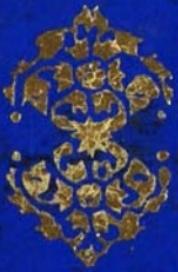


AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ



Çoxəsrlilik tariximizdə xalqımızı yaşıdan, qoruyan və bugünkü günlərə gətirib çıxaran amillərdən biri, ola bilər ki, ən əsası, bizim mədəniyyətimiz, ədəbiyyatımız, deməli, şairlərimiz, yazıçılarımızdır. Azərbaycan xalqı tarix boyu insan həyatının bütün sahələrində öz istedadını, biliyini, bacarığını göstərmiş, elmi ixtiraları, qəhrəmanlıq nümunələri, böyük tarixi-memarlıq abidələri və bədii əsərləri, musiqisi ilə parlaq səhifələr yazmışdır. Bunların arasında şairlərimizin, yazıçılarının xidməti və tariximizin yaranmasında, saxlanmasında onların əsərlərinin qiyməti çox böyükdür.

Heydər ƏLİYEV



AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ



*altı
cilddə*

BAŞ REDAKSİYA ŞURASI

Mahmud Kərimov (södr), Bəkir Nəbiyev (baş redaktor),
Teymur Kərimli (baş redaktorun müavini), Ağamusa Axundov,
Şirindil Alişanlı (məsul katib), **Yaşar Qarayev**, Məhərrəm Qasımlı,
Azadə Rüstəmova, Şamil Salmanov, Kamal Talibzadə

BAKİ-ELM-2004

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ

249998



*birinci
cild*

M.F.Axundov adında
Azərbaycan Milli
Kitabxanası

REDAKSİYA HEYƏTİ

Məhərrəm Qasımlı (məsul redaktor), İsrafil Abbashı
(məsul redaktorun müavini), Nikpur Cabbarlı (məsul katib),
Bəhlül Abdulla, Azad Nəbiyev, Qəzənfər Paşayev

BAKİ-ELM-2004

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Altı cilddə. I cild (şifahi xalq ədəbiyyatı), Bakı: Elm, 2004. - 760 s.

ISBN-8066-1654-1

Çoxcildlik «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi»nın oxuculara təqdim olunan birinci cildi mənəvi mədəniyyətimizin mühüm bir qolunu təşkil edən şifahi xalq ədəbiyyatının tarixi-semantik səciyyəsini, strukturunu, janr təkamülünü, folklor matnlarının ideya-estetik məziyyətlərini əks etdirir. Azərbaycan folklorşunashığının çoxillik elmi təcrübəsi və yekun qənaətləri əsasında hazırlanmış bu kitab fundamental səciyyə daşıyır. Mifologiya və arxaik folklor, şifahi ədəbiyyatın ənənəvi janrları, ozan-aşiq sənəti, epos yaradıcılığı cildin əsas tədqiqat istiqamətini əhatə edir. Şifahi bədii düşüncənin tarixi inkişafı ciddə həm folklor yaradıcılığının ümumi mənzərası, həm də ayrı-ayrı janrların mətnxaxili takamülü kontekstində öyrənilmişdir.

A 4702060105
655(07)-2004

©“Elm” nəşriyyatı, 2004.



İNSTITUTDAN

Əvəzsiz milli sərvətimiz olan qədim və zəngin Azərbaycan ədəbiyyatının öyrənilməsi istiqamətində indiyədək bir çox dəyərli işlər görülmüşdür. Orta çağ təzkirəciliyindən başlayıb çağdaş fundamental filoloji araşdırmlara qədər uzunömürlü və irimiqyaslı bir kontekst əvərləyən ədəbiyyat tarixçiliyimiz zaman-zaman öz millitəcrubi uğurlarını yekunlaşdırıran ümumiləşdirici ədəbiyyat tarixlərini elmi ictimaliyətə çatdırmışdır. Firudinbey Köçərli, Əmin Abid, İsmayıllı Hikmət, Salman Mümtaz, Fuad Körpülü, Məmməd Arif, Məmməd Cəfər, Həmid Arası, Məmmədhüseyn Təhmasib, Mirzəgə Quluzadə, Mir Cəlal, Feyzulla Qasimzadə və başqa görkəmli tədqiqatçıların bu yöndəki ardıcıl, sistemli fealiyyəti Azərbaycan filoloji fikrinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin ilk elmi mənzərəsini iyirminci yüzilliyin əvvəllərində görkəmli ədəbiyyatşunas Firudinbey Köçərli yaratmış, daha sonrakı ədəbiyyat tarixləri də ayrı-ayrı tədqiqatçılarının (Ə.Abid, İ.Hikmet, F.Körpülü və s.) fordi təşəbbüslerinin noticəsi kimi meydana çıxmışdır. Ölkəmizdə ədəbiyyat tarixçiliyinin möqsədyönlü və sistemli təşkili qrıxcı illərdən etibarən Elmlər Akademiyasında həyata keçirilməyə başlanılmışdır. Filoloji fikrin mərkəzinə çevrilən Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu özünün çoxillik gərgin zəhmətinin bəhrəsi olaraq iki cildlik “Müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” (1943-1944) və üçcildlik “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”ni (1957-1960) hazırlayıb nəşr etdirmiş və bununla da ədəbiyyat tariximizin ilk müəkkəm və dolğun elmi mənzərəsi ortaya çıxmışdır. Altmışinci illər nəşri öz dövrü üçün böyük elmi nailiyyət iddi və bu gün də bir çox konseptual və tarixi-xronoloji məsələlərin şərhini baxımından elmi dəyərini qoruyub saxlamaqdadır. Ancaq ötən on illiklər ərzində aparılmış bir çox yeni araşdırılmaların elmi noticəleri, bir sıra ədəbi-tarixi məqamların daha obyektiv meyarlarla dəyərləndirilmə imkanlarının yaranması,

ədəbi-tarixi keçmişin müstəqil dövlətçilik və milli ideologiya prizmasından işləndiriləsi zərurəti ədəbiyyat tariximizi yenidən hazırlamağın vacibliyini qarşıya qoymuşdur. Ədəbiyyat İnstitutu özünün çoxillik elmi təcrübəsinə və güclü kadr potensialına güvənərək “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”nin növbəti çoxcildliyini elmi ictimaiyyətə və xalqımıza təqdim edir.

Coxcildliyin əsas məqsədi Azərbaycan ədəbi-bədii düşüncəsinin ilkin ibtidai təxəyyül təkanlarından, mifoloji işaretlərdən, folklor qaynaqlarından başlamış klassik yazılı irs, yeni dövr və çağdaş ədəbi proses boyu davam edən təşəkkül və inkişaf prosesini izləmək, fikir-mozmun və bədii-poetik irəliləyişin gerçək tarixi görüntüsünü yaratmaq, zəngin söz sərvətimizin milli-mənəvi dəyərinə müəyyənləşdirməkdir.

Ədəbiyyat İnstitutu bu ağır və çətin işin gerçəkləşməsinə böyük əmək sərf etmişdir. Folklor, klassik irs və çağdaş ədəbiyyat sahələrinin ən görkəmləri, nüfuzlu və yetkin mütəxəssisləri uzunmüddəli və gərgin zəhmət bahasına çoxcildlik qarşısında duran tarixi missiyani yerinə tətirməyə çalışmışlar.

Əvvəlkı ədəbiyyat tarixlərində forqlı olaraq bu noşrda Azərbaycan folkloru ilk dəfə ayrıca cild halında təqdim olunur. Folklor - şifahi söz sərvəti tekçə ədəbiyyatımızın deyil, bütövlükde milli-mənəvi mədəniyyətimizin ana qaynağı olduğu üçün onun Azərbaycan-türk etnik-mədəni sisteminin yaranış və biçimlənməsindəki yeri öyrənilmədən nə ədəbi-mədəni keçmişimizə, nə də tarixi kimliyimizə aydınlaşdı bilər. Buna görə də çoxcildliyin folklor cildi ilə açılması məqsəd-yönlü sayılmışdır.

Institut çoxcildliyin hazırlanmasında əməyi olan bütün mütəxəssislərə, eləcə də yardımçı texniki heyətə öz dərin təşəkkürünü bildirir.



AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ

İnsanın mənəvi mədəniyyət sahəsində yaratdığı onun özüne bənzeyir; canlı, şüurlu orqanızın kimi doğulur, böyüyür, inkişaf edir, bəzən xəstelənir, bəzən yenilməz bir qüvvətlə dolu olur, bəzən rəqabətə girir, bəzən qalib, bəzən möglub olur. Bu sözləri insan yaradılığının ən heyrotamız sahələrindən biri olan bədii söz yaradılığının barədə də demək olar. Təsadüfi deyil ki, zekanın ilahi hikmətdən qidalandığı müqəddəs kitablarında – Tövratda, İncildə, Quranda sözün qüdretine böyük önəm verilmiş, daha doğrusu, əslində, hər şeyin sözün qüdreti ilə – ilahi sözün qüdreti və hikməti ilə yaradıldığı bildirilmişdir. Tövratın başlangıcı yada salaq: «Allah əvvəlcə göyü və yeri yaratdı. Yer isə görkəmsiz və boş idi, zülmətə bürünmüdü. Onda Allah dedi: «Qoy işiq olsun. Və işiq oldu». Quranı-Kerimin bir çox ayələrində, o sıradan «Bəqorə» surəsinin 117-ci ayəsində: «Allah bir şeyi yaratmaq istədikdə ona sadəcə «ol» deyər və o da həmən olar» sözləri tekrar-tekrar söslənir.

Düzdür, insan sözü Allah sözü qədər qüdret və əzəmetə malik deyil: ancaq, böyük Füzuli demişkən: «can – sözdür». İnsan da söz yaradılılığı ilə bir növ yaradanın qüdret və əzəmetini ən kiçik miqyasda tekrar etmək, sözün qüdreti ilə ədəbiyyat qazanmaq üçün tarix boyu arasıksızməz bir yaradılıqlı növünə müraciət etmişdir. Bu yaradılıqlı növünən adı ədəbiyyatdır. Doğrudur, bu ad bir termin kimi çox-çox sonralar meydana çıxmışdır; ancaq insan ilk dəfə ağzını açıb danışdığını andan öz ətrafindakı digər canlılardan seçilmiş və elə bu ilk sözü ilə də ədəbiyyatın başlangıcını qoymuşdur. İnsanı insan edən də bir neçə il bundan önceyə qədər marksist mövqeyindən təkid etdiyimiz kimi, əmək deyil, söz olmuşdur. Yoxsa dünya canlıları içərisində qarışqadan çox zəhmət çəkən yoxdur...

İnsan ədəbiyyatı – söz sənətini yaratmış və ədəbiyyat da öz qədim və zəngin tarixi boyunca öz yaradıcısı olan insan qarşısında borclu qalmamış, onu kamilləşdirmiş, ucaltmış, vohsi instinktlərden ayrılmışında müstəsna rol oynamışdır. İnsan ilk sözünü dediyi və tərəf-müqəbili bu sözü anladığı andan başlayaraq mif, folklor, ədəbiyyatın insanın

ayrılmaz və vəfali yol yoldaşı, dostu, sırdaşı, müəllimi olmuşdur. Mil-yon iller boyunca sadəcə canlı olan və nəsillər boyunca nəsil dövründən başqa dünyada heç bir iz qoymayan insanın ilahi mərtəbəyə yüksəlməsi beləcə, sözün sayosunda baş vermişdir. Bəşər tarixi də məhz bundan sonra – söz kimi heyretamız bir atributun insana aid olmasından sonra başlamış, deməli, söz-ədəbiyyat həm də tarixin başlanğıcını qoymuş, tarixi yaratmışdır.

Tarix boyu ədəbiyyat insan uğrunda mübarizədə şər qüvvələrlə – vəhi instinktlərlə mübarizə aparmaqdan yorulmamış, minillər boyu davam edən bu barışmaz mücadilədə çağdaşımız olan mədəni insan formalışmışdır. Ancaq bu heç də mübarizənin bitdiyini, tam və qəti qəlebə çalındığını guman etməyə əsas vermir. Klassik ədəbiyyatda «ənfsi-əmmarə» – əmr edən, pis işlərə təhrük edən, insanlığı unutdu-ran nefs adlanan bu vəhi instinktləri yatarımaq, sakitləşdirmək yenə də mütərəqqi ədəbiyyatın aktual vəzifələrindən biri olaraq qalır. Demək nə qədər ki, bəni-növi-bəşər var, ədəbiyyata hemişə ehtiyac olacaq, ədəbiyyat bəşər cinsini tarix boyu müşayiət etdiyi və qoruduğu kimi, bundan sonra da öz məsul və müqəddəs vəzifəsini yerine yetirəcəkdir.

Dünya xalqlarının ədəbiyyatları içərisində Azərbaycan xalqının ədəbiyyatı həmisi öz zənginliyi və humanist ideyalarının vüsəti ilə seçilmiş və bu seçkinlik indi də davam etməkdədir. Azərbaycan ədəbi-fəlsəfi təfəkkürü bəşər mədəniyyəti xəzinəsinə ilk peyğəmbəri – Zərdüşt və onun sistemli bədii-fəlsəfi dünyagörüşünü özündə eks etdirən «Avesta»nı bəxş etmişdir. Azərbaycan xalqının bədii-poetik düşüncəsinin münbit tarlalarında Nizami, Füzuli kimi dünya şöhrəti ölməz söz sənətkarları əsərə yaradmışdır. Dünya ədəbiyyatının korifeyləri ilə bir sırada qururla dayanan bu dahi şəxsiyyətlərin adları Azərbaycan ədəbiyyatının şərəfli tarixi haqqında təsəvvür yaratmağa əsas verir. Azərbaycan ədəbiyyatının minillərdən bəri davam edən tarixində qızıl bir xətt kimi keçən humanizm ideyaları isə hər bir xalqa başuculuğu və şərəf göstirməye layıqdir. Ədəbiyyatımızın keçib gəldiyi yola ötəri də olsa nəzer salsaq, görərik ki, bizim ədəbiyyatımız – folklorumuz və klassikamız heç vaxt separatçı, şovinist ideyaları tövliq etməmiş, öz xoşbəxtliyini başqasının bedbəxtliyi üzərində qurmaq kimi sərsəm xülyalara dalmamış, əngin göylerin altında ucsuz-bucaqsız yerləri bütün insanlara vətən hesab etmiş, sülh, səmimiyyət, dostluq ideyalarının karşısına çevrilmişdir. Düzdür, bəzən xain qüvvələr, xəbis niyyətli qonşular bu ürək açılığından, bu səmimiyyətdən sui-istifadə etmiş, başımıza olmazın müsibətlər götirmişlər. Ancaq bizim xalqımız, onun dünyagörüşünün aynası olan ədəbiyyatımız bir an belə mövqeyindən dönməmiş, öz doğru yolundan, haqq yolundan geri çəkilməmişdir; zira

bir gün xəbis, xain ürkələrin de sözün qüdrəti ilə pasdan-tozdan təmizlənəcəyi umidini və inamını itirməmişdir. Bu milli xarakter, bu mentalitet indi də davam edir. Büyyük Sabirin sözlerini bir qədər başqa yozumda işlətsək, deyə bilərik ki: «Əvvəl nə idikse, yene biz şimdə həmanız!»

Xalqın bütövlükdə tarixinin ayrılmaz üzvi hissələrindən birini də həmin xalqın minilliliklər boyunca yaradıb əsərə yaradıb ədəbiyyatın tarixi, başqa sözlə, bu ədəbiyyatın keçdiyi tarixi yol və mərhələlər təşkil edir. Özlüyüdə ədəbiyyatın yaşı minillərlə ölçüsə də, bir ədəbi-elmi janr kimi ədəbiyyat tarixinin yaşı o qədər də qədim deyildir. Tarixən ədəbiyyat tarixinin yazılıması zamanı iki cəhət xüsusi fikir vərilməlidir: ədəbiyyat tarixinin predmeti və bu predmetə yanaşma tərzi. Bunlardan birincisinin məsəlesi nisbətən aydınlaşdır: yəni ədəbiyyat tarixinin predmeti birmənəli şəkildə ədəbiyyatdır, ədəbi-tarixi prosesdir. Ancaq bu predmetə, bu prosesə yanaşma üsulu, baxış və qiymətləndirmə bucağı ayrı-ayrı tarixi dövrlərdən, bu dövrlərdə hakim olmuş ideologiyanın xarakterindən asılı olaraq bəzən az, bəzən isə çox dərəcədə dəyişmiş, ayrı-ayrı hallarda hətta qütbü təzad təşkil etmişdir. Məhz bu səbəbdən, her bir tarixi dövr, mərhələ öz tarixini yazdıığı kimi, eyni zamanda, öz ədəbiyyat tarixini da yazmışdır. Belə ki, «ədəbiyyat təkcə güclü bir axın kimi tarixi müşayiət etməkə, onu dabən-basma izləmək» (D.S.Lixaçov) qalmır, özü də tarixin bir parçasını yaradır. Bu mənada böyük siyasi, ictimai xadimlər kimi, böyük ədəbi xadimlər də tarixi şəxsiyyətlərə çevrilir, tarix yaratmaq işində fəal iştirak edirlər.

Dünya tarixşunaslığı öz başlanğıcını e.o.V əsrənə, yəni «Tarixin atası» Heredotun «Tarix» əsərindən götürdüyü kimi, ədəbiyyat tarixinin başlanğıcını da müəyyən mənada qədim yunan xalqına, bəşəriyyətin yetirdiyi en böyük fikir nəhənglərdən biri olan Aristotelin (e.o. 384-322) «Poetika» əsərinə bağlamaq olar. Doğrudur, burada daha çox Aristoteləqədərki və Aristotel dövrünün qədim yunan ədəbiyyatının poetik xüsusiyyətlərinin araşdırılması, janr poetikasının tədqiqi öz elmi həlli tapmışdır. Ancaq bu ölməz abidədə ədəbiyyat tarixçiliyinin də ilk rüsyemlərinin olmadığını söylemək olmaz. Belə ki, Aristotel ümumi poetika problemlərini şərh etməklə yanaşı, ayrı-ayrı yazıçıların da konkret yaradıcılıq nümunələri əsasında ədəbiyyatın inkişaf problemləri haqqında müəyyən fikirlər söyləmiş, bu nümunələri qiymətləndirməyi də unutmayışdır. Çağdaş ədəbiyyat tarixçiliyinin də qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri sxematik şəkildə yanaşacaq olsaq, elə bundan ibarətdir.

Ədəbiyyat tarixçiliyi müxtəlif əsərlərin tərkibində bir də min il-dən sonra, Qədim Yunanıstandan çox-çox uzaqlarda – İslam Şərqində öz prinsiplerini təcəssüm etdirmişdir. Şübhəsiz ki, Şərq mədəniyyətinin ayrılmaz və qabaqcıl qollarından biri olan Azərbaycan mədəniyyəti də bu sahədə öz sanballı sözünü demişdir.

Bu baxımdan Azərbaycan ədəbi-estetik fikir tarixini ədəbiyyat tarixinin mühüm bir sahəsi kimi tədqiqatqa cəlb etmək səmərəli nöticələr verir. Çünkü ədəbiyyat tarixi tekce ədəbi hadisələrin və şəxsiyyətlərin xronologiyası deyil, eyni zamanda ədəbi-estetik, poetik fikrin, ədəbiyyatşünaslığın inkişaf və zənginləşmə (bəzi hallarda isə, əlbəttə, durgunluq və tənəzzül) tarixidir.

Görkəmli ədəbi-bədii örnəklərin yaranması ilə yanaşı, onların keyfiyyətcə və xalqın mədəni inkişafındakı gərəkliliyinə görə qiymətləndirilməsini içincə alan təqnidə əsərlərin və fikirlərin yaranması da çox töbii və qanuna uyğun bir haldır. İslam ədəbi-felsəfi fikrinin ilkin işlek dili olan ərbəcə «nəqqəd-əş-şir» – «şərin qiyməti» adlanan bu qəbildən olan təqnidə fikir həm ədəbi məcclislərdə, həm də ayrı-ayrı filoloqların və filosofların qələməndə meydana çıxırdı. Bu mülahizələrdə bədii əserin məqsəd və vəzifələri, incəlikləri, estetik təsiri, sözün poetik imkanlarından istifadə dərəcəsi, bu sahədəki uğurlar və uğursuzluqlar, ənənə və novatorluq, yaranma və plagiat, şer şəkilləri və s. haqqında konkret ədəbi-bədii örnəklərə bağlı fikir və qənaatlər söylənilir.

Aydındır ki, Azərbaycan ədəbi-estetik fikrinin ilk rüseymləri islam ədəbi-mədəni düşüncəsinin bu torpaqda bərqərar olmasından çox-çox əvvəller meydana gəlmışdır. Ümumiyyətə, insan içtimai bir varlıq kimi formalasdığı andan sözü heyrətamız ilahi bir qüvvə kimi qarayib-qiyətmətləndirmiş, xüsusun bədii sözə yanaşmada bu mövqədən çıxış etmişdir. Yazının ixtirası isə indiki dövrədə kompüterin ixtarası kimi çox əzəmetli və bəşər düşüncəsinin inkişafı başımından mühüm bir hadisə olmuş, sözün əbadılıyını – başqa sözlə desək, müəyyən mənada yeni ilahi keyfiyyətlər qazanmasını təmin etmişdir. Təsadüfi deyil ki, ilk yazılar məhz əbadılık simvolu sayılan daşlara və qayalara həkk olmuş, bişmiş gil üzərində qazılmışdır. Azərbaycan xalqının soykökündə duran ortaq türk xalqlarının yaratdığı Orxon-Yenisey daş kitabələri məhz bu cür ədəbi sözün şərəfinə qoyulan monumental abidələrdir.

Cox vaxt ədəbiyyatdan, onun bəşər tarixinin gedişindəki içtimaiyyəsi, mənəvi-terbiyəvi rolundan söhbat düşəndə bəzi skeptiklər istehzali təbəssümle deyirlər ki, dəyirman bildiyini eləyir, cax-cax baş ağrıdır. Doğrudan da, bəzən düşünürsən ki, əgər bəşər mədəniyyəti bu

qədər zəngin ədəbi-mədəni irs yaradıbsa, əgər Yer üzərində Bilqamış, Zərdüşt, Eşxil, Evripid, Sofokl, Aristotel, Sokrat, Bilge Tonugök, Həzəret Məhəmməd, Firdovsi, Yusif Xas Hacib, Əbü'l-əla-əl-Məərrfi, Nizami, Rumi, Sədi, Dante, Füzuli, Şekspir, Tolstoy, Dostoyevski, Mirzə Fətəli Axundov, Hüqo, Markes və b. kimi fikir və söz nəhəngləri yaranaraq, öz həmcinslərini haqqā və ədalətə, insanlığa dəvət ediblərsə və bütün bunların müqabilində insan yenə də tam kamilliye qovuşmayıbsa, demək, ədəbiyyataya güvənməyə dəyməzmiş... Ancaq böyük Səməd Vurğunun, Molla Pənah Vaqifin dilindən dediyi aşağıdakı sözlər yada düşür:

Xan bəzən qudurub hürriyən zaman,
Mənəm zəncirini tutub saxlayan.
Mən orda olmasam qan çıxar dizə,
Quşlar da ağlayar ellərimiz.

Öslində, buradakı «xan» XVIII əsr Azərbaycan xanları arasında öz mütərəqqi görüşləri və fəaliyyəti ilə seçilən Qarabağ xan İbrahim xan Cavansır deyil, cilovagelməz insan ehtiraslarının, vəhşi instinktlərin simvoludur. Onun «zəncirini» tutub saxlayan isə mütərəqqi ədəbiyyatın temsilçisi olan Molla Pənah Vaqifdir. Vaqif olmasa, Qarabağ xanlığında «qan dizə çıxardı». Eynilə bəşəri mədəniyyətinin yaratıldığı ədəbiyyat olmasayıd, bəlkə də bəşəriyyət indikindən qat-qat pozğun bir heyət keçirir, vəhşi, qeyri-insani instinktlər üraklərə hakim olar, bəşəriyyətin halına «quşlar da ağlayardı».

Bəşəriyyətin keçidiyi tarixi yol gəsətərir ki, zəngin ədəbiyyatı olan xalqlar həmişə öz yaxın və uzaq qonşularından humanizm, insan-severlik, əxlaq, gözəlliyi prinsipləri və bu prinsiplərin yerinə yetirilməsində göstərilən ciddiyət və ardıcılıqla görə seçilirdilər. Azərbaycan xalqı da həmişə bu xalqların sırasında və çox zaman ön cərgəsində olub.

Hələ tarixin ən qədim dövrlərindən və Azərbaycan xalqının hələ «Azərbaycan xalqı» adlanmadığı zamanlardan başlayaraq, əcdadlarımızın yaradıldığı mifoloji örnəklər öz dərin humanizmi və bütün canlılıqlara (təkcə insanlara deyil!) məhəbbət hissi ilə seçilibdir. Təsadüfi deyil ki, xalqımızın biza gəlib çatmış mifoloji mətnlərində milli, dini, irqi, hətta məxluqi (yeni insan, heyvan və ya bitki olmasından asılı olmayaraq) ayri-seçkilik yox dərəcəsindədir. Bu, Azərbaycan xalqının bir Tanrı yaradılığı kimi, kamilliyyindən, əbədi yaşarılığından, necə deyərlər, totemizm olan «qurdla qiyamətə qalacağından» xəbər verir. Çünkü, Dostoyevski demişkən, dünyani gözəllik xilas edəcək və

Azərbaycan xalqının mifoloji-ədəbi dünyagörüsündə və yaradıcılığında gözləlik mütəqəbir kimi aparıcı yer tutmaqdadır.

Ancaq məlum olduğu kimi tekce mifologiya deyil, eləcə də bütövlükde şifahi xalq ədəbiiyyatı əksər hallarda milli məhdudluq tanımır və əslində kosmosdan baxdıqla kiçicik görünən doğma Yer kürəmizin bütün xalqları üçün çox vaxt ortaş ədəbi-mədəni dəyərlərə malik olur. Bunu nə ilə izah etmək olar? Bunu – mifoloji dünyagörüşünün yaranmasından keçən on minillərin məsafesi ilə izah etmek olar. Məhz bu nəhəng zaman məsafesi dünya xalqlarının mifologiyası arasında bir çox bənzər məqamların meydana çıxmamasına, bir sira mifologii elementlərin ortaş xarakter daşımamasına səbəb olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, dünya nağlı süjetlərinin az qala riyazi səciyyəyə malik olan Arne-Andreyev kataloqu düzəldilmiş, mifologii mətnlər üçün eyni kataloquq düzəlməsi isə, yəqin ki, yalnız zaman məsələsidir. Əgər min il bundan əvvəl Xətib Təbrizi kitablarını dalına şəxsləyib, Təbrizdən Şama qədər piyada gedirdi və yolda küreyinin teri bir çox kitabları oxunmaz edirdi, bu gün internet şəbəkələrində Şam bir anın içinde Təbrizə gəlir və Xətibin ulu nəvələrindən biri Əbü'l əla əl-Məərrinin görüşüne getmək üçün heç təyyarəyə minməyə də ehtiyac duymur.

Məsələyə bu baxımdan yanaşdıqla istər ədəbi-mədəni prosesin inkişafına, istərsə də bu prosesi əks etdirən və qiymətləndirən ədəbiiyyat tarixinin xarakterinə başqa baxış bucağından yanaşmaq lazımlı golədiyi göz qabağındadır. «Əsrin müqaviləsi» bağlandıqdan, «Bakı-Ceyhan» layihəsi reallaşdıqdan və həyata keçirilməyə başladıqdan sonra ədəbiiyyat tarixinin yazılımasına da tamamilə başqa prinsiplər tətbiq etmək lazımdır. İstər ədəbi-mədəni həyata, istərsə də ədəbiiyyat tarixinə bir sınıfın başqa bir sınıf üzərində üstünlüğünü təbliğ edən və ədəbiiyyat tarixini də bu ideologiya üzərində hərəkət etdirən kommunist baxış bucağından, ya da min il bundan əvvəl onca il hakimiyətdə olmuş və o vaxtdan bu günə qədər sərəm «Böyük Ermənistən xülyası» adlı dəhşətli xəstəliyə tutulmuş erməni patoloji millətçiliyi rakursundan – bir millətin başqa bir millətdən üstünlüğünü təbliğ edən və ədəbiiyyat tarixini də bu istiqamətdə hərəkətə məhmizləyen şovinizm prizmasından yanaşmaq olmaz. Bu, artıq anaxronizmdir və tezliklə tarix göstərəcək ki, bizi də tez-tələsik bu xəstəliyə yoluxmağa çağırınlardır necə dəhşətli şəkildə yanılırlar. Ədəbiiyyat nifret toxumu səpmir, məhəbbət toxumu səpir və böyük Cavid nəhaq yerə deməyib ki, məhəbbətdir ən böyük din!

Başqasına nifret edən özünü sevə bilməz. Məhz Azərbaycan ədəbiiyyatının başqasına sevgisi onun özünə də sevgi ilə yanaşmasına, öz xalqını ciddi bir kişi məhəbbəti ilə sevməsinə səbəb olan başlıca cə-

hətlərdəndir. «Qadanalmış», «başadönüñ», «qurbanolum»suz və bu kimi bir çox bogazdan yuxarı sözlərsiz ciddi və bir az da qasqabaqlı kişi məhəbbəti, ümumilikdə, bizim xalqımızın mentalitetini müyyəyen edən bu ülvî duygu doğrudan da bizim bütün ədəbiiyyatımızı tarix boyu müşayiət etmişdir. Çağdaş ədəbiiyyat tarixi də, nəsillərə örnək olacaq bu məhəbbətin araşdırılmasından və qiymətləndirilməsindən ibarət olmalıdır.

İndi Qərb mədəniyyəti, xüsusən Avropa və Amerika həyat tərzini televiziya və internet vasitəsilə sürətlə həyatımıza nüfuz edir, minillər boyunca folklorumuzun və ədəbi əsərlərimizin təsiri altında formalşmış adət-ənənələrimizə, mənəvi dəyərlərimizə sarsıcı təsir göstərir. Bütün bunlar təbiidir, çünki insani dəmir pərdə ilə ətraf dünyadan tecrid etməyin acı nöticələrini biz artıq öz təcrübəmizdən bilirik. İnsanın düşüncə azadlığı, əxlaqi-mənəvi, estetik seçim azadlığı vardır və bunun qarşısını inzibati üsullarla kösmək olmaz. Ancaq sivil üsullarla, heç kəsin hüququnu tapdalamadan, azadlığını məhdudlaşdırmadan alternativ mənəvi-əxlaqi, estetik dəyərlər təbliğ etmək hüququnu da heç kəs bizim ərimizdən almır. Bu əzəmətli tarixi missiyani yerinə yetirəcək bir bədii-intellektual qüvvə varsa, o da ciddi, xalqa bağlı, xalqın mənəviyyatı üçün məsuliyyət və narahatlıq keçirən milli ədəbiiyyatdır. Həm də milli ədəbiiyyat dedikdə, təkcə bu günün problemləri ilə müşğül olan çağdaş ədəbi proses nəzərdə tutulmur – bu, xalqın bütün tarixi boyu yaratdığı folklor və yazılı ədəbiiyyatdan ibarət zəngin bir xəzinə, xalqın mənəvi-əxlaqi simasını müyyənləşdirən, onun güvəncə yeri olan tükənməz bir sərvətdir. Kim bilir, bəlkə neçə min il bundan əvvəl, bizimlə qohumluğu güman edilən – «tarixin başlangıcını qoyan» şumer xalqı da elə bu cür güclü bir axının qarşısında sinə gərməli olmuş, bu axının qarşısını almaq üçün gil lövhəciklər üzərində yazılaraq əbədi həyət hüququnu qazanmış «Bilqamış» dastanından başqa bir vəsiyyət tapmamışdır. Doğrudur, şumer xalqı tarixin səhnəsində silinsə də, onun yaratdığı «ədəbiiyyat» və «ədəbiiyyat tarixi» – gil lövhəciklər qalmışdır və bu gün məhz onların sayesində bəşər mədəniyyəti və ədəbiiyyatı öz yaşını bir neçə min il qədimə çəkə bilir.

Bu gün Azərbaycan mədəniyyəti və mənəviyyatı da bəslə bir tarixi sınaq qarşısındadır. Düzdür, bir neçə il bundan əvvəl Azərbaycanın böyük oğlu, dünya şöhrətli siyasi xadim Heydər Əliyevin titanik səfəri nöticəsində Azərbaycan dövləti fiziki yoxluq təhlükəsindən qurtardı; ancaq bu gün bizim qarşımızda mənəvi-mədəni, əxlaqi deqradasiya problemləri durmaqdadır və buna qarşı mübarizə təkcə bir adamın işi deyil. Bu işdə biz möhtərem prezidentimizə təmənnəsiz yardımçı olmalı, xalqımızın mədəni-iqtisadi və siyasi inkişafi yolunda onun səy-

lərinə şərık olmaliyiq. Hazırkı ədəbiyyat tarixi məhz bütün bunlar nəzəre alınmaqla və onlardan doğan ehtiyacların ödənilməsinə cəhd göstərilməklə qələmə alınmış, yenidən işlənmiş və ərsəyə gətirilmişdir. «Beni-növi-bəşər»in – məllətlərin və xalqların get-gedə yaxınlaşlığı və doğmalasdığı indiki qlobal integrasiya dövründə ədəbi-mədəni dəyerlerimizin lazımi səviyyədə təqdimi xalqımızın bəşər ailəsinə «göydən düşmədiyini», bu ailənin ayrılmaz üzvi hissəsi olduğunu, bu ailənin ümumi mədəni xəzinəsini öz inciləri ilə zənginləşdirdiyini sübut edəcəkdir.

XII əsrin qatı terrorcu təşkilati olan İsmaililər belə bir əfsanə uydurmışdalar ki, türkler bəşər övladı olmayıb, cılardan töremişlər və buna görə də onların öldürülmesi şəriət baxımından günah deyil. Bu gün eyni xəstə təfəkkürün (bəlkə də təfəkkürsüzlüyün!) daşıyıcısı olan erməni şovinistlərinə ən yaxşı cavab türk-azerbaycanlı bədii-fəsfi düşüncəsinin bəşər mədəniyyəti xəzinəsinə baxş etdiyi ölməz ədəbi abidələri layiqincə qiymətləndirib dünya ədəbi-ictimai fikrinə təqdim etməkdir.

XII əsr Azərbaycan poeziya məktəbinin, xüsusu halda Nizami məktəbinin möhkəm humanist bünövərəsi üzərində yüksəlmiş böyük İran şairi Sədi naħaq yerə demirdi ki, bəşər övladları bir bədənin üzvləri kimidir, çünki yaradılışdan onların hamısı eyni gövherdəndir. Ruzigərin gedisi bir üzvə ağrı verəndə o biri üzvlərin də səbri-qərarı kəsilir. Necə ki, insanın birçə barmağı yaralananda bütün organizmi bunağrısını çekir. Böyük şair üzünü laqeyd adamlara tutub deyirdi ki, ey başqasının dərdindən qəmlənməyən, sənə adam adı qoymaq yaraşmaz!

Belə böyük humanist ənənələr üzərində formalasmış Azərbaycan ədəbiyyatı da insansevərlikdə kimsədən geri qalmadığını bir çox ölməz bədii örnəklərlə sübut etmişdir. Böyük romantik şairimiz Abdulla Şaiq:

*Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz,
Həpimiz bir yuva pərvərdəsiyiz! –*

dedikdə, tekçə Azərbaycan xalqını, tekçə islam ümmətini, tekçə Şərqi nəzərdə tutmurdu; bütün bəşər övladına üz tuturdu. Göründüyü kimi, Azərbaycan xalqı, onun folkloru və ədəbiyyatı tarix boyu başqalarının qəminə və sevincinə şərık olmuş, yüksək insan adını həmişə şərəfle doğrultmuşdur.



Azərbaycanda ədəbiyyat tarixçiliyi prinsiplerinin formalasmasının, yuxarıda ötəri olaraq qeyd etdiyimiz kimi, çox qədim bir tarixi vardır. Orta əsləmə ədəbiyyatları kontekstində ilk ərobəcə nümunələri VII-VIII əsrlərda yaradılmış bu ədəbiyyat tarixçiliyi XI əsrin əvvəllerinə tesadüf edir. Orta əsrlərin ədəbi-estetik fikrinin ifadə olunduğu ilk Azərbaycan qaynaqları arasında tədqiqatçılar Xəbib Təbrizinin «Şərhül-həməsə», Nəsirəddin Tusinin «Meyarül-eşar», «Əxləqi-Nasıri», «Əsasül-iqtibas» (XIII əsr), Təbrizli Şərafəddin Həson Raminin «Hədaiqül-həqayiq» və «Ənisül-üşşaq» (XIV əsr), Vəhid Təbrizinin «Risaleyi-cəmi-müxtəsər» (XIV əsr), Sadiq bəy Əfşarın «Qanun üssüvər» (XVI-XVII əsrlər), Məhəmməd Rəfi Dostməhəmməd oğlunun «Məşrəbüll-ətşən» (XVII əsr), Mirzə Əbutilib Təbrizinin «Xülasətül-əskar» (XVIII əsr) əsərlərinin adları çıxırlar. Əlbəttə, bunlar ilk növbədə sərf poetika və ədəbiyyatşunaslıq hərə olunmuş əsərlər kimi maraqqı doğurur. Ədəbiyyat tarixçiliyi isə daha çox o dövrün təzkirələrində öz əksini tapmışdır ki, bunların sırasında Əhdil Bağdadının «Gülşənüş-şüəra» (XVI əsr), Sadiq bəy Əfşarın «Məcməül-xəvas», Sam Mirzənin «Təhfeysi-Sam» təzkirəleri (XVI əsr), Saib Təbrizinin «Səfinə»si (XVII əsr), Lütfəli bəy Azər Bəydilinin «Ateşkədə»si (XVIII əsr), Mir Möhsün ağa Nəvvabın təzkirəsi (XIX əsr), Seyid Əzim Şirvaninin təzkirəsi (XIX əsr), Müctəhidzadənin «Riyazül-əşiqin» (XX əsr), Məhəmmədəli Tərbiyətin «Danışməndani-Azərbaycan» (XX əsr), Qulam Məmmədlinin «Təzkirə» (XX əsr əlyazması) və b. əsərləri göstərmək olar. Bütün bu əsərlərdə klassik şərq poetikasının və ədəbiyyat tarixçiliyinin bir sıra epizodik problemləri qoyulub həll edilməklə, bütövlükdə onlar çağdaş elmi ədəbiyyatşunaslıq və ədəbiyyat tarixçiliyinə hazırlıq mərhələsi kimi qiymətləndirilə bilər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatı örnekleri tekçə Azərbaycan təzkirələrinin əsərlərində deyil, eyni zamanda, başqa xalqlara məxsus olan təzkirələrin əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Bunların sırasında ərobəlli Azərbaycan ədəbiyyatının bir çox nümunələrinin toplandığı Əbulhəsən əl-Baxərzinin «Dumyat əl-qəsər və usrat əhləl-əşr» (XI əsr), Ravəndinin «Rahet əs-sudur» (XII əsr), Məhəmməd Övfinin «Lübəb-ül-əlbab» (XIII əsr), Zəkeriyə Qəzvininin «Asar əl-bilad» (XIII əsr), Dövlətşah Səmərqəndinin «Təzkirətüş-

şüəra» (XV əsr), Əbdürreħman Caminin «Baharistan» (XV əsr), Əmin Əhməd Razinin «Həft iqlim» (XVI əsr), Qəstəmonulu Lətifinin seyahətnaməsi (XVI əsr), Aşıq Çələbinin «Məşairüş-şüəra» (XVI əsr), Hacı Xələfin təzkiresi (XVII əsr) və bir sıra başqa təzkirələri və elmi ədəbiyyat müəlliflərinin əsərlərini göstərmək lazımdır.

Peşəkar ədəbiyyatşunaslar və təzkirə müəllifləri ilə yanaşı, Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığının inkişafında bədii əsər müəlliflərinin dərolunu layiqinco qiyəmtənləndirmək lazımdır. Xüsusən, Nizami, Füzuli, M.F.Axundov kimi böyük mütəfəkkir sənətkarların bədii ədəbiyyatın xarakteri barədə irəli sürdükləri qiyəmtli fikirlər indinin özündə də elmi əhəmiyyətini qoruyub saxlamaqdadır.

Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının və filologiyasının görkəmli simalarından biri kimi məşhur olan Xətib Təbrizi (1030-1109) bədii söz sənətinin və elmi filologiyanın ən müxtəlif sahələrində öz qəlemini sinmişdir. Onun qiyəmtli elmi əsərləri zaman-zaman teddiqatçıların diqqətini cəlb etmiş, haqqında dəyərli fikirlər söylənmişdir. Böyük alim və ədib Əbül-əla əl-Məərrinin ən yaxşı tələbələrindən olan Xətib Təbrizi Yaxın Şərqiñ mühüm mədəniyyət mərkəzlərindən olan Təbriz şəhərində doğulmuş, ilk və orta təhsilini burada almış, lakin arayıcı zəkası bütün bunlarla kifayətlənməyərək, onu xilafətin mərkəzinə – elm və təhsil ocağı sayılan Dəməşq, Qahire, Bağdad şəhərlərinə çəkib aparmışdır. Xətib Təbrizinin yaradıcılığı Azərbaycanın ilk ədəbiyyatşunas-alimi kimi çox böyük maraq doğursa da, o, Azərbaycan hüdudlarından çox-çox kənara çıxmış, bütün dünyada məşhur olmuşdur.

Xətib Təbrizinin müəllimi olan Əbül-əla əl-Məərr (973-1057) zəmanasını xeyli qabaqlamış, az qala müasir demokratik, humanist və bəşəri düşüncələrə sahib olan bir alim idi. Onun dini xurafat əleyhinə yazdığı kəskin satiraları az qala alimin həyatdan vaxtsız getməsinə səbəb olacaqdı. Belə bir böyük şəxsiyyətdən dərs alan və islam filologiya elminin aparıcı şəxsiyyətlərindən birinə çəvirlən Xətib Təbrizi bütün dünyada ilk universitet sayılan Bağdad «Nizamiyyə» mədrəsəsinin kitabdarı və ədəbiyyat professoru olmuş, eyni zamanda, pedaqoji fealiyyətlə yanaşı, qiyəmtli elmi əsərlər də yazıb özündə yadigar qoymuş, bununla da təkcə Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığını deyil, ümumilikdə, dünya ədəbi-elmi fikrini zənginləşdirmişdir. Quranın təfsiri, «Sıqt-əz-zənd», «Əbu Təmmam divanı», «Həmasə» kimi əsərlərə yazdığı şəhərlərə özünü dövrün böyük ədəbiyyatşunası kimi təsdiq edən Xətib ilk dəfə poetikada şərh janrinin məqsəd və vəzifələrini elmi surətdə əsaslandıraraq, şerin hərtərəfli (kompleks) təhlili metodunu irəli sürmüş, özü də həmin metoda əsasən dövrünün bütün humanitar

elmlərinin (tarix, fəlsəfə, ilahiyyat, ədəbiyyatşunaslıq, dilçilik, mifologiya, etnoqrafiya, fiqh və s.) nailiyyətlərindən öz şərhlərində uğurla istifadə etmişdir. Xətib Təbrizi şerdə forma və məzmun gözəlliyinin vəhdəti prinsipini irəli sürərək, bunları bir-birindən ayrı təsəvvür etmir, əsl yüksək sənətin qayəsini məhz bu qoşa qanadın birliyində görürdü.

Azərbaycan xalqının yetirdiyi fikir nəhənglərindən olan Nəsirəddin Tusi də sənət və poetika barədə əsas müləhizələrini və elmi qənaətlərini «Meyarül-əşar» əsərində ifade etmişdir. Tusiye görə, şer – təxəyyül əsasında yaradılmış vəznli, qafiyəli sözdür. Ancaq təkcə vəzn və qafiyədən ibarət olan məzünsuz sözləri şer saymaq mümkün deyildir. Tusiñin əsl söz sənətkarı qarşısında qoysduğu teleblər sırasında əsil-nəcabət, yüksək amal, kamıl zövq, gözəl düşüncə, tükü-tükden seçmək, ən müxtəlif elmlərdən xəberdar olmaq, poetika elminin dərinləndirilmək, özündən əvvəlki şairlərin yaradıcılığına bələd olmaq və s. göstərmək mümkündür.

Xətiblə eyni şəhərdə dünaya göz açmış başqa bir ədəbiyyatşunasımız – Vəhid Təbrizinin «Risaleyi-comi-müxtəsər» əsəri Şərqişərin poetik özelliklərini aşasından və sistemləşdirib ümumiləşdirən bir əsər kimi diqqəti cəlb edir. Bu əsərin dünya şərqşunaslığı üçün nə qədər qiyəmtli olduğunu göstərən belə bir fakt təqdirdələyiqdır ki, o, rus dilinə tərcümə edilərək, Şərqişərin qaynaqları seriyasından hələ 1939-cu ildə Moskvada nəşr edilmişdir.

«Cəmi-müxtəsər» o dövrə və ondan əvvəl Yaxın Şərqdə ərəb və fars dillerində yaradılan şer formaları və onların poetik xüsusiyyətləri haqqında qisa ensiklopedik lügət xarakteri daşıyır. Burada, xüsusən islam ədəbiyyatlarının işlek vəznəi olan ərzə vəznini haqqında, onun qanun-qaydaları barədə geniş məlumat verilir. Bu əsərdə şərin elementləri, onların yerinə yetirdiyi bədii vəzifələr etrafı təhlilini tapır. İrəli sürdüyü nəzəri fikirləri o dövrün məşhur şairlərindən getirilən bədii örnəklərlə əyanileşdirən Vəhid Təbrizi, həm də bir növ, ədəbiyyat tarixçisi vəzifəsini yerinə yetirərək, dövrün əbədi mənzərəsinə qiyət vermiş olur.

Öz böyük sələfi Xətib Təbrizinin ardınca, Vəhid Təbrizi də, şerdə formaya həddindən artıq aludeçiliyin əleyhinə çıxır, məzmunu aparcı element kimi təqdir edir, poetik figurları isə şərin beziyə adlandırır.

Səfəvi hökmədarlarının saray kitabxanaçısı olan Sadiq bey Sadıqi və ya Əfşar da əsas etibarilə rəssamlığın həsr edilmiş «Qanun-üs-süvar» əsərində sənətin ümumi prinsipləri barədə bir sıra qiyəmtli fikirlər irəli sürmüş, yaradıcı şəxsiyyətdən başlıca olaraq sənət orijinallığını tələb etmişdir.



Öz tarixinin keşməkeşli yollarında gah müstəqil dövlətçiliyini əldə etmiş, gah da suverenliyini itirib bu və ya başqa qüdrətli dövlətin əsarəti altına düşmüş Azərbaycanda ədəbiyyat və medəniyyət həmişə ictimai fikrin ön suralarında durmuşdur. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatının üç işlək dili olan ərəb, fars və türk dillərində qabaqcıl humanist məzmun daşıyan bədii-felsefi dəyerler yaranmışdır. Bunlardan bir qismi dövrümüzə qədər bütün şəkildə gəlib çatmışdırsa, başqa bir qismin fragmentar halda qorunub-saxlanılmasında təzkirələrin rolü böyük olmuşdur. Qərb ədəbiyyatşunaslığında və İkinci Respublika dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığında təzkirələrə verilən önemin cüzi olması hazırda bu ədəbiyyatşunaslıq əsərlərinə yeni təfəkkür işığında yanaşmağı tələb edir. Əlbəttə, biz ifratdan təfritə varmaq, orta əsr təzkirələrini öz elmi-tarixi əhəmiyyətinə görə çağdaş elmi səviyyədə yaradılmış ədəbiyyatşunaslıq araşdırımları, ədəbiyyat tarixləri ilə bir cərgəyə qoymaq fikrindən çox uzağıq. Ancaq, hər halda, ədəbiyyatşunaslığın bu elmi-tarixi janrı da öz obyektiv dəyerini kəsb etməli, Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında və təbliğində tarix boyunca onların oynadığı rol müeyyen edilməlidir. Xüsusən, əsərləri itib-batmış və yalnız təzkirələrdə müəyyən örnəkləri qorunmuş şairlərin yaradıcılığının öyrənilməsi baxımından təzkirələrin müstəsna əhəmiyyətini qeyd etməmək olmaz. Bu baxımdan, yuxarıda adlarını çəkdiyimiz təzkirələr, Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığının və ədəbiyyat tarixçiliyinin ilk örnəkləri kimi təkcə tarixi əhəmiyyət deyil, həm də elmi önem daşımaqdır, ədəbiyyat tariximizin ciddi qaynaqları olaraq qalmaqdadır. Onu da qeyd edək ki, hazırkı informasiya əsrimizdə təzkirəçilik ən-ənələrinə qayıdışın getdikcə vüsət aldığı bir növ müasir təzkirələr olan ədəbiyyat antologiyalarının naşrinin durmadan artması da sübut edir. Az sözlə çox məlumat vermək prinsipi – bizim informasiya əsrimizin də ruhuna uyğun gelir.

Azərbaycan təzkirəçiliyi, ərəb və fars dillərində özündən əvvəl yazılmış əsərlərin ənənəsi ilə yanaşı, Herat təzkirəçilik məktəbinin ənənələrinə də söykənirdi. XVI yüzillikdə Səfəvi dövlətinin tarix səhnəsinə çıxması ilə Azərbaycan dilinin ictimai-siyasi həyatda oynadığı rol qat-qat güclənir, bu dilde təkcə bədii yaradıcılıq örnəkləri deyil, həm də rəsmi və elmi yazılar meydana çıxırı. Azərbaycan ədəbi dili-

nin qrammatik qayda-qanunları müəyyənleşdirilərkən o dövrde İslam Şərqiñin aparıcı ədəbi dillərindən biri kimi kifayət qədər inkişaf etmiş və formalamaşmış cıqatay türkçəsi örnəyində istifadə olunur, qrammatika və üslubiyyat sahəsində bu dilin praktikasına müraciət edilirdi. Əsərləri ədəbi dil örnəyi olan sənətkarlar arasında böyük özbək şairi, dövlət xadimi və filosofu Əmir Əlişir Nəvai yaradıcılığı təkcə Azərbaycan deyil, digər türk xalqlarının ədəbiyyatı üçün de müstəsna əhəmiyyət dəşıyırı. Təsadüfi deyil ki, Azərbaycan dilində tərtib edilmiş ilik təzkirələrdən biri – Sadiq bəy Sadiqinin «Məcmüəl-xəvas» əsəri də örnək olaraq Əlişir Nəvainin «Məcalisün-nəfais» təzkirəsini gözönünde tutmuşdu.

Zəmanəsinin hərtərəfli inkişaf etmiş ziyyalardan olan Sadiqin Azərbaycan təzkirəsinin sonrakı inkişafına və zənginləşməsinə böyük təsir göstərmış, həmin təzkirələrde hörmətlə yad edilmiş və onun bir çox ədəbi məlumatları olduğu kimi sonrakı təzkirələrə salınmışdır. O, öz müasiri olan məşhur «Gülşəni-şüəra» təzkirəsinin müəllifi Əhdı Bağdadi ilə tanış və dost olmuş, təcrübə mübadiləsi etmişdir.

Sadiqin öz təzkirələrində türk və fars dillərində yazan 480-dən artıq sənətkarın həyatı və yaradıcılığı haqqında məlumat və əsərlərindən nümunələr vermişdir. Türk dilinin üç şivesini müəyyənəşdirən Sadiqin, bunları cıqatay, rum və qızılbaş şivələri kimi differensiasiya etmişdir. Hələ Sadiqidən xeyli əvvəl öz türkçə divanını tərtib etmiş böyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli de əsərlərinin dibaçesində türk dilləri arasında bu cür differensiasiya apararaq yazırı ki, eger mənim əsərlərimdə anlaşılmayacaq söz və ifadələr olarsa, bunun üçün ümumilikdə mötəber ziyanlılardan və xüsusən Rum və tatar ədəbiyyat xadimlərindən üzr isteyirəm; çünkü hər ölkənin özünü yerli danişq özəllikləri vardır və söz gözəlinin bəzəyini başqa yerlərdən borg almaq mənə ar gəldi; qərara aldım ki, öz diyarımın zərif sözləri ilə bu gəline bəzək vurum...

Göründüyü kimi, Sadiqidən fərqli olaraq, Füzuli tatar və cıqatay şivələrini eyni şivə hesab etmişdir. İndinin özündə belə tatar və özbək dillərinin həddən artıq yaxın olması böyük şairin bu fikrinin doğruluğunu sübut edir.

Sadiqinin təzkiresində o dövrkü Azərbaycan ədəbiyyatı üçün çox qiymətli material vardır. Bu kitabda verilmiş bioqrafiya və bədii nümunələrin bir çoxuna özündən əvvəlki başqa heç bir qaynaqda rast gəlinmir.

«Məcmüəl-xəvas» təzkiresində Ətiqi Şirvani, Mövlana Şerif Tebrizi, Pirqulu bəy, Mir Məhəmməd Evoğlu, Fikri Ordubadi, Məhəmməd bəy Şəmsi, Muradxan Fikari, Qazi Zəncani, Məsihi, Şahqulu

Mirzə, Məhəmməd bəy Əmani və başqa Azərbaycan şairləri haqqında dolğun məlumat verilmişdir.

Əsərdə Füzuliye verilən yüksək qiymət və ayrılan böyük yer isə nəinki Sadiqinin bir Füzuli pərəstişkarı olduğuna, həm də onun peyğəmbərcəsinə uzaqgörənliliyinə dəlalət edir. Belə ki, çağdaş dövrümüzdə belə, bir çox divan şairlərinin yaradıcılığı az qala unudulmaq üzrə olduğu halda, Füzuli ister Türkiyədə, ister Azərbaycanda, isterse də Orta Asiyada, yəni həm Qərb, həm də Şərqi türkləri arasında gedikcə populyarlaşmışdır. Bu, Sadiqinin bir ədəbiyyatşunas-alim kimi nə qədər düzgün proqnozlar verdiyini göstərməkəle, onun təzkirəsinin elmi əhəmiyyətini da qat-qat artırmış olur.

Sadiqi ilə eyni dövrdə yaşayıb-yaratmış və onunla dost olmuş Əhdi Bağdadının «Gülşənüş-süəra» təzkirəsi də o dövrün ədəbiyyatını, xüsusən Azərbaycan ədəbiyyatını öyrənmək baxımından unikal mövqedə durmaqdır. Sadiqi kimi, Əhdi də Füzuli sənətinə böyük önəm vermiş və onun ölməz bir sənətkar kimi məşhurlaşacağına yüksək inam ifadə etmişdir.

XVI əsrlə XIX əsrlər arasında Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığının və ədəbiyyat tarixçiliyinin bir qolu olan təzkirəciliyin müəyyən mənada durğunluq keçirməsi, yeni görkəmlə əsərlərin yaranmaması, bir tərəfdən Füzulidən sonra poeziya və sənətin özünün keçirdiyi geriləmə və durgunluq, başqa tərəfdən isə bu cür əsərlərə ictimai sıfarişin olmaması ilə izah edilməlidir.

Gülüstan və Türkmençay müqavilələrindən sonra Azərbaycanın iki yerə parçalanması nəticəsində ölkəmizin şimalı rus əsərəti altında olsa da, burada nisbi inkişaf müşahidə etilməkdə idi. Bu, Azərbaycanın şimal hissəsinin rus mədəniyyəti yasitesilə Avropa mədəniyyətinə integrasiya olunması ilə bağlı idi. Klassik ənənələrə söykənən poetik məktəblərin – xüsus halda Seyid Əzim Şirvani məktəbinin yaranması nəticəsində bu məktəbin ayrılmaz əlaməti kimi Seyid Əzim Şirvani təzkirəsinin də meydana çıxmına səbəb oldu. Öz dövrünün görkəmlə şairi, maarifpərvər pedaqoqu Seyid Əzim her vasitə ilə xalqını maarifləndirməyə çalışmış, bunun üçün bütün vasitələrdən istifadə etmişdir. Bu vasitələrdən birini də o, təzkirə yazmaqdə görmüşdür. Əfsus ki, şair 1883-cü ildən qələmə almağa başladığı təzkirəsini bitire bilməmişdir.

Sadiqinin təzkirəsindən sonra Seyid Əzimin təzkirəsi türk dilində qələmə alının və üç böyük türk ədəbiyyatını – Türkiyə, Azərbaycan və Türküstən şairlərinin hayat və fəaliyyətini ehətə edən zəngin bir antologiyadır. Sadiqinin təzkirəsində olduğu kimi, burada da Rum və

Türküstən (Çıqat) şairlərinə nisbətən Azərbaycan şairlərinə daha çox yer verilmişdir. Bu da şübhəsiz ki, ədibin qarşıya qoysuğu mərifçi ideyalarla, öz ölkəsinin ədəbiyyat xadimlərini daha geniş tanıtmaq məqsədi ilə bağlı idi. Tərtib edilməsində müxtəlif təzkirə, divan və cünglərdən istifadə edilmiş bu əsərdə 280-ə yaxın şairin tərcüməyi hali və əsərlərindən bədii nümunələr verilmişdir.

Bu təzkirədə Şərq təzkirəşünaslığında ilk dəfə olaraq bir rus şairi – Aleksandr Sergeyeviç Puşkin haqqında məlumat rast gəlirik. Bu isə özlüyündə çox böyük bir mədəni-ədəbi hadisənin başlangıcından – Şərqi-Qərb ədəbi-mədəni integrasiyasının ilk rüşeymindən, mədəniyyətlər arasında dialoğun başlanmasından xəber verirdi.

Azərbaycanda türkçe yazılan təzkirələr içərisində Müctəhidzadənin «Riyazül-aşiqin» təzkirəsi də zaman-zaman ədəbiyyat tarixçilərimiz və ədəbiyyatşunaslarımız tərəfindən mötəbər qaynaqlardan biri kimi istifadə olunmuşdur. Burada xüsusən, Qarabağ ədəbi mühitində aid zəngin məlumat toplanmışdır.

Azərbaycan təzkirəciliyində son «mogikan» hesab edilən əsər 1954-cü ildə Qulam Məmmədlə tərəfindən qələmə alınmışdır. Qulam Məmmədlə bu kitabı tərtib etmək üçün özünə qədər yazılmış təzkirələri tedqiq etmiş və XX əsrin 50-ci illərin 50-ci illərinin qədər yaşmış yüzlərlə şairin bioqrafiyasını verməyə çalışmışdır. Bu əsər təzkirə ilə ədəbiyyat tarixi arasında kecid janının xüsusiyyətlərini özündə daşımaqdır. Bu baxımdan o, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində unikal mövqə tutmaqdır. Burada nəinki şair və yazıçılara, hətta təzkirə müəlliflərinə və onların təzkirələrinə de müəyyən yer verilmişdir.

Əsərin dəyərini artırın xüsusiyyətlərinə biri də burada Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinə geniş yer verilməsidir. Şifahi xalq yazmanın son cildi məhz bu məqsədə tərtib olunmuşdur. Şifahi xalq ədəbiyyatının ayrı-ayrı janrlarına müəyyən yer verilmiş, onların janr xüsusiyyətləri təhlil edilmiş, hətta ümumtürk abidələrindən, xüsus halda qırğızların «Manas» dastanından bəhs olunmuşdur. Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrinəndən danışan tədqiqatçı «Avesta»dan bəzi örnəklər vermekle kifayətlənmişdir.

Təzkirəcilik ənənələrinin indi də davam etməsi son dövrlərdə professional ədəbiyyatşunaslar tərəfindən ayrı-ayrı poetik janrları əhatə edən antologiyaların tərtib və çap edilməsində də özünü göstərir. Bu baxımdan, təessüb ki, kecid dövrünün keşməkeşleri nəticəsində yarımcıq qalmış «Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası» (AKƏK) və «Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri» seriyalarını qeyd etmək lazımdır. Bir neçə cildi çapdan çıxmış, 20 cilddə nəzerdə tutulan AKƏK seriyası folklorlən və ən qədim dövrlərdən tutmuş günümüzədək

Azerbaycan ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələrini əhatə etməli idi. Seriyanın ayrı-ayrı cildləri ədəbiyyatımızın Nizami, Füzuli, Nəsimi kimi sənətkarlarına həsr olunmuşdur. Lakin bir sıra cildlərdə təzkirəciliyin bütün qayda-qanunlarına əməl edilmişdir. Məsələn, XIII-XIV əsrlər Azərbaycan şerinə həsr edilmiş üçüncü cildde tərtibçilər (C.Qəhrəmanov və K.Allahyarov) müqəddimədə təqdim etdikləri ədəbiyyatın qısa xülasəsini verdikdən sonra kitabı Həsənoğlu haqqında əldə olan məlumat və onun məlum şerləri ilə başlayıb, Qazi Bürhanəddin, Əssar Təbrizi, Yusif Məddah, Marağalı Övhədi, Qasimi Ənver, Mirzə Cahanşah Həqiqi, Xəlili, Hamidi, Hidayət, Şeyx İbrahim Gülsəni, Kişvəri, Bəsiri, Həbib, Şah İsmayıllı Xətai, Xəlifə, Süruri, Şahi, Həqiri, Fəzli (Füzulinin oğlu), Rehməti kimi çoxu oxucu kütləsinə az məlum olan Azərbaycan şairləri haqqında bioqrafiq məlumat və əsərlərdən nümunələr verirlər.

XIX əsrin sonunda – 1892-ci ildə Mir Möhsün Nəvvabın «Təzkireyi-Nəvvab», XX əsrin ortalarına yaxın – 1935-ci ildə isə Məhəmmədəli Tərbiyətin «Danişməndani-Azərbaycan» əsərləri farsca yazılmış klassik təzkirə örnəkləri kimi qiymətləndirilə bilər.

Bu toplularda Azərbaycan şairlerinin yaradıcılığından, Azərbaycan ədəbiyyatından bu və ya digər dərəcədə bəhs edilsə də, biz türkçə təzkirələrdə olan vətən, millet, xalq təssübkeşliyini, yanışını bu əsərlərdə görmürük. Bu, belə də, onların müəlliflərinin müəyyən dərəcədə kosmopolit ideyalarla yaşamasının və yaratmasının nəticəsi idi. Bunların arasında xronoloji cəhətdən ən cavabı və məzmun baxımından ən zəngini «Danişməndani-Azərbaycan» təzkirəsidir ki, uzun müddət farsca qaynaqlardan biri olduqdan sonra nəhayət, Azərbaycan dilinə tərcümə edilərək 1987-ci ildə nəşr edilmiş və bununla da azərbaycandilli mütəxəssis və oxucuların istifadəsinə verilmişdir. Təəssüf ki, tərcümədə bir sıra qüsurlar da vardır ki, əsərin mənbəşünaslıq baxımından dəyərini xeyli aşağı salır. Xüsusən tərcüməçilərə tanış olmayan adların oxunuşu və transkripsiyasında ciddi səhv'lərə yol verilmişdir.

Təzkirələrin bir növü də antologiyalardır. Poetik antologiyalar isə Yaxın və Orta Şərq, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığında və ədəbiyyat həvəsliləri arasında məşhur olmuş, bu ədəbi vasitə ilə poetik mətnlərin təbliği reallaşdırılmışdır. Azərbaycanda poetik antologiyalar daha çox fərdi ədəbiyyat həvəsliləri tərəfindən tərtib olunaraq, «Səfinə» «Cüng», «Beyaz» və başqa adlarla ədəbi-mədəni mühitdə tanınmışdır. Məsələn, bunlar arasında XVII əsrin böyük Azərbaycan şairi, fars və Azərbaycan dillərində gözəl şerlərin müəllifi, Yaxın və Orta Şərq ədəbiyyatlarında «Hind səbki»nin banilərindən biri

kimi tanınan Saib Təbrizinin «Səfinəyi-Saib» əsəri məşhurdur. Bu əsər şairin müasiri olmuş və ondan əvvəl yaşamış bir çox söz ustadlarının yaradıcılığına aid nümunələri öz içəne almaqdadır.

«Cüng» və «bəyəzərlər» daha çox XIX əsrin ortalarından XX əsrin əvvəllerinədək məşhur olmuş, bir sıra ədəbiyyat məraqlıları öz sevdikləri müəlliflərin şerlərini heç bir prinsip gözləmədən albom tipli dəftərlərə köçürüb saxlamışlar. Bu cür antologiyalardan biri XVIII əsrin görkəmli Azərbaycan şairi Molla Pənah Vəqifin dostu Molla Vəli Vidadiñin qız nəvəsi Hüseyin Əfəndi Qayıbov tərəfindən tərtib edilmiş «Azərbaycanda məşhur olan şərənanın əşarinə məcmuədir» adlı ədəbi toplu-antologiyadır.

Ədalət naminə göstərmək lazımdır ki, Qayıbovun bu məcmuəsin dən əvvəl almanın şərqsünası Adolf Berje 1867-ci ildə Leypsiqdə «Qaf-qaz və Azərbaycanda məşhur olan şərənanın əşarinə məcmuədir» adlı toplusunu nəşr etdirmişdir. Lakin bu topluda Molla Pənah Vəqif, Molla Vəli Vidadi, Qasim bəy Zakir, Mirzə Fətəli Axundov, Aşıq Pəri, Baba bəy Şakir və digər Azərbaycan şairlerinin əsərlərinə cüzi miqdarda yer verildiyi halda, H.Ə.Qayıbovun məcmuəsində XVIII-XIX əsrlərde yaşmış məşhur və məşhur olmayan 107 şairin əsərlərindən xeyli nümunə vardır. Xüsusən, Adolf Berje ilə müqayisədə Qayıbovun Azərbaycan poeziyasına daha derindən belədliyi və poetik gözəlliklərə vaqifliyi meydana çıxır. Bu da tebiidir. Azərbaycan dilini sonradan öyrənmiş Adolf Berjedən fərqli olaraq, Hüseyin Əfəndidə genetik bir şər duyumu və bədii sözün gözəlliyinə qiymət vermək bacarığı özünü göstərməkdə idi.

Bioqrafiq məlumatı içino almayan topluda, bunu bir növ, tərtibçinin şerlərə verdiyi tematik adlar əvəz etməkdədir. Məsələn, Qasim bəy Zakirin şerlərinə verilmiş tematik adlar bunun yaxşı göstəricisi olub. Zakir şerlərinin ümumi başlığı belə verilir: «Qarabağ vilayətindən, Cavanşir uyezdindən, Sarıcalı elindən Qasim bəy Zakir təxəllüsün əşarıdır». Daha sonra şerlərin tematik başlıqları gəlir: «Qocalı hələtinin vəfsi bəyanındadır», «Zəmaneyi-dunpərvərden şikayətdir», «Vəsli-canandan hasil olan fərəh babında», «Cananan serhəddi-kamalaçıtab nüktədanlığı bəyanındadır», «Canana izhari-qəm etmək və dün-yayı-fanidən əl çəkmək babında» və s. bu məzmunda başlıqlar.

Ümumiyyətlə götürdükdə, ister türk, isterse də Azərbaycan ədəbiyyatşunaslığında klassik abidələrin yeni əlibaya keçirilməsi prosesi agrılı və yanlışlıqlarla birgə keçir. Bu isə, hər şeydən əvvəl, tərtibçilərin klassik ədəbiyyatı, onun qayda-qanunlarını, realilərini yaxşı bilməməsindən irəli gəlir. Əgər biz ədəbi-mədəni irsimizin bütün gözəlliyi, zərifliyi və poetik-estetik cəxmonalılığı ilə gələcək nəsillərə çat-

masını isteyirikse, bu gün klassik irsi dərindən biləni və anlayan müteşəssislərin yetişdirilməsinə qüvvə və vəsaitimizi əşrigəməmeliyik.

Xoşbəxtlikdən, mədəniyyət və ədəbiyyatımızın nəinki bizim özüməzə, həm də bizi əhatə edən bəşəriyyətə lazımlı olduğunu ədəbiyyatımız haqqında müxtəlif yaxın və uzaq ölkələrdə tərtib olunmuş toplu və antologiyalar da təsdiq etməkdədir. Bu cür cüng-təzkirələrə – antologiyalara parlaq misal kimi 1969-cu ildə Moskvada çap olunmuş və bütün mütorəqqi bəşəriyyət üçün nəzərdə tutulmuş ingilis dilində «Azerbaycan poeziyası antologiyası» və «Azerbaycan nəşri antologiyası» kitablarını göstərmək olar. Əslində bunlar antologiya statusundan çıxaraq təzkirə statusuna daxil olurlar; çünkü şair və yazıçılar haqqında, təzkirələrdə olduğu kimi, həm qisa və zəruri bioqrafiq material, həm də onların yaradıcılığından bədii nümunələr verilir.

Ümumiyyətlə götürdükdə isə, antologiyaların təzkira statusuna qayıtmاسının özündə dialektikanın bir əlamətini göstərmək mümkündür. Her bir yeni – yaxşıca unudulmuş köhnə deməkdir. Bu baxımdan yanaşlıqda, təzkirələr Qərb və Şərq ədəbiyyatşunaslığı arasında öz-nəməxsus körpü rolunu oynamışdır. Belə ki, təzkirələrdə öz əksini tapan operativ ədəbiyyat materialı ədəbiyyatşunaslıq və ədəbi tənqid əsərlərindəki uzun-uzadı və bəzən anlaşılmaz informasiyanın verdiyi məlumatı kiçik bir həcmde oxucuya çatdırır bilir.



İrəlidə dedik ki, Azerbaycan ədəbiyyatşunaslığının, ədəbi tənqid-i-estetik fikrinin inkişaf etməsində və zənginləşməsində, indiki terminlə ifadə edəcək olsaq, «yazıcı tənqid» de böyük rol oynamışdır. Klassik şairlərimizin müxtəlif münasibətlərlə söz sənətinin tebiəti, mahiyyəti, sənətkarlıq məsələləri, orijinallığı, deyim tərzı, mövzu təzəliyi, forma incəliyi və s. haqqında mülahizələrini tam bir estetik və tənqidli fikir sistemi kimi nəzərdən keçirmək olar. Bu cəhətdən ən zəngin material verən sənətkarımız böyük Nizami Gəncəvidir.

Hələ ilk poeması olan «Sirlər xəzinəsi»ndə Nizami sənətkar şəxsiyyətini, yaradıcı insanın vüqarını yüksək qiymətləndirir, kainatın əşrəfi olan insanlar arasında peyğəmbərlərdən sonra şairlerin göldüyünü göstərirdi. Sözü ən böyük ilahi möcüze hesab edən şair onu qızıldan qat-qat yüksək qiymətləndirir, xüsusən doğru poetik söze yüksək önəm verirdi. Sənətdə orijinallığı daha üstün tutan Nizami, özünün kimsəni təkrar etmədiyini bildirdikdən sonra göstərirdi ki, deyilmiş-

lərin təkrarından heç kəsə bir fayda yoxdur. Məna və fikir yükündə məhrum olan sözü puç hesab edən Nizami göstərirdi ki, ancaq məna ilə zəngin olan şerin bir misrası dürr, bir misrası qızıl ola bilər. Sələfi və müasiri olan bir sıra şairlərdən fərqli olaraq, Nizami qeyri-əxlaqi, bayağı, vulqar fikirlərin, açıq-saçqı səhnələrin poeziyaya götəriləşənin qəti əleyhdarı olmuşdur ki, bu da ümumiyyətlə, Azərbaycan poeziya məktəbinin başlıca fərqləndirici xüsusiyyətlərindən və məziyyətlərindən biri sayılmalıdır.

Füzuli poeziya sənətinin ən vacib üstünlüklerindən birini onun elmiliyində görür və bu keyfiyyətdən məhrum olan əsərlərin böyük sənət adına layiq olmadığı fikrini irəli sürürdü. Əlbəttə, bu o demek deyildi ki, Füzuli elmi əsərləri poeziya dilində, nəzmlə yazmağı məsləhət görürdü; əksinə, əlləməliyin poeziyadan uzaq olmasına vurgulanıyan şair poetik sözün elmi gerçəklilikdən uzaq olmamasının gerəkliliyini irəli sürürdü. Bu o demek idi ki, cahil, nadan, elmi dünyagörüşü olmayan adam şer yaza bilməz və yassada, bunu şer adlandırmış olmaz. Məhz elmlərə vaqif olan sənətkar öz fikirlərinin poetik ifadəsini lakin, anlaşıqlı, məntiqli şəkildə vera bilər.

Estetik qənaətlərin poetik əsərlərdə inikası Azerbaycan ədəbiyatında əsərlər boyu davam edən, bu gün də özünü ara-sıra göstərən bir prosesdir. XIX əsrde Azərbaycanda poetikanın müxtəlif problemləri bir tərəfdən M.Ş.Vazeh, S.Ə.Şirvani kimi qüdretli şairlərin əsərlərində qaldırılır, digər tərəfdən, M.F.Axundovun yaradıcılığı timsalında bizdə ilk professional ədəbi tənqidin və ədəbiyyatşunaslığının yaranması prosesi başlayır, onun çox mötbəə elmi özülü qoyulur.

Yalnız Azərbaycanda deyil, Yaxın Şərq regionunda da ilk peşəkar ədəbiyyat tənqidçisi ve nəzəriyyəci kimi tanınmış M.F.Axundovun bu sahədə fəaliyyəti cild-cild əsərlərin elmi tədqiqat mövzusu olmuşdur. Əlbəttə, aydınlaşdır ki, bir çox klassiklərimiz kimi Axundovun da ərisi bəzi əsərlərdə marksizm-leninizmin «Prokrust yatağı»na uyğunlaşdırılmış və ondan sovet ideologiyası üçün maksimum fayda götürmək prinsipi ilə bəhs edilmişdir. Aydınlaşdır ki, böyük ədibin tənqid və ədəbiyyatşunaslıq fəaliyyətinin interpretasiyasında da eyni metodoloji qüsür özünü göstərməkdədir və onun islahi üçün yeni, obyektiv araşdırmalara ciddi ehtiyac duyulmaqdadır. Ancaq o da şübhəsizdir ki, M.F.Axundov bir çox sahələrde çağdaş ədəbiyyatşunaslığımızın, ədəbiyyat tarixçiliyimizin binasını qoymuş və bizi bu baxımdan dünya ədəbi-nəzəri fikrinə qovuşdurmuşdur.

Azerbaycanda ədəbi-nəzəri fikrin inkişafında A.Bakıxanov da öz rolunu oynamış və xalqımızın görkəmli şəxsiyyətlərindən biri kimi, onun əsərləri ədəbiyyat tarixinin qaynaqlarından biri statusunu almaq

hüququnu qazanmışdır. Özünün «Gülüstanı-İrəm» adlı tarixi əsərində Bakıxanov Azərbaycan ədəbiyyatının tarixinə də xüsusi qayğı ilə ya-naşmış, bu baxımdan, ilk müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi ya-zılmasına cəhd göstərmişdir.

Azərbaycan bədii-nəzəri, estetik fikrinin inkişafında və Azərbay-can ədəbiyyatı tarixi konsepsiyasının formallaşmasında və gerçəkləşdi-rilməsində çağdaş elmi səviyyədə yazılmış ilk ədəbiyyat tariximizin müəllifi Firdunbəy Köçərlinin ayrıca yeri vardır. Belə ki, bütün «sa-tırıklar Qoqolun «Şinel»indən çıxdığı» kimi, Azərbaycanın bütün ədə-biyat tarixçiləri də Firdunbəy Köçərlinin «Azərbaycan ədəbiyyatı ta-rixi»ndən çıxmışlar. «Füzuli Azərbaycan şairlərinin babası» (F.Kö-çərli) olduğu kimi, Firdunbəy Köçərli də Azərbaycan ədəbiyyatı ta-rixcilərinin babasıdır. 1903-cü idə Tiflisdə rus dilində çap etdirdiyi «Azərbaycan tatarlarının ədəbiyyatı» adlı ilk müxtəsər ədəbiyyat tarixinde F.Köçərli, ədəbiyyatımızın tarixini bütövlükle əhatə edə bil-məsə də, Vaqif dövründə başlayaraq, ədəbiyyatımızın qısa icmalını vermişdir. Bu əsərin əsas əhəmiyyəti onda idi ki, sonralar bunun əsa-sında «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları» (1925-26) – «Azər-baycan ədəbiyyatı» adlı, əslinde ədəbiyyat tarixi səciyyəsi daşıyan əsərin meydana gəlməsində zəmin rولunu oynadı. Bu ədəbiyyat tarixi-nin unikal mövqeyi özünü onda göstəridir ki, o, ədəbiyyat tarixçiliyi-mizdə ilk tendensiyasız, ideoloji rəhbərliksiz yazılmış əser idi. Ondan sonra Sovet İttifaqında ərsəyə gəlmiş ədəbiyyat tarixlərimizdə kom-munist ideologiyası, yaxın xaricdəki (Türkiyədəki) mühacirət ədəbiyyat tarixlərimizdə isə öks-ideologiya hökm sürdü. Halbuki məqsəd ədəbiyyatşunaslığı və ədəbiyyat tarixçiliyini hər hansı konyunktur ide-ologiyadan qoparaq, xalqın mədəni-mənəvi inkişafı xidmətinə yöneltmək idi. Yəni, böyük Sabirin hələ təqribən 100 il bundan əvvəl yaradıcılıq programı kimi götürdüyü aşağıdakı sözləri gerçəkləşdir-mək:

*Şairəm, çünki vəzifəm budur – əşar yazım.
Gördüyüm nikübədi eyləyim izhar, yazım.
Günü parlaq, günüzü ağ, gecəni tar yazım.
Pisi pis, əyri, əyri, düzü həmvar yazım.
Niyə bəs böylə bərəldirsən, a qare, gözünü,
Yoxsa bu ayinədə əyri görürsən özünü?*

Hər bir elm kimi ədəbiyyatşunaslıq elminin də vəzifəsi və funk-siyası – obyektivlik prinsipini rəhbər tutmasında və bu prinsipdən az da olsa sapmamasındadır. Bircə dəfə obyektivlikdən yayınmış bir elm

sahəsi və ya alim – daha buna öyrəncəli olacaq (çünki ən çətinini – bi-rinci addımı atmaqdır) və dünya alimləri, elmi ictmayıyyəti arasında öz nüfuzunu itirəcek. Bizim isə buna ıxtiyarımız yoxdur; zira bizim baba-larımız tarix boyu öz elmi obyektivlikləri və doğruluqları ilə öz imic-lərini qazanıblar. Babaların bize miras qoyub getdiyi bu böyük sərvəti itirməyə haqqımız yoxdur. Çünki biz tekcə keçmiş və indi üçün deyil, həm də gələcək üçün yazıl-b-yaradırıq. Cələcəyə bizim indiki nəslimiz-in hansi elmi dəyerlərlə, hansi elmi nüfuzla gedəcəyi bizim indi qə-ləmə aldığımız yazılarımızdan asılıdır.



XX əsrin sonlarından Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Ni-zami adına Ədəbiyyat İnstitutunun divarları arasında hazırlanan bu altıncıldık «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» özündə əvvəlki akademik üslübdə yazılmış ədəbiyyat tarixlərinin – ikicildlik «Müxtəsər Azər-baycan ədəbiyyatı tarixi» (1943-1944), üçüncüldik «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» (1957-1960) və ikicildlik «Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi»nın (1967) mənəvi-yaradıcılıq xələfidir. Əlbəttə, aydınır ki, son on illiklərdə dünyada gedən qlobal ictimai-siyasi proseslərin təsiri altında ideoloji istiqamətin daha obyektiv kurs götürməsi nəticəsində ədəbi əsərlərə, şəxsiyyət və hadisələrə ya-naşma metodologiyası da kökündən dəyişmiş və ədəbiyyat tarixçili-yindəki ənənəvi varislik mürəkkəb dəyişikliklərə uğramışdır. Ele buna görə də, bu çoxcildlik ədəbiyyat tarixi, keçen əsrin 80-ci illerinin sonunda texniki cəhətdən hazır olsa da, 90-ci illerde bütün dünyani sarmış qlobal kataklizmlər onun çapını məqsədən yoxlaşdırıb. Dünya nizamının kökündən dəyişməsi, sosializm sisteminin böşər tarixinin arxivinə atılması, dünyadan bir çox başqa ölkələri kimi, ölkəmizin də çoxdan həsrətində olduğu siyasi müstəqilliyyə qovuşması, ictimai-siyasi terzin dəyişməsi bir ideologiya və mənəviyyat hadisəsi olan ədəbiyyata da yeni baxış bucağından yanaşmanı zəruri etdi. Ədəbiyyat İnstitutu kollektivinin fədakar əməyi sayəsində az qala qeyri-mümkün bir iş kimi görünən bu vəzifələr yerinə yetirildi. Bizim nəsil öz ədəbiyyat tarixinin mühakiməsinə vermək qərarına gəldi.

Hazırkı çoxcildliyin birinci cildi Azərbaycan folklorunun tədqiqi qısa həsr edilmişdir. Burada Azərbaycan mifologiyasının və ilk şifahi söz sənəti abidələrinin formallaşmasından tutmuş, ayrı-ayrı folklor janrlarının təhlilinə və bir sıra folklor abidələrinin, şifahi xalq ədəbiyy-

yati yaradıcılarının portret-oçerklerinə qədər müxtəlif məzmunlu yazılar toplanmışdır.

İkinci və üçüncü cildlər – ədəbiyyatımızın ən qədim dövrdən XVIII əsrə qədər olan bir mərhələsini təsvir və təqdim etmək məqsədini güdür.

Dördüncü cildde əsas etibarilə XIX əsrin şəxsiyyət və hadisələrlə zəngin ədəbiyyatı öyrənilir, bu dövrdə xalqımızın orta əslər statusundan çıxaraq dünyanın qabaqcıl xalqlarının ədəbiyyatına və mənəviyyatına integrasiyası problemlərinin aşdırılması ən mövqeyə çəkilir.

Çoxcildiliyin beşinci cildi Azərbaycan xalqının tarixində qısa – lakin siyasi və ictimai, daha çox da mədəni-ədəbi hadisələrlə zəngin bir dövrünə – XX əsrin ilk 20 ilinin ədəbiyyatına həsr edilmişdir.

Nəhayət, altıncı cild XX yüzilliyin son 80 ilinin ədəbi-mədəni hadisələrinin tədqiqini çağdaş siyasi-iqtisadi hadisələrin işığında araşdırmağı qarşıya məqsəd qoymuşdur.

Cildlər hazırlanarkən imkan daxilində çağdaş dünya ədəbiyyat tərixçiliyinin elmi uğurlarından bəhrələnməyə cəhd göstərilmiş, bütün cildlər rus və ingilis dillerində müfəssəl xülasələrlə təchiz edilmişdir.

Zənimizcə, hazırkı ədəbiyyat tarixi çoxcildiliyi Azərbaycan xalqının yaradıb dünya mədəniyyəti xəzinəsinə bəxş etdiyi böyük şəxsiyyətlərin və ölməz əsərlərin kompüter əsrində dünya xalqları tərəfindən daha obyektiv və layiqincə qiymətləndirilməsinə zəmin yaratmaqla, xalqımızın bəşər ailəsinə ağrısız və tezliklə integrasiya edəcək, layiq olmadığı halda qarşısına çıxmış ağırli və acılı problemlərin həlline kömək göstərəcəkdir.

**Bəkir Nəbiyev,
Teymur Kərimli.**



AZƏRBAYCAN FOLKLORU

Azərbaycan xalqının yüzillər boyunca yaratdığı şifahi söz sərvəti onun milli-mənəvi kimliyi, tarixi-etnoqrafik həyat tərzi, fəlsəfi-estetik düşüncəsi, poetik təxəyyül və təsəkkür sistemi barədə kompleks informasiya daşıyan ilkin və əsas qaynaqlardandır. Genetik başlangıçcına və tarixi-ətnik mənşəbiyyətinə görə ümumtürk folklor arealının tərkibinə daxil olan Azərbaycan folklorunun başqa türksoylu xalqların şifahi söz yaradıcılığı ilə ortaç cəhətlərə malikdir. Türkük daxilində milli differensiasiya proseslərinin getdiyi erkən və orta yüzliliklərə qədərki tarixi mərhələdə müştərəklilik daha qabanqdır. Əski mifik dünyagörüşün eyniliyi, etnik-mədəni sistemin atlı yaşayış və dünsünə qanuna uyğunluqlarına əsaslanan mənəvi bütövlüyü türk etnosunun məskunlaşduğu nəhəng etnocoğrafi məkan daxilində vahid folklor arealının təşəkkül tapmasını şərtləndirmişdir. İlkin bədii təxəyyül örnəklərinin (məsələn, alqış-qarğış, ovsun, dua, mifik deyim, ibtidai əmək nəğmələri, mövsum-mərasim söyləmələri və s.) ekşər türk xalqlarının folklorunda oxşar mətnlər şəklində təzahür etməsi ortaç, vahid keçmişin, müştərək ilkinliyin əyani göstəricisidir. Müqayisə göstərir ki, Azərbaycan və türkmən atalar sözlərinin səksən faizi üst-üstə düşür. Bu uyğunluq başqa qəhüm xalqlarla (Anadolulular, özbək; qazauz, qazax, tatar, başqırd və b.) da təqrirən eyni nisbətdədir. Uzaq Şərqdə, Sibir-Altayda yaşayan türk xalqlarının (xakas, şor, tuva, yakut-saka və s.) folklorunda müşahidə edilən mifoloji obraz və motivlər Orta Asiya, Qafqaz və Anadoluluların cüzi fərqlə demək olar ki, eynilə təkrarlanır. Sibir-Altayda “ezi” (“aac ezi” - ağac əyəsi - sahib ruhu, “su ezi” - suyun himayəçi ruhu), Orta Asiyada “əsi” (“ojak əsi” - ocağın himayəçi ruhu, “tağ əsi” - dağ ruhu), Azərbaycan və Anadoludə “əyə” - “yiye” (“ev əyəsi” - ev-yurd himayəçi ruhu) adlanan mifik obraz tarixi semantika baxımından heç də təsadüfən üst-üstə düşmür. Söyügedən etnocoğrafi məkanda bu qəbildən olan ortaç, müştərək mifoloji obraz-

lar (alarvadı, qodu, saya, kosa, div, ilan, bozqurd və s.) mifik düşünçənin ana axarında dayanır.

Şübhəsiz ki, bütün bunlar başlangıç - ortaq mənəvi məkanı, etnopsixologiyani şərtləndirən relikt əlamətlərdir. Sonrakı tarixi gedışat və proseslərde türk arealının müyyən topluluqlara (oğuzlar, qıpçaqlar, bulqarlar, karluqlar və s.) ayrılmasıyla folklor və etnoqrafiyada da bir sıra ayrıntılar ortaya çıxmışdır. Bu mərhələdən etibarən çağdaş anlamdakı Azərbaycan folkloru əsas etibarı ilə oğuzlara məxsus şifahi yaradıcılığın tərkibində inkişaf etmişdir. Azərbaycan türklərinin məskun olduğu indiki etnocoğrafi məkanda oğuzlardan əlavə qıpçaq, bulqar və xəzər kimi türk qatlarının da folklor yaradıcılığında müyyən rol olmuşdur.

Oğuzların söz sənəti ənənədən gələn ortaq folklor mədəniyyəti ilə yanaşı, əsasən ozanların yaratdıqları bahadırlıq dastanlarından - oğuznamələrdən (onların ən mükəmməl nümunələrindən biri "Kitabi-Dədə Qorqud" episudur) və ayrı-ayrı boyllara - tayfalara məxsus poetik bicimlərdən (məsələn, Bayat tayfasının bayatları, Varsaq tayfasının varsaqları, Gəray tayfasının geraylıları və s.), eləcə də etnosun tarixi həyat təcrübəsini, içərisində yaşadığı hadisələri ifadə edən çeşidli melopoetik və epik mətnlərdən təşkil olunmuşdur. Bu qəbildən olan tariximədəni özünəməxsusluqlar və yaradıcılıq keyfiyyətləri transformativ tokamül nəticəsində tədricən "Azərbaycan folkloru" anlayışının ortaya çıxmasına imkan açmışdır. Erkən orta yuzzilliklərdən etibarən Azərbaycanın tarixi-coğrafi hüdudları daxilindəki şifahi söz sərvətinin dil-üslub, poetik ifadə və süjet özünəməxsusluqlarının yaranması da folklorun milli-ətnik mənsubiyətinin konkretləşməsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Beləliklə də sərf Azərbaycan etnoməkanına məxsus olan "Koroğlu" eposu, "Qaçaq Nəbi", "Qaçaq Kərəm", "Dəli Ali", "Molla Nur" kimi bahadırlıq hekayələri, məhəbbət dastanları ("Qurbanı", "Abbas-Gülgəz", "Xəstə Qasım", "Valeh-Zərnigar", "Əslı-Kərəm", "Aşıq Qərib", "Novruz-Qəndab" və s.), toponimik səciyyəli əfsanə və tarixi rövayətlər, lətifələr, el söyləmələri meydana gəlmüşdür.

Azərbaycan türkləri tarixon atlı həyat tərzi keçirdiklərinə görə onların yaratdıqları ədəbiyyat tipi uzun müddət daha çox şifahi səciyyə kəsb etmişdir. Bu baxımdan folklor əsrlər boyu Azərbaycan xalqının bədii-poetik təfəkkürünün əsas və aparıcı özünüfəsəfə forması olmuşdur. İlkin-ibtidai mifoloji-poetik düşüncə və qavramılardan başlayıb nəhəng epos-dastan yaradıcılığı kimi kamil bədii sistem mərtəbəsinə

çatmış ədəbi-mədəni gedışatın irimiqyaslı zaman hüdudları bunun eyani təsdiqidir.

Əlbəttə, dünya xalqlarının əksəriyyətində olduğu kimi, Azərbaycan xalqının bədii təxəyyül və təfəkkür tərzi də ilkin-ibtidai mifoloji işartilardan təkan alaraq təşəkkül tapmağa başlamışdır. Tipoloji bir proses olan ilkin dünyaduyumunun mifoloji inikas şəklində ortaya çıxmazı təbii qanunauyğunluğa söykənirdi. İbtidai təfəkkür ətraf gerçəkliliyin əsl mahiyyətini dərk edə bilmək gücündə olmadığından qədim insanın təbiətdəki hadisə və proseslərə qeyri-adi münasibəti yaranmağa başlayırdı. O, gerçəklidə baş verən bütün hadisə və proseslərin arxasında gözəögürünməz fəvqəltəbii qüvvələr dayandığını güman əleyv, yaşayışa təsir göstərən yaxşı və pis hadisələri həmin qüvvələrin mərhəmət, sevinc, kədər və qəzəbəyilə bağlayırdı. Gözəögürünməz qüvvələrin qarşısında özünü gücsüz və aciz hiss əleyv, həyat və yaşayışının onlardan asılı olduğu təsəvvürünə gelən qədim insan həmin mifik qüvvələri təxəyyül gücüyle obrazlaşdırır, onlara münasibət qurmağa çalışırı. İnsanda öz təxəyyüllü yaratdığı ruhlar aləmine çox böyük maraq var idi. O həmin ruhlarla əlaqə yaratmağa, pis hadisələrin qabağını almağa, gələcəkdən xəbor bilməyə can atırı. Beləcə mifoloji inam, obraz və rövayətlər bədii təxəyyül məhsulu kimi ilkin-ibtidai toplumların - qəbile və tayfanın mənəvi-ruhani həyatında yer alır, gələcək mərasim folklorunun yaranması üçün münbit zəmin hazırlayırdı.

Əski çağlara nisbətən bu gün işlekliyi kəskin şəkildə azalmış olan və ya özünün folklor həyatını başa çatdırın miflər və mif təməlli arxaik örnəklər (ovsunlar, mifoloji rövayətlər, qodu, sayaçı sırasından olan mərasimlər və s.) etnosun tarixi duyum, düşüncə və yaşam biçimini bərədə unikal bilgilər verir. İstisnasız şəkildə türk mifologiyasının tərkib hissəsi olan Azərbaycan miflərində qədim türk mifoloji düşüncəsi daşınır. İstər dünyanın yaranması (kosmoqonik miflər), istər etnosun mənşəyi (etnoqonik miflər), istərsə də mövsümü proseslərlə (təqvim mifləri) bağlı olan mif mətnləri ortaç türk mifoloji özülü üzərində daşanır. Azərbaycan folklorunun bir çox janrlarına məxsus mətnlərin obraz, motiv və süjet quruculuğunda da mifik təməl ana qaynaq kimi çıxış edir. Nəgalların, əfsanə və rövayətlərin, mövsüm-mərasim nəğmələrinin, xalq oyun və tamaşalarının mənzərəsi bunu aydın göstərir: göyərçin cildinə girmiş pəri qızlar, sehri divlər, tilsimli daş, küpəgirəq qarı, qanadlı dörya atları, Qodunun yağış gətirməsi və ya gün çıxartması, Kosanın yazın rəmzi olması və s.

Ibtidai bədii təxəyyülin, eləcə də ilkin poetik düşüncənin təşəkkül və təqdimində əedadlarımızın keçirdiyi mərasimlər mühüm rol oynamışdır. Etnokültürü bir bütöv olaraq özündə cəmləşdirən ibtidai mərasimlər icra olunan akt və seanslarla (oyun-rəqsler, rəmzi-ritual hərəkətlər, magik çağırışlar, alqış-dualar və s.) ibtidai bədii təfəkkürü şəkil-ləndirərək hərəkətə gətirmiş və folklorun ilk qatlarından biri olan mərasim nəğmələrini ortaya çıxmışdır. Mərasim folklorunun mövsüm-təqvimlə bağlı qanadı daha dərin qatlardan gəlir və qədim insanın təbiətlə, ətraf mühitlə qarşılıqlı münasibətlərini orijinal şəkildə inikas etdirir. Stabil və statik səciyyədən daşıyan, yəni ilin müəyyən çağına bağlanaraq yeri dəyişməz, sabit qalan mövsum mərasimlərinin başlıca məqsədi təbiətə təsir etmək, keçirilən mərasim və oxunan nəğmələr yaxılılığı ilə himayəçi ruhları mülayimləşdirmək, onlardan kömək, yardım istəməkdir. Xıdır Nəbi, Novruz-yaz nəğmələri, Kosa-Kosa, Qodu-qodu, Sayaçı və s. bu kimi mərasim folkloru örnəkləri yüzillər boyu xalqımızın həyatında mühüm yer tutmuş, onun mənəvi-ruhani dünyasını bicisməndirmişdir.

Mərasim folkloru xalqın möşət, güzəran həyatı ilə də bağlıdır. Doğum, ölüm, toy və s. kimi çeşidli səbəblərdən qurulan yiğnaqlarda etnos özünün emosional duyularını həm də poetik sözlə ifadə etmişdir. Dünyaya gələn nikbin ovqatlı mərasimlə qarşılanmış, dünyadan gedən nisgil, kədər yüklü ağrılarla yola salınmışdır. İnsan duyğusunun iki təzadlı qütbü olan sevinc və kədər möşət mərasimlərinin başlıca istiqamətləndiricisi - qurucusu olmuşdur. Bu mərasimlərdəki folklor örnəkləri də (toy-düyün mahnları, şadlıq çal-çağırları, eləcə də yas nəğmələri, ağilar) insanların sözün magik gücünə inamını ifadə edir: əski təsəvvürə görə nəğma - magik söz bəd, şər qüvvələri qovub uzaqlaşdırmağa, insanı yaxşı, xeyirxah ruhların himayəsində saxlamağa qadirdir. Göründüyü kimi, mərasim folkloru mənəvi-tarixi həyatın həm mifoloji-poetik, həm də fəlsəfi-estetik aspektlərini bütövlükdə çevrəlmişdir.

Əski mifik dünyagörys və ilkin bədii toxəyyül təkanları nağılların təşəkkül və yaradılmasına da əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Azərbaycan nağıllarının struktur-semantik mənzərosu bu mətnlərdə bir tərəfdən qədim türk mifoloji dünyabaxışının daşındığından xəbor verir, digər tərəfdən də ənənəvi şərqi mövzularının, beynəlxalq səciyyəli səyyar-gəzərgi motiv və süjetlərin əks olundugu ifadə edir. Sehrli və alqorik nağıllarda türk mifoloji qatı (qanadlı at, sehrli su, dağ, ilan, ağac kultları) beynəlxalq səciyyəli motiv və süjetlərlə qaynayıb qovuşmuş-

dur. "Məlikməmməd" nağıllar silsiləsində, eləcə də "Tapdıq", "Reyhan", "Kəl Həsən", "Qırq qız", "Göyçək Fatma" və bu qəbildən olan başqa nağıllarda sözügedən qovuşma qabarık şəkildə görünməkdədir. Bu nağıllardakı bir çox obrazların (küpəgirən qarı, kiçik qardaş, yetim qız və s.) dünya nağıl təcrübəsində yaxın qarşılığının və ya ekviyalentinin mövcudluğu (Baba Yaqa, Zoluşka və s.) tipoloji qatın morfolojiyasından irəli gələn əlamətlərdir. Daha çox ənənəvi şərqi mövzularını əhatə edən möşət nağıllarında orta çağ sosial-estetik mühit və münasibətləri öz ifadəsini tapmışdır. Böyük əksriyyətinin mərkəzində Şah Abbas obrazı dayanan möşət nağıllarında orta əsr şərqi comiyətyində insanın haqq-ədalət axtarışı, xeyirxahlıq, müdriklik, halallıq, uzaqqörənlik, tədbirlilik kimi yüksək mənəvi keyfiyyətlərin töbliq və təlqini mühüm yer tutur. Mənəvi deyərlərin nağıl strukturuna yerləşdirilməsində islam simvolikasından (ağ libash, ağ saqqallı nuranı baba dərvish obrazı) istifadəyə də xüsusi diqqət yetirilmişdir.

Təbətdən baş verən hadisə və proseslərin obrazlı şəkildə mənalandırılması cəhdli folklor toxəyyülini əfsanə janının yaradılması istiqamətinə də yönəltmişdir. Öz qeyri-adiliyi ilə seçilən təbii varlıkların (dağ, qaya, çay, bulaq, quş, və s.) necə əmələ gəlməsi, yaranması barədə qədim insan xəyalı səbəbələr uydurmuşdur. Bu səbəb insanın iradəsinində asılı olmayan, fövgəl-təbii qüvvələrin müdaxiləsi nəticəsində baş verən hadisədir. Folklor təfəkkürü həmin qeyri-adı hadisələrlə Ağrı dağının, Gelin qayasının, Haça qayanın, Araz çayının, Gök gölün, Məral bulağının, Şanapipik quşunun, Xarı bülbüln etiologiyasını - yaranma səbəbini açmağa çalışmış, beləliklə də, sözügedən toxəyyül möhsulu - əfsanə şəklində ortaya çıxıb bedii mətnə çevrilmişdir.

Folklor yaradıcılığı prosesində epik ənənənin təşəkkül və irəliliyi bir xeyli dərəcədə etnosun tarix boyunca yaşadığı hadisə və proseslərin rəvayatlaşmə imkanına bağlıdır. Etnos bir qayda olaraq öz tarixi həyatının ibretverici əhvalatlarını və ya təleyüklü hadisələrini yaddaş dövriyyəsinə daxil edərək nəsildən-nəsle, yüzdən-yüzilə ötürmüştür. Hər növbəti nəsil dəyişməsi yaddaş ötürülməsine yeni əlavələr, yaxud qırılmalar - unudulmalar gotirdiyindən zamanın keçmişdən uzaqlaşan üfüqləri içerisinde hadisə və əhvalatların ilkin mənzərosunu əks etdirən süjetlər çeşidi dəyişikliklərə uğramış və rəvayət şəklini almışlar. Folklor toxəyyülinin müxtəlif dönenlərdəki fəal müdaxiləsi əksər rəvayətləri çoxvariantlı mətnlər halına getirmişdir. Folklorlaşmanın, xüsusən də variantlaşmanın dərəcəsindən asılı olmayaq Azə-

baycan rəvayətləri epik yaddaşla bərabər, həm də tarixi-ətnik yaddaşın daşıyıcılarıdır. Tarixi şəxsiyyət və abidələr, yer-yurd adları haqqındaki rəvayətlər xalqın folklorla həkk etdiyi yaddaş möhürüdür. Dədə Qorqud, Qazan xan, Babək, Şah İsmayıł Xətayı, Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Qaçaq Kərəm kimi qüdrətli tarixi şəxsiyyətlərimiz, Ərk qalası, Narinqala, Çıraqqala, Qız qalası, Xudafərin körpüsü sırasından olan abidələrimiz, Dərbənd, Ordubad, Gəncə, Ərdəbil və bù qəbildən olan başqa qədim yer-yurdularımız barədə yaradılmış rəvayətlər Azərbaycan xalqının zəngin və şərəfli keçmişindən soraq gətirir.

Bahadırlıq və macəra-sərgüzəşti səciyyəli tarixi hadisə və əhvalatlar silsiləsi epik ənənədə rəvayətşəmə mərhələsindən sonra dastanlaşma prosesinə daxil olmuşdur. Türk folklor ənənəsinin tarixi təcrübəsindən gələn "Alp Ər Tonqa", "Şu", "Örgənəkon", "Oğuz kağan" epik mətnləri məhz rəvayətlər silsiləsi üzərində təşəkkül taparaq dastanlaşmışlar. Oğuz-Azərbaycan folklor mühitinə moxsus "Kitabi-Dədə Qorqud", "Koroğlu" eposları, eləcə də orta çağ aşiq dastanları mahiyət etibarı ilə həmin ənənənin davamıdır.

Qədim türk eposu və onun geneoloji davamı olan oğuz - Azərbaycan eposu nə qədər folklor poetik boyalarına bürünmüş olsa da türk bahadırlıq - fütuhat düşüncəsinin tarixi gerçəkləyini də özündə ehtiva eləyir: "Dədə Qorqud" boyalarındaki və "Koroğlu" qollarındaki hadisələr ozan və ya aşiq təxəyyülünün möhsulu olmazdan önce tarix içindən boyanan gerçəklilikdir. Ümumiyyətlə, türk epos-dastan təfəkkürü öz tipinə görə gerçəkçi təfəkkürdür. Bu səbəbdən də o, daha çox "aşiq gör-düyünü çağırır" prinsipinə söykənmişdir. Dastan təfəkkürünün tipi və söykəndiyi prinsip Azərbaycan qəhrəmanlıq eposuna folklorlaşmış tarix, folklorlaşmış salnamə kimi yanaşmaq imkanı verir. Bu mənada bödii boyasından, poetik rəngindən asılı olmayaq Azərbaycan eposundan Azərbaycan tarixi də keçir.

Fütuhat - cəngavərlik epoxasının yavaş-yavaş səngiməsi və arxa plana keçməsi oğuznamələri, bahadırlıq dastanlarını tədricən ozan-aşiq repertuarının əsas yükü olmaqdən çıxarmış və orta çağların ikinci yarısından - on altı-on yeddinci yüzilliklərdən etibarən sufi-dərvish simvolikasını ifadə edən rəmzi-məcazi məhəbbət dastanları epik məkanda aparıcı mövqeyə çıxmışdır. Azərbaycanda səfəvilik-qızılbaşlıq şəklində təzahür edən təsəvvüf fəlsəfi-ideoloji sistemi özünün əsas hərəkətverici qüvvələrindən biri kimi aşılığının meydana gətirmiş, aşılıq isə bütün mənəvi-poetik gücüyle həm təkkə-təriqət, həm hərbi-siyasi,

həm də etnoqrafik mərasimlərdə səfəvi ideologiyasının teblig-təren-nüməni strateji bir vəzifə olaraq həyata keçirmiştir. Azərbaycan-səfəvi dövlətinin qurucusu Şah İsmayıł Xətayının aşıqları himayə etməsi, aşiq sənətine rəğbet göstərərək özünün də saz çalması və qoşma üslubunda şərlər yazması aşılığın tarixi nüfuzunu və cəmiyyətdəki mövqeyini gücləndirmiştir. Bu tarixi mərhələdə aşılıq özünün qızıl dövrünü yaşayır. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasim, Sarı Aşiq kimi qüdrətli saz-söz ustalarının yaratdıqları poetik incilər orta çağ aşılığının qaynar sənət həyatını eks etdirir. Sonrakı dönenlərin ərsəyə götərdiyi Aşiq Ələsgər, Dollu Mustafa, Abdalguləblı Valeh, Şəmkirli Hüseyn, Bozalqanlı Hüseyn və bu sıradan olan başqa ustad sənətkarlar da aşılıq ənənəsini uğurla davam və inkişaf etdirmişlər. Müdriklik, dünyaya fəsəfi baxış, gözəlliyin, yüksək mənəvi dəyerlerin tərennümü zəngin və çoxçəsidi aşiq poeziyasının əsas ideya-estetik özülliyyidir.

Bir qanadı ilə aşiq poeziyasına bağlı olan, aşıqların ifa zamanı yaradıcı melopoetik mətn kimi istifadə etdikləri el bayatlarının da xalqın mənəvi dünyasının ifadə olunmasında özünəməxsus yeri vardır. Bayatlar xalqın duygu dilidir, onun özünün özüyle könlü səhəbətidir. Bu səbəbdən də bayatlar folklorun ən çox yayılan və daimi dövriyyədə olan örnəklərindəndir. Lirik duygunu - sevinci, kəderi, həsrəti, vüsali, ayrıraq iztirabını unikal poetik yığcamlıq və həssaslıqla çatdırır bu dörd misralı şer həm də dərin fəlsəfi-estetik ümumiləşdirmə gücünə malikdir. Azərbaycan folklor örtüyündə bayatların xüsusi feallıq nümayiş etdirməsi xalqın lirik-romantik ovqatının güclü olmasına iżəli gəlir. El bayatlarından əlavə Sarı Aşiq, Ləlo, Məhəmməd Əməni, Xətayı, Vüdadi və başqa sənətkarların adına bağlı müəllifli bayatlar da xalq arasında geniş yayılmışdır.

Bayati və bayatişkili folklor şərləri (ağilar, laylalar, oxşamalar və s.) xüsusi avazla oxunan və ya söylənən spesifik mətnlərdir. Azhəcmilik və melopoetik səciyyə janrı qədimliyinin əlamətidir. Bu əlamət belkə də onun ilkin-ibtidai qam-şaman mərasimlərindən doğuldugunun göstəricisidir. Məhz bu səbəbə görədir ki, qədim xalq mahnilarımızın böyük əksəriyyətinin mətni bayatılardan qurulmuşdur.

Folklor sözün geniş mənasında xalq müdrikliyinin ifadəsi olduğunu dan buradakı irili-xırıldalı bütün janrlar bu və ya digər dərəcədə həmin səciyyəni daşımaqdadır. Bununla yanaşı, bir sıra janrların mətn yükdə ağırlıq mərkəzi birbaşa xalq müdrikliyinin üzərinə düşür. Atalar sözü və məsəllər, xalq gülüşü örnəkləri (lətifələr, qaravəllilər, atmaca-

lar, bəzəmələr və s.) müdrik, düşündürücü dünyabaxışdan doğur. Çok-öşlik həyat təcrübəsinə istinadən irəli sürülmüş hikmətəmiz müləhizə və qonaqtırıcı yüzillər boyunca cilalanaraq xalq mənəviyyatının məhək daşına çevrilmişlər. Bu mənada Azərbaycan atalar sözləri insanın həyatına, güzəranına, çevrəsindəkilərlə münasibətinə işiq tutan xalq hikmətləridir. Gülüşdən doğan xalq müdrikliyi Bəhlül Danəndo, Molla Nəsrəddin lətifələrində, eləcə də qaravəllilərde, iibrətamız atmacalarda öz folklor gerçekliyini tapmışdır. Azərbaycan xalq gülüşü cəmiyyət və insan münasibətlərinin komik möqamlarını müdrik eyhamlarla orijinal şəkildə açan və iibrəti torzdə yekunlaşdırın misilsiz mənəvi mədəniyyət göstəricisidir.

Azərbaycan folkloru əsrlər boyu həm də bir təlim-tərbiyə məktəbi funksiyasını yerinə yetirmişdir. Gözünü dünyaya açan körpəni layla, oxşama nəvəzi qarşılamış, dil aşıb yeriməyə başlayanda sanamalar, düzgülər, tapmacalar, yanılıqlaclar, uşaq nağılları onun nitqini yüyrəkləşdirmiş, zehnini, fəhmini itiləyib zirekləndirmişdir. Böyük, əzəmətli folklor mədəniyyətinə gedən yol öz ilkin başlangıcını bu mənada uşaq folklorundan götürür.

Geniş mövzu və zəngin janr əhatəsinə malik Azərbaycan folkloru həm də xəlqi kolorit və milli mentalitetin misilsiz ifadəcisidir. Ən kiçik folklor örnəyindən tutmuş irihəcmli nəhəng epos mətninə qədər bütün səviyyələrdə Azərbaycan folklorunun dili xalqın ruhunu, psixologiyasını, onun mənəvi güc və qüdretini inikas etdirir. Min il önceki "Dədə Qorqud" dili ilə bu günü layla, bayati, nağıl, dastan dilini uzlaşdırıran, qovuşdurən xalqın ruhu və dəyişməyən milli özünəməxsusluğudur. Bu özünəməxsusluğun arxasında isə, şübhəsiz ki, əvəzsiz milli-mənəvi sərvətimiz - nəhəng folklor mədəniyyətimiz dayanır.



MİFOLOGİYA

Milli mədəniyyətin və onun bir qolu olan ədəbiyyatın qaynağı milli mifologiyadır. Çağdaş elmi-nəzəri fikirdə "mifologiya" deyildikdə ilk növbədə bu və ya digər mifoloji düşüncə sistemi, bu sistemlə təmsil və ifadə olunan dünya modeli nəzərdə tutulur. Mifik dünya modeli heç bir mətndə və ya matn qrupunda tam şəkildə ifadə edilə bilmir, lakin onun mətnlər əsasında bir bütöv kimi bərpası mümkündür. Başqa sözə desək, mifologiya bize hazır şəkildə təqdim edilmiş gerçəklilik faktı (fenomeni) olmayıb, hazırlanması, bərpa edilməsi sonradan zəruri olan bir sistemdir.

Bu baxımdan türk etnik-mədəni ənənəsi də istisna deyildir və həmin ənənəni təşkil edən mətnlər içində də mifologmləri tam olaraq ifadə edən arxaik mətnlər azdır. Türk mifologiyasında da eyni mifoloji informasiyanın müxtəlif mətnlərda dağınıq və müəyyən dərəcə örtülü halda ifadə edildiyi faktlar, ünsürlər, onlar arasında əlaqələr cəmləşib və modeləşib.

Ümumiyyətlə, mifologiya tarixi-milli mentalitetin meydana çıxdığı müəyyən dünya modelinin yaranmasını, strukturunu, yaşama və fəaliyyət mexanizmini eks etdirir, açıqlayır, nizamlayır. Milli mentalitetin mahiyyətini həm ifadə edir, həm də biçimləndirir, formalasdır. Bu dünya modeli, dünya düzümü həmişə, hər yerde tamamilə millidir və konar amiller ona əsaslı şəkildə tösih edə bilmir.

Şübhəsiz, mifologiya yalnız qədim dövrlərə aid ofsanə və rəvayətlərdən ibarət klassik və ya arxaik dəyərlər sistemi də deyildir. O, hər mədəniyyətin həm təməlini, həm də müasir məzmununu müəyyənleşdirən təfəkkür hadisəsidir. Etnokültürlə ənənə mifologiyada müxtəlif sahələrde, müxtəlif şəkillərdə eks etdirildiyi kimi, bu sahələrə aid mətnlər də biza çeşidli mifoloji materialları verməkdədir. Eyni etnik sisteme daxil olan insanların düşüncə və davranış stereotipleri məhz mifologianın təmin etdiyi imkanlar daxilində müəyyənleşir. Mifologiya linqvistikə da, milli mədəniyyət mətnlərinin əsasını təşkil edən xüsusi

bir dil kimi, sürekli və sabit səciyyə daşıyır: bu dilin semantik və struktur (grammatik) özəllikləri milli mədəniyyətin ən əski çağlarından indiyədək olan bütün mətnlərdə (şifahi, yazılı, vizual və s.) əsasən eynidir. Hətta bu günümüzdə de insanların və cəmiyyətlərin davranışları milli mifoloji ənənənin sərhədləri daxilində cərəyan edir. Etnik-mədəni ənənənin mifologiyada müəyyənleşən, kodlaşan və programlaşan başlıca çizgileri həmin xalqın var olduğu müddət boyu qüvvədə qalır [694, 13]. Konkret etnik-mədəni sistemləre aid mifoloji modeller bir-birindən fərqləndiyi kimi, tipoloji baxımdan da mifologiya yaxın və ya eyni funksiyaları yerinə yetirən başqa ideoloji sistemlərdən əsaslı şəkilde fərqlənir. Bu baxımdan elm və din kimi universal sistemlər, ədəbiyyat və incəsənat kimi bədii şüür sahələri ilə mifologiya arasında ciddi fərqlər vardır. Mifologiyada elmi, dini və fəlsəfi təfəkkürün rüşeymləri, ortaç mənşə ünsürləri, bağları mövcuddur. Eyni zamanda bu sahələrin hamisində bu və ya digər şəkildə mifoloji ünsürlər yaşamaqdadır. Fəqət bənzərlik və ortaç nöqtələr nə qədər olursa-olsun, bu sistemlər həm məzmun, həm də ifadə baxımdan bir-birindən köklü şəkildə ayrırlar.

Mifologiya ilə ədəbiyyat ilk baxışda çox yaxın görünüşələr də, dünyanı qavramaq və ifadə etmək baxımdan onların arasında əsaslı fərqlər var. Mifologiyada hər şey hərfi menada (daha doğrusu, gerçek anlamda) qarvanıldığı halda, bədii əsərde macəzi məna (metafora) ön plandadır. Doğrudur, metafora geniş anlamda miflərin adı, gündəlik düşüncə diline tərcüməsi kimi qəbul edile bilər; bununla belə, mifologiya mətn içində metaforaya yer yoxdur, ədəbi əsər isə metaforasız mümkün deyil [617, 793]. Bədii əsərde işarə mətn xaricindəki bir gerçekliyi ifadə etməkdə, onun simvolu kimi qarvanılmaqdadır. Mifologiya mətnində isə işarə mətn xaricindəki gerçekliyin özüdür, işarə (ad) və onun ifadə etdiyi gerçeklik, hər ikisi mahiyyətə eyniyyəti ifadə edir. Və bu cəhətdən mifoloji mətnlər konkret milli mifologiya daşıyıcıları tərəfindən uydurma kimi deyil, həqiqət kimi qəbul edilmişdir. Halbuki bədii əsər eyni ənənə daşıyıcıları tərəfindən sərf bədii təxəyyül məhsulu olaraq qarvanılmaqdadır.

Mifologiyanın ümummədəni və semiotik xüsusiyyətləri ilə bərabər, özünəxas tipoloji parametrləri də vardır. Doğrudur, saf və bütün halda heç bir mifoloji sisteme rast gəlmək mümkün deyildir. Qədim dövrdə aid mifik materiallar az və dağınmışdır. Çağdaş etnoqrafik məlumatlar da həm materialın xarakterinə, həm də araşdırıcıların təsvir diliinin fəqli olmasına görə natamamdır. Əldə olan materiallar kompleks

xarakter daşımaqdə və eyni zamanda özündə bir neçə düşüncə tərəzinin təsirini yaşatmaqdadır. Yəni, heç bir mifologiya müəyyən mətnlər və ya mətnlər toplusunda tam şəkildə əhatə və təsvir edilməmişdir. Buna görə də mifologiyaya aid spesifik düşüncə tərəzinin, dünya modelinin bərpası indi də mifşünaslıq qarşısında duran başlıca məsələdir. Mifologiya modelin bərpası isə hər hansı bir mifoloji sistemə xas olan daxili strukturu, onun tərkib vahidləri arasındaki funksional və semantik əlaqlərə aydınlaşdırmağı nəzərdə tutur.

Bərpa edilən mifoloji sistemlər tarixən, çox əski çağlarla bağlı olduğuna görə, etnosun və ya onun aid olduğu superetnik birliliyin o dövr-dəki adı ilə adlandırılır. Daha doğrusu, bu gün bizi bəlli olan mifoloji sistemlər əsas etibarilə protodil dövründə formalşmağa başladığına və ilk tarixi dövrlərdə sistemləşdiyinə görə onların çağdaş etnonimlərlə adlandırılmasının tarixilik baxımından məqsədönlü sayıla bilməz. Məsələn, bu gün ayrıca bir ingilis, yaxud alman mifologiyasından deyil, vahid bir "German mifologiyasından", eləcə də Ukrayna, yaxud serb və ya belorus mifologiyasından deyil, slavyan mifologiyasından bəhs edilməkdədir. Çünkü mifologiyanın aktual olduğu və cəmiyyət həyatının bütün sahələrini əhatə edən universal sistem sayıldığı dövrlərde çağdaş millətlər formalşmamışdı. Daha doğrusu, dil ailələri içinde bu gün müşahidə etdiyimiz differensiasiya o vaxt hələ gerçəkləşməmişdi. Belə bir yanaşma tərzi türk xalqlarının mifologiyi ənənəsinə tətbiq ediləndə de özünü doğruldur. Təsadüfi deyil ki, türkoloji və mifologiya araşdırımlarda yalnız "Türk mifologiyası" istilahından istifadə edilir. Bu sahədə başqa meyara güvənmək tarixi gerçekliyə və elmi-metodoloji prinsiplərə uyğun olmazdı. Mifologiya bərpa təşəbbüsleri hər hansı bir xalqın keçmişdəki və ya günümüzdəki mifoloji inanışlarını toplamaq, bunları etnoqrafik cəhətdən və ya subyektiv-fəlsəfi metod baxımdan izah etmək vəzifəsini də qarşıya qoya bilməz. Məqsəd etnik-mədəni ənənənin təməlini, onun tarixi inkişafının bel sütununu və ifadə dilini təşkil edən mifologiya sistemi meydana çıxarmaqdan ibarətdir [380, 14-15].

Konkret mifoloji sistemlərə xas olan dünya modelinin göstərilən prinsiplər əsasında aşkarlanması yeganə düzgün elmi yol sayilsa da, onun nisbətən aşağı seviyyələrini (ayrı-ayrı süjetləri, mifologemləri, inanışları və b.) öyrənərkən bu üsul da kifayət etmir. Burada sistemin ümumi qanuna uyğunluqlarının təsbit edilməsindən başqa, iki əlavə iş də tələb olunur: ifadə planında bütün tərkib hissələrinin (işarələrin) müəyyənləşdirilməsi, məzmun planında isə semantik qatların aşkarlanması.

Əldə olan yazılı və şifahi qaynaqlar, arxeoloji və etnoqrafik materiallar türk mifologiyasına aid məlumatların çox əski çağrlarla bağlı olduğunu göstərir. Türk mifoloji dünya modelinin bərpası həm bu qədim məlumatların, həm də çağdaş türk xalqlarının etnik-mədəni ənənələrinə aid materialların nəzərə alınmasını tələb edir. Ümumtürk mifoloji modeli bu gün həm bir bütöv, həm də ünsürlər halında çağımızdakı ayrı-ayrı türk xalqları arasında ciddi bir dayışılıq uğramadan yaşamaqdır. Bu baxımdan həmin model əsas, özək, ayrı-ayrı türk xalqlarında müşahidə edilən modellər isə variant olaraq qəbul edile bilər. Türk mifologiyasının başlıca məsələləri həm dünya modeli səviyyəsində, həm də ayrı-ayrı ünsürlər səviyyəsində uzun bir tarixi müddət ərzində (texminən 150 ildən bəri) geniş şəkildə araşdırılmışdır. Bu sahədə çalışmalar günümüzdə davam etdirilir. V.V.Radlov, Q.N.Potanin, S.Y.Malov, A.Y.Kulakovski, Q.V.Ksenofontov, Ç.Velikanov, Y.K.Pekarski, N.P.Direnkova, L.P.Potapov, Y.P.Ru, S.M.Abramzon, Ə.Abid, B.Ögəl, M.Təhmasib, M.Seyidov, A.M.Saqalayev, S.Q.Klyastorni kimi rus, yaxut, qazax, Azərbaycan və Türkiyə tədqiqatçıları türk mifologiyasının bir çox ümumi və xüsusi məsələlərini araşdırmış, bu sahədə dəyərli əsərlər yaratmışlar. Hazırda həm dünya türkologiyasında, həm də türk dünyasının müxtəlif elm mərkəzlərində bu araşdırmalar davam etdirilir [380, 19-30]. Onların bütünlükde mifologiya elmi üçün dəyərini etiraf etməklə bərabər, onu da qeyd etmək zoruridir ki, həmin əsərlərdə bir çox hallarda terminoloji qarşıqlıq, qaynaqların yanlış dəyərləndirilməsi, materialların təsnif edilmədən dövriyyəyə buraxılması, mahiyyətə müxtəlif inanc sistemlərinə aid olan məlumatların eyni nəzəri meyar və prinsip çərçivəsinə yerləşdirilməsi kimi yanlışlıqlar müşahidə edilir. Buna görə də əksər araşdırmalarda, məsələn, türk tanrıçılığı ilə şamanizm, arxaik görüşlərlə təsəvvüf ənənələri, mədəni qəhrəmanlarla epik qəhrəmanlar və totemlər, tabu ilə müqəddəslilik arasında fərq qoyulmur. Hətta dünya elmində ortaya çıxan metod və meyarlar türk mifologiyasına tətbiq edilərkən mövcud materialın özəllikləri kifayət dərəcədə nəzərə alınır və türk mifologiyasına heç bir dəxli olmayan mülahizələr ortaya çıxır [215, 3-12]. Üstəlik, ədəbiyyatşunaslıq, tarix, sosiologiya və başqa elmlərin metod və terminologiyasından da, yeri gəldi-gelmədi, istifadə edilir. Buna görə də gah “dastan müəllifi” kimi, gah da “məcaz”, “obrazlılıq”, “sinfi mübarizə” və s. kimi mifologiyaya yad anlayış və terminlər ortaya çıxır. Bunlar mifologianın təbiətinə və mifoloji araşdırmaların məntiqinə zidd olduğu kimi, türk etnik-mədəni ənə-

nelerini də düzgün əks etdirmir və elmdən uzaq, yanlış “nəzəri” modelərin ortaya çıxmasına səbəb olur.

Türk mifologiyasının teməlini və başlıca məzmununu *tanrıçılıq* təşkil edir. Türk mifologiyasının ümumi mənzərəsi və başlıca problemləri, bir dünyabaxışı və mifik görüşlər sistemi kimi türk tanrıçılığının struktur-semantik tərkibi, teməl, ünsür və anlayışları, funksional struktur məhz türk tanrıçılığının məzmununda daha tam halda və qabarlıq görünür.

Türklerin tək bir yaradıcı varlığı inanmaları və onu “tanrı” (çənli, tənqri, teyri, tora, tanrı, dingir) adlandırmaları haqqında ilk məlumatları qayaüstü rəsməldən, Şumer dönməmindən başlayaraq mixi yazılarından, arxeoloji və etnoqrafik mənbələrdən alınıq.

Türk imperatorluqları dövründə aid sistematik və daha əhatəli məlumatlar isə yazılı qaynaqlarda eramızdan əvvəl III əsrden etibarən qeyd edilmişdir. Çin qaynaqlarının verdiyi məlumatda görə əski hunlар tək tanrıya inanmış və onu “çənli” adlandırmışlar. Daha sonrakı dövrlərin bir sıra orəb, fars, albən, Bizans... qaynaqlarında da bu barədə geniş məlumat verilir. Bu məlumatları və türk inanclarıyla bağlı yazılı, arxeoloji və etnoqrafik qaynaqları araşdırınan mütəxəssislər türkərin əski çağlardan bəri tək tanrıya inandıqları, yəni monoteist olduları qənaatincə olmuşlular [610; 632; 743]. Bu elmi nəticəyə görə əski türkərin bütün başqa dinlərdən fərqli, kifayət dərəcədə inkişaf etmiş, universal bir dini-mifoloji sistemi olmuşdur. Bu sistemi bəzi araşdırmaçılardan “tenqizm”, bəzilər isə “tanrıçılıq” istifadə etmişlər.

Əski türkərdə Tanrı - dini-mifoloji sistemin mərkəzi anlayışı idi. Hərfi mənası həm “göy”, həm də “allah” anlayışlarını ifadə edirdi. Bir çox araşdırmaçılardan bəxüsüyyəti göz önünde tutaraq “tanrı” kəlməsi ilə əslində “Göy Tanrı” anlayışının ifadə edildiyi fikrini irəli sürmüşlər. Bu fikrə görə “tanrı” somavı bir allah anlayışı olub, bütün türkərə xas milli bir din sisteminin özəyini təşkil etmiş. Başqa sözlə, türk tanrısi həm maddi “göy”, həm də “göy tanrısi” kimi konkret və mücərrəd anlayışların sintezidir.

“Tenri-Tanrı” sözü mənşə etibarilə türk kosmoqonik mifilə bağlıdır. Etimoloji açıqlaması da yalnız bu mif axarında mümkündür. Əksər xalqlarda olduğu kimi, türk mifologiyasında da dünya sudan (ilkin xoasdən) yaranmışdır. Öncə ilkin sudan bir quru parçası ayrılıraq yer yaranmış, sonra isə yerlər göy ayırlaraq kainatı (kosmos) meydana getirmişdir. Semantik və etimoloji təhlillər göstərir ki, “tanrı” sözündə bu pro-

ses nöticəsində meydana çıxan kosmik nizam öz ifadəsini tapır: Tan - Qır (Yer - Gök) - Tanrı Tenqri (Tenqir) Dinqir. Həm dünya okeanı (dəniz-tenqiz), həm də göy (tenqir-tenqri) bu sözlə ifadə edilir. Belə bir ifadə torzi mifoloji düşüncənin xüsusiyyətləri və dünyanın kosmoloji modeli ilə yaxından bağlıdır. "Okeanın ilkinliyinə dair kosmoqonik konsepsiya dünya okeanı ilə əhatə edilmiş olan kosmoloji modelə uyğun gəlməkdədir. Bu durumda göy, öksər hallarda, bir növ yuxarıdağı deniz kimi təsəvvür edilməkdədir" [555, 207]. Beləliklə, "tanrı" söz və anlayış olaraq genetik baxımdan maddi göy və ya göydəki ilahi varlıq (allah) ilə deyil, yer və göyün birliliyi olaraq təsəvvür edilən ilahi nizam, eləcə də bu nizamı yaradan və yaşıdan yaradıcı güc ilə bağlıdır. Zaman içində bu sonuncu anlam türk mətnlərinde mərkəzi yer tutaraq, birinci anلامı arxa plana sixişdirmişdir. Hətta bir qədər sonrakı dövrlərdə "tanrı" sözü tək tanrımlı ifadə etməkdən uzaqlaşaraq, bir çox ilahi varlıqları ("tanrılar") ifadə etməyə başlamışdır (baxmayaraq ki, bu durum türk monoteizminin mahiyyətini təhrif edə bilməmişdir).

Tanrıçılık türk mifoloji sistemi çörçivisinde meydana çıxmış inanc sistemidir. Büyük türk imparatorluqlarının yaranması prosesinde mono-teist bir din kimi formalaşmış, sonraki dörlörde isə (yeno tarixi şerafitin dəyişməsi nəticəsində) qismən unudulsa da, müxtəlif şəkillərdə yaşa-maqda davam etmişdir. Mövcud materiallar göstərir ki, tanrıçılık türk mifoloji sisteminin, əski və çağdaş türk xalq inanclarının təməlini təşkil etməkdədir.

Tanrıçılığın bu şöyledə təkamülü (və ya transformasiyaları) elmi qaynaqlarda da geniş izah edilmişdir. "Tenqri, Gök və ya daha isabetli olaraq Gök-Tanrı, Tu-kue və uyğur yazılarında, Gizli Tarixdə, başqa bir deyimlə arkalarında yazılı mətnlər buraxan imperatorluqlarda çox önemli bir yer tutur. İmperatorluq dönenləriylə ilgili olmayan yazılar da adına belə nadir olaraq rastlanmaqdır. Çeşidli çalışmaların da dəstəkləmiş olduğu bu müshahidələrdən yola çıxaraq Tenqrinin hər şeydən əvvəl bir imperatorluq tanrışı olduğu nəticəsi çıxarıla bilər" [743, 90]. Eyni müəllif tanrıçılığın dini-mifoloji sisteminin dağılması prosesinə də diqqət etmişdir: "İmperatorluğun mövcud olmaması halında, qabilələrin də dağınışmış olduğu dönenlərdə bir zamanlar o qədər güclü olan Tenqri ortadan kayb olmaya üz tutur və xalqa daha yaxın, daha aşağı seviyyədəki ilahi güclərə yerini buraxır və ya parçalara ayrılıraq, çox sayida tenqriyə bölünməyə başlayır" [743, 92].

İster mövcud tarixi qaynaqların təhlili, istərsə də etnoqrafik müşahidələr göstərir ki, sonrakı dövrlərdə “tanrı” adı altında bir çox ilahi varlığın ortaya çıxmazı çoxtanlılı sistema keçilməsi ilə bağlı deyildir. Burada yalnız “tanrı” adının (və ya termininin) başqa ilahi varlıqlara aid edildiyini söyləmək mümkündür. Əski imperatorluqların dağılımasıyla ümummilli ideoloji sistemlər də dağılmış, müvafiq anlayışlarda və bunları ifadə edən sözlerdə (terminlərdə) semantik genişlənmə və ya daralma baş vermişdir. Bəzi Sibir türklərində və monqollarda gördükümüz “tanrılar” məhz belə bir semantik genişlənmə prosesinin məhsuludur. Maraqlıdır ki, sonrakı dövrlərdə islam və ya xristianlıq kimi monoteist dinləri mənimsəmiş türk xalqlarında “tanrı” sözü cəm halda işlənmiş və tek tanrıni ifade etmişdir. Bir cəhəti də xüsusişlə qeyd etmək gərkdir ki, Doğu türklərində bir çox “tanrılar”ın ortaya çıxması da əski türk təktanrılığı ilə ciddi bir ziddiyyət təşkil etmir. Sadəcə olaraq həm əski türk tanrısi, həm də daha aşağı səviyyəyə aid olan bəzi ilahi varlıqlar bu terminlə ifadə edilir. “Fəqət heç bir zaman bu tür bir çoxtanrılıq nə tektanrılığı, nə də Göyün üstünlüyünü unutdurmaqdadır. Rathatlıqla söyləyirəm ki, Göyə başqa güclərin əlavə edilməsi keyfiyyəti zaten mövcud olanın (yəni Götüñ) təməldəkəi birliyi üzərində isar etməklə eyni anlamdadır“ [743, 102].

Natıçə etibarilə demək mümkündür ki, tanrıçılıq turk mitologyasının mahiyyətini və strukturunu müəyyənləşdirmiş, eski imperatorluqlar dövründə isə türk monoteist inanc sisteminin temolunu təşkil etmişdir.

Türk tanrıçılığının monoteist bir inanc sistemi olması orta çağ qaynaqlarında da yekdillikle qəbul edilmişdir [743, 102] və tanrıçılığın türk mifologiyası əsasında formallaşmış monoteist bir sistem olduğunu təsdiq etməkdədir.

Monoteist türk dini-mifoloji sisteminde gerçekleşen de "tanrı tekâr ve şerîki yoxdur". Tanrıının belə yüksek və tek yaradıcı başlangıç olaraq ortaya çıxması nisbətən sonrakı dövrlərin, daha doğrusu, imperatorluqlar çağının məhsuludur. Daha əski dönenlərdə isə (məsələn, Gög Türkler dönenində) tanrı anlayışı şəxslendirilmemişdi.

Kosmoqonik planda tanrı kainatın ilkin, universal başlangıcıdır, bir növ ilkin substansiyadır. Kainatda olan her şey tanrıyla bağlıdır ve tanrıının üzvi hissesidir. Lakin bu total bağlılıq orta çağlarda gördüğümüz panitezmden fərqlidir. Daha doğrusu, tanrı təbiət obyektlərindən kənardıa olan bir başlanğıc deyil və təbiət obyektləri de tanrıının zərərləri, təzahürləri və ya emanasiyaları deyildir. Kainat bir bütün olaraq tanrı-

dir. Kainatın ayrı-ayrı parçaları (maddi obyektlər və mənəvi fenomenlər) tanrıının parçaları, daha dəqiq desək, funksiyalarıdır. Türk mifologiyasında six-six rast gəldiyimiz dağlar, ağaclar, sular... özü-özlüyündə ilahi dəyər daşımadaqdır. Həmin obyektlərlər əlaqələndirilən həmi ruhlar da tanrıının bu funksiyalarının şəxsləndirilmiş ifadələridir.

Mənə potensialı geniş olan invariant modelin funksional parçalara ayrılması mənəvi mədəniyyətin müxtəlif sahələrində özünü göstərir, o cümlədən mislə yaxın genetik və struktur bağları olan qəhrəmanlıq eposunda da six-six görünməkdədir. Məsələn, Koroğlu surəti arxaik halda çoxkomponəntli və çoxfunksiyalıdır. Koroğlu surətində savaşçı, aşiq, şaman, mədəni qəhrəman, mifoloji trikster (hiyləgər və komik döñərgə), Boz qurd və bir çox başqa funksiyalar cəmləşmişdir. Lakin dastanın sonrakı inkişaf merhələlərində bu funksiyaların ayrıldığını və hər funksiya ilə bağlı xüsusi bir surətin ortaya çıxdığını görürük. Aşıq Cünnun, Kosa, Eyvaz (Ayvaz, Əvəz), Dəmirçioğlu və başqa surətlər əslində Koroğlu surətindən semantik törəmələrdir. Koroğlunun dəyirmənci, aşiq, ilxiçi, qorquq, tacir və başqa qiyafətlərə girməsi də bu görüşlər axarında mənalana bilir. Yəni, bunların heç biri Koroğlu surətinin xaricində olmayıb, onun parçaları və ya manifestasiyaları kimi özünü göstərir. Bu baxımdan Eyvaz ("Əvəz") adının etimoloji anlamı da təsadüfi səciyyə daşıdır.

Bu cür semantik bölünmə və saxələnmə yalnız "Koroğlu" dastanı üçün yox, bütün etnokültürəl mətnlər üçün səciyyəvidir.

Batı türklərində (Xəzər imperatorluğu) Tanrı-xan nəhəng bir varlıq olaraq təsəvvür edildi [109, 156]. "Bu nəhənglik Göt Tanrısının kosmik miqyaslarını, onun göye bərabər olduğunu eks etdirməkdə idi" [64]. Bu geniş miqyaslar əslində tək göyü yox, bütün kainatı əhatə edirdi. Həm "tanrı" sözünün, həm də "xan" titulunun mənşə tarixçəsi özü-özlüyündə bunu təsdiqləməkdədir. Güney Sibir türklərində "xan" ("kan") sözü eyni zamanda "qan", "can", "xan" anlamlarını da ifadə etməkdədir. Üstəlik, bu yalnız adı "sinonimlik hadisəsi" də deyil, tək söz (tanrı) özündə bu anlamların hamısını bir yerde əhatə və ehtiva edir: mifoloji "tanrı-xan"da kainatın struktur-semantik bütövlüyü görünür. Beləliklə, türk tanrıçılığında "kainat tanrıdır və tanrı kainatdır" hökmü bərəqərdar - demək mümkündür. Belə bütövlüğün, birliliyin anlaşılması və qəbul edilməsi tanrıçılığın teməl şərtlidir.

Əlbəttə, ali ilahi varlıq, tək-yaradıcı başlanğıc kimi Tanrıının bir çox əlamətləri (və ya funksiyaları) vardır. Bunlar eksər qaynaqlarda

qeyd edilmiş və bir çox araşdırıcılar (S.Y.Neklüdov, S.Q.Klyastorni, A.Şükürov və b.) tərəfindən bir araya gətirilmişdir.

Bütün qaynaqlarda Tanrı göyle bağlıdır, yəni, yüksək və qutsaldır. Yaradıcılıq, hamilik, insanların, xalqların və dövlətlərin taleyini müøy-yənləşdirmək, əbədilik, ədalət, şəxsənləndirilməmiş olan ilahinin başlanğıc, güc və qüdrət qaynağı olması onun başlıca əlamətləridir. Lakin heç bir qaynaqda tanrı ilə birbaşa əlaqədə olan hər hansı bir ilahi və başqa varlıqlardan səhəbət getmir. Daha doğrusu, tanrıçılıqda başqa dünya dirlərindəki kimi bir peyğəmbər anlayışı yoxdur. Tanrıının iradəsi daha aşagi soviyyədəki varlıqlara hər hansı bir vasitəçinin köməyi ilə deyil, bir-başa ötürülür. Tanrı kainatı yaratmışdır və universal nizamı fasiləsiz olaraq saxlamaqdadır. Lakin bu qlobal nizam daxilində toplumlar və fördər müəyyən iradə azadlığına sahibdir, sərbəst düşünə və hərəkət edə bilirlər. Başqa cür deşək, tanrı davranış programını vermişdir; davranış tərzləri isə insanlardan asılıdır. Cəza və mükafat da davranış tərzinə görə verilir. Bu durumda vasitəçilərə ehtiyac qalmır. "Ərəb dün-yasında xəlifə "Göy" ilə insan arasında vasitəçi idi. Mongollar və türklər isə "Göy" ilə roislərin müdaxiləsi olmadan ünsiyyət qurmağı təcərəlli övdürdü" [523, 121].

Tanrı ilə toplum və insan arasındaki bu cür birbaşa əlaqənin ən parlaq örnəyi "Kitabi-Dədə Qorqud" dəki "Dəli Domrul" boyudur. Bu boy ümumiyyətlə, tanrıçılığın və tanrıçılıqla islam arasındaki əlaqələrin öyrənilməsi baxımından böyük önem daşıyır. Dəli Domrul Əzrayıl-dan mədəd istəyərək canını bağışlamasını xahiş edir. "Əzrayıl aydın: "Mərə, dəli qavat, mana nə yalvarısan, allah-təalaya yalvar. Mənim olümde nə var. Mən dəxi bir yumuş oğlanyam" - dedi. Dəli Domrul aydın: "Ya pəs can vərən, can alan allah-təalamıdır?"

"Bəli, oldur! - dedi. Döndi Əzrayıl: Ya pəs son eyleməkləqdəsan? Sən aradan çıxıgil, mən allahtoala birlə xəbərləşim" - dedi" [444, 80-81].

Türklerin tanrı qarvayışı və tanrı ilə davranışın türk biçimi ister bu mətnə, isterse də sonrakı mətnlərdə son dərəcə aydın ifadə edilmişdir. O da maraqlıdır ki, Dəli Domrul allaha müraciət edərkən "allah" demir, "tanrı" deyir və belə xıtab əski türkərin tanrı təsəvvürünü eks etdirir:

*Yucalardan yucasən,
Kimsə bilməz necəsən.
Görklü tenri,*

Neçə cahillər səni

Göydə arar, yerdə istər,

Sən xud möminlər kəndindəsən [444, 81].

Türk tanrıçılığında “peyğembər” (vasitəçi) anlayışı olmadığı kimi, ruhani silki də yoxdur. Tanrı adına keçirilən mərasimlərə imperatorluqlar dönenmədə xagan özü başçılıq edirdi. XIX-XX yüzillərdə Sibir türkləri arasında da bu mərasimə hər hansı bir din xadiminin deyil, tayfa başçılarının rəhbərlik etdiyi etnoqraflar tərəfindən qeydə alınmışdır.

Müəyyən mübahisələrə əsas versə də, tanrıçılıq görüşləri çərçivəsində Xıdır-Xızır surətinin də, əslində peyğembər statusunda olmadığı şübhə doğurmur. Xıdır dünyani dolaşaraq darda qalanlara, əsərsizlərə yardım edir, insanlara qismət (buta) verir. Lakin bu halda da Xıdırın funksiyaları özündən deyil, əbədi (məngü) tanrıının bütün kainatı əhatə edən varlığından qaynaqlanır. Türk xalqları folklorunda da o, peyğembər kimi yox, “övliya”, “ərən” kimi təqdim edilir. Türk folklorunda və mifologiyasında gördüyüümüz boz atlı Xıdır ne peyğembərdir, nə də arxaik bir tanrıdır. Eyni ilə Yer-Su da, Umay ana da tanrı olmayıb, “hami ruh” statusuna aid edilməsi mümkün olan mifoloji varlıqlardır.

Milli mifologiya mənəvi mədəniyyətin bütün sahələri ilə yaxından bağlıdır. Folklor, ədəbiyyat, incəsənət, etnoqrafiya ilə əlaqələr isə dəha sıxıdır və daha dərin köklərə malikdir. Tarixi şür da, milli tarix ənənəsi də ilk mərhələdə tamamilə mifoloji irsə güvənir. Daha sonrakı dövrlərdə bu əlaqələr zəifləmir, sadəcə olaraq daha dərin qatlarda davam edir.

Etnoqrafiya sahəsində mifoloji düşüncə etnik davranışın bütün səviyyələrinə (gündəlik həyat, mərasimlər, ovsun, doğum, evlənmə, ölüm, yas və b.) təsir etməkdədir. Əsasən etnoqrafiya tərəfindən öyrənilməkdə olan xalq mədəniyyəti, geniş anlamda, ənənəvi etnokültür sistemidir. Bu sistemin təməl ünsür və anlayışları mifologiyada programlanmış olur. Ümumiyyətlə, mifologiyanın yardımı olmadan etnoqrafik gerçekliyin açılması mümkün deyildir.

Kainatın nizamı və həyatın davamlılığı (bütün səviyyələrədə doğum, ölüm və ölüb-dirilmələr zənciri kimi təsəvvür edilən əbədi həyat) tanrıçılıq sisteminin başlıca məzmununu təşkil edir. Bu görüşlərə bağlı mərasimlər (bunların arasında Novruz bayramı mərkəzi yer tutur) türk etnokültürünün on zengin və ən mühafizəkar hissəsidir.

Təbiötin hər il qışda ölməsi və yazda yenidən dirilməsi türklər tərəfindən hərfi anlamda qəbul edilirdi. Bundan əlavə, günəş və ayın hər gün batması, səhəri gün yenidən doğması da ölüb-dirilmə mifologeminiň başqa bir aspektini təşkil edir [217; 214].

Tanrıçılıq sistemində mərkəzi yer tutan ölüb-dirilmə mifologemini ilə şamanizmdə rast gəlinən ölüb-dirilməni qarşıdırmaq olmaz. Əsliində, bunlar arasında heç bir ortaqlıq yoxdur. Tanrıçılıqda kainat düzəninin, həyatın davamlılığını təmin edən ölüb-dirilmə tanrıının “güclü”, “əbədi”, “tale” kimi funksiyaları ilə bağlı olub, kainat nizamı səviyyəsində baş verir. Şamanizmdə isə ölüb-dirilmə ruhların yardımıyla, tek-tək fərdlərin həyatını xilas etmək məqsədini güdən psixokültürəl bir hadisədir. Bir ideya olaraq o öz mənşəyini tanrıçılıqdan ala bilir, lakin funksional-semantik rolü ilə ondan fərqlənir. Özünəməxsus inanc və davranış modeli olan tanrıçılıq insanların dünyadaki yerini və davranışın biçimlərini düzənləyən universal bir sistemdir. Əsas etibarilə mərasim zamanı ilə möhdudlaşan şamanizm isə mövcud dünya modeli çərçivəsində ruhlar aləmi ilə əlaqəni tənzim edən, meditasiyaya əsaslanan, müalicə yoluyla praktik hərəkətlər kompleksidir. Şamanizm heç bir zaman tanrıçılığın yerinə keçməmiş, yalnız mərkəzi dövlət strukturunun olmadığı zamanlarda (tanrıçılığın etno-siyasi bazasının zəifləməsi nəticəsində) on plana çıxaraq etnokültür məkanı bütünlükle doldurmağa mayıl göstərməşdir.

Tanrı ilə ilgili mərasimlərə [583; 618; 632] qadınlar, qızlar, hətta ev heyvanlarının dişiləri (madyanlar və qoyunlar) yaxın buraxılmazdı. Qurban kəsilən heyvanlar ağ röngül, amma qara başlı erkək quzular olurdu. Mərasime gelənlər mindikləri madyanları dağın etəyində (mərasim yerindən uzaq bir məsafədə) buraxır və yollarına piyada davam edirdilər. Burada dişi cinsin xtonik qüvvələrlə bağlılığına dair mifoloji inancların (və “natəmiz” olma ehtimalının) təsiri görünür. Maraqlıdır ki, bu mərasimlərdə şamanların iştirak etməsi də yasaq idi. Şamanlar, bir tərəfdən, xtonik güclərlə, digər tərəfdən isə ruhlar aləmi ilə bağlıdır. Və “ritual paklığı” prinsipi burada da öz təsirini göstərir. Digər tərəfdən, şamanlar toplumun “normal” üzvləri olaraq qəbul edilmirlər; onlar fiziki olaraq toplumun içinde, lakin mənəvi planda toplum xaricində yaşıyan fəndlərdir. Buna görə də universal nizam telimi kimi qarvanılan tanrıçılıqla bağlı mərasimlərə müdaxilə edə bilməzler.

Burada türk mifoloji görüşlərində şamanızın statusu məsələsi ortaya çıxır. Şamanizm türk xalqlarının mənəvi həyatında böyük yer tutma-

tur. Lakin yuxarıda da deyildiyi kimi, türk mentaliteti tanrıçılıq üzərində qurulmuşdur. Bu durumda şamanızın müstəqil dini-mifoloji sistem kimi formalşa bilməzdi. Sadəcə olaraq tanrıçılıq ideologiyası çərçivəsində toplumun praktik ehtiyaclarına cavab verməkdə, məişət səviyyəsində fərdi və gündəlik məsələləri həll etməkdəydi. Bu baxımdan şamanızın tanrıçılıq sistemi içindəki yeri, təsəvvüfün (xüsusişdə xalq təsəvvüfünün) islam dini içindəki statusu ilə eynidir. Xalq təsəvvüfű böyük ölçüdə türk şamanizmindən qaynaqlansa da [599, 125-146; 648; 586, 100-101; 30] ortodoksal islami görüşlərlə (xüsusən də dini tapınış praktikası ilə) çox zaman ziddiyət təşkil edib. Şamanlar tanrıçılıq mərasimlərində iştirak etmədikləri kimi, suflər, dərvişlər də rəsmi islami mərasim ve ibadətlərdən uzaq dururdular. Bu məsələni dərinləşdirmədən təsəvvüfün həm genetik, həm də tipoloji baxımdan şamanizmə ya-xından bağlı olduğunu söyləmək kifayətdir. Şamanızın müstəqil dini-mifoloji sistem olmaması özünü bu məsələdə göstərməkdədir. Belə ki, şamanizm eksər dünya dinləri ilə bir arada yaşamış, lakin heç zaman onların yerinə keçə bilməmişdir. Klassik türk şamanizmi isə müxtəlif türk xalqları arasında xristianlıq, buddizm, iudaizm və ya islam ilə yan-yanaya yaşamaqdır. Hər hansı bir müstəqil dini sistemin başqa bir sistemlə beraber mövcud olması imkan xaricindədir, bir insan və ya toplum cəni zamanda iki allaha tapına bilməz. Şamanızın məhz müstəqil bir din olmaması böyük dirlərlə simbioz halında yaşamasına şərait yaradır.

Bələliklə, tanrıçılıq türklərin dini-mifoloji sistemi, şamanizm isə bu monoteist sistem çərçivəsində müyyəyon funksiyaları yerinə yetirən alt sistemdir. Və etnokültürlə baxımdan yanaşsaq, şaman kodu tanrıçılıq metadilinin bir “dialektidir”.

Türk tanrıçılığında Yer-Su, Umay ana, ocdad kultu və ölüb-dirilmə inancı önemli yer tutur. Bu barədə həm qaynaqlarda, həm də çağdaş araşdırılarda zəngin faktik material vardır.

Mifologiya ilə, o cümlədən, tanrıçılıqla folklor arasında da dərin, sistemli əlaqə vardır. Folklor həm genetik, həm də struktur-semantik baxımdan mifologiyaya bağlıdır. Bu fikir bütün əski və yeni folklor mətnləri üçün eyni dərəcədə doğrudur. Folklor ilə mifologiya arasında ki bağlar mətnin bütün səviyyələrində müşahidə edildiyindən on yeni dövrə aid folklor mətnlərində belə mifologiyanın dərin izləri vardır.

Janr səviyyəsində isə arxaik mifoloji dastanlardan başlamış lətifələrə, tapmacalarla qədər bütün folklor janrları mifoloji köklərə malikdir.

Ənənəvi olaraq dastanlar, nağıllar, mərasim folkloru və qismən xalq şəri bu baxımdan daha ətraflı araşdırılmış, başqa janrlar isə mifoloji modelə əlaqə baxımdan az öyrənilmişdir. Halbuki lətifələr, qaravəlli-lər, bayatılar, xalq teatrı, aşiq sənəti və digər folklor qaynaqları mifoloji dünya modelinin bərpası üçün zəngin material verir. Xüsusən Molla Nəsreddin lətifələrində arxaik çağlardan başlayaraq, yeni çağ'a qədər bütün dövrlərə aid mifoloji inancların, xüsusişə tanrıçılıq, şamanizm və təsəvvüfün dərin izləri vardır. Molla Nəsreddin özü isə türk mifologiyası zəminində yaranmış surətdir. Onun adı ilə bağlı süjetlər türk mifoloji dünya modelinin “ters üzündən” oxunmasıdır. Belə süjetlərdən birində deyilir: Molladan soruşmuşlar ki, Aymı qiyəmtlidir, Günsəmi? Molla demiş ki, Günsəş gündüzər çıxır, gündüzər onsuz da hər tərəf işq olur; Ay-isə qarantalı olduğu zaman, geceler çıxar, demək Ay Güneşdən qiyəmtlidir. Bu örnəkde Ay və Günsəş ilə bağlı inancların “ters üzündən” oxunmasının tipik ifadəsinini görürük.

Folklor janrları arasında dastanlar mifoloji yönü ilə diqqəti daha çox cəlb edir. Bu, təsədüfi deyil, çünki dastanlar zaman, məkan, epik toplum kimi parametrlər baxımdan mifoloji modelə daha yaxındır. Buna görə də arxaik mifoloji görüşlərin bərpası üçün dastanlara da six-six müraciət edilir. Dastanlar mifologiyanın, demək olar ki, bütün seviyyələri ilə bağlıdır, lakin bu bağlılıq bəzen güclü, bəzen zeif olur. Məsələn, qəhrəmanlıq dastanları ilə təqvim mifləri və mərasimlər arasında əlaqə episod, detal seviyyəsindədir.

Xüsusişə qəhrəmanlıq dastanlarının zaman strukturu təqvim dövriyyili ilə heç bir səviyyədə əlaqələnmediyindən bu dastanlarda həmin əlaqə çox zəifdir. Əvəzində həmin janr - qəhrəmanlıq dastanları kosmogenik və etnoqenik mif silsilələri ilə eyniyət dərəcəsində yaxındır. Mərasim dastanları isə əsas etibarilə təqvim mifləri, keçmiş mərasimlər və şamanizm təməlinde formalılmışdır. Qəhrəmanlıq dastanları ilə mərasim dastanları arasındaki oxşarlıq və fərqlər, həmcinin onların hər ikisinə aid mətnlərin mif və mərasimlə münasibətləri araşdırıldıqca qəhrəmanlıq dastanlarının tanrıçılıq görüşləri ilə, mərasim dastanlarının isə şamanizmle bağlılığı daha aşkar şəkildə üzə çıxacaqdır.

Türk mifologiyası da başqa mifologiyalar kimi, çeşidli ruhlar, fauna və floradakı mistic varlıqlar və hadisələr, insan-tobiet münasibətləri, bütün bunlarla bağlı təsəvvürler, adət, ənənə və mərasimlərə zəngindir. Özü də onlar arasında daxili, etnik bütövlük və vəhdət, qlobal zaman və məkan əlaqları vardır. Elə ona görə də mif süjetləri, mifo-

logemlər və bunlarla bağlı mətnlər dağınıq halda deyil, müəyyən mövzular etrafında birləşmiş qruplar və ya mifoloji silsilələr şəklindədir. Demək olar ki, bütün xalqların mifologiyaları tipoloji baxımdan eyni silsilelərlə səciyyələnir:

- 1) Kosmoqonik (kosmoloji) miflər;
- 2) Etnoqonik (genealoji) miflər;
- 3) Təqvim mifləri.

Hər hansı bir mifoloji sistemə daxil olan bütün süjetlər, tapınışlar, inanışlar, ayınlar, mərasimlər bu üç silsilədən kenara çıxmır.

Çeşidli mifoloji silsilelərə daxil olan mətnlər öz aralarında fərqlənsələr də, başqa silsilələrdən olan mətnlərlə çox hallarda səsleşir. Bu yaxınlıq və səsloşmə həm struktur, həm də semantik səviyyədə ola bilər. Etnoqonik və təqvim mifləri əksər hallarda kosmoqonik miflərin bir parçası kimi çıxış edir. Bəzən isə kosmik obyektlər etnoqonik prosesin tərkib hissəsi olaraq təqdim edilir. Bu zaman konkret mətnlərin tipologiyası funksional meyarlara görə müəyyənləşdirilir. Bu cür çətinliklərə və bir çox keçid səciyyəli mətnlərin mövcud olmasına baxma-yaraq, bütün mifoloji mətnləri göstərilən üç silsilə daxilində konkret şəkildə səciyyələndirmək mümkündür.

Kosmoqonik miflər hər bir mifoloji sistemin təməlini və özeyini təşkil edir. Bunları “kosmoloji miflər” adlandırmak daha düzgün olardı. Çünkü bu silsiləyə aid olan mətnlər əksər hallarda yalnız kosmosun (dünyanın) yaradılmasından bəhs etməklə qalmır, eyni zamanda konkret bir kosmoloji model də təqdim edir. Bu miflərin məzmunu “nizamlayıcı kosmik başlangıçla destruktiv xaotik başlangıçın mübarizəsi” [653, 9], dünyanın (kosmosun) yaranması və ya yaradılması, təbiət obyektlərinin meydana çıxması və s. kimi hadisələrdən ibarətdir. Dünyanın sonu barədə süjetləri əhatə edən mətnləri də bu silsiləyə aid etmək olar. Çünkü mifoloji düşüncədə kosmoqonik proses müəyyən zaman və məkan sərhədləri olan dövri hadisə kimi qavramılır. Kosmoqonik miflər kosmoloji modelin başlangıç nöqtəsini, esxatoloji miflər (“dünyanın sonu” və ya “axır zaman” mifləri) isə son sərhəddini işarələyir. Beləliklə, hər iki mif qrupu vahid bir kosmoloji model çərçivəsində birləşmiş olur.

Türk etnogenetik ənənəsində, ümumiyyətlə, əksər mifoloji ənənələrdə amorf su mühitindən qurunun yaranması xaosun kosmosa çevriləməsi yönündə ənənəli bir addım olaraq meydana çıxır [555, 207]. Bu yöndə atılan ikinci addım yerin göydən ayrılmışdır; əslində bu addım

da birinci ilə eyni zamanda baş verir, çünkü yer ilə dünya okeanının başlangıçdan etibarən bir eyniyyət təşkil etməsi barədə görüşlər əksər mifologiyalara hakimdir. Öncə yerin dünya okeanından ayrılması, daha sonra isə yer ilə göyün bir-birindən ayrılması üç məkan kəsiminin formallaşmasına və üçlü dünya modelinin yaranmasına getirib çıxarmışdır: yeraltı dünya, yer üzü, göy. Tanrıların və mədəni qohrəmanların fəaliyyətləri hər üç məkanda gerçəkləşərək, bunları strukturlaşdırır və nəticə etibarilə kainat yaradılmış və nizamlanmış olur. Burada nizamlanma məqamı çox önemlidir. Çünkü kosmoqonik yaradılış prosesinin birinci mərhələsi (üç məkanın formallaşması) başa çatar-çatmadı bu məkanların nizama salınması başlanır və bu mərhələdə yaradıcı güc (Tanrı və ya tanrı statusunda başqa bir güc) ile yanaşı, mədəni qohrəman fəaliyyət səhnəsinə çıxır. Bu mərhələdən etibarən kosmoqonik miflər uğlaşmağa başlayır. Kosmoqonik proses aşağıdakı mərhələləri içində alır: xaosun kosmosa çevirilməsi və ya kosmosun xaosdan ayrılması; günəşin, ay və ulduzların yaranması; relyef və başqa təbiət obyektlərinin meydana çıxmasi; ilk heyvanların, ilk insanın (mədəni qohrəmanın) yaranması; xalqların və sosial nizamın bərqrər olması və s. (sonuncu mərhələ əslində etnoqonik miflərə xas bir cəhət olsa da, bir çox hallarda kosmoqonik süjetlər içində yer alır).

Bütün məlum miflərdə dünyanın yaranması ilə bağlı olan ümumi tipoloji çizgilerə yanaşı, hər mifologiyanın özünəməxsus struktur-semantik səciyyəsi də olur. Türk mifologiyasında dünyanın yaradılmasını geniş və təfərrüatlı təsvir edən mətnlər azdır. Yalnız Altay türkləri arasında bu mövzuda bəzi nisbətən irihəcmli mətnlər yazılmışdır. Lakin bu mətnlərin əski orijinal türk yaradılış miflərini tam və doğru şəkildə eks etdiirdiyini söyləmək çətindir. Belə ki, bu mətnlərə “Mani dinindən tutalım, ta buddizm, lamaizm və hətta xristianlıq kimi dörtlü dinlərin dörtlü təsirləri girmişdir” [738, 432]. Sibir türklerinin mifoloji mətnlərində bu cür təsirlər müşahidə edildiyi kimi, Orta Asiya, Qafqaz, Anadolu bölgələrində yaşayan müsəlman türklerin mifoloji mətnləri və kosmoqonik görüşləri də islam dini təsirinə məruz qalmışdır. Əslində burada təsirdən deyil, əski türk mətnlərinin yeni dini-ideoloji mühitdə transformasiyaya uğrayaraq yaşamasından bəhs edilə bilər. Türk mifologiyası ilə bağlı bir çox mətnlər, anlayışlar və motivlər sonrakı dövrələrə aid dönya dinlərinin hakim olduğu mərhələlərdə də aradan çıxmış, yalnız bu və ya başqa bir dəyişikliyə uğrayaraq funksional-seman-tik strukturunu qoruyub saxlaya bilməşdir. Altay türkleri arasında vaxtı-

lə V.Verbitski və V.Radlov tərəfindən yazıya alınan kosmoqonik mif variantlarında [738, 433-436, 451-465] dünyanın sudan yaradıldığı, bu prosesdə yaradıcı güc olan Tanrı ilə yanaşı, başqa bir yardımçının da rol oynadığı təsvir edilmişdir. Bu xüsusiyyət həm Sibirde, həm də başqa türk xalqları arasında sonraki dövrlərdə yazıya alınmış mətnlərdə de görünməkdədir:

“Yer yaranmadan önce su vardı; yer də yox, göy də yox, ay da, gün də yoxdu”. “Kuday (Tanrı) uçaraq dolaşırı, adam da uçaraq dolaşırı...” [688, 11].

“Yerin və göyün olmadığı zamanlarda yalnız Ülgen vardı. O, ucsuz-bucaqsız dəniz üzərində uçmaqdı...” [598, 239]

“İlahi Qu quşu dünya dənizinə baş vurdub və dənizin dibindən torpağı çıxardı” [578, 180].

“Əski zamanlarda dünya tamamən sudan ibarət idi. İnsanlar yox idi. Suda balıqlar və su quşları yaşardı. Bu zaman bir ördək suyun dibinə cumub dimdiyində palçıq çıxartdı...” [747, 232].

“Lap qabaxlar allahdan başqa heç kim yoxumuş. Yer üzü də başdan-ayağa suymuş. Allah bu suyu lil eləyir. Sonra bı lili qurudub torpax eləyir...” [380, 35]

Bunlar və bir çox başqa örnəklər dünyanın bir yaradıcı tərəfindən ilkin dünya okeanından yaradılması motivinin türk mifologiyası üçün səciyyəvi olduğunu göstərir. Ancaq bu, türk kosmoqonik mifinin ən qədim və arxaik şəkli olmayıb, daha qədim, başqa bir modelin transformasiyası kimi qəbul edilməlidir. Çünkü bəzi başqa mətnlərdən də göründüyü kimi, bu miflərdə bütünlükda kainat tanrı olaraq dərk edilmiş və tanrı dünyani yaratdığı zaman öz bədən üzvlərindən və bunların funksiyalarından istifadə etmişdir [578, 182-183]. Buna bənzər inanışlar bəzi başqa mifoloji sistemlərdə də gözə dəyir və eyni zamanda kainatın (dünyanın) makrokosmos, insanın ise mikrokosmos olaraq qarınlanması ənənəsi ilə də səsləşir. Bu arxaik model çox qədim dövrlərdə transformasiyaya uğrayaraq dünyanın bir yaradıcı tərəfindən sudan yaradılması barədə əfsanə şökləne düşdürü kimi, orta əsrlərde də müxtəlif dünya dinlərini qəbul edən türk xalqları arasında bu dinlərin (budizm, manixizm, islam) terminləri və başlıca anlayışları ilə ifade edilməyə başlamış, başqa sözlə, əski türk mifoloji kodu orta çağ buddizm və ya islam koduna torcümə edilmişdir. Orta çağ klassik türk şairlərində, aşiq şerində və başqa mətnlərdə bunun parlaq örnəklərini görürük:

Nəsimi:

*Dəryayı-mühit cuşə gəldi,
Kövn ilə məkan xüruşə gəldi,
Sirri-əzəl oldu aşikara.
Arif necə eyləsin müdara.*

Anadolu türk şairlərindən Veli baba:

*Arif sundu, aldı cahani biçdi,
Cəbrail çox vakıt dəryada ucdu.
Haq bir avuc toprak dəryaya saçdı.
Dəryə süzülib də yer olmadımı?*

Tufarqanlı Aşıq Abbas:

*Bu dünya bir ümməniydi,
Salt qaranlıq dumaniydi,
Vaxtin yox zamanıydi.
Haq buyurdu cana gəldi.*

Məhiyyət etibarilə bu mətnlər əski türk kosmoqonik mifinin qismən fərqli bir kod ilə ifadəsindən başqa bir şey deyildir. Onların bir qədər geniş təhlili həm türk mifologiyası, həm də ümumiyyətlə, türk etnik-mədəni sistemi baxımından bir çox mühüm nöticələr çıxarılmasına yardım edə bilər. Məsələn, Aşıq Abbasın “Övvəl-axır” şerinin birinci bəndindən göründüyü kimi, yaradıcı güc yalnız dünyani məkan olaraq düzənə almaqla qalmamış, həmçinin zaman baxımından da düzənləmiş, bu günü termilə desək, kontinium olaraq adlandırma bileyimiz mücərrəd (kəmiyyət və keyfiyyət ölçülərindən möhrum) zamanı da nizama qoymuşdur (burada Zaman və Vaxt kateqoriyalarının incə bir şəkildə forqləndirilməsi çox önemli möqamdır).

Beleliklə, deyə bilərik ki, türk kosmoqonik mifinin struktur-səmantik modelində dünya sosial-iqtisadi və dini-mifoloji mühit əsası döyişikliklərə məruz qaldığı bir halda da görünmüştür. Və bunun örnəkləri yalnız bədii əsərlərde deyil, geniş anlamda milli mədəniyyətin bütün mətnlərində iz qoymuşdur.

Kosmoqonik mifler silsilisi universal bir dünya modeli yaratırsa da, bu modelin merkezinde de yine konkretna xalq ve onun etnik-mədəni ənənəsi durur. Yəni türk mifologiyası eyni zamanda türk etnik-mədəni ənənəsinin və nöticə etibarılı türk kosmosunun modelidir. Bu kosmosun zaman aspektində başlangıcı kosmoqonik miflərdə, sonu isə etnoqonik miflərdə ifadə edilmişdir. Bir qədər dorinə getsək görərik ki, esxatoloji miflərdə dünyanın sonunu xarakterizə edən əlamətlər də əslində uyğun kosmoqonik miflərdə programlaşmışdır. Kosmoqonik miflərdə gördüyüümüz kosmik yaradıcılıq prosesini əngəlləmək, ona mane olmaq cəhdləri yaradıcı gücün ardıcıl müdaxiləleri nöticəsində uğursuzluqla nöticələnir. Lakin xaotik başlangıçın, sosial planda xeyri temsil edən güclərin (bu güc bir çox mifologiyalarda "şeytan" olaraq təqdim edilmişdir) fealiyyəti nöticəsində yer üzündə bəzi mənfilklər, şər ünsürlər yerləşir. Bu ünsürlərin fəallaşması dünya nizamının pozulduğunu, bunların qələbəsi isə bu nizamın çökdüyünü ifadə edir. Türk esxatoloji modelində məhz belə bir çöküşdən səhbət gedir. Yəni, türk mifologiyasında dünya düzəni hansısa kosmik proseslər nöticəsində deyil, sosial səviyyədə baş verən dəyişikliklər nöticəsində pozulur. Bir sistem olaraq dünyanın yox olmasıyla bağlı hər hansı bir mifoloji model türk ənənəsində görünmür. Həqiqətən də türk mifologiyasında dünyanın sonu, qiyamət haqqında az-çox təfərruatlı bir süjet yoxdur. "Bundan türklerin və möğolların dünyanın yox olması, qiyamət ilə kosmoqonikaya nisbətən daha az maraqlandıqları nöticəsini çıxarmaq gərekdir" [743, 89]. Doğrudur, əski türk run yazılarında qarşılaştığımız bir ifadə sanki dünya fəlakətinin modelini verir: "Yuxarıda göy aşağıya yixilmadıqca və aşağıda dünya yox olmadıqca, ey türk xalqı, kim sənin imperatorluğunu, nə də qurumlarını yox edə bilərdi" [743, 89; 552, 30, 39]. Lakin bu obrazlı şortiliyi, şorti metaforanı gerçek esxatoloji model kimi qəbul etmək mümkün deyildir. Çünkü əski türk yazılarında göy və yer "əbədi" epiteti ilə anılır, yəni onların yox olmasından səhbət gedə bilməz. Digər tərəfdən, türk dövləti də "əbədi" epiteti ilə müsayiət edilir. Beləliklə, burada hər hansı bir esxatoloji model yoxdur, türk dövlətinin və dövlət ənənəsinin əbədiliyini ifadə edən metafora vardır.

Yaradılış miflerinde gördüğümüz müsbət keyfiyyətləri (yaratma əzmi, fədakarlıq, düşüncə gücü və s.) esxatoloji miflərdə mənfi keyfiyyətlər (laqeydlik, əxlaqsızlıq, ədalətsizlik və s.) əvəz edir. Yaradılış mifinə görə dünya yaranandan onunla bərabər ortaya çıxan bütün şər qüvvələrin də mənbəyi elə bu mənfi sıfatlardır. Lakin yaradılış dönə-

mində bu iki qütb arasında tarazlığı yaradıcı güc və onun yardımçıları təmin edir. Dünya mövcud olduqca həmin tarazlıq fasılısız dəstəklənir. Beləliklə, məhz tarazlıq kosmosla xaos, düzənlə düzənsizlik arasında kosmik modelin əsas göstəricisi olur.

Esxatoloji miflərdə tarazlıq, bir qayda olaraq, kosmik miqyasda pozulmur, yalnız sosial düzən dairəsində (sosial-əxlaqi dəyərlər səviyyəsində) pozulur və bu pozulma başqa səviylərə də təsir edərək kosmik düzənin dağılmasına səbəb olur.

Türk mifologyasında esxatoloji modelin bərpası bir çox çətinliklərlə bağlıdır. Çünkü burada təfərrüatlı bir esxatologiya ənənəsinə rast gəlmirik (bizcə, bu durum tanrılıqlı və şamanizmdə geniş yer tutan ölüb-dirilmə motivinin təsiri ilə bağlıdır. Bu inanış çərçivəsində həyat fasiləsiz ölmə və dirilme aktları olaraq qarvamlıdır). Lakin bu o demək deyil ki, burada ümumiyyətə, esxatoloji mifdən gələn izlər, bəzən hətta sistemli təsvirlər mövcud deyil. İstər Azərbaycanda, istərsə də başqa türk dövlətlərində və digər türkoloji mərkəzlərdə esxatoloji modelə bağlı türk mif mətnləri az öyrənilmişdir. Bu tip mətnlərin sırası başında “Hazırı-r risaləti min kəliməti Oğuznamə əl-əlşur bi atalar sözü” adlı misilsiz bir qaynaq durur [718, 153].

İstər "Dədəm Qorquq kitabı"ndan, istərsə də Dədə Qorquqla bağlı başqa qaynaqlardan, həmçinin, Türküstənən geniş yayılmış xalq inanışlarından bəlli olduğu kimi, Dədə Qorquq ilk ozan, ozanların piri və s. olmaqla bərabər, eyni zamanda gələcəyi bilən, qeybdən "xəbər verən" böyük şaman və övliyadır: "Oğuzın ol kişi təmam bilicisiydi, ne diyorsa olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söyleyərdi. Həq toala anın gönüne ilham edərdi..." [444, 31]. Bu mətnədə Dədə Qorquqda aid edilən hətiflik türk etnik-mədəni ənənəsində ona aid edilən başqa "anlam yaradıcı" ünsürlərlə bir bütövlük təşkil edir. Mətn başdan-ayağa Dədə Qorququn gələcəyi əvvəlcədən görməsidir və onun verdiyi "qeybdən xəbərlər"dir. Və bu bütövlünün məzmunu tipik "axır zaman" peyğəmbərliyi kimi türk esxatologiyasının teməl anlayışları ilə bağlıdır. Eyni zamanda bir bütöv halında həm struktur, həm də semantika baxımından şaman kahinliklərindən seçilmir: "Əvvəl sağlığa çalalum sağlıq gölsün, əsənliyə çalalum əsənlik gölsün, dövlətə çalalum dövlətünüz xayim olsun, dostluğa çalalum dostluğunuz naim olsun, uğura çalalum uğurunuz xair olsun, işiniz-güçünüz daim seyr olsun; haqqdan şunu istəriz ki, sofranız açıq olsun, sizi sevmeyənlər bini buçq olsun, üzlərində qara bənlər yerinə qızıl ucuğ olsun" [695, 20-24].

Bu giriş bölümündən sonra, əxlaqa və təriyeyə zidd davranışlar barədə qənaətlər sadalanır: "Ər oğul çağrılmadığı yerlərə varmasa; adam olan hörmətin bir lokma üçün bin danə qızılı verməsə; əslin kökün bilmədürü yerdən qız almasa; konşı konşı evinə varmakdan eğri halal ola; şara (şəhərə) bazara seyr etməgə gələn türklər türkmanlar uranı bir nəşnəyi böğünməyələr, belki gah gah qalmaga və könlini məllalot tutdukca əlinə almağa bir öyü kaval ala; könlün çəkən, taşa çokağan kızıl ola və onların hər vəqzına vakarına imrenüb bakağan bizlər ola. Bəğlər, paşalar özündə yalan yanlış sözlər ola; ulular, ekabirlər möclisində söyləmek üçün gezzabları, kallaşları ola". Dədə Qorqud Oğuz cəmiyyəti baxımından mənfi (xaotik başlangıçla bağlı) dəyərləndirilən bu davranış biçimlərini (stereotipləri) bir-bir sayaraq, hər bölmənin sonunda bu davranışların fəlakət xəbərcisi olduğunu və "o günləri" görmək istəmədiyini ifade edir: "Ol günləri görmədən söylədüm bən Dədə Qorqud, görmüşcə inanun bana, Oğuz kavmi derlər. Ol günlərə komağıl benüm canum alğıl kadir Tanrum".

Mətnin sonrakı bölmələrində yalan, hiylə, xəyanət, israf, əyləncə düşkünlüyü, qadın-kısı münasibətləri kimi bir çox mövzulara da tox-unulmuşdur. Nəhayət, burada türk-oğuz ekoloji görüşlərinə və ekoloji fəlakət sənəarisinə yer verilmiş, bu görüşlər sosial-əxlaqi dəyərlərlə əlaqəli şəkildə təqdim edilmişdir: "Eğricə bəğrүəcə ağaç qalmaya, sa-ban ola; çoluk çulak qalmaya çoban ola; qavuqça savuqça ağaç qalmaya boyunduruq ola; at, eşşək qalmaya öküz ola; dərə, dəpə qalmaya tar-la ola; dana dolabı qalmaya küvlək ola; ulu, kiçi qalmaya mülük ola; Yiqitlər, qocalar avratlar qibi çavlağı yülük ola; bir kişinin bir kişi qatında hürməti izzəti qalmaya; atanın, ananın oğula qızə şəfqatı və mərhaməti olmaya; oğul ve qız xud anlara hərəqiz riayət qilmaya; anaları tu-rirkən kızlar buyruq eyləye.

Ol günləri görmədən söylədüm bən Dədə Qorqud, görmüşcə inanun, bana, Oğuz kavmi derlər. Ol günlərə komağıl benüm canum alğıl kadir Tanrum".

Türk kosmosunun durumunu və gelecek taleyini müəyyənləşdir-məyə çalışan Dədə Qorqud ekoloji tarazlığın pozulmasını, tobiötə ifrat müdaxiləni və ailə düzənninin dağılmasını bu kosmosun sonu kimi də-yərləndirir. Və bu deyimlərin bəsət bir fal olmayıb, türk-oğuz kosmosunun taleyi ilə bağlı program səciyyəli model olduğunu özü açıq şəkildə bəla ifadə edir: "Tanrı bir peyğəmberi haq bildüm bən Dədə Qorqud; Oğuz xalqının başına hayır gələsini, şər gələsini ona tanıtdım bən Də-

də Qorqud; haq-taalanın əmrini boynuma aldum bən Dədə Qorqud...“ Təhlil edilən metndə gördüyüümüz bu esxatoloji model yalnız Dədə Qorqud konteksti və ya orta çağ türk mədəniyyəti çörçivəsində deyil, bütövlükde türk mifologiyası miqyasında səciyyəvidir...

Etnoqonik (genealoji) miflər isə insanların yaranması, xalqların meydana çıxmazı qohumluq sisteminin, dövlətin, etnik bayramların, sozial birgoyaşış normalarının formalaması və mənşəyi barədə təsəvvürü əhatə edir. Məsələ burasındadır ki, mifoloji ənənə daşıyıcıları insanlar dedikdə yalnız özlərini nəzərdə tuturlar. Konkret etnos bütövlükde bəşəriyyət kimi qarvanılır ki, bunun da mifoloji düşüncənin qanunları ilə izah edilə bilməsinin bir sıra səbəbləri vardır. Təsadüfi deyil ki, bir çox xalqların (ilk mərhələdə bütün xalqların) öz-özünə vermiş olduğu ad etimoloji baxımdan sadəcə "insan" mənasındadır. Çünkü ibtidai insanın düşüncəsində qəbilo sərhədləri ümumbaşəri sərhədlərə uyğun gəlirdi [555, 178].

Etnoqonik proses kosmoqonik prosesin birbaşa davamı, çox vaxt isə onun tərkib hissəsi kimi özünü göstərir. Məsələn, Orxon yazılarında törenişin belə bir ardıcılılığı və düzəni gözlənilir: "Yuxarıda mavi göy, aşağıda boz yer yaradılarda ikisinin arasında insan oğlu yaradıldı. İnsan oğulları üstündə mənim babalarım Bumin xaqqan, İstemli xaqqan (başçı) oldular. Taxta oturduqdan sonra onlar türk xalqının dövlətini və tərəsini düzənlədilər və dəstəklədilər" [552, 28, 36]. Göründüyü kimi, burada kosmoqonik proses təfərrüati ilə təsvir edilməsə də, onun başlıca nəticəsi (yer ilə göyün bir-brindən ayrılması) dəqiq qeyd olunur və insanların yaranması bu prosesin ikinci mərhələsi kimi təqdim edilir. Beləliklə, kosmosun formalaması, insanların meydana çıxması, siyasi hakimiyətin yaranması, təxminən eyni zamanda baş verən və bir-birindən asılı olan aktlar kimi sadalanır.

Metndə Bumin xaqqanın İstemli xaqqanın "insan oğulları üzərində" hökmran (eqemen) kimi təqdimili ilk insanlığın (sosial kosmosun) türk-lərdən ibarət olması barədə təsəvvürün açıq-əşkar ifadesidir. Bu, əksər mifoloji sistemlərdə müşahidə edilən bir cəhətdir. Etnoqonik miflər özünəməxsus kod sistemi ilə və türk etnik-mədəni ənənəsi daxilində qarvanılanda "İnsan oğulları üzərində hökmranlıq" anlayışı "Türk cahan hakimiyətinin" ifadə şəkillərindən biri kimi (manifestasiya) daha geniş məna ala bilir, etnoqonik və genealoji incələmələr bir dairə içində işğış və fərdi genealogiya ümumi etnoqonik prosesin bir hissəsi kimi qarvanılır. Oğuzların, qıpçaqların, uyğurların və s. mənşəyi haqqında

müxtəlif qaynaqlarda qorunmuş mətnlərdə bu boyaların yaranmasının əksər hallarda ilk insanların yaradılmasından başlayaraq açıqlanması bu fikri dəstəkləməkdədir. Ümumiyyətlə isə, genealoji miflərin hüdudları etnoqonik miflərin əhatə etdiyi zamanın ikinci mərhələsində - konkret xalqların, boyaların, qəbilelər və sülalələrin yaranmasından başlayır.

Türk etnoqonik mifinin ilk şəkli hər hansı bir mətn formasında əlimizdə yoxdur. Lakin mövcud məlumatlardan və türk mifoloji sisteminin ümumi çərçivəsindən çıxış edərək onu bərpa əlmək mümkündür. Genealoji miflər isə həm türk xalqlarının yazılı və şifahi qaynaqlarında, həm da qeyri-türk qaynaqlarında (Çin, ərəb, fars və s.) günümüzə qədər qorunmuşdur.

Əldə olan əksər mətnlərdə ilk əedad kimi Nuh soyundan gələn Türkün adı çəkilir. Türk kosmosunun formalşamasında önemli rol oynayan Oğuz xan, Qorqud ata, Boz Qurd, Koroğlu, Elley, Ulu Türk, Xıdır və başqaları bəzən mifoloji prosesin feal iştirakçısı, bəzən de mədəni qəhrəman statusunda təqdim edilir. Oğuz xan dövlətin və hərbi nişamın, Qorqud ata qopuzun, Elley (Saxa türklərində) məisət əşya və mərasimlərinin, Ulu Türk sosial düzənin yaradıcısı kimi verilmişdir. Koroğlu, Ural batır, Debet (Qaraçay-Balkarlarda), Boz Qurd, Xıdır və başqaları da bu qəbildən mədəni qəhrəmanlar olub, etnoqonik və ya genealoji proseslərdə və sosial kosmosun formalşamasında feal rol oynayırlar. Bunlardan yalnız Koroğlunun və Boz Qurdun mənşəcə mifoloji əedad və mədəni qəhrəman rolu hələlik qəbul edilməmişdir. Koroğlu, adətən, dastan qəhrəmanı kimi, Boz Qurd isə bir totem kimi təhlil edilmişdir.

Halbuki yalnız mifologiyada deyil, ümumiyyətlə, etnik-mədəni ənənələrdə əedad, mənşə, başlanğıc anlayışı mühüm yer tutur və tale-yüklü mənə daşıyır, çünki "başlanğıçı olan mövcuddur... Kim əedadının adını çəkə bilirse, o, siyasi cəhətdən mövcuddur" [616, 53].

Bu başlıca xüsusiyyətin türk mif, folklor və etnoqrafiya ənənəsinde səsiz örnekleri var. Sibir türklərinin, demək olar ki, bütün dastanları, Orta Asiya türk dastanlarının isə böyük qismi dünyanın, vəton torpağının və ilk insanların yaradılması bölümü ilə başlayır. Qızı Qaf-qaz, Azərbaycan və Anadolu türklərinin dastanlarında da bu mifoloji xüsusiyyətin dərin izlərinə rast gəlirik. Məsələn, "Kitabi-Dədə Qorqud" boyalarında qəhrəmanlar kim olduqlarını bildirmek üçün öncəliklə özlerindən deyil, əsasən mifoloji köklərindən, mənsub olduqları boylardan və mövcud sosial-siyasi düzənin qaranti olan seçimli liderlərdən

bəhs edirlər. Bunların ən tipik örnəyi əsirlikdə olan Qazan xanın dilindən ifadə edilmişdir:

*Ağ qayanın qaplanının erkəgində bir köküm var,
Ortac qurda sizin keyikləriniz turğurmuya,
Ağ sazin aslanında bir köküm var,
Qaz alaca yundum turğurmuya.
Əzvay qurd əniyi erkəgində bir köküm var,
Ağca bekil tıman qoyunun gəzdirməyə.
Ağ sunqur quşu erkəgində bir köküm var,
Ala ördək, qara qazun qaçırma... [444, 119]*

Mifologmanın bu təmel prinsipinin dastanlara dərindən nüfuz etməsi təsadüfi deyil. Məlum olduğu kimi, dastanlar, xüsusən da türk qəhrəmanlıq dastanları genetik baxımdan etnoqonik miflərdən qaynaqlanır.

Ümumiyyətlə, türk etnik-mədəni ənənəsi üçün soykök anlayışı, etnik mənşə çox önəmlidir. Bu xüsusiyyət ortaq mədəniyyətə sahib olan və Avrasiya bozqırlarında yaşayan bütün xalqlar üçün səciyyəvidir.

Bütün türk və monqol xalqlarında yeddi əedadın saya bilməyen adam cəmiyyətin tam hüquqlu üzvü olaraq qəbul edilmir (Azərbaycan türkləri arasında "yeddi arxa", "yeddi arxadan dönen" deyimlərini xatırlayaq). Qazax türklərində "yeddi babasını bilməyən kölədir", "kökü-nü bilməyən özünü bilməz" kimi atalar sözləri var [716, 59]. Qazax alimi Toyim Yumisoğlu əski türk sistemindən "boy teşkilatını" bu baxımdan dəyərləndirirək belə bir nəticəyə gəlmışdır ki, "bu gün boy teşkilatı hansı oymaqda daha saf şəkildə qorunursa, qazax xalqının mənəvi dəyərləri oradadır" [716]. Bu fikir yalnız Qazaxistan üçün deyil, başqa türk ölkələri, o cümlədən Azərbaycan üçün da doğrudur. Azərbaycan türkləri ister mifoloji ənənə anlamında, isterse de elmi tarix çərçivəsində milli tarixlə yaxından maraqlanmış, bu mövzuya aid çox əski əfsanə və rövayətləri günümüzə qədər yaşatıldıqları kimi, gündəlik həyatda da soykök məsələsinə önem vermişlər. Genetik koda, etnik "mən", qan və gen şüuruna laqeydilik, mənəvi, əxlaqi, qövmi "yaddaşlılıq" milli və sosial bəla kimi dərk olunmuşdur. Bu həqiqət aşağıdakı sözlərdə daha dəqiq ifadə edilib: "Sənət əbədi davam edən folklor (mif, əsatir, əfsanə...) deməkdir. Milli ruhun, xalqın mənəviyyatının kodlaşdırıldığı genetik program və əbədi-mənəvi, etnik-ontoloji yaddaşdır.

Əgər ədəbiyyat ölümdən və əbədiyyətdən, ruhdan və manqurdan, onlar arasında əbədi dərtişmədan yazmasa, yaddaş da tarixdən yox olar, ədəbiyyat da. "Mən" yaddaşa daşlaşmasa, zamanın manqurtluğunu ədəbiyyatın da manqurtluğuna çevirilsə, bu - milləti gözləyən fəlakətlərin ən böyüyü olar" [103, 13].

Qurtuluş, xilaskarlıq - türk etnoqonik miflərində növbəti aparıcı ideya və motivdir.

Aparıcı obraz, qəhrəman isə mütləq ya Boz Qurddan və ya qurdun xilas etdiyi bir oğlan usağından, ya da Nuhun oğlu Yafəsən törəyen şəcəronu temsil edir. Bu iki variantdan hansının əsasında qurulursa qurulsun, fərqi yoxdur, süjetlərin hamisində artıq yaranmış olan türk etnosu qapalı bir yerdə bir müddət yaşadıqdan və gücləndikdən sonra dünaya çıxməq (bir növ ikinci doğuş) zərurəti qarşısında qalır. Bu mərhələdə Boz Qurd ortaya çıxır və türkləri xilas edir. Sxematik şəkildə verməyə çalışdığımız bu ana süjetin ən dolğun variansi son zamanlarda Azərbaycan türkləri arasında yazıya alınımsızdır [380, 42, 43].

Bu mətnə görə Nuhun oğullarından birinin adı Türkdür. Tufandan sonra Nuh qoyunla qoçu ona verərək bir yerdə quruya buraxır. Əslində isə bura bir adaymış. Türk dörd yüz əlli il bu adada yaşayır. Burada heyvanlar o qədər çoxalır ki, adaya sığmir. Türk buradan çıxməq üçün yol axtarır. Bir gün görür ki, bir boz qurd gəldi, heyvanlardan birini parçaladı. Boz Qurd Türkü görənde gəldiyi yolla geri qayıdır. Türk də bunun dalınca gedir. Görür ki, Boz Qurdun keçdiyi yerlərdə su topuqdan aşağıdır. Bir az getdikden sonra quruya çıxır. Qayıdır heyvanları da həmin yoldan quruya çıxardır. "Sonra Türk fikirləşir ki, bəs məni bu Boz Qurd xilas elədi. Gərək mən də Boz qurdun şəklini çökəm öz bayraqıma... Sonra Türkün qövmi çoxalanda hamisina deyir ki, Boz Qurd bizim xilaskarımızdı, əgər o, yol göstərməsəydi, nə mən olardım, nə də siz. Ona görə də gərək həmişə Boz Qurda inanınsanız. Boz Qurdun şəklini bayrağınıza çəkib həmişə bu bayrağın dalınca gedəsiniz. Çətinliyə düşəniz, Boz Qurd kəməyə çağırısanız. Türkün övladları bu nəsihətə həmişə əməl etləyirlər" [380, 43].

Burada qarşılaştığımız ada motivi əski miflərdə gördüğümüz dağlar arasındaki Türk vətonının qarşılığıdır. Hər iki halda ətrafi müəyyən maneolrlə əhatə edilmiş məkan parçasından (lokus) söhbət gedir. Diğer tərəfdən, hər iki halda türkləri Boz Qurd xilas edir. Üçüncüsü, Boz Qurd eynən Göytürklər dövründə olduğu kimi, Türk siyasi simvolikasında yer almışdır.

Bu etnoqonik mif müxtəlif şəkillər almış və daha sonrakı genealogi miflərə də təsir etmişdir. Boz Qurdun bərpa edilə bilən kosmoqonik funksiyaları və mədəni qəhrəman cı zgiləri ona səbəb olub ki, o, həm də ümumiyyətlə, türk etnokültürel ənənəsi üçün bir arxetip və programlayıcı başlangıç missiyasını yerine yetirib. Gözdən keçirdiyimiz mətndə Türkün Boz Qurdla bağlı söylədiyi və övladlarına telqin etdiyi nəsihət də mifoloji anlam daşımaqdadır: türk kosmosunun (mənəvi düzənin - ahəngin) fasiləsizliyinin temmən edilməsi üçün yaradılış aktının və əcdadın müntəzəm olaraq xatırlanması lazımdır. Bu cür müntəzəm "xatırlama" və aktuallaşdırma prosesi təqvim miflərində kodlaşdırılır. Bütövlükdə morasımlar folklor janrı kimi ayrıca, növbəti ocerkdə incələnir, burada isə bizi yalnız miflərdə kodlaşan məqamların mərasimədə təzahür və ifadəsi maraqlandırır.

Təqvim miflərinə aid mətnlər toplum hayatı ilə birbaşa bağlıdır. Artıq yaranmış olan kosmosda konkret sosial birliyin yayışı və daxili nizamı həmin mətnlər vasitəsilə nizamlanır. Etnosun keçmiş, indiki və gələcək zamana, həmçinin, ümumi zaman kateqoriyasına baxışı bu mətnlərde ifadə edilir (və ya bu mətnlər əsasında bərpa edilir).

Zamanın müəyyən vahidləre bölünməsi çox əski çağlardan bəri müşahidə edilməkdədir. Bu bölümne axşam-sabah, gecə-gündüz, mövsum, bayram və s. şəklində gerçəkləşdirilir. Bir il içində bazis kimi qarvanılan zaman kəsimpləri olduğu kimi, ikinci dərəcəli zaman məqamları da vardır. Türk mifologiyası çərçivəsi içində yaz və payız mövsümlərində keçirilən iki bayram bu zaman kəsimplərini işarələyir. Bunnardan yazın başlangıcında keçirilən Novruz bayramı haqqında geniş danışmağa ehtiyac yoxdur. İkinci bayram isə əski qaynaqlarda qeyd edilmiş olan Mehriban (və ya mehriban) bayramıdır. Onun haqqında ilk geniş məlumatə hələ Biruni də və Ömər Xəyyamda rast gəlirik [49, 30-34]. Daha əski çağlarda qədim hunlar arasında da bu bayramın olması barədə Cin qaynaqlarında qeydlər var: "sünnular (hunlar - A.A.) hər ilin sokkizinci ayında yer ruhuna payız qurbanları verdikləri zaman ibadət yerinə gəlirdilər" [549, 310]. Türk xalqları arasında müxtəlif adlarla adlandırılan bu bayramın günümüzdəki adlarından biri də Məhsul bayramıdır. Neco adlandırılmasından asılı olmayaraq, burada önemli məqam odur ki, türk etnokültür sisteminde təqvim ili bir zaman vahidi kimi iki nöqtədə işarələnir. Yazda başlayan, yavaş-yavaş aktivləşən həyat yaya təsərrüfat fəaliyyətləri (əkin, səpin, biçin, yaylağa və geriye köç və s.) ilə davam edir və payızda məhsulun yığılması, qış hazırlıqları ilə so-

na çatır. Evlənmə (toy) və sünnət mərasimləri də ənənəvi olaraq bu dövrde gerçekləşdirilir. Bu mərhələdən başlayan və yaz başına (novruza) qədər davam edən müddət xüsusi bir durumdur və türkərin tanrıçılıq görüşlərində geniş yer tutan ölüb-dirilmə (“zamansızlıq”) mifologemi baxımından xüsusi mifik-rəmzi məna daşıyır.

Inanışa görə bu dövrde tabiat ölü. Qış mövsümü keçidkən sonra yenidən dirilmə baş verir. Ölüb-dirilmə arasındaki “üç ay qış” müddəti “çillə - çilə” dövrü kimi qarvanılır (bəzi qaynaqlarda iki, bəzilərdə isə üç çillə olduğu göstərilir). “Çilə” sözü etimoloji baxımdan “qırx” anlamında olsa da, əksər türk xalqlarında “əziyyət çəkmək”, “məhrumiyyət” anımlarında da işlədilməkdədir.

Qış mövsümündə təbiətin həyatı proseslərin minimum hündüdə düşməsi, sosial fəaliyyətin azalması, bir növ zamanın durması (“zamansızlıq”) keçid mərhələsinin tipik əlamətləridir. Ənənəvi qış mərasim məclisləri də bu hala uyğun funksiyaları gerçekləşdirir. Bu mərasim və məclislər, - mifologii “xatırələr”in canlandırılması və mifologii süjetlərin (dastan, nağıl, efsanə və s.) ifa edilməsi “mifologji zamanda” baş vermiş hadisələrin etnik şüurda aktuallaşdırılmasından başqa bir şey deyildir.

Bu zaman kəsiminin sona çatması təxminən bir ay davam edən bayram mərasim və məclisləri ilə qeyd edilir. Bu mərasimlər də öz növbəsində bir qurtuluş və diriləmə (yenidən doğulma) mərhələsini səciyyələndirir. Novruz bayramıyla yeni təqvim ilinə girilir.

Burada kültüroloji baxımdan maraqlı bir məsələ ortaya çıxır. Belə ki, çağımızda ümumdünya sociyyəti qazanmış olan mövcud təqvim sistemi gözdən keçirmiş olduğumuz ənənəvi sistemle ziddiyət içindədir. Sənayenin inkişaf etməsi və bir çox başqa səbəblər iqtisadi və sosial fəaliyyətlərin bütün il ərzində gerçəkləşdirilməsinə səbəb olmuşdur. Ara (keçid) mərhəlesi təqvimin digər qütbünə (yay mövsümünə) yerləşərək tərsinə çevrilmişdir. Buna paralel olaraq etnokültürlə ənənədə də bəzi transformasiyalar (döñüşümlər) baş vermiş, mövsüm ritmləri, əyləncə və iş düzəni dəyişmişdir. Beləliklə, metaforik şəkildə desək, “qış yuxusu” yay ətaləti ilə əvəz edilmişdir. Neticədə etnik davranış qəlibləri və ənənəvi hayat ritmləri ilə çağdaş şərait arasında çox mürəkkəb bir qarşılıqlı təsir, mübarizə və eyni zamanda uzlaşma prosesi başlanılmışdır. Lakin uzlaşma nə qədər mümkün görünən də, etnokültür sistemi bəzi başlıca işarələrində asanlıqla əl çəkmir və cəsarətlə deyə bilərik ki, əl çəkməyəcəkdir. Bunun on parlaq örnəyi Novruz bayramının getdikcə artan bir fəallıqla yeni il bayramı olaraq qəbul edilməsidir.

Təqvim miflərinin ümumi mifoloji cizgilərindən əlavə özəl etnik xüsusiyyətləri də vardır. Belə ki, hər etnos zamanı fərqli şəkildə qarayır. Üstəlik, hər etnosun tarixi inkişafının ayrı-ayrı mərhələlərində də zaman fərqli şəkildə qarvanılır və tosniflənir. Buna görə də bu və ya diğər etnos öz tarixinin müxtəlif mərhələlərində müxtəlif təqvim sistemləri tətbiq edir, hər dövrdə müəyyən təqvim mərasimləri daha aktual anımlar qazanır.

Türk etnokültür ənənəsi kontekstində əsasən bir təqvim sistemi görürük: məşhur on iki heyvanlı türk təqvimini və ona bağlı olan yeni il (Erqenekon və ya Novruz) bayramı. Bütün türk xalqlarında yeni il novruzda başlığı kimi, on iki heyvanlı təqvimdə də hər silsilə siçan ili ilə başlayır və geriye qalan illər də eyni heyvan adları ilə işarələnir. Bu silsiləyə daxil olan illerdən biri bir neçə anlam, inanc və əlamətlə fərqlənir. Lakin illərin sıralanması ilə bağlı inanclar, əlamətlər və fallar bütün türk xalqlarında, əsasən eynidir [380, 54-55]. Eyni təqvim miflərinin mətnləri vasitəsilə bütünlükdə etnosun tam halda tarixi yaddaşı təziz edilir və gündəlik həyat ritmləri programlaşdırılır.

Təqvimin ən kiçik vahidi gündür. Lakin gündən daha kiçik zaman vahidlərinin qarvanılması və düzənlənməsi də böyük təqvim bölmələrini xatırlatmaqdadır. Bütün ənənəvi təqvim sistemlərində günün müəyyən saatları və bölməleri xüsusi anımlar daşıyır. Bu anımlar mənfi və müsbət olaraq qarvanılan iki qütbə qruplaşmışdır. Sabahın erkən vaxtından axşamın gec vaxtına (xalq deyimlə, “şor vaxtı”na) qədər olan müddət özündə müsbət çalarlar daşıyır. Bir bütöv kimi qarvanılan gecə vaxtı isə əsasən mənfi anımlarla yükldür (qış mövsümü ilə bağlı ölüb-dirilmə kompleksini xatırlayaq). Bu məzmununda örnekler Azərbaycan folklor mətnlərində çoxdur.

Mifologiyanın başlıca xüsusiyyətlərindən biri də müəyyən informasiyanın eyni vaxtda bir neçə dillə ifadə edilməsidir. Arxetip sayılı biliçək müəyyən informasiya təqvim miflərində zaman, kosmoqonik miflərde məkan, etnoqonik miflərdə isə insan (yaxud sosial, etnik) kodu ilə ifadə edilir. Bu məkan-zaman-insan üçlüyü mifologji sistemin əsasını təşkil edir. Şərti olaraq mifologji mətnlər adlandırılın mifologji süjetlər də bu üç məqamı ehtiva edir. Zahirən bir qədər fərqli görünən etnologii miflər, ovçuluq mifləri, həmçinin, hamı ruhlar, qeyri-adi varlıklar, müqəddəs daşlar, bərəkət və s. ilə bağlı süjetlər də bu üç silsilə çərçivəsində açıqlanmaqdadır.

Mifoloji məkanın modeli anlamında vətən anlayışı, başqa mifoloji məkanlardan fərqli olaraq, uzun müddət ərzində formalşa bılır. Bu tarixi proseslərin milli şürda yaşaya bilməsi üçün kifayət dərəcədə inkişaf etmiş mürəkkəb bir mədəni sistem lazımdır. Əldə olan mətnlərdə göründüyü kimi, türk vətən anlayışı çox əski dövrlərdə formalşmışdır. Daha doğrusu, mövcud mətnlərdə artıq kifayət dərəcədə formalşmış bir vətən anlayışı gözə görünülməkdədir. Buna görə də anlayışın bilinən (yazılı) tarixi dövrlərdən önce formalşmış olduğunu söylemək mümkündür. Müqayisə üçün deyə bilərik ki, ruslarda “Rusiya” və “rus torpağı” anlayışı orta çağın sonuna doğru formalşmışdır. Ərəblərde isə “hələlik ortaq adı olmayan vahid etnocoğrafi massiv haqqında dumanlı bir təsəvvür VI əsrin ikinci yarısına doğru artıq mövcud idi” [602, 94].

Müəyyən etnocoğrafi məkanlarla bağlı olan mifoloji təsəvvürlər yalnız mifoloji düşüncədən qaynaqlanmayıb, əksər hallarda tarixi proseslərin miflə əlaqələri nəticəsində formalşmışdır. Təbii ki, mifoloji məkan anlayışı da yalnız bu tip konkret obyektlərle məhdudlaşdır.

Mifoloji təsəvvürlərdə kainat şəquli planda ən azı üç qatdan ibarətdir: “yer, yerüstü və yeraltı dünya”. Bu “dünya”ların hər biri özünəməxsus məkan və zaman parametrləri ilə səciyyələnir, aralarındaki əlaqə isə “dünya ağacı” vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Buna oxşar bir məkan düzənləməsi üfüqi planda da müşahidə edilir. Yer üzü ilkin sakral mərkəz ətrafindakı konsentrik dairələr şəklində nizamlanır. Qəbiləyə, boyaya aid ərazi (“doğma vətən”) qutsaldır: bu ərazi “mistik enerjinin” yüksək səviyyədə olduğu xüsusi bir məkandır. Onu əhatə edən dairə içindəki yerlərde sakral anamlar daşıyır” [501, 50]. Mərkəzdən uzaqlaşdıqca sakrallıq azalır, daha uzaq məkanlar isə yad ərazilər olaraq qavranılır və mənfi anamlarla səsleşir.

Bəzi araşdırıcırlara görə üfüqi dünya modeli şəquli dünya modelindən daha arxaqdır. Xüsusən Sibir xalqlarından bir çoxunun mifoloji görüşlərində izlərilə rastlaşduğumuz üfüqi modelde dünyalar arasındaki əlaqə çay vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Çayın mənəbəyi “yuxarı dünya”, orta qismi insanların yaşadığı “orta dünya”, mənəbəsi isə “aşağı dünya” kimi təsəvvür edilir. Sonrakı dəyişmə mərhələlərində bu model şəquli modelə əvəz edilmiş və dünya ağacı haqqında görüşlər geniş yayılmışdır. Dünya ağacının kökləri yeraltı dünyada, gövdəsi yer üzündə, budaları isə yerüstü dünyadadır. Əksər mifologiyalarda yerüstü və yeraltı dünyalar da öz növbəsində bir çox təbəqədən ibarət olaraq təsəvvür edilə bilir. Bəzi kiçik istisnalar xaricində türk mifoloji ənənələrində

dünya doqquz qatlıdır. Lakin bu dünyaların üfüqi və ya şəquli lokalizasiyası mühüm deyildir. Önəmlı olan bu dünyalardan hər birinin müstəqil bir model kimi təsəvvür edilməsidir.

Bu baxımdan (və bəzi başqa xüsusiyyətlərinə görə) mifoloji görüşlər nisbilik nəzəriyyəsində açılanan zaman-məkan konsepsiyası ilə səsləşməkdədir [501, 55-56].

Mifologiyada xaosun kosmosa çevriləməsi dünyəvi nizamın, düzənin ortaya çıxmazı demək olduğu kimi, bu nizamın başlıca xüsusiyyəti de “ölçü” anlayışının ortaya çıxmاسından ibarətdir. Bu ölçü yalnız kəmiyyət anlamında deyil, mütləq bir şəkilde keyfiyyət anlayışı ilə bağlıdır. Yuxarıda dəfələrlə toxunduğumuz kimi, mifologiyada zaman və məkan məhz bu cür keyfiyyət ölçüləri ilə səciyyələnir. Yəni müəyyən zaman və məkanlar, kəmiyyət göstəriciləri no şəkildə olursa olsun (az, çox, uzun, qısa, geniş və b.), fərqli keyfiyyətlərə malikdir. Mifologiya ilə çağdaş elmi düşüncə arasındaki təməl fərqliliyi burada aşkarla çıxır. Çağdaş elm üçün bir hadisenin “düşərlə”, yaxud “düşərsiz” zamanda və ya “uğursuz” məkanda baş vermiş olması deyil, konkret kəmiyyət ölçüləri (saat, məsafə və b.) önemlidir. Mifoloji düşüncədən isə bunun tam tərsinə olaraq zaman dilimi və məkan ölçüləri deyil, bu zaman və məkanın mifoloji keyfiyyət göstəriciləri ön plandadır. İstər təqvim və günün saatları ilə, istərsə də müxtəlif məkanlar və “təbiət obyektləri” ilə bağlı inancları aşdırarkən bu cəhətin nəzərə alınması zəruridir.

Mifoloji görüşlər barədə hər hansı bir informasiya daşıyan bütün yazılı, şəfahi, təsviri və sair mətnlər mifoloji araşdırılmalar üçün qaynaq təşkil edir. Burada “mətn” termini geniş semiotik anlamda işlədilmək də olub, müəyyən bir informasiya və ya məna yükü daşıyan hər cür mətni ehtiva edir. Bu baxımdan qədim bir əfsanə, rəvayət, dastan, lətifə, aşiq şəri, orta çağ poeması, müasir roman və s. bir mətn olduğu kimi, rəsm əsərləri, mərasimlər, əl-qol hərəkətləri, mimikalar, geyimlər də mətn olaraq qəbul edile bilər. Həm hər hansı bir dastan, lətifə, nəgil, həm də miniatürər, milli geyimlər, teatr tamaşaları, savaş sənəti qaydaları, məclis nizamı, milli metbəx və b. bərabərhüquqlu mətnlərdir. Bu baxımdan türk mifologiyasını araşdırın bir mütəxəssis üçün həm “Boz qurd” əfsanəsi, “Dədə Qorqud” boyları, “Manas” dastanı, Şaman duaları, Molla Nəsreddin lətifələri, Məhəmmədqulu şerləri, Nizaminin “İsgəndərnəmə”si, M.F.Axundovun komediyaları, başqa ədəbiyyat və folklor əməkdləri, həm də Ə.Əzimzadənin etnoqrafik tabloları, V.İbrahimlinin “Dəli Domrul” tamaşası, ənənəvi aşiq geyimi, memar V.İbrahimlinin “Dəli Domrul” tamaşası, ənənəvi aşiq geyimi, memar

lıq əsərləri, qəbirlər, qəbiristanlıqlar və başqa abidələr türk mifologiyası ilə bağlı semantik yüksələn metnlər olub, bu mifologiyanın öyrənilməsi üçün sərf-nəzər edilməsi mümkün olmayan qaynaqlardır. Təbii ki, burada adı çəkilən əsərlər yalnız bəzi örnəklərdir və türk-Azərbaycan mifologiyasının qaynaqları, əslində, qədim və zəngin türk mədəniyyətinin bütün mətnləridir.



ARXAİK FOLKLOR JANRLARI

SINAMALAR. Bəllidir ki, ilkin ibtidai çağlarda qədim insan çevrəsində olduğu mühitdə baş verən çeşidli hadisərin məhiyyətinə doğru izah və cavab tapmaqdə çətinlik çəkmışdır. Qədim insan həyatı, güzəranı boyu qarşılaşdıığı çətinliklərin səbəbini təbiətdə baş verən proseslər daxilində axtarmış, ayrı-ayrı hadisə və nəsnələri bu proseslərə uyğun toxəyyül obrazları ilə əlaqələndirməyə cəhd etmişdir. Odur ki, ibtidai insanların ciddi şəkildə asılı olduğu mürəkkəb təbiət aləminə təsir etmək cəhd, bununla da uğur qazanmaq, xəta-bələdan, xəstəlik, alich, ölüm kimi neqativ hallardan uzaq olmaq istəyi sinamarın yaranıb yayılmasına sebəb olmuşdur.

Cəmiyyətdə gedən sivil deyişikliklər ona gətirib çıxarmışdır ki, vaxtilə xüsusi mənə daşıyan, mifoloji-semantik yüksə malik bəzi söz və ifadələr zaman keçidkə öz qabaqqı məzmununu saxlaya bilməmişdir. Bununla belə, həmin söz və deyimlərdəki mənə çalarlar şəklinde olsa da, öz ilkin izlərini, əlamətlərini təsəvvürlərdə qorumuşdur. Bu baxımdan sinamalar ibtidai toxəyyüllə bağlı olduğu üçün onların məzmun tərkibində mifik elementlər kontekst kimi çıxış edir.

Xalq yaradıcılığı örnəklərində təbiətdəki varlıqlara, xüsusən də bitki və heyvanlara çeşidli münasibət müşahidə edilir. Bunların bəzilərinə uğur, xeyir, bərəket əlaməti, bezilərinə isə zərər, şər rəmzi kimi baxılmışdır. Buna görə də uğursuzluq əlaməti daşıyanlarla qarşılaşma mağası, onlardan uzaq dolanmağa soy edilmişdir.

“Kəsilmiş saçı tapdayanın başı ağrıyar” sinamasının yaranması da çox əski görüşlərlə bağlıdır. Daha çox tipoloji səciyyə daşıyan bu sinama da dünya xalqlarının əksəriyyətinin folklorunda rast gəlinir. Saçın insanın həyatını, ömrünü tomin edən, hətta ölümdən sonra da onu dirildən əsas vasitələrdən biri olması ilə ilgili dünya xalqlarının mifologiyasında çoxsaylı örnəklər vardır. Qədim əyyamlarda ölönen yaxın kimsələri, dostları saçlarını yolub, yaxud kəsib onun üstünə qoyarmış-

lar. Misal üçün, Homerin “İliada”sında deyilir ki, Axilles və əsgərlər saçlarını kəsiib Patroklin meyiti üstüne atırlar [42, 340].

Bu hal skiflərin və qədim Qafqaz xalqlarının məşətində də müşahidə olunmuşdur. Azərbaycanda ağı mərasimində saç yolmaq adəti var və bunu, əsasən, ölenin qadın qohumları şivən qopara-qopara, ağı deyə-deyə eləyirlər. Bu adət özünü xalq ədəbiyyatı örnəklərində, saçyma mərasimində söylənilən ağıların mətnlərində də göstərir:

Əzizim tika-tikə,

Doğrandın tika-tikə,

Anan saçını yolur,

Kəfənin tika-tikə.

Göydən gedən sonalar,

Bir-birinə yan alar,

Nala çəkər, saç yolar,

Oğlu ölmüş analar.

“Kitabi-Dədə Qorqud” boylarında da bu mərasim cizgisi özünü göstərir. Abidənin “Dəli Domrul” boyunda al qanadlı Əzrail Dəli Domrulun canını almamaq üçün şərt qoyduqda oğuz igidi anasının yanına gəlib deyir:

...Ana, canın mənə verərmisən?

Yoxsa, oğul, Dəli Domrul, deyə ağlarmışan?

Aci dırnaq ağı üzüna çalarmışan?

Qarğı kimi qara saçın yolarmışan, ana?

Dünya xalqlarının mifolojisində belə bir oxşar təsəvvür var ki, guya bütün bədxah mifik qüvvələrin sehr etmək bacarığı onların saç ilə bağlıdır və həmin bədxah qüvvələrin saçını kəsmək onları malik olduları magik gücdən məhrum etmək deməkdir [80, 298].

Bu deyilənlər nəticə etibarilə belə bir inama da səbəb olub ki, saçın vaxtsız qırılması, yaxud kəsiləməsi ömrün azalması deməkdir. Elə dilimizdə indi də işlənməkdə olan “saçı kəsilmiş”, “saçın kəsilsin” qarşıqları bu əski mifik görüşlə əlaqədardır. Qam-şamanların uzun saç saxlamaları da olsun ki, bu etiqada inamın əlamətidir [580, 299].

Əski mifik təsəvvürü görə baş ağrısının yaranması da guya saç ruhunun narahat edilməsi ilə bağlıdır. Saçın tez-tez yuyulması, daranması, qırılması saç ruhlarını narahat etdiyindən onlar həmin adama baş ağrısı verir. Herodotun verdiyi bilgiyə görə, İran hökmədəri bu səbəbdən ildə yalnız bir kərə anadan olduğu gün başını yuyarmış. Bəzi yerlərdə, məsələn, Yeni Zelandyada saç qırxdırmaq üçün xüsusi günlər təyin olunur və bu münasibətlə ayınlar icra edirlərmiş [580, 299].

Azərbaycanda da yaxın keçmişə qədər uşaqlıq ilk saçın onun bir yaşı olunda qırxdırılmış və bu xüsusi ailə törəni ilə qeyd olunmuşdur. Uşaq bir yaşına qədər xəstə olduğda valideynləri onu sağalması üçün ilk saçı ağırlığında pul nəzir demişlər. Əlbəttə, bu məsələ əslində saç ruhunu razi salmaq və bununla da xəstəliyi qovmaq, uzaqlaşdırmaq təsəvvürü daşımışdır. İnama görə saç qırxdırıllarçon onu tapdamamaq, ətrafa səpməmək məsləhətdir. Əks halda saç ruhları açıqlana bilər. Büttün bu söylənilənlər “Kəsilmiş saçı tapdayanın başı ağrır” sinamasının yaranmasına getirib çıxarmışdır.

Xalqın etnogenetikini öyrənmək baxımından da sinamalar maraq doğurur. Azərbaycanda geniş yayılmış “Sağ əlin başına” ifadəsi bu baxımdan səciyyəvidir. Bu, əsasən, uğur qazanmış kimseyə müraciətə söylənlər və həmin ifadəni deyən də bununla öz işinin, arzusunun həyata keçməsi, müsbət nəticələnməsi istəyində olur. Sual oluna bilər ki, bəs niyə sol əl yox, sağ əl? Məsələnin mahiyyətinin kökü çox-çox qədimlərə, “sol”, və “sağ”la bağlı inamlara gedib çıxır. Dilde indi də işlənən “Sol gözün soyrisa bəd, sağ gözün soyrisə şad xəbər eşidərsən”, “Sol əlin içi qaşınsa borclu olarsan, sağ əlin içi qaşınsa qazanca çatarasan”, “Hamile qadın oturduğu yerdən qalxıb əvvəlcə sol ayağını qabağa atsa qızı, sağ ayağını atsa oğlu olar”, “Bir adamın sol qulağı qızarsa hardasa onun zərərinə, sağ qulağı qızarsa xeyrinə danışırlar” və s. kimi sinamalar da hem mifoloji, həm də tarixi-semantik əsaslarla bağlıdır.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da İç oğuzlar Bozok, Diş oğuzlar isə Üçok adlanırlar. Əsatirə görə Bozoklar Oğuzun göylər alməmindən gələn qadından olan oğulları Gün xan, Ay xan, Ulduz xanın nəslindən, Üçoklar isə Oğuzun ağacın koğuşundan tapıb evləndiyi qadından olan oğulları - Gök xan, Dağ xan, Deniz xanın nəslindəndir. Səmavi qadından olan övladlar daha üstün tutulmuş və daha hörmətli, nüfuzlu sayılmışlar. Odur ki, Oğuz onları sağ yanında, o birilərini isə sol yanında oturdarmış. Bu hal sonralar da davam etmiş və beləliklə, “Üçoklara nisbetən daha imtiyazlı olan Bozoklar Oğuz elitar cəmiyyətinə məxsus bütün səviyyə-

lərdə, o cümlədən də orduda və hökmər hüzurundakı rəsmi toplantıda, şələn deyilən böyük ziyafətlərdə, yuğ mərasimlərində də məclisin sağ tərəfində oturarmışlar“ [551, 45].

Bu ənənənin davamı “Kitabi-Dədə Qorqud“ boylarında da açıq-aydın görünür. Dastandan bəlli olur ki, şücaətli, igid, qəhrəman, nüfuzlu adam həmişə hökmədarın, tayfa başçısının sağında oturur. Misal üçün, abidənin üçüncü boyunda oxuyuruq: “Nagah bəzirganlar göldilər. Baş endirib salam verdilər. Gördülər ki, ol yigid kim, baş kəsibdir, qan tökübdür, Baybura bəyin sağında oturar“ [442, 45]. Bu məsələ dördüncü boyda bir qədər də qabarıq şəkildədir: “Qazanın oğlu Uruz qarşısında yay söykənib durardı. Sağ yanında qardaşı Qaragünə oturmuşdu. Sol yanında dayısı Aruz oturmuşdu.

Qazan sağına baxdı, qas-qas güldü. Soluna baxdı çox sevindi. Qarşısına baxdı oglancığını, Uruzu gördü, əlini-elinə çaldı ağladı“ [442, 69-70]. Uruz bunun səbəbini soruşduqda Qazan deyir: “Sağım əlimə baxlığımda qardaşım Qaragünəyi gördüm. Baş kəsibdir, qan tökübdür, çölədi alıbdır, ad qazanıbdır. Solum ələ baxlığımda dayım Aruzu gördüm. Baş kəsib, qan tökübdür, çölədi alıbdır, ad qazanıbdır. Qarşım ələ baxlığımdan səni gördüm.

*On altı yaş yaşıladın,
Bir gün ola düşəm ölmə, sən qalasan
Yay çəkmədin, ox atmadın, baş kəsmədin,
qan tökmədin“ [442, 70].*

Ümumiyyətə, bu abidədə Oğuz bəylərinin oturma yeri həmişə dəqiq bildirilir. Misal üçün, yenə elə üçüncü boyda Bamsı Beyrəyin Qazan xana müraciətlə dediyi sözlər sırasında bunu aydın görmək olur: “Sağda oturan sağ bəylər! Solda oturan sol bəylər! Eşidəki inaqlar! Dibda oturan xas bəylər! Qutlu olsun dövlətiniz!“ [442, 62].

Göründüyü kimi, etnik düşüncədə, “sağ tərəf“ anlayışının xeyir-uğur, üstünlük anlamı kəsb etməsi oğuz tayfa sisteminin tarixi səciyyəsi ilə bağlı ortaya çıxmış və zaman keçdikcə müxtəlif folklor qatlarında ilkin məzmununu müəyyən ünsürlər şəklində qoruyub saxlaya bilmişdir.

Xalqda belə bir sinama var: “Qapıdakı ayaqqabılısı saysan ailədə ölüən olar“, yaxud “Yuxuda ayaqqabı görən ölüm xəbəri eşidərsən“, Azərbaycanda heç vaxt “ayaqqabın mübarəkdir“ deyilməz. Bunun əvə-

zində “Darlığın düşmən başına“ söylənilər. Əgər birisinin nəzəri kəsərlidirse, onun ayaqqabısının sağ tayıni xəlvətə götürüb yandırırlar. El inamına görə, bundan sonra o, bir kimsəyə nəzər toxundura bilməz.

Azərbaycan folklorunda at haqqında da çoxsaylı sinamalar mövcuddur: “Yuxuda at görən murada çatarsan“, “Atın gövşədiniyi görən kimse həmin anda nə arzu etsə yerinə yetər“, “Qapısına at nali vurduran arzusuna qovuşar“, “At nali tapıb saxlayanın işləri uğurlu olar“, “At olan yero şər ruhlar gəlməz“, “Quru at kəlləsi saxlanılan bağ-bostanda məhsul nəzərə gəlməz“, “Atın göz yaşları ugursuzluq gətirir“ və s. Bu örnəklərdən aydın görünür ki, at və atla bağlı ünsürlər şər qüvvələrin aradan qaldırılmasında təsirli vasitə sayılmışdır. Günəş, Ay tutulanda insanlar bunu şər qüvvələrin əməli bilmış və onlara qarşı mübarizədə Günəşin oğlunun - atın yardımına arxalanmışlar. Belə məqamlarda “qadınlar kəsilmis at quyruğunu uzun paya ucuna bağlayıb o yan-bu yana yellədə-yellədə, “kişə kafir, kişi“, - deyə haray-həşir qoparılmışlar“ [368, IV, 23.]. Yenə də eyni etiqada görə, gəlin gedən qızın paltarına at yalandan kəsilmis tük tikərmişlər ki, qədəmləri sayılı olsun. Yaxud gəlinin sağı olmayanda da o, cilləyə düşmüş bilinərməş və cilləni götürmək üçün donuna at tükü tikilərmiş [415, 14]. Üstündə at tükü gəzdironə şər qüvvələr yaxınlaşmaz, belələrini ilan sancıtmazmış. Azərbaycan folklorunda atla ilgili folklor örnəklərinin çoxsaylılığı da ata olan əski inamla sıx bağlıdır. “At yeriməklə, insan bilməklə“, “At ölər meydan qalar, igid ölər ad-san qalar“, “At yeriyle, insan biliyiyle tanınar“ və s. atalar sözləri bu sıradandır. “Kitabi-Dədə Qorqud“da da at obrazı inam və güvəncə yeri kimi bir çox atalar sözlərində qərarlaşmışdır: “At ayağı kölük, ozan dili çevik olur“, “Qazlıq ata namərd yigid minə bilməz, minincə minməsə yey“, “At yeməyen acı otlar bitincə bitməsə yey“, “Ər ağırın, et yünüsün at bilər“ və s.

Nağıllarda da atın qəhrəmanı xoşbəxtliyə, uğura çatdırmasına dair misallar çoxdur. “Qırıq Qönçə xanim“ adlı Azərbaycan nağıllının qəhrəmanı yuxuda görür ki, “...bir at dayanıb qapıda, buna deyr ki, gəl mənnən gedək, axırın xoşbəxtlikdir. Oğlan yuxudan ayılıb... eşiye çıxanda görür ki, doğrudan da eşikdə bir at dayanıb. At dilə gəlib dedi: - Ay oğlan, min belime, bərabər gedək, səni elə bir yerə aparacağam ki, orada xoşbəxt olacaqsan“ [382, II, 107]. Nağılda hadisələrin sonrakı gedişi boyunca bütün müşğüllər bilavasitə atın yardımını ilə həll olunur və axırda oğlan isteyino qovuşur. Göründüyü kimi, nağıl təfəkkürü atı uğur və xoşbəxtlik gətirən qeyri-adi qüvvə hesab edir ki, bu da atın ilkin ibtidai

çağlardan üzü bəri türk etnocoğrafiyası daxilində yerine yetirdiyi çoxsaylı və çoxylönlü tarixi-mədəni funksiyalarla əlaqədardır.

Atın “Koroğlu“ eposunda olduğu kimi, su ilə, dərya ilə əlaqəsi, hətta sudan törəməsi, Xızır mənsub olması barədə də folklor örnəklərində çeşidli görüntülər vardır. Bəlliidir ki, əsatiri, mifik obraz olan Xızır baharla, yaşıllıqla, həmcinin yağışla, su ilə bağlıdır [153, 143]. Ovsun nəgmələrində də bunun mifoloji izləri görünməkdədir. Misal üçün, il quraqlıq keçəndə yağış yağıdırmaq istəyində olanlar, bir sıra ayinlər keçirməklə yanaşı, atı da axar su üstüne gətirib onun üzərinə su səpəsəpə:

*Xızır baba, su gəti,
Yoxsa vermərik atı -*

deyə ovsun nəgməsi oxuyarmışlar. Əlbəttə, buradakı “su“ deyimi yağış anlamındadır. Etiqada görə, at Xızırındır və nə qədər ki, su ilə isladılır o, bu ata minə bilməz. Odur ki, atına sahib durmaq üçün Xızır mütləq yağış gotirməlidir. Elə bunun özü Xızırın yağış hamisi də olduğunu göstərir. Rəvayətə görə, dirilik çeşməsindən, əbədi yaşarlıq verən bulağın suyundan da başqalarının ciddi-cəhdinə baxmayaraq yalnız Xızır içə bilmişdir. Belə olduqda, Xızırın sudan, dəryadan çıxmış ata sahib olmasa da uyarlıdır. Elə buna görə də nağıl və dastanlarımızda çıxılmazlığa düşən, arzularına qovuşmaq ümidiini itirməkdə olan qəhrəmlərlə Xızır ağ atın üstündə yardımına gelir. “Kitabi-Dədə Qorqud“da Büğacın, “Aşıq Qərib“ dastanında Qəribin dadına Xızır məhz ağ at üstünədə gəlib yetişir.

Atla əlaqədar sinamalardan biri ilin son gecəsi ilə bağlıdır. Bəlliidir ki, at gövşəməyən heyvandır. Deyilənə görə, o, ildə bir kərə köhne ilin qurtarış yeri ilin başlandığı vaxt gövşəyir. Bu da, öz növbəsində, “Atın gövşədiyini görən adam həmin anda nə arzu etsə yerinə yetər“ sinamasının yaranmasına yol açmışdır. Bununla əlaqədar bir el rəvayətində deyilir: Yoxsul ər-arvad ilin son gecəsi yekə bir daşı qucaqlarına alıb tövləyə gəlir və atın gövşəməsini gözleyirlər. Gecədən xeyli keçmiş at gövşəməye başlayır. Bunu görən arvad əlini tez arxaya apararaq: - Bu, qızıl olsun! - deyir. Geri baxanda görür ki, əri dönüb qızıl olub. Sən demə o, əlini daş əvəzinə ərinə vurubmuş. Amma arvad çoxbilən imiş. O, ərinə gətirib gizləyir və bu sırrı heç kəsə açmır. Uşaqlarına da deyir ki, atanız uzaq səfərə gedib. Lakin arvad çətinliyə düşür. Təkbaşına uşaql-

ları dolandırı bilmir. Odur ki, ərinin çəçələ barmağını kəsib çörək pulu eləyir. Gün keçir, ay dolanır, yeno ilin son gecəsi galib çatır. Arvad qızılı dönmüş ərinin gizlətdiyi yerdən tövləyə gətirir və atın gövşəməsinə gözləyir. At gövşəyəndə:

“- Bu, adam olsun, - deyərək əlini ərinə vurur. Bununla da qızıl yenidən adama döñür. Ancaq onun çəçələ barmağı olmur.“

Atın Günəşlə, yazla, su ilə, Xızırla bağlılığı sadalanın sinamaların ortaya çıxışı üçün ilkin qaynaq olmuşdur. Olsun ki, “İl at üstə gələrsə bolluq olar“ sinaması da ele bu görüşlərlə bağlıdır. Başqa Şərq xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycanda da yeni ilin müəyyən heyvanın üstündə gəlməsinə inam vardır. Əslində bu, türk-monqol təqvimlə ilə bağlı məsələdir və həmin təqvimdə on iki heyvanın adı vardır: siçan, öküz, pələng, dovşan, baliq, ilan, at, qoyun, meymun, toyuq, it, donuz. İl bu heyvanlardan birinin üstündə gəlir. İlın necə keçəcəyi isə bu heyvanlara məxsus cəhətlərlə müəyyənlenir. Sözsüz, atın su ilə, yağışla bağlılığından xəbərdar olanlar belə zənn etmişlər ki, il at üstə gələndə hava yağıntılı keçəcək və bu da öz növbəsində möhsul bolluğu yaradacaq.

El arasında belə bir sinama da var: “Gec dil aican usağı göyərçin yumurtası versən tezliklə danişar“. Bilindi ki, usağın dil açıb danişmasında esas rol oynayan onun anasıdır. Bəs necə olur ki, göyərçin yumurtasındaki güc bu qüvvəni üstləyir? Məsələ burasındadır ki, bu sinama insanların göyərçinə olan etiqadi nəticəsində yaranmışdır. Ta əski çağlardan başlayaraq göyərçini nəinki ovlamaq, hətta ona daş atmaq, yuvasını dağıtmak yasaq olub. Əks halda göyərçinin qarğışından fəlakət törəyə bilər. Bu inamin izləri bir folklor örnəyində də öz əksini tapmışdır:

*Göyərçinəm göy canlı,
Qanadım sanlı-sanlı.
Məni yuran xan oğlu
Dolansın bağrı qanlı.*

Mifik təsəvvürə görə, göyərçin qadın, ana ruhudur. Göyərçinin qız, qadın, ana obrazının təmsilçisi olmasına dair folklorlordan istenilən sayda nümunə vermek mümkündür. “Şahzadə Mütalib“ nağılında deyilir ki, Şahzadə Mütalib... gəlib çarhovuzun qırığında, otların içinde uzandı. Elə təzəcə yuxuya getmişdi ki, bir də gördü səs gəlir. Gözlərin açıb gördü ağacın başında üç dənə göyərçin oturub. Göyərçinlərdən biri dedi:

"- Hava yaman istidi, soyunun çimək!
Biri ora-bura nəzər salıb dedi:
- Bacılı, bacılı, mən qorxuram. Deyəsən, bu gün buradan bəni-adam nəfəsi, hənirtisi gəlir.

O biri göyərçinlər başladılar bunu danlamağa ki:

- Ay axmaq, bura üç qardaşlar baxçasıdı, bura heç quş-quşluğunnan qanad çala bilmir, burada bəni-adam nə qayırır?

Qərəz, onlar dedilər, o dedi, axırdı onu da razı eləyib soyundular. Şahzadə Mütalib baxdı nə... Bunlar üç dənə elə qızdırılar, elə qızdırılar ki, getmə gözündən, gedorəm özümdən...“ [382, I, 137]

Yaxud “Məlik çoban“ nağılında deyilir: “Süsən atını bu bağın içini çəkib gördü ki, burada bir çarhovuz var. Onun da qıraqında bir göyərçin var. Göyərçin bir o yana, bir bu yana baxıb tez cildini soyundu, oldu qız, özünü çarhovuza atıb başladı çimməyə.

Süsən tez əlini atıb göyərçinin cildini götürdü. Göyərçin Süsəni görən kimi:

- Ey Süsən, sən də mən tumnansan, - dedi“ [382, II, 124].

Deməli, folklor düşüncəsi göyərçini qız, qadın, ana ruhunun daşıyıcısı kimi obrazlaşdırılmışdır.

Görünür, bu obrazlaşmanın təşəkkülündə qədim Şərqdə haqqında çoxsaylı rəvayetlər yaradılmış əfsanəvi hökmər Semiramida da az rol oynamamışdır. Qaynaqların verdiyi xəbərə görə, Assuriya hökmərini olan Semiramida əslində ilahə Derketonun qızıdır və o, göyərçinlərin himayəsi ilə böyümüşdür. Semiramida sözünün özü da qədim assur dilində “göyərçin“ deməkdir [495, 82]. Bu da bəlli dir ki, Semiramida barədəki əfsanələr ölkədən-ölkəyə, xalqdan-xalqa keçdikcə bu ad dəyişilib “Şammuramata“, “Şammuramit“, “Şəmira“ şəklində müxtəlif tələf-füz biçimlərinə düşmüşdür [510, 112]. Bu addan yazılı ədəbiyyatımızda ilk dəfə Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin“ əsərində istifadə etmişdir. O, Bərdə hökmərini Məhin Banunun əsl adının Şəmira olduğunu işarə edərək demişdir:

*Şəmira adlanır o göyçək qadın,
Böyükür mənəsi o gözəl adın.
Cürətdə kişidən heç geri durmur,
Böyük olduğundan Məhin Banudur* [477, 112].

Rəvayətə görə, Semiramida - Şammuramata - Şəmira isə göyərçinlərin himayəsində pərvəriş tapmış, nəhayət, ömrünün sonunda da

göyərçin olub qeybə çəkilmişdir [510, 112].

Ana - göyərçin çevriləsi bir el bayatisında da tarixi-semantik anlamını qoruyub saxlamaqdadır:

*Analar yanar ağlar,
Telini sanar ağlar,
Dönər göy göyərçinə
Yollar qonar ağlar.*

Batıda ana ruhunun göyərçinə çevriləsi “Dönər göy göyərçinə“ misrasında qabarık şəkildə nəzərə çarpir. Deməli, göyərçinin ana ruhunu təmsil etməsində irəli gələn inam usağın dil açmasında göyərçin yumurtasının təsirli ola biləcəyini el sinaması şəklində göttürmişdir.

Bütün bunlar gösterir ki, sinamalar etnik və etnoqrafik həyatın ilkin çäglərə məxsus mifoloji təfəkkürdən doğmuş arxaik folklor janrı örnəkləridir.

OVSUNLAR. Yığcam tutuma və mükəmməl qafiyə sisteminə malik olmasına baxmayaraq, ovsun nəğmələri folklorun başqa janrları, misal üçün, nağıł, letifə, bayati, tapmaca, dastan və s. ilə nisbətdə kütləvi səciyyə daşıdır. Çünkü ovsun nəğmələrinə nadir hallarda, yalnız müayyən siyasiya ilə bağlı müraciət olunur. Bu səbəbdən də ovsun mətnləri az yayğındır, onlara məhdud çevrədə və qapalı repertuarda təsadüf edilir.

Magik səciyyəli folklor aktı olan ovsunlar uzun bir təkmilləşmə yolu keçmiş və bu yolda özünə yaxın mərasim ünsürləri və folklor mətnləri ilə müxtəlif istiqamətli tarixi-semantik əlaqələrdə olmuş, bəzən hətta onlarla qovuşğu da girmişdir. Elə buna görədir ki, ovsunlar bəzən folklorun fal, tilsim, sehr kimi sahələri ilə eyniləşdirilir [579, 82-86].

Araşdırma və lügətlərde “ovsun“ da, “tilsim“ də eyni mənə, funksiya daşıyan məfhüm kimi izah olunmuşdur [500, 1-10; 579, 86; 9, 1, 12; 60, 648; 628, 77-142]. Halbuki onlar şəkilcə bir-birinə oxşamadıqları kimi, lügəti mənə və mahiyyətcə də bir-birindən seçilən anlayışlardır. Nağıł və dəstən süjetlərində six-six təsadüf edilən tilsimlər virdlə, lövhə bağlıdır və onu bilən, icra edən də, əsasən qara, neqativ qüvvənin təmsilçisi olan cadugərlərdir. Ovsunlar isə bilavasitə gerçək yaşıyış, xüsusən də ailə-məşət hadisələri çevrəsində təzahür edir. Ovsunlarda tilsimlərdəki kimi na lövhə oxuyub göyərçin cildinə girən pə-

rilər, nə küpəgirən qarılar, nə dərvişlər (xeyirxahlıq və bədxahlıqların-dan asılı olmayaraq), nə də qorxulu diylər var. Ovsunlarda insanın normal yaşayışına mane olan, güzəran üçün qorxu, təhlükə töredən qüvvələrə qarşı mübarizə var və bu da, əsasən, ayin, mərasim, magik sözün sehri təsir gücү ilə həyata keçirilir. Fal və ovsun arasında da buna bənzər fərqlər mövcuddur. Ovsun üçün söz sehri başlıca təsireddi vasitə sayıldığı halda, falın icrasında bu cəhətə o qədər də əhəmiyyət verilmir. Məsələn, bir kimsə niyyət tutub, gözləri yumulu halda, bir əlinin şəhadət barmağını digər elindəki şəhadət barmağına uc-ucu toxundura bilərsə, deməli, niyyətdəki istək, arzu da həyata keçəcək.

Ovsunu sehrlə də eynileşdirmək olmaz. Qədim insanların, passiv şəkildə olsa da, əsasən, təbiət hadiselerinə münasibət, müdaxilə cəhdini öz inikasını sehrdə tapıb. Misal üçün, qədim əcdadlarımız elə biliplər ki, Günəşin, Ayın tutulmasının səbəbkəri cin, şeyatin və s. şər qüvvələrdir. Odur ki, ayrı-ayrı nəsnələri (bir qədər sonralar dəmir aletləri) bir-birinə vurmaqla səs çıxmış və bununla həmin qüvvələri qorxuzub qaçıracalarına inanmışlar. Yaxud körpə uşaq şər qovuşanda evdən çıxarıllarkən onun yanına pambıq, şəkər, kömür qoyaraq ovsun edərlərmiş. Burada pambıq - "xəta-baladan uzaq ol, xoşbəxt ol, ağıgnlu, işiqli həyatın olsun" - deməkdir. Şəkər - "dilin həmişə şirin olsun", kömür - "sənə pis nəzərlər baxanın gözü qaralsın" - mənasındadır. Başqa bir nümunə: məhsulun tez başa gəlməsi arzusu ilə yaşayan əkinçi əkin vaxtı sahənin konarında qayğınaq bişirdirər və bununla məhsula, sanki, "sən də bu qayğınaq oxşa", - deyə sehr edərmiş.

Passiv formalı sehr aktiv münasibət çevrəsinə daxil olaraq, yəni sözle birləşərək, yeni biçim qazanmağa başlamışdır. Misal üçün, bərk quraqlıqdan məhsulunun məhv olacağı təhlükəsini duyan əkinçi ilkin mərhələdə bir quru daşı isladılmış daşın yanına qoymaqla yağış arzusunda olduğunu ifadə etmiş, yaxud bunun əksinə olaraq, yağışın çox yağması ilə məhsulun telefon olacağı təhlükəsindən qayğılandığı zaman yağışın dayanması üçün ağızlaçıq qabları, ocaq üstündəki sacı arxası üstə to چevirmiş, bir qab yağışı buxarlanıb qurtarana qədər qaynatmış, dolunu dişləməkla onun kəsiləcəyi, daha yağımayacağı zənnində olmuş, daha sonraqı mərhələdə bu akta - sehrə əlavə bir magik güc - söz də əlavə etmişdir. "O, iki çaxmaq daşını bir-birinə vurmaqla yağışın müjdəçisi olan ildirimin süni bənzərini yaradır, başqa sözlə, sehr edir, eyni zamanda həm də:

Cax daşı,
Çaxmaq daşı.
Allah versin
Yağışı -

deyə xüsusi bir ovsun nəgməsi yaradır və oxuyurdu" [153, 14]. Yaxud bədənində ziyil olan kimsə əlinə süpürgə alıb yeri süpürə-süpürə bir gecəlik Aya müraciətə:

Təzə ay, səni xoş gördük,
Ziyilin yerin boş gördük, -

deyə üç kərə eyni hərəkəti və sözləri takrar edir, bu ovsunun ziyili düsürəcəyinə inanırdı.

Yay ayları əkin-biçinin, bağ-bağatın hasılə gəldiyi çağdır və bunun üçün Günəş işığının, istiliyin bolluğu vacibdir. Havalarmın yağıntılı, çox sərin keçməsi iso təsərrüfatının qayğısını, narahatlığını artırır. Odur ki, ailənin ilk uşağı Günəş - işığı, istiliyi çağırış məqsədilə kəlgəni döyəcəyərək çoxsaylı təkrarlar şəklində:

Kəlgə dağlara,
Gün buralara -

ovsun nəgməsini oxuyur.

Qədimdə insanlar təbii uğursuzluqlara müşqavimət göstərmək, xəstəlikləri qovub əzaqlaşdırmaq, ağır əməklerini yüngülləşdirmək istəyilə xüsusi ayınlar icra etmiş və məsəlonun mahiyyətinə uyğun məzmunlu şerlə, nəğmə ilə onları müşayiət etmişlər. Misal üçün, göz səyriyəndə adamlar nəsə bir hadise baş verəcəyinə inanırlar. Hetta belə bir inam da mövcuddur ki, guya sağ gözün səyriməsi xeyir deməkdir və bu cəhət, adətən, "sevinərsən", "yaxın kimsənə görüşərsən", "xoş xəbor eşidərsən" kimi ümidiyəcili deyimlərlə yozulmuşdur. Sol günün səyriyəndə isə yaxşı olmayan, qorxulu, təhlükəli, ziyanlı bir hadisənin başlangıcını xəbor verən əlamət sayılmışdır. Odur ki, sol gün səyriyəndə fəlakətdən yaxa qurtarmaq üçün uğur simvolu, günəş rəmzi sayılan qırımızı rəngli sap, parça kəsiyi və s. göz qapağının üstünə yapışdırılır və səyriyən gözə sağ ellə üç kərə siğal çökə-çəkə:

*Xeyrə atursan, at!
Şərə dtursan, yat! -*

sözleri ilə ovsun edilir.

Maraqlıdır ki, belə ovsunlarda dualist dünyagörüşün izləri də özü-nü göstərməkdədir. Belə ki, başqa bir ayin zamanı oğul istəyində olan qadın qızını, bir növ, qutsallaşdırılmış, həmi ucalığına qaldırılmış daşın yanına gətirib -

*Ağ das, qara das,
Buna bir qardaş! - deyir.*

İtiyini axtaran adam, adətən, axtarış zamanı:

*Tapıl-tapıl, pul verrəm,
Tapılmışan kül verrəm -*

sözlərini təkrar edir.

Bu ovsunların üçü də bu və ya digər dərəcədə dualist dünyagörüşü bağlıdır. Sonuncu ovsunu icra edən belə düşünür ki, şər qüvvələr sırasında olan şeytan onun itiyinin tapılmasına mane olur. Odur ki, həmin məqamda - ovsunu söyləyərkən yaylığının ucunu da düyünleyir. Bunu nıla sanki şeytanın quyuğunu bağlayıb, onu zərərsizləşdirmiş olur.

Ta qədimlərdən məhsulun tez yetişməsi, bol olması, mal-qaranın salamatlığı üçün ayrı-ayrı tədbirlərə, o sıradan ovsunlara da tez-tez əl atılmışdır. Misal üçün, el arasında “Göy qurşağı”, “Fatma nənənin hanası” adlanan qövsi-quzehdəki yaşıł rəngin bolluq, bar-bərəkət, sarı rəngin isə quraqlıq, qitlıqla bağlı olduğuna inanan əkinçi bunu təkcə müşahidə etməklə kifayətlənmir, quraqlığı qovmaq, qitlıqdan yaxa qurtarmaq üçün xüsusi ayin icra edir. O, göy qurşağıını göründə torpaq üzərində iki zəmi təsviri çizir, bunlardan birini özünükü sayır və:

*Fatma nənə, Fatma nənə,
Sarısı sizin zəmiyə,
Yaşılı bizim zəmiyə! -*

deyə əli ilə həmin “zəmi”lərə işaret edərək ovsun oxuyur.

Sürübən, naxırdan ayrılmış, yaxud gecə çöldə qalmış heyvanın qurd-quşa yem olmaması üçün də ayrıca ovsun icra edilmişdir. Heyvan sahibi ağızaçıq bıçağı sanki canavar ağızı bilər və:

*Yağladım,
Zağladım,
Qurdun ağzin
Bağladım -*

ovsun nəgməsini oxuyandan sonra bıçağın ağızını bağlamaqla qurdun da ağızını bağladığı düşüñərmiş. Heyvan sağ-salamat tapılandan sonra ovsun eləyən adam bıçağın ağızını açırmış ki, qurdun da ağızı açılsın. Qurdun ağızını bağlı saxlamaq günah bilinmişdir. Bilavasitə qurdla bağlı ovsun və etiqadlar barədə təsəvvür hasil etmək üçün aşağıdakı nümunə səciyyəvidir: “Heyvan itən və çöldə qalan zaman qurdun ağızını bağlamaq üçün ərə getməmiş yetkin bir qızın yanına gələrlər. Qız saçını əlinə alar və bir tel ayırb deyər:

- Qurdun ağızını bağlayıram, filankosin heyvanını qurd yemosin.

Sonra qız saçından ayırdığı tükü düyər, heyvan tapılandan sonra düyünü açar ki, qurdun ağızı açılsın. Buna “qurd ağızı bağlamaq” deyərlər.

Heyvan gecə çöldə qalandanda ipi düyüb qazanın altına qoysan da, güya qurdun ağızı bağlanar, heyvani yeməz. Canavarın (qurdun) ağızını bağlamaq üçün, həmçinin yun darağının ağızına baltanın ağızını keçirərlər“ [14, I, 279].

Heyvanlar dabaq xəstəliyinə tutulan zaman isə “...bir nəfər kişi əlinə çox böyük tabaq alıb, ibtidai insan və ya şaman rəqslerini xatırladan hərəkətlər edər, xəsta heyvanlara yaxınlaşıb:

*Tabaq gəldi,
Dabaq qaç [228, 17].*

- deyə ovsun oxuyarmış. Burada dabağın - yeni xəstəliyin fəna, şər qüvvələrin əməli olması, tabaq çalıb səs salmaqla onların qorxudulub qaçırlıcağına inam mövcuddur.

Uşaqları xəsteliklərdən qorumaq və ya sağaltmaq üçün el arasında xalq təbabəti üsulları ilə yanaşı, ovsunlardan da istifadə olunmuşdur. Misal üçün, uşaq boğaz ağrısından narahatlıq keçirdikdə el inamına görə yaşı bir adam “...iki barmağı ile uşağın boğazını üç dəfə ovduqdan sonra yavaşça sillə vurur və o, bu işi görərkən mütləq:

*Bir,
İki,
Üç,
Puç -*

sözlərini üç dəfə tekrar edir. Əgər həmin şəxs bir tərəfdən uşağın şışmış vəzilərini ovursa, ikinci tərəfdən də son sillə ilə xəstəliyi qovmaq, qaçırmak, məhv etmək istəyir. Silləni vuran zaman “puç” deməsi də bunu göstərir“ [153, 18].

Uşağın gece narahat yatması, yuxuda tez-tez səksənməsi şər qüvvələrin uşağına eziyyət verməsi kimi yozular, buna qarşı tədbir görülər, ovsun edilərmiş. Bu zaman ağızlaçıq biçaq və ya qayçı uşağın yastiğı altına qoyularmış və inama görə, şər qüvvələr demir və ondan hazırlanmış nəsnələrdən qorxduğu üçün uşağına yaxınlaşa bilməzmiş.

Uşağı bədnəzərdən qorumaq üçün də bir sira ovsunlardan istifadə olunmuşdur. Belə ki, uşaq xəstələnən zaman tez-tez əsnəyəndə onun nəzərə gəldiyi güman edilibdir. Bu vaxt uşağın anası sağ əliyle bir çımdık duz götürüb onu uşağın başına üç kərə dolandırır, eyni zamanda hər kərə uşağın kürekləri arasına astaca yumruq vura-vura “Gözü dəyənin gözü çıxınsın“ deyir. Bundan sonra isə:

*Duz, duz,
Ocaqda qız,
Yanıb kül olsun
Balama dəyən göz -*

ovsun nəğməsini oxuya-oxuya həmin bir çımdık duzu ocağa atır. Duz ocaqda çarta-çartla yandırıda, “gözü dəyənin nəzəri yandı“ - düşünülür.

Yaxud bir dəstə üzərlik götürülib yandırılır, xəstələnmiş uşağı onun tüstüsü dəydikcə:

*Üzərliksən, havasan,
Min bir dərdə davasan,
Balama göz vuranın
Gözlərini ovasan.
Üzərlilik dana-dana,
Ocaqdan götür, sana,
Nəzəri bəd olanın
Gözləri odda yana.*

*Üzərliyim çatdasın,
Yaman gözlər partdasın,
Ağrı, bəlan tökülsün,
Dərd üstündən atdansın -*

ovsun nəğməsi oxunulur.

Uşağın canında qada-bala, dərd-azar, ağrı-acı olmasın deyə o, çımizdirilərkən də çox vaxt ovsun edilirmiş. Ana uşağını çımizdirib qurtardıqdan sonra, nəhayət, bir qab suyu onun üstündən axıda-axıda ovsun nəğməsi oxuyarmış:

*Ağrilar səndən qaçın,
Yolunda güllər açın.
Dərd-bələni atasan,
Boya-başa çatasan.
Can bala, canım bala,
Sən ol həyanım bala.*

Bir sira ayrı bəlalardan qorunmaqdə da ovsunlar vasitə bilinmişdir. Bəlli olduğu kimi, əqrəb ən qorxulu həşəratlardandır. Adamlar buna qarşı xüsusi bir “Əqrəb ovsunu“ yaratmış və yatmadan qabaq həmin ovsun nəğməsini oxumuşlar:

*Əqrəb-əqrəb axınca,
Çaxmağını çaxınca,
Əqrəb oldu bir kişi,
Bağladı qurdunu-quşu.
Süleyman peygəmbərin biçağı,
Fatma nənənin qurşağı,
Üf... üf... üf.*

Göründüyü kimi, ovsunlar ilkin-ibtidai dünyagörüşlə bağlı olaraq folklor təxəyyülünün ortaya çıxardığı magik və mifik aktlardır. İnsanın təbiətə təsir etmək, təbiətdən gələn qorxu, təhlükə və fəlakətlərin qarşısını almaq məqsədilə icra etdiyi ovsun aktları bu səbəbdən də uzun zaman onun mösiştində yaşaya bilməşdir.

FALLAR. Fal tutulmuş niyyətin müəyyən ayının icrası ilə həyata keçib-keçməyəcəyini bildirir. Qədim xalq mösiştində çox güclü mövqeyi olan falın əsas növləri bunlardır: odla falabaxma (piromantiya); quşların uçuşu ilə falabaxma (ormitomantiya); əllerin içindəki xətlərlə falabaxma (xiromantiya); falabaxma (arifmomantiya); su ilə falabaxma (hidromantiya).

Falın icrası, əsasən, iki şəkildə olmuş, onlardan biri göz falı (bəsət, sadə), ikincisi qulaq falı (mürəkkəb) adlanmışdır.

Göz falında sözün təsir gücündən çox zəif şəkildə istifadə edildiyi halda, qulaq falında səs və söz aparıcı mövqeyə malik ünsürlər kimi çıxış edir. Göz falı iştirakçılarının sayı baxımından da qulaq falından seçilir. Qulaq falının icrası zamanı ən azı iki nəfərin iştirakı vacibdir, göz falını təkbaşına da icra etmək mümkündür.

Azərbaycanda ibtidai fal qismindən sayılan odla falabaxma (piromantiya) daha geniş yayılmışdır. Qədim insan oda həyat, yaşayış qaynağı, xoşbəxtlik mənbəyi kimi baxdıqdan odun qeyri-adi gücünə, xilaskarlıq qabiliyyətinə malik olmasına inanmışdır. Buna görə də həyati əhəmiyyəti olan problemlərin, müskül işlərin çözülməsində oda bir hamı, yardımçı, qurtuluş götəren kimi yanaşılmışdır. Od falına müraciətin əsasında bu mifoloji təsəvvür dayanır.

Oda inamin nəticəsi adamlarda belə qənaət yaradılmış ki, "Ocaqda yanın odundan ətrafa çatılı ilə qığılçım sıçrarsa, deməli, ocaq başında oturanların qeybəti edilir", "Yanan odundan alov birdən-birə düz qalxsa, evə qonaq galər" və s.

Hamilə qadının doğacağı uşağın oğlan, yaxud qız olacağını öncədən bilmək üçün od falına müraciət olunmuşdur. Adamlar niyyət edib kəsilmiş heyvanın suluğunu oda atır və ona göz qoyurlar. Əgər suluq partlasa və içindəki su ətrafa səpələnsə, deməli, falına baxılan boylunun qızı, yox, əgər su havaya fışqırsa, onda oğlu olacaq. Yaxud kimsə azarlayanda onun nəzərə gəlib-gəlməməsini də od falı ilə öyrənməyə çalışıblar. Belədə niyyət tutduqdan sonra bir çımdık duzu xəstələnənin başına dolandırıb oda atırlar. Duz çarta-çartla yanarsa, bu o deməkdir ki, od azarının gözə gəlməsini xəber verir.

Ibtidai və mürəkkəb falın sərhədlərini birləşdirən say, rəqəm faldında artıq mürəkkəb fala məxsus söz də iştirak edir. Rəqəm falında tutulmuş niyyət üçün sayın tək, yaxud cüt gəlməsi açar sayılır. Say falında başqa vasitələrlə yanaşı, düyüdən də istifadə olunur. Çünkü düyü də bugda kimi həmişə müqəddəs nemət sayılmışdır. Gelin gedən qız ata evindən çıxdığı vaxt ovçunda düyü tutur və tanıdığı qızların adlarını deyə-deye yera bir düyü salır. Sonuncu düyüdə adı çekilən qızın da yaxın zamanlarda əra gedəcəyi zənn olunur. Yaxud yenə də bir qədər düyü götürüb sayır və cüt, tək gəlməsi ilə işin xeyir-şər olacağını müəyyənləşdirməyə çalışır.

Azərbaycanda falın mürekkeb növü - qulaq falı daha geniş şəkildə şərh olunmuşdur [9, I, 10]. Ərəb sözü olan "vəfsi-hal"ın birinci komponentinin "terif", "təsvir" [60, 94] mənaları da vardır. İkinci komponent, yəni "hal" elə ərəblərdə də, bizdə də eyni mənənadır. Mərasimdə oxunulan noğmənin isə güman ki, "qədimlərdə özünəməxsus formasi olmuş, sonrakı əsrlərdə çox geniş yayılmış bayati forması, bütün mərasimlərdə olduğu kimi, burada da qalib gəlmış [9, I, 11] və janrıñ öz adını unutdurmuşdur. Y.V.Çəmənşəzinli de yazmışdır ki, mərasimdə ifa edilən mahnilar bayati tək tanınan dördmirsali xalq şeridir. Ümidverən, noşə doğuran, mətanət bağışlayan bu noğmələr yalnız quruluşca bayatılara oxşayır, məzmunca isə onlardan seçilirlər" [235].

Deməli, sirlə aləmi öyrənmək cəhdindən yaranan "vəfsi-hal" mərasimin adıdır. Bu mərasimin yalnız Novruz bayramı ərafəsində icra olunması da çox ince bir mətləblə bağlıdır. Novruz bayramı yeni gün, təbiətin dirilməsi, canlanması bayramıdır. Qadınlar da bu vaxt fala baxmaqla həyatlarında baş verəcək dəyişikliyi, yeniliyi öyrənməyə çalışırlar.

"Vəfsi-hal" mərasimində iştirak edənlər aralığa eldə "dilək taşı" adlanan su ilə dolu bir badya qoyurlar. Ayının aparıcısı iştirakçılarından üzük, sirğa, sancaq, oyamaq, iyne və s. parlaq nəsnələr alıb badyaya salır. Ağ yaylıqla badyanın üstünü örtür. Sonra:

Göydə ulduz olaydım,
Can gülüm, can-can
Xoşbəxt bir qız olaydım,
Can gülüm, can-can!
Yar qapımı döyəndə,
Can gülüm, can-can!
Evdə yalqız olaydım,
Can gülüm, can-can!

Yaxud:

Araz axar burular,
Can gülüm, can-can!
Suyu daşda durular,
Can gülüm, can-can!
Ürəkdə arzun olsa,

*Sənə də toy qurular,
Can gülüm, can-can!
Can gülüm, can-can! -*

Şöklində nəğmələr oxuyur və badyadan əlinə keçən nişanı çıxarır. Bu zaman nişan sahibi oxunulan nəğmənin məzmunundan özü üçün nəticə çıxarır. Başqa sözlə, nəğmənin sözləri tutulmuş niyyətin açarına çevirilir.

“Vəsf-i-hal” mərasim nəğmələrində xalqın inam və etiqadları, əski dünyagörüşləri öz iz və əlamətlərini qoruyub saxlayır.

“Vəsf-i-hal” mərasimində iştirak edənlər arasında, adətən, nişanlı qızlar da olur. Ayın icra olunan evin qonşuluğunda isə cavan oğlanlar toplaşış şənlik keçirirlər. Qadınlar olan məclisdə nişanlı “qızlardan bir neçəsinin ya boynuna örpək dolayır, ya da qoluna yaylıq bağlayırlar. Məclisin karşısına əhvalatlı dərhal qızın nişanlısına çatdırır. Oğlan “bağlama” əhvalatını eşitdikdən sonra yer-yemişdən bir bağlama düzəldirir, xüsusi boğcada, yaxud heybədə qız üçün yollayır“.

“Vəsf-i-hal” mərasim nəğmələrinin mətnində əski dünyagörüşlə bağlı bir çox cizgilərə də rast gəlinməkdədir. Məsələn:

*Vəsməni qaşda sına,
Ağlıt başda sına,
Niyyətin hasil olar,
Baxtını daşda sına.*

Burada fetişizm - maddi varlıqlardakı əşyaların fövqəlqüvvə sayılmasına inamin izləri vardır. “Baxtı daşda sına maq” inamı əski çağlardan bu günə gəlib çatmışdır. Azərbaycanın demək olar ki, bütün bölgelerində daş pir, ocaqlar vardır. Bu daşların bəzilərinin ortası deşik olur. Əgər bir kimse niyyət tutub həmin daşın ortasından keço bilse, onda diləyi hasil olar. Etiqada görə, belə anda daşın dəliyi böyükür və həmin adam daş keçir. Yaxud niyyət tutub daş pirlərə mix çalırlar. Əgər mix daşa batşa, deməli, istək də yerinə yetəcək.

ANDLAR, DUALAR. Qədim inam və etiqadlarla, insanların ilkin təsəvvür və düşüncəleri ilə bağlı olan, uzun bir formallaşma, təkmilləşmə yolu keçən andlar əsasən, iki yolla yaranır. Birinci yol: insanlar müqəddəs bildikləri varlıqlara and içirlər. Bu cür andlarda dənməzlik, nəzərdə tutulmuş mətləbi, məsələni, işi mütləq yerinə yetirmək, başa vur-

maq qətiyyəti və iradəsi bir hökm kimi söylənir. İkinci yol: müəyyən bir iş, əhvalatla bağlı söylənilmiş fikrə, sözə şübhə ilə yanaşıldıqda, deyilənlərin gerçekliyinə inam yaratmaq üçün and içilir. Hər iki halda andlar təsdiq mahiyyəti daşıyır.

Ta qədimdən Azərbaycanda müqəddəs bilinən günəş, su, od, ocaq, çörək, torpaq anımları ilə bağlı andlar daha çox yaranıb yayılmışdır: “Bu günəşə and olsun”, “Bu günəşə kor baxım, yalan deyirəmə”, “Torpaq haqqı”, “And olsun anamın üz qoyduğu torpağı”, “And olsun bu suya”, “And olsun bu suyun salavatına”, “Bərəkət haqqı”, “Bərəkətə and olsun”, “Çörəyə and olsun”, “Çörək haqqı”, “And olsun səninle kəsdiyim duz-çörəyə”, “İşiq haqqı”, “Od haqqı”, “And olsun bu yanın ocağı” və s.

Canlı danışqda dini duyğu və ehkamlara, islam müqəddəslərinə, ziyaretgahlara, pir-ocaqlara aid andlar da olduqca işləkdir: “Allah haqqı”, “Tanrı haqqı”, “And olsun Allaha”, “Bu üzü qibləyə and olsun”, “Qurana and olsun”, “Yalan deyirəmə, Quran qənimim olsun”, “Məscid haqqı”, “Getdiyim Kəbə haqqı”, “And olsun Əlinin qılıncına”, “And olsun bu Əli yoluna”, “On iki imama and olsun”, “And olsun Həzərət Abbasın qələm olan qollarına”, “Həzərət Abbas haqqı”, “And olsun Kərbəla müsibətinə”, “Peyğəmber haqqı”, “And olsun qıldığım namaza”, “Tutduğum oruca and olsun”, “Yaradan haqqı”, “Yaradana and olsun”, “And olsun inandığımıza”, “And olsun İmam Rzanın qəbrinə”, “İmam Hüseyin haqqı”, “Yalan deyirəmə getdiyim Həcc qənimim olsun” və s.

Ümumi sociyyə daşıyan və geniş yayılmış bu nümunələrlə yanaşı, nisbəten dar çevrəli, qohumluq, doğmaliq, şəxsi münasibet ifadə edən andlar da çoxdur: “Atamın canına and olsun”, “And olsun anadan emdiyim süde”, “Başın haqqı”, “Qardaşım canı”, “Tək balamın canına and olsun”, “Öz canım üçün”, “Əziz canına and olsun”, “Sabaha salamat çıxmayım”, “Özüm ölüm”, “Sən oləsən”, “Cavan canımı and olsun”, “Atamın goru haqqı”, “Qərib dayının canı üçün” və s.

Anda inam əski çağlarda xüsusi güclü olmuşdur. İçilmiş andi sindirməq, ona əməl etməmək bağışlanmazmış, odur ki, hətta ölümü yalandan and içməkdən üstün tutmuşlar. Bu baxımdan “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı bir and nümunəsi sociyyəvidir. Abidenin sonuncu boyunda bəlli olur ki, Bozoklar və Üçoklar eyni vaxtda yiğilib gəldikdə Qazan xan evini yağımaladırmış. Yəni o, xanının əlindən tutub evdən çıxar, gələnlər istediklərini götürmişlər. Bir kərə Qazan xan evini yalnız Bozoklara yağımaladır. Odur ki, Oğuzun Üçoklar tırosu bundan inciyib

Qurana and içir və Qazana düşmən kəsilişlər. Ancaq onlar Oğuzun dörd niqablı alpindən biri olan Bamsı Beyrəkden çəkindiklərindən Qazan xanın üstünə həcüm etməyə ürək etmirlər. Odur ki, al dil ilə Bamsı Beyrəyi apartdırıb ona da and içdirməklə öz tərəflərinə çəkmək isteyirlər. Əks halda, onu öldürəcəklərini bildirirlər. Bamsı Beyrək ölümüne razi olur, amma canını qurtarmaq üçün yalandan Qurana əl basıb and içmir. Əksinə, o, Qazana dönük çıxmayaçığını söyləyir və belə and içir:

*Mən Qazanın nemətini çox yemişəm,
Bilməzsəm gözümə dursun!
Qaraqoçda qazlıq atına çox minmişəm,
Bilməzsəm mənə tabut olsun!
Yaxşı qafitanların çox geymişəm
Bilməzsəm kəfənim olsun!
Ala barigah otağına çok girmişəm,
Bilməzsəm mana zindan olsun!
Mən Qazandan dönməzəm [442, 153].*

Eyni baxımdan bir başqa boyda Qazan xanın içdiyi and da maraq doğurur. Kafirlər Qazanı yatmış halda tutub əsir aparırlar. Oğuz ərenləri onu qazamatdan qurtarmağa gələndə kafirlər Qazana deyirlər: "And iç ki, bizim elə yağılışa gəlməyəsən" [442, 142]. Qazan xan çətinliyə düşür. O, yalandan and içə bilməz. Vəziyyətdən çıxış yolunu Qazan xan özü tapır. O, dolayısıyla belə and içir: "Vallah, billah, doğru yolu görür ikən əyri yoldan gəlməyəyim" [442, 142]. Kafirlər elə düşüñürler ki, bu andla Qazan xan onların tərəfinə keçmişdir. Amma əslində Salur Qazan oğuzlarının yolunu "doğru yol" saymış və "bu yoldan dönüb əyri yola" ketməyəcəyinə, kafirlərlə əlbir olmayacağına and içmişdir.

Məisətdə olduğu kimi, şifahi xalq ədəbiyyatı örnəklərində də and lara six-six rast gəlinir. Folklorda nəinki insanlar, hətta sırılı-səhərli qüvvələr - divlər, pərilər belə, verilmiş vədi, sözü mütləq yerinə yetirəcəklərini bildirmek üçün analarının südünə, Süleyman peyğəmbərin üzü yünün qaşına və s. and içirlər.

Folklor nümunələrində and yalnız sözlə yox, həmçinin ayin səviyəsində müəyyən hərəkətlər də icra olunur. Bu baxımdan nağıl və dastanlarda müşahide edilən əhd-peyman andı diqqətçəkicidir. İki dost həmişəlik sirdəş, qardaş olacaqlarını əhd-peyman andı ilə təsdiqləyir.

Andın əsas əlaməti and içenlərin barmaqlarını çərtib qanlarını bir-birinə qarışdırmasıdır. Misal üçün, "Dostların sırrı" adlı Azərbaycan nağılimin əsas qəhrəmanları Məmmədə Məlik çətin bir səfəre yollanmazdan qabaq etibarlı dostluğu, sədaqəti qanla möhürleyən əhd-peyman andı içirlər. Nağılda deyilir: Onlar "Əhd-peyman elədilər ki, möhkəm dost olaq. İkişi də barmaqlarını çərtib qanlarını qatdlar" [383].

Qılinc altından keçərək andıçmə əski təsvəvürlərə bağlıdır. "Kitabi-Dədə Qorqud"un üçüncü boyundan Bamsı Beyrəyin yalandan ölüm xəbərini gətirən Yalançı oğlu Yalançı onun nişanlısı Banicəçiyi almaq isteyir. Toy başları. Bu vaxt əsirlikdən qurtaran Bamsı Beyrək golib çıxır. Həqiqət aşkar olur. Günahının bağışlanması üçün imdad diləyən Yalançıq Bamsı Beyrəyin qılincının altından keçməklə bir daha belə iş tutmayacağına and içir [442, 67]. Buradan anlaşıılır ki, andın pozulması qılınca doğranmaqla nöticələnəcəkdir.

Onuncu boyda qardaşı Səkrəki əsirlikdən qurtarmağa gedən Əkrəki bu səfərdən saxlaməq üçün tez-tələsik evləndirirlər. Boyda deyilir: "Oğlanı gərdəyə qoydular. Qızla ikisi bir döşəye çıxdılar.

Oğlan qılincın çıxardı, qızla kondı (özü) arasına buraqdı.

Qız aydır:

- Qılincin götür, yigit! Murad ver, murad al! Sarılalim! - dedi.

Oğlan aydır:

- Mərə, qavat qızı! Mən qılincıma doğranayımlı! Oxuma sancıläyim! Oğlum doğmasın! Doğarsa on yaşına varmasın! Ağamın üzünü görməyinçə, ölmüş isə qanın almayıncı, bu gərdəyə girsem - dedi" [442, 134]. Burada da oğuz cəmiyyətində andın pozulmasının qılinc-ox cəzasına - ölümə bərabər tutulması kimi qəbul edildiyi görünür.

Müəyyən nəsnələrin and vasitesi olması "Daşdəmirin nağılı" və "İlyasın nağılı"nda xüsusi maraq və dəyer daşıyır. Hər iki nağılda sırrın saxlanılacağına and içilir. Nağılların əsas qəhrəmanları Daşdəmir de, İlyas da nara iynələr sancır, kağızı qayçı ilə xırda-xırda doğrayır, bırcinci eti tikə-tikə parçalayıır, ikinci Qurani öpür. Bununla bədənləri iynə sancılmış nar kimi oxlansa da, kağız kimi doğralsalar da, et kimi parçalansalar da sırrı gizli saxlayıb heç vaxt, heç kəsə açmayıacaqlarına and içirlər [382, I, 151-159; II, 262].

Məzmun və deyiliş baxımdan dualar alqışlara çox yaxındır. Bəzən ayrı-ayrılıqla müstəqil məfhum olan "alqış"la "dua" paralel şəkildə söylənilir. Bu baxımdan alqış da, qarğış da dua sayılır. Misal üçün, "Kitabi-Dədə Qorqud"da övladı olmayan Dirse xana məsləhət görülür.

ki,acları doyursa,çılpaqları geyindirse,borcluları borcdan qurtarsa,Tanrıının inayeti ilə övlad qazanır. Dirsə xan belə də edir və Oğuz bəylərinə böyük qonaqlıq verir. Boydada deyilir ki, qonaqlıqda olanlar “Əl götürdülər, hacət dilədilər. Bir ağızı dualının alqışıyla Allah-taala bir əyal verdi. Xatunu hamilə oldu“ [442, 18].

Yaxud alqış-qarğışın dua funksiyası yerinə yetirməsi dastandakı: “Ol zamanda bəylərin alqışı alqış, qarğışı qarğış idı. Duaları müstəcəb olurdu“ [442, 43] - qənaəti ilə dəqiq şəkildə ifadə edilmişdir.

“Kitabi-Dedə Qorqud“da əsirlikdən qayıdan Bamsı Beyrok görür ki, bəylər “ox çığrı“ qurub bir-biri ilə yarışır, “göygü“ - nişanlı üzüyünə ox atırlar. Boydada deyilir:

“Qaçan kim Budaq atsa, Beyrək:

- *Əlin var olsun! - deyirdi.*

Uruz atsa:

- *Əlin var olsun! - deyirdi.*

Yeynək atsa:

- *Əlin var olsun! - deyirdi.*

Şirşəmsəddin atsa:

- *Əlin var olsun! - deyirdi.*

Göygü atsa:

- *Əlin qurusun, barmaqların çürüsün! - deyirdi“ [442, 61].*

Buradaki “Əlin qurusun, barmaqların çürüsün“ qarğış olduğu kimi, “Əlin var olsun!“ da dua çalarları olan alqışdır.

Canlı danışqda ve folklor mətnlərində müşahidə edilən duaların böyük qismi bilavasitə islam dini ifadələrindən təşkil olunmuşdur: “Allah-taala səni düşmənə möhtac eleməsin“, “Allah-taalanın köməyi ilə heç vaxt “nə edim, necə edim?“ deməyəsən“, “Ey uca Tanrı, süfrəminizin bərkətini bol eylə. Bizi çörəklə imtahanə çekmə“, “Ey qadir Allah, dərgahına el qaldırıb dua eləyirəm ki, bütün gedənlər sağ-salamat evlərinə dönsün, mənim də birəcə balam onların içində“, “Ya on iki imam, düşmənlərimizi zəlili-xar eylə“ və s. Bu sayaq dualardan sonra, adətən, “amin!“ deyilir.

Duaların bir qismi de şəxsi münasibətlər nəticəsində yaranır. Görülən xeyirxah işin müqabilində bir kimse başkasına “Başiuca olasan“, “Bir ekib beş götürəsen“, “Qada-bala görmeyəsən“, “Dadına allah yetişsin“, “Dost-düşmən yanında üzü ağ olasan“, “Kölgən üstümüzdən əsik olmasın“ və s. şəkildə dualar söyləyir.

ALQIŞ-QARĞIŞ. Sözün magik gücünə inamı əks etdirən “alqış“ və “qarğış“ın söz (ifade) kimi yaranması da əski mifik təsəvvürlərə bağlıdır. Bəlli ki, ruhlar ibtidai dünyabaxış sisteminde “xeyirxah“ və “bədxah“ olaraq iki qismə ayrılır. Əsatirə görə, bu ruhlar insanların həyatında çox mühüm rol oynayırlar. Olsun ki, “alqış“dakı “al“ da, “qarğış“dakı “qara“ da əslinde elə ruh adlarıdır: “Al“ xeyirxah, “Qara“ bədəməllər rəmziidir. Sözsüz, bu adların hər ikisində çoxmənalılıq da vardır. Misal üçün, “al“ bir sira digər mənə çaları ilə yanaşı, həm də nəsil, tayfa, yalan, hiylə deməkdir. Ümmümiyyətlə, qədim tarixli “al“ leksik vahidi əsasən müsbət mənə ifadə edən sözlərə qoşulmuşdur. Düzdür, “al“ mənfi mənə daşımışdır, amma bu onun nisbətən sonrakı zamanlarla bağlı mənə çalarıdır.

Adamlar tarix boyu “al“a, “qara“ya uyğun söz və şəkilçilər qoşmaqla müxtəlif ifadə və deyimlər yaratmışlar. Misal üçün, “qara günlü“, “qarabəxt“, “qarayaxa“, “qaraqabaq“, “qarabasma“ və s. bu qəbil deyimlər bilavasitə “qara“ ilə əlaqədardır.

İstər “alqış“, istərsə də “qarğış“dakı “qış - ğış“ əslinde çağırmaq, səsləmək, söyləmək mənasında olan “qişqırməq“ felindendir.

Alqış və qarğışlar sözün sehri gücünə çox qüvvəli inam, etiqad olduğunu vaxtlarda yaramışdır. Doğrudan da, söyləniləndiyi vaxtlardan çox-çox sonralar yazıya köçürülmüş “Kitabi-Dedə Qorqud“da açıq-aydın deyilir ki, “Ol zamanda bəylərin alqışı alqış, qarğışı qarğış idı“ [442, 43]. Hətta ilkin-ibtidai çağlarda alqış-qarğışın həyata keçcəyinə o qədər inanılıb ki, onun nahaq söylənilməsi ilə böyük uğursuzluğun olacağı zənn edilmişdir. Odur ki, belə halda tezliklə qarğışı geri götürməyə, bununla da, onun töredə biləcəyi qada-balani sovuşdurmama cəhd göstərilmişdir. Misal üçün, Dirsə xanın xatunu oğlu Buğacı Qazlıq dağında qana bulaşmış halda gördükdə Qazlıq dağını qarğayırlar:

Nə Qazlıq dağı, axar sənin suların,

Axar ikən axmaz olsun!

Bitər sənin otların, Qazlıq dağı,

Bitərkən bitməz olsun!

Qaçar sənin keyklərin, Qazlıq dağı,

Qaçarkən qaçmaz olsun, daşa dönsün!...

Səsə gözlərini açan Buğac anasının qarğışını eşidib:

Axarlıda sularına qarğamağıl,
Qazlıq dağının suyunun günahı yoxdur.
Bitərlida otlarına qarğamağıl,
Qazlıq dağının suçu yoxdur.
Aslanına, qaplanına qarğamağıl,
Qazlıq dağının suçu yoxdur.
Qarğarsan babama qarğa
Bu suç, bu günah babamdandır - dedi [442, 23-24].

Yaxud evinin yağmalanması xəbərini Qaraca çobandan eşidəndə Qazan ona qarğış söyləyir. Çoban isə bu işdə günahsızdır. Odur ki, o: "Nə qarğarsan mana, ağam Qazan? Yoxsa köksündə yoxmudur inam? Altı yüz kafir dəxi mənim üzərimə gəldi. İki qardaşım şəhid oldu. Üç yüz kafir öldürdüm, qəza etdim. Simiz qoyun, artıq toğlu sənin qapıdan kafirlərə vermədim. Üç yerdən yaralandım, qara başım büküldü, yalnız qaldım. Suçum bumudu?" [442, 34]

Əski zamanlarda adamlar bu fikirdə olublar ki, alqış və qarğışı söyleməyə töhrək edən, onları həyata keçirən də ełə ruhlardır. Misal üçün, astral görüşlərlə bağlı "Tapdıq" nağılında Şəms Tapdığı yixib başını kəsmək istəyəndə oğlan deyir:

"- Ey pəhləvan, igid basdığını kəsməz. Məni öldürmə, qoy gedim bacımı azad edim. Bacımın üzünü görməmiş ölsəm, ruhum sənə qarğış edər" [382, IV].

"Qurbanı" dastanında isə adamlar haqq aşağı saydıqları Qurbaninin ahindan qorxuya düşür və onun ölümüne fərman verən Ziyad xana:

"- Xan, aşığın ah-vəbəli tutar, şəhərimiz viran olar. Bunu öldürmə" [386a, I, 39] - deyə yalvarırlar.

Bu baxımdan Qurbanının Qara Vəzirə söylədiyi qarğış xüsusiətən ciyyəvidir. Qara Vəzir aşığın öldürüləməsini colladılara tapşıranda Qurbanı deyir:

*"Vəzir, səna qarğayıram,
Haqq diləyin yetirməsin!
Göydən min bir bəla ensə,
Birin səndən ötürməsin!"*

*"Evində düşəsən naçaq,
Sağ gözünə batsın bıçaq!"*

Oğul-uşaq düşsün qaçaq,
İstədiyin gətirməsin!

Oturasan ağ otaqda,
Qan qusasan laxta-laxta,
Səni görüm ölüən vaxtda,
Dilin kəlmə gətirməsin!

Qurbani qaldı burada,
Qadir Allah yetsin dada,
Meyidin qalsın arada,
El yiğlib götürməsin!

Bu zaman göy guruladı, bir ildirim şığıyb vəzirin evinin üstüne düşdü. Ev gurhagurla uçub yerə töküldü. Nərəlti, gurultu hər yeri bürüdü. Cəlladlar Qurbanini qoyub qaçırlar. Vəzir evinin, uşaqlarının həynə qaldı. Qurbanı yadından çıxdı" [374, I, 60]. Deməli, burada mətəb bilavasito qarğışın yardımını ilə hasılı gəlməsidir.

Yaxud "Üç bacının nağılı"nda kimlikləri tanınmayan üç şəxs gəlib şahزادənin arvadından onun qızını isteyir. Nağılda deyilir: "Xanım qızınızı geyindirib verdi, götürüb getdilər. Aparıb şəhərdən çıxardılar kənara. Qızı qoysular yera, dedilər: gelin hərəmiz bu qızı qarğış (əslində alqış - B.A.) eləyək. Birincisi dedi:

- Ay qız, ay qız, səni görüm ağlayanda yel əssin, tufan qopsun!..
- İkinci dedi:
- Ay qız, səni görüm, yeriyəndə bir ayağın qızıl kəssin, bir ayağın gümüş.

Qızı güldürdüler, ağızından dəstə-dəstə güllər töküldü. Vurub ağlatdılalar, yel əsdi, tufan qopdu, yeritdilər bir ayağı qızıl kəsdi, bir ayağı gümüş" [382, I, 125-126].

Bu da deyərlidir ki, "Kitabi-Dəda Qorqud" qəhrəmanları söylənilən alqış və qarğışın onların taleyində həlledici rol oynamasına möhkəm inanmışlar. Təpəgöz öz tək gözünün çıxarılmasının səbəbini belə başa düşür:

*"Ağ saqqallı qocaları çox ağlatmışam,
Ağ saqqallı qarğışı tutdu ola, gözüm səni,
Ağ birçəkli qarıcıqlar çox ağlatmışam."*

Gözü yaşı tutdu ola, gözüm, səni.
 Mücağı qararmış yigicikləri çox yemişəm,
 Yigitlikləri tutdu ola, gözüm, səni.
 Əlcigəzi xinalı qızçıqazları çox yemişəm
 Qarğışları tutdu ola, gözüm, səni [442, 121].

Alqış və qarğışların söylənilməsi üçün bəzən qabaqcadan zəmin, şərait hazırlanır ki, bu məqamda, adətən, əsatiri obrazlara da müraciət olunur. Bu baxımdan Yel baba, Xızır baba, Əkinçi (Cütçü) baba, Dağ baba, Şah baba, Piri baba, Ata baba, Aran baba, Baba Sükəddin, Baba Dərviş və başqa bu sıradan olan mifoloji obrazlar xüsusi maraq doğurur. Əkinçi (Cütçü) baba ilk zəhmətkeş insandır və torpağı əkib becərmeyin binasını o qoymuşdur. Bu işi ondan öyrənən insanlar sonralar əkinçini baba ucalığına qaldırıb qutsallaşdırmış, ona əkin hamisi kimi baxmışlar. İndinin özündə belə, adamlar özlərini bu əkin hamisini oxşadaraq “Əkinçi babayam”, “Cütçü babayam” ifadələrini işlətməkdədirler.

Xızırda İlyas arasında olduğu tək, Yel baba ilə Əkinçi baba arasında da bir yaxınlıq, qohumluq vardır. Özündə bu qohumluğu, yaxınlığı yaşadan ayrıca bir əfsane də var: “Deyirlər ki, Yel baba ilə Əkinçi baba qardaş imişlər. Əkinçi baba bugda əkər, biçər, Yel baba isə onu xırmandan döyübsovurur, sonra da başqalarına kömək edib əvəzində pay alarmış. Bir kərə adamlar buğdanı döyüb gözləyirlər ki, Yel baba gəlib sovursun. Amma Yel baba gəlmir ki, gəlmir. Səbri tükənmış adamlar özləri sovurmağa başlayır və:

*Yel baba, amana gəl,
 Dolanıb xırmana gəl,
 Heç bəhanən yoxdursa,
 Xəlbirə, samana gəl.
 A Yel baba, gal baba,
 Saman sənin, dən mənim,
 Ləçayı mindər-mindər,
 Yönüünü bizə döndər,
 Yönüünü döndərmirsən
 Mehini bizə göndər.
 A Yel baba, gəl baba,
 Saman sənin, dən mənim -*

deyə oxuyurlar. Elə bu vaxt xırmana gəlib çıxan Yel baba eşitdiyi nəğmədən inciyib geri qaydırır. Xırmandakılar öz əməllərindən peşiman olurlar. Hami Yel babanın arxasında qaçır və onu çağırı-çağıra belə bir nəgmə oxuyurlar:

*A Yel baba, Yel baba,
 Qurban sana, gəl baba!
 Buğdamız yerdə qalıdı,
 Yaxamız əldə qalıdı.
 A Yel baba, Yel baba,
 Qurban sana, gəl baba!*

Bu nəgmə Yel babanın çox xoşuna gəlir və geri qayıdış xırmandakı buğdanın hamisini sovurub, samandan ayırrı“ [5, 56-57].

Nümunə Yel babanın xeyirxah əməllər sahibi olmasını söyləməyə imkan verir. Bu, doğrudan da belədir. Misal üçün, totemist, animist görüşləri özündə yaşadan “Göyçək Fatma“ nağılında Fatmanın məşqəqli yaşayışından pojmürdə olan Yel baba qızaya yardım etmək niyyətinə düşür. Nağılda deyilir ki, o, “Fatmanın yumağını götürüb apardı. Fatma: “A Yel baba, yumağımı aparma“ - deyə yürüdü. Yel baba yumağı aparıb bir evin bacasından içəri salır. Evin sahibi Qarı nənə Fatmanın ağılli, kamallı bir qız olduğunu görüb ona alqış söyleyir və bu alqış sayəsində “Fatma elə bir gözəl qız oldu ki, heç misli-bərabəri olmadı. Aya dedi sən çıxma, mən çıxacam, günə dedi, sən çıxma, mən çıxacam. Yanaqlar qıpqrırmızı alma kimi, dodaqları qaymaq, dişləri inci, gözü maral gözü [382, I, 21]“. Elə Fatmanın xoşbəxt günləri də bundan sonra başlanır.

“Kitabi-Dədə Qorqud“ boylarında da alqış-qarğışın söylənilməsində bir sira əsatiri obrazların iştirakı müşahidə olunur. Misal üçün, abidənin “Təpəgöz“ boyunda mifik obraz olan pəri qızlardan söz açılır. Bəlli olduğu üzrə, folklorda pərilər həm xeyirxah, həm də bədxah olurlar. Xatırlanan boyda ise pəri mənfi səciyyəlidir. O, oğuz eli üçün bələyaya çevrilmiş Təpəgözün anasıdır. Təpəgözün basılmaz olmasına da səbəb məhz odur. Belə ki, ana oğlunun barmağına üzük taxaraq onu sehrli etmiş, “Oğul! Sənə ox batmasın! Tənini qılınc kəsməsin!“ [442, 114] - deyə alqış diləmişdir.

Canlı dənisiq leksikonunda və folklor qaynaqlarında bir sira elə frazemlərə və ya idiomatik tərkiblərə rast gəlinir ki, onların lüğəvi mə-

nasında alqış-qarğış çaları ilk baxışdan o qədər də sezilməyən daxili qatda qərarlaşır. Məsələn, "Başına dolanım", "Başına dönüm", "Qurbanın olum", "Ayağın altında ölüm" və s. sırasından olan yalvarışların alqış; "Başına dolanasañ", "Başına dönəsən", "Qurbanım olasan", "Ayağının altında ölesən" şəklindəki yamanlamaların isə qarğış səciyyəli tarixi semantikası bu baxımdan diqqəti çekir. Müəyyən ölçüdə şamanizmle bağlı olan yuxarıdakı deyimlər elə çAĞın məhsuludur ki, onda insanlarda bir işin icrası ilə başqasına təsir etməyin - təqlidi sehrin gücünə böyük inam olmuşdur. Qədimlərdə bir adam naxoşlayanda onun başına heyvan dolandırıb kəsər və bununla azarlayanın tezliklə sağalacağını düşünəmişlər. Etiqada görə, xəstənin dərd-bələsi başına dolandırılmış heyvana keçir. Sonralar bu ayını adamlar söz şəklində öz-lərinə şamil etmiş və inanmışlar ki, bir kimse xəstənin başına dolansa, guya o, özü xəstələnər, azarlı isə sağalar. İndinin özündə belə, görünən ki, bir uşaq oturan kimsənin çevrəsinə dolananda tez ona "başına dolanma", deyir və əgər o, bu işi edibsə, onda hərəkəti əks istiqamət-də təkrar etdirir, bununla xətanın sovuşması zəmnində olurlar.

Bəlli olduğu üzrə, indinin özündə də el arasında xəstəni ocaq, türbə, pir kimi müqəddəsləşdirilmiş yerlərə aparmaq adəti vardır. Xəsto həmin müqəddəs yerin başına dolana-dolana pir-ocaqdan şəfa diləyər. İnama görə, pir-ocaq onun azar-bezərini götürür.

Hər hansı bir şəxsin tutduğu əməl, işinin nəticəsi qarşı tərəfin nərazılığına, etirazına səbəb olduqda o, hiss, həyəcanını, hətta hədə-qorxusunu həmin adama "Başına dönəsən", "Başına dönsün" şəklində ifadə edir. Yaxud başqasının sözünə, xahişine qulaq asaraq öz fikrindən daşındıqdə "Sənin başına dolansın", "Getsin dönsün sənin başına" söyləyir. Əlbəttə ki, bu da hər iki halda həmin şəxsə ölüm diləməkdir, qarğıdır.

"Ayağının altında ölüm", "Ayağının altında ölesən" deyimlərində də, əslində elə bu fikir qorunmuşdur. İftidai dövrün arxeoloji materiallarından bəlli olur ki, ali rütbəli bir zat öldükdə onun yanına sağlığında istifadə etdiyi bəzi nəsnələrlə yanaşı, qul və xidmətçilərindən də öldürüb qəbrin ayaq tərəfində basdırılmışlar. Bunun izləri özünü həm şifa-hi, həm də yazılı ədəbiyyat örnəklərində qorumaqdadır. Misal üçün, söylədiyimiz vaxtin bədii əksini verən Yusif Vəzir Çəmənzəminlinin "Qızlar bulağı" romanında belə bir səhnə vardır: "O biri gün şahzadənin dəfni mərasimini keçirdik. Qullar iyirmi addım uzunu və iyirmi addım enliyində iki adam boyu bir yer qazdlar. Dibinə söyüd yarpaqları

döşəndi. Şahzadənin çadırı bütün müxəlləfatı ilə buraya yerləşdirildi. Meyidi geyindirib silahlارla bərabər yatağı uzatdılardı, çadırı gotirdilər. İrəlikli gün diz çökən on səkkiz qız Alpatay adlı çopur bir collad tərəfindən bir-bir boğulub öldürülmüşdü. Bunları da şahzadənin ayaq tərəfinə düzdülər. Şahzadənin atı boğulub çadırın qapısına bağlandı" [418, 406].

Sözsüz, bütün bunlar ölenin yenidən diriləcəyi etiqadına inamlı bağlıdır. Guya öldürülənlər də dirilib öz ağalarının qulluğunda duracaq, ona xidmət edəcəklər. Sonralar, təbii olaraq, unudulmuş bu ibtidai adət yalnız qarğış mənalı ifadə kimi dildə qalmışdır. Bu gün məsələnin əslində nədən ibarət olduğuna məhəl qoymayan kimse "Ayağın altında ölüm", "Ayağının altında ölesən" söyleməkə əslində özünə, yaxud da müraciət etdiyi şəxsə qarğış diləmiş olur.

"Başkülli", "Külbəşli", "Başına kül ələnsin", "Başına kül", "Mən başkülli", "Daş başına", "Başına daş", "Başına daş düşsün", "Mən başıdaşılı" və s. xalq deyimləri də qarğış mənəlidir.

Cox güman ki, əski çağlarda hökmardarların cəza tədbirləri sırasında başa kül ələmək də var imiş. Hətta deyilənə görə, hökmardın üzünə ağ olan şəxsi qudurmuş hesab edər və onu xüsusi qazılmış bir xəndəyə salıb ölüne qədər başına kül ələrləmiş. Sonralar bu adət unudulub get-sə də, onun izləri etnosun folklor yaddaşına çöküb qalmışdır. "Qurbanı" dəstənində buta yuxusuna getmiş Qurbanının niyə oyannamasının səbəbini soruşduqda mətləbdən xəbərsiz olan köpək qarı deyir:

"- Ay aman, bunu tisbağa dalayıb, qudurub. Qalxıb bu saat məni dalayacaq. Mən də sizi dalayacağam. Adamlar hamısı quduracaq."

"Tez başına kül əlayın, ölsün" [374, I, 9].

Yaxud "Göyçək Fatma" nağılında qarğış nəticəsində əcayib-qəraib hala düşmüş qızına anası belə deyir: "Bi, başına küller, ay qız, sənə nə oldu ki, bu günü düşdün" [382, I, 9]. Abbas Tufarqanlının "Bə-yənməz" rədifi qoşmasında da "başına kül" ifadəsi qarğış funksiyasını yerinə yetirir:

*Adam var dəstinə verəsən güllər,
Adam var gözünə çəkəsən millər,
Tufarqanlı Abbas, başına küllər
Nə günə qalmışan, qarı bəyənməz* [372, I, 62].

Azərbaycan ərazisində tapılmış və miladdan qabaq II-I yüzilliklərə aid edilən kün qobirlərdəki ölüların üstünə kül səpildiyi de müşahidə olunmuşdur [301, 292]. Şübhəsiz ki, bu, “kül”ün ölüm, yas ifadə etməsi təsəvvürü ilə bağlı bir məsolədir. Qədimlərdə vəfat etmiş adamın qohum-əqrəbəsinin başına kül səpərmişlər. Bu, ona görə belə edilmiş ki, başqları onların yaşı, təziyədar olduqlarını bilsinlər. Həmin adətin poetik inikası bir ağı mətnində də qərarlaşmışdır:

*Bağça-bağda gül ağlar,
Bülbül ağlar, gül ağlar,
Oğlu ölən analar
Başa səpər kül ağlar [373, 247].*

Xalq ədəbiyyatı örnəklərində süjet bəzən qəsdən elə şəkildə inkişaf etdirilir ki, mətəb bilavasitə alqış-qarğışın yardımına ilə öz həllini təpır. “Bənidas şəhərinin sırrı” adlı sehrli nağılda hökmədara oğlan kimi təqdim edilmiş, övladlığa verilmiş vəzirin qızının taleyi bu baxımdan maraq doğurur. Nağılda hökmədarın arvadı bu “oğlanı” - oğulluğunu sevir. İstəyinə nail olmadıqda onu aradan götürmək üçün hileyə el atır. Özünü yalandan naxoşluğa vurur və erinə - hökmədara deyir ki, mənim dərdimin əlacı Bənidas şəhərinin sırrındır. Oğlumuz bu sırrı öyrənse, mən sağalaram. Həm də belə deyəndə bilir ki, bu səfərdən indiyədək heç kim sağ-salamat qayıtmayıb.

Qız Bənidasə gəlir. Bəlli olur ki, Bənidas hökmədarının arvadı yaramaz əməllerindən xəber tutan olmasın deyə, şəhərin bütün adamlarını, eləcə də buraya gələnləri daşa döndərmişdir.

Qız şəhərin qurşağa qədər daş olmuş yeganə yarımcانlısından - hökmədardan öyrənir ki, burada əsas sərr qadının əlindəki çubuqdadır. Hökmədar qızı deyir: “Qorxma, onun ki, çubuğunu əlindən aldin, daha heç kimi daşa döndərə bilməz. Amma onun nəfəsində bircə qarğış qalacaq. Sənə nə qarğasa, o saat olacaq” [382, IV, 107].

Doğrudan da, qız arvadın əlindən çubuğu alıb onu məcbur edir ki, daş etdiklərini yenidən əvvəlki hallarına qaytarsın. O, buna əməl edir. Qızın əlindən çıxandan sonra isə sehrkar arvad ona “...qarğış elədi ki, görüm, oğlansansa dönüb qız olasan, qızsansa dönüb oğlan olasan. Qız elə o saat dönüb oldu anadangəlmə oğlan” [382, IV, 107].

Ta əski zamanlardan üzü bu yana, ana südü həmişə müqəddəs bilmiş, ondan keçilməmiş, nağıl və dastanlarımızda divlər, pərilər belə

analarının südünə and içdikdən sonra bağladıqları şərti pozmamış, hətta hünerli bir kimsənin münasib işi müqəbilində “ananın südü sənə halal olsun”, - deyə alqışlamışlar. İnama görə, ata qarğışı ana qarğışından güclüdür. Ananın övladına qarğışı, nə qədər amansız olsa belə, yenə gücsüzdür, kəsərsizdir. Çünkü ananın övladına əmədirdiyi süd söylediyi qarğışın qarşısını alır, onu təsirsiz hala salır.

Bunlarla yanaşı, ana naxələf övladına “südüm burnundan gəlsin” qarğışını da söyləyə bilir. Bundan savayı, bir kimsə əzab-əziyyətə, sixma-boğmaya düşdükdə də öz halını, vəziyyətini: “Anadan əmdiyim süd burnumdan gəldi” deyimi ilə izah eləyir.

Azərbaycan xalq ədəbiyyatında alqış-qarğışlar öz kökü ilə əski etiqadlar və miflik anlayışlarla sıx bağlıdır. Odur ki, bu örnəklər xalqın mənəvi mədəniyyətinin tarixi inkişaf yoluna aydınlıq gətirmək baxımdan çox dəyərlidir.



MƏRASİM FOLKLORU

Ən qədim dövrlərdən başlayaraq təbiət hadisələrinə təsir etmək cəhdini ilə ulu babaların, əcdadların gördüyü tədbirlər, bu məqamlarda oxunan nəğmələr, keçirilən oyunlar get-gedə mərasimlərin, mərasim ayinlərinin və onların poeziyasının yaranmasına götərib çıxarılmışdır.

Mərasimlər iki növə ayrılır: mövsüm mərasimləri, məişət mərasimləri. Hər iki növdə çəsidi xalq nəğmələri, folklor örnəkləri də möv-cuddur.

MÖVSÜM MƏRASİMLƏRİ daha geniş yayılmışdır və qədim Azərbaycanda ilin fəsillərinə, ay və günlərinə verilən adla, məna və məzmunla bilavasitə bağlıdır. Misal üçün, fevralın son və martın iki on-günlüyü - Boz ay (bəzi bölgələrdə marta, ümumiyyətlə, "çıxçömbəl", "alaçalpo", "oğlaqqiran" ay deyilir), aprel - leysan, may - ağlargülər, iyun - vaynənə, iyul - qorabişirən, avqust - quyruqdonan (bəzi bölgələrdə "quyruqdoğan"), elqovan, sentyabr - sol-yan, noyabr - qirovdüşən və s. adlanmışdır. Aylara və mövsümlərə advermə davamlı müşahidənin, ölçüb-biçmənin, sinamanın nəticəsidir:

Üçü bizə yağıdı,
Üçü cənnət bağıdı,
Üçü yiğib gətiri,
Üçü vurub dağdı.

İlin dörd fəslini səciyyələndirən bu poetik örnəkdə yay bolluq, fəravanlıq, vər-dövlət yiğib götəren fəsil, yaz "cənnət bağı", payız tükədən, vurub dağdan, qış isə "yağı", düşmən adlandırılır və belə səciyyələr həmin mövsümlərdə məişət və təsərrüfatın mözmunu ilə üst-üstə düşür.

"Kövəc mərasimi" adlanan çox qədim tarixli qış mərasimi, adətən, noyabrda - qirovdüşən ayda icra edilərmiş. Mərasim iştirakçıları, əsasən, bədənə istilik gətirən yeməklər, misal üçün, yağılı et, istiot qatılmış xörəklər yeyərmişlər. Özünü gülməli kökə salmış, paltarının cir-cindirli tökülən bir kimse qatira minib meydana çıxar ve əlində də "tükü tökülmüş qarğı tutarmış. Yan-yörədəkilərin onun üstünə soyuq su səpməklərinə baxmayaraq, o, çox saymazyana "istidir-istidir" - deyə bağırılmış" [238, 62].

Bu mərasimin bilavasitə qışla bağlılığı ayində istifadə olunan vəstələrdən də bilinir. Burada üst-başı cincindirli şəxs əbəs yərə "əlində tükü tökülmüş qarğı" tutmur. El arasında qarğının "qarr-qarr" oxuması qarı, qış çağırmaq kimi yozulur. Bundan savayı, qış ilin barsız-bəhərsiz fəsli sayıldığı üçün doğub-törəməyən, nəsil artırmayan qatırın onun rəmzi, simvolu kimi alınması da təbii təsir bağışlayır.

İlin "yağı" fəsli - qış ibtidai təsəvvürə və etiqada əsasən elə indin özündə də üç xüsusi cilləyə bölünür. Birinci - qırx günlük böyük cillə qışın başlangıcından - yəni dekabrın iyirmi ikisindən fevralın başlangıcınadək olan vaxtdır. Böyük cillənin yarısı qədər - iyirmi gün olan və el arasında "qışın oğlan çağğı" adlanan kiçik cillə fevralın ikisindən iyirmi ikisini qədər davam edir. "Boz ay" adlanan fevralın iyirmi ikisindən martın iyirmisini kimi olan müddət isə hər biri yeddi gündən ibarət dörd balaca cilləyə, başqa sözlə, "cilləbeçə"yə bölünür.

Fəslin belə bölgüsü və onların "cillə" adlandırılmasının yənə elə əski təsəvvürlərlə bağlıdır. "Cillə" əslində qırx rəqəmi ilə bağlı olub, el arasında çoxluq, ağırlıq mənasında başa düşülür. Hər üç cillədə adamlar qışdan qorxmadiqlarını, onunla mübarizəyə hazır olduqlarını bildirmək üçün müxtəlif tədbirlərə el atmış, mərasimlər keçirmiş, ayinlər icra edib nəğmələr oxumuşlar. Böyük cillədə ayin, əsasən, "Səməni halvası bişirmək mərasimi" ilə əlaqədardır. Cillənin başlangıcında təqribən bir santimetr hündürlüyündə göyərdilmiş buğda-səməni taxta çanaq, yaxud tabaqda daşla döyülib suyu sıxlıq. Həmin suda yeddi evdən alınmış buğda unundan adı xəmirə nisbetən bir qədər sıyıq xəmir yoğrulur. Halva bişirilməyə başlarkən onu qarışdırmaq üçün uzun dəstəklə taxta ərsindən istifadə edilir. Halva bişənə yaxın onun içində badam, olmadıqda isə findiq salınır. Ele əsl mərasim də bu zamandan başlanır. Qadınlar dəstə ilə səməni tavasının başına dolanıb yallı gedir və səs-səsə vərib bu nəğməni oxuyurlar.

Səməni, saxla məni,
İldə göyərdərəm səni.
Səməniyə saldım badam,
Qoymular bir barmaq dadam,
Səməni, bezana gəlmışəm,
Uzana-uzana gəlmışəm [153, 114-115].

Halva hasilə geldikdən sonra daha çox bədənə istilik verən, bununla da soyuqdan, qışdan qorxmamaq təsəvvürü yaradan qara istiot, darçın, mixək, razyana, quluncan, badyan, qulsakemor, zəncəfil, qoz ləpəsi, hil kimi ədviyatları döyüb ələkdən keçirir və ona qatırlar. Bundan sonra halvani doşabda qarışdırır və qoğal, kündə şəklində yumru layib evlərə paylayırlar. Çalışırlar ki, hər bir payda halvaya salmış badamdan da olsun. Çünkü "xalq buna evə xeyir-boroköt gətirən amil ki-mi baxır" [153, 114].

Fevral ayının əvvəlindən başlayaraq iyirmi gün davam edən kiçik cillə soyuqluğu, boranı, tufanı ilə özündən əvvəlki və sonrakı cillələrdən seçilir. Kiçik cillənin "Xıdır nəbi" adlanan birinci ongönlüyü, ümmiyətlə, bütövlükdə fəslin on sərt, çovğunlu, dondurucu çəği sayılır. Bu barədəki el təsəvvürü "Xıdır girdi-qış girdi, Xıdır çıxdı-qış çıxdı" atalar sözündə də öz əksini tapmışdır. Kiçik cillənin birinci ongönlüyü "Xıdır nəbi" adlanan kimi, həmin vaxt keçirilən mərasimində də adı "Xıdır nəbi" mərasimidir.

"Xıdır nəbi" mərasimine görək hər ev, ailə hazırlaşın, mərasimi təntənə ilə keçirsin. Mərasimi hamının icra etməsi üçün əliaşağı olanlara, kasıblara kömək edirlərmiş. Çünkü bayram axşamı, yəni kiçik cillənin onuncu günü hətta bir ev belə azuqənin yoxluğundan süfrə açmazmuşsa, onda elə zənn edirlərmiş ki, guya Xıdır bunu özünün sayılmasası kimi başa düşəcək. İnanılmışdır ki, əger belə olarsa Xıdır küsüb gedər, baharın gəlməsi yubanar:

Xızırı Xıdır deyərlər,
Yoluna çıraq qoyarlar,
Xıdırı saymayanın
Gözlərini oyarlar.

"Xıdır nəbi" mərasimine, adətən, cillənin ilk günündən hazırlıq başlanır. Buğda qovrulub əl daşında (kirkirə) qovut çekilir. Qaynadıl-

mış yumurtalar daha çox günəşin, yazın simvolu sayılan qırmızı və yaşıl rənglə boyanır. İstilik gətirən xörəklər bisirmek üçün tədarük görülür. "Xıdır nəbi"nin sonuncu gecəsi çəkilmış qovut, adətən, evin "el dəyməmiş" künçündə, yüksək dolabının altında qoyulur. Etiqada görə, həmin gecə guya Xıdır xəlvətə golib qovutun üstüne əl basır və bununa evdə bolluq, bərəket yaranır.

Azərbaycanın bəzi bölgələrində "Xıdır nəbi" mərasimi keçirilən vaxtdan bir gün qabaq uşaqlar bağ-bağçadan alma çubuqlarını qırıb evə gətirirlər. Bu çubuqların uclarına pambıq sarınıb yağ sürütlür. Həmin çubuqların hərəsi bir niyyət üçündür: yurdun abadlığı, ailənin salamatlığı, bağ-bostanda barın çoxluğu, mal-qaranın artması, toy-düyün və s. Çubuqlar qovutun üstündə şam tek yandırılır. Ən çox yanın çubuqla bağlı niyyətin çin olacağına inanılır. Sübhəcən evdəkildən bir kimse qovuta toxunmamalıdır. Etiqada görə, əvvəlcə Xıdır ağ atı üstə gəlib qovutdan payını görməlidir. Belə olduqda ev bolluq gələr [68, 59-60]. Yalnız bundan sonra müqəddəs sayılan qovutdan ailənin bütün üzvləri yeməlidir.

Həmin axşam qaranlıq düşəndən sonra qapı-qapı evləri gəzib, bacalarдан torba sallayan uşaqlar da:

Xanim, ayağa dursana,
Yük dibinə varsana,
Boşqabı doldursana,
Xıdırı yola salsana -

deyə məhz həmin qovutdan pay istəmişlər. Əks halda:

Çatma, çatma çatmaya,
Çatma yera batmaya.
Xıdır payın kəsənin
Ayığı yera çatmaya,
Gecə evində yatmaya -

formasında qarşış edəmişlər.

Uşaqların ayrı vaxtda yox, məhz şer qovuşandan, göz-gözü görməyəndən sonra, daha aydın deyilsə, onların tanınması mümkün olmayan vaxtda pay almağa gölmələri səbəbsiz deyildir. Etiqada görə, elə Xıdır da onların arasında olur. Odur ki, hər bir ev tərəddüd etmədən uşaqla-

rin simasında guya elə Xıdırın özüne pay verir.

Kiçik çillə ilə bağlı “Xıdır nebi” mərasimi süfrəsinə, adətən, yaydan məhz bu vaxt üçün saxlanılan qarızı da qoyurlar. “Çillə qarızı” yənə də insanların soyuqdan qorxmadığını bildirir.

Kiçik çillənin qurtardığı vaxtdan yazın ilk gününün qədər olan çağ “boz ay” adlanır. Ayın belə adlanması onun buludlu, yağışlı, küləkli, isti, soyuq - bir sözlə, dəyişkən və qarışq olması ilə əlaqədardır. Əbəs yere deyil ki, xalq həmin aya öz münasibətini “Boz ay bozara-bozara keçər” şəklində bildirir. Buradakı “bozara-bozara”nın həm müstəqim, həm də məcazi mənası vardır. Bəlli olduğu üzrə, “boz” Azərbaycan türkçəsində bir sıra anamlarla yanaşı, həm rəngi (boz paltar, qorxudan, soyuqdan rəngi bomboz olmaq), həm də xasiyyəti, sərtliyi, kobudluğu (boz adam, üsta bozarmaq) bildirir. “Boz ay bozara-bozara keçər” deymində də, daha çox həmin ayın sərtliyi nəzərdə tutulur:

*Martda mərək,
Yarı gərək.*

Nümunə götərilən örnekde martda, yəni boz ayda havaların sərt, qarlı-şaxtalı ola biləcəyi fikri çatdırılır:

*Mart girdi, qış girdi,
Mart çıxdı, qış çıxdı.*

Yaxud:

*Mart çıxdı, dörd çıxdı,
Martin üzünə lənat,
Aprelin on beşinə kimi -*

deyimləri də elə bu münasibətlə yaranmışdır. Odur ki, mal-qara üçün tədarük edilmiş ot-əlef və samanın yarısı bu vaxta qədər mərəkədə (samanlıqla) ehtiyat saxlanılmalıdır.

Boz ayın sərt təbiətinə qarşı ehtiyatlı olmayı diqqət öündə saxlayan bir el söyleməsində deyilir ki, bir qarının yem ehtiyatı boz aya qədər qurtarır. Qarı havaların istiləşdiyini görüb oğlaqlarını çölə buraxır və:

*Mart gözüna barmağım,
Yaza çıxdı oğlağım, - deyir.*

Qarının sözlərində açıqlanan boz ay yaza yalvarır ki, ona üç gün-lük borc versin. Yaz razi olur, “Qarı borcu” adlanan üç gününü ona verir. Boz ay ele bir boran, tufan qoparır ki, qarının oğlaqları tələf olur...

Boz ay yeddi gündən ibarət “cəmlələr” adlanan dörd həftəyə - çilləbəçəyə bölünür. Etiqada görə, bu həftələrin dörd, eləcə də kiçik çillənin üç çərşənbəsində təbiətdə canlanma, oyanma, dirilmə prosesi gedir. Bu yeddi çərşənbədən birinci üçü “oğru üskü”, “oğru bug”, ikinci üçü “doğru üskü”, “doğru bug” da adlanır. Sonuncuya isə “ilaxır çərşənbə” deyilir. Boz ayın çərşənbələrinin “əzəl çərşənbə”, “müjdəci çərşənbə”, “gül çərşənbə”, “kül çərşənbə”, “ilaxır çərşənbə” adları da vardır.

Boz ayın çərşənbələrində keçirilən mərasimlər, icra olunan ayinlər, əsasən, qışın yola salınması, yazın qarşılılanması ilə bağlıdır. Bu, mərasim və ayinlərinin zənginliyi ilə başqalarından seçilən ilaxır çərşənbədə daha aydın nəzərə çarpar. Elə qış və yaz fəsillərinin qarşılımasına, mübarizəsinin remzi təsvirini nümayiş etdirən və sonralar xalq dramı şəkli almış əsatiri “Kosa-kosa” mərasimi də bu çərşənbəde keçirilir. Mərasimdə bir adama tərsinə çevrilmiş kürk geydirirlər, üz-gözü-nə un sürtülür, başına şış papaq qoyulur, geyiminin altında qarına yastıqca sarınır, əlinə naxışlanmış ağac verilib boyundan zinqirov asılır. Kosaya köməkçi təyin olunmuş şəxs - Keçəl ortalağa çıxbı:

*Ay uyrığı, uyrığı,
Saqqalı it quyruğu,
Kosam bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər,
Yığar bayram xonçasın
Hər yerdə düyün eylər -*

deyə avazla komik tərzdə oxumağa başlayır. Sonra da:

*A kosa, kosa, gəlsənə,
Gəlib salam versənə -*

deyib kosanı mərasimə çağırır. Kosanı görünce o:

*Qorxmayın, kosa gəldi,
Əlində əsa gəldi -*

söyləyir. Köməkçinin işaret və göstərişləri ilə kosa cürbəcür gülməli, məzəli oyunlarla yiğişanları əyləndirir. Bundan sonra köməkçi kosa üçün pay istəyir:

*Xanım ayağa dursana,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana.*

Eyni zamanda o, kosanı da başa salır ki:

*A kosa, kosa, gəlmisən,
Gəlmisən meydana sən.
Almayınca payını
Çəkilmə bir yana sən.*

Heç kəs kosaya pay vermək istəmir. Köməkçi gedib keçini meydanə götürür ki, kosaya pay yiğsin. Bu da keçi görkəminə salınmış bir adamdır. Keçi sevincə qarşılıanır. Ona istədiyindən də çox pay verilir. Kosa keçinin yiğidqlarını əlindən alıb özünü də qovur. Vərlənmış kosa sevincindən atılıb-düşür, gülməli oyunlar çıxarır. Köməkçi onu komik hərəkətlərə təhrük edə-edə oxuyur:

*Mənim kosam oynayır,
Gör necə dingildəyir,
Ona qulaq asanın
Qulağı cingildəyir.*

*Mənim kosam canlılıdı,
Qolları mərcanlıdı,
Kosama əl vurmayıñ,
Kosam ikicanlıdı.*

Kosa uzanıb yuxuya gedir. Bu zaman keçi gəlir, kosanı buynuzla-yıb öldürür və qaçıır.

*Arşın uzun, bez qısa,
Kəfənsiz öldü kosa -*

deyə köməkçi ağlayır. Mərasim iştirakçıları gülüşürər. Balaları ilə birlikdə qayıdan keçi sevincə qarşılıanır. Oradakılar əlliklə oxuyurlar:

*Novruz, novruz bahara,
Güllər, güllər nübara,
Bağçamızda gül olsun,
Gül olsun, bülbü'l olsun.*

*Bahar gəldi, bahar gəldi, xoş gəldi,
Xəstə könül onu görcək dırçalı.*

Buradakı kosa geyimi, görkəmi ilə qışın antropomorf, keçi isə, bir sıra xalqlarda olduğutək, baharin, yazın zoomorf simvoludur.

İlaxır çərşənbədə hər bir ailə tonqal yandırmalıdır. Həmin tonqal üçün hazırlanmış yanacağın içinde mütləq tikanlı kol da olmalıdır. Odur ki, xüsusən dağ rayonlarında, bundan ötrü daha çox gəvədən istifadə olunur. İnama görə, guya qışın qoruyucusu sayılan şər qüvvələr, ümumiyyətə, varlığın həyatvericisi olan Günəşin yerdəki rəmzinə - odu, ocağı səndürməyə cəhd edirlər. Tikanlar isə onlara batlığı üçün qorxub tonqala yaxınlaşa bilmirlər. Yenə də etiqađa görə, ilaxır çərşənbədə tonqal yandırmamaq şər qüvvələri sevindirmək deməkdir. Buna görə də həttə ya, təziyə saxlayanların həyatlarında, damlarında qonşular tonqal çatıb onları yasdan çıxarırlar, kədər pərdəsini el şənlilikinin üzündən açırlar:

*Ağırlığım-uğurluğum odlara,
Yazda mənlə hoppanmayan yadlara
Ağırlığım od olsun
Odda yanın yad olsun.
Yaddan yad olar,
Qohum qohumdur,
Yamanı da canımdır.
Aydan ari halalıム,
Sudan duru camalıム,
Alovdan atlanmaq gərək,
Cəfaya qatlanmaq gərək,*

*Oddan aman olmaz,
Yaddan qanan olmaz.
Ağırlığım-ugurluğum odlara,
Yazda mənlə hoppanmayan yadlara [388, 132-133].*

İlaxır çərşənbədə sağlamal heyvanlar da bu tonqalın üstündən atlanırlar, evin bərəkət süfrəsi da elə bu odda pak edilərmiş [41, 10]. Ər-gən qızlar isə ilaxır çərşənbə tonqalına bəxt açan sehrlı bir qüvvə tək baxmışlar. Odun üstündən atılarkən onların oxuduqları:

*Ağrım-ugrum tökülsün,
Oda düşüb kül olsun.
Yansın alov saçısın,
Mənim baxtım açılsın! [384, I, 31]*

nəğməsindən də bunu müşahidə etmək olur.

İlaxır çərşənbədə süfrələrə yeddi növ (yeddilöyüñ) şirni və nemətlər düzülməlidir. Bütün evlərdə plov, ət, yarma yeməyi, qovurma, qırmızı yumurta, qovurğa və başqa şeylər olmalıdır. Adamlar o gecə sehərə kimi yatmaz, onyayar, şənlik edərlər. Qızlar, cavan oğlanlar niyyət tutub qapıları pusarlar [384, I, 252]. Bu zaman onlar ilk eşitdikləri sözləri yazaraq niyyətlərinin uğurlu olub-olmayacağıñı öncədən bilməyə çalışırlar. Odur ki, evlərde həmin gecə kənūlaçan xoş söhbetlər edilir.

İlaxır çərşənbə gecəsində adamlar yumurtadan da fal vasitəsi kimi istifadə edirlər. Onlar axşamdan niyyət tutub yumurta, kömür və qırmızı cövhəri yük dolabının altına qoyurlar. Səhərisi təsadüfən yumurtanın üstündə qırmızı xətt müşahidə edildikdə falın uğurlu olacağına, niyyətin baş tutacağına inanarlar.

Bütün bu mərasimlər qışın bitməsi və yazın başlanması ilə əlaqədar geniş şəkildə qeyd olunan Novruz bayramına hazırlıq mərhələsidir.

“Novruz bayramı azərbaycanlıların həle İslamiyyətdən çox əvvəl keçirdikləri bayram olmuşdur. Hətta Nizami “İskəndərname” poemasında Novruz bayramı günü İskəndəri qonaq edən Nüşəbənin tonqal qaldığını, süfrəyə hər çeşid meyvə qoyduğunu qeyd edir. Lakin sonralar, əsrər keçidkə, ruhanılar və sərvətlilər bu bayrama başqa rəng verməyə, onu dövlətlilərin zövqünə xidmət edən bir bayrama çevirməyə çalışmışlar. Bununla belə, bu bayram xalqın fərəhə keçirdiyi bir bayram olmuş, hər kas onu öz imkani daxilində xoş keçirməyə çalışmışdır“ [369, V, 56].

Xurafat uzun müddət bu bayramı unutdurmağa çalışmış, hətta onu dördüncü xəlifənin hakimiyyətə gəlməsi ilə bağlamağa cəhd etmişdir. Lakin bunun sonradan qondarıldığı şübhəsizdir. Əvvəla, müsəlman bayramları qəməri təqvimə əsaslandıqları üçün ilbəl öz yerlərini deyişdikləri, yəni başqa-başqa vaxtlarda, başqa-başqa fəsillerdə icra edildikləri halda, Novruz sabit bir şəkildə ancaq və ancaq yazın birinci günü qarşılanır. Elə buna görə də ruhanılar güzəştə getməyə məcbur olduqdan sonra belə, bu bayramı əsl dini bayramlardan fərqləndirməyə çalışmışlar. Hətta Novruzu məsxərəyə qoymaq, hörmətdən salmaq, təhqir etmək məqsədilə onu “topal bayram“, “şikəst bayram“, yəni hərəkət edə bilməyən bayram adlandıranlar da olmuşdur [343].

Novruz bayramı barədə Şərq qaynaqlarında da ziddiyətli fikirlər var. Belə ki, çox zaman məsələyə sami etiqadları baxımından yanaşılığından o, ortada itib-batmışdır. “Burhane Qate”nin “Cənab həqq alemi və adəmi ol gündə xəlq elədi” deməsi biza “Tövrat”ı andırır. Halbuki qədim Azərbaycan “Tövrat” fəlsəfəsinə tamamilə yabançıdır [230, 61].

Həmin qaynaqdə verilmiş ikinci bir rəvayətdə isə deyilir ki, əfsənovi hökmədar olan Cəmşid bir çox yerlərə səyahət etdikdən sonra qızı taxtına əyləşərək adamların cıynında Azərbaycana gəlir. Günəşin şüaları taxta düşdüyü zaman hər tərəf nura qərq olur və bu mənzərə camaati çox həyəcanlandırdığı üçün həmin günü bayram edirlər. Belə çıxır ki, Novruz bayramının icra tarixi də elə bu vaxtdan qalmışdır. Ömer Xəyyama aid edilən “Novruznamə”də isə Novruz bayramı Cəmşiddən əvvəl olan və dünyada ilk hökmədar sayılan Kəyuməslə əlaqələndirilir.

Novruz bayramının hökmədlərə aid edilməsi “ədalətli şah“ axtarışı düşüncəsindən irəli gələn bir məsələdir. Belli olduğu üzrə, tarixdə Kəyumərs insanlara nemət götirən, Cəmşid isə mədəniyyəti himaye edən, xəstəliklərin qarşısını alan hökmədar kimi tanınmışdır. Çox ola bilsin ki, elə bunun özü də adamların ümidi lərini həmin hökmədlərlə bağlamaq xatirinə meydana çıxmış uydurmadır.

Bəzən Novruz bayramını atoşpərəstliklə bağlamağa da cəhd edirlər. Düzdür, bu bayramla əlaqədar mərasimlərde güneşlə, odla bağlı ünsürlər çoxdur. Lakin mərasimin öz daxilindəki bir çox ünsürlər göstərir ki, Novruz zərdüştilikdən də çox-çox qədim olmuş, bu din də İslamiyyət kimi Novruz bayramından ancaq öz məqsədində uyğun istifadəyə çalışmışdır [343]. Bilindiyi kimi, Novruz bayramında ən geniş yayılmış mərasimlərdən biri tonqal qalamacıdır. Bu vaxt onun üstündə hop-

pananlar “ağırlığım-uğurluğum”, yaxud “azarım-bezarı tökülsün, bu odda yansın” - deyirlər. Zərdüst dininə görə isə od mütqəddes hesab olmuş, ona sitayı edilmişdir. Belə olduqda mütqəddes sayılan odun üstündən tullanıb “azar-bezari”, “ağırlığı-uğurluğu” onun üstünə tökməzlər. Deməli, buradan belə nəticə çıxır ki, “...mərasimde odun müqəddəsliyinə yox, azar-bezari yandırıb məhv etmək qüdretinə malik əlamətlər yaşamaqdadır. Başqa sözlə deyilsə, bu mərasim atəşperəstlikdən çox-çox qədimdir. O dövrəd mütqəddəsləşdirilib məbud dərəcəsinə qaldırılmamışdır“ [343].

Odla yanaş, suyu da zərdüştilər müqəddəs bilmış, onu söyməyi, murdarlamağı günah saymışlar. Amma adamlar Novruz bayramının ilk günündə sübhnə göz açılan kimi gelib üç kəro axar su üstündən tullanır və hər kəro “ağırlığım-uğurluğum” “azarım-bezarı tökü” - deyirlər. Həmçinin axşamdan boş saxladıqları su qablarını da özləri ilə getirib Novruzun ilk gününün suyu ilə doldururlar. Bu sudan evdə qalanların, ev-eşiyin, yorğan-döşeyin də üstüne sepirlər. Göründüyü kimi, oda olan münasibet su ilə bağlı da eyni ilə təkrar edilir.

Novruz bayramı əslində yazın, baharın ilk gününün qarşlanması deməkdir. Yazın ilk günü isə Güneşin illik hərəkəti əsasında yaradılmış təqvimə əsaslanır. Ay-Qəməri təqvim ili ilə Güneş təqvimini ili arasında vaxt təfəvütlü vardır. Birincini ikincidən ilin qısa, uzunluğuna uyğun olaraq 11-12 gün fərq ayırır. Dini bayram və mərasimlər (qurban, orucluq, məhərrəmlik, mövludlar və s.) Qəməri təqviminə əsasən keçirildiyindən onlar hər il 10-12 gün qabağa çəkilir və beləliklə, bütün fəsiləri, ayları gözirlər. Güneş təqvim ilinin martın 20-21-dən (fevral ayının uzun-qışlılığından asılı olaraq) hesablanması isə dəqiq astronomik elmi əsası vardır.

Qədim türk-monqol təqviminə əsasən Güneşin zahiri illik hərəkəti hər on iki ildən bir eyni nöqtəyə düşür. Təqvimdə bu nöqtələrde on iki heyvanın - sıçan, öküz, pələng, dovşan, balıq, ilan, at, qoyun, meymun, toyuq, it, donuz - adı qeyd edilmişdir. Bu təqvim sonralar, xüsusiən Yaxın Şərqi ölkələrində geniş yayılmış və ilin necə - yaxşımı, pis mi olacağını digər xalqlar da adı həmin ilə düşən heyvanın xasiyyəti ilə əlaqələndirmək onənəsini qəbul etmişlər.

Bayrama ən azı bir ay qalmış Novruza hazırlıq işləri başlanır. Evlər silinib-təmizlənir, paltar-palaz çırılır, qab-qacaq yuyulur. İmkani olan hər kəs bayrama təzə paltarla gəlir. Yeni il süfrəsinə cürbəcür xörəklər, çərəz, şirniyyat düzülür. Etiqada görə, bu axşam gərək hamı

dərd-qəmi unutsun, şən əhvalı-ruhiyyədə olsun. Belə olduqda guya bütün il adamlar üçün elə bu tərzdə keçər.

YAĞIŞÇAĞIRMA MƏRASİMİ. Ən qədimdən bəri məskun olduqları bol su hövzələri ətrafında əkin sahələri azlıq etməyə başlayan-da əcdadlarımız çay və göl kənarlarından uzaqlarda - dəməyə torpaqlarda əkin-biçinlə məşğul olmaq məcburiyyətdə qalır və ümidişlərini yağışa bağlayırdılar. İl quraqlıq keçib məhsulun sıradan çıxməq qorxusu yarandıqda isə adamlar bir sıra ayın və mərasimlər keçirməli olurlar ki, burlardan da ən geniş yayılanı yağışçağırma mərasimidir.

Ta qədimdən başlayaraq Azərbaycanda yağış yağıdarmaq üçün müxtəlif mərasimlər keçirilmiş, çeşidli sehr və ovsunlardan istifadə olunmuşdur. Mərasimi icra edənlər ilk növbədə, yağışın sünü əlamətlərini yaratmağa çalışmışlar. Tabağı, üfürülmüş tulugu, dağarcığı toxmaqla döyəcləməklə göy gurultusunu, yanın odunu, kösövü ocaqdan alıb havada fırladaraq ətrafa qığılçım yayaqla ildirimin bənzərini, qabları su ilə doldurub yan-yörəyə səpməklə yağışı çağırmaq kimi rəmzi-mifoloji ayın və mərasimlər keçirmiş, nəğmələr oxumuşlar:

- Göydən, göydən nə gələr?
- Damla-damla yağmur gələr.
- Anbarlar dolu-dolu,
- Sənəklər sulu-sulu,
- Bizdən hərəkət,
- Yerdən bərəkət,
- Göydən yağmur,
- Ver, tanrımla, ver.
- Yağmur, yağmur nə istər?
- Yağmur bollu yağ istər,
- Qasıq-qasıq bal istər,
- Kapaklı xırman istər,
- Bizdən hərəkət,
- Yerdən bərəkət,
- Göydən yağmur,
- Ver, tanrımla, ver.
- Göy, göy, göy olsun,
- Arpa-bağda bol olsun,
- Alagöz qurban olsun,

*Boynumuzda boyunduruq
Dura-dura yorulduq,
Acımızdan qırıldıq.
Bizdən hərəkət,
Yerdən bərəkət,
Göydən yağmur,
Ver, tanrıım, ver [378, I, 104].*

Adamların yağışa xüsusi həssaslıq göstərməsi bir sıra sinamaların da yaranmasına səbəb olmuşdur: "Sakit havada ağaclardan quru budaqlar sınbı düşərsə, yağış yağar", "mal-qara az su içərsə, deməli, həmin gün yağış yağacaq", "Arılar pətəklərin dövrəsində vizildaşib uzağa uçmazlarsa, deməli, yağış yağacaq", "Cüçəli toyuq balalarını qanadları altına alıb torpoñoz dayanırsa, deməli, yağış yağacaq", "İt uzandığı yerde ağnamaga başlarsa, yağış yağacaq", "Qurbağalar sahilde quruldaşlarsa, yağış yağar", "Yaşıl otu yandırsan yağış yağar", "Su quşu yuvasını qayalığın suya yaxın hissəsində tikərsə, havalar quraqlıq, yox oğər yuxarı, sudan çox hündür yerində tikərsə, yağıntılı keçər" və s.

"İsladılmış daşı quru daşların yanına qoysan yağış yağar" sinaması bilavasitə yağış istəyi ilə bağlıdır. Havalarda çox quraqlıq keçəndə el ağıssaqqalı müqəddəs bilinən türbədən, pirdən "oçaq daşı" adlanan hamar daşı götürüb suya salır, sonra da quru daşların yanına qoymaqla, yağışın yağıması üçün sehr edir. Tarixən çox qədim olan bu ayında əsas sehr vasitəsi, sözsüz ki, daşdır. Daşa ehtiram göstərmənin, himayəsinə sığınmanın, ondan mərhəmət ummanın tarixi isə çox böyükdür. Təbiət və cəmiyyətdəki dəyişmə, əvəzlənmələrin daşlara təsir etmədiyini müşahidə edən insanlar onları əbədilik timsali sanmış, qeyri-adı qüdrət-də olduğunu, hər şeyi bildiklərini düşünmüşlər. Deyilənə görə, şamanlar ipi daşa bağlayıb darta-darta: ay daş, sən uzunömürlü, hər şeyi bilənsən. Naxoşluğun nədən olduğunu söylö, - deyə ona müraciət edirlər [580, 377].

Altaylılar da daşa müqəddəs varlıq kimi baxırlar. Etiqada görə, onların epos qəhrəmanı Maaday Qaranın oğlu anadan olanda onun sol ovçunda doqquzbucaklı qara daş, sağ ovçunda isə yeddibucaklı boz daş var imiş. Həm də bu daşlar sehrlə imiş və qəhrəməna güc, qüvvət vermiş [673, 84, 462].

Azərbaycanlılar arasında da daşa inam geniş yayılıb və hətta daşların göydən gəlməsi inamı da vardır. Bir mifdə deyilir ki, "Qızılca

(Borçalı - red.) kəndinin yaxınlığında təpə var. Adına Dabantəpə deyilər. Orada olan daşlar ocaqdı. Onlar göydən düşübələr, keçmişlər də bili-lər, gələcəyi də. Adamların dərdini də bilişlər, dərmanlarını da" [384, 82].

Azərbaycanda övlad arzusunda olan adamın daşa inamı ilə bağlı folklor nümunələri geniş yayılmışdır. Misal üçün, Lələ ilə bağlı əfsanələrdən bərində deyilir ki, Yaxşının usağı olmurmış. O, bir gün "...ağlaya-ağlaya Lələ dağına çıxır. Şalını açıb nar kolları üstə yürüük qurur. Yaxşı bir də baxır ki, yürükdə usaq ağlayır. Sevinir. Uşağı götürüb evə qayıdır" [387, 257].

Daşdan yaranmasını sonralar Lələ özü də belə etiraf etmişdir:

*Əziziyyəm daşdan mən,
Kiprikdən mən, qaşdan mən,
Nə atam var, nə anam,
Yaranmışam daşdan mən.*

Daşın yardımı ilə yağış yağıdırmağın mümkünüyünə inam bir çox başqa xalqlarda da mövcuddur. Yağış daşının ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif adları vardır. Yakutlarda "sata", altaylarda "çada", uyğurlarda "yada", bəzi qıpçaq qrupuna məxsus dillərdə "çay" adlanan bu daş haqqında bilgiyə Çin qaynaqlarında da rast gəlinir. Deyilənə görə, hunlularla qonşuluqda yaşayan və birinci dişi qurdun övladları sayılan "so" sülələsində yağış, qar yağıdır, firtına qopara bilən sehrlə bir daş var imiş [686, 257]. Bu baredə daha dolğun bilgini onuncu yüzilliyin başlanğıcında islam tarixçisi İbnül Fakih vermişdir. O deyir ki, Xorasan hakimi Davud ibn Mənsur Doqquz Oğuz xaqanının oğlu ilə "yağmur daşı" barədə səhbət etdi. Bu səhbətdə bəlli olur ki, türk xaqanlarından birinin öz oğlu ile mübahisəsi olmuş, oğlan dəstə toplayıb dağa çəkilmiş və orada istədikləri vaxt yağış, qar yağıdırıa biləcək bir sehrlə daş əldə etmişdir [684, 160].

Azərbaycanda da yağışçağırmaya daşının məhz dağda əldə olunmasına dair inamlar çoxdur. İsmayılli-Quba bölgəsindəki Baba dağında "Həzrət piri" vardır. Bu piro şix nəslü hamilik edir. Baba dağından alınmış və "Baba daşı" adlanan yağışçağırmaya daşı bu nəsildə olur. Onlar həmin daşı xəlvətdə saxlayıb qoruyurlar. Şirvanlılar da "il quraqlıq keçəndə Həzrət baba dağından daş getirib suya salarlar, onda yağış yağar" [255, 77].

Bir vaxt Qusar rayonunun Gil kəndinin camaati da quraqlıqda kəndin yaxınlığındaki nohurun yanına gələr, dağdan götürdikləri iri, hamar daşı suya salarmışlar. Yağış yağana qədər daş suda qalarmış. Yaxud da onlar “Qarababa” pirinə gəlib yağış sardan qoyun qurban kəsər, sonra pir-oçaqdan daş götürüb dal-dala geri çəkilər və bu daşa müraciətlə yağış istəmişlər. Qədərinə yağdıqdan sonra həmin daşı öz yerinə qoyarlışlar ki, yağış kesilsin [654, 102].

Azərbaycan kəndlərində quraqlıq zamanı yağış istəniləndə “...bir dəstə adam əlinə su dolu qab götürür, ovcunu su ilə doldurub göyə atır, su yərə yağış şəklində töküür“ [120, 64-65]. Və bu hadisə mərasim nəgməsi ilə müşayiət olunur:

*Su səpdim, suyu səpdim,
Arana suyu səpdim.
Dağdan gələn seldi ho,
Dərələrdə göldü ho,
Su səpdim, suyu səpdim,
Arana suyu səpdim* [120, 64-65].

Başqa bir “yağış daşı“ Baba dağın adıyla bağlıdır: “Baba dağından götürilmiş yeddi daşı ortadan dəlib bir ipə düzər və anasının ilki olan qız uşağı onu suya salıb ipin ucunu sahildeki ağaclarдан birinə bağlayar. İpin bağlandığı ağaç, adəton, findiq və ya qarağac olmalıdır. Daşlar suya salınarken bir dəstə adam xorla nəğmə oxuyar:

*Daş başım, yaş başım,
Yaş oldu üst-başım.*

Mərasimin sonunda dəstə başçısı belə bir ovsun nəgməsi söyləyər:

*Suda daşım,
Quda daşım,
Gələr, getməz
Yağışım...*

Səhər hamı durub görərdi ki, yağış yağır, Baba daşını sudan çıxarılmayınca yağış kəsməzdii“ [120, 64-65].

Yağış daşı haqqında Mahmud Kaşgarinin lüğətində də söz açılır: “Bir türlü kahinlikdir. Bəlli başlı daşlarla yapılır. Beleliklə, yağmur və qar yağdırılır, ruzgar əsdirilir. Bu, türkler arasında tanınmış bir şeydir. Mən bunu Yəğmə ölkəsində gözümle gördüm. Orada bir yanğın olmuşdu; mövsum yazdı. Bu suretlə qar yağdırıldı, ulu tanrıının izniyle yanğın söndürüldü“ [98, III, 3].

Yakutların etiqadına görə [557, II, 684], yağış daşı at, inek, ayı və qurdun, qırğızların etiqadına görə isə qoşunun qarnında olur [724, 715]. Qazax eposunun məşhur qəhrəmanı Ər Kosay qoşunu ilə döyüşə gedərkən yolda onlara bərk susuzluq üz verir. Bu vaxt Ər Kosay qeyri-adi uzun qulaqları olan sarı rəngli atının ciyərləri altında daş çıxarıb yərə qoyur. Yağış yağır və qoşun yağış suyunu içir [686, 164].

Yağışçıarma daşının qurdun qarnında olması, hətta bu daşın ilk dəfə mehz dişi qurddan töreyən sülalədə saxlanılması barədə mifik düşüncə xüsusi dəyər daşıyır. Bəlli olduğu üzrə, qurd eksər dünya xalqlarında sayılan, seçilən mütqəddəs heyvanlar sırasında olmuşdur. “Qədim Roma şəhərinin əsasını qoyan Romul və Rem qurd südü ilə bəslənmişlər. ...Qurdun mütqəddəsleşdirilməsi hadisəsi qədim rus, Ukrayna, gürçü, abxz, avar, kurd xalqlarında da olmuşdur“ [7, 55].

Xalqımız arasında qurdlarla bağlı sinamalar da az deyil: “Qurd dərisində kəmər bağlayan qüvvətli olar“, “Qurdun sağ gözünü özü ilə gəzdirən hörmətli olar“, “Qurd ürəyi yeyən qorxmaz olar“, “Qurdun aşığıni topuguna bağlayan iti qaçar“, “Qurd derisine gironin sümükleri ağrımad“ və s. Hətta öz nəslini, tayfasını, kökünü qurdlarla bağlayan folklor qəhrəmanlarımız da vardır. “Kitabi-Dədə Qorqud“da qara başını “üzü mübarək“ qurda qurban verməyə hazır olan Qazan xan deyir: “Azvay qurt əniyi erkəgindən bir köküm var“. Eyni düşüncə “Koroğlu“ eposunda da özünü göstərməkdədir:

*Sərp qayalarda yurd olmaz,
Müxənnatə söz dərd olmaz,
Çaqqal əniyi qurd olmaz,
Yenə qurd oğlu qurd olu.*

*Koroğluyam, gəzdiyimi tapardım,
Qayalar başında qala yapardım,
Ağ sürüdən əmlik quzu qapardım,
Yeyib qurdularınla ulaşım, dağlar.*

Qurda belə münasibət xalqımızın daşın yardımına ilə yağış çağırmaqla ilgili mifoloji görüşlərinə də təsir etmişdir. Etiqada görə, canavar balalayanda çox təşnə olur və bu vaxt guya o, qarındaki daşın köməyi ilə yağış yağıdır susuzluğunun söndürür. Bəlli olduğu üzrə, qurdun balalama çağrı aprelin sonu və may ayıdır. Həmin vaxtlarda arabir qısamüddətli, bəzən bir anlıq yağışlar olur. Azərbaycanın eksər bölgələrində buna “qurd balalayır” deyir və hətta bu yağışı doğrudan-doğruya “qurd yağışı” adlandıırlar.

Havalaların isti-soyuq, yağıntılı-quraqlıq keçəcəyini səma hadisə və cisiimləri ile öyrənməyə səy edilmişdir.

*Səhərin qızartısı axşama vaydır,
Axşamın qızartısı səhərə yardımır -*

kimi deyimi yaradan xalqımız ilkin çağlılarında havaların yağıntılı, quraqlıq olacağını qövsi-quzehdəki rənglərlə təyin etməyə çalışıbdır. Belə düşünülübdür ki, göy gurultusu cənub və qərbdən eşidilərsə havalar yağıntılı keçər, məhsul da çox olar; yox, əger şimal və şərqdən eşidilərsə quraqlıq, qitlıq olar. “Suyu Ay işığına qoyub içənin qarını ağrımadz”, “təzə Ayı oğlan görəsə bolluq, qız görəsə qitlıq olar”, “əkin-biçinə Ay bədirlənəndə başlansa məhsul bol olar”, “qadın boyluluğunu duyduğu vaxt Aya baxsa uşağı göyçək olar” və s. sinamaları yaradan xalqımız həmçinin inanmışdır ki, nazik və qövsvari olan təzə Ayın ucları (buynuzları) yərə sarı çəvrilibsə bir ay müddətində havalar yağıntılı, yox əger üfüqə sarı çəvrilibsə quraqlıq keçəcək.

Mütəxəssislər Azərbaycanda üç növdə (Leysan, Çıskın, Sısqı), on beşdən artıq adda (Leysan, Abi-Leysan, Gürşad, Ağ yağış, Barani, Rəhmət, Çaqqalyağış, Dovşantoyu, Bobli, Şilevar, Deli yağış, Sallama, İlğimsiz yağış, Tufan yağışı, Qumquma, Vədə yağışı, Qurd yağışı, Püsküntü və s.) yağış müəyyənləşdirmişlər [112, 37-41]. Bu yağışların hər birinin məxsusi əlaməti, keyfiyyəti vardır. Misal üçün, Novruz bayramından qırx gün sonra yağan yağış leysan, neysan, abi-leysan adları və qabılara tutulub xalq təbəbətində istifadə üçün saxlanılır. Hətta inama görə, həmin yağışın damllarından ilanlar udub zəhər, baliqlar isə mirvari hazırlayırlar:

*Yağış var selə gedər,
Yağış var yelə gedər,
Yağış da var yərə gedər.*

Bu el söyləməsində də üç yağışın xüsusiyyəti səciyyələnmişdir. Birinci - çox şiddetli yağan gürşad, ikinci - toz halında yağan yağışdır. “Yərə gedən yağış” isə əkinəcək üçün çox mənfaətli olub, bir növ, torpağın canı sayılır.

GÜΝƏŞÇAĞIRMA MƏRASİMİ. Adamlar quraqlığa qarşı ayın və mərasimlər keçirməklə yanaşı, həddindən artıq yağıb ağır zəhmət bahasına ərsəyə gətirilmiş məhsula, əkin-biçinə zərər vuran yağışa, doluya qarşı da ayrı-ayrı tədbirlərə el atmışlar:

*Mənim sacım sac deyil,
Doyub toxdu, ac deyil -*

deyib ocaq üstündəki sacayağını, həyət-bacadakı qab-qacağı arxası üstə چevirmiş, bir qab yağış buxarlanıb qurtarana qədər qaynatmış, evin ilk uşağı dolu dənələrini dişləri arasına alıb parçalamış, balta, biçaq, mişar və s. kəsici alətlərin ağızını yağışa, doluya sarı qoymuşlar.

Öslində burada təqlidi sehr yolu ilə təsir göstərməyə soy edilmişdir. Belə ki, canlı zənn olunan qabların açıq olması, doymaması onların yağış istəməsi kimi yozulmuşdur. Qabları arxası üstə چevirməklə yağıntiya guya onların da etirazı bildirilmişdir. İti ağızlı alətlərin yağış altına qoyulmasında, uşaqın dolu dənələrin dişləməsi, parçalaması isə “mən kəsdim, sən də kəs!” kimi bir əmrin, müraciətin magik rəmzi ifadə olunmuşdur.

Yağışın, dolunun kəsilməsi üçün adamlar əsatir obrazlarının da köməyinə siğinmişlər. Belə obrazlardan biri Yel Babadır:

*Yel Baba əsdi, neylim?
Dolunu kəsdi, neylim?
Çəkirəm yar qüssəsin,
Falim da nəsdi, neylim?*

*Mən aşiq qolu güclü,
Kəsibdi yolu güclü,
Yel əssin, bulud getsin,
Yağmasın dolu güclü [5, 135].*

Bu nümunədə Yel Baba dolunu kəsən xeyirxah bir kimse olaraq tənqidilir. Aşağıdakı nümunədə isə yağmurun, yağıntının səbəbkəri biliñən buludun, dumanın qovulmasından söhbət gedir:

Duman qaç, qaç,
Rübəndini aç, aç.
Kürəyini dağlaram,
Qaşsağına yağ çəkərəm, yağlaram.
Duman qaç, qaç,
Rübəndini aç, aç.
Yaralarını bağlaram,
Səni yoldan saxlaram.
Duman qaç, qaç
Rübəndini aç, aç.
Gül babam od atında,
Od bulud qanadında,
Yel Babam yel atında,
Yelpici qanadında,
Şəsləsən dağdan gələr,
Bağçadan, bağdan gələr,
Duman qaç, qaç,
Rübəndini aç, aç [101, 32].

İnama görə, güclü yağış və dolu yağıdmaq üçün qara buludları, dumani şor qüvvələr sırasında olan əjdahalar getirir. Yuxarıdakı örnək-də da Yel Babanın buluda, dumana, onları getirən əjdahalara qarşı vu-ruşu öz poetik ifadəsini tapmışdır.

Qədim Azərbaycanda adamlar əkin-biçin üçün artıq fəlakətə çev-rilmiş yağıntiya qarşı daha güclü bir mənbə olan Günəşə güvenmişlər. Müqəddəs bilinen Günəşə and içilmiş ("o gün haqqı", "o günə kor ba-xim" və s.), onu söymək qəbahət bilinmişdir. Qədim şumerlər Günəş doğan vaxt ibadətə durmuş, evlərinin qapısını da həmisişə günxixana aç-mışlar. Şamanlar uğur simvolu olaraq geyimlərinə Günəş şəkli çəkdir-miş, altıylar isə onu tanrı ucalığına qaldırmışlar. Yakutların etiqadın-na, guya elə onların qəhrəmanlarına da Günəşin özü ad verir [751, 12-15].

Azərbaycanda Günəşçəgirma ilə bağlı yazıya alınmış maraqlı mə-rasimlərdən biri belədir: Yağış çox yağılıqda ananın ilkine xəmir yo-ğurtdurub xəmiraşı bişirməyə başlayırlar. Bu vaxt pirdən gətirilmiş də-si ocağa qoyur, onun üstünə köz yiğə-yiğə əvvəlcə yağışın kəsilməsi namine:

Odu daşı,
Odu daşı!
Odu kassın yağışı -

kimi ovsun nəgməsi oxuyurlar. Bundan sonra yenə də elliklə Günəşin çıxməsi üçün mərasim nəgməsi söylənir:

Odu daşı, budu daşı,
Buluşların güdü daşı,
Bişirmişəm xəmiraşı,
Qonaq gəlsin hodu başı,
Gətirsin qızıl günü,
Aparsın yağışı [120, 65].

Bu cür görüşlər möşətimizdə məhz Günəşlə bağlı digər ayın və mərasimlərin də yaranmasına səbəb olmuşdur ki, bunlardan da en baş-lıcası baharın gəlişini tezleştirmək üçün ildə bir kərə keçirilən "Güne-şin dəvət" mərasimidir. Mərasimin en qədim nəgmələrindən biri belədir:

Gün çıx, çıx, çıx!
Kəhər attı min, çıx!
Oğlun qayadan uçdu,
Qızın təndirə düşdü,
Keçəl qızı qoy evdə,
Saçlı qızı götür, çıx!
Gün getdi su içmaya,
Qırmızı don biçməyə.
Gün özünü yetirəcək,
Qarı yerdən götürəcək,
Keçəl qızı ötürəcək,
Saçlı qızı gətirəcək.

Söz yox ki, "...bu nəgmədə Günəş daha çox qış yaza çevirən əsas amil kimi qiymətləndirilmişdir. Qədim əkinçi, maldar azərbaycanlı bu nəgməsi ilə Günəşini qarı ərimək üçün çağırır, ondan öz keçəl qızını (qış təbiətini) aparıb saçlı qızını (yaz təbiətini) gətirməyi tələb edir" [9, I, 16].

Bu nəgmənin o biri misraları da müyyəyen bir mənə ilə bağlıdır. Belə ki, "kəhər attı min çıx!" çox qədim bir inamı özündə yaşıdır. Eti-qada görə, Günəşini gəzdiren qızıl arabaya dörd kəhər at qoşulmuşdur [564, 81] ki, elə nəgmənin sözü gedən misrasında da həmin təsəvvür özəksini tapmışdır:

Gün getdi su içməyə,
Qırmızı don biçməyə -

misralarında isə Günəşin batıb yenidən doğacağı, aləmi nura qərq edəcəyi ümidi ifadə olunubdur.

Günəşin qarşısını kesən dumanı qorxutmaq üçün icra edilən ayin də xüsusi nəğmə ilə müşayiət olunmuşdur. Adətə görə, Günəş əlaməti olan od-oçaq yandırılır, əl-əle tutub onun çevresində dolaşan adamlar nəğmələr oxuyurlar:

Duman qaç, qaç, qaç!
Pərdəni aç, aç, aç!
Səni qayadan asaram,
Buduna damğa basaram [384, I, 23].

Yağışın, dolunun kəsilməsi, dumanın, buludun qaçırlılması, daha doğrusu, bilavasito Günəşçəğırmə ilə bağlı məşhur mərasim "Qodu-qodu"dur ki, bir sira qaynaqlarda onun yaxın vaxtlaradək yaşaması bəlli olur. Kənd cavanları və uşaqlar üzərinə qırmızı şilə çəkilmiş bir dairəni, yaxud bəzədilmiş çömçəni Günəş rəmzi kimi götürüb qapı-qapı gəzer və belə bir nəğmə oxuyarmışlar:

Başçı:

Qodu-qodunu gördünmü?
Qoduya salam verdinmi?
Qodu burdan ötəndə,
Qırmızı gün gördünmü?

Dəstə xorla:

Yağ verin yağlamağa,
Bağ verin bağlamağa,
Qodu gülmək istəyir,
Qoymayın ağlamağa.

Başçı:

Qoduya qaymaq gərək,
Qablara yaymaq gərək,

Qodu gün çıxarmasa,
Gözlərin oymaq gərək.

Dəstə xorla:

Yağ verin yağlamağa,
Bağ verin bağlamağa,
Qodu gülmək istəyir,
Qoymayın ağlamağa və s.

Mərasim bərədə başqa bir mənbədə deyilir: "Keçən ayin uzun süren yağışlı günlərinin birində mən öz mənzilimin həyətindən gələn qaribə səslər eşitdim, həyətə çıxdım və belə bir mənzərə gördüm. Yerlil müsəlman oğlan uşaqlarından bir neçəsi əllerindəki ağacları yerə döydəyə nə isə oxuyurdular. Oxuyub qurtardıqdan sonra onlardan biri mənim yanına boynuna kəhrəba böyünbəği salmış bir gelincik gətirdi. Gelincik heç şübhəsiz qadın şəklində idi. Mən uşaqdan bunun nə olduğunu soruştum.

Uşaq: - Qodudur, - dedi.

Mən: - Qodu nedir? - deyə soruştum.

- Gün, Ay, - deyə uşaq yəqin ki, layənşür cavab verdi. Mən uşaqdan oxuduqları sözləri deməsini xahiş etdim. Uşaq aşağıdakı nəğməni oxudu:

Qodu-qodu hay, qodu-qodu,
Qoduya salam verdinmi?!
Qodu burdan ötəndə,
Qırmızı gün gördünmü?
Qara toyuq qanadı,
Kim vurdub, kim sanadı?
Göyçəliya getmişdim,
İt baldırırm daladı.
Yağ verin yağlamağa,
İp verin bağlamağa,
Verənən oğlu olsun,
Verməyənin bir kor qızı olsun,
O da çatlaşın ölsün!

Bu sözleri mən Böyük Vedi məktəbinin müəllimi Vəzirova göstərdim. Məlum oldu ki, bu nəgmənin belə bir variantı da ona bəlli imiş:

*Dodu-dodunu gördünüzmü?
Doduya salam verdinizmi?
Dodu gedəndən bəri
Heç gün üzü gördünüzmü?*

Vəzirovun variantında “Qodu” yerine “Dodu” deyilir. Aydın məsələdir ki, “Dodu”, yaxud “Qodu” müəyyən bir ilahədir, həmin gəlinçik isə onun surətidir. “Dodu”, yaxud “Qodu”nın Günəşlə əlaqəsi aydındır. “Dodu” yox olunca Günəş də batır” [153, 82].

“Qodu”nın dairəvi şəkildə düzəldilməsi, alınına Günəş simvolu olan güzgü bağlanması, boyнuna kehrəba boyunbağı salınması, nəhayət, bütün bər-bəzeyi ilə qadına oxşadılması onun Günsəni təmsil etməsinə söyləməye imkan verir.

“Günsəni dəvət” mərasimində düzəldilmiş Günəş müqəvvasının adı “Dodu”, “Qodu”, “Hodu”, “Godu”dur. Bunlardan da biri əsas olmuş, digərləri isə mərasimin müxtəlif yerlərdə icra olunması ilə əlaqədar onun ya təhrifa uğramış şəkli, ya da ki, yerli şivə xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırılmışdır. Mövcud materiallar sübut edir ki, “Qodu” və “Dodu” iki digərindən dildə daha çox işlənmişdir. Bu iki sözdən də “Qodu” üstünlük təşkil edir ki, bu da günəş ilahəsinin adıdır.

Beləliklə, mövsüm mərasimləri və bu mərasimlərdə oxunan nəğmələr bir yandan zəngin xalq yaradıcılığımızın mühüm bir səhifəsi ilə bizi tanış edir, digər yandan sonrakı dövr mənəvi mədəniyyətimizin, eləcə də bu mədəniyyətin tərkib hissələrindən olan yazılı ədəbiyyatımızın hansı qaynaqlar əsasında inkişaf edib formallaşması barədə müəyyən təsəvvür yaradır.

MƏİŞƏT MƏRASİMƏLƏRİNİN özləri və onların nəğmələri xalqın həyati təcrübəsi əsasında yaranıb biçimlənmişdir. Onların tərkibinə ilk növbədə insanın doğulması, evlənməsi, vəfat etməsi ilə bağlı mərasimlər daxildir.

Ta qədim çağlardan insan övlad törətmək, nəsil artırmaq arzusunu çəşidli ayın və adətlər şəklində ifadə etmiş, qız gəlin gedərkən quçağına uşaq verilmiş, ər evində o, duvağını barlı ağacın budağına atmış, gəlin üçün salınmış yatağa əvvəlcə uşaq uzandırılmış və bütün bunlarla

gəlinin də oğul-uşaq anası olması istəyi bildirilmişdir. “Kitabi-Dədə Qorqud”da həmişə oğlu olanı ağ, qızı olanı qızıl otaqda, “oğlu-qızı olmayanı allah-taala qarğayıbdır. Biz dəxi qarğarız” - deyib qara otaqda oturtmuşlar [442, 16]. Arxaik mifoloji təsəvvürlərlə bağlı olan sinamlarda da uşaqsızlığın-sosuzluğun karşısını almaq yolları diqqət öbündə saxlanılmışdır. “Uşağı olmayan qadına birinci uşağı olmuş ananın ilk südündən içirsən, onun da uşağı olar“, “Uşaqlı qadın uşağı olmayan qadının başına toy, məclis süfrəsi çırpsa, uşağı olar“, “Uşağı olmayan qadın yuxuda yumurta görse uşağı olar“ və s.

Qadının uşağı olmayanda gümən edilir ki, o, gəlin gedərkən bəd nəzərə rast gəlib, cilləyə (qırxa) düşüb və bu zaman onu cillədən çıxarmaq üçün müəyyən ayınlar keçirilir. Misal üçün, cilləyə düşmüş qadın üzərlik tüstüsüne tutulmuş qırxa köynək yaxasını suya salır və həmin su-da cimir; qəbiristanlıqda gedib yeddi qəbrin həresindən bir ovuc torpaq götürür, geri baxmadan evə gətirib suya tökürlər və çərşənbə günü bu da cimir; xəlvətcə bir zahi arvadın üstüne gedib cimir [384, I, 260] və s.

Bu tədbirlər arasında “cillé” ilə bağlı olanı xüsusi maraq doğurur. Adətən, cilləsi kəsilenin el və ayaqlarının baş barmaqları ağ iplə üç kərə sarınır. Cilləni kəsən adam ayın icrası zamanı xüsusi avazlı ovsunlayıcı sözlər söyləyə-söyləyə ipləri qayçı ilə kəsir:

*Həzrəti Süleyman eşqinə,
Cin qızı Mərcan hökmünə,
Bəni adəmdən, bəni heyvandan,
Cindən, seytandan, axar sudan,
Köklü ağacdən, dibli qayadan,
Yeddi yoluñ ayricandan,
Hər kəsin cilləsinə düşməsənə
Cilləni kəsdim [384, I, 270].*

Bu ayın üç kərə təkrar olunur. Sonra iplər cilləsi kəsilenin başı üstə tutulub xüsusi “qırxaçan cam”la onların üzərindən su axıdır. Buna nüfuzda dərd-bəlanın yuyulub aparılacağına, qadının övlad anası olacağına inanılır.

Uşağı qalan qadına hamile, ikicanlı, boylu, yüklü deyilir. Bundan sonra onun səksənməməsinə, ağır işlər görməməsinə, şor qovuşan vaxtı bayırda yalnız çıxmamasına səy edilir. Əks halda o, uşaq sala bilər. Qadın boylu olandan sonra daha çox turş, meyxəş yeməklərə meyl salır ki,

buna da elə arasında “yerikləmə” deyilir. Bu hal beşaltı ay davam edir. İnama görə, yerikləyen qadına yeməkən bağlı istədiyini verməsən onda bətnindəki uşaq naqis olar. Bundan oləvə, doğulacaq uşağıın normal görkəmdə olması üçün elə yerik çəğindən başqa tədbirlər də əl atılır. Belə ki, qadının boyluluğu bəlli olunca: 1) altı ay müddətində evə, həyətə dovşan getirilməz, yoxsa doğulacaq uşaq mırıq olar; 2) balığa baxsa, yaxud ətinin yesə doğacağı uşaq gec dil açar; 3) yatdığı zaman ayaqları üstündən keçən, uşaq axsaq olar; 4) bətnindəki uşaq kimin üzünə tərpənsə onun xasiyyətində olar, ona oxşayır; 5) güzgüyə baxsa doğacağı uşaq göyçək olar; 6) həmçinin nar yesə uşaq gözəl, heyva yesə qəmzəli, dəvə əti yesə qalın dodaq, qarpız yesə uşaq böyüyəndə evə, ailəyə soyuq münasibətlər olar və s. Uşaq kifir, nanəcib doğulmasın deyə boylu həmişə üzügülər, xoşreftar olmağa səy edər, gül-çiçəyə, suya, səmaya, könül açan rənglərə baxmağa çalışır.

Doğulacaq uşağın oğlan və ya qız olacağını müəyyənləşdirmək təşəbbüsü də hər zaman adamların maraq dairəsində olmuşdur. Elə bu marağın özü bir çox sinamaların yaranmasına səbəb olmuşdur: “Qadın hamileliyini duyduğu vaxtda Aya baxsa oğlan, Günsə baxsa qız doğar”, “Boylu qara-qışqırıq salsa qız, həlim xasiyyətli olsa oğlan doğar”, “Boylu yuxuda alma görə qız, bıçaq görə oğlan doğar”, “Boylu çox, həm də rahat yatarsa oğlan, az və narahat yatarsa qız doğar”, “Qadının boylu olduğunu ilk dəfə bəlin kimse ona xəlvəti göz qoyar. Boylu oturduğu yerdən qalxıb sol ayağını qabağa atsa, sağ ayağını qabağa atsa, oğlan doğar”, “Uşaq qarnının ön tərəfində çabalasa boylunun oğlu, arxa tərəfində çabalasa qızı olar”, “Boylunun qarnı aşağı sallanıb yasti olarsa qızı, yuxarı dartinib sıvri olarsa oğlu olar”, “Boyluluq çəğində qadının dodaqları qalınlaşarsa qız, qaydasında qalarsa oğlan doğar”, “Qadının boylu olduğunu gözəlləşərsə oğlan, kifirləşərsə qız doğar” və s.

Bu nümunələrin bəziləri animist, totemist, hətta kosmoqonik görüşlərlə bağlıdır. Bəlli olduğu üzrə, eksor xalqların osatır, əfsanə, nağıl və rəvayətlərində Ay oğlan, Günsə isə qız kimi təsvir olunub. Hətta belə bir fikir də var ki, qız Günsənin yerdəki antropomorizmidir.

Nağıllarımızda təsvir olunan şor qüvvələr, xüsusən sonralar bu sıraya salınmış divlər qızları, bununla da Günsəni əsir etməyə, qaranlıq zırzəmələrde, quyularda saxlamağa cəhd göstərməş, suların qarşısını kəsmiş ejdahalar da möhəz qızları qurban istəmişlər. Bunu da demək lazımdır ki, yerdəki bütün parlaq nəsnələr də Günsənin əksi, rəmzi sanılmış, odur ki, səfərə çıxan adamin arxasında su atmaqla yanaşı, onu yo-

la salarkən qarşısına güzgü də çıxarılmış, qız-gelin gedərkən öndə güzgü aparılmışdır. Buna uyğun olaraq, onlara uğurlu, işqli yol, xoşbəxt həyat arzulanmışdır. Qadınların Günsə simvolu sayılan güzgü, gümüş, qızıl və s. bu qəbildən olan parlaq nəsnələrə meyl, maraq göstərmələri də ələ bunlar arasında bir yaxınlığın olması kimi başa düşülmüşdür. “Kitabi-Dedə Qorqud”da qızı olanın qızıl otaqda oturdulması bu anlaşa ilgilidir. Göründüyü kimi, insanların təsəvvüründə Günsə qız, Ay isə oğlan sayıldığı üçün, ana olacağını bilən qadın inanmışdır ki, Günsə baxsa qızı, Aya baxsa oğlu olacaqdır.

“Qadın boylu olduqda gözəlləşərsə oğlan, kifirləşərsə qız doğar” sinaması isə belə bir inanışla bağlıdır ki, guya doğulacaq uşaq oğlan, yaxud qız olmasına anasının üzündə eks etdirir. Belə ki, boylunun bətnindəki uşaq qızdırsa, onda onların hər ikisi eyni bedən üzvlərinə malik olduqlarından təbiətə qısqancı yaranan qadın çirkinləşir, əksinə, oğlandırısa gözəlləşir [697, 107].

Doğuş vaxtinin yetişməsi boylunun keçirdiyi sancılardan bəlli olur. Doğuşu təmin etmək üçün bu sahədə püxtəloşmış qadın-mama çağırılır və həm də səy edilir ki, evdə az adam olsun. Adam çox olduqda, etiqada görə, şər qüvvələr onlardan birinin surətində boylunun gözüne görünər və doğuşu çətinləşdirir. Ağrıları azaltmaq və doğuşu asanlaşdırmaq üçün mama boylunu evin içində gəzdirir, onu kandarın, ağızıçıq qabdakı suyun, süpürgənin üstündən keçirir. İbtidai təsəvvür sistəmindən gələn qənaətə görə, burada kandar yeni həyat, başqa mühit mənasındadır. Özündə axarlıq keyfiyyəti daşıyan su ağrı-acımı yubut aparırlar. Süpürgə də silmək, süpürmək vasitəsi olduğundan şər qüvvələr ondan qorxub boylunun yanından uzaqlaşırlar. Bundan savayı, doğuş çətin keçidkə evdəki bütün düyünlü, bağlı nə varsa açılır, qablardakı sular həyətə axıdır.

Bu sadalanınlar hamısı xüsusi dua-nəğmələrlə müşayiət olunur, bütün çətinliklərin xilaskarı sayılan Xıdır - Xızır köməyə çağırılır:

Xıdır Nəbi,
Xıdır İlyas,
Bənda bəndədən xilas.

Uşaq anadan doğulunca yaxın adamlardan biri onun atasına müştüluğa gedir. Çaganın göbəyini ya mama, ya da ədəb-ərkanlı, uşaqlı bir qadın kəsir. İnama görə, uşaq gələcəkdə onun göbəyini kəsmiş adamin

xasiyyətində olur. Kəsilmiş göbəyi qapının üstünə sancıb saxlayırlar. Uşaq böyüüb öz göbəyinin düyüünü açsa yaddaşı, ağıllı, həmçinin, ailecanlı olar. Ümmümiyyətlə, uşaq anadan olanda onun bədənindəki əlamətlərə görə gələcək taleyinin necəliyini müəyyənleşdirməyə də cehd edilibdir. Uşağın alnı tüklü olarsa qəddar, başı iri olarsa ağıllı, gözleri sarıa hiyəlegər, kəlekbaz, göbəyinin üstündə xal varsa böyük adam olar. Həmçinin uşaq həftənin tək günündə anadan olarsa, növbəti doğulacaq uşağı oğlan olacağına inanılır. Uşaq doğuldugu zaman əlləri qulaqlarına təref qalxmış vəziyyətdə isə böyük bir adam olacağına, əlləri köksü üste olarsa ağıllı, doğulunca əlləri nə isə arar kimi hərəkət edərsə, bu onun yaxşı xasiyyətli olmayıcağının əlaməti sayılır [698, 81-82].

Doğuşun onuncu günü uşağı çimizdirirlər. Bu vaxt suya duz da tökürlür. Bunu uşağın qorxmaması, tərləməmosi, bişkin vücdulu olması üçün edirlər [697, 57]. Başqa bir mənbəyə görə isə uşağı zərərlı həşəratlar sanmasın, bədənində səpmələr olmasın, azarlamasın deyə belə edilir [657, 192-193; 550, 74]. Azərbaycanda bu “duz ayininin” geniş yayılmış rəmzi mənəsi odur ki, uşaq gələcəkdə doğruyu, sözübüttöv, mərd, ölçüb-biçməyi bacaran olsun. Görünür, həmin bu təsəvvürün nəticəsidir ki, bir adam namərd çıxanda, yalan danişanda, ərsizliq eləyəndə, hərəkətlərinə sərhəd qoymayanda el arasında onu “şit-şit danişan”, “şitlik eləmə”, “şit olma”, “duzsuzdur, duzu yoxdu”, “duzsuz doğulub” ifadələri ilə tənbehləyirlər.

“Koroğlu” eposunda Qecər Ali namərdlik edib Koroğlunu arxadan vurduqda Koroğlu deyir: “Qecər Ali, təqsir səndə deyil, səni tutan maçaqadadır. O mürted qızı səni tutanda duz səpməyib. Duzsuz adam isə həmişə sənin kimi namərd olar”.

Yeni uşaq doğmuş qadın zahi adlanır. Qırx gün davam edən zahiliq dövrü həm ana, həm də uşaq üçün ən çətin, qorxulu çağ sayılır. Guylıq dövrü həm ana, həm də uşaq üçün ən çətin, qorxulu çağ sayılır. Guylıq şər qüvvələr məhz bu qırx gün içinde onlara xəter toxundura bilərlər. Odur ki, şər qüvvələrin toxundura biləcəyi xətərdən qorunmaq möqsədilə bir sira tədbirlər görülür. Zahinin yatağının çevrösine yalnız keçi qəzilindən hazırlanmış sicim dolayıb, uclarını da yerə sancılmış bize bağlayırlar. Qırx gün müddətində burada şam, lampa yandırılır. Zahinin yaxasına iynə sancılar, yastığının altına güzgü, bıçaq, xəncər kimi kəsici nəsnələr, həmçinin qapının girəcəyində üstündə açıq qayçı olan şüşə qabda soğan qoyulur.

Bütün bunlar dualist anlamla bağlıdır: soğanda da acılıq keyfiyyəti olduğu üçün ona şər qüvvələrin təmsilçisi kimi baxılmış və ondan, eyni zamanda, təqlidi sehr vasitəsi kimi istifadə edilmişdir. Belə ki, mifoloji təsəvvürə görə, guya digər bədxah qüvvələr öz cinsləri olan yero gəlməzərlər. Elə buna görə də içində soğan olan qabı qapının girəcəyində qoyurlar. Soğanı, daha doğrusu, şər qüvvə sayılan soğandakı acılığı kəsərdən salmaq üçün, deyildiyi tək, qabın üstünə ağızaçıq qayçı qoyurlar. Bu da “şər ruh burdan çıxməq istəsə qayçı onu kəsər, doğrayar“ təsvürü ifadə edir.

Yatağın çevrösinə dolanmış sicimə də şər qüvvələrin qarşısını kəsən vasitə kimi baxılmışdır. Qoruyucu vasitə kimi keçi qəzilindən hazırlanmış sicimdən istifadə olunması bilavasitə animist, totemist, antropomorf, kosmoqonik təsəvvürlər, xüsusən də doğum ilahəsi, artımın qoruyucusu bilinən “Al” mifoloji obrazı ilə əlaqədardır.

Sonrakı çağlarda güclü dəyişikliyə məruz qalan bu obraz əvvəlkə mənasını dəyişmiş, zəhi üçün bəla sayılan rəmzə çevrilmişdir. Azərbaycanda bu obraz Alarvadı (Halarvadı), Alanası, Halanası, Alqarısı şəklində çeşidli adlarla tanınır. Olsun ki, Alyabani (Aleybani-Alibiyabani) - sehramın, çölün adı, heyvanı (dişi) və Qulyabani (Quleybani-Qulibiyabani) sehramın, çölün qulu (erkək) da ele “Al” təsəvvürü ilə bağlıdır. Ayrı-ayrı türk xalqlarında bu mifik varlıq - Albis, Almis, Albas, Albus, Almız, Albassi, Albarsti, Albaslı, Albastı və başqa adlar [556, I, 58] daşımaqdadır ki, bunların arasında daha çox Albastı adı yayqındır. Söyü gedən əsatiri obrazın yalnız türk xalqlarının miflərində deyil, bir çox digər dünya xalqlarının da folklor və etnoqrafik örnəklərində rast gəlinir. Albəstiya əfqanlar Madəri al, Madəri yal, Madəri hal, taciklər Almasti, gürcülər Ali, talişlər Alajen, slavyandilli xalqlar, əsəson, Ala, ləzgilər Alpab, inquş və çetənlər Almazı, monqoldilli xalqlar Almas, tatlar Ol və s. deyirlər [496, 89-90; 556, I, 58].

İndiyəcən araşdırıcıları obrazın Albastı adı daha çox maraqlandırılmış və bir qayda olaraq bu sözün ikinci, yəni “bastı” tərəfi bütün türk xalqları üçün anlaşıqlı olan “basmak”, “əzmek” anlamında izah olunmuşdur. “Al”a baxışda isə fikirlər haçalanmışdır. E.Benvinist və M.Andreyev “Al” “bastı”dan tamamilə ayrı bir demokoloji varlıq kimi alb hind-İran mənşəli saymışlar [497, 90]. N.Aşmarin, K.Menqes, S.Malov isə “Al” “Kitabi-Dədə Qorqud”da da six-six rastlaşdırılmış “alp”, yəni “bahadır”, “qohrəman”la əlaqələndiriblər [611, 60]. O.Acipayamlı Türkiyədə Al, Albastı, Alqarısı, Al anası, Al qızı kimi tanınan bu obrazın

adındakı “Al”ın bir sıra başka mənalarla yanaşı, “alp”la da bağlı olduğunu bildirmiştir [697, 78]. B.Albarov isə “Al”ı Qafqaz mənşəli söyleməyi lazımlı bilmışdır [587, 74].

Q.A.Klimov və D.İ.Edelmana görə Ön Asiyada (Akkadda) qadın ilahəsi sayılan Lamastu - Lamaştı deyilişdə təhrifə uğramış və Albasti şəkline düşmüştür [611, 61-63]. Asiyanın qədim dövlətlərindən biri olan Elamin tanrıları panteonunda da Lamastu adlı bir ilahə olmuşdur [575, 61-62]. Amma məsələ burasındadır ki, Elam və Akkad dövlətləri arasındaki çəkişmə və düşməncilik münasibətləri onların dini-mədəni görüşlərinə də e� bu cür təsir göstərmış və akkadlılar Lamastunu himayəçi, qoruyucu kimi yox, bədxah, şər varlıq kimi tanımışlar. “Akkad dilinin o dövredə mənsub yazılı abidələri Lamastunu ən qorxulu ruh kimi təsvir edir“ [216, 251].

Q.A.Klimov və D.İ.Edelman Lamastuya “Elam qızı“ deyib onun Akkad mədəniyyətindən çox uzaq olduğunu etiraf etsələr də, Albasti tərəyişinin Akkaddan başlandığını söyləyirlər. Amma məsələ bundadır ki, akkadca “Almast”unun türkçə “Albastı”ya çevriləsini fonetik baxımdan əsaslandırmak heç cür mümkün deyildir. Türk dillərində Albastının sami dillərindən biri olan akkadada Lamastuya çevriləsində isə müəyyən bir qanuna uyğunluq görünməkdədir. “Al” ile başlayan türk sözləri sami dillərinə keçərkən birinci heca həmin dillərdəki müəyyənlilik artıklı (al) ilə omofon olduğundan ya atılır, ya da bəzi hallarda olduğu kimi metatezaya uğrayır. Bu da Alabasti variantının Lamastuya nisbətən ilkin olduğunu göstərir [216, 241-242].

“Albastı”nın ayri-ayrı xalqlarda aldığı çeşidli ad birləşməsi variantlarındakı (Alarvadı, Halarvadı, Alqarısı, Alajen, Alpab) ikinci komponentin “qadın” olması heç bir şübhə doğurmur. “Al”ın isə türk dillərində mənəsi çıxdır. “Al” təkçə Azərbaycan türkçəsində beş yüzdən artıq söz kökündə işlənir [225, 165].

Lügətlərde bir sıra başka mənalarla yanaşı, “Al”ın uca, hündür, ən yüksək, nəzərə çarpan, görkəmli anlamı da vardır. “Qafqaz dillərində “ala-elu-alalu“, “yüksek“, “hündür“, urartu dilində al-eyni mənəda, hətta akkad dilində elu “səma“, “allah“ mənəsində işlənir. Türk dillərində “al-ala və ag“ yüksək, hündür mənələrindədir. Alatau, Altay tipli oronimlərin “hündür dağ, yüksək dağ“... mənələrində olduğu məlumdur. “Kitabi-Dədə Qorqud“ boylarında da “ala seyvanlı ağban evlər ifadəsinə tez-tez rast gəlirik“ [361, 43].

“Azərbaycan dilinin izahlı lüğətində“ “ala“ belə izah olunur: “...tükünün bir hissəsi ağ, bir hissəsi başqa rəngdə olan; ala it, ala öküz, ala inək. Qanın pozulması neticəsində dəridə emələ gələn ağ ləkə“ [8, I, 82] və s. Deməli, “ala“ əslində “ağ“ anlayışı ilə də bağlıdır. Alajen adı da əslində uca, hündür, nəzərə çarpan, görkəmli, ağ paltları qadın deməkdir. Həm xalq yaradıcılığı örnəklərində, həm də elmi adəbiyyatda sarı və dağınıq saçlı, yağılı vücudlu, misdırnaqlı, döşlərini ciyinlərindən geri atan, keçi şəkilli, qorxunc səsli, mağaralarda, xarabalıqlarda, bulaq, çay, göl kənarlarında məskən salan bu əsatiri varlıq ağ paltları, uzun, hündür boylu təsvir olunur.

Albastı, çox olsun ki, əvvəller Günəşin antropomorfizmi sayılıbmiş. Onun uzun sarı saçlı qadın kimi təsəvvür olunması da bu görüşə bağlıdır. Çünkü dünya mifologiyasında ənənəvi olaraq qadın Günəşin insanlışdırılmış simvoludur. Hətta “guman edilir ki, qədim zamanlarda Al ruhuna od, atəş allahı kimi pərəstiş edilmiş“ [132, 25] o, “atəş kultu sayılmışdır“ [697, 81]. Odun isə Günəşlə bağlılığı danılmazdır. Bir sıra başqa rəmzlər kimi, sonralar Al ruhuna da baxış deyişilmiş, o, hamı, artım qoruyucusu vəzifəsində dəşşürümüş və bədxah, şər qüvvələr sırasına salınmışdır.

Əksər türk xalqlarının folklorunda Albasti mifoloji obrazı təsvir olunarkən onun keçiyyə bənzərliyi diqqət öünüə çökilir. Albastının keçi şəklində təsəvvür olunması mifoloji baxımdan töbuidür. Axi mifoloji obraz olan keçi əslində yazın, yəni bolluğu, bərəkətin rəmziidir (“Ko-sa-kosa“ mərasimini xatırlamaq kifayətdir).

Keçinin əsatirlə bağlılığına dair də folklor örnəklərində misallar çıxdır. Türkmenlərin “Goroğlu“ (Qobiroğlu) dastanında qəbirdeki uşağı - Goroğlunu keçi əmizdirir. Türk soylarından olan qaçınlər yeni doğulmuş uşağı şər qüvvələrdən qorumaq üçün “nənnisino keçi dərisi qoyur“, altayıllar isə uşaqın beişiyindən keçi sümüyü asırlar. “Kitabi-Dədə Qorqud“da “Dədə Qorqudun Bamsı Beyrək üçün Bamiççayı istəməyə gedəndə mindiyi atlardan birinin niyə keçi başlı, Qazaxistanda qazıntı zamanı tapılmış “Qızıl adam“ın papağındakı at təsvirinin niyə keçi buynuzlu olmasının mifoloji köklərini üzə çıxaran araşdırımlar bu rəmzin eyni əsatir mənşəyini təsdiq edir“ [334, 40-41].

Bu deyilənlər zahının yatağının niyə keçi qəzilindən hazırlanmış sicimlə çevrələnməsini də aydınlaşdırır. Deməli, bu, əslində doğum hamisi, artımın qoruyucusu olan Albastının simvoludur. Huşunu itirən zahının yanında Al-hal nəgmələri oxuya-oxuya çalınan nağaranın da bir

üzünə qurd, digər üzünə isə keçi dərisi çökilməsi, şor qüvvələrin əməli sayılan soyuqdəymədən naxoşlayan uşağın keçi dərisinə salınması da yuxarıdakı mifoloji qonaqtın çeşidli görüntüleridir.

Azərbaycanda Alarvadı nəinki doğum, artım hamisi olmuşdur, ey ni zmanda uşağı xəstəliklərdən qoruyan, xilas edən qüvvə sayılmışdır: "Lənkəran zonasının bir sıra kəndlərində qoca qadınlar mənə "sehrlili" sümükler ("Alarvadının dişi", "Alarvadının dabani") göstərdilər. Belə sümükda deşik açılır, ona uzun sap keçirilir və sapın ucları birləşdirilir. Xəsta uşağı bu yolla alımnmış çevrədən keçirdikdə o guya sabahısı gün sağalmalıdır" [224].

"Al" həm də "qan" demekdir. Albasti bədxah qüvvələr sırasına qoyulandı, yəqin ki, onun adındakı bu cəhətə xüsusi fikir verilmişdir. Çünkü belə güman edilir ki, Albasti boylunun doğacağı anı dəqiq bilir və bu vaxt golub onun gözüne görünür. Zahi huşunu itirir. Albasti onun ciyərini çıxarır. O, ciyəri suya salıqla qan yuyulub gedir, yaxud donur və bununla da zahi qadın ölürlər.

Doğan qadının qan itirməklə halsizlaşması, huşunu itirməsi ilkin ibtidai çağlıarda lazımlıca dərk edilmədiyindən Albastının bu işe müdaxiləsi kimi anlaşılmış və bunun qarşısını almaq üçün müxtəlif ayinlər icra etmək məqsədyönlü sayılmışdır. Elə qadının çətin doğmasının səbəbi də Albastıda görülmüş və zahinin başı üstə mis qabları bir-birinə vurub səs salmaqla bədxah qüvvəni qovmağın mümkün ola biləcəyinə inanılmışdır.

Uşaq doğulanda əgər qadın huşunu itirəmiş, onda hamı belə fi-kirleşərmiş ki, deməli, artıq Albasti zahinin ciyərini çıxarıb aparmışdır. Odur ki, onu bu əməldən yayındırmaq üçün bu sözləri oxuyarlarmış:

*Ey Albasti zəlim,
Qoy ciyəri yerinə.
Zavallının canını qaytar
Sözümüz tutmazsan,
Mənə hörmət etməzsən,
Gözlərini çıxararam* [378, I, 9].

Nəgməni oxuya-oxuya evlərin damında, çay, göl kənarlarında səs-kük salan, qılıncla suyu çapan, bir qədər sonrakı çağlıarda isə gülə atmaqla guya Albastını qorxudan mərasim icraçıları onun ciyəri suya salmasına mane olacaqlarını zənn etmişlər.

Mifoloji təsəvvürə görə Albastının gücü onun saçında, hörüyündə olur. Bir mifoloji örnəkde deyilir ki, Albasti döşlərini ciyinlərindən arxaya atıb əlinde ciyər apararkən bir qadın əlinde qayçı onu izleyir və qəflətən yaxınlaşır onun hörünü kəsir. Albasti geri çeviriləndə qadın tez onun yaxasına iynə sancır və məcbur edir ki, halsizləşdirdiyi qadının huşunu özüne qaytarsın. Albasti belə də edir. Bundan sonra qadın onun yaxasından iynəni çıxarır, amma hörüyü qaytarmır. Sonralar həmin hörük uşağı olan qadının yanına aparılmışdır. Albasti hörüyü olan evə yaxınlaşmazmış. Albastının hörünü kəsən də ocaqlı, udumlu sayılır və ona "alç" deyiləmiş. Guya Albasti alçının qohum-aqrəbasına, yeddi arxadan doğulanlarına toxumzmazmış.

Albastıdan söz düşəndə, adətən, onun haradasa zahiya xəter toxundurduğunu, ziyanlıq etdiyini söyləyirlər. Maraqlıdır ki, ilan və qurdan da danişländə bu cür düşünülür. İstər ilanın, isterse də qurdun totəm olmasına hesaba alanda Albasti məsələsi, yəni onun da müqəddəs olması məsələsi gerçəkləşir. Vaxtile müqəddəs bilinən bu qüvvələr baxış dəyişildikdə ilandan danişländə "ağına da lənət, qarasına da" deyilmiş, qurdun, eləcə də Albastının tördəcəkləri flakətlərin qarşısını almaq üçün onların xalaları xatırlanmış, başqa sözlə, lənətlənmişdir. Belə etdikdə guya onlar zərərli iş görə bilməzlər.

Tutulmuş Albasti qaçmasın deyə yaxasına işlənməmiş iynə sancılmış. Albasti bu işi görəndə aralanmazmış. "Yaxama iynə sancımsan", "elə bil yaxama iynə sancıb" kimi deyimlərin də yaranma səbəbi elə burada axtarılmalıdır. Bir əfsanədə bildirilir ki, yoxsul bir kişi məşədən odun getirib satmaqla güzəran keçirirmiş. O, bir gün yenə məşəyə getmək istəyəndə golub görür ki, tövlədət qan-ter içindədir. Bu hadisə bir neçə dəfə tekrar olur. Odunçuya məsləhət görülür ki, qırı oridib atın belinə yaxsıñ. O, belə də edir. Ertəsi gün baxır ki, atın belinə bir Albasti yapışib qalıb. Albastını tutub yaxasına iynə sancır və hər gün səhərdən-axşamacan məşədən odun daşıtdırır. Günlərin bir günü Albasti balaca qız uşağını aldadıb yaxasından iynəni çıxartdırır və qaçıır. Baxıb görülür ki, onun getirdiyi qalaq-qalaq odunlardan da əsər olamət qalmayıb.

Belə bir adət var ki, yaxasında iynə olan qadından kimse iynə istəsə, o, yaxasındakını yox, başqasını getirib verməlidir, həm də o, bu iynəni yerə qoymalıdır ki, istəyən götürsün. Əks halda, inama görə, onlar tikanlı sözləri iynə kimi bir-birlərinə sancarlar.

Albastının cild dəyişdirmə keyfiyyətinə malik olması barədə də mifoloji nümunələr mövcuddur: Yolla gedən bir kişi görür ki, kolun dibində iki Albasti uşağı var. Ana Albasti uşaqlarına deyir ki, bu kənddə axşam bir arvad doğacaq. Mən onun içalatını sizə gətirəcəyəm. Uşaqlar qışqırıb deyirlər: - Ana, bizə də öyrət: sən onu necə gətirəcəksən ki, heç kəs görməyəcək? Ana deyir: - Ona quymaq bishirəcəklər. Mən də bir ağ tük olub quymağın içində düşəcəyəm. O məni yeyəcək və bu vaxt ciyərini çıxarıb gətirəcəyəm. Kişi evinə gəlir. Arvadı deyir: - Kişi, mən gedirəm qonşuya. Onun təzəcə uşağı olub. Kişi deyir ki, mən də gedəcəyəm. Arvad ne qədər deyirsə eyibdir, doğan arvadın yanına kişi getməz, olmur ki, olmur. Arvadının sözüne qulaq asmayıb gedir. Zahiya quymaq verirlər. Kişi qabı götürüb ağ tükü tapır və oda atır. Bu vaxt qapıda Albastının uşaqları: - Amandır, anamızı yandırma, - deyə qışqırışırlar. Ağ tük odda yanır və zahi ölümən qurtulur.

Albastıdan söhbət düşəndə, adətən, "babam deyərdi", "nənəm nağıl edərdi", "anama danışıblar" və s. ifadələr işlədilir. Bir kərə də olsun "görmüşəm", "şahidi olmuşam" demirlər. Deməli, qədim insanların ibtidai şüurlarındakı müsbət Albasti əsatiri təsəvvürü sonralar dəyişilmiş, ilkin mifoloji-semantik tutumunu itirmişdir.

Doğum məsələsində diqqəti çekən ən ümdə yön nəslin davam etdiricisi bilinən dünyaya yeni gəlmİŞ cocuğun salamatlığı və sağlamlığının qorunması məsələsidir. Əbəs yərə deyil ki, uşaq doğulunca mama onu quçağına alıb dua oxuyur:

*Ay Allah, bundan üç dənə ver,
Üç dənə vermə, beş dənə ver,
Həsrətini çəkmışlərə ver,
Ali-gülü solmuşlara ver [384, I, 62].*

Uşaqın bəd nəzərə gələ biləcəyindən də ehtiyat edildiyi üçün dua ilə yanaşı qoruyucu-magik güce malik ovsun nəğmələri də söylənilmişdir:

*Bala qızılıgül yarpağı,
Astanalar torpağı,
Hər kəs bunu istəməsə,
Gözüñə bibar yarpağı [384, I, 67].*

Uşaqın yaşamamasının sebəbkəri sayılan şər qüvvələri aldatmaq, əsərdürmək üçün də bir sira ayınlər keçirilmədir. Bunlardan biri "köynəkdən keçirmə" və ya "yaxadan keçirmə" adlanır. Uşağı yaşamayan qadının növbəti uşağı olanda bunu oğul-qız böyütmüş başqa bir qadın köynəyinin yaxasından keçirir. Həmin uşağı guya o özü doğub və şər qüvvələr bu uşaga toxunmazlar. Uşağı olmayan qadınlar da başqasının uşağını götürüb köynəyinin yaxasından keçirməklə özünün hesab etməsi adəti vardır: "Koroğlu" eposunda Koroğlu ilə Nigarın övladı olmadığı üçün Çənlibelə gətirilmiş Eyyazı Nigar xanım köynəyinin yaxasından keçirib özünün övladı biliir [384, 170].

Yeni doğulmuş uşaqın yanında da qırx gün müddətində işiq yandırılır, başı altına müxtəlif dəmir nəşnələr qoyulur, tək buraxılır. İşdir, əger uşaq tek qalmalı olursa, onda evdə çərşəb asıb ortasına bişməmiş yumurta qoyulur. İnamə görə, yumurta da canlıdır və onda şər qüvvələr uşaga toxuna bilməzlər. Qırx gün müddətində konar kimse bu evə gəlsə, mütləq uşaq bayırına çıxarırlar, həmin adam içəri daxil olur. Həmçinin evə ət, yumurta, hətta duz gətiriləndə də belə edilir. Çünkü bunlar da canlı sayılır və onlar uşaqın üstüne gotirilsə uşaq چilləyə düşə bilər.

Uşaq ayaqlarını bir-birinə dolaşdırıb göyərə-göyərə ağladıqda bu, onun چilləyə düşməsi kimi mənalandırılır. Odur ki, "...çilləli uşağı çərşənbə günü anası qəbiristanlığı aparar, bir qəbra atıb deyər: - Mən çilləli uşağı neylöyirəm, verdim sənə. Uşaq bir qədər ağlayar, sonra ana uşağını qəbirdən götürür, yeddi rəng sapla çilləli uşaqın qızını bağlar və çərşənbə günü təzədən su qırığına aparıb ipləri kəsər, uşağı cırkılu su da çızmışdır... Çərşənbə günü deyirmana aparıb unluğun başına hərəkəyər, "çilləni tökdüm deyərlər" [448, 102].

Uşaq ağlağan olanda onu yeddi yol ayrıncında çızmışdırərlər; bəd nəzərdən qorunsun deyə papağına gözmuncuğu tikərlər; xəstələnəndə onun nəzərə gəlib-gəlməməsini öyrənmək üçün ayın keçirilər. Bir qab bulaq suyunun içində kömür parçası salınar. Kömür suda batıldıqda uşaqın nəzərə gəldiyi düşüñüllər və onu elə bu suda çızmışdırklə bələnnin sovuşacağına inanılar. Uşaqın yüryüñü, beşiyini boş yırgalamazlar. Əks halda, başı, qulaqları ağrıyar. Uşaq yatdığı vaxt öpülməz. İnamə görə, insanı yaşadan ruhlardır və yatılan zaman ruh bədəndən çıxır. Odur ki, yatan uşağı öpsən, onun üzündə ləkə qalar və ruh qayıdib öz sahibini tanımaz.

Uşaq şər qovuşarkən evdən çıxarıldıqda onun yanına pambıq, şəkər, kömür qoyulur. Burada pambıq - "xəta-bələdan uzaq olub xoşbəxt,

ışıklı həyatın olsun, saç-saqqalın ağarsın, şəkər dilin həmişə şirin olsun, kömür-sənə pis baxanın gözü qaralsın“ anamlarını ifadə edir.

Uşağa ad, çox vaxt, qırq töküldən sonra qoyulur və bu münasibətlə mərasim keçirilir. Oğul-qız böyütmiş ağbirçək qadın uşağı qucağına alır və qulağına üç kərə ucadan ona qoymuş adı deyir. Bu ayın öz əksini “Şahzadə Mutualib“ nağılında da tapıb. Nağılda deyilir ki, qarı “oğlani aldı qucağına, üzündən öpdü, ağızını qulağına yapışdırıb üç dəfə ucadan dedi: Şahzadə Mutualib!“ [382, I, 130]

Uşağa qoyulan adın seçilməsi də müəyyən münasibətlə olur. Qədim çağlarda adların sayı bir o qədər də çox deyilmiş. Uşağa mənsub olduğu tayfanın, nəslin önlərinin adlarını qoyurlarmış. İşdir, ad qoyulduqdan sonra uşaq yaşamazmışsa, onda belə zənn edirmişlər ki, ölon şəxsin ruhu bu adı başqasına vermək istəmir. Odur ki, növbəti uşaqa yəni ad taparmışlar. Elə bu səbəbdən sonrakı kəsimlərdə ad çıxılığı və müxtəlifliyi yaranmışdır.

Uşağa həmçinin doğulduğu vaxtla, yerlə, valideynlərinin sənəti, məşğulliyəti ilə də bağlı ad verilir. Misal üçün, “Ağ atlı oğlan“ nağılında Nərbalaya ona görə bu ad verilib ki, onun anası dəvəçinin qızıdır. “Kitabi-Dədə Qorqud“da birinci boyun qəhrəmanı buğanı baslığı üçün Buğacdır, yənə elə həmin abidədə Basat ona görə bu adı alıb ki, o, “at-urər, apul-apul yürüşü adam kimi, at basuban qan sümürər“ [442, 20-112] və s.

Uşağı ilk dişi çıxanda yeddi çeşid bitki məhsulundan istifadə etməklə hədik bişirilib mərasim keçirilir. İnama görə, belə etdikdə uşağın dişləri rahat çıxır. Hətta xalqda belə bir söyləmə var ki, guya uşaq deyir: atam-anam bilsə ki, diş çıxaranda mən necə əziyyət çəkirəm, bəsiyimi satıb mənim üçün hədik bişirərlər.

Uşağı bir yaşı tamam olanda onun dırnaqları kəsilər, başı qırıxılarmış. Dırnaqları təmiz bir şeyə büküb evin divar, yaxud döşəməsindəki yarıq, aralı yerlərə sancıb saxırlarmış. Həmçinin uşağın ilk saçı da qorunub saxlanılmış. İbtidai inama görə, dırnaq və saçın insan həyatında mühüm rolü vardır. Guya adamin sağlamlığı, gücü, zehni bu vəsitələrin yardımı ilə formalıdır. Əgər ilk kəsilmiş dırnaqlar və saç evdən kənara atılsa, onların sahibi tez-tez xəstələnər, dağınıq fikirli olar. Həmişə zəif və gücsüz görünər.

Doğum mərasimi ilə bilavasita bağlı olan, uşağın pərvəriş tapmasında bənzərsiz yeri olan yürüük-beşik nəgmələri yalnız körpəni yatırmaq, eyləndirmək, nazlamaq vasitəsi deyildir. Burada valideyn məhəb-

bəti, körpəyə ümid, inam hissələri ilə yanaşı, real münasibətlərdən doğan bir çox ciddi mətbəblər də poetik şəkildə ifadə olunur.

*Oxşasın dilim səni,
Böyütsün elim səni,
Meydanda at oynadan
Bir igid görüm səni.*

Yaxud:

*Lay-lay çiçəyim lay-lay,
Gözəl-göyçəyim lay-lay,
Qürbət ölkə, yad eldə
Arxam-köməyim lay-lay.*

Bir yaşına yaxın vaxtlardan körpələr “nazlama“ adlanan nağmələrlə də nəvazişli şəkildə əzizlənir:

*Süd dibi, qaymaq dibi,
Qurbanın olsun bibi.*

*Balama qurban ilanlar,
Balam haçan dil anlar?*

*Tüstüsüz damlar,
Sarı badamlar,
Tənbəl adamlar,
Bu balama qurban.*

Doğum mərasimi və bu mərasimlə bağlı söz sənəti möisət tariximizi hərtərəfli öyrənməkdə xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu mərasimlərde Azərbaycanda əşkilərdən bəri yayılmış etiqad və baxışların, mifoloji, fəlsəfi anlayışların, dini-mənqəbəyi görüşlərin təsiri, izi yaşayır.

TOY MƏRASİMİ. Möisət mərasimləri içərisində öz nikbin, eyləncəli xarakteri ilə daha çox yadda qalan toy mərasimidir. Kökü min illərin arxasına gedib çıxan toy mərasimi ister tərkibindəki adət-ənənə və milli-etnik keyfiyyətlər, isterse də musiqi, eyləncə, oyun, rəqs kimi melopoetik ünsürlər baxımından diqqəti çəkən mürəkkəb ritual sistemidir.

Dünya xalqlarının əksəriyyətində toy üç mərhələni özündə birləşdirir: toyqədərki dövr, toy, toydansonrakı mərhələ.

Bilindiyi kimi, etnoqrafik bir biçim olan toy birdən-birə başlanır. Aile qurmaq vaxtı çatmış qızlar qarşidakı ildə əre gedib-getməyəcəklərini qabaqcadan öyrənməkdən ötrü yeni il (Novruz) axşamında bir çox ayınlar icra edirlər. Onlar niyyət tutub qulaq falına çıxırlar. Güzgű, açar götürüb qonşu qapısına gəlir və eşitdikləri ilk sözü tutduqları niyyətlə eləqədar yozurlar. Əger eşidilən söz mətbəb uyğundursa, onda əre gedəcəklərini düşünürler. Burada istifadə olunmuş nəsnələr də rəmzi səciyyə daşıyır. Güzgű işqli, xoşbəxt həyat deməkdirə, açar da tutulmuş niyyətin eşidiləcək sözələ açılması vasitəsidir.

Yeni il gecəsi başqa bir ayin de icra olunur: Qız sağ ayağının başlığını qapıdan bayra tullayırlar. Sühbdən durub baxır. Əger başlığını burnu küçəyə sarı düşübə, deməli o, qarşidakı ildə əre gedəcək. Həmçinin yetmiş cavanlar cəhd göstərirlər ki, yeni il süfrəsinin künc tərəfində oturmasınlar. Sınamaya görə belə olduqda guya onlar uzun müddət ailə qura bilməzlər. Bu inamın kökü çox-qədimlərə gedib çıxır. Guşa yəni il axşamı ruhlar da öz ocaqlarına qaydır və künc tərəfdən süfrəyə yaxınlaşırlar. Onların qarşısı kəsildikdə isə bundan hiddətlənib qarğış edirlər.

“Qızgörəmə”, “qızbəyənəmə” adəti indinin özündə də davam etməkdədir. Ailə quracaq cavanların, xüsusilə oğlanın ən yaxın qohumları gözaltı etdikləri qızın özü, valideynləri, nəslisi, bir sözələ, mənsub olduqları ocaq barədə sorağa çıxırlar. Burada məqsəd qohum olacaq ailələrin el içində hansı keyfiyyətlərlə tanınmasını öyrənməkdir. “Anası çıxan ağacı balası budaq-budaq gəzər”, yaxud:

*Mən aşıq, gözəl alma,
Tutubdu gözəl alma,
Əsil al çirkin olsun,
Bədəsil gözəl alma* [384, I, 50].

deymiləri bu təsəvvürlə bağlı söylənmiş sınaqlı el sözləridir.

Folklor qaynaqlarından bəlli olur ki, lap əski çağlarda da görüb-bəyənəmə oğlanla-qızın ixtiyarında imiş. Onlar bir-birlərini yoxlayır, sınayr, bəzi şərtləri yerinə yetirir, aralarında yalnız özlərinə belli nişan da qoyurlar. “Üç şahzadə” adlı nağılda təsvir olunan qızlar əre gedəcəkləri oğlanların hünər və qoçaqlıqlarını, namus və qeyrətlərini, ağıl, məri-

fət və dərrakələrini yoxlayıb sinayırlar. Kiçik qardaş tedbirle, dünyagörmüş piranilərin məsləhəti ilə tilsmi sindirir, aslan və qapla qalib gəlir, sehrlili qılıncı qırır, od-alov içinde üstünə hücküm çəkən əjdahanı boğub öldürür. Bundan sonra qız ığidin - kiçik qardaşın ağıllı, kamallı olmasına da yoxlaysı: “Sabahı gün qız oğlana bir zümrüd göndərdi. Oğlan getdi bazara, bir dənə zərbərcəd alıb qoydu bunun yanına, qaytardı dala. O biri gün qız oğlana bir dənə almaz göndərdi. Oğlan alması bir daş altdan, bir daş üstdən qoyub əzdi, bir dəsmala bağlayıb qaytardı dala. Üçüncü gün isə qız oğlana bir brilyant göndərdi. Oğlan getdi bazara, ondan da qiymətli bir brilyant aldı, iki dənə də yaqt, hamisini bir yerdə göndərdi qızı” [382, I, 163].

Bu tapmaca seciyyəli sual-cavabın mənası belədir: qız ata-anası üçün özünü zümrüd kimi qiyməti, əziz bilirə, oğlan cavab verir ki, eله mən də ata-anam üçün əzizəm, qiymətliyəm. Qız özünün almaz kimi bərk, arzularının sonsuz olduğunu bildirdikdə, oğlan almazı əzməkə bildirmək istəyir ki, əger sənin istəklərinin çevrəsini aşarsa, onda belə edərəm. Nəhayət, qız brilyant kimi gözəl olduğunu bildirir. Oğlan qızın göndərdiyi brilyantdan da dəyerlisinin yanına iki yaqt da qoyub geri qaytarır. Bu o deməkdir ki, mən də sənin kimi gözələm, amma bizim yaquta benzər iki oğlumuz da dünyaya gəlsə, gör onda nə qiymət olar.

Toydan qabaq bir-birini yoxlamaq və sınağa çəkmək enənəsinə “Kitabi-Dədə Qorqud”da da rast gəlinir. Oğuz elinin dörd üzü niqablı ığidindən ikisi - Bamsı Beyrək və Qanturalı özleri qız görməyə, seçib sevməyə gedirlər. - Baba, mana bir qız ali ver ki, mən yerimdən durmadan ol durgəc gərek. Mən qaraqoç atıma minmədən ol minmək gərek“ [442, 48] - deyən Bamsı Beyrək beşikgərtmə yavuqlusunu - Baybecan bəyin qızı Baničəciyi görür, amma tanımır, öz növbəsində qız da onu sınaqdan keçirmədən tanışlıq vermir: “Ol qız eله adam deyildir ki, sənə görünü - dedi. Amma mən Baničəciyin dadasıyam. Gəl indi sənin le ova çıxalıñ. Əyər sənin atın mənim atımı keçərsə, onun atını dəxi keçərsən. Həm səninlə ox atalıñ, həm səninlə güləşəlim, məni basarsan, onu dəxi basarsan - dedi“ [442, 47].

Bu sınaqda Beyrək qalib gəlir. Bundan sonra Baničəçək özünü tənqidir. Beyrək də üzüyünü onun barmağına keçirib “Ortamızda nişan olsun“ - deyir. Dastanın başqa bir yerində bu məsələyə bir daha qayıdır. Bəlli olur ki, “sağına-soluna qoşa yay çəkən, atlığı oxu yera düşməyən Selcan xatun onu istəyen oğlanın qarşısına belə bir şərt qoyub: kim ej-daha güclü demir zəncirli qara buganı, canavarlar sərvəri qoğan aslanı,

canəvərlər sərhəngi dəvəni bassa ona da ərə gedəcək". Bu sınaqlardan Qanturalı uğurla çıxıb Selcan xatunu alır.

Beləliklə, çeşidli şəkillərə malik "qızgörmə", "qızbəyənmə" mərhələləri uğurlu nəticə ilə həll olunduqda, bir qayda olaraq, elçilərin gəlməsi üçün xüsusi gün müəyyən edilir.

Elçilərin gəlməsi üçün razılıq almağa gedən adam, yaxud elə elçi-nin özü geri qayıtdıqda "oğlan san, qız?", "oğlan qayıtdın, yoxsa qız?" kimi suallar verilir. Bu, "Kitabi-Dədə Qorqud"da da elə belədir. Beyrək üçün qız istəməyə gedən Dədə Qorqud qayıtdıqda Baybura bay ondan soruşur:

"- Dədə! Oğlanmisan, qızmisan? (Qurdmusan, qoyunmusan?)

Dədə:

- Oğlanam (qurdam) dedi" [442, 50].

İnama görə, oğlan evindən qız evinə yola düşən elçilərə guya şor qüvvələr də qoşular və onlar xeyir işin baş tutmamasına, elçilərin rödd cavabı ilə geri qayıtmalarına çalışırlar. Odur ki, bu vaxt, adəton, ev qapısının üstüne iynə sancırlar. Şər qüvvələr metal nəşnələrdən, o sıradan iynədən qorxduqları üçün evdən çıxıb elçilərə qoşula bilmirlər.

Oğlan tərəfdən on mötəbər, ağsaqqal şəxslər elçiliyə gelir. Qız adamları da öz növbələrində elçiləri çox hörmətlə qarşılıyırlar. Oğlan elçiləri gəlşərinin səbəbini bəzən elə birbaşa bildirirlər. "Kitabi-Dədə Qorqud"da Baniçiçəyin qardaşı Dəli Qarcar Dədə Qorquddan nə səbəb onlara gəldiyini soruşduqda Dədə Qorqud:

*Qarşı yatan qara dağını aşmağa gəlmışəm,
Axıntılı görklü suyunu keçməyə gəlmışəm,
Gen ətəyinə, dar qoltuğuna qıṣılmağa gəlmışəm.
Tanrıının buyuruğu ilə, peyğəmbərin qövlilə,
Aydan arı, gündən görklü qız qardaşın Baniçiçəyi
Bamsı Beyrəyə diləməyə gəlmışəm - dedi [442, 50].*

Bəzən isə hər iki tərəf məsələnin mahiyyətini dəqiq bildiyi halda, yenə də oğlan elçilərinin ağsaqqalı qız adamlarına gəlşərinin məqsədini dolayı yolla, üstüörtülü ifadələrlə bildirir. Əgər qız adamları bu işə könlü varsa, həmin üstüörtülü ifadələrə yumşaq, səmimi cavablarla dolayı razılıq işarəsi verirlər. Bundan sonra tam açmaq imkanı yaranır və məqsəd açıq söylənir. Yox, əgər oğlan adının üstüörtülü işaretləri soyuq qarşılansa və eyni dolayı ifadələrlə bu mətləbdən yan keçilməsinə

işarə edilsə, bu, elçiliyin baş tutmayacağı kimi anlaşırlı. "Hə" cavabı alındıqdan sonra oğlan evinin ağsaqqalı nişan üzünü qız evinin ağsaqqalına təqdim edir. Məclisdəkiler "Mübərəkdir!", "Xoşbəxt olsunlar!" söyləyərək cavanlara uğur arzulayır və sonra da oğlanın bacısı və ya yaxın qadın qohumlarından biri üzüyü qızın barmagına taxır. Üzük taxıldıqdan sonra məclisə şərbət, şirin çay və digər şirniyyatlar getirilir. Mərasimdə məclis bir ənənə olaraq yalnız şirin şeylər verilir:

*Bizdə olan gözəllər,
Bağ-bağçanı bəzərlər,
Nişan günü süfrəyə
Şirni, şərbət düzərlər [373, 225].*

Əlbəttə, bu adətin əski təsəvvürlərə bağlı rəmzi mənası vardır. Burada cavanlara şirin, dadlı həyat, mehribən yaşayış arzusu ifadə edilmişdir.

Elçilik mərasimi, ümumiyyətə, nişan mərasimi seviyyəsində olur. Əksər hallarda isə bu, "kiçik nişan" adlanır və "böyük nişan" üçün xüsusi gün təyin edilir. Adəton nişan mərasimi üçün cümə günü və ya cü-mə axşamı uyğun bilinir. Bu günlərin uğurlu, düşümlü günlərdən olmasına inanılır. "Qurbanı" dastanında nişan günü kimi "adna axşamı" - cü-mə axşamı seçilir:

*Qurbanı der: bu dərdləri bilsiz,
Qohum-qardaş, yığlaşız, gələsiz,
Adna axşamında bəlgə qoyasız,
Kəsilə qovğası, qalı qızların [386a, I, 54].*

"Kitabi-Dədə Qorqud"da elçilik "kiçik düyün", toy - "ulu düyün", "ağır düyün" adlanır [442, 52, 54].

Böyük nişanda çoxluğlu, əsasən qadınlar təşkil edir. Oğlan evindən qız üçün pal-paltar, bəzək-düzək şeyləri, şirniyyatlar dolu xonçalar göstirilir. Xonça ilə oğlan evindən gələn qadınlar toy nəgmələri oxuyurlar:

*Çayda balıq tordan keçər, gəlmışik,
Hər bulaqdan qız su içər, gəlmışik,
Oğlan sevib, biz görməyə gəlmışik,
Söz almağa, söz verməyə gəlmışik [384, I, 51].*

Ornəkdəki "söz almağa, söz verməyə gəlmışik" misrasındaki sözlər də elə-bele, golişgözəl deyilməyib. Nişan mərasimində yeyib-içmək, çalıb-oxumaq, xonçaları nümayiş etdirmək yanaşı, eyni zamanda, toyun vaxtı, oğlan evindən qız evinə gətiriləcək hədiyyələr, ilkin yaşayışı təmin edəcək vasitələrlə bağlı danışıqlar aparılır. Nişan mərasimindən bir neçə gün sonra adətə görə qız evi oğlan evinin gətirdiyi xonçalara xələt qoyub onları geri qaytarırlar.

Toy razılışma ilə yubadılarsa və bu müddətə müəyyən bayramlar düşərsə, onda oğlan evindən qız üçün bayramlıq aparılır. Bundan savyi, nişanlanmış qız üçün ilk dəfə getdiyi toya da oğlan evindən xələt göndərilir. Xonçada geyimdən əlavə mütləq qızıl bəzək əşyası - gül üzük, qolbaq, boyunbağı, sırtqə və s. eləcə də şirniyyat olmalıdır. Oğlan evi qız üçün Qurban bayramında bayramlıq, ilin nübar-ilkin mer-meyvəsindən də ayrıca pay göndərməlidir ki, el arasında buna "bağbaşı" deyilir. Oğlan evindən qızgilər göndərilən nəsnələr arasında yaylıq, kömür, soğan olmamalıdır. İnama görə, bunlar ayrılıq, dava-dalaş, acılıq olamətidir.

Toy yaxınlaşanda qızın rəfiqələri, qohumları demək olar ki, hər axşam onlara yiğışırlar. Qız üçün yorğan-döşək və başqa möisət avadanlıqları hazırlayırlar. Bunlarla yanaşı, onlar şənlik etməyi, çalıb-oxumağı da unutmurlar. Oxuyanlar, adəton, iki dəstəyə ayrırlırlar. Dəstənin hər birində dörd-beş və daha çox iştirakçı olur. Hər dəstənin də dəstəbaşısı olur. Dəstəbaşı bir qayda olaraq, yaxşı qaval çalan, çoxlu mahni bilən, məlahətli səsi olan erli, uşaqlı qadın olur. Dəstələr üz-üzə dururlar. Dəstəbaşılar qaval çalır, digər iştirakçılar isə çalğının, oxunacaq mahnimin ("Tello", "Muleyli", "Qardaş, toyun mübarek", "Verin bizim gəlini, qaynı bağlar belini" və s.) ritminə, ahenginə uyğun əl çalırlar. Birinci dəstənin başçısı, misal üçün, "Tello" mahnisini başlayır:

Bulaq üstə çıçayəm, Tello,
Əl vurma köynəkçayəm, Tello,
Hamiya çirkin olsam, Tello,
Öz yarıma göyçayəm, Tello.

Bundan sonra başçı da dəstə ilə birlikdə iki kərə:

Aman Tello, Tello can, Tello,
Yarım Tello, Tello can, Tello! -

deyərək əl çala-çala ikinci dəstənin qabağına gedib geri - öz yerlərinə çekilir. Onlar dayandıqdan sonra ikinci dəstə də eyni ilə, yeni birinci kimi ayrı-ayrı bayatları "Tello" nəqəratı ilə oxuyurlar.

Nişan mərasimindən sonra oğlan evi qız üçün pal-paltar, bər-bəzək və s. lazımları alır. Buna "toy bazarlığı" deyilir. Oğlan evinə da aksamlar aqsaqqal və cavanlar toplaşırlar. Toy baredə ölcüb-biçir, məsləhət-məşvərət keçirir; eyni zamanda əylənməkdən də qalmırlar. Nağıl, lətifo, digər məzəli səhəbtərlə yanaşı, müxtəlif oyunlar da oynayırlar. Belələrindən daha çox məşhur olanları və əyləncəlis "Fincan-fincan", "Xan-xan" və "Xan-vəzir" dir.

"Xan-xan" oyununda qoyunun sağ dizindən çıxarılmış aşıqdan istifadə edilir. Aşığın toxan üzü xan, alçı tərəfi vəzir, bik (bok) üzü cəllad, cik üzü isə müqəssir, günahkar olmaq deməkdir. Əsasən cavanların iştirak etdiyi bu oyunda əvvəlcəxan, vəzir, cəllad seçilir. Bunun üçün oyunda iştirak edənlər bir-bir aşığı müşqurur və onun necə düşməsinə uyğun olaraq "vəzifələri" tuturlar. Sonra aşığı cik atan "müqəssir" sayılır və xanın hüzuruna götürülür. Xan vəziri ilə məsləhətəşib "cəllad" a müqəssirə "cəza" verməyi emr edir. Müqəssir məclisdekilərə, istəyən varsa, içməyə su götürir, sobanı qızdırmaq üçün bayırda odun daşıyır, xoruz, pişik, keçi və s. heyvanlarının səsini məzəli şəkildə töqlid edir. Yaxud xanın emri ilə cəllad onun elinin içine qayıyla bir neçə şallaq vurur. Bu da "yağlı", "yağsız" şallaq adlanır. Yəni astadan və bərkədən. Sonra yenidən aşiq müşqurular və vəzifələr dəyişilir. Aşığın hansı üzü üstə düşməsi ilə eyni adam döñə-döñə xan da ola bilər, vəzir də, cəllad da, müqəssir də.

Yaxud bayaq xan seçilmiş adam müqəssir, müqəssir isə xan ola bilər. İştirakçılar arasında heç bir narazılıq doğurmayan bu oyun saatlarla davam edir.

Hər iki evdə toya hazırlığın yekunu qız evində "paltarkəsmə", "şiriniçmə", yaxud da elə toy mərasiminin özü ilə tamamlanır. Oğlan adamları - qadınlar gəlin üçün alınmış parça, paltar, bəzək avadanlığını xonçalarda qız evinə götürirlər. Burada parça, paltar kimi iyne, sap, qayçı və s. tikiş ləvazimati da tezə, işlənməmiş olmalıdır. Çünkü inama görə, yeni qurulacaq ailə üçün köhnə vasitələrdən istifadə edilərsə onda tez-tez dava-dalaş, söz-səhəbet olar.

Gəlinin palтарlarını da dərziliyi bacaran, həm də oğul-uşaq böyük-müş ağıbırçək biçməlidir. O, qayçını elinə alıb oxuyur:

Qayçını atdım taxçaya
Cingildəsin, yar hey!!!
Çağırın oğlan bacısın
Dingildəsin, yar hey!!! [384, I, 54]

Sonra qayçını parçanın üstündə gəzdirə-gəzdirə məclisdəkilərə müraciətə:

- Ay adamlar, qayçı kütdür, parçanı kəsmir.
- Qayçını itiləmək asandır, - deyib ona xələt verirlər.

Buna "qayçıkəməz xələt" də deyilir.

Biçilib tikilen paltarlar sırasında golinin ər evinə yola salınacaq vaxtda geyəcəyi köynəyin yaxası açılmamış qalır. Bu, ona görə belə edilir ki, guya hazır paltarları gecələr cin və başqa qüvvələr geyib ziyafat keçirirlər. Əgər qızın "bəxt köynəyi" sayılan bu paltardan da şərəf qüvvələr istifadə edərsə, onda golin cilləyə düşə bilər. Odur ki, həmin köynəyin yaxası golin yola düşmək üçün geyindirilən zaman açılır.

İstisna hallar nəzərə alınmazsa, qız toyu oğlan toyundan əvvəl olur. Toyun başlanmasına bir neçə gün qalmış xüsusi dəvətçilər bunu el-obaya xəbər verir. Dəvətçilər özləri ilə həm də şirni aparır və bundan nəlbəkiyə qoyub toya çağırılanlara verirlər. Həmin adamlar "çox mübarəkdir", "gün olsun sizin toy şirninizdən yeyək" deyərək dəvətçiləri yola salırlar. Toyalar çoxlu adamin yerləşə bıləcəyi evlərdə, yaxud da toyxana-mağaralarda keçirilir. Toyxana-mağaraların quruluşunu H.Sarabski belə təsvir etmişdir: "Toyxanamı süpürüb təmizləyirlər. Qonşulardan xalça-palaz yığıb səliqə ilə divarı, yeri döşəyirlər. Toyxananın dib torətlərindən dövrə skamyə qoyub üstüne xalça-palaz salırlar ki, gözə yaxşı çarpsın. Axşamlar qonşulardan birovuz alınmış lampalarla neft töküb yandırır və şalbanlardan asırlar. Toyxananın qapısında məşəl yandırılır. Çalıb-oxuyanlar üçün döşək salınır. Qabaqlarına da dəf-dumbulu qızdırmaq üçün manqal qoyulur" [139, 101].

Oğlanın da, qızın da toyunu əvvəlcədən təyin olunmuş toybəyi (sərpayı) idarə edir. O, qonaqların əyləşməsinə, onların rəqs etmələrinə, oynamalarına, çalğıcların çalıb-oxumalarına nəzarət edir.

Toyun gur vaxtında oğlan adamları golin üçün alınmış bütün paltarları, zinətləri xonçalarda toyxanaya gətirir və onlar üçün ayrılmış xüsusi yerdə oturlurlar. Toybəyi (sərpayı) gətirilənləri toyxanada nümayiş etdirir. Toyun sonuna yaxın oğlan adamları golinə oynamamağa gətirilər. O, oynayıb gedir. Bir qədər keçidkən sonra yenə oğlanın qohumları.

ləri çalğıçılarla birlikdə gedib gəlini xinaya gətirirlər. Bu zaman gəlin oğlan evinə aparılarda geyəcəyi paltarda olur. Buna "baş paltarı" deyilir. Gəlinin üzünə duvaq salınır. Biri oğlan, biri qız evindən olmaq şərti ilə şirni ilə dolu iki xonça golinin arasında tutulur. Xonçaların hərəsində bir şam yandırılır. Yenə də oğlan və qız evindən olmaq şərti ilə sağıdış-soldış adlanan iki qız əllərində bəzəkli şam golinin yanına gəlirlər. Gəlin kürsü üstündə oturdulur, qarşısına "Bəxt güzgüsü" qoyulur. Gəlinin elinə yaxılacaq xina da oğlan evində isladılıb gətirilir. Toybəyi qız evindən qoyulmuş xalatları, ipək baş yاخlıqlarını sağıdış-soldışın boynuna salır və mübərəkbadlıq edərək:

Xeyir-dua qiza verin,
Sürməni gözə verin,
Xinanı yaxan əlinə,
Xəbər getsin obasına, elinə...

sözlərini deyib xinadan golinin sağ ovcuna yaxır, əlini büküb qırmızı rəngdə olan "xına ləçəyi" ilə sariyır. O, sarılmış əli yeni ailəyə xoşbəxt gün arzulaya-arzulaya üç kərə golinin başına qoyur. Toy iştirakçılarının hamısı golin xinasından sağ əlinin içində yaxmağa cəhd edir. Bu ayin bitdikdən sonra xanəndə golinin tərif edir:

Uzaq yerdən gəldik sənin toyuna,
Anan-bacın qurban olsun boyuna,
Biz də soldış gələk sənin toyuna,
Görüm, ay qız, toyun mübərək olsun.
Götürdüyüün qədəm xoş qədəm olsun.

Sənə qurban olum, ay qız anası,
Qızına deyinən olmasın astı,
Qızın olsun yeddi oğul anası,
Görüm, ay qız, toyun mübərək olsun.
Götürdüyüün qədəm xoş qədəm olsun.

Səninə olaydım mən yol yoldaşı,
Ayağına dəyməsin yolların daşı,
Düşərliyimi versin qızın qardaşı,
Görüm, ay qız, toyun mübərək olsun.
Götürdüyüün qədəm xoş qədəm olsun.

Adları xatırlananlar oxuyana xələt verirlər ki, bu, el arasında “düşərlik” adlanır.

“Gəlini tərif” ayını başa çatdıqdan sonra xanəndə oynaq mahnılar oxuyur. Nəhayət, belə bir xeyir-dua ilə toy başa çatdırılır:

*Gəlin deyər: hanı bacım,
Su üzündə qalib saçım.
Bal dizində sənin bacın,
Gəlin, xoş getdin, xoş getdin.*

*Gəlin deyər: hanı atam,
Qoyunu qızuya qatam,
Qaynatandı sənin atan,
Gəlin, xoş getdin, xoş getdin.*

*Gəlin deyər: hanı anam,
Yaxılmamış qalib xınam,
Qaynanandı sənin anan,
Gəlin, xoş getdin, xoş getdin [482, 90].*

Gəlin ər evinə yola salınmaq üçün geyindirilib-bəzədiləndə “Baxtın açılması” ayını icra edilir. Yetişmiş qızlar bir-bir gəlinə “bəxtəvər olasən” deyir və əlindəki yaşıl saplı iynəni onun duvağına batırıldıqdan sonra öz yaxasına sancır. Bu ayində ifadə olunan rəmzi mənəm “mənim də sənin kimi baxtım açılsınsı” deməkdir. İynədəki sapın yaşıl rəngdə olması bəhar rəmzi olub, yənə də əski təsəvvürlərə bağlıdır və xoşbəxtliyin, xeyir işlərin tez-tez olması arzusunu ifadə edir.

Gəlin aparmağa gələnlərdən oğlanın bacısı, əgər bacısı yoxdursa, yaxın qohumu qız adamlarına yumorla müraciət edir: Onun çevrəsində olanlar isə xorla deyirlər:

*Almışıq, aldatmışıq, aldatmışıq.
Anasını ağlatmışıq, ağlatmışıq.*

Qız tərəf də onlara belə cavab verir:

*Al almağa gəlmisən,
Şal almağa gəlmisən.*

*Aparmağa gəlmisən,
Bal dizligə gəlmisən.*

*Vermişik ağlatmışıq, ağlatmışıq.
Biz sizi aldatmışıq, aldatmışıq.*

Bundan sonra oğlan tərəfdən olan qadınlar:

*Verin bizim gəlini,
Qayımı bağlar belini.*

nəqərəti ilə tamamlanan neğmələr oxuyurlar.

Gəlin ata evində çıxarılarkən “Belbaqlama” ayının qızın qardaşı, bu olmadıqda qohumlarından biri icra edir. O, gəlin olan otağa girib öz belindən açdığı kəməri onun belinə bağlaya-bağlaya belə deyir:

*Gəlin, gəlin, qız gəlin,
İnciləri düz, gəlin,
Yeddi oğul istərəm,
Sonbeşiyi qız, gəlin.*

Adətən, gəlinin belini bağlayanın üstüne un səpirlər. Bu da aq gün, xoşbəxtlik, bərəkət, bolluq isteyinin rəmzi ifadəsidir.

Ata-anası evdən çıxarken qızı xeyir-dua verirlər. Ananın xeyir-duası aşağıdakı sözlərlə də bildirilir:

*Xəbər gəldi mən xoşbəxtə,
Qızım, səni yola sallam,
Atandan mən rəxtxbəlləm,
Get, səni saxlasın Tanrıım,
Qızım xoş getdin, xoş getdin,
Əcəb ellərə tuş getdin!*

*Cer-cehizin vurmüş yükə,
Cilovların çəkə-çəkə,
Karvanın çıxacaq dikə,
Get, səni saxlasın Tanrıım,
Qızım xoş getdin, xoş getdin,
Əcəb ellərə tuş getdin!*

Gəlin yola salınarkən başına duz dolandırıb ocağa atır və onun çatılı ilə yanmasını gözləyirlər. Sonra da qızı üç kərə ocağın başına dolandırırlar. Burada yandırılan duz gəlinə qarşı bəd nəzerin kəsilməsi deməkdir. Gəlinin ocağın başına dolandırılması isə od-ocağın xeyir-bərəkət, uğur getirə bilməsi inamı ilə bağlıdır.

Gəlin ata evindən çıxanda sağ ovcuna düyü alır. Onun üçün götürülmüş miniya (qədimdə at, araba, fayton) çatana qədər tanıdığı ərgən qızların bir-bir adını deyir və hər kərə bir düyünyü yero salır. Bu, adı deyilən hər qızın da “böxti açılsın, mənim yolumu getsin, özgə sözə, gəlin olsun” anlamını ifadə edir.

Qız gəlin köçərkən oğlan adamları buradan mütləq bir şey uğurla-mağçaçılıqlar. Qız adamları da, öz növbəsində, çox ehtiyatlı tərəpənir, gözdə-qulaqda olurlar ki, buna yol verməsinlər. İlk baxışda, düzdür, bu, bir qədər zarafat təsiri bağışlayır. Əslində isə məsələnin dərin simvolik mənası var. Belə ki, “bu qızın cehizinin həmişəlik aparılması, bir dala ha geri qayıtmaması üçün edilib. Guya cehizlər razılıqla verilməyib, onu ev sahibindən xəbərsiz aparıblar, o, bir daha bu evə qayıtmayacaq” [161, 107-108].

Gəlin yola düşdükdə onun arxasında uğur, aydınlıq rəmzi bilinən su atılır. Gəlinlə gedən sağdış əlində güzgü, soldış isə yanın şam tutur. Gəlinin yanında şam yandırmaqla onun şər qüvvələrin bəlasından qorunacağı düşünülüb. Güzgüdə görünən də guya gəlinin öz əksi deyil, onun ruhudur. İnama görə, həmin ruh gəlini fəna qüvvələrdən qoruyur.

Gəlin aparınlərən onun yoluñ kəsmək adəti vardır. “Yolkesmə” adəti də qədim çağların ibtidai dünyagörüş sistemi ilə bağlıdır. Gəlinin yolunun bağlı olması uğursuzluq əlaməti sayılmış və buna da şər qüvvələrin əməli kimi baxılmış, gəlinin çilləye düşə biləcəyindən qorxmuşlar. Odur ki, gəlinin aparılması mərasimində böyüklik edən şəxs öndə gedib yolu bağlayanlara hədiyyə verməklə gəlinin qarşısına çıxa biləcək bu maneəni aradan qaldırır.

Gəlin aparan dəstənin öndə kənd cavalarının at çapmaları, cıdır yarışları keçirmələri toyu rövnəqləndirən cəhətlərdəndir. Əgər gəlin qonşu kənddən və ya uzaq məsaflədə gətirilsə, oğlan evinə bu xəbəri birinci çatdırınçıçı hədiyyə alır...

Gəlin mənzil başına çatıldıqda oğlan adamları onu nəgmələrlə qarşayırlar:

*Yollara gül döşəyin,
Yol açın gəlin gəlin.*

*Gül olsun, güldən geyin
Yol açın, gəlin galır,
Qardaş, toyun mübarək!
Ay qız, toyun mübarək!*

Sonra oğlanın anası:

*Güllü-xaşxaşdı gəlin,
Ay huşdu-başdı gəlin.
Bizim bu ev, bu ocaq
Sənə peşkəşdi gəlin!*

Yaxud:

*Ay gəlin var, ev ayırdır,
Əylən gəlin, əylən gəlin!
Bizim elin adətini
Öyrən gəlin, öyrən gəlin!*

*Ay gəlin var, işsiz durar,
Əylən gəlin, əylən gəlin!
Ay gəlin var, evlər qurar,
Öyrən gəlin, öyrən gəlin!*

Bu sözləri oxuya-oxuya qaynana gəlinin başına dəmir pul, şirni səpir. Burada digər parlaq nəşnələr kimi, pulun da günəş əlamətlərini (parıltı) özündə əks etdirməsi düşünləmiş, gəlinin başına səpməklə gələcək həyatına uğur, sədət arzulanmışdır. Şirni səpilməsi də gəlinin dadlı günlər keçirməsi, dilişirin olması istəyinin əlamətidir. Bu anda ona da inanmışlar ki, əger ərlük qızlar həmin pul və şirnidən ələ keçirə bilsələr tezliklə onları da toyu olar.

Qapının girəcəyində saxsı, yaxud siman qab qoyulur. Gəlin sağ ayağı ilə basıb onu sindirməlidir. Camaatin gözü qarşısında icra olunan bu ayının mənası belədir: “Əgər bu ocağa, ərimə vəfəsizliq etsəm, onda ayağımın altındakı qab kimi parçalanıram!”

Gəlin üçün ayrılmış otaqda gərdək asılır, “taxt“ adlanan yatacaq salınır. Taxtin üstüne əvvəlcə oğlan usağı uzandırılır. Bunun mənası gəlin de övlad, daha doğrusu, oğul anası olsun deməkdir.

Gəlin bəyi ayaq üstə qarşılıyır. Oğlan qızı “xoş gəlmisin” söyləyir. Eyni zamanda onlar görüşdükleri anda bir-birlorinin ayaqlarını basmağa çalışırlar. Bunu əvvəl kim etsə guya ailədə onun da sözü üstün olar.

Gəlinin başına duvaq salınması bir sira magik görüşlərlə bağlıdır: a) bədxah qüvvələr gəlini görməsin. Onda ona zərər də toxundura bilməzler; b) gəlin bəd nəzərlərdən qorunsun. Ona göz dəyməsin. Bu münasibətlə bir el sözündə belə deyilir:

Zülf töküb üzə dilbər,
Çixibdi düzə dilbər,
Duvaq salın üzünə
Gəlməsin gözə dilbər [230].

c) ciləli qadınlar onu görməsinlər. Əks halda gəlin onların çiləsinə düşə bilər.

Toydan üç gün keçəndə gəlinin duvağı onun başından götürülür. Bəzi yerlərdə bu, gəlin ər evinə çatanda edilir. Buna el arasında “duvaqqapma” deyilir. Ayının icrasında, adətə görə, nəlbəkido şam yanır, üzü üstə çevrilmiş teş üstüne xalça-döşək salınır yastıq qoyulur. Gəlin burada oturur. Başına şirni səpirlər. Ata-analı bir oğlan uşağı əlindəki oxlovla onun duvağını götürüb bir barlı ağacın budağından asır. Duvağın barlı ağacın budağına atılması gəlinin də bar-bəhrəli, yəni oğul-uşaqlı olması isteyini ifadə edir.

Duvaqqapma mərasimində oğlanın valideynləri gəlinə deyərlər hədiyyə bağışlayırlar. Yalnız bundan sonra gəlin ərin yaxın qohumlarının üzüne çıxır. “Elgördü”, “Üzəçixma”da adlanan bu mərasimdən bir müddət sonra gəlinin ata-anası oğlan evini qonaq çağırır. Nə qədər çağırılmayıblar kürəkən də, hətta öz qızları da onlara gedə bilməz. Bu, toyun son mərhəlesi kimi “ayaqqapma” adlanır.

YAS MƏRASİMİ. Yas mərasimi insanları heyrete salan, qorxudan, düşündürən ölüm hadisəsi ilə bağlıdır. Hələ lap əski çağlarda - ibtidai şürə zamanlarında ölüm insan həyatının birdəfəlik qurtarması, sona çatması hesab edilməmişdir. Ölənin yenidən diriləcəyinə, yeyib-içəcəyinə, öz nəslini, el-obasını yad edəcəyinə mifoloji bir inam olmuşdur. Həmçinin ölümə təbii hal kimi baxılmamış, bu hadisənin baş verməsində nəsə qeyri-adı bir sebəbin də olması güman edilmişdir. Bu gö-

rüşələr el içində yaşamaqdə olan çoxsaklı inamların yaranmasına yol açmışdır: “Kandarda dayanıb üzü evin içində təref əllərini qapiya soykəson evdə ölen olar”, “Vaxtsız banlayan xoruzun başını kəsməsən ölüm olar”, “Əl-ayaq dırnaqları eyni vaxtda kəsilsə toyla yas bir yero düşər”, “Ölüməndə söz-söhbət düşəndə asqıran olarsa onun kürekələri arasına yumruqla astaca vurmaq lazımdır, yoxsa ölen olar”, “Göydə hər adamın bir ulduzu var. Ulduz axanda kimse öldü deyərlər”, “Yuxuda od sönürsən, deyərlər yaxın adamın olər”, “Yuxuda toy görsən yas olar”, “Yuxuda ayaqqabı görmək darlıq, qəbir deməkdir” və s.

Sayıni istenilən qədər artırmaq mümkün olan bu örnəklərin hər birinin yozumu vardır. Misal üçün, yuxuda gördüyüñ ölüdən zərər çekirəsənə, bir soğan dişleyib damın üstüne atsan xata-bala sovuşar. Bir adam ölündə onun gözlərini qapayır, çənəsini bağlayırlar. İnama görə, ölen son anda kimə baxsa, kimi səslesə o da olur. Qazılmış qəbir gecə boş saxlamaq olmaz. Öleni basdırmaq yubadırsa, onda yeno ölen olar. Qapıda it ulasa, guya evdə ölen olar və yeno guya ki, iti azdırmaqla bəlanın qarşısını almaq mümkündür. Bu inamin hansı təsəvvürlə bağlı yaranması öz izlərini bir mifdə qoruyub saxlamışdır. Mifdə deyili ki, bir kişi ata-baba günlərdə - cümlə axşamlarında həmişə qəbir üstə gedirmiş. Bir dəfə o, qəbiristanlıqda belə səs eşidir: “Ay kişi, tez qayit kəndə, gir filan evə, arvadına de, bəs durmasın gəlsin burada onu gözləyirəm”. İnam üçün səs kişiyə bir ot da verir. “Kişi otu əlinə alan kimi görədə ki, hər təref ruhnan doludu. O, daha dayanmamış birbaşa səs dediyi evə gəldi. Gördü ki, arvad ölüb, ruhu da evdə dolanır. Kişi arvadın ruhuna dedi ki, bəs ərin səni qəbiristanlıqda gözləyir. Mənə tapşırıdə sənə deyim, tez onun yanına gedəsən. Arvadın ruhu duruxdu. Kişi ona dedi ki, niyə durubsan, tez ol get, ərin səni gözləyir. Arvadın ruhu kişidən soruşdu ki, sən məni necə görürsən? Kişi əlindəki otu ona göstərib de di ki, bəs otu ərin mənə səni görmək üçün verib.

Arvadın ruhu tez kişinin üstüne atıldı ki, otu ondan alsın. Onlar əl-bəyaxa oldular. Kişi qışqırıb camaati köməyə çağırıdı. Qonum-qonşu töküllüb gəldi. Gördülər ki, kişi kiminləsə elbəyaxadı. Ancaq yanında özündən savayı bir kimse yoxdu. Bu işə mat qaldılar. Bu vaxt arvadin ruhu özünü kişiyə elə toxudu ki, kişinin ovçunda tutduğu ot əlindən yero düşdü. Arvadın ruhu tez eyilib otu götürmek istəyəndə bir it özünü yetirib otu uddu. O vaxtdan da itlər ruh görəndə ulayır“ [378, I, 26-27].

Yas mərasiminin on ilkinə şivən ayinidir. Şivən, osason, ölüm baş verdiyi andan ölüünün dəfn üçün evdən çıxarıldığı vaxtacan davam edir.

Ölən üçün təsireddi, yanıqlı oxşamalarla hönkür-hönkür ağlamaq, üz cirmaq, saç yolmaq kimi cəhətlər şivənin əsas xüsusiyyətlərinindəndir. Misal üçün, "Kitabi-Dədə Qorqud"da Burla xatun oğlunun ölüm xəberini eşidince: "Güz alması kimi al yanağını dardı yırtdı. Qarğı kimi saçlarını yoldu. Oğul-oğul deyibən zarlıq qıldı, ağladı" [442, 36].

Başlanğıcında, yaxud da sonluğunda daha çox "vay" kəlməsi işlədilən şivən deyimləri şəkli xüsusiyyətlərinə görə konkret biçimdə olmurlar. XVIII yüzillikdən çağımıza gəlib çatmış bir şivən örnəyi bu baxımdan xüsusi dəyər daşıyır. Qarabağ hökmərdarı İbrahim xanın xanımı nimən oğlu üçün söylədiyi "Oğul vay!" şivənidən bir örnək:

*Yayınma gözümüzdən, dinim, imanım, oğul vay!
Fikrim, xayalim, təndə sıyrı canım, oğul vay!
Dərdimi çəkən ellər ilən yanım, oğul vay!*

*Heybətli Cavadım,
Qüdrətli Cavadım!
Gəl etmə fərmüş məni,
İzzətli Cavadım! [384, I, 81]*

Nazm, bəzən də nəsrlə olaşın şivən örnəklərində daha çox şivə qoparan şəxsin ölənə münasibəti öncə çıxılır. Bu şivənlər də məzmunca bir-birindən seçilir. Misal üçün, övladların dilindən ata üçün deyilmiş şivənə diqqət yetirək: "Bizi yetim qoyub gedən ata, vay! Ay ata, niyə belə tez getdin? Bizi son kima tapşırıb gedirsən? Sənsiz bizim günüməz necə olacaq? Evimizin direyi, gözümüzün işığı, el-obada sözü ötən ata, vay!"

Qızların öz nişanlıları üçün qopardıqları şivənin ən səciyyəvi nümunəsinə yənə da "Kitabi-Dədə Qorqud"da rast gəlinir. Beyrəyin, nişanlısının ölüm xəberini eşidən "Baniçiçək qaralar geydi, ağ qaftanını çıxardı. Güz alması kimi al yanağını dardı, yırtdı.

- Vay, al duvağım eyalı! Doyunca üzünə baxmadığım xanım yigit! Vay alnim başım umudu! Vay şah igidim!

*Qanda getdin məni yalqız qoyub, canım yigit!
Göz açıban gördiyüm, könül ilə sevdiyim!
Bir yastıqda baş qoyduğum! Yolunda öldüyüm!
Qurban olduğum! Vay Qazan bəyin inaci! Vay!*

Qalın Oğuzun imrəcisi Beyrək - deyib zar-zar ağladı" [442, 53].

Ana şivəni ister formasına, isterse də məzmunə görə daha çox diqqəti çəkir. Burada nazlama, layla, oxşama, ağı və bir sırə başqa xalq şəri nümunələrinin emosional sintezi-qovuşuğu böyük təsireddi güclərdir. Vaxtsız ölən uşaq üçün ana:

*Evimin yaraşığı,
Gözlərimin işığı,
Ocağımın odu,
Dilimin dadi,
Bağçamın gülü,
Oxuyan bühlbüllü,
Toysuz-düyünsüz gedən,
Gəlin otağı görməyən,
Balam vay ey, balam vay! -*

deyə şivən qoparır və onun ölümünü inanır, "yatan balam lay-lay" da deyir. Ana öz şivənidən bəzən övladının ölüm sebəblərini de sadalayır:

*Ay anan sənə qurban, oğul ey, balam ey,
Dərdində dərman tapılmayan,
Ağ cigəri suya dönan,
Qara cigəri qana dönen,
Ağzı acı dərmanlı,
Bədəni ulduz yaralı,
Axar sulardan doymayan canına
Anan qurban, anan qurban! [279, 64]*

Ölü yerdən qaldırılarda buradakı kənar şəxslər, həmçinin yaxın kişi qohumlar otağı tərk edirlər. Ölənlə vidalaşmaq üçün qadınlar içəri buraxılır. Bu məqamda haray-həşir, üz cirmaq, saç yolmaq, yaxa yırtmaq şivənin ən kəskin yeri sayılır.

Ölü dəfn edildikdən sonra onun üçün, əsasən, qırx gün yas saxlanılır. Bu müddət ərzində, bəzi yerlərdə isə qırxa qəder hər cümlə axşamı, həmçinin ilində ehsan verməkə ölü yad olunur.

Ümumiyyətlə, deyilən vaxtlarda, xüsusən cümlə axşamlarında ölü üçün ehsan vermək əslində elə ibtidai təfekkür çağının əlamətlərini özündə qoruyub saxlayan əedad ruhunu xatırlama, "Ata-baba günü"

mərasimi ilə bağlıdır. Əski çağlardan həftənin dördüncü günü ruhların qarşılanması günü sayılmışdır. Odur ki, həmin günün axşamında, hətta evində bişirməyə azuqəsi olmayan belə, ruhun şərəfinə qazanı heç olmazsa su ilə doldurub ocağın üstünə qoymalıdır. Əks halda ruh mənsub olduğu nəslin onun yad etməməsindən inciyər və bu səbəbdən də xə-tər törendər.

Ölənin yaxın qohumlarından kişilər, adətən, saç-saqqlə saxlamaqla, qadınlar isə qara rəngli pal-paltar geyməkə özlərini yasa gələnlərə tənidirlər. "Kitabi-Dədə Qorqud"da deyilir ki, Bamsı Beyrəyin ölüm xəbəri eşidilincə "Qaza bənzər qızı-gəlini ağı çıxardı, qara geydi. Ağ-boz atının quyrugunu kəsdilər. Qırıq-əlli yigit qara geyüb, göy sarındılar" [442, 154].

Bu yas adəti bir bayatida da öz izlərini qoymuşdur:

*Gül aćmaz qara bağlar,
Göy bağlar, qara bağlar,
Balası ölüñ ana,
Başına qara bağlar* [373, 209].

Yas mərasimində ölen üçün ağı deyib ağlamaq xalqlar tarixinin başlangıç dövrlərindən davam edib gələn bir adətdir. İnsanın həyatında qaçılmaz olan ölüme münasibəti ifadə edən ağı və bununla bağlı mərasimdə icra olunan ayin, hər şeydən önce, məxsus olduğu xalqın cürbəcür oyun, rəqs və hətta musiqisini (avazla oxumağı) özündə eks etdirir.

Qədim türk xalqları, o sıradan azərbaycanlılar da meyit yanında ağları, esasen, qopuzun müşayiəti ilə oxumuşlar. Bu baxımdan yazıçı Ə.Haqqverdiyevin dedikləri xüsusü deyər daşıyır: "Qədim Azərbaycanda ölen böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölen gününü camaati bir yere toplayırdılar. Bu toplantıya "yuğ" deyərdilər (yuğlamaq - ağlamaq sözdəndir). Toplananlar üçün qonaqlıq düzəldər-di, xüsusü davət edilmiş "yuğçular" isə ikisimli qopuz çalıb oynayardılar. Yuğçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın ığidlaklırını danışıb onu tərifləyərdi. Sonra isə qədim havalara keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyərdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı" [73, 118].

Deyilənlərdən aydın ki, başqa yerlərdə olduğu kimi, Azərbaycanda da ağilar musiqisinin müşayiəti ilə icra edilmiş. Yas mərasiminin kütleviləşməsi, yəni yalnız adlı-sanlı ığidlər, qəhrəmanlar üçün deyil, bütün ölenlər üçün icra olunması ondakı təntənəni, dobdəbəni zəiflet-

məyə başlayır. Bundan savayı, bu mərasimdə öz qopuzlarıyla iştirak edən yüksəkləri-kişiləri, ağıçıların-qadınların əvəz etməsi, nehayət, mərasimin tədricən dini istiqamət alması onun mənə və məzmununa təsir göstərmiş, beləliklə, musiqiçinin aradan çıxmasına səbəb olmuşdur. Bununla belə, indinin özündə də ağıçının söylədiyi ağı bilavasitə məclis iştirakçılarının zümzüməsi, ağıçının avazlı sesinə səs vermələri ilə müşayiət olunur və doğrudan-doğruya, bütöv haldə kəderli, hüznülu musiqi parçası kimi səslənir. Başqa şəkildə deyilse, mərasim iştirakçıları-nın oxuduqları bir növ xor dəstələrinin çıxışlarına bənzəyir.

Ağilar məzmunca bayati və vəsfi-hallardan fərqlənsələr də, şəkli əlamətlərinə görə onlarla eynidir:

*Əzizinəm qanlı gül,
Qanlı danış, qanlı gül,
Yemiş bülbülbəğrimi
Çıxmış ağızı qanlı gül.*

(Bayatı)

*Oturmuşdum səkida,
Ürəyi səksəkida,
Üç qızıl alma gəldi,
Bir gümüş nalbəkida.*

(Vəsfi-hal)

*Ağlaram ağlar kimi,
Dərdim var dağlar kimi,
Xəzəl ollam tökülləm,
Viranə bağlar kimi.*

(Ağı)

Azərbaycan xalq şerinin ən əski poetik örnəklərindən sayılan ağıları özlərinə yaxın janr nümunələrindən fərqləndirən səciyyəvi cəhətlərdən biri də onların öz ifaçılarını tanitmalarıdır:

*Göydən gedən sonalar,
Bir-birinə yan ələr,
Nalə çəkər, saç yolar
Oğlu ölmüş analar* [373, 216].

Yaxud:

*Əziziyyəm yüz qandı,
Əlli qandı, yüz qandı.
Qız, nişanın ölübü,
Zülf pərişan, üz qandı* [373, 214].

İstənilən sayıda nümunə verilməsi mümkün olan bu tərz ağiların ifaçısı professional ağıçıdır. Ananın öz övladı üçün söylədiyi ağıda kədər, üzüntü, həsrət, qanlı göz yaşları ilə yoğrulmuş acı fəryad qabarığı və olduqca təsirlili şəkildə verilir. Həm də həmin ağiları məhz ananın deməsinə heç bir şübhə yeri qalmır:

*Bağ'a girdim bağıbansız,
Dəvə gördüm sarbandsız.
Aləmə dərman dedim,
Balam öldü dərmansız* [373, 200].

*Durma gəl talan canım,
Odlara yanınan canım,
Bala deyib yaş tökürl
Balasız qalan canım* [373, 203]. və s.

Bacının qardaş, qadının ər üçün söylədiyi ağilar da məzmunu ilə seçilir, öz müəlliflərinin kimliyini bildirirlər.

Ağı mətnləri heç də həmişə xalq ədəbiyyatından hazır şəkildə götürülüb söylənilmir. Xüsusən ağıçılar ölenin şəxsiyyətə mərasim iştiraklarının tərkibinə uyğun yeni ağı örnəkləri də qosurlar.

Qədim türk bahadırı Alp Ər Tonqa (Əfrasiyab) haqqında Mahmud Kaşqarinin "Divani-lügət-it türk" (XI əsr) əsərində verilmiş ağı nümunəsi də bayati biçimində yaxındır:

*Ulaşış Ərən bərlöyü,
Yirtın yaxa urlayı,
Sığırın ulu yorloyı,
Sığtan gözü örtülüür.*

*Hər kəs qurd kimi ulayır,
Yaxasını yırtaraq bağırır.*

*Ünү çıxanacaq hayqırır,
Gözü örtülenəcən ağlayır.*

*Alp Ər Tonqa öldümü?
İşiz ajun qaldı mu?
Ödhlək ecün aldı mu?
Emdi yürək yırtılur?* [98, I, 41]

*Alp Ər Tonqa öldümü?
Gidi dünya qaldımı?
Fələk qısqas aldı mı?
İndi ürək yırtular?*

Ağilar "mənzum parça", "ilkin şer", "bayati"dan başqa, nəşr formasında da ifadə olunmuşdur. Misal üçün, VII yüzilliyn sonu ve VIII yüzilliye aid edilən Orxon abidelerində nəşr formasında yazılmış ağı nümunəsi vardır. Məşhur döyüşçü Gütəkinin ölümü ilə bağlı qardaşının dediyi ağı belədir: "Mənim gözlerim kor olmuşdur. Gələcəkdən xəbər verən ağlim, idrakim kütlesmişdir. Heç bir şey anlamıram. Mən bədbəxt olmuşam" [494, 21].

Ağiların səciyyəvi cəhəti ölen adamın bütün qüsurlarını buraxıb onu yüksək bir sima, mərhəmətli, nəcib bir şəxs kimi təsvir etməkdir:

*Altı bədov atlı,
Əli çərkəz qəmçılı,
Arxası dağ dəstəli,
Çiyini zər tüsəngli,
Gümüş xəncəlli,
At bağrı çatlaşan,
Düşmən bağrı yaranı,
Aslan ürəkli,
Şir biləkli,
Bənövşə buglu,
Mina boylu,
Darvaza kürəkli,
Gen sinəli,
Gözü qızlar avçısı
Dili qızlar elçisi* [384, I, 70-71] və s.

Ağiların başlangıcı, müqəddiməsi diqqəti daha artıq cəlb edir. Burada igid olmayanlar belə, ağçılar tərəfindən pəhləvan səviyyesinə qaldırılır:

“Açılmayan tüfəngin, sıvrlımayan xəncərin öz canına qurban. Ay kimi doğduñ, gün kimi batdıñ, mənim də at bağrimı yardım, saydıǵına salam verdin, saymadığına yol verdin, düşmənинe dirsək göstərdin, qəniminə qan uddurdun, altının bədöv atına, çiyininin sözən tüfənginə, tərkinin dolu xurcununa, ağzının kəsərlə sözünə anan qurban”.

Türk etnosu emosional duygularla zəngin olduğu üçün hüzün, kədər, həsret, ayrılıq iztirabını eks etdirən ağilar türk xalqlarının, o cümlədən də azərbaycanlıların folklor yaradıcılığında geniş yer tutur.



ƏMƏK NƏĞMƏLƏRİ

Əmək nəgmələri hələ ən qədim, ibtidai icma dövründə əmək mərasimləri, görülən işlərin ahəngi, bu işləri yerinə yetirənlərin əhvali-ruhiyələri, ovqatları, onların özlərinin melodik səsləri, züzmümləri, nəhayət, sözləri ilə müşayit olmuşdur. Bu züzmümlər, melodik səslər, sözlər zaman-zaman biçimlənərək poetik məna kəsb etməyə başlamış və ilkin nəgmələrə çevrilmişdir. Daha çox əməklə - ovçuluq, əkinçilik, maldarlıqla məşğul olan qədim insanların ilk əmək nəgmələri belə yaranmışdır.

Əmək nəgmələrinin ən qədim örnəkləri ovçuluq nəgmələridir. Bu da təbiidir. Çünkü insanın ilkin əmək fəaliyyəti, əsasən, ovçuluqla bağlı olmuşdur. Azərbaycanda ovçuluğun ilkin mərhələsi şehrə, ovsuna güclü inam olduğu ibtidai çağlara gedib çıxır. Ela Qobustan qayalarındaki ov, ovçuluq təsvirləri da bu dövrün daşda qorunub qalmış izləridir. Ovçu nəgmələri ovun uğurlu olması məqsədilə söylənilmişdir. Bu nəgmələrde sözün melodik-magik gücünün ovu ram etməyə, ələ keçirməyə qadir olduğuna inanılmışdır:

Ay ahum, gözəl ahum,
Dağları bəzə, ahum.
Ay ahum, ana ahum,
Ox atım, hara ahum?

Ay ahum, bala ahum,
Dirmişib yala ahum,
Kamanda oxum yoxdur,
Düşəsən tora ahum [474, 37-38].

İndi də yaşamaqda olan bəzi adət-ənənələrdən bəlli olur ki, ovçuluğa, ov ovlamağa heç vaxt adı hal tek yanaşılmamış, ayrı-ayrı şərtlərə,

qayda-qanuna əməl etmək zəruri sayılmışdır. Misal üçün, harada, nə vaxt, hansı quşu, heyvanı ovlamağın öz şərtləri vardır. Etiqada görə, ocaq, pir çəvralarında məskən salan quşlar, heyvanlar ruhlarla bağlı olduğundan belə yerlərdə ov ovlamaq el-obaya fəlakət, uğursuzluq gəti-rər.

Yaralı quşu, heyvanı ovlamaq da günahdır, ovçuluq şərtlərini pozmaq deməkdir. Bu işi görən ovçunun elə birinci olaraq özünün bəlaya düşçər olacağı zənn ediləmiş. "Kitabi-Dədə Qorqud"da Bəkil ovda olarkən qarşısına yaralı keyik çıxır. O, şərti pozaraq yaralı keyiki at döşünə salır, üstüne ox-yay çekir. Keyik qayadan atılıb özünü məhv eləyir. Elə o andaca əməlinin cəzası olaraq Bəkil atdan yixılıb sağ ayağını ombadan sindirir [442, 124]. Göründüyü kimi, mifoloji texəyyülün ortaya qoyduğu yasağı pozan şəxs folklor təfəkkürü tərəfindən cəzalandırılmışdır. Ovçuluğun əsas şərtlərindən biri, belkə də birincisi ovçunun neçə ov ovlaya bilmək hüququnda olmasıdır. Ovçunun hər ov mərasimində, hər ov mövsümündə və bütövlükde ovçuluq etdiyi müd-dətdə müəyyən say hüdudunu gözləməsi vacibdir. Yoxsa yeno də qarşılaşımaz felaket baş verər. "Ovçu Pirim" nağılında bu mifik yasaq belə xatırladılır: "Pirim ovçuluq qayda-qanunlarını yaxşı bilən mahir bir ovçudur. O bilir ki, ovçu min şikar vurdुdından sonra bu peşədən əl çəkməlidir. Əks təqdirdə fəlakətə düşə bilər. Günlerin birində ovladığı şikar omba dayanır. Bu, mininci şikar olmaq əlamətidir. Ovçu Pirim bunu başa düşür, şikarı buraxaraq evə qaydır. Yolda o, iki ilana rast gəlir. Baxır ki, bir gözəl dişi ağ ilan son dərəcə kifir qara erkək ilana yalanır. Erkək ilan isə ona əhəmiyyət vermir. Ovçu Pirim o qədər qəzəblənir ki, tövbə etmiş olduğunu yaddan çıxarıır, oxunu kamana mindirərək qara ilana atır. Lakin ox süzüb ağ ilana dəyir. İlənlər qaçıb yox olurlar. Ömründə birinci dəfə idi ki, o, ovçuluq qanununu pozmuşdu. Ovçu Pirim məsəlonı başa düşür. O, bilir ki, felaket baş verəcəkdir" [382, I, 8]. Doğrudan da, belə fəlakət baş verir və bu, Ovçu Pirimin hələki - canavarlar tərəfindən parçalanması ilə neticələnir.

Ov mərasimləri fərdi və kollektiv şəkildə həyata keçirilmişdir. Ova yollanan ovçulara uğur arzulanmış, onlar xüsusi nəğmələrlə yola salılmışdır. Etiqada görə, həmin nəğmələrlə uğurlanan ovçular tezliklə və asanlıqla ov qənimətləri əldə edə bilirlər:

Ova gedən, ovun tuş,

Ovun olsun maral, quş.

*Ovu vuran kamanın,
Batsın gözüne yamanın.
Dağ-dərədə qurd-quşu,
Səhər-axşam lərzə-lürzə salan gəl,
Bədəsildən, bədnəzərdən dolan gəl* [474, 37].

Əmək nəğmələrinin ən bitgin və geniş yayılmış nümunələri əkinçiliklə bağlı cüt nəğmələridir. El arasında cüt nəğmələri "Holavar" adlanır. Bu nəğmələri yer sürüldükə əkin zamanı hodaqcılar-cütçülər xüsusi avazla, uca, melodik səslə oxumuşlar. Holavarların məzmunu əməyin, görülen işin, fərdi və ictimai ovqatın necəliyi, hodaqcının əhəvali-ruhiyəsi ilə şərtlənmiş, onun musiqisi, avazı cütə qoşulmuş heyvanların hərəkət ritminə uyğun olmuşdur.

Əvvəller holavar nəğmələri azmisralı və azhecalı mətnlər olmuş və ahəngə, səsə, avaza uyğunlaşdırılmışdır. Zaman keçdikcə holavarlar öz ilkin, qədim şəklini tədricən dəyişmiş və bayati biçimində düşmüşdür. Bununla belə, holavar nəğmələrinin ayrı-ayrı misralarında tez-tez təkrar olunan "qara kəlim", "qaşqa kəlim", "öküz", "qara öküz", "hodaq", "kotan", "mac", "cüt" və s. sözlər onları çox asanlıqla əsl bayatılardan fərqləndirir. Holavarların hər bir nümunəsi bilavasitə torpağın şumlanması ilə, əkin-biçinlə bağlı olur. Cütçü bu nəğmələrdə həm öz həyatını, dolanacağını nəql edəyir, həm də öküzləri tərifləyir, nəvaziqli söz-lərlə onları torpağı tez şumlamağa həvəsləndirir. Bütün digər ilkin folklor nəğmələrində olduğu kimi, burada da sözün-nəğmənin sehri gücü, xeyir-bərəkət, uğur, bolluq gətirə bilmək qabiliyyətinə inam vardır:

*Qara öküz aranda,
Çıxar gün qızaranda,
Hodaq murada çatar,
Torpaqdan bar alanda.*

*Öküz, öküz, xan öküz,
Dirnaqları qan öküz,
Sən kotana güc eylə,
Mən də deym can öküz!*

*Öküzün hodaqları,
Sallanıb dodaqları.*

*Tez çəkin, yer qurtarsın,
Qayıtsın hodagları.*

Qoyunçuluğun Azərbaycan kəndlisinin dolanacağının təminində müstəsna rolü olmuşdur. Qoyunun öti yeyilir, südündən qatıq, yağı, pendir, şor, yunundan paltar, xalça-palaz hazırlanır. Bu səbəbdən də qoyuna həmişə qayğı ilə yanaşılmış, sayının artmasına, çıxalmasına səy edilmişdir. “Qoyunun oldu əlli, adın oldu bəlli“, “Qoyunun oldu yüz, gir içində üz“,

*Qoyunlu evlər gördüm,
Qurulu yaya bənzər.
Qoyunsuz evlər gördüm,
Qurumış çaya bənzər -*

kimi deyimlər də elə həmin münasibətdən yaranıb yayılmışdır.

Bu deyilənlər qoyunla bağlı nəgmələrin də meydana çıxmasını şərtləndirmiş və sayaçı sözləri yaranmışdır. Sayaçı sözlərinin tarixi qoyunçuluğun özü qədər qədimdir. Bunu nəgmələrdəki mifik və tarixi şəxslərin adları da sübut edir:

*Bu saya kimdən qaldı?
Adəm atadan qaldı.
Adəm ata gələndə,
Qızıl öküz duranda,
Buğda, sünbü'l solanda,
Dünya binnət olanda,
Musa çoban olanda...*

Yaxud:

*Nənəm a qızıl qoyun,
Yollara düzül qoyun.
Şuqayıbdan qalmışan,
Qalasan yüz il qoyun [384, I, 15].*

Nəgmədə adı çəkilən Şuqayıbin kökləri gedib əski “Şu“ dastanına çıxır. Şu - miladdan qabaq dördüncü yüzüllikdə yaşamış tarixi şəxsiy-

yətdir. Şu hem də Qayı tayfasının başçısı olmuşdur. Qayı tayfası haqqında “Kitabi-Dədə Qorqud“un lap ilk sehifəsində belə deyilir: “Axır zamanda xanlıq geri, Qayıya dəgə, kimsənə əllerindən almaya, axır zaman olub qiyamət qopunca“ [442, 11]. Qaynaqlarda belə bir bilgi də var ki, İskəndər Zülqərneyin Türküstana qoşun yeritdiyi zaman türk ordularına həmin bu Qayı hökmədəri Şu başçılıq etmişdir [90, 41]“. Şunun nəğmədəki Şuqayı adı “Quran“da da “Şueyb“ şəklində təqdim olunub. “Əl-eraf“ surəsində deyilir ki, Şueyb Allah tərəfindən təyin olunmuş peyğəmbərlərdəndir [108, 134]. Nəğmədə adı çəkilən və yena də elə həmin “Əl-eraf“ surəsində Allah tərəfindən göndərilən peyğəmbərlərdən olması bildirilən [108, 136] Musa peyğəmbər bu Şueyb peyğəmbərin qoyunlarını otarmış və onun qızı ilə də evlənmişdir [735, 72]. Cox olsun ki, Şueyb Şunun “Quran“dakı prototipidir.

İndiyo qədər Azərbaycan folklorşunaslığında “Saya“ haqqında xeyli söhbət getmiş və bu sözün açıqına çeşidli yönlərdə yanaşılmışdır. Firudin bəy Köçərliyə görə, “Kölğa“ mənasına gələn “Saya“ əslinde “himayo“, “müdafio“ deməkdir. Daha sonra o, bildirir ki, azərbaycanlılar bu sözü nemət, yaxşılıq, xeyirxahlıq mənasında işlədirlər. Buradan da sayaçı sözü “nemət götərin“, “bolluq götərin“ mənasına gelir. Sayaçı seyyar nəğmekar aşiq deyil, derviş deyil, adı tərəkəmədir. Payızın axırında, qışda evləri gəzir, sərbəst şökildə olan nəğmələrlə ev heyvanlarının gotirdiyi xeyri torənnüm edir. Bu nəğmələrdə heyvanlara məhəbbət ifadə olunur, onların xarakter cəhətləri təsvir edilir, yaxşı, bol məhsul arzusu ifadə olunur [300, 1-10].

Yusif Vəzir Çəmənşəməlini sayaçı sözləri haqqında F.Köçərlinin dedikləri ilə razılışır (“Sayaçı sözləri tərəkəmə xalqı arasında heyvanat qismində məxsusdur“) [111, 10], M.Arif isə “Saya“ni “Kitabi-Dədə Qorqud“dakı “soy söylədi, boy boyladı“ ifadələri ilə qarşılaşdırır və nəticə etibarilə “Saya“nın “nəğma“ olması qənaətinə gelir [206].

Həmçinin M.Təhmasib eyni məsələdə M.Ariflə həmfikir olmaqla yanaşı, həmin elmi qənaəti aşağıdakı istiqamətdə inkişaf etdirir: “Azərbaycanca “say“ sözünün bir sıra mənəsi vardır. Buradakı say sözü Dədə Qorqud dastanlarında şer mənasında işlənən “söy“ sözü ilə əlaqədardır. “Bir söy dəxi söylədi, görelim, xanım, nə söylədi“. Göründüyü üzrə, “söyləmək“ də bu kökələ əlaqədardır. Bəzi dialektlərdə “söy“ şəklində indi də işlənməkdədir: “Sözdən; sovdan“. Bəzi rayonlarımızda isə “sav“ atalar sözü mənasında da işlənmişdir. Bütün bunları nəzərə alaraq ehtimal etmək olar ki, “saya“ nəğmə deməkdir“ [9, I, 15].

*Saya yaxşı sayadı,
Yeri, yurdu qayadı,
Onun gözəl sözləri,
Yatanları oyadı.*

Bu bəndi misal çəkən başqa bir folklorçu alim “Sayanı” “el nəğməkarı - aşığın ən ulu babası“ hesab edir və onun çobandan başqa bir kimsə olmaması qənaətinə gəlir: “İstər şifahi, istərsə də yazılı ədəbiyyatda rast gəldiyimiz çoxlu çoban surətləri hər yerde xeyirxah, etibarlı, yolgöstərən, ağsaqqal, inamlı, müdrik simalardır“ [429, 10].

Sayaçı nəğmələrində qoyuna, eləcə də keçiyə məxsus əlamətlər, onların səciyyəvi cizgiləri (kərə, küra, dibir, qumral, səkil, kəlim, qəmər və s.) sadalanır, verdikləri məhsulların keyfiyyətindən söz açılır:

*...Şişliyimiz öyücdi,
Onun dərdi uludu,
Aşılıqlıq qurudu,
Paçası qıymətlidi,
Qabırğası dadlıdı,
Qabırğa içi pərdə,
Salmaz adamı dardə,
Pərdə iki irəngdi,
Böyrək ona gərəkdi.*

*Altmış arşın bağırsaq,
Bir-birinə ulqasıq,
Yeyir-yeyir gərnəşir,
Buynuzuyla döyüşür,
Buynuzu burma-burma,
Zinhar qoyunu vurma,
Qoyunsuz yerdə durma [384, I. 15].*

Yaxud:

*Nənəm qoyunun ağı,
Gedər dolanı dağı,
Biçir qara qıyağı,
İçir sərin bulağı.
Qızlara cehiz ağı,*

*Uşağa bələk bağı,
Qarı tutanda yağı,
Gəlin yeyir qaymağı,
Çobana vurur dağı [384, I. 17] və s.*

Holavarlar kimi, yalnız şəkilcə bayatılara oxşayan, lakin məzmunca qoyunçuluqla bağlı olan sayaçı nəğmələri də çoxdur:

*Nənəm boz-ala qoyun,
Yolda tozala qoyun,
Yiyən sənin sayanda
Gedib qız ala, qoyun.*

*Nənəm, a nazlı qoyun,
Qırqovul gözlü qoyun,
Pendiri kəsmə-kəsmə,
Qatığı üzlü qoyun.*

*Dağlardaq endi qoyun,
Dolaşdı bəndi qoyun.
Süd-qaymağı bol eylə,
Sevindir kəndi qoyun.*

*Balaca-balaca çəpişlər,
Yovşanın başın dişlər.
Gedər yaylağı gəzər,
Gələr aranda qışlar [407, 70-73].*

Bilavasitə heyvandarlıqla bağlı Sağın nəğmələri, Eydirmələr də əmək nəğmələri sırasına daxildir. Buzov eydiriləndə, süd sağında bəzən inək xamlıq edir, ayağını, quyuğunu dinc qoymur. “Bəzən də südüñü yelinindən saxlayıb buraxmir. Sağıcı inəyi tumarlaya-tumarlaya, yelinini sığallaya-sığallaya nəvazişlə “maral inəyim“, “ceyran inəyim“ deyə-deyə nəğmələr oxuyur“:

*Maral, maral inəyim,
Qarnı xaral inəyim.
Qatığın biçaq kəsməz,*

*Südü yarar inəyim,
Anam ay inəyim,
Sonam, ay inəyim.*

*Dağlar qoynu meşədi,
Nərgizdi, bənövşədi.
Yelini ay parçası,
Əmcəkləri şüşədi,
Bacım ay inəyim,
Cicim ay inəyim.*

*Balası göyçəyim maral,
Mayası çıçayım maral.
Əllərim siğal çəkər,
Ağrımaz əmcəyin maral,
Balam ay inəyim,
Gülüm ay inəyim.
Nənəm ay tutey,
Tutey, başına dönnəm,
Körpə balalı nənəm.
Teli xinalı nənəm.
Nənəm, başına dönnəm,
Dönnəm, başına dönnəm [424, 30-31].*

Bu nəvazişdən, sığaldan xoşlanan inək sakit durur və yelinində süd saxlamır.

Sağılmış südün bişirilməsindən başlamış ondan pendir tutulmasına, qatıq qoyulmasına, qatığın nehrədə çalxalanıb yağı alınmasına, ayranından süzmə, şor hazırlanmasından bəhs edən nəgmələr də vardır. Bu nəgmələr arasında nehrə nəgmələri daha səciyyəvidir:

Kərəsi at başıya!
Ayranı göz yaşısıya.
Artsın bin-bərəkəti
Qırx külfətin aşısıya.
Nehrəm gəl, ey, nehrəm gəl,
Çalxan gəl, ey, çalxan gəl [424, 30-31].

Keçəcilik və hanaçılıqla əlaqədar yaranan nəgmələr də ən qədim emək nəgmələri sırasına daxildir. İster alaçıq, isterse də döşənəcək vəsiti kimi çox mühüm dəyəri olan keçəni peşəkar sənətkarlar - həllacalar hazırlayırlar. Onlar dəstələrə kəndləri görər, günlərə yun atıb keçə salırlar. Az qala mərasim səciyyəsi almış bu keçəsələr işində həllacalarla yanaşı, kəndin cavamları da iştirak edirlər. Onlar həllacın girişində atılmış yunu keçə şəklinə salmaq üçün ayaqlarının dabanları ilə o tərəfdən bu tərəfə, bu tərəfdən o tərəfə vura-vura işin ahənginə uyğun nəğmə oxuyurlar:

*Həllacın var dişləri,
Qiরılmaz girişləri,
Vurun, vurun keçəni,
Tamam olsun işləri,
Dəymə-dəymə qoy dursun,
Həllac görüsün qudursun,
Toxmağı güclü vursun.*

Hanaçılığa həsi olunmuş nəgmələrdə yunun daraqda ölçim daranması, cəhrədə əyrilməsi, ipin boyanması, ilmə, əriş, arğac, corab, xurcun, palaz, cecim, xalça, kilim və s. toxunması tərənnüm olunur.

Xalça nəgmələrində isə görülən işlər təsvir və tərənnüm olunur, bu nadir sənət nümunələrinin adları da sadalanır:

*Oxu, hanam, oxu hanam,
"Xonça gül"lər, "Qonça gül"lər,
Toxu hanam, toxu hanam.
"Ağ gül"lərin ağ baxt olsun,
"Qızılgül"ün xoşbəxt olsun.
"Pirəmsə"nin ağ gün görsün,
Yüz-yüz illər ömrə sürsün.
İlmələrim ayaqdadi,
"Sarı gül"üm boyaqdadi,
"Üç qız", "Sonam" boyaqdadi,
Qoy ünümə balam gəlsin,
Oxu hanam, oxu hanam,
"Qonça gül"lər, "Xonça gül"lər
Toxu hanam, toxu hanam [474, 38-39].*

Nəhayət, çəltik şitilinin cücordilməsi, əkilməsi, becərilməsi, biçilib-döyülməsi mərasimi ilə bağlı olan və “Bicar nəğmələri“ adlanan əmək nəğmələri də oxunmuşdur:

Ay çəltiyin iki başı,
Suluf onun yoldaşı.
Şitili bir-bir düzün,
Arada yoxdu naşı.
Əkin, çəltiyi, əkin!
Çəltiyə çəpər çəkin!
Bicarın var ucağı,
Göyərib hər bucağı,
Əkin, çəltiyi, əkin!
Çəltiyə çəpər çəkin! [482, 20-21].

Əmək nəğmələri alın təri və halallığa güvənən zəhmət adamının saf və duru könlündəki mənəvi zənginliyin poetik özünü ifadəsidir.



BAYATILAR

İnsanın dünyaya gelişindən dünyadan gedişinə qədərki bütün ömür boyunu çevreleyen bayatılardır hayatın ayrı-ayrı məqam və mərhələlərinə uyğun duyğu və düşüncələri bənzərsiz bir zəriflik və həzinlikle eks etdirir. Lirik ovqatlı kövrək duyulgardan tutmuş güclü ümumiləşdirmə və falsofi dərinliyi malik hayatı düşüncəleri yiğcam bir biçim daxilində poetik sərrastlıq və ecazkar harmoniya ilə ifadə edən bu əvəzsiz folklor örnəklərinin bədii-estetik nüfuzetmə qüdrəti şifahi və yazılı ədəbiyyatın hər hansı bir janrından müqayisə olunmaz dərəcədə güclüdür. Onu Azərbaycan folklorunun lirik axardakı ən işlek janrı hesab etmək mümkündür. Lirik duyğuların poetik ifadəsində bayati tərzi o qədər uğurlu, tutumlu bir biçim sayılmışdır ki, etnosun mənəvi yaşamının digər qatlarını təcəssüm etdirən layla, nazlama, ağı, sayaçı sözü, holavar, vesfi-hal və s. bu kimi çoxçəsildi folklor örnəklərinin böyük eksəriyyəti də məhz həmin formanın poetik-struktur ölçüləri əsas götürülməklə yaradılmışdır. Bayatının folklor yaradıcılığı boyu geniş şəbəkəyə nüfuz etməsi nəticəsində janrıñ öz daxilində də bayati-bağlama, bayati-tapmaca, bayati-deyişme kimi çeşidləri ortaya çıxmışdır.

Qafiya sistemi a-a-b-a prinsipi ilə qurulan dörd misralı və hər misrası yeddi hecadan ibarət olan şer şəkli ümumən türk folklorunda geniş yayılmış formalardandır. Ayri-ayri türk xalqlarında mani, xoyrat, yır, jir, aydim, çinq, aşulə, aytışpa, sarınq, koşuq və s. bu qəbildən olan regional adlar altında tanınan həmin şer şəkli Azərbaycan folklor arealında bayati adlanır. Bununla belə, Azərbaycan folklor mühitinin özündə de yuxarıda qeyd olunan çeşidli ad variantlarının bəzilərinin təsadüf edilməkdədir. Məsələn, güney Azərbaycanın Sava-Xələc bölgəsində “bayati” əvəzində “yır” və ya “yir”, Qaşqay-Şiraz çevrəsində “koşuq”, Şərqi Anadoluya sərhəd bölgələrde, o cümlədən Sulduz-Urmiya xətti boyunda “mahni” - “mani”, Qafqazda - Dərbənd mahalının bəzi yerlərində “sarinq” adları da işlənməkdədir. Ancaq bu adlar “bayati” adının

yayıılma miqyasından böyük nisbətdə az əhatə dairəsinə malik olduqlarından daha çox məhəlli sociyyə daşıyırlar.

“Bayati” söz-termininin tarixi-semantik məzmunu filoloji fikirdə əsasən üç istiqamətdə şərh olunmuşdur. Birinci mülahizəyə görə, bu ad “köhnə, əski” anlamı verən “boyat” (məsələn, “boyat çörək”) kəlməsinə bağlıdır (İ.Hikmət, F.Köçerli). Sözlər arasında zahiri oxşarlıq istinadən söylənən bu mülahizə o qədər da möntiqi səslənmir, çünki xalq heç vaxt öz könül duyğularının ifadəsi olan şeri “köhnəmiş, əskilmış” saymazdı. “Boyat”ın müsbət manada “qədimlik” məna çaları verməsi də imkansızdır - belə bir mənə çaları nə dil tarixi faktlarında, nə də çağdaş dilin folklor və dialekt səviyyələrində özünü göstərmir.

İrəli sürürlən ikinci mülahizəyə görə, “Bayat” totem adıdır (Ə.Demirçizadə, M.Tehmasib). Bu şer şəkli guya “Bayat” adlı totemin şərəfinə yaradılmış və ona (“Bayat”a) xitabən söylemişdir. Şübhəsiz ki, digər türk xalqlarında da həmin şer şəkili “bayati” adlanmış olsaydı, bəlkə də burada müəyyən inandırıcılıq görünə bilərdi. Yuxarıda deyildiyi kimi, həmin şer şəklinin türk xalqları arasında çoxsaylı adı vardır, “bayati” həmin adlardan biridir və yalnız Azərbaycan folklor arealında yayqdır. Burada “totem”ə bağlılıq səhəbəti olsaydı, “bayati” adı, heç olmazsa, on azı oğuz kökənləri türk xalqlarında (qaquazlar, Anadolu türkləri, Azərbaycan türkləri, türkmənlər, İraq türkmanları) sözü gedən folklor şerinin vahid adı olmalı idi. Halbuki həmin xalqlarda “bayati” adı əvəzində “mani”, “xoyrat” və “aydim” adları işlənir. Deməli, totemə bağlılıq mülahizəsi də qədīq deyildir.

“Bayati” ad-termininin mənşəyi ilə bağlı üçüncü mülahizə ondan ibarətdir ki, bu şer şəklinin adı oğuz tayfasına məxsus boylardan birinin - “bayat” boyunun-qəbiləsinin adından götürülmüşdür (Ə.Abid, S.Mümtaz, F.Köprülü). Folklorşunaslıqla daha çox üstünlük verilən bu mülahizə tərəfdarlarının yekdil fikrina görə, “bayati” - Bayat tayfasına məxsus şer, nəğmə, mahni anlamı kosb edir. Burada tarixi-mədəni gerçəkliliyə uyğunluq çıxdır. Bəllidir ki, “Bayat” qəbiləsi Oğuz xanın nəvəsi Bayat xanın nəslə hesab olunur və bu səbəbdən də onun adını daşıyır. Tarixi qaynaqlardan aydın olur ki, “Bayat tayfası” Azərbaycan türklərinin soykökündə dayanan əsas tayfalardan biridir. Azərbaycan ərazisində “Bayat” toponimini əks etdirən çoxsaylı yer-yurd adlarının olması da bu tarixi gerçəkliyi təsdiqləyir. Qədim oğuz ellərinin əsas söz-musiqi hamisi, ustad bilicisi, dastan-nəğmə-havacat yaradıcısı Dədə Qorqud da bu tayfa mənsubdur: “Rəsul əleyhissəlam zamanına yaqın Bayat boym-

dan Qorqut ata diyorlər, bir ər qopdi. Oğuzın, ol kişi təmam bilicisiydi, - hər ne diyərsə, olurdu. Qaibdən dörlü xəbər söylərdi, həq təala anın könlənə ilham edərdi...” [444, 33] Görünür, Bayat elində sözə, musiqiyyə məxsusi həssaslıq olmuşdur. Dədə Qorqudun Bayat boyuna mənsubluğunu qənaətinin dastançı təfəkküründə qərar tapmasında çox olsun ki, başqa səbəbərlə yanaşı, bu arqument də müəyyən rol oynamışdır.

Bayat tayfasının yayıldığı etnik-coğrafi ərazilədə digər türk etnoslarının çeşidli leksem勒lər adlandırdıqları folklor şerinə “bayati” adı verilmesi əsasən aşağıdakı səbəblə bağlı olmuşdur: Sözə, musiqiyyə son dərəcə həssas münasibət göstərən bayatlar arasında bu folklor şerinin geniş yayılması, onun etnik-mənəvi həyatın ayrılmaz tərkib hissəsinə چevrilmesi, on başlıcası isə, həmin şer biçimində olan örnəklərin yaradılmasında bayatların önemli rol oynaması, məhsuldur və yüksək səviyyəli yaradıcılıq qabiliyyəti nümayiş etdirməsi tədricon sözügedən şer biçiminin bayatlara məxsusluğu qənaətini doğurmusdur. Şer və ya musiqi biçiminin etnosun, yaxud da etnik qrupun folklor repertuarında ki işlənmə tezliyinə görə ad alması (məsələn, “Varsaq” - Varsaq tayfasına məxsus şer tərzi, “Ovşar” - əfsərlərin havası, “Qaytağı” - Qaytaq tayfasına məxsus musiqi-rəqs biçimi, qaytaqların havası və s.) təc-rübəsinin türk etnik-mədəni sisteminde ənənəviliyi də “bayati” adının “Bayat” tayfası ilə bağlılığını folklor qanunauyğunluğu kimi qəbul etməyə əsas verir [113, 159-160].

Azərbaycan türklərinin etnocoğrafiyasında Bayat tayfasına məxsus el-obaların geniş yer alması səbəbindən, olsun ki, “bayati” kəlməsi folklor şerinin adı kimi yavaş-yavaş bu etnocoğrafiyanın folklor arealindəki yaxın və qonşu tayfalar (deyək ki, əfsərlər, beləsuvarlar, beydililər, qarapaqlar, bayandurlular və s.) tərəfindən də mənimşənilərək qəbul edildikdən sonra aparıcı mövqə qazanmışdır.

Bu gün Azərbaycan folklor arealında “bayati” adı altında fəaliyyət göstərən folklor şerini örnəklərinin heç də hamisi surət Azərbaycan ağız ədəbiyyatına məxsus deyildir. Azərbaycan folklor söyləyicilərinin repertuarında olan yüzlərlə bayati eyni poetik mətn halında, yaxud da onun çox cüzi variant fərqi ilə başqa türk xalqlarının folklor söyləyicisinin repertuarında da (mani, aydim, yır, çinq, aşulə, aytıspa, koşuq və s. adlarla) mövcuddur [192, 34]. Bu baxımdan Azərbaycan bayatlarının, məsələn, Anadolu və qaquaz maniləri, İraq-türkmen xoryatları, kumik yırları, türkmən aydimları, özbek koşuqları ilə çox sayıda səslesmə möqamları və üst-üstə düşmə halları nəzerə çarpır.

Azərbaycan bayatısı:

*Dam üstə yatan oğlan,
Köynəyi kətan oğlan.
Yarını apardılar
Bixəbər yatan oğlan.*

Türkmən aydımı:

*Tam üstə yatan oğlan,
Kömləgi katan oğlan.
Tur, yarın apardılar,
Bixavar yatan oğlan.*

Yaxud:

Anadolu manisi:

*Karşı-karşı hanımız,
Yanında harmanımız.
Gel sarılalım sevdiyim,
Çatlaşın düşmanımız.*

Azərbaycan bayatısı:

*Çardax üstü şanımız,
Qarşıdır eyvanımız.
Şən ordan çıx, mən burdan,
Kor olsun düşmanımız.*

Biri-birinin tekrarı və ya oxşarı olan poetik mətnlər sözü gedən folklor şerinin türk etnosunun şaxələnməsindən öncəki ortaç etnik-mədəni çevre daxilində təşəkkül tapdığını göstərir. Həmin tarixi epoxanın yadigarı olan poetik mətnlərin indi ayrı-ayrı türk xalqlarının folklorunda biri-birinin tekrarı kimi görünməsi bu baxımdan təbiidir. Odur ki, onların ortaç mədəni keçmişin yadigarları sayılması daha düzgündür. Bayatılarla mani, yir və koşuqlar arasında poetik ruh, bədii ifadə tərzi, üslub maneraları baxımından bənzərlilik və bağlılığın son dərəcə qüvvətli olmasında da, şübhəsiz ki, başlangıç, ilkin mərhələdəki poetik

ənənə vahidliyi, bədii düşüncə tərzinin və sisteminin birtipliliyi (cynikökülüklük anlamında) həllədici rol oynamışdır. Bu bağlılıq və vahidlik hətta etnik şaxələnmədən sonraki dövrün (ayrı-ayrı türk xalqlarına məxsus folklor arealının yaranması) poetik yaradıcılığında da aparıcı xətt kimi davam etmişdir.

Azərbaycan folklor mühitində “bayati” adı alan dördməsralı türk folklor şeri ortaç mədəni keçmişin daşıyıcısı olmaqla yanaşı, zaman-zaman özünəməxsus poetik-üslubi əlamətlər də qazanmışdır ki, bu çizgilər digər türk xalqlarındaki həmin ölçülü folklor şerlərində müşahidə edilmişdir. “Əzizim”, “Əzizinəm”, “Mən aşiq”, “Aşıqəm”, “Elemi”, “Aşiq”, “Yox aşiq” sırasından olan spesifik başlama maneraları yalnız Azərbaycan bayatıları üçün səciyyəvidir:

*Əzizim el yoludu,
Bu gələn el yoludu.
Başında bulud oynar,
Gözlərim sel yoludu.*

*Mən aşiq, gül üzüdü,
Şəh düşdü, gül üzüdü.
Güldün, ağlım apardın,
O necə gülüşüdü?!*

Bayati yaradıcılığında Azərbaycan toponimikasına, xüsusən de yer-yurd, el-oba, elat, mahal adlarına fəal şəkildə müraciət olunması da regional attributları gücləndirmişdir. Təbriz, Gəncə, Şirvan, Dərbənd, Qarabağ, Ordubad, Mərənd, Salmاس, Xoy, Əhər, Marağa, Savalan, Qoş-qar, Kəpəz, Şahdağ, Araz, Həkəri, Arpaçay və s. bu sıradan yüzlərlə yer-yurd, çay, dağ adları olduqca çox sayıda bayatının poetik strukturunda yer almışdır. Bu adların eksor hallarda həmin bayatıların poetik strukturunda qafiyə mövqeyi tutması isə onların yalnız Azərbaycan folklor arealına mənsub örnekler olduğunu şörtləndirir:

*Burdan uzaq Gəncədi
Gülli pəncə-pəncədi.
Ölüm allah işidi,
Ayrlıq işgəncədi.*

*Su gəlib bəndə dəyər,
Gümüş kəməndə dəyər.
Sənin bir kəlmə sözün
Cəmi Dərbəndə dəyər.*

*Ağ dəvə düzdə qaldı,
Yüki Təbrizdə qaldı.
Oğlanı dərd apardı
Dərmanı qızda qaldı...*

Dildən-dile, nəsildən-nəsile adlayan bayatılar xalqın yaddaşında yüz illər boyunca yaşayaraq uzun bir tarixi yol keçmişdir. Bu folklor örnəyinin azmisralı və azhecalı olması onun asanlıqla yadda saxlanılmasına və böyük süratla etnos daxilində yayılmasına imkan açmışdır. Bayati mətninin melodik avazla söylənilməsi də onun bədii nüfuzetmə gücünün artmasında mühüm amil olmuşdur. Sadalanan cəhətlər bayatının sadəcə bədii mətnindən ibarət bir folklor şəri olmadığını göstərir. Əs-lində bayati mətni yalmız onun məxsusi avazlı ifası ilə bir yerdə, qovuşq halında olduqda onu həqiqi folklor örnəyi hesab etmək olar. Bayatının canlı folklor örnəyi kimi gerçək görüntüsü aşağıdakı mənzərədən ibarətdir: Bayati heç də bütün vəziyyətlərdə deyil, müəyyən bir lirik-psixoloji ovqatın yaranmış olduğu situasiyada söylənilir. Bu zaman poetik mətn məxsusi bir melodik avazla, əksər hallarda uca səslə və da-ha çox yanıqlı tərzdə ifa olunur. Mətnin hansı əhvalla (dərd, nisgil, ayrlıq iżtirabı, sevgi göynərtisi, vətən, ata, ana, bacı, qardaş, yar həsrəti ilə və s.), hansı coğrafi şəraitde (dağ, aran, meşəlik, çay qırığı, çöllük, bağ-bağça içi, yol qırığı), ilin hansı çağında (yaz, yay, qış, payız), kim-lərin əhatəsində (cavanlar, qocalar, qız-gəlinlər, qohumlar, dərdlilər, yadlar və s.) və münasibətlə söylənilməsi bayatının həqiqi və bütöv folklor görkəmi üçün çox mühüm şərtidir. Söyleyici öz vəziyyətinə və əhvalına uyğun olaraq bayatının ənənəvi mətnindəki bəzi sözləri və ya misranı dəyişdirə bilir. Hətta bəzən əhvalından gələn əlavələr hesabına misranın həm ölçüsünü, həm də sayını ənənəvi həcmindən çıxarıır. Məsələn:

*Eləmi göyəm yerlər,
Göy yerlər, göyəm yerlər.
Bu viran könlümə qan ağladır*

*Bələ sənin Ayağın dəyən yerlər,
A mənim guzum,
A mənim balam...*

Canlı danışqda işlənən "bayati çağırmaq", "bayati çökmək" kimi spesifik qəlib-ifadələrin yaranması da bayatının adı, sırávi bir şer kimi söylənmədiyini əks etdirir. Həmin ifadə-qəliblər bayatının qeyri-adi tərzdə, normal danışq-səs hüdudunun fövqündə ifa olduğunu dil və folklor tarixinin yaddaş faktı kimi də təsdiqləyir. Bütün bunlar göstərir ki, bayati melopoetik kompleks təşkil edir - poetik mətni lirik-psixoloji situasiyadakı melodik-avazlı ifası ilə bir yerdə, qovuşq halında götürmədən sözü gedən örnəyin gerçək folklor həyatının dolğun təqdimini vermək mümkün deyildir. Əks təqdirdə onun yazılı ədəbiyyat şerindən heç bir fərqi olmaz ki, bu da folklor şəri ilə yazılı ədəbiyyat arasında eyniyət olduğu qonaqtını ortaya qoya bilər. Təəssüf ki, Azərbaycan filologiyasının (elecə də bir çox türk xalqlarındaki ədəbiyyatşunaslığı) tarixi təcrübəsində belə yanaşma torzi uzun zaman mühüm yer tutmuşdur. Bu mövqə bir çox yanlış elmi-nəzəri dəyərləndirmələrə də gotirib çıxmışdır.

Bayatının avazlı söylənişi, melodik ahənglə ifa olunması onun folklor şəri kimi çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir. Cünki əski çağlarda türk folklor şəri musiqi alətinin iştirakı olmadan ifa edilir - melodik avazla oxunurdu. Musiqi ifanın - söylənişin özündə, şəri oxuyanın səsi vasitəsilə yaradılırdı. Bu zaman ifaçı şəsinin melodik ahəngi poetik mətnlə qovuşq-sintez halında ortaya çıxırı. Sözü gedən ibtidai mərhələdə şerlə mahni arasında ayrıntı yox idi, buna görə də onlar hələlik bir-birindən fərqlənmirdi. Xeyli sonralar musiqi alətinin müşayiəti kimi bu akta qoşulması şer ifaçılığının ilə mahni ifaçılığının fərqlənməsinə səbəb oldu. Bununla belə, indinin özündə də əski poetik sistemin davamı kimi Sibir də yaşıyan türk xalqlarının bir çoxunda şərin melodik-avazlı tərzdə - mahni ahəngində söylənməsi ənənəsi qalmışdır. Nəhəng epik şer olan "Manas" dastanının söyləniş özəlliyyi - epo-suñ musiqi alətinin iştirakı olmadan emosional-melodik avazla ifa olunması da əski türk şer ifaçılığından gələn tarixi-estetik keyfiyyətdir. Azərbaycan bayatlarının söylənişində müşahidə edilən məxsusi melodik ahəng-mahnı tempi də həmin ənənəye bağlıdır və qədim türk folklor təcrübəsinin ilkin çağlardakı tarixi görünüşünün davamıdır.

Eyni şürarda “bayati” anlayışının poetik mətndən başqa melodiya, avaz, harmoniya anlamı kəsb etməsi sonrakı sivilizasion iştirakçılar arasında bu ada mədəni çəvrənin digər istiqamətlərində, xüsusun de müsique də rast gəlmək imkani yaratmışdır. Belə ki, “Çoban bayati” saz havasının, “Bayati Şiraz”, “Bayati İsfahan”, “Bayati Qacar”, “Bayati türk”, “Bayati kürd” müğamlarının adında yer alan “bayati” komponenti “melodiya, musiqi, avaz biçimi”, “oxu tərzi” anlamındadır. “Bayati Şiraz” - Şiraza (çox olsun ki, Şiraz və onun çevrəsində yaşayan Qaşqay türklərinə) məxsus oxu tərzi, musiqi-melodiya biçimi; “Bayati İsfahan” - İsfahan bölgəsinə xas olan oxu tərzi, səs-avaz biçimi; “Çoban bayati” - çoban oxu tərzi, səs-avaz biçimi - bu hava uca səslə oxunur, onu oxumaq üçün zil, şəraqət sesin və güclü nefəsin olması vacibdir; “Bayati Qacar” - Qacar tayfasına məxsus oxu tərzi, yaxud Qacarların havası, melodiyası və s.

“Çoban bayati” aşiq havası istisna olmaqla, yuxarıda adı çəkilən müğamların heç birində oxu materialı kimi bayatılardan istifadə olunmur, həmin vəzifəni bir qayda olaraq klassik qəzəllər yerinə yetirir. Bu da “bayati” sözünün mügəmin adına folklor şərində deyil, sözün öz tarixi-estetik mənə tutumundan (melodiya, musiqi, avaz) göldiyini göstərir.

Byatıların böyük əksəriyyəti el yaradıcılığının məhsuludur. Doğrudur, hər hansı bir folklor örnəyi, şübhəsiz ki, ilk önce kimse bir nəfər tərəfindən yaradılır, sonra həmin nümunə dildən-dilə, eldən-elə gəzib dolaşaraq tədricən müəyyən dəyişikliklərə uğrayır, arınır, durulur, cilalanır və son nəticədə bir adamın yox, bütöv xalqın yaradıcılığına çevrilir, müəlliflik hüququ xalqa məxsus olduqdan sonra isə poetik mətn folklor statusu alır. Müəllifi bilinən bayatıları çıxməq şərtiə Azərbaycan bayatılarının əksəriyyəti belə bir hüquq və statusa sahibdir.

Bayati türk etnopsixologiyasındaki lirizmi, humanizmi, kövrəkliyi, genişürəkliyi, səmimiyyət və məhəbbəti sonsuz sayıda çalarlarla eks etdirən könül güzgüsü, duyu dünyasıdır. Onun mənəvi-estetik zərurət və yaşam ehtiyacı kimi etnosun gündəlik həyatından ayrılmaz olduğu Molla Veli Vidadiinin XVIII yüzillikdə söylədiyi məşhur

*Külli Qarabağın abi-həyatı,
Nərmü-nazik bayatıdır bayatı -*

misralarında da öz əksini tapmışdır. İnsanın mənəvi aləmindəki əsas li-

rik-psixoloji möqamlar - sevgi, həsrət, ayrılıq göynərtisi, ümidi, itgidən doğan kədər və iztirab, vətən, ailə, dost, yar nisgili, ömür yolunun müxtəlif mərhələləri ilə bağlı acılı-şirinli xatirələr, təəssüf, heyrot, peşmanlıq və s. bayatılarda təsirli və orijinal bədii boyalarla obrazlaşdırılmışdır. Sevgiliyə qarşı diqqət və həssashığın, bununla yanaşı, həm də məqbul bir qısqanlığın:

*Ozizim baxtı yarım,
Baxtum taxtı yarım.
Üzündə göz izi var,
Sənə kim baxdı yarım?! -*

bayatısındaki qədər dəqiq poetik ifadəsi varmı?! Dərdin, kədərin və tonhalığın aşağıdakı ləkənək təqdimi də bənzərsizdir:

*Aşiq Meşkindən oxur,
Çıxb keşkindən oxur.
Mən yaralı bülbüləm,
Derlər, eşqindən oxur.*

Byatılarda vətənə, yurd-yuvaya bağlılıq, qurbətə, qəribiliyə dözməzlük duygusu qabarıq yer tutur. Qurbətə, qəribiliyə dözməzlük motivi daşıyan bayatılar dəyişisi ilə vətən torpağına sevginin, ana yurdə bağlılığın da ifadəcisiidir:

*Mən aşiq vətən səri,
Köynəyi kətan səri.
Çıxaydım Şah dağına
Baxaydım vətən səri.*

*Dəvələr dəstə gedər,
Dolanar dosta gedər.
Viran qalsın qurbəti
Sağ gələn xəstə gedər...*

İnsanın lirik-psixoloji ovqatının təbiət əşya və hadisəleri üzərinə köçürülməsi yolu ilə ifadəsi də bayati yaradıcılığının poetik axtarışları üçün olduqca səciyyəvidir. Məsələn, gənc ərinin itiron cavan gəlinin

uğursuzluğu həmişə cüt gəzən yaşıl ördəyin tənha qalmasına təəssüf-yanğı dolu sorğu-xitab yönəltməklə bildirilir:

*Yaşıldı başın, ördək,
Qələmdi qaşın, ördək.
Həmişə cüt gəzərdin,
Həni yoldaşın, ördək?!*

Gənclik illərində ərinin itirib tək-tənha ömür keçirən bir qadının nisgilli ahılıq çağları:

*Bu dağlar uca dağlar,
Ucları haça dağlar.
Ovçusu cavan olmuş,
Maralı qoca dağlar -*

bayatısında da ovqatın təbiət üzərinə köçürülməsi yolu ilə ifadə olunmuşdur. Misal götirilən bu bayatılarda unikal təsir gücü olan psixoloji paraleлизm yaradılmışdır.

Bayatda həcm hüdudu digər şer şəkillərinin hər hansı birindən dəha yiğcam olduğuna görə onun kiçik struktur imkanları daxilində sərrast poetik obrazlar, uğurlu bədii təsvir vasitələri, cazibədar üslub çalarları yaratmaq böyük məhərət tələb edir. Yüzillərin daş sınığından süzüle-süzüle, cilalana-cilalana golən el bayatılardakı poetik əlvanlıq, dil-üslub gözəlliyi bu baxımdan folklor toxəyyülündəki qeyri-adilikdən soraq verir. Bayati yaradıcılığının tarixi təcrübəsi göstərir ki, adətən, bayatının ilk iki misrası əsas fikrin çatdırılması üçün hazırlıq mərhəlesi funksiyasını yerinə yetirir. Bir növ, bayatının özüllü qoyulur və həmin özül üzərində mətnin həllədici hissəsi yaradılır:

*Fələyin qəsdinə bax,
Xəncərin dastınə bax.
Yixiləbdi mərd igid,
Gülürlər üstünə bax.*

Burada ilk iki misrada haqsızlıq-edalətsizlik təsəvvürü oyadan zəmin hazırlanıqdan sonra əsas fikir (mərd igidin yixılmasına gülənlərə təəssüf etmək) üçüncü və dördüncü misrada çatdırılır.

Bəzən özül funksiyası bayatının ilk misrasındakı qafiyənin üzərinə düşür. Qafiyə kimi götürülen söz və ya ifadə bayatını qurur. Bu zaman əksər hallarda birinci misrada başlama qəlibindən (əzizim, mən aşiq və s.) istifadə olunmur və misra birbaşa qafiyə tutulan söz və ya ifadədən başlanır:

*Xalxala,
Xub yaraşır xal xala.
Tanrıya rəvadırmı,
Sevdiyimi xalx ala.*

Yaxud:

*Ordubada
Yol gedir Ordubada.
Sərkərdə qoçaq olsa,
Heç verməz ordu bada*

və ya:

*Qaz uçar,
Eyləyər pərvaz, uçar,
Sənsiz könülüm binası
Durub tablamaz, uçar.*

Göründüyü kimi, misal götirilən birinci bayati "Xalxal" ikinci bayati "Ordubad" yer adlarının, üçüncü bayati isə "qaz uçar" deyiminin qafiyə tutulması ilə qurulmuşdur. Kərkük xoyratlarını xatırladan bu tipli bayatılardan əsasən müxtəlif aşiq havalarında ana mətni tamamlayan yardımçı-yedək kimi istifadə olunur. Odur ki, bu qəbildən olan bayatıları şərti olaraq "saz bayatıları" da adlandırmak mümkündür [109, 249-250].

Bayatların qafiyə sistemi əsasən üçlük ahəngindən ibarət olur: ilk iki misra və dördüncü misra bir-biri ilə qafiyələnir, üçüncü misra isə sərbəst buraxılır. Folklor söyləyicilərinin repertuarında müşahidə edilməyən, lakin yazılı qaynaqlarda - əlyazma, cüng və təzkirələrde rast gəlinən altımisralı bayatılarda beşinci misrasın sərbəst qalması, altıncı misrasının isə əvvəlki üçlüklə qafiyələnməsi faktları da vardır:

*Əzizim yüzdə nalam,
Artıbdi yüz də nalam.
Yüz çəkic, yüz kəlbətin,
Yüz zindan, yüz dənə lam.
Qaşın, gözün zəkatın
İstərəm yüzdən alam [412, 33].*

Görünür, dördmisralılıqdan altımisralılığa kecid orta çağlarda oluya yazmaçı katiblərin fərdi təşəbbüsü olmuş, ancaq özünü doğrultmamışdır. Belə bir cəhd yazılı ədəbiyyatda XVII yüzilliyin şairi Məhəmməd Əmani tərəfindən də edilmişdir. Onun öz yazdığı bayatılar altımisralılıdır.

El bayatılarının ümumi mənzərəsindən aydın olur ki, qafiyə üçlüyü heç də həmişə gözlənilməmişdir. Bəzən birinci və ikinci misralardakı qafiyə demək olar ki, bir-birinin təkrarı olur:

*Əzizim bu sabaha,
Söz verdi bu sabaha.
Yar yordan necə doysun,
Can ucuz, busə baha.*

Bu qəbilden olan bayatıların qafiyələnməsi zahirən üçlük prinsipinə bağlıdır, əslində isə onlar ikiqafiyəlidir.

El bayatlarında qafiyə məsələsinə son dərəcə həssaslıqla yanaşıldığı duyulmaqdadır. Bu, bir tərəfdən bayati yaradıcılığında qafiyə tutmağın önemli rol oynamasından, ikinci tərəfdən də, oynaq, axıcı, uyumlu qafiyələrin poetik mətnə emosional-ülslubi təravət aşılıya bilməsindən irəli gelir. Odur ki, bayatılarda misralararası əlaqəni mükəmmələşdirən, mətn bütövlüyünü tənzimləyən qafiyə rəngarəngliyinə və uyuşum əlvənlığına ayrıca diqqət yetirilmişdir.

Bu sıradan qafiyə üçlüyünün cinaslardan təşkil olunduğu bayatıların xüsusi dəyəri vardır. Cinas bayatılar söz və səs ahənginin ecazkar harmoniyasını eks etdirən sənət inciləridir:

*Əzizim dağda qara,
Gün düşüb dağda qara.
İtirmisən Leylini,
Məcnun ol dağ-dağ ara.*

Bayatının təşkil olunduğu “dağda qara” cinası birinci misrada dağda qara rəngin olmasını, ikinci misrada dağda qarın üstüne gün düşməsini, dördüncü misrada isə, yarını itiron aşiqin sevgilisini tapmaq üçün dağ-dağ gəzib dolaşmasını ehtiva etmişdir. Göründüyü kimi, cinas bayatıda həm qafiyə mükəmməlliyinə nail olunmuş, həm musiqili-harmonik uyuşum əldə edilmiş, həm də məzmun dolğunluğu yaradılmışdır.

Cinas bayatılar Azərbaycan türkçəsinin zəngin linqvistik imkanlarını, bitib tükenmeyən əslub çalarlarını, canlı danışığın dinamik və melodik biçimlərini üzə çıxarmaq baxımından müstənəsə əhəmiyyətə malik olan örnəklərdir. Milli koloritin, etnoqrafik yaddaşın qorunub keçmişdən bu günə və gələcəyə daşınmasında da onların rolu böyükdür:

*Mən aşiq Gülüxara,
Yaylığın gülü xara.
Cəfəri bülbü'l çəkdi,
Verdilər gülü xara.*

Bayatının birinci misrasında qız adı (Gülxar), ikinci misrasında xara gülü olan qədim milli yaylıq məhz cinas qafiyə sayəsində etnoqrafik yaddaş kimi qorunmuşdur.

Cinas bayatılardan aşiq yaradıcılığına məxsus təcnislərdə ciğə-yedək kimi istifadə olunaraq “ciğəli təcnis” adlı şer şəkli də meydana getirilmişdir:

*Sərrafın dəstində nə danə gördüm,
Mürkü dəhanında nə danə gördüm.
Aşıq, nə danə gördüm,
Xalın nə danə gördüm.
Tülək tərlən tuş oldu
Axır nadanə gördüm.
Gövhəri verdilər nadanə gördüm,
Bilmədi qiymətin, ay hayif-hayif! [372, 117]*

Azərbaycan folklorunda bayatılar üstündə qurulmuş rəvayətlər, elat söyлемələri və dastanları da mövcuddur. Bu sıradan Sarı Aşıqla bağlı rəvayətlər, nişanlı oğlanla nişanlı qız arasındaki zarafatları eks etdirən bayatlı hekayətlər, “Arzu-Qəmber”, “Yaxşı-Yaman”, “Ləle” və

s. kimi el dastanları daha yayqdır. Bayatılı dastanlar aşiq repertuarında müşahidə edilmir. Onlar əsasən folklor informatorları (xüsusən də qadın sinədəftərlər) tərəfindən söylənilir [127, 119-127]. Repertuar spesifikasi və mövzu-süjet əhatəsi göstərir ki, bayatılı dastanların əksəriyyəti elə qadın yaradıcılığına da məxsusdur.

Bayati biçiminin Azərbaycan folklor arealindəki tarixi aktivliyini əks etdirən əlamətlər cərgəsində kütləvi anonim bayati yaradıcılığı ilə, bərabər, ayrı-ayrı bayati ustadlarının bu sahədəki məhsuldar ədəbi fəaliyyəti də qeyd olunmalıdır. XVII yüzilliyin sənətkarları olan Səri Aşiq və Lələnin yaratdığı bayatılar bədii ümumiləşdirmə gücünə, poetik kamilliyyinə görə bu janrin klassik örnəkləri sayıla bilər:

*Aşiq suda mar kimi,
Oynar su damar kimi.
Sizildatdin Aşığı
Yağsa su damar kimi.*

*Lələ der: ağı damlar,
İtirib ağı damlar.
Yoxsulun ömrü boyu
Gözündən ağı damlar.*

Bayatılar təkcə folklor həyatı yaşamamışdır. Yazılı ədəbiyyat nümayəndələri zaman-zaman bu janra müraciət etmişlər. Şah İsmayıllı Xətayi, Məhəmməd Əmani, Molla Vəli Vidadi və başqa klassiklər neçənəcə unudulmaz bayati qələmə almışlar. Maraqlıdır ki, bu zaman onlar folklor ənənəsinə həm dil və üslub, həm də poetik ifadə tərzini baxımından sədaqətli qalmışlar. Aşağıdakı Xətayi bayatısı ilə el bayatısı arasındada zərrəcə fərq, ayrıntı görünmür:

*Xətayi, al çağında,
Haqq könül alçağında.
Min Kəbədən yeyrəkdir,
Bir könül al çağında.*

Bu bayati ilə birbaşa ideya-estetik bağlılığı, qan qohumluğu olan el bayatısında deyilir:

*Mən aşiq, yüz qandır,
Əlli qandır, yüz qandır.
Kəbə yixmaq bir evdi,
Könül yixmaq yüz qandır.*

Güclü bədii nüfuzetmə imkanına malik olan bayatılar Azərbaycan türkərinin tarixən qonşuluq münasibətində olduğu digər etnik-mədəni əvərlərin (gürçü, ləzgi, erməni, fars, yunan, aysor) etnoslarına məxsus folklor mühitləri nəzərdə tutulur) folklor repertuarında da qabarıq yer almışdır [373, 11]. Bundan əlavə, həmin mühitlərə məxsus yazılı ədəbiyyat nümayəndələri də (Sayat Nova, X.Abovyan, Yetim Əmin, S.Stallı və s.) bayati yaradıcılığı ilə məşğul olmuşlar. İster Azərbaycan bayatılarının sözügedən etnosların folklor repertuarında fəal işləklik qazanması amili, istərsə də onların yazılı ədəbiyyatında bayati janrinin inikas olunması faktı türk mədəniyyətinin yüzillər boyunca üstün bir mənəvi-estetik servət kimi qonşuluğundakı kültür əvərləri öz təsiri altında saxlamaq qüdrətine malik olduğunu göstərən danılmaz tarixi gerçəklilikdir.

Zərif və yiğcam poetik örnek kimi bayatılar hələ orta çağlardan çəşidi əlyazmalarına daxil edilmiş, cünglərə köçürülmüşdür [412].

XIX yüzillikdən başlayaraq ayrı-ayrı məcmue və dörslik səhifələrində də bayatılara yer verilmişdir. Bu sarıdan məşhur SMOMPK toplusunun müxtəlif buraxılışlarını, XX yüzilliyin əvvəllərində A.Şaiq, R.Əfəndiyev, F.Köçərli, M.Abbaszadə və başqalarının müntəxəbat tipli dörsliklərini ayrıca qeyd etmək lazımlı gelir. Sadalanan toplama və nəşr işləri həvəskarlıq soviyyəsində aparıldığından elmi prinsip əsasında sistemləşdirilməmişdir.

Bütövlükde Azərbaycan folklorunun öyrənilməsinə böyük diqqət yetirən "Azərbaycanı tədqiq və tətəbbü cəmiyyəti" 1923-cü ildən "Azərbaycanı öyrənmə yolu" adlı toplu yaradaraq el-obadañ toplanmış folklor örnəklərini, o cümlədən də bayatıları ardıcıl şəkildə nəşr etməyə başlamışdır. Bundan əlavə, 1925-ci ildə "Azərbaycan ədəbiyyatı cəmiyyəti" də A.Şaiq, Ş.Əfəndizadə və Hatifin hazırladığı "Azərbaycan xalq ədəbiyyatından bayatılar" kitabını çap etmişdir. 1938-ci ildə H.Əliyadənin topladığı daha böyük həcmde "Azərbaycan bayatıları" kitabı işıq üzü görmüşdür. 1943-cü ildə M.Təhmasib mövcud toplama və tərtib işləri əsasında "Bayatılar" kitabını ilk dəfə elmi təsnifat apararaq nəşr etdirmişdir. Bayatıların toplanması və nəşri istiqamətində uzun-

müddəti və mehsuldar fəaliyyət göstərən H.Qasımov 1956 və 1960-ci illərdə "Bayatılar" kitabının iki nəşrini hazırlamışdır. Bu yönələ güney Azərbaycanda misilsiz folklorşunaslıq xidmətləri olan M.Fərzənənin də dəyərli fəaliyyəti olmuşdur. O, 1966-cı ildə Cənub ellərindən və yazılı qaynaqlardan topladığı "Bayatılar" kitabını dolğun müqəddimə ilə Tehranda çapdan buraxdırmışdır. Sonrakı dönmədə indiyə qədər toplanmış bayatıların iki yeni nəşri ortaya qoyulmuşdur. Bunlardan birincisi - 1983-cü ildə Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun hazırladığı (tərtibçilər - İ.Abbaslı, T.Fərzeliyev, B.Abdulla, E.Məmmədli, Q.Babazadə) "Azərbaycan bayatıları" kitabı elmi təsnifatla hazırlanmış sistemli bayati toplusu kimi çapdan çıxmışdır. İkinci kitab - V.Vəliyev və S.Paşayevin toplama işi olan "Bayatılar" (1985) toplusudur. A.Məmmədovanın əlyazma və cünglərdən toplayıb nəşr etdirdiyi "Bayatılar" kitabı (1977) da bu janrı əhatə edən yazılı mənbələrin üzə çıxarılması baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. Göstərilən kitablardan başqa, müxtəlif vaxtlarda ayrı-ayrı folklor antologiyalarında, ağız ədəbiyyatı toplularında da yeni toplanmış bayatılara geniş yer ayrılmışdır.

Azərbaycan bayatılarının mənşəyi, janr təsnifati, poetik özünməxsusluğu, dil və üslub keyfiyyətləri ilə bağlı Ə.Abid, Y.V.Çəmənzəminli, S.Mümtaz, İ.Hikmət, F.Köprülü, F.Köçərli, M.Təhmasib, Ə.Dəmirçizadə, V.Vəliyev, İ.Abbaslı, M.Fərzənə, A.Əliyev və başqa tədqiqatçıların çeşidli yönündə apardıqları araşdırmalar öz elmi-nəzəri dəyəri ilə seçilir.



XALQ MAHNILARI

Lirik xalq mahniları poetik xalq yaradıcılığının ən kültəvi janrlarından biridir ki, onlarda insanların daxili aləmi, duyuş və düşüncələri, təbiətdə və cəmiyyətdə baş verən hadisələrə münasibəti əks olunur. Mərasimlərlə, ayrı-ayrı əmək sahələri ilə, ilkin peşələrlə əlaqəsini itirib, xalqın mösiyatına müstəqil yaradıcılıq forması kimi daxil olan Azərbaycan xalq mahnilarının böyük tarixi, mədəni və estetik əhəmiyyəti vardır.

Lirik xalq mahniları əmək və mərasim nəgmələri, layla və aşiq poeziyası ilə bir sırada şer-musiqi folkloruna aiddir, daha doğrusu, şer-ə musiqinin sintezindən ibarətdir, çox halda mətn hazır melodiya əsasında yaranır. Yaxud xalq hər hansı bir mahni mətninin quruluşuna, ölçüsüne uyğun xüsusi musiqi bəstələyir, bəzən də əksinə olur, lakin hər ikisi (mətn və musiqi) formalışib qurtarmamış xalq arasında yaşamır, ifa edilib yaxılır.

Xalq mahnilarının poetik strukturu məhz melodiya ilə əlaqəsinə görə bincimsizdir, misranın heca və bölgü düzümündə, qafiyə sisteminde ardıcılıqlı heç də həmisi gözlənilmir. Eləcə də, xalq mahniları, mərasim nəgmələri, sayaçı sözləri və dramlardan fərqli olaraq oyunlardan, dinamik hərəkətlərdən uzaqdır. Lakin demək olmaz ki, tamaşa ünsürlərini özündə tam əks etdirmir. Xalq mahniları söz, musiqi və ifa sənəti olmaq etibarilə insanların emosiyalarından doğur. Əsl ifaçılar melodiyanı qanına, canına, ruhuna hopdurur, onlar qəmlı, kədərli mövzuya uyğun sarsıntılarını mimika və jestlərlə biruzə verirlər. Bunun əsas səbəbi ondadır ki, folklorun bütün lirik janrları mənşəcə eyni kökə bağlıdır, sinkretikdir və həm ifaçılıqda, həm də şer yaratmaqdə improvisasiyadən faydalanan.

Xalq mahniları söz, musiqi və ifa sənəti olmaqla, ilk növbədə, mərasim nəgmələrinə yaxındır. Lakin mərasim nəgmələrindən fərqli olaraq, mövzu və üslubca əfsun-tilsim başlangıçına malik deyil. Xalq mah-

nları ümumi məzmunu ilə insanların gerçek münasibətlərindən doğan ən tipik təessüratları bir-birinə ötürməyə yardım göstərir. Eləcə də konkret şərait, yaşanti, dolğun həyat epizodları mahniların ideyasını aşkarı çıxarıır. Mərasim nəğmələrində özünü açıq-aydın göstərən şərtlilik, uydurma və fantastik ələm əvəzinə, burada həyatı hadisələrdən yaranan hiss və həyəcanlar, emosiyalar qoyulur. Bu mənada xalq mahniları hamının çox asanlıqla anlaya bildiyi məzmun və formaya malikdir, ümumxalq malidir. İnsanların mösiətində geniş işlənməsinə, kütłəviliyinə görə heç bir folklor janrından geri qalmır və milyonlarla Azərbaycan türkünün gündəlik həyatı tələbatına, mənəvi qidasına çevirilir. Xalq mösiəti ilə six bağlılığı onun sürətlə inkişafına və daha geniş ərazilərdə yayılmasına şərait yaradır. Bu mənada lirik xalq mahniları bədii, poetik, çıxçıhotlı, səmimi yaradıcılıq növüdür və həqiqi xalq duyğuları ensiklopediyasıdır.

Mərasim və əmək nəğmələrindən fərqli olaraq, xalq mahnilarının oxunma yerinə, vaxtına, mənsubluğuna görə ciddi məhdudiyyətlər qoyulmur. Əgər mərasim nəğmələri təqvim bayramlarında (Novruz mərasimi nəğmələri yalnız yazın gəlişi ərefəsində) və toy şənliliklərində, yaslıarda (toy-halay nəğmələri, ağilar), laylalar (beşik başında, körpələr yatırıllarkən) analar tərəfindən, sayaçı sözləri tekçə qoynuluqda (bir peşə daxilində) oxunursa, xalq mahniları hər zaman, hər yerdə hamı tərəfindən ifa olunur. Çünkü onlar insanların gündəlik fəaliyyəti, yaşayışı, işi və istirahəti ilə qırılmaz tellərlə bağlanır, ən çətin anlarda xalqın təsəllisi olur. Doğrudur, xalq mahnilarında da müəyyən məhdudiyyətlər özünü göstərir: ayrı-ayrılıqda bəzilərini yalnız gənclər, qocalar, qadınlar, kişilər oxuyurlar. Lakin ifanın hansı zümrəyə məxsusluğuna baxmayaraq, mahni hamının qəlbini yol tapır. Yaxud qaçaq mahniları xalqın kiçik bir hissəsinə həsr olunsa da, hər kəsin zövqünü oxşayır, ruhunu dilləndirir və bütün bu xırda məhdudiyyətlər janrıñ müəyyənəşməsinə heç bir maneçilik törətmir. Ü.Hacıbeyov qeyd edirdi ki, "el mahniları Azərbaycan xalqının əhvali-ruhiyyəsini şərh, zövqi-musiqisi ni bəyan, şer və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edə bilən böyük bir material olduğundan onun istor maddi, istor ədəbi, istor psixoloji, istor etnoqrafik əhəmiyyəti çox böyükdür" [175, 220-221].

Xalq mahnilarının müstəqil janr kimi formalşması tarixi mərasimlərin ilkin təsəvvürlərə əlaqəsinin qırılmağa başladığı dövrlərə təsadüf edir. Məlumdur ki, ən əksin inamlardan doğan yazqabağı ayınları əvvəl atəşpərostlər (tonqalla, odla bağlılığına görə), sonra da müselmanlar

(novruzun - yeni günün, ilin təzələnməsinin eyni vaxta təsadüf etməsi-ne görə özünüküldəmişlər. Məhz bu keçidlərdə, yəni ilkin təsəvvür və inamlardan yaxa qurtardıqda bir sıra nəğmələr mərasimlərdən ayrılb müstəqil oxunmuş, yaxud onun hazır melodiyası əsasında insanların gerçek hiss və duyğularını əks etdirən yeni mahnilər yaranmışdır.

Bir məsələn də nəzərə çatdırılmalıq ki, ilkin türk nəğməsi milli musiqi alətləri (ilk növbədə qopuz) yaranandan çox əvvəller formalşmış və ağızda ifa edilən melodiya onun poetik strukturundan əmələ gəlmışdır. Ona görə də əski xalq nəğmələri sabit formaya malik deyil. Az qala hər nəğmenin öz xüsusi poetik sistemi var. Bu günün özündə belə türk xalq mahniları musiqi alətlərinin iştirakı olmadan da melodiyasına yatılmışdır, asanlıqla avazlana bilir.

Beləliklə, xalq poeziyasının söz, musiqi və ifa növü olan lirik mahnilər uzun bir inkişaf mərhələsi keçmişdir. Bu mərhələləri aşağıdakı kimisi sistemləşdirmək olar:

1. İlkin əmək prosesinin təqlidindən ibarət rəqsleri müşayiət edən nəğmələr.
2. Ovsun, tilsim və dualarla bağlı mahnilər.
3. Əski inam və etiqadları əks etdirən mövsüm (təqvim) mərasimlərində oxunan nəğmələr.
4. Meşət mərasimi nəğmələri - toy və halay mahnilər.
5. Körpə usağın doğulması və bəslənməsinə həsr olunan ana nəğmələri - laylalar, oxşamalar.
6. Ölüm-itim acısından doğan yuğlar, ağilar.
7. Müxtəlif əsatir, əfsanə, tarixi rəvayət motivlərindən nəşət edən nəğmələr.
8. Məşhur dastan və nağıl personajları ilə bağlı nəğmələr.
9. Xalqın milli-azadlıq və ictimai haqsızlığa qarşı mübarizəsi zamanı ığidlik göstərən qəhrəmanlara və qəhrəmanlıq həsr olunan nəğmələr.
10. Gündəlik həyatda baş verən maraqlı və əyləncəli hadisələr əsasında yaranan mahnilər.
11. İnsanların hiss və həyəcanlarını, daxili ələmini əks etdirən mahnilər.

Göründüyü kimi, folklorun ayrı-ayrı lirik janrları məhz bu mərhələlərdə müəyyənleşmiş və özünəməxsus xüsusiyyətlər kəsb etmişdir. Lirik xalq mahniları, ilk növbədə, mərasim və əmək nəğmələrində mövzu rəngarəngliyinə görə fərqlənir. Əgər əmək nəğmələrində

işin səmərəliliyini artırmaq və yüngülləşdirmek, oyu uğurla başa çatdırmaq, məhsul bolluğu arzulanırsa, mərasimlərdə günəş, bulud, külək, qış, yaz-təbiət hadisəleri və qüvvələrinən kömək dilənirsinə, lirik xalq mahnlarında insanların gerçek əhvali-ruhiyyəsi eks olunur.

Lirik xalq mahnlarının insanların əhvali-ruhiyyəsinə görə təsnifi onun poetik məzmunun bir tərəfini eks etdirir. Obraz fərqlərindən və əhvali-ruhiyyədən asılı olmayaraq, mahniların mövzusu və məzmunu rəngarəngdir, çoxcəhətlidir. Onun əsas obyekti gerçəklilikin müxtəlif tərəfləridir ki, ailə ziddiyətləri, məhəbbət əkslikləri, içtimai boraborsızlıkdən doğan narazılıqlar, daha doğrusu, sosial-məişət zəminində formalışan toqquşmalardan ibarətdir. Məhz buna görə də lirik xalq mahnlarını məzmununa görə təsnif etmək daha məqsədə uyğundur:

1. Məhəbbət lirkası.
2. İctimai lirkası.
3. Ailə-məişət lirkası.

Xalq mahnlarının poetik məzmunundan bəhs edərkən, onlarda, əsasən, məhəbbət yönümündə iki məsələnin daha qabarıq verildiyini göstərmək olar: birincisi, qadınlara addırı, əziz adamlarından zorla ayrılib, əzazıl, yaşılı adama ərə verilmələrindən, qul kimi satılmalarından, dörd divar arasında əsir edilmələrindən, zalim ərin və qaynananın dözlüməz roftarından acı-acı şikayətləri eks olunur; ikincisi, kişilərə həsr edilirsə, sevgilisi ilə olan xoş çağlar xatırlanır, məşuqənin açıq-aşkar xəyanətinə nifrətlər yağıdırır, ömrün ağrılardan, acılarından bəhs açılır, eləcə də həsrətdən doğan kədəri, qəmi unutdurmağa çalışır. Bu mənada qohrəmanın ailədə və şəxsi həyatında qarşısına çoxlu problemlər çıxır, lakin o, başa düşmür ki, başına gələn müsibətlərin, çəkdiyi məşəqqətlərin əsas səbəbi alın yazısında deyil, sosial əksliklərdədir.

Aşiqin gözündə sevgilisi “cənnət hurisi”ndən də gözəldir, onun hər cəfəsi şirindir. Yarını bir dəfə ötəri görmək üçün o, əlməyə, bircə gülüşünə canımı qurban verməyə hazırlıdır. Aşiqə görə, bülbülb kimi cə-gündüz nalə etmək, hicran, ayrıraq acısından min dəfə o dünyaya, cəhənnəmə gedib-gəlmək on böyük səadətdir, təki qəlbinin eksisi, bir parası olan isteklisinin bir telinə belə ziyan dəyməsin, “ürəyinin başına peykan yol” salmasın. Küləyin bərk əsməsi belə onu qorxudur, birdən yarın zülfərlərini perişan edər, “gül butası əylər” - bütün bunlar “Gözəlim sənsən” mahnısının əsas qayəsini təşkil edir:

Gözəlim, sənsən, gözümün nuri,
Cənnətdə yoxdur, sənin tək huri. (2)

Öldürdü məni yarımin cövri,
Ona vuruldum,
Ona mən yar oldum. (2)

Nəqarət

Sevgilimə dəymə, dəymə, dəymə,
Gülümün butasın əymə, əymə, əymə. (2)
Uca dağ başında ceyran yol eylər,
Ürəyim başında peykan kol eylər.
Sevən sevdiyinə can qurban eylər.
Ona vuruldum,
Ona mən yar oldum. (2)

Nəqarət [388, 13]

Məhəbbət dastanlarında yuxuda Xızırda (yaxud Xıdır Nəbidən, pirani qocadan, dərvişdən və İmam Əlidən) buta alan aşiq ailən kimi saz teləb edir, birdən-birə onda gözəl səs, çalıb oxumaq qabiliyyəti əmələ gəlir, ürəyinin yanığını yalnız sözle, musiqi ilə ifadə edə bilir. “Aman nənə” mahnısı məhz bu motiv üzərində qurulur. Doğrudur, aşiq gənc dastan qəhremanından fərqli olaraq, yarına yalvarır ki, ona saz al-sın, çalmaqla dərdini, qəmini unutsun. Eləcə də xalq mahnısının personajı qızdır, başqa sözlə, sevən qızın daxili aləmini eks etdirir. Məhəbbət dastanlarında iso ikinci tərəfin, yəni məşuqənin buta alan zaman hansı hala düşməsi heç vaxt təsvir edilmir. Bu, yəqin ki, xalqımızın psixologiyasından, adət-ənənəsindən (qızlar heç vaxt öz məhəbbətlərini ilkin aqmırlar) irəli gəlir. Lakin xalq mahnlarında bu prinsipə əməl edilmir, bəzən qızlar da ürek sirlərini başqalarına verirlər. Bu da təbii-dir ki, belə hallarda eşqindən qovrulan gənc qız dərdini ancaq nənəsi-nə açmağa cəsarət edir:

Yarima demişəm mənə saz alsın,
Aman nənə, zalim nənə, yar, nənə!
Onu çalım dərdim, qəmim azalsın,
Aman nənə, zalim nənə, yar, nənə!
Məgər mən ölmüşəm, yarım qız alsın?!

Ay aman yar, ay zalim yar,
Ay gözəl yar, ay gül yarım! [388, 9]

Yarının uzun müddət gözə görünməməsi, yoxa çıxması onda özü-nə qarşı şübhə oyadır: görən hansı hərəketindən incik düşüb, hansı sözü yara ağrı gəlib? Qəherdən “gülü özündən olan yaylıq“ boynuna dolanmışdır; amma o, nə qədər sıxlısa da, sevgilisində “zalim yar“ deməyə çətinlik çəkir, özü də bilməden bir kərə dilindən çıxardır, tez təşviş dəüşür, dəyişib sözünə qızıl “gül ətri“, şəkər qatrı:

*Bir yaylığım vardır, gülü özündən,
Aman nənə, zalim nənə, yar, nənə!
Dolanır boynuma özü-özündən,
Aman nənə, zalim nənə, yar, nənə!
Ay aman yar, ay zalim yar,
Ay gözəl yar, ay gül yarım! [388, 10]*

İsteklisinə qovuşacağına ümid yarananda isə sevincini gizlətmir. “Ay Lolo“ mahnisında yaxasına gül düzüb çəməndə gezən, yarın hər cövrüne düzüb mehribanlığını qorumağa çalışan, evin kiçik qızının qoşulub qaçmasından dili dolaşan qızın barmağına anası bir gül üzük təxir. Düymələri mərcan yarın vüsali ona qol-qanad verir, fərəh getirir:

*Ay Lolo, yar düymələri mərcan, (2)
Ay Lolo, qızıl üzük laxladı,
Ay Lolo, verdim, anam saxladı;
Ay Lolo, anama qurban olum,
Ay Lolo, məni də adaxladı [388, 10].*

Məhəbbət mövzusuna həsr olunan xalq mahnılarını başqa lirik nümunələrdən (istər folklorda, istərsə də yazılı poeziyada) ayıran xüsusiyyətlər, ilk növbədə, təbiətə münasibətdə özünü göstərir. Yurdumuzun füsunkar çəmenleri, bağları, çayları, bulaqları, lalələri, gulləri, otları - göz oxşayan manzərləri aşiqin başına gələn qəribə hadisələrlə və onun daxili aləmi, əhvali-ruhiyyəsi, duyğuları, düşüncələri ilə qarşılaşıdırılır, müqayisədə tərənnüm edilir. Belə ki, alça ağacının çiçəkləməsi evin kiçik qızının qoşulub qaçmasına təkan verir:

*Alça gül açdı, nənəm ey,
Dilim dolaşdı, nənəm ey,
Ax, bu evin kiçik qızı*

*Qoşuldu qaçı, nənəm ey!
Qoşuldu qaçı, nənəm ey! [388, 10]*

Aşıq dərdini unutmaq məqsədilə təbiətə sığınır, bağa girib, çiçəklərin seyrinə dalır, lakin yarın xəyalı gözlərinin öündən çekilmir, narı da onun üçün dərir:

*Bağ'a girdim nar üçün
Ay aman, ay aman, ay aman, ay aman.
Narı dərdim yar üçün
Ay aman, ay aman, ay aman, ay aman [388, 11].*

Yaxud:

*Gedək bağa, lala dərək,
Ay dağlar gözəli.
Sinəmizin üstüna sərək,
Ay dağlar gözəli [388, 14-15].*

“Hər ağacdə bar, heyva, nar“ olsa və “yüz min gül-ciçək“ aksa da bülbülsüz bahar olmadığı kimi, yarsız bağa girən aşiq də öz “bağbanını görmür“, “guldən dəsto tutub çoləng hörmür“, “başqa gözəlləri sevib könül vermir“, yazı qışa, ürəyi “göz üstə kababa“ dönsə də bilir ki,

*Aləm məni atsa da,
Sevgilim məni atmaz [388, 13].*

Göründüyü kimi, məhəbbət mövzulu xalq mahnılarının əksəriyyətində gullər, çiçəklər, müxtəlif meyvələr, bağ, bostan tərənnüm olunur. Bəzi mahnılar həttə bitkilərin adı ilə tanınır: “Bənövşə“, “Üç gül“, “Alma mahni“, “Qurbanın ağ alması“, “Gül açdı“, “Süsən sünbil“ və s. mahnılarda ciçəyə, gülə, ən leziz mevyəyə oxşadılan yara münasibət əks olunur. Belə ki, yazın ilhq nəfəsimi duyan gənc bənövşəyə üz tutur, açılmasını (yəni, yarın onunla görüşə gəlməsini) xahiş edir:

*Dağlara gün düşübdür,
Açılı, bənövşəm, açılı.
Bağlara gün düşübdür,
Açılı, bənövşəm, açılı.*

Təbiətin şılaqlığından - dağlara çökən dumandan (yəni pis nəzərdən) bənövşəni qorumağa çalışır:

*Dağlara çökdü duman,
Gizlən, bənövşəm, gizlən.
Bağlara çökdü duman,
Gizlən, bənövşəm, gizlən.*

Tez-tez sevən gənclərin talelərinə qar yağır, aşiq qorxur ki, bu zaman bənövşəsi soyuga tab gətire bilməz, onu ürəyinin odu ilə qızdırmağa razıdır:

*Dağlara qar yağıbdır,
Yığıl, bənövşəm, yığıl
Bağlara qar yağıbdır,
Yığıl bənövşəm, yığıl [388, 58].*

Yurdumuzun füsunkar təbiətinə həsr olunan “Vətənin baharı”, “Bizim vətən qızları”, “Şirvanın yolları”, “Şuşanın dağları”, “Uca dağlar”, kimi mahnilarda da məhəbbət təsvirlərin, mənzərelərin fonunda verilir. Aşiq yollara baxanda yarını görmür, ürəyindən daş asılır, amma alağözlüsünün vəfadarıligına şübhə etmir, ümidiñ üzümüz. Yaşıl geyimli, qırmızı qoftalı, seyrək dumanlı Şuşa dağlarının “dördündən ölməyə çıxdur gumanlı”. Lakin təbiətin bu gözəl guşəsində yaşayan gəlinlər, qızlar daha gözəl və qiymətlidirlər:

*Şuşada axşamlar yanar ıldızlar,
Onlardan gözəldir gəlinlər, qızlar,
Yol üstə dayanıb yarını gözlər [388, 77].*

“Qızlar oylağı” olan, tərifə layiq İsa bulağı ilə sorağı hər yandan gələn Şuşa dağları indi qarğı, quzğun məskəninə çevrilmişdir...

Quşlara və heyvanlara həsr olunan mahnilarda (“Sarı bülbüll”, “Sonə bülbüllər”, “Ay laçın”, “Üçtelli durna”, “Yaşılbaş sona”, “Bir cüt sona”, “Bülbüll”, “Ay bülbüll”, “Durnam”, “Bülbüllər oxur”, “Aman kəkklik əlindən”, “Sular sonast”, “Ahu kim”, “Ceyran balası” və s.) sevən gənclərin duyğuları, əhvali-ruhiyyəsi daha əlvan boyalarla eks olunur:

*Haray getdi dəm əldən, balam,
Qoymaz məni qəm əldən.
Gedirsə dərdi-qəm getsin, balam,
Getməsin həmdəm əldən.*

Nəqarət:

*Aman kəkklik əlindən,
Biday kəkklik əlindən.
Baş götürüb gedirəm
Mən də kəkklik əlindən.*

*Qərənfiləm, dəstəyəm, balam,
Bülbüləm, qəsəsdəyəm.
Gedin yarına deyin, balam,
Həsrətindən xəstəyəm.*

Nəqarət [388, 96]

İkincisi, xalq mahnilarında möisətlə bağlı detallara üstünlük verilir. Ocağın külü, yar əli ilə toxunan xalı, xana-xana evlər, yani buta yaylıq, oymaq-oymaq obalar aşiqin daxili aləmini eks etdirən vasitəyə çevirilir:

<i>Evləri var, ay aman, xana-xana,</i>	(2)
<i>Mən kül oldum, ay aman, ay aman, yana-yana.</i>	(2)
<i>Yaylığıñın yani buta,</i>	(2)
<i>Saldı məni, ay aman, ay aman, yanar oda.</i>	(2)
<i>Obalari, ay aman, oymaq-oymaq.</i>	(2)
<i>Yalan sözdür, ay aman, ay aman, yordan doymaq [388, 14].</i>	(2)

“Sudan gələn sürməli qız”da möisətdə çox işlənən kuzə aşiqin duyguları ilə müqayisədə verilir:

<i>Sudan gələn sürməli qız,</i>	(2)
<i>Cox incidir kuzə səni, bala,</i>	(2)
<i>Cox incidir kuzə səni...</i>	(2)

<i>Kuzəni boynundan aşır</i>	(2)
<i>Saçın dabana dolaşır, bala,</i>	(2)
<i>Saçın dabana dolaşır...</i>	(2)

Kuzə suyu şərbət olar, (2)
 Bulaq üstə səhbət olar, bala,
 Bulaq üstə səhbət olar... [388, 69-70]

“Ay qara xal yar“ mahnısında isə araqçın aşiqin yarla görüşünə səbəb kimi tərənnüm olunur:

Araqçının məndədir, qara xal yar,
 Sərmışəm çəməndədir, qara xal yar,
 Aləm gözələ dönsə, qara xal yar,
 Mənim gözüm səndədir, qara xal yar [388, 68]. (2)

“Yar bize qonaq gələcək“ mahnısı da möişət detalları üzərində quşrulur. Yarının qonaq gələcəyindən teşviş düşən aşiq həyecandan stəkanların yerini tapa bilməməsini yarını görməməsi ilə əlaqələndirir:

Istəkanlar irəfdədir,
 Hər biri bir tərəfdədir,
 Görməmişəm bir həftədir [388, 82].

Şəhər əhvali-ruhiyyəli mahnılarda (“Qalalı“, “Çal-oyna“, “Dağlarda çıçək“, “Qadan alım“, “Almanı atdım xarala“, “Pəncərədən daş gelir“, “A Leyli“, “Həsiri basma“, “Nar, nar, nargila“, “Niye bala“, “Oyna güllüm“, “Ay dili-dili“ və s.) incə xalq yumorundan gen-bol istifadə olunur.

Xalq arasında geniş yayılan əfsanə, əsətir və dastan motivləri əsasında da mahni yaranmışdır. “Apardı sellər Saranı“ mahnısı məhz nəkam eşq məcrasının son akkordu kimi səslənir. Bir-birinə bağlanan iki gənci sosial problemlər görə (Xançoban kasib çobandır, Sara isə varlı ailənin qızıdır) bir-birindən ayırmak isteyirlər. Lakin qəlbindən atasının qoyun sürünlərini otaran çobana olan sonsuz məhəbbətini çıxarıb Saranı bəyə ərə verə bilmirlər. O, ölməyi Xançobansız yaşamaqdən üstün tutur və özünü qayadan coşğun dağ çayına atıb həlak edir. Bu eşq faciəsinə bu gün də xanəndələrin dilinin əzəbzərinə çevrilmiş mahni ilə əbədi abidə qoyulmuşdur:

Arpa çayı aşdı-daşdı,
 Sel Saranı aldı, qaçdı.
 Ala gözlü, qələm qaşlı,

Nəqarət

Apardı sellər Saranı,
 Bir ala gözlü balanı.

Gedin deyin Xançobana,
 Gəlməsin bu il Muğana,
 Muğan batib naħaq qana.

Nəqarət

Arpa çayı dərin olmaz,
 Axar suyu sərin olmaz,
 Sara kimi gəlin olmaz.

Nəqarət [388, 79-80]

Sevən oğlan və qızların tərifinə, bədii portretlərinin yaradılmasına həsr olunan mahnılar (“Ay qadası“, “Ay qız, kimin qızısan“, “KİMə yalvarım“, “Azərbaycan ceyranı“, “Qara tellər“, “Gör nə məlahətlisən“, “Ay gözelim“, “Qara qız“, “Sənə sözüm var“, “Azərbaycan maralı“, “Ay qaşı, gözü qara qız“, “Heyranın ollam“, “Bulaqda“, “Güloğlan“, “Xumar oldum“, “Ay Gülebətin“, “Məhbubəm“, “Qaragila“, “Dilbər“ və s.) forma və məzmununa görə aşiq gözəlləmələrini xatırladır. Onlarda sevgililərin zahiri əlamətləri - sürməli gözləri, qara qaşları, qoşa xalları, incə bəlləri, qönçə gülə bənzer üzəri daxili aləmləri ilə vəhdətdə tərənnüm edilir:

Ay qız, gözü qaradı,
 Qaşın bir ayparadı.
 Düşdün yenə yadıma, gülüm,
 Gözüm səni aradı.

Sinəndə var sari gül,
 Yarı qönçə, yarı gül.
 Danışmadıq doyunca, gülüm,
 Uzaqdan bir barı gül [388, 89].

Bəzən terif konkret şəxsə - oğlana (Güloğlan) və qızı (Güləbətin, Məhbubə, Qaragılı, Dilbər) üvanlanırsa da, burada ad şərtidir, bir nəfərin deyil, bütün gənclərin qəlbini güzgü tutulur və aşiqin ümumiləşmiş bədii portreti canlandırılır:

*Qapıda duran oğlana,
Güloğlana, Güloğlana,
Boynunu buran oğlana,
Güloğlana, Güloğlana
Irəhmin gəlsin, nənə.
Gəlsin, nənə, gəlsin, nənə,
Qoy məni alsın, nənə.*

*Ay nənə, hey!..
...Adı bir gül,
Sözü bülbül,
Saçı sünbül, Güloğlan,
Dur gəl, mən sənə qurban [388, 44].*

Aşıq isteklisinin zahiri bər-bəzəyini nə qədər vəsf etsə də, son nəticədə onu öz təbii halında - önləksiz, kırşansız, boyasız görmək istəyir:

*Qarayanız, ay suyuşırın,
Sürməni neylərsən?
Ox kimidir kirpiklərin,
Sürməni neylərsən?
Sən bəzəyi neylərsən?*

Xalqın uzaq və yaxın dövrlərdə milli-azadlıq hərəkatına, haqsızlığı qarşı mübarizəsinə və iştirakçıların igidliyinə qoşulan mahnilər ictimai məzmun kəsb edirdi. Yurdumuz qəsbkarların döyüş meydanları idi. Rusiya ilə İran imperiyaları Azərbaycan türklerinin torpaqlarından gəzünü çəkmir, ələ keçirmək məqsədilə işgalçı mühərbiələr aparır, nəhayət, öz aralarında mənfur sülh müqaviləsi bağlamaqla yurdumuzu parçayırlar. Xalq ikiyə bölünür. Bütün bunlara etiraz edənlər əlinə silah alıb daşlıra çəkilir, qəsbkarlarla son damla qanları qalanadək vuruşurlar. Belə qəhrəmanların şənинə dastanlar düzülüb-qoşulmaqla yanaşı, müstəqil ifa edilən mahnilər da yaradılırdı.

Xalqın qanıçın işgalçılara qarşı nifreti, etirazı Qaçaq Nəbiyə, Həccərə, Qaçaq Kərəmə və Qaçaq Cavadoğluna həsr olunan mahnilarda daha gur ssəslənirdi. Dar ayaqda iğidin arxası, dayağı atdır. Qaçaq Nəbi çətinə düşdüyündən Boz atına üz tutur, ondan kömək dileyir:

*Boz at, səni sər tövlədə bağlaram,
And içirəm, səni məxmər çullaram,
Ay Boz at, çullaram,
Əgər məni bu davadan qurtarsan,
Qızıldan, gümüşdən səni nallaram,
Ay Boz at, nallaram..
Gün gəlibdir günortanın yerinə,
Həcər xanım qalxıb atın belinə.
Atın belinə.
Əşrəfi, mirvari düzüb telinə,
Qoy sənə desinlər ay qaçaq Nəbi!
Həcəri özündən ay qoçaq Nəbi!
Ay qoçaq Nəbi! [388, 18]*

Ailə qurmaq istəyən gənclərin ən böyük faciəsi ictimai bərabərsizlikdən doğan əksliklər idi. Varlı-kasib qarşılılaşması çox vaxt böyük bələaya çevrilirdi. Ata-ana öz qızını yoxsula vermek istəmir, övladının səadətini bəzən dul, yaşı adamın puluna, varına qurban edirdi. Xalq öz mahnilərində bu haqsızlığa etirazını bildirirdi:

*Özizim gülü yansın,
gülü yansın,
Butada gülü yansın,
gülü yansın,
Məni yerdən edənin,
A Leyli, a Leyli,
Ağzında dili yansın.
A Leyli, a Leyli,
Hey, hey, hey, hey, hey.
Bu dərədə qaz gedə.
Qaz gedə.
Qaqqıldışa, tez gedə,
tez gedə.*

*Tanrıya rəvadırmı,
A Leyli, a Leyli,
Dul kişiə qız gedə.
A Leyli, a Leyli,
Hey, hey, hey, hey, hey* [388, 83-84].

Xalq mahnilarının bir qismi ailə-məişət mövzusuna həsr olunmuşdur. Mərasimləri müşayiət edən toy və halay nəğmələrindən (elçilik, nişantaşma, golin götirmə zamanı oxunan) fərqli olaraq, ailə-məişət mövzulu xalq mahniları ayinlərsiz, müstəqil ifa edilir və toydan sonra ki hadisələri eks etdirir.

Gəlin-qaynana, ər-arvad, valideyn-övlad münasibətləri tarix boyu xalqın ortaqq məxrəcə qoymaq istədiyi problemlərdən biri olmuşdur. Ən populyar və kütləvi folklor janrları vasitəsilə bu məsələnin həlli yolları axtarılmış və xalq mahnilarında da özünü yer tapmışdır.

Gəlinin ata evindən çıxıb ər evinə qədəm basdığı andan sonra bəşinə gələn hadisələr kiçik-həcmli əsərdə elə lakonik və bədii dillə verilir ki, hamının iibrət güzgüsüne çevirilir. İlk növbədə mahnilarla gəlini düşdüyü yeni şəraite uyğunlaşdırmağa çalışırlar:

*Ay gəlin, evlər ayrıdır,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.
Bizim elin adətinə
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin.*

Gəlin baldızları ilə münasibətini tarazlamalı, onların rəfiqəsinə çevrilməli, evdə əmin-amanlılığı qoruyub-saxlamaq üçün əlindən gələni əsirgəməməlidir:

*Ay bu gecə Ay doğacaq,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.
Ay bacılar oynayacaq,
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin.*

Gəlin ilk növbədə elə etməlidir ki, ərinin sir-sifətindən zəher tökülməsin, sevinc, təbəssüm üzündən əskik olmasın:

*Ay qayğına qalmasalar,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.*

*Ay sənə baxan yar olar,
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin.*

Eləcə də gəlin hər şeyi ürəyinə salıb qanını qaraltmamalı, dilinə bal, şəkər qatmalı, ev dağıtmamalı, ocaq söndürməməli, qurmali, yan-dirmalıdır:

*Ay gəlin var, işsiz durar,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.
Ay gəlin var, evlər qurar,
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin* [388, 66].

Ailə-məişət mövzulu mahnilarda gəlinin tərifî əsas yer tutur. Xalq “əl-ayağı düz“, “şirin dilli“, “qara telli“, eldə obada tayı-bərabəri olmayan gəlinin bədii portretini yaratabıqla, zahiri gözəlliyini tərənnüm etməklə kifayətlənmir, həm də onu evdəki xırda-para söz-söhbatlı səbirli olmağa çağırır:

*Əzizinəm, ay gəlin,
Ulduz gəlin, ay gəlin,
Ay gəlin, ay.
Bizim eldə-obada
Varmı sənə tay, gəlin?
Tay gəlin, tay.*

Nəqarət

*Ay qəşəng ceyran,
Yar sənə heyran.
Danış dilinə qurban, bala.
Qara telinə qurban,
Danış sözünə qurban, bala,
Bir cüt sözünə qurban.
Almani alma, gəlin,
Yanağı alma gəlin.
Ay gəlin, ay.
Evlərdə çox söz olar,
Ürəyinə salma, gəlin!
Ay gəlin, ay.*

Nəqarət

*Anam-bacım qız gəlin,
Əl-ayağı düz gəlin,
Düz gəlin, düz.
Yeddi oğul istəram,
Bircə dənə qız, gəlin!
Qız gəlin, qız* [388, 67].

Xalq mahnılarının bir qismi deyişmə şəklindədir. Təbiətdə və cəmiyyətdə qarşılaşmanın, münasibətləri aydınlaşdırmanın tarixi çox qədimdir. Mərasim tamaşalarında, miflərdə, dastanlarda və nağıllarda karşılaşmalar nəticəsində yaranan dialoqlar süjetiyaradıcı əlamət kimi çıxış edir.

Xalq mahnılarında, deyişmə, əsasən, sevənlə sevilən arasında mövcud olur:

Oğlan:

*Sən bir qanadlı quş olsan,
Göylərə uçacaq olsan,
Mən də bir qıgilcım olub, bala,
Səni yandırsam, neylərsən?*

Qız:

*Sən bir qıgilcım olsan,
Məni yandıracaq olsan,
Mən bir ovuc dari olub, bala,
Yerə səpilsəm, neylərsən?*

Oğlan:

*Sən bir ovuc dari olsan,
Yerə səpiləcək olsan,
Mən cüçəli toyuq olub, bala,
Səni dənləsəm, neylərsən?*

Qız:

*[1851] Sən cüçəli toyuq olsan,
Məni dənləyəcək olsan,
Mən bir gözəl ceyran olub, bala,
Düzlərə qaçsam, neylərsən?*

Oğlan:

*Sən bir gözəl ceyran olsan,
Düzlərə qaçacaq olsan,
Mən bir mahir ovçu olub, bala,
Səni ovlasam neylərsən?*

Qız:

*Sən bir mahir ovçu olsan,
Məni ovlayacaq olsan,
Mən bir qızıl alma olub, bala,
Sandığa girsəm, neylərsən?* [388, 128]

“Neylərsən” deyişmə-mahnısının məzmunundan görünür ki, ulu öcdadlarımızın ən əski etiqadlarını özündə eks etdirir və mənşəcə ilkin animistik baxışlara söykənir. Ruhun tez-tez bir cisimdən çıxıb başqasına keçməsinə inamın izlərinə ən qədim əsatir və nağıllarımızda təsadüf edirik. “Oxayıñ nağılı”nda adamçıl tilsimkarla qarşılaşan Əhməd az qala mahnındaki gənc oğlanla qızın söylediyi şekildə bir formadan başqa sına girir. Nağılda cilddən-cilde düşmə əsas qohrəmanın sehrkar düşməninə qalib gelməsinə yardım edirse, mahnıda mübahisə edən iki gəncin sevgilərini bir-birinə bildirmək vasitəsinə çevirilir. Qeyri-adı müqayisələrlə höcətləşən oğlanla qız axırda xəyal, nağıl aləmindən ayrılib, gerçək həyata qayıdırular:

Oğlan:

*Mən bir gözəl oğlan olub, bala,
Səni alarsam, neylərsən?*

Qız:

*Sən bir gözəl oğlan olub, bala,
Məni alarsan, neylərəm?!* [388, 128]

“Muleyli” deyişməsində gənc oğlanla qız hiss və həyəcanlarını bir-birinə daha maraqlı şəkildə çatdırmağa çalışır. Qız əvvəl şirin dili ni işe salıb “köynəyi yaşılı oğlani yoldan elayir“, sonra bir xeyli naz satır və günahını söyləmədən onu məzəmmət edir:

Qız:

*Köynəyi yaşılı oğlan, Muleyli,
Əcəb yaraşır oğlan, Muleyli.
Qapımızda dolanma, Muleyli,
Anam savaşır oğlan, Muleyli.*

Oğlanın eşqində sadıq olduğunu, təkcə ona könül verdiyini gör-dükədə, qız yumşalar:

Qız:

*Qapınızda bar olsun, Muleyli,
Heyva olsun, nar olsun, Muleyli,
Sənə könül verərəm, Muleyli,
Səndə düz ilqar olsun, Muleyli.*

Oğlanın üreklenib ona yaxınlıq etmək niyyətini biləndə isə qız el adətinə yada salır:

Oğlan:

*Qızıl gülü biçmişəm, Muleyli,
Üstündə and içmişəm, Muleyli,
Gözəl qızlar içindən, Muleyli,
Təkcə səni seçmişəm, Muleyli.*

Qız:

*Yad bağını arama, Muleyli,
Ağacların darama, Muleyli,*

*Əgər məni sevirsən, Muleyli,
Elçi göndər anama, Muleyli* [388, 122].

Deyişmələrin eksəriyyəti müqayisə və bənzətmələr əsasında qu-rulur. Oğlan zahiri əlamətlərini bir-bir tərifləməklə qızı ələ almağa, onunla yaxınlıq etməyə can atır. Özünü arif göstərən qız isə sözə onu bağlayır, üzünүn cizgilərini - yanaqlarını çiçeklə, qara xalını mixəklə, dodaqlarını balla, qaşlarını hilalla əvəz etməyi məsləhət görür:

Oğlan:

*Ay qız, sevmişəm gül camalını,
Bir insaf eylə, göstər xalını.*

Qız:

*Oğlan, gəl burax xam xəyalını,
Məyər hil, mixək görməmisənmi?* [388, 123]

“Yaylığı“ deyişmə-mahnısında oğlan qızı səhbətə tutmaq üçün onun yerdən tapdıığı yaylığını özündə saxlamaq istəyir, qız onu qardaşı ilə hedəledikdə isə ürekdən sevdiyini, yaylığı gizlətməklə bəhanə etdiyini bildirir:

Qız:

*Ay kələkbaz oğlan, oğlan,
İnciyərəm səndən, inan,
Çıxmasa yaylıq qarşımı,
Xəbər verrəm, a balam, qardaşima,
yar, ay can,
Gözəl oğlan, ver yaylığı,
Xəbər verrəm qardaşima,
yar, ay can,
Gözəl oğlan, ver yaylığı.*

Oğlan:

*Qurban olum göz-qasına,
Gedib demə qardaşına,*

*Sevgilindən gəl incimə,
Yaylıq məndədir gözəl yar, yar can,
Al sevgilim, al yaylığı.*

Deyişmə-mahnılarda uğursuz sevgi motivlərinə rast gəlinir. İki aşiq gəncin arasına üçüncü qara qəlblı, pis niyyətli şəxs girir, onların səadətinin qarşısına aşılmaz sədd çəkilir. Bəzən oğlanın eşq elan etməkdə geçikdiyi, artıq qızın könlünün başqasında olduğu bildirilir.

Deyişmə-mahnılarda ovçu-maral, ovçu-kəklik qarşılaşmasına rast gəlinir ki, bunlar xalq romantikasının en bitkin nümuneleridir, insanların duyularını, hiss və həyəcanlarını daha təsirli vərmək vasitəsi kimi çox dəyərlidir. Sevgilisini itirmiş ovçu sonsuz kədərini unutmaq məqsədilə dağlara üz tutur, uman yerdən küsüb qarşısına çıxan dağ maralını ovlamaq isteyir. Maral dil aqib yalvarır ki, onun eşq yarası almış qəlbini oxlamaqla yarından, yəni ovçudan ayırmamasın:

Maral:

*Aman ovçu, vurma məni,
Mən bu dağın, ay balam,
maralyam.
Maralyam, maralyam.
Ovçu əlindən, ay gülüm,
yaralyam.*

Ovçu:

*Çəkilməz, yar, duman yerdən,
Küsərlər, yar, uman yerdən.
Maralımı itirmişəm,
Gəzirəm, yar, uman yerdən [388, 126].*

Kəklik-ovçu qarşılaşmasında ovçu kəkliyin yuxusuna haram qatmışdır, onunla rastlaşanda ayaqlarına düşüb deyir ki, gəl, eşqin kəməndini boynuma salıb məni ovla:

Kəklik:

*Gecə-gündüz gəl ovla məni,
A balam, gəl ovla məni.
A gülüm, gəl ovla məni,
Ay ovçum, gəl ovla məni.*

Ovçu:

Kəklik, kəklik daşları gəzər.

Kəklik:

*Qələm, qələm qaşları gəzər,
Ay yarım, qaşları gəzər.*

Ovçu:

Adın, sözün düşüb dillərə.

Kəklik:

*Eşqim, sevdam başları gəzər,
A balam, başları gəzər... [388, 126]*

Azərbaycan xalq musiqisini müğamlarsız təsvir etmək mümkün deyil. Bütün mədəni dünyada şöhrət qazanan, Bethoven kimi bəstəkarların ilham mənbəyinə çevrilən müğam və təsniflərin söz hissəsi yazılı ədəbiyyata söykənməklə yanaşı, xalq poeziyasından da qidalanmışdır. Nəsimi, Füzuli, Vəqif Nəbati, S.Ə.Şirvani, Vahid şeri qədər məlahətli, həzin təsnif mətnlerinə folklorda da rast golur. "Dilkəş", "Əraq", "Murğı-səhər", "Macyi-şur", "Şahnaz", "Bayati-Qacar", "Şikəsteyi-fars", "Arazbari", "Zəmin-xara", "Səmayi-şoms", "Sərenəca" və "Deşti" təsnifləri üçün xüsusi xalq mahnıları düzüllüb-qoşulmuşdur. Qəzel, bayati formalı şerlərlə birlikdə, təsnifdən təsnifə döyişərək yəni, orijinal, heç bir şer şəklinə bənzəməyən xüsusi forma kəsb edən mahnılar, əsəsən, məhəbbətə həsr olunurdu. Maraqlıdır ki, təsniflərdə bənddən-bəndə keçidkəc melodiyanın tələbini uyğun olaraq mətnin quruluşu başqlaşır. Belə ki, Əraq təsnifinin birinci bəndindəki bir-birinə həmqaflıyə olan üç misradan "ay amanı" ixtisas etsək, ikisi 10, biri 11 hecalıdır.

<i>Dağların basın qışda qar alar,</i>	(11)
<i>Kəskin baxışlar (ay aman), ürəkdə qalar</i>	(11)
<i>Yar yarın görməsə, rəngi saralar.</i>	(12)

Nəqəratlar cüt-cüt qafiyələnir və hər cüt misra hecaların sayına görə bir-birindən fərqlənir, bu formaya həmişə riayət olunmur, ümumiyyətlə, təsniflərdə sabit şer şəklindən danışmaq düz deyil:

Nəqərat

<i>Gəl xoş avaz,</i>	(4)
<i>Saz kimi saz,</i>	(4)
<i>Gəl, xoş avazlım, gəl.</i>	(6)
<i>Gəl, sədəf sazlım, gəl.</i>	(6)
<i>Ay qız, sazını saz elə, saz elə,</i>	(11)
<i>Hər gün gününü yaz elə, yaz elə;</i>	(11)
<i>Al sazi,</i>	(3)
<i>Çal sazi,</i>	(3)
<i>Çal sazi,</i>	(3)
<i>Ellər oynasın</i> [388, 152].	(5)

İkinci bəndin dörd misrasından üçü 5, biri isə 7 hecalıdır, bayati kimi qafiyələnir: a-a-b-a.

Təsniflərdə kədər, həsrət, niskil, ayrılıq göynərtisi üstünlük təşkil edir, “qoşa xallı” yarı görməyəndə aşiqin rəngi saralar. Onun üçün yarısız meşə həmin meşə, bənövşə həmin bənövşə deyil. Bir quru sözə görə ondan inciyib küsmeyinin peşimanlığını çəkir. Sərv qaməti gözündən getdiyindən həyatı “həşri-qiyamətə” döñür. Uzaqdan da olsa onu görməyə çalışır, bircə kəlməsinə canını qurban verməyə hazırlır. Görüş dəməndə sehvini boynuna alıb, bağışlanması xahiş etməyi qərara alır:

*Gəl inad etmə böylə,
Sevimli dilbərim.
Yollarını gözlöyir
İntizar gözlərim.*

Nəqərat

*Gəl, gəl, qadan-balən
man alım yar,
Sənsiz gülməz eşqim,
amalmı, yar.*

*Gəl, yada salma, dilbər,
ey vəfadər,
Olub keçənləri hər nədir,
Qəlbinə dəymışəm yar,
bilirəm, yar.
Bilirəm hər günah məndədir.
Qalbim, gözüm, yar, yenə səndədir.
Laylasını dirlə, gəl,
Suların, sevgilim.
Seyrinə çıxaq birgə
Baharın sevgilim.*

Nəqərat [388, 160]

O, yarına “güləbətin yaxalı” köynək bağışlayacaq, gecə-gündüz xidmətində duracaq... Nəhayət, “hər sözə bir söz düzən” gözəlinin pişvazına çıxır, onun tərifini söyləyir:

*Yarım gözəllər xası,
ay aman, aman.
Xoşdur mənə cəfəsi.
Yara bir köynək aldım,
ay aman, aman,
Güləbətin yaxası* [388, 161].

Biləndə ki, yolunda can üzməsindən yarının heç xəbəri yoxmuş, viran olur, talanır, hay salır. Dərdə-qəmə batsa da, yanib külə döñə də, gülünən qəlbinə qığılçım sala bilmir:

*Aşıqin çoxdur sənin,
Kipriyin oxdur sənin.
Yolunda can üzərəm,
Xəbərin yoxdur sənin* [388, 162].

Yaxud:

*Hay salıram oyanmir,
Dərdə-qəmə boyanmir.
Düşmüşük eşq oduna,
Mən yanıram, o yanmur* [388, 163].

Çatma qaşlara, gül yanaqlara, süzgün baxışlara, laçın yerişə həsrət qaldığı üçün könül evi viranəyə dönür, gözləri yollara baxmaqdən məral kimi yorğun düşür, bir vaxtlar yarı ilə gəzdiyi bağda quzu tək mələyir, ağlıni, huşunu itirir:

*Bu dağda bir maral var,
Başında tirmə şal var.
Adı çıxıb yadımdan,
Üzündə qara xal var* [388, 165].

Amma bir anda olsa ümidiñi üzümür, ürəyi həyat eşqi ilə, yarı bir də görmək arzusu ilə döyüñür:

*Eşqimi təzələ,
Ömrümü yaz elə,
Azca naz elə,
Bu ayrılmış
Ömrünü az elə* [388, 167].

Başa düşür ki, yarı vefalıdır, bu çəgədək ona naz satırı:

*Vəfalsan gözəlim,
Bu etibar ki, səndə var.
İnan mənə, sevgilim,
Sənsən mənim öz gülüm* [388, 1].

Aşıqın kişi bahara çevrilir, buzlar əriyir, ürəklər qızır. O, yarı ilə həmsöhbət olur:

*Dedim: a gül, böylə sallanma,
Burda belə yaxşı var, yaman var.
Dedim: ey gül, qadan mən alım,
Dedi: səbr eylə zaman var, ay zalim* [388, 168].

Təsniflərin bir qismi Vətenin tərənnümənə həsr olunur. Xalqın, vətənin dar gündənə aşiq bülbüllü qəhrəmanlıq nəğməsi oxumağa vadar edir:

*Dinlə bülbüllün səsini,
Qəhrəmanlıq nağmasını* [388, 157].

Lirik qəhrəman Azərbaycan torpağının azadlığı uğrunda canından keçəməyə hazırlır. Yaşıl, laləli çəmənlərdən xarın qovulması, bir ya-səmən çıçeyinin düşmən əli ilə üzülməməsi üçün daim keşikdə durur. İstəyir ki, "kainatda ancaq ədalət hökm sürsün, xəyanət yer üzündən silinsin", çünki

*Yox əziz bir şey vətəndən,
Qov bütün xarı çəməndən.
Qırmasın bir çiçək yasəməndən,
Səhni-gülüstənəməzə əsməsin xəzan,
Bayraqımız dalgalanıb,
olsun hökmən
Zülüməndən aləmə gərək qalmasın nişan* [388, 157].

Beləliklə, "mahni xalqın qəlbidir, mahni xalqın mənəviyyatı, daxili aləmi, fikri, hissi, düşüncələri, iştirabları, sevinc və kədəridir, mahni xalqın özüdür. Mahnalarına görə xalqın həyat tərzini, toyunu, yasını, mübarizəsini müəyyənləşdirmek mümkündür. Xalqımız sazi, söhbəti qədimdən bəri sevən, qiymətləndirən şair xalqdır. Saz və söhbət, məhəbbət, ürək çırpıntıları dinclik, əmin-amənlilik dövründə cövlana gəlir, çağlayır. Şirin mahnilar həyatdır, yaşayışdır" [73, 211]. Görkəmlə sənətkarımız Bülbüllün oxuduğu "Qalada yatmış idim" mahnısında Azərbaycan türklerinin sözə və musiqiyyə neca qiymət verdiyi poetik dille gözəl ifadə edilmişdir:

*Qalada yatmış idim,
Top atıldılar, oyanmadım,
Saz ilə, söhbət ilə oyatdilar* [388, 93].

Mahnilar xalqın söz və musiqisinin vəhdətindən hörüb düzəldiyi gözəl bir çələngdir.



ƏFSANƏLƏR

Xalq hikayəti ənənəsinə daxil olan əfsanənin əsas möğzini o hikayətlər təşkil edir ki, onun əsasında duran möcüzə söyləyici, yaxud dinləyicilər tərəfindən təsdiq olunmuş, inanılmış tərzdə qəbul edilsin. Bununla da rəvayətlərdən fərqli olaraq əfsanələr həmişə öz fantastik məzmun çalarına görə seçilirlər. Onlar həm keçmişdə - diroxronik, həm hazırda, həm da gələcəkdə - sinxronik baş verən hadisələr kimi söylenir.

Başqa xalqların folklorunda olduğu kimi, Azərbaycan folklorunda da əfsanələr bir janr kimi əsasən kosmoqonik, topominik, etnoqrafik, dini, tarixi, qohrəmanlıq səciyyəsi daşıyır. Müstəqil janr kimi özünməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərə malik olan əfsanələrin mətni sabit olur, süjet isə bütöv yox, yarımcıq, yaxud bir parça, kəsik, epizodik şəkildə təqdim edilir.

Folklorun digər janr və növləri kimi əfsanələr də həm tarixi qaynaqlarda - salnamə, xronika, cüng və əlyazmalarında qorunub saxlanmış, həm də şifahi ənənədə - dildə-ağzda gəzib dolaşa-dolaşa zərmanməzə qədər gəlib çatmışdır. Ayrı-ayrı yuzzilliklərin ictimai-siyasi hadisələrini öks etdirən tarix əsərlərində özüinə yer tapmış əfsanələr yazılı məxəz kimi az da olsa məxsus olduğu janrin səciyyəvi əlamətlərini hifz edə bilmışdır. "Albaniya tarixi"ndə Varaz Tiridatın hakimiyəti illərində ölkəni bürümüş dəhşətli achiqdan söz açılır və qeyd edilir ki, xalq bu acınacaqlı faciaya öz münasibətini bildirmiş, bu hadiso ilə bağlı belə bir əfsanə qurmuşdur: "Mən Şakəsen vilayətindəki Kaku çölündə gizlənmiş bir dariyam. Yanımdan bir çox müştəri keçirdi, amma mənə əhəmiyyət verməyib almaq da istəmirdilər. İndi isə yaxşı günlər gəldi, çünki padşahlıq edən monim Açıq adlı qardaşdım. İndi mən knyaz Varaz-Tiridatın və katolikos Yelazarın daim yemək masasında yam. Məni yeyəni isə qan aparırdı. Onları təqsirləndirməyin!" [109-186; 537, 156-157]

Minlərlə insani həyatdan aparmış bu faciəli hadisəyə, əsərdə qeyd edildiyi kimi, "ağıcı qadınlar" öz münasibətlərini bildirmiş və bu sözləri demişlər: "Qoy insanlar nə qədər dünyada var, belə il heç vaxt yer üzünə gəlməsin" [109, 201].

Bütöv və ardıcıl süjet xətti olmayan bu əfsanədə dari insani calarlar kəsb edən keyfiyyətlərə obrazlaşdırılmış və o achığın rəmzi kimi ümumiləşdirilmişdir. Bitkilərin, quşların, heyvanların insani cizgилərlə səciyyələndirilmiş əlamətlərini öks etdirən bu qəbil örnekler az da olsa yazılı qaynaqlarda özünə yer tapa bilmışdır.

Tarixi-xronoloji baxımdan kosmoqonik əfsanələr daha qədim çağlarda formalasmışlar. Səma cisimləri ilə bağlı yaranmış ayrı-ayrı əfsanələrdə xalqın kosmoqonik görüşləri üstünə yer tutmuşdur. Ay, Günəş, Ulduz və özge planetlərdən söz açan belə örnekler sonralar astral səciyyəli folklor əsərlərinin yaranmasında mühüm rol oynamışlar. Bu qəbil əfsanələrdə Günsün, Ayın, ayrı-ayrı ulduzların (Dan ulduzu, Ülkər ulduzu və s.) yaranması, bir-birlərinə olan romantik məhəbbətləri canlı poetik boyalarla səciyyələndirilmişdir [387, 137; 380, 35-40].

Heyvanlar, quşlar haqqında olan əfsanələr də geniş yayılmışdır. "Simurq quşu", "Səməndər quşu" kimi mifoloji köklərə malik örnek lərde quşa tapınma, oda inam kimi motivlər qorunmuşdur. Simurqun ikinci adı Zümrüd quşu olmuşdur. Etimoloji baxımdan si-murğ (otuq quş), siyah-mürğ (qara, ən böyük quş), sək murğ (it quş) kimi çeşidlili anlamlarda şərh edilən Simurq "Məlikməmməd" nağılında Zümrüd adı ilə ön planda obrazlaşdırılmışdır. Əfsanəyə görə isə o, Qaf dağında yaşırmış. Simurq beş yüz ildən bir üçub Misirə gedər, Günəş allahı Ranın məbədini ziyarət edərmiş. Lakin bir dəfə onun bəxti göttürmir. Məbədə çatar-çatmaz onu tutub oda atırlar. Simurq isə oddan-atoşdən qorxmur. O, dəfələrlə atəşə atılsa da yanmır, sənən odun külü ilə içorisindən dirilib çıxır. Qırx gün Misirde qaldıqdan sonra Hindistana üz tutur [378, I, 34]. "Səməndər quşu" əfsanəsinə görə isə o, qarlı-buzlu ölkələrdə yaşayan qar quşu kimi səciyyələndirilmişdir. Quşun dimdiyi polad, caynaqları çaxmaq daşı, tükü isə qov olur. Bir dəfə balalarının pərvazlanıb uçduğunu görünən Səməndər quşu sevincindən dimdiyi caynağına vurur. Beləliklə, bu toqquşmadan od saçır, onun qov tükü alışır və quş yanib kül olur [387, 85]. Eyni motiv əsasında rəvayət şəklində formalasan örnekde isə quşun adını daşıyan Səməndər və onun istəklisi Qönçə obrazlaşdırılmışlar. Bu dəfə oda atılan oğlan Səməndər quşu kimi alovdan çıxıb sevgilisi Qönçə-pərvanə ilə qoşlaşır. Onlar ölməzlik, əbədilik

keyfiyyəti qazanıb alovun etrafında dolanırlar [387, 85-86].

“Şanapipik quşu”, “Göyərçin”, “Hophop”, “Keklik”, “Turac”, “Xoruz ilə Tovuz quşu”, “Qu quşu”, “Yusif-Nəsib quşu”, “Hüt-hüt quşu”, “Yapalaq quşu”, “Pərvanə ilə od”, “Bayquş ilə Tovuz quşu”, “İlan-la qaranquş” və onlara bu qəbil əfsanələrdə adı çəkilən quşlar barədə olan xalq təsəvvürləri canlandırılmışdır [384, II, 237-239; 387, 86-134]. Şübhəsiz ki, bu qəbil örnəklerin yaranmasına səbəb, hər şeydən önce, xalqın ictimai ədalətsizliyə qarşı keşkin nifreti olmuşdur.

Əfsanələrin çoxunda döñərgələr (çevrilmələr) aparıcı rol oynayır. Məhz bu ədəbi-bədii üsul neticəsində əfsanə rəvayət və əksinə, rəvayət əfsanəyə çevrilə bilər. Bu isə hər iki janrı eyni mecrada qovuşdurur, onların janrdaxili funksional xüsusiyyətlərini ortadan götürür. İnsanların pişiyən dönüb onlara birgə yaşaması, pişiyin cinə, başına qurd donu düşən kimşənin adamcılə, adamcılın yenidən insana, insannın qızı, qızın qızılı dönmələri kimi motivlərə bağlı onlara örnəkdə [380, 105-111] əfsanələrə məxsus səciyyəvi əlamətlər qorunsa da, onlar rəvayət ünsürlərindən də kəndərə qalmamışlar.

Quşlar, heyvanlar haqqında əfsanələr rəngarəng məzmun və ideya çalarlarına malikdir. “Yapalaq quşu”, “Turac”, “Pərvanə ilə od”, “Keklik” kimi əfsanələrdə ictimai ədalətsizliyə qarşı mübarizə motivi üstün yer tutursa, “Şanapipik quşu”, “Hophop” adlı örnəklerde etik keyfiyyətlər əxlaqi-mənovi dəyərlər öz planda səciyyələndirilir. Ayrı-ayrı quşların törenişləri, iyiyələndikləri insanı keyfiyyətlər “Bayquş ilə Tovuz quşu”, “İlan ilə qaranquş” adlı əfsanələrdə ümumiləşdirilmişlər. Paxılıqlı, gözögütürməzlilik, yalançılıq, riyakarlıq, hiyləgərlik, qibət kimi hisslerin doğruduğu neticələr də bu qəbil əfsanələrdə geniş planda təqdim edilmişdir [384, II, 86-134].

Ağac, çiçək, gül, dağ, qaya, bulaq, çay, dəniz və s. kimi təbiət mənzərələri barədə də rəngarəng əfsanələr mövcuddur. Bu əfsanələrdə tərbiyəvi fikir öz planda aşınanır. Eyni zamanda dostluq, sədəqət, bərabərsizliyə qarşı mübarizə, daha geniş mənada isə xalqın arzu və idealı bədii boyalarla canlandırılır. Bu qəbil örnəkler xalqın ayrı-ayrı tarixi kəsimlərdə baş vermiş hadisə və ehvalatlara münasibətini öyrənmək baxımından da mühüm dəyər keşb etməkdədir. Hər hansı bir dağın, qayanın, çayın, şəlalənin yaranması, onun görünüşü, mənzərəsi xalqın bədii düşüncəsində xüsusi fikirlər oyatmış, bu isə poetik təfəkkür süzgəcindən keçərək əfsanəyə çevrilmişdir.

“Qum-qum daş”, “Kor daş”, “Oğlan-quiz daşı”, “Daş qız” adlı əfsanələrdə həmin obyektlərin nə üçün xatırladılan adlarla qorunması izah edilmişdir [387, 23-26]. “Ağgül ilə bülbül”, “Bənövşə əfsanəsi”, “Kök-sü qaralan lale” kimi örnəklərdə isə bitkilər, çiçəklər insanxanas keyfiyətlərlə obrazlaşdırılıb, ayrı-ayrı yönlərdən xarakterizə olunmuşdur [387, 78; 80-81]. Bu əfsanələrdə həm də ağıllı qızılılgılə çevrilmişinin, bənövşənin boynunun öyri, lalənin isə köksünün qara olmasının səbəbləri canlı boyalarla səciyyələndirilmişdir. İştirakçıları tamamilə bitki və heyvanlardan ibarət olan bu örnəklerin qəhrəmanları insan mənəviyyatına, onun daxili aləminə xas keyfiyyətlərlə yeni məzmun və ideya çalarları keşb etmişlər.

Toponomik əfsanələrin çoxu müxtəlif yer, ərazi adlarına, qalalara, dağlara, bulaqlara, çaylara və s. həsr edilmişdir. Bu qəbil əfsanələr içərisində Rəşidbəy Əfəndizadənin toplayıb dorc etdiirdiyi “Nohur gölü” örnəyi xüsusi maraq doğurur. Əfsanədə deyilir ki, Qəbələ yaxınlığında olan bir gölün altında insan, inək, qoyun səsleri gelir. Guya vaxtile burası kənd olmuş, sonra bu kənd yerin tekine çökmüş, üzərində isə göl yaranmışdır. Örnəkdə daha sonra göstərilir ki, kəndin sakinlərindən biri öz qızı ilə yaxınlıq etdiyi üçün kəndin başına belə bir felakət gəlmışdır. Ona görə də camaat oraya Nohur gölü adını vermişdir [683, 71-72]. Önəmlı əxlaqi dəyər və tərbiyəvi fikri aşılayan bu əfsanədə eyni zamanda xalq təfəkküründə formalılmış yer adının mənə çaları açıqlanmışdır. Kəlbəcər rayonunda yerləşən “Əjdaha qayası” adlı başqa topominik örnəkdə isə deyilir ki, əsanəyə görə, Əjdaha qayasının dali böyük mağaradır. Qədim zamanlarda bir pəhləvan bu mağaraya gedib bir əjdaha öldürmüştür. Guya qayadan damla-damla axan da su deyil, əjdahanın yağıdır.

Qayanın ətrafindan da guya bir gil tapılır ki, adına “padizəhər” deyirlər. Qədim insanlardan kim əjdahanın yağından zəhərlənirmişsə, padizəhərdən yeyib yaxşı olmuşsə. Padizəhəri də pəhləvan tökmüşdür ki, hər kəs əjdahanın yağından zəhərlənərsə, yeyib yaxşı olsun [378, 51].

Göründüyü kimi, sabit və ardıcıl süjet xətti olmayan bu əfsanədə ayrı-ayrı epizodik məqamlar, qırıq-qırıq motivlər vasitəsilə dəhaç möcüzəli ovqat bağışlayan fantastik fikirlər aşılanmış, eyni zamanda qaya adı ilə bağlı xalq düşüncəsində etimoloji baxış əks etdirilmişdir. Biçim və quruluş baxımından “Sınıq” adlı əfsane də eyni səciyyəyə malikdir. Burada deyilir ki, Sınıq körpünü kişi paltarı geymiş bir qız saldırmışdır. Körpünün tikintisi başa çatıldıdan sonra o, kişi paltarını çıxa-

rib öz paltarını geymişdir. Körpü çox illerdən sonra simb dağılmış və Sınıq körpü adı ilə məşhurlaşmışdır [378, 53]. “Gelin qaya”, “Saçlı qaya”, “Gelin daşı”, “Daş gəlin”, “Gelin atılan qaya”, “Əriyon qaya”, “Saçlı qaya”, “Kor daş”, “Oğlan-qız daşı”, “Daş qız”, “Soltan bud”, “Geyti dağı”, “Beşikli dağ”, “İncəbel”, “Ocaq daşı” və s. onlarla bu kimi əfsanədə də adları xatırladılan toponimlərin xalq etimologiyasında qorunmuş izahı verilmiş, onların mənə çalarları açıqlanmışdır [387, 15-39].

Əfsanələr içərisində dini mövzuda olan örnəklər də çoxdur. Bu qəbil əfsanələrin böyük bir qismi Quran və başqa dini kitablardakı hadisələr əsasında formalashmışdır.



RƏVAYƏTLƏR

Sıfahi xalq poetik yaradıcılığında hekayət səciyyəsi daşıyan rəvayətlər keçmişdə baş vermiş hadisələr və real şəxslər haqqında məlumatların məcmusundan ibarətdir. Şahidlərin söhbətləri, hekayətləri zəminində formalanın rəvayətlər ilk yarandığı çağdakı gerçek tarixi görüntündən uzaqlaşış tədricən bədii döyişikliyə uğrayaraq qisəmən nəgil və əfsanəyə yaxınlaşırlar.

Azərbaycan epik folklorunun ənənəvi janrı sayılan rəvayətlər ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif adlarla tanınmaqdadır. Belə ki, bu janrı yunanlar “paradosis”, latinlar “leqenda”, almanlar “sake” yaxud “überseferinq”, fransız və ingilisler “traditis”, ruslar “predanie”, yaxud “skaz”, ukraynalılar “opovideniya”, latışlar “tenkas” kimi adlar vermişlər. Bəzi xalqlarda rəvayətlər yazılı ədəbiyyatla bağlı janr kimi də araşdırılmışdır.

Rəvayətlər o qədər də geniş süjet xətti olmayan, nisbətən yiğcam çərçivəli məzmunu ilə məhdudlaşan folklor janridir. Onlar obrazlarının - iştirakçılarının az sayıda olmasına görə də seçilir. Şübhəsiz ki, rəvayətlər müxtəlif tarixi kəsimlərdə yaranmışdır. Əksəriyyəti yerli zəminlə bağlanmış hadisələr, ayrı-ayrı kimsələr, müxtəlif təsəvvürlərlə bağlı formalaşmışdır. Bir sıra rəvayətlərdən aydın olur ki, fərdlər, ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlər arasındaki münasibətlərin təsviri axarında yaranmış bu əsərlər həmin insanların fəaliyyətlərini, mübarizələrini bədii boyalarla əks etdirmişlər.

Janrin toplanması və nəşri tarixçəsi göstərir ki, rəvayətlər poetik söz sənətinin epik növü kimi eksər xalqlar içərisində hələ ötən yüzilliyin əvvəllərindən başlayaraq önemli çapları ilə diqqəti cəlb etmişdir. Bu baxımdan rəvayətlərin alman, rus, isveç, ingilis, Danimarka, italyan, latış, yapon və s. dillərdəki nəşrləri folklorşunaslıqda geniş yayılmış və dəyərləndirilmiş əsərlərdir.

Azərbaycan rəvayətləri isə bugündək ayrıca araştırma mövzusuna çəvrləməmişdir. Janrin səciyyəvi eləmətlərini özündə birləşdirən və daxili tələblərinə cavab verən rəvayətlərin nəşrinə də az təsadüf olunur. Azərbaycan rəvayətləri daha çox ayrı-ayrı epik janrların tərkibinə sepolənmiş torzdə dərc edilmiş, beləliklə də çox vaxt özüne yaxın janrlarla qarışdırılmışdır.

Bir janr kimi rəvayətlərin yaranması və formallaşmasını hər hansı tarixi kəsimə sıqışdırmaq, yaxud bağlamaq mümkün deyildir. Dövrümüzə gəlib çatmış onrlarla rəvayətlərin məzmun və ideyası, poetik əmlakları, ictimai-sosial mahiyyəti belə bir qənaət doğurur ki, onlar həm antik çağlarda, həm ilkin və orta yüzilliklərdə, həm də yeni və ən yeni dövrlərdə yaranıb ortaya çıxmışdır.

Folklorun digor janrları kimi rəvayətlər də tarixi, ictimai, etnik, məişət mövzuları ilə sıx bağlıdır. Epik qolun nağıl, əfsanə, dastan, həkayə janrlarından fərqli olaraq rəvayətlər başlıca olaraq dinləyicilərinə dünyəvi, tarixi, dini hadiselerle bağlı biliklər aşılıyır. Əlbəttə, bura da sözün poetik qüdrətindən istifadə də az rol oynamır.

Ayrı-ayrı tarixi mərhələlərdə dildə-ağızda gəzib dolaşan rəvayətlər çox vaxt janrdaxili xüsusiyyətlərindən, poetik fiqurlarından uzaqlaşmış, məzmun əmlaklarına görə nağıl səciyyəsi daşmışlar. Belə ki, gürçü folklorunda Amiraninin ("Amiranianı" eposu) adı ilə bağlı rəvayətlərin bəzi variantları, həmçinin rus imperatoru Birinci Pyotrın fealiyyəti ilə səsleşən rəvayətlərin bir çoxu toplayıcı və naşirlər tərəfindən həm rəvayət, həm də nağıl kimi təqdim olunmuşlar [576, 236-243; 503, 34]. Eyni mənzərəni Azərbaycan folkloruna dair noşr örneklerində də müşahidə etmək mümkündür. Harun əl-Rəşid, Şah Abbas, Şah İsmayı və başqa tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı eyni süjetli həm nağıl, həm də rəvayətlər qorunmuşdur.

Azərbaycan xalq rəvayətləri tarixi lətifələrlə də qaynayıb-qarışmışdır. Ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlər, onların fealiyyətləri, başlarına gələn hadisələr, maraqlı əhvalatlar və s. barədə söz açan rəvayətlər bəzən şifahi ənənədə dolaşa-dolaşa satirik-yumoristik boyalara bürünmiş, beləliklə də qismən gülməcələrə doğru istiqamət götürmüşlər. Belə ki, Sultan Mahmud, Bəhlul Danəndə, Nəsirəddin Tusi, Molla (Xoca) Nəsirəddinin adları ilə bağlı rəvayətlərə yanaşı külli miqdarda lətifələr də formalashmışdır. Bu baxımdan həm rəvayət, həm də gülməcə-lətifə ünsürlərini özündə birləşdirən "Xacə Nəsirəddin Tusi ilə bostançı" öz səciyyəvi cəhətlərinə görə seçilir. Örnəkdə hər şeydən önce,

bu tarixi şəxsiyyətin alimliyi, müdrikliyi, hazırlıcablığı, rast gəldiyi hadisəyə həssas münasibəti diqqət mərkəzindədir. Rəvayət olunur ki, günlərin bir günündə Nəsirəddin Tusi başının adamları ilə isti havada uzun bir yol getdiyden sonra bərk susayır. Nəhayət, onlar bir bostançıya rast gelib susuzluqlarını yatırmaq üçün ondan qarız isteyirlər. Tusi əlini hansı qarız'a doğru tutursa, bostançı onu kəsmədən tumu, rəngi, dadi barədə öncədən məlumat verir. Qarız kosıldıkdan sonra onun söylədiklərinin gerçek olduğu təsdiqlənir. Bostançının qeyri-adi istedadına heyran qalan Nəsirəddin Tusi üzünü bostançıya tutub: "Qoca, başın yaxşı başdır. Heyif olsun ki, qarız'a işlətmisən", deyir. Göründüyü kimi, bu örnək süjet xətti və epizodları ilə birləşdə rəvayət səciyyəsi daşıyır. Bostançı ilə baş vermiş dialoq hissəsi isə ayrılıqda götürüldükdə, yaxud danışıldıqda letifa mahiyyəti də kəsb edir.

Nağıl və dastanlarımızın, xüsusilə "Koroğlu" eposunun tərkibində onrlarla rəvayət mahiyyəti kəsb edən episodlara rast gəlmək mümkündür. Bu janra dair örnəklər kosmoqonik, etnoqonik-toponomik, tarixi, dini və s. bölgülər altında qruplaşdırılmışdır [577; 589, 176-189].

Azərbaycan rəvayətləri məzmun və ideya, səciyyə və mahiyyəti-nə görə ayrı-ayrı biçimlərdə nezərə çarpır. Bu sırada əsas yeri milli rəvayətlər tutur. Bu qəbil rəvayətlər özlərinin coğrafi çevrəsinə, iştirakçılarının şəxsiyyətinə, tarixi kimliyinə, qəhrəmanlarının ad-sanlarına görə məxsus olduğu xalqın yaşadığı tarixi kəsimlə, onun inam və etiqadları, təsərrüfat münasibətləri, həmçinin də məişət həyatı, tarixi keçmişli, mədəniyyəti, xarakteri, psixologiyası ilə bilavasitə yaxından bağlanır.

İlə rəvayətlər də vardır ki, onlar mövzu və ideyalarına görə daha çox tipoloji səciyyə daşıyır. Süjet və motivləri, mövzu və obrazları etibarilə bu rəvayətlər əksər xalqlar arasında eyni səciyyə kəsb edir. Kainat, dünya, Ay, Güneş, ulduzlar haqqında olan kosmoqonik rəvayətlər demek olar ki, əksər xalqlar arasında eyni məzmunla malikdir.

Rəvayətlərin müəyyən qismi alınma süjetlər əsasında qurulmuşdur. Bu qəbildən olan rəvayətlər adətən, qonşu xalqların mədəniyyət və ya folklor çevrələrindən Azərbaycan folklor mühitinə daxil olmuşdur.

Xalq rəvayətlərindən yüzilliklər boyu tarixçi, etnoqraf, arxeoloq və salnaməçilər ilkin qaynaq kimi öz əsərlərində geniş istifadə etmişlər. Herodotun "Tarix"i bu baxımdan daha zəngindir. Uyğun araşdırılardan, xüsusilə "Tarix"in özündə bəlli olur ki, Herodot səyahətləri

zamanı xalq içerisinde dolaşan izahlı tarixi, toponomik rəvayətlərlə bilavasitə canlı söyləyicilər səhbət əsnasında tanış olmuş, onları toplayıb etibarlı qaynaq kimi düşünəcən səzgəcindən keçirmişdir [517; 542; 530].

Xalq rəvayətlərindən istər ilkin orta əsrlərdə, istərsə də sonrakı yüzilliklərde Azərbaycanın bir sıra tarixçi, etnoqraf, arxeoloq və salnaməçiləri, həmçinin da klassik şair və yazıçıları tarixi qaynaq kimi geniş şəkildə faydalılmışlar. Bu ədəbi-mədəni prosesin özü onlarla xalq rəvayətlərinin qorunmasına, onların əbədiləşdirilib dövrümüzə qədər gəlməsinə səbəb olmuşdur.

Azərbaycan rəvayətlərinin səciyyəvi xüsusiyyətlərindən, ideya-məzmun axarından və ümumi mahiyyətdən çıxış edərək onları taxminən bu bölmələrdə qruplaşdırmaq daha məqsədyönlü sayıla bilər:

ETİMOLOJİ RƏVAYƏTLƏR. Bu qrup rəvayətlərdə onun söyləyiciləri bir sıra çətin və anlaşılmaz sözləri, ifadələri aydınlaşdırmağa cəhd etmişlər. İnsan, yer və predmetlərin adlarının yaranması və onların mənə, məzmun açımı bu rəvayətlərin əsas mögzini təşkil edir. Bu qəbil rəvayətlər xalqın mənşeyinin (etnogenezinin) aydınlaşdırılmasında xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Bu qrup rəvayətlərdə həmçinin, müxtəlif xalqlar arasında olan tarixi əlaqələri, mədəni bağlılıqları öyrənmək mümkündür, çünki çox vaxt bu barədə tarixi sənədlərə, qaynaqlara az təsadüf olunur.

Bəlliidir ki, Azərbaycanın bir sıra bölgələrində, o cümlədən Şamaxı, Qəbələ, Şəki, Qax, Qazax, İsləməlli, Gədəbəy rayonlarında, həmçinin də Bakıda “Qız qalası” adlı abidələr və onlar barədə müxtəlif rəvayətlər vardır. Bu qalaların bir qismi oğuz qalalarıdır və müdafiə məqsədilə bir istehkam kimi tikilmişdir. “Qız qalası” adlı poemə yazmış C.Cabbarlı maraqlıdır ki, Xəzəri “Quzğun” adı ilə təqdim etmişdir. “Quzğun” sözündə isə, hər şeydən önce, xalqın soykökü ilə bağlı “quz”, “oğuz”, “qız” etnonimləri qorunmuşdur.

Rəvayətlər içərisində el, qəbilə, tayfa, totem haqqında bir sıra örnəklər vardır ki, onlarda Oğuz, Bayat, Dədə Qorqud, Aldədə və başqaşları barədə məlumatlar şərh olunur.

İZAHLI RƏVAYƏTLƏR. Bu qrup rəvayətlərdə kainatın, dünyanın, Günəşin, Ayın, ulduzların yaranması, dağların, dərələrin, göllərin, çayların, bulaqların meydana gəlməsi, bitki və heyvanların xeyirli və ziyanlı cəhətləri, insanın onlarla münasibəti, həmçinin də insanın hə-

yatla, məsişlə bağlı bilikləri və s. bu kimi cəhətlər təqdim olunur.

Əksər rəvayətlərdə dağlara, daşlara müqəddəs bir varlıq, fövqələbəşər bir qüvvə kimi tapılmışdır. “Gəlin daşı” rəvayətində körpəsi ilə küləyə düşən gəlin göylərə, fələyə yalvarır ki, ona kömək əli uzatsınlar, amansız külek balasını köksündən qoparib aparmasın. Hətta qadın-anəna son yalvarışında körpəsi ilə daşa dönməyi küləkdən ölməkdən üstünlə tutur. Nəhayət daşa bir varlıq kimi etiqad bəsləyən qadın usağı ilə daş heykələ çevrilir [387, 12]. Yaxud “Gəlin qaya” rəvayətində göldə çıxmən gəlin qaya üstündən ona tamaşa edən qayınatasını görüb xəcalet çəkir. Bu xəcaletdən xilas olmaq yolunu ancaq daşa dönməkde görür. O, həyalanıb üzünü göylərə tutub yalvarır: “Ya məni quş ele, ya daş ele! Ele oradaca golin daşa dönür” [387, 16-17]. Eyni hadisə ilə “Oğlan-qız daşı” rəvayətində də qarşılaşıraq. Atasının istəmədiyi, özünün isə sevdiyi oğlana qoşulub qaçan qız yolda təsadüfen atası ilə rastlaşanda göylərə üz tutub yalvarır: “Ay Allah, son bizi bu Əzrayılın əlindən qurtar və elə et ki, qanımız tökülməsin. Allah qızın yalvarişlarını eşidib hər ikisini daşa döndərir” [387, 24]. “Oğlan-qız daşı”, “Daş qız” rəvayətlərində də daşa tapınmaya dair eyni etiqadlar aşilanmaqdadır [387, 25-27].

Daşa tapınmanın izləri Qobustan, Gəmiqaya arxeoloji muzeylər silsiləsində qayalara həkk olunmuş təsvirlərdə də qorunmuşdur. Qobustandakı Qavaldaş çalınarkən onun doğurduğu musiqi, melodiya sədasi nəinki daşın fövqələdə qüdrətini nümayiş etdirir, həm də ona etiqadın qədim kökə malik olduğunu yada salır.

Daşın müqəddəs varlıq, övliya kimi səciyyələndirilməsi orta yüzilik poetik söz sənətinin önemli nümayəndəsi, cinaslı bayati ustası Lələ haqqında dolaşan xalq rəvayətlərində daha geniş qorunmuşdur. Övlad həsrəti ilə yaşayan ailədə beşiyə qoyulan dibək daşının canlı insana, özgə sözlə, gələcək Lələyə çevriləmisi və onun şəxsiyyəti etrafında baş vermiş rəngarəng macəralar bu rəvayətlərin leytmotivini təşkil edir [462, 31-45].

Alvız (ana), Qoşqar, Murov, Kəpəz (Alvız ananın oğlanları), Ağrı dağı, Şah dağı kimi onlara dağların subyektlə çevrilərək obrazlaşdırılması “Dağların ayrılhə” [378, 33-34]. “Ağrı dağı”, “Ana Ağrı dağı”, “Bala Ağrı dağı”, “Şah dağı” kimi rəvayətlərdə zəngin bədii boyalarla canlandırılmışdır [387, 33, 41-45].

Çaylar, arxlər, bulaqlar, dağ gölləri haqqında dolaşan onlarla rəvayətdə onların adlarının şərh; yaranma tarixi etrafında yaşayan əhalinin

onlardan nə dərəcədə yararlanması kimi fikirlər aşılır. Bu baxımdan "Xatın arxi", "Div arx", "Qarı körpüsü", "Sınıq", "Araz çayı", "Xan qızının bulağı - Maralgöl", "Mingəçevir, Kür, Salahlı", "Sumqayıtlı Ceyranbatan" kimi rəvayətlər diqqəti xüsusi cəlb etməkdədir.

Bir sıra rəvayətlərdə nəbatat və heyvanat aləminə tapınma motivləri də qorunmuşdur.

TARİXİ ŞƏXSİYYƏTLƏRLƏ BAĞLI RƏVAYƏTLƏR. Bu qəbil örnəklərdə tanınmış tarixi şəxsiyyətlərin həyatı, fəaliyyəti ilə bağlı əhvalatlar qorunmaqdadır. Süjet bütövlüyünə o qədər də ehtiyacı olmayan etimoloji və izahlı rəvayətlərdən fərqli olaraq bu qrup örnəklərin əksəriyyətində süjet və fabula əsas rol oynayır. Bu rəvayətlərin qəhrəmanları - istər ictimai, istər hərbi, istər mədəniyyət, istər din nümayəndələri olsunlar - hər şeydən önce, bədii təfəkkür boyalarına bürünmiş obrazlardır. "Nuh peyğəmbər", "Süleyman məhkəməsi", "Astiaq", "Tomris", "Makedoniyalı İsgəndər", "Teymurləng", "Nadir şah" adlı rəvayətlər tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı yaranmış folklor örnəkləridir [378; 423, III.].

Rəvayətlərin bir qismi islamiyyətlə bağlı inam və etiqadlar əsasında formalşmışdır. Onlarda allah, cənnət, cəhənnəm, günah, şər, şeytan kimi səciyyəvi obraz və elementlər aparıcı rol oynayır.

Xalq rəvayətlərində ictimai münasibətlər, möşət həyatının təsviri kimi motivlər də geniş planda əks etdirilmişdir.

Etimoloji və izahlı rəvayətlərin qruplaşdırılmasında bu bölmələr aparıcı rol oynayır:

Günəş, Ay, Ulduzlar haqqında.
Dağlar, qayalar, dərələr, səhralar haqqında.
Göllər, çaylar, bulaqlar, şəlalələr haqqında.
Bitkilər və heyvanlar aləmi haqqında.
Mahallar, şəhərlər, kəndlər haqqında.
Qalalar, körpülər, yollar haqqında.
Sərdabələr, qəbrlər, məzarlıqlar haqqında və s.
Tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı rəvayətlər isə padşahlara, hökmardarlarla, alimlərə, yazıçılara, sənətçilərə, müqəddəslərə, övliyalara və b. həsr edilmişdir. Azərbaycan rəvayətləri özünün poetik xüsusiyyətlərinə, bədii dəyərinə görə də maraq doğurur.



NAĞILLAR

Epic folklor janrları içərisində nağıllar mühüm yer tutur. İlk nümunələri uzaq keçmişlərdə yaranan nağıllar, ağızlardan-ağızlarla, nəsillərdən-nəsillərə keçərək biçimlənmiş, zənginlaşmış və zamanımızda qədər gelib çatmışdır. Onlarda xalqın həyatı, tarixi, möşəti ilə bağlı ilkin görüşlər, etiqadlar, adət-ənənələr dolğun şəkildə əks olunmuşdur.

Xalq nağıllarında həyatı problemlər, bəşəri arzu və istəklər fantastik biçimdə ifadə olunur. Odur ki, nağılı digər epik janrlardan fərqləndirmək istəyən tədqiqatçılar belə qənaətə gəlmişlər ki, nağıl folklorun daha çox fantaziya əsaslanan janrıdır, tarixi ənənələri və ictimai ziddiyyətləri qabarlı haldə, bədii uydurular vasitəsilə və çox halda nikbin bitən əhvali-ruhiyyə ilə əks etdirir.

Nağıllar ənənəvi olaraq üç qrupa ayrılır:

- a) sehrlili nağıllar;
- b) heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar;
- c) möşət nağılları.

Azərbaycan nağıl repertuarında **sehrlili nağıllar** böyük yer tutur. Sehrlili nağıllar nağıl spesifikasını özündə qabarlı əks etdirir. Bu tip nağıllar, adətən, "xüsusi nağıllar" adlandırılır, qeyri-adi hadisələrlə, fantastik qəhrəmanlarla, möcüzəli əşyalarla zəngin olur. Mürəkkəb quruşa malik olan sehrlili nağıllarda insanların qədim miflik təsəvvürleri özünəməxsus şəkildə əks olunmuşdur.

Sehrlili nağılların ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu nağıllarda süjet əfsanəvi məkan və zaman daxilində inkişaf edir. Bədii nağıl məkanı real məkandan ayrıılır. Hadisələr xəyali səltənət və ölkələrdə cərəyan edir. Sehrlili nağıllarda həm də həqiqi dünya - kəndlər və şəhərlər, təbiət, göllər, meşələr, dağlar, əks olunur. Bütünlükde bu dünyaya xüsusi bir şərtlik, qeyri-reallıq çərçivəsində təsvir edilir.

Nağıl məkanı “öz” və “özgə” şahlıqına ayrılır. Onları bir-birindən aralarındaki qalın meşələr, uca dağlar, dərin quyular, çaylar, dənizlər ayırrı. “Özgə” şahlıqda qəhrəman əsas sınaqlardan keçir, öz rəqibi ilə qarşılaşır, onunla döyüşür. Çox zaman burada qəhrəman Simurq quşunun, sehrlə atın və ya sehrlə əşyaların köməyilə isteyinə çatır, uğurla “öz” şahlıqına yetir. Qəhrəman bəzən “yeraltı şahlıq”a düşür, onun yolu keçilməz sədlər, uzaq məsafələr, qorxulu tilsimlər çıxır, ancaq qəhrəman bu maneələrin hamisiniñ öhdəsindən gəlir, “heç bir məsafə nağılin inkişafına mane olmur, əksinə, ona genişlik, əhəmiyyət, özünəməxsus pafos getirir. Məkan isə onda baş verən hadisənin əhəmiyyəti ilə qiymətləndirilir” [549, 386].

Nağıl məkanı həmişə əsas iştirakçı ilə bağlı olur. Nağılcı sanki qəhrəmanla bir sırada dayanır. O, görünən və eşidilən hər şeyi təsvir edir.

Müxtəlif hadisələrlə bağlı olaraq qəhrəmanın yerdəyişməsi süjetin inkişafında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, adətən, “öz” şəhərinin kenarında qəhrəman onun düşüncəsini, istəyini, bütün dərdlərini aşkaruya bilən, ona doğru yol göstərən, ona sehrlə vəsiti və köməkçilər əldə etməkdə kömək edən qoca ilə qarşılaşır. Yolda, kimsəsiz çölədə nağıl qəhrəmanı gələcək yol yoldaşları ilə, yaxud düşmən qoşunu ilə qarşılaşır. Qeyri-adi məkanda - yeraltı dünyada nağıl qəhrəmanı möcü-zəli düşmənlerle - div, ejdaha və digər şor varlıqlarla üz-üzə gəlir.

Nağıl zamanı da nağıl məkanına uyğun olur, nağıl məkanı kimi o da real zamandan ənənəvi nağıl başlanğıcı və sonluğu ilə ayrılır. Artıq başlanğıcda “...var idi, yox idi”, “uzaq keçmişdə”, “əvvəlki zamanda” və s. ifadələrlə nağıl zamanının əsas xüsusiyyəti göstərilir. Nağıl zamanı həmişə keçmişə bağlanır, bununla bərabər, onun uzaqlığının qeyri-müeyyənliliyi də qeyd edilir. Bu qeyri-müeyyənlilikdə bir şərtlik, gerçəklidən uzaqlıq var.

Nağıl bədii zamanı qəhrəmanla eyni müstəvиде inkişaf etmir, zaman dolanır, amma qəhrəman qocalıq tanımır. Nağıl zamanı məkanla bağlı inkişaf edir, normal zaman ölçüləri ilə deyil, hadisələrlə hesablanır. Nağıl zamanı süjet hərəkəti ilə üst-üstə düşür və hərəkət özü “həmişə ardıcıl olaraq bir istiqamətdə gedir və heç vaxt geri qayıtmır” [549, 252].

Sehrlı nağılin bədii zamanı “yol zamanına” və “hadisələr zamanı”na bölünür. Yolla bağlı zaman “çox getdilər, az getdilər”, “dərələr-dən sel kimi”, “təpələr-dən yel kimi” və s. formularla ifadə edilir, za-

manın qeyri-müeyyən ölçüsü göstərilir. Nağılda çətin və uzaq yolda qəhrəmanın paltarı köhnədir, dəmir el ağacı yeyilir. Büyük məkan kiçik vaxt içinde qət edilir. Nağıllarda zaman problemi həmişə sehrlə köməkçilər - qanadlı atlar, xilaskar quşlar, sehrlə vəsiti və ucan xalça, sehrlə çəkmə, sehrlə üzük və s. köməyi ilə yerinə yetirilir. Onların köməyi ilə qəhrəman bir göz qırpmında “özgə” şahlıqdan “öz” şahlıqına çatır.

Xeyirlə şərin mübarizəsi sehrlə nağılların əsas mövzusunu təşkil edir. Bu nağıllarda xeyirxahlı və bədxahlı təmsil edən qüvvələr ənənəvi obrazlarda əks olunurlar. Ümumiyyətlə, sehrlə nağılların müxtəlif süjet tiplərində bədii obrazların hər biri öz daimi səciyyəsində fəaliyyət göstərir. Ziyankar funksiyasında div, ejdaha kimi sehrlə varlıqlarla yanaşı, paxıl qardaşlar, rəhməsiz analıq, qəddar şah, köməkçi rolunda isə müxtəlif xeyirxah qüvvələr fəaliyyət göstərilir. Onların arasında qəhrəman daha əhəmiyyətli mövqə tutur. İkinci dərəcəli obrazların xarakteri qəhrəmana münasibətdə aşkarla çıxır.

Baş qəhrəman nağıl idealının əsas daşıyıcısı hesab olunur. Xalq öz qəhrəmanının hüsn-rəğbətlə təqdim edir, onun zalim düşmənlərini ittimah edir. Nağıl qəhrəmanı xalqın çoxəşrlik mübarizə prosesində yaranmış arzu və ümidişinin ifadəçisidir. Nağılin ideal qəhrəmanları ağıllı, qorxmazlığın, doğruluğun daşıyıcısı kimi əks olunurlar. İnsanları müxtəlif haqsızlıqlardan qorumaq istəyi onların başlıca amali kimi səciyyələndirilir.

Sehrlə nağılların bir çoxunda nağıl qəhrəmanı onu əhatə edənlər-dən bir sırə qeyri-adi keyfiyyətləri ilə forqləndirilir. Onun qəhrəmanlığı sehrlı, ecazkar olur. Belə nağılların ekspozisiyasında qəhrəman öz qeyri-adi doğuluşu, dünyaya gəlişi ilə diqqəti çəkir.

Qəhrəmanın dünyaya möcüzləi gəlişi, qeyri-adi doğuluşu motivi Azərbaycan sehrlə nağıllarında geniş yayılmışdır. Bu motivə sehrlə nağılların əksəriyyətində təsadüf etmək olar. Tipoloji səciyyə daşıyan bu motivə dünya xalqları folklorunun ayrı-ayrı janrlarında, o cümlədən nağıllarında da six-six rast gəlinir.

Baxmayaraq ki, qəhrəmanın möcüzləi şəkildə doğulması motivi müxtəlif xalqların şifahi yaradıcılığında geniş yayılıb, Azərbaycan sehrlə nağıllarında həmin motiv orijinal əlamətlər də daşıyır. “Kəl Həsənin nağılı”, “Tapdıq”, “Reyhanın nağılı” bu cəhətdən diqqəti çəkir. “Reyhanın nağılı”nda övlad həsrəti ilə yaşıyan ata-ananın dünyaya gözəl bir qızı gəlir, ancaq onların sevinci uzun sürmür. Gözəl Reyhan xanımı Qülzəmi-Qaf şahının oğlu Əş-eş div oğurlayır. Anası onu tapmaq arzu-

su ilə dağı, dərəni gəzir, ancaq heç yerdə onu tapa bilməyib kor-peşiman geri dönür. Bu zaman o bərk yanmağa başlayır. Özünü bir təhər su gölməcəsinə çatdırıb həmin sudan doyunca işir. Bu gölməçə də dərya ayğırının su içdiyi gölməçə olur. Bu sudan Gülcəhan uşaqa qalır və onun pəhləvan kimi bir oğlu olur. Doğulan uşağun atası su və suda yaşıyan ayğır olur. Ana özü də deyir ki, oğlumun canında bəzi at nişanələri var. Ayğır Həsən hələ uşaqlığında dağa əl atsa yerində qoparır. Adlı-sanlı igid kimi böyükən Ayğır Həsən div şahını öldürərək bacısını işqli dünyaya çıxarıb, paxıl yoldaşlarından intiqam alır.

Bu bölümə daxil olan nağılların bir çoxunda övladsız valideynlər dərvishin verdiyi sehrli almanı və yaxud hər hansı bir təsadüf nəticəsində əldə olunmuş almani yedikdən sonra övlad istəklərinə çatırlar.

Ata-ananın möcüzəli almani yemosiyle dünyaya gələn uşاقlar da qeyri-adi keyfiyyətlərlə başqalarından fərqlənlərlər. Bu motiv, ümumiyyətə, Şərqi xalqlarının folklorunda geniş yayılmışdır: "Sehrli nağıllarda, xüsusən Şərqi xalqlarında (ərəb, fars, türk) magik mayalandırmanın əsas vasitəsi almışdır. Bu almani övladsız padşaha (bəzən isə onun vəzirinə) səyahət zamanı (və ya onun yuxusuna girmiş) qoca dərvış bəxş edir" [531, 229]. Bu motivə "Cantiq", "İbrahim", "Şahzadə Mütabib", "Məlik Məmməd və Məlik Əhməd", "Cələyi-votən", "Şəms-Qəmər" və onlarca digər nağıllarda da təsadüf etmək olar.

Nağıllarımızda diriltmə, cavanlaşdırma, uşaqvermə və s. funksiyaları yerinə yetirən alma təkcə bizdə deyil, dünya mifologiyası və folklorunda da tez-tez rast gəlinən obrazlardandır. Alma ağacı meyvəsinə məhsuldarlıq kultu ilə bağlı olaraq bizdə də bərəkət rəmzi kimi dəyərləndirmək olar. Bu problemi ikinci cəhəti də maraqlıdır.

Nağıl qəhrəmanının ideallaşdırılması üsulu kimi özünü göstərən qeyri-adi, möcüzəli doğuluş motivi ilə qəhrəmanın yenilməzliyi əsaslandırılır. Göründüyü kimi, burada sehrli nağılları uyduran, düzüb qoşan xalq təxəyyülü ikiqat iş görmüş olur. Qəhrəman doğuluşundan qeyri-adidir, qüvvətlidir, güclüdür. Çünkü o xalqın istəyi yolunda, xalq idealı uğrunda çarpışmalıdır. Burada qəhrəmanı fövqəladə qüvvələrlə bağlayan xalq təfəkkürü həm də öz ədalət axtarıcılığını, öz haqq istəyini ideallaşdırır. "Sehrli xalq nağıllarında iki əsas qəhrəman tipi olur. Onlardan biri epiq qəhrəmandır - onu "əslisi-nəcabətli mənşəyi", igidlikləri və gözəlliyi qəhrəman edir, o biri isə "aşağı", "ümid verməyən" qəhrəmandır. O, aşağı sosial-vəziyyətdə olur, kasib geyinir, otrادakıların qəzəbinə məruz qalır, görünüşü etibarilə tənbəl və sadədir, lakin göz-

lənilmədən igidliliklər göstərir, ya da sehrli qüvvələrdən yardım alıb məqsədində nail olur. İkinci tip - sirf demokratik qəhrəman sehrli nağıl üçün daha xarakterikdir" [554, 213]. "Aşağı mənşəli" qəhrəmanlar türk xalqlarının nağıllarında keçəl obrazı vasitəsi ilə ümumiləşmişdir.

Azərbaycan nağıllarında keçəl obrazı müüm yer tutur. Keçəl kasib, evsiz-əşiksiz, ancaq şən, hazırlıocabab, mübariz bir qəhrəman kimi təsvir olunur. Bu qəhrəman yeri göldikcə fövqələdə qüvvələrə arxalanır, sehrlərə güvenir. Məsələn, "Keçəl Məhəmmədin nağılı"nda Keçəl Məhəmməd Pəri qızının verdiyi sehrli üzüyün vasitəsilə şaha və onun yaxın adamlarına üstün golir.

Bəllidir ki, mövzu və problemlərində asılı olmayaraq bir çox nağıllarda qarşıdurma aşağı ilə yuxarının, zaiflə güclünün mübarizəsi şəklinde öz ifadəsini tapır. Bu tipli nağıllarda qəhrəman həmişə sehrli vasitələrin köməyi ilə öz istəyinə çatır. Belə nağıllar qəhrəmanın yoxsul həyatının təsviri ilə başlayır və onun xoşbəxtliyə çatması ilə sona yetir. Ümumiyyətə, bu, nağıl kompozisiyasının səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir. "Daş üzük", "Sehrli üzük" və s. nağılları da bu qrupa aid etmək olar.

Sehrli nağılların bir bölümündə nağıl qəhrəmanı müəyyən müddət keçəl sıfatında gizlenir. O, səfərə yola düşəndə öz palterni yolda bir çobanla dəyişir, keçəl sıfatında sevgilisinin yaşadığı yerə gəlib çıxır, öz geləcək qaynatasının sürüşünü otarır və s. Adaxlı müxtəlif sınaqlarda uydurulmuş ad altında hərəkət edir, onu əhatə edənlərdən həqiqi sıfatını gizlədir.

Bu motiv "Gül Sənəvər neylədi, Sənəvər Gülə neylədi" [382, I, 93-111] nağılında da eks olunmuşdur. Çətin sınaqlardan çıxan qəhrəman (Məlik Cümşüd) axırdı gəlib özgə bir şəhəre çatır. Yolda o, bir çobandan qoynu alıb kəsərək qoynun qarnıñ tərsinə çevirib başına keçirir və keçəl sıfatında şəhərə daxil olur, burada şahın bağbanına kömək etməyə başlayır. Şahın kiçik qızı onu görüb sevir. Bundan qəzəblənən şah onu Məlik Cümşüdə qoşub saraydan çıxartdırır, köhnə bir daxmaya köçürür. Yad bir şah bu şəhərə hücum edərkən hər şey aydın olur. Şahın böyük kürəkənləri düşmənlə döyüsdə yenilir, Məlik Cümşüd isə sehrli köməkçilərin yardımını ilə döyüş meydanına daxil olur və onun igidliyi sayəsində düşmən qoşunu məglubiyyətə uğrayır. Bundan sonra şah və onun adamlarına aydın olur ki, Məlik Cümşüd əsl igid imiş. Ona görə də şah böyük kürəkənlərini samanlıq qovub, Məlik Cümşüdə kiçik qızı yanına köçürür.

Bu nağılda folklor poetikasının ən mühüm bir cəhəti - müəyyən işləri həyata keçirmək üçün paltar dəyişmək aktının vacibliyi öz əksini tapmışdır. Bu məsələyə folklorumuzun digər janrlarında da six-six rast gəlinməkdədir. Məsələn, "Kitabi-Dədə Qorqud"da Beyrəyin Oğuz elinə qayıdarkən, "Koroğlu", dastanında Koroğlunun çətin səfərlərdə geyimlərini dəyişməsi qəhrəmanların vacib atributiv əlamətləri kimi diq-qəti cəlb edir. Nağıllarımızda bu funksiyani keçəl yerinə yetirir. Həq-qında danışdığımız nağılda da qəhrəman məhz paltarını dəyişməklə öz məqsədine çatır. Bu nağılda Keçəl-adaxlı obrazının meydana çıxmazı motivi əks olunmuşdur. Məlik Cümşüd qoyun dərisində öz düşmənlərindən gizlənir, qəsdən bu sıfətdə hərəkət edir. O müxtəlif sınaqlarda uydurulmuş ad altında hərəkət edir, öz həqiqi sıfətini gizlədir. Bu, qədim adətin xalq nağılında özünəməxsus şəkildə ifadəsidir.

Ümumiyyətə, sehri nağıllarda ənənəvi səciyyələr üzrə hərəkət eden müəyyən surətlər qrupu var. İştirakçılar arasında baş qəhrəman daha mühüm yer tutur. Onun dostlara və düşmənlərə münasibəti nağılin ideya məzmununun açılmasına zəmin yaradır. Nağıl baş qəhrəmanın heyatının təsviri ilə başlayır və onun uzun mübarizədən sonra xəsbəxtliyə çatması ilə sona yetir. Qalan suretlərin (köməkçi, yaxud düşmən) rolu ona münasibətdə müəyyənlenir.

Qəhrəmanın obrazı digər obrazlarla qarşılaşdırılınca açılır. Qəhrəmanın şər qüvvələrlə qarşılaşdırılması xüsusi mena daşıyır. Çünkü bu personajların münasibətləri müxtəlif həyatı baxışları əks etdirir və beləliklə, nağılin ideya məzmununu aydınlaşdırma vasitəsi olur.

Sehri nağılların mənfi obrazlarını şərti olaraq iki qrupa ayırmak olar: sehri ələmlə bağlı şər qüvvələri təmsil edən obrazlar - div, ejdaha, təpəgöz və b; real ələmlə bağlı şər qüvvələri təmsil edən obrazlar - şah, analıq, paxıl qardaşlar və b.

Sehri ələmlə bağlı obrazlar sehri qəhrəmanlıq süjetləri üçün səciyyəvi obrazlardır. Bu tipli süjetlərdə xalq fantaziyası zahirən adı qəhrəmanlarla fantastik möcüzələrə sahib olan şər qüvvələri qarşılaşdırır. Qəhrəmanla düşmənlərinin barışmaz münasibətləri sehri nağıl süjetlərinin özeyini teşkil edir. Buna baxmayaraq, süjetin ümumi bənzərliyində heç bir nağıl başqasını tekrarlamır. Bu, mənfi obrazların sayca çoxluğu ilə şərtlənən süjet müxtəlifliyindən yaranır.

Azərbaycan sehri nağıllarında ən səciyyəvi obrazlardan biri div obrazıdır. Cox az sehri nağıl tapmaq olar ki, orada div obrazına təsadüf edilmesin. Azərbaycan nağıllarında div daha çox şər qüvvələri təmsil

edir. Divlər həyat mənbəyi olan başlıca vasitələri (su, işıq və s.) və gözəl qızları oğurlamaqla insanları səadətdən məhrum etməyə çalışırlar. Fantastik gücü malik divlər başdan-ayağa tilsimli olurlar. Odur ki, adı insanlar onların qarşısında gücsüz görünür. Yalnız sehri ələmlə, sehri varlıqlarla bağlı olan və ya sehri əşyalara, köməkçilərə sahib olan qəhrəmanlar divləri məglub etməyə qadirdirlər.

Gözəl qızların divlərin əlində əsir olması motivinə onlarda nağıl süjetində rast gəlinir. Divlər çox vaxt gözəl qızları oğurlayaraq öz qalaçalarına getirirlər. "Kəl Həsənin nağılı", "Reyhanın nağılı" və bir çox başqa nağıllarda bu motiv qabarır. Bu tipli nağıllarda əsas hadisələr gözəl qızların divlər tərəfindən oğurlanmasından sonra başlayır.

Məlum olduğu kimi, bir çox xalqların, o cümlədən Azərbaycan xalqının folklorunda Güneş qız şeklinde təsvir olunur, divlər isə zülməti, qaranlığı təmsil edirlər. Deməli, divlərin qızları oğurlaması folklor təsəvvüründə işiq-qaranlıq, həyat-ölüm, xeyir-şər qarşidurmasının və onlar arasında gedən əbədi mübarizənin ifadəsidir.

Sehri nağıllarda şər qüvvələri təmsil edən mifik ejdaha surəti de mühüm yer tutur. Onlar insanlara ölüm və fəlakət gətirir. Çetin anlarda qəhrəmana kömək göstərən, bəzən ona xeyirxah məsləhətlər də verən Simurq quşu kimi qüvvələrin nəslini kəsməkə insanları məhv etməyə çalışırlar. Ejdaha ilə mübarizə motivinə "Cantiq", "Simanın nağılı", "Şah oğlu Bəhramın nağılı", "Qara at", "Güləğlan" və s. bir sıra nağıllarda da təsadüf etmək olar. "...Bir çox dünya xalqlarının folklorunda geniş yayılmış ejdaha surəti yağışsız qara buludun rəmzi olmaqla yanaşı, müxtəlif əsatirli görüşlərin, etiqadların nəticəsi olaraq, həm də istiliyin, quraqlığın, payızın, qışın, ümumiyyətə, ölümün və qaranlığın rəmzidir" [282, 39].

Sehri nağılların bir bölümündə isə ilan-ejdahaya ikili münasibət ifadə olunur. Bu tipli nağıllarda ilan-ejdaha həm şər, həm də xeyirxah bir qüvvənin zoomorfik obrazı kimi əks olunur. Bu cəhətə dünya xalqları nağıllarında geniş yayılmış "Sehri arvad və ya ər" [498, 32] süjet tipinin orijinal variantı olan "İlan və qız" nağılında rast gəlinir.

Bir çox nağıllarda isə ilan dahanın şəhər qüvvə kimi canlandırılır. "Şahzadə Mütləib" nağılında İrəm bağının yolunu aq ilanlar şahı göstərir. "Daş üzük" nağılında qəhrəman ilanlar ölkəsinə döşür, qızını ölümündən qurtardığına görə ilanlar şahı ona sehri üzük bağışlayır. "Əhməd" nağılında ilan çobana sehri kise və papaq bağışlayır. "Zəmanənin hökmü" nağılında yoxsul kişi ilanın köməyiyle var-dövlətə çatır. De-

məli, nağıllarda ilan, ejdaha xeyirxah qüvvə kimi də əks olunmuşdur. O, qəhrəmana gələcək hadisələrdən xəbor verir, ona doğru yol göstərir, ancaq göstərmək lazımdır ki, bir çox Azərbaycan nağıllarında bu obraz iştirak etmir, oxşar funksiyasını qəhrəmanın himayəçisi müdrik qoca yerinə yetirir.

“Simanın nağılı”, “Güloğlan” nağıllarında qarı insanlara ölüm getiren şər qüvvə kimi canlandırılır. O, insanları müxtəlif şəkillərə saldıgı kimi, özü də sehr və tilsimləri ilə müxtəlif cildlərə girərək xeyirxah qüvvələrə qarşı çıxır. Belə nağıllarda qarilar əsasən şərin, ölümün simvolu kimi verilirlər. “Daş üzük”, “Sehri üzük”, “Qırq qoñça xanım” nağılında şər qüvvələr küpəgirən qarılardan bir vasito kimi istifadə edirlər.

Xeyirxah qarilar ise daha çox kimsəsiz qadın və qızların köməkçisi rolunda çıxış edirlər. “Üç bacı”, “Ölü Məhəmməd”, “Nar qızı” və b. nağıllarda ölüm tehlükəsi sırasında qalmış günahsız və məsum qızlar yalnız xeyirxah qarının köməyi xilas olub xoşbəxtliyə çatırlar.

“Kəl Həsənin nağılı”, “Nazikbədən”, “Cəlayi-vətən” və b. sehrli qəhrəmanlıq süjetlərində qəhrəman qeyri-adi məkanda - qaranlıq dünyada xeyirxah qarı ilə rastlaşır. O, qəhrəmanı öz komasında saxlayır, ona doğru yol gösterir.

Sehrli nağıllarda şər qüvvələr sırasında Təpəgöz (Kəlləgöz) obradı xüsusü yer tutur. “Kəlləgözün nağılı” və “Təpəgöz” nağılları ümumi məzmununa, obrazlarına görə “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı “Təpəgöz” süjetinə çox yaxındırlar. Dastanda, həm də onun nağılı variantlarında Təpəgöz qorxunc şor varlıq kimi canlandırılır. O, möcüzəli şəkildə dünyaya gəlir. İlk baxışda insanlardan yalnız təpəsində tek gözü olması ilə seçilir, ancaq o həm də sehrlidir, ona ox batmir, bedənini qılınc kəsmir. Bir qədər böyüyəndən sonra Təpəgöz ətrafindakılar və bütün insanlar üçün dəhşətə çevirilir. Ona heç cürə yemək çatdırı bilmirlər, axırdı o, insanları belə yeməyə başlayır. Hami onun qarşısında aciz qalır. Adlı-sanlı igidlər belə Təpəgözün qurbanı olur və nəhayət, ona bata bilməyəcəklərini başa düşüb şərti ilə razılaşırlar.

Nağıl variantlarında Təpəgözün kimliyi, yəni ata-anasının kim olması aydın olmur, yalnız onun qeyri-adi şəkildə tapıldığı nəzərə çarpıdırılır. Dastanda isə göstərilir ki, onun atası adı çoban, anası isə pəri qızıdır. Məlum olduğu kimi Təpəgözü Basat öldürür, bunun səbəbi Basatın antropomorfik, zoomorfik valideynlerinin olmasıdır.

“Kəlləgözün nağılı” və “Təpəgöz” nağılında da qəhrəmanın real anasından başqa, zoomorfik anası - aslan da var. Təpəgözə heç kim üs-

tün gələ bilmir, onu ancaq şir südü ilə boy-a-başa çatan, şir südü ilə yoğrulmuş qılıncla silahlanan qəhrəman möglüb edə bilir.

Göründüyü kimi, sehrli nağılların bir bölümündə xalq idealının ifadəçisi olan qəhrəmanlar insanın təbiətin qorxunc qüvvələri haqqında təsəvvürlerinin bədii eksi olan divlərlə, ejdahalarla, təpəgözlərlə, sehrkar qarilarla qarşı-qarşıya getirilmişdir. Xalqın bədii təfəkküründə şərə qarşı yönəldilmiş diqqətin miqyas genişliyi şərin konkret ifadəçilərinin nəhəngliyində də ifadə olunmaqdadır. Şərin böyükülü öz növbəsində ona qarşı duran qəhrəmanın da əzəmətdən xəbor verir.

Şehrli nağıllarda qəhrəmanın köməkçilərinə də əhəmiyyəti yer ayrıılır. Bu sıradə birinci yeri qəhrəmanın sevgilisi tutur. Bu da tamamilə təbiidir, çünki sehrli nağılların finalı qəhrəmanın evlənməsi ilə səciyyəvidir. Ümumiyyətlə, sehrli nağıllar xarakterinə görə kişilərdən geri qalmayan qadın obrazları ilə zengindir. “Nardan qızın nağılı”, “Gülnar xanım” və s. nağıllarda qadınlar hətta baş qəhrəman funksiyasında çıxış edirlər. “Yeddi dağ alması”, “Şah oğlu Bəhrəmin nağılı”, “Yetim İbrahim və Sövdəger” və bir çox digər nağıllarda qəhrəmanları qadınların məsləhəti və köməyi ilə öz isteklərinə çatırlar.

Sehrli nağılin qadın qəhrəmanları bəzən sehrbazlar, divlər tərefindən qorunan əfsanəvi Gülüstən-İrəmdə yaşıyan pərilər olurlar. Ayri-ayrı süjetlərdə pəri qızlar daha çox müsbət obrazlarda canlandırılırlar. “Tapdıq”, “Soltan İbrahim” və s. nağıllarda göyərçin donlu pəri qızların çətinliyə düşmüş və ya ölümçül yaralanmış qəhrəmana kömək əli uzatması motivinə rast gelirin. “Göyerçinlərin həmin xüsusiyyəti onların məhəbbət mifi ilə əlaqədar olmalarından doğur. Həmin məhəbbət onqonları hətta öz ləlekleri ilə də aşıq qəhrəmanın kor edilmiş gözləni, ağır yarasını dərhal sağaldırlar” [141, 81].

“Həminin nağılı”nda olduğu kimi, bəzi nağıllarda pəri qızları ürəkdən sevdiyi qəhrəmanla evlənməye razılıq verir, onun əvəzsiz köməkçisi, xeyirxahi olur. Onu həmişə paxıl, namərd insanların xəyanetindən qoruyur. Azərbaycan sehrli nağıllarında pəri qızları gözəlliyin, xeyirxahlığın simvolu kimi əks olunurlar.

Miflərdə hadisələr ümumdünya mahiyyəti daşıyır və lokallıqdan uzaqdır. Mif öz tarixi, içtimai-mədəni funksiyasını yerinə yetirib; yeni tarixi şəraitdə öz nüvəsini nağıla təslim etdiyi vaxtdan isə nağıl qlobal kosmik konflikti aile səviyyəsinə endirir. Ümumiyyətlə, sehrli nağıllarda aile mövzusu mühüm yer tutur. Xüsusilə də “ibtidai sehrli nağıllar”dan fərqli olaraq janrı klassik sehrli nümunələrində ailə mövzusu spe-dan fərqli olaraq janrı klassik sehrli nümunələrində ailə mövzusu spe-

sifik rol oynayır. Aile pərdəsi altında artıq sifir sosial konfliktlər çıxış edir, sosial cəhətdən məhrum adamların nağılı üçün səciyyəvi olan ideallaşdırılması meydana çıxır. Aile (sosial) motivləri isə əsasən süjetin daha arxaik (mifoloji) nüvəsinin çörçivəsi şəklində üzə çıxır“ [619, 90].

Bu tipli nağılların böyük bir bölümündə süjet qardaşlar arasındaki konflikt əsasında inkişaf edir. Belə nağılların mərkəzində kiçik qardaşın obrazı durur, kiçik qardaş demək olar ki, bir çox dünya xalqları nağıllarının müsbət qəhrəmanıdır. Bu cür hadisə, əlbəttə, təsadüfi deyildir. Kiçik qardaşın ideallaşdırılmasının tarixi və sosial kökləri, ibtidai mənşəyi var.

Azərbaycan xalq ədəbiyyatında da üç qardaş haqqında orijinal nağıllar yaranmışdır. Bu nağılları iki qrupa ayırmak olar. Birinci qrup nağıllarda kiçik qardaş bahadır, pəhləvan kimi göz qarşısına gəlir. O, div, ejdahə, Təpəgöz və b. sehrişər qüvvələrə qarşı vuruşur. “Şah oğlu Bəhrəmin nağılı“, “Pəsh qılınc“, “Üç şahzadə“ nağılları buna örnək olara bilər.

Üç qardaş haqqındaki ikinci tip süjetlərdə isə böyükərlə kiçik qardaş arasındaki konflikt nağılin əsas məzmununu təşkil edir. Kiçik qardaş hiyləgər, paxıl qardaşlarına qarşı qoyulur. Bu müqayisədə kiçik qardaşın üstünlüyü, yüksək mənəvi siması üzə çıxır. O, əsl qəhrəman, böyük qardaşlar isə yalançı qəhrəman rolunda çıxış edirlər. “Hazarandan dəstən bülbülü“, “Ağ atlı oğlan“, “Məlik Cümşüdüñ nağılı“, “Hatəmin nağılı“ və s. nağıllarda əsasən xəstə ataya dərman axtarılır və ya sehrişəya, dərman və s. tapmaq üçün qardaşlar çətin səfərə çıxırlar. Kiçik qardaş həmişə ata tapşırığını namusla yerinə yetirir, paxıl, bacarıqsız qardaşlar isə onun igidliyini öz adalarına çıxməq üçün kiçik qardaşı hiylə ilə aldadırlar. Onlar öz qardaşlarını quyuya salır, yaralayırlar, onu köməksiz qoyub yüngül qənimətlərlə geri qaydırırlar. Məcüzəli köməkçilərin yardımı ilə kiçik qardaş ölümündən qurtarır, ata yurduna qayıdır, böyük qardaşlarını cazalandırır.

“Məlik Cümşüdüñ nağılı“ [382, III, 74-82] bu cəhətdən səciyyəvidir. Ata tapşırığı ilə çətin səfərə çıxan böyük qardaşların cəhdii uğursuz olur. Kiçik qardaş bu tapşırığı namus və igidlikle yerinə yetirir, qardaşları da əsirlikdən qurtarır. Rəhmsiz böyük qardaşlar isə şirin yuxuda olan kiçik qardaşı doğrayıb qara daşın dibində basdırırlar. Əfsanəvi Xizir onu ölümündən qurtarır.

Bəlli olduğu kimi, Xıdır İlyas obrazı türk xalqları folklorunun ayrı-ayrı janrlarında xeyirxah və xilasedici ruh, mifik hamı kimi özünü gö-

terir. Məhz bu xeyirxah hamı, gözgərünməz xilasedici qüvvə “Kitabi-Dədə Qorqud“un birinci boyunda ölümcül yaralanmış qəhrəmana ana südüyle dağ çiçeyini məlhəm buyurur. “Məlik Cümşüdüñ nağılı“nda Xıdır İlyas xeyirxah və xilaskar hamı vezifəsini yerinə yetirir. Deməli, “Məlik Cümşüdüñ nağılı“ da, bu tipli digər nağıllar da türkərin qədim mifoloji görüşləri ilə səsloşır.

Bu mövzuda ilkin mühüm qaynaqlardan biri kimi “Qurani-Kərim“dəki Yusif peygəmbərin taleyi ilə səsloşen kiçik qardaş haqqında ki süjetlərdə iki mərhələnin izləri müşahidə edilir. Birinci mərhələni əks etdirən süjetlərdə qardaşların dostluğu, ailədə birliyi ifadə olunur. İkinci dövrü əks etdirən nağıllarda isə qardaşlar arasındaki konflikt öz əksini tapır və kiçik qardaşın obrazı ideallaşdırılır. Süjet quruluşuna və obrazlarına görə rəngarəng, zəngin olan sehrişələr nikbin sonluqla başa çatır.

Xalq nağıllarının başqa bir bölümünü **heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar** təşkil edir. Heyvanlar haqqındaki nağıllar folklorun ən arxaik örnəklərindəndir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda müxtəlif heyvan və quşlar əsas iştirakçı olur, onların hərəkət və münasibətləri süjetin əsasında durur.

Sehrişə nağıllarda hadisələr möcüzəli yolla, həm də xeyirin şər üzərində qələbəsi ilə sona yetir. Burada bütün heyvanlar və quşlar bir səciyyə daşıyır və sehrişə köməkçi funksiyasını yerinə yetirir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda isə həmin obrazlardan hər biri fərdi səciyyə daşıyır. Bu nağılların qəhrəmanları ayı, qurd, şir, dovşan, tülükk, at, it, qoyun, keçi, həmçinin ev və çöl quşları olurlar. İştirakçıların səciyyəsi heyvanların hərəkətinin tərzinə, xarici görünüşünə görə əsaslandırılır, əxlaqi məzmun baxımından da həmişə bu əlamətlərə görə dəyərləndirilir. Belə ki, tülükk həmişə hiyləgər, xoruz lovğa, it sədəqətli təsvir olunur və s. Bir çox folklor süjetlərində canavar təhlükəli vəhşi obrazında verilir. Ancaq “Tülükk ilə qurd“, “Tülükk ilə canavar“, “Ac qurd“ nağıllarında canavar bunun əksinə olaraq “səfəh“ kimi verilir. Belə nağıllarda qurd uasanlıqla aldadən tülükk onun isti yuvasını elə keçirir, qurdun azuqəsini yeyib kef-damaqla qışa başa vurur.

Buna oxşar qiymət güclü, cüroṭlı vəhşi heyvanlardan biri olan ayiya da verilir. Ayi da heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda “səfəh, axmaq“ kimi göstərilir.

Nağıllarda tülükkəyə ikili münasibət nəzərə çarpır. O, bütün heyvanlardan öz hiyləgərliyi ilə seçilir. Biçliyi onun təbii təmkinliyini şərtlən-

dirir. Tülübü görünmədən toyuq hininə girib xoruzu sürükləyir, çox güclü vəhşiləri - canavarı, ayını asanlıqla aldadır. Buna baxmayaraq tülübü ayı ilə, canavarla və digər vəhşi heyvanlarla ehtiyatlı, məhrəban münasibətini saxlamağa çalışır. Buradan onun ikinci keyfiyyəti, ikiüzlülüyü üzə çıxır. "Dost-dosta tən görək", "Tülüküñün kəloyi" və s. nağıllarda tülübü hiyləgərlik rəmzi kimi verilir.

"Tülübü və hacileylek", "Tülübü və kəkklik", "Tülüküñün toyuq" nağıllarında isə tülübü özü aldanaraq pis vəziyyətə düşür. Ələ keçirdiyi kəkklik onun ağızından qurtularaq uçub gedir, toyuğunu yemək istərkən özünün quyruğu bozdarın ağızına keçir, dostu hacileyəyi ac saxlayan tülübü öz əməlinin cəzasını çəkir və s. Deməli, hiyləgərlik rəmzi kimi tanınan tülübü heç də bütün nağıllarda eyni funksiyada çıxış etmir.

Heyvanlar alemindən bəhs edən nağıllarda yırtıcılar - şir, pələng, ayı, canavar, tülübü və b. bütün başqa xırda meşə heyvanlarına, quşlara, eləcə də ev heyvanlarına qarşı qoyulur. Bu tip nağıllarda konflikt güclü-zəif, böyük-kicik, yırtıcı-qeyri-yırtıcı prinsipi ilə qurulur. Bununla yanaşı, nağıl yırtıcı, vəhşi heyvanların öz aralarındaki toqquşmasını da göstərir. Bir-birinə yaxın olan yırtıcılar həm də bir-birlərinə qarşı amansız, rəhmsiz ola bilər. Məsələn, tülübü canavarı, şiri və ayını alda- daraq insanın zərbəsi altına salır.

Obrazların səciyyəsi süjetin inkişafında açılır. Hər bir süjetdə obrazın əsas cəhəti üzə çıxır. Hadisələrin gedişində zəngin fərdi xüsusiyyətlərə malik obrazın ənənəvi xarakteri yeni çalarlarla açılır.

Heyvanlar alemindən bəhs edən nağıllarda süjet sadə olur. İştirakçıların sayı yaxşı tanış olan heyvan və quşları əhatə edir. Təsadüfi deyil ki, bir sıra süjetlər əşya və hadisələrin sadalanması üzərində qurulur. Heyvan, əşya və insanlar bir-biri ilə asılılıqla göstərilir.

Məişət nağılları real həqiqətə, ictimai və məişət problemlərinə daha yaxındır. Başqa növlərdən fərqli olaraq "...burada uydurma zamanı təsəvvür olunan hadisələrin adı düşüncə normalarına uyğun gəlməsi əsas götürülür. Fantastik uydurma bu halda da bütün hekayətin əsasını təşkil edir" [498. 196].

Öz məzmun və mövzusuna görə məişət nağılları müxtəlidir. Tapmacanın, çətin sualın müdrik cavabı, qəddar və ağılsız hökmdarın, axmağın, tənbəlin, fərsizin ələ salınması haqqında süjeti özündə birləşdirən məişət nağılları var.

Məişət nağıllarının mövzusu kimi mənşəyi də müxtəlidir. Müdrik cavab, məsləhət haqqında süjetlər qədim mərasim qaydalarından do-

ğur; yelbeyin, fərsiz övladlar barədə, quldur və oğurlardan bəhs edən süjetlərin mənbəyi möisətlə bağlıdır; tamahkar mülkədər və xurafatçı mollalar barədəki nağıllarda isə bədii münaqişə ictimai ziddiyətlərdən tövəyir.

Məişət nağıllarının öz süjet dairəsi, obrazları, spesifik bədii təsvir üsulları var. Sehrli nağıllardan fərqli olaraq onların qəhrəmanları həqiqi dünyada yaşayır, öz zirəkliyi, ağlı ilə isteyinə çatır. Onların hərəkətləri bəzən yaşıdlıqları cəmiyyətin əlaqə normalarına qarşı çevirilir.

Məişət nağıllarında hərəkət əsasən kənd və kəndli məkanında inkişaf edir. Kənd daxmaları, evləri, ağa malikanəsi, meşələr, çöllər, şəhər dükənləri, bazarlar süjetin gerçəkləşdiyi zəmini təşkil edir. Əgər sehrli nağıllarda hadisələr uzaq ölkələrdə, çox uzaq keçmişdə, sehrli aləmdə baş verirsə, məişət nağıllarında hadisələr "bir kənddə", "malikanədə", "çöldə", "yaxın bir şəhərdə" baş verir.

Məişət nağıllarının bədii məkanını səciyyələndirsek, fantastiklikdən deyil, şərtlikdən danişmahiyyət. Bu şərtlik nağılcı tərəfindən təqdim olunan hadisələrin tipikləşdirmə üsulunda özünü göstərir. Eyni cəhəti məişət nağıllarının zamanı haqqında da demək olar: nağılcı nağıldakı hadisələrin məkanı və zamanını xəbər verərkən bəzən bir kəndin, şəhərin adını çəkir, dincəyiciləri yaxın bir kəndə, şəhərə aparır, özünü hadisələrin iştirakçısı kimi təqdim edir.

Məişət nağılları həmişə öz qəhrəmanın sinfi və şərti mənsubiyətini dəqiq qeyd edir. Bu, nağılların yalnız demokratik istiqamətini müəyyənləşdirmir, personajların sosial-ictimai və mal-mülk vəziyyətinin göstərilməsi artıq xalq təqdimetməsinə məxsus məlum səciyyələndirmədir. Məişət nağılları ilə digər nağıllar arasında fərqli cəhətlər olduğu kimi, oxşar cəhətlər də çoxdur. Məişət nağılları ilə müqayisədə sehrli nağılların mürekkebliyi möcüzəli əşya və hadisələrin, obrazlarının bu nağıllarda əsas yer tutması ilə seçilir. Məişət nağıllarında əski elementlər əsas obrazların və hadisələrin təsviri fonunda çox zəif hiss edilir. Odur ki, folklorşunasların bir çoxu belə nəticəyə gəlmişdir ki, məişət nağılları digor nağıl növlərindən çox-çox sonralar yaranmışdır: "...sonrakı dövrlərə aid olan məişət nağıllarına nisbəton sehrli nağıllarda ən qədim dövrlərin qalıqlarına, müxtəlif təbii və ictimai hadisələr haqqında ibtidai insanların primitiv anlayışlarına və s. rast gəlirik" [327, 71-72].

Azərbaycan nağıllarının təhlili məişət nağıllarının daha sonrakı dövrlərin məhsulu olması fikrinin doğru olmadığını göstərir. Bu baxım-

dan sual-cavab əsasında qurulmuş möişət nağıllarını nəzərdən keçirmək kifayətdir. Sual-cavab üzərində qurulan nağıllar öz səciyyəsinə görə sehrli nağıllara yaxındır. Sehrli nağıllarda qəhrəman öz istəyinə mürəkkəb hərəkətlərdən, hadisələrdən, coxsayılı sinaqlardan keçidkən sonra nail olur. Eyni tipli möişət nağıllarında isə o adam qalib gəlir ki, rəqibinə həlli dilməz sual-tapmacalar verir və yaxud əksinə, sual-tapmacalarla düzgün cavab təpir.

Bu tipli nağılların bəzilərində süjetin əsasında sual-tapmaca durur və hadisələr həmin tapmacanın sırrının açılması ilə sona yetir. "Şahla qız" nağılında hadisələr bu üsulla qurulmuşdur. Şah kəbin keşdirdiyi sövdəgər qızını çox sınağa çəkir, həlli dilməz sual-tapmaca ilə onu çətin vəziyyətə salır. Sövdəgər qızı öz ağılı və fərasəti ilə bu sınaqdan çıxır, şahı heyran qoyur, sual-tapmacanın cavabını təpir, bununla da şaha qalib gəlir. Nağılda qiflibond sualların, tapmacaların işlədilməsi təsdiyi deyildir. Bu sual tapmacaların mənşəyi uzaq keçmişə gedir, qədim adətə - nişanının ağlığının, bacarığının sınağı ilə bağlanır.

Bu cür evlənmə adətinin izləri "Üç şahzadə" [382, V, 155-164] nağılında da qorunub saxlanılmışdır. Üç şahzadə qardaşın hər biri şah qızları ilə şahzadə olduqlarına görə evlənmirlər. Şah qızları ona görə onlarla evlənməyə razılıq verirler ki, qardaşların hər biri sınaqdan uğurla çıxır, onlara verilmiş tapşırığın öhdəsindən ləyaqətlə gəlirlər. Deməli, qədim toy adətinə uyğun olaraq, oğlanın valideyninin kimliyi deyil, bacarığı, qabiliyyəti əsas götürülür.

Sual-tapmacalar daha çox qəhrəmanın zəkasını, dərrakəsini, nə dərəcədə hazırlıcabı olduğunu yoxlamaq məqsədi daşıyır. Bir çox nağıllarda oğlan qızın düzəltmiş olduğu tilsimləri sindirir və qızın tapmacalarına cavab verməli olur. Bu tipli nağılların bir qismində isə nişanının fiziki gücünü yoxlamaq, sınaqdan keçirmek üstünlük təşkil edir. Bu cəhət "Hazaristan bülbülü" [382, I, 165-172] nağılında aydın əks olunmuşdur. Bilqeyis xanım ancaq o oğlana əra getməyə razılıq verir ki, ona qalib gəlsin. Kiçik şahzadə qızın bu şərtini yerinə yetirir və Bilqeyis xanımın razılığını alır.

"Dərzi şagirdi Əhməd" [382, V, 256-274] nağılı da kompozisiyasına, təsvir vasitələrinin zənginliyinə görə seçilir. Süjeti yuxu və onun yozulması üzərində qurulan bu nağılda qəhrəman coxsayılı sinaqlardan çıxır, nəhayət, yuxuda gördüyü arzusuna çatır, gözel və ağıllı şah qızı ilə evlenir. Nağıldakı sual-tapmacalar qəhrəmanın ağılı və bacarığını üzə çıxır. Düşmənin göndərdiyi bütün sual-tapmacalarla cavab təpən-

Əhməd sevdiyi şah qızı ilə qovuşacağına əmin olduqdan sonra gördüyü yuxunun sırrını açır.

Möişət nağıllarının böyük bir bölümünü satirik nağıllar təşkil edir. Onların da bir çoxunda sosial-ictimai ziddiyətlər, yoxsul-varlı münasibətləri aparıcı yer tutur. Bu nağılların qəhrəmanlarının səciyyəsi əksər hallarda onların içtimai mənsubiyyəti ilə sərtlənmış olur.

"Bostançı və Şah Abbas", "Padşah və pişik", "Loğmanla şeyirdi" ki-mi satirik nağıllarda xalq ölkəni idarə etməyin məsuliyyət və ağırlığını dərindən düşünməyən hökmədlərə kəskin etirazını bildirir. "Padşah və dəmirçi" [382, V, 181-186] nağılında ədalətsiz və tələsik hökmələrin insanlara ölüm, fəlakət göttürdü, sonrakı peşimançılığın heç bir nəticə vermədiyi, vaxtında ədalətli hökm çıxarmağın vacibliyi əks olunmuşdur.

Satirik möişət nağıllarında süjet mənfi qəhrəmanın rüsvay edilməsi ilə sona çatır. Bu baxımdan "Keçəl" [382, IV, 192-201] nağılı səciyyəvidir. Nağılda təsvir olunur ki, hər gün xəsis tacir Keçəli axşama qədər işlədib quru çörek qırıntıları ilə yola salır. Təhqirə dözməyən Keçəli tacir hiylə ilə yorgana sarıdib döyür. Bundan sonra hadisələr möişət çərçivəsində olsa da, qeyri-adı şəkildə davam edir. Canını döyülməkdən zorla qurtaran Keçəl tacirin öz nökərlərinin özünü ölüncə döydür. Süjetə əlavə kimi görünən darğə ilə tacir arvadının məcarasının daxil edilmesi qəhrəmanların xarakterini bir qədər açıqlamış olur. Bundan istifadə edən Keçəl düşmənlərini axırdaqə ifşa edir. Hadisələrin gedisiində Keçəlin ağılı və fərasəti, mübarizliyi, tacirin xəsisliyi, darğanın riyakarlığı üzə çıxır.

Satirik möişət nağıllarında mənfi qəhrəmanın xarakterindəki hər hansı bir müümüh xüsusiyyət mübəaliqliş şəkildə verilir. Bu cəhət satirik möişət nağılları üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Əgər sehrli nağıllarda qəhrəman sehrli qüvvələr və yaxud möcüzəli əşyaların köməyi ilə arzusuna çatırsa, möişət nağıllarının qəhrəmanlarının ağılı, bəzən de hiylə və kələyi onların qoləbəsini tömən edir.

Möişət nağıllarının bir bölümündə isə insanların xarakterində, ailə münasibətlərində olan mənfi adətlər, nöqsanlar ələ salınır. Bu mövzuda yaradılan nağıllarda yumor üstünlük təşkil edir. Məsələn, "Delisov arvad" nağılında yelbeyin, ailənin sırrını dünyaya car edən ağılsız qadınlar lağla qoyulur.

Ailə münasibətlərindəki qüsurları təqid edən möişət nağıllarında qəhrəmanın xarakterindəki mənfi cəhətlər müxtəlif şəkildə üzə çıxır. "Dad Xanperinin əlinde" nağılında paxıl arvad erindən onun bacara-

bilməyəcəyi bir sənəti öyrənməyi tələb edir; "Haxnəzər" nağılında ağıllı arvadın tədbiri ilə tənbəl ər zəhmətə alışdırılır və s.

Komik mösiş nağıllarında da qəhrəmanın hər hansı xüsusiyyəti olduqca mübaliğeli surətdə verilir. "Övvəli elə, axırı belə" nağılında qəhrəmanın tonbəlliyi, "Məhəmməd", "Ustacan Əhməd" nağılında qəhrəmanın acizliyi, fərsizliyi mübaliğeli şəkildə təsvir olunur.

Məsiş nağıllarında sözün cəxmənalılığından da məharətlə istifadə olunur. Sözün müxtəlif mənənədə işlənməsi mübahisə doğurur. Mənfi qəhrəman ağlığının məhdudluğu ucundan sözün həqiqi və məcazi mənəsini başa düşmür, müsbət qəhrəman isə özünü, sözün ikinci mənəsini başa düşməyen kimi göstərir və tapşırığı eks mənənədə icra edir. Məsələn, qazi deyəndə "qulpu siniq küpü götür gol", Keçəl təzə küpü sindirib götürür; qazi deyəndə "o buzuvun qulağından çək götür bura", Keçəl buzuvun qulağını çıxarıb götürür; qazi deyəndə, "a gədo, get o qatırın başını hayla götür bəri" Keçəl qatırın başını kəsib qazının qabağına atır və s.

Məsiş nağıllarında çox vaxt nağıl boyu təsvir olunan hadisələrin nəticəsi ifadə edilir. Bəzən nağılin əxlaqi nəticəsi aforizm şəklində, atalar sözü və məsəl formasında ifadə edilir, həm də bu mücorrođ yox, məzmunla six əlaqədə olur.



Nağıl kompozisiyasında ənənəvi formul və üsullar mühüm yer tutur. Sehrli nağıllarda digər nağıllarla müqayisədə ənənəvi formul və üsullar daha çox rəngarəng və zəngindir. Bu, sehrli nağılların mürəkkəb məzmun və quruluşu ilə bağlıdır. Səciyyəvi formul və üsullar nağılları digər epik janrlardan fərqləndirən əsas əlamətlərdəndir.

Nağıllar bəzən xüsusi müqəddimə - təkərləmə ilə başlayır. Bu müqəddimə - təkərləmə məzhəkəli məzmunu, ritmik ifadəyə malik olur. Məsələn: "Badi-badi giriftar, hamam-hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik elər, köhnə hamam içində. Qarışqa şıllaq atdı, dəvənin qıcı sindi. Hamamçının tasi yox, baltaçının baltası yox, orda bir tazi gördüm, onun da xaltası yox, ömrümüzde çox şilə aşı yemişəm, heç belə yalan deməmişəm" [382, I, 79].

Əgər təkərləmələr yalnız bir qisim nağıllarda işlənirsə, ənənəvi nağıl formulları müxtəlif hadisələrdə, məqamlarda six-six işlənir və nağılin məzmunu ilə müxtəlif cəhətdən bağlanır. Müxtəlif süjetlərdə təkarar olunan formullar eyni nağıl sujetində də bir neçə dəfə cüzi deyişikliklə işlənə bilər. Ənənəvi formullar bədii funksiyasına görə də müxtəlifdir. Kompozisiya baxımdan ənənəvi formulları başlangıç, medial və final formullarına ayırmak olar.

Başlangıç formulları nağılin giriş hissəsinin ənənəvi tərkib hissəsidir. Xarakterinə görə onlar hərəkətin zamanını və hadisələrin məkanını təyin edir. Azərbaycan nağıllarında "biri var idi, biri yox idi" və ya xud "biri var imiş, biri yox imiş" ən geniş yayılmış başlangıç formuludur. Belə başlangıç formulunda hadisələrin məkanı və zamanı, qəhrəmani haqqında yiğcəm məlumat verilir, danışmanın uydurma olduğu, hadisələrin artıq keçmişdə baş verdiyi qeyd edilir. Başlangıç formullarını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1. Ən sadə başlangıç formulunda hadisənin zamanı və qəhrəmanı eks olunur. Bu formul geniş yayılıb. Məsələn: [382, II, 119] "Biri varmış, biri yoxmuş, keçmişlərde bir padşah varılmış".

2. Hadisənin baş verdiyi məkan və qəhrəmanı göstərilir. Məsələn: "Biri vardi, biri yoxdu, bir padşahnın ölkəsində bir ovçu, onun da bir arvadı vardi" [382, III, 95].

Hadisənin məkanını göstərən formullar hərəkətin zamanını eks etdirən formullara nisbətən məhduddur. Həm də bu formullarda hərəkətin zamanı da göstərilir.

3. Mürəkkəb başlangıç formulları. Bu formullarda hərəkətin zamanı və məkanı bildirilir, personajları adlandırılır, nağılının hadisələrə münasibəti eks olunur. Məsələn: "Biri vardi, biri yoxdu, Allah vardi, şərki yoxdu, günlerin bir gündən Qəndaharda bir padşah vardi" [382, II, 5].

Sonluq formulları ideya məzmununun ifadəsində əhəmiyyətli yer tutur, aydın şəkildə onu ümumiləşdirir. Sonluq formullarında nağılin əsas məqsədi, təsvir edilən hadisələrə, xeyir və şər qüvvələrə qarşı nağılının münasibəti də eks olunur. Sonluq formulları məzmununa görə başlangıç formulları kimi, demək olar ki, müxtəlif nağıllarda oxşardır, ancaq ifadəsinə görə rəngarəngdir. Məsələn: "Təzədən toy edib başladılar şadlıqla gün keçirməyə" [382, I, 31].

Sonluq formullarının köməyi ilə təhkiyə başa çatdırılır. Əgər başlangıç formulları vasitəsilə nağılcı dinləyiciləri real aləmdən nağıl ale-

minə aparırsa, sonluq formulları ile nağıl aləmündən real aləmə gətirir. Sonluq formullarında qəhrəmanın xoşbəxt həyatı göstərilməklə yanaşı, dincəyicilərə də xoşbəxt həyat, uzun ömür arzulanır: "Onlar yeyib-içib yerə keçidilər. Siz də yeyin-için, muradınıza çatın" [382, II, 22].

Əgər başlanğıc və sonluq formulları ancaq başlanğıcda və son hissədə işlənirse, medial formulları nağılin müxtəlif hissələrində işlənə bilir. Onları iki qrupa ayırmak olar: xarici medial formulları və daxili medial formulları. Bu formullar nağıl süjeti, motivi qəhrəmanları ilə müxtəlif cəhətdən bağlanır.

Nağıl təhkiyəsi boyunca nağılcı xarici medial formullarının köməyiyle dinləyicilərin diqqətini bu və ya digər mühüm ana cəlb edir, onların marağını istiqamətləndirir, qəhrəmanın qeyri-adi əhvalatlarını dilləməyə hazırlayır. Göstərmək lazımdır ki, başqa xalqların nağıllarında olduğu kimi, Azərbaycan nağıllarında da keçid formullarına tez-tez müraciət edilir: "Bunlar toy tədarükündə olsunlar, al xəberi kimdən, Pəri xanımın atasından" [382, I, 199], "Soltan İbrahim yatmaqdə olsun, xəberi sənə kimdən verim, yeddiباشlı divin qardaşlarından" [382, II, 339] və s.

Keçid formulları funksiyasına görə təhkivədə üç cür işlənir. Birinci, bir epizodun başa çatması və yeni epizodun başlanması zamanı keçid formuluna müraciət edilir; ikincisi, keçid formulunun vasitəsilə yəni epizodun başa çatması və bir daha əvvəlki epizoda - qəhrəmanın həyatının əvvəlki tarixçəsinin danişılmasına başlanılır; üçüncü, bu vasitənin köməyi ilə nağılin ümumi məzmununa uyğun əlavə bir epizodun söylənməsi üçün zəmin yaradılır. Daxili medial formulları çox funksiyalıdır. Adından da göründüyü kimi, bu formullar üzvi suretdə əhəmiyyətli nağıl elementləri ilə bağlıdır.

1. Bir bölüm formular müəyyən nağıl obrazlarına və təsvirə aid olur. Bu bölümə daxil olan ən səciyyəvi formulların bir hissəsi nağıl qəhrəmanın gözəlliyini eks etdirir: "Qız nə qız, görən bunun camalına heyrandı, qas qara, gözlər sürmeyi, boyu sərv, burnu hind findığı, dişləri inci, mirvari kimi, dodaqları zərif, qıpçırmızı idi" [382, II, 123]; "Oğlan nə oğlan... Rüstəm-Zal heç onun elinə su da tökməyə layiq deyildi" [382, IV, 131].

Bu bölümə daxil olan formulların bir hissəsi qəhrəmanın daimi düşməni divin zahir olmasını eks etdirir: "Div qara bulud olub qızın yanına düşdü. Reyyan gördü ki, hər tərəfi qara bulud basdı" [382, III, 150].

Bələ mübaliqli formular həm də qəhrəmanın qeyri-adi süretlə böyüməsini eks etdirir. Qeyri-adi uşaqların böyüməsi Azərbaycan nağıllarında bələ verilir: "Sizə kimdən deyim, usaxdan... Uşax nə usax, saatbasaat günbəgün boy atıldı. Bir ayın içinde üç yaşında uşağa dönmüşdü" [382, IV, 156].

Sər varlıqların təsvirini eks etdirən formulları da bu qrupa aid etmək olar: "İbrahim başını qaldırıb baxanda gördü bu bir ifritədi ki, alt dodağı yer süpürür, üst dodağı göy süpürür" [382, I, 247].

2. Nağıl personajların hərəketini təsvir edən formullarda qəhrəmanın getdiyi yol eks olunur. Məsələn: "Yeddi gün, yeddi gecə yol gedəndən sonra gəlib çıxıdlar həmin yeddi yoluñ ayrıncı" [382, IV, 74].

3. Formul-dialoqlar və ya ayrı-ayrı personajların ibarəsini, sözünü eks etdirən formullar. Bələ formullar zəngindir. Məsələn: "...- Ana, adam-madam iysi gəlir, yağı badam iysi gəlir. Qatr gələr dirnaq salar, quş gələr qanad salar. De görək, bura kim golmişdi?" [382, III, 117]

4. Azərbaycan nağıllarında geniş yayılmış formullardan biri də şahın qəhrəmana əmrini eks etdirir. Bu formul özündə daha çox hədəni ifadə edir. Məsələn: "- Uzun danışma, qırq günə kimi almayı götirdin götəribən, götərmədin boynunu vurduracağam" [382, II, 95].

Nağılda geniş yayılmış vasitələrdən biri də kontaminasiya əsildür. Bu əsullen müxtəlif tipləri yayılıb: "Bu tiplərin fərqi yalnız süjetlərin bənzərsizliyi, iştirak edən şəxslərin müxtəlifliyi ilə deyil, həm də danışanın qarşıya qoyduğu müxtəlif yaradıcılıq vəzifələri ilə izah edilir. Təkcə nağıllarda deyil (heyvanlar haqqında, mösiət, sehrləri)", eləcə də folklorun başqa janlarında özünü göstərən ən səciyyəvi kontaminasiya tiplərindən biri tematik kontaminasiyadır.

Azərbaycan nağıllarında tematik kontaminasiyadan geniş şəkildə istifadə olunur: "Qızıl qoç" [382, IV, 45-67] nağılı bu cəhətdən maraqlıdır. Bu nağılin əsasında dostluq durur. Şahzadə Məlik sədəqətli dostunun qədrini bilmir, ona inanmir, dostundan şübhələnir, onun daşa dömməsinə bais olur. Ancaq dostunun heç bir günahı olmadığını görən şahzadə necə olursa-olsun öz sədəqətli dostunu həyata qaytarmağı qərrara alır. Nağıla daxil edilmiş Əhmədlo Məmmədin dostluğu haqqında ki hekayədə əsl dostluğun xalq arasında necə olduğunu göstərilir. Şahzadə Məlik əsl dostluğun onlardan öyrənir və xeyirxah dərvishin köməyi ilə sədəqətli dostunu ölüməndən xilas edir, bundan sonra dostlar xoşbəxt yaşamağa başlayırlar. Bu nağılda kontaminasiya əsullenəndən istifadə edilərək dostluq haqqındaki mövzu daha təsirli şəkildə eks etdirilmişdir.

Ümumiyyətlə, nağılda hadisələr bir-biri ilə müxtəlif vasitələrlə bağlanır. Bəzən nağılda hadisənin şaxələnməsi o biri hadisədən asılı olur. Belə ki, qohrəman bir hadisəni öyrənmək istəyərkən ondan başqa bir hadisənin səbəbini öyrənməyi tələb edirlər. Gedib həmin hadisənin səbəbini öyrənmək istədikdə isə daha başqa bir hadisənin səbəbini öyrənməyi tələb edirlər. Deməli, qohrəman bir neçə yerə gedib müxtəlif hadisələrin səbəbini öyrənir, axırdı yənə birinci yerə gelir. Beləliklə, bu yolla bir süjet xətti ətrafında iki-üç nağılı birləşdirilmiş olur.

Retardasiya və üçlük əsası da nağıllarda ən seciyyəvi vasitələrdəndir. "...Ümumiyyətlə, retardasiya üç rəqəminin müqəddəsliliyi ilə bağlıdır... İstər adət və ənənələrimizdə, istər inam və etiqadlarımızda, istərsə də sərf məişət məsələlərində "üç" sözü, müəyyən bir işin, hadisənin "üçü", eləcə də hər hansı bir işin "üç" dəfə təkrarı xalqımızın çox qədim görüşləri ilə bağlıdır və çox geniş şəkildə yayılmışdır. "Üçəm" - yəni bir hadisənin, məcərənin, epizodun üç dəfə təkrarı isə nağıllarımızda xüsusi tez-tez görünür" [152, 100].

Nağıllarda epik təkrarın müxtəlif növlərindən istifadə olunur. Bəzən qohrəmanın hərəkəti üç dəfə təkrar edilir, personajlar öz əhvalatını danışır, müdrik şəxsin və ya xeyirxah köməkçinin məsləhət şəklində dedikləri sonrakı hadisələrin gedişində həyata keçir. Nağıllarda bir çox qeyri-adi hərəkətlər, əhvalatlar - qohrəmanın divlərlə vuruşması; çətin tapşırıq, ata qəbrində karavul, sinama, suallar və s. üç dəfə təkrar edilir. Bu üsula tehkiyə prosesində tez-tez müraciət olunur. Bir çox halarda eyni hərəkəti üç dəfə eyni şəxs yerinə yetirir, bu halda həmin əsul əhvalati uzatmağa xidmət edir, əsasən formal xarakter daşıyır. Əgər eyni hərəkət müxtəlif qohrəmanlar tərəfindən yerinə yetirilirsə, bu halda qarşılışdırma gücləndirilir, bununla da üçüncüün iki əvvəlinci ilə müqayisədə üstünlüyü üzə çıxır. Məsələn, "Üçbiğ-Kosa" [382, II, 157-166] nağılında ata üç oğluna iki vəsiyyət edir. Öləndən sonra qəbrinin üç gün qorunması, elçi daşının üstündə hər kim otursa, qızının ona verilməsini və s. Birinci tapşırıqə əvvəlcə iki qardaş əməl edə bilmir, kiçik qardaş həm böyük qardaşlarının, həm də özünün növbəsində axıra-dək keşik çökir və üç şəhri at əldə edir. Atanın ikincisi vəsiyyətinə də qardaşlarının eksinə olaraq yalnız kiçik qardaş əməl edir və buna görə də üç şəhri köməkçi əldə edir.

"Şah oğlu Bəhrəmin nağılı"nda [382, II, 226-246] gözleri tutulmuş atanın gözünün dərmənini axtarır tapmağa üç qardaş yola çıxır. Bir neçə mənzil yol gedəndən sonra onların qabağına üç yol çıxır. Bu yolla-

nın birincisinin üstüne "axtaran tapar", ikincisinin üstünə "get, ağıllı ol gol", üçüncüün isə üstünə "gedən gəlməz" yazılıb. Böyük qardaşlar birinci yolu, kiçik qardaş isə üçüncü yolu seçir. Böyük qardaşların atanın gözünü dərman olacaq daşı axtarır tapmaq cəhdı uğursuzluqla nəticələnir. Kiçik qardaş yolda müdrik qoca ilə qarşılaşır, onun məsləhətlərini dinleyir, sonra qeyri-adi üç yol yoldaşına rast gəlir, onların xahişlə onları da özü ilə götürür. Kiçik qardaş uzun çətinliklərdən sonra aq-çəşmə sahibinin bütün şərtlərinə əməl edir və atasının gözünə dərman olacaq daşı götürür.

Göründüyü kimi, bir bölüm nağıllarda süjetin əsas epizodu, ikinci qisim nağıllarda isə epizodlar sırası üç dəfə təkrar olunur. Bəzən eyni hərəkəti yerinə yetirən bir qohrəmanın hərəkəti eyni ilə təsvir olunduğu halda, bir bölüm nağıllarda birinci iki qohrəmanın hərəkəti yiğcam verilir, ya xatırlanır, üçüncü qohrəmanın hərəkəti isə ətraflı təsvir olunur.

Onu da göstərmək lazımdır ki, xalq nağıllarının poetik mətnlərində bəzi saylara tez-tez təsadüf etmək olar. Belə sayilar adət-ənənələr, inam və etiqadlarla bağlı ilkin görüşlərlə əlaqədardır. Xalqımızın dün-yagörüşündə, mərasim və adətlərində, gündəlik həyatında möhkəm kök salmış "üç", "yeddi", "qırx" sayılarını şəhri saylar hesab etmək olar. Məlum olduğu kimi, dünyanın müxtəlif xalqlarında üç, beş, yeddi, səkkiz, doqquz, on iki, qırx və s. sayılar şəhri, müqəddəs sayılır.

Xalq inamina görə müəyyən "şəhri sayılar" magik təsir edir, belə ki, onlar xeyir, şadlıq və yaxud əksinə, bədbəxtlik, zərər, itki götürür. Deməli, insanlar sayıların "şəhri qüvvələri"ndən "bədxahalar"dan xilas üçün kömək gözləmiş və nəsillerin ənənəsi müəyyən sayılar yaratmışdır.

Azərbaycan nağıllarında ən sevimli saylardan biri "üç"dür. Nağıl mətnlərində üçlük, üç qardaş, üç bacı, üç yol, üç şərt, üç sınaq, üç sual, üç döyüş, üç tapşırıq, üç köməkçi, üç əşya, üç gün, üç div, üç əmr, üç-başlı varlıqlar və s. gerəkli kompozisiya funksiyasını yerinə yetirir.

Azərbaycan xalq nağıllarında üç şər obrazı üç köməkçi obrazından fərqlənir. Köməkçilər üç personaj keyfiyyətində təsvir olunur, üç funksiya yerinə yetirir, belə ki, onlardan hər biri yalnız özünə xas olan müəyyən keyfiyyətə malikdir. Ancaq üç ejdaha, üç div, üç quldur belə funksional keyfiyyətə malik deyil. Azərbaycan nağıllarında üç şər qüvvə obrazı vahid şər simvolu kimi dərk edilir. Üç sayı adət və ənənələrle bağlı olaraq uğurluluq mənasında işlənməkdədir.

Təsəvvürlərdə və adət-ənənələrdə üç sayına xüsusi diqqətin sebəbi qədim xalqların baxışında kosmosun üçpilləli strukturu ilə bağlıdır.

Nağıllarımızda “yeddi” sayı da geniş şəkildə işlədirilir. Qədim türk mifologiyasının mühüm sistemlərindən olan “Sehrli yeddilik” müraciət tarixi prosesdə müxtəlif xalq ayin və mərasimlərinə daxil olmuşdur. Qədim insanlar mifoloji obrazları göy cisimləri ilə bağlamışlar. “Böyük ayi bürcü” haqqında əfsanə “yeddi”sayının nağıllarda ənənəvi ləşməsinə əsas olmuşdur.

Yeddilik ənənəsinin göznlənilməsi personajların sayını müəyyənləşdirir - yeddi köməkçi, yeddi div, epik zamanın təsvirində yeddi gün, yeddi gecə, həmçinin məkan - yeddi mərtəbəli saray, qala, yeddi qatlı hasar xalq nağılları üçün mühüm bədii üssüllərdəndir. Nağıllıclar ənənəyə uyğun olaraq yeni süjet, motiv yaradarkən, obrazlar sistemini müəyyənələşdirirək yeddiliyə müraciət edirlər.

Ehtimal etmək olar ki, yeddiliyin uzunömürlülüyünün səbəbi yeddi himayədar motivinin yaranması və təşəkkül ilə də bağlıdır. Bu motiv ay fəzalarının dövrəvi dəyişmələrinə əsaslanan Böyük Ayı bürcünün yeddi ulduzunun mifoloji təbiətinin yeddi günlük vaxt hesabını eks etdirir.

Azərbaycan xalq nağıllarında işlənən bir sıra frazeologizmlərin tərkibində “qırx” sayı riyazi funksiya yerinə yetirmir. Çox zaman palıları yamaqlı yolcu nağılda belə təsvir olunur: “Paltarı qırx yerdən yamaqlı yolcu”, yalan danışmağı çox sevən adam haqqında deyirlər: “Onun qırx dili var, qırx əməcçisi”, “Qırx gün, qırx gecə” nağıl formulunda məkan və zamanın dəqiq ölçüsü eks olunmur, yalnız yol və zamanın hüduduzluğunu göstərilir. Bu cəhət “qırx hörüçüklü qız”, “qırx qulaqcıqlı qazan” və s. ifadələrdə xüsusi eks olunur.

Üç, yeddi, qırx sayı Azərbaycan folklorunda, o cümlədən xalq nağıllarında “uğurlu” sayılar hesab olunur.

Xalq nağılları poetik xüsusiyyətlərinə görə də digər janrlardan fərqlənir. Nağıllarda epitet təsvir edilən hadisənin bu və ya digər xarakter əlamətlərinin meydana çıxarılmasında, onun qiymətləndirilməsində mühüm rol oynayır, haqqında danışılan əsyaya aydınlaş, obrazlılıq verir.

Nağıllar cün xarakterik olan epitetlərin böyük bir bölümü qohrəmanların hərəkət məkanını təyin edir. Bu məkan öz coğrafiyasına görə real aləmdən seçilmiş xüsusi dünyadır. Qohrəmanın dündüyü məkan həmişə sonrakı hadisələrin xarakterini təyin edir, həmin məkan simvolikdir. Nağıl epitetləri bu yerin funksional əhəmiyyətini aydın eks etdirir. Bir çox epitetlər nağıl məkanının qeyri-müəyyənliyini, şərtliyini ifadə edir. Məsələn: “...Qara qoç da Məlikməmmədi götürüb qaralıq dünya-

ya apardı“ [382, III, 195]; “...Div qızı zülmət dünyasına aparmaqdə ol-sun, sizo xəber verim Tapdıqdan“ [382, III, 40].

“Qaranlıq dünya“, “zülmət dünyası“, “zülmət quyuşu“ və s. bu tipi ənənəvi epitetlər çoxmənalı olub, sehrli nağıllar üçün daha xarakterikdir. “Zülmət dünyasına” ancaq qohrəman gəlib çıxır, o, oğurlanmış gözəli və ya əşyani götürməye çalışır, qaranlıq məşələrdən, caylardan keçərək sehrkar şor varlıqlara qalib gəlir və işqli dünyaya çıxır. “İşqli dünya“ “zülmət dünyası“na qarşı qoyulur. “Tapdıq həm işqli dünyasının, həm də zülmət dünyasının padşahı oldu“ [382, III, 68].

Möcüzəli əşyaları təyin edən epitetləri iki qrupa ayırmak olar: qohrəmanın axtarış hədəfini və sehrli vasitələri təyin edən epitetlər. Qohrəmanın axtarış hədəfini təyin edən epitetlər nağıllar üçün xarakterikdir. Məsələn: “Birinci şərtim budur ki, gedəsən zülmətdə olan bir dərəya atı var, onu götürəsən. İkinci şərtim budur ki, o atın həmin zülmətdə sahibi var, onu da götürəsən. Üçüncü şərtim budur ki, böyük səhrada bir göl var, o gölün başında bir qızıl cam var, onu gərək götürəsən. Dördüncü şərtim budur ki, böyük səhrada bir göl var, o gölün başında qızıl qanadlı bir qaz var, o qazı götürəsən“ [382, IV, 241].

Sehrli vasitələri - möcüzəli əşyaları ifadə edən epitetlər daha aydın funksionallıq ifadə edir. Həmin vasitələrin köməyiil qohrəman möcüzə əldə edir, şah qızı ilə evlənir və uğurla geri döñür. Belə ənənəvi vasitələr rolunda “uçan xalça“, “gözə görünməz papaq“, “sehrli qılınc“, “sehrli üzük“, “sehrli kise“, “sehrli toppuz“ və s. vasitələr çıxış edir: “Ona qara toppuz deyərlər. Nə desən o tez əməl eleyər“ [382, III, 138]; “Özü də al sənə bir sehrli qılınc bağışlayıram, bunu da həmişə üstündə gizlət“ [382, IV, 59].

Nağıllarda bədiiyin sadə və çox işlənən şəkli olan bənzətmədən də geniş şəkildə istifadə olunur. Bənzətme obrazları mənbəyində asılı olaraq təbiət və insan həyatındaki müxtəlif sahələri əhatə edir. Bir qrup bənzətme obrazlarına quşlar və heyvanlar aləmi daxildir. “...On beş yaşında, cavan, tovuz misallı bir qız“ [382, I, 189]; “İncebelli, uzunboylu, şüx dayanışlı, ceyran yerişli bir maraldı“ [382, I, 264].

Bir qismi nağıllarda bənzətme obrazları bitkiler aləmini əhatə edir. Geniş yayılmış “lalə kimi qırızı“, “benövşə kimi ötrili“ qadın qohrəmanların gözəlliyyinin təsvirində işlənən ənənəvi bənzətme obrazlarıdır. Məsələn: “Bu qız elə gözəldi ki, misli-bərabəri yoxdu. Qaşlar qara, yanaqlar dağ laləsinə oxşayır“ [382, I, 83].

Ay və Günsəş ümumişlək bənzətmə obrazına qadın qəhrəmanlarının misilsiz gözəlliyini ifadə etmək üçün müraciət olunur: “İçəri baxıb gördü, vallah Meləkxatın elə bil on dörd gecəlik aydı” [382, II, 38]; “Qəmər xanım da bir Qəmər xanım idi ki, gün kimi işix salırdı, ay kimi parıldayırdı. Aya deyirdi mən olan yerde sən çıxa bilməzsən, günə deyirdi mən ki, varam, sən işix sala bilməzsən” [382, III, 37].

Nağıllarda mübaliğəyə də tez-tez müraciət edilir. Nağılda demək olar ki, bütün hərəkətlər, əşyalar, hadisələr mübaliğəli təsvir olunur. Bu, nağılların spesifik xüsusiyyətdən - möcüzəli hadisələr üzərində qurulmasından irəli gelir. Göstərmək lazımdır ki, mübaliğə digər təsvir və ifadə vasitələrinən ayrıca üsul kimi forqlənmir. Həmin vasitələr də mübaliğəli obrazların yaranmasına tabe edilir.

Bəleliklə, xalq nağılları özünəməxsus süjet tərkibi, obrazlar sistemi, ənənəvi formul və üsulları, bədii təsvir vasitələri ilə seçilir. Bunlar nağılları digər epik janrlardan fərqləndirməyə, onların janr sərhəddini müəyyənləşdirməyə, səciyyəvi xüsusiyyətlərini aşkarla çıxarmağa kömək edir.



LƏTİFƏLƏR

Lətifə ərəbmənşəli “lətif” kəlməsindən əmələ gəlmişdir. Bu söz də özündə yerinə görə “ince”, “gözəl”, “xoşagələn” anamlarını və bu anamların bədii-üşlubi çalarlarını cəmləşdirir. Xalq arasında bəzən “lətife” əvəzinə “gülməcə”, “bəzəmə”, “dodaqqacıdı” adları da işlənir.

İnce yumor, hikmətli kolam, kəsgin ironiya xalq lətifələrinin məzmun və bədii forma xüsusiyyətlərini şörtləndirir.

Şərqdə lətifa janının ilk nümunələrinə pərakəndə halda klassik şairlerin, salnaməçilərin, tarixçilərin, alımların əlyazmalarında, divanlarında, elmi əsərlərdə təsadüf edilir. Şərq klassiklərinin bir çoxu öz mənəzum əsərlərində yeri göldikcə lətifələrdən istifadə etmişlər. Məşhur İran şairi Sədi Şirazinin “Gülüstan” əsərində zərbə-məsəl kimi dillər əzberi olmuş lətife nümunələri çoxdur. XII əsrə yaşlı Suriya yazıçısı Əbü'l-Fərecin yaxın Şərqdə məşhur olan və orta əsr nəşrinin əyləncəli və iibrətamız nümunəsi sayılan “Maraqlı ehvalatlar kitabı”nda yeddi yüzdən artıq “maraqlı tarixçə”, “rəvayət” toplanmışdır ki, bunların bir hissəsi lətifələrdən ibarətdir. Lətifələr Xaqani, Nizami, Nəsimi, Füzuli, Zakir, Seyid Əzim, Sabir, Cəlil Məmmədquluzada kimi klassiklərimizin əsərlərdə də öz ifadəsini tapmışdır. Həmçinin Əbu Nəvəs, Sənayi Qəzənəvi, Suzəni, Cəlaləddin Rumi, Şeyx Əttar, Cami, Əlişir Nəvainin əsərləri də lətife ilə zəngindir.

Lətifələr şərqdə müstəqil janr kimi Harrun-ər Reşid dövrü (IX əsr), Səlcuq hakimiyyəti (XII), monqol istilası (XIII), Teymurləng hakimiyyəti (XIV) dövründə geniş vüset tapmış, sonrakı yüzilliklərda də hər dövrün öz sosial-bədii iqliminə uyğun mozmunlu daha da zənginləşmişdir. Yaxın və Orta Şərqdə, həmçinin Azərbaycanda bu lətifələr əsasən Molla Nəsrəddin, yaxud Xoca Nəsrəddin adı ilə məşhur olmuşdur.

Azərbaycan xalq lətifələrinin yazıya alınması, toplanması, nəşri və tədqiqi Şərq, xüsusiət Qafqaz və Orta Asiya xalqları üçün müstərek

olan lətifələrin yazıya alınması, toplanması, nəşri və tədqiqi tarixi ilə six bağlıdır. Zaqqafqaziyada, Azərbaycanda lətifələrin nəşrinə XIX əsirin üçüncü rübündən sonra başlanılmışdır.

"Kavkazskiy uçebniy okruq" nəşriyyatı tərəfindən XIX əsrin 80-ci illərindən başlayaraq Tiflisdə buraxılan SMOMPK ("Sbornik materialov dlya opisaniya mestnostey i plemen Kavkaza") məcmuəsi bu işdə böyük rol oynamışdır. Molla Nəsrəddin adı ilə bağlı lətifələri Poti Mineral şəhər məktəbinin müəllimi A.Zaxarov [641, 52-74], Bakı üçüncü rus-tatar məktəbinin müdürü Məmmədhəsən Əfəndiyev [643, 126-166] nəşr etdirmişlər.

Lətifələrə dövri mətbuatda da geniş yer verilmişdir. 149 lətifa D.A.Eristov tərəfindən rus dilinə tərcümə edilib "Novoe obozrenie" [626] qəzəftində dərc olunmuşdur.

1906-cı ildən etibarən Azərbaycanda çıxan müxtəlif qəzet və jurnal səhifələrində (xüsusilə "Dəbistan" [422] və "Məktəb" [464] jurnallarında) külli miqdarda lətifəyə rast gəlirik. Bunların bir qismi şəxsiyyət adı ilə bağlı, bir hissəsi isə heç bir adla əlaqədar olmayan ənənəvi (yəni ümumi, "bir nəfər", yaxud "birisi" tərəfindən danışılan) lətifələrdən ibarətdir. Bu lətifələr kənd və şəhər ziyanlıları, folklor həvəskarları tərəfindən toplanmış, yaxud başqa dillərdən tərcümə olunmuş və qismən müasirləşdirilmişlərə uşaqlar üçün işlənilmişdir.

Azərbaycanda lətifələrin xüsusi kitab şəklində nəşri 1906-cı ildən sonrakı dövrlə addır. Həmin illərdə Əli Abbas Müznib [471; 472], Mirzə Məmməd Axundov [473], Mirəbdülbaqi oğlu Mirəbdülmün, Mirzə Abbas Mollazadə [463] kimi ziyanlılar bu sahədə müəyyən təşəbbüsler göstərmişlər.

Bu ilk təşəbbüsler təqdirəlayıq olsa da, demək lazımdır ki, tərtibçılar lətifələrin folklorünsənət prinsipləri baxımından tərtibinə lazımi şəhəriyyət verməmiş, onları məzmunlarına görə təsnif etməmiş, tərtibdə sistemsiyiye yol vermişlər.

XX yüzilliyn sonraki mərhələlərində Azərbaycanda ayrı-ayrı nəşriyyatlar tərəfindən bir çox lətifa kitabları buraxılmışdır [453; 466; 470; 478]. Bunların içərisində on çox yayılan və diqqəti cəlb edən prof. M.Təhmasibin "Molla Nəsrəddin lətifələri"dir [467]. Kitaba yazılmış müqəddimə, bəzi lətifələrin variantlarının verilməsi onun dövərini artrmışdır. Bundan başqa "Bəhlul Danəndə lətifələri", "Şərq xalqlarının lətifələri", "Dava yorğan davasıymış", "Şəki lətifələri", "Ayrım bəzəmələri" kitabları da nəşr olunmuşdur.

Lətifələr zahiri əlamətlərinə görə iki qrupa bölünür:

1. Müəyyən tarixi hadisə və ya şəxsiyyət (istor mifik, istərsə də tarixi olsun) adı ilə əlaqələndirilən, daha dəqiq desək, avtorlaşdırılan lətifələr. Belə lətifələr özü-özlüyündə yarımqruplara bölünür:

a) Şərq xalqları tərəfindən on çox sevilən müştərək motiv və süjeti Molla (Xoca) Nəsrəddin adı ilə məşhurlaşmış lətifələr;

b) Danəndə və ya Divanə Bəhlulun adı ilə bağlı olan lətifələr;

c) müəllifi bəlli olan, yaxud da müxtəlif dövrlərde yaşamış məşhur alim və mütəfəkkirlerin, şair və ədiblərin, rəssam və artistlərin, dövlət xadimləri və sərkərdələrin bilavasitə hayat və fealiyyətləri ilə əlaqədar deyilən, başqa sözlə, onların hikməti kəlamlarından düzəldilən lətifələr. Bu qəbildən olan lətifələrə çox vaxt hikməti sözlər və ya sadəcə "atmacalar" deyilir;

ç) Azərbaycanın müəyyən bölgələrində, məsələn, Salyanda, Gəncədə, Şəkidə və Naxçıvanda tanınan bəzi yerli adamların adına istinadən deyilən, lakin ümumxalq malına çevrilə bilməyən, kütləvileşməyən məhəlli lətifələr.

2. Şəxsiyyəti, yəni müəllifi məlum olmayan, başqa sözlə, kiminən başına gələn bir əhvalat kimi nəql edilən ümumi ənənəvi lətifələr.

Danəndə və ya Divanə Bəhlul lətifələri Azərbaycan xalqının məşətində özüne möhkəm yer tuta bilməmiş, kütləvileşməmişdir.

Eyni sözləri digər Şərq ölkələrində geniş yayılmış Cüha, Təlxək, Bazarlı, Qasim İşıq, Mir Divanə, İncili Çavuş, Xorasani Dədo, Molla Müşfiqi, Kəmînə, Eldarkosa, Esenpolat, Əhməd Aqayla bağlı lətifələr barədə de demək olar. Ancaq bütün bu adlardan fərqli olaraq, Molla Nəsrəddin lətifələri milli şifahi yaradıcılıq xəzinəmizin malı olmuş, həm bir çox yaxın Şərq xalqları folklorunda, həm də Azərbaycan folklorunda işlek bir mövqə qazanmışdır.

Məhəlli lətifələrə, yəni Azərbaycanın müəyyən bölgələrində, məsələn, Salyan (Mirzə Bağı), Şəki (Hacı dayı), Gəncə (Baməzə Musa), Laçın (Əli Cabbar) və Naxçıvan (Molla Tanrıverdi oğlu Hüseyn) tanınan bəzi yerli məşhurların adına istinadən deyilən lətifələrə gəldikdə isə, göstərmək lazımdır ki, onlar geniş miqyasda kütləvileşə bilməmişlər.

Folklor aləmində Molla (Xoca) Nəsrəddinin şəxsiyyəti və prototipləri haqqında müxtəlif fikirlər mövcuddur. Türk mənbələrinə görə Xoca Nəsrəddin tarixi şəxsiyyət olmuşdur. Təxminən Sultan Orxan zamanında Anadoluda - Sivrihasarda dünyaya gəlmiş, Sultan I İldırım Ba-

yazid dövründə ömür sürmüş və 60 yaşlarında ikən Ağşəhərdə vəfat etmişdir.

Şərqi müxtəlif yerlərində Molla Nəsreddinin prototipleri olan digər tarixi şəxsiyyətlər barədə də elm aləmində çoxsaylı mülahizələr vardır. Hətta onun böyük Azərbaycan mütəfəkkiri Xacə Nəsreddin Tuş ilə bağlılığı da ehtimal olunur.

Lakin latifa qəhrəmanlarını, eləcə də Molla Nəsreddini tam halda hər hansı bir konkret tarixi dövr və şəxsiyyətle bağlamaq doğru olmazdı. Ümumiyyətə, folklorda, aşiq yaradıcılığı istisna olmaqla, şifahi xalq ədəbiyyatının əksər janrlarında, xüsusiət nəğdillərdə, atalar sözləri və məsəllərdə, bayatılarda, tapmacalarda, eləcə də lətifelərdə müəllif və ya prototip axtarmaq üsulu düzgün deyildir. Ağızdan-ağıza, yüzdən yüzilə, nəsildən-nəsiliə adlayan folklor örnekleri müxtəlif tarixi şərait və mühitlərdən asılı olaraq əlavə çalarlar, yeni cizgiler qazandığından ilkin vəziyyətini deyişdirir, xalq yaradıcılığı onu zaman-zaman cilalayıır, dərinləşdirir. Ele buna görə lətifelərin də qəhrəmanları hər hansı bir tarixi şəxsiyyətin bədii əksi, portreti deyil, xalqın əsrlərdən bəri yaratdığı ümumileşdirilmiş sərətdir.

Cəmiyyət daxilində, ictimai heyatda baş verən qüsür və nöqsanları təqnid edən, ailə, məsiət, tərbiyə və s. zəruri məsələlərə toxunan lətifələr sıyrılmış və duzluğunu ilə yadda qalır.

Ailə, məsiət, tərbiyə məsələlərinə toxunan lətifelərde islahedici yumor qabarıqdır. İctimai roftar və davranışdan bəhs edən lətifelərdə isə yumorla yanaşı, bəzən satira da, hətta sarkazm da özünü bürüzə verir.

Lətifelərdə təsvir olunan zəngin tiplər silsiləsi cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini təmsil edir. Hər bir lətifədə əsasən iki və ya üç tip olur. Bunların biri həmişə müsbət, digori isə mənfi surət kimi göstərilir. Müsbət obraz yalnız lətifa qəhrəmanı özü olur. Məsələn, Molla Nəsreddin lətifelərində Molla Nəsreddin surəti. Onun mübarizə apardığı başqa personajlar - hökmər, şah, ayrı-ayrı saray məmurları, şəhər həkimləri, qazilar, sövdəger və tacirlər, avam, cahil və nadanlar hamisi mənfi tiplərdir. Bu surətlərin hərosinin özünəməxsus fərdi xüsusiyyətləri və keyfiyyətləri vardır.

Ədalətlilik, insanperverlik, doğruluq, xeyirxahlıq kimi keyfiyyətlər, aydın, parlaq, xoşagələn, zövq oxşayan boyalar Molla Nəsreddin surətində cəmləşdirilmişdir.

Xalqa görə Molla Nəsreddin saçı-saqqları ağarmış, yoxsul və nura-ni bir qocadır. Lakin Molla Nəsreddin hamının gündə gördüyü adı qo-

calardan deyildir. O, ağılli, dərrakəli, bilikli, dünyagörüşlü, səbrli və temkinli, bərkədən və boşdan çıxmış qocalardandır.

Molla Nəsreddinin qəlbini, vicdani təmiz və pakdır. O, insanın başını aşağı, üzünü qara edən çirkin əməllərə nifret edir. Molla Nəsreddin üçün təmiz ad, gözəl əxlaq şöhrətdən, mal və dövlətdən qat-qat yüksəkdir.

Molla Nəsreddin həyatın mənasını düzgün dərk edir. Yaxşı və pişin, xeyir və şərin nə olduğunu bilməlidir. Dövrünün, zəmanəsinin, paxıl, yaltaq, xəsis, ikiüzlü, qeddar, zalim, ədalətsiz, rüşvətxor, riyakar, eyyaz, avam, nadan və cahil adamlarını tanır, onlara qarşı həmişə barışmaz və amansız mübarizə aparır. Düşmənə heç vaxt güzəşti getmər, onu tamamilə möğlub etmeyince geri çəkilmir. Bu mübarizədə o principallılığı və inadkarlığı ilə rəqiblərindən fərqlənir. Buna görə də həmişə qalib gelir.

Molla Nəsreddin ədalətsiz hökmərələri, qəsəbkarları, xain, paxıl və hiyləgər vəzirləri, xalqı çapib-talayan, var-yoxunu əlindən alan rüşvətxor və kütbəş qazıları, şəhər hakimlərini sevmir, onlara dərin nifret bəsleyir. Yalqaqlıdan zəhləsi gedir. Buna görə də o heç bir vaxt rəqib qarşısında eyilmir.

Molla Nəsreddinin metin səciyyəyə malik olduğunu on çox hökmədarla - Teymurla qarşılaşmışda görmək olar. Teymurun külli-ixtiyar olmasına baxmayaraq Molla Nəsreddin onun önünde əyilmir, əksinə, möğrur dayanaraq ona cəsareti cavablar verir, əksər hallarda isə onu fəndir ifadələr, ikibaşlı deyimlərlə məsxərəyə qoyur, ələ salır.

Xalq lətifələrində mənfi tiplərdən biri müstəbid hökmərələrdir. Müstəbid hökmərlərə xas mənfi sıfətlər Molla Nəsreddin lətifələrində Teymur obrazında ümumileşdirilmişdir. O da başqa müstəbid şah, səltan, xaqanlar kimi kinli, xudbin, şöhrətpərest, lovğa, xəsis, ədalətsiz, qəsəbkar, zalimdir. Onun sir-sifətindən, üz-gözündən qəzəb yağır, o, həmişə əmr etmək, fərمان vermək hissə ilə yaşayır. Adami tutdurmaq, döydürmek, cəza verdirmək və edam etdirmək onun gündəlik peşəsidir.

Teymura haqq, ədalət, azadlıq və bərabərlik sözləri yaddır, insan-pərvənlilikdən, humanizmdən onda əsər-əlamət yoxdur. Əksinə, onunla əlaqədar lətifelərdən aydın olur ki, o, insana əzab, işğəncə verməkdən zövq alır.

Teymurun hökmərələrini etdiyi ölkədə hamı ac və çilpaqdır, xalqın yeməyə, üstüna örtməyə bir şeyi yoxdur. O, günlərini ov və əyləncələrdə keçirir. Mühərribələr üçün bəsleyib saxladığı fillərini başına bu-

raxdırıb əkin yerlərini xarabazarlıq döndərir, vergiləri gündən-güne artırb əməkçi insanları olmazın əzab və əziyyətlərə düşər edir və s.

Xalqın lətifələrde təsvir etdiyi vəzir, şəhər hakimi, saray əyanları da müstəbib hökmədar, yəni Teymur kimidir. Lakin onlar Teymur'dan bir xüsusiyyətlə fərqlənilirlər. Bu fərq ondan ibarətdir ki, onlar özlərindən aşağı mərtəbədə olanlara qarşı amansız, özlərindən yuxarıda duranların qarşısında qorxaq, aciz, yaltaq və müti olurlar.

Saxtakar qazılardır xalqın qəzəblə, nifrətlə təsvir etdiyi mənfi tiplərindən. Vaxtilə həm dövlət məmənu, həm də ruhaniliyin nümayəndəsi olan bezi tamahkar qazılardır mənfi əməlləri xalq lətifələrində qabarıq verilmişdir. Özlərini əxlaqlı, təmiz, savadlı hesab edən qazılardır əksəriyyəti əslində kütbaş, tamahkar və rüşvətxordurlar. Yalan danışmaq, tərəfkeşlik etmək onların adətidir. Ədalətsizlikdə, haqsızlıqdə, kütbaşlıqdə, yelbeyinlikdə, axmaqlıqdə onlar öz ağalarından bir o qədər də fərqlənmirlər. İctimai mənsubiyyətdən asılı olmayaraq, mal, dövlət və pul düşgünü olan bütün yaramazlar lətifələrdə ən səciyyəvi xüsusiyyətlərlə birlikdə ifşa olunurlar.

Konflikt, istehza, kinayə, istiərə, satira və humor lətifələrin ətini, canını, qanını təşkil edir. Hər bir lətifa gülüş və təzadlardan ibarət olur. Təzad, gülüş, kinayə lətifələrde tərifləmə, özünü görməziyyə, eşitməziyyə, saymazlığa və bilməzliyə vurma, pisə yaxşı, yaxşıya pis demə, rüsvay etmə, elə salma, məssərəyə və lağə qoyma yolu ilə yaradılır. Bu vaxt rəngarəng eyhamlardan, tekrir və idiomlardan istifadə olunur.

Lətifələrin özünəməxsus ifşa üsulların içərisində ən başlıcası açıq tendensiyadır. Bu ifşa üsulundan xüsüsən Molla Nəsreddin həmişə, hər yerde istifadə edir. Adəton, tipin əvvəzine danışmaq, onu quru-quru tərifləmək, onunla yalan mübahisəyə girişmək, fikir və sözleri təhrif etmək, təsdiq olunması lazım gəldikdə inkar eləmək və əksinə, inkar lazımlı gəldikdə bəyənmək, yersiz mübahisəyə girişmək - bütün bu ədəbi üsullar lətifa qəhrəmanının sinanmış mübarizə və ifşa cəbbəxanasıdır.

Kollektiv yaradıcılıq məhsulu olan lətifələr canlı danışq üslubundadır. Sifahi ədəbiyyatımızın digər növləri kimi onun da söylənişində xalq dilinin koloritindən istifadə olunur. Lətifələrde uzunçuluğə və sözlülüyə, artıq ifadə və kəlmələrə yer verilmir. Bediiilik, canlılıq, reallıq, səlislik, yığcamlıq, aydınlıq, konkretlik, oynaqlıq, şirinlik lətifa dilinin əsas xüsusiyyətləridir. Demək olar ki, xalq dilinin bütün incelikləri lətifələrdə özüne yer tapmışdır.

Lətifələrin əksəriyyəti mükəmmələrdən ibarətdir. Mükəmmələrdə tiplərin dili öz şüurlarına, dünyagörüşlərinə uyğun gəlir. Molla Nəsreddin, Teymurun, vəzirin, şəhər hakiminin, qazının, axundun, dərvişin, seyidin, tacirin, baqqalın, kəndlinin, əkinçinin hər birinin özünəməxsus damışq tərzi vardır.

Lətifələrde ən çox işlədirən xalq danışq frazeologiyasıdır. Əksəriyyəti məcazi səciyyə daşıyan bu frazeloji vahidlər lətifələrin reallığını, həyatılıyını, təbiiliyini, canlılığını, təsir qüvvəsini qat-qat artırır. Onlar hər bir personajın nitqini daha da canlandırır, lətifəyə obrazlılıq, emosional ovqat getirir, fikrin daha aydın və təsirli ifadəsini temin edir.

Lətifələr əsasən tezis, antitezis və nəticədən (ve ya sübutdan) ibarət olur. Lətifələrde irəli sürülən tezis və onun əksi olan antitezis natiqəni doğurur, estetik idealı sübuta yetirir. Bu baxımdan təzad lətifa janrıının meyarıdır. Tezadsız lətifa yoxdur. Lətifələrde əvvəlcə Molla Nəsreddinin növbəti sərgüzəşti haqqında çox yiğcəm məlumat verilir ki, bu da lətifənin bir növ hazırlıq səhənesi, ekspozisiyasıdır. Bundan sonra tezis (obyekt, subyek və ya iş haqqında mühakimə), sonra antitezis (qarşılıqlı, konflikt, yaranan ziddiyət və ya münaqişə), nəhayət nəticə (qərar, inkar, sübut, tezkib) gelir.

Bu bölgü prinsipi, bəzi nağılvəri lətifələr istisna edilərsə, əksər lətifələr üçün xarakterikdir. Aşağıdakı örnəkdə lətifa strukturunu xüsusilə dəqiq gözlenilmiştir:

"Molla Nəsreddin özünü çox dərin alım kimi qəleme verən "alim-lərdən" biri ile mübahisə etməli olur. Molla yalançı alime bir neçə sual verirəsə də, heç birinə cavab ala bilmir. Qazi molların əlində aciz qaldığıını görüb deyir:

- Sənə elə sual verərəm ki, ağızını aqib danışa bilməsən.
- Buyurun görək o hansı sualdır ki, mən ona cavab verə bilmərəm.
- De, görün, dünyanın ortası haradır?
- Molla əsasi ilə yerdə dairə çəkib deyir:
- Buradır.
- Bu saat sübut etməlisən.
- Mənə sübut olub, inanırsan buyur ölç.
- Göydə ne qədər ulduz var?
- Mənim eşşəyimin tükü qədər.
- Sübut?
- İnanırsan bu eşşək, o da ulduzlar. Say bax.
- Mənim saqqalmada ne qədər tük var?

- Mənim eşşeyimin quyruğunun tükü qədər.

- Yalan danışırsan.

- Yalan niye danışıram? Bu sənin saqqalın, bu da mənim eşşeyimin quyruğu. Bir tük ondan çək, bir tük də bundan, elə ki, düz gəlmedi, onda danışarıq, - deyə molla cavab verir“.

Lətifədə əvvəlcə hadisə haqqında qısa arayış verilir, tezis irolı sürürlür. İkinci hissədə tezisin əksinə olan qarşılaşdırma, antitezis qoyulur, üçüncü hissədə isə nəticə əldə edilir. Beləliklə, lətifə janrı əsasən mənətiqi təfəkkür qanunları əsasında yaranır.

Lətifa bir tərəfdən də şifahi xalq ədəbiyyatının sinkretik növünə xas olan xüsusiyyətlərə malikdir. Belə ki, o, folklorun bir sıra növlərinən - nağıllardan, əfsanələrdən, rəvayətlərdən, atalar sözlərindən, məsəllərdən... istifadə ilə yaranır. Buna görə də lətifa folklorun müxtəlif növlərinin münasib formalarının özündə birləşdirir və əks etdirir mürəkkəb bir tərkibə malik olur. Digər janrlarla qarşılıqlı fayda götürmənin nəticəsində lətifələr atalar sözlərindən və zərbi-məsəllərdən və əksinə, atalar sözləri və zərbi-məsəllər də lətifələrdən yaranır. Lətifələrdən əməle gələn atalar sözləri və məsəllər lətifenin mətnindən çıxan nəticədən ibarət olur. Başqa sözlə, lətifenin sonluğunu aforizm kimi yekunlaşır, yəni atalar sözü və zərbi-məsələ çevirilir.

Azərbaycan folklorunda lətifələrdən yaranan və müstəqil şəkildə atalar sözləri və zərbi-məsəllər kimi işlənən aforizmlər kifayət qədər vardır. Məsələn, məlumdur ki, “sən çaldın“, “kişinin sözü bir olar“, “bəlkə yolum ağacdan o yana düşdü“, “iynənin sapını düyünlə, sonra peşiman olmaysan“ və s. kimi ifadələr lətifələrdən gəlir. Bəzən də əksinə, “Gün golər dəmir qapının da taxta qapıya işi düşər“, “Danışmaq gümüşdür, danışmamaq qızıldır“, “Dostu əli aşağı olduqda yaxşı tanımaq olar“ və s. atalar sözləri və zərbi-məsəllərdən lətifələr yaranmışdır.



ATALAR SÖZÜ VƏ MƏSƏLLƏR

Yığcam, bitkin bodii formada ibrətli müdrik məzmun ifade etmək atalar sözü və məsəllərin başlıca səciyyəsidir. Atalar sözü və məsəllər müxtəlif xalqlarda “ibrətamız söz“, “qanadlı söz“, “qızıl söz“, “dilin güzləri“, “ipə-sapa düzülməmiş incilər“, “hakim fiirkirler“, “xalq məktəbi“, “ruhun többi“, “təcrübənin bar“ kimi adlar verilmişdir. Xalq zəkasını və hikmətini, onun uzun əsrlərdən bəri qazandığı sinaq və təcrübələrin nəticələrini özündə cəm勒şdirən atalar sözü və məsəllər zəngin mənəvi-estetik xəzinədir.

Xalq bu əvəzsiz sənət incilərini yaddaşında yaşatmış, zənginləşdirmiş, ancaq əsrər boyu yaranan bu hikmətli xalq örnekleri yazıya alınmadığından, onun ancaq müəyyən bir hissəsi bize golib catmışdır. Bəzi yazılı ədəbi nümunələrdə atalar sözü və məsəllərdən zəngin nümunələr qorunub saxlanılmışdır. Məsələn, “Kitabi-Dedə Qorqud“un həm müqəddiməsində, həm də ayrı-ayrı boylarında qiymətli atalar sözü və məsəllər vardır:

At işlər, ar öyünər.

Kül təpəcik olmaz.

Ana həggi, tanrı həggi.

Qarı düşmən dost olmaz.

Əzəldən yazılımasa, qul başına qəza gəlməz.

Əski pambıq bez olmaz.

Oğul atanın yetiridir,

İki gözünün biridir.

Öyünməklə övrət ər olmaz.

Cıxan can geri qayitmaz və s.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da atalar sözünə aid mükəmməl, bitkin mənsur nümunələr olduğu kimi ibrətamız mənzum nümunələr də çoxdur:

*Oğul dəxi neyləsin
Baba ölüb mal qalmasa?
Baba malından nə fayda,
Başda dövlət olmasa?*

Dastandakı atalar sözü və məsəllər təsvir edilən hadisə və əhvalatlarla bağlı, köməkçi material kimi mətnə daxil edilmişdir. Atalar sözü və məsəllərin peşəkar şəkildə toplanması və nəşri işinə XIX əsrin sonlarından etibarən başlamılmışdır [294, 125].

XIX əsrin seksonuncu illərindən başlayaraq qısa zaman ərzində bu zəngin janrı xeyli hissəsi toplanıb nəşr olunmuşdur. Bu işdə SMOMPK məcmuəsi səmərəli iş görmüşdür. Azərbaycan ziyalıları tərəfindən toplanmış atalar sözü və məsəllər həmin məcmuənin 1881-ci il I, 1882-ci il II, 1894-cü il XVIII, XIX, 1899-cu il XXIV saylarında çap olunmuşdur.

Məmməd Veli Qəmərlinin “Atalar sözü” adlı kitabında və Əli Badiyinin “Təcridil-lüğət” əsərində (kitabın haşiyəsində) çap olunmuş atalar sözlərini də toplayıcılıq işi kimi qiymətləndirmək olar. Atalar sözü və məsəllər təlim-tərbiyyə işlərində istifadə məqsədilə də toplanıb nəşr olunmuşdur. Bu iş həm xüsusi kitabçalar nəşr etmək yolu ilə, həm də müxtəlif qəzet, məcmuə və dərsliklərdə nümunələr verilməsi vasitəsilə aparılmışdır. V.Çernyayevskinin “Vətən dili”, F.Köçərlinin “Balalara hədiyyə”, F.Ağazadənin “Ədəbiyyat məcmuəsi”, R.Əfəndiyevin “Bəsirətül-ətfal” adlı kitablarında da atalar sözü və məsəllərə dair çoxsaylı örnekler verilmişdir.

Atalar sözü və məsəllərin toplanıb nəşr olunması və tədqiqi ilə məşğul olan ilk Azərbaycan ziyalılarından biri Eynəli Sultanovdur. O, 1891-ci ildə “Novoe obozrenie” oxucuları üçün atalar sözü və məsəllər barədə məlumat vermiş, onlardan seçmələr teqdim etmişdir. 1920-ci illərdən sonra atalar sözü və məsəllər toplanıb dəfələrlə kitab şəklində

nəşr olunmuşdur. Hənəfi Zeynallının və Əbülgasim Hüseynzadənin atalar sözü və məsəllərin tərtibi və nəşrində səmərəli fəaliyyətini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Nizami adına Ədəbiyyat İnstututunun müxtəlif bölgələrdə (Göyoğ, Dərbənd, Naxçıvan, Borçalı, Şirvan və b.) keçirdiyi ekspedisiyalar zamanı xeyli atalar sözü və onların yeni variantları toplanıb nəşrə hazırlanmışdır.

Atalar sözü və məsəllər haqqında bir sıra elmi-tədqiqat işləri de yazılmışdır. M.Ibrahimov, H.Arash, H.Zeynalli, M.Təhmasib, V.Vəliyev, P.Əfəndiyev, T.Fərəzliyev, Q.Paşayev janrı tarixi və poetikası, dilçi alimlərdən S.Cəforov, H.Bayramov, Z.Əlizadə isə leksik-semantik və frazeoloji əsasları barədə maraqlı elmi fikirlər söyləmişlər.

Atalar sözü və məsəllər məzmun və formaca bir-birlərinə çox yaxındırlar. Ancaq onları forqləndirən cəhətlər də vardır. Tədqiqatçılarından bəziləri atalar sözü ilə məsəllər arasındaki fərqi onların qrammatik quruluşunda, bəziləri nəzm və ya nəşrlə olmasına, bəziləri isə həcm-cə böyük və ya kiçik olmasında axtarmışlar: “...Atalar sözü ilə məsəllərin arasında olan fərqi onların həcmində, quruluşunda, məcəzi mənaya malik olub-olmamalarında, mənzum və ya mənsur olmalarında deyil, məzmunlarında axtarmaq lazımdır. Məlumdur ki, həm atalar sözü, həm də məsəl ictimai həyat mübarizəsinin keşf etdiyi bu və ya digər həqiqəti eks etdirən, səlis və hikməti ifadələrdir. Lakin quruluşa bir-birinə bu qədər yaxın olan atalar sözü ilə məsəllər arasında mənacə aylılıq var ki, bu da onların xüsusi ad daşılmalarına səbəb olmuşdur” [294, 125]. Atalar sözünün en qabarlıq xüsusiyyəti onun bir hökmü, ya bir fikri üümiləşmiş və tam bitmiş şəkildə ifadə etməsidir. Həm də atalar sözündə məna daha derin, səlis, ifadə olunan fikrin əhatə dairəsi daha geniş olur:

Ağacı qurd içindən yeyər.

*Ayda-ildə bir namaz,
Onu da şeytan qoymaz.*

Adamin gözü, yerin qulağı var.

Ocaqdan kül əksik olmaz.

Çobansız qoyunu qurd yeyər.

Bildirçinin bəyliyi dari sovrulanacandır.

Qurd ağızından sümük alınmaz.

Bunlarda əlavə izaha, şərhə heç bir ehtiyac qalmır. Həm de heç bir konkret şəraitlə bağlılıq yoxdur. Deməli, "atalar sözünü məsəldən fərqləndirən ikinci əlamət birincinin tam hökm bildirməsi ilə yanaşı, heç bir hədəf, şərh güdməməsidir" [267, 28].

Atalar sözündən fərqli olaraq, məsəllərdə müəyyən bir fikir tam bitmiş şəkildə deyil, yarımqıq halda verilir. Məsələn, "Sən çaldın", "Doyan o rəhmətlik kimi olar", "Aldın payını, çağır dayımı", "Sənin üzün, dəvənin dizi", "Ayri qardaş, yad qonşu", "Bir atum barıtı varmış" və s.

Atalar sözü xalq zəkasının və xalq dilinin zəngin ifadəsi olduğu halda, məsəllər əsasən bu mövqeyə qalxa bilmir. Atalar sözünə xas olan hökmün qətiliyini məsəllərdə tapmaq olmur.

Atalar sözü və məsəllər məzmun baxımından çox zəngindir, xalqın həyat və möviş təcrübəsinə əks etdirir. Onların mənşəyini xronoloji şəkildə müəyyənləşdirmək mümkün deyildir. Bununla belə, onların içərisində uzaq keçmişlə əlaqədar olan elə nümunələrə təsadüf olunur ki, keçmişimizi öyrənməkdə əvəzsiz rol oynayırlar. Məsələn, qədim əmək nəğmələrinin izlərini indi də özündə yaşıdan, müəyyən təsərrüfat işləri icra edildikdə hodaqcı tərəfində söylənən qədim holavar nəğmələrindən belə bir məsəl yaranmışdır: "Mən belə holavar eşitməmişəm". Ehtimal etmək olar ki, bu məsəl ibtidai əmək nəğmələrinin variansi olan holavar qədər qədimdir.

Qədim insanın zəhmət prosesində işlətdiyi bir sıra sözlərdən və nidalardan da məsəllərin yaranmasında istifadə olunmuşdur:

Hoha var dağa çıxardar,

Hoha var dağdan endirər.

Birə də ho de,

Mənə də ho de!

Ehtimal etmək olar ki, belə atalar sözü və məsəllər əmək mədəniyyəti tarixində heyvanların gücündən istifadə edilməyə başlığı dövrün izlərini özündə saxlamaqdadır.

"Mənim dərin dəryada nə işim var ki, Xıdır İlyas da çağırıbm". Bu örnəkdə boğulmaqdan xılas olmaq üçün sular tanrısi İlyasın və yaşlılıq tanrıları Xıdırın çağrılması həmin mifoloji surətlərə inamlı bağlıdır.

Atalar sözü və məsəllərdə bir sira qədim adət və ənənələrin, inamların izləri də yaşayır. Məsələn, ata-baba ruhlarına inam, ruhları razı salmaq məqsədile bışmiş xörəkden onlar üçün pay ayırib xüsusi bir yərə qoymaq ənənəsi belə bir məsəlin yaranmasına səbəb olmuşdur:

Nə diriyə hay verir, nə ölüya pay.

Ata-baba ruhlarının hər axşam evlərin bacalarına gəlməlerinə inam isə: "Hər kəsin ölüsü öz bağçasına gelər" kimi atalar sözünün yaranmasına səbəb olmuşdur.

Xalqımızın qədim, ənənəvi toy və yas mərasimləri ilə bağlı atalar sözü və məsəllər də vardır:

Toyda oynamaz, vayda ağlamaz.

Toy mənim, xeyrət babamın.

Toy gününü qoyub, vay gününə oynayır.

Şübhəsiz hər hansı atalar sözü və məsəlin mənşəyini tapmaq, nə vaxt yarandığını müəyyənləşdirmək çox çətindir. Bununla yanaşı, elə atalar sözü və məsəllər də vardır ki, real hadisələr və şəxsiyyətlərle bağlıdır. Məsələn: "Hər oxuyan Molla Pənah olmaz". Bu məsəldə müqayisə obyekti kimi XVIII əsrin görkəmlı şairi, dövlət xadimi Molla Pənah Vəqif götürülmüşdür.

Atalar sözü və məsəllərin bir qismi də insanların əmək fəaliyyəti ilə bağlı olaraq yaranmışdır: "Bu günün işini sabaha qoyma", "Cəfa çəkməsən, səfa görməzsən", "Əkməsən biçməzsən", "Yazın hərəkatı, payızın bərəkəti" və s.

Ayri-ayrı atalar sözü və məsəlləri ilə müxtəlif təsərrüfat sahələri arasında konkret bağlılıq tapmaq da mümkündür. Məsələn, əkinçiliklə bağlı: "Əkinçi cütündə gerek", "Kotan nə bilir qayış nə çəkir?", "Əkinde əkməyen, xırmandı ağlar"; ovçuluqla bağlı: "Ceyranın yüyürdüyü nü gördüm, etindən el üzdüm", "Tazi heysiz olanda, dovşan tayada balarlar", "Atilan ox geri qayıtmaz", "Oxu atıb yayı gizlətmə", "Dovşana

qaç deyir, taziya tut“, „Ovu gərək bərədə vurasan“; maldarlıqla bağlı: „Inək kimi süd verməyən, öküz kimi kotan sürər“, „Keçi can hayında, qəssab piy axtarır“, „Mali qirov öldürər, qışın adı bədnamdır“, „Gələr qatıq yeyərik, gəlməz süd“, „Arxalı köpək qurd basar“, „Çobansız qoyunu qurd yeyər“, „Oba köçüb yurdu qalıb“, „Ət yeyən heyvanın öti yeyilməz“, „İki at bir ağaca bağlanmaz“, „Pələngə ət yeməyi, keçiyə ot yeməyi öyrətməzlər“, müxtəlif peşə, sənətlərlə bağlı: „Bal tutan barmaq yalar“, „Bağla baxarsan bağ olar, baxmasan dağ olar“, „Dərziyə köç dedilər, iynəsini yaxasına sancdı“, „Dəyirmanın yaraşığı torba, çuvaldır“ və s.

Ümumiyyətlə, həyatın, möşətin, təsərrüfatın elə bir sahəsi yoxdur ki, xalq o barədə onlarca atalar sözü və məsəl söyləməmiş olsun.

Bu atalar sözü və məsəllərin bir çoxunun müstəqim mənəsi yaranğı dövrü öyrənmək üçün imkan verirən, onların məcazi mənəsi hər zaman öz əhəmiyyətini saxlayaraq, insanların davramışında, həyat və cəmiyyət münasibətində iibrətamız, tərbiyəvi örnəklər kimi istifadə edilir.

Atalar sözü və məsəllərin digər bir bölümü dini və tarixi hadisələr, şəxsiyyətlər, əfsanə və rəvayətlərlə bağlı yaranmışdır: „Elə bil behiştə satın alıb“, „Nuh-Nəbibən qalıb“, „Nadiri taxtda görüb, Süleymani qundaqda“, „Elə bil buğda yeyib cənnətdən çıxıb“, „Bu da bizə Kərəm olub“ və s.

Atalar sözü və məsəllərin istifadə etdiyi mənbələrdən biri də folklorun epik və lirik janlarıdır. Məsələn, öz məzmunundan məsəl yaratmış olan nağıllardan biri ‐Kosa‐ nağılıdır. Bu nağılda təsvir olunur ki, göygöz Kosa öz nökəri ilə şorṭlaşır ki, əgər əmrələrinə əməl olunmasa, ona əmək haqqı verilməyəcəkdir. Nökər razı olur. İljin axırında Kosa ona bir küpə qatıq, bir bütöv və bir də para çörək verib deyir ki, ‐bütövü kəsmə, paraya dəymə, doyunca ye‐. Ağlılı nökər çörəklərin kənarlarına el vurmadan ortasını kəsib yeyir. Nağılda Kosanın nökərin qarşısına qoymuş şort - yəni ‐bütövü kəsmə, paraya dəymə, doğra, doyunca ye‐ məsəl halına keçmişdir. Bu məsəl icrası çətin olan bir işə etiraz olunduğu vaxt işlenir. Eləcə də ‐Özüm-özümə elədim, külü güzümə elədim‐, ‐Yaxşılıq elə at dəryaya, balıq bilməsə de xalıq biler‐ kimi atalar sözlərinin də nağıllardan yarandığını ehtimal etmək olar. Bu baxımdan lətifələr daha səciyyəvidir. ‐Sən çaldın‐, ‐Doyan o rəhmətlilik kimi olar‐, ‐Kişinin sözü bir olar‐, ‐Kişinin malı göz qabağında‐, ‐Dedilər: molla, aş aparırlar, dedi: mənə nə, dedilər: sizə aparırlar, dedi: sə-

nə nə?‐ və s. lətifələr ağızlarda məsəl kimi işlənir.

„Leyliyə Məcnun gözü ilə bax“, „Məcnun dərd əlindən dağa çıxdı, dedilər bəxtəvər yaylağa çıxdı“, „Məcnun kimi dərs oxuyan axırı Leylidə qalar“, „Ölüb Fərhad, gəlmir külüngünün səsi“, „Fərhad kimi külüng çalır“, „Sen ki oldun dəyirmançı, çağır gəlsin dən Koroğlu“, „Koroğlu deyib: igidlik ondur, doqquzu qaçmaqdır, biri də gözə görünməmək“ kimi məsəllər əfsanə, rəvayət və dastanlardan yaranmışdır.

Atalar sözü və məsəllərin böyük bir bölümü öz mənbəyini lirik növün layla, mahnı, bayati, ağı və s. janrlarından alır. Çünkü bu janrlar atalar sözü ilə qarşılıqlı təsir dairesi daha genişdir. Odur ki, bu janrlar atalar sözünün sayca artmasında böyük rol oynayır. Məsələn:

*Bala dadi, bal dadi,
Bala adam aldadı.
Şirini şirin olu,
Acısı da bal dadi.*

*Əziziyam Ərzuruma,
Yol gedər Ərzuruma.
Dəvəsi ölmüş ərəbəm,
Dözərəm hər zuluma.*

*Əzizim gözəl alma,
Bağında gözəl alma.
Əsil al, çirkin olsun,
Bədəsil gözəl alma.*

Bələ nünumələrdə bir misra, bəzən isə bir beyt atalar sözü halına keçərək işlənmişdir. Elə atalar sözlərinə də rast gəlmək olur ki, onlar heç bir dəyişikliyə uğramamış bayatıdan ibarət olur:

*Tüfəngini yaxşı at!
Yaxşı doldur, yaxşı at!
Kişini cavan saxlar,
Yaxşı arvad, yaxşı at.*

Xalq ədəbiyyatının geniş yayılmış janrlarından biri olan tapmacalar da atalar sözlərinin mənbələrindən biridir. Tapmacaların böyük ek-

səriyyəti eyni zamanda atalar sözü və məsəl kimi işlənir. Maraqlı cəhət odur ki, atalar sözü və məsəl kimi işlənən tapmacalar demək olar ki, heç bir dəyişikliyə uğramırlar. Atalar sözləri ilə tapmacalar arasında əsasən bu yaxınlığın başlıca səbəbi, hər şeydən əvvəl, onların oxşar məqsədə xidmət etmələridir. Belə ki, atalar sözünün məzmununda olan əsas xüsusiyyət ifadə etdiyi bir hadisə ilə ona oxşar başqa bir hadisəni müqayisə edib nəticə çıxarmaqdan ibarətdir. Tapmacalarda isə əsas cəhət oxşar hadisə və ya şeylərin birini dolayı ifadə yolu ilə izah etməkdir. Diqqət yetirdikdə bu janrların bir-birinə yaxınlığı aydın görünür. Odur ki, atalar sözü ilə tapmacalar daim bir-biri ilə əlaqədədir. Məsələn, "Aləmi bəzər, özü lüt gəzər" tapmacasının mənası iyna deməkdir. Bu tapmaca həm də məsəl kimi işlənir. Bu məsəlin mənası geyimməyə etinəsiz olan dərziyə, ailə başçısına və başqa bu kimilərə öz laqeydiliyi ni yada salmaqdan ibarətdir. "Əkdim pahid, çıxdı şabaldı", "Gecə əzilir, gündüz düzülür", "Uzun qız ox, kölgəsi yox", "Uzun qız lovğa gəzər", "Ətindən kabab olmaz, qanından kasa dolmaz", "Qanadı var uçmağa, iyənəsi var sancağı", "Əzilməz, üzülməz, min ilə çürüməz", "Özü bir qarış, quyruğu on bir qarış", "Özü əyri, yolu düz", "Üzünə baxanda göz qamaşar", "Ac qıl qapıları gəzər", "Adı var, özü yox", "Alçaq damdan qar yağır", "Bir qapağı, min yarpağı", "Bir damım var iki dirəkli" və s. onlara tapmacanı bu siraya daxil etmək olar.

Azərbaycan atalar sözü və məsəllərinin zəngin mənbələrindən biri də aşiq şeridir. Ustad aşıqların yaradıcılığı bu janrlın kəmiyyət və keyfiyyətə zənginləşməsində müsbət rol oynamışdır. Məsələn, el içində çox işlənən:

*Yaman qonşu, yaman arvad, yaman at,
Birindən keç, birin boş, birin sat -*

atalar sözü, Aşıq Ələsgərin:

*Bu dünyada üç şey başa bələdi:
Yaman oğul, yaman arvad, yaman at,
İstəyirsən qurtarasan əlindən,
Birin boşla, birin boş, birin sat!*

qoşmasının ikinci və dördüncü misralarının bir qədər dəyişdirilmiş şəklindən ibarətdir.

Eləcə də Tufarqanlı Aşıq Abbasın:

*Abbas bu sözləri deyər sərindən,
Arxi vurun, suyu golsin dərindən.
El bir olsa dağ oynadar yerindən,
Söz bir olsa zərbi kərən sindirən.*

bəndinin axırıncı misrası xalq arasında "El yiğilsa zərbi kərən sindirən" şəklində yayılıb.

Atalar sözü və məsəllərin zənginləşməsində, yayılması aşiq poeziyasının böyük bir bölümünü təşkil edən ustadnamələrin yerini xüsusiət qeyd etmək lazımdır. Məsələn:

*Vəfaltıya əmək çəksən itirməz,
Bədəsil nəsihət, öyüd götürməz,
Qabaq tağı tər şamama bittirməz,
Göy söyüddə heyva olmaz, nar olmaz.*

(Xəstə Qasım)

*Vəli deyər, doğru danış, sinə, sən!
Cəhd et, yetiş pürkamala, sına sən.
Dostlarını bir təklikdə sına sən,
Tikəni bilməyən dağı da bilməz.*

(Şair Vəli)

*Yanağın lalası saralıb solmaz,
Şahmar zülfün çalan kimsə sağalmaz.
Gedər bu gözəllik sənə də qalmaz,
Vardı sənin kimi çox sarı köynək!*

(Aşıq Hüseyin)

Ustadnamələrdən götirilən bu bəndlərin hərəsinin bir misrası, yaxud bir beysi atalar sözünün ustad aşıqlar tərəfindən yaradılmış yeni variantlardır.

Atalar sözü və məsəllerle digər janrlar arasında əlaqə eks şəkildə də olur. Yəni, bəzən atalar sözü və məsəllərin məzmununa uyğun olaraq nağıl, rəvayət və lətifə düzəldilir. Əksər halda isə bu janrların ayrı-ayrı nümunələrinin təsir gücü o qədər geniş olur ki, onların məzmunun-

dakı torbiyəvi, ibretamız nəticə bir cümlədə yekunlaşır, ümmüniləşir. Bir müddət həmin ümmüniləşmiş fikir öz mənbəyi ilə paralel şəkildə danışılır, lakin zaman keçidkə yeni yaranan atalar sözü özünə vətəndaşlıq hüququ qazanır. Nəhayət, müstəqil janr kimi yaşamaq imkanı eldə etdikdən sonra öz kökündən ayrı şəkilde işlənir.

Atalar sözü və məsəllərin yaranmasında tarixdə yadda qalan hadisə və şəxsiyyətlər haqqındaki rəvayətlər də müəyyən rol oynamışdır. Başqa sözə deyilsə, bu janr tarixi rəvayətlərdən də istifadə edərək zənginləşir. Məsələn:

Ərəb nədi, corab nədi?

Ərəb öldü, qan düşdü.

Nə dəvənin südü, nə ərəbin üzü -

kimi atalar sözü və məsəllər ərəb istilası ilə bağlı olaraq yaranmışdır.

Öz məzmunu etibarilə konkret tarixi hadisələrdən yaranan atalar sözü və məsəllər də vardır. Belə tarixi hadisələrin müəyyənliyi həmin örnəklərin də yarandığı tarixi aydınlaşdırır. Məsələn, M.P. Vaqifin həyatı ilə bağlı bir rəvayəti yada salaq: "Şahsevənli Fərəculla xan İbrahim xanın qızı Kiçik bəyimlə evlənmişdi. Bir gün o, qayınatasi İbrahim xanı qonaq çağırıb. Lakin xan başqa işlə məşğul olduğundan vəziri Molla Pənahı qonaqlığa göndərir. Uzaqdan atlıların gəlməsini görünen Fərəculla xan onları qabağına çıxır, destənin başında İbrahim xani görmədiğdə tutulur:

- Məgər xanın bir adamı yoxdur mənim yanına göndərsin?

Vaqif dərhal cavab verir:

- Xeyir, xanın adamı çox idi, adamı adam yanına, bizi də sənin yanına göndərdi.

Fərəculla xan Vaqifi tanışın pərt olur, ondan üzr isteyir".

Bu rəvayətdəki "adamı adam yanına, bizi də sənin yanına göndərilər" bu gün də bir məsol kimi işlənir.

Folklor yazılı ədəbiyyat üçün tükənməz mənbə olduğu kimi, yazıçı ədəbiyyat da folklorun zənginləşməsinə, derin mənə və məzmun kəsb etməsinə yardım edir. Şair və yazıçılarının hikmətli misra və beytleri, atmaları bəzən məşhurlaşır atalar sözünə çevirilir. Məsələn, N.Gəncəvinin:

*İnsana arxadır, onun kamalı,
Ağlıdır hər kəsin dövləti, vari.*

Sabirin:

Düşdü bütün qəzetlər qiymətdən ay can, ay can!

*Ah necə kef çəkməli əyyam idi,
Onda ki, övladı vətən xam idi...*

*Kim nə deyər bizdə olan qeyrətə,
Qeyrətimiz bəllidir hər millətə!*

S.Vurğunun:

*Birinci addimda lovğalanlar,
İkinci addimda yixılacaqdır.*

*Qızılı udsa da qara torpaqlar,
Yenə qiymətini özündə saxlar -*

hikmətli ifadeleri atalar sözü və məsol kimi işlənir.

Atalar sözü və məsəllərin dolğun mənə kəsb etməsində məcazlanın xüsusi yeri var. Qeyri-məcazi, müstəqil mənada (yəni özünün ilkin mənasında), götüründə, başqa hadisəyə bağlamadıqda onların müəyyən qismi mənasız kimi görünür. Məsələn, "Diş yox ikən dodaq var id" ifadəsi ayındır və ilk baxışda adama elə gəli ki, burada yeni bir şey yoxdur; yəni dodağın, dişdən əvvəl mövcud olması hər kəsə bəlli bir məsolədir. Lakin bu məsəli başqa bir hadisə ilə əlaqələndirdikdə daha mənalı görünür. Belə ki, bu ifadə qohumluq, sahiblik mənsubiyəti bildirmək məqsədilə işləndikdə çox qüvvətli bir mənə alır. "Yanan yerdən tüstü çıxar" frazemi də ilk baxışda çox adı görünür. Ancaq eyni ifadə hər hansı bir ədaletsizliklə bağlı "üreyi yanana" və ona qarşı çıxan adamın vəziyyəti ilə bağlı olaraq işlənirse, dərin bir mənə alır. Deməli, atalar sözündəki əsas məzmunu dərk etmək, duya bilmək üçün ondakı mənəni oxşar hadisəyə tətbiq etmək lazımlı gelir.

Atalar sözü və məsolin əsas sociyyəvi xüsusiyyəti müqayisədir. Bu vasitənin köməyi ilə onun əsl mənəsi üzə çıxır. Məsələn, "İt hürə,

karvan keçər“, „Dəvə olər yükü qalar, xoruz olər-tükü qalar“, „İlanın ağına da lenət, qarasına da“, „Bədəsildən eşil olmaz, qaçan qızdan xanım“, „Buyunuzsuz qoçun qisası buynuzlu qoçda qalmaz“, „Ağırlıq qızıl qala, yüngüllük başa bəla“, „Sənin üzün - dəvənin dizi“ - bu tipli atalar sözleri güclü təşbehləri ilə cazibəlidir.

Macazi mənənin üstünlük təşkil etdiyi atalar sözü və məsəllər məna dərinliyi, fikir genişliyi ilə seçilir. Məsələn, „Ariq ata quyruğu da yükdür“, „Arxalı köpək qurd basar“, „Şeytana ortaq olan bugda əkər - saman biçər“.

Atalar sözü və məsəllərin böyük bir qismi allegoriyanın üstünlüyü ilə diqqəti çəkir. Allegorik atalar sözlərinin çoxluğu onların epik əsərlərdən törəməsi ilə də müəyyən dərəcədə bağlıdır. „Ala it çäqqalın da yısıdır“, „Ac aysi oynamaz“, „Anasından qabağa düşən qızunu qurd yeyer“ kimi onlarla belə nümunələrə təsadüf etmək olar.

Kinayə, təriz və mübaliğədən də Azərbaycan atalar sözü və məsəllərində geniş istifadə olunur:

*Qudurasan ay qurbağā,
Gəlibdi bizi vurmaga.*

Boynum tükdən nazikdir və s.

Atalar sözündə təzad və ritorik sualların işlənməsi də xüsusi yer tutur:

*Avazın yaxşı gəlir -
Oxuduğun Quran olsa.*

*Bildir gələn bildirçin,
Hani sənin bir qıçın?*

*İgidin-igiddən nəyi artıqdır? -
ehtiyat!*

Şücaətini Kərbəlaya saxlayıbsan?

Azərbaycan atalar sözləri və məsəlləri öz formalarına görə həm nəşr, həm də nəzm şəklində olur. İstər mənzum, istərsə də mənsur olanlar zəngin forma xüsusiyyətlərinə malikdir.

Mənsur atalar sözü və məsəllərdə diqqəti çəkən xüsusiyyətlərdən biri onlarda dram və təhkiyə ünsürlərinin üstün olmasıdır. Bunun əsas səbəbi onların mənşə etibarilə epik əsərlərə bağlılığıdır. Məsələn: „Birine dedilər: - Bitə baxan gəlir! Dedi: - Gözə görünən gedər. Dedi: - Təndirə çırpan gəlir! Dedi: Ayağı sürüşən gedər. Dedilər: - Qazanda qaynadan gəlir! Dedi: - Vay halima!“ „İtə dedilər: - Gündə neçə dəfə döyüürsən? Dedi: - Mərdimazara rast gəlməklədir“. „Birini evə qoyan yox idi, soruşdu: - Çuxamı haradan asım?“, „Xeyirsöyləməzə dedilər: Xeyir söylə, gedim gəlim, sənə don tikdirəm. Dedi: Əvvəl tikdir, bəlkə getdin gəlmədin?“ „Qazan dedi: dibim qızıldı, çömcə dedi: indi gözib gəlmışəm“. Müəyyən süjetə malik olan belə örnəklərə nisbetən az rast gəlmək olur.

Mənzum atalar sözü və məsəlləri heca vəznindədir. İki hecalдан başlamış on üç hecaya qədər atalar sözü çox geniş yayılıb:

*Yüz ölç,
Bir biç (2 hecal)*

*Qız yükü,
Duz yükü. (3 hecal)*

*Saxla gönü,
Gələr günü. (4 hecal)*

*Dövlətdə dəvə,
Övladda nəvə (5 hecal)*

*Açaram sandığı,
Tökərəm pambığı. (6 hecal)*

*Dəvəni yükü ilə,
Sarbanı ipi ilə. (7 hecal)*

*Ağrilardan göz ağrısı,
Hər xəstənin öz ağrısı. (8 hecal)*

*Ləpəni demə düyüünü de,
Dünəni demə, büyünü de (9 hecal)*

*Arvad nə bilir bağda dumandı,
Oturub evdə hökmü rəvəndi (10 hecal)*

*Yaman qonşu, yaman arvad, yaman at,
Birini boşla, birini boşsa, birini sat (11 hecalı)*

*Gecə ayaz, gündüz bulud - ilin nəsidir,
Gündüz ayaz, gecə bulud - ilin xasidir (13 hecalı)*

Mənzum atalar sözlərində cazibəli ahəng, ritm və melodiya üstündür. Onların içərisində:

*Sağalarsa həkiməm,
Sağalmasa mən kiməm? -*

kimi mükemmel qafiyələrə,

*Ayran içdim,
Xataya düşdüm. -*

kimi dodaq qafiyəsinə,

*Sən ağa, mən ağa,
İnəkləri kim sağa?! -*

Şəklində daxili qafiyələrə, eləcə də qafiyələrin sadə və mürəkkəb növlərinə təsadüf olunur.

Mənzum atalar sözləri üçün rədif də səciyyəvidir:

*Ağam bir xatın aldı,
Davarı satın aldı.*

*Var evi - kərəm evi,
Yox evi - vərəm evi.*

Bu nümunələrin birincisində “aldı”, ikincisində isə “evi” sözlərinin təkrarı ilə sadə rədiflər düzəldilmişdir.

Mənzum atalar sözlərində şərimizdə işlənən növlərin bir çox nümunələrinə rast gəlmək olar:

Dərdimi dağa desəm dağ əriyər.

Kiminin sacı, kiminin ələyi olar.

atalar sözləri tek misraya,

*Mindin atın sağırsına,
Qatdaş yanın ağrısına.*

atalar sözü beyto,

*Hər nə yedin dadındır,
Hər nə verdin adındır,
Hər nə qaldı yadındır.*

isə üçlüyə nümunə ola bilər.

Atalar sözü və məsəllər məzmunca bitkin, formaca zəngin və rəngarəngdir.



TAPMACALAR

Hər hansı bir əşya, hadisə və məfhum haqqında yaranan tapmacalar əsasən metafora şəklində qurulmuş düşündürücü suallardan ibarət olur. Tapmacada məfhum, əşya və hadisənin müəyyən əlaməti, keyfiyyəti dolayı yolla söylənilir, başqa cəhətləri isə gizli saxlanılır. Burada əsas məqsəd qarşı tərəfin zehni qabiliyyətini, dünyagörüşü və düşüncəsinin əhatə dairəsini, fəhminin əvvəlciliyini, təxəyyülünün həssaslıq dərəcəsini üzə çıxarmaqdır:

*O yanı qaya, bu yanı qaya,
İçində sarı maya. (Yumurta)*

*Bir zağada bir tığa ət,
Yaşdı yeri qurumaz,
Nəmişlikdə çürüməz. (Dil)*

*O yanı çəpar,
Bu yanı çəpar -
İçində atlı çəpar. (Göz)*

Ancaq tapmacaların hamisının ucdantutma metafora şəklində qurulduğunu söyləmək doğru olmaz. Çünkü tapmacaların böyük bir hissəsi sadəcə sual şəklində verilir:

*O nədir ki, ağızı dəmirdən,
Dili kandirdən,
Üstü ocaq, altı su? (Lampa)*

*O nədir ki, balaca üzüdü,
Min iki gözüdü? (Üskük)*

*O nədir ki, baldan şirindi,
Zəhərdən acı? (Dil)*

O hansı quşdu balasına süd verər? (Yarasə)

Tapmacalar özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə digər janrlardan seçilir. Əgər atalar sözündə bitmiş bir fikir, dərin məna ləkonik şəkildə ifadə edilirsə, tapmacalarda fikrin mənası üstürtlü olur. Həm də tapmacalarda təsvir, təəssürat, xoyal, fantaziya üstünlük təşkil edir.

Tapmacalar iki və daha artıq şəxs arasında mükalimə şəklində quşurlar. Ona görə də tapmaca atalar sözünə, bayatiya, mahniya nisbətən daha çox kollektiv ifa və icra xüsusiyyətinə malikdir. Əgər mahni və atalar sözünün ifaçısı əsasən bir nəfərdən ibarət olursa, tapmacalarda on azı iki nəfərin iştirakı zəruridir.

Tapmacalar şifahi xalq ədəbiyyatı janrları içərisində bir də çoxvariqliğilə ilə seçilir. Elə tapmacalar var ki, onun onlarla varianti mövcuddur. Bu janrin en səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, eyni bir tapmacanın bir neçə cavabı olduğu kimi, bir neçə müxtəlif tapmacanın da bir cavabı ola bilər:

*Yerə vurdum baltanı,
Ağrı gümüş xaltanı.
Yerdən bir oğlan çıxdı,
Dünyaların soltanı. (Bugda, günəş, su və s.)*

Bu tapmacanın bir neçə cavabı var. Təsvir olunan əşya və ya hadisənin bir xüsusiyyət və ya əlamətinin başqasına müəyyən benzeyişində belə vəziyyət əmələ gəlir:

*Bir quşum var alaca,
Getdi qondu ağaca.
Özünə yuva tikdi,
Na qapı qoydu, na baca. (Barama, balqabaq)*

Bu tapmacada balqabaq və baramanın xarici görünüşlərindəki forma oxşarlığı, hər ikisinin ağızının bağlılığı, birinin içində ipəkqurdu, birinin içində isə çayırdek olduğu üçün hər ikisi haqqında eyni tapmaca yaranmışdır.

Tapmacaların mənşəyi çox qədimdir və ulu babaların şərti, müəmmalı, məcazi düşüncə və danışq terzinə meyli ilə bağlıdır. Bir sırə tapmacalarda mifik dünyagörüşü, qədim dini təsəvvür, ayin və hadisələri öks etdирən ünsürlər də özünü göstərir:

*Ağacda var bağırsaq,
Yel babanı çağırısaq,
Ağzın açıb ney çalar,
Süleymani çağırısaq. (Kaman)*

Göstərilən örnek qəbilindən olan tapmacalar qədim əfsanə və rəvayətlərin izlərini özündə saxlayır. Məsələn, əfsanəyə görə, keçmiş əyyamda günlərin biri günü bir qartal heyvanın cəməyini parçalayaraq onun bağırsağına cynaqlarına alıb ağacın başına qaldırır. Bağırsaq budaqlara ilişib isti gün altında quruyur. Əsən küləyin uğultusu və budaqların ona toxunması həzin səsələr çıxarırlar. Bu zaman yoldan keçən bir nəfər bu səsələrə vurulur. Həmin adam hadisinən səbəbini öyrənib ilk müsiqi alətini icad edir.

Bir janr kimi tapmaca məzmun və formaca böyük təkamül yolu keçmişdir. Əvvəlcə, onlar sadəcə danışqdan ibarət olmuş, hər hansı hadisə və əşyani açıq, öz adı ilə deyil, dolayı şəkildə, metaforik yolla ifadə etmişdir. İnsanların belə bir danışq formasından istifadə etməsinin səbəbləri var idi. Qədim insanlar təbiət hadisələri, səma cisimləri, vəhşi heyvanlar haqqında derin məlumatata malik olmadıqdan, onları sehrlili bildiklərdən və qorxuqlarından, o şeylərin adlarını olduğu kimi deyil, oxşar adlarla, dolayı yollarla çekirdilər. Onlar elə təsəvvür edirdilər ki, ov zamanı heyvanı və ya oxun adını çəksələr heyvan onu başa düşər, qaçar, yaxud insana zərər vurur.

Ayi, Günəşti, ulduzları, ildırımı, küləyi, yağışı insan kimi canlı və şüurlu, eyni zamanda, həm də möcüzəli və sehrlili hesab edən ən qədim inancın, ibtidai təfəkkürün izlərinə tapmacalarda da rast gəlmək olar:

*Burdan vurdum baltanı,
Ordan çıxdı qaltanı,
Anam bir oğlan doğdu,
Yerin-göyüñ soltanı. (Ay və ya Gün)*

Bu tapmacada Ayın və Günüñ insan kimi doğulub törəməsinə işa-

rə edilir. Tapmacalarda küləyin canlı insan kimi təsvir edilməsi mifoloji təsəvvvürle bağlıdır:

*Uçan bir quş kəpəkdir,
İşı tamam kələkdir,
Dəyirmana can verər,
Xırmana da gərəkdir. (Külək)*

*Ahani ha ahani,
Gəzər cümlə cahani.
Dərələrdə öldürdüm,
Nə əti var, nə qani. (Külək)*

*Ayağı yoxdur qacır,
Qanadı yoxdur uçur. (Külək)*

Burada külək bu və ya başqa şəkildə canlı bir varlıq kimi təsəvvür olunmuşdur. Küləyin canlı varlıq kimi təsəvvür olunmasına nağıl və əfsanələrimizdə do rast gəlinir. Məsələn, "Göyçək Fatma" nağılında yu-maği aparan küləyə Köyçək Fatma "Yel baba" deyə müraciət edir, onunla insan kimi danışır.

Ibtidai insan öz danışığında bu və ya digər cismə, əşya və hadisə-yə dolayı yolla, obrazlı, metaforik ifadə ilə ad vermişdir. Qədim insanların təbiət hadisələri, vəhşi heyvanlar və s. qarşısındaki acizliyi onları belə məcazi, sırlı dilda danışmağa məcbur etmişdir. Onlar qorxudan bir çox əşya, hadisə ve heyvanları öz adları ilə deyil, sonradan onlara verdikləri rəmzi adlarla çağırmışlar. "Elm sübut etmişdir ki, mərasimlərlə əlaqədar olmasından başqa, tapmacaların ta qədim dövrlərdə inkişafı gizli nitqlə, heyvanların, bitkilərin və müxtəlif əşyaların ilin müəyyən fəsillərində və müəyyən şəraitdə bilavasitə düzgün adının çəkilməsinin qadağan edilməsilə əlaqədardır" [7, 206].

Folklorun digər janrları kimi, tapmacalarda da insanların cəmiyyət haqqında fikirləri, məşədə, dağda, qayada çətin şəraitdə quşları, heyvanları ovlamaqla, daha sonra isə əkinçilik, maldarlıq və sənətkarlıqla bağlı arzuları, təbiət hadisələri barədə düşüncələri, sınaqları, təcrübə və müşahidələri ifadə edilmişdir. Tapmacalar insanları düşünməyə məcbur etmiş, onların bilik və bacarığını yoxlamaq vasitəsi olmuşdur.

Tapmacalardan qədimdə siyasi, hərbi, diplomatik münasibətlərdə də istifadə edilmesi nağıllardan aydın olur. Belə ki, bir hökmədar digəri ilə müharibə etməzdən əvvəl ona bir neçə tapmaca göndərir, qarşı tərəf cavab verə bilmədikdə isə müharibə elan olunmuş. "Dərzi şagirdi Əhməd", "Daşdəmirin nağılı" buna nümunə ola bilər.

Tapmacalar bəzən feodal müharibələri zamanı gizli diplomatik sırları söyləmək vasitəsi də olmuşdur. Tapmaca formasında olan, həm də diplomatik xarakterli belə suallara epik folklor nümunələrinde təsadüf edilir. Bəzən isə elə nağıllara rast gəlinir ki, onların süjeti bütövlükdə tapmacalar üzərində qurulur. "Şahla qız" nağılında hadisələr bu üsulla inkişaf etdirilir. Nağılda tapmacanın, sirlən açılması ilə hadisələr aydınlaşır. Şah kəbin kəsdiyi qızı çətin sınaga çəkir, həlli çətin sual-tapmaca ilə onu çıxılmaz vəziyyətə salır, qız öz ağıl və fərasəti ilə bu çətin sınadından çıxmış bacarır, bununla da şahı heyran edir.

Araşdırıcılar göstərir ki, nağılda, eləcə də dastan və rəvayətlərdə tapmacaların işlədilməsi təsadüfi hal deyildir. Bu cür tapmacaların mənşəyi uzaq keçmiş gedir, qədim adətə nişanının aqlını, bacarığını sınadandan keçirmək ənənəsi ilə bağlanır. Bu cür evlənmə adətinin izləri "Üç şahzadə" nağılında da qorunub saxlanılmışdır. Bu nağıldakı kiçik şahzadə ilə şah qızı arasındaki sual-tapmacalar şəklində yarış-müsabiqə evlənmə mərasimini əks etdirir. Oğlan və qız tapmacalarla yarışırlar. Bu cür müsabiqədə nə qalib, nə də məğlub olur, hər iki tərəf öz fərasətini, aqlını nümayiş etdirir, bununla da evlənmək qərara alınır.

Deməli, qədim nigah adətinə görə, oğlanın ictimai mənsubiyyəti deyil, bacarığı, qabiliyyəti mərasimdə əsas rol oynayırmış. Bu baxımdan "İlyasın nağılı" xüsusile səciyyəvidir. Nağılda təsvir olunur ki, gəzel bir qızın ölkənin şahı, vəziri, bir də İlyas adlı bir bağban oğlu vurulurlar. Qız onların hər üçünə bir-bir eyni sual-tapmacanı verir, şahla vəzir qızın verdiyi tapmacaya cavab tapa bilmirlər, İlyas isə bu tapmacanın cavabını söyləyib qızın məhəbbətini qazanır.

Bəzi nağıllarda isə şah sual-tapmacada vəzirinə üstün gelən kəndli özüne vəzir seçilir, fərasətsiz vəzirini isə qovur. Bununla xalq vədəvlətin, vəzifənin ağıla və şəxsi loyaqətə görə ədalətlə bölünməsi barədə arzusunu ifadə edir.

Hazırda tapmacaların əhatə dairəsi o qədər də geniş deyildir. Onlardan əsasən, uşaqların zehni inkişafi üçün istifadə olunur. Uşaq düşüncə və təfəkkürünün cilalanmasında bu qəbildən olan folklor örnəklərinin mühüm rolü vardır. Ümumiyyətlə, düşünmə, axtarış tapma q-

biliyyəti uşaqlarda həm də təbiət, göy cisimləri, heyvanlar, quşlar və s. haqqında maraqlı təsəvvür yaradır.

Tapmacalar həm də əyləncə vasitəsi olmuşdur. Vaxtılıq kitab, teatr, kino, radio və televiziyanın olmadığı zamanlarda çeşidli əyləncələr içərisində tapmacalara xüsusi yer verilmişdir. Bayramlarda, toy mərasimlərində, eləcə də adı günlerdə, uzun qış gecələrində bir yero yiğib bu maraqlı ədəbi mərasimə həvəslə qulaq aşmışlar, tapmaca söyləmək, onun cavablarını tapmaq kütłəvi xarakter daşımışdır.

Tapmacaların mövzularını şərti olaraq aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

təbiət hadisələri; insan və onun bədən üzvləri; maddi nemətlər; bitkilər aləmi; heyvanlar, quşlar aləmi, təsərrüfat alətləri, coğrafi, konkret-tarixi, yaxud mücərrəd baxış və anlayışlarla bağlı hadisələr.

Bu mövzularda yaranan yüzlərlə tapmaca xalqın məşgulliyəti, həyata baxışı, həvəs və maraqlı dairəsi, işlətdiyi əşyalar və s. barədə bilgi verir.

Əvvəller təbiət hadisələri, insan və onun bədən üzvləri, müxtəlif bitkilər, meyvələr tapmacanın əsas mövzusu olmuşdursa, sonralar onun əhatə dairəsi daha da genişlənmişdir. Artıq kəndlinin bağ-bağçası, əkin yerləri, mal-qarası, geyimləri, ev əşyaları və sairə də tapmacanın mövzusuna çevrilmişdir. Tapmacalarda ayrı-ayrı sənətlərə, xüsusən toxuculuq, dərzilik, dəmirçilik, arıcılıq, ipakçılıq və başqa sənət sahələrinə geniş yer verildiyi aydın görünməkdədir.

Qədim dövrlərdən başlamış son zamanlara qədər insanlar ən çox hansı məsələ ilə məşğul olmuşsa, hansı peşə və yaxud əşya, heyvan onun gündəlik həyatında mühüm rol oynamışsa, o haqda daha çox tapmaca yaranmışdır. Bu səbəbdən də təsərrüfat, xüsusən, maldarlıq, əkinçilik, bitkilər aləmi barədə tapmaca daha çox yayılmışdır:

*Dəyirmana dən gəldi,
Durun görün kim gəldi.
Toxunmamış çuvalda,
Üyünməmiş un gəldi. (İydə)*

*Nədəndi, ha nədəndi,
Bağım başı zədəndi,
Yarpağında od yanar,
Ağacı göynəndəndi? (Böyükikən)*

Onu da göstərmək gərəkdir ki, hər bir xalq öz mühitinə, təbii şəraitinə uyğun olan bitkiler əkmış, məhsul yetişdirmişdir. Azerbaycanda mövcud olan bütün meyvələr, bitkiler haqqında tapmaca vardır. Bu tapmacalarda müəmmalı örtük altında bu və ya digər meyvənin, bitkinin əsas xüsusiyyətləri verilmişdir:

*Nədəndi, ay nədəndi,
Dərmə, nazik bədəndi.
Plov üstə məskəni,
Görən rəngi nədəndi? (Zəfəran)*

və yaxud:

*Salxım-salxım sallanar,
Çox qaldıqda ballanar.
Göydə nərdivan olsa
Çıxar ordan sallanar. (Üzüm)*

Tapmacada tarixi həqiqətlərin nişanələrini tapmaq üçün onların mahiyyətinə diqqət yetirmək lazımdır. Məsələn, tapmacalarda toxuculuq sənətinə dair izlər tapmaq olar. Bele ki, çox keçmişlərdə insan ilk toxucu dəzgahının nümunəsi olan cəhrəde yun əyirmiş, parça toxumüşdur. Buna görə də cəhrə və onun hissələri haqqında onlarca tapmaca yaranmışdır:

*Evdə durub bir kişi,
Nənəmlədir hər işi. (Cəhrə)*

*Yolla gedir dörd ulaqlı,
Dəmir mixli, gen qulaqlı,
Yüyürər, yüyürər yumbalanar,
Yüyürər, yüyürər yumurtalar. (Cəhrə)*

*Nənəmin bir quşu var fırlanar,
Quyuğunnan çatı, gəbə sallanar. (Cəhrə)*

Tapmacalarda vaxtilə Azərbaycanın ictimai-siyasi, iqtisadi-mədəni həyatında mühüm rol oynamış bir sıra yer, şəhər adalarına da rast gəlmək olar. Məsələn:

*Nə burda var, nə orda
Doludur Naxçıvanda. (Duz)

Almışam atannan,
Gəncədə satannan.
Qu tükünən yüngül,
Qırğız qızıl gül. (Kələgayı)*

Bu tapmacalarda adları çəkilən və çəkilməyen bəzi şəhərlərin ipək kələgayı, əla keyfiyyətli duzla, gözel xalça və bəzək şeyləri ilə şöhrət qazanması onların əsas məzmununu təşkil edir.

Tapmacalar obrazlı, bədii təfəkkürün gözel örnəkləridir. Bu qəbilədən olan örnəklərdə metafora, təşbeh, müqayisə kimi bədii təsvir vəsaitələrindən geniş şəkildə istifadə olunur.

Tapmacalar nəzmlə və ya nəşr şəklində olur. Nəşr şəklində olan tapmacalar sayca nisbətən azdır. Bu cür tapmacalar çox zaman sadə cümlə şəklində olur: Məsələn: “Ağac başında al yanaqlı qız“ (alma), “Alçaq damdan qar yağır“ (elak), “Bir qabda iki reng su“ (yumurta), “Ağac başında unlu dağarcıq“ (iydə), “Üstü dəri, içində şəkər pəri“ (əncir), “Qara toyuq qapıda yatar“ (süpürge), “Yer altdan oxlov gedər“ (ilan), “Düz əkdim əyri bitdi“ (tağ), “Balaca kişi çəpər hörər“ (biz), “Qarənliq damda at kişnər“ (nehrə), “Mən qalram, o gedir“ (səs), “Ağaca minər, qiçı sallanar“ (əriştə) və s.

Tapmacaların çoxu mənzum olur. Onların 2, 3, 4 və daha çox misralı nümunələri var:

*Yerdə bitər tağı yox,
Əridərsən yağı yox. (Şabalıd)*

*Bir at aldım yox yerişi,
Nə erkək idi, nə dişi,
Nə yayı görür, nə qış. (Göbələk)*

*Gözlərində çırığı,
Dişlərində qırmağı,
Yağı adam küsdürər,
Zəhmi heyvan əsdirər. (Canavar)*

Bunlardan başqa 5, 6, 7 və 8 misralı tapmacalara da rast gəlinir. Tapmacada ritm, ahəng aparıcı yer tutur. Lakin bəzən tapmacalarda heçlərin sayının düz gəlmədiyi hallar da olur. Bu, tamamile təbiidir. Çünkü tapmacanın keyfiyyəti, vəzv və qafiyəsi özünəməxsusluğu ilə seçilir. Ondan həmişə dəqiq vəzv və qafiyə tələb etmek doğru deyildir. Bayati-bağlama, qıfılbənd və müəmmə kimi şer bicimləri tapmacaların poetik və struktur zəminini əsasında yaranıb teşəkkül tapmışdır.



XALQ DRAMLARI

Xalq dramlarının xalq teatrı ilə sıx əlaqəsi olmasına baxmaya-xraq, onlar cinsi anlayışlar deyildir. Xalq teatrı deyəndə, folklor materialları zəminində, xalq oyun və mərasim ənənələri əsasında qurulan rəngarəng səhnə tamaşaları nəzərdə tutulur. Başqa sözlə, xalq teatrı elə bir sinkretik ifaçılıq ənənidir ki, müxtəlif növ və formalarda təzahür edir: mərasim tamaşaları, zorxana oyunları, atüstü oyunlar, kukla tamaşaları, şəbihlər, lal oyunu, yaxud pantomima tamaşaları, yallı oyunları, qaravəlli tamaşaları, fərdi tamaşalar və s.

Xalq dramları isə xalq teatrlarında oynanılmaq, tamaşa qoyulmaq məqsədilə yaradılan folklor nümunələridir ki, məzhəkələrdən, nağıl, dastan, qaravəlli, lətifi və rəvayətlər əsasında yaradılan pyeslərdən, sosial və mösiət dramlarından, cələcə də dini məzmunlu faciələrdən ibarətdir.

Xalq teatrlarının müxtəlifliyi və çoxşaxəli olması xalq dramlarının formasının, məzmununun zənginləşməsinə, mövzu dairəsinin genişlənməsinə zəmin yaradır. Xalq teatrının elə növləri var ki, onlarda dramlardan, yəni söz yaradıcılığından istifadə olunmur. Kölə, gözbağlayıcı, lal oyunları (pantomimə), kondırbaş və zorxana tamaşaları mimikalardan, jestlərdən, idman və əl-qol hərəkətlərdən qurulur.

Xalq teatri sinkretik (inkişafın ilk mərhələsində ənənələrin qovuşqulığı, ayrılmazlığı) hadisədir, xalq incəsənətinin bir çox sahəlerini, ya da onların mühüm elementlərini özündə birləşdirir. Sinkretizm xalq ədəbiyyatının əksər janrlarında özünü göstərir: mərasim nəgmələrində, aşiq yaradıcılığında, oyunlarda və s. Lakin xalq teatrında sinkretizm daha mürəkkəbdir. Belə ki, ozan, aşiq, aktyor, bəstəkar, xanəndə, rəq-qas, foksçu, kondırbaş və güləşciliyin müəyyən ünsürlərini özündə birləşdirməklə yanaşı, dekorasiyaqurma, gizləncək (maska) yaratma, qrimlənmə, paltartıkmə peşəlerini əks etdirir, bu zaman mimikalardan, jestlərdən geniş istifadə olunur.

Dramatik fəaliyyətin əsas fərqli xüsusiyyəti ifaçıların (xalq aktyorlarının) sözlerini başqa insanlara, yaxud heyvanlara oxşada, rola gire bilməlidir. Rolagirmə başqa janların ifasında da özünü göstərir. Dastançı aşıqlar, nağılıclar bəzi epizodları xüsusi intonasiya (söslərini alçaldıb-yüksəkdir, heyvanları, quşları yamsılayırlar), mimika, jestlərlə ifa edirlər. Lakin əsl rolagirməyə yalnız xalq teatrlarında rast gəlirik.

Xalq sənətinə məxsus şortlik xalq teatrlarında daha qabarlı nəzərə çarpar: uca bir yerə qoyulmuş kürsü şah taxtını əvəz edir, dərzi əlinde iri qayçı, əkinçi bel, dəllək ülgüt, ovçu ox-yay tutmaqla təsvir olunur.

Folklorun əsas əlamətlərdən sayılan ənənə və improvisasiya xalq teatrlarında özünü qovuşuq şəkildə bürüze verir. Belə ki, süjet sxemləri və ayrı-ayrı epizodlar başqa janlarla müqayisədə bir qədər sabitdir. Tamaşalarda eyni süjet sxemlərdən istifadə edilmesi ənənədən irəli gəlir. Lakin ən sadə replikaya improvisasiya yolu ilə cavab verilir, hər tamaşada dramın az qala yeni variantı formalasılır. Bəzən təzə detal və bütün səhnə tamaşaçıların gözü qarşısında yaradılır.

Xalq dramlarında əkslikler, tezadlar həm süjetin strukturunda, həm mənafelərin toqquşmasında, həm də personajların xasiyyətində özünü göstərir və dramatik vəziyyətlərin yaranmasında mühüm rol oynayır. Əksliklər müxtəlif formalarda təzahür edir: sosial tezadlar (varlı-kasib, bəy-kəndli, ağa-nöker arasında); mösət ziddiyətləri (er-arvad, atas-oğul, qaynana-gelin və qardaşlar arasında); əxlaqi toqquşmalar (tənbəl-işgüzər arasında); ilkin-ibtidai dünyagörüşlərdən doğan qarşılaşmalar (kosa-keçi, günəş-bulud, qış-yaz və xeyir-şor arasında).

Xalq dramları kəskin satirik mözmuunu və komik vəziyyətləri ilə də başqa janrlardan fərqlənir. Onların tamaşalarında ilk baxışda bayağı, şit görünən parodiyalardan, şarjlardan geniş istifadə olunur. Eləcə də, şifahi xalq ədəbiyyatı ənənəsində özünü nadir hallarda bürüze verən, dramatik toqquşmalarla zəngin olan faciliiliyə (Şəbih tamaşalarında) rast gəlirik ki, belə əsərlərdə xalqın yaddaşında dərin izlər buraxmış dəhşətli tarixi hadisələr canlandırılır.

Xalq teatrlarının tarixi köklərini öyrənmədən xalq dramlarının mənşəyindən, forma və janr xüsusiyyətlərdən danışmaq mümkün deyildir. “İstər təbiətin oyanması, başqa sözle, zəhmət, varlı həyat dəcisi olan yeni ilin başlanması, isterse toy, başqa sözle, cəmiyyətin ilk özəyi olan ailə həyatının yaranması, isterse də doğum və ölüm günləri münasibətə xalqın öz inamına uyğun olaraq keçirdiyi müxtəlif növ

mərasimlərdə dramaturgiyanın ilk rüşeymləri yaranmışdır. Xalqın udurduğu zengin əfsanələr, sağlam, xeyali rəvayətlər isə ona can vermiş, onu böyütmüşdür. Qədim insanın hər bir işi oyuna, hər oyunu isə müəyyən təqəlidi hərəkətə çevrilə bilirdi. İnsan inanırdı ki, işin oyunuñu göstərmek, onun əsas hissəsini yerine yetirmek deməkdir“ [148, 24].

İncəsənətin ən qədim növü cildəgirmə, geyindirilmə hesab edilir. Bu günün özündə də xalq bayramlarında adamlar üzlərinə müxtəlif heyvan gizlənəcəkləri taxırlar.

Hələ gerçəkliyə estetik münasibətin formalasmadığı dövrlərdə bəşər övladı başqa varlıqların donuna girməyə, görünüşünün şəklini dəyişməyə təşəbbüs göstərirdi. İnkısaflın ən aşağı piləsində belə insanlar kor-korana maddi nemətlər əldə etməklə kifayətlənməmiş, işlərini yüngülləşdirmek üçün müxtəlif vasitələrə el atmış, primitiv, sadə əsüllərdən belə faydalılmışlar. Onlar ov zamanı heyvana daha yaxın olmaq məqsədilə, ilk növbədə, özlərini həmin heyvana oxşatmış, “cildə girmişlər“. Qədim qayaüstü rəsmlərdə belə ov səhnələrinə (ovçu öz ovunun dərisinə bürünmüş şəkildə təsvir olunur, onlar bir-birindən ancaq bədən quruluşuna görə fərqlənilər) rast gəlmək mümkündür.

Başqa şəkile düşmə, cildəgirmə, rolagirmə hələ teatr sənətinin ünsürlərinin əvvələndən çox-çox əvvəllər əmək prosesindən ayrılmış, müsteqil ifa edilən ovçu, maldar, əkinçi, toxucu rəqslerinə əvvələndən qədim qayaüstü rəsmlərdən, yer şumlayıb toxum səpməmişdən - hər hansı bir fəaliyyət, işe başlamamışdan qabaq ov və ev heyvanlarının “şəklini“ alıb (onların derisinə bürünüb), oyun göstərirdilər ki, ovları və səpinleri uğurlu olsun. Xalq dramlarının ilk elementləri məhz bu zamanlardan başlayaraq təşəkkül tapmağa başlamışdır. Belə ki, ov və əkin rəqsleri əvvəlcədən düşünülmüş “ssenari“ (məlum məsələdir ki, şifahi şəkilde) əsasında daha təcrübəli rəqqaslar tərəfindən qurulurdu. Təbiət hadisələrinə qarşı təsəvvürlər dəyişdikcə, animistik, totemistik və mifik dünyagörüşü formalasdıqca rəqsler ayınlərlə, mərasimlərlə əvəzlənir, xüsusi nəğmələr qoşulur, fördi ifaçıların xorla deyişməsi dialoqların yaranmasına səbəb olurdu. Mərasimlərin mözmunu genişləndikcə rəqsler, deyişmələr, dialoqlar kifayət etmir, insanlar təsəvvürlərində yaratdıqları obrazları tamaşalarda canlandırır gerçəkliyə çevirməyə çalışırdılar. Əsl xalq teatrları və dramları məhz bu tamaşalardan doğmuşdur.

Cildəgirmənin forma və mözmunu tez-tez dəyişdirilirdi. Əgər ilkin dövrlərdə insanlar özləri ovu uğurla başa vurmaq məqsədilə heyvanla-

rın və quşların şəkline düşməyə cəhd göstərirdilərsə, əcdadları hesab etdikləri, totem saydıqları heyvanları və quşları özləri kimi görmək isteyirdilər. Ayı oyunlarında xırısbaz aymı insana xas hərəkətlər etməyə vadar edir, ona rəqs öyrədir, odun yardımır, qabla su daşıdır və başqa işlərə təhrik edirdi. Bəzi vəhşi heyvan və quşların əhilleşdirilməsi də bu təşəbbüsler nəticəsində meydana çıxmışdır.

Xalq dram və tamaşalarının tarixi kökləri qədim insanların təqlidçilik fəaliyyəti ilə sıx bağlıdır. Ə.Sultanlı dramın yaranmasında təqlidçiliyin rolunu göstərərkən yazar: "Xarici işlərə, hərəkətlərə, səsə, təbiətin müxtəlif macəralarına ixtiyarı və qeyri-ixtiyarı təqlid və onu eks etmək insanın təbiətindən doğur; bu isə məlum olduğu üzrə, insana həzz, maraqlı bir zövq verir. Quşların, heyvanların, bəzən də əcaib xasiyyətləi insanların səsini, tövrünü, hərəkətini təqlid etmək insanın qədim, xəşagələn bir adətidir. Onsuz hayat, iş yeknəsəq və nəşəsiz olur. Belə bir xoş adət çox asanlıqla məclislərdə, mərəkələrdə əyləncə vasitəsi ola bilir. ... Ciddi fəlsəfi mənəvi inamların mərasim tərzində teşkilinə gəlinçə, bədiyəçilik daha əsaslı ənənəvi xasiyyət daşımaga başlayır və onun nəsildən-nəsilə keçməsinə səbəb olur. Buradan da bir sıra oyunlar meydana çıxır... Bir sözə, dramaturgiyanın əsl ibtidai ünsürlərini qədim insanın mösiət, etiqad, təbiətlə mübarizələrinin her sahəsində tapmaq mümkündür" [148, 24]. Bizcə, bu fikirlərin əsasında Aristotelin təqlidçiliyə verdiyi qiymət durur: "Zənn etmək olar ki, poeziya sənəti, ümumiyyətlə, iki, həm də təbii səbəb doğurmuşdur. Əvvələn, təqlid uşaqlıqdan bütün insanlara xasdır və onlar digər canlılardan bununla fərqlənlər ki, təqlidə daha qabildirlər və ilk bilikləri də məhz onuñ sayosində əldə edirlər; ikinci, təqlid və onun nəticəsi hamiya zövq verir" [34, 48].

M.Arif Azərbaycan xalq dram və tamaşalarının dörd mərhələdən keçdiyini bildirir:

Birinci mərhələ, doğulma, böyümə, tərbiyələnmə, nişanlanma, evlənmə, xəstələnmə və ölüm hadisələri ilə əlaqədar keçirilən ailə və mösiət mərasimləridir.

Ikincisi, "Sayaçı" oyunu, Novruz oyunları, quraqlıqla və çox yağıntı olması ilə əlaqədar keçirilən mövsüm (təqvim) mərasimləridir.

Üçüncüüsü, oyun və tamaşalarıdır. Buraya kəndirbaz oyunları, kiliçmaraşı oyunu, dörvəsi oyunları, zorxana oyunları, aşiq məclisleri, qaraməlli oyunları daxildir.

Dördüncüüsü, əsl xalq teatrı mərhələsidir [32, III, 49-58].

Bələliklə, xalq dramları qədim insanların inam, etiqad və təsəvvür-lərindən doğaraq, mösiət tərzini dəyişdirmək, yaşayışını yaxşılaşdırmaq uğrunda təbiətlə mübarizə anlarının təqlidindən meydana gəlmiş, improvisizətmə yolu ilə zənginləşib, müstəqil sinkretik sənət növünə çevrilmişdir.

Xalq dramları Azərbaycan folklorunun ən az toplanıb, noş edilən, araşdırılan janlarından biridir. Müxtəlif formalarda təzahür etməsinə, zənginliyinə baxmayaraq, nədənse, son illərdək toplayıcıların və tad-qıqqatçıların diqqət mərkəzindən kənarda qalmışdır. Doğrudur, XV əsərin sonlarında Cənubi Azərbaycanın Səbzəvar şəhərində yaşamış Kaşifi Cəmaləddin Hüseyin Vaiz "Fütüvvətnaməyi-soltani" adlı risaləsində Şərqdə ilk dəfə zorxana, mərəkə və oyuqdan bəhs edilir (Oyuq - xalq arasında tamaşa kuklasına verilen addır). Bu deyim əvvəller ağacdən oyulmuş oyma füqurlara aid idisə, sonralar bişirilmiş gildən, dəridən və ya papyemaşədən hazırlanmış kukllalara da şamil olunurdu. Zahiri görkəmi, idarəetmə və təqdimətə üsullarına görə üç əsas növə bölünür. Birinci - ələ qolçaq kimi taxılan əlcək kuklası növüdür ki, ondan keçəlpəlvən tamaşalarında istifadə olunurdu. İkinci - uzun çubuğa və ya əsaya keçirilən iri boylu güdü və üçüncü, saplarla idarə edilən marionet tipli asma kosagolin kukla növüdür ki, onları Şahsəlim tamaşaları təmsil edirdi. Bu el deyimi ilk dəfə prof. Ə.Sultanının elmi yazılarında işlənmişdir. Xalq arasında onun "oyig" tələffüz şəkli də var" (bax: El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, 1984, s.162-163). Eləcə də keçən əsrin 80-ci illərində rus metbuatında xalqımızın adət-ənənələrinə, mərasimlərinə, mösiətinə həsr olunan materiallarda, ekskurslarda, tarixi-ətnoqrafik oçerklərdə xalq dramları və oyun-tamaşalarının sehnə quruluşu, gedisi, oyuncuları, məzmunu, forması haqqında qısa məlumatlar verilmiş, bəzi hallarda isə tam mətni başqa janrların sırasında çap edilmişdir.

Mənbələrdə daha çox xalq teatr və tamaşalarına münasibət bildirilirdi. Belə ki, A.Berje xalq bayramlarından danişanda yazqabığı mərasim və el şənliklərində oynanılan tamaşaların əhəmiyyətindən söz açırdı [596]. Azərbaycanda Avropanı tipli teatrların yoxluğuundan şikayətlənən N.Quləq xalq kölgə tamaşası barədə yazırı: "Olan-qalan Qaragoz tamaşasıdır ki, o da açıq-saçılıq zarafat və oyunlardan ibarətdir" [609, 626].

"SMOMPK" məcmüsində "Kosa-kosa" və "Qodu-qodu" tamaşaları variantları ilə birləşdə təqdim olunur, mənşəyi, obrazları, oyuncuların geyim və qırımları, sehnə əşyaları barədə maraqlı məlumat [639,

640] verildi. Eləcə də R.Xəlilov "Traumyan mesyats Maqarram" [646] məqaləsində Şəbih tamaşalarından bəhs açırdı.

XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində F.Köçərli qədim sayaçı tamaşalarında ifa olunan nəğmələri, mərasim oyunlarını toplayıb çap etdirməklə yanaşı, yaranması və xalq mösiətindəki rolü barədə bu günde elmi dəyərini itirməyən mülahizələr irəli sürür: "Zaqafqaziya tatarları (Azərbaycan türkləri - red.) bu sözü (söhbət "saya" sözündən gedir - red.) nemət, yaxşılıq, xeyirxahlıq mənasında işlədir. Burada da sayaçı nemət gətişən, bolluq gətişən mənasına gəlib çıxır. Bu, gəzən seyyar, nəğmekar aşiq deyil, dərvish deyil, adı tərəkəmə köçəridir, payızın axırında, qışda evləri gəzir, sərbəst nəğmələrlə ev heyvanlarının insanlara verdiyi xeyiri tərənnüm edir. Bunun əvəzində o, yağ, pendir, un, bugda, düyü və s. şəylər alır. Bu mahnilarda heyvanlara məhəbbət ifadə olunur, onların özlərinə məxsus xarakterik cəhətləri təsvir edilir, yaxşı, bol məhsul arzusu ifadə olunur" [451; 644, 1-12].

Əsrimizin 20-30-cu illərində xalq dram və tamaşalarına bir neçə dəyərli məqalə həsr edilmişdir. Y.V.Çəmənəzəminli şəbih tamaşaları haqqında yaşadığı dövrün toləbinə uyğun fikirler söyleməklə yanaşı, onların formasından, məzmunundan, eks etdirdiyi faciəli hadisələrin xalqa təsirindən danışmışdır [337].

H.Sarabski Bakıda keçirilən bir xalq tamaşasının təsvirini verirdi: "Kosa-Kosa" qədim oyundur. Zirək bir uşağa kürkü tərsinə geydirib, bir parça çitdən üzünə maska taxar və kellə qond kağızından başına şış papaq qoyar, ayaqlarına uzun ağac və boynuna da zinqirov salar və məhəllə uşaqları onu evbəev gəzdirib oynadardılar. Kosanı oynadarkən bu mahniları oxuyardılar:

*Ay Kosa-Kosa ǵəlsənə!
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsa..!.. [325]*

Bu nəğmənin daha qədim variantlarında "Kosa" əvəzinə "Qodu", yaxud "Dodu" işlənir:

- *Qodu, Qodu, dursana!*
Çömçəni doldursana,
Qodunu yola salsa..!
- Allah! Allah!

(SMOMPK, IX buraxılış, s.46)

Dodu, dodunu gördünüzmü?
Doduya salam verdinizmi?
Dodu gedəndən bəri
Heç gün üzü gördünüzmü?

(SMOMPK, XVII buraxılış, s.129)

Ə.Haqverdiyevin "Azərbaycanda teatr" məsəlesi də bu illərdə çap olunmuşdur. Ədib xalq teatrlarının mənşəyi, növləri, formaları haqqında əhəmiyyətli mülahizələr yürütmüş və tamaşaşa qoyulan dram əsərlərinə münasibətini bildirmişdir: "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 scherbazlar və yalançı pəhlevanlar kütlənin diqqətini həmişə cəlb etmişlər" [278, 414-421]. Ə.Haqverdiyev xalq dram və tamaşalarının tarixi köklərini en qədim dini, mifik təsəvvürlərə bağlayır və Musa peyğəmbərlə əlaqədar xalq arasında söylənilən əsatirlə fikrini təsdiqə etmişdir. Şəbihgərdilər, mütriblər, dərvişlər və rövzəxanların şəhər meydanlarında tamaşa göstərərək adamları heyran qoymalarından danışarkən qeyd edirdi ki, "hər bir oyun üçün onların məzəli sözleri vardır" [278, 415], xalq teatrının hər növüne aid xüsusi pyeslər, məzhekələr, faciələr mövcud idi. Təessüf ki, həmin dövrlərde onların heç birinin mətni qeydə alınmamış, babalarımızın yaddaşlarında qalaraq, itib-batmışdır.

Ə.Haqverdiyev XIX əsrin sonlarında xalq arasında oynanılan "Şəbih oyunu" adlı bir tamaşanı gözləri ilə görmüş və təsvirini vermişdir. Onun kılımarası oyunda (kukla tamaşası) göstərilən "Şah Səlim" adlı xalq dramı haqqında qeydlərində aydın olur ki, kukla teatrları kənd və şəhərlərdə el-camaatını əyləndirmiş, xüsusilə varlıların istirahətini təmin edən amillərdən biri olmuşdur.

Ə.Haqverdiyev fordi tamaşaldan söz açarkən dərvişliyin meydana gəlmə səbəblərini araşdırır və onların fealiyyətinə qiymət verərək göstərirdi ki, "meydanlarda və bazarlarda camaatın diqqətini dərvişlər də uzun müddət cəlb etmişlər. Onlar əvvəlcə yalnız Əli Xəlifəni və onun nəvə-nəticələrini tərifləyirdilər; sonralar isə imamların, padşahların, əfsanəvi qəhrəmanların və i.a. həyatından müxtəlif uydurmalar söyləyərək, öz peşələrinin hüdüdlərini genişləndirmişdilər" [278, 416-417].

Azərbaycan xalq dram və tamaşalarına həsr olunan ən sanballı tədqiqat işi 50-ci illerde M.Arifin qələmindən çıxmışdır. İlk dəfə onun "Azərbaycan xalq teatrı" məqaləsində xalq dramlarının yaranmasına kömək edən amillər elmi cəhətdən düzgün şərh edilmişdir.

Xalq dramlarının mənşəyindən söz açan alım xalq oyun və mərasimlərində teatr və tamaşa ünsürlərini göstərərək yazar ki, "hər bir ölkədə olduğu kimi, Azərbaycanda da xalq teatrı öz kökü etibarilə xalqın qədim adət və ənənələri, mərasim və ayinləri, eyləncə və oyunları ilə

bağlı olmuşdur. Öz məzmun, şəkil və hətta monalarını dəyişerek zəmənimize qədər gəlib çıxan adat və ənənələrdə, mərasim və mahnilarda xalq teatri sənətinin, xalq dramının nişanlarını görmək olar... Aşiq yaradıcılığı kimi qədim və son dərəcə zengin bir xalq sənətinin xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirəkən aydın olur ki, Azərbaycanda aşiq sənəti incəsənetin bir çox sahələrini (oxumaq, çılmak və rəqs) əhatə edərək xalq teatrının tələblərini ödəmişdir“ [32, III, 49].

Ə.Sultanlı Azərbaycan dramaturgiyasının tarixi köklərindən və inkişaf mərhələlərindən danışarkən xalq dramlarının mənşeyini “xalqın müxtəlif görüşlərdən nəşət edən“ mösiş mərasimləri və ayınlərlə bağlayır: “Dramaturgiyanın əsl ibtidai ünsürlərini qədim insanın mösiş və etiqadında, təbiətə mübarizəsinin hər sahəsində tapmaq mümkündür“ [148, 24].

70-ci illərdə xalq dramlarının toplanıp nəşr edilməsi və tədqiqinin yeni mərhələsi başlanır, folklor tədqiqatçıları onlara xalq yaradıcılığının mühüm sahəsi kimi yanaşır, yaşılların dilindən yazıya alıb toplulara salır, ali məktəb dərsliklərində xüsusi fəsiller hesab edirdilər. Məhz bu dövrdə xalq dram və tamaşalarının tarixinə, forma və məzmununa, xalqın mösişində oynadığı roluna dair ayrıca tədqiqat işləri yazılmışdır. Bu sahədə M.Allahverdiyevin [26; 196; 197; 198], Ə.İsmayılovun [296], Ə.Axundovun [14], Ə.Nağıyevin [314], Elçinin [240; 241; 242; 243; 244; 245], T.Fərzəliyevin [327] xidmətlərini qeyd etmək lazımdır.

Xalq dramlarını söz sənəti olmaq xüsusiyyətinə görə belə sistemləşdirmək məqsədəy gündür:

I. Qədim inam, etiqad və mərasimlərə əlaqədar yaranan dramlar:

a) əmək fəaliyyəti ilə bağlı dramlar;

b) mövsüm (təqvim) mərasimlərində oynanan dramlar.

II. Nağıl, dastan, qaravəlli və lətifələr əsasında yaranan dramlar:

a) kilimərasi oyunlarında (kukla teatrlarında) istifadə olunan lətifələr və nağıllar (xüsusiye alləqorik nağıllar);

b) qaravəlli tamaşalarında göstərilən dramlar;

c) fərdi tamaşalar - qəhrəmanlıq, vətənpərvərlik və məhəbbət mövzularına həsr olunan dramlar.

III. Dini-tarixi mövzuda yaranan faciələr, yuğ-şəbihlər.

IV. Əsl xalq dramları:

a) ictimai məzmunlu dramlar;

b) ailə-məsiş dramları.

Ulu babalarımızın on eksi əmək fəaliyyəti sahələrindən biri qoynuçluq olmuşdur desək, yanılmarıq. Sayaçı neğmələrinin birində Azərbaycanda qoynuçluğun tarixi köklərinin ilk insan nəşlinin yer üzüne ayaq basıldığı anlarla bağlanmasına işarə vardır:

Bu saya kimdən qaldı?

Adəm atadan qaldı.

Adəm ata gələndə,

Qızıl öküz duranda,

Bağda sünbüл salanda.

Dünya binnət olanda,

Musa çoban olanda,

Şişliyimiz öyücdi... [384, I, 15]

Sayaçı dramında iştirak edən obrazlar qoynuçluqda fəaliyyəti olan adamlar və heyvanlar idi: soytarı (tamaşanı idarə edən, aparıcı), baş sayaçı - çoban, onun köməkçiləri, qoyun, keçi, təkə, çəpiş, quzu, köpək, nənə, gəlin, maskalı rəqqsalar, çalğıçılar. Oyunçuların əsas geyimləri ağ və qara yapincılar, keçə papaqlar, baş keçirilən aşılanmış heyvan dərilləri və gizləncəklərdən ibarət idi.

Sayaçı dramları girişə açıldı. Yeniyetmə qızlar və əlixinələr gəlinlər otaqdan qayıdan sürünə qarşılıqla, sağlam və pay bölməklə bağlı neğmələr, rəqsler icra edirdilər. Sonra dramın aktları başlanırdı. Soytarı növbə ilə iştirakçıları meydana dəvət edirdi. Əvvəl baş çoban öylülür və alqış sedaları altında içəri girirdi. Çobanla bağlı neğmələr oxunurdu, onun igidiyi, mərdiliyi, xeyrxaşlığı neğmələrin əsas məzmununu təşkil edirdi. Çoban peşəsinin ululuğundan danışılırdı. Sayaçı köməkçilərinin meydana girməsi ilə dramatik fəaliyyət çoxalır, çobanların cöləldə başına gələn qəribə hadisələr teqlid və improvizə yolu ilə nümayiş etdirilirdi.

Növbəti aktlarda meydana bir-birinin ardınca Bənək köpək, Qaşqa qoyun, keçi və başqa heyvan rollarını aparan oyuncular götürildi. Ayrlılıqla hər birinin xasiyyətdən, xeyrli cəhətdən danışılır, hərəkətləri yamsılanırdı.

Qoyunun öyülüməsi:

Nənəm, qaraqış qoyun,

Qarlı dağlar aş, qoyun.

Ay qaranlıq gecədə

Çobana yoldaş qoyun.

Keçinin öyülüməsi:

Nənəm, a xallı keçi,

Məməsi ballı keçi.

Uca qaya başında

Tutubdur yallı keçi.

Quzunun öyülməsi:

*Can quzu, canım quzu!
Tükü çalar qırmızı.
Əbrişim, telli quzu,
Qonurdu onun gözü.*

Çəpişin öyülməsi:

*Xırda-xırda çəpişlər,
Yovşanın başın dişlər.
Gedər yaylağa, yayar,
Gələr, aranda qışlar* [378, 98-99].

Canavarın hücumu və Bənək köpeyin qoyun-quzunu, keçini-çəpişini qorumaq məqsədilə onun üstüne cumması ilə dramatik gərginlik yaranır. Bənək köpək canavarla vuruşur və uzun hemlələrdən sonra onu yaralayıb qovur. Qələbədən həmi sevinir, şənlənib oxuyurlar:

*Haramı gəldi, qoyunu basdı
O yel səbrimi kasdı,
Bənək ha, a Bənək ha!*

*Bənək ha, a Bənək ha.
Səhər ertə yel asdı,
Bənək ha, a Bənək ha!*

*Suyun bulaqda qaldı,
Yalın yalaqda qaldı,
Bənək ha, a Bənək ha...*

Tamaşa zamanı sadə sxem süjetləri improvisə yolu ilə ətə-cana gəlir, oyuncuların bədahətən yaratdıqları dialoqlarla obrazların karakteri açılır. Ən başlıcası isə xalqın çox-çox əvvəllər çobana, keçiyə, qoyuna və s. həsr etdiyi nəğmələr dram yaradıcılarının süjet qurmalarına yardım edir.

“Sayaçı” dramları içtimai və mösiş konfliktləri üzərində deyil, əsasən, təbiətlə mübarizədə qarşıya çıxan çətinliklər (qoyunları canavarların aparıb parçalaması, sürüyə xəstəlik düşməsi, yem azlığı və s.) əsasında qurulmuşdur. Nəğmələrlə adamlar arasında içtiamı vəziyyətlərinə görə əksliklərin (varlı-kasib) olduğuna da işarə vardır:

*Qoyunlu evlər gördüm,
Qurulu yaya bənzər.
Qoyunsuz evlər gördüm,
Qurumuş çaya bənzər.*

*Nənəm, qumral, tat qoyun,
İldən ilə art, qoyun,
Balalar ölməkdədir,
Ölmə gal, namərd qoyun!* [378, 97]

“Mən çobanam, vermərəm” adlı süjetli sayaçı tamaşasında isə konflikt qurdla qoyunlar arasında baş verir və Odabaşının - Sayaçının işe qarışması ilə vəhşi qurd möglub edilir. Tamaşanın uşaqların yaddaşı və vasitesilə bizim zəmanəmizə gelib çıxmış və oyun halına salılmış variantında belə gərginlik, mübarizə qorunub saxlanılmışdır: “İştirakçılardan biri Qurd olub sira ilə bir-birinin belindən tutmuş dəstəyə və onun başçısı Çobana - “Mən qurdam, bütün qış heç bir şey yeməmişəm, mənə qoyun ver!” - deyir. Başçı - “Sən qurd isən, al görün, mən çobanam, vermərəm!” - cavabını verir və dəstəni qurddan qoruyur. Qurdun əli dəymisi iştirakçı meydandan çıxır. Oyun bəzi yerlərdə “Ana, məni qurda vermə” adı ilə çağırılır“ [35, 138].

Azərbaycan türklərinin yazın gəlişi ilə əlaqədar olaraq formalasən əski inamlarında mifik obrazlar qarşılaşdırılır, gərgin dramatik vəziyyətlər özünü bürüze verir: Qış - Kosa son günlerini yaşasa da yer üzünü tərk etmək istəmir, Yazla - Keçi ilə ölüm-dirim döyüşünə girir. Mübarizənin keşkinliyinə, birincinin sərtliyinə, güclülüyünə baxmayaraq, qələbə ikinciyyə verilir. Əlbəttə, bu təsvirlər xalq dramları üçün əvəzsiz material rolunu oynamışdır. M.Seyidovun sözləri ilə desək, “təbii əvəzlənmə, təbii “vuruş” olmasa, “yaz gelməz”, əski insan inanmış ki, belə halda onun heyvanı qırıllar, əkin-bicini olmaz, hətta özü də yaşa bil-məz. Qış yazla əvəzlənməsə, “ölüm” (qışın “ölümü”) olmasa, olum (yazın “dirilməsi”) olmaz. Əski inama görə, əksliklərin “vuruşu”, qışın yazla əvəzlənməsi heyati, yaşıyışı var olmaq üçün “təmin” edir. Vaxtı irəli aparır“ [145, 8].

“Kosa-Kosa” xalq dramı dövrümüzə bir çox variantlarda gəlib çatmışdır: onların bir qismi Kosa-keçi qarşısundanı əks etdirir ki, açıq-aydın ilkin etiqadlarla, animistik görüşlərle bağlanır; digər qismi isə Kosa-gəlin münasibətlərinə həsr olunur və gerçeklik qanunları ilə yoğrular. Birincilərdə əski inamlar, təsəvvürlər ənənə şəklində qorunub-saxlanır, ikincilərdə isə mösiş hadisəleri fonunda itib-batır.

Ə.Sultanının yazıya aldığı “Kosa-kosa” xalq dramında Kosa, onun köməkçisi olan bir başqa Kosa və Keçi iştirak edir.

Kosa üzüne maska taxır, başına şış papaq qoyur, uzun ləbbadənin altına yoğun qurşaq sariyr, boynundan zinqirovlar asır, sağ elinə iki böcümə götürür.

Köməkçi Kosa əsas Kosanı meydana çağırır:

*A Kosa, Kosa gəlsənə,
Gəlib salam versənə,*

(Sonra üzünü meydan sahibinə tutur):

*Boşqabı doldursana,
Kosanı yola salsa.*

Kosa meydanda görünən kimi tamaşaçılar onun üst-başına, zinqirovlarının səsinə, şit hərəkətlərinə güllürler.

Kosa (libasını gösterir və qarnına əl vura-vura deyir):

*Yediyim yarma aşı, yarısı sudu,
Geydiyim yeddi qat paltar, təzəsi budu.*

Kosa dövrə vurub meydançada oturmuş tamaşaçılarından kömək diləyir. Ona bir şey vermək istəmirlər.

Camaat (hami bir ağızdan oxuyur):

*Kosam bir oyun eylər,
Qızunu qoyun eylər.
Yığar Şabran düyüsün
Mahmudun toyun eylər.*

Kosa şit hərəkətlər çıxarmaqdə davam edir, adamlara əl açıb yalvarır, lakin bir şey ala bilmir.

Camaat:

*Ay uyuğu, uyuğu,
Əriməmiş quyuğu,
Saqqalı it quyuğu,
Biğləri yovşan Kosa.*

Camaat Kosanı ələ salmaqdə davam edir. Kosa məzeli oyunları ilə tamaşaçıları güldürür. Köməkçi Kosa, yaxud yalançı pəhləvan da ona qosular. Nağara-zurna ilə bir şən-şux oyun havası çalınır, hamı oyunçuların komik rəqslerinə gülməkdən qarnını tutur. Kosa yorulub yere yixılır. Musiqi kəsilir.

Kosa (ağlayıb-sızıldımağa başlıyır): "Pulum yoxdu, qarnım da yaman acı. İnsafınız olsun, mənə yeməyə bir şey verin". Camaatın Kosaya yazılı gəlmir, ona deyirlər ki, "sən yalançısan". Kosa (hər yerdən əli üzüldüyündən hönkür-hönkür ağlayır): "Sizin ölkədən çıxıb uzaq bir diyara gedidəm. Çünkü burada güzərənim pis keçir". Camaat yenə Kosanı ələ salıb gülür. Yalançı pəhləvan (Kosanın bütün hərəkətlərini yamsılamaqla tamaşaçıları bir qədər da şənləndirir, sonra üzünü Kosaya tutur): "Camaatdan bizə imdad yoxdu. Bir çıxış yolumuz var, o da Keçiyə müraciət eləməkdi. Gəl, Keçiyə yalvaraq, bəlkə o, bizim qarnımızı doydurdu, biza bir az pul verdi". Bir çobanı keçi dərisinə salıb meydana buraxırlar, özü də ona uzun saqqal qoyurlar. Kosa (saqqalından yapışib, Keçidən soruşur): "Mən gələndə sənin saqqalın yox idi, bu, hardan oldu?" Keçi (çox gülünc hərəkətlərle cavab verir): "Həccə getmişdim, orada uzatmışam". Kosa dordini keçiya açır, o da ağızında bir ağac camaata törf üz tutur və onlardan pul istəyir.

Pul yığılib-qurtarır. Kosa pulun çox hissəsini özünə götürür, az hissəsini yalançı pəhləvana verir. Keçiyə bir şahi da çatmır. Keçi başına döyüür, ağlayır, qarnıac balalarını meydana çağırır, onlarla birləşdən Kosa yalvarır. Kosa yalvarişlara möhəl qoymur. Keçi ələcəz qalıb təzədən adamlardan pul yığır. Kosa həmin pulları da keçinin əlindən alır və keçini balalarına qoşub meydandan qovur, özü yorğunluğunu almaq üçün yixılıb yatır. Keçi yavaş-yavaş ona yaxınlaşır, yuxuda ikən Kosanı buynuzları ilə vurub öldürür. Yalançı pəhləvanın bundan xəbəri olmur. O, Kosanın yanına gəlib yüz cür oyun çıxarıır, adamları şənləndirir. Nəhayət, aydın olur ki, Kosa canını tapşırır.

Yalançı pəhləvanın hərəkətləri güllüs doğurur:

*Arşın uzun, bez qısa,
Kəfənsiz öldü Kosa...*

Yalançı pəhləvanın ağı deməsini baxmayaraq, adamlar sevinir. Axırda keçi balaları ilə meydana daxil olub şənliyə qosular. Hamı əlib-oxuyur.

Qişi təmsil etdiyini nəzərə çarpdırmak məqsədilə (qişda hər yan ağappaq qarla örtülü) Kosaya ağ palta geyindirirler. M.Seyidov bütün tədqiqatçıların diqqətindən yayının bir epizodun şərhini verərək yazar: "Kosanın yalançı pəhləvanı yeri qazır, guya buraya qızıl basdırıblar. Kosa gəlib oranı eşələyir, özünü ələ göstərir ki, qızılı tapıbdır. Bizcə, bu hadisənin törənə daxil edilməsi təsadüfi deyildir... Deyəson, torpaq-

dan qızıl axtarmaq və tapmaq yazda torpağın məhsul verməsinə işaretdir“ [145, 93-94].

Kosa bu ölkədə “hörmətsizlik“ gördüyü üçün uzaq yerlərə çıxıb getmək isteyir. Çünkü qış soyuğu, çovunu, cilləsi, sertliyi ilə təbiətdəki bütün varlıqları bezdirmişdir, pisliklərinə qarşı adamların onu gülərüzlə yola salmayacağını bilir. Lakin Kosa - qış yeni dirçəlməyə başlayan torpaqdan, canlanan təbiətdən bir şey qoparmaga çalışır, daha doğrusu, ziyankarlı etmək isteyir. Kosanın yalvarıb pul istəməsi ehtiyacdan irəli gəlmir, onun məqsədi yerini tutacaq Keçini quru yerde qoymaq, yəni yazın başlanğıcında səpiş toxumu bir qədər ləngiməsi ilə dondurmaqdır. Keçinin gücünü itirdiyini (şaxtasının, soyuğunun tükenməyini) görən Qış hiyləyə əl atır, Keçidən - Yazdan kömək umur. Keçi-Yaz səxavətlidir, bərəkət götürən, xeyir verəndir, ona görə də adamlar ona əl tuturlar. Kosa-Qış sərt sıfətini son anda da bürüzə verir, Keçi-Yazın topladığı pulların hamisini mənimseyib hökmranlığını uzatmağa can atır. Keçi üç balasını (yazın üç ayını) köməyə çağırır.

Kosa ilə bağlı ikinci qisim dramlar, şübhəsiz, son dövrlərdə yaranmışdır. Təsadüfi deyil ki, animistik görüşlərdən doğan heyvan obrazlarını öz müasirləri ilə (məmər, gəlin, anbardar, sazçı, nağaraçalan və başqaları) evzə etmişlər. Əyləncə məqsədilə yaranıb tamaşaşa qoyulan belə əsərlərdə əski inam və təsəvvürlərin izləri az-çox qorunub-saxlanısa da (yazının rəmzi olan keçinin yerini gəlin tutur, Kosa nə qədər şirin dile bəsib canfoşanlıq etsə də, onu özü ilə uzaq ölkələrə apara bilmir), hadisələr gerçək münasibətlər üzərində qurulur. Belə ki, “Kosa-Gəlin” xalq dramında Kosa əyninə xəz geyinir, özüne bığ düzəldir. Qadın palatları geyinən bir oğlan uşağı Kosanın “gəlin”i olur. İki çalğıçı və xanəndə Kosanı müşayiət edir.

Kosa Sənəmi çağırıb deyir: “Get, bir az odun götürüb, ocağı qala“. Sənəm gedib qayıtmır, Kosa onu axtarır, tapa bilmir, oturub ağlayır. Bir səbət görür, təpiklə vurur, açığını ondan çıxır. Sənəm geri qayıdana kimi Kosa gülmeli hərəkətlər edir. Kosa qonşuları haylayıb onlardan yeddi növ pay isteyir, pay Kosaya az görünür. Bir qonşusunun yaxasından yapışip silkələyir: “Mənim kəfənimin pulunu verməlisən“. Kosa yixılır, guya ölürlər. Sənəm gelir, onun başını dizinə qoyub yaxasını yırtı-yırtı oxuyur:

Ay Kosa, halay Kosa,
Təhrasız ölən Kosa.

Ay Kosa, halay Kosa,
Halvasız ölən Kosa.

Kosanı öldürdürlər,	Ay Kosa, halay Kosa,
Saldılar samanlığı,	Kəfənsiz olan kosa.
Baş qoydu yamanlığa,	Ərbab kəfənin verər,
Ay Kosa, halay Kosa,	Xanım xörəyin verər,
Kosa özü ölməkdə,	Evin abadan, ay xanım.

Qonşular yaxınlaşış Sənəmə pul verirlər.

İkinci səhnədə Kosa əyninə baş tərəfdən deşilmiş olan köhnə çuval keçirir. Onun qolları açıq olur və bileyin qədər hisə batırılır. Başına, göz yeri və ağız üçün desiyi olan keçədən gizlənək keçirirlər. “Gicgahlarından“ bir cüt buynuz, böyründən isə taxta qapaqlı qazan asırlar.

Kosa, arxasında da gelin Sənəmə məmərun yanına gəlir.

Kosa: “Mən qalayıyam. Yaxşı qab qalayılayıram, sümüş qabları düzəldirom“.

Məmər: “Mən səni tanımiram. Kimliyin barədə sənəd göstər“.

Kosa (qazanın taxta qapağını az qalır məmərun gözüñə soxsun): “Mənim bütün hökumət və hakimlərdən nişanım var“ (Birdən diksinərək soruşur) “Burada oğru-əyri yoxdur ki“

Məmər: “Burada üçümzdən başqa heç kəs yoxdur“.

Kosa sakitləşib arvadı Sənəmə yanaşır, onun üst-başının tozunu silkəleyir, etrafında dolanıb qidiqlayır, ədəbsiz sözler işlədir.

Nağaraçı nağaramı bərk vurur, Kosa diksinib tullanır, üzü aşağı yərə serilir.

Kosa (qorxa-qorxa soruşur): “Bu nədir? Güllə atırlar?“

Yerdən cavablar verilir: “Yox, siçan asqırdı“... “Uşaq ağladı“.

Kosa (özünə gəlib ayağa durur, arvadına yaxınlaşır): “Biz xoşbəxt olacaq, yaxşı qazancımız olacaq“ (zurnaçı çalır, Kosa bir az qulaq asandan sonra) “Deyən, burada aşiq var? Qoy çalsın, sümüyümə oynamaq düşüb“.

Aşıq çalıb-oxuyur. Kosa arvadı ilə oynayır. Sənəm özünü nə qədər ciddi aparırsa, Kosa bir o qədər təlxəklik edib camaati güldürür. Kosa arvadını tumarlayır, Sənəm isə onu itələyir. Kosa yere yixilib ayaqlarını göye qaldırır.

Kosa (məmura üz tutub xahiş edir): “Mənə elə bir yere göstər ki, bədxah adamlardan uzaq olsun“.

Kosaya kimsəsiz bir yer göstərirler. O, rastlaşıdı adamlarla dala-dalaşa meydani tərk etdiyi vaxt Sənəm cavan bir oğlana - oynasına

yaxınlaşır, onunla dilxoşluq edir. Kosa dönüb arxaya baxanda bunu görür. Kosa ilə oynış arasında mübahisə düşür, onlar dalaşırlar. Əvvəl birinin qarına təpik vururlar, sonra əlbəyaxa olub süpürləşirlər. Sənəm oynasına kömək edir ki, Kosaya qalib gəlsin.

Tamaşa Kosanın hamidən küsüb meydancanı tərk etməsi ilə başa çatır. "Kosa-gəlin" tamaşasının maraqlı bir variansi B.Şahsoyulinun tərtib etdiyi "Qarı nənə və övladları" kitabında (Bakı, 1986, s.30-34) verilmişdir.

Beleliklə, təqvim və yaz törəni "Kosa-Kosa"nın yaranışı gündündən ilkin dram seneti ilə ılışqəli olmuşdur. Bu dramın yaranması təbiətin fəsillerinin bir-birini əvəz etməsi, təbii vuruşu ilə bağlı olmuşdur. Başqa sözə desək, qışın (Kosa-Kosanın) yazılı (Keçi ilə) əvəzlənməsi törəni ilkin dramın yaranmasının özülünü qoymuşdur. Yazın gəlişi əkinçiliyin, maldarlığın dirçəlməsi demək idi.

Azərbaycanda kuklalarla tamaşa göstərmək ənənəsinin tarixi çox qədimdir. Vaxtsız və uzun müddət yağan leysan yağışına son qoymaq, günüə çığırmaq məqsədilə keçirilən "Qodu-Qodu" mərasimi kuklamüqəvvə ilə icra edilmişdir. Oyunçular "müqəvvə" "Qodu"nu qapı-qapı gəzdirib, şənənə təriflər deyir, məzəli sehnələrdə kuklanı çəmaqla vurub "öldürür", sonra yenidən dirildir, oynadır, atıb-tutur, çalır, oxuyur, şənlənirdilər. Bəzi yerlərdə isə, günəşin çıxmasını arzulayanlar qırımızı ilə bezədilmiş gelin-kuklanı qucaqlarından asırıldar" [35, 56]. Yurdumuzun şimal-qərbində isə yaz şənliyi ərefəsində şər qarışanda uşaqlar və subay gənclər tərəfindən oynanılan "Saya gəzisi" adlı mərasim tamaşasında ("Qodu-Qodu"nu xatırladan) "əcaib geyimli iştirakçılar dəf çala-çala, əllərində bir, yaxud iki müqəvvə-kukla evbaev, qapı-qapı gəzir, mərasim təkərləməsi, bajabaja (baca-baca) oyunu və müxtəlif məzəli rəqslərə ev sakınlarını qışın bitməsi münasibətilə təbrik edirdilər" [35, 55-56]. Bütlər, müqəvvvalarla başlanan ənənə sonralar müstəqil xalq teatrı növünə çevrilmiş, nağıl, dastan gecələrində kiçik lotifələri, qaravəlliləri kuklalarla sehnələşdirmiş, uzun süron ozan-aşiq söyləmələrinde camaati əyləndirmiş, nəhayət, uşaq oyunlarının ünsürlərinə əvvərlərək obrazları əyanılışdırılmışdır.

On qədim oyuq-kukla tamaşası bəbəkoyunu hesab edilir. E.Aslanov yazar ki, bəbəkoyunu tamaşasında "kukla oynanın bir qayda olaraq ya yerə oturur, ya da arxası üstə uzanır, hər əlinə bir kukla, dizlərinə isə, çömçədən hazırlanan kuklaları bağlayır, onları kılım arasından nümayiş etdirirdi. Sonralar, ümumiyyətlə, "kukla tamaşası" mənasında iş-

lənən bu deyimin "bəbəkoyunu" və "bübək oyunu" tələffüz şəkilləri də olmuşdur" [35, s.34].

Azərbaycanda "Kilimarası" adlanan kukla tamaşaları da geniş yayılmışdır. M.Arifin, E.Aslanovun verdiyi məlumatlardan aydın olur ki, ibtidai halda hazırlanmış kuklalar barmaq, ayaq və hətta diz vasitəsi ilə hərəkət göstərilir, kılım arasında göstərilirdi. Bu oyunlar səssiz olurdu, mimika və hərəkətlər vasitəsilə nümayiş etdirilirdi. Tamaşa kılım növlü xalça arasında göstərildiyinə görə belə adlanırdı. Kukla oynanın xalçanın ortasında uzanır, iki nəfər köməkçi kılımın kənarlarını qaldırıb, bir növ "şırma" qururdu. İfaçı əl və dizlərinə figur taxaraq dörd kuklanı tekbaşına və eyni vaxtda idarə edirdi. "Maral oyunu", "Kaftarkus" və başqa yüngül mösət süjetlərindən ibarət geniş bir repertuarla malik olan "Kilimarası" oyunu, hər şeydən əvvəl, güldürmək və əyləndirmək məqsədi daşıyır. M.Arif Kəlbəcər rayonunun Ağcakənd kəndində məşhur kuklaçı Cabbarın 50-ci illərədək göstərdiyi "Tapdıq Çoban" kukla tamaşasının gedisi izləyərək yazar ki, "məzmun çox aydın, süjet isə çox sahə olduğundan sözsüz və danışsız belə hər kəs oyunu başa düşür, məharətlə hərəkət etdirilən kuklaların hərəkət və mimikası aktyor sənətini əvəz edir. Bütün bu xüsusiyyətlər kukla teatrının Azərbaycan xalqı arasında uzun zaman şöhrət qazanmasına səbəb olmuşdur" [32, III, 59].

İndi de "Tapdıq Çoban" tamaşasının gedisi nəzər salaq:

Kuklaçı iki köməkçi və bir aşıqla meydana gəlir. Aşıq sazda şəhəhavalar çalmağa başlayır. Kuklaçı, kılımın dalınsa sağ əli ilə Ceyran xanım, sol əli ilə onun əri Şəfini, sağ dizi ilə Tapdıq çobanı (Ceyran xanımın oynasını), sol dizi ilə isə Züleyxanı (Ceyran xanımın qızını) oynadır. Çox hərəkət edən və mürəkkəb rol oynayan Ceyran xanımı kuklaçı sağ elində nümayiş etdirir. Qadının bir qolunu baş barmağı ilə, o biri barmağını çəçələ və adsız barmaqla, başını isə şəhadət və orta barmaqları ilə oynadır. Barmaqlar yaxşı hərəkət etsin deyə, şəhadət barmağı ilə orta barmağı, çəçələ barmaqla da adsız barmağı kiçik ağac vasitəsilə bir-birinə bağlayır. Kukllalara sadə paltar geydirilir. Kişilərin belində qurşaq, başında papaq, qadınların isə başında yaylı olur və ləzim gəldiyi yerde boynuna və yaxasına ziynət şəyleri taxılır.

Aşağıın çaldığı sazin müşayiəti ilə kılımın altında bəzəkli Ceyran xanım çıxır və çalınan havaya uyğun olaraq rəqs edir. Bir qədərdən sonra onun əri Şəfi meydanda görünür, o da rəqs edə-edə Ceyran xanıma yaxınlaşır, onu qucaqlamaq istəyir. Ceyran xanım onu rədd edir. Şə-

fi nə qədər çalışırsa, Ceyran xanım ona məhəl qoymur. Şəfi öz səyinin nəticə vermədiyiini görüb kenara çekilir və kilimin altına guya yatmağa gedir. Şəfi gedər-getməz Ceyran xanım sevimləyə və rəqs etməyə başlayır. Ərinin yatdığını yəqin etdikdən sonra rəqs edə-edə kilimin o biri başına gedir, ehtiyatla o təref, bu tərifinə baxır və əl işarəsi ilə Tapdıq çobanı çağırır. Çoban gələn kimi Ceyran xanım ona naz satmağa başlayır, onu qucaqlayıv və oxşayır. Birdən Şəfi kilimin altından çıxıb çobanın üstüne düşür. Ceyran xanım da ərinə kömək edərək çobanı döyür. Bir az sonra meydana çıxan Züleyxa da onlara qoşulur.

Göründüyü kimi, lal səhnəli kukla tamaşalarında daha çox mösiət mövzusunda əsərlər səhnələşdirilirdi. Lakin kukla tamaşalarının səsli növü də mövcud idi. Ə.Haqverdiyev yazırı ki, tamaşalarda "kuklalarla müxtəlif mösiət səhnələri göstərilirlər; pərdə arxasındaki komediant isə cürbəcür səslerle onların əvəzinə danışır. Bu tamaşalar, adətən, dövlətli evlərinə dəvət edilən tamaşaçılara göstərilirdi. "Şah Səlim" oyunu keçən əsrin 90-cı illərinə qədər çox yayılmışdır" [278, 416]. Səsli kukla tamaşalarında ictimai mözmunlu nağıllı, dastan motivlərinə az-çox müraciət edilsə də, əsasən, allegorik nağıllardan istifadə olunurdu. Ona görə ki, kuklalarla heyvanları canlandırmak daha asan və məqsədə uyğun idi. Bu cür kukla tamaşalarının əsas obrazları Kosa, keçi, canavar və tülükü idi. "Şəngülüm, Məngülüm" nağılı əsasında səhnələşdirilib qurulan oyunda məqsəd xeyirin şər üzərindəki qələbəsinə nümayiş etdirmək idi. "Tülükü, tülükü, tünbəki" tamaşasında isə tülükü obrazının kukla vasitəsilə əks etdirilməsi və insan təbiətindəki bir sıra nöqsanlı keyfiyyətlərin inkarı həm tərbiyəvi əhəmiyyət kəsb edirdi, həm də tamaşaçıları əyləndirməyə böyük imkanlar yaradırdı.

Qaravəlli tamaşaları xalqın mənəvi tələbatını ödəyir, insanların mösiətində, təbiətində, xasiyyətində və ictimai həyatında mövcud olan nöqsanların, çatışmaqlıların aradan qaldırılmasına yönəldilir, eləcə də onların gündəlik istirahətini təmin edirdi. Vaxtile elə bir kənd, məhəllə olmazdı ki, orada qaravəlli əsərlər çoxdan istedadlı adamlar tapılmasın. Onların söhreti az qala aşıqların söhretinə bərabər idi.

Qaravəlli xalq arasında nağılin məzəli əhvalatlardan, humor və yalanlardan yoğrulmuş bir növünə verilən addır. Çox ehtimal ki, nağılların başlangıcında işlədilən pişrovlar qaravəllinin təsiri ilə yaranmışdır. "Qaravəlli" sözünün həqiqi mənasına gelincə, o, oğuz tayfası Qaravəlli ilə bağlıdır ki, vaxtilə həmin tayfaya məxsus məzəli əhvalat anlamlıda işlənirdi. Bu, folklorumuzun bayati və varsağı şer şəkillərinin və saz-

havalarının eyni adlı türk-oğuz tayfalarının adından yaranması ənənəsinin davamı kimi başa düşülməlidir. Eləcə də qaravəlli orta əsrlərdə nağıl-dastan məclislerinin gedişində yaranan fasilələrdə "bir və ya iki aşiq köməkçisinin söyleyib oynadığı yüngül təbiətli məzəli oyun növü və xalq içərisində bezoñ "oyun", "oyunuñ" anlamı qarşısında işlənən bir deyim" [35, 48] mənalarını da daşımışdır. Belə ki, əvvəller bəzi dastanlardakı faciəli hadisələrin ağır töşirini yüngülləşdirmək, dinləyicilərin könlünü açmaq və onlarda yenidən əsas mövzuya qulaq asmaq həvəsi doğurmaq məqsədilə qaravəlli əsərlər göstərilirdi. Sonralar bu sənət forması aşiq, nağıl məclislerindən ayrılib müstəqilləşmiş, bir neçə oyunuñ tərfindən ifa edilən məzheklərə çevrilmişdir.

Qaravəlli əsərlərinin əsas xüsusiyyəti tamaşaçıları güldürmək idi. Ona görə də satirik və yumoristik nağıllara, lətifələrə tez-tez müraciət edilirdi. T.Fərzəliyev insanlar arasındaki münasibətlərdən irəli gəlib komik gülüşün hədəfinə çevrilən nöqsan və qüsurları iki əsas qrupa ayırrı: birincisi, müvəffəqiyyətsizlikdən, avamlıqdan, sadələvhilikdən, insanın fiziki qüsurlarından irəli gelir ki, bunlar, əsasən, yumoristik səciyyə daşıyır; ikincisi isə, həqiqiliq, zorakılıq, pislik, bədxahılıq, paxılıq, tüfeylilik, əlaqlılıq, oğurluq, quldurluq və s. bu kimi barışmaz ziddiyetlərdən doğur ki, bunlar da başlıca olaraq özünü insanın "nifret gülüşündə" göstərir. Qaravəllilərdə bu gülüş formasının hər iki növü özünü bürüzə verirdi.

Azərbaycan folklorunun ən məşhur komik obrazı keçəldir desək, yanılmayıq. Onun söhreti və xalq arasında sevilme həddi heç də Kosadan, Molla Nəsreddindən əskik deyildir. Qaravəlli tamaşalarının da əsas personajı məhz Keçəldir.

Dörd aktda oynanılan "Keçəl" məzheksi ictimai mözmunu, kəskin satirik mözzi, komik vəziyyətlərinin təsiri ilə diqqəti cəlb etdiyi üçün onun da bir qədər qısalılmış mözmununu burada veririk. Məzheke bir qarnı ac, bir qarnı tox güzəran keçirən keçəlin anası ilə mükaliməsi şəklində başlanır:

Keçəl: Ana, qabaqda yağı kimi qış gəlir. Deyirlər bu qış elə sərt qış olacaq ki, yaza salamat çıxanı barmaqla göstərəcəklər. Əger mən bir qazanc yolu xatarib tapmasam, bu işqli dünyadan elimizi üzəmli olacaqı.

Qar: Ay sənin keçəl başın batsın, elə pul qazanmaq sənin o qart keçəl başına yaraşır.

Keçəl: Mən kimdən əysiyəm. Bu dəz başım padşah olmağa layıqdir.

Qarı (isteyir keçəlin başına qapaz vursun, keçəl yana oyılır): Ə. gic-gic danışma, eşidən olar, küçə-bacaya çıxa bilmərik. Hər yerinən duranı üstümüze güldürərsən.

Aşıq sazda şən, şüx öyun havası çalır. Keçəl anasının etrafında dövrə vurub oynayır. Qarı hər dəfə ona yanaşanda isteyir ki, keçəlin başına qapaz ilisdirlər, əli boşça çıxır.

İkinci səhnə şah sarayında baş verir.

Qapıcı: Şah sağ olsun, bir keçəl siz görmək isteyir, deyir ki, mən padşahə xeyirli bir söz deyəcəyəm.

Şah: Buraxın, qoy gölsin!

Keçəl gəlib şahın qarşısında ikiqat oyılır: Ey böyük şah, mən isteyirəm, sənə elə bir tac bağışlayım ki, ömrün boyu məndən razı qalasan

Şah: Keçəl, mənim tacım qızıldandır, sən mənə nə cür tac bağışlaya bilərsən ki, mənim öz tacımdan qiymətli olsun?

Keçəl: Şah sağ olsun, mənim sizə verəcəyim tacın iki xüsusiyyəti var. Birincisi budur ki, həmin tacı siz başınıza qoyan kimi sizin yerinizə kim keçmək fikrina düşübse, siz o xain adamı taniyacaqsınız. İkinci xüsusiyyəti də ondan ibarətdir ki, həmin tac başınızda olan kimi, hər kimin üzünə baxsanız, həmin adamin atasından xəbərsiz olduğunu, yəni bic adamları dərhal taniyacaqsınız.

Şah (bir qədər düşünündən sonra): Doğrudur, Keçəl, şah üçün belə tacdan qiymətli nə ola bilər? Elə mənim başında belə bir tac olsa, taxt-tacıma göz dikənləri taniyib başını bədənindən üzərəm. Həm də o qədər hərəmlərim var ki, onlardan doğulan uşaqların atası olub-olmadığını bilərəm. Yaxşı, ay Keçəl, sənin tacının qiyməti necə olacaq?

Keçəl (bic-bic gülür): Şah sağ olsun, elə yüz qızıl versəniz bəsimdir. Şah sağ olsun, amma onu da deyim ki, siz bir həftədən sonra bütün saray əyanlarını da toplayarsınız, tacqoyma günü münasibətlə həmin dəbdəbəli məclisdə mən tacı götürüb özəlimlə sizin başınıza qoyacağam. Siz həmin məclisdə iştirak edən bütün dost ve düşmənlerinizi taniyacaqsınız.

Şah (əllərini bir-birinə vuraraq): Xəzinədar, Keçələ yüz qızıl və!

Keçəl qızılı götürüb oynaya-oynaya meydani tərk edir

Üçüncü səhnə keçəlin yaşıdagı evdə baş verir. Keçəl içəri girən ki mi qızılları anasının qabağına tökür

Keçəl: Niyə gözlərin dam üstüne çıxmış dana gözü kimi böyüyür

Qarı (qorxa-qorxa): A səni vurğun vursun, sən kimin evini vixmisən, bu nə qızıldır?

Keçəl: Heç qorxma, ana, bu mənim zəhmət haqqımdır. Bunları padşah verib, əvəzinə mən ona tac düzəldəcəyəm.

Qarı (bir az da qorxuya düşür): A səni keçəl yesin, tac nədi, zad nədi? Başını qartlaya-qartlaya gəzirsin, özünə bir papaq tapa bilmirsən, sən şaha tac düzəldənsən, şah bəyəm sənin tayındı? Sən gol moni eşit, qızılları necə getirmişən, eləcə də apar qaytar. Sonra şah səni öldürdürrər. Sən lap ağlığını itirmisən.

Keçəl: Sən fikir-zad eləmə, ana, ağılda o şah heç məndən geri qalan deyil.

Aşıq sazda bir oynaq hava çalır. Keçəl yeyib-icib yatrır, qarı hər dəfə yaxınlaşır, dəyənəklə onu durquzur ki, qalx, a yel aparmış, vədə çatır, padşah gələnəcən başının çarəsini qıl. Keçəl saymir, elə yeyib-icib yatağında davam edir. Elə ki, pullar qurtarır, durub bir yekə qab quru ot yiğir, səbətə oxşar bir şey hörür, anasının başına qoyub könardan baxır, görən bir şeyə oxşayırmı. Xoruzun yerdən tapıldığı iki lələyini də səbətin ortasından taxır, padşahın verdiyi qızıllardan birini saxlamışdı, onu da sancır düz qabağına. Sonra onu bir siniyə qoyub üstünə örtük çekir.

Keçəl: İndi, ay ana, get padşahi müştuluqla ki, tacın hazırlırdır. Böyük məclis qursun...

Sonuncu səhnə Keçəlin padşahla görüşü ilə açılır.

Şah: Keçəl, tacın üstünü aç, yoxsa görümçəlik isteyirsən?

Keçəl: Hörmətli şah, tacının əsas xüsusiyyəti budur ki, mən üstünü açanda kim güldü, bil ki, həmin adam atasından xəbərsiz bicedir. Hər kim yerində qurcuxdu, yanındakına him-cim edib danışdı, taca pis nəzərlə baxdı, o saat siz bilin ki, o adam taxt-tacınıza göz dikəndi, sizə düşməndi, o dəqiqə onun boynunu vurdurun.

Şah: Məni isteyən keçələ nəmər versin.

Keçəl (bir qucaq xələt yiğib bir qırqaqda qorxa-qorxa durmuş anasına yaxınlaşır): Gəl, gedək, ana, bu nəməri ömrümüzün axırına qədər satıb yesək, bize çatar.

Qarı: Ay keçəl bala, bu qədər var-dövləti bilmirəm sənə nəyə görə verdilər. Əgər hördüyün səbətə görədirse, elə səbətdən mən arvadlığımıla gündə yüzünü hörərəm.

Keçəl: İş səbətdə deyil, ay ana, iş bu keçəl başımlıqdı. Gedək.

Səhnədə qəribə bir vəziyyət yaranır. Şah başında otdan tac müqəvvəva kimi əyləşib durur, hamı ağızına su alıb oturur. Şahın böyük oğlu içəri girir, atasını o vəziyyətdə görüb özünü saxlaya bilmir, qəhqəhə çəkib gülür.

Şah (öz-özüne): Aha, deyəsən bu oğlan mənim deyil, atasını tanımayan biccirdir (ellerini bir-birine vurur) Cəllad!!!

Cəllad (içəri girib şahın qarşısında ikiqat olur): Buyur, böyük hökmardır, çörəyini yemişəm, qolun qüvvətlidir, kimi buyurursunuz buyurun, boynunu elə vurun ki, bir damcı qan yerə düşməsin.

Şah: Apar, bu oğlanın boynunu vur, men ondan şübhəliyəm.

Əvvəl oğlan, sonra vəzir-vəkil şahın ayağına düşüb yalvarırlar.

Vəzir: Ey qüdrətli hökmardar, bir Keçəl bizim başımıza oyun açdı, istədiyi qədər də qızıl çırpışdırıcı. Axi başına qoysduğun bu tac otdan hörülülmüş səbətdən başqa bir şey deyil. Ölmüş keçəl elə şərt qoysu ki, qorxumuzdan heç birimiz bir söz deyə bilmədik. Aldanmağımız bir kənara, hələ doğma övladınızı öldürmək isteyirsiniz?

Şah: Vəzir, yaxşı ki, gözlərimi açdın. Əslində mən özüm də bu tacdan şübhələnməmişdim. Özüm də möhkəm gülüm tutmuşdu, amma mənə bic deməsinlər deyə özümü zorla saxladım, oğlumu azad edin, özü də bu məsələnin üstünü açmayıñ. Elə bilerik ki, aldanmamışq. Yoxsa aləmə yayırlar, biabır olarıq.

Aşağıın çalıb-oxuması ilə əsər tamamlanır. Məzhəkənin nağıl-qaravəlli variantı ilə “Qaravəllilər, nağıllar” (toplayıb tərtib edənləri H.Tantekin, S.Əliyev. Bakı, 1988, s.96-101) tanış olmaq mümkündür.

Haqsızlığa dözməyən, diribaş, hazircavab, ilk baxışda özünü sadəlövh aparan keçəl, əslində, hər çotinlikdən çıxmığı bacaran, görüb-götürən, “dünyanın altından da, üstündən də xəbəri olan”, saf, təmizqəlbili bir insandır, məzəlum, zəhmətkəş xalqın nümayəndəsidir. Qaravəlli tamaşalarında keçəl min cür hiylə ve şirin sözlərlə xəsis var-dövlət sahiblərini, zalm hökmədarları elə salıb lağla qoyur, onların iç üzünə açıb göstərir. Qeyri-bərabər mübarizədə çox vaxt ağlin köməyi ilə rəqiblərinə qalib gəlib bir çox ciddi, həyatı və əxlaqi məsələləri həll edirdi. “Bu surəti ifa edən oyunçu, adət üzrə, kiçikboy, cindir geyimdə olub, başına qoysun qarnı və ya ağ keçədən papaq keçirir, yaxud sadəcə çit parça bağlayır, unlanmış sıfətinə uzun qara big yapışdırır, boynuna kiçik bir balqabaq asıb, əlində balaca təbil tuturdu” [35, 104].

Professional teatrлarda bir səhnənin başqası ilə əvəz edilməsi və dekorasiyaların dəyişdirilməsi pərdənin örtülüb açılmasına arasında yaranan kiçik fasilelərlə həyata keçirilir. Xalq tamaşalarında isə bir görüş bitən kimi oyuncuları aşiq əvəz edir, saz çalıb oxumaqla imkan yaradır ki, meydanda növbəti görüşə lazımlı olan hazırlıq işləri aparılsın. Səhnə primitiv və şerti olduğundan şah sarayını bildirmək üçün bir-iki eləmət-

dən istifadə olunurdu: hündür yer seçilir, bir tərəfdə “taxt” qurulurdu.

Azərbaycanda fərdi tamaşaların və oyunların tarixi sayaçı, varsaq, ozan, aşiq sənətlərinin meydana gəlməsi ilə cini vaxta təsadüf edir. Bir şəxsin timsalında xalq yaradıcılığının epik vüsəti əsərlərinin həm humor hissi ilə, həm də ciddi şəkilde söylenməsi, meydançalarda heyvanlarla (ayı, meymun) hoqqalar çıxardılması, dərvişlik, zorxanaçılıq, kəndirbazlıq, meyxanaçılıq, naqqallıq (bəzən fərdi şəkilde, bəzən də iki nəfərin dəyişməsi ilə) müxtəlif dövrlərdə toy və şənliliklərin, bayram və mərasimlərin bəzəyi olmuşdur. Ozan, aşiq məclislərində qəhrəmanlıq mövzuslu üstünlük təşkil edirdi. Xalqın keçidiyi mübarizə yolunu bədii-liliklə öks etdirən dramatik əhvalatları bir şəxs - ozan, yaxud aşiq öz sazi, sözü, rəqsi, roldan-rola girməsi ilə nümayiş etdirirdi. Vaxtılı xüsusi “koroğluxanlar” mövcud idi ki, onlar məharətlərini ancaq “Koroğlu” dastanını ifa etməklə göstəriridilər. Bu bərədə dastanı 1842-ci ilde Londonda ingilis dilində neşr etdirən polyak diplomati, etnoqraf və yazıçısı A.Xodzko yazırkı ki, “Koroğluxan”ın vəzifəsi öz qəhrəmanı haqqında olan “məclis”lərin (“Koroğlu” dastanının qollarını bu cür adlandırdı) hamisini əzbərdən bilmək və Koroğlunun sevimli çalğı aleti olan çunqur, yaxud setarın (sazı belə adlandırdı) müşayiəti ilə söyleyib oxumağı bacarmaq idi [62, 62]. Koroğluxanlar hansı obrazdan danışıldılarsa, onun xarakterinə uyğun hərəkətlər edir, səsinin tonunu azaldıb-çoxaltmaqla, mimika və jestlərlə hadisələrdəki gərginliyi çatdırmağa çalışırlar.

İlk baxışda xalq dramı güldürmək, əyləndirmək üçün oyunbazlarının çıxardıqları hoqqa kimi nəzəre çarpır. Lakin ədəbi yaradıcılığın dram növünün hər üç janrı burada təmsil olunmuşdur. Azərbaycan xalq dramları içerisinde faciələr, yuğşəbihələrə də rast gəlirik. Öz tarixini dastanlarla yaşıdan türk tayfları, xüsusi soykökümüzü təşkil edən oğuzlar, ulu babalarının başına gələn qanlı hadisələri, dehşətli qarışış maları gələcək nesilləre ibret dərsi olsun və yaddaşlarda özüne hemişə yer tapsın deyo, xüsusi tamaşalar düzəldirdilər. Oyunçular böyük itkilərə səbəb olan tarixi səhnələri canlandırarkən həm şəhid qəhrəmanların ruhunu yad edir, həm də buraxılan səhvlerden nəticə çıxarmaq hissi aşayırdılar. Miladdan əvvəl yeddinci yüzillikdə yaşaması, çox sevilən, “Türk bəyləri içinde adı və igidiyi ilə tanınmış, məlumatlı, əxlaqlı, böyük elləri idarə etməyi bacaran, bir çox qövmə hökmə edən” xəqan Alp Ər Tunqanın xəyanət nötiesində öldürülməsi uzun əsrlər boyu türkləri yandırmış, məşhur dilçi alim M.Kaşgarının müşahidələrinə gö-

rə, XI əsrde belə mərasimlərdə onun faciəsini eks etdirən tamaşaaya bənzər ayinlər keçirilmiş, yuğlar oxunmuşdur:

<i>Alp Ər Tunqa öldürmü,</i>	<i>Ərlər qurd tək ulaşır,</i>
<i>Yaman dünya qaldımı?</i>	<i>Yaxa yirtib bağışır.</i>
<i>Fələk özün aldımı?</i>	<i>Yırlayıcı kimi inildor, inlər,</i>
<i>İndi ürkər dağlanır!..</i>	<i>Ağlamaqdan gözü örtülər [155, 44].</i>

Ə.Haqverdiyevin yazdığı kimi, "Qədim Azərbaycanda ölen böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölen günü camaati bir yera toplayardılar. Bu toplantıya "yuğ" deyirdilər (yuğlama - ağlama sözündəndir). Toplananlar üçün məclis düzələrdi, xüsusi dəvət edilmiş "yuğçular" ise ikisimli "qopuz" çalıb-oynayardılar. Yuğcu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın iigidiliklərindən danışıb, onu tərifləyərdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağrı deyərdi" [278, 417-418].

İslam dininin qəbulundan sonra müsəlmanlıq uğrunda canlarını fəda edən ilk şəhidlərə, İmam Əlinin övladlarının qətlə yetirilməsinə həsr olunan birsəhnəli faciələr son dövrərə qədər "Şəbih" adı ilə səhnələşdirilirdi. Y.Çəmənzəminlinin qənaətinə görə, dini dramlar-şəbihlər Azərbaycana qonşu ölkədən, İrəndən gətirilirdi. Xalqımızın heyat terzi, mösiəti, milli mənəviyyatı və adətləri, şəfaii ədəbiyyat onənəsi ilə mayalanmadığına görə həqiqi faciə səviyyəsinə yüksələ bilmirdi. "Şəbih" tamaşalarının tarixi köklərini Ə.Haqverdiyev daha düzgün göstərirdi: "...Şiəliyi möhkəmlətmək üçün ölü üçün ağlamaq adətinə başqa bir məzmun verilir. İndi artıq qəhrəmanlar üçün deyil, Fəratın sahilində qeyri-berabər bir mübarizədə həlak olan peyğəmbər övladları üçün ağlayırdılar. Yuğçuların yerini rövzəxanlar tutur, bütün məhərrəm ayında məscidlərdə və varlı şəxslərin evlərində təzxiyə düzəldirdilər" [278, 418].

Xalq dramları formallaşmağa başladığı zamandan bir neçə mərhələ keçmiş, bu dramlar mərasimlərdən, ayinlərdən, ilkin dünyagörüşündən, dini təsəvvürlərdən ayrılaraq sərbəst şəkildə yaranmağa, inkişaf edib xalq arasında yaşamağa başlamış, adamların mösiət və ictimai münasibətlərindən doğan əksliklərə həsr olunmuş, real hadisələri eks etdirmiş, əsas personajlar sadə peşə və sənət adamlarının (ər, arvad, qayna, keçəl), dövlət məmurlarının (padşah, qazı, darğə) içərisindən seçilmişdir. Oyunçular öz müasirlərini, yaxşı tanıdları dəst-tanışlarını canlaşdırır.

landırmaqdə, rolunu oynamada çətinlik çəkmirdilər. Eləcə də bu cür tamaşalar üçün çox böyük hazırlıq işi aparmaq lazımlı gəlmirdi. Tanımmamaq üçün on adı teatr ünsürlərindən, boyalardan, köhnə kürk və palazlardan istifadə edirdilər. Belə tamaşalardan biri barədə Ə.Haqverdiyev yazırırdı: "...Şəbi oyunu" çox məşhur idi. Tamaşada iştirak edənlər tənbəl Şəbi və atasından ibarət idi. Şəbi işləmək istəmir, atası onu dənlayır, dilə tutur ki, tənbəllikdən el çəkib zəhmətə qurşansın. Şəbi isə evdə oturmaq üçün min cür bəhanə getirir. Onun her bir bəhanəsi şiddətli gülös doğurur. Bu tamaşa çox qıсадır, cəmisi on-on beş dəqiqə çəkir. Nəsihət etməkdən cana gələn ata oğlunu söyərək döyməyə başlayır. Şəbi bağırı-bağırı yixılaraq bir çox ədəbsiz hərəkətlər edir. Camaat heyran qalır, tamaşa qurtarır [278, 415].

Azərbaycan xalqının ictimai məzmunlu xalq dramlarından on məshhuru "Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaqqardaş", yaxud "Tənbəl qardaş"dır. Bu xalq dramının mənşəyi qədim əkinçilik və yazqabağı mərasimlərlə səsleşir. Lakin uzun bir inkişaf yolu və şəfaii yaradıcılıq mərhələsi keçdiyindən sonra tamamilə ictimailəşmiş, əski inamlar, etiqadlar arxa plana keçmişdir. Xalq dramının bir neçə variyanti yazılmışdır.

M.Arifin "Tənbəl qardaş" adı ilə təqdim etdiyi variantda hadisələr üç səhnədə verilir:

Birinci səhnədə meydana iki kəndlə qardaş çıxır; bunlar əkinçilik etmək fikrindədir. Hər ikisi şərqli işləmək qərarına gəlirlər. Kotan qoşub yer şumlarkən birinci qardaş özünü xəstəliyə vurur, ikinci qardaş yeri şumlayıb tumu səpir. Suvarma zamanı birinci qardaş bir bəhanə ilə işdən boyun qaçıır. Beləliklə, taxıl xırmando döyüllüb bugda oluncaya qədər tənbəl qardaş elini əlinə vurmur. Məhsul hazır olduqda çalışqan qardaş ona heç bir şey vermək istəmir. Qardaşlar dalaşırlar, ağaclarla bir-birinin qarına vururlar (qarınları incimesin deyə altdan çox şey sarıdıqlarından ağacları çox cəsarətə bir-birinə endirirlər). Nəhayət, kənd hakimine müraciət edirlər: hakim çalışqan qardaş haqq qazandırır.

İkinci səhnədə artıq tənbəl qardaş arıqlamış və əlinə əsa almışdır, arvadı tənbəl kişidə qalmaq istəməyib ondan ayrılır, ancaq uşaqların kimdə qalması üstündə mübahisələri düşür. Uşaqlara nə ata yiyo durmaq istəyir, nə ana. Bu halda çalışqan qardaş yenə əvvəlki kimi kefi-kök, tox bir vəziyyətdə meydana çıxır və qardaşına töhmətlər yağıdıraraq uşaqları öz himayəsinə alır.

Üçüncü sehnədə çalışqan qardaş öz qardaşı uşaqları ilə birlikdə təsərrüfatda çalışır: əkirlər, biçirlər, bostan becerirler, kefikök dolanırlar. Tənbəl qardaş peşiman olur və təsərrüfata şərikdir edilməsini xahiş edir. Çalışqan qardaş onu məzəmmət edir və deyir ki, duz-çöreyə and içməsən sonə inana bilmerik. Tənbəl qardaş duz-çöreyə and içir ki, bundan sonra bir də tənbəlliğ etməyəcək və onların təsərrüfatında özünü çalışqan göstərəcəkdir. Bu tənbəh və anddan sonra onu təsərrüfata şərikdir [32, III, 60-61].

Olduqca sadə süjet üzərində qurulan xalq dramı həyatılı, gerçəkliyi eks etdirməsi ilə səciyyəvidir, sərf mösiət məzhəkəsidir.

Ə.Sultanının təqdim etdiyi variantda hadisələrə kirayə ilə torpaq verən mülkədar, onun bəhərə yiğanı bir də nökər əlavə edilir və adı ailə toqquşması ictimai məzmun kəsb edir, kəskin konfliktli drama çevrilir. Birinci variantdan fərqli olaraq burada kəndli qardaşların heç nəyi yoxdur, “bir həsir, bir məmmədnəsir”dır. Kəndlilərlə mülkədar arasında gedən mükələmədə iki qardaşın deyil, bütün yoxsul əkinçilərin problemləri qaldırılır. Belə ki, iki qardaş bir mülkədardan əkib-becərmək üçün bir parça torpaq isteyir. Mülkədar çox ağır şərtlə razılıq verir.

Mülkədar (bığını burur, özünü düzəldir): Şərtim budur: sizə on pudluq yer verərəm, əkərsiniz, biçərsiniz, döyərsiniz: taxılı mənim, samanın mənim, küloşu mənim, yerdə qalanı sizin olsun (ikinci qardaş özünü saxlaya bilmir, gülür).

Birinci qardaş: Bah, bəs, bizə? İnsaf elə, bəy, allah bəndəsiyik.

Mülkədar (hırslı): İnsaf... İnsaf... Məndən insaflı bəy tapsanız... (söyür). Adə, Məmmədqulu, Məmmədqulu.

Məmmədqulu (içəri girir): Bəli, ağa, qurbanın olum, buyurun.

Mülkədar: Adə, de görüm, mənim kəndlilərim necə yaşayırlar?

Nökər: Bu nə sözdür ağa? Çox yaxşı, allaha şükür.

Mülkədar: Adə, de görüm, Səftərqulu necədir?

Nökər: Səftərqulu... hə, Səftərqulu yaxşıdır. Ağa, yazığın uşaqları acıdan öldülər.

Mülkədar (qəzəbli): Adə, bəs Qurban kişi necədir?

Nökər: Qurban kişini soruşursunuz? Ağa, yaxşıdır, yaxşıdır (guya gizlinə ağasına), ağa, Qurban kişini dünən özün uryadnikə verib qəzəmətə göndərdin ki...

Mülkədar: Kəs, kəs... Mundar (ucadan), hə, yaxşıdır. Adə, Məmmədqulu, Pəltək Məmməd necədir?

Nökər: Ağa, qurbanın olum, bircə Pəltək Məmmədin işi yaxşıdır, dünən acıdan bazarda dizliyini satırdı.

Mülkədar: Hə, onun da işi yaxşıdır. Yaxşı olsun, göydə allah, yerdə bəndələri; adam gərək bir-birinə əl tutsun, görünüşünüz? Nə deyirsiniz? Şərtim şərtidir.

Qardaşlar (onun ayağına yixılaraq): Ay ağa, allahı sevərsən, bize rəhm elə, bizə də bir az taxıl ver.

Mülkədar (rəhmə golərək): Yaxşı, sizə də bir tula payı verərəm [148, 51].

Bu mukalimələr XIX əsrin birinci yarısında təhkimçilik hüququnun zorla Azərbaycana tətbiqinə qarşı xalqın etirazını eks etdirir. Məlumdur ki, başqa ölkələrlə müqayisədə bizdə və başqa türk əllərində təhkimçilik olmamışdır. Torpaqlarımızın Rusiya torəfindən işgalindən sonra çarizm öz ölkəsində olan bir sıra mənfur qanunları Azərbaycan türklərinə də boyundurraq etməyə çalışmışdır. Ciddi narazılığə səbəb olan təhkimçilik məsəlesi isə sonralar bütün Rusiyada ləğv edilmişdir. Əlbəttə, tarix boyu qul, kölə kimi yaşamayan, ac da olsa müstəqilliyini qoruyub saxlayan ulu babalarımız birdən-birə imperiyanın qanunlarına tabe olub əslini-nəcabətini tanımadığı ağaların çaldığı havaya oynaya bilməzdilər.

“Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş” xalq dramının Ə.Axundovun yazıya aldığı üçüncü variansi daha dolğundur və dram janının bütün ölçülərinə uyğun şəkildədir. İlk sehnədə mülkədarla iki kəndli arasında ictimai ədalət prinsipləri pozulduğundan toqquşma baş verir, lakin konfliktə çevrilmir. İkinci sehnədə ixtifal iki qardaş arasında baş verir. Bu ixtifal dəyənlərin, süjet yüksələn və enən xətə inkisaf etdirilir. Tənbəlliyi özüne peşə edən kiçik qardaş əlini işə vurmaqdan ötürü oyunlardan çıxır, axırdı böyük qardaşın əməyinin bəhrəsinə şərikdir isteyir, hər cür hiyləyə əl atır, finalda məglubiyyətə uğrayır. Xalq dramı orijinal “lal” sehnə ilə tamamlanır:

“Beşinci sehnə. Böyük qardaş geyinib-keçinmiş halda ortaya çıxır. Xırda qardaş isə cir-cindir içindədir. Xırda qardaş indi dilənci olmuşdur. Hər kəsə el açırsa, heç kəs ona kömək etmir, onu mənalı sözlərlə rədd edirlər. Öz qardaşına yanaşır. Böyük qardaş: “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə ortaq qardaş”, - deyə kürəyini ona təref döndərib təsbeh əvvirə-əvvirə gedir. Tamaşa burada bitir” [385, I, 223-224].

Xalq dramının variantları müqayisə edildikdə üçüncüün kökünün daha qədimlərlə səsleşdiyini göstərən bir sıra əlamətlər nəzərə çarpır:

- a) qardaşlar bəzən "Kosa" kimi verilir;
 b) onlar Ə.Sultanlı variantında olduğu kimi lüt-üryan təsvir edilmirlər, özlərinin iki öküyü və cütleri var;

c) Ə.Sultanlı variantında qardaşlara, mülkədar demək olar ki, heç nə vermək istəmir, məhsulun hamisini özü mənimsəməyə çalışır, yalnız yalvar-yaxardan sonra tulapayı vəd edir; Ə.Axundov variantında isə (M.Arifin təqdim etdiyi variantda mülkədar obrazı iştirak etmir) mülkədar bir qədər "insaflı" təsvir edilir, hər çuvaldan bir çanaq qardaşlara çatır. Hiss olunur ki, zəhmət adamları hələ ağadan tam asılı deyildir.

Xalq dramlarının bir qismi ailə-meişət mövzularına həsr olmuşdur. P.Əfəndiyev yazır ki, "burada, əsasən, mövzu üç nəfər - ər, arvad və aşnanın hərəkətləri üzərində qurulur" [62, 107]. Lakin ailə-meişət mövzusunda yaranan xalq dramlarının ən məşhur qəhrəmanları qarı, qayınana, gelin, ata, oğul, nənə, nəvə və keçəldir. Ə.Sultanlı əmək məşgiliyyəti, yaz bayramları haqqında olan tamaşalara nisbətən bu mövzudakı oyunların xalq arasında geniş yayılmaması, inkişaf tapa bilməməsi qənaətinə gəlmış və bunun səbəbini ailə dramlarında özünü bürüzə verən şit, bayağı, bəzən də ədəbsiz səhnələrdə görmüşdür. Məsələyə bu şəkilde yanaşıb xalqın meişət yönümlü eksliklərdən töreyən nöqsanlarının tənqidinə həsr etdiyi dramları onun zəngin yaradıcılıq emalatxanasından çıxarıb atmaq, üstündən xətt çəkmək olmaz. Əlbətə, onuna razılışırıq ki, meişət dramları şit, bayağı hərəkətlərdən xali deyildir. Bunlarla yanaşı, əsrlər boyu xalqı düşündürən qayınana-gelin, ər-arvad, valideyn-övlad qarşılılaşmasından, münasibətlərdən doğan problemlərin həllinə həsr olunan onlara maraqlı, orijinal xalq dramları yaranmışdır ki, tedqiq edilməsi vacibdir.

"Qarı nənənin arzusu" dramında bir qarının ömrünün xoş çağlarını çoxdan yola salmasına, axır anlarını yaşamasına baxmayaraq, üreyinin həyat eşqi ilə döyünməsi, əre getmək istəməsi bir qədər bayağı görünə də tabiidir, bəzi insanlara xas olan xüsusiyyətdir. Övladlarının onunla zərafəti - analarını yekə bir zənbilo qoyub, guya gelin köçürmələri qarının ruhunu bir qədər də cavalanlaşdırır, sevincindən mahni oxumağa başlayır:

*Nənə qurban beş ogluna,
 Xoş günün, ayın gördülər.
 Nənə qurban beş ogluna,
 Nənənin toyun gördülər.*

"Oğlan nənəsi" dramında valideynin övladını gəlininə, eləcə də öksinə, gəlinin ərinin qayınanasına qışqanması ucbatından əmələ gələn narazılıqlar eks olunmuşdur. Nənə gözünün ağı-qarası bircə nəvəsinə gəlin getirir, əri işə yollanandan sonra gəlin qarını incitməyo başlayır, odun yardırır və başına başqa oyunlar açır. Axşam da kələk işlədib nənəni ərinin gözündən salmağa çalışır. Lakin oğlan nənəsinə daha çox inanır və arvadını boşayır. Başqası ilə evlənir. Bu, əvvəlkindən də sərt hərəkətlər edir. Oğlan bu arvadını da atır, üçüncü dəfə evlənir və uzaq səfər yolları.

Göründüyü kimi, əsər dramatik səhnələrlə, münəqişələrlə doludur. Son sohnə olduqca təsirli və orijinaldır: şəhərləri gəzib dolaşan oğlan nənəsi ilə rastlaşır. Qarı qaval çalıb oynaya-oynaya yoldan keçənlərə kim olduğunu bildirir:

*Bir gəlin gətirdim.
 Odunçu oldum.
 Oğlan nənəsiyəm.*

*Bir gəlin gətirdim.
 Qoyunçu oldum,
 Oğlan nənəsiyəm.*

*Bir gəlin gətirdim.
 Qul olub satıldı.
 Oğlan nənəsiyəm.*

"Üç bacı" dramı bədii dəyərinə görə heç də içtimai məzmunlu və mərasimlərlə əlaqədar yaranan dramlardan geri qalmır. Üç bacı, ya da talelərinə görə bacılaşan üç gəlin zəlim qayınananın əlinə düşür. Qayınana gəlinlərinə çox zülm verir, qarın dolusu yeməyi belə onlardan əsirgəyir. Onların hər üçünə göz verib, işıq vermir. Nəhayət, bir gün qayınana qızıgilə qonaq gedir. Bacıların sevinci yerə-göyə siğmir, yuxa bişirib doyunca yemək qərarına gəlirlər. Nəğmə oxuya-oxuya xəmir yığırurlar, ocaq qalayırlar, sacı tozlaşdırırlar. Elə ki, yuxa hazır olur, zəlim qayınananın səsi gəlir, bağırışı aləmi götürür. Gəlinlər hərk qorxuya düşürlər. Kiçik bacı tez yuxarı belinə bağlayır...

Hər üçü sakit durub arvadı gözlöyir. Qayınana evo girib gəlinlərinin şəşqin vəziyyətdə olduğunu görür. Anlayır ki, gəlinlər nəsə ediblər, ondan gizlədirlər. Qayınana özünü o yerə qoymayıb deyir ki, bir arzum var, istəyirəm gəlinlərim bir-bir oynasınlar, mən də tamaşalarına durub forəhlənilim.

- Qayınana qavalı əline alıb çalır, bir-bir gəlinlərini oynadır:
 Böyük gəlin: "Bu da bir fənddir, bacı" - deyib oynayır.
 Ortancı gəlin: "Görse qiymətdi, bacı" - deyə düşür ortaya.
 Kiçik gəlin: "Qatması bərkdir, bacı" - deyə bacılara ürəkdir verir.
 Böyük gəlin: "Fənddir, bacı, fənddir, bacı".
 Ortancı gəlin: "Görse qiymətdir, bacı!"
 Kiçik gəlin: "Bağlamışam, qorxma, bacı, Qatması bərkdir, bacı..."

Axırda qayınana qaval çala-çala özü də oyuna girir, bir yerdə rəqs edirlər. Tamaşa xoş əhvali-ruhiyyə ilə tamamlanır.



Xalq dramları folklorun ən zəngin sahələrindən biridir, lakin bu günədek onun eksər növüne aid nümunələr lazımlıca xalqın dilindən yazıya alınmamışdır. Xalq dramlarının ibtidai sənət olmasına ən görkəmli tədqiqatçılar (M.Arif, Ə.Sultانlı) tərəfindən təsdiqlənən də, mənşəyi, janr xüsusiyyətləri, mövzu dairəsi, formaları hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır.

Xalq yaradıcılığımızda dram qədər xüsusi adları, istilahları olan və rəngarəng formalarda təzahür edən ikinci janr yoxdur. Babalarımız xalq dramlarını mənəvi tələbata cavab verən əsərlər kimi həmişə öz mösiətlərində işlətmisler.



MEYDAN TAMAŞALARI

Türk tayflarının şifahi repertuarında meydan tamaşaları xüsusi yer tuturdu. Meydan tamaşaları açıq havada fiziki gücü, bacarığı, şücaəti öks etdirmək, ilboyu ehtiyaclarını ödəmək üçün çalışıb-çarşıyan adamları asudo vaxtlarda, bayramlarda, mərasimlərdə oynamışdır. Meydan tamaşalarının ilk nümunələrini "sözsüz tamaşalar" toşkil etmişdir.

Pantomim hərəkətlərə əsaslanan meydan tamaşaları ilk mərhələdə əl-qol oynatmalarına, mimikalara əsaslanmış, sonralar isə tödrici takamül yolu ilə xaotik rəqslərdən süjetli rəqslərə doğru inkişaf etmişdir.

Bədii sözün imkanlarından istifadə hüdudları genişləndikcə meydan tamaşalarının kompozisiya əlvanlığı, sujet və məzmun tərkibi də zənginləşmişdir. Meydan tamaşaları zaman keçdikcə xalq həyatının müxtəlif sahələrini əvərləmişdir. Dramatik keyfiyyətlərə malik qədim oyun və tamaşalar yüz illər ərzində folklor təxəyyülünün müxtəlif qatlarının sinkretik ifadəcisinə çevrilərək xalqın mösiətində yaşamış, zənginləşmiş, getdikcə çeşidi musiqi ritmləri və melopoetik mətnlərlə cəllalanmışdır.

Qədim türk tayflarının açıq havada keçirdiyi ilk meydan tamaşaları içərisində öz kültəviliyi ilə seçilən cıdır tamaşalarıdır. Cıdır tamaşaları əmək mövsümlərinin qurtarması və ya başlanması, habelə yazın gəlişi, bir sıra digər mösiət mərasimləri ilə əlaqədar keçirilmişdir. Bu tamaşaların icraçıları osasən igid, cəngaver cavanlar olmuşdur. Yaxşı atçapma başlıca ığidlilik, bahadırlıq attributlarından biri sayılmış, bu səbəbdən də müxtəlif mərasimlərlə bağlı keçirilən at yarışlarında cəvlik hərəkətlər nümayiş etdirərək nezər-diqqəti özünə cəlb etmək hüner hesab edilmişdir. At çaparkən onun üstündə ayağa durmaq, atın qarının altından keçib yehərə qalxmaq və s. kimi mürekkeb fiziki hərəkətlər cıdır-tamaşanın mühüm keyfiyyət göstəricisi olmuşdur. Süreli atçapma zamanı akrobatik hərəkətlərə diqqət çəkən cıdırçular xüsusi

nəmərlərlə mükafatlandırılmışdır.

Atçapmadan əlavə atoynatma yarışması da keçirilmişdir. Məşhur atçapanlar toy-düyün yiğincalarında, şadlıq mərasimlərində xüsusi hazırlıq keçmiş yaraşıqlı, əzəmetli görkəmə malik atları musiqi sədaları altında oynatmışlar. Atı şahə qaldırıb onu dal ayaqları üstə oynatmaq böyük məharət sayılmışdır. Atlar coşğun zurna havalarına uyğun müxtəlif hərəkətlər etmişlər. At sahibləri və ya mehterlər atı oynatmaq üçün coşğun musiqi ilə yanaşı, avazlı şəkildə melodik mətnlər də söyləmişlər. Bu mətnlərdə ritmik temp və emosional təsir aparıcı mövqədədir:

Oyna elin igid atı.
Oyna oğul amanatı.
Oyna maxluq yıqlısun.
Oyna qəmim dağılsın.
Oyna elin igid atı,
Oyna oğul amanatı.

Atçapmanın maraqlı tamaşalarından biri də atı müxtəlif maneolr üzündən tullandırmaq olmuşdur. Maneolrasi aşib mənzil başına yetmək xüsusi ığidlilik hesab edilmişdir. Atçapma zamanı ığidlilik göstərənlərə xələt paylanmışdır. Bu xələtlər əsasən tamaşaaya gələn varlı adamlar, cıdır həvəskarları tərəfindən verilmişdir.

Cıdır tamaşalarını daha maraqlı etmek üçün cıdır zamanı oxatma (daha sonralar gülləatma) yarışı da keçirilmişdir. Bundan ötrü öncədən sırtlanılmış hədəf seçilmişdir: məsələn, ağac başında dəmir həlqə, alma, nar, yaylıq və s. hətta bəzən at çapanın qarşısında quş uçurdularlarmış. Şücaətli at miniciləri də at üstündə çapar, atda çapa-çapa hədəfi nişana alarmışlar. Açıq havada kütləvi tamaşalar kimi formalaşan oxatma cıdır tamaşalarının en maraqlı əyləncələrdən hesab edilmişdir. Qırx oxu bir həlqədən keçirmek, göye alma atıb almanın havada vurmaq, uçan quşu vurub yerə salmaq və s. keyfiyyətlər peşəkar ox atanların məharətini nümayiş etdirməyin yaxşı nümunələrindən olmuşdur. Qədim türk eposlarında, eləcə də nağıl, efsanə və rəvayətlərdə bu tamaşa-müsabiqələrin təsvir-təqdimə geniş yer verilmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu" eposlarında da oğuz ığidlərinin at çapa-çapa hədəfi vurmaşı ilə bağlı diqqətçəkən səhnələr vardır.

Cıdır tamaşalarının maraqlı əyləncələrdən biri də qılıncoynatmadır. Qədimlərdə at belində meydana çıxan cavanlar bir-birinin əlindəki

qılıncı sindirana, yaxud da vurub yerə salana qədər döyüşərdilər. Qılıncoynatma bəzən at üstündə, bəzən də yerdə xüsusi düzəldilmiş meydancada keçirilərdi. Qılıncoynatma döyüşlərinə də qabaqcadan xüsusi hazırlıq işləri görülər, döyük qılıncları sıfariş edilər və qılınca davranmanın üslub və qaydaları öyrənilərdi. Qılıncoynatma sonralar cıdır tamaşalarından ayrılib müstəqil oyun kimi milli mösiətə daxil olmuşdur.

Zorxana tamaşaları üçün olimp tipli meydançalar, üstüortülü tamaşa zalları yarandıqdan sonra qılıncoynatma kütləvi tamaşalardan birinə çevrilmişdir. Qədim türk tayfaları içərisində meydan tamaşalarının bir tipi kimi yaranıb formalaşan qılıncoynatma sonralar bütün Avropada yayılmış və rapıraçlarının oyunu kimi geniş səhərətlənmişdir.

Meydan tamaşaları içərisində geniş yayılanı və monşə etibarilə ilkin olanlarından biri da zorxana tamaşalarıdır. Bunlar Azərbaycanda da qədimdən açıq havada keçirilən kütləvi tamaşalardan olmuş, zaman keçidkə özünomoxsus çalarlarla zənginləşmişdir. İlk vaxtlarda zorxanalar ibtidai şəkilde düzəldilmişdir. İbtidai zorxanalar göy otun üstündə təşkil edilmiş, sonralar zorxana meydanlarının düzəldilməsinə başlanmışdır.

Bayram günlərində, xüsusən Novruz bayramı günlərində zorxanalarда daha təmərəqli mərasimlər qurulmuşdur. Belə günlərdə zorxana pəhləvanları meydanları gezip dolaşaraq ığid cavanları güləşə çağırımsı, mərasimin canlı və təsirli keçməsi üçün tədbiri coşğun musiqi sədaları və alqış-dualar altında icra etmişlər. Toy mərasimləri ilə bağlı zorxanalar da düzəldilmişdir. Onlar toy zorxanası adlandırılmışdır.

Fiziki kamillik torbiyə edən tamaşalar repertuarı daha çox daxil edilmişdir. Zorxanalarda müxtəlif zor tamaşaları, pəhləvan oyunları, akrobatic tamaşalar, ekba (daşoynatma) oyunları mühüm yer tutmuşdur. Bir sıra zorxana tamaşaları yüksələrin gimnastik hərəkətlərinin transformasiyası nöticəsində ortaya çıxmışdır. Əksər hallarda belə tamaşalar müxtəlif pəhləvanların ayrı-ayrı hərəkətlərindən sonra onların müşayiəti ilə "sümüksüz" qızların "yük hərəkət"lərini nümayiş etdirməsinən ibarət idi. Bu oyunlar əsasən zorxanalarda ilin payız, qış mövsümündən göstərilmişdir. Zorxana tamaşaları içərisində qurşaqtutma, əlüstə gəzmə, sine tamaşası, ekba (daşla oynaması) oyunları geniş yayılmışdır. Bu tipli tamaşalar bahadırlıq psixologiyası ilə yaşayış türklerin etnik-mənəvi sistemi daxilində yaşam biçiminin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi çıxış etmişdir.

Meydan tamaşaları içerisinde zaman keçdikcə əyləncə xarakterli tamaşalar üstünlük təşkil etməyə başlamışdır. Cıdır tamaşalarındaki bayram əhvali-ruhiyyəsi xalqın demək, gülmək, əylənmək, sevinmək istəyi ilə six bağlı olduğu kimi, əyləncə tamaşaları da asudə vaxtı şən, mənəli və maraqlı keçirmək arzusu ilə əlaqədar yaranmışdır. Əyləncə tamaşalarında gülüş ön plandadır. Burada gülüş nikbin ovqat, xoş əhval, mənəvi-psixoloji rahatlıq getirən folklor aktıdır. Bu tipli tamaşalarda gülüş obyekti konkretdir, tamaşalar gülüş doğuran epizodlarla yanaşı, gülüş yaradan obrazlarla da zəngindir. Məlumdur ki, meydən tamaşalarında belə obrazlar kosalar və təlxəklərdir. Əyləncə tamaşaları bəzən dərin ictimai, bəzən də ənənəvi aile, meişət və gündəlik davranışın qaydalarını əhatə edən gülüşlə cıtlalanır. Bu gülüşdən sonra yorğunluq azalır, tamaşaçı dincolır, baxdıqı tamaşa ona müəyyən estetik zövq verir. Bütün bu keyfiyyətlərinə görə başqa xalqların şifahi yaradıcılığında olduğu kimi, Azərbaycan xalq teatr mədəniyyətində də əyləncə tamaşaları hełe çox qədimdən yayılmışdır. Təbriz, Şamaxı, Dərbənd, Tiflis, Bakı, Şəki, Marağa, Həmədan kimi mədəniyyət mərkəzləri çevrəsində daha geniş yayılan əyləncə tamaşaları zaman keçdikcə komik xalq teatrının təşəkkül və formallaşmasının zəmininə çevrilmişdir. Məzhəkəçilər, kəndirbazlar xalq arasında məzhəkə teatrının əsas daşıyıcıları kimi fəaliyyət göstərmişlər.

Onlar ənənəvi repertuarın (lətifələr, qaravəllilər, gülməli oyunlar və s.) ibtidai teatral ifaçısı olmaqla yanaşı, vəziyyətə uyğun, dövr və zamanın tələbləri ilə səsləşən improvizə və yaradıcılıq yenileşmələri də aparmışlar. Əyləncə tamaşalarının auditoriyası hemişə geniş olmuşdur. Açıq havada keçirilən bu tamaşalara uşaqlı-böyüküllü bütün el-oba toplaşmışdır.

Əyləncə tamaşaları içerisinde gözbağıcılar da mühüm yer tutmuşdur. Mənəşə etibarilə sehrkarlıqla bağlı olan bu tamaşalar öz ilkinlik xüsusiyyətini az qoruyub saxlaya bilməyidir. Qədim şumerlər içerisinde yayılmış sehrkarlıq Azərbaycan ərazisində qüvvətli şəkildə mühafizə olunmuşdur.

Əyləncə tamaşalarının geniş yayılan tiplərindən biri də masqara tamaşalarıdır. Bəzən masqaralarla məzhəkə tamaşaları eyniləşdirilir. Türk xalqlarında masqara tamaşaları gülüş doğuran tamaşalardan olub, satirik xalq dramlarına - məzhəkələrə qədərki meydən tamaşalarındandır. Masqaraların məzhəkə tamaşalarının sələfi olması, hər ikisinin "masqara" söz kökü ilə bağlılığı şəksizdir.

"Masqara" möfhumi Yunanistanda, Özbəkistanda, İranda, Tacikistanda və Avropa xalqlarında olduğu kimi, qədim Azərbaycanda da komediya, güldürən, əyləndirən, təlxək, komediant və məzhəkəçi mənasını daşımışdır. Cənubi Azərbaycanda indi də komediya ustalarına hoq-qabaz, kəlekbaz, məzhəkəçi və ya məsqərəçi deyirlər. Bu ikili işlədilmə göstərir ki, müəyyən mərhələdə onlar müstəqil tamaşa göstərənlər olmuşdur. Masqaraçı Azərbaycanda məzhəkəcidən əvvəl mövcud olmuş, meydən tamaşalarını aparmış və satirik xalq dramlarının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Masqara sözüne əlavə edilən "baz" şəkilçisi vəsitsiələ düzəldilmiş "masqarabaz" masqara göstərən, əyləncə tamaşası təşkil edən mənasını verir. "Masqarabaz" "komediya oyunu" mənasından daha çox komediya göstərən, masqara göstərən mənasına uyğun gəlir.

Masqara tamaşaları özünəməxsus quruluşa və ifa tərzinə malik olmuşdur. Qrup halında olan bu teatral dəstə kiçik musiqi ansamblından, masqarabazdan və onun köməkçisindən təşkil edilmişdir.

Tamaşadan önce masqarabaz məzəli bir əhvalat danişmaga başlayır: "Bir neçə ay bundan qabaq düşmən padşahın ölkəsinə gedib çıxmışdım. Ziyarətə gedəndə yol azımsıdım. Qaravullar məni tutub ayaqlarına qandal vurdular, əlimi açıq qoydular. Məni padşahın hüzuruna getirdilər. Padşah da nə padşah. Boyu bir çərok, saqqalı üç çərok; gözü dombalan, danişığı yalan, geydiyi palan. Saçı seyrək, dişsi köyrək..." H.Sarabski yazar ki, bu yerde köməkçi səslənəndə: "Masqaraya düşmək istəməyən ağalar pul atsın. Bir do görədin ki, kimse bir dəmir pul atdı masqarabaza. O dəqiqliqə masqarabaz söhbəti saxlayıb başlayardı pul atanı masqaraya qoymağə: "Ay boyu darzanbal, uzunduraz beynəməz, xeyrə-şərə yaramaz. Bu qara qopık ceyran duruşuna, maral baxışına... heç yaraşırı, camaat sənin, a qara bəxt, atasına xeyir verməyən bəd-bəxt, bu hərəkətinlə barışırı..." Bu vaxt masqarabaza kağız pul verədilər. Masqarabaz dəmir pul verəni o ki var utandırıb əvvəlki əhvalatını qayıdır və beləliklə tamaşa davam edirdi" [139, 91-92].

Masqarabazlar görəndə ki, masqaraya qoysduğu adam cirnayır, tez obyekti döyişir, bir başqasını masqaraya qoyer, ya da tamam ünvanı məlum olmayan əhvalatlardan, lətifələrdən danişardı. Məsəlen: "Bir padşahın bir kar vəziri var idi. Padşah xəstəlinə yatağa düşmüdü. Bütün saray onun yanına gəlməşdi, bir vəzirdən başqa. Vəzir yaxşı bilirdi ki, padşahdan hər dəfə bir sözü tekrar soruşanda, ya da ona "bəli" deyəndə padşah əsəbiləşir. Odur ki, vəzir padşahın yanına getməyə ehti-

yat eləyordı. Nə isə, vəzir nə deyib, nə esidəcəyini qabaqcadan götür-qoy edib padşahın yanına gelir. Salam-əleykdən sonra başlayır hal-əhval tutmağı:

- Padşahım, bu nə yataqdı düşüb qalmışan?

Padşah deyir:

- Ölüm yatağı.

Vəzir deyir:

- Tezbazar olsun.

Vəzir soruşur:

- Həkimin kimdir?

Padşah deyir:

- Əzrayıl.

Vəzir deyir:

- Əli yüngül olsun.

Padşah lap əsəbiləşir, elə bilir ki, vəzir onu ələ salır. Vəzir də öz-lüyündə hesablayır ki, verəcəyi suallardan biri qalib, onu verir:

- Yeyib içdiyin nədir?

Padşah deyir:

- Zəhrimar.

Vəzir deyir:

- Nuş canın olsun.

Padşah əmr edir ki, vəzirin boynunu vursunlar. Bir masqarabaz gəlib padşaha deyir ki, allah onun boynunu onda vurub ki, qulağını kar eləyib. Daha sən gəl allahla yarışma, vəziri burax getsin.

Padşah masqarabazın sözüne baxıb vəziri azad edir“.

Bundan sonra masqarabaz yənə masqaralarını davam edər, çəkib meydançaya növbə ilə bir-iki nəfər salar, onları da masqaraya qoyardı. Axırda masqarabaz köməkçilərinə, musiqiçilərə masqara edər və bununla da tamaşa bitirdi.

Masqara tamaşaları da bəzən dörd-beş saat çəkərdi.

Masqarabazlar məzəli sözlər, lətifələr, rəvayətlər düzəldə bilən, hazırlıqavab, söz oynadan söz ustaları idi. Tamaşaşa xüsusi libasda çıxarıldılar. Paltaları - xələtləri, əbaları allı-güllü olar, başlarına əmmamə qo-yar, bellərinə qurşaq bağlayardılar. Bəzi masqarabazlar isə meydana başıaçıq çıxardılar. Başlarını ülgüclə qırxdırar, kəkillərini alnından sallayardılar. Bu özü də müəyyən gülüş doğurardı. Ayaqlarına yüngül məst geyerdilər.

Bu obraza məxsus bir sıra komik cizgilər təlxəklər, məzhəkçilər tərəfindən mənimşənilmiş, masqarabazın bir sıra xüsusiyyətlərini onlar öz üzərinə götürmüşlər. Bu isə müəyyən mənada masqara tamaşalarının müxtəlif satirik xalq tamaşaları ilə çarpzlaşmasına səbəb olmuşdur.



UŞAQ FOLKLORU

Uşaq folkloru dedikdə, hər şeydən əvvəl, şifahi xalq ədəbiyyatının böyükələr və uşaqlar tərəfindən yaradılan elə nümunələri nəzərdə tutulur ki, onlar uşaqlara həsr olunsun, başqa sözlə, uşaqların məişətini, oyunlarını, oyləncələrini, istirahətlərini, məşğulliyətlərini, isteklərini, arzularını ifadə etsin və əhatə etdiyi mövzuları, ideyaları, forması, məzmunu, üslubu, hətta sözlerin seçilib-düzəlməsi, ifadə tərzi balacaların zövqünə, biliyinə, yaş soviyyəsinə, psixikasına uyğunlaşdırılsın.

Uşaq folkloru iki istiqamətdə - hem böyükələrin (nağıllar, tapmacalar, laylalar, oxşamalar və s.), hem də uşaqların yaradıcılığı (dolamalar, acitmalar, öcəşmələr, oyun nəğmələri və s.) hesabına zənginləşir.

Ulu əcdadlarımızın məişətinə daxil olan ayın və mərasimlər, inam və əqidəsinə hopmuş inanclar bədii yaradıcılığın inkişafına güclü təkan vermişdir. Dünyaya övlad gətirilməsi, körpənin qırxının tökülməsi, dilinin açılması, dişinin çıxmazı, yeriməsi, adının qoyulması ilə bağlı keçirilən mərasimlərdə, heç şübhəsiz ki, tilsimdən, əfsundan, duadan gen-bol istifadə edilmişdir. Deməli, uşaq folklorunun meydana gələməsi bir tərəfdən ilkin etiqadlarla, təsəvvürlərlə bağlıdır, digər tərəfdən isə qədimlərdə, sinifli cəmiyyət formalışmamışdan qabaq uşaqları dövrün tələbinə uyğun şəkildə böyüdüb tərbiyeləndirmək, körpəlikdən əməye, işe alışdırmaq, mübarizəyə hazırlamaq və ovçuluq, əkinçilik, maldarlıq, toxuculuq peşələrinin sırlarını öyrətmək tələbatı ilə əlaqədardır. Uşaqlara təbii qüvvələrdən, fəlakətlərdən (soyuqdan, istidən, tufandan, yanğından), xəstəliklərdən qorunmağın, maddi nemətlər əldə etməyin yollarını göstərmək, yırtıcı heyvanların və yağlıların qəfil hücumları zamanı ov alətlərindən, silahlardan istifadə etmək bacarığı aşılamaq folklor vasitəsilə həyata keçirilmişdir.

Uşaq folklorunun yaranma yollarını müəyyənləşdirərkən üç istiqamət əsas götürülməlidir:

1. Xalq pedaqogikasının ehtiyaclarını ödəmək məqsədilə böyükəlin uşaqlar üçün xüsusi folklor nümunələri düzüb-qoşmaları.

2. Folklorun "cəmiyyətin uşaqlıq dövrü"ndə əski inam və etiqadlarla bağlı yaranan nümunələrinin (bir sıra əmək nəğmələrinin, mərasimlərde oxunan şer parçalarının) tedricən böyükələrin yaddından silinib uşaqların repertuarına keçməsi. Bu hadisə, ulu əcdadlarımız təbiət hadisələrinin sırlarına az-çox bələd olmağa başlayandan sonra baş vermişdir. Uşaqlar yaşılardan aldıqları hazır şer şəkillərini yaş soviyyələrinə, zövqlərinə uyğun formaya salmışlar.

3. Yamsılamaqla, teqlidetmə ilə uşaqların özlərinin yaradıcılıq qabiliyyətinin formallaşması, özünəməxsus şəkildə inkişaf etmesi.

Uşaq folkloru uşaqların yaş soviyyəsinə, zövqünə, biliyinə uyğun özünəməxsus janrlarla zongindir. Bu janrlar sadəliyi, yiğincılığı, konkretliyi, oyunlarla bağlılığı, melodikliyi ilə bir-birine yaxın olsa da, poetik sistemində, uşaq məişətində oynadığı roluna, mövzu rəngarəngliyinə görə fərqlidir.

Azərbaycan uşaq folklorunun janrlarını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür.

Lirik növ: layla, oxşama, dilaçma, öyrətmə və uşaq nəğmələri (düzgü, sanama, öcəşmə, acıtma, dolama, çağırış və müraciətlər).

Epik növ: tapmaca, yanıltmac və uşaq nağılları.

Dramatik növ: uşaq oyun və tamaşaları.

Uşaq folklorumuzun lirik növdəki janrlarını ifaya görə iki yere ayırmak olar: a) analar tərəfindən yaradılıb ifa olunan "ana nəğmələri"; b) bir qismini böyükələrin, digər qismini isə uşaqların qoşduqları "uşaq nəğmələri".

Laylalar anaların körpələrini yuxuya vermək, bəsləmək, əzizləmək, gəzdirmək, dilini açmaq və s. ilə əlaqədar oxuduqları nəğmələrdir. Ananın övladına sonsuz məhəbbəti bütün laylaların canına hopmuşdur:

...Bala gəzən yerlərə
Analar qurban olsun.

Ana öz balasını müqəddəsədir, onu dünyada hər şeydən, hətta şirin canından, elindən, obasından üstün tutur. Pirlərə, imamlara üç, ya-xud yeddi qurban deyilirse, ana övladının bircə əməli, hərəkəti üçün on iki qurban vəd edir:

*Mən gördüm haçan günü,
Daglardan qaçan günü?
On iki qurban kəsərəm
Balam dil açan günü.*

Laylaları məzmununa görə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar: yuxulatmalar, oyatmalar, öyləndirmələr, bəşərmələr, arzulamalar, bənzətmələr, inam və etiqadlarla bağlı olanlar (qarğış-laylalar, alqış-laylalar, qurbanlıqlar), şikayətlər (anaların öz güzəranından narazılığı və xəstə sağlığının sağalması üçün yalvarışları).

Uşaqları yuxulatmaq üçün düzülüb-qoşulan laylalar xüsusi formaya malikdir: nəqəratlıdır, əksər misraların əvvəlində, yaxud sonunda "laylay", "balam" ifadələri, eləcə də müxtəlif səs birləşmələri təkrarlanır:

*Lay-lay beşiyim, lay-lay,
Evim, eşiyim, lay-lay
Sən get şirin yuxuya,
Çəkim keşiyin lay-lay.
Balam, lay-lay, a lay-lay,
Gülüm, lay-lay, a lay-lay.*

Laylaların içerisinde elələri var ki, uşaqları yatrımağa deyil, oyatmağa həsr olunur:

*Lay-lay dedim, can dedim,
Yuxudan oyan dedim,
Sən yuxudan durunca
Canımı qurban dedim.*

*Məni oyaq qoyan sən,
Qızıl gülə boyan sən.
Öpüm qara gözündən,
Bəsdir yatdin, oyan sən.*

Bu günədək toplanan laylalar içerisinde ən çox arzulamalara təsədüf edilir. Ana övladının dil açmasını, ayaq tutub yeriməsini, gəzməsini, oynayıb-gülməsini, sevinməsini, nəhayət, orsəye çatmasını, özünü

qız seçib-bəyənməsini isteyir. Ana qocalıb əldən düşsə də, küçələrdə carçı olmağa razıdır, təki balasının toy gününədək nəfəsi kəsilməsin. Evində, eşiində şənlik qurulandan, qapısından gəlin girəndən sonra dünyadan rahat köçə bilər.

Ana övladını müxtəlif bitki və heyvanlarla müqayisə edir, bəzən usaqın yerisini, gülüşünü, yatışını, gözlerini ən adı oşyalara bənzədir. Ümumiyyətə, qadınların dilində işlənən epitetləri, təşbehləri sistemləşdirərkən müəyyənleşdirilmək olur ki, laylarda uşaq bitkilərdən güllə, sünbüllə, laləyə, bənövşəyə, heyvan və quşlardan şirə, quzuya, bülbüllə, göy cisimlərindən aya, ay parçasına, ulduza, günə, insana gündəlik lazımlı olan maddi nemətlərdən duza, çörəyə, bala, məişət əşyalarından güzgüyə, bəzək şeylərindən sədəfa, dürdanəyə, eləcə də yarağa, alınmaz qalaya, gözünün qarasına, üreyinin başına, qardaşına, atasına oxşadılır. Nəhayət, ananın arzusuna, gərəyinə, əməyinə, ümidiənə çevrilir. Güllə, bənövşəyə təkcə körpə özü deyil, həm də onun beiyi, yuxusu, yastığı, döşəyi bənzədir. Bu müqayisə və bənzətmələrdən ən çox işlənəni güldür. Ana körpəsinə "gül beşikda" "qızılqül yuxusu" arzulayır. Onun "yastığında gül", "döşəyində bənövşə" bitirir. Əski türk mifologiyasında "qızıl gül" və "bənövşə" bitki ilahəsidir, bütün canlıların havadarıdır.

Oxşamalarla laylalar arasında az-çox mövzu-məzmun eyniliyi olsa da, formaca bu janrlar bir-birindən fərqlənir. Laylalar heca vəzninin yalnız yeddilik, oxşamalar isə həm yeddilik (ikimisralı oxşamada birinci misra yeddi, ikinci misra səkkiz hecadan ibarətdir), həm də beşlik ölçüsündə olur. Qafiyə sisteminə görə bir qismi (beşlik ölçüdə olanlar) laylalarla eynidir: a, a, b, a; bir qismi isə başqa cürdür: a, a, a, b.

*Çaydır, dənizdir,
Quldur, kənizdir.
Balam hər nədir,
Mənə əzizdir.*

*Tüstüsüz damlar,
Sarı badamlar,
Tənbəl adamlar
Bu balama qurban.*

Oxşamaların bir qismi ikimisralıdır. Ana səkkizhecalı birinci misrada heyvanları, quşları, əşyaları balasına qurban deyir. Yeddihecalı

ikinci misra isə onun sorğusundan ibarət olur. Burada körpənin iməkləməsi, əl çalması, dil açması, oynaması, quş ovlaması, evlənməsi, bəy olması və s. arzulanır:

*Balama qurban inəklər,
Balam haçan iməklər?*

*Balama qurban xalçalar,
Balam nə vaxt əl çalar?*

Azerbaycan uşaq folklorunda yenice dil açmağa başlayan körpə ilə ananın bir növ dialoqundan ibarət olan maraqlı şer örneklerinə rast gelinir ki, onları dilaçmalar, yaxud öyrətmələr adlandırmaq olar. Məsələn:

Ana soruşur:

- *Bu nədir?*

Körpə cavab verir:

- *Qulqə.*

Ana:

- *Sənin dilinə*

Biz qurban olaq.

“Bu nədir?”, “O kimdir?” sualları ilə bədən üzvlərinin, ətrafda gərənən əşyaların, qohum-əqrəbanın adını xəbər alırlar, körpə dili dolaşa-dolaşa cavab verir, ana düz cavab alarsa fərehini gizlədə bilmir, uşaqın dediyi sözlə həməhəng olan misra ilə balasını alqışlayır, yaxud onunla “zarafatlaşır”: ehmalıca qulağını dartır, burnundan tutub “burur”. Bu zaman uşaqın dilinin açılması, sözlər öyrəşməsi ilə bərabər, ananın da yaradılıqlı qabiliyyəti inkişaf edir.

- *Bu nədir?*

- *Burun.*

- *Bir elə burum,*

Bir elə burum.

Böyükər körpələr müxtəlif suallar verməkələ də dilaçma düzəldəbilirlər. Söz ehtiyatları çoxaldıqca uşaqlar sorğuya düzgün cavab verirlər və buna görə də alqışlanırlar:

- *Nə görürsən?*

- *Dağ.*

- *Qızım düz tapdı,*

Üzü oldu ağ.

- *Göydə nə var?*

- *Ay.*

- *Balam düz dedi,*

Balama bir pay.

Dilaçmalar körpələrə söz öyrətməkələ yanaşı, həm də onları öyləndirməyə xidmət edir.

Analar uşaqların barmaqları ilə bağlı maraqlı oyunlar göstərilərlər. Bunlara barmaq oyunları demək olar. Əvvəl körpənin barmaqlarının hərəsinə bir ad qoyurlar:

Baş barmaq -

Başala barmaq,

Uzun hacı,

Göy turacı,

Xirdaca bacı.

Sonra onun ovuclarına işarə edib deyirlər: “Burdan bir dovsan çıxdı”. Uşaqın barmaqlarını bir-bir qatlayaraq, davam edirlər: “Bu vurdubu tutdu, bu bişirdi, bu yedi, yay, bəbəyə qalmadı”.

Uşaqlar bu cür oyunun məzmunundan çox, analarının jestlərinə, mimikalarına, səslərindəki dəyişikliyə (böyükər sözləri ifadə edərkən çalışıllar ki, səslərini körpələr kimi çıxarsınlar) maraqlı göstərir, külər və dəfələrlə təkrarlanması isteyirlər.

Tədqiqatçılar “Uşaq nəgməleri” başlığı altında düzgüləri, sanamları, acıtmaları, heyvanlar, quşlar haqqında şərəfləri təqdim edirlər. Uşaq nəgmələri geniş anlayışdır. Buraya uşaqların gündəlik həyatında və mösətində, əyləncə və oyunlarında, əmək fəaliyyətlərində istifadə etdikləri mənzum parçalar daxildir. Uşaq nəgmələrinin xeyli hissəsi böyükərin yaradılığından götürülmüş, bir qismını isə uşaqlar özləri yaradmışlar.

Uşaq nəgmələrinin mövzuları rəngarəngdir. Doğrudur, bəzilərində məzmun rol oynamır, sayilar sadalanır, ritmik sözlər bir-birinin ardınca

düzlür, səslərlə, səs birləşmələri ilə ahəng yaradılır, yalanlardan, əyləncəli təsvirlərdən qurulur. Uşaq nəğmələrinin xeyli hissəsi heyvanların, quşların, bitkilerin bəhsindən ibaret olur.

Düzungülər, əsasən, formasına görə müəyyənləşən və özünəməxsus poetik sistemə malik olan uşaq folkloru janrıdır. Məzmunu ilə nağıl-yalanlara (qaravəllilərə) yaxınlaşır; əyləncəli, məzeli əhvalatlardan müəyyən epizodlar danişılır, hadisələr, təsvirlər tez-tez dəyişir və çox vaxt onların arasındaki əlaqə qırılır.

Düzungü adı altında toplanan şərlər mənşəcə çox qədimlərlə səslişir, hər birinin ayrılıqda müəyyən məqsədə yarandığı az-çox nəzərə çarprır. Başqa sözlə, ovçuluq, maldarlıq, toxuculuq nəğməlerinin izləri bəzi düzgülərdə bugündək qalmaqdadır.

Xalq yaradıcılığının bu nümunələrinə "düzungü" adı verilməsinə təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Bu, hər şəydən əvvəl, şərlərin quruluşundan götürülmüşdür. Belə ki, misralar zəncirvari şəkildə bağlanabəğlana bir-birinin ardına düzülür. Daha dəqiq desək, bəzi misraların sonuncu sözü sonra gələn misraların əvvəlinci sözünü təşkil edir:

...Cahan gedib hamama,
Hamamın suyu isti,
İsti su da nə pisdi...

Yaxud misra özündən əvvəlki misradada iştirak edən sözlərdən biri əsasında qurulur və bu şəkildə növbələşmə axıradək davam edir:

Üşüdüm ha, üşüdüm.
Dağdan alma daşdım.
Almacığımı aldılar,
Mənə cürüm verdilər,
Mən cürümdən bezaram.
Dərin quyu qazaram.
Dərin quyu beş keçi,
Hani bunun erkəci?
Erkəc qaya başında...

Doğrudur, bu sistemin tələblərinə həmişə əməl olunmur; arada pozulur və təzədən bərpa olunur. Bu da düzgülərin tam mətnlərinin unudulmasından, müxtəlif mövzulu bir neçə nəğmənin bir-birinə qarışmasından irəli gelir.

Düzungülər heca vəzninin yeddilik ölçüsündə olur, əksər hallarda misralar cüt-cüt qafiyələri: a, a. Bəzən üç misra bir-birinə uyğun gəlir: b, b, b. Sorbət misralara da təsadüf edilir: a, a, c, b, b, b, ç...

Uludağda əcdadlar əkilən torpaq sahələrini ölçündə, naxırdan qayıdan mal-qarəni sayanda işi asanlaşdırmaq və alınan rəqəmləri uzun müddət yadda saxlamaq məqsədi xüsusü nəzəm nümunələri yaratmışdır. Cobanların "Yoxlama və cütləmə" mahnıları bu cür formalasılmışdır. Sonralar böyüklərdən uşaqlara keçən sanamalarda cütləmə bu gün də özü-nü göstərir:

*Bir, iki - Bildirki.
Üç, dörd - Qapını ört.
Beş, altı - Daş altı.
Yeddi, səkkiz - Qırx səkkiz.
Doqquz, on - Qırmızı don.*

Sinamada cüt rəqəmlərə münasibet bildirilir: ilk cüt bildirkidir, yəni ötən ildən qalmadır, ikinci cüt xəstədir, çölə çıxarılmalıdır, üçüncü cüt dən gün üçündür, qorunmalıdır və dördüncü, beşinci cütlər şışlık üçündür, mağara aparılmalıdır, qırmızı donlu gəlinin ayaqları altında kəsilməlidir.

Oyunlarla bağlı yaranan başqa sanamalarda uşaqlar həm tək, həm də cüt saylara söz calayırlar: Biri birə, İkisi yere, Üçü üskük, Dördü döşək, Beşi bişək, Altısı alma, Yeddisi yemiş... Bu cür sanamalarda say bildirən sözlərin əvvəlinci bir və iki səsi ahəng yaratmaqdə əsas götürürlür, əlaqəyə girdiyi sözün həmin səs və səs birləşməsi ilə başlanması tələb olunur, elecə də təkrəqəmlə misralarla cüt rəqəmlilər bir-biri ilə qafiyələnir.

İkinci qisim sanamalarda saylar iştirak etmir, sözlərin, səslərin, səs birləşmələrinin müxtəlif formalarda təkrarlanması ilə sanama yaradılır. Bu cür sanamalara təkərləmə də deyilir:

*Motal-motal,
Tərsə motal.
Qıl atar,
Qaymaq qatar.
Ağ quşum,
Ağarcınım.
Göy quşum,
Göyərcinim...*

Təkərləmələr uşaq oyunları zamanı fiziki hərəkətlərin ritmi üzərində qurulduğundan sayrlar əlaqədar yaranan sanamalara nisbətən da-ha oynaq və axıcıdır.

Uşaqların şəxs adları üzərində qurub yaratdıqları, bir-birinin paxırını açan, xasiyyətlərindəki, davranışlarındakı, hərəkətlərindəki və geometrindəki nöqsanları, çatışmamazlıqları “tənqid edən” nümunələrə acitmalar deyilir.

Acıtmada uşaq təfəkkürünə uyğun məzəli təsvir və təşbehlərə təsadüf olunur: əli süpürgəli, köhnə tumanlı, saçı sirkəli, yaxası bitdi. Acıtmaların eksəriyyəti “Neynirəm onu?!“ misrası ilə tamamlanır və pis keyfiyyətlərə malik qızlar, oğlanlar inkar edilir:

*Zibeydə çöldə,
Ayağı göldə.
Başı dumanlı,
Köhnə tumanlı,
Əli süpürgəli,
Saçı sirkəli,
Yani itdi,
Yaxası bitdi.
Fənadi sonu,
Neynirəm onu?!*

Acıtmalarda Fatma dalaşqanlığı, Tükəzban aeqözlüyü, deyingənliliyi ilə tay-tuşlarının qarşısında gülünc vəziyyətə düşür.

Acıtmaların bir qismi keçələr həsr olunur:

*Keçəl, keçəl mərəndi,
Qolları düymələndi,
Eşitdi saçlı gəlir
Başına kül ələndi.*

Xalq nağıllarında olduğu kimi, acıtmalarda da keçəl ilk önce tənbəl, sonra hiyləgər və “bir arpanı beş eyləyən” kimi təsvir olunur.

Dolamalarda, acıtmaldan forqlı olaraq, şəxs adları atılır, şer bir-başa heç kəsin ünvanına yönəldilmir, bir növ söz oyunu xarakteri daşıyır, iki nəfərin deyişməsindən ibarət olur. Kim ifa zamanı diqqətsizliyi yə yol verib axıradək “söz güləşdirməkdə” davam etsə, gülünc hala dü-

şür, ya it kimi hündüryünü, at kimi kişnədiyini, xoruz kimi banladığını, ya da pişik kimi miyoldadığını “boynuna alır”:

- *Gəl gedək bağa.*
- *Mən də, mən də.*
- *Çıxaq budağa.*
- *Mən də, mən də.*
- *Şəftali yiğaq.*
- *Mən də, mən də.*
- *Bağban gəlsin.*
- *Mən də, mən də.*
- *İt qısqırtśin.*
- *Mən də, mən də.*
- *İt mənə härsün.*
- *Mən də, mən də.*

Böyükler uşaqlara heyvanlar haqqında bir sıra nəgmələr düzübüşmişlər. Bu nəgmələrdə inək, öküz, keçi, eşşək, pişik və s. dil açıb xasiyyətlərindəki, hərəkətlərindəki qəribəliklər barədə məlumatlar verir, eləcə də zahiri görünüşlərini təsvir edirlər. Bir qismi deyişmə şəklindədir, digər qismi monoloqlardan ibarətdir. Uşaq bu nəgmələrdən öyrənir ki, öküz qışın üç ayını tövələde yeyib yatar, yaza isə ona xış qoşular, gün doğandan batanadək yer şumlayır, “ağlı-qırmızılı bugda” əkir. “Heyvanların bəhsisi“ adlanan nəgmədə öküzlə yanaşı qoyun, dəvə, at, camış və inək mübahiso edirlər. “Pişik“ adlı nəgmədə isə zahirən pələngə oxsadığına görə pişik özünü öyür.

Uşaq folklorunun epik janrlarında həyat hadisələri təhkiye, nağıletmə yolu ilə eks etdirilir. Xalqın istək və arzuları öz ifadəsini rəngarəng obrazlar vasitəsilə tapır. Doğrudur, uşaq folklorunun tapmaca və yanılmac kimi janrlarında əhvalat, hadisə arxa plana keçir, daha çox əşyaların zahiri görünüşü, mahiyyəti haqqında maraqlı məlumatlar sadalanır. Lakin lirik nümunələrdən fərqli olaraq onlarda hiss və həyəcanlar, emosiyalar özünü göstərmir, hor hansı bir obrazın daxili aləmi deyil, əşyaların, hadisələrin məzmunu, mənası (tapmacalarda dolayısi yolla) təsvir edilir. Epik növün nəzmlə yaranan nümunələri məhz bu xüsusiyyətinə görə lirik əsərlərdən seçilir.

Azərbaycan uşaq folklorunun üç janrı epikdir: tapmaca, yanılmac və nağıl.

Bir sıra keyfiyyatlarını - yiğcamlığına, mövzu genişliyinə, konkretiliyinə və əyləncəli xarakterinə görə tapmacalar uşaqların ən çox sevdiyi folklor nümunələrindəndir.

Tapmacalarla bəzən bilməcə də deyilir. Birinci "tapmaq", ikinci - si "bilmək" felindən əmələ gəlməşdir. Əlbəttə, biliyi, məlumatı az olan tapmacanın cavabını tapmaqdə çətinlik çəkir.

Tapmacalarda əşyanın, yaxud hadisinin adı çəkilmir, yalnız məcazi təsviri verilir, ya da hor hansı bir əşyanın, hadisinin bir sıra xarakterik əlaməti sadalanır. Tapmacalarda müqayisə, bənzətmə, təzad, təsbeh, epitet, bödүi sual, fantaziya və s. təsvir vasitələrindən geniş istifadə olunur. Məsələn:

Qirmizi nar,
Hər evdə var. (Od)

Bu tapmaca metaforadan ibarətdir. Od qırmızılığına görə nara bənzədir.

Bəzi tapmacalarda əşya və hadisənin əlaməti, keyfiyyəti, xassəsi müqayisəsiz verilir:

*Gecələr boşalar,
Gündüzlər dolar. (Yük yeri)*

*Gecə yumular,
Səhər açılar. (Sarmaşıq)*

Tapmacalar uşaqların zehni inkişafına kömək edir. Əlamətləri müqayisədə göstərilən əşyanın, hadisinin özünü tapmaq üçün uşaqlardan güclü fantaziya və bılık tələb edilir.

*Gözləri var, başı var,
Nə tükü, nə qası var.
Ayağı yox, dili yox,
Dərisində pulu çox.* (Baliq)

Tapmacada balyğın en adı əlamətləri sadalanır. Məlumdur ki, balyğın tükü, qaşı, ayağı, dili olmur. Balyq “dərisində pulunun çoxluğu” ilə başqa canlılardan seçilir. Bununla belə, balyğı görməyən, onun haqqını-

da təsəvvürü olmayan tapmacanın cavabını tapa bilməz. Deməli, fantaziya ilə yanaşı, uşaqların biliy: də tapmacanın cavabının tapılması böyük ehəmiyyət kəsb edir.

Xalq həyatının elə bir sahəsi yoxdur ki, ona tapmaca qoşulmasın. Lakin tapmacaların içərisində eleləri var ki, yüksəmliginə, sadəliyinə, ifadə tərzinə, məzmununa görə uşaqlara daha yaxındır. Bu cür tapmacalarda heyvanlar, quşlar yamsılanır, tapmacaların bir qismi söz oyunu üzərində qurulur.

Yümsilama uşaqlarda dil açmağa başlayandan özünü gösterir ve yamsilaya-yamsilaya onlar quşların, heyvanların "dilini" örenirler. Bu mənada təqlidi sözlərin bir sıra tapmacalarda heyvanların, quşların, təbiət hadisələrinin əlaməti kimi verilməsi maraqlıdır.

Uşaqlar pişiyi "xoruldamasından", "mirıldamasından", keçini "beyi", ösindən", yarasanı "ziyildəməsindən" tanıırlar:

*Ovun alsan miyoldar,
Sığallasan xoruldar.* (Pisik)

Heyvanın öz səsindən deyil, tərpənişindən, hərəkətindən doğan səslərin yamsılanması ilə düzələn tapmacalarda da rast gəlirik:

Taxçadan düşdü tap elədi. (Siçan)

Gülsənəm onu hap elədi. (Pişik)

Tapmacaları uşaqlara bağlayan başka bir cəhət özünü səs oyunları ilə əlaqəsində göstərir. "Biz bizə biz deyirik, siz bizə nə deyirsiniz?" - tapmacası "biz" sözü üzərində qurulmuşdur. Bir cümlədə "biz" dörd dəfə işlənir: birinci şəxs əvəzliyi, ikinci, üçüncü və dördüncü isə bir şəyi deşmək üçün metaldan hazırlanan ucusış alət mənasındadır. Maraqlıdır ki, cavab tapmacanın özündə üç dəfə qeyd olunur. Uşaq bir qədər fikirləşsə başa düşər ki, qoyulan sual onu çəsdirdəmək üçündür. Söz oyunlarında istifadə olunan tapmacaların bir qismi riyazi məsələ şəklində yaradılır: Beş, beş, beş - on beş, üç - on səkkiz, iki - iyirmi, neçə eylər hamısı? ($5+5+5=15+3=18+2=20$) Rəqəmərlər ardıcılıqla toplanır və tapmacanın cavabı alınır, sual isə dinləyəni çəsdirdəmək məqsədilə verilir: İki tülü balası, üç - anası (yəni üçüncü anası), dörd - atası (yəni dördüncü atası), neçə eylər hamısı? (Dörd: iki bala, ata, ana).

Söz oyunlarında on çok işlənən uşaq folkloru janrı yanılmadır. Sözlərin, səslərin, səs və söz birləşmələrinin bir cümlə daxilində müxtəlif formalarda təkrarlanmasıdan (bəzən belə cümlələrin özünün təkrarından daha mürekkeb quruluşlu yanıldırmaclar düzəldilir) ibarət olan yanıldırmaclar uşaqların düzgün tələffüz vərdişiye niyələnməsində, söz ehtiyatlarının artırılmasında böyük əhəmiyyətə malikdir.

Yanıldırmaclar sabit formaya malik olmasa da, hamisi üçün ümumi olan keyfiyyətlər mövcuddur:

a) oxşar səs və söz birləşmələrinin cümlə boyu bir-birini izləməsi: "Ey qəfəsdəki çil bildirçin qardaş, göl səninlə çil bildirçinləşək, çil bildirçinləşsən da, çil bildirçinləşməyəcəyəm". Burada "çil bildirçin" söz birləşməsi və "çil", "çin", "il", "ir", "ləş" səs birləşməleri təkrarlanır.

b) sözlərin, yaxud bütün cümlənin müəyyən dəyişikliklərlə düzülməsi, məsələn:

*Getdim,
gördüm,
bir taxçada bal,
bir taxçada qıl,
bir taxçada zıl.
Balı uddum,
Qılı diddim,
Zili atdım*

Yanıldırmaclar həm nəşrlə, həm də nəzmələ yaradılır, canlı xalq dilinin bütün incəliklərini eks etdirir və uşaqların səlis nitqini, diqqətini formalasdırmaqla yanaşı, onları əyləndirir, söz oyunu kimi iso tərbiyə vasitəsinə çevirir.

Uşaq nağıllarını da böyükler düzüb-qoşular və söyləyirlər. Lakin onlar formasına, məzmununa, eləcə də başqa xüsusiyyətlərinə görə tarixi, sehri və ailə-maişət nağıllarından fərqlənir.

Birinci, uşaq nağıllarında süjet xətti çoxşaxəli olmur, eksor vaxt epizodik xarakter daşıyır, her hansı bir obrazın (uşağın, heyvanın, quşun, bitkinin) həyatının bi anı, yaxud bir günü göstərilir. Sual-cavab və dialog şəklində qurulur.

İkinci, köklü fərqlər dilində nəzərə çarpır. Uşaq nağıllarında cümlələr azsözlü, sədə olur, bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə yüklenmir. Çox halda heyvan, quş səsləri yamsılanır, ifadələr, cümlələr cüzi dəyi-

şıklıkla təkrarlanır. Məsələn, "Xoruz və padşah" nağılında xoruz "quq-quluq", "padşah", "mən", "hə", "imiş" sözlərini tez-tez işlədir.

Üçüncü, obrazların və mövzuların seçilməsində özünü göstərir. Uşaq nağıllarının qohrəmanları, əsəsən, uşaqlar, heyvanlar, quşlar, bitkilər olur. Uşaqların acıgöz tacirlərlə, zələm xanlarla, uşaq əti yeyen dillərlə, xortdanla mübarizəsi, gürzərəni, eyləncəsi, istek və arzular, heyvanların, quşların, bitkilərin həyat torzı, xasiyyəti, gündəlik qayğıları, balalarına azuqə toplamaları, onları yırtıcılardan qorunmaları və s. uşaq nağıllarının mövzusunu təşkil edir. Burada töbiətdə gözə görürən nə varsa, hamisə canlı insan kimi baxılır, adıça qarğı cubuğu da, dəyənək də yeri düşəndə uşaqların dostuna, köməkçisinə çevrilir. Heyvanlar, quşlar, bitkilər adamlar tək danişa, düşünə, mühakimə yürüdə, yaxşıını pisdən, dostu düşməndən ayıra bilirlər. Haqsızlıqla rastlaşanda döyüş meydanına atılib qələbə calmağı bacarırlar. Çoxlarının iso məqsədi dinc, yanaşı yaşamaqdır. "Şəngülüm, Şüngülüm, Mengülüm" nağılında keçi özündən qat-qat üstün olan qurdur məhv edir. Ona görə ki, o, haqq iş üçün vuruşur, doğma balalarının qisasını alır.

Dördüncü, nağılların yaranmasında özünü göstərir: əhvalatlar, surətlər mifik səciyyə daşımır, heyvan, quş obrazlarının arxasında heç bir totem gizlənmir. Uşaq nağılları xalqın pedaqoji tələbatı neticəsində körpələrin tərbiyəsinə düzgün istiqamət vermək məqsədiyle düzülüb-qoşular. Bu sobəbdən qurd, ilan, dovsan, tülkü və s. obrazlara mütqədəs varlıq kimi baxılmır.

Besinci, uşaq nağıllarının əyləncəli xarakterdə olmasında nəzərə çarpır: "Tülkü, tülkü, tünbəki" də tamah üzündən tülkü, ayı, donuz, qurd, çäqqal, ilan və tsıbağa quyuya düşürər. Tülkü görür ki, bir tədbir fikirleşməsə hamısı burada qalıb ölücək, ya da acliq güc gələcək, bir-birinin otını yeyəcəklər, onda ayı, qurd və donuzla bacarmayacaq. Ona görə də hiyləyə əl atır: heyvanlara bir "oyuna" başlamağı təklif edir. Deyir ki, "mən nəğmə oxuyum, her kəsin adı axıra düşsə, onu yeyək". Tülküün nəğməsi xalq uşaq oyunlarının başlangıcında işlənən sənəmani xatırladır. Uşaq oyunlarında kim axıra qalsa, oyunu davam etdirmək hüquq qazanır. Tülküün "oyununda" iso adı sonda çəkilən heyvanı ölüm gözləyir:

*Tülkü, tülkü, tünbəki,
Quyruq üstə lumbəki.
Ayi axmaq,
Donuz toxmaq...*

Tülü oyunda hamını udur. Çünkü nəgməni öz adı ilə başlayır. Əvvəldən razılaşdıqları şərətə görə, adları sonda gələn heyvanlar ayının köməyi ilə parçalanırlar. Axırda ikisi qalır: tülü və ayı. Artıq nəğmə kəra gəlmir. Başqa kələk işlətmək lazımdır. Maraqlıdır ki, tülü nəğməsində ayını axmaq kimi xarakterizə edir. Ayı axmaqlığı üzündən də tülükün hiyəsine uyur, qoltuğunun ətinin söküb yeyir və olur. Beləliklə, heyvanların oyunu uşaqları əyləndirir.

Altıncı, real həyatla bağlılığında özünü göstərir. Uşaq nağıllarında zəhmətkeş xalqın güzərəni, emek fəaliyyəti, məsiəti, adət-ənənəsi, istək və arzuları gerçek hadisələrin fonunda verilir. Zümrüt quşları reallığın qabağına pərdə tutduğu halda, uşaq nağıllarında hər şey öz rəngində, öz halında görünür.

Poetik strukturuna görə rəngarəng, mövzu dairəsi geniş olan Azərbaycan uşaq nağıllarını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

a) uşaqlara həsr olunanlar;

b) alleqorik nağıllar (heyvanlar, quşlar, bitkilər və s. haqqında olanlar, nağıl-təməsillər).

Xalq həmişə uşaqları qoçaq, qorxmaz, haqsızlığa qarşı barışmaz, zəhmətsevər, özgə malına göz dikkətli, xeyirxah görmək istəmiş, bu arzusunu uşaqların həyatına, davranışına, mübarizəsinə aid nağıllarda ifadə etmişdir. El arasında əsas qəhrəmanı böyükler qədər ağılli, fərəsətli, dözümlü, tədbirli uşaqlar olan nağıl çıxdır: "Curdan və Xortdan", "Göyçək Fatma", "Təlet", "Əlyar və dovşan", "Kamal və Reyhan", "Murtuz" və b. Bu uşaqlar böyük çətinliklərlə qarşılaşırlar, lakin balacılıqlarına baxmayaraq qorxmurlar, bəzisi xeyirxahlıq i., bəzisi kələk işlətməklə, bəzisi də heyvanların dostluğuna arxalamamaqla qəddar düşmənə qalib gelir.

M.H.Təhmasib yazırı: "Qəhrəmanların öz düşmənləri ilə aparlıqları mübarizədə onlara yardım edən qüvvələrin ən başlıcası heyvanlardır. Bu heyvanlar bəzən həqiqi, bəzən də fantastik olur. Ümumiyyətlə, bu vasitələri, bu iştirak edən qüvvələri qəhrəmanlara bəslədikləri münasibət etibarilə başlıca olaraq iki yera bölmək olar. Bunlardan birincisi dost, ikincisi isə düşmən və maneqçılık töredən qüvvələrdir". Alim Simurq quşunu, atı, göyərçini, sedaqtəli itləri, ağ ilanı, ayını və hətta tülükünü dəst, divi, ejdahani, ceyranı düşmən qüvvə kimi verir [381, 4-5].

Uşaq nağılları içərisində heyvanlara, quşlara, bitkilərə həsr olunanlar daha çıxdır. "Ayı və milçək", "Tülü, tülü, tünbəki", "Şəngülüm,

"Şüngülüm, Məngülüm", "Tülü və ilan", "Dovşan", "Ac qurd", "Qurd", "Hiyləgər keçi", "Aslan və dovşan", "Cik-cik xanım", "Qarı və pişik", "Nazikbənəzək-Tazikbətzik", "Tülükün hekayəsi", "Pispisa xanım və Siçan Solub bəy", "Xoruz və padşah", "Şah və Xoruz" və s. nağıllarda uşaqları maraqlandıran hadisələr neq olunur. Belə ki, tənbəl milçək arının balına şərık çıxmaq istəyir; qurd gah ana keçinin yemək dalınca yollanmasından istifadə edib onun ballarına hücum çəkir, gah da özünü xəstəliyə vurub şirin, ayının yeməyinə qonaq olur, sərçə saz çalıb oxuyur; tülü hərdən səbet toxuyur, hərdən də gün tapıb çariq tikir, heç vaxt kələyindən qalmır; xoruz bir qaraca pul tapıb, padşahı elə alır.

Heyvanlara, quşlara aid nağılların bir qrupu haqsızlığa qarşı mübarizəyə həsr olunur. Məşədəki heyvanlar iki cabhəyə bölünürələr. Qurd, ilan, aslan azığın, qəddar, amansız, yırtıcı təsvir edilir. Məsələn, "Aslan və dovşan" nağılında şir rastına düşən heyvanı parçalayır. "İlan və tülü" də ilan öz qonşusu tülüküyə xeyanət edir, onu tutub yemək istəyir. Maraqlıdır ki, əks cəbhədə duran heyvanlar: keçi, dovşan qüvvəcə binicilərdən qat-qat zəif olsalar da ağılin köməyi ilə qalib gəlirlər.

Oyun uşaqların əsl yaradıcılıq fəaliyyətidir. Onlar ilk növbədə hərəkətə və düzüb-qoşmağa olan ehtiyaclarını ödəyir, istək və arzularını həyata keçirirlər. Həkimini yamsılayırlarsa, bütün varlıqları ilə xəstə rolunda təsəvvür edilən gəlinciye bağlanırlar, qayğısına qalib onu "sağalıdırlar". Uşaqlar sürücüdürərsə, diqqətlərini maşının düzgün və təhlükəsiz idarə edilməsinə yönəldirlər.

Uşaqlar oyunlarda təqolidçilikdən improvizasiyaya keçirirlər. Onların oyunlarla bağlı yaradıcılıq fəaliyyəti sinkretikliyi ilə də nəzəri cəlb edir: rəqs, dram, musiqi ünsürlərini özündə birləşdirir. Uşaq nəğmələr düzüb-qoşanda şair, oxuyanda xanəndə, əkinçini, ovçunu, çobanı, heyvanı, quşu yamsılıyanda aktyor, əl-qol açıb oynayanda isə rəqqasdır.

Oyun və tamaşa anlayışlarına folklorun uşaqların tərəfindən yaradılan müxtəlif formalı - uşaqların fiziki, zehni, psixi və mənəvi inkişafına təsir göstərən nümunələri daxildirdir. Oyunları ifasına, uşaqların məşətində tutduğu yerinə və roluna görə kimi hissəyə ayırmalar olar:

1. Mütəhərrik (hərəkətli) oyunlar.

2. Söz oyunları.

Hərəkətli xalq oyunları uşaqların fəaliyyətinin fiziki hərəkətlərə yönəldilmiş formasıdır. Bu oyunlar söz oyunlarına nisbətən daha qədimdir, insanların ilk emek fəaliyyəti ilə bağlı meydana gəlmüşdür. Be-

lə ki, ilk-əvvəl oyunlar təqəlidçilik yolu ilə yaranmış və əcdadlarımızın əmək və mösiş səhnələrini eks etdirmişdir.

Hərəkətli oyunların bir qismində uşaqlar müxtəlif əşyalardan: ağacdən, dəsmaldan, turnadan (komordon), topdan, daşdan, üzükdən, çöpdən, aşıdan, papaqdan, kamandan-oxdan (ağacdən qayrlılmış) və s. istifadə edirlər. "Cidir oyunu"nda atlar da uşaqların köməyinə çatır. Bəzi oyun zamanı onlar cuxurlar qazır, daş-çinqılı bir yere toplayıb təpə düzəldir, tonqallar qalayırlar. Oyunlar eksən hallarda açıq havada, yaşıl meydانlarda keçirilir. Ümumiyyətlə, mütəhərrik oyunları əşyalarsız aparmaq mümkün deyil. Məhz buna görə də, bir sıra tedqiqatçılar (H.Ağayev, İ.Musayev, S.Axundova) təsnifat apararkən meyar olaraq oyunlarda əşyalardan istifadə olunub-olunmamasını götürür və hərəkətli oyunları iki yero ayıırlar:

1. Əşyalı oyunlar: "Kirmə", "Dəsmali ver", "Sultan", "Xəndəyə düşmə", "Pula-pula", "Qələndər, ay-qələndər", "Aşiq-qoz" və s.

2. Əşyalısız oyunlar: "Bənövşə", "Şənlik", "Ənzəli", "Əl üstə kimin əli" və s.

Söz oyunları sonrakı dövrlərin məhsuludur. İncəsənətin əcdadlarımızın əmək prosesindən ayrılb sərbəst şəkildə formalasdığı dövrlərdə uşaqların oyunları, yaradıcılığı öz xarakterini, keyfiyyətini dəyişmişdir. Uşaqlar böyüklərin fəaliyyətini təqlid etməklə kifayətlənməmiş, özləri oyunlar yaratmağa başlamışlar. Əlbəttə, ilk yaranma dövründə bu oyunlar böyüklərin yaradıcılığından asılı olmuşdur. Daha doğrusu, yaşlıların düzüb-qoşduqları sanama və yanılmaclara əsaslanmışdır. Sonralar uşaqların öz poetik yaradıcılığı hesabına formaca müxtəlifləşmiş, mövzü dairesi genişlənmişdir.

Söz oyunlarının əsasını tapmacalar və yanılmaclar təşkil edir. Aşağıdakı oyun-tapmacaya diqqət yetirək:

"Dəstə başçısı ürəyində bir quş tutur, əl hərəkəti ilə onu nişan verir və uşaqlara deyir: - Bir quşum var bir belə.

Uşaqlar bir ağızdan söyləyirlər: - Lov gələ ha, lov gələ.

Başçı: - Dimdiyi var bir belə.

Uşaqlar: - Lov gələ ha, lov gələ...

Bələcə quşun bədən üzvlərinin ölçüləri göstərilir. Axırda başçı soruşur:

- Tapsa kim bu heyvanı,
Alacaq bu meydani".

Quşun adını düz tapan oyun-tapmacanın qalibi hesab edilir.

Söz oyunlarında uşaqların istifadə etdikləri folklor janrlarından biri də öcəşmələrdir. Deyişmə şəklində olması ilə dilaçmalara oxşayır. Dilaçmalarda ana uşağına hər hansı bir hadisəni, əşyanı nişan verib, "bu nədir?" deyə soruşur, uşaq fikirleşib hadisənin, yaxud əşyanın adını tapır. Öcəşmələrdə ise, eksinə, uşaq qafiyələndirdi biləcəyi hər hansı bir sözü tələffüz etməyi qarşı tərəfdən tələb edir: "Deynən tülübü". Qarşı tərəf istənilən sözü olduğu kimi ona qaytarır: "Tülübü". Oyunu başlayan uşaq o dəqiqə qafiyəli misra ilə qarşı tərəfi bağlayır: "Geyginən kürkü". Bu qayda ilə uşaqlar bir-birinə növbə ilə hər hansı bir sözü tələffüz etdirir və uyğun gələn misralarla cavabını verirlər. Güllüs doğuran misralar yaratmaq üçün oyunculardan böyük məharət tələb olunur. Uşaqlar bir növ qafiyələnmiş cümlələrlə söz gülöşdirirlər:

1. - Deynən "xala". - Xala. - Qazan dibi yala.
2. - Deynən "dəmir". - Dəmir. - Al, sümüyü gəmir.
3. - Deynən "beş". - Beş. - Burnunla yeri eş.

Öcəşmələrin başqa forması yeddiheçalı iki misradan ibarət olur. Uşaqlardan biri bir misra deməlidir, başqası isə ona uyğun gələn digər misra ilə cavab verməlidir:

- | | |
|----------|---------------------------|
| I uşaq: | - Qoca-qoca qarilar. |
| II uşaq: | - Nənəm yesin darilar. |
| I uşaq: | - Barlı-barlı bağatlar. |
| II uşaq: | - Gedib bağda kim otlar?! |

Uşaqların oyun fealiyyətində iki mühüm məsələ diqqəti cəlb edir: bir tərəfdən onlar oyunlarla eməli işə başlayırlar, sərbəstliyə öyrəşir, digər tərəfdən mənəvi və estetik zövq alırlar, əhatə olunduqları etraf mühiti dərk etməyə çalışırlar. Nəticə etibarilə həm fiziki, həm də mənəvi cohətdən sağlamlaşır, dünyagörüşləri artır və şəxsiyyətləri formalaşır.

Sıfahi xalq ədəbiyyatının mühüm qollarından birini təşkil edən uşaq folkloru minlərlə dinleyicisini, oxucusunu uşaq aləminə səyahətə aparır, mahir bələdçi kimi onlara körpələrin isteklərini, arzularını, oyunlarını, eyləncələrini, məşguliyyətlərini, psixologiyasını göstərir. Ən ümədəsi isə Azərbaycan türkəlinin milli xüsusiyyətlərini, mənəvi dünəşini, adət-ənənələrini canlandırma bilir və keçmişinin qarənlıq səhifələrinə aydınlıq getirir.



QAM-ŞAMAN KOMPLEKSİ

Qədim insan göz açıb gördüyü ətraf mühiti və gerçəklilik hadisələrini yaşayışa təsir mövqeyinə görə yaxşı-pis, xeyir-şor qütbələrinə ayırdı. O, işığın, istinin, suyun, yaşılığın xeyir verdiyini, həyata, yaşayışa yardım etdiyini görürdü. Bunun əksinə olaraq soyuğun, qarınlığın, quraqlığın, fəlakətlə təbiət hadisərinin (ufanın, çovğunun, uçqunun və s.) xəstəlik, acliq, bədbəxtlik gətirdiyini müşahidə edir, ancaq bunların nə səbəbdən baş verdiyini anlaya bilmirdi. Beləliklə də ibtidai təfəkkür ətraf gerçəkliyin əsl mahiyyətini dərk edə bilmək gücündə olmadığından qədim insanın təbiətdəki hadisə və proseslərə qeyri-adi münasibəti yaranmağa başlayırdı. O, gerçəklilikdə baş verən bütün hadisə və proseslərin arxasında gözəögürməz qeyri-adi qüvvələr da yandığını güman eləyir, yaşayışa təsir göstərən yaxşı və pis hadisələri, xeyir və şər prosesləri həmin qüvvələrin mərhəmet, sevinc, kədər və qəzəbə ilə bağlayırı. Gözəögürməz qeyri-adi qüvvələrin qarşısında özünü gücsüz və aciz hiss eləyən, həyat və yaşayışının onlardan asılı olduğu təsəvvürüne gələn qədim insan həmin mifik qüvvələri təxəyyül gücü ilə obrazlaşdırır, onlarla münasibət qurmağa çalışırı. Həyatı yaxşılaşdırın, dirilik, xoş güzəran gətirən qeyri-adi qüvvələrə secdə və tapınma, fəlakət və bədbəxtliklə bağlı qüvvələrdən qorxu və çəkinmə tədriceon ibtidai mifik dünyagörüşün təşəkkülü ilə nəticələnirdi. İnsanın həyatına müsbət təsiri olan, yaşayışa yardım eləyən gerçəkliliklə bağlı hadisə və proseslər mifik təsəvvürde xeyirxah ruhlarla, onların mərhəməti ilə əlaqələndirilirdi. Buradan da həmin ruhların müqəddəsəşdirilməsi imkanı yaranırdı. Beləcə su, ağac, yaşlılıq, dağ, od, işiq kultları obrazlaşaraq ibtidai təfəkkürün mifik qatlarını əmələ götürirdi.

İllik dünyagörüşün yaratdığı ikinci qism qüvvələr isə dərəd, bəla, xəstəlik, acliq və s. bu kimi həyat üçün tehlükəli hadisələrin himayəçisi idi. Qədim insan belə qorxulu və tehlükəli qüvvələrdən çekindiyi üçün onlara qarşı cəhiyatla davranmayı, belə ruhları qəzəbləndirməmə-

yi vacib sayırdı. Bu məqsədlə də hər iki qisim ruhlara qurbanlar kəsir, onlarda özüne qarşı xoş münasibət yaratmağa çalışırı. İnsanlarda öz təxəyyüllü ilə yaratdığı ruhlar aləminənən çox böyük maraq var idi. O həmin ruhların köməyi ilə pis hadisələrin qabağını almağa, gələcəkdən xəber bilməyə var gücüylə can atırdı. Bundan ötrü müxtəlif vasitələr işə salınırdı. Bu vasitələr içərisində insani daha çox duyğulandıran, ehtizazə götəren və asanlıqla əhval dəyişilməsinə səbəb olan musiqiyə xüsusi üstünlük verilirdi. Mərasim və ya folklor aktlarının icrası zamanı musiqiyə ayrıca diqqət yetirilməsi də göstərilən gerçək zəminə söykləndirdi. Bununla belə, musiqili mərasim və ya folklor aktına fövqələdə marağın mifoloji qaynağı daha güclü və qabarlıq idi. Çünkü əski mifik təsəvvürə görə musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı idi və məhz buna görə də magik qüvvə sayılırdı [514, 64-65]. Təsadüfi deyil ki, qədim türkələrin mifoloji səciyyəli etnik-mədəni dünyasında musiqinin və musiqi alətinin yaradıcısı olan Dədə Qorqud qopuz düzəltməyi və onu necə çalmağı şeytanlardan - ruhlar aləminin nümayəndələrindən öyrənir [531, 553]. Deməli, burada da qədim türkələrin ibtidai təfəkküründə musiqiyə, musiqi alətinə və onun ifaçısına qeyri-adi münasibət yaranması üçün mifoloji imkan açılmış olurdu. Musiqi aləti və musiqici işə o sehri, magiyanı, möcüzəni yaradan vasite və vasitəçi kimi mifoloji inamın mərkəzi qatlarına yerləşir. Elə bu səbəbdən də ibtidai comiyyətdəki tayfa başçılarının gələcəkdən xəber bilən, ruhçağırmá qabiliyyəti olan, görücü-baxıcı-bilicili funksiyası daşıyan kahinləri - qam-şamanlar ayın icrası zamanı daha çox musiqici kimi fealiyyət göstərmişdir (Türk etnoslarının folklor və etnoqrafiya mühitində tarixen daha çox "qam" ad-titulu və ya onun "oyun", "baksa", "bakşı" və s. kimi regional əvəzediciləri yayıldığı halda, elmi ədəbiyyatda nədənsə "qam" əvəzinə "şaman" termininə üstünlük verilir. "Şaman" tunqus-mancurların qama verdikləri addır və türk xalqlarının folklor və etnoqrafiya yaddaşında bu ada təsadüf olunmur. Bu onu göstərir ki, "şaman" adı elmi ədəbiyyatda vasitəsilə yayılmışdır. Folklorşunasılıqda və türkoloji ədəbiyyatda populyarlığı nəzərə alınaraq aydınlıq xatirinə bu termini "qam-şaman" patələli şəklində vermək məqsədyönlüdür).

Qam-şaman mərasiminin müxtəlif tarix mənbələrindən və folklor qaynaqlarından qeydə alınmış çoxçəsidi və çoxşaxəli mənzərosi ilə tənşihlədən sonra belə bir qənaət iżli sürmək olar ki, həmin mərasimdəki digər aparıcı ünsürlərin (rəqs, alqış-dualar, qam-şamanın ruhlar aləmindən gətirdiyi xəbərlər və s.) özləri də musiqidən - onun mənəvi-

ekstistik təkanlarından tam asılıdır. *Musiqi-söz-rəqs magiyasının əsas ifaçısı və təmsilcisi olan qam-şaman qəbilənin müşkülüni həll edən, dolaşığa düşmiş, çatın işini asana çevirən, gələcəkdən xəbər verən, mənsub olduğu ocağı (etnosu) bəd ruhlardan, qorxu və bələdan qoruyan, sadlıq yığıncağını təşkil edən, xəstələrə şəfa verən bilici - yolgöstərici, idarəedici ruhani xadim idi.* Bu qeyri-adı qabiliyyətləri özündə cəmloşıldıyi səbəbindən o, icmanın ali təbəqəsinə daxil edilir və bir qayda olaraq, rəhbər-idarəedici özəkdə əsas yerlərdən birini alırı. Tarix qaynaqlarının verdiyi bilgiyə görə, qədim türklərin tayfa quruluşunda Kağanın (Xaqqanın) vəziri və ya baş məsləhətçisi qam-şaman olurdu [563, 122]. Bir sıra tayfaların başında o özü durdurdu (Qeyd: Yeri gəlmışkən, Qorqud adının yanında gələn titul göstəricilərindən (ata və dədə) "ata" variantının daha arxaik olduğunu güman etmək olar. Dastanın ilk cümləsində xatırlanan... "Bayat boyundan Qorqud Ata deyərlər bir ər qopdu" (KDQ, s.31) və sonra da bir neçə yerdə tekrarlanan "Qorqud Ata" deyimi hunların başçı, yolgöstəron qam-şamanı verdikləri ad-titulla (ata qam) heç də təsadüfen üst-üstü düşmür. "Qorqud Ata" deyimindəki "ata" komponenti şübhəsiz ki, "ali qam", "qamlar qam", "başçı qam" məzmunundadır. Bu səbəbdən də "Qorqud ata" - "qam-şaman Qorqud" kimi anlaşılmalıdır. Olsun ki, "Qorqud Ata" Qafqaz və Anadoluda "Dədə Qorqud"a çevrilmişdir. Çünkü Sibir-Altay və Türküstən qaynaqlarında bu ada bir qayda olaraq "Qorqud Ata" şəklində təsadüf edilir. "Qorqud Ata"nın "Dədə Qorqud"la əvəzlənməsi yəqin ki, islam təsirinin nəticəsidir. Çünkü "Dədə" və "Baba" əsasən təsəvvüf səciyyəli simvolik titul göstəricisidir. Dədə Qorquddə bu deyim sərf islami məzmun əks etdirməsə də, hər halda həmin ürfani-estetik axara meyllidir və bu meyl qam-ozan Qorqudu dərvish-aşiq dünyasına doğru aparır). Hunlar başçı, hakim vəzifəsində duran şamana "Ata qam" deyirdilər [563, 126]. Türk dövlətçiliyinin əsasını qoymuş Aşinanın da qam-şaman olduğu ehtimal edilir [563, 271]. Oğuzlarda da tayfanın başında şamanın durması faktı folklor yaddaşında müşahidə olunur. "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarından açıqca görünür ki, oğuz elinin başçısı Bayandır xan qam-şaman nəslindəndir: onun atası Qamğan-Qam kağandır ("Qam kağan" ad-titulu canlı danışqda "Qam kan", "Qam ən", "Qam xan", "Qamğan" kimi çoxçəsidi variantlarda işlənmişdir).

"Bir gün Qamğan oğlu xan Bayandır yerində durmuşdu" [444, 34]. Qam-şaman ilahi aləm, ruhlar dünyası ilə bağlı olduğu üçün tayfa-el başçısı olan Qamğan-padşah müqəddəs, toxunulmaz sayılırdı. "Kitab-

bi-Dədə Qorqud"da: "Padşahlar tənrinin kölgəsidir. Padşahına ası olanın işi rast gəlməz" [444, 105] - deyilməsi də həmin səbəbdəndir. Xatırlayaq ki, dastanda Qazan xanın sözündə incik düşən Bəkil ona verilən bəxşisləri Bayandır xanın qabağına töküb obasına döñəndə bu sözleri onun qadını deyir. Begilin hirsənib:

...Ağ alınlı Bayandırın divanına çapar vardım,
Ala gözlü bəylərlə yedim-içdim,
Qövmlü qəvmilə görklü gördüm,
Xanımızın nazəri bızdən dönmüş gördüm,
Eli-günü köçürün,
Toquz tuman Gürcüstana gedəlim,
Oğuya ası oldum, bəllü bilin! [444, 105]

qərarına gəlməsinin qarşısını almaq istəyən qadın yəqin ki, mifoloji təsəvvürün diqtəsi ilə çıxış edir: Bayandır xan - ulusun padşahı - Tanrı-nın kölgəsidir. Çünkü o, ilahi aləmələ əlaqəsi olan, ali şaman titulu qazanmış Qamğanın - Qam kağanın oğlundur. Düzdür, qadının xatırladığı yasaq (Bayandır xanın - Tanrı-nın kölgəsinin üzünə ağ olmaq olmaz!) Bəkilin ağlına batır və o, fikrindən daşınır. Lakin artıq bir qədər gecdir, çünkü cüzi də olsa ibtidai təfəkkür qanunlarının yaratdığı mifik yasaqa toxunulmuşdur. Bəkil oğulun başçısı Bayandır xanın - Qamğan oğlunun bəxşislərindən imtina etmiş, daha sonra isə hirsənib onun hüzurundan getmişdir. Buna görə də hadisələrin sonrakı gedisatında Bəkil həmin yolverilməz hərəkətinə görə mifik toxəyyül tərəfindən yüngüləcə cəzalandırılır: ovda ayağı sinir, daha sonra isə yağıya əsir düşür. Düzdür, az sonra o öz oğlu Əmrənin bahadırlığı sayəsində əsirlikdən azad olunur. Çox olsun ki, əgor Bəkil yasağı tam pozmuş olsayıdı - Bayandır xandan tamamilə üz döndərib getseydi, mifoloji təfəkkür qanunları onu daha sərt ölçülər daxilində (şübhəsiz ki, ölümlə!) cəzalandıra-caqdı. Qamğan-Tanrı kölgəsi - ulusun padşahı ali titulunun mifik dün-yagörüşdəki toxunulmazlıq statusu belə tələb edir. Maraqlıdır ki, Bəkil dustaqlıqlan qurtarıldıqdan (yüngülvəri qaydada cəzasını çəkdikdən) sonra Bayandır xanın yanına gedir, qabağında diz çöküb əlini öpür. Göründüyü kimi, dastan təfəkkürü onu əvvəlki məqamına - Tanrı kölgəsi - ulusun padşahı - Qamğan oğlu Bayandır xanın hüzuruna qaytarır.

Qam-şamanın qədim türk cəmiyyət quruluşlarındakı tarixi funksiyası və Sibir-Altay bölgələrindəki çağdaş fəaliyyəti onu qüdrətli və

bənzərsiz mənəviyyat - qan yaddaşı daşıyıcısı, etnik mədəni sistem qurucusu və qoruyucusu kimi səciyyələndirir. İlkinliyə, soykökə məxsus mifoloji dünyadıyımın əsas axarları, tarixi-genetik özümlüyün aparıcı, hərəkətverici impulsları, etnopsixologiyanın milli-spesifik keyfiyyətləri məhz qam-şaman dünyasında, onun ayin və mərasim strukturlarında, söz və magiya aləmində, hərəkət, davranış ölçülərində, gerçəklilik münasibət biçimlərində bərqərardır. Varlığın fəlsəfi dərki, gerçəkliyin estetik duyumu, müxtəlif sənət və yaradıcılıq sahələrinə təkan verən mənəvi-daxili tərənnışlər (daha sonra isə onların evolyusiyalı yüksəlişləri) özünün ilkin-ibtidai, bununla belə, həm də sağlam və güclü köklərini əski qam-şaman mədəniyyətinin münbət zəmininə sancmışdır. Etnosun ayrı-ayrı qollarında (tayfa və tayfa birliliklərində), habelə müxtəlif tarixi inkişaf mərhələlərində çeşidli adlarla (qam, oyun, oin, oyna, olonxocu, baxşı, baksi, faksi, ozan, akın, şayır, qayıçı, falbin, pərihan, cindar, cadugun, cadugər və s.) dəyişkən tutumda - geniş şəbəkədə və ya dar çərçivədə fəaliyyət göstərməsindən asılı olmayaraq qam-şaman hadisəsi türk mənəviyyatı üçün təkrarsız özünüdürək və özünütəsiq faktıdır. Türkleyün əsas çıçəklənmə epoxası sayılan VI-IX yüzilliklərdə qam-şamanın cəmiyyətdə tutduğu mövqəe sonrakı dövr və mərhələlərdən qat-qat güclüdür [107, 103-104]. Bu mənada qam-şamanın sadəcə sənət tipi və ya folklor hadisəsi kimi qarvanması o qədər də dəqiq deyildir. Coxçəsidi fəaliyyəti və hadisələrə dinamik nüfuzetmə imkanları baxımdan qam-şaman folklor sənətkarından və ya ifaçısından daha çox mifoloji qurucusudur. Ən başlıcası isə yaradığı mifoloji aləmin əsas hərəkətverici qüvvəsidir. Buna görə də o, folklor mətninə müraciət edərkən adı bir söyləyici-ifacı mövqeyində çərçivələnib qalmır, sözlerdən ruhlar dünyasına açar sala bilən magik qüvvə kimi istifadə előyir: sehrli-melodik axarda söylədiyi alqış-dualardan ilahi aləmə yollanmaq üçün ekstatik güc alır [559, 45].

Bu baxımdan qam-şaman hadisəsi geniş anlamda götürürlərsə, o, mifoloji mərasimlər, ilkin-ibtidai sənətlər, arxaik etnoloji proseslər top-lusunu əhatə edən, onları əlaqəli şəkildə özündə cəmləşdirən, vahid bir kompleks halına gətirən mədəni-tarixi sistemdir, etnosun başlangıç mərhələdəki mənəviyyat mərkəzidir. Ona görə də türkleyün ibtidai dövrdən sonrakı mərhələlərdə ortaya çıxan bütün sənət və yaradıcılıq sahələri tarixi-genetik baxımdan bu və ya digər formada həmin mənəviyyat mərkəzinə bağlanmış olur. Burada genetik vahidlik və sonrakı differensasiya ilə əlaqədar məsələnin maraqlı bir cəhətinə də diqqət yemək lazımdır.

tirmək lazımdır: qam-şaman ilkin mərhələdə mifoloji mərasim icraçılığı ilə folklor sənətkarlığını (habelə ifaçılığının) bir qovuşaq halında özündə cəmləşdirir. Düzdür, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, nisbətdə götürdükdə onun əsas funksiyası mifoloji mərasim ifaçılığı istiqamətinə daha çox yönəlmüşdür. Amma bəllidir ki, arxaik folklor metnleri olmadan mərasim icrası tam bütövlüyü ilə baş tuta bilməz. Sadəcə olaraq, folklor sənətkarlığı şaman mərasimində öz potensial imkanlarının cüzi bir hissəsinin gerçəkləşdirildiyindən evolyusiyanın sonrakı irəliləyişləri zamanı tədricən mövcud qelibdəki möhdud çərçivədən qopub ayrılmaya başlamışdır. Çünkü başlıca cəmiyyətinin ibtidaidən aliya doğru inkişafı ilə bağlı bədii təxəyyül və obraxlı təfəkkürün imkanları böyüdüyü üçün insan mənəvi dünyasının getdikcə artan gücün mifoloji mərasim hüdudlarına uğması qeyri-mümkün idi [508, 122]. Epik süjetlərin, qəhrəmanlar, bahadırlar haqqında söyləmə, həkayət, boy və eposların yaranıb sistemləşmə prosesi də folklor sənətkarlığının mifoloji mərasim icraçılığından ayrılmamasını sürovləndirmişdir [546, 69].

Bundan əlavə, evolyusuya irəliləyişləri şamanın cəmiyyətdəki həlledici mövqeyinin get-gedo azalması ilə səciyyəvi olduğu üçün folklor sənətkarlığı komponentinin sərbəst sənətkar atributuna əvvələşməsinin mümkünliyinə şəraitin tarixi prosesin özündə yarandığı aydın görünür.

Beləliklə, qeyd olunan təkamül prosesinin nəticəsi kimi bütövlük-də qədim türk etnik-mədəni sisteminde, habelə onun ayrı-ayrı bölgələrində sərf mifoloji mərasim icraçısı (qam, oyun, baksi, falbin, pərihan, cindar və s.) ilə folklor sənətkarı (qayıçı, sarıncı, clonxoçu, jirau, yırçı, şırşı, manası, şayır, alpamışçı-baxşı, akın, oğuznaməçi-ozan, aşiq və s.) yavaş-yavaş bir-birindən aralanmışdır. Onların tarixi-genetik birliyini yaşadan bir çox əlamətlər hər iki tərəfdə qalmaqdadır. Məsələn, Sibir-Altayda və Türküstanda eyni coğrafi-ətnik bölgə daxilində fəaliyyət göstərən mifoloji mərasim icraçısı ilə folklor sənətkarının hər ikisi bir çox halda musiqi aləti kimi qopuzdan və ya onun əvəzədicilərindən istifadə edir: altaylarda mifoloji mərasim icraçısı qamla folklor sənətkarı qayıçının, qırğızlarda həmin ikiliyi təmsil edən bakşı ilə jırçının musiqi aləti qopuzdur, yaxud da tənbur, dombra və ya davuldur. Türküstən, Qafqaz və Anadoluda qam-ozan mərhələsindən sonrakı mifoloji mərasim icraçlarının (falbin, pərihan, baxıcı, cindar və s.) musiqi alətlərindən az istifadə etmələri və ya istifadə etməmələri onların uzun zaman islam zəhniiyyəti tərəfindən sixisdirilməsi və təqib olunması ilə xeyli dərəcədə bağlıdır. İslamaqədərki inanış sistemi ilə əlaqəli olduğu

üçün həmin ərazilərdəki mifoloji mərasim icraçıları bir növ gizli fəaliyyət göstərmək məcburiyyətində qalmışlar. Təsadüfi deyil ki, onları "cadugər, cadugun" kimi mənfi obraz şəklində gözdən salmağa çalışılmışdır. Belə bir şəraitdə mərasim ünsürlerinin hamisini qoruyub saxlamaq son dərəcədə çətinləşdiriyinə görə icraçılar (falbin, pərihan, baxıcı, cindar və s.) bir qisim vasitələrdən (qam-şamanə moxsus xüsusi geyim formalarından, ayın icra etmək üçün istifadə olunan əşyalardan) imtiyət etməli olmuşlar. İslamin haram buyurduğu musiqi alətinin (qopuz, tanbur və ya davulun) xəlvet fəaliyyət zamanı saxlanması və istifadə edilməsi mümkün olmadığından imtiyət olunan vəsaitlər sırasında onun da yer alması təbii idi. Orta yüzilliklərdən başlayaraq sözü gedən ərazilərdə musiqi alətinin (qopuz, davul və ya tanbur-dombranın) əvəzində falbin, pərihan və baxıcılar güzəşt variantı kimi təsbehən - İslami ünsürdən istifadə etməyə başlamışdır [508, 201]. Bununla belə, Türküstən, Qafqaz və Anadoluda mifoloji mərasim icraçılarının mərasimkeçirmə qaydalarında gedən dayışıklıklar, o cümlədən də musiqi alətinin mərasimdən kənarlaşmasında islam amili ilə yanaşı, olsun ki, Çin, Hind və İran təsiri də müəyyən rol oynamışdır.

Yeri golmişkən, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, cənub və cənub-qərb zolağı ilə müqayisədə şimal və şimal-qərb türkləri arasında qam-şaman mədəniyyətinin daha dözümlü şəkildə və möhkəm qayda-duraş getirməsinin başlıca səbəbi bir tərəfdən onların xristianlığı xeyli gec - orta çağların ikinci yarısından sonra (XVIII əsr) qəbul etməsidir, ikinci tərəfdən də xristianlığın həmin ərazilədə yüksək nüfuzu sahib ola bilməməsidir. Kilsə şamanların saçlarını qırxdırmak və musiqi alətlərini əllərində aldırmaq barədə göstəriş versə də bu tədbir lazımi səviyyədə həyata keçirilməmişdir. Çünkü xristianlaşma yuxarının göstərişi ilə - dövlət tərəfdən formal qaydada aparılmışdı. Bu iş çətin coğrafi iqlim şəraitində - şimal ucqarlarında aparıldıqından onunla yüksək səviyyəli din xadimləri maşğıl olmurdu. Keşşələrin, kilsə nümayəndələrinin özlərinin yüngül aparması, sadələvh qara camaati müxtəlif üsullarla tez-tez aldatması, yeni qəbul edilmiş dinin şamançılığı sıradan çıxmasına manecilik törədirdi. Hətta belə bir tarixi fakt da məlumdur ki, 1894-cü ildə Yakutskda bir keşşə xəstələnmış və müalicə olunmaq üçün gizlincə özü şamanın - oyunun yardımına müraciət etmişdir [582-276] (Saxa - yakut türklərinin qam-şamanə verdikləri ad - "oyun" ("oin", "oyna" və s. variantlarda) sözü digər türk xalqlarında, o cümlədən qazax, qırğız, özbek və uyğurlarda şamanın özünü yox, onun ke-

çirdiyi mərasimin - qamlama prosesinin adıdır (bax: S.M.Abramzon. Kirqızı i ix etnoqenetiçeskies i istoriko - kulğturnie svyazi. B., "Nauka", 1971, s.314). Əslində çağdaş Azərbaycan və Anadolu türkçələrində işlənən "oyun" sözündəki rəqs, müsiqili-harmonik hərəkət anlamı da həmin tarixi-semantik mezmunun tərkib hissəsidir. Bu və buna bənzər coxsayılı hadisə və faktlar şimal və şimal-qərb türkləri arasında qam-şaman mədəniyyətinin daha çox saxlanmasında mühüm rol oynamışdır. Cənub və cənub-qərb türklərinin üzbüüz qaldığı tarixi-siyasi şəraitdə isə bəlliidir ki, belə bir imkan mövcud olmamışdır. Burada islam qam-şaman mədəniyyətinin sıradan çıxarılması üçün çox böyük qüvvə sərf etmiş və ardıcıl, sistemli tədbirlər planı hayata keçirmiştir.

Uyğunluq və eyni kökə bağlılıq amili kimi mifoloji mərasim icraçısı və folklor sənətkarının hər birində qarşı tərəfin ilkin çağdakı tarixi-semantik əlamətlərinin cizgi və çalarları da yaşamaqda davam edir. Belə ki, haqqında danışılan diferensasiyadan sonra şam-qaman mifoloji mərasim icrasında yenə də bəlli sözün gücündən ekstatik-psixiooji vasitə kimi istifadə edir. Folklor sənətkarları da mifoloji mərasim icrasından gələn bəzi əlamətləri saxlayırlar. Məsələn, qırğızlarda folklor sənətkarı - manasçı xəstənin başı üzərində dayanıb "Manas" eposundan parçalar oxumaqla müalicəvi təsir göstərəcəyinə inanır [508, 123]. Qam-şaman kökündən gələn bu keyfiyyət özbek folklor sənətkarında - şayırda da müşahidə olunur. O da xəstənin başı üzərində "Alpamış" söyləməyi müalicə vasitəsi sayır [560, 152-153]. Qafqaz-Anadolu folklor sənətkarı - aşıqda da eyni əlamətin davam etməsi mənəvi-genetik birliyin qam-şaman sistemində geldiğini bir daha təsdiqləyir. Bu baxımdan aşiq yaradıcılığı məhsulu olan "Koroğlu" dastanının həmin keyfiyyətə uyğun gələn bir məqamı da olduqca səciyyəvidir. Dastançının söylədiyi kimi, Qırat oğurlandıqdan sonra dastanın qəhrəmanı atının sorağıyla paşa sarayına gəlib çıxır. Koroğlu libasını dəyişərək özünü aşiq kimi qələmə verir. Paşa ondan Koroğlunu Qırati barədə söz soruşur. Aşiq deyir: "Günlərin bir günü yolla gedirəm, elə bax bu saz ciyinimdə. Bir də onu gördüm ki, mən qamarladılar. Gözümü bağlayıb dik götürdürlər. Hara getdik, necə getdik bilmədim. Bir də gözümü açdırılar, baxdım ki, bir dağın üstündəyəm, qabağında da bir kəlpeysərin birisi dayanıb. Sən demə, bu, Çənlibel imiş, o kəlpeysər də Koroğlu. İndi denən məni buraya nəyə götərilər? Sən demə, bu atın yənə də dəliliyi tutub. Nə qədər dava-dərman eləyirlər, bir şey çıxmır. Yanına adam qoymur ki, qoymur. Girinə kim keçirəsə, sil-küt eləyir. Axırda Ko-

roğlunun bir kimyagər həkim dostu var, onu tapırlar. Həkim gorbagor deyir ki, bəs bu atın cini var. Gərək bunun yanında üç gün, üç gecə saz çalına, söz oxuna ki, belkə bunun cini yata. O vaxtlar hələ Koroğlu çalıb-oxumaq bilməzdii. Sən demə, mən başıdaşlımı bunun üçün götürbləmiş. Qərəz, başağrısı olmasın, məni itəleyib saldılar bu atın yanına. O üç gündə mən nə çəkdim, allah bilir. Day o, necə deyərlər, anamdan əmdiyim süd burnumdan gəldi.

Hasan paşa tez soruşdu:

“necə oldu? Sağaldımı?

Koroğlu dedi:

- Sağaldı. Elə Koroğlu da ondan sonra çalıb-oxumaq binası qoydu. Deyirlər, indi genə də beşdə-on beşdə atın cini tutur. Day Koroğlu özü çalıb-oxuyub onu sağaldır“ [447, 176-177]. Göründüyü kimi, atın cininin (mifoloji ruhun) saz çaldırmaqla yatırılmasına, daha doğrusu, xəstənin müalicəsində musiqidən əsas nüfuzetmə vasitəsi kimi istifadə olunması qam-şaman keyfiyyətidir. Dastanda rəvayət şəklində xatırnan bu keyfiyyət qam-aşıq genetik əlaqəsinin ilk baxışdan o qədər də sezilməyən mözmunaltı təzahürüdür.

Ayri-ayrı sənət sahələrinin əski çäglərə məxsus dərin qatlarında olduğu kimi obrazlı düşüncə və bədii təxəyyülün ilkin-ibtidai mərhələyə bağlı arxaik mif və folklor mətnləri də həm süjet tərkibi, həm də obraz sistemi baxımından qam-şaman mədəniyyətinə dayanıqlıdır. Məsələn, cin, div, pəri, göylər padşahı, göylər padşahının sarayı, yeraltı dünyadakı sehrli alma ağacı, can quşu, dirilik suyu, sehrli çubuq, sehrli daş və s. bu kimi çoxsaylı obrazlaşmalar möhz qam-şaman dünyasından baş alıb gələrək mifoloji rəvayət, əfsanə, nağıl, epos və digər janrların strukturlarına yermiş, hətta ibtidai mərhələdən sonrakı dövrlərdə də folklorun, o cümlədən də aşiq yaradıcılığının bütün məşhur süjetlərinin tərkibini təşkil edən aparıcı ünsürələr sırasında dayanmışdır. Bütün bunnlar onu göstərir ki, qam-şaman kökünə bağlı olan sənət sahələri, təxəyyül istiqamətləri arasında nə qədər diferensasiya və saxələnmələr getse də, bu sahə və istiqamətləri bir-biri ilə əlaqələndirən genetik başlangıçın əlamətləri bir çox müştərək tarixi keyfiyyətləri qoruyub saxlaya bilir.



QƏDİM TÜRK EPOSU

Bütünlükdə Türk dünyasının ortaq dəyərləri ayrılıqda hər bir Türk xalqı üçün də doğmadır. Mahmud Kaşgarlinin Orta Asiya qələmə alınan “Divan”ı Azərbaycan türkləri üçün nə qədər dəyərlidirse, Azərbaycan coğrafiyasında formalasən “Dədə Qorqud” oğuznamələri də digər Türk xalqları üçün o qədər əziz və doğmadır. Bu gün özbək, türkmən, tatar, qırğız, qazax, Azərbaycan... türklərinin “ortaq dəyərləri” deyəndə də ortaq mifologiyani, dastan ədəbiyyatını, yazılı ərsi əhatə edən, ortaq sözə, dildə gerçəkləşən mədəniyyət sistemini bütövlüyü nəzərdə tutulur.

Azərbaycan ədəbiyyatının özünəməxsusluğu, fenomen rolu və milli örnəkləri də ümumTürk dəyərlərinin inkari deyil, bilavasitə təsdiqi və davamıdır. Elə bütün bunlara görə də qədim Türk təfəkkürünün inkişaf səviyyəsini və səciyyəsini eks etdirən qədim (ümumi) Türk eposunu mövcud mənbələr əsasında bu və ya digər dərəcədə öyrənmədən Azərbaycan ədəbiyyatının nə təşəkkül, nə də formalasma tarixini düzgün metodologiya ilə araşdırmaq mümkün deyildir.

“Epos” sözü ədəbiyyatşunaslıqda həm dar - “dastan” mənasında, həm də geniş mənada işlənir ki, onlardan sonuncusu bu və ya digər xalqın, yaxud xalqların qədim ədəbiyyatından danışında özünü daha çox doğruldur. Hər şeydən əvvəl, ona görə ki, qədim dövrlərdən qalmış, müxtəlif yazılı mənbələrde mühafizə edilmiş əsərlər nə qədər müstəqil olsalar da, vahid bir əsərin - eposun hissələri təsəvvürün yaradır. Qədim (ümumi) Türk eposu da belədir... Və bu mənəda “epos” sadəcə dastan deyil, müxtəlif dastanlar, süjetlər, motivlər verə bilən, mənsub olduğunu xalqın içtimai-estetik təfəkkürünü bütövlükde ifadə edən möhtəşəm əsər-potensiyadır. Onu tam halında bərpa və ehtiva etmək mümkün olmasa da, mövcud mənbələr əsasında təxminən təsəvvür, yaxud rekonstruksiya eləmək mümkündür. Həmin təsəvvür ideya-estetik, poetexnoloji, linqvopoetik və s. komponentlərin yaratdığı sistemden ibarətdir.

Qədim türk eposunun ideya-estetik, poetexnoloji, linqvopoetik və s. potensialı istor Azərbaycan eposu, istorse də, yazılı ədəbiyyatı üçün elə bir zəngin mənbədir ki, həmin potensial müxtəlif dövrlərdə, mərhələlərdə olduğu kimi, bu gün də ədəbiyyatın estetik-poetik əsasında durmaqdə davam edir və müasir türk xalqları ədəbiyyatlarını vahid bir kökə bağlayır.

Türk eposunun mənşeyi barədə danışarkən türk mifologiyasına qədərki Altay, həmçinin daha əvvəlki Turan mifologiyasına diqqət yetirmək zəruridir. Bu barədə mükəmməl araşdırımlar mövcuddur [753]. Həmin araşdırımlar belə bir nöticə çıxarmağa imkan verir ki, protTürk-türk mifologiyası konkretlikdən (naturalizmdən) mücərrədliyə (analitizmə) doğru inkişaf etmiş və bu proses türk təfəkkürünü tanrıçılığı götürüb çıxarmışdır. “Tanrı” ideyası (dünyagörüşü) formalasana qədər mifik təfəkkürün hansı inkişaf dövrlərindən keçməsi protTürk mifologiyasının kifayət qədər mübahiseli məsələlərindən biridir.

Bununla belə, “Tanrı” ideyasının məhz müəyyən təkamül prosesinin məhsulu olması heç bir mübahisə doğurmur. Həmin ideya epos təfəkkürünün formalasması ilə stabillaşdırıb türk epos təfəkkürünün təkamül səviyyəsini müəyyən etmişdir.

Tanrıçılıq dünyagörüşünün müəyyənləşməsi ilə ona qədərki bütün etnik-ideoloji idrak formaları tanrıçılığı tabe olur, mifolgiya bundan sonra məhz bu mükəmməl dünyagörüşünün “məntiqi” ilə yaşayır, onu tamamlayır və qədim türk cəmiyyətində kütləvi düşüncədən forqlı olaraq “professional” düşüncə (yuxarı silkin, cəmiyyətin yüksək təbəqələrinin düşüncəsi) daha çox tanrıçılığı əsaslanır.

Qədim türk eposu ilə təxminən eyni dövrdə təşəkkül tapan və türkçülük təfəkkürünün ideya-estetik əsasını təşkil edən tanrıçılıq elə bir mükəmməl ideoloji-mənəvi sistemdir ki, qədim türk mədəniyyətini (o cümlədən ədəbiyyatını) həmin sistemdən kəndən izah etmək mümkün deyil. Qədim türk idrakinin ən böyük əsəri həmin idrakin gəlib çıxdığı “Tanrı” ideya-obrazıdır ki, onu türk varlığı özünün bütün potensial imkanı ilə yaratmış, ən azı minillik (e.ə. I minilliyyin ortalarından eramızın I minilliyyinin ortalarına qədər) ictimai və mənəvi heyat təcrübəsinin etnik (universal) idrak metodologiyasına çevirmişdir.

Tanrı - göylər aləmi ilə bağlıdır: lakin türkün yaşadığı torpağın da, cəmiyyətin də, qabilənin də taleyini Tanrı müəyyənləşdirir. Əgər tanrı istəməsə, kimsə türk cəmiyyətinin hökmədarı (kağanı) ola bilməz. Ona görə də türklərdə həm də hökmədar kultu mövcud olmuş, hətta tanrıçı-

lığın tənəzzülündən sonra da yaşamışdır.

Ola bilsin ki, tanrıçılıq özünəqədərki mifoloji dünyagörüşü tamamilə inkar etmək gücündə olmamışdır. Lakin o, mahiyət etibarılı türk düşüncəsində, ən azı, təkallahlığın ərefəsi idi. Türküstanda geniş yayılmış əfsanəyə görə, Allahın rəsulu Məhəmməd meraca çıxdığı gecə peyğəmbərlər arasında tanımıadığı bir şəxsi görmüş və Cəbrayıldan onun hansı peyğəmbər olduğunu soruşmuşdur. Cəbrayıl cavab vermişdir ki, o, peyğəmbər deyil, 333 il sonra Türküstani dininizi döndərcək Salur Buğra xanın ruhudur... Peyğəmbər yərə endikdən sonra Buğra xana dua etmiş, əshabının xahişi ilə, yerdə də onun və qırq məsləkdaşının ruhu ilə görüşmüştür [705, 12].

Türklərin islamı qəbul etdikləri dövrün tarixçiləri yazırdılar ki; türklər həmişə tək bir Tanrıya inanır, əreblərin də vahid Allaha inanmaları onları islamə yaxınlaşdırırdı.

Zəngin türk mifologiyası və şamanizm türk etnosunda tanrıçılıq qədər böyük rol oynamamışdır və oynaya da bilməzdi. Mükəmməl epos təfəkkürü üçün tək bir Allah (tək bir hökmədar, tək bir qəhrəman...) lazımdır. Ona görə də qədim türk eposunun (müxtəlif mənbələrdə bu və ya digər şəkildə mühafizə olunmuş dastanların) əsas qəhrəmanları “Tanrı” obrazının transformları olan hökmədar-qəhrəmanlardır ki, onların iradəsi həmin dastanı yaranan epos təfəkkürünün (xalqın, etnosun, etnik-mədəni sistemin və s.) bilavasitə iradəsidir. Tanrı türk insanını, türk cəmiyyətini, türk dövlətini (və türk hökmədarını) hifz edir.

Mədəniyyət qohumluğu, sivilizasiya bağlılığı baxımından türk eposuna çox yaxın olan akkadların tərcüməsində nisbətən bütöv şəkillədə qorunub-saxlanan ilk epik abidə “Qılqamış” dəstənidir.

Enkidunun ölüm qarşısında sarsılması lövhəsində iki qəhrəmanın dostluğu, həyatsevərliyi, ölümün mənası haqqında etik-fəlsəfi motiv bu dastanda qabarlıq ifadəsini tapmışdır. Ölümündən qaçan Dədə Qorqud, Əzrayilla cəngə çıxan Deli Domrul, qocalıq çağrı kədərə bürünən Ko-roğlu obrazları, həmçinin beşikdən qəbər qədər olan masafəni uzatmaq, onun mənasını dərk etmək, gözəlliyyini duymaq idəyəsinin müşterəkliyi göstərir ki, həm Orta Asiya və Qafqazda, həm də Dəclə-Ferat arası yaşayan qədim xalqları birləşdirən əsri əlaqə və etnik-mədəni tipologiya çox qüvvətli olmuşdur.

I minilliyyin ortalarında Hun-türk dövləti dağlır. Şərqdə oğuzların Götürk (tanrı türk), Qərbdə isə qıpçaqların müxtəlif dövlətləri yaranır. Məhz bu dövrdən başlayaraq türklerin differensiasiyası münbit coğ-

rafi-sosial mühitə düşüb güclənir. I minilliyyin ikinci yarısında bir-birdən həm iqtisadi-ekoloji hayat tarzına, həm də müəyyən qədər dünyagörüşüne görə fərqlənən oğuz, qıpçaq və karluq-uygur birlilikləri formasılar. Qıpçaqlar, əsasən, Qərb, oğuzlarla karluq-uygurlar isə, əsasən Şərqi dünyası ilə bağlı idilər, lakin haqqında səhəbət gedən diferensiasiya türklükün daxili kontaktlarının feallığını heç də tamamilə sarsıtmır.

Qərbdə əvvəl xristianlığın, sonra islamın, Şərqdə islamın (oğuzlar arasında), buddizmin və manixeyizmin (karluq-uygurlar arasında) yayılması qədim (ümumi) türk epousuna həmin dirlər dünyagörüşləri ilə əlaqədar müəyyən motivlər, ideyalar getirir (Əsasən V-X əsrlərdə baş verən həmin mənəvi-ideoloji kontaktlar nöticəsində türk eposu Şərqdə Çin-Tibet, Hind-İran, Ərəb, Qərbdə isə German, Skandinav, Slavyan eposları ilə qarşılışdır).

IX-XI əsrlərdə aşağıdakı türk etnik-kulturoloji regionları formalasır ki, bu da qədim (ümumi) türk epousunun diferensiasiyası üçün etnik-ictimai şərt olur: Sibir-Türküstən (yaxud Mərkəzi Asiya), Ural-Volqaboyu, Şərqi Avropa, Qafqaz - Kiçik Asiya.

Türk etnik-mədəni sisteminde mifologiya ayrı bir önem və dəyər daşıyır. Türk mifoloji sistemi və onun struktur qatlarını tarixən tənzimləyən qanunauyğunluqlar özünəməxsusluğu ilə dünya mifologiyasında ayrıca yer tutur.

Kosmoqonik, etnoqonik və təqvim-mövsum miflərinin dövrümüzə gəlib çatan süjetləri, ayin və mərasimlərdəki izləri dastan və nağıllarda, eləcə də yazılı ədəbiyyatda böyük bir türk mifoloji sistemi haqqında dolğun bilgi sistemi verir. Yakut, čuvaş, xakas, altay, özbək, qazax, qırğız... folklorunda, dünyagörüşündə, inanc sistemində öz əksini tapan mifoloji sistem Azərbaycanda da mənəviyyat sistemi tarixini öyrənmək üçün ortaq yaddaşdır. Çin, hind, slavyan, fars, german... folklorunda, yazılı ədəbiyyatında əksini tapan, qorunub qalan türk mifologiyası ünsürləri də zəngindir.

Azərbaycan mifologiyasını bir sistem kimi açmaq və şərh etmək üçün xalqımızın soykökündə iştirak edən Atropaten-Alban amilini də nəzərə almamaq mümkün deyildir. Azərbaycan mifoloji sistemində Qafqaz ictimai-siyasi, mədəni-etnik konteksti də mühüm amıldır.

Azərbaycan-türk kosmoqonik miflərində kosmosla (nizam, düzüm) xaos (qarışılıq, dağdırıcılıq, nizamsızlıq) arasındaki əbədi mübarizə öz əksini tapır. Qədimliyi özündə saxlamış kosmoqonik miflərində əxz olunan bilgi silsiləsi mifik düşünənin dünya modelinin açıqlanması

üçün də çox dəyərlidir.

Etnoqonik və ya geneoloji miflər cəmiyyət münasibətlərinin ilkin çağlarını, ailə, evlənmə, qohumluq, ictimai birgəyəşmiş norma və principlərini və nəhayət, dövlət quruluşunun ana xətlərini ifadə etmək baxımından çox qiymətlidir. Mədəni qəhrəman - demürq anlayışının formalaması və ümumən ilkin əcdad, soy kökü, soy ağacı, şəcərə anlayışlarının açıqlanması bilavasitə etnoqonik miflərlə bağlıdır. Dövlət və hərbi qüvvələr simvolu Oğuz xan, qopuzda maddiləşən müdriklik-bilgelik simvolu Dədə Qorqud, eləcə də Koroğlu, Boz qurd, Xızır İlyas və s. obrazlar mədəni qəhrəman siqleti daşıyan suretlər kimi önemlidir.

Təqvim mifləri zaman anlayışının insan psixolojisində, həyat və davranışındaki inikasıdır. Zaman felsəfəsi, zaman idrəki, zaman hərəketi, kainatdakı dövrlilik və s. anlayışları açıqlayan və daha çox mərasimlərdə reallaşan təqvim mifləri də o biri qisim miflərlə qırılmaz şəkildə bağlıdır və vahid üzvi vəhdəti eks etdirir. Üç qisim mif zaman-məkan-insan triadası kosmos-təbiət-cəmiyyət üçlüyüne uyardır. Bu uyarlıq ayrı-ayrı kod sistemi ilə vahid bilginin verilməsi sistemidir.

Türkiyə ədəbiyyatşunaslığında "Dastan dövrü" və ya "Türk dastanları" kimi verilən şifahi xalq ədəbiyyatı növü də miflərlə qırılmaz şəkildə bağlıdır [705; 750; 742].

Əvvəl onu qeyd edək ki, istər törənişlə, ilkin dünyagörüşlə bağlı mif-dastanlar, istərsə də nisbətən sonrakı dövrlərdə formalanmış dastanlar ("Kitabi-Dədə Qorqud", "Manas", "Alpamış", "Koroğlu" və s.) mifoloji obrazlarla, ünsür və motivlərlə çox zəngindir.

Mif-dastanların milli, bədii və tarixi dəyəri böyükdür. Bu dastanlar xalq gözüyle görülən, xalq ruhuyla duyulan və xalq xəyalında nağıllاشdırılan tarixlərdir (N.S.Banarlı).

"Yaradılış" (törəniş), "Saka", "Alp Ər Tonqa", "Şu", "Oğuz Kağan", "Siyenpi", "Göytürk", "Uygur"... əsatiri dastanları əsasən Sibir, Altay, Orta Asiya, Qafqaz türklerinin folklorundan toplansa da, ayrı-ayrı türk xalqlarının ortaq qaynağıdır. Bu monada Azərbaycan ədəbiyyatının kökünü bu əsatir-dastanlardan təsəvvür etmək olmaz. Bu əsatir-dastanların bir neçəsinə təqdim etməkdə məqsəd diqqəti Azərbaycan türklerinin dominant mənəvi qaynaqlarına çəkməkdir.

Beləliklə, qədim türk epousunun zənginliyi, ideya-estetik mükəmməlliyyi tanrıçılığın fəlsəfi idrak imkanlarının genişliyi ilə, türkərin tarixinin, iqtisadi, ictimai və siyasi həyatlarının zənginliyi, çoxtərəfliliyi, fəallığı ilə, nəhayət, türkərin Altaydan Avropanın içərilərinə qədər ge-

niş bir coğrafiyada, müxtəlif xalqlar, etnoslarla fəal əlaqədə olub, ümumdünya proseslərində ardıcıl iştirak etmələri ilə bilavasitə bağlıdır.

Məhz bütün bunların vəhdətdə təsirinin nəticəsidir ki, qədim türk epiq ənənəsi həm Şərq, həm də Qərb xalqlarının epos təfəkkürünə, ədəbiyyatına, mədəniyyətinə təsir göstərməkle yanaşı, xüsusilə I minillikdə Şərq epiq-mədəni ənənələrinin Qərbə daşınmasında çox müüm rol oynamış, təxminən min il ərzində Şərqlə Qərb arasında əsas mənəvi-kulturoloji ötürüçü olmuşdur [562].

Qədim türk epos təfəkkürünün müxtəlif mənbələrdə zəmanəmizə qədər gəlib çıxmış əsas əsərləri aşağıdakılardır: "Yaradılış", "Alp Ər Tonqa", "Oğuz Kağan", "Göy türk", "Ərgənəkon", "Şu", "Siyenpi", "Köç" dastanları, qədim türk (runik) və müəyyən dərəcədə uyğur yazılı abidələri.

Həmin əsərlər mətnşünaslıq səciyyəsine, mühafizə olunma üsuluna görə bir-birindən fərqlənir - onların çox az bir hissəsi uzun zaman şifahi şəkildə xalq arasında dolaşmış, yalnız son dövrlərdə yazıya alınmışdır; əksər hissəsi isə orta əsrlərdə türk və ya qeyri-türk dilli mənbələrə səpələnmişdir. Həmin mənbələrdə ya bilavasitə əks olunmuş; ya da mətndə "gizlədilmiş" (məsələn, Ə.Firdovsinin "Şahnamə"ndə olduğu kimi) türk epos təfəkkürünü (onun mətnlərini) bərpa etmək işi elmi vəzifə kimi bu gün də qarşıda dayanmaqdadır.

Qədim türk dastanları, əsasən, e.ə. I minilliyin ortalarına qədərki dövrə meydana çıxmışdır. Lakin epos ənənəsinə uyğun olaraq, daha qədim dövrlərin hadisəleri, ictimai, etnik-estetik əhvali-ruhiyyəsi də onlarda öz əksini tapmışdır. Aparıcı ovqat, dünyagörüşü, etnik-ictimai emosiya isə məhz dastanların formallaşdığı dövrə aiddir.

"Qədim türk dastanları" bir anlayış kimi bir də ona görə şərtidir ki, onların həcmi, mənzum, yaxud mənsur formada olması, dil, üslub xüsusiyyətləri barədə konkret məlumat yoxdur - mənbələrdə həmin əsərlərin əsasən, "qısa məzmunu" və ya "süjet"i mühafizə olunmuşdur. Belə məzmun və süjetlərin özü də bir sira hallarda ya tam deyil, ya da öz zəmanəsi üçün "mütənasib" və "mütəməl" olmayıb. Məsələn, "Məmməd" məqamları təhrifə məruz qalmışdır. Çin və ya İran mənbələrində mühafizə olunmuş qədim türk dastanlarında (əslində, dastan süjetlərində) nəinki bir sira motivlər, hətta adlar belə dəyişikliyə məruz qalmış, türk adları Çin və ya İran adları ilə əvəz edilmişdir... Bütün bunlarla bərabər, qədim türk dastanları qədim (ümumi) türk eposunu rekonstruksiya etmek üçün hələlik başlıca qaynaqlar olaraq qalır və onların hər biri üzərində ayrıca dayanmaq lazımdır.

Qədim türk epos təfəkkürünün dəyərli məhsullarından biri "Yaradılış" dastanıdır. Yarandığı dövrdən min illər sonra yazıya alınmasına baxmayaraq (onu V.Radlov Altaydan yazıya almışdır), dastan qədim məzmununu mühafizə etmişdir. Bu isə Altay türklerinin XIX əsrədə hələ qədim dövrlərin "əhvali-ruhiyyə"si ilə yaşamaları nəticəsində mümkin olmuşdur.

Dastanda deyilir ki, bir vaxtlar yalnız Tanrı Qara xan və su vardı. Qara xandan başqa görün, sudan başqa görünen yox idi. Qara xan teklikdən darıxb nə edəcəyini düşünərkən su dalğalandı, "Ağ Ana" göründü. O, Qara xana "yarat" deyib yenidən suya daldı. Bunu eşidən Qara xan bir kişi yaratdı. Qara xanla kişi intəhəsiz suyun üstü ilə iki qara qaz kimi uçurdular. Lakin halından məmən olmayan kişi Qara xandan daha yüksəkdə uçmaq isteyirdi. Onun nə istədiyini bilən Qara xan kişidən uçmaq qabiliyyətini aldı. Kişi dibsiz suya yuvarlandı. Boğuldu. Elədiyinə peşiman olub Tanrı Qara xandan bağışlanması xahiş etdi.

Tanrı Qara xanın iradəsi ilə sudan bir ulduz çıxdı. Kişi həmin ulduzun üstünə çıxıb xilas oldusa da, Qara xan onun bir daha uçmayıacağını nəzərə alıb dünyani yaratmaq qərarına gəldi. Kişiye buyurdu ki, suyun dibinə dalaraq torpaq çıxarsın. Şər düşüncədən əl çəkməmiş kişi torpaq getirərək fikirleşdi ki, özü üçün gizli bir dünya da yaratsın, ona görə də torpağın bir hissəsinə ağızında saxladı.

Elə ki, ovündəki torpağı su üzərinə sapdı, Tanrı Qara xan torpağa "böyü!" deyə buyurdu. Torpaq böyük dönya oldu. Lakin kişinin ağızında saxladığı torpaq da böyük onu boğmağa başladı. Qara xan ona "tüpür!" deməsəydi, boğulub oləcəkdi.

Tanrı Qara xan dümdüz bir dünya yaratmışdı, lakin kişi tüpürəndə ağızından çıxan torpaq bataqlıqlar, təpeler əmələ götürdü. Hirslənen Qara xan itaətsiz kişiye "Erlik" (şeytan) adını verib özünün işq dünyasını qovdu.

Sonra yerdə doqquz budaqlı bir ağac bitirdi, hər budağın altında bir adam yaratdı ki, bunlar doqquz insan irqinin ataları oldular. Erlik insanların gözəlliyyini, xoş həyatını görüb Tanrı Qara xandan xahiş etdi ki, həmin insanları onun ixtiyarına versin. Qara xan vermedi. Lakin Erlik isteyindən dönmədi, insanları öz tərəfinə çəkməyə başladı. Qara xan insanların ağılsızlığını, Erliye aldanmalarını görüb açıqlandı və onları öz başlarına buraxdı. Erliye isə yerindəki qaranlıq dünyasının üçüncü qatına qovdu. Özü isə göyün on yeddinci qatını yaradıb oraya çəkildi. Mələklərindən birini insanları qorumaq üçün yer üzünə göndərdi.

Erlik Tanrı Qara xanın qərət tutduğu gözəl göyü görüb ondan icaze istədi ki, özü üçün bir göy yaratınsın. İcazə alıb yaratdı və aldadtığı şor ruhları öz göyündə yerləşdirdi. Lakin Qara xan görəndə ki, Erliyin təbəsi onunkundan daha yaxşı yaşayır, mələklərindən birini göndərib həmin göyü dağıtdırdı. Göy yixılıb dünyaya düşdü, dağlar, dərələr, ormanlar meydana gəldi. Acıqlanmış Tanrı Qara xan Erliyi yerin ən aşağı qatına sürdü. Buyurdu ki, bu günəssiz, aysız, ulduzsuz yerde dünyanın sonuna qədər qalsın.

Tanrı Qara xan göyün on yeddinci qatında oturub kainatı idarə etməkdədir. Ondan bir qat aşağıda Bay Ölgün Altun dağda qızıl bir taxt üstündə oturub. Göyün yeddinci qatında Gün Ana, altinci qatında Ay Ata oturmuşdur [690; 705, 43].

Göründüyü kimi, "Yaradılış" dastanında dünyyanın yaranması barədə qədim türklerin epik təsəvvürü əks olunmuşdur. "Xaosdan kosmosa" məntiqinə əsaslanan həmin təsəvvürə bu və ya digər şəkildə dünyaya xalqlarının çoxluğunun eposlarında təsadüf olunur. Qədim türk eposuna görə dünyyanın mənşeyində hər iki başlangıç-ideya ilə materiya vəhdətdə dayanır. İdeya - Tanrı Qara xan materiyadan - sudan (əslində, Ağ Ana obrazı göstərir ki, materiya da haradasa ideya kimi dərk olunur!) asılı olmayaraq mövcuddur və həyatın təşəkkülündə də Tanrı Qara xanın rolu aparıcıdır. Ancaq görünür, o, dünyani ancaq xeyirxah hissələr, düşüncələr və əməllər dünyası kimi yaratmaq iqtidarından deyil - qədim türkler yalnız xeyirxahlıq Tanrı ilə bağlı olmuş, bədxahlığın işə Tanrı iradəsindən kənar olduğuna inanmışlar. Lakin "Yaradılış" dastanı onu da qeyd etməyə əsas verir ki, türk Tanrısına yalnız xeyirxahlığın deyil, bədxahlığın da mövcudluğuna müəyyən qədər rəvac verir, ancaq o halda işə qarışır ki, bədxahlıq xeyirxahlıqdan yüksəyo qalxmaq, dünyani idarə elemək, "kosmos"a hökm etmək iddiasına düşür.

Qədim türk inanır ki, dünya bütünlükde Tanrıının iradəsinə tabedir, elə bir qüvvə yoxdur ki, onunla müqayisəyə gəlsin.

"Alp Ər Tonqa" dastanı ən gec i.e. I minilliyin ortalarında formalaşmış olsa da, həmin dastandan türkçə çox az şey - yalnız M.Kaşqarı "Divan"ında qeydə alınmış ağır qalmışdır. Ancaq güman edilir ki, Turan hökmərdarı Alp Ər Tonqa (Assuriya mənbələrinde Maduva, Herodotun "Tarix"ində Madyas, İran mənbələrinde Əfrasiyab) haqqında həm turanlılar (əslində türkler), həm də iranlılar arasında xüsusi dastan təşkil edəcək qədər əfsanələr, rəvayətlər dolşmış, Ə.Firdovsi "Şahname"ni yazarkən İran mənbələri ilə yanaşı, türk mənbələrindən də istifadə et-

mişdir. Ə.Firdovsiyə haqqında söhbət gedən mövzuda əsər yazmağı sifariş verən türk hökmərdarı Sultan Mahmud Qəzənəvi həmin mövzunun türklər üçün şəref götürən hadisələrdən bəhs etdiyini bildirdi, "Şahname" müəllifinin iranperəst mövqə tutduğunu gördükə isə, qəzəblənərək şairi mükafatlandırmaqdan imtiyət etmişdi.

Ə.Firdovsiyə, qismən də M.Kaşgariyə dayanaraq "Alp Ər Tonqa" dastanının qısa məzmununu aşağıdakı şəkildə rekonstruksiya etmək mümkündür (rekonstruksiya zamanı Atsızdan [690] istifadə olunmuşdur):

Turan hökmərdarı Beşəng bir gün türk ulularını başına yiğib söylədi: "İranlılar bizə çox zülmər vermişlər, türkün öc olmaq zamanı geldi". Hökmədarın oğlu, köksü aslan kimi möhkəmlənmiş Alp Ər Tonqa irəli yeriyib: "Baba, öc almağa izin ver, mən gedim" - dedi. Beşəng izin verdi.

Alp Ər Tonqanın başçılığı altında türk-Turan ordusu yazda İранa girdi. Düşmənin ordusunu pozub, Dehistan qalasını aldılar. Hökmədar əsir düşdü. Alp Ər Tonqanın qardaşı Alp Aruz satqınlıq etdi. Alp Ər Tonqa onu öldürdü.

İранa tabe olan Kabul ölkəsinin padşahi Zal iranlılara köməyə gələrək türk-Turan ordusuna böyük ziyan vurdu. Alp Ər Tonqa bundan açıqlanıb dustaq saxladığı İran hökmərərini öldürdü...

İran taxtına Zev keçdi. İranla Turan arasında savaş yenidən başladı. Qıtlıq oldu. İnsanlar qırılıb qurtarmasın deyə sülh bağladılar. İran torpaqlarının şimal hissesi Turana qatıldı.

Zev öldükdən sonra türk-Turan ordusu yenidən İranə girdi. Lakin bu dəfə Zalin oğlu Rüstəm onların karşısına çıxdı. Alp Ər Tonqanın ordusunu dağıtdı. Az qala Alp Ər Tonqa da yenəcəkdi, lakin türk bahadırları onu qurtardılar. Rüstəm Keyqubadi taxta çıxardı. Sülh bağlandı və Alp Ər Tonqa vətənə döndü.

İran taxtına Keykavus çıxanda türk-Turan ordusu yenidən İranə girdi, ancaq bu dəfə yardımına gələn Zal onları məğlub edib İrandan çıxardı.

Keykavusun oyləncələrlə məşğul olduğunu bilən Alp Ər Tonqa yenidən İran üzərinə yerdidi, Keykavus oğlu Siyavuş ilə Rüstəmi onun karşısına gondordı. Qara qayğılı yuxu görən Alp Ər Tonqa sülh bağladı. Buxara, Səmərqənd və Çəçi düşmənə verib Qanq şəhərinə çatıldı. Həmin sülhdən razı qalmayan Keykavus Siyavuşla Rüstəmə qəzəbləndi. Rüstəm açıqlanıb öz ölkəsinə getdi. Siyavuş isə Alp Ər Tonqaya si-

günib əvvəl türk qəhrəmanlarından birinin qızı ilə, sonra isə Alp Ər Tonqanın gözəl qızı Fırengizlə evləndi. Birinci qadından bir oğlu oldu - adını Keyxosrov qoydular.

Siyavuş sevmeyenlər onu Alp Ər Tonqa çuğulladılar. Siyavuş öldürüldü. Rüstəm hücküm edib Alp Ər Tonqanın oğlunu öldürdü. Alp Ər Tonqa ordusuya öc almaq üçün yeridə də, möglub olub Çin dənizinə qədər qaçıdı. Turan yixilib-yaxıldı. Alp Ər Tonqa Turanın yixilib-yaxıldıgına, ordusunun dağıldığına çox ağladı, öc almağa and içdi. Nəhayət, ordu toplayıb İrana yeridi, ölkəni darmadağın etdi.

Keykavus taxtı nəvəsi Keyxosrova verdi. Keyxosrov türk-Turan ordusunu da dağıdıb dünyanın yarıdan çoxunu tutdu. Lakin onun əsas məqsədi Alp Ər Tonqanı məhv etmək idi. Ona görə də Turanın paytaxtı Qanqda-qalada yaşayan ixtiyar Alp Ər Tonqanın üzərinə yerdi. İran ordusu Turan ordusunu yenib qalaya girsə də, Alp Ər Tonqa iki yüz boyi ilə qaçıb Çin padşahının yanına getdi. Keyxosrov Turan hökmərinin ardınca düşdü. Onunla üz-üzə dayandı. Alp Ər Tonqa Keyxosrova məktub yazıb təklif etdi ki, onun seçdiyi kənar bir yerde təkbətək döyüşsünlər. Keyxosrov təklifi qəbul etmədi. Ordular vuruşası oldular. Düşmən hiylə işlədib türk-Turan ordusunu yendisə də, Alp Ər Tonqa imkan təpib yeno düşməndən qurtardı. Ordusunun dağılıması, Çin hökmərinin ondan üz döndərməsi Alp Ər Tonqa ağır təsir etdi, onu sarsıdı.

Öz ölkəsinə qayıdış dağda-daşda ac-yalavac dolaşan Alp Ər Tonqa bir mağarada acı günlər yaşıyır, taleyinə yana-yana özü-özüne, tap-dalanmış vətoninə ağrı deyirdi. Türkçə danışıq eşidib onun kim olduğunu anladılar və tutmaq istədilər. Ancaq qaçıb suya atıldı. Keyxosrov məsələdən aqah oldu, Alp Ər Tonqanı hiylə ilə sudan çıxarıb öldürdülər.

Turan hökmərinin ölümü türklər-turanhıllar arasında böyük həyəcana səbəb oldu, onun ölümüne ağrı deyib ağladılar, qan-yaş tökdülər:

*Alp Ər Tonqa öldümü,
İzsiz amun qaldımı,
Ödlək üçün aldımı,
İmdi yörək yırtılır.*

*Ödlək yaraq gözətti,
Oğru tuzaq uzadı,
Bəglər bəgin azatdı,
Qaçsa, Kali qurtulur?*

*Ulaşış ərən börləyü,
Yirtib yaka urlayı,
Sikrib ünү yurlayı,
Sığtab gözü örtülüür...*

“Alp Ər Tonqa” dastanı “Şahname” müəllifi tərəfindən “təhrif edilsə” də (prof. M.Kazım bəy. “Firdovsiyə görə farşların mifologiyası” məqaləsində ümumiyyətlə, “Şahname”ni deyil, “Şahname”də fars mifologiyasını araşdırıldığından həmin məsələdən sərf-nəzər etmişdir [536].) burada türk hökməndəri Alp Ər Tonqanın cahangırılıq ehtirasları, vətənpərvərliyi, haqq-edəlet (dünya nizamı) uğrunda mübarizəsi və s. heç də tamamilə itirilməmişdir. Tarının iradəsi ilə hərəkət edən hökmədar məqsədində nail olmasa da, həmin obrazı yaranan epik təfəkkür öz məqsədində tamamilə nail olmuşdur: hökmədən taledən qaça bilmir, bədxahlıqla öldürülür və “dünya yiyəsiz, sahibsiz qalır”.

Dastanda qədim türklərin geniş coğrafi təfəkkürü, dünyada gedən miqyaslı ictimai-siyasi proseslərə nəzarət edə bilmək bacarığı, dövlətcilik təsəvvürleri və s. eks olunur.

M.Kaşgari “Divan”ındakı parçalar göstərir ki, “Alp Ər Tonqa” dastanı irihəcmli mənzum bir əsər imiş, I minilliyyin sonu - II minilliyyin əvvəllerinə qədər türklər arasında onun müəyyən hissələrini, yaxud həmisini əzber bilən ozanlar olmuşdur.

“Oğuz Kağan” dastanı qədim türk eposunun ən mükəmməl təzahürlərindən biridir. Dastanın e.e. I minilliyyin sonlarında formalasdığıını güman etmək olar. Eramızın birinci minilliyyində türklər arasında geniş yayılmış, təxminən həmin minilliyyin sonu, II minilliyyin əvvəllerindən etibarən daha çox oğuz türklərinin epik tarixi funksiyasında çıxış etədə, mənşəyi, tipologiyası baxımından ümumtürk miqyaslı hadisədir.

“Oğuz Kağan” dastanının ideya-məzmunu, poetik xüsusiyyətləri barədə kifayət qədər təsvir və yaranan aşağıdakı əsas yazılı mənbələr mövcuddur: təxminən XIII əsrə uyğur əlifbası ilə Türküstəndə yazılımış kiçik bir mətn (əvvəldən də, sondan da naqısdır), F.Rəşidəddinin XIV əsre aid farsca “Came et-təvarix” kitabında böyük bir hissə, bize gelib çıxan nüsxəsi XVI əsərə aid (XI əsr mənbəyindən üzü müəyyən redaktə ilə köçürürlən) “Kitabi-Dədə Qorqud”, XVII əsrde Əbülqazi xan Xivəlinin yazdığı “Şəcəreyi-tərakimə” və s.

Uyğur əlifbası ilə yazılmış mətnin (“Oğuz kağan” dastanının qısa məzmunu həmin mətinin aşağıdakı nəşrləri əsasında verilir: W.Bang,

G.R.Rahmeti. Oğuz Kağan Destanı. İstanbul, 1936; M.Ergin. Oğuz Kağan destanı. İstanbul, 1970. Dastanın yeganə əlyazması Parisdə - Milli kitabxanada saxlanılır) qısa məzmunu:

...Ay kağan günlərin bir günü hamilə olub bir oğlan uşağı doğur. Adını Oğuz qoyurlar. Gözleri ala, saçları, qışları qara bu gözel oğlan anasının ilk südüünü əmib daha əmmir, dil açıb ciy et, bişmiş yemek, şərab isteyir. Qırx günə böyükür, ayağı öküz ayağına, beli qurd belinə, köküsü ayı köksünə oxşayır. Bədəni başdan-başa tüklə örtülür.

İlxıya baxır, at minir, xalqa əziyyət verən vəhşi heyvanları ovlayır-dı. Yenilməz bir igid idi.

Oğuz bir gün Tanrıya yalvararkən göydən bir işq düşdü. Yüyürüb gördü ki, işığın ortasında gözel bir qız oturub. Qızı sevib aldı. Günlər, aylar keçəndən sonra qızın Oğuzdan üç oğlu oldu: birlənə Gün, ikincisi-nə Ay, üçüncüsüne Ulduz adı qoyular.

Yenə günlerin birində Oğuz ova getdi, göl ortasında bir ağac gör-dü. Ağacın koğuşunda gözel bir qız oturmışdu. Oğuz onu görəndə ağı-lı başından getdi. Qızı aldı, günlər, aylar keçəndən sonra o da üç oğlan doğdu: birlinin adını Götür, ikincisininkini Dağ, üçüncüsünükünü Dəniz qoyular.

Oğuz xalqını başına yiğib yemək-içmək verdi. Məclisin sonunda dedi:

*Mən sizlərgə boldum kağan,
Alalıñq ya, taki kalkan.
Tamqa bizçə bolsun buran,
Kök börü bolsun qıl uran.
Tömür çidalalar bol orman,
Av yıldə yırısın kulan.
Taki taluy, taki müren,
Kün tuğ bolqıl, kök kurıkan.*

Sonra hər tərəfə elçilər göndərib xəbər çatdırıcı ki, mən hər yerin, hamının hökmdarı - kağanı oldum ("Yəni Tanrı özü məni kağan seçdi. Kim mənə baş eysə, hödiyyələrini qəbul edib onu özümə dost sayaram, kim itaet etməsə, düşməndir, üstünə qoşun çəkərəm").

Sağ tərəfdə hökmdarlıq edən Altun kağan Oğuz kağana baş əydi, itaet elədi, sol tərəfdə hökmdarlıq edən Urum kağan boyun qaçırdı. Oğuz kağan hırslınen onun üzərinə yerdi. Qoşun Buz dağının əteyində

dayandı. Səhər açılanda Oğuz kağanın çadırına bir işq topası düşdü. İçindən böyük bir erkək göy qurd çıxıb "ey Oğuz, monim arxamca gol" dedi. Oğuz kağan qoşunu ilə qurdun arxasında gedib İtil döryasına çatdı. Urum kağan ilə vuruşub qoşununu yendi, kağan qaçıdı, Oğuz kağan onu ölkəsini əla keçırdı.

Oğuz kağan yoluna davam etdi. Göy qurd yenə də öndə gedib yol gösterirdi. Kağan Hind, Tanqut, Suriya və s. ölkələri döyüslə aldı, bir sıra yerlərə, igitlərə ad verdi. Uluq Türk adlı bir ağıllı qocanı özünə bəz vəzir elədi.

Uluq Türk bir gün yuxuda bir qızıl yay, üç gümüş ox gördü. Yay gündoğandan günbatana qədər uzanmışdı, üç gümüş oksa şimala doğru uçurdu.

Uluq Türk yuxusunu Oğuz kağana danışdı: "Tanrı bütün dünyani sənin törəmələrinə bağışlasın" deyir. Oğuz kağan baş vəzirin sözünü bəyənir. Üç oğlunu gündoğana, üçünü də günbatana göndərir. Böyük oğullar bir qızıl yay, kiçik oğullar üç gümüş ox tapıb götürür... Oğuz kağan yayı böyük oğlanlarına, oxları da kiçik oğlanlarına verir.

Qurultay çağırıb xalqla yeyib-icib məsləhətləşdikdən sonra ölkəsi-ni oğulları arasında bölüşdürüb və onlara:

*Ay oğullar, köp mənə aşdum,
Uruşqular köp mənə gördüm.
Çida bila oq köp man atdum,
Ayğır birlə köp yürüdüm,
Düşmanları iqalaqurdum,
Dostlarumtu mən kültürdüm,
Kök tengriqə mən ötdim...
Şənlərqə bire mən yurdum - deyir.*

Oğuz kağan Tanrı mənşəlidir, mərkəzləmiş türk cəmiyyətinin (dövlətinin) epik yaradıcısı, hökməti və hamisidir. Onun Tanrı mənşəyi ilə yanaşı, Tanrı tipologiyası da vardır ki, bu da özünü hər şeydən əvəl, göy qızları ilə evlənməsində göstərir. Oğuzu (və onun xalqına) yol göstərən, onu düşmən üzərində qələbəye aparan, türkərin cahan döv-ləti yaratmasına kömək edən Götür qurd da Oğuzun bilavasitə Tanrı hi-mayəsində olduğunun ifadəsidir.

"Şu" dastanı Makedoniyalı İsləmdən Türküstana yürüş etdiyi dövrün hadisələrində bəhs edən, görünür, I minilliyyin əvvəllerində

ümmüki türk eposu əsasında formalılmış bir əsərdir ki, ondan müəyyən əhvalatlar, rəvayətlər şəklində M.Kaşgari "Divan"ında öz əksini tapmışdır.

Dastanda deyilir ki, İsgəndər Səmərqəndi keçib türk torpaqlarına girdən türklərin hökmərdəri Şu adlı bir gənc idi. Balasaqunda Şu qalasında böyük bir ordu ilə oturmuşdu. Kimsədən xəbərsiz bir dəstə göndərmədi ki, İsgəndər ordusunun hərəkətlərinə nəzarət etsin.

Şunun bir gümüş hovuzu vardi. İçərisində qazlar, ördəklər üzürdülər. Gənc hökmədar isə onları seyr edib dincəldirdi. Ordu başçıları ondan soruşanda ki, "İsgəndər gelir, na edək? Döyüşəkmi?" cavabında dedi: "Bu qazlara, ördəklərə baxın, görün necə üzürər".

Xalq gördü ki, dünya hökmədarın vecinə deyil, nə döyüşə hazırlaşır, nə də bir yana qaçmaq fikri var.

Şunun göndərdiyi öncüllər gəlib xəbər gətirdilər ki, İsgəndərin qoşunları yaxınlaşır. Hökmədar gecə ilə yürüş əmrini verdi. Hazırkıqsız xalq əlinə nə keçdişə, minib Şunun arxasında getdi. Minik tapa bilməyen 22 kişi ailəsi ilə yurda qaldı. Onlar "nə edək" - deyə düşünərkən daha iki kişi ailəsi ilə oraya yaxınlaşdı. Dedilər ki, bu horif (İsgəndər) goldi-gedərdi, necə olsa çıxıb gedəcək, yurdumuzu türk etməyək. Həmin iki kişiyə "qal ac" dedilər, onların övladları indi "qalaç" (kalaç) (xalaç) adlanı.

İsgəndər qoşunu ilə gəlib haqqında söhbət gedən 22 kişini gördü. Onların üzerindeki əlamətlərə baxıb kimsədən soruşmadan "Türk mənənd" dedi (yəni "Türkə bənzəyirlər"). İsgəndərin həmin sözü bu kişilərin adı olaraq ("Türkmən") qaldı. Türkmenlər 24 boydur. 2 boy xalaçlardır ki, onlar 22 boy əsl Türkmenlərdən fərqlənirlər.

Türklərin hökmədarı Şuya gəlince o, Çin tərəfinə keçdi. İsgəndər də onun ardınca dənədü. Uyğurda Şu İsgəndərin önünə gənclərdən ibarət bir qoşun göndərdi. Onlar İsgəndərin öncüllerinə gecə basqını edib onları möğlub etdilər.

Sonra İsgəndər Uygurda şəhərlər saldı. Bir müddət oralarda qalıb çəkildi, getdi. İsgəndər gedəndən sonra Şu geriyə döndü. Balasaquna gəlib Şu şəhərini saldı. Oraya tilsim qoydurdu. İndiyə qədər leyləklər o şəhərin önününe gəlir, ancaq o yana keçə bilmirlər. Tilsim öz qüvvəsinə bugünə qədər saxlayır [688].

Qədim türk dastanlarında, əfsanələrində Makedoniyalı İsgəndərlə bağlı əhvalatlara təsadüf olunması dünyanın böyük cahangirinin yürüşlərinə, yəni konkret tarixi hadisələrə türk epos təfəkkürünün reaksiya-

sını göstərir; həmin reaksiyanın məzmununu bu cür ümumiləşdirmək olar ki, Makedoniyalı İsgəndər nə qədər möglübədilməz sərkərdə, nə qədər müdrik hökmədar olsa da, türk dünyası üçün "gəldi gedərdi", ona görə də "Şu" dastanının qohrəmanı İsgəndərin gəlişini laqeyd qarşılayır, xüsusi bir tedbir görməyi mənasız sayır. Qədim türk epos təfəkküründə formalılmış həmin ideya-estetik nöticə XII əsrde N.Gəncəvi yaradılığının məzmununa əsaslı təsir göstərmişdir (Bu barədə bax: N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı və N.Gəncəvi. "Nizami Gəncəvi". Məqalelər məcmuəsi, Bakı, 1991).

"Ərgənəkon" dastanı təxminən I minilliyin ortalarında müxtəlif qədim rəvayətlər əsasında formalılmışdır. Dastanın məzmunu barədə XIV əsrde F.Rəşidəddin, XVII əsrde isə Əbü'l Qazi Xan məlumat verir.

Dastanın qisa məzmunu belədir [705, I, 53-54].

Moğol elinə Oğuz xan soyundan olan İl xan hökmərlərə edirdi. O, tatarların başında duran Sevinc xanla vuruşur, həmişə qalib gəlirdi. Sevinc xan hədiyyələr göndərərək Qırızı xanını öz tərəfinə çəkdi. Möğollar bütün döyüslərdə üstün olduqlarına görə digər türk boylarının onlarda qisası vardi. Ona görə də Sevinc xanın ətrafında toplaşib möğolların üzərində yeridilər.

Mögollar möhkəm dayanmışdır. Sevinc xan qoşununun möglüb olacağını görüb hiyləyə əl atdı. Xan və bəyləri toplayıb geri çəkilmək, gedərək lazımsız malları buraxmaq buyruğunu verdi. Möğollar ələ bildilər ki, düşmən yeniləb qaçırlar. Möhkəmləndirilmiş ordugahlarından çıxıb onların ardına düşdülər. Tatarlar geri dönüb vuruşmağa başladılar, möğolların böyükərini qırıldılar, kiçiklərini isə dustaqlər. Dustaq olanlar yiyyələrinin soy adını aldılar, möğppardan dünyada əsər-əlamət qalmadı.

Mögöl hökmədarı İl xanın oğlu Qıyanla qardaşı oğlu Nüküz də dustaqları olmuşdular. Hər ikisi təzəcə evlənmişdi. İmkan olan kimi qadınları ilə birlikdə qaçıb yurdlarına göldilər. Döyüsdən on gün keçmişdi. Gör-dülər ki, bəzi heyvanlar da düşməndən qaçıb yurda dönüb. Onları da götürüb dar dağ ciğiri ilə əlçatmaz, ünyetməz bir yerə göldilər. Bu yer çox güzel idi: axar çayalar, bulaqlar, çayır-çəmənlər, meyvəli ağaclar, cürbəcür ov heyvanları... Tanrıya şükrə elədilər. Qişda mällərinin otını yeyir, dərilərini geyir, yazda südünü içirdilər. Bu yerin adını Ərgənəkon qoydular (yəni - "Hündür dağ yamacı").

Qıyanla Nüküzün övladları oldu, mal-heyvanları artıb çoxaldı. Böyük bir xalq əmələ gəldi. O qədər artıdılardır ki, Ərgənəkon onlara darlıq

elədi. Buraya gəlisişlərindən dörd yüz il keçmişdi.

Bir gün toplaşış səhbət elədilər. Babalarımız deyərdi ki, Ərgənəkondan kənarda gözəl, geniş bir ölkə var, xalqımızı tatar qırmış, ölkəmizi yağmalamış - deyə söylədilər. - İndi gərək dədə-baba yurdumuza qayıdaq.

Ancaq dədə-babaların buraya qaçıb gəldikləri dar cığırı heç kim xatırlamırdı. Ona görə də Ərgənəkondan çıxış üçün yol aradılar, lakin tapmadılar. Bir dəmirçi golib dedi ki, burada bir dəmir mədəni var, onu oritsək, yol açılar.

Camaat kimi kömür, kimi odun getirdi. Bir sıra odun, bir sıra kömür düzdülər. Dəridən yetmiş görük düzəltildər. Od vurub körüklerin hamisini birdən görüklədilər. Tanrıının köməyi ilə dəmir əriyib yüksələr dəvə keçəcək qədər yol açıldı. Ərgənəkondan çıxdıqları həmin günü möğollar həmişə bayram edərlər. Bir dəmiri qızarana qədər odda saxlar, sonra onu çəkicə döyərlər. Bu günə "zindandan çıxıb baba yurdumuza gəldiyimiz gün" deyərlər.

Ərgənəkondan çıxıb öz ölkələrinə dönəndə möğolların hökmədar Qıyan soyundan olan Börte Çinə idi. Bütün boylara xəber göndərdi ki, biz Ərgənəkondan çıxıb geriyo - ölkəmizə qayıtdıq. Bəziləri sevindilər, bəziləri kədərləndilər. Tatarlar onların üzərinə gəldi. Büyök bir döyüş oldu. Möğollar düşməni yendilər, böyükərini qılından keçirdilər, kiçiklərini dustaq etdilər. Mallarını yağmaladılar. Beləcə dörd yüz ildən sonra tatarlardan qanlarını aldılar.

Ətrafda möğppardan güclü bir xalq yox idi. Hətta əslində mögol olmayanlar da "mögolluq" deyirdilər.

"Ərgənəkon" dastanında əsas qəhrəman bu və ya digər konkret şəxs-insan yox, eyni soydan olan müxtəlif boyları öz ətrafına toplayıb güclü ittifaq yaratmağa çalışan tayfa-xalqdır. Tanrı onu xilas edib yenidən əvvəlki tarixi ehtişamına qaytarı.

Türklərin cəmiyyət tarixində diqqəti cəlb edən ən mühüm məsələlərdən biri müxtəlif boyların ictimai-siyasi münasibətləri olduğundan türk epos təfəkkürü həmin məsələyə biganə qalmamış, haqqında səhbət gedən münasibətlər xalqın epik yaddaşında özünəməxsus bir şəkildə faktlaşaraq mühafizə olunmuşdur. "Ərgənəkon" dastanında türk tayfalarından olan mögolların Tanrı tərəfindən müəyyənləşdirilmiş hakimiyyət səlahiyyətləri uğrunda mübarizələri, pozulmuş tarixi harmoniyannın bərpa olunması konkret hadisələr əsasında, kifayət qədər obrazlı şəkildə göstərildiyindən epos burada həm tarixi interpretasiya, özünə-

məxsus tərzdə şərh etmək, həm də mənsub olduğu cəmiyyətə mənəvi-estetik zövq vermək, onun ruhunu oxşamaq, səfərbər etmək funksiyasını uğurla yerinə yetirir.

Görünür, ölen və dirilən təbiət, eləcə də bunun transformları olan ölen və dirilən cəmiyyət barədəki qədim təsəvvürlər də dastanın ideyasına təsir göstərmüşdür (ümumiyyətlə, qədim türk eposunda, xalqın, demək olar ki, tamamilə məhv olub yenidən yaranması, əvvəlki vəziyyətinə qayıtması ideyası möhkəm yer tutur); tanrıçılıq həmin təsəvvürləri müəyyən qədər məhdudlaşdırıb onları yeni məna-məzmunla zənginləşdirse də, "Ərgənəkon" dastanından göründüyü kimi, bütövlükdə aradan qaldırırmır. Etnosun yenidən ("rüseyim"dən) canlanmasının mağara-təbiətlə bağlanması da qədim türk epos təfəkküründə natur təsəvvürün əhəmiyyəti yer tutmasından irəli gəlir. "Ərgənəkon" ("Ərgənəkona girmək", "Ərgənəkonda yaşayış armaq", nəhayət, "Ərgənəkondan çıxmaq" və s.) obrazı elə bir müqəddəs rəmzi obradır ki, burada ən zəif bir həyat işartisinin güclənməsi, artması üçün münbət ekoloji şərait mövcuddur.

"Ərgənəkon" dastanının əsas ideyası "Göytürk" dastanında özü-nəməxsus şəkildə davam etdirilir. "Göytürk" dastanının məzmunu bərədə məlumatla Çin mənbələrində təsadüf edilir [698].

Mənbələrin birində göstərilir ki, hunların soyundan gələn Goytürkler A-şı-na ailəsindən törəmiş, müxtəlif oymaqlar halında yaşamaya başlamışlar. Lakin onların ölkəsi Linlər tərəfindən işğal olunmuş, on yaşlı bir uşaqdan başqa, hamısı qılından keçirilmişdir. Düşmən əsgərləri uşağa, kiçik olduğu üçün o qədər də fikir vermeyib, sadəcə ayaqlarını kəsərək onu bataqlığa atrılar. Bir dişi qurd peydə olub uşağı bəsləyir. Büyüdükdən sonra onunla ər-arvad kimi yaşayırlar. Qurd ondan həmələ olur.

Uşağı böyüküb yaşadığını bilən düşmən hökmədar əsgərlərini göndərir ki, onu öldürsünlər. Qurd qaçıır, Kas-çanq (Turfan) ölkəsinin şimalındaki dağ qalxır. Həmin dağda bir mağara vardi. İçerisində etrafi sərt qayalarla əhatə olunmuş bir oba yerləşirdi. Qurd həmin mağaraya girir və orada on oğlan doğur. Oğlanlar böyüdükən kənardan gotirdikleri qızlarla evlənirlər. Hər birindən bir soy töreyir. Çoxaldıqdan sonra mağaradan çıxıb Altay dağları etəklərində mösgən tutub avarlara təbae oldular. Əsas məşgiliyyətləri onlara dəmirçilik etmək idi [705, 1, 52].

İkinci mənbədə göstərilir ki, Göytürkler Hun ölkəsinin şimalındakı Sou ölkəsindəndirlər. Onların başında A Panq-pu dururdu. Onun da

yeddi qardaşı vardı. Büyük qardaşlarından birinin adı İ-ci Ni-su-tu idi ki, qurddan doğulmuştu. Yağışa, küleyə hökm edirdi.

Qardaşlarını düşmən öldürdü, ancaq Ni-su-tu qaldı. Biri yaz, digəri qış tanrısunın qızı olan iki arvadı vardı. Onlardan dörd uşağı olmuşdu. Uşaqlardan biri böyüyüb ağ leylək oldu. İkincisinin adı Çi-qu (Qırğız) idi. A-fu və Kem çayları arasında yerləşmişdi. Üçüncüsü Çu-cin suyunda məskunlaşdı. Ən böyükleri olan dördüncüsünün adı Na Tu-liu idi. O da Çien-su, Shin dağlarında qərar tutmuşdu.

Həmin dağlarda ulu babası A Panq-punun bir nəslisi yaşıyır, soyuqdan çox sixıntı çökirdi. Na-Tu-liu od əldə edib onları isitdi, bəslədi. Ona görə də qardaşları onu başçı seçib adını Türk qoydular. Türkün on arvadı vardı. Bunlardan olan oğlanları soyadlarını analarından alırdılar.

Türk ölündə oğlanları böyük bir ağacın altına yığışdırı. Dedilər ki, ən hündüre hoppanı özümüze başçı seçəcəyik. Hamısı bir-bir hündüre hoppandi. Türkün ən cavan arvadı A-şı-nanın oğlu, qardaşlardan ən qənci qalib geldi. A-şı-na nəslini ondan törəmişdir [705, I, 52-53].

Göytürklərin törəyib artmasından bəhs edən bu dastana (dastanla-ra) eyni zamanda "Boz qurd" dastanı, yaxud dastanları da deyilir ki, bu da, şübhəsiz, türklerin öz köklərini Boz qurdla bağlamalarından irəli gelir. "Göytürk" dastanının məzmununu mühafizə edən ikinci mənbədən fərqli olaraq, birinci mənbədə göytürklərin Boz qurddan törəməsi barədəki təsəvvür təfsilatı ilə verilir.

Az qala tamamilə məhv olub sonra yenidən törəyib artan cəmiyyət - etnos ideyası, haqqında söhbət gedən dastan-əhvalatda öz əksini tapmışdır. Düşmən tərəfindən məhv edilən türk boyu yalnız bir türk uşağıının qalması nəticəsində yenidən dirçələr (bu dəfə, sözün ən geniş mənasında, mühafizəçi işini dişi Boz qurd görür). Qədim türk epos təfəkküründə xalqın öz mənşeyini canlı, yaxud cansız təbiətlə bu qədər six bağlaması, görünür, həmin xalqın bilavasitə təbiətin - ekoloji mühitin övladı olması ilə əlaqədardır. Və təsadüfi deyil ki, qədim türk tarixinin müqayisəyəgəlməz mütəxəssisi L.N.Qumilyovun etnos nəzeriyəsinde təbiətin - coğrafiyanın bu və ya digər xalqlın, tayfanın, qəbilenin tərəixində, davranış stereotiplerinin formallaşmasında roluna xüsusi diqqət verilir: [526; 525; 521; 523] "Artıq sübut edilmişdir ki, NOTAO SAP-IENS növünün mövcudluq forması - etnosdur və etnosların bir-birindən fərqi nə irq, nə dil, nə din, nə də savadlılığına görə deyil, ancaq davranış stereotipinə görə müəyyənənəşir ki, bu da insanların landşafta fəal uyğunlaşmasının yüksək formasından ibarətdir" [524, 7].

Təbiətdən-Tanrıdan doğulmaq, sonra mədəni qəhrəmana, hökm-dara çevrilmək ideyası qədim türk eposunun təzahürü olan daha bir sira dastanlarda ifadə edilmişdir ki, onlardan biri də naqis "Siyenpi" dastanıdır.

"Siyenpi" dastanının qısa məzmununu Çin mənbəyi damışır. Həmin mənbədə göstərilir ki, Mo-lo-heu adında bir Siyenpi Cənub kulanının ordusunda üç il əsgərlik edir. Bu müddət ərzində arvadı bir uşaq doğaraq adını Tan-şe Hoau qoyur. Mo-le-heu yurduna dönüb uşağı görünce bərk qəzəblənir, arvadı da, uşağı da öldürmək istəyir. Arvadı isə deyir ki, bir gün göy bərk guruldayanda qorxub göye baxdım, ağızma bir dolu dənəsi düşdü, ondan hamilə olub on aydan sonra bu uşağı doğdu.

Mo-le-heu həmin qeyri-adi işə inanır kimi oldu, ancaq uşağın üzünü belə görmək istəmədi. Anası onu gizlice böyüdü. Uşaq on beş yaşına çatanda bir gün sürürlərini yağımlamalığa gölən hoydularla elə qəhrəmancasına çarpışdı ki, böyük ad qazandı. Ətrafına bir çox igidlər yığılmağa başladı... (Dastanın bir variantını V.Radlov Altay türklərindən yazıya almışdır).

"Siyenpi" dastanında qeyri-adi şəraitə (göydən düşmüş dolu dənəsindən) doğulmuş qəhrəmanı barədə müfəssəl söhbət getmir, onun ancaq yağımcılarla çarpışib böyük ad qazanması və ətrafına bir çox igidləri toplaması barədə deyilir ki, bu da onun qüdrətini, epik potensiyasını təsəvvür etməyə imkan verir.

"Törəyış" dastanı da, əsildən "Boz qurd" dastanları silsiləsinə daxildir. Çin mənbəyində təsbit olunmuş həmin dastanın qısa məzmunu belədir:

Qədim Kun yabğularından birinin olduqca gözəl iki qızı vardı. O, inana bilmirdi ki, bunları Tanrı insanlarla evlənmək üçün yaratmışdır. Düşünürdü ki, bunların əri ancaq bir Tanrı ola bilər. Ona görə də qızlarını Tanrıya vermək üçün ölkəsinin şimalında bir qala tikdirdi, qızları da həmin qalada saxladı.

Yabqu Tanrıya yalvardı ki, gəlib qızları alsın.

...Qoca bir qurd qalanın ətrafında gecə-gündüz dolaşır, qorxunc səsle ulayaraq qalanı qoruyurdu. Sonra qurd onun divarı yanında özünü bir yuva düzəltdi. Kiçik qız başa düşdü ki, uzun zamanlarından bəri onları qoruyan bu qurd atalarının qızları verdiyi Tanrıdan başqa bir kəs deyil. Böyük bacısını da xəbərdar etdi. Qızlar aşağı endilər.

Qurdla həmin qızların evlənməsindən doğulan Doqquz oğuzun səsi qurd sosine oxşayır. Mahni oxuyanda qurd hayqirtisini yamsılayırlar [690; 705, I, 54].

“Törəyiş” dastanı daha qədim dövrlərin törəyiş barədəki təsəvvürələr esasında formalasmışdır. Göründüyü kimi, dastanda söhbət ümumiyyətlə, türklərin, yaxud oğuzların deyil, doqquz oğuzun (uyğur türk-lərinin) genezisindən gedir ki, bu da həmin dastanın sonralar - texminən V-VII əsrlərdə meydana çıxdığı qənaətinə gölməyə imkan verir.

Qədim türk eposunda Qurd obrazı ilə Tanrı obrazı arasında kifayət qədər mürəkkəb olan əlaqə özünü “Törəyiş” dastanında bütün aydınlığı ilə hiss elətdirir; belə məlum olur ki, dastanda barəsində danışılan qoca Qurd “atalarının qızları verdiyi Tanrıdan başqa bir kəs deyil”. Lakin bu, deformasiya olunmuş təsəvvürdür və uyğur türkərinin yaşadıqları dini-ideoloji mühit həmin deformasiya işində, heç şübhəsiz, müəyyən rol oynamışdır. Əslində isə, Qurd (Boz qurd, Kök bürü) qədim türk epik təfəkküründə Tanrıının köməkçisi, onun iradəsinin bilavasitə ifadəçisidir, onun (Qurdun) Tanrı əlamətlərini daşıması funksiyalarının çoxtərəfliliyi, genişliyi ilə yanaşı, məğlubedilməzlilikdə, gücün yeyilməzliyində, ən müxtəlif maneələri aradan qaldırmasında da meydana çıxır.

Qədim türk epos təfəkkürünün birbaşa təzahürü olan dastanlar, yaxud dastanlaşmış (epos təfəkkürü baxımından interpretasiya olunmuş) miflər üzərindəki müşahidələr göstərir ki, Qurd həm ata, həm də ana başlanğıçı funksiyasını daşıyır.

“Törəyiş” dastanı kimi “Köç” dastanı da uyğur türkərinin dastanıdır; dastan həm Çin, həm də İran mənbələrində eks olunmuşdur.

Çin mənbəyindəki variant:

Uyğur ölkəsində Hu-lin adında bir dağ vardi. Tuqla və Selenge çayları öz başlanğıcını bu dağdan götürürdü. Bir gecə dağdakı bir ağacın üzərinə göydən Tanrı işığı endi. İki çay arasında yaşayan xalq bunu gördü. Ağacın gövdəsi hamilə qadın kimi şısmayı başladı. İşıq doqquz ay on gün həmin ağacın üzərində dayandı. Vaxt tamam olanda ağac yarıldı, içərisindən bir neçə uşaq çıxdı. Xalq onları götürüb böyüdü.

Uşaqların ən kiçiyi Buğu xan çox keçmədən böyüyüb hamını öz hökmü altına aldı. Bir müddət keçdikdən sonra Yulun tigin hökmdar oldu. Çinlilərlə müharibələr elədi. Nəhayət, bu işə son vermekdən ötrü oğlu Qalı tigini Çin hökmdarı ailəsindən Kiü-liep adlı bir qızla evləndirmək istədi.

Xanım Kiü-liep öz sarayını Xatun dağında qurdurmaq qərarına gəldi. Həmin ətrafda Tanrı dağı adında bir dağ, onun cənubunda isə Kutludağ adında bir qaya vardi. Xanım Kiü-liepin elçiləri baxıcıclarla birlikdə buraya gəldilər. Onlar baxıb öz aralarında söylədilər ki, bu dövləti zəifletmək üçün həmin qayani yox etmək lazımdır, çünkü ölkənin sədati qaya ilə bağlıdır.

Çin elçiləri tigina dedilər ki, Kutludağ başlıq olaraq çinlilərə ver-sin. Tigin razılışdı. Qaya çox böyük olduğundan yerində tərpətmək mümkün deyildi. Ona görə də ətrafına odun yiğib yandırdılar. Qaya qızdıqdan sonra üzərinə kəskin sirkə töküb parçaladılar. Sonra qaya parçalarını arabalara yükleyib Çinə apardılar.

Bu, ölkəyə ağır oturdu. Quşlar, heyvanlar qayanın aparılmasına hərəkət dərhalı aqlaşdırılar. Yeddi gün sonra tigin öldü. Ondan sonra ölkə fəlakətdən qurtarmadı. Xalq rahatlıq görmədi. Yulun tigindən sonrakı hökmdarlar da tez oldular. Ona görə də mərkəzi Hoçuya köçürməye məcbur oldular. Hakimiyyyətlərini oradan Beşbaliğa qədər genişləndirdilər.

İran mənbəyindəki variant:

Mənbəyini Qaraqorumanın götürən Tuğla və Selenge çaylarının birləşdiyi Qumlançuda bir findiq, bir dənə də qayın ağacı vardi. Bunların arasında bir dağ peydə oldu. Bir gecə o dağın üzərinə göydən bir işıq düşdü. Dağ gündən-günə böyüməyə başladı. Uyğurlar bu hala məttəl qaldılar. Ədəbələ dağga torəf getdilər. Oradan gözəl musiqi səsləri gelir, gecələr otuz addım çevrəsində bir işıq görünürdü.

Nəhayət, doğum vaxtı çatanda dağdan bir qapı açıldı. İçəridə bir-birindən aralı beş dairo, hərəsində də bir uşaq vardi. Göydən asılmış əmziklərden süd əmirdilər. Xalq və boyler onları əzizlədilər. Uşaqların adları böyükdən kiçiyə doğru Sunqur tigin, Kurut tigin, Tükək tigin, Ür tigin, Buku tigin idi. Bunların Tanrı tərəfindən göldiyini duyan uyğurlar içlərindən birini kağan eləməyi qərara aldılar.

Buku ağılı, chtiyat və gözəlliyinə görə o birilərdən üstün olduğunu görə diqqəti onun üzərində cəmləşdirildi. Böyük bir sələn eləyib onu xanlıq taxtına oturtdular. Tanrı ona üç qarğı vermişdi, qarğalar ölkədə olub-keçənlər barədə xəbor gətirirdilər.

Bir gecə Buku xan yatarkən pəncərəsindən bir qız girdi. Buku xan qorxdu, ancaq dillənmədi. Qız ikinci gecə yenə gəldi. Buku yene qorxdu, ancaq səsini çıxarmadı. Üçüncü gecə əhvalatı danişdiyi vəzirinin sözü ilə qızla görüşdü. Hər gecə birlikdə Ağ dağğa gedərək orada söh-

bət edirdilər. Bir gecə aqsaqqal bir qoca Buku xanın yuxusuna girərək ona bir daş verib, “neçə ki bu daşı saxlayırsız, dünyanın dörd tərəfinə hakim olacaqsız” - dedi.

İller keçidkən sonra Buku xanın övladlarından biri xilaf çıxdı. Müqəddəs daş itirildi. Bundan sonra heyvanlar, uşaqlar “köç! köç!..“ deyə bağırmışına başladılar. Haya-küye düşüb yurdlarını buraxaraq getdilər. Harada durmaq istədilərə, həmin səsleri eşitdilər. Sonda Beş Balığın yerləşdiyi yere gəlib çıxdıqdə səsler kəsildi. Orada beş məhələ yaradıb adını da Beş Balıq qoydular.

Dastanın hər iki variantında əsas məsələ uyğur türklerinin öz qədim vətənlərindən Beş Balığa köçmələrinin mifik-epik səbəbini izah etməkdir. Birinci variantda “səbəb” düşmənin hiyələ işlədərək ölkənin müqəddəs qoruyucusu olan qayanı parçalayıb özü ilə aparması, ikinci variantda isə müqəddəs daş parçasının itirilməsidir. Qədim türk epiq töfəkküründə daşın, qayanın, dağın lahi gücə malik olduğunu göstərən külli miqdarda nümunələr vardır ki, həmin təsəvvür sonrakı dövrün türk xalqları eposlarında da yaşamaqdə davam edir.

Lakin haqqında söhbət gedən “Köç” dastanında qədim türk eposunuñ diqqəti cəlb edən daha bir sıra obrazları, ideyaları və motivləri də, əsas məsələ ilə o qədər əlaqədar olmadan mövcuddur: Dağ, öz mənbəyini Dağdan götürən iki Çay, Dağdakı (əsasən, tənha) Ağaç, Tanrı işığı (ümmüyyətlə, işiq), iki Ağac arasında Dağın peydə olması, Dağın, yaxud Ağacın göydən düşən İşıqdan (Tanrı işığından) hamilə olması və s.

Bir qismını nəzərdən keçirdiyimiz bu əsatir-dastanlar, mifik əfsanələr bir tərəfdən təkallahlığa gələn uzaq yolların, digər tərəfdən söz sənətinin dolanbac yollarının bəlirtisidir. Zaman keçəcək. Dini-fəlsəfi və bədii-estetik dünyagörüşün bu zəngin qaynağı “Avesta”, Atropaten-Alban, Madiya və Qafqaz mifoloji dünyagörüşünü eks etdirən qaynaqlarla qaynayıb-qarışacaq və Azərbaycan söz sənəti, Azərbaycan ədəbiyyatı adlı özünəməxsus bir sərvətin mayası, cövhəri olacaqdır.



Türk xalqları tarixini və mədəniyyətini eks etdirən qaynaqlar daha çox şifahi yaddaşa - ağızdan-ağıza keçə-keçə yaşayan söz sənəti örnəkləri ilə bağlıdır. Yandırılan salnamələr, yasalar, kitabələr, bitiklər,

unudulan qayaüstü cizgилər və rəsmlər, damğa və yazı kələnəyi folklorla ciyin-ciyinə yaşayaraq xalqın tarixini, mənəviyyatını yaşatmışdır. Bu abidələrin sırasında oğuznamələr ayrıca bir yer tutur. *Oğuznamələr - türk etnosunun hayatını, mübarizəsini, mənəviyyatını obrazlar, bədii lövhələrlə eks etdirən ədəbi-tarixi qaynaqlardır*. Oğuz tarixi, oğuz düşüncəsi ilə oğuz epiq ənənesini üzvi şəkilde birləşdirən oğuznamələri yaradan qam-şaman-ozan-baxşı-akın deyilen qədim söz ustaları, mənəviyyat aləmini sənətdə yaşadan “Haqq-Taala könlüñə ilham etmiş” ustadlar olub. Üç oğuz, altı oğuz, doqquz oğuz, diş oğuz, iç oğuz adı ilə məşhur olan Göytürk xaqqılığının aparıcı qolları kimi yabğu ünvanı ilə ad-sən qazanıb oğuz yabğu dövlətini quran, iyirmi dörd sancaq böyünün birliliyini təmsil edən və Oğuz Ataya bağlı bu türk tayfalarının VII-VIII yüzilliklərdə Tula çayı sahilində, IX-XII yüzilliklərdə Sirdəryə sahillərində və Türküstan çöllerində, X-XI yüzilliklərdən sonra Qafqaza - Azərbaycana vaxtaşırı axınları və öz həmdilləri - oturaq türkərlə birgə Azərbaycan xalqının soykökünün əsasında dayanması tarixin danılmaz faktıdır. Qədim və orta əsrlər dünyasında Azərbaycanın oynadığı geosiyasi rol, iqtisadi-mədəni əlaqələrde daşıdığı funksiya türk dilini Azərbaycan üçün (sonralar bütün Avrasiya üçün) vahid ünsiyyət dilinə çevirmişdi. İctimai-siyasi dominant olması, mədəni-iqtisadi imkanlar türk dilinin gələcək taleyi üçün təməl olmuşdur [691; 706; 81].

Türk mifoloji düzümünü zaman-zaman saxlayan oğuznamələr türk epiq ənənesinin, etno-mədəni sisteminin daşıyıcısı kimi ister Şərq (Türküstan, Sibir), isterse də Qərb (Azərbaycan, Ön Asiya) “Oğuz kağan” dastanına, eləcə də Rəşidəddin (XIV əsr), Yazıçıoğlu Əlinin (XV əsr), Hafiz Abrunun (XV əsr), Həsən Bayatlinun (XV əsr), Salır Babanın (XVI əsr), Əbü'l Qazinin (XVII əsr)... əsərlərinənəkən ayrı-ayrı hissələr, qeydlər, eləcə də Cin, ərəb və fars dillərindəki mənqəbələr, qaynaqlar isə oğuznamələrə işıq salan ədəbi-tarixi mənbələrdir.

Bu oğuznamələrin rəmzə çevrilmiş örnəyi “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarıdır (“Kitabi-Dədə Qorqud” dastanları barədə bu cilddə ayrıca böyük ocerk verilir - *red.*). Bu günümüze gəlib çatan bir müqəddimə, on iki boy - on iki oğuznamə böyük oğuznamə mədəniyyətini eks etdirən ensiklopedik səciyyəli çoxlaylı, çoxqatlı nadir bir ədəbi-tarixi qaynaqdır. Dastanların əlyazması üzərində yazılmış “Kitabi-Dədə Qorqud əla-lisani-taifeyi-oğuzan” (Oğuz tayfalarının dilində olan “Dədəm Qurqud kitabı”) adı oğuznamələrin etnik-mədəni mənsubiyyətini dəqiqlif ifadə edir.

Şübhəsiz ki, oğuznamələr çox olmuş, Türküstanda, Qafqazda, Sibirdə, Ön Asiyada dildən-dilən gəzmışdır. Fəqət bizi Drezden və Vatikan əlyazmalarında gəlib çatan, XV əsrə başqa əlyazmalarından köçürülməsi təxmin edilən “Dədə Qorqud kitabı” Azərbaycan ərazisində formalasın və coğrafiya, dil-üslub baxımından bu ərazini daha çox əhatə edən bu böyük abidə oğuz yazılı və şifahi ədəbiyyat ənənəsinin ən parlaq və sanballı yadigarıdır.

Coxsaylı, coxqatlı abidə olan “Dədə Qorqud kitabı”ndakı üç qatı-mifik qatı, yazıyaqədərki inkişaf və formalasın qatını və yazıyaalınma qatını nəzərə almadan kamil araştırma aparmaq mümkün deyildir.

Bu mənada Qazax türkləri arasında Qorqudun küyləri (nəğmələri) bu günəcən dolaşır, Türkmen türkçisi Dədə Qorqudun məğzini ifadə edən deyimlərlə, dil-üslub özüllükleri ilə zəngindir, Sibir türklərində şaman-qam Dədə Qorqud adı keçirə, Kiçik Asiya - Türkiyə ərazisində yüzlərle Dədə Qorqud motivlərini, süjetlərini əks etdirən folklor örnəkləri yaşayırsa, özbək, qırğız, tatar dastanları Dədə Qorqud ruhunu birbaşa və dolayı şəkildə saxlayırsa, deməli, bu böyük abidəni məhdud coğrafiyada anlamağa heç bir elmi əsas qalmır. Əslində buna ehtiyac da yoxdur. Çünkü “Dədə Qorqud kitabı”nın dilcə, coğrafiyaca Azərbaycan ağırlığı onun ümumtürk, ümumoğuz sanbalını inkar etmir, əksinə, təsdiq edir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz çoxlayılılığı və oğuznamələrin bizi gəlib çatmayan onlarla, yüzlərlə örnəyinin olması “Dədə Qorqud kitabı”nın zaman və məkan kontekstini dinamik və dialektik şəkildə götürüb qavramağa yardım edir.

Görkəmlı Qorqudşunas X.Koroğlu “Oğuz qəhrəmanlıq epusu” adlı dəyərli əsərində hər boyun təxmini tarixini və boyların yaranma xronolojisini müəyyən edir ki, bəzi mübahisəli məqamları olsa da, bu prisip elmi baxımdan obyektiv və məqbuldur [545].

Abidenin kitab adlandırılmasında əsərin ozan-aşiq ağızından deyil, yəzidən (neçə dəfələrlə) köçürüldüyü sübut edir.

Məsələn, Dədə Qorqud obrazında şamanlıq, ozanlıq, el ağsaqqalının müdrikiliyi kimi xüsusiyyətlər ayrı-ayrı funksional göstəricilər olaraq vahid obrazın semantik çoxşaxəliyini ifadə edir. Üstəlik Dədə Qorqud bu boyların yazarı-müəllifi, eyni zamanda hadisələrin iştirakçısıdır. Bu cəhət “Dədə Qorqud kitabı”nın mifik zamanı ilə real zamanı arasındaki məsafəni dərk etməyə yardım göstərməklə yanaşı, oğuznamələrin yazıyaqədərki və yazidan sonraki taleyini əks etdirir. Dastan-

ların kitablaşma - yazıya alınma prosesi diqqətdən kənardə qala bilməz.

“Dədə Qorqud kitabı”nın etnomədəni sistemi, dastanlarda ifadə olunan içtimai-siyasi baxışlar, hüquq və dövlətçilik prinsipləri, dini baxışlar, ailə tərbiyəsi, etik, estetik-psixoloji baxışların ardıcıl inikası abidənin tarixi rolunu açıqlayır. Bu mənada görkəmlı ədəbiyyatşunas F.Köprülünün “Kitabi-Dədə Qorqud”u tərəzinin bir gözüne, bütün türk ədəbiyyatını o biri gözüne qoysan yenə də “Dədə Qorqud” tərəfi ağrı gələr” fikri tamamilə təbii və dəqiq təsir bağışlayır.

Ədəbiyyatımızda ana abidə kimi dəyərləndirilən “Dədə Qorqud kitabı” Azərbaycan ədəbiyyatının içtimai-sosiooloji, estetik-poetik özliliklərini incələmək, izləmək üçün əvəzsiz örnəkdir.

“Dədə Qorqud”da poetik əhvali-ruhiyə elə qurulub ki, hər şey iç-içədir, daşıyıcı bədii vasitələr yalnız bir-birinə izləmir, tamamlamır, eyni zamanda birgə gelir, bütöv, monolit təsir bağışlayır. Bədii təessüratın ifadə vasitələri dəqiqliyi, şəffaflığı ilə seçilir. “Dədə Qorqud kitabı” dinamik əslüb, dərin, tutarlı bədii dil nümunəsidir.

Dastanların dilinə başdan-başa hopan özünəməxsus nəfəs-ritm və intonasiya, təkrarlar sistemi, söslərin, sözlərin, sintaktik biçimlərin ardıcıl təkrarı, xüsusiələ alliterasiya və paralellik, bədii formulalar, özünəməxsus metaforalar və bədii təşbehler elə bir hava, mühit, istilik yaradır ki, “Dədə Qorqud” dünyasına daxil olan hər kəs üçün unudulmaz təsir bağışlayır. Bu bədii-poetik vasitələrin yaratdığı kosmos zamansız mif ölçüsü ilə ən real bəşəri duyğuları, münasibətləri fantastik bir dəqiqliklə ifadə edir.

Qədim türklərin söz inamı, sözün magik qüvvəsi şer, yeni xüsusi sırası ilə, qədim tərzi ilə adı danışından seçilen söz düzümünü yaratmışdır. “Dədə Qorqud kitabı”ndan gəlib çatan on iki dastan və ustادnamələrin qədim şəkli olan müqəddimə - atalar sözləri ona görə süjetin ayrılmaz hissəsidir, informativ-semantik yük daşıyır ki, sonrakı hissələrlə onun sistemi eyni olub, sadəcə yazıya alınana qədərki dövrəcən adı təhkiyi süjetin müəyyən hissələrini daha çox özünükü löşdirmiş, şer həddindən çıxarıraq təhkiyələşdirmişdir. Bu, məzmun planı ilə bağlıdır. Yəni o yerdə ki, şer soviyyəsində məqamlar var (intizar, təlaş, sevgi, sevinc, kədər, qəriblik...), orada ozanı şer kökündən salmaq mümkün olmayıb. Qopuzun nümunəsində musiqi də burada öz rolunu oynayır. Müqayisət ətsək görərki ki, sonrakı dastanlarımızda da, məsələn, “Koroğlu”da yalnız şerlər musiqi ilə - sazla oxunur, digər hissələr isə şer soviyyəsində təqdim olunmur.

“Dədə Qorqud” boylarının vaxtilə başdan-başa şer olması fikri hipotezdir. Mövcud mətnədə yalnız söcli nəşrdən və ya özünəməxsus Qorqud şerindən söhbət gedə bilər. Müasir ağ şer, serbest şer anlayışından fərqli olaraq bu şer öz poetik ölçüləri olan (ritm, ahəng, vurğu, qafiyə, alliterasiya...) şərdir.

Qədim türk dastanlarında təsadüf edilən Qorqud obrazları, ideyalar ve motivlər, əslində, öz mənşeyinə görə, eposa qədərki dövrlə - mifologiya dövrünə məxsus olsalar da (eyni ilə Boz qurd obrazı kimi), artıq tanrıçılıq dövrünün prinsipləri, idrak məntiqi ilə mövcuddurlar, başqa sözlə, tanrıçılığın mifoloji bazasını təşkil edirlər. Ümumiyyətlə, dünya dillerinin hamisinin (iudaizmdən tutmuş islama qədər) ən inkişaf etmiş, təkmilləşmiş mərhələlərində belə əvvəlki dövrlərin “müstəqil” mifoloji görüşləri ehtiva olunur [534; 573; 563] ki, tanrıçılıq da, müyyəyen səbəblərdən dünya dininə çevrilə bilməməsinə baxmayaraq, bu baxımdan istisna təşkil etmir. Qədim türk dastanlarında müşahidə olunan bir sıra kosmoqonik, yaxud kosmoloji (“Yaradılış” dastanında), etnoqonik, yaxud geneoloji (“Töreyiş” dastanında), təqvim (“Ərgənəkon” dastanında) və s. məzmunlu miflər tanrıçılığın bir din kimi formalasmasından daha əvvəlki dövrlərin məhsulu olub, sonralar həmin dinin semantik dekorasiyasına çevrilmişdir. Eyni sözləri haqqında söhbət gedən dastanlardakı məkan, zaman, hərəkət (dinamika) və s. məfhumlar barəsində də demek mümkündür. Mifoloji məkanın ilahi məkana, yaxud mifoloji hərəkətin (dinamikanın) ilahi hərəkətə (dinamikaya) çevrilməsini, bir növ, “keçid mərhələsi”ndə olan dastanların poetik semantikası açıq-aydın nümayiş etdirir: “Yaradılış” dastanında Tanrı Qara xanın su üzərindən göye qalxması, “tanrılaşması” və Tanrıya məxsus olan mövqe (göyər səltənətində) tutması, “səbəb-nəticə” əlaqələri əsasında - bədxah hərəkətə qarşı reaksiya - ideal zamanda gedən proseslər və nəhayət, kosmik harmoniyanın bərpa olunması və s.

Qədim türk dastanları yazılı mənbələrdə eks olunmaqdan əsrlərlə qabaq sıfahı şəkildə mövcud olmuş, özünün normal-təbii funksiyasını yerinə yetirmişdir. Buna müvafiq olaraq tanrıçılıq dini də yazılı mətnlərdə deyil, sıfahı mətnlərdə təsbit olunmuş, əsas kanonları məhz həmin mətnlərdə ifadə edilmişdir.

Qədim türk dastanlarının dili Avrasiyanın Şərqi Qərbi doğru geniş ərazidə neinki türklər, hətta qeyri-türkler tərəfindən də anlaşılan qədim türk dili olmuşdur (“Qədim türk dili” barədə geniş məlumat üçün bax: [706, 75-76]). Dastanlar həmin dilin yüksək inkişaf etmiş,

zəngin obraslılıqla, dərin fəlsəfi mündərəcəyə malik mükemmel bir dil olduğunu söyləməyə imkan verir.

I minilliyyin ortalarından başlayaraq əvvəl qədim türk (runik) sonra uyğur, daha sonra ərəb əlifbası ilə yazılmış ümumtürk abidələri qədim türk epos təfəkkürünün bilavasitə “tozyiqi” altında yaranmışdır (İlk orta əsrlər türk (runik) yazılı abidələrinin məhz qədim türk epos təfəkkürünün məhsulu olmasını tedqiqatçılar qeyd etmişlər. Bax: [613, 16-17]). Həmin abidələrdə (xüsusilə runik abidələrdə) nə qədər konkret tarixi şəxsiyyətlər, hadisələr barəsində danışılırsa danışlsın, mütləq həmin şəxsiyyət və ya hadisələrin qeyri-konkret epik mənşəində çıxış edilir, “tarixə qədərki” təsəvvürə istinad olunur.

Bu baxımdan Kül tiginin şərəfinə yazılmış abidə diqqəti xüsusiylə cəlb edir (Həmin abidə barədə geniş məlumat üçün bax: [620, 1-144]). VIII əsrin birinci yarısına (732-ci il) aid həmin abidədə Göytürk dövlətinin yaranması və formalasması tarixi barədə söhbət getsə də, bu söhbət qədim türk dastanlarının epik təhkiyəsini, intonasiyasını mühafizə edir:

“Üze kök-tenri, asra yaqız yır kılıntıda ekin ara kisi oğlu kılınmış. Kisi oğlinta üzə eçüm-apam Bumin kağan, İstemli kağan olurmus. Olurulan türk budunin ilin, terüsün tutu birmis, iti birmis.

Tört bulun kop yağı ermis. Sü süləpən tört bulundaki buduniq kop almış, kop baz kılmış. Başlığic yüküntirmis, tizliq sükürmis, İlqərū Kadırkan yıșka, kırı Temirkapıqka teqि kokturmis.

Ekin ara idi oksız kök türk ança olur ermis... Bilqə kağan ermis, alp kağan ermis. Buyurkı yeme bilqə ermis erinç, alp ermis erinç; beqləri yeme, buduni yeme tüz ermis. Api üçün iliq ança tutmis erinç, iliq tutip itmis.

Özi anca gerçək bolmış. Yuğçi, siğitçi onra gün toğsıkda Bökli çeliq il, tabağac, tüpüt, apar, purum, kirkız, üç kurikan, otuz tatar, kitan, tabibi-bunça budun kəlipən siğtamış, yuğlamış. Antaq külüq kağan ermis” [552, 21].

Çağdaş Azərbaycan türkçəsində:

“Yuxarıdakı göy-Tanrı, aşağıdakı boz yer yarandıqda ikisinin arasında insan oğlu yarandı. İnsan oğlu üzərində əcdadlarım Bumin kağanda İstemli kağan (hökmdar)“ oldular. (Hökmdar) olub türk xalqının dövlətini, qanun-qaydalarını qurub qorudular.

Dörd tərəfində düşmən çox idi. Qoşun çəkib dörd tərəfindəki xalqları tamamilə (özlərinə) təbe etdilər. Tamamilə əmin-aməniləq yaratdı-

lar. Başı olana baş oydırdılar, dizi olana diz çökdürdüler. İrəlidə (gündoğanda) Kadirkan yayasına, geridə (günbatanda) Dəmırqapıya qədər getdilər.

(Bir vaxtlar həmin) iki arada dövlətsiz Göytürk (xalqı) məskun idi... Müdirik kağan olmuşlar, iigid kağan olmuşlar. Buyruqçuları (vəzirləri) də müdirik olmuşdular, iigid olmuşdular, bəyləri də, xalqı da həqiqətpərəst idilər. Ona görə də o zaman dövlət qura bilmışlər, dövlət qurub qanun-qaydalar qoya bilmışlər.

Sonra dünyadan getmişlər. İrəlidən - gündoğandan Böklü çölünün xalqı yuğunluğa, ağı demeyə (gəlmışlər), (eləcə də) tabağac, tibet, avar, rum, qırız, üç kurikan, otuz tatar, kıtay, tatabı - bu qədər xalqın (hamisi) golib göz yaşı tökmüş, ağlamışlar. Bu qədər şöhrətli kağan olmuşlar..."

Göytürk dövləti, tarixi tədqiqatların göstərdiyi kimi, VI əsrin ortalarında formalasmışdır, lakin yuxarıdakı mətnində həmin dövlətin tarixi az qala dünyanın yaranmasından başlayır ki, bu da epos təfəkkürünün "təzyiqi"nin nəticəsidir. Hətta Göytürk dövlətini yaratmış kağanlardan, onların gördüyü böyük işlərdən, müxtəlif xalqların, tayfaların onların (kağanların) ölümünə kədərlənməsindən - prinsip etibarilə olmuş tarixi hadisələrdən danışılsada, mətnin ümumi məzmununda, bədii intonasiyasında qədim türk dastanlarında gördüyüümüz poetik xüsusiyyətlər mövcuddur.

Qədim türk (runik) yazılı abidələrində (istər Kül tigin, istər Bilqə kağan, istərsə də Tonyukuk abidələrində) qədim türk dastanları üçün xarakterik olan mifoloji anlayışlara, birinci növbədə ise Tanrı obrazına təsadüf edirik. Həmin anlayışlar, obrazlar, eləcə də epik intonasiya türk cəmiyyətinin konkret tarixi dövrdəki ictimai-siyasi ideyalarının ifadəsinə bilavasitə kömək göstərməklə, bir növ, müasirləşir:

"...İnisi ecisin teq kılınmaduk ermic, oqlı kanın teq kılınmadık erinç. Biliqsiz kağan olurmış erinç, yablik kağan olurmış erinç, buyuruğu yeme biliqsiz erinç, yablik ermisi erinç... Kağanladuk kağannın yitürü idmis, tabağac budunka beqlük urı oqlın kul boltı, silik oğlin gün boltı. Türk beglər türk atın iti, tabağacı beqlər tabağac atın tutinan tabağac kağanka kormis, eliq yıl isiq-küçiq birmis..."

Türk kara kamıq budun ança timis: "İlliq budun ertim, ilim amti kanı?" "Kömgə iliq kazğanurmən?" - tip ermisi. - "Kağanlıq budun ertim, kağanım kanı? Nə kağanka isiq-küçiq birurmən?" - tir ermisi. Ança tip tabağac kağanka yağı bolmış.

Yağı bolin itinü yaratunu umaduk yana içigmis. Bunça isiq-küçiq birtükqərə sakınmatı, "Türk budun ölüroyin uruğsıratayın" - türk ermisi, yokadu barır ermisi.

Üze türk tenqrisi, türk idük yiri, subi ança timis o... Türk budun yok bolmazun tiyin, budun bolçun tiyin kanım İlteris kağanlıq, eqim İlbilqə katuniğ Tenri təpəsintə tutin kötürmiş erinç. Kanım kağan yiti yeqirmi ərin tişikmisi, taşra yoruyur tiyik kü esidip balıkdakı tağıkmisi, tağdakı inmis-tirilip yetmis ər bolmıs. Tenri küç birtük üçün kanım kağan süsi bəri teq ermisi, yağısi kop teq ermisi..." [552, 21-22]

Çağdaş Azərbaycan türkçəsində:

"Kiçiklər böyükər kimi olmalıdırlar, oğullar ataları kimi olmalıdırlar. Ağilsız kağan oldular, qorxaq kağan oldular - buyruqçuları (vəzirləri) də ağilsız imişlər, qorxaq imişlər... Kağanlıq edən kağanlarını itirdin (ey türk xalqı), bəy olmalı möhkəm oğulların tabağac xalqına qul oldu, təmiz qızların kəniz oldu. Türk bəyləri türk adını atıb tabağac bəyləri kimi tabağac adı daşıdlar, tabağac kağanına təbe oldular. Əlli il ona xidmet elədilər..."

Türk qara camaati öz-özünə demişdi: "Dövləti olan xalq idim, dövlətim indi hanı? Kimə dövlət yaradıram?" Demişdi ki; "Kağanı olan xalq idim, kağanım hanı? Hansı kağana xidmet edirəm?" (Və) belə deyib tabağac kağana qarşı çıxmışdı.

(Tabağac kağana) qarşı çıxb əlindən bir şey gəlmədiyinə görə ona yenə də təbe olmuşdu. (Və) düşünmüşdü ki, "təbe olmaqdansa, yaxşısı budur, türk xalqı özü-özünü möhv etsin". Bunu deyib ölümə getmişdi.

(Ancaq) yuxarıda türk tanrısi, türk yeri, suyu: "Türk xalqı qoy yok olmasın", - demişlər, - "xalq qoy olsun", - demişlər. (Ona görə də) atam İlteris kağanı, anam İlbilqə xatunu yuxarıda tutub yüksəltmişdir. Atam kağan on yeddi adamla (irəli) çıxmış, onun yürüşünü eşidən şəhərdəklər dağa çıxmış, dağdakılar enmiş - yiğilip yetmiş adam olmuşlar. Tanrı güc verdiyi üçün atam kağanın qoşunu canavar kimi imiş, düşmən isə qoyun kimi imiş..."

Qədim türk (runik) yazılı abidələrində mifoloji süjetlər, motivlər, obrazlara təsadüf olunsa da [552, 21-22], tanrıçılıq düşüncəsi, heç şübhəsiz, aparcıdır - türk aristokratiyasının dövlətçilik ideologiyası birinci növbədə möhz həmin düşüncəye osaslanır. Yuxarıdakı mətnində də görürür ki, müstəqil yaşamağa, başqa xalqları, tayfaları öz ətrafında birləşdirib müəyyən ictimai-siyasi harmoniyaya adət etmiş xalq möhkumluğa dözməyib ölüm arzulayanda "Türk tanrısi, müqəddəs türk yeri, su-

yu“ bunun “eleyhinə çıxır”, türk xalqına (konkret olaraq, göytürklərə) arxa durur, onları nəinki ölümdən, məhkumluqdan da xilas edir.

Əminliklə demək olar ki, qədim türk (runik) yazılı abidələrinin əsas qəhrəmanı Tanrı (və müqəddəs yer, su) tərəfindən mühafizə olunan, mənsub olduğu xalqın ictimai-siyasi ideallarını müdafiə edən türk kağanı - hökmardır (yaxud şahzadədir). Onun mövcudluğu xalqın xoşbəxtliyi kimi, ölümü isə böyük kədəri kimi təqdim olunur. Məsələn, Kül tiginin ölümü onu şərfinə yazılmış abidədə böyük qardaşı - Bilgə kağanın dililə olduqca emosional-heyəcanlı bir şəkilde təsvir edilir:

“Inim Kül tiqin gerçək boltı, - özim sakıntım: görir gözüm görməz teq, bili biliqim bilməz teq boltı - özüm sakıntım. Öd tenri yasar, kisi oqlı kop ölpəli törmis. Ança sakıntım... Közdə yaş kəlsər, eti də köpülte sığit kəlsər, yanturu, - sikıntım, katıldı sakıntım... Eki şad ulayu iniyiqünim, oğlanım, budunum közi yaş boltaçı tip sakıntım...” [552, 26-27]

Çağdaş Azərbaycan türkçəsində:

“...Kiçik qardaşım Kül tigin (şahzadə Kül) dünyadan köcdü, - mən kədərləndim: görür gözüm görməz, düşünen başım düşünməz oldu - mən kədərləndim. Taleyi tanrı müəyyən edir, insan oğlu öləri doğulmuşdur. Kədərlər düşündüm... Gözdən yaş gələndə könüldən ağrı gələr, yandırar - kədərlə, ağrı kədərlə düşündüm... Arxamca gələn iki şad (titullu) kiçik qohumlarımın, övladlarımın, bəylərimin, xalqının gözü yaşlı oldu - deyib kədərlə düşündüm...”

Bumin kağan (VI əsr), İstemi kağan (VI əsr), İlteris kağan (VII əsrin ikinci yarısı), Bilgə kağan (683-734), Kül tigin (685-732)... tarixi şəxsiyyətlər olsa da, qədim türk (runik) yazılı abidələri onları az qala epos qəhrəmanları kimi təqdim edir (buna müvafiq olaraq, “Oğuz kağan“ dəstənin qəhrəmanını da müxtəlif tarixi şəxsiyyətlərin obrazı hesab etmək ənənəsi vardır). Xüsusiələ ona görə ki, həmin tarixi şəxsiyyət - qəhrəmanlar bütünlükə xalqın ideallarını daşıyır, Tanrıının köməyi ilə mənsub olduqları etnik cəmiyyəti bu və ya digər təhlükədən xilas etməyə çalışır (və xilas edirlər).

Qədim türk (runik) yazılı abidələrində bir sıra ifadə-formullara təkrar-təkrar rast gəlinir ki, həmin təkrarlar mətnin epik-bədii gücünü, poetik qüdretini artırır; məsələn; edqüti esid, katıldı tınlı (yaxşıca eşit, möhkəmca dinlə), sabı sucıq, ağısı yılmək (nitqi şirin, hadiyyəsi qıymətli), çığan buduniğ bay kiltim, az buduniğ üküş kiltim (kasib xalqı varlandırdım, az xalqı çoxaltdım), tizliqiq sökürtimiz, başlinığ yüküntürtimiz (dizi olana diz çökdürdük, başı olana baş endirdik), üzə basma-

sar, asra yır təlinməsər (yuxarıdan tanrı-göy basmasa, aşağıdan yer ayırmasa), kanın subça yüçürti, süpükün tança yatdı (qanın su kimi axdı, sümüyün dağ kimi yığıldı), içrə aşsız, taşra tatsız (qarın ac, əyni yalın), tün udımadım, küntüz olurmadım (gecə yatmadım, gündüz dayanmadım), umay teq əqim katun (Humay tek anam xatin), süsün sançıdımız, ilin altımız (qoşununu qırğıq, dövlətini aldıq), Altun yışığ asa kəltimiz, Ertis üzüüzük keçə kəltimiz (Altun yaymasını aşib gəldik, İrtış çayını keçib gəldik), kızış kanım tekti, kara tərim yüksürtti (qızıl qanım töküldü, qara tərim axdı) və s.

Qədim türk təfəkkürü özünü bu və ya digər şəkildə uyğur yazılı abidələrində hiss etdirir, lakin qədim türk (runik) yazılı abidələrindən fərqli olaraq, uyğur yazılı abidələri, əsasən, Şərqi dillerindən tərcümələrdən ibarət olduğuna görə burada türk epos təfəkkürü bilvasitə yox, bilvasitə, yəni ideoloji-estetik kontekst kimi çıxış edir. Uyğur türkleri arasında daha çox məşhur olan “Xuas-tuanft“ (manixeylərin tövbə duası), “Altun yaruk“ və s. əsərlərde qədim türk dilinin epik təhkiyəsi diqqəti cəlb edir.

Manixeyzm, buddizm, xristianlıq kimi inkişaf etmiş, mükəmməl dirləri qəbul etməklə qalmayıb həmin dirlərin möhtəşəm əsərlərini öz dillərinə çevirən uyğur (Şərqi Türkistan) türkləri, hər şeydən əvvəl, mövcud epos yaradıcılığı təcrübəsinə əsaslanmışdır, məhz ona görə də kifayət qədər dərin məzmunlu, bir sıra hallarda hətta mürəkkəb sütəj, əhvalat və mülahizələr qədim türk dilinə olduqca uğurla çevrilmişdir.

Qədim türk (runik) abidələri ilk orta əsrlər dövrünün epik ədəbiyatını öyrənmək üçün nə qədər material verir, M.Kaşgarinin “Divan“ı da lirik-epik ədəbiyyatı öyrənmək üçün, demək olar ki, o qədər material verir. “Divan“da təxminən I minilində xüsusən həmin minilliyyin ikinci yarısında formallaşmış türk poeziyası nümunələri toplanmışdır ki, onların, demək olar ki, hamısı türk eposunun mənzəm “parçalar“ı, yaxud “qəlpələr“i idi.

“Divani-lüğət-it-türk“ü ərəbcədən türkçəyə çevirmiş B.Atalayın həmin tərcüməyə yazdığı ön sözə qeyd etdiyi kimi, M.Kaşgarı o dövrün yalnız dil xüsusiyyətləri baredə məlumat verməklə qalmır. “Türkün əski tarixini, ədəbiyyatını, yaşayışını, düşünüşünü“ təqdim edir [710, I, 8]. “Divan“ müəllifinin özü isə yazar: “Mən bu kitabı hikmət səci, atalar sözü, şer, rəcəz, nəşr kimi şeylərlə süsləyərək heca hərfələri sırasıyla tərtib etdim“ [710, I, 5].

M.Kaşgari türk torpaqlarını illər boyu piyada dolaşmış, folklor örnəklərini toplamış, ikinci minilliyyin əvvəllerində ümumən qədim türk nöklərini barədə mükəmmal təsəvvür yaratmışdır: "Kitabda (söhbət "Divan"dan gedir - red.) türklerin görgülərini, bilgilərini göstərmək üçün söyledikleri şer nümunələrini səpəledim. Qayğılı və ya şad günlərdə yüksək düşüncələrlə söylənmiş olan savları (sav - atalar sözü, yaxud zərbi-məsol.) da aldım. Onları ilk söylenenlər sonrakılara, bunlar da daha sonrakılara bildirmişlər" [710, I, 8].

M.Kaşgari "Divan"ında toplılmış türk poeziyası qədim türklərdə epik-lirk düşünəcənin miqyası, keyfiyyəti, poetikası barədə tam təsəvvür yaradır:

*Qurví çuvaç quruldı,
Turum tigin uruldi,
Süsün otun uruldi,
Qançuq qacar, ol tutar.*

*Ərən arıq öprəşür,
Öçin, kikin irtəşür,
Sakal tutup tartışur,
Kökxi ara ot tütür.*

*Opkam kalip oqradım,
Arslanlayu kükərdim.
Alplar başın toğradım,
Emdi məni kim tutar?*

Qədim türk poeziyası eyni təfəkkür potensiyası, eyni dil-üslub stixiyası əsasında yaranmış və nə qədər müxtəlif ideoloji meyllərə, dini dünyagörüş və istiqamətlərə saxələnsə də, həmin meyl və istiqamətlər eyni bir gökələ, qədim türkərin ümumi poetik idrak mədəniyyəti ilə əla-qədərdir ("Qədim türk poeziyası" dedikdə, M.Kaşgari "Divan"ında top-lanmış şerlərlə yanaşı, qədim uyğurların həm orijinal, həm də tərcümə şerlərini də nəzərdə tutur. Bax: [694; 590, 118-125; 655, 102-106]; qədim türk poeziyasının görkəmli tədqiqatçılarından I.V.Stebleva həttat qədim türk (runik) yazılı abidələrini də şer nümunələri sayır. Bax: [568]). Qədim türkər dünya hadisələrində bilavasitə iştirak etməklə yanaşı, həmin hadisələrin məntiqinə də varmış, onları insanın, boyun-

tayfanın, xalqın ("Türk budun"un!) və ümumən xalqların tarixi taleyi, mövcudluğunuñ şərtləri baxımından təhlil və təfsir etmişlər. Bu baxımdan qədim türkərin lirik, yaxud epik poeziyası həm də zəngin fəlsəfi mündəricəyə malik olan, türk idrakının tarixi əcviyliyini, məntiqiliyini, sistemliliyini eks etdirən poeziyadır; narahat, döyüşkən, öz taleyinə bigənə olmayan, əbədi qanuna uyğunluqlar (kosmos!) axtaran, müxtəlif dünya dinlərini, təriqətlərini etnik idrakın təcrübəsindən keçirən və ümumən yer üzündə baş verən hadisələrin tarixi məsuliyyətini daşımağa hazır olub, bunu öz fealiyyətində döñə-döñə sübut edən bir etnos-xalqın poeziyasıdır. Qədim türk eposu olmasa idi, şübhəsiz, qədim türkərin yuxarıda haqqında bəhs olunan mükəmməllikdə poeziyası da olmazdı.

M.Kaşgari "Divan"ı ilə yanaşı, XI-XIII əsrlərdə türk yazılı ədəbiyatının "Kutadqu bılıq", "Divani-Hikmət", "Atibət ül-həqaiq" kimi əsərləri yaranır ki, onlar islam baxımından "yeniden təşkil olunmuş" türk təfəkkürünün məhsullarıdır. İslamin qəbulu türkər üçün göydəndüşmə, təsadüfi və başlıcası, məcburi xarakter daşımadığına görədir ki, türk epos təfəkkürünün yeni fealiyyət səfəralarını müəyyən etmiş olur.

Müəyyənləşmiş ənənəyə görə, türkologiyada XI-XIII əsrlər ədəbiyyatı "qədim türk ədəbiyyatı" adlanır [693; 703], hətta bir sıra tədqiqatçılar daha sonrakı əsrlərin yazılı ədəbiyyatını da buraya (ümumtürk ədəbiyyatı tarixinin qədim dövrüne) aid edirlər. Bu sahədə fikir-mövqeq müxtəlifliyi üzərində dayanmadan, demək olar ki, her necə olursa-olsun, II minilliyyin ilk əsrlərində yaranmış türk, yaxud qeyri-türk (əsəsən fars) dilli ədəbiyyatın əsasında qədim türk eposu durur, onda məhz epos təfəkkürünün hazırladığı ideyalar, süjetlər, motivlər, obrazlar və s.-dən istifadə olunur.

Qədim türk ədəbiyyatının tekamülü qədim (ümumi) türk eposunun təkamül potensiyasına əsaslanır və qədim (ümumi) türk eposunun tənəzzül ilə ümumi türk ədəbiyyatı tarixinin "qədim dövrü" başa çatır. Qədim türk eposu nəinki XI-XIII əsrlər, ümumi türk yazılı ədəbiyyatının yaranmasında, eyni zamanda orta əsrlər türk ictimai-tarixi təfəkkürünün, fəlsəfi dünyagörüşünün formallaşmasında mühüm rol oynamışdır. M.Kaşgariñin ensiklopedik məzmunlu "Divan"ından tutmuş F.Rəsidiəddinin "Came-ot-təvarix" əsərinə qədər bir sıra mükəmməl türk (Türkдilli, yaxud qeyri-Türkдilli) yazılı abidələrin ideya mənbəyini (və əsasını) qədim (ümumi) türk eposu təşkil edir. Hətta daha sonralar (XVI-XVII əsrlərde) yaranan bir sıra şəcərelər də məhz qədim türk

eposundan gəlir (Əbü'l Qazi xanın "Şəcəreyi-tərakimə"si və s.).

Müşahidələr göstərir ki, IX-XI əsrlər qədim türk epos təfəkkürü-nün tənəzzülü, regional (gələ-gələ milli) türk eposlarının təşəkkülü dövrüdür. IX-XI əsrlərdən türk etnokulturoloji regionları bir-birindən təcrid olunur və həmin prosesin nəticəsində qədim (ümumi) türk eposu da regional xüsusiyyətlər kəsb edir. I minilliyin sonu II minilliyin əvvəllərində türk eposunun "diferensiasiyası" etnokulturoloji regionlar üzrə gedir: Sibir, Türküstən, Ural-Volqaboyu, Şərqi Avropa, Qafqaz-Kiçik Asiya.

I minilliyin sonu II minilliyin əvvəllərində Sibir "mədəni dünya"dan kənardə qaldığı üçün burada qədim türk epos təfəkkürü, bir növ, konservativləşərk mühafizə edilir. Bunun əksinə olaraq Türküstən mürəkkəb etnik, ictimai-siyasi, dini-mənəvi bir mənzərə yaradır: Şərqdə, əsasən, karluq-uyğur, Şimal-qərbdə qıpçaq, Cənub-qərbdə isə oğuz türklerinin epos təfəkkürü bir-birindən az və ya çox dərəcədə forqlı keyfiyyətlər nümayiş etdirir.

Şərqi Avropada qıpçaqlar Qərb (xristian) dünyası ilə ən gec I minilliyin ortalarından başlayan intensiv etnokulturoloji əlaqələrin nəticəsi olaraq sinkretik bir təfəkkür yiyələnilər ki, bu da tədricən həmin etnokulturoloji regionun süqtutuna (slavyanlaşmasına) gətirib çıxarır (bu hadisə təxminən II minilliyin ortalarında baş verir). Əksinə, Ural-Volqaboyu regionu (xüsusi şəhər) regionun Qərb, müəyyən dərəcədə Cənub-qərb hissəsi isə həm Qərbden (xristianlıqladan), həm de Şərqden gələn mədəni-ideoloji təsirlərə baxmayaraq özünəməxsusluğunu mühafizə edir.

Qafqaz-Kiçik Asiya regionunda gedən etnokulturoloji proseslərə gəldikdə qeyd etmək lazımdır ki, onu zənginliyinə görə ancaq Türküstəndə gedən etnokulturoloji proseslərlə müqayisə etmək mümkündür. Birinci növbədə ona görə ki, Türküstəndən başlayan oğuz-səlcuq yürüş hərəkatı Qafqaz-Kiçik Asiya regionunun Qərb qurtaracağında başa çatır - bu da bir sira epik sütətlərin Şərqdən Qərbə daşınması, mənəvi ideoloji rabitənin canlanması demək idi. İkinci tərəfdən, başqa türk regionlarından forqlı olaraq, Türküstən və Qafqaz-Kiçik Asiya türkləri XI-XII əsrlərdən özlərini məsələn dünynasının yalnız hərbi-siyasi sahədə deyil, mədəni-mənəvi sahədə aparıcı qüvvəsi sayırlar - odur ki, məhz bu regionlarda türkidlili ədəbiyyatla yanaşı, farsdilli və ərəbdilli ədəbiyyat da sürətlə inkişaf edir. Nohayət, bir cəhət də qeyd edilməlidir ki, haqqında söhbət gedən regionlarda (xüsusi şəhər) oğuz etnik mü-

hitində) türk eposu bir tərəfdən islamın, digər tərəfdən islama qədərki Şərqi eposlarının, demək olar ki, əhəmiyyətli təsirinə məruz qalır.

Tanrıçılıqda islamə keçid ilkin orta əsrlər türk təfəkkürü (eləcə də ədəbiyyatı) tarixinin ən qlobal problemlərindən biri, bəlkə də, birinci-sidir. Lakin XI-XIII əsrlər türk ədəbiyyatlarının genezisində daha çox ümumi məsələlər araşdırıldı, həmçinin tanrıçılığı aid müqəddəs mətnlər (bunların əksəriyyəti şəfahi şəkildə mövcud olmuşdur) əldə edilmədiyi üçün tanrıçılıqdan islamə keçid bütün baxımlardan, hərtərəfli tədqiq edilməmişdir. Bununla belə, "Tanrı-Allah" ("Kitabi-Dədə Qorqud") ideyası islamın türklər arasında məhz tanrıçılıq əsasında qəbul olunmasını, ideoloji-estetik, mənəvi-əxlaqi "metodologiya"ya əvvələşməsini təsdiq edir. Türklerin qəbul etdiyi (xüsusi şəhər) mənəvi-mədəni sahədə) islam öz idraki məzmununa görə ərabların, yaxud farsların qəbul etdiyi islamdan, kəskin şəkildə olmasa da, hər halda forqlonlar (bu xalqların hər biri dövrün və ya dövrlərin mütorəqqi dünayagörüşü olan islamı öz qədim mifologiyaları, eposları əsasında qəbul etmişlər). Nəzərə almaq lazımdır ki, türklər islamı ümumtürk eposunun etnokulturoloji regionlar üzrə diferensiasiya dövründə qəbul etmişlər ki, bu da həmin diferensiasiya prosesinə, ənənəsinə, qədim (ümumi) türk eposunun tənəzzülünə müəyyən dərəcədə təsir göstərmişdir. Türk islamında nəinki türk tanrıçılığının (eposun), hətta türk mifologiyasının belə izlərini müşahidə etmək mümkündür. Yalnız onu demək kifayətdir ki, XII-XIII əsrlərdə Orta Asiyada "Quran"ın tafsirleri üzərindəki müşahidələr islamın bu əsas kitabına türkərin kifayət qədər orijinal təfəkkürə yanaşdıqlarını göstərir. Eyni xüsusiyyət - müxtəlif dini dünayagörüşlərə münasibətdə türk təfəkkürünün orijinallığı türk xristianlığında da müşahidə olunur. Bu isə o deməkdir ki, türklər islamə, xristianlığa, yaxud iudaizmə kifayət qədər mükəmməl mənəvi-ideoloji təfəkkürə, zəngin idrak mədəniyyəti ilə gəlirlər...

Beləliklə, ədəbi təreqqidə ana xəttin - milli-etnik mahiyyətin tarixi-obyektiv qanunauyğunluq soviyyəsində möntiqini belə ifade etmək olar ki, Azərbaycanda mövcud olan mürəkkəb etnokulturoloji şərait onun həm şəfahi xalq ədəbiyyatında (epos təfəkküründə), həm də yazılı ədəbiyyatında klassik bedii-fəlsəfi əksini tapmışdır.

Əvvəl (ən gec III-V əsrlərdə) qıpçaq türkərinin, bunun ardınca (IX-XI əsrlərdə) oğuz türkərinin Azərbaycanda faktik olaraq məskunlaşması ilə II minilliyin əvvəllerindən etibarən bu ərazidə ümumi türk sistemi kontekstində (və həmin sistemlə genetik əlaqəsini heç zaman

itməyən, vaxtaşırı həmin ümumi sistemdən “qidalanan” yerli faktlara - coğrafiyaya, landşafta, ekologiyaya) əsaslanan özünəməxsus etnik-mədəni bir sistem formalasmışdır. Beləliklə də, yerli türklerin həmdilli gəlmə türklərlə sözün geniş monasında anlaşmasının nöticəsi olan həmin sistemin ilk epik məhsulu, heç şübhəsiz, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarıdır. Lakin “gəlmə” oğuzlar “yerli” qıpçaqlarla müqayisədə həm çoxsaylı, həm də pasionarlıq (termin L.N.Qumilyova məxsusdur) baxımından fəal olduqlarına görə istor Azərbaycan xalqının, istor Azərbaycan etnik-mədəni sisteminin, isterse də Azərbaycan epos təfəkkürünün təşəkkülündə daha böyük rol oynamışlar ki, bunu sonrakı dövrlərin ən müxtəlif (dil, mədəniyyət, içtimai təfəkkür və s.) fakt əlamətləri təsdiq edir.

Azərbaycanda türklərlə yanaşı, qeyri-türk mənşəli müxtəlif etnosların fəal etnik-mədəni kontaktlarının, qarşılıqlı təsirlərinin mövcudluğu, VII-IX əsrlərdən başlayaraq ölkədə yayılan islam dininin bütün yerli mədəniyyətlərə, o cümlədən epos mədəniyyətinə təxminən eyni şəkildə münasibəti, bu və ya digər mədəniyyətə xüsusi üstünlük verməməsi türkmənşəli Azərbaycan eposunun bir sıra qeyri-türk (əsasən, İran) ünsürləri ilə zənginləşməsinə gətirib çıxarmışdır. Azərbaycan türk xalqının mədəni-mənəvi üstünlüyü ilə yerli etnoslar öz mifoloji baxışlarını, epik təfəkkür mədəniyyətlərini, mentalitetlərini ya qismən, ya da əsasən islama uyğunlaşdırmağa çalışmaqla onları bu və ya digər şəkildə yaşatmağa cəhd etmişlər. Həqqında söhbət gedən dövrə türkmənşəli Azərbaycan eposuna, görünür, ən çox zərdüştlük - “Avesta” ideyaları təsir göstərmmiş, işiğa, oda türklerin tarixi inamı atəşpərəstliyin Azərbaycanda müəyyən idraki-estetik mövqə qazanmasına imkan vermişdir.

İslam mifologiyası, islam dini IX-XI əsrlərdə müəyyən içtimai-qənoseoloji çətinliklərlə, XI-XIII əsrlərdə isə daha inamlı (və yerli etnik-mədəni sistemin reaksiyasından irəli gələn “güzəştlər”lə, bəzən “diplomatik” deformasiyalarla) Azərbaycan epos təfəkkürünə əsaslı təsir göstərmüşdür. İslam dini tarixi mona və təcrübə etibarilə zəngin olduğuna, müsəlman epik mədəniyyəti ilə yanaşı, nudaizmin, xristianlığın epik mədəniyyətini də ehtiva etdiyinə görə Azərbaycan eposuna bir sıra ideyalar, süjetlər, obrazlar gotirmişdir. Xüsusilə, İslam sufizmi XIII-XVI əsrlərdə bilavasitə həm yazılı, həm də şifahi ədəbiyyata, eyni zamanda yazılı ədəbiyyat vasitəsilə şifahi ədəbiyyataya, şifahi ədəbiyyat vasitəsilə yazılı ədəbiyyata nüfuz etmişdir. Azərbaycan türk eposu

ilə islam sufizminin əlaqəsi XVI əsrə mükəmməl bir sənət sahəsinin - aşiq ədəbiyyatının formalasmasına getirib çıxarmışdır ki, son orta əsrlər Azərbaycan eposu özünün inkişafı üçün, birinci növbədə, məhz aşiq sənətinin təşəkkülünə əsaslanmışdır. “Koroğlu”, “Əslî və Kərəm”, “Aşiq Qərib” kimi onlara dastan ozan ənənəsini yeni tarixi-kulturoloji şəraitdə özünəməxsus şəkildə davam etdirən aşiq institutunu yaratmışdır.

Qədim türk eposunun diferensial-regional davamı olan Azərbaycan eposu, onun istor şifahi, istor yazılı ədəbiyyatdakı təzahürləri Azərbaycan etnik-mədəni sisteminin II minilliyin ortalarından sonra muxtarifyəti genişlənən sisteminin müəyyənləşməsi üçün ideya-estetik potensiya teşkil etmiş, xalqın etnokulturoloji passionarlıq dövrlərində (məsələn, XIII-XIV-XVII-XVIII əsrlərde) həmin potensiya özünün bütün gücü ilə təzahür edərək mənsub olduğu xalqa xidmət göstərmişdir. Epik potensiyanın həmin təzahür dövrlərində türk xalqları eposları ilə “gizli” daxili əlaqələr də qabarmış (məsələn, “Koroğlu” dastanı XVI-XVII əsrlərdə oğuz türklerinin, demək olar ki, hamısında eyni zamanda formalaşmışdır), epik genotipi fəal münasibət ifadə olumuşmuşdur.

Türk ədəbiyyatlarının genetik-funksional vəhdətinin (ümumdünya ədəbiyyatı kontekstində) metodoloji olaraq inkar edilməsi hər bir müstəqil türk ədəbiyyatı üçün “müstəqil genezis” uydurmağa getirib çıxarmışdır. Ona görə də ümumi türk ədəbiyyatı tarixinin bütöv bir hadise kimi təsəvvürdə canlandırılması bir sıra problemlər doğurur - hər şədən evvel bu, ondan irəli gəlmüşdir ki, mövcud yazılı mənbələr fetişləşdirilmiş, onların zəngin epos təfəkkürünə münasibəti, bir qayda olaraq, unudulmuş və nəzərə alınmamışdır ki, türk epos təfəkkürü əsrlər boyu, müasir dövrlə qədər türk xalqları ədəbiyyatlarının ideya-estetik əsasında durmuşdur.



OZAN-QOPUZ ƏNƏNƏSİ

Əski çağlarda ozanın yerinə yetirdiyi vəzifelərlə qamın funksiyası arasında elə bir ciddi fərqli olmamışdır. Türk tayfalarında qam-şamanın çoxvariantlı adlarından biri də "ozan" olmuşdur. Bu ad oğuzlar arasında daha çox yayılmış və tədricon "qam" sözünü əvəz etmişdir.

İlkin ibtidai çağlarda ozanlar da ruhani, təbib, musiqiçi, tayfa ağsaqqalı, xaqanın məsləhətçisi-yardımcısı və s. bu kimi qam-şaman və zifələrini icra etmişdir. Bir sıra tekamül proseslərindən sonra bu keyfiyyətlərin müəyyən bir axarı – musiqiçi-söz sənetkari xətti güclənməyə başlamış və ozanlar da əsasən çalıb-çağıran, söz düzüb-qoşan el sənetkari səciyyəsi qazanmışlar. Bununla belə, onlar əvvəlki keyfiyyətlərini tamamilə itirməmiş, həmین keyfiyyətlərin əsas çizgi və əlamətlərini musiqiçi-söz sənetkari fealiyyətinin tərkib hissəsinə çevirmişlər. MəsəLEN, adqoyma, qaibdən, gələcəkdən xəbər bilmə, ulusun-tayfanın müşkülünlü həll etmə keyfiyyətləri sırf qam-şamanı məxsus əlamət olsa da, onların icrası ilə ozan-Dədə Qorqud da məşğul olur. Dədə Qorqud ozanların (habelə baxşaların) piri, ustası, yolgöstəricisi və hamisidir. Bununla yanaşı, o, həm də ilk ozandır, ilk oğuznamenin yaradıcısı və söyləyicisidir. Qopuz havalarının ilk bəstəcisiidir. Ozan Qorqudun qam keyfiyyəti "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının bəzi məqamlarında tam qabarlılığı ilə öz ekşini tapmışdır. Dastanın bir yerində ozan-Qorqud özünün qam keyfiyyətindən – ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığından mövcud hadisəyə təsir etmək vasitəsi kimi istifadə olunur: "Dəli Qarcar qılıncı elinə aldı. Yuqarısında öyge ilə həmle qıldı, Dəli bəg dilədi ki, dədəyə dəpəre çala. Dədə Qorqud ayıtdı: "Çalırsan, əlün qurisun, - dedi. Həq təalanın əmrilə Dəli Qarcarın əli yuqarıda asulu qaldı. Zira Dədə Qorqut vilayət issi idi, diləgi qəbul ol-di" [444, 56]. "Vilayət issi" – ruhlar, ilahi aləmlə əlaqəlilik mifoloji statusuna malik olan Dədə Qorqud şübhəsiz ki, adı ozan deyil, Tanrı dünyası ilə əlaqəli, övlifa mərtəbəsində bir ozanlar piridir.

Oğuz cəmiyyətində uşaqa ad qoymaq hüququnun ozanda – Dədə Qorquddan olması da onun ilahi aləmlə bağlılığını göstərir. "Dədəm Qorqud gəlsün, bu oğlana ad qoysun" [444, 36] – qənaəti adın tanrı tə-

refindən bəxş edilməsi və ruhlar dünyasına bağlı olan qam-ozan vəsítəsile getirilə biləməsi inamından doğurdu.

Tayfa ağsaqqalı, dolاشıq işlərin çözümüsü, ulusun yolgöstəricisi və başqa bu qəbilden olan xüsusiyyətlər də ozanda – Dədə Qorquddan yasaşan qam keyfiyyətləridir. Musiqiçi – söz sənetkari kimi ozan hərbi yürüşlərin və etnoqrafik mərasimin – toy-düyün və başqa şadlıq yığ-naqlarının əlçib-çağıranıdır. "El-evinüzde əlçub ayıdan ozan olsun" [444, 32] – alqış-duası onun əsas funksiyasını dəqiqliyi ilə ifadə edir.

Ozana əlçib-çağırmazı müqabilində qiymətli hədiyyələr verilməsi, isteyinin yerinə yetirilməsi, razi yola salınması oğuz cəmiyyətinin adetidir. Qazan xanın onu öyüb-terifleyən ozana: "Məndən ne dilərsən? Qul-qaravaşmı dilərsən? Altun-axçamı dilərsən, verəyim" [444, 64] – deməsi bu səbəbdəndir. Beyrəyin bacısının:

Ağam Beyrək gedəli bizə ozan gəldüyü yoq.

Əginimizdən qaftanumuz alduğü yoq.

Başımızdan gecəligümüz alduğü yoq.

Buynızı burma qoşclarımız aldiğü yoq [444, 62] –

deyə dərd-qəm eleməsi da ozana pay, bəxşis verməyin xoşbəxtlik olduğunu, amma bu xoşbəxtliyin onlardan uzaq düşdüğünü göstərir. Görünür, ozana könlünü isteyince pay, bəxşis verilməsinin etnik və etik norma səviyyəsinə qalxmasında da onun ruhlar dünyası ilə bağlılığını inamin rolü az deyildir. Məhz ruhlar aləminə xoş gəlmək, onları narazı salmamaq, xətirlərini əziz saxlamaq məqsədilə ozana öz isteyinə uyğun səviyyədə pay və ya bəxşis verilməsi etnik norma halını almışdır. Ozanın öz əl-çağırı müqabilində yaxşı bəxşis, qazanc eldə etməsi bərədkə tarixi gerçeklik qədim bir folklor nümunəsinin yaddaşında da müshahidə olunur:

Qızım, qızım qız ana,

Qızımı verrəm ozana.

Ozan axça qazana,

Qızım geyə, bəzənə [388a].

Ananın öz körpə qızını əzizləmək, oxşamaq üçün söylediyi bu nazlama mətni zerif və həzin bir uşaq folkloru örnəyi olmaqla yanaşı, nümunənin yaradığı dövrə etnosun ozana yüksək münasibət bəslədiyini, onun sayılıb-seçilən adam olduğunu, yaxşı güzəran keçirdiyini öks etdirən qaynaq kimi də son dərəcə qiymətli və əhəmiyyətlidir.

Ozan daim hərəkətdə olan, səyyar, gəzərgi sənetkardır. Onun bu əlaməti "Kitabi-Dədə Qorqud"da "Eldən-elə, bəydən-bəyə ozan gə-

zər" – cümləsi ilə də təsdiqlənir. Bundan əlavə, "Ər comərdin, ər na-kəsin ozan bilür" – qənaətinin təşəkkül tapıb möhkəmlənməsində də ozanın çox yerlər gozib-dolaşması, çox adamlar görüb tanımış əsas amil kimi çıxış edir. Atlı həyat tərzi keçirən oğuzların sənətində səy-yarlıq, hərkət və dinamikanın mövcud olması təbii hal idi. Etnosun həyatda da dinamikliyə üstünlük vermesi folklorda "At ayağı külük, ozan dili çevik olur" [444, 36] – poetik qəlibini də ortaya çıxarmışdır. Bu qəlib sonralar müəyyən deyisiqliyə uğrayaraq "Aşiq dili yüksək olar" – şəklini almışdır. Bahadırlıq və cəngavərliyi özünün həyat devizinə çevirən və tarix səhnəsində zəfərlərə dolu yürüşləri ilə şəhərətlə-nən bir etnosun sənətkarı şübhəsiz ki, öz musiqi və söz repertuarını da həmin ovqat üzərində yaradırdı. Bu səbəbdən də ozanların əsasən qəhrəmanlıq, bahadırlıq təhlükə-tərənnüm edən mahnılar oxuması, oğuz igidlərinin şücaetindən, döyüş hünərlərindən bəhs edən dastanlar – oğuznamələr düzübü-qoşması və söyleməsi tarixi zərurətdən irolı golən sənət göstəricisi idi. "Ozanlar həle Atilla dövründən (eranın V əsri) və Atilla sarayından başlayaraq selcuqlar da daxil olmaqla XV əsrə kimi qopuzları ilə saraylarda, şənlik və toplantıslarda bahadırları tərənnüm etmiş, onları tanidib yaşatmışlar... Qədim türk dövlətlərinin saraylarında, həminin Alp Ər Tonqa, Atilla kimi xaqan sərkərdələrin, xalq qə-hrəmanlarının orduunda ozan-səirler və musiqiçilər yaxından fəaliyyət göstərmişlər" [175, I, 6]. XI-XII yüzilliklərdə selcuq və məməlkə ordu-larının yürüşləri zamanı hückumdan önce ozanlar qopuz çala-çala qə-hrəmanlıq nəğmələri oxuyaraq döyüşülərin qələbə ruhunu gücləndirir-dilar [726, 134]. Tarixi mənbələrdən əlavə olaraq orası da məlumdur ki, tekçə döyüsdən əvvəl yox, həm də vuruş başa çatan zaman ozanlar həmin döyüşdə qəhrəmanlıq göstərən bahadirların hünərlərini ele ora-daca öyüb-terifləyərək çalıb-çağırrırdılar [531, 535]. Ozan repertuarı-nın bir çox sənət örnəkləri bu tərzədə – hadisənin içərisində yaranmış, oğuz igidlərinin vəsfini əks etdirən gerçək vuruş və yürüş hekayətləri kimi ortaya çıxmışdır. Yəqin ki, herbi yürüşlərde iştirak edən, ordular-da qalibiyətli vuruş ezmi yaradan ozanlar etnoqrafik mərasimlərdə – toy-düyündə, elat yığnaqlarında çalıb-çağıran adı ozanlardan fərqlən-mişlər. Olsun ki, həmin ordu ozanlarına "alp ozanlar" deyilmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud"un Dəli Domrula həsr olunmuş boyunda "alp ozan-lar" in sıravi ozanlardan xüsusi vurğuya seçilip ayrılmış onların oğuz cəmiyyətində yüksək nüfuz və hörmətə sahib olduqlarını əks etdirir: "Dədəm Qorqud gelübən boy boyladı, soy soyladı: Bu boy Dəli Dom-rulun olsun. Məndən sonra alp ozanlar söyleşün" [444, 83].

Ozanların orduya cəlb olunması, yürüş və vuruşlarda onların çal-çağırından, mahni və söyləmələrindən ardıcıl və sistemli şəkildə isti-fadə edilməsi əsasən iki səbəbə sőykənirdi. Birinci və üzdə olan sə-

bəb odur ki, ozanlar qopuzda coşğun havalar çalaraq bahadırılıq nəğ-mələri, qəhremanlıq türküləri oxuyur və herbi yürüşə hazırlaşan ordu-nun əhvali-ruhiyyəsini yüksəldir, döyüşülləri qəlebə, zəfər ovqatına kökləyirdilər. Ordu qarşısında ozanların toplu halında, dəste ilə çalıb-oxuduğunu gümən etmək daha inandırıcıdır. Toplu halında bir ağızdan oxunan ozan mahnıları erken yüzilliklərde və daha sonrakı çağlarda ordu marşlarının meydana gəlməsi üçün münbət bir zəmin olmuşdur [717, 21].

Ozanların orduya cəlb olunmasının ikinci və daha çox dərində olan səbəbi musiqinin magik qüvvə sayılması ilə əlaqədardır. Əski türk təsəvvürünə görə, musiqi o biri dünya, ruhlar alemi ilə bağlı olduğunu üçün onun köməyi sayəsində qara qüvvədən-felaket, xəstelik, düşmən və s. neqativliklərdən qorunmaq mümkündür [514, 64-65]. Bu sə-bəbdən də oğuzlar mifik inanışdan gələn belə bir qənaətdə möhkəm-lənmişdilər ki, ozan və onun qopuzu tanrı dünyası ilə bağlı olan sehri bir vəsiti kimi düşmən – qara qüvvə üzərinə geden ordunu öz magik gücüyle qoruyub toxunulmaz, yenilməz, məglubedilməz edə bilər və qalibiyətini asanlaşdırırlar.

Musiqinin qorxu, xəstelik, ölüm, qara qüvvə, düşmən və s. bu ki-mi neqativlikləri qovub uzlaşdırmaq imkanı barədəki mifoloji təsov-vür Dədə Qorqudla bağlı bir rəvayətdə də öz əksini tapmışdır. Rəvayət olunur ki, Dədə Qorqud ölümən qaçıb qurtarmaq, onu özünə ya-xın buraxmamaq üçün qopuzu icad etmişdi. O, dayanmadan gecə-gün-düz qopuz çalırdı və bu musiqi alətinin ecazlı səsi sehri magiyaya چəvrilərək ölümü Dədə Qorquda yaxın buraxmirdi. Dədə Qorqud qırx il bu cür qopuz çaldı və ölümən qoruna bildi. Nəhayət, qırx ildən sonra günlərin bir günü o, yorganluğununu almaq üçün el saxlayıb bir anlıq gözünü yumanda ölüm fürsətdən istifadə edərək qara bir ilana چəvrildi və cəld Dədə Qorqudun üstüne atılaraq onu vurub öldürdü [505, 478].

Musiqinin qeyri-adi gücü, ozan qopuzundaki səslerin hamı-müha-fız keyfiyyəti barədəki əski-mifik təsəvvürün geniş səbekəli izləri qə-dim türk cəmiyyət quruluşlarının əksəriyyətində müşahidə edilir. Belə ki, ibtidai mərhələnin tayfa başçılarından tutmuş orta yüzilliklərin xa-qanlarına, bəy, sultan və hökmədarlarınına bütün ali idarəedicilər öz-ləri musiqi alətində – qopuz və ya sazda çalmağı bacarmış və taxtları-nın baş ucundan həmin musiqi alətini asmışlar. Musiqi alətində çal-mağrı bacarmayanlar ise yanlarında musiqiçi-qopuzu saxlamışlar [699, 129]. Yad olkələrin elçilərini – əcnəbiləri qəbul edərək bəd nəzər və ya ovsundan qorunmaq üçün xaqanlara əllərində qopuz tutmaq məsləhət bilinmişdir [141, 186-187].

Folklor qaynaqlarının və tarixi faktların yuxarıdakı tarixi-mifoloji mənzərəsinə əsasən belə bir ümumiləşmiş mülahizə yürütmək olar ki, ozan öz tarixi funksiyasına görə musiqi və söz sənətkarı olmaqla yanaşı, həm də tayfa ocağının, ulusun, habelə öz etnosuna məxsus herbi-siyasi qurumun - ordunun himayəçi-qoruyucusudur.

Ozanın mifoloji estetik keyfiyyətləri sırasında qam-şaman kompleksinə daxil olan bilicilik-öncəgörməlik xüsusiyyəti də diqqət öündə duran tarixi əlamətlərdəndir. "Kitabi-Dədə Qorqud"un müqəddimə-təqdimat hissəsində ozan Qorqudun öncəgörme qabiliyyəti konkret cizgilərlə atributlaşır: "Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi, – nə diyərsə olurdu. Qaibdən dürlü xəber söylərdi. Həq təala anın könlünə ilham edərdi" [444, 31].

Qam-ozan-baxşı üçlüyünün vahid bir sistem olduğunu və bu sistemin türk etnik-mənəvi bütövlüyünün özüldənə dayandığını şərtləndirən əsas amillər sırasında qopuz ənənəsinin xüsusi mövqə kəsb etməsi onun tarixi-coğrafi məskənluğunun irimiqyaslı hüdudlarında da görünür. Akademik V.V.Bartold "qopuz" sözünü uyğur və şorlardan (türklüyin Şərqi hüdudundan) başlamış Krim tatarları və karaimlərcən (türklüyin Qərb hüdudunacan) əksər türk dillərinin leksik tərkibində rast gəlindiyini qeyd edir [505, 478].

Bu onu göstərir ki, türk xalqlarının əksəriyyətinin folklor və musiqi mədəniyyəti tarixi baxımdan istinásız olaraq müştərekdir və vahid bir başlangıçdan tekan alır. Uzunmüddətli tarixi-siyasi proseslərdən, eləcə də coğrafi şəraitden doğan fərqlənmə və aralananmalar qopuzun adının çoxvariantlılığını (qopuz, qopız, qobuz, qobis, kabaş, kabas, qomus, xomus, xomis, kumuz, komuz, qomuz, qopis, qomis, quas, quouz, quos, qos, quis və s.) [528, 136], funksiyasının isə çoxönlülüyünə səbəb olsa da, onun ilkİN ibtidai mərhələdəki özünəməxsusluğuna o qədər də xələl gətirə bilməmişdir. Qopuz və onun təmsil etdiyi mədəniyyət irimiqyaslı coğrafi genişliyi əhatəleyən türk çevrəsindən dışarıda da güclü təsire malik olmuşdur. Polyak və ukraynalıların xalq musiqi alətinə (kobza) və musiqiçi-nəgməkara verdikləri ad (kobzar) sifri qopuz ənənəsinin təsiridir [508, 478]. Özü də bu təsir təkcə linqvistik planda deyil, çalğı alətinin quruluşu, musiqi və söz (mahni) repertuarının oxşarlığı, bəzən isə eyniliyi ilə ən müxtəlif seviyyə və məqamlarda da üzə çıxaraq bütöv bir mədəni sistemin başqa bir etnik mühitdəki əks-sedası kimi çıxış edir [574, 24-27].

Bəllidir ki, indiki ibtidai mərhələdə ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratmaq, onlarla xoş münasibətdə olmaq, beləliklə də özünün əmin-arxa-yingiliyini, təhlükəsizliyini, yaxşı yaşayışını təmin etmək, xəstelikdən, qorxuc təbii fəlakətlərdən, qara qüvvələrdən, mənfiliklərdən qorunmaq qədim insanın maraq dairəsində olan əsas məsələlərdən biri idi.

O biri dünya – ruhlar aləmi ilə əlaqə vasitəsi kimi musiqiyyə və musiqi alətinə xüsusi üstünlük verən, onda qeyri-adi qüvvənin, magik gücün mövcudluğuna inanan mifik təfəkkür bu yönələ öz təxəyyül imkanlarından uyğun rəvayətlər qururdu. Buna görə də qopuzdan və qopuz havalarından da ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratmaq vasitəsi kimi istifadə edildiyindən qopuzun yaranışını, qopuz musiqisinin mahiyyətini qeyri-adilik, ilahi aləmle, ruhlar dünyası ilə bağlayan mifoloji rəvayətlərin meydana gəlməsi təbii bir zərurətin nəticəsidir. Öncə də qeyd edildiyi kimi, musiqinin sehrli-magik qüvvəyə malikliyi barədə mifik təsəvvürə görə, belə bir alət (burada konkret olaraq qopuz) adı insan tərəfindən yaradıla bilməzdi. Türküstan ərazisində gəzib-dolaşan çoxsaylı rəvayətlər qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən yaradıldığını söyləyir. Dədə Qorqudun müqəddəsələr cergesine aid olduğunu, ruhlar aləmi ilə bağlılığını nəzərdə saxlaşsaq, qopuzun yaranışında qeyri-adilik amilinin oynadığı rola mifik təfəkkürün xüsusi diqqət yetirdiyi aydınlaşır. Olsun ki, qopuzun ruhlar aləmi ilə bağlılığı xəttinə inamı gücləndirmək məqsədilə mifik təfəkkür Dədə Qorqudun həmin aləmin nümayəndələrinin kōməyi ilə qopuz icad etdiyini rəvayətələşdirmişdir. Türküstan ərazisindəki rəvayətlərdən birində deyilir ki, musiqinin olməzlik gətirəcəyindən xəbərdar olan Dədə Qorqud ormanları gəzib-dolaşaraq istədiyi musiqi alətini düzəltmək fikrinə düşmüşdü. Amma o ne qədər ələşirdi, düzəltdiyi alətlərdən musiqi alınmadı. Müxtəlif ağaclardan ayrı-ayrı ölçü və formalarda alətlər hazırlayırdısa da, zəhməti boşça çıxırı – musiqi aləti düzəltməyin sırrından agah ola bilmirdi ki, bilmirdi.

Bir gün o, yene də ağcların arasında götür-qoy eləyə-eləyə gəzib dolaşırı. Birdən qabağına şeytanlar çıxdı. Şeytanlar ondan nə axtarlığındı? Qorqud qopuz düzəltmək istədiyini, ancaq məqsədində nail ola bilmədiyini söylədi. Şeytanlar gülüşüb uzaqlaşdırı. Qorqud ağacların arasında gizlənib onları izləməyə başladı. Qorqudun çıxıb getdiyini güman eləyən şeytanlar bir-birlərinə dedilər: «Qorqud özüne havayı yerə eziyyət verir. O, qopuzu icad edə bilməz. Çünkü Qorqud bilmir ki, qopuz her ağacdan düzəldilməz». Şeytanlar qopuzu hansı ağacdan və necə düzəltməyi, onun çanağına devə dərisindən necə üzlük çəkməyi, at tükündən necə tel hazırlayıb bağlamağı yerliyərində bir-birinə danışmağa başladılar. Onlar danışdıqca Dədə Qorqud hər şeyi incəliyinə qədər yadında saxladı. Sonra o gedib qopuz düzəltmək üçün lazım olan ağacı kəsdi, şeytanların göstərdiyi üssülla qopuz düzəltdi. Bu, həqiqətən sehrli səsə malik bir musiqi aləti oldu [531, 553]. Qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən icad olunduğu inam «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «Məre kafir, dədəm Qorqud qopuzu hörmətinə calmadım, – dedi» [444, 114] – cümləsində də mövcuddur.

Musiqi alətinin ruhlar dünyasının nümayəndələri olan şeytanlarla əlaqəsi barədəki mifik təsəvvürə – başqa bir rəvayətdə də rast gelinir. Rəvayətə görə, baxşaların piri, ustası olan Baba Qambar musiqi alətinin – dütarın da yaradıcısıdır. Baba Qambar dütar icad etsə də, bu musiqi alətində sehrlı, ovsunlayıcı havalar çala bilmirdi. O, nə qədər əlavələr, dəyişikliklər eleyirdi, dütarda sehrlı-cazibəli musiqi səslənmirdi.

Bir gün Baba Qambar əlində dütar fikirli halda yol gedirdi. Birdən onun qabağına bir şeytan çıxdı. Şeytan Baba Qambarın fikirli olmasının səbəbini soruşdu. Baba Qambar dütar düzəldtiyini, amma onda qeyri-adı havaların yaranmadığını dördli-dördli söylədi. Belədən şeytan bildirdi ki, dütarda sehrlı hava yaratmağın sırrinden yalnız o, aghadır. Əgər Baba Qambar razılaşsa ki, dütar onların icad etdikləri şərklə musiqi alətidir, onda şeytan həmin sırrı açar. Baba Qambar ələcəsiz qaldığı üçün razılaşmalı oldu. Şeytan dütarın boğaz hissəsindəki hansı nöqtəyə pərdə bağlamaq lazım geldiyini Baba Qambara başa saldı. Qambar oradaca şeytanın məsləhətini yerinə yetirdi və gördü ki, həqiqətən də bundan sonra dütarda sehrlı-cazibədar musiqi çalmaq mümkündür. Amma şeytanı verdiyi sözə emel elemək istəmədi və bildirdi ki, o, bu işdə heç kəsle şərik olmayıcaq. Şeytan Baba Qambara onuna şərkləyiñi heç cür dana bilməyəcəyini söylədi və narazı halda çıxıb getdi. Baba Qambar obaya qayıtdı, adamları başına yiğib dütar çaldı. Həmişəkindən fərqli olaraq sehrlı musiqi səsi eşidən adamlar ondan bunun səbəbini soruşturdqda Baba Qambar qeyri-ixtiyari eli ilə dütarın yeni pərdəsini göstərib: «Hər şey bu şeytan pərdəsinin başındadır», – dedi, Baba Qambar özü də bilmədən sırrın üstünü açdı və onun sehrlı dütar icad etməkdə şeytanla şərik olduğu aydınlaşdı. Elə o vaxtdan da dütarın ən gözəl səs yaranan pərdəsi «şeytan pərdəsi» adlanmağa başladı [509, 57]. Bu rəvayət Dədə Qorquduñ qopuzu icad etmesi barədəki mifoloji rəvayatla əlaqəlidir. Daha doğrusu, şeytan obrazı istisna olmaqla əvvəlki rəvayətin bir neçə ünsür burada deformasiyaya uğramışdır. Belə ki, Dədə Qorqud Baba Qambarla, qopuz isə dütarla əvəzlənmişdir. Bəs əvezləmenin səbəbi nedir? Heç şübhəsiz, burada tarixi-siyasi şəraitdən asılı olan dünyabaxışın dəyişməsi özünü göstərir. Müsəlmanlıq qəbul etmiş türkmənlər əski dünyagörüşün – qam-şaman sisteminin sütunlarından sayılan Dədə Qorqudu islamın təqdim etdiyi obrazla – Baba Qambarla əvəz etməklə islamaqədərki dini-mifik baxışlardan ayrıldılarını və yeni sistemə bağlandıqlarını göstərməyə çalışmışlar. Bəllidir ki, Baba Qambar (Qəmbər) Həzərət Əlinin ən yaxın və sədəqətlə adamlarından biridir. O, Əlinin məşhur atı Düldülün xidmətçisi – mehtəri olduğu üçün islam mifologyasında atların qoruyucu-hamisi kimi də simvollaşmışdır. Maraqlıdır ki, Baba

Qambarın dütarı Düldülün yanında icad etməsi barədə də rəvayət vardır [509, 58-59]. Qopuzun Dütarla əvezlənməsi də əvvəlki dünyagörüşdən – qam-şaman təsəvvürlərindən uzaqlaşmaq (əslində uzaqlaşdırmaq) meyli ilə bağlıdır. Baba Qambarın Dədə Qorqudu, dütarın isə qopuzu əvəz etməsini sonrakı tarixi proseslərin təsiri kimi qəbul etməklə, türkmənlər arasındaki rəvayətdə də musiqi alətinin ruhlar əlemi ilə bağlılığı barədə əski təsəvvürün mövcudluğunu görürük. Görünür, türk etnik-mədəni çevrəsində musiqi alətinin (qopuzun) ruhlar ələminin nümayəndəsi ilə əlaqəliliyi son derecə geniş yayılmış bir təsəvvür olmuşdur. Ruhlar əlemi nümayəndəsinin «şeytan» kimi obrazlanması islamın qəbulundan sonrakı hadisədir.

Yəqin ki, qopuzun sırrını insana öyrədən ruhlar ələminin nümayəndəsi islamaqədərki təsəvvürdə «şeytan» deyildir. Ruhlar ələminin həmin nümayəndəsi hamı ruhlardır biridir. Onun ilkin çağdakı həqiqi obrazı və hansı adla çağrılması xüsusi tədqiqata ehtiyacı olan bir məsələdir. Türkmenlərə baxşı dütarlarının müqəddəs musiqi aləti saylaması da ilahi aləmlə bağlılıq əlamətidir [516, 71]. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi aləti və musiqi barədə xalq arasında işlənən «şeytan əməli» ifadəsinin yuxarıdakı mifoloji rəvayətlərle birbaşa ilgisi mövcuddur. «Şeytan əməli» anlamı mənfi məzmunlu islam zehniyyəti gücləndikdən sonra kəsb etmişdir [164, 61]. Qopuza, daha sonra isə onun xələfi olan saza «şeytan əməli» kimi yanaşılması iki münasibəti təzahür etdirir:

a) bu münasibət islam ənənəsinin öz tərkibində olan yasaqlardan irəli gəlir. Musiqinin haram buyrulması belə bir islami mövqeyi formalaşdırılydı;

b) münasibətin məhz «şeytan əməli» ifadəsiyle biçimlənməsi göstərir ki, islamaqədərki dünyagörüşün musiqi aləti və musiqinin ruhlar əlemi ilə bağlanması və bu mövzuda çoxsaylı (eyni zamanda çoxvariantlı) mifoloji rəvayətlər yaradıb yayması islam ideoloqlarına məlum olmuşdur. Ona görə də «şeytan əməli» ifadəsini təsadüfi söyleməz.

Dini zehniyyətin musiqi alətinə (qopuza, daha sonra isə saza) mənfi münasibət bəsləməsi və «şeytan əməli» damğasıyla ona yasaqlayıcı mövqedən yanaşması müxtəlif zamanlarda el sənətkarları tərəfindən narazılıqla qarşılıqlıdır. Onlar öz sənətlerinin halallığı, mənfi məzmunlu «şeytan əməli»ndən uzaqlığı barədə çoxlu şer düzüb-qoşmuşlar. Həmin şerlər aşıqların əksəriyyəti tərəfindən əzberlənmiş və lazımlı gəldikdə özlərini müdafiə məqsədilə söylənmişdir. On sekizinci yüzilliyyin Anadolu aşıqlarından Aşıq Dərdli xəlastik «şeytan əməli» damğasına öz etirazını «Şeytan bunun nərəsində?» suali ilə belə bildirmişdir:

Telli sazdır bunun adı,
Nə ayət dirlər, nə qadı.
Bunu çalan anlar kəndi,
Şeytan bunun nərəsində?

Abdəst alsan, aldin deməz,
Namaz qılsan, qıldın deməz,
Qadı kibi haram yeməz,
Şeytan bunun nərəsində?

Venedikdən¹ gəlir teli,
Ardic ağacından qolu.
Bu, allahın şəşqin qulu –
Şeytan bunun nərəsində?

İçindəmi, dışındəmi?
Burğusunun başındəmi?
Köksünün naxışındəmi?
Şeytan bunun nərəsində?

Dərtlə kibi sariqsızdır,
Ayağı da çariqsızdır.
Buyumu yox, quyrıqsuzdur,
Şeytan bunun nərəsində?

XIX yüzilliyin görkəmli el sənətkarı Goyçeli Aşıq Musa da eyni ovqat üstündə məşhur «Nə günahı telli sazin?» - goraylışını söyləmişdir. Bu şerdi saz-söz adamının safliğina bəraətlə yanaşı, ona hücum eləyənlərə qarşı ədalətlı ittiham da var:

Yoldan çıxıb yoluñ azmir,
İblis kimi ara pozmur.
Molla kimi cadu yazmur,
Nə günahı telli sazin?..

Musa vəsfin söylər saza,
Ruh verir gəlinə, qiza.

¹ Venedik – yer adıdır. Görünür, Anadoluya saz telleri əsasən oradan gətirilmişdir.

Oxşamır o şeyidbaza,
Nə günahı telli sazin?.. [372, I, 339]

Hər iki şerde mənfi mözmunlu «şeytan əməli» iddiasına qarşı dayanıldığı və «şeytan» kəlməsinin xüsusi şəkildə vürgülündüyü (müqayisə et: «Şeytan bunun nərəsində?» və «Oxşamır o şeyidbaza...») göz qabağındadır.

Qaraguruhçu zehniyyətin qopuz-saz ənənəsinə qarşı çıxmamasına, dərin köklərə malik olan bu qədim duyum və düşüncə sistemini müxtəlif istiqamətlə təqib və təzyiqlərə məruz qoymasına baxmayaraq türk hayat tarzi Qafqaz, İran və Anadoluda öz tarixi gələnəyini qorumuşdur. Belə ki, qopuz və saza ruhlar dünyası ilə bağlı müqəddəs-səhrli alətlər kimi baxıldıqından islamîyyətin bütün zamanlarında həmin musiqi aləti evin-ocağın yuxarı başında yer almışdır. Azərbaycan aşığıları bu gün de sazi evin baş ucunda divardan asırlar. Eyni veziyət Anadoluda da müşahid olunur: «Anadoluda sazin yeri ozanın başucudur. Ozanın yatağı başdır. Ozanın və yatağın başına, adəten, Kurani-Kərim türündən qutsal (müqəddəs – red.) şeylər asılıdır. Bir ozana en böyük həqarət və beddua: «Sazını ayaq altına asalar» - sözüdür» [722, 33].

Qopuzun ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığı yerinə yetirdiyi tarixi funksiyalardan görünür. O, hər seydən əvvəl qam-baxşı və ozannın mərasim icrasında istifadə etdiyi müqəddəs alətdir. Bu səbəbdən de əski çağlarda qopuz və onun musiqisinə əyləncədən daha çox ibadət vasitəsi kimi baxılmışdır.

«Qam-baxşı» ve ozanlar hər türlü havayı ibadət edər kimi çalırmışlar» [699, 40]. Xəstəni sağaltmaq istəyərkən və ya hər hansı qaranlıq bir məsələyə aydınlıq getirərkən altay qamlarının və qırğız baxşılılarının mərasim icrasına qopuza üz tutan alqış-dualarla, yalvarışlarla başlamaları və buna bir statik ənənə kimi dəqiqliyi ilə əməl etmələri həmin prosesin – qopuz qarşısındaki alqış-dua, yalvarış mərhələsinin xüsusi ibadət tipi olduğunu göstərir [699, 104-105]. Deyəsən, qopuz və onun musiqisinə ibadət kimi baxıldığının əlamətidir ki, qopuz çalmaq qədim türk cəmiyyətində hamının yerinə yetirməli olduğu normativ bir ənənə şəklində qəbul edilmişdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı mənzərədən aydın olur ki, oğuzlarda qopuzu demək olar ki, hamı çala bılır. Qazan xan, Dirse xan, Beyrək, Səkrək, Əkrək, Qanturlar və onun qırx yoldaşının qopuz çalması dastanın müxtəlif boyalarında təsvir olunur. Tarix qaynaqlarının verdiyi məlumatdan bəlli olur ki, IX-X yüzilliklərde uyğur türkmenləri hətta çöldə gəzərkən və səfərə yollanarken de musiqi alətlərini (yəqin ki, qopuzu) yanlarında saxlayırmışlar [141, 186]. Görkəmli qazax alimi A.Jubanovun verdiyi məlumatda görə, ta qədim çağlardan iyirminci yüzilliyin ortalarına qədər qazaxlarda nadir hallarda elə bir yurda (ev-çadır) rast gələrdin

ki, onun divarından ikisimli dombra (qopuzun variansi) asılmamasın [533, 18].

Bu cəhətin oğurlarda da müşahide olunması onu göstərir ki, müsiqi alətine türk etnoslarının eksəriyyəti eyni münasibət bəsləmişdir. Etnosun kütlevi şəkildə musiqi aləti (qopuz) saxlaması və onu öz yarında gedzirmesi ruhlar aləminin temsilcisinə ibadət etməklə (qopuz çalmışla) onların nezər-diqqətini öz üzərində saxlamaq məqsədi daşımışdır. Bahadırın yaraq-silahlı bərabər, musiqi aləti də götürmələri etnik norma kimi Dədə Qorqud qəhrəmanlarının səfərlərində açıq şəkildə ortaya çıxır. Əslində Koroğlunun qılınc-qalxanla yanaşı, szazla da gezib-dolaşması həmin ənənənin davamıdır. Bahadır və qopuz münasibətlərinin mifoloji-estetik səciyyəsi «Kitabi-Dədə Qorqud»un «Qanlı qoca oğlu Qanturalı boyını bəyan edir, xanım hey-hey...» boyundada ha qabarıqdır. Sevgilisi Selcan xatunun naminə ağır sinaqlardan keçmeli olan Qanturalı hər sinaq mərhəlesindən önce deyir: «Hey, qırq, eşüm, qırq yoldaşım, niyə ağlarsız? Quruluca qopuzum götürün, ögün məni» [444, 88]. Qırq yoldaş qopuz çalaraq onu öyür və coşdururlar. Bundan sonra Qanturalı növbə ilə vəhşi buğanı, aslanı və qızımız dəvəni öldürüb bütün sinaqlardan üzüüag çıxır. Bahadırın öz qopuzuyla öyünməsi iki keyfiyyəti cəmləşdirir:

a) musiqi və coşdurucu sözler (onların həm də alqış-dua səciyyəsi var) estetik vasitədir: bahadırın əhvalını yüksəldir, onda qələbə ovqatı yaradır;

b) qopuzun magik güce malik olması, Dədə Qorqudla, ruhlar aləmi ilə bağlılığı bu ağır sinaq məqamında xilaskar-qoruyucu funksiyası yerinə yetirir. Qopuz vasitesilə qoruyucu-xilaskar, həm də qüvvətverici ruhlar köməyə çağırılmış olur.

Qopuzun magik güce malik olması, güc-qüvvət bəxş etməsi, uğur, bərkət, xeyir, qəlebə getirməsi türk mühitindən kənardı – qonşuluq-dakı yabançılar arasında da qəbul edilmişdir. Qazan xanı həbs edən kəfirlər onu bir şərtlə azad etmeye razılıq verirlər ki, oğuz bahadırı qopuz çalıb onları təriflesin, oğuzu sindirsin. Qazan xan qopuzu elinə alıb tamamilə tərsinə hərəkət edir: özünü və oğuzu öyür, kafiri alçaldır, sindirir. Burada qopuzun qeyri-adi musiqi aləti kimi yad etnik mühit tərəfindən də etirafı son dərəcə qiymətlidir. Çünkü bu etiraf qopuzun tədricən həmin mühitdə də yayılacağına perspektiv zəmin hazırlayır. Həqiqətən də qopuz və onun təmsil etdiyi sonət dünyasının türk çevrəsinin qonşuluğundakı yabançı etnik mühitlər tərəfindən mənimsənilməsi gerçek bir mədəni-tarixi prosesə çevrilmişdir [739].

Qopuzun yayılma coğrafiyasını izleyən görkəmli araşdırıcı Əhməd Cəfəroğlu onun yabançı etnik mühitlərdə tutduğu mövqeyin miqyas genişliyindən söz açarken çox böyük hüdudları göz önüne getirir:

«Türk xalq şerlərini və zəfərlərini tərənnüm edən qopuzun hun türklerinin dövründən etibarən macarlar, cexlər, polyaklar, litvallar, almanlar, ruslar, ukraynalılar, finlər, Afrikada yaşayan yerli əhali və nəhayət, bütün Balkan millətləri tərəfindən mənimsənilməsi və istifadə olunması iddia edilən təsiri bütün güçlüyə göstərmekdədir» [707, 25].

Qopuz etnoqrafik mərasimlərin icrasında – toy-düyün, şadlıq yığnaqlarında da istifadə olunan musiqi alətidir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da «Dədə Qorqud gəlübən şadlıq çaldı» – cümləsinin dəfələrlə (demək olar ki, bütün boyaların sonunda) təkrarlanması xəş ehvallı məclislərin coşğun qopuz havalalarıyla süsləndiyindən xəbər verir. Qopuz havalarında rəqs ahngi və oynaq ritmlər də mühüm yer tutmuşdur. Qopuz havasına rəqs etməyin mümkünliyi Bamsı Beyrayın «əre varan qız qalqa, qol saluban oynaya, mən qopuz çalam» [444, 64] – istəyindən də bəlli olur. Qopuzun oynaq ritmli, qan qaynadan, ilhamlandırcı havalarından yalnız birinin adı «Kitabi-Dədə Qorqud»da xatırlanır: «Qanturalıyla qızı götürüb gərdəgə qoydilar. Ozan gəldi, yelətmə çaldı» [444, 90]. «Yelətmə» – yellendirmə, həvəsəndirmə, coşdurma məzmunu verir. Bu havanın gələnköçürmə, yaxud da gelin gərdəyəsalma mərasimində çalındığını güman etmək olar. Ola da biler ki, «Atlandırma» («Vağzalı») rəqsinin melodiyası qopuzun «Yelətmə» havasından gəlir.

«Qopuz» adı ilkin ibtidai mərhələdə türk arealında ümumiyyətə musiqi aləti məfhumunu ifadə etmişdir. Dağıstanda yaşayan noqaylar arasında bu tarixi təsəvvür bu günün özündə də qalmaqdadır. Noqaylar xalq musiqi alətlərinin hamisini «qomus» adlandırırlar. Bundan əlavə, qazaxların simli musiqi alətindən başqa bir sıra ağızla çalınan nəfəslər alətləri «qopuz» («ağız qomusu») adıyla çağırması da məhz həmin səbəbdərdir [533, 19].

Öski mifik təsəvvürə görə, musiqi ilahi aləmle, ruhlar dünyası ilə bağlı olduğundan təbbi ki, musiqi alətine verilen adda tarixi-semantik məzmunun müəyyən cizgiləri əks olunmalıydı. Bu mənada «qopuz» adı bir qədər mürəkkəbəmiş tərkib kimi götürülməlidir. «Qop»-«uz» hissələrindən ibarət olan bu sözün birinci tərəfi, yəni «qop» komponenti ucalıq, yüksəklik, müqəddəslik anlamı verir. Ən uca, yüksək dağ «Qaf dağı» deyilməsi də «qop» - «qab» - «qaf» sözünün qədim türkçədə ucalıq, yüksəklik, göylər – ruhlar aləminə, Tanrı dünyasına yaxınlıq məzmunu əks etdiridiyi göstərib. «Uz» və ya «oz» komponentinin isə qədim türkçədə neğmə, musiqi, avazlı səs bildirdiyini nəzəre alsaq, onda qopuzun ucalıqla, göylər – ruhlar aləmliyə, müqəddəs Tanrı dünyası ilə bağlı musiqilər, avazlı, ahengli sehrlili-melodik seslər toplusu anlamı verdiyi qənaəetine gəlmək olar. Deməli, ibtidai təsəvvür musiqi alətini ilahi aləmle, ruhlar dünyası ilə bağlı olan sehrlili-

lodik səslərin (musiqilərin) toplusunu özündə cəmləşdirən magik vəsiyyət saymış və ona ilkin ibtidai mərhələdə yerinə yetirdiyi funksiyasına və tarixi-semantik məzmununa uyğun olaraq «Qopuz» adı verilmişdir.

Ozan sənətinin səyyar səciyyə kəsb etdiyini nəzərə alaraq qopuzun bir musiqi aləti kimi quruluş baxımından dinamikliyə – hərəkət və yürüşə uyğun bir formada olması təsəvvürünə gölmək mümkündür. Konkret şəhər keçməzdən önce belə bir tarixi həqiqəti xatırladıq ki, mənbələrdə qopuzun iki tipi qeyd olunur:

1. Kamança şəklində olan qopuz.

2. Hazırkı saz qəlibinin ibtidai formasını xatırladan qopuz.

Kamança şəklində olan qopuz oğurlara məxsus deyildir. «Qıl kiyaq» və «temir komuz» adlarıyla da tanınan bu qopuz növü əsasən xakaslar, şorlar, qırğız və qazaxlar arasında yayılmışdır [558, 135]. Maraqlıdır ki, həmin ərazilərdə kamançaya bənzər qopuzla yanaşı, sazabənzər qopuzdan da istifadə olunmuşdur [514, 166]. Görünür, bu qopuz növlərinin hərəsinin özünəməxsus tarixi funksiyaları vardır. Deyesən, kamançaya bənzər qopuzlar yalnız mifoloji mərasimlərdə – baxılcılıq, qamlama proseslerində çalılmışdır. Atlı heyat tərzi üçün istifadəsi imkansız olan bu musiqi aləti dinamik türk etnoqrafik mərasimlərində, xüsusən də yürüşlərdə əl vermədiyindən geniş yayılmamışdır.

Oğurlara məxsus olan sazabənzər qopuz həyat tərzinin tələbine uyğun çevik biçimə və xırda ölçülərə malikdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da tez-tez xatırlanan «qolça qopuz» ifadəsindən də göründüyü kimi qopuz təqriben qolçadır, yəni ki, qol boydadır. Bundan əlavə dastanın oğuz bahadırı Qanturaliya həsr olunmuş boyunda «qolça qopuz»la yanaşı «quruluca qopuz» və «alça qopuz» ifadələri də işlədilmişdir: «Quruluca qopuzım götürür, ögün məni...» «Mərə, alça qopuzum əle alın, məni ögün» [444, 88]. Bəlkə də dastanın ayrı-ayrı məqamlarında rast gəlinsəydi bu ifadələrə əsasən «quruluca qopuz», «qolça qopuz» və «alça qopuz»un qopuz növleri olduğu gümanına düşmək olardı. Lakin nəzərə alanda ki, hər üç ifadə eyni boy daxilində eyni qəhrəman (Qanturalı) tərəfindən öz qopuzuna aid söylənir, onda bu deyimlərin ayrı-ayrı məqamlarda təsvir elementi funksiyası daşıdıǵına şübhə yeri qalmır. «Quruluca qopuz» olsun ki, «quruluş, köklənmiş qopuz» anlamındadır. Bununla belə, «quruluca» sözü bəzəkli, yaraşlı, səliqəli məzmunu da vərə bilir. Müqayisə üçün, «qurulu ev», «qurulu otaq» xalq ifadələrini yada salmaq kifayətdir. «Qurulu ev», «qurulu otaq» ifadələri xalq arasında yaraşlı, səliqə-səhmanlı ev, otaq mənasında işlənir. Ehtimal ki, «quruluca qopuz» ifadəsi də «qurulu qopuz» mənasındadır. «Quruluca» oxşama, ezixləmə tərzində

olan bir söylenişi dır. Bəzəkli, yaraşlı məzmununu ezixləmə tərzində çatdırıran «alça qopuz» ifadəsi də bu baxımdan «quruluca qopuz»un eynidir. Hər iki deyimin təsvir elementi – «quruluca» və «alça» sözleri qopuzun yaraşlı və bəzəkli görkəmə malik musiqi aləti olduğunu eks etdirir. Qopuzun icad olunması ilə bağlı mifoloji rəvayətlərdən də aydındır ki, o, hər ağacdən düzəldilə bilməz. Türk mədəniyyət tarixinin görkəmli araşdırıcısı Bahəddin Öğəl qopuz düzəltmək üçün istifadə edilən ağacların mifoloji dünyagörüşdə əsasən sakral məzmun daşıdığını müəyyənləşdirmişdir. Böyük alim türk etnosunun yayıldığı coğrafi ərazilərdəki qopuz düzəldilən həmin ağacların bir qismini dəqiqləşdirmişdir: çam (qaraqay), ceviz, tut, ardıc, sədir ağacı və s. [699, 106-107]. Ən qədim çağlarda qopuzun telləri at quşunun tükündən – qıldan düzəldilmişdir [699, 24, 100]. Qurudulmuş qoyun bağışından – «giriş»dən isə pərdə bağlanmışdır. «Giriş»dən pərdə bağlamaq ənənəsi uzun müdet davam etmişdir. At qılımın sonraları ipək tellər və metal simlər əvəz etsə də, giriş uzun zaman qopuza, daha sonra isə saza pərdə bağlamaq üçün istifadə edilən əsas vasitə olmuşdur. İyirminci yüzilliyin ortalarına qədər Azərbaycan sazbəndlərinin eksəriyyəti sazin pərdəsinə girişdən düzəldirdilər.

Tarix və folklor qeynaqları qədim türk qopuzlarının əsasən iki və üç telli olduğunu göstərir [492, 305]. Sibir-Altay, Uralboyu, Çin-Uygur və Türküstən ərazilərdəki qopuzların (elecə də onların əvəzediciləri olan tanbur və dombralıların) sim düzünlündə ikisimlilik ənənəsi indi de gözlənilir [532, 24]. Türkmen dütarları, adından da göründüyü kimi, tarixən ikisimli musiqi aləti olmuşdur. Sonrakı tekamül mərhələlərində onun simlərinin sayı artırılmışdır. İlkin ibtidai mərhələdə qopuzdan qam-şamanlar mərasim aləti kimi istifadə etdiklərindən onun iki və üçtelli olmasını mifoloji-semantik mahiyyətdə olan bir məsələ hesab etmək mümkündür.

Bellidir ki, qam-şaman təsəvvür sisteminə görə üç aləm möv-cuddur: 1) göylər aləmi; 2) yer aləmi; 3) yeraltı aləm [508, 55]. Bu üç aləmin ikisində – göylər aləmində və yeraltı dünyada olan ruhlar mifoloji mərasimlərin diqqət mərkəzində daha çox durdu. Mifoloji mərasim aləti – qədim qopuz həmin aləmlərlə əlaqə yarada bilən (bəzən isə onları təmsil edən) vasitə kimi düşüntüldiyindən eski mifik təsəvvürə görə ikitelli qopuzun tellərindən biri göylər aləminin, digəri isə yeraltı aləmin ruhları ilə bağlıdır. Üçtelli qopuzlara gelincə isə, belə güman etmək olar ki, görünür, bəzi tayfaların (o cümlədən də oğuzlarının) qam-şamanları hər üç aləmi özlərinin təsir dairəsində saxlamaq istəmiş və bu məqsədlə də qopuzun üçtelli olmasını zəruri saymışlar. Sibir-Altay və Türküstəndə ikitelli qopuzla yanaşı, üçtelli qopuzun da müəyyən yer alması həmin mifoloji təsəvvürlə bağlı

olmalıdır [492, 315]. İndinin özünde də Qırğızistanın şimal bölməsindəki baxşilar qamlama mərasimlərində yalnız üçsimli qopuzlardan istifadə edirlər [492, 315].

Qafqaz, İran və Anadoluda da qopuzun əsasən üçsimli tipinin tarixi mövcudluğunu mülahizəsinin yürütülmək üçün müəyyən əsaslar vardır. Bu bölgelerin etnik yaddaşında yaşayış «üçtelli sazını sinəsinin üstünə aldı» – ənənəvi folklor qəlibi və «saçından üç tel ayırdı, basdı bağırna, görək nə dedi» – poetik təsəvvürü də etnosun qədim musiqi alətinin üç telli olmasından irəli gəlir.

Musiqi alətinin telində ruhun əks olunması barədəki mifoloji təsəvvürün izlərinə «Aşıq Qərib» dastanında da təsadüf olunur. Belə ki, Qərib uzaq səfərə çıxanda sazını divardan asıb ana və bacısına bildirir ki, nə vaxt sazinim simi öz-özüne qırılsa, onda bilin ki, mənim başıma qəziyyə gəlib, daha salamat deyiləm. Musiqi alətinin teli – sazin simi ruhlar dünyası ilə bağlı olduğu üçün folklor təfəkkürünə görə uzaq səfərde olan Qəribin taleyindən xəber götişə bilir. Nəzərə alaq ki, Qərib haqq aşığıdır, tanrı vergisine sahibdir və bu səbəbdən də ilahi aləmle əlaqəlidir. Əski çağların qam-şamanıyla orta əsrlərin haqq aşığı arasında elə bir prinsipial fərq olmadıqdan (onların hər ikisi ilahi aləmle, ruhlar dünyası ilə əlaqəlidir) musiqi alətinin teli barədəki ilkin mifoloji təsəvvür qam-ozan-baxşı – aşiq ardıcılığının bütün mərhələlərində eyni statusa malikdir. Getirilmiş misaldan da göründüyü kimi, qopuz tellerinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədəki mifik qənaət daha sonra sazin siminə da adamlışdır.

Sənətin tarixi mənzərəsi göstərir ki, qopuz ayrı-ayrı bölgelərdə bir sıra digər adlar da qazanmışdır. Bunlardan ən çox yayılanı tanbur və onun çeşidli variantlarıdır: tambur, dombra, dombura, dombrak və s. Qazax və özbəklər arasında daha çox yayılmış bu ada Qafqaz və Anadoluda da qismən təsadüf olunur. Azərbaycanın Qax-Zaqatala-Balakən bölgəsində tanburdan bir musiqi aləti kimi indi də istifadə edilir. Bu regionun bayatı ərnəklərində tanbur adının feal işləkliyi də onun həmin əvrənin folklor həyatında xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsindən irəli gəlir:

*Tanbur qaldım sinədə,
Beş il qaldım binədə.
Beş il də indən qalsam,
Unutmaram yenə də.*

*Tanburun beş bəndinə,
Oğlan gedər kəndinə.*

Bir allah kömək olsun
İkimizin dərdinə.

*Tanburun teli uzun,
Şəntalar düzüm-düzüm.
Bir bu yana baxsana,
Ay mənim ala gözlüm.¹*

Maraqlıdır ki, qazax və özbək dombraları, Uralboyu tanburaları əsasən ikisimli² olduğu halda, Azərbaycan və Anadolu ərazisindəki tanbur üçsimlidir. Bu, Qafqaz-Anadolu qopuzunun üçtelli olması qənaətin qüvvətləndirən bir dəlildir. Qopuzla yanaşı, tanbur adının işlənməsi və sonradan bu adın üstünlüyü əle alması aşağıdakı sabəbələ bağlı ola bilər: qopuz qam-şaman mərasimlərində istifadə olunan mühüm vasitələrdən biri olduğu üçün islam dünyagörüşü türk mənəviyyatına daxil olduğdan sonra qam-şaman kompleksinin bütün ünsürlərini, o sıradan da musiqi alətini sixişdirmişdir. Belə vəziyyətdə qopuzun dar çərçivədə – hansısa bir tayfa daxilində mövcud olan məhəlli adaların dan birini feallaşdırmaq, irəli çıxarmaq və «qopuz» adını arxa plana keçirmək zərurəti doğmuşdur. Görünür, «tambur» belə məhəlli səciyyə daşıyan adlardan biri olmuş və «qopuz» adını kölgəleyerek diqqəti onun üzerindeki təzyiqdən müəyyən qədər yayındır bilməmişdir.³ Türk-mənələrin qopuzu sonradan «dütar» adlandırmaları da elə bu səbəbdən dir. Orta əsrlərde geden bu əvəzlenmələrdən sonra «qopuz» adı əsasən mifoloji mərasim icraçılarına – baxıcı, bakşı, qam və oyuna mexsus musiqi aləti üzərində qalmışdır.

Qədim türk mədəni mühitində qopuz çalan sənətkarlarla istifadə etdikləri musiqi alətinə uyğun olaraq «qopuzçu» adı da verilmişdir. «Manas», «Semetey» və «Seytek» kimi dərin etnik-mədəni yaddaş sistemine malik dastanlarda «qopuzçu» sözünə sənətkar statusunda tez-tez rast gəlindiyindən belə bir qənaətə gelmək olar ki, bu söz həttə adı titul seviyyəsində işlənmişdir [558, 138]. Qopuzçu (qopuzda çalıb-ça-

¹ Nümunəleri Azərbaycan MEA Şəki Elm Mərkəzinin əməkdaşı Əli Süleymanov Zaqtala rayonunun kəndlərindən toplamışdır.

² Bununla belə, Türkistanın özündə – qazaxlarda da üçsimli, on iki-on dörd şərdəli dombralardır. Bax: [538, 7].

³ Qopuzun kənar mühitlərə təsiri eyni ilə tanbur-dombra üçün də səciyyəvidir. Dombranın slavyanlara adlanması, xüsusunə də ruslarda ənənəvi musiqi alətinə çevrilmesi tarixi gerçeklikdir. Bunu rus dombralarının qazax, qırğız və türkmen dombralardan demək olar ki, fərqlənməyən quruluşu və çalğı tərzidə açıq şəkildə təsdiqləyir. Bax: [533, 19].

ğiran) ad-titulu türk xalqlarının böyük ekseriyyetinde «ozan» ve «baxşı»nın müsterek əvəzedicisi kimi onlarla birlikdə fəaliyyət göstərmişdir.¹ «Qopuzçunun ümumtürk arealindəki feal işlekliyinin əlamətidir ki, bu ad qonşu mədəniyyət əvrələrinə də nüfuz edə bilmədir. Ukrayna və Polşa xalqlarının folklor sənətkarına – musiqi-söyləyicilər verdikləri «kobzar» adı türk etnik-mədəni mühitindən gələn «qopuzçu»nın birbaşa təsirindən meydana gelmişdir. «Qopuz - ər» birləşməsindən yaranmış «kobzar» qopuz çalan ər, qopuz çalan adam mənasını eks etdirir ki, bu da qopuzçunun demək olar ki, eynidir. Burada adın leksik anlamı və qrammatik quruluşu türk dil və düşüncə tərzinə o qədər uyğundur ki, əslində dərin araşdırma aparmadan da bunu sezmək mümkünür. «Kobzar» adı-titulunun kənar etnik mühitdə geniş yayılması və yaşaması onun öz doğma mühitində də uzun müddət populyar olduğunu söyleməye imkan verir. «Qopuzçu» adı çox ehtimal ki, «qopuz» ve «ozan» adlarının sixişdirilib sıradan çıxarılmasıyla bir zamanda tədricən öz doğma mühitini tərk etmişdir.

Orta çağlarda «ozan» ve «qopuzçu» adlarıyla yanaşı, «mütrüb» adı da bir sırə hallarda qopuz çalıb-oxuyan sənətkar anlamında işlənmişdir. Ozanlara esasen İran mədəniyyət əvrəsində «mütrüb» adı verilmişdir. «Əyləndirən, könlük açan» mezmunu verən ərəb mənşəli bu söz XVI yüzilliyin ortalarına qədər müsbət səciyyədə işlənmişdir. Məhəmməd Füzulinin «Yeddi cam» məsnəvisində də mütrübüñ bir sənətkar kimi müsbət obrazı yaradılmışdır.

«Mütrüb» adının mənfi çalar qazanması yəqin ki, ozanın sixişdirilib gözən salınması prosesi ilə üst-üstə düşür və bu hadise zaman etibarılı on altinci yüzilliyin ikinci yarısı ilə on yeddinci yüzilliyin əvvəllerine asanlıca uyğun gelir.

Ozan sənəti özünün çoxəsrlilik fəaliyyəti boyunca çoxsaylı mədəni-estetik hadisələrlə qarışlaşmış, yaxın və uyğun sənət sahələri ilə müxtəlif səviyyələrə eləqə və faydagötürmə münasibətlərində olmuşdur. Bu baxımdan zəngin və çoxşaxəli mənəvi-estetik şəbəkəyə malik olan baxşı və ozan-aşiq münasibətlərinin aydınlaşdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Qam-şaman kompleksinə bağlı olan və bu sistemin digər əşyicilərinə nisbətən daha uzunmüddətli zaman hündürlərində fəaliyyət göstərən baxşılardan türk etnik-mədəni mühitinin gelişməsində, o sıradan da aşiq sənətinin təşəkkülündə əhəmiyyətli yeri vardır. Türküstən,

¹ Qeyd: Bəzən folklor sənətkarının adı «ozan» musiqi aletinə adlanmış, onun istifadə etdiyi musiqi aleti də «ozan» adlanmışdır. Bu zaman «ozan» «qopuz»un əvəzedicisi kimi çıxış etmiş və folklor sənətkarına da «ozançı» adı-titulu verilmişdir. Bax: [39, 57].

Cin-Uygur kimi irimiqyaslı coğrafi-etnik türk bölgələrində qam-şamanın ənənəvi funksiyasını regional özünəməxsusluqlar və tarixi yenileşmələrlə davam etdirən baxşilar qədim türk mədəniyyətinin əsas daşıyıcı və qoruyucularından biridir. Dərin mifoloji köklərə malik əski mərasim və ayinlərin, eləcə də söz, musiqi və rəqs sənətlərinin göstərilən coğrafi ərazilərdəki yaranış və inkişafında onların çoxəsrlilik fəaliyyəti aparıcı-mərkəzi damar rolu oynamışdır. «Baxşilar en əski dövrlərdə musiqi ilə sehr yapan, şerlər tərənnüm eləyen, qaiybən xəber verən, hakimlik edən qamlar idı» [726, 68].

«Baxşı» adı altında cəmləşən bu çoxyünlü fəaliyyətin nəticəsidir ki, orta yüzilliklərə qədər Türküstən xalqları öz salnaməçi və katiblərinə də «baxşı» deyə müraciət edirdilər [506, I, 99]. Uygurlarda sadılı, məlumatlı adama «baxşı» adı verilirdi [512, 52]. Müxtəlif tarixi qaynaqları və türk dillərinin leksik fondunu araşdıraraq görkəmli şərqsünas V.V.Bartold «baxşı» sözünün «katib, cərrah, dövlət memuru, ruhani xadim,cadıgur, şerbaz-şəbib, xalq nəğməkarı-musiqiçi, tayfa ağısaqqalı, hər seyden xəberdar olan, məlumatlı, savadlı adam və s. Mənalarını müəyyənləşdirmişdir ki, bu da baxşının qamla ekvivalent təşkil etdiyini açıq şəkilde göstərir» [505, 501]. «Baxşı» adı-titulu türk dillerində «baksi», «baksa», «faksa», «bakşı» və başqa bu kimi variantlarda işlədilmişdir. Bu ada qədim türk arealının qonşuluğunda olan mərkəzi Asiya xalqlarının bəzilərində də təsadüf olunur. Belə ki, Koreya və Tayvanda da «paksi», «baksi» adları kor qam-şaman mezmunu eks etdirir [607, 27]. Təkce addakı oxşarlığı görə yox, mərasim icrasındaki uyğunluqlara görə də sözü gedən əraziyə tarixin güclü türk əsərindən adlanlığını güman etmək mümkünür. «Paksi» sözünün kor qam-şaman anlamı verməsinə göldikdə isə deməliyik ki, bu, ilkin təxəyyüllü doğurduğu müəyyən tarixi-tipoloji təsəvvürə söykənir; cüntü ibtidai təsəvvür o biri dünyani qaranlıq aləm kimi qəbul edir və qam-şamanı da o biri dünyadakı – qaranlıq aləmdəki ruhlarla əlaqədə olan magik bir varlıq sayırı. Bu mənada qam-şamanın korluğuna onun ruhlar dünyası ilə əlaqəsinin mifoloji-semantik atributu kimi çıxış edir. Orasını da qeyd etməliyik ki, «korluğun» ruhlar aləmi ilə əlaqəlilik keyfiyyəti kimi mifik qavramı dünya xalqlarının ekseriyyətinin mif sistemində mövcuddur.

V.V.Bartold «baxşı» adının sanskritcədəki «müellim», «bilici», «məlumatlı adam» məzmunu eks etdirən «baxkşı» sözündən törediyi güman olmayı [505, 501]. Türk dillərinin söz ehtiyatına yaxşı bələd olan görkəmli tədqiqatçının bu qənaəti o qədər de ağlabatan deyildir. Baxşının qaiybən soraq götirmək, görürülük, baxıcılıq edərək gelecekdən xəber verə bilmek qabiliyyətinə malik olduğu barədə elmi təsviyrədə olan alim əslində bu sözün türkçədəki «baxıcı» kəlməsinə

bağlandığını diqqət önüne getirməliydi. Nədənse, türk dili və folklor sisteminə lazımi səviyyədə bələdliyi olan professor X.Koroğlu da «*baxşı*» adının sanskritcədən gəldiyini və türk kontekstine budda tesiri ilə daxil olduğunu məqbul sayaraq V.V.Bartoldun mövqeyinə tərəf çıxır [546, 69]. Halbuki bir çox türk dillerində, o cümlədən də Azərbaycan, qırğız, özbək, qaqaqauz, Anadolu türkcələrinde «*falçı*» sözüne qarşılıq olaraq «*baxıcı*» kəlməsinin də işlənməsi «*baxşı*»nın ilkin təşəkkül də həm leksik, həm də mifoloji-səmantik «*baxıcı*» olduğuna tekzib olunmaz sübutdur. Baxşıda baxicılıq-görüçülük funksiyasının, yəni qamşaman keyfiyyətinin aparıcı olması tarix və folklor qaynaqlarında qabarıqdır.

Tarixi təkamül nəticəsində baxşalar qama məxsus digər keyfiyyətlər nisbətən müsiqici-nəğməkar funksiyasını daha çox qorumuş və inkişaf etdirmişlər. Öz mədəni-tarixi funksiyasının əsas hissəsini etnoqrafik mərasimdə – toy-düyün və şadlıq yığıncaqlarında çalıb-çağırmışla icra eleyən baxşaların etnos daxilindəki hörmət və nüfuzunun səviyyəsi bütün Türküstanda məşhur olan bir el məsəlində də bərqərətdir:

Hər işin öz vaxtı yaxşıdır

Toyun gəlişgi (bəzəyi – red.) baxşıdır [540, 126].

İslam dünyagörüşünün şamanlılığı sixışdırmağa başladığı erkən orta əsrlərdən etibarən baxşalar bir çox əski mərasim və ayinlerin icrasından tədricən uzaqlaşmağa məcbur olsalar da islaməqədərki türk mədəniyyət və mənəviyyatını Qafqaz, İran və Anadoludakı daşıyıcılarla (ozan və aşıqla) müqayisədə xeyli dərəcədə artıq mühafizə edə bilməmişdir [567, 13]. Buna görə də baxşalar yarımsəlman-yarışaman sənətkarlardır. Baxşaların özünü mühafizəsinin belə güclü alınması əsasən onunla bağlıdır ki, Qafqaz, İran və Anadoluya nisbətən Türkistan və Uralboyunda islam dini bir qədər zəif yayılmışdı. Bu səbəbdən də orada etnik-mənəvi həyat demək olar ki, tarixi-ənənəvi axarında davam edirdi. İslam təsirini lazımi səviyyədə siddətlənə bilməməsinə görədir ki, baxşı sənəti müəyyən məzmun yenilikləri (islam dünyagörüşündən gələn motivlər) qəbul etse də, ciddi keyfiyyət dəyişikliklərinə uğramadı. Halbuki tarixi mahiyət baxımından onunla eyniyyət təşkil edən ozan sənəti Qafqaz-İran və Anadoluda duruş gotirə bilməyərək islam mədəniyyətinin güclü təsiri altında aşiq sənətinə çevrilmişdir.

İslam təsirinin nəticəsi kimi baxşı sənətində gedən dəyişikliklər sırasında bəzi bölgelərdə «*baxşı*» adının başqa adlarla əvəz olunmasına meylin yaranmasını qeyd etmək lazımdır. Belə ki, «*baxılıq*»

islamaqədərki inanış və tapınmalarla bağlı bir dünyagörüş toplusu olduğunu üçün onun müsəlman zəhniyiyti tərifindən sixışdırılması və imkan daxilində sıradan çıxarılması təbii bir proses kimi baş vermelidir. Atlı həyat tərzi keçirən Türküstanda bu proses başqa islam bölgələrinə nisbətən bir qədər ləng getə də, hər halda, müəyyən səviyyədə öz təsirini göstərirdi. Orta yüzilliklərin sonlarına doğru türkmən və özbək baxşalarının bir qisminin özlərini «*şayıր*», «*şaqır*» adlandırmaları, qazaxlarda, qışmən də qırğızlarda isə bu qəbildən olan sənətkarların «*əkin*» adı ile çağrılması bilavasitə həmin təsirin nəticəsidir. «*Əkin*» adının ruhani, din xadimi məzmunu eks etdirən «*axund*» sözünün xəlqiləşmiş variantı ilə bağlı olduğunu F.Köprülü, B.Ögəl, A.Samoiloğlu kimi görkəmli araşdırıcılar öz tədqiqatlarında məntiqli şəkilde sübut etmişlər [726, 230; 699, 412; 567, 131]. Qazax ədəbiyyatı unuslarının bir qismi (M.Auezov, S.Mukanov, E.İsmayılov) isə «*əkin*» ad-titulunun «*axan, coşan, kükreyən*» məzmunu verdiyini və «*axmaq*» məsədərinə bağlılığını güman eləyir [535, I, 397-398]. Lakin bu mülahizə tarixi prosesin gerçək mənzərəsinə uyğun gelmədiyindən ağlabatan görünür.

«*Əkin*» sənətkar ad-titulu kimi qazax və qırğızlar arasında on sekizinci yüzilliyyin ikinci yarısında ve milli-ətnik həyatda din xadimi, ruhani mənasında deyil, savadlı, bılıkli, məlumatlı, müdrik, dünyagörüş adam anlamında qarvanılmışdır. O, müsiqi ale丁indən – qopuzdan və qopuzun variantı olan dombradan (yaxud da dombrakdan) istifadə edən müsiqici-söyləyici olduğu üçün etnosun digər folklor söyləyicisinisi – jiraunu üstələyə bilməmişdir. Daha doğrusu, jıraular – bahadırlıq hekayətləri, bəylerin, ulus başçılarının şərefinə söyləmələr düzüb-qoşan el sənətkarları da tədricən akına çevrilmişdir. Jırauların akına çevrilməyənləri isə qıssəxanlıq funksiyasını yerinə yetirmişlər [551, 128-133]. Akının folklor sənətkarı statusu almasından sonra qazax və qırğızlarda «*baxşı-baxşı-baksı*» adı daha çox falçı-baxıcı, sehrbaz, təbib anlımla daşımağa başlamışdır.

«*Baxşı*» əsasən qıpçaq, uyğur və karlıq türklerinin sənətidir. Oğuz tayfasından olan Türküstən türklərinin – türkmenlərin və Xarəzm oğuzlarının bu sənəti qəbul etməsi çox ehtimal ki, sonrakı hadisədir. Çünkü Türküstən oğuzları da Qafqaz, İran və Anadoludakı həmtayfları kimi ozan sənətinə bağlı idilər. Oğuzlara məxsus ozan sənətinin Türküstənə baxşı sənəti ilə əvəzlenməsi bir sira sosial-siyasi proseslərin gedisatında tarixi-estetik hadisə kimi ortaya çıxmışdır.

Sözü gedən prosesin baş verməsi, yəni baxşı sənətinin türkmenlər və digər Türküstən oğuzları arasına nüfuz etməsi və orada hegemon sənətə çevrilmesi əsasən aşağıdakı səbəblərlə əlaqədardır:

1. İslam dininin təsiri altında erkən orta çağlardan başlayaraq Qafqaz, İran və Anadoluda ozan sənəti yavaş-yavaş sixşidirilib gözdən salınmış və onun yerində aşiq sənəti intişar tapmağa başlamışdı. Adı çəkilən əsas oğuz bölgələrində ozana yuxarıdan aşağı baxıldığı, adının həqarətələ çəkildiyi bir zamanda həmin ərazilərdəki həmtayfalarıyla six əlaqlədə olan Türküstan oğuzlarının onu qoruyub yaşatmaları imkan daxilində deyildi [726, 141].

2. Orta yüzyilliklərdə bütövlükdə Türküstanda ciągatay-özbək təsirinin güclü olduğunu nəzəre alsaq, başqa mənəviyyat axarları (məsələn, klassik poeziya, memarlıq, rəssamlıq və s.) kimi baxşı sənətinin də Türküstən oğuzları arasına yayılması təbii hal sayılmalıdır. Türküstən oğuzlarının əhatələndiyi çevrədə baxşı sənətinin əsas yer tutması səbəbindən bu təsir həm də qazax və qırğız bölgələrindən gələ bildi.

3. Baxşı və ozan sənətləri arasındaki ifaçılıq və repertuar yaxınlığı da əvəzlənmə prosesinin asan və sürətli getmesində müyyəyen rol oynamışdır.

Çünki əslində baxşı və ozan sənətləri arasında elə böyük bir fərq nəzərə çarpır. Musiqi aletinin (qopuz və tanburun) eyniliyi, repertuardakı motivlerin (bahadırılıq, qəhrəmanlıq təbliğ-tərennüm eyləyən söyləmə, hekayət və dastanların) yaxınlığı bu sənətlərdən birinin digorini əvəz etməsi üçün ciddi maneə ol a bilməzdi.

Türkmən və Xarəzm baxşlarının ənənəvi epik repertuarı və oradakı sənətin çağdaş mənzərsi göstərir ki, ozan sənəti türkmən oğullarında sadəcə olaraq baxşı sənəti ilə əvəzlənmiş, əslində onların özünəməxsus tarixi-estetik qovuşuğu baş vermişdir. Türkmen baxşı sənətində ozan-aşiq ənənəsinə uyğun gələn elə keyfiyyətlər müşahidə edilir ki, həmin cəhətlərə qazax, qırğız və özbək baxşlarının nə söz və musiqi repertuarında, nə də ifaçılıq prinsiplərində təsadüf olunur [731, 44-49]. Buraya çalğı və oxu manerasının oxşarlığı, yardımçı melodik vasitələrin bənzərliyi, «Aşiq Qərib», «Səyyad-Həmra», «Tahir-Zəhra», «Qul Mahmud» və s. bu kimi epik mətnlərin repertuar müştərəkliyi daxildir [538, 175]. Cox ehtimal ki, baxşı və ozan sənətləri türkmən oğulları arasında bir müddət yanaşı işlənmişdir. Ozan və baxşların müştərək qaydada mərasim keçirməsi, şadlıq yığnağında iştirak etməsi bir qədim türkmən ata sözündə də iz qoyub:

Hansi yera döülət gəlsə,
Baxşı bilən ozan galər [567, 144].

Maraqlıdır ki, Türküstən ərazisindəki başqa bir oğuz bölgəsində – Xarəzmde də baxşı sənətinin ozan-aşiq ənənəsi ilə geniş tarixi-estetik əlaqlərlə malik olması qabarıq şəkildə nəzərə çarpar. Digər özbək

baxşlarından ciddi şəkildə fərqli nə Xarəzm baxşlarının söz və müsiqi repertuarı ilə türkmən baxşı sənətinin və Qafqaz-İran aşiq sənəti-nin uyğunluqları çıxır. Məsələn, aşiq yaradıcılığına məxsus ənənəvi məhəbbət dastanlarının bir qismində («Nəcəb oğlan», «Qul Əlbənd», «Tahir-Zəhra», «Aşiq Qərib», «Aşiq Aydin», «Səyyad-Həmra») Xarəzm baxşlarının epik repertuarında da rast gelinir.

Bundan əlavə, onların müsiqi repertuarının

a) «Şirvan havaları» və

b) «İran havaları» adıyla iki qismə ayrılmış və həmin havalar sırasında «Zarinci», «Dübeyti», «Gözəlləmə», «Müxəmməs», «Şahköcdü», «Təbrizi», «Şirvani» və s. kimi saz melodiyalarının mühüm yer tutması şübhəsiz ki, oğuz və ozan-aşiq amilindən irəli gelir [565, 14]. Bundan əlavə, türkmənlərin Qorqud Ata və Baba Qambarla yanaşı Aşiq Aydını musiqi və söz sənətinin piri, ustası, hamisi hesab etmələri və Şimali Türkmenistanda, o cümlədən də Xarəzmde (Özbəkistan) məşhur olan «Aşiq Aydin ocağı» (Aşiq Aydının məzarı Xarəzm ərazisindədir) ziyarətgahı çevirmələri, ona qurban və sadaqlar, nəzirniyazlar ayırmaları da aşılığın bu coğrafi-ətnik çevrədə müyyəyen mövqə qazandığını göstərir [509, 63-64]. Türkmen və Xarəzm baxşları Azerbaycan aşıqlarının repertuarında müştərək yer almış «Yətim Aydin» dastanının qəhrəmanı olan Aşiq Aydının Yəsevi təriqətində mənşəb aşiq-dərvişlərdən biri olduğunu və yəsəviliyin yayılıb-yaşadılmasında da böyük xidmətlər və keramətlər göstərdiyi mənqəbələrdə çoxvariantlı rəvayətlər şəklində xatırlanır. Maraqlıdır ki, türkmən və Xarəzm baxşlarının çağdaş repertuarında Əhməd Yəsevinin hikmətləri, həm də Aşiq Aydının fəlsəfi-ürfani şərtləri yaşamaqdadır. Bütün bunlar göstərir ki, türkmən və Xarəzm oğullarının yaşıdlıqları bölgələrdə də ozan sənətinin aşiq sənəti ilə əvəzlənməsinə müyyəyen tarixi meyl olmuşdur. Sadəcə olaraq yuxarıda qeyd olunan tarixi-siyasi hadisələr və qonşu ərazilərdən gələn sosial-mədəni təsirlər bu əvəzləmənin axıradək başa yetməsinə imkan verməmişdir. Beləliklə, Türküstən oğullarının aşiq sənəti yoluна doğru gedən ozanları prosesin müyyəyen mərhələsində ciddi təsir altına düşərək başqa bir sənətə yönəlməli və baxşşa çevriləmələ olmuşlar. Buna görə də Türküstən baxşları içərisində əlahiddə hal kimi türkmən və Xarəzm baxşlarının həm yaradıcılıq, həm də ifaçılıq istiqamətlərində baxşı ənənəsi ilə aşiq sənəti keyfiyyətləri bir qovuşq halında tezahür edir.

Əslində ozan və baxşı sənətlərinin genetik yaxınlığı, bundan əlavə, onların yayıldığı bölgələrdəki türk etnoslarının bir-biri ilə fəal əlaqə münasibətində olması bu iki sənət sahəsinin geniş mənədə qarşılıqlı təsiri üçün münbit tarixi zəmindir. Buna görə də diqqətə yanaşdıqda eyni bahadırın bədii obraz və igitliklərinin həm ozan, həm də

baxşı yaradıcılığında tərənnüm olunduğunu, mifik qəhrəmanların müstərek qaydada eposda tecəssüm etdiyi asanlıqla görmək mümkündür. Qorqud obrazının istər ozanlar, isterse da baxşılar tərəfinden sənətin piri, ustası, bir sözəli, mifoloji hamisi kimi qəbul olunması, məşhur Bamsi Beyrək süjetinin ozan dastanı «Kitabi-Dəde Qorqud»la yanaşı, baxşı yaradıcılığı nümunəsi olan «Alpamış» eposunda müşahidə edilməsi heç də təsadüfi deyildir [687, 154-170]. «Oğuznamə»lərlə «Manas», «Yedigey», «Alpamış» arasındaki çoxsaylı sujet və motiv oxşarlıqlarını, «Koroğlu» epik silsiləsinin mifoloji-semantik və genetik müstərekliyini də buraya elavə etsək, baxşı və ozan-aşq qarşılıqlı təsirlərinin geniş miqyaslı mənzəresi xeyli dərəcəde aydınlaşmış olar.

Ozan-baxşı qarşılıqlı tesiri Türküstən və Ural boyunda olduğu kimi Qafqaz, İran və Anadoluda da öz tarixi izlerini saxlamaqdadır. Türküstən və Ural boyu ilə mədəni-tarixi və genetik əlaqələrə yanaşı Qafqaz, İran və Anadoluda tarix boyuncu müxtəlif qıpçaq tayfalarının yerleşməsi da qarşılıqlı təsir üçün çox yönlü imkanlar açmışdır. Olsun ki, Azərbaycan, İran və Türkiye ərazilərində məskunlaşan qıpçaq tayfalarının baxşı və yaxud da «yırıcı» sənəti güclü oğuz təsiri nəticəsində ozan, daha sonra ise aşq sənəti ilə əvəzlənmişdir. Türküstən oğuzlarında ozan sənətinin baxşı sənəti ilə əvəzlenmesi hansı mədəni-tarixi şəraitlə bağlıdır, Qafqaz, İran və Anadoludakı qıpçaq tayfalarının ozan-aşq sənətine tapınması da demək olar ki, eyni səbəb və zəmin üzerinde getmişdir. Qafqaz ərazisindəki – Dağıstanda yaşayan qıpçaq kökənlə kumikların və onlara çox yaxın olan noqayların ozan-aşq sənətinə yiyələnməmələrinə geldikdə, bu, bir tərəfdən onların əsasını oğuzlar teşkil edən Azərbaycan türklərinə qarışmadan yığcam halda və ayrıca coğrafi bölgədə məskunlaşmaları, digər tərəfdən sufidərvış iqlimini yaşamamaları, təkkə-teriqət sisteminə bağlanmaları ilə əlaqədardır. İndi de kumik və noqaylar əski ənənəyə uyğun olaraq musiqi-folklor sənətkarı statusunda «yırıcı»nı qoruyub saxlayır və musiqi aləti kimi «qomus»dan istifadə edirlər.

«Baxşı»nın Qafqaz, İran və Anadoluda yaşamaqdə davam edən izləri onun adı çəkilən ərazilərin etnik-mənəvi həyatında bir müddət müəyyən nüfuza malik olduğunu gösterir. Adam adı (Baxşı, Baxşəli) və soyad (Baxşıyev, Baxşəliyev şeklinde) işlekliyini hələ də saxlayan «baxşı» kəlməsinin Cənubi Azərbaycanda kənd (Baxşılı kəndi) və dağ (Baxşıdağ) adları kimi hazırda yaşaması hemin səbəbdəndir. Baxşıya söz sənətkarı kimi hörmət və ehtiramın əlamətidir ki, XVI yüzilliyin sərkərdə şairlərindən biri olan Osmanlı hökməndarı I Sultan Səlim öz şerlərini «Baxşı» təxəllüsü ilə qələmə almışdır [518, I, 88]. Bütün bunlar baxşı sənətinin və ümumilikdə baxşılığın Qafqaz, İran və An-

dolu türkülüyünün mədəni-tarixi gerəkliyində tutduğu yerin cüzi bir qismını eks etdirir.

Ozan-baxşı qarşılığı təsiri nəticəsində sənətdə və etnik-mənəvi həyatda baş verən yeniləşmələr heç şübhəsiz ki, sonralar aşq sənətinin təşəkkül və inkişafında dəyərli genetik qaynaqlardan birinə çevrilmişdir.

Bələliklə, sənətin təşəkkül və təkamülünün yaratdığı geniş hüddudlu tarixi mənəzerədən aydın olur ki, qam-ozan-baxşı-aşq xətti boyunca sənətkarlıq atributu konkretləşdirikcə ilkin ibtidai mərhələlərin çoxşaxəli funksiyaları tədriclə azalmağa başlayır. Sənətkar kimi o qədər də konkretləşməmiş qam-şaman özündən sonra davamçılarından fərqli olaraq, daha çox tarixi-estetik (eləcə də sosial-siyasi) vəzifə daşıyır: o, gələcəkdən xəber götürür, təbibdir, musiqiçidir, dövlət məmurudur (hətta tayfa başçısıdır), ruhani xadimdir, etnoqrafik mərasimlərin təşkilatçısı və aparıcıdır və s. Cəmiyyət quruluşlarında və tarixi proseslərdə gedən evolyyusiya dəyişikliklər ilə əlaqədar «baxşı» və «ozan» qam-şamanı nisbətən öz fəaliyyət istiqamətlərinin şəbəkesini xeyli dərəcəde yığcamlıdır. Sosial-siyasi, eləcə də mədəni-estetik iqlimin deyişməsinin təsiri ilə onlar yuxarıda sadalanan çoxsaylı funksiyaların bir qismini davam etdirmək imkanını itirir: məsələn, islamın qəbulundan sonra din xadimi və tayfa başçısı vəzifələrinin icrası tamaşaçıla başqa qüvvələrinə ixtiyarına keçir.

Erkən orta əsrlərə qədər mənsub olduğu cəmiyyət daxilində həlledici – idarəedici mövqədə dayanan qam və onun davamçıları sözügedən mərhələdən etibarən öz nüfuz dairesini təsirədici səviyyədə mühafizə edə bilmir. Əvəzində ozan və baxşının musiqiçi-sənətkar keyfiyyətlərinin güclənməsi üçün müəyyən zəmin yaranır. Qam-baxşı-ozan epoxasına nisbətən xeyli dərəcədə başqa sosial-siyasi mühitdə fəaliyyət göstərməli olan aşq işe əvvəlki tarixi-estetik funksiyaların böyük əksəriyyətini yavaş-yavaş tərk etməyə başlayır və daha çox musiqiçi və sənətkar statusunda möhkəmlənib sabitleşir. Göründüyü kimi, ümumilikdən konkretliyə doğru gəldikcə fəaliyyət istiqamətlərinin azalması və mənəvi-estetik gücün vahid bir axara yönəlməsi müşahidə olunur ki, bunun nəticəsində də sənətkarlığın xüsusi çöküşünün artması tarixi qanunauyğunluqdan gələn təbii imkan kimi or-taya çıxır.



DƏDƏ QORQUD KİTABI

(Kitabi-Dədəm Qorqud əla lisani-taifeyi-oğuzan)

Kitabi-Dədə Qorqud» adı ilə dünyada şöhrətlenən Azərbaycan oğuznaməsi ən ümumi şəkildə əsas üç əlamətlə səciyyələrin:

1. Dünya qehrəmanlıq dastanlarının hər birinə məxsus olan salnaməçilik burada əzəmi elmlik və tarixiliklə təzahür edir. Hətta o dərəcədə ki, çoxları dastanın obrazlarını konkret tarixi şəxsiyyətlə bağlayırlar.

2. Nəinki oğuznamə adaşları arasında, hətta bütövlükde qədim və erkən orta əsrlər qəhrəmannamələri və ümumiyyətlə, bədii əsərləri içərisində ən kamillərin sırasındadır.

3. Əser tekçə Azərbaycan ədəbiyyatının [9, I, 50] deyil, bütövlükde orta əsrlər türk ədəbiyyatlarının yeganə yazılı episudur. Bu, çox qiymətli əlamətdir – əsərin de, onu yaradan xalqın da, onu daşıyan dölin də tarixin çox derinliyinə getməsinə dəlalet edir.

Dastanın öyrənilmesi türkçəni yaxşı bilən, İstanbulda səfir kimi yaşamış alman şərqşünası H.Ditsin 1815-ci ildə Drezden kitabxanasında XV əsrde yazıya alınmış əlyazmasını aşkar etməsi ilə başlanır. Əlyazmasının üstündə bu sözler yazılmışdı: «Kitabi-Dədəm Qorqud əla lisani-taifeyi-oğuzan» («Oğuz tayfasının dilində Dədə Qorqud kitabı»). Həmin adla da elmde təqdimir və müqəddəs anlayış kimi bu gün də həmin adla yaşayır. İlk araşdırma da abidəni tapana məxsusdur. O, «Basat Təpəgözü öldürdüyü boy»u almancaya tərcümə edib, əsli ilə bir yerdə çap edir [531, 519]. «Odissey»dəki siklop (təkgözlü insan) obrazı ilə Təpəgöz arasında müqayisə apararaq, bu süjeti yeni variant sayırm. 1857-ci ildə V.Qrimm Təpəgözü «yeni oğuz siklopunun kəşfi» kimi mövcud beynəlxalq siklop süjetinə daxil edir [531, 519]. Dastana sonrakı müraciət başqa böyük alman şərqşünasına məxsusdur: T.Neldeke dastanı bütövlükdə almancaya tərcümə etməyə girişir, ancaq məsuliyyətindən qorxaraq işi tamamlamır, onu yarımqiç halda 1892-ci ildə Bartolda bağışlayır, bu qiymətli abidə ilə məşq olmayı cavan şərqşünasa tövsiyə edir. V.V.Bartold 1894-1904-cü illərdə dastanın –

I, II, III və V boyalarını ruscaya tərcüməsi ilə çap etdirir [594, V, 475]. 1922-ci ildə bütün boyaların ruscaya tərcüməsini başa çatdırır. Ömrü boyu bu abidə ilə məşğul olsa da, onun tərcüməsi ölümündən xeyli sonra çap edilir (I nəşri: Bakı, 1950; II nəşri: M. – L., 1962). İlk dəfə Dresden nüsxəsi bütöv halında 1916-ci ildə İstanbulda Kilisli Rüfat tərəfindən əreb əlifbasi ilə nəşr olunur. Xeyli sonra abidə latin əlifbasi ilə Orxan Şaiq tərəfindən 1938-ci ildə Türkiyədə, H.Arası tərəfindən 1939-cu ildə Azərbaycanda işq üzü görür.

50-ci illərdə sovet ideolojiyasının antitürk, şovinist siyaseti nəticəsində bu milli abidənin Azərbaycanda oxunması, çap olunması və öyrənilməsi qadağan olundu. Şəxsiyyətə pərəstisin aradan qaldırılması ilə Azərbaycan elmi bu nadir bəşəri sənət nümunəsini tədqiqə başladı. Ə.Dəmirçizadə dastanın dili [50], Ə.Sultanlı müqayisəli ədəbi təhlili [338] ilə bağlı qiymətli tədqiqatları yazdırılar. Görkəmlı Azərbaycan qorqudşunası H.Arası abidənin tədqiqini davam etdirməklə [9, 50-57] yeni nəşrlərini hazırladı [442]. Bu tədqiq və nəşrlərde İtaliya şərqşünası E.Rossinin tapıldığı və 1952-ci ildə nəşr etdirdiyi 6 boydan ibarət yeni nüsxənin böyük ehəmiyyəti oldu. 70-ci illərdən «Dədə Qorqud» kitabının Azərbaycanda öyrənilməsi yeni vüset alır. 1975, 1976-ci illərdə Bakı universitetində keçirilən «Dədə Qorqud konfrans»ları bu işdə mühüm rol oynadı – konfransların abidənin müxtəlif problemlərini əhatə edən 20-yə yaxın məruze-tədqiqləri çap olundu. Maraqlıdır ki, abidənin ədəbi-bədii, tarixi və dil təhlilləri bir-birini tamamlayır [44; 77; 165]. Azərbaycanda abidənin yeni oxunmaları [444] göləcək mükəmməl təqnid mətnin yaranması üçün gerçək imkanlar açır. Azərbaycan qorqudşunaslığı ilə təməsda köhnə SSRİ-də abidənin öyrənilməsi ilə bağlı rus dilində çox qiymətli tədqiqlər meydana çıxdı [531, 517-632; 545].

E.Rossinin aşkarladığı Vatikan nüsxəsinə ilk reaksiyani Türkiye qorqudşunaslığı verdi (bu zaman Azərbaycanda abidə yasaq altında idi). M.Ərgin Drezden və Vatikan nüsxələrinin əreb əlifbasi ilə olan əslini latin əlifbasi ilə çap etdirdi [713]. O, girişdə kitaba geniş və dəyərli elmi-tarixi təhlil verir, Drezden və Vatikan nüsxələri arasında müqayisələr aparır. Sonra abidənin indeks və dilinin öyrənilməsi ilə əsərin tədqiqini davam etdirir [714]. Abidənin mükəmməl nəşrləndən birini hazırlayan, lügətini tərtib edən, ensiklopedik təhlilini veren Orxan Şaiq Gökyayın dünya qorqudşunaslığında evehzsiz xidmətləri var [734]. C.Öztellinin dil araşdırmları [736] və son illərdə çap olunmuş məqalələr toplusu [749] da Türkiyə elmi-mədəni mühitinin qorqudşunaslığa qiymətli hədiyyələrindəndir.

«Dədə Qorqud kitabı»nın dünya mədəniyyətinə tanıtılmasına bir german dilinə – almancaya tərcümədən başlandı, onun dünya şöhrəti-

nin tamamlanmasında əsr yarımların sona başqa bir german dili – ingilis dili ağırlığı öz üzərinə götürdü. 70-90-ci illərdə ingiliscə üç tercümə və nəşri [744; 746] «Kitab»^a dünya şərqşünaslığının diqqətinin azalmadığını bir daha göstərdi.

«Dədə Qorqud kitabı»ndakı tarixi hadisələrin və bedii süjetin coğrafiyası barədə müəyyən mübahisələr olsa da, ümumi fikir birliyi vardır. Şübhəsiz, dastan konkret bir zaman keşiyində yaranmadığı kimi, onu mütləq coğrafi koordinata yerləşdirmək də zorakılıq sayılardı. Bu, oğuznamədir; oğuzlar tarixən müxtəlif ərazilərdə dövlətlər yaratdıqdan burada oğuzların tarixi coğrafiyasının izleri görünməlidir. Oğuzların tarixi coğrafiyası, Sibir çixmaqla, təxminən bugünkü türk dövlətlərini əhatə edir. Həmin coğrafiyada çoxlu oğuznamələr yaranmışdır. Əlimizdə olan əsər, deyildiyi kimi, məhz Azərbaycan oğuznaməsidir. Abidənin Azərbaycana aid olmasına dil yaxınlığından da, etnoqrafik uyğunluqlardan da əvvəl, adıçə gözlə gürünən, topominlərde əyanlışən coğrafi xəritə təsdiqləyir; Bərdə, Qapılar Dərbəndi, Qaradağ, Qaracuq dağı (Qarabağın indiki Xocavənd ərazisindəki dağ silsiləsi), Dərəsam (Naxçıvan ərazisində), Göyçə dənizi (indiki Göyçə gölü), Əlinçə qalası (Naxçıvanda) və s.

Dünya qorqudşünaslığının yaranması və inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan, abidənin bütün problemlərinə kamil bələd olan V. Bartoldun sözünün mötəbərliyinə şübhələnmək qeyri-elmi görünürdü. O deyir: «Opuz çalan, neğməkar-şaman Qorqudun haqqındaki əfsanənin mənşəyi necə olur-olsun, Qorqudun adı ilə bağlı bu epik silsilə, çetin ki, Qafqaz mühitindən kənarda yaradıla bilərdi» [504, 120].

Heç kəs buna etiraz etmir: «Dədə Qorqud kitabı»nda tarix əks olunur; burada olmuş bir qəhrəmanlıq hərəkatının əks-sədəsi var; dastanda dövlət quruculuğu, etnik mənsubiyət, etnosların konsolidasiyası prosesi oxunur.

Ancaq bu hadisələr nə vaxta aiddir, hansı əsri və ya əsrləri əhatə edir? Deyildiyi kimi, dastanın coğrafiyası Azərbaycan olduğundan həmin hadisələr Azərbaycan tarixinin hansı dövrünə məxsusdur və ya hansı dövrünə uyğundur? Azərbaycan qorqudşünaslığının atası H.Arası abidəni X-XI əsrlərin yadigarı sayır, oğuzların Azərbaycana gəlişi ilə bağlayır [9, I, 50]. Azərbaycan tarixçiləri oğuzların Azərbaycana ilk gəlişini yanlış olaraq həmin dövredə aid etdikləri üçün görkəmli qorqudşunas da o əsrləri esas tutur. Ancaq bir halda ki, H.Arası əsərin bu dövrdən yadigar qaldığını söyləyir, eyni zamanda onu dastan – şifa-hi yaradıcılıq nümunəsi bilir, deməli, əsərin yaranışının daha əvvəllərə getməsini də qəbul edir. 70-80-ci illərin Azərbaycan tədqiqatçıları dastanların hadisələrini də, yaranma tarixini də daha qədimlərdə gördülər [44; 77]. Dastandakı «Peyğəmbər əleyhüssəlam zamanına ya-

qın Bayat boyından Qorqud Ata derler bir ər qopdu» ifadəsinə görə onun yaranması islamiyyətin meydana çıxdığı ərefəyə (VII əsr) aid edilir. Şübəsiz, bu, islamın təbliği ilə bağlı, sonralar yazıya alınma zamanı deyilməli yox, məhz yazılmış cümlədir. Burada çox ustalıqla dastanın tərkibinə eləvə olunmuş islam ünsürləri ilə ahəngdarlıq yaradılmışdır. Yəni əslində dastanlarda islamdan qabaqçı motivlər – dünyagörüşü izləri daha qabarıldır. İslamin yasaq bildiyi çox şeylər əsərdə normativ sayılırlar. Şənlik məclisləri şərabsız keçmir. Qızın ova çıxmazı, at minib ox atmaqdə yarışması, gürş tutub güləşməsi – əre getmək istədiyi oğlanı yoxlaması, yaxud qılinc götürüb ərinin düşmənlərini qırması çox qədim ünsürdür. Oğuz qəhrəmanın bu elamətdə qızla evlənmək istəyi təsdiifi deyil. Qanturalı atasına deyir: «Mən yerimden durmadan ol durmiş ola. Mən qaraçoq atumu minməden ol minmiş ola. Men qanlı kafir elinə varmadan ol varmış ola, mənə baş gətirmiş ola». Adətin, etnik mühitin qəbul etmədiyi xüsusiyyətlər olsa, Oğuz igidi bu arzu ilə çıxış etməzdi. Əger bu xüsusiyyətlər islam dövrü üçün səciyyəvi sayılsa idi, «Koroğlu» kimi tipik qəhrəmanlıq dastanında belə qadın obrazı verilərdi. Nigarın sədaqəti, hətta övladı olmayan Eyvaza ana qayğısı və s. xalis qadın davranışlarıdır. Bu, islam dövrü qadınlarımıza məxsus örnek xüsusiyyətlərdir. Halbuki süjetinə görə qədimlərə gedən nağıllarımızda Qorqud xatınlarının cizgiləri da çox görünür.

Dastanlardakı ictimai qurulus çox qədimlərə aiddir. Əsərdə qul sözü var, ancaq, bu, quldarlıq cəmiyyəti anlaysı yaratır. Ümumiyətlə, boyalarda qul sözü çoxmənalıdır: yerinə gərə insan, qulluqçu, nöker, əsir məzmunlarında çıxış edir: qul-xələyi, qul-qaravaş şəkil-lərində də işlənir. Təbii ki, əsir alınan adamlar qul anlayışının tarixi mənasına uyğundur. Ancaq dastandakı «qullar» nəzəret altında deyil, adı nökerler kimi işleyirlər. Ya bu, quldarlıq elaməti deyil, ya da bizim marksist felsəfədən ictimai quruluslar haqqında bildiyimiz məfhumlar Avropanın standartına uyğundur, türk-oğuz tarixinin spesifikasını açmır. Oğuzda qullar at saxlayır, at minirlər. Təbii ki, qul istədiyin vaxt sahibinin atını minib qaça biler. İki cəhət nəzəre alınmalıdır. Qul anlaysı qədim türklərə bugünkü mənada çıxiş etmir. Məsələn, V əsərdə Şabali xana Çin imператорuna vassal olmayı teklif etdikdə, sözün mənasını soruşur. Ona izah edirlər ki, bu bizdəki «qul» deməkdir [521, 54-55]. Xan məmənnuniyyətlə razılaşır. Yaxud nöker monqolca – «dost», «azad döyüşçü», qədim türkçədə «herbi qulluqçu» mənalarını verib [543, 80]. Maraqlıdır ki, nöker sözü həmin mənasında məhz Azərbaycan tarixinde da özünü göstərir [561, 113]. Və bu tarixi-səmantik təzahürlərdə ikinci cəhət mənalıdır: aydın olur ki, türkün-

oğuuzun tarixində, ümumiyyətlə, insana humanist münasibət daimi olub, qula, nökəre normal insan münasibəti bəslənib.¹

İctimai-siyasi davranışlardan aydın olur ki, dastanlarda feudalizm quruluşu hökm sürür. Ancaq qabilə və quldarlıq nişanoları də hiss olunur. Bu o deməkdir ki, boyların tarixi daha qədimlərə gedir, həm də boyalar müxtəlif zamanlarda yaranıb.

Əsərdə belə ifadələr var: «Oğuz zamanında bir yigit ki, evlənse, oq atardı. Oqı nə yerdə düşsə, onda gərdək tikərdi»; «Ol zamanda bəglərin alqışı alqış, qarğışı qarğış idid»; «Ol zamanda bir oğlan baş kəsməsə, qan tökməsə, ad qoymazlardı» və s. Bu o deməkdir ki, boylardakı oğuz dövlətlərindən daha əvvəlki dövrlər, oğuuzun 24 tayfaya ayrılmadığı vaxtlar, oğuuzun monolit olduğu zamanlar, hətta dastandakı halında bir dövlət olsa da, İç və Dış oğuzlara ayrılmadığı dərinliklər var imiş. Həmin vaxt yaramış dastanlar, məsələn, IX-XII əsrlərde müasirlər üçün, ətraf üçün söylənir. Maraqlıdır ki, boylar içinde daha qədimliyi ilə səciyyələnən «Bamsı Beyrək» boyunda həm övlad doğulması üçün alqış-dua məqamı var, həm də Beyrək oxunu atır, düşən yerde gərdək qurdurur.

Dil faktları da həmin tarixi göstəriciləri təsdiqləyir ki, hadisələr islamdan əvvələ gedir. Təbii ki, xalqın tarixini eks etdirən dil etiketlərindən biri antroponimlər sistemidir. Antroponim sisteminin dini mənsəbliyyətlə birbaşa əlaqəsi var.

Dastanlardakı bədii personajların, hadisələrin iştirakçısı olan şəxslərin adı qədim türk adlarıdır – islamdan qabaqkı sistemdir: **Qorqud, Bayandır, Ulaş oğlu Salur Qazan, Uruz, Bamsı Beyrək, Qanlı Qoca oğlu Qanturalı, Banu çiçək, Selcan xatun, Boyuuuzun Burla xatun** və s. hətta oğuz olmayanlar da, Qalın Oğuuzun düşmənləri də qədim ad sistemi ilə tanınırlar: **Qıpçaq Məlik, Qara Təkər Məlik, Şöklü Məlik, Sulu Sandal Məlik, Ağ Məlik Çəmşə və s.**

Dastanın obrazlarından yalnız üç nəfəri müsəlman adı daşıyır: Şir Şəmsəddin, Rüstəm və Fatma. Bunların da soy-kökündə qədim türk adı qalır: **Qəflət Qoca Oğlu Sırsəmsəddin, Düzən oğlu Alp Rüstəm.**

Qorqud şeri prosesdə deyil, donuq haldaddir. Bu poetexnika IX-X əsrlərdəkindən o yanın xüsusiyyətlərini eks etdirir. Dastanların yazıya alındığı XV-XVI əsrlərdəki zəngin poeziyamızın hərarəti Qorqud şer formasının donunu aça bilmirsə, deməli, o həmin dövrün qaynar poe-

¹ Qədim Bizans elçisi Prisk yazar ki, Attilanın paytaxtında küçədə bir yunanla rastlaşıır. Bu, müharibədə əsir düşübüş, indi azad reiyiyət hüququnu alıb. Prisk ona vətənə, getməyi təklif etdikdə yunan razılıq vermir, söyləyir ki, burada qıpçaqlar arasında güzəramı yaxşıdır. Bax: [493, 118].

ziya mühitinə girməyib. Bu şer dili bizə XV-XVI əsrlərin şer prizması vasitəsilə yox, qədim əlyazmasının köçürülməsi ilə çatmışdır.

Söylenəsini, yazıya alınmasını Türkiye mühiti ilə bağlamağa çəalişan Faruq Sümer XVI əsrde Azərbaycanda, Şirvanda dastanların yaza biliçeyi səviyyədə nəşr ədəbiyyatının olmamasına söykənərkən [149, 351-352] bu əsərin şerdə ibarət olduğunu, hətta az-çox gözəçarpan nəşr ünsürlərinin məhz XVI əsrde əlavə edildiyini nəzərdən qacırır.

Ümumiyyətlə, Türkiye qorquduşunları dastanların XIV-XVI əsrlərindən əvvəl yarandığını qəti rədd edirlər. Qədimliyə şübhə edən türkiyəli mütxəssislər, görünür, abidənin içindən çox onun əlyazmasının üstünü əsas götürürler. Drezden nüsxəsinin üstündə belə bir qeyd var: «*Tarixi-vəfati-Osman – sənə 993*» (1584 miladi). Bu rəqəm, birinci növbədə, əldəki əlyazmanın köçürülməsi tarixi haqqında düşüncə doğrubar, sonra, ümumiyyətlə, yazıya almanın dövrü – əldə olunan ilkinliyi, yoxsa keçmiş nüsxədən köçürülmüş olması barədə myübahisə açıb və nehayətdə səhəbet dastanların yaranması, boyların tamamlanması fikrine qədər böyük. Mülahizelerde tarix «1584» rəqəminin orbitindən kenara çıxmır. Ədəbiyyatşunasın (Orxan Şaiq), dilçinin (M.Ərgin) və tarixçinin (Faruq Sümer) qənaətləri bir az o yana, bərə az bu yana, ümumən uyğun gəlir. Türkiyəli mütxəssislerin XIV-XVI əsrlər tarixi arasında firlanmasının bir sebəbi də həmin əsrlərdə «Dədə Qorqud» obrazlarının adaşları olan tarixi şəxsiyyətlərin mövcudluğudur. Səhəbtlər ümumən dastanların baş və ya təskiledici obrazları olan Qorqud, Bayandır və Qazan ətrafında gedir. Həqiqətən deyilən əsrlərin tarixi şəxsiyyətləri arasında bu adlar var. Belə ki, XV əsrdə Azərbaycan və Türkiye tarixlərində xidmətləri olmuş aqşoyunlular özlərini və xanədanı Bayandır xanının nəslini sayırdılar [149, 368; 507, 581]. Qazan xanın da Bayandır elindən çıxmış söylənir. Onun peyğəmbərdən 300 il sonra yaşaması göstərilir. Hətta Qorqud Atanın onu vəsf etməsindən də danışılır [543, 71-72], deməli, Qorqudul Qazan müasir olublar. Xivə xanı Əbü'l Qazinin «Şəcoreyi-terakimə»da yazmasına görə, Qorqud Ata Qayı tayfasından çıxmış hökmədar İnal-Yavanın vəziri olub [543, 57]. Başqa mənbədə isə Qorqud II İldırım Bayazidin (XV əsr) oğlu – Türkiye şahzadəsi kimi verilir [531, 528]. XVII əsrdə alman seyyahi Adam Oleari 1638-ci ilde Derbənd şəhərində Dədə Qorqudun qəbrinə rast geldiyini söyləyir. Daha maraqlı olan odur ki, həmin əsrdece Türkiye seyyahı Övliya Çələbi 1647-ci ildəki seyahətində Derbənddə, 1655-ci ildəki səfərində Əhlətdə (bütün indiki Əlet qəsəbəsi) Dədə Qorqudun qəbrini gördüyüni yazar. Sirderya ətrafında Xorxut kəndinin kilometr yarımlığında (indi demir yol stansiyası kimi qalır) Korkut-Ata qəbrinin olduğunu İnisial Vel-

yaminov – Zernov (1854-56-ci illerde), zabit L.Meyer (1865), həvəskar arxeoloq İ.Kastanye və başqları təsvir edirlər [531, 545]. Göründüyü kimi, bu, el arasında Molla Nəsreddinin 12-ci qəbri əfsanəsinə bənzəyir. Həmin A.Oleari Urmiya yaxınlığında Burla Xatunun qəbrini qeydə alır [531, 546].

Fəzlullah Rəşidəddinin «Tarix»ində Qazan xan monqol nəslindən olan şəxs kimi tanıdlır [572, II, 140] (Cingiz xanın altıncı nəslü).

Göründüyü kimi, bu məlumatlarda, bir tərəfdən, anoxronizm var, o biri tərəfdən, müxtəlif mənbələrin məlumatları bir-birini rədd edir. Görkəmli tarixçi: «Dədə Qorqud» üzrə mötəbər mütəxəssislərdən biri V.Bartolda görə bu oğuznamələrin (Rəşidəddinin, Əbü'l Qazi Xivəlinin, Osman Bayburtluunun tarixi məlumatları nəzərdə tutulur) hamısı ziddiyətlərlə doludur və onlara tarixi mənbə kimi çox təqnidə yanaşmaq lazımdır, çünkü onlar ümumən ağızlardan alınmış nağıllar əsasında yazılmışdır [507, II, 584]. Məhərrəm Ərgin də əslində tarixçilərin və filoloqların ən mötəbər mənbə saydıqları Rəşidəddin «Tarix»ində Oğuzlarla bağlı məlumatların rəvayətlərə əsaslandığını göstərir [713; 714, 34-35]. Bu fikir özünü tamam doğruldur ki, Osmanlı xanədəni Oğuz nəslindən olması ilə fəxr edərək, Qayı damgasını rəsmi gerb kimi götürür, şahzadelerə Oğuz xan, Qorqud kimi adlar qoyular [149, 348-349]. M.Ərginin və F.Sümərin sözləri həm özlərinə, həm də Dədə Qorqud obrazlarının XIV-XVI əsrlər Türkiyəsindəki tarixi şəxsiyyətlərin adları ilə bağlayan digər müəlliflərə cavabdır. Deməli, əslində həmin əsrlərdəki tarixi şəxsiyyətlər «Dədə Qorqud» dastanlarına gəlmir, eksinə, adlı-sanlı Qorqud obrazları el arasında hörmətləri ilə dövrün şah-soltan-zadəgan ailələrinə daxil olurlar – valideynlər öz övladlarına bu iibrəti şəxsiyyətlərin adlarını qoyurlar.

«Dədə Qorqud» obrazlarını konkret tarixə və tarixi şəxsiyyətə bağlamaq adice baxışla özünü doğrulmur. Təkcə Qorqudun tarixi coğrafiyasına diqqət yetirək: Türkiyədə İnal Yavanın veziri kimi qələmə verilir, halbuki «Dədə Qorqud»da İnal Yava adlı xan adı çəkilmir; bir az sonra bu «vəzir» «şahzadə» mövqeyinə qalxır (II Bayazidin oğlu); onun qəbirləri Dərbənddə, Bakı yaxınlığında (Ələtdə), Qazaxistanda tapılır. Bu tarixi məlumatlar Oğuznaməmizdəki Qorqud Dədə ilə müəyyən dərəcəyə qədər bağlanır. Məsələn, Qorqudun vəzir olması faktını alaq. Məlumdur ki, vezirlər həmişə müdrik şəxslərdən teyin olunublar. Dastanımızdakı Dədə Qorqud da Oğuz elinin çox müdrik ağsaqqalıdır. O, məlumatlarında vaxtı qabaqlaya bilir, proqnozları düz çıxır. Bu keyfiyyət islam baxımından övliyalıq, şeyxlik əlamətidir, daha qədim inanışa görə şamanlıqdır. Görünür, dastandakı Dədə Qorqudun xisəltində bu sonuncu keyfiyyət dayanmışdır. Bu keyfiyyətdə tarixi şəxslər ən qədimlərdən deyilən orta əsrlərə qədər həmişə olub. Bun-

ların birinin də (ola bilsin ki, məhz ən qədiminin) adı Qorqud olmuşdur. Yəqin müxtəlif zamanlarda (bu tarix min beş yüz-iki min il də sablana bilər) yalnız qorqudxıslıtlı adamlar yox, həmin xisəltədə məhz Qorqud adlı adaşlar da tekrar olunmuşdur. Bəlkə də manası (aşiq nəslen, irsən davam etdiyi kimi, şaman olaraq, Qorqud nəsilləri də olub və nəvələr öz babalarının adaşı kimi təkrar-təkrar Qorqud adını yaşadılar. Beləcə Qorqud adını mütləq tarixi şəxsiyyətə bağlamaq dürüst görünmüür – dastandakı çox qədim Qorqud sonrakı tarixi qorqudların keyfiyyətləri ilə dolğunlaşır, dadələşib və əsr-əsr yaşadılıb. Həttə görünür, bu ad tekrarı o qədər yaxın zamanları ehəte edib ki, dalbadal gelən Qorqudlar sonrakı əsrlərdə eyni bir Qorqud sayılıb və yaşalar üst-üstə yığılıb. Buna görə tarixi rəvayətlərə Qorqudun 300 il yaşadığı söylənir, 2 sajen (6 m) boyu olduğu göstərilir [505, V, 236-237]. Yaxud yena müasirəşdirilib-müsəlmanlaşdırılıb imam Qorqud adı verilir [505, V, 377]. Başqa rəvayətə görə o, pəhləvan, xalq qəhrəmanı kimi qələmə verilir [505, V, 236]. Başqa məlumatata görə, XI əsrədə Mavərənnəhrdə quzların buzuk (bozok) qrupunun əmiri Qorqud ibn Əbd-ül Həmid olmuşdur [506, I, 582].

Qazan xan haqqında da beləcə ziddiyətli fikirlər söylənir. Adam Oleariyə görə Qazan xan Midya çari Kassandır. Oleari Təbrizdə onun qəbrini gördüğünü söyləyir. Qazan xanın dastandakı qədim Burla xatunın məzəri Urmiyada göstərilir. Oleari «Dədə Qorqud»dakı hadisələr ilə səslişən Qazan xan haqqında əfsanəvi qəhrəmanlıq səhəbətlərini isə Dərbənddə eşitmİŞdi [505, V, 377-380]. Rəşidəddinin «Tarix»ində isə Qazan 1271-ci ildə Mazandaranada anadan olub, 3 yaşında at mirdi. Babası Abaqa xan 5 yaşı tamam olanda ona çinli müəllim tutur. Müəllimi ona monqol və uyğur yazılarını öyrədir, dövrün elmlərini tədris edir, davranış qaydalarını aşılayır. 5 ildə bu məsələlərdə tam kamilleşir. 10 yaşından süvarı sənətinə yiyeñenir, mahir ox atıcısı olur. Neticədə, qısa müddətde Qazan kimyagerliyin sırlarına elə bələd olur ki, qızıl-gümüş emal edir. Bütün xəstəlikləri və dərmanlarını bilir, yeraltı mədən aşkar etməyin sırlarından hali olur. Göy cisimlərini təhlil edir, astronomiya və astrologiyani bilməkdə ona çatın yoxmır. Üzünə baxmaqla insan və heyvanların şəxsiyyət və xasiyyətlərini deyərmİŞ. Cadupitidən başı çıxmış. Zərger, dəmirçi, xarrat, çilingər və başqa sənətləri hər sahənin ən kamil sənətkarlarından dəha kamil bilirmiş. Fiziki gücü də ki öz yerində – «Dədə Qorqud»dakı qəhrəmanlardan da yüksəkde duran şücaət sahibi imiş [572, 141-143, 213-214]. Maraqlıdır ki, Qazan şahın Diyərbəkər yürüşündə əmirlərindən – serkədələrindən birinin adı Çobandır [572, 171] (Dastandakı Qaracuq Çobanı yada salın).

Bütün bu tarixi məlumatlara V.Bartoldun dediyi kimi, tənqidi baxılmalıdır; həmin qənaətə V.Jirmunski Oğuznamələri yarımtarix kimi alır və s. Əlbette, M.Ərginin bu fikri dürüstdür ki, Orta əsr tarixçilərinin Oğuzlar haqqındaki tarixi məlumatları aşağı-yuxarı «Dədə Qorqud kitabı»ndakı təsvirlərin improvizəsidir. Bu sözü əyani təsəvvür etmək üçün B.Bartoldun bir müqayisəsinə diqqət yetirmək kifayətdir.

«Dədə Qorqud kitabı»

Rəsul əleyhüssəlam zamanına yaxın Bayat boyından Qorqud Ata derlər bir ər qopdi. Oğuzın ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dərsə, olurdu. Qaibden dörlü xəbər söylərdi. Həqəqətə anın könlüne ilham edərdi. Qorqud Ata ayıtdı: «Axır zamanda xanlıq gerü Qayıya dəğə. Kimsənə əlləründən alımıya. Axır zaman olıp qiyamət qopınca». Bu dedüyü Osman nəslidir. İşdə sürlülər gedeyidir.

Yəni, «Dədə Qorqud kitabı» Yazıcıoğluun tarix əsərinin təkcə məzmununa uyğun deyil, mətnlər bütünlükde cümlə-cümlep, kəlmə-kəlmə üst-üstə düşür. Aydır ki, biri o birindən götürülüb. Hansı-hansından? Əlbette, «Dədə Qorqud kitabı» ilkindir. Bu tarixi mənbələrin hamısından daha qədimi «Dədə Qorqud»dur. Əslində həqiqi tarix məhz «Dədə Qorqud kitabı»dır, tarix sayılan məlumatlar isə mövcud halında rəvayətlərdir. Bu baxımdan bir müqayisə maraqlıdır. Qədim türklerde ikihakimiyətlilik olub: xagan (kağan) hakimiyəti və şah hakimiyəti (çarlıq). Xagan cəmiyyətdə dünyəvi hakimiyət sahibidir, maddi şeylərə, əmlaka cavabdeh deyil. Şah isə həmin xaganlığın əmlakına, xəzinəsinə yiyəlik edir. Buna görə de qədim türkün bayrağında qartal gerbi olub [493, 515]. Xagan səsverme yolu ilə xanlardan müyyən müddətə seçiliirdi, şah isə hakimiyətini ırsən qəbul edirdi. «Dədə Qorqud» kitabında həmin ikihakimiyətlilik görünür: Bayandır xan xanlar xanıdır – xaqandır. Qazan xan isə bəyler bəyidir, sadəcə xandır. Bu, padşah rütbəsidir. Təsadüfi deyil ki, Qazan xanın sözündə inciyib divanı tərk edən Bəkile qadını məsləhət verərkən deyir ki; «Padşahlar Tanrıının kölgəsüdür».

Bələ bir fikirlə qəti razılışmaq olmaz ki, guya Bayındır xan obrası dastanlara ozanlar tərəfindən sonralar əlavə olunmuşdur [149, 302]. Bu, həmin tarixi ikihakimiyətliliyi qiymətləndirməməkdir. Nəyin ba-hasına olursa-olsun, dastanlardakı Bayındır xan bayandırlar nəslindən

olan aqçoyunlu xanədanı ilə bağlamağa çalışıb qədim fakti cavanlaşdırmağa çalışan tarixçi töccübə belə sual verir: «Ancaq Bayandır xanın atasına no üçün Göy xan deyil, Qamğan adı verilməsini heç cür izah etmək mümkün olmur» [149, 302]. Halbuki aqçoyunlu xanədanından qopub dastandakı qədimliyə dalsa, müəllif hadisələrin qədim mifoloji köküne yaxınlaşar, qam inancı dövrünə çatar ve asanlıqla təsəvvür eder ki, Bayandır məhz Qazan xanın (Qazan ənan) oğludur. Beləliklə, çoxlarının dastanda ancaq kölge saylığı xanlar xanı Bayındır xan əslində xaqandır. Lakin dastanda mülki məsələlər, herbi sursat, xəzine-əmlak məsələləri ilk planda olduğu üçün Qazan xan, yeni şahlıq hakimiyəti diqqət merkezindədir. Qazan xan ona görə feal obradır. Deməli, «Dədə Qorqud kitabı»nda təsvir olunan Qalın Oğuz dövlətində on qədim türk dövlət quruluşunun modeli görünür – xagan və padşah iki həkimidir. VI-VIII əsrlərə aid türk yazılı abidələrində artıq xaganlığın öz dövrünü qurtardığı söylenir: «İlliq budun ertim, ilim ami kani?.. Kağanlıq budun ertim, kağanım kani?» [552, 29] (Dövləti olan xalq idim, dövlətim indi hanı?.. Xaganı olan xalq idim, xaganım hanı?). Deməli, «Dədə Qorqud kitabı»ndakı hadisələr Orxon abidələrində artıq arxaikləşmişdir. Burada daha bir paralel diqqət yetirmək maraqlıdır. Göründüyü kimi, Kültiqin abidesində bugünkü «dövlət» mənasında məhz «el» (il) sözü işlənir. «Dədə Qorqud»da Qalın Oğuz dövləti Qalın Oğuz eli kimi təqdim olunur. Azərbaycan Oğuznaməsinə dəki hadisələri tarixin daha qədim və dərin qatlara bağlayan bu qədər kesərlə, qarşıdurulmaz faktlarla hesablaşmaq gərəkdir.



Dastanlarda təsvir olunan Qalın Oğuz eli (dövləti) ilə bağlı bəzi mübahisəli məqamlar var. «Dədə Qorqud»dan dəmşən filolog və tarixçi qorqudşunasların toxumən hamisi dastandakı oğulları köçəri sayırlar. Bu ideya, ümumiyyətə, türkmenşəli olmayanların, türklüyü qarşısında duran dövlətlərin ideoloqlarının hazırladığı didici, yandırıcı damğadır. V.Bartold kimi böyük şərqşünasın – tarixçinin oğullara verdiyi teyinata diqqət yetirmək kifayətdir: «Oğuzlar VI əsrən Cindən Qara dənizə qədər bütün tayfaları bir köçəri imperiyada birləşdirən böyük bir xalqdır» [505, V, 524].

V.Bartold kimi ustad bir tarixçi siyaset xatirinə bu sərtlikdə qeyrət elmi və yanlış ifadə işlədir. Köçəri və imperiya, xalq və köçəri anlayışlarını heç bir məntiq birləşdirmir, yalnız siyaset bağlayır. Şovinist

siyaset bu sözleri qrammatik cəhətdən elə bağlayıb ki, bunlar antitürk bir kələm kimi nəsildən-nəslə, əsrden-əsre türkün cəngaverliyi qarşısında əduzan xalqların birindən o birinə «əziz» xatire kimi keçə-keçə gəlib. Beləcə ərəbler, farslar, avropalılar və ruslar bu yalançı sintaktik vahidi (köçəri türk) qanuni tarixi ayın kimi yaşatmışlar. Türk tarixçiləri də fərqinə varmadan onları tekrar etmişler. Ən təeəccüblüsü isə budur ki, görkəmli Türkiyə tarixçisi, oğuzşunas və qorquşunas Faruq Sümer də yadların hazırladığı həmin möhür-damğanı türk xalqlarının canına yapışdırır. Hətta «köçəri bir həyat tərzi sürən oğuzlar» [149, 363] deməkələ kifayətlənməyen müəllif ifrata yüksəlir: «Dastanlarda qəhrəmanların mənsub olduqları Oğuz elinin vesfləri bunlardır: a) tam köçəridirlər...» [149, 352-353]¹. Məsələ budur ki, həmişə tarixi mənbələrdə oğuzlar başqa türklər müqayisədə mədoni səviyyəcə daha yüksək təqdim olunurlar. Məsələn, XI əsrin nəhəng türküşünə Mümmud Kaşqarlı Ön Asiyada oğuzların zəngin **süni ədəbiyyatı** (yəni yazılı ədəbiyyatı) olduğunu söyləyir [506, I, 691]². Təbii ki, köçəri xalq (ümumiyyətlə, xalq köçəri olmaz, köçəri tayfa olar) yazılı, həm də zəngin yazılı ədəbiyyat yarada bilməz. Belə olduğu halda, F. Sümerin dastandakı oğuzları (bunların məhz Azerbaycan əhalisi olması barədə danışıldı) «tam köçəri» qələmə verməsi tam yanlışdır. Görkəmli tarixçinin etiqadını öz faktları da rədd edir. Həmin F. Sümer İbn Fadlanın əsaslanaraq varlı oğuzların yüz min qoyunu, on min dəvəsi olduğunu söyləyir [149, 363]. Bu boyda təsərrüfatı köçəri həyat tərzində necə saxlamaq, idarə etmek olar? Həmin müəllif deyir. «Oğuz elinin daimi yaşıdagı bir yurdu vardı. Yəni bu el-yurd dəyişmirdi. O öz yurdunda tam köçəri bir həyat sürməkdədir: toplu haldə köçüb-qonur, yəni el halında yaylaqdan qışlağa gedib-gəlir» [149, 362]. Bu, əlbəttə, xalqın köçərililiyi deyil. İkinci boyda kafırlar Qazan xanın evini yağmalayıb tovla-tovla şahbaz atlarını, qatar-qatar dəvəlerini aparır ve öyrənilər ki, onun Qapılar Dərbəndində daha on min qoyunu var. Bu, təsərrüfatı saxlamağın formasıdır.

Dastanlardakı Qalın Oğuz eli (dövləti) sabit dövlətdir, bu el Üç Ox və Boz Ox qollarından təşkil olunur. Birinci İç, ikinci Daş (çöl) Oğuz adlanır. Deməli, siyasi hakimiyyət Üç Oxdadır ki, ona İç Oğuz deyilir. Azerbaycan ərazisində müxtəlif dövrlərdə – bəzən 25-30, bəzən 50 il, bəzən də daha çox fasılərlə yeni türk axınları olub. Olsun ki, həmin prosesdə oturaq türklər iç, gəlmələr isə Daş (diş) sayılmış, gələnlər

¹ Burada V. Bartoldun yanlış köçəri imperiya ifadesi təxminən tekrar olunur. F. Sümer də «Oğuz eli» birləşməsində «el» sözünün dövlət mənasına gəldiyinə fikir vermər və beləliklə, «köçəri dövlət» anlayışı yaranmış olur.

² Azərbaycan oğuzları olması barədə bax: [40, 32].

yerlilərə tabe olmuş, onların razılığı ilə müəyyən ərazilərdə yerləşmişlər. Bu Dövlət böyük ərazini əhatə etmişdir. Dastanda göstərilir ki, Qazan xan Aruzun üstüne (Daş Oğuzu) neçə gecə-gündüz at sürür. Deməli, bu dövlət, bugünkü Azərbaycanımızda gördüyüümüz kimi, müxtəlif iqlim qurşaqlarını əhatə edibmiş və bu halda qışlaq və yaylaq təsərrüfat formaları mütləq olmalı imiş. Buna xalqın köçərililiyi damgasını vurmaq dövlətlik və təsərrüfat mənəti ilə hesablaşmamaqdır.

Oğuz (ve ümumiyyətlə, türkə) köçəri damğası vurulmasının bir səbəbi bu qövmün atla munisliyidir. At türk (oğuz) üçün çox şeydir, yaxud her şeydir: minik vasitəsidir, silahdır – at üstdə döyüş türkün köşfidir, türk atın üstündə Altaydan Dunaya və Dunaydan qırba gedib¹; qida mənbəyidir – ətinə yeyib, südünü içib; ən müqəddəs tapınma predmeti olan Güneş türk yalnız atı qurban kesib, deməli, at bütün əti yeyilənlərdən ən əzizidir ki, onu öz Tanrısına hediyə verməyi rəva bilib. Türkün (Oğuzun) üç müqaddəs arzusu olub: at yəhərləmək, et yemək, evlənmək². Bu qədər döyərlərinin içinde niyə atın ancaq köçə yaramaq (minik) vəzifəsi əsas tutulur? Məhz bu çoxvalentliyinə görə at türkün hayatında çox fəal olub. Ət yemək herisliyinə görə mal-heyvan təsərrüfatı ön plana çəkilib. Və təbii ki, evlənmə arzusu aila qurmaq, evdarlıq xasiyyəti ile bağlıdır. Ümumiyyətlə, türkün böyük ərazilərə yayılması köçərilik yox, münasib yaşayış yeri axtarışdır: səlciqlilərin Kiçik Asiya yarımadasında məskunlaşmasını xatırlayın.

Dastandakı dövlət Qalın Oğuz eli adlanır. Buradakı «qalın» sözü, yəqin ki, çoxluq anlayışı ifadə edir, «böyük» deməkdir. Müasir tebirle bu, **Böyük Oğuz dövləti** mənasını bildirir. Həmin qəliblə dövlət adı ifadə etmək tacribəsi yeganə deyil. **Buntürkələr** mürəkkəb sözündə birinci tərəf – «bung» qədəm türkədə qalın mənasındadır. Beləliklə, Buntürk dövləti Böyük Türk dövləti deməkdir [283, 89]. Aydın olur ki, dastandakı Qalın Oğuz eli – Böyük Oğuz dövləti möhtəşəm bir dövlətdir; onun çoxlu böyberbayılıkları var. Müasir anlayışla nəhəng bir federativ dövlətdir. Dastanlarda «Qalın Oğuz bəyləri» ifadəsi var: «Dirsə xanun xatunu oğlancığın ilk avudır deyə atdan ayğur, dəvədən bugra, qoyından qoç qırdurdu. **Qalın Oğuz bəklərün** toyliyayum - dedi». Bu məqamda «qalın» sözünün **döyüşkən, qısam** olan mənasına yozanlar da var [149, 262]. Əbülqazinin «Şəcərə»sində «qanqli» sözü

¹ Niyə Makedoniyalı İşgəndərin yaratdığı imperiyaya görə ellinləri köçəri sayımlar, ancaq Attilanın İşgəndərindən min il çox yaşanan imperiyasını türkün köçərililiyi bilirə? Peyğəmbər əleyhüssəlam, onun xəlifələri islam dünyasını at üstündə ideoloji fəth ediblər, bu, ərəblərin köçərililiyidir?

² Adжи Murad. Polınyı polovetskogo polya. M., c.137. Həmin mənbədə deyilir ki, türk əşyaları yerməkdən qabaq at üstündə oturmağı öyrədib [126].

igid, qəhrəman mənasındaki «dəli» (Koroğlu dəliləri kimi) sözünün sinonimi kimi təqdim olunur [543, 60] ki, bu da Oğuznamənin mövcud qəhrəmanlıq anlayışlarının tarixi kontekstində tamam uyğundur.



Öldə olan bu Oğuznamənin mübahisəli məsələlərindən biri onun yazıya alınma məsələsidir. Türkiyə qorquşunaslarının fikrincə, öldə olan Drezden nüsxəsi abidənin ilk yazıya alınmasıdır. Hətta bu barədə də fikir ayrılığı var: bəziləri abidənin ilk dəfə XV əsrə yazıya alındığını, XVI əsrəndən köçürüldüğünü deyirlər [149, 350]. Bəziləri isə əlimizdə olan XVI əsr nüsxəsinin birbaşa ağızdan yazıya alındığını dürüst sayırlar [149, 351]. Bu, əlbəttə, deyildiyi kimi, Türkiyə qorquşunaslarının dastan hadisələrini və obrazlarını XIV-XV əsrlərə aid bilmələri ilə bağlı qənaətdən gəlir. Bu barədə Azərbaycan qorquşunaslarının öz fikirləri vardır.

Görkəmli qorquşunas H.Arası yazırı: «Oğuz qəbilələrinin Azərbaycana gəldiyi əsrlərin tarixi hadisələri ilə səsləşən müxtəlif dastanlar XI əsrə bize melum olmayan bir şəxs tərəfindən yazıya köçürülmüşdür ki, indi «Kitabi-Dədə Qorqud» adı ilə məshhurdur. Bu dastanlar Azərbaycan şəfahi xalq ədəbiyyatının dəyərli nümunələri olduğu kimi, Azərbaycan yazılı ədəbiyyatının da qədim nümunəsi kimi böyük əhəmiyyətə malikdir» [9, 50]. Bu fikir iki baxımdan qiymətlidir:

1. Əsərin XI əsrə yazıya alınması söylənir (yəni əslində bize çatan XV əsr nüsxəsi XI əsrə yazıya alınmış nüsxədən köçürülmüşdür).

2. Əsər həm də yazılı ədəbiyyat faktı kimi qiymətləndirilir, bunu o menada götürmək gərəkdir ki, yazıya alındığı üçün yazıda yaşamağa başlayır və onda müəyyən tarixi dövrü qarvamalı olur.

H.Arası abidənin XI əsrə yazıya alındığını deyir, ancaq nəyə əsaslandığını göstərmir. 1985 və 1986-ci illərdə müəlliflər tərəfindən Drezden nüsxəsinin son səhifəsində «təmmət» («bitdi») sözündən sonra naxış-butaların arasında alt-alta 4, 6, 6 rəqəmləri oxundu [529, 45; 284; 285] – bu, uyğur yazı üsulu ilə əsərin yazıya köçürülmə tarixi olmalı idi. Miladi tarixdə 1074-cü il alıñır. Aydin olur ki, mərhum H.Arası həmin tarixi görübmiş ki, məhz XI əsərin üstündə dayanıb (ancaq görünür, şəxsiyyət pərəstiş xofu canından çıxmamış tədqiqatçı diqqəti çəkməmək üçün ümumi sözlə kifayətlənmişdir).

XV əsr nüsxəsinin ilk yazılış olmadığı, XI əsr yazılışının şübhəsizliyini nəzərə çatdırmaq üçün diqqəti belə bir tarixi mənbəyə yöneltmək dəyərlidir. Əbu Bəkr Abdulla ibn Aybək əd-Dəvadarı «Dürəttütcan» əsərində Çingiz xan tarixi ilə bağlı 1229-cu il hadisələrində danişərkən yazar: «...bu kitabın onlar yanında böyük bir hörməti vardır. Nasıl ki, Oğuz türklərinin yanında «Oğuznamə» deyilən bir kitab vardır ki, əldən-ələ dolandırırlar». Göründüyü kimi, bu «Oğuznamə» XIII əsrin əvvəllerində kitab halındadır, əldən-ələ gəzir, yəni şəfahi şəkildə ağızdan-ağıza dolanır, məhz əldən-ələ dolandırılır, gəzdirilir. Deməli, XIII əsrin əvvəllerində «Dədə Qorqud»un yazılı nüsxəsi var imiş.

«Dədə Qorqud»un dili yazıya qədərki dövrün, bilavasitə isə XI əsrin dil xüsusiyyətlərinin təsvərvürünü verir². Şübhəsiz ki, əsərin XV əsrə yazıya alınmış nüsxəsində yazılı dövrün əks-sədəsi olmalı idi və var. Bu, birinci növbədə, dastanın dilinə ərəb-fars sözlərinin edilmişasıdır – yəqin ki, bu leksika artıq XV əsr üçün arxaikleşmiş türkmənşəli sözlerin müqabili idi. Yaxud onomastik vahidlərdə əlavələr hiss olunur. Məsələn, müqəddimədə ərəbmənşəli xüsusi isimlərin – islam antroponimiyasının işlənməsi, dastanda İstanbul adminin çəkilməsi (yaziya alan şəxs mövcud coğrafi koordinatda keçmiş adı müəsiri olduğu, tanıldığı toponim ilə avtomatik olaraq edir) və s.

Bu baxımdan Türkiyə qorquşunaslığında bir fikir diqqəti çekir. Göstərilir ki, istər uyğur «Oğuznamə»si, istərsə de Rəşidəddin «Oğuznamə»si türkçülük şüurunun parlaklığı dövrün məhsuludur [149, 346, 350]. Doğrudan da, türkçülük şüurunun baş qaldırığı tarixi şəraitlərdə ya bu Oğuznamələr, o cümlədən «Dədə Qorqud» dastanları şəraitmiş, ya yeni boyalar əlavə olunmuş, ya söylənmiş, sakitləşmiş dastanların söylənməsində – boylanmasıdır bir hərarət meydana gəlmiş, ya yazıya alınmış, ya da yenidən üzü köçürülmüşdür. Həmin məntiqlə bu Oğuznamənin – «Dədə Qorqud kitabı»nın XI yüzildə yazıya alınması

¹ «Oğuznamə»nin məhz «Dədə Qorqud» olduğu zikr olunur: Təpəgöz əhvalatı xatırladılır, Basatin, Aruzun adı çəkilir və s. M.Ərgin yazır ki, görünür, Aybək Dədə Qorqud həkayələrini içincə alan «Oğuznamə»ni görmüşdür (yenə orada, s.37).

² Əlbəttə, ola bilər ki, XI əsr yazılışı dastanın ilk yazıya alınması deyil. Ancaq XI əsrə yazıya köçürülməsi özünə tamamilə doğrudur. Bu, türk renessansının başlangıcıdır. Təsadüfi deyil ki, XI əsriñ məhz 70-ci illər ilə orta əsrlərlə qoşuşağıñ ən monumental iki abidəsinin – M.Kaşgarinin «Divanü-lügat-it-türk» və Y.Balaşaqunun «Kutadgu bilik» əsərlərinin yarandığı onillikdir. O dövr uyğur mədəniyyəti sürətlə artırdı, uyğur əlibəsi geniş fəaliyyətdə idi. Deməli, 466 rəqəminin uyğur yazı üsulu ilə alt-alta yazılması da təsadüfi deyil.

tam qanuni görünür; bu dövrde türkçülük şüru son dərəcə yüksəlir: M.Kaşgari «Divan»ının, Y.Balasaqunlu poemasının yaranmasını, səlcuqlular hərəkatının başlanmasını, Türküstən və Ön Asiyada türk dövlətlərinin siyasi-mədəni yüksəlişini yada salmaq kifayətdir. «Dədə Qorqud kitabı»nın XI əsrdeki nüsxədən köçürülmüş olmasını inkar etməye çalışan «faktlar» aciz görünür. Əlbətə, əlimizdəki XVI əsr nüsxəsinin XI əsrə yaziya alınmış nüsxədən köçürülmüş olması o demək deyil ki, bu, epousun ilk yazılıya alınmasıdır. Bu mülahizə bir hadisə ilə özünü bir daha doğrultdu: 2000-ci il aprelin 8-de YUNESKO-nun qərarı ilə «Dədə Qorqud kitabı»nın 1300 illik yubileyi keçirildi. Yəni bu möhtəşəm yazılı abidəmizin tarixi eramızın VII əsri ilə möhürüldü. Dünya mədəniyyətinin qəbul etdiyi bu fakt məhz «Kitab»ın tarixidir, yazılı epousun tarixidir. Təbii ki, «Dədə Qorqud» epousunun şifahi tarixi eradan əvvələ gedən daha qədim zamanları içincə alır. Deməli, bizim azəri-türkdilli yazılı ədəbiyyatımızın hələlik VII əsrənə gəlməsi aşkardır.



Həmişə olduğu kimi xanlar xanı xan Bayındır oğuz bəylərini qonaqlığa çağırır. Bu dəfə belə göstəriş verir: Oğlu olanı ağ otağda, qızı olanı qırmızı otağda, oğlu-qızı olmayanı qara otağda yerləşdirir. Bu tədbir adlı-sənati oğuz bəylərindən sonsuz Dirsə xanı qəzəbləndirir. Açıq edir, 40 igidini de başına alıb gedir. Əhvalatı xanımına danışır. Xanının sözünə qulaq asır: gördüyü acları doyurur, çıpalqları gevindirir, borcluları borcundan qurtarır. Bir ağızı dualının alqısı ilə Allah-taala ona bir oğul verir. On beş yaşına çatanda Bayındır xanın buga döyüşü tamaşasında bu oğlan buganı möğlub edir, başını kəsir. Dədə Qorqud oğlana Buğac adı qoyur, Dirsə xan öz oğlunu bəylilik verir. Uşağın belə ad-sənati Dirsə xanın igidlərini qorxuya salır. Şeytanlayıb atasını ondan narazı salırlar. Şərtləşib ova çıxırlar. Dirsə xan oğlunu oxla küreyindən vurur. Oradaca qoyub geri dönürler. Dirsə xanın xatunun ürəyinə şübhə damır, qırx ince qızı götürür, ova gedənlərin yoluна çıxır. Dirsə xanın qırımdan nigaran qalır. Qazlıq dağına gelir. Bir qarğı-quzğun enib-qalxan yeri tutub gedir, oğlunu al qana bulaşmış tapır. Anasının «Qara qıyma gözlərin uyqu almış, açılın axı» sesinə Buğac gözün açır, deyir: bu yaradın mənənə ölüm yoxdur – Boz atlı Xızır gəlib yaramı üç kərrə siğadı, dağ çıçəyi ilə **anam** südün məlhəm büründü. Qızlar dağ çıçəyi getirdilər, anası döşünü sığadı, südə qan qar-

şıq gəldi. Məlhəmi yaraya qoyub, Buğacı ata mindirib evə götirdilər. Buğacın ölmədiyini qırx namərd hiss edir. Onlar Dirsə xanı tutub, əllərini bağlayıb kafir eline yönərlərlər. Buğac qırx iğidini başına alıb, atasını naməndlərdən xılas edir. Xanlar xanı Buğaca bəylilik verir, taxt verir. Dədəm Qorqud gəlib boy boylaysır, söy söylenir.

Dastanın bu boyunda oğuzun tarixi keçmişə haqqında, mifoloji düşüncəsi, adət-ənənələri: antropoloji əlamətləri haqqında tarixi-elmi bilik nəzərə çarpır. Boyun başlanğıcından Oğuzun dövlətçiliyi ilə bağlı məlumat diqqəti çökir.

Aydın olur ki, Oğuz dövləti bəyliliklərdən ibarətdir. Bu bəyliliklərin hamısı bir mərkəzə tabedir. Dövlətin başçısı xanlar xanıdır. Xanlar xanı ən böyük vəzifədir. Burada və ümumiyyətle, dastanda bəzən xan və bəy titullarının üst-üstə düşdüyü görünür. Məsələn, «Dirse xan» deyirlərdi bir **bəgün** oğlu-qızı yokdu». O biri boylarda da belə mənə uyğunluğu görünürlər: «Dəli Dondar aydır: – **Xan** Qazan, məsləhətdir». Yaxud: «Qazan **bəy** burada yurdilən xəbərləşmiş, görəlim **xanım** nə xəbərləşmiş» və s. Ancaq dùyulur ki, bu, bir sira hallarda ya rəsmi məzmun daşınır, ya da sadəcə üslubi tətbiqdır. Xanın bəyden yüksək rütbə olmasına şəksiz təsdiqlənir. Məsələn, xanlar xanı xan Bayandırə heç yerdə bəy deyə müraciət olunmur. Yaxud Dirsə xanın oğluna bəylilik vermesindən səhbət gedir, deməli, bəylilik aşağı tituldur. Bu Qalın Oğuz dövlətində bəyliliklərin başçılarının yiğincəqləri olur, bu yiğincəqlər dövlətin müxtəlif məsələləri müzakirə olunur, qərarlar çıxılır. Bundan əlavə, mütləq bir yiğincəq da olurmuş: «Xanlar xanı xan Bayındır yıldə bir kərə toy edib, Oğuz beglərin qonaqlardı». Bu bugünkü təbirlə dövlətin varlığının şərti olmuş bir günün qeyd olunmasıdır.

Bu dövlətdə və bu cəmiyyətdə kult anlayışı güclüdür. Maraqlıdır ki, dövlət və ailə kultları bir-birini tamamlayırlar. Məsələn, oğlundan Dirsə xana böhtən deyəndə bir dəstə namərd Buğacın xanın ata-anasını təhqir etdiyini söylenir: «Ağ saqqallı qocanın ağzını söğdi, ağ bir-çəkli qarının saçın yoldı». Bu, təbii görünür, valideyn hörmətinin müqəddəsliyi daima olub. Hətta Salur Qazan boyunda Qazan xan qoca anasını sağ-salamat verərsə, qalan hər şeyi düşmənə keçəcəyini vəd edir. Ancaq iş onda deyil ki, Dirsə xan öz ata-anasının təhqir olunmasına yol verməz – əsas odur ki, ağsaqqal-ağbircək kultunun pozulmasına yuxarıdan, dövlət səviyyəsindən nəzarət olunur. Buna görə də naməndlər Dirsə xanı belə hədələyirlər: «Aqan turi sulardan xəber keçə, əqruruya yatan Ala tağdan xəpər aşa, xanlar xanı Bayındırə xəber vara... Gəzdigindən öldügin yek ola. Bayındır xan seni çağırı, sana qatı qəzəb eyləyə». O biri namərd dəstəsi ise belə böhtən söylenir: «Al şərabın itisindən aldı – içdi, anasılı səhbət eylədi, atasına qəsd ey-

lədi». Bunlar da bu xəberin Bayındır xana çatacağı ilə Dirse xanı hədəleyirlər. Aydin olur ki, Qalın Oğuz elində qeyri-adı tərbiyecilik mövcuddur. Hayat yoldaşının namusuna cavabdehlik Dirse xanın şəxsi işi deyil; Dirse xan və hamı bu işdə cəmiyyət qarşısında məsuliyyət daşıyır. Adet-ənənənin, tərbiyənin pozulmasını qatı qəzəb gözləyir. Buna görə də oğuz-türk ailəsi namus ludur. Buna görə Qalın Oğuz dövlətində əre və arvada, yəni indiki təbirle həyat yoldaşına **halal** deyirlər. Bu sözün əksi haramdır. Deməli, türkün ailə quruculuğunda halalıq, namus-şərəf dövlətin qanunu ilə qorunan ictimai keyfiyyət olub.

Dastanın ilk boyundan görünür ki, Oğuz elində ve ümumiyyətə, türk coğrafiyasında insan uşaqlığından qocalana qədər, beşik evindən gor evinədək ictimai himayədədir. Ve şəxsiyyətin tanınmasında, qiyamətləndirilməsində mərhələlər var. Burada da ailə və dövlət institutlarının bir-biri ile əlaqəsi, bir inkişaf xətti təşkil etməsi görünür. Məsələn, Dirse xanın oğlunun vətəndaş kimi qəbul olunması onun Bayındır xanın buğasını basmasından başlanır. Bu, şəxsiyyətin fiziki qəbuludur. Buğanı məglub etdiyi üçün ona Buğac adı verirlər. Oğuz elində vətoni qorumaq, döyüslərdə yaşamaq vətəndaşlığın müüm amili olduğundan bu fiziki etiraf stimulu həlliədicidir. Bu vaxt Buğacın on beş yaşı vardi. Bu, elə-bələ adı rəqəm deyil, erkək türkün kişilik vaxtıdır. Həmin vaxt dastandakı hadisənin iqlim coğrafiyası haqqında da təsvərvür verir – deməli, bu oğul isti yerin övladıdır.

Bu iqlim ifrat istilik əlaməti zonasına da düşmür, məhz bizim bu gün yaşadığımız Azərbaycanın, Səfəvi İsmayıllı 14 yaşında şahlıq taxtına qaldıran torpağın iqlimidir. Gösterdiyi fiziki imkana, verdiyi fiziki güc imtahanına görə ona bir bəyliyin daxilində rütbə-taxt düşürdü. Ona atası bəylik verir, öz atasının kölgəsində, onun yardımını, məsləhəti ilə bəylik edə biliirdi. İkinci mərhələdə ümumdövlət səviyyəsində mövqə tutur – ona xanlar xanı Bayındır xan bəylik verir. Birinci bəylidə Dədə Qorqudun məsləhəti əsasdır – o, siyasi ağsaqqal deyil, ancaq Bayındır xan siyasi ağsaqqalıdır. İkinci bəylik ictimai əhatənin, bəylik mühitinin Buğaca münasibətinin nəticəsində, bəyliyin xanı Dirse'nin qırx igidi (bu, bəyliyin ordusu, hərbi qüvvəsi deməkdir) Buğacın istedadını görür, onun gələcək yüksəlişinə qısqanır və onu məhv etməyə çalışır, həm də Buğac o dərəcədə qəhrəmandır ki, qırx igid (artıq bu mərtəbədə onlar qırx namərddir) onu məhz öz atasının əli ilə qətlə yetirməyi mümkün bilir. Beləliklə, dövlət Buğacı yetkin şəxsiyyət kimi qiymətləndirir, ona bəylik verir. Yəni artıq Buğac özü qırx igidin sərkərdəsidir.

Boya bir məqam da diqqəti çekir: burada ziddiyyət, Buğacla qırx ığidin, qırx ığidlə Dirse'nin arasındaki ədavət bəyliyin içindədir. Ona görə asanlıqla aradan götürülür, ümumdövlət səviyyəsinə çıxmadan

həll olunur. Dastanın sonundakı ziddiyyətlərin, bəyliklər arasındaki münaqişənin Qalın Oğuz dövlətini məhv etdiyini xatırlayaq. Ümumiyyətə, tarixən həmişə türk xarici qüvvələrlə döyüsdə güclü olub, qalib çıxır. O, içəridən ziddiyyətin qarşısında aciz olub; türk özü-özünə qalib gələ bilmir, özü-özünə məğlub olur. Bu boyda da ziddiyyət daxili didişməyə çevrilə bilərdi. Onun qarşısını qadın-anə müdrikliyi alır. Anası Buğacı Dirse xanla bərişdirir, ata ilə oğul arasında ədavət yaranmasına imkan vermir. Əks halda Dirse xanın bəyliyinin aqibəti pis olardı. Boyda ikinci defədir ki, qadın sözünün eşidilməsi xoşbəxt nəticə verir. Dirse xan qara otaq hadisəsində evinə qəzəblə qayıdarkən də onun qəzəbini öz qadını soyudur. Qadını Dirse xanın qəzəbinə bu sözlərlə cavab verir: «Mənə qəzəb etmə. İncidib acı sözler söylemə. Atdan ayğır, dəvedən buğra, qoyundan qoç ödürügül. Ac görən, doyurgıl. Yalınçıq görən, donatqıl... Ola kim, bir ağızı dualının alqışılı Tanrı bize bir yetman əyal ver». Bu məqamda dastanda bu sözər söylənir: «Dirse xan **dişi əhlinin söziylə** ulu toy eylədi». «Dişi əhlidə ifadəsi göstərir ki, Qalın Oğuz elində güclü patriarxat ruhu hakimdir. Bununla belə qadın sözüne böyük hörmət var. Bu, türkün qadın münasibətində «Ana haqqı Tanrı haqqıdır» kimi əzəli qanunun yaşarlılığıdır.

Boydə daha bir sıra detallar var ki, bunlar oğuzun-türkün qədim həyat tərzi, mədəni səviyyəsi, adət-davranişları, estetik düşüncəsi və s. haqqında məlumat verir. Dirse xanın övladının dünyaya gelməsi haqqında ilk söz budur: «Bir neçə müddətdən sonra bir oğul doğurdu. Oğlancığını dayələrə verdi, sağlatdı». Dayə anlayışı qədim türkün anaya və övlada qayğı mədəniyyətinin göstəricilərindəndir. Deməli, kapitalist aristokrat mədəniyyətinin ailədəki yüksək pedagoji-tibbi davranışlarından sayılan bu is türkün qədim etnik-ailə əlamətlərindəndir. Körpə anadan tamam təcrid olunub, dayələrə verilir. Bu halda dayə uşağın yalnız qidası ilə yox, həm də fiziki və əqli tərbiyəsi ilə məşğul olur. Bu, yüksək səviyyəli cəmiyyətin faktorudur. Qadını Dirse xana belə müraciət edir: «Xan babamın göygüsü, Qadın anamın söygüsü, Atam-anam verdi, Göz açuban gördigim, Könüł verüb sevdigim, a Dirse xan». Burada qədim türkün bütün nikah-evlənmə məccəlesi əks olunur: qızın əre köçməsində ata-ananın ciddi iştirakı var – babamın (atamın) göygüsü, anamın söygüsü (bu «sevgi» sözü deyil, məhz «söygü» ilə – söylə-sözlə qəbul etmək, bəyənmək deməkdir). Və deməli, ata və ana birge razılıq verir. Eyni zamanda qadın «göz açuban gördigim» (yəni başqa heç kəsde gözü olmayıb), «könlə verüb sevdigim» (yəni qız özü bəyənməsə, getməzdə) ifadələrini işlədir. Beləliklə, qızın ər seçməkdə hüquq söylənir. Bu, yüksək demokratik cəmiyyətin xüsusiyyətidir. Həmin cəmiyyətdə qadın hüququnu bu sözər

də təsdiqleyir – Dirse xan qadınına, qadını da ona eyni sözlər – təyinlərlə müraciət edir: «Bərū gəlgil, başum baxtı, evüm taxtı».

Türkün məlum tanrıçılıq inamı burada da görünür. Bayındır xan övladsız bəylərin qara otaqda oturdulması göstərişini verəndə məhz Allah yolunu tutduğunu bildirir: «Oğlı-qızı olmayanı Allah Təala qarğıyıbdır, biz dəxi qarğarız, bəllü bilsün». Bununla da həyatda hər şeyin Allah əmri ilə olduğunu qəbul edir. Deməli, Dirse xan nə günahım yiyəsidirse, Tanrı ona övladsızlıq cəzası vermişdir. Bu cozadan xilas olmağın çarəsi acı doyurmaq, yalını-yaracavər geyindirmək, borclunu borcundan qurtarmaqdır ki, onların duasını, alqışını Allah eşitsin. Bu, şübhəsiz, türkün mifoloji-tanrıçılıq görüşündür, islam şəraitinə də uyğun gelir. Bu da türkün qədim mifoloji düşüncəsidir ki, ruh-can bədəndən-cisməndən kənardə yenə yaşayır – anasının Buğaca sözü həmin məzmundadır: «Yüz-gözündə canın varsa, oğul, ver xəber mana». Dirse xanın qadınına «Öz gövdəndən başını kəseyinmi?» ifadəsində «öz» teyini yenə ruhun-ağlin başda olmasına və gövdədən ayırmamasına işaretdir.

Dirse xanın süfər zənginliyi belə göstərilir: «Dəpə kibi et yiğdi. Göl kibi qımız sağdırı». Bizi məlum tarixi çatdırımlarda Azərbaycan oğuzları qımız işlətmir. Deməli, boy çox qədim dövrlərin yaradıcılığıdır.

Boydə Qalın Oğuz xalqının antropoloji quruluşu barəsində məlumat var – bu, vacib tarixi detaldır. Dirse xanın qadınının görünüşündən bir cizgi: «Qara, qıyma gözləri qan-yaşla doldı»; həmin ana oğlu Buğaca belə xıtab edir: «Qara, qıyma gözlərin uyğu almış, aqcıl axı»; Dirse xan oğluna söyler: «Ağ yüzlü, ala gözlü gelinlər gedərsə, bənim gedir». Aydın olur ki, bu xalqın içində qıpçaq (qıyma göz) və oğuz (ağ üzü, ala gözlü) cinsləri mövcuddur.

Bayındır xanın ağ meydənindəki buğa döyüşü göstərir ki, bugünkü toreodor yarışlarının sələfi yenə türk-oğuz eli olub.

Boydə Dirse xan oğlu Buğacın adı ilə tanınsa da, hadisələrin qəhrəmanı o deyil. Hətta bədii münaqışlərin düyünlənməsində əsas səbəb olan Dirse xan da boyun qəhrəmanı mərtəbəsinə qalxmır. Dirse xanı boyun qəhrəmanı olmaqdan məhrum edən onun ağıllı, tədbiri qadındır. Xanlar xanı xan Bayındırın cəzasından ərini-ailəsini xilas edən məhz bu qadındır. Oğlunu namərdələrin qurbanı olmaqdan qurtarıb yaşıdan da bu «qadin» anadır. Və nəhayət, o, ərini ölümən qurtarır, bütöv Dirse xan bəyliyini saxlayır, oğlu Buğaca ikinci bəyliyin, dövlətçilik seviyyəsində bəy titulunun verilməsinə nail olur, oğlunun gələcək xan rütbəsi tutmaq yolunu hazırlayıır. Beleliklə, birinci boyun əsas qəhrəmanı Dirse xanın halası, bəyliyin xatunu Xan Qızıdır. Oğuz cə-

miyyətində qadına-anaya münasibət buradan, dastanın ilk pilləsindən görünməyə başlayır.



Bir gün Ulaş oğlu Salur Qazan **doxsan** başlı ban evlərin qurdurub, doxsan yerde xalı-ipək döşədib, **səksən** yerde badiyeler (küpələr) qoydurub, qızıl ayaq-sürəhələr düzdürümdü, Qalın Oğuz bəylerinə qonaqlıq verirdi. Al şərabdan beyni qızışan Qazan xan bəylərə deyir: yata-yata yanımız ağrıdı, dura-dura belimiz qurudu, gəlin ova çıxaq. Oğuz bəyləri razılıqlarla və Ala dağ'a ova çıxırlar. Kafirin casusları bundan xəbər tuturlar. Kafirin **7 minilik ordusu** gecə Qazan bəyin yurduna gəlib talayırlar: var-dövlətinə, malını-qoyunu, atını-dəvəsini qabağına qatır, ailəsini – Boyu uzun Burla xatunu, Qazanın qoca anasını, oğlu Uruzu, bütün kənizini-qulluqçusunu götürüb gedirlər. Bir kafir yada salır ki; Qazan xanın Qapılar Dərbənddə on min qoyunu var. Altı yüz kafir atlısı ora yollanır. Kafirlər Qaracığ çobanın meliklərinin bəylik verəcəyini vəd edirlər, döyüşüz teslim olmasını təklif edirlər. Qaracığ çoban onları sapanla daşa tutur, hər daşla iki-üç düşməni yırır. Daş tükenir. Çoban qoyunları-keçiləri sapana qoyub tullayır. Çobanın iki qardaşı şəhid olur, ancaq düşmənin ordusundan üç yüz döyüşçünü öldürür. Qalanları başını götürüb qaçırlar.

Övda Qazan xan yuxu görür, qardaşı Qaragünəyə danişir, bəyləri ovda qoyub yurduna dönür, yurdunu xaraba görür. Yurdla xəbərləşir, qan-yaş tökürl, kafirin izinə düşüb gedir. Yolda Qaracığ çobanla rastlaşır. Çoban onu əhvalatdan hali edir. Qazan çobanı ilə yemek yeyib yola düşəndə Qaracığ da onunla getmək istəyir. Qazan çoban köməyini özünə əskiklik bilib onu iri bir ağaca bağlayır. Çoban zərb edib, ağacı kökündən çıxarıır, Qazanın ardınca düşür, ona çatır, Qazan çobanını açır, ikisi yola davam edir.

Bu zaman kafirlerin məliyi Qazan xanın arvadını məclisə gəttirdib, ona sıraq sürdürmək isteyir. Adam gəlib Burla xatunu soruşur. Qırx yerdən hamı «mənəmə» deyir. Kafir məlik buyurur ki, Qazan xanın oğlu Uruzu doğrayın, qara qovurma bişirin, onlara verin, kim yeməsə, Qazanın arvadı odur. Əhvalatlı Burla xatun bilir, oğluna çatdırır. Oğlu Uruz anasına deyir ki, qırx bəy qızından hərəsi bir tikə yeyəndə sən ikisini ye, atamın namusunu saxla. Kafirlər Uruzu doğramaq üçün qənarənin dibinə gətirirlər. Uruz üzünü kafirlərə tutub deyir ki, izn versinlər o, asılıcığı ağacla söyleşsin. Izn verilir. Uruz ağaca ağı-rekvivi-

yem söylemekdə ikən Qazanla Qaracığ çoban ora çatırlar. Qaracığ çoban sapanını işe salır, dünya-aləmi kafirin gözündə qaranlıq eləyir. Qazan xan bu firtınada qoca anasının ayaqlar altında qalacağından qorxub düşmənə təklif edir ki, anasını verse, qalan hər şeyi – var-dövletini, oğlunu ailəsini ona qoyub, dava-dalaşsız qayıdır. Kafir razi olmur, hələ Qazanın anasının ünvanına təhqirəmiz sözlər söyleyir. Qaracığ çobanı sapanı işe salmamışdan kafirin təhqirinə təhqirə cavab verərkən Qalın Oğuz bəyləri özlərini yetirirler. Bir qiyamət savaş qopur. Kafirlər məhv edilirlər. Qazan xan ailəsini götürüb yurduna döñür. Qaracığ çobana bəylilik verir. İgidlərinə ölkələr bağışlayır. Şənlik qurulur. Dədə Qorqud gelib boy boylaysıv, soy soylaysıv.

İkinci boyda hadisə böyüyür, tayfa-bəylilik çərçivəsindən çıxır. Bu boyda qəhrəman Qazan xandır. O, Dirso xanla müqayisədə daha nüfuzludur, daha dövlətlidir, daha iğiddir. Məlumdur ki, tarixən şəxsin mövqeyi yüksək olduqca onun titul-təyinləri artır. Qazan xan bu əlamətlərlə təqdim olunur: «Ulaş oğlu, Tulu quşun yavrusu, bizo-miskin (yazıqların – red.) umudu, ümmət soyının aslanı, Qaracığın qapları, Qonur atın iyəsi, Xan Uruzun ağası, Bayındır xanın göygüsü, Qalın Oğuzun dövləti, qalmış – yigit arxası». Aydın olur ki, bu dövlətdə Qazan xan Bayındır xandan sonra ikinci simadır. Maraqlıdır ki, Bayındır xan üçün bu qədər teyin sadalanmir. Xanlar xanı ən yüksək əlamət olduğu üçün, dövlətin birinci şəxsinə ifadə etdiyi üçün teyinlənməyə ehtiyac qalmır. Məhz bu qeyri-adi qüvvəsinə, seçmə (elita) leyaqətinə görə Bayındır xan onu kürekləniyyə qəbul edib. Qazan xanın şəxsiyyətinin təqdimində «Qalın Oğuzun dövləti» teyini da var. Dastanda «dövlət» sözü ağıl mənasında işlənir. Deməli, o, fiziki güc ilə yanaşı, həm də ağılı ilə seçilir. Təsadüfi deyil ki, o da Bayındır xan kimi Oğuz bəylərini – xanlarını qonaqlıq məclisində toplamaq hüququna malikdir. Oğuz bəylərinin-xanlarının Qazan xana müraciətindən aydın olur ki, Qazan xan Qalın Oğuzun baş ordusunu komandanıdır. Ordunun varlığının tominatçısıdır. Ona görə Qazan xanı Qalın Oğuzun dövləti (ağılı) sayılır. Sərkərdə dövləti ağılla qoruyar. Qazanın teyinlərindən hər birinin tarixi-ictimai məzmunu var. Burada, ümumiyyətə, türkün etnik-tarixi anketi eks olunur. Qazan birincisi Salur adı ilə teyinlənir. Bu onun tayfasının adıdır – Salur oğuz tayfalarından biridir. Sonra atası ilə təqdim edilir, kimin töreməsidir – Ulaşın oğludur. Tulu quşun yavrusu (sevimlisi) – bu, görünür, onqon söykənəcəyi olmalıdır; valideyindən – atadan sonra məhz onqon – himayəçi mötəbərliyi gelir ki, bu da dastanın çox qədim yaradıcılıq məhsulu olmasını göstərən detallardan bıdır. Dastanda islam ideologiyasına xüsusi diqqət verildiyindən bu mifoloji himayəçilik izi donuq qalır. Olsun ki, həmin teyinin saxlanması dastan dilinin şərliyindən gelir. «Bizə – miskin umudu» Qazanın

cəmiyyətdəki humanist mövqeyinə ciddi işaretdir – deməli, o, yazıq – fəqirlərin pənahıdır, həmişə yazıqlara yardım göstərir. Bir az sonra gələn «qalmış yigit arxası» teyini texminən bu məzmundadır. Ancaq burada məhz vaxtilə vuruşub ığidliliklər göstərmmiş, sonradan ya qocalmış, ya da əsil olmuş şəxsler nezərdə tutulur – deməli, vaxtilə döyüşüb, xalq, vətən qarşısında borcunu yerinə yetirmişləri Qazan xan unutmur. «Ümət soyunun aslanı» artıq o deməkdir ki, Qazan xan dövlət elitisinin – qvardiyasının, sarayı himaya edən ordu nəslinin ən cəngaver şəxsidir. «Qonur atın iyəsi» - at qəhrəmanın qəhrəmanlığıının tam yarısıdır, təbii ki, Koroğlu Qıratı, Qaçaq Nəbi Bozatı ilə təyinləndiyi kimi, Qazanın şəxsiyyətini tanıdan subyektlərin siyahısında Qonur at da olmalı idi. Nəhayət, Qazan xanın ordenləri içerisinde «Xan Uruzun ağası» titulu da var. Bu, oğlu Uruzun dövlət mövqeyində Qazan xanı ləyaqətlə əvez etdiyinə dəlalətdir. Təsadüfi deyil ki, «Urız bəy», «bəy Urız» yox, məhz Xan Uruz deyilir. Ərəblərdəki **Əbu Talib** qəlibinə uyğundur. Deməli, belə ata-oğul münasibəti ilə adlanma qədim türkdə mövcud imis.

Qazan xanın baş komandan mövqeyi Qalın Oğuz bəylərinin döyüşə girme sistemindən və hər birinin ona müraciət formasından da görünür. Qardaşı Qaragünə «Çal qılıçın, **qardaş** Qazan» yetdim, dayısı Aruz Qoca: «Çal qılıçın, **bəgim** Qazan» yetdim deyir. Artıq burada, görünür, qohumluq dərəcəsinin rolu var. Qalın Oğuz bəylərinin hamisi «Çal qılıçın, **ağam** Qazan» yetdim deye müraciət edir. Burada «ağam» hərbi müraciət forması kimi Qazan xanın hərbi rütbəsinin hamisindən yüksəkliyini bildirir və bu cinah komandirlərinin sərkərdəyi raportu kimi səslənir, hücküm sistemi də məraqlıdır: «Daş oğuz bəğləri Deli Dondar **sağdan** dəppi, Cilasun-yigitlərə Qaragünə oğlu Dəli Budaq **soldan** dəppi. İç Oğuz baglırlərə Qazan **diba** (mərkəzə – red.) dəppi». Mərkəzdən hücküm məhz baş komandanın işidir.

Oğuz ordusunun döyüş-hücküm taktikası dünya müharibə təcrübəsinin tipik nümunələrindəndir. Burada Attilanın, Çingiz xanın, Əmir Teymurun döyüş stilini ayndıca eks olunur. Mühüm əlamətlərdən biri də qəfil hückumdur. Oğuzun işlənmiş, məşq olunmuş elə mükəmməl taktikası var ki, çatan hissələrdən hər biri mərkəzə, yaxud cinahlarda dərhal öz yerini tutur. Hərbi bölmələr haqqında da real təsəvvür var. Hər komandırın tabeliyində qırx ığid cəmləşir. Ancaq görünür, bu qırx ığidlə dəstələr xüsusi idir, texminən indiki qvardiya hissələri tipindədir. Bütün dastan boyu 40 ığidin tez-tez vurğulanması 40 rəqəminin sokrallığı ilə yox, məhz sabit hərbi məzmun bildirməsi ilə izah olunmalıdır. Boyda Qazan xanın Şökülü Məliklə döyüş sohnesinin dəhşəti «ol gün bir qiyamət savaş oldu, meydan dolu baş oldu... qiyamətün

günü ol gün oldu» ifadələri ilə yanaşı, «bəg nökəründən, nökər bəgün-dən ayrıldı» cümləsi var.

Oğuzların cəmiyyətində namus mənəvi aidiyət kimi bütün maddi-fiziki varidatdan yüksəkdir. Təkcə bunu demək kifayətdir ki, oğuzda həyat yoldaşına – əre də, arvada da **halal** deyirlər. Oğuzun namus esası **halallıqdır**. Bunu oğuzun düşməni də bilir. Buna görə də Qazan xanın evini, mal-mülküni talayan, ailəsini, qul-qaravaşını əsir edən kafirlərin məliki en sərt qisas yolunu seçir: o öz məclisində Qazan xanın qadınına sıraq sürdürmək (şərab paylatmaq, gəzdirtmək) isteyir. Əger kafirin məqsədi sadəcə kef-şəhəvet olsa idi, o daha cavan əsir qız-gəlinlərə qane olardı. Düşmən Oğuzun en kövək hissini bə-ləddi və en qattı qisas variantını seçir. Bu namusun Oğuz üçün nəliyini Qazanın oğlu Uruz bir daha nümayiş etdirir. Anasını aşkarlamaq üçün onun ətindən düşmənin qara qovurma hazırlamaq xəberini eşidən Uruz Burla xatuna deyir: «Bu ne sözdür, saqın, qadın ana... Mənim üçün ağlamayasan. Qoy bəni, qadın ana, çəngələ ursunlar. Qara qovurma etsinler. Qırq bəg qızının öününe ilətsünlər. Onlar bir yedigündə sən iki yegil... Ta kim sası dini kafirin döşəgini varmayasan... Atam Qazan namusun simayasan, saqın». Bu sözlər Oğuzun namus-şərəf məccəlesi idir. Ana-ata namusu belə gözlənən yerdə vətən, xalq qeyrəti də ideal qorunar. «Dədə Qorqud kitabı»nın bədii kəsəri dastanın bü-tövlüyünde olmaqla, belə detallarda da gur qışılçımlarla şölə çəkir. Bu boyda anaya hörmət dərəcəsi, ana kultu anlayışı zirveyə qalxır. Əvvəlki boyda ana kultu xeyli xəzif hiss olunur, qiyabi qavranır, bir növ sözədər. Ancaq burada əmeli iş halında görünür. Qaracığ çoban sapan çatlaşdanda, dünya-aləmi kafirin gözüne «qaranqu» edəndə, adlı-sanlı bəylərinin köməyə gələcəyini və yüz faiz qələbə əcalacağını bildiyi halda Qazan xan deyir: «Qaracığ çoban, anamı kafirdən diləyeyim, at ayağı altında qalmasın». Buna görə də Şökli Məlikə müraciət edib ancaq qoca anasını versa, hər şeydən keçib döyüşsüz qayıdaçğını söyləyir: «Ağır xəzinəm, bol ağçam gətirübdürürsən – Sana xərclik olsun! Qırq incə bellü qızla Burla xatunu gətirübdürürsən – Sana yesir olsun! Qırq yegidin oğlum Uruzi gətirübdürürsən – qulun olsun! Tavla-tavla şahbaz atlارım gətirübdürürsən – Sana binet olsun! Qatar-qatar dəvələrim gətirübdürürsən – Sana yüklet olsun! Qariciq anam gətirübdürürsən, məra kafir, anamı vergil mana, Savaşmadan-uruşmadan qayıdayım, gerü döneyim, gedeyim, bəlli bilgil». Bu məqamda ana kultu ilə yanaşı başqa cəhet də diqqəti çəkir: Qazan xan şərtle sülh təklif edir – türk həmişə sülhə meyilli olub. Bütün bu faktlarda oğuzun siyasi-mədəni səviyyəsi, dövlət quruculuğu oxunur. Əsərdə türkün texniki-mədəni anlayışı, mösiət mədəniyyəti haqqında da nişanələr var. Uruzun ağaca müraciətindən misralar: «Böyük-böyük suların **köprüsi**

ağac. Qara-qara dənizlərin gəmisi ağac». Böyük-böyük suların kör-püsü adı körpü deyil, bu texniki üsullarla qurulmuş, tikilmiş inşaat nü-munesi deməkdir. Türk bütün tarixi boyu Baykaldan – Yeniseydən Dunaya – Aralıq denizinə qədər böyük-böyük, qara-qara (qara – böyük və dərin) sulardan keçib, sularda daşmış. Ona görə də ona texniki körpülər də tanışdır, gəmilər də. Qazan xan ise «ağac gəmiləri oy-nadan su» deyirsə, deməli, bu qədim türkün su nəqliyyatı haqqında ge-niş anlaysı olub. Hələ VI–VIII əsrlərin Orxon-Yenisey kitabələrində bugünkü fonetika və semantikası ilə **kömür** sözü varsa, əlimizdəki əğuz abidəsində gəmidən danışılırsa, bu, türkün qədim gəmiciylik sə-nayesine belədiyi deməkdir; elbəttə, daha qədim, daha ibtidai mösiət də qalır: «çağmaq çəkub od yaqmaq» və s.

Təbii ki, bu qədim abidədə mifoloji anlayışlar xeyli yer tutur. Qazan xanın yuxusu, qardaşı Qaragünənin onu yozması türkün tipik mifoloji psixoloji düşüncələrindəndir. Uruzun ağaca sadaladığı mösiət və həyat vəzifələri göstərir ki, boyun yaradıcılığında bu, türkün məhz həyat Ağacı sayılmışdır. Qazan xanın yurdla, su ilə, qurdla, köpəklə xəberləşmələri qədim inanclarla bağlı dünyagörüşünün tərkib hissələridir. Suya qədim türk həmişə dərdini deyib və kömək umub. Füzuli də «Əger su damənin tutдум, revan döndəri üz məndən» deyəndə qədim inanca söykənir. Qurd, rəvayətə görə, türkün babasıdır. Qazanın öz babası ilə dərđleşməsi təbiidir. Köpək də türkün mifoloji baxı-sında müqəddəs olub (XI əsrədə Xarezm hökmətləri Məhəmməd özüne Köbek «köpək» titulu götürüb – **qopik**, ruscadakı **kopeyka** həmin hökmətlərin adı ilə bağlıdır). Dastanın ilk yaradılışında ancaq mifoloji vəzifədə olan bu xəberləşmələr indiki halında daha çox bədii məna daşıyır.

Qazan xanın yurdla xəberləşməsi sərt bir rekviyemdir, ağıdır, hönkürtür: «Səni yağı neredən darımış, gözəl yurdum! Ağ ban evim dikişləndə yurdum qalmış. Qariciq anam olurunda yeri qalmış! Oğlim Uruz ox atanda puta qalmış. Oğuz bəgləri at çapanda meydan qalmış. Qara mədbəq dikişləndə ocaq qalmış».

Hadisə zənginliyi ilə yanaşı, bu boy bədii cəhətdən də əvvəlkin-dən daha dolğundur. Süjetin inkişafında dramatizm diqqəti çəkir: kon-flikt-ziddiyət kamil və inandırıcıdır. Hadisədən hadisəye keçidəkki nigarənciliq – intizar süjetdəki bədiliyyin teminatçısıdır. Boydakı obrazların aydın portretləri var. Bu portret-obrazlarda həm xarici cizgilər, həm də şəxsiyyət, daxili məzmun birgə oxunur. Oğuz bəylərinin ser-kərdə portretlərinə diqqət yetirək: Qaradərə ağızında qara buğa dəri-sindən beşiginin yapuğu olan, acığlı tutanda qara taş kül eləyen, biğin ənsəsində yedi yerde düzən ərenələr əreni **Qaragünə**; Dəmirqapı Dərvəndindəki dəmər qapuyi dəpüb alan, altmış tutam ala gönderinən

ucunda ər bəğirdən **Qıyan Səlcuq oğlu Dələ Dondar**; Həmidlən Mərdin qəlesin dəpüb yiqan, dəmür yaylı Qıpçaq Məlikə qan quşdurən, gəlübən Qazanın qızın ərliklə alan, Oğuzın ağ saqqalı qocaları görəndə ol yigidin təhsinleyən, al məkmuri şalvarlı, atı bəhri qotazlı **Qaragüna oğlu Qarabudaq**; Dəstursızca Bayındır xanın yağışın basan, altmış bin kafire qan quşdırıran, ağ-boz atının yelisi üzərində qar durdurən **Qəflət Qoca oğlu Şir Səmsəddin**: Parasərin Bayburd hasarından pirlayub uçan, apalaca gərdəgünə qarşılık gələn, yedi qızın umudu, Qalın Oğuz imrəncisi, Qazan bəğün yınağı **Boz ayıqlı Beyrək**; Çapəcə calmalı, Çal qaraqus ərdəmlü, qurqurma quşaqlı, qulağın altun kubəli, Qalın oğuz bəglərinin bir-biri atından yicici **Qazlıq Qoca oğlu bəğ Yegnək**; Altmış erkəc dərisindən kürk eylesə, topuqlarını örtməyən, altı ökəc derisindən küləh etse, qulaqlarını örtməyən, qolibudi xıranca, uzun baldırıları ince, **at ağızlu Aruz Qoca**; ...acıçı tutanda biglərindən qan daman **Bığlı qanlı Bəğdüz**...

Bunlar bir azacıq mübəaliqə ilə real türk pəhləvanlarıdır ve rellefli, aydın, sərt cizgili bədii obraz-portretlərdir. Bu portretlərin cizgilərindən aydın olur ki, her biri vaxtilə Buğac kimi göstərdiyi bir rəşadətə görə ad və bəylilik alıb.

Boydakı düşmən - Şöklü Məlik da mükəmməl obrazdır. Qazan xanın qadınına sıraq sürdürmək, qadını aşkar etmək üçün oğlunun etindən anaya qara qovurma bişirtmek təklifləri göstərir ki, Şöklü Məlikin düşmənciliyi güclü psixoloji qisaslılıq üstündə durur. Bu, dasmanın mükəmməl bediiliik əlamətlərindəndir ki, düşmənə yanaşı Oğuzun öz itkileri də göstərilir: «On iki bin kafir qılıncdan keçdi. Beş yüz Oğuz yigitləri şəhid oldu»...



Oğuz bəyləri yeno Bayındır xanın ilbaşı səhbətinə yiğilırlar. Bayındırın qarşısında, sağında, solunda oturan cavan bəyləri görən yeddi qız atası Baybörə böyük-böyük ağlayır. Ona əyilib dərdini soruşan Qazana deyir: Bir gün ölsəm, taxtim boş qalacaq. İstərəm, mənim də bir oğlum olsun. Bayındır xanın qulluğunda dursun. Oğuz bəyləri üzünü göyo tutub ona oğul arzulayırlar. Baybecan bəy Oğuz bəylərinə deyir: Allaha dua edin, mənə də bir qız versin. O qızımız Baybörənin oğluna beşikkərtmə yavuqlu要说. O vaxt bəylərinə alqış alıqış, qarğışı qarğış idi. Bəylər Baybecana da qız arzulayırlar. Zaman keçdi. Baybörənin oğlu, Baybecanın qızı oldu. Baybörə bəzirganları

çağırib oğluna qiymətli şeylər dalınca Ruma göndərir. 15 il sonra qayıdan bazirganları yolda kafirlər talan edirlər. Ova çıxmış Beyrək bazirganların malını qılıncla qaytarır. Bazirganlar Baybörənin qəbulundada Beyrəki görüb tanrıylar, əhvalatlı danışırlar. Beyrək igitlik göstərdiyi üçün Qorqudu çağırırlar, ona **Boz ayıqlı Bamsı Beyrək** adını verir. Bir gün Beyrək ovda geyikini qova-qova Baybecan qızı Baniçiçayın qırmızı otağına rastlaşır. Üzüniqbaklı Beyreyin onun beşikkesmə nişanlılığı olduğunu bilib Baniçiçək sınağā çekir: at çapırlar, ox atırlar, kürş tuturlar. Hamisənda Beyrək qalib gelir. Altun üzüyünü qızın barmağına keçirir. Evə gəlib evlənmək istədiyini bildirir. Baybörə Oğuz bəylərini yığır. Dədə Qorqud elçi gedir. Qızın qardaşı Dəli Qarcardan güclə can qurtarır. Axırı şərt kəsir: min dəvə, min ayıq, min qoç, min quyrus-suz-qulaqlı köpək, min birə istəyir. Şərt ödənir. Beyrək oxunu atır, düşən yerde gərdəyini tikdirir. Casuslar **Bayburd hasarı** bəyinə xəbər çatdırırlar ki, Baybecan sənə verəcəyi qızı Beyrayə verdi. Gecə kafir otağa girir, bir nayibi (növbətcini) öldürür, 39 igitlə Beyreyi dustaq aparır. Bu hadisədən 16 il keçir. Dəli Qarcar Bayındır xana üz tutur: «Beyreyin qaldı xəberin getirənə altun-ağca, öldü xəberin getirənə bacımı verərəm». Yalançı oğlu Yalıncıq vaxtı Beyreyin ona bağışlaşığı köynəyi qana bulaşdırır getirir. Baniçiçeyi Yalıncığa verməli olurlar. Baybecan bazirganları ölkələrə saldırır oğlunu axtardırır. Parasərin Bayburd hasarında bir şənlik məqamında Beyrək qaladan bəzirganlarla xəbərləşir. Kafir bəyin qızı Beyreyi örknən qaladan buraxır. Beyrək kafirin ilxüsündə Boz ayıqrını bulur. Toy günü öz elinə çatır. Kürekeñin üzüyünə nişan atırları. Beyrək onu paralayır. Ozan qiyafəsində gələn Beyrək seçilir. Qazan xan bir günlük bəyliyini ona verir. Özünü sərbəst bilən Beyrək qızların otağına girir. Özünü Baniçiçəyə tanıdır. Yalıncıq qaçır. Beyreyin qanı ilə atasının gözü açılır. Beyrək deyir ki, 39 yoldaşını xilas etməyinə muradına çatmadır. Oğuz bəyləri Bayburd hasarını alır, igitləri xilas edirlər. Dedəm Qorqud şənlikdə boy boylaysır, söy söyləyir.

Maraqlıdır ki, Bayındır xanın illik hesabat və program səviyyəliyi yığınçığında yenə övlad problemi qalxır. Oğuz bəylərindən Baybörə oğul istəyini bildirir. Mehz oğul dərdə olduğu üçün bu arzu ailə səviyyəsində çıxır, dövlət yığınçığında alqışı-qarğışı Tanrı yanında eşidilen Oğuz bəylərinin duaları mərtəbəsinə qaldırılır. Baybörə övladızsız deyil, yəni Dirse xanın halında deyil, onun qızları var. Ata mehz vətən, xalq mənafeyi üçün oğul isteyir. O deyir ki, Bayındır xana onun oğlu qulluq göstərsin. Dündür, Baybörə gələcəkdə öz taxtının da boş qalacağından narahatlığını bildirir. Ancaq öz taxtı da dövlət strukturuna daxildir: Oğuz xanlarından biri kimi Baybörə taxtı dövlətin hissəsidir.

Bu boyda dövlət strukturu ilə bağlı təsəvvür bir qədər də genişlənir. Bəylərin Bayındır xana nəzərən oturuşu onların idarəciliyidəki mövqeyi ilə bağlıdır. Bayındır xanın qarşısında Qaragüne oğlu Qarabudaq dayanır (oturmur, məhz dayanır). Bu Qarabudaq Bayındır xanın kürekəni Qazan xanın qardaşı oğlu və kürekənidir. Ancaq bu yerde ona görə dayanırmı. Ona görə dayanır ki, Həmidlən Mərdin qalasın yixib, dəmir yaylı Qıpçaq məliyə qan quşdurub. Qazanın qızını qəhrəmanlıqla (erlikle) alıb. Oğuzun ağsaqqalları görəndə bu iğidə əhsən deyirlər: Şöklü Məliyə mərkəzdən Qazan xan cumanda sol cinahə məhz həmin dəli Qarabudaq başçılıq edirdi. Sağ yanında Qazanın oğlu Uruz durur. Uruzun hələ sücaəti məlum deyil, ancaq Qazan xanın təyinləri içərisində «Xan Uruzun ağası» adlı nişan var. Deməli, onun leyaqeti şəksizdir (həm də növbəti boyun qəhrəmanı məhz o olacaqdır). Sağ yanda durmaq artıq mötəbərlik eləmetidir. Ola bilsin ki, burada qohumluq dərəcəsinin də rolü var. Xatırlayaq ki, Bamsı Beyrəyin bazırınlar gelən məclisə atasının sağ tərəfində oturması vurgulanır. Bayındırın sol yanında Qazlıq Qoca oğlu bəg Yegnək durur. Bu həmin Yegnəkdir ki, Qalın Oğuz bəylərini bir-bir atından yıxıb, belində qurqurama qurşağı, qulağında altun küpəsi var. Həmin sistem Qalın Oğuzda parlamentsayağı bir idarədir.

Bu boyda Oğuz dövlətçiliyinin bir maraqlı detali da var: mərasim səciyyəli yarışlarda (görünür, bunun başqa məqamları da var) qalibi mahalın hakimi öz vəzifesi ilə mükafatlandırır. Boyda belə bir səhnə var: Bamsı Beyrək ozan libasında, eli sazlı nişanlısının toy mərasimine gəlir, keçirilən yarışda bəylərə qoşulur və udur. Qazan xan deyir: «Dəli ozan, dövlətün dəpdi (bəxtin getirdi)... Bəgler, bugünkü bəlligim bunun olsun». Dünyə demokratiyası tarixində belə mərdanə demokratianın tayı yoxdur. İnsan hüququna, şəxsi leyaqətə heç yerde belə qiymət verilmeyib ki, hakimiyətin sahibi qalibi mükafatlandırılmaq üçün qələbənin məzmununa uyğun neçə günlüyüsa hakimiyət səlahiyyətlərindən ol çəksin, səlahiyyətlərini şərtləri udmuş şəxsə versin. Bu mükafat üsulu ölkədə insanları ığidliyə, qəhrəmanlığa çağırır. Burada məsələnin başqa tərəfi də var: müvəqqəti bəylilik (hakimiyət) alan da yetkin adam olmalıdır ki, dövlətçilik əziyyət çekməsin. Deməli, bu cəmiyyətdə insanların fiziki-aqli-exlaqi tərbiyəsi bir bütövlük təşkil edib. Deməli, bu cəmiyyət son derəcə yetkin olub.

Maraqlıdır: burada da Beyrək 15 yaşına çatanda iğid adı alır (Bugac kimi). Boyda ticarət tariximiz haqqında məlumat var, qiymətli alver məlumatı, ticarət terminləri (dan-dansuq-məzəndə və s.); ticarət coğrafiyası (Ruma səfər) diqqəti çekir. Aydın olur ki, Oğuz elinin zəngin ticarəti və yüksək ticarət mədəniyyəti olub.

Boydə etnografik tariximizin qiymətli örnəkləri var; yas və toy mərasimləri incəlikləri ilə təsvir olunur. Yasda ağ soyunub qara geyinirlər – hətta bu gün həmin adət qarğış şəklində bize çatıb: qara geyib, göy çalasan (alına göy rəngi çalma bağlamaq). Baba-nənələrimizin namusunu, sədaqətini göstəren yeni detallarla rastlaşırıq. Ərnişanlı itkin düşürse, düşmənə əsir qalırsa, arvadı-nişanlısı sədaqətə onu gizleyib, bu qanun möhkəm aile namusu üçün şərt olub. Bu işdə dövlətlə aile həməyedir. Bu namus kodeksinə dövlət nəzarət edir. Təsadüfi deyil ki, Bamsı Beyrək əsir aparılanдан 16 il keçəndə Dəli Qarcar Bayındır xanın qəbuluna galib bacısının nişanlısının öldü-qaldı xəbərinin müəyyənəşdirilməsini tələb edir. Tələb Beyrəyin ata-ananına yox, məhz dövlət başçısına ərz olunur. Burada bir maraqlı tarixi həqiqət də aşkar olur: ərin və ya oğul-nişanlıının öldü xəbəri yeqinləşəndə onun arvadı və ya nişanlısı əre getməlidir. Görünür, bu, həm cəmiyyətdə əxlaqi qorumaq, həm də nəsil artırmaq üçün zəruri sayılıb. Ailenin məzmunu ilə bağlı başqa bir detal. Bayburd hasarında əsir olan Beyrək onu sevən Bayburd bəyinin qızına bildirir ki, öz elində Yalancı oğlu Yalıncıq adlı birisi yalandan onun ölüm xəbərini aparmış və nişanlısı ilə evlənir. Qız Beyrəyin nişanlısı olduğunu bili-bile şərt kesir: «Əgər səni hasardan (qaladan – red.) aşağı orğanla sallandıracaq olursam, babana-anana sağlıqla varacaq olarsan, bəni bunda gəlüb halallığa alırmışan?» Beyrək razılaşır və məhz iğid kimi söz verir: «Qılincıma doğranıñ, oquma sancılayın, yer kibi kərtileyin, torpaq kibi sovrulayın – sağlıqla varacaq olursam Oğuzu, gəlüb səni halallığa almaz isəm». Beyrək yalandan and içməzdi, deməli, Oğuzda iki, ya çoxvarlılıq olub. Bu, yenə nəsil artırmaq və döyüşlərdə olmuş ərlərin arvadlarını əxlaqsızlıqdan qorumaq üçün nəzərdə tutulubmuş (Həzret Peygəmberimiz də islamda məhz həmin normani gözləyib). Məlumdur ki, Attilanın hələ qızlarını nəzəre almasaq, 118 övladı olub. Şübhəsiz, bu oğulları əsgər olmaq üçün töredirdi. Ancaq bu qədər övladı 1-3 qadından ala bilmezdi. Burada müəmmalı qalan odur ki, Oğuz bəyləri Bayburd qalasına girib, 39 oğuz iğidi xilas etdikləri haldə, niyə Beyrək o qızı da götürmüür. Əgər aldatmaq qəsdi olsa idi, nişanlısının varlığını boynuna almadı. Bu isə Beyrək üçün və ümumiyyətə, Oğuz bəyləri üçün böyük qəbahət sayılmalı idi. Ola bilsin ki, dastan sonralar köçürürlərən nəsə ixtisarlar, düzəlişlər edilib. Görünür, həmin düzəlişlər bu elavelərin nəticəsidir ki, kilsəni uğurub məscid tikirlər, keşfisərərək təmizləyir, əzən verdirlər (bunları dastana islamçı elavəsi saymaq gərekdir) – Bayburd bəyinin qızı xristian idi, deməli, onu Beyrəyə layiq bilməyiblər.

Bu boyda bədiilik əvvəlkilərdən çox güclüdür. Burada gözəl təbiət təsvirləri, ov səhnələri, mərasim oyun-yarışları yetkin bədii dille

verilir. Aydin, artıq sözsüz mukalimələr, şerləşmələr – şerlə mükalimələr hələ XI yüzilliyyə qədər türkçemizin şirinliyi, kamilliyyi, sortliyi, hər şeyə qadırılığı ilə seçildiyini əyanice göstərir. Oxuyanın – diniyyənin beynini göynədən yas-kədər məqamları orta əsrlərin və yeni dövrün hər hansı cahansümüllə faciə janrındakından daha həzin, daha dramatik dillə çatdırılır. Buradakı kədər dili təkcə acılığı ilə yox, həm də kövrəkliyi, lirizmi ilə seçilir; bu dilə ağı şeriiyyəti hopub. Əsir Beyrek vətənindən gələn karvançıya belə deyir: «Ayağı uzun şahbaz ata binən arğış (karvançı – red.)! Ünüm ünlə, sözüm dinlə, arğış! Qalın Oğuz içinde Ulaş oğlu Salur Qazanı sorar olsam, sağımı, arğış? Qiyan Səlcuq oğlu Deli Dondor sorar olsam, sağımı, arğış? Ağ saqqallı bəbamı, ağ birçəkli anamı sorar olsam, sağımı, arğış? Göz açuban gör-düğüm, könül ilə sevdigim Baybecan qızı Baniçiçək evdəmi, arğış, yoxsa gordamı, degil mana! Qara başım qurban olsun, arğış, sana!» Bu, döyüş meydanında nərəsile dağ titrədən, qılinci ilə başlar kəsən, oxu ilə qalxan deşən pəhləvan, Boz ayqırı Bamsı Beyreyin dilidir. Ağı deyir. Bu ağı sərt igidin ürəyinin lirikasıdır. Bu, Dədə Qorqudun, ya hənsi bir düzüb-qoşan söz sənətkarının yox, məhz belə tərbiye almış, belə böyüdülmüş Beyreyin öz dilidir. Türk öz uşağıni düşmənə cavab verən pəhləvan yetişdiriyi kimi, həm də ata-anasına sinən, sevgilisini kövrək hissələrle sevən zərif ürkəli insan kimi tərbiyə etmişdir. Türk vəhşi pəhləvan hazırlamır; insan sıfotlı, məlek ürkəli igid böyüdür. Türkün kəsən-doğrayan sərt qılinci və sevən, kövrək üreyi olur. Türk demokratiyası bu üreyi döyündürən ictimai mühitin məhsuludur.



Bir gün Ulaş oğlu Qazan xan yenə böyük yığıncaq düzəldir. Onun səhəbətinə 90 min genç oğuz toplanmışdı. 9 yerdə şərab küpəsi qoyulmuşdu. 9 qara gözlü, xurma saçlı, əlləri bileyindən xinalı, barmaqları nigarlı, boğazları bir qarış kafir qızı al şərabi altun ayaqla – qızıl badə ilə Qalın Oğuz bəylərinə gəzdirir. Qazanın qarşısında oğlu – Urucdurur, sağ yanında qardaşı Qaragünə, sol yanında dayısı Aruz oturur. Qazan sağına-soluna sevincə baxır, qarşısına baxanda ağlayır. Uruc səbəbini soruşur. Qazan deyir ki, **16 yaşına** çatmışan, heç bir igidlik göstərməmişən. Uruc ona irad tutur ki, hünəri ata oğuldandan yox, oğul atadan öyrənir. Söz Qazanı tutur. Üç yüz igidini yanına alır, Uruc da qırx igidi ilə ova çıxırlar. Ovlayıb bir neçə gün yeyib-içib qalırlar. Tatyān qalasından xəber tutan kafirlər 16 minlik dəstə ilə hückuma

keçirlər. Qazan oğluna məsləhət görür, dağa çıxıb tamaşa etsin. Özü döyüşə girir. Kafirin bir dəstəsi atasına köməyə enən Urulu və igidlerini mühasirəyə alır, 40 igidi öldürür, Urulu osır aparır. Qazan kafirin öleni ölüb, qalanı qaçanдан sonra baxır ki, oğlu dediyi yerdə yoxdur. Hesab edir ki, uşaq anasının yanına qaçıb. Eve gelir. Boyu Uzun Burla xatunun dəhşəti, həzin danlağı ilə qarşılışır. Geri döñür, döyüş yerində Uruzun igidlerinin ölüsünü, atının oxlandıığını görür. İzini izləyib kafirin ardınca gedir. Düşmən qələ qapısına sariyib köndələninə Urulu yıxmışdı ki, gələn-gedən üstündən keçsin. Qazan görəndə Uruz atasına deyir ki, vuruşmasın, salamat ağbircək anasının yanına qayıtsın. Qazan üç dəfə hücum edir, axırında gözünün üstündən qılcıq yarış alır. Qan gözünün üzünü örtür. Bu anda Burla xatun, ardınca Qalın Oğuz bəyləri özlərini yetirirlər. Bəylərin əvvəlki siyahısına Bamsı Beyrek əlavə olunur... «15 min kafirin kimi qırıldı, kimi tutuldu. Oğuzdan 3 yüz igid şəhid oldu. Ağcaqala Sürmeliyə golib Qazan 40 otaq tikirdi. 7 gün, 7 gecə yemə-içmə oldu. Qazan 40 qulu, 40 cariyəni oğlu başına çevirib azad etdi. Dədəm Qorqud golib şadlıq çaldı».

Bu yığıncaq da sadəcə yemək-içmək məclisi deyil. Tərbiyəvi, ictimai məzmun daşıyır. Təsadüfi deyil ki, məclisde 90 min oğuz gənci cəmləşib. Görünür, yeni nəslin Oğuzdakı tutumu, mövqeyi təhlil olunur. Bu səbəbdəndir ki, etrafına baxıb Oğuzun halına sevinən Qazan xan qarşısında oğluna baxıb ağlayır. O, bir sərkərdə kimi başa düşür ki, onun oğlu gencliyə örnək olmalı, gəncliyi ardınca aparmalıdır. Necə deyərlər, oğlu onu cəmiyyətdə xar edir. Türkün qədim qaydasıdır ki, oğulu xan övladı olduğu üçün yox, cəmiyyətdəki yerinə görə qiymətləndirilərlər. Attila ilə tarixiləşən bu fakt [493, 135] Qazan xanın oğluna münasibətində də görünür. Qəfil düşmən hücumuna məruz qalandı Qazan oğluna məsləhət görür ki, təpəyə qalxıb, oradan həm atasının döyüşünü görüb öyrənsin, həm də arxanı gözlesin. Qazan oğlunu əzizləmək üçün belə etmir. O görür ki, oğlunun döyüş təc-rübəsi yoxdur, havayı qurban gedəcək. Qazan deyəndə ki, bu gelən yağıdır, oğlu ona hətta belə sadəlövh sual verir: «Yağı deyü niyə derlər?» Qazan cavab verir: «Oğul, onunçun yağı derlər ki, biz onlara yetsəvəz, öldürərz, onlar bizi yetəs, öldürər». Sonrakı sualları da xalis uşaq marağının kimi görünür. Nəticədə Qazanın dedikləri düz çıxır: Uruc atasının döyüşündən uşaq kimi cuşə golib döyüşə atılır və mühasirəyə düşüb igidlərini itirir, özünü də kafir qəsdən öldürməyib Qazan xanın oğlu kimi əsir aparır.

Burada türkün özünü tanıtmasında, cəmiyyətdə etiraf olunmasına yaş senzi bir daha təsdiqlənir; Qazan xana dərd olan odur ki, oğlunun

16 yaşı varsa da, hələ heç bir ad çıxarmayıb, baş keşmeyib, qan tökmeyib. Deməli, Uruz bunları 15 yaşında etməli idi.

Oğuzun cavanlarının cəmiyyət üçün tərbiyəsi haqqında əvvəlki boylarda söylənlərlə burada daha bir faktla doğunlaşır. Düşmən qalasının qapısında Uruz irəli çıxıb atasını ölümündən qurtarmaq xatirinə sözler deyir: «Oğul» deyə inleyən ağbirçəklə anamı «Başım bəxti Qazan» deyirib də ağlatma, qara gözülü qızqardalarını gözü yaşlı qoyma və s. həm də son olaraq deyir: «**Oğul üçün ata ölmək eyib olur**» – Oğuzda oğulu bu eqidə ilə tərbiyə edirlər; Oğul atasını qorunmalıdır. Yəni atanın qoruduqlarını da – eli-obanı, torpağı, vətəni də oğul qorunmalıdır!

Toy, yas adətləri ilə bağlı əvvəlki boylardakı etnoqrafik tarix də yenə təsdiqlənir. Uruz da söyləyir ki, anam gözləsin, üç aya gəlməsəm, **«Yad qızı halalına dəstur versin. Bana tutan gərdəgə ayruq girsün»**. Yaxud: «Anam mənim üçün gög geyüb, qara sarınsun». Deməli, forma belədir: göy geyinəndə qara çalma, qara geyinəndə göy çalma sarinarmışlar.

Oğuz dövlətində demokratianın da yeni detalını görürük. Qələbədən sonra Qazan xan kimlərisə mükafatlandırmaqla yanaşı, kimləri də bağışlayır, əfv edir: «Qırq ulu qulla qırq cariə oğlu başına çevirdi, azad eyledi. Cilasun ərenlərə qara ölkə verdi. Cübba, Çuqa verdi».

Boy Uruzun adı ilə veriləs də, qəhrəman o deyil. Bütün feallığına, hətta udulan döyüşə etdiyi sərkərdəliyinə görə belə Qazan da boyun qəhrəmanı ola bilmir. Psixoloji mənzerəyə hakim olan, oğlunun xilasına şəraiti kökləyen, nəhayət, son məqamda yaralanınan ərinin yardımına çatan, ardınca Oğuz bəylerini çəkib götürən, kafisir sancağını (bayraqını) qılınclayan Boyu Uzun Burla xatun boyun əsas bədii qəhrəmanıdır. Dramatizmi kökləyen də, bədii gərginliyi çözən də odur. – Burla xatun Dirse xanın qadından daha mükəmməl çizgilərə malikdir. Dirsonin qadını ərinin qarşısında acizdir, cəsarətsizdir, yalnız ana kimi sizildiyir, təhrik edə bilmir. Dirsonin qadını da nəzir-niyazla oğul tapır, Burla xatun da deyir ki: «Ac görsem, doyurdum, yalnızıq görsem, donatdım. Dilek ilə bir oğlu güclə buldum». Dirsonin qadını da xan qızıdır, Burla xatun da. Ancaq Burla xatun xanlar xanı Bayındırın qızıdır. Hətta Qazan xana meydan oxuyur və gərkəsə, atasından yardım almasına işarə edir: «Xan babamın yanına mən varayım, ağır ləşger, bol xəzine alayım». Burla xatunun ana yanğısı da Dirse xanın qadınınından təsirlidir. Bu oğul yanğısı məcbur edir ki, Burla xatun Qazan kimi zabitəli əri, adlı-sanlı sərkərdəni öz igidləri qarşısında qarşılaşa hədələsin: «Yalnız oğul xəbərin, a Qazan, degil mana, Deməz olsan, yana-göynə qarğaram, Qazan, sana!»

Burla xatun ana arzularını indi ağı kimi dilinə getirir: «Qalqubani yerimdən duram, derdim. Yelisi qara Qazlıq ata binəm, derdim. Qalın Oğuz içində girem, derdim. Qara yerde ağ otaqlar dikəm, derdim. Yürürübəni oğlu ol gərdəkə köçürəm, derdim. Muradla məqsuda irğurəm, derdim...» Məhz bu ağının psixoloji dünyasına girdiyi, onun hüzününün ağırlığı ilə real ətrafdan tecrid olunduğu üçün bayadın diliñin ucunda olan, deyilməsi ilə ərinin hədələdiyi qarğışı deyir: «Murada yetürmədin məni, Qara başım qarğışı tutsun, Qazan, səni». Qadının qarşısında uzun-uzadı süük edən Qazan xan qarğışı eşidən kimi dil-lənlər, möhələt istəyib oğlunun ardına gedir. Yəni aydın olur ki, Oğuzda qarğış çox ciddi imiş. Bütün dastan boyu düşmənə silahla yanaşı, «yarımasın, yarımasın» qarğışı ilə də cavab verilir. Qarğış elə bil son sözdür, onu hər vaxt deməzlər, ancaq biçaq sümüyə dayananda, ölüm və yoxluq faktı ilə üz-üzə duranda bu son söz deyilərmiş. Burla xatun həmin son sözü demək məcburiyyətində qalır. Qazan xan da dərsini götürür, özünü sefərbər edir. Beləliklə, dastanda hər söz, hər işarə Oğuzun psixologiyası, həyat tərzi, ictimai davranışı, dünayagörüşü, mədəni-əxlaqi quruculuğu haqqında məlumatdır. Bu boyadakı mövqeyi Oğuzda qadının həyatında ağbirçək idarəcisi olduğunu, ümumiyyətə, Oğuz cəmiyyətində qadınınlığının sayılan ictimai zümre olduğunu bir dəha təsdiqləyir.



Oğuzda Duxa Qoca oğlu Deli Domrul deyilən bir er varmış. O, bir quru çayın üstündən köprü saldırır. Bu köprüdən keçənlərdən otuz üç, keçməyənlərdənse döye-döye qırx ağaç alırmış. Və bu yolla şöhrətinə Ruma, Şama yaymaq isteyirmiş. Bir gün köprüsünün yaxınlığında düşən bir obada bir igid olur, şivən qalxır. Deli Domrul yaxınlaşır nə olduğunu soruşur. Deyirlər ki, yaxşı bir igid olüb. Soruşur ki, bu yaxşı igidi kim öldürdü. Deyirlər ki, Allahın buyruğu ilə Əzrayıl onun canını aldı. Domrul coşur ki, Əzrayıl nə kişidir, igid canınıala. Allah onu gözümə göstərsin, bu igidin canını geri qaytarın. Domrulun sözü Allaha xoş getmir. Bir gün Domrul qırx igidi ilə yeyib-icən vaxt Əzrayıl Domrulun sinəsinə qonur. Domrul bu heybətli qoca ilə mübahisə edir. «Al qanadlı Əzrayıl sən imişsen» deyir. Qara qılıncını çəkib Əzrayıl həmlə edəndə o, göyərçinə dönüb pəncərədən uçur. Domrul gülür. Dalınca çıxır bir-iki göyerçin öldürür. Geri qayıdanda Əzrayıl atının gözünə görünür, at hürüküb onu yerə çırır. Əzrayıl yenə qonur

sinəsinə. Bu dəfə Domrul Əzrayıldən aman istəyir. Əzrayıl deyir, buyruq Allahındır. Diləyir ki, qoy Allaha sözümüz deyim. Deyir: «Yucalardan yucasan, Kimse bilməz necəsən, Görkli Tanrı... Mənim canım alur olsan, sən algil. Əzrayıle almağa qomağıl». Bu söz allaha xoş gəlir. Əzrayıle xəber gəlir ki, canının yerinə can bulsun, onu azad elə...

Domrul qoca atasına əhvalatı söyləyir. Atası deyir, nə istəyirsən, verim, ancaq can şirindir. Anasına deyir. Anası da həmin cavabı verir. Belə olanda Əzrayıle deyir ki, qoy yoldaşımıla görüşüb, halallaşım, sonra canım al. Gəlib əhvalatı halalına deyir. Sonra da deyir ki: «Gözün kimi tutarsa, Kənlün kimi severse, Sən ona varğıl, İki oğlanlığı ögsüz qomağıl». Halalı deyir ki, səndən sonra mən bu dünyani, onun var-dövlətini, ləzzətini neylərəm, qoy Əzrayıl mənim canımı alı, sən inanı dəyməsin. Belə olanda Dəli Domrul bir də Allaha üz tutur: «Yucalardan yucasan... Alursan, ikimizin canın bilə algil, qor-san, ikimizün canun bilə qoqlı, Kərəmi çoq qadir Tanrı!» Bu söz Allaha xoş gelir. Ər-arvad onlara 140 il təzədən ömrü verir, atasının, atasının canını almağı Əzrayıle buyurur. Dədəm Qorqud gelib boy boylaysı, söy söyləyir...

Boy iki cəhətdən səciiyyəvidir. Biri odur ki, insanın dinə gəlmə, Allahı qəbul etmə yolu göstərilir. Bu proses olduqca inandırıcı gedir. Dünyanın yaranması, göydən idarə olunması haqqında heç bir təsəvvür olmayan Deli Domrulun Allahı dərk etməsi səmimi verilir. Domrul Allahın gücünü görür, onun qüdrətinə inanır, Quranda söyləndiyi kimi, onun adilliyinin, kərimliyinin, bilavasitə boyun özündə göstərilən ifadələrlə desək: cabbarlığının, səttərləğinin şahidi olur və Allahı qəbul edir. Bu, türkün təkallahlılıq, göy Tanrısı inamı ilə də özünü doğruldur, eynən islam ölçüsü ilə də. Təbii ki, boyun son yazıya alınma məqamında islam ideologiyası buraya gəreyince hopdurulub, hətta ola bilsin ki, bu boy həmin baxımdan əsaslı suretdə işlənilib, ya da ümumiyətlə, müvafiq nağıl süjetlərdən dastanın məzmununa uyğun hazırlanmışdır. Boyun şer dili dastanın əslinin tamam atılmadığını təsdiqləyir.

Boydak ikinci spesifik cəhət Oğuz cəmiyyətini saflaşdırmaq məqsədilə **mənfi obrazlar** yaratmaqdır. Domrulun ata-anası Oğuz cəmiyyətinin dastandakı etnik kredosunu alt-üst edir. Bir boy əvvəl Qazan və halası Burla xatun övladları üçün ölümle üz-üzə dururlar. Uruz atasını ölümən xilas etmək üçün yalvarır ki, «Oğul üçün ata ölmək eyib olur». Yəni orada valideynlər övladı üçün ölməyi yüksək tutur, övlad da öz ölümün seçir. Burada isə nə övlad – Dəli Domrul ölmək istəyir (isteyir ki, onun yerinə ata-anasının canı alınsın), nə də ata-anası özlərini övlada qurban vermək meylindedir – can şirindir deyib, oğullarının ölümüne razı olurlar. Aydın olur ki, belə valideyn məhz

belə övlad tərbiye edər. Ancaq bu ailədə bir yad qızı – gəlin var. Domrul məhz yad qızı ifadəsini işlədir – Əzrayıle deyir: «**Yad qızı** halalim var, andan mənim iki oğlancığım var, əmanətim var, ismarlaram anları, andan sonra mənim canım alırsan». Məhz bu yad qızı, Domrulun ata-anasının tərbiyəsini görməmiş cavan qadın bu ailənin əxlaqını yere çırır. Oğuz elinin tərbiyəsini bayraqa çevirir, eri Domrula belə deyir: «Nə dersən, nə söylərsən, göz açub gördüğüm, Könlül verüb sevdigim. Qoç yigidim, şah yigidim. Qarşu yatan qara dağları səndən sonra mən neylerəm? Yaylar olsam, mənim gorum olsun! Sovuq-sovuq sulardan içər olsam, mənim qanım olsun!.. Səndən sonra bir yığıdi sevib, Varsam, bılıc yatsam, ala yılan olub, bəni soqsun!.. Ər tanığ olsun, kürsi tanığ olsun, Yer tanığ olsun, kög tanığ olsun – Menim canım sənün canına qurban olsun». Dastanda bu and, bu söz ən güclü, ibrətli nümunələrdəndir. Bunu «qılincıma doğranıym, oxuma sancılayıym...» deyən Bamsı Beyreyn andı ilə müqayisə etmək olar. Bu xanım, bu ana başqa ailənin, ancaq yənə Oğuzun tərbiyəsini görmüş şəxsdir. Dastanı yaradan ailə quruculuğuna Oğuzun geleceyi kimi baxdıqdan həmin ailəyə Boyu Uzun Burla xatun xisletində bir gəlin köçürür – ailə çürümekdən xilas olunur. Burada iki oğlan böyüyür, bu ananın südünü əmiblər, onlar Bamsılar olacaqlar.

Boydak ailə quruculuğu qayəsi ilə bağlı bir sözün mənasına diqqət yetirmək maraqlıdır: Domrul öz halalını bizim bu gün işlətdiyimiz «heyat yoldaşı» ifadesinin sinonimi olaraq «yoldaş» sözü ilə Əzrayıle təqdim edir. Deməli, türkün ailəsində ər və arvadın «yoldaş», yəni həmməslek, eynihüquqlu insanlar kimi tanınması, bəzilərinin sayıldığı kimi, sosializmin bəhrəsi deyil, qədim etnik əlamətidir.



Oğuz zamanında Qanlı Qoca adlı bir ər, onun Qanturalı adında yetişmiş cilasun bir oğlu vardi. Qanlı Qoca öz oğlunun evlənmək vaxtının keçdiyindən gileyənən. Oğlu deyir ki, mən necə qız alımaq istərsən. Ata deyir: Sən necəsin istərsən? Oğlu: Eləsin ki, mən yerimdən durmamış o dursun, məndən qabaq atımı minmiş ola, mən kafir elinə vərmədən, mənən baş getirmiş ola. Atası deyir ki, bala, sən arvad istəmirsen, cilasun er istəyirsen, eləsini sən tap, mən alım.

Qanturalı İc Oğuzu axtarır, tapmir. Atası deyir ki, səher çıxıb günorta qayıtmalı, əlbəttə, tapmazsan. Qanlı Qoca özü İc Oğuzu, Daş Oğuzu görür, tapmir. İgidləri ilə yoluna davam edir. Trabzon'a gəlir.

Trabzon Təkuronun bir gözəl, əzim qızı olduğunu görür. Ancaq təkuron şərti varmış: onun saxladığı qara buğanı, qara buğrəni və qoca aslanı basana verir qızını, basmayanın başını kəsirmiş. 7 gün, 7 gecə Oğuz'a yol qaydırıb əhvalatı oğluna danişir və onu da deyir ki, bu işe getmək ölümə getməkdir. Qanturalı 40 ığidini götürüb yola düşür. Gəlib təkurla üz-üzə durur, onun qızı Sarı donlu Selcan xatunu istədiyini bildirir. Şərtlə işe başlayır. Niqabını üzündən çıxaranda köşkdən baxan Selcanın öysəl dana kimi ağzının suyu axır. Qorxur ki, belə oğul məhv olacaq.

Qara buğanı buraxırlar. Buğacın üsulu ilə Qanturalı onu öldürür. Qazanın aslanı buraxırlar öldürür. Qara buğrəni da məhv edir. Təkur ozan çağırır, gerdək tikdirir, qızını Qanturalıya verir. Qanturalı and içir ki, ancaq ata-anasının hüzurunda gordəyo girer. Yola düşür. 7 gün, 7 gecə Oğuz'a gəlir. Oğuzun sərhəddində çadır tikir. Ata-anasına sıfariş göndərir, özü yeyib-içir, yatır. Selcan xatun bilir ki, ona göz dikənlər dəstə tutub izləyəcəklər. Özü geyinib, qılincını, süngüsünü götürüb atını minib, bir yüksək yerə çıxıb gözləyir. 6 yüz kafir yiğilib onları izləyirlər. Selcan onların gəlməsini görür, Qanturalını oyadır. Selcan bir yandan, Qanturalı o biri yandan kaflarırları. Selcan odaya qayıdır, Qanturalını görmür. Qanturalının ata-anasını evdə qoyp özü yüksək yerə çıxır, toz qalxan tərəfə gedir. Görür ki, Qanturalının atını oxlayıblar, göz qapağından qan axır. Ancaq yaralı-yaralı, piyada Qanturalı kaſiri öñünə qatıb qovur. Selcan bu başdan o başa kaſırları qırır, yaralı Qanturalını terkinə alıb qaydır. Qanturalı deyir ki, Oğuzda bilecəklər ki, sən məni ölümündən qurtarmışan, mənə ayıb olacaq, ona görə sən öldürəcəm. Xeyli sözdən sonra ox atmaq şərtinə gelirlər. Qanturalı əvvəl qızı imkan verir. Qız sadağından 90 oxun yerə tökürl, ikisi-nin dəmrənini çıxarıb atır: Qanturalının başındakı bit ayağına enir. Qanturalı qızı qucaqlayır, barişirlər. Deyir, mən səni sinayırdım, heç öldürədimmi? Qız da deyir ki, dəmrənsiz oxla atdım, mən sənə qiyardımmi? Gelirlər. Qanturalının atası, anası onları qarşılıyırlar. Qanturalı böyük şənlikle toy edir. Dədəm Qorqud gəlib şadlıq çalır...

Bu boy ənənəvi dastan ıslubu ilə yaradılıb. Qəhrəman Qanturalı evlənmək üçün özünü layiq qız axtarır. Onun istədiyi şərtlərə uyğun gözəl tapmaq çətindir. İstənilən elamətli qız Oğuz elindən kənardə tapılır. Bütün Oğuz cəmiyyəti üçün mütləq olan möhkəm, fiziki və eqli təbiye, kamil olan ailə quruculuğu burada da gözlənir. Boyda yeganə ictimai motiv məhz Oğuzun sağlam ailə ənənəsini saxlamaq qayəsidir. Buna görə Qanturalının atası Qanlı Qoca öz elindən çıxıb lazm olan gəlini arayır və tapır.

Bu boyda tarixilik baxımından maraq doğuran odur ki, Qanturalının tapıldığı qızın – Sarı donlu Selcan xatunun ölkəsi də türk ölkəsidir.

Ölkenin bəyi – təkuru, kafir adلانan başçısı və camaati məhz turkdilli xalqdır. Buna görə de qız axtarmaq üçün həmin Ölkenin sərhədi keçilir. Görünür, bu ənənə varmış. Uyğun fakt Bamsı Beyrək boyunda görülmüşdü. Orada deyilirdi ki, Baybecan qızı Banıcıçeyi Bayburd hasarının bəyi də isteyirmiş və əslinde razılıq varmış. Sadəcə vəziyyəti Beyrəyin o zamanı Banıcıçeyin otağına rast gəlməsi dəyişir. Ancaq Bayburd bəyinə də təkur və kafir deyirler. Bu məsələ hələ qorquduşunlaşıda açıq qalır. Oğuzun kafir dediyi, başçısını tekur adlandırdığı bu ölkələrde yaşayanlar antropoloji əlamətlərinə görə qıpçaqlara oxşayırlar. Hətta Salur Qazanın evinin yağmalanması boyunda Qaragüne oğlunun igidiqlikləri sadalananda belə bir fakt da söylənir: «...dəmir yaylı Qıpçaq məliyə qan qusdurən Qaragüne oğlu Qarabudaq». Bəs bu türkleri bir-birinə düşmən edən nədir? Belə çıxır ki, din ayrılığıdır. Həmin boyda Şöklü Melikdən Qazanın qarıcıq anasını istədikdə tehcir qızı cavab verirler ki: «Qarıcıq ananı getirmiştir, bizimdir – sənə verməz, Yayxan keşis oğlına vererək». Hesab etmək çətindir ki, bunu sonralar köçürülmə zamanı islamlaşdırma prosesinde ediblər. Məlumdur ki, alban türklerindən eranın V əsrində xristianlığı qəbul edənlər vardi. Yaxud Demirqapı Derbəndlə qonşuluqda Xəzərlər yehudiliyi qəbul etmişdilər. Məlik kaſırların titulu sayılıdı, halda dastanda Baybecana da məlik deyilir: «Bayböre bəgin oğlancığı Beyrək Baybecan məlikün qızını aldı».

Burada da Sarı donlu Selcan xatunun obrazında Oğuz cəmiyyətində qadın nüfuzunun yüksək qiymətləndirilməsi görünür. Yenə sağlam, güclü nəsil yetişdirilməsi ictimai qayədir. Xalqın qədim atalar sözü bu məqam üçün də deyilir: «Maya budlu qadın al ki, nər budlu oğul doğsun». Boy dastanın irihəcmli behslerindəndir. Ancaq boyu uzadan hadisələrin həcmi deyil, dastanlıq ənənəsilə deyişmələrin, öymələrin bolluğu dır. Təsvirlərin içində dastanın güzel təşəbbüləri, orijinal söz-obrazları, ifadələri var. Gözelin portreti yeni cizgilərlə vərilir. Məşhur «Qoşa badam siğməyan da ağızlım» obrazı ilə yanaşı və o seviyyədə dilin bədii mükəmməlliyini göstəren cizgi-kəlamlar işlənilir: «Yalab-yalab yalabıyan ince tonlum. Yer basmayıb yüriyen, Qar üzərinə qan tammış kibi qızıl yanaqlum! Qələmçilər çaldığı qara qaşlum! Quraması qırq tutam qara saçlum! Aslan uruğ, sultan qızı!»



Qamğan oğlu xan Bayındır İç Oğuz, Daş Oğuz bəylərini yiğmişdi, yeyib-içirdilər. Onun Qazılıq Qoca adlı bir veziri vardi. Al şərabın istisindən Qazılıq Qoca Bayındırın qarşısında diz çöküb bir yerə basquin üçün icazə isteyir. Xan xeyir-dua verir. Qazılıq Qoca başına dəstə yiğib yola çıxır. Bir gün Düzmürd qalasına gəlir. Qalanın Arşun Dirək adlı tekuru vardi. 60 arşın qaməti yerdi, 60 batman gürz salardı. Qazılıq Qoca cəngə başlayır, tekura qılınc endirir, bir zərrə təsiri olmur. Növbə təkura çatır, bir gürz endirir, Qocanın düdük kimi qani şorlayır. Qazılıq Qocanı tutub qalaya aparırlar, igidleri veziyyəti belə görüb qaçırlar. Qazılıq Qoca 16 il bu qalada qalır. Əmən deyilən bir igid neçə dəfə sonralar qalaya hücum edir, ala bilmir. Qazılıq Qoca gedəndə qadın boylu idi. Oğlu olur. 15 yaşına girir. Adı Yegnək idi. Bir gün Qaragüne oğlu Budaqla Yegnək sözleşir. Budaq deyir: «Şənin atan 16 ildir dustaqdır, qoçaqsan, get, onu qurtar». Yeknək atasını öldü bilirdi. Bu xəbəri eşitcək Bayındırın hüzuruna gəlib, icazə isteyir. Bayındır 24 sancaq Oğuz bəylərinə hökm edir ki, Yegnəklə getsinlər. Yegnək yuxuda görür ki, dayısı Əmənlə rastlaşır. Əmən bunun Qazılıq Qoca oğlu Yegnək olduğunu bilir; ona deyir ki, 7 dəfə bu qalaya hücum etmişəm, ala bilməmişəm, məndən igid olmayacaqsan ki, geri dən. Yegnək ona deyir ki, axı sən bu bəy igidlərlə hücum etməmişən. Yuxusu çin çıxır: heç demə, dayısı Əmən bu aralarda imiş. O da qoşular bütün bəylərlə, yetirler Düzmürd qalasına. Tekura xəbər gedir, o da döyüše çıxır. Əvvəlcə Qiyan Səlcuq oğlu Dəli Dondar qabaga çıxır, möğlub halda atını geri döndərir. 24 oğuz bəyi zəbün olur. Növbə gəlir Yegnəye. İxləs surəsinə oxuyub, atını torpedir. Kafirin çıynıñə qılınc endirir. 6 barmaq dərininə kəsir, qaçan təkura qala qapısında çatır, ənsəsinə vurur, başı top kimi yero düşür. Qazılıq Qoca azad olunur. Bilir ki, düşməni – Arşun Dirəyi öldürən onun oğlundur. «Ata-bala öpüşdülər, görüsdürlər – **İyəsiz yerin qurdu kibi ullaşdır.** Dönbə evlərinə gəldilər. Dədəm Qorqud gəlib boy boyladı, söy söy-lədi...»

Xanlar xanı Bayındırın bu dəfəki illik yiğincığında Oğuzun problemi – ancaq yemek-içməkdir. Hətta məclis elə əndəzəsizliyə çatır ki, Bayındır xanın veziri Qazılıq Qoca şərabın oyadığı coşğunluğun nəticəsində Oğuzun hökmərdarı Bayındır xandan icaza isteyir ki, bir yerə basquin edib bac-xərəc götərsin. Görürün, bu şərabın havası o yero çatır ki, müdrik xan Bayındır da onun bu qəsəbkar hərəkətinə yol verir. Neticə maraqlıdır: ədalətsizlik cəzalandırılır; Qazılıq Qoca 16 il əsirlilikdə qalır. Məhz qüvvəsini ölmədiyi, tedbirsiز hərəket etdiyi üçün Bayındır xan onun xilası ile maraqlanır. 16 illik dustaqlıqdan sonra onun azad olmasına Bayındır xan ancaq Yegnəyin, yeni nəslin xatirinə razılıq verir – yeni Oğuz qəhrəmanın yetişdiyini duyan xan-

lar xan özünü tanıtmışdır üçün ona meydan verir. Maraqlıdır ki, bütün 24 Oğuz bəylərinin (sancığının) hamisini işə qoşur. Bu yürüş əslində Oğuz sancaqlarının daxili birliyini nümayiş etdirir. Bayındır xanın müdrikliyi burada bir daha görünür: Arşun Dirək təkbətək qarşılaşmada 24 Oğuz bəyi uduzur. Deməli, bu bəylərin qəhrəmanlığı öz dövrünü keçirib, bəylər yaşa dolublar, yeni nəsl yetişməlidir. Yegnək bu nəslin qaranquşu olur. Yenə ənənəvi 15 rəqəmi səslənir – Yegnəyin 15 yaşı tamam olur. O, sinaqdan uğurla keçir.

Yegnəyin Bayındır xana müraciətindən Qazan xana verilən teyinlər görünür: qalmış yigit arxası; bizə-miskin umudu; Tulu quşun yavrusu; Ümmət soyunun aslanı; Qaracuğun qaplanması; Qazan xana deyilən «Qalın Oğuzun dövləti» (ağlı) əvəzində burada «dövlətlət (ağlı) xan» ifadəsi işlənir. Bu o deməkdir ki, Şərqdə dövlət başçıları, sərkərdələr üçün sadalanın teyinlərin şablon qəlibə düşməsi qədim türkdə də var. Bu cəhətdən də türk ümumşərəq kontekstinin qədim üzvüdür (bəlkə də başlayıcılarından). Ancaq bu titillər içərisində yalnız Bayındırda deyilən «xanlar xanı» teyinində «Türküstannı direyi» kimi bir orden dəsləve olunur.

Başqa boylardan fərqli olaraq, burada bədii süjetin açılmasını, gərginliyin çözülməsini islam norması idarə edir. Vaxtılı «Demirqapı Dərbəndindəki dəmir qapıya dəpəub alan, altmış tutam ala göndərinin ucunda er böğirdən Qiyan Səlcuq oğlu Dəli Dondar» və ondan adlısanlı Oğuz bəyləri düşmən qarşısından pərt qayıdır. Ancaq 15 yaşlı Yegnək «Yucalardan yucasən, Kimsə bilməz necəsən, Əziz Tanrı. Anadan doğmadın, Sən atadan olmadın... Qamu yerde əhdəsən, Allahu səmədəsən...» İxləs surəsini deyib, atını torpedir, qılıncını endirir və kafir təkuru paralayır.

Burada dəstançılığımız üçün səciyyəvi olan yuxu mikrosüjeti var – Yegnək qarşısında olacaq hadisələrin programını yuxuda görür və yuxusun çin çıxır.

Boydə tabu-ifadələr şəklində gözəl bədii dil nümunələri var. Qazılıq Qoca deyir:

*Qaytabanun mayasını yüksək qoydım –
Nərmidir, mayamudır, ani bilsəm...
Ala gözlü halalamı yüksək qoydım –
Erkəkmidir, qızmıdır, ani bilsəm.*

Dustaqlıq gedəndə boylu olan qadının oğlanını, qızını olduğunu soruşur. Həmin anadan olan və boyun qəhrəmanı Yegnək atasının sual tapmacalarına ardıcılıqla cavab verir (bu ardıcılıqlı özü bizim ədəbiyyatda ləffü nəşrin gözəl nümunələrindəndir):

*Qaytabanun mayasını yüklü qoydın –
Nər oldu...
Ala gözli görkli halalun yüklü qoydın –
Aslan oldu.*



Bir dəfə Oğuzun üstünə qəfil yağı gəlir – gecə. Oğuz tələsik yurdan keçəndə Aruzun oglancıqı yaddan çıxıb qalır. Onu bir aslan tapır, bəsləyir. Yenə həmin yurda qayıdanda Oğuz xanın **ilxicisi** xəber getirir ki, qamışlıqdan bir aslan çıxır, at basır, qan içir, ancaq yerişi, duruşu insana oxşayır. Aruz şübhələnir ki, bu onun usağı olacaq. Gedib onu tutub götürürler. Ondan aslan xisleti silinmir. Dədə Qorqud ona insan olduğunu təlqin edir və deyir ki, ulu qardaşın Qıyan Səlcuqdur, sənə də Basat adı verirəm.

Bir gün yaylağa köçəndə Aruzun Qonur Qoca Sarı adlı çobanı bir dəstə pəri görür. Çoban pəri qızlardan birini tutur, dərhal elaqədə olur. Çoban ürkən qoyunun ardınca gedəndə pəri qanad açıb uçur və deyir ki, il tamam olanda məndə əmanətin var, gelib apararsan, ancaq Oğuzu bədbəxtlik götərdin. İl tamam olanda yaylağa qayıdır. Həmin çoban bir yiğanağa rast gəlir, pəri yandan çıxıb deyir ki, bu, əmanətdindir, götür. Çoban sapanla daş atır, yiğanağa deydikcə böyüyür, qorxub qaçıır. Bu dəm Bayındır xan bəyərlər seyrəndə qayıdanda bunu görür. Bir iğit bunu tepir, təpdikcə böyüyür. Aruzun məhmizi toxunur, yiğanaq yarılır, içindən bir oğlan çıxır – alnında bir gözü. Aruz götürüb bu usağı bəsləyir. Böyüdükcə birinin burnun, birinin qulağın yeyir. Axır Aruz bunu evdən qovur. Anası pəri ona bir üzül verir, taxandan sonra ona nə qılinc, nə ox batır. Böyüdükcə gündə 60 adam yeyir. Oğuzun adlı-sanlı igidləri üstünə getdi, şəhid oldu. Oğuz buradan köçmək istədi – 7 dəfə, hər dəfə Təpəgöz bunları geri qaytardı. Dədə Qorqud onun yanına gelib deyir ki, sənə yeməye gündə 2 adam, 500 qoyun verək. Razi olur. **Yunklu Qoca** ilə **Yapaqlı Qocanı** da ayıırlar ki, onun yeməyini bişirsin. 4 oğlu olan birini verir... 2 oğlu olan birini verir, biri qalır. Qaşıqqan adlı kişi 2 oğuldan birini vermişdi, növbə hər-lənin ikincisine gələndə anası sıvən qoparır. Basat qezadan-akından qayıtmışdı. Yanına gelib bir qul isteyir ki, oğlunun yerinə versin. Ele-yir. Axırda Basat Təpəgözə döyüşə çıxır. Çok çalışır, Təpəgözə silah batırır. Yemək bişirən kişilərdən soruşur. Deyirlər, ancaq gözünü deşə bilərsən. Təpəgöz yatmışkən Basat iş qızardıb onun gözünü deşir.

Bundan sonra da çətinliklərə olsa da, bir-bir Təpəgözün tilsimlərini aradan qaldırıb öz qılınçı ilə onu öldürür. Dədəm Qorqud gelib şadlıq çalır.

Təpəgöz mövzusu nadir fakt kimi, dünya ədəbiyyatında var (Homeri yada salın). Hetta 70-ci illərin arxeoloji qazıntıları Bolqaristan ərazisində nehəng bədənli, alnında bir göz yeri olan insan skeleti aşkar etmişdi.

Bu boyda qədim türk mifologiyasında, folklorunda dəfələrlə təsdiq olunduğu kimi, oğlan usağının güclü vəhşi heyvan bəsləyir (burada aslan olduğu söylənir). Əslində boyun əsasında cəmiyyətin oxlaq normasının mənəsi və normanın pozulmasının verdiyi felakətlə nəticələrə diqqət yönəldilir. Əvvəlki boylarda da göstərilirdi ki, cəmiyyətin mənəvi və fiziki sağlamlığı, gücü öz başlanğıcını ailədən götürür. Burada bilavasitə o məsələ qoymulur ki, bu mesuliyyəti konkret hər bir aile, hər bir ailə başçısı daşımalıdır və cəmiyyətin namusunu təkcə seçmə ailələrdə deyil. Konkret şəkildə oxlaq normasını Oğuzun bir çoban pozur, fővələdə varlıq şaylanın periyə sataşır. Oğuz bu oxlaq normasından kənar çıxmanın cəzasını alır. Əvvəlki boylarda nəsil artımı problemləri süjetlərin əsas motivlərindən idi. Bu boyda Oğuzun ümumi şəkildə əhalisinin şüretlə azalması bir yana, eyni zamanda dövlətin elita-aileləri daşılır. Oğuzun tarixi şəcərəsini təşkil edən bəyler-pəhləvanlar məhv olurlar. Alplar başı Qazan Təpəgözün zərbəsindən hələ özüne gelmeyib; gözü ele qorxub ki, Basati Təpəgözə vuruşdan çəkindirməyə çalışır. Qazanın qardaşı Qaragünə, Bigiqanlı Bekdüz Əmən zəbusun olur, Aruz Qoca zərbədən qan qusur – bu mənəvi və fiziki sarsıntılar Oğuzun süqtutudur. Əger bu cür pəhləvanların fiziki imkanları dövlətə uğur getirmirsə, bu, məglubiyətdir. Qıyan Səlcuq, Dəmirdonlu Mumaq, Dözən oğlu Alp Rüstəm, Uşun Qoca oğlu və onun iki qardaşı kimi adlı-sanlı Oğuz pəhləvanları Təpəgözün əlində həlak olurlar. Oğuz eli hər gün gələcəyin pəhləvanı olacaq iki oğulu Təpəgözə yem verir. Bu dəhşətli düşmən hər gün Oğuzun beş yüz qoyununu udur. Və deməli, Oğuz hem demografik tərəfdən, hem de maddi-iqtisadi cəhətdən sarsılıb. Basatin Təpəgözün tilsimlərini açması, onu öldürməsi dastanın ilkini kimi mifoloji-fővələdə mənbə ilə şərtlənir; sonrakı islam redaktesi nəticəsində isə bu, Tanrıya tapınmaq və la ilah illəllah duasının qüdrəti ilə mümkün olur. Özlüyündə təpəgöz hadisəsi Qalın Oğuzu problem qarşısında qoyur. Bu boydan Qalın Oğuzun süqutu başlayır. Dövlətin gelecek taleyi nəsil, qəhrəman elitasi, iqtisadi qüdrət və mənəvi səfərberlik problemlərinin necə həll olunacağından asılı qalır.



Yenə Bayındır xan Oğuz bəylərini toplayıb. Doqqutztümən Gürçüstanın xəracı gəlib: bir at, bir qılinc, bir çomaq. Bayındır xəracın azlığından pərt olur; hamiya paylamaq mümkün olmur. Məsləhətələ bunu bir adama – Bəkil adlı bir igidə verir. Gəncəni vətən tutub Bəkil Gürçüstan ağızına düşür. Bayındır bir gün Bəkili çağdırır, şadlıq məclisi olur, ova çıxırlar. Bəkil yay qurmaz, ox atmazdı. Çapib ova çatar, yayını kəmənd kimi ovun boynuna atıb tutar, arıqsa, buraxar, köksə, saxlardı. Qazan xan deyir ki, bu, atın hüneridir. Bəkil inciyir, ası düşür, açıq edib evinə gəlir. Qadını ehvalatı bilir, ərinə məsləhət görür ki, bir ova çıxıb əsərlərini sakitləşdirsin, sonra yenə divana qayıtsın – padşah Tanrıının kölgəsidir. Bəkil ova çıxır. Bir geyikin boynuna öz qaydasıle yayını atır. Geyik özünü uca yerden buraxır. Bəkil atın cilovunu saxlaya bilmir, aşır, qıçı qayaya toxunub sınır. Bir tehərlə atına minib, yoldaşlarından ayrı evinə qayıdır. Bir neçə gün sınını heç kəsə bildirmir. Axırda ağrıya dözməyiş sizildayanda qadını təkidle halını sorusur. O da deyir. Bir anın içində bütün mahala yayılır, oradan da kafiro xəber çatır ki, Bəkil atdan yixılıb, qıcı sıñır. Təkur qərarlaşır ki, fürsətdir, Bəkili tutsun. Bəkilin de kafir arasında adamı varmış. Xəber göndərir ki, başına çəre qılsın. Bəkil oğlunu çağırıb deyir ki, Bayındır xanın yanına getsin, Qazanın əlini öpsün, köməyə çağırınsın. Oğlu Əmrən ası düşür: «Qazan kimdir ki, onun köməyinə siğınaq» deyir. Bəkilin donunu, atını, qılincını, ox-yayını istəyir ki, özü kafirin cavabını versin. Bəkil razılaşır. Əmrən kafirin təkuru ilə qarşılaşır, heç biri o birini meğlub edə bilmir. Əmrən allahı çağırır. Allah Cəbrayılbı yurur ki, o quluma 40 ərcə qüvvət verdim. Kafir aman istəyir, dinini qəbul edir. Qalan kafirlər meydandan qaçırlar. Əmrən kafirin elini təlayir, qız-gəlinini əsir getirir. «Bəkil Bayındırə pencəyek ayırdı, oğlunu da götürüb divana getdi. Padşah Qazan xan oğlu Uruzun sağında Bəkili yər göstərdi. Dədə Qorqud gəlib şadlıq çaldı...»

Həmişə olduğu kimi, yenə boyun Bayındır xanın tədbiri ilə başlaması dövlətçilik əhemmiyyəti olan məsələdən xəber verir. Həqiqətən Oğuz bəylərinin bu yiğincığında mövzu yemək-içmək və şadlıq məqsədi daşıdır. İç Oğuz və Daş Oğuz bəyləri Doqqutztümən Gürçüstəndən gələn illik xəracın təhvil götürülməsi ilə bağlı toplanıblar. Bu mərasim Oğuz cəmiyyəti demokratiyasının yeni dəlilidir. Yəni asılı dövlətdən gələn xərac bəylərin şahidliyi ilə qəbul olunur. Bəylərin yiğnağı özünəməxsus bir parlamentdir. Bayındır xan gəlinin azlığından narazı qaldığını bildirəndə müdrik Dədə Qorqud teklif edir ki, gələn

qənimətin hamisini – atı, qılinci və çomağı bir adama versinlər. Təklif belə də qəbul olunur, heç kəs etiraz etmir. Deməli, demokratik səs-vermə gedir. Bu da maraqlıdır ki, Bayındır xan birinci öz sağına və soluna baxır: bunlar on yaxın adamlardır. Qənimətə heç kəs sahib durmur. Görünür, bu mükafatın özü ilə uğursuzluq getirə biləcəyi oturlanlırlara məlumdur. Yəni, görünür, bilirlər ki, bu qənimətin sahibi Gürçüstan sərhədine cavabdeh olmalıdır. Bu mükafat adlı-sənli bəyə verilmir. Bayındır xan sağlı-solu razılaşmaya birbaşa «Bəkil deyirlərdi, bir yigit vardi, ona bakdı». Bəkil razi olur. Cümlədən də göründüyü kimi, Bəkilə bəy kimi yox, məhz bir igid kimi təqdim olunur.

Böyük yerdə Bəkili rosmi şəkildə bəy kimi müraciət olunur – nə bəylər tərəfindən, nə də dastanı düzüb-qoşan tərəfindən. Öz qadını bir dəfə «bəkim yigit», bir dəfə də «bək yigidim» deyir. Oğlunun «ağam» deməsi isə övladın ataya, cavanın ağsaqqala müraciət formasıdır.

Bəkilin qeyri-adi pəhlevan, fəvqələde döyüşü olması düşmənlərin sözündən də aydın olur; Bəkili qıcı qırılmış bilib basqına gələn yağı onun atını görənde vahiməyə düşür, «bu at Bəkilindir, biz qaçarız» deyir. Kafirlərin başçısı – təkur isə cavab verir ki: «Mərə, qavat, görün, bu gəlen Bəkilsə, sizdən öndən mən qaçarım». Kafirlərin bu sözü Bəkilin bəylilik silinkə götürülməsinin real fiziki əsasını açır. Bir dövlətlərə sərhədi tek qoruyur, sərhəd pozanın başını Oğuzu ərməğan göndərir. Burada maraqlı bir hadisə baş verir: Bəkilin qıçının sımasının kafirin Oğuzdakı casusu xəber verəndə aydın olur ki, Bəkilin də kafir elində casusu var imiş. O da düşmenin niyyətini Bəkile çatdırır. Deməli, Bəkil sərhəddə keşfiyyatdan istifadə edirmiş. Bu, Oğuzda sərhədçilik prinsipinə dəlalet edir. Xarici keşfiyyat yüksək dövlətçilik əlamətlərindəndir. Boyda əvvəlki Oğuz böhranının nəticəsi hiss olunur. Əvvəl söyləndi ki, Oğuzda güclü demoqrafik böhran getdi, iqtisadi baxımdan sarsıntı baş verdi. Məhz bunun nəticəsi olmalıdır ki, Gürçüstan sərhədindən simvolik bir qənimət gelir. Bayındırın sözüne görə «her yıl altun-ağça gəlirdi, yigide, bəgə verərdik, xatırları xoş olurdur». Məhz adlı-sənli oğuz qəhrəmanlarının və genc qüvvələrin qırılmasının nəticəsidir ki, bir dövlətin sərhədini qorumağa bir adam göndərilir.

Boydə mifoloji düşüncənin izləri var. Bəkilin qıçının sıması, çəkdiyi fiziki ezbab, verdişsiz usağını qəddar düşmənin qarşısına təkəcə göndərməyin mənəvi sarsıntısı öz ağsaqqalının üzüne qayıtmaması, Qazan xana ve Oğuzu ası düşməsinin cəzasıdır. Oğuzun bütün siyasi herbi və exlaqi-psixoloji güc onun cəmiyyətindəki intizamda bütün üzvlərin silsilə silsilə bir-birine bağlılıq ierarxiyasındadır. Bu, ciddi bir normanın üstündə durur. Bəkil bu normanı pozur, beləliklə, cəmiyyət

yətə xəyanət edir. Cəmiyyətin canı olan, onu yaşadan fövqəladə və ilahi ruh, Tanrı tərəfindən, yoxsa qam vasitəsilə idarə olunan bu ruh Bəkili cəzalandırmalı idi. Çünkü o bu ruhu incidirdi, yorurdu, bezdirdi və Oğuz cəmiyyətinə özbaşınlıq virusu hazırlanırdı. Mifoloji kanon Bəkile ezab vermeli idi. Bu qədim inam xatunun sözü ilə müasirleşdirilmiş şəkilde söylənir: «Padşahlar Tanrıının kölgəsidir». Xatunun divandan acıq etmiş ərinə öyüd-nəsihəti Oğuz cəmiyyətində qadının əski nüfuzunun hələ yaşadığını göstərir. Qadın ərinin, sayılan igidi normaya çağırır. Ancaq əvvəlki boylardakı süqut əlamətlərinin davamı görünür. Əvvəlki süqut hərbi-siyasi ve iqtisadi mezmunda idi. Burada isə artıq mənəvi-əxlaqi xasiyyət alır. Düzdür, boyun islam redaksi, Tanrıının Cəbrayıl vasitəsilə Əmrana güc bağışlaması Oğuzun qələbəsini asanlaşdırır. Bununla belə, mənəvi əprimə, siyasi süqut amansız düşmən kimi Oğuz elinə gözünü ağırdır, pusquya durub fırıldırır.

Elə məqamlar var ki, guya həmrəyliyin güclü olduğunu gösterir. Ancaq onun arxasındaki narazılıq məzmunudur. Məsələn, Bəkil oğlunu kömək ardıcınca göndərmək üçün belə deyir: «Ağ alınlı Bayındır xanın divanına durup varlığ. Ağız-dildən Bayındır salam vergil. Bəgələr bəgi olan Qazanın elin öpgil. Əlbətde və əlbətde, Qazan bəg mana yetişsün. Degil: Gəlməz olsan, məmlekət bozılıb xərab olır – bəllü bilgil». Sifarişin içində şübhə və qeyri-əminlik notu var. Əslində normal halında «Qazan bəg mana yetişsün» ifadəsi ilə söz bitmeli idi. Daha niyə «gəlməz olsan» deyir? Niyə Qazan bəy gəlməməlidir, axı dövlət sərhədi pozulur? Deməli, Bəkil öz suçunu bılır və gözleyir ki, ola bilsin, Qazan köməyə gəlməsin – Bəkil məhv olandan sonra gedib düşməni qovsun. Demək, içəridə potensial şəkilde nifaq qoru var, alışmağa fürsət gözləyir. Bu nifaqa Bəkilin oğlu Əmrən aşkar işarə edir: «Ağ alınlı Bayındırın divanına varmağım yox. Qazan kimdir? Mən onun elün öpməgüm yox». Deməli, oğlu bilir ki, Qazanla Bəkil arasında ciddi narazılıq var. Oğul atasının təəssübünü saxlayır. Bu sərt seperatçılıq Oğuz dövlətçiliyinə qarşı qəsddir. Bəkilin içində Qazan və deməli, Oğuzu narazılıq o seviyyədədir ki, oğlunun dəliqənliliğindən məmənun qalır. Halbuki oğlunu başa salardı ki, dövlətçiliklə zarafat dəhşətli nəticə verər. Bir sözle, Oğuzun içindeki bülərlə ləke düşüb.

Boyda bəzi dəqiqləşdirici detallar da var. Məsələn, Qazanın titulu ilk dəfə burada belə ifadə olunur: **bəglər bəgi**. Hem de burada «xanlar xanı»nın mərtəbəsi bir daha dəqiqləşir. Bayındır xanlar xanı, Qazan bəylər bəyidir.



Oğuz zamanında Uşun Qoca adlı bir kişinin iki oğlu vardı. Büyük oğlu Əgrək Bayındır xanın divanında, qazan xanın meclislerində nə vaxt istəsə, harda istəsə, oturardı. Bir gün də bayları basib meclisin yuxarı başında oturan Əgrəkə Tərsuzamış adlı ığid üz tutur ki, burada hərə öz yerini qəhrəmanlıqla – ya qan tökməkle, ya ac doyurmaqla qazanıb, sən nə haqla orada oturursan. Bu söz Əgrəki tutur. Üç yüz ığid başına yiğib uzun yollar keçir. Əlinə qalasında dəstəsi ilə bir qoruqda yeyib-icib yuxulayırlar. Kafirlər xəber tutub adamlarını qırır, özünü də esir aparırlar. Bu xəber oğuz elinə çatır, qız-gelinlər ağ çıxırb, qara geyirlər. Beleçə, neçə illər keçir. Uşun Qocanın kiçik oğlu Səgrək böyükür. Bir dəfə bir yığıncaqda yeyib-icirmişlər. Səgrək arada məclisden bayır çıxanda iki yetimin (öksüz) dalaşlığını görür. Həresinə bir şillə vurub sakitleşdirir. Biri deyir ki, belə qoçaqsansa, Əlinə qalasında esir yatan qardaşın Əgrəki qurtar. Səgrək evlərinə gəlib ata-anasından xəber alır. Ata-ana boynuna almır, onun qardaşı olmadığını söyleyir. Səgrək sözə baxmır. Qazandan kömək istayırlar və xan buyurur ki, onu evləndirin, otursun yerinde. Səgrək gelini ilə gərdəyə qondururlar. O, qılincını qoyur gelini özünü arasına. And içir ki, qardaşı ölübse, qısasını almayıncı, qalırsa, xilas etməyinə bu gərdəkdən muradını almayıacaq. Atına minib gecə iken yola düşür. Gelin «qoy mənə qutsuz gelin deyinə utsuz gelin desinlər» düşünb özünü cəmləşdirir, «atamdan yegrək qaynatam...» deyə, qaynatmasına qaynanasına xəber verir. Səgrək yenə dayanır, ata-anasının elini öpüb atını tərpədir. Gəlib həmin Əlinə qoruğuna çıxır. Neçə günün yol yorğunu yeyib-icib, atın cilovunu qoluna keçirib yuxuya gedir. Düşmən xəber tutur. 60 adam gönderir. At cilovunu çəkib Səgrəki ayıldı. Oğlan atına qalxır, kafirlərdən qırıldığı qırır, qalanı qalaya qaçırl. Bu dəfə təkər 100 nəfər gönderir. Yenə oğlanı atı ayıldı, yenə həmin etdiklərini tekrarlayır və yenə qayıdır yuxuya gedir. Bu dəfə at onun bileyindən çıxır. Kafirlər yenə əhvalatı tekura danışırlar. Təkər buyurur ki, indi 300 adamlı gedin. «Varmarız» deyib etiraz edirlər. Belə olanda tekur məsləhət görür ki, esiri – Əgrəki onun üstüne salınır. Əgrəkə bildirirler ki, bir quldur var, onu öldürsən səni azad edərik. O razılaşır. 300 kafir qoruğa gedir. Yaxınlaşanda kafirlər qorxudan dayanırlar. Əgrək təkcə gedir. Yatmış oğlanın yanında qopuz görür. Qopuzu götürüb dərdləşir. Səgrək ayılır. Qarşısındaki adamın solinde qopuzu görüb qılınc qaldırmır. Əgrək onun əslini, nəslini soğrusur. Səgrək hamisini deyir və bu qaladakı esir qardaşının dalınca

göldiyini söylüyor. Bir-birini tanıyıb öpüşüb-görüşürler. Hərəsi öz atına minib kafirlərdən qırğınlarını qırır, qaçanlarını da qalayacan qovurlar. Qorudakı ilxini da qabaqlarına qatış evlərinə gəlirlər. Her iki qardaşa gərdək qurulur. Dədə Qorqud gelib boy boylaysıv, söy söylüyor.

«Uşun Qoca oğlu Səgrək boyu» bu cümlə ilə başlanır: «Oğuz zamanında Uşun Qoca derlər bir kişi vardi». Bu o deməkdir ki, boydakı hadisə çoxdan baş verib və bu dastanda məhz o zaman Oğuzun esl Oğuz vaxtında, nece deyərlər, Oğuzun oğlan çağında yaranıb. İndi Oğuzun zeiflədiyi, böhran keçirdiyi anda söylənir. Məqsəd de indiki cılızlaşmağa gedən nəslə babalarının nəhəng keçmişini xatırlatmaqdır. Bu hal qəhrəmanlıq dastanlarını yaşadan dünya təcrübəsinə bilavasitə uyğundur.

Oğuzun qüdrətli vaxtı deyəndə, vacib deyil ki, əsrər nəzərdə tutulsın. Burada bir neçə onilliyin də deyəri var. Təsadüfi deyil ki, bu boyların hamısında – zəifində də, mükəmmelində də Bayındır xanlar xanı və Qazan bəyər bəyi məqamındadır. Ancaq onların qüdrətli vaxtı da var, kesərdən düşmə məqamı də gəlir. İndi xanlar xanı Bayındırın, bəyər bəyi Qazanın qocalıq çağında, Oğuzun böhran keçirdiyi vaxtda bir neçə onillik qabaqda Səgrəkin göstərdiyi qəhrəmanlıq ətrafdakılara nəqəl olunur. «Uşun Qoca oğlu Səgrəkin boyu» həm bedii-süjet kamilliyyi, həm də ığidin fiziki gücü ilə lirik təbiətinin hasil etdiyi insan kamiliyyi baxımından «Baybörə oğlu Bamsı Beyrək boyunu» xatırladır. Belə bir bədii təyinat müşahidə olunur ki, **ağlamaq və bozlamaq** sözlərindən ikincisi daha siziltih, yanlıqlı olduğu üçün anaya aid edilir. Məhz bele də deyilir: «Ağ saqqallu mən babanı **ağlatmağı!** Qarıcıq olmuş ananı **bozlatmağı!**». «Başqa» məqamlarda həmin təyinat çox asan qavranır. Məsələn: «Ağ saqqalı babasını, ağ birçəkli anasını ağladubən bozladarmı olur» – birinci misrada əvvəl baba, sonra ana gelir, ona uyğun ikinci misrada əvvəl **ağladuban**, sonra **bozladuban** işlənir.

Əgrəkin yatmış qardaşını oxşaması, oyanandan sonra onunla mükalimesi sehnəsi dünya ədəbiyyatının en lirik və gergin, en kövək və tosılı, en sırin-nüfuzedici üslubi nümunələrindən biridir. Səgrək sadəcə ilahi fiziki güce sahib bir ığid deyil, o da Beyrək kimi qopuzun melodiyası ilə söz deyir, qopuzun dilini bilmək, onunla dərdləşmək, onun dili ilə dərdini söyləmək Oğuz eli ığidlərinin seçmələrinə məxsus xasiyyətdir. Oğuzun en seçmə ığidləri fiziki və estetik tərbiyəni birlikdə təhsil edirlər. Səgrək, görünür, bu Oğuz məktəbinin en güclü vaxtında, Beyrək yetişən zamanda ərseye çıxıb. Bu and da Bamsı Beyrəyindir, bu lirik dil de onundur ki, Səgrək öz gelini ilə o dildə danışır, qardaşını əsirlikdən qurtarmağın Oğuz işi olduğunu şərə bildirir: «Mən qılincıma doğranağım, Oquma sancılayım, Oğlim doğ-

masun, Doğarsa, on yaşına varmasun – Ağamun yüzin görmeyince, Ölmüş isə qanun almayanca Bu gordəgə girsəm». Yüz düşmənin qabağında tüklü tərpənməyən bu ığid öz qardaşı xatirinə bir kafirə yالvarır: «Qələnizdə dustaq varmidir, kafir, degil mana, Qara başım qurban olsun, kafir, sana». Qılincına sarılanda düşmənleri toyuq dəstəsi kimi hürküdən bu sort ığidin üreyi bu yumşaqlıqdadır. Oğuzun qüdrətli vaxtında esl Oğuz qəhrəmanları bu tipdə olublar.

Boydakı hadisələrin Bayındır hakimiyətinin ilk dövrlərinə, Qalın Oğuzun mövcud siyasi-dövlətçilik normalarının başlangıç mərhələsinə aid olduğunu göstəren bir detal: Uşun Qocanın böyük oğlu Əgrək Bayındırın divanına na vaxt istəsə, girir, Qazanın məclisində harada olsa, oturar. Ancaq bu ixtiyarati qazanmaq lazımdır. Görünür, Əgrək qoçaqdır, potensialında ığidlilik yatır, ancaq bu qoçaqlıq-ığidlilik hələ ictimai səviyyədə görünmeyib. Bir defə Əgrək məclisde hemişəki kimi saymazyana hörmətli bir məqamda oturanda Oğuz ığidlərindən biri Tərsuzamış ona bu hələ xatırladır. Oğuz məclisi parlament hüququndadır və hər kəsin öz yeri vardır. Bu yeri hər fərd vətən, xalq, dövlət qarışısındaki xidməti, rəşadəti ilə qazanır. Tərsuzamış Əgrəkə belə deyir: «Mərə, Uşun Qoca oğlu¹, bu oturan bəğlər hər biri oturduğu yeri qılıcılı, etmagile alubdir. Mərə, sən başımı kəsdün, qanmı dögdin, acmı toyurdın, yalıncıqı donatdun?» Əgrəkin suali diqqəti çekir: «Mərə, Tərsuzamış, baş kəsüb, qan dökmək hünərmədir?» Tərsuzamışın dedikləri müasir baxımdan yox, tarixilik nəzərindən, öz dövrünə görə qiyamətləndirilməlidir. Burada baş kəsmək, qan tökmək deyəndə müstəqil menada celladlıq yox, məhz vətənin düşmənəri ilə döyüdə yanğırı öldürmek, məğlub etmək nəzərdə tutulur. Görünür, bu norma hələ təzə başlayıb, buna hamı gəryeince bilmir, Əgrəkin də bundan xəberi yoxdur. Zaman keçəndən sonra bu hamiya məlum olur.

Segrékə ata-anasının səhbətləri özündən əvvəlki boyların səviyyəsində deyil – bu, esl qəhrəmanla onu yetirən layiqli valideynlərin mükaliməsidir. Bu mükalimələrdə Boyu Uzun Burla xatunla Uruzun, Buğacla anasının dərdləşmələrinin daxili gücü, romantikası və lirikası, munisiliyi və ictimai-ətnik məzmunu oxunur. Bu mükalimələrdə namus, şərəf rəmzi kimi qılincın bəyələ gəlin arasına qoyulub sərhəd xətti çəkməsi də boyun bədii məzmununu Bamsı Beyrək süjetinin seviyyəsinə qaldıran detallardandır.

Qardaşını əsirlikdən qurtarmaq üçün yoldan dayandırmaq mümkin olmayanda ata-ana Qazanın üstüne adam salır. Qazan buyurur:

¹ Bu özü de əlamətdardır ki, Əgrəkə öz adı ilə yox, məhz atasının adı ilə müraciət olunur. Deməli, bu da ictimai normadır ki, şəxs bir ığidlilik göstərməyinə onun ünvani atasıdır.

«Ayağına et tuşağı urın». Bu obrazlı söz – evlendirmekle eve bağlamaq Səgreki saxlamaq üçün son çaredir. Ata-ana Qazanın dediyini edir – «yavuqlusu vardi, düigin-diring etdiler». Səgreki yolundan bu da saxlamır. Ancaq burada diqqəti çəken odur ki, görünür, artıq Oğuz elində hər igidin üstündə əsirlər, dövlət səviyyəsində də igidi havayı ölüm-dən qoruyurlar. Bu, Qalın Oğuzun seyrləməsi vaxtının, süqut dövrünün xofu ilə diktə olunan tədbirdir. Yenə ailə ilə dövlet bir mövqedə durur. Ancaq görünür, bu, Oğuz dövründəki hadisənin, yaranmış dastanın süqut vaxtı nağıl olunarkən redakta edilməsinin əlamətlərindəndir. Bu redakte başqa məqamda da hiss olunur. Səgrek qardaşı olduğunun ona bildirilmeyib gizli saxlanmasından ilk dəfə narazılıq edəndə, hətta Uruzun anasına dediyi «Ana, ağzun qurusun, Ana, dilün çürüşün» sözlərini öz anasına təkrarlayanda ana «Ana, ağzun üçün öleyim, Dilün üçün öleyim» deyir. Ana sevinir ki, kiçik oğlu böyüyüb, böyük qardaşını qurtarmağə gedəcək. Ananın Səgrəke sözü budur: «Qarşu yatan qara tağın yiğilmişdi, yucaldı axır. Qaba ağacda tal-budağın qurmuşdı, yaşarub köğerdə axır. Qalın Oğuz bəgələri izinə varsa, sən vargil. Əl yigidə yetdığında ağ-boz atın, üzərindən yere engil. Əl qavşırub ol yigidə salam vergil. Əlün öpüb, boyının quçığı... Qara tağum yüksəki qardaş degil. Nə turarsan, oğul, yortgil». Göründüyü kimi, ana hətta oğluna xeyir-dua verib «yola düş» (yortgil) deyir. Ancaq atası başqa cür söyleyir: «Yanlış xəbərdir, oğul. Qaçan-kedən sənən ağan degil, ayrıdur». Süjet qətiyyən belə qurula bilməzdi. Ata da, ana da yetimin (ögsüzün) Səgrəke xəbər verdiyi qardaş əhvalatına eyni cavab verməli idi. Demək, Qalın Oğuzun qüdretli vaxtında yaranmış dastan düşən Oğuzda nağıl edilərkən təshih olunmuş. Gətirilən faktlar bir-birini təsdiqləyir.

Əvvəlki boylarda olduğu kimi, burada da **aqm** (basqın, hücum) dövlət tədbiri kimi qiymətləndirilir. Hansı igid özüne güvənirsə, dəstə götürüb etraf dövlətlərə basqın edib bac-xərac, qənimət getirmək istəyirsə, Bayındır xana və ya Qazana müraciət edir. Onlar da ölçübicir, qərar çıxarırlar. Bu əsülla qazanc Oğuzun iqtisadi siyasetinin tərkib hissəsidir. Əgər də mehz həmin niyyətlə Oğuzdan getmişdi. Əgərkin sefərinin uduzulmasının bir mifoloji yozumu var. Əgərək və igidləri yürüş normasını: herbəti intizamını pozurlar. Onlar yeyib-içir: qaraval qoymadan yatırlar. Hələ bu azdır – atların yəhərini çıxarı və əyinlərindən palṭalarını soyunurlar. Və cəzalarını alırlar. Dastanda bu mənzərənin verilməsi məqsəd daşıyır – Oğuz döyüşüsüne, igidinə görk verir, igidləyin şərtlərini gözləməyə çağırır. Göründüyü kimi, Səgrəkin hərəkətində bu qüsür düzəldilir. O, döyüşə hazır halında mürgüləyir və atının cilovunu qoluna keçirir. Halbuki qardaşı öz igidləri ilə atlarını otlaga buraxmış və soyunub yatmışdır.



Trabzon təkuru Qazana bir şahin bağışlayır. Bir gecə yemekdən sonra Qazan şahincəbaşına tapşırır ki, sabah şahinləri götürsün, heç kəsə demədən ova çıxınlar. Belə də edirlər. Bir sürü qaz görürər. Qazan şahini buraxır. Şahin pərvaza qalxıb Tuman qalasına enir. Pərt olmuş Qazan şahinin ardınca xeyli gedir. Neçə dəfə beyler deyirlər ki, dönək, dönmür. Bir az da gedəndən sonra Qazanı küçük ölüm tutur – bu, 7 günlük yuxudur. Heç demə, Tumanın təkuru da ova çıxıbmış. Casusları gəlib təkura xəbər verirlər ki, bir bəlük atlı tərpənib, bəyləri yatıb. Öyenirlər ki, bunlar Oğuz ərenleridir. Təkər orduşu ilə onların üstüne gelir. Qazanın 25 bayını öldürür, özünü arabaya sıriyib aparır. Yolda Qazan arabanın cırılıtsına oyanır, əllerinin bağıını qırıb oturur. Kafırları ələ salır, deyir ki, arabanızı beişiyim sandım. Gətirib Qazanı Tumannda bir quyuya salırlar, ağızına dəyirman daşı qoyurlar. Bir gün təkərən arvadı Qazanla maraqlanır. Yanına gəlib soruşur: «Nə yeyib-içirsen, nə minirsən?» Qazan cavab verir ki, ölülrənizin aşımı yeyirəm, özlerini də at əvəzinə minirəm. Arvad Qazana deyir ki, 7 yaşında qızı ölüb, ona toxunmasın. Qazan da cavab verir ki, on yorgası odur, ələ onu minir. Qadın gəlib ərinə bu səhbəti danışır. Təkər bəyəri ilə razılaşır ki, Qazanı yerin altında çıxarsınlar, onları öysün, Oğuzu təhqir etsin, söz versin ki, bir də onlara işi yoxdur, onu buraxsınlar. Qazan qopuz istəyir. Verirlər. Bir kafir istəyir ki, mənsin. Gətirirlər. Kafirin belinə yəhər qoyur, başına cilov salır. Cilovu dərbət kafirin boynunu qırır, öldürür. Kafiri yox, özünü öyü. Öz qəhrəmanlıq anketini qopuzla çatdırır. Uruz adlı oğlu, Qaragünə adlı qardaşı olduğunu söyləyir. Nəqarət kimi dediyini axırdı təkrarlayır ki, «yonma ağac tanrılı köpəyim kafir. Oğuzu görərkən səni ökməyim yox, öldürürsən, məre kafir, öldür məni». Oğlundan, qardaşından qorxub öldürmürlər, Qazanı bir donuz damına salırlar.

Qazanın oğlu böyür. Bir gün ata minib divana gələndə bir nefər soruşur ki, o, Qazanın oğludurmu? Uruz deyir ki, onun atası Bayındır xandır. Bu adam Uruzu inandırır ki, Bayındır onun babasıdır, anasının atasıdır, onun öz atası Qazandır və o, Tuman qalasında əsirdir. Uruz anasının yanına gəlir, bu işi indiyəcən gizli saxladığı üçün anasını danlayır. Əmisi Qaragünə ilə məsləhətləşib ləşger yiğirlər. Qazanı xilas etməyə yola düşürlər. Qalanın qapısını sindirib içəri girirlər. Vəziyyəti ağır görən təkər məsləhət bilir ki, Qazanı həbsdən çıxarı, düşmənəri qırsın, özünü də azad edin. Qazana at, qılınc, gürz verirlər.

Qazan Beyreyi, Elək Qoca oğlu Dönəbilməz Dülək Urani, Düzən oğlu Alp Rüstemi taniya-taniya gürzə boyunlarından vurub geri qaytarır. Növbəti Uruz gelir. Qazanın ciyinə qılınc endirir, geyimini kəsir, ciyin dörd barmaq dərinliyində yaralayıır. Bir də qılıncını endirmək istəyəndə Qazan aman diləyir, özünü nişan verir. Ata-oğul qucaqlaşış görüsürler. Oğuz bəyləri kafırları qırır, kilsəsini yixib yerində məscid yapırlar. Öz əllerine qayıdlarlar.

Trabzon tekrurunun Qazana şahin bağışlaması Qalın Oğuzla qonşu dövlətin arasında sülh, müyyəyen dərecədə dostluq olduğunu göstərir. Başqa qonşu tərəfindən əsir aparılması da təsdiqləyir ki, ehatəsində olduğu dövlətlər Oğuzun münasibəti müxtəlifdir. Eyni zamanda bu da məlum olur ki, adlı-sanlı yenilməz sərkərdə kimi Qazan ətraf dövlətlərdə məşhurdur, hətta dövlətcilikdən kənar adamlara da nağıl pəhləvanı kimi tanınır. Məsələn, Tuman tekrurunun qadını onuna maraqlanır, bu əfsanəvi adamın necə göründüyünü bilmək istəyir. Qazan da Qazandır. Əvvələn, qala əhli eşidir ki, o ayında qolundakı örəknə sadəcə qırır. Özünü əsir kimi yox, məhz xan kimi aparır. Amiranəliyindən el çəkmir. Bu boyda dəfələrlə olduğu kimi, diqqəti birinci o cəlb edir ki, Oğuz heç vaxt döyüsdə uduzmır, Oğuz ığidini üzbeüzdə heç kəs uda bilmir. Oğuz ozanları ona beləcə bir yenilməzlək üvəni təyin ediblər. Ancaq hadisələrin inkişafı, bədii şəraitin gərginleşməsi üçün Oğuz da müvəqqəti uduzmalıdır, düşmən də müvəqqəti təntənə etməlidir və s. Bunun üçün Oğuz ozanı Oğuz üçün, Oğuz qəhrəmanı üçün yalnız yuxu kodunu rəvə bilib. Yəni Oğuz düşmənə uduzmaq üçün gərək el-qolunu tərəpməsin, bu da yuxulu haldə olar. Hətta yuxu faktoru da dinamikada verilir. Məsələn, Səğrək düşmən qorugunda yuxuya gedəndə atı bileyindəki cilovu dərtib onu oyadır. Bəs Qazan necə tutulmalıdır? Onun yanında iyrimi beş ığidi şəhid olur, o ayılır. Bunun üçün «küçük ölüm» adlı bir yuxu növü «keşf» olunur – Oğuz qəhrəmanı yuxuya gedir, yeddi gün ayılır. Kiçik ölüm vəziyyətində əsir düşür. Bu yolla Oğuzun amiranəliyi haqqında mif yaradılır. Əsirlikdə Qazan həmin amiranəliklə öz sərkərdə şəxsiyyətini qoruyur.

Boydə diqqəti çəkən başqa bir cəhət qədim mifoloji yaşanışın izləridir. Bu, Qazanla tekrurun qadınının söhbətində müşahidə olunur. Həmin söhbət müstəqim mənənətən götürülsə, bir boş lağlağıdır. Belə çıxır ki, Tuman qalasının əhlinə avam da demek yaramır; Qazan bu dənişindən tekrur qadınını elə salır mı? O halda Qazan özünü də alçaltmış olur. Yaxud əger bu normal insan mühitidirse, qadın niye bu lağlağını həqiqət qəbul edir? Bəs bu mənasız dialoqu real sayan tekrur əhli bu silahlara necə sahib olub, onu necə işlədir, bu qalanı necə tikib və s. Deməli, dastanın-boyun bu mənzərəsi xalis mifoloji məhvərdə verilibmiş. Belə ki, Qazanın quyuya salınması onun yeraltı dünyaya

daxil olması deməkdir. Mifoloji anlayışa görə ölürlər də yeraltı dünyadadır. Deməli: mifoloji anlayışla sözünü müstəqim deyir, daha burada nə lağlağı, nə də tebqir var və tekurun qadınının narahatlığı mövcud baxısa görə özünü doğrudur. Görünür, boyda sonrakı islam təshihində mənzərə öz məntiqi əsasından təcrid olunmuşdur. Ona görə də Qazanın həmin məlumat dialoqu heç bir bədii məntiqə uyışmur və boyun süjetində zəif detal kimi görünür.

Boydə dövlətlərərəsə münasibət də tarixi məlumat baxımından maraqlıdır. Niye təkur Qazanı öldürmür? Maraqlıdır ki, sərkərdə döyük səhnəsində üzbeütə bir-birini öldürür, ancaq döyüssüz əsir götürdükdə öldürməyib höbsə saxlayır (bu hadisə Bamsı Beyrəyin, Qazılıq Qocanın əsir götürüldükəri məqamlarda da qalır). Görünür, yüksək titullu əsirin öldürülməsi ciddi dövlətlərərəsə narazılığa səbab olan, böyük qırğınlarla nəticələnən toqquşmalara görətirmiş. Boydan bu parça həmin məqam üçün ibarətdir: «Kafırlar aydır: - Bu bizi ögədi, gəlün buni öldürəlim – dedilər.

Kafır bəgləri dəruldilər, gəldilər, yenə ayıtlar:

- Bunnın oğlu var, qardaşı var, buni öldürmək olmaz – dedilər. – Gətirdilər, donuz damına höbsə saldılar.

Boydə tarixilik baxımından xüsusi maraqlı bir cəhət var. Kafırlar Qazanı Oğuz bəyləri ilə döyüşə çıxaranda əvvəl nə Qazan özünün küləri tanyır, nə də onlar Qazanı. Ancaq kimliklərini sorusunda deyirlər və Qazan onları tanyır. Bununla belə, Qazan öz bəyləri ilə döyüşə girir. Düzdür, onları öldürüdə bilərdi, ancaq ölçülü zərbə ilə onları möğlək kimi geri qaytarır.

Bu boyda ərab-fars sözlərinin işlənmə tezliyi bütün boylardan yüksəkdir, «və» bağlayıcısının sintaksisdə yeri klassik nəşr dilindəki kimidir: «Qılıç və süiğ və çomaq və sair cəng alətin geydirüb donatdılalar». Burada «ığid» məqamında artıq «çəri» (əsər) «ərənlər», «yigitlər» yerində artıq «əsərgər» (qoşun) sözleri işlənir. Bunlar «Dədə Qorqud kitabı» dilinin ümumi konteksti üçün ögey ünsürlerdir. Buların hamisina görə hesab etmək olar ki, bu boy «Kitab»dakı başqa boyları qoşan ozanın elindən-dilindən çıxmayıb, ola bilsin ki, bu boy əvvəlki iki boydan birinin ya əlavəsi – tərkib hissəsidir, ya da variantıdır; «Kitab»a sadəcə sxematik şəkildə düşüb.



Adəti idi: Qazan xan Üç Oqla Boz Oqa birlikdə evini yağımladırdı. Hälalının elindən tutub çıxar, evində ne varsa, yağıma edərlər. Bu dəfə Daş Oğuz iştirak etmir və buna görə də İç Oğuz, Qazana kın saxlayırlar. Qılbaş adlı adamı Qazan Aruzu dəvətçi göndərir, bilsin ki, dost qalırlar, ya düşmənilər. Aruz cavab verir ki, İç oğuzu düşmeniz. Aruz Əməni, Alp Rüstemi, Dönenbilməz Dülək Urani çağırır. Qurana and içdir ki, onlar da İç Oğuzu düşmən olurlar. Aruz Beyrəyi yada salır ki, Daş Oğuzun kürəkəni olsa da, Qazanın inağıdır (yaxındır). Beyrəyi bu adla çağırıldır: gəlsin, bizi Qazanla barışdırınsın. Beyrək yalnız əllə gelir. Qurana qarşısına qoyurlar ki, o da and içib Qazana ası olsun. Beyrək rədd edir. Aruz Beyreyin saqqalından tutur, qılıncı sağ budunu çapır. Qalan bəylərin heç biri Beyrəyə əl qaldırmır. Onu ata mindirib qucaqlarında evinə getirirlər. Beyrək Qazana sifariş gəndərib, Aruzdan qisas alması vesiyiyət edir. İç Oğuz bəyləri başda Qazan olmaqla hönkür-hönkür ağlayırlar. Qazana üz tuturlar ki, Beyreyin vəsiyyətini yerde qoymaq olmaz. Qazan İç Oğuzu başına yiğib Daş Oğuzun üstüne gəlir. Daş Oğuz döyüyü qəbul edir. Aruz Qazanı, Əmən Tərsuzamışı, Alp Rüstəm Ənsə Qoca oğlu Oxçunu qırırm (müqabil) seçir. Qazan altmış tutam göndəri ilə Aruzu vurur, sinəsindən keçir. Qaragünə düşüb onun başını kəsir. İş belə olanda Daş Oğuz bəyləri atdan enir, Qazanın ayağına düşür, əlini öpür, üzr isteyirlər. Qazan onları bağışlayır. Dede Qorqud gəlib sağlıq çalır.

Son boylarında Qalın Oğuz elində (dövlətində) zərrə-zərrə hiss olunan zoifləmə, narazılıq, böhran olamətləri, nəhayət, axırıncı boyda üzə çıxdı. Nəcə deyərlər, dama-dama göl oldu – Üç Oqla Boz Oq, yəni İç Oğuzla Daş Oğuz bir-birinə açıq düşmən kesildi. Dövlət səviyyəsində separatçılıq göründü, Qalın Oğuz Dövlətinin bütövlüyü təhlükə altına düşdü. Dastandakı açıq ifadə belədir ki, nifaqın səbəbkəri bəylər bəyi Qazandır: o, Üç oqla Boz Oq (İç Oğuzla Daş Oğuz) bir yerdə cəm olanda evini bəylərə yağımaladarmış. Bu hadisə prinsipce bəyliliyini müvəqqəti bağışlamaq kimi bir demokratiyadır – xəzinəsinə xalqın ixitiyarına verir. Əyani göstərir ki, o biri bəylərdən artıq heç nə qazanır, şəxs iyeri yüksər, xalqla bir süfrədə, eyni səviyyədə iştirak edir. Bu özünəməxsus bir bərabərlikdir. Bu bərabərliyi Qazan (yəni Oğuz dövlətçiliyi) ideya kimi irəli sürmür, bir iş kimi əyani icra edir.

Qazanın evini yağımalatdırması çox iibrəlli, iqtisadi-siyasi-ictimai məzmunlu bir tarixi hadisədir. Geniş ictimaiyyətə aşkarca təlqin olunur ki, mal-dövlət yiğmaq azarlısı olmaq iyrənc nəticələr verir, dolanmaq üçün təminat kifayətdir. İndi bu faydalı demokratik tədbir eks reaksiya verib, İç Oğuzla Daş Oğuz arasında düşməncilik yaradıb. Doğrudanmı, səbəb odur ki, İç və Daş Oğuz bəylərinin bir andə olduğu vaxtda bu işi başlamaq əvəzinə, Qazan İç Oğuzu yağımalamaya

buraxandan sonra Daş Oğuzu sıfariş göndərir? Daş Oğuz da düşünür ki, onlar çatınca İç Oğuz bəyləri xeyli dövlət götürmiş olacaqlar, onlara az pay düşəcək, belədirmi? Görünür, bu səbəb bədiilik pərdəsi kimi verilir, dastandakı tarixilik bədi süjet hüquqlarını atrarken belə bir mənzərə yaradılmış olub. Əslində bu düşmənciliyin səbəbi İç Oğuzla Daş Oğuzun damgalarının müxtəlifliyindədir. Ümumi Qalın Oğuz bayraqının arxasında birində Üç Oq, o birində Boz Oq damgası olan iki bayraq var. Həmin halında Qalın Oğuz, müasir tebirle federaliyadır. Bu iki bayraq, iki damğa potensial ayrılıq deməkdir. Bir səbəb, ya bəhane düşən kimi parçalanma getməlidir. Qalın Oğuzun dövlətçiliyində quruluş belə təyin olunub: İç Oğuzun bəyləri sağ bəyləridir – divanda bunlar Bayındır xanın sağında oturular; Daş Oğuz bəyləri sol bəyləridir – bunlar Bayındır xanın solunda otururlar. Dövlətçilik normasına görə hakimiyətə ancaq sağ bəylərin keçmək ixtiyarı var.

Münəqişənin hellinə xanlar xanı Bayındır müdaxilə etmər və ümumiyyətlə, boyda onun adı çəkilmir. Görünür, Bayındır xan dünyasını deyişib; bu, keçid dövrünün hadisəsidir. Sağlarla sollar arasında həkimiyət davası gedir. Görünür, sollar öz taleləri ilə barışmaq istəmirlər, mövcud dövlətçilik normasını daşıtmaga çalışırlar. Aruz Tanrıının yoldan çıxdığı, Tanrıının yerdə kölgəsi sayılan dövlət başçısına xəyanət etdiyi üçün cəzasını alır – öldürülür.

Qazan Beyreyin ölümünü biləndə evinə qapanıb yeddi gün ağlayıb-sıtqayır. Bu yeddi gündə divan fəaliyyətsizdir, hökm verən yoxdur, taxtda hakim görünmür. Bu da təsdiqləyir ki, artıq Bayındır xan yoxdur ve divanın sahibi mehz Qazandır. Dündür, boyda ona xanlar xanı deyilmir, ancaq hadisələrin məzmunu onu xanlar xanı kimi təqdim edir. Qazanın yeddi gün divana gəlməməsi onu da göstərir ki, o bu günləri qorar düşünür, isti başla hökm vermək istəmir. İç Oğuz bəyləri qisas hissi ilə qovrulurlar, ancaq özbaşına hərəkət edə bilməzler. Qazan divana gələndə başında qisas havası yoxdur. Bəylər Beyreyin vəsiyyətini en güclü əsas kimi getirirlər. Beyrək son anda deyib ki: «Yarın qiyamət günündə mənim ölüm Qazan xanın yaqasunda olsın, mənim qanum Arzu qoyarsa». Qazan camaatın səsinə qulaq asmalı olur, ığidin vəsiyyətinin müqəddəsliyini qoruyur – Aruzdan qisas alır. Son anda Qazan Qalın Oğuzun bütövlüyünü saxlaya bilir. O, Aruzu öldürdükdən sonra Daş Oğuzun bəyləri atlarından enib, bağışlanmalarını rica edirlər. Qazan onları bağışlayır. Bu xahiş boğazdan yuxarı deyil, Qazanın qəzəbindən qorxmaq deyil, səmimidir. Çünkü o bəylərin heç biri Beyrəyə əl qaldırmayıb. Aruzla birlikdə Oğuz'a ası düşsələr də, o Beyreyin budunu çapanda öz ağsaqqallarına nifrətlə baxılar. Görünür, dövlətçilik normasındaki ağsaqqal kultuna görə Aruzla əl qaldırmırlar. Bəylər Aruzla birlik üçün Qurana and içikləri halda,

Beyrəyə el qaldırmamaqla öslində bir oğuzluq xisliyi göstərilər. Onlar Aruzun gözü baxa-baxa Beyroyi atına mindirib öz evinə aparırlar. Demək, onlar üçün oğuzluq Boz Oqqan qiymətlidir. Buna görə də inanmaq olur ki, Qazan bəy Daş Oğuz bəylərini bağışlamaqla Qalın Oğuzun bütövlüyünü saxlamış olur.

Bu boy Dədə Qorqud dastanlarının layiqli yekunudur. Bütün boylarda qəhrəmanı qalib çıxan dastanın sonu faciə ilə bitir. Qalın Oğuzun əvəzsiz bir igidi, Qazan xanın inağı (ən yaxın adamı) cavanlığının 15 ilini düşmən qalasında yatıb iradəsi qırılmayan, adı və özü goləndə cavanlı-ağsaqqallı bütün Oğuz bəylərinin hörmət və təbəssümələ qarşıladı. Oğuzun üzüniqablı (ən kamallı və ən camallı) dörd nəfərindən biri Bamsı Beyrək qətl olunur. Tarix göstərir ki, türkün seçmə qəhrəmanları məhz belə ölməlidir – nə qocalınsın, nə xəstələnsin, qolunda gücü, düşmənə möğlub olmadan, oturduğu yerdə. Asiya və Avropanı fəth edib iki qitəni birləşdirən Attila beləcə döyüşsüz, kef məclisində, sonucunu arvadının toy şənliyində burnundan açılan qanda boğulub öldü. Beyrəyi süfrə arxasında oturulu halda dayısı Aruz qılınclar. O, Attila ölümü ilə ölü.

Bu boyda dastanın həm tarixiliyi, həm də bədiiliyi yetkin kamillik səviyyəsindədir. Beyreyin üstünü cübbəsi ilə örtübər. Deməli, o, son nəfəsindədir. O, son sözlerini deyir: «Yigitlərim, yürüñzdən uru turin. Ağ-boz atumun quyrugunu kəsün. İriqobulu Ala tağdan düşin, aşın. Aqndılı gökli suyu dəlüb keçün. Qazanın divanına çatub varın. Ağ çıqarub, qara geyün. Sən sağ ol, Beyrək öldi deyin». Bu sözlər əserin bədiilik çalarını xeyli qüvvətləndirir. Düzəndir, bu düşməncilikdə, döyüdə, ölümde, ığidin atının quyrugunun kəsilib yabana buraxılmasında ciddi tarixi-ethnoqrafik məntiq var. Ancaq Beyreyin ölümü səhnəsinin tragizmi tarixiliyi elə udur ki, yalnız bədiiliklə üz-üzə qalırsan. Bütvölkükde bu nüfuzedici sözlərin içində ən ağır çəkilisi «atımın quyrugunu kəsin» və «sən sağ ol, Beyrək öldü» cümlələridir. Sütjeti bu dramatik metnə getirən menzərə var – bu menzərə boyunca Beyreyin xarakteri açıla-açıla gelir. Bilavasitə bu boydan səhərb gedir. Beyrək bir ığid kimi dastanın üçüncü boyundan məlumdur. Ancaq bu boyqa qəder o, ən çox qılınc qəhrəmanı kimi öyünür. Burada isə mənəvi abidəyə çevirilir. Bu mətnə qədərki dialoqlarda Beyrək belə görünür: Qurani getirirlər ki, Qazana ası olmağa and içsin. Beyrək and içdi, ancaq «Qazana mən ası olmazam – deyü and içdi». Bu andın ardınca nələr deyir: «Mən Qazanın nemətünü çoq yemişəm – Bilməzsəm, gəzimə tursın. Qaraqoçda Qazlıq atına çoq bimmişəm – Bilməzsəm, mana tabut olsın. Yaxşı qaftanların çoq geymişəm – Bilməzsəm, kəfənim olsın. Ala barigah otağına çoq girmişəm – Bilməzsəm, bana zindan olsın, mən Qazandan dönməzəm, bellü bilgilə». Burada dilimizin seç-

mə ifadələri var – yaxşılığı itirənə «gözünə dursun»dan ağır söz yoxdur; bu ifadədə inanc, məslək, iman ölçüləri günəşin zərrəyə sığışması kimi sıçıb. Yaxud buradakı anlayışların əlaqəsi riyazi-həndəsi kəşflər kimi tapılıb: yəhər – tabut, qaftan-kəfən, otaq-zindan... Bu anlayışların bağlanmasındakı qeyri-adilik odur ki, paralelin terəfləri həm mənaca qohumdur, həm də bir-birini rədd edir, həm sinonimdir, həm də antonimdir; qaftan və kəfənin her ikisi geyimdir – biri dirinin, biri ölü-nün bədənini örtür; otaq və zindan eyni materialdan qurulan tikilidir – biri azad insanın, o biri məhkumun, qulun tutduğu menzildir. Bunlar Füzulidən neçə yüz il əvvəl, bəlkə də min ildən artıq dilimizin bitirdiyi möcüzələrdir. İnsan psixologiyasını, düşüncəsini, məsləkini bu sözlərdəkindən serrast, tesirli ifadə etmək çətindir.

Beyreyin ölümü dünya bədii ədəbiyyatındaki ən təsirli ölümlərdən biridir. Bu ölçü ilə Beyrək dünyada sədəqət etiketi, mərdlik örnəyi olur. Təpəgöz Oğuzun alp ərənlərini öldürür, təessüflənirsən, ancaq Beyreyin ölümüne ağlayırsan. Div ürkəli Oğuz bəyləri ağlaşırlar, alplar başı, bəylər bəyi Qazan elinə desmal alıb hönkür-hönkür ağlaşır. Ər kişilərin hönkürtüsü uca bir rekviyem kimi, yas simfoniyası kimi bütün Oğuzu bürüyür, bütün evlər dolar, bütün ürkləri sizildirdir. Beyreyin ölümünü oxuyanda anlaşılnı ki, Füzuli «qəm matəm» ifadəsini niyə işlədir. Heç demə, ölümdən ölüme, matəmdən matəmə fərqli varmış. Təkcə bu boyun bədii-dramatik səviyyəsi ilə də «Dədə Qorqud kitabı» dünya ədəbiyyatının inciləri siyahısına düşə bilər. Bədii ədəbiyyatda belə təsirde ığid ölümünü yalnız bayatılarda görmüşük – acısının yanığını, göz yaşından ibarət neticəsini görmüşük. Burada isə ən qəmli bayatıdakı faciəsi gözümüzün qabağında baş verir. Dostluğunu və çörəyi həyatından yüksək tutan bir ığidin, ordular dağından bir qəhrəmanın el qaldırmadan, müqavimət göstərmədən bir hiyələr qoca qurdun caynağında öldüyünü görürük. Bu, bayatıdakindan daha yanlıq ölümüdür.

Bu dramatik facieli boyun (və bütövlükdə dastanın) sonunda yena Dədə Qorqud gelib şadlıq çalıb bu misraları oxuyur:

*Qanı dedigim bək ərənlər,
Dünya mənüm deyənlər?
Əcal aldı, yer gizlədi.
Fani dünya kimə qaldı?
Gəlimli-gedimli dünya.
Sonuci ölümlü dünya!
Əlaqibət, uzın yaşın uci ölüm,
Axırı ayrıluq.*

Maraqlıdır ki, bu şer – neğmə hər boyda mehz şadlıq məqamında deyilir. Halbuki məzmunu kədərlidir. Deməli, Oğuz öz qoca müdrik Dədə Qorqudunun şeri və qopuzu ilə şadlıq məclisində də ölümü yada salib cəmiyyətinə tərbiye edirmiş; bu şadlıq melodiyasının kədəri ilə həyatın, dünyanın gelişinin-gedişinin tehlilini verirmiş, Oğuz cəmiyyətini ölenin qəm matəmi ilə üzülməyə yox, yaşamağa, həyatın bərkinə-əzabına dözməyə hazırlayırmış. «Dədə Qorqud kitabı»nın bədii Oğuz həqiqəti budur.



Əlimizdə olan «Dədə Qorqud kitabı»nda 12 boy əhatə olunur. «Bakinski raboci» qəzetindəki (4 avqust 1936) məlumatə görə prof. B.Çobanzadə Leninqrad Şərqşünaslıq İnstitutu kitabxanasının əlyazmaları arasında dastanın 13-cü boyunu tapmışdır. Ancaq bu boy ortaliga çıxarılmadı. B.Çobanzadənin repressiya qurbanı olması və 1950-ci ildə dastanın Azərbaycanda (SSRİ-də) qadağan edilməsi 13-cü boy səhətini unutdurdu. Ancaq «Kitab»daki hadisələr, qəhrəmanların səciyyə anketləri göstərir ki, boyların sayı en azı dastandakı igidlərin sayı qədər olmalıdır. Məsələn, Dirse xanım oğlu göstərdiyi rəşadət görə Buğac adını alır ve Buğac adı ilə boy yaranır. Yaxud Qam Börə oğlu Beyreyin göstərdiyi igidliliye və başına gələn maceralara görə Bamsı Beyrək boyu meydana çıxır. Dastanda Beyreyin anketi belə təqdim olunur: «Parasarın Bayburd hasarından pırlayıb uçan, apalaca gordögüne qarşı gələn, Qalın Oğuz imrəncisi, Qazan bəğün inağu Boz ayğurlu Beyrək» (4-cü boy). Başqa qəhrəmanlardan «Dəmirqapı Dərvəndündəki dəmir qapayı dəpüb alan, altmış tutam ala göndərənin ucunda ər böğirdən Qiyan Səlcuq oğlu **Dəli Dondar**» «Amid ilən Mərdin qalasun dəpüb alan, dəmür yaylı Qıpçaq Məlikə qan quşdurən, gəlübən Qazanın qızın erliklə alan **Qaragünə oğlu Qarabudaq**» və s. Deməli, Qiyan Səlcuq oğlu Dəli Dondarın Dəmirqapı Dərvəndi aldığı, Qaragünə oğlu Qarabudağın Amidlə Mərdin qalasını aldığı, qara yaylı Qıpçaq Məliyə qan quşdurduğunu təsvir edən boyalar olub, ancaq ortada yoxdur. Elecə də digər qəhrəmanlarla bağlı boyların olmasının və hardansa üzə çıxa biləcəyi haqqında M.Ərgin'in gümanı haqlı sayılmalıdır [708, 33-34]. Beləliklə, boylardan hər birinin müstəqil qəhrəmanı var və konkret bir qəhrəmanın adı ilə adlanır. Buna görə də hər boyun bir dastan olması özünü doğruldur. Təsadüfi deyil ki, boy sözü türk dillərində mehz dastan mənasında işlənmişdir. Bununla belə,

boyların hamisində əsas tutula bilən adlar var ki, onları birləşdirir və bir əsər kimi təqdim olunmağa haqq qazandır. Həmin ad-obrazlar Dədə Qorqud və Qazan xandır. Bu da maraqlıdır ki, əldə olan tarixi yazı nümunələrindən Dresden nüsxəsi Dədə Qorquda (belə adlanır: «Kitabi-Dədəm Qorqud əla lisani-taifeyi oğuzan»), Vatikan isə Qazan xana (belə adlanır: «Hekayəti-Oğuznameyi-Qazan bəg və geyri») üstünlük verir.

Oğuz elinin kafir kimi qələmə verdiyi ətraf dövlətlərlə münasibətində diqqəti çəkən spesifik məqamlar var. Oğuz öz qonşularına qız verir, onlardan qız alır. Bamsı Beyrək boyundan Baybecan öz qızı Bani çiçəyi Bayburd təkərənə vermek istəyir. Qanturalı Trabzon təkərənə qızı ilə evlənir. Trabzon təkəru Qanturalının toyu üçün ozan getirir. Deməli, bunların Oğuzla adətləri eyni, yaxud çox yaxındır. Bu tekurun qızının adı Selcan xatundur – bu tipik türk addıdır. Oğuzun en çox müharibə apardığı qonşu dövlətin başçısı Şöklü Məlikdir – Şöklü türklərde kişi adı kimi işlənir. Dastanda oğuzlar bu qonşularla sərbəst danışırlar. Düşmən tərefdən başçının biri Qıpçaq Məlikdir – bu, birbaşa düşmən serkədəsinin də, onun camaaatinin da qıpçaq olması deməkdir. Beləliklə, aydın olur ki, Oğuzun qonşuluğundakı ərazilərdə qıpçaq türkləri yaşayır. Oğuzların onlara kafir deməsi tarixən özünü doğrudur: məlumdur ki, qıpçaqlar XII əsrin ikinci yarısından sonra islamı qəbul ediblər [149, 357]. Bu fakt, birinci, təsdiq edir ki, boylar islam dövründə ozanlar tərefindən müasirədirilmiş, islamlaşdırılmışdır. İkinci, islamı ilk qəbul edən ölkələrdən biri Azərbaycan idi və onun əhalisinin əsas hissəsi oğuz idi.

Dədə Qorqud dastanlarının bedii abidə kimi kamilliyyi qeyri-hərbi səhnələrdə, möisət menzərələrində daha çox duyulur. Psixologizm, insanın insanlığı, cəmiyyətin fərdlərdə təcəssümü, təbiətə insanın ünsiyyəti həmin məqamlarda daha canlı surətdə əyanılsın. Qəhrəmanların, oğuz igidlərinin insan obrası mehz həmin vəziyyətlərdə üzə çıxır. Obrazların portretləşməsindəki nəqqəş işlərinin bəhrəsi aydın görünür. Qılınc, ox-yay, nizə elində təsbeh kimi görünən, fiziki gücü ilə əvəzsizliyə qalxan Qazan xanın təbiətindəki valideyn hissi və oğuz təəssübəşliyi oğlu ilə mükaliməsində onu mənən qat-qat yüksəldir, ovdan oğulsuz qayıdarkən qadını Burla xatunun danlağı qarşısındaki sükütlə ilə onun xıslətəndəki zəriflik, yumşaqlıq heyrətləndirici dərəcədə bədiiləşir. Bu, ikinci Qazandır. Ata və ər kimi ikinci Qazanın bedii kamilliyyi sərkərdə və döyüşü kimi amansız olan birinci Qazandan yüksəkdə durur. Oğuz elinin imrəncisi, sevimli igid Bamsı Beyrək öz boyundakı qopuzu ilə və son boydakı sədaqəti, dostluqdan dənməzliyi, faciəvi monoloqu ilə daha unudulmazdır.

Boylardakı ov səhnələri, toy və yas mərasimləri yüksək bədiiliklə canlandırılır. Təsvirlər, detalların yerli-yerində nümayisi, dilin şirinliyi və sərrastlığı ilə nadir ədəbiyyat örnəkləri kimi diqqəti çekir.

Dastandakı bədii mübaliğələr də adı obrazlı təfəkkür nöticəsi deyil, real insan tipi haqqında təsəvvürdür. Qaracuq çobanın köməyini ar bilən Qazan xan onu bir iri (qaba) ağaca sarıyib yoluna davam edir. «Qaraca çoban zərb eylədi, qaba ağacı yeriylə-yurduya qopardı, arqasına aldı, Qazanun ardına düşdü». Əlbətə, bu mənzərənin mübaliğə payı da var. Ancaq ümumiyyətə, Oğuz igidişleri olduqca cüssəli, qeyri-adi fiziki imkanlı şəxslər kimi təsvir olunurlar. İndi də xalq içində belə deyilişlər var: «ağ bir cisim üçün – elə bil oğuz ölüsüdür; nəhəng bir şey üçün – elə bil oğuz qəbridir. Deməli, iplə arabaya sarılmış Qazan xanın bir dartinma ilə qollarını açması, Qaraca Çobanın iri ağacı kökündə çıxarması kimi mübaliğələr qədim nəhəng Oğuz insan tipinin mövcudluğunu üzərində durur.

Dədə Qorquđun bədii dili güclü mənqi ilə səciyyələnir. Təyinlənən, bənzəyənlə bənzədilən arasında sərrast mənqi əlaqə mövcuddur – bu əlaqələrdə təfəkkür səviyyəsi, qrammatik kamillik özünü göstərir. Klassik ədəbiyyatımızda ərəb ədəbiyyatı poetikasından alınmış sayılan leffü nəşr adlı əslubi fiqurun Dədə Qorquđda rəngarəng təzahürleri var. Deli Qarçarin Dədə Qorquđa müraciətin-deki leffü nəşrlə intonasiya mütənasibliyi dildə şəriyyət yaradır: «Ay əmeli azmiş, feli dönmüş, qadir Allah ağ alnuna qada yazmış. Ayaqlular buraya gəldiği yox, ağızlular suyundan içdiyi yox. Sənə noldu? Əmələnmü azdi? Felünmi döndi? Əcələnmi gəldi? Bu aralarda neylərsən? - dedi».

Bu bədii-əslubi fiqur əslində mövcud kommunikativ fəaliyyətlə şərtlənir. Və on esası budur ki, poetikada leffü nəşr adı ilə tanınan və ədəbiyyatımıza gelmə sayılan həmin fiqur divan ədəbiyyatımızdan çox-çox qabaq xalq – folklor abidəmizdə özünü göstərir, milli-etnik yaradılığımızın özü ilə bağlıdır. Həqiqətən bu əslubi fiqur düşüncə kamiliyyinin nöticəsidir və deməli, bu dastanları düzüb-qoşan bədii təfəkkür həmin kamil mənqi qabildir.

«Dədə Qorquđ» dilində şəriyyət adı qrammatik təyinlərdən başlayır: qarğı kibi saç, qara hindu qul, qazabənzər qız, ala gözlü üç yüz yigit, qara qıyma gözələr, qalın kafir eli, ağ alınlı Bayındır, qanlı oğuz bayları, bəy yigidim, xan yigidim, xanım olğu və i.a.

Abidənin dilində bədiilik ele yüksəkdir ki, elə bil əslubi nəzərdən kənardı heç bir söz, heç bir cümlə yoxdur. Sənki hər sözün, hər səsin əslubi möqsədi var. Məsələn, ağızun, dilün terzində işlənmə dövrün morfoloji normasıdır. Ancaq hiss edirən ki, sonra gelən sözlərdən

(qurusun, cürüsün) dodaq saitlərinə uyğunlaşma əvvəlki sözün son hecasından başlanır.

Yaxud adı qarışdır: **Ağ yüzini qara yerə təpəydim**. Burada ağ və qara antonimləri ancaq bədii möqsədlə işlənir. **Cummaq**, hücum etmek evəzinə **təpmək**, çıxməq yerinə **qopmaq**, axmaq yerinə **şorlaməq**, parçalaməq yerinə **qol-bud etmək**, qırğın yerinə **qırış** işlənməsində intensivlik kimi əslubi möqsədlər var. İsim və sıfətlərin tekrarı da həm musiqi, həm də sürətkər verir (hələ təkrar sözündə sonra gələn təyin-sifet emosionallığı necə artırır): qatar-qatar qızıl dəvə, tavlatavla şahbaz at, quru-quru çaylar, böyük-böyük sular, qara-qara dənizlər, dolab-dolab ağ süd, yalab-yalab yalabıyan incə don və s.

Ümumiyyətlə, əşya, şəxs, hadisə qarşısında, adətən, bədii dilin göstəricisi kimi atribut gelir, bəzən bu təyin sabit qalır, bəzən elvanlaşır: ayıq ar, ağ boz ar, qonur ar, şahbaz ar, qara qazılıq ar, yelisi qara qazlıq ar, boynu uzun bədəvi ar, qara polad üzli qılınc, çalıb kəsər qılınc, qarşı yatan qara dağ, köksü gözəl qaba dağ, qara donlu dərviş, qara donlu – azığın dinli kafir, alca qan, xan baba, qamen axan yüksək su, ağır leşkər, təpə kimi et, göl kimi qızırmış, şah yigit, şahbaz yigit, qoç yigit, qaragözlu yigit, yuca tanrı, qadir tanrı, görklü tanrı, ulu tanrı və s. Bəzən bədiilik əlamətlərin, məcazların silsiləsi ilə alınır: «Doq-quz qara gözlü, xub üzli, saçı ardına örülü, köksü qızıl düyməli, əlləri biləğindən xinalı, barmaqları nigarlı, məhbub kafir qızları Qalın Oğuz bəğlərinə siğraq sürüb içərlərdi».

Bu təyinlər dildə rəssam işi seviyyəsinə çatır. Kamil bənzətmə-təşəbə tablo yaradır və bu təşəbələrin silsile şəklində davamı müxtəlif rənglərdən qurulmuş sütütlü mənzərə təqdim edir:

*Evdən çıqub yürüyəndə səlvı boyulum,
Topuğunda sarmaşanda qara saçlum,
Qurulu yaya bənzər çatma qaslum,
Qoşa badam sığmayan dar ağızlam,
Güz almasına bənzər al yanaqlum.*

Burada Molla Pənah Vaqifin qoşmalarındaki kimi fotoya düşən, fokusa gelən bütün detallar nəzərə alınıb, vurğulanıb, qabardılıb – boy ucalığı, saç qaralığı, qas çatmalılığı, ağız darlığı, yanaq allığı ilə keyfiyyətlənilir.

Başqa boyda həmin rənglər necə dolğunlaşdırılır:

*Yalab-yalab yalabıyan incə donlum,
Yer basmayıub yürüyən səlvı boyulum,
Qar üzərində qan dammış kibi qızıl yanaqlum,*

*Qoşa badam siğmayan dar ağızlum,
Qələmçilər çaldığı qara qaşlum,
Quraması qırq dutam qara saçlum,
Aslan uruğt, sultan qızı!*

Artıq burada sevgilinin **donu** (yalab-yalab yalabıyan – alov kimi alovlanan), yerişi xüsusi diqqətə çatdırılır, yanağın qırmızılığı daha da tündləşir – qarın üstündə qan damcısı daha al görünür, qas, necə deyərlər, kosmetikləşdirilir – yəni əvvəl qurulu yayla müşqayıse olunan dolğun qara qaşlar idi, indi rəssamin qələmən şəkidiyi qasıdır, zərifdir; əvvəl saçın uzunluğu, topuğa çatması diqqətə çatdırılır, burada qalınlığı, gurluğu daha çox seçilir. Bu zahiri portrete gözelin xısləti də eləvə olunur: aslan töremesi, sultən nəslə.

Dastanın bədii dilində özünəməxsusluğunda onun orijinal atalar sözləri və məsəlləri de seçilir. Bir-iki nümunə:

Aslan ənigi yenə asıldır. Ari könlüde pas olsa, şərab açar. Oğuzun arsızı türkmanın dəlisinə bənzər. Əski donun biti, öksüz oğlunun eti acı olar. Qədemi qutsuz gelin deyuncə udsuz gelin desünər. Ulaşuban sular daşsa, dəniz dolmaz. Könlün yuca tutan ərdə dövlət olmaz. Kül təpəcik olmaz, qara eşşək başuna uyən ursan, qatır olmaz və s.

Dastanın dilində ritm yaradan amillərdən biri allitersiyadır. Bu üslubi figur yalnız şərin texniki tərkibi kimi işlənmir, bu melodik detal az qala ümümünsiyyət-nitq faktına çevirilir. Məsələn, tez-tez işlənən xəber: bəlli bilsin. Yaxud adı cümle: Bayındır xandan buyruq böyədir. Şübhəsiz, şer məqamında allitersiya sistem hali alır:

*Urdugun ultımayan ulu tanrı.
Başdırın bəlirtməyən bəlli, tanrı.*

Allitərasion sözlərin arasında qeyri-uyğun söz düşə bilir, allitərasiya fasile ilə davam edir:

*Qafıl olma qara basın qaldır, yigit.
Qırx min ər yağı gördümsə, qiya baxdim.*

Allitersiya cümlə başlanğıcındaki sözlərlə icra olunur:

*On min ərdən yağı gördümsə, oyunum dedim.
Yigirmi min ər yağı gördümsə, yılanmadım.
Otuz min ər yağı gördümsə, ota saydım.
Qırx min ər yağı gördümsə, qiya baxdim.*

*Əlli min ər yağı gördümsə, əl vermadım.
Altımiş min ər gördümsə, aytışmadım.
Səksən min ər gördümsə, səksənmədim.
Doxsan min ər gördümsə, donatmadım.
Yüz min ər gördümsə, yüzüm dönmədi.*

Adətən, allitərasiya üçün sözlərdə ilk bir səsin eyniliyi zəruridir. Ancaq «Dədə Qorqud»un dilində bu, daha mükəmməl şəkildə tezahür edir. Bir çox halda ilk 3-4 səs uyğun gelir (bu, gelecekə heca şərindəki qafiyə keçmək üçün bir mərhələdir). Abidənin dilində ritm üçün səs oyunu geniş tətbiq olunur. Dədəm Qorqudun altında toğlu başlı Turu ayıqır yordul. Dədəm Qorqud keçi başlı Keçər ayıraq sıçradı.

Dastanın sintaktik vahidlərinin – söz birləşmələri və cümlələrinin leksik sistemi göstərir ki, yaradılışında nəşr sintaksisi olmayıb; ilkin poetik formalarının sonrakı şəkil dəyişmələri ilə onda az-çox nəşrleşdirme işi aparılmışdır. Bununla belə, dəyişmə əməliyyatları dastanın dilini ilkin poetik mahiyyətdən «temizləyə» bilməmiş, başlangıçında onun şer dili olmasına dələlat edən çoxlu amillər qalmışdır. Müxtəlif naşirlər bunlardan bir qismını şer texnikası ilə düzüb təqdim edirələr. Ancaq dastanın nəşr kimi verilən hissələri də şərlər və ya şer teləblərini ödeyən qisimlərləndirdilər. Sintaktik vahidlərin düzülüşündə, prosodik təşkilində qədim şer arxitekonikası özünü göstərir. Söz birləşmələri və cümlələrdə allitərasiya (söz əvvəlinin ahəngi), qafiyə (söz sonunun ahəngi), assonans (sözün müxtəlif hissələrinin ahəngi) və sintaktik paralelizm (ritm simmetriyası) geniş yer tutur. Bu əlamətlər həmین amillərdir ki, «Kitab» naşirlərinin şer kimi düzüyü hissələr məhz onlarla səciyyələnir. Sintaktik təzahürlərin hamisi ritmik tənəffüsle müşayiət olunur. Naşirlərin nəşr kimi verdiyi hissələrdən fikrimizi əsaslandıran bir neçə örnəyin üzərində dayanaq.

«Bu halları gördüğində Qazanın Qara qıyma gözləri qan-yaş toldı. Qan tamarları qaynadi. Qara bağırsarsıldı. Qonur atını öncəledi. Kafər keçdiyi yola düşdi, getdi» («Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy») – bu, nəşr sintaksisi kimi bir abzasdır. Ancaq cümlələrdəki sözlərin fonetik başlangıcı, söz əvvəlinin sistemli harmoniyası nəşr dilinə məsus keyfiyyət deyil. Dastanda müxtəlif naşirlərin allitərasiya şeri kimi verdiyi parçaların prinsipi üzrə bu da şerdir:

*Bu halları gördüğində
Qazanın qara qıyma gözləri
Qan-yaş toldı.
Qan tamarları qaynadi.
Qara bağırsarsıldı.*

*Qonur atını öncələdi.
Kafər keçdiyi yola düşdi.
Getdi.*

Xalis şerdir. İlk misrada alliterasiya yoxdur. Ancaq iki ritmik hissədən (4x2) ibarət 8 hecalı bir misradır. Yedinci misralarda gözlənilən **q** yerine **k** gelir. Ancaq, əvvələn, bunların özündə **k/g** alliterasiyası var; kafer – keçdiyi (keçdiyi – getdi) getdi; ikincisi, müxtəlif türk dillərində və ya bir-bir türk dilinin tarixinin müxtəlif mərhələlərində **q-k, k-g** səs uyğunluqları olmuşdur. Bunu da unutmaq olmaz ki, «kafer» söyü alınma olduğundan, şübhəsiz, hansı qədim türk sözünü isə əvəz etmişdi. Şərə aid başqa cəhət: psixoloji gərginlik, dramatizm misra-cümledən misra-cümleyə artır, hətta son cümlənin xəbərləri atın çapış ritmini verir, «getdi» söz-misrası uzaqlaşan atın son ayaq səsinin assosiasiyasını yaradır. Düzdür, bəzi sintaktik nümunələrdə alliterasiya nisbətən zəifleyir, seyrəkleşir, ancaq hər halda o, deyilişdə qulaqla duylur, oxunusda gözəl görünür:

Haman dem at saldı. Yel kibi yetdi, yeləm kibi yapışdı. Kafərin çığınını bir qılıc urdu. Geyimini-gecimini toğradı. Altı barmaq dərinligi zəxm irişdirdi. Qara qanı şorladı. Qara sağrı soqmanı tolu qan oldu. Qara başı bunaldi, bunlu oldı. Haman dəpdid. Qəleyə qaçıdı. Yegnek ar-dindan yetdi. Hasar qapusuna girmişkən qara polat uz qılıncı əsnəsinə eylə çaldı kim, başı top kibi yerə düşdi («Qazılıq Qoca oğlu Yegnek boyu»). Əlbəttə, burada alliterasiya sistem halında deyil, ancaq var: yel kibi yetdi, yeləm kibi yapışdı; Yegnek yetdi, **qara qanı** şorladı, qara soğmanı **qan** oldu, **qara** başı bunaldi, **qəleyə** qaçıdı, qara qılınc (həle söz içindəki səslərdə assonans, şer ritmine xidmət göstərir: «qara sağrı soğna silsiləsində **q**, «başı yere düşdi» birleşməsində **s** və **s**). Bu alliterasiya sisteminin seyrəkləşdirilməsi sonrakı nəsrəşdirmə işindən gəlin. Verdiyimiz örneklerde Dresden ve Vatikan nüsxələrinin fərqiño diqqət edək: birinci misalda Drezdendəki **Qara bağırsı sarsıldı** misrasından sonra Vatikan nüsxəsinə **Yürəki oynadı** misrası artırılır. Əlavə əvvəlki misraya mətiqcə çox güclü bağlıdır, ancaq alliterasiya principi pozulmuşdur. Yaxud ikinci misalda **Qara qanı şorladı** cümle-misrasına Vatikan nüsxəsini köçürən katib **qoynu doldı** sözlərini artırır – alliterasiya ölçüsü saxlanılır. Deməli, köçürənlər müxtəlif səviyyədə artırma-əksiltmələr edirlər.

Başqa bir misal: «raqından-yaqınından gələşdilər. Gizli yaqa tutuban iylaşdılər. Tatlı damağ verübən soruştular. Ağ-boz atlar binibən yortuştular. Bək babası yanına irişdüler («Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu»)». Əvvələn, cümlələrin sonu qafiyədir: **gəliş, iyləş, soruş, yortuş, iriş** (hətta 3-cü, 4-cü xəbərlər qalın saitler, 5-ci isə 1-ci və 2-ci

ince saitlə gelir). Bu isə misra deməkdir; cümlə-misraların hər birində ilk və son taktlar 4 hecalıdır: **raqından... gələşdilər, güzdü yaqa... iyləşdilər** və s. Aralıqdakı sözlər gah dörd (yağınından), gah üç (verübən) hecalıdır. Bu halda ilk misra örnek olmalıdır – sözlərin morfoloji qəlibi uyğundur: **raq-in-dan, ya-qın-in-dan**. Deməli, dəyişiklik sonrakılarda gedib. Məlumdur ki, türkcelərin tarixində və biliavasita «Kitab»ın özündə – **iban** feli bağlaması həm də – **ibani** şeklinde işlənir. Nəhayət, sonuncu misrada hal şəkilçisi olmuş ki, qopuzla oxunuşa ozan onu ikinci təqtin üstündə demişdir. Beləliklə, hər misrası 4 hecalı taqtadan ibarət şər:

*raqından - /yaqınından/ gələşdilər.
Gizli yaqa /verübəni/ soruştular.
Ağ-boz atlar /binübəni/ yortuştular,
Bək babası /nun yanına/ irişdilər.*

Bəzən aydın görünən elementar pozguntulara təsadüf olunur. Atası Qazan bəyə Uruz deyir:

« - A bək baba. Dəvəcə böyümüşsən, kəşəkcə ağlun yoq. Təpəcə böyümüşmən, tarica ağlun yoq, hünəri oğul atadanmı görər, öqrənər, yoxsa atalar oğuldanmı örənər? («Qazan bəy oğlu Uruz bəgin tutsaq olduğu boy») – müqayisəyə diqqət verək: oğul atadanmı, atalar oğuldanmı örənər. Birinci halda, oğul-ata qarşılığında subyektlər tekbetək götürülür. İkinci halda təreflərin nisbəti pozulur: **atalar-oğul**. Halbuki olmalı idi: **ata-oğul**. Deməli, köçürən metnən şər, ya nəşr olmasının fərqiño varmayıb. Şərsiz-nərsiz, bu, adı mətiqcə də yanlışdır (həle bu bize çatan iş neçənə köçürənindir? Yəqin əvvəlki köçürənlərdə fərqlər az olub). Mətnin linqvo-poetik təhlili göstərir ki, **a bək baba** xitab kimi, **hünəri** sözü mətiqçi vurğu ilə şerin vezinində kənarə çıxarılır. Və hecalar təxminən belə nizamlanır:

*A bək baba,
Dəvəcə böyümüşsən,
Kəşəkcə ağlun yoq.
Dəpəcə böyümüşsən,
Tarica ağlun yoq.*

*Hünəri
Oğul atadanmı / görər örənər - 6-5=11
Yoxsa ata oğul / danmı örənər - 6-5=11*

Deyilənlər təsdiq eleyir ki; 1) Bu nəşr sintaksisi deyil. Sintaksisin leksik-prosodik xüsusiyyətlərinin kompleks halında təhlili göstərir ki, «Dədə Qorqud» başlangıçında şerlə yaradılmışdır; 2) «Dədə Qorqud» sintaksisinin əcnəbi təsir düzmeməsinin bir səbəbi də odur ki, bu sintaksis şer texnikası üzrə qurulmuşdur – əcnəbi təsir həmisi milli şərimizin yalnız leksikasına aid olmuşdur; 3) Alliterasiya və heca vəzni türkəş şerlə eyni dərcədən başlangıçdır; 4) «Dədə Qorqud kitabı» XV əsrə yazıya hökmən başqa – daha qədim bir nüsxədən köçürülib. Əgər o, XV yüzillikdə ilk dəfə yazıya alınsa idi, on azı «Şühədənamə»nın dili kimi redakte olunardı.

«Dədə Qorqud»un ağızda yaşamamasının əsas səbəbi, görünür, xüsusi ifaçı ozan nəslinin kəsilməsidir. Bu gün qırğızların «Manas» dastanını hər aşiq deyə bilmir, onu manasçı adlanan xüsusi aşıqlar ifa edirlər – bunlar şaman təbiəti adamlardır, ifa zamanı ətrafdan təcrid olunur, xüsusi hala girir və cildlərlə matni günlərlə əzbər deyirlər (avazla oxuyurlar). Manaslıqlı irsən keçir, onu dinastiyyada növbəti nəsildən kimse biri qəbul edir. Deməli, bizdə xüsusi qorqudqular olublar, nəsilləri kəsilib, dastanın ağızda deyilməsi dayanıb. Dastanın məhz xüsusi adamlar tərəfindən ifa olunması İbn Aybəkin bu sözlərdən də aydın olur. «Dədə Qorqud» boyalarını – nağıllarını nəzerde tutan müəllif yazır: «Bu nağıllar bu gənə qədər ağızlarda dolaşır durur. Bu nağılları Oğuzlar içində ağıllı, bilgili kimsələr əzbərlər və qozullarını çalaraq söylerlər» [713, 36].

Burada iki cəhət diqqəti çəkir: 1. Bu nağılları ağıllı, bilgili adamlar söyləmişlər – deməli, bunu hər ozan oxuya bilmirmiş, həmin ağıllı, bilgili sayılan adamlar, məhz qorqudqular imiş; 2. Həmin kimsələr bu nağılları əzberleyib söyləmişlər – nağılı əzberlmək nə deməkdir, deməli, «Dədə Qorqud» həqiqətən ucdantutma şer imiş.

Ümumiyyəttel, dünya qorqudusunasında dastanlarda şer və nəşr məsələsi ətrafinda mübahisələr var. Az da olsa, bu fikirdə olanlar var ki, «Dədə Qorqud»da, ümumiyyətə, şer adına heç nə yoxdur, bu ucdan-uca nəsrdir (C.Öztelli) [748, VII, 526]. Dastanları incəlikləri ilə bilen M.Ərginin fikrincə, kitab mənzum və mənsur parçalardan ibarətdir. O belə hesab edir ki, mükəlimalə və müraciətlər əsas etibarılı mənzumdur, «bu qonuşmaların qarşılaşmalarla və həyəcanlı anlarda keçənləri işe, ozan gələnəyi gəreyince daima mənzum olduğu üçün «kitab aşağı-yuxarı yarı-yarıya mənzum parçalarla doludur» [705, I, 32]. Müəllifin bu qənaəti də maraqlıdır ki, «Dədə Qorquddakı mənsur parçalar normal mənsur hekayələrdə gördüyüümüz nəsre heç bənzəməməkdir. Bir-birini qovalayan cümlələr böyük bir ahəngə sıralanmaqdır, bunların meydana gətirdikləri axıcı bütünlük, daşıqları seçi ünsürlərinin dışında ayrı bir ölçü izləmini daşımaqdır» [708, I, 30].

Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu, hər halda deyilen «nəsrin» nəşrliyinə və şer yoxluğuna şübhələnmək deməkdir. Rus qorqudşunası V.Jirmunski də eyni mövqədədir – nəşr və nəzm dilinin növbələşdiyini söyləyir; eyni zamanda nəşr dilinin sintaktik paralelmizlə yüksəlməsini, hətta prozaik partiyalarla qafiyələrin işlənməsini də təsdiqləyir [531, 616-618]. Dədə Qorqud dastanlarının poetikası ilə ardıcıl möşəğül olan K.Vəliyev sabit veznин olmaması, heca tutarsızlığı ilə yanaşı, əsərin qədim türk poetik sisteminin spesifikasiyinə uyğunluğunu təsdiqləyir və bütövlükdə şer sayılması fikrine rəğbətini bildirir: «Əlbəttə, «Dədə Qorqud»un vaxtilə başdan-başa şer olması fikrini hipotez kimi qəbul etmək mümkündür» [752, 105-107].

«Dədə Qorqud» dastanlarını qətiyyətələ başdan-başa şer sayanlar var. Bu müəlliflər görə, abidənin üzünən sonrakı köçürmələrində və ya müxtəlif əsərlərde söylenən ozanların yaddaşından müəyyən dəyişmələr getmiş, şəkilçilər və ya sözler düşmüş, nələrse artırmış və bugünkü şəkil alınmışdır [749, 23-33; 146-156]. Bugünkü halında həqiqətən dastanın dilində şer vəzni (həm heca, həm də alliterasiya) xeyli pozulmuşdur. Lakin bu pozulmuşluğun özündə də əsəlinin şərliyini təsdiqləyen güclər var. O.Şaiq «Dədə Qorqud» dastanlarındakı şerini bugünkü sərbəst nəzəmlə müqayisə edir. Ona etiraz edən O.Sərtqayanın Qorqud şerini ucdantutma dörd-dörd – üç bölgülü misralardan ibarət dördlüklər (bəndlər) sayması da [718] ifratə varmaqdır. Həqiqət budur ki, Qorqud şerində heca vəzni də, alliterasiya da iştirak edir; 7, 8 hecalı və 9, 10, 11, 12... 15... hecalı misralar da var – əlbəttə, uzun misraları (15=7 və 8, 16=8 və 8 və s.) qısa həcmədə də təqdim etmək olar. Ancaq əsində həmin misralar, məhz uzun-uzadı verilsə, müvafiqdir. Çünkü misraların həmin uzunluğu dastanın dilindəki epik intonasianın göstəricisidir. Onları qısaltmaqla epiklikdən məhrum edirik. Misraların müxtəlif hecmələrdə olması, standart ölçünün yoxluğu, yəni ölçüsüzlük Qorqud şerinin spesifikasiyasıdır. Bir halda ki, bu şer həm heca, həm alliterasiya, həm qafiyəli, həm qafiyəsiz düzülür, deməli, onu vahid ölçü çərçivəsinə salmaq və dürüst qəlibdə görmək tarixiliyi nezərə almamaqdır. Bu əsində, ümumiyyətə, ölçüsüzlük deyil, müxtəlif ölçülərin birləşməsi, müasir tebirli – müxtəlif ölçülərin montajı deməkdir. Yəni buradakı ölçüsüzlüyü şerli qavramaq gərəkdir. Qorqud şeri ozan yaradıcılığıdır. Ona görə də ozan sözünün tarixi lügətlərdəki mənası Dədə Qorqud şerinin sırrına açar rolunu oynayır. Cığatay lügətlərində ozan sözüne belə şərh verilir: *vəznsiz şer söyləyən şəxs* [728, 132-140]. Deməli, bu şer vəznsiz şer deyən qorqudqular deyərmişlər və bu deyilən vəzni ölçüsüzlüyü onların bir ölçüsü, norması imis.

Ədəbi-bədii abide olaraq «Dədə Qorqud»un tarixi seciyyəsi kimi F.Köprülüzadənin qənaətindən yüksək söz demək mümkün deyil: **büt-**

tün türk ədəbiyyatlarını tərəzinin bir, təkcə Dədə Qorqudu o biri gözünə qoysan, ikinci göz (Qorqud gözü) ağır basar [727]. Bu qıymətdə xalqın dilinin mükəmməlliyi, abidənin fərdi üslubi xüsusiyyətləri, şerinin emosional gücü, obrazlarının dolğunluğu və tipikliyi, süjetlərinin tarixiliyi, təbiiliyi, zənginlik və bitkinliyi, bədii təqdimatında reallıq və mübaliğənin harmonik birliliyi eks olunur.



AŞIQ SƏNƏTİ

Əski çağların mifik qatlara bağlanan aşiq sənəti öz mürəkkəb təşəkkül və inkişaf yolu boyunca müxtəlif yönü sosial-siyasi iqlimlərlə, fəlsəfi-ürfani axınlarda qarşılaşmışdır. Bu sıradan onun həyatında yaranış və biçimlənmə amili kimi aparıcı rol oynayan əsas hadisə və dəyişmələr orta yüzyilliklərdə baş vermişdir. Erken orta çağlardan başlanıb on altı-on yeddinci yüzyilliklərə qədər davam edən mürəkkəb və keşməkeşli zaman məsafəsində Azərbaycan aşiq sənəti hadisə seviyəsində dayana bilən keyfiyyət və funksiya dəyişmələri keçirmişdir. Bu da əsasən onunla əlaqədardır ki, həmin uzunmüddətli dövr ərzində bütövlükde Yaxın və Orta Şərqi ələmində, o cümlədən de Azərbaycan içtimai-mədəni mühitində mənəvi-estetik münasibətlər daha çox islam dünyagörüsündən gələn axarlarla hərəket edir. Sözü gəden axar yüzüllər boyundan adlayıb gələn və islaməqədərki qədim türk etnik-mədəni sisteminin özülü və özəyi sayılan şamançılıq ənənələrinə, o cümlədən de bu ənənələrin əsas daşıyıcılarından biri kimi fəaliyyət göstəren ozan sənətinə tasirsız qalmamışdır.

İslam dininin geniş yayılması, xüsusən de Anadolu, İran, Qafqaz, Uralboyu və Orta Asiyada möhkəm şəkilde bərqrər olması səbəbindən erkən orta yüzyilliklərdən başlayaraq bu coğrafi bölgələrdə şamançılıq təsəvvürlerinin və bu təsəvvürlerin əsas hereketverici qüvvələrindən sayılan ozanların meydani get-gedə daralmağa başlayır. Tek-tanrılı inam sisteminiən bağlı olan ozanlar təkallahlı islam dünyagörüsünü demek olar ki, müqavimət göstərmədən qəbul edir və ona uyğunlaşmağa can atırlar. «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarının bəzi məqamlarında bu cəhətin xüsusi dini qəlib və deyimlər vasitəsilə özünü qabarıq bürüze verməsi heç de təsadüfi deyildir. Dastannın başlangıcında:

*Ağzı açıb öyər olsam üstümüzdə Tanrı görklü!
Tanrı dostu, din sərvəri Məhəmməd görklü!* [444, 32]

kimi çoxsaylı təriflərin nəzərəçarpacaq feallıq nümayiş etdirməsi və istinasız olaraq, cüzi deyışıklıklarla bütün boyların sonunda dini biçimli alqış-duaqaparnalar işlədilməsi ozanın yeni mühitə – islam iqli-

minə uyğunlaşma cəhdlerini göstərir. Bu sərgidən olan dini səciyyəli digər poetik qəliblər və ibarəli deyimlər də dastanın bədii sistemində yuxarıda məqsədə uyğun şəkildə sonradan daxil edilmişdir. Lakin islam dininin insanın mənəvi-estetik dünyası ilə bağlı bəzi sənət sahələrini, o cümlədən də rəqs və musiqini haram buyurub yasaq etməsi ozanların yaxınlaşma və uyğunlaşma cəhdlerinə ciddi maneçilik törədirdi. Yasağın şiddetlənməsi nəticəsində digər incəsənət sahələri kimi ozan sənəti də güzətsiz şəkilde sixışdırıldı. Sixışdırma zamanı ozanın musiqiçı-folklor sənətkarı məzmunu daşımışından eləvə, onun islaməqədərki inanış sistemine – qam-şaman kompleksinə bağlılığı da diqqət onündə saxlanıldı. Odur ki, yasaq qoyularken ozana həm haram buyurulan musiqi ifaçısı, həm də küfr sayılan eski inanış sisteminin daşıyıcı – yaşadıçısı kimi yanaşılırdı. Deməli, ozan bir tərəfdən islamın haram buyurduğu musiqinin ifaçısı, digər tərəfdən də islaməqədərki inanış sisteminin – şamançılığın daşıyıcısı olduğuna görə erkən orta yüzilliklərin radikal mövqeli dini-siyasi mühitində çətinliklə duruş gətirə bilirdi. Ancaq bununla belə, hər cür yasaq və sixışdırılmalarə baxmayaraq, qüdrətli ozan sənəti bir neçə əsr öz varlığının qorumağı bacardı. O, yalnız yeni mühitin yaratdığı alternativ sənətə – aşiq sənətə rəqəbat nəticəsində yerinə yetirdiyi tarixi vəzifəni başa vurdur.

Erkən orta əsrlərdə islamlaşmış ərazilərdə bəzi sosial-siyasi hadisələr baş verdi ki, həmin hadisələrin təsiri və həm də nəticəsi olaraq bir sira dini ehkam və yasaqlar ya tamamilə aradan qaldırıldı, ya da xeyli dərəcədə yumşaldıldı. Belə ki, VIII-IX yüzilliklərdən başlayaraq, hakimiyət uğrunda gedən siyasi çarpışmalarda möglübiyyətə uğrayan bir sira nüfuzlu islam ideoloqları arasında bu dini dünyagöruşün bəzi müddəələrinin təshihini və yeniləşdirilməsi meyilleri yaradı ki, bu da ayrı-ayrı təriqətlərin meydana gəlməsi ile nəticələndi [541, 27-29]. Həmin dini-siyasi istiqamətlər içərisində fəlsəfi-estetik principlərinin xəlqiliyi və daha çox humanistliyi ilə seçilən sufilik sadə xalq kütłələri arasında yayılıraq özünə külli miqdarda tərəfdar topladı. Çünkü hakimiyət uğrundakı gərgin mübarizədə mögluba çevrilmiş yüksək rütbeli ruhanilər – sufi şeyxlər və onların ətrafına cəmləşmiş həmfikirləri – dərvişlər ağır güzəran, çətin yaşayış keçirən qara camat arasına gedərək öz ideyalarını müxtəlif vasitələrlə təbliğ edirdilər. Hakimiyətdə olan eks qütb islam ideoloqlarının hər cür təqiblərinə baxmayaraq, onlar öz yollarından dönmür və geniş xalq kütłələri içərisində sufiliyi yayırdılar. Çətin və ağır güzəran keçirən sadə camata təselli vera bileyək bu vasitə (yəni sufi ayın və mərasimləri ilə məşğul olmaqla hələ diriyək Allaha qovuşmaq; beləliklə də içərisində yaşadığı əzablı mühitin zülüm və eziyyətlərindən qurtulmaq inamı) doğrudan da gözlənilən nəticəni vermiş və öz ətrafına külli miqdarda tə-

rəfdar cəlb edə bilməsdir. Təriqətin ortaya çıxmasından – doqquzuncu yüzilliyin əvvəllərindən başlayaraq çoxəşlik bir zaman boyunca Qəzali, Bəstami, Həllac Mənsur, Əhməd Yəsəvi, Hacı Bəktəş, Şəms Təbrizi, Mövlana Cəlaleddin Rumi və başqa bu kimi onlara qüdrətli sufi ideoloqu yeritdikləri dünyagöruşün möhkəmlənməsi və daha yüksək səviyyəyə qalxması üçün əfsanəvi ağıl və könlü şücaətləri göstərmişlər.

Sufiliyin əsas müddəəsi ilahinin xəlq etdiyi, yaratdığı bəndənin yenidən qayıdıl Ona (Allaha) qovuşmasını təmin və tənzim etməkdir. Uzunmüddətli özünütek millesidir və dördmərhələli (şəriət, təriqət, mərifət, həqiqət) kamilləşmə yolu keçən bəndə öz isteyinə çatmaq – Allahına qovuşmaq üçün sufiliyin irəli sürdüyü ayın və mərasimləri ciddi və ardıcıl yerinə yetirməlidir. Həmin ayın və mərasimlərin keçirilməsində məqsəd ekstaz vəziyyəti – coşgunluq, çılğınlıq yaratmaqdır ki, bu üsulla da tanrıının qulu olan bəndə vəcdə gelərek Vücudə (Allaha) yetişir, beləliklə də qovuşaq – «Vəhdəti-vücud» yaranır. Heç şübhəsiz, çılğınlıq və coşgunluqla şərtlənən bu prosesdə musiqi və rəqs hələdici qüvvə kimi çıxış edə bilərdi. İnsani ekstatik vəziyyətə doğru aparmaqda musiqi və rəqsin böyük imkanları mövcud olduğunu və vasitələrdən istifadə etmək günün zərurəti idi. Həmin vasitələr isə, bəlli olduğu kimi, islam ehkamları tərəfindən yasaq sayılırdı. Öz ayın və mərasimlərini həyata keçirmək üçün sufilik islamın musiqi və rəqs üzərindəki yasağını aradan qaldırmaq məcburiyyəti qarışışındı və nə qədər tehlükəli olsa da təriqət belə bir cəsarətli addımı atdı [541, 45-46]. Bununla da özüna müxtəlif səviyyələrde yaşamaq yolları axtaran ozan sənətinin (elecə də digər musiqili sənətlərin, o cümlədən neğməçiliyin və rəqsin) nefəsgenliyi taparaq yenidən dirçəlməsinə və gelişiməsinə tarixi bir imkan açılmış oldu.

Genetik cəhətdən ozan sənətinin də mənsub olduğu şamançılıq sistemində ayın icra etmək və mərasim keçirmek üçün lazımlı olan zəruri ekstaz ünsürləri – musiqi, rəqs, avazlı oxu tərzi hazır biçimlər hələndə qabaqcadan mövcud olduğundan sufilik, əsasən də Türküstən, Qafqaz, İran və Anadoludakı türk sufiliyi şamançılığında mərasim enənəsinin yetkin təcrübəsində faydalanağı məqsədönlü sayırdı. Şamançılığın sınaqdan çıxmış mərasim imkanlarını – çalğı, rəqs və oxumanı əski inanış sistemində məxsus məzmun axarından çıxaraq təriqət ideyalarının xidmetinə doğru istiqamətləndirməklə bu niyyəti gerçəkləşdirmək mümkün idi.

Beləliklə, tarixi şəraitin ortaya qoymuşluq qarşılıqlı güzəşt və faydalılaşdırma kontekstində sufilik yaşamaq və dirçəlmək imkanı axtaran qam-şaman kompleksinə, o cümlədən də ozan sənətinə, buna qarşılıq olaraq, şamançılıq sisteminin enənə və təcrübəsi də təriqət, ayın və

mərasimlerinin təşkil vasitəsi, elcə də ideya yayıcısı kimi sufiliyə təkan verə bilmək imkənində idi. Tarixi prosesin sonrakı mənəzəsi göstərir ki, sufiliyin öz ideyalarını yeritməkdən ötrü istifadə etdiyi ayın və mərasimlərin tarixi-semantik sistemində, elcə də musiqi və rəqslerin məzmun, harmoniya tərkibində, melodiya axarında islaməqədərki yerli, regional dini-mifik təsəvvürlər, xüsusən də şamançılıq ənənələri əhəmiyyətli yer tutmağa başladı. Əslində elə bu səbəbdən də yerli-regional mühitlərdəki güclü qarşılıqlı təsir nəticəsində orta yüzyilliklərdə islam dünyasının Qafqaz, Anadolü, İran və Türküstən bölgələrində şamançılıqla sufiliyin qovuşğundan yaranan yeni tipli bir sufilik – türk sufiliyi ortaya çıxdı [571, 54].

Şamançılıq türk sufiliyinin damarlarına öz qaynar və saf qanını vurmaqla, türk mifologiyasının təmiz havasını onun ruhuna yeritməklə qeyri-adi güce malik bənzərsiz bir mənəvi-ürfani sistemi meydana getirdi. Bu məzmun və keyfiyyət göstəricisinə görə də türk sufiliyi əreb və əcəm sufiliyindən keşkin şəkilde fərqlənərək, sözün həqiqi mənasında xalq sufiliyinə çevrildi.

Sufi-dərvişlər təkkə ocağında cəmləşərək şamançılığın mərasim təcrübəsindən mənimsidikləri musiqi, rəqs və oxuma üçlüyü (həm də onların sinkretikliyi!) sayesində ekstastik veziyət – coşgurluq hali alır və öz mərasimlərini icra edirdilər. Şübhəsiz ki, onlar islaməqədərki türk mədəniyyəti sistemindən qaynaq kimi götürdükləri musiqi, rəqs və oxumanı eyni ilə təkrarlamır, mövcud qəlibləri şəraitə və məqsədə uyğun olaraq məzmun və keyfiyyət deyişikliklərinə uğradırlar. Məsələn, musiqidə daha yüksək və çılğın melodiklik, rəqsdə ürfani məzmun daşıyan rəmzi hərəkətlər sistemi, oxumada isə sərf təsəvvüf səciyyəli mətnlər (ilahiler) aparıcı mövqə tuturdu. Bu zaman mərasim icrasının tələblərinə görə sufi-dərvişlər istər-istəməz, özləri də sezmeden, sənət axtarışlarına baş vururdular: yüksək və yüksək templi melodiklik eldə etmək üçün musiqi aletini təkmilləşdirir, yaxud musiqi aletləri topluluğu (saz, balaban, ney, qaval, davul v.s.) yaradırlar; musiqiye və rəqs hərəkətlərinə çeşidli rəmzi-ürfani anıtlar verirdilər; oxunan ilahilerin mətnində dəha kamil poetikliyə can atırdılar və s.

Təkkə ocağında təriqətə qulluq edən, məxsusi mərasimlər keçirərək "vəhdəti-vücud" açımaq – Tanrıya qovuşmaq istəyində olan həmin bu sufi-dərvişlər özlərini "əşiq" – "ilahi eşqin aşiqi", "haqq aşiqi" sayır və bu adla da çağırıldırlar. Onlar yorulub usanmadan tanrı eşqinə mahnilər-ilahilər oxuyur, bayılıncaya qədər əlib-çağıır, rəqs edirdilər. Təkkə ocağında təriqət məzmunu daşıyan hekayətlər, rəmzi-simvolik rəvayətlər də düzüllük qoşuları və dərviş-əşiqlər tərefindən söylənir, təbliğ olunurdu. Beləcə geləcəkdə sənətkar anlamı alacaq aşiq-

lığın özülli təkkədə qoyulurdu. Bir qədər sonra onlar təkkədən çıxıb el-oba arasına yayılaraq təsəvvüf ideyalarının təbliğ-tərənnüməne başlıdilar. Müxtəlif toplantınlarda, o sıradan da toy-düyün yığnaqlarında, Səfəvilərin hakimiyəti zamanı isə dövlət tədbirlərində - herbi mərasimlərdə əlib-çağıraraq öz ideyalarını yayan dərviş-əşiqlər dini-ruhani vəzifə icra etməklə yanaşı, tədricən sənətkar statusu da qazanırdılar.

Bu mərhələ tam başa çatanadək "əşiqlik" hələlik dini-ruhani vəzifə icra edən sufi-dərviş statusunun əksətdiricisi idi:

*Haqq qulları dərvişlər,
Haqqıqtı bilmışlər.
Haqq'a aşiq olanlar
Haqq yoluna girmişlər* [692, 334].

Sufi-dərviş statusu əks etdirən "əşiq"lığın ilkin təşəkkül prosesindəki tarixi mövqeyi XV yüzilliğin əvvəllerində Anadoluya gelmiş avropanı seyyah Klaviyonun səfər təəssüratında da dəqiqliyi ilə öz əksini tapmışdır. Seyyah Klaviyo Ərzurum bölgəsindeki bir sufi-dərviş-əşiq ocağını belə təsvir edir: "Bazar günü Dəlilər kəndinə gəldik. Bunlar müsəlmandır, zahidlər kimi yaşayırlar. Bunlara "əşiq" deyərlər. Müsəlmanlar bunların ziyyarətine gelərlər. Bu aşıqlar xəstələri müalicə edərlər. Gecə-gündüz davul çalar, türkü söyləyərlər" [685, 476]. Səyyahın yol qeydindən də göründüyü kimi, sözü geden mərhələdə "əşiqlik" hələlik sufi-dərviş anlamı səviyyəsindədir. Yol qeydində aşıqların müalicə edə bilmək qabiliyyətinə malik olmaları və davul çalaraq türkü söyləmələri də xüsusi şəkildə vurgulanır ki, bu keyfiyyət də qam-şamanlara məxsus eləmət kimi səciyyəvidir. Deməli, qam-şaman kompleksi yeni tarixi mühitdə "əşiq" ad-titulu altında müəyyən təkamül və transformasiya keçirərək sufi-dərviş sistemine çevirili və yalnız bundan sonra özünün yeni keyfiyyət göstəricisində - sənətkar statusuna doğru gedir. Təriqətin simvolik "əşiq-əşiq" obrazı mürekkeb və uzunmüddətli mədəni-tarixi proseslər nəticəsində mərhələdə şəkildə tədricən sənətkar statusu eldə edir və "əşiq"ın musiqiçi-sənətkar anlamı daşıyan ad-titul kimi ortaya çıxmazı da elə bu vaxtdan başlanır. Buna görə də erkən orta əsrlərdə adlar arasında rast gəlinən "əşiq" sözü, habelə "əşiqlər" ifadəsi heç də musiqiçi-sənətkar anlamı daşılmır. Həmin sözələr bir qədər əvvəldə qeyd olunduğu kimi, dərvişlik – sufilik statusunu əks etdirən titul və rəmzlər kimi başa düşülməlidir. Çünkü "Aşiq" önce dərvişlərin və sufi şairlərin adı idi, sonra saz şairləri bu adı götürdüler [726, 186]. XI-XIII yüzilliklərə məxsus yazılı qaynaqlarda təsadüf olunan "əşiq" ifadəsinə, xüsusən də Xoca Əhməd

Yəsəvinin məşhur "Aşıqlər" şerində istinadən həmin çaglarda sənətkar kimi "aşıq" ad-titulunun və aşiq sənətinin mövcudluğunu ireli sürmək tarixi gerçəkliyə uyğun gəlmir. Əhməd Yəsəvi "Aşıqlər"i sənətkar ad-titulunu yox, ilahi eşqin aşiqi olan sufi-dərvişləri eks etdirir. Əslində bir qədər diqqətə fikir verdikdə şerin özü açıqca göstərir ki, Əhməd Yəsəvinin "aşıqlər"i kimdir:

*On səkkiz min aləmdə
Heyran bolqan aşıqlar.
Tapmay məşuq çarağın
Sərsan bolqan aşıqlar.*

*Hər dəm başı urqulub,
Gözü xalqa təlmolub.
"Hu-hu" deyü curqulub,
Kiryan bolqan aşıqlar [692, 326].*

Serdə məşuq çarəsini – Allaha qovuşmaq yolunu tapmayınca sərsan-sərkerdən olan, "hu-hu" nidasıyla sufi mərasimi keçirən dərvişlər-aşıqlar baredə söz açıldığı göz qabağındadır. Ə.Yəsəvi onların obrazını yaradarkən hətta dərvishiyyə məxsus eşyaları da portretə əlavə etmişdir:

*Himmət qurin bağlayan...
Gahi yüzü sarğayıb,
Gahi yulidə qərib.
Təsbehləri "Ya həbib",
Cövlən bolqan aşıqlar [692, 326].*

Göründüyü kimi, Əhməd Yəsəvinin "aşıqləri" indiki anlamda başa düşülən el sənətkarları deyil, sufiyyin ideya daşıyıcıları olan dərvişlərdir. Bununla belə, həmin "aşıqlər" bir qədər öncə deyildiyi kimi, aşiqlikdən gedən yoluñ müəyyən mərhəlesini təşkil etmiş və aşiq sənətinin təşəkkülündə, o sıradan da sənətkar məzmunu ifade etləyen "aşıq" ad-titulunun biçimlənməsində müəyyən tarixi funksiya yerinə yetirmişlər. Bu mənada Əhməd Yəsəvinin dərvisi "aşıq"ləri sonralar ozanların əvəzində sənət meydanına gələcək sənətkar aşıqların mənəvi-ürfani səfələşfləridir.

Buradan da, aşılığın birinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin - dini-ruhani vəzifə icraçılığının qabarlıq və öndə olduğu, ikinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin müsiqiçi-sənətkar keyfiyyəti ilə bərabərleşdiyi, daha sonra isə ikinci keyfiyyətin birincini üstə-

lədiyi və ön plana keçdiyi qənaətinə gəlmək mümkündür. Beləliklə də aşılığın sənətkar statusunadək üç mərhələdən keçdiyi aydınlaşır:

1. **Birinci mərhələdə** "aşıqlıq" ideyası ortaya çıxır, XI-XII yüzilliklərdə türk sufiyyinin banisi Əhməd Yəsəvinin yaratdığı "Yəsəvilik" və ondan çıxan təriqət qolları (əlevilik, bəktasılık və səfəviyyə) "ilahi eşq aşılıyi"ni, "haqq aşılıyi"ni ideya və obraz kimi sufi-dərviş ocaqlarında - təkkələrdə möhkəmləndirir.

2. **İkinci mərhələdə** "aşıqlıq" ideyası təkkədən - sufi-dərviş ocağından çıxarılaraq xalq arasına yeridilir. Bu mərhələdə "aşıq" titulu daşıyanlar dini-ruhani vəzifə icraçılığı və "ilahi eşq aşılıyi"nin təbliğilə məşgül olan missioner dərviş-aşıqlardır. Olduqca uzun süren və məşəqqətli keçən bu mərhələ XIII-XV yüzillikləri çevreleyir.

3. **Üçüncü mərhələdə** "aşıqlıq" dini-ruhani vəzifə icraçılığından tədricən "musiqiçi-folklor sənətkarı" statusuna keçir. O, yeni statusa keçməkə yanaşı, təkkə ocağından götürdüyü missiyani – təriqət təbliğini də davam etdirir. "Aşıq"lıyin aşılığla – yəni sənətkar statusuna keçməsi XV-XVI yüzilliklərə düşür.

"Aşıqlıq" ideyasını türk mənəvi dünyasında yayan və böyük uğurla məniməsədən Əhməd Yəsəvinin və onun yaratdığı yəsəvilik təriqətinin, o cümlədən də bu təriqətdən çıxan əsas qolların – əleviliyin, bəktasılıyın, səfəviyyənin gülli tesiri kifayət qədər uzun bir zaman boyunda – XII-XVII yüzilliklər arasında ozan sənətinin aşiq sənəti ilə əvəzləndirmişdir.

Təkkə ocağından çıxan dərviş-aşıqlar sənətkar statusuna yiyeləndikdən sonra orta əsrlərin islam mühitində ozanlara nisbətən daha nüfuzlu bir mövqeyə sahib oldular. Çünkü onlar həmin mühitin öz yetirməsi idilər və tarixi şəraitin tələblərinə tamamilə uyğun gəlirdilər. Ozanlar isə nu qədər islamlaşmış olsalar belə, yəni də müəyyən qədər əski inanış sistemine bağlıylardılar. Aşağıın yeni tipli (xeyli dərəcədə də islamlı səciyyəli) sənətkar kimi ortaya çıxmazı, gündən-günə artan nüfuz və hörmətə sahib olması iki yol arasında qoydurdu: onlar ya təkkə kökənlə aşıqların tesiri altında aşıqlaşmalı, ya da öz biçimlərini qoruyaraq ənənəvi sənət axarlarını davam etdirməliyidilər.

Orta əsrlərdə ozan və aşığın bir müddət yanaşı yaşaması müşahidə edilirsə də sonralar yavaş-yavaş bu tarixi mənzərə dəyişir və yanaşdırma rəqabətli qarşılurma səciyyəsi alır. Son anda ozanların bir qisminin aşıqlaşması, digər qisminin isə sənət meydanını tərk etməsiyle neticələnən həmin rəqabətli qarşılurma izləri çox qabarlı şəkildə olmasa da, bir sıra dastanların sujet xəttində sezilməkdədir. Burada belə bir məsələyə ayrıca diqqət yetirmək lazımdır ki, islamlaşmış ozanların (eslinde onlar ilk vaxtlarda yarımüsləman, yarışamandırılar) aşılığının qəbul etməyən qismi ifa və repertuar baxımından müəyy-

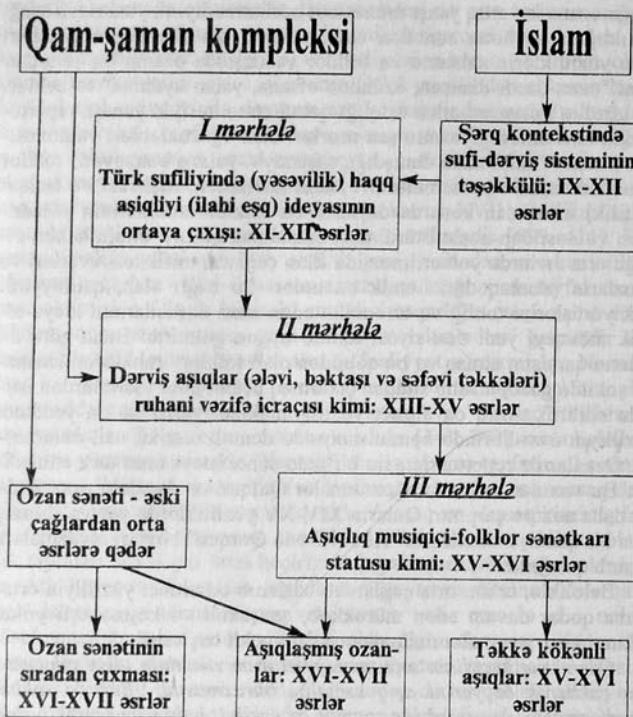
yen dəyişikliyə uğrasalar da əvvəlki sənət ənənələrini mümkün qədər qoruyub saxlamağa çalışmışlar. Bu səbəbdən də orta əsrlərin sosial-siyasi axınlarına, xüsusən də on dinamik istiqaməti təmsil edən və əsas nüfuz sahibi olan sufiliyə əl vermədiyindən həmin zümrədən olan ozanlar hərəkətverici siyasi qüvvənin (XVI yüzillikdən etibarən həm də dövlətin) mövqeyində dayanan aşıqlar tərəfindən sixisdirilmişdir. Siyasi qüvvələr tərəfindən himayə olunan, tərefi saxlanılan aşığın aşılıqlı qəbul etməyən ozanı sixisdirması neticəsində bu sənət istəristəməz meydani tərk etmeye məcbur olmuşdur. Ozana həqarətə baxmaq, onu uzunçu, boş danışan hesab elemək artıq XVII yüzillikdə xalq arasında möhkəmlənmış estetik qənaətə çevrilmişdir [699, 411]. Bu zaman aşılıqlı qəbul etməyən ozanlar geniş arenadan, mərkəzlərdən yüksələrək ucqarlıra - dini-siyasi təsirin az duyulduğu xırda tayfalar arasına çəkilmişlər. Ola da bilsin ki, məhdud ucqarlığın çərçivəsinə düşdükdən sonra ozan-varsaq, ozan-yansaq əvezlənmələri getmişdir və ozanlar bir müddət həmin adlar altında fealiyyət göstərmişlər. Nəzərə alsaq ki, "varsaq" və "yansaq" sənətkar titulu olmaqla yanaşı, həm də həmin addakı türk tayfalarının (yəni "Varsaq" və "Yansaq" tayfalarının) yaşadıqları bölgələrin - ərazilərin adıdır [141, 302], onda belə bir müləhizə yürütmək olar ki, "Yansaq" ərazisinin (və tayfasının) ozanına yansaq, "Varsaq" ərazisinin (və tayfasının) ozanına isə varsaq deyilmişdir. Ozan sənətinin son məqamda Yanşaq və Varsaq kimi tayfların arasına sığınib yaşaması təsadüfi deyildi. Həmin qəbildən olan türk tayfaları atlı heyət tərzi keçirir və heyvandarlıqla məşğul olurlar. Atlı heyət tərzi keçirən tayfaların yaşayış və düşüncə sistemini güclü islam təsiri altına salmaq son dərəcə çətin məsələ idi - onlar müsəlmanlılığı qəbul etsələr də dini ehkamların fərqinə o qədər də varmur, əvvəlki ənənələrin böyük eksəriyyətini yaşatmaqdə davam edirdilər. Sədditi dİN təsirindən, o cümlədən də təriqət axarından qıraqda qalmaq, müəyyən mənada islamaqədərki inanış sistemiyle - dədə-baba qaydasıyla və sərbəst düşüncələrə görə dolanmaq həmin ərazilərdə ozan sənətinin başqa yerlərlə nisbətdə bir qədər də artıq yaşammasına imkan verirdi. Lakin bu müddətin özü də az çəkmişdir. Çünkü XVII yüzillikdə ozanla bərabər yanşaq və varsaq da ikrəhlı münasibətin mövcudluğu yazılı qaynaqlarda qeyd olunmuşdur [699, 411]. İndi də canlı danışında işlənməkdə davam eden "Sarsaq-varsaq danışma!", "Yansaqlı elemə!", "Yanşama", "Bu nə yanşaq-yansaq danışır!" frazən-qəliblərində boş-boş, yorucu, uzun-uzadı, gəvəzə-gəvəzə danışmaq, sözünün-söhbətinin yerini bilməmək məzmunu dayanır ki, həmin semantik tutum öz kökləri etibarilə ozan-yansaq-varsaq sənətinin gözdər salındığı orta çağlarla bağlıdır. "Koroğlu" dastanında "Aşıqsan, yoxsa yanşasqan?!" sualının verilmesi də söyügedən mə-

qamda (ehtimal ki, XVII yüzillikdə) aşığa hörmətlə yanaşıldığını, yanaşaga-ozana isə artıq yaxşı münasibət bəsləmədiyini, yuxarıdan aşağı baxıldığını və hetta sənətkar sayılmayaraq ələ salındığını gösterir. Orta yüzilliklərin salname və folklor yaddaşında ozanın bir sənətkar kimi "uzun-uzadı danışan, özündə əfsana, yalan urduyan" təşəbhəleri ilə gözdən salınması onun aşılıqlı qəbul etməməsiyle yanaşı, repertuarında türk mifologiyasının şah əsərləri olan oğuznamələri yaşıtmışdır. Ozanın "uzun-uzun danışdıği, əfsanəye, yalana bənzəyən" folklor örnəkleri məhz oğuznamələrdir! İslam təsirindən, başlıcası isə təriqət (sufilik) axarından konənda dayanan bu folklor örnəklerinin yaşıdlılması və nəsildən-nəslə ötürülməsi müsəlman zehniyyətinin hakim olduğu orta əsrlərdə yolverilməz idi. İlkin çağlarının mifik təsəvvürleri və oğuzların islamaqədərki etnik ənənələri ilə bağlı olan, qalibiyətli türk yürüşlərini təbliğ və tərənnüm eden ozan dastanlarının ideya-estetik mövqeyi yeni dini-siyasi iqlimə uyğun gəlmirdi. Buna görə də onların qarşısını almaq və bu qəbildən olan folklor örnəklerini istisnásız şəkildə gözdən salıb sıradan çıxarmaq üçün bütün vasitələrdən istifadə edilirdi. Artıq on altinci yüzilliyin ikinci yarısı və on yeddinci yüzilliyin əvvellərində həmin məqsədə demək olar ki, nail olunmuşdu. Ozanlar öz repertuarları ilə birlikdə sənət meydanını tərk etmişdilər. Bu vaxtdan etibarən oğuznamələr Qafqaz və Anadolularda yaşayışında bir daha nəzərə çarpmır. Onların XIV-XV yüzilliklərdə yazıya alınmış cüzi bir qismi, o cümlədən "Kitabi-Dədə Qorqud" boyları əlyazmalara sığınib qala bilir.

Bələliklə, erkən orta çağlardan başlanıb on altinci yüzilliyin ortalarına qədər davam edən mürəkkəb, çoxşaxəli və keşməkeşli yoluñ yekunu kimi sənət aləmində **ozan-aşıq keçidi** baş verdi.

Ozan-aşıq keçidinin əsas mahiyyəti ozan sənətinin tarix səhnəsinin çəkilişlər yeri yəni aşiq sənətinə buraxmasıdır. Burada səhəbə transformasiyadan, yəni bir sənətin öz şəklini, halını dəyişərək başqa bir sənət şəkli almasından (baxmayaraq ki, bir qismi ozanın aşılığın tasarı ilə aşılıqlılaşmışlar) deyil, bir sənətin (ozan sənətinin) müəyyən tarixi-siyasi və ideoloji səbəblər üzündən başqa bir sənətlə (aşıq sənəti ilə) əvəzlenməsindən gedir. Bu sənətlər tarixi-mədəni funksiyasına görə na qədər bir-birinə bənzəsələr də mənsub olduqları dünyagörüş və ideoloji sistem onları rəqib sənətlər halında saxlamışdır. Aşıq sənəti süfi-dərviş sistemi vasitəsi ilə qam-şaman kompleksinin tərkibində ozan sənətinə məxsus bir çox keyfiyyətlərin mənimsəsə də heç bir zaman ozan sənətinə özünüñ birbaşa sələfi və ana qaynağı kimi qəbul etməmişdir. Bu manada ozan sənəti aşiq sənətinin birbaşa deyil, dolayısıyla (qam-şaman kompleksindən süfi təriqətlərinə, oradan isə aşılıqlıq) sələfi səyilə bilər.

Qam-şaman kompleksi



Ozan-aşıq keçidi başa çatdıqdan sonra "haqq aşığı" və "aşıq" adlı tulu xalq arasında öz nüfuzunu möhkəmlədərək, heç bir başqa titula müştərəkliyə yol vermədən serbest islamın hüququ qazandı. Folklor yaddaşı ve yazılı qaynaqlar göstərir ki, "haqq aşığı" – istedad vergisi olan sənətkardır. Ona aşılıq haqq-ilahi tərəfindən vergi kimi verilmişdir. Bedahətən ələm-çağırmış, sinədən söz söyləmək, qaibdən xəber vermək, tanrı dərgahından soraq getirmək, müşkül metləbləri yüngül eleməyə qadır olmaq "haqq aşığı"nın əsas əlamətləridir. Haqq aşıqlarının ilham menbəyi ilahi-qudsal alem olduğu üçün onları heç kəs bağlaya bilmir. Bu qisim sənətkarların üzərində haqq nuru, Tanrı nəzəri dayandığına görə dünyadan köcdükdən sonra onların dəfn olun-

duqları yer ocaq sayılır, qəbirləri pir kimi ziyarət edilir. Bu baxımdan Laçın rayonu ərazisində - Həkeri çayı sahilində "Haqq aşığının qəbri" adıyla məşhur olan Sarı Aşıq məzarının ziyarətgah hesab olunması barədə Salman Mümtazın 1927-ci ildə yazdığı "Aşıq Abdulla" başlıqlı məqəlesindəki qeyd maraq doğurur: "Əhalinin bir qismi aşığı "haqq aşığı" adıyla yad edərək ziyarətine gəlirlər" [113, 170]. Cəbrayıl rayonu ərazisindəki Diri dağında "Aşığın qəbri" adlanan pir-ziyarətgah da haqq aşığı Dirili Qurbanının dəfn olunduğu yerdir [460, 20].

Bələ bir diqqət çəkən cəhətə də nəzər yetirmək yerinə düşər. "Haqq aşığı" ad-tituluna yiylənmiş klassik sənətkarların eksəriyyəti bərdə dastan yaradılmışdır. Həmin dastanlarda aşılıq (sevgi) və aşılıq (sənətkarlıq) onlara yuxuda ikən buta kimi, vergi kimi ilahi tərəfindən (bezə dastanlarda nurani dərvish, bəzilərində Xızır, bir başqa qismində isə Həzərət Əli vəsítəsilə) verilir, buna görə də onlar toxunulmaz, söz-sənət meydânında yenilmez və möğlubedilmez olurlar. Tanrı vergisinin qüdrəti ilə bütün müsküllərdən qurtara bilirlər. "Qurbani", "Abbas-Gülgəz", "Xəstə Qasım" dastanları bu baxımdan xüsusi ehemmiyyətə malik olan folklor örnəkləridir. Hətta tarixi şəxsiyyətlə bağlı olub-olmadıqları bilinməyən "Aşıq Qərib", "Seydi-Pəri", "Yetim Aydin", "Novruz-Qəndab" və başqa dastanların qəhrəmanları (Qərib, Novruz, Seydi, Yetim Aydin) məhz ilahi vergiye malik haqq aşıqları olduqları üçün hər cur maneəni def edərək istəklerini çata bilirlər. "Əslî-Kərəm" dastanında isə Kərəm buta və "haqq vergisi" almadığından "haqq aşığı" səviyyesine qalxmır və buna görə də sonuncu maneədən (tilsimli don) keçə bilmir. Kərəmə bağlı olan dastandakı məhəbbət (müsəlman-türk oğluyla erməni qızı arasındaki sevgi) xalq tərəfinən teqdir olunmur, əksinə, folklor təfəkkürü belə bir izdivacın qəbul edilməzliyini özünəməxsus terzdə irəli sürür. Ona görə də "Əslî-Kərəm" dastanının əvvəlində başqa məhəbbət dastanlarından fərqli olaraq Kərəmə buta verilmir. Həm butanın verilməməsi, həm də sonluqda arzuolunmaz qovuşğu - Kərəmin Əslinin vüsalına yeməsinin qarşısının alınması - Kərəmin yandırılaraq cezalandırılması milli-etnik düşüncənin bu hadisəye tarixi-estetik münasibətini eks etdirir.

Haqqında danışılan ve tutuşdurmaya cəlb olunan dastanların ümumi mənzərəsindən də göründüyü kimi, qəhrəmanları "haqq aşığı" olan dastanlarda dini-təsəvvüf ruhlu şərəf - deyişme, qifilbənd və müəmmalər xeyli yer tutur və bu istiqamətdə geden bütün sınaq məqamlarında haqq vergisine malik olan aşıqlar neçə-neçə aşığın aça bilmədiyi ən çətin bağlamaları belə asanlıqla açıb şərh edərək qalib gelirlər. Yəqin ki, Kərəmə haqq vergisi verilmədiyindən onun taleyindən danışan dastanda təriqət səcīyyəli dini-ruhani sorğu-deyişmələr yox dərəcəsindədir.

Ənənədən gələn keyfiyyət göstəricisi kimi qam-ozan-baxşı kompleksində mövcud olan görürülük-baxıcılıq qabiliyyəti haqq aşılıqlarında da təzahür edir. Təsadüfi deyildir ki, dastanlarda bir qayda olaraq, si-naq aktı kimi dastan qəhrəmanın "haqq aşığı" olub-olmadığını yoxlamaq üçün onun gözlerini dəsmalla bağlayıb müxtəlif sorgular aparırlar. Məsələn, gözübağılı Qurbanidən Qara Vəzirin əlində ne tutduğunu sorusuldunda, o həmin şeyin alma olduğunu şerlə söyləyir. "Novruz-Qəndəb" dastanında Novruzun gözlerini bağlayıb qabağından gözəl qızları növbəyən keçirirlər. Novruz onların kimliyini, hətta əyinlərdəki geyimləri və zinət şeylərini tam dəqiqliyi ilə bir-bir deyr və ən nəhayət, növbə gelib çatanda öz sevgilisini tanrıyır. "Seydi-Pəri" dastanında haramı quldurlar Seydi dən təpənin arxasında gizlənənlərin kimliyini sorusurlar. Seydi kişi paltarında olan qızları şerlə təsvir edərək adbaad sadalayır. Bütün bunlar haqq aşığında görürülük-baxıcılıqla əlaqədar olan qam-şaman keyfiyyətinin yaşadığını göstərir. Aşağı Ələsgərin aşılığın mahiyyətini eks etdirən məşhur ustadnaməsində:

*Hər yanı istəsə, baxanda görə,
Təriqətdə bu sevdali gərəkdi*

deməsi də bu baxımdan olduqca qiymətlidir. Çünkü "hər yanı istəsə baxanda görə" bilmək qabiliyyəti yuxarıda qeyd olunan qam-şaman-ozan kompleksinin özüllü ilə genetik əlaqədədir.

Dini-təsəvvüfi və mifoloji örtüyü, elecə də xalq yaradılığına məxsus mübəliğəni nəzərdə saxlamaqla "haqq aşığı" titulu barədə əsasən o qənaeti qəbul etmək lazımdır ki, bədahətən çalıb-çağırmış, söz düzüb-qosmaq istədiyi olan və orta əsrlər təsəvvüf dünyagörüşünə dərindən yiyələnən el sənətkarları bu adla tanınmışlar. Saz sənətinə öyrənmə yolu ilə yiyələnən, bəs sənətin kamil bilicisine çevrilən, lakin, istədən vergisindən ("haqq vergisindən") məhrum olan sənətkarlar isə sadəcə "aşiq" deyə çağırılmışlar. "Haqq aşığı" və "aşiq" ad-titullarıyla dərəcələnən ölçü-mizanlar orta əsrlərdən sonra yavaş-yavaş unudulmağa başlamış və on doqquzuncu yüzülliyin ikinci yarısından etibarən aşılıqlar arasında belə bir prinsipial fərq aparılmamışdır. Bu da əsasən onunla bağlıdır ki, həmin dövrən sonra ictimai-siyasi iqlimin dəyişməsi neticəsində sufilik təriqəti xalq gütələri arasında öz nüfuz dairəsinin əvvəlki seviyyəsindən aşağı enməyə başlamışdır.

Ozan-aşiq və qopuz-saz əvəzlənməsi bu sənətdəki sinkretik ünsürlərin əsas təbəqələrinə - musiqi, rəqs və söz üçlüyüne yeni bir ab-hava, bədii-estetik iqlim getirmişdir. Kifayət qədər geniş zaman və məkan əhatəsində gedən həmin hadisənin en qaynar məqamları XV-XVI əsrlərə düşür. Qopuz musiqisinin saz musiqisine çevriləməsi zəru-

rəti sənətin tərkibindəki digər ünsürləri - rəqs və sözü də zəncirvari şəkilde əhatə edirdi. Təriqət axarı mifoloji məzmun daşıyan qam-şaman ekstatik hərəketlərini tədricə çəkib özünün məqsədlərinə yönəldirdi. Daha doğrusu, bir qədər önce də deyildiyi kimi şamançılıqda mövcud olan mərasim rəqsleri hazır qəlib kimi götürülür və müəyyən improvisasiya prosesindən sonra onlardan sufi ayinlərinin icrasında istifadə olunurdu. Təkkələrde keçirilən mərasim və ayinlərde icra olunan sufi-derviş rəqsleri eynilə qam-şaman rəqsleri kimi eskatik məhiyyət daşıyırdı. Təkke mərasimlərindəki musiqi və rəqsler ilahi aləmle, tanrı dünyası - göy, səma ile bağlı olduğu üçün həmin musiqi və rəqsler "səma" adlanırdı. Səməyi-səməyi musiqi və səməyi rəqs təkkələrədə çox zaman aşıqlar tərefindən ifa olunurdu. Ayin zamanı sazla bərabər ney, qaval, davul, balaban və s. də çalınır. İstər qam-şaman rəqslerinin, isterse də səməyi rəqsin məqsədi insani ekstaz və ziyyətintə getirmək idi. Sufilərin «vəcəd» adlandırdıqları həmin vəziyyətdə şamançılıqda olduğu kimi, müqəddəs ruhlarla əlaqəyə girmək, ilahi aləmə səfərə çıxməq mümkün sayılırdı. Sadəcə olaraq qam-şamanlar ekstaz halına çatdıqdan sonra qarşıya qoysuqları məqsədə müvafiq olaraq tanrı dünyasında müxtəlif ruhların arxasında getdikləri halda, sufilar yalnız bir ruha - «Vücud» deyə tapındıqları Allahe qoşuşmağa can atırdılar. «Vəhdəti-vücud» anlayışı da buradan doğmuşdur. Son məqsədə - neticə ayrılmışa baxmayıaraq, qam-şaman və sufi mərasimlərindəki usul və istiqamətlər bir-birinə yaxın idi.

Yəqinlik hasil etmek üçün hər iki mərasimin səciyyəvi cizgilərini tutuşdurmaq kifayətdir:

1. *Mərasimə başlayan qam-şaman əvvəlcə davulun və ya qopuzun ritminə uyğun tərzdə güclə eşidiləcək dərəcədə astadan oxumağa başlayır, sonra yavaş-yavaş musiqinin və şamanın səsi yüksəlir. Şaman başını və ciyinlərini kəskin şəkildə o yan-bu yana oynadaraq oxumasını xüsuslu dualara - alqışlara çevirir. Sonra firlanaraq ciyinlərini və başını gah sağa, gah sola döndərə-döndərə çevik şəkildə rəqs edir [559, 29, 32-33].*

2. *Sufilərin təkkə mərasimi ibadətlə başlanır. Qurandan surələr oxunur. Zümrüdə şəklində alqış-dualar, ilahilər deyilməyə başlayır. Həmin andan mərasimə musiqi - saz, balaban, ney, qaval, nağara-davul və s. qoşulur. Get-gedə musiqidə yürüyklik və oxumaların çılğınlaşan tempi artırılır. Çoşğun oxumalar və çılğın musiqi sədaları altında ekstatik hərəkətlər topluslu olan məxsusi rəqs - səma başlanır.*

Müayinəsi təsvirdən də göründüy kimi qam-şaman və sufi mərasimləri ayrı-ayrı dünyagörüş sistemlərinə aid olsalar da mərasimlər-arası funksional yaxınlıq və bağlılıq son dərəcə güclüdür. Daha dorusu, şaman rəqsi sufi rəqşini hazır qəliblərlə təmin eleyen bir temel-

dir. Təriqət mərasimində şaman rəqsinin daşıyıcısı isə, əsas etibarilə ozan-aşıqlar olmuşdur. Ustad aşıqların "məclis havaları", "səməyi havalar" və yaxud "təkkə havaları" adlandırdıqları səz çalğları çox güman ki, sufi mərasimlərinin tarixi tələbəti üçün yaradılmışdır və təriqət aynılının icrası zamanı, o cümlədən də səməyi rəqslerin təşkilində onlardan geniş şəkildə istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, səma ayının hem müsiqi, hem rəqs, hem də söz (təsəvvüf ruhlu aşiq şerləri, nəfəs və ilahilər) baxımından təchizində aşıqlar müstəsnə rol oynamışlar. İndi de aşıqların havacat repertuarında mühüm yer tutan "Baş divani", "Urfani", "Heydəri", "Mansir", "Müxəmməs", "Qələndəri" kimi saz havaları səməyi havalar sırasındadır. Bir ənənə olaraq, "Baş divani" havasının çalınmasına başlanarkən aşığın: "Ya ilahi, ya mövləm, ya şahi-mərdən, səndən mədəd!" nidasıyla üzü göylərə - Tanrı dərgahına, ruhlar aləminə xitab etməsi də sözügedən havanın səməyiliyini göstərir.

Ozanın sənət meydanını aşağı təhvıl vermesi ilə el sənətkarının yaradıcılıq aləminə təriqət səciyyəli söz-terminlər daxil olmağa başlayır və onlar get-gedə linqvistik və poetik aktivliyi artırıb bir növ normativ keyfiyyət kimi təzahür edirlər. Hətta bu axın o dərəcədə güclənir ki, şer sistemi və dəstən epik mühitiylə bərabər klassik aşiq təxəllüslerin əksariyyəti də sufi məzmunlu sözlərlə əhatəlnir: «miskin», «qul», «xəsta», «divan», «öksüz-yetim», «səfil» kimi təxəllüsler (və ya təxəllüs təyinləri) tanrı qarşısında bəndə «miskin»liyini göstərir; aşığın tanrıının «gulu» olduğunu bildirir; bağlandığı vəhdəti-vücuđ fəlsəfəsinə uyğun şəkildə aşiq ilahi eşqin mərəzinə tutulub onun «xəsta»nın, «divan»nın əvvərləri; vücuđla vəhdətə girməyincə, Allaha qovuşmayınca özünü «yetim-öksüz», «səfil» və ya «qərib» sayır. Bu meyl klassik poeziyada qabarq şəkildə nəzərə çarpır. Nəsimi, Xətayi, Füzuli və başqa klassiklərin təriqət şerlərində yuxarıda bəhs olunan söz-terminlər təxəllüs təyinləri kimi tez-tez boy göstərirler: xəste Nəsimi, qul Nəsimi, miskin Xətayi, xəste Xətayi, Miskin Füzuli və s. Türk təsəvvüf ədəbiyyatının babası Əhməd Yəsevi de bir çox hikmetlərinin möhürbəndində «Qul Xoca Əhməd» təxəllüsü işlətmüşdür. Həmin bu axarın davamı kimi Türküstan baxşlarının Qul Əlbənd, Qul Məşrəb, Qul Mahmud, Qul Əhməd, Qul Məhəmməd; Azərbaycan aşıqlarının Qul Abbas, Xəstə Qasim, Divanə Həsən, Miskin Mahmud, Şikəste Abdulla, Yetim Aydin, Səfil Şənlük, Anadolu aşıqlarının Qul Hümmət, Qul Dəvəçi, Quloğlu, Öksüz Dədə, Aşiq Dərdli adlarıyla sənət aləminə gəlmələri təriqət cəzibəsinin olduqca böyük mənəvi və coğrafi genişliyə yayıldıqdan sonraq verir. Hələ orasını da əlavə eleyək ki, sözügedən cəzibənin qüvvəti təsiri altında türk xalqlarına məxsus etnik-coğrafi ərazilərin qonşuluğundakı digər xalqların -

gürçü, yunan və ermənilərin aşıqları da təriqət məzmunlu təxəllüsleri və təxəllüs təyinlərini bol-bol işləmişlər.

Təsəvvüf dünyagörüşü orta çağ aşiq şerlərindəki obraz və deyimlərin də daha çox simvolik səciyyə almasına, məcəzai-işarəvi məzmun kəsb etməsinə tekan vermişdir. Həmin obraz və deyimlərin bir qismi təriqət leksikonundan və klassik poeziya ənənəsindən hazırlıqlılar şəklinde aşiq yaradıcılığına adlamış, digər qismi isə gerçəkliliklə bağlı olan məlum folklor obrazlarının ürfani məzmun alaraq yenileşməsiyle yaranmışdır. «Mey», «bəde», «Şahi-mərdən», «Meyxana», «ərən», «qırıxlər», «cam», «əlif», «dal», «esq», «mövla», «can», «canan» və s. bu kimi obrazlar birinci qismi, «qərib», «xəstə», «bülbül», «könlə», «yol» qəbilindən olanlar isə ikinci qismi təmsil edirlər. İlk baxışdan islamə zidd görünen «mey», «meyxana», «mey içmek», «serxos olmaq» kimi obraz və deyimlərin təriqət leksikonundakı rəmzi-mənəvi məzmunu aşiq ənənədən de feal poetik vasitəyə çevrilmişdir. XVII yüzillikdə Abbas Tuفارqanlı «mey» və «meyxana»ni ürfani-işarəvi obraz kimi «məscid», «beytullah» ucalığında görür:

Bir məscidə vardım, meyxana gördüm,
Meyxana içində beytullahı var.

Aşıqlar təşəkkül və tarixi təkamül prosesi boyunca əsasən üç mərasim istiqamətində fealiyyət göstərmişlər:

1. Etnoqrafik mərasimde.
2. Hərbi-siyasi mərasimde.
3. Təkkə-təriqət mərasiminde.

Etnoqrafik və herbi-siyasi istiqamətlərdəki fealiyyət istisnası olaraq ozan ənənəsinin davamıdır. Belə ki, aşiq da ozan kimi elin toy-düyün məclislərinin, şadlıq yiğnaqlarının əsas çalıb-çağıranıdır; hərbi yürüş ərefəsində ordunu coşğun əhval-ruhiyyəye gətirən musiqiçi-nəğməkdir və s. Etnoqrafik mərasimin ənənə ölçülərinə uyğun olaraq, toy-düyün məclislərində təbiət gözəllikləri, sevgi duyguları və güzəran qayğıları ilə bağlı xəlqi çal-çağırlara, elat oxuma və söylemələrinə, şer, rəvayət, hekayət, məzəli əhvalat, dəstən kimi folklor örnəklərinə geniş yer verilmişdir. Bu istiqamətin aşiq yaradıcılığında ana xətt olması onunla səciyyələnir ki, tarixi-etnik mədəniyyətin əsas yüknü aşıqlar mehz toy-düyün məclislərində, elin şadlıq mərasimlərində yaşadaraq daşmış və bir nəsildən digər nəsle ötmüşlər. Milli-etnik mədəniyyəti folklor konteksti daxilində yaşatma ənənəsi heç bir sənət sahəsində aşiq yaradıcılığında olduğu qədər canlı və güclü deyildir.

Türk etnosuna məxsus həyat terzi, yaşayış qaydaları, dünyadum və milli mənlik keyfiyyətləri yüzüllər boyu ozan və onun çevrəsində necə yaranmış, davam etmiş və sənətdə eks olunmuşdusa, aşiq və onun ətrafında da həmin qaydada yaşayaraq sazin-sözün təsvir-tərənnüm obyeketine çevrilmişdir.

Aşağıın etnoqrafik mərasimlərdəki fəaliyyəti digər iki yönə - təkkə-teriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki funksiyalarda daha böyük şəbəkəyə malikdir. Belə ki, təkkə-teriqət və herbi-siyasi mərasimlərdə yalnız həmin istiqamətlərin özünə məxsus olan repertuar imkanları işə salındığı halda, etnoqrafik mərasimlə - toy-düyün, şadlıq yiğnaqlarında adı çəkilən hər üç mərasimin söz və musiqi mətnləri eyni səviyyədə ifa olunmuşdur. Bunun əsas səbəbi odur ki, aşıqlar etnoqrafik mərasimlərdən həm də təkkə-teriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki ideyaların təbliği üçün geniş auditoriya - söz meydani kimi istifadə edirdilər.

Orta çağların hərbi-siyasi mərasimlərində ifa olunan aşiq mahnıları və sazda çalınan cəngi havalar dövlətin rəsmi göstərişinə əsaslanır. Əslində qəhrəmanlıq, cəngaverlik, alp ərlik əhvalı-ruhiyyəsi yaranan söz və musiqi qüdrəti barədəki dövlət təsəvvürü qədim türk cəmiyyət quruluşundakı bahadırılıq dünyagörüşüne və həmin dünya-görüşü yaradıb-yayan, möhkəmlədən qam-şaman-ozan ənənəsinə söykəndirdi. Həmin ənənə hum, məmlük, səlcük yürüşləri zamanı etnik norma kimi formallaşmış və türk milli psixologiyasında qəti şəkildə möhkəmlənmişdi [726, 134]. Sonralar Cıgatay, Osmanlı və Səfəvi dövlətlərinin ordu strukturuna aşiq və baxşı destelerinin rəsmi qurum şəklində daxil edilməsi və onlardan mənəvi-ekstatik iqlim yaranan vəsitə kimi istifadə olunması tarixi təcrübə və ənənəyə əsaslanır. Bundan əlavə, türk etnosuna məxsus tarixi mənlik keyfiyyətlərinin - bahadırlığın qorunub saxlanması məqsədilə həm hərbi-siyasi, həm də etnoqrafik mərasimlərdə alp ərlik - qəhrəmanlıq motivlərini eks etdirən çal-çağırin, eləcə də rəvayet və dastanların ifa olumasına xüsusi diqqət yetirilmişdir. Bu ideyanın əsas daşıyıcısı olan «Oğuznamə»lər islam dininin tesiri altında sənət meydanını tərk etdikdən sonra «Koroğlu» və «Şah İsmayıł» qəbilindən olan dastanlar bahadırılıq motivinin ikinci nəfəsi kimi ortaya çıxmışdır. Bəllidir ki, oğuz ığidlərinin vuruş meydanlarındakı zəfer dolu şücaətlərini və qalibiyətli yürüşlərini tərennüm edən ozanlar beylər məclisində, şadlıq yiğnaqlarında çalıb-çağıräraq etnosun gelecek fəaliyyəti üçün mənəvi zəmin hazırlayırdılar. Eyni zamanda onlar yağı üstüne yollanan ığidləri də həmin mahni və söyləmələrin müşayiəti ilə coşdurub uğurlayırdılar. Bu istiqamətdəki fəaliyyət sənət meydanında ozanın yerini tutan aşıqlarda daha sistemli və müteşəkkil qaydada getmişdir. Önce xatırlanan tarixi

qaynaqlardan da göründüyü kimi, ister Osmanlı, isterse də Səfəvi ordularında dövlət tərəfindən himayə olunan xüsusi aşıqlar dəstəsi saxlanılırdı. Onlar çılgın ovqat yaradan cəng havaları çalır və döyüş, qələbə ruhlu mahnılar oxuyaraq ordunun vuruş ezmini, zəfer eşqini daha da gücləndirirdilər. Bir çox hallarda döyüşün qızığın çağında aşıqlar özləri də bahadırılarla birlikdə qılinc götürüb düşmənə qarşı vuruşurdular.

Ozan mərhələsində oğuz ığidlərinin şərəfinə «Oğuznamə»lər yaradıldığı, boyalar düzümləndiyi, bahadırılıq nəgmələri qoşulduğu kimi aşığın fəaliyyəti dövründə də qəhrəmanlar və onların hünərləri, cəngavərlikləri, mərdlikləri barədə çoxçesidli folklor örnəkləri yaradılmışdır. Koroğlu və onun dəliləri, Şah İsmayıł, Ərəbzəngi, Batman-qılinc və s. dəstan obrazları məhz genetik qəhrəmanlıq duyğularının bədii təcəssümünü eks etdirir. Bu mənada ozanın Qazan xanı, Beyreyi, Dəli Domrulu ilə aşığın Koroğlusunu, Giziroğlu Mustafa bəyi, Batman-qılinci, Dəli Alısı, Qaçaq Kərəmi eyni gene-semantik xətt üzrə gələn alplıq-bahadırılıq-qəhrəmanlıq ənənəsinin ayrı-ayrı tarixi mərhələ və sosial-siyasi mühitlərdəki özünüfadəsidir.

Döyüş meydanında aşıqların oxuduqları qəhrəmanlıq nəgmələrini müşayiət edən saz havaları da mənəvi təpor, düzümlülük, əzmkarlıq, dönməzlik və yenilməzlik ruhu yaradan melodik tərkibə malikdir. Buna görə də meydan havaları çalınanda simlərdə yuvalanmış qılinc cingilti, at kişiñərtisi, şığıyb gedən bədəy ayaqlarının meydangır səsi aydın şəkildə duyulur. Aşıqların herbi-siyasi mərasimləre ardıcıl və müteşəkkil tərzdə cəlb olunmasının əlamətidir ki, hazırda repertuarda yaşamaqdə davam eleyen saz havalarının yaradan çoxu döyüş ovqatlıdır [82, 218-231]. Bundan əlavə, başda saz olmaqla türk etnosuna məxsus musiqi alətlərinin eksəriyyətinin quruluşunda yürüş və vuruş əlamətləri qabarırıdır. Sazda çanağın arxası ilə boyun hissəsini birləşdirən xüsusi ip (yaxud qayış) vardır. Həmin ip hereket zamanı - aşiq yeri yerken, yaxud da at belində gedərken sazi ciyinindən asmaq üçündür. Cox güman ki, qopuzun da belə bir ipi olmuşdur. Məlumdur ki, oğuz ığidləri, bahadırılar qopuz-saz və qılinci qoşa gəzdirirdilər. «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarından göründüyü kimi, hər oğuz ığidinin demək olar ki, özünün şəksi qopuzu vardır. Sonrakı mərhələdə Koroğlunu, Şah İsmayıł meydanda saz və qılincla görürük. Buna görə də ustad aşıqların qəhrəmanlıq dastanları söyleyərən «Saz qılincın qarşasıdır» - cümlesini tez-tez diqqət önüne çəkməsi tarixi gerçəkliyə söykənən folklor deyimi kimi son dərəcədə qiymətlidir. Fiziki və mənəvi gücün vəhdətini temsil eleyen saz və qılinc qovuşuğu - könlü və qol birliliyi türk bahadırılarının tarix boyundakı əsas milli mənlik keyfiyyətidir. Bu keyfiyyətin güclü axarda davam etməsində sazdan

başqa zurna («Oğuznamə»)larda, o cümlədən də «Kitabi-Dədə Qorqud» boyalarında «surñay» adıyla təqdim olunur) və dəf («Oğuznamə»larda «davul») də mühüm rol oynamışdır. Yürüş və vuruşla bağlılığın əlamətləri zurna və dəf melodiyalarının səs tərkibində başlıca xətti təşkil etməklə yanaşı, həm də həmin aletlərin quruluşundakı müəyyən detallarda özünü bürüzə verir. Zurnanın alt hissəsindəki zəncir və dəfin üstündəki iplər yürüş zamanı bağlanmaq (zurnanın zəncirini çalğıının kəmərində; dəfin iplərini isə dəfcinin belinə) məqsədilə düzəldilmişdir. Bütün bunlar göstərir ki, saz, zurna, dəf və s. kimi türk musiqi aletləri hərəket, yürüş-vuruş etnopsixiologiyasını həm melosemanistik, həm də texniki quruluş baxımından tarix faktı kimi yaşadır. Ümumiyyətə, atlı heyat terzi ilə six bağlı olan qədim türk kültürünün xarakteri tələb edirdi ki, türk musiqi aletlərini hərəket zamanı, yürüş və vuruşda çalmaq mümkün olsun. Bu sıradan sazin tarixi imkanları və xidmetləri daha yaddaşalan olmuşdur.

Aşağıın tarixi funksiya baxımından fəaliyyət göstərdiyi üçüncü istiqamət təkkə-təriqət mərasimindən bağlıdır.

Sufilərin təkkədə keçirdikləri ayin və mərasimlərin ekstatik aktını təşkil etmək, yəni melodik imkana malik musiqidən – sazdan və tempoperamentli oxu terzinə köklənmış ifaçıdan – aşıqdan başqa vəsítələrə nisbətən daha feal istifadə olunması məqsədönlü şəkildə həyata keçirilmişdir. Əslində təkkə-təriqət mərasimləri aşağı öz tədbirlərinin istirakçısına çevirməkə onu qaragırıhuş xurafat yasaqlarının pəncəsində xilas edərək yaşatmışdır və tarix səhnəsində silinib getməsinə imkan verməmişdir. Bu mənada aşiq sənətinin həm təşəkkül və inkişafı prosesində, həm də hər cür təqib və təzyiqlərdən mühafizə edilməsində təkkə-təriqət mərasimlərinin qoruyucu-himayəçi kimi müstəsna rolu olmuşdur. Bu mərasimlərdəki ardıcıl fəaliyyət aşağıın musiqi və söz repertuarında öz dərin izlərini buraxmışdır. Səmayi havalar və onların müşayiəti ilə oxunan sufi məzmunkulu saz şerleri uzun zaman aşağıın əsas sənət yükü sayılmışdır. «Aşıqlığın qapısından gir, bacasından çıx» sınığı ilə üzbeüz qaldıqda ilahidən medəd dileyib «Baş divani»nden «Müxəmməs»ə qədər davam edən çətin və mürekkeb sənət sirlərini, ifaçılıq qaydalarını açıb inceleyən aşıqlar səməyi havalara və təsəvvüf ruhlu ustad sözlerine (xüsusən de müiemma, qıflıbənd, təcnis, bağlama-deyişmə, vücudname kimi formalardakı kamil şərlərə) ayrıca diqqət yetirmişlər. Bu sənət sınığı aşıqlığın başlıca şərti hesab olunduğundan ustadından dərs alıb sərbəst fəaliyyətə başlamaq isteyən hər bir şagird həmin normativi tam dürüstlüyü ilə yerinə yetirdikdən sonra xeyir-dua ala bilmışdır. Ustad-şagird ənənəsində əsas xətlərdən birini təşkil edən bu cəhətə indinin özündə də xüsusü həssaslıq və təlebkarlıqla fikir verilməkdədir. Göründüyü kimi, təkkə-təriqət mərasimlərin-

dəki uzunmüddətli fəaliyyət bir çox sənət ənənələrinin yaranması ilə nəticələnmiş, çalğı və oxu ifaçılığını yeni-yeni axarlara yönəltməklə rəngarəngləşdirmiş, repertuarın şəbəkəsini böyürək onu əlavə məzmun və poetik imkanlarla zənginləşdirmişdir.

Ümumiyyətə, etnoqrafik, hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimləri aşiq sənətinin həmişə bir vəhdət və toplu halında olan sistem kimi irəlilətmışdır: yuxarıda sözügedən problemin müxtəlif yönəldən işqalandırılması da göstərdi ki, her üç mərasim bu və ya digər dərcədə bir-biri ilə daxili əlaqəsi vardır. Bu əlaqə onların bir-birinə uyğunlaşma, müəyyən xətlərlə bir-birini tamamlama və bütövləşdirmə meyllərindən yaranmışdır. Aşağıın üç mərasim istiqamətində ifaçılıq ənənəsinə malik olduğunu

Həm aşigam, həm dərvisham, həm dəli [395. 28] –

mərasında dəqiq ölçülərle bölgüləyən Aşıq Əlesger şübhəsiz ki, yüzillərin arxasından üzü bəri yol alıb gələn çoxylonlu fəaliyyətin tarixi mənzerəsinə isnad etmişdir. Çünkü artıq Aşıq Əlesger mərhələsində – on dəqquzuncu yüzillikdə təkkə mərasimləri zəiflədiyindən, habelə Anadolu, İran və Qafqazdakı dövlət qurulşuları deyisidiyindən aşağıın fəaliyyəti hərbi-siyasi və təkkə-təriqət axarlarından çıxaraq yalnız etnoqrafik mərasim istiqamətində yönəlməklə kifayətlənmişdir. Hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimlərinə məxsus musiqi və söz repertuarı həmin vaxtdan etibarən müəyyən itkilərə məruz qalmasına baxmayaq, etnoqrafik mərasimde ifa olunaraq (əslində elə əvvəllər də ifa edildi!) öz tarixi missiyasını qeyri-rəsmi şəkildə davam etdirmişdir.

Aşiq sənəti türkлюдün əski çağlardan gələn milli-mənəvi gücünün qorunmasında və etnosun perspektiv fəaliyyət üçün istiqamətlənməsində zəngin potensial imkanlara malikdir.



AŞIQ MÜHİTLƏRİ

Tarixi təşəkkül başa çatdıqdan, orta yüzilliliklərdəki ozan-aşıq keçidi sona yetdiqdən sonra Qafqaz, İran və Anadolu ərazi-lərində aşiq sənətinin iki istiqaməti yaranmağa başlayır. Birinci istiqamət Qafqaz və İran ərazisində, ikinci istiqamət isə Anadoluda özünü göstərir. Bir çox ortaqlıqlarla yanaşı, sənətin ayrı-ayrı ərazilərdə keyfiyyət fərqlənmələri keçirməsi müəyyən tarixi-siyasi şəraitdən irəli gəlirdi. Bellidir ki, sözügedən tarixi mərhələdə Anadoluda Osmanlı, Qafqaz və İranda isə Səfəvi xanədanları güclü fövqəldövlətlər idi. Buna görə də Qafqaz və İrandakı aşiq sənəti Səfəvi dövlətinin, Anadolu aşiq sənəti isə Osmanlı dövlətinin mədəni-siyasi həyatına uyğunlaşdırıldı. Nəzərə alınsa ki, hər iki dövlətin başında duranlar aşiq sənətinə xüsusi maraq göstərən şair-hökmdarlar idi, onda qayğı və diqqətin hansı seviyyədə getdiyini təsəvvürə getirmək o qədər də çətin olmaz. Təsadüfi deyildir ki, aşiq sənəti yaranışdan bu günədək heç bir zaman XVI-XVII yüzilliklərde olduğu qədər dövlətin diqqət və nəzarəti altında olmamışdır. Aşılığın "qızıl çağ"ının həmin dövrlə düşməsi də bu səbəbdəndir. Həm Osmanlı, həm də Səfəvi dövləti aşıqlardan orduda və xalq arasında mövcud hakimiyətə inam yaradan, qələbə, zəfər, yenilməzlik aşılayan qüvvətli vasitə kimi istifadə etdiyindən həmin dövlətlər daxilindəki aşiq sənətində mövcud siyasi iqlim öz qabarlıq eksini tapırdı. Buna görə də eyni sənətin musiqi və söz repertuarında fərqlənmələr, daha sonra isə iki istiqamətə yönəlmə meylləri ortaya çıxırdı.

İki ayı yönərənən bir başqa səbəbi də Qafqaz və İran ərazisindəki aşılığın daha çox təkkədən gələn, sufi-dərvish ocaqlarına sıx bağlı olan sənət tipi olmasındı. Bu, təşəkkül baxımından aşılığın əsas tipi idi. Aşılığının ikinci tipi isə birinci tipi sufi-dərvish ocaqlarından çıxan aşıqların tesiri ilə aşılıq yolunu tutanlar, yəni aşılışmış ozanlardır. İster Qafqaz və İranda, isterse də Anadoluda aşılığın hər iki tipi təşəkkül tapmışdır. Sadəcə olaraq, Qafqaz və İranda aşılığın birinci, Anadoluda isə ikinci tipi daha üstün mövqeyə malik olmuşdur. Qafqaz və İranda sufi-dərvish ocaqlarının çox olması səbəbindən bu ərazidəki aşılığın əsasən təkkədən çıxmazı ehtimalı böyükdür. Hə-

min ərazinin ozanlarına gəldikdə isə, onların bir qismi sufi-dərvish ocaqlarına məxsus aşıqların tesiriyle təşəkkülün növbəti mərhəlesi kimi aşılışmış, uyğunlaşmayanları isə sənət aləmini tərk edərək sıradan çıxmışlar. Anadoluda sufi-dərvish ocaqları Qafqaz və İrana nisbəten az olduğundan aşılışma prosesi orada bir qədər gec və ləng getmişdir. Anadolu ərazisində ozanların aşılışması xətti daha qabarlıqdır. Bu da onu göstərir ki, Anadolu aşılığının əsasən Qafqaz və İranda təkə kökənlə aşılığının təsiri altında biçimlənmişdir.

Aşılışmış ozanlar əski sənət gələnəklərindən – ifaçılıq prinsiplərindən tam ayrılı bilmədiklərindən onların çalğı, oxu və davranışın tərzləri ilə sufi-dərvish ocağına məxsus aşıqların ifa tərzləri arasında müyyəyen fərqlər gözə çarpır. Maraqlıdır ki, bu fərqlər idinində özündə də aşiq ifaçılığının bir sıra axarları boyunca qorunub saxlanılmaqdadır. Belə ki, Anadoluda bardaş qurub oturaraq saz çalıb oxumaq da ifaçılıq ənənesinə daxil olduğu halda, Qafqaz və İranda ayaq üzü dayanaraq, yaxud da hərəket edərək (gəzisərək və ya rəqs edərək) çalıb-oxumaq qaydası mövcuddur. Bardaş qurub oturaraq çalıb-oxumaq ozan ifa tərzinə məxsusdur. Bu keyfiyyətin Anadoluda güclü şəkildə qorunub saxlanması oradakı aşılığın aşılışmış ozanlardan töşkil olunmasının dolğun bir görsəntisidir. Bundan əlavə, Anadolu aşıqlarının oxu və çalğı tərzlərində də ozan biçimləri xeyli yer tutur. Buna görə də Anadolu aşılığı Qafqaz və İrandakı aşılığı nisbəten ozan sənətinə dənə yaxındır. Qafqaz və İrandakı aşılıqlı sufi-dərvish ocağına, təkə keçin və mərasimlərinə bağlı olduğundan onların davranışı, oxu və çalğı tərzlərində hərəkətə, rəqsə sövq eləyən ekstaz ünsürləri aparcıdır. Bu keyfiyyət Anadolu aşılığında bir qədər zeifdir.

Deməli, bir tərəfdən aşılığın hansı tipdə təşəkkül tapmasından, digər tərəfdən də Osmanlı və Səfəvi dövlətlərindəki mədəni-siyasi şəraitin tarixi axarından asılı olaraq aşiq sənəti ələ orta yüzilliklərdə bir-birindən o qədər də uzaq olmayan iki qola ayrılmışdır. Tarixi və çağdaş baxımdan indiki Qafqaz və İranda bu sənətin əsas təmsilçisi hüququna Azərbaycan türkləri sahib olduğuñənən həmin ərazidəki aşiq sənətinə Azərbaycan aşiq sənəti, bugünkü Türkiye ərazisindəki aşiq sənətinə isə Anadolu aşiq sənəti deyilməsi gerçəklivə uyğundur.

"Azərbaycan aşiq sənəti" etnik-mədəni məfhum olaraq götürüldü-yündən onun miqyası etnosun tarixi-coğrafi məskunluğuna uyğun şəkildə müyyənəldir. Özünün ilkin inkişaf mərhələlərini vahid bir mədəni-siyasi çevrədə - Səfəvi dövləti ərazisində keçirse də, sonrakı tarixi proseslər nöticəsində Azərbaycan aşiq sənəti parçalanın torpaqlarla birlükde bir neçə dövlət daxilində fəaliyyət göstərmək məcburiyyətində qalmışdır.

Önce İran ve Rusya arasında bölünən Azərbaycan torpaqlarının şimal kesimindəki bir çox bölgeler sonralar müxtəlif zamanlarda Ermenistan və Gürçüstan qatılmışdır. Taleyin uğursuzluğundan Azərbaycan aşiq sənətinin əsas ocaqlarının bir çoxu itirilen torpaqların qismətinə düşmüştür. Sonradan onların bir çoxu həmin tarixi türk ərazilərində - Göyçə, İravan, Ağababa, Zəngəzur mahallarından zorla çıxarılmışdır. Bu səbəbdən də Azərbaycan aşiq sənətinin həqiqi mənzəresini yaratmaq üçün onun çağdaş mədəni-coğrafi görkəmi ilə yanşı, tarixi məskunluğunun hüdudlarına da xüsusi diqqət yetirmək lazımlıdır.

Tarixi şəraitdən və sosial-iqtisadi əlaqələrin vəziyyətindən asılı olaraq Azərbaycan aşiq sənəti təşəkkülündən üzü bu yana həmişə özündə müyyən mədəni-coğrafi bölgeler toplusunu birləşdirmişdir. Texniki neqliyyat imkanlarının məhdudluğunu və coğrafi şəraitin çətinliyi etnosun məskunlaşdıığı ərazilərin bölgələrə - mahallara ayırmasını təbii bir prosesə çevirmişdir. Borçalıdan Göyçəyə, Göyçədən Gəncəyə, Gəncədən Şirvana, eləcə də Şirvandan Qaradağa, Təbrizdən Urmiyaya gediş-geliş imkanları böyük zaman apardığından, üstəlik de coğrafi və iqtisadi cəhətdən əlverişsiz olduğundan həmin ərazilərdə məhdud əvvərli mədəni-iqtisadi əlaqələrə malik bölgələrin yaranması formalaşması baş vermişdir. Orta əsrlər şəraitində bu cür bölgələrin sosial-mədəni zəmin əsasında ilkin aşiq mühitləri meydana gəlməmişdir. Ehtimal ki, ilkin mühitlər təkkə ənənəsinin güclü olduğu Xorasan, Təbriz, Gəncə, Dərbənd, Urmiya, Şirvan kimi gelişmiş ərazilərdə yaranmışdır. İster ilkin mühitlər, isterse də onların mənəvi-estetik axarları hesabına formalaşan sonrakı mühitlər söz və musiqi repertuarı baxımından eyni ana xətt üzrə hərəkət etmişdir. Belə ki, Təbriz aşiq mühiti ilə Gəncə aşiq mühiti, yaxud da Göyçə aşiq mühiti ilə Urmiya aşiq mühiti arasında elə böyük ciddi ifaçılıq və repertuar fərqi mövcud deyildir. Qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları, klassik ustad aşığıların (Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Ələsgər və s.) poetik irsi, eləcə də məlum ənənəvi saz havaları yaxın və ya uzaqlığından asılı olmayaraq bütün mühitlərin aşiq repertuarının əsas yükünü təşkil etmişdir. Bəzi mühitlərdə bir sıra məhəlli səciyyəyə malik özelliliklər, yerli koloritdən gələn, habelə regional yaradıcılığı təmsil edən ifaçılıq və repertuar özünməxsusluğunu nəzərə çarpsa da, həmin cəhətlər sənətin əsas və vahid axarını dəyişdirmək gücündə deyildir.

Sənət əvrəsi kimi düşüñülmən "aşiq mühiti" anlayışı təkcə sənətin müyyən əraziləki mədəni-coğrafi məskunluğunu əks etdirmir, həm də yaradıcılıq və ifaçılıq proseslərinin bölgədaxili mənzərəsini bir kompleks halında təqdim eləyir. Bu baxımdan aşiq mühiti mürəkkəb bir kompleksdir: oraya saz-sözlə bərabər, tarixi-coğrafi əvrənin adət-ən-

sənəsi, iqlimi, suyu, havası, təbiəti, yerli camaatın psixologiyası, aşiq sənətinə həssaslıq dərəcəsi və s. bu kimi çoxsaylı və çoxqatlı atributlar daxildir.

Azərbaycan aşiq mühitlərini mədəni-tarixi səciyyəsinə görə aşağıdakı şəkildə təsnif etmək olar:

- 1) Gencebasar aşiq mühiti;
- 2) Borçalı aşiq mühiti;
- 3) Göyçə aşiq mühiti;
- 4) Dərələyəz aşiq mühiti;
- 5) İravan aşiq mühiti;
- 6) Çıldır aşiq mühiti;
- 7) Şirvan aşiq mühiti;
- 8) Dərbənd aşiq mühiti;
- 9) Qarabağ aşiq mühiti;
- 10) Naxçıvan aşiq mühiti;
- 11) Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti;
- 12) Urmiya aşiq mühiti;
- 13) Zəncan aşiq mühiti;
- 14) Xorasan aşiq mühiti;
- 15) Savə aşiq mühiti;
- 16) Qaşqay aşiq mühiti.

Hazırda Anadolu aşiq sənətinin terkibinə daxil olan Qars-Ərzurum aşiq mühiti tarixi baxımdan Azərbaycan aşiq sənəti ilə Anadolu aşiq sənəti arasında keçid-körpü funksiyası daşıyır. Belə ki, Qars-Ərzurum aşiq mühitində hem Anadolu aşiq sənətinin, hem də Azərbaycan aşiq sənətinin xüsusiyyətləri cəmləşmişdir. Qabarig şəkilde olmasa da belə bir keyfiyyət Azərbaycan aşiq sənətinin Urmiya və Çıldır aşiq mühitlərində də özünü göstərmişdir.

Azərbaycanın demək olar ki, bütün böyük mahallarını təmsil edən on altı tarixi aşiq mühiti XVI-XVIII yüzilliklər arasında özünün en qaynar və parlaq dövrünü yaşamışdır. Bu müddət ərzində bir aşiq mühiti belə hər hansı tənəzzülə uğramamış və sıradan çıxmamışdır. Aşiq mühitlərinin bir qismının sönməsi və ya sönmək dərəcəsində zəifləməsi iyirminci yüzilliyin müxtəlif mərhələlərində baş vermişdir. Təəssüf ki, sönmə və zəifləmə prosesinə sənətin daxili gücünün azalması səbəb olmayışdır. Aşiq mühitlərinin sıradan çıxmásında əsasən iki amil həllədici rol oynamışdır:

a) Ermenistana qatılmış Azərbaycan mahallarında ermənilərin etnik təmizləmə siyaseti keçirmələri nəticəsində Göyçə, İravan, Dərələyəz və Çıldır aşiq mühitləri məcburiyyət qarşısında dağılmışdır. İyirminci əsrin əvvəllerinde (1905-1918-ci illerde) başlayan, ortalarında (1948-1950-ci illerde) daha məkrli şəkildə davam etdirilən

bu proses sonuncu rübdə (1987-1988-ci illərdə) Azərbaycan türklərinin adı çəkilən mahallardan zorla çıxarılması ilə tamamlanmışdır;

b) milli-mədəni siyasetin düzgün qurulması və yad etnik-mədəni təsirlerin güclənməsi nəticəsində Qarabağ, Dərbənd kimi aşiq mühitləri tənəzzül mərhəlesi keçirir. Sənətin birinden digərinə ötürülməsi ənənəsi aradan çıxdığına, xüsusən də ustad-şagird münasabələri dayandığına görə indiki yaşılı aşıqlar nəslini dünyasını dəyişdikdən sonra bu mühitlərin sıradan çıxmama ehtimalı böyükdür.

Milli-mənəvi özümlülüyü şərtlendirən saz musiqisinin dövlət tərəfindən himayə olunan rəsmi musiqi qurumlarında (xalq çalğı alətləri ansambllarında, orkestrlərdə və s.), musiqi tədrisi ocaqlarında (Musiqi Akademiyasında, musiqi məktəblərində), elcə də radio və televiziyaya verilişlərində lazımi səviyyədə yər almaması, tar-kaman-qaval üçlüyüne nisbəten sazin arxa plana keçirilməsi aşiq mühitlərinin sönməsində əsas amillərdən birinə çevrilmişdir. Aşiq sənəti məhz dövlət tərəfindən rəsmi şəkildə himayə olunduğu XVII-XVIII yüzilliklərdə çıxılışın mərhəlesi keçirmişdir. Milli-mədəni siyasetin düzgün istiqamətləndirilməməsi yad etnik-mədəni təsirlerin milli-mənəvi sistemə yol tapmasına, daha sonra isə onun müeyyən qatlarını ələ keçirməsinə şərait yaradır ki, son ucdə da kökdən, etnogenedzden gələn tarixi duyum və düşüncə (bütövlükdə isə mənəvi yaşam) tərzi ciddi aşınmalara məruz qala bilir.

GÖYÇƏ ASIQ MÜHİTİ

Gəncəbasar, Zəngəzur, Dərələyəz, İrəvan mahalları ilə əhatələnən Göyçə mahali uzunluğu təqribən yüz, eni isə qırıq kilometr olan böyük bir ərazidə yerləşir. Özündə Basarkeçər, Kəvər, Aşağı Qaranlıx, Yelenovka, Çəmberək kimi beş iri rayon mərkəzini və yüzdən yuxarı kəndi cəmələşdirən bu qədim oğuz diyarında son bilgiyə (1988-ci il hesablamalarına) görə yüz mindən yuxarı adam yaşayırı [53, 195]. Mahalin əhalisinin yüzde sekəsənini Azərbaycan türkləri, yüzdə iyirmisini isə ermənilər və başqaları təşkil edirdi.

"Kitabi-Dədə Qorqud" boyalarında adı keçən Göyçə Azərbaycan türkülüyünün ən saf bölgələrindən biri olduğu üçün orada saz-söz sənəti həmişə güzəranın ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş və ulusun mənəvi yaşam sisteminə aparıcı mövqeyə yiyələnmişdir. Şübəsiz ki, əzəmətli ożan sənətinin də əsas məskənlərindən biri olmuş bu qədim türk yurdı öz misilsiz koloritini, bulaq kimi qaynayan obrazlı dənişq tərzi milli ruhun ən saf və ən dərin qatlarından şirə çəkərek

yaşatmışdır. Göyçə aşıqqal-ağbırçəklərinin dənişq tərzi ilə Dədə-Qorqud boyalarının dili arasında az qala eyniyətin mövcudluğu heç də təsadüfi deyildir. Bu mahal qərar tapıldığı ilkin zamanlardan üzü bəri son süqtə məqamına qədər demək olar ki, həmişə canlı folklor həyatı yaşımıdır. Orta yüzilliklərdə aşiq sənəti təşəkkül tapdıqdan sonra Göyçədə qüdrəti mühitlərdən birinin meydana gələmisi də oradakı folklor həyatının ecəzkar qüdrəti ilə bağlıdır.

Göyçə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin təkkə ocağı əsasında intişar tapan qanadına daxildir. "Miskin Abdal ocağı" adıyla pir, ziyyarətgah səviyyəsinə qalxan məşhur sufi-dərvış ocağının Göyçədə qərar tapması bunu söyləməyə tam esas verir. Miskin Abdal XVI yüzillikdə özür sürmüştür. Onun İrəndən - güney Azərbaycandan köçüb gəlmesi, Şah İsmayıllı Xətəyi ilə şəxsi tanışlığı və yaxınlığı (hətta qohumluğu) barədə çoxsaylı rəvayətlər indi də el arasında gəzib dolaşmaqdadır. Ele bu özü də onun sufi-dərvış ocağına mensubluğunun eləmatıdır. Əsl adı "Hüseyn" olan sufi-dərvışın təsəvvüf məzmununu daşıyan "Miskin Abdal" təxəllişünü götürməsi və İrəndən gələrək qarşıya qoyduğu missiyani həyata keçirmək üçün ocaq yaratması, çoxlu tərəfdarlar toplayaraq, təkkə ayin və mərasimləri keçirməsi Göyçə aşiq mühitinin rəmzi statusunu və idəya-estetik zəminini hazırlamışdır. Hətta çox-çox sonralar - XIX yüzilliyin ikinci yarısı ilə XX yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb-yaradın Növrəs İman Göyçə mühitində Miskin Abdalın yaratdığı idəya-estetik zəmini dərindən nəmimsəməyin aşıqlıq üçün zəruri şərt olduğunu xüsusi vurgulamışdır:

*Yaxşı öyrənmışım Miskin Abdalı,
Cəm imiş başında huşu, kamalı...*

Sözü gedən tarixi-estetik kontekstdə Miskin Abdalı bu gününləndə aşiq saymaq olarmı? Əgər olarsa, onda onun aşıqlığı bu statusun hansı mərhələsinə uyğun gəlir? Sualın şərhinə keçməzdən önce folklor qaynağının belə bir bilgisini də nəzərə alaş ki, Miskin Abdalın saz çalması və hətta "Şahsevəni" saz havasını yaratması barədə rəvayət də el yaddaşında yaşayır. Bununla belə, sufi-dərvış ocağının yaradıcısı olduğu üçün onun el möcəlislərində, sadlıq toplantılarında saz çalıb söz söyləməsi imkansız bir məsələdir. Yaddaşlarda yaşayan və bəzi əlyazma parçalarına sığınib qalan Miskin Abdal möhürülүşlərlərində onun aşıqlığının mahiyəti aşkar duylurul:

*Guşə-guşə yanıb nara yaxıllam,
Cismim od-atəşə qalanub gedər.
İmtahan eylərlər könlüm şəhrini,
Eşqi-hağdan qeyri talamib gedər.*

Könlündə "eşqi-haqqan" - haqq aşiqliyindən başqa bir şey saxlayan Miskin Abdal aşiqlığın tekke mərħələsini təmsil edir. Onun geniş anlamda - el arasında çalıb-cağıran aşiq kimi təsəvvür olunması yanlışdır. Bununla belə, məhz Miskin Abdal öz tekke ocağında ayın və mərasimlərdə aşiqlığın fəlsəfi-ürfəni məzmununu mənimşətdikdən sonra Goyçədə aşıqların el arasına yayılıraq təsəvvüf dünyagörüşünü təbliğ etməsi, o cümlədən də toy-düyün yığnaqlarını, şadlıq məclis-lərini aparması başlanmıştır. Buna görə də Miskin Abdalın aşiqlığı da-ha çox simvolik məzmun daşıyır və tekke mərasimi hüdudundan kənaraya çıxmır.

Goyçədə, eləcə də Qafqazın digər tekke kökənləi aşiq mühitlərində aşiqlığın intişar tapması "Miskin Abdal ocağı" qəbilindən olan sufi-dərvış ocaqlarıyla yanaşı (hərçənd ki, bu ocaqları da bir qayda olaraq, Güney Azərbaycandan gəlmış sufi-şeyx'lər qurmuşlar), orta çağın sonlarında doğru - XVII-XVIII yüzilliklərdə Güneydən (Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan və s.) gələn və aşiqliyi ideya və sənət kimi yaymaqla məşğul olan ustad aşıqların missionerlik fealiyyəti ilə də bağlıdır. Belə ki, məsələn, sözügedən Goyçə aşiqliğinin ana axarında duran Aşıq Ələsgərin sənət şəcerəsi əslən İrəndən - Güney Azərbaycanın Mərend mahalından olan və Goyçəyə gənc yaşlarında aşiq kimi gələn Ağ Aşıqa (öz adı Allahverdiyidir) söykənir:

Aşıq Talib (XX yüzillik);
 ↓
 Aşıq Ələsgər (XIX yüzillik);
 ↓
 Aşıq Ali (XVIII-XIX yüzillik);
 ↓
 Ağ Aşıq (XVII-XVIII yüzillik);
?¹

Ağ Aşıq güneydən gələn ilk aşiq olmasa da, aşiqlığın ideya mərħələsindən sonra sənət statusuyla Goyçəyə yeridilməsində həllədici mövqeyi olan əsas sənətkardır. Goyçə aşiq mühitinin XVIII yüzilliyin ikinci yarısından başlanan və XIX yüzillikdə on parlaq dövrünü keçirən çiçəklənmə mərħələsini məhz onun sənət şəcerəsinə mənsub olan sənətkarlar yaradmışlar.

¹ Ağ Aşığın İranda - Güney Azərbaycanda olan ustadı barede Goyçə aşıqlarında bilgi yoxdur.

"Miskin Abdal ocağı"nın güclü mənəvi-estetik zəmininə, bununla belə, həm də Güney Azərbaycandan gələn Ağ Aşıq Allahverdi kimi ustadların yaratdığı sənət iqlimine dayanan Goyçə aşiq mühitində neçə-neçə qüdrətləi el aşığı yetmiş və ağır yüklü - dərin məzmunlu dastanlar düzülüb qoşulmuşdur. XIX yüzillikdə Azərbaycan aşiq sənətinə Məhəmmədhüseyin, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Aşıq Məhərrəm, Aşıq Musa, Şısqayalı Aydin, Aşıq Əzziz, Usta Abdulla, Əbdüləzim, Növərs Əman və başqa onlara kamil sənətkar bəxs edən Goyçə mühiti aşıqlar vətoni kimi bütün yaxın və uzaq mahallarda ad çıxarmışdır. Ağkilsə, Zod, Qızılvəng, Zərzibil kəndlərinde az qala hər ev bir aşiq ocağına çevrilmişdir. İyirminci yüzilliyin əvvəllərində tekke Basarkeçərin Zərzibil kəndində otuz beş aşiq yaşamışdır. Mühitdəki sənət həyatını - ifaçılıq və yaradıcılıq ahengini dinamik veziyyətdə, rəqabət və yarış ovqatında saxlayan bu çoxsayılıq poetik və melodik kamiliyyin - musiqi və söz sərraflığının davamlı yüksəliş keçirməsinə təkan vermişdir. Azərbaycan aşiq sənətinin ümumi mənzəresinə diqqət yetirdikdə xüsusi məharət və istedad tələb edən bağlama, qifilibənd, müəmma və deyişmələrin çox hissəsinin Goyçə mühitində yaradıldığı məlum olur. Təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində də bu mühitin xidmətləri böyükdür. Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Növərs Əman kimi qüdrətləi sənətkarlar bütövlükdə aşiq şərinin bədii-üslubi və formal-texniki hüdudlarını ciddi keyfiyyət deyişiklikləri hesabına genişləndirmişlər. Bütün zamanlar ərzində Goyçə aşiq mühitində yaradılan bədii örnəklər - şer və dastanlar öz poetik kamiliyyi, məzmun dərinliyi, dil təmizliyi və üslub gözəlliyi ilə seçilmişdir. Bütövlükdə Azərbaycan aşiq sənətinə təmsil eləmək haqqına sahib olan Aşıq Ələsgər istədiyi də bu mühitin poetik ab-havasında yetişmişdir.

Goyçə mühiti söz yaradıcılığı ilə yanaşı bəstəciliklə - biri-birindən gözəl və tərəvəli saz havaları yaratmaqla da şöhrətlənmişdir. "Goyçəgülü", "Goyçə qaragözü", "Goyçə gözəlləməsi", "Köhnə Goyçə", "Məmmədsöyü", "Nəcəfi", "Heydəri" və bu qəbilden olan onlara başqa saz havası ilk dəfə Goyçə sənətkarlarının barmaqlarından qopmuşdur. Goyçə aşiq mühitində pərvəriş tapan həmin havalar az sonra Azərbaycanın bütün aşiq mühitlərinə yayılmış və aşıqların musiqi repertuarında möhkəmlənmişdir. Bundan əlavə, digər mühitlərdə yaranan bir çox saz havalarının cilalanmasına və dolğunlaşmasında Goyçə aşıqları xüsusi sənətkarlıq məhərəti göstərmışlar.

Aşıq sənətinin tarixi mənəresində belə bir özəllik də mövcuddur ki, bərə hallarda saz havaları öz ilkin bəstəcisiindən daha çox mahir ifaçısının adını daşımışdır. Ola da biler ki, bir qismış saz havaları başqa zamanlarda və başqa mühitlərdə yaranmış, lakin cilalanma ve kamilleşmə mərħələsinə Goyçə aşıqlarının ifaçılığında çatmış, bu səbəbdən

də mahir cıralayıcısının, bənzərsiz ifaçısının adını öz üzərinə almışdır. Yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə əsl sənət örnəyi seviyyəsində dayanın Göyçə aşiq mühitində belə adgötürmə imkanı çox olmuşdur. Şirin və yürek oxu torzi, həmin ahəngdə də çalğı ritmi bu mühitdəki ifaçılığın əsasını təşkil etmişdir.

Yaradıcılıq meydanında Göyçə aşiq mühitinin zirvəsinə Aşıq Ələsgər qalxmışdırsa, ifaçılıq məharəti sahəsində bu ucalıq onun şəgirdi Aşıq Nəcəfə nəsib olmuşdur. Məlahətli səsi və gözəl məclis aparmaq qabiliyyəti ilə qonşu mahallarda da ad-sən qazanmış Aşıq Nəcəf iyirminci yüzilliyin əvvəllərində milli-etnik münaqışılardan təşyian etdiyi zaman ermənilər tərefindən vəhşicəsinə öldürülmüşdür. Göyçə mahalının camaatına dağ çəkmək üçün azğın ermənilər elin sevimli sənətkarının kürəyinə qaynar samovar bağlamış və yanığının siddətdən bağıra-bağıra ölen aşığın gözəl səsində divan tutub həzz almışlar. Bu dehşətli faciə Aşıq Nəcəf səsinin vurğunu olan minlərlə adamı sarılmışdır.

Aşıq Nəcəfdən başqa Göyçə aşiq mühitinin yetirməsi olan ağ-kilsəli Aşıq Musanın və zodlu Aşıq Əsədin də yüksək templi oxuma tərzi və zil zənguləsi el arasında xüsusi məhəbbətlə qarşılıqlılaşmışdır. Bu səbəbdən de onlara "Koroğlu aşığı" – "Koroğluxan" deyirmişlər.

Göycədə saza və sözə həssaslıq güclü olduğundan çox ehtimal ki, orada aşağı seviyyəli ifaçılıq üçün heç zaman imkan yaranmamışdır. Bu mühitin yaradıcılıq və ifaçılıq keyfiyyətləri mahaldan kənardakı bəzi yaxın bölgələri də öz təsiri altında saxlamışdır. Məsələn, Kəlbəcər-Laçın aşıqlarının repertuarı və ifaçılıq üslublu tarix boyunca Göyçə aşıqlarından demək olar ki, ferqlişməmişdir. Göyçə süqtənən qədər həmisə Laçın-Kəlbəcər regionunu sənət qidası ile təmin etmişdir. Əs-lində Laçın-Kəlbəcər regionundakı aşıqlıq Göyçə aşiq mühitinin bir sənət şəbəkəsi kimi mahaldan kənardakı davamıdır. Hələ XIX yüzillikdə Kəlbəcər və Laçından neçə-neçə saz-söz həvəskarı Göyçəye, Aşıq Ələsgərin və digər aşıqların yanına gələrək onlardan aşıqlıq elminin sırlarını öyrənmişlər. Maraqlıdır ki, 1915-ci ildə Aşıq Ələsgər qocalığına və başına gələn ailə müsibətlərinə görə aşıqlığı tərgitdiyi zaman öz sazını Gəlbəcərin Nədirxanlı kəndindən olan Aşıq Hüseynə bağışlamışdır.¹ Hər halda Aşıq Ələsgər elə-belə, adı bir aşığa saz verməzd. Görünür, Aşıq Hüseynin yüksək ifaçılıq qabiliyyəti və saz-söz aləminin sırlarına dərin bələdiyi qocaman sənətkarı vahid etmiş və buna görə də öz sazını ona bağışlamaq qərarına gəlmüşdür. Ələsgər sazinin Kəlbəcər aşığına tapşırılması faktının özü də Kəlbəcərin Göyçə aşiq mühitində ayrılmaz olduğunu dolayı ilə təsdiqləyir. Kəlbəcərin

Ağdabanlı Qurban, Aşıq Besti, Aşıq Şəmşir, Qəmkeş Allahverdi kimi qüdrətli saz-söz ustadları yetirməsində də həmin ədəbi-estetik bağlılıq əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Bu gün Gəncəbasar aşiq mühitinin tərkibinə daxil olan Gədəbəy aşıqları da əslinde Göyçənin süputuna qədər keçid-aralıq səciyyəsi daşımışdır. Gəncəbasar aşiq mühiti ilə Göyçə aşiq mühitinin nüfuz dairəsi tarix boyunca, bir qayda olaraq, Gədəbəyde kəsişmişdir. Gədəbəy aşıqlarının çağdaş musiqi və söz repertuarı, eləcə də ifaçılıq bicismiləri indi də həmin tarixi mənzərəni qabarıq şəkildə eks etdirir.

Göyçə aşiq mühiti Gəncəbasar, Qarabağ, Dərələyəz və İrəvan aşiq mühitləri ilə sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. Şəmkirli Aşıq Hüseyn, Aşıq Ələsgər və Bozalqanlı aşiq Hüseyn üçlüyünün saz-söz əlaqələri, Aşıq Ələsgərin Dərələyəz, Qarabağ, Gəncə və İrəvan səfərləri, Növrəs İman, Aşıq Məhəmməd kimi istedadlı Göyçə aşıqlarının çoxsaylı və çoxşaxəli mədəni-tarixi münasibətləri həm adı çəkilən mühitlerin, həm də bütövlükde Azərbaycan aşiq sənətinin yüksələn xətt üzrə inkişaf keçirməsinə güclü təkan vermişdir.

Göyçə aşiq mühiti 1988-ci ildə Azərbaycan türklərinin zorla dədə-baba yurdlarından çıxarılması nəticəsində dağlıqlaş məcburiyyəti qarşısında qalmışdır. Qaçınlıq, didərginlik məşqəqtəri çəken Göyçə sənətkarları pərakəndə şəkildə Gəncə, Şəmkir, Daşkəsen, Şamaxı və Bakı ərazilərində məskunlaşmışlar. Sənət mühitinin tekce adamların yox, həm də tarixi-coğrafi ərazinin, iqlim şəraitinin, güzəran biçiminin və yaşam tərzinin bir toplu, bütöv halında ortaya qoyduğu göz önüne alınsa, artıq Göyçə mahalının tarix yaddasına çəkil-diyi, bu səbəbdən də Göyçə aşiq mühitinin dağlığı ürək ağrısı ilə eti-rəf edilməlidir.

DƏRƏLƏYƏZ AŞIQ MÜHİTİ

Sənət ənənəsi baxımından Göyçə aşiq mühitine olduqca yaxın olan Dərələyəz aşiq mühiti də öz sazlı-sözlü oymaqları, çal-çağırlı məclisləri və kamil ustadları ilə ad çıxarmışdır. İyirminci əsrin əvvələlərində yüzdən yuxarı kəndi əhatə edən Dərələyəz mahalının ardıcıl sıxışdırımlardan və vaxtaşırı zorla köçürülmələrdən sonra səksəninci illərdə iki rayonda (Soylan və Keşikçənd) cəmləşen iyirmiye yaxın kəndi qalmışdır [53, 153-156]. 1988-ci ildə Azərbaycan türkləri həmin kəndlərdən də məcburen çıxarılmışdır.

Göyçə mahalı ilə Dərələyəz mahalının bir-birindən məşhur Səlim gədiyi ayırmışdır. Cox mürəkkəb coğrafi mövqədə yerləşən bu gədik

¹ Bu bilgini İsləm Ələsgər vermişdir.

yalnız ilin altı ayında gediş-gelişə imkan vermişdir. Altı aylıq qış dönməndə qar yağıb gədiyi bağladıından bir mahaldan o biri mahala adlamaq mümkün olmamışdır. Yaz-yay aylarında yaxın güzərən əlaqələri quran, sənət münasibətləri saxlayan Göyçə və Dərələyəz camaati qış dönməndə demək olar ki, mahaldaxılı həyat keçirmişlər. Qış zamanı bir-birinə qapanan aşiq mühitləri də həyatın digər axarları kimi yaz-yay çağlarında yenidən qaynayıb-qarışmış və öz sənət münasibətlərini qarşılıqlı faydagötürmə zəminində qurmuşlar. Öz mahallarından əlavə Göyçə aşıqlarının Dərələyəz mahalına, Dərələyəz aşıqlarının isə Göyçə mahalına toy-düyüne çağırılması inkişaf ahənginin eyni axarda getməsinə geniş imkan və şərait yaratmışdır. Bundan əlavə, gah Göyçə aşıqlarının Dərələyəz aşıqlarını, gah da eksine, Dərələyəz aşıqlarının Göyçə aşıqlarını saz-söz meydanına çağırması və sənət imtahanına çəkməsi də inkişafda az iş görməmişdir. Sonralar aşiq hekayətlərinə, dastan qanadlarına çevrilən bu sənət imtahanları yaradılıqlıda poetik siqlətin, ifaçılıqlıda isə mədəni-estetik tutumun qüvvətlenməsinə təkan vermişdir.

Göydə olduğu kimi Dərələyəz mahalının da hər kəndində bir neçə aşiq yaşayış-yaratmışdır. Sallı, Qabaxlı, Qaraqaya kəndləri isə peşəkar aşıqlar məskəni sayılmışdır. XIX yüzilliyin sonu ilə XX yüzilliyin ortaları arasında Sallı kəndində iyirmiye yaxın saz-söz sənətkarının çalıb-çağırması orada sənət həyatının olduqca qaynar keçdiyindən soraq verir. Sallı kəndində ərsəyə gələn Aşıq Paşa, Qul Mustafa, Aşıq Celil, Şair Tehməz, Dəllək Xələf, Aşıq Əsəd, Şair Al Hüseyn, Şair Məhəmməd (Aşıq Celilin qardaşıdır), Şair Rzaqulu, Aşıq Qulu, Məhəmmədəli, Aşıq Behmən, Aşıq Mirzali və başqları Dərələyəz aşiq mühitinin kamil saz-söz ustadları kimi şöhrətlənmişlər. Bu sıradan başda yer alan Aşıq Paşanın XVI yüzilliyin ikinci yarısı ilə XVII yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayış-yaratdığını ehtimal etmək mümkündür. Folklorcu İ.Abbasov Ermenistanda Matendaran əlyazmaları arasında axtarış apararkən onun 1611-ci ilde yazıya alınmış "Əcayib görəydim dərsən" misrası ilə başlanan bir gərayısına rast gelmişdir [2, 186]. Həmin mənbədəki 1687-ci il tarixli bir başqa əlyazma-sında isə Qul Mustafanın:

Bulandı çeşmim seli,
Məgər bir gün durulmazmı?
Üzün gördüm, oldum dəli,
Aşıq Paşa dirilməzmi?! [2, 187]

bəndiyə başlanan gərayısı verilmişdir ki, burada da Qul Mustafanın Aşıq Paşanı ustad kimi qəbul eləməsi anlaşıılır. Hər halda, bu orta əsr

əlyazmalarındaki şərlər ən yaxşı vəziyyətdə həmin sənətkarların öz sağlığında yazıya alına bilərdi. Amma sonradan başqa bir ifaçı dilindən qeyde alınması da mümkünüklü içərisindədir. Bununla belə, variantlardan hansının dəqiq olub-olmamasından asılı olmayaraq, Aşıq Paşa və Qul Mustafanın aşiq sənətinin təşəkkül və biçimlənmə mərhələsində yaşayış-yaratdığı göz qabağındadır. Olsun ki, Dərələyəz aşiq mühitinin əsası da Aşıq Paşa və onun davamçıları tərəfindən qoyulmuşdur. Burada belə bir cəhət də xüsusi maraq doğurur ki, Aşıq Paşa öz adı qarşısında "aşıq" sözünü məhz sənətkar ad-titulu kimi işlətmüşdür. Bi mənədə 1611-ci ilə məxsus əlyazmadakı "Aşıq Paşa" təxəllüsü "aşıq" sözünün sənətkar statusunda çıxış etdiyini soraq verən ilk yazılı qaynaqlardan bəridir.

Dərələyəz aşiq mühitinin sonrakı dövr sənətkarları içərisində Sallı kəndindən olan Aşıq Cəlil xüsusi yer tutmuşdur. Aşıqlıq elminin sirlərinə dərindən bələd olan Aşıq Cəlil bəstəciliyik sahəsində - yeni saz havalarının yaradılmasında misilsiz xidmətlərə malikdir. Söyləndiyinə görə o, on iki saz havasının yaradıcısıdır. Hazırda aşıqların müsiqi repertuarında yaşamaqdə davam edən Aşıq Cəlil havaları aşağıdakılardır: "Baş Cəlili", "Orta Cəlili", "Ayaq Cəlili", "Qəhrəmanı", "Dərələyəz gərayısı", "Qaytarma", "Badamı". Aşıq Ələsgərlər yaxından dostluq edən Aşıq Cəlil yaratdığı havaları, bir qayda olaraq, ilk önce böyük ustادın hüzurunda çalar, onun xeyir-duasını almış. Göyçə aşiq mühitində Aşıq Ələsgər hansı haqqı sahibdirse, Dərələyəz aşiq mühitində Aşıq Cəlil həmin mövqeyin yiyəsidir. Ondan yuxarı şagird yetişdirən Aşıq Cəlilin qardaşı və üç oğlu, daha sonra isə iki nəvəsi də aşiq olmuşdur. Kiçik oğlu Behmən məlahətli səsi və benzərsiz çalğısı ilə atasının şöhrətinə davam etdirmişdir. "Cəlil ocağı"nın son nümayəndəsi – Aşıq Cəlilin nəvəsi Aşıq Mirzalı 1993-cü ilde vəfat etmiş və bununla da Dərələyəz aşiq mühitinin əsas ocağı sönmüşdür.

Dərələyəz aşiq mühitinin ifaçılığı saz və balaban müşterekliyinə əsaslanmışdır. Yürek templi oxu tərzinə və musiqinin ritmine uyğun dinamik hərəkətə - oynaq gezişmələrə bu bölgədə xüsusi fikir verilmişdir. Repertuarda felsefi-ürfani məzmun daşıyan deyişmə, müəmma, bağlama və buna bənzər örnəklerin önemli yer tutması və bu qəbilden olan örnəklerin saz-söz möcclislərində fəal işləkliliyi, əlbəttə, yuxarıda ifaçılıq prinsipləri ilə birləşdə Göyçə aşiq mühiti kimi Dərələyəz aşiq mühitinin də tekke kökənlə olmasına səciyyələndirən qabarlıq cizgilərdir.

Bütün aşiq mühitlərində olduğu kimi Dərələyəz aşiq mühitində də musiqi və söz repertuarının yerli yaradıcılığı və ifaçılığı eks etdirən regional-məhəlli cizgileri olmuşdur. Həmin cəhətlərin kamillik və cılalılıq dərəcəsinə görə diqqət çəkənləri mühitdən kənara çıxaraq küt-

ləvələmiş, yetkin olmayanları isə mühit daxilində bir müddət fəaliyyət göstərdikdən sonra işlekliyini itirmişdir.

Milli-siyasi teziyiqin güclü olduğu tarixi mərhelelərdə, xüsusən de 1915-1918-ci illərdə və əsrin ortalarında (1948-1950-ci iller) Dərələyəz mahalını tərk etməyə məcbur olan aşıqların böyük eksəriyyəti Naxçıvana gedərək orada məskunlaşmışlar. Dərələyəz aşiq mühitinin bel sütunu sayılan Aşıq Cəlil də ömrünün son bir neçə ilini Naxçıvanın Dizə kəndində keçirmiş və həmin kənddə də dünyasını dəyişmişdir. Ümumiyyətə, XIX-XX yüzilliklərdə Dərələyəz aşiq mühitinə mənsub aşıqlar öz fəaliyyətlərinin çox hissəsini Naxçıvan aşiq mühitinin tərkibində davam etdirmişlər. Dərələyəz aşiq mühiti hazırda tamamilə sıradan çıxmışdır.

NAXÇIVAN AŞIQ MÜHİTİ

Göycə və Dərələyəz aşiq mühitləri ile yaxından sənət əlaqələri saxlayan Naxçıvan aşiq mühiti də Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi mənzərəsində müəyyən yer almışdır. İfaçılıq prinsipləri baxımından qonşu mühitlərdən o qədər də seçilməyən Naxçıvan mühiti ötən yüzyilliklər ərzində söz yaradıcılığı və saz bəstəciliyi sahəsində özünəməxsus uğurlar qazanaraq aşiq sənətinin repertuar zənginliyinə qiyməti örnəklər əlavə etmişdir. "Naxçıvan", "Naxçıvan gülü", "Köhne Naxçıvanı", "Ağır şerili", "Yüngül şerili" [377, 371-377] və s. bu kimi orijinal saz havaları, "Ordubadlı Kərim", "Ziyad-Şövkət" dastanları, habelə regionun tarixi güzərənini öks etdirən çoxsaylı aşiq hekayətləri və aşiq şeri nümuneleri Naxçıvanda saz-söz ovqatının uzun bir zaman ərzində sənət mühiti şəklində yaşadığını göstərir.¹ Maraqlıdır ki, görkəmli folklorçu Hümmət Əlizadə "Koroğlu" dastanının en məşhur qollarından birini - "Koroğlunun Balıca səfəri"ni 1930-cu ildə Ordubadda Aşıq Muxtardan yazıya almışdır.

Əsasən Şərur, Şahbuz, Sədərek və Ordubadın kəndlərində çalıb-çağırın Naxçıvan aşıqlarının ifaçılıq məharətinin sorağı mahaldan kənara da yayılmış, onları İran (xüsusən Urmiya, Tebriz etrafı) və Türkiyə (İqdır, Ərzurum) toyularına dəvet etmişler. XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər Naxçıvan aşıqları Naxçıvanın özündən daha çox İran və Türkiyə ərazisinin toy-düyünlərini aparmışlar. Onlar getdikləri yerlərə öz mühitlərinin sənət havasını apardıqları kimi həmin mühitlərin çalığı

¹ Naxçıvanda yerli camaat "Şərur" adını "Şeril" şəklində tələffüz edir. "Şerili" - Şərura məxsus hava anlamında işlədilmişdir.

və oxu tərzindəki incə çalarları da mənimseyərək Naxçıvana götürmişlər.

Səksəninci illərdə fəaliyyət göstərməkdə davam edən Şərur aşığılarının boğaz qaynatmalarında Urmiya və Anadolu aşıqlarına məxsus oxu üslubu hələ də sezikirdi.

Naxçıvan aşiq mühitinə mənsub olan en qüvvətli saz-söz sənətkarı XVIII yüzillikdə yaşayıb-yaratmış Aşıq Süleymandır. O öz sənətkarlıq qüdrəti ilə Naxçıvandan çox-çox uzaqlarda da ad çıxarmışdır. Aşıq Süleyman müasiri olan Abdalgüləblı Valehin sənətkarlıq məhərətinin sorağını eşitidkən sonra Qarabağa yola düşmüş və orada onu sənət imtahanına çəkmışdır. Hər iki ustad bu ağır sınaqlı qarışlaşmadan üzüağ çıxmış və ömürlük dost olmuşlar. Aşıq Süleymanla Abdalgüləblə Valehin bir-birini sənət sınağına çəkməsi ağır yüklü bir saz-söz hekayətinə çevirilərək uzun zaman aşıqların repertuarında yaşamışdır.

Naxçıvan aşiq mühiti Aşıq Süleymandan başqa Xanxanım oğlu Əli, Çobankərəli Aşıq Cefer, Aşıq Məmmədcefer, Aşıq Muxtar, Gülalı Məmməd, Aşıq Fətulla, Aşıq Əzim, Aşıq Sultan, Aşıq Dədəkişi, Aşıq Aslan, Aşıq Abbas, Aşıq Həsən, Aşıq Yusif Sədərekli kimi ustad aşıqlar yetirmişdir. Azərbaycan qadın aşıqlarının en görkəmli nümayəndələrindən biri sayılan Aşıq Nabat Cavadova da bu sənət mühitində püxtələşib kamilleşdikdən sonra öz məlahətli səsi və güzel ifaçılığı ilə dörd bir yana ses salmışdır.

XIX yüzillikdə Azərbaycan aşiq sənətinin azman ustadları Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin və Aşıq Hüseyn Şəmkirlinin Naxçıvana çoxsaylı səfərlər elemələri, oranın toy-düyünlərində çalıb-çağırımları, yerli sənətkarlarla birgə sənət məclisləri qurmaları həmin dövrədə bu mühitin saza-sözə, aşığa həssaslığını öks etdirir.

Mühitdə sənət qaynarlığını səciyyələndirən tarixi əlamətlər sırasında 1935-ci ildə Naxçıvan Aşıqlar İttifaqı adlı rəsmi teşkilatın yaradılmasını da qeyd etmək lazımdır. Naxçıvan Aşıqlar İttifaqının həmin il keçirilən təsis konfransına regional mühiti təmsil edən əlli idən yuxarı el sənətkarının nümayəndə göndərilməsi faktı da sənətin tarixi mənzərəsi barədə az söz demir.

Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin eldə etdiyi son bilgiyə (1993-cü il) görə hazırda Naxçıvanda fealiyyət göstəren yerli və gəlmə (1988-ci ildə Dərələyəzden gələn) aşıqların birgə sayı səkkizdir. Əsasən Şərur, Şahbuz, Babek və Sədərek rayonlarının kəndlərində gürzən keçirən bu aşıqların böyük eksəriyyəti almış-yetmiş yaşlarındadır. Ustad-səgird ənənəsi davam etmədiyi üçün Naxçıvan aşiq mühitinin perspektiv fəaliyyət imkanları azdır.

İRƏVAN AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin inkişafında İrəvan aşiq mühitinin də əhəmiyyətli mövqeyi olmuşdur. Özünəməxsus tarixi parlaqlıq keçirən bu mühit XX yüzülliyin əvvəllerinə qədər fealiyyət göstərmışdır. Tə-əssüf ki, İrəvan aşiq mühitinin söz və musiqi repertuarı vaxtında ya-ziya alınmadığından indi onun gerçək görüntüsünü yaratmaq o qədər də asan deyildir. XIX yüzülliyin sonlarında əhalisinin əsas hissəsini Azərbaycan türkləri təşkil edən İrəvan şəhəri (1828-ci ildə əhalisi: Azərbaycan türkləri – 1807 ailə, 7331 nəfər; ermənilər 567 ailə, 2369 nəfər nisbətində olmuşdur) [317], onun əhətesində olan Qəmərlı, Üç-kilsə, Ellər, Zəngibasar, Vedibasar əlləri türk folklor yaddaşında saz-söz məskəni kimi iz qoymuşdur. XIX yüzülliyin otuzuncu illərindən rus imperiyasının himayədarlığı ile başlayan etnik sixiştirdən XX yüzülliyin əvvəllerində İrəvan şəhərində say nisbətini əksin şəkildə ermənilərin xeyrinə dəyişdirildikdən sonra milli-mədəni həyatın bir sıra digər qatlari kimi aşiq sənəti də öz meydanını daraltmaq məcburiyyəti ilə üzləşmişdir. İrəvan etnik təmizlənmə aparılan ilk tarixi türk bölgüsü olduğu üçün Azərbaycan aşiq sənətinin zor gücünə tənəzzülə uğradılaraq sıradan çıxarılan birinci aşiq mühiti də məhz onun taleyine düşmüdü.

Sıradan çıxarıldıqdan xeyli keçsə də İrəvan aşiq mühiti çoxəslik fəaliyyəti boyunca tarixi məxəzlərə və folklor qaynaqlarına pozulmaz izlər sala bilmüşdür. "İrəvan cuxuru", "İrəvan gözəlləməsi" kimi saz havalarının mövcudluğu mühitdəki bəstəciliyə və ifaçılıq mədəniyyətinin inkişaf seviyyəsi barədə xeyli təsəvvür verir. İrəvanda saz-söz məclislerinin qurulması, yaxın-uzaq mahallardan özünə güvenən aşiq-ların saz götürüb hemin məclislərə gələrək sənət meydanında minbir sınaq girməsi bir çox dastanın süjet xəttinə yerimişdir. "Yetim Aydin" dastanında əsərin qəhrəmanı Yetim Aydin saz-söz sənətinin ən kamil biliciləri olan Dədə Qurban, Dədə Güclü və Dədə Heykəlle məhz İrəvanda qarşılaşır. O, sənət imtahanından qalib çıxır və üstəlik özündən qabaq buraya deyişməye gəlib uduzaraq "əsir düşən" otuz doqquz aşığı da xilas edir. Şübhəsiz ki, dastan təfəkkürü bu yeri (İrəvan) və sənət meydanlarını boşuna xatırlatır. Onların arxasında müəyyən mədəni-tarixi zəmin dayanır. Nisbətən yaxın zamanın – XIX yüzülliyin saz-söz iqlimini əks etdirən "Aşiq Ələsgərin Uluxanlı (Zəngibasar) səfəri" isə İrəvan çevrəsindəki mədəni-tarixi gerçəkliliklə birbaşa bağlıdır.

ÇILDİR AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşiq sənətinin klassik ifaçılıq ənənələrini və teşəkkül dövrü repertuarını həssas bir mühafizəkarlıqla qoruyan Çıldır aşiq mühitinin yerinə yetirdiyi tarixi vəzifə də bənzərsizdir. On sekizinci yüzülliyin axırlarına qədər geniş hüdudlu bir mahal kimi Osmanlı dövləti daxilində öz mədəni-coğrafi bütövlüyünü saxlayan qədim Çıldır mahali on doqquzuncu yüzüllikdə rus işğalı noticessində ikiyə parçalanmış, daha sonra isə ərazisinin işğal olunmuş əsası Gürcüstan və Ermənistən arasında paylaşılmışdır. Beləliklə, XIX-XX yüzülliklər ərzində Çıldır mahali üç bölümündə ibaret olmuşdur:

1. Mahalın Şərqi Anadoluda - Türkiye ərazisində qalan və indi də "Çıldır" adı daşıyan hissesi.
2. Ermənistana qatılan Ağbabə və Qızılqoç əsası. Bunlar sonradan Amasiya və Qukasyan rayonları adlanmışdır.
3. Gürcüstana qatılan və "Məsxət – Cavaxetiya" adı verilən bölmə.

Tarixi Çıldır mahalı anlayışı bu üç bölümün bütövlüyündən ibarətdir. Çıldır aşiq mühiti də həmin irimiyəslə ərazidə qərar tapmışdır. Borçalı və Qars aşiq mühitləri arasında yerleşən Çıldır aşiq mühiti özündə həm Azərbaycan, həm də Anadolu aşığılığın özəlliklərini cəmləşdirmişdir. Ümumi nisbətdə Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus xüsusiyyətlər – ifa tərzı və repertuar şəbəkəsi daha qabarlıqdır. Təksazlı ifaçılıqla əsaslanan bu mühit aşıqlaşmış ozanlar qrupuna daxildir. Barədə qurub oturaraq əsərini çalıb-oxumaq ənənəsi də Çıldır aşıqlarının ifaçılığında müəyyən yer tutmuşdur.

Ənənəvi olaraq on iki simli sazlardan istifadə edən Çıldır aşıqları əsasən üç kök türündə (Şah pərdə, Baş pərdə, Orta pərdə) çalıb-çəğirinə mağə üstünlük vermişlər [195, 130]. Çalğıda üçpərdəli sistemin statikliyi qopuz çalğı terzinin mühafizəsindən de gelə bilər.

Azərbaycan aşiq sənətinin ənənəvi musiqi repertuarı Çıldır aşiq mühitində də ana axarı təşkil etmiş, bununla belə, bu mühitdə digər mühitlərde müşahidə edilməyən sayda saz havası mövcud olmuşdur: "Ağbabayı", "Deyişmə", "Diyarbəkiri", "Qaracağlan", "Qurdroğlu", "Göynəbaşı" ("İfxanı"), "Güləndəmi" ("İşgəndəri"), "Otali", "Otuz bin", "Xoşdamağı", "Cuxuroba", "Çıldır divanisi", "Çalpapaq", "Şah-severi", "Sümmanı", "Şənlik Mirzəcanı" [195]. Bu saz havaları Çıldır mühitində bəstəciliyə tarixən güclü meyl olduğunu gösterir. Ənənəvi havaların çalğısı zamanı yerli çalarların əlavə olunması və yeni gülərin vurulması da Çıldır ifaçılığı üçün səciyyəvi keyfiyyətdir.

Çıldır aşiq mühiti neçə-neçə tanınmış saz-söz sənətkarı yetirmiştir. Onların içərisində Xəstə Həsən uzun bir sənət yolunun binasını qoyan ustad kimi seçilir. XVIII yüzillikdə yaşayış-yaradan bu qüdrətli söz sərrafı yuzlərlə aşiq şerinin və bir neçə dastanın yaradıcısıdır. O öz dövründə dəfələrlə Qul Qarani, Usta Polad, Ömer, İlfanı, Səfili kimi istedadlı aşıqlarla sənət yarışmasına girmiş və saz-söz xırıdan olduğunu sübuta yetirmiştir [80, 22]. Xəstə Həsənin sənət ocağı Çıldır aşiq mühitində yaxın zamanlara qədər davam etmişdir. Belə ki, ustadşagird ənənəvi vasitəsilə bu ocağın saz-söz yatırı Xəstə Həsəndən Aşıq Nuruya, Aşıq Nurudan Aşıq Şənliyə, Aşıq Şənlidən Aşıq Nəsibə (Kor Nəsib), Aşıq Nəsibdən isə Ağbabalı Aşıq İsgəndər tevhil verilmişdir. Bu sənətkarların digər şagirdləri olsa da, aparıcı axar yuxarıdakı xətt üzrə getmişdir.

Xəstə Həsən ocağının ərsəyə getirdiyi Aşıq Şənlik Çıldır mühitində çox-çox uzaqlarda da saz-söz sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. Çoxsaylı qoşma, geraylı, təcnis, divani və müxəmməslerden başqa o, bir neçə dastan və aşiq hekayəti de düzüb-qoşmuşdur. Şənlik saz halvaları da bəstələmişdir. Sənət dərsini Aşıq Şənlidən alan Kor Nəsib ustادlarına layiq bir aşiq olmuşdur. Saz dünyasının kamil bəlincisinə əvvilən bu qüdrətli sənətkarın qarşısına çıxmaga nadir aşıqların cəsərəti çatmışdır. Onun Aşıq Ələsgərlə məşhur deyişməsi ağır sənət si-naqlarından sayılır. Kor Nəsibdən sonra Xəstə Həsən ocağına onun sağirdi Ağbabalı İsgəndər (1915-1992) sahib olmuşdur. Çıldır aşiq mühitinin bütün sıqlətini sinəsinə toplamış bu ustad sənətkar on zəngin saz və musiqi repertuarına malik aşıqlardan biri olsa da lazıminca qıymətləndirilməmişdir. Ağbabalı İsgəndər Xəstə Həsən ocağının sonuncu böyük nümayəndəsi idi. Güclü hafizəyə malik olan bu misilsiz söleyici-ifəçinin repertuarı demək olar ki, yazıya alınmadan itirilmişdir.

Xəstə Həsən ocağının Aşıq Şənlik xətti ile davam edən axarında Aşıq Süleyman, Aşıq Məhmət, Aşıq Ələsgər, Çorru Məhəmməd, Aşıq Balaklı, Aşıq Əhməd, Şixmahmudlu usta Abdulla və başqa bu kimi istedadlı sənətkarlar da yetişmişdir [160, 10].

Cıldır aşiq mühiti bu mahal daxilində və ona yaxın çevrədə yaşayan gürcü və ermənilərə derin təsir göstərdiyindən onların arasında aşiq sənətinin mənimsəmək istəyi yaranmışdır. Bu təsirlənmədə Xəstə Həsənin və Aşıq Şənliyin sənətkar şəxsiyyəti xüsusi rol oynamışdır. XVIII-XX yüzilliklərdə Aşıq Ruhani, Aşıq Şeydayı, Aşıq Şivğə, Aşıq Zeyni, Aşıq Feydayı, Aşıq Pəkdayı, Aşıq Niko, Səfil Lado, Aşıq Eto və başqa gürcü aşıqları mehz Cıldır aşiq mühitindəki sənət iqliminin təsiri altında çalış-çağırılmışdır [80, 72]. Cıldırda yaxın çevrə sayılan Gümrädü onlarla erməni aşığı da həmin tarixi dövrdə eyni musiqi və

söz repertuarı əsasında çalıb-oxmuş və Azərbaycan türkçəsində şərlər, hekayətlər qoşmuşular [129, 91].

Rus imperiyasının antitürk siyaseti nəticəsində Cıldır mahalının Gürcüstana verilən kəsimində 1944-cü ildə aparılan etnik temizləmədən (Türklərin zorla Qazaxistanda və Orta Asiyaya sürgün olunması) sonra indi Məsxət-Cavaxətiya adlanan ərazidə fəaliyyəti o qədər də hiss edilməyən bir neçə qoca gürcü aşığı istisna olunmaqla aşiq mühiti yoxdur. Həmin ərazidən sürgün olunan əhali ilə birgə qırbaclara seپələnmiş Cıldır aşıqlarının bir qismi Qazaxistandan Çimkənt, Taldı-Kurqan və Cambul vilayətlərində və Qırğızistannın rayonlarında fəaliyyətlərini davam etdirirler.

Cıldır mahalının Ermənistana qatılan ikinci kəsimində isə 1988-ci ildə etnik sixışdırma yolu ilə türklər tamamilə çıxarılmışdır. Həmin kəsimin (Ağbabə və Qızılqoç) əhalisi, o cümlədən də aşıqları pərakəndə şəkildə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə yayılmışdır. Beləliklə də Cıldır aşiq mühitinin indiki Gürcüstan və Ermənistən ərazisindən düşən kəsimləri zor gücünə dağıdılaraq sıradan çıxarılmışdır.

Mahalın Şərqi Anadoluda qalan hissəsində aşiq mühiti hələ də yaşamaqdadır. Lakin iyirminci yüzillikdəki siyasi şərait uzun zaman ərzində gediş-gelişin, mədəni-estetik əlaqələrin qarşısını aldığından mahalın Türkiyədəki hissəsi ilə Sovet İttifaqındakı kəsimləri arasında hər hansı bir ılışkı qurulmamış, bu da Türkiyədəki Cıldır aşiq mühitinin Anadolu aşiq sənətinə uyğunlaşmasına səbəb olmuşdur [689, 14]. Bununla belə, oradakı çağdaş Cıldır aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus repertuarı qoruyub saxlayır. Dəyişiklik dənə çox ifaçılıq prinsiplərində nəzərə çarpır.

DƏRBƏND AŞIQ MÜHİTİ

Mərkəzi Dərbənd mahalı olmaqla əhatə dairəsi Quba-Xaçmaz və Şəki-Zaqatala hündürlərinən uzanan Dərbənd aşiq mühiti də tarixən Azərbaycan aşiq sənətinin başlıca regionları sırasında dayanmışdır. Zəngin iqtisadi-siyasi həyat yaşayan bu qədim mahal yüzüllər boyunca mədəniyyət diyanı və söz-sənət mərkəzi kimi də şöhrətlənmişdir. Əski çəqlərdən üzü bəri Azərbaycan mədəniyyəti digər bölgələrdə olduğu kimi Dərbənddə də elm, inceşənət və ədəbiyyatın çoxşaxəli şəbəkəsi daxilində yaşamış və inkişaf etmişdir. Qaynaqlar Dərbənddəki türk mədəniyyətinin çox-çox qədimlərdən baş alıb göldüyünü göstərir. "Kitabi-Dədə Qorqud" boyalarında, "Koroğlu" dastanında, elece de folklor örneklerində adı və qaynar həyatı qürurla vurgulanan Dəmirqapıya

başqa cəhətlərlə yanaşı, uzun bir zaman ərzində yaradılan milli-mənvi sərvətlər, o cümlədən də saz-söz sənəti xüsusi hörmət göttirmiş və nüfuz qazandırmışdır. Türk etnik-mədeni sisteminin əsas temsilçilərindən biri sayılan dədə Qorqudun qəbrinin Dərbənddə olması bərdəki tarixi revayət də bu mühitin milli-mənvi dəyərlərlə zənginliyini təsdiqləyir.

Əski çağlarda olduğu kimi, orta əsrlərdə də türk-islam kontekstində gedən başlıca mədəni-siyasi hadisələr Dərbənddə öz geniş əksini tapmışdır. Buna görə də təsəvvüf dünyagörüşünün yayılıb möhkəmlənməsində, sufi-dərvish ocaqlarının meydana gəlməsində və ən nəhayət, bu mənəvi-siyasi və mədəni-estetik istiqamətin qanunauyğun davamı kimi aşiq sənətinin təşəkkütləpma prosesində Dərbənd və onun çevrəsinin son dərəcə mühüm rol oynaması təbiidir. Hələ XV-XVI yüzilliklərdə Şah İsmayıllı Xətəyinin babası Şeyx Cüneyd və atası Şeyx Heydərin Dərbənd və onun etrafında sufi-dərvish ocaqları qurulurları və bu yolda şəhid olmaları sonrası mərhələdə regionun mənəvi-ürfəni ovqata köklənməsinə güclü təkan vermişdir [70, 36]. İndi də Dərbənddə ziyyaretgah kimi müqəddəs tutulan «Qırxlar piri» orta əsrlərin sufi-dərvish sistemində məxsus bir ocaqdır. Bu ocaq həmin mərhələnin epik yaradıcılığında – orta əsr dastanlarında işlek mövqeyə malik olan təsəvvüf səciyyəli simvolik «qırxlar» obrazı ilə birbaşa bağlıdır. Haqq aşıqlarının:

Sidqimi bağladım qırxlar pirinə...

və ya

Qırxlar məclisindən badə içmişəm –

deyə ilahi vergiye sahib olduqlarını rəmzi-ürfəni «qırxlar» obrazı ilə əlaqələndirmələri də «qırxlar piri»nın (olsun ki, bu adda pir sufi-dərvishliyin güclü olduğu digər bölgelərdə də var) sufi-dərvish-aşiq ocağı kimi qavranılmasından ireli gelir. «Dərbənddə qırxlar, Şirvanda şıxlardır kəməyin olsun» alqış-duasında da «qırxlar» obrazı Dərbəndlə birgə folklor təfəkkürünə yerimədir. Əlbəttə, bütün bunlar Dərbənddə təkkə ocağına söykənən aşiq mühitinin formallaşması üçün lazımi mənəvi-ürfəni zəminin tarixi mövcudluğunu şərtləndirir.

Yazılı mənbələrdə Dərbənd aşiq mühitinin məxsus XVI yüzilliyin saz-söz sənətkarı Bayat Abbasın yüksək poetik tutumlu qoşma və gəryalılarına rast gelinir ki, bu da həmin mühitdəki yaradıcılıq ənənəsinin dərin köklərindən xəber verir [109, 78-82]. Mühitin sənət cazibəsi orta yüzilliklərin Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasim, Abdalgulablı Valeh

kimi ustad aşıqlarını müxtəlif vaxtlarda çəkib Dərbəndə getirmişdir. Onlar Dərbənd sənətkarları ilə qarşılışmış və kifayət qədər yüksək səviyyəli saz-söz sınaqlarından çıxmış olmuşlar. Bu sənət sınaqları «Abbas-Gülgəz», «Xəstə Qasim», «Valeh-Zərnigar» dastanlarının Dərbəndle bağlı hadisələrində öz geniş əksini tapmışdır. «Valeh-Zərnigar» dastanında Aşıq Zərnigarın Dərbənddə saz-söz meydanına gələn qırx aşığı sorğu-sualla bağlayıb sazlarını da əllerindən almışı barədə söz açılır. Güman ki, burada müəyyən mübələğə vardır. Amma bu mübələğin yaranmasına Dərbəndin saz-söz cazibəsi, orada aşiq sənətinə həssaslığın yüksək olması imkan açmışdır.

Dərbənd aşiq mühiti sənət aləmine Dərbənd mahalından olan Yersulu aşiq Emin, Səfili Məmməd, Xalid Qaradağlı, Əhməd Hümeyeidi, Vəlikəndli Fətəli, Aşıq Qonaqbəy, Aşıq Tahirbəy, Aşıq Niftulla kimi görkəmləi saz-söz ustaları da bəxş etmişdir. Dərbənd çevrəsində yaşayış-yaradın Varxiyanlı Mehəmməd (Zaqatala), Molla Cümə (Şəki), Xaltanlı Tağı, Aşıq Soltan, Aşıq Qəndab (Quba) və başçaları da bu mühitə məxsus sənətkarlardır. Dərbəndə yaxın bölgələrdeki Dağlıstan (lezgi, dərgin, avar, saxur və s.) aşıqları da ifaçılıq prinsiplərinin, söz və musiqi repertuarının eyniliyinə görə Dərbənd aşiq mühitində daxildirlər [109, 160-173]. Onların böyük əksəriyyəti Dərbənd aşiq mühitinin təsiriyle Azərbaycan türkçəsində söz düzüb-qoşmuş, bir ənənə olaraq məclisləri də bu dildə aparmışlar. Hətta onların öz dillərində yaratdıqları dastan və şerlərin strukturunda və poetik sisteminde də Azərbaycan aşiq sənətinin güclü təsiri olmuşdur [511, 5, 9].

Dərbənd mühitində mensub aşıqların ifaçılığı saz-balaban, bir sıra yerlərdə isə saz-balaban-nağara müştərekliyinin müşayiəti ilə çalıbxumaq üstündə qurulmuşdur. Oxu tərzinin Şirvan ifaçılığına bənzəri çoxdur. Boğaz qaynatmaları zamanı muğam çalarlarına da müəyyən qədər yer verilir. Ən çox istifadə olunan cüra sadır. Mühitin Balaken-Zaqatala kesimində saz əvezinə tamburdan da istifadə edilmişdir. Tamburlu aşıqlara balaban-nağara qoşulmur. Onlar aşılığın aşılışan (əslində axıradək aşılışmayıblar) ozanlar qanadına daxildirlər.¹

Dərbənd aşiq mühiti əsasən təkkə ənənəsinə söykəndiyi üçün hərəkətə - rəqs və gəzismelərə meyllidir. Saz bəstəciliyi o qədər güclü deyildir. Şirvan ifaçılığının musiqi repertuarına da daxil olan «Dərbəndi» adlı saz havası vardır. Bu mühitin ərseye getirdiyi başqa bir hava – «Quba Kərəmi» isə əksər aşiq mühitlərinin musiqi repertuarına daxil olmuşdur.

¹ Ola da bilər ki, baxşılardır. Çünkü Azərbaycanın həmin bölgəsi əsasən qıpçaq kökənlər türk soylarındandır. Qıpçaqların ozan biçimindəki sənətkar tipi isə baxşıdır.

Dərbənd aşiq mühiti ənənəvi – işlek dastanlardan başqa bir sıra klassik dastanları da öz repertuarında qoruyub saxlamaqla seçilir. Digər mühitlərdə o qədər də nəzərə çarpmayan «Yetim Aydin», «Bikəs», «Adığözəl», «Ovçu Pirim», «Seyfəmlülük», «Səfilli Məmməd» dastanları da bu qəbildəndir. «Aşıq Qərib», «Abbas-Gülgez», «Valeh-Zərnigar» kimi məşhur ənənəvi məhəbbət dastanlarının isə bu mühitdə özünəməxsus cizgilerlə seçilən variantlarına təsadüf edilir. Bundan əlavə, Dərbənd mühitində mexsus aşıqların söz repertuarında təsəvvüf dünyagörüşünə bağlı olan poetik nümuneler xüsusi üstünlüyə malikdir ki, bu da həmin əvrənin mənəvi yaşam biçimində təriqət sisteminin uzun müddət ərzində aparıcı fəlsəfi-ürfani istiqamət kimi davam etməsinin nəticəsidir.

Bu mühitdə ərsəyə gələn Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala) və Molla Cümə (Şəki) poetik yaradıcılıqda böyük uğurlar qazanmışdır. Onların ifaçılıq qabiliyyəti barədə cələbə bilgi qalmasa da yaradıcılıqlarının bitkinliyi, bedii-üslubi elvanlığı, məzmun-mündərəcə əhatəsinin genişliyi diqqəti çəkir. Lakin hər iki sənətkarın təhsilli olması duyuylur. Bu səbəbdən də onların şerlərinde klassik yazılı ədəbiyyatdan gələn dil və üslub əlamətləri, poetik deyimlər gözə çarpir. Molla Cümə aşiq şerinə bir sır yenil formalar da getirmişdir. Həmin formalar (xüsusen de cinaslı şer qəlibləri) klassik Şərqi poetikasından yaradıcı şəkildə bəhrəlnəmə hesabına düzəldilmişdir [64, 294].

Dərbənd aşiq mühiti XX yüzilliyin ortalarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. Hazırda yalnız Dərbənd dövresindəki iki kənddə (Yersu və Marağa) aşiq sənəti öz nüfuzunu müeyyen qədər qoruyub saxlayır. Quba, Xaçmaz, Şəki, Zaqatala və Qaxda aşıqlara seyrək şəkildə təsadüf olunur. Azərbaycan aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında, eləcə də adı çəkilən regionda türk etnik-mədeni sisteminin aparıcı mövqə qazanmasında misilsiz xidmətləri olan Dərbənd aşiq mühiti sıradan çıxan tarixi mühitler cərgəsinə qoşulmaq ərefəsindədir.

QARABAĞ AŞIQ MÜHİTİ

Tarixi taleyi Dərbənd və Naxçıvan aşiq mühitlerinə bənzeyən Qarabağ aşiq mühiti özünəməxsus sənət keyfiyyətləri ile zəngin olan saz-söz bölgəsi kimi tanınmışdır. Aşıq adının Qarabağda toponim seviyyəsinə qalxması da (Beyləqanda «Aşıqlı» adında kend vardır) mahalın tarixi keçmişində aşiq sənətinin mühüm yer tutumasına dəlalet edir. Bu mühitin sənət həyatı XVI-XVIII yüzilliklər arasında daha qaynar və canlı keçmişdir. Qarabağ aşiq mühitinin yetirməsi olan

Qurbanı (XVI yüzillik), Ləle (XVII yüzillik), Abdalgüləblə Valeh (XVIII yüzillik) kimi qüdrətli saz-söz ustalarının da göstərilən tarixi əvvələdə yaşayış-yaratması təsadüfi deyildir. Sözü gedən yaradıcı ustadlardan əlavə, həmin mərhələdə bir çox qüvvətli ifaçı aşıqlar da Qarabağ mühitini söhretləndirmişdir. Aşıq Valeh XVIII yüzillikdə özündən öncəki istedadlı saz-söz ifaçılarının məharətindən söz açaraq, onların ləyaqətli davamçısı olması ilə təsadüfən qürrələnmir:

*Mənəm Aşıq Məhəmmədin novbatı,
Aşıq Cünum, Aşıq Güllü nabati.
Aşıqlıqda hər kasdənin övladı
Valeh ilə bərabərsə de, gəlsin!*

Qarabağ mühitinin yetirməsi olan Aşıq Məhərrəmin öz ifaçılıq qabiliyyəti ilə yaxın Şərqi ölkələrinə səs saldığı, orada onun həsrətinin çökildiyi də Valeh misralarında iz qoymuşdur:

*Bu dünyada heç gəzməmişdi kəm,
Aşıq Əli oğlu Aşıq Məhərrəm,
Həsrətin çəkirdi Rum, həm də Əcəm,
Əlində tütəyi-balaban hanı?*

Sənətin nüfuzunun nəticəsidir ki, Qarabağ aşiq mühitində yetişmiş sənətkarlardan ikisini – Qurbanının ve Ləlenin məzarları pir-oçaq seviyyəsində müqəddəsdirilmiş və ziyyarətgahənə çevrilmişdir. Cəbrayıl rayonunun Diri kəndində və Füzuli rayonunun Əhməddəllər kəndində «Haqq aşığının qəbri» adıyla məşhur olan həmin məzar-ziyarətgahlara yüzillər boyudur ki, müşkülleri asana çevirən, ağır dərdlərə əlac qılan, övlad həsrəti çəkenləre övlad bəxş edən, xəstelərə şəfa verən bir ocaq kimi tapınırlar. Şübəhesiz ki, aşiq qəbri ilə bağlı müqəddəsleşdirmə düşüncəsinin, şəfəkar ocaq sayaraq ona tapınma duygusunun meydana gelməsi haqq aşığının ilahi alemle əlaqəliyi barədəki mifoloji-ürfani təsəvvürlə ilgilidir. Sözü gedən təsəvvürün güclü olması və haqq aşığının qəbrinin ocaq-ziyarətgah seviyyəsinə qaldırılması bu duyum və düşüncə sisteminin orta çağ Qarabağ mühitində münbət zəmin üzərində dayandığından sonraq verir. Bu həm də onu göstərir ki, Qarabağ aşiq mühiti təriqət axarında yanmışdır və aşılığın tekke ocağına səykönen qanadına daxildir. «Qurbanı» dastanının rəmzi-ürfani səciyyə daşımı, Abdalgüləblə Valeh yaradıcılığında təsəvvüf simvolikasının qabarlıq yer alması mühitin tarixi mənşəsindəki təkke-təriqət əhatəsi ilə birbaşa bağlıdır.

Qarabağ mühitində aşılığın dərin ürfani-estetik köklərə, xüsusən də təriqət ənənəsinə bağlılığı Valehin:

*Adıma pay gəlir qadir mövladan,
Bu torpaqda aşıqlar binası var –*

misralarında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalgülbəlli) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan «abdal» (sufi-dərvış) kəlməsinin yer alması da orada aşılığa rəvac verən təriqət ocağının tarixi maskunluğunu təsdiqləyir.

Qarabağ aşiq mühiti coğrafi mövqeyine və tarixi-siyasi vəziyyətin görə Gəncəbasar, Göyçə və Qaradağ aşiq mühitləri ilə daha çox qarşılıqlı sənət münasibəti saxlamışdır. Marağlıdır ki, rəvayətə görə Qurbani əslən Qaradağ mahalindandır; şərlərindən birində «Qaradağ-dan Qarabağa gəlmışəm» misrasını da çox güman ki, bu səbəbdən işləmişdir. Qurbaninin Gəncə səfərinin dastan yaddasına keçməsi isə Qaradağ-Qarabağ-Gəncəbasar xətti boyundakı qarşılıqlı sənət münasibətlərinin tarixi axarını əks etdirən əlamət kimi səciyyəvidir. Aşiq Ələsgərin oğlu Aşiq Talibin söylədiyinə görə, ta keçmişlərdən üzü bəri payız və qış aylarında Göyçə aşıqları aran Qarabağ enər, mahalın kəndlərində çalıb-çağıurar, yaxşı da qazanmışlar [150, 95-97]. Aşiq Ələsgərin özü de dəfələrlə Qarabağa səfər eymmiş və hətta Valeh ocağı Abdalgülbəllidən çoxsaylı məclislər keçirmişdir. Onun bu kənddən olan Aşiq Abbasqulu və Aşiq Nəcəfqulu ilə qurduğu saz-söz yığnaqları şirin bir hekayət kimi döllər azbərinə çəvrilmişdir.¹ Göyçə aşıqlarının Qarabağda çoxsaylı saz-söz məclisləri keçirməsi bu mahalın tarixən saza xüsusi həssاشlıq göstərməsinin əlaməti olmaqla yanaşı, Qarabağ-Göyçə sənət əlaqələrinin dinamikliyini əks etdirmək baxımından da böyük əhəmiyyət kəsb edir. Çox ehtimal ki, «Aran gözəlləməsi» saz havası «Göyçə gözəlləməsi»nə qarşılıq olaraq (tutusdur: «Göyçə» – dağ və «aran» – Qarabağ) Qarabağda Göyçə-Qarabağ sənət əlaqəsi nəticəsində yaradılmışdır. Göyçə-Kəlbəcər-Tərtər-Berdə-Beylaqan-Ağcabədi xətti boyundakı tarixi axar Göyçə və Qarabağ aşiq mühitləri arasında oxşar ifaçılıq və repertuar müstərəkliyinə səbəb olmuşdur. Yuxarıda adı çəkilən Qaradağ və Gəncəbasar aşiq mühitləri ilə de demək olar ki, eynən belə bir sənət bağlılığı mövcud olmuşdur. Bu səbəbdən də Qarabağ aşiq mühitinin ifaçılığı həmin mühitlərdə olduğu kimi, saz-balaban müstərəkliyinə əsaslanır. Dastanlılığın və söz yaradıcılığının güclü olduğu bu mühitdə saz bəstəciliyi də müəyyən yer almışdır: «Qarabağ dübeyti», «Qarabağ

qayıtagı», «Qarabağ qaytarması» saz havalarının adı, eləcə də Qurbani «Divani»leri və Abdalgülbəlli Valeh barmaqlarına məxsusluğu söylenilən «Ayaq Saritel», «Orta Saritel», «Baş Saritel» silsilə havaları bunu söyləməyə əsas verir [82, 219-230].

Qarabağ aşiq mühiti regionda muğam-qəzəl üslubunun gücləməsi ilə on səkkizinci yüzilliğin sonlarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. On doqquzuncu yüzilliğdə Qarabağda əvvəlki ənənənin davamı olaraq Maralyanlı Aşiq Pəri kimi istedadlı saz-söz sənətkarı yetişə də, artıq bu dövrdə mahalın sənət ovqatı saz-qoşma biçimində muğam-qəzəl üslubuna doğru xeyli aralanmışdı. İyirminci yüzilliğdə Qarabağ aşiq mühitinin Göyçə-Kəlbəcər xəttinə söyklənən hissəsində – Tərtər və Beyləqanda aşiq sənəti yaşamaqdə davam etmişdir. İstisna hal kimi Abdalgülbəlli Valeh ocağında da sənət ənənəsi qorunub saxlanılmışdır. Aşiq Valehin kötүcəsi Aşiq Xaspoldad Ağdamın Abdalgülbəlli kəndində çalıb-çağırmış və yaradıcı aşiq kimi bir neçə dastan quoşmuşdur.

Göyçənin süqtundan sonra Qarabağ aşiq mühitinin tənəzzülü daha da güclənmişdir. Əldə olan son bilgiyə (1993-cü il) görə, Qarabağda yeddi aşiq vardır. Bu aşıqların orta yaş göstəricisi əllişədən yuxarıdır. Göstərilən yaş ölçüsünü və regionda ustad-şagird ənənəsinin fealiyyətsizliyini nəzərə almaqla bu qənaətə gəlmək olar ki, Qarabağ aşiq mühiti öz mövcudluğunun sonuncu mərhələsini yaşıyır. Bununla belə, Qarabağ aşiq mühiti tənəzzüləqədərki uzunmüddəti zaman məsafəsində – təşəkkül və inkişaf çağlarında mədəni-mənəvi həyatın bir çox istiqamətlərinə güclü təsir göstərə bilməşdir. Belə ki, Qarabağdan pərvazlanan bir çox təsniflərin, eləcə də xalq mahnılarının melodik axarı saz havalarından qaynaq götürmüştür. Çalğı-melodiya və oxu tərzinə görə sənət incisi siyahı ecazkar «Qarabağ şikəstəsi»nın özü də bir zamanlar bu mahalda aparıcı mövqeyə malik olmuş aşiq-saz üslubunun yadigarıdır. Sıratı müqayisə nəticəsində də müəyyenləşdirmek mümkün kür ki, «Qarabağ şikəstəsi», «Çoban bayatı» saz havası ilə eyni melodik qəlib üzərində intişar tapmışdır. Çox olsun ki, «Qarabağ şikəstəsi» əvvəller saz-balaban müstərəkliyinin müşayiəti ilə aşıqlar tərəfindən çalınır-oxunmuş, daha sonra regionda muğam üslubunun güclənməsi nəticəsində xanəndə ifaçılığını adlamışdır. Hazırda Urmiya aşiq mühitində «Qarabağı» adı altında çalınan havanın «Qarabağ şikəstəsi» ilə eyni musiqi biçimində malik olması və bu hava üstündə oxunan bayatların «Qarabağ şikəstəsi»ndəki mətlə (məlum bayatılar!) səsləşməsi də başqa bir əsasa bağlı deyildir.

¹ Bu bilgini 1993-cü ildə İslam Ələsgər vermişdir.

Bax: Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin arxiv; qovluq №17.

Bir sıra aşiq mühitlərində hələ də aşıqların musiqi repertuarında işlekliyini saxlayan «Qaradağ şikəstesi» (Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti), «Şirvan şikəstesi» (Şirvan aşiq mühiti) bestelerinin «Qarabağ şikəstesi» ile yaxın melodik uyarlıq malik olması da her üç şikəstenin saz kökünə bağlılıından irəli gelir. Bundan əlavə, Qaradağ və Şirvan şikəstelərində olduğu kimi, «Qarabağ şikəstesi»ndə de oxu materialını təşkil edən mətnlər el bayatlarından ibaretdir ki, həmin örnekler de əsasən saz mühitine məxsus poetik biçimlərdir. Bu və buna bənzər çoxsaylı tutusdurmalar göstərir ki, müğam üslubu Qarabağ aşiq mühitinin bir çox sənətkarlıq çalarlarını, o cümlədən de oxu və çalğı tərzindəki incelikleri mənimseyərək öz melopoetik sistemini zənginləşdirmişdir.

ŞIRVAN AŞIQ MÜHİTİ

Ərazi əhatəsinə görə ən irimiqyaslı mühitlərdən biri olan Şirvan aşiq mühiti özünməxsus ifaçılıq və yaradıcılıq yolu keçmişdir. O, Azərbaycan aşiq sənetinin bölgə keyfiyyətlərinə görə ən çox seçilən mühitudur. Oxu və çalğı üslubunda xanənde tərzini qabarıq görüntülərlə əks etdiriyinə görə Şirvan aşiq mühitinin musiqi repertuarı ənənəvi aşiq repertuarından xeyli fərqlidir. Belə ki, bu mühitudə aşiq tərzi ilə xanənde terzinin qovuşuğu olan «Pişrov» havaları (on ikiyə yaxın bele hava var), «Şikəstələr» (doqquz şikəste havası mövcuddur), «Şəsəngi»lər (sayı üçdür) müşahidə edilir ki, həmin havalar sırf regional seciyyəlidir. Adı çəkilən havaların saz-balaban-nağara və qoşa nağara müşterəkliyi olmadan tək sazla – solo şəklində ifasının mümkün olmaması da havanın məhz aşiq terzi ilə xanənde tərzinin sintezindən yaranığını göstərir. Bununla belə, Şirvan aşıqlarının musiqi repertuarında yerli havalarla yanaşı, bütövlükdə Azərbaycan aşiq sənetinə məxsus olan klassik saz havaları («Müxəmməs», «Dübeyti», «Kərimi», «Koroğlu» havaları və s.) da mühüm yer tutur.

Musiqi repertuarından ferqli olaraq Şirvan aşiq mühitinin söz repertuarı digər mühitlərdən regional elamətlərle seçilir. Ənənəvi klassik aşiq dastanları, eləcə də saz-söz ustadlarının poetik irsi burada da söz yükünün əsasını təşkil edir. Bir sıra hallarda bəzi dastanların («Abbas-Gülgez», «Xəstə Qasım», «Alixan-Pərihanım», «Şah İsmayıllı» və s.) süjet xəttində variant dəyişiklikləri nəzəre çarpır ki, bu da aşiq mühitlərinin eksəriyyəti üçün seciyyəvidir və folklor mətninin şifahi şəkildə mövcudluğundan irəli gələn təbii bir haldır. Maraqlıdır ki, Şirvan aşiq mühiti kənardan gelən təsir nəticəsində saz havalarının

tarixi melodik axarının dəyişiklik keçirərək yeni məcraya yönəlməsinə yol verdiyi halda, söz repertuarının qorunmasında kəskin mühafizəkarlıq nümayiş etdirir. Mühitdəki söz repertuarının çağdaş monzəresi göstərir ki, Azərbaycan aşiq sənetinin tarixi teşəkkülündə mühüm rol oynayan «Yetim Aydin», «Göyçək Rza», «Seyfəmülk», «Seydi-Pəri», «Adıgözəl» kimi rəmzi-ürfani dastanlar başqa mühitlərdə arxaikləşərək işlekliyini itirərək Şirvan aşıqları tərəfindən indi de söylənilir. «Qurbanı» dastanının orta çağ təsəvvüf simvolikası ilə zəngin olan Zəncan versiyasının Şirvanda qorunması da mühitdən klassik aşiq repertuarına mühafizəkarlıqla yanaşmasından irəli gəlir [152, 337].

Şirvan regionu orta yüzyılklarla sufi-dərvış ocaqlarının, tekke-teriqət enesinin geniş yayıldığı ərazilərdən biri olduğu üçün orada aşiq sənetinin teşəkkül taparaq güclü inkişaf keçirməsinə münbit mədəni-tarixi şərait mövcud olmuşdur. Əsasən sufi şeyxlerinin qəbirlərindən ibarət olan Şirvan pir-ocaqlarının çoxsayılılığı və bu ocaqlara əhalinin əksər hissəsinin sidq-ürəkdən tapınması mahaldə tekke-teriqət sisteminin tarixi gücə barede müəyyən təsəvvür vere bilmər [118, 68-69; 46, 52-53]. Tekke kökənlə digər aşiq mühitləri kimi Şirvan aşiq mühitudə teşəkkül prosesini bu sistem daxilində keçirmişdir. Şirvan aşıqlarının rəqsə – ekstatik hərəkətlərə güclü meyl göstərməsi, ifa zamanı coşğun templi çalğı və oxuya üstünlük verməsi, habelə musiqi aletləri topluluğunun (saz-balaban – qoşa nağara və s.) müşayiətin sənət normativinə çevrilməsi tekke mərasimlərindən qalma elamətləridir.¹

Şirvanda ustad sənətkar kimi tanınan aşiq Mahmud Ələsgəroğlunun (Qobustan rayonunun Şixzərli kəndi) mənsub olduğu sənət ocağı barede verdiyi məlumat Şirvan aşiq mühitinin tekke-teriqət sistemine bağlılığı baxımdan olduqca qiymətlidir. Aşığın söylediyinə görə, onların neslinin kökü Sofi Həmid soyuna söylenir.² Sofi Həmid öz möcüzatları ilə məşhur olan sufi şeyxi olub və hazırda onun qəbir Şirvanın ən sınaqlı ziyanətgahlarından biridir [118, 68]. Cox ehtimal ki, Sofi Həmid ocağına mənsub sufi-dərvişlər təriqət ayın və mərasimlərinin icrasında musiqidən – sazin da iştirak etdiyi musiqi topluluğundan istifadə etmişlər. Onlar həmin mərhələdə simvolik aşığılığı – haqq aşığılığını heyata keçirmişlər. Buna görə də onların aşığılığı rəmzi-ürfani seciyyəyə malikdir. Sofi Həmid ocağının rəmzi-ürfani aşığılığı Goyçədə Miskin Abdal ocağının yerinə yetirdiyi tarixi vəzi-

¹ Qeyd: Bu müləhizə söylənərkən iyirminci yüzillikdə həmin topluluğa yersiz olaraq əlavə musiqi aletləri (qarmon, klarnet və s.) qatılması istisna edilir.

² Bu bilgini 1993-cü ildə Qobustanın Şixzərli kəndində Aşiq Mahmud Ələsgəroğlu vermişdir.

fəyə tam uyğun gəlir. Aşıqlığın sənət tipi səciyyəsi alması bu qəbildən olan tekke-teriqət ocaqlarının tarixi-estetik təkamülü ilə bağlıdır. Bu mənada Şirvanda aşiq sənətinin biçimlənməsində digər tekke-teriqət ocaqları ilə yanaşı Sofi Həmid ocağı da mühüm rol oynamışdır. Yeri gəlmışkən, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Şirvanın əsas aşiq ocaqlarından biri sayılan Şixzərlər kəndinin adındakı «Şix» («Şix» əslində «Şeyx» sözünün canlı dənişq biçimi) komponenti də bu yerin tarixin teriqətlə six bağlılığının nişanəsidir.

Şirvan aşiq mühiti ifaçılıq ənənəsi baxımından Quzey Azərbaycandakı aşiq mühitlərinə nisbətən Güney Azərbaycandakı mühitlərə daha yaxındır.¹ Saz-balaban-nağara, bəzən də qoşanagara müşterekliyinə əsaslanan ifa tərzinin oxşarlığı, söz repertuarındaki bəzi variant çarpzalaşmalarının mövcudluğu mühitlərarası tarixi əlaqədən gələn qabarlıq əlamətlərdir.

Qonşuluqdakı Qarabağ və Gəncəbasar mühitlərinə nisbətən bir qədər aralı məsafədə dayanan Güney Azərbaycan mühitlərinə, xüsusilə də Qaradağ-Təbriz əhəməndəkisi aşiq mühitinə yaxınlıq və bağlılığın tarixi-estetik səbəbi nadir? Qaynaqlardan eldə edilən bilgilərə əsaslanaraq bu barədə aşağıdakı mühahizələri yürütmək mümkündür:

a) Qaradağ-Muğan-Şirvan xətti boyundakı coğrafi şərait gediş-geliş üçün elverişli imkan açmışdır. Buna görə də həmin bölgələrin iqtisadi və mədəni heyati, o sıradan da aşiq mühitləri bir-biri ilə yaxından bağlı olmuşdur;

b) Səfəvilər zamanında Təbriz-Şirvan münasibətlərini nizamlaşdırmaq üçün həyata keçirilən demoqrafik tədbirlər – Azərbaycanın güneyindən bir qism tayfa və elatların köçürülrək Şirvanda yerləşdirilməsi də öz həllədici təsvirini göstərmişdir [61, 189-190]. Həmin tayfa və elatlara mənsub olan aşıqlar güneydəki aşiq mühitlərinə məxsus ifaçılıq ənənəsini və söz repertuarını özleri ilə getirərək Şirvanda yamyışlar.² Hazırda Şirvanın əsas aşiq kəndləri sırasında öndəki yerlərdən birini alan Şamlı, Ceyirli, Kolani, Padar, Quşçu, Teklə və başqa kəndlər Səfəvilər zamanında güneydən Şirvana götərilən tayfa və elatların adlarını daşıyırlar.

Şirvan aşiq mühiti Şirvan bölgəsi hündürlərindən xeyli kənara nüfuz etdiyindən onun əhatə dairəsini ad götürdüyü mahalla çərçivəlemək mümkün deyildir. Belə ki, Muğan bölgəsinin – Salyan, Sabirabad, Biləsuvar və başqa bu kimi ərazilərdəki aşiq sənəti də ifaçılıq

¹ Şirvan aşiq mühiti Quzey Azərbaycandakı mühitlərdən yalnız Dərbənd aşiq mühiti ilə uzlaşırlar.

² Görünür, «Qurbanı» daştanının Zəncan versiyası da Şirvan aşiq mühitine məhz belə daxil olmuşdur.

baxımından Şirvan aşiq mühitine daxildirlər. Maraqlıdır ki, hətta bir çox hallarda Şirvan aşiq mühitindəki sənət həyatının qaynarlığını Salyan aşıqlarının ifaçılıq və sənətkarlıq məharəti təmin etmişdir. Bu baxımından Şirvan aşiq mühiti geniş anlam kəsb edir.

Öldə olan bilgiyə görə Şirvan aşıqlığının ilk tanınmış nümayəndəsi olan Şirvanlı Aşıq Dostun on altıncı yüzillikdə yaşadığı təxmin edilir. On yeddi-on sekkinçi yüzilliklər arasında Şamaxıda Aşıq Baba Şirvani, Aşıq Rüstəm, Aşıq Saleh kimi ustad sənətkarlar şöhrət qazanmışlar. On doqquzuncu yüzillikdə Şamaxı, Ağsu, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, İsmayılli və başqa nahiyələrdən Aşıq Səməd, Aşıq Mürsəl, Şixzərlər Aşıq Bilal, Padarlı Aşıq Zəki, Nabırı Aşıq Badam, Şilyanlı Aşıq Soltan, Ceyirli Aşıq Səlman saz-söz alməндında ad çıxarmışlar. Şirvan aşiq mühiti iyirminci yüzilliyə Aşıq Mirzə Bilal, Aşıq Şakir, Aşıq Pənah, Aşıq Bayıl, Aşıq Məmmədağa, Aşıq Rza Qobustanlı, Mahmud Ələsgəroğlu sənətinə bəxş etmişdir. Hazırda onların ifaçılıq və yaradıcılıq ənənəsini Abbas Musaxanlı (Qobustan), Aşıq Barat, Aşıq Xanmusa (Şamaxı), Aşıq Əvəz, Aşıq Yanvar (İsmayılli), Aşıq İxtiyar (Salyan), Aşıq Əhliman (Ucar), Aşıq Məhəmməd Şirvanlı (Ağsu) və başqaları leyaqətə davam etdirirlər.

Şirvan aşiq mühiti regionda müğən üslubunun güclənməsi səbəbindən XIX-XX yüzilliklərdə çalışı və oxu tərzini bir qədər dəyişdirmək məcburiyyətində qalmış və xeyli dərəcədə xanəndəçiliyə meylənmişdir. Sovet hakimiyyəti döñəmində ideologiyadan gələn bayağı və sit çalarlar (kolkoz, pambıq, partiya tərennüməleri və s.) da klassik ifaçılıq və yaradıcılıq ovgatına müəyyən xələl göttürmişdir. Bununla belə, sənətin ana axarı sıradan çıxmamış və öz tarixi mahiyyətinin əsas cizgilərini qoruya bilmüşdür. Şirvan aşiq mühiti ustad-şagird ənənəsini yaşadan çağdaş mühitlərdən biri olduğu üçün öz tarixi mövcudluğunu davam etdirmek imkanına malikdir.

BORÇALI AŞIQ MÜHİTİ

Ustad-şagird münasibətlərini tarixi ənənədən gələn münbit zəmin üzərində mühafizə etmək baxımından Borçaltı aşiq mühitinin sənət mənzərəsi xüsusi maraq doğurur. Zəngin repertuar yüküne və yüksək səviyyəli ifaçılıq məharətinə malik bu mühitdəki sənət qaynarlığının qorunub saxlanılmasında aşıqlığın birinden digərinə ötürülməsi principinin ciddiliyi və davamlılığı əsas təkanverici qüvvədir. Folklor yadəsiin verdiyi bilgiye görə digər aşiq mühitlərinə nisbətən Borçaltı aşiq mühitində şagirdlərin öz ustadlarından xeyir-dua alıb sərbəst aşiq-

lığa başlaması prosesi daha çox vaxt aparmışdır. Bu ənənə indinin özündə de qismən gözlənilir.

Borçalı aşiq mühiti təşəkkül tərzinə görə Azərbaycan aşılığının tekke kökənlə tipindən daha çox aşıqlaşmış ozanlar qanadına daxildir. Dündür, bu mühitdə tekke ənənəsinin də müyyən olamətləri vardır, daha doğrusu, mühitin söz repertuarında tekke şeri, eləcə də rəmzi-ürfani söyləmələr digər mühitlərdə olduğu kimi üst qatda yer alır. Bununla yanaşı, təkkədən gələn ovqat oxu, çalğı və davranışlı tərzində görüntülü cizgilərlə nəzəre çarpır. Oxu, çalğı və davranışlı tərzində ekstaz yaradan ünsürlərin aparıcı olması ilə səciyyələnən tekke kökenli aşılardan fərqli olaraq burada oxu və çalğının ləngərliliyi, bir növ ağırtaxtalılığı, bundan əlavə, aşığın az herekətliliyi qabarıqdır ki, bu da ozan ifaçılıq ənənəsindən qalma keyfiyyətlərdir. Əslində Borçalı aşılارının teksəz ifaçılar olması da onların ozan ənənəsinə söykəndiyini göstərir. Bəllidir ki, ozanlar təkəcə opuzla çalıb-oxuyurdular. Tekke ocağına birbəşə bağlılığın olmamasına görədir ki, Borçalı aşiq mühiti yaradıcı mühitdən daha çox ifaçı mühit kimi səciyyəvidir. Çalğı və oxu kamilliyyinə görə digər mühitlərin bir çoxundan aşkar üstünlükle seçilən Borçalı aşiq mühitində öten yüzülliklər ərzində Qurbanı, Miskin Abdal, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasim, Aşıq Ələsgər, Hüseyin Şemkirli, Hüseyin Bozalqanlı səviyyəsində yaradıcı aşılardan müşahidə edilməməsi bu baxımdan heç də təsadüfi deyildir. Bu faktın ciddi arqument olduğunu qüvvətləndirən belə bir cəhəti də diqqət önündə saxlamaq lazımdır ki, mühitin tarixi mənzərəsində «haqq aşığı» statusuna malik sənətkar demək olar ki, yoxdur. Əslində təşəkkülün tipi və prinsipi baxımdan bu tamamilə təbii bir haldır. Çünkü Borçalı aşiq mühiti önce də deyildiyi kimi, tekke ocağından çıxan aşılardan daha çox tekke-teriqt sisteminin dolayı təsiri nəticəsində sonradan aşıqlaşmış ozanlardan təşkil olunmuşdur. «Haqq aşığı» adı-titulu isə tekke ocağına six bağlılıq tələb etdiyindən aşıqlaşmış ozanlar mühitində bu statusun yer almaması tarixi baxımdan sənət qanunauyğunluğu daxilindədir.

Borçalı aşiq mühiti öz sənət şəbəkəsini yalnız adını daşıdığı mahalın coğrafi hüdudları ilə çərçivələmir. Borçalı mahalından əlavə qonşu Başkeçid, Qarayazı, Qaraçöp regionları da sənət ahəngindəki uyğunluğa görə bu mühitin adı altında föliyyət göstərir. Tarixi baxımdan yaşaşıqda buraya iyirminci yüzyilliye qədərki Tiflis ərazisini də əlavə etmək olar. Sözü gedən iri miqyaslı əvrədəki aşiq mühitinin adı tarixən şərti şəkildə «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahali» biçimində də getmişdir. Adətən, məşhur aşiq mühitlərinin adlarına dastanların süjet xəttində six-six rast gəlinir. Təbriz, Zəncan, Urmiya, Naxçıvan, İrəvan, Dərbənd, Qarabağ, Gence adlarının dastanlarda tez-tez

çəkilməsi, hətta bəzi dastanların yurd yerlərinin həmin ərazilərdəki əhvalat və hadisələrlə bağlılanması bu səbəbdəndir. Sadalanın yer adları sırasında «Tiflis» adının da xüsusi fealliq kəsb etməsi bəlli bir həqiqətdir. Bu folklor faktına söykənərək belə bir mülahizə yürütək mümkündür ki, orta çağ kontekstində «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahali» folklorik biçimləriyle dastan yaddaşına yerleşmiş tarixi-estetik qənaət indiki anlama başa düşülen Borçalı aşiq mühitini ehtiva etmişdir. Başqa sözə, folklor qaynağında «Tiflis» təsəvvürü müəyyən şərtlilik daxilində çağdaş «Borçalı aşiq mühiti» sənət şəbəkəsinin demək olar ki, əvəzedicisidir.

Borçalı aşiq mühiti tarixi-mədəni şəraite uyğun olaraq Gəncəbasar, Göycə, Urmiya, Çıldır və Qars aşiq mühitləri ilə dəha six sənət əlaqələri saxlamışdır. Təşəkkül tərzindəki oxşarlıq görə Anadolu aşiq sənətinə bağlılığı da mövcuddur.

Ifaçılıqla digər musiqi alətlərindən istifadəyə yol verilmədiyi səbəbindən Borçalı aşiq mühitində sazin melodik imkanlarının genişləndirilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Tesadüfi deyildir ki, iri tavar sazlarda çalıb-oxumaq ənənəsi əsasən bu mühitdə qərarlaşmışdır. Sazın texniki baxımdan gücləndirilməsi – onun yeni simlər və pərdələrlə zənginləşdirilməsi istiqamətində ustad sənətkar Əmrəh Gülməmmədovun apardığı islahatların Borçalıda baş vermesi də regionun saza məxsusu həssaslıq göstərməsinin əlaməti kimi səciyyəvidir. Aşıq Əmrəh iyirminci yüzyilliyyin ortalarında tədrici tekamül yolu ilə sazin simlərinin sayını artıraraq doqquzdan on bire, pərdələrini isə on üçdən on səkkizə qaldırmışdır.

Sazın texniki gücünün artırılması yönündə olduğu kimi melodik imkanlarının çoxçəsli sənət şəbəkəsi yaratmasında da Borçalı aşiq mühiti mühüm rol oynamışdır. Bu sıradan da Əmrəh Gülməmmədovun çalğı üslubunun yaradıldığı ənənəni ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Yüksek sənətkarlıq keyfiyyətlərinə malik olan bu çalğı üslubu az bir zaman içərisində Azərbaycan aşiq mühitlərinin əksəriyyəti tərəfindən mənimşənilmişdir.

Borçalı aşiq mühitində məxsus sənətkarlar klassik havaların məhərəti ifaçısı olmaqla yanaşı, saz bəstəciliyi ilə də möşgül olmuş, «Məmmədbağın», «Başxanımı», «Sultani», «Qəribi», «Mansır», «Mixəyi», «Foxri», «İbrahimî», «Dol Hicranı», «Faxralı müxəmməsi», «Faxralı Dilqəmi», «Bəhməni», «Borçalı yurd yeri» kimi orijinal havalər yaratmışlar.

Aşıq ifaçılığının ənənəvi musiqi repertuarına özünəməxsus mühafizəkarlıqla yanaşan bu mühitdə bir sıra hallarda klassik saz havalarının variant çalarlarına da rast gəlinir. Bəzən variant çalarları saz havasının ad dəyişməsinə də gətirib çıxarırlar. Məsələn, çalğıdakı

variant çalarına görə ənənəvi «Göyçəgülü» Borçalıda «Başkeçə gözəlləməsi», «Kərəm gözəlləməsi» – «Əhmədi Kərəm», «Hüseyni – «Dastanı», «Qəhrəmanı» – «Həcəri» adlarıyla tanınır. Əslində bə melodiq mətnin – saz havasının müxtəlif adlar altında çalışılması digər aşiq mühitlərinde də müşahidə edilir. Hava adlarının sayının saz ha valarının özlərindən bir nəçə dəfə çox olması məhz bu səbəbdən mühitlərə məxsus yerli – regional adların yaranmasından irəli gəlmışdır.

Çalğı və oxu tərzində özünəməxsus melodik-üslubi keyfiyyətlə nümayiş etdirən Borçalı aşiq mühitinin söz repertuarında da bölgə koloritini və yerli sənətkarların yaradıcılığına məxsus bəzi özelliklər sezmək mümkündür. «Koroğlu» dastanının digər aşiq mühitlərində müşahidə edilməyən bir sıra qolları, «Cahangir-Məlekşima», «Şəhri Mehri», «Zərqəməş», «Güller Pəri», «Yetim Hüseyn», «Şah İsmayılmata mülkü», «Səmədağa» kimi bölgə səciyyəli dastanlar, habelə Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd və başqa ustadlarla bağlı həkayət və söyləmələr bu qobildəndir. Borçalı mühitində Azərbaycan aşiq sənətinin Dost Pirməmməd, Qul Allahqulu, Dollu Abuzər, Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Sadiq Sultanov, Quşçu İbrahim, Əmrəh Gülməmmədov, Hüseyn Saracı, Alxan Qarayazılı, Kamandar Əfəndiyev, Aşıq Göyçə kimi ustadları əlib-çağırmışlar. Aslan Kosalı, Əhməd Sadaxlı, Məhəmməd Sadaxlı, Aşıq Sona, Nureddin Qasımlı, Ziyəddin Keşəli, Aşıq Gülbə və onlarla başqa saz-söz ustaları bu gün mahalın sənət ənənəsini ustadların adına və ruhuna yaraşan bir ləyqətə davam etdirirlər. Əldə olan son bilgiye (1993-cü il) görə hazırda regionda fəaliyyət göstərən aşıqların sayı otuzdan yuxarıdır. Bir çox aşiq mühitlərinin dağlığı və ya tənəzzülə uğradığı iyirminci yüzillikdə Borçalı aşiq mühiyi milli-ətnik həyat tərzinin kənar müdaxilələrə yol verməməsi (Azərbaycan Respublikası ərazisindən kənardə – indiki Gürüstənda qaldığı üçün orada yad ətnik-mədəni təsirdən özünü qoruma meyli güclüdür) nəticəsində öz tarixi qaynarlığını qoruya bilmışdır.

GƏNCƏBASAR AŞIQ MÜHİTİ

Quzey Azərbaycandakı aşiq mühitləri sırasında həm yerinə yetirdi tarixi-mədəni funksiyaya, həm də sənətin çağdaş mənzərəsində tutduğu aparıcı mövqeyə görə Azərbaycan Respublikasının qərbində qərəlaşmış aşiq mühiyi xüsusi nüfuz və hörmət sahibidir. Bu aşiq mühitinin sənət şəbəkəsini əhatə edən coğrafi hüdudlar Goranboy-Da-

kəsən-Gəncə-Şəmkir-Tovuz-Gədəbəy-Qazax boyundakı irimiqyaslı ərazini əvrələyir. Sözü gedən ərazini tam dəqiqliyi ilə ifadə eləyə biləcək tarixi-coğrafi adın olmadığını nəzərə alaraq oradakı aşiq mühitini şərti şəkilde «Gəncəbasar aşiq mühiyi» adlandırmıq məqsədyönlüdür. Borçalı, Göyçə və Qarabağ aşiq mühitlərinə söykəyi olan Gəncəbasar aşiq mühiyi öz ətrafinda iki yüzdən yuxarı kəndi cəmlestirir. Bu gün de əksəriyyətdə saza böyük həssashlıq duyulan həmin oymaqlarda tarixən aşıqsız bir toy-düyün belə keçirilməmişdir. Gəncəbasar mühitinin ana axarını təşkil edən Tovuzda hətta elə kəndlərə (Bozalqanlı, Xatınlı, Əlimerdanlı, Azaflı, Öysüzlü və s.) rast gəlinir ki, orada hər evde ən azı bir saz var. Bu kəndlərdə saza-söze bağlılıq o qədər güclüdür ki, usaqdan böyüyə hamı, o cümlədən qız-gəlinlər də saz çalıb-oxumağı bacarırlar.

Azərbaycan türklüyünün ən saf bölgələrindən biri olan Gəncəbasar oğurlara məxsus dil, ruh və folklor koloritinin son dərəcədə güclü qorunduğu bölgələrdən biri olduğu üçün milli-mənəvi özümlülüyün yaşayib inkişaf keçirməsindən ötrü burada münbit zəmin mövcuddur. Bu səbəbdən də əski ozan sənətinin, daha sonra isə aşiq sənətinin Gəncəbasarda bir çox qüvvəti ocaqlar yaratması töbiddir. «Ozunlar məhəlləsi» (Gəncə) yet adının bu bölgədə olması, orta çağlarda Gəncədə söz və musiqi məclisləri qurulması bölgədəki sənət ənənəsinin qədim çağlara bağlanması dərin köklərindən soraq verir.

Gəncəbasar aşiq mühiyi Azərbaycan aşılığının əsasən «təkkə kökləli aşıqlar» qrupuna daxildir. Düzdür, burada «aşıqlaşmış ozanlar» xətti də müəyyən yer tutur: xatırlamaq kifayətdir ki, ozan sənətinin təmsilçisi olan Dədə Yediyarın herekətlərində (məsələn, Qurbanı ilə Gəncədəki deyişmələrində) aşıqlaşmaya cəhd edildiyi açıq duylur. Bununla belə, Gəncəbasarda aşılığın tekkədən – sufi-dərvish ocağından təməl götürən axarı daha qabarlı olmuş, hətta onların güclü təsiri altında bu bölgənin aşıqlaşmış ozanları da sənətin tekkədən gələn ovatına köklənmişlər.

Gəncəbasarda sufi-dərvish ocağının hansı səviyyəli tarixi mövqeyə malik olduğunu Alədədə ziyaretgahının el arasındaki hazırlı nüfuz göstəricisindən də müəyyənəşdirmək mümkündür. Tovuz rayonu ərazisində olan bu ziyaretgah orta çağın ən güclü sufi-dərvish ocaqlarındandır. Miskin Abdal (Göyçə) və Sofi Həmid (Şirvan) ocaqlarının qurucuları kimi bu ocağın qurucusu da, şübhəsiz ki, sufi seyxidir. Ocaq onun adına bağlı olduğu üçün «Alədədə ocağı» adlanır. Digər təriqət ocaqlarında olduğu kimi, «Alədədə ocağının» da möcüzələrgöstərmə qabiliyyəti barede çoxsaylı rəvayətlər el arasında gəzib-dolaşır. Özü də təkkə-təriqət sisteminin daşıyıcısı olan «Haqq aşığı» Aşıq Ələsgərin

on doqquzuncu yüzillikdə Aldədə möcüzatına ayrıca diqqət yetirməsi səbəbsiz deyildi:

Aldədədə olur möcüzat zühur...

«Aldədə» çox ehtimal ki, ocaq sahibi şeyxin rəmzi-ürfani adıdır. Onun əsl adı yəqin ki, başqdır. Əslində «Aldədə» rəmzi-ürfani səciyyəye malik ad-titul qovuşudur. «Dədə» sufi sisteminde şeyxlik mərتبəsi göstəricilərindən biridir. «Al» komponenti isə ruhlar dünəyasına – ilahi alemə bağlılıq əlamətinin əksetdiricisidir. Orta yüzilliklərdə bu qəbilden olan rəmzi-ürfani ad-titullar «haqq aşiqliyi» statusunun coxsayılı çeşidləri sırasında olmuşdur. Miskin Abdal və Sofi Həmid ocaqları kimi Aldədə ocağı da aşiqlığın «haqq aşiqliyi» – ilahi eşq aşiqliyi mərhələsini hazırlamışdır. Bu ocaqdan çıxan dərvish-aşıqlar tədricən sənetkar-aşıqlara çevrilmişlər. Olsun ki, aşiqlığın Gəncəbasarın başqa kəsimlərinə nisbetən Tovuzda daha qüvvətli olması oranın sufi-dərvish ocağına – Aldədəyə birbaşa bağlanmasından irəli gəlir. Bu əvvərə Avdal, Avdallı, Sofulu, Sofular, Miskinli, Yekallar, Öysüzlü kimi təriqət məzmunu daşıyan yer-kənd adlarının mövcudluğu və məhz həmin kəndlərde aşiqlıq güclü məyl göstərilməsi də Gəncəbasar aşiq mühitinin tekke kökənlə olmasına dələlet eleyir.

Ifaçılığın saz-balaban müstərəkliyinə əsaslanması, çılgın-yürek oxu tərzinə üstünlük verilməsi, ifa zamanı ekstatik hərəkətin – rəqsin qabarlılığı da Gəncəbasar aşiq mühitində tekke-təriqət ocağından gələn mərasim normativlərinin izləri kimi yaşayır. Mikayıl Azaflı iyirminci yüzilliyin qırıncı illərində ustası Aşıq Əsədin öz dilindən eşitmışdır ki, bir zamanlar aşıqlar üzbeüz durub saatlarla coşğun tərzdə ələb-çağırar, axırdı vəcdə gələrək qızmış sac üstünə çıxıb saz çalacaqla daha çılgın tərzdə oxuyar və sonra yere enərmışlar. Qızmış sac onları yalnız ayağını zərrəce yandırmazmış.¹ Musiqi, temperamentli oxu və rəqs vasitəsilə ekstaz vəziyyətinə gələrək qeyri-adı hərəkətlər eləyə bilmək (möcüzat göstərmək!) də tekke mərasimlərində gelmə keyfiyyətdir.

Tekke kökənindən gəldiyi üçün Gəncəbasar aşiq mühiti ifaçılıqda yüksək peşəkarlıq qabiliyyəti nümayiş etdirməklə bərabər poetik yaradıcılığa da xüsusi diqqət yetirmiştir. Yəhya bəy Dilqəm, Hüseyin Şəmkirli, Hüseyin Bozalqanlı, Öysüzlü Səmed, Xinnalı Qasim, Seyfəli Pənah, Əlimərdanlı Nəcəf, Xəyyat Mirzə kimi yaradıcı sənetkarların öz mühitlərindən çox-çox uzaqlarda saz-söz xırıdarı sayılması, düzübü-qoşduqları şerlerin dildən-dilə, eldən-ele yayılması, bir çox aşiq

¹ Bu bilgi Mikayıl Azaflıdan 1989-cu ildə Tovuzda qeydə alınmışdır.

rəvayət və söyləmələrinin, eləcə də «Dilqəm», «Aşıq Hüseynin Naxçıvan səfəri», «Aşıq Söyünen Tiflis səfəri», «Hüseynlə Bəyçoban», «Öysüzlü Səmed» və s. dastanların onların adına bağlanması Gəncəbasar aşiq mühitinin yaradıcı menzərəsindən soraq verir.

Diqqəti çəken yaradıcı keyfiyyətlər sırasında mühitin sənət həyatında aşiq deyişmələrinin tarixən xüsusi fəallığa malik olması faktını da vurgulamaq lazım gəlir. Deyişmələrlə meylin güclülüyü və söz repertuarının bu qəbildən olan örnəklərlə zənginliyi Gəncəbasar aşiq mühitində poetik məhərətin tarixi göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də dərin təsəvvüf bilgisinin əksetdiricisidir. Çünkü həmin deyişmələrin böyük əksəriyyəti felsefi-ürfani məzmunu malikdir və qarşısındakı klassik aşiqlıq normativinə hansı seviyyədə uyğun olduğunu, yəni tek-kə-təriqət sistemine bağlılıq və bələddlik dərəcəsini müəyyənləşdirmək məqsədi daşıyır. Buna görə də mühitdə biçimlənmiş dastan, rəvayət və söyləmələrin sujet axarında deyişmələrin əsas yer tutması, ən başlıcası isə həmin deyişmələrdə təriqətlə bağlı sorğu-suallara geniş meydan verilməsi tebiidir.

Deyişmələrdən əlavə, aşiq şəri şəkillərinin çeşidli biçimlərinin yaranmasında, xüsusən də təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində Gəncəbasar sənetkarları mühüm rol oynamışlar. İsmayıllı Sadıxlı, Mikayıl Azaflı, Xalıqverdi Bozalqanlı kimi sənetkarların təcnis yaradıcılığına götürdiyi yeniliklər sözü gedən aşiq şərəfli struktur və poetik sistemini əhəmiyyətli dərəcədə fəlsəfi və aşiqanə məzmunu malik lirik, eyni zamanda lirik-epik örnəkləri əhatə etməklə yanaşı, bahadırlıq-ərənlilik motivləri daşıyan el hekayətlərini, tarixi-qəhrəmanlıq dastanlarını özündə cəmləşdirir. Başqa örnəkləri xatırlamadan önce, orasını ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, «Koroğlu» dastanının əsas ocaqlarından biri məhz Gəncəbasar aşiq mühitidir. «Koroğlu» dastanının ifaçılığundakı misilsiz qabiliyyətinə görə bu mühitdə bir qisim ustاد aşığı müxtəlif zamanlarda məxsusi olaraq «Koroğlu aşığı» - «Koroğluxan» deyilmişdir. Aşıq Əsəd, Qaraçioğlu İbrahim, Aşıq Qara Mövlayev, Aşıq İsləm Yusifov, Aşıq Mirzə, Aşıq İmran, Aşıq Əlesgər Tağıyev Gəncəbasar aşiqlığında «Koroğlu aşığı» - «Koroğluxan» titulu qazanan qüdrəti sənetkarlardır. Onlar güclü və temperamentli səs malik olduqlarından oxuyan zaman səsləri uzaq məsafədən eşidilmişdir. Gəncəbasarda saz-söz meydanında hərbə-zorba gəlmə üssülləndən birinin zil seslə «Misi» üstündə «Koroğlu» oxunması da tasadüfi deyildir. Tamamilə təbiidir ki, «Koroğlu» dastanının Hümmət Əlizadə tərəfindən hazırlanmış neşrindəki (1941-ci il) materialların demək olar ki, əksəriyyəti Gəncəbasar aşiq mühitindən toplanılmışdır.

XIX-XX yüzilliklərdə Çar Rusiyasının Azərbaycandakı müstəməkəcilik siyasetinə qarşı çıxan, haqşızlığı-ədalətsizliyi qəbul etmeyə-

rek qacaqcılıq yolunu tutan el bahadırıları haqqında Gəncəbasar aşığıları çeşidli dastanlar düzüb qoşmuşlardır. Mahalda igidlisi, mərdliyi ilə ad çıxaran qacaqların hünər və sücaetləri «Qaçaq Tanrıverdi», «Qandal Nağı», «Deli Ali», «Qaçaq Kərəm», «Qaçaq Süleyman» dastanlarında öyülüb teriflənmişdir [566, 44-45].

İster «Koroğlu» dastanının, isterse də adı çekilən qacaq dastanlarının Gəncəbasar aşığılarının repertuarında mühüm və işlek bir mövqə tutması bu mühitdəki aşılığın tarixən həm də hərbi-siyasi mərasimlərdə ələb-çağıran, ordunun (eyni zamanda xalqm) döyüş, mübarizə ovqatını yüksəldən meydan aşılığı olduğunu göstərir.

Yaradıcılığa meylin güclü olması səbəbinə görədir ki, Gəncəbasar mühiti sənət və ruh baxımından aşılıqlara çox yaxın olan istedadlı el şairleri ilə də zengindir. Təkcə iyirminci yüzillikdə burada Xəyyat Mirzə, Kəmsavad, Molla Səməd, Bisavad Teymur, Mülkülü Həsən, Məftun Əziz, Salahlı Paşa, Kar Hüseyin, İsmayıllı Katib, Miskinli şair Vəli, Goranboylu Səfər, Bimar İsgəndər və başqa onlarla el şairi saz kökü üstündə söz düzüb-qoşmuşdur. Əslində on sekizinci yüzillikdə Vaqif və Vidadi də Gəncəbasar mühitində (Qazax) məxsus el şairliyindən qalxaraq yazılı ədəbiyyata bağlanmışlar. Aşıqlar arasında «Vaqif» dastanının və «Vaqifi» saz havasının, habelə Vidadi və Vaqif şerlərinin geniş yayılması onların Gəncəbasar mühiti ilə el şairi kimi birbaşa əlaqəsini təsdiqləyir.

Azərbaycan aşiq sənətinə Aşıq Ovalar, Aşıq Şıvildiq, Aşıq Cəfərqulu, Aşıq Məmmədqulu (XVII-XVIII yüzilliklər), Küvəndikli Əhməd, Hüseyin Şəmkirli, Öysüzlü Səməd (XIX yüzillik), Hüseyin Bozalqanlı, Nəcəf Əlimərdanlı, Mirzə Bayramov, Əsəd Rzayev, Şair Vəli, İbrahim Qaraçıoğlu, Aşıq Zülfüqar, İslam Yusifov, Qara Mövlayev, Teymur Morullu, Şıxlı Məhəmməd, Ələkbər Xatınlı, Mikayıllı Azaflı, Əkbər Cəfərov, İmrən Həsənov, Avdi Qaymaqlı, Celal Qəhrəmanov, Aşıq Əskinaz (XX yüzillik) kimi saz-söz ustadları bəxş edən Gəncəbasar aşiq mühitində hazırda Ədalət Nəsibov, Murad Niyazlı, Ələsgər Tağıyev, Mahmud Məmmədov, İsfəndiyar Rüstəmov, Hacı Çaylı, Nəsrəddin İsmayılov, Əlixan Niftəliyev, Solmaz Kosayeva, Güllərə Azarlı və başqa istedadlı sənətkarlar ələb-çağırlırlar. Bütövlükde götürdükdə isə Azərbaycan aşiq sənətinin əsas yaradıcı və ifaçı qüvvələrinin toplaşduğu çağdaş Gəncəbasar aşiq mühitində yetmişə yaxın aşiq fəaliyyət göstərir.

Mühitin ifaçılıq və yaradıcılıq tarixində özünəməxsus mövqeyi olan saz-söz sənətkarları çoxdur və onların əksəriyyətinin zəngin sənət şəcəresi vardır. Gəncəbasar mühitinin ifaçılıq tarixində misilsiz xidmetləri olan merhum ustad Aşıq Əkbərin (Tovuz) mənsub olduğu sənət şəcəresi də bu qəbildəndir:

Aşıq Əlihan Niftəliyev (XX yüzillik)



Aşıq Əkbər Cəfərov (XX yüzillik)



Bozalqanlı Qədir (XX yüzillik)



Aşıq Mirzə Bayramov (XX yüzillik)



Aşıq Hüseyin Bozalqanlı (XIX-XX yüzillik)



Bozalqanlı Məmmədqulu (XIX yüzillik)



Bozalqanlı Cəfərqulu (XVIII-XIX yüzillik)



Aşıq Şıvildiq (XVIII yüzillik)



Aşıq Ovalar (XVII-XVIII yüzillik)¹



.....?

Yaradıcılıqda özünəməxsus dəsti-xətti olan Gəncəbasar aşiq mühiyi bestəciliyik və peşəkar saz ifaçılığında da ad çıxarmışdır. «Dil-qəmi», «Aşıq Söyüni» («Dastanı»), «Zülfüqar dübereti», «Azaflı dübereti», «Vaqifi», «Qazax səbzəsi», «İncəgülü», «Əkbər qaragozü», «Səlminaz» və başqa neçə-neçə saz havası bu bölgəyə məxsus sənətkarların barmaqlarından yadigarıdır [82, 219-230]. Bundan əlavə, bir çox havaların yerli-məhəlli çalarlarla səslənən variantları Gəncəbasar ifaçılığı üçün səciyyəvidir [194, 69-70].

Klassik saz havalarının mahir ifaçılığı sahəsində Ədalət Nəsibov, Əli Quliyev, Xanlar Mehərrəmov, Celal Qəhrəmanov və Zülfüyyənin xüsusi məharət və orijinal ferdi-ıslubi keyfiyyət nümayiş etdirməsi bu mühitdə sənətin çox yoxlu inkişaf istiqamətlərinin müabit estetik zəminə və zəngin tarixi ənənəyə söykəndiyini göstərir.

Ümumən türk mədəni sistemi üçün xarakterik olan komponentlərin kompleksliyi Gəncəbasar aşiq mühitində çox yoxlu inkişafın stabil və uzunmürlü olmasına temin etmişdir. Belə ki, ifaçılıq və bestəciliyin kamıl bir biçimdə düşməsində aşığından istedadı ile yanaşı, onun əlindəki sazin yüksək metodik və estetik imkanlara malik olması va-

¹ Aşıq Ovaların əslən Güney Azərbaycandan – Qaradağ mahalından olduğu söylenilir.

cibdir. Bu isə tam mənəsi ilə sazbəndliyin inkişaf səciyyəsindən, xeyli dərəcədə də sazbəndin fərdi qabiliyyətindən – ustadlıq məhərətindən asılıdır. Gəncəbasarda aşiq sənətinin özü kimi sazbəndlilik de zəngin təcrübə və əmənəyə malik olduğundan komponentlərin kompleksliyi yaranmış və bu da inkişafın sistemliliyini şərtləndirmişdir. Özü də Gəncəbasar sazbəndliyinin sorağı regional hüdudlardan çox-çox uzaqlara yayılmış və tarixən, bir qayda olaraq, qonşu Göyçə, Borçalı, Qarabağ mahallarının aşıqları öz sazlarını bu mühitin sazbəndlərinə düzəltmişlər.

Gəncəbasar sazbəndliyinin yüksək səviyyəyə malik olması və ətraf mahallarda onun böyük şöhrət tapması dəstən yaddaşında da iz qoymuşdur. «Qurbani» dəstənində Qurbani Gəncəyə gələn kimi sazbənd dükənə gedir və usta Bədələ deyir:

«-Usta, mənə ele bir saz ver ki, öz-özünə süxənvərlik eləsin.

Ustanın buna acığlı tutub dedi:

- Yox, sənə ele bir saz verim ki, özü pul qazansın, gətirib səni də saxlasın. Bu bir tike uşaqın danışığı söze bax.

Qurbani dedi:

- Usta, niye acığın tutur? Bax, o asılan sazı deyirem.

Usta qəzəblənilər dedi:

- Dədə Yadiyar kimi usta aşiq o sazi çala bilmir, indi sən çalacaqsan? Get, hələ ağzının qatığını sil!

Qurbani dedi:

- Sən o sazı mənə ver, gerisi ilə işin yoxdu.

Usta Bədəl sazı alıb acıqlı-acıqlı Qurbaniyə verib dedi:

- Al, əger bu sazi dindirə bilsən, pulsuz sənə bağışlaram, dindirə bilməsən vay sənin gününe!

Qurbani sazı alıb dösüne, zilini zil, bəmini bəm eyledi, saz süxənvərlik eleməyə başladı. Usta Bədəl bunu görəndə lap heyran qalıb dedi:

- Oğul, o sazı sənə bağışlaşdım! [377, 192].

Tarix boyu qabiliyyətli ustalarının məhərəti ümmümləşmiş halda dəstən yaddaşında yaşayan Gəncəbasar sazbəndliyi iyirminci yüzillikdə Usta Xudunun (Tovuz) əlindən çıxan sazlarla şöhrətlənmişdir. Çağdaş sazbəndlilikdə və aşıqlar arasında «Xudu sazi» deyimi yaxşı səsi olan, zövqlü, yaraşlılıq saz anlamının əvəzedicisi yerinde işlənir. Gəncəbasarda Usta Xudunan başqa Sazbənd Qəzənfer, İsmayıllı Mahir, Usta Sirac, Sazbənd Vilayət kimi ustalar da sazbəndlilik sənətinin yaşıb-yayılmışında xeyli əmək sərf etmişlər. Sazbəndliyin uzun zamanın bəri davam edən sənət uğurları Gəncəbasar mühitində aşiq sənətinin yaradıcılıq, bəstəcilik və ifaçılıq istiqamətlərinin kompleks inkişafına güclü təkan verən başlıca qüvvələr sırasındadır.

Çağdaş Gəncəbasar aşiq mühiti öz tarixi qaynarlığını yerli regional imkanlar daxilində olsa da qoruyub saxlamaqdadır.

GÜNEY MÜHİTLƏRİ

Azərbaycanın tarixi və çağdaş aşiq mühitləri arasında son dərəcə mühüm mövqeyə malik olan Güney (Cənubi) Azərbaycan mühitləri də aşiq sənətinin təşəkkül və təkamülündə misilsiz rol oynamışdır. Əslinde sufi-dərvîş ocaqları öncə orada qurulduğundan aşıqlığın sənət statusuna keçən ilk iştirətləri də ele həmin regionlarda – Xorasan, Təbriz, Urmiya, Zəncan çevrələrində üzə çıxmaga başlamışdır [571, 159-165]. Azərbaycan aşiq sənətinin orta yüzilliklərə bağlı on qürətli ustadlarının – Dirili Qurbani, Tufarqanlı Abbas və Xəstə Qasımın Güney Azərbaycanda meydana çıxması da aşıqlığın ilkin və əsas ocaqlarının sözü gedən ərazidə qurulması ilə bağlıdır. Tarixi menzərə göstərir ki, Azərbaycan aşıqlığının sənət mühiti statusuna yiyələnmiş əsas beşiyi – mərkəz nöqtəsi Təbriz-Qaradağ çevrəsidir. İkinci beşə bir mərkəz Urmiya sayila bilər. Bu mülahizəyə təkan verə biləcək beşə bir faktı vurğulamaq yerinə düşər ki, Qafqazdakı əsas aşiq mühitlərinə – Göyçə, Gəncəbasar, Borçalı, Dərbənd və Şirvana aşıqlığı nə zamansa İrandan – Güney Azərbaycandan gəlmış bir aşığın (çox zaman onun konkret adı çəkilmir) getirməsi barede həmin mühitlərə məxsus aşıqlar arasında dumanlı xatirə-rəvayətlər gəzib dolasır. Adı çəkilən regionlarda əsas ustad aşıqların sənət şəcərəsi ilə maraqlandıqda dördüncü və ya beşinci ustادın Güney Azərbaycandan gəlməsi faktı ortaya çıxır. Bundan əlavə, Şirvandakı əsas sufi-dərvîş ocağının başçısı Sofi Hemidin, Göyçəde Miskin Abdalın, Gəncəbasarda Al-dədənin (Tovuz) əslen iranlı – güney azərbaycanlı olması da el arasında söylənilir ki, bu da aşıqlığın sənət statusu ilə yanaşı fəlsəfəstetik ideyasının da güneydən quzeye getirildiğini göstərir.

Aşıqlığın güneydən quzeye yayıldığı əks etdirən başlıca qaynaqlar sırasında orta yüzilliklərə məxsus məhəbbət dəstənlərində yer alan aşiq səfərləri də mühüm yer tutur. Belə ki, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi haqq aşıqlarının adına bağlı dəstənlərə qəhrəman (haqq aşığı) öz vətənindən – Təbriz-Qaradağdan Qafqazın müəyyən bir bölgəsinə – Qarabağ, Gəncəbasara, Dağıstanə və s. səfər eləyir. Orta yüzilliklərə məxsus bu qəbilden olan məhəbbət dəstənlərində Gəncəbasar, Göyçə, Qarabağ, Borçalı, Dərbənd, Şirvan bölgələrindən, bir sözə, quzeydən əks istiqamətə – güneyə aşiq səfərinin müşahidə olunmadığını nəzərə alsaq, haqq aşıqlarının güneydən quzeye səfər eləmələri baredeki dəstən yaddaşında faktını da aşıqlıq missiyasının əsas

ocadandan – mərkəzi nöqtədən digər bölgelərə, o cümlədən də qızeyə yayılması kimi mənalandırmaq olar.

XVI-XVIII yüzilliklər arasında öncə güneyli missioner dərvish-aşıqların, daha sonra sənətkar-ustad aşıqların uzun sürən somarəli fəaliyyəti nəticəsində Qafqazda güclü aşiq mühitləri yaranmışdır. Göyçə, Gəncəbasar, Borçalı kimi bölgelərdə aşılıqlı ele münbit zəminə düşmüsdür ki, XVIII-XX yüzilliklərde orada sənətin inkişafı güney mühitlərindən çox-çox qabağa getmişdir. Hətta adı çəkilən mühitlərə sənətkarlıq o dərəcədə yüksəlmışdır ki, güney mühitləri onların sənət uğurlarından faydalanan malı olmuşlar. Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan kimi çağdaş güney mühitlərində Gəncəbasar ve Borçalı aşıqlarının oxu, elecə də calğı biçiminin mənimsənilməsi (bunu onların özləri də söyləyirlər) həmin təsirin nəticəsidir. Deməli, güneydən qızeyə gələn aşılıqlı burada münbit mənəvi-estetik zəmin taparaq, daha da qüvvətlenmiş və güneyə ikinci nefəs – yardımçı sənət qidası vermişdir.

Bəlliidir ki, iyirminci yüzilliyin ortalarından başlayaraq Qafqazdakı aşiq mühitlərinin bir qismi (Azərbaycan Respublikasından kənar-dakılar) represiyaya məruz qalıb sıradan çıxmış, bir qismi isə (Azərbaycan Respublikası ərazisindəkiler) milli mədeniyətə bağlı siyasetin düzgün qurulması nəticəsində öz əvvəlki qaynarlığını itmişdir. Bundan fərqli olaraq İran ərazisindəki Azərbaycan aşiq mühitləri öz tarixi mövcudluqlarını bugündəkən say itkisinə yol vermədən qoruyub saxlamışlar. Güney mühitlərinin say itkisine yol verməməsi və tənəzzül keçirməməsi iki sebəbə söylenir:

a) İranda Azərbaycan türklerinin hüquqları sixışdırılsa da, onlara qarşı əski Sovetlər Birliyində olduğu şəkildə milli-ətnik təmizləmə məqsədi daşıyan represiya və kütłəvi sürgünler həyata keçirilməmişdir. Qafqazdakı Göyçə, İravan, Çıldır, Dərələyəz kimi mühitlər məhz etnik təmizləmə nəticəsində sıradan çıxarılmışdır;

b) İranda otuz milyonluq Azərbaycan türklüyünün milli-mənəvi özünüfadesinin başlıca vasitələrindən biri aşiq sənətidir. Ana dilində metbuati, telefiziysi, kinosu, tehsil və mədeniyət ocağı, rəsmi məsələlər qurumları olmayan xalqın sadalanan sahələrdəki mənəvi-mədəni yüksükün bütün ağırlığı sazin, aşığın üzərinə düşür. O, xalqın özünüfadesinin və yabançı mədeniyətə müqavimət göstərməsinin yeganə, bununla belə, en güclü imkani kimi çıxış edir. Bu səbəbdən də güney mühitləri olduqca qaynar sənət həyatı keçirir.

Güneydəki başlıca aşiq mühitləri aşağıdakılardır:

1. Qaradağ-Təbriz aşiq mühitləri.
2. Urmiya aşiq mühitləri.
3. Zəncan aşiq mühitləri.
4. Səvə aşiq mühitləri.

5. Xorasan aşiq mühitləri.

6. Qaşqay aşiq mühitləri.

Üst-üstə götürdükdə bu mühitlərə fəaliyyət göstərən çağdaş aşıqların sayı təqribi hesablamalara görə min beş yüzdən yuxarıdır. Belə bir müqayisə kifayətdir ki, bütövlükdə Qafqazdakı çağdaş aşıqların sayı yüz iyirmi-yüz otuz arasındadır.

Güneydəki aşiq mühitlərinin ehəte dairesi və mədəni-tarixi zənginlik baxımından daha çox diqqət çəkənī **Qaradağ-Təbriz aşiq mühitləridir**. Məşhur Savalan və Səhənd dağları dövrəsindəki mahalları ehəte eləyən bu mühit çağdaş anlamda da güney aşılığının mərkəzi sayılı bilər. Buraya savalan dağı ətrafindəki Əhər, Kələyvər, Sərab, Şəbüster mahalları və Səhənd dağı çevrəsindəki Marağa, Sərəskənd, Mərend yaşayış məskənləri daxildir. Təbriz aralıq-keçid regionu kimi Savalan və Səhənd əvrələri arasında yerləşmişdir. Adı çəkilən regionlardan aşılıqla daha six bağlı olanları Təbriz, Əhər, Kələyvər, Şəbüster, Meşkin və Sərəskənddir. Qaradağ-Təbriz aşiq mühitləri tarixən bu bölgelərdən çıxan sənətkarlarla səhərlənmişdir. Tufarqanlı Abbasın, Xəstə Qasımın burada yetişməsi, Qurbanbinin əslən Qaradağlı olması, bir çox klassik xalq dastanlarının («Xəstə Qasım», «Abbas-Gülgəz», «Nəcəf-Pərizid», «Aşiq Qərib» və s.) yurdunun Qaradağ'a bağlanması Təbriz-Qaradağ aşiq mühitində saz-söz sənətkarlığının tarix boyundakı yüksək seviyyəsindən soraq verir.

Mühitin ənənəvi repertuarını 45-50 dastan təşkil edir. Digər mühitlərde müşahidə olunanlarla yanaşı, «Qulam-Kömtər», «Əlişah», «Xudadat», «Güneyli Nəcib usta», «Molla Əliyev Rəfi», «Kəlbə-Səlbî», «Hətəm şah», «Şikari» kimi regional səciyyəli dastanlar da mövcuddur. Hətta «Əslı-Kerəm», «Aşiq Qərib», «Alixan-Pərixanım», «Şah İsmayıł» sırasından olan bir çox dastanın da bu mühitdə olduqca kamil və tutumlu variantları vardır. Mühitin söz repertuarında «Koroglu» dastanının mühüm yer tutması (burada «Koroglu»nun 14 qolu söylenilir) Təbriz-Qaradağın əsas «Koroglu» ocaqlarından biri olduğunu da göstərir. Bundan əlavə, «Xəstə Qasım», «Abbas-Gülgəz» kimi nəhəng orta çağ dastanları bu mühitin yetirdiyi azman sənətkarların - Tikmedəşli Xəstə Qasımın və Tufarqanlı Aşiq Abbasın adına bağlıdır. Olsun ki, məhz buna görə də adı çəkilən dastanların en dolğun variantına Təbriz-Qaradağ aşıqlarının repertuarında rast gəlinir. Əslində bu variantlar həmin dastanların ana mətnləridir.

Söz repertuarındaki əlvənlilik və zənginlik eynilə musiqi repertuarında da öz əksini tapmışdır. Ənənəvi klassik saz havalarından əlavə bu mühitə məxsus «Qaradağ şikətəsi», «Doxabəyi», «Qurbəti», «Narincı», «Qaytarma», «Əhər gözəlləməsi», «Qəşəm düberyi», «Şəqa-qıçıq» kimi havalar burada saz bestəçiliyinə xüsusi diqqət yetirildiyini

təsdiqleyir. İfaçılıq və bəstəciliyin yüksək səviyyədə olmasını səciyyələndirən eləmetlerdəndir ki, Təbriz-Qaradağda təkcə «Divani» havalarının beş növü («Şahxətayı-divanisi», «Sade divani», «Qoca divani», «Urmanı divanı», «Osmanlı divanisi») vardır.

Üçlük halında – saz, balaban, qaval müştərəkliyi ilə ələb-oxuma ənənəsinə malik olan Təbriz-Qaradağ aşıqlarının həm Gəncəbasar və Göyçənin, hem də Şirvan və Dərbəndin çalğı və oxu tərzinə yaxınlığı qabarıqdır. İfa zamanı rəqse və əvvəl gəzışmələrə üstünlük verilir. Zil və yüyrek oxu biçimi bu əvvərin aşıqları üçün daha səciyyəvidir. Aşıqlığa yiyələnmə ustad-sağird ənənəsinə söykənir. Təbriz-Qaradağda, eləcə də digər güney mühitlərində aşiq sənetinə kütlevi maraqlın nəticəsidir ki, iri yaşayış məskənlərində könüllülərdən ibarət saz sinifləri təşkil olunur və orada aşiq şagirdlərə çalmaq və oxumaq öyredir.

Təkkə kökənli aşiq mühiti olduğu üçün təriqət məzmunu daşıyan poetik örnekler Qaradağ aşıqlarının repertuarında əsas qatlardan birini təşkil edir.

Azərbaycan aşiq sənetinin əsas «haqq aşiq»larını yetirmiş Təbriz-Qaradağ mühiti təşəkküldən üzü bəri hər ifaçı, həm də yaradıcı mühit kimi fəaliyyət göstərmədir. Ötən çağlarda olduğu kimi, iyirminci yüzillikdə də bu mühitdə qüdrətli sənətkarlar ortaya çıxmışdır. Şəbəstəri Aşıq Qəşəm, Aşıq Əli Təbrizli, Əziz Şahnazi, Rəsul Qurbanı, Mərəndli Məhəmməd, Mərəndli Tağı, Kərkərli Məhəmməd, Həsen İskəndəri, Yaqub Binisli, Aşıq Polad, Aşıq Fərhad təkcə mensub olduları Təbriz-Qaradağda deyil, Güney Azərbaycanın bütün mahallarında sayılıb seçilmişdir. Sonralar Gəncəbasar aşiq mühitində (Goranboy) fəaliyyət göstərən də, Aşıq Hüseyin Cavan da bu mühitin yetirməsi kimi səhərətlənmişdir. İyirminci yüzillikdə güneyin en qüdrətli aşığı sayılan Aşıq Qəşəmin sənət şəcərəsi Təbriz-Qaradağ aşıqlığının ana axarı kimi qəbul edilə bilər ki, bu da həmin şəcərənin Tikkəmdəşli Xəste Qasıma bağlanması ilə əlaqədardır:

- Aşıq Qəşəm Güneyli (XX yüzillik);
- Aşıq Nəcəf Binisli (XIX-XX yüzillik);
- Aşıq Məhəmməd (XIX yüzillik);
- Aşıq Cəfər (XIX yüzillik);
- Aşıq Nemət (XVIII-XIX yüzillik);
- (XVIII yüzillik)¹
- Xəste Qasım (XVII yüzillik).

¹ Aşıq Qəşəmə şagirdlik etmiş Aşıq Yaqub Binisli bu bilgini verərən sənət şəcərəsinin Xəste Qasımdan sonrakı nümayəndəsinin adını xatırlaya bilmədi (17 may 1995-ci il, Təbriz).

Son zamanların təqribi bilgisinə görə Təbriz-Qaradağda ələb-çığın çağdaş aşıqların sayı beş yüz əlli dən yuxarıdır. Bu mühitə məxsus qırxa yaxın aşiq hazırlıda Təhranda sənət fəaliyyətini davam etdirir.

Söz repertuarı Təbriz-Qaradağ ifaçılıq prinsipləri və musiqi yüksək baxımından bir sıra qabarık özəlliklərə malik olan Urmiya aşiq mühiti güneyin esas aşiq ocaqları sırasında yer alır. Xoy, Maku, Səlmas, Sulduz və Urmianın özünü əhatə edən bu mühit Azərbaycan aşiq sənəti ilə Anadolu aşiq sənəti arasında bir keçid – körpü rolunu oynayır. Urmiya mühiti təkkə kökənli aşıqlarla aşıqlaşmış ozanların qovuşağı malik olduğu sənət əvvələdir.

Mühitin çağdaş ifaçılıq biçimlərində qovuşğun bu nisbeti orijinal mədəni-tarixi keyfiyyət kimi aşkar şəkildə görünümkədər. Belə ki, Urmiya aşıqlarının hərəkətli-rəqsli ifaçılıqla yanaşı, bardaş quraraq ələb-oxumaq vərdişiñə sahib olması sözü gedən qovuşğun əyanılıyıdır. Təksaz ifaçılıqla əsaslanan bu mühitin çalğı biçimi Anadolu aşıqlarının (xüsusən də Qars və İqdir çevrəsinin) çalğı biçimləyle xeyli dərəcədə səsləşir. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, Urmiya mühitində məxsus saz havalarının ahəngində Anadolu saz havalarına bənzər metodik axarın duyulması kənardan gələn təsirdən daha çox, içəridə – mühit daxilində baş verən, yeni Urmiya aşıqlığını meydana çıxaran iki axarın – təkkə kökənli aşıqlıqla aşıqlaşmış ozanlığın qovuşmasıyla bağlı bir məsələdir.

Urmiya aşıqlarının səs tipində çağdaş türkmən baxşlarının oxu tərzinə – boğaz qaynatmalarına yaxınlıq, daha dəqiq desək, oxşarlıq müşahidə edilir ki, bu da mühitdə ozan ifaçılıq ənənəsinin xeyli dərəcədə qorunub saxlandığını göstərir. Həm ozanlığı, həm də təkkə kökənində – sufi-dərvish sisteminə digər mühitlərə nisbətən daha mühafirəkarlıqla yanaşmanın əlamətidir ki, yaxın zamanlara – XX yüzilliyin ortalarına qədər Urmiya aşıqları toy-düyün məclislərindən əlavə saz götürüb xanegaha – təkkə ocağına gedər və orada ilahiler oxuyarmışlar. Maraqlıdır ki, indinin özündə də əlləlləhiləq təbliğ edən bir qisim ələvi-dərvişlər Urmiyada məclis quraraq tənbür çalır, Həzərət Əli şəhinə mahnilar oxuyur və rəqs edirlər.

Zəngin saz və musiqi repertuarına malik olan Urmiya aşiq mühitində dastan ifaçılığına ayrıca diqqət yetirilir. Bəzən bir neçə gün çəkən toylar və dastan gecələri indi də Urmianın bir çox yerlərində, xüsusən de aşiqsevər kendlərində ənənə olaraq davam etməkdədir.

Mühitin söz repertuarındaki dastanların sayı 40-45 arasındadır. Klassik dastanlarla yanaşı, burada «Kəmtər», «Qulam-Heydər», «Əhməd-İbrahim», «Kəlbə» kimi regional səciyyəli dastanlar da söylenilir. Əsas «Koroğlu» ocaqlarından sayılan Urmiyada dastanın on qolu vardır.

On dörd pərdəli, yeddi simli sazların üstünlük təşkil etdiyi Urmiya mühitində bestəciliyə güclü meyl göstərildiyindən burada çox sayıda yerli saz havası müşahide edilir: «Hicran», «Helebi», «Şekeryazı», «Xoy Əmrəhisi», «Ovçu Gəraylısı», «Taciri», «Rövzəgerayı», «Səmayı», «Siyastabulu», «Möhtərəmi», «Urmani divanısı», «Şərqi», «Urmiya gözəlləməsi», «Tərəkəmə gözəlləməsi» və s. bu kimi havalar zəngin melodik tərkibə malik sənet örnəkləridir. Bu havaların eksəriyyəti zil kökə bağlıdır və temperamentli – coşğun oxu tərzi tələb edir. Ümmiyyətlə, Urmiya aşıqları digər mühitlərə məxsus aşıqların ifaçılığından daha çox yüksək səslə iti oxu biçimi ile seçilirlər. Bu sebəbdən də onların ifaçılığında yardımçı melopoetik mətnlər olduqca seyrekdir.

Urmiyada təkkə ənənesinin davamı kimi aşıqların toy-düyündən əlavə qəhvəyə – çayçıya yiğışaraq məclis qurmaları, qəhvə-çayçıya toplaşanların qarşısında əlib-oxumaları indi də yaşımaqdadır. Mərasimə başlayan aşıqlar növbə ilə əlib-oxuyur və get-gedo məclisi qızışdırırlar. Müəyyən mərhələdən sonra çayçıya toplaşanlar da aşıqlara qoşulub oxumağa başlayırlar. Ekstaz-coşgunluq əhvalında olan məclis saatları davam edir. Burada təkkədə keçirilən səma məclislərinin əlamətləri aşkar görüntülərlə nəzəre çarpır, məclisdeki məclis-mərasim axarının təsir və teşviqiyə ona qoşulur, ekstaz halına gelir, oxuyur. Bundan başqa oxu mətnlerində təriqət məzmunlu örnəklər də kifayət qədər yer alır ki, bu da qəhvə-çayçıda təkkə ənənesinin davam etdirildiyini, daha doğrusu, onun geniş kütlə arasına çıxarıldığını göstərir.

Saza və sözə ciddi telebkarlıqla yanaşılan Urmiya mühitində Dollu Mustafa, Balovlu Miskin, Dollu Məhəmməd, Aşıq Ferhad, Aşıq Rüstəm Rəvzaçaylı, Aşıq Əbdürəhim, Aşıq Lütfəli, Aşıq Əli Qırmızıbaş, Aşıq Aslan Xoylu, Aşıq Dərvish, Aşıq Dehqan kimi qüdrətli sənetkarlar yetişmişdir. Bunların içərisində Dollu Mustafa (XVIII yüzillik) və Balovlu Miskin (XIX yüzillik) yaradıcı sənetkarlardır. Hər iki aşığın kamil poetik örnəklərdən ibarət zəngin bədii irsi çəgədə Urmiya aşıqlarının repertuarında qorunub saxlanılır. Mühitin çəgədə ustası Aşıq Dehqanın sənet şəcerəsi Azerbaycan aşıqlığında aparıcı axarlardan birini yaratmış Dollu Mustafaya bağlanır:

Aşıq Dehgan (XX yüzillik);

Aşıq Ferhad (XIX-XX yüzillik);

Aşıq Cavad (XIX yüzillik);

Dollu Məhəmməd (XVIII-XIX yüzillik);

Dollu Mustafa (XVIII yüzillik)

.....?

¹ Sənet şəcerəsi barədə bilgini Aşıq Dehgan özü vermişdir. O, Dollu Mustafadan önceki ustادının adını xatırlaya bilmədi (21 may 1995-ci il, Urmiya).

Mahalim Balov, Dol Dizəsi, Aşnabad, İqdır, Əngənə kəndləri əsas «aşiq ocaqları» sayılır. Bu kəndlərin yaxınlığında «İmamzadə», «Qəribəsən», «Xəlifə Məhəmməd», «Əli Pəncəsi» kimi sınaqlı pirziyaretgahların mövcudluğu orta yüzilliklərdə hemin nöqtələrdə güclü sufi-dərvish ocaqlarının fealiyyət göstərməsi ilə bağlıdır ki, daha sonra orada aşiq məskənlərinin yaranması da bu tarixi prosesin qanuna uyğun nəticəsidir.

Yuxarıda adları çəkilən kəndlər arasında «Dol Dizəsi» kendini ayrıca vurgulamaq lazımdır. Aşiq sənetinin yaranışından üzü bu yana tədiyə qədər bu kənddə iki yüzdən yuxarı aşığın yaşayış fealiyyət göstərdiyi söylənilir. Azərbaycan aşıqlığında qüdretli ustalar kimi xatırlanan Dollu Mustafa, Dollu Məhəmməd, Dollu Abuzər bu ocağın yetirmələridir. Dollu Mustafaya şagirdlik etmiş Dollu Abuzərin sonralar Borçalı aşiq mühitində aparıcı ifaçılıq axarlarından birini yaratması da bu baxımdan təsadüfi deyildir. Qafqazın digər aşiq mühitlərində müşahidə edilməyen «Dol Hicranı» saz havası da çox güman ki, Dollu aşıqlara məxsus bəstədir və Borçalıya Dollu Abuzər tərəfindən getirilmişdir. Bu hava Urmiya aşiq mühitində sadəcə olaraq «Hicranı» adı ilə tanınır. Borçalıda geniş yayılmış «Bəhməni» havası da eyni xələ Urmiya mühitindən getirilmişdir.

Urmiya aşiq mühitinin saz-söz iclimi digər Azərbaycan mahallarına yayılmaqla yanaşı bu ərazi də, yaxud bu əraziyə yaxın regionda məskun olan yabançı etnosların (kürd, erməni və aysoruların), arasına da nüfuz edə bilməsdir. Ötən yüzilliklərdə Azərbaycan türkçəsində əlib-çağıran coxsayılı erməni aşıqlarının xeyli qisminin Urmiyada yaşayış-yaratması da bu sebəbdəndir. Bu mühit daxilində aysorulara məxsus sənetkarlar da yetişmişdir. Hazırda Urmiya şəhərində yaşayan qoçaman sənetkar – Aşıq Yusif aysoru aşıqlarının oradakı hələlik son nümayəndəsidir. O, aşiq sənetinin derin bilicilərindən biri sayılır.

Urmiyanın cənub zolağı boyunda – Sulduz mahalında «Qarapapaq aşıqları» adı ilə tanınan əl aşıqlarının ifaçılığı ana axarla Urmiya aşıqlığına bağlanmış olsa da, bir sıra özelliklərə de malikdir. Saz, düzələ (ikiyanlı tütekdir – red.), dümbək üçlüyüne əsaslanan Qarapapaq ifaçılığının oxu biçimi zil kökə bağlı el nəğməçiliyi tərzindədir. Qarapapaq aşıqlarının oxu və çalğı biçimi hemin çevrədəki kurd elatlarına güclü təsir göstərdiyindən kurd saz-söz sənetçiləri də eyni ilə onlar kimi əlib-çağıırlar.

Qarapapaq aşıqları arasından Aşıq Mahmudi, Solet Qasimi, Qulam Çiyanə kimi istedadlı ifaçilar çıxmışdır. Ifaçılıqdakı özəlliyyə baxma-yaraq Qarapapaq aşıqlarının söz və musiqi yükü Urmiya aşıqlarının repertuarından demək olar ki, fərqlənmir. Hazırda Qarapapaq aşıqlarının

sayı on ikidir. Ümmümen çağdaş Urmiya mühitindəki aşıqların sayı isə yüz əlliye yaxındır.

Güneydəki aşiq mühitlərinin en qaynar nöqtələrindən biri de Zəncan və onun çevresindəki Əbhər, Xürrəmdərə, Sultanıyə, Qeydar, Hiydəc bölgələrində qəraraşmışdır. Əsas qüvvələri Xürrəmdərə və Əbhərdə cəmləşən **Zəncan aşiq mühitinin** ifaçılığı saz, balaban və qaval üçlüyü üzərində qurulmuşdur. Mühitdəki çağdaş aşıqların sayı yüzden çoxdur. Tekcə Xürrəmdərənin Əmilər kəndində otuzdan yuxarı aşiq yaşayır.

Zəncan aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin klassik söz və musiqi repertuarını mühafizə etməklə yanaşı, yerli-regional xüsusiyyətləri eks etdirən özəlliklərə güclü meyl etməsi ilə seçilir. Yaradıcı keyfiyyətin güclü olması səbəbindəndir ki, «Qurbanı» dastanının ənənəvi süjeti bu mühitə məxsus sənətkarlar tərəfindən köklü şəkildə deyisdirilmiş və nəticədə dastanın yeni bir versiyası «Zəncanlı Qurban» ortaya çıxmışdır [152, 355]. «Xəste Qasım» dastanının Zəncan aşıqlarının repertuarında yer alan variansi da indiyə qədər bilinən süjetdən, habelə poetik mətnlərdən (Xəste Qasının şerlərindən) xeyli fərqlidir. Bütövlükdə Zəncan aşiq mühitine məxsus sənətkarların söz repertuarında qırxa yaxın dastan mühafizə olunur.

Oxu və çalğı biçimində görə Zəncan aşiq mühitine yaxınlığı olan **Savə aşiq mühiti** də güney mühitləri arasında önemli yer alır. Əsasən, Savə-Həmədən bölgəsinə əhatələyən bu mühitdə həm saz-balaban münstərəkliyi, həm də teksaz ifaçılıq mövcuddur. Bu mühitin aşıqları istifadə etdikləri çalğı aləti «çukur» adlandırır, bəzən «aşiq» əvəzinə «çukurçu» adını da işlədirlər. Hazırda ellidən yuxarı çağdaş aşığın çalıb-çağırdığı Savə aşiq mühitində dastançılıq aparıcı axarı teşkil edir. Diger mühitlərdə o qədər də müşahidə edilməyen «Telimxan» dastanı Zəncan aşıqlarının repertuarında çox fəal mövqeyə malikdir. Zəngin süjet tərkibinə və kamil poetikliyə malik olan bu dastan Azərbaycan dastançılığının unikal örnəklərindəndir.

Təbriz-Qaradağ, Urmiya və Zəncan aşiq mühitlərində olduğu kimi, tekke kökənləri bu mühitdə toy-düyündə çalıb-çağırmışla yanaşı, çayçı-qəhvələrdə oxumaq ənənəsi mövcuddur. Savə aşiq mühitində saz bəstəciliyinə və mahir ifaçılığa xüsusi fikir verilir. Savə mühitində yaradılmış «Həmədan gəryalısı», «Həmədan dübəyti», «Savəgülü» kimi zərif ruhlu saz havaları güneydəki aşiq mühitlərinin eksoriyyətində ifa olunur. İnce saz çalğısı ilə seçilən Savə aşıqlarının bu sahədəki ifaçılıq keyfiyyətləri Urmiya və Borçalı aşıqlarının çalğı biçimlərinə də yaxındır.

Qədim türk mədəniyyətinin əsas beşiklərindən olan **Xorasan** məhlidə da zəngin keçmişə malik **aşiq mühiti** mövcuddur. Xorasan ta-

rixən öz sufi şeyxləri, tekke ocaqları ilə ad çıxarmış bir bölge olduğundan orada bəlkə də bütün regionlardan daha önce tekke kökənlə aşılığın intişar tapması üçün münbüt zəmin yaranmışdır. Orta çağ məhəbbət dastanlarında haqq aşıqlarının yuxuda ikən «Xorasan ərənlərindən» dərs almaları, yaxud da Xorasan ərənlərinin əlindən bədəl içmələri heç də təsadüfen xüsusi şəkildə vurgulanmışdır. Aşılığın mənəvi-ürfani statusunun hazırlanmasında Xorasan ocağına məxsus sufi şeyxlərinin mühüm rol oynaması yuxarıdakı ürfani-mifoloji qəlibin biçimlənməsinə və dastan strukturunda stabil mövqə qazanmasına səbəb olmuşdur.

Xorasan aşılığının aşiq sənətinin Türküstana yerimesinə güclü mənəvi təkanlar vermişdir. Kökü Xorasan ərənlərinə bağlı olan Aşiq Aydin ocağının Türküstana qərar tutaraq möhkəmlənməsi, türkmən baxşlarının onu özlərinə pır-ustad hesab elemələri bu mənəvi təkanların qanuna uyğun nəticəsidir [509, 63-64]. Türküstana six sənət əlaqələri yaratdıqlarından türkmən və Xarezm baxşlarının ifaçılığına aşiq melopoetik ünsürləri daxil olduğu kimi Xorasan aşıqlarının oxu və çalğı terzinə də türkmən və Xarezm baxşlarının təsiri adlamışdır. Xorasan aşıqlarının boğaz qaynatmaları türkmən baxşlarının boğaz qaynatmalarının eynidir. Görünür, elə bu səbəbdəndir ki, Xorasanın bəzi kəsimlərində «aşiq» və «baxşı» ad-titulları yanaşı işlenir və çox asanlıqla biri digərinin evezedicisinə çevirilə bilir. Bu, bir başqa tərəfdən də Xorasan aşiq mühitinin Azərbaycan aşiq sənəti ilə türkmən baxşının arasında keçid-körpü rol oynadığını səciyyələndirir.

Aşılığın mənəvi-ürfani statusunun hazırlanmasında mühüm rol oynayan Xorasan mühiti sənət statusuna keçidden sonra ilkin mərheledeki səviyyədə güclü mövqeyə sahib ola bilməmişdir. Bunun başlıca səbəbi orta çağların sonlarına doğru Xorasanda türk iqliminin səngiməyə başlaması və Xorasandakı tekke ocaqlarının hərəkət edərək Qafqaz və Anadoluya yerleşməsidir. Buna görə də Xorasan aşiq mühiti Azərbaycanın diger aşiq mühitləri ilə müqayisədə o qədər də güclü sənət inkişafı keçirməmişdir. Bunu Xorasan aşıqlarının əsasən cüre sazlardan istifadə etməsindən də duymaq mümkündür. Hazırda Xorasan aşiq mühitində fəaliyyət göstərən aşıqların təqribi sayı 60-a yaxındır.

Güney Azərbaycanında aşılığın tekke kökənləndən daha çox aşılışmış ozanlar qanadına bağlı olan bir mühitə mövcuddur: **Qaşqay aşiq mühiti**. Texsaz ifaçılığı əsaslanan bu mühitdə aşıqlar adətən bir yerde dayanaraq (çox zaman bardaş qurub oturaraq) çalıb-oxuyurlar. Onların repertuarında fəlsəfi-ürfani səciyyə daşıyan söz və musiqi yükü cüzi yer tutur. Bu mühitdə xalq mahniları tərzində olan oynaq el nəğməçiyyili repertuarın aparıcı axarını teşkil edir. İndi də atlı heyat tərzini keç-

rən Qaşqay tayfalarının məskunlaşdığı irimiqyashi Qaşqay-Şiraz regionunda aşiq sənətinin saz bestəsi üzərindəki el nəğməçiliyi olması etnik-mənəvi yaşam biçimindən irəli gələn təbii-tarixi qanuna uyğunluqdur. Qaşqay aşıqlarının ifaçılıq baxımından Xorasan aşıqlarına və türkmən baxşalarına benzərliyi çoxdur. Bu mühitdə məxsus aşıqlar beşimli, yeddi pərdəli qopuzaoxşar cüre sazlardan - çukurlardan istifadə edirlər. Saza metal simlər əvəzində məxsusi burulmuş ipək tellər bağlandı - gündən Qaşqay aşıqları təzənəyə ehtiyac duymur və sazi əski qaydanın davamı olaraq barmaqla çalırlar. Bu səbəbdən də Qaşqay saz havaları digər mühitlərdəki saz havalarından xeyli dərəcədə fərqlənir. Qaşqaylarda saz çalıb-oxumaq kütləvi səciyyə daşıyır. Mühitdə fəaliyyət göstərən çağdaş peşəkar aşıqların sayı isə 150-dən yuxarıdır.

Bələliklə, sənətin ana axarına sadıq qalmaqla tarixi-mədəni şəraiti dən asılı olaraq regional yaradıcılıq və ifaçılıq özəlliyi kəsb edən aşiq mühitləri Azərbaycan aşılığını zəngin və çoxçesidli sənət şəbəkəsinə çevirmişdir. Özünəməxsus əhətə dairəsi, mədəni-estetik iqlimi və inkişaf mərhələləri olan bu mühitlər tarixi mövcudluğunun dinamikasını müəyyən itkiler bahasına olsa da, yaşatmaqdə davam edir.



USTAD AŞIQLAR

QURBANI

Qurbanı Şah İsmayıllı Xətaidən bir qədər əvvəl doğulmuş və Qondan çox yaşamışdır. Lakin Xətainin qısa ömrü ilə bağlı bir sıra izlər olmasayıd, Kərəm kimi, Qerib kimi Qurbanı də əfsanəvi bir şəxsiyyət olaraq qalardı.

Görkəmləi el sənətkarının həyatı haqqında məlumatı onun öz şərلərindən və «Qurbanı» dastanından almaq mümkündür.

Qurbanı haqqında ilk dürüst məlumatı Salman Mümtaz vermişdir. S. Mümtaz Qurbanini doğulub yaşadığı erazidə - Diri dairesində olduğu kimi, «Qurban» adı ilə el şairi kimi səciyyələndirirək yazirdı: «Bu qədər ki, Qurbanın da bir şer olmasa idi, onun da haqqında bir söz deyə bilməyəcəkdik. Amma bu şer bizə köməklik edir. ...Bildiyimiz bir şey varsa, o da budur ki, Qurban Şah İsmayıllı Səfəvi Qafqazı aldığı zamanda yaşayıb, şahın vezirlərindən birine xoş gəlmədiyindən Qurbanı qolubağı Qarabağ tərefindən Xudafərin körpüsündən keçirdərək İrana sürgün etmişdir. Qurban da bu əhvalati şerlə yazıb Şah İsmayılla yollandığından, şah onu bağışlayıb azad etmişdir» [305].

Qurbanının Şah İsmayıllı hakimiyyəti illərində (1501-1524) yaşadığı inkaredilməzdirdir, lakin bu onun ömrünün həmin illərlə məhdudlaşdığını göstərmir. Şerlərindən aydın olur ki, onun qolubağı şah divanına aparılması Şah İsmayıllı hakimiyyətinin ilk illerinə aiddir. Deməli, bu illərdə o, bir şair, bir şəxsiyyət kimi artıq tanınmış. Bu məntiqə onun tevəllüd tarixi XV əsrin son rübüնə aiddir.

Diger tərefdən, Qurbanı Şah İsmayılin vəfatına şerlər həsr etmiş və onun dəfnində iştirak etmişdir. Deməli, Şah İsmayıldan sonra da ömür sürmüştür.

Qurbanının doğulduğu Diri kəndi Xudafərin körpüsünün qarşısında, Diri dağının döşündə (indiki Cəbrayıl rayonu ərazisində) yerləşirdi. Güman etmək olar ki, Qurbanı ilə Şah İsmayılin tanışlığı 1501-ci ildə 13-14 yaşlı bu gəncin Xudafərin körpüsünü keçərək Şirvan üzərinə yeridiyi zaman olmuşdur. Çünkü İsmayılin töriqəti barədə söz-

söhbət el-obaya geniş şəkildə yayılmışdı. Qurbaninin şərlərindən aydın olur ki, o, qızılbaşların tərəfdarlarından olmuşdur, ona görə də öz orduşu ilə körpünü keçən İsmayıllı öz sazi, sözü ilə qarşılıamaya bilməzdi. Sonralar Xudaferindən qolubaqlı keçirilərək Təbrizə şah divənina götirilərən söylədiyi:

*Mürşidi-kamilim, seyx oğlu şahim,
Bir ərzim var qulluğuna, şah, mənim.
Əziz başın üçün oxu yazğumu,
Agah ol halimdan, qibləgah, mönim –*

bəndi ilə başlayan qoşmasından da aydın olur ki, Qurbanı gənc şah ilə əvvəldən tanış imiş.

Bir sırə əfsanə və rəvayətlərdən, Qurbanının öz əsərlərindən hiss olunur ki, o, Şah İsmayıllı Xətai ilə yaxın və dost olmuş, bir müddət onun sarayında yaşamış, şahın bir sırə döyüşlərində iştirak etmiş, sazinin, sözünün qüvvəsi ilə müridlərə qol-qanad vermişdir. Diri kənddində yaşadığı dövrə də şah ilə əlaqəsini kəsməmiş, tez-tez Təbrizə səfər edərək Xətai ilə görüşməsdir.

Şah İsmayılin qəfil ölümüne həsr etdiyi «Ola» rədifi mərsiyədivanının:

*Getmiş idim mürşidimə dərdimə dəvə qila,
Mən nə bilim mən gəlincə xak ilə yeksan ola –*

misralarından aydın olur ki, 1524-cü ilin yazında Şah İsmayıllı Şəki xan Həsən bəyələ Gürcüstan tərəflərdə ov edib Ərdəbələ qayıdarkən Qurbanı onunla təzəcə görüşüb Diriye qayıtmış, hansı bir səbəbdənse yənidən şahı görmək üçün Təbrizə gəlməli olmuş və şahın ölüm xəbəri ilə qarşılaşmış, definində iştirak etməli olmuşdur.

M.Təhmasib divanının çox pozulmuş olduğunu nəzərə almış və onun həqiqi məzmununa əsasən belə bir doğru qənaətə gelmişdir ki bu şer «Şah İsmayıllı Xətai ölümüne yazılmış mərsiyədir» və «son misradakı «xanədani-Şəfi» də «xanədani-Şeyx Şəfi» imiş».

Qurbanının təvəllüd tarixini dəqiqləşdirmək üçün aşağıdakı divanisi daha tutarlı qeynaqdır:

*Kufə əqli bishəyalər şərmi, həyanı atdır,
Adəm olan yoldan çıxıb, bir-birin aldatdır.
Qazılara rüşvət verib, şəri batıl etdirər,
Bu divan ki, divan deyil, ədalət divan gərək.*

*Axşam olacağın məşriqdə batdı şəms, doğdu qəmər,
Yer üzünə qülqülə düşdü ki, ta oldu səhər,
Ağlım itirdim, əlim titrər, göz ağlar, sər əsər,
Pirim girib ol niqabə getməyəydi cavan gərək.*

*Gərək, biçarə Qurbanı, sən bu cəbrə dözsən,
Əl uzadib o yasəmən bağdan bir gül üzəsən,
Yaşın yetirdin əlliçə, indi üz tut yüzə sən,
Əslimiz türabdəndir, məskəniniz kan gərək.*

Araşdırıcılar gösterir ki, bu şer də Xətainin ölümü ilə bağlıdır, lakin əvvəlki divanı-mərsiyədən bir qədər sonra yazılmışdır.

Divan işleri uğrunda tükülen qanlar, əmirlərin həyasızlığı, hakiyyət uğrunda mübarizədə bir-birini aldatma, əyanların yoldan çıxmazı; qazılarnın rüşvetxorluğu, şəriəti pula satmaları, vəqf malının mənimsənilməsi halları Təhmasib hakimiyyətinin (1524-1576) ilk illərinə aiddir. Ona görə də ikinci divanının birincisində çox gec yazıldığını guman etmək olmaz. Həm hiss olunur ki, gənc şahın tacribəsizliyindən istifada edən bütün qüvvələr baş qaldırıb, həm də hiss olunur ki, Şah İsmayılin qəfil ölümünün dəst qəlbini vurdugu qəfil yara hələ qaysaq bağlamayıb. Xətainin ölümündən keçən üç il ərzində hakimiyyət uğrunda mübarizə o yerə çatır ki, Şah İsmayılin görkəmli sərkərdələrindən biri, gənc şahın vəkili Div Sultan Rumlu 1527-ci ildə şahın öz iştirakı ilə öldürülür. Bu, Şah İsmayıldan sonra Şeyx Səfi xanadına rəxnə törədə bilən ilk böyük hadisə idi. Ona görə də ikinci divanının məhz bu ildə, bu hadisələrlə əlaqədar yazılıdığını güman etmək mümkündür.

Bu şerin on qiyəmtli cəhətlərindən biri son bəndin üçüncü misrasında söylənilən fikirdir: «Yaşın yetirdin əlliçə, indi üz tut yüzə sən». Deməli, bu şer yazıklärən Qurbanının 50 yaşı varmış. Şerin 1527-ci ildə yazıldığını nəzərə alsaq, Qurbanının təvəllüd tarixi 1477-ci ilə aid olur.



Sərlərindən aydın olur ki, Qurbanı daim ictimai-siyasi və meşət çətinlikləri ilə üzleşməli olmuşdur. «Eylədim» rədifi şer göstərir ki, şair hələ çox gənc yaşlarında bir bəy oğlu ilə dostluq etmiş, onun yolunda «yaxa yırtmış», «dadü bidad eyləmiş», lakin elə onun yolunda da «özü öz evini yıxmış», düşmənlərini, paxillarını sevindirmişdir.

Bəy oğlu isə kömək əvəzinə şairin düşmənləri, paxılları ilə namərdəsinə kefdə olmuşdur:

*Dost yolunda yaxa yırtdım, baş açdım,
Gecə-gündüz dadü bidad eylədim.
Öz əlimlə yıldım özüm evimi,
Müddətilər evin abad eylədim.*

*Şahin-şonqar bəy oğlunun qolunda,
Seyrağıtlar həm sağında, solunda,
Qurbani der: «Bir namərdin yolunda,
Heyf, cavan ömrüm bərbəd eylədim».*

Bu, Qurbaninin, gönünür, o qədər də təcrübəli olmadığı, çox gənc yaşılarında üzləşdiyi məhrumiyyətdir.

Təqrübən eله bu illerde atasının da öldüyünü, «eli əllərdə», «ağzı dualı» yetim qaldığını söyləyir:

*Humay kimi dövr eylərəm havada,
Babam öldü, yetim qaldım.yuvada.
Bir əli əllərdə, ağzı duada,
Bir əli də ayağında saqınin.*

Başqa mühüm bir hadisə də Qara vəzirin fitnələri ilə bağlıdır. Qurbaninin Xudafərindən qolubaqlı keçirilib şah divanına götürülməsi və bu zaman şaha müraciətlə söylediyi «Mürşidi-kamilim, şeyx oğlu şahim» misrası ilə başlayan şeri onun həyatını öyrənmək üçün bir açar olmuşdur. «Mənim» rədifi bu şerədə şair «seyrağıbin sirrindən baş açmadığını», «oğlu ölmüş vəzirin» fitnəsi ilə bəla girdabına salındığını, şaha sonsuz sədaqətini bildirir:

*Şair olan dərsi alır pirindən,
Baş açmadım seyrağıbin sirrindən,
Qolubaqlı keçdim Xudafərindən,
Üzüm gülməz, heç açılmaz, ah, mənim.*

*Qurbani der: «Bahar olur, gəlir yaz,
Göllərdə üzüsür ördək ilə qaz,
Sorim təvəlladır, üzüm payəndaz,
Yoxdur bundan qeyri bir mətəh mənim».*

Aydın olur ki, bu hadisə də yaxşı qurtarmış, şair cəzalandırılmış, eksinə, rəğbətlə qarşılanmış, «mürşidi-kamil» tərəfindən köhnə

dost kimi qəbul edilmiş və bir müddət sarayda saxlanılmışdır.

Şairin həyatı ilə bağlı başqa bir hadisə daha kədərli, daha agrılı olmuşdur. Qurbanini öz ailəsindən, elindən, obasından, vətənindən ayırb zorla Türkiyəyə aparmışlar. 1535-1537-ci illerdə Sultan Süleymanın Azərbaycana yürüyü zamanı Qars şəhərinə aparılan Qurbani kimin «qonağı» olduğunu, hara aparıldığı «Dönbüd» şerində aydın söylemişdir:

*Biz də qonaq olduq Qarslı Osmana,
Yunistək lap daldıq qərqi-ümməna,
Qurbani der: «Dönsün belə zamana,
Göydəki ulduzlar ayaq dönübdi».*

«On bir il çəkmişəm zimistan qəhrin» deyən Qurbani bu əsirlilikdən 1548-ci ildə – Təhmasibin orduları Qars şəhərini işğal edib Osman Çələbini – Qars hakimini məhv edərək azad olmuşdur. Şair-əşiq ömrünün son illerini öz vətənində – Diri kəndində, əmin-amanlıq şəraitində, şaha minnətdarlıq hissi ilə keçirmişdir. Bu vaxt Qurbani artıq 70 yaşlarında idi:

*Qurbani qurbanı şahın dərinə,
Dərvish biler xırqə nədi, dəri nə.
Ağam qiya baxdı, atdı dərinə,
70 il bənd etdi Cəbrayıl, Pərim!*



Qurbani Diri kəndində doğulub-böyümüş və bu kənddən olduğunu şərlərində dəfələrlə xatırlatmışdır: «İsmim Qurbanı, kəndim Diridi» və ya: «Dirili Qurbanın ərzisi-halını yalvara-yalvara yara deyərsən». «Qurbanı» dastanının müxtəlif versiya və variantlarında rast gəldiyimiz qeyd və işarələr bu fikri təsdiq etməye imkan verir. Dastanın Gənce versiyasının evvəlində deyilir: «Ustadlar belə naqıl edirlər ki, qədimlərdən baş Xudafərin körpüsü ilə Araz-Kür qovşağı arasında Araz boyu yeddi yüz yetmiş iki kənd yaşayırdı. Bunların hamısı dirili Hüseyni xana baxırdı». Dastanda təsvir edilən bu Hüseyni xan Qurbanının əmisidir – şairin atası Mirzali xanın qardaşıdır. Diqqət edilsə, dastanda çox aydın deyilir: «Arazla Kür qovşağı arasında», «baş Xudafərin körpüsünün» yaxınlığında. Şairin yurdunu nişan veren

əlamətlər öz zənginliyi ilə indi də qalmaqdadır; dastan variantlarında dağ - Diri dağı, buta verilən yer - Mazannənə piri, çay - Araz, köprü - Xudafərin, yaxın kəndlər - Soltanlı, Daşkəsən, dağın zirvəsində qəbirlər - Qurbanı ilə Pərinin qəbirləri, Diri kəndinin xarabaliqları, bulaq yerleri, dağda zehərli ilanların çoxluğu (bir versiyaya görə Qurbanini çox gənc iken ilan çalıb), bu yerlərin Qaradağıla Qarabağın sərhədi olması və s. Qurbanının doğulduğu kəndin Qarabağın cənub qurtaracağında (hazırkı Cəbrayıllı rayonu ərazisində) olduğunu qətiləşdirir.¹

Qurbanı öz qoşmalarında Qaradağ mahalından olduğunu qeyd edir. Bu cəhət dastan variantlarında da öz ifadəsini tapıb. Məsələn, o, Gəncəyə gedərkən Nizaminin məqbərəsi yanında Mahmud bəyin sualına: «Qaradağlıyam, ay bəy, adın da Qurbanidi» - deyə cavab verir. Bir aşığın sualına da eyni cür cavab verir:

*İsmim Qurbanidi, kəndim Diridi,
Qaradağdan Qarabağa gedirəm.*

Qurbanının yaşadığı dövrə ölkə bəylərbəyliklərə bölmüdü. Bəylərbəyliklər isə mahallara ayrıldı. «Qarabağ bəylərbəyliyinə Kür və Araz çayları arasındaki ərazi daxil idi» [10, 269]. Amma Arazın sol sahilindəki bezi kəndlər Təbriz bəylərbəyinin Qaradağ mahalı ilə bağlı idi və saysız mühərribələrə, ərazi bölgülərinə baxmayaraq, bu kəndlər Sovet hakimiyyətinə qədər Qaradağ ilə əlaqəni kəsməmişlər. Soltanlı, Hasanlı, Xudayarlı, Qumlax, indi xarabaliqları qalmış Diri kəndi və s. bu qəbildən idi. Həm də bu kəndlərdə yaşayanlar bir qismi Qaradağdan köçüb gələnlər idi. Görünür, Qurbanının də babaları vaxtilə o yerlərdən gəlmışdır. Bunu şair özü də şerlərində qeyd etmişdir: «Qurbanı der: «Əslim Qaradağlı». Bu səbəblərdən Qurbanı özünü Qaradağlı hesab etməkdə haqlı idi. Lakin bu, onun doğulub-böyüdüyü kəndin Arazın şimal sahilində olduğunu inkar etmir. Qəbri də buradadır. Qurbanının göz açdığı Diri kəndi bağlı-bağatlı, tər bənövşəli, lələli-nərgizli, etirli çıçəklərlə dolu olan Diri dağının qoynunda olub, qalın meşəsi, uca çinarları, nar kolları, üzüm və əncir bağları, şि-

¹ Qurbanının eksər tədqiqatçıları heç bir fakta əsaslanmadan onun Cənubi Azərbaycanın Dirili kəndində olduğunu qeyd etmişlər. Cənubi Azərbaycanın Qaradağ mahalında belə bir kənd var. Son vaxtlar yaradılmış əlaqələrdən aydın olur ki, həmin kənddə Qurbanı ilə bağlı bir iz müşahidə olunmur. Tarixçilər həmin kəndin XVIII əsrde yarandığını qeyd edirlər: «Maraqlıdır ki, Diri dağının döşündə (Cəbrayıllı rayonu) qədim qalanın və Diri kəndinin xarabaliqları qalmışdır. XVIII əsrde əhalisi Diriini terk etmiş, Qaradağda - İranda məskunlaşmışlar» [516, 75-76].

rin bulaqları, hər cür ov heyvanları, gözel zəmi və tarlaları, Xan Arazın gur suları ilə dünyanın ən zəngin və gözel güşələrində idi. Bu yerlər öz füsunkar təbiətini yenə də qoruyub saxlamışdır. Diri dağının zirvəsinə doğru uzanan dərələrdə əncir, üzüm və nar bağları insanı xeyalən 500 il əvvələ aparır. Kəkliklərin qaqıltısı yolçunu yoldan eləyir.

Qədim Mazannənə pirinə axışib gələnlər buranı Azərbaycanın uzaq elatları ilə bağlayırmış. Ulu Xudafərin uzaq-uzaq əllerle bu yerlər arasında bir köprü imiş. Qurbanı göz açıb bunları görmüş, təbiəti və insanları burada sevmişdir. Elə buna görə də şairi ən çox insan və təbiət, insan məhəbbəti, təbiət gözəllikləri əfsunlamışdır. O öz ilhamını ana vətəndən, onun uca dağlarından, keçilməz meşələrindən, gur çaylarından almışdır.

Qurbanı insani, insanların daxili, ruhi aləmini, təbiətin gözəlliklərini derindən duymuş, yüksək şair istedadının gücü ilə onları ustalıqla mənalandırıb iləmişdir. Təbiətin gözel güşəsində doğulan Qurbanının təsvir etdiyi sevgili obrazı - Pəri bu təbiətin özü qədər saf, gəzel, tərəvəlli, zərif və sevimlidir. Qurbanı Pərisi bahar nəsimi kimi xoş, dağ çıçəkləri kimi stirlidir. Onun qəlbində kədər də var, dodaqlarında təbəssüm də. Küsməyi də var, barışmağı da. Vətənin özü qədər sevimlidir. Bir qonça kimi xarı da var, bir laçın kimi sari da. Bu gözəlin öz əli ilə yandırıldığı çırığı yaxmayı da var, oğrun-oğrun baxmayı, öz baxışları ilə aşiqi yandırmağı da... Bunlar real insanın dərənə duyğularının ifadəsidir.

Qurbanı şerlərində sevgili öz gözəlliyi ilə təbiəti gözəlləşdirir, təbiətin gözəllikləri isə sevgilini səhər şəfəqi ilə nura boyayır, onun saçlarına min bir etir çileyir. Təbiətin və gözəlin həməhəng, əlaqəli, müqayiseli təsviri Qurbanı şerinin rayihə menbəyi, ən müüm keyfiyyətidir. Bu müqayisədə təbiət əfsunlu bir aləmə çevrilir:

*Tanrı səni xoş camala yetirmiş,
Səni görən aşiq ağlın itirmiş,
Mələklərmi dərmış, göydən gətirmiş,
Heyf ki, dəriblər az bənövşəni.*

*Qurbanı der: Könülüm bundan sayridı,
Nə etmişəm, yarım mandən ayrırdı?
Ayrılıqmı çəkib boynu əyridi,
Heç yerdə görəmdim düz bənövşəni.*

Sairin zövqü, istək və arzuları sevgiliyə münasibətində, gözel Pərinin zahiri və mənəvi aləminin təsvirində özünü qabarıq göstərir.

Qurbani şirin dilli, camalı aya, günə bənzər, məhəbbəti aşiqə təref olan bir gözəl arzulayır. Onun təsvir etdiyi gözəl xoş rəftarlıdır, sifətdə Züleyxa kimidir, xubların xubudur. Boyu uzundur, buxağında gözəl xallar asılıb. Mirvari qolbağılı, bəyaz biləklidir. Bu gözəlin elində tel şanasi, belində halqa-halqa, qıvrımlı-qıvrımlı, çinbəçin on dörd höruk var. Süzgün gözleri ilə qiya baxmaqla ortalaqı qan salır, aşiqin ağ üreyine qara nöqtə qoyur. Gümüş piyaləli, altın ayaqlı, sürəhi gordənli, qaymaq dodaqlı, ceyran yerisi, ayna qabaqlıdır. Günəş nişanəli, qəmər misallıdır. Qoynunun içi cənnətülməvadır. Əbrişim telleri, kaman qaşları var. Qurbani perisinin təsviri çox zəngindir. Buradakı müqayisələr klassik poeziyadan da qaynaq almışdır, el ifadə tərzindən də.

Bütün bu əlamətlər, müqayise və bənzətmələr əksəriyyət etibarilə real insan cizgilərinin təsvirindən ibarətdir. Bununla belə, Qurbani Pərisinə o qədər də sadə nəzərlər baxmaq olmaz. Onun təsvir etdiyi sevgili obrazı həmişə eyni mahiyyətdə olmayıb, eyni real zəminlə bağlı deyil. Qurbani Pərisi bir çox hallarda rəmzi peridir, «qaşı Kəbə künkü» olan, «nurdan bədə içib eşqə dalan» yardımır. Şairin nəzərində belə bir sevgiliyə qovuşmaq haqqı vasil olmaq deməkdir. M.Təhmasib bu cəhəti təhlil edərək yazdı: «O da (Qurbani – Q.K.) öz məsuqəsinə hüsn-mütəq qimi yanaşmış, ona olan məhəbbətinə rəmzi mənə vermiş, «əhli-həqq»ın öz «nigar»ına olan məhəbbətini izhara çalışmış şairlərdəndir». Qurbanının məhəbbət lirikasına diqqətlə nəzər saldıqda bu fikrin doğruluğuna şübhə qalmır. Onun bir çox şerlərində aşiqin böyük əzablarla dözerək şəriət, təriqət və həqiqət kimi sufi mərhələlərini başa vurmaqla «ədəb almaq», «ərkana yetişmək», allaha qovuşmaq yolunda göstərdiyi fədakarlıq ön plandadır.

Qeyd etməliyik ki, XV-XVI əsrlərde yaşayıb-yaradın bir çox şair-lərimizin – Hamidi, Xəlili, Kişvəri, Süruri, Şahi və b. əsərlərində də təriqət meylləri, əhli-həqqin öz məbusduna məhəbbətinin təsviri aydın müşahidə edilir. Lakin onlar bir küll halında təriqətçi şairlər hesab olunmurlar. Bu dövr, M.Təhmasibin də qeyd etdiyi kimi, müxtəlif təriqətlərin şielikle birləşdiyi, qovuşduğu dövrdür. Ona görə də ədəbiyyatımızda istər-isteməz o dövrün təriqətçilik meylləri müəyyən yer tutmuşdur. Lakin xalqa yaxın olan sənətkarlar orta esr feodal zülmünü, içtimai əsərət və ədalətsizlikləri dərk edərək dünyəvi məhəbbətin, real eşqin, insan azadlığının təsvirinə öz əsərlərində daha geniş yer verirdilər. Xalqa yaxın olan belə qüdrəti sənətkarlardan biri də Qurbani olduğundan onun yaradıcılığında dini-mistik fikirlərə nisbəton dünyəvi məhəbbət, mənəvi azadlıq ideyaları daha üstündür. Ümumən Qurbani sənətində dünyəvilik, dünyəvi eşq, real həyatın və real gözəlin təsviri elə güclü, elə zəngin və qüdrətlidir ki, bunların arasında rümuzaatla bağlı misralar itib-batır, nəzəri cəlb etmir və xüsusən

müsəir oxucu üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb etmir. Onun özündən sonraki poeziya ustalarına bu istiqamətdə böyük təsiri olmuşdur. Şairin «Gülə-gülə», «Tez-tez», «Aldatdı məni», «Gəldim», «Aldığım», «Gəlirəm mən», «Dilbər» və s. gəraylıları, «Kənarında», «Göz dəyər sənə», «Eylədi», «Bəhanədi bu» kimi qoşmaları real və zərif insan hissələrinin, insanın ürək çırıntılarının, həqiqi məhəbbətin, təbii duyguların poetik ifadəsindən ibarət olan gözəl şerlərdir.

Şairin gəraylıları real el gözəlinin naz-qəməzsəsini, aşiqin məhəbbət və qayğılarını, əzabkeşliyini, zərif, dəruni hissələrini ince lirizimlə, qüvvətli müqayisələrlə, yumor və təbəssüm doğuran obrazlı ifadələrlə əks etdirir. Vaxtilə bulaq üstə tez-tez görüşən sevgililər indi nedənə az-az görüşürərlər. Bu soyuqluğun, dönükülüyün səbəbini aşiq dərinlərə axtarır, sevgilinin ürəyindən keçənləri məhəbbətin gözü ilə dərk edir:

Heç gəlmirsən bulaq üstə,
Gündə üç yol gəlirəm mən,
Üzüma soyuq baxırsan,
Ürəyini bilişəm mən.

Bulaq başında barmaqları üzüye-üzüyə su dolduran el qızlarının real, təbii obrazı həzin ahəngla qədim Dirini, onun buz bulaqlarını, nəsil-nəsil ölüb keçən insanların göz öündə canlandırır:

Axşamdan yağan qar çıxıbı dizə,
Kəsilib bulaqdan yolu qızların.
Sənəyin doldurub qoyanda düzə
Üşüdü barmağı, əli qızların.

«Dilbər» şeri, dərin qatda yerləşən bəzi işaretləri nəzərə almasaq, dini-mistik fikirlərdən uzaq, təbii hadisələrin lirik ifadəsidir:

El köçüb, otaq xəlvətdi,
Gələnən, alam busən, dilbər.
Günüz səbrü qərarımı,
Gecə yuxum kəsən dilbər.

Şairin lirik poeziyasında sevgili öz yeri, duruşu, geyimi, hərəketləri, boy-buxunu, ədalətləri ilə canlı və təbii insandır, real el gözəlidir. Lirik qəhrəman öz sevgilisi yolunda bütün cəfələrə dözməyə hazırlıdır, onu bed nəzərlərdən, yolların qubarından belə qorumağa can atır:

Sallana-sallana gələn Salatin,
Gəl belə sallanma, göz dəyər sənə.

Dəstələ, zülfərin yərə dəyməsin,
Yollar qubarlanar, toz dəyər sənə.

Hələ M.P.Vaqifdən iki əsr əvvəl fanatizmin çox güclü olduğu bir aləmdə Qurbaninin əzabkeş qəhrəmanı sevgilisini yaşmaqsız görmək itsəyir. Sevgilisini yuxuda görməyi ilə təselli tapan aşiq ona da belə yuxular arzulayır:

Ay üzünü görmək istər, sevgilim,
Söylə görüm bəs bu yaşmaq nədəndi?

Hər gecə vayğamda görürəm səni,
Sən allah, sən tanrı, sən də gör məni...

Qurbanı şerlərinin ictimai-estetik dəyəri böyükdür. Şair hakimlərin namərdiliyini acı-acı pisləmişdir. İctimai zülmə, özbaşınlılığı, haqsızlıq və ədalətsizliyi, rüşvətxorluq və tüfeyliliyi qarşı narazılıq, etiraz ifadə edən qəzəbli və qəherli şerler onun yaradıcılığının mühüm qolunu təşkil edir. Zəmanə insanlarının vəfəsizliyi, düşmənin, paxılın toneli sözleri, çəxri-fələyin sitəmləri, başdan-başa ədalətsizliklərlə dolu olan dünya «boş əlkə», yediyi duz-çörəyi itirənlər, amansız fələyin cəfəsi, namusu satanlar, nihan dərdlər, naşı təbiblər, hicran gecələri, sizildəşən yaralar, rüzgarın darlığı, zimistan qəhrə, çugul, kezzab sözləri və şah qəzəbi, qurbət el, qurbət məkan, ağa-nökər öksliyi («Kimi ağa, kimi nökər, Nökər olan cəfa çəkər») – Qurbanı narazılıqlarının natamam siyahıdır. «Şəş atdım, çahar oynadım, Axır fələk uddu məni» deyən şair zəmanəsində hər adama dərd açmağın da mümkün olmadığını qeyd edir:

Dərdin söylə bilənlərə,
Dərd başına gələnlərə.
Hər tütünə gülənlərə
Etibar eyləmək olmaz.

Qurbanının yaşadığı dövrədə, Şah İsmayıllı və onun oğlu Şah Təhmasibin zamanında vəzirlər ölkə daxilində böyük ixtiyar sahibləri idilər. Baş vazir ali divana rəhbərlik edirdi, onu «sahibdivan» adlandırdılar. Bir çox ədalətsizliklərin mənbəyi bu vəzirin ədalətsiz hökməli idi. Baş vəzirdən əlavə, ayri-ayrı vilayətlərdə həkim və şahzadələrin də vəzirləri var idi. Qurbanı bir əyalət vəzirinin timsalında vəzirlərə nifrətini çox qabarlıq ifadə etmişdir. Hiss olunur ki, o özü də hansı vəzirinsə ədalətsiz hökmü ilə böyük əzablara düşər olmuşdur:

«Oğlu ölmüş vəzir qəza eylədi», «Vəzir də mənimtək kamın alması», «Zülm eləyən vəzir namərd oğludu»... Şairin «Başım üstə qanım tök cəlladım» adlandırdığı vəzirdən şaha şikayət etdiyi də («Qurbanıyəm, Qara vəzir elindən Şeyx oğluna şikayət gelmişəm»), bir klassik gəraylısında onu min cür lənətlədiyi də məlumdur:

Vəzir, sənə qarğayıram,
Haq diləyin yetirməsin.
Göydən min bir bəla ensə,
Birin səndən ötürməsin.

Bu gəraylıdakı kəskin qarğış və söyüslər səbəbsiz olmamışdır. Şairi vəzirin fitvası ilə qolubağlı halda Xudafərindən cənuba keçirmiş, yurdundan-yuvasından didərgin salmağa çalışmışlar:

Şair olan dərsi alar pirindən,
Baş aćmadım seyrağın sərrindən,
Qolubağlı keçdim Xudafərindən,
Üzüm gülməz, heç açılmaz, ah, mənim.

Qurbanının şerlərində qürbətin, hicran gecələrinin təsviri çox təsirlidir. Şair vətəndən uzaqlarda üzünün bir an gülmediyini kədərlə qeyd etmişdir:

Xəstə düşüb qürbət eldə yatrıram,
Bir kimsənəm yoxdu oyada məni.
Bağrım dəlik-dəlik, sinəm peykəndi,
Mənim üzüm gülməz vətəndən ayrı.

Şair vətən həsrəti, vətənə qayıtməq arzusu ilə çırpılmışdır:

Nə ola, bir şadlıq xəbəri gələ,
Yüklənə barxanam ellərə doğru.

Cox güman ki, bu cür şerlər Qurbanının zorla vətənidən ayrılib Türkiyəyə aparıldığı dövrə yazılmışdır.

Səxsi həyatında baş vermiş kədərlə hadisələr, şahidi olduğu faciələr Qurbanı şerinin ictimai-siyasi kəserini gücləndirmişdir.

Qurbanının şerlərinin bir qismi dini məzmunu malik olub, sufiliyin və hürufiliyin ictimai-fəlsəfi ideyalarına əsaslanır. Yer, göy, təbiət, kainat haqqında fikirləri, dörd ünsür – ab, atəş, xak, bad barədə mülahizələri onun dövrün təriqətçilik ideyaları ilə bağlı olduğunu gö-

tərir. Bu cəhəti qoşma və gərəylilərində da müşahidə etmək mümkündür. Bu vaxta qədər dastanlarda ixtisar edilmiş bir çox deyişmələr başdan-başa dini etiqad və inamlarla, islamın meydana çıxdığı dövrlərdən və daha qədimlərdən mövcud olan dini əfsanələrlə bağlıdır. Xüsusən Dəde Yediyarla bağlı olan deyişmələrdə daha çox nəzərə çarpan bu cəhət, heç şübhəsiz, dövrün ümumi təbii-tarixi ənənələrindən irəli geldi. Bu şerlərdə «haqqə ermək», haqqə qovuşmaq ideyaları zəmanəmizə qədər qorunub saxlanılmışdır. Dini şəxsiyyət və hadisələrə işaretlər bir küll halında onun şerlərində müəyyən yer tutur. Əli Medhinə həsr olunmuş şerləri nəzəri daha çox cəlb edir. Onu da qeyd etməliyik ki, bu cür şerlərdə də Qurbaninin sənətkarlıq qüdrəti aydın görünməkdədir:

*Damanda qalmışam, yetiş dadıma,
Özünü Xeybərə yetirən Əli.
O dəm zülfüqarı çəkən zəbanə,
Dinsizləri dinə gətirən Əli.*

*Mənim pirim kövsər üstə sağıdı,
Mömünlərin yeri cənnət bağdı,
Qurbanının bu gün müşkül çağdı,
Cəmi müşkülləri bitirən Əli.*

Bütün bunlarla yanaşı, aydın duyulur ki, real təbiət hadisəleri, təbiət və insan gözəllikləri, zamanın təbii qayğıları, insanların istək və arzuları Qurbanını özünə daha çox çekmişdir, buna görə də onun poeziyasında həqiqət ələminin, real duyğu və düşüncələrin təsviri aparıcıdır.

ABBAS TUFARQANLI

Azərbaycan aşılığının on yeddinci yüzillikdəki sənət zirvəsi Abbas Tufarqanlı yaradıcılığıdır. Qeyri-adi istedadı və ecazkar saz-söz məharietiyle haqq aşığı mərtəbəsinə yüksəlmış bu böyük sənətkarın poetik ırsları boyunca aşıqların söz-havacat və dastan repertuarının mühüm hissəsini teşkil etmişdir.

Orta çəqa məxsus digər ustad aşıqlar kimi Abbas Tufarqanının da ömr və sənət yolu çoxsaylı rəvayetlərə bürünmüdüdür. Ustad-şagird ənənəsi boyunca ötürülen və zaman keçdikcə əsaslı dəyişikliklərə uğrayan informativ aşık bilgilərinə və öz poetik ırslının yaratdığı təessürata əsasən onun on yeddinci yüzillikdə – Şah Abbas zamanında yaşıdıq qənaətinə gəlmək olur. Şerlərinin möhürbəndində daha çox

«Qul Abbas», «Şikəstə Abbas», «Aşıq Abbas» və ya sadəcə olaraq «Abbas» taxəllüsünü işlətsə də, o, aşıqlar və el arasında «Tufarqanlı Abbas» adı ilə tanınmışdır. Aşıq Abbas Təbrizin təqribən əlli kilometrliyində yerləşən Tufarqan mahalında (indi Azərsəhr adlanır) doğulmuş və bu səbəbdən də saz-söz ələmində Tufarqanlı Abbas adı ilə çağırılmışdır. Kimliyini və yer-yurdunu qoşmalarının əsaslı məqamlarında özü də açıqlayır:

*Adım Aşıq Abbas, yerim Tufarqan,
Gahdan ağla, gahdan yada sal məni,*

yxaxud:

*Burdan bir yol gedir ol Tufarqan,
Tamam qohum-qardaş, el bu yandadı.*

Abbas Tufarqanlı aşılıqlı və şairlik istedadına fitrətən sahib olmuşdur. Onun bədən içib ilahi meyin gücü ilə haqq vergisi alması, haqq aşılıqlı mərtəbəsinə yüksəlməsi və bu səbəbdən də söz-sənət meydandasında yenilməz olması adına bağlanmış «Abbas-Gülgez» dastanında rəvayət şəklində söylənilir. Haqq aşılıqlına bədə içməkələ sahib olmasına ustad sənətkar şerlərindən birində özü dələyi ilə belə bildirir:

*Çərxi-fələk badəsindən
İçib sərxos olan könlüm.*

Tufarqanının poetik ırslının ümumi mənzərəsi və dastanın onun barəsində verdiyi bilgi göstərir ki, Aşıq Abbas əsər və fars dillərini də kamil bilməş, islam dini ilə bağlı qaynaqlardan, xüsusən də Quranın inçəliklərindən xəberdar olmuş, təsəvvüf dünyagörüşünü dərindən mənimsemiş və yaradıcılığında təkkə-təriqət sisteminin təbliğ-tərənnümüna geniş yer vermişdir. Əslində bu, elə belə də olmalı idi. Orta çəqin Abbasə qədərki və ondan sonrakı bütün haqq aşıqları – Qurbanı, Xəsta Qasim, Aşıq Valeh və s. dövrün fəlsəfi-estetik telimlərini, o cümlədən islam fəlsəfəsini və aşılığın əsas fəlsəfi-estetik dayağı saylanı əlevi-bektaşı təriqətinin irfani-təsəvvüfi dəyərlərini köklü şəkildə mənimsemış sənətkarlardır. Bu baxımdan yanaşıqdə Abbas Tufarqanlı Şərq ədəbi-mədəni ənənələrinə, fəlsəfi-irfani dəyərlərinə yaxından vaqif olan bir sənətkar sayılmalıdır:

*Firon, Firdovsi, Nəmrudu Şəddad,
Onlar da qoydular dünyada bir ad.*

*Yusiflə Züleyxa, Şirinlə Fərhad,
Bəhram ilə Güləndəmə görəmişəm.*

yxud:

*Sevdiyimin hüsnü Qüreyişi nuri,
Yusifi-Kənəndi, Çinin fəqfuri,
Deyirlər behiştə qox olur huri,
Onlar da köhnəlib yar təzə-tərdi –*

misalarını söyleyen aşığın bilik və məlumat dairəsi onun dünyagörüşəhatosunun genişliyi barədə kifayət qədər dolğun təsəvvür yarada bilir.

Abbas Tufarqanlı şerinin bədii-üslübi tərkibinə diqqət yetirdikdə onun yaradıcılıq qaynağının ana axarında folklor ənənələri, xüsusundə çoxəşrlik ozan-əşiq sənəti təcrübəsinin dayandığı açıq şəkildə göze çarpar. Qaynaq baxımından diqqət çəkən ikinci bir xətt isə klassik Şərqi poeziyası ənənələri ilə bağlıdır. O, bir tərəfdən folklor sənətkarı kimi şifahi poetik ənənənin daşıyıcısıdır – ozan-əşiq sənəti təcrübəsini öz istedad və ifaçılıq məharəti ilə folklor mühitində yaşıdır, saz çalıbsız qoşur, dastan bağlayır, yeni poetik keyfiyyətlərlə şifahi ənənəni zənginləşdirir və növbəti mərhələyə ötürür. Başqa bir tərəfdən isə yaratdığı poetik örnəklərde – qoşma, gəraylı, tecnis və divanlırdə folklor – elat şeri hüdudlarından bir qədər konara çıxır – klassik Şərqi poeziyasına məxsus obraz və deyimlərə, təsəvvüf simvolikasına, ənənəvi ərəb-fars əslubi qəliblərinə müyyəyen yer ayırır. Qeyd etmək lazımdır ki, ümumiyyətlə, aşıqlığın təşəkkülü sirf folklor hadisəsi olmadığına görə bu cəhət təkcə Abbas Tufarqanlı poetik irsi üçün deyil, bütövlükdə klassik ustاد aşıqların böyük eksəriyyətinin yaradıcılığı üçün səciyyəvi bir məsələdir. Elə bu keyfiyyət göstəricisine görə də aşiq poeziyası folklor ənənəsi ilə klassik ədəbiyyat ənənəsinin özünməxsus daşıyıcısı kimi çıxış edir.

Abbas Tufarqanlı aşiq sənəti tarixində bənzərsiz bir saz-söz ustasıdır. Onun şerlerinin lirik-emosional ovqatı, poetik həziniliyi, bədii-üslübi axıcılığı o qədər güclü və təsireticidir ki, aşiq məclisinin ən duygulu, ən kövək möqamında Tufarqanlı sözlərinə müraciət olunması dəyişməz, statik bir ənənə halını almışdır:

*Duman, gəl keç bu dağlardan
Dağlar təzə bar eyləsin.
Nə gözlərim səni görüsün,
Nə könülüm qübar eyləsin.*

Təbətin iqlim, mövsüm və rəng çalarları ilə insan duyuları arasında psixoloji parallelər görünen aşığın sözlerindəki bədii nüfuzetmenin

təsir gücü o qədər qüvvətlidir ki, həmin misralar admanın ruhuna istər-istəməz avazla, musiqi ahengi ilə daxil olur. Saz sədəsi, çal-çağır ovqatı Tufarqanlı şerlərinin poetik əslubu üçün səciyyəvi olduğuna görədir ki, onun qoşma və gərayılıları aşiq repertuarında öz fəal işləkliyi ilə seçilir:

*Budu gəldi bahar fəslı,
Dağların lala vaxtıdır.
Açıltıbdi qızılıgullar,
Bülbülün bala vaxtıdır.*

Gözəlliyyin təsvir və təqdimində, sevgi duyularının dilə gətirilməsində Tufarqanlı könlünün özünməxsus bir poetik havası vardır:

*Könül, Məcnun kimi yayıl dağlara,
Əyil, bu lalənin budağından öp.
Pərvanə tək dolan yarın başına,
Arala tellərin qabağından öp!*

*Kitabda oxunan Sina yaxşıdı,
Seyraqıbin boyunu sına yaxşıdı.
Mən dedim, öpməyə sinə yaxşıdı,
Könül ha yalvarır: buxağından öp!*

Saz-söz gözəlinin boy-buxun və camal yarışı aşığın təsvir etdiyi milli-ethnoqrafik çizgilər fonunda daha ecazkar görünür:

*Qanovuz köynəyi, atlaz qofası,
Yaşıl basmaları nə gözəl imiş.*

Etnoqrafik təsvir el gözəlinin xəlqi kaloritli portretini yaratdığı kim mi aşığın şer dilinə də bir axıçılıq gətirmiştir. Abbas Tufarqanlı etnoqrafik detalları portret üzərinə elə köçürür ki, onun təsvir-təqdiminin hazırladığı el gözəli canlı təsir bağışlayır, sanki o, aşığın misraları boy könüləri aparan bir görsənişlə yeriyib gəlir:

*Başına örtübdü kələğay gəzər,
Əyri tel üstündən qızıl düymələr.
Belinə bağlayıb zərbəfdan kəmər,
Çərgənli, çarqatlı ağ bədən gəlir.*

Tufarqanının ilham qaynağı olan gözəllik el-oba güzəranı – Muğanın, Tebrizin, Tufarqanın, Dərbəndin tarixi mənzərəsi içərisində

olduğu üçün diqqəti daha çox özüne çəkə bilir:

*Dərbənd gözəlləri qəsirdən baxar,
Gələni-gedəni yandırıb-yaxar...*

Aşağıın təbiət gözəlliklərindən, el-yurd axar-baxarından söz açdığı tərənnümələr tarixi ünvani baxımından misilsiz və unudulmazdır:

*Döyündə çeşmələr, zirvəsində qar,
Gözəldənə həya, igidində ar.
Elə ki qış getdi, yetişdi bahar –
Laləzardı sağı-solu Dərbəndin.*

Bütün bunlar Abbas Tufarqanının el-oba arasında çox gəzib-dələşməsindən, zengin və həssas həyatı müşahidələrindən, mənsub olduğunu xalqın milli-ethnoqrafik dəyərlərini qoruyub yaşatmaq yanğısına dan soraq verir. Elə bu səbəbdən də onun hərəkəti sənətkar ürəyinin çırpıntılarını yaşadan tərəvətli poeziyası könül kövredən lirik duşgurlarla yanaşı, həm də müdrik düşüncələrin, heyata fəlsəfi baxışın, dərin məzmunlu və uzaqqorən öyüd-nasihətlərin poetik təqdimidir. Ululuq-ustadlıq mərtəbəsindən söylənmiş Tufarqanlı ustادnamələri öz təzə-tərliyini hər zaman qoruyub saxlamağa qadir olan dədə kəlamlarıdır:

*Söz bir olsa dağ oynadar yerindən,
El bir olsa zərbə kərən sindirən.*

Haqq aşığı statusuna malik olduğu üçün Abbas Tufarqanının dədilik-müdriklik mərtəbəsindən söylədiyi kəlamlar təkcə gerçek hadisələri deyil, ilahi-mənəvi alemlə bağlı məsələləri də çəvrəlmişdir. Aşıqlıq missiyasının təsəvvüf təbliği ilə six şəkilde bağlı olduğu orta çağ saz-söz sənətkarında, xüsusun də haqq aşığındı fəlsəfi-irfanı düşünçün qabarıq olması təbii idi. Bu baxımdan Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında da təsəvvüf dünyagörüşünün təqdim və təbliğine geniş yer ayrılmışdır. Ümumiyyətə, orta çağ aşıqlığında aşağıın seviyyə göstəricisi onun təsəvvüf elminə bələdlik və bağlılıq dərəcəsi ilə müyyənləşdirilirdi. Aşıqlar söz sınığına çəkilərkən və meydanda üz-üzə dayanıb döyüşərkən də əsas diqqət dini-irfanı biliyin yoxlanmasına yönəldildi. Bu tarixi gerçəklilik orta çağ dastanlarının əksəriyyətində öz inikasını tapmışdır. Belə ki, «Qurbanı», «Abbas-Gülgez», «Xəstə Qasım», «Aşiq Qerib» və bu sıradan olan digər dastanlarda haqq aşıqları digər aşıqlarla imtahan-deyişmələrə girerkən bir-birlərini istisnasız olaraq təsəvvüflə bağlı sorğu-sualı çəkirlər. Adəten, sufi-dərviz sisteme

minin birbaşa təmsilçisi – Tanrı vergisinə sahib haqq aşıqları həmin imtahan-deyişmələrdən qalib çıxmışlar.

Abbas Tufarqanının fəlsəfi-irfanı şerlərindən onun sufi-dərvizi sisteminə könülüdən bağlandığı duyulmaqdadır. Bu qəbildən olan şerlərində o, təsəvvüf simvolikasını eks etdirən «mey», «badə», «cam», «meyxana», «qırılxar», «mövla», «can», «qərib», «xəstə», «şahalar şahı», «şahı-merdan», «mərifət», «həqiqət» və başqa rəmzi obrazların, eyhamlı müəmmə və məcazların dili ilə danışır:

*Bu gün durdum vardım könlüm şəhrinə,
O şəhərdə gördüm şahlar şahı var.
Üç yüz almış küçəsini dolandım,
Qırıx səkkiz yerindən bəndirgahı var.*

*Bir dükançı gördüm, müdəm oyaqdı,
Məhşər günü möminlərə dayaqdı.
Şəriət, təriqət, mərifət haqdı,
Əsil həqiqətin manzılğahı var.*

Abbas Tufarqanlı yaradıcılığının mövzu çoxşaxəlliyi kimi janr ohəsi də genişdir. Ustad sənətkar aşiq şerinin eksər şəkillərindən istifadə edərək yüksək bədii dəyərə malik poetik örnekler yaratmışdır. Onun qoşma, gəraylı və təcnisli özündən sonrakı yüzilliliklərde aşıqların söz-havacat repertuarında geniş yer almışdır. Orijinal rediflər, oynaq qafiyələr əsasında qurduğu şerlərdə forma-biçim yetkinliyi ilə yanaşı, məzmun dolğunluğuna da xüsusi həssaslıqla yanaşlığındandır ki, Abbas Tufarqanlı təxəllişü keçən hər hansı bir şerdə cilalılıq, axar-baxıralı obrazlılıq, hərəkəti dinamizm göz-könül oxşayır.

Saz-söz aleminin incəliklərini dərindən duyan ulu sənətkar təkcə belli şer şəkillərində öz məhəretinini sinamamışdır. O, Azərbaycan aşiq sənəti tarixində hem də cığalı təcnisin yaradıcısı sayılır. Qoşma qəlibi üzərində biçimlənən adı –saya təcnisin hər bəndinin ilk iki misrası ilə son iki misrası arasına cinaslı bayati əlavə etməklə yaradılan cığalı təcnis xüsusi sənətkarlıq məhəreti teləb edir. Abbas Tufarqanının qoşduğu «Göz ala» rədifi cığalı təcnis sözü gedən şer şəklindən aşiq poeziyasındaki ilk nümunəsi olmaqla bərabər, həm də ən dolğun örneklerindən biridir:

*Bağbansan bağa bax, bax işini gör,
Bağ basla, bağ becər, bağ işini gör.
Aşiq, bağ işini gör
Bağa bax, işini gör.*

Nə yətdin, qafıl ovçu,
Maralın baxışını gör.
Hələ sən tarlanın baxışını gör,
İstəyir canımı gözəl göz ala.

Cinas qafiyələrə Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında meyl o qədər güclüdür ki, onun hətta qoşma və gərəylərində da tez-tez bu səpgili qafiyələrə müraciət etməsi qabarlıq görüntüsü ilə nəzərə çarpar. Bu, ustadin zəngin söz ehtiyatına malik olmasının və ana dilinin poetik-şəhərli çalarlarını dəqiqlikli müəyyənəşdirə bilməsinin əyanılıyıdır:

Abbasam, dövrənim ay belə keçdi,
Dolandı ruzigar, ay belə keçdi.
Sallandı bir Pərim, ay belə keçdi,
O səbəbdən dedim, ay, bu yanda dur.

Yalnız qafiyə yerində deyil, misra və ya bənd boyu da sözü sehrkar bir ustalıqla düzümləyen Abbas Tufarqanlı elə bir cinas gərəyilə örnəyi yaratmağa müvəffəq olmuşdur ki, həmin nümunənin neinki aşiq poeziyasında, hətta bütövlükde Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində bənzəri yoxdur. Digər cinas gərəylərləndən köklü şəkildə fərqlənən «Gülgezində» rədifi bu cinas gərəyilərin orijinallığı orasındadır ki, burada demək olar ki, hər bəndin üç misrası ilk baxışdan birinci misranın tekrarından ibarətdir. Əslində isə aşiq misralarda elə bir heyretamız cinaslandırma əməliyyatı aparmışdır ki, diqqət yetirdikdə hər misranın öz mənası olduğu aydınlaşır:

Yarı ağ libadə gördüm,
Yarı ağlı badə gördüm.
Yarı ağlı badə gördüm,
Gülgezində, Gülgezində.

Misal götirilən bəndin birinci misrasında aşiq öz yarını ağ libadə (paltarda) görməsindən, ikinci misrada yarın əlində ağlı – zəherli badə olmasından və bu səbəbdən də üçüncü misrada onun ağlığının bada getməsindən söz açır. Gərəyili bəndindən söz açılan bu mənzərə «Abbas-Gülgez» dastanında Abbasın sınığa çökildiyi məqamlardan biri kimi, dastançı dili ilə geniş təsvir və nəql olunur. Mətnində aydın olur ki, «Gülgezində» cinas gərəyləsində cinas yaratmaq xatirine formal olaraq işlənmiş bir misra belə yoxdur. Gərəyilərin bütün misralarında Abbas və Gülgezin zəhərlənməsinə cəhd edildiyi səhnəsinin olaylarına dəlayi işarələr vardır. Bu cinas gərəyili Azərbaycan aşiq poeziyasının na-

dir inciləri sırasındadır. Görünür, aşıqlar arasında geniş yayılmış olan «Aşıqlığın padşahı Abbas, vəziri Qurbanidir» deyimi Abbas Tufarqanlıının məhz bu kimi sənət incilərini yaratmaq qüdrəti nəzərə alınaraq söylənilmişdir.

Abbas Tufarqanlının çoxsaylı rəvayətlər toplusuna əvvəlmiş həyat və sənət sərgüzsətləri «Abbas-Gülgez» dastanının süjetində cəmləşdirilmişdir. Dastandakı hadisələrin bir qismını tarixi-informativ mənbə kimi qəbul etmək mümkündür: Abbasın yer-yurdù Tufarqanlı, əsil-nəcəbatı soylu bir aileye səkyənir, təhsilli dir, Təbriz şəhərinin valisi Batmanlılının bacısı Gülgəz Poriyə vurulmuş, öz məhəbbəti yolunda müsibətlər çəkmış, Şah Abbas, Vəzir Allahverdi xan, Dəli Beçən kimi tarixi şəxsiyyətlər münəaqişdə olmuş, bir çox ağır sınaqlardan sonra haqq aşağı olduğu üçün sevdiyinə qovuşa bilmədir. Dastanda tarixi gerçəklilikə folklor təxəyyülünün romantik əlavələri qovuşq halındadır. Əsərin ilkincisi gerçəkliyə dən yaxın şəkli, güman ki, Abbas Tufarqanlıının özü tərəfindən yaradılmış, sonrakı yüzilliklərdə isə ustad aşıqlar mətni tədricən romantik planda qüvvətləndirmişlər.

Aşıqların dastan repertuarında ondeki yerlərdən birini tutan «Abbas-Gülgez» in bir-birindən o qədər de fərqlənməyən («Abbas» adı ilə tanınan bir nağıl-dastan istisna olmaqla) çoxsaylı variantları vardır. Azərbaycan aşiq mühitlərinin demək olar ki, her birində onun iki-üç yaxın variantına rast gelinir. Çoxvariqliq və üstəlik də bu variantların bir-birindən ciddi şəkildə fərqlənməməsi dastanın aşiq repertuarında daimi işlek vəziyyətdə olmasının və dilde-ağızda çox gəzib-dolaşmasının nəticəsidir. Adətən, işlek dastanlar folklor arealında bələ bir mənzərə yarada bilirlər. Az müraciət olunan, repertuarda işlek mövqə tutmayan dastanlar isə variatlaşma prosesinə qoşulmaqdan məhrum olurlar. Bu baxımdan «Abbas-Gülgezin» hətta eyni mühit (məs., Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Gəncəbasar və s.) daxilində çoxvariqliq qazanması xalqın ona olan mənəvi ehtiyac və marağının göstəricisidir. Şübhəsiz ki, həmin mənəvi bağlılıq həm də Abbas Tufarqanlı poetik ruhuna xalq ehtiramının ifadəsidir.

XƏSTƏ QASIM

Azərbaycan aşiq sənətinin on sekkinzinci yüzilliye məxsus qüdrəti sənətkarları içerisinde Xəstə Qasımın özünəməxsus yeri vardır. Güney Azərbaycanın Tikmədaş mahalında ruhani ailesində anadan olmuş bu qeyri-adi istedad sahibinin özü yolu baredə dolğun bilgiler olmasa da, şərlərinin yaratdığı mənzəredən, çevrəsində yaranmış dastan və rəvayətlərdən, elecə də tarixi sənəd və yadigarlıarda qalan işaretildən

müeyyən bir xronika yaratmaq mümkündür. İndi də Tikmədaşda qurunub saxlanan qəbir daşındaki yazidan onun 1702-ci ildə anadan olub, 1778-ci ildə 76 yaşında dünyadan köçdüyü aydın olur.

Qasim atasının isteyi ilə məktəb-mədrəsə təhsili almış, ərəb və fars dillərini, dövrünün din, fəlsəfə, tarix elmlərini dərinən öyrənmiş, klassik Şərq ədəbiyyatının incəliklərini mənimsəyə bilmüşdür. Şer-sənet dünyasının sirlı-sehrli ecazi onun qəlbindəki qeyri-adi istedadı hełə uşaqlıq və yeniyetməliyindən oyatmış, artıq ilk gəncliyindən o, eldə-obada və tədricən də ətraf mahallarda öz söz-söhbatıyla diqqəti çekməyə başlamışdır. Ancaq el arasında, xüsusen də ana yurdu Tikmədaşda gəzib-dolaşan rəvayətlərə görə, Qasima haqq aşığılığı və şairlik vergisi təqribən qırx yaşına yaxın verilmişdir. Deyilənə görə, o, otuz beş yaşında ikən elə bir xəstəlik tapmışdır ki, nə qədər təbibloğman yanına getsə də, piro-ocağa pənah aparsa da, dərdinə şəfa tapa bilməmişdir. Beləcə, bir xeyli müddət ötür və nəhayət, bir gün yuxuda Qasima bildirilir ki, onun şəfəsi Ərdəbilədə Şeyx Səfi türbəsindədir. Gedib sağalana qədər həmin türbədə qalmalı, şeyxlerin qəbrinin xidmətində durmalıdır. Qasim Ərdəbilə gelib qırx gün Şeyx Səfi məqbərəsində qalır. Qırxicı gün Həzrət Əli onun yuxusuna girir və ona haqq aşığılığı verir. Qasim yuxudan oyanıb özünü tamamilə sağalmış görür, əhvalatın nə yerdə olduğunu başa düşür və Tikmədaşə dönür. Bu vaxtdan da o, haqq aşığı kimi tanınır. Cox ələn ki, Qasim özünə «Xəstə» təxəllüsünü illərlə şəfa tapmayan xəsteliyinin ilahi eşqlə - haqq aşığılığı ilə bağlı bir məsələ olduğunu yeqinləşdiridikdən sonra götürmüştür. Bu baxımdan onun adını müşayiət edən «xəstə» sözü yalnız zahirən, üzdə olan ilkin-ibtidai məzmununa görə gerçək xəsteliyə işarə edir. Əslində isə «Xəstə Qasim» təxəllüsünün «xəstə» komponenti haqq aşığının ilahi eşqin xəstəsi olduğunu, təsəvvüf sevgisinə mübtələhimi ifadə edən simvolik-ürfani, məcazi məna tutumuna malik bir söz-termindir.

Haqq aşığılığı qazandıqdan sonra Xəstə Qasimin səsi-sorğu dörd bir yana yayılır. Saz-söz məclislərində onun qarşısında dayana bilən aşiq tapılmışdır. Xəstə Qasimin derin məzmunlu, məcaz və müəmmalarla dolu təcnis, qifilibənd və bağlamaları diller əzberinə çevirilir.

Xəstə Qasim təqribən qırx yaşılarında iken Tikmədaş mahalından ayrılib Qafqaza getmək məcburiyyətində qalır. El yaddaşının getirdiyi soraga görə o, Nadir şah Əfşərən Qafqaza yürüşü zamanı (1741-ci il) Dağıstanə aparılmışdır. Rəvayət edilir ki, Nadir şah bütün yürüşlərində aşıqlar dəstəsi onu müşayiət edirmiş. Dağıstanə səfərində Nadir şah öz aşıqlarını oranın aşıqları ilə qarşılaşdırır və şahın aşıqları saz-söz meydanında Dağıstan aşıqlarına (burada əsas sima kimi Ləzgi

Əhməd çıxış edir) məğlub olur. Şahın pərişan olduğunu görüb Tikmədaşdan Xəstə Qasımı götürürler.

Aşağıın:

*Ayrılıraq, sağlığınan qalasız
Qasim gedir Dağıstanə, kəkkiliklər, -*

misraları həmin səfərə işaret edir.

Xəstə Qasım Dağıstan aşıqlarının hamisini, o cümlədən də möğlubedilməz sayılan Ləzgi Əhmədi bağlayır və şahın aşıqlarının sazlarını geri qaytarır. Dağıstan səfərindən sonra o, bir müddət (bəzi rəvayətlərə görə on il) Şirvanda - Şamaxı valisi Qara xanın saz-söz məclislərinin başında durur. Onun Şamaxiya gəlişi şələrində birbaşa ifade olunmuşdur:

*Köhnə Şamaxının seyrin eylədim,
Əl dəyməmiş təzə bağlar qalıbdi.
Elə köçüb gedib ulusu, eli,
İşlənməmiş ağ otaqlar qalıbdi.*

Görünür, bu təəssüf-ağrı dolu təsvirin səbəbi az önce Nadir şahın Dağıstan səfəri zamanı Şamaxıdan da keçərək oralara «el gəzdirməsi»dir.

Xəstə Qasim Şamaxıda az bir zaman içerisinde yerli mühitin saz-söz iqlimi ilə qaynayıb-qarışmış və mahalın sonət adamları onun qeyri-adi istedad və derin savadı ilə hesablaşmalı olmuşlar. Özünün Şirvandakı söz-sənət nüfuzu barədə şələrindən birində ustad sənətkar heç də təsadüfən belə demir:

*Könül həris deyil dünya malına,
Yaşlıına, tirməsinə, alına.
Qara xan güvənsin öz mahalına,
Xəstə Qasim kimi qızılxanı var.*

Elindən, mahalından ayrı yaşamaq Xəstə Qasima qürbət sixintisi getirmiş və bir çox şələrində el-oba, qohum-əqreba, ailə nisgilini döne-döne dilə getirmiştir.

*Ay həzarat, ay camaat,
Dağa qar düdü, qar düdü.
Özüm qaldım qürbət eldə
Yada yar düdü, yar düdü.*

Xəstə Qasim bir neçə il Şamaxıda yaşıdlıdan sonra yenidən Tikmədaşa qayıtmış ve ömrünün sonunadək orada yaşamışdır. Aşağıın Şamaxı hayatının deqiq neçə il sürdüyünü söyləmək mümkün olmasa da, onun Şirvanın saz-söz mühitində oynadığı tarixi rolun böyük əhəmiyyəti vardır. Aradan kifayət qədər uzun bir zaman məsafesi keçədə, hətta inđinin özündə belə Şirvan aşiq mühitində Xəstə Qasimin güclü təsiri duyulmaqdadır. Bu, bir tərəfdən Xəstə Qasim və digər Güney aşıqlarının Şirvan mühitində mənimsətdikləri çalğı və oxu bicismlərində özünü göstərirse, başqa bir tərəfdən də Xəstə Qasim şerlərinin, o cümlədən də «Xəstə Qasim» dastanının digər mühitlərlə müqayisədə Şirvan aşıqlarının repertuarında daha geniş və işlek bir mövqə kəsb etmesi ilə səciyyələnir. Şirvanın maarifpərvər ziyalisi müəllim Mahmud Mahmudbəyov on doqquzuncu yüzilliyin axırlarına yaxın Şamaxı qəzasının Tircan kəndində Aşıq Orucdan Xəstə Qasimla bağlı dastan-rəvayət tipində bir material toplayaraq onu əvvəlcə «SMOMPK» məcmuəsində [622], daha sonra isə «Kaspı» qəzetində [623], «Molla Qasim» başlığı altında sətri tərcümə yolu ilə rus dilində çap etdirmişdir. Bu dəyərli materialdan aydın olur ki, Xəstə Qasim el arasında, o cümlədən də Şirvanda həm də «Molla Qasim» adı ilə tanınmışdır. Müəllifin qaynaq kimi istifadə etdiyi Aşıq Oruc da Xəstə Qasimdən səhəbə boyu daha çox «Molla Qasim» kimi söz açmış, ancəq bununla yanaşı, dastan-rəvayətin içərisindəki şerlərin möhürübdəndə «Xəstə Qasim» təxəllüsünü işlətmışdır. Bu fakt inдиye qədər folklorşünaslıqda qaranlıq qalan bir məsələyə işiq salmaq imkanı açır. Görkəmləri arasında S.Mümtaz 1929-cu ilde «İnqilab və mədəniyyət» jurnalının birinci nömrəsində çap etdirdiyi «Molla Qasim və Yunis İmre» adlı məqaləsi ilə filoloji fikirdə belə bir müləhizəyə meydan açmışdır ki, Molla Qasim Yunis İmre zamanında (XIII-XIV əsrlər) yaşamış şirvanlı el sənətkarıdır. Alimi bu fikrə gətiren Yunis İmrinin belə bir beytidir:

*Dərvish Yunis bu sözü əyri-büyür söyləmə,
Səni siyqaya çəkər bir Molla Qasim gəlir [113, 354].*

S.Mümtaz yazır: «Əskidən qalma bəyaz və cünglərdə «Min kələmi Molla Qasim Şirvani» ünvanı ilə iki-üç şer gözə çarpmadadır» [113, 355]. İki təcnis və bir gəraylıdan ibarət olan şerlərə əsasən o, təcnisin hələ on üçüncü yüzillikdən Azərbaycan ədəbiyyatında kamil nümunələri olduğu qənaətinə gəlir. Sonralar folklorçu Ə.Axundov həmin şerlərdən birini:

*Məqabirdən güzar etdim,
Əcayib mərdiəman gördüm.*

*Qaranqu torpaq altında
Yatar cismilə can gördüm, -*

bəndi ilə başlanan gəraylini aşıqlardan Xəstə Qasimin şer kimi yazıya alaraq «Azerbaijan aşıqları və el şairləri» toplusunda çap etdirmişdir [372, I, 95]. Başqa bir qaynaqda – yənə də Ə.Axundovun toplanmış olduğu «Xəstə Qasim və Mələksimə» dastanında da bu şer süjetin müyyən məqamında Xəstə Qasimin dilində söylənilir [420, 85].

M.Mahmudbəyovun Şamaxıda Aşıq Orucdan topladığı «Molla Qasim» dastan-rəvayəti və Xəstə Qasimin öz şerlərinin verdiyi bilgiler aşığın Şirvanda Molla Qasim adı ilə tanınmasının səbəbini açıqlayır:

*Cədvəlkes Quranum, qırx cüzv kitabım,
Üstü zərli qələmdən necola!*

Deməli, Xəstə Qasim üstü zərli qələmdən – yazı-pozu sahibidir, Quran cədvələsidir – Quran ağır, oxuyur, tofsirlər verə bilir, özünün də qırx cüzlük (cildlik) kitabı (yəqin ki, şer dəftərləri) vardır. Təkcə saz çalıb söz qoşan aşiq olmadığı, yazı-pozu işindən də dərindən baş aćlığı (ərəb-fars dillerini mükemmel bilən amili də burada mühüm rol oynamasıdır) üçün yazı-oxu əhlina verilən «molla» (Molla Penah Vaqif və Molla Vəli Vidadidə olduğu kimi) ünvanı Şirvanda «Xəstə Qasımı» həm də «Molla Qasim» etmişdir. Beləliklə, o, Tikmədaşa Xəstə Qasim olmaqla yanaşı, Şirvanlı Molla Qasim da adlanmış, cüng və bəyazlara da bir qisim şerləri Şirvanlı Molla Qasim ünvanı ilə düşmüşdür. Təəssüf ki, repressiya illərində S.Mümtazın arxivini dağdırıldıqdan və bir çox materiallar it-bata düşdüyündən bu gün Molla Qasim Şirvani adı keçən cüng və bəyazları əldə edərək onların tarixini və hərada, kim tərəfindən hazırlanlığını müəyyənləşdirmək imkan daxilində deyildir. Bununla belə, həmin cüng və bəyazların XVIII yüzillikdən tez olmayaraq Şirvanda, xüsusən də Şamaxıda hazırlanması ehtimalı böyüktdür. Olsun ki, hətta bu şerlər Xəstə Qasim Şamaxıda yaşadığı zaman cüngə köçürülmüşdür.

Diqqətçəkicidir ki, Şirvanlı Molla Qasimin adına gedən üç şerin ikisi mükemmel, yüksək səviyyəli təcnisidir və Azərbaycan aşiq poeziyasında da əsas təcnis ustası Xəstə Qasim sayılır. Bunu dəyəri ilə böyük sənətkarın özü də söyliyir:

*Xəstə Qasim, sözün yetdi tamama,
Gündoğan, günbatan gəlsin salama.
Nə alim işidir, nə də üləma,
Təcnis mənasının çox hünəri var.*

Elə buradaca belə bir cəhətin də diqqət öündə saxlanması lazım gəlir. Xəstə Qasım təcnisləri şifahi ənənədən daha çox yazılı təcrübənin məhsuluna bənzeyir. Onun bir çox cinasları ərəb əlifbasındaki yazılı görkəmi ilə daha dolğun və cazibədar görünür. Bu cəhət Şirvanlı Molla Qasim ünvanlı təcnislər üçün də çox səciyyəvidir. Müşahidə göstərir ki, «Şirvanlı Molla Qasim» ünvanı ilə gəden təcnislərin təkcə cinas keyfiyyətləri deyil, poetik manera və rədif sistemi də bu örnəkləri Xəstə Qasım təcnislərinin tərkib hissəsi kimi təqdim edir. Şerlərin üslub və poetik ovqat birliyi onların eyni bir sənətkarə mənsubluğunu şərtləndirir. Molla Qasim təcnislərindən birinin rədifində vurgulanan «Sənəm» adının Xəstə Qasiminin bir neçə şərində rədif kimi çıxış etməsi faktı da, şübhəsiz ki, tesadüfi uyğunluq sayıla bilməz:

Molla Qasimda:

*Kəlbintək qapında payibəndəm mən,
Sanma ki, vəfadə ya Sənəm, Sənəm.
Özün ki, bilirsən dərdiməndəm mən,
Yetməzsən dərdimə ya Sənəm, Sənəm!*

Xəstə Qasım qoşmasında:

*Tərifli gözəllər gəlhagəl oldu,
Yaşılı, zərbəflı, allı Sənəm, gəl.
Ovçunu görəndə maral baxışlı,
Ay üzü bırçəkli, xallı Sənəm, gəl.*

Xəstə Qasım təcnisində:

*Lal olur bülbül sovulanda gül,
Dalə libas geyinmişən, Sənəm, al.
Ləblərində mənə çayı-səlsəbil,
«La» demərəm, bir canım var, Sənəm, al.*

Örnək getirilən şer parçalarındaki müraciət obyekti – «Sənəm» həm «Molla Qasim» dastan-rəvayətində, həm də «Xəstə Qasım – Mələksimə» dastanında Qasimin sevgilisi Mələksimanın qulluqçusudur. Xəstə Qasım dastanın müyyəyen məqamlarında Sənəmə xitabən onu vəf eden şerlər söyləmişdir və həmin şerlərdən bir qismi aşiq repertuarında iddi də qorunmaqdır.

Bələliklə, «Şirvanlı Molla Qasim» ünvanı ilə cüng və bəyazlara düşən şerlər ömrünün müyyəyen çağını Şirvanda-Şamaxıda keçirən Xəstə Qasimindir.

Xəstə Qasimin təqrübən altmış-altmış beş yaşlarında iken Urmiyaya sefər etməsi, o yerlərin saz-söz məclislərində iştirakı, ustad sənətkarlarla sənət imtahanına çıxmazı və daha sonra Urmiyadan olan bir neçə istedadlı cavan aşağı şagirdliyə götürməsi də rəvayət olunur. Xəstə Qasım təcnislərinin və onun folsəfi-ürfəni şerlerinin heyvət doğuran bir mühafizəkarlıqla Urmiya aşığılarının söz-havacat repertuarında qorunub saxlanılması da, olsun ki, həmin sənət məclislərindən qalan güclü və unudulmaz təəssüratın, eləcə də ustad-şagird münasibətlərinin nöticəsidir. Urmiyada saz-söz məclisi açıllarən xüsusi mərhələ olan «Təcnis» məqamında istisnásız şəkildə ilk təcnis kimi Xəstə Qasım təcnislərindən birinin oxunması indinin özündə də deyişməz bir ənənə olaraq qalmaqdır. Urmiya aşığıları «Təcnis» havasının özünü belə Xəstə Qasimin yaratdığını söyləyirlər.

Xəstə Qasimin təcnis sahəsindəki fəvqələde istedad və məharəti həm də onunla əlamətdardır ki, o, adi-saya təcnisdən əlavə cığalı təcnisin də ən kamil və dolğun örnəklərini yaratmışdır:

*Oxudum dərsimi, çıxdım yasınə,
İgid olan ixlas bağlar ya sına.
Aşiq deyar, yasına.
Namərd boyunu ya sına.
Nanəcibə söz demə,
Ya inciyə, ya sına.
Qasım ölər, dostlar gələr yasına,
Eşidənlər deyar: ay hayif-hayif!*

Xəstə Qasimin poetik irsi olduqca zəngindir. O, aşiq şeri şəkilərinin böyük ekseriyətindən misilsiz bir sənətkarlıqla istifadə etmiş, qoşma, qoşma-müstəzad, gəraylı, təcnis, cığalı təcnis, ayaqlı təcnis, müxəmməs, bayati və başqa biçimlərdə derin məzmunlu, poetik tutumlu, koloritli bədii örnəklər yaratmağa müvəffəq ola bilmüşdür. Yaradıcılığının ümumi mənzərəsi göstərir ki, bu böyük sənətkarın poetik dünyasının ərsəyə gəlməsində ozan-aşiq sənəti ənənəsinin çoxəslik tarixi təcrübəsi ilə yanaşı, klassik Şərq poeziyasının inceliklərinə dərinden bələdlik də mühüm rol oynamışdır. Dağıstanda Ləzgi Əhmədə deyişmə zamanı özünü təqdim məqsədilə söylədiyi hərbə-zorba onun klassik poeziya, yazılı ədəbiyyat ənənələrini kamil şəkildə mənimseməsindən xəbər verir:

*Ləzgi Əhməd, mənəm Füzuli nəslisi,
Bəhrəldə mən ümmanam, sən nəsən?
Dərin kitabları mənə eylərəm,
Söz anlayan, dərd qananam, sən nəsən?*

Dərin kitabları mənə eyləyen və özünü Füzuli nəslə sayan aşığın sözün geniş mənasında fəlsəfi-ürfani bılık sahibi olduğu şerlərindən açıq şəkildə görünməkdədir. Poetik ırsinin təqriben üçdə ikisini təşkil edən dini-ürfani şerlər və həmin örnəklərin klassik poeziya iqlimi ilə yaxından səslaşan obraz sistemi, bədii-üslubi ifadə tərzi Xəstə Qasımın sənət dünyasında folklor və yazılı ədəbiyyat ənənələrinin qovuşuğu kimi çıxış edir. Görünür, onun tohsilli olması belə bir menzərin yaranmasına götürüb çıxarmışdır. Əslində Xəstə Qasımın təcnisi meylinin güclü olması, cinas qafiyələri asanlıqla düzülməyi bacarması və bu zaman ərəb-fars kəlmələrini çox rahat bir şəkilde cinaslandırma əməliyyatına çölb etməsi də onun klassik poeziya ruhunu özünə yaxın bilməsinin əlamətidir:

*Mərhüm olmaz şəcər qucub, nar əmən,
Sənsiz getməm behiştə mən, narə mən.
Təcüb qaldım qoyundakı narə mən,
Niyə atar sərxoş yayının məni.*

Bilindiyi kimi, Azərbaycan aşiq ədəbiyyatının təcrübəsində ən dərin, dəlaşıq, açılmaz qiflibənd və müəmmalalar Xəstə Qasımın söylədiyi bağlamalardır. Onun söylədiyi bağlamaların bir qismi çox-çox sonralar Aşıq Ələsgər, Molla Cümə, Şəmkirli Hüseyin, Növrəs İman kimi ustadlar tərəfindən açılmış, bir qisminin ise həttə indiyədək doğru-dürüst cavabı tapılmamışdır. Əlbətə, Xəstə Qasım bağlamalarında onun poetik mənalandırma, işare olunan obyekti və yaxud soruşulan mətləbi ince çalarlarla obrazlaşdırma məhərəti aparıcı amıldır, ancaq bununla belə, həmin şerlərdə klassik Şərq poetikasının sırlarından, Quran aye və surələrindən, eləcə də təsəvvüf simvolikasından ustalıqla istifadə olunması az iş görməmişdir. Ləzgi Əhmədəvə üzbeüz gəlib saz-söz sinağına çıxdığı zaman böyük sənətkar folklor, klassik Şərq poetikası və təsəvvüf ənənələrini özündə cəmləşdirən kompleks biliyini öz poetik istədədi ilə çulğasdıraraq qarşidakını möglubiyətə uğratmağa müvəffəq ola bilmişdir.

Sözü gedən keyfiyyətlərin, xüsusən də təsəvvüf amilinin qabarılığı Xəstə Qasımın təkcə bağlamaları üçün səciyyəvi deyildir. Ustad sənətkarın başqa səpgili şerlərində, xüsusən də təcnislərində təsəvvüfə ilgili eyhamlı ifadə və sorğulara da tez-tez rast gəlinməkdədir:

*Kim yetikdi həqiqətin evinə,
Həqiqətin, mərifətin evi nə?*

yaxud:

*Həqiqət bəhrində qəvvasam deyən,
Qəvvas isən, gir dəryaya üzhaüz...*

Xəstə Qasım şerlərinin diqqəti çəkən cəhətləri sırasında xalq ruhundan gələn öyüd-örnek keyfiyyətini ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Qurbanı və Abbas Tufarqanlı poetik ırsında də mühüm yer alan ustadnamələrin Xəstə Qasım yaradılığında nümunələri ulu ozanlar və dədə aşıqlar dünyasının mənəvi-estetik və fəlsəfi-etiğ koloritini qoruyub saxlayır. Bununla belə, Xəstə Qasım ustadnamələri fərdi-poetik yaşantıların, həyat təcrübəsindən gələn uzaqmənzilli müdrikliyin özünü təqdimidir:

*Xəstə Qasım günü keçmiş qocadı,
Gələn bəzirgandi, gedən xocadı.
Sərv ağacı hər ağacdən ucadı,
Əslī qıtdı, budağında bar olmaz.*

yaxud:

*Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,
Canı çıxısn, özü çəksin odunu.
Yaxşı igid yaman etməz adını,
Çünki yaman addan ölüm yaxşıdı.*

Ustad sənətkarın könlündən qopan misralar, obraz və deyimlər öz poetik sərrastlığı, bədii tutumu, üslubi rəngarəngliyi ilə də yadda qalır. Onun şerlerinin, cinaslar da daxil olmaqla, bütövlükdə qafiyə sistemi, misra və bənd boylarını çevrələyən həzin və axıcı harmoniyası coşğun, hərarətli bir ilhamın ifadəsidir:

*Gümüş kəmər bağlayıbdi belinə,
Danışdıqça mail oldum dilinə.
Gül uzatdım nazlı yarın əlinə,
Canım aldı, gülü məndən alınca.*

Xəstə Qasım adına dastan bağlanmış haqq aşıqlarından biridir. Dastanı onun özünün, ya sonrakı dövr aşıqlarının bağlamasından asılı olmayaraq süjet xətti boyunca sıralanan şerlərin hamısı Xəstə Qasımı məxsusdur. Bu dastanın bir sıra məqamları (məsələn, Dağıstan səfəri, Şeyx Səfi məqbərəsini ziyarət və s.) aşığın gerçək həyatı ilə bağlı olsa da, güman ki, mətn bütövlükdə Xəstə Qasım şerlerinin imkan verdiyi məzmuna uyğun olaraq yaradıcı şəkildə qurulmuşdur. Digər orta çağ

dastanlarına nisbetən «Xəstə Qasım» dastanı təsəvvüf dünyagörüşü ilə daha çox bağlıdır ki, bu da Xəstə Qasım yaradıcılığında təriqət ənənəsinin, fəlsəfi-ürfani axarın aparıcı mövqədi olması ilə əlaqədardır.

SARI AŞIQ

XVII yüzilliyin ustad sənətkarlarından olan Sarı Aşığın ömür yolu sağlığında və özündən sonra yaranmış çoxsaylı və çoxvariantlı rəvayətlər içərisindən o qədər də aydın görünmür. XVII yüzilliyə aid cünglərdə [412, 14] bayatlarına rast gəlinse də, həmin örnekler anonim şəkildə verildiyindən onun haqqında öz dövrünün yazılı qeynaqlarından her hansı bir bilgi almaq mümkün olmur.¹

Sarı Aşıqla bağlı bilgi toplayan və ilkin araşdırımlar aparan Ə.Qaracadağı, S.Mümtaz, B.Behcət, Ə.Axundov və başqalarının əldə etdiyi materiallara diqqət yetirdikdə aydın olur ki, «Sarı Aşiq» sənətkarın təxəllüsündür. El arasında yayılmış çeşidli rəvayətlər onu müxtəlif adlarla təqdim edir: Abdulla, Abduləli, Sarica Nəbi, Qərib və s. Olsun ki, bu adlardan biri onun əsl adıdır. Ancaq hansı birinin gerçek ad olduğunu hələlik dəqiqləşdirmək imkan içərisində deyildir. Azərbaycan aşiq sənətində təxəllüsün bütövlükde ad-titul yerində çıxış etməsi, sənətkarın gerçek adını arxa plana keçirməsi ənənəvi bir hadisə olduğundan (məsələn, «Aşıq Valeh»in əsl adının Səfi, «Ağ Aşıq»ın gerçek adının Allahverdi olması və s.) Sarı Aşığın da gerçek adının dumanlara bürünməsi və dildən-dilə gəzən rəvayətlər arasında çoxvariantlı şəkillər alması mümkün olan təbii bir haldir.

Sarı Aşıdan söz açan ilk yazılı qeynaq Əndəlib Qaracadağının «Təzkirəyi-Qaradağı» (XIX yüzillik) tezkiəsidir. Ə.Qaracadağının verdiyi bilgiləy görə Sarı Aşiq əslen Qaradağ mahalindandır. Sonradan köçüb Zəngəzura getmiş, Həkəri çayının silahində Gülbənd adlı yerdə yaşamışdır.² Sarı Aşığın yer-yurdu, esil-nəsəbi, kimliyi ilə bağlı sonralar bir çox fərqli müləhizələr irəli sürülər də, bu qeynaq öz mətbərliyini qoruyub saxlamaqdır. Ə.Qaracadağının təqribən yarım əsr sonra fədakar folklorçular Bəhlul Behcət Əfəndi və Salman Mümtaz

¹ Hüsaməddin Toqatinin 1677-ci ilə tərtib etdiyi cüngdəki Sarı Aşiq bayatısı belədir:

Aşıq, Yaxşıya məndən,
Dürrün yaxşı Yəməndən.
Salam-dua, təmənna
Apar Yaxşıya məndən.

² Əlyazmalar İnstitutunun fondu, №7602, s.7-10.

da Sarı Aşığın ömür yolu və ədəbi irlə ilə dərindən maraqlanaraq dəyəri materiallar ortaya çıxarımlar. Salman Mümtazın bu yönək fəaliyyəti müstəsna əhəmiyyət daşıyır. O, Sarı Aşığın bayatlarının ilk sistemli tərtibini hazırlamış və bu ədəbi şəxsiyyətlə bağlı elmi-bioqrafik ocerk yazmışdır. Həmin kitab 1927-ci ilə (daha sonra təkmilləşdirilmiş və əlavələrlə zənginləşdirilmiş şəkildə «Sarı Aşiq» adı ilə 1934-cü ilə) «Azərnəşr»də «Aşıq Abdulla» adı altında çap olunmuşdur. Çeşidli qeynaqlardan bilgiler toplayan S.Mümtazın Sarı Aşıqla bağlı bioqrafik təqdimatı Ə.Qaracadağının verdiyi ilkin bilgini təsdiqləməklə yanaşı, bir çox yenilikləri və dəqiqləşdirmələri ilə diqqəti çəkir: «XI əsr-hicrinin əvvəllerinə qədər yaşamış Aşıq Abdulla çox səmimi və nazikxəyal el şairidir. O tayı, yəni Arazın o tayından gəlmə, həm de sarışın olduğu üçün Sarı Aşiq, Qərib Aşıq adları ilə də şöhrət tapmışdır. Aşıq X əsr-hicrinin axırlarında Qaradağ mahalindən köçüb Zəngəzur qəzasına gəlmiş və orada da Qaradağlı kəndində sakın olmuşdur. Təqribən yüz il bundan qabaq dağlıq viran olan Qaradağlı kəndi o zamanlar şənlikli, abad kənd imiş. Burada aşığın adı ilə adlanmış bir təpə de vardır ki, bu gün yənə ona «Aşıq yaylağı» deyirlər. Aşıq o təpənin üstündə oturub bayati çağırılmış» [113, 164-165]. S.Mümtaz daha sonra aydınlaşdırır ki, Sarı Aşiq qonşu kənddən (bu kəndin adı müxtəlif rəvayətlər üzrə Səfiyan, Türkər və ya Məqsud ludur) Yaxşı adında bir qızı sevir. Qız da ona könlük verir. Ancaq ailələrin razılığı olmadığına görə iki sevgili həsrət içinde qalır. Ayrılıq iztirabına döza bilməyən Aşıq macnunməsəl bir güzəran keçirir. Yaxşı da eşq qübarına dözməyib yorğan-döşəyə düşür və bir müddət sonra dünəyin ölümündən az sonra Aşıq da köçünü dünəyənən ərkib gedir. Bu iki sevgilinin hekayəti dildən-dilə düşür. Rəvayətlərə, dastan yarpaqlarına çevrilir. Deyilənə görə, son nəfəsədə Aşıq bir bayati çağıraraq onun qəbrini Yaxşının qəbrini ilə üzbeüz qazmağı vəsiyyət eləyir:

Mən aşiq tər sinə qoy,
Tər təni tər sinə qoy.
Yaxşının qıblesinə,
Aşığı tərsinə qoy [94, 170].

Onun vəsiyyətinə emel edilmişdir.

S.Mümtazın verdiyi bilgiler belə bir cəhəti ilə də diqqəti çəkir ki, araşdırıcının göttirdiyi fakt və deliller, eləcə də tarixi-coğrafi təsvirlər dəha çox məhz onun özünə məxsusdur. Belə ki, S.Mümtazın Sarı Aşiq qəbrini öz gözleri ilə görməsi və əldə etdiyi bilgili həmin çevrənin el-camaatından toplaması açıq-aydın duyulur: «Aşıq günbezi Gülbənd kəndinin özündə vaqe olub Həkəri çayının sol tayındadır. Günbəzin

üstündə heç bir yazı, tarix yoxdur. Yalnız qəbir daşının üstündə bir saz şəkli qazılmışdır. Bundan qiyyas etmək olar ki, Aşıq saz da çalarmış. Yaxşının qəbri isə Həkeri çayının o biri tayında, yoluñ yuxarısındadır. Yaxşı Aşığın istədiyi kimi qibləyə, Aşıq da tərsinə gömülümdür. Həkeri çayı da bu iki qəbrin arasından axmadadır. Əhalinin bir qismi Aşığı Haqq Aşığı adı ilə edərək ziyarətinə gelirlər» [113, 170]. Göründüyü kimi burada ilkin-birbaşa müşahidədən gələn təsvir-təqdimat vardır. Canlı və xronikal səciyyə daşıyan bu təsvirlər Sarı Aşığın tarixi şəxsiyyət olduğunu və zəngin bir ədəbi irs qoyub getdiyini göstərir.

Sarı Aşığın ədəbi irsi mürkkəb bir mənzərə içərisindədir. Mürekkebliyi yaranan bir tərəfdən onun sənətkar statusu ilə bağlı tam aydınlığın olmamasıdır, başqa bir tərəfdən də poetik ırsının müəyyən hissəsinin anonimləşməsi, yəni Sarı Aşıq bayatılarının xalq bayatları ilə qarışq düşməsidir. Sarı Aşıq hansı sənətkar statusuna sahibdir? O, sözün klassik anlamında aşiqdır, yoxsa el şairidir? Sarı Aşıq haqqında əldə edilmiş bilgilər onun aşiq statusu daşıdığınu qədər de əsaslanır bilmir; Aşığın ustادı-sağird münasibtlərində iştirakı, yəni ustادının kim olması ve ya hansı şagirdləri yetirməsi barədə heç bir soraq yoxdur: onun klassik anlamda aşiq funksiyası yerinə yetirməsi – toy-düyündə, şadlıq yığnaqlarında, aşiq məclislərində çalış-çağırmazı nə rəvayətlərdə, nə də adına bağlı dastanda xatırlanır. Sarı Aşığın poetik ırsı aşiq repertuarında olduqca az yer tutur. Bu poetik ırsın əsas daşıyıcısı adı folklor söyleyiciləri – sinədəftərlər, qocalar, qarılardır. Bununla belə, onun ad-titulunda «Aşıq» kəlməsi yer alır, məzari «Haqq aşığının qəbri» adlanır, qəbir daşında saz şəkli qazılmışdır. Büttün bunlar onun sənətkar statusunda qarışq, ziddiyyətli məqamlar kimi ortaya çıxır. Sarı Aşıqla bağlı rəvayət və el söyləmələrinin, eləcə də onun öz poetik ırsının mənzərəsindən daha çox el şairi statusu boy göstərir. Görünür, şerlərini saz müşayıti ilə bədahətən söyləməsi və öncəgörməlik – qayıbdən xəbərvermə keyfiyyətinə malik olması (bir sıra rəvayətlər elə bu barədədir) onu «Aşıq» və «Haqq Aşığı» adlandırmış imkani vermişdir. Bu baxımdan Sarı Aşığın aşılıqlı şərti mənə kəsb edir.

Sarı Aşığın poetik ırsında mühüm yeri bayatılar tutur. Onun bayatıları imkan daxilində toplanılaraq S.Mümtaz, Ə.Axundov, H.Kürdəoğlu və S.Paşayev tərəfindən bir neçə dəfə ayrıca kitab halında nəşr edilsə də Sarı Aşıq bayatıları ilə el bayatıları arasında tam sərhədi müəyyənləşdirmək o qədər də asan deyildir. Doğrudur, Sarı Aşıq bayatılarını el bayatılarından ayıran müəyyən fərqləndirici əlamətlər vardır, məsələn, Aşığın sevgilisi Yaxşının adının bayatıda çəkilməsi:

Aşıq Qaramanlıdı,
Xalın qara manlıdı.
Yaxşının tənəsindən
Dağda qar amanlıdı –

yaxud, bayatının üçüncü və ya dördüncü misrasında Aşığın öz adını xatırlatması:

Zülfün suda mar kimi.
Oynar su damar kimi.
Szıldatdin Aşığı
Yağa su damar kimi.

Aşıq deyər: o tiyan,
O mancılq, o tiyan.
Yarın yad oldu, Aşıq,
Ağla, ağla, otu, yan.

Sarı Aşıq bayatılarının böyük əksəriyyəti «Aşıq» təxəllüsü ilə söylenmişdir. Ancaq «aşıq» deyiminin öten yüzilliklər ərzində «əzizim, əzizinəm, elemi» sırasından olan spesifik bayati başlangıçıları – bayatiönü qəliblər cərgəsinə qoşulması mövcud mənzərənin xeyli dərəcəde mürekkebləşməsinə getirib çıxarmışdır. İndi bayati önlərində kütləvi şəkildə müşahidə olunan «aşıq», «mən aşiq», «aşıqəm» deyimlərinin hansının Sarı Aşığın taxəllüsünü, hansının isə bayatönü qəlibi ifade etdiyini söyləmək olduqca çətindir. Bu səbəbdən də anonimləşmiş Sarı Aşıq bayatılarının, eləcə də Sarı Aşığın adına çıxılan bir çox el bayatılarının müəlliflik məsələsi zaman-zaman folklor araşdırıcıları arasında fikir müxtəlifliyi və mübahisəli mülahizələrin meydana çıxmışı ilə nəticələnmişdir. Belə bir faktla hesablaşmaq lazım gelir ki, «aşıq» bayatiönü qəlibi ilə müşayiət olunan Azərbaycan bayatılarının bir xeyli qismində sözü gedən ifadənin («aşıq») başqa bir kəlmə ilə əvəzlenən şərti ilə türkmen aydımları, özbək qoşuqları, türk-qazaqlar maniləri və kərkük xoryatları arasında da rast gelinir. Şübəsiz ki, bu, Sarı Aşıq bayatılarının yayılma coğrafiyasını eks etdirmir. Həmin örnəklər türk folklor ənənəsinin ortaç-müştərek məhsullarıdır. Bu baxımdan bayati önlərindəki «aşıq» sözlərinin heç də hamısını Sarı Aşığın təxəllüsü kimi qəbul etmək olmaz. Ele isə Azərbaycan folklor şəbəkəsi daxilində Sarı Aşıq bayatılarının el bayatılarından seçilməsində mümkün variantlara hənsilər ola bilər? Yuxarıda nisbetən sadə və üzde olan iki nüans (bayatıda Yaxşının adının çekilmesi və son misralarda «Aşıq» təxəllüsünün xatırlanması) diqqət öünüə çəkildi. Sarı Aşığın

ömür-gün sürdüyü və güzəran keçirdiyi Zəngəzur bölgəsindən, eləcə də qonşu Qarabağ və Qaradağ mahallarından folklor ekspedisiyaları zamanı əldə edilmiş materiallar əsasında başqa bir neçə fərqləndirici əlaməti də müəyyənləşdirmək mümkündür. Belə ki, S.Mümtaz və B.Behçətin 20-30-cu illərdə, Ə.Axundovun 50-60-ci illərdə, S.Paşaev, S.Rüstəmov, H.Kürdəli, E.Məmmədli və başqalarının 70-80-ci illərdə Sarı Aşıqla bağlı toplamış olduqları folklor materiallarının ümumi mənzərəsindən aydın olur ki, Sarı Aşıq bayatlarının böyük çoxluğu yurd yeri olan bayatılardır. Yəni onların eksər qismi müəyyən əhvalat və ya rəvayətə ilgili olaraq yaranmışdır. Həmin bayatlı rəvayət və əhvalatların bir qismi əsasında da sonradan «Yaxşı və Aşıq» dastanı ərsəyə golmuşdır. Bayati yaranan ilə nəticələnən aşağıdakı rəvayət diqqətçəkicidir: Bir gün Aşıq Yaxşığının evinin yanından keçir. Sevgilisini görmək üçün doqqazdan içəri boylanır. Görür ki, Yaxşı anası ilə ocaqda qaşiq aşı bişirir. Yaxşının anası Aşıqdan nə üçün doqqazdan içəri boylandığını soruşur. Aşıq ona bayatı ilə belə cavab verir:

*Yeməyə qaşiq aşı,
Bişirir qaşiq aşı.
Aşığı yoldan eylər
Yaxşının qaşiq aşı.*

Aşığın sözündən xoşu gələn arvad onu içəri çağırıb qaşiq aşına qonaq eleyir. Bundan bir neçə gün sonra Aşıq yolda Yaxşı ilə qarşılır. Sevgilisi gözünə bir az incik kimi dəyir. Bunun səbəbini soruşduqda Yaxşı gileyənlər:

- Sənin meylin qaşiq aşındaymış ki! Hələ üstəlik qaşiq aşına tərif də dedin.

Aşıq gülümseyib qayıdır ki:

- Ay qız, mən tərifi qaşiq aşına deməmişəm. Sənin qaşına demişəm. Bir qulaq as:

*Yeməyə qaşiq aşı,
Bişirir qaşiq aşı.
Aşığı yoldan eylər
Yaxşının qaşı-qası...*

«Yaxşı və Aşıq» dastanda yer alan çoxsaylı rəvayətlər də daxil olmaqla Sarı Aşıq bayatlarını çevreleyən rəvayət və əhvalatların təqribi sayının yüze yaxın olması da müəllif müəyyənliyi məsələsində «yurd yeri» amilinin mühüm rol oynadığını təsdiqləyir.

Sarı Aşıq bayatlarının (xüsusən də «Yaxşı və Aşıq» dastanı və rəvayət mətnləri daxilindəki bayatların) qafiyə sistemi də müəyyən-ləşdirici əlamət kimi çıxış edə bilər. El bayatları ilə qarışdırılma ehtimalının az olduğu S.Mümtaz toplamaları və epik mətn (dastan və rəvayət) daxilindəki örnekler Sarı Aşığın cinas qafiyələrə güclü meyl göstərdiyini, üstəlik də qafiyə quruculuğunda zerif, oynaq, canlı danışq koloritinə, ana dilinin saf və tabii axarına, poetik çalarlarla zəngin dinamizmə xüsusi diqqət yetirdiyini açıq cizgi və boyalarla bürüə verir:

*Aşıq Yaxşidan gözlər,
Mürgün yaxşı dən gözlər.
Baxdıqca üzək yanar,
Doymaz Yaxşidan gözlər.*

*Mən Aşıq Gülməkanda,
Gül bitmiş gül məkanda,
Mən səni gördüm, güldüm,
Mən handa, güləmək handa?*

Sarı Aşığın bayatları daha çox onun gerçek könül duyularının, sevgi, yar həsrəti və ayrılıq göynərtisi ilə bağlı ürək çırıntılarının poetik ifadəsidir. Bununla belə onun bayati dünyasında ilahi eşq çalarları da sezilməkdədir. Qəribədir ki, həmin ilahi eşq çalarları ümumən aşiq poeziyası üçün daha seciyyəvi olan təsəvvüf-sufi-dərvish axarına deyil, hürufi simvolikasına meyllidir:

*Bu Aşıq zində deyil,
Yatmış, özündə deyil.
Kim deyir haq camalı
Yaxşı üzündə deyil.*

«Haq camalı»nın Yaxşı – sevgili üzündə olması təsəvvürü hürufi dünyagörüşünün əsas fəlsəfi-irfanı konsepsiyası («ənəlhəq» - «haq məndədir») ilə birbaşa bağlıdır. Sarı Aşığın məşhur bayatlarından birində hürufiliyin əsas tarixi-ədəbi simalarından biri olan İmadəddin Nəsiminin adını çekmesi və on başlıcası isə özünü ona benzətməsi, görünür, elə bu səbəbdəndir:

*Gözəllik soy iləndir
Şahmar da soy iləndir.
Nəsimi tək bu Aşıq
Yolunda soyulandır.*

Sarı Aşığın bayati dünyası poetik inceliyi ve emosional həzinliyi ilə könlü oxşayan sırlı-sehrlı bir sənət cazibəsidir. Onun söz sehri ilə yaratdığı ecazkar bədiiilik bir terəfdən sənətkar istedadının benzərsiz qüdrətini, başqa bir terəfdən də Azərbaycan türkçəsinin yiğcam bir tutum (dörd misra) içindəki heyvətamız poetik axarını təcəssüm etdirir:

*Mən Aşıq bu dağınan,
Gül sinmiş budağınan.
Sənə Yaxşı deməzlər
Mən ölsəm bu dağınan.*

*Qoy Aşıq sində qalsın,
Sindədir, sində qalsın,
Can məndə qərar tutmur,
Göndərim səndə qalsın.*

Sarı Aşığın bayati sənətkarlığı bayati biçiminin tekçə poetik-üs-lubi sistemində deyil, eləcə də janrin «bayati-tapmaca», «bayati-bağlama» kimi spesifik şəkillərində orijinal görüntülər yaradır. Aşağıdakı bayati-bağlama bu baxımdan diqqətəkicik bir örnəkdir. Bir gün Sarı Aşıq Araz qırğılığında bir dəstə qızla rastlaşır. Qızlar aşığın hazırlıqlığını yoxlamaq isteyirlər. Aralarından bir dilavər qız soruşur:

*Aşıq, bənək-bənəkdir,
Xalın bənək-bənəkdir.
Səndən soruşum, aşıq,
Araz neçə sənəkdir?*

Aşıq hazırlıqlığından qalmır:

*Ay qız, bənək-bənəkdir,
Xalın bənək-bənəkdir.
Çağır Araz dayansın,
Ölçüm, neçə sənəkdir!*

Sarı Aşığın Azərbaycan folklorundakı tarixi mövqeyi bayati ustadı mərtəbəsiyle zirvəyə yetişə də, onun klassik aşiq şeri standartlarına cavab verən qoşmaları da vardır. Maraqlıdır ki, Sarı Aşığın bayati dili öz saflığı, duruluğu ilə seçildiyi halda, eldə olan qoşmalarında ərob və fars ibare-terkiplerinin sixlığı müşahidə olunur. Bu qəbildən olan şerləri onun klassik poeziya ənənələrindən xəbərdarlığını eks etdirir:

*Kəbəyi-kuyindı Aşıqə merac,
Dərgahi-vəslinə tapılmaz əlac.
Səhrajı-xütbəndən alardım xərac,
Süzgün çeşmi-qəzalını görsəydim.*

Görünür, dil-üslub axarının folklor mühitində daha çox, klassik poeziya iqliminə uyğunluğu sebəbindən Sarı Aşıq qoşmaları aşiq ifaçılığında geniş yer alıb repertuar möhkəmliyi qazana bilməmişdir. Çağdaş aşiq repertuarında onun qoşmalarına, demək olar ki, rast gəlinmir.

Sarı Aşıq tekçə folklorda yox, bütövlükda Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində səmimi, həzin və poetik inciliyə məxsus bayatılan ilə benzərsiz və təkrarsız bir sənətkar kimi ucalır. Elə buna görə də lirik folklorun ən kövrək, ən təsirli və geniş yayılmış janrı olan bayatıdan hərada və nə zaman söz düşsə, həmin məqamda ilk önce göz önünə Sarı Aşığın poetik irsi gelir.

ABDALGÜLABLı VALEH

Orta çağın son dönməndə yaşayıb-yaratmış Abdalgülablı Valehin ömrü və sənət yolu nisbetən yaxın keçmiş olduğundan onunla bağlı eldə olan bilgilerin gerçekliyə uyğunluğu惆dur. Qarabağ aşiq mühi-tinin yetirməsi olan Aşıq Valehin bütün həyatı Ağdamın Abdalgülablı kəndində keçmişdir. Onun həmin kəndin qəbristanlığındakı məzarının başdaşında belə yazılmışdır: «Kərbəlayı Səfi ibn Məhəmməd hicri 1238-ci ildə vəfat etmişdir». Buradan onun miladi tarixlə 1822-ci ildə vəfat etdiyi bəlli olur. Başdaşına döyülmüş bir bəndlilik şerdən aşığın esl adı və ləqəbi də aydınlaşır:

*Valeh ləqəbimdir, Səfidir adım,
Allahu sevənlər, budur muradım.
Qəbrim yol kənarında irzillah,
Hər görən desin bir qulfulallah.*

Qəbir daşındaki bir bilgi də diqqətəkicidir: Aşıq Valeh Kərbəla ziyarətine getmiş və «Kərbəlayı» ünvanı qazanmışdır. Kərbəlayı Səfi Məhəmməd oğlu – Aşıq Valeh təqribən yüz ildən bir qədər artıq yaşamışdır. Bu bəredə ömrünün sonlarına yaxın söylediyi bir vücudnamədən bilgi almaq olur:

*Yüz yaşında oldum piri-natəvan,
Gələnlə-gedənlə, qonşuya yaman.*

Könlümdə ahuzar, çeşmimdə duman,
İstədim fənadan köçəm üqbaya.

Bu hesabla aşığın doğum tarixi təqribən 1720-ci ilə düşür. Aşıq Valeh uşaq vaxtlarında molla yanında təhsil-təlim almış, ərəb-fars dillerini öyrənmişdir. Təhsilli olması ona klassik Şərq ədəbiyyatına yaxından bələd olmaq imkani vermişdir. «Hanı» redifli cahannameśində Şərq poeziyasının əsas ədəbi-tarixi simalarını, eləcə də məşhur obrazlarını poetik dəyərləndirmə yolu ilə sadalaması əldə etdiyi ədəbi biliyin əhatə dairəsi barədə dolğun təsəvvür verə bilir:

*Hani Xosrov, Həsən, Yusif, Züleyxa,
Hani Əslı, Kərəm, Vamiqü Əzra.
Şeyx Sənan sevmiş idi bir tərsa,
Onların bircəsi bu zaman hanı?*

*Hafızü Nəvai, Füzuli, Cami,
Şeyx Sədi, Hilali, Ürfi, Nizami.
Dünya, səndə kəşt eyləyib tamamı,
Firdovsi tək nəzmi-dürəfşan hanı?*

Aşıq Valeh öz müasiri olan Molla Pənah Vaqifin poetik ırsını də derindən bilmış və onu yüksək qiymətləndirmiştir. Vaqif ruhu, Vaqif üslubu Valeh şerlərində kifayət qədər açıq görüntülərlə gözə çarpir. Böyük şairin ölümündən on il sonra qoşduğu bir şerdə ötən illərin nisgil-xiffət dolu xatirələri içərisində Vaqif itkisini ayrıca vurğulaması onun üreyindəki göynörtinin hələ də soyumadığından və unudulmaz olduğundan soraq verir:

On il qabaq Molla Pənah sağ idi...

*Hani Molla Pənah, bivəfa cahan,
Təxəllüsü «Vaqif», nəzmi dürəfşan.
Indi eyləmisən xak ilə yeksan,
Tapmaq olmaz o camalda can, hanı!?*

Aşığın şerlərindəki informativ bilgidən aydın olur ki, o, dini təhsil-təlim alsa da, ruhani fəaliyyətə deyil, saz-söz sənətinə yönəlmüşdür. Burada iki amilin həllədici olduğunu güman etmək mümkündür: Valeh ailə ocağı etibarilə aşılıqla bağlı idi – ulu babalarının, eləcə də nənələrindən birinin Qarabağın ünlü aşıqları olması barədə meydankır bir

fəxarətlə söz açan ustad sənətkar öz sənət şəcəresi ilə heç də təsadüf fən qurrlənməmişdir:

*Mənəm Aşıq Məhəmmədin novbatı,
Aşıq Cünun, Aşıq Gülli nabatı.
Aşıqlıqda hər kəsdənin övladı
Valeh ilə bərabərə, de galisin.*

Valehin aşılıqlığı yönəlməsində ikinci mühüm amil Abdalgüləblı Aşıq Səmədin ifaçılıq məharəti və ecazkar sənətkarlığı olmuşdur. Aşıq Səməd XVII-XVIII yüzilliklər arasında Qarabağ aşiq mühitinin aparıcı saz-söz ustadlarından biri sayılmışdır. Valehin aşılıqlı və yeniyetməlik illəri onun sənətinin ən qaynar çağlarına düşmüşdür. Aşıq Səməd sənətinin sehri Valehi özünə cəlb etmiş, bu səbəbdən də aşılıqlı elminin sırlarını öyrənmək üçün onun sağıldı olsmuşdur:

*Dünya, səndə Aşıq Səməd var idi,
Nəzmü, şeri-ləli gövhərbar idi... –*

misraları Valehin öz böyük ustadına məhəbbət və ehtiramının ifadəsidir.

Qarabağ mühitində aşılığın dərin ürfani-estetik köklərə, xüsusən də təriqət ənənəsinə bağlılığı Valeh poeziyasında döñ-döñə dilə getirilir:

*Adıma pay gəlir qadir mövlədan,
Bu torpaqda aşıqlar binası var.*

Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalğüləblı) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan «abdəl» (sufi-dərvish) kəlməsinin yer alması da orada aşılıqlı rəvac verən təriqət ocağının tarixi məskunluğunu təsdiqləyir.

Qarabağ mühitinin Valehəqədərki zəngin sənət ənənəsi və Valeh mərhələsindəki kamillilik zirvesi saz-söz dünyasında izlər qoymuşdur. Belə ki, tarixi şəxsiyyətlər olan ərdəbilli Aşıq Mahmud, dərbəndli Məsum Əfəndi, naxçıvanlı Aşıq Süleyman, dərbəndli Zərnigar və başqa məşhur sənətkarlar Valehin sorağını eşitdikdən sonra onunla sənət meydandasında qarşılaşmaq qərarına gəlmİŞ, ancaq bu imtahanda özləri möğlülüyü ugramışlar. Valeh özü də şerlərində birində buna işarə edir:

*Ərdəbilli Aşıq Mahmud zay oldu,
Məsum Əfəndinin yaşı çay oldu.
Naxçıvanlı Süleymana tay oldu,
Bu mahalda şairlər övladı var.*

Aşıq Valehin sənət alemindəki əsas hünəri onun Dərbənd səfəri ilə bağlıdır. Bu səfər dərbəndlə Aşıq Zərnigarın Qafqazın qırx məşhur aşığını bağlayıb sazlarını əllerindən aldıdan sonra Valehə də meydan oxuyaraq onu Dərbəndə saz-söz meydanına devət etməsi ilə ilgilidir. Dərbənd səfəri də bağılı hadisələr sonralar «Valeh-Zərnigar» dastanında cəmləşmişdir. Dastanın yurd yerindəki əhvalatların böyük əksəriyyəti olmuş hadisələrdir. Aşıq Valeh ata-anasından və ustadı Aşıq Səməddən icaza aldıdan sonra Dərbəndə yollanmış, yolboyu müxtəlif hadisələrlə üzbəüz qalmış, ən nəhayət, Dərbənddə Zərnigarla qarşılaşaraq söz-sənət imtahanına girişmişdir. Uzun sorğu-sualdan sonra axırdı Valeh sənət meydanında qalib gəlmışdı. O, Zərnigarın mərdliyini, alicənablılığını, mənəvi zənginliyini çox bəyənmiş və bu dərbəndlə sonətkarla evlənmışdır. Aşıq Zərnigar ömrünün qalan hissəsini Qarabağda Valehin söz-sənət ocağında yaşamışdır. Abdalgülbəl kəndində Aşıq Zərnigarın qəbri Aşıq Valehin mezarı ile yanadıdır. Qəbir daşına belə bir bənd yazılmışdır:

*Vəfayi eşqdə düz ilqar mənəm,
Sadiqi-aşıqə vəfadər mənəm.
Məkani-Dərbəndəm, övrəti Valeh,
Sorağı dastanlı Zərnigar mənəm.*

Aşıq Valeh və Zərnigar xanımın övladları da könüllərini saza-sözə bağlamışlar. Oğulları Aşıq Taleh, nəvələri Aşıq Mirzalı, ən nəhayət, Valeh ocağının kötükçəsi Aşıq Xaspoldad onların sonət şəcərəsinin sonrakı davamı olmuşdur. «Valeh-Taleh», «Taleh-Həqiqət» və başqa dastanlar bu şəcərənin yadigarlarıdır.

Valeh şerinin poetik sistemi Qurbani, Abbas Tufarqanlı və Vaqif ənənəsindən şira çəkir. Bu zaman klassik poeziyanın ədəbi təcrübəsinə də istinad etməkdən çəkinmir:

*Aşkar deyil, mənim dərdim pünhandı,
Fırqətindən əşki-çeşmim giryandı.
Malim-mülküm, cümlə canım qurbanı,
Sənin təki məhlıqaya, sevdiyim.*

Ancaq bununla belə, onun öz poetik nəfəsi var. Yüyək-axıcı üslubunun axar-baxarı Qarabağ təbiətinin əsrarəngiz təbiəti və cəzibədar gözəlliyi ilə həməhəngdir. Görünür, elə bu səbəbdəndir ki, Qarabağın coğrafi və poetik xəritəsi Valeh misralarında çox dəqiq ölçülərlə çizilmişdir:

*Bir yanı Gəncədi, bir yanı Şirvan,
Bir yanı Arazdi, bir yanı Muğan.
Dağları kəklilikli, düzələri ceyran,
Gözel ləzzəti var, şəkər dadi var.*

Valeh poeziyası fəlsəfi-ürfani, didaktik və lirik mövzular ətrafında cəmləşmişdir. Dədəlik-ustadlıq mərtəbəsindən söylediyi şerlərin dillər əzberinə çevriləməsində sözü, öyünd-nəsihəti koloritli bir biçimdə çatdırmaq möhərəti, şübhəsiz ki, böyük rol oynamışdır:

*Hərcayı bədəslə vermə əməgin,
Səni sayar cüvəlləğə, bəyənməz.
Kasıbılıqda tapmaz yavan çörəyi,
Yetişsə baylığı, yağı bəyənməz.*

Valeh həzinliyi, Valeh zərifliyi lirik duyğuların ifadesində ecazlı poetik görsənişlər yaradır. Lirik duyğuların, emosional ovqatın saz ahəngi üstündəki dilavər təsvir-təqdimində onun şairlik möhərəti ilə aşılıqlı-ifacılıqlı qüdrəti heyvətamız bir vəhdətdə çıxış edir. Buna görə də Aşıq Valehin lirik-aşıqano şerlərində fikrin obrazlı ifadəsi ilə ya-naşı, sözlərin və misraların düzülüş-sıralanma mexanizminə də xüsusi diqqət yetirilmişdir. Onun bu qəbildən olan şerlərində aşiq dilinin yüyək dinamizmi də orijinal poetik vüsət yaradır:

*Qurban olum ala gözün məstini,
Süzgün baxıb girmə canım qəsdinə.
Əlim qoyum tər sinənin üstünə,
Darçına, mixəyə, hilə bükülmüş.*

Abdalgülbəl Valeh həm də bəstəçi aşiq olmuşdur. «Baş Saritel», «Orta Saritel», «Qarabağ qaytagışı», «Qarabağ şərilişi» saz havaları onun barmaqlarının yadigarlarıdır. Maraqlıdır ki, aşıqlar «Qarabağ şərilişi» havası üstündə bir qayda olaraq Aşıq Valehin «Olum» rədifi möshur gərayısını oxuyurlar. «Qarabağ şərilişi» ahəngində oxunan bu gəraylı xanəndə ifaçılığına da adlamışdır:

*Ay ana, bu cüt sonanın
Hansına qurban mən olum?!
Süzgün baxıb can alanın
Hansına qurban mən olum?!*

Abdalgülbəl Valehin saz-söz irsi sonrakı yüzilliklərdə əksər aşiq mühitlərinin söz-havacat və dastan repertuarında önemli yer almışdır.

AŞIQ ƏLƏSGƏR

Aşiq Ələsgər qədim türk torpağı olan Göyçə mahalının Ağkilsə kəndində, texminen 1821-ci il mart ayının 21-də dünyaya göz açmışdır. Söz düşəndə özü deyirmiş: «Mən Novruz bayramı günü anadan olmuşam. Əvvəlcə adımı «Novruz», ya da «Əli» qoymaq istəyiblər. Amma bu adlar qohum və qonşularda var deyə, o adların heç biri ilə adlandırmamış, «Əli Əsgər» qoymuşlar». Bu ad sonradan xalq arasında «Ələsgər» şəklində sabitleşmişdir.

Ələsgər ailənin ilk uşağı idi. Bundan sonra Alməmməd kişinin Saleh, Xəlil, Məhəmməd adlı üç oğlu, Fatma və Qızxanım adlı iki qızı olmuşdur. Səkkiz nəfərlik ailəni dolandırmaqdə bir qədər çətinlik çəkən Alməmməd kişi ekin-biçindən sonra Kəlbəcərin meşələrində gətirdiyi ağaçdan taxta, kürək, şana və s. düzəldib satarmış. Oğlanları böyüyəndən sonra o, bir dəyirman nizamlamış və güzərəni xeyli yaxşılaşmışdır.

Ələsgər 13-14 yaşlarına çatanda kəndlərində Kərbəlayı Qurban adlı birisi Alməmməd kişidən xahiş etmiş, tay-tuşları içərisində mərifət və qanacağı ilə seçilən bu uşağı aparıb, təsərrüfat işlərində nökər kimi dörd il işlətmüşdür.

Kərbəlayı Qurban hər işi səliqə ilə görən Ələsgərlə çox mülayim rəftar etmiş, yeganə uşağı olan qızı Səhnəbəni ilə onun arasında yaranmış məhəbbətə ürkədən şad olmuş və qızını Ələsgərlə evləndirib, həmşəlik öz evində saxlamaq fikrinə düşmüşdü. Lakin Kərbəlayı Qurbanın qardaşı Pullu Məhərrəm bu işi pozaraq, Səhnəbanını güclə oğlu Mustafaya almışdır.

Hələ nökərlik illərində şərlər qoşan və sevgilisini böyük məhəbbətlə vəsf edən Ələsgər ondan əli üzüləndən sonra uzun müddət bu dərdi sinəsində gəzdirmiş, 40 yaşına qədər subay qalmış, evləndikdən sonra yaratdığı şərlərdə də uğursuz olan bu sevgini bədii boyalarla və yanılıqlı bir dildə öks etdirmişdir. Onun «Öldürür», «Dönübü», «Yet-mədi», «Gedibdi» və s. redifli bir çox mənzumələri aşiqi rahat buraxmayan qəm-kədərin, çəkdiyi ah-nalənin bədii ifadəsidir. Ömrünün son çağlarında yaratdığı şərlərdə də unuda bilmədiyi bu dərdindən danışmış, «Ələsgərnən bəd başladın cavan vaxtından, fələk!», - deyərkən ilk uğursuz məhəbbətinə işarə etmişdir.

Kərbəlayı Qurbanın evindən ayrılandan sonra qəm dəryasında qərq olan Ələsgərin əhvalinə yanan, məhəbbət beləsinin əzablarını dərk edən Alməmməd kişi ona saz almış, əli saza yatandan sonra isə Göyçənin Qızılvəng kəndindən olan Aşiq Aliya şeyird vermişdir.

Aşiq Alının yanında beş il şeyirdlik eləyən Ələsgər bu müddət ərzində klassik aşiq poeziyasını dərindən-dərincə mənimsemmiş, aşiq sənətinin sirlərinə yiylənərək bir aşiq kimi püxtələşmişdir.

Deyilənlər görə, texminən, 1840-ci illərdə Göyçənin Qızılbulaq (Çaxırlı) kəndində həmin kənd sakini Böyük Ağa və Aşiq Alının təşkil etdiyi Göyçə aşıqlarının sınaq məclisində Ələsgərlə ustası qarşı-qarşıya dayanaraq, eyni rədif və eyni qafiyədə onlara müxtəlif şəkilli şer oxumuş, nəhayət, Ələsgərin «A yağa-yağa» dodaqdəyməz təcnisi cavabsız qalmışdır. Ustadının «məğlubiyyəti»ndən çox mütəssir olan Ələsgər elə oradaca oxuduğu «Ağ damar, damar» rədifi təcnisində:

*Bir şəyird ki ustادına kəm baxa,
Əlbəttə, gözünə ağ damar, damar.*

- deyərək, ustadına xəyanət etmədiyini, ömrünün axırına qədər sədəqətlə olub, ona ehtiram göstərəcəyini bildirmişdir.

Bu hadise elə o zamandan Aşiq Alının Aşiq Ələsgərlə deyişməsi və Ələsgərin Alını bağlaması adı ilə hər yana yayılmışdır.

Ata-ananın, qohum-qonşunun danlamasından və öyünd-nəsihətin-dən sonra Aşiq Ələsgər Kəlbəcərin Yansaq kəndindən olan Nəbinin qızı Anaxanımla evlənmiş, səmimi bir aile qurmuş və ömrünün sonuna qədər onuna yaşamışdır.

Aşiq Ələsgər bir aşiq kimi tanınandan sonra bir çıxları bu sənətə yiylənmək üçün ona müraciət etmişdir. Göyçənin Daşkənd kəndindən Nəcəf, Qızılvəngdən Mustafa və Yusif, Qızılbulaqdan Hüseynali, Zoddan Qasim və Ağayar, Hüseynqulağalıdan İsa və Mikayıll, Böyük Qaraqoyunludan Əsəd, Sarıyaqubdan Məhəmmədəli və Paşa, Böyük Məzrədən Qiyas, Zərzibildən Nağı və Sayad, Ağkilsədən Qurban, Talib, Nəcəf, İman və başqaları aşiqlıq sənətinin incəliklərini Aşiq Ələsgərdən öyrənmişlər. Böyük ustad XX əsrin əvvəllerində dediyi bir şərində:

*Adım Ələsgərdi, mərdü mərdana,
On iki şəyirdim işlər hər yana.*

- misralarında çıxlu aşiq yetişdirdiyini iftixar hissə ilə qeyd etmişdir.

Aşiq kimi sənətini daha da söhərləndiren, şair kimi misilsiz sənət inciləri yaradan böyük nəğməkar bir şəxsiyyət kimi də bir çox nəcib insani keyfiyyətləri öz şəxsində cəmləmiş, xalq arasında təmiz, namuslu dolanmış, öz əxlaqi ilə başqalarına nümunə olmuşdur:

*Yaxşı hörmətinən, təmiz adınan
Mən dolandım bu Qafqazın elini,*

*Pirə ata dedim, cavana – qardaş,
Ana-bacı bildim qızı, gəlini.*

Odur ki, hamı Aşıqı sevmiş, rəncber də, ağa da ona hörmət qoymuş və hər zaman böyük ehtiram göstərmişdir.

Göyçənin Zod kəndindən olan, fransız, rus, fars, ərəb və türk dilində mükemməl təhsil görmüş Mirzə Beylər «Ələsgər» rədifi qoşmasında onu ikinci Hafiz adlandırmış, dostunun şairlik qüdrətinə münasibətini aşağıdakı şəkildə bildirmişdir:

*Gərci müləbbəssən ev libasında,
Şahidəm, şarıbsən haqqın tasında.
Azərbaycanda, türk arasında
Sənin kimi şair hanı, Ələsgər!*

Heç bir məktəb təhsili görməyen, şeyirdlerinin dili ilə desək, adını yazmağı da bilməyen Aşıq çox kəskin hafızə sahibi imiş. Yaxından tanıyanların söylədiklərinə görə, o, sözün yeri gələn kimi sazi sınaşına basar, şəri oradaca yaradarmış. Təccübülü budur ki, bədahətən dediyi belə şerləri həm də yadında saxlayıb, şeyirdlərinə öyrədərmiş.

Təbiətin xalqımıza bəxş etdiyi bu nadir şəxsəd qarşısındaki adamın fikrindən keçənləri «oxumaq», kənar yerlərdə törədilmiş hadisələrdən, hətta gələcək işlərdən xəber vermək kimi qeyri-adı fitri qabiliyyət də varmış ki, bu bareədə indi də bir çox maraqlı rəvayətlər söylənməkdədir. Belə möcüzəli əlamətləri böyük şöhrət qazanmış şair-aşıqın müqəddəsləşməsinə, el arasında ocaq kimi, pir kimi tanınmasına səbəb olmuşdur.

Böyük ifaçılıq məharətine malik olan sənətkar başqa aşıqlardan fərqli olaraq sazi sol əli ilə çalar, sağ əlini pərdələr üzərində gedzirəmiş.

Aşıq Ələsgər böyük bir ailənin qayığını çəkmışdır. O, üç oğul və altı qız böyüdüb boy-a-başa çatdırılmış, onları ev-eşik sahibi etmişdir. Oğlanlarının hər üçünün şairlik təbi olmuşdur, aşıqlıq edəni kiçik oğlu və sonbeşiyi olan Talibdir.

Dülgərlilik işlərini də bacaran Aşıq fiziki əməkələ məşğul olmayıçox sevirmiş. O, əkin vaxtı kotanın mecidində yapışar, toxumu özü səpər, biçin vədəsi isə kərəntisini götürüb, hamidan qabağa düşərmiş.

Aşıqın ömrünün XX əsrdeki illəri çox əzab-əziyyətli keçmişdir. 1905-ci ilde ermənilərin törətdikləri milli qırğın və bununla əlaqədar olaraq, ellerin yaylağa çıxa bilməməsi onu hədsiz dərcədə kəderləndirmiş və göz yaşı tökməsinə səbəb olmuşdur ki, bunun bədii ifadesini «Dağlar» (...sellərin, dağlar!) qoşmasında görə bilerik.

Ələsgərin böyük oğlu Bəşir Aşığın 28 il Sibir sürgünündə qaldığıdan sonra təxminən 1908-ci ildə kəndə təzəcə qayıtmış xalası oğlu Molla Rəhimli bilmədən gülə ilə vurub öldürür.

Aşığın məşhur:

*Nagah badi-sərsər əsdi üzümə,
Ömür bostanum tağı kəsildi,
Öz əlimnən xata dəydi gözümə,
Bədəndən qolumun sağı kəsildi.*

– bəndi ilə başlayan qoşması bu ağır faciə münasibətilə deyilmişdir.

Birinci Dünya müharibəsi zamanı baş vermiş acliq, qəhətlik, insan qırğını və digər məsəqətli hadisələri Aşıq hemin ilde yaratmış olduğу «Qalmadı» rədifi qoşmasında bədii şəkildə ümumileşdirmişdir.

1915-ci ildə qardaşı Məşədi Salehin oğlu, Aşığın ən istekli şagirdi və kürəkəni Aşıq Qurbanın vəfatı ona o dərcədə tosir etmişdir ki, bu hadisədən sonra o bir daha əline saz almamışdır.

Bundan sonra, 1916-ci ilin yayında dərdli Aşıqa başqa bir məyusluq da üz vermişdir. O zaman Türkiye sərhəddində işləmək üçün fəhle toplayırmışlar. Kəndin kovxası Məşədi Qasim Ələsgərin ortancı oğlu Əbdüləzimi də fəhle göndərmək isteyir, lakin Əbdüləzim onun sözüne baxmaq istemir. Bundan qəzəblənən kovxa onu qamçı ilə döyür. Bu xəbəri eşidən Bəşir Məşədi Qasımı gülə ilə vurub aradan çıxır. Bu işin üstündə Aşığın qardaşı Xəlil və Əbdüləzimi təqsirləndirib həbs edirlər. Aşıq Ələsgər on bir ay divanxanalar qapısına ayaq döydükden sonra məhkəmə zamanı bir neçə adamlı Tiflisə getmiş və dustaqları azad etdirmişdir. Bəşir isə çar hakimiyəti yixilana qədər qaçaq yaşımişdir.

Aradan bir il keçməmiş Xəlilin vəfat etməsi də Aşığın qəlbine ağır yara vurmış, dərdlərinin üstüne dərd artırmışdır.

1918-ci ilin yazı öz gəlişi ilə yalnız böyük sənətkara, onun ailəsinə yox, Göyçə mahalında yaşayan bütün Azəri türklərinə də çox ağır faciə gətirdi. Silahlanmış ermənilər müsəlman kəndləri üzərində hücum keçərək evləri talan edir, yandırır, əhalini amansızcasına qətlə yetirirdilər.

İşlə belə gorən Bəşir ailəni Kəlbəcərin Qanlıkənd kəndinə köçürüdү, özü isə əli tūfeng tutan göyçəlilərlə birlidə ermənilərlə vuruşmağa başladı və böyük hüner gösterdi. Lakin xaricdən canlı qüvvə və silah alan ermənilər aprelin 10-da müsəlmanları Göyçədən çıxardılar. Yüzlərlə qoca, qarşı və uşaq dağlarda borana düşüb tələf oldu.

Aşıqın ailəsi üç il Qanlıkənddə yaşamışdır. Dünyanın qəm yükünü daşıyan, bir çox məhrumiyyətlərin acısını dadan Aşıq bu illərdə yarat-

diğي «Gözlə, gözlə, sən», «Bu yerdə tapılmaz», «Dolansın» və s. Rədifli şerlərində xalqın da kədərini yanlıqlı bir şerlə ifade etmişdir.

Aşağıın bir çox pərəstişkarları, eləcə də bəzi tədqiqatçılar onun «Aşıq – dəyirmənci, ağa - çarvadər» mîrasına əsasən iddia edirlər ki, Ələsgər qəçqin olduğu həmin illərdə dəyirmənciliq etmişdir. Bu doğrudanmə belədir? O zaman həmin kəndde Ələsgərlə birlikdə yaşamış oğlu Aşıq Talibin dedikləri bu suala aydın cavab verir. Onun söyləməsinə görə, bir dəyirmənci olan Qanlıkəndlə qonşu Elləzallar kəndi arasına qanlıqliq düşmüş, heç kəs cüret edib, dəyirmənci gedə bilmemişdir. Undan səri çox korluq çəkən bu kəndlərin aqsaqqalları Aşıq Ələsgərin yanına gelib xahiş etmişlər ki, heç kəs senin yanında bir-birinə əl qaldırmaz; ara düzələnə qədər dəyirmənci dur. Aşıq onların bu xahişini yərə salmamış və bir müddət gününü dəyirmənci keçirməli olmuşdur. Dəyirmənciliq edən isə dəyirməncin sahibi, Qanlıkənd sakini Mərdan oğlu Abbas imiş.

1921-ci ildə Aşıq Ələsgərin də ailəsi köçüb, doğma Ağkilsə kəndində qayıtmışdır.

Oğlanlarının, qız-gelinlərinin söyləmələrinə görə, bu illərdə yüzü haqlamış müdrik qoca taqətdən düşməmişdi. Onun nə qəddi əyilmiş, nə gözü işqdan qalmış, nə də qulağı ağırlaşmışdı.

Təəssüf ki, camalına tamaşa etmək istədiyimiz bu müqəddəs vücudun fotosəkli əlimizdə yoxdur. Deyilənlərə görə, onun şəkli bir dəfə Dəli Alının bacısı oğlu Zeynalabdinin toy şənliyi zamanı, bir dəfə də Tiflisdə olarkən fotoqraf tərəfindən çəkilmişdir.

Aşığı yaxından tanıyanların təsvirinə görə, o, ucaboy, enlikürək, bədəncə çox sağlam, pəhləvan qüvvətli, qara gözülü, çatma qası, dolu sıfətli, yaraşlıq bir adam imiş. Əyninə uzun ətəkli arxalıq, üstündən çuxa,ayağına məst geyər, başına buxara papaq qoyarmış. Həmişə başını ilgūclu qırxdırar, üzündə xətt saxlamış.

1922-ci ildə Aşağıın ömrü-gün yoldaşı Anaxanım həyatdan köçmüştür.

1924-cü ildə, ölümündən bir az əvvəl dövlət tərəfindən İrəvana dəvət olunan böyük ustad bu təklifi qəbul etməmişdir.

Vəfat edəcəyi günü əvvəlcədən xəbər verən Aşıq 1926-ci il mart ayının 7-də dünyasını dəyişmişdir. O, Ağkilsə kəndinin qərbindəki köhnə qəbiristanlıqda dəfn edilmişdir.

Anadan olmasının 150 illik yubileyi ilə əlaqədar olaraq 1972-ci ildə onun qəbri üzərində daş büstü qoyulmuşdu.



Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı çox zəngin olduğu kimi, həm də çoxcəhətlidir. Həyatda elə bir vacib məsələ yoxdur ki, Aşıq ona toxunub öz münasibətini bildirməmiş olsun.

Aşağıın diqqətini, hər şeydən əvvəl, tabiatın gözəllikləri cəlb etmişdir. Yaradanın əzəli və əbədi olaraq, kainata bəxş etdiyi bu nizam, astronomik hadisələrdəki pozulmaz olan qanunlar, fəsillərin bir-birini əvəz etməsi ilə Yer üzünün ilde bir dəfə donunu təzeləməsi kimi hadisələri görən Aşıq xalqın bu qüdrəti qarşısında baş ayır:

*Yaradan yaradıb külli-aləmi,
Arif olan bu fərmana can desin!*

Yer üzünün gözəlliklərini vəsf etməkdən doymayan sənətkar bütün canlılara həyat verən, onu yaşadan torpağı hər şeydən əziz tutur. Aşıqa görə, torpaq hər şey deməkdir. Odur ki, bu olməz söz ustadının yaradıcılığını başdan-başa Vətən məhəbbəti müşayiət edir:

*Bahar fəsl, yaz ayları gələndə,
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.
Yoxsulu, ərbəbi, şahı, gədəni
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.*

Dağlarda qar əriyəndən sonra, xüsusən yay aylarında ellərin orada şənlik məclisləri keçirmələri, igidlərin güllə atmaqdə yarışmaları, qız-gelinlərin süddən cürbəcür nemətlər düzəltmələri, atların «hər biri bir irəng çalan» çıçəklərdən bal toplamaları, sürülərin mələşəməsi, atların kişneməsi, «çəşməsindən abi-həyat car olan» bulaqların ətrafindəki gözəllər yığnağını və sair gözəllikləri Aşıq elə elvan bedii boyalarla təsvir etmişdir ki, sanki dağlar baredə bir de söhbət açmağa ehtiyac qalmamışdır. Lakin Aşıq bir daha bu mövzuya qayıtmalı olmuşdur.

Tarixdən məlumdur ki, 1905-ci ildə erməni-müsəlman qırğını tördənilmiş və bu ixtilafla əlaqədar olaraq el yaylağa çıxa bilməmişdir. «Türfə gözəllər», «mərd iyidlər» yaylayan qoynulu-quzulu, mali-ati dağlar boş qalmışdı. Dağların əvvəlki şəh vəziyyəti ilə indiki pərişan halını müqayisə edən Aşıq cavab ala bilməsə də, ona belə qəmli suallar verir:

Hanı mən gördüğüm qurqu-büsətlər,
Dərdiməndlər görsə, tez bağrı çatlar;
Mələşmir sürüülər, kışnəşmır atlar,
Niyə pərişəndi halların, dağlar?!

Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?
Görəndə gözümüzdən car oldu sellər.
Seyr etmər köysündə türfə gözəllər,
Sancılmur buxaqa güllərin, dağlar!

Hanı mərd iyidlər, boş qalib yurdu?
Səxavətdə Eldar nur – əlanurdu
Erkək kasib, ağır məclis qururdu,
Şülən çəkilirdi malların, dağlar!

Xalqın bu pərişanlığı Aşıqı o derəcədə qəmləndirir ki;

Arsız Aşıq ehsiz niyə yaşıdı?
Ölsün Ələsgər tək qulların, dağlar!

– deyərək, onsuq yaşamaq belə istəmir.

Aşıq Ələsgər bütün ömrü boyu xalqı azad, şad və xoşbəxt, hər kəsi öz zəhməti ilə dolanan, bir-biri ilə mehrİban görəmək arzusunda olmuşdur. Odur ki, Vətənin təessübünü çəkən, yeri gələndə öz canları-qanları bahasına onu qoruyan mərd oğulları tərifləmiş, onların göstərdikləri qəhrəmanlıqları böyük bir ilhamla vəsf etmişdir. Aşığın təriflədiyi belə mərd iigidlərdən biri Goranboyun Qarasuçu kəndindən olan Dəli Ali idi. Aşıq onun tərisinə bir qoşma və iki böyük müxəmməs həsr elemişdir:

Süzəni götürüb, minəndə ata,
Fələk əhsən deyir boyə, büsata.
Nəra çəkib, tapinəndə saldata,
Sel kimi axıdır qan Dəli Ali.

Loğman kamallı, qəhrəman şücaətli, hatəm səxali bu iigid tək deyildir; onun dəstəsində düşmənlər vuruş zamanı böyük hünər göstərən Aslan, Cəfer ağa, Molla Qasım, Əsəd, Bayramxan, Qızılıhacılı Allahverdi, Məşədi Mehəmməd, Balçalı Kəlvayı Əli, Oruc, Qəfir, İskender, Tatoğlu, Bala Məşədi, İsmayıll kimi azəri oğullarının adlarını çəken Aşıq onları da böyük məhəbbətlə tərifləmişdir.

Dəli Aliya həsr edilən bir bənddə deyilir:

Ata-baba iyiddilər,
Bəyənmişəm əslı-zatın.
Doğruluğun səbəbinə
Mövləm veribdi bəratin.
Əli kamarbastasıdı,
Cəm eyləzib hər büsatın.
Fürsəti düşməna verməz,
Əldən qoymaz ehtiyatın.
Kəpəzdə ovun gözləzir
Alvizin tərlanı kimi.

Aşıq Ələsgər təmiz qəlbli, saf məhəbbəti bir aşiqdır. Onun eşqini, aşiqlığını Səhnəbaniya olan məhəbbəti ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. O, ümumiyyətə, gözəllik aşığı, obrazlı şəkilde desək, gözəllik şəminin pərvanasıdır.

Eşqin odundan şikayətlənən aşiq ondan ayrı dura da bilmir. Bu odunu həm yandırır, həm də həyat verir. Eşq onu göylərə qaldırırdı kimi, dizin-dizin süründürdür də. Fələklərə baş əyməyən aşiq məşqəsi qarşısında yaziq və acizdir. O göstərir ki, hər dərdin əlaci var, «Məhəbbət oduna heç olmaz çara». Hər nadan eşqi, məhəbbəti qiymətləndirə bilməz. Eşqi yolunda canını fəda edənləri qanan adamlar adam sayar.

Ölsəm Fərhad kimi Şirin yolunda,
Adam sayar adam sayılan məni.

Aşıq eşqə mübtəla olduqdan sonra tarixi-əfsanəvi aşiq rəmzi kimi sabitləşən Məcnunun, Fərhadın, Şeyx Sənanın, Kerəmin nələr çekmiş olduğunu dərk edir. Eşqi, məhəbbəti yolunda min cür əzab-əziiyyətlərə qatlaşan, hətta canlarını fəda qılan bu aşıqlarə bərəst qazandırır, özü ilə birlikdə onların da halına acıyrı:

Ələsgərəm, mən deyirdim,
Pərvana əfsana yanır;
Şövqdan bir od düşüb
Cismimə, mərdənən yanır,
Deyirəm, danışram,
Döñürəm hər yana, yanır,
Ürəyim bir Kərəmə,
Bir şeyx Sənanə yanır;
Qəlbənən yas tuturam
Məcnuna, Fərhada bu gün.

Aşiq özünü eşqə düşənlərin ən dördlisi hesab edir:

*Aşıq olan eşqə düşər, dərd çəkər,
Mənim kimi dərdi yüz olmaz, olmaz.*

Eşqi yolunda müsibətlərə düşçər olan aşiq, «Eşq atası canda sən, gisə, qalə», – deyərək, bu odun hərərətini hər zaman canında duymaq isteyir. Eşqin sövdəsinə düşən aşiq bunun peşimanlığını çekmir, hətta bununla öyünbü fəxr edir:

*«Bəli», - deyib, yol-arkana gəlmışəm,
Nəqş olub sinəmdə eşqin kitabı
Çəşmi-nəbüvvətə aşiq olmuşam,
Bir suala verrəm yüz min cavabı.*

Buradan göründüyü kimi, onun eşqi adı çərçivədən çıxaraq ali mərtəbəyə yüksəlir və ilahileşir.

Aşiq Ələsgərin şerlərində gözəllərin təsvir və tərənnümü xüsusi yer tutur. Bənzətmələrdən geniş istifadə edən Aşiq çox zaman klassik şer ənənələrinə sadıq qalaraq qaşı – kamana, buxağı – bühlura, yanağı – almaya, dişləri – dürre, dodağı – qönçəye, saç – şahmara, qaməti – sərvə bənzətsə də, bəzən bu bənzətmələrdən istifadə etmədən elə ifadələr tapır ki, gözümüz öündə misli-bərabəri olmayan bir gözəl canlanır.

*Tərsa üzün görsə, tez gələr dinə,
Alım görsə, gedər saz ali, Güllü!*

*Yaradan xəlq edib bir qotrə nurdan,
Düşüşən ellərə nişana, Telli!*

Aşığın bəndlərini, hətta ayrı-ayrı misralarını məcəzsiz təsəvvür etmək çətindir. Lakin bəzən nə bənzəyənin, nə də bənzədilənin adlarını çəkmədən Aşiq indiyə qədər eşitdiyimiz elə ifadələrə müraciət edir ki, dinləyici onları əlamətlərinə görə müəyyənleşdirir.

*Camalın şoxundan cismim əridi,
Zülfündən üstümə sayə düşərmi?!*

Beytə fikir verəndə aydın olur ki, gözəlin camalı Günəşə, saçları buluda, aşiqin cismi isə muma bənzədilmişdir.

Məlumdur ki, gözəllik nisbidir. Aşığın belə üsullardan istifadə ilə tərif etdiyi qızlar isə hamının nəzərində gözəl görünür. Gözəlliyyin bu yolla təriflənməsi Aşığın yaradıcılığı üçün səciyyəvidir.

Aşiq Ələsgər bəzən gözəlləri zahiri əlamətlərinə görə elə təsvir edir ki, rəssamlarımız onu kətan üzərinə çox asanlıqla köçürüb, portret yarada biler.

*Yanağı qırmızı, buxağı ağdı,
Çiraban eyləyib ağı qırmızı.
Ala gözlərinə gözüm sataşdı,
Əridi ürəymin yağı qırmızı.*

*Qüdrətdən çəkilib qaməti-şahbaz,
Mərnus dizlik geyib, çəpgəni ətlaz,
Buxaq düymələnib kağızdan bayaz,
Mərcan düzüb boyunbağı qırmızı.*

Aşiq Ələsgər zahiri gözəlliyyi nə qədər böyük ilhamla tərifləsə də, onu hələ tam gözəllik sayır; o, əsl gözəlliyyi mənəvi aləmdə axtarır:

*Gözəl xanım cilvələnib
Gözəllər xasından gözəl;
Silkinir, gərdən çəkir
Göllər sonasından gözəl;
Libası əndama layıq,
Əndam libasından gözəl;
Qəbliyət-mərifət tapıb,
Ata-anasından gözəl;
Gözəlliyyi cəm veribdi,
Xalıqi-sübhan gözələ.*

«Gözəllər xasından gözəl» olan, «göllər sonasından gözəl» silkiñib gərdən çəkən, bədənində heç bir eybi olmayan, gözəl libas geyinən gözələ Aşığın başqa şerlərində də rast gəlməmişdir. Orada təsvir olunan gözəllilikləri «cəm» hesab oləməyən sənətkar bunların üzərinə qabiliyyət və mərifət əlavə olunduqdan sonra «Gözəlliyyi cəm veribdi xalıqi-sübhan gözələ», – deyir.

Aşiq Ələsgər dost və dostluq haqqında daha ətraflı danışır. O, əvvəlcə, dostluğun şərtini xatırladır:

*Ya dost olma, ya zəhmətdən incimə,
Dost yolunda boran, qar olacaqdır.*

Dost dostunun yolunda hər zəhmətə qatlaşmalı, onun sevincinə şerik olduğu kimi, kədərini də bəltüsməlidir. Çox baha başa gələn dostluq hər şeydən ötrü pozula bilməz. «Dost dəstən inciyər, qəlbində dənəməz», - deyən Aşıq «Varlıqda dəst, yoxluqda kənar» olanları adam hesab etmir. Dostluqdakı incəliyi hər zaman gözləmək lazımdır.

*Dostun məzəmməti adam öldürür,
Düşmanla sözüşüb, döyüşmək olar.*

Aşıq Ələsgər dostluqda bir müqəddəslik də görür. Sanki bu adı keyfiyyətlərdən deyildir. Aşığın dili ilə desək, «Dəsta xain baxan kor olacaqdır».

Aşıq Ələsgər dostluğunə hər yerdə, birinci növbədə ailədə, qohum-qonşuda axtarır. «Qonşuyanan dalaşib, uşağı döyən»lər onun əsas tənqid hədəfləridəndir.

Aşıq Ələsgər başqalarının malına göz dikməyi, oğruluğu insan üçün bağışlanılmaz qəbahət sayır. Adam özü üçün hər hansı bir yaşayış tedbiri görür-görsün, maya halal olmalıdır. Onun

Halaldan kəsb eylə özünə maya.

Yaxud:

*Haqqınan sevda qıl, əl çək haramdan,
Halaldan mətləbin al, qoca baxtim!*

- misralarında verdiyi nəsihət daha çox başqalarına aiddir.

Çox böyük həyat təcrübəsinə malik olan, hər bir hadisənin səbəbini düzgün müyyənəşdirən bu müdrik el ağsaqqalı insanların müsbət keyfiyyətlərinə başlanğıcını, hər şeydən əvvəl, nütfə paklığında görür. Nütfə pak olmadıqda insandan hər cür pis hərəkət gözləmək olar. Aşıqa görə, bir çox bələrlərin, xoşagelməz halların baş verməsinin səbəbi nütfə «çəriliyi»dir.

*Nütfədən qarışan şeyitbaz olar,
Mərd də siğəsdirməz, nəhaq qan eylər.*

*Nütfədən pak olan, özü pak olar,
Məməndən törəyən xoş idrak olar.*

Aşıq Ələsgər nütfə paklığını o qədər yüksək qiymətləndirir ki, əgər bu paklıq olmasa, biri nə qədər dərs alır-alsın, istər lap alım ol-

sun, onun adam olması, mərifət-kamal sahibi kimi yetişməsi mümkün deyildir.

*Loğmandan kəc olan, nütfədən əyri
Yüz dərs alsə, pür kamala yetişməz.*

Haram yeyənlər, nütfədən düz olmayanlar özlərini nalayıq hərəkətləri, iyrənc əməlləri ilə bildirəcəklər.

*Nütfəsində əyri olan
Tez göstərar isbatın.
Hər ağac kökündən bitər,
Hər meyvə gözlər zatin.*

Aşıq Ələsgər böyük bir nasehədir. Nəsihətamız ruh onun bütün yaradıcılığına hakimdir. Hamiya bəlli dir ki, həcvlərdə on çox söyüşlər dən istifadə olunur. Aşıq həcvlərində söyüşlərə yanaşı, tənqid hədəfinə bir nəsihət də verir:

*Bir adamsan, bir adama nama yaz,
Mahali incidib, eldən danışma.
Ara qarışdırma, ay səmi diraz,
Kar çıxmaz qovğadan, qaldan danışma!*

Aşıq Ələsgərin bir çox bəndləri, beytləri və misraları xalq arasında atalar sözü kimi işlədilməkdədir:

*«Can» deməklə candan can əysik olmaz,
Məhabbat artırır, mehriban eylər,
«Cor» deyənin nəfi nədir dünyada,
Abad könlü yixar, pərişan eylər.*

*Yadın oğlu yağlı aşa mehmandı,
Dar günündə görərsən ki, usəndi,
Düşman günü düşmanınla düşmandı,
Yüz il keçəsə, qohum sənlə yad olmaz.*

*Günü-gündən işi düşər müsgülə,
Hər kəs namus, qeyrət, arı çəkməyə.
Güzəran xoş olub, gün xoş keçəndə,
Ağ otaqdan tövləxana yaxşıdır.*

Bələ misalların sayını istenilən qədər artırmaq olar. Aşağıın şerlərinin böyük bir qismi başdan-başa nəsihətdən ibarətdir. Bu cəhətdən onun «Dayanmaz», «Olma», «Ola bilməz», «Ad olmaz», «Eylər», «Olma, olma», «Olar», «Olacaqdır», «Yaxşıdır» və s. rədifişli şerləri daha səciyyəvidir.

Bir məsələni də açıqlamaq yerinə düşərdi. Bu, Aşağıın dinə olan münasibətidir. Bəzi tedqiqatçılar onun mollaları, keşişi həcv edən şerlərinə esasen Aşağı dinə qarşı qoyur və düşmən münasibətini göstərməyə çalışırlar. Bu, doğrudanmı, beledir? Hər şeyden əvvəl, onu deyek ki, «Kəbə – qıvlam, dinim – Məhəmməd dini» misrasından da göründüyü kimi, o, müsəlman olması ilə fəxr edir. Aşiq mollaları və digər bir çox din xadimlərini ona görə həcv edib, tənqid atəşinə tutur ki, dini, şəriət qanunlarını müdafiə etməli olan bu adamların özləri dinə xəyanət edir və hər cür eybəcərliliklər törədirlər. Aşağı görə, nə qədər yüksək dini təhsil alsa da, dinin buyurduqlarına düzgün əməl etməyən mollaları müsəlman hesab etmek doğru olmaz. Şerlərinin tərbiyəvi təsir gücünə əmin olan qüdrətli sənətkar belələri haqqında:

*Mənim sözüm yoldan çıxan mollam,
İnsallah, qaytarar, müsəlman eylər*

- deyir. Deməli, molla haqq yolundan çıxarsa, o, müsəlman deyil. Müsəlmanlıq dini təhsillə deyil, insanın qəlbinin təmizliyi ilə ölçülür. Elmi, təhsili yüksək qiymətləndirən Aşiq isteyir ki, buna yiyeñənlər Allahın buyurduğunu, peyğəmbərin xəbər verdiyini xalqa düzgün çatdırıslar və özləri də buna həmişə düzgün əməl etsinlər. Aşiq bələ alimlərin, mömin müsəlmanların yolunda canını qurban verməyə həzirdir:

*Mən istərəm, alım, mömin yüz ola,
Meyli haqq'a doğru, yolu düz ola.
Diliyinən zəbani üzbüüz ola,
Ələsgər yoluñda can qurban eylər.*

Aşiq Ələsgər öz yaradıcılığında aşiq şerinin müxtəlif şəkillərindən istifadə etmiş və bütün janrlarda yüksək sənətkarlıq nümunəsi göstərmişdir. Hamiya bəllidir ki, təcnis yaratmaq digər şer növlerinə nisbətən xeyli çətindir. Şair cinas yaratmaq üçün müxtəlif vasitələre el atır. Çox zaman bəndləri təşkil edən misralardakı fikirlər bir-birinə mənaca bağlanmayan söz yığınına çevirilir. Aşiq Ələsgərin təcnisləri onun qoşmaları qədər sadə, axıcı və məzmunludur:

*Xudam səni nə xoş gündə yaradıb,
Meylim axır sana sari, görəndə.
Həsrətindən yüz yara var sinəmdə,
İnsaf eylə, birin sari, görəndə.*

Aşağıın yaratdığı təcnislərin bəndləri arasında da çox zaman məzmun və məna əlaqları özünü göstərməkdədir. İlk nümunəsinə özü yaratdığı guman edilən dodaqdəyməz təcnislərdə də Aşiq heç kəsə müyəssər olmayan müvəffəqiyyət qazanmışdır. Aşiq Ələsgər haqqında fikir söyləyənlərin hamisi onun bu sahədəki sənətkarlığını çox yüksək qiymətləndirmiştir. Filologiya elmləri doktoru, professor Mir Cəlal yazar:

«Aşağıın dodaqdəyməz mənzumələri çox sənətkarlıqla deyilmiş şerlərdir. Şer elə təbii, elə axıcı deyilmişdir ki, bize əvvəlcədən xatırlatmasalar, burada dodaq hərfərini işlətməkdən qaçmaq kimi çətin bir şərtin gözənləndildiyini seçmərik. Bu şərt aşiq ilhamına, bədii məntiqin davam və inkişafına xələl götürə bilməmişdir» (9, II, 248).

Aşiq Ələsgər şerlərinin hamisini savadlıının da, savadsızın da çox aydın başa düşdüyü sadə, canlı danışq dilində yaratmışdır.

AŞIQ HÜSEYN ŞƏMKIRLİ

Aşiq Hüseyin Qurban oğlu 1811-ci ildə Şəmkir mahalının Qapanlı kəndində anadan olmuş, bir qədər sonra ailələri həmin rayonun Qaracəmirlı kəndinə köçmüştür. Ömrünün sonuna qədər Qaracəmirlı kəndində yaşayan sənətkar 1891-ci ildə Gədəbəyin Ağbulaq yaylaşlarında vəfat etmiş və onu Qalakəndin qəbiristanlığında dəfn etmişlər. Bir ehtimala görə ösilləri Qazağın Dağşəmən kəndindəki Sarılar nəslindəndir, özü de Molla Pənah Vəqifin bacısı Tükəzbanın nəvəsidir.

Aşiq Hüseyin saz çalmağı, aşığılığı Alabaşlı kəndindən olan, «Məcənnun» təxəlliüsü ilə şerlər yazan Kəblə Bağır adlı bir dəmirçidən öyrənmişdir. O, peşəkar aşiq kimi yox, daha çox yaradıcı, şair-bəstəçi, das-tançı kimi şöhrət qazanmışdır.

Aşiq Hüseyin ərəb, fars və türk dillərində mükəmməl təhsil görüb-müş. Deyildiyinə görə o, on il Yaxın Şərqi ölkələrini gezmişdir. Savadlı olduğunu, çoxlu mənbələr oxuduğunu Aşiq Hüseyin özü də şerlərində, ayrı-ayrı bənd və beytlərində xatırlatmışdır:

*Aşıqlıq elmindən mən xəbərdaram,
Açımişam hər yerdə meydani bir-bir.
Yüz on dörd kitabdan almışam dərsim,
Gəl sana göstərim, əyani bir-bir.*

«Yüz on dörd kitabdan» dərs alan el sənətkarı hansı ölkələri gəzib-dolaşdığını da şerlərində nişan vermişdir:

*Səmkirli Aşıq Hüseynəm,
Mən burada yer eylədim.
Urumu, Səlmas, Marağa,
İsfahanı zar eylədim.
Gəzdim Çeçeni, Çərkəzi,
Dəmərqaçı Dərbənd, Quba,
Gürcüstanı var eylədim.*

Gəzmək, görmək aşağı çoxlu mövzu verdiyi kimi, onun dünyagörüşünü de zenginləşdirmiş, püxtə sənətkar kimi yetişməsinə kömək etmişdir. Aşıq Hüseynin poeziyasında Qurbaninin, Vaqifin, Dilqəmin şerləri ilə səsleşən bəndlər, beytlər və məlum misralar vardır. Onun «Qarı da məndən» qoşması Qurbanının məlum misralarını yada salır:

*Yeri, dağlar, sənlə həmdəm olmaram,
Dağlar, əsirgədin qarı da məndən.
Seyraqubun tənə-tənə sözləri
Bir gün ayrı salar yarı da məndən.*

Vaqifin «Oynasın» rədifi qoşması ilə Aşıq Hüseynin eyni rədifi qoşmasını bir-birindən ayırmak çətinlik törədir, biri digərini tamamlayıır. Vaqif:

*Nə müddətdir ona güvənən bızık,
Həsrətin çəkməkdən canımız üzük.
Hər əlinə alıb bir dənə üzük,
Üzüyü dəstİNə alan oynasin.*

Aşıq Hüseyin:

*Dostlar arasında hey ola düzlik,
Olmaya xainlik, həm iki üzlük,
Hər əlində vardır bir ala yüzlük,
Yüzlüyü əlinə alan oynasin.*

«Oynasın» rədifi qoşmaların mövzusu da, məzmunu da gözəl münasibəti də eynidir, buradakı poetik ruhun yaxınlığı və doğmalilığı sənət aləmindəki səleflər və xələflər xəttinin aparıcılığını göstərir.

Aşıq Hüseynin «Olar» rədifi qoşmasında da Vaqif nəfəsi dərindən duylur:

*Hər yetən gözələr gözəl demərəm,
Gözəldə özgə bir əlamət olar.
Zülf dağlılar, çin-çin düşər gərdənə,
Qaşınan, gözünən işarət olar.*

Aşıq Hüseyn saza dərindən bələd olduğu üçün aşiq şerinin bütün forma və şəkillərindən bacarıqla istifadə edə bilmiş, eyni zamanda üçbaşlı təcnisin ilkin nümunəsini yaradıb meydana çıxarmışdır:

*İbtida əlifdən dərsim alanda,
Göstərdilər mənə nə qara yaxşı.
Oxudum dərsimi hər ayə qərəz,*

*Yox aşıq hər ayınə,
Xalların hərayı nə?
Aşıq Söyüñ nə dedi,
Dost yetdi hərayınə?*

*Görsə canım bəyənməz hər ayınə,
Səyrəqib geyinsin nə qara yaxşı,
Naləsi yetişsin həraya qərəz.*

Aşıq Hüseynin şer dili obrazlıdır, tesvir və tarənnüm üslubu özünəməxsus çalarlarla zəngindir. İnce lirizm və əlvan bədii boyalarla işlənmiş canlı lövhələr onun qoşma və gəraylarında könül oxşayan bir gözəllik yaradır.

Aşıq Hüseynin «Sarı gül» şeri (buna çox zaman «Üç gül»də deyirlər) aşıqlar və xanendələr arasında xalq mahnısı kimi yayılmışdır. «Bayramı» saz havası ilə oxunan bu qoşmada gülərin rəng çalarlarından çox bacarıqla istifadə olunmuşdur:

*Ağca gülün qapısından baxmali,
Qızılıgülü ağ buxağı taxmali,
Sarı gülü dəstə tutub qoxmali,
Ağ gül, qırmızı gül, illah sarı gül.*

Aşıq öz qoşmalarında, təcnislərində, bir qayda olaraq, səmimi və həzin bədii lövhələr yaratmağa çalışır. Bu cəhətdən «Qıj-qıj» rədifi

dodaqdeyməz təcnisdeki axar-baxar, eləcə də təbii mənzərə ilə bədii mənzərənin qovşuğu qibətolunacaq dərecədə gözeldir:

*Qış cilləsi Xidir İlyas gələndə,
Hərlənər gərdişi, ay elər qıj-qıj.
Qar selə döñəndə, yaz açılında,
Şaqqıldar leysani, ay elər qıj-qıj.*

Aşıq Hüseyin müxəmməs və divanilərin mükəmməl nümunələrini yaratmışdır. Onun çoxsaylı müxəmməs, ciğalı müxəmməs və zəncirləmə müxəmməslərinin her biri qiymətli sənət incisidir.

Ustad sənətkarın ciğalı və zəncirləmə müxəmməslərinin əksəriyyəti gözelləmə ovqatı üstündə qurulub. Bununla belə, bəzi müxəmməslərində tenqidi ruh, hərbə-zorba, həcv keyfiyyətləri də qabarıqdır. Aşıqın bütün müxəmməsləri forma mükəmməlliyi, bədii tutumu, məzmun əhatəsi və xoş qayəsi ilə dinləyicinin könlünü asanlıqla ələ alıb ovsunlaya bilir:

*Nigarın barmağında üzüklərin qaşı yaşıł.
Sənala gözlü sona, qalxa göldən başı yaşıł.
Salıbsan bu canıma eşqin atası yaşıł.
Yanağı gül yarpağı, surğaların guşu yaşıł.
Geyinib al qəddinə libası, qumaşı yaşıł.*

Görkəmli söz ustanının divaniləri də müxəmməsləri kimi şux və nikbindir. Heç təsadüfi deyildir ki, toy məclislerində onun bu qəbildən olan şerləri aşıqlara döñə-döñə sıfariş verilir:

*Ahu gözlü şux baxılı,
Qəddi dal əcəm qızı.
Ləbin qönçə, yanağın gül,
Siyah tel əcəm qızı.
Zənxadanın çöhrəsi xal,
Neca qoyum qiyməti?
Boy uzun, gərdən uca,
Nazik bel, əcəm qızı.*

Aşıq «Verir» rədifi möşhur qıflıbənd divanisini öz müasiri Göyçeli Aşıq Ələsgərə göndərmişdir. Aşıq Ələsgər ağması dəyirman olan bu şerə layiqli cavab vermişdir. Aşıq Hüseyinin sözünü ehtiram olaraq «ustad kəlamı» adlandıran Aşıq Ələsgər beş bəndlilik cavabının bir bəndində deyir:

*Annamaz nadan eşitsə,
Deyər hədyandi bu söz.
Əhli-ürfan maclisində,
Ləlü mərcandı bu söz.
Müxtəsəri, türki-zəban,
Bil, dəyirməndi bu söz.
Ab şəqərə, ahan sandə,
Gör necə cövlan verir.*

Aşıq Hüseyin Gökçə mahalına getmiş və orada Aşıq Ələsgərlə görüşmüs, səmimi qurulmuş məclisdə hər iki sənətkar «Mərd» rədifi üstündə divani söylemişdir.

Səmkirli Hüseyin saz-söz alməmində dastan yaradıcısı kimi daha böyük şöhrət qazanmışdır. «Aşıq Hüseyin və Reyhan xanım», «Aşıq Hüseyin və Bəyçoban» dastanları onun bədii təxəyyülünün məhsuludur. «Aşıq Hüseyin və Reyhan xanım» dastanı, bəzi aşıqlar tərəfindən «Aşıq Hüseynin Naxçıvan səfəri» adı ilə də ifa olunur. XVIII əsrə Aşıq Valeh Dərbənd səfəri zamanı ustadı Aşıq Səməddən, sevgilisindən, anasından, dağlardan icazə alıb, «halal, hümmət» elədiyi kimi, Aşıq Hüseyin də Naxçıvan səfəri ərəfəsində ustadı Kəblə Bağırdan, anası Xeyransadan, arvadı Bestidən xeyr-dua alıb sonra yola düşür. Aşıq Hüseynin Reyhan xanımın məktubuna yazdığı cavab onun ədəbi irsi baredə etraflı məlumat verir:

*Ey nazənin, namən gəldi yetişdi,
Qədəm qoyub o meydana gəlirəm.
Aşıqlıq elmindən xəbərdarəm mən,
Xəbər eylə, hər bir yana gəlirəm.*

*Altı yüz varımı divani, təcnis,
Yeddi yüz müəmma, qıflıbənd, təxmis.
Səksən bəhri-təvil demişəm hərgiz,
Yük bağlayıb Naxçıvana gəlirəm.*

Aşıqın yaratdığı hər iki dastan klassik dastançılıq ənənesinin tələblərinə uyğun biçimdədir. Səfər təssüratı və yol hadisələri etrafında qurulmuş süjetin başlıca istiqaməti Aşıq Hüseyinin poetik istedadının gücünü, bədəhətən şer demək qabiliyyətini, dərin dini-fəlsəfi və aşılıqlı biliyinə malik olduğunu nümayiş etdirməkdir.

Aşıq Hüseynin şerləri real zəminlə, doğulub böyüdüyü coğrafi ərazi ilə canlı insanlarla, tanışıl-bildiyi adamlarla bağlıdır. Ona görə də onun düzüb-qoşduqları təbii görünür, təbii səslenir və aradan böyük zaman məsafəsi ötüb keçsə də öz təsir gücünü qoruyub saxlayır.

Aşıq Hüseyin söz xiridarı, dastan yaradıcısı olmaqla yanaşı, həm də havacat bəstələyən ustad kimi ad-sən qazanmışdır. Bu günümüzə də aşıqların repertuarında möhkəm yer alan və saz bağrında əbədi yuva bağlamış «Aşıq Hüseyini» («Dastanı»), «Sarayı», «Şəmkir gözəlləməsi», «Zeynalabdin» adlı havalar onun bəstəcisi barmaqlarının yadigarıdır.

Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin zəngin poetik irsi heç də bütünlükle hifz olunub qoruna bilməmişdir. Hazırda əldə olanlar aşiq repertuarında yaşayışlardır. Aşığın oğlu atasının elyzamlarının çap olunmaq üçün otuzuncu illərdə Vəli Xuluflu tərefindən Bakıya aparıldığı söyləmişdir. Görünür, 1937-ci ildə V.Xuluflu həbs edilərkən həmin elyzamları da tehlükəsizlik orqanları tərefindən götürülmüş və olsun ki, məhv edilmişdir.

Hüseyin Şəmkirlinin aşiq repertuarından və el yaddasından toplanmış şerlərini müxtəlif illərdə çeşidli toplular içerisinde və ayrıca kitab halında V.Xuluflu, H.Əlizadə, Ə.Axundov, H.Arif, R.Rüstəmzadə və N.Məmmədova neşr etdirmişlər.

AŞIQ HÜSEYN BOZALQANLI

Gəncəbasar aşiq mühitinin yetirdiyi qüdrətli saz-söz ustadları sırasında öndəki yerlərdən birini alan Aşıq Hüseyin Bozalqanlı (1864-1942) təkcə yaşadığı mahalın folklor həyatına deyil, bütövlükde Azərbaycan aşılığının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Onun sənətkarlıq qüdrəti çağdaşları Aşıq Ələsgər, Aşıq Hüseyin Şəmkirli səviyyəsində olduğundan el arasında böyük nüfuz və ehtiram sahibi idi.

Aşıq Hüseyin bütün ömrü boyu Tovuzda, doğma kəndi Bozalqanlıda yaşamışdır. Onun yeniyetməlik və gənclik illəri qoşgılı keçmişdir. Öz kəndlərindən olan bir ailə ilə qan davası nəticəsində atasını itirmiş, az sonra qarşı tərəfdən qıtas alaraq qaçaq həyatı keçirməyə məcbur olmuşdur. Təqrübən on il sonra ailələr arasında barışğa gəlinmiş və Hüseyin də öz evinə-ocağına dönmüşdür. O, hələ qaçaq həyatına başlamamışdan saza-sözə xüsusi maraq göstərmış və öz kəndlərindən olan Bozalqanlı Aşıq Məmmədquludan sənətin sırlarını öyrənməye başlamışdır. Söyləndiyinə görə, Hüseyin qaçaq olduğu müddədə sazi və tüfəngi ciyində qoşa gəzdirmişdir.

Hüseyin Bozalqanlı qaçaq həyatından sonra əkin-biçim işləri və aşılıqla məşşəl olmuşdur. Güclü təbə və yaradıcı təxəyyüle malik olduğundan saz-söz məclislərində ona böyük rəğbet göstərilmiş, Tovuzun hüdudlarından çox-çox kənarlarda - Goyçə, Gəncə, Borçalı və

Tiflisdə də toy-düyün məclisləri aparmağa dəvət edilmişdir. Sonralar Tovuzun adlı aşıqlarına çevrilən Aşıq Mirzə, Dəmirçi Hüseyin, Aşıq Ələkbər, Aşıq Qədir, Aşıq Əkbər, Çopur Ələsgər və başqa onlara saz-söz ustanı öz sənət dərsini Hüseyin Bozalqanlı ocağından götürmüştür.

Aşıq Hüseyin ifaçılıq məhərindən daha çox yaradıcılıq keyfiyyətinə görə şöhrətlənməmişdir. Aşıqlığın bağlı olduğu felsefi-ürfani qaynaqları, Quran və islam mədəniyyətini, o cümlədən də təsəvvüfün inçəliklərini derindən bildiyi və bədəhəton, sinədən şer söyləmək qabiliyyətyəne malik olduğu üçün söz-sənət sınaqlarında özünü yetkin sənətkar kimi aparmış, söylədiyi şerlərin poetik sərrastlığı və dərin məna - məzmun tutumu ile qarşısındakı heyran qoymuşdur. Onun müxtəlif vaxtlarda Aşıq Ələsgər, Hüseyin Şəmkirli, Xəyyat Mirzə, Şair Ağacan, Quşçu İbrahim kimi ustad sənətkarlarla deyişmələri diller ezbərinə çevirilmiş, hətta həmin əhvalatlar dastanvari rəvayətlər şəkli alaraq («Aşıq Hüseyin Göycə səfəri», «Aşıq Hüseyin Borçalı səfəri» və s.) aşiq repertuarına yerləşmişdir. Saz-söz meydənında Bozalqanlının sənət yetkinliyini əyanılsızdır. Sənətin tekə belə bir faktı xatırlatmaq yeterlidir ki, Aşıq Ələsgər və Aşıq Hüseyin Şəmkirlinin söz meydanına qədəm basanda adı keçən ustadlar almış-yetmiş, Aşıq Hüseyin isə otuz yaşlarında olmuşdur.

XX əsrin ilk onilliklərindən etibarən H.Bozalqanlı folklor araşdırıcılarının və ədəbi-elmi ictimaiyyətin də diqqətini çəkməyə başlamışdır. V.Xuluflu, H.Əlizadə, S.Mümtaz, H.Zeynallı və başqa tədqiqatçılar aşığın özü ilə görüşərək ondan həm öz şerlərini, həm də repertuarındaki dastanlardan örnekler yazıya almışlar. Azərbaycanda «Koroğlu» dastanının nəşri sahəsində atılan ilk addımın - Vəli Xuluf-lunun hazırlığı «Koroğlu» (Bakı, 1927 - I nəşr; Bakı, 1929 - II nəşr) kitablarının ortaya çıxmışında da Hüseyin Bozalqanlıının əməyi vardır. O, həmin kitablardakı «Koroğlu» mətninin söyləyicisidir. 20-30-cu illərdən H.Bozalqanlının şerləri mətbuat və folklor toplularında nəşr edilməyə başlamışdır. Aşıq Hüseyin Səməd Vurğun, Osman Sarıvelli, Cəfer Xəndan və Məmməd Rahimlə dost olmuş, onlarla şerləşmişdir. Birinci Aşıqlar qurultayının (1927) iştirakçıları Bozalqanlı daha sonra Yazıçılar İttifaqına üzv qəbul edilmişdir. 1938-ci ildə onun H.Əlizadə tərəfindən hazırlanmış şerlər kitabı nəşr edilmişdir. 1975-ci ildə şerlər kitabının yeni nəşri, 1987-ci ildə «Dastanlar, hekayətlər» kitabı (hər iki nəşrin tərtibçisi Ş.Rzadır), 2003-cü ildə isə son mükəmməl «Şerlər» kitabı (tərtibçi Ə.Quliyev) çapdan çıxmışdır.

Aşıq Hüseyin Bozalqanlının sənət irsi çoxçəsidi şerlərindən, özünün yaratmış olduğu dastanlardan və dastan-hekayələrdən, eləcə də söyləmiş olduğu klassik dastan, rəvayət və qaravəllilərdən ibarətdir. Onun bir qisim elyzamları, sazi və aşiq geyimi Tovuzda Aşıq Hüseyin

Bozalqanlı adına Ozan-Aşiq muzeyində qorunub saxlanmaqdadır. Muzeyin qarşısında aşığın büstü də qoyulmuşdur.

Bozalqanlı şerinin söz, misra, bənd düzümü o qədər böyük həssaslıq və serraflıqla qurulmuşdur ki, poetik obrazlılığın, dil-üslub rəvanlığının, folklor koloritinin yaradıldığı axar-baxardan doymaq və ayırmalı olmur.

*Quba qaz yerişli, maral baxışlı,
İnnabi dodaqlı, mirvari dişli.
Ucu güləbatın xurmayı saçlı,
Telinə şirmayı şana yeridi.*

Poetik dinamizmi ürək çırıntısı, ovqat duyğulanması və xəyal avazımاسının özü qədər təbii bir hala götəren ustاد sənətkar sözlərin düzümündən, səslerin uyarlı sıralanmasından tutmuş qafiyə və rədife kimi en müxtəlif məqamlarda bənzərsiz məhəret göstərə bilir:

*Bir sona sallandı, çıxıdı xanadan,
Süzmiş oylağına gəldi-qayıtdı.
Axtardı səyadın, bula bilmədi,
Əhvali pərişan oldu-qayıtdı.*

Lirik ovqatın təbiət lövhələri ilə uzalaşdırılması və poetik təqdimə zamanı psixoloji paralelizmə üstünlük verilməsi də Hüseyin Bozalqanlı şerlerində qabarıldır. Onun bu qəbəldən olan şerlerində Qurboni və Abbas Tufarqanlı ənənələrindən gələn poetik əlamətlər yeni bədii boyalar alır:

*Bahar oldu, çiçək açdı,
Güllər qırmızı geyindi.
Çırtıq dəydi, üz qanadı,
Xallar qırmızı geyindi.*

Aşığın güclü bədii təxəyyül imkanları təsvir-terənnüm zamanı poetik mənalandırmanın çeşidli görüntülərini üzə çıxara bilir. Buna görədir ki, o, istər portret təsvirində, istərsə də əhval təqdimində özünəməxsus bədii-üslubi manəlalar ortaya qoyur. Bu zaman ənənəvi obrazların folklor koloriti ilə qovuşdurulması da az iş görmür:

*İstəyirəm qədəm qoyam elimə,
Qaşlırla qıfil vurur dilimə.
Zülfün koməndini salıb belimə,
Hüsün sütununa sarıyır, lələ!*

Hüseyin Bozalqanlı aşiq şerinin demək olar ki, eksər şəkillərində şer yaratmışdır. Poetik irsi içerisinde qoşma, gərəyli və təcnisləri daha çox yeralsa da, yaratmış olduğu divani və mühəmməslər də öz mükəmməliyi ilə yadda qalır. Aşığın təcnis sahəsindəki sənətkarlığı onun söz-misra üzərində zərgər məhareti ilə işlədiyinin əyani göstəricisidir. O, cinas-yaratma prosesinə çox böyük həssaslıqla yanaşğıdan təcnislərində əsasən az işlənmiş və ya ona qədər ümumiyyətlə işlənməmiş cinas qafiyələrə üz tutmuşdur:

*Pis övlada öyüd versə yaxşı ata,
İgid çıxıb süvar olmaz yaxşı ata.
Kamil ovçu bərəsində yaxşı ata,
Keçirəndə ya dəyməyə, ya dəyə.*

Eyni həssaslıq aşığın ciğalı təcnislərində də özünü göstərir. Adı - saya təcnisində fərqli olaraq ciğalı təcnisdə ciğa-bayatının da mövcud təcnis bəndinin cinasları ilə uyuşmasını təmin etmək lazımlı gəlir ki, bu da sənətkardan böyük ustalıq istəyir. Aşiq Hüseyin öz bənzərsiz ciğalı təcnisləri ilə bu sahədə də böyük məhəret sahibi olduğunu sübut etmişdir:

*Bülbül kimi qondun qeyri dala sən,
Mənim kimi qəm bəhrinə dalasan.
Əziziyyəm dala sən,
Dara zülfün dala sən.
Əlif olan qəddimi
Döndərmisən dala sən.
Məcnun kimi məni saldın dala sən,
Xaraba kiincündə a yata-yata.*

Hüseyin Bozalqanlı bir sıra dastanlar da yaratmışdır. Onun «Qara Tanrıverdi» dastanı Azərbaycan dastançılığında ayrıca bir qol olan qaçaq dastanları silsiləsinə daxildir. «Qaçaq Nəbi», «Qaçaq Kərəm» dastanlarında olduğu kimi, «Qara Tanrıverdi» dastanında da həqsizlik, ədalətsizlik və müstəmləke boyundurğuna qarşı çıxan qeyrətli bir el bahadırının şücaətlərindən söz açılır. Aşiq Hüseyinin kənclik illərində qaçaq hayatı yaşaması bu dastandakı hadisə və əhvalatlara canlılıq və inandırıcılıq getirmiştir. Qara Tanrıverdinin rus-kazak dəstələrinə qarşı qəhrəmanlıq mücadiləsini aşiq dastan boyu ilhamla təsvir və tərənnüm etmişdir.

Otuzuncu illərdə Yaziçılar İttifaqının üzvü olduqdan sonra Hüseyin Bozalqanlı sifarişlə «Xanlar» və «Nəriman» adlı dastanlar da qoşmuş-

dur. Sovet hakimiyeti uğrunda mübarizədən danişan bu «dastanlar» sünî səsləndiyi üçün aşiq repertuarında yer ala bilməmişdir. Əvəzində aşiq repertuarı onun xalqın gün-güzərəninə bağlı, insanın saf, təbii duyğularını ifadə edən şərlərini, eləcə də Göyçə, Borçalı, Tiflis səfərlərini öks etdirən dastan-rəvayətlərini əziz bir ərməğan kimi indinin özündə de yaşatmaqdadır.

MOLLA CÜMƏ

Azərbaycan aşiq sənetinin inkişafında həm ifaçılıq qabiliyyətinə, həm də yaradıcılıq keyfiyyətinə görə misilsiz rol oynamış ustadlardan biri Molla Cümədir (1854-1920). Onun şərlərində özü və nəsil-nəcəbəti barədə zəngin bioqrafik bilgi vardır. Aşağıın yer-yurdub:

*Mahalim Göynükdür, şəhərim Şəki,
Layisqi kəndinin binasıym mən;*

Əsli-kökü və kimliyi:

*Binəm Layisqiyə düşübdi mehman,
Pədərim Salahdır, madərim Reyhan.
Vələdim Həsəndir, əxim Süleyman,
Familim – Molla Oruc ədnəsiyam mən.*

Molla Cümənin mənsub olduğu ailə ocağının dədə-babadan yazı-xu ənənəsinə sahib olması onun nəslinin «molloruclu» adlanmasından da görünməkdədir. Ailə ənənəsinə uyğun olaraq Cümə kiçik yaşlılarından Şərqi işlubunda tehsil-təlim almış, ərəb-fars dillerini öyrənmiş, Quran və şəriəti, islam qayda-qanunlarını dərinənd mənimseməşdir. O, heç bir zaman dini-ruhani vəzifə icra etməmişdir, sadəcə olaraq, savadlı və tehsilli olduğuna görə el arasında «Molla Cümə» adıyla çağırılmış, şerlərində də bu təxəllüsü işlətmüşdir:

*Oxuram, ustaddan almışam dərsi,
Oxumuşam ərəb, türkənən farsı.
Fikrim seyr edər əşrinən kürsi,
Dərin kitabların mənəsiyam mən.*

Uşaqlıqdan saza-söze xüsusi maraq göstərən Cümə təqribən on beş-on altı yaşlarından saz çalmağa başlamış, el arasında söyləndiyinə görə elə həmin yaşlarda da ona vergi verilmiş, yuxuda aşiqlıq badəsi

içirilmişdir. Bundan sonra o, peşəkar aşılıqla başlamış, Şəki-Zaqatala-Balakən bölgəsi və Dərbənd-Dağlıstanada el-oba məclislərində öz saz-sözüyle ad çıxarmışdır. Sözü geden coğrafi məkanda XIX yüzilliyin sonları və XX yüzilliyin birinci yarısında aşılığın xüsusi vüset tapması əslində həmin regionda Molla Cümənin yaratdığı sonet iqlimi ilə bağlıdır. Tesadüfi deyildir ki, XX əsr Şəki-Zaqatala və Dərbənd-Dağlıstan aşılılarının repertuarında Molla Cümə irsi mühüm yer tutmuşdur. İrsin yayılıb repertuarda möhkəmlənməsində əvvəlcə Molla Cümənin özü, daha sonra isə onun müxtəlif bölgələrdə aşılıq edən şagirdləri əsas rol oynamışdır.

Molla Cümə ortabab güzərən keçirmiş, el-camaat arasında nüfuz və xətir-hörmetə sahib olmuşdur. 1920-ci il may ayının axırlarında Sovet hakimiyəti qurmaq adı altında Şəkide əməliyyat aparan silahlı erməni-rus dəstələri bölgənin ziyanı və dini-ruhani xadimlərini, el-ulus başçılarını aradan götürmüştər. Onların arasında böyük el sənətkarı Molla Cümə və onun arvadı da olmuşdur. Gecə ilə silahlı bolşeviklər tərəfindən evindən aparılan Molla Cümə və arvadı güllələnmiş, meyitləri səhərisi gün kəndin kənarındaki Göynük yolunun qırığında tapılmışdır. «El-camaat onları elə orada da dəfn etmişdir. Aşağıın qəbri indi də Göynük yolunun qırığındadır.

Poetik istedad vergisinə sahibliyi, bununla yanaşı, həm də təhsil və səvadı sayesində klassik ədəbi-bədii məxəzələr və dini-ürfəni qaynaqlardan xəbərdar olması Molla Cüməni şer-sənət ələmində yeniləməz bir sənətkarə çevirmişdir. O, folklor ruhu, ovqatı üstündə köklənmiş bir söz sənətkarı olsa da, klassik poeziya ənənələrinin də kamil bilicisi kimi Şərqi poetikasının incəliklərini geniş miqyasda aşiq poeziyasına tətbiq etməyə sey göstərməşdir. Ustad sənətkar şerlərinin söz üstündə, toy-düyündə, şadlıq yığnığında, söz-sənət meydandasında, deyişmə məclisində bedahətən söylədiyi kimi, təhsil olması səbəbindən kağız üzərində də yazmışdır. Bu, onun sənətkar statusundakı fərdi özünəməxsusluqdır. «Şer söylemək»dən başqa «şer yazmaq» ənənəsinə də emal etməsi Molla Cümə yaradıcılığının müyyən məqamlarda yazılı ədəbiyyat seciyyəsi daşıdığını göstərir. Onun şer dəftərindəki minacat, qəsidiə, surə və qəzəllər sərf yazılı ədəbiyyat örnəkləridir. Həmin nümunələr əsasən dini-ruhani mərasimlərdə oxunmuşdur. Bununla belə, onlar Molla Cümə ırsının az hissəsini təşkil edir. Yaradıcılığın ana axarı folklor işlubundadır.

Aşağıın poetik ırsı zengin və çoxşaxəlidir. Beş hecalidən tutmuş on altı hecaliyadək elə bir aşiq şəri şəkli yoxdur ki, Molla Cümə ondan istifadə etməsin. Özüneqədərki bəlli aşiq şəri şəkillərindən eləvə, o, bir çox yeni biçimlərdə şerlər yaratmışdır. Onun geraylı, qoşma, təcənis, divani və müxəmməs kimi biçimlər üzərində apardığı yeniləş-

meler klassik Şərqi poetikasına məxsus fiqur və qaydaların aşiq şerini şəkillərinə tətbiq edilməsi nəticəsində baş vermişdir. Məsələn, nöqtəsiz tecnis (bu tecnisdə əreb elifbasının nöqtəli hərfəri olmayan sözler işlədir), hərf üstündə qoşma, tecnis, divani, müxəmməs (şer şəklinin hər misrası eyni hərfli sözlə başlayır və bitir), eyni rədif üstündə bir şer kimi qoşma və tecnis, yaxud bayatlı qoşma, qoşma-münazirə, sallama gərəyli və s. biçimlər bu sıradandır. Əslində bu biçimlər formal texniki baxımdan o qədər çətinidir ki, onlarda şer yaratmaq hər sonetkarın hünəri deyildir. Adı çəkilən formalara xüsusi savad və təhsil hazırlığı olmayan, Şərqi poetikasının incəliklərini bilməyən bir kəs yaxın dura bilmez. Folklor şərində bu biçimləri qurmaq və onların kamıl örnəklərini ortaya qoymaq Molla Cümənin şairlik istədiyi və bılık dairəsi ilə bağlıdır. Hərf üstündə şer söyləmək ümumiyyətlə çətin bir iş olduğu halda, Molla Cüme daha çətin bir variantı seçərək hərf üstündə tecnislər də qoşmuşdur. Aşağıın «z» hərfi üstündə qurduğu tecnis onun na qədər böyük söz ehtiyatına və çəvik poetik-üslubi manerallara malik olduğunu əyani göstəricisidir:

Zəhmətim əşəddir, bülbülm gülüsüz,
Zar olur könlümüz, ayağa durmaz.
Zəbanım bəstədir, dəhanım dilsiz,
Zəncəfil göz yaşılm a yağıa durmaz.

Molla Cümənin yaratdığı sallama gərəyli şəkli də çətin və orijinal bir biçim olmaqla sonetkardan xüsusi məhərət tələb edir. Bu biçimdə gərəyli bəndin tamamlayıçı (dördüncü) misrası əvəzinə dörd hecalı əlavə bəndin işlədilməsi şərtidir:

Vəfəsi olmaz maçının,
Gərdəndə quyrum saçının.
Bəxti dönsə bir ovçunun
turğu uçar,
ceyrən qaçar,
dağı keçər,
düz vay eylər.

Çeşidli yönlərdən sözlə poetik rəftərin özünəməxsusluğunu göstərmək üçün Molla Cüme eyni şerin misraları daxilində diqqət önungə saxlanılan bir sözün çoxsaylı və çoxqatlı çalarlarını yaratmağın maraqlı nümunələrini ortaya qoşmuşdur:

Gözəl, Cümə gözəl doymaz sözündən,
Gözəl qorxdum, gözəl xumar gözündən.
Gözəl busa, gözəl verib üzündən
Gözəl canın gözəl qatib cana, get.

Məqsədli şəkildə döne-döne vurgulanan və müxtəlif poetik-üslubi çalarların ecazlı görsənişlərini təqdim edən «gözəl» sözü və onu müşayiət edən alliterasiya gerçəkdən də şərə cəlbedici bir harmoniya və gözəllik göttürmişdir.

Molla Cümə şerinin könül həmdəni İsmi Pünhandır. Aşağıın şerlərindəki bilgidən aydın olur ki, «İsmi Pünhan» onun sevgilisinin gizli, rəmzi adıdır. Əslində elə «İsmi Pünhan» «adı gizlin» deməkdir. Söylenildiyine görə, Molla Cümə ilk gənclik çağlarında öz kəndlərində bir qızı vurulmuş, aralarında olan əhd-peymana görə onun adını dilə göttirməmişdir. Aşiq öz şerlərində six-six işlədiyi, bəzən də şerin başlangıcında müraciət – xıtab yerində saxladığı «İsmi Pünhan» ifadəsi ilə həmin qızı işarə edir. İsmi Pünhan gənc yaşlarında qəflətən vəfat etmiş və bu hadisə Molla Cüməni dərindən sarsılmışdır. Onun İsmi Pünhan həsrəti sonsuz bir eşq yanğısı və tale ağrısıdır:

İsmi Pünhan, həsrətindən ağlaram,
Fələk də yaşıma qan qatar indi.
Dərdimi cəm edib daftər bağlaram,
Onun hesabına kim çatar indi...
Cümənin sirləri xalqa yayılmış,
Özü yuxusundan indi ayılmış.
Əzəlki eşqimiz heç eşq deyilmış,
Təzədən ciyərim od tutar indi.

«İsmi Pünhan» silsiləsinə daxil olan şerlər İsmi Pünhanın sağlığında vüsal soraqlayan həsrəti təsvir-tərənnümlər və könül piçiltiləridir:

Sən şöləşən, dörd yanında fanaram,
Bülbülməm, gülşənidən kənaram.
Od tutuban hər maclisdə yanaram,
Dərdim qanan ya bir olar, ya iki.

Ismi Pünhanın yoxluğundan, dünyadan köçməsindən sonra isə ovunmaq bilməyən sonsuz bir kədər və niskildir:

Bu yaziq Cümənin dönübü baxtı,
Əsdi əcəl yeli, sərvimi yixdı...

Cümə yaradıcılığı tekce şəkli-biçim əlvanlığı ilə deyil, həm də mövzu əhatesinin genişliyi ilə diqqəti çeker. Lirik-aşiqane, gözəlləmə səciyyəli şerlərdən başqa onun poeziyasında fəlsəfi-didaktik və dini ruhlu poetik örnəklər də geniş yer tutur. Molla Cümə dünyani düşünən, insanlığın qayğları ilə yaşıyan, həyata, etraf çevrəyə müdrik nəzərlərle yanaşan el sənətkarıdır. Onun gəlimli-gedimli dünyasının olub-olacaqlarına verdiyi poetik dəyərləndirmələr, zamanın gərdisi ilə bağlı dile getirdiyi öydür-örnəklər, həssas həyatı müşahidələr əsasında söylədiyi müdrik kəlamlar öz dərin hikmətinə və sərrast ifadəsinə görə el yaddaşına hopa bilmışdır:

*Şügginginən yaradana, bəndəyə dad eyləmə,
Dostların könlün yaxıb, düşməni şad eyləmə.
Havadar ol yuxılməsin, evin bərbəd eyləmə,
Öz yurdundan özgə yerə köçmə, peşman olarsan.*

Molla Cümənin dini-mənəvi şerləri də dolayısı ilə fəlsəfi-didaktik məhiyyət daşıyır. Belə ki, həmin şerlərdə də insan oğlunun haqqa tapınması, islam dəyərlərinə sığınaraq gözünü-könlünü saflasdırması, Quran və Məhəmməd nuru sayəsində ruhən arınib-durulması təhlili və təlqin olunur. İnsanın günahlarının təmizlənməsinə, haqq dərgahına – doğru yola yönəlməsinə, saf, duru və bakıra bir könüllə halal-hümmətliyə yetişməsinə israrlı və inandırıcı çəgiriş olan Cümənin kəlamları iman və inam əhlinin ruhi qidasıdır:

*Gecə-gündüz duam budur,
Cabbar Cəlildən mədəd.
Axır zaman peygəmbəri
Rəsul Xəlildən mədəd.
Dörd sahaba, dörd mələyik,
Həsrət Cəbrayıldən mədəd.
Doğru rahadə bizim üçün
Olan dəlildən mədəd.
Adəmin cəsadi yoğrulan
O abi-gildən mədəd.*

Molla Cümə yaradıcılığı həm də elat həyat tərzini, xəlqi-ethnoqrafik ənənələri, el-camaatın gündəlik gün-güzəran qayğlarını geniş miqyasda inikas etməsi ilə səciyyəvidir. Onun şerləri həyatın birbaşa özündən gəlir, burada ekin-biçin üstünün söz-söhbətlərindən tutmuş, toy-düyün merasimlerinin çal-çağırına qədər ən müxtəlif folklor koloritlə cəmləşmişdir. El igidlərinin mərdliyindən, elat gözəllərinin tərəvət

və yaraşından ünvanlı şəkildə söz açması da onun könül duyğularının içərisində yaşadığı gerçəklilik həməhəng olmasını ifadə edir. Molla Cümə şerinin bu keyfiyyəti Aşıq Ələsgər şerindəki etnoqrafiq ovqatla üst-üstə düşür:

*Tilsimli camalı aya oxşayır,
Qaşları qurulmuş yaya oxşayır,
Hər kəlməsi bir balya oxşayır,
Cümə üçün şirin dili Tellinin.*

Molla Cümənin söz-sənet irsi içərisində onun özü tərəfindən yaradılmış dastanlar da müəyyən yer alır. Aşığın təqribən yeddi dastan yaratdığı söylənilse də, onların üçü aşiq repertuarında nəzərə çarpar. Əsasən Şəki-Balakən və Dərbənd-Dağlıstan aşıqlarının repertuarında yer alan Molla Cümə dastanları ənənəvi məhəbbət dastanları qəlibindədir. «Seyyad və Səyəli», «Baxış bəy və Leyla xanım» dastanlarının süjet xəttindəki ənənəvi məhəbbət mərhələləri və uğurlu sonluğunu klassik dastançılıq standartları səviyyəsindədir. Molla Cümə bu dastanların yurd yerini nağıl özülü əsasında hazırlanmış, uyğun məqamlara şerlər, deyişmələr yerləşdirmiştir. «Cümə və Kənül» dastanı isə daha çox Molla Cümə ilə Aşıq Kənül arasındakı söz-sənet sınağı ilə əlaqədar rəvayətlər toplusudur. Bu dastan-rəvayət aşığın şagirdləri tərəfindən yaradılmışdır.

Molla Cümə Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı tarixinə yenilikçi aşığışai kimi daxil olmuşdur. Onun aşiq şeri şəkilləri üzərində apardığı yenileşmə-təkmilləşmələr həm çağdaşı olan sənətkarlar, həm də sonrakı dövr söz-söz ustaları tərəfindən rəğbətlə qarşılanaraq davam etdirilmişdir. Böyük sənətkarın poetik ırsının əsas hissəsi indi də aşıqların söz-havacat repertuarında öz fəallığını qoruyub saxlamaqdadır.



DASTANLAR

Qədim türk-oğuz epik ənənəsi ilkin ibtidai çağlardan erkən orta yüzilliliklərəcən poetik düşüncə və bədii təxəyyülün gücüyle türk mənəvi-mədəni sisteminin, atlı həyat tərzindən doğan etnik yaşıam biçiminin, bahadırlıq, cəngaverlik duyusunun daşınması və yaşaması işinə xidmət etmişdir. Qədim türk epos mədəniyyəti içərisində önemli yer tutan oğuznamələrdəki etnik yaştalar bu tarixi gerçəkliliyin danılmaz görüntüsüdür.

Türk-oğuz epik ənənəsində şifahilik prinsipi əsas rol oynadığından, yeni epik mətnin nəsildən-nesle, yüzildən-yüzilə ötürülməsində, habelə etnik-mədəni areal boyu yayılmasında yazı amili iştirak etmədiyindən sivilizasiyon və epoxal irəliləyişlər zamanı türk dastançılığında evolyusiya və transformasiyanın, hətta bəzən deformasiya dəyişikliklerinin hansı şəkildə getdiyini konkret cizgilərlə aydınlaşdırmaq çətindir. Bununla belə, etnokültürün genetik əsaslarını və tarixi-siyasi, sosial-mədəni həyatın aparıcı, taleyükküli istiqamətlərinə diqqət yetirməkə folklor yaddaşının, o cümlədən də epik ənənənin müəyyən laylarını, qatlarını işıqlandırmaq mümkündür.

Bilindiyi kimi, türk-oğuz epik ənənəsinin əsas daşıyıcısı olan oğuznamələr erkən orta çağlardan başlayaraq Şərq – islam konteksti daxilində öz əvvəlki feal tarixi mövqeyini itirməyə başlamış, XV-XVI yüzilliklərde ise demək olar ki, tamamilə arxa plana çəkilmiş və unudulmaq dərəcəsinə gəlmişdir.

Erkən orta çağlarda sufi-dərviş sisteminin, bir qədər sonra isə bu sistem daxilində aşiq ənənətin meydana gəlməsi şifahi epik ənənənin tarixi-siyasi şəraitə uyğun olan yeni bir biçimdə ortaya çıxmazı imkanını yaratdı. İslam öncəsinin düşüncə və yaşayış şərtlərini ifadə edən ozan oğuznaməciliyi yeni tarixi-siyasi şərait və mühitin tələblərinə uyğun olaraq epik ənənəni aşiq dastançılığına təhvil verdi. Yürüş və vuruş təlqin edən ozan oğuznaməciliyinin yerinə gələn aşiq dastançılığı epos təfəkküründə felsefi-ürfani və mənəvi-estetik istiqamətlərə işq salmağı üstün tutur. Epik ənənəni ozan oğuznaməciliyindən qəbul edən aşiq dastançılığı ideya-estetik axarlarda bir çox yeniliklər etmək-lə bərabər, mövcud folklor ənənəsinin təhkiyə prinsiplərini, poetik-üs-

lubi maneralarını, bədii nüfuzetmə imkanlarını, təsvir və ifadə üslublarını, nəst-nəzəm növbəleşməsini və s. yaşatmadıqda davam etdi. Ozan epik mətni ilə, məsələn, «Kitabi-Dəde Qorqud» boyları ilə aşiq epik mətni («Aşiq Qərib», «Qurbani», «Koroğlu», «Abbas-Gülgez» və s.) arasında bu baxımdan tutuşdurma aparıldıqda təhkiyə və təsvir üsulları arasında fərqlənmədən daha çox yaxınlaşma, bir-birinə benzəmə müşahidə edilməsi təbiiidir.

İşter yazılı, iştersə də şifahi ədəbiyyatımızda «dastan» daha çox ədəbi istihal kimi işlədilmiş və ehvalat, hekayə, rəvayət, macəra, tərifnamə, tərcüməyi-hal, hətta tarix anamları daşıımıdır. Nizami Gencəvi öz məsnəvilerini «dastan» adlandırmışdır.

Azərbaycan folklorunda «dastan» anlayışı aşiq yaradıcılığının məhsulu olan epik-lirik əsərləri ehtiva edir. Şərle nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanan dastanların süjeti təhkiyə şəklində söylenilir. Aşıqlar bunu «dastanın yurdu» adlandırırlar. Qəhrəmanların lirik duyğulanmaları, iztirab və həyəcanları, kədər və sevincəri, həsrət və nisgilləri, deyişmə və bağışmaları isə aşiq şərləri ilə verilir.

Azərbaycan dastanlarını aşağıdakı şəkildə təsnif etmək mümkündür:

1. Qəhrəmanlıq dastanları;
2. Məhəbbət dastanları;
3. Aile-əxlaq dastanları.

Yüzillər boyunca türkün həyat tərzinin, duyum və düşüncə biçiminin əsas axarını bahadırlıq, cəngaverlik təşkil etdiyindən etnik-mənəvi sistemin güzgüsü olan folklorda, o cümlədən də dastançılıq ənənəsində qəhrəmanlıq motivinin geniş və qabarlıq yer alması təbii-tarixi zərurətdən irəli gəlmişdir. Alplıq – bahadırlıq təbliğ-tərənnüm edən nəhəng oğuznamə silsiləsindən (mərkəzdə «Kitabi-Dəde Qorqud» boyları olmaqla) «Koroğlu» eposuna, qacqə dastanlarınan öz aparıcı mövqeyini qoruyub saxlayan qəhrəmanlıq motivi qədim türk-oğuz cəmiyyətindəki yaşamaq, mövcud olmaq təsəvvürünün sonrakı tarixi dövrlərə etnik-ırsı daşıyıcısı funksiyasını yerinə yetirmişdir.¹ Qədim türk cəmiyyətində dastan təfəkkürü istisnasız olaraq bahadırlıq düşüncəsinin obrazlaşdırılmasına yönəldiyindən həmin mərhələyə məxsus epik ənənənin özəyində qəhrəmanlıq motivi və bu motivin ifadəsi olan çeşidli qəhrəmanlıq süjetləri durur. Sonrakı tarixi dövrlərdə epik düşüncədə lirik təməyül də müəyyən yer tutumağa başlayır, bu zaman məhəbbətlə qəhrəmanlıq hüdudlarında dayanan, bir növ her-

¹ Qəhrəmanlıq dastanları ilə bağlı geniş bilgi üçün «Qədim türk eposu», «Dədə Qorqud kitabı», «Koroğlu» və «Qacqə dastanları» öcerklərinə baxmaq lazımdır.

iki motivin qovuşunu eks etdirən dastanlar ortaya çıxır. Epik ən-ənədə lirik təməyülün güclənməsi sərf məhəbbət motivinə bağlı dastanların meydana gəlməsi ilə de nəticələnir. Orta çağ aşiq ədəbiyyatı məhəbbətin gerçek və simvolik – felsefi-ürfani anamlarını qovuşğa götişərək özünəməxsus sənət keyfiyyətlərinə malik məhəbbət dastanları ortaya çıxardı. Məhəbbət dastanları spesifik süjet və kompozisiya tərkibinə malik olan orijinal epik folklor örnəkləridir.

Aşıq tərəfindən ifa edilən hər bir dastan üç hissədən: ustadnamə, dastan özü və duvaqqapmadan (bəzən də cahannamə və ya vücudnamədən) ibarətdir. Aşığın dastana başlamazdan əvvəl dediyi ustadnameler (adətən, üç ustadnamə deyilir) bir tərefdən qədim ustadları xatırlayıb yaşatmaq, bir tərefdən də ustadnamədə deyilmiş hikmetəmiz aforizmləri, el müdrikliyindən, uzunmüddətli həyat təcrübəsindən gələn məsləhətləri dinləyicilərə çatdırmaq, adamlarda xeyirxahlıq, mərdlik, ləyaqət, halallıq kimi yüksək insani keyfiyyətlər yaratmaq məqsədi daşıyır:

Özündən böyüyün saxla yolunu,
Düşən yerdə soruş ərz-i-halını.
Amanat-amamat qonşu malını,
Qonşunu yox istəyən özü var olmaz.

yaxud:

Abbas bu sözləri deyər sərindən,
Arxi vurun, suyu gəlsin dərindən.
El bir olsa dağ oynadar yerindən,
Güç bir olsa zərbə gərən sindirən.

Ustadnamədən sonra dastanın əsas süjeti gəlir ki, onu da şərti olaraq dörd mərhələye ayırmak mümkündür:

1. Qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu;
2. Buta alma mərhəlesi;
3. Qabağa çıxan manəələr və onlara qarşı mübarizə;
4. Sınaqdan çıxma, müsabiqə və qəlebə.

Dünya xalqlarının eksoriyyətində, o cümlədən də türk folklor ən-ənəsində qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu geniş yayılmış bir motivdir. İllkin-ibtidai təxəyyülün məhsulu olan nağıllarımızda da möcüzəli doğuluşa tez-tez rast gəlinir. Dastan qəhrəmanları da qeyri-adi doğuluşu ilə seçilir. Məsələn, məşhur dastanlarımızın qəhrəmanlarından İbrahim, Şah İsmayıllı, Şahzadə Əbülfəz, Heydər bəy, Tahir, eləcə də Zöhrə dərvisi, Xızır, nurani qoca, Həzrət Əli tərəfindən verilmiş

almanın atanın iki bölüb öz arvadı ilə yeməsi nəticəsində ana bətninə düşürər. Qurbanı, Mecnun, Lətif şah, Kərəm, Əslı, Məsum, Seyyad, Seydi və onlarca daha başqa dastan qəhrəmanı işə dua, nəzir-niyaz, qurban kəsmək, ac doyurmaq, yol çekmək, körpü salmaq və s. nəcib işlər sayesində allah tərəfindən ata-anaya övlad payı olaraq verilirlər.

Dastan süjetinin ikinci mərhəlesi «buta» motivi ilə bağlıdır. «Buta» motivi dastanlarda çeşidli şəkillərdə təzahür edir:

1. «Mehr-Mah», «Məhəmməd-Güləndəm», «Seyfəmülk» sırasından olan dastanlarda qəhrəman şəklini gördüyü qızı vurulur.
2. «Şah İsmayıllı», «Kərim-Süsən», «Əslı-Kərəm» dastanlarında qəhrəman qızın özünü görüb vurulur.
3. Oğlan qızın sorağıni eşidib onun arxasında gedir.
4. Oğlan qızdan məktub və ya sifariş alıb onun arxasında gedir.
5. Nəhayət, ən çox yayılmış olan variant: yuxuda hər iki qəhrəmana, oğlana və qızın müqəddəs bir şəxsiyyət tərəfindən «buta» verilir.

«Buta» coxmənali sözdür. Bu sözün qonçə, gül, budaq, nişan, nişanə, hədəf və s. kimi mənaları vardır. Bu sözə «hədəf», «nişan», «nişanə» mənasında «Kitabi-Dadə Qorqud»da da rast gəlinir. «Qazan xanın evinin yağmalanması boyu»nda deyilir:

«Oğlum Uruz ox atanda buta qalmış».

Yaxud «Bamsı Beyrək boyu»nda; «Məger sultanım, Dəli Qarcar dəxi... yoldaşları ilə buta atıb oturardı». Xalq dastanlarındakı «buta» təsəvvürü də təqribən hədəf, nişan anlamına yaxın gelir. Sadəcə olaraq dastanlarda «buta» bir növ obrazlaşdırılmış şəkildədir və poetik-simvolik səciyyəsi gücləndirilmişdir.

Yuxuda «buta almaq» qəhrəmanın daxili aləmini, bütün varlığını kökündən deyişdirir, onu keyfiyyətcə yenilədirir. Misal üçün, hələ buta almamış Qurbanının əlindən, demək olar ki, heç bir iş gelmir. O, hətta bircə gün işləyib atasının tapşırıldığı yeri də şumlaya bilmir. «Abbas-Gülgez» dastanının bir variantına görə, anası Abbası şəhəre aparıb məktəbə qoyur. Ancaq molla nə qədər çalışırsa, Abbas oxuyub-yaza bilmir. Lətif şah böyük bir ordu ilə ova çıxır, nə qədər gəzirse, bir dovsan belə vuramır. Qərib işe atadan qalma var-dövləti kef məclislerində, qumarda dağıdır, axırdı qəpiye möhtac vəziyyətə düşür.

Bələ ağır, çıxılmaz vəziyyətdə Qurbanı öküzləri itirmiş olduğu əkin yerinin yaxınlığında mağarada, məktəbxanadan qovulmuş Abbas bir bağda, ov tapa bilməyen Lətif şah çöldə, bütün var-yoxunu itirmiş Qərib işe atasının qəbri üstündə yatır. Bu zaman bəzən Xızır, bəzən nurani dərvisi, eksər hallarda işə Həzrət Əli bu ümidiş cavanın yuxusuna gelir, elindəki badəni ona içirdir, sonra da iki barmağının arasından uzaq bir şəher, bu şəhərdə güzel bir bağ, bu bağda sərin sulu

bir çarhovuz, çarhovuzun başında isə gələcək sevgilini – butanı göstərir, dastan sözləri ilə deyilse, bədə içirib buta verir. Misal üçün, «Novruz» dastanında deyilir: «Bir də aləmi-röyada gördü bir nurani dərvish başının üstündə durub deyir:

- Oğul, niyə fikir dəryasına qərq olub qəflet yuxusuna cumubsan? Al, bu badəni nuş elə, mətləbinə çatarsan.

Novruz diqqətlə badeyə baxanda gördü ki, həm dərvişdən, həm də badəndən bir nur qalxıb aləmə bülənd oldu. Bu möcüzəyə məttəl qalıb dedi:

- Ağa dərvish, bizlərə o bade haram buyurulub. Biz şərab içmirik. Dərvish Novruzun cavabında dedi:

- Bu bade o badələrdən deyil. Bu bade Yusifi Züleyxayə yetirən badələrdəndi.

Novruz badəni dərvişdən alıb nuş eylədi. O saat sinəsi dəmirçi kürəçi kimi yanmağa başladı. Bərkədən qışqırı:

- Ağa dərvish, yandım, mənə əlac!

Dərvish iki barmaqını onun gözünün qabağına tutub dedi:

- Oğul, barmağının arasından bax, gör, nə görürsen?

Novruz dedi:

- Uzaq-uzaq yollar görürəm.

Dərvish dedi:

- Daha nə görürsen?

Novruz dedi:

- Bir böyük şəhər, şəhərdə bir saray, içində də bir gözəl qız görürməm.

Dərvish dedi:

- Oğlum, haman gördüğün şəhər Misirdi. Sarayın içindəki qız da Cəlal şahın qızı Qəndab xanımıdı. Onu sənə, səni də onu buta verdim» [386a, II, 176].

Qəhrəmanın buta ardınca yola çıxdığı gündən qoləbə çaldığı, öz istəyinə çatdığı son günde qədər təsvir edilən hadisələr dastanın üçüncü mərhələsini təşkil edir. Dastanın özəyi, ana axarı sayılan bu hissə müxtəlif maneelerin və qəhrəmanın onlara qarşı mübarizesinin təsvirində ibarətdir. Bu mərhələ özü də üç kiçik hissəyə ayrılır:

1. Qəhrəmanın hələ öz vətənində rastlaşdığı maneeler.

2. Yol.

3. Butanın vətəninə çatıldıqdan sonrakı macəralar.

Qəhrəman öz butası ilə yuxuda tanışlıqlan sonra bəzən butanın harada olduğunu heç bilmədən ata-anası, qohum-qardaşı, yar-yoldaşı ilə görüşüb, halallaşib yola çıxmış olur. Hələ yola çıxmamışdan elə buradaca ilk maneeler başlanır. Bəzən ata-anası öz yeganə oğullarının belə bir səfərə getməsinə razı olmurlar. Öyüd-nəsihətdən, yalvarışlar-

dan bir şey çıxmamanda bəzən ata onu oğulluqdan çıxarır, ana oğlunu evden qovur («Yetim Səyyad»). Bəzə qəhrəmanlar ələcsizliyindən anasını, bacısını da özü ilə aparmalı olur («Aşıq Qərib»). Bəzə dastanlarda qəhrəmana nişanlısı, göbəkkəsməsi mane olmağa çalışır. Lakin bunnaların heç bir nəticəsi olmur. Qəhrəman bu maneələri dəf edərək yola çıxır. Yolda maneələrin ikinci silsilesi başlanır.

Yol maneələri dastanlarda əsasen üç cü tozahür edir:

a) dastan qəhrəmanı yolda xeyirxah adamlarla rastlaşır. Bu xeyirxah adamlar onu danışdırıb dərdini öyrənir, çaldırıb barmaqlarını görür, oxutdurub səsini və sözünü eşidir, oxlayır, ağıllı, kamallı, məharətli bir gənc olduğunu yəqin etdiyden sonra getdiyi yoldan qaytarmağa çalışır, onu oğulluğuga götürməyə, var-dövlətinə ona tapşırmağa, hətta öz qızını və ya bacısını ona verməye hazır olduqlarını deyirlər. Lakin nə bu nəsihətlər, nə sadalanan çətinliklər, nə də vəd edilən vədövlət qəhrəmanı yolundan döndərə bilmir;

b) dastan qəhrəmanı yolda hərəmilərə, qaçaq-quldura, oğru-ayrı-lərə, kəlləgözlərə, cin-şeyatılərə rast gəlir, onlara ölüm-dirim mübarizəsinə girirler. Novruz kimilər həm qüdrətli sənətkar, həm də igid, qəhrəman olduqlarına görə düşmənin öhdəsindən gəlir, eksriyyət işe minbir əzab-eziyyət çəkəsə de, bir yol ilə qurtulub butasının arxasında gedir;

c) dastanlarda qəhrəman bəzən çox gözəl, igid, ağıllı, fərasətli, qeyri-adi qabiliyyətlərə malik qızlara rast gəlir. Belə qızlar, adəten, yolüstü qalaçalarda qərar tapmış olurlar. Buta arxasında gedən qəhrəmanı hətta bu qeyri-adi qızlar da yolundan saxlaya bilmir. Bir çox halarda onlar hətta sonrakı mərhələdə qəhrəmanın yaxın köməkçisine, sirdəsına çevrilirlər.

Qəhrəmanın butanın yaşadığı yere çatması ilə maneələr silsilesi nin üçüncü düzümə başlanır. Bu üçüncü düzüm birincisi və ikinci düzümən daha mürekkeb olduğu üçün burlara qarşı mübarizə də çətin və gərgin olur. Qəhrəmanlar burada şahla, bəzən xanla, bəzən vəzirle, bəzən acgöz tacirlərlə üz-üzə gəlirlər. Abbas zəher quyusuna salınır, Qurbanının taleyi qumara qoyulur. Şah İsmayılin gözələri çıxarılır, şahzadə Əbülfəzi tik-tikə doğrayırlar, Saleh çarmixa çəkilir, İbrahim qul kimi əldən-ələ satılır, Tahir sandığa qoyulub çaya atdırılır və s. Dastançı öz qəhrəmanının dönməz, mətin, möhkəm iradəli, sədaqətliliğünü nümayiş etdirmek üçün onu bütün bu çətinlik və məhrumiyyətlərə, qara qüvvələrə qarşı səfərbor edir və sonunda qalib çıxarır. Nəhayət, qəhrəmanın haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq qərarına gelirlər ki, bununla da dastanın sonunu - «müsəbiqə-qoləbə» mərhəlesi başlanır.

Məhəbbət dastanlarımızda böyük məharətlə təsvir edilən bu müsabiqələr digər dünya xalqlarının eposlarında olduğu kimi çeşidli şəkillərdə özünü göstərməkdədir. Bu müsabiqə-yarışın bir şəkli oğlanın qızın atası ilə, qardaşları ilə, bəzən də başqa yaxınları, istəyənləri ilə vuruşmasıdır («Şah İsmayıł», «Şahzadə Bəhram», «Xurşid Mahmehri» və s.). Nəhayət, bu müsabiqələrin daha sonrakı mərhələsi qəhrəmanın qızın özü ilə, yaxınları-istəyənləri, qızın atası, qardaşı və yaxud hər hansı düşmən qüvvə tərəfindən istifadə edilən saray aşığıları ilə deyişməsi şəklində olur («Aşıq Qərib», «Yetim Aydin», «Qurbani», «Abbas-Gülgez» və s.). Bunun bilavasitə qızın özü ilə deyişmə şəklində onlarca böyük həcmli dastanımızda və dastanvari rəvayətlərimizdə rast gəlmək mümkündür («Valeh-Zərnigar», «Hüseyn-Reyhan», «Valeh-Taleh» və s.).

Buta uğrunda mübarizənin ən dramatik səhnəsini bir növ, kulminasiya nöqtəsini təşkil edən bu müsabiqələrdə qəhrəmanın haqq aşığı olub-olmadığını sınağ çəkmək da mühüm yer tutmuşdur. Belə sınaq-imtahanların ən seviyyəli örnəkləri «Aşıq Qərib», «Qurbani», «Novruz», «Abbas-Gülgez» dastanlarındadır. «Əslî-Kərem», «Fatma xanım», «Qurbani»nın Diri versiyası, «Yaxşı-Yaman» kimi bir neçə dastan istisna olmaqla, əsas məhəbbət dastanlarımızda qəhrəman müsabiqələrdə və ya sınaq-imtahan məclislərində qalib gəlerek öz butasını alır, bununla da əserin əsas süjeti bitmiş olur. Ən sonda isə, aşiq bir müxəmməslə bütün dastanı tamamlayır ki, bu məqama da «duvaqqapma» adı verilir. Bilindiyi kimi, «Duvaqqapma» toyla bağlı bir məsələdir. Adətə görə, hər bir toydan sonra gəlinin duvağı «qapılıb» götürülür... Bu adət bəzi yerlərdə indi də yaşamaqdadır. Məhəbbət dastanlarının da eksəriyyəti aşıqlı məşququn bir-birinə çatması ilə bitdiyi üçün sonda deyilən ərinin adını «duvaqqapma» qoymuşlar.

Məhəbbət dastanlarımızın rəmzi seciyyə daşıyan on mükəmməl örnəyi **«Qurbani» dastanıdır**. Bu dastanın müxtəlif aşiq mühitlərindən yaxaya alınmış on beşə yaxın variansi üç müstəqil versiya ətrafında qruplaşır:

- Gəncə versiyası;
- Diri versiyası;
- Zəncan versiyası.

Versiyaların ən dolğunu Gəncə versiyasıdır. Bu versiyaya görə Qurbani Mırzəli xanın oğludur. Mırzəli xanın atası Kürle Araz arasındaki Xudafərin körpüsünə yaxın olan hissəsinin xanı olmuşdur. O öldükden sonra böyük oğlu Hüseynali xan öz oğlanlarına arxalanaraq bütün varyoxu mənimsemmiş, kiçik qardaş Mırzəli xana heç bir şey verməmişdir. Mırzəli xan o qədər yoxsuldur ki, hətta daşıdığı xan titulu da çox zaman istehzaya səbəb olur.

Mırzəli xan bütün bu işlərin arxasızlıq, köməksizlik üzündən baş verdiyini anlayır, buna görə də aparıb pirdə qurban kəsir ki, övladı olsun. Qurbanı də bundan sonra anadan olur. Qurbanla tapıldığı üçün adını Qurbanı qoyurlar.

Qurbanı böyür, boy-aşa çatır, günlərin birində o, yuxuda bade içir və bu bədəyle də Gəncə xanı Ziyad xanın qızı Pəri xanım ona buta verilir. İndiye qədər elindən heç bir şey gəlməyən Qurbanı badənin gücüyle aşiq və aşiq olur. Qurbanı valideynlərinin etirazına baxmayaraq, butasının dalınca Gəncə səfərinə yollarır. Başına gələn bir sıra macəralara baxmayaraq, nəhayət, sevgilisi Pəri və onun atası Ziyad xanla görüşür.

Pərinin öz oğluna almaq istəyən Qara vezir Qurbaninin doğrudan da haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq isteyir, onu müxtəlif sınaqlardan keçirir. Qurbanı bütün sınaqlardan uğurla çıxır. Xan onun haqq aşığı olduğunu inanır, qızı verməyə razı olur. Bunu görün Qara vezir təklif edir ki, nord oynasınlar, kim udarsa, Qurbanı onun ixtiyarına verilsin. Xan uduzur. Vəzir Qurbaninin asılması üçün əmr verir. Qurbanı şerlə vəzirə qarğış edir. İldırım düşür, vəzirin evi yanır. Qarşıqliqdan istifadə edən Qurbanı cəlladların gözündə yayınib Pərinin yanına gəlir. Pəri ağıllı və uzaqgörlən qızdır. O bilmər ki, Qara vezir onlardan əl çəkməyəcəkdir. Buna görə Qurbanini bir məktubla Şeyx oğlu Şahin (Şah İsmayıł Xətainin!) yanına göndərir. Uzun macəralardan sonra şah qızı Qurbanıya vermek üçün sərkərdəsi Becani Gencəyə göndərir. Qara vezir isə yeni bir hiyləyə əl atır. Yalandan Pərini ölmüş elan edir. Qurbanı qəbrin açılmasını tələb edir. Yalanın üstü açılır, əsər xoşbəxt sonluqla bitir...

Yuxarıda deyildiyi kimi, versiyaların ən mükəmməli budur. Yalnız bunu demək yeterlidir ki, bu versiyada min misradan artıq şer vardır. Şerlər esasən qoşma və gərəylilərdən, lap sonda isə hər biri on iki misralıq iki divanından ibarətdir. Qoşmalar içərisində güclü poetik tutuma və dərin məzmuna malik təcnislər, qiflibəndlər, müəmmə və deyişmələr mühüm yer tutur.

Dastanın ikinci versiyası aşığın öz vətəninin adı ilə adlandırılın Diri versiyasıdır. Bu versiya Diriyo, Xudaferinə yaxın rayonlarda çox yayıldığı üçün belə adlandırılır. Variantlar arasındaki kiçik fərqlər nəzərə alınmazsa, bu versiyanın qisa məzmunu belədir: Qurbanı dirili Fərəməz xanın oğludur. O, qurbanla, nəzir-niyazla anadan olduğu üçün belə adlandırılmışdır. Uşaqlıq illərində Qurbanı məktəbdə oxuyur. On yeddi yaşına çatanda atası öz əhdinə görə onu ova aparır. Bir dağ keçisi vurub yeyir, Mazannəne pirində yatırlar. Xan pire yalvarır ki, gecə onun cibini pulla doldursun, keçəl nökər yalvarır ki, sağalsın, bəlkə qonşudakı Pərzadi ona verələr, Qurbanı də yalvarır ki,

ona buta versinlər. Belə də olur. Gecə yuxuda ona gəncəli Abdulla xanın bacısı Pərini buta verirlər. Qurbanı Qaradənən Qarabağa yola düşür. Uzun macəralardan sonra gəlib Gəncəyə çatır, Abdulla xandan bacısı Pəri xanımı isteyir. Abdulla xan ondan Perinin eşl adının nə olduğunu soruşur. Qurbanı haqq aşığı olduğu üçün bu gizli adın Nigar olduğunu deyir. Abdulla xan bacısını ona verməyə razı olur. Lakin qızı öz oğluna almaq istəyən Qara vəzir razılaşdır. Qurbanını sınaqlardan keçirir. Qurbanı bütün sınaqlardan çıxır. Abdulla xan qızı ona verir. Qara vəzir Məmməd xana şikayət edir. Məmməd xanın göndərdiyi adamlar Perini Qurbanının əlindən alırlar. Qurbanı yenə də gəlib Mazannənənpirində yatır. Gecə yuxuda ona deyirler ki, Şah Abbasın yanına getsin. Şah Abbas emr verir ki, Məmməd xan özü öz eşi ilə qızı aparıb Mazannənənpirində Qurbanıya tapşırınsın. Qızı getirirlər. Qurbanı əlində saz onu Diridağındaki pirdə gözləyir. Ancaq onlar qovuşa bilmirlər. Qurbanını ilan vurur. O, bulağın başında ölürlər. Pəri də onun qəbri üstündə ağlayıb ölürlər. Hər iki aşiqi elə orada yanaşı qəbirlərdə basdırırlar.

«Qurbanı» dastanının üçüncü versiyası Cənubi Azərbaycan aşığılarının repertuarında geniş yer alan Zəncan versiyasıdır. Bu versiyaya görə Qurbanı Zəngan (Zəncan – red.) şahı Vəlinin oğlundur. Vəli şah ölürlər, Məmmədəli vəzir taxi eله keçirir. Yeni şah Qurbanını saymır, hətta onu öz oğlunun toyuna belə çağırırmır. Bundan inciməş Qurbanı bağda çarhovuzun yanında yatır. Yuxuda kabilli Pərizad xanımın qızı Pərinə ona göstərib bade içirirlər.

Bir sıra macəralardan sonra Qurbanı gedib Kabilə çıxır. Burada o, Pərinin özü və anası ilə görüşür. Çuğul vəzir işi Kabil şahına xəbər verir. Pəri Kabil şahının oğluna nişanlıdır. Şah Qurbanını öz hüzuruna getirdir. Qurbanı şahın yanına gircəyi dəqiqədə qapının dalında yalnız qılıncla cəlladlar dayandığını hiss edir, versiyaların hamisində istifadə olunan məşhur «Dedim könül sevmə xublar xubunu» misrası ilə başlanan qoşmasını oxuyur. Başqa versiyalarda olduğu kimi, qılınclar kütlesidir. Cəlladlar ehvalati xəbər verirlər. Şah Qurbanının haqq aşığı olduğuna inanır, onu incident vəzirin boynunu vurdurmaq isteyir. Qurbanı şahın qan tökməsinə razı olmur, öz məşhur qarğışını deyir. Vəzir yixilib ölürlər. Şah Pərinin Qurbanıya getməsinə razı olur. Dastan Qurbanının öz butasına yetməsi ilə bitir.

«Qurbanı» dastanının göstərilən versiyalarının heç birisi bugünkü şəkildə, sözün tam dəqiq mənasında Qurbanının öz orijinal əsəri deyildir. Bu versiyalar, çox əlsən ki, onun müxtəlif münasibetlərde deyilmiş qoşmaları və ya orijinal əsəri əsasında sonradan yaradılmışdır. Həmin orijinal əsər bu gün əldə yoxdur. Lakin versiyalarda onların izləri, əlamətləri yaşamaqdadır. Versiyalarda yaşayan kiçik əlamətlərdən,

zərrələrdən tam bir əsəri bərpa etməyə çalışmaq, şübhəsiz ki, olduqca çətindir. Bununla belə, ana mətnin təqribi mənzerəsinin aşağıdakı məzmunda ola biləcəsi mümkündür: Əsas variantlara görə Qurbanı müflislişmiş bəy oğlundur. O, nezir-niyazla anadan olmuş, bir müddət oxumuş, sonra da ilk ova çıxdığı günün gecəsi Mazannənənpirində yatmış, burada da eşq badəsi içib buta almışdır. Versiyaların hamisində badəni və butanı ona verən Həzəret Əlidir. Versiyaların hamisində da onun Həzəret Əli mədhine çox qüvvəli qoşmaları vardır. Nəhayət, o, Gəncə səfərinə yola düşür.

Gəncə versiyasının Bərdə variantına görə Qurbanı yolda bir göldən keçməli olur. Bu göl çox böyük və dərin olduğuna görə Qurbanı suya girib keçməyə cəsərət etmir. Bu gölə «Gilli çay» adında bir su axır. Qurbanı bu gilli sudan keçməlidir. Çayı keçməsə Gəncəyə gedə bilməyəcək, meqsədine çata bilməyəcəkdir. Çayı keçmək isə mümkün deyildir. Burada Mustafa Söydayar onun dadına çatır. O, Saleh adlı birisini gönderir ki, bu gənc, gözəl, lakin nabəled Qurbanını dəvə ilə Gilli çaydan keçirsin. Saleh onu çaydan keçirib Mustafa Söydayarın yanına gətirir. Söydayar soruşur:

*Başına döndüyüm, ay cavan oğlan,
Söylə görüm niyə düdüñ cölə sən?
Gözəlmi sevmisən, avdalmı olmusan?
Görürəm ki, nabələdsən yola sən.*

*Dövlət desən, dövlətim var, malim var,
Namusum var, qeyrətim var, arım var
Oğul olsan, gözüm üstə yerin var,
Bir qızım var, ona həmdəm olasan.*

Qurbanı buta aldığıni, Pərinin ardınca getdiyini deyir. Mustafa onunla razılaşır:

*Mustafa öz ilqarında bütündü,
Yeri oğlum, mətləbinə yet indi.
Çaşa çəkib yar gətirmək çətindi.
Duam budu, sevdiyini alasan!*

Diri versiyasına görə Pəri gəncəlidir. Lakin Ziyad xanın qızı deyil, Abdulla xanın bacısıdır. Abdulla xan həlim təbiətli, xeyirxah, haqqə və onun aşığının qüdrətinə inanan adamdır. Xüsusile Qurbanının «kamal və camal sahibi» olmasından o çox xoşlanır, qızı haqq aşığına vermək qərarına gəlir. Burada Qara vəzir ortaya çıxır. O, Pərinin

Qurbaniyə verilməsinə mane olmaq məqsədilə sınaqlar, imtahanlar keçirir.

Versiyaların hamısında sınaqlardan sonra Pərini Qurbaniyə verirlər. Diri versiyasında o, qızı götürüb vətənə qayıdır. Gəncə versiyasında isə toy Gəncədə olur. Axşam düşür, qonaqlar dağılır. Pəri:

*Dərdin alım, əsmər oğlan,
Dur gəl qoynuma, qoynuma!
Yazış canım sənə qurban,
Dur gəl qoynuma, qoynuma! –*

gərayılışı ilə sevgilisini qoynuna çağırır. Öz butasına çatmaq üçün minbir bəla çəkmiş, dar ağacına qədər getmiş Qurbani isə onun təklifini:

*Ala gözlü, nazlı Pərim,
Yox Pərim, gələ bilmərəm.
Sənə qurban canı-sərim,
Yox Pərim, gələ bilmərəm –*

deyə rədd edir. Bu «rəddi» versiyalarda müxtəlif şəkillərdə «əsaslandırmağa» çalışmışlar. Misal üçün, Gəncə versiyasına görə, guya vəzirin qızı onları güdürmüş. Şübhəsiz ki, bu qəbildən olan əsaslandırmaşalar aşıqların sonrakı əlavələridir. Rəsmi toyları olmuş iki gəncin kiminse onları güddüyündən qorxmaqlarının ne qədər əsassız olduğu məlumdur. Rəddin, imtinanın esl səbəbini Qurbani özü gərayının sonunda daha inandırıcı şəkildə əsaslandırır:

*Özüm gördüm ərənləri,
Mənə badə verənləri.
Qurbaninin nadan yari,
Yat, Pərim, gələ bilmərəm.*

Vüsala, öz yarına qovuşmamağın səbəbi aydınlaşır; bele ki, şair Qurbaniyə maddi, dünyəvi, yəni qeyri-mənəvi vüsal lazımdır. Bu vüsal mənəvi-məcazi vüsal olmalı idi. Haqq aşığı olan və haqq aşılığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemə – təsəvvüf dünyagörüşünə tapınan Qurbaninin ideyasına görə esl vüsal haqqə vasil olmaq – ilahi eşqə qovuşmaqdır. Cismani, dünyəvi vüsal isə haqq aşığının – ilahi eşq aşığının qənaatinə görə «nadanhıdan» başqa bir şey deyildir. Buna görə də aşiq sufi-dərvish sisteminə uyğun olaraq dastanda mənəvi-məcazi vüsal tərefini öne çəkmişdir.

Diri versiyasına görə, Qara vəzir şikayət edir və Pərini Qurbanının elindən alırlar. Qurbani yənə də Mazannənə pirinə galib orada yatrır. Yuxuda ərənlər ona deyirlər ki, gedib şeyx oğlu şahə şikayət etsin. Qurbani belə də edir. Şah emr edir ki, Pərini Qurbaniyə qaytarsınlar. İki sevgili yol alıb üz qoyurlar Qurbaninin vətəninə sari. Mazannənə pirinə çatanda Qurbani deyir: «- Pəri xanım, səni bu ocaqda mənə buta veriblər. Gel burada bir oturaq.

Hər ikisi atdan düşüb pirin üstündə oturdular. Hər ikisini yuxu tutdu. Az yatmışdilar, bir şahmar ilan Qurbanini dodağından vurdur. Qurban qalxdı, ilanı gördü, tez Pəri xanımı oyadı, dedi:

- Məni ilan vurdur.

Qurbanı orada vəfat elədi...

...Pəri xanım ağlayıb-ağlayıb axırdı bağrı çatlayıb Qurbanının meyitinin yanında ödədi... Xalq Mazannənə pirində yan-yanı iki qəbir qazib bu sevgililəri orada dəfn etdi.

Burada Füzuli «Leyli və Məcnun»undakı ədəbi priyom folklorlaşdırılmış şəkildə tekrar olunur. Məcazi, ilahi qovuşuğu, təsəvvüf eşqinin, haqq aşılığının – haqq aşılığının tələb etdiyi vüsali dastançı təffükü bu şəkildə obrazlaşdırılmışdır.

Diqqət edilsə, dastandaki yer və adam adlarının da hamisinin rəmzi, simvolik anlamı vardır. Tanrı dərgahından pay olan, nazir-ni yazla, qurbanla dünyaya gələn Qurbanı butanı pirdə almışdır. Badəni ona Həzrət Əli içirmişdir. Onun sevgilisinin aşkar adı Pəri (əslində elə «Pəri» də ilahi aləmlə bağlı bir addır!), əsl adı isə həm də məbəd dəmək olan Nigardır. Qurbanı yolda gömgöy, yəni dumdur uşu olan ümmanna rast gelir. Hələlik cavan olduğuna – ilahi eşq yolunda tam yetkinləşə bilmədiyinə görə bu suya girməyə, bu ümməndə üzməyə casarət edə bilmir. Bu ümmanna «Gilli su» (bulanıq, qarışq, çetinlik və sınaqlarla dolu məqam!) qarışır. Bu suyu keçməkdə ona kömək edən Mustafa (peyğəmbərin adı – remz kimi!) olur. Onun əmri ilə Saleh (!) adlı bir adam Qurbanını sudan keçirir. Hətta aşiq və məsuqun dəfn edildikləri dağın adı da «Diri»dir. Şübhəsiz ki, bunların hamisi düşünlülmüş şəkildə dastanın sujetində yerləşdirilmişdir. Təsəvvüf dünyagörüşünün fəlsəfi-ürfani sistemini, o cümlədən də sufilərə məxsus simvolikani dərindən bilən haqq aşığı Qurbaninin, eləcə də bu ideya-estetik yolu davam etdirən sonrakı aşıqların öz fikir və düşüncələrini remzi-ürfani məzmunda təqdim etməsi – dastan mətnində eks etdirəməsi mümkünük içərisində idi.

Təsəvvüf simvolikası orta çağ dastançılığında ümumən geniş yer tutur: «Abbas-Gülgez», «Xəstə Qasım», «Novruz-Qəndab», «Seydi-Pəri» və başqa bu kimi orta çağ dastançılığının şah əsərləri istər sujet-kompozisiya, istərsə də struktur semantik və tarixi-poetik baxımdan

təsəvvüf simvolikası üzərində qurulmuşdur. Həmin dastanların şer sisteminde təsəvvüf rəmzlərinin obrazlaşdırılması olduqca qəbariqdir. «Qurbani» dastanındaki şerlərdə hətta sufi mərhələlərinin birbaşa adı çəkilir:

*İxlas kəmərini qurşadılar belimə,
Mərfətdən bir yel düşdü əlimə.
Həqiqətdən su bağlandı gölümə,
Düşübdü əlimə doğru rah mənim.*

Başqa bir variantda isə bu bənd belədir:

*Təriqətdən bir yol düşdü əlimə,
Mərifət kəmərin çəkdim belimə.
Nagahani su bağlandı gölümə,
Ədəb aldım, xub ərkana yetişdim.*

Göründüyü kimi, Qurbani «ixlas kəmərini» beline bağlamış, yəni islam dininə ixlasla, bütün varlığı ilə qulam olmaq dövrünü – «şəriət» mərhələsini keçirmiş, «teriqət»dən, yaxud «merifet»dən elinə yol düşmüş, «həqiqət»dən gölünə su bağlanmış, bununla da «ədəb almış», «xub ərkana yetişmişdir». Qoşmanın sonunda o, bir ilahi eşq – haqq aşığı kimi keçdiyi yola belə bir yekun vurur:

*Qurbani der: budu söz müxtəsəri,
Şah əlindən içdim abi-kövsəri.
Övliyalar, ənbiyalar sərvəri,
Pirim olan Şah-mərdana yetişdim.*

Beləliklə, həm süjetin inkişaf mərhələlərindəki hadisələrin dəyişməz məzmununa, həm də aşığın könül-senət dünyasının birbaşa ifadəcisi olan şerlərə əsaslanaraq «Qurbani» dastanının orta çağ təsəvvüf konteksti ilə sıx əlaqəsi olan rəmzi-ürfəni seciyyəli bir dastan olduğunu qənaəti üzərində dayanmaq mümkündür.

Məcazi dastanlar içerisinde kosmik aləmin, xüsusən də göy cisimlərinin folklor qəhrəmanının simasında simvolik təqdimatın həsr edilmiş əsərlərə do rast gelinir ki, bu sıradan «Tahir-Zöhrə», «Mehr-Mah», «Mahmehri ilə Xurşid», «Şahzadə Sənubər» dastanları diqqəti çəkir. Bu dastanların bir qismi öz mövzusunu klassik yazılı ədəbiyyatdan götürmüştür. Belə ki, bu tipli əsərlər ümumən Şərqi ədəbiyyatlarında geniş işlənmişdir.

Astral dastanlar içerisinde on geniş yayılanı «Tahir-Zöhrə»dir. Bu dastandakı süjetin Azərbaycanla yanaşı, özbek, tatar, türkmen, uyğur, Anadolu variantları da mövcuddur. Əsər adları çəkilən xalqlarda üç biçimdə – sadəcə nağıl, xalq dastanı və məsnəvi-qissə şəkillərində yaşamaqdadır.

«Tahir-Zöhrə» dastanı çoxvariantlı dastanlardan biridir. Tekcə Azərbaycanda onun iyirmidən yuxarı variantına təsadüf edilir. Lakin variantların çoxluğuna baxmayaraq, süjet və poetik struktur fərqliyə görə onlardan hər hansı biri versiya təşkil edə bilməcək səviyyədə ayrintı yaratmır.

Bilindiyi kimi, astral əsər təbiət qüvvələrinin, təbiətdə baş verən hadisələrin, xüsusilə səma cisimlərinin, ulduz və bürclərin insan şəklində təsəvvürünə əsaslanır. Belə əsərlərde bəzən tam il daxilində, bəzən ayrı-ayrı fəsillərdə, bəzən isə bir gecə-gündüzə ulduzlar alemində baş verən hadisələr bədii şəkildə tasvir olunur. Astral əsərlərdə mifoloji obraz və təsəvvürlərə, xüsusən də qədim və orta əsr astrologiyasına uyğun olaraq ulduzlardan bəziləri qız-qadın, bəziləri isə oğlan-kişi obrazında insanlaşdırılır və onların bir-birinə münasibətinə uyğun süjet, kompozisiya qurularaq bədii əsər yaradılır.

«Tahir-Zöhrə»nin doğrudan da astral əsər olduğunu görmək üçün onun süjetinin yaşcam mənzərəsini diqqət öbüne çəkmək yeterlidir. Zöhrə Qaraman hökməri Hatem Sultanın qızıdır. Tahirə o, bir saatda dünyaya gelib, bir yerde böyüküb, bir yerde oxuyublar. Müxtəlif variantlara görə Zöhrəni Qara vəzirin oğlu, yaxud Molla Bədəl və yaxud Keçəl almaq isteyir. Onun hiyləsi ilə Hatem Sultan öz qardaşını, yəni Tahirin atasını öldürür, özünü də sürgün edir. Tahir qəribliyə düşür. Ellər, obalar gəzir, nəhayət, Xanverdi sövdəgerin qızı Nərgizə rast gelir. Nərgiz Tahir sevir. Lakin Tahir Zöhrəni unuda bilməyib vətənə döñür. Zöhrə onu sandığa qoyub suda saxlayır. İp qırılır. Sandıq girdabəa düşür. Zöhrə öz qoşmaları ilə onu girdabdan qurtarır. Sandıq Çinə gedir. Çin şahzadəsi Banu Hətem Sultanı öldürüb Tahirə Zöhrəni birleşdirir.

Göründüyü kimi, dastanın əsas surətlərindən biri Hatem Sultandır. O, Qaraman hökmədir. Elm aleminə indiyə qədər «Qaraman» adı ilə qədim bir türk tayfası, 1301-1472-ci illərdə mövcud olmuş bir xalq məlumudur. Hatem Sultanın hökməri olduğu Qaraman bu sayılanlar heç birisi ilə bağlı deyildir. Dastandakı Qaraman simvolik addır. O, sadəcə qara mən, yəni qaranlıq göy, səma deməkdir. Onun öz adı olan Hatem sözü isə bir sira məlum mənalardan başqa həm də sahib, hakim, ağa anlamları verir. Beləliklə, Qaraman hökməri Hatem astral mənənda qaranlıq gecə deməkdir. O öz doğma qardaşını, yəni gündüzü öldürüb hakimiyəti elinə almışdır.

Dastanın əsas qəhrəmanlarından olan Zöhrə Hatəmin, yəni həmin qaralıq gecə səmاسının ulduzu – qızıdır. O, Tahirlə bir saatda doğulmuş, bir müddət onunla sərbest, azad gəzib-dolaşmış, Tahir sürgün edildikdən sonra Hatəm tərəfindən xüsusi bir imarətdə göz dustağı kimi «ħəbs» edilmiş, bir də Hatəm öldükdən sonra serbestliyə çıxmışdır. Aydındır ki, bu, axşamdan parlaq bir ulduz kimi görüşüb sonra yoxa çıxan, bir də ancaq səhərə yaxın görünən Zöhrə ulduzunun antropomorfizmidir.

Bəlli olduğu kimi, Zöhrə (bəzi mənbələrdə onun adı həm də Nəhiddir) ister əksər dünya xalqlarının mifologiyasında, istersə də astral görüşlərdə və klassik bədii ədəbiyyatlarda su ilə, çay ilə, dəniz ilə bağlı gözəl, müsiqiçi – nəğmekar, sevgili kimi təsəvvür və təsvir edilmişdir. «Tahir-Zöhrə» dastanında da onun bu cizgiləri qabarlıq görüntülərlə verilir. Zöhrə vəfali bir sevgilidir, son dərəcə gözəldir, mahir nəğmekardır. Sular onun iradəsinə tabedir. Onun sulara hakim olması təsəvvürü mifoloji atribut kimi dastanda xüsusilə gözəl işlənmişdir.

Hatəm Sultan Tahiri sürgün etdikdən sonra su kənarında xüsusi bir imarət tikdirib Zöhrəni orada saxlayır. Tahir galib çıxdıqdan sonra, Zöhrə onu sandığa qoyub gündüzler su içində gizlədir, gecələr isə öz yanına getirir. Buna görə də Hatəmin cəlladları onu tapa bilmirlər. Gündün birində ip qırılır, sandıq axır. Lakin uzağa getmir. Elə bil ki, su aparmaqdan ötrü Zöhrədən icazə isteyir: «Su sandığı aparmaqda olsun, görək Zöhrə sandığın dalınca dəryaya nə deyir:

*Qanlı dərya, nə axırsan selabnan,
Axıbant bir ümməna gedirsən.
Əmanətdir, qərq eyləmə sandığı
Üz tutuban nə məkana gedirsən?*

Sandıq getməyib yənə də Zöhrənin üstünə qayıtdı. Kənizlər Zöhrəyə dedilər:

- Zöhrə, sandıq getmir, səndən icazə isteyir. Sandığın girdabası salma, icazə ver, getsin.

Zöhrə alıb sözünün ikinci xanəsini, görek nə dedi:

*Qanlı dərya, nə axırsan qat-qatı?
Oldun mənə İsgəndərin zülməti.
Səni and verirəm, yar amanatı,
Ya Şəkiyə, ya Şirvana gedirsən!*

Sandıq bir qədər gedib, yənə də geri qayıtdı. Kənizlər yənə Zöhrəyə dedilər:

- Zöhrə, sandıq səndən icazə almamış getmir. Sandığın girdabası salma, icazə ver, getsin.

Çox aydın görünür ki, əsrər boyu ağızlıarda gözərek müyyən transformasiyaya uğramasına baxmayaraq, Zöhrənin sular ilahası olmasının izləri, əlamətləri folklorlaşmış şəkildə dastanda yaşamaqdır.

Dastanın baş qəhrəmanı Tahir də Ayın antropomorfizmidir. Bu-nun doğrudan da belə olduğu dastanın süjetindən də görünmekdədir. O, Zöhrə ilə bir zamanda doğular, sonra sürgün edilir, qürbətlərde gözləmeli olur. İkinci dəfə bir daha Zöhrə ilə görüşür. Qaraman xanı onu denizə axıtdır. Nəhayət, Çin Banusunun, yəni güneşin qaralı gecəni məhv etməsi sayəsində Zöhrəyə qovuşur.

Dastanın maraqlı obrazlarından biri də Nərgizdir. Əsərdə Nərgiz müxtəlif şəkillərdə təsvir olunur. Lakin hər ne şəkildə olursa-olsun o özünün əsas xarakter cizgilərini qoruyur. Çox gözəl və möqrə olan bu qız dastanın bütün variantlarında su ilə bağlı təsvir edilir. Dastanın bir variantında su sandığı getirib onun bağına çıxarıır. Bir variantda isə Tahir özü gəlib onun bağına girir, su içib çarhovuzun yanında yatar. Bəzi variantlarda Nərgiz həttə onu suya da basır:

*Sən niyə məni küsdürdün?
Hökəm eylədin, asdırın.
Döyübən suya basdırın,
Al paltarım ələ, Nərgiz!*

*Mən Tahirəm, yana-yana,
Yəndi bağrm, döndü qana.
Sən bir yaşıł başlı sona,
Uçdun göldən-gölə, Nərgiz!*

Göründüyü kimi, bu surət də Nərgiz gülü ilə əlaqədar olan məş-hur qədim əsətrlə bağlıdır ki, melum olduğu üzrə, o da eyni zamanda həm də su ilə, göllə əlaqədardır.

Dastanın bu menada, diqqət çəkən surətlərindən biri də Çin şah-zadəsi Banudur. O, ığid və gözeldir. Hətta dünyada özündən başqa gözel olduğunu da inanır. Tahirlə şərt kəsir ki, Qaramana gedib Zöhrə ilə tanış olacaq, əgər o özü Zöhrədən gözəl olsa, onların hər ikisinin boyununu vurduracaq. Yox, əgər Zöhrə ondan gözəl olsa, onda Hatəm Soltanı öldürüb onları birləşdirəcək. Belə də eleyir. Qosun çəkib Qaramanı mühasirəyə alır. Zöhrənin özündən gözəl olduğunu görüb Qaraman hökmranlığına son qoyur, Zöhrə ilə Tahirli birləşdirir.

Yerinə yetirdiyi astral funksiyadan aydın olur ki, Banu burada Güneş simvolaşdırılmışdır.

Dastanda Tahirin macerası Ayın göydeki hərəkətinə tam uyğun şəkildə qurulmuşdur. Astroloji təsəvvürlərə görə guya həmişə şərqi doğru hərəkət eden Ayın yolunda bir eniş, bir də yoxusu var imiş. Eniş felakət, qalxış-yoxusu isə səadət hesab edilirmiş. Bizim əsərdə də Tahir həm enişle axaraq girdəba düşür, Nərgizə rast gelir, həm də yoxuşa gedərək öz xilaskarı olan Çin Banusu ilə görüşür. Ən böyük səadət isə Ayla Zöhrənin bir bürçdə görüşməleri imis.

Bütün bunların yüksək sənətkarlıq və bədii təxəyyül gücünə dəstən süjetində eks olunması sayesində folklorumuz «Tahir-Zöhrə» kimi unikal bir astral əsərlə zənginleşmişdir.

Orta çağ Azərbaycan dəstənçiliğində **«Abbas-Gülgez» dəstəninin** da özünəməxsüs yeri vardır. XVII yüzülliyin azman aşığı Abbas Tuفارqanının adına bağlı olan bu dəstənin da çox sayıda variantı mövcuddur. Dəstənin Abbas Tuفارqanının özü tərəfindən, yoxsa ondan sonraki aşıqlar tərəfindən yaradıldığını söyləmək çətindir. Hər halda, dəstənin ona yaxın variantının mövcudluğu ayrı-ayrı tarixi mərhələlərdə və müxtəlif aşiq mühitlərində dəstənin ilkin variantına yaradıcı şəkildə yanaşılmasının əlamətidir.

«Abbas-Gülgez» dəstəni süjet dolğunluğuna və poetik tutumuna görə aşiq sənətinin ən kamil örnəklərindən biridir. Ustad aşıqlar dəstənin bütün halda söylənməsi üçün üç gün lazım olduğunu bildirmişlər. Olsun ki, «Abbas-Gülgez» dəstənin klassik dəstən ölçülərinə on yüksək səviyyədə cavab verəsi onun aşiq repertuarında aparıcı yer tutmasına temin edə bilmişdir. Aşıq repertuarının tarixi və çağdaş mənzərası göstərir ki, bu dəstən müraciət olunma aktivliyinə görə hər hansı bir dəstənla müqayisəyə girmir.

«Abbas-Gülgez» dəstənin süjeti boyunca aşiq şəri şəkillərinin demək olar ki, bütün biçimlərindən istifadə edildiyindən ustad aşıqlar öz şagirdlərini sənət imtahanına hazırlayarkən onların həmin poetik mətnlərin uyğun saz havasının müşayiəti ilə ifa olunmasında göstərdikləri məharətə xüsusi diqqət yetirmişlər. Bu baxımdan «Abbas-Gülgez» dəstənindən aşılıq elminin mənimsənilməsində demək olar ki, dərslik kimi istifadə olunmuşdur.

Dəstən orta çağ məhəbbət dəstənləri üçün səciyyəvi olan buta-alma – haqq aşılığı və aşılıq statusu qazanma mərhəlesi ilə başlanır. Əslən Tuفارqan mahalından olan Abbasə Təbriz xanı Batmanlıncı Məhəmmədin bacısı Gülgez Pəri yuxuda buta verilir. Abbas söz götürüb sevgilisinin arxasında gedir. Təbrizdə bir çox sınaqlardan, saz-söz imtahanlarından çıxandan sonra Batmanlıncı onun haqq aşığı olduğuna inanır və bacısı Gülgez Pərini Abbasə verməyə razı olur. Bu mə-

qamda maneqilik törədən qara qüvvələr ortaya çıxır. Gülgəz Pərinin sorağını Şah Abbasa çatdırır, onu zorla İsfahana – Şah Abbasın sarayına aparırlar. Abbas Tuفارqanlı sevgilisinin arxasında yolların. Yolda o, bir çox maneqlərlə rastlaşır, hətta onu öldürmək üçün zehərlə quyuşa atırlar. Haqq aşığı Həzrət Əlinin möcüzəli köməyi ilə xilas olur. İsfahana gedir, orada Şah Abbasın sarayında sınaqlardan çıxır və sevgilisinə qovuşmağa müvəffəq olur. Dəstan xoşbəxt sonluqla başa çatır və duvaqzapma ilə bitir.

«Abbas-Gülgez» dəstənində orta çağ dəstənçiliğinin iki mühüm istiqaməti qabarıl şəkilde nəzərə çarpmaqdadır. Birinci, buta verilmə haqq aşığı süjet boyu keşkin maneqlərlə üzbeüz qalsa da, bütün çətinliklərə dözür və sınaqlardan uğurla çıxaraq sonda öz isteyinə çatır. Bu zaman o özünün haqq aşılığını – yenilmez, möglubedilməz olduğunu sübuta yetirmiş olur. Çünkü ona bədən içirilmişdir. Bədən – ona yenilməzlək və toxunulmazlıq statusu vermişdir. İkinci, bədən içirilən və buta verilen andan aşiq – haqq aşığı səviyyəsinə qalxdığı üçün o, haqq aşılığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemi mənimseməş vəziyyətdədir. Təsəvvüf dünyagörüşünü eks etdirən fəlsəfi-ürfani sistem ona vergi kimi verildiyindən əslində heç bir ali ruhani təhsili olmayan aşiq bedahətən şərlər söyleyərək sirlə-gizli mətbələrdən, təsəvvüf simvolikasından, sufi-dərvish sisteminin on derin və ince mətbələrləndən söz açır. Buna görə də heç kəs onu bağlaya bilmir, əvezində isə onun söylədiyi müəmmə və qıflıbəndləri açıq qalırlar. Dəstən bütövlükde bir mətn olaraq təsəvvüf təbliği və haqq aşığının qeyri-adi, möcüzəli mövcudluğu ideyasına xidmet edir. Haqq aşığının, burada konkret olaraq Abbas Tuفارqanının möcüzəli, qeyri-adi mövcudluğu ideyasının özü də sufi-dərvish sisteminin təbliğ və təsdiqi kompaniya-sının tərkibidir. Dəstəndə bu mənəvi-ürfani hərəkatın qüdrəti məmələkət hökməndəri Şah Abbasın belə haqq aşığının isteyinə qarşı çıxa bilməməsi bədii manerası ilə öz dolğun folklor ifadəsinə tapmışdır. Göründüyü kimi, «Abbas-Gülgez» dəstəni struktur-semantik sisteminə görə rəmzi-məcazi dəstənla gerçək məhəbbəti eks etdirən dəstən arasında dayanır.

Rəmzi-məcazi sisteme bağlılığı olmayan və gerçək məhəbbətin təsvir-tərənnümüne həsr edilmiş dəstənlər da geniş yayılmışdır. «Abdulla-Cahan», «Məhəmməd-Güləndam», «Letif şah», «Valeh-Zərnigar», «Əsli-Kərəm», «Məhəmməd-Selminaz» və başqa dəstənlərdə əsasən iki sevən gəncin macəra doli məhəbbətindən, sevgi sınaqlarından, ayrılıq iztirablarından, ən nəhayət, vüsal səadətindən poetik söz açılır. Bunlar içərisində zəngin süjet, tosirli poetikası ilə «Əsli-Kərəm» dəstəni xüsusi seçilir. «Əsli-Kərəm» elə nadir dəstənlərdəndir ki, onun təkcə yurd yeri və şerləri deyil, «Kərəm» ünvanlı saz havaları

da aşiq repertuarında özünəməxsus yer tutur. «Yanıq Kərəmi», «Kərəm gőzəlləməsi», «Kərəmködü», «Qürbəti Kərəm», «Quba Kərəm», «Əhmədi Kərəm» və başqa bu sıradan olan «Kərəm» ünvanlı havalalar «Əslî-Kərəm» dastanından pərvazlanaraq ən məşhur saz havaları sırasına daxil olmuşlar.

Təkcə Azərbaycanda deyil, ümumən Qafqaz və bir sıra başqa ölkələrdə çox geniş yayılmış bu dastanın qisa süjeti belədir: Gəncə xanı Ziyad xanla keşşəf Qara Məlik övladsızdır. Ziyad xanın təklifi ilə onlar əhd peyman edirlər ki, övladları olsa bir-birinə adaxlasınlar. Sonra nəzir-niyaz veribacları doyurur, çılpalarları geyindirirlər. Bir müddət-dən sonra xanın oğlu, keşşəf qızı olur. İller keçir, uşaqlar böyüyüb boy-aşa çatırlar. Günlərin bir günü ov zamanı oğlan qızı bağda görür. Onlar bir-birini tanırıvə sevişirler. Oğlanın adı Mahmud, qızın adı isə Meryəmdir. Variantların heç birisində yaxşı əsaslıdırılmayan səbəb görə, bu görüşdən sonra onların hər ikisi öz adını deyisir. Oğlanın adı Kərəm, qızın adı Əslî olur.

Ziyad xan işi bilib Qara Məliyi çağırır, əhd-peymanı yada salır, keşşəf toy üçün üç ay möhlet alır, qızını da götürüb qaçıır. Kərəm lələsi Sofi ilə onların arxasında düşür. Obalar, kəndlər, şəhərlər gəzir. Bir neçə yerdə Əslini tapırsa da, öz sadələvhələyündən keşşəf yalan sözlərinə inanıb qızı yenidən əldən qaçıır. Aylar, iller keçir. Nehayət, bir şəhərdə veziyət elə şəkil alır ki, keşşəf qızı Kərəmə verməye məcbur olur. Lakin o, bu gənclərin evlənməsinə ərkədən razı deyildir. Buna görə də qızına xüsusi bir gəlinlik paltarı hazırlatdırır. Bu paltarın düymələri tilsimlidir. Paltar Əslini boğur, Kərəm nə qədər çalışırsa düymələri aça bilmir. Axırda əlacsız qalıb sazi bağrına basaraq saz-sözə yalvarmağa başlayır. Düymələr bir-bir açılır, son düyməyə çatanda bütün düymələr yenidən öz-özünə bağlanır. Kərəm bir neçə dəfə cəhd etsə də, hər dəfə eyni vəziyyət təkrarlanır. Bu zaman Kərəm dərin bir ah çekir. Ahından bir dilim alov çıxır və Kərəm başlayır yanına. Əslinin gözü qabağında Kərəm yanıb kül olur. Əslinin fəryadına el-camatat yığışır. Əslî Kərəmin külüñü ouvoclayıb öz başına sovurur. Külüñ içində qalmış son qordan Əslinin saçları od alır, o da yanıb kül olur. Onları yanaşı qəbirlerdə dəfn edirlər. Keşşəf də boynunu vurub qəbiristanın bir künkündə basdırırılar. Hər yaz çəngi Kərəmlə Əslinin qəbrinin üstündə bir qızılğıl, Qara keşşəf qəbrinin üstündə də bir qaratikan kolu bitir. Qızılğullar böyüyür, qalxır, hərəsi bir gül açır. Güllər yaxınlaşış birləşmək istədikdə keşşəf qəbrindən bitən qaratikan kolu qəzəblə bir qol atır. Qol uzana-uzana gəlib iki gülün arasına girir, onları qovoşmağa qoymur.

Əsərdə dini-milli təssüb o qədər qüvvətli verilmişdir ki, nə Kərəm, nə Əslî, nə də onlara kömək edənlər ona qarşı durub bu zənciri

qura bilmirlər. Əsərin sonunda da Əslini boğan, Kərəmi yandıran, hər iki gənci möhv edən din xadiminin tikidirdiyi paltar, bu paltarın tilsimli düymələri olur. Ümumiyyətlə, əsərin bu səhnəsi çox təsirli və ibrətli dir. Kərəm yanır və aşağıdakı sözləri söyləyir:

*Çəkdicayım dərdlə ələm,
Belə qalınbıdır qələm.
Məndən ibrət alsın ələm,
Yanıram, Əslim, yanıram!*

Şübhəsiz ki, burada Kərəmin dilindən deyilmiş «Məndən ibrət al-sin ələm» misrası onun özündən çox aşığın-dastançının mövqeyini eks etdirir. Folklorda isə dastançı mövqeyi əksər hallarda xalqın mövqeyinə ekvivalent olur. Deməli, Kərəmin Əsliyə qovoşması əslində elə dastançının və onun təmsil etdiyi xalqın da üreyindən deyildir.

Xalqın türk-müsəlman oğlu ilə erməni-xristian qızının evlənməsinə olan etiraz və narazılığı əsərin belə bir sonluqla bitməsinə getirib çıxarmışdır. Sonluğun uğursuz olacağına öncədən proqnozlaşdırılan folklor – xalq təfəkkürü dastanın əvvəlində Kərəme yuxuda buta və bədə vermir. Beləliklə də o, haqq aşığı statusundan məhrum olur ki, bu da Kərəmin uğur qazana bilməyəcəyini öncədən bildiren bir əlamətdir. Bununla belə, dastanda təqdim olunan Əslî-Kərəm məhəbbəti dəyanətli, sədaqətli və odlu sevgi simvolu kimi yüz iller boyu folklor təxəyyüllü və ümumən poetik düşüncə tərefindən teqdir və etiraf olunmuş, məhəbbət mövzusu ilə bağlı bedii obrazlaşdırma işində bu rəmzədən geniş istifadə edilmişdir.

Dastanda mənfi qütbü təmsil edən Qara keşşəf haqq-say, qonşuluq-dostluq qanmayı, çörək qədri bilməyen, bağladıği əhdə, peymana əməl etməyen, verdiyi sözə sadiq olmayan, ikiüzlü, xain qəlblə bir adamdır. Eyni zamanda o, hem də qəddar, rəhmsiz, xudpəsənddir. Keşşəf arvadı ərindən də qansızdır. Əsərdə bu ata-ana ilə Kərəmin atası bir-birinin tam əksindən ibarət surətlərdir. Kərəmin atası Ziyad xan, anası Qəmərbanu xanım xeyirxah, mehriban, nəcib və semimi adamlardır.

Azərbaycan dastanlarında tarixi həqiqətlərlə səsleşən çoxlu lələ surəti vardır. Bir sira dastanlarda hətta «müəllif»lər özlərini dastana lələ şəklində, lələ rolunda daxil edirlər. Ümumiyyətlə, lələlər tarixdə də olduları kimi son dərəcə vəfali, sədaqətli, fedakar verilirlər. «Əslî-Kərəm»dəki Sofi də belə lələ surətlərindəndir. Sofi lələ Kərəmə candan bağlı olan sədaqətli dostdur. O, Kərəmin cəfəkəş həm-dəmi, bütün əziiyyət və müsibətlərinin, axtarış və iztrablarının şahidi dir.

Dastanda qədim dastançılıq ənənəmizdən gələn bir sıra əşya-sutrlər də vardır. Bunlar Kərəmin daxili aləmini, dərdini, kədərini, həsrət və nisgilini, eləcə də müxtəlif hadisələrə münasibətini açmaq üçün istifadə edilən vasitələrdir. Bunlardan bəzən Kərəm də istifadə edir, bəzən isə onlar canlandırılır, dilə gəlir, Kərəmin suallarına cavab verirlər. Verilən suallar, alınan cavablar da öz çəkilirinə, sanballarına görə müxtəlifdirlər. Misal üçün, Sarı qayaya, meşəyə, suya Kərəm ancaq öz Əslisindən, onun yolunda çəkdiyi belalardan danışır. Onlar da Kərəmə Əslinin haradan keçib getdiyini xəbər verir, yol göstərirlər:

*Səndən xəbər alım, ay Sarı qaya,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?! –*

misrası ilə başlayan bəndə qaya belə cavab verir:

*Sənə xəbər verim, aşığılar xası,
Sənən Əslin bura gəldi də getdi.
Yanındaydı atasıyla anası,
Ləpirin üzümə saldı da getdi.*

Kərəmin bütün dastan boyu çox tez-tez müraciət edib dərdləşdiyi üç şey vardır. Bunlardan biri vətənə sarı və vətənə sarıdan uçan dur-nalar, biri badi-soba, biri də öz könlüdür.

Durna istər folklorda, isterse de yazılı ədəbiyyatda qəribələrin müraciət etdikləri, vətənə xəbər göndərib vətəndən xəbər aldıqları və məhəbbətlə bağlı nisgil-həsrət obyekti olan bir obradıdır. Kərəmin də durnaya müraciətində yar nisgili qabarıldır:

*Göydə süzən böyük-böyük durnalar,
Nadir sizin əhvalınız, halınız?
Bir ərzi-hal yazım, yara yetirin,
Dost yanına düşər isə yolunuz.*

Kərəmin badi-səbaya və öz könlüne xıtabən söylədiyi şerlərdə də eyni ruh hakimdir.

Dastanda çox qədim görüşlərlə bağlı olan inam, etiqad qalıqları, arxaik söz və deyimlər də diqqəti çəkir. Dastan boyu Kərəm öz sevgilisini müxtəlif adamlardan, cansız körpülərdən, meşələrdən, qayalar-dan soruşduğu kimi, qurddan da xəbər alır. Bu, ister-istəməz qədim türk mifoloji düşüncəsində xilaskar-yolgöstərici funksiyası yerinə yetermiş boz qurd u və daha konkret olaraq «Kitabi-Dəda Qorqud»un ikinci boyunda Qazan xanın «Qurd üzü mübarek olar» deyib əsir apa-

rılan ailəsini qurddan soruşduğunu yada salır. Kərəmin sərv ağacı və su ilə xəbərleşməyi, sevgilisini onlardan soruşturmağı da kök-mənşə etibarilə əsgî inanımlara – su və ağac kultuna gedib çıxır:

*Abi-hayat kimi daim axarsan,
Haqqın camalına hər dəm baxarsan.
Dolana-dolana dağlar yixarsan,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?!*

Buradakı «Haqqın camalına hər dəm baxarsan» – misrası da ister-istəməz yeno də Qazan xanın elə həmin boyda öz ailəsini sudan soruşturan işlediyi «su haqq didarın görmüşdür, mən bu su ilə xəbərleşim» – ifadesini xatırladır.

«Əslî-Kərəm» tekversiyali dastanlardandır. Bu dastan mövzu və motivcə, eləcə də süjet baxımından bənzəri olan folklor örnekleri də var. Lakin Orta Asiyada, xüsusən qazaxlar, başqırdılar, qaraqalpaqlar və s. qardaş xalqlar arasında çox geniş yayılmış olan «Kozi Körpəs və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əslî-Kərəm» dastanı arasında çox yaxından səslişən, hətta bənzəyən cəhətlər müşahidə olunur ki, bunların üzərində bir qədər ətraflı dayanmaq zəruridir.

Ayri-ayrı xalqlara mənsub variantlar arasındaki kiçik fərqlər nəzəre alınmasa «Kozi Körpəs və Bayan Sulu» dastanının yiğcam məzmunu aşağıdakı kimidir:

«Qarabayla Sarıbay övladsızdır. Əhd edirlər ki, birinin oğlu, digərinin qızı olsa evləndirsən. Sarıbayın oğlu, Qarabayın isə qızı olur. Oğlanın adını Körpəs, qızın adını isə Sulu qoyurlar. Oğlanın atası ölüür, Qarabay öz qızını yetime vermek istəmir. Qızını da, var-dövlətinə də götürüb köçür. Körpəs Bayan Suluya adaxlı olduğunu bilib onu daldıncı gedir. Qarabayın qızını istəyənlər çoxdur. Hətta kalmış şahının oğlu da onu isteyir. Sarabey isə qızı öz nökəri Kodarqula nişanlaşır. Çünkü Kodarqulu köç zamanı susuz səhrada su tapmış, sürüləri qırılmış tohlıkləsində xilas etmişdir. Körpəs gelib buraya çıxır, Bayan Sulu ilə görüşür. Bir varianta görə Kodarqul, başqa varianta görə isə Qarabay Körpəsi öldürür. Qız da Körpəsin qəbri üstündə xəncərlə vurub özünü öldürür».

Qazan variantına görə Bayan Sulu özünü öldürməmişdən qabaq Kodarqulu da məhv edir. Onun meyitini da Körpəşlə Bayan Suluun qəbirleri arasında basdırır. Sevgililərin qəbirleri arasından gəyərən gül kolları birləşmək isteyir. Kodarqulun qəbrindən qalxan tikan isə onların birləşməsinə mane olur.

Göründüyü kimi, «Kozi Körpəs və Bayan Sulu» ilə «Əslî-Kərəm» arasındaki süjet yaxınlığından əlavə surətlərin adlarındakı oxşarlıq-

bənzəyiş də maraq doğurur: Körpəş-Kərəm, Sulu-Əslı, Qarabay-Qara Məlik və s. Hətta Kozi Körpəş də Kərəm kimi yolda qayaya, çaya, meşəyə, qarda rast gelir, sevgilisini onlardan xəbər alır. Sondakı epi-loqlar da bir-biri ilə demək olar ki, eyniyət təşkil edir. Bütin bunlar göstərir ki, «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əslı-Kərəm» dastanı arasında genetik bir bağlılıq – əlaqə mövcuddur. Olsun ki, hər iki dastanın mənşəyi daha ümumi və vahid olan arxaik bir süjetə söy-kənir. Həmin arxaik süjet Orta Asiyada «Kozi Körpəş və Bayan Sulu», Azərbaycanda isə «Əslı-Kərəm» dastanı şəklində transformasiya olunaraq, yerli, məhəlli kontekstə (məsələn, Qafqazdakı azərbaycanlı-erməni münasibətlərinə) uyğunlaşdırılmış və bu səbəbdən də mətnlər-arası fərqlər yaranmışdır.

Orta çağ Azərbaycan dastançılığında oğuz epik ənənsinə məxsus süjet və poetika ünsürləri, motivlər müəyyən yer tutmaqdadır. Bu sıradan «Kitabi-Dədə Qorqud» boyalarından gələn motivlər daha qabarıq nəzəre çarpır. İstər «Koroğlu» eposunda, istərsə də «Şah İsmayıll-Gülzər», «Novruz-Qəndab», «Mehr-Mah» və başqa məhəbbət dastanlarında ən müxtəlif istiqamət və səviyyələrdə Dədə Qorqud motivləri müşahidə edilir. Bu sıradan **«Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanı** Dədə Qorqud boyalarına süjet, motiv və obraz yaxınlığı ilə xüsusi seçilir. «Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanı Azərbaycan hüdudlarından kənara çı-xaraq Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya xalqları arasında da geniş yayılmış, dastanın onlarca müxtəlif variansi, hətta versiyaları türkmən, özbək, uyğur, türk, qaraqalpak, qaraim, eləcə də erməni və gürcü folklor are-alında məskunlaşmışdır.

Mətnin ümumi mənzerəsi və aparıcı folklor motivi («Ər arvadının toyundə» beynəlxalq ümumfolklor indeksi) göstərir ki, «Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanı «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yaradılmışdır. Dastan dəqiq mənənə «ər öz arvadının toyundə» səpgisində deyil, «Bamsı Beyrək» də olduğu kimi, orijinal müstəvidə, yəni sevgilinin öz sevgilisinin, aşiqin öz məşquqəsinin toyuna gəlib çatması şəklində işlənmişdir. Bu əsas məsələdən başqa boy və dastanın süjet təfərruatında da əsaslı yaxınlıqlar vardır ki, on başlıcaları aşağıdakılardır:

- istər boyda, istərsə də dastanda oğlanla qız birinci dəfə qızın ya-sadığı evin yanında, özü də əksərən qızın kənizinin vasitəsilə görüşür-lər;

- Bamsı Beyrək də, Qərib də görüşdən sonra sevgilisinin barmağına üzük taxıb ondan ayrılır;

- «Bamsı Beyrək»də Yalançıoğlu Bamsının, «Aşıq Qərib»də isə Güloğlan – Kaloglan Qəribin köynəyini qana batırıb yalan xəber getirir;

- buna baxmayaraq, nə Banuçiçək Bamsının, nə də Şahsənəm Qəribin ata-anası ilə əlaqəni kosmir;

- Bamsının atasının, Qəribin anasının ağlamaqdan gözü kor olur; - hər iki dastanda qəhrəmanları təpib vəziyyəti xəbər vermək üçün bəzirkənlərin köməyində istifadə olunur, Bamsı da, Qərib də bəzirgənlər deyisişir;

- Bamsı palternini dəli ozanla deyişdirdikdən sonra evlərinə gelir. İlk əvvəl bulaq başında ağlayan bacısını görür. «Aşıq Qərib»də də ey-nilelədir. Özü də bu dastanların heç birində bacılar qardaşı tanıya bilmir;

- hər iki qəhrəman öz sevgilisinin toy məclisine gelir. Hər iki dastanda da ozan-aşıq kimi qarşılınlırlar;

- hər iki dastanda ozan-aşıq libasındaki aşiq (Bamsı və Qərib) do-layısı ilə sevgilisindən yadigar qoyub getdiyi üzüyü soruşur ve müsbət cavab alır;

- məsələ aydınlaşdırıldıdan sonra Bamsı Yalançıoğlu, Qərib də Güloğlan – Kaloglanı bağışlayır;

- her iki dastanda kor olmuş valideynin gözleri açılır. Dədə Qorqud Bamsının barmağının qanımı, aşiq isə mifoloji hamı olan Xızırın atının ayağı altından götürülmüş torpağı kor göze sürtməkə onu açır;

- Beyreyin yayını özündən başqa kəs gerib, oxunu heç kəs ata bilmir. Qəribin də sazi özündən başqa heç kəsin elində çalınmur;

- finalda Bamsı öz bacularını, Qərib də öz bacısını əre verir, toyalar da bir gündə olur.

Sadalanan bənzərliliklər və epik mətnin əksər məqamlarında üst-üstə düşən təfərruat «Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanının «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yarandığını təsdiqləyir. Sadəcə olaraq, oğuznamə boyundakı ozan yaradıcılıq üslubu orta çağ məhəbbət dastanında aşiq dəsti-xetti ilə əvəzlənmiş, beləliklə də, məlum süjet fərqli bir dastana çevrilmişdir.

Azərbaycan xalq dastançılığında elə örnəklərə rast gəlinir ki, məzmun və süjet ehəsiyətə görə həm qəhrəmanlıq, həm də məhəbbət mövzularına uyğun gelir. Bu qrupa daxil olan dastanların qəhrəmanları sevməyi bacarıqları kimi qılınc-qalxanla vuruşmağa, igidlik, hünər, şücaət göstərməyə də qadirdirlər. Lakin onlar nə qədər igid, qəhrəman olsalar da, əsasən öz sevgiləri – butaları uğrunda çarpışırlar ki, bu səbəbdən də həmin örnəkləri «məhəbbət dastanı ilə qəhrəmanlıq dastanı» hüdudlarında dayanan dastanlar adlandırmış daha münasibdir. «Novruz-Qəndab», «Şahzadə Əbülfəz», «Şah İsmayıll-Gülzər», «Şahzadə Bəhrəm», «Dilsuz-Xəzangül», «Seydi-Pəri», «Məhəmməd-Gü-ləndam», «Seyfəmlükk», «Xurşid-Mah Mehri» kimi dastanlar bu sıradandır.

Mehəbbət və qəhrəmanlıq motivlərinin birgə çıxış etdiyi dastanlar içerisinde «Şah İsmayıł-Gülzər» öz məşhurluğu ilə daha çox seçilir. Dastandan aydın olur ki, Adil şah minbir dua, nəzir-niyaz və qurbanla yeganə oğul tapır. Yaman göze gəlməsin deyə onu hətta on beş yaşına qədər xüsusi yerde saxlatdırıb günəş işığından da qoruyur. Oğlan böyükür və həqiqətən azman bir pəhlevana çevrilir. Oğul – Şah İsmayıł bir gün ov zamanı Gülzər görür, sevیر, arxasında gedir, minbir əzab-əziyyətdən sonra öz məqsədindən çatır, üç gözəllə atasının vilayetinə döñür. Ata əz gelinlərini ələ keçirmək üçün oğlunun gözlerini çıxardırıb quyuya atdırır. Doğma atanın oğula qarşı belə qəddar, vəhşi münasibəti, sonra isə oğlunun sağalıb atadan intiqam alması, yəni ədalətin bu şəkilde bərpa olunması dastanın çox geniş yayılmasına səbəb olmuşdur. Şübhəsiz ki, burada saraylara xas olan despotizmin, taxt-tacı ələ keçirənlərin öz övladlarına, qardaşlarına, hətta atalarına qarşı qeyri-insani münasibətlərinin bədii inikası vardır.

«Şah İsmayıł-Gülzər» in ondan yuxarı variantı mövcuddur. Variantlarda atanın adı, qəhrəmanın qalaçada rast geldiyi ilk qızın adı, onun qardaşlarının müharibə etdikləri düşmənin adı, Ərəbzənginin adı, onun tərcüməyi-hali bir-birindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Lakin süjet və poetik mətnlərde ələ bir ciddi ayrıntı duyulmur.

Variantların hamısında Şah İsmayılin gözlərini çıxardıran, quyuya atdırın adıdır. Müxtəlif variantlarda Zülal şah, Adil şah, Fətəli xan, Abdulla xan, Aslan şah adlanan bu qansız ata qabaqça oğlunu quyuya salmaq, bu baş tutmadıqda zəhərləmək qerarına gelir. Bu fəndlər baş tutmur, belə olduqda, oğlunun qollarını bağlatdırıb gözlerini çıxardırıb. Oğul hər nə qədər:

Uca dağlar başı dumandi, çəndi,
Amandı şah baba, zay etmə məni –

deyə yalvarırsa da, ata rehəmə gəlmir. Çünkü öz oğlunun gözlerinin çıxartılmasına rahat-rahat baxan bu düşgün gözləri əxlaqsızlıq, pozğunluq, şəhvət ehtirası tamamilə dumanlatmışdır. Bir varianta görə onun Güllərə, başqa varianta görə isə Ərəbzəngiyə gözü düşür. Bir varianta da deyilir ki, o özü bu üç gözəli getirmək istəmiş, lakin getirə bilməmişdi deyə oğlunun bu bacarığı ona ağır gelir.

Şah İsmayılin gözlerinin sağalması da variantlarda müxtəlif cür verilir. Onun gözlerini bəzən göyerçinler, bəzən məlekler, bəzən isə qarğı sağaldır ki, bunlardan ən qədimi – arxaik vasitə sonuncudur.

Dastanda başlıca diqqət Şah İsmayılin öz sevgilisi Güllərə xanım uğrunda çəkdiyi cəfalara və göstərdiyi qəhrəmanlıqlarla yönəldilmişdir. Şah İsmayıł atasından fərqli olaraq mərd, mübariz, sədəqətli və

vəfalıdır. O, haqq-ədalet tərəfdarıdır. Şah İsmayılin hünər və şücaət-lərinin tamamlanmasında onun sevgili atı Qəmərdəyin da özünəməxsus yeri vardır. Ümumiyyətlə, qədim türk bahadırıq anlayışının tərkibində mühüm yer alan at, qılinc və qopuz-saz üçlüyü Şah İsmayılin qəhrəmanlığını da aparcı atributu kimi çıxış edir. Bu baxımdan Şah İsmayıł obrazı Beyrəyi, Koroğlunu xatırladır, daha doğrusu, onların cərgəsində dayanır.

Gülzər da dastanlarımız üçün səciyyəvi olan sevgili surətlərindən-dir. Misilsiz və bənzərsiz gözəlliyi ilə Şah İsmayıł kimi bahadır igidi meftun eleyən, onun könlünlə hakim kəsilən bu gözəl öz zərifliyi, saf, səmimi sevgisiyle yadda qalır.

Lakin qəribədir ki, dastandakı əsas sevgili – məşqə obrazı olmasa da daha qabarıq nəzərə çarpan və dastançı texəyyülinün daha əzəmətli görüntülerlə təqdim etdiyi obraz Ərəbzəngidir. Əsas variantlara görə Ərəbzəngi bədəlxəq işlərle möşəğol olan qardaşını və onun özü kimi əməldəşəşərini öldürüb dağlara çəkilmiş igit, namuslu bir qızdır. O, qardaşına və onun bədəmel yoldaşlarına o qədər nifret etmişdir ki, binamus işlərle möşəğol olan bütün kişilərə düşmən kəsilmiş, onlardan intiqam almağı qərarlaşdırılmışdır. Kişi cildinə girmiş əzəmətli pəhlevan kimi çıxış edən Ərəbzəngi əslində gözəl, dastançı dilicə deyilmiş olsa, «ay parçası kimi bir qızdır». Ərəbzəngi ister mənəviyyatına, isterse də fiziki gücünə, ığidliyinə, qüvvətinə görə qədim türk etnik düşüncəsindəki «bahadır qız» təsvərvürünün folklorlaşmış ifadəsidir. Onun daxili aləmi, eləcə də bu daxili aləmlə hemahəng olan qəhrəmanlığı Dədə Qorqudun Banuçiçəyini, Selcan Xatununu xatırladır. Dastanın hətta Güllərə götürüb geri döndükleri zaman balaq başındakı vuruş epizodu «Qanturalı» boyunun həmin epizodunun, demək olar ki, eynidir. Fərq birçə burasındadır ki, ister Banuçiçək, ister Selcan xatun, isterse də bu planda olan başqa folklor qəhrəmanları oğlan tərəfindən möglüb edilib ərə getdikdən sonra öz bahadırılıqlarını itirirlər, Ərəbzəngi isə sona qədər yenilməz bir qəhrəman olaraq qalır:

Öğlan mey içmisən, yainki bəngi?
Yoxsa tanımsın Ərəbi-zəngi?
Görürəm, saralıb üzünün rəngi,
Buraya galənlər baş verib gedər.

Görünür, məhz bu keyfiyyətlərinə görə o, dastandakı digər qadın qəhrəmanları, o cümlədən əsas sevgili olan Güllərə da kölgədə buraxı və dəstannın Şah İsmayıldan sonra gelən ikinci əzəmətli obrazına çevrilə bilir.

«Şah İsmayıll-Gülzar» dastanının süjet xətti, elecə də dastandakı çoxsaylı arxaik-ibtidai təsəvvür və düşününcə sistemi ilə bağlı motivlər göstərir ki, bu dastan aşiq yaradıcılığı məhsulu olana qədər çeşidli mətnlər, müxtəlif folklor örnəkləri, o cümlədən, rəvayət və nağıl hələndə mövcud olmuş, elə oradan da aşiq dastançılığına gəlmüşdür. Dastanın nağıl mənşəli olmasını oradakı çoxsaylı nağıl ünsürləri (göz çıxarma, quyu, qeyri-adi güləş səhnələri, qalada tənha yaşayan cəngavər qadın motivləri və s.) də təsdiqləyir. Bundan başqa, məşhur «Şahzadə İbrahim» nağılıının süjeti ilə «Şah İsmayıll-Gülzar» dastanının süjeti kiçik istisnaları çıxmışdır, demək olar ki, bir-birinin təkrarıdır.

Dastanın nağıl mənşəli olmasına, habelə buradakı obraz və hadisənin tarixi – mədəni səciyyesine əsasən qəti şəkildə söyləmək mümkündür ki, bu əsərdəki Şah İsmayıll obrazının Şah İsmayıll Xətai ilə heç bir bağlılığı yoxdur. Adlar arasındaki bənzeyiş tamamilə təsdiqidir [152, 187-192].

Azərbaycanda geniş yayılmış dastanlardan biri də «Alixan-Pəri»dir. Bu dastan Aarne-Andreyev cədvəlindəki 883 nömrəli motive – «Böhtana düşmüş qız» beynəlxalq süjetinə uyğun gelir. Bu onu göstərir ki, «Alixan-Pəri» dastanı da nağıl mənşəlidir.

«Alixan-Pəri» dastanı Azərbaycan dastanlarının üçüncü qrupuna – ailə-exlaq dastanlarına daxildir. Bu dastanı ona görə ailə-məişət deyil, ailə-exlaq dastanı adlandırmak lazım gəlir ki, burada ümumi məişət məsələlərindən çox exlaq məsəlləri qoyulur və onlar dövrün səviyyəsinə, dastançının görüşünə müvafiq bir şəkilde həll edilir. Exlaq məsəlesi her yerde, hər dövrde o qədər aktual olub ki, dastanların da ekseriyətində onun müxtəlif cəhətlərinə toxunulur, fikirlər söylənilir, nəticələr çıxarılır. Bu əsərin doğrudan sözün həqiqi mənasında nə məhəbbət, nə də qəhrəmanlıq dastanı yox, məhz ailə-exlaq dastanı olduğunu görmək üçün ləp müxtəsər bir şəkilde gözdən keçirmək kifayətdir.

Səyyad varlı-karlı bir tacirdir. Lakin onun bu vara, dövlətə sahib olacaq övladı yoxdur. Səyyadın yaşıdığı Bitlis şəhərinin yaxınlığında Qanlı adlı bir dəli çay vardır. Səyyad nəzir eyleyir ki, allah ona bir övlad versin, o da Qanlı çayın üstündə körpü salırsın. Nəzir qəbul olunur. Səyyadın bir oğlu, bir də qızı olur. Oğlanın adını Məhəmməd (başa variantlarda İsmayıll, Zülfüqar və s.), qızın adını Pəri qoyurlar. Elə həmin gün Səyyad məscid heyətindən təzəcə doğulub atılmış bir uşaq da tapır, götürüb evə getirir; adını da Tapdıq qoyur. İllər keçir. Uşaqlar böyüyürler. Səyyad oğlu Məhəmmədi və arvadını götürüb Mekke ziyarətinə gedir. Tapdıqla Pəri evdə qalırlar. Xanı adlı bir qarı Tapdıqə deyir:

«- Sən Səyyadin oğlu deyilsən. Küçədən tapılma uşaqsın. Ona görə də adını Tapdıq qoyublar. İndi fürsət variken görək Pərinin bir təher olə keçirəsən ki, Hacı Səyyadin mal-dövlətindən sənə də bir pay düşə.»

Var-dövlətə şərik olmaq ehtirası qardaşlıq hissələrinə üstün gəlir. Tapdıq Pəriyə tacavüz etmək istəyir. Pəri ona nə qədər yalvarırsa nəticə vermır. Nəhayət, Tapdıq zora keçir. Lakin Pəri çox möhkəm, iradlı, namuslu, çox da cəsarətlidir. O, Tapdığın baş-gözünü yarır, özünü də çıxırab evdən qovur. Vədə tamam olur. Hacı Səyyadgil ziyarətdən qayıdır. Tapdıq onların pişvazına gedir, Pərinin özünü çox pis aparlığı danişib:

«-Axırda da lotularla birləşib məni bu günə saldı», – deyir.

Yenice Məkkə ziyarətindən qayıtmış Hacı Səyyad oğlu Məhəmmədi göndərir ki, gedib Pərini öldürsün. Məhəmməd Pərinin aldadıb meşəyə aparır. Bir neçə yerində yaralayır, üst paltarını çıxarıb qana bulayıb, atasına aparır. Pəri qorxudan bir ağacın gövüşünə giriş gizlənir.

Vanlı Alixan meşəyə ova çıxır. Pərini görüb, bəyənir, başına gələnləri öyrənir, evinə aparır, toy edib alır. Perinin Alixandan iki oğlu olur. İllər keçir, uşaqlar böyüyüb on, on iki yaşlarına çatırlar. Alixan Pərini oğlanları ilə bərabər Qara vezirə qoşub qiymətli hədiyyələrle Bitlisə, atasının yanına qonaq göndərir. Karvan son gecə bir meşə kənarında düşərgə salır. Hami yatıldıqdan sonra Qara vezir Pərinin çadırına gelir, Pəri nə qədər yalvarırsa, vezir öz murdar niyyətlərindən əl çəkmək istəmir, əger razı olmazsa, oğlanlarının başını kəsəcəyini deyib, onu təhdid edir. Pəri namuslu qadındır. Vəzir onun gözləri qabağında hər iki oğlunun başını kəsirə də təslim olmur, nəhayət, onun əlindən qurtararaq meşəyə qaçıır. Vəzir karvana səs salır ki, əslində «tapıntı qız» olan Pəri uşaqlarını da götürüb qaçmışdır. Karvan geri dönür, Pəri meşə kənarında Budaq (yaxud Ali) adlı bir çobana rast gəlir. Çoban vezirin əksinə olaraq çox temiz ürkli, namuslu bir adamdır. O, Pəriyə öz doğma bacısı kimi yanaşır, yedirir, içirdir, hətta paltarını da soyunub ona verir. Alixani tapaçığını da vod edir.

Pəri çoban paltarında şəhərə gedir. Yolda o, bir karvan düşərgəsinə rast galır. Alixana bir məktub yazib, bulaq başında daşın altına qoyur.

Pəri şəhərdə çox gəzib dolanır, nəhayət gəlib öz evlərinin qabağına çıxır. Çoban paltarında olduğundan anası onu tanımır, lakin çox xoşuna gəldiyi üçün ərindən xahiş edir ki, onu nökər götürsün. Beləliklə, Pəri öz evlərində nökərçilik etməyə başlayır.

Saleh sövdəgər adlı bir tacir Pərinin məktubunu tapıb xana çatdırır. Alixan heç bir söz demədən Qara veziri də yanınca götürüb dərvish paltarında Pərini axtarmağa gedir. Yolda o, Budaq çobana rast gəlir.

Ağıllı çoban Pərini soruşmaqlarından dərvişlərdən birinin Alixan, o binin de Qara vəzir olduğunu başa düşür. Qara vəzir duyq düşüb qəçmasın deyə onlara heç bir söz demir, götürüb Hacı Səyyadın evinə getirir. Hacı Səyyad dərvişlərə yaxşı hörmət edir. Yeyib-içdikdən sonra xahiş edir ki, gördüklərindən, eşitdiklərindən yaxşı bir əhvalat danışınlar. Hami yiğisir. Pəri də nökər paltarında, başında da şələpapaq məclisdə oturmuşdur. Alixan nə qədər əlləşirə heç bir şey quraşdırıb danışa bilmir. Budaq çoban deyir:

- Keçəl nökərlər dərvişlərdən də çoxbilmə olurlar, qoyun elə bu nökər danışın qulaq asa.

Peri deyir:

- Mən sizə yaxşı bir əhvalat danışaram, ancaq şərtim var. Mən danışib qurtaranı qədər gərək heç kəs bayırbaçağa çıxməsin.

Budaq çoban durub qapının ağızını kəsir ki;

- Keçəl, sən danış. Mən heç kəsi yerində tərənməyə qoymaram.

Peri atasığının ziyarətə getdikləri gündən bəri başına gələnlərin hamisini danışib axırdı deyir:

*Dindirəndə kəlmə-kəlmə danışan,
Gəlinlərdən, qızdan həyali dərvış!
Xəbor al halimi Budaq çobandan,
O bilir hər işi, hər hali, dərvış!*

*Fələk məni çox ağılatdı, güldürdü,
Ağladıban göz yaşımı sildirdi,
Qara vəzir bir cüt oğlum öldürdü,
Mərd igid qanına qan ali, dərvış! və i.a.*

Məsələ açılır. Məhəmməd Tapdığı, Alixan vəziri, çoban da qarını öldürür.

Dastanın müxtəlif variantlarından göründüyü kimi, Alixanla Pəri bir-birini dərin məhəbbətlə sevirlər. Hətta Alixan Pərini axtara-axtara gəzdiyi günlərin birində Nəstərən, yaxud Nərgiz adlı bir gözəl rast gəlir. Nəstərən Ali xana aşiq olur, onu alıb bu yerlərdə qalmasını təklif edir:

*İltimas eylərəm, ay Ali dərvış,
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.
Sən də mənim kimi eşq oduyla bış,
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.*

Alixan isə öz sevgilisinə sadıq qalır. O, hətta özünü məhəbbətdə Məcnunla, Kərəmlə bir sıraya qoyur:

*Leyliyə Məcnunu, Əsliyə Kərəm,
Bircə öz yarımın camalın görəm!*

Lakin buna baxmayaraq, «Alixan-Pəri» məhəbbət dastanı səviyyəsində qalxa bilmir.

Dastanda Pəri surəti sözün həqiqi mənasında namus, şəref müəssisəməsi kimi yaradılmışdır. Çox zaman «gözəlli namusun düşmənidir» deyirlər. Bəzən doğrudan da namus gözəlliyi daha da gözələşdirənə qədər gözəllik namusu eybəcərəşdirir. Peri isə həm gözəl, həm də namusludur. Bir sıra cahansümül əsərlərde, eləcə də xalq dastanlarında olduğu kimi, gözəlliyi Pərinin başına fəlakətlər getirir, hətta gözələri önündə iki oğlunun başı kəsilir. O isə nə eylir, nə də alçalır. Bu, doğrudan da qarşısında səcdə edilməyə layiq olan təmiz, pak əxlaqi keyfiyyətdir. Lakin dastançı-aşiq yalnız bu keyfiyyəti təsvir və tərənnümə kifayətlənmir. O, Pərinin başına gələn fəlakətlərin əsas səbəblərini də izah etməyə çalışır.

Əsərdə Pəri nə qədər iradeli, dözlümlü, təmkinli qızdırsa, Hacı Səyyad bir o qədər xudbin və ağılsız atadır. O, Tapdığın dediklərini yoxlamağı ağlına belə getirmədən qızının öldürüləməsini əmr edir. Onda doğma övladına qarşı belə münasibətə səbəb var-dövlətin əmələ getirdiyi qürur, yekəxanalıq və zəmanənin qadına baxışdır ki, öz növbəsində bunların da hamısı dövrün əxlaq normaları ile bağlıdır. Pərinin qardaşı Məhəmməd də atasının tayidir. Əger ata Tapdığın böhtənlərinə inanaraq Pərinin öldürüləməsini əmr edirse, qardaşı Perinin yalvarışlarına belə əhəmiyyət vermir. Əsərdən aydın görünür ki, əslində o, bacısını öldürmək istəmir, deyəsən heç bacısının namusuzluğununa da inanır. Lakin öz doğma bacısını ona görə öldürməyə məcburdur ki, atə belə əmr etmişdir. Deməli, onda ataya qarşı mütilik bütün keyfiyyətlərdən güclüdür. Şübhəsiz ki, bu mütilik əsasən ata məlindən mehrəm olmaq qorxusunu ilə əlaqədardır.

Dastandakı ana surəti də çox maraqlıdır. Ata öz qızının öldürüləməsi üçün əmr verir, qardaş da bu əmri yerinə yetirməyə gedir. Ana isə hətta etiraz etmək hüququna belə malik deyildir. Onu hətta sayib fikrini soruşan da yoxdur. Ağlamaqdan başqa elindən heç bir iş gelməyən ananın bu dərəcədə hüquqsuzluğu yene də dövrün əxlaq normaları, qadına baxışla əlaqədar məsələdir ki, dastançı əseri ilə bunun da əleyhinə çıxır.

Dastanda Qara vəzirlə Budaq çoban əxlaq cəhətdən tamamilə bir-birinə əksi olan adamlarıdır. Fitrətən əxlaqsız adam olan Qara vəzir meşədə kimsəsiz və didərgin Pərini görən kimi «aşiqi-giriftar» olur. Əvvəlcə Alixana: «Biz onu bir yerde tapmışq, birlikdə də şərik olmayıq» – şəklində murdar bir təklif eləyir. Alixanın qəzəbləndiyini gö-

rüb susur, hiylə yoluna keçir, fürsət gözləməyə başlayır, nəhayət, Alixanın sadəliyindən istifadə edərək Pərinin müşayiətçisi olur və öz çirkin niyyətlərini həyata keçirmək üçün illər boyu şörəyini yediyi adamın oğlanlarını öldürür.

Anasının gözləri qarşısında oğlanlarının başını kesmək qədər dəhşətli bir cinayət təsəvvür etmək çətdindir. Qara vəzir belə qəddar bir canidir. Onu bu dərəcəyə çatdırın, dastançıya görə, fitri əqləqsizliq, təbiətindəki vəhşiliyidir.

Dastanda Budaq çoban Qara vəzirin tamamilə eks tərəfində duran obraz kimi təqdim olunur. Pəri Qara vəzirin elindən qurtardıqdan sonra nəfəs dərəmdən səhər kimi qaçır. Sübh açılanda o, Budaq çobana rast gəlir. Çölnün düzündə Budaq çobandan və Pəridən başqa heç bir kimsə yoxdur. Pəri çobandan qorxur. O işe: «Qorxma bacı, yaxın gel, görüm kimsəm» – deyir. Pəri başına gələnləri çobana danışır.

Çoban Pəriyə nadirüst kişilərdən zülüm görmüş namuslu, lakin köməksiz bir insan kimi yanaşır. Yedirir, içirir, arxa-kömək olur, axırdı da qisasını alıb Alixana çatdırır. Folklor təfəkkürü belə əqləqin tərəfdarıdır, dastançı Budaq çoban, Pəri, Alixan kimi əqləq sahiblərini idealizə edir. Dastanın sonluğunda etnik-mənevi qanunların diktəsi öz işini görür: öz qara niyyətləri ilə ailə-əqləq normalarına qarşı çıxan qarı, Tapdıq və Qara vəzir ölümlə cəzalandırılır. Folklor – xalq düşüncəsi bunu bir ibret olaraq həyata keçirir.

Az sayda olmuş olsa da, bir qisim dastanlara rast gəlinir ki, onlar aşiq repertuarında müşahidə edilir. Daha doğrusu, həmin dastanlar aşiq ifaçılığı üçün münasib ifa-oxu materialı olmadıqından onların aşiq repertuarına daxil ola bilmə imkanı çox azdır. Belə dastanlarda nəşr-şer növbələşməsi mövcud olsa da, mətnin tərkibindəki şerlər digər ən-ənəvi aşiq dastanlarındakı şer şəkillərinə bənzəmir. Bu tip dastanlarda şerlər əsasən bayatılardan ibarət olur ki, onların sazla ifası o qədər də səmərəli olmur. «Arzu-Qəmbər», «Yaxşı-Yaman», «Lələ» dastanları bu baxımdan səciyyəvidir. Sadalanın dastanları şerti olaraq «bayatlı dastanlar» da adlandırımaq mümkündür. Bayatlı dastanların aşiq repertuarında deyil, adı folklor söleyicilərinin repertuarında məskunlaşması onlarda rəvayət və nağıl üslubuna məxsus keyfiyyətləri gücləndirmişdir. Əslində «Yaxşı-Yaman» və «Lələ» dastanları dastandan daha çox bayatı ustaları kimi tanınmış Sarı Aşiq və Lələnin başına gələn əhvalatları eks etdirən rəvayətlər toplusunu xatırladır.

Bayatlı dastanlar içərisində en geniş yayılmış «Arzu-Qəmbər»dır. Bu dastanın Kərkük, Bakı, Gəncə, Qarabağ, Qaradağ, Kumik, Türkmen, Özbək, Qaraqalpaq və s. kimi coxsayılı variantı vardır. Variantlarda şəxs, yer-yurd adlarının fərqliyi, bir sıra hallarda isə sonluğun müxtəlifliyi müşahidə edilməkdədir. «Arzu-Qəmbər» dastanının

ümumi süjet mənzəresi onun nağıl mənşəli olduğunu göstərir. Həm mənşə səciyyəsinə, həm bayatılı olmasına və üstəlik ümumtürk etno-coğrafiyasındaki çeşidli folklor areallarında bənzər biçimlərdəki məskunluq faktına görə bu dastanın orta çağ aşiq dastanlarından xeyli dərəcədə qədim olduğunu söylemek mümkündür.

Azərbaycan xalq dastançılığı özünün çiçəklənmə mərhələsini orta yüzilliklərdə keçirmişdir. Bu mərhələnin şah əsərləri olan «Aşıq Qərib», «Tahir-Zöhrə», «Əsli-Kərəm», «Abbas-Gülgez», «Şah İsmayıll-Gülzər» kimi möhtəşəm dastanlar Azərbaycan hüdudlarından çıxaraq ümumən Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya ərazilərində də geniş yayılmış, eyni soydan olan türk xalqları ilə yanaşı, erməni, gürçü, osetin, tacik və s. etnosların folklor arealına yerləşmişdir.

XVIII-XIX yüzilliklərdə dastan yaradıcılığı əvvəlki tempini ya-vaş-yavaş azaltmış və dastan ifaçılığına diqqət artırlımıdır. Dastanların ayrı-ayrı aşiq mühitlərində deyışikliklərə məruz qalaraq variantlaşması prosesi də əsasən bu tarixi mərhələdə getmişdir. XIX-XX yüzilliklərdə Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Şəmkirli Aşıq Hüseyn, Bozalqanlı Aşıq Hüseyn, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı və başqa onlara yaradıcı ustاد aşıqlar zəngin poeziya irsi qoyub getsələr də, dastan yaradıcılığında elə bir ciddi keyfiyyət göstəricisi qazana bilməmişlər. Aşıq Ələsgər, Şəmkirli Hüseyn, Bozalqanlı Hüseyn ətrafında dastanları söyləmə-revayətlər yaradılsa da, onlar dastanlaşma prosesi keçirə bilməmiş və orijinal dastanlara çevriləməmişlər. Bu tarixi mərhələdə ayrı-ayrı aşıqlar bəzən dastanlar yaratılsalar da, onlar lokal-məhəlli möv-cudluq keçmiş, kütləvilik qazanmadıqından aşiq repertuarında möh-kəmlənməmişdir.

Azərbaycan xalq dastanlarının ümumi sayı yüzden yuxarıdır. Variantlar da nəzərə alınsa, bu sayı üç yüzə yaxın ola bilər. Dastanların ümumi sayından fərqli olaraq onların ayrı-ayrı aşiq mühitlərindəki sayı nisbetən azdır. Məsələn, Təbriz-Qaradağ aşiq mühitində yetmişə yaxın, Urmiya aşiq mühitində altmışdan yuxarı, Borçalı və Gəncəbasar aşiq mühitlərində əlliən çox, Şirvan aşiq mühitində otuza qədər dastan müşahidə olunur.

Aşıqların öz repertuarındaki dastanların sayı da, adətən, qırx-əlli hədudlarında olur. Azərbaycan dastanlarının ümumi sayının daha böyük olmasına sebəb isə ayrı-ayrı repertuarlarda müxtəlif dastanların mövcudluğudur.

Azərbaycan aşıqlarının dastan yükü onların epik repertuarının əsasıdır. Repertuarın daşınması ustad-şagird ənənəsinə söykonur və sənət şəcərəsi xətti ilə davam edir.



«KOROĞLU» EPOSU

Poetik söz sənəti aləmində Koroğlu – Goroğlu-Qurqulu silsiləsindən ibarət qəhrəmanlıq mənqəbələrinin xüsusi siqləti olmuşdur. Bu zəngin mənəvi irsde ümuməbəşəri məsələlərə yanaşı, yerli zəminlə, milli adət-ənənələrlə, hər bir yaradıcının – xalqın həyat tərzini, ovqatı ilə bağlı qəhrəmanlıq səhifələri üstünlük təşkil etmişdir ki, bunun da təbii səbəbləri vardır.

Bir sıra türk, həmçinin qonşu xalqlar arasında geniş vüsət alan Koroğlu versiyaları sırasında Azərbaycan eposunun özünəməxsus mövqeyi vardır. Azərbaycan «Koroğlu»sunun qaynaqları çoxşaxəlidir və yüzelliliklərin dərinliyinə gedən qədim kökə malikdir.

«Koroğlu» dastanının ayrı-ayrı qol ve epizodları, hekayət və rəvayətləri, başlıcası isə nəgmələri əlyazmasından daşbasmasına qədər uzun bir təkamül yolu keçmişdir. XVII-XVIII yüzelliliklərə aid Azərbaycan cünglərində, eləcə də həmin əsrlərdə qonşu xalqların əlibalaları ilə toplanmış onlarla əlyazmasında, şer məcmüələrində, İlyas Müseçin «Nəgmələr kitabı»nda (Təbriz, 1721), Əndəlib Qaracadağının «Şerler məcməsi»ndə (1804) Koroğlunun adı ilə bağlı onlarla örnəyin özünə yer tapması eposun Zaqqafqaziya xalqları içərisində geniş vüsət aldığıనı nümayiş etdirir.

Dastanın zəngin nəşr tarixi vardır. Onun ilk çapı XIX yüzelliliyin 30-cu illərinə təsadüf edir. Həmin mənbədə dastanın kiçik bir epizodu verilmişdir ki, bu, daha çox məlumat səciyyəli rəvayət-hekayət kimi diqqəti cəlb edir [666].

Eposun başqa bir variantı 1840-ci ildə çap olunmuşdur. Nəşrin müəllifi İ.Şopen Cənubi Azərbaycanda Araz çayı sahilindəki kənddə Ömrə adlı bir aşıdan topladığı dastanı rus dilinə təbdil-tərcümə etmişdir [681, 22-25]. Toplayıcının qeydlərində belli olur ki, ifaçı-əsiq çənqurun müşayiəti ilə Koroğlunun əfsanəvi qəhrəmanlığını tərənnüm etmiş və onun şücaəti barədə həyəcanlı nəgmələr oxumuşdur. Lakin İ.Şopen toplamış olduğu bu mətni bir erməninin şifahi tərcüməsindən sonra yazıya köçürmüştür. Bu səbəbdən də o, mövcud mətnin dəqiqliməyacığını etiraf etmişdir.

İ.Şopen variantının məzmun çalarları, burada cərəyan edən hadisə və əhvalatların inkişaf dinamikası belə bir qənaət doğurur ki, araşdırıcıları göstermiş olduqları bir çox qüsurlara [532, 507; 540, 23-24; 152, 11-12] baxmayaraq, bu toplama – təbdil işi «Koroğlu»nın süjet xəttinin əsas düyüñ nöqtələrini qoruya bilməmişdir. Diqqətəlayiq cəhet isə onda özünü göstərmüşdür ki, İ.Şopen dastan qəhrəmanının mənşəyini bilavasitə türk aləmi ilə bağlamışdır. Bu isə eposun genezisi baxımdan xüsusi dəyəri malik bir təsəbbüs kimi qiymətləndirilməlidir.

1830-cu ildən İranda Rusiya missioner təşkilatında, Təbrizdəki rus səfirliyində tərcüməçi işləmiş, sonralar isə Rəştə, Gilanda (1832-1834) səfər vəzifəsinə tutmuş polyak şərqşünası, şair və mütərcim Aleksandr Xodzko «Koroğlu» dastanının hazır əlyazmasının əldə edilmişsi, onun ingiliscəyə tərcüməsi və çapı işində təqđidrelayiq xidmet göstərmişdir. Bir il sonra bu nəşr O.Volfun tərcüməsində almanca çap olunmuşdur (1843). «Koroğlunun sərgüzəşt və improvizasiyaları» həmin illərdə Jorj Sand və Adolf Berjenin tərcüməsində fransız oxucularına da çatdırılmışdır.

A.Xodzko nəşrinin rusçaya tərcüməsi və çapı isə S.S.Pennin adı ilə bağlıdır [670]. Bu nəşr eposun rusdilli oxucular arasında geniş şöhret qazanmasına zəmin yaratmış, bundan sonra dastanın bir sıra qol, epizod və nəgmələri müxtəlif peşə sahibləri – müəllim, tələbə, etnoqraf, şərqşünas və b. tərfindən toplanaraq ayrı-ayrı metbuat səhifələrində dərc olunmuşdur [262; 634].

Bəlliidir ki, S.S.Penn «Koroğlu» eposu ilə yaxından tanış idi. O, Tiflis ədəbi mühiti üçün adı hal sayılan aşiq saz məclislerinin iştirakçısı olmuş, burada xalq qəhrəmanının şənинə qoşulmuş dastan və nəgmələrə dəfələrlə qulaq asmışdır. Bu münasibətlə S.S.Penn tərcüməsinə yazmış olduğu «Mütərcimden» başlıqli müqəddiməde qeyd edirdi ki, «Koroğlunun improvizasiyaları Qafqazda yerli sazəndələrin, gəzib-dolaşan nəgməkarların dilində tez-tez eşidilir. Burada təqđid olunan improvizasiyalar tanınmış şərqşünası Aleksandr Xodzkonun Şərqə soyahəti və onun burada olduğu on üç il müddətində fars və türk dillərində topladığı müxtəlif dövrlərə aid yerli rəvayətlərdir. Xodzko kimi nüfuzlu şərqşünasın şəxsiyyəti, habelə mənəm bilavasitə Koroğlu-xanları dinləmək imkanı əldə etməyim belə bir fikir söyleməyə əsas verir ki, bu toplama işini qüsurlu improvizasiya kimi qəbul etmək doğru olmaz» [628; 615; 614].

Buradan, hər şəydən qabaq, o qənaət doğur ki, Parisin Milli Dövlət Kitabxanasında saxlanılan «Koroğlu»nın əlyazması həqiqətən də A.Xodzkonun Cənubi Azərbaycandan əldə etdiyi və tərcümə zamanı faydaladığı yeganə qaynaq – eposun ən qədim əlyazma nüsxəsi olmuşdur. O da maraqlıdır ki, S.S.Penn öz tərcüməsində Şərq ənənə-

lərindən doğan koloriti, xüsusilə dəstançılıq üslubunu qorumağa çalışmış, eposda özünə yer tapmış bir sıra arxaik sözləri, o cümlədən milli zəminlə, xalq təfəkkürü ilə bağlı söz və anlayışları orijinalin dilində olduğu kimi saxlamışdır.

Xatirladılan bu naşrlərlə yanaşı, XIX yüzilliyin ortalarından etibarən Zaqafqaziyinin əsas mədəni mərkəzlərindən sayılan Tiflisin rusilli mətbuat orqanlarında bir aşiq-sair kimi Koroğlunun şəxsiyyəti, apardığı mübarizələrin məqsədi və amali, el qəhrəmanının hakim dairələrə olan münasibəti, dəstə başçısı kimi yenilməzliyi və s. barədə geniş məlumatlar, o cümlədən dəstan səpgili rəvayət-hekayətlər özünə əsaslı yer tapmışdır [588].

«Koroğlunun rəvayət və sərgüzəştləri»nin gürcü xalqı içerisinde yayılması, gürcü aşıqlarının iştirakçısı olduğu saz-söz məclislərində özünə əsaslı yer tapması da öten yüzilliyin ortalarına təsadüf edir [496, 56-61; 515, 11-12; 167, 11-40]. Milliyetçə gürcü olan Xristafor Cəlalov «Koroğlu» başlığı ilə çap etdirdiyi rəvayətdə bu barədə yazdı: «Xalq arasında Koroğlunun həyatına dair külli miqdarda gözəl, xoşa-gələn əfsanə və hekayələr dolaşır. Onun igidliyi seyyar gürcü aşıqlarının sevimli nəğmə və rəvayətlərini təşkil edir. Asiyada aşıqlar tarixçilərin yeri tutmaqla, hamının hörmət və rəğbətinə qazanmışlar. Belə şairlər sırasında demək olar ki, birinci yeri hazırlı dövrə hamı tərefindən oxunan, hərarətli hissələr və yüksək ideallarla dolu qoşmaları olan Koroğlu tutur» [604].

Təsadüfi deyil ki, eposun S.Penn nəşrindən bir müddət sonra həmin çapdan götürülmüş gürcüçə ilk sərbəst tərcüməsi meydana çıxmışdır [720]. Yenə həmin nəşrin I, II və III məclislərinin gürcü dilinə sərbəst tərcüməsi S.Dieli tərefindən müxtəlif illərdə iki dəfə nəşr olunmuşdur [754].

«Koroğlun» yurd (nəşr) hissəsinin gürcü dilində nezəmə çəkməklə dəstanın şerlərinin əsas formasını saxlayan David Givişvili eposu ayrı-ayrılıqla dörd kitab (1887, 1891, 1911 və 1912-ci illər) şəklində dərc etdirmişdir. Kitabların titul sehifelerindəki «tatarcadan (azərbaycandan) tərcümə olunub şərə cəvrimişdir» – qeydləri də təsdiq edir ki, D.Givişvili nəşrinin əsasını Azərbaycan «Koroğlus» təşkil edir. Maraqlıdır ki, müətəcim dəstani nəşre hazırlayarken Aşıq Zülali, Aşıq Camalı və Y.Stepanovdan topladığı qollardan da faydalılmışdır.

«Koroğlu» dəstəsinin iki rəvayətini də Zaxari Çiçinidze (Z.Mtas-mindeli) toplayıb dərc etdirmişdir [732].

Gürcü ziyanları tərefindən toplanmış «Koroğlu» rəvayətlərinə «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» (SMOMPK) məcmuəsinin sehifelerində də rast gəlirik. Zaqafqaziya

müellimlər seminariyasının tələbəsi G.Şamilovun yazıya aldığı bu nümunədə qeyd edildiyi kimi «...heç bir məqsədi, ictimai dünyagörüşü olmadan igidliyə girişən və «yarıməvəhi hayat sürən Koroglu surəti» canlandırılmışdır [271].

«Koroğlu» eposu ilə maraqlanan və onu yazıya alan müəlliflərdən biri də akad. N.Y.Marr olmuşdur. O, «Rasskaz Keroqlı» başlığı ilə toplaşdığu nümunəni (1904) erməni və gürcü filologiyasına dair araşdırma-larında çap etdirmişdir [553]. Bu qol – rəvayətin yurd hissəsinin gürcü dilində, şerlərinin isə gürcü və Kiril əlifbası ilə Azərbaycan türkçəsində verilmesi belə bir qənaət doğurmuşdur ki, Zaqafqaziyanın digər qonşu xalqlarındakı kimi Gürcüstəndəki «Koroğlu» dəstəni da əsasən Azərbaycan saz-söz senətkarlarının yaradıcılıq məhsulu olmuşdur [271].

Erməni aşıqları, həmçinin mütərcimləri də «Koroğlu» eposunun təbdil və tərcüməsilə məşğul olmuş, bu silsilədən sayılan bir neçə qol-əhvalatı ayrıca kitabçalar şəklinde nəşr etdirmişlər. Əlbettə, bu ənənənin özünməxsus tarixi kökləri olm知道自己. Maraqlıdır ki, hələ 1872-ci ildə eposun bir hissəsi erməni əlifbası ilə Azərbaycan türkçəsində nəşr edilmişdir [719].

Aşıq Camalının təbdil-tərcüməsi ilə dərc olunmuş ikinci kitab eposun Giziroğlu Mustafabəy və Bolu bəy qollarını əhatə edir [450]. Müətəcim kitaba müqəddiməsində sadə kənd camaatının Azərbaycan dəstəsinə, o sıradan «Koroğlu» hekayətlərini böyük məhəbbətlə sevdiyini nəzərə çatdıraraq o vaxt yeddi qolu yayılmış bu eposun ancaq üç əhvalatını (hissəsini) kitab halına salmağı qərara almış, yaxın vaxtlarda isə qalan dörd qolu da aşıqların səhbətləri əsasında işleyib oxuculara çatdırmağı və etmişdir.

«Koroğlu» eposunun tərcüməsi, təbdili, nəşri ilə məşğul olan başqa bir müəllif – Nəğməkar Həyat təxəllüsü aşiq-sairidir. Müəllif kitabın yazdığı müqəddimədə dəstan barədə məlumat verməyə çalışmış, tərcümenin məqsəd və vəzifələri haqqında maraqlı mülahizələr söyləmişdir. Təbdil-tərcümə dəstəsinin iki qolunu – «Giziroğlu Mustafa bəyin başına gəlmis əhvalatlar» və «Koroğlu ilə Bolu bəy» əhatə edir. Hər üç nəşrin (1897, 1900 və 1904) qarşılıqlı müqayisəsində belə bir qənaətə gəlmək olar ki, ister Aşıq Camalı, isterse də Nəğməkar Həyat təbdil-tərcümələr üzərində işleyərkən xalq dəstəsinin eyni variantına müraciət etmiş, eyni çapdan faydalananmışdır. Bu isə eposun Azərbaycanda formallaşmış on qədim variantıdır (A.Xodzko nəşrinin orijinalı).

«Koroğlu» eposunun mühüm qollarından biri olan «Kürdəğlunun başına gəlmış əhvalatlar» da Aşıq Camalının tərcüməsi ilə ictimaiyyətə çatdırılmışdır [452]. İyirminci illərdə Bakıda nəşr olunmuş «Koroğlu» dəstəni da ictimaiyyət arasında xüsusi maraq doğurmuşdur. Rza

Zəkibeyin çap etdirdiyi bu kitab nəşrlədir və mətn daxilində ara-sıra nəğmələr də özünü yer tapmışdır [490].

«Koroğlu» dastanının toplanması, tərtibi və nəşri sahəsində Veli Xuluflu, Hüməmət Əlizadə və Əliheydər Tahirovun mühüm xidmətləri olmuşdur. V.Xuluflu nəşrindən aydın olur ki, Aşıq Hüseyin Bozalqanlı «Koroğlu» dastanının beş qolunu («Toqat səfəri», «Bağdad səfəri», «Bolubəy», «Ərəb Reyhan», «Ərzrum səfəri») müükəmməl bilmış, tərtibə isə yalnız iki qol – «Toqat...» və «Bağdad...» səfərləri daxil edilmişdir [434].

Eposun mühüm bir hissəsinin [662] az sonra isə əldə olunmuş əsas qollarının [669] ayrı-ayrılıqda rus dilində çapı da abidənin geniş şöhrət qazanmasına səbəb olmuşdur.

Otuzuncu illərin (XX əsr) əlaqədar mətbuat orqanlarında, müxtəlif qəzet və jurnal şəhifələrinde dastanın ayrı-ayrı qol və epizodlarının, külli miqdarda nəğmələrinin dərc olunması, gələcək elmi nəşrlər, həmcinin də araşdırmaşlar üçün əsası zəmin rolunu oynamışdır [264, 346]. O dövrde dastanın toplanması və nəşrinə göstərilən qayıçı barədə məlumat xarakterli bir yazıda deyildir: «AzOFAN-in folklor seksiyası məşhur xalq qəhrəmanı Koroğlu haqqında dastanın müxtəlif variantlarını toplamaqdadır. Azərbaycandan başqa türk, gürçü, özbək, tatar və Krim variənti əldə edilmişdir. Krimdən Bakıya [dastançı] dəvət olunmuş, ondan Krim variənti yazılımışdır... Ermənistanda da materiallər toplanır» [276].

«Koroğlu» dastanının toplanması və nəşri işində V.Xulufludan gələn onenəni H.Əlizadə davam etdirmişdir. Onun ayrı-ayrı aşıqlardan toplayıb tərtib etdiyi mətn ifaçının – söyləyicinin danışığı tərzdə oxuculara çatdırılmışdır [445]. 1941-ci ilə eposdan müəyyən parçalar da ayrıca kitab şəklində buraxdırılmışdır [389].

Eposun seçmə qollarının sistemləşdirilərək elmi mətninin hazırlanması, tərtib və nəşri M.Təhmasibin adı ilə bağlıdır [446]. Sonralar bu mətn müəyyən əlavə və dəqiqlişdirmələrlə tekniləşdirilib dəfələrlə nəşr olunmuşdur [446]. M.Təhmasibin tərtibi rusdilli oxuculara da çatdırılmışdır [668].

Son illərdə eposun ustad aşıqların yaddaşında qorunan və geniş ictimaiyyətə bəlli olmayan bir sira yeni qolları da toplanıb əlaqədar tərtib işlərinə salınmışdır [376, 87-114; 429, 218-300].

«Koroğlu» dastanının yazıya alınma (toplanma), tərtib, tərcümə, nəş tarixçəsinə bu ötəri baxışdan bəlli olur ki, xalq epopeyasinin çap edilib əbədişdirilməsi iki əsrə xaxın bir inkişaf yolu keçmişdir. Lakin bu iki yüzillik tarixi kəsimdə koroğlusunashıqdə külli miqdarda araşdırmaş meydana çıxsa da epos üçün ister tədqiq, isterdən də nəşr baxımdan daha səciyyəvi sayılan, her şeydən qabaq dastanı tam, bütöv şəkildə ehətə iki əlyazması əsaslı araşdırımışa celb edilməmişdir.

Parisin Milli Kitabxanasında və Tbilisinin G.Kekelidze adına Əlyazmalı İnstitutunda qorunan «Koroğlu» dastanları eposun ən qədim əlyazma nüsxələridir. Onlar hər seydən önce, əbədişdirilmiş folklor abidələridirlər. Eposun əsas qaynağını, kökünü təşkil edən bu nüsxələr, onların zəngin süjet və epizodları, obrazlar silsilesi, başlıca ideya və mezmun çalarları dastanın sonrakı variantlarında bu və ya digər dərəcədə qorunmuşdur.



Müxtəlif etnik soya malik on beşə yaxın xalqın şifahi və yazılı ənənəsində qeydə alınmış «Koroğlu» eposu, əksər araşdırıcıların qeyd etdiyi kimi, yayılma areali etibarilə alternativ olmayan bir folklor abidəsidir. Çoxsaylı versiyalar, variantlar, müstəqil qollar, hekayətlər, məclisler, epizodlar, həmcinin nəğmələr şəklində yaranıb formalşmış bu folklor incisi əsasən iki şəkildə – bəzi xalqlar içərisində tamamilə nəzəmlə, bəzilərində isə nəzəmlə nəşrin növbələşməsi formasında yarılmışdır.

«Koroğlu» eposu məzmun və süjet fərqiñə görə əsasən üç yerə bölmənmişdir: 1. Türkmen, 2. Azərbaycan, 3. Kiçik Asiya variantları. Dastan haqqında xüsusi araşdırmanın müəllifi P.N.Boratav həmin bölgüyə uyğun gələn «Koroğluvarları» tədqiq edərək belə bir qonaqtə gəlmİŞdir ki, bütün bu variant və versiyaların əsasını – kökünü Azərbaycan eposu təşkil edir [704]. Dastanın əsas süjetinin Azərbaycan ərazisində təşəkkül tapması fikri də məhz həmin müləhizənin davamı kimi diqqəti celb edir [544, 169]. Eposun Qafqaz versiyasının (gürçü, erməni, kürd, lezgi, avar) Azərbaycan variantı, türkmen, tacik, qazax, ərəb (Orta Asiya ərəbləri) variantlarının isə özbək «Koroğlu»su ətrafında mərkəzləşdiyi müləhizəsi də [446, 12] müəyyən qədər qeyd edilən bölgü ilə səsleşməkdədir.

Qeyd edilən bu problemlə bağlı V.M.Jirmunski ilə H.T.Zerifov öz fikirlərini belə ümumiləşdirmişlər: «Koroğlunun Azərbaycan versiyasına bilavasitə yerdə qalan bütün Zaqafqaziya və Yaxın Şərq – erməni, gürçü, türk variantları daxildir. Bütün bunlar dastanın əsas möğzini, başlıca epizodlarını – öz igidiyini tərənnüm edən qəhrəmanın «xeyir-xah cəngavər», xalq müdürü, yenilməz mübariz və nəğməkar kimi keyfiyyətlərinə qoruya bilmişdir» [532, 183].

Eposun tamamilə bir-birindən fərqlənən variantları əsasən Qərb və Şərq regionları qrupuna ayrılmışdır. Azərbaycan «Koroğlu»su özünün də daxil olduğu Qərb regionu variantları sisteminde nəzərdən ke-

çirilərsə, onun daha real tarixi hadisələr fonunda formalasdığı aşkar görünür. Başqa sözlə, Şərqə nisbətən eposun Qərb versiyasında mifoloji olamətlər ön plana çıksamış, onun qəhrəmanı, həmçinin əksər obrazlar silsiləsi real, inandırıcı hadisələr zəminində epik və lirik bədii boyalarla təcəssüm etdirilmişdir. Belə ki, qəhrəman da, onun başına toplaşan dəñilər də dənə çox xalqın arzu, idealının, haqq, ədalət işi uğrunda mübarizəsinin mücəssəməsi kimi canlanılmışdır.

Azərbaycan eposu mifoloji aspektindən daha çox tarixi səpkidə öyrənilmişdir. Bunu hər şeyden önce, dastanın mövzu və ideyasi, xalq epopeyasında cərəyan edən hadisələrin dinamikası doğurmusdur. «Koroğlu»nu qədim türk mənbələri ilə bağlı araşdırın N.S.Banarlı «ehtimal ki, bu dastan əslində göytürklər dövründəki Türk-İran savaşları əsasında təşəkkülə başlamışdır» – deyərkən belə nəticəyə gəlmışdır ki, eposun «...islamiyyətdən qabaqkı Oğuz-İran savaşlarından doğduğunu və islamiyyətdən sonra müsəlman oğuz türkləri arasında dolaşdığını söyləmək mümkündür» [701, 177]. Yaxud dastanın türkmənlər içərisində dolaşan iyirmi beş qoldan ibaret çövdür variantının nəşrində deyilir: «Çövdür variantindəki «Koroğlunun töreyisi» adlanan qolda Koroğlu gorda deyil, qeremanda (cənaze saxlanan yerde) doğulur». Qolda təsvir edildiyinə görə həmin yerdə qoyulan meyitin baş və ayaq uclarında çıraq yandırılmışlar. Dastanda öz əksini tapan odla bağlı bu kimi inamlar (o sıradan gəlinin oğlan evine getirilərkən üç dəfə od üzərindən atdanması, bayram törenlərində tonqal başına toplaşıb onun üzərində tullanmaq və s.) şamanizmdən qalma adətər kimi səciyyələndirilmiş və bu baxımdan da «Koroğlu» eposu islamiyyətdən önceki tarixi kəsimlə bağlanmışdır [741, 55-56].

Eposla bağlı nəğmələrin, həmçinin Koroğlu haqqında rəvayət və hekayələrin yaranması və formalşılması XVI-XVII yüzilliklərə təsadüf edir. Özgə sözlə, «Koroğlu»nın bünövəsi məhz həmin yüzilliklərə baş vermiş əzəməti kendli hərəkatı illərində qoyulmuşdur.

Bəlliidir ki, XVI əsrin sonları ve XVII yüzilliyin əvvəllərində Türkiyədə «Cəlalilər» adı daşıyan böyük xalq üsyənləri baş vermişdir. Üsyan Azərbaycanda da geniş vüsət almışdır. Bu üsyənlərin ən böyüyü Qara Yazıçı – Deli Həsən (1599-1603), Qələndər oğlu (1606) və Canpolad oğlunun (1607) adları ilə bağlıdır. Hərəkatın tanınmış iştirakçıları Arabacı Süleyman, Arnavudlu Gizar Mustafa, Dindar, Təpəsiyüklü, Ulduzlu İbrahim, Kafir Murad olmuşdur [569, 720, VI, 340]. 1519-cu ildə Toqat ətrafında baş qaldıran qiyamın rəhbəri Cəlalın adı ilə «Cəlalilər» (yəni hökumətin əmrlərinə və padşahın fermanlarına ası olanlar, özgə sözlə, «qiyamçılar, quḍurlar») adlandırılan bu hərəkat haqqında A.Təbrizli geniş məlumat vermiş, Koroğlunu da bu qiyamın iştirakçılarından biri kimi xatırlatmışdır. A.Təbrizli hökmərdə qarşı üs-

yan edən Hüseyn paşa (1599), Kosa Səfər (1599), Əhməd paşa (1601), İncikan (1604), Yollarkeşdi (1605), Tavul (1593), Məhəmməd paşa, Man oğlu, Canpolad oğlu, Əli paşa və b. adalarını çəkdikdən sonra yazar:

«Koroğlu (bu həmin Koroğludur ki, indi aşıqların oxuduğu saysız-hesabsız nağmələr qoşmuşdur).

Giziroğlu Mustafa bay min nəfer ilə (o, Koroğlunun yoldaşıdır, hansı ki, öz nəğmələrində çox yerdə onun adını xatırlamışdır).

Özgə Mustafabəy.

Qaraqaş, Deli Nəsib, Yola Sığmaz, Tanrı Tanıma, Göyəbaxan Çiplaq, Kosa-kosa, Qırılı, Qara Saad, Ağacan Piri.

Onların hamısı cəlali idilər...» [527, 94-95].

Koroğlunu həm tarixi şəxsiyyət, cəlalilər hərəkatının iştirakçısı, həm də nəğmələri oxunan aşiq kimi təqdim edən A.Təbrizli dastanın feal iştirakçılarından olan Giziroğlu Mustafabəyin də adını çəkmiş, bu qiyamların baş qaldırıldığı yerləri də xatırlatmışdır. Tarixçi yazar: Onlar (cəlalilər) «...Konstantinopolun həndəvərindən tutmuş Yerevan şəhərinə, Bağdaddan tutmuş Dəmir Qapıya (Dərbəndə – red.) qədər, Ağ dənizdən başlamış Qara dənizə kimi olan ölkələri dağlımışdır» [527, 94-95]. Maralqlıdr ki, eposun yaranması da məhz bu orazının müəyyən hissəsinə düşmüşdür. Sonralar o, geniş intişar təpib A.Təbrizlinin xatırladığı ərazilərda səhərətlənmiş, yayılıb- yaşamışdır [606, 42-46; 595, 126-148; 612, 239-252; 723, 66-67].

Aşıq-şair Koroğlunun şəxsiyyət olmasını təsdiq edən başqa tarixi məlumatlar da vardır. Bu barədə türk ədəbiyyatı Sadətdin Nüzhetin məlumatı xüsusi maraq doğurur. O yazar: «Mənim son zamanlarda əldə etdiyim bir vəsiqə Koroğlu adında saz şairinin mövcudiyətini qətiyyətlə bildirməkdədir. XVII əsrin divan şairlərindən Cövri (vəfatı 1654-cü il) IV Murad dövründəki məşhur müsici ustalarından bəhs edən «hərami humayunda olan xanəndə və sazəndələr vəsfidir» başlıqlı mənzüməsində bir münasibətlə Koroğlunu da xatırlatmaqdır. Cövri IV Muradın hüzurunda çunqur çalıb:

*Cünqurun belə kamalın görçək şərmindən,
Adəm abadə firar etdi Koroğlu naçar –*

deyir).¹ Buradan aydınlaşır ki, Koroğlu IV Murad dövründə, yaxud ondan az əvvəl vefat etmiş sazəndədir. Bu yeni vəsiqə Eviya Çelebinin yanlış məlumat vermədiyini və Koroğludan başqa Koroğlu adı ilə ta-

¹ S.Nüzhet Koroğlunu XVI əsrin sonlarında Anadoluda yaşamış şair kimi xatırlatmış, onun Özdemirçioğlu Osman paşanın komandası altında olan Osmanlı ordusu ilə İran müharibələrində iştirak etdiyini göstermişdir (Bax: [733, 244-245]).

ninmiş bir saz şairinin mövcudiyyyetini də göstərir və yaşıdığı dövrü müəyyənləşdirir. Ərzurum bəylərbəyi Abaza Mehmet paşanın yenisi kəndxudası Mehmet ağaya yazdığı məktubdan da aydınlaşır ki, Koroğlu saray münəqışlarında iştirak edən, gözəl çunqur çalan aşiq-şair olmuşdur [736, 238, 5277-5279].

«Koroğlu» eposuna dair araştırmaların əksəriyyətində Koroğlu həm tarixi şəxsiyyət, şair-aşiq, həm cəlalilər hərəkatının iştirakçısı, həm də dastan qəhrəmanı – obrazı kimi təqdim edilmiş, bu barədə bir-birindən fərqlənən mülahizələr söylənmişdir. Əzəmətli kəndli hərəkatı iştirakçılarının eposun qədim Azərbaycan variantlarının (Paris və Tbilisi əlyazmaları), habelə həmin variantlar əsasında işlənmiş müxtəlif təbdil-tərcümələrin iştirakçısı olması bir daha təsdiq edir ki, bu dastan hər halda Koroğlu həyatda ikən, yaxud da onun həyat səhnəsində getməsindən az sonra təşəkküle başlamış, onu yayıl-yaşatmaqdə isə dastançı aşıqlar, saz-söz şairləri mühüm rol oynamışlar.

Koroğlunun adı ilə bağlı şerlər müxtəlif xarakterli ədəbiyyatlara daxil edilmişdir ki, burada da onun şəxsiyyəti və epos barədə müəyyən fikirlər söylənmişdir. Belə mülahizələrə dastanın ayrı-ayrı nəşrlərinin yazılımı qeyd və müqəddimələrdə de təsadüf olunur.

Araştırmalar belə bir qənaət doğurur ki, «Koroğlu» eposu (dastanın Azərbaycan versiyası) Azərbaycan və Kiçik Asiyada (Anadoluñun şərqi əraziləri) meydana gəlmiş, Orta Asiyada yayılmış eyni adlı dastan silsilələrinən asılı olmayıaraq yaranıb formalşmışdır.

Eposun Zaqqafqaziya və Yaxın Şərqi variantları (turk, kürd, gürcü, erməni və s.) Azərbaycan versiyasına daxildir [532, 183]. Dastanın yuxarıda xatırladılan gürcü, erməni təbdil-tərcümələri də məhz qədim Azərbaycan variantı əsasında işlənib nəşr olunmuşdur.

«Koroğlu» skif, svan (gürcü), osetin və ermənilərin yazılı tarixi qaynaqları və şifahi ırsında qorunan «korun övladı» beynəlxalq motivinə genezis cəhətdən deyil, daşıdığı adın (Koroğlu) formal mənə və şəkil baxımından daxildir.

Koroğlu adlı aşiq-şair həyatda olmuş, çox ehtimal ki, o, XVI-XVII yüzilliklərdə yaşayıb-yaratmış və cəlalilər hərəkatına qoşulmuşdur. Yaxud, bu aşiq-şairin kəndli qiyamının qabaqcıl iştirakçılarından biri-nin adını özünə təxəlliş, yaxud soyadı seçməsi də həqiqətə yaxın görünü bilər.

Koroğlu özünün və başına topladığı dəlilərinin şücaeti, qəhrəmənliliyi barədə şerlər qoşmuş, nəğmələr oxumuşdur. Bu nəğmələr əsrlər boyu aşiq-saz məclislərini rövneqləndirmiş, aşiq musiqisinin, onun havacatlarının inkişafında müstəsna rol oynamışdır. «Koroğlu» eposu həm Koroğlu haqqında söhbətlərdir, həm də onun özünüñ söylədiyi, yaxud nəğmələr qoşub-oxuduğu əhvalatlar barədə dastanlardır. Dasta-

nin qonşu dillərdə nəşr olunmuş təbdil-tərcümələrindeki milliəş-dirmə, özünüñkiləşdirmə meylləri mütərcim aşiq-şairlərin, yaxud da ki, şairlərin aşiq sənətinə «yaradıcı» münasibətindən doğmuşdur. Bəllidir ki, «Koroğlu» qollarını ifa edən belə sənətkarlar az olmamışdır. Nəhayət, bəlli bir həqiqətdir ki, eposa yüzilliklər boyu ayrı-ayrı əlavə-lər, artırıb-əksiltmələr edilmiş və bu proses sonralar da davam etmişdir.

«Koroğlu» eposu Azərbaycan xalqının ictimai-siyasi görüşlərinin, ayrı-ayrı tarixi hadisələr fəlsəfi-etiğ baxışlarının axarında zənginləşmişdir. Bu səbəbdə də dastanın qollarında öz əksini tapan və xalqın gündəlik həyat tərzi, məişəti ilə yaxından səsleşən hadisələri tek bir yüzilliklə, müəyyən tarixi kəsimlə bağlamaq eposun məzmun və ideya siqlətini azaltmağa, onun ehate çevrəsini məhdudlaşdırmağa götrib çıxarır.

«Koroğlu»nun yaradıcı-ifaqı-daşıyıcıları yaşadıqları epoxanın həkim ideologiyasının siyasi-ictimai düşüncələrinə bigane qalmamışlar. Zamanın, dövrənin ziddiyyətlərə dolu ictimai mənzəresi dastançı aşıqların təfəkküründən sözülrək poetik çalarlarla zənginləş-zənginləşə onların yaradıcılıq aleminə yol tapmış, bu isə ilk növbədə söylenilən qol-əhvalatın həyatla bağlanması üçün real zəmin yaratmışdır.

Eposa ümumi nəzər təsdiq edir ki, yüz əlli idlən artıq toplanma, yazıya alınma və nəşr tarixçisi olan Azərbaycan «Koroğlu»sunun formalşama, yayılıb-yaşama ərazisi baxımından əsasən üç qaynar nöqtəsi olmuşdur. Cənubi Azərbaycanda formalşabı yaranan variant eposun Paris və Tbilisi əlyazmaları vasitəsilə qorunmuşdur; dastanın yayılıb-yaşadığı özə bir bölge Qazax, Borçalı, Gəncəbasar mahalları olmuşdur ki, həmin yerlərdən toplanmış qollar əsasən V.Xuluflu, H.Əlizadə və M.Təhmasib nəşrləri ilə həyata vəsiqə almışdır; müəyyən hissəsi Azərbaycan Elmlər Akademiyası Ədəbiyyat İnstitutunun elmi arxivində saxlanılan və bilavasiti Ə.H.Tahirovun iştirakı ilə qələmə alınmış, son illerde isə A.Nəbiyev tərəfindən toplanmış qollar isə tesdiq edir ki, «Koroğlu»nun intişar tapdğı üçüncü bölgə Azərbaycanın şimalı – Dərbənd və onun ətraf məntəqələri olmuşdur.

Dastanın xatırladılan bölgələrdə tarixən geniş vüsət almış, həmçinin müəyyən dərəcədə bu gün də yaşayan ekşər qol və epizodları tamlıqla xalq epopeyasının vahid silsiləsi kimi qəbul edilməlidir.

Eposun bəlli olan bütün variant və qollarına nəzər salınsara, belə bir qənaət doğar ki, bu xalq dastanı onmilliklər boyu ayrı-ayrı folklor daşıyıcılarının – yaradıcı informatorların, başlıcası isə aşiq-ifaqıların saz-söz məclislərindən sözülrək həyatla bilavasitə bağlı real tarixi hadisələrin axarında sabitləşmişdir.¹

¹ Oćerkin buraya qəderki hissəsini professor İ.Abbaslı, buradan sonrakı bölmənə isə professor N.Cəfərov yazmışdır – red.



«Koroğlu»nu, Azərbaycan ictimai-estetik təfəkkür tarixindəki mövqeyinə görə, ancaq «Kitabi-Dədə Qorqud»la müqayisə etmək mümkündür. «Kitabi-Dədə Qorqud» Azərbaycan xalqının, «Koroğlu» isə Azərbaycan millətinin formalasdığı dövrün ovqatının, sosial-siyasi, etnoqrafik proseslərinin hər dövrək özünəməxsus tezahürüdür. «Koroğlu» ilə «Kitabi-Dədə Qorqud» arasında qırılmaz semantik struktur (poetik) əlaqə vardır ki, həmin əlaqəni etiraf etmədən Azərbaycan «Koroğlu»sunun nəinki genezisini, heç tipologiyasını da müəyyenləşdirmək mümkün deyil. «Kitabi-Dədə Qorqud»dan «Koroğlu»ya qədər sənət, folklor böyük tarixi çevrilişə məruz qalır: türk-oğuz ozanı Azərbaycan aşığına transformasiya olunur...

«Kitabi-Dədə Qorqud»dakı oğuz düzəni (sosial sistemi) «Koroğlu»da yaşayırsa, bu, IX-XI əsrlərin eposu ilə XVI-XVII əsrlərin eposu arasında etnik-sosial variisiyin hələ çox güclü olduğunu göstərir. Buraya daha bir sira diqqətçəkən motivləri də əlavə etmək olar:

1) səfərə getmək, kafirlərlə, yaxud düşmənlərlə vuruşub qalib gəlmək;

2) kafirin, yaxud düşmənin qızını sevib almaq, müxtəlif çətinliklərə qatlaşış onu Oğuya, yaxud Çənlibelə gətirmək;

3) Oğuzda, yaxud Çənlibeldə bir «hərbi demokratiya» həyatının mövcud olması;

4) ozanın, yaxud aşığın xüsusi mövqeyə malik olub, «müsküllər»i hələ etməsi və s.

Oğuznamələrin əsərən oğuz xalqları arasında yayılması ilə «Koroğlu»nun, bir qayda olaraq, Oğuz türkləri içerisinde məşhur olması da çox möhkəm etnik-tipoloji əlaqədən xəbər verir.

«Koroğlu»nın Qərb və Şərqi variantları, tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, həm məzmun, həm də formaca biri digərindən kifayət qədər fərqlənir – Qərb variantları Azərbaycan, türk, erməni, gürçü, kurd, ləzgi və s., Şərqi variantları isə türkmən («Koroğlu») özəbək, qazax (hər ikisində «Qoroğlu»), tacik («Quruqli», yaxud «Qurqli») variant və ya versiyalarından ibarətdir. Eposun Qərb variantları, demək olar ki, bütünlükdə real, tarixi hadisələrdən, əhvalatlardan bəhs etdiyi halda, Şərqi variantları əfsanəvi-mifik obrazlar, süjetlərlə zəngindir.

Lakin Şərqi «Koroğlu»su ancaq mənşəyi, bir sıra obraz, epizod-süjet və motivlərinə görə Qərb «Koroğlu»su ilə eynidir, ümumiyyətlə isə orijinal variant və ya versiyalardan ibarətdir – hər bir türk xalqı (türkmən, özəbək, qazax və s.) «Koroğlu»ya öz tarixi-etnik marağını,

mənəvi-ethnografik xarakterini, ictimai-siyasi problemlərini gətirmiş, onu («Koroğlu»nu) hansı epik, bedii-estetik səviyyəyə qaldırıb-qaldırımasından asılı olmayaraq, özünükü etmişdir [540; 545].

Azərbaycan «Koroğlu»su Qərb variantlarının, qeyd olunduğu kimi, əsasını təşkil edir – «istər ayrı-ayrı hissələrinin, qollarının yaranmasında, istərsə yaşadığı əsrlər boyu daha da zənginləşməsində, cilaalanmasında bize məlum olmayan saysız-hesabsız söz sənətkarlarının iştirak etmiş olduğu on əzəmtli dastanlarımızdan biri – «Koroğlu» milli təşəkkül dövründə mənsub olduğu xalqın, millətin hansı yaradıcılıq (ve geniş mənada özünütəşkil!) imkanlarına malik olduğunu göstərir. Mükəmməlliyyinə, xalqın ictimai-siyasi problemlərini öks etdirmə imkanına, estetik-poetik səviyyəyəsine görə ne Türkiye türklərinin «Koroğlu»su, nə də erməni, gürçü, kurd, ləzgi və s. «Koroğlu»su Azərbaycan «Koroğlu»su ilə müqayisə oluna bilməz. Eyni zamanda qeyd edilməlidir ki, Qafqazda yaşayan qeyri-türk mənşəli xalqların «Koroğlu»su əsərən Azərbaycan «Koroğlu»sunun ayrı-ayrı süjetlərinin variasiyası, bir sıra hallarda isə bilavasitə tərcüməsidir. Heç də təsadüfi deyil ki, vaxtıla qeyri-türk mənşəli bir sıra xalqların ifaçı-aşıqları müxtəlif məclislərdə «Koroğlu»nun süjetini Azərbaycan türkcəsində çevirərək öz dillerində (ermənica, gürçüca, lazgicə və s.) daşımış, dəstandakı qoşşamları isə məhz Azərbaycan türkcəsində oxumuşlar (XVII-XIX əsrlərə aid bir sıra əlyazmaları da bunu göstərir). Yəni Qafqaz – Kiçik Asiya regionunda «Koroğlu»nun aparıcı dili Azərbaycan türkcəsi, tomsıl və tablıq etdiyi ideya-estetik mədəniyyət Azərbaycan mədəniyyəti olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»sunun sürətlə yayılması, milli ictimai-estetik şüura feal təsis göstərməsi bir də onunla əlaqədar idi ki, Azərbaycanla həmhädüd türk coğrafiyasında (müxtəlif türk xalqlarında) «Koroğlu» süjetləri, motivləri, metaforaları və s. məşhur olub, Azərbaycan «Koroğlu»sunu da yayılma-genişlənmə, – dərinleşmə istiqamətində ardıcıl təkan verirdi. Yəni o (Azərbaycan «Koroğlu»su), təcrid olunmuş bir hadisə deyildi: Azərbaycanın Şərqində toplanmış «Koroğlu» süjetləri Türküstəndəki «Koroğlu» süjetlərini xatırladıqı kimi, Azərbaycanın Qərbindəki «Koroğlu» Anadolu «Koroğlu»su ilə səslesir. Görünür, süjet, epizod, motiv uyğunluğu XVII-XIX əsrlərdə daha çox olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»sunun təşəkkül-formalaşma tarixini təxmini aşağıdakı kimi dövrləşdirmək olar:

I. XVI əsrin əvvəllərindən XVII əsrin əvvəllərinə qədər – mənəvi-kulturoloji, estetik potensialın müəyyənləşməsi, XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycanın öz dövlət müstəqilliyini itirəməsi ilə əlaqədar olaraq milli müstəqillik uğrunda mübarizənin gücləri

lənməsi nəticəsində eposun meydana çıxmazı üçün mənəvi, psixoloji və ideoloji şəraitin yetişməsi.

II. XVII əsrin əvvəllerindən ortalarına qədər – eposun ideya-estetik əsaslarının, strukturunun, ilk süjet-epizodlarının, əsas obrazlarının yaranması.

III. XVII əsrin ortalarından XVIII əsrin əvvellərinə qədər – das-tanın əsasən formallaşması, dövrün böyük şifahi söz sənətkarları – aşıqlar tərəfindən ideya-məzmun və poetik struktur baxımından mü-kəmməl sənet faktına çevriləməsi, eyni zamanda ilkin variant, yaxud versiyaların təşkülü.

IV. XVIII əsrin əvvellərindən XIX əsrin ortalarına qədər – das-tanın epik potensialının tam gücündə təzahürü, milli eposa çevriləməsi, variantlaşmanın güclənməsi, ayrı-ayrı qolların, yaxud bütövlükde das-tanın yazıya alınması, Azərbaycan aşlılarının repertuarında əsas əsərə çevriləməsi, yeni qollarla zenginləşməsi, gələ-gələ daha da cılalanıb mü-kəmməlləşməsi.

V. XIX əsrin ortalarından XX əsrin 30-cu illerinə qədər – sənət-karlıq baxımından daha da zənginləşməsi, xüsusilə ifaçı aşıqlar tərəfindən müxtəlif məclislərdə daha çox söyləniləb yayılması, ardıcıl şe-kilde toplanması, yazılı ədəbiyyata, milli ictimai təfəkkürə müəyyən təsir göstərməsi...

Əlbəttə, bu bölgüdə müəyyən şərtliyin olması təbiiidir – şerti olmayan isə odur ki, «Koroğlu» XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvellərindən XIX əsrin sonu XX əsrin əvvellərinə qədər, yeni təxminən üç əsr xalqın folklor təfəkküründə yaşamış, onun qəhrəmanlıq idealının faktı, hadisəsi kimi mövcud olmuşdur. «Koroğlu» mənsub olduğu xalqın əx-laqına, mənəviyyatına, psixologiyasına mü-kəmməl bir məktəb səviyyəsində əsrlərə təsir göstərmiş, millətin epos düşüncəsinin miqyasını bütün genişliyi, çoxtərəfliliyi, zənginliyi ilə əhatə etmişdir. IX-XI əsr-lərden sonra Azərbaycan das-tan yaradılığının milli epos təfəkkürünün potensiyası miqyasında təzahürü məhz XVII-XIX əsrlərde «Kor-oğlu»nun timsalı olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»su (eləcə də onun bilavasitə təsiri altında formallaşmış inkişaf etmiş Qərb variant və ya versiyaları), əsasən, real (konkret) tarixi hadisələrin inikasıdır və «Koroğlu» qəhrəmanlarının adlarına real tarixi şəxsiyyətlərin adları kimi tarixi əsərlərdə təsadüf olunur. Bununla belə eposun alt qatında zəngin mifik potensiyasının udulduğunu görmək o qədər də çətin deyil və «Koroğlu»da həmin mifoloji qat, demək olar ki, bütünlükle üst qatın, geniş mənənədə realizmin ixtiyarındadır, ona tabe olmuş, hətta onun (üst qatın) tezyiqi ilə bir sıra hallarda deformasiyaya uğramışdır.

Lakin müəyyən məqamlarda alt qatın tamamilə üst qata çevrildi-yini görməmək, sadəcə olaraq, mümkün deyil... «Günlerin bir günü Ali kişi Rövşəni yanına çağırıb dedi:

- Oğul, buradakı dağların birində bir cüt bulaq var, adına Qoşa-bulaq deyərlər. Yeddi ilden yeddi ilə cümə axşamı məşriq tərəfdən bir ulduz, məğrib tərəfdən də bir ulduz doğar. Bu ulduzlar gəlib göyün or-tasında toqquşarlar. Onlar toqquşanda Qoşa-bulağa nur tökürlər, köpük-lənib daşar. Hər kim Qoşa-bulağın o köpüyündə çimsə elə qüvvətli bir igid olar ki, dünyada misli-bərabəri tapılmaz, hər kim Qoşa-bulağın su-yundan içsə aşiq olar. Özünün də səsi elə güclü olar ki, nəresindən məşədə aslanlar ürkər, quşlar qanadalar, atlar, qatırlar dırnaq töker. Çox igidlər, şahzadələr bu su üçün geliblər, ancaq heç birinin baxtı yar olmayıb. İndi yeddi il tamam olhaoldur. Vədə çatıb, get axtar, Qoşa-bulağı tap...

Rövşən həmin bulağı tapır, bir qab doldurub başına tökür, bir qab içir, bir qab da doldurub atasına getirmək istərkən görür ki, köpük da-ha yoxdur, bulaq durulub. Kor-peşiman geri dönür... Və Koroğlu atası Ali kişini Qoşa-bulağın yanında dəfn edir.

«Koroğlu» dastanında mifoloji obrazların bu cür fəal şəkildə mey-dana çıxmışı, xüsusilə baş qəhrəmanın fealiyyətinin miflə bağlılığı eposun mifoloji semantikasının zənginliyini, onun qədim mənəvi-estetik yaddaş əsasında yaradıldığını, derin tarixi köklərə malik olduğunu göstərir. Ali kişi ve Koroğlu obrazlarının mifoloji məşəyindən bəhs edən M.Seyidov bu baxımdan, heç şübhəsiz, haqlıdır – Ali kişi daha çox «iyyə»dir, yaxud hamı-ruhdur, axırda Çənlibəlin mifik hami-sine çevrilir və Koroğlunu mühafizə edən, demək olar ki, bütün fiziki, ruhi qüvvəleri ona (Koroğluya) mehz Ali kişi verir...

«Koroğlu» – Azərbaycan aşiq ədəbiyatının yüksəliş dövrünün məhsuludur və qeyd etmək lazımdır ki, həmin ədəbiyyatın klassik ədəbiyyata (normativliyə) can atması cəhdinin nəticəsi olub özünə-məxsus fəlsəfi-estetik, poetik xüsusiyyətlərə malikdir; onlardan başlı-cası odur ki, aşiq qədim türk mifologiyası ilə sıfılıyi, sıfılılkə həya-tılıyi (realizmi) birləşdirməyə cəhd edir... Aşiq sonetinin əsas ideya-estetik prinsiplərini, ümumən tipologiyasını müəyyən etməye imkan verən əsərlərdən biri məhz «Koroğlu»dur. «Koroğlu»nun müəllifi kimdir?» sualına da elə bilirik ki, ən doğru cavab budur: Aşiq! Mü-kəmməl aşiq-dəstəncə ənənəsi olmasa idi, heç şübhəsiz, «Koroğlu» ki-mi mü-kəmməl bir das-tan – epos da olmazdı. Aşiq «Koroğlu»nun həm müəllifi, həm də qəhrəmandır və təsadüfi deyil ki, folklorşunaslıqda Koroğlunun tarixi şəxsiyyət kimi cəlali-qıymət olması barədəki mü-lahizə ilə yanşı «şair-aşiq olması fərziyesi» də «ağlabatan» sayılır

[161, 34]. Dastanın qəhrəmanı özünün aşq olduğunu bir neçə yerdə – ya ciddi, ya da zarafatlı deyir. Məsələn:

*Salam verdim, salam almaz,
Görüm kəssin salam səni.
Axçasız, pulsuz aşığam,
Pulum yoxdur, alam səni.*

Koroğlu yalnız fiziki gücü ilə deyil, haqq aşığı olması ilə də haqlı olaraq öyünür:

*Meydana girəndə meydan tanıyan,
Haqqın vergisini mən də qaniyam;
Bir igidəm, igidlərin xaniyam,
Bu ətrafda bütün hər yan mənimdir!..*

Bələliklə, Aşiq «Koroğlu»da özünün sənət ideologiyası üçün vəcib olan üç fəlsəfi-estetik komponentin özünməxsus «kompozisiya»sını təqdim edir: mifologiya-sufilik-həyatlılıq (realizm).

XVII-XVIII əsrlər (son orta əsrlər) Azərbaycan dastanlarının hamısında olduğu kimi, «Koroğlu»da asılıqliq qəhrəmanların demek olar ki, hamısını xarakterizə edir – onların hamısı birinci növbədə (təbiət etibarilə) aşiqdırlar: sözlərini sazla deyirlər... Lakin aşılıqliq ancaq saz götürüb söz deməkdən ibarət deyil; mənəvi-əxlaqi bir keyfiyyət olaraq, onların daxili aləmini müəyyən etməkdədir. «Koroğlu»da onu yaranan bu Aşığın avtobioqrafik obrazı da mövcuddur.

Dastanın daha geniş yayıldığı regionların bir qismində vaxtilə atlı həyat tərzini sürən türkmanlar, yaxud tərəkəmələr yaşmışlar – tarixi mənbələr onları hakimiyətə tabe olmayan, azadlıqsevər bir toplum kimi təqdim edir. Türkmanlar güclü, cəsur idilər, əsasən, maldarlıqla məşğul olur, tez-tez qonşuları üzərinə çapqına gedirdilər. Qaçaqlıqla yağımaya getmə türkmanların həyat tərzinə, mösiətinə onun üzvi tərkib hissəsi kimi daxil olmuşdur. XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycan milletinin formalşması dövründə onlar (türkmanlar) tədricən öz müstəqilliklərini itirmişlər.

«Kitabi-Dədə Qorqud»la «Koroğlu» arasındaki ideya-məzmun, struktur-forma yaxınlığının bir səbəbi də hər iki dastan-eposun eyni bir etnik-mədəni sistemin məhsulu olmasıdır, fərqli isə həmin etnik-mədəni sistemin keçirdiyi tekamülə yanaşı, dövrün-zamanın dəyişməsindədir ki, bunların hər ikisi etnosun davranışlarına, funksional imkanlarına özünməxsus şəkildə təsir göstərir. «Kitabi-Dədə Qor-

qud»un formallaşlığı dövrə bağlılığı nə qədər güclüdürse, «Koroğlu»nın öz dövrü ilə bağlılığı da o qədər güclüdür.

«Koroğlu» dastanının ideya-məzmunu barəsində bəhs edərkən aşağıdakılardır nezərdə tutmaq lazımdır:

birincisi, eposun qədim türk mifologiyası və əski türk-oğuz epik ənənələri ilə bağlı olması;

ikincisi, konkret tarixi dövrdəki hadisələri bu və ya digər şəkildə eks etdirməsi;

üçüncüüsü, milli intibah düşüncəsinin (və əslində həmin düşüncənin yetişdirdiyi aşq sənətinin) məhsulu olması.

«Koroğlu»da intibah təfəkkürü epik ənənələrə (potensiala) dayanaraq dövrün tarixi mənzərəsini yaradır, ona görə də burada - «Koroğlu» dastanında həm keçmiş, həm indi, həm də gələcək bir qəhrəman kimi istirak edir.

...Gözləri çıxarılmış Ali kişinin oğlu Rövşən – Koroğlu Həsən xanı öldürüb Çənlibelə çəkilir. Orada məskən salıb xalqın igidi, qəhrəman oğullarını başına yiğir, yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi dəli ilə xanlara, paşalarla qarşı vuruşur.

Koroğlunun şöhrəti hər yana yayılır, hətta iş o yerə çatır ki, xotkarın (Türkiyə sultanının) qızı Nigar xanım görəməz-bilməzə Koroğluya aşq olur, ona name göndərir. Koroğlu İstanbula gedir. Nigar Çənlibelə getirir. Sonra bir səra xan, paşa qızları da öz istekləri ilə dəlilərə qoşulub Çənlibelə gelirlər.

Koroğlu ilə Nigarın övladı olmur. Ona görə də onlar, xüsusilə Nigar xanım dərd çəkir. Bunu görün Aşiq Cünum Tekə-Türkman ellərini gəzib Eyvazı tapır, sonra Koroğlu onu alıb Çənlibelə getirir və özünə övlad edir.

Koroğlu Çənlibeldə öz dəliləri ilə xoş günler keçirir, tez-tez müxtəlif səfərlərə çıxır, qəhrəmanlıq göstərir. Koroğlunun daha da şöhrətləndiyini görən paşalar, xanlar tövər görməyə çalışırlar ki, onu aradan götürürsünlər. Keçəl Həmzə öyredib Çənlibelə göndərirlər. Həmzə Qırati qaçırsada, Koroğlu gəlib atını geri aparır. Bundan sonra Hasan paşa Bolu bəyli, Ərəb Reyhanla məsləhotləşib qerara alırlar ki, Koroğlunun üzərinə qoşun çəksinlər. Bolu bəy Çənlibel həndəvərinə gəlir və Koroğlunu «tutub» getirir Ərzincana. Lakin Koroğlu xilas olub yenidən Çənlibelə qayıdır. Sonra Koroğlu Ərəb Reyhanla haqq-hesab çürütmək üçün Qarsa gedir. Qarsda mühəsirəyə düşür. Eyvaz dəlilərlə gəlib Ərəb Reyhanla təkbətək döyüşüb onu öldürür, Koroğlunu xilas edir. Eyvaz Qars paşasının qızı Hürrü xanımla evlenir.

Neçə-neçə döyüşlər gören, yollar yoran, mordlərə arxa, namərdələrə düşmən olan Qoç Koroğlu qocalır, dəliləri başından dağıdır, Koroğluğunu yərə qoyur, Nigar xanımla Çənlibeldə ömrünün son illərini

yaşayır... Lakin həmin illəri sakit, qulağı dinc yaşamaq Koroğluya qismət olmur – İran şahı onu tutmaq isteyir, əldən çıxdığını görüb üstüne qoşun göndərir. Bunu eşidən Aşıq Cünun Çənlibeli tərk etmiş dəliləri yenidən buraya yığır. Şahın qoşunu darmadağın edilir və Koroğlu yenidən dövranını davam etdirir...

...Əlbəttə, «Koroğlu» vahid süjet xəttinə malik bir dastan deyildir, bununla belə, burada cəreyan edən hadisələrin geniş miqyasda müəyyən ardıcılılığı müşahidə olunur:

1) Ali kişinin hərəkətinin düzgün anlaşılmaması nəticəsində onun gözlərinin çıxarılması, Rövşənin Həsən xandan öz atasının intiqamını alması, Çənlibele sığınması;

2) Rövşənin Koroğlu kimi məshhurlaşması, onun ətrafına dəlilərin toplanması, Nigar xanının Çənlibela getirilməsi;

3) Müxtəlif məqsədlərlə (görünür, əsasən yağmaya getmək etnopsixiologiyasının təsiri altında) müxtəlif yerlərə «səfər»lərə gedilməsi, Çənlibelin səhərətinin daha da artması, sərhədlərinin genişlənməsi, Eyzəvin Çənlibele gəlməsi;

4) Çənlibelin getdikcə daha ardıcıl şəkildə, xüsusişlə xotkar (Türkiyə sultani) və paşalar tərəfindən təhdid olunması, Qıratın qaçırlılması, Koroğlunun «əsir» aparılması, Çənlibeli müdafiə etmək uğrunda mübarizə;

5) Koroğlunun qocalığı, Koroğluluqdan əl çəkməsi, lakin məcburiyyət üzündən (bu dəfə İran şahı məcbur edir!) Çənlibelin və Koroğlunun yenidən dirçəlməsi.

«Koroğlu»nın mözmunu, sosial semantikası, koroğluşunaslarının bir neçə nəslinin döne-döne qeyd etdikləri kimi, Azərbaycan XVI-XIX əsrlər tarixinin hadisələrindən kənardə düşünüle bilməz, dastanın bir epos olaraq müükəmməliyinin başlıca əlamətlərindən (və şərtlərdən!) biri onun bu mənənə tarixiliyidir...

«Koroğlu»da haqqında söhbət gedən dövrün tarixi iki səviyyədə faktlaşır – bunlardan biri konkret tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin dastanda eks olummasıdır (tədqiqatçılar «Koroğlu»nun tarixiliyində danişarkən daha çox buna diqqət yetirmişlər), lakin dastanda ümumiləşmiş, «həzm olunmuş», fəlsəfi-estetik səviyyəyə qaldırılmış bir tarix də vardır.

XVI əsrin 90-ci illərində Şərqi Anadoludan başlayan cəlalilər hərəkatı XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycana, eləcə də qoşu ölkələrə yayılır – bu hərəkat Osmanlı – «rum» əsərətinə qarşı idi. Ona görə də I Şah Abbas cəlalilər hərəkatından istifadə edərək Azərbaycanı İranın müstəmləkəsinə çevirə bildi. Lakin tarixi mənbələr xəber verir ki, hərəkat bundan sonra da dayanmadı, cəlalilər yerli feodalları da yağmalamağa başladılar... [11, 470] İsgəndər bəy Münçi cəlaliləri «üs-

yana meylli, fealiyyətlərində ardıcıl olmayanlar» adlandırıldı [11, 471].

Celalilərin Şərqi Anadoluda, Azərbaycanın Qərbində (Şimalı ilə Cənubu arasında) yayıldıkları, Koroğlu, Dəli Həsən, Giziroylu Müstafa bəy, Kosa Səfər, Tanrı Tanimaz... kimi başçıları olduğu göstərilir [11, 472-474] ki, dastanda həmin tarixi şəxsiyyətlərin obrazları yaradılmışdır.

«Koroğlu»da tarixilik konkret tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin eks olummasından başlayıb, qeyd etdiyimiz kimi, fəlsəfi-estetik səviyyəyə qaldırılır. Koroğlu əvvəl intiqamçıdır (yerli hakim Həsən xandan atası Ali kişinin intiqamını alır), sonra, əsasən Osmanlı sultanına və hakimlərinə qarşı vuruşur, daha sonra (qocalığında) isə İran şahı ilə üz-üzə gelir... Bu baxımdan «Koroğlu» dastanında həqiqətən «müxtəlif dövrlərde baş vermiş tarixi bir-birinə qovuşmuşdur», lakin həmin «qovuşma»da müəyyən tarixi məntiq, hətta aydın kronolojiya da iştirak edir – belə ki, a) Koroğlunun qiyamçılıq missiyasının başlanması XVI əsrin sonu XVII əsrin ilk illərinə (cəlalilər hərəkatının əvvelinə) düşür; b) bundan sonra Koroğlunun missiyası genişlənir, və o, Osmanlı imperiyasının düşməninə çevirilir (əslində, İranın mövqeyində dayanır) ki, bu da XVII əsrin ilk rübüün tarixini eks etdirir; c) nəhayət, Azərbaycanı faktiki olaraq müstəmləkəyə çevirmiş İранa (İran şahına) qarşı mübarizə dövrü gelir (XVII əsrin 20-ci illərindən sonra)... Beləliklə, «Koroğlu»da qəhrəmanın fealiyyətində təxminən 30-40 illik bir tarix bilavasitə eks olunur. Lakin dastanın eposa çevrilədiyi sonrakı dövrlərin ictimai-siyasi xüsusiyyətləri də buraya əlavə edilir ki, bu işi dövrün intibah təfəkkürü özünəməxsus məntiqi ilə görür.

«Koroğlu» hansı ideyani, yaxud ideyaları eks etdirir? Bu suala bir mənəni cavab vermək çatdırır, her şəyden əvvəl ona görə ki, her hansı epos mözmunu etibarilə epoxal səciyyə daşıyır, ən müxtəlif ideyaları, təsəvvürleri, dünaygörüşləri bir yərə yiğməğə, mərkəzləşdirməyə çalışır – yeni dövrün eposlarında isə həmin mərkəzləşdirmə – konsentrasiya cəhdii daha güclü olur. «Koroğlu» dastanı, prinsip etibarilə Azərbaycan intibahının ideyalarını – xalqın (və şəxsiyyətin) azadlığını, oyanışını, haqq-ədalət uğrunda mübarizəni, mənəvi-exlaqi zənginliyi və s. tərənnüm edir. «Koroğlu»da qəhrəmanlıq, yene də intibah dünaygörüşü ilə hasiyəlenir – burada fiziki qəhrəmanlıqla mənəvi qəhrəmanlıq paralel şəkildə çıxış edir, nə haqsız zora, nə də zorsuz haqqā haqq qazandırılır.

Azərbaycan insanının epik obrazı «Koroğlu»da həm mifik, həm də həyati-realist rənglər, çalarlarla çəkiləs də, həmin obraz bütöv, müükəmməl və başlıcası, canlıdır...



«Koroğlu» eposunun baş qəhrəmanı, heç şübhəsiz, eposun mənsub olduğu xalqın ideallarının əsas daşıyıcısı Koroğludur – demək olar ki, bütün hadisələr, əhvalatlar onun ətrafında cərəyan edir. Əslində bütün dastan, bütün münaqışələr, bütün süjetlər, hər şeydən əvvəl, məhz Koroğlunun xarakterini açmağa xidmət edir.

...Bu adı Koroğluya atası Ali kişi verir – Qırat kimi, Misri qılinc kimi, Çənlibel kimi Koroğlu adında da nə isə mifik-ilahi, qoruyucu bir qüvvə vardır. Bir sıra folklorşunaslar «Koroğlu» adının bilavasitə mifoloji mezmuna malik «Qoroqlu» adından törədiyi («ışıq» – «qaranlıq» oppozisiyası əsasında) mülahizəsindədirler ki, bunu inkar etmək təsdiq etmək qədər çətindir. Koroğlunun gənclik adı Rövşən (farsca: İşıqli) də, şübhəsiz, bu haldə «qaranlıq»dan doğulmuş «ışıq» mif-obrazının tədqiqatçıların yadına təsadüfən düşmədiyini, mülahizənin elmi məzmunu daşıdığını göstərir.

Koroğlu qısaşından qiyamçıya, qiyamçıdan azadlıq uğrunda mübarizə aparan bütöv bir cəmiyyətin başçısına, xalq qəhrəmanına çevirilir – baş qəhrəmanın bu cür təkamüllü yalnız Azərbaycan «Koroğlu»sunu aiddir ki, bu da tarixi Azərbaycan mühiti, birinci növbədə, xalqın milli müstəqillik, dövlət müstəqiliyi idealları ilə bağlıdır. Diger variantlarda Koroğlunun tarixi-ictimai missiyası Azərbaycan «Koroğlu»sun-dakı səviyyəyə qalxa bilmir.

Azərbaycan Koroğlusunu həm ilahi mənşəyə, həm də ilahi tipologiya malikdir, hətta bir qədər də irəli gedib demək olar ki, qədim türk təfəkküründə möhkəm yer tutmuş Tanrı obrazının konkret tarixi dövrdeki transformudur... Tanrıçılıq dövrünün məlum kultlarının məhz Koroğlunun dilində tez-tez xatırlanması da obrazın tarixi semantikası barədəki təsəvvürü müəyyən qədər əyanılışdırır:

*Bir zamanlar səfa sürüüb gəzərdim,
Onda səndin mənim qardaşım, dağlar!
Nə zaman ki, yağı düşmən gəlirdi
Səndə çox olurdu savaşım dağlar!*

*Taladım şahları, hələ az dedim,
Türfə gözəllərə işə, naz dedim.
Neçə tacir-tüccar səndə gizlədim,
Açmadın sırrımı, sirdəşim dağlar!*

*Koroğluyam, gəzdiyimi tapardım,
Qayalar başında qala yapardım,
Ağ sürüdən əmlik quzu qapardım,
Yeyib qurtlar ilə ulaşım, dağlar!*

Koroğlu obrazının ilahi məzmunu özünü qeyri-adi gücündə, qeyri-adı hərəkətlərində, funksiyasında göstərir, lakin intibah mədəniyyəti həmin ilahi məzmunu insanlaşdırır, humanistləşdirir və Koroğludakı tanrılıq insanlılığı çevirilir – insan (şəxsiyyət) Koroğlu dövrün, zamanın tezizi ilə tanrı Koroğlunu yenir...

Qədim türk dövründeki hökmər (xaqan), ümumiyyətlə başçı kultu relikt şəkildə özünü Koroğlu da göstərir. Qədim türklər inanırdılar ki, başçıları tanrı seçir, onların yeri göylərde – Tanrıının yanında (qədim türk yazılı abidələrində deyilir: «Tenri tek Tenridə bolmuş...») Yəni: «Tanrı tek Tanrıdan – göylərdən doğulmuş...»).

Koroğlu igiddir, merddir, yüksək mənəvi keyfiyyətlərə malikdir, dosta dost, düşmənə düşməndir, heç vaxt haqqı nəhaqqın ayağına vermir, tədbirlidir...

*Nərə çəkib düşmən üstə gedəndə
Meydanda göstərər hünər Koroğlu.
Qulaş qolun gərib şəşpar atanda
Vurur dağı-daşı dələr Koroğlu.*

*Bilmək olmaz onun min bir felini,
Namərd qoya bilməz yərə belini.
Bir dəfə şəşparə atsa əlini,
Düşmənin izini silər Koroğlu.
Düşər hər dəm paşalarla davası,
Kəsilməz savaşı, cangi qovğası,
Cunun deyər, Çənlibelin ağası,
Yeddi min dəliyə sərkər Koroğlu.*

Koroğlunun xoş günü də olur, dərdli-qəmli günü də; xoş günündə dəliləri başına yiğib şadıyanlıq məclisi qurur, saqı dolanır, keflər durulur, dərdli-qəmli gündündə üzü üstə düşür, üç gün üç gecə ac-susuz yatrır. Keçəl Həmzə kimi bir urvatsız gədənin onu aldatması Koroğluya ağır gelir, özü-özünü qınayır, məzəmmət edir:

*Uca dağları döşəldin,
Ağır alaylar boşaldın.
Yüz il lotuluq işlədin,
Axır oldun xam, Koroğlu...*

Yenilməz fiziki gücü, düşmənin bağını yaran dəli nərəsi «min bir felix», Qıratı, Misri qılınçı Koroğlunu bir cehətdən xarakterizə edirə, bir oturuma bir öküzi kabab eləyib yeməsi, yeddi tuluq şərab içməsi başqa bir cehətdən səciyyələndirir.

Azərbaycan tarixşünaslığında Koroğlunu tarixi şəxsiyyət kimi təqdim etmək cəhdleri (və təcrübəsi) vardır – istər Azərbaycanda, istərsə də Anadoluda onlarla Koroğlu qalası, bir neçə Çənlibel, yaxud Çamlıbel mövcuddur ki, bunların biri, yaxud bir neçəsi, görünür, tarixi şəxsiyyət olan Koroğluya mənsub idi. Lakin dastandakı Koroğlu tarixi şəxsiyyət olmuş Koroğludan daha əzəmətli, daha böyük, daha qüdrətli olmaqla yanaşı, həm də daha çox tarixidir. Çünkü dastan qəhrəmanı Koroğlu Azərbaycan tarixinin bütün bir dövrünü, yuxarıda qeyd edildiyi kimi, idealidir, həmin dövrün estetik təfəkkürünün bilavasitə mehsuludur...

Koroğlunun mükəmməl bir obraz kimi işarələdiyi əsas semantika, yəqin ki, mərdlik, kişilikdir – özünün dediyi kimi:

*Qoç quzudan quzu törər, qoç olar,
Qoç igidən qoçaq olar, sultanum!
Mərd igidlər dava günü şad olar,
Müxənnətlər naçaq olar, sultanum!*

*Canım qurban mərd igidin özüna,
Mərdi ölsə, əlin vurmaz dizinə;
Fürsət düşsə, düşməninin gözünə
Burma-burma bıçaq olar, sultanum!*

*Mərd igidlər bir-birinə daldadı,
Çugullar ölməyib sağı soldadı;
Mərd meydandan qaçmaz, qaçsa aldadı,
Qovğa günü haçaq olar, sultanum!*

Koroğlunun mərdliyi, kişiliyi həm düşmənə, həm də dosta münasibətdə özünü göstərir; qaçanı qovmur, fağıra, düşmən də olsa, el qaldırırmır, dostu heç vaxt darda qoymur... Dəlilər düşmən əlinə keçəndə, ölüm ayağında olanda da özlərini mərdənə aparırlar, çünkü bilirlər ki, harada olsa Koroğlu gəlib onları xilas edəcək.

Azərbaycan xalq ədəbiyyatı üçün səciyyəvi bir motivə – «namərdin mərdi aldatması» motivinə «Koroğlu»da da rast gəlinir: Keçəl Həmzə Koroğlunu aldadıb Qıratı qaçırlı... Lakin dastanda Keçəl Həmzəye o qədər də böyük nifret ifadə olunmur, o, namərdliyin üzədə olan, görünən tərəfidir, əslində isə, mərdə (Koroğluya) yönələn namərd-

liyin miqyası daha böyük, kökü dərindədir. Qıratın arxasında gələn Koroğlunu Həmzə yola salır («Koroğlu Həmzə ilə görüşüb, ata bir üzəngi vurdur...»), guya heç bir günahı yox imiş. Əslində, Koroğlu da ona bənd olmur:

«Koroğlu belə baxanda gördü, üzəngini basan Həmzədi. Dedi:

- Ayə, Kəloğlan! De görüm bir, qızı ala bildin, ya yox? Deyəsen sir-sifətini düzəldibsen.

Həmzə dedi:

- Can Koroğlu, sir-sifətimi düzəltmişəm, qızı da almışam. Sənin bu gəlməyin də lap işi düzəldti...»

Koroğlu mərdliyinin çekisi elədir ki, o heç vaxt Keçəl Həmzələrlə ciddi danişa, onlarla üz-üzə dayana bilməz, misri qılınç heç vaxt Keçəl Həmzə kimilərinin qanına bata bilməz.

Koroğlu zarafat eləməyi sevir – dostla da zarafat edir, düşmənlə də...

«Elə bu dəmdə Koroğlu özünü saldı meydana. Aslan paşa gördü budu, bir aşiq ciyində saz girdi ortalağı.

Dedi:

- Ayə, yanşaqsanmı?

Koroğlu dedi:

- Bəli paşam, yanşağam.

Aslan paşa dedi:

- Ayə, heç Koroğlunun sözlərindən bilirsənmi?

Koroğlu dedi:

- Ay paşa, izn ver sənə söz oxuyum, söz olsun. Koroğlu nə adamdı ki, onun sözü bəle möclisədə oxuna?!»

...Toqatda Koroğlu bir qarriya qonaq olur, tamam əldən düşmüş ağızında diş adına bircə kötük qalmış qarının ürəyindən keçir ki, Koroğlu onu alıb burada qalsın. Koroğlu qarının ürəyindən keçənləri hiss edir... «Qarı dedi:

- Yaxşı evin-eşiyin, kürün-küflətin varmı?

Koroğlu baxdı ki, qarı bir təhər danişir. Dedi:

- Yox təkəm, heç kəsim yoxdu.

Qarı bir qımcandı. Dedi:

- Bəs niyə indiyə kimi evlənməmisən?

Koroğlu dedi:

- Nə bilim? Bir halal süd əmmisi tata bilməmişəm...»

Bu cür zarafatlar Koroğlu obrazının ciddiliyini zədələmir, əksinə, onu daha da bütövləşdirir, həyatıləşdirir. Həmin sözləri Koroğlunun həyecanları, mənəvi-ruhi sarsıntıları barədə də demək olar:

«Bir də gördülər ki, budur Koroğlu gəlir. Gəlir, amma neçə gəlir: Dürət yedəyində, başını dikib aşağıya. Özü də elədi, elədi ki, elə bil

dəyirmançıdı. Dəlilər, xanımlar o saat başa düşdülər ki, Keçəl Həmzə dəyirmando Koroğlunu aldadıb, Qırati qaçırib. Hami başını aşağı saldı. Nə bir salam, nə bir kəlam. Heç keyfini, halını da soruşmadılar...

Koroğlu neçə-neçə sefərlərə getmişdi, amma heç olmamışdı ki, qayıdanda dəlilər belə eləsinlər. Amma bu dəfə... Koroğlu eله bir hala düşdü ki, az qaldı gözlərindən yaşı gəlsin. Sazi sinəsinə basıb qəmlinqəmli dedi:

*Keçər dövran belə qalmaz,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!
Dəlilərim salam almaz,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!*

*Geydiyim igid kürküdü,
Dünya Süleyman mülküdü,
Dövlət ki, var əl çırkıdi,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!*

*Koroğluyam, deyim sənə,
Od tutub alışdı sinə,
Aşılığım bəsdi mənə,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!*

Koroğlunu məlul edən məsələlərdən biri də onun sonsuzluğudur – dastanda bunun səbəbi çox prozik şəkilde izah edilir: «Deyilənlərə görə, o bir dəfə cavanlıqla Alacalar dağında bərk dərə düşüb, yeddi gün-yeddi gecə mansırada qalmışdı. Ondan sonra da day uşağı olmurdu». Və bunu əsaslandırmاق üçün Koroğlu ilə Nigarın övlad həsrətinin təsvirinə kifayət qədər geniş yer verilir. Şübhəsiz, dastandakı övlad həsrəti, ister Koroğlunun, isterse də Nigar xanımın keçirdiyi həyəcanlar olduqca təbii, olduqca ənsanıdır, lakin məsələ burasındadır ki, **Koroğlunun övladlılığı dastanın ideya-estetik və poetik məntiqi, semantik strukturu ilə diqtə edilir.**

Koroğlunun ilahi mənşəyi, Tanrı obrazının özünəməxsus transform olması onun (Koroğlunun) tənhalığının (övladlılığının) genetik səbəbidir, ancaq həmin səbəb XVII-XVIII əsrlərdə tamamilə arxaikleşmiş funksional (cari) mətnini, poetik semantikasını itirmişdi. Ona görə də aşıqlar «yeddi gün-yeddi gecə mansırada qalmaq» motivini uydurmış, «Koroğlunun Dərbənd səfəri»ni (əslində, «Kürdroğlunun Çənlibələ gəlməsi» qolunu) yaratmışdılarsa da, həmin qol dastanın digər qolları ilə vəhdət təşkil etmir.¹

¹ Qeyd edək ki, hətta Azərbaycan «Koroğlu»sunun bir variantunda (həmin variant 1936-ci ildə Tovuzda Aşıq Hüseyin Bozalqanlıdan toplanmışdır)→

Koroğlu obrazının mifoloji-ilahi mənşəyi, daxili sistemi ümumiyətələ, «Koroğlu» dastanının sistemliliyi üçün çox mühüm idəya-estetik şərtidir.

Koroğluya həm mənəvi, həm də fiziki gücü, heç şübhəsiz fəvqətəbii varlıqlar vermişler (göydən yerə düşən işq süası). Yalnız Qoşa-bulağın köpüyündə çıməndən, bir qab doldurub içəndən sonra Rövşən-Koroğlu daha yenilməz olur, saz çalıb-söz qoşur, nərəsi yeri-göyü titrədir, dəlilər dərə düşəndə onu yuxuda görür; təkcə azman pəhləvana yox, haqq aşığına, ərənə çevrilir...

*Koroğluyam, onu-bunu bilməzəm,
Hər yetən ləşkərə boyun əyməzəm;
Yaradandan qeyri kimə bilməzəm,
İstər yaxşı, istər yaman bil məni.¹*

Koroğlunun atası Ali kişidir – Ali kişi dastanda bir obraz kimi né qədər müasirləşdirilsə, həyatılardırılsə də, bir sıra əlamətləri onun «bu dünyadan adamı» olmadığını göstərir... Koroğluya fəvqətəbii né verilirsə, məhz Ali kişi vasitəsilə verilir, bu mənəda o (Ali kişi), hansısa qədim (və müqəddəs!) bir obrazın davamı – stilizasiyasıdır. Və «o dünya» ilə «bu dünya» arasında harmoniyanın yaranmasına xidmət etməklə Ali kişi öz funksiyalarını etibarilə son orta əsrlər Azərbaycan dastanlarındakı Xızırə yaxınlaşır.

Ali kişi oğlu Rövşənə – Koroğluya deyir: «Nə qədər ki Misri qılınc sənin belində, sən də Qiratın belindəsən, özün də bu Çənlibəldəsən, sənə heç kəs dov gələ bilməyəcək».

Misri qılınc Koroğlunun əsas silahıdır və demək olar ki, ilahi mənşəyə malikdir... «hələ uşaqlıqda bir gün Rövşən çöldə oynadığı vaxt yerdən bir daş tapmışdı. Daş balaca idi, amma çox ağır, çox da sanballı idi. Özü də işim-işim işıldırır, par-par parıldayırdı.

→Koroğlu öz oğlunu öldürür, sonra qolundakı bazubənddən onun kim olduğunu tanrıır, gotirib Çənlibəldə dəfn edir [446, 401].

¹ Həmin bənd Gürcüstan Dövlət Muzeyində saxlanan bir əlyazmasındadır [446, 438]. Burada Koroğlunun heç də tamamilə «kafir» olmadığı göstərilir. XIX əsrin əvvəllerinə aid başqa bir əlyazmasında isə Koroğlunun siyiliyindən səhəb gedir:

*Aləm bilsin: Mən Əliyə nökərəm,
Düşmənin gözünə mizraq tikərəm,
Meydanda kəllədən bostan əkərəm,
İsta, Təkəlidən dəlilər gəlsin... [446, 429]*

...Ali kişi daşı o üzünə, bu üzünə çevirib yoxladı. Baxdı ki, daş göydən düşmüş ildirim parçasıdır. Həmin daşı Ali kişi bir misri qılınçı qayırınan yanına aparıb dedi:

- Usta, bundan mənə bir qılınç çök.

...Usta yeddi günə daşdan bir qılınç qayırdı. Elə ki, qılınç hazır oldu, usta baxdı ki, qılınç nə qılınç. Vallah, bu elə bir qılincdır ki, gün kimi yanır, ay kimi işq salır.

Koroğlu ilk dəfə tüfəng görəndən sonra «indi namərd dünyası, biccəyyamıdi. Bundan sonra igidlik bir qara pula dəymez. Mən bu gündən Koroğluluğu yerə qoyuram» deyir, Misri qılınçı belindən açıb yera atır, lakin çox keçmır ki, tüsəngli düşmənə qarşı həmin qılıncla vuruşub qalib gəlir. **Misri** qılınç dastanda mərdliyin, igidiyin, Koroğlunun atributlarından biri kimi çıxış edir:

*Qoyun bədöylər kişnəsin,
Misri qılınclar¹ işləsin...*

Qırat, eləcə də Dürat, dastanda deyildiyi kimi, dərya atı cinsindəndir – Qıratın elə xüsusiyyətləri var ki, onu nəinki başqa atlardan, Düratdan da ayırrı: əvvəla, Koroğlunun üreyindən keçənləri bilsər, ikincisi, dostu düşməndən seçilir, üçüncüsü, Koroğlunu heç vaxt darda qoymur...

«...Koroğlu atı cövlana getirib qızmış şir kimi onların üstünə cumdu.

Bir yandan Koroğlu, bir yandan Qırat az vaxtda dəstəni qatım-qatım qatlayıb əldən-ayaqdan saldılar. Qırılan qırıldı, qalanlar da qaçıb dağıldılar. Koroğlu dəstəni dağınış görüb, Qıratı ildirim kimi süzdürdü, çəkilib bir yanda duran Dəli Həsənin üstünə sürdü. Üzünü ona tutub görək nə dedi:

*Qıratı gətirdim cövlana, indi
Varsa igidlərin, meydana gəlsin!..
Görsün mən dəlinin indi gücünü,
Boyansın əndamı al-qana, gəlsin!...»*

Koroğlunun öz atına məhəbbəti xüsusile Keçəl Həmzənin Qıratı aparması qolunda bütün gücü ilə hiss edilir – heç vaxt heç kimə yal-

¹ Misri qılınç, əslində, «Misirdə hazırlanmış qılınç» deməkdir və göründüyü kimi, «Koroğlu»da xüsusilaşmış misri qılınçla yanaşı, «misri qılınclar» da işlənilir. Müqayisə et: Ərab at («Ərobî atlar olan yerde bir qulun olmazmı») olur – «Kitabi-Dədə Qorqud», yaxud: Əreb atı.

varmayan Koroğlu Keçəl Həmzəyə yalvarır, ondan xahiş edir ki, Qıratı yaxşı baxsin, aldانب ucuz satmasın...

Koroğlunun Qıratı sözü igidin igidə sözündür – elə məqamlar olur ki, o öz atından mərhəmət diləyir, ona sığınır:

*Arxam qarı düşmən, qabağım uçrum,
Apar Çənlibelə mənə Qiratım!
Sənə siğinmişəm, qurtar bu dardan,
Apar Çənlibelə mənə, Qiratım...*

Qırat da Koroğlu kimi Çənlibeldə Qoşabulağın köpükli suyundan içmişdir, odur ki, onda da nə isə ilahi güc vardır (eyni zamanda yada salaq ki, Qıratla Dürat dan yeri yenice ağaranda deryadan çıxmış iki ayığın ilxidəki iki madyana yaxınlaşmasından doğulmuşlar).

Dastanın axırında Koroğlu Qiratın nallarını söküb çölə buraxır, lakin öz sahibinə vəfali olan at Çənlibeldən getmir, Koroğlunun dar günündə yenə də onun köməyinə çatır. Beləliklə, Qırat dastanın ideya-məzmununa təsir edəcək qüdrətli bir obrazə çevrilir.

«Koroğlu»da ən mükəmməl obrazlardan biri Çənlibel obrazıdır – həmin obraz dastana aşağıdakı şəkilde gelir:

«...Getdilər, getdilər, bir uca dağın başına çatdilar. Ali kişi soruştu:

- Oğlum bura necə yerdir?

Rövşən dedi:

- Ata, bura hər tərəfi sildirim qayalıq, çənli, çıskınlı bir dağ belidir.

Ali kişi soruştu:

- Oğul, bax gör, bu bel ki, deyirsən, bunun hər tərəfində bir uca qaya görünmür ki?

Rövşən dedi:

- Ata, görünür. Biri sağında, biri də solunda. Özü də başları qardır.

Ali dedi:

- Oğlum, mənim axtardığım yer elə buradır. Mən buranı çox yaxşı tanıyıram. Cavan vaxtlarda burada çox at oynatmışam, çox ceyranlara ox atmışam, çox cüyürler ovlamışam. Bura mənim köhnə oylağimdır, buraya Çənlibel deyirler. Biz burada yurd salmalıyıq...»

Şübhəsiz, burada Çənlibel öz mifik tipologiyasından, bir obraz olaraq, məhrum edilmiş, lakin mifik mənşeyini heç də tamamilə itirməmişdir; Ali kişi obrazı kimi Çənlibel obrazı da genezisi etibarilə güclü mifoloji semantikaya malikdir – Çənlibel sadəcə coğrafi məkan olmasından başqa «mühafizəcidi məkandır». Məsələnin bu cəhətinə

xüsusi diqqət yetirən M.Seyidov Çənləbeli türklərdə geniş yayılmış dağ kultu ilə əlaqələndirir [330, 191].

Dastanda həm **Çənləbel**, həm **Çardaqlı Çənləbel**, həm de **Çardaqlı bel** adlanan bu qutsal məkan (Türkiye variantlarında **Çamlıbel**), fikrimizə, sonralar çonlə-dumanla bağlanmışdır; əslində isə, görünən işiqla, dan yeri ilə (müqayisə et: **çən-çan-dan**) əlaqədardır.

...Çənləbelə düşmən ayağı dəymir, lakin dost üzünə həmişə açıqdır.

Çənləbelin konkret olaraq harada yerləşməsi bərədə deyişik mübahisələr olmuşdur, lakin bir məsələ aydındır ki, bu cür mübahisələrə son qoymaq mümkün deyil, çünki, qeyd etdiyimiz kimi, Çənləbel konkret bir məkan deyil, müraciət obrazdır...

Koroğlu onun öz tərəfindən sınañış-seçilən dəlilərlə ehətə olunmuşdur – dastanda onların sayı gah yeddi min yeddi yüz, gah yeddi min yeddi yüz yetmiş, gah da yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi... göstərilir. «Çənləbədə dəlilərin sayı günü-gündən artırdı. İş gəlib o yerə çatmışdı ki, Koroğlu hay vurub düşmən üstünə gedəndə yeddi yüz yetmiş yeddi qılınc birdən çəkilirdi. Koroğlu dəliləri dəstələrə ayırb hər dəstəni bir sərkərdeyə tapşırımdı. Sərkərdələr arasında Deli Həsən, Deli Mehtər, Çopur Səfər, Deli Mehdi, Halaypozan, Tüpdağıdan, Toxmaqvuran, Geridönmez, Deli Əhməd və İsabəli kimi iğidər var idi ki, hər biri yüz oğlana bərabər idi».

Koroğlu dəlilərinin hər birini xüsusi şəkilde sınaqdan keçirdikdən sonra Çənləbelə getirmiş, onları öz qardaşı, övladı kimi sevmiş, hər birinin sevincini öz sevinci, kədərini öz kədəri bilməşdir – məsələnin məhz bu cür olduğunu göstərmək üçün Koroğlunun Dəmirçioğluna münasibətini örnek getirmək kifayətdir. ...Dəmirçioğlunun qoçaqlığı, qorxmazlığı ona əslində təsadüfen rast gelən Koroğlunu heyran edir, ona quşu qonur, sonra nərəsi ilə Dəmirçioğlunu ram edib Çənləbelə getirir, Ərzurum səfərinə – Telli xanımı gətirməyə də məhz onu göndərir...

*Qırpinmadı gözün, qaçmadı rəngin,
Aləmə yayilar savasın, cəngin,
Allam xəracını Hindin, Firəngin,
Göndərrəm İrana, Turana səni.*

Göndərir, ancaq yarı canı Dəmirçioğlunun yanında qalır... «Vədədən çox keçmişdi. Dəmirçioğlundan xəbər gəlmədi. Koroğlunu fikir götürməsdü. Ürəyinə dammışdı ki, Dəmirçioğlunun yanında bir iş var. Amma hələ gözleyirdi ki, bir-iki gün də keçsin, görüsün nə olur. Gecənin bir vaxtı bir də yuxuda gördü ki, bir dişι laxlayıb ağızı qan ilə

doldu. Səksənib yuxudan ayıldı. Elə bir nərə çekdi ki, bütün dəlilər yuxudan qalxdılar...»

Koroğlunun bircə sözü bu olur ki,

*At belinə, dəlilərim,
Sizə qurban can, yerisin!..
Tutulubdu Dəmirçioğlu,
İgid pəhləvan yerisin!..*

– və dəlilər başında Ərzuruma yola düşür, Dəmirçioğlunu xilas edib Telli xanımımla birlikdə Çənləbelə getirir.

XVI əsrin sonu XVII əsrin evvəllərindən başlayaraq Azərbayanın, eləcə də Şərqi Anadolunun müxtəlif regionlarında «dəli» ləqəbi ilə məşhur qiyamçılar, qaçaqlar, qisasçılar olmuşlar, «Koroğlu»ya da həmin ləqəb məhz buradan – ictimai həyatdan gelmişdir. Xüsusiət Deli Həsən adına XVII əsrin tarixi mənbələrində daha çox təsadüf edilir.

«Dəli», məlum olduğu kimi, igid, qorxmaz, döyüşü (görünür, həm de azad adam) mənasındadır; «Dəli Qarcar» adına «Kitabi-Dədə Qorqud»da rast gəlirik. XVII-XVIII əsrlər qəhrəmanlıq eposu, ümumiyyətlə epos təfəkkürü üçün bu «dəli» adı da özünəməxsus inqilabi anlayış ifadə edir.

Koroğlu öz dəliləri ilə fəxr edir, dara düşəndə onları xatırlayıır, onlara güvənir:

*Çalxalanıb döyündüyüm,
Arxa verib soyündüyüm,
Qovğa günü öyündüyüm,
Nər dəlilər yerindəmi?*

Koroğlunun bir dəli nərəsi kifayətdir ki, bütün dəlilər bir göz qırpmında atlanıb emrə müntəzir dursunlar, on ağır döyüşə girsinlər... Lakin dəlilərin her biri öz-özlüyündən bir şəxsiyyətdir, qolubaqlı qul deyiller – Koroğlu onlara hesablaşmayanda dəlilər «indi ki biz dəlilərin sözü Koroğlunun yanında bir çürük qozdur, day bizim burda qalmağımızdan nə çıxısn» deyə birbaşa onun özünə narazılıqlarını bildirməkdən, hətta aşağıdakı şəkildə izah etməkdən belə çəkinmirlər:

*Təzə sövdəgar olubsan,
Bu sövdən mübarək olsun!
Altış-veriş öyrənibəsən,
Bu sövdən mübarək olsun!..*

Bununla belə, nə dəlilər Koroğludan, nə Koroğlu dəlilərdən əl götürməyi ağillarına belə sığşdırırlar – Koroğlu dəlilərini nə qədər sevirsə, dəlilər Koroğlunu ondan bir neçə dəfə də artıq sevirlər:

«Elə ki ara sakitləşdi, Məhbub xanım yavaşca qapını açıb gəldi Bəlli Əhmədin yanına. Dedi:

- Hardan gəldiyini bilirom, ancaq de görüm kimsən, Koroğlu sanmı?

Bəlli Əhməd güldü, dedi:

- Xanim, mən hara, Koroğlu hara? Mən heç Koroğlunun bir dırnağı da ola bilmərom. Mənim adım Bəlli Əhməddir. Özüm də Koroğlunun lap o nəverim dəlilərindən biriyəm.

Məhbub xanım onun bir məsti-bəstiniə baxdı, bir boy-buxununa baxdı, bir qol-bacağına baxdı; ürəyində dedi; «Yox, yalan deyir. Bu heç nəverim-zad deyil. Koroğlunun lap adlı-sanlı dəlilərindən biridir».

Koroğlunun dəliləri içərisində Dəli Həsənin xüsusi mövqeyi var. Əvvəla, o, Çənlibelə gəlmış ilk dəlidir (hətta Alı kişi özü oğluna demişdi ki, «bu həndəvərdə məşhur bir qaçaq var, adına Dəli Həsən deyirler, özünü birçə ondan gözlə»), ikincisi, Koroğlu bir yana gedəndə Çənlibeli, dəliləri, xanımları heç kimə yox, məhz Dəli Həsənə tapşırıb gedir. Hamı onu «Çənlibelli qoç Koroğlunun sərkəri» kimi tanırıv. Və beləcə Dəli Həsəndən Dəli Mehtərə qədər hər bir dəlinin Çənlibeldə öz yeri, öz mövqeyi vardır; onlar döñə-döñə bərkə-boşa düşmüş, çətinliklərdən çıxmış, mərdlik göstərmişlər...

Dəlilər Koroğlunu nə qədər sevirlərse, Nigar xanımı da az qala o qədər sevirlər. Koroğludan inciyib dağılışmaq isteyən dəliləri məhz Nigar xanım sakitləşdirir, Koroğlunu isə erkyanə tənbəh edir:

*Utan, qoç Koroğlu, utan!
Dağların damənin tutan!
Sənin kimi başa çatan
Elin qədrini nə bilir?..*

Nigar xanım Türkiyə sultanının (xotkarın) qızıdır,¹ olduqca fədakar, gözəl, ağıllı bir qadındır... Koroğlunu görmədən, adına-sanına görə ona aşiq olur və mərd-mərdənə belə bir namə yazıb göndərir:

*Başına döndüyüm, ay qoç Koroğlu,
Əgər igidsənsə gal apar məni!
Həsrətindən yoxdu səbrim, qərarım,
İncidir sərasər ahu-zar məni!*

¹ Bir neçə variantda Nigar xanım Həsən xanın qızıdır. Bax: [446, 13].

Çənlibel üstündə əsrəmiş nərsən,
Düşmən qabağında dayanan ərsən,
Tamam dəlilərə igid, sərkərsən,
Axtarsan, taparsan düz ilqar məni.

*Mən xotkar qızıyam, Nigardır adım,
Şahlara, xanlara mahəl qoymadım,
Bir sənsən dünyada mənim muradım,
İstərəm özünə eylə yar məni!*

Yəqin ki, bu, dastan yaradıcılığında sonraki dövr'lərə məxsus «reallaşdırma», «dünyəvileşdirmə» prosesinin məhsuludur, əslində isə, görünür, Nigarın Çənlibelə gəlməsi nə isə mifik (bəlkə də mifik-təsəvvüfi) bir ehtiyacıdır (yəni Nigar Koroğluya buta verilmişdir) – diqqət yetirin:

«Elə ki, Koroğlu naməni oxuyub əhvalatdan hali oldu, Dəli Mehətəri çağrıdı ki:

- Qıratı yəhərlə, mən İstanbula gedəsi oldum.

Dəlilər yerbəyerdə dedilər: «Koroğlu, dəli olma, sənin İstanbulda nə işin var? Bilirsənmi ki, paşalar sənin qanına yerkələyir, gedərsən, tutularsan».

Koroğlu dedi:

- Yox, borcuna deyil, namə gəlib, getməliyəm...

Burada Koroğlu əslində öz butasının arxasında gedən bir aşığıdır...

Koroğlu ilə Nigar arasında olan sevgi, qarşılıqlı eşq, biri-birini anlamaq, duymaq qabiliyyəti dastanın evvelində nə qədər qüvvətlidirsə, sonunda da bir o qədər güclüdür. Düşmənələr Nigari ondan ayırib padşahın hüzuruna aparmaq istəyəndə qan tökməməyə söz verse de qoç Koroğlu dözə bilmir – «...Elə bir nərə çəkdi ki, dağlar, daşlar lərzəyə gəldi. Dedi:

*Ay həzərat, ay camaat,
Ürək zərd oldu, zərd oldu!..
Genə namərdin sözələri
Canə dərd oldu, dərd oldu!*

*Dostumu atdım damana,
Rəqibi gəlsin yamana,
Kor olsun belə zamana,
Namərd mərd oldu, mərd oldu!*

*Koroğluyam, dad hazaram,
Adım dəftərə yazaram,*

Nə qədər səfıl gəzərəm,
Adım qurd oldu, qurd oldu!»

Koroğlunun Nigara, Nigarın Koroğluya məhəbbətini (həmin məhəbbətin zərifliyini!) göstəren epizodlardan biri də övladlılıq həsrəti çəkən Nigara Koroğlunun təskinlik vermək istədiyi, lakin bacarmadığı yerdir...

Telli Nigar məlül durar,
Əl qoynunda, boynun burar.
Müjganın sinəyə vurar,
Göz oxşayar, qaş inildər...

Eyvaz – Koroğlunun yalnız igid dəlilərindən biri deyil, həm də oğulluguđur. Koroğlu ilə Nigar xanının övlad həsrətini görən Aşıq Cünur Təkə-Türkmand (Koroğlu da həmin tayfadandır) qəssab Alinin (Koroğlunun da atası Alıdır!) oğlu Eyvazı axtarış tapır və Koroğluya məsləhət görür ki, onu özüne oğul eləsin. Koroğlu Təkə-Türkmana gəlir, fırşət tapıb Eyvazı qaçırır, lakin onları görən qəssab Alinin xatırınə deyməmək üçün atı saxlayıb ondan xahiş edir ki, Eyvazın Çənlibelə getməsinə mane olmasın: «Eyvazı mənim əlimden alma. Qoy aparım, səndən kəm baxsam, bu papaq mənə haram olsun. Hər vaxt da ki, istəsən genə də öz oğlundur. Elə o da, mən də». Qəssab Ali Koroğlunun bu yalvarışları qarşısında daha etiraz eləmir.

Nigar xanım Eyvazın gözlərindən öpür, köynəyinin yaxasından keçirib özüne oğul eləyir və Eyvaz, doğrudan da ister Nigar xanımı, istərsə də Koroğluya sədaqətli oğul olur.

Aşıq Cünunun təqdimatından belə məlum olur ki, Eyvaz gənc olmasına baxmayaraq hələ Çənlibelə gəlməmişdən Təkə-Türkmand, həm igidiyi və mərdliyi, həm də gözəlliyi, nəcibiliyi ilə ad çıxarmış, hörmət-izzət qazanmışdır...

Əyri qılıncı belində,
Tərifi mardılər dilində,
O Təkə-Türkman elində
Qəssab oğlu Eyvaz gördüm.

Mərəkədə başda duran,
Meydanda igidlər yoran,
Hərədan pişvazına varan
Qurx incəbelli qız gördüm.

Laçın kimi göydə sözər,
Namərdələr bağrını əzər,
Məclisində saqı gəzər,
Ortada söhbət-saz gördüm.

Çənlibeldə həm dəlilər, həm xanımlar, həm də Koroğlu ilə Nigar xanım tərefindən en çox sevilən Eyyavazır – ona Xan Eyyavaz da deyirlər... «Bir də baxdilar ki, budu, bir deste atlı çapā-çapā gəlir, qabaqlarında Eyyavaz. Amma Eyyavaz ne Eyyavaz... Əreb atın üstündə, misri qılınc dəstində, tülək-tərlən məstində, min bir canın qəstində, elə süzür elə sözür ki, elə bil oxdu, yayından qopub Durna telini də ki sancıb başına, elə bil qeyser balasıdır...»

Eyyavazın da Koroğlu kimi, Təkə-Türkmandan olması, hər ikisinin atasının Azərbaycan «Koroğlu»sunda məhz Ali adlanması, Koroğlunun məhz Eyyavazı oğulluğu götürməsi və s. həmin obrazlar arasında mifoloji mənşə baxımından nə isə yaxın əlaqənin, hətta vəhdətən olduğunu deməyə əsas verir. Dastanda həmin əlaqə, yaxud vəhdətən mifoloji məzmunu unudulmuş; ayrı (real!) motivlər ortaya çıxaraq mifologiyani sixişdirmişdir:

Canım qəssab, gözüm qəssab,
Qoy aparım mən Eyyavazı,
Yerə salma sözüm, qəssab,
Qoy aparım mən Eyyavazı.

Eyyavaz deyib Nigar ağlar,
Köysisinü çal-çarpaz dağlar,
Aparmasam, qara bağlar;
Qoy aparım mən Eyyavazı.

Koroğluyam, mən çaparam,
Qiymət olub qoparam.
Razi olma zornan aparam,
Qoy aparım mən Eyyavazı.

Eyyavaz dara düşəndə Koroğlunun keçirdiyi həyəcanı təsəvvür etmək mümkün deyil – bu həyəcanın bir səbəbi Eyyavazın igid bir Koroğlu dəlisi olmasıdırsa, ikinci (və əsas) səbəb Koroğlunun ona bəslədiyi atılıq məhəbbətidir... «Dünya Koroğlunun gözündə qaraldı. Elə bil ki, Çənlibel başına dolandı. Əlini atıb Qıratın yünenində tutdu. Elə qəzəbələ ata sıçradı ki, Qıratın əvəzinə ayrı at olsayıdı, çıxdan beli sinmişdi. Ondan üzünü Kosa Səfərə tutub dedi:

Xəbər verin dəlilərim oyansın,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!
Misri qılinc qızıl qana boyansın,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!..

Yatmışdım, aşkara gördüm düşumu,
Əzəldən man bilirdim işimi, –
Çəkin, yəhərləyin çərləmişimi,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!..

Düşmənlərim tamaşaşa duralar,
Şad oluban keyf maclisi quralar,
Koroğlu getməzsə, yəqin quralar,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!..»

Dastanda Aşıq Cünunla Xoca Əzizin obrazları daşdıqları ictimai-estetik semantikaya görə diqqəti çekir. Aşıq Cünun əslində, Ərzurumlu Cəfər paşının aşığıdır. «Cünun çox dövranlar sürmüş, çox məclisler görmüş bir ustad idi. Çox özündən dəm vuran aşıqların sazını əlindən alıb yola salmışdı, çox cavanları da öyredib, əlinə saz verib aşiq eləmişdi».

Cəfər paşaları yiğib müşvəret edir ki, Koroğlunu artdağda olan nüfuzunun qabağını necə alıb, onu necə mehv etsinlər. Həmin məclisde olan Aşıq Cünun düşünür ki, «ey dili-qafıl, bu necə ola biler ki, mən Aşıq Cünun olam, ayağım deyməmiş yer, gözüm görməmiş adam olmaya, amma Çənlibelə gedib Koroğlunu görmüyəm». Və bu fikirlə də bir gün Çənlibelə gedir... Aşıq Cünun haqq aşığı deyil, ancaq halal aşığıdır. Çənlibelə çox böyük hörmətlə qarşılımır, Koroğlunu on yaxın dostuna, sirdəşına çevirir.

Aşıq Cünun haqqın, ədalətin tərəfindədir və elə ona görə də Çənlibelə gəlib çıxır, lakin onun sənəti – funksiyası elədir ki, el-el, oba-oba gəzir (bu missiya da aşağı ozandan keçir), dünyani görür:

...Dolandım neçə oylağı,
Keçdim düzü, aşdim dağı,
Hələb qəsri, Bağdad bağı,
Döşənmış payəndəz gördüm.

Gedəndə mənə oldu tuş
Qars, Kağızman, İstanbul, Muş,
Çanaqqala, Sarıqamış –
İgidlərin şahbaz gördüm.

Alacalardan aşanda,
Ərzurumu dolaşında,
Qənimlərtək savaşında
Gözü qanlı xırsız gördüm...

Aşıq Cünun gəzdiyi, gördüyü bu yerlər, əslində, təxminən Koroğlunun oynatdığı yerlərdir.

Koroğlunun, məlum olduğu kimi, özü də aşığıdır, lakin Aşıq Cünundan ferqli olaraq, Koroğlunun aşılılığı onun üçün sənət deyil, mənəvi-eqlə keyfiyyətdir... «Koroğlunu çekib məclisə apardılar. Amma baxıdilar ki, bu aşiq heç onlar görən aşıqlardan deyil. Boy uca, kürəklər enli, süsün elədi ki, kəl süsünü kimi. Boynunun əti girdin-girdin, biglər kələ buynuzu kimi. Sirindən-sifetindən zəhm töküür. Məclis-deki paşalardan biri dedi:

- Aşıq, hara aşığışan?

Koroğlu dedi:

- Qafin anrı tayındanam, ağrin alım!»

Koroğlu zahirin aşığa oxşaması da, daxilən, fitrətən aşığıdır və heç də təsadüfi deyil ki, delilərlə onun arasında inciklik yaranıb hamidən bezəndə «aşıqlığım bəsdi mənə, şad ol, könül, nə məlulsan?!» deyə özüne «təşkinlik verir».

Koroğlunu yaxın dostlarından biri də Xoca Əzizdir...

Xoca Əziz də Aşıq Cünun kimi çətin günün dostudur.

«...Xoca Əziz gördü nə?.. Tutulan Eyvazdı, Dəmirçiogluđu, bir də Bəlli Əhməddi. Dünya-aləm Xoca Əzizin gözündə qaraldı. Dedi: «Ey dadi-biday! Bu zalim oğlu zalim uşaqları öldürəcək». Qaldı mat-məttəl ki: «Nə teher eleyim. Mənim burda əlimdən bir iş gelməyəcək. Ticarət deyil ki, min dənə Bağdad tacirin bir xoruza yük eleyim...» Lakin Xoca Əziz çıxış yolu tapır və Koroğluya xəbər verib dəlilərin xilas edilməsinə nail olur.

«Koroğlu»da tacir təfəkkürü, bəzirgan düşüncəsi ilə bağlı obrazlar, ifadələr, demək olar ki, fəal şəkildə işlənir. Məsələn:

Bir qulum qaçıbdi, adı İmırzə,
Verməzdim əlliyyə, altmışa, yüzə,
Varını, yoxunu tökün Təbrizə,
Dəyərin dəyməzə satın, gətirin.

Yaxud:

Qədəm qoyub hərdən-hərdən yerisər,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz.

*Beş-beş verər, on beş-on beş bağışlar,
Bu qılıqla çodar olmaz, hay olmaz.*

Ticaret düşüncesinin intibah dövründə milli-ictimai təfəkkürdə bu cür fəallığı, artıq qeyd olunduğu kimi, tacir silkinin cəmiyyətdəki mövqeyi ilə bağlı idi.

Lakin «Koroğlu»da Xoca Əziz tacir-bezirgan sinfinin yeganə nümayəndəsi deyil – Əhməd tacirbaşı da onlardandır, ancaq bir fərqi var ki, Xoca Əzizin elindən tacirlikdən başqa bir iş gəlmir, Əhməd tacirbaşı isə çoxbilmiş, haramzadanın biridir, nə qədər alçaq iş desən elindən gələr...

Fikrimizce, Xoca Əzizin daşıdığı titul da təsadüfi deyil (əks halda o da Əhməd tacirbaşı kimi ümumi titulla çıxış ederdə) – «xoca» sadəcə tacir, yaxud bəzirgan deyil, dünya ilə alış-verişini başa vurmuş, on azı ticarətdə yetkinleşmiş, yükünü tutmuş adamdır. Ve «Koroğlu» formaslaşdırılmış dövrde yaşamış Xəste Qasım deyəndə ki, «Xesta Qasim günü keçmiş qocadı, gelən bəzirgandı, gedən xocadı», onu nəzərdə tuturdı ki, insan bu dünyaya bəzirgan kimi, yeni dünya ilə alış-veriş eləməyə gəlir, dünyandan gedəndə isə xoca kimi, yeni alış-verişdən qazandıqları ilə gedir. Koroğlunun dostu Xoca Əziz də bəzirganlığın yüksək mərhələsinə qalxmış, doymuş, müdrik adamdır...

Koroğlu nə qədər güclü olsa da, felən özündən daha güclü bir səsial-exlaqi sisteme qarşı durur: buraya xotkar, şah, paşalar, xanlar və onların etrafında dolanşalar daxildir ki, dəstəndə həmin adamların, demək olar ki, hamısı yalnız Koroğlunun deyil, haqqın-ədaletin de düşmənləri kimi təqdim edilir. Əlbəttə, «Koroğlu»nun məlum dövrə bütünlükle sinfi mübarizəni əks etdirən bir əsər olduğunu söyleyən sovet folklorşunaslığının həmin məşhur mühəzzisi köhnəlmisdir.

Dastanın baş qəhrəmanı namərdiliyin, müxənnətliyin və haqsızlığın düşmənidir. O, hər şeydən əvvəl, gözləri kor edilmiş atasının qisasını alır (birinci Həsən xandan, sonra isə Həsən paşadan), Nigar xanımı götürir xotkarla (Türkiyə sultani) düşmən olur (göründüyü kimi, burada da şəxsi münasibət on plandadır), padşahın (Iran şahının) ona etmək istədiyi namərdiliyə dözə bilmir (qibleyi-aləm qoşun göndərib ki, Koroğlunu tutub öldürsünler, zənənini də aparıb ona çatdırınsınlar) və nəhayət, digər çoxsaylı münaqişələr gəlir ki, bunların hamısı töremdir (həmin töreme imkanı qeyri-mahduddur).

Koroğlunu təhdid edən düşmənlərin namərdi mərdindən çıxdı, ancaq mərdi də var – onların biri Təkə-Türkman elindən olan Ərəb Reyhandır... «Ərəb Reyhan atını cövlana getirib Koroğlunun üstüne sürdü. Dava başlandı. Yetmiş yeddi fəndin hamısını işlətdilər. Amma heç biri o birinə dov gələ bilmədi. Nə qılıncdan kar aşmadı, nə nizə-

dən iş çıxmadi, nə əmuddan murad hasil olmadı. Axırda Koroğlu qəzəblənib atdan düşdü. Paltarının eteklərini belinə sancdı. Qollarını çırmadı, meydanda gərdiş eleməye başladı. Ərəb Reyhan da atdan düşdü, güstü başlandı. Gah onun dizləri meydani kotan kimi sökürdü, gah bunun dizləri. Koroğlu gördü, yox, Ərəb Reyhan da balaca canavar deyil. Axırda qəzəblənib ele bir dəli nərə çəkdi ki, dağ-das səsə geldi. Ərəb Reyhanın adamları hamısı qırğı görmüş cüçə kimi qaçıb dağıldılar. Koroğlu onu başına qaldırıb yero vurdu. Sinesine çöküb xəncəri boğazına dayadı. Ərəb Reyhan bir dəfə də olsun nə dindi, nə səsini çıxardı, nə də aman istədi...»

Ərəb Reyhan Dəli Həsən, yaxud Giziroylu Mustafa bəy kimi Koroğlunun dostuna çevirilə bilmir, halbuki Koroğlu ilə Ərəb Reyhan arasında düşməncilik üçün ele bir səbəb yoxdur; yalnız o var ki, Təkə-Türkmandan hələ inдиye qədər onun sözünün qabağında söz deyən olmayıb (Koroğlu isə Çənlibeldən gelib Təkə-Türkmandan Eyvazi aparıb!). Ele bu iddiyasına görə də Ərəb Reyhan, nəticə etibarilə, Koroğluya qarşı Hasan paşanın rəhbərliyi (və xotkarın birbaşa göstərişi) ilə hazırlanmış qəsdin iştirakçısına (namərdə!) çevirilir, ona görə də Eyvazın elində həlak olur.

Namərdilik, müxənnətlik və haqsızlıq – «Koroğlu»da nə qədər konkret «qəhremanlar»la təzahür etsə də, eyni zamanda ümumiləşir, mücerred obrazlar səviyyəsinə qalxır.

*...Koroğlu mərdliyi qala dünyada,
İgid gərək başda sevda qaynada,
Dava günü sər meydanda oynada –
Meydandan qaçana namus, ar olsun!..*

Sübhəsiz, «Koroğlu» dastanındaki «düşmən» obrazının formalşmasına xüsusiə XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycanda gedən ictimai-siyasi proseslər müəyyən təsir göstərmişdir: məlum olduğu kimi, həmin əsrlərdə Azərbaycan-İranla Türkiyə arasında hərbi, siyasi və ideoloji mübarizə meydanına çevrilmişdi, get-gedə keyfiyyət həddinə çatan mənəvi-mədəni intibah isə ölkənin acinacaqlı vəziyyəti ilə barışmaq istəmir, müstəqillik ruhu aşılıyır, müdaxiləyə qarşı çıxırı... «Koroğlu» Qafın bu tərəfini «tanrı tərəfindən ayırandı əslində, milli-ictimai təfəkkürdə müəyyənləşmiş həmin təsəvvürü əks etdirirdi...» Qarı soruşdu ki:

«- Qonaq, sazından görürəm yanşaqsan. Amma heç bizim yerlərin yanşığına oxşamırsan.

Koroğlu dedi:

- Men Qafin anrı tərəflərindənəm. Bizim yerlərin adamları ele belə olur». Elə ki, Aşıq Cünun oyləşdi, Mehbub xanım soruşdu:

«- Aşıq, hardan gelib haraya gedənsən? Kimin aşığısan?

- Xanım, Qafin o tərəfindənəm.

Mehbub xanım bu sözü aşıqdan eşitcək soruşdu:

- Aşıq, Koroğlunu tanıyırsan?..»

Əhməd Tacırbaşı Qafin bu üzündən (Azərbaycandan) o üzüne (Ruma, yaxud Türkiyə) mal aparanda Koroğlu onun qarşısını kəsib deyir: «Nə qədər ki: men sağam Qafin bu üzündən o üzüne gərək bir arşın bez de getməyə...» Nümunələrin sayını artırmaq da olar, lakin elə bunlar da, fikrimizcə, kifayətdir ki, dastan-epos formalasdığı dövrə Azərbaycanın Türkiyə arasında müəyyən sərhəd olduğunu anlaşılsın.

İrana gəldikdə isə, münasibətin Türkiyəyə nisbətən mürkkəb, bir sıra hallarda isə həttə ziddiyyəti olduğunu görürük. Koroğlu da bəzən «saluban gederəm mülki-İrana, ollam Əli qullarının yekrəngi» deyir, bəzən də İrana qarşı durur (həmin ziddiyyət, Azərbaycanın o zamankı siyasi-ictimai mövqeyinin nəticəsidir).



«Koroğlu»nın olduqca mükəmmel və mükəmmel olduğu qədər də elastik strukturunu vardır. Artıq qeyd edildiyi kimi, dastandakı bütün əhvalatlar onun baş qəhrəmanının fealiyyəti ilə elaqədardır. Azərbaycan «Koroğlu»sunu toplayıb nəşr etdirən A.Xodzko, H.Əlizadə, xüsusiəl M.Təhmasib dastanın nə qədər mükəmmel şəkilde ortaya çıxmamasına çalışsalar da, bu cəhd obyektiv səbəblər üzündən istenilən səməreni verməmişdir. Çünkü «Koroğlu»nın mövcud olmuş sütətlərinin, yaxud qollarının hamısını bir yerə toplamaq, praktik olaraq, qeyri-mümkündür. Əvvələ, eposun xüsusiəl XVII-XVIII əsrlərdə müəyyənləşmiş bir sıra süjet və epizodları yazıya alınmadan unudulmuş (yalnız şer nümunələri qalmışdır), ikinci tərəfdən, bəzi sütətlər, yaxud qollar daha geniş yayılmış, həm kamilleşmiş, həm də populyarlıq qazanmışdır (əksinə, bəzi qollar ancaq bu və ya digər aşığın repertuarında mühafizə olunmuşdur), nəhayət, bir sıra sütətlərin ayrı-ayrı epizodları bir-birinə qarışmış, çarpzılmış, müxtəlit qolların onlarla varianti meydana çıxmışdır ki, bütün bunlar Azərbaycan «Koroğlu»sunun vahid elmi-tənqidi mətnini hazırlamaq işini həmişə çətinləşdirmişdir. Lakin

bu cəhəti qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan «Koroğlu»su variantları ilə birlikdə bütöv bir sistem təşkil edir.¹

Epos-dastanın strukturundakı elastiklik həm diaxron, həm də sinxron baxımdan özünü göstərir:

a) diaxron baxımdan – bu və ya digər süjet, epizod mövcud olur, gele-gələ ya mezmun, ya da formaca dəyişir və ya tamamilə arxaik-leşib unudulur, yaxud yeni süjet, epizod təşəkkül tapıb müəyyənələşir;

b) sinxron baxımdan – müxtəlif aşıqlar eyni zamanda dastanın müxtəlif sütətlərini, epizodlarını ifa edirlər, intensiv variantlaşma gedir və variant çoxluğu çarpzlaşmaya imkan verir.

«Koroğlu»nın süjet, yaxud qollarını əsas süjet xəttinə münasibətina görə iki səviyyədə nəzərdən keçirmək mümkündür:

I. Bilavasitə əsas süjet xətti ilə bağlı olub bir növ sintaqmatik xarakter daşıyan sütətlər, yaxud qollar: «Ali kişi», «Koroğlu ilə Deli Həsən», «Koroğlunun İstanbul sefəri», «Evvazın Çənlibələ getirilməsi», «Hasan paşanın Çənlibələ gəlməsi»... **«Koroğlunun qocalığı».**

II. Əsas süjet xəttindən kənara çıxbır növ paradiqmatik xarakter daşıyan süjet, yaxud qollar: «Dəmirçioğlunun Çənlibələ gəlməsi», «Koroğlunun Bağdad sefəri» (yaxud «Durna teli»), «Düratın itması», «Koroğlunun Dərbənd sefəri»...

Birinci səviyyəyə nisbəten ikinci səviyyə dəha elastikdir və görünür, xüsusiəl XIX əsrde və XX əsrin əvvəllərində aşıqlar dastanı da çox ikinci səviyyədə genişləndirmiş, inkişaf etdirmişlər. Təsadüfi deyildir ki, 60-70-ci illərdə, həmin səviyyədəki axtarışları eks etdirən «Koroğlunun Quba sefəri», «Misri qılıncın oğurlanması», «Mərcan xanının Çənlibələ gəlməsi», «Koroğlunun Şirvan sefəri», «Koroğlunun Türküstən sefəri» və s. kimi süjet-qollar aşkarılmış, bəziləri nəşr edilmişdir.²

Azərbaycan «Koroğlu»sunun iyirmi beşdən artıq (müxtəlif variantları çıxmış şərti ilə) qolu üzərində aparılmış müşahidələr epos-dastanın, mövcud olduğu tarix boyu, çox böyük improvisasiya, ictimai-

¹ «Koroğlu»nın Anadolu variantları üzərində apardığımız müşahidələr, həmin variantların Azərbaycan «Koroğlu»sunun müxtəlif variantları ilə müqayisəsi də bunu göstərir. Müşahidə və müqayisələr aşağıdakı mətnlər əsasında aparılmışdır: Azərbaycan «Koroğlu»su – «Koroğlu», B., 1941, toplayanı H.Əlizadə; Koroğlu. Bakı, 1956, tərtib edəni M.Təhmasib.

² Bu barədə bax: ADU-nun «Elmi əsərlər»i (dil və ədəb. seriyası), 1967, №1; Azərbaycan dastanları (toplayıb nəşrə hazırlayan A.Nəbiyev), Bakı, «Gənclik», 1977; V.Vəliyev. Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanları, Bakı, ADU nəşr., 1980, s.53-58.

estetik sıfırış uygun yeni qollar vermek imkanına malik olduğunu gösterir.

«Koroğlu» eposu Azərbaycan milli (intibah) təfəkkürünün bədii-estetik gücünü, geniş mənada poetikasını (poetik əsaslarını!) eks etdirir. Burada formal baxımdan nağıl-dastan təhkiyəsi, dialoqlar və müxtəlif formalı aşiq şerleri bir-birini əvəz edir. Nağıl-dastan təhkiyəsi (qeyd edək ki, Azərbaycanın bəzi yerlərində «Koroğlu» dastanı əvezinə «Koroğlunun nağılı» ifadəsi də işlənmişdir) eposun əsas ifadə formasıdır, hətta deyək ki, «Ali kişi» qolu əsasən nağıl-dastan təhkiyəsindən ibarətdir, digər qollarda da başlıca informasiyanı məhz həmin təhkiyə verir:

«...Hasan paşa xotkarın sağ əli idi. Həmişə onun əziz günlərində süfrəsinin başında oturardı. Ağır günlerində də yaşığının dibini kəserdi. Özü də həm paşa idi, həm də çox bacarıqlı qoşun böyüyü idi. Dava dəsgahının min bir fend-felini sineöffentər elemişdi. İndiyə kimi xotkar onu hansı qulluğa buyurmuşduşa, birebəş yerine yetirmişdi.

Qərəz, Hasan paşa da bu məclisde idi. Elə ki səs-küy qalxdı, o xotkar fikir verib gördü ki, bu danışanların heç biri qoşun çəkib Koroğlunun üstüne getmək fikrində deyil. Hami ondan qorxur. Elə bir tehər eləmək isteyirlər ki, İlani Seyid Əhməd əli ilə tutalar»...

Azərbaycan dastanları üçün səciyyəvi olan bir sira nağıl-dastan formulları «Koroğlu» təhkiyəsi üçün də xarakterikdir; məsələn: «Günlərin bir günü...», «Dəli Həsən bir Koroğluya baxdı, bir dönüb başının adamlarına baxdı...», «Az getdi, çox dayandı, çox getdi, az dayandı, bir cümlə günü gelib İstanbul'a çatdı; Qərəz, gecəni yatdılar, səhər oldu...», «Koroğlu bir Nigara baxdı, bir dəlilərə baxdı, üreyi telləndi...», «Dəyirlər ki, bu defə Koroğlunun yolu Naxçıvan şəhərinə düşdü...», «İndi bunlar burada qalsınlar, eşit Dəmirçiogludan: «Az getdi, çox dayandı, çox getdi, az dayandı, yolda yel oldu esdi, bulaqda mənzil kəsdi, günlərin bir günü gelib Çardaklı Çənlibələ çatdı»; «Bunlar burada deyib-əşitməkdə olsunlar, sənə kimdən deyim, Cəfər paşadan»; «İndi Cəfər paşanın qarın ağrısında qoyaq, görək Aşıq Cünunun işi necə oldu»; «Elə ki, səz tamam oldu...», «Aldı (götürdü) görək nə dedi»; «Sözünü qurtarib...», «Ustad deyir ki...», «Sazla dediyi kimi sözə dedi ki...»; «Bunu deyib...», «Qərəz, uzun başağrısı olmasın»; «Söz tamama yetidi»; «Koroğlu oxumağında olsun, paşa qulaq aşmağında, dəlilər də gözləmeyində, sənə kündən deyim, kimdən deyim, Gizir oğlu Mustafa bəydən», «...Düşdü yolum ağına. Payi-piyadə, gùne bir mənzil, təzyimənazil, orda ayla-illə, burda müxtəsər dillə...», «Az getdi, çox getdi, gecəni gündüzə qatdı, gündüzü geceyə qatdı, özünü Toqat şəhərinə yetirdi»; «Koroğlu ayaqdan geyindi başdan qıflandı, başdan geyindi,

ayaqdan qıflandı»; «Qərəz, Koroğlu öyrənməlisini öyrəndi, bilməlisini bildi»; «Baxdı ki, bir toydu, bir toydu, gel görəsən» və s. və i.a.

Həmin formullar «Koroğlu»da, nümunələrdən də göründüyü kimi, geniş variantlara malikdir. Və eyni zamanda buraya dastanı ifa edən aşığın yeri göldikcə dinləyicilərə müraciətlərini də daxil etmək lazımlı gelir.

«Koroğlu»nun nəsirində təhkiyəni çox zaman o qədər də gərgin dramaturji-psixoloji mözmun daşımayan, daha çox informasiyanı davam etdirən, müəyyən qədər qüvvətləndirən dialoqlar tamamlılar: «Dəlilər düşmənə elə bir hay verdilər ki, bir nefer də olsun padşah qoşunundan salamat qurtarib qayıda bilmədi. Elə ki, dava qurtardı, dəlilər hamisi gəldi, Koroğlu atın başını çevirdi ki, Çənlibələ qalxsın, Aşıq Cünun əl atıb yapışdı Qıratın yügenindən. Koroğlu dayandı. Dəlilər də dayandılar. Aşıq Cünun sözə başladı, Dedi:

- Koroğlu, bu neçə vaxt idi ki, dəliləri başından dağlımışdır. Koroğluluğu yera qoymuşduñ. De görüm indi nə fikirdəsen? Genə də tek qalmaq isteyirsən, ya dəliləri yanında saxlaysırsan?

Koroğlu dedi:

- Yox, Aşıq Cünun! Düzdü, mən Koroğluluqdan əl çəkmışdım. Amma baxıram ki, bu, olan iş deyil. Nə qədər ki, xotkarlar, padşahlar, paşalar, xanlar bu namərdə dünyada ağılıq eləyirlər, mən Koroğluluğu yera qoya bilməyəcəyəm.

Onda üzün dəlilərə tutdu, dedi:

- Nə qədər ki, onlar var, biz də varıq!..

Epos-dastanın bədii cəhətdən mükəmməlliyində, psixoloji-estetik enerjisinin təzahüründə aşiq şerlər (gəryallılar, qoşmalar, tecnisrlər, varsaqlılar, cıgallı qoşmalar və s.) mü hüüm rol oynayır. Onların ekseriyəti Koroğlunun adından söylənir (elə buna görə də belə bir mülahizə var ki, Koroğlu adlı xalq qohremani ilə yanaşı, həmin adda xalq aşığı da olmuşdur); bir sira əlyazmalarında Koroğluya məxsus şerlər də mövcuddur [446, 405-448], lakin həmin şerlərin çoxuna dastanın məlum variantlarından heç birində təsadüf olunmur.

Koroğluya məxsus (daha doğrusu, son bəndində Koroğlunun adı çəkilən) aşiq şerlərinin bir qismi vaxtılımövcud olmuş süjetlərdən, qollardan düşüb qalmışsa, görünür bir qismi də ya Koroğlu adlı aşiq, ya da Koroğlunun adı ilə digər xalq aşıqları tərəfindən müstəqil olaraq yaradılmış, milli epos təfəkkürünün özünəməxsus təzahür aktı, tipi olmuşdur. Məsələn:

Üç yaşından beş yaşına varanda
Yenica açılan güla bənzərsən.

*Beş yaşından on yaşına varanda
Arıdan saçılmış bala bənzərsən.*

*On dördündə sevda enər başına,
On beşində yavan girər düşüna,
Çünki yetdin iyirmi dörd yaşına,
Boz, bulanıq axan selə bənzərsən.*

*Otuzunda kəklik kimi sökərsən,
İyidlik eyləyib qanlar tökərsən,
Qırxında sən əl haramdan çəkərsən,
Sonasi ovlanmış gölə bənzərsən.*

*Əllisində ərif qəddin çəkilər,
Altmışında ön dişlərin tökürlər,
Yetmişində qəddin, belin bükürlər,
Karvanı kəsilmiş yola bənzərsən.*

*Səksənində sinir yenər dizinə,
Doxsanında qubar qonar gözüñə,
Koroğlu der, çünki yetdin yüzünə,
Uca dağ başında kola bənzərsən.*

Koroğlu adından deyilmiş, yaxud yazıya alınmış (Ə.Qaracadağının XIX əsrin əvvəllerinə aid «Şerlər məcmuəsi»ndə) bu qoşma epos-dastanın her hansı süjeti, epizodu ilə, çətin ki, bilavasitə əlaqədar olsun, lakin burada əksini tapmış ideya-məzmun bütövlükde «Koroğlu»nın özünü yetirmiş intibah təfəkkürünün mehsuludur.

Bununla belə, epos-dastanın elə qoşmaları da vardır ki, Koroğlu-nun xarakterinin, psixologiyasının, yaxud konkret məqamdakı ovqatının bilavasitə təzahürüdür. Buraya xüsusi döyüşə çağırılan «Hoydu, dəlilərim, hoydu!» tipli şerlər daxildir:

*Hoydu, dəlilərim, hoydu,
Yeriñin meydan üstünə!
Havadakı şahin kimi
Tökülünlə al qan üstünə!*

*Qoyun bədöylər kişiñəsin,
Misri qılınclar işləsin,
Kimi tənab qılınclasın,
Kiminiz düşman üstünə!*

*Koroğlu çəkər haşanı,
Bəylər eylər tamaşanı,
Mən özüm Aslan paşanı...
Hərəniz bir xan üstünə!*

«...Koroğlu bir dəli nərə çəkib» bu gərayılıni oxuyur, yəni həmin şer dastanda Koroğluya aid xarakterik bir əlamət kimi obrazlaşmış «nərə»nın davamıdır.

Hələ qədim türklər döyüşə girərkən bərkədən qışqırır, hay-küy salar, düsməni qorxardılar, bu ənənə monqol-tatar qoşununda da davam edirdi (təxminən «ura!» çəkmək şəklində). XVI əsrdən sonra özünü düşmən qoşununa vuran ığidin nərə çəkməsi (Hoy! Hoy! Hoy!.. Haa! Haa! Hahaal!.. Hey! Hey! Heyyy... və s.) barədə müxtəlif mənbələrdə geniş bəhs olunur – Koroğlunun nərəsi isə daha dəhşətlidir, allah vergisidir...

«Hoydu, dəlilərim, hoydu» tipli qoşmalarla yanaşı, dastandakı hərbə-zorbalar da diqqət çəkir. Hərbə-zorbalar eposun və onun qəhrəmanın xarakterindən irəli gələrək əserin poetik tipologiyasına əsaslı təsir göstərəcək səviyyəyədir; həmin hərbə-zorbaların, demək olar ki, hamisi Koroğlunun dilindən söylənilir və böyük təsir gücünə, dastanın poetik intonasiyasında xüsusi mövqeyə malikdir. Məsələn, Koroğlu Dəli Həsənə belə bir hərbə-zorba gəlir:

*Qıratı gətirdim cövlana, indi
Varsa igidlərin meydana gəlsin!..
Görsün mən dəlinin indi gücünü,
Boyansın əndamı al qana, gəlsin!..*

*Qorxum yox paşadan, sultandan, xandan,
Gəlsin mənəm deyən, keçirdim sandan,
Ərlər daldalambıq qorxmasın qandan,
At sursün, qovğaya mərdana gəlsin!..*

*Koroğlu əyilməz yağıya, yada,
Mərdin əskik olmaz başından qada;
Nərlər çəkərəm mən bu dünyada,
Göstərrəm məşhəri düşməna, gəlsin!..*

Epos-dastanda əsas yeri döyüşkən əhvali-ruhiyyəli qoşmalar tutşa-da, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, qəhrəmanların, xüsusilə baş qəhrəmanın psixoloji ovqatını əks etdirən xalq şerləri də müəyyən mövqeyə malikdir:

Gəlhagəl, paşanın qızı,
Gəlincən gözlərəm səni,
Sabah çıxan dan ulduzu,
Çıxıncan gözlərəm səni.

Qəbrimi qaz qatt-qatı,
Üstümdə bəzət Qırati,
Axır bir gün qiyamati
Oluncan gözlərəm səni.

Koroğlunun yarı göyçək,
Ağ üzünə töküb birçək,
Mədəd eylə, bir əncam çək,
Çəkincən gözlərəm səni.

Eposun baş qəhrəmanının igidiyi, mərdliyi, cəngavərliyi ilə ya-naşı incəruhluluğu, həssasslığı, bir sözlə, zəngin daxili dünyası bu və buna bənzər lirik-psixoloji məqamlarda özünün aydın inikasını tapır...

«...Koroğlu baxdı ki, Eyvaz hele heç ata minməyib. Heç deyəsən, minmək fikrində də deyil. Sorusu ki:

- Eyvaz, nə gözləyirsən? Niye minmirsen?

Eyvaz cavab vermədi. Koroğlu bir də soruşdu. Eyvaz yenə də cavab vermədi. Koroğlu üçüncü dəfə sorusunda Eyvaz sazi götürdü. Gözlərini dolandırıb bir dəfə etrafə baxdı, dedi:

Uca dağların başında
Ala dəmgil qar görünür.
Mənim bu dəli könlümə
Bir alagöz yar görünür.
Göründü dostumun kəndi,
Əmaydım ləbindən qəndi
Açıldı köksünүn bəndi,
Qoymunda cüt nar görünür.

Koroğlu dönüb Eyvazın baxdığı tərəfə baxanda nə gördü? Gördü Hürü xanım qulac saçları töküb gərdəninə, boynunu qoyub çıxına, elə baxır, elə baxır, elə bil bir dənə yaralı ceyrandı. Koroğlu məsələni başa düşdü. Elə bu fikirdə idi ki, nə eləsin, Eyvaz aldı sözün o biri xanəsinə dedi:

Mən Eyvazam, dözəmmərəm,
Al geyinib bəzənmərəm,

Çənlibeldə gəzəmmərəm,
Dünya mənə dar görünür.

Məsələ Koroğlu üçün lap aydın oldu. Day fikirləşməyə yer qaldı. Ata bir qırımcı vurdur, Hürünün yanına çatanda əlini uzadıb dik götürdü, qoydu tərkinə, düzəldi yola. Eyvaz da qalxıb atı mindi...»

«Koroğlu»nın poetik strukturca mükemməliyini, elastikiyini, intonasiyaca harmonikliyini şərtləndirən səbəblərdən biri epos-dastanın təşəkkül tapıb formalasdığı dildir – milli intibah dövrünün zəngin ifadə imkanlarını özündə ehtiva etmiş Azərbaycan dilidir, onun (Azərbaycan türkçəsinin) XVII-XVIII əsrlərdə özünü xüsusi şəkildə göstərən improvisasiya potensialıdır ki, bu barədə, öteri də olsa, ayrıca danışmağa ehtiyac hiss edilir.

«Koroğlu» formalasdığı dövrün Azərbaycan türkçəsinə məxsus bir sıra xüsusiyyətini nümayiş etdirir – dastanda Koroğlunun özünün məhz Azərbaycan türkçəsində danişdığını, hətta ona yaxın olan Türkiyə türkçəsini yaxşı bilmədiyini göstərən maraqlı bir fakt – epizod mövcuddur:

...İstanbulla gələn Koroğlu bir əfəndiyə xotkarın dilindən belə bir name yazdırmaq isteyir ki, «bu naməni sənə verən adam mənim çovu-şundur. Mənim barigahımda mənə olan hörmət gerek ona da ola». Lakin əfəndi Koroğlunun «dolaşış adam» olduğunu görüb ayrı şey yazır: «Nigar xanım, bu adam quldurdur. Oraya catacaq tutub asdırısan!» Koroğlu, əfəndinin gözləmediyi halda, kağıza alıb baxır və deyir: «Sən elə bilmə ki, mən savadsızam. Mən dedim sən yazasən ki, sizin dilinizdə olsun. Al düzəlt!»

Koroğlu «sizin diliniz» dedikdə Türkiyə türkçəsinin İstanbul şivəsi-ni nəzərdə tuturdu... Öz dili isə: heç şübhəsiz, Azərbaycan «Koroğlu»sunun dili – Azərbaycan türkçəsi idi.

«Koroğlu»nın dili sadəcə xalq danışq dili deyildir – xalq danışq dilinə əsaslanan, xüsusi üslub tipologiyası ilə seçilən folklor (daha də qıq desək, aşiq!) dilidir ki, o, zəngin linqvopoetik ifadə imkanlarına malikdir – bu baxımdan bir sıra dil məqam-fıqurlarını nəzərdən keçirək. Onlardan biri müqayisədir...

Müqayisə Azərbaycan, ümumən türk dastan-eposları üçün olduqca səciyyəvidir və həmin müqayisələrdə əsərin yaranıb formalasdığı dövrün bədii zövqü, estetik xarakteri təzahür edir - «Koroğlu»dakı müqayisələr (geniş mənəda metaforlaşdırma) «Kitabi-Dədə Qorqud»da olduğu kimi realistdir; məsələn: *Yarpaq kimi baş bədənnən tökərəm; Çay kimi coşmuşam; Eyvazım bənzər laçına; Dava günü qızmış nərdi. Bu gələn Eyvaz, bu gələn; belə baxanda gördü Bağdad bağlarında xurmanın sayı var, amma dəlilərin sayı yoxdu; Şir kimi*

qızaram meydan içində, Təpinib bağırmı yararam, paşa; Duman tək yurdunu, yuvanı bürür, Tamam dağı, daşı yararam, paşa; Bilmirəm baharam, yoxsa ki, qışam, Qorx o zamandan ki, qaynayam, coşam; Qırılmaz qayayam, tərəpnəməz daşam, Fərhad külüngünü çala qoymaram; Adlı-sənlə dəlilər hamisi yan-yana düzülüb qurbanlıq mal kimi yatar; Tökilibüdə qas-qabağın, Boranmı, qışdımı nadı?; Koroğluymam, qoç oğluyam, qoçam mən; havada dövr edən tərlan quşam mən, Sarlar Nigarımı ala qoymaram; Çəqqal əniyi qurd olmaz, Yenə qurd oğlu qurd olu; Çənlibeldən səni deyib gəlmisəm, Alma gözliüm, qız birçəklim Qırat, gəl!; Hansı ığidin sonu yoxdu, Ocaq yanar, daş inildər; Sınasi döşəkdi, məməsi balış; Qarşılık yatan qarlı dağlar Baxar qarına gümrənər, İgid hicran çəkər, ölməz, Baxar yarına gümrənər; Bəylər, biz səhra qurduyuq, Quzu qapmaq işimiz və s. və i.

«Koroğlu»da baş qəhrəman, onun dəliləri, hətta bəzən düşmənləri qurda bənzədir ki, bu müqayisənin derin tarixi-mifoloji kökləri vardır:

Koroğlu deyiləm, ona timsalam,
Həm Rüstəmə Zalam, həmi Salsalam,
Neçə xotkarları taxtından salan,
Qənimlər üstündə ulayan mənəm.

Yaxud:

Bir ac qurdam, gəldim bura
Əyri qılınç boynun vura...

Yaxud da:

Osmalı qoşunu galır qurd kimi,
Var get, əcəm oğlu, durma bu yerdə...

«Koroğlu»dakı müqayisə – metaforlaşdırma sənətkarlığının yüksəkliyini «düşmənin geldiyi» məlumatını vermək üçün işlədilən aşağıdakı bənzətmə – obraz da təsdiq edir:

Dağlara düşüb alaca,
Payızdimi, yazdimi ola?
Deyəsən qurd-quş hərlənir,
Qarğadımı, qazdimi ola?..

Dastanın dilindəki poetik nəfəs genişliyi – improvizatorluq həmin dastanı yaranan xalqın dil-üsəlub (və təbii ki, ədəbi-estetik təfəkkür) axtarışlarının hansı səviyyədə, hansı metaforik düşüncə tipologiya-

sında getdiyini göstərir, həm uğurları, həm də, necə deyərlər, qüsurları görməyə imkan verir.

«Koroğlu»da elə uğurlu təsvirlər işlənir ki, onlar hər hansı personajın xarakterini, təfsilata yer vermedən aydın şəkildə müəyyənləşdirir. Məsələn, «...Keçəl Həmzə sayılmayan, urvatı olmayan bir adam idi. Məscide qoymazdilar ki, başımaq oğurlayar, tövleyə qoymazdilar ki, quşqın oğurlayar. Keçəl Həmzə keyf məclisi başlananada gelib bir təhər özünü salmışdı içəriyə ki, qarını doyursun...» «Keçəl Həmzə cəriğini geydi, patavasını bərkitdi, dəstərxanına bir-iki çörək qoyub belinə bağladı, düşdü yolun ağına...» «...Bunu deyib Keçəl Həmzə elə ağladı, elə ağladı ki, gözünün yaşını bildir-bildir tökdü. Koroğlunun keçəlo yazığı gəldi».

Yaxud:

«Koroğlu Qıratı nalbəndin qabağına çəkəndə Dəmirçioğlu dükanın içində idı. Baxdı ki, atasının yanına bir müştəri gelib, paltarından çodara oxşayır, amma sir-sifəti lap pəhlevan sir-sifətidir. Dəmirçioğlunun müştəriyə quşu qondu. Amma elə ki Koroğlu başıla nalbəndlə zarafat eleməyə, nalları əzib geri qaytarmağa, Dəmirçioğluna xoş gəlmedi. Bi istədi ki, çıxıb onun cavabını versin, sonra lənət şeytana deyib gözlədi ki, görsün işin axırı nə olur».

Birinci təsvirdə – Keçəl Həmzenin, ikinci təsvirdə isə Dəmirçi-oğlunun xarakterindən aparıcı əlamətlər görülür: belə malum olur ki, Keçəl Həmzə – şərəfsiz, kəlekbaz, layiq olmadığı mərtəbəyə can atan, məqsədine çatmaq üçün hər cür alçaqlığa gedəndir... Dəmirçioğlu isə yersiz zarafatı götürməyən, təhqir olunmasına imkan verməyən, şərəf və ləyaqətini gözleyəndir...

«Koroğlu»da təsvir bir sıra hallarda müqayisələrlə gedir: «Koroğlu getdi kifre. Qalın qaşlar çatıldı. Alın elə qarşıdı, ela qarşıdı ki, qaşlar bir-birinə söyündəndi. Gözler, elə bil, həresi bir dənə durgun gölə döndü. Üzünə-gözünə qaranlıq çökdü. Nigar baxdı ki, Koroğlu bir təhər oldu. Elə bil ki, dünyanın bütün dərdi, qəmi onun üstünə töküldü. Yanaşib onun əlinəndə tutdu. Baxdı ki, yox, Koroğlu özündə-sözündə deyil».

«Koroğlu»da məcaz-metafora sistemi, eslinda, bilavasitə dastanın təşəkkül tapıb formalaşlığı dövrün Azərbaycan türkçəsinin məcaz-metafora sistemidir. Hər hansı epos kimi «Koroğlu» da yarandığı dilin yalnız bədii-estetik gücünü deyil, fəlsəfi qüdrətini, etnoqrafik xüsusiyyətlərini də bütün miqyası ilə eks etdirir. Dastanın dilində işlənən atalar sözleri, məsəller, etnoqrafik frazeolojiya və leksika həm kəmiyyətce, həm də keyfiyyətce zəngindir.

«Koroğlu»nın sintaksisi ümumən türk dastan sintaksisi üçün xarakterik olan mükemmel bi harmoniyaya malikdir ki, bunu yaranan müxtəlif miqyaslı təkrarlar, paraleizmlər, simmetriyalardır. Məsələn:

«Elə bir xan, elə bir paşa yox idi ki, Koroğlunun adı gələndə canı gizildəməsin. Elə bir igid, elə bir dəliqanlı yox idi ki, Koroğlunun adı çəkiləndə ürəyi atlanmasın. Bu səs-səda gəlib İstanbulda da çatmışdı».

Yaxud: «Bu paşalar üçü də çoxbilmən, hiyləger adamdılar. Biribirinə bac-xərac verən deyildilər. O ki Hasan paşa idi, istəyirdi ki, Ərəb Reyhanla Bolu bəyi qızışdırıb göndərsin Koroğlunun üstünə, özü lap axırda getsin. Tədarükünü də elə başlamışdı. O ki Ərəb Reyhandı, istəyirdi bir təhər olsun ki, bunlardan biri Koroğlunun başını qatsın, özü sonra işə başlasın. O ki, Bolu bəy idi, o da istəyirdi ki, hamidan qabaq özü gedib, işi də tekbaşına özü görsün ki, o biri paşaların adı çıxmasın. Odu ki, Hasan paşanın məclisindən mürexxə olub Ərzincanca çatcaq, dayanmayıb başlıdı yol tədarükü görməyə. De bir gün, iki gün... elə ki, hər şey hazır oldu, qoşun götürüb Çənlibelə tərəf yola düşdü».

*Axır xələ geldi, yetdi, hay, haray!..
Çəkdiyim qovğalar bitdi, hay, haray!..
Tüfəng çıxdı, mərdlik getdi, hay, haray!..
Mənni qocalmışam, ya zəmanəmi?..*



«Koroğlu» dastanı təşəkkül tapdığı dövrdən bugünə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının (xüsusiələ aşiq sənətinin) möhtəşəm əsərlərindən biri kimi milli mədəniyyətin etnik əsaslar üzərində daha möhkəm dayanmasında, inkişaf edib zənginləşməsində heç bir digər əsərlə müqayisəyə gəlməyən bir icitmai-estetik mövqeyə, nüfuzu malik olmuşdur.



QAÇAQ DASTANLARI

Azerbaycanın Türkmençay müqaviləsi ilə rəsmiləşən ədalətsiz tarixi bölgüsü elə həmin illərdə çox sürətlə conubda İran daspotizminin, Şimalda isə rus imperiyasının müstəmləkə dayaqlarını möhkəmlətti. Azadlıqsever xalqın silah tutan qoluna buxov vuruldu, sazlı-sözlü dünyasına vətən və ayrılıq, həsrət hüzün hakim oldu.

Rus imperiyası Şimali Azerbaycanda özünün yeni inzibati-ərazi bölgüsünü tətbiq etdi, güclü idarə aparatını, polis rejimini yaratdı. Müstəqillik ideyaları yaddaşlardan silinməyə, Rusiyaya əbədi tabeçilik psixologiyası töbliği olumğa başladı. Əsrin ortalarında artıq imperiya Azerbaycanda özünün müstəmləkə siyasetini bütövlükdə bərqərar etmiş və yerli hakim təbəqələrin köməyi ilə güclü idarəçilik sistemini yaratmışdı.

Əsrlərdən bəri cürbəcür talanlara, işgallara, daxili çekişmələrə və xanlıqlararası ziddiyətlərə məruz qalıb var-yoxdan çıxan xalq yeni məhrumiyyətlərə düşcar oldu.

İşgal və müstəmləkə əhvalı xalqın müstəqil və azad yaşamaq istəyən məogrur və cəsur oğullarını heç də tamamilə diz çökdüre bilmirdi. Imperiya idarəciliyini, dini və milli heysiyyata toxunan çarizm qaydaganununu, köləlik, əlebaxımlıq təlqin edən məkrli milli siyaseti qəbul etmeyən bahadırlar silaha sarılıraq Azerbaycanın müxtəlif bölgələrində milli-azadlıq, qurtuluş mübarizəsinə qalxdılar. Rus istilasına qarşı Ümumqafqaz mücadiləsinin tərkib hissəsində yer alı Azerbaycan qaçaqcılıq hərəkatı car rejiminə ağır zərbələr endirirdi.

Sözügedən mərhələde milli-azadlıq hərəkatının özünməxsus mərhələsi kimi formalasən qaçaqcılıq xalqın qeyrət, namus, mərdlik, ığidlik simvoluna çevrildi. Geniş xalq kütłələri tərefindən təqdir olunaraq həqiqi bahadırlıq örnəyi sayılan bu hərəkatın ayrı-ayrı nümayəndələri haqqında xalq özünün ürək sözlerini efsane, rəvayət, nəğmə və dastanlar vasitəsilə dile gətirdi. Qaçaqların qəhrəmanlığı aşiq repertuarlarında geniş yer tutdu. Adı dillərdə gəzən məşhur qaçaqların adına çoxsayılı nəğmə və rəvayətlər, dastanlar qoşuldu. Xalq qəhrəmanı Molla Nurun, Qaçaq Nəbinin, Qaçaq Kərəmin, Qara Nağının, Dəli Alının, Qaçaq Süleymanın, Qaçaq Tanrıverdinin və onlara başqları-

nin qəhrəmanlıq və şücaətləri yaddaşlarda nağməyə, rəvayət və dastanlara çevrilib yaşıdı.

Qaçaq hərəkatı ilə bağlı el şairləri, sinədəftər söz biliciləri və usad aşıqlar tərafından yaradılmış xalq mahnıları, el söyləmələri, aşiq rəvayətləri tədricən müəyyən bir süjet ətrafında cəmləşərək dastanlaşma prosesi keçirmişdir. XIX əsrde yazılı ədəbiyyat istiqamətinin güclənməsi və bu səbəbdən də dastançılıq ənənəsinin nisbətən zəifləməsi bu qəbildən olan dastanların Dədə Qorqud boyları, Koroğlu qolları seviyyəsində poetik əzəmət qazanmasına imkan verməmişdir. Bu-na görə də qaçaq dastanlarında qəhrəmanlıq dastanlarının epik mətni üçün səciyyəvi olan texnöyül obrazlaşmaları, monumental bahadırılıq səhnələri, qeyri-adi situasiyalarda göstərilen ığidiliklər o qədər də qabarlıq deyildir. Lakin bütün bunlar qaçaq dastanlarının tarixi-bədii, estetik deyərini heç də azaltır, onlar xalqımızın qəhrəmanlıq tarixinin böyük bir dövrünü eks etdirən folklor örnəkləri kimi diqqəti cəlb etməkdədir. XIX yüzillikdə və XX yüzilliyin əvvəllərində yaradılmış «Qaçaq Nəbi», «Molla Nur», «Qaçaq Kərəm», «Qaçaq Tanrıverdi», «Qandal Nağı» və s. qaçaq dastanları əsrlər boyu türk folklor təfəkkürünün ana axarında yer alan bahadırılıq, cəngavərlik motivinin yeni tarixi şəraitdeki ifadəsi idi.

Azərbaycan qaçaqcılıq hərəkatının ilk epik təcəssümü «Molla Nur» dastanında öz eksesini tapmışdır. XIX əsr Şirvan aşiq mühitinin görkəmli nümayəndəsi olan Xaltanlı Tağıının yaratdığı bu dastan Quba-Dərbənd, Şəki-Zaqatala zonalarında qeyri-adi qəhrəmanlıqlar göstərən məşhur Molla Nurun şücaətlərini tərənnüm edir.

«Molla Nur» qaçaq dastanı kimi uzun müddət şifahi repertuarada yaşamasıdır. İlk dəfə 1975-ci ildə Dərbəndə folklor ekspedisiyası zamanı yazıya alınmış və nəşr edilmişdir [375]. Bu kiçik neşrden sonra dastanın toplanmasına və tədqiqinə maraq artmış, müxtəlif aşıqların repertuarından ayrı-ayrı variantlarda yazıya alınmışdır. Hazırda əldə olan ən kamil variant 1983-cü ildə Quba rayonunun Rəngidər kəndində Aşıq Haşimdan yazıya alınmışdır.

Dastanda təsvir olunan hadisələr əsasən Dərbənd və onun ətrafında baş verir. Molla Nurun uşaqlığı və gencliyinin ilk epizodları dastanın əvvəlində verilir. Burada Aysoltan – Molla Nur məhəbbət xətti, Hacı İbrahimxəlil – Molla Nur dostluğu və habelə çar generalı ilə Molla Nurun qarşılılığı epizodları bu xalq qəhrəmanının həlim təbiətini, dönməz iradəsini, xalqın azadlıq mübarizəsinin temənnasız müdafiəcisi olduğunu göstərir.

Atasını və qayınatasını öldürən pristavı meydanda qətlə yetirib qaçılığa başlayan Molla Nur ədalətsizliyə və içtimai bərabərsizliyə qarşı mübarizəyə qalxır.

Molla Nur tarixi şəxsiyyətdir. Lakin o, bu günümüzə xalqın bədii yaradıcılıq kamalı ilə qüvvəli şəkildə cilalanmış dolğun bədii obraz kimi gəlib çatmışdır. Xalq Molla Nur obrazını folklor təxəyyülünün gücüyle yüksək mənəvi keyfiyyətlərə, cəngaver əxlaqına malik el qəhrəmanı seviyyəsine qaldırmış, onu milli mənəfəyi, el namus-qeyrətini çəkən, vəteninin hər qarışına derin məhəbbət bəsleyen yenilmez bir bahadır kimi yüksəltmişdir. Dastanın müxtəlif aşiq repertuarlarında yaşayan bütün variantlarında Molla Nur xalqının adət-ənənəsini, əxlaq normalarını yüksək tutan el qəhrəmanı kimi təqdim edilir.

Mülkədar və çar jandarmı dərəbəyiliyinin hökm sürdüyü bir ərazi də Molla Nur əslinde uzun illər qayda-qanun yaratmış, sade xalqın, məzəlum camaatın haqq və hüquqlarının əsl müdafiəcisi kimi tanınmışdır. Molla Nur daim ədalətli bölgünün tərəfdarı olmuşdur. O, xalqın dilənci vəziyyətinə ürkədən acımış, onu yaxşılaşdırımağa çalışmışdır. Molla Nur ədalətsiz torpaq torpağının qatı əleyhdarı idi. Eposun bir yerində qışın çilləsində təhkimli kəndlisi Pirvəliyə taxıl verməyib onun on beş baş küləftini acıdan öldürəcəyi ilə qürrələnən Mahmud ağa ilə Molla Nurun qarşılılığı epizod bu baxımdan çox ibratamızdır.

«Molla Nur:

- Mahmud ağa, Pirvəli on beş ildir sənin əkinini becerir. Elədirmi?

Mahmud ağa:

- Elemdir.

- Bəs onda heç insafdandımi ki, qışın bu çilləsində, yerdə beş qarış qar olanda sən onu qapılara salıb naçar qoymusan?

- Bilirsən, Molla Nur, sən mərd adamsan, sözün düzündən xoşun gelir. Ona görə də sənə sözün düzünü deyecəyim. Bu Pirvəli mənə keçən payız yarım səkəlmə çodar borclu qaldı. Dədim ədə, köpəkoğlu, çodarı getir. Dedi getirəcəm, ancaq getirib çıxarmadı. Men də üstünü vurmadım. Onun bax bu gününü gözlödüm. İndi gərək Pirvəli öz küçükleri ile samanlığında acıdan köpsün, başqlarına bu görk olsun. Bir de cüret əleyib belə qəlet əleyən olmasın.

Molla Nur:

- Sənin əlli quyu taxılın var. De görüm, onlardan neçəsi sənin küləftini yaza çıxardar?

Mahmud ağa:

- Küləfətim üçün unnuğumu çəkib qoymuşam. Bunların beşi də toxumluqdur, qalani satdıq. Sabah-birisini gün arandan kirşələrlə gelib satlıq taxıl axtaracaqlar. Onda buğda quyularımın ağızı açılacaq...

Molla Nur:

- Yox, sənin taxıl quyularının ağızı indi açılacaq...

Sonra Molla əmr elədi ki, Mahmud ağanın əlli taxıl quyusu açılıb kəndlilərə paylansın. Quyuların ağızı açılanda sarı buğdanın ətri şaxtanın soyuq sızığına qarışdı...»

Göründüyü kimi, Molla Nur kəndliləri torpağın sahibi kimi tanır, isteyirdi ki, torpağı əkib-becəren onun xeyrini görsün.

Molla Nur Azerbaycanda qacaqcılıq hərəkatının ilk görkəmli başçılarından biri, bəlkə də birincisi kimi çox geniş miqyasda söhrətlənmiş, onun rəhmdilliyi, alicənablılığı Qafqaza gəlib-gedən bir çox demokratik baxışlı yazıçı və ziyanlarının diqqətini cəlb etmişdi. Pristav və generalin rus əsgər dəstələri ilə mərdi-mərdanə döyüşən, tutduğu haqq-ədalət yolundan el çəkməyəcəyini döñə-döñə bəyan edən Molla Nurun cəsəret və mətanəti onlarda qibə doğurmuşdu.

Tarixi faktlar göstərir ki, rus yazıçısı A.A.Bestujev-Marlinski Qafqazda hərbi xidmətdə olarkən Molla Nurla görüşmüştür. Ədib özünün «Quba yolu» əsərində bu ərazilədə böyük söhrət və hörmət sahibi olan Molla Nurun xalq qəhrəmanı mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən söz açmışdır.

A.A.Bestujev-Marlinskinin bu söhrətli xalq qəhrəmanının qoçaqcılıq fealiyyətinə həsr etdiyi başqa bir əsəri isə ele «Molla Nur» poemasıdır. A.A.Bestujev-Marlinski Molla Nurun simasında əslində Azerbaycanda milli zülme və müstəmləkə əsarətinə qarşı etirazın canlı obrazını yaratmışdır. O, haqlı olaraq bu ığid cəngavərin xalq arasında əfsanəvi bir qəhrəman kimi tanındığını və haqqında qürur doğuran rəvayətlər, nəğmələr söyləndiyini ayrıca vurgulamışdır.

Molla Nur haqqında rəvayətlər xalqın şifahi yaradıcılığında hələ qəhrəmanın öz sağlığında dastanlaşmış, rus yazıçılardanın əsərləri vəsiyyətli Rusiyaya, oradan da bütün dünyaya yayılmışdır. Milli ifaçılıqda, xüsusilə Şirvan aşığılarının repertuarında hələ yaşamaqda olan «Molla Nur» Azerbaycanda milli-azadlıq hərəkatının yeni mərhəlesi olan qacaqcılığın meydana gəlməsi və həmin hərəkatda xalq qəhrəmanının rolunu öyrənmək baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Azerbaycanda qacaqcılıq hərəkatının tanınmış nümayəndələrindən biri də Qaçaq Nəbidir. Qaçaq Nəbi tarixi şəxsiyyət kimi mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsi dövründə fealiyyət göstərmiş, ictimai ədalətsizliyə, milli zorakılığa və çarizmin müstəmləkə siyasetinə qarşı çıxmışdır. O, hakim təbəqələrə qarşı barışmaz mövqə tutmuş, çarizmin mürtəce siyasetinə, mülkədar aqalığı qaydaları əleyhina mübarizə aparmışdır.

Aşiq meclislərində Qaçaq Nəbi, onun qəhrəmanlıq mübarizəsi, arvadı Həcərin və döyüş yoldaşlarının qoçaqlığı böyük bir məhəbbətlə vəsf edilmiş, el şairləri, xanəndələr Qaçaq Nəbi haqqında oynaq ritmli qəhrəmanlıq nəğmələri, dolğun məzmunlu rəvayətlər yaratmışlar. Za-

man keçidkəc bu nümunələr peşəkar ifaçıların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhəlesi keçib dəstanlaşmışdır.

«Qaçaq Nəbi» qəhrəmanlıq nəğmə və rəvayətlərinin toplanmasına keçən əsrin ikinci yarısından başlanılmışdır. İlk nəğmələr «Kavkaz» qəzetində, sonralar isə SMOMPK məcmüsündə dərc edilmişdir.

«Qaçaq Nəbi» rəvayətləri və nəğmələri sonrakı illərdə Qafqaza gələn bir sıra səyyahların, qafqazşunasların diqqətini cəlb etmiş, onlar bu böyük xalq qəhrəmanının adı ilə bağlı nəğmələri Tiflisdə və Rusiyyada müxtəlif qəzet və jurnallarda nəşr etdirmişlər.

Azerbaycan folklorunun XIX əsr toplayıcılarından biri, Qori semi-nariyاسının məzunu P.V.Vostrikov hələ tələbə iken ilk dəfə olaraq «Qaçaq Nəbi» dastanını toplamağa cəhd etmiş, dastandan yaziya aldığı kiçik bir parçanı şer nümunələri ile birlikdə SMOMPK məcmüsündə dərc etdirmişdir [399]. Bundan sonra «Qaçaq Nəbi» dastanının ayrı-ayrı parçaları «Azerbaycan öyrənmə yolu» məcmüsündə, «Revolüziyə i kulğitura» jurnallarında dərc olunmuşdur.

«Qaçaq Nəbi» nəğmə və rəvayətləri 30-cu illərdə «Azerbaycan kolxoçusu» qəzetiinin müxtəlif saylarında da çap edilmişdir [379].

«Qaçaq Nəbi» dastanı istiqlal məzmunu daşıdığı üçün mühacirət folklorşunaslığının da diqqətini çəkmüşdür. Belə ki, 1928-ci ildə əslen Gəncədən olan professor Əhməd Cəfəroğlu «Qaçaq Nəbi»ni Türkîyədə müəyyən parçalar halında nəşr etdirmiş və onun haqqında məqale yazmışdır.

Dastan ilk dəfə görkəmli folklor toplayıcısı Ə.Tahirov tərəfindən 1938-ci ildə kitab halında nəşr edilmişdir [457]. 1941-ci ildə «Qaçaq Nəbi» yeni tərtibdə oxuculara təqdim edilmişdir [389].

50-ci illərdə «Qaçaq Nəbi» süjetinin elmi ekspedisiyalarda şifahi repertuardan yaziya alınmasına təşəbbüs göstərilmişdir. Ədəbiyyat-sünas alım Muradxan Cahangirovun xidməti sayesində eposun 232 şəhifelik aşiq variantı yaziya alınmışdır. Dastanın başqa bir variantı Ə.Axundovun tərtibində oxuculara təqdim edilmişdir [458].

Dastanın quruluşu epik ənənəyə uyğun olaraq müstəqil qollar şəklindədir. Bu qolların bir qismi hekayet təsiri bağışlayır, bəzisi isə bir-birini tamamlayırlar.

Hər bir qol peşəkar ifaçılıq tələbinə uyğun gelir. Aşiq hadisənin müəyyən təkiyyə mərhələsində müxtəlif poetik improvizelerə qaćır, çalır, oxuyur, fikri obrazlı şəkildə ifadə etməyə cəhd göstərir. Qollar ümumilikdə Qaçaq Nəbi hərəkatını müəyyən tarixi xronologiya üzrə izləyir. Baş qəhrəmanın psixoloji yüksəlisi, onun daxili alemi, düşüncəsi və iştirabı, həsrəti dastanda mərhəle-mərhələ açılır. Hadisələr Qaçaq Nəbinin ölümü ilə tamamlanır. Oğuz qəhrəmanlıq eposunun

qəhrəmanın doğulması, igidliklər göstərməsi və mübarizənin sonunu eks etdirmek ənənəsi burada əsasən gözlənilir.

Dastan müxtəlif təbiətli, müxtəlif səciyyəli suretlərə zəngindir. Böyük əksəriyyəti kəndli surətləri təşkil edir. Onların bir çoxunun bütünlük var-yoxu olından çıxmışdır, ağaların bir parça çörəyinə möhtacdır. İdarəetmə quruluşu bu kəndliləri kölə halına salmışdır. Lakin onlar qürurunu, mənliyini, namus və ləyaqətinə qorumağı bacarır, bəyə, kəndxudaya, ağaya, çar əinoyniklərinə etina etmirlər.

Dastandakı mənfi surətlər – çar məmurları, pristavlar, bəy və mülkədarlar da aşiq repertuarında yenidən işlənmiş, mənsub olduqları zümərinin mənəvi-əxlaqi dünyagörüşünü bütövlükde eks etdirməkdədirler. Onların bir çoxu yeri gəldikdə Qaçaq Nəbinin dəstəsi ilə öldürülür. Mübarizəsinə girir, canlarını fədə etməkdən çəkinmirlər. Bu, aşiq yaradıcılığı üçün ənənəvi metoddur. İster «Kitabi-Dədə Qorqud»da Qazan xan, istərsə də «Koroğlu»da Koroğlu və dəliliəri qüdrətli düşmən qüvvələrinin qarşı vuruşurlar.

Şöklü Məlik, Ərəb Reyhan, Bolu bəy kimi qüvvəli düşmən obrazları «Qaçaq Nəbi»də olmasa da buradakı mənfi surətlər dastanın poetik ifaçılıqlı imkanları seviyyəsində ənənəvi mübarizə xəttini qoruyub saxlamağa imkan verir.

Qaçaq Nəbi XIX əsrin 70-ci illerindən mübarizəyə qoşulmuş və ömrünün sonuna kimi bu hərəkatın başçılarından olmuşdur. O, 1854-cü ildə indiki Qubadlı rayonunun Aşağı Mollu kəndində anadan olmuşdur.

Qaçaq Nəbinin atası Alo yoxsul kəndli olmuş, böyük küləfətini çətinliklə dolandırmışdır. Nəbi ailənin səkkizinci üzüğü idi.

60-ci illerin əvvəllerində güzərəni daha da ağırlaşan Alo kişi Nəbini dövrünün qabaqcıl baxışlı adamı olan Kərbəlayı Məhəmmədin qapısına nökər verir. Kərbəlayı Məhəmməd Nəbiyə öz övladı kimi baxır. Lakin açıqgözlü Nəbi məhz Kərbəlayının evində qaldığı illerde ərəzimə nökərçilik edən pristav və ağaların, çar məmurlarının mənəvi puşluğunu, zohmetkəs xalqın qatı düşməni olduğunu dərk edir.

70-ci illerin ortalarında Nəbi çar məmurları ile keşkin şəkildə üz-üzə gəldikdən sonra qacaqcılığa başlayır. Əvvəlcə Zəngəzur dağlarında məskən salan Nəbi çox keçmədən geniş bir ərazi də şöhrətlənir, onun ətrafinda xalqın en igid, cəsur oğulları toplaşır.

Qaçaq Nəbi hərəkatının yüksəliş, əhatə dairəsi geniş və çoxcəhətli idi. Belə ki, Nəbinin dəstəsində ilk illərdə 40-50, sonralar isə iki-üç yüzdən artıq adam olmuşdur. Lakin bu kiçik dəstəyə qarşı mübarizə üçün çar ordusunun seçmə bölmələri Azərbaycana göndərilmiş, müxtəlif illerde Nəbi hərəkatının ləğvi üçün rus generalları böyük ciddi cəhd göstərmişlər.

Milli dastançılıq ənənəsinə uyğun olaraq «Qaçaq Nəbi»ni yaranan improvisatorlar dastanı Qaçaq Nəbinin dünyaya gəlməsi, uşaqlıq və gənclik illərinin təsviri ilə başlayırlar. Ele aşiq təhkiyəsinin lap əvvəlində Azərbaycan kəndində hökm süren siyasi vəziyyət, kəndlilərin alın teri ilə əkib-becərdiyi məhsulsuz göz diken hampaların, qaziların mənəvi-əxlaqi dünyası özünü bürüze verməyə başlayır: «Ustad deyir ki, Zəngəzur mahalında rəncər Alonu tanımayan yox idi. Elə ki, yaz gəldi rəncər Alo mehrin salardı çöllərə. Bəyler, hampalar, qazilar dayanırdılar qapısında növbəye. Hami istərdi ki, torpağa toxumu rəncər Alo səpsin. Deyirdilər ki, əli bərəkətlidir, torpağa atdığı bir den bir çuval olur. Odur ki, varlı-karlı Zəngəzurda kim vardı, hamı taxılımı Aloya səpdirərdi. Alo da taleyində naşükür deyildi. Qazilar, hampalar, azdan-az, çoxdan-çox Alonun yolunu görər, onu ac qoymazdalar. Alonun evində heç nə olmasa da, arpadan-buğdadan həmişə tapıldı. Arvadı gözəl etirli çörəklər birişir, köç-küflet birtəher qış yaz, yazı payız edərdi. Alonun külfəti də böyükdü. Üç oğlu, yeddi qızı vardı». «Günlerin bir gündə soyuq bir qış axşamı Gözəl keçiləri yemləyib evə gələndə istədi Aloya nəsə bir söz desin. Amma kişini qanıqara görüb mələbi aymadı. Amma Alo da arif adam idi. Axşam ocaq qırığında oturan vəde Gözəlin üzünə mənali-mənali baxıb dedi:

- Arvad, sözlü adama oxşayırsan, olmaya yena...

- Hə, a kişi, yeno...

Bu söhbətdən xeyli keçdi. Gözəlin genə bir oğlu oldu. El-camaat Alonun qaranlıq daxmasına yiğişdi, körpəyə ad qoydular – Nəbi».

Göründüyü kimi, qəhrəmanlıq eposlarına məxsus bir sıra elementlər burada da mühafizə edilmişdir.

Peşəkar dastançılıq ənənəsi bütün süjet boyu özünü aydın göstərir. Aşiq elə bil ki, «Qaçaq Nəbi»ni improvisə edərən özünün yaradıcılıq imkanlarını, axtarışlarını sınaqdan keçirir. Nəbinin qəhrəman obrazı kimli yüksəlişini zəngin bədii detallar, canlı heyat lövhəsi ilə eks etdirir.

Milli eposlarda improvisatorlar həmişə xalqın içərisində çıxmış bahadırları istismar diyunasının tiranlarına, şahlara, hökmidarlarla qarşı qoyular. Demək aşıqlar «Qaçaq Nəbi»ni yaradarken elə süjet və motivlər istinad etmişlər ki, onlar milli yaradıcılıqdə müxtəlif repertuarlarda yaşamış və dastanlaşmışdır. Bu, eyni zamanda belə bir həqiqəti de təsdiqləyir ki, «Qaçaq Nəbi» süjeti yüksək professionallıq ənənəsi olan improvisatorların yaradıcılığında dastanlaşmış, bu süjetin müxtəlif qollarının, nəğmələrinin yaranmasında peşəkar nəğməkarlar iştirak etmişlər. Bu nəğməkarların hər biri aşiq sənətinin, milli improvisatorluğun peşəkar ustaları olmuşdur.

Qaçaq Nəbinin qəhrəman obrazı kimi epikləşməsində XVII əsr milli improvisatorluq ənənələrindən istifadə olunduğu nəzərə çarpır.

Məsələn, Koroğlu qəhrəmanlığını Qırat, Çənlibel, Misri qılinc tamaşladığı kimi, Qaçaq Nəbi igidiliyini də Bozat, «Aynalı tüfəng» və Zengəzur dağları həmin epik vüsetə qaldırır.

Dastanda Kərbələyi Məhəmməd Nəbiyə silah və at verib deyir:

«-Bu ele bir tüfəngdir ki, düşməni özünə çekir, bundan çıxan gülə hədəfdən yan keçməyib. Bir halda ki, Zengəzur dağlarına çəkilirsin, bu «Aynalı» tüfəngi də sənə verirəm. Bir də, ay oğul, töylədə bir boz dayça var, hələ yüyənə düşməyib. Unutma ki, bu adı dayça deyil, Boz at nəslindəndir, dəryadan çıxmış madyanla çöl ayğırından töreyib. Boz at seni heç vaxt darda qoymaz».

Göründüyü kimi, milli dastançılıq ənənəsindən fəal şəkildə bəhrəlnəmə burada özünü aydın gösterir. Aşıqların bu epizodda «Koroğlu» yaradıcılıq ənənələrindən bəhrəlenməsi, Qaçaq Nəbinin də Koroğlu kimi dağlar qoyunda sığınacaq tapması ənənəvi motivlərin yeni-yeni transformasiyalıdır.

XIX əsr aşiq yaradıcılığında qəhrəmanlıq süjetləri əsasən qaçaqların ömür və mübarizə yolunun təsvir-tərənnümünü ehətə edir. Əvvəlki tarixi mərhələlərin qəhrəmanlıq motivləri mövcud vəziyyətə uyğun yeni tarixi məzmun çalarları ilə ortaya çıxır. Bu sıradə qaçaq həyatının poetik təqdimi, onun döyüş və mübarizəsinin epik və lirik lövhələrə köçürülməsi zamanı tarixi-coğrafi şərait və yerli koloritin qorunması daha çox diqqəti çəkir. Dastançı «Qazamatın yandırılması», «Palantökən vuruşu» kimi qollarda Qaçaq Nəbini əfsanəvi olduğu qədər də gerçəklilikin yenilməz qəhrəmanı kimi obrazlaşdırır:

*Nəbi bir igiddir, düşübdür qaçaq,
Qardaşı Mehdi, özündən qoçaq.
Qoburnat əlində olubdur naçaq,
Mahalda deyirlər qaçaqdır, Nəbi,
Arvadı özündən qoçaqdır, Nəbi!*

Xalq nəgməkarlarının qosduğu bu nəgmədə Qaçaq Nəbinin haqq işi uğurundakı mübarizəsi ənənəvi dastan motivi olmaqla bərabər, həm də XIX əsr qaçaqlıq hərəkatından gələn tarixi gerçəkliliyin ifadəsidir.

XIX əsr qaçaqlıq hərəkəti dövrünün diqqət çəkən dastanlarında biri də «Qaçaq Kərəm»dır.

Qaçaq Kərəm də tarixi şəxsiyyətdir, 1860-cı ildə Qazax qəzasının Qıraq Kəsəmən kendində anadan olmuş, 80-ci illerdən qaçaqlıq hərəkatına qoşulmuş, Qafqazda böyük şöhrət qazanmışdır. Əsrin axırlarında Qaçaq Kərəm çar general-qubernatorunun ciddi söyleri sayəsində üzə çıxmış, imperator Qaçaq Kərəmin günahını bağışlamış və beləlik-

la Qaçaq Kərəm qaçaqlığı yerə qoymuş və Cənubi Azərbaycana köçmişdir. Burada 1909-cu ildə öz ecəli ilə vəfat etmişdir.

Qaçaq Kərəmin atası da dövrünün açıqgözli adamlarından olmuş, yerli hampalar və bəyələr ondan ehtiyat etmişlər. El arasında İsgəndər Mollazoğlunun böyük hörməti olduğunu görən bəyələr müxtəlif yollarla uzun müddət onu aradan götürməyə cəhd göstərmişlər. Kəndxuda Ağalar bəy nəhayət İsgəndər Mollazoğlunun üstüne at oğulluğu atdırıb onu Sibirə sürgün etdirmişdir. Lakin İsgəndər yolda qaçıb geriyə gəlmmiş, kəndxudanı və onun əlaltılarını öldürüb qaçaqlığa çıxmış, bir müddət bəyələr və mülkədarlara divan tutmuşdur. 1884-cü ildə çar kazakları tərəfindən döyüdə öldürülmüşdür.

Atasının ölümündən sonra Kərəm dən Qıraq Kəsəmən qala bilmir. Çünkü çar çinovnikleri onu təqib etməyə, necə olursa-olsun Kərəmi də öldürməyə çalışırlar. Lakin Kərəm cəld tərpənir. Gecə onu öldürmək isteyən strajnik A.Qribenkov Kərəmdən qaçaq düşür.

Çox qısa bir müddətdə Kərəm məşhur bir qaçaq kimi el arasında ad çıxarmış, adına nəğmələr qoşulmuşdur. Aşiq yaradıcılığında uzun müddət Qaçaq Kərəmin adı hörmətlə çəkilmiş, onun şərfinə rəvayətlər, dastanlar söylenmişdir.

«Qaçaq Kərəm» haqqında dastanın epik əsasları el söylemələri şəklində hələ onun mübarizə illərində yaranmışdır. Bu rəvayət və söylemələr aşıqların repertuarında müxtəlif variantlarda yayılmış və tədricən dastanlaşma prosesi keçirmişdir. Qaçaq Kərəm haqqında yaranmış rəvayət və söylemələrdə o, mərdlik, eyilməzlilik və edəlet mütəssəməsi kimi vəsf edilmişdir. Kərəm haqqı tapdalanınanlar, nahaqdan incidilib alçaldılanların müdafiəcisi, onların himayədəri kimi çıxış etmişdir.

«Qaçaq Kərəm» dastanı ilk dəfə H.Əlizadə tərəfindən toplanıb nəşr edilmişdir.¹ Dastan Aşıq Qul Vəlinin repertuarından 1934-cü ildə Dilicanda yazıya alınmışdır. «Kərəmle Zalı xan» adı altında yazıya alınmış bu metn rəvayətlər, söylemələr toplusunu xatırladır, burada ənənəvi dastan struktur o qədər də gözlənilmir. Görünür, H.Əlizadənin əldə etdiyi bu variant aşiq repertuarındaki bitkinleşməmiş mətnidir. Ola da biler ki, Aşıq Qul Vəlinin fərdi repertuarında mətnin dastan variantı yox, rəvayət şəkli öz əksini tapmışdır.

Dastanın «Kərəm xan Sərtib» adlı başqa bir varianti SSRİ xalq artisti Bülbülün rəhbərliyi altında 1937-ci ildə Nuxa (Şəki) rayonuna getmiş folklor ekspedisiyasının üzvləri tərəfində yazıya alınmışdır.

¹ Əlyazma Azərbaycan MEA Memarlıq və İncəsənət institutunun arxivində saxlanılır.

Dastanı Aşıq Şirin İsmayılov söylemiştir.¹ Əlyazmanın üstündə belə bir qeyd vardır: «Kərəm xan Sərtib» dastanını Aşıq Şirin Aşıq Məmməddən öyrənmişdir. «O, Zərbibili (Göyçə mahalında kənddir – red.) olub. İndi sağ deyil». Bu variantın Qaçaq Kərəmin öz sağlığında yarandığı və XIX əsr aşiq repertuarında geniş yayıldığı ehtimal olunur.

«Qaçaq Kərəm» dastanı müxtəlif variantlarda ayrı-ayrı aşıqlar tərəfindən həm keçən əsrə, həm də əslimizin əvvellərində milli repertuarда ifa edilmişdir. İnqilabın qələbəsindən sonra da bu yaradıcılıq prosesi davam etmiş və 1920-ci ildə Aşıq Hüseyin tərəfindən dastanın yeni bir variantı yaradılmışdır. Bu variant uzun müddət şifahi repertuarda yaşamış və almışsın illerin əvvellərində folklor ekspedisiyalar zamanı folklorşunas R.Rüstəmzadə tərəfindən yazıya alınmışdır [449]. Dastanın son variantlarından birini də Qazaxda yaşayıb-yaratmış el şairi Qəmli Söyüն (1863-1984) yetmişsinci illərdə düzüb-qoşmuşdur. Bu variant Qaçaq Kərəmlə bağlı ilkin qaynaqları toplamaqda xüsusi xidmətləri olan Fərman Eyvazlı tərəfindən toplanıb nəşr edilmişdir. Daha çox Gəncəbasar və Göyçə aşıqlarının repertuarında yer almış Qaçaq Kərəm mövzusu Şirvan aşiq mühitində də öz əksini tapmış, bu mühitdə də Kərəmlə bağlı saz-söz inciləri yaradılmışdır. Bu baxımdan Şirvan mühitində mənsub olan Aşıq Haşımın repertuarından yazıya alınmış «Qaçaq Kərəm» dastanı öz məzmun dolğunluğu, milli dastançılıq ənənələrini qoruyub saxlaması və sənətkarlıq keyfiyyətləri ilə diqqəti cəlb edir.²

Başqa qəhrəmanlıq dastanlarından fərqli olaraq «Qaçaq Kərəm» aşiq repertuarında bir dəfəyə oxunan dastanlardandır. Yeni bu dastan nisbətən yiğcam şəkildə aşıqlar tərəfindən ifa edilmiş, ayrı-ayrı aşıqlar Qaçaq Kərəmin müxtəlif qəhrəmanlıq neğmələri ilə onun göstərdiyi ığidlikləri müşayiət edən rəvayətləri birlikdə oxumuşlar.

Dastanda «Kərəm və İsgəndər», «İsgəndərin vəziyyəti», «Kərəmlə Güllünün hekayəti», «Kərəmin qaçaq düşməsi», «Kərəmlə İsrafil ağa», «Kərəmin Qarabağa getməsi», «Samur görüşü», «Kərəmin Şabran döyüşü», «Kərəm Şahdağda», «İsrafil ağanın xəyanəti», «Kərəmin ölümü» kimi qollar Qaçaq Kərəmin mehdud bir ərazidə yaşayan qaçaq deyil, bütün Azərbaycanda və Dağıstanda, eləcə də Rusiyada şöhrətlənən ığid bir cəngavər olduğunu göstərir.

Mövzusunu XIX əsrin qaçaq hərəkatından götürülmüş «Qaçaq Kərəm» ümumilikdə qaçaq hərəkatının ümumxalq mahiyyətini açır, bu

¹ Yenə orada, Bülbülün arxiv, iş №61.

² «Qaçaq Kərəm» qəhrəmanlıq dastanı 1982-ci ildə Quba rayonunun folklor ekspedisiyası zamanı A.Nəbiyev tərəfindən Aşıq Haşimdən, Rəngidər kəndində yazıya alınmışdır.

hərəkatın ətrafında geniş xalq kütłələrinin six birləşdiyini eks etdirir.

Azərbaycan aşiq yaradıcılığında bütün bu böyük qəhrəmanlıq süjetləri ilə yanaşı, müxtəlif dövrlərde hakim təbəqələrə qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsinə qalxan ayrı-ayrı qaçaqlar haqqında da nəğmələr, qəhrəmanlıq rəvayətləri yaranmışdır. Bu nümunələrde başlıca cəhət qaçaqlığın xalqın mənafeyi müdafiəsinə qalxmasıdır.

Qaçaqlıq XIX əsrin ikinci yarısında bütün Azərbaycanı ehət etmişdi. Ayrı-ayrı ərazilərdə el içində çıxmış ığid qaçaqlar əfsanəvi hünərlər göstərirdilər. Çarizm və yerli hakim təbəqə qaçaqcılıqla qarşı ardıcıl mübarizəyə qalxmışdı. Müxtəlif ərazilərdə baş qaldıran qaçaq hərəkatları amansızcasına yarılırlırdı. Bir çox qaçaqların mübarizə dövrü o ığdər də uzun çəkmirdi. Çünkü qaçaqlarla mübarizəyə çar ordusunun seçmə qoşun dəstələri cəlb edilirdi. Bütün bunlara baxmayaraq, bu qarışışınmaz hərəkat getdikcə daha geniş xarakter alırdı. Kəndlərdə qaçaqlığa meyl artırdı. Mülkədarların zülmünə dözməyən kəndlilər ağalarla ölüm-dirim mübarizəsinə getdikcə daha şüurlu şəkildə qoşulurdular. Belə bir şəraitdə Azərbaycanda Dəli Ali, Qandal Nağı, Qaçaq Tanrıverdi, Qaçaq Adıgözəl kimi xalq qəhrəmanları yetişir, onlar müxtəlif ərazilədə qaçaqlıq hərəkatının yeni yüksəlişinə səbəb olurlar. Aşıqların repertuarında bu ığidlərin şücaətinin tərənnümü getdikcə geniş yer tuturdu.

Qaçaq dastanları bu gün XIX-XX əsr Azərbaycan aşiq yaradıcılığı, onun inkişaf xüsusiyyətləri və mərhələləri baredə təsəvvürü daha da genişləndirir, aşiq yaradıcılığının yeni-yeni ifaçılıq imkanlarını araşdırmağa imkan verir.

Azərbaycan aşiq yaradıcılığında qaçaq dastanları ayrıca bir mərhələ təşkil edir. Bu mərhələ özünəməxsus spesifik cəhətlərlə əlamətdar olduğu kimi, milli qəhrəmanlıq eposunun qabaqcıl meyllərini və aparıcı istiqamətlərini də özündə eks etdirir.



FOLKLORŞÜNASLIQ

Azərbaycan türklerinin çoxesrlilik şifahi ədəbiyyatının araşdırılması ile xüsusi məşgül olan elm – folklorşunaslıq XVIII yüzilliyin sonu, XIX yüzilliyin başlangıcında meydana gələr də, eksər tarixi kəsilmələrde poetik söz sənəti hemişə diqqət mərkəzində olmuş, xalqın, öz yaradıcısının bədii təfəkkür tarixində mühüm rol oynamışdır. Əgər qədim nağılıçı – ozanlar, saz və söz ustaları xalqın zəngin milli folklor örnəklərini tarix boyu öz ifaları, təgənniləri ilə qoruyub saxlamışlarsa, qədim və orta çağ şairləri, tarixçi və səlnaməçilər öz cüng, divan və tezkirələrində onlara geniş yer ayırmış, lirik-epik əsərlərində bu xəzinədən faydalananmış, beləliklə də bu ərsin qayğısını çekmiş, onları az da olsa itib-batmaq təhlükəsindən qurtarmışlar.

Bəllidir ki, şifahi xalq yaradıcılığı hemişə yazılı ədəbiyyatla qarşılıqlı təmasda inkişaf etmiş, yazılı ərs, onun korifeyləri şifahi ədəbiyyatdan, xalq poeziyası qaynaqlarından bəhrələnmişlər. Bu faydalana da böyük əhəmiyyət kəsb etmiş, unudulmaqdə və itib getməkdə olan folklor incilərinin yazılı yaddaşa qorunub-saxlanmasına kömək etmişdir. Klassiklərin folkloru bu tarixi-ədəbi xidmətinin misilsiz dəyərini qiymətləndirməkə yanaşı, onu da qeyd eləmək vacibdir ki, bu xidmət şifahi ədəbiyyat örnəklərinin peşəkar, elmi şəkildə toplanması, yazıyla alınması seviyəsində olmamışdır.

Azərbaycan türklerinin şifahi ədəbiyyat örnəklərinin toplanması, yazılı köçürülməsi orta əsrlerin son onilliklərinə təsadüf etse də, hələ uzun bir müddət o, daha çox kortebii səciyyə daşımışdır. Folklor örnəkləri heç də hemişə sənət əsəri kimi dəyerləndirilməmiş, katib və xəttatların diqqətindən kənar qalmış, cüng və əlyazmalarına daxil edilməmişdir. Zaman keçdikcə el ədəbiyyatının ən yaxşı inciləri səlnamələrə, cünglərə yol tapmış, nisbətən daha ardıcıl və ixtisaslı şəkildə toplanmış, dövrümüzə qədər gelib çatmışdır.¹

¹ Azərbaycan MEA Əlyazmaları İstututunda saxlanan əlaqədar cüng və əlyazmaları bu cəhdən səciyyəvidir. Həmin məxəzlərin bu baxımdan araşdırılması bu gün də bir vəzifə olaraq folklorşunaslığımız qarşısında durmaqdır.

Azərbaycan türk folkloru örnəklərinin yayılma areali məhəlli səciyyə daşılmamışdır. Yüzilliklər boyu Azərbaycan türkləri ilə eyni coğrafi və sosial-ictimai məkanda yaşayan qonşu xalqlar da bu və ya digər dərəcədə bu söz sənəti inciləri ilə yaxından tanış olmuş, hem yazılı, hem də şifahi yolla bu örnəklərin qorunub saxlanılması işində əhəmiyyətli rol oynamışlar. Bir sıra gürçü və erməni tarixçilərinin, habelə şair və ədiblərinin yazılı bilgiləri bu baxımdan ayrıca maraq doğurur. Gürçü və erməni əlfibaları ilə yazıya alınan, gürçü və erməni məxəzlərində qorunan əlaqədar əlyazmalarında Azərbaycan türk folklorunun ekşər növ və janlarına dair yüzlərə örnəyə təsadüf etmək mümkündür [3; 496; 167; 79]. Belə örnəklər içərisində öz dövründə tacir kimi geniş şöhrət qazanmış İlyas Muşəğin tərtibi etdiyi «Nəğmələr kitabı» (Təbriz, 1721) diqqəti xüsusi cəlb edir. XVIII yüzilliyin əvvəllerində Təbrizdə topladığı və ayrı-ayrı uyğun qaynaqlardan faydalanaraq «kitab» şeklinde saldığı bu toplusunda müəllif aşiq şeri, bayati, lətifə, atalar sözü, «Koroğlu» qoşmaları, habelə Nəsimi, Xətai, Füzuli kimi klasiklərin əsərlərinə xeyli yer ayırmışdır [519].

Öten yüzillikdə Azərbaycan ədəbiyyatının, o cümlədən, folklorunun araşdırılması və tərtibi işində bir çox məcmuə, əlyazması və çap kitablarının, o sıradan Əndəlib Qaracadağının məşhur əlyazmasının, Mirzə Yusif Nəرسesov Qarabağının (1798-1864) «Məcmueyi Vajif və müasirini diger»², A.Berjenin «Məcmueyi-əşarı-şüərəi-Azərbaycan», Hüseyin Əfəndi Qayıbovun «Azərbaycanda məşhur olan şüəranın əşarina məcmüədir», Mir Möhsün Nəvvab Qarabağının «Tezkireyi-Nəvvab»², M.Tərbiyətin «Danışməndani Azərbaycan» və b. ciddi rolü olmusdur [105]. Bu əsərlərdə, xüsusilə tam folklor örnəklərindən ibarət Ə.Qaracadağ əlyazmasında³ Azərbaycan şifahi ədəbiyyatının ayrı-ayrı janrlarına dair örnəklərə yanaşı, el şairlərinin və aşıqların da bir çox şərəfləri özüne yer tapmışdır.

Öten yüzilliyin 30-cu illərində Şimali Azərbaycanın Rusiya tərəfində istilası özünün hegemonuluq məhiyyətinə baxmayıaraq, azərbaycanlı ziyanlıların rus və Avropa mədəniyyətinin nailiyətləri ilə yaxından tanış olması üçün geniş imkanlar açılmışdır. Məhz bu dövrdə Azərbaycanda rus və Avropa mədəniyyətinə yiyələnən ziyanlılar nəslidir. Mirzə Cəfər Topçubaşov, Mirzə Mehəmmədəli Kazimbəy kiyetisir.

¹ Teymurxanşura, 1850.

² Əsasən XIX yüzilliyin Qarabağ şairlerinin hayatı və seçilmiş şərlərindən ibarət bu məcmuəyə 100-dən artıq sənətkarın əsəri daxil edilmişdir.

³ Əlyazması 1804-cü ildə tərtib edilmişdir. Ə.Qaracadağ bu əlyazmasına «Koroğlu», «Əsli-Kərəm» kimi məlum-məşhur dastanların qoşmaları ilə yanaşı, bir sıra xalq həkayətlərini də daxil etmişdir.

mi şerqşunas alımlar Rusyanın elmi mərkəzlərində fealiyyət göstərmişlər. Dünya folklorşunaslığına aid mənbələri yaxından mənimseyən azərbaycanlı alim və ədiblər eyni zamanda Avropada yaranmış folklor nəzəriyələri ilə də bilavasitə tanış olmaq imkanı əldə etmişlər. Elə bu vaxtdan da Azərbaycan folkloruna dair ilk məqalə və yazılar meydana çıxmışdır.

Hələ yüzilliin ortalarında Avropa və rus əsatirilərinin ənənəvi elmi təlimlərinə qoşulan alımlardan biri **Mirzə Kazimbəy** (1802-1870) olmuşdur. Onun «Firdovsi əsərlərində fars əsatiri» adlı məqaləsi Azərbaycan folklorşunaslığında ilkin nəzəri fikrin yaranması kimi deyərləndirilməlidir. Mifin mahiyəti, səciyyəsi bərədə dəyərli mülahizələr söyləyen M.Kazimbəy xalqın tarixi inkişafında, onun keçmişinin sirlə və qarənlik qalan bir çox məsələlərinin aydınlaşdırılmasında folklor örnəklərinin, o cümlədən, əfsanələrin, adət-ənənələrin müüm rol oynadığını qeyd edərək göstərdi ki, dünyada öz əsatiri, adət-ənənəsi ilə fəxr etməyen xalqa rast gəlmək mümkün deyildir. Ayrı-ayrı xalqların mif, əfsanə və ayinlərində ümumi və oxşar cəhətlər olsa da, bir xalqın mənəvəi aləmi özgə bir xalqın mənəvəi aləmini eks etdirə bilməz. Əsatirin mənsub olduğu xalqın ədəbiyyat və incəsənətinin yaranıb inkişaf etməsində müüm əhəmiyyət kəsb etdiyini xatırladan alim Firdovsi əsərlərinə istinadən belə bir qənaətə gelmişdir ki, ayrı-ayrı ruhlar, tanrılar insanların təbiətdə qarşılaşıqları, lakin varlığını dərk edə bilməkdikləri kortəbi qüvvələrdir. Mirzə Kazimbəy mifləri tanrılar, ruhlar aləmindən və sadə əsatiri qüvvələrdən ibaret iki hissəyə ayıraq yunan və fars əsatirini xalis əsatir sırasına daxil etmiş, Yezda, Hürmüz, Əhrimən kimi əsatiri obrazlar üzərində ayrıca dayanmışdır. Yazılı ədəbiyyatın, peşəkar incəsənətin forma və məzmun gözəlliyi üçün əfsanələndən, xalqın adət-ənənələrindən faydalandığını qeyd edən Mirzə Kazimbəy belə bir qənaətə gelmişdir ki, xalqın etiqadı, mifik görüşləri, ayrı-ayrı hadisələrə münasibətdə irəli gələn təsəvvürleri bu və ya digər formada öz əksini ədəbiyyat və incəsənətə tapmışdır [621, 4].

Rusiyada fealiyyət göstəren Mirzə Kazimbəy kimi alımlarla yanaşı, B.Dorn, V.Qriqoryev, İ.Berezin, N.Xanıkov, X.Fren, A.Berje, V.Bartold və başqa şerqşunaslarının da Yaxın və Orta Şərqi xalqlarının tarixinə, ədəbiyyatına, dilinə və adət-ənənələrinə həsr olunmuş əsərləri Azərbaycanda şerqşunaslığın, müyyəyen dərəcədə isə folklorşunaslığın inkişafında müüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Ayrı-ayrı illerde Azərbaycanda yaşamış, ölkənin bir çox qəza və mahallarını gezi-b-dolaşmış A.S.Qriboyedov, N.Rayevski, A.S.Puşkin, M.Y.Lermontov, V.K.Kyuxelbeker, A.A.Bestujev-Marlinski, A.İ.Odoyevski, P.S.Sankovski kimi şəxsiyyətlər də Azərbaycan türklerinin tarixi

keçmişsi, məşət terzi, adət-ənənələri, şifahi və yazılı ırsı, mədəniyyəti ilə az-çox tanış olmuş, onun təbliğində faydalı işlər görmüşlər. Yüzilliin birinci yarısında «Тифлисские ведомости» qəzetində «Koroğlu» haqqında ilk məlumatların özüne yer tapması, habelə bütün yüzillik boyu bu ənənənin «Mayak», «Отечественные записки», «Современник» kimi mərkəzi dərgilərdə davam etdirilməsi, dövrün açıqfi Kirli milli ziyalıları ilə yanaşı, qonşu ölkə yazıçı və şairlərinin də Azərbaycan söz sənəti örnəklərindən faydalananmaları, həmin mövzuda əsərlər yazmaları (gürçü dramaturqu Z.Antonovun «Koroğlu» facisi kimi), az da olsa toplama və təbliğ işi ilə məşğul olmaları, şifahi ədəbiyyatın ayrı-ayrı janrları bərədə ilk nəzəri mülahizələr yürütmələri Azərbaycan folklorşunaslığı sahəsində atılmış uğurlu addımlar sayıla bilər.

Ötən yüzilliin Azərbaycan yazıçı və şairləri də şifahi ədəbiyyat örnəklərinin toplanması ilə maraqlanmış, folklorun ayrı-ayrı məsələlərinə dair bir sıra dəyərli mülahizələr yürütmüşlər. Bu baxımdan A.Bakixanov, M.Ş.Vazeh, Q.Zakir, M.F.Axundov, S.Ə.Şirvani, M.Ə.Sabir, N.Vəzirov və H.Zərdabinin yaradıcılığı diqqətəlayiqdir.

M.F.Axundov (1812-1878) xalq ədəbiyyatından faydalandığı kimi, bu mənəvi ırsın əldə olunması məsələləri ilə də yaxından maraqlanmışdır. Toplama və nəşr işində böyük xidmətləri ilə **H.Zərdabi** (1842-1907) daha çox fərqlənmişdir. Dəfələrde xalq nəğmələrindən ibarettörən derc etdirən¹ H.Zərdabi mahni və nəğmələrin tədrisində böyük əhəmiyyət vermiş, bu lirik incilərin xalqın keçmişində, mənəvi aləmində oynadığı rolü yüksək dəyərləndirmişdir: «Məlumdur ki, hər kəsin mahnından çox xoş gəlir və bir yaxşı sövti olan-olmayan da özü mizildəməğə durur. Bu səbəbə mahni çərəndiyat hesab olunur isə də çox vacib şeydir. Ona bina onun mənasını yaxşılaşdırmaq seyin dəşmek lazımdır. Her tayfanın vətəndaşlıq və milletin keçmişdə olan yaman və yaxşı günlərini şərh edən mahnları olur ki, bu mahnilar ağızdan-ağıza düşüb milleti birləşdirməyə bails olur» [173, 125]. H.Zərdabi «Bizim nəğmələrimiz» (1906) adlı başqa bir məqaləsində aşiq yaradıcılığına, onun təsir gücünə, yayılma vüsetinə dair maraqlı fikirlər söyləmişdir [173, 240-242].

XX yüzilliin illə illerindən başlayaraq folklorun fəlsəfi ədəbi-ic-timai mahiyyəti və dəyəri, rolu daha dərindən dərk edilmiş, bu yaradıcılıq sahəsi həm tədris, təlim-tərbiya və maarif sistemində özüne la-

¹ Türk nəğmələrinin məcmuəsi. Naşiri: Həsən Məlikzadə Zərdabi, 1-ci təb. Bədkubə, Qubernski pravleniyanın matbaası, 1901; Zərdabi Həsən bəy Məlikzadə. Türk nəğmələrinin məcmuəsi, «Nicas» maarif cəmiyyətinin ehtimamı ilə təb olunmuşdur, 2-ci nəşri, Bədkubə, 1909.

yıqli yer tapmış, həm də onlarca örnəklər rus və Azərbaycan mətbuatında dərc olunmuşdur. XIX yüzilliyin 80-ci illərindən nəşre başlayan və XX yüzillikdə də ardıcıl şəkildə çap edilən SMOMPK məcmuəsi [635] başda olmaqla müxtəlif mətbuat organları Azərbaycan folkloruna dair məqalə və yazılar meydana çıxmış üçün geniş imkanlar açmışdır. Dövri mətbuatda Azərbaycan folklorunun atalar sözü [637; 50-62; 636; 4-336; 649, 42-54; 650, 51-53; 306, 325-380; 631, 221], tapmaca [645], lətife (o cümlədən Molla Nəsreddin adı ilə bağlı olan) [665; 641, 52-74; 422; 464], əfsane, rəvayət, əhvalat, nağıl, aşiq şerisi [667; 680; 631, 642], dastan [630, 1-62; 606, 1-20; 608; 633], nəğmə [640; 608, 191; 425] və s. janlarına aid örnəklər çap edilməklə yanaşı, onlar barədə ilkin mülahizələr də söylənmiş, bu materiallar bu və ya digər baxımdan təhlilə cəlb olunmuşdur. Ötən yüzilliyin sonu və əsrimizin əvvəllərində şifahi ədəbiyyat örnəkləri kitabçalar [459] şəklində də dərc olunmuşdur ki, bunlar içərisində ayrı-ayrı xalqların folklorundan edilmiş tərcümələr [426] də müəyyən yer tutmuşdur.

Molla (Xoca) Nəsreddinin adı ilə bağlı lətifələr bərabər, Azərbaycan folklorunun epiq qolunu təşkil edən dastanı isə XIX yüzilliyin son çərçivəyindən etibarən erməni və gürcü dillərində tərcümə, təbdil və nəşr olunmağa başlanılmışdır. Təxminən 30 ilə yaxın bir müddət ərzində 13 Azərbaycan dastanı erməni dilində, bir sıra məlum-məşhur dastanlar isə gürcü dilində çap edilmişdir ki, bu işdə tanınmış aşıqların və naşirlerin xüsusi əməyi olmuşdur [174; 79].

XX yüzilliyin ilk onilliyindən etibarən Azərbaycan folklorşunaslığında yeni irəliliyiş yaranmış, maarifçi-ziyalılarının xalq yaradıcılığına olan marağı xeyli güclənmişdir. Folklor örnəkləri pedagoji fikrin yayılması və mənimsənilmesi üçün əsas vasitə kimi geniş istifadə obyektiñə çevrilmişdir. Eynali Sultanov, Rəşidbey Əfəndizadə, Firudinbey Köçərli, Yusif Vəzir Çəmənzəminli, Mahmud Mahmudbəyov və başqaları el ədəbiyyatı ilə yaxından məşgül olmağa başlamışlar.

XIX yüzilliyin sonlarında bu sahədə fəaliyyət göstərən E.Sultonov (1868-1935) şifahi ədəbiyyat örnəklərini toplamaqla yanaşı, onları rus dilinə çevirib dərc etdirmiş, atalar sözü və məsəllərin etnoqrafik baxımdan öyrənilməsinə həsr olunmuş məqalələr yazmış və bu barədə maraqlı fikirlər söylemişdir [677; 676].

Azərbaycan folklorunun nəşri və öyrənilməsi işində F.Köçərlinin (1863-1920) xidmeti miqyaslı və məhsuldar olmuşdur. Xalqın zəngin mənəvi sərvətinə qayğı ilə yanaşan Köçərli həm toplama nəşr [451] işi ilə məşgül olmuş, həm də şifahi ədəbiyyatın ayrı-ayrı janları haqqında silsilə məqalələr yazmışdır [299]. Folkloru yazılı ədəbiyyatın bünövrəsi sayan F.Köçərli eyni zamanda bu iki yaradıcılıq sahəsi arasındakı səciyyəvi xüsusiyyətləri şərh etmişdir. Ədəbiyyatşunas-alimin

şifahi ədəbiyyatın bir sıra ümumi məsəlləri ilə yanaşı, ayrı-ayrı janları – sayaçı sözleri, aşiq şerisi və onun nümayəndələri [547], xalq lətifələri (o cümlədən Molla Nəsreddin lətifələri) [101, 117], nağıllar [100, 6-7], atalar sözü və məsəllər [100] barədəki mülahizələri də nəzəri baxımdan xüsusi maraq doğurur.

Bir maarifçi ziyalı kimi pedagoji mövzulardakı məqalələri, etnoqrafiya, tarix və folklor sahəsindəki toplama işləri (əfsanelər, rəvayətlər, nağıllar, lətifələr, inamlar, fallar, ovsunlar, türkçəcərlər və s.) **Teymur bəy Bayramalıbəyovun** (1862-1937) yaradıcılıq axtarışlarının əsas istiqamətləri olmuşdur. O, mənşə olduğu xalqın folklor ırsını doğma ana dilində yaziya köçürmeklə yanaşı onları mehərətlə rus dilinə çevirir geniş oxucu kütləsinə sərəncamına vermişdir.

Bir sıra pyes və dərsləklerin müəllifi sayılan **Rəşidbəy Əfəndizadə** (1863-1920) folkloru geniş əməkçi kütlənin yaradıcılıq bulağı kimi səciyyələndirmiştir. Bayati, atalar sözü və rəvayətlər barədə deyərli mülahizələr söyleyen R.Əfəndizadə xalqın tarixi keçmişinə, məşət heyatına, təbiətinə aid maraqlı etnoqrafik materiallar toplamış, bu örnəklərin bir qismindən bədii yaradıcılığında faydalamış, onlar haqqında məqalələr yazmış dövri mətbuatda dərc etdirmişdir [658; 682; 258; 261].

Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və tədqiqi ilə yaziçi-müəllim **Abdülla Şaiq** (1881-1959) də yaxından məşgül olmuşdur. O, bu sahədəki fəaliyyətini Sovet hakimiyəti illərində də ardıcıl şəkildə davam etdirmiştir.

Azərbaycan folklorunu ürekdən sevən, onun geniş oxucu kütləsinə çatdırılması qayğısına qalan maarifçi ziyalılar, naşir, tərtibçi, müətərcim və təbdilçilər bir çox məqalə və kitabların çapı ilə yanaşı, xalq müdrikliliyindən bəhrelənərək pedagoji fəaliyyətlərində də onlardan istifadə etmişlər. Beləliklə də tən əsrin iyirminci ilinədək keçən müddət ərzində Azərbaycanda milli folklorşunaslıq sahəsində sanballı, əhəmiyyətli bir xəzinə meydana gelmişdir.

Iyirminci illərdən başlayaraq xalqın tarix boyu yaratdığı maddi və mənəvi abidelerin tədqiqi daha da genişlənmişdir [656, 115-122]. Bu işdə «Azərbaycanı tədqiq və tətəbbö» (1923) cəmiyyəti mühüm rol oynamışdır. Cəmiyyət yaradığı ilk gündən onun fəaliyyətinə A.N.Samoyloviç rəhbərlik etmişdir. O, iyirminci illərdə Rusyanın ayrı-ayrı bölgələrində Bakıya gəlmış N.Y.Marr, İ.I.Meşşaninov, V.V.Qordlevski, B.B.Bartold, V.M.Sisoyev, A.V.Baqri, İ.N.Oşmarın kimi şərqşünaslardan biri idi. A.N.Samoyloviç cəmiyyətin nəşr organı «Xəbərlər»in çap olunmasında fəal iştirak etmişdir. Onun «Xəbərlər»də dərc olunan bir sıra məqalələri, xüsusilə «Qafqaz və türk aləmi» yazısından sonra jurnalda diqqət artmış, az sonra onun səhifələrində V.Qordlevski,

V.M.Sisoyev, A.P.Fituni kimi müəlliflərin əsərləri özünə yer tapmışdır.

Azərbaycanı öyrənen cəmiyyətin işində yaxından fəaliyyət göstərən ziyanlılardan **Abdulla bəy Sübhənverdixanov** (1883-1936) toplayıcılıq, naşirlik fəaliyyəti ilə yanaşı, SMOMPK məcmuəsinin redaktoru olmuş L.Lopatinskinin əsası xüsusi göstərici hazırlamış [647], həmçinin onun yazıya aldığı nağılları məzmun və ideya çalarlarına görə qruplaşdırılmışdır.

A.V.Baqrinin (1891-1949) folklor sahəsindəki işi daha geniş və əhatəlidir. O, Qafqaz xalqlarının şifahi ədəbiyyatına dair bibliografik göstərici hazırlamışdır ki, bu iş həm də Azərbaycan etnoqrafiyasının öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Göstəricidə çap olunmuş qaynaqların hər biri haqqında ayrılıqda annotasiya səciyyəli məlumat verilmişdir [625].

A.V.Baqrinin Azərbaycan və ona qonşu ölkələrin folkloruna həsr olunmuş üçcildlik kitabı [593] Azərbaycan folklorşunaslığında mühüm mədəni hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. İlk cild Hənəfi Zeynallının «Azərbaycanın poetik folkloru» adlı giriş məqaləsi ilə açılır. Kitabda vaxtla L.Q.Lopatinski tərəfindən toplanmış nağıllara geniş yer verilmişdir. Azərbaycan folklorunun başqa janrlarına dair örnəklər ayrı-ayrı bölgələr üzrə qruplaşdırılmışdır. Çoxcildliyin 2 və 3-cü kitabları isə kumik, osetin, lak, noqay, çəçen, gürçü, abxaz, qaraçay, çerkəz və b. xalqların folklor örnəklərindən ibarətdir. Son cildde Aarne sistemi üzrə Qafqaz xalqları nağıl motiv və süjetlərinin göstəricisi verilmişdir.

A.V.Baqri Azərbaycan atalar sözü və məsəlləri, el hekayəleri, xalq məsəlləri, nağıllar baredə bir sıra məqalələr yazmışdır [222; 221; 591]. O, pedagoji işlə məşğul olduğundan Azərbaycan folklorunun tədrisi və təbliği sahəsində də fərqlənmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatı və folkloruna dair araşdırıcıları ilə tanınan **Əmin Abid** (1899-1937) «Kitabi-Dədə Qorqud» abidəsinin öyrənilməsində xüsusi xidmət göstərmişdir. Boyları feodalizmə qədərki tarixi kəsimin məhlulu sayan müəllif belə bir qonaqətə gəlmüşdür ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini möhz bu abidəden başlamaq lazımdır. Abid bu fikrini sonrakı yazılarında da inkişaf etdirmiştir [191]. Uyğun fakt və qaynaqlara söyklənən Ə.Abid abidəni Azərbaycan mühiti və onun mədəniyyəti ilə bağlı öyrənməyi əhəmiyyətli saymışdır. O, Azərbaycan ərazisində olan Dədə Qorqud, Qazan xan, Burla xatun kimi obraz və şəxsiyyətlərin adları ilə bağlı toponimlər, onların qəbirləri baredə məlumat vermiş, bununla bağlı olaraq xalq içerisinde dolaşan bir sıra efsanə və rəvayətləri araşdırmağa cəlb etmişdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da Dədə Qorqudun boyat qəbiləsində olması faktına əsaslanan Ə.Abid bu qəbilənin Azərbaycan xalqlarının tarixində mühüm

rol oynadığını qeyd etmiş və abidəni möhz bu baxımdan araşdırmağı əhəmiyyətli saymışdır. Ə.Abid bu abidənin yaradıcı və daşıyıcısı sayılan ozanları xalq filosof və şairləri adlandırmışdır. Ə.Abid xalq şerinin heca vəzninin tarixi, el şairləri baredə də xüsusi məqalələrlə çixış etmişdir [112; 188]. Onun «Türk xalqları ədəbiyyatında «manı» növü və Azərbaycan bayatlarının xüsusiyyəti» adlı məqaləsi [192] tarixi baxımdan bir janr kimi Azərbaycan bayatlarının öyrənilmesində əhəmiyyətli rol oynamışdır. «Aşula» (əşüle), «Türk», «qayım öləng», «aytisba», «manı» adları ilə özbeklər, İraq türkmanları, qazaxlar, qırğızlar, qaqauzlar arasında tanınan yeddiliklərin Azərbaycan bayatları ilə müqayisəli təhlili onların arasındakı bir sıra oxşar və fərqli cəhətləri meydana çıxmışdır. Ə.Abid İraq türkmanları içerisinde geniş yayılmış xoryatlar üzərində də ayrıca dayanmışdır.

«Azərbaycanı tədqiq və tədbibö cəmiyyəti»nın xətti ilə folklor ərisinə toplanması, nəşri və araşdırılması ilə **Vəli Xuluflu** (1894-1938) da yaxından məşğul olmuşdur. O, el aşıqlarına həsr etdiyi tərtib işinin [433] ön sözündə aşiq sənəti, onun yayılma vüsəti, din xadimlərinin aşıqlara münasibəti və s. bu kimi məsələlərə toxunmuşdur. Müəllif aşıqları xalq yaradıcılığının canlı kitabı sayıv və qeyd edirdi ki, onlar öz nəğmələri ilə kütlələrin mənəvi təriyəsində misilsiz rol oynayırlar. V.Xuluflunun Tovuzda Aşıq Hüseyin Bozalqanlıdan topladığı və Gürcüstan'dan eldə etdiyi «Koroğlu» qollarının once erəb, sonra latin əlifbaları ilə çap etdiridi [484] tərtiblər de epousun nəşri sahəsində əhəmiyyətli hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. V.Xuluflunun Azərbaycan tapmacalarının toplanması, nəşri və öyrənilməsi işindəki fəaliyyəti də diqqətəlayiqdir [485]. Bir janr kimi az öyrənilmiş tapmacaların xalqın möşəti, heyat terzi, peşə yönümü ilə əlaqəsinə toxunan V.Xuluflu qeyd edirdi ki, tapmacalar özünəməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərə malikdir. Onların toxunduğu, əhatə etdiyi material möşətə, təsərrüfatla bağlı əşya və predmetlər dəha real, dəha təbiidir. Buna görə də tapmacalar dəha çox təbiət və cəmiyyətdə mövcud olan real varlıklar münasibətdən yaranır. Tapmacaları xalq həyatının riayiyatı adlandıran V.Xuluflu nəşr zamanı bu örnəklerin dilini canlı ifada dolaşlığı şəkildə saxlamağı vacib saymışdır.

Yalnız bədii əsərləri – roman və hekayələri ilə deyil, həm də Azərbaycan folkloruna dair nəzəri fikirləri ilə diqqəti celb edən **Y.V.Çəmənzəməlini** (1887-1942) bu zəngin mənəvi xəzinənin öyrənilməsi ilə ardıcıl şəkildə məşğul olmuşdur. Onun araşdırıcıları təsdiq edir ki, Y.Vəzir Şərq və Avropa mədəniyyətini yaxından mənimsemişdir. O qeyd edirdi ki, xalq yaradıcılığının araşdırılması bəşəriyyətin həyatında yeni səhifələr açır. Y.Vəzir folklorşunaslığın tarixində bəlli olan üç nəzəriyyə, üç elmi istiqamətə: mifoloji, miqrasiya və tarixi

məktəblərlə bağlı maraqlı mülahizələr söyləmişdir. Y.Vəzirə görə, bütün epik janrların mifdən yaranması fikri ilə razılışmaq olmaz. Müəllif daha konkret faktlara keçərək xatırladırı ki, nağıllarla mifləri eyniləşdirmək mümkün deyil. Çünkü nağıllar öz mənşeyi, formallaşması etibarilə daha sonrakı dövrlerin möhsuludur. Y.Vezir mifoloji nəzəriyyəye tənqidini ruhda yanaşmış, bu elmi istiqamətin bir çox müddəalarını qəbul etməmişdir [236]. Eyni probleme həsr olunmuş ikinci məqaləsində isə müəllif miqrasiya nəzəriyyəsi ve tarixi məktəb üzərində dayanmışdır. Miqrasiya nəzəriyyəsinin Avropa və Rusiya təmsilçilərinin fikirlərinə müraciət edən Y.Vezir belə bir qənaətə gəlmışdır ki, bu nəzəriyyə xalq ədəbiyyatının öyrənilməsində müüm rol oynamışdır.

«Xalq ədəbiyyatında bəşəri təməyüllər», «Azərbaycanda Zərdüşt adətləri: Novruz» kimi məqalələrində Y.Vezir belə bir nəticəyə gelmişdir ki, Novruz Azərbaycan mədəniyyətinin möhsuludur. Şərqi müəlliflərinin Novruz barədə ziddiyətli müddəalarını nəzərdən keçirən müəllif bir sira maraqlı və orijinal elmi fikirlər [230; 234] söyləmişdir.

Y.Vezir Azərbaycan nağıllarının toplanması və öyrənilməsi ilə də yaxından məşğul olmuşdur. Nağılları folklorun ən qədim janrı kimi dəyərləndirən Y.Vezir qeyd edirdi ki, bu örnəklərdə derin fəlsəfi məzmun gizlənməkdedir. «Məlikməmməd»i Azərbaycan nağıllarının ən səciyyəvi nümunəsi sayan müəllif orada öz ekşisini tapan dualizm üzərində dayanmış, bu ikileşmənin bir qütbündə işığın (Hürmüzin) əbədi həyatın, digər tərəfində isə qaranlıq zindanın yaradıcısı Əhrimənin dayandığını qeyd etmişdir. Bəllidir ki, bu iki antonist qüvvə arasında gedən əbədi mübarizə həmisi xeyirin – Hürmüzin qeləbəsi ilə nəticələnir. Bu baxımdan Y.Vezir haqqında söz gedən nağılla «Avesta» arasında müeyyen oxşarlıq görmüş və bioloji cəhətləri ortaya çıxarmağa çalışmışdır. Müəllif bu fikirlərini daha da genişləndirib inkişaf etdirmiş və «Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi» məqaləsində ümumiləşdirmiştir. Y.Vezir nağıllarda tez-tez təkrarlanmış rəqəmlər barədə də maraqlı fikirlər söyləmişdir. O, həmçinin janrı təsnifini verməyə də təşəbbüs göstərmişdir [229; 231; 232].

Y.Vezirin «Folklor yolunda» məqaləsini isə Azərbaycan folklorşunaslıq tarixinə bir nəzər kimi qiymətləndirmək olar.

Azərbaycan ədəbiyyatının artırılması, təbliği işində çoxylonlu fealiyyət göstərən **Salman Mümtaz** (1889-1938) bir folklor toplayıçısı kimi də fərqlənmiş, şifahi söz sənəti ırsının nəşrində misilsiz xidmət göstərmişdir. Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində elmi axtarış səfərlərində olmuş S.Mümtaz külli məqiddərə aşiq və el şairlərinin şerlərini toplamaqla bərabər, bayati, atalar sözü, rəvayet və s. janrlara dair çoxsaylı örnəklər də yazıya almışdır.

İlk folklor araşdırılmalarına iyirminci illərdən başlayan S.Mümtaz «El ədəbiyyatı», «El şairi Qurban» kimi məqalələrlə çıxış etmiş, Azərbaycan klassik poeziyasında Füzuliye bərabər tutduğu Sarı Aşığın bayatlarını önce «Aşıq Abdulla» (1927), sonralar isə «Sarı Aşıq» (1935) adları ilə oxuculara çatdırılmışdır. Bundan sonra Sarı Aşığın ırsının öyrənilməsinə maraq çoxalmış, bu nəşrlər isə elmi baxımdan yüksək qiymətləndirilmişdir. Folklor janrı kimi bayatını Bayat qəbiləsi ilə bağlayan S.Mümtaz həm də Bayatı bir şəxsiyyət kimi seviyyələndirib, onu Oğuz xanın nəvəsi saymışdır.

S.Mütazın adı ilə bağlı nəşrlərdən biri də iki hissədən ibarət «El şairleri» toplusudur (I hissə, 1927; II hissə, 1928). Müəllif sonralar bu ilk nəşri təkmilləşdirib yenidən çap etdirmiştir (1935, 1936). Birinci nəşrə öz söz yazmış Hənəfi Zeynallı Azərbaycan folklor örnəklərinin toplanıb sisteme salınmasında S.Mümtazın xidmətini yüksək qiymətləndirmiştir.

S.Mümtaz nəşrə hazırladığı kitablardakı folklor örnəkləri barədə bir sira elmi-nəzəri fikirlər də söyləmişdir. Müəllifin bu sahədəki fealiyyəti təsdiq edir ki, onu Azərbaycan folklorunun eksər janrı və növbəli maraqlandırılmışdır. «Koroğlu» eposu barədə xeyli material toplayan S.Mümtaz dastanı araşdırmaq üçün görəcəyi işin planını hazırlamışdır. O, eposun «Əşli-Kərəm» dastanı ilə qarşılıqlı müqayisəsini də aparmışdır.

Folklor ırsını toplayıb nəşr etməyi, araşdırmağı öz fealiyyətinin başlıca istiqaməti sayan S.Mümtaz «Şəki savları» adlı tərtib işini də çapa hazırlamışdır.

Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və təbliğində səmərəli fealiyyəti ilə seçilən folklorşunaslardan biri də **Hənəfi Zeynallı** (1896-1938) idi. «Azərbaycanı tədqiq və tətəbbü cəmiyyəti»nda folklor komissiyasının sedri, Az.OZFAN-da folklor səbəsinin müdürü, Azərneşrin baş redaktoru, sonralar redaktoru vəzifələrində çalışmış H.Zeynallı bu çoxylonlu fealiyyəti ilə bağlı olaraq Respublikada keçirilən bütün folklor tədbirlərində yaxından iştirak etmişdir. O, xalq ədəbiyyatına dair ilk axtarışlarına 1923-cü ildə dərc etdirdiyi «Həyat və sənət», «Xəvas və evam ədəbiyyatı» məqalələri ilə başlamışdır. H.Zeynallının poetik söz sənətinin öyrənilməsindəki esas xidməti isə 1922-1936-ci illerin dövrü mətbuatında dərc olunmuş silsilə məqalələrində qabarlıq şəkildə nəzəre çarpır.

Folklorun milli istiflahla «ağız ədəbiyyatı» adlandırılmasını daha münasib sayan və bunu əsaslaşdırmağa çalışan H.Zeynallı bu ədəbiyyatın təsir dairesini də müəyyənləşdirməye çalışmışdır.

Qonşu xalqlarda, həmçinin bir sır türk xalqları ilə müqayisədə Azərbaycan folkloru örnəklərinin az toplanıldığını təssüf hissi ilə xa-

turladan H.Zeynallı qeyd etmişdir ki, «Xalq ədəbiyyatını toplamaq, onu sisteme salmaq və durmadan bunların deyişməsini güdmek bütün bir ziyanlı ordusunun hümməti, yardımı və çalışması ilə olmalıdır». H.Zeynallı eyni zamanda toplama prosesində materialın dil, ləhcə xüsusiyyətlərinin qorunması, yazıya alınan məntəqənin, ərazinin coğrafi baxımdan təsvirinin verilmesi, örnəklərin bütün variantları ilə birlikdə toplanması prinsiplərinin zəruriliyini də xüsusi qeyd etmişdir.

H.Zeynallının folklorun müxtəlif janr və növlərinə dair nəzəri mülahizeleri onun bu janrlara həsr edilmiş ayrı-ayrı kitablara yazdığı ön sözde geniş eks olunmuşdur. 1926-ci ildə çapdan çıxmış «Azərbaycan atalar sözü»nə müqəddiməsində bu janrin tarixindən söz açan müəllif xatırladır ki, atalar sözünün əsl adı əski türkçədə «sav» imiş. Bu janrı şəkil baxımdan iki yere ayıran H.Zeynallı yazdırkı ki, onların bir qismının «zərbülməsol» adını daşıyan məsəllər, digər hissəsinə isə adı sözlər, yəni «sav»lar təşkil edir.

H.Zeynallı özgə bir müqəddiməsində Molla Nəsreddinin həm bir letiəf qohremanı kimi müxtəlif bölgələrdə, ayrı-ayrı xalqlar içərisində yayılıb sevilməsi səbəblərini, həm də onun tarixi şəxsiyyət olaraq uyğun mənbələrdə xatırladılmasını izləməyə çalışmışdır.

H.Zeynallı xalq şəri və aşiq sənəti barədə on dəyerli fikirlərini Salman Mümtazın «El şairləri» kitabına ön sözündə söylemişdir. O, qeyd edirdi ki, el şairlərinin hamısı təsəvvüf təsirinə düşməyiblər. Onların, xüsusiilə «xəervas təsəvvüfü» qrupuna daxil olan sənətkarların əksəriyyətinin şerlərində allah, peyğəmbər, övliya, şahimərdən və i.a. adlarına tez-tez rast gəlmək mümkündür. Bu baxımdan H.Zeynallı aşiq şerindəki vücudnamələri ayrıca xatırladır. Daha sonra müəllif qeyd edirdi ki, belə məsələlərin öyrənilməsi gələcək araşdırıcılar üçün olunduqca faydalı və vacib sayılmalıdır.

H.Zeynallı aşiq sənəti ilə bağlı fikirlərini iki cildlik «Azərbaycan aşığı»na müqəddiməsində də söyləmişdir. Aşiq şerinin dili, onun tam koloriti ilə qorunması problemi ciddi bir məsələ kimi müəllifin diqqət mərkəzində olmuşdur.

H.Zeynallının Azərbaycan folklorunun ayrı-ayrı janr və növlərinə dair geniş araşdırımları öz eksini A.Şaiq, A.Musaxanlı və C.Əfəndizadə ilə birlikdə yazdıqları «Ədəbiyyatdan iş kitabı» əsərində tapmışdır. Bu əsərdə xalq ədəbiyyatının predmeti, onun yazılı ədəbiyyatdan fərqi, anonimiliyi, qəhrəmanları, həmçinin nağıl, atalar sözü, tapmacaların məşəyi, təsnifi, onların ideya-məzmun xüsusiyyətləri və s. kimi onlarla problemlərə toxunulmuşdur.

H.Zeynallının A.Baqrinin «Folklor Azerbaydžana və priilegaionicheskikh stran» üçüldüyüne, həmçinin onunla birlikdə nəşr etdirildikləri

«Azərbaycan türk nağılları» (1935) kitabına müqəddimələri də elmi-nəzəri baxımdan bir sıra maraqlı mülahizələrlə zəngindir.

H.Zeynallının Azərbaycan şəfahi xalq ədəbiyyatına dair araşdırımları folklorşünaslığımızın formallaşmasında müüm rol oynamışdır.

Hümmət Əlizadə (1907-1941) Azərbaycanın tanınmış folklorçularından biri olmuşdur. O, şəxsən özünün topladığı materiallar əsasında aşiq şerlərindən ibarət bir sıra kitablar dərc etdirmiştir [393; 400; 396]. H.Əlizadənin fealiyyətində «Koroğlu» eposunun nəşri də önemli yer tutur. O, Vəli Xulufudan sonra dastanın öz dövrü üçün ən mükəmməl nəşrini hazırlamışdır. 14 qol və əlavələrdən ibarət olan bu toplama-tartib işi əvvəl rus, sonra isə Azərbaycan dilində nəşr olunmuşdur [671, 445].

H.Əlizadə Azərbaycan folklorunun ən kültəvi janrlarından sayılan bayati, tapmaca və xalq nağıllarının toplanması işində də səmərəli fealiyyət göstərmışdır. 1938-ci ildə nəşr olunmuş «Bayatilar» kitabı müəllifin bu sahədəki əməyinin bəhrəsi kimi meydana çıxmışdır.

Respublikamızın tanınmış yüksək ixtisaslı və məhsuldalar folklorşünaslarından biri də **M.Təhmasib** (1907-1982) idi. Onun araşdırımlarında folklorun əksər janr və növlərine toxunulmuşdur. Hələ 30-cu illerin sonu, 40-ci illerin evvəllerində M.Təhmasib Azərbaycan folklorunun az öyrənilmiş bir sıra problemlərinə həsr olunmuş silsilə məqalələri [346; 349; 345] ilə elmi ictimaiyyətin diqqətini cəlb etmişdi. O, mövsüm və mərasim nəğmələrinin monoqrafik sepgidə işləmiş və elmi-nəzəri baxımdan bir sıra dəyerli mülahizələr söylemişdir [153]. Alim Azərbaycan nağıllarının tədqiqi ilə bərabər, bu örnəklərin nəşri ilə də məşqul olmuşdur. Üç və beşci dillik (1941-1942; 1959-1961) Azərbaycan nağıllarının nəşri məhz onun fealiyyəti ilə bağlıdır. Onun bu nəşrlərə yazdığı ön söz, izah və qeydlər öz nəzəri istiqaməti ilə fərqlənməmişdir. M.Təhmasibin div, Simurğ quşu, ejdaha, Hatəm, Süleyman, Qaf kimi folklor obraz və anıtları barədəki fikirləri xüsusi maraqlı doğurmuşdur. Onun elmi fealiyyətində Molla Nəsreddin letifələrinin tərtibi və nəşri də mühüm yer tutmuşdur [465]. «Aşığın səsi», «Bayatilar», «Aşiq Ələsgər», «Telli saz ustadları» kitablarının nəşrində [405; 409; 392; 394; 483] də M.Təhmasibin əməyi olmuşdur.

M.Təhmasibin Azərbaycan dastanlarının öyrənilməsi sahəsindəki xidməti xüsusiilə qiymətlidir. O, «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» kimi dastanların nəşri və öyrənilməsi ilə yaxından məşqul olmuşdur. Tanınmış rus şərqşünası V.V.Bartoldun «Kitabi-Dədə Qorqud»un rus dilinə tərcüməsinə ilk dəfə H.Araklı ilə M.Təhmasib Bakıda çap etdirmişlər [672]. Tərcümənin izahlar və qeydlər bölməsi M.Təhmasib tərəfindən yazılmışdır. Onun bir mətnşunas kimi abidə ilə bağlı aparıcı təshih və dəqiqlişdirmələr xüsusi elmi dəyer kəsb etməkdədir. O,

«Kitabi-Dədə Qorqud» abidəsinə bir neçə silsilə məqalələr de həsr etmişdir.

M.Təhmasibin folklorşunaslıq fəaliyyətində orta əsrlər Azərbaycan xalq dastanlarına həsr olunmuş monoqrafiya xüsusi mərhələ təşkil edir. Bu araşdırma eposşunaslığın son nailiyətləri və müəllifin uzun illik elmi-nəzəri təcrübəsi əsasında yazılmışdır. Əsərdə dastanların formallaşması prosesi müəyyənlendirilmiş, aşiq sənəti bərədə bir sıra maraqlı mülahizələr söylənmişdir. Ozan, yanşaq, aşiq istilahlarının söz açımı bərədəki fikirlər xüsusilə dəyərləridir. Bir janr kimi dastan, onun yaradıcıları, ifaçılıq ənənələri və digər məsələlər monoqrafiyada tam mahiyyəti ilə geniş şərh olunmuşdur. M.Təhmasib bu əsərində həmçinin Azərbaycan xalq dastanlarının elmi təsnifini aparmışdır [152]. H.Əlizadənin sonrakı illərdə «Koroğlu» eposunun nəşri və tədqiqi M.Təhmasibin adı ilə bağlıdır. İlk nəşri 1949-cu ilə təsadüf edən bu qəhrəmanlıq epopeyası M.Təhmasibin eməyi sayəsində Azərbaycan və rus dillərində defələrlə nəşr olunmuşdur.

M.Təhmasib folklor və yazılı ədəbiyyat probleminə də bir sira məqalələr həsr etmişdir. Bu baxımdan Nizami, Nəsimi, Vəqif, C.Cəbbarlı və Y.V.Çəmənzəmininin folklorla əlaqələrinə aid yazıları ayrıca dəyərləndirilməlidir.

M.Təhmasib bədii yaradıcılıqla məşğul olan bir yazıçı kimi də tənimsizdir. O, mövzusu folklorдан alınmış bir sira pyeslərin, həmçinin kinossenarilerin müəllifidir. Onun dram əsərləri Azərbaycan səhnəsində oynanmış və ayrıca kitab şəklində nəşr olunmuşdur.

Azərbaycan folklorunun toplanması və nəşri ilə səmərəli və məhsuldar şəkildə məşğul olan **Əhliman Axundov** (1903-1977) 30-cu illərin ortalarından fəaliyyətə başlamışdır. O, sistemli şəkildə Azərbaycanın rayon və kəndlərində folklor ekspedisiyalarında olmuşdur. Onun toplama sahəsindəki fəaliyyətini ancaq H.Əlizadənin folklor nəşrləri ilə müqayisə etmək mümkündür. Ə.Axundovun topladığı Azərbaycan xalq nağılları üçcildlik, beşcildlik nağıllar toplularında, həmçinin ayrı-ayrı kitablar şəklinə Azərbaycan və rus dillərində nəşr olunmuşdur.

Ə.Axundov «Qaçaq Nəbi» dastanının toplayıcısı kimi də tanınır. Bu kitab 1961-ci ilde nəşr olunmuşdur. Müəllifin topladığı «Qatır Məmməd» dastanı da Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun elmi arxivində saxlanılır. İkicildlik «Azərbaycan dastanları»nın çapı da Ə.Axundovun adı ilə bağlıdır.

Ə.Axundovun aşiq şerinin toplanmasındaki xidməti de yüksək qiymətləndirilməlidir. Aşiq Ələsgərin şerler kitabının müxtəlif illərdəki nəşrində tərtibçilərdən biri kimi iştirak etmişdir. O, uzun illər topladığı folklor örnekleri əsasında iki kitabdan ibarət «Azərbaycan folkloru antologiyası» [384] çap etdirmişdir. Bu əsəri folklorşunaslığı-

miz tarixində bu sərgidə ilk nəşr kimi qiymətləndirmək mümkündür. Antologiyalar müəllif tərəfindən elmi baxımdan ciddi maraq oyadan izah və qeydlərlə də təchiz olunmuşdur. Kitabda folklorumuzun bir sənət janrlarına dair nümunələr ilk dəfə olaraq oxuculara çatdırılmışdır.

İkicildlik «Azərbaycan aşıqları və el şairləri» (1982-1983) kitablarının nəşrində də Ə.Axundovun mühüm əməyi olmuşdur. Bu toplular bir il sonra Türkiye Cumhuriyyətində və İran İslam Respublikasında da çap olunmuşlar.

Ə.Axundov toplama, tərtib, nəşr işləri ilə yanaşı, tədqiqatla da məşğul olmuşdur. O, «Aşiq Ələsgərin həyat və yaradıcılığı» mövzusunda namizədlik dissertasiyası müdafiə etmiş (1946), həmçinin nağıllar, XIX yüzilliğin Azərbaycan aşıqları bərədə xüsusi məqalələr çap etdirmiştir. Onun «Qaçaq Nəbi», «Sarı Aşiq» (rəvayət), «Qatır Məmməd», «Lətif şah» dastanları bərədə də tədqiqatları vardır.



Folklor meyl, onun toplanması və nəşri işlərinə qayğı Cənubi Azərbaycanda nisbətən sonra başlanmışdır. Ayrı-ayrı janr və növlerin, həmçinin bu sahədəki araşdırılmaların mətbuat səhifələrinə yol tapması 1945-1946-ci illərə təsadüf edir. Həmin dövrdə nəşr olunan «Azərbaycan», «Vətən uğrunda», «Yeni Şərq» qəzetlərinin bu sahədəki fəaliyyəti mühüm ədəbi-medəni hadisəyə çevrilmişdir.

«Azərbaycan»ın səhifələrində M.Ə.Fərzənənin təqdim etdiyi Azərbaycan milli dastanlarından örnəklerin və xalq ədəbiyyatına dair araşdırılmaların, həmçinin Rəsul Sərhəddarın, Hüseyin Sabir Zamanın, Fatima xanım Mirzənin, Əbülfəz Hüseynin gəndərdiyi bayatıların özüne yer tapması təqdirdə layiq hadisə kimi deyərləndirilməlidir. Lakin bayatılara olan meyl artsa da, onların mətbuat səhifələrinə yol tapmasına imkan verilməmişdir. Yalnız Səməd Behrəngi 1963-cü ildə çap etdirdiyi «Para-parə» əsərinin sonunda 100-dən çox bayati vermişdir ki, bu, həmin dövr üçün cəsərəti addım sayıla bilər. Bayatıların ilk müstəqil toplusu isə 1965-ci ildə M.Ə.Fərzənə tərəfindən Təbrizdə nəşr olunub ictimaliyətə çatdırılmışdır. Məcmuənin ikinci və daha sonrakı çapları yənə də M.Ə.Fərzənə (Tehran, 1981) və Yəhya Şeydəninin adları ilə bağlıdır.

Doktor Salamullah Cavidin «Azərbaycan folklorundan nümunələr» (I cild, 1966; II cild, 1980) toplusu, həmçinin Əbdülkərim Xama-

neyi ilə birgə hazırladıqları «Tapmacalar» kitablarının da Cənubi Azərbaycan folklorşunaslığında özünəməxsus yeri ve dayəri vardır.

Həsem Mecdizadə Savalanın «Türk teraneleri» adı ilə çap etdiriyi iki cildlik Azərbaycan xalq mahnıları (1963-1965), Əli Təbrizi və Kazım Sərduridinin «Əslî-Kərəm», «Aşıq Qərib» (1954) kitablarının da Cənubi Azərbaycan folklorunun toplanmasında özünəməxsus yeri vardır.

Nağılların toplanması ilə ən çox Səmed Behrəngi, Bəhruz Dehqani və Hüseyin Məmmədzadə (Sadiq) məşğul olmuşlar. Azərbaycan kəndlərində müəllim işleyən bu şəxslər bəlli səbəblər üzündən Azərbaycan nağıllarını fars dilində çap etmək (1965) məcburiyyətində qalmışlar.

1955-ci ilde Əli Əsgər Müctəhidin «Azərbaycan yerli ləhcəsində məsəllər və hikmətli sözlər» məcmüsünü çap etdirmişdir. Topluya 2500 atalar sözü salmışdır. Qüds isə atalar sözü və məsəllərin toplanması ilə daha ciddi məşğul olmuş və janrla bağlı kitabında atalar sözü və məsəlləri mövzu baxımından təsnif etmeye çalışmışdır. Bu işdə M.Ə.Fərzənə və Zöhre Vəfainin də xüsusi əməyi olmuşdur. M.Ə.Fərzənə öz toplama-tərtib kitabında frazeoloji birləşmələrə xeyli yer ayırmış və bunun səbəbini belə əsaslandırmışdır: «bu vahidlər hər xalqın milli ruhunu, yaşayış şivələrini, adət-ənənələrini, iqtisadi-siyasi və əxlaqi-fəlsəfi dünyagörüşlərini eks etdirir. Xalqın doğma dili və milli varlığı ilə sıradlıq bu birləşmələrdə o qədər təbiilik və cazibədarlıq yaradır ki, hətta bunlarda canlanan duygù və düşüncələrin bir çoxunu ayrı dillerə tərcümə etmək çətin, hətta imkansız olur».

Cənubi Azərbaycan folklor örnəklərinin toplanması işində Əli Kəmalinin misilsiz xidməti və əməyi olmuşdur. Onun şəxsi arxivində yüzlərlə folklor nümunələri qorunmaqdadır.

Folklorun təbliği, toplanılması və öyrənilmesi işində «Varlıq» jurnalının dəxüsü rolü vardır. Jurnalın sehifələrində Azərbaycan folkloruna dair çoxsaylı məqalələr çap olılmışdır. «Varlıq»ın naşiri doktor Cavad Heyət «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» adlı xüsusi kitab da çap etdirmiştir.

Bir sıra toplama-tərtib kitablarının müəllifi kimi tanınan Bəhruz Həqqi «Koroğlu»: tarixi-mifoloji gerçeklik» araşdırmasını fars və Azərbaycan dilində elmi ictimaiyyətə çatdırılmışdır.

Bütün bunlara baxmayaraq əhalisinin 30 milyonu ötdüyü Cənubi Azərbaycan türkərinin poetik söz sənəti bu gündək gəreyince öyrənilməmiş, yazıya alınub çap edilməmişdir. Az-çox bəlli nəşrlər isə da-ha çox vətənpərvərlik istəyindən doğmuş, folklorşunaslığın elmi-nəzəri prinsiplərinə soykənmişdir.

Bir çox folklor örnəkləri «Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı antologiyası»nın uyğun cildlərində, həmçinin B.Abdullanın tərtib etdiyi «Arazam Küre bəndəm» kitabında oxuculara çatdırılmışdır.

Tarixən İraqda məskunlaşmış türkən soydaşlarımızın da zəngin folklor irsi vardır. Bu irlər toplanması, tədqiqi və nəşri ilə Ata Tərzibəsi, Şakir Sabir Zabit, İbrahim Daqyuqlu, Əbdüllətif Bəndəroğlu və b. yaxından məşğul olmuşlar. İraq türkmanlarının folklor irlərinin öyrənilməsi sahəsində görkəmli folklorşunas Qəzənfer Paşayevin dəyərli xidməti vardır.



Ösrimizin 20-30-cu illərində Azərbaycan folklorunun toplanması, tədqiqi və təbliğində respublikamızın «İnqilab və mədəniyyət», «Məarif işçisi», «Gənc işçisi», «Ədəbiyyat qəzeti», «Azərbaycan kolxoşçu-su» və digər mətbuat orqanları mühüm rol oynamışdır. Onların sehifələrində şifahi ədəbiyyatımızın elmi əhəmiyyətli bir çox vacib problemlərinə toxunmuş, nəzəri baxımdan orijinal müləhizələr söylənmişdir.

Yazıcıların Birinci Ümumittifaq qurultayından (1934) sonra keçmiş sovet respublikalarında, o cümlədən Azərbaycanda şifahi ədəbiyyat örnəklərinin yazıya alınması, nəşri ve aşaslı rəsmi təqdimatı geniş miyaz almışdır.¹ Tədris və elmi-tədqiqat müəssisələri respublikanın ayrı-ayrı rayon və kəndlərinə ekspedisiyalar keçirmiş [275; 276; 292], yerli ziyanlıların, müəllim və şagirdlərin köməyi ilə xalq yaradıcılığı örnəklərini toplamış, onları nəşr etdirmişdir.

Bu dövrden etibarən xalq ədəbiyyatı orta və ali məktəblərin tədris proqramlarında özüne əsaslı yer tapmış, bir sıra folklor örnəkləri dərslik və müntəxəbatlara daxil edilmiş, onlar haqqında bu və ya digər səpəgide elmi məlumat verilmişdir. Əlbəttə, vulqar-sosiooloji, ateist-sinfî əyriyələr və ifratlar bu dövrün folklorşunaslıq elmində de özünü göstərmişdir. Hakim rəsmi ideologiya ibtidai şifahi təfəkkürə, az qala ilk əsatir və miflərə də mütləq bir siniflik və partiyalılıq meyarı tətbiq

¹ Respublikanın iri şəhərlərində yaradılmış ölkəşünaslıq muzeyləri, Azərbaycan EA Dil, Ədəbiyyat və Tarix İnstitutu nezdindəki folklor şöbəsi, Azərbaycan Dövlət Universiteti və Pedoqoji İnstitutunun filoloji fakültələri və s. bu qəbeldəndir.

etməyə çalışırıdı. Lakin həqiqi elmi, professional folklorşunaslıq öz ən yaxşı nümunelerində belə canfəsanlıqdan yüksəkde durmuşdur.

Bu dövr araştırmalarında el ədəbiyyatına xas olan əsas keyfiyyətlər kimi onun «sinfi» mahiyyəti yox, aşağıdakılardır diqqət mərkəzinə çəkilməşdir: Folklorun ibtidai əmək prosesi ilə bağlı yaranması, kollektiv yaradıcılıq məhsulu olması, xalqın dünyagörüşünü, bədii təfəkkürünü, adət-ənənələrini, təbiət və cəmiyyətə baxışını əks etdirməsi, yazılı ədəbiyyatla təmasda inkişaf etməsi və s. Zamanın əxlaqi meyləri, xalqın azadlıq, vətənpərvərlilik, humanizm, beynəlmiləclilik duyguları... – bütün bunların şifahı ədəbiyyatda üzə çıxarılması, təhlili araştırmaların əsas möğzini təşkil etmişdir.

İbtidai insanın ilkin bədii təfəkkürünün arxaik növlərindən sayılan əmək nəğmələri, şübhəsiz ki, onun ruhunu oxşamaq, zəhmətinin yüngüləşdirmək, əmək fəaliyyətinin səmərəliliyini gücləndirmək məqsədine xidmət etmişdir. Bu məsələlərə toxunulan araştırmalarda mövsum-mərasim nəğmələrinə də geniş yer verilmiş, bu tören və ayinler ulu babaların təbiət qüvvələrinə münasibətlərini, onların bu bərdəkəi ilkin təsəvvürlerini özündə ehtiva edən folklor əsərləri kimi xarakterizə olunmuşdur. Ata-baba günü, qodu-qodu, günəşə dəvət, kosa-kosa, vəfsi-hal, toy, mövsüm və mösiət mərasimləri də araştırmalarda izah edilmiş, baharın gelməsi ilə bağlı icra olunan «Səməni bayramı» şənlinin keçirilməsi «Avesta» qatları ilə qarşılıqlı şəkildə öyrənilmişdir.

Çoxtərəfli məzmunlu malik mərasim və mövsüm nəğmələrinin sonrakı inkişaf yolları da araşdırılmışdır [206; 74; 5]. Tarixi şəxsiyyətlərə, xalq qəhrəmanlarına həsr olunmuş nəğmələr, rəvayət-hekayətlər toplanmış, dastan şəklində tərtib edilmiş [457; 458; 449; 456], onların elmi təsnifikasi verilmiş, mövzusu, məqsəd və ideyası, xalq hərəkatı ilə bağlılığı tehlil edilmişdir [322; 134; 135].

Bayatılar haqqında ayrıca tədqiqat və nəşr işləri [102; 410; 411; 412; 373; 413] aparılmış, bu janrla daha çox bağlı olan holavarlar, sayaçı sözleri, vəfsi-hallar, laylalar, nazlamalar, oxşamalar, ağilar da onunla birlikdə öyrənilmiş, bu növlərin mənşəyi, yaranma yolları, bir söz – termin kimi etimologiyaları barədə müəyyən mühəhizələr yürüdürülmüşdür [213; 253].

Azərbaycan nağıllarının nəşri və araştırılması sahəsində də xeyli iş görülmüşdür. Ayri-ayrı nəşriyyatlarda Azərbaycan və rus dillərində onları nağlı kitabı dərc edilmişdir [474; 370; 488; 371; 661; 660; 659; 421; 474]. Nağıllardakı xeyir və şər qüvvələr, div obrazı zərdüstiliklə, «Avesta» ilə bağlı öyrənilmiş, müsbət və mənfi tiplerin səciyyələri barədə maraqlı fikirlər söylənmiş, keçel və onun prototipi kimi müeyyənləşdirilən kosa surəti nezərdən keçirilmişdir [199; 282]. Bu janrin çoxcildli nəşrləri də olmuşdur. Aarne-Andreyev bölgüsünə əsasən

Azərbaycan nağılları qruplaşdırılmışdır. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar (nağlı-təmsiller), sehri nağıllar, mösiət nağılları ayrı-ayrılda öyrənilmişdir. Nağıllardakı içtimai motivlərə, janrin bədii xüsusiyyətlərinə, bu örnəkdəki xurafata qarşı mübarizə motivlərinə, xalq mösiətinin inikasına xüsusi araştırmalar həsr edilmişdir [117; 88; 327; 29; 219; 279; 281].

Atalar sözü və məsəller araşdırma mövzusuna çevrilmişdir. Bu janrin yaranma yolları, atalar sözü və məsəl istihləhləri altında toplanan örnəklerin ümumi və fərqli cəhətləri ayrıca araşdırma mövzusu olmuşdur. Hikmetli sözər püxtələşmiş hökmərlərən ibarət tezisler kimi nəzərə çatdırılmış, bu nümunələrdən klassik və müasir yazıçıların, şair və aşlıqların necə faydalnamaları incələnmişdir. Son illerde aparılmış tədqiqatlarda bu janrin özünəməxsus səciyyəvi cəhətlərinə xüsusi diqqət yetirilmişdir [294, 268, 56].

Xalq teatrının yaranması, inkişafi, qədim meydan tamaşalarında satira və humor ünsürləri cəmiyyətdəki nöqsanları ifşa etmək vasitəsi kimi qiymətləndirilmiş, bu tamaşaların hazırlanması və nümayiş etdirilməsinin qaydaları az da olsa öyrənilmişdir. Əlaqədar tədqiqatlarda Azərbaycanda kukla teatrının təşkükü, «Kilimərası» tamaşasının icra tərzi, «Təpdiq çoban», «Maral oyunu», «Kaftarkus», «Salam əleyk, say bəyler» və s. tamaşaların məzmunu barədə maraqlı məlumatlarla rast gəlmək mümkündür [246; 278; 206; 47; 48; 26; 27; 269].

Ümumiyətə, xalq lətifələrinin, o sıradan da Molla (Xoca) Nəsreddinin adı ilə bağlı gülməcələrin nəşri və öyrənilməsinə həsr olunmuş araştırmalarda Yaxın və Orta Şərqi xalqları lətfələrinin komik qəhrəmanlarının tarixinə nəzər salılmış, janrin keçdiyi ideya-bədii inkişaf mərhələləri – konkret tarixi kəsimlərlə əlaqədar şəkildə tədqiq edilmişdir [71; 274; 273; 310]. Molla Nəsreddin və Bəhlul Danəndənin adı ilə bağlı lətifələr respublikamızda və onun hüdudlarından kənarda dəfələrlə dərc olunmuş və geniş oxucu kütləsi tərəfindən rəğbətə qarşılıqlıdır [481; 664; 419].

Son illerde Azərbaycan əfsanə və rəvayətlərinin toplanması, nəşri işi geniş vüset almışdır [387; 486; 487; 489]. Müstəqil janr kimi əfsanə və rəvayətlərin öyrənilməsi işinə də qayğı güclənmiş və bir sırada maraqlı araştırmalar meydana çıxmışdır. Bu tədqiqatlarda əfsanə və rəvayətlərin fərqli cəhətləri, sorhədləri elmi-nəzəri baxımdan müeyyənləşdirilmiş, onların təsnifi aparılmış, ideya-məzmun xüsusiyyətləri, yazılı irdə bağılı cəhətləri öyrənilmişdir [270; 68; 128; 126].

Aşiq yaradıcılığı sahəsində görülmüş işlər çoxtərəfli mahiyyətədənmişdir. Onun müxtəlif nəzəri problemləri araşdırılmaqla [86; 114; 104; 111] yanaşı, Qurbani, Lələ, Sarı Aşiq, Abbas Tuفارqanlı, Xəste Qasıim, Aşiq Valeh, Aşiq Ələsgər, Ağdabanlı Qurban, Aşiq Hüseyn

Səmkiрlı, Aşıq Şenlik kimi klassik, Aşıq Hüseyin Cavan, Aşıq Mikayıl Azaflı kimi çağdaş sənətkarların yaradıcılığı ayrılıqla tədqiq olunmuş [460; 462; 408; 205; 36; 55; 295; 123; 28; 160; 85; 97], həm də külli miqdarda aşiq şəri məcmuələri nəşr edilmişdir [402; 480; 391; 404; 403; 390; 399; 431; 428; 469; 479; 414; 430; 406; 461; 484; 401; 397; 485; 398]. Aşıq sənətinin mənşeyi, ozan-dədə-yanşaq-aşıq istilahlarının etimologiyası, ayrı-ayrı tarixi kəsimlərdə bu yaradıcılıq yolunun inkişaf xüsusiyetləri, həyatılık və xəlqiliyi araşdırılmış, bu şerlərde ürfani, fəlsəfi, estetik, tərbiyəvi, ictimai-sosial fikirlər öyrənilmişdir [33; 105; 212; 238; 259; 164].

Ozan-aşıq yaradıcılığının mühüm qolunu təşkil edən, şifahi nəşrin epopeyası sayılan Azərbaycan dastan ırısının araşdırılması əsasən iki abidə – «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» eposları ətrafında mərkəzləşmişdir ki, bu da bünövrəsi qoyulmuş Azərbaycan eposşunaslığının nailiyyəti kimi qiymətləndirilməlidir [200; 338; 339; 50; 348; 337; 141; 333; 44; 43; 545; 502; 30; 161; 58; 89; 112; 131; 93; 207; 584].

Folklorun yazılı ədəbiyyatla əlaqəsi, başqa sözlə, yazıçı və şifahi ədəbiyyat probleminin öyrənilməsi də diqqət mərkəzində olmuş, onun bir sıra mühüm komponentləri – demokratizm, xəlqilik, obrazlılıq, ideyallılıq, ədəbi priyomlar, janxaxılıqları və s. nəzərdən keçirilmiş, Nizami [203; 202; 54; 211], Füzuli [220; 168], Sabir [137], Y.V.Çəmənəzəminli [349; 4], Ə.Haqverdiyev [94], C.Cabbarlı [355; 366; 67], S.Vurğun [6; 260], S.Rəhimov [106], O.Sarıvelli [48] kimi sənətkarların şifahi ırıldan bəhrelənmələrinin yolları izlenmiş və bütün bunlar bu sərgili araşdırmaların əsas möğzini təşkil etmişdir.

Azərbaycan folklorşunaslığında qarşılıqlı əlaqə və qarşılıqlı təsir yönümüzde araşdırmalar türk və Şərqi kontekstində aparılmışdır, Zaqafqaziya və Orta Asiya xalqlarının şifahi ədəbi-mədəni ırısı zəminində geniş öyrənilmişdir. Azərbaycan-rus ədəbi əlaqələri də daxil olmaqla bu sahəye həsr olunmuş tədqiqatlarda şifahi ədəbiyyatın bir sıra elmi-nəzəri məsələləri də həlliini tapmışdır [146; 31; 110; 496; 167; 79; 109]. Azərbaycan xalqının qədim mifoloji – əsəriti görüşləri, folklor örnekleri də qonşu xalqların tarixi, yazılı mənbələri ilə əlaqədə tədqiq olunmuş [140; 141; 143; 145], «Koroğlu» eposuna dair erməni, gürçü, osetin, kurd və s. qaynaqlar geniş şəkildə nəzərdən keçirilmiş, dastanın Azərbaycan versiyası hərtərəfli öyrənilmişdir [69; 70]. Azərbaycan «Koroğlu»su ilə özbək «Koroğlu»su və onun qəhrəmanlarının şəxsiyyəti, bu obrazların müqayiseli səciyyəsi təhlil olunmuşdur [121; 122]. Araşdırmalarda XVI-XIX əsrlərdə erməni əlifbası ilə yazıya alınmış və toplanmış Azərbaycan dastanları, əlyazmalarından götürülmüş naməlum dastanlar, məlum-məşhur dastanların variantları,

dastan şerləri tədqiq olunmuş, onlar barədə yeni elmi qənaətlər əldə edilmişdir [1; 3].

Ötən yüzilliyin erməni klassik yazıçılarının Azərbaycan folklorun qədim süjet və motivlərindən, müxtəlif janrlarından bəhrelənmələri və təsirlənmələri, bunu doğuran amillər öyrənilmiş, onların Azərbaycan şifahi ədəbiyyatına dair fikirləri araşdırılmışdır [130]. Azərbaycan türkçəsində yazıb-yaradan gürçü, erməni, aysor, yunan aşiqları, onların faydalandıqları aşiq şəri formaları və yaradıcılıqlarındaki səciyyəvi cəhətlər təhlil olunmuşdur [129; 78].

Iraq türkmenlərinin tarixən yaradıb-yaşatdıqları xoryatlar (bayatılar), atalar sözü və məsəller, lətifələr, tapmacalar, dastanlar, xalq nəğmələri və s. janr və növlərin toplanıb nəşr edilməsi Azərbaycan folklorşunaslığında əlamətdar mədəni hadisə kimi deyərləndirilməlidir [386; 436; 437; 438; 439; 440; 441].

Azərbaycan folklorunun rus dilinə tərcüməsi, nəşri, eləcə də rus elmi ictimaiyyətinə təqdim sahəsində X.Koroğlu, Ə.Vekilov, V.Qafarov, A.Axundovanın xidmətləri də böyük elmi dəyərə malikdir. Bu sıradan ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» dastanlarının rus dilinə tərcümələri xüsusi tədqiqatın predmetinə çevrilmişdir [563a; 563b].

Pedoqoji-metodiki baxımdan yazılmış əsərlərdə ümumtəhsil məktəblərində şifahi ədəbiyyat janrlarının tədrisi metodikası [302; 303; 110; 12], xalq pedaqoqikasının obyekti, mənbələri, əsulları, əsasları və habelə tərbiyin ayrı-ayrı tərkib hissələri haqqında Azərbaycan xalq müdürüklərinin zaman-zaman söyledikləri fikir və mülahizelərdən də ətraflı bəhs edilmişdir [91].

Azərbaycan şifahi söz əsərinin toplanması və tədqiqində dənizşarkən Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun, onun folklor şöbəsi emekdaşlarının səyi neticəsində hasilə yetmiş çoxcildlik tərtib və tədqiqat işlərini, xüsusi «Azərbaycan nağılları» [382], «Azərbaycan dastanları» [374], «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər» [17-24], «Azərbaycan aşıqları və el şairleri» [372], «Azərbaycan bayatıları» [373], «Azərbaycan mifoloji mətnləri» [380] kimi kitablari qeyd etməmək mümkün deyildir.

Son illerdə gənc qüvvələrin apardığı orijinal, maraqlı tədqiqat işlərində yazılı ədəbiyyatla şifahi ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələri, dastan poetikası, xalq gülüş mədəniyyəti və onun özüllüyü, ayrı-ayrı folklor növ və janrlarının bədii xüsusiyyətləri geniş yer tutur.

Ali məktəblər üçün yazılmış dərsliklərin də folklorun tədqiq, tədris və təbliğində mühüm əhəmiyyəti vardır. Bu qəbəldən olan «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» kitablarında folklorşunaslıq elmi, onun nəzəriyyəsi və məktəbləri müəyyən dərəcədə öyrənilmiş, Azərbaycan

folklorşunaslığı, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının arxaik və ən-ənəvi janrı və növləri, onların təsnifi, məzmunu və ideyası, başqa elə-qədar məsələləri haqqında ayrı-ayrılıqla müfəssəl bilgi verilmiş, məz-munlu təhlillər aparılmış, elmi ümumiləşdirmələr yolu ilə bir sırə qiy-məti mülahizələr irəli sürülmüşdür [163; 112; 37; 63; 64].

Ötən əsrin 90-cı illərindən başlayaraq zəngin şifahi söz sənəti ir-simiz ayrı-ayrı regionlar üzrə ardıcıl, planlı və sistemli şəkildə toplanır və nəşr olunur. Azərbaycan MEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda xalqımızın yüzelliklər boyu yaranıb yaddaşlarda qorunan folklor örnəklərinin seciyəvəi cohetlərini üzə çıxarmaq məqsədilə çoxcildi «Azərbaycan folkloru antologiyası» silsiləsi nəşr olunmağa başlamışdır. Bu nəşr öz növbəsində Respublika folklor arxiv və fondunun, həmçinin Azərbaycan folklor külliyyatının (svodunun), Azərbaycanın vahid folklor atlasının yaradılmasına yaxından kömək edəcək və bu perspektiv strateji programın həyata keçməsi üçün əsaslı zəmin hazırlayacaqdır. Ədəbiyyat İnstitutu nəzdində yaradılmış Folklor Elmi-Mə-dəni Mərkəzi (hazırda AMEA-nın Folklor İnstitutu) zəngin şifahi əd-e-biyyatımızın elmi əsaslarla toplanması və öyrənilməsi sahəsində geniş araşdırmları əlaqələndirir.

Azərbaycan folklorunun toplanması, naşrı və tədqiqi sahəsində görkəmli mütəxəssislərin ötən onilliklər ərzində yaratdıqları elmi ən-əna bu gün A.Nəbiyev, Q.Paşayev, İ.Abbaslı, B.Abdulla, P.Əfəndiyev, M.Həkimov, S.Paşayev, M.Qasımlı, A.Hacıyev və başqa onlarla istedadlı folklorçu tərəfindən ləyaqətlə davam etdirilir.

Ə D Ə B İ Y Y A T

I. AZƏRBAYCAN DİLİNĐƏ

1. ELMİ ƏDƏBİYYAT

A. KİTABLAR

1. Abbasov I. Azərbaycan dastanları erməni məxəzlərində və onların tədqiqi problemi (dok. diss.). – Bakı, 1986.
2. Abbasov İsrafil. Azərbaycan-erməni şifahi ədəbiyyat əlaqələri (namız.diss.) – Bakı, 1965.
3. Abbasov İsrafil. Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində. – Bakı, Elm, 1977.
4. Abdullayev Bəhlul. Yusif Vəzir Çəmənzəminli və folklor. – Bakı, Elm, 1981.
5. Abdullayev Bəhlul. Haqqın səsi. – Bakı, Azərnəşr, 1989.
6. Abdullayev C. S.Vurğun və folklor (namız. diss.). – Bakı, 1962.
7. Adilov M. Niyə bəs deyirik – Bakı, Gənclik, 1974.
8. Azərbaycan dilinin izahlı lügəti. I c. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1966.
9. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I-II c. – Bakı, 1960, 1962, 1957.
10. Azərbaycan tarixi. I c. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1958.
11. Azərbaycan tarixi. – Bakı, Azərnəşr, 1994.
12. Azərbaycan ədəbiyyatının tədrisi metodikası. – Bakı, 1968.
13. Azərbaycan folkloru: Toplama, nəşr və tədqiq problemləri. 19-22 noyabr 1993-cü ildə Şəkida keçirilmiş Respublika folklor müşavirəsinin materialları. I cild. – Bakı, Sabah, 1994.
14. Azərbaycan folkloru antologiyası (topl. Ə.Axundov). 2 kitabda, I kitab. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968.
15. Azərbaycan folklorşunaslığı məsələləri (Elmi əsərlərin tematik məcmuəsi). – Bakı, ADU nəşriyyatı, Azərbaycan və rus dillərində.
16. Azərbaycan folklorşunaslığı məsələləri: Nizami ad. Ədəbiyyat İnstitutu Gənc Alimlər Şurası konfransının materialları. – Bakı, Elm, 1969.
17. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). I kitab. – Bakı, Elm, 1961.
18. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). (Red. N.Seyidov). 2-ci kitab. – Bakı, Elm, 1966.
19. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). (Red. N.Seyidov). 3-cü kitab. – Bakı, Elm, 1968.
20. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). (Red. N.Seyidov). 4-cü kitab. – Bakı, Elm, 1973.
21. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). (Red. N.Seyidov). 5-ci kitab. – Bakı, Elm, 1977.
22. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). 6-ci kitab. – Bakı, Elm, 1981.

23. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmüesi). (Red. N.Seyidov). 7-ci kitab. – Bakı, Elm, 1987.
24. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmüesi). 8-ci kitab. – Bakı, Elm, 1999.
25. «Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuesi. Bakı, 1928.
26. Allahverdiyev M. Azərbaycan xalq teatrı tarixi. – Bakı, Maarif, 1978.
27. Allahverdiyev M. Qaravəlli tamaşaları. – Bakı, 1976.
28. Allahmanlı Mahmud. Aşıq Valehin sənət dünyası.// Dərs vəsaiti. Bakı, V.I.Lenin ad. ADPU, 1991.
29. Allahmanlı M. Aşıq Valehin sənətkarlığı (namiz. diss.). – Bakı, 1990.
30. Anar. Dünya bir pəncərədir (Dədə Qorqud dünyası). – Bakı, 1986.
31. Antoneyan Q. Ermeni və Azərbaycan xalqlarının ədəbi əlaqələri. – Bakı, 1955.
32. Arif M. Seçilmiş əsərləri. III c. – Bakı, 1970.
33. Araslı H. Aşıq yaradıcılığı. – Bakı, Birləşmiş nəşriyyat, 1960.
34. Aristotel. Poetika. – Bakı, 1974.
35. Aslanov Elçin. El-oba oyunu, xalq tamaşası: xalq oyun-tamaşa mədəniyyetimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı. – Bakı, İslıq, 1984.
36. Axundov Ə. Aşıq Ələsgərin həyatı və yaradıcılığı (namiz.diss.). – Bakı, 1946.
37. Babayev İ., Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, 1970.
38. Bayat Füzuli (Gözəlov). Oğuz epik ənənəsi və «Oğuz Kağan» dastanı. – Bakı, Sabah, 1993.
39. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafiq musiqi lüğəti. – Bakı, Elm, 1969.
40. Budagova Z., Hacıyev T. Azərbaycan dili. – Bakı, 1992.
41. Cavadov Q. Azərbaycanda ekinçilik təqvim və xalq metrologiyası. – Bakı, 1984.
42. Cəmşidov Ş. «Kitabi-Dədə Qorqud» (Vatikan nüsxəsinin mətni). – Bakı, 1995.
43. Cəmşidov Ş. «Kitabi-Dədə Qorqud». – Bakı, Elm, 1977.
44. Cəmşidov Şamil. «Kitabi-Dədə Qorqud» vərəqləyərkən. – Bakı, 1969.
45. Cəfərzadə Əzizə. Azərbaycan poeziyasında xalq şerî üslubu (XIX əsr materialları əsasında).// Dərs vəsaiti. – Bakı, ADU, 1981.
46. Cəfərzadə Ə., Qəniyev S. Şamaxı. – Bakı, Səda, 1994.
47. Cəfərov C. Azərbaycan dram teatrı. – Bakı, 1959.
48. Cəfərov M. O.Sarıvəlli və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1987.
49. Dadaşzadə M. Azərbaycan xalq bayramları, oyun və əyləncələri. – Bakı, Elm, 1995.
50. Dəmirzadə Ə. «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının dili.// Pedaqoji institutlarının tələbələri üçün tədris vəsaiti. – Bakı, 1959.
51. El-oba oyunu, xalq tamaşası. – Bakı, 1984.
52. «Elmi əsərlər» (dil və ədəb. ser.). – Bakı, ADU nəşri, 1974.
53. Ələkbərli Ə. Qədim türk-oğuz yurdu – «Ermənistən». – Bakı, Sabah, 1994.

54. Ələkbərov M. Nizami Gəncəvi və Azərbaycan xalq yaradıcılığı (namiz. diss.). – Bakı, 1947.
55. Ələsgarov İ. Aşıq Ələsgər və Göyçə aşiq mühiti (namiz. diss.). – Bakı, 1971.
56. Əlizadə Z. Azərbaycan atalar sözlərinin həyatı. Bakı, Yaziçi, 1985.
57. Əlizadə H. Aşıq Ələsgər. – Bakı, Azərnəşr, 1935.
58. Əlizadə M. «Kitabi-Dədə Qorqud»nun poetikası (epik zaman məsələləri) (namiz. diss.), – Bakı, 1992.
59. Əliyev R.M. Azərbaycan nağıllarında mifik görüşlər. – Bakı, Elm, 1992.
60. Ərəb və fars sözləri lügəti. – Bakı, 1967.
61. Əfəndiyev O. Azərbaycan Səfəvilər dövləti. – Bakı, Azərnəşr, 1993.
62. Əfəndiyev P. Azərbaycan folklorşunaslığı. – Bakı, 1994.
63. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, Maarif, 1981.
64. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, 1992.
65. Əfəndiyev O. Aşıq poeziyasının estetik problemləri. – Bakı, 1983.
66. Əfəndiyev P. «Koroğlu» dastanında xəqilik problemi (namiz. diss.). – Bakı, 1954.
67. Əfəndiyev P. Cabbarlı və xalq yaradıcılığı. – Bakı, Yaziçi, 1985.
68. Əhmədov M. Azərbaycan xalq əfsanələrində ailə-məişət mövzusu (namiz. diss.). – Bakı, 1981.
69. Fərhadov F. «Koroğlu» dastanının Zaqqafqaziya versiyası (dokt. diss.). – Bakı, 1968.
70. Fərhadov F. «Koroğlu» dastanının öyrənilməsi tarixində (erməni mənbələri əsasında) (namiz. diss.). M., 1955.
71. Fərzaļiyev T. Azərbaycan xalq lətifələri. – Bakı, Elm, 1971.
72. Folklor və mədəniyyət:// Gənc filoloqların VI respublika konfransının materialları. – Bakı, 1990.
73. Haqqarlıyev Ə. Seçilmiş əsərləri. – Bakı, Azərnəşr, 1971.
74. Hatəmi M. Xalq yaradıcılığında atəşpərvəstliyin ekisi (Azərbaycan, türk, türkəmən folkloru əsasında) (namiz. diss.). – Bakı, 1971.
75. Hacıbəyov Ü. Əsərləri, I c. – Bakı, 1965.
76. Hacıyev Asif. Epik ənənə və müasir bədii nəşr. – Bakı, 1984.
77. Hacıyev T. Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. – Bakı, 1976.
78. Hacıyev V. Azərbaycan dilində şer qoşan gürçü aşıqları (namiz. diss.). – Bakı, 1984.
- 78a. Hacıyev V. Azərbaycan folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətləri (Gürüstəndəki türkdilli folklor örnekleri əsasında) (dokt. diss.). – Bakı, 1994.
79. Hacıyev V. Azərbaycan folkloru ənənələri. – Tbilisi, 1994.
80. Hacıyev Valeh. Folklorumuzun üfüqləri (Azərb.-gürçü folkloru əlaqələri tarixindən). – Bakı, Yaziçi, 1991.
81. Hacıyev T., Vəliyev K. Azərbaycan dilinin tarixinə dair praktikum. – Bakı, 1983.
82. Həkimov M. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. – Bakı, 1983.

83. Həkimov M. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatından xüsusi kurs. – Bakı, 1975.
84. Həkimov M. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatından xüsusi kurs. – Bakı, 1977.
85. Həkimov M. Aşıq Hüseyn Cavan (namiz. diss.). – Bakı, 1965.
86. Həkimov M. Orta əsr Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı (dokt. diss.). – Bakı, 1977.
87. Həkimov M.İ. Folklorдан çap materialları toplusu üzrə (bayatılar) // Metodik iş. – Bakı, 1982.
88. Həsənova L. Azərbaycan satirik mösiət nağılları. – Bakı, 1989.
89. Həsənova A. «Kitabi-Dədə Qorqud» ingilisdilli mənbələrde (namiz. diss.). – Bakı, 1991.
90. Heyət Cavad. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, Azərnəşr, 1990.
91. Həşimov Ə. Azərbaycan xalq pedaqogikasının bəzi məsələləri. – Bakı, 1970.
92. Xalisbəyli Tağı. Məhəbbətə xalq abidəsi. – Bakı, Yaziçi, 1989.
93. Xəlilov P. «Kitabi-Dədə Qorqud» - intibah abidəsi. – Bakı, 1994.
94. Xəlilov N. Ə.Haqverdiyev və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1988.
95. İbrahimov M. Aşıq poeziyasında realizm. – Bakı, 1966.
96. Kazimov Q. Qurbanı və poetikası. – Bakı, 1997.
97. Kafkasiyati A. Aşıq Mikayıl Azafının yaradıcılığı (namiz. diss.). – Bakı, 1996.
98. Kaşqarı M. Divani-lüğət-türk, I-III c. – Bakı, 1969.
99. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatı kitabxanası, I c. Folklor. – Bakı, Elm, 1982.
100. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları. I c., I hissə. – Bakı, 1925.
101. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyatı, 1963.
102. Qasımov H. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında bayatının mövqeyi (namiz. diss.). – Bakı, 1954.
103. Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. – Bakı, Sabah, 1996.
104. Qasımlı M. Aşıq sənəti: yaramış və mühitləri. – Bakı, Ozan, 1996.
105. Qasızməzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. – Bakı, ADU nəşriyyatı, 1956.
106. Quliyev Ç. S.Rəhimov və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1987.
107. Qumilyov L.N. Qədim türklər. – Bakı, Gənclik, 1993.
108. Quran. – Bakı, Azərnəşr, 1991.
109. Moisey Kalankatkul. Albaniya tarixi. *Mxitar Qoş*. Alban salnaməsi (müqəddimə, tərcümə, qeyd və şərhlər akad. Z.Bünyadovundur). – Bakı, Elm, 1993.
110. Məktəbdə şifahi xalq ədəbiyyatının tədrisi. – Bakı, 1961.
111. Məmmədli E. Azərbaycan aşiq şerində təcnis (namiz. diss.). – Bakı, 1998.

112. Məmmədov C. Türk epik ənənəsində Dədə Qorqud (namiz. diss.). – Bakı, 1995.
113. Mümtaz S. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. – Bakı, Yaziçi, 1986.
114. Namazov Qara. Azərbaycan aşiq sənəti. – Bakı, Yaziçi, 1984.
115. Namazov Q. Azərbaycan aşiq şerinin inkişaf tarixində (namiz. diss.). – Bakı, 1969.
116. Namazov Q. Aşığın sazi və sözü. – Bakı, 1980.
117. Namızedlik dissertasiyaları: N.Seyidov. Azərbaycan nağıllarında ictimai motivlər; O.Əliyev. Azərbaycan shəhər nağıllarında sənətkarlıq məsələləri; Ə.Əsgərov. Azərbaycan shəhər nağıllarında qəhrəman; R.Xəzilov. Azərbaycan və ərab shəhər nağıllarında qəhrəman obrazı; A.Əliyeva. Azərbaycan nağıllarında qadın obrazları.
118. Nemət M. Azərbaycanda pirlər. – Bakı, Azərnəşr, 1992.
119. Nəbiyev A. Azərbaycan-özbək folklor əlaqələri. – Bakı, 1978.
120. Nəbiyev A. Azərbaycan folklorunun janrları. – Bakı, 1989.
121. Nəbiyev A. Qəhrəmanlıq səhifələri. – Bakı, 1973.
122. Nəbiyev A. «Koroğlu» dastanında Koroğlu surəti (Azərbaycan və özbək dastanları əsasında) (namiz. diss.). – Bakı, 1971.
123. Paşayev S. Ağdabanlı Qurban və müasirləri (namiz. diss.). – Bakı, 1970.
124. Paşayev Sədnik. Azərbaycan əfsanələrinin öyrənilməsi (Mühazi-rəciyə kömək). – Bakı, Azerb. SSR «Bilik» Cəmiyyəti, 1985.
125. Paşayev Sədnik. Azərbaycan folkloru və aşiq yaradıcılığı// Dərs vəsaiti. – Bakı, H.B.Zərdabi ad. KDPİ, 1989.
126. Paşayev S. Azərbaycan xalq əfsanələri və onun tədqiqi problemləri (dokt. diss.). – Bakı, 1988.
127. Paşayev S. Nizami və xalq əfsanələri. – Bakı, Gənclik, 1983.
128. Paşayev Q. İraq-türkmən folkloru. – Bakı, Yaziçi, 1992.
129. Ramazanov Y. Azərbaycan dilində yazan erməni aşıqları. – Bakı, 1977.
130. Ramazanov Yusif. XIX əsr erməni nəşrində Azərbaycan folkloru motivləri. – Bakı, Elm, 1985.
131. Rəsulov R. «Kitabi-Dədə Qorqud»un poetikası: metaforik arxitiplər (namiz. diss.). – Bakı, 1995.
132. Rzayev N. Əşrlərin səsi. – Bakı, Azərnəşr, 1974.
133. Rüstəmzadə R. Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığının öyrənilməsinə dair metodik göstəriş. – Kirovabad, 1977.
134. Rüstəmzadə R. XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan kəndli hərəkətlə ilə əlaqədar yaranmış qəhrəmanlıq nəğmələri (namiz. diss.). – Bakı, 1965.
135. Rüstəmzadə R. El qəhrəmanları xalq ədəbiyyatında. – Bakı, Gənclik, 1984.
136. Saləddin Əli (Mehdiyev). Sabir və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1966.
137. Saləddin Əli. Sabir və folklor. – Bakı, Gənclik, 1969.

138. *Saləddin Əli*. XIX-XX əsr Azərbaycan şerî və folklor. – Bakı, 1982.
139. *Sarabski H. Köhne* Bakı. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1958.
140. *Seyidov Mirzəli*. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri (ən qədim dövrdən XVIII əsrin sonuna qədər) (dokt. diss.). – Bakı, 1969.
141. *Seyidov Mirzəli*. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. – Bakı, Yaziçı, 1983.
142. *Seyidov M.* Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. – Bakı, Yaziçı, 1989.
143. *Seyidov Mirzəli*. Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. – Bakı, Gənclik, 1994.
144. *Seyidov M.* «Qızıl döyüşçü»nün taleyi. – Bakı, Gənclik, 1984.
145. *Seyidov M.* Yaz bayramı. – Bakı, 1990.
146. *Seyidov M.* Sayat-Nova. – Bakı, 1954.
147. SMOPMK. – Tiflis, 1890. XI buraxılış; 1892. – XIII buraxılış; 1898 – XXI buraxılış.
148. *Sultanlı Ə.* Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. – Bakı, 1964.
149. *Sümər Faruq. Oğuzlar*. – Bakı, 1992.
150. *Sujsinski F.* Azərbaycan xalq müsiqiciləri. – Bakı, İşıq, 1985.
151. *Sükirov A.* Mifologiya. 6-cı kitab. Qədim türk mifologiyası. – Bakı, Elm, 1997.
152. *Təhmasib Məmmədhüseyn*. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). – Bakı, Elm, 1972.
153. *Təhmasib M.H.* Xalq ədəbiyyatımızda mərasim və mövsum nəğmələri (namiz. diss.). – Bakı, 1945.
154. *Tusi N. Əxlaqi-Nasiri*. – Bakı, Elm, 1980.
155. Türkün qızıl kitabı. I kitab. – Bakı, 1992.
156. Türkün nəğmələrinin məcməsi. Naşiri: *Həsən Məlikzadə Zərdabi*, 1-ci təb. Bədkubə, Qubernski pravleniyanın mətbəəsi, 1901; *Zərdabi Həsən-bəy Məlikzadə*. Türk nəğmələrinin məcməsi, «Nicas» Maarif Cəmiyyətinin ehtimalı ilə təb olunmuşdur, 2-ci nəşri. – Bədkubə, 1909.
157. Toy və halay mahniları. – Bakı, Gənclik, 1980.
158. *Umudov Qüdrət*. Folklorşunaslığımızın tarixindən (1920-41-ci illər). – Bakı, 1995.
159. *Vəkilov Qiyas*. XIX əsr aşiq lirikası. – Bakı, Maarif, 1993.
160. *Vəliyev Q.* Aşiq Şənliyin həyatı, mühiti və poetik yaradıcılığı (namiz. diss.). – Bakı, 1992.
161. *Vəliyev Vaqif*. Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanları. // Dərs vəsaiti. – Bakı, ADU, 1980.
162. *Vəliyev Vaqif*. Azərbaycan folkloru. // Ali məktəblər üçün dörslik. – Bakı, Maarif, 1985.
163. *Vəliyev V.* Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, ADU nəşriyyatı, 1970.
164. *Vəliyev Vaqif*. Qaynar söz çeşməsi. – Bakı, Yaziçı, 1981.
165. *Vəliyev K.* Azərbaycan dilinin poetik sintaksisi. – Bakı, 1981.

166. *Vəliyev K.* Dastan poetikası. – İstanbul, 1989.
167. *Vəliyev Həmid*. Azərbaycan folkloru və ədəbiyyatı gürcü mənbələrində (XIX əsrin sonu – XX əsrin evvəlləri). – Bakı, Yaziçı, 1984.
168. *Vəfəli A.* Füzuli və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1972.
169. *Yarəhmədov M.* Azərbaycan-Dağlıstan ədəbi əlaqələri tarixindən. – Bakı, Elm, 1985.
170. *Yerevanlı Ə.* Azərbaycan-erməni şifahi xalq ədəbiyyatı əlaqələri. – Yerevan, 1957.
171. *Yusif Vəzir*. Azərbaycan ədəbiyyatına bir nəzər. – İstanbul, 1920.
172. *Yüzbaşov R.* Azərbaycan coğrafi terminləri lüğəti. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1966.
173. *Zərdabi H.* Seçilmiş əsərləri. – Bakı, Azərnəş, 1960.

B. MƏQALƏLƏR

174. *Abbasov İsrafil*. Azərbaycan dastanlarının erməni dilinə tərcüməsi, təbdili və nəşri tarixçəsinə dair. // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, Dil və İncəsənət seriyası), 1972, №3.
175. *Abbasov I.* Müqəddimə. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c. – Bakı, 1983.
176. *Abbasov İ.* Müqəddimə. Azərbaycan bayatları. – Bakı, Elm, 1984.
177. *Abdullayev B.* Azərbaycan folklorunun qədim janrlarından. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. 4-cü cild. – Bakı, 1981.
178. *Abdullayev Bəhlul*. Bayatılarda portret. Bayatilar musiqidə. // «Qobustan» jurn., 1977, №2.
179. *Abdullayev K.* Beyrəyin taleyi («Dədə Qorqud» boyalarından). // «Ulduz» jurn., 1986, №4.
180. *Abdullayev B.* Bir əsatirin yadigarı (şifahi xalq ədəbiyyatında Al əsatiri (efsənəsi) haqqında). // «Elm və Həyat» jurn., 1977, №6.
181. *Abdullayev Kamal*. «Dədə Qorqud» nəşrinin spesifik xüsusiyyətləri. // Azərbaycan jurn., 1981, №6.
182. *Abdullayev Kamal*. «Dədə Qorqud» şərləri. // «Azərb.» jurn., 1980.
183. *Abdullayev Kamal*. Dönük peyğəmbər: «Gizli Dədə Qorqud» silsiləsindən. // «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 1989, 3 mart.
184. *Abdullayev K.* «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının dili və mifoloji təfəkkürü. // «Ulduz» jurn., 1979, №1.
185. *Abdullayev Bəhlul*. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «işiq» ifadəsinə dair. // Azərbaycan SSR EA Məruzələri, 1982, №1.
186. *Abdullayev B.* Xalq yaradıcılığında alqış və qarğış. // «Azərb.» jurn., 1981, №10.
187. *Abdullayev B.* Xalq yaradıcılığında güzgü. // «Azərb.» jurn., 1980, №1.
188. *Abid Ə.* El şairi Aşiq Qərib. // «Kommunist» qəz., 1923, 16 noyabr.
189. *Abid Ə.* Əşirət dövrünə aid vəsiqələr. // «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1930, №2, 4, 5.

190. Abid Ə. Əşirət dövründəki Azərbaycan ədəbiyyatına aid vəsiqələr.// «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1928, №3.
191. Abid Ə. Türk el ədəbiyyatının başlangıcına əməli bir baxış.// «Dan ulduzu» jurn., 1929, №5, 8.
192. Abid Ə. Türk xalqları ədəbiyyatında «manı» növü və Azərbaycan bayatlarının xüsusiyyətləri.// «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1930, №3, 4, 5.
193. Abid Ə. Heca vezninin tarixi.// «Maarif işçisi», 1927, №3, 4, 6, 7.
194. Azad Ozan (Kərimli). Tovuz aşiq məktəbinin saz havaları toplusu.// «Azərbaycan musiqisi» məcmuəsi, Bakı, 1994.
195. Azad Ozan (Kərimli). Cıldıր aşiq məktəbi haqqında bilgilər.// «Azərbaycan musiqisi» məcmuəsi, Bakı, 1994.
196. Allahverdiyev M. Azərbaycan teatr sənətinin ilk çəngələri.// Azərbaycan EA Xəbərləri, 1973, №2.
197. Allahverdiyev M. Dionis şənlilikləri və Azərbaycan xalq tamaşaları.// «Qobustan» jurn., 1971, №1.
198. Allahverdiyev M. Yallı mərasimi tamaşaları.// Azərbaycan EA Xəbərləri, 1972, №1.
199. Araslı H. Azərbaycan-türk nağılları haqqında.// «Ədəbiyyat qəzeti», 1 mart 1936.
200. Araslı H. Kitabi-Dədə Qorqud.// «Revolyusiya və kultura» jurn., 1938, №3.
201. Araslı H. Kitabi-Dədə Qorqud: Müqəddimə.// «Kitabi-Dədə Qorqud». – Bakı, 1939.
202. Araslı H. Nizami və Azərbaycan xalq ədəbiyyatı.// «Nizami Gəncəvi» almanaxı. – Bakı, 1947.
203. Araslı H. Nizamida xalq sözləri, xalq ifadələri və zərb məsəlləri.// SSRİ EA Azərbaycan filialının Xəbərləri, 1942, №8.
204. Araslı H. Sarı Aşıq.// «Azərbaycan» jurn., 1946, №4 (ərəb əlifbasi ilə).
205. Araslı H. Sarı Aşıq haqqında.// «Ədəbiyyat qəzeti», 15 mart 1936.
206. Arif M. Azərbaycan xalq teatrı.// «Ədəbiyyat məcmuəsi», 1946, №1.
207. Arif M. «Koroğlu» dastanı.// «Ədəbiyyat qəzeti», 5 aprel 1938.
208. Axundov Ə. Aşıq Qurbani.// «Kommunist» qəz., 7 aprel 1946.
209. Axundov Ə. Aşıq Ələşşer.// «Ədəbiyyat qəzeti», 1951 6 iyun.
210. Axundov Ə. Nağıllarımızda qəhrəmanlıq motivləri.// SSRİ EA Azərbaycan filialının Xəbərləri, 1942, №3.
211. Axundov Ə. Nizami və xalq yaradıcılığı.// Azərbaycan EA Xəbərləri, 1994, №2.
212. Axundov Ə. XIX əsrə yetmiş görkəmlı aşıqlar.// Azərbaycan şəhəri xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I kitab. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1961.
213. Axundov Ə. Sayaçı sözlər.// «Ədəbiyyat məcmuəsi», c. II, 1957.
214. Acalov A. Azərbaycan dastanlarının mifoloji semantikası (ölüb-dırılma motivi).// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1984, №3.

215. Acalov A. Azərbaycan folklorşunaslığının bəzi epistemoloji problemləri (müzakirə üçün).// Azərbaycan folklorşunaslığı məsələləri, Bakı, Elm, 1989.
216. Acalov A.M., Novruzov M.D. Al tapımı və onun izləri.// Azərbaycan filologiyası məsələləri, I kitab. Bakı, Elm, 1983.
217. Acalov A. Dəli Domrul boyunun kökləri və mifoloji simvolikası.// Azərbaycan filologiyası məsələləri. – Bakı, Elm, 1993.
218. Babayev İ. Azərbaycan nağıllarında qəhrəmanlıq motivləri. V.İ. Lenin adına APİ-nin əsərləri, c. 6, 1958.
219. Babayev İ. Azərbaycan xalq nağıllarında qəhrəmanlıq motivləri. V.İ. Lenin adına APİ-nin Elmİ Əsərləri, 1959, №7.
220. Babayev İ. Fizuli və şifahi xalq ədəbiyyatı. V.İ. Lenin adına APİ-nin elmİ əsərləri, c. 7, 1959.
221. Baqri A.V. El hekayələri haqqında. «Xalq müellimi» qəz., 1924, №1.
222. Baqri A.V. Xalq məsəlləri haqqında.// «Maarif işçisi» jurn., 1925, №1.
223. Bədəlov R. Qəhrəmanlıq dastanında həqiqət və xəyal («Kitabi-Dədə Qorqud» dastanı haqqında). «Qobustan» jurn., 1976, №4.
224. Burtsev İ.D. Alarvadı: bu əfsanədir, ya həqiqət? «Taxılçı» qəz., 12 sentyabr 1972.
225. Cəlilov F. Azərbaycan dilində «Ab» köklü sözlər.// «Azərbaycan filologiyası məsələləri», I kitab, Elm, 1983.
226. Cəmşidov Ş. Dədə Qorqud qəbri. «Bakı» qəz., 8 iyun 1960.
227. Cəmşidov Ş. «Kitabi-Dədə Qorqud»da təsvir edilən hadisələrin coğrafi ərafiti məsələsinə dair. Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (İctimai elmlər seriyası), 1963, №2.
228. Cəfərzadə M. Təbiət və ovsunlar.// «Azərbaycan təbiəti» jurn., 1978, №1.
229. Çəmənzəminli Y. Vəzir. Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1926, №9.
230. Çəmənzəminli Y. Vəzir. Azərbaycanda Zərdüşt adətləri.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927, №4-5.
231. Çəmənzəminli Y. Vəzir. Nağıllarımız barəsində bir neçə söz.// «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1928, №2.
232. Çəmənzəminli Y.V. Nağıllarımızı nə cür toplamalı.// «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1928, №1.
233. Çəmənzəminli Y.V. Xalq ədəbiyyatı.// «İnqilab və mədəniyyət» jurn., 1928, №12.
234. Çəmənzəminli Y.V. Xalq ədəbiyyatında bəşəri temayüllər.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1928, №6-7.
235. Çəmənzəminli Y.V. Xalq ədəbiyyatının təhlili. «Ədəbiyyat qəzeti», 1938, №23-24.
236. Çəmənzəminli Y. Vəzir. Xalq ədəbiyyatının təhlili.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1929, №12; 1930, №3.

237. Çəmənşəminli Y.V. Şəbihgərdanlıq // «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927, №7-8.
238. Eldarovə Ə. Aşıq sənəti haqqında tarixi oçerk // «Azərbaycan incəsənəti», 8-ci c., 1962.
239. Eldarovə Əminə. Aşıq havalarının terminologiyası haqqında bir neçə kəlmə // «Qobustan» jurn., 1970, №4, s.61.
240. Elçin. Belə bir teatr varmış // «Ulduz» jurn., 1969, №2.
241. Elçin. Qaravəlli teatrı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 23 mart 1968.
242. Elçin. Kosa, Keçəl və qırxlotular // «Qobustan» jurn., №2, 1979.
243. Elçin. Xəbər sizə köhnə dayirmandan // «Qobustan» jurn., 1978, №3.
244. Elçin. Hüner kimin üçündür. Bir yığın dilsiz-ağızsız kukla // «Qobustan» jurn., 1975, №2.
245. Elçin. Cütçü şumu həsrətində // «Qobustan» jurn., 1976, №4.
246. Ələkbərov Ə. Azərbaycan xalq kukla teatrosu və oyunları // «Inqilab və mədəniyyət» jurn., 1935, №5.
247. Əlibəyazadə E. «Kitabi-Dədə Qorqud»un tarixinə dair // «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 13 noyabr 1971, s.12-13.
248. Əlibəyazadə H. Aşıq Ələsgərin bioqrafiyası. Aşıq Ələsgər. - Bakı, 1937.
249. Əlibəyazadə H. Aşıq Ələsgərin yaradılılığı haqqında. Aşıq Ələsgər. - Bakı, 1935.
250. Əlibəyazadə H. El ədəbiyyatı // «Maarif işçisi», 1927, №5, 8.
251. Əlibəyazadə H. El şairləri. «Ədəbiyyat qəzeti», 3 sentyabr 1936.
252. Əliyarov Süleyman. Kökümüz, yaranışımız, yaddaşımız (Dədə Qorqud araşdırma sərgisində) // «Azərbaycan» jurn., 1991, №4.
253. Əliyev A. Azərbaycan bayatlarının bədii xüsusiyyətləri (namiz. diss.) - Bakı, 1980.
254. Əliyev M. Aşıq poeziyasında poetik formaların tədqiqi. S.M.Kirov adına ADU-nun əsərləri. №1, 1974.
255. Əliyev O. Sirvan folklor xəritəsində nağıl janının yeri // «Azərbaycan folkloru». Bakı, Sabah, 1994.
256. Əliyeva D. «Koroğlu»nun gürcü variantı // «Elm və həyat» jurn., 1975, №11.
257. Əfəndiyev P. Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq dastanı. «Koroğlu» dastanı haqqında // «Azərb.» jurn., 1956, №9.
258. Əfəndiyev R. Bəsiratül-ətfal. - Bədkubə, 1901; ikinci çapı; - İstanbul, 1907.
259. Əfəndiyev P. Böyük Vətən müharibəsi illərində Azərbaycan aşığı yaradılığı. V.I.Lenin adına API-nin əsərləri, 7-ci c., 1959.
260. Əfəndiyev P. Vurğun və şifahi xalq ədəbiyyatı // «Azərb.» jurn., 1957, №3.
261. Əfəndiyev R. El ədəbiyyatı və yaxın el sözləri // «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1928, №1.
262. Əfəndiyev P. «Koroğlu» dastanı rus mətbuatında. Azərbaycan SSR EA Xəbərləri, 1958, №1.

263. Əfəndiyev P. Molla Nəsreddinin lətifələri. «Bakı» qəz., 1959 14 aprel.
264. Əfəndiyev P. Sovet hakimiyyəti illərində «Koroğlu» dastanının nəşri və tədqiqi tarixinə dair. V.I.Lenin adına API-nin əsərləri, VII c., 1959.
265. Əfəndiyev P. C.Cabarlı xalq ədəbiyyatı haqqında. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 1969, №9.
266. Əhmədov Fikrət. Koroğlunun ildirim qılıncı // «Elm və həyat» jurn., 1982, №9.
267. Əhmədov F. Təpəgöz mifologiyamızın qədim obrazıdır // «Elm və həyat» jurn., 1981, №4.
268. Fərzəliyev T. Azərbaycan atalar sözü və məsəllərinin özünəməxsusluğu və bəzi digər xüsusiyyətlərinə dair tədqiqlər. VI kitab, Bakı, Elm, 1981.
269. Fərzəliyev T. Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VI kitab, Bakı, Elm, 1987.
270. Fərzəliyev T. Əfsanə anlayışı və Azərbaycan əfsanələrinin təsnifinə dair // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1978, №1.
271. Fərhadov F. «Koroğlu» dastanının Zaqafqaziya versiyasına dair // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, III kitab. - Bakı, 1968.
272. Fərhadov F. «Koroğlu». Zaqafqaziya xalqlarının qəhrəmanlıq səhərətidir // «Azərbaycan» jurn., 1968, №1.
273. Fərzəliyev T. Lətife janının bəzi xüsusiyyətləri haqqında // Azərbaycan dil və ədəbiyyatının tədrisi. IV buraxılış. - Bakı, 1964.
274. Fərzəliyev T. Şərqi xalqları folklorunun komik qəhrəmanları. «Şərqi xalqlarının lətifələri». - Bakı, Yayıçı, 1982.
275. Folklor ekspedisiyası // SSRİ EA Azərbaycan filialının Xəbərləri, 1938, №3.
276. Folklor toplanır. «Ədəbiyyat qəzeti», 18 mart 1936.
277. Haqverdiyev Ə. Azərbaycan xalq tamaşaları və dini dramlar. «Ədəbiyyat qəzeti», 4 may 1945.
278. Haqverdiyev Ə. Azərbaycanda teatr. Seçilmiş əsərləri. II c. - Bakı, 1957.
279. Hatəmi M. Bir nağılin dünyasına ötəri baxış // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1975, №3.
280. Hatəmi M. Koroğlu - od oğlu (Dastan haqqında) // «Ulduz» jurn., 1967, №6.
281. Hatəmi M. Sehri nağıllarda Pəri obrazı // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1980, №4.
282. Hatəmi M. Türk xalqları folklorunda ajdaha surətinin rəmzləri // Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1969, №2.
283. Hacıyev T., Əzizov E. Buntürkler kimdir? // «Ulduz» jurn., 1989, №2.
284. Hacıyev T., Ələmdarı F. «Dədə Qorqud»un Dresden nüsxəsinin son səhifəsi haqqında. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 4 aprel 1986.

285. Hacıyev T. Redaksiyaya məktub. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 18 aprel 1986.
286. Həkimov M. «Koroğlu» dastanının toplanması, nəşri və tədqiqi.// Azərbaycan dili və ədəbiyyatı tədris metodik məqalələr məcmuəsi, 1975, №1.
287. Həkimov M. Ustad-şagird ənənəsi. «Azərbaycan gəncləri» qəz., 11 aprel 1965.
288. Həkimov M. Xalq mövsum mərasimləri və aşiq sənəti.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV kitab. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1973.
289. Hüseynzadə H. Aşıq Ali.// «Azərbaycan» jurn., 1969, №9.
290. Hüseynzadə Ə. Bayat (boyat) coğrafi adının mənşeyi.// BDU-nun Elmi əsərləri (tarix seriyası), 1976, №5.
291. Hüseynzadə H. Men Alını axtarıram (Aşıq Ali haqqında).// «Elm və həyat» jurn., 1969, №2.
292. Xalq ədəbiyyatını öyrənin. «Ədəbiyyat qəzeti», 1935, №7.
293. Xəndan C. Aşıq Hüseyin Bozalqanlıya. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 1 mart 1938.
294. İbrahimov İ. Atalar sözü və məsəllər.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I. c. Bakı, 1961.
295. İbrahimov M. Aşıq şeri və Aşıq Ələsgər.// «Elm və həyat» jurn., 1964, №3.
296. İsmayılov Ə. Yallı haqqında bir neçə söz.// «Qobustan», №3, 1974.
297. Koroğlu X. Oğuz qəhrəmanlıq dastanı haqqında yeni məlumatlar. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 14 avqust 1987.
298. «Koroğlu» dastanının Zaqafqaziya versiyasına dair.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. III c., Bakı, 1968.
299. Köçərli F. Köçərilərin övza və ehvali. «Tərəqqi» qəz., 1, 8, 14 sentyabr 1909, №197, 203, 208.
300. Köçərli F. Sayıçı sözlər.// SMOMPK, vip. 41, 1910.
301. Qaziyev S.M., Aslanov Q.M. İki gül qəbri haqqında. «Azərbaycan mədəniyyəti», II cild, Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1951.
302. Qarabağlı Ə. Məktəbdə folklorun tədrisinə dair.// «Azərbaycan məktəbi» jurn., 1949, №3.
303. Qarabağlı Ə. Xalq ədəbiyyatı və məktəb.// «Azərbaycan məktəbi» jurn., 1947, №1.
304. Qasımov H. Azərbaycan xalq bayatları (Müqəddimə). Bayatlar. Bakı, 1956, 1960.
305. «Qızıl Şərq» jurn., 1923, №2-3.
306. Mahmudbəyov M. Zaqafqaziyada bulunan türklerin ədəbiyyatı.// SMOMPK, vip. 19, 1894.
307. Məmmədov İ. Bədii dünyamızın doğma bir hənirtisi.// «Sovet Ermənistanda Azərbaycan kitabı» (Ön söz). Yerevan, 1985.
308. Məmmədov S. Azərbaycan xalqının matəm mahnları.// «Qobustan» jurn., 1976, №3.

309. Mir Cəlal. Aşıq Ələsgər. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. II c., Bakı, 1944.
310. Mirməmmədov Ə. Cəlil Məmmədquluzadə yaradılığında Molla Nəsreddin surətinin təkamülü.// «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər», V Kitab. – Bakı, Elm, 1977.
311. Mümtaz S. El ədəbiyyatı.// «Mədəniyyət», 1920, №3.
312. Mümtaz S. El şairi Qurbanı. – «Qızıl Şərq», 1923, №2-3.
313. Mümtaz S. Unudulmuş yarpaqlar. «Əslili və Kərəm» dastanı haqqında. – «Ədəbiyyat qəzeti», 21 iyul 1936.
314. Nağıyev Ə. Şəbihin tarixindən.// «Qobustan» jurn., 1972, №2.
315. Nazim Ə. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında bayatilar.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1926, №7.
316. Paşayev S. Aşıq Besti.// «Elm və həyat» jurn., 1966, №1.
317. Paşayev S. Qopuz və sazin əlaqəli havalar. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 24 avqust 1974.
318. Paşayev S. Söz və aşiq. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 13 yanvar 1973.
319. Paşayev S. Xəstə Qasım haqqında.// «Azərb.» jurn., 1973, №11.
320. Ramazanov Y. Bayatı janrı və onun bəzi xüsusiyyətləri haqqında. Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəb, dil və incəsənət seriyası), 1969, №3.
321. Rüstəmzadə R. Qəhrəmanlıq nəğmələri (Aşıq Ələsgər haqqında).// «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 9 iyun 1972.
322. Rüstəmzadə R. Qəhrəmanlıq nəğmələrinin poetik xüsusiyyətləri.// «Azərb.» jurn., 1965, №3.
323. Salehov T. «Əslili və Kərəm» dastanı və Kərəmin şəxsiyyəti.// V.İ.Lenin adına APİ-nin əsərləri, №1, 1971.
324. Saladdin Ə. Sabir və şifahi ədəbiyyat.// «M.Ə.Sabir». Məqalələr məcmuəsi, Bakı, 1962.
325. Sarabski H. Xatırələrim.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927.
326. Sarıvelli O. Ustad aşiq, qüđretli şair (Aşıq Ələsgərin yaradılılığı haqqında).// «Azərb.» jurn., 1955, №10.
327. Seyidov Nurəddin. Azərbaycan nağılları haqqında.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I c. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1961.
328. Seyidov N. Azərbaycan nağılları haqqında.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. II c. Bakı, Elm, 1966.
329. Seyidov N. Azərbaycan nağıllarının bədii xüsusiyyətləri.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. II c. Bakı, Elm, 1966.
330. Seyidov M. Ali kişi və Koroğlu obrazlarının prototipləri haqqında.// «Azərbaycan» jurn., 1978, №3.
331. Seyidov M. Varsaq, Ozan, Aşıq...// «Qobustan» jurn., 1970, №1.
332. Seyidov M. Varsaq sözü haqqında. Azərbaycan SSR EA Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun Əsərləri, VII c., 1954.
333. Seyidov M. «Qorqud» sözünün etimoloji təhlili və obrazın kökü haqqında qeydlər.// «Azərbaycan» jurn., 1979, №1.

334. *Seyidov M.* «Qızıl döyüşçü»nın soy-etnik taleyi haqqında. // «Ulduz» jurn., 1981.
335. *Seyidov M.* Dədə Qorqud boyları haqqında. // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I c. – Bakı, 1961; II c., 1966.
336. *Seyidov Miralı.* Dədə Qorqud boylarındakı Künortac və Ortac sözlerinin etimoloji təhlili. // «Azərbaycan» jurn., 1980, №3.
337. *Seyidov M.* «Dədə Qorqud» boylarının mənşeyinə dair. // «Azərbaycan» jurn., 1968, №6.
338. *Sultanlı Ə.* «Dədə Qorqud» dastanları haqqında qeydlər. // ADU-nun Elmi Əsərləri, 1958, №1.
339. *Sultanlı Ə.* «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanı haqqında. // ADU-nun Elmi Əsərləri. 1959, №2, 3, 4, 5.
340. *Sultanov M.* Molla Nəsrəddinin prototipi kimdir? // «Azərbaycan» jurnalı, 1961, №10.
341. *Şərif Ə.* Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. // «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927, №9.
342. *Şəmsicədid.* El şairləri. // «Dan ulduzu» jurn., 1926, №1.
343. *Təhmasib M.H.* Adət, ənənə, mərasim, bayram. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 12 mart 1966.
344. *Təhmasib M.H.* Azərbaycan nağılları. Müqəddimə. Azərbaycan nağılları. – Bakı, 1941.
345. *Təhmasib M.H.* Azərbaycan nağıllarında div surəti. // «Vətən uğrunda» jurn., 1946, №1.
346. *Təhmasib M.H.* Azərbaycan nağıllarında keçəl. // «Revolyusiya və kultura» jurn., 1939, №1-2.
347. *Təhmasib M.H.* Aşıq yaradılılığı. «Ədəbiyyat qəzeti», 23 aprel 1945.
348. *Təhmasib M.H.* Dədə Qorqud boyları haqqında. // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I və II kitablar, 1961, 1966.
349. *Təhmasib M.H.* Ədib-alim. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 9 dekabr 1967.
350. *Təhmasib M.H.* Əfsanəvi quşlar. // «Vətən uğrunda» jurn., 1945, №5.
351. *Təhmasib M.H.* «Koroğlu» eposu. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 3 cildde, I c. Bakı, 1960.
352. *Təhmasib M.H.* Müqəddimə. «Koroğlu». Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1956.
353. *Təhmasib M.H.* XII əsra qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cilddə. I cild, Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960.
354. *Təhmasib M.H.* Xalq ədəbiyyatında mövsum və mərasim nəgməleri. «Ədəbiyyat qəzeti», 1944, 15-23 mart, 3 aprel.
355. *Təhmasib M.H.* Cabbarlı və xalq yaradıcılığı. // «Azərbaycan» jurn., 1959, №12.
356. *Təhməzov M.* «Bayatı» sözü haqqında. // «Azərbaycan» jurn., 1979, №9.

357. *Vəliyev Kamil.* Bir daha «Dədə Qorqud» şerləri haqqında. «Azərb.» jurn., 1981, №11.
358. *Vəliyev V.* Gözəllik nəğməkarı: Aşıq Ələsgər haqqında. S.M.Kirov adına ADU-nun Elmi əsərləri, Dil və ədəb. seriyası, 1968, №6.
359. *Vəliyev V.* Tükənməz sənət mənbəyi: Şifahi xalq ədəbiyyatı haqqında 1-ci məqalə. // S.M.Kirov adına ADU-nun Elmi əsərləri, Dil və ədəb. seriyası, 1968, №1.
360. *Vəfəli A.* «Bayatılar» haqqında qeydlər. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 1961 19 avqust.
361. *Voroşil Q.* Azərbaycan dilinin inkişaf tarixinə dair qeydlər. // «Azərbaycan filologiyası məsələləri», I kitab, Bakı, Elm, 1983.
362. *Zeynallı H.* Ağız ədəbiyyatı. // «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1926, №8.
363. *Zeynallı H.* Azərbaycan el ədəbiyyatı. // «Maarif və mədəniyyət», 1926, №11.
364. *Zeynallı H.* Azərbaycan folkloru. «Ədəbiyyat qəzeti», 29 fevral 1936.
365. *Zeynallı H.* Xalq ağız ədəbiyyatı. // «Ədəbiyyatdan iş kitabı», Bakı, 1928.
366. *Zərdabi H.* Bizim nəğmələrimiz. «Həyat» qəz., 1906, №6.
- ## 2. BƏDİİ ƏDƏBİYYAT
367. *Abbaszadə Mirzə Abbas.* Arvad ağısı, bayatı, haxışta, sevgi, layla, qaynana-gəlin sözləri. – Bakı, 1914.
368. *Abdulla Şaiq.* Əsərləri 5 cildde, IV c. – Bakı, Yaziçi, 1978.
369. *Abdulla Şaiq.* Əsərləri V c. – Bakı, Yaziçi, 1978.
370. Ağ atlı oğlan (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, 1954.
371. Ağlılı qızın nağılı (topl. və tərt. ed. N.Seyidov). – Bakı, 1963.
372. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I-II cildlər. – Bakı, Elm, 1983-1984.
373. Azərbaycan bayatları (tərt. ed. B.Abdullayev, E.Məmmədov, Q.Babazadə). – Bakı, Elm, 1984.
374. Azərbaycan dastanları (beş cildde). I-V cildlər. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965-1972.
375. Azərbaycan dastanları. – Bakı, 1977.
376. Azərbaycan dastanları (top., nəşrə hazırlayan A.Nəbiyev). – Bakı, Gənclik, 1979.
377. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri: Dastanlar (tərt. ed. B.Abdullayev). – Bakı, Yaziçi, 1987.
378. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. I cild: Xalq ədəbiyyatı (tərt. ed. T.Ferzaliyev, İ.Abbasov). – Bakı, Elm, 1982.
379. «Azərbaycan kolxoçusu» qəz., 1935, №127, 136, 142.
380. Azərbaycan mifoloji mətnləri (tərt. ed. A.Acalov). – Bakı, Elm, 1988.

381. Azərbaycan nağılları: Böyük yaşı uşaqlar üçün (müzəddimə M.H.Təhmasibindir). – Bakı, 1950.
382. Azərbaycan nağılları (beş cilddə). I-V cildlər. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1960-1964.
383. Azərbaycan nağılları (topl. N.Seyidov). – Bakı, Azərnəşr, 1976.
384. Azərbaycan folkloru antologiyası (topl. və tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, I və II kitablar, 1968-1969.
385. Azərbaycan folkloru antologiyası, I kitab (Naxçıvan folkloru) (tərt. ed. T.Fərziyev, M.Qasimlı; Ön sözün müəllifi və redaktoru İ.Abbasov). – Bakı, Sabah, 1994.
386. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab (İraq-Kerkük cildi) (tərt. ed. Q.Paşayev, Ə.Bəndəroğlu, red. Y.Qarayev, A.Nəbiyev). – Bakı, 1999.
- 386a. Azərbaycan xalq dastanları. 2 cilddə (tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, 1961-1962.
387. Azərbaycan xalq əfsanələri (topl. və tərt. ed. S.Paşayev). – Bakı, Yazıçı, 1983.
388. Azərbaycan xalq mahnu və təsnifləri. – Bakı, 1985.
- 388a. «Azərbaycanı öyrənəmə yol» məcmuəsi. 1928.
389. Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq epousu (parçalar). – Bakı, 1941.
390. Aşıq Bilal. – Bakı, 1960.
391. Aşıq Ələsgər (topl. və tərt. ed. İ.Ələsgərov). – Bakı, 1956.
392. Aşıq Ələsgər (tərt. ed. Ə.Axundov, M.H.Təhmasib). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1963.
393. Aşıq Ələsgər (topl. H.Əlizadə). – Bakı, 1934, 1935, 1937.
394. Aşıq Ələsgər (topl. İ.Ələsgərov, tərt. ed. Ə.Axundov, M.H.Təhmasib). – Bakı, Elm, 1972.
395. Aşıq Ələsgər (tərt. ed. İ.Ələsgərov). – Bakı, Yazıçı, 1988.
396. Aşıq Əsəd (topl. H.Əlizadə). – Bakı, 1939.
397. Aşıq Əsəd. – Bakı, 1979.
398. Aşıq Nəcəf Əlimərdanlı. – Bakı, 1983.
399. Aşıq Panah. Mehəbbətdən danışaq. – Bakı, 1965.
400. Aşıq Hüseyin Bozalqanlı (topl. H.Əlizadə). – Bakı, 1938.
401. Aşıq Hüseyin Bozalqanlı. – Bakı, 1975.
402. Aşıq Hüseyin Cavan. Azadlıq mahnuları. – Bakı, 1950.
403. Aşıq Şəmsir. – Bakı, 1959.
404. Aşıqlar (tərt. ed. S.Axundov). – Bakı, 1957.
405. Aşığın səsi (tərt. ed. Ç.Babayeva və M.H.Təhmasib). – Bakı, 1939.
406. Aşığın sözü. – Bakı, 1970.
407. Arazam Küre bəndəm (tərt. ed. B.Abdulla). – Bakı, Yazıçı, 1986.
408. Bayatı ustası Ləle (topl. və tərt. ed., ön sözün müəllifi F.Şükürbəyli). – Bakı, 1995.
409. Bayatılar (tərt. ed. M.H.Təhmasib; Müqəddimə H.Mehdinindir). – Bakı, 1943.
410. Bayatılar (topl. və tərt. ed. H.Qasımov). – Bakı, 1956, 1960.
411. Bayatılar (topl. M.Fərzənə). – Tehran, 1966.

412. Bayatılar (Cüng və əlyazmalardan toplayanı A.Məmmədova). – Bakı, Elm, 1977.
413. Bayatılar (topl. V.Vəliyev, S.Paşayev). – Bakı, Yazıçı, 1984.
414. Bayramov Mirzə. – Bakı, 1968.
415. Bünyadov T. Ana Kürüm. – Bakı, Gənclik, 1979.
416. Cəmşidov Ş. Kitabi-Dədə Qorqud. – Bakı, Elm, 1977.
417. Cəmşidov Ş. Kitabi-Dədə Qorqud (Vatikan nüsxəsinin mətni). – Bakı, 1995.
418. Çəmənzəminli Y.V. Romanları. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968.
419. Dava yorğan davası (tərt. ed. B.Abdulla). – Bakı, Yazıçı, 1996.
420. Dastanlar (topl. Ə.Axundov). – Bakı, Azərnəşr, 1993.
421. Daşdəmirin nağılı (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, 1970.
422. «Dəbistan» jurn., 1906, №8-9, 11, 15, 16, 17.
423. Dünya uşaq ədəbiyyatı kitabxanası. III c., «El çələngi». – Bakı, Gənclik, 1983.
424. El düzgüləri, elət söyləmələri (topl. və tərt. ed. M.Qasimlı). – Bakı, Azərnəşr, 1993.
425. «Əkinçi», 1877, №18.
426. Qımsadı Loğman, yaxud qırx iki nağıl və hekayə (ərəbcədən tərcümə edəni Ü.Cəlal). – Tiflis, 1899; Əlibaba və qırx quldur, qəriba bir hekayə (ruscadan tərcümə edəni M.S.Axundov). – Bakı, 1910; Perro Şarl. Qırmızı papaq və bir qurdun dirilməsi. Mütərcim və naşiri Q.R.Mirzəzadə. – Bakı, 1910; Əmirleyla (farscadan tərcümə edəni Ə.Müznib). – Bakı, 1910.
427. Homer. İliada, Odisseya. – Bakı, Yazıçı, 1986.
428. Hüseyin Cavan. Danış, telli sazım. – Bakı, 1966.
429. Xalqımızın deyimləri və duyumlari (tərt. ed. M.Həkimov). – Bakı, Maarif, 1986.
430. Xalqın səsi. – Bakı, 1968.
431. Xəyyat Mirzə. – Bakı, 1966.
432. Xəstə Qasim. 55 şer. – Bakı, Gənclik, 1975.
433. Xuluflu V. El aşıqları. – Bakı, 1927.
434. Xuluflu V. Koroğlu. – Bakı, Azərnəşr, 1927; 1929.
435. Xuluflu V. Tapmacalar. – Bakı, 1928.
436. İraq-Kerkük atalar sözleri (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1984.
437. İraq-Kerkük bayatıları. Yenə orada.
438. İraq-Kerkük tapmacaları. Yenə orada.
439. Kerkük bayatıları (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1971.
440. Kerkük mahnları (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1973.
441. Kerkük folkloru antologiyası (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1987.
442. Kitabi-Dədə Qorqud (tərt. ed. H.Arası). – Bakı, Azərnəşr, 1962.
443. Kitabi-Dədə Qorqud. – Bakı, 1978.
444. Kitabi-Dədə Qorqud (tərtib, transkripsiya, sadələşdirilmiş variant və müqəddime Fərhad Zeynalov və Samət Əlizadəninindir). – Bakı, Yazıçı, 1988.

445. Koroğlu (topl. H.Əlizadə). – Bakı, Azərnəşr, 1941 (tekrar nəşr); «Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri», Dastanlar. B., Yazıçı, 1987.
446. Koroğlu (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1949 (1956, 1959).
447. Koroğlu (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, Azərnəşr, 1965.
448. Koroğlu. – Bakı, Gənclik, 1975.
449. Koroğlu nevələri (topl. və tərt. ed. R.Rüstəmzadə). – Bakı, 1967.
450. Koroğlunun nağılı. Giziroyoğlu və Bolu bəyələ baş vermiş əhvalatlar (Türkçədən tərcümə edən Mkrıt Taliantsi Aşıq Camalı), I hissə, Tiflis, M.Vartanyantsın mətbəəsi, 1897.
451. Köçərlə F. Balalara hədiyyə. – Bakı, «Kasp» mətbəəsi, 1912; Gənclik, 1967, 1972.
452. Kürdəoglunun nağılı. Şerlerlə türkçədən tərcümə edəni və işləyenı Aşıq Camalı, Tiflis, N.Ağayevanın elektr. mətbəəsi, 1912.
453. Qapı oğrusu (topl. Q.Məmmədli). – Bakı, Azərnəşr, 1993.
454. Qaravəllilər, nağıllar (topl. H.Tantəkin, S.Əliyev). – Bakı, 1988.
455. Qarı nənə və övladları. – Bakı, 1986.
456. Qatır Məmməd: dastan (tərt. ed. və nəşrə hazır. A.Nəbiyev). – Bakı, 1985.
457. Qaçaq Nəbi (topl. Ə.H.Tahirov). – Bakı, Azərbaycan Sovet Yazuşları İttifaqının nəşri, 1938.
458. Qaçaq Nəbi (topl. və tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, 1941, 1961.
459. Qəmrəli Məmməd Vəli. Atalar sözü. – İrəvan, 1899; Müzənnib Əlabbas. Şeyx Bəhlul (lətifələr). – Bakı, 1910; Sərgüzəsti və səfərnameyi Şahzade Seyfəlmülk. – Bakı, 1909; Aşıq Sumbat. Gözəlləmə. – Bakı, 1911; İsmayılov Kərimbəy. Nağıllar məcməüsü. – Bakı, 1911; Aşıq Qərib (çapa hazırlı. Ə.H.A.). – Gəncə, 1912; Kərəm ilə Əslı. – Bakı, 1913; Babayeva Xanım. Saleh və Valeh. – Bakı, 1913; Abbaszadə Mirzə Abbas. Arvad ağısı, bayatu, haxışta, sevgi, layla, qaynana-gəlin sözləri. – Bakı, 1914; Bünyazatda Cəfər. Nəğmə və şıkəstə. – Bakı, 1913, 2-ci çapı; 1914, 3-cü çapı; 1916, 4-cü çapı; 1917; Gəraybəyov Ağasıbəy. Gülməli nağıllar. – Bakı, 1915; R.Zəki. Koroğlu. – Bakı, 1913; Dan Əbdürəhman. Əsgəri nağmələr. – Bakı, 1918; Mahnilar. – Bakı, 1919; Mırzəzadə Ağahəsən. Milli nağmələr. – Bakı, 1919.
460. Qurbani (topl., tərt. ed. və ön söz yazarı Qəzənfər Kazimov). – Bakı, BDU naşriyyatı, 1990.
461. Qurbani, 55 şer. – Bakı, 1972.
462. Lələ. Yaranmışam daşdan mən (Ön sözün müəllifi və tərtib edəni İ.Abbasov). – Bakı, Gənclik, 1995.
463. Lətaif, Tiflis, 1907.
464. «Məktəb» jurn., №1-3, 1911; №4, 8, 9, 15, 16, 19, 1912 və s.
465. Molla Nəsrəddinin lətifələri (tərt. ed. və müqəddimənin müəllifi M.H.Təhmasib). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1939, 1956, 1960, 1965.
466. Molla Nəsrəddin lətifələri (tərt. ed. Y.Məmmədov). – Bakı, Uşaqgənçnəşr, 1956.

467. Molla Nəsrəddin lətifələri (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1956, 1958, 1959; M., 1962.
468. Molla Nəsrəddin lətifələri. – Bakı, Yazıçı, 1978.
469. Molla Cümə. Şerlər (topl. və tərt. ed. P.Əfendiyev). – Bakı, 1966.
470. Mazəli hekayələr (topl. H.Qasımov). – Bakı, Uşaqgənçnəşr, 1961.
471. Müzənnib Ə. Molla Nəsrəddin məzhebəsi. – Bakı, 1908; 1909.
472. Müzənnib Əlabbas. Şeyx Bəhlul, Lətifələr. – Bakı, 1910.
473. Meclis yarışı. – Bakı, 1914.
474. Nəğmələr, inanclar, alqışlar (topl. A.Nəbiyev). – Bakı, Yazıçı, 1986.
475. Nağıllar (tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, 1942, 1948.
476. Nağıl buketi (topl. T.Fərzəliyev). – Bakı, 1984.
477. Nizami Gəncəvi. Xosrov və Şirin. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1962.
478. Rəvayəti ifadələr (topl. B.L.Hüseynov). – Bakı, Uşaqgənçnəşr, 1961.
479. Sarı Aşıq (tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, 1966.
480. Şair Çoban Əfqan. – Bakı, 1955.
481. Şərq xalqlarının lətifələri (tərt. ed. T.Fərzəliyev). – Bakı, 1982.
482. Toy və halay mahniları (tərt. ed. B.Şahsoylu). – Bakı, Gənclik, 1980.
483. Telli saz ustaları (tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, Gənclik, 1964.
484. Tufarqanlı Abbas. 72 şer. – Bakı, Gənclik, 1973.
485. Vardani Mücrin Kərim. – Bakı, Gənclik, 1978.
486. Yanardağ əfsanəleri (topl. S.Paşayev). – Bakı, Gənclik, 1978.
487. Yaşayan əfsanələr (topl. S.Paşayev). – Bakı, Gənclik, 1973.
488. Yetim qızın nağılı (topl. və tərt. ed. N.Seyidov). – Bakı, 1961.
489. Yurdumuzun əfsanələri (topl. S.Paşayev). – Bakı, Gənclik, 1976.
490. Zəki R. Koroğlu. – Bakı, 1913.

II. RUS DİLİNDE

1. ELMİ ƏDƏBİYYAT

A. KİTABLAR

491. Абдулла Бахлул. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. – Баку, Элм, 1990.
492. Абрамзин С.М. Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Баку, Элм, 1971.
493. Адэки Мурад. – Полны половецкого поля. – М., 1994.
494. Айдаров Т. Язык орхонских памятников древнетюркской письменности VIII века. – Алма-Ата, 1971.
495. Алиев Г.О. Легенда о Хосрове и Ширина в литературах народов Востока. – М., Наука, 1960.
496. Алиева Д. Из истории азербайджанско-грузинских литературных связей. – Баку, 1958.
497. Андреев М.С. По этнографии Афганистана. Долина Панджешир (материалы из поездки по Афганистану в 1926 г.). – Ташкент, 1927.
498. Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. – Л., 1929.
499. Анникан В.П. Русская народная сказка. – М., Просвещение, 1977.
500. Астахова А.М. Художественный образ и мировоззренческий элемент в заговорах. – М., Наука, 1964.
501. Ахундов М.Д. Концепции пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. – М., Наука, 1982.
502. Бадалов Рахман. Правда и вымысел героического эпоса (Азерб. эпос «Китаби Дэдэ Коркут»). – Баку, Элм, 1983.
503. Барсов Е. Петр Великий в народных преданиях и сказках Северного края. – М., 1877.
504. Бартольд В. Книга моего Деде Коркуда. – М.-Л., 1962.
507. Бартольд В.В. Сочинения, т.У. – М., Изд. Вост. Лит., 1968.
505. Бартольд В.В. Сочинения, т.І. – М., Изд. Вост. Лит., 1963.
506. Бартольд В. Сочинения, т. II, ч. I. – М., 1963.
509. Басилов В.Н. Избранные духи. – М., Политиздат, 1984.
508. Басилов В.Н. Культ святых в исламе. – М., Мысль, 1970.
510. Бертельс Е.Э. Низами. – М., 1956.
511. Вагидов А. Фольклор и зарождение даргинской литературы. – Махачкала, 1972.
512. Валиханов Ч. Сочинения, т. IV. – Алма-Ата, Жазучи, 1984.
513. Величко В. Кавказ. Русское дело и междуплеменные вопросы. – Баку, Элм, 1990. – 222(1) с.

514. Виноградов В.В. Киргизская народная музыка. – Фрунзе, Киргиз-политиздат, 1958.
515. Гаджиев В. Грузинские ашуги, творившие на азербайджанском языке. АКД. – Баку, 1984.
516. Гейбуллаев Г.А. К этногенезу азербайджанцев. – Баку, Элм, 1991.
517. Геродот. История. В 9 книгах. – М.-Л., 1972.
518. Гордлевский В.А. Избранные сочинения, т. I. – М., Изд. вост. лит., 1960.
519. Государственный Архив Внешней Политики МИД Российской Федерации, Фонд сношений России с Арменией, дело, кн. 3. (Фото суряти, Азярбайян ЕА Низами адына Ядябийят Институту архиви, инв. №608).
520. Голл А.Д., Фейджин Р.Е. Определение понятия системы// Исследования по общей теории систем. – М., Прогресс, 1969.
521. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М., 1967.
522. Гумилев Л.Н. Древние тюрки. – М., 1993.
523. Гумилев Л.Н. Поиски вымышленного царства. – М., Наука, 1970.
524. Гумилев Л.Н. Тысячелетия вокруг Каспия. – Баку, 1991.
525. Гумилев Л.Н. Хунны. – М., 1960 (Хунны в Китае. – М., 1974).
526. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли. – М., 1993.
527. Давриджени. Книга Истории. – М., Наука, 1973.
528. Деревянная красавица. Полярная звезда, 1825.
529. Джамшидов Ш. Текстологическое исследование «Китаби-Дэдэ Коркуд», АДД. – Баку, 1985.
530. Доватор А. Повествовательный и научный стиль Геродота. – Л., 1957.
531. Жирмунский В.М. Турецкий героический эпос (избр.). – Л., Наука, 1974.
532. Жирмунский В.М., Зарифов Х.Т. Узбекский народный эпос. – М., Х.л., 1947.
533. Жубанов А. Струны столетий. – Алма-Ата, Художеств. лит., 1958.
534. Зыбковец В.Ф. Дорелигиозный эпос. – М., 1959.
535. История казахской литературы, т.І. – Алма-Ата, 1968.
536. Казембек М. Мифология персов по Фирдоуси. Избранные произведения. – Баку, Элм, 1985.
537. Каланкатуаты М. История страны Алуанк. – Ереван, 1984.
538. Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка. – Ташкент, Госполитиздат, 1962.
539. Каррыйев В.А. Туркменский эпос. Дастаны и эпическое творчество народов Востока. – Ашхабад, 1982.

540. Карыев Б.А. Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. – М., Наука, 1968.
541. Керимов Г. Аль-Газали и суфизм. – Баку, Элм, 1969.
542. Клингер В. Сказочные мотивы в «Истории» Геродота. – Киев, 1903.
543. Кононов А.Н. Родословная туркмен. – М.-Л., 1958.
544. Короглы Х. Огузский героический эпос. – М., Наука, 1976.
545. Короглы Х.Г. Туркменская литература. – М., Высшая школа, 1972.
546. Короглы Х.Г. Взаимосвязи эпоса народов Средней Азии, Ирана и Азербайджана. – М., 1983.
547. Кочарлинский Фирудин-бек. Литература азербайджанских татар. – Тифлис, 1903.
548. Кюнер Н.В. Китайские известия о народах Южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. – М., 1961.
549. Личакев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, - Л., Художеств. лит., 1971.
550. Лобачева Н.Н. Формирование новой обрядности узбеков. – М., Наука, 1975.
551. Магазун М. Кобыз и копье. – Алма-Ата, Жазучи, 1970.
552. Малов С.Я. Памятники древнетюркской письменности. – М.-Л., 1951.
553. Марр Н. Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии, кн. VI. – СПб., 1911.
554. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. – М., 1958.
555. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., Наука, 1976.
556. Мифы народов мира (энциклопедия). В 2-х томах. Сов. Энциклопедия, Т. I. – М., 1986.
557. Мифы народов мира (энциклопедия). В 2-х томах. Сов. Энциклопедия, Т. II. – М., 1982.
558. Молдабаев И.В. Эпос «Манас» как источник изучения духовной культуры киргизского народа. – Фрунзе, Илим, 1989.
559. Новик Е.С. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. – М., Наука, 1984.
560. Об эпосе «Алпамыш» (материалы по обсуждению эпоса «Алпамыш»). – Ташкент, Изд. АН УзССР, 1959.
561. Петрушевский И.П. Очерки по истории феодальных отношений в Азербайджане и Армении в XVI – начале XIX вв. – Л., 1949.
562. Потанин Г. Восточные мотивы в западно-европейском эпосе. – СПб., 1899.
563. Потапов Л.П. Алтайский шаманизм. – Л., Наука, 1991 г.

- 563а. Рагимова Э. Практика и история русского перевода эпоса «Деде Коркуд». – Баку, 1994.
- 563б. Рагимова Э. Современные русские переводы азербайджанского дастана «Кероглу». – Баку, 1995.
564. Рагозина З.А. История Мидии. – СПб., 1903 г.
565. Рузibaev С. Специфика, типология и поэтика хорезмских дастанов. АДД. – Ташкент, 1990.
566. Рустамзаде Р. Азербайджанские историко-героические дастаны. АДД. – Баку, 1988.
567. Самойлович А.Н. Очерки по истории туркменской литературы.
568. Стеблевая И.В. Поззия тюрков VI-VIII веков. – М., 1965.
569. Твериатинова А.С. Восстание Кара Языджи – Дели Хасана в Турции. – М. – Л., 1946.
570. Токарев А.С. Ранние формы религии и их развитие. – М., 1964.
571. Тримингем Дж. С. Суфийские ордены в исламе. – М., Наука, 1989.
572. Фазуллах Рашид-ад-дин. Джами ат-таварих, II. – Баку, 1957.
573. Францев Ю.П. У истоков религии и свободомыслия. – М. – Л., 1959.
574. Харьков В. Украинская народная музыка. – М., Музыка, 1964.
575. Хинц В. Государство Элам. – М., 1977.
576. Чиковани И.Я. Народный грузинский эпос о прикованном Амирани. – М., Наука, 1966.
577. Чистов К.В. К вопросу о принципах классификации жанров устной народной прозы. – М., Наука, 1964.
578. Чуртубаев М.Ч. Древние верования балкарцев и карачаевцев. (краткий очерк). – Нальчик, Эльбрус, 1991.
579. Шаракшинова Н.О. Бурятское народное поэтическое творчество. – Иркутск, 1975.
580. Штернберг. Первобытная религия в свете этнографии. – Л., 1936.
581. Эльдарова Эмина. Искусство ашугов Азербайджана. – Баку, Ишыг, 1984.
582. Эргис Г.У. Очерки по якутскому фольклору. – М., Наука, 1974.
583. Яковлев Я.К. Этнографический обзор инородческого населения долины Южного Енисея. – Минусинск, 1900.
584. Якубова С. Азербайджанское народное сказание «Ашыг Гарип». – Баку, Изд. АН АзССР, 1968.
585. Аджалов А.В. Статьи этноконфессиональное содержание оппозиции «свой» и «чужие» в огузском эпосе «Книга моего Деда Коркута». Семиотика// Труды по знаковым системам. Вып. XIX. – Тарту, 1987.
586. Аджалов А.М. Взаимоотношения шаманизма и суфизма и их отражение в тюркском эпосе// Азърбайъан ССР Елмляр Академийасы

аспирантларынын елми конфрансынын материаллары. II китаб. – Бакы, Елм, 1987.

587. Албаров Б.А. Ингушское «Гальерди» и осетинское «Аларды» (К вопросу об осетино-ингушских культурных взаимоотношениях). Известия ингушского научно-исследовательского института краеведения, т. I. Владикавказ, 1928.

588. А.В.Сказка о Кер-оглу. – Тифлис, Кавказ, 1846, №39.

589. Азбелов С.Н. Проблемы международной систематизации преданий и легенд. Русский фольклор. Т. Х. М. – Л., 1966.

590. Асланов В.И. Проблемы тюркоязычного стихосложения в отечественной литературе последних лет. В. 1968, №1.

591. Баэрий А.В. К вопросу об изучении азербайджанских сказок. Т. IV. ИВО АГУ, 1929.

592. Баэрий А.В. Материалы по библиографии Кавказа (К вопросу о быте женщин Кавказа).// Известия Гос. Университета. Востоковедение, 1928. Т. II.

593. Баэрий А.В. Фольклор Азербайджана и прилегающих стран. – Баку, изд. Аз.ГНИИ, 1930. Т. 1-3.

594. Бартольд В.В. Турецкий эпос и Кавказ. Сочинения. Т. V, М., 1968.

595. Брагинский И.С. О таджикском эпосе «Гургули» и его художественных особенностях. В кн.: Вопросы изучения эпоса народов ССР. – М.: Изд. АН ССР, 1958. – 291 с.

596. Береже А.П. О народных праздниках. Кавказский календарь. Тифлис, 1856.

597. Веденникова Н.М. Контаминация как творческий прием в волшебной сказке. Русский фольклор. XIII. Л., Наука, 1972.

598. Вербицкий В.И. Алтайские инородцы. Памятное завещание: Алтайская деревоэволюционная проза. Горно-Алтайск, 1990.

599. Винников И.Н. Легенды о призвании Мухаммеда в свете этнографии. С.Ф.Олденбург.// Сборник статей. Л., 1934.

600. Востриков П. Музыка и песни у азербайджанских татар. СМОМПК, 1912. Вып. 42. Отд. 2.

601. Горбунова К. Замок Кер-оглы из грузинской легенды. Живописная Россия, 1903. Т. III, №148.

602. Грязнович П.А. Развитие исторического сознания арабов (VI-VIII в.). Очерк истории рабской культуры V-XV вв. М., 1982.

603. Гумилев Л.Н. Этнос и категория времени. Доклады Географического Общества СССР. Вып. 15, 1970.

604. Джалалов Х. Кер-оглу. Кавказ, 1847, №22.

605. Д-р Еренек Хара-Даван. Чингизхан как полководец и его наследие.

606. Жирмунский В.М. Некоторые итоги изучения героического эпоса народов Средней Азии. В кн.: Вопросы изучения эпоса народов ССР. – М.: Изд. АН ССР, 1958. – 291 с.

607. Ионова Ю.В. Шаманство в Корее (XIX-начало XX в.). Символика культов и ритуалов народов зарубежной Азии. М., Наука, 1980.

608. Кавказ, 1851, №1, 2, 46.

609. Газ. Каспий, 1889.

610. Кляшторный С.Г. Мифологические сюжеты в древнетюркских памятниках.// Тюркологический сборник, 1977. М., 1981.

611. Климов Т.А., Эдельман Д.И. К этимологии Албасту/Алмасты. Журн. «Сов. Тюркология», 1979, №3.

612. Климович Л.И. Заметки об эпическом творчестве народов советского Востока.// В кн.: Вопросы изучения эпоса народов ССР. – М.: Изд. АН ССР, 1958. – 291 с.

613. Короглы Х. Древнетюркская литература.// Советская тюркология, 1988, №5.

614. Краснов П. Кавказские заметки и легенда о Кер-оглы Кавказ, 1903, №17.

615. Краснов П. Кер-оглы и Кекрем. Русский инвалид, 1903, №5.

616. Лотман Я.М. О моделирующем значении понятий «конца» и «начала» в художественных текстах. – Я.М.Лотман. Статьи по типологии культуры. Вып. I. Тарту, 1970.

617. Лотман Я.М., Успенский. Миф – Имя – Культура. Семиотика. Труды по знаковым системам. Выпуск VI. Тарту, 1973.

618. Майнегашев С.Д. Жертвоприношения Небу у байров. Сборник Музея антропологии и этнографии. Т. III. Петроград, 1916.

619. Мелетинский Е.М., Нехлюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки.// Труды по знаковым системам. Вып. IV. Тарту, 1969.

620. Мелиоранский Т.М. Памятник в часть Кюль-Тегина. – ЗВО, ХП, вып. II-III, СПб., 1899.

621. Мирза Казембек. Мифология персов по Фирдоуси. Северное обозрение. Санкт-Петербург, 1868. Март. Т. III, раздел 4.

622. Мулла Касум. СМОМПК, вып. 19, 1894.

623. Мулла Касум. Каспий, 1895, №187.

624. Мурсалиев А. Вообще-то Новый год логичней встречать в марте. Комсомольская правда, 21 марта 1992.

625. Народная словесность Кавказа (материалы для библиографического указателя проф. А.В.Багрия).// Известия Восточного факультета Аз. Гос. Университета. Востоковедение, Т. I. Баку, 1926; А.В.Багрий. Материалы по библиографии Кавказа (к вопросу о быте женщин Кавказа).// Известия Аз. Гос. Университета. Востоковедение, Т. II, 1928.

626. Неклюдов С.Я. Тенгри. – Миры народов мира (энциклопедия). М., 1982.
627. Новое обозрение, №2267-2367, 1890.
628. Пенн С.С. Кер-оглы – восточный поэт-наездник (от переводчика). Кавказ. – 1856. – №21, 24, 26, 27, 30, 34, 36-42 (Отдельный оттиск. Тифлис, 1856).
629. Петров В.Н. Заговоры. В кн.: Из истории русской советской фольклористики. – Л., Наука, 1981.
630. Плотто А.Ф. Природа и люди Загатальского округа. Сборник сведений о кавказских горах. Вып. 4, 1870.
631. Пословицы Ширванских татар. СМОМПК, вып. 24, 1899.
632. Потапов Л.П. Древнетюркские черты почитания неба у Саяно-алтайских народов. Этнография народов Алтая и Западной Сибири. – Новосибирск, Наука, 1978.
633. Русский вестник, т. 298. 1905.
634. Садыхов М.З. Короглу в русской прессе 1896 года. Доклады АН АзССР. 1959, 171. XV.
635. Сборник материалов для описаний местностей и племен Кавказа (1881-1914).
636. Сборник сведений о Кавказе. 1871. Т. I.
637. Сборник сведений о кавказских горах. 1870. Вып. IV.
638. Свод этнографических понятий и терминов: Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – М., Наука, 1991.
639. СМОМПК, 1892. Вып. 13.
640. СМОМПК, 1894. Вып. 18.
641. СМОМПК, 1890. Вып. 9, отд. II, Тифлис.
642. СМОМПК, 1883. Вып. 3, отд. 2.
643. СМОМПК, 1899. Вып. 26, разд. III.
644. СМОМПК, 1910. Вып. 41.
645. СМОМПК, 1881. Вып. 1.
646. СМОМПК, 1898. Вып. 21.
647. Субханвердишанов А. Перечень и краткое изложение материалов по фольклору народов Азербайджана и прилегающих стран из наследия Л.Г.Лопатинского. – Баку, 1927.
648. Сухарева С.А. О некоторых элементах суфизма, генетически связанных с шаманизмом.// Материалы второго совещания археологов и этнографов Средней Азии. – М. – Л., 1959.
649. Татарские пословицы и поговорки. СМОМПК, вып. I, 1881.
650. Татарские тексты, песни, загадки, пословицы. СМОМПК, вып. 18, 1899.
651. Традиционное мировоззрение тюрок Южной Сибири. Проспект и время. Новосибирск, Наука, 1988.

652. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Миология. Миры народов мира. I т. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987.
653. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд).// Очерки истории естественно-научных знаний в древности. – М., Наука, 1982.
654. Трофимова А.Г. Из истории религиозных обрядов вызывания дождя и солнца у народов Южного Дагестана.// Азербайджанский этнографический сборник. - Баку, 1965.
655. Тугушева Л.Ю. Древние уйгурские стихи. Сов. Тюркология, 1970, №2.
656. Фарзалиев Т.А., Аббасов И.И. О развитии азербайджанской советской фольклористики. Советская тюркология. – Баку, 1972, №5.
657. Фиршиштейн Л.А. О некоторых обычаях и поверьях, связанных с рождением и воспитанием ребенка у узбеков Южного Хорезма. В кн.: Семья и семейные обряды у народов Средней Азии и Казахстана. – М., Наука, 1979.
658. Эффендиеев Р. Несколько сведений о селении Куткашен Нухинского уезда Елизаветпольской губернии. Несколько преданий о народной медицине в Нухинском уезде. СМОМПК, – 1890. Вып. 9, отд. 2; с.139-147. Кабалинский магал... предание о филиппинской крепости. СМОМПК, 1902. Вып. 32, отд. I. – с.1-9.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

659. Азербайджанские сказки (составитель А.Ахундов). – Баку, 1959.
660. Азербайджанские сказки (составитель Н.Сейдов). – Баку, 1968.
661. Азербайджанские сказки в двух томах (составители Ф.Бабаев и М.Г.Тахмасиб). – Баку, 1945, 1946.
662. Антология азербайджанской литературы. Под ред. В.А.Луговского и С.Вургана. – М., ГИХЛ. 1939.
663. Багрий А.В. Фольклор Азербайджана и прилегающих стран. – Баку, изд. АзГНИИ, 1930, Т. 1-3.
664. Бахлул Даненде (сост. Н.Сейдов). – Баку, Азернешр, 1987.
665. Восточные анекдоты. Анекдоты о Мулле Насреддине. Новое обозрение, 1890, №2330, 2335, 2336, 2337, 2343.
666. Древня Огрулжа замок разбойника Урушана – Кероглы, его история, рассказ об Эриванском Сардаре. Газ. «Тифлисские ведомости», 1830, №68.
667. Древянная красавица. Полярная звезда, 1825. Хаджи Суф. Людям верить нельзя (татарская сказка). Кавказ, 1852, №65.

668. Кер-оглы (Сост. М.Г.Тахмасиб, перев. Прозаического текста Ю.Гранина; перев. Стихотворного текста И.Оратовского и А.Плавника, предисловие Г.Араслы). – Баку, изд. АН АзССР, 1959.

669. Кер-оглы. Азербайджанский народный эпос (Сост. Гуммет Ализаде. Перевод с азерб. Аизза Шарифа; под ред. и с предисловием Г.К.Шарифова). – Баку, 1940.

670. Кер-оглы, восточный поэт – наездник; Полное собрание его импровизации с присовокуплением его биографии (перевод с английского С.С.Пенн). Кавказ, 1856; № 21, 24, 26, 27, 30, 34, 36, 42. Отдельный оттиск. – Тифлис, 1856.

671. Кероглы (соб. Г.Ализаде). – Баку, Азернешр, 1940.

672. Книга моего Деда Коркуда. – Баку, изд. АН АзССР, 1950.

673. Маадай Каара. – М., Найка, 1973.

674. Народная словесность Кавказа (Материалы для библиографического указателя проф. А.В.Багрия).// Известия Восточного факультета Азгосуниверситета. Востоковедение. Т. I. Баку, 1926.

675. Пословицы Ширванских татар. СМОМПК. Вып. 24, 1895.

676. Султанов Е. Образчики азербайджанской народной мудрости. Кавказ, 1891.

677. Султанов Е. Татарские пословицы. Новое обозрение, 1891, №2547.

678. Татарские пословицы и поговорки. СМОМПК. Вып. I, 1881.

679. Татарские тексты, песни, загадки, пословицы. СМОМПК. Вып. 18, 1899.

680. Хаджи Юсуф. Людям верить нельзя (Татарская сказка). Кавказ, 1852, №65.

681. Шопен И. Кер-оглу. Татарская легенда. Журн. Маяк современного просвещения и образованности;// Труды ученых и литераторов русских и иностранных, ч. I-II. – СПб., 1840, гл. III.

682. Эфендиев Р. Кабалинский магал... предание о филифинской крепости. СМОМПК. Вып. 32, отд. I.

683. Эфендиев Р. Озеро Ноур. СМОМПК, вып. 7, отд. II. – Тифлис, 1889.

III. XARİCİ DİLLƏRDƏ

684. Аббасов И.И., Фарзалиев Т.А. Наука про народную творчеству Азербайджана.// Журн. «Народна творчества этнографи». – Киев, 1972, №6 (Ukrayna dilində).

685. Abdulkadir İnan. Makaleler ve incelemeler. – Ankara, Türk Tarix Kurumu Basımevi, 1987.

686. Abdulkadir İnan. Tarixde və bu gün şamanizm. İstanbul, 1939.

687. Abdulkadir İnan. Türk dastanlarına genel bir baxış. – Ankara, 1954.

688. Altay kep-kuuçındar. II cild. Qorno-Altaysk. «Ak çeçek», 1994.

689. Aslan E. Çıldırı Aşıq Şenlik: hayatı, şerləri və hekayələri. – Ankara, 1975.

690. Atsız. Türk edebiyatı tarihi. İstanbul, 1943.

691. A.Zeki Velidi Toğan. Ümumi Türk tarihine giriş. İstanbul, 1981.

692. Ahmed Yosavi. Divani-Hikmet (hazırlayanı Kamal Əraslan). – Ankara. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1991.

693. A. Von Yabain. Die Alttürkische Literatur. PHTF, t.II, 1965.

694. Arat R.R. Eski türk şiri. – Ankara, 1965.

695. Acaloğlu A. Türk mifolojisinde esxatoloji, toplum və etnik dəyərlər. «Papirus» Kültür Sanat Dörgüsü, 1999, Ocaq sayısı.

696. Acaloğlu A. «Goymagaz iddəm yola Nərgiz». «Papirus» Kültür Sanat Dörgüsü, 1998, Ekim sayısı.

697. Acipayamlı. Türkiyədə doğumla ilgili adət və inamların etimoloji etüdü. – Ərzurum, 1961.

698. Bayrı M.X. Türk ədəbiyyatı və inamları. – İstanbul, 1939.

699. Bahaddin Ögel. Türk kültür tarixinə giriş. IX c. – Ankara, 1991.

700. Bahaddin Ögel. Türk mifolojisi. – Ankara, 1971.

701. Banarlı N.S. Resimli türk ədəbiyyatı tarixi. – İstanbul, 1947.

702. Bang W., Rahmeti G.R. Oğuz Kağan Destanı. İstanbul, 1936.

703. Bombaci A. Histoire de la littérature turque. – Paris, 1968.

704. Baratav P.N. Koroğlu dastanı. – İstanbul, «Eşqaf» matbaəsi, 1931.

705. Büyükköprü klassikleri. Ötüken – Sögüt. I c. İstanbul, 1985.

706. Caferoğlu A. Türk dili tarihi. – İstanbul, 1984.

707. Caferoğlu A. Folklorumuzda milli hayatı bakiyələri. – İstanbul, 1940.

708. Dede Korkut Kitabı. I. – Ankara, 1994.

709. Dertli – hayatı, sanatı, siyirleri (hazır. Ş.Kutlu). – Ankara, 1988.

710. Divani Lügät-it-Türk tərcüməsi. c. I, - Ankara, 1992.

711. Dr. Süleyman Uludağ. Təsəvvüf tərimləri sözlüyü. – İstanbul, 1991.

712. Elçin A. Çıldırı Aşıq Şenlik: hayatı, şerləri və hekayələri. – Ankara, 1975.

713. Ergin Muhammed. Dedem Korkut kitabı. I. Ankara, 1958.

714. Ergin Muhammed. Dedem Korkut kitabı. II. Ankara, 1963.

715. Ergin. Oğuz Kağan destanı. İstanbul, 1970.

716. Əbdürəmanlı A. Xalıq danası – Sarı Bi yelə Konqrat rularının şəciəsi. Almatı, 1992.

717. Əli Rıza Yalçın. Cənubda Türkmen çalğıları. – Adana, 1940.
718. Gögyay O.Ş. Dedem Korkut kitabı. – İstanbul, 1973.
719. Hekayəti-Koroğlu. İstanbul. Hövşən Kavafyanın mətbəəsi, 1872.
720. İlskari («Zarər») jurn. 1872, №2 (gürçü dilində).
721. İslam ensiklopedisi, VI c.
722. Kalafat Y.G. Keçmişdən günümüze türk halk inanclarında «ışık». Milli folklor Dərgisi, 20-ci say. – Ankara, 1993.
723. Karriyev S. Türkmen dastanları və Şərq xalqlarının folkloru. «Sovet ədəbiyyatı» jurn., 1966, №2.
724. Kirgizsko-ruskiy slovar. – M., 1955, c.715.
725. Klod Levi-Straus. Mif və Anlam. İstanbul, 1986.
726. Köprülü Fuad. Ədəbiyyat araşdırmları. – Ankara. Türk tarix Kurumu Basım evi, 1966.
727. Köprülüzade F. Dede Korkut kitabına ait notlar (1-ci məqalə). Azərbaycan Yurt Bilgisi. – İstanbul, 1932, sayı 1.
728. Köprülüzade F. Dede Korkut kitabına ait notlar (3-cü məqalə). Azərbaycan Yurt Bilgisi. – İstanbul, 1932, sayı 3.
729. Krab A.H. Folklorşünaslıq (ərəb dilində). – Qahirə, 1967.
730. Melikoff İren. Uyuridik uyardılar (Alevi-Bektaşilik araştırmaları). – İstanbul, Cem yayinəvi, 1993.
731. Mirzoev T. Özbək baxşlarının epik repertuarı. - Taşkent, «Fan», 1979.
732. Mtəsmindeli Z. Koroğlu. «Drosba» qəz., 1878, №147 (gürçü dilində).
733. Nüzhet S. Türk ədəbiyyatı tarixi. – İstanbul, 1932.
734. Orxan Saïq Gökyay. Dədəm Korkut Kitabı. – İstanbul, 1973.
735. Orxan Saïq. Kitabi-Dədə Qorquduñ dastanlarında islami ünsürlər/Türk dili araşdırmları illiyi bülleteni. – Ankara, 1976.
736. Özelli C. Yeni bilgilərlə Koroğlu// «Türk folklor araşdırmları», 1969, sayı 238.
737. Özelli Cahit. Dedem Korkut kitabının dili. – Ankara, 1975.
738. Öğal B. Türk mifolojisi. I cild. – Ankara, 1993.
739. Prof. dr. İ.Kafesoğlu. Türk Milli Kültürü. – Ankara, 1977.
740. Prof. dr. Hikmet Tanyu. İslamdıkdən önce türklerde tək tanrı inancı. – İstanbul, 1986.
741. Rəhmanov Ata. «Koroğlu» eposunun təzə tapılan variantı. «Sovet ədəbiyyatı» jurn., Aşxabad, 1964, №9.
742. Resimli türk edebiyatı tarixi. N.S.Banarlı. – İstanbul, 1971.
743. Ru Y.P. Türklerin və möğolların əski dini. – İstanbul, 1994.
744. The Book of Dede Korkut / Translated into English by Taruk, Sunner Ahmet E. Uysul Warren S. Walker. Walker University of Texas. Preff. 1972.
745. The book of the Oghuz Peoples or Legends told and sung by Dede Korkut. Translated by P.Mirabile.
746. The Book of Dede Korkut (Translated by Geoffrey Lewis). – Penguin Books, 1974, Great Britain.
747. Tatar halık icadi. Rivayətlər həm legendalar. – Kazan, 1987.

748. Türk dili, VII c., 1988.
749. Türk dili araşdırmları yillığı.- Ankara, 1994.
750. Türk dünyası el kitabı, III c. (edebiyat). – Ankara, 1992.
751. Uraz M. Türk mifolojisi. – İstanbul, 1967.
752. Velyiyev K. Dastan poetikası. – İstanbul, 1989.
753. Ziya Gök Alp. Türk mədəniyyəti tarixi. – İstanbul, birinci qism, 1926.
754. Знаменитый ашыг и именитый герой Короглы. – Тифлис, 1887, 1908 (Gürçü dilində).

AZERBAIJAN FOLKLORE

The treasury of the spoken-poetic word of the Azerbaijan people created during centuries is one of the initial and main sources, containing comprehensive information on national-spiritual originality, historico-ethnographic life style, philosophical – aesthetic ideas, artistic imagination and thinking of our people. Availability of common peculiarities of the Azerbaijan folklore, forming a part of all-turkic folklore area by its genetic and historico-ethnic roots, with the spoken – poetic creative work of the kindred peoples is natural. This commonness is most relief at the historical stage preceding the early and late Middle Ages, marked by the processes of national differentiation in the Turkic world.

The obviousness of the ancient mythic world outlook, spiritual integrity of the ethno-cultural system, bound up with regularities of the nomadic life and thinking, stipulated the formation of a uniform folklore area in a huge ethnographic space where the turkic ethnos inhabited. The text similarity of the first patterns or models of artistic thinking in the folklore of the majority of peoples (e.g., such figures as “al-gish” (“praising”), “gargish” (“damnation”), “ovsun” (“invocation”, “incantation”, “exorcism”), “dua” (“prayer”, “exorcism”, “charm”), mythic tales, primitive labour songs, ceremonial sayings or expressions) is a visual index of common past, similar primogeniture. The comparisons reveal that eighty per cent of the Azerbaijan and Turkmen proverbs and sayings coincide. Approximately in the same proportion we discover the coincidences of our proverbs and sayings with the ones of other kindred peoples (Anatolian Turks, Uzbeks, Gagauzes, Kazakhs, Tatars, Bashkirs, etc.). The mythological images and motives, observed in the folklore of the turkic peoples of the Far East, Siberia, Altay (Khakasses, Shors, Touvinians, Yakuts and others), repeat themselves, with small differences, in the folklore of the Middle Asian Turks, Caucasian Turks and Anatolian Turks. It is not casual at all that the mythic image of the spirit-keeper and protector in Siberia, Altay – “agaj azi” – spirit of tree, “su azi” – spirit-protector of water, in the Middle Asia – “azi-asi”, “ojak azi” – the keeper of the hearth, “tag

asi” – the spirit – protector of mountains, in Azerbaijan and Anadolu “aya-yiya” (ev ayası – house keeper) in its variations has got a coinciding historico-semantic pivot. In the considered ethnographical space, similar common and coinciding mythological images (alarvadi, godu, saya, kosa, div, ilan, bozgurd, etc.), figure in the main course of the mythic thinking. It is doubtless that all these are the relic signs outlining initially common spiritual space and ethnopsychology. In the course of further historical processes, by the division of the Turkic area into definite community (Oghuzes, Kipchaks, Bulgars, Karlugs and others), a number of differences began manifesting themselves. Starting with this stage, Azerbaijan folklore, in its contemporary sense, began chiefly to stabilize in the structure of the Oghuz folklore. Besides the Oghuzes, in the folklore creative work of the Azerbaijan Turks, such significant Turkic communities as Kipchaks, Bulgars and Khazars played a particular role in the ethnographical space of their inhabitation.

The spoken – poetic creative work of Oghuzes along with traditionally common folklore culture has formed from heroic dastans-sages-oghuznames, created by Ozans (one of their perfect patterns is the epos “Kitabi-Dada Gorgud” – “the Book of my Father Gorgud”) and from the spoken – poetic forms, imprinted upon the names of their ethnic address: bayaty→Bayat; Varsagi→Varsag; gerayli→Geray and others), as well as from various small-poetic and epic texts, reflecting historical practice, being of the ethos and its past. Transforming and evolving, the historico – cultural and artistic features of this order step-by-step stipulates the appearance of the concept “Azerbaijani folklore”.

The original lingvo – stylistic, poetic-figurative and subject features of the spoken folklore in the historico-geographical boundaries of Azerbaijan had considerable influence upon the national – ethnic concrete definition of the folklore as well. Thus, in the spiritual life, there appeared, as a phenomenon of particularly Azerbaijan culture, the epos “Koroglu”, the heroic dastans “Gachag Nabi”, “Gachag Karam”, “Deli Ali”, “Molla Nur”, the sagas of love (“Gurbani”, “Abbas and Gulgez”, “Xeste Gassim”, “Valeh and Zarnigar”, “Asli and Kerem”,

"Ashug Garib", "Novruz and Gandab", etc), legends and historical traditions of toponymic character, "latifa" – anecdotes, sayings and expressions. For the space of long time the folklore has been the main and leading form of the artistic self-expression of the Azerbaijan people. Vast time and chronological bounds of the artistic – cultural process, movement of the folklore, beginning with the first mythological poetic ideas and realizations, and mounting to the level of a perfect artistic system, confirms our thought.

Of course, as is in majority of peoples in the world, our people's artistic thinking began to form, departing from the first elementary mythological gleams. The manifestation of the initial outlook- of the typological process – in the mythological form was explained by the conformity of natural laws. As the primitive thinking failed to comprehend the true essence of things in reality, our ancient ancestors searched explanations to the natural phenomena and processes in supernatural forces, in interferences of invisible and incomprehensible will; salutary or destructive influence of this or another phenomenon on men's life was linked by favour or anger, by kind or unkind attitude, and by the location of the spirit of these invisible forces. Becoming aware of his powerlessness and defenselessness in front of almighty elements, the ancient man created by imagination, mythic images of the rulers of the destinies in the Earth, tried to get in touch with those imaginary forces. The primitive men tested superstitious thrill and curiosity to the illusionary world of spirits.

They aspired to get their benevolence, to prevent disasters with their help, to foresee the course of world development and future. As the fruit of the artistic imagination, the mythological beliefs, images and legends entered the spiritual life of primitive communities, tribes, and created favorable ground for the formation of the ceremonial folklore.

The myths and archaic relics of the mythological thinking today, as contrasted to past times, gives unique information about the historical outlook, way of thinking and mode of life of ethnus. The old-turkic mythological thinking is imprinted in the Azerbaijan myths. The texts

of both cosmogonic and ethnogonic and calendar myths are based on the all-turkic mythological ground.

The mythic foundation also appears as the primary source in the constitution of images, motives and scenes in the texts referring to many genres of our folklore. It is clearly demonstrated by the details and images of fairy tales, legends, ceremonial songs, scenes of national games and shows: girls-peri, turned into doves; magic beings; magic stone; winged horses; rain "aroused" by the folklore personage Godu, or the sun becoming vizible at his will; bold fun-maker and entertainer or joker – Kosa, appearing as a messenger of spring, etc.

The ceremonies, executed by our grandparents, played an important role in forming the primitive artistic creative work and poetic thinking. The primitive rites, which accumulated the ethno culture in themselves, by the acts and performances executed in them (dancing and games, ceremonial (ritual) moves, magic spells, salutations, blessing, etc.), have aroused the ceremonial songs which were one of the early folklore layer. The branch of the ceremonial folklore, bound with the seasons of the year and the calendar, traces back to more remote antiquity and originally reflects the mutual relations of our far ancestors with the surrounding world. The main purpose of the calendar rites was superstitious aspiration for affecting the nature by magic sacramentals and ceremonial songs, propitiating and making the patronizing spirit become kinder and asking them for help and support. Such ceremonial songs as the songs of Khidir-Nabi (of the prophet Khidir-Khizr), of Novruz (spring holiday) Kosa-Kosa, Godu-Godu, Sayachi and others occupied, during many centuries, an important place in the life of our people, regulated his spiritual being. In this sense the age of these folklore patterns is as old as the emotional and spiritual world of our ancestors.

The ceremonial folklore is closely associated with the mode of life of the people. In the celebrations, celebrated on various occasions, on the occasion of birth, death, weddings, the ethnus expressed its emotional feelings in a poetized form. The birth of a child was met with joyful, optimistic ceremony; the death of kinsmen was accompanied with sad spells – "aghi". Two opposite moods – pleasure and grief,

merriment and sorrow – defined the leit-motif of everyday rites. The folklore patterns in these ceremonies (wedding songs, merry songs as well as funeral songs, mournful cryings) let know of the belief of our ancestors in the magic force of word: in accordance with ancient ideas, a song – magic word is capable to remove evil forces, to call for the help, the protection of good spirits. As is seen, the ceremonial folklore combined in itself mythological – poetic and moral philosophical aspects of the spiritual-historical life.

The first impulses of the mythic world-outlook and art fiction of our ancestors have also rendered significant influence on the origin and development of the genre of tale. The structural semantic picture of Azerbaijan tales, on the one hand, reports on the relic of the old – turkic mythological world-outlook, on the other hand, is the evidence of reflecting the traditional migrant transnational eastern themes, motives and subjects. In fairy and allegorical tales, the Turkic mythological layer (a winged horse, live water, cults of a mountain, a snake, a tree) has been mixed and synthesized with the motives and subjects of international character. This synthesis is clearly appreciable in the cycle of tales about Malik-Mammad, as well as in tales "Tapdiq", "Reyhan", "Kal Hassan", "Girkh giz" ("Forty girls"), "Gezal Fatma" ("Beauty Fatma").

Availability of close analogues and equivalents to many images of these tales (old woman – "kupegiren" witch buried in the jug), little brother, the girl-orphan, etc) in the world tales (Baba Yaga, Zolushka and others) are the peculiarities, proceeding from the morphology of the mythological layer. In the tales of everyday life, predominantly covering the traditional eastern subjects, the social and aesthetic relation and medieval way of life have found its reflection. In the majority of tales of everyday life, where the chief character or personage is the idealized image of Shah Abbas, moral aspiration of the medieval eastern man, search of justice, diligence and administrative ability and so forth occupies a relevant place. In introducing the moral values in the structure of the tales, special attention is given to the Islamic symbolics and realities of everyday life.

The aspiration for figurative comprehension of natural phenomenae and processes moved the people's folklore fantasy to the composition of legends, too. The ancient man invented fantastic explanations of the reasons of origination of objects, standing out for their singularity, of the living and lifeless nature (mountains, rivers, rocks, springs, birds, etc.). These reasons, which are not depending on a man's will, are intrusion of supernatural forces, reducing to this or another outcome. The folklore thinking tried thus to explain the etymology of heterogeneous attributes of the surrounding world- Aghridagh, Gelin-gaya ("Rock of Bride"), Hacha-gaya ("Rock-fork"), the river Araz, Lake Gyok-Gyol, Maral-bulag, the bird hoopoe, the unique plant 'khari-bulbul', (lit. thorn and nightingale"), etc.

The origin and development of epic tradition in the process of the folklore creativity is considerably associated with legendary interpretation of historical events and troubles endured by an ethnos. The ethnos embodied in its memory the instructive or fatal events of its historical life, passing this memory from generation to generation, from century to century. At each replacement of generations the embodied memory underwent changes; eventually the reflected initial picture of the past events the subjects lost authentic ground, obtaining a form of legends. The active intrusion of the folklore fantasy on different stages has resulted in many variants of majority of the legends. But irrespec-tive of the level of folklorization and variety, Azerbaijan national legends, alongside with the epic memory, are the bearers of the historico-ethnic memory, too. The legends about historical persons and monuments, about toponymes are the national memory embodied in the folklore. The legends about such famous and heroic figures of our history as Dada- Gorgud, Gazankhan, Babek, Shah Ismayil Khatai, Koroqlu, Gachag Nabi, Qachaq Karam, such monuments as Erk qalasy ("The Erk Tower"), Narin-gala, Chirag-gala, Giz-galasy ("The Maiden Tower), The Khudaferin Bridge, about ancient strongholds of historical Azerbaijan – Derbent, Ordubad, Ganja, Ardabil, and other towns inform about glorious and rich past of the Azerbaijan people.

Having undergone legendary comprehension and interpretation in the epic plan, the historical events of the heroic and adventure charac-

ter were included further in the process of a broad and scaled dastan narrations, too. The epic texts "Alp Er Tongha", "Shur", "Ergenekon", "Oghuz khagan", nourished by the historical experience of the turkic folklore tradition, have gained a dastan form namely on the basis of a series of legends. The eposes of the "Book of My Father Gorgud", "Koroglu", which belongs to the Oghuz – Azerbaijani folklore sphere, as well as medieval ashug dastans, as a matter of fact, are the continuation of the mentioned tradition.

The old-turkic epos and its genealogical continuation, the Oghuz-Azerbaijani epos, in all folklore – poetic colorful entourage, mirror in itself the historical reality of the turkic heroic passionar thinking; the events in the tales of "Dada-Gorgud" and in the chapters of "Koroglu" are, first of all, realities, reaching from time immemorial, later changed and adorned by the creative work of tellers – ozans and ashugs. In general, according to its type, the turkic epic-dastan thinking is realistic one. For this reason, it, most of all, rests on a principle, expresed in popular saying "the ashug sings about what he sees". The type and principles of the dastan thinking allows to consider the Azerbaijani heroic epos to be a folklorized history and folklorized annals. In this sense, irrespective of the artistic coloring, poetic décor, the history of Azerbaijan passes through all Azerbaijani eposes, without exception.

Gradually becoming obsolete and retreat to the shadow of history the knighthood and worriorness little by little push aside oghuzname, i.e. Oghuz tales, heroic dastans from main repertoire of ozans-ashugs, beginning from the 16-17 th centuries, the leading position in the epic space belongs to allegorical love dastans, invested with the Sufi symbolics. The mystical philosophical and ideological system become apparent in Azerbaijan in the form of the current (tarigat) Sefevid- gizil-bashes, one of the driving forces of which became ashugness; with all its spiritual-poetic potential in both religious rituals and military – political ceremonies and ethnographic rites, the ashugness preached and praised the Sefevid ideology, executing thereby a strategic mission.

The patronage, rendered by Shah Ismayil Khatai, the builder of the Azerbaijan Sefevids State, to ashugs, his love to the ashug art in the form of the ashug poetry – "goshma", raised the historical and social

prestige of ashugness. In this historical stage, the ashugness was in its "golden age". The poetic masterpieces, created by the notable masters of the saz, ashugs Gurbani, Abbas Tufarganly, Khaste Gassim, Sari Ashug informs us a lot about the ebullient life of the medieval ashug art. The authors-ustads ("masters"), appeared in the latest period, such as Ashug Alesker, Dollu Mustafa, Abdagylabli Valeh, Hussein Shamkirli, Hussein Bozalganly and others successfully continued the tradition. The philosophical perception of life, wise insight and ardent emotionality in the expression of feelings, enthusiastic admiration for the beauty and confirmation of high moral values are, in general outline, the main ideological – aesthetic merits of the polysemantic and rich ashug poetry.

Popular bayaty – quatrains (minor form of the folklore poetry), which are in close connection with the ashug poetry, are very characteristic in artistic reflection of the people's spiritual life. Bayaty is the language of sensation of people, heart-to-heart talk with himself. For this reason the bayaty is in the row of the most popular and eternally living samples of our folklore. Besides purely popular bayaty, the author's bayatys, connected with the names of Sari Ashug, Lele, Məmmad Amani, Khatai, Vidadi and other poets are very popular, too.

The folklore word in broad sense is the expression of the centuries-old popular wisdom, and here all the forms young and old in this or that extent bear in themselves this quality. In a number of genres centre of gravity of the text load is the capacious expression of popular wisdom. The proverbs and riddles, samples of popular humour (anekdots, "garavalli" – cock-and-bull stories, "bazama" – embellishments, etc.) are revived with shrewd sense, fed on a deep knowledge of life. The popular wisdom, adorned and inspired with humour have found its realization in Bakhlul Dananda's, Mollah Nasreddin's anekdots and parables, as well as in the "garavallis" – tall stories, instructive spells. Azerbaijan popular humour is unique possessions of the spiritual culture where comic moments in the interrelations of a man and society are displayed with gentle and penetrating hints, ironic implication, and summing up instructive deductions.

During centuries Azerbaijan folklore fulfilled, besides aesthetic significance, a moral – educating role. Children, coming into the world hear, from the cradle sweet cradle songs. When beginning to walk and speak they hear patters, riddles, facetious sayings, children's tales, so they can differ the nuances of word, enrich vocabulary, perfect their skill clearly to express meaning and build speech. In this sense, the way leading to great and grandiose folklore culture takes its sources from children's folklore.

Possessing a broad thematic and genre range, Azerbaijan folklore is at the same time unique exponent of people's colorite and national mentality. From the smallest folklore sample to a large epic text - in all levels the language of our folklore reflects and bears in itself the spirit, psychology spiritual energy and power of the people. The spirit of people and inchangable national originality are what associates and connects millenial remoteness of the language of the forefather Gorgud with the language of nowadays cradle songs, bayaty, tales, dastans. It is doubtless that behind this originality stands our invaluable national spiritual property-mighty folklore culture.

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Сокровищница устнopoэтического слова азербайджанского народа, создававшаяся веками, – один из первичных и основных источников, содержащих комплексную информацию о национально-духовной самобытности, историко-этнографическом укладе жизни, философско-эстетических представлениях, художественном воображении и мышлении нашего народа. Естественно наличие общих черт азербайджанского фольклора, по генетическим и историко-этническим корням входящего в общетюркский фольклорный ареал, с устнopoэтическим творчеством родственных народов. Эта общность наиболее рельефна на историческом этапе, предшествовавшем раннему и позднему средневековью, отмеченному процессами национальной дифференциации в тюркском мире.

Наглядность древнего мифического мировидения, духовная целостность этнокультурной системы, связанной с закономерностями кочевой жизни и мышления, обусловили становление единого фольклорного ареала в гигантском этногеографическом пространстве, где обитал тюркский этнос. Текстовая схожесть первых образцов художественного мышления в фольклоре большинства народов (к примеру, таких фольклорных жанров, как алгыш (вославление), гаргыш (проклятия), овсун (заклинание), дуа (заговор, молитва), мифический сказ, первобытные трудовые песни, календарно-обрядовые речения и т.д.) – наглядный показатель единого прошлого, аналогичного первородства. Сопоставления выявляют, что восемьдесят процентов азербайджанских и туркменских пословиц и поговорок совпадают. Примерно в таком же соотношении находим совпадения наших образцов с пословицами и поговорками других родственных народов (анатолийские турки, узбеки, гагаузы, казахи, татары, башкиры и другие). Мифологические образы и мотивы, наблюдаемые в фольклоре тюркских народов Дальнего Востока, Сибири, Алтая (хакасы, шоры, тувинцы, якуты и другие), с небольшими различиями, повторяются у среднеазиатских, кавказских тюрков, анатолийских турков. Отнюдь не слу-

чайно, что мифический образ духа-хранителя и покровителя в Сибири, на Алтае – "aac əzî" – дух древа, "su əzî" – дух-покровитель воды, в Средней Азии – "əzî-əsî", "ojak əsî" – хранитель очага, "tağ əsî" – дух-хранитель гор, в Азербайджане и Анатолии – "əyə-uyû" (ev əyəsî – хранитель дома-кровя) в своих вариациях имеет совпадающий историко-семантический стержень. В рассматриваемом этнографическом пространстве подобные общие и совпадающие мифологические образы (alarvadi, qodu, saya, kosa, div, ilan, bozqurd и т.д.) фигурируют в ключевом русле мифического мышления.

Несомненно, что все это реликтовые признаки, очерчивающие изначально общее духовное пространство и этнопсихологию. В ходе дальнейших исторических процессов, с разделением тюркского ареала на определенные сообщества (огузы, кипчаки, булгары, карлуги и другие) в фольклоре и этнографии стал выявляться ряд отличий. Начиная с этого этапа азербайджанский фольклор в его современном понимании стал преимущественно позиционироваться в составе огузского фольклора. Определенную роль, помимо огузов, в фольклорном творчестве азербайджанских тюрков в этнографическом пространстве их обитания сыграли такие значимые тюркские сообщества, как кипчаки, булгары и хазары.

Устнopoэтическoe творчество огузов, наряду с традиционно общей фольклорной культурой, складывалось из героических дастанов-сказаний – огузнаме, создававшихся озанами (один из их совершеннейших образцов – эпос "Китаби Деде-Горгуд" – "Книга Праотца Горгуда") и устнopoэтических форм, запечатлевших в названиях свой этнический адрес – бааты – Бааты, варсаги – Варсаг, герайлы – Герай и другие), а также разнообразных мелопoэтических и эпических текстов, отражавших исторический опыт, бытие этноса и пережитые им события. Историко-культурные и художественные особенности этого порядка, трансформируясь и эволюционируя, постепенно обусловили появление понятия "азербайджанский фольклор".

Обозначившиеся, начиная с раннего средневековья, самобытные лингво-стилевые, поэтическо-изобразительные и сюжетные

особенности устного народного творчества в историко-географических пределах Азербайджана также оказали существенное влияние на национально-этническую конкретизацию фольклора. Таким образом, появились в духовном обиходе как явления сугубо азербайджанской культуры эпос "Кероглы", героические дастаны "Гачаг Наби", "Гачаг Керем", "Дели Алы", "Молла Нуру", сказания о любви ("Гурбани", "Аббас и Гюльгез", "Хесте Гасым", "Валех и Зарнигяр", "Асли и Керем", "Ашуг Гариб", "Новруз и Гендаб" и другие), легенды и исторические предания топонимического характера, "лятифе" – анекдоты, народные речения. Фольклор на протяжении длительного времени оставался основной и ведущей формой художественного самовыражения азербайджанского народа. Масштабные временные, хронологические пределы художественно-культурного процесса, движения фольклора, начавшегося с первых мифологических поэтических представлений и воплощений и достигшего уровня совершенной художественной системы, как грандиозное эпическое-дасстанное творчество, наглядно подтверждает нашу мысль.

Конечно, как и у большинства народов мира, художественное мышление нашего народа начало формироваться, отталкиваясь от первых элементарных мифологических проблесков. Проявление первоначального мировидения – типологического процесса – в мифологической форме объяснялось естественной закономерностью. Так как первобытное мышление было не в состоянии постичь истинную суть вещей в окружающей действительности, наши древние пращуры искали объяснения природным явлениям и процессам в сверхъестественных силах, во вмешательстве невидимой и непостижимой воли; благотворное или губительное воздействие тех или иных явлений на жизнь людей связывалось милостью или гневом, добрым или недобрый отношением и расположением духа этих невидимых сил. Древний человек, ощущая свое бессилие и беззащитность перед всемогущей стихией, создавал и расцвечивал фантазией мифические образы вершителей земных судеб, стремился войти в контакт с этими воображаемыми силами. Первобыт-

ные люди испытывали суеверный трепет и любопытство перед иллюзорным миром духов.

Они стремились снискать их благосклонность, с их помощью предотвратить бедствия, предугадать ход событий и будущее. Мифологические верования, образы и предания, как плод художественного воображения, входили в духовную жизнь первобытных сообществ, племен, создавали благодатную почву для формирования обрядового фольклора.

Мифы и архаические реликты мифологического мышления сегодня, по сравнению с минувшими временами, резко сузившие сферу бытования или же доживающие свою фольклорную жизнь (заклинания, предания, ряд обрядовых ритуалов и т.д.), дают уникальные сведения об историческом мироощущении, образе мышления и укладе жизни этноса. В азербайджанских мифах – составной части тюркского мифотворчества – запечатлелось древнетюркское мифологическое мышление. Тексты как космогнических, так и этногонических и календарных мифов зиждутся на общетюркской мифологической основе.

Мифический фундамент выступает как первоисточник также в строении образов, мотивов и сюжетов в текстах, относящихся ко многим жанрам нашего фольклора. Это ясно демонстрируют детали и образы сказок, преданий и легенд, календарно-обрядовых песен, сцены народных игр и зрелищ: девушки пери, обернувшиеся голубицами, волшебные дивы, заколдованный камень, колдуны, крылатые кони, дождь, "вызванный" фольклорным персонажем Году или же солнце, выглянувшее по его же воле, плеший потешник и затейник – Кеса, выступающий вестником весны и т.д.

Обряды, исполнявшиеся нашими предками, играли важную роль в формировании и представлении первобытного художественного творчества и поэтического мышления. Первобытные обряды, аккумулировавшие в себе этнокультуру, исполнявшиеся на них актами и сеансами (пляски и игры, ритуальные движения, магические заклинания, приветствия-благословения и т.д.), инсценировали действия первобытного художественного творчества и

вызывали к жизни обрядовые песни, составившие один из ранних фольклорных пластов. Связанная с сезонами года и календарем ветвь обрядового фольклора восходит к более глубокой древности и оригинально отражает взаимоотношения далеких пращуров с окружающим миром. Главная цель календарных обрядов, носящих стабильно-статичный характер, то есть неизменно сопряженных с определенным временем года, – суеверное стремление оказать воздействие на природу посредством магических ритуалов и обрядовых песен, умилостивить и задобрить покровительствующих духов, испросить у них помощи и поддержки. Такие обрядовые песни, как песни Хыдыр-Наби (пророка Хыдыра-Хизра), Новруза (новогодья – весны), Кеса-Кеса, Году-Году, Саячи и т.д., на протяжении веков занимали важное место в жизни нашего народа, регламентировали его духовное бытие. В этом смысле возраст этих фольклорных образцов столь же древен, как душевный и духовный мир наших пращуров.

Обрядовый фольклор связан с бытом, укладом жизни народа. На торжествах, справлявшихся по разнообразным поводам, по случаю рождения, смерти, свадеб, этнос выражал свои эмоциональные ощущения в опоэтизированной форме. Появление на свет ребенка встречалось радостным, оптимистичным обрядом; провожали в последний путь сородичей с печальными причитаниями-плачами – "агы". Два полярно противоположных настроения – радость и печаль, веселье и скорбь определяли лейтмотив бытовых обрядов. Фольклорные образцы в этих обрядах (свадебные песни, веселые попевки, а также поминальные песни, скорбные плачи) сообщают о вере предков в магическую силу слова: по древним представлениям песня – магическое слово способно отвести злые силы, призвать покровительство добрых духов. Как видим, обрядовый фольклор сочетал в себе и мифологико-поэтические и морально-философские аспекты духовно-исторического бытия.

Первые импульсы мифического мировидения и художественного вымысла пращуров оказали значимое влияние также на рождение и развитие жанра сказки. Структурно-семантическая картина азербайджанских сказок, с одной стороны, сообщает о ре-

ликах древнетюркского мифологического мировидения, с другой стороны, свидетельствует об отражении традиционных бродячих транснациональных восточных тем, мотивов и сюжетов. В волшебных и аллегорических сказках тюркский мифологический пласт (крылатый конь, живая вода, культуры горы, змеи, дерева) смешались и синтезировались с мотивами и сюжетами интернационального характера. Этот синтез явственно ощущим в цикле сказок о Мелик-Мамеде, а также в сказках "Тапдыг", "Рейхан", "Кяль Гасан", "Сорок девиц", "Красавица Фатыма" и других.

Наличие близких аналогов и эквивалентов многим образом этих сказок (старуха - "кюпягиран", колдунья, хоронящаяся в кувшине), младший брат, девочка-сиротка и т.д., в мировом сказочном опыте (Баба Яга, Золушка и другие) – признаки, пристекающие из морфологии мифологического пласта. В бытовых сказках, преимущественно охватывающих традиционные восточные темы, нашли отражение социально-эстетические отношения в уклад средневековья. В большинстве бытовых сказок, где ключевым персонажем является идеализированный образ Шаха Аббаса, важное место занимают нравственные чаяния человека средневекового Востока, поиски справедливости, утверждение и проповедь высоких добродетелей, милосердия, мудрости и прозорливости, праведности и честности, трудолюбия и распорядительности. При введении нравственных ценностей в сказочную структуру особое внимание уделено исламской символике и бытовым реалиям (образ седобородого дервиша в белой власянице и т.д.).

Стремление к образному осмыслиению природных явлений и процессов подвигало фольклорную фантазию народа и к сочинению легенд. Древний человек выдумывал фантастические объяснения причин возникновения выделявшихся необычностью объектов живой и неживой природы (горы, реки, скалы, родники, птицы и т.д.). Эти причины, не зависящие от воли человека, - вторжение сверхъестественных сил, приводившее к тому или иному результату. Фольклорное мышление стремилось таким образом объяснить этиологию разнородных атрибутов оружающего мира - Агрыдага, Гялин-гая ("Скала невесты"), Хача-гая, ("Скала-развилка"),

реки Араз (Аракс), озера Гек-гель, Марал-булаг, птицы удод, уникального растения "хари-бюльбюль" (буквально: "шип и соловей"); и появлявшиеся плоды воображения, облеченные в форму легенд, становились художественными текстами.

Зарождение и развитие эпической традиции в процессе фольклорного творчества связано в значительной степени с легендарной трактовкой пережитых этносом исторических событий и перипетий. Этнос запечатлевал в памяти поучительные или же судьбоносные события своей исторической жизни, передвая эту память из поколения в поколение, из века в век. При каждой смене поколений запечатленная память претерпевала изменения, будь то привнесения или же усечения, забывания; с течением времени отражавшие первичную картину минувших событий сюжеты теряли достоверную основу, обретая вид преданий. Активное вторжение фольклорной фантазии на различных этапах привело к многогранности большинства преданий. Но независимо от степени фольклоризации и вариативности, азербайджанские народные предания, наряду с эпической памятью, являются также носителями и историко-этнической памяти. Предания об исторических личностях и памятниках, о топонимах – это запечатленная в фольклоре народная память. Предания, легенды о таких выдающихся и героических фигурах нашей истории, как Деде-Горгуд, Газан-хан, Бабек, Шах Исмаил Хатаи, Кероглы, Гачаг Наби, Гачаг Керем, о таких памятниках, как крепость Эрк, Нарын-гала, Чираг-гала, Девичья башня, Худаферинский мост, о древних оплотах исторического Азербайджана – Дербенте, Ордубаде, Гяндже, Ардебиле и других городах сообщают о достославном и богатом прошлом азербайджанского народа.

Исторические события и происшествия героического и приключенческого характера, претерпев легендарное осмысливание и преломление в эпическом плане, в дальнейшем были включены и в процесс развернутых и масштабных дакстанных повествований. Эпические тексты "Али Эр Торға", "Шу", "Эргенекон", "Огуз кан", питавшиеся историческим опытом тюркской фольклорной традиции, именно на основе серии легенд, приобрели дакстанный

вид. Принадлежащие огузско-азербайджанской фольклорной среде эпосы "Книга Праотца Горгуда", "Кероглы", а также средневековые ашугские дастаны по сути своей – продолжение упомянутой традиции.

Древнетюркский эпос и его генеалогическое продолжение огузско-азербайджанский эпос, при всем фольклорно-поэтическом красочном антураже, отражают в себе историческую реальность тюркского героического пассионарного мышления: события в сказках "Деде-Коргуда" и главах "Кероглы" прежде всего, реальности, доносящиеся из глубины веков, позднее преображеные и расцвеченные творчеством сказителей – озанов и ашугов. Вообще, тюркское эпическо-дастанное мышление по своему типу – реалистичное мышление. По этой причине оно более всего опирается на принцип, выраженный в народном речении "ашуг поет о том, что видел". Тип и принципы дастанного мышления позволяет рассматривать азербайджанский героический эпос как фольклоризованную историю, фольклоризированную летопись. В этом смысле, независимо от художественной окраски, поэтического декора, через весь азербайджанский эпос проходит, без исключений, история Азербайджана.

Постепенное отживание и отход в историческую тень эпохи рыцарства и воительства мало-помалу оттесняют из основного репертуара озанов-ашугов огузные – огузские сказы, героические дастаны, и, начиная с шестнадцатого-семнадцатого столетия ведущую позицию в эпическом пространстве занимают аллегорические любовные дастаны, облеченные в суфийскую символику. Мистическая философско-идеологическая система, проявляясь в Азербайджане в виде течения (таригата) сефевия – гызылбашей, одной из движущих сил которого стала ашугство; ашугство же со всем своим духовно-поэтическим потенциалом и на религиозных ритуалах, и на военно-политических церемониях, и на этнографических обрядах проповедовало и восславляло сефевидскую идеологию, выполняя тем самым стратегическую миссию.

Покровительство, оказывавшееся строителем азербайджанского государства Сефевидов Шах-Исмаилом Хатаи ашугам, его лю-

бовь к ашугскому искусству, проявившееся в игре на сазе и сочинении ярких стихов в форме ашугской поэзии – "гошма", несомненно, возвысили исторический и общественный престиж ашугства. На этом историческом этапе ашугство переживает свой "золотой век". Поэтические жемчужины и шедевры, созданные могучими мастерами саза-сказа, ашугами Гурбани, Аббасом Туфарганды, Хаште Касумом, Сары Ашугом, сообщают о кипучей жизни средневекового ашугского искусства. Выросшие в позднейшие периоды творцы – устады – Ашуг Алескер, Доллу Мустафа, Абдагюлаблы Валех, Гусейн Шамкирли, Гусейн Бозалганлы и другие успешно продолжили традиции творчества. Философское восприятие жизни, мудрая проницательность и пылкая эмоциональность в изъявлении чувств, восторженное преклонение перед красотой и утверждение высоких нравственных ценностей необыкновенная чуткость и утверждение высоких нравственных ценностей необыкновенная чуткость в передаче движений человеческого сердца и переживаний души, – вот, в общих чертах, основные идеино-эстетические достоинства многозначной и богатой ашугской поэзии.

Народные баяты-четверостишия (малая форма фольклорной поэзии), одним крылом своим связанные с ашугской поэзией и используемые ашугами при исполнении как вспомогательные мелопоэтические тексты, занимают самоприсущее место в художественном отображении духовного мира народа. Баяты – язык чувствования народа, его задушевный, исповедальный разговор с самим собой. По этой причине баяты – в ряду наиболее популярных и вечно живых, непреходящих образцов ашего фольклора. Эти четверостишия, с уникальной поэтической емкостью и тонкостью передающее лирические чувства – радость и печаль, тоску разлуки и радость встречи, переживания любящего сердца, вместе с тем, обладают силой глубокого философско-эстетического обобщения. Особо активная роль баяты в стихии азербайджанского фольклора проистекает из национальной ментальности, в которой сильны лирико-романтическая тональность и настрой. Широко популярны, помимо чисто народных баяты, также и авторские баяты,

связанные с именами Сары Ашуга, Лэлэ, Мохаммеда Амани, Хатай, Видади и других поэтов.

Баяты и созданные в этой форме фольклорные поэтические образцы ("агы" – плачи, "лайла" – колыбельные песни, "охшама" – ласкательные попевки и др.) – это специфические тексты, выпеваемые или высказываемые с определенным ладом. Элементарно малый объем и мелопоэтический характер свидетельствуют о древности жанра. Эти же признаки говорят о происхождении баяты от первобытных языческих шаманских камланий. Именно по этой причине тексты подавляющего большинства наших древних народных песен составлены из баяты.

Фольклорное слово в широком смысле является выражением многовековой народной мудрости, и здесь все формы от мала до велика в той или иной степени несут в себе это качество. В ряде жанров центр тяжести текстовой нагрузки приходится емкой выражение народной мудрости. Пословицы и поговорки, образцы народного юмора (анекдоты, "гаравелли"-небылицы, "беземе"-прирасы и т.д.) заряжены острой проницательной мыслью, питаются глубоким знанием жизни. Поучительные суждения и умозаключения опираются на многовековой опыт, ограничиваясь и отшлифовываясь на протяжении столетий, они стали своего рода краеугольным камнем духовного мира народа. В этом смысле азербайджанские пословицы – народные этические уставы, которые высвечивают, поверьют жизнь и поведение человека, его отношение к окружающим. Народная мудрость, расщепченная и согретая юром, нашла свое фольклорное воплощение в анекдотах и притчах Бахлула Даненде, Моллы Насреддина, а также в "гаравелли" – небылицах, в поучительных речениях. Азербайджанский народный юмор – уникальное достояние духовной культуры, где комические моменты взаимоотношений человека и общества раскрываются тонкими и проницательными намеками, ироническим подтекстом, и подытоживающими поучительными выводами. Эта тонкая сфера, ключевая линия фольклора, через которую приходится пройти каждому; трудно представить азербайджанца, не сведу-

щего в народных притчах-"лүтифе", не знающего и не любящего этот искрометный, остроумный фольклорный опыт.

Азербайджанский фольклор на протяжении веков, помимо эстетической значимости, выполнял и нравственно-воспитывающую роль. Младенец, появившийся на свет, с пеленок слышал сладостные колыбельные песни, ласковые "охшама", едва начав ходить и говорить, малыши причащались к музыке, азам родной речи; через считалки, скороговорки, загадки, прибаутки, детские сказки учились различать нюансы слова, обогащали лексику, оттачивали умение четко выражать мысль и строить речь. В этом смысле дорога, ведущая к великой и грандиозной фольклорной культуре, берет свои истоки в детском фольклоре.

Азербайджанский фольклор, обладающий широким тематическим и жанровым диапазоном, вместе с тем, является уникальным выразителем народного колоита и национального менталитета. Начиная от самых фольклорных образцов до гигантского эпического текста – на всех уровнях язык нашего фольклора отражает и несет в себе дух, психологию, духовную энергию и мощь народа. Дух народа и непреходящая национальная самобытность – это то, что сопрягает и связывает тысячелетней давности язык вешнего праотца Горгуда с языком сегодняшних колыбельных песен, баяты, сказок, дастанов. И за этой самобытностью, несомненно, стоит наше бесценное национальное духовное достояние – грандиозная фольклорная культура.

Aşıq Ələsgər.....	568
Aşıq Hüseyin Şəmkirli.....	581
Aşıq Hüseyin Bozalqanlı.....	586
Molla Cümə.....	590
 Dastanlar	
- Məmmədhüseyn Təhmasib, Məhərrəm Qasimli.....	596
 «Koroğlu» eposu	
- İsrafil Abbaslı, Nizami Cəfərov.....	628
 Qaçaq dastanları	
- Azad Nəbiyev.....	675
 Folklorşünaslıq	
- İsrafil Abbaslı.....	686
 Ədəbiyyat	
- Vüsal Səfiyeva.....	707
 İngiliscə xülasə	
.....	738
 Rusca xülasə	
.....	747

MÜNDƏRİCAT

İnstitutdan.....	5
Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi	
- Bəkir Nəbiyev, Teymur Kərimli.....	7
Azərbaycan folkloru	
- Məhərrəm Qasimli.....	29
Mifologiya	
Arxaik folklor janrları	
- Arif Acaloğlu.....	37
Mərasim folkloru	
- Bəhlul Abdulla.....	67
Əmək nəğmələri	
- Bəhlul Abdulla.....	98
Bayatılar	
- Bəhlul Abdulla.....	155
Xalq mahnıları	
- Məhərrəm Qasimli.....	165
Əfsanələr	
- Ramazan Qafarlı.....	181
Rəvayətlər	
- İsrafil Abbaslı.....	206
Nağıllar	
- İsrafil Abbaslı.....	211
Letifələr	
- Oruc Əliyev.....	217
Atalar sözü və məsəllər	
- Təhmasib Fərzəliyev.....	241
Tapmacalar	
- Oruc Əliyev.....	249
Xalq dramları	
- Oruc Əliyev.....	264
Meydan tamaşaları	
- Ramazan Qafarlı.....	273
Uşaq folkloru	
- Azad Nəbiyev.....	303
Qam-şaman kompleksi	
- Ramazan Qafarlı.....	310
Qədim türk eposu	
- Məhərrəm Qasimli.....	328
Ozan-qopuz ənənəsi	
- Nizami Cəfərov, Kamil Vəliyev.....	337
«Kitabi-Dədə Qorqud» eposu	
- Məhərrəm Qasimli.....	374
- Tofiq Hacıyev.....	398
Aşıq sənəti	
Aşıq mühitləri	
- Məhərrəm Qasimli.....	463
- Məhərrəm Qasimli.....	482
Ustad aşıqlar	
Qurbani	
- Qəzənfər Kazımov.....	529
Abbas Tufarqanlı	
- Məhərrəm Qasimli.....	540
Xəstə Qasımlı	
- Məhərrəm Qasimli.....	547
Sarı Aşıq	
- Məhərrəm Qasimli.....	556
Abdalgüləblı Valeh	
- Məhərrəm Qasimli.....	563

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ

ALTI CİLDƏ

BİRİNCİ CİLD

«Elm» Redaksiya-Nəşriyyat və Poliqrafiya Mərkəzi

Mərkəzin direktoru
ŞİRİNDİL ALIŞANLI

Baş redaktoru
TEYMUR KƏRİMLİ

Kompüter tərtibatı
ƏBÜLFƏT KƏRİMOV

Nəşriyyat redaktorları
ROZA KƏRİMOVA,
ƏMİNƏ NOVRUZOVA

Rəssamı
V. USTINOV

Yığılmağa verilmiş 9.09.2003. Çapa imzalanmış 1.07.2004.
Kağız formatı 60x90¹/16. Ofset üsulu ilə çap edilmişdir.
Həcmi 47,5 ç.v. Tirajı 1000. Sifariş №59.
Qiyməti müqavilə ilə.

«Elm» RNP Mərkəzinin mətbəəsində çap edilmişdir.

(*İstiqlaliyyət* küç., 8)

W5
A 99