanı çomaqla vurub “öldürür”, sonra yenidən “dirildirdilər” (Caferoğlu 1966: 55).

Folklorşünas alim Azad Nəbiyev yazır ki, xalqımızın ilkin inam və etiqadlarının, ovçuluq, əkinçilik, maldarlıq həyatı ilə bağlı olan bu kimi mifik təsəvvürləri bizə, əsasən, xalq yaradıcılığı nümunələri ilə gəlib çatmışdır.

Türkiyə ərazisində, xüsusən, Ankara, Anadoluda keçəllə müqayisəli bir oyun var ki, buna Hacavat və Qaragöz deyirlər. Eynən “Keçəl və kosa”da olduğu kimi bu oyunda da qarşı tərəflər bir-birilərini sorğu-suala tutur. Danışmaları ilə ətrafdakı tamaşaçıları əyləndirirlər.

Zaqatalanın Əliabad kəndində yaşayan ingiloylar quraqlıq və yağıntı ilə bağlı “Qodu-qodu”, “Qırx keçəl” kimi mərasimlər də keçirərdilər.

İngiloylarda torpağa, suya müqəddəs yerlərdəki daşlara, ağaclara inam geniş yayılmışdır. Əliabadda il quraq keçərkən əhali Təpəçöl deyilən yerə gedər, həmin yerdə qurbanlıq kəsər və onun ətini elə ordaca yeyər sonra kürklərini üst paltarlarını tərsinə geyib evə qayıdardılar. Onların inamına görə onlar evinə çatana kimi yağış yağmalı idi. Onlar yağış yağdırmaq üçün bir dəstə oğlan uşağını əlinə çömçə verir onu kukla kimi bəzəyib qapı-qapı gəzər mahnı oxuyardılar.

Kotya, kotya gəldimi?

Kotya salam verdimi?

Kotya burdan ötəndə

Qırmızı gün gördümü?

Hamı onlara sədəqə verərdi. Pay alan uşaqlar oxuyurlar

Çox pay verənə oğlan olsun,

Az pay verənə qız olsun.

Adı Fatma olsun

O da çatdayıb ölsün (Əliyev 2001: 154).

Zaqatalanın bir çox kəndlərində vaxtı ilə mövsümlə bağlı olan tütün düzmə, barama təmizləmə, tay basma iməciliklərində qızlar dəstələrə ayrılaraq bayatıyla, haylayla höcətləşər, yeri gəldikcə rəqs edər, deyişərdilər. Bu zaman yeri gələndə danbur musiqi alətindən də istifadə olunurdu.

I dəstə

Ağ almanı alıfıdı,

Alıf civə salıfıdı.

İraynanın manqası

Bizdən dala qalıfıdı.

II dəstə

Danburun üş telinə

Yar gəlifdi elinə.

Əziz can qurvan olsun,

İrayna kimi gəlinə.

Sonda bir ağızdan hamı diyərdir,

Çöllər bütün tütündü,

Kimin qəlbi bütündü,

Gəl doslar, halallaşax,

Dünya ölüm-itimdi.

Zaqatalalılar arasında məşhur olan bütün mövsüm mərasimlərinin və toyların sevimli mahnısı “Tunqay məlik”, yaxud “Salam məlik” mahnısı olmuşdur. Qızlar əl çala-cala oxuyarlarmış. Bu mahnını qızlar fındıq urasına gedərkən, iməciliklərdə fındıq təmizliyərkən iki dəstəyə ayrılıb üz-üzə durmaqla və irəli-geri hərəkət etməklə oxuyarlarmış.

Zaqatalada **mövsüm** mərasimləri ilə bağlı maraqlı materiallar var: “*Rayonun bəzi kəndlərində keçirilən Novruz bayramı adətinə görə, rayonun ayrı-ayrı kəndlərdə əsasən, bayram ərəfəsində gənc qızlar üç il dalbadal məhlələrində Novruz şənliyi keçirir. Hona diləh mərasimi deyirlər. Şənliyi dəvət olunan gənc qızlar özləri ilə birgə yeddi cür ərzax payı gətirirlər. Sonda toplanmış paylar əsasında müxtəlif cür yerli xöralar-citdər, maxara, tosar çörəyi, qavaxlı aş, cincar girsı, qavax xətvəi və s. bişirilir. Bu şənlix 4 pillədə aparılır. Öncə həmin qızlar süfrə işlərinə baxırlar. Uşaxlar isə böyuxlərin göstərişilə iş görürlər. Günün ikinci yarısı qızlar və*

oğlanlar dəstə şəklində yaxınlıqdakı qoruğa, yaxud baxçaya gədiy, hündür qoz ağacların birində uçuncax (yelləncək mənasında) asıf, uçunuylar. Horda gənc oğlanlar öz yarlarını gözaltı edif bəyənlər. Qaş qaralan vaxı Novruz şənliğı keçirilən məhlədə musiqiçilər üçün bir mağar quruluy. Şənliğin şirin, yadda qalan hissəsi də hodur. Adətən, şənliğa musiqiçilərlə birgə xalqın böyux hörmətini qazanmış el aşıxları da dəvət olunardı. Musiqiçilər məclisin şirin yerində sözü aşıxlara veriylər. Ortaya çıxan hər kəs adətə görə, yeddi oyun havası oynamamış meydanı tərk etmiyi. Hondan soram qəfildən məclisə qadın paltarı giymiş, üzləri maskalanmış kosalar gəliylər. Qəribə rəqsləri, hərəkətləri ilə şamanları xatırladan naməlum şəxslər şənliğa toplaşan camahatı əyləndirməyə çalışıylar. Niyət tutuf Novruz keçirən hər kəs həmin axşamı məhlə-sində tonqal qalayı. Başda qadın paltarı giymiş kosalar çomaxlarla qəribə hərəkətləriylə odun üzərindən atlanır. Eləcə də bu məqamda çuvuxlarla qılinc əvəzi oynadır, atbazlar atdarının başına qotaz, boyunlarına qırmızı lent yaxud qırmızı kəlağayı salıf at çapar, kəndirbazlar simlərin üzərində məharətlərini göstərir, pəhləvanlar güləşərdilər. Ətrafda yığılıb tamaşa edən camaata nənələrimizin yerbəyerdə sac arxasında durub bişirdikləri maxaradan, tosal çörə-yindən, camaata paylanırdı. Meydan tamaşalarının əsl mənzərəsi yaranır.

Soram camahata yol veriylər. Hamı növbə ilə odun üzərindən atılıy ki, ağrısız qarşı-lasınlar yeni ili. Tonqal üzərindən atdananlar dodaxaltı niyyətlərini söyləyir, ulu təbiətdən bol məhsul verməği, xəbis ruhları və əcinələri eldən-obadan uzaxlaşdırmağı diləyirlər:

*Nə qədər ki, biz sağix,
Tonqal üstdən adlarix.
Yurdun bərəkətini
Yeni oddan dilərix,
Pis nəfsi təzələrix.*

*Ağrım-uğrum tökülsün,
Oda düşsün, kül olsun.
Yansın, aloy saçılısın,
Mənim bəxtim açılısın.*

*Ağırlığım uğurluğum odlara,
Havırda bizdən hopmayan yadlara.*

Göründüyü kimi, bu adət özündə islamdan əvvəl mövcud olan qədim mistik dünya-görüşün elementlərini qoruyur.

Folklorşünas alim Muxtar İmanov “Oyunlar və ayinlər” məqaləsində xalqın gündəlik həyatın ən adi, ən sıravı məsələsi üstündə qurulan hər hansı xalq oyununda da ibtidai təsəvvürlərdən irəli gələn və ən dərin qatlarda gizlənən arxaik nöqtələr, məqamlar olduğunu qeyd etmişdir (İmanov 2014: 5).

Azərbaycanın Salyan və Neftçala bölgəsində keçirilən meydan tamaşaları arasında Novruz bayramında Kosa ilə Keçəlin məzəli hərəkətləri, uşaqların evdə yaşlı nənələrinə məxsus paltarları geyinərək qonşuların evinə getməsi, üz-gözlərini hissə batırıb özlərini tanınmaz hala salıf yaxın qohum və qonşuları əyləndirməsi və s. ayinlər bu gün icra olunur. Novruz bayramı günlərində “Yumurta dıgırlatma”, “Yumurta döyüşdürmə” və digər bu tipli oyunlar sözü-gedən bölgədə bu gün də icra olunur.

Novruz adətləri bütün türk xalqlarında özünəməxsus tərzdə həyata keçirilir. “Türkmənlərin Novruzunu digər türk xalqlarında olduğu kimi bir-birindən maraqlı oyunlar – “yüzük-tapdı”, “keçe-keçe”, “çəke-çəke”, “dengene”, “moncukatdı” və s. əlavə rəng qatır. Geniş meydanlarda xüsusən Aşqabadın Ahal mahalında Ahaltəkə atlarının at çapma yarışları izlənilir” (Ələsgərli 2013).

Novruz bayramında olduğu kimi, Qurban bayramında da üz-gözünü kömürləmiş, əllərinə fırx alan cavanlar dəstələr halında evləri gəzirlər. “Havı bizim Qımur kəndində bayram özünəməxsus adətləri ilə seçiliy. Bayramdan əvvəlki axşam, paylarını kifayət qədər topluyan

uşaxlar qaranlıx çökduxda, mal-qara örüşdən qayıdıf ağıllara doluşduxdan sora yuvaş-yuvaş öz öylərinə çəkiliylər. Hoların əvəzinə böyux oğlanlar (bəzən qızlar, gəlinlər) qadın paltarı giyiniy, üzlərinə maska taxıy, yaxud kömür sürtüylər, əllərinə yekə çomax götürüf qapı-qapı düşüf gəziylər. Kosalar dəstə-dəstə gəziy, hansı qapıya gidirlərsə, horda mütləx gülüş və sevinc oluy. Bu bayramın əsas göstəricisi yumurtadır. Kosalar çox vaxtı yumurta istiyirlər. Əgər kosanın gətdiği qapıda holara vermağa yumurta olursa onda səslərini deyişif həvlə oxuyurlar:*

*Allahüküvər yumurta vər,
Verməsən, xalanın qızını vər.*

Və yaxud:

*Kim yumurta versə barışaram,
Kim verməsə, küsəram
Ona qarğış edərəm.*

Adətən baməzə qızlar, gəlinlər, özlərini tanınmaz görkəmə salıf paylarını aldıxdan so-ram kim olduxlarını nişan veriylər. Həmin gün kosalar birləşif ən baməzə adamın qapısına gediylər. Hondan xeyli zarafat, maraxlı söhbət ediy, yatıfsa da yatdığı yerdən palaz qarışix məhləyə düşürüylər ki, honu oyatsınlar.

Əfsanə Ələsgərli Türk dünyasının ulu bayramı məqaləsində qeyd etmişdir ki, tarixi əski dövrlərə gedib çıxan Novruz bayramı əsrlərdir, türk ellərinin müxtəlif bölgələrində böyük sevincə qeyd edilmiş, onun adət-ənənələri dövrümüzə qədər qorunulub yaşadılmışdır (Ələsgərli 2013).

Zaqatala folklor mühitində məişət mərasimi oyunlarına da kifayət qədər təsadüf etmək mümkündür. “Suvagil kəndində vaxtıyla oğlan öyü öz üstünlüğünü göstərməxçün qız öyünün adamlarına həvlə bir oyun göstərifər: gəlin oğlan öyündən içəri girində yüngülvari zarafat edaxmı – diyif küt-küt oyununa başdıyırlar. “Küt-küt” diyə-diyə cavanlar bir-birilərini yıxdırıy, qız öyündin gülünləri itəliyiylər, sonda gəlini yıxırlar, bu məqamda sakitdəşiylər. Bizim kəndə həm gəlinin və bəyin yançıları oturuf xonçaların yanında keşix çəkiylər. Kim ortalığa qoyulmuş bir sini halvanı belindən aşırıf yerə qoya bilirsə, o halva həmin adama çatır. Aşıra bilməsə, yenə də keşixçiyə çatır. Otağın qapısından gəlinin yanına kimi qarğadalı və yaxud findıx qarzağı, qırxmıx qırıntuları tökülüy, gəlini görmağa gələn oğlan bacıları ayağını həmin qarxaxlara deymədən gəlinin yanınacan atdana bilsə, dimax ki, günün qalibidir. Yox atdana bilmədisə də, cərimələnərdi” (Mənbəyi göstərilməyən materiallar müəllifin şəxsi arxivindədir).

“Oğlan toyu günü ağsaqqalların və cuvanların iştirakıyla düzəngah quruluuy. Hündür bir çinar ağacının budağına bir soğan və yaxud kartof bağılyıf asıylar. Hansı iyid honu vurarsa, dimax ki, günün qəhrəmanı da hodur. Ağsakkallar tərəfindən honu hədiyə gözdəyir. Havı danışdığım adət Zaqatalanın Qımır, Bazar, Çobankol, Suvagil, Gözbarax və başqa kəndlərində də vaxtıyla havicürə olufdu.

Bu oyunlar gənclərin fiziki güclərini, cəsərlərini, hünərlərini sınağa çəkmək baxımdan da çox böyük maraq doğururdu. Biz “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında gənclərin gücünü, qüvvəsini sınağa çəkmək üçün dəvəynən, şirnən meydana çıxmalarının şahidi oluruq” (KDQ 2004: 178). Elin ağsaqqalı Dədə Qorqud qəhrəmana ad qoyur, Zaqatala bölgəsində məişət mərasimləri zamanı icra olunan bu oyunlarda da elin ağsaqqalı qalib gəlmiş gənci mükafatlandırardı. Bu mükafat ağ-birçək nənələrimizin bişirdikləri bir sini düyü və yaxud tər halvası olardı. Qədim açıq toy mərasimlərində təşkil olunmuş at çapma mərasimi zamanı da qalib gələn gənclər mükafatlandırıldı.

Gənclər arasında oynanılan xalq oyunlarına biz bu gün Zaqataladan uzun müddət ərzində topladığımız folklor örnəklərində, xüsusən nağıllarda çox təsadüf edirik. İstər klassik nağıllarımızın variantlarında, istərsə də müasir zamanın tələblərinə uyğun yaranan regional dastanlarımızda kifayət qədər nümunələrə təsadüf edirik. XII əsrdə yaşamış dahi Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində də xalqımıza məxsus mərasim şənlikləri, oyunları, eləcə də onların mənşəyi və məzmunu barədə müəyyən məlumatlar vardır. “Yeddi gözəl” poemasında qeyd olunur: “Öküzü boynuna alıb düz eyvana qaldırdı” (Gəncəvi 2004: 99). Bu nümunədən

göründüyü kimi, Fitnənin qəhrəmanlığından, gücündən, qüvvəsindən söz açılır. Vaxtı ilə qəhrəmanlığı, gücü, qüvvəni göstərmək üçün meydan lazım deyildi. Elə meydanlar hər evdə olurdu.

Xalq oyunları haqqında məlumatlara nağıl və dastanlarımızda, eləcə də, Avropa və Asiya səyyahlarının əsərlərində, memuar və gündəliklərində, onların Azərbaycana səfər təəssüratları barədə xatirələrində də rast gəlmək olar. Orta əsrlərdə bir sıra Azərbaycan, eləcə də Yaxın Şərq rəssamlarının miniatürələrində də bəzi xalq oyunlarının təsvirlərinə rast gəlmək olur. “Bu oyunların "Avesta"da müəyyən izləri görünür: "Ey Məzdəkə pərəstiş edən zərdüştilər, torpaqdan yaxşı bəhrə götürmək üçün əl və ayaqlarınızı bacarıqla işə salın, düzgünlüklə, yaxşı işləyin". "Avesta"da bacarıq, pəhləvanlıq, qəhrəmanlıqdan tez-tez söhbət açılır, çoxlu pəhləvanların adı çəkilir” (İlk qaynaqlarda xalq oyunları 2010). Eləcə də "Avesta"da pəhləvanlardan düşmənlər üzərində qələbə çalmaq üçün dözümlü, iradəli, sağlam, güclü olmaq tələb edilmişdir.

Zaqatalalı Aşıq Valehin dilindən qeydə aldığımız “Gündən qorxan Əhmədin nağılı”nda aşıq-aşıq oyunu haqqında belə məlumat verilir: “Arvad şahın qızını çox istiyirdi. Qızın didiği kimi də etdi. Qız-oğlan axşama kimi aşıx-aşıx oynuyurlar. Bir gün gəlin bir cız çəhdi və oğlana didi ki, hindi sən ho başda durursan, mən havı başda dururam. Mən sakkanı atıram. Sən mənə sakkanı mənə qaytarırsan. Mən də səni sakkanı sənə qaytarıram. Əhmədə bu oyun çox maraqlı gəlir. Hələcə axşamata oynuyurlar” (*Mənbəyi göstərilməyən materiallar müəllifin şəxsi arxivindədir*).

“Qəhrəmanla Qaytaranın” nağılında xalq oyunlarının ən kamil nümunəsi olan böyük-lərlə yanaşı, uşaqların özlərinin də maraqla izlədikləri pəhləvanların gülüşünü izləyirik: “14 dörd yaşında dörd pəhlivan gətirilər. Didi ki, bu dörd pəhlivanın ən xırdasını çıxarın mənə qarşımda buları yarışdırax. Pəhlivan çıxdı, Qəhrəman çatan kimi bunu başına qaldırır yerə çırpdı və bu yerdə naxış bağladı. Naxış bağladı o dimaxdı ki, bədəninin izi torpaxda qaldı. Bunu sürüdülər apardılar, ikincini gətirilər. İkincini də belə elədi. Üçüncünü gətirilər. Üçüncü çox yaxşı yer tutan idi. Çox güclü idi. Bu hardasa bir dəqiqəyə kimi Qəhrəmanın əlində partırdı. Heş bir şey eliyə bilməsə də, özünü Qəhrəmana təslim eləmədi. Qəhrəman gördü yox, bu əmələ gəlmiyi. Divlərin buynuzları olur diyirlər. Bunun buynuzlarından yapışdı, çırpdı yerə” (*Mənbəyi göstərilməyən materiallar müəllifin şəxsi arxivindədir*).

“Eləcə çay kənarında namazdarını qılıf yollarına düzəlməh istiyəndə gördülər ki, geyimli, keşimli, əlində sivri qılınc, başında çərkəzi papax, əynində məndurə, çuxa, yarlı-yaraşlı oğlan gəldi. Durdu çayın bu üzündə. İyidin Şah Abbas və honun vəzirindən xəvəri olmur. Dur ayağa. Nəridədi. Didi, dur, mən səni yatdığı yerdə vurmax istəmirəm. Qılıncı simirdi qoydu qınına. Bu vaxtı elə bir yerindən bir dağ qalxdı. Güləşdilər, dalaşdılar. Güləşdihcə dizlərinə qədər torpağa batdılar diyir: Məni gətirən pəhlivan honu qurşağından yapışır bir dənə Allahu-əkbər nərası çəkif honu çəkdi dizinə. Div nə qədər partırdı, yerində ayağını yerindən tərpedə bilmədi. İkinci Allahu-əkbər bunu qurşağına kimi yerə batırdı. Üçüncü Allahu-əkbər nərəsini çəkəndə boğazına kimi torpağa batdı. Qılıncı simirif divin başını üzdü. Qan göyə fəvvarə vurdu. Pəhlivan üç dəfə dolduruf qanından işdi” (*Mənbəyi göstərilməyən materiallar müəllifin şəxsi arxivindədir*).

Digər bir nağılda “Axır divnən mən 7 gün 7 gecə müharibə apardıx. Axır Allahım mənə tərəfimdə oldu”.

Bu nümunələrdən göründüyü kimi, bu xüsusiyyətlərin nağıllarda əks olunması birinci növbədə gəncləri düzlüyə, ədalətə, cəldliyə, cəsarətli olmağa səsləyir.

Azərbaycan xalq oyunlarına daxil olan uşaq oyunlarına Zaqatala folklor mühitində kifayət qədər təsadüf etmək mümkündür. Folklorşünas A.Nəbiyev “oyunlar etnosun həyatında baş verən ilk kulturoloji hadisə” adlandırmışdır (Nəbiyev 2002: 395). Oyunlar insan dilinin formalaşmasından xeyli əvvəl meydana gəlmiş, insan düşüncəsi və yaşayış tərzilə bağlı yaranmışdır. Buna nümunə olaraq, yalnız tarixi mədəniyyət abidəsi olan Qobustan qaya üstü abidələrini göstərmək kifayətdir.

Zaqatala folklor mühitindən toplanılan uşaq oyunları xüsusi maraqlıdır. Uşaq folkloru nümunələrinin toplanılıb nəşr edilməsinə hələ XIX əsrin 30-40-cı illərində rus

folklorşünaslarından Y.Avdeyivin, Saxarovun, sonralar V.Dalın, P.Bessonovun, A.Markovun tədqiqatlarında təsadüf edilir. Türk xalq oyunlarının araşdırılmasına Şüklürü Elçin, Əhməd Cəfəroğlu, R.Sevəngülün tədqiqatlarında təsadüf edirik. Azərbaycanda uşaq folklorunun nümunələrinə SMOMPK məcmuəsində təsadüf edilir. Sonralar “Məktəb”, “Babeyi-Əmir”, “Dəbistan”, “Rəhbər” kimi jurnallarda təsadüf edilir. İlk dəfə uşaq folkloru nümunələrini toplu halında nəşrə hazırlayan F.Köçərli olmuşdur.

Hər bir xalqın istək və arzuları, qəhrəmanlıq əzmi, adət və ənənələri onun yaratdığı folklor örnəklərində – mərasim nəğmələrində, tapmacalarda, bayatılarda, uşaqların yaratdıqları rəngarəng oyunlarda yaşayır və bu şifahi ədəbiyyat nümunələri ağızdan-ağıza keçərək əsrlərdir ki, dəyişir, zənginləşir.

Azərbaycan xalq oyunlarının tərkib hissəsi olan uşaq folkloru böyüklərin uşaqlar üçün yaratdıqları nümunələr və uşaqların özlərinin yaratdığı nümunələrdir. Bu nümunələr daha çox uşaqların birgə oyunları prosesində meydana çıxmışdır.

Folklorşünas Almara Nəbiyeva qeyd edir ki, “Əsas yaradıcısı və bu oyunları yaşadan müxtəlif yaş qruplarında olan uşaqlardır. Uşaqlar ayrı-ayrı oyunlara yaradıcı yanaşdığından, müxtəlif hadisə və şəraitlə bağlı yeni oyun növü meydana çıxır”.

Burada tədqiq olunan hər bir oyunda başlıca amilin hərəkət olduğunu görürük. Bu oyunlar ilk növbədə oyuna daxil olan hər bir uşaqdan cəldlik, çeviklik və diribaşlıq tələb edir. Onlarda əl hərəkətləri ilə yanaşı, pantonim hərəkətlərin də xüsusi yeri var. Eləcə də bu oyunlar uşaqların səbrini sınağa çəkmək baxımından əvəzsiz rola malikdir.

“Şah və Cəllad” kimi uşaq oyunlarının əsasında uşaqlara bir sıra önəmli olan ideyalar lider olmaq, tənbelliyin daşını atmaq, ədalətli olmaq, humanist olmaq və s. kimi ideyalar durur.

Ə.Qasimov qeyd edir ki, “oyun tipləri içərisində ən çox diqqəti çəkən də uşaq oyunlarıdır. “Mahiyyətinə görə, uşaqların, “yaşadıqları dünyanı dərk etmək yolu olan” bu oyunlar müxtəlif və rəngarəngdir. Milli mədəniyyətin ayrılmaz parçası olan uşaq oyunları ən arxaik folklor örnəklərindəndir. Bəşəriyyətin uşaqlıq dövrünün xatirələri folklorda yaşadığı kimi, uşaqlar da həmin çağların xatirələrini öz yaddaşlarında, bir də oyunlarda yaşadırlar” (Qasimov 2004: 158).

Zaqataladan topladığımız bir neçə oyuna diqqət edək:

“Ho vaxlar “Ana minmə” oyunu oynuyardıx. 4 nəfər oğlan uşağı həvlə-həvlə dururdux. Qavax-qavaxa duruf dayrə şəklində əllərimizi bir-birimizin boynuna keçirif başdarımızı diri-yərdik. Daldan digər uşax gəlif hər hansı birimizin belinə hoppanırdı. Həmin uşax növbəylə hamının tək-tək belinə hoppanıf oturardı. Kim dözə bilməsə, oyundan çıxardı”.

Bu oyundan da göründüyü kimi, hər bir uşaxdan cəldlix, iradə, dözümlü, səbir, güc, özünü isbat etmə kmi mənəvi, əxlaqi dəyərlər aşılır. Oyunun şərtləri düzgün hoppanmaq əsas şərt kimi götürülür.

Zaqatalanın Qımır kəndindən olan söyləyiciyimiz Muradov Camaləddin tərəfindən “Top qalax” oyunu belə təsvir olunur: *“İki dəstəyə ayrıldardıx. Əvvəlcədən incəvari hazırlanmış rezinin üstündə viclə bərkidilmiş topu ortalığa qoyurdıx. Ho vaxlar hazır toplar nə gəzirdi. Özümüz hazırlıyrdıx. Qalın ağacdən hazırlamış topqalaxın uc hissəsi havı əlimin içi kimi yonulardı. Dəstələrdəki uşaxlardan biri irəli çıxıf təpıxla nişangah olunmuş yeri atmalı həmin yerdə topqalaxı da götürüf pendir Süleyməngilin qoruxlarında oynuyardıx. Havı oyuna özü də qavaxcadən hazırlayırdıx ki, məğluf olmuyax. Dəstələrin içində kim uzağa atardısa, topqalaxa tuş gəlməzdisə, ho da qalif sayıladı. Horda əsas olan uzağa atma bacarıydı. Biri topu atar, digəri əlində tutduğu topqalaxla vurıf salardı yerə”.*

Digər bir oyun “Quyuya salma”dır. *“İki dəstəyə ayrıldardıx. “Bir quyuya qazardıx. Honun hər tərəfində bir uşax duruy. Qıraxda duran 3-cü uşax isə topu atıf quyuya salmalıydı. Ho quyunun başında duranlar da qoymamalıydılar ki, top quyuyua düşsün. Əgər top quyuya düşərdisə dəstələrdən biri məğlub sayıladı”.*

Qədim oyunların təsviri bir daha göstərir ki, uşaqlar öz oyunlarını gündəlik həyat və məişət tərzlərinə uyğun formada təşkil etmişlər. Göründüyü kimi, bu oyunların hər birinin əsasında höcət və rəqabət əsas yer tutur. Bu oyunları hər gün oynayan uşaqlar bu gün dünənki günə nəzərən daha çevik, cəsarətli olmağı, qələbə qazanmağı üçün qabaqcadan özlərini həm fiziki, həm də mənəvi baxımdan hazırlayırlar.

Zaqatala bölgəsində kiçik və orta yaşlı qızlar arasında oynanılan oyunlardan biri də “öycük-öycük” oyunudur. “Öycük-öycük”, “Xala-xala”, “Yorğan döşək,” “Yaylıx salma”, “Gahmı-pendir” oyununun ailə-məişət şəraitində yaranıb formalaşmışdır. Bu oyunlar balaca qızları da hər şeydən öncə evdarlığın sirlərini öyrənməyə, qonaq qarşılamağı, qonaq yola salmağı, qayğı-keşliyi, səliqə-səhmanı, gözəl davranışa sahib olmağı, böyüyə hörməti, kiçiyə diqqəti, aşılayır.

Zaqatalada uşaqlara məxsus olan “7 taxta” oyunu: *“İki dəstəyə ayrılmış uşaqlar yerdə bir dairə çəkir, ortasına bir yekə daş qoyurlar. Daşın üstünə yekə bir ağac budağı qoyur və budağın üstünə 7 dənə odun parçası qoyurlar. Ho dayirəni 7 yerə bölüy və dayrəyə bir yol çəkiliy. Yol da öz növbəsində 3 pilləyə bölünüy. Dəstələrdən bir nəfər uşax irəli çıxıf əlindəki topu birinci pillədə atıy dayrənin ortasındakı odun parçasına vuruy, yerə düşərsə, qoyur bölünmüş dayrənin birinə, beləcə hər dəfə pilləyə ayax qoyarax atıf vurduğu topla yıxdığı odun parçalarını bölünmüş dayrəyə yerləşdiriy. İş başa çatdıxdan sora dəstənin uşaxları qaçır, o biri dəstənin uşaxları əllərindəki topla birinin qaralıyır. Dəstədən digər uşax qaçıf həmin ərafədə odun parçalarını yenidən ağac budağının üstünə yığmalıdır. Dəstədəki uşaxlar bir-birilərini əvəzliyə-əvəzliyə bu prosesi başa çatdırmışlar. Əgər dəstədəki uşax vurulana kimi bu oyun digər üzv yerinə yetirə bilsə, oyunu yenə həmin dəstə davam etdiriy”.*

Uşaq oyunları içərisində “Qaçdı-tutdu” oyunu uşaqları cəldləyə, mübarizliyə səsləyir:

Ayni-bayni,
Bara bayni,
İstaruşki,
Kom-Kom.

Uşaq oyunlarında bu gün mənasız görünən çoxlu sayda sözlər, davranışlar vardır. “Anadolü dialektologiyasına dair materiallar” kitabında Ə.Cəfəroğlu uşaq oyunlarında rast gəlinən, ancaq bu gün mənası anlaşılmayan istilahlara indeksinə ayrıca bir bölmə ayırmışdır Müəllif qeyd etmişdir ki, “Uşaqların söylədikləri həmin sözlərin mənası bu gün anlaşılmır. Lakin həmin sözlərin, heç şübhəsiz, öz mənası vardı və indi bilmək çətindir ki, o sözlər hansı ovsun xarakterli ayinin, ritual misteriyanın qalığıdır” (Caferoğlu 1966: 37, 123).

Belə oyunlar ilk növbədə uşaqların və gənclərin təfəkkür tərzinin, fiziki və mənəvi keyfiyyətlərinin inkişafına təkan verir, onları məsuliyyətli, çevik olmağa səsləyir, eyni zamanda tərbivəvi xarakter daşıyır. Boş vaxtın daha məzmunlu keçməsi məqsədi daşıyan oyunlar paralel olaraq uşaqların gələcəkdə bir şəxsiyyət kimi formalaşmasına, cəmiyyət içində özünü idarə edə bilərək özünəməxsus mövqe seçməsinə xeyli yardım göstərir. “Şah və cəllad” oyunu adından da göründüyü kimi, azyaşlı uşaqlar arasında liderliyi aşılayır. İki dəstəyə ayrılmış uşaqlar kiçik vərəqlərə şah, vəzir, cəllad, nöker və s. adları yazıb bükür və ortalığa atır, kimin bəxtinə hansı obraz düşərsə, həmin şəxslər öz obrazını oynayır. Yəni şah əmr verir, vəzir öz tapşırığını, cəllad öz işini və s. yerinə yetirirlər. Sonda hər kəs oynadığı obraza görə dəyərləndirilir.

Oyunlar bağça yaşlı uşaqların əsas fəaliyyət növüdür. Vaxtlarının çox hissəsini oyunlarla keçirən uşaqlarda hərəkət qabiliyyətlər, təfəkkür tərzini inkişaf edir. Körpə yaşlarında uşaqlar kollektiv oyunlara daha çox meyil göstərdikləri halda birgə fəaliyyət qabiliyyətini üzə çıxarmış olurlar. Bu gün uşaq bağçalarının üzünə böyük məsuliyyət düşür. Azyaşlı uşaqlar bağçada gördükləri oyunları hələ uzun müddət hafizələrində saxlayır, öz ətrafındakı uşaqlara nəql edirlər. Hər şeydən öncə, bu oyunlar həyatda onlara öz yerlərini tanımağı, müdrik, səbrli, dünyagörüşlü, mədəni, əxlaqlı olmağı öyrədir. Eyni zamanda adət-ənənələrin gələcək nəsələ ötürülməsində xüsusi rolunu oynayır.

Nəticə

Məqalədə Azərbaycanın şimalında yerləşən multikultural mühit kimi tanınan Zaqatala bölgəsində mövcud olan xalq oyunlarını araşdırmağa çalışdıq. Belə bir nəticəyə gəlirik ki, Azərbaycan xalq oyunları Zaqatala bölgəsində 3 formada özünü göstərir. Bu oyunların xalqın mövsüm, məişət mərasimlərində, rituallarda, uşaq folklorunda əvəzsiz nümunələri mövcudur. Bu nümunələrin bəzilərinin regional xarakter daşdığını bəzi nümunələrin isə variant olduğunu araşdırdıq. Məlum oldu ki, 20-yə yaxın əzsaylı xalqın yaşadığı Zaqatalada mövsüm, məişət mərasimləri ilə bağlı xalq oyunları bu gün özünü yüksək səviyyədə qoruyub saxlamışdır. Eləcə də oyunlar xalq ruhunun məhsudur desək yanılmırıq. Oyunlar xalqın həyatına daxil olan müxtəlif mövsüm, məişət mərasimlərini əks etdirən qədim folklor janrıdır. Digər bir məsələ, mərasimlərlə əlaqəli Zaqatala bölgəsində mövcud olan “Höcətləmə”, “Qodu-qodu”, “Küt-küt” uşaq oyunlarından “Gizlənpaç”, “Yeddi şüşə”, “Beş daş”, “Ortada qaldı”, “Yorğan-döşək”, “Qaçdı-tutdu”, “Gözbağlıca”, “Ana minmə”, “Topqalax”, “Daban basma”, “Yaylıx salma”, “Xan-vəzir”, “İp üstündən hoppanma”, “Öycük-öycük” kimi oyunları çox təəssüf ki, bu gün müasir dövrün uşaqları qəbul edə bilməmələridir. Milli uşaq oyunları öz yerini gənclərin beyinlərini korlayan kompüter texnologiyaları, virtual oyunlarla əvəz edir ki, bu cür oyunlar uşaqlara mənfi təsir edir, fiziki inkişafına ziyan vurur, onların hərəkətli, çevik olmalarının qarşısını alır. Kompüter oyunlarından “Subway surf”, “Masha dostor”, “Мой том” və digər maşınlarla bağlı oyunlar var ki, bu oyunlar uşaqların psixologiyasına birbaşa təsir edir, onları daha aqressiv olmağa sövq edir. Yaxşı olardı kompüterdə qədim oyunların müasir formaları yaradılsın. Məhz bu səbəbdən biz canlı uşaq oyunlarını yüksək səviyyədə yaşatmalı və qorumağı bacarmalıyıq ki, ənənəmizi də birdəfəlik unutmayaq.

Qaynaqlar:

1. Caferoğlu A. (1966). Anadolu dialektolojisi üzerine malzeme. II (Oyunlar, tekerlemeler, yanılmaclar ve oyun istilahlari). Ankara, (türk dilində), 123 s.
2. Ələsgərli Ə. (2013). Türk dünyasının ulu bayramı. <http://www.xalqqazeti.com> (Daxil olunan tarix: 24.06.2016)
3. Əliyev Ş. (2001). İngiloylar (Tarixi-etnoqrafik tədqiqat) tarix elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. Bakı, 184 s.
4. İmanov M. (2014). Oyunlar və ayinlər. Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi konfransın materialları. Bakı, Elm və təhsil, 520 s.
5. Gəncəvi Nizami. (2004). Yeddi gözəl poeması. Bakı: Lider, 335 s.
6. Kitabı-Dədə-Qorqut. (2004). Bakı: Öndər, 376 s.
7. Qasımov Ə. (2004) Azərbaycan xalq oyunları. Bakı: Bakı Universiteti nəşriyyatı, 187 s.
8. Nəbiyev A. (1988). El nəğmələri xalq oyunları. Bakı: Azər. Döv. Nəş., 334 s.
9. Nəbiyev A. (2002). Azərbaycan xalq ədəbiyyatı, Bakı: Turan nəşriyyat evi, 595 s.
10. Nəbiyeva A. (2014). Qarabağda uşaq oyunları. “Ümumtürk kontekstində Qarabağ xalq oyunları və meydan tamaşaları” mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları. Bakı: Elm və təhsil. 520 səh.
11. İlk qaynaqlarda xalq oyunları (2010) <http://kayzen.az/blog/milli-idman-oyunlar%C4%B1/264/ilk-qaynaqlarda-xalq-oyunlar%C4%B1na-dair.html>. (Daxil olunan tarix: 04.07 2016).

AZƏRBAYCAN XALQ-MEYDAN TEATRININ POETİKASINA DAİR

Vidadi Qafarov

*Sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
"Teatr, kino və televiziya" şöbəsinin müdiri, vidadi-qafarov@rambler.ru*

ABOUT THE POETICS OF AZERBAIJAN FOLK-SQUARE THEATRE

Summary

Poetics peculiarities of folk-square theatre are investigated in the article. Considering the subject, the idea, the plot, the genre, the composition, personages of separate performances the author tries to determine poetic peculiarities of folk-square theatre. Assessing Azerbaijan folk-square theatre, first of all, as epic oriental theatre, the principle of acting and grotesque figurativeness the author characterizes it as one of its main qualities.

Key words: *folk-square theatre, games, performances, genre, poetics, grotesque, the plot, personage.*

О ПОЭТИКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО НАРОДНО-ПЛОЩАДНОГО ТЕАТРА

Резюме

В статье исследуются поэтические особенности народно-площадного театра. Автор, рассматривая тему, идею, сюжет, жанр, композицию, персонажи отдельных преставлений пытается определить поэтические особенности народно-площадного театра. Оценивая Азербайджанский народно-площадной театр прежде всего как эпический Восточный театр, автор характеризует принцип игры и гротесковую образность как одним из его главных качеств.

Ключевые слова: *народно-площадной театр, игра, преставления, жанр, поэтика, гротеск, сюжет, персонаж.*

Əsas mətn

Azərbaycan məkan etibarı ilə Şərqlə Qərbin qovuşağında yerləşir. Azərbaycan xalqı öz tipi baxımından şərqli hesab edilir. Şərq teatrında pərdə – dördüncü divar yoxdur, yəni tamaşa göstərənlərlə tamaşaçıları pərdə-divar ayırmır. Çünki bu pərdə insanların öz arasındadır. Qərb teatrı pərdəlidir, yəni tamaşaçı ilə tamaşa göstərənləri pərdə ayırır.

Azərbaycan xalq-meydan teatrı tarixi Şərq mənsubiyyətli, pərdəsiz, epik teatr tarixidir. Azərbaycan teatrı söz sənəti ilə, söz teatrı ilə fiziki teatrı, hərəkəti sintez edən teatrdır; hərəkəti və musiqini üzvi şəkildə birləşdirib təqdim edən sinkretik teatrdır; obrazlı yaddaşa söykənən, obrazlı təfəkkürə hesablanan improvizə teatrdır. Azərbaycan teatrı bütövlükdə milli mədəniyyətimizin faktı və onun tərkib hissəsi olaraq, geniş mənada, üç amilin təsiri ilə formalaşmış: 1) Şərq (o cümlədən türk) mədəniyyəti; 2) İslam mədəniyyəti; 3) Qərb mədəniyyəti.

Elə bu səbəbdən də Azərbaycan xalq-meydan teatrı mövzu və məzmun baxımından zəngin, formaca rəngarəng olmuşdur. “Xalq ümumi inkişafa mane olan ictimai bəlaları aradan qaldırmaq üçün “sayaçı”, “məşqərə”, “hoqqa” oyunları, “məzhəkələr” və “qaravəllilər” kimi komediya tamaşaları yaratmış, feodal mühitin eybəcərliklərinə qarşı mübarizə aparmış, satirik gülüşlərlə gülüb, hədəfi sərrast nişan almışdır” (Allahverdiyev 1978: 140). Tədqiqatlar göstərir ki, “Azərbaycan xalq teatrinin poetika xüsusiyyətlərindən biri janr əlvanlığıdır: ...Mayasını məsxərə elementlərindən tutmuş qaravəlli, şəbədə, kilimarası, kosa-kosa hər biri özlüyündə müstəqil janr yükü daşımışdır” (Rəhimli 1984: 112).

Azərbaycan xalq teatrı ilk növbədə epik Şərq teatridir. Unutmaq olmaz ki, “xalq dramaları (*tamaşaları* – V.Q.) bir janr kimi müəyyənləşənə qədər folklorun başqa növləri daxilində, xüsusilə epik növün ayrı-ayrı janrlarında yaranmağa başlamışdır” (Vəliyev 1985: 382). Və

eyni zamanda “Yaxın və Orta Şərqdə bütün ənənəvi teatr formaları nağılıcdan doğmuşdur” (Талыбов 1988: 21).

Ümumiyyətlə, Azərbaycan teatrı özünün epik və sinkretik xassələrindən irəli gələrək daha çox müəllif teatrı kimi çıxış edir. Burada aktyor həm dramaturji mətnin müəllifi, həm rejissoru, həm də ifaçısı olur. Bunu nağılıcı da, aşırıq da, məzhəkəçi də, hoqqabaz da belə edir. Etiraz edilib deyilə bilər ki, axı ifaçıların istifadə etdiyi konkret xalq dramlarımız var. Elədir, var, lakin onların dramaturji mətnlərini fikrimizcə, süjetdən çox fabula adlandırmaq daha düzgün olar. Çünki bütün ifaçılar demək olar ki, fabulani götürür və süjeti auditoriyanı nəzərə alaraq, özünəməxsus şəkildə qururdular. Beləliklə, hər dəfə aktyor eyni fabula üzərində qurulmuş yeni süjetin, mətnin müəllifinə çevrilirdi. Bu gün, eyni xalq komediyalarımızın, nağıl və dastanlarımızın bir neçə variantının olması da bunu sübut edir.

Oyunçunun rejissorluq funksiyasına gəldikdə isə demək lazımdır ki, onun üzərinə həm də tamaşa və tamaşaçı münasibətlərini nizama salmaq vəzifəsi düşürdü. Sinkretik-epik Azərbaycan (Şərq) tetarında isə bu, ilk növbədə tamaşaçını da iştirakçıya çevirmək vəzifəsi idi. Axı, sinkretik-epik teatrdə tamaşaçı ilə tamaşa arasında nə zaman, nə də məkan məsafəsi – fərqi yoxdur. Çünki sinkretik-epik teatrdə tamaşaçının özü yoxdur, burada hamı iştirakçıdır. Bunun səbəbi həm də sinkretikliyin metafizik təfəkkürdən doğması və qapalı dövrəyə əsaslanmasıdır. Qeyd edək ki, bizim üçün sinkretizm – heç də qəbul edildiyi kimi təkə bir insanın və ya bir qrup insanın bir neçə sənət növünü birləşdirib eyni zamanda və məkanda birlikdə ifa etməsi hadisəsi deyil. Bu, məsələnin necə deyirlər, funksional-texniki tərəfidir.

Teatırın “zaman-məkan” sənət növü hadisəsi olması əslində teatırın özü kimi şərtidir. Bu, xüsusilə Şərq teatırında belədir. Axı burada teatr-tamaşa ekzistensial hadisədir. Ekzistensialiyada isə konkret zaman və məkan yoxdur, onlar bir-birində ehtiva olunublar: Tamaşa gedir – tamaşaçı tamaşaya daxil olur, tamaşa tamaşaçıya, tamaşa tamaşaçıda əriyir, tamaşaçı tamaşada. Ona görə də sinkretik-epik teatrdə “əsas məsələ-bədii estetik hadisənin baş verməsi, tsiklin başa çatması, dairənin qapanması, ...yəni “kənar şəxsin” və ya şəxslərin (oxucu, dinləyici, tamaşaçı və s.) dəstəyə qoşulması, orada əriyib yox (var) olması məsələsi, təkin ümumiyyətlə çevrilməsi məsələsidir” (Qafarlı 1988: 75-76).

Bununla bağlı maraqlı bir məsələyə də toxunmaq lazımdır. Söhbət tamaşaçı sözünün semiotikasından gedir. Müasir dövrdə biz bu sözü adətən tamaşaya baxan adam-seyrçi mənasında işlədirik. Azərbaycan dilinin qramatikasında isə “çı, çi, çu, çü” şəkilçiləri şəxslə bağlı işləndikdə iş, peşə mənsubiyyətini bildirir. Məsələn: əkinçi, çəkməçi, dəyirmançı, yazıçı, oyunçu, idmançı və s. sözlərdə şəkilçilər həmin şəxslərin hansı işlə məşğul olduğunu göstərir. Tamaşaçı sözü işə bəlkə dilimizdə yeganə sözdür ki, özünün müasir anlamında bu qaydanı pozur və seyrçi sözünün məna yükünü daşıyır. Halbuki, dilimizin qramatika qaydalarına uyğun olaraq tamaşaçı sözü tamaşaya baxan, seyrçi mənasını yox, tamaşanı hazırlayan, tamaşada işləyən, iştirak edən adam mənasını verməlidir. Axı Şərq-Azərbaycan teatırında tamaşaçı seyrçidən daha çox tamaşanın tərkib hissəsi kimi iştirakçı funksiyasını yerinə yetirir. Beləliklə də, tamaşaçı sözü tamaşa sözü ilə yanaşı Azərbaycan teatırının poetika xüsusiyyətlərini özündə daşıyır.

Qərb teatırından fərqli olaraq metafizik-epik Şərq teatırında «dördüncü divar» olmadığından burada proses daha harmonik olur və həm psixoloji, həm də fizioloji planda baş verir. Bu səbəbdən də ənənəvi Şərq (o cümlədən Azərbaycan) teatır və dramaturgiyası Qərb dramaturgiyasının zamana və məkana əsaslanan poetikasını, kanonlarını heç də vacib saymır. Çünki “zaman-məkan kateqoriyasının Qərbi Avropa poetikasından fərqli olaraq Azərbaycan milli poetikasında “əbədiyyət” səciyyəsi dominant rola malikdir” (Rəhimli 1996: 14).

Qərb teatır ilə Şərq epik teatırının digər əsas fərqlərindən biri dramaturji mətnin arxitektontikasında, arxasında dərin fəlsəfi-estetik mahiyyət dayanan struktur fərqiəndir. Qərb teatırında tamaşa çox vaxt haradasa baş vermiş hadisənin davamı kimi başlayır. Yəni, retrospektiv xassəlidir. Tamaşadan əvvəl “baş vermiş” hadisələr isə tamaşaçıya tamaşa ərzində onun yaddaşının “geriyə fırladılması” yolu ilə çatdırılır. Və bu mənada, tamaşa boyu sanki bir

qapı həmişə açıq olur. Burada pərdə–dördüncü divar da böyük rol oynayır. O həm hadisələrin guya indi, tamaşaçının gözü qarşısında həqiqətən baş verdiyini bildirir, həm də bu hadisələrin tamaşaçı müdaxiləsindən kənarında, dördüncü divardan-pərdədən o yanda baş verdiyini anladır. Beləliklə, paradoksal, ikili səciyyə daşıyan pərdə tamaşaçıya tez-tez xatırladır ki, o teatrdadır və səhnədə baş verən hadisələr də həqiqi deyil. Deməli, tamaşaçı ilə tamaşa arasında ən azı məkan fərqi yaranır. Biri divarın-pərdənin o tayında olur, o biri bu tayında. Biri qalır dördbucağın içində, o biri çölündə.

Şərq teatrında isə o tay, bu tay, iç və ya çöl yoxdur. Metafizik Şərq teatri bəzən “üçbucaq”, əsasən “dairəvidir”. Bu, həm tamaşanın təqdimatı baxımından, həm də dramaturji mətnin quruluşu baxımından belədir. “Təəccüblü deyil ki, azərbaycanlılar dram sözünü oyun məfhumu ilə ifadə etmişlər” (Sultanlı 1964: 24). Ümumiyyətlə, “Azərbaycan xalq tamaşaları... karvansara həyətlərində, şəhər, qəsəbə, kənd meydançalarında göstərildiyindən xalq dramı Azərbaycanda meydança dramı, bəzi hallarda isə nümayiş dramıdır. Meydança həm səhnə, həm də amfiteatr idi, hətta burada səhnəni andıracaq xüsusi bir tikili və ya hissə yox idi” (Sultanlı 1964: 32). Buradan belə bir maraqlı cəhət aydın olur ki, deməli, Azərbaycan meydan tamaşalarında oyunçu ilə tamaşaçı eyni səviyyədə, eyni müstəvi üzərində yerləşirdi. Bu, bir tərəfdən Şərq meydan teatrının demokratikliyindən irəli gəlirdisə, digər tərəfdən onun sinkretikliyinə əsaslanır və karnavallığına şərait yaradırdı.

Qərb meydan teatri üçün bu hal səciyyəvi deyildi. Orada meydanlarda xüsusi qurğular qurulur, körpülər tikilir və tamaşalar onların üstündə göstərilirdi. Beləliklə, tamaşa eyni müstəvi üzərində baş vermirdi. Oyunçular yuxarıda, tamaşaçılar aşağıda olurdular. Başqa sözlə, bir-birlərinə müxtəlif səviyyələrdən baxırdılar.

Bu yerdə komediyanın mahiyyəti, onun janr-poetika xüsusiyyətləri ilə bağlı daha bir terminoloji məsələyə xüsusi münasibətimizi bildirmək istərdik. Görkəmli teatrşünas, professor İ.Rəhimli yazır ki, “Bütövlükdə milli mərasimləri, oyunları “məsxərə” (komediya) və “müsibət” (faciə) bölgüləri ilə iki qismə ayırırıq. Ancaq məsxərənin özünün estetik prinsiplərini, köklərini, istiqamətlərini, poetika xüsusiyyətlərini, incəliklərini, inkişaf yollarını, mahiyyət və funksiyasını araşdırdıqda janr içində janrlar görürük” (Rəhimli 1984: 112). Bütövlükdə fikri qəbul etsək də, fikrimizcə, Azərbaycan məkanında məsxərə sözünün komediyanın ekvivalenti kimi işlədilməsi, xüsusən də söhbət xalq-meydan teatrından gedirsə, düzgün deyil! Bu, nə xalq-meydan teatrının poetika prinsipləri, nə də sözün semantikasından düzgün deyil.

Xalq-meydan gülüşünün mühüm xüsusiyyətlərini açan M.Baxtinin təbirincə desək, “bu gülüş həm də gülənlərin özünə istiqamətlənib. Xalq özünü bütövləşməkdə olan dünyadan təcrid etmir. O, özü də bitkin deyil – ölürək dirilir və yeniləşir. Xalq – bayram gülüşü ilə yeni dövr xalis satirik gülüşünün ən mühüm fərqlərindən biri də bundadır. Yalnız mənfi gülüşü qəbul edən xalis satirik özünü gülüş doğuran hadisədən kənarında və ona əks mövqedə qoyur ki, bununla da dünyanın gülüş aspektinin vəhdəti pozulur, gülməli (mənfi) fərdi hadisəyə çevrilir. Xalq, ambivalent gülüş isə onun özünün də daxil olduğu bütövləşən dünyanın nöqtəyinəzərini ifadə edir” (Бахтин 1990: 17).

Ərəb sözü olan məsxərənin isə dilimizdə tərcüməsi ələ salma, araya qoyma, lağa qoyma mənalarını (Ərəb və fars sözləri lüğəti 1985: 365) verir. Göründüyü kimi, bu sözdə Baxtinin fikrinin əksinə olaraq bir kinayə var, burada gülüş tikanlıdır, kəskindir, öldürücüdür. Məsxərədə gülən subyekt özünü gülüş doğuran obyektədən təcrid edir, özünü üstün tutur, ona kənardan və yuxarıdan aşağı baxır. Məzhəkədə isə gülüş demokratikdir, gülən özünü gülüş doğurandan ayırmır. Burada gülüş safdır, xeyirxahdır, kinayə, sancmaq istəyi yoxdur, öldürücü deyil, qayğı-keşdir. Çünki əsas məqsəd əylənərək tərbiyə etmək funksiyası daşıyan oyundur, şənəlməkdir, gülüşü bir-biri ilə bölüşüb, paylaşib, sevinci artırmaqdır. Bu mənada, Azərbaycan milli-meydan teatrında komediya terminini məsxərə deyil, yalnız məzhəkə sözü əvəz edə bilər. Məsxərə isə məzhəkənin yarım-janrlarından biri kimi qəbul edilməlidir.

Azərbaycan xalq-meydan teatrının sinkretikliyi və karnavallığı onun başqa bir keyfiyyətində də özünü göstərir. Meydan tamaşalarında tamaşaçılardan zəhmət haqqı, pay-puş yığmağın özü belə bədii şəkildə – tamaşanın, dramın süjeti daxilində, onun tərkib hissəsi kimi həll edilir. Məsələn: “Kos-kosa” tamaşasında:

A kos-kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə.
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.

Və ya xoş diləklər arzuladıqdan sonra:

Verənə oğul versin,
Verməyəninə qız versin.
Xanım dursun ayağa,
Kosanın payın versin.

– deməklə kosa, nəinki tamaşanın gedişatından kənara çıxmır, hətta onu daha rəngarəng və şux etməklə həm öz halalca haqqını yığır, həm də tamaşaçıların tamaşada daha fəal iştirakını təmin edirdi.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan xalq teatrında “aktyorlar tamaşa zamanı vahid bir janrla kifayətlənmirdilər. Onlar müxtəlif xarakterli obrazlar yaradarkən rəngarəng ifadə vasitələrindən istifadə edirdilər” (Allahverdiyev 1978: 208). Eyni zamanda xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, bütövlükdə ənənəvi Azərbaycan teatrı, “Azərbaycan xalq dramı, əsas etibarını ilə məzhəkə xətti ilə inkişaf etmişdir” (Sultanlı 1964: 62).

Nikbin ruhlu, həyatsevər Azərbaycan tamaşaçısının tələbatını nəzərə alan aktyorlar il boyu öz repertuarlarını əsasən müxtəlif məzhəkə tamaşalarından – sayacı, hoqqa, qaravəlli, məsxərə və sairədən təşkil edirdilər. “Ən ciddi mərasim və ayinlərdə belə güclü komizm ünsürləri” (Sultanlı 1964: 62) mövcud olmuşdur. Hətta xalqımızın dini tamaşaları sırasında “Ömər toyu” adlı “islami və işğalçı ərəbləri təmsil edən Ömər xəlifənin ölümü günü icra olunan bir məzəli şəbih” (Aslanov 1984: 168), həmçinin “Ömər cəhənnəmdə”, “Tərs toy” kimi məzhəkələr də yer tutmuşdur. Bu məzhəkələrdə “Kərbala müsibətini törədənlər lağa qoyulub təhqir edirlər. Həmin tamaşalarda Ömər, Şümürün, ya da Yezidin geyimləri ayrılıqda ulağa qoyulur, şəbihçilər gülüş, şöyüş və təhqirlərin müşayiəti ilə şəhəri dolanırdılar” (Rəhimli 2004: 29).

Azərbaycan meydan oyun və məzhəkələrində demək olar ki, konfliktsizlik hökm sürür. Azərbaycan məzhəkələri diskret (fasiləli) xassəlidir, onlar tamaşaçıya komplimentarlıq (biri-birini tamamlamaq) prinsipi, teleqraf üslubu ilə çatdırılır. Ənənəvi Azərbaycan teatrının iri həcmli xalq dramları ilə, məzhəkələrlə yanaşı kiçik həcmli qaravəlli, məsxərə, lətifə və sairə zəngin olması da bu cəhətdən irəli gəlir.

Oyun və məzhəkələrdə rastlaşdığımız konfliktlər isə oyun prinsipinə əsaslanaraq qrotesk obrazlılıqdan yaranır və qurama olur. Digər tərəfdən bu ondan doğurdu ki, “Milli teatr poetikasında konflikt Avropa teatrından fərqli olaraq hər cür “günaha” bağlanmır. Milli poetikanın strukturunda zaman-məkan kateqoriyası dramın ağırlıq mərkəzini konfliktdən daha çox ideya estetik qata köçürürdü” (Rəhimli 1996: 48). Burada xalqımızın romantik təbiətinin də rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır.

Bu baxımdan Azərbaycanın qədim mərasim tamaşalarından olan “Kəvsəc” oyunu çox maraqlıdır. Akademik Məmməd Arifin təsvir etdiyi kimi “bu oyun “azər” (noyabr) ayında olub, qışı qorxutmaq və qısa qarşı hazırlanmaq məqsədi daşıyarmış. Bu şənlik zamanı xalq ətli və yağlı xərəklər, bədənə istilik verən şeylər yeyərlərmiş, sonra bir adamı qış düşməni rolunda qatıra mindirib gəzdirlərmiş, adamların onun üstünə soyuq su və qar tökmələrinə baxmayaraq o: “İstidir! İstidir!” deyər bağıraraq soyuğa etina etməzmiş” (Məmməd Arif 1950: 11). Göründüyü kimi, burada əslində heç bir konflikt yoxdur. Qrotesk obrazlılığa əsaslanan bu tamaşada konflikt quramadır və özünütələqinə xidmət edir. Xalq baş verməmiş, lakin

gözlənیلən çətinliyə hazır olmaq, öz nikbin ruhunu qorumaq üçün olmayan konfliktı yaradıb özünəməxsus şəkildə ona qarşı mübarizə aparır.

Və ya başqa bir nümunəyə nəzər salaq. Daha mürəkkəb fabulaya malik “Keçəl” məzhəkəsini götürək. Məzhəkənin əsas surətləri iki keçəl qardaş və qazıdır. Kiçik qardaş tənbəldir. Böyük qardaş heç cürə onu işə cəlb edə bilmir. Nəhayət, belə qərara gəlirlər ki, kiçik qardaşı qazıya nökr versinlər. Qazı da keçəli il boyu işlədir, axırda isə haqqını verməyib qovur. Bu yerdə qardaşlar acliqdan şikayət edib camaatdan pul yığırlar (tamaşaçılar iştirakçıya çevrilirlər). İkinci dəfə böyük qardaş qazıya nökr olur. Ancaq şərt kəsir ki, qazı onu hər dəfə söydükcə on manat pul verməlidir. Böyük qardaş da özünü tənbəliyə vurur, qazı onu söydükcə pulunu istəyir. Qazı böyük qardaşın da mizdunu verməyərək qovur. Meydançaya bir lotu girir. Keçəl şikayətini ona söyləyir. O, qatır donuna girib, keçələ deyir ki, mənə qazıya sat. Keçəl qatırı baha qiymətə qazıya satır. Qatır baş götürüb qaçır, qazı pulunu istəyir, keçəl vermir. İş məhkəməyə düşür. Məhkəmədə qazı gah birinci keçəli, gah da ikinci keçəli təqsirləndirir, onları bir-birinə qarışdırır. Bundan istifadə edən keçəllər qazını dəli elan edirlər. Hakimin əmri ilə qazının cibləri axtarılır, onun cibindən aşıq, uşaq oyuncağı, çömçə çıxır (daha bir qrotesk obrazlılıq). Qazı dəli olmadığını sübut edə bilmir. Əsil ittihamnamə kənarında qalır. Keçəllər camaata sual verirlər: “Camaat, qazı dəlidir, ya yox?” Camaat (tamaşaçılar iştirakçıya çevrilirlər): “Bəli, dəlidir” – deyər cavab verir. Tamaşa keçəllərin qalibiyyəti, tamaşaçıların şadlığı ilə bitir.

Süjətdən aydın görünür ki, bu məzhəkənin də konflikt əsası quramadır. Hadisələrlə zəngin olan məzhəkə oyun prinsipinə əsaslanır, hər şey nəzarət altındadır, hadisədən hadisə yaradılır. Burada “Qazı işlədib mizd verməyən, keçəllər isə işləməyib mizd almaq istəyənlərdir” (Sultanlı 1964: 53). Tamaşanın qurama konfliktı də məhz “adətdənkənar bir hadisə kimi” (Ə.Sultanlı) bunun üzərində qurulub.

Fikrimizcə, bu “konfliktsizliyi”, daha doğrusu, qurama konfliktı biz qrotesk konflikt də adlandırır bilərik. Çünki qrotesk konflikt ifadəsi xalq məzhəkələrimizin mahiyyətini, onların janr xüsusiyyətlərini daha düzgün əks etdirir. Axı görkəmli rus alimi M.M.Baxtinin təbiri ilə desək, qrotesk “məzmunla formanın uyğunsuzluğundan” (“onun üstünə soyuq su və qar tökmələrinə baxmayaraq o: “İstidir! İstidir!” – deyər bağıraraq soyuğa etina etməmiş”), “adətdənkənar bir hadisə kimi” (Ə.Sultanlı) yaradılır ki, xalq oyun və məzhəkələrimizin konflikt əsasını da məhz bu təşkil edir. Və bu qrotesk konflikt istər təbiətə, təbii qüvvələrlə mübarizəyə həsr edilmiş “Kəvsəc”, “Xıdır Nəbi”, “Qodu-qodu”, istər mövsümi mərasimlərdə ifa olunan “Gülvermə”, “Kosa-kosa”, “Kosa-gəlin”, istərsə də ailə-məişət mövzusunda olan “Keçəl”, “Bic nökr”, “Aşna”, “Xəsis” və s. kimi oyun və məzhəkə tamaşalarında eyni dərəcədə öz maraqlı həllini tapır.

Bəs xalq məzhəkələrimizdəki bu “konfliktsizliyə”, qurama, qrotesk konfliktə səbəb nədir, o öz kökünü haradan götürür? Buna səbəb ənənəvi Azərbaycan teatrının karnaval estetikasına əsaslanması, onun xalq gülüş mədəniyyəti üzərində qurulmasıdır. Həmin gülüş isə təkcə gülüşə məruz qalana deyil, “həm də gülənlərin özlərinə qarşı yönəlmişdir” (Бахтин 1990: 12). Çünki bu gülüş “universaldır, o hər kəsə və hər nəyə qarşı yönəlib... bu gülüş ambivalentdir: o şən, şadlıq edən, eyni zamanda gülməli, istehza edəndir, o həm inkar edir, həm təsdiq edir, həm öldürür, həm dirildir” (Бахтин 1990: 17). Məsələn, “Kosa-gəlin” tamaşasında Kosanın ölümü tamaşaçıların sevincinə, şadlığına səbəb olur. Çünki bu ölüm Keçəlin Kosa, təzənin köhnə üzərində, yazın qış üzərinə qələbəsi kimi səciyyəlidir.

Bu amil – ölmə sevinmək özünü digər xalq məzhəkələrimizdə də bariz şəkildə göstərir. “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortağ qardaş”, “Xəsis”, “Bic nökr”, “Yalançı pəhləvan” və s. belə məzhəkələrimizdə də ölüm sevinc və şadyanalıq yaradır. Götürək “Xəsis” məzhəkəsini. Burada hadisələr pul dolu sandığı altına qoyub üstündə oturmuş, buna baxmayaraq pulsuzluqdan şikayət edən xəsis üzərində qurulmuşdur. O, yemir, içmir, üstəlik hörmətini artırmaq üçün həccə getmək istəyir. Keçi meydançaya girir, kişi ona da şikayətlənir. Onlar

belə qərara gəlir ki, camaatdan pul yığıb həccə getsinlər. Keçinin saqqal hissəsindən torba asılmışdır. O hər tamaşaçının qarşısında gülməli oyunlar çıxararaq saqqal tərpedir, bütün dairəni dolanaraq pul yığır. Dolu torbanı kişiye gətirir ki, bölüşdürsünlər. Ancaq xəsis pulu görünəcə ağılı itirir, şerti unudur, pulların hamısını mənimsəyir (Pulsuz olduqca keçı dairəni təzədən dolanır). Buna görə kişi ilə keçı savaşırlar. Keçi keçələ şikayətə gedir. Keçəl mübahisəni ədalətlə həll edir. Ancaq kişi keçəlin qərarı ilə razılaşmır. Axırda keçı dostu ilə birləşərək buynuzları ilə kişinin qarnını yırtıb öldürürlər. Sandıq açılır, xəsisin ömrü boyu öz canına belə qiyməyib yığıdığı var-dövləti başqalarına qismət olur. Xəsisin aqibəti, ölümü hamını sevindirir, hamıya şadlıq bəxş edir.

Başqa sözlə, insan-tamaşaçı adət etdiyi kimi ölümü kədərlə, ağlamaqla deyil, sevinclə, gülüşlə qarşılayır. Deməli, bu sevinc gətirən ölüm bizim qəbul etdiyimiz “məzmunla formanın uyğunsuzluğu” (Baxtin) nəticəsində baş verir, yəni qrotesk obrazlılıqdan, qrotesk konfliktdən yaranır. Bu məzhəkələrdə tamaşaçıların birbaşa fəal iştirakçıya, oyunçuya çevrilməsi isə tamaşada harmonik bir vəhdət yaradır, onun vüsətini daha da yüksəldir, karnavallaşdırır, tamaşanın təlqin gücünü artırır.

Qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan xalq-meydan məzhəkələrinin yalnız konflikt əsası deyil, həmçinin personajları da qrotesk obrazlılıq üzərində qurulmuşdur. Məzhəkələrimizdəki keçəl, kosa, keçı, yalançı pəhləvan, nöker, xəsis, molla, qazı, aşna və s. tiplər öz zəngin qrotesk çalarları ilə diqqəti cəlb edir. Məsələn, elə yuxarıda haqqında danışdığımız “Xəsis” məzhəkəsindəki Xəsisin pul dolu sandığın üstündə oturaraq pulsuzluqdan şikayət etməsi, hətta həccə də həmin pulla deyil, camaatdan pul yığmaqla getmək istəməsi; “Aşna” məzhəkəsində guya bazarda dəyişik düşməməsi üçün arvadı tərəfindən boynuna balqabaq asılmış, dalına catı bağlanmış ərin öz evində arvadının aşnası ilə üz-üzə gəlməsi və “sən mənənsən, bəs mən kiməm; mən sənənsən, bəs sən kimsən?” vəziyyətinə düşməsi; “Keçəl” tamaşasında keçəlin qatır donuna girmiş lotunu baha qiymətə qazıya satması, qatırın isə əldən çıxıb qaçması; “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortağ qardaş” məzhəkəsində guya ilan çalmış ikinci qardaşa zəhərin qarşısını almaq üçün qatıq verərkən onun “Mən çörəksiz qatıq yeyə bilmərəm” deməsi və sair, qrotesk obrazlılığı ifadə etməklə personajların xarakter cizgilərini dərinləşdirir, tamaşanın qurama konfliktini daha da qabardır, onun mahiyyətinin açılmasına birbaşa xidmət edir.

Azərbaycan xalq-meydan teatrında personajların qrotesk obrazlılığından söhbət açarkən sözsüz ki, ilk növbədə məzhəkələrimizin əsas surətləri olan keçəl, kosa və keçidən xüsusi danışmaq lazımdır. Professor Əli Sultanlı çox haqlı olaraq qeyd edir ki, “keçəl Azərbaycan xalq ədəbiyyatının ən maraqlı mərkəzi bir surətidir. Bu surət sırf milli və orjinal bir məhsuldur. Qədim Şərqdə, antik dünyada, Avropada bizə məlum olan komik surətlər nə zahiri əlamətləri, nə də şəxsi səciyyələri etibarlı ilə bizim keçələ bənzəmir” (Sultanlı 1964: 49). Bizim keçəl ağıllı, tədbirli, fəndgirdir. O, məkrli deyil, şərli işi yoxdur. Keçəl yalnız haqqı, ədaləti, özünün tapdancmış hüquqlarını qorumaq, müdafiə etmək üçün fəndgirlik etmək məcburiyyətində qalır. Keçəl tez-tez öz zahiri, fiziki qüsurlarına, eyiblərinə görə təhqirə məruz qalarkən ağıllı gücü ilə bu təhqirlərə cavab verir, “qarşısına çıxan maneələrə, başına gələn işlərə ağıllı gücü ilə qalib gəlir. Mollanın, qazının, ağanın, xanın zülmündən keçəl öz ağılı, fərasəti ilə yayınır... onları güllünc vəziyyətdə qoyur. Keçəlin bicliyi, fəndgirliyi, kütlüyün, zülmün, zorakılığın, avamlığın üzərində qələbə çalır” (Təhməzov 1986: 18).

Keçəl bunun üçün təkəcə ağıllıdan istifadə etməklə kifayətlənmirdi. Keçəlin timsalında, ekzistensializmin banilərindən biri A.Kamyunun belə bir fikri daha təsdiqini tapırdı ki, “bədən qərar çıxarmaqda heç də ağıllıdan az iştirak etmir” (Kamyu 1990: 226). O, həm də özünəməxsus qrotesk obrazlılığı daha da dərinləşdirən fiziki, bədən imkanlarından, zahiri ifadə vasitələrindən, ayrı-ayrı detallardan istifadə edirdi. Keçəl başına qoyun qarnı keçirir, üzünü unlayır, cındır paltar geyinir, başına cındır, qulaqları getmiş, yağlı papaq qouyrdı. Beləliklə də, “ağıllı baş tük saxlamaz” məsələnin yaradıcısı olan keçəl cır-cındır içərisində

görünməsinə baxmayaraq, gülüş hədəfindən çıxırdı, onun “fiziki eyibliyi... tamaşaçıda nifrət oytarmırdı. Əksinə tamaşaçı keçələ rəğbət bəsləyirdi” (Təhməzov 1986: 17).

Kosa ilə keçi surətlərinə gəldikdə isə burada bəzi mübahisəli məqamlara münasibət bildirmədən ötüşə bilməyəcəyik. Görkəmli tədqiqatçı Nəsir Rzayevin yazdığına görə “Tunc dövründən başlayaraq keçi günəş allahını təmsil etmiş, onun simvolu kimi qəbul edilmişdi. O vaxtlar keçi surəti bədii keramikada (Xanlar), qaya təsvirlərində (Türkan) dini ideoloji obraz kimi təsvir olunurdu. Bu günəş obrazı sonrakı dövrdə, e.ə.I minillikdən başlayaraq Anahit kultuna, xeyir və bərəkət ideyalarına xidmət etmişdir” (Rzayev 1985: 47). Tamamilə qəbul etdiyimiz bu fikirlərin ardınca hörmətli sənətşünas belə bir mübahisəli müddəə irəli sürür ki, “bu dövrdə keçi surəti xalq teatr tamaşalarında kosa adı ilə çıxış etmiş (?-V.Q.) insanlara od, işıq, həyat və xeyirxahlıq gətirən ülvə bir varlıq, müsbət bir obraz (?-V.Q.) kimi folklorumuza daxil olmuşdur” (Rzayev 1985: 48).

Daha sonra keçi cildli kosanın təxminən X əsrə cən, müsəlmanlıq dövrünə qədər dəyişməz qaldığını bildirən alimin fikrinə görə, “müsəlman din xadimləri yerli xalqın politeistik ideyalarına qarşı şiddətli mübarizə aparır, camaatı islama... inam gətirməyə məcbur edir... qədim dini obrazları parçalamağa, onların məzmununu dəyişməyə çalışırdılar. Odur ki, bu dövrdə kosa obrazı kosa və keçi kimi iki obraza parçalanır” (Rzayev 1985: 48). Mübahisəli məqam da burada yaranır. Əvvələn, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının, xalq yaradıcılığının, xalq dram və tamaşalarının heç bir nümunəsində kosa “müsbət obraz” kimi öz əksini tapmır. Kosa – yaranması e.ə., yəni islamiyyətdən çox-çox əvvələ gedib çıxan “Kosa-kosa”, “Kosa-gəlin” və s. tamaşalardan tutmuş bu günədək xalqımız tərəfindən qışın, köhnəliyin rəmzi kimi qəbul edilmiş və tanınmışdır.

Bu barədə rəssam-tədqiqatçı Elçin Aslanın fikirləri də gəldiyimiz qənaətin arxasında dayanır. Onun yazdığına görə, “Qədim şaman-qam sənəti və əsgə çağların inamı ilə bağlı olub, *qocalmış günəş tanrısının (kursiv mənimdir – V.Q.)* yer üzərindəki əvəzini təmsil edən bu surət (*Kosa-V.Q.*) sonralar, mərasim tamaşalarında köhnə il və qış fəslinin şikəst və çirkin bir obrazında təcəssüm olunurdu... sifətinə yaş yumşaq ağac qabığı və ya keçədən hazırlanmış keçi saqqallı maska taxıb, başına uzun, siş təşkülah qoymuş və əyninə yoluq ağ ləbbədə geymiş bu surətin qurşağına və boynuna kiçik zınqırovlar düzülür, belinə-çömçə, süpürgə və sümük asılırdı” (Aslanov 1984: 110). Bir sözlə, bu obraz köhnəliyi, eybəcərliyi, şikəstliyi, çirkinliyi təmsil edirdi.

Elə həmin səbəblər “anadangəlmə "cismani naqislik”, üzdə tükün seyrəkliyi kosanı hiddətləndirir, həyatdan, taledən, insanlardan öz qisasını almaq, şər işlər görmək, xeyrə, gözəlliyə qənim çıxmaq, başqasının haqqını qamarlamaq kosanın idealına çevrilirdi... Buna görə də... kosanın ölümü qələbə kimi səciyyəli idi” (Təhməzov 1986: 17). Bunun ən bariz nümunəsini “Kosa gəlin” tamaşasında görürük. Burada məhz keçinin kosanı öldürməsi, təkə yazın qış üzərində deyil, həm də yaxşının pis üzərində, gözəlliğin çirkinlik üzərində, sağlamlığın şikəstlik üzərində qələbəsinə çevrilirdi. Kosanın ölümünün hamıya sevinc, şadlıq gətirməsinin səbəbi də elə budur.

Məzhəkələrimizdəki keçi obrazına gəldikdə isə bu barədə, fikrimizcə, ətraflı danışmağa ehtiyac yoxdur. Məlumdur ki, keçi obrazı bir çox xalqlarla yanaşı, Azərbaycanda da müqəddəs sayılmış, yuxarıda qeyd olunduğu kimi “tunc dövründən başlayaraq... günəş allahını təmsil etmiş... sonrakı dövrdə, e.ə.I minillikdən başlayaraq Anahit kultuna, xeyir və bərəkət ideyalarına xidmət etmiş” (Rzayev 1985: 47), xalqımız tərəfindən xeyir-bərəkət rəmzi kimi qəbul edilərək sevilmişdir. Bir sözlə, keçi milli mərasimlərimizin, oyun və tamaşalarımızın, bütövlükdə, milli bədii-estetik yaddaşımızın ən əziz surətlərindən olmuşdur.

Ümumiyyətlə, “Kosa gəlin”, “Kosa-kosa”, “Keçəl”, “İki keçi”, “Xəsis” və s. oyun və tamaşalar öz tipi etibarını ilə maska teatr nümunələrindən olaraq milli gülüş mədəniyyətimizi zənginləşdirmiş, keçəl, kosa, keçi kimi maska personajlar məzhəkələrimizi bəzəmişdir. Köklərini çox qədim dövrlərdən götürən, uzun əsrlər boyu xalqımızın yaddaşında formalaşan bu maska-

obrazlar milli teatr poetikamızın, xalq gülüş mədəniyyətimizin bədii-estetik prinsiplərini özündə əks etdirmiş, xalqımızın teatr təfəkkürünün formalaşmasında müstəsna rol oynamışdır.

Bununla yanaşı, onu da xüsusi vurğulamaq istərdik ki, fikrimizcə, Azərbaycanda kukla teatrının geniş yayılmamasının, inkişaf etməməsinin əsas səbəblərindən biri də elə meydan oyun və tamaşalarımızda maskalardan, üzlüklərdən geniş istifadə edilməsi olmuşdur. Düzdür, meydan tamaşalarının tərkibində, toy və bayramlarda “Kilimarası” tamaşalar – “Kaftar küs”, “Maral oyunu”, “Tapdıq çoban”, “Şolə oyunu”, eləcə də “Şah Səlim”, “Keçəl pəhləvan”, “Hacı gəldi” və sair kukla tamaşaları oynanılmışdır. Lakin məzhəkələrimizdəki surətlərin sırasında maska personajlarının əsas yer tutması kukla teatrına olan ehtiyacı demək olar ki, ödədiyindən ona xüsusi maraq göstərilməmiş, Azərbaycanda kukla teatrı təşəkkül tapmamışdır.

Nəticə

Azərbaycan xalq-meydan teatrının poetika xüsusiyyətləri onun sırf Şərq teatrı olduğunu üzə çıxarır. Azərbaycan xalq-meydan teatrının tarixi Şərq mənsubiyyətli, pərdəsiz, epik teatr tarixidir. Azərbaycan teatrı sözü, hərəkəti və musiqini üzvi şəkildə birləşdirib təqdim edən sinkretik teatrdır; obrazlı yaddaşa söykənən, obrazlı təfəkkürə hesablanan improvizə teatrdır. Belə ki: Azərbaycan teatrının formalaşmasında üç amil: 1) Şərq (o cümlədən türk) mədəniyyəti; 2) İslam mədəniyyəti; və nəhayət: 3) Qərb mədəniyyəti həlledici rol oynamışdır.

Metafizik-epik Şərq teatrında “dördüncü divar” olmadığından, ənənəvi Şərq (o cümlədən Azərbaycan) teatrı və dramaturgiyası Qərb dramaturgiyasının zamana və məkana əsaslanan poetikasını, kanonlarını heç də vacib saymır. Burada proses harmonik olaraq, həm psixoloji, həm də fizioloji planda təcəssüm tapır. Odur ki, Azərbaycan teatrı özünün epik və sinkretik xassələrindən irəli gələrək daha çox müəllif teatrı kimi çıxış edir. Burada aktyor həm dramaturji mətnin müəllifi, həm rejissor, həm də ifaçısı olur.

Azərbaycan meydan oyun və məzhəkələrində demək olar ki, konfliktsizlik hökm sürür. Bu halda həmin “konfliktsizliyi”, daha doğrusu, qurama konflikti qrotesk konflikt adlandırmaq daha dəqiq olar. Qrotesk konflikt ifadəsi xalq məzhəkələrimizin mahiyyətini, onların janr xüsusiyyətlərini daha düzgün əks etdirir. Qrotesk – Azərbaycan teatrının karnaval estetikasına əsaslanmasını, onun xalq gülüş mədəniyyəti üzərində qurulmasını əks etdirən faktorlardandır. Azərbaycan xalq-meydan tamaşalarının yalnız konflikt əsası deyil, həmçinin personajları da qrotesk obrazlılıq üzərində qurulmuşdur. Məzhəkələrimizdəki keçəl, kosa, keçi, yalançı pəhləvan, nökar, xəsis, molla, qazı, aşna və s. tiplər öz zəngin qrotesk çalarları ilə diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan məzhəkələri diskret (fasiləli) xassəlidir, onlar tamaşaçıya komplementarlıq (biri-birini tamamlamaq) prinsipi, teleqraf üslubu ilə çatdırılır. Ənənəvi Azərbaycan teatrının iri həcmli xalq dramaları ilə, məzhəkələrlə yanaşı kiçik həcmli qaravəlli, məsxərə, lətifə və sairə zəngin olması da bu cəhətdən irəli gəlir.

Azərbaycan meydan teatrının zəngin janr xüsusiyyətləri özünü “Kəvsəc”, “Xıdır Nəbi”, “Qodu-qodu”, “Gülvermə”, “Kosa-kosa”, “Kosa-gəlin”, “Keçəl”, “Bic nökar”, “Aşna”, “Xəsis”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, “İki keçi”, “Yalançı pəhləvan” və s. kimi oyun və məzhəkə tamaşalarında göstərir.

Ayrıca maska teatrı olmasa da, “Kosa gəlin”, “Kosa-kosa”, “Keçəl”, “Xəsis” və s. oyun və tamaşalar öz tipi etibarlı ilə maska teatrı nümunələri olub, keçəl, kosa, keçi kimi maska personajlar məzhəkələrimizi bəzəmişlər. Belə nəticəyə gəlirik ki, Azərbaycanda kukla teatrının geniş yayılmamasının səbəblərindən biri də meydan oyun və tamaşalarımızda maskalardan, üzlüklərdən geniş istifadə edilməsi olmuşdur.

Azərbaycan xalq-meydan teatrının poetika xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi deməyə əsas verir ki, o milli pərdəli teatrın yaranmasında zəmin rolunu oynamış və uzun zaman öz təsirini bu teatr ənənələrində də qoruyub-saxlamışdır.

Qaynaqlar:

1. Allahverdiyev M.Q. (1978). Azərbaycan xalq teatrı tarixi. Bakı: Maarif, 236 s.
2. Aslanov E. (1984). El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı: İşıq, 276 s.
3. Ərəb və fars sözləri lüğəti (1985). Bakı: Yazıçı, 1036 s.
4. Qafarlı V.R. (1988). Sinkretizm – ən universal fəlsəfi-estetik nəzəriyyə kimi (komplimentar koomplimentlər). //Azərbaycan sənətsünaslığının öncül istiqamətləri. Bakı: Çəşioğlu, s.73-80.
5. Məmməd Arif, (1950). Azərbaycanda xalq teatrı. //Azərbaycan incəsənəti, III buraxılış. Bakı: Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyası Nəşriyyatı, s.7-17.
6. Rəhimli İ.Ə. (1996). Azərbaycan Milli Teatrının poetikası: Sənəts. dok. diss. avto-ref. Bakı, 64 s.
7. Rəhimli İ.Ə. (2004). Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri. Bakı: Çəşioğlu, 208 s.
8. Rəhimli İ.Ə. (1984). Dramaturgiyavə teatr. Bakı: İşıq, 148 s.
9. Rzayev N.İ. (1985). Qayalar danışır. Bakı: Elm, 110 s.
10. Sultanlı Ə. (1964). Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı: Azərnəşr, 304 s.
11. Təhməzov N. (1986). Xalq tamaşalarında rejissorluğun metodikası. (Azərbaycan teatr tarixinə dair metodik göstərici). Bakı, 32 s.
12. Vəliyev V.Ə (1985). Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 414 s.
13. Бахтин М.М. (1990). Творчество Франсуа Рабле и народно-площадного театра. Творчество Франсуа Рабле и народна әкулғтурасредневе ковғәirenessansa. Moskva, 543 s.
14. Камю А. (1990). Миф о Сизифе. Сумерки богов. Москва: Издательства политической литературы. 398 s.
15. Talıbov A.A. (1988). Некоторые аспекты роетики средневекового ближневосточного театра: Автореф. Дис. канд. искуc. Москва, 24 s.

AZƏRBAYCAN XALQ OYUNLARI VƏ GÜNƏŞ KULTU

Vüsal Abiyev

AMEA Folklor İnstitutu Aşıq yaradıcılığı şöbəsi, elmi işçi, v.abiyev@mail.ru

AZERBAIJAN FOLK GAMES AND THE CULT OF THE SUN

Summary

The rich traditions of Azerbaijan nation differ according to its peculiarities among the world nations. It shows itself especially in folklore very much. The folk games with the interesting examples are the integral part of our oral word art. Among these games about the Sun, the fire attract the attention very much.

The first nature object interested by the primitive men was the Sun. The Sun is the astral creature. It is also a source of the fire and light. Nature's getting warmer with rising of the Sun and getting colder and the darkness was the interesting and the terrible factor in humanity. To become free from it was impossible for the primitive man. The ancient people sometimes met the warm of the Sun or suffered from the cold, frosty winter and the heavy rains. In order to struggle against the nature forces they celebrated different ceremonies. The games such as "Odu kozertmek" ("To incandesce the fire"), "Godu-godu", "Chomche khatun" can be shown as the examples.

Due to this point of view the game "Odu kozertmek" ("To incandesce the fire") is also interesting: "A hole is dug in the square, it is covered. The underground saps are made on the right and left sides of it. The fire is kept in the hole. About ten people in both sides dance "Yalli". The members of the group passing by the sap fan the fire with the special fan made of the wood by turn. First from the right side, then from the left side. When the members of the group of the right side fan the fire the members of the left side sing with the pantomime movements as the following:

Odu at, Odu tut,
Odu tut, Odu at...

(Translation: throw the fire, take the fire, take the fire, throw the fire ...)

When the members of the group of the left side fan the fire the members of the right side sing as the following:

Odu sal, Odu al,
Odu al, Odu sal...

(Translation: drop the fire, take the fire, take the fire, drop the fire...)

In the rainy weathers the groups often change, don't let the fire go out".

It shows that these ceremonies have the source from the belief of the ancient people to the fire, light and this sanctity are also being protected nowadays.

Key words: *the Sun, the Fire, game, fan, "Yalli", the primitive man, nature, hole.*

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ НАРОДНЫЕ ИГРЫ И КУЛЬТ СОЛНЦА

Резюме

Азербайджанский народ выделяется среди других народов мира богатой самобытностью обычаев и традиции. Это особенно находит свое отражение в фольклоре. Народные игры интересными своими образцами которые являются неотъемлемой частью устного словесного творчества. Среди этих игр, игры связанные с Солнцем и огнем более интересны.

Первобытных людей первым интересовало Солнце, как природное явление. Солнце – астральное явление, оно еще и является источником света и огня. Каждый день, освящая землю светом, тем самым пробуждая природу к жизни, а также с его закатом наступлением темноты и холода среди людей появлялось к этому явлению и интерес и боязнь. Первобытному человеку казалось невозможным освободиться от этого. Так древние люди и страдали, живя под палящими лучами солнца, в холодную ледяную зиму и под проливными дождями. Поэтому, они проводили различные обряды,

чтобы таким образом бороться против природных сил. Среди этих игр представлены такие игры, как «Оду кезерт», «Году-году», «Чомча хатун».

Все это говорит о том, что источником этих обрядов у древнего человека было поверье огню и свету и эта сакральность сохранено по сей день.

Ключевые слова: *Солнце, Огонь, веер, «Яллы», первобытный человек, природа, яма.*

Azərbaycan xalqının zəngin adət-ənənələri bütün dünya xalqları içərisində özünəməxsusluğu ilə seçilir. Bu özünü xüsusilə folklorda daha çox əks etdirir. Bu xalqın uzun illərdən bəri qoruyub saxladığı, milli dəyərlərimizin bariz göstəricilərindən olan xalq oyunları qədim tarixə malikdir. Xalq oyunları maraqlı nümunələrlə şifahi söz sənətimizin ayrılmaz hissəsidir. Oyunlar haqqında məlumat dövrümüzə bir sıra qədim mənbələrdə gəlib çatmışdır. Bu mənbələrdən “Dədə Qorqud kitabı”nı, Mahmud Kaşğarlının “Divani-lügətit-türk” əsərini göstərmək olar. Mövzumu-
zun profilinə uyğun olaraq bu məqalədə Günəşlə, odla bağlı xalq oyunlarından söhbət açacağıq.

Hələ çox qədimlərdən xalqımızın Günəşə, oda böyük inamı olub. Buna görə bu etiqadla bağlı xeyli sayda folklor örnəkləri yaranmışdır. Sübh tezdən Günəşi qarşılamaq, salamlamaq üçün insanlar müxtəlif nəğmələr oxuyardılar. Qədim insanlar Günəşi o qədər müqəddəs sayırdılar ki, onu Yerin-Göyün yaradıcısı bilirdilər. Hətta ona and içir, qurbanlar kəsirdilər. Günəş od mənbəyi odluğu üçün onun insan həyatında nə qədər əhəmiyyətli rol oynadığı artıq erkən təsəvvürlərdə özünə yer almışdır. Məsələn, bir nümunəyə diqqət yetirək:

Burdan vurdum baltanı,
Ordan çıxdı qaltanı.
Anam bir oğlan doğub,
Yerin, göyün sultanı. (Bakı folklor örnəkləri 2014: 66). (Gün)

Biz bu tipli misalları xeyli sayda sadalaya bilərik, lakin məqsədimiz bu məqalədə xalq oyunlarımızda Günəş kultunun izlərini aydınlatmaqdır.

Müxtəlif oyun və tamaşalar özündə yüksək dinamizmi, təfəkkürü ehtiva edir, o cümlədən xalqın erkən dünyagörüşünü əks etdirir. Prof. Azad Nəbiyev yazır: “Oyunlar ilkin mərhələdə qədim etnosların real həyatı və məişəti ilə bağlı formalaşma mərhələsi keçmişdir. Mifik baxışlar, şaman görüşləri ilə bağlı təsəvvürlər isə oyunların sonrakı inkişafını şərtləndirmişdir” (Nəbiyev 1988: 129).

İbtidai insanları ilk maraqlandıran təbiət obyektı Günəş olmuşdur. Bildiyimiz kimi, Günəş astral varlıq olmaqla yanaşı, həm də od, işıq mənbəyidir. Hər gün onun doğuşu ilə təbiətin isinməsi, qürubu ilə qaranlığın və soyuğun düşməsi insanlarda həm marağa, eyni zamanda qorxuya səbəb olan faktor idi. Bundan qurtulmaq ibtidai insana qeyri-mümkün görünürdü. “Məlum olduğu kimi, insan hələ hissələrinə agah ola bilmədiyi, əsl mahiyyətini dərk edə bilmədiyi təbiət hadisələrinin əsrarəngliyi qarşısında heyrətə düşdükcə, onunla mübarizədə çətinliklərə rast gəldikcə və hər dəfə özünün zəifliyini istər-istəməz hiss etdikcə onu canlı bir varlıq kimi düşünür və bu varlığın əsas mənasını və xüsusiyyətlərini alaraq geniş bədi ümumiləşmə yolu ilə obrazda təcəssüm etdirirdi” (Əliyeva 2009: 92).

Qədim insanlar bəzən Günəşin yandırıcı həmlələrinə tuş gəlir və yaxud uzun müddət davam edən qarlı, şaxtalı qışdan, leysan yağışlarından əziyyət çəkirdilər. Günəşin şüaları yandırıcı olsa da onun insan orqanizminə, məhsuldarlığa, ümumiyyətlə, bütün Yer üzünə misilsiz dərəcədə faydaları vardır. Buna görə də onlar bu təbiət qüvvələrinə qarşı mübarizə aparmaqdan ötrü müxtəlif mərasimlər keçirir, rituallar icra edirdilər. Bunlardan “Odu közərtmək”, “Qodu-qodu”, “Çömçə xatun” oyunlarını göstərmək olar.

A.Xəlil yazır ki, “yaz bayramına “Yılbaşı” deyilmişdir. “Yılbaşı”nda Günəşi çıxartmaq, yağış yağdırmaq, qışı yola salmaq, yazı qarşılamaqla bağlı olan bir sıra rituallar keçirilmişdir. Bunların içərisində “Çilə”, “Xıdır”, “Qodu”, “İlaxır çərşənbə”, “Novruz” vardır. “Novruz” “Yılbaşı”nın yerinə keçdiyinə görə xalq inancları ilə bağlı rituallar da onun mərasim hissəsində cəmlənmiş, şənlik hissəsi isə xalq oyun və tamaşaları ilə bəzədilmişdir” (Xəlil 2012: 6).

Günəşi çağırmaq oyunlarından ən məşhuru “Qodu-qodu” oyunudur. Bu oyun hava uzun müddət yağışlı keçəndə, ilin bütün fəsiləri yağıntılı olanda icra edilirdi. Erkən təsəvvürlərlə – Günəşə etiqadla bağlı olan bu oyunla insanlar sanki Günəşin onları eşidəcəyinə, onların çağırışı ilə yağış buludlarının çəkilib onların yerini isti, qızmar Günəşin tutacağına böyük inam bəsləyirdilər. Bu mərasimlərin meydana gəlmə səbəblərindən başlıcası qədim insanın təbiət hadisələrinə olan reaksiyası olmuşdur.

“Qodu” ilə bağlı mifoloq alim Mirəli Seyidovun çox dəyərli fikri var. O yazır: “...Onda gülmək (Gün çıxır), ağlamaq (yağış yağır, gün batır) kimi əksliklər öz əksini tapır. Qodunu ağlamağa qoymurlar – çünki o ağlarkən yağış yağır.

Günəşlə bağlı Qodunun yağış yağdırması mifoloji baxımdan əsaslandırılmışdır. Axı kainatın yaradıcısı sayılmış Günəş hər şeyə qadirdir. Qodu (ondan günəşi çıxarmasını arzu edirlər) günəşlə bağlı mifoloji obraz olduğundan günəşi çıxarır (gülür), eləcə də yağış yağdırır (ağlayır)” (Seyidov 1989: 188).

Zəngəzur mahalından toplanmış folklor örnəklərinin birində bu mərasim belə verilir:

“Hava yağışdı olanda gün çıxartmaq üçün çömçüyə bir parça keçirirdilər, düşüb qapılara oxuyurdular:

Kodu gördüyün varmı?
Koduya salam verdiyin varmı?
Kodu gedənnən bəri
Gün üzü gördüyün varmı?

Kodu gəldi düşürün,
Süddülücə aş bişirin,
Kodu gün çıxartmasa,
Vurun boynun düşürün” (AFA 2005: 90).

“Çömçə gəlin”, yaxud “Çömçə xatun” oyunu da xalq oyunları içərisində maraq kəsb edir. “Qodu” Günəşi çağıran varlıq olsa da, Çömçə xatun əksinə, yağış yağdıran, bar-bərəkət gətirən obraz kimi çıxış edir.

Məlumdur ki, oyunlar özlərində rəqs elementlərini də daşıyırdılar. Bu baxımdan “Odu közərtmək” oyunu da xalq oyunları içərisində diqqəti daha çox cəlb edir.

“Meydanda bir çala qazılır, onun üstü örtülür. Çalanın sağından və solundan qollar qazılır, lağımlar atılır. Çalada od saxlanılır. Sağda və solda hər tərəfdə 10 nəfər olmaqla “Yallı” gedir. Yallı gedən dəstələrin üzvləri əllərində xüsusi taxtadan düzəldilmiş yelpiklə hər dəfə lağımların yanından keçəndə odu yelpikləyirlər. Bir dəfə sağdan, bir dəfə soldan. Sağ tərəfdəkilər odu yelpikləyəndə soldakılar pantomim hərəkətlərlə rəqiblərinə işarə ilə oxuyurlar:

Odu at, Odu tut,
Odu tut, Odu at...

Sol tərəfdəkilər odu yelpikləyəndə sağ tərəfdəkilər yallı gedir və oxuyurlar:

Odu sal, Odu al,
Odu al, Odu sal.

Beləliklə, yağışlı, soyuqlu, çovğunlu havada dəstələr dəyişir, od közərir, odu qoruyurlar” (Nəbiyev 1988: 137).

Digər folklor janrlarında olduğu kimi Azərbaycan şifahi söz sənətinin epik növünün qədim janrlarından olan nağıllarda da Günəşlə, yazın gəlişi ilə bağlı mərasimlərə rast gəlinir. Belə nağıllardan biri də “Çıraqlı İsa” nağılıdır. Bu nağılın qəhrəmanı İsa acgöz darğa və qazı ilə qarşılaşdırlar. Nağılda sehirlı toppuz mühüm yer tutur. Bu nağılın qısa məzmunu belədir: Bir qarı nəvəsi İsa ilə yoxsul ömür sürürmüş. Onların yeganə dolanacaq mənbəyi isə bircə keçiləri imiş. Bu keçinin südünün dadını bilən darğa qazı ilə əlbir olub keçini zorla onların əlindən alır. Nənəsinin məsləhəti ilə İsa gedib qeyri-adi varlıqdan sehirlı toppuz alır. Bu toppuzu əlində tutan kimi alışıb yanır, hara istəyirsə onu ora aparır, kimin üstünə buraxırsa

həmin adamı ölüncəyə qədər döyür. Odur ki, hamı onu “Çıraqlı İsa” deyə çağırır. Şehirli toppuzun köməyi ilə İsa keçini geri qaytarır, nənəsi ilə yenə keçinin südü ilə dolanmağa başlayırlar. Darğa ilə qazı küpəgirən qarının köməyi ilə bu toppuzu ələ keçirib keçini onlardan alırlar. Yeni bir toppuz tapan İsa darğa və qazını ölüncəyə qədər döyüb keçini geri qaytarır (Azərbaycan nağılları 2004: 211-218).

Bu nağılda qışla yazın əvəzlənməsi hadisəsinin öz əksini tapmasını ehtimal edən M.Seyidov yazır:

“Bizcə, nağılda keçi yazın və onun məhsulunun bəlgəsidir. Elə buna görə də keçinin südü çıraqlı İsanın və nənəsinin dolanacağıdır. Keçi (yazın məhsulu) kimdə olursa, o da yaxşı dolanır. Çıraqlı İsayə keçiyə – yaza, yaz məhsuluna yiyələnmək üçün odlu toppuz yardım edir. Bizcə, odlu toppuz günəşin bəlgəsidir. Mifik təfəkkürə görə, Günəş yamanı qovur, kimsəsizlərə yardımını əsirgəmir. Bizcə, nağılın yarandığı ilk çağlarda burada əksliklərin mübarizəsi verilmişdir. Deyəsən, nağılın lap ilkin variantında qışla yazın əvəzlənməsi təbii hadisəsi öz əksini tapmış, sonradan dəyişilmişdir” (Seyidov 1990: 85).

Bu nağılda İsa acgöz darğa və ədalətsiz qazı ilə üz-üzə dayanır. Onlara üstün gəlmək İsanın imkanı xaricindədir. Hadisələrin gedişində şehirli əşya – toppuz mühüm yer tutur. Toppuz kimin əlinə keçirsə, o tərəf üstün gəlir. Son anda toppuz İsanın – xeyirin əlinə keçir və o, şərə – darğa və qazıya üstün gəlib öz arzusuna çatır. Dolanışq mənbəyi olan keçini onların əlindən ala bilir.

Xalqımızın qədim adət-ənənələrindən biri də toy mərasimlərində icra olunan rituallardır. Bu ənənələr insanların tapındığı təbiət obyektləri ilə bağlı yaranmışdır. Məsələn, M.Təhməzli yazır ki, “toy mərasimində üzüyə ox atmaq adəti göy-səma oduna, ildırım pərəstişlə bağlı olaraq yaranmışdır. Ox səma odunun rəmzi sayılmışdır. Xalq inamına görə səma odu bolluq və məhsuldarlığın hamisi, qoruyucusudur. Göydəki yağışlar onun iradəsinə tabedir. Göy guruldayır, od-ildırım (şimşək) çaxır, sonra yağış yağmağa başlayır. Od-çax daşına müraciətlə kiçik bir şeir parçası fikrimizi tamamlayır:

Çax daşı, çaxmaq daşı,

Tanrı versin yağışı! (Təhməzli 2014: 239).

Xalq oyunlarının bəzi nümunələri artıq undulmaqdadır. Müasir yaşlı nəslin yaddaşında qismən də olsa saxlanılmışdır. Ümid edirik ki, gənc folklorşünaslar bu oyunların sinədəftələr insanların saxlancından yazıya alıb gələcək nəslə yadigar saxlayacaqlar.

Nəticə

Qeyd edək ki, xalq oyunları çox maraqlı və cəlbedicidir. Biz bu məqalədə bunlardan bir neçəsini təqdim etdik. Bütün bunlar göstərir ki, bu mərasimlər qədim insanların Günəşə, oda, işığa olan inancından qaynaq götürüb və bu sakrallıq bu gün də qorunub saxlanmaqdadır.

Qaynaqlar:

1. Nəbiyev A. (1988). El nəğmələri xalq oyunları. Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı.
2. Xəlil A. (2012). Türk xalqlarının yaz bayramları və Novruz. Bakı: Elm və təhsil.
3. Azərbaycan folkloru antologiyası. XIII kitab. Zəngəzur folkloru. (2005). Bakı: Səda.
4. Seyidov M. (1989). Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı: Yazıçı.
5. Azərbaycan nağılları (2004). Bakı: Çıraq
6. Seyidov M. (1990). Yaz bayramı. Bakı: Yazıçı
7. Təhməzli M. (2014). Araşdırmalar: doğru sözün işığında... Bakı: Nərgiz
8. Əliyeva X. (2009). Məmmədhüseyn Təhmasibin folklorşünaslıq fəaliyyəti. Bakı: Nurlan
9. Bakı folklor örnəkləri (2014). Bakı: Elm və təhsil.

**“İslam coğrafiyasında və Azərbaycanca
xalq oyunları və meydan tamaşaları”
mövzusunda Beynəlxalq Elmi Konfransın materialları**
Bakı, “Elm və təhsil“, 2016.

Nəşriyyat direktoru:
Prof. Nadir Məmmədli

Nəşriyyat redaktoru:
Fil.ü.f.d. Nigar Həsənova

Kompüterdə yığan:
Kəmalə Zeynalova

Korrektorlar:
Aynur Cəlilova
Könül Əliyeva

Kompüter tərtibçisi
və texniki redaktoru:
Ruhəngiz Əlihüseynova

Kağız formatı: 70/100 1/16
Mətbəə kağızı: №1
Həcmi: 30, 5 ç/v
Tirajı: 300

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun
Kompüter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş,
“Elm və təhsil” NPM-də ofset üsulu ilə
hazır deopozitivlərdən çap olunmuşdur.