

AZƏRBAIJAN
ƏDƏBİYYATI
TARİXİ



Çoxəsrlik tariximizdə xalqımızı yaşadan, 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, yazıçılarımızın xidməti və tariximizin yaranmasında, saxlanmasında onların əsərlərinin qiyməti çox böyükdür.

Heydər ƏLİYEV



AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ



*altı
cildə*

BAŞ REDAKSIYA ŞURASI

Mahmud Kərimov (sədr), **Bəkir Nəbiyev** (baş redaktor),
Teymur Kərimli (baş redaktorun müavini), **Ağamusa Axundov**,
Şirindil Alışanlı (məsul katib), **Yaşar Qarayev**, **Məhərrəm Qasımlı**,
Azadə Rüstəмова, **Şamil Salmanov**, **Kamal Talıbzadə**

BAKI-ELM-2004

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
NİZAMİ adına ƏDƏBİYYAT İNSTİTUTU

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ



*birinci
cild*

REDAKSIYA HEYƏTİ

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

BAKI-ELM-2004

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

ISBN-8066-1654-1

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

A $\frac{4702060105}{655(07)-2004}$

©“Elm” nəşriyyatı, 2004.



İNSTITUTDAN

Əvəzsiz milli sərvətimiz olan qədim və zəngin Azərbaycan ədəbiyyatının öyrənilməsi istiqamətində indiyədək bir çox dəyərli işlər görülmüşdür. Orta çağ təzkiyəçiliyindən başlayıb çağdaş fundamental filoloji araşdırmalara qədər uzunömürlü və irimiqyaslı bir kontekst çevrələyən ədəbiyyat tarixçiliyimiz zaman-zaman öz milli-təcrübi uğurlarını yekunlaşdıran ümumiləşdirici ədəbiyyat tarixlərini elmi ictimaiyyətə çatdırmışdır. Firudinbəy Köçərli, Əmin Abid, İsmayıl Hikmət, Salman Mümtaz, Fuad Köprülü, Məmməd Arif, Məmməd Cəfər, Həmid Araslı, Məmmədhüseyn Təhmasib, Mirzəğa Quluzadə, Mir Cəlal, Feyzulla Qasımzadə və başqa görkəmli tədqiqatçıların bu yöndəki ardıcıl, sistemli fəaliyyəti Azərbaycan filoloji fikrinin inkişafında mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin ilk elmi mənzərəsini iyirminci yüzilliyin əvvəllərində görkəmli ədəbiyyatşünas Firudinbəy Köçərli yaratmış, daha sonrakı ədəbiyyat tarixləri də ayrı-ayrı tədqiqatçıların (Ə.Abid, İ.Hikmət, F.Köprülü və s.) fərdi təşəbbüslərinin nəticəsi kimi meydana çıxmışdır. Ölkəmizdə ədəbiyyat tarixçiliyinin məqsədyönlü və sistemli təşkili qırxıncı illərdən etibarən Elmlər Akademiyasında həyata keçirilməyə başlanmışdır. 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 mü-kəmməl və dolğun elmi mənzərəsi ortaya çıxmışdır. Altmışıncı illər nəşri öz dövrü üçün böyük elmi nailiyyət idi və bu gün də bir çox konseptual və tarixi-xronoloji məsələlərin şərh baxımından elmi dəyərini qoruyub saxlamaqdadır. Ancaq ötən onilliklər ərzində aparılmış bir çox yeni araşdırmaların elmi nəticələri, bir sıra ədəbi-tarixi məqamların daha obyektiv meyarlarla dəyərləndirilmə imkanlarının yaranması,

ədəbi-tarixi keçmişin müstəqil dövlətçilik və milli ideologiya prizmasından işıqlandırılması 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.

Çoxcildliyin əsas məqsədi Azərbaycan ədəbi-bədii düşüncəsinin ilkin ibtidai təxəyyül təkanlarından, mifoloji şərtlərdən, 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 dəyərini müəyyənləşdirməkdir.

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

Əvvəlki ədəbiyyat tarixlərindən fərqli olaraq bu nəşrdə Azərbaycan folkloru ilk dəfə ayrıca cild halında təqdim olunur. Folklor - şifahi söz sərvəti təkcə ədəbiyyatımızın deyil, bütövlükdə 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 aydınlıq gələ bilər. Buna görə də çoxcildliyin folklor cildi ilə açılması məqsədyönlü sayılmışdır.

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



AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ

İnsanın mənəvi mədəniyyət sahəsində yaratdıqları onun özünə bənzəyir; canlı, şüurlu orqanizm kimi doğulur, böyüyür, inkişaf edir, bəzən xəstələnir, bəzən yenilməz bir qüvvətlə dolu olur, bəzən rəqabətə girir, bəzən qalib, bəzən məğlub olur. Bu sözləri insan yaradıcılığının ən heyrətamiz sahələrindən biri olan bədii söz yaradıcılığı barədə də demək olar. Təsadüfi deyil ki, zəkənin ilahi hikmətdən qidalandığı müqəddəs kitablarda – Tövratda, İncildə, Quranda sözün qüdrətinə böyük önəm verilmiş, daha doğrusu, əslində, hər şeyin sözün qüdrəti ilə – ilahi sözün qüdrəti və hikməti ilə yaradıldığı bildirilmişdir. Tövratın başlanğıcını yada salaq: «Allah əvvəlcə göyü və yeri yaratdı. Yer isə görkəmsiz və boş idi, zülmətə bürünmüşdü. Onda Allah dedi: «Qoy işıq olsun. Və işıq oldu». Qurani-Kərimin bir çox ayələrində, o sıradan «Bəqərə» surəsinin 117-ci ayəsində: «Allah bir şeyi yaratmaq istədikdə ona sadəcə «ol» deyər və o da həmən olar» sözləri təkrar-təkrar səslənir.

Düzdür, insan sözü Allah sözü qədər qüdrət və əzəmətə malik deyil: ancaq, böyük Füzuli demişkən: «can – sözdür». İnsan da söz yaradıcılığı ilə bir növ yaradanın qüdrət və əzəmətini ən kiçik miqyasda təkrar etmək, sözün qüdrəti ilə əbədiyyət qazanmaq üçün tarix boyu arasıkəsilməz bir yaradıcılıq növünə müraciət etmişdir. Bu yaradıcılıq növünün adı ədəbiyyatdır. Doğrudur, bu ad bir termin kimi çox-çox sonralar meydana çıxmışdır; ancaq insan ilk dəfə ağzını açıb danışdığı andan öz ətrafındakı digər canlılardan seçilmiş və elə bu ilk sözü ilə də ədəbiyyatın başlanğıcını qoymuşdur. İnsanı insan edən də bir neçə il bundan öncəyə 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, vəhşi instinktlərdən ayrılmasında müstəsna rol oynamışdır. İnsan ilk sözünü dediği və tərəf-müqabilə bu sözü anladığı andan başlayaraq mif. folklor ədəbiyyatı insanın

ayrılmaz və vəfalı yol yoldaşı, dostu, sirdaşı, müəllimi olmuşdur. Milyon illər boyunca sadəcə canlı olan və nəsillər boyunca nəsil dövründən başqa dünyada heç bir iz qoymayan insanın ilahi mərtəbəyə yüksəlməsi beləcə, sözün sayəsində baş vermişdir. Bəşər tarixi də məhz bundan sonra – söz kimi heyrətamiz 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 – vəhşi instinktlərlə mübarizə aparmaqdan yorulmamış, minillər boyu davam edən bu bərk mücadilədə çağdaşımız olan mədəni insan formalaşmışdır.↓ Ancaq bu heç də mübarizənin bitdiyini, tam və qəti qələbə çalındığını güman etməyə əsas vermir. Klassik ədəbiyyatda «nəfsi-əmmarə» – əmr edən, pis işlərə təhrik edən, insanlığı unuduran nəfs adlanan bu vəhşi instinktləri yatırmaq, sakitləşdirmək yenə də mütərəqqi ədəbiyyatın aktual vəzifələrindən biri olaraq qahr. Demək nə qədər ki, bəni-növi-bəşər var, ədəbiyyata həmişə ehtiyac olacaq, ədəbiyyat bəşər cinsini tarix boyu müşayiət etdiyi və qoruduğu kimi, bundan sonra da öz məsul və müqəddəs vəzifəsini yerinə yetirəcəkdir.

↓ Dünya xalqlarının ədəbiyyatları içərisində Azərbaycan xalqının ədəbiyyatı həmişə öz zənginliyi və humanist ideyalarının vüsəti ilə seçilmiş və bu seçkinlik indi də davam etməkdədir. Azərbaycan ədəbi-fəlsəfi təfəkkürü bəşər mədəniyyəti xəzinəsinə ilk peyğəmbəri – Zərdüştü və onun sistemli bədii-fəlsəfi dünyagörüşünü özündə əks etdirən «Avesta»-nı bəxş etmişdir.↓ Azərbaycan xalqının bədii-poetik düşüncəsinin münbit tarlalarında Nizami, Füzuli kimi dünya şöhrətli ölinəz söz sənətkarları ərəsəyə gəlmişdir. Dünya ədəbiyyatının korifevləri ilə bir sırada qürurla dayanan bu dahi şəxsiyyətlərin adları Azərbaycan ədəbiyyatının şərəfli tarixi haqqında təsəvvür yaratmağa əsas verir. Azərbaycan ədəbiyyatının minillərdən bəri davam edən tarixindən qızıl bir xətt kimi keçən humanizm ideyaları isə hər bir xalqa başucalığı və şərəf gətirməyə layiqdir. Ədəbiyyatımızın keçib gəldiyi yola ötəri də olsa nəzər salsaq, görürük ki, bizim ədəbiyyatımız – folklorumuz və klassikamız heç vaxt separatçı, şovinist ideyaları təbliğ etməmiş, öz xoşbəxtliyini başqasının bədbəxtliyi üzərində qurmaq kimi sərsəm xülyalara dalmamış, əngin göylərin altında ucsuz-bucaqsız yerləri bütün insanlara vətən hesab etmiş, sülh, səmimiyyət, dostluq ideyalarının carçısına çevrilmişdir. Düzdür, bəzən xain qüvvələr, xəbis niyyətli qonşular bu ürək açıqlığından, bu səmimiyyətdən sui-istifadə etmiş, başımıza olmazın müsibətlər gətirmişlər. 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 üroklərin də sözün qüdrəti ilə pasdan-tozdan təmizlənəcəyi ümidini və inamını itirməmişdir. Bu milli xarakter, bu mentalitet indi də davam edir. Böyük Sabirin sözlərini bir qədər başqa yozumda işlətsək, deyə bilərik ki: «Əvvəl nə idiksə, yenə biz şimdiki həmanız!»

Xalqın bütövlükdə tarixinin ayrılmaz üzvi hissələrindən birini də həmin xalqın minilliklər boyunca yaradıb ərsəyə gətirdiyi ədəbiyyatın tarixi, başqa sözlə, bu ədəbiyyatın keçdiyi tarixi yol və mərhələlər təşkil edir. Özlüyündə ədəbiyyatın yaşı minillərlə ölçülsə də, bir ədəbi-elmi janr kimi ədəbiyyat tarixinin yaşı o qədər də qədim deyildir. Tarixən ədəbiyyat tarixinin yazılması zamanı iki cəhətə xüsusi fikir verilməlidir: ədəbiyyat tarixinin predmeti və bu predmetə yanaşma tərzi. Bunlardan birincisinin məsələsi nisbətən aydındır: yəni ədəbiyyat tarixinin predmeti birmənalı 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 qütblü təzad təşkil etmişdir. Məhz bu səbəbdən, hər bir tarixi dövr, mərhələ öz tarixini yazdığı kimi, eyni zamanda, öz ədəbiyyat tarixini də yazmışdır. Belə ki, «ədəbiyyat təkə güclü bir axın kimi tarixi müşayiət etməklə, onu dabanbasma izləməklə» (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 tarixşünaslığı öz başlanğıcını e.ə.V əsrdən, yəni «Tarixin atası» Herodotun «Tarix» əsərindən götürdüyü kimi, ədəbiyyat tarixinin başlanğıcını da müəyyən mənada qədim yunan xalqına, bəşəriyyətin yetirdiyi ən böyük fikir nəhənglərindən biri olan Aristotelin (e.ə. 384-322) «Poetika» əsərinə bağlamaq olar. Doğrudur, burada daha çox Aristoteləqədərki və Aristotel dövrünün qədim yunan ədəbiyyatının poetik xüsusiyyətlərinin araşdırılması, janr poetikasının tədqiqi öz əhmiyyətini tapmışdır. Ancaq bu ölməz abidədə ədəbiyyat tarixçiliyinin də ilk rüşeymlərinin olmadığını söyləmək 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 unutmamışdır. Çağdaş ədəbiyyat tarixçiliyinin də qarşısında duran əsas vəzifələrdən biri sxematik şəkildə yanaşacaq olsaq, elə bundan ibarətdir.

Ədəbiyyat tarixçiliyi müxtəlif əsərlərin tərkibində bir də min ilədən sonra, Qədim Yunanıstandan çox-çox uzaqlarda – İslam Şərqində öz prinsiplərini 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 tədqiqata cəlb etmək səmərəli nəticələr verir. Çünki ədəbiyyat tarixi təkcə ədəbi hadisələrin və şəxsiyyətlərin xronologiyası deyil, eyni zamanda ədəbi-estetik, poetik fikrin, ədəbiyyatşünaslığın inkişaf və zənginləşmə (bəzi hallarda isə, əlbəttə, durğunluq və tənəzzül) tarixidir.

Görkəmli ədəbi-bədii örnəklərin yaranması ilə yanaşı, onların keyfiyyətə və xalqın mədəni inkişafındakı gərəkliyinə görə qiymətləndirilməsini içinə alan tənqidi əsərlərin və fikirlərin yaranması da çox təbii və qanunauyğun bir haldır. İslam ədəbi-fəlsəfi fikrinin ilkin işlək dili olan ərəbcə «nəqd-əş-şir» – «şərin qiyməti» adlanan bu qəbildən olan tənqidi fikir həm ədəbi məclislərdə, həm də ayrı-ayrı filoloqların və filosofların qələmində meydana çıxırdı. Bu mülahizələrdə bədii əsərin məqsəd və vəzifələri, incəlikləri, estetik təsiri, sözün poetik imkanlarından istifadə dərəcəsi, bu sahədəki uğurlar və uğursuzluqlar, ənənə və novatorluq, yararlanma və plagiat, şer şəkilləri və s. haqqında konkret ədəbi-bədii örnəklərlə bağlı fikir və qənaətlər söylənir.

Aydındır ki, Azərbaycan ədəbi-estetik fikrinin ilk rüşeymləri İslam ədəbi-mədəni düşüncəsinin bu torpaqda bərqərar olmasından çox-çox əvvəllər meydana gəlmişdir. Ümumiyyətlə, insan ictimai bir varlıq kimi formalaşdığı andan sözün heyvətəməz ilahi bir qüvvə kimi qavrayıb-qiymətləndirmiş, xüsusən bədii sözə yanaşmada bu mövqedən çıxış etmişdir. Yazının ixtirası isə indiki dövrdə kompüterin ixtirası kimi çox özəmətli və bəşər düşüncəsinin inkişafı baxımından mühüm bir hadisə olmuş, sözün əbədiyini – başqa sözlə desək, müəyyən mənada yeni ilahi keyfiyyətlər qazanmasını təmin etmişdir. Təsadüfi deyil ki, ilk yazılar məhz əbədilik simvolu sayılan daşlara və qayalara həkk olunmuş, bişmiş gil üzərində qazılmışdır. Azərbaycan xalqının soykökündə duran orta q türk xalqlarının yaratdığı Orxon-Yenisey daş kitabələri məhz bu cür ədəbi sözün şərfinə qoyulan monumental abidələrdir.

Çox vaxt ədəbiyyatdan, onun bəşər tarixinin gedişindəki ictimai-siyasi, mənəvi-tərbiyəvi rolundan söhbət düşəndə bəzi skeptiklər istehzalı təbəssümlə deyirlər ki, dəyirman bildiyini eləyir, çax-çax baş ağrıdır. Doğrudan da, bəzən düşünürsən ki, əgər bəşər mədəniyyəti bu

qədər zəngin ədəbi-mədəni irs yaradıbsa, əgər Yer üzərində Bilqamis, Zərdüşt, Esxil, Evripid, Sofokl, Aristotel, Sokrat, Bilgə Tonugök, Həzrət Məhəmməd, Firdovsi, Yusif Xas Hacib, Əbül-əla-əl-Məərri, Nizami, Rumi, Sədi, Dante, Füzuli, Şekspir, Tolstoy, Dostoyevski, Mirzə Fətəli Axundov, Hüqo, Markes və b. kimi fikir və söz nəhəngləri yaranaraq, öz həmcinslərini haqqa və ədalətə, insanlığa dəvət ediblərsə və bütün bunların müqabilində insan yenə də tam kamilliyə qovuşmayıbsa, demək, ədəbiyyata güvənməyə dəyməzmiş... Ancaq böyük Səməd Vurğunun, Molla Pənah Vaqifin dilindən dediyi aşağıdakı sözlər yada düşür:

*Xan bəzən qudurub hürüeyən zaman,
Mənəm zəncirini tutub saxlayan.
Mən orda olmasam qan çıxar dizə,
Quşlar da ağlayar ellərimizə.*

Əslində, buradakı «xan» XVIII əsr Azərbaycan xanları arasında öz mütərəqqi görüşləri və fəaliyyəti ilə seçilən Qarabağ xanı İbrahim xan Cavanşir deyil, cilovagəlməz insan ehtiraslarının, vəhşi instinktlərin simvoludur. Onun «zəncirini» tutub saxlayan isə mütərəqqi ədəbiyyatın təmsilçisi olan Molla Pənah Vaqifdir. Vaqif olmasa, Qarabağ xanlığında «qan dizə çıxardı». Eynilə bəşər mədəniyyətinin yaratdığı ədəbiyyat olmasaydı, bəlkə də bəşəriyyət indikindən qat-qat pozğun bir həyat keçirər, vəhşi, qeyri-insani instinktlər ürəklərə hakim olar, bəşəriyyətin halına «quşlar da ağlayardı».

Bəşəriyyətin keçdiyi tarixi yol göstərir ki, zəngin ədəbiyyatı olan xalqlar həmişə öz yaxın və uzaq qonşularından humanizm, insansevərlik, əxlaq gözəlliyi prinsipləri və bu prinsiplərin yerinə yetirilməsində göstərilən ciddiyyət və ardıcılığa 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 yaratdığı mifoloji örnəklər öz dərin humanizmi və bütün canlılara (təkcə insanlara deyil!) məhəbbət hissi ilə seçilibdir. Təsədüfi deyil ki, xalqımızın bizə gəlib çatmış mifoloji mətnlərində milli, dini, irqi, hətta məxluqi (yəni insan, heyvan və ya bitki olmasından asılı olmayaraq) ayrı-seçkilik yox dərəcəsinədir. Bu, Azərbaycan xalqının bir Tanrı yaradıcılığı kimi, kamilliyindən, əbədi yaşarılığından, necə deyirlər, totemimiz olan «qurdla qiyamətə qalacağından» xəbər verir. Çünki, Dostoyevski demişkən, dünyanı gözəllik xilas edəcək və

Azərbaycan xalqının mifoloji-ədəbi dünyagörüşündə və yaradıcılığında gözəllik mütləq bir kateqoriya kimi aparıcı yer tutmaqdadır.

Ancaq məlum olduğu kimi təkə mifologiya deyil, eləcə də bütövlükdə şifahi xalq ədəbiyyatı əksər hallarda milli məhdudluq tammır və əslində kosmosdan baxdıqda kiçik görünən doğma Yer kürəmizin bütün xalqları üçün çox vaxt ortaq ədəbi-mədəni dəyərlərə malik olur. Bunu nə ilə izah etmək olar? Bunu – mifoloji dünyagörüşünün yaranmasından keçən on minillərin məsafəsi ilə izah etmək olar. Məhz bu nəhəng zaman məsafəsi dünya xalqlarının mifologiyası arasında bir çox bənzər məqamların meydana çıxmasına, bir sıra mifoloji elementlərin ortaq xarakter daşmasına səbəb olmuşdur. Təsədüfi deyildir ki, dünya nağıl süjetlərinin az qala riyazi səciyyəyə malik olan Aarne-Andreyev kataloqu düzəldilmiş, mifoloji mətnlər üçün eyni kataloqu düzəlməsi isə, yəqin ki, yalnız zaman məsələsidir. Əgər min il bundan əvvəl Xətib Təbrizi kitablarını dalına şələləyib, Təbrizdən Şama qədər piyada gedirdisə və yolda kürəyinin təri bir çox kitabları oxunmaz edirdisə, bu gün internet şəbəkələrində Şam bir anın içində Təbrizə gəlir və Xətibin ulu nəvələrindən biri Əbül əla əl-Məərrinin görüşünə getmək üçün heç təyyarəyə minməyə də ehtiyac duymur.

Məsələyə bu baxımdan yanaşdıqda istər ədəbi-mədəni prosesin inkişafına, istərsə də bu prosesi əks etdirən və qiymətləndirən ədəbiyyat tarixinin xarakterinə başqa baxış bucağından yanaşmaq lazım gəlirdi göz qabağındadır. «Əsrin müqaviləsi» bağlandıqdan, «Bakı-Ceyhan» layihəsi reallaşdıqdan və həyata keçirilməyə başladıqdan sonra ədəbiyyat tarixinin yazılmasına da tamamilə başqa prinsiplər tətbiq etmək lazımdır. İstər ədəbi-mədəni həyata, istərsə də ədəbiyyat tarixinə bir sinfin başqa bir sinif üzərində üstünlüyünü təbliğ edən və ədəbiyyat tarixini də bu ideologiya üzərində hərəkət etdirən kommunist baxış bucağından, ya da min il bundan əvvəl onca il hakimiyyətdə olmuş və o vaxtdan bu günə qədər sərsəm «Böyük Ermənistan xülyası» adlı dəhşətli xəstəliyə tutulmuş erməni patoloji millətçiliyi rakursundan – bir millətin başqa bir millətdən üstünlüyünü təbliğ edən və ədəbiyyat tarixini də bu istiqamətdə hərəkətə məhmizləyən şovinizm prizmasından yanaşmaq olmaz. Bu, artıq anaxronizmdir və tezliklə tarix göstərəcək ki, bizi də tez-tələsik bu xəstəliyə yoluxmağa çağıranlar necə dəhşətli şəkildə yanılırlar. Ədəbiyyat nifrət toxumu səpmir, məhəbbət toxumu səpir və böyük Cavid nahaq yerə deməyib ki, məhəbbətdir ən böyük din!

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

hətlərdəndir. «Qadanalım»sız, «başadönüm»süz, «qurbanolum»suz və bu kimi bir çox boğazdan yuxarı sözlərsiz ciddi və bir az da qaşqabaqlı kişi məhəbbəti, ümumilikdə, bizim xalqımızın mentalitetini müəyyən edən bu ülvî duyğu doğrudan da bizim bütün ədəbiyyatımızı tarix boyu müşayiət etmişdir. Çağdaş ədəbiyyat tarixi də, nəsillərə örnək olacaq bu məhəbbətin araşdırılmasından və qiymətləndirilməsindən ibarət olmalıdır.

İndi Qərb mədəniyyəti, xüsusən Avropa və Amerika həyat tərzi televiziya və internet vasitəsilə sürətlə həyatımıza nüfuz edir, minillər boyunca folklorumuzun və ədəbi əsərlərimizin təsiri altında formalaşmış adət-ənənələrimizə, mənəvi dəyərlərimizə sarsıdıcı təsir göstərir. Bütün bunlar təbiidir, çünki insanı dəmir pərdə ilə ətraf dünyadan təcrid etməyin acı nəticələrini biz artıq öz təcrübəmizdən bilirik. İnsanın düşüncə azadlığı, əxlaqi-mənəvi, estetik seçim azadlığı vardır və bunun qarşısını inzibati üsullarla kəsmək olmaz. Ancaq sivil üsullarla, heç kəsin hüququnu tapdalamadan, azadlığını məhdudlaşdırmadan alternativ mənəvi-əxlaqi, estetik dəyərlər təbliğ etmək hüququnu da heç kəs bizim əlimizdən almır. Bu əzəmətli tarixi missiyanı yerinə yetirəcək bir bədii-intellektual qüvvə varsa, o da ciddi, xalqa bağlı, xalqın mənəviyyəti üçün məsuliyyət və narahatlıq keçirən milli ədəbiyyatdır. Həm də milli ədəbiyyat dedikdə, təkcə bu günün problemləri ilə məşğul olan çağdaş ədəbi proses nəzərdə tutulmur – bu, xalqın bütün tarixi boyu yaratdığı folklor və yazılı ədəbiyyatdan ibarət zəngin bir xəzinə, xalqın mənəvi-əxlaqi simasını müəyyənləşdirən, onun güvənc yeri olan tükənməz bir sərvətdir. Kim bilir, bəlkə neçə min il bundan əvvəl, bizimlə qohumluğu güman edilən – «tarixin başlanğıcını qoyan» şumer xalqı da elə bu cür güclü bir axının qarşısında sinə gərməli olmuş, bu axının qarşısını almaq üçün gil lövhəciklər üzərində yazılaraq əbədi həyat hüququ qazanmış «Bilqamıs» dastanından başqa bir vasitə tapmamışdır. Doğrudur, şumer xalqı tarixin səhnəsindən silinsə də, onun yaratdığı «ədəbiyyat» və «ədəbiyyat tarixi» – gil lövhəciklər qalmışdır və bu gün məhz onların sayəsində bəşər mədəniyyəti və ədəbiyyatı öz yaşını bir neçə min il qədimə çəkə bilər.

Bu gün Azərbaycan mədəniyyəti və mənəviyyəti də belə bir tarixi sınaq qarşısındadır. Düzdür, bir neçə il bundan əvvəl Azərbaycanın böyük oğlu, dünya şöhrətli siyasi xadim Heydər Əliyevin titanik səyi nəticəsində 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 möhtərəm prezidentimizə təmənnasız yardımçı olmalı, xalqımızın mədəni-iqtisadi və siyasi inkişafı yolunda onun səy-

lərinə şerik olmalıyıq. Hazırkı ədəbiyyat tarixi məhz bütün bunlar nəzərə alınmaqla və onlardan doğan ehtiyacların ödənilməsinə cəhd göstərilməklə qələmə alınmış, yenidən işlənmiş və ərəsəyə gətirilmişdir. «Bəni-növi-bəşər»in – millətlərin və xalqların get-gedə yaxınlaşdığı və doğmalaşdığı indiki global integrasiya dövründə ədəbi-mədəni dəyərlərimizin lazımı səviyyədə təqdimi xalqımızın bəşər ailəsinə «göy-dən düşmədiyini», bu ailənin ayrılmaz üzvi hissəsi olduğunu, bu ailənin ümumi mədəni xəzinəsini öz inciləri ilə zənginləşdirdiyini sübut edəcəkdir.

XII əsrin qatı terrorçu təşkilatı olan İsmaililər belə bir əfsanə uydurmuşdular ki, türklər bəşər övladı olmayıb, cinlərdən törəmişlər və buna görə də onların öldürülməsi şəriət baxımından günah deyil. Bu gün eyni xəstə təfəkkürün (bəlkə də təfəkkürsüzlüyün!) daşıyıcısı olan erməni şovinistlərinə ən yaxşı cavab türk-azərbaycanlı bədii-fəlsəfi düşüncəsinin bəşər mədəniyyəti xəzinəsinə bəxş etdiyi ölməz ədəbi abidələri layiqincə qiymətləndirib dünyə ədəbi-ictimai fikrinə təqdim etməkdir.

XII əsr Azərbaycan poeziya məktəbinin, xüsusi halda Nizami məktəbinin möhkəm humanist bünövrəsi üzərində yüksəlmiş böyük İran şairi Sədi nahaq yerə demirdi ki, bəşər övladları bir bədənin üzvləri kimidir, çünki yaradılışdan onların hamısı eyni gövhərdəndir. Ruzigarın gedişi bir üzvə ağrı verəndə o biri üzvlərin də səbri-qərarı kəsilir. Necə ki, insanın bircə barmağı yaralananda bütün orqanizmi bunun ağrısını çəkir. Böyük şair üzünü laqeyd adamlara tutub deyirdi ki, ey başqasının dərdindən qəmlənməyən, sənə adam adı qoymaq yaraşmaz!

Belə böyük humanist ənənələr üzərində formalaşmış 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, təkcə Azərbaycan xalqını, təkcə islam ümmətini, təkcə Şərqi nəzərdə tutmurdu; bütün bəşər övladına üz tuturdu. Göründüyü kimi, Azərbaycan xalqı, onun folkloru və ədəbiyyatı tarix boyu başqalarının qəminə və sevincinə şerik olmuş, yüksək insan adını həmişə şərəflə doğrultmuşdur.



Azərbaycanda ədəbiyyat tarixçiliyi prinsiplərinin formalaşmasının, yuxarıda öləri olaraq qeyd etdiyimiz kimi, çox qədim bir tarixi vardır. Ortaq islam ədəbiyyatları kontekstində ilk ərəbcə nümunələri VII-VIII əsrlərdə yaradılmış bu ədəbiyyat tarixçiliyi XI əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Orta əsrlərin ədəbi-estetik fikrinin ifadə olunduğu ilk Azərbaycan qaynaqları arasında tədqiqatçılar Xətib Təbrizinin «Şərhül-həmasə», Nəsirəddin Tusinin «Meyarül-əşar», «Əxlaqi-Nasiri», «Əsasül-iqtibas» (XIII əsr), Təbrizli Şərafəddin Həsən Raminin «Hədaiqül-həqayıq» və «Ənisül-üşşaq» (XIV əsr), Vəhid Təbrizinin «Risaleyi-cəmi-müxtəsər» (XIV əsr), Sadiq bəy Əfşarın «Qanun üs-süvər» (XVI-XVII əsrlər), Məhəmməd Rəfi Dostməhəmməd oğlunun «Məşrəbül-ətşan» (XVII əsr), Mirzə Əbutalib Təbrizinin «Xülasətül-əfkar» (XVIII əsr) əsərlərinin adlarını çəkirlər. Əlbəttə, bunlar ilk növbədə sırf poetika və ədəbiyyatşünaslığa həsr olunmuş əsərlər kimi maraq doğurur. Ədəbiyyat tarixçiliyi isə daha çox o dövrün təzkirələrində öz əksini tapmışdır ki, bunların sırasında Əhdi Bağdadinin «Gülşənüş-şüəra» (XVI əsr), Sadiq bəy Əfşarın «Məcməül-xəvas», Sam Mirzənin «Töhfeyi-Sami» təzkirələri (XVI əsr), Saib Təbrizinin «Səfinə»si (XVII əsr), Lütfəli bəy Azər Bəydilinin «Atəşkədə»si (XVIII əsr), Mir Möhsün ağa Nəvvabın təzkirəsi (XIX əsr), Seyid Əzim Şirvaninin təzkirəsi (XIX əsr), Müctəhidzadənin «Riyazül-əşiqin» (XX əsr), Məhəmmədəli Tərbiyətin «Danişməndani-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 ədəbiyyatşünaslığa və ədəbiyyat tarixçiliyinə hazırlıq mərhələsi kimi qiymətləndirilə bilər.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatı örnəkləri təkcə Azərbaycan təzkirəçilərinin əsərlərində deyil, eyni zamanda, başqa xalqlara məxsus olan təzkirəçilərin əsərlərində də öz əksini tapmışdır. Bunların sırasında ərəbdilli Azərbaycan ədəbiyyatının bir çox nümunələrinin toplandığı Əbülhəsən əl-Baxərzinin «Dumyat əl-qəsr və usrat əhləl-əsr» (XI əsr), Ravəndinin «Rahət əs-sudur» (XII əsr), Məhəmməd Övfinin «Lübab-ül-əlbab» (XIII əsr), Zəkəriyyə Qəzvininin «Asar əl-bilad» (XIII əsr), Dövlətşah Səmərqəndinin «Təzkirətüş-

şüəra» (XV əsr), Əbdürrəhman Caminin «Baharistan» (XV əsr), Əmin Əhməd Razinin «Həft iqlim» (XVI əsr), Qəstəmonulu Lətifinin səyahətnaməsi (XVI əsr), Aşiq Çələbinin «Məşairüş-şüəra» (XVI əsr), Hacı Xəlfənin təzkirəsi (XVII əsr) və bir sıra başqa təzkirələri və elmi ədəbiyyat müəlliflərinin əsərlərini göstərmək lazımdır.

Peşəkar ədəbiyyatşünaslar və təzkirə müəllifləri ilə yanaşı, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının inkişafında bədii əsər müəlliflərinin də rolunu layiqincə qiymətləndirmək lazımdır. Xüsusən, Nizami, Füzuli, M.F.Axundov kimi böyük mütəfəkkir sənətkarların bədii ədəbiyyatın xarakteri barədə irəli sürdükləri qiymətli 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 qələmini sınamışdır. Onun qiymətli elmi əsərləri zaman-zaman tədqiqatçıların diqqətini cəlb etmiş, haqqında dəyərli fikirlər söylənmişdir. Böyük alim və ədib Əbül-əla əl-Məərrinin ən yaxşı tələbələrindən olan Xətib Təbrizi Yaxın Şərqi mülhüm 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, Qahirə, Bağdad şəhərlərinə çəkib aparmışdır. Xətib Təbrizinin yaradıcılığı Azərbaycanın ilk ədəbiyyatşünas-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) zəmanəsini xeyli qabaqlamış, az qala müasir demokratik, humanist və bəşəri düşüncələrə sahib olan bir alim idi. Onun dini xurafat əleyhinə yazdığı keskin satıraları az qala alimin həyatdan vaxtsız getməsinə səbəb olacaqdı. Belə bir böyük şəxsiyyətdən dərs alan və islam filologiyaya elminin aparıcı şəxsiyyətlərindən birinə çevrilən Xətib Təbrizi bütün dünyada ilk universitet sayılan Bağdad «Nizamiyyə» mədrəsəsinin kitabdarı və ədəbiyyat professoru olmuş, eyni zamanda, pedaqoji fəaliyyətlə yanaşı, qiymətli elmi əsərlər də yazıb özündən yadigar qoymuş, bununla da təkcə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığını deyil, ümumilikdə, dünya ədəbi-elmi fikrini zənginləşdirmişdir. Quranın təfsiri, «Siqt-əz-zənd», «Əbu Təmmam divanı», «Həmasə» kimi əsərlərə yazdığı şərhrlərlə özünü dövrün böyük ədəbiyyatşünası kimi təsdiq edən Xətib ilk dəfə poetikada şərh janrının 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, ədəbiyyatşünaslıq, dilçilik, mifologiya, etnoqrafiya, fıqh 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 mülahizələrini və elmi qənaətlərini «Meyarül-əşar» əsərində ifadə etmişdir. Tusiyə görə, şer – təxəyyül əsasında yaradılmış vəznli, qafiyəli sözdür. Ancaq tək-cə vəzn və qafiyədən ibarət olan məzmunuz sözləri şer saymaq mümkün deyildir. Tusinin əsl söz sənətkarı qarşısında qoyduğu tələblər sırasında əsil-nəcabət, yüksək amal, kamil zövq, gözəl düşüncə, tükü-tükdən seçmək, ən müxtəlif elmlərdən xəbərdar olmaq, poetika elmini dərinləndirmək, özündən əvvəlki şairlərin yaradıcılığına bələd olmaq və s. göstərmək mümkündür.

Xətiblə eyni şəhərdə dünyaya göz açmış başqa bir ədəbiyyatşünasımız – Vəhid Təbrizinin «Risaleyi-cəmi-müxtəsər» əsəri Şərq şerinin poetik özəlliklərini araşdıran və sistemləşdirib ümumiləşdirən bir əsər kimi diqqəti cəlb edir. Bu əsərin dünya şərqşünaslığı üçün nə qədər qiymətli olduğunu göstərən belə bir fakt təqdirəlayiqdir ki, o, rus dilinə tərcümə edilərək, Şərq poetikasının qaynaqları seriyasından hələ 1939-cu ildə Moskvada nəşr edilmişdir.

«Cəmi-müxtəsər» o dövrdə və ondan əvvəl Yaxın Şərqdə ərəb və fars dillərində yaradılan şer formaları və onların poetik xüsusiyyətləri haqqında qısa ensiklopedik lüğət xarakteri daşıyır. Burada, xüsusən islam ədəbiyyatlarının işlək vəznli olan ərüz vəznli haqqında, onun qanun-qaydaları barədə geniş məlumat verilir. Bu əsərdə şer elementləri, onların yerinə yetirdiyi bədii vəzifələr ətrafı təhlilini tapır. İrəli sürdüyü nəzəri fikirləri o dövrün məşhur şairlərindən gətirilən bədii örnəklərlə əyaniləşdirən Vəhid Təbrizi, həm də bir növ, ədəbiyyat tarixçisi vəzifəsini yerinə yetirərək, dövrün əbədi mənzərəsinə qiymət vermiş olur.

Öz böyük sələfi Xətib Təbrizinin ardınca, Vəhid Təbrizi də, şerdə formaya həddindən artıq aludəçiliyin əleyhinə çıxır, məzmunu aparıcı element kimi təqdir edir, poetik fiqurları isə şer bəzəyi adlandırır.

Səfəvi hökmdarlarının saray kitabxanaçısı olan Sadiq bəy Sadiqi və ya Əfşar da əsas etibarilə rəssamlığa həsr edilmiş «Qanun-üs-süvər» əsərində sənətin ümumi prinsipləri barədə bir sıra qiymətli fikirlər irəli sürmüş, yaradıcı şəxsiyyətdən başlıca olaraq sənət orijinallığı 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 mədəniyyət həmişə ictimai fikrin ön sıralarında durmuşdur. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatının üç işlək dili olan ərəb, fars və türk dillərində qabaqcıl humanist məzmun daşıyan bədii-fəlsəfi dəyərlər yaranmışdır. Bunlardan bir qismi dövrümüzdə qədər bütöv şəkildə gəlib çatmışdırsa, başqa bir qisminin fraqmentar halda qorunub-saxlanması təzkirələrin rolu böyük olmuşdur. Qərb ədəbiyyatşünaslığında və İkinci Respublika dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında təzkirələrə verilən önəmin cüzi olması hazırda bu ədəbiyyatşünaslıq əsərlərinə yeni təfəkkür işığında yanaşmağı tələb edir. Əlbəttə, biz ifratdan təfrifə varmaq, orta əsr təzkirələrini öz elmi-tarixi əhəmiyyətinə görə çağdaş elmi səviyyədə yazılmış ədəbiyyatşünaslıq araşdırmaları, ədəbiyyat tarixləri ilə bir cərgəyə qoymaq fikrindən çox uzağıq. Ancaq, hər halda, ədəbiyyatşünaslığın bu elmi-tarixi janrı da öz obyektiv dəyərini kəsb etməli, Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafında və təbliğində tarix boyunca onların oynadığı rol müəyyən 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 ədəbiyyatşünaslığının və ədəbiyyat tarixçiliyinin ilk örnəkləri kimi təkcə tarixi əhəmiyyət deyil, həm də elmi önəm daşımaqda, ədəbiyyat tariximizin ciddi qaynaqları olaraq qalmaqdadır. Onu da qeyd edək ki, hazırkı informasiya əsrimizdə təzkirəçilik ənənələrinə qayıdışın getdikcə vüsət aldığı bir növ müasir təzkirələr olan ədəbiyyat antologiyalarının nəşrinin durmadan artması da sübut edir. Az sözlə çox məlumat vermək prinsipi – bizim informasiya əsrimizin də ruhuna uyğun gəlir.

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 dildə təkcə bədii yaradıcılıq örnəkləri deyil, həm də rəsmi və elmi yazılar meydana çıxırdı. Azərbaycan ədəbi dili-

nin qrammatik qayda-qanunları müəyyənləşdirilərkən o dövrdə İslam Şerqinin aparıcı ədəbi dillərindən biri kimi kifayət qədər inkişaf etmiş və formalaşmış cığatay türkcəsi örnəyindən 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 təkçə Azərbaycan deyil, digər türk xalqlarının ədəbiyyatı üçün də müstəsna əhəmiyyət daşıyırdı. Təsədüfi deyil ki, Azərbaycan dilində tərtib edilmiş ilk təzkirələrdən biri – Sadiq bəy Sadiqinin «Məcmuül-xəvas» əsəri də örnək olaraq Əlişir Nəvainin «Məcalisün-nəfais» təzkirəsini göz önündə tutmuşdu.

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

Sadiqi öz təzkirələrində türk və fars dillərində yazan 480-dən artıq sənətkarın həyatı və yaradıcılığı haqqında məlumat və əsərlərindən nümunələr vermişdir. Türk dilinin üç şivəsini müəyyənləşdirən Sadiqi, bunları cığatay, rum və qızılbaş şivələri kimi differensiasiya etmişdir. Hələ Sadiqiden xeyli əvvəl öz türkcə divanını tərtib etmiş böyük Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli də əsərlərinin dibaçəsində türk dilləri arasında bu cür differensiasiya apararaq yazırdı ki, əgər mənim əsərlərimdə anlaşılmayacaq söz və ifadələr olarsa, bunun üçün ümumilikdə mötəbər ziyalılardan və xüsusən Rum və tatar ədəbiyyat xadimlərindən üzr istəyirəm; çünki hər ölkənin özünün yerli danışiq özəllikləri vardır və söz gözəlinin bəzəyini başqa yerlərdən borc almaq mənə ar gəlmişdir; qərara aldım ki, öz diyarımın zərif sözləri ilə bu gəlinə bəzək vurum...

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

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

«Məcmuül-xəvas» təzkirəsində Ətiqi Şirvani, Mövlana Şerif Təbrizi, 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 Füzuliyə verilən yüksək qiymət və ayrılan böyük yer isə nəinki Sadiqinin bir Füzuli pərəstişkarı olduğuna, həm də onun peyğəmbərcəsinə uzaqgörənliyinə dəlalət edir. Belə ki, çağdaş dövrümüzdə belə, bir çox divan şairlərinin yaradıcılığı az qala unudulmaq üzrə olduğu halda, Füzuli istər Türkiyədə, istər Azərbaycanda, istərsə də Orta Asiyada, yəni həm Qərb, həm də Şərq türkləri arasında getdikcə populyarlaşmaqdadır. Bu, Sadiqinin bir ədəbiyyatşünas-alim kimi nə qədər düzgün proqnozlar verdiyini göstərməklə, onun təzkirəsinin elmi əhəmiyyətini də qat-qat artırmış olur.

Sadiqi ilə eyni dövrdə yaşayıb-yaratmış və onunla dost olmuş Əhdi Bağdadinin «Gülşənüş-şüəra» təzkirəsi də o dövrün ədəbiyyatını, xüsusən Azərbaycan ədəbiyyatını öyrənmək baxımından unikal mövqedə durmaqdadır. 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 ədəbiyyatşünaslığının və ədəbiyyat tarixçiliyinin bir qolu olan təzkirəçiliyin müəyyən mənada durğunluq keçirməsi, yeni görkəmli əsərlərin yaranmaması, bir tərəfdən Füzulidən sonra poeziya və sənətin özünün keçirdiyi geriləmə və durğunluq, başqa tərəfdən isə bu cür əsərlərə ictimai sifarişin olmaması ilə izah edilməlidir.

Gülüstan və Türkmənçay müqavilələrindən sonra Azərbaycanın iki yerə parçalanması nəticəsində ölkəmizin şimalı rus əsarəti altında olsa da, burada nisbi inkişaf müşahidə edilməkdə idi. Bu, Azərbaycanın şimal hissəsinin rus mədəniyyəti vasitəsilə Avropa mədəniyyətinə inteqrasiya olunması ilə bağlı idi. Klassik ənənələrə söykənən poetik məktəblərin – xüsusi halda Seyid Əzim Şirvani məktəbinin yaranması nəticəsində bu məktəbin ayrılmaz əlaməti kimi Seyid Əzim Şirvani təzkirəsinin də meydana çıxmasına səbəb oldu. Öz dövrünün görkəmli şairi, maarifpərvər pedaqoqu Seyid Əzim hər vasitə ilə xalqını maarifləndirməyə çalışmış, bunun üçün bütün vasitələrdən istifadə etmişdir. Bu vasitələrdən birini də o, təzkirə yazmaqda görmüşdür. Əfsus ki, şair 1883-cü ildən qələmə almağa başladığı təzkirəsinə bitirə bilməmişdir.

Sadiqinin təzkirəsindən sonra Seyid Əzimin təzkirəsi türk dilində qələmə alınmış və üç böyük türk ədəbiyyatını – Türkiyə, Azərbaycan və Türkünstan şairlərinin həyat və fəaliyyətini əhatə edən zəngin bir antologiyadır. Sadiqinin təzkirəsində olduğu kimi, burada da Rum və

Türküstan (Cığatay) şairlərinə nisbətən Azərbaycan şairlərinə daha çox yer verilmişdir. Bu da şübhəsiz ki, ədibin qarşıya qoyduğu marifçi ideyalarla, öz ölkəsinin ədəbiyyat xadimlərini daha geniş tanımaq məqsədi ilə bağlı idi. Tərtib edilməsində müxtəlif təzkirə, divan və cünglərdən istifadə edilmiş bu əsərdə 280-ə yaxın şairin tərcümeyihalı və əsərlərindən bədii nümunələr verilmişdir.

Bu təzkirədə Şərq təzkirəşünaslığında ilk dəfə olaraq bir rus şairi – Aleksandr Sergeyeviç Puşkin haqqında məlumata rast gəlirik. Bu isə özlüyündə çox böyük bir mədəni-ədəbi hadisənin başlanğıcından – Şərq-Qərb ədəbi-mədəni inteqrasiyasının ilk rüşeymindən, mədəniyyətlər arasında dialoqun başlanmasından xəbər verirdi.

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

Azərbaycan təzkirəçiliyində son «mogikan» hesab edilən əsər 1954-cü ildə Qulam Məmmədli tərəfindən qələmə alınmışdır. Qulam Məmmədli bu kitabı tərtib etmək üçün özünə qədər yazılmış təzkirələri tədqiq etmiş və XX əsrin 50-ci illərinə qədər yaşamış yüzlərlə şairin bioqrafiyasını verməyə çalışmışdır. Bu əsər təzkirə ilə ədəbiyyat tarixi arasında keçid janrının xüsusiyyətlərini özündə daşımaqdadır. Bu baxımdan o, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində unikal mövqə tutmaqdadır. Burada nəinki şair və yazıçılara, hətta təzkirə müəlliflərinə və onların təzkirələrinə də müəyyən yer verilmişdir.

Əsərin dəyərini artıran xüsusiyyətlərdən biri də burada Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinə geniş yer verilməsidir. Əlyazmanın son cildi məhz bu məqsədlə tərtib olunmuşdur. Şifahi xalq ədəbiyyatının ayrı-ayrı janrlarına müəyyən yer verilmiş, onların janr xüsusiyyətləri təhlil edilmiş, hətta ümumtürk abidələrindən, xüsusi halda qırğızların «Manas» dastanından bəhs olunmuşdur. Qədim Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrindən danışan tədqiqatçı «Avesta»dan bəzi örnəklər verməklə kifayətlənmişdir.

Təzkirəçilik ənənələrinin indi də davam etməsi son dövrlərdə professional ədəbiyyatşünaslar tərəfindən ayrı-ayrı poetik janrları əhatə edən antologiyaların tərtib və çap edilməsində də özünü göstərir. Bu baxımdan, təəssüf ki, keçid dövrünün keşməkeşləri nəticəsində yarımqıç qalmış «Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası» (AKƏK) və «Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri» seriyalarını qeyd etmək lazımdır. Bir neçə cildi çapdan çıxmış, 20 cildə nəzərdə tutulan AKƏK seriyası folklordan və ən qədim dövrlərdən tutmuş günümüzədək

Azərbaycan ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələrini əhatə etməli idi. Seriyanın ayrı-ayrı cildləri ədəbiyyatımızın Nizami, Füzuli, Nəsimi kimi sənətkarlarına həsr olunmuşdur. Lakin bir sıra cildlərdə təzkirəçiliyin bütün qayda-qanunlarına əməl edilmişdir. Məsələn, XIII-XIV əsrlər Azərbaycan şerinə həsr edilmiş üçüncü cilddə 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 Ənvər, Mirzə Cahənşah Həqiqi, Xəlilə, Hamidi, Hidayət, Şeyx İbrahim Gülşəni, Kişveri, Bəsiri, Həbibə, Şah İsmayıl Xətai, Xəlifə, Süruri, Şahi, Həqiri, Fəzli (Füzulinin oğlu), Rəhmətə kimi çoxu oxucu kütləsinə az məlum olan Azərbaycan şairləri haqqında bioqrafik məlumat və əsərlərindən nümunələr verirlər.

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

Bu toplularda Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığından, Azərbaycan ədəbiyyatından bu və ya digər dərəcədə bəhs edilsə də, biz türkcə təzkirələrdə olan vətən, millət, xalq təəssübkeşliyini, yangısını bu əsərlərdə görmürük. Bu, bəlkə də, onların müəlliflərinin müəyyən dərəcədə kosmopolit ideyalarla yaşamasının və yaratmasının nəticəsi idi. Bunların arasında xronoloji cəhətdən ən cavanı və məzmun baxımından ən zəngini «Dənışməndani-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 səhvlərə yol verilmişdir.

Təzkirələrin bir növü də antologiyalardır. Poetik antologiyalar istər Yaxın və Orta Şərq, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında 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», «Bəyaz» 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 «Səfineyi-Saib» əsəri məşhurdur. Bu əsər şairin müasiri olmuş və ondan əvvəl yaşamış bir çox söz ustalarının yaradıcılığına aid nümunələri öz içinə almaqdadır.

«Cüng» və «bəyazlar» daha çox XIX əsrin ortalarından XX əsrin əvvəllərində məşhur olmuş, bir sıra ədəbiyyat maraqlıları öz sevdikləri müəlliflərin şerlərini heç bir prinsip gözləmədən albom tipli dəftərlərə köçürüb saxlamışlar. Bu cür antologiyalardan biri XVIII əsrin görkəmli Azərbaycan şairi Molla Pənah Vaqifin dostu Molla Vəli Vidadinin qız nəvəsi Hüseyn Əfəndi Qayıbov tərəfindən tərtib edilmiş «Azərbaycanda məşhur olan şüəranın əşarına məcmuədir» adlı ədəbi toplu-antologiyadır.

Ədalət naminə göstərmək lazımdır ki, Qayıbovun bu məcmuəsindən əvvəl alman şərqşünası Adolf Berje 1867-ci ildə Leypsiqdə «Qafqaz və Azərbaycanda məşhur olan şüəranın əşarına məcmuədir» adlı toplusunu nəşr etdirmişdir. Lakin bu topluda Molla Pənah Vaqif, Molla Vəli Vidadi, Qasım bəy Zakir, Mirzə Fətəli Axundov, Aşiq Pəri, Baba bəy Şakir və digər Azərbaycan şairlərinin əsərlərinə cüzi miqdarda yer verildiyi halda, H.Ə.Qayıbovun məcmuəsində XVIII-XIX əsrlərdə yaşamış məşhur və məşhur olmayan 107 şairin əsərlərindən xeyli nümunə vardır. Xüsusən, Adolf Berje ilə müqayisədə Qayıbovun Azərbaycan poeziyasına daha dərinləndən bələddiyi və poetik gözəlliklərə vaqifliyi meydana çıxır. Bu da təbiidir. Azərbaycan dilini sonradan öyrənmiş Adolf Berjedən fərqli olaraq, Hüseyn Əfəndidə genetik bir şer duyumu və bədii sözün gözəlliyinə qiymət vermək bacarığı özünü göstərməkdə idi.

Bioqrafik məlumatı içinə almayan topluda, bunu bir növ, tərtibçinin şerlərə verdiyi tematik adlar əvəz etməkdədir. Məsələn, Qasım bəy Zakirin şerlərinə verilmiş tematik adlar bunun yaxşı göstəricisi ola bilər. Zakir şerlərinin ümumi başlığı belə verilir: «Qarabağ vilayətindən, Cavanşir uyezindən, Sarıcalı elindən Qasım bəy Zakir təxəllüsün əşarıdır». Daha sonra şerlərin tematik başlıqları gəlir: «Qocalıq halətinin vəsfi bəyanındadır», «Zəmaneyi-dunpərvərdən şikayətdir», «Vəsli-canandan hasil olan fərəh babında», «Cananın sərhəddi-kamala çatıb nüktədanlığı bəyanındadır», «Canana izhari-qəm etmək və dünyayi-fanidən əl çəkmək babında» və s. bu məzmununda başlıqlar.

Ümumiyyətlə götürdükdə, istər türk, istərsə də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında klassik abidələrin yeni əlifbaya keçirilməsi prosesi ağırlı 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 çoxmənalılığı ilə gələcək nəsillərə çat-

masını istəyiriksə, bu gün klassik irsi dərindən bilən və anlayan mütəxəssislərin yetişdirilməsinə qüvvə və vəsaitimizi əsirgəməməliyik.

Xoşbəxtlikdən, mədəniyyət və ədəbiyyatımızın nəinki bizim özümü, həm də bizi əhatə edən bəşəriyyətə lazım 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 mütərəqqi bəşəriyyət üçün nəzərdə tutulmuş ingilis dilində «Azərbaycan poeziyası antologiyası» və «Azərbaycan nəsr antologiyası» kitablarını göstərmək olar. Əslində bunlar antologiya statusundan çıxaraq təzkirə statusuna daxil olurlar; çünki şair və yazıçılar haqqında, təzkirələrdə olduğu kimi, həm qısa və zəruri bioqrafik material, həm də onların yaradıcılığından bədii nümunələr verilir.

Ümumiyyətlə götürdükdə isə, antologiyaların təzkirə statusuna qayıtmasının özündə dialektikanın bir əlamətini göstərmək mümkündür. Hər bir yeni – yaxşıca unudulmuş köhnə deməkdir. Bu baxımdan yanaşdıqda, təzkirələr Qərb və Şərq ədəbiyyatşünaslığı arasında özünəməxsus körpü rolunu oynamaqdadır. Belə ki, təzkirələrdə öz əksini tapan operativ ədəbiyyat materialı ədəbiyyatşünaslıq və ədəbi tənqid əsərlərindəki uzun-uzadı və bəzən anlaşılmaz informasiyanın verdiyi məlumatı kiçik bir həcmdə oxucuya çatdırma bilir.



İrəlində dedik ki, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının, ədəbi-tənqidi-estetik fikrinin inkişaf etməsində və zənginləşməsində, indiki terminlə ifadə edəcək olsaq, «yazıçı tənqidi» də böyük rol oynamışdır. Klassik şairlərimizin müxtəlif münasibətlərlə söz sənətinin təbiəti, mahiyyəti, sənətkarlıq məsələləri, orijinallıq, deyim tərz, mövzu təzəliyi, forma incəliyi və s. haqqında mülahizələrini tam bir estetik və tənqidi 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 şairlərin gəldiyini göstərirdi. Sözü ən böyük ilahi möcüzə hesab edən şair onu qızıldan qat-qat yüksək qiymətləndirir, xüsusən doğru poetik sözə 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 yükündən məhrum olan sözü puç hesab edən Nizami göstərir 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-saçıq səhnələrin poeziyaya gətirilməsinin qəti əleyhdarı olmuşdur ki, bu da ümumiyyətlə, Azərbaycan poeziya məktəbinin başlıca fərqləndirici xüsusiyyətlərindən və məziyyətlərindən biri sayılmalıdır.

Füzuli poeziya sənətinin ən vacib üstünlüklərindən birini onun elmiliyində görür və bu keyfiyyətdən məhrum olan əsərlərin böyük sənət adına layiq olmadığı fikrini irəli sürürdü. Əlbəttə, bu o demək deyildi ki, Füzuli elmi əsərləri poeziya dilində, nəzmlə yazdığı məsləhət görürdü; əksinə, əllaməliyin poeziyadan uzaq olmasını vurğulayan şair poetik sözün elmi gerçəklikdən uzaq olmamasının gərəkliliyini irəli sürürdü. Bu o demək idi ki, cahil, nadan, elmi dünyagörüşü olmayan adam şer yazsa bilməz və yazsa da, bunu şer adlandırmaq olmaz. Məhz elmlərə vafiq olan sənətkar öz fikirlərinin poetik ifadəsini lakonik, anlaşılıq, məntiqli şəkildə verə bilər.

Estetik qənaətlərin poetik əsərlərdə inikası Azərbaycan ədəbiyyatında əsrlər boyu davam edən, bu gün də özünü ara-sıra göstərən bir prosesdir. XIX əsrdə Azərbaycanda poetikanın müxtəlif problemləri bir tərəfdən M.Ş.Vazeh, S.Ə.Şirvani kimi qüdrətli şairlərin əsərlərində qaldırılır, digər tərəfdən, M.F.Axundovun yaradıcılığı təmsalında bizdə ilk professional ədəbi tənqiddin və ədəbiyyatşünaslığın yaranması prosesi başlayır, onun çox mötəbər elmi özlü qoyulurdu.

Yalnız Azərbaycanda deyil, Yaxın Şərqi regionunda da ilk peşəkar ədəbiyyat tənqidçisi və nəzəriyyəçisi kimi tanınmış M.F.Axundovun bu sahədəki fəaliyyəti cild-cild əsərlərin elmi tədqiqat mövzusu olmuşdur. Əlbəttə, aydındır ki, bir çox klassiklərimiz kimi Axundovun da irsi bəzi əsərlərdə marksizm-leninizmin «Prokrust yatağı»na uyğunlaşdırılmış və ondan sovet ideologiyası üçün maksimum fayda götürmək prinsipi ilə bəhs edilmişdir. Aydındır ki, böyük ədəbin tənqid və ədəbiyyatşünaslıq fəaliyyətinin interpretasiyasında da eyni metodoloji qüsur özünü göstərməkdədir və onun islahı üçün yeni, obyektiv araşdırmalara ciddi ehtiyac duyulmaqdadır. Ancaq o da şübhəsizdir ki, M.F.Axundov bir çox sahələrdə çağdaş ədəbiyyatşünaslığımızın, ədəbiyyat tarixçiliyimizin binasını qoymuş və bizi bu baxımdan dünya ədəbi-nəzəri fikrinə qovuşdurmuşdur.

Azərbaycanda 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 «Gülüstani-İrəm» adlı tarixi əsərində Bakıxanov Azərbaycan ədəbiyyatının tarixinə də xüsusi qayğı ilə yanaşmış, bu baxımdan, ilk müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi yazılmasına cəhd göstərmişdir.

Azərbaycan bədii-nəzəri, estetik fikrinin inkişafında və Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi konsepsiyasının formalaşmasında və gerçəkləşdirilməsində çağdaş elmi səviyyədə yazılmış ilk ədəbiyyat tariximizin müəllifi Firidunbəy Köçərlinin ayrıca yeri vardır. Belə ki, bütün «satiriklər Qoqolun «Şinel»indən çıxdığı» kimi, Azərbaycanın bütün ədəbiyyat tarixçiləri də Firidunbəy Köçərlinin «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi»ndən çıxmışlar. «Füzuli Azərbaycan şairlərinin babası» (F.Köçərli) olduğu kimi, Firidunbəy Köçərli də Azərbaycan ədəbiyyatı tarixçilərinin babasıdır. 1903-cü idə Tiflisdə rus dilində çap etdirdiyi «Azərbaycan tatarlarının ədəbiyyatı» adlı ilk müxtəsər ədəbiyyat tarixində F.Köçərli, ədəbiyyatımızın tarixini bütövlüklə əhatə edə bilməsə də, Vaqif dövründən başlayaraq, ədəbiyyatımızın qısa icmalını vermişdir. Bu əsərin əsas əhəmiyyəti onda idi ki, sonralar bunun əsasında «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları» (1925-26) – «Azərbaycan ədəbiyyatı» adlı, əslində ədəbiyyat tarixi seçiyyəsi daşıyan əsərin meydana gəlməsində zəmin rolunu oynadı. Bu ədəbiyyat tarixinin unikal mövqeyi özünü onda göstərirdi ki, o, ədəbiyyat tarixçiliyimizdə ilk tendensiyasız, ideoloji rəhbərliksiz yazılmış əsər idi. Ondən sonra Sovet İttifaqında ərşəyə gəlmiş ədəbiyyat tarixlərimizdə kommunist ideologiyası, yaxın xaricdəki (Türkiyədəki) mühacirət ədəbiyyat tarixlərimizdə isə əks-ideologiya hökm sürürdü. Halbuki məqsəd ədəbiyyatşünaslığı və ədəbiyyat tarixçiliyini hər hansı konyunktur ideologiyadan qopararaq, xalqın mədəni-mənəvi inkişafı xidmətinə yönəltmək idi. Yəni, böyük Sabirin hələ təqribən 100 il bundan əvvəl yaradıcılıq proqramı kimi götürdüyü aşağıdakı sözləri gerçəkləşdirmək:

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

Hər bir elm kimi ədəbiyyatşünaslıq elminin də vəzifəsi və funksiyası – 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 çətini – birinci addımı atmaqdır) və dünya alimləri, elmi ictimaiyyəti arasında öz nüfuzunu itirəcək. Bizim isə buna ixtiyarımız yoxdur; zira bizim babalarımız tarix boyu öz elmi obyektivlikləri və doğruluqları ilə öz imiclərini qazanıblar. Babaların bizə miras qoyub getdiyi bu böyük sərvəti itirməyə haqqımız yoxdur. Çünki biz tək-cə keçmiş və indi üçün deyil, həm də gələcək üçün yazıb-yaradıırıq. Cələcəyə bizim indiki nəslimizin hansı elmi dəyərlərlə, hansı elmi nüfuzla gedəcəyi bizim indi qələmə aldığımız yazılarımızdan asılıdır.



XX əsrin sonlarından Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun divarları arasında hazırlanan bu altıcildlik «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» özündən əvvəlki akademik üslubda yazılmış ədəbiyyat tarixlərinin – ikicildlik «Müxtəsər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» (1943-1944), üçcildlik «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» (1957-1960) və ikicildlik «Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi»nin (1967) mənəvi-yaradıcılıq xələfidir. Əlbəttə, aydındır ki, son onilliklərdə dünyada gedən qlobal ictimai-siyasi proseslərin təsiri altında ideoloji istiqamətin daha obyektiv kurs götürməsi nəticəsində ədəbi əsərlərə, şəxsiyyət və hadisələrə yanaşma metodologiyası da kökündən dəyişmiş və ədəbiyyat tarixçiliyindəki ənənəvi varislik mürəkkəb dəyişikliklərə uğramışdır. Elə buna görə də, bu çoxcildlik ədəbiyyat tarixi, keçən əsrin 80-ci illərinin sonunda texniki cəhətdən hazır olsa da, 90-cı illərdə bütün dünyanı sarmış qlobal kataklizmlər onun çapını məqsədəuyğun etmədi. Dünya nizamının kökündən dəyişməsi, sosializm sisteminin bəşər tarixinin arxivinə atılması, dünyanın bir çox başqa ölkələri kimi, ölkəmizin də çoxdan həsrətində olduğu siyasi müstəqilliyə qovuşması, ictimai-siyasi tərzin 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 tarixini tarixin mühakiməsinə vermək qərarına gəldi.

Hazırkı çoxcildliyin birinci cildi Azərbaycan folklorunun tədqiqinə həsr edilmişdir. Burada Azərbaycan mifologiyasının və ilk şifahi söz sənəti abidələrinin formalaşmasından tutmuş, ayrı-ayrı folklor janrlarının təhlilinə və bir sıra folklor abidələrinin, şifahi xalq ədəbiy-

yatı yaradıcılarının portret-oçerklərinə 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 cildə əsas etibarilə XIX əsrin şəxsiyyət və hadisələrlə zəngin ədəbiyyatı öyrənilir, bu dövrdə xalqımızın orta əsrlər statusundan çıxaraq dünyanın qabaqcıl xalqlarının ədəbiyyatına və mənəviyyatına inteqrasiyası problemlərinin araşdırılması ön mövqeyə çəkilir.

Çoxcildliyin beşinci cildi Azərbaycan xalqının tarixində qısa – lakin siyasi və ictimai, daha çox da mədəni-ədəbi hadisələrlə zəngin bir dövrünün – 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 tarixçiliyinin elmi uğurlarından bəhrələnməyə cəhd göstərilmiş, bütün cildlər rus və ingilis dillərində müfəssəl xülasələrlə təchiz edilmişdir.

Zənnimizcə, hazırkı ədəbiyyat tarixi çoxcildliyi 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, xalqımızı bəşər ailəsinə ağırsız və tezliklə inteqrasiya edəcək, layiq olmadığı halda qarşısına çıxmış ağırlı və acılı problemlərin həllinə kömək göstərəcəkdir.

**Bəkir Nəbiyev,
Teymur Kərimli.**



AZƏRBAYCAN FOLKLORU

Azərbaycan xalqının yüzillər boyunca yaratdığı şifahi söz sərəvəti onun milli-mənəvi kimliyi, tarixi-etnoqrafik həyat tərz, fəlsəfi-estetik düşüncəsi, poetik təxəyyül və təfəkkür sistemi barədə kompleks informasiya daşıyan ilkin və əsas qaynaqlardandır. Genetik başlanğıcına və tarixi-etnik mənsubiyyətinə görə ümumtürk folklor arealının tərkibinə daxil olan Azərbaycan folklorunun başqa türksoylu xalqların şifahi söz yaradıcılığı ilə ortaq cəhətlərə malikdir. Türklük daxilində milli differensiasiya proseslərinin gətirdiyi erkən və orta yüzilliklərə qədərki tarixi mərhələdə müştərəklik daha qabarıqdır. Əski mifik dünyagörüşün eyniliyi, etnik-mədəni sistemin atlı yaşayış və düşüncə qanunauyğunluqlarına əsaslanan mənəvi bütövlüyü türk etnosunun məskunlaşdığı nəhəng etnocoğrafi məkan daxilində vahid folklor arealının təşəkkül tapmasını şərtləndirmişdir. İlkin bədii təxəyyül nümunələrinin (məsələn, alqış-qarğış, ovsun, dua, mifik deyim, ibtidai əmək nəğmələri, mövsüm-mərasim söyləmələri və s.) əksər türk xalqlarının folklorunda oxşar mətnlər şəklində təzahür etməsi ortaq, vahid keçmişin, müştərək ilkinliyin əyani göstəricisidir. Müqayisə göstərir ki, Azərbaycan və türkmən atalar sözlərinin səksən faizi üst-üstə düşür. Bu uyğunluq başqa qohum xalqlarla (Anadolu türkləri, özbək, qaqaüz, qazax, tatar, başqırd və b.) da təqribən 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 Anadolu türklərində 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 Anadoluda “əyə” - “yiyə” (“ev əyəsi” - ev-yurd himayəçi ruhu) adlanan mifik obraz tarixi semantika baxımından heç də təsadüfən üst-üstə düşmür. Sözügedən etnocoğrafi məkanda bu qəbildən olan ortaq, müştərək mifoloji obraz-

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

Şübhəsiz ki, bütün bunlar başlanğıc - ortağ mənəvi məkanı, etnopsixologiyayı şörtləndirən relikt əlamətlərdir. Sonrakı tarixi gedişat və proseslərdə türk arealının müəyyən topluluqlara (oğuzlar, qırpaqlar, bulqarlar, karluqlar və s.) ayrılmasıyla folklor və etnoqrafiyada da bir sıra ayrıntılar ortaya çıxmağa başlamışdır. Bu mərhələdən etibarən çağdaş anlamdakı Azərbaycan folkloru əsas etibarilə oğuzlara məxsus şifahi yaradıcılığın tərkibində inkişaf etmişdir! Azərbaycan türklərinin məskun olduğu indiki etnoqrafi məkanda oğuzlardan əlavə qırpaq, bulqar və xəzər kimi türk qatlarının da folklor yaradıcılığında müəyyən rolu olmuşdur.

Oğuzların söz sənəti ənənədən gələn ortağ folklor mədəniyyəti ilə yanaşı, əsasən ozanların yaratdıqları bəhadrılıq dastanlarından - oğuznamələrdən (onların ən mükəmməl nümunələrindən biri "Kitabi-Dədə Qorqud" eposudur) və ayrı-ayrı boylara - tayfalara məxsus poetik bəçimlərdən (məsələn, Bayat tayfasının bayatıları, Varsaq tayfasının varsağıları, Gəray tayfasının gəraylıları və s.), eləcə də etnosun tarixi həyat təcrübəsini, içərisində yaşadığı hadisələri ifadə edən çeşidli melo-poetik və epik mətnlərdən təşkil olunmuşdur. Bu qəbildən olan tarixi-mədəni özünəməxsusluqlar və yaradıcılıq keyfiyyətləri transformativ təkamül nəticəsində tədricən "Azərbaycan folkloru" anlayışının ortaya çıxmasına imkan açmışdır. Erkən orta yüzilliklərdən etibarən Azərbaycanın tarixi-coğrafi hüdudları daxilindəki şifahi söz sənətinin dil-üslub, poetik ifadə və süjet özünəməxsusluqlarının yaranması da folklorun milli-etnik mənsubiyyətinin konkretləşməsinə əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərmişdir. Beləliklə də sırf Azərbaycan etnoməkanına məxsus olan "Koroğlu" eposu, "Qaçaq Nəbi", "Qaçaq Kərəm", "Dəli Ali", "Molla Nur" kimi bəhadrılıq hekayətləri, məhəbbət dastanları ("Qurbani", "Abbas-Gülgöz", "Xəstə Qasım", "Vələh-Zərnigar", "Əsli-Kərəm", "Aşıq Qərib", "Novruz-Qəndab" və s.), toponimik səciyyəli əfsanə və tarixi rəvayətlər, lətifələr, el söyləmələri meydana gəlmişdir.

Azərbaycan türkləri tarixən atlı həyat tərzini 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 özünüifadə forması olmuşdur. İlkin-ibtidai mifoloji-poetik düşüncə və qavrayışlardan başlayıb nəhəng epos-dastan yaradıcılığı kimi kamil bədii sistem mərtəbəsinə

çatmış ədəbi-mədəni gedişatın irimiqyaslı zaman həudları bunun oyanı təsdiqidir.

Əlbəttə, dünya xalqlarının əksəriyyətində olduğu kimi, Azərbaycan xalqının bədii təxəyyül və təfəkkür tərzı də ilkin-ibtidai mifoloji işartılardan təkən alaraq təşəkkül tapmağa başlamışdır. Tipoloji bir proses olan ilkin dünyaduyumunun mifoloji inikas şəklində ortaya çıxması təbii qanunauyğunluğa söykənirdi. İbtidai təfəkkür ətraf gerçəkliyin əsl mahiyyətini dərk edə bilmək gücündə olmadığından qədim insanın təbiətdəki hadisə və proseslərə qeyri-adi münasibəti yaranmağa başlayırdı. O, gerçəklikdə baş verən bütün hadisə və proseslərin arxasında gözəgörməz fəvqəltəbii qüvvələr dayandığını güman eləyir, yaşayışa təsir göstərən yaxşı və pis hadisələri həmin qüvvələrin mərhəmət, sevinc, kədər və qəzəbiylə bağlayırdı. Gözəgörməz qüvvələrin qarşısında özünü gücsüz və aciz hiss eləyən, həyat və yaşayışının onlardan asılı olduğu təsəvvürünə gələn qədim insan həmin mifik qüvvələri təxəyyül gücülə obrazlaşdırır, onlarla münasibət qurmağa çalışırdı. İnsanda öz təxəyyüüllə yaratdığı ruhlar aləminə çox böyük maraq var idi. O həmin ruhlarla əlaqə yaratmağa, pis hadisələrin qabağını almağa, gələcəkdən xəbər bilməyə can atırdı. Beləcə mifoloji inam, obraz və rəvayətlər bədii təxəyyül məhsulu kimi ilkin-ibtidai toplumların - qəbilə və tayfanın mənəvi-ruhani həyatında yer alır, gələcək mərasim folklorunun yaranması üçün münbit zəmin hazırlayırdı.

Əski çağlara nisbətən bu gün işləkliyi kəskin şəkildə azalmış olan və ya özünün folklor həyatım başa çatdıran miflər və mif təməlli arxaik örnəklər (ovsunlar, mifoloji rəvayətlər, qədu, sayaçı sırasından olan mərasimlər və s.) etnosun tarixi duyum, düşüncə və yaşam biçimi bərədə unikal bilgilər verir. İstisnasız şəkildə türk mifologiyasının tərkib hissəsi olan Azərbaycan miflərində qədim türk mifoloji düşüncəsi daşınır. İstər dünyamın yaranması (kosmoqonik miflər), istər etnosun mənşəyi (etnoqonik miflər), istərsə də mövsümi proseslərlə (təqvim mifləri) bağlı olan mif mətnləri ortaq türk mifoloji özüllü üzərində dayanır. Azərbaycan folklorunun bir çox janrlarına məxsus mətnlərin obraz, motiv və süjet quruculuğunda da mifik təməl ana qaynaq kimi çıxış edir. Nağılların, əfsanə və rəvayətlərin, mövsüm-mərasim nəğmələrinin, xalq oyun və tamaşalarının mənşəsi bunu aydın göstərir: göyərçin cildinə girmiş pəri qızlar, sehrli divlər, tilsimli daş, küpəgiren qarı, qanadlı dərya atları, Qodunun yağış gətirməsi və ya gün çıxartması, Kosanın yazın rəmzi olması və s.

İbtidai bədii təxəyyülün, eləcə də ilkin poetik düşüncənin təşəkkül və təqdimində əcdadlarımızın keçirdiyi mərasimlər mühüm rol oynamışdır. Etnokültürü bir bütöv olaraq özündə cəmləşdirən ibtidai mərasimlər icra olunan akt və seanslarla (oyun-rəqslər, rəmzi-ritual hərəkətlər, magik çağırışlar, alqış-dualar və s.) ibtidai bədii təfəkkürü şəkilləndirərək hərəkətə gətirmiş və folklorun ilk qatlarından biri olan mərasim nəğmələrini ortaya çıxarmışdır. 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 səciyyə daşıyan, yəni ilin müəyyən çağına bağlanaraq yeri dəyişməz, sabit qalan mövsüm mərasimlərinin başlıca məqsədi təbiətə təsir etmək, keçirilən mərasim və oxunan nəğmələr vasitəsi ilə himayəçi ruhları mülayimləşdirmək, onlardan kömək, yardım istəməkdir. Xıdır Nəbi, Novruz-yaz nəğmələri, Kosa-Kosa, Qodu-qodu, Sayaçı və s. bu kimi mərasim folkloru nümunələri yüzillər boyu xalqımızın həyatında mühüm yer tutmuş, onun mənəvi-ruhani dünyasını biçimləndirmişdir.

Mərasim folkloru xalqın məişət, güzəran həyatı ilə də bağlıdır. Doğum, ölüm, toy və s. kimi çeşidli səbəblərdən qurulan yığnaqlarda etnos özünün emosional duyğularını həm də poetik sözlə ifadə etmişdir. Dünyaya gələn nikbin ovqatlı mərasimlə qarşılanmış, dünyadan gedən nisgil, kədər yüklü ağılarla yola salınmışdır. İnsan duyğusunun iki təzadlı qütübü olan sevinc və kədər məişət mərasimlərinin başlıca istiqamətləndiricisi - qurucusu olmuşdur. Bu mərasimlərdəki folklor nümunələri də (toy-düyün mahnıları, şadlıq çal-çağırnları, eləcə də yas nəğmələri, ağılar) insanın sözüün magik gücünə inamını ifadə edir: əski təsəvvürə görə nəğmə - 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 çevrələnmişdir.

Əski mifik dünyagörüş və ilkin bədii təxəyyül təkənləri nağılların təşəkkül və yaranışına da əhəmiyyətli təsir göstərmişdir. Azərbaycan nağıllarının struktur-semantik mənzərəsi bu mətnlərdə bir tərəfdən qədim türk mifoloji dünyabaxışının daşındığından xəbər verir, digər tərəfdən də ənənəvi şərq mövzularının, beynəlxalq səciyyəli səyyar-gəzərgi motiv və süjetlərin əks olunduğunu ifadə edir. Sehrli və al-qorik 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", "Qırx qız", "Göyçök Fatma" və bu qəbildən olan başqa nağıllarda sözügedən qovuşma qabarıq şəkildə görünməkdədir. Bu nağıllardakı bir çox obrazların (küpəgirən qarı, kiçik qardaş, yetim qız və s.) dünya nağıl təcrübəsində yaxın qarşılığının və ya ekvivalentinin mövcudluğu (Baba Yaqa, Zoluşka və s.) tipoloji qatın morfologiyasından irəli gələn əlamətlərdir. Daha çox ənənəvi şerq mövzularını əhatə edən məişət nağıllarında orta çağ sosial-estetik mühit və münasibətləri öz ifadəsini tapmışdır. Böyük əksəriyyətinin mərkəzində Şah Abbas obrazı dayanan məişət nağıllarında orta əsr şerq cəmiyyətində insanın haqq-ədalət axtarışı, xeyirxahlıq, müdriklik, halallıq, uzaqgörənlik, tədbirlilik kimi yüksək mənəvi keyfiyyətlərin təbliğ və təlqini mühüm yer tutur. Mənəvi dəyərlərin nağıl strukturuna yerləşdirilməsində islam simvolikasından (ağ libaslı, ağ saqqallı nurani baba dərviş obrazı) istifadəyə də xüsusi diqqət yetirilmişdir.

Təbiətdə baş verən hadisə və proseslərin obrazlı şəkildə mənalandırılması cəhdi folklor təxəyyülünü əfsanə janrının yaradılması istiqamətinə də yönəlmişdir. Öz qeyri-adiliyi ilə seçilən təbii varlıqların (dağ, qaya, çay, bulaq, quş, ot və s.) necə əmələ gəlməsi, yaranması barədə qədim insan xəyali səbəblər uydurmuşdur. Bu səbəb insanın iradəsindən asılı olmayan, fəvqəl-təbii qüvvələrin müdaxiləsi nəticəsində baş verən hadisədir. Folklor təfəkkürü həmin qeyri-adi hadisələrlə Ağrı dağının, Gəlin qayasının, Haça qayanın, Araz çayının, Göy gölün, Maral bulağının, Şanapipik quşunun, Xarı bülbülün etiologiyasını - yaranma səbəbini açmağa çalışmış, beləliklə də, sözügedən təxəyyül məhsulu - əfsanə şəklində ortaya çıxıb bədii mətnə çevrilmişdir.

Folklor yaradıcılığı prosesində epik ənənənin təşəkkül və irəliləyişi bir xeyli dərəcədə etnosun tarix boyunca yaşadığı hadisə və proseslərin rəvayətləşmə imkanına bağlıdır. Etnos bir qayda olaraq öz tarixi həyatının ibrətverici əhvalatlarını və ya tələyüklü hadisələrini yaddaş dövryyəsinə daxil edərək nəsil-dən-nəslə, yüzdən-yüzlə ötürmüşdür. Hər növbəti nəsil dəyişməsi yaddaş ötürülməsinə yeni əlavələr, yaxud qırılmalar - unudulmalar gətirdiyindən zamanın keçmişdən uzaqlaşan üfüqləri içərisində hadisə və əhvalatların ilkin mənzərəsini əks etdirən süjetlər çeşidli dəyişikliklərə uğramış və rəvayət şəklini almışlar. Folklor təxəyyülünün müxtəlif dövrlərdəki fəal müdaxiləsi əksər rəvayətləri çoxvarianlı mətnlər halına gətirmişdir. Folklorlaşmanın, xüsusən də variantlaşmanın dərəcəsindən asılı olmayaraq Azər-

baycan rəvayətləri epik yaddaşa bərabər, həm də tarixi-ctnik yaddaşın daşıyıcılarıdır. Tarixi şəxsiyyət və abidələr, yer-yurd adları haqqındakı rəvayətlər xalqın folklorə həkk etdiyi yaddaş möhürüdür. Dədə Qorqud, Qazan xan, Babək, Şah İsmayıl Xətayi, Koroğlu, Qaçaq Nəbi, Qaçaq Kərəm kimi qüdrətli tarixi şəxsiyyətlərimiz, Ərk qalası, Narınqala, Çıraqqala, Qız qalası, Xudafərin körpüsü sırasından olan abidələrimiz, Dərbənd, Ordubad, Gəncə, Ərdəbil və bu qəbildən olan başqa qədim yer-yurdlarımız barədə yaradılmış rəvayətlər Azərbaycan xalqının zəngin və şərəfli keçmişindən soraq gətirir.

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

Qədim türk eposu və onun gencoloji davamı olan oğuz - Azərbaycan eposu nə qədər folklor poetik boyalarına bürünmüş olsa da türk bahadırlıq - fütuhət düşüncəsinin tarixi gerçəkliyini də özündə ehtiva eləyir: "Dədə Qorqud" boylarındakı və "Koroğlu" qollarındakı hadisələr ozan və ya aşiq təxəyyülünün məhsulu olmazdan öncə tarix içindən boylanan gerçəklikdir. Ümumiyyətlə, türk epos-dastan təfəkkürü öz tipinə görə gerçəkçi təfəkkürdür. Bu səbəbdən də o, daha çox "aşiq gördüyünü çağırır" prinsipinə söykənmişdir. Dastan təfəkkürünün tipi və söykəndiyi prinsip Azərbaycan qəhrəmanlıq eposuna folklorlaşmış tarix, folklorlaşmış salnamə kimi yanaşmaq imkanı verir. Bu mənada bədi boyasından, poetik rəngindən asılı olmayaraq Azərbaycan eposundan Azərbaycan tarixi də keçir.

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

həm də etnoqrafik mərasimlərdə səfəvi ideologiyasının təbliğ-tərən-nümünü strateji bir vəzifə olaraq həyata keçirmişdir. Azərbaycan-sə-fəvi dövlətinin qurucusu Şah İsmayıl Xətayinin aşıqları himayə etməsi, aşıq sənətinə rəğbət göstərərək özünün də saz çalması və qoşma üslu-bunda şerlər yazması aşıqlığın tarixi nüfuzunu və cəmiyyətdəki mövqeyini gücləndirmişdir. Bu tarixi mərhələdə aşıqlıq özünün qızıl dövrünü yaşayır. Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Sarı Aşıq kimi qüdrətli saz-söz ustalarının yaratdıqları poetik incilər orta çağ aşıqlığının qaynar sənət həyatını əks etdirir. Sonrakı dövrlərin ərsəyə gətirdiyi Aşıq Ələsgər, Dollu Mustafa, Abdalgülablı Valeh, Şəmkirli Hüseyn, Bozalqanlı Hüseyn və bu sıradan olan başqa ustad sənətkarlar da aşıqlıq ənənəsini uğurla davam və inkişaf etdirmişlər. Müdriklik, dünyaya fəlsəfi baxış, gözəlliyin, yüksək mənəvi dəyərlərin tərənnümü zəngin və çoxçeşidli aşıq poeziyasının əsas ideya-estetik özəlliyidir.

Bir qanadı ilə aşıq poeziyasına bağlı olan, aşıqların ifa zamanı yardımçı melopoetik mətn kimi istifadə etdikləri el bayatılarının da xalqın mənəvi dünyasının ifadə olunmasında özünəməxsus yeri vardır. Bayatılar xalqın duyğu dilidir, onun özünün özüylə könül söhbətidir. Bu səbəbdən də bayatılar folklorun ən çox yayılan və daimi dövriyyədə olan örnəklərindəndir. Lirik duyğunu - sevinci, kədəri, həsrəti, vüsali, ayrılıq iztirabını unikal poetik yığcamlıq və həssaslıqla çatdıran bu dörd misralı şer həm də dərin fəlsəfi-estetik ümumiləşdirmə gücünə malikdir. Azərbaycan folklor örtüyündə bayatıların xüsusi fəallıq nümayiş etdirməsi xalqın lirik-romantik ovqatının güclü olmasından irəli gəlir. El bayatılarından əlavə Sarı Aşıq, Lələ, Məhəmməd Əmani, Xətayi, Vidadi və başqa sənətkarların adına bağlı müəllifli bayatılar da xalq arasında geniş yayılmışdır.

Bayatı və bayatışəkilli folklor şerləri (ağılar, laylalar, oxşamalar və s.) xüsusi avazla oxunan və ya söylənən spesifik mətnlərdir. Azhəcm-lilik və melopoetik səciyyə janrın qədimliyinin əlamətidir. Bu əlamət bəlkə də onun ilkin-ibtidai qam-şaman mərasimlərindən doğulduğunun göstəricisidir. Məhz bu səbəbə görədir ki, qədim xalq mahnılarımızın böyük əksəriyyətinin mətni bayatılardan qurulmuşdur.

Folklor sözün geniş mənasında xalq müdrikliyinin ifadəsi olduğundan buradakı irili-xırda bütünlük janrlar bu və ya digər dərəcədə həmin səciyyəni daşımaqdadır. Bununla yanaşı, bir sıra janrların mətn yükündə ağırlıq mərkəzi bərbəşə xalq müdrikliyinin üzünə düşür. Atalar sözü və məsəllər, xalq gülüşü örnəkləri (lətifələr, qaravəllilər, atmaca-

lar, bəzəmələr və s.) müdrik, düşündürücü dünyabaxışdan doğur. Çox-əsrlik həyat təcrübəsinə istinadən irəli sürülmüş hikmətamiz mülahizə və qənaətlər yüzillər boyunca cilalanaraq xalq mənəviyyatının məhək daşına çevrilmişlər. Bu mənada Azərbaycan atalar sözləri insanın hoyatına, güzəranına, çevrəsindəkilərlə münasibətinə işıq tutan xalq hikmətləridir. Gülüşdən doğan xalq müdrikiyi Bəhlul Danəndə, Molla Nəsrəddin lətifələrində, eləcə də qaravəllilərdə, ibrətamiz atmacalarda öz folklor gerçəkliyini tapmışdır. Azərbaycan xalq gülüşü cəmiyyət və insan münasibətlərinin komik məqamların müdrik eyhamlarla orijinal şəkildə açan və ibrətli tərzdə yekunlaşdıran misilsiz mənəvi mədəniyyət göstəricisidir.

Azərbaycan folkloru əsrlər boyu həm də bir təlim-tərbiyə məktəbi funksiyasını yerinə yetirmişdir. Gözünü dünyaya açan körpəni layla, oxşama nəvazişi qarşılamiş, dil açıb yeriməyə başlayanda sanamalar, düzgülər, tapmacalar, yanıltmaclar, uşaq nağılları onun nitqini yüyükləşdirmiş, zəhnini, fəhmni itiləyib zirəkləndirmişdir. Böyük, əzəmətli folklor mədəniyyətinə gedən yol öz ilkin başlanğıcını bu mənada uşaq folklorundan götürür.

Geniş mövzu və zəngin janr əhatəsinə malik Azərbaycan folkloru həm də xəlqi kolorit və milli mentalitetin misilsiz ifadəçisidir. Ən kiçik folklor örnəyindən tutmuş irihəcmli nəhəng epos mətninə qədər bütün səviyyələrdə Azərbaycan folklorunun dili xalqın ruhunu, psixologiyasını, onun mənəvi güc və qüdrətini inikas etdirir. Min il öncəki "Dədə Qorqud" dili ilə bu günkü layla, bayatı, nağıl, dastan dilini uzlaşdıran, qovuşduran 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 dünyaya modeli heç bir mətndə və ya mətn qrupunda tam şəkildə ifadə edilə bilmir, lakin onun mətnlər əsasında bir bütöv kimi bərpası mümkündür. Başqa sözlə desək, mifologiya bizə hazır şəkildə təqdim edilmiş gerçəklik 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 mifologemləri tam olaraq ifadə edən arxaik mətnlər azdır. Türk mifologiyasında da eyni mifoloji informasiyanın müxtəlif mətnlərdə dağınıq və müəyyən dərəcə örtülü halda ifadə edildiyi faktlar, ünsürlər, onlar arasında əlaqələr cəmləşib və modelləşib.

Ümumiyyətlə, mifologiya tarixi-millə mentalitetin meydana çıxdığı müəyyən dünya modelinin yaranmasını, strukturunu, yaşama və fəaliyyət mexanizmini əks etdirir, açıqlayır, nizamlayır. Milli mentalitetin mahiyyətini həm ifadə edir, həm də biçimləndirir, formalaşdırır. Bu dünya modeli, dünya düzümü həmişə, hər yerdə tamamilə millidir və kənar amillər ona əsaslı şəkildə təsir edə bilmir.

Şübhəsiz, mifologiya yalnız qədim dövrlərə aid əfsanə və rəvayətlərdən ibarət klassik və ya arxaik dəyərlər sistemi də deyildir. O, hər mədəniyyətin həm təməlini, həm də müasir məzmununu müəyyənləşdirən təfəkkür hadisəsidir. Etnokültürel ənənə mifologiyada müxtəlif sahələrdə, müxtəlif şəkillərdə əks etdirildiyi kimi, bu sahələrə aid mətnlər də bizə çeşidli mifoloji materiallar verməkdədir. Eyni etnik sistmə daxil olan insanların düşüncə və davranış stereotipləri məhz mifologiyanın təmin etdiyi imkanlar daxilində müəyyənləşir. Mifoloji linqvistika da, milli mədəniyyət mətnlərinin əsasını təşkil edən xüsusi

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

Mifologiya ilə ədəbiyyat ilk baxışda çox yaxın görünsələr də, dünyanı qavramaq və ifadə etmək baxımından onların arasında əsaslı fərqlər var. Mifologiyada hər şey hərfi mənada (daha doğrusu, gerçək anlamda) qavranıldığı halda, bədii əsərdə məcazi mənə (metafora) ön plandadır. Doğrudur, metafora geniş anlamda miflərin adı, gündəlik düşüncə dilinə tərcüməsi kimi qəbul edilə bilər; bununla belə, mifoloji mətn içində metaforaya yer yoxdur, ədəbi əsər isə metaforasız mümkün deyil [617, 793]. Bədii əsərdə işarə mətn xaricindəki bir gerçəkliyi ifadə etməkdə, onun simvolu kimi qavranılmaqdadır. Mifoloji mətn də isə işarə mətn xaricindəki gerçəkliyin özüdür, işarə (ad) və onun ifadə etdiyi gerçəklik, 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 sırf bədii təxəyyül məhsulu olaraq qavranılmaqdadır.

Mifologiyanın ümummədəni və semiotik xüsusiyyətləri ilə bərabər, özünəxas tipoloji parametrləri də vardır. Doğrudur, saf və bütöv halda heç bir mifoloji sistemə rast gəlmək mümkün deyildir. Qədim dövrə aid mifik materiallar az və dağınıqdır. Çağdaş etnoqrafik məlumatlar da həm materialın xarakterinə, həm də araşdırıcıların təsvir dilinin fərqli olmasına görə natamamdır. Əldə olan materiallar kompleks

xarakter daşımaqda və eyni zamanda özündə bir neçə düşüncə tərzinin 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 tərzinin, dünya modelinin bərpası indi də mifşünaslıq qarşısında duran başlıca məsələdir. Mifoloji modelin bərpası isə hər hansı bir mifoloji sistemə xas olan daxili strukturu, onun tərkib vahidləri arasındakı funksional və semantik əlaqələri aydınlaşdırmağı nəzərdə tutur.

Bərpa edilən mifoloji sistemlər tarixən, çox əski çağlarla bağlı olduğuna görə, etnosun və ya onun aid olduğu superetnik birliyin o dövrdəki adı ilə adlandırılır. Daha doğrusu, bu gün bizə bəlli olan mifoloji sistemlər əsas etibarilə protodil dövründə formalaşmağa başladığına və ilk tarixi dövrlərdə sistemləşdiyinə görə onların çağdaş etnonimlərlə adlandırılması tarixilik baxımından məqsədyönlü 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. Çünki mifologiyanın aktual olduğu və cəmiyyət həyatının bütün sahələrini əhatə edən universal sistem sayıldığı dövrlərdə çağdaş millətlər formalaşmamışdı. Daha doğrusu, dil ailələri içində bu gün müşahidə etdiyimiz differensiasiya o vaxt hələ gerçəkləşməmişdi. Belə bir yanaşma tərzii türk xalqlarının mifoloji ənənəsinə tətbiq ediləndə də özünü doğruldur. Təsadüfi deyil ki, türkoloji və mifoloji araşdırmalarda yalnız "türk mifologiyası" istilahından istifadə edilir. Bu sahədə başqa meyara güvənmək tarixi gerçəkliliyə və elmi-metodoloji prinsiplərə uyğun olmazdı. Mifoloji bərpa təşəbbüsləri hər hansı bir xalqın keçmişdəki və ya günümüzdəki mifoloji inanışlarını toplamaq, bunları etnoqrafik cəhətdən və ya subyektiv-fəlsəfi metod baxımından izah etmək vəzifəsini də qarşıya qoya bilməz. Məqsəd etnik-mədəni ənənənin təməlini, onun tarixi inkişafının bel sütununu və ifadə dilini təşkil edən mifoloji sistemi meydana çıxarmaqdan ibarətdir [380, 14-15].

Konkret mifoloji sistemlərə xas olan dünya modelinin göstərilən prinsiplər əsasında aşkarlanması yeganə düzgün elmi yol sayılsa da, onun nisbətən aşağı səviyyələrini (ayrı-ayrı süjetləri, mifologemləri, inanışları və b.) öyrənərkən bu üsul da kifayət etmir. Burada sistemin ümumi qanunauyğunluqlarının 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 çağlarla 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 dəyişikliyə uğramadan yaşamaqdadır. Bu baxımdan həmin model əsas, özək, ayrı-ayrı türk xalqlarında müşahidə edilən modellər isə variant olaraq qəbul edilə bilər. Türk mifologiyasının başlıca məsələləri həm dünya modeli səviyyəsində, həm də ayrı-ayrı ünsürlər səviyyəsində uzun bir tarixi müddət ərzində (təxminən 150 ildən bəri) geniş şəkildə araşdırılmışdır. Bu sahədə çalışmalar günümüzdə də davam etdirilir. V.V.Radlov, Q.N.Potanin, S.Y.Malov, A.Y.Kulakovski, Q.V.Ksenofontov, Ç.Vəlixanov, 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.Klyaştorı kimi rus, yakut, 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 bütünlükdə mifologiya elmi üçün dəyərini etiraf etməklə bərabər, onu da qeyd etmək zəruridir ki, həmin əsərlərdə bir çox hallarda terminoloji qarışıqlıq, 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 tanrılıığı ilə şamanizm, arxaik görüşlərlə təsəvvüf ənənələri, mədəni qəhrəmanlarla epik qəhrəmanlar və totemlər, tabu ilə müqəddəslik arasında fərq qoyulmur. Hətta dünya elmində ortaya çıxan metod və meyarlar türk mifologiyasına tətbiq edilərkən mövcud materialın özəllikləri kifayət dərəcədə nəzərə alınmır və türk mifologiyasına heç bir dəxli olmayan mülahizələr ortaya çıxır [215, 3-12]. Üstəlik, ədəbiyyatşünaslıq, tarix, sosiologiya və başqa elmlərin metod və terminologiyasından da, yeri gəldi-gəlmədi, 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 mifologiyanın təbiətinə və mifoloji araşdırmaların məntiqinə zidd olduğu kimi, türk etnik-mədəni ənə-

nələrini də düzgün əks etdirmir və elmdən uzaq, yanlış “nəzəri” model-lərin ortaya çıxmasına səbəb olur.

Türk mifologiyasının təməlini 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, təməl, ünsür və anlayışları, funksional strukturu məhz türk tanrıçılığının məzmununda daha tam halda və qabarıq görünür.

Türklərin tək bir yaradıcı varlığa inanmaları və onu “tanrı” (çənli, tənqri, teyri, tora, tanrı, dingir) adlandırmaları haqqında ilk məlumatları qayaüstü rəsmlərdən, Şumer dönəmindən başlayaraq mixi yazılardan, arxeoloji və etnoqrafik mənbələrdən alırıq.

Türk imperatorluqları dövrünə aid sisteməlik və daha əhatəli məlumatlar isə yazılı qaynaqlarda eramızdan əvvəl III əsrdən etibarən qeyd edilmişdir. Çin qaynaqlarının verdiyi məlumata görə əski hunlar tək tanrıya inanmış və onu “çənli” adlandırmışlar. Daha sonrakı dövrlərin bir sıra ərəb, fars, alban, Bizans... qaynaqlarında da bu barədə geniş məlumat verilir. Bu məlumatları və türk inanclarıyla bağlı yazılı, arxeoloji və etnoqrafik qaynaqları araşdıran mütəxəssislər türklərin əski çağlardan bəri tək tanrıya inandıqları, yəni monoteist olduqları qənaətinə gəlmişlər [610; 632; 743]. Bu elmi nəticəyə görə əski türklərin bütün başqa dinlərdən fərqli, kifayət dərəcədə inkişaf etmiş, universal bir dini-mifoloji sistemi olmuşdur. Bu sistemi bəzi araşdırmaçılar “ten-qrizm”, bəziləri isə “tanrıçılıq” istilahı ilə adlandırırlar.

Əski türklərdə Tanrı - dini-mifoloji sistemin mərkəzi anlayışı idi. Hərfi mənası həm “göy”, həm də “allah” anlayışlarını ifadə edirdi. Bir çox araşdırmaçılar bu xüsusiyyəti göz önündə tutaraq “tanrı” kəlməsi ilə əslində “Göy Tanrı” anlayışının ifadə edildiyi fikrini irəli sürmüşlər. Bu fikrə görə “tanrı” səmavi bir allah anlayışı olub, bütün türklərə xas milli bir din sisteminin özəyini təşkil edirmiş. Başqa sözlə, türk tanrısı həm maddi “göy”, həm də “göy tanrısı” kimi konkret və mücərrəd anlayışların sintezidir.

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

ses nəticəsində meydana çıxan kosmik nizam öz ifadəsini tapır: Tan - Qir (Yer - Göy) - Tanrı) Tenqri (Tenqir) Dinqir. Həm dünya okeanı (dəniz-tenqiz), həm də göy (tenqir-tenqri) bu sözlə ifadə edilir. Belə bir ifadə tərzii 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, əksər hallarda, bir növ yuxarıdakı dəniz 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 birliyi olaraq təsəvvür edilən ilahi nizam, eləcə də bu nizamı yaradan və yaşadan yaradıcı güc ilə bağlıdır. Zaman içində bu sonuncu anlam türk mətnlərində mərkəzi yer tutaraq, birinci anlamı arxa plana sıxışdırmışdır. Hətta bir qədər sonrakı dövrlərdə "tanrı" sözü tək tanrını ifadə etməkdən uzaqlaşaraq, bir çox ilahi varlıqları ("tanrılar") ifadə etməyə başlamışdır (baxmayaraq ki, bu durum türk monoteizminin mahiyyətini təhrif edə bilməmişdir).

Tanrıçılıq türk mifoloji sistemi çərçivəsində meydana çıxmış inanc sistemidir. Böyük türk imperatorluqlarının yaranması prosesində mono-teist bir din kimi formalaşmış, sonrakı dövrlərdə isə (yenə tarixi şəraitin dəyişməsi nəticəsində) qismən unudulsa da, müxtəlif şəkillərdə yaşamaqda davam etmişdir. Mövcud materiallar göstərir ki, tanrıçılıq türk mifoloji sisteminin, əski və çağdaş türk xalq inanclarının təməlini təşkil etməkdədir.

Tanrıçılığın bu şəkildə təkamülü (və ya transformasiyaları) elmi qaynaqlarda da geniş izah edilmişdir. "Tenqri, Gök və ya daha isabətli olaraq Gök-Tanrı, Tu-kue və uyğur yazılarında, Gizli Tarixdə, başqa bir deyimlə arkalarında yazılı mətnlər buraxan imperatorluqlarda çox önəmli bir yer tutur. İmperatorluq dövrləriylə ilgili olmayan yazılarda adına belə nadir olaraq rastlanmaqdadır. Çeşidli çalışmaların da dəstəklənmiş olduğu bu müşahidələrdən yola çıxaraq Tenqrinin hər şeydən əvvəl bir imperatorluq tanrısı olduğu nəticəsi çıxarıla bilər" [743, 90]. Eyni müəllif tanrıçılığın dini-mifoloji sisteminin dağılması prosesinə də diqqət etmişdir: "İmperatorluğun mövcud olmaması halında, qəbilələrin də dağılmış olduğu dövrlərdə bir zamanlar o qədər güclü olan Tenqri ortadan kayb olmaya üz tutur və xalqa daha yaxın, daha aşağı səviyyədəki ilahi güclərə yerini buraxır və ya parçalara ayrılaraq, çox sayıda tenqriyə bölünməyə başlayır" [743, 92].

İstər mövcud tarixi qaynaqların təhlili, istərsə də etnoqrafik müşahidələr göstərir ki, sonrakı dövrlərdə "tanrı" adı altında bir çox ilahi varlığın ortaya çıxması çoxtanrılı sistemə keçilməsi ilə bağlı deyildir. Burada yalnız "tanrı" adının (və ya termininin) başqa ilahi varlıqlara aid edildiyini söyləmək mümkündür. Əski imperatorluqların dağılmasıyla ümummillə ideoloji sistemlər də dağılmış, müvafiq anlayışlarda və bunları ifadə edən sözlərdə (terminlərdə) semantik genişlənmə və ya daralma baş vermişdir. Bəzi Sibir türklərində və monqollarda gördüyümüz "tanrılar" məhz belə bir semantik genişlənmə prosesinin məhsuludur. Maraqlıdır ki, sonrakı dövrlərdə islam və ya xristianlıq kimi monoteist dinləri mənimsəmiş türk xalqlarında "tanrı" sözü cəmi halda işlənməmiş və tək tanrını ifadə etmişdir. Bir cəhəti də xüsusilə qeyd etmək gərəkdir ki, Doğu türklərində bir çox "tanrılar"ın ortaya çıxması da əski türk təktanrılılığı ilə ciddi bir ziddiyyət təşkil etmir. Sadəcə olaraq həm əski türk tanrısı, həm də daha aşağı səviyyəyə aid olan bəzi ilahi varlıqlar bu terminlə ifadə edilir. "Fəqət heç bir zaman bu tür bir çoxtanrılıq nə təktanrılıq, nə də Göyün üstünlüyünü unutturmamaqdadır. Rahatlıqla söyləyirəm ki, Göyə başqa güclərin əlavə edilməsi keyfiyyəti zəifləndirən mövcud olanın (yəni Göyün) təməldəki birliyi üzərində ısrar etməklə eyni anlamdadır" [743, 102].

Nəticə etibarilə demək mümkündür ki, tanrılıq türk mifologiyasının mahiyyətini və strukturunu müəyyənləşdirmiş, əski imperatorluqlar dövründə isə türk monoteist inanc sisteminin təməlini təşkil etmişdir.

Türk tanrılığının monoteist bir inanc sistemi olması orta çağ qaynaqlarında da yekdilliklə qəbul edilmişdir [743, 102] və tanrılığın türk mifologiyası əsasında formalaşmış monoteist bir sistem olduğunu təsdiq etməkdədir.

Monoteist türk dini-mifoloji sisteminə gərəkədən də "tanrı təkdir və şəriki yoxdur". Tanrının belə yüksək və tək yaradıcı başlanğıc olaraq ortaya çıxması nisbətən sonrakı dövrlərin, daha doğrusu, imperatorluqlar çağının məhsuludur. Daha əski dövrlərdə isə (məsələn, Göy Türklər dövründə) tanrı anlayışı şəxsləndirilməmişdir.

Kosmoqonik planda tanrı kainatın ilkin, universal başlanğıcıdır, bir növ ilkin substansiyadır. Kainatda olan hər şey tanrıyla bağlıdır və tanrının üzvi hissəsidir. Lakin bu total bağlılıq orta çağlarda gördüyümüz panteizmdən fərqlidir. Daha doğrusu, tanrı təbiət obyektlərindən kənarda olan bir başlanğıc deyil və təbiət obyektləri də tanrının zərfləri, təzahürləri və ya emanasiyaları deyildir. Kainat bir bütün olaraq tanrı-

dır. Kainatın ayrı-ayrı parçaları (maddi obyektlər və mənəvi fenomenlər) tanrının parçaları, daha dəqiq desək, funksiyalarıdır. Türk mifologiyasında sıx-sıx rast gəldiyimiz dağlar, ağaclar, sular... özü-özlüyündə ilahi dəyər daşımaqdadır. Həmin obyektlərlə əlaqələndirilən hamı ruhlar da tanrının bu funksiyalarının şəxsləndirilmiş ifadələridir.

Məna potensialı geniş olan invariant modelin funksional parçalara ayrılması mənəvi mədəniyyətin müxtəlif sahələrində özünü göstərir, o cümlədən miflə yaxın genetik və struktur bağları olan qəhrəmanlıq eposunda da sıx-sıx görünməkdədir. Məsələn, Koroğlu surəti arxaik halda çoxkomponentli və çoxfunksiyalıdır. Koroğlu surətində savaşı, aşiq, şaman, mədəni qəhrəman, mifoloji trikster (hiyləgər və komik dö-nərgə), Boz qurd və bir çox başqa funksiyalar cəmləşmişdir. Lakin dastanın sonrakı inkişaf mərhələlərində bu funksiyaların ayrıldığını və hər funksiya ilə bağlı xüsusi bir surətin ortaya çıxdığını görürük. Aşiq Cünun, Kosa, Eyvaz (Ayvaz, Əvəz), Dəmirçioğlu və başqa surətlər əslində Koroğlu surətindən semantik törəmələrdir. Koroğlunun dəyirmançı, aşiq, ilxıçı, qoruqçu, 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 daşımır.

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

Batı türklərində (Xəzər imperatorluğunda) Tanrı-xan nəhəng bir varlıq olaraq təsəvvür edilirdi [109, 156]. "Bu nəhənglik Göy Tanrısının kosmik miqyaslarını, onun göyə bərabər olduğunu əks etdirməkdə idi" [64]. Bu geniş miqyaslar əslində tək göyü yox, bütün kainatı əhatə edirdi. Həm "tanrı" sözünün, həm də "xan" titulumunun mənşə tarixçəsi özü-özlüyündə bunu təsdiqləməkdədir. Günəy 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 yerdə əhatə və ehtiva edir: mifoloji "tanrı-xan"da kainatın struktur-semantik bütövlüyü görünür. Beləliklə, türk tanrıçılığında "kainat tanrısıdır və tanrı kainatdır" hökmü bərqərarlıdır - demək mümkündür. Belə bütövlüyün, birliyin anlaşılması və qəbul edilməsi tanrıçılığın təməl şərtidir.

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

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

Bütün qaynaqlarda Tanrı göylə bağlıdır, yəni, yüksək və qutsaldır. Yaradıcılıq, hamilik, insanların, xalqların və dövlətlərin taleyini müəyyənənləşdirmək, əbədilik, ədalət, şəxsləndirilməmiş 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 varlıqdan söhbət gətmir. Daha doğrusu, tanrıçılıqda başqa dünya dinlərindəki kimi bir peyğəmbər anlayışı yoxdur. Tanrının iradəsi daha aşağı səviyyədəki varlıqlara hər hansı bir vasitəçinin köməyi ilə deyil, birbaşa ötürülür. Tanrı kainatı yaratmışdır və universal nizamı fasiləsiz olaraq saxlamaqdadır. Lakin bu global nizam daxilində toplular və fərdlər müəyyən iradə azadlığına sahibdir, sərbəst düşünə və hərəkət edə bilirlər. Başqa cür desək, tanrı davranış proqramını vermişdir; davranış torzləri isə insanlardan asılıdır. Cəza və mükafat da davranış tərzinə görə verilir. Bu durumda vasitəçilərə ehtiyac qalmır. “Ərəb dünyasında xəlifə “Göy” ilə insan arasında vasitəçi idi. Monqollar və türklər isə “Göy” ilə rəislərin müdaxiləsi olmadan ünsiyyət qurmağı tərcih edirlər” [523, 121].

Tanrı ilə toplum və insan arasındakı bu cür birbaşa əlaqənin ən parlaq örnəyi “Kitabi-Dədə Qorqud”dakı “Dəli Domrul” boyudur. Bu boy ümumiyyətlə, tanrıçılığın və tanrıçılıqla islam arasındakı əlaqələrin öyrənilməsi baxımından böyük önəm daşıyır. Dəli Domrul Əzrayıldan mədəd istəyərkən canını bağışlamasını xahiş edir. “Əzrayıl aydır: “Mərə, dəli qavat, mana nə yalvararsan, allah-təalaya yalvar. Mənim əlümdə nə var. Mən dəxi bir yumuş oğlanıyam” - dedi. Dəli Domrul aydır: “Ya pəs can vərən, can alan allah-təalamıdır?”

“Bəli, oldur! - dedi. Döndü Əzrayilə: Ya pəs sən cüləməkluqdasan? Sən aradan çıxğıl, mən allah-təalaya birlə xəbərleşim” - dedi” [444, 80-81].

Türklərin tanrı qavrayışı və tanrı ilə davranışın türk biçimi istər bu mətndə, istərsə də sonrakı mətndlərdə son dərəcə aydın ifadə edilmişdir. O da maraqlıdır ki, Dəli Domrul allaha müraciət edərkən “allah” demir, “tanrı” deyir və belə xitab əski türklərin tanrı təsəvvürünü əks etdirir:

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

*Neçə cahillər səni
Göydə arar, yerdə istər,
Sən xud möminlər kəndindəsən [444, 81].*

Türk tanrıcılığında “peyğəmbər“ (vasitəçi) anlayışı olmadığı kimi, ruhani silki də yoxdur. Tanrı adına keçirilən mərasimlərə imperatorluqlar dönəmində xaqan 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, tanrıcılıq görüşləri çərçivəsində Xıdır-Xızır surətinin də, əslində peyğəmbər statusunda olmadığı şübhə doğurmur. Xıdır dünyanı dolaşaraq darda qalana, çarəsizlərə yardım edir, insanlara qismət (buta) verir. Lakin bu halda da Xıdırın funksiyaları özündən deyil, əbədi (məngü) tanrının bütün kainatı əhatə edən varlığından qaynaqlanır. Türk xalqları folklorunda da o, peyğəmbər kimi yox, “övlia“, “ərən“ kimi təqdim edilir. Türk folklorunda və mifologiyasında gördüyümüz boz atlı Xıdır nə peyğəmbərdir, 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 daha sıxdır və daha dərin köklərə malikdir. Tarixi şüur 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 proqramlanmış olur. Ümumiyyətlə, mifologiyanın yardımı olmadan etnoqrafik gerçəkliyin açığlanması mümkün deyildir.

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

Təbiətin 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 mifologemisinin başqa bir aspektini təşkil edir [217; 214].

Tanrıçılıq sistemində mərkəzi yer tutan ölüb-dirilmə mifologemi ilə şamanizmdə rast gəlinən ölüb-dirilməni qarışdırmaq olmaz. Əslində, bunlar arasında heç bir ortaqlıq yoxdur. Tanrıçılıqda kainat düzünün, həyatın davamlılığını təmin edən ölüb-dirilmə tanrının “güclü”, “əbədi”, “tələ” kimi funksiyaları ilə bağlı olub, kainat nizamı səviyyəsində baş verir. Şamanizmdə isə ölüb-dirilmə ruhların yardımıyla, təktök fərdlərin həyatını xilas etmək məqsədini güdən psixokültürel bir hadisədir. Bir ideya olaraq o öz mənşəyini tanrıçılıqdan ala bilər, lakin funksional-semantik rolu ilə ondan fərqlənir. Özünəməxsus inanc və davranış modeli olan tanrıçılıq insanın dünyadakı yerini və davranış biçimlərini düzənləyən universal bir sistemdir. Əsas etibarilə mərasim zamanı ilə məhdudlaşan şamanizm isə mövcud dünya modeli çərçivəsində ruhlar aləmi ilə əlaqəni tənzim edən, meditasiyaya əsaslanan, müalicə yönü praktik hərəkətlər kompleksidir. Şamanizm heç bir zaman tanrıçılığın yerinə keçməmiş, yalnız mərkəzi dövlət strukturunun olmadığı zamanlarda (tanrıçılığın etno-siyasi bazasının zəifləməsi nəticəsində) ön plana çıxaraq etnokültür məkanı bütünlüklə doldurmağa meyl göstərmişdir.

Tanrı ilə ilgili mərasimlərə [583; 618; 632] qadınlar, qızlar, hətta ev heyvanlarının dişiləri (madyanlar və qoyunlar) yaxın buraxılmazdı. Qurban kəsilən heyvanlar ağ rəngli, amma qara başlı erkək quzular olurdu. Mərasim gələnlər mindikləri madyanları dağın ətəyində (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 pəklığı” prinsipi burada da öz təsirini göstərir. Digər tərəfdən, şamanlar toplumun “normal” üzvləri olaraq qəbul edilmirlər; onlar fiziki olaraq toplumun içində, lakin mənəvi planda toplum xaricində yaşayan fərdlərdir. Buna görə də universal nizam təlimi kimi qavranılan tanrıçılıqla bağlı mərasimlərə müdaxilə edə bilməzlər.

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

tur. Lakin yuxarıda da deyildiyi kimi, türk mentaliteti tanrıçılıq üzərində qurulmuşdur. Bu durumda şamanizm müstəqil dini-mifoloji sistem kimi formalaşa bilməzdi. Sadəcə olaraq tanrıçılıq ideologiyası çərçivəsində toplumun praktik ehtiyaclarına cavab verməkdə, məişət səviyyəsində fərdi və gündəlik məsələləri həll etməkdəydi. Bu baxımdan şamanizmin tanrıçılıq sistemi içindəki yeri, təsəvvüfün (xüsusilə də xalq təsəvvüfünün) islam dini içindəki statusu ilə eynidir. Xalq təsəvvüfü böyük ölçüdə türk şamanizmindən qaynaqlansa da [599, 125-146; 648; 586, 100-101; 30] ortodoks islami görüşlərlə (xüsusən də dini tapınış praktikası ilə) çox zaman ziddiyyət təşkil edib. Şamanlar tanrıçılıq mərasimlərində iştirak etmədikləri kimi, sufilər, dərvişlər də rəsmi islami mərasim və ibadətlərdən uzaq dururdular. Bu məsələni dərinləşdirmədən təsəvvüfün həm genetik, həm də tipoloji baxımdan şamanizmlə yaxından bağlı olduğunu söyləmək kifayətdir. Şamanizmin müstəqil dini-mifoloji sistem olmaması özünü bu məsələdə də göstərməkdədir. Belə ki, şamanizm əksər 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 yaşamaqdadır. Hər hansı bir müstəqil dini sistemin başqa bir sistemlə bərabər mövcud olması imkan xaricindədir; bir insan və ya toplum eyni zamanda iki allaha tapına bilməz. Şamanizmin məhz müstəqil bir din olmaması böyük dinlərlə simbioz halında yaşamasına şərait yaradır.

Beləliklə, tanrıçılıq türklərin dini-mifoloji sistemi, şamanizm isə bu monoteist sistem çərçivəsində müəyyən funksiyaları yerinə yetirən alt sistemdir. Və etnokültürel baxımdan yanaşsaq, şaman kodu tanrıçılıq metadilinin bir "dialektidir".

Türk tanrıçılığında Yer-Su, Umay ana, əcdad kultu və ölüb-dirilmə inancı önəmli yer tutur. Bu bərdə həm qaynaqlarda, həm də çağdaş araşdırmalarda 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 arasındakı bağlar mətnin bütün səviyyələrində müşahidə edildiyindən ən yeni dövrə aid folklor mətnlərində belə mifologiyanın dərin izləri vardır.

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

Ənənəvi olaraq dastanlar, nağıllar, mərasim folkloru və qismən xalq şeri bu baxımdan daha ətraflı araşdırılmış, başqa janrlar isə mifoloji modelə əlaqə baxımından az öyrənilmişdir. Halbuki lətifələr, qaravəllilər, bayatılar, xalq teatri, aşiq sənəti və digər folklor qaynaqları mifoloji dünya modelinin bərpası üçün zəngin material verir. Xüsusən Molla Nəsrəddin lətifələrində arxaik çağlardan başlayaraq, yeni çağa qədər bütün dövrlərə aid mifoloji inancların, xüsusilə tanrıçılıq, şamanizm və təsəvvüfün dərin izləri vardır. Molla Nəsrəddin özü isə türk mifologiyası zəminində yaranmış surətdir. Onun adı ilə bağlı süjetlər türk mifoloji dünya modelinin "tərs üzündən" oxunmasıdır. Belə süjetlərdən birində deyilir: Molladan soruşmuşlar ki, Aymı qiymətlidir, Günəşmi? Molla demiş ki, Günəş gündüzlər çıxır, gündüzlər onsuz da hər tərəf işıq olur; Ay isə qaranlıq olduğu zaman, gecələr çıxar, demək Ay Günəşdən qiymətlidir. Bu örnəkdə Ay və Günəş ilə bağlı inancların "tərs üzdən" oxunmasının tipik ifadəsini görürük.

Folklor janrları arasında dastanlar mifoloji yönü ilə diqqəti daha çox cəlb edir. Bu, təsadüfi deyil, çünki dastanlar zaman, məkan, epik toplum kimi parametrlər baxımından mifoloji modelə daha yaxındır. Buna görə də arxaik mifoloji görüşlərin bərpası üçün dastanlara da sıx-sıx müraciət edilir. Dastanlar mifologiyanın, demək olar ki, bütün səviyyələri ilə bağlıdır, lakin bu bağlılıq bəzən güclü, bəzən zəif olur. Məsələn, qəhrəmanlıq dastanları ilə təqvim mifləri və mərasimlər arasında əlaqə epizod, detal səviyyəsindədir.

Xüsusilə qəhrəmanlıq dastanlarının zaman strukturu təqvim dövriyyəsi ilə heç bir səviyyədə əlaqələnmədiyindən bu dastanlarda həmin əlaqə çox zəifdir. Əvəzində həmin janr - qəhrəmanlıq dastanları kəsmoqonik və etnoqonik mif silsilələri ilə eyniyyət dərəcəsində yaxındır. Mərasim dastanları isə əsas etibarilə təqvim mifləri, keçmiş mərasimlər və şamanizm təməlində formalaşmışdır. Qəhrəmanlıq dastanları ilə mərasim dastanları arasındakı oxşarlıq və fərqlər, həmçinin onların hər ikisinə aid mətnlərin mif və mərasimlə münasibətləri araşdırıldıqca qəhrəmanlıq dastanlarının tanrıçılıq görüşləri ilə, mərasim dastanlarının isə şamanizmlə bağlılığı daha aşkar şəkildə üzə çıxacaqdır.

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

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

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

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

Çeşidli mifoloji silsilələrə daxil olan mətnlər öz aralarında fərqlənənlər də, başqa silsilələrdən olan mətnlərlə çox hallarda səsleşir. Bu yaxınlıq və səsleşmə 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 müəyyənleşdirilir. Bu cür çətinliklərə və bir çox keçid səciyyəli mətnlərin mövcud olmasına baxmayaraq, bütün mifoloji mətnləri göstərilən üç silsilə daxilində konkret şəkildə səciyyələndirmək mümkündür.

Kosmoqonik miflər hər bir mifoloji sistemin təməlini və özəyini təşkil edir. Bunları "kosmoloji miflər" adlandırmaq daha düzgün olardı. Çünki 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 başlanğıcla destruktiv xotik başlanğıcın 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. Çünki mifoloji düşüncədə kosmoqonik proses müəyyən zaman və məkan sərhədləri olan dövrü hadisə kimi qavranılır. Kosmoqonik miflər kosmoloji modelin başlanğıc 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 çevrilməsi yönündə önəmli bir addım olaraq meydana çıxır [555, 207]. Bu yöndə atılan ikinci addım yerin göydən ayrılmasıdır; əslində bu addım

da birinci ilə eyni zamanda baş verir, çünki yer ilə dünya okeanının başlanğıcdan 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 formalaşmasına və üçlü dünya modelinin yaranmasına gətirib çıxarmışdır: yeraltı dünya, yer üzü, göy. Tanrının və mədəni qəhrəmanların fəaliyyətləri hər üç məkanda gerçəkləşərək, bunları strukturlaşdırır və nəticə etibarilə kainat yaradılmış və nizamlanmış olur. Burada nizamlanma məqamı çox önəmlidir. Çünki kosmoqonik yaradılış prosesinin birinci mərhələsi (üç məkanın formalaşması) başa çatır-çatmaz bu məkanların nizama salınması başlanır və bu mərhələdə yaradıcı güc (Tanrı və ya tanrı statusunda başqa bir güc) ilə yanaşı, mədəni qəhrəman fəaliyyət səhnəsinə çıxır. Bu mərhələdən etibarən kosmoqonik miflər çuğlaşmağa başlayır. Kosmoqonik proses aşağıdakı mərhələləri içində alır: xaosun kosmosa çevrilməsi və ya kosmosun xaosdan ayrılması; günəşin, ay və ulduzların yaranması; relyef və başqa təbiət obyektlərinin meydana çıxması; ilk heyvanların, ilk insanın (mədəni qəhrəmanın) yaranması; xalqların və sosial nizamın bərqərar 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 cizgilərlə 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 yazıya alınmışdır. Lakin bu mətnlərin əski orijinal türk yaradılış miflərini tam və doğru şəkildə əks etdirdiyini söyləmək çətindir. Belə ki, bu mətnlərə "Mani dinindən tutalım, ta buddizm, lamaizm və hətta xristianlıq kimi dürlü dinlərin dürlü təsirləri girmişdir" [738, 432]. Sibir türklərinin mifoloji mətnlərində bu cür təsirlər müşahidə edildiyi kimi, Orta Asiya, Qafqaz, Anadolu bölgələrində yaşayan müsəlman türklərin 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 dövrlərə aid dünya dinlərinin hakim olduğu mərhələlərdə də aradan çıxmamış, yalnız bu və ya başqa bir dəyişikliyə uğrayaraq funksional-semantik strukturunu qoruyub saxlaya bilmişdir. Altay türkləri arasında vaxti-

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 Sibirdə, həm də başqa türk xalqları arasında sonrakı dövrlərdə yazıya alınmış mətnlərdə də görünməkdədir:

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

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

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

“Əski zamanlarda dünya tamamen 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 yoxuymuş. Yer üzü də başdan-ayağa suymuş. Allah bu suyu lil eləyir. Sonra bı lili qurudub torpax eləyir...“ [380. 35]

Bunlar və bir çox başqa nüsxələr 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. Çünki bəzi başqa mətnlərdən də görüldüyü kimi, bu miflərdə bütünlükdə kainat tanrı olaraq dərk edilmiş və tanrı dünyanı 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 isə mikrokosmos olaraq qavranılması ənənəsi ilə də səsleşir. Bu arxaik model çox qədim dövrlərdə transformasiyaya uğrayaraq dünyanın bir yaradıcı tərəfindən sudan yaradılması barədə əfsanə şəklinə düşdüyü kimi, orta əsrlərdə də müxtəlif dünya dinlərini qəbul edən türk xalqları arasında bu dinlərin (budizm, manixeizm, islam) terminləri və başlıca anlayışları ilə ifadə edilməyə başlamış, başqa sözlə, əski türk mifoloji kodu orta çağ buddizmi və ya islam koduna tərcümə edilmişdir. Orta çağ klassik türk şairlərində, aşıq şerində və başqa mətnlərdə bunun parlaq nüsxələrini görürük:

Nəsimi:

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

Anadolu türk şairlərindən Vəli baba:

*Arif sundu, aldı cahanı biçdi,
Cəbrail çox vaxt dəryada uçdu.
Haq bir avuc toprak dəryaya saçdı,
Dərya süzülüb də yer olmadımı?*

Tufarqanlı Aşıq Abbas:

*Bu dünya bir ümmanıydı,
Salt qaranlıq dumanıydı,
Vaxtın yox zamanıydı.
Haq buyurdu cana gəldi.*

Mahıyyət 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 nəticələr çıxarılmasına yardım edə bilər. Məsələn, Aşıq Abbasın “Əvvəl-axır” şcrinin birinci bəndindən görüldüyü kimi, yaradıcı güc yalnız dünyam məkan olaraq düzənə almaqla qalmamış, həmçinin zaman baxımından da düzənlənmiş, bu günkü terminlə desək, kontinium olaraq adlandırma biləcəyimiz mücərrəd (kəmiyyət və keyfiyyət ölçülərindən məhrum) zamanı da nizama qoymuşdur (burada Zaman və Vaxt kateqoriyalarının incə bir şəkildə fərqləndirilməsi çox önəmli məqamdır).

Beləliklə, deyə bilərik ki, türk kosmoqonik mifinin struktur-semantik modelində dünya sosial-iqtisadi və dini-mifoloji mühit əsaslı dəyişikliklərə məruz qaldığı bir halda da görünmüşdür. Və bunun örnəkləri yalnız bədii əsərlərdə deyil, geniş anlamda milli mədəniyyətin bütün mətnlərində iz qoymuşdur.

Kosmoqonik miflər silsiləsi universal bir dünya modeli yaratsa da, bu modelin mərkəzində də yenə konkret xalq və onun etnik-mədəni ənənəsi durur. Yəni türk mifologiyası eyni zamanda türk etnik-mədəni ənənəsinin və nəticə etibarilə türk kosmosunun modelidir. Bu kosmosun zaman aspektində başlanğıcı kosmoqonik miflərdə, sonu isə etnoqonik miflərdə ifadə edilmişdir. Bir qədər dərinə getsək görürük ki, esxatoloji miflərdə dünyanın sonunu xarakterizə edən əlamətlər də əslində uyğun kosmoqonik miflərdə proqramlaşmışdır. Kosmoqonik miflərdə gördüyümüz kosmik yaradıcılıq prosesini əngəlləmək, ona mane olmaq cəhdləri yaradıcı gücün ardıcıl müdaxilələri nəticəsində uğursuzluqla nəticələnir. Lakin xaotik başlanğıcın, sosial planda xeyri təmsil edən güclərin (bu güc bir çox mifologiyalarda “şeytan” olaraq təqdim edilmişdir) fəaliyyəti nəticəsində yer üzündə bəzi mənfiliklər, şər ünsürlər yerləşir. Bu ünsürlərin fəallaşması dünya nizamının pozulduğunu, bunların qələbəsi isə bu nizamın çökdüyünü ifadə edir. Türk esxatologiya modelində məhz belə bir çöküşdən söhbət gedir. Yəni, türk mifologiyasında dünya düzəni hansısa kosmik proseslər nəticəsində deyil, sosial səviyyədə baş verən dəyişikliklər nəticəsində pozulur. Bir sistem olaraq dünyanın yox olmasıyla bağlı hər hansı bir mifoloji model türk ənənəsində görünür. Həqiqətən də türk mifologiyasında dünyanın sonu, qiyamət haqqında az-çox təfərrüatlı bir süjet yoxdur. “Bundan türklərin və moğolların dünyanın yox olması, qiyamət ilə kosmoqonikaya nisbətən daha az maraqlandıqları nəticəsini çıxarmaq gərəkdir” [743, 89]. Doğrudur, əski türk run yazılarında qarşılaşdığımız bir ifadə sanki dünya fəlakətinin modelini verir: “Yuxarıda göy aşağıya yıxılmadıqca 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 şərtiliyi, şərti metaforanı gerçək esxatoloji model kimi qəbul etmək mümkün deyildir. Çünki əski türk yazılarında göy və yer “əbədi” epiteti ilə anılır, yəni onların yox olmasından söhbət gedə bilməz. Digər tərəfdən, türk dövləti də “əbədi” epiteti ilə müşayiət edilir. Beləliklə, burada hər hansı bir esxatoloji model yoxdur, türk dövlətinin və dövlət ənənəsinin əbədiliyini ifadə edən metafora vardır.

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

mində bu iki qütb arasında tarazlığı yaradıcı güc və onun yardımçıları təmin edir. Dünya mövcud olduqca həmin tarazlıq fasiləsiz 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 səviyyələrə də təsir edərək kosmik düzənin dağılmasına səbəb olur.

Türk mifologiyasında esxatoloji modelin bərpası bir çox çətinliklərlə bağlıdır. Çünki burada təfərrüatlı bir esxatologiya ənənəsinə rast gəlmirik (bizcə, bu durum tanrıçılıq və şamanizmdə geniş yer tutan ölüb-dirilmə motivinin təsiri ilə bağlıdır. Bu inanış çərçivəsində həyat fasiləsiz ölmə və dirilmə aktları olaraq qavranılır). Lakin bu o demək deyil ki, burada ümumiyyətlə, 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 "Haziri-r risaləti min kəliməti Oğuznamə əl-əşşur bi atalar sözü" adlı misilsiz bir qaynaq durur [718, 153].

İstər "Dədəm Qorqud kitabı"ndan, istərsə də Dədə Qorqudla bağlı başqa qaynaqlardan, həmçinin, Türkünstanda geniş yayılmış xalq inanışlarından bəlli olduğu kimi, Dədə Qorqud ilk ozan, ozanların piri və s. olmaqla bərabər, cyni zamanda gələcəyi bilən, qeybdən "xəbər verən" böyük şaman və övliyadır: "Oğuzın ol kişi təmam bilicisiydi, nə diyərsə olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söyləyərdi. Həq təala anın gönlinə ilham edərdi..." [444, 31]. Bu mətndə Dədə Qorquda aid edilən hətiflik türk etnik-mədəni ənənəsində ona aid edilən başqa "anlam yaradıcı" ünsürlərlə bir bütövlük təşkil edir. Mətn başdan-ayağa Dədə Qorqudun gələcəyi əvvəlcədən görməsidir və onun verdiyi "qeybdən xəbərlər"dir. Və bu bütövlüyün məzmunu tipik "axır zaman" peyğəmbərliyi kimi türk esxatologiyasının təməl anlayışları ilə bağlıdır. Eyni zamanda bir bütöv halında həm struktur, həm də semantika baxımından şaman kahinliklərindən seçilmir: "Əvvəl sağlığa çalalum sağlıq gəlsin, əsənliyə çalalum əsənlik gəlsün, dövlətə çalalum dövlətünüz xayım olsun, dostluğa çalalum dostluğunuz naim olsun, uğura çalalum uğurunuz xair olsun, işiniz-gücünüz ləim seyr olsun; haqdan şunu istəriz ki, sofranız açıq olsun, sizi sevməyənlər bini buçuq olsun, üzlərində qara bənlər yerinə qızıl uçuğ olsun" [695, 20-24].

Bu giriş bölümündən sonra, əxlaq və tərbiyəyə zidd davranışlar barədə qənaətlər sadalanır: “Ər oğul çağrılmadığı yerlərə varmasa; adam olan hörmətin bir lokma üçün bin danə qızıla verməsə; əslin kökün bilmədiyi yerdən qız almasa; konşu konşu evinə varmaqdan əgri hayal ola; şara (şəhərə) bazara seyr etməyə gələn türklər türkmanlar uranı bir nəsnəyi bəğənməyələr, bəlkə gah gah çalmağa və könlini məlalət tutdukcə əlinə almağa bir öyü kaval ala; könlin çökən, taşra çokağan kızlar ola və onların hər vaqzına vakarına imrenüb bakağan bizlər ola. Bəğlər, paşalar önündə yalan yanlış sözlər ola; ulular, ekabirlər məclisində söyləmək için gezzabları, kallaşları ola“. Dədə Qorqud Oğuz cəmiyyəti baxımından mənfi (xaotik başlanğıcla bağlı) dəyərləndirilən bu davranış biçimlərini (stereotipləri) bir-bir sayaraq, hər bölümün sonunda bu davranışların fəlakət xəbərçisi olduğunu və “o günləri“ görmək istəmədiyini ifadə edir: “Ol günləri görmədən söylədim bən Dədə Qorqud, görmüşcə inanun bana, Oğuz kavmi derlər. Ol günlərə komağıl benüm canum alğıl kadir Tanrum“.

Mətnin sonrakı bölümlərində yalan, hiylə, xəyanət, israf, öyləncə düşkünlüyü, qadın-kişi münasibətləri kimi bir çox mövzulara da toxunulmuşdur. Nəhayət, burada türk-oğuz ekoloji görüşlərinə və ekoloji fəlakət ssenarisinə yer verilmiş, bu görüşlər sosial-əxlaqi dəyərlərlə əlaqəli şəkildə təqdim edilmişdir: “Eğricə bügrücə ağac qalmaya, saban ola; çoluk çulak qalmaya çoban ola; qavuşca savuşca ağac qalmaya boyunduruq ola; at, eşşək qalmaya öküz ola; dərə, dəpə qalmaya tarla ola; dana dolabı qalmaya küvlək ola; ulu, kiçi qalmaya mülük ola; Yiqitlər, qocalar avratlar qibi çavlağı yülük ola; bir kişinin bir kişi qatında hümrəti izzəti qalmaya; atanın, ananın oğula qıza şəfqəti və mərhaməti olmaya; oğul və qız xud anlara hərqiç riayət qılmaya; anaları turirkən kızlar buyruğ eyləyə.

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

Türk kosmosunun durumunu və gələcək taleyini müəyyənləşdirməyə çalışan Dədə Qorqud ekoloji tarazlığın pozulmasını, təbiətə ifrat müdaxiləni və ailə düzəninə dağılmasını bu kosmosun sonu kimi dəyərləndirir. Və bu deyimlərin bəsit bir fal olmayıb, türk-oğuz kosmosunun taleyi ilə bağlı proqram səciyyəli model olduğunu özü açıq şəkildə belə ifadə edir: “Tanrı bir peyğəmbəri 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 mətndə gördüyümüz bu esxatoloji model yalnız Dədə Qorqud konteksti və ya orta çağ türk mədəniyyəti çərçivəsində deyil, bütövlükdə türk mifologiyası miqyasında səciyyəvidir...

Etnoqonik (genealoji) miflər isə insanların yaranması, xalqların meydana çıxması qohumluq sisteminin, dövlətin, etnik bayramların, sosial birgöyəşəyiş normalarının formalaşması və mənşəyi barədə təsəvvürü əhatə edir. Məsələn burasındadır ki, mifoloji ənənə daşıyıcıları insanlar dedikdə yalnız özlərini nəzərdə tuturlar. Konkret etnos bütövlükdə bəşəriyyət kimi qavranılır ki, bunun da mifoloji düşüncənin qanunları ilə izah edilə bilməsinin bir sıra səbəbləri vardır. Təsədüfi deyil ki, bir çox xalqların (ilk mərhələdə bütün xalqların) öz-özünə vermiş olduğu ad etimoloji baxımdan sadəcə “insan” mənasındadır. Çünki ibtidai insanın düşüncəsində qəbilə sərhədləri ümumbəşəri sərhədlərə uyğun gəlirdi [555, 178].

Etnoqonik proses kosmoqonik prosesin birbaşa davamı, çox vaxt isə onun tərkib hissəsi kimi özünü göstərir. Məsələn, Orxon yazılarında törənişin belə bir ardıcılığı və düzəni gözlənilir: “Yuxarıda mavi göy, aşağıda boz yer yaradılıanda ikisinin arasında insan oğlu yaradıldı. İnsan oğulları üstündə mənim babalarım Bumın xaqan, İstəmi xaqan (başçı) oldular. Taxta oturdudqdan sonra onlar türk xalqının dövlətini və törəsini düzənlədilər və dəstəklədilər“ [552, 28, 36]. Göründüyü kimi, burada kosmoqonik proses təfərrüatı 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 formalaşması, insanların meydana çıxması, siyasi hakimiyyətin yaranması, təxminən eyni zamanda baş verən və bir-birindən asılı olan aktlar kimi sadalanır.

Mətnə Bumın xaqanla İstəmi xaqanın “insan oğulları üzərində” hökmran (eqemen) kimi təqdimi ilk insanlığın (sosial kosmosun) türklərdən ibarət olması barədə təsəvvürün açıq-aşkar ifadəsidir. Bu, əksər mifoloji sistemlərdə müşahidə edilən bir cəhətdir. Etnoqonik miflər özünəməxsus kod sistemi ilə və türk etnik-mədəni ənənəsi daxilində qavranılında “İnsan oğulları üzərində hökmranlıq” anlayışı “türk cahən hakimiyyətinin” ifadə şəkillərindən biri kimi (manifestasiya) daha geniş mənə ala bilir, etnoqonik və genealoji incələmələr bir dairə içində sığışır və fərdi genealogiya ümumi etnoqonik prosesin bir hissəsi kimi qavranılır. Oğuzların, qıpçaqların, uyğurların və s. mənşəyi haqqında

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

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

Əldə olan əksər mətnlərdə ilk əcdad kimi Nuh soyundan gələn Türkün adı çəkilir. Türk kosmosunun formalaşmasında önəmli rol oynayan Oğuz xan, Qorqud ata, Boz Qurd, Koroğlu, Elley, Ulu Türk, Xıdır və başqaları bəzən mifoloji prosesin fəal iştirakçısı, bəzən də mədəni qəhrəman statusunda təqdim edilir. Oğuz xan dövlətin və hərbi nizamın, Qorqud ata qopuzun, Elley (Saxa türklərində) məişət əşya və mərasimlərinin, Ulu Türk sosial düzənin yaradıcısı kimi verilmişdir. Koroğlu, Ural batır, Debət (Qaraçay-Balkarlarda), Boz Qurd, Xıdır və başqaları da bu qəbildən mədəni qəhrəmanlar olub, etnoqonik və ya genealoji proseslərdə və sosial kosmosun formalaşmasında fəal rol oynayırlar. Bunlardan yalnız Koroğlunun və Boz Qurdun mənşəcə mifoloji əcdad 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 əcdad, mənşə, başlanğıc anlayışı mühüm yer tutur və tələyüklü mənə daşıyır, çünki "başlanğıcı olan mövcuddur... Kim əcdadının adını çəkə bilirsə, o, siyasi cəhətdən mövcuddur" [616, 53].

Bu başlıca xüsusiyyətin türk mif, folklor və etnoqrafiya ənənəsində saysız örnəkləri var. Sibir türklərinin, demək olar ki, bütün dastanları, Orta Asiya türk dastanlarının isə böyük qismi dünyanın, vətən torpağının və ilk insanların yaradılması bölümü ilə başlayır. Quzey Qafqaz, Azərbaycan və Anadolu türklərinin dastanlarında da bu mifoloji xüsusiyyətin dərin izlərinə rast gəlirik. Məsələn, "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarında qəhrəmanlar kim olduqlarını bildirmək üçün öncəliklə özlərindən deyil, əsasən mifoloji köklərindən, mənsub olduqları boylardan və mövcud sosial-siyasi düzənin qarantı olan seçimli liderlərdən

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

*Ağ qayanın qaplanının erkəğində bir köküm var,
Ortaq qurda sizin keyikləriniz turğurmıya,
Ağ sazın aslanında bir köküm var,
Qaz alaca yundum turğurmıya.
Əzvay qurd əniği erkəğində bir köküm var,
Ağca bekil tümən qoyunun gəzdirməyə.
Ağ sunqur quşu erkəğində bir köküm var,
Ala ördək, qara qazun qaçırmağa... [444, 119]*

Mifologiyanın bu təməl prinsipinin dastanlara dərindən nüfuz etməsi təsadüfi deyil. Məlum olduğu kimi, dastanlar, xüsusən də türk qəhrəmanlıq dastanları genetik baxımdan etnoqonik miflərdən qaynaqlanırlar.

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

Bütün türk və monqol xalqlarında yeddi əcdadını saya bilməyən adam cəmiyyətin tam hüquqlu üzvü olaraq qəbul edilmir (Azərbaycan türkləri arasında “yeddi arxa”, “yeddi arxadan dönən” deyimlərini xatırlayaq). Qazax türklərində “yeddi babasını bilməyən kölədir”, “kökünü bilməyən özünü bilməz” kimi atalar sözləri var [716, 59]. Qazax alimi Toyım Yunısoğlu əski türk sisteminə əsaslanan “boy təşkilatı” bu baxımdan dəyərləndirərək belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, “bu gün boy təşkilatı hansı oymaqda daha saf şəkildə qorunursa, qazax xalqının mənəvi dəyərləri oradadır” [716]. Bu fikir yalnız Qazaxıstan üçün deyil, başqa türk ölkələri, o cümlədən Azərbaycan üçün də doğrudur. Azərbaycan türkləri istər mifoloji ənənə anlamında, istərsə də elmi tarix çərçivəsində milli tarixlə yaxından maraqlanmış, bu mövzuya aid çox əski əfsanə və rəvayətləri günümüzə qədər yaşatdıqları kimi, gündəlik həyatda da soykök məsələsinə önəm vermişlər. Genetik koda, etnik “mən”, qan və gen şüuruna laqeydlik, mənəvi, əxlaqi, qövmi “yaddaşsızlıq” milli və sosial bəla kimi dərk olunmuşdur. Bu həqiqət aşağıdakı sözlərdə daha dəqiq ifadə edilib: “Sənət əbədi davam edən folklor (mif, əsəti, əfsanə...) deməkdir. Milli ruhun, xalqın mənəviyyatının kodlaşdığı genetik proqram və əbədi-mənəvi, etnik-ontoloji yaddaşdır.

Əgər ədəbiyyat ölümdən və əbədiyyətdən, ruhdan və manqurtdan, onlar arasında əbədi dartışmadan yazmasa, yaddaş da tarixdən yox olar, ədəbiyyat da. "Mən" yaddaşda daşlaşmasa, zamanın manqurtluğu ədəbiyyatın da manqurtluğuna çevrilsə, bu - milləti gözləyən fəlakətlərin ən böyüyü olar" [103, 13].

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

Aparıcı obraz, qəhröman isə mütləq ya Boz Qurddan və ya qurdun xilas etdiyi bir oğlan uşağından, ya da Nuhun oğlu Yafəsdən törəyən şəcərəni təmsil edir. Bu iki variantdan hansının əsasında qurulursa qurulsun, fərqi yoxdur, süjetlərin hamısında artıq yaranmış olan türk etnosu qapalı bir yerdə bir müddət yaşadıqdan və gücləndikdən sonra dünyaya çıxmaq (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 variantı son zamanlarda Azərbaycan türkləri arasında yazıya alınmışdır [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 adayımış. Türk dörd yüz əlli il bu adada yaşayır. Burada heyvanlar o qədər çoxalır ki, adaya sığmır. Türk buradan çıxmaq üçün yol axtarır. Bir gün görür ki, bir boz qurd gəldi, heyvanlardan birini parçaladı. Boz Qurd Türkü görəndə gəldiyi yolla geri qayıdır. Türk də bunun dalınca gedir. Görür ki, Boz Qurdun keçdiyi yerlərdə su topuqdan aşağıdır. Bir az getdikdən sonra quruya çıxır. Qayıdıb heyvanları da həmin yoldan quruya çıxardır. "Sonra Türk fikirləşir ki, bəs mənə bu Boz Qurd xilas elədi. Gərək mən də Boz qurdun şəklini çəkəm öz bayrağıma... Sonra Türkün qövmi çoxalanda hamısına deyir ki, Boz Qurd bizim xilaskarımızdı, əgər o, yol göstərməsəydi, nə mən olardım, nə də siz. Ona görə də gərək həmişə Boz Qurda inanasınız. Boz Qurdun şəklini bayrağımıza çəkib həmişə bu bayrağın dalınca gedəsiniz. Çətinliyə düşsəniz, Boz Qurdu köməyə çağırasınız. Türkün övladları bu nəsihətə həmişə əməl eləyirlər" [380, 43].

Burada qarşılaşdığımız ada motivi əski miflərdə gördüyümüz dağlar arasındakı Türk vətəninə qarşılığdır. Hər iki halda ətrafı müəyyən maneələrlə əhatə edilmiş məkan parçasından (lokus) söhbət gedir. Digər 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 genealoji miflərə də təsir etmişdir. Boz Qurdun bərpa edilə bilən kosmoqonik funksiyaları və mədəni qəhrəman cizgiləri ona səbəb olub ki, o, həm də ümumiyyətlə, türk etnokültürel ənənəsi üçün bir arxetip və proqramlayıcı başlanğıc missiyasını yerinə yetirib. Gözdən keçirdiyimiz mətnə Türkün Boz Qurdla bağlı söylədiyi və övladlarına təlqin etdiyi nəsihət də mifoloji anlam daşımaqdadır: türk kosmosunun (məəvi düzənin - ahəngin) fasiləsizliyinin təmin edilməsi üçün yaradılış aktının və əcdadın müntəzəm olaraq xatırlanması lazımdır. Bu cür müntəzəm "xatırlama" və aktuallaşdırma prosesi təqvim miflərində kodlaşdırılır. Bütövlükdə mərasimlər folklor janrı kimi ayrıca, növbəti oçerkdə incələnilir, burada isə bizi yalnız miflərdə kodlaşan məqamların mərasimlərdə təzahürü və ifadəsi maraqlandırır.

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

Zamanın müəyyən vahidlərə bölünməsi çox əski çağlardan bəri müşahidə edilməkdədir. Bu bölünmə axşam-sabah, gecə-gündüz, mövsüm, bayram və s. şəklində gerçəkləşdirilir. Bir il içində bazis kimi qavranılan zaman kəsirləri olduğu kimi, ikinci dərəcəli zaman məqamları da vardır. Türk mifologiyası çərçivəsi içində yaz və payız mövsümlərində keçirilən iki bayram bu zaman kəsirlərini işarələyir. Bunlardan yazın başlanğıcında keçirilən Novruz bayramı haqqında geniş danışmağa ehtiyac yoxdur. İkinci bayram isə əski qaynaqlarda qeyd edilmiş olan Mehrigan (və ya mehrican) bayramıdır. Onun haqqında ilk geniş məlumat hələ Birunidə və Ömər Xəyyamda rast gəlik [49, 30-34]. Daha əski çağlarda qədim hunlar arasında da bu bayramın olması barədə Çin qaynaqlarında qeydlər var: "sünnular (hunlar - A.A.) hər ilin səkkizinci 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. Necə adlandırılmasından asılı olmayaraq, burada önəmli məqam odur ki, türk etnokültür sisteminə təqvim ili bir zaman vahidi kimi iki nöqtədə işarələnir. Yazda başlayan, yavaş-yavaş aktivləşən həyat yayda təsərrüfat fəaliyyətləri (əkin, səpin, biçin, yaylağa və geriyə köç və s.) ilə davam edir və payızda məhsulun yığılması, qış hazırlıqları ilə so-

Mifoloji məkanın modeli anlamında vətən anlayışı, başqa mifoloji məkanlardan fərqli olaraq, uzun müddət ərzində formalaşa bilər. Bu tarixi proseslərin milli şüurda yaşaya bilməsi üçün kifayət dərəcədə inkişaf etmiş mürəkkəb bir mədəni sistem lazımdır. Əldə olan mətnlərdən görüldüyü kimi, türk vətən anlayışı çox əski dövrlərdə formalaşmışdır. Daha doğrusu, mövcud mətnlərdə artıq kifayət dərəcədə formalaşmış bir vətən anlayışı gözə görünməkdədir. Buna görə də anlayışın bilinən (yazılı) tarixi dövrlərdən öncə formalaşmış olduğunu söyləmək mümkündür. Müqayisə üçün deyə bilərik ki, ruslarda "Rusiya" və "rus torpağı" anlayışı orta çağın sonuna doğru formalaşmışdır. Ərəblərdə isə "hələlik orta q 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 formalaşmışdır. Təbii ki, mifoloji məkan anlayışı da yalnız bu tip konkret obyektlərlə məhdudlaşmır.

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

Bəzi araşdırıcılara görə üfüqi dünya modeli şaquli dünya modelindən daha arxaikdir. Xüsusən Sibir xalqlarından bir çoxunun mifoloji görüşlərində izlənilən rastlaşdığımız üfüqi modeldə dünyalar arasındakı əlaqə çay vasitəsilə gerçəkləşdirilir. Çayın mənbəyi "yuxarı dünya", orta qismi insanların yaşadığı "orta dünya", mənsəbi isə "aşağı dünya" kimi təsəvvür edilir. Sonrakı dəyişmə mərhələlərində bu model şaquli modelə əvəz edilmiş və dünya ağacı haqqında görüşlər geniş yayılmışdır. Dünya ağacının kökləri yeraltı dünyada, gövdəsi yer üzündə, budaqları isə yerüstü dünyadadır. Əksər mifologiyalarda yerüstü və yeraltı dünyalar da öz növbəsində bir çox təbəqədən ibarət olaraq təsəvvür edilə bilər. Bəzi kiçik istisnalar xaricində türk mifoloji ənənələrində

dünya doqquz qatlıdır. Lakin bu dünyaların üfqi və ya şaquli lokalizasiyası mühüm deyildir. Önemli olan bu dünyalardan hər birinin müstəqil bir model kimi təsəvvür edilməsidir.

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

Mifologiyada xaosun kosmosa çevrilməsi dünyəvi nizamın, düzənin ortaya çıxması demək olduğu kimi, bu nizamın başlıca xüsusiyyəti də “ölçü” anlayışının ortaya çıxmasından ibarətdir. Bu ölçü yalnız kəmiyyət anlamında deyil, mütləq bir şəkildə keyfiyyət anlayışı ilə bağlıdır. Yuxarıda dəfələrlə toxuduğumuz kimi, mifologiyada zaman və məkan məhz bu cür keyfiyyət ölçüləri ilə səciyyələnir. Yəni müəyyən zaman və məkanlar, kəmiyyət göstəriciləri nə şəkildə olursa olsun (az, çox, uzun, qısa, geniş və b.), fərqli keyfiyyətlərə malikdir. Mifologiya ilə çağdaş elmi düşüncə arasındakı təməl fərqliliyi burada aşkara çıxır. Çağdaş elm üçün bir hadisənin “düşərli”, yaxud “düşərsiz” zamanda və ya “uğursuz” məkanda baş vermiş olması deyil, konkret kəmiyyət ölçüləri (saat, məsafə və b.) önəmlidir. Mifoloji düşüncədə 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 araşdırarkən bu cəhətin nəzərə alınması zəruridir.

Mifoloji görüşlər barədə hər hansı bir informasiya daşıyan bütün yazılı, şifahi, təsviri və sair mətnlər mifoloji araşdırmalar üçün qaynaq təşkil edir. Burada “mətn” termini geniş semiotik anlamda işlədilməkdə olub, müəyyən bir informasiya və ya məna yükü daşıyan hər cür mətni ehtiva edir. Bu baxımdan qədim bir əfsanə, rəvayət, dastan, lətifə, aşıq şəri, orta çağ poeması, müasir roman və s. bir mətn olduğu kimi, rəsm əsərləri, mərasimlər, əl-qol hərəkətləri, mimikalar, geyimlər də mətn olaraq qəbul edilə bilər. Həm hər hansı bir dastan, lətifə, nəğil, həm də miniatürlər, milli geyimlər, teatr tamaşaları, savaşı sənəti qaydaları, məclis nizamı, milli mətbəx və b. bərabərhuquqlu mətnlərdir. Bu baxımdan türk mifologiyasını araşdıran bir mütəxəssis üçün həm “Boz qurd” əfsanəsi, “Dədə Qorqud” boyları, “Manas” dastanı, Şaman duaları, Molla Nəsrəddin lətifələri, Məhtimqulu şerləri, Nizaminin “İsgəndərnamə”si, M.F.Axundovun komediyaları, başqa ədəbiyyat və folklor örnəkləri, həm də Ə.Əzimzadənin etnoqrafik tabloları, V.İbrahimiyyəlinin “Dəli Domrul” tamaşası, ənənəvi aşıq geyimi, memar-

lıq əsərləri, qəbirlər, qəbiristanlıqlar və başqa abidələr türk mifologiyası ilə bağlı semantik yük daşıyan mətnlər 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 həyətində olduğu mühitdə baş verən çeşidli hadisələrin mahiyyətinə doğru izah və cavab tapmaqda çətinlik çəkmişdir. Qədim insan həyatı, güzəranı boyu qarşılaşdığı çətinliklərin səbəbini təbiətdə baş verən proseslər daxilində axtarmış, ayrı-ayrı hadisə və nəsnələri bu proseslərə uyğun təxəyyül obrazları ilə əlaqələndirməyə cəhd etmişdir. Odur ki, ibtidai insanın ciddi şəkildə asılı olduğu mürəkkəb təbiət aləminə təsir etmək cəhdi, bununla da uğur qazanmaq, xəta-bəladan, xəstəlik, aclıq, ölüm kimi neqativ hallardan uzaq olmaq istəyi sınaqların yaranıb yayılmasına səbəb olmuşdur.

Cəmiyyətdə gedən sivil dəyişikliklər ona gətirib çıxarmışdır ki, vaxtilə xüsusi məna daşıyan, mifoloji-semantik yükə malik bəzi söz və ifadələr zaman keçdikcə öz qabaqkı məzmununu saxlaya bilməmişdir. Bununla belə, həmin söz və deyimlərdəki məna çalarlar şəklində olsa da, öz ilkin izlərini, əlamətlərini təsəvvürlərdə qorumuşdur. Bu baxımdan sınaqlar ibtidai təxəyyüllə bağlı olduğu üçün onların məzmun tərkibində mifik elementlər kontekst kimi çıxış edir.

Xalq yaradıcılığı nümunələrində təbiətdəki varlıqlara, xüsusən də bitki və heyvanlara çeşidli münasibət müşahidə edilir. Bunların bəzilərinə uğur, xeyir, bərəkət əlaməti, bəzilərinə isə zərər, şər rəmzi kimi baxılmışdır. Buna görə də uğursuzluq əlaməti daşıyanlarla qarşılaşmağa, onlardan uzaq dolanmağa səy edilmişdir.

“Kəsilməmiş saç tapdayanın başı ağrıyır“ sınaqlarının yaranması da çox əski görüşlərlə bağlıdır. Daha çox tipoloji səciyyə daşıyan bu sınaqlara da dünya xalqlarının əksəriyyətinin folklorunda rast gəlinir. Saçın insanın həyatını, ömrünü təmin edən, hətta öləndən sonra da onu dirdən əsas vasitələrdən biri olması ilə ilgili dünya xalqlarının mifologiyasında çoxsaylı nümunələr vardır. Qədim oyyamlarda ölənə yaxın kimsələri, dostları saçlarını yolub, yaxud kəsib onun üstünə qoyarmış-

lar. Məsəl üçün, Homerin “İliada”sında deyilir ki, Axilles və əsgərlər saçlarını kəsib Patroklın meyiti üstünə atırlar [42, 340].

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

*Əzizim tikə-tikə,
Doğrandın tikə-tikə,
Anan saçını yolur,
Kəfənin tikə-tikə.*

*Göydən gedən sonalar,
Bir-birinə yan alar,
Nalə 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 ağlarmısən?
Acı dırnaq ağı üzünə çalarmısən?
Qarğı kimi qara saçın yolararmısən, ana?*

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

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

Əski mifik təsəvvürə 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 hökmdarı bu səbəbdən ildə yalnız bir kərə anadan olduğu gün başını yuyarmış. Bəzi yerlərdə, məsələn, Yeni Zelandiyada saç qırxdırmaq üçün xüsusi günlər təyin olunur və bu münasibətlə ayınlar icra edirlərmiş [580, 299].

Azərbaycanda da yaxın keçmiş qədər uşağın ilk saçını onun bir yaşı olanda qırxdırılmış və bu xüsusi ailə töreni ilə qeyd olunmuşdur. Uşaq bir yaşına qədər xəstə olduqda valideynləri onun sağlması üçün ilk saçını ağırlığında pul nəzir demişlər. Əlbəttə, bu məsələ əslində saç ruhunu razı salmaq və bununla da xəstəliyi qovmaq, uzaqlaşdırmaq təsəvvürü daşmışdır. İnamə görə saç qırxdırılarkən onu tapdamamaq, ətrafa səpməmək məsləhətdir. Əks halda saç ruhları acıqlana bilər. Bütün bu söylənilənlər "Kəsilmiş saçını tapdananın başı ağrıyır" sınamasının yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

Xalqın etnogenezini öyrənmək baxımından da sınaqlar maraqlıdır. Azərbaycanca geniş yayılmış "Sağ əlin başına" ifadəsi bu baxımdan səciyyəvidir. Bu, əsasən, uğur qazanmış kimsəyə müraciətlə söylənir 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. Dildə indi də işlənən "Sol gözün səyrisə bəd, sağ gözün səyrisə şad xəbər eşidərsən", "Sol əlin içi qaşınsa borclu olarsan, sağ əlin içi qaşınsa qazanca çatarsan", "Hamilə 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 danışılar" və s. kimi sınaqlar da həm mifoloji, həm də tarixi-semantik əsaslara bağlıdır.

"Kitabi-Dədə Qorqud"da İç oğuzlar Bozok, Dış oğuzlar isə Üçok adlanırlar. Əsətiyə görə Bozoklar Oğuzun göylər aləmindən gələn qadından olan oğulları Gün xan, Ay xan, Ulduz xanın nəslindən, Üçoklar isə Oğuzun ağacın koğuşundan tapıb evləndiyi qadından olan oğulları - Göy xan, Dağ xan, Dəniz xanın nəslindəndir. Səməvi qadından olan övladlar daha üstün tutulmuş və daha hörmətli, nüfuzlu sayılmışlar. Odu ki, Oğuz onları sağ yanında, o birilərini isə sol yanında oturdarmış. Bu hal sonralar da davam etmiş və beləliklə, "Üçoklara nisbətən daha imtiyazlı olan Bozoklar Oğuz elitar cəmiyyətinə məxsus bütün səviyyə-

lərdə, o cümlədən də orduda və hökmdar hüzurundakı rəsmi toplantılarda, şölən 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 hökmdarın, tayfa başçısının sağında oturur. Məsəl üçün, abidənin üçüncü boyunda oxuyuruq: “Nagah bəzirganlar gəldilər. Baş endirib salam verdilər. Gördülər ki, ol yigid kim, baş kəsibdir, qan tökübdür, Baybura bəyin sağında oturur“ [442, 45]. Bu məsələ dördüncü boyda bir qədər də qabarıq şəkildədir: “Qazanın oğlu Uruz qarşımda yay söykərib durardı. Sağ yanında qardaşı Qaragünə oturmuşdu. Sol yanında dayısı Aruz oturmuşdu.

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

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

Ümumiyyətlə, bu abidədə Oğuz bəylərinin oturma yerləri həmişə dəqiq bildirilir. Məsəl 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 inaqqlar! Dibdə 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 sınağa var: “Qapıdakı ayaqqabıları saysan ailədə ölən olar“, yaxud “Yuxuda ayaqqabı görsən ölüm xəbəri eşidərsən“, Azərbaycanca heç vaxt “ayaqqabın mübarəkdir“ deyilməz. Bunun əvə-

zində "Darlığın düşmən başına" söylənilər. Əgər birisinin nəzəri kəsərlidirsə, onun ayaqqabısının sağ tayını xəlvətcə götürüb yandırılar. El inamına görə, bundan sənra o, bir kimsəyə nəzər toxundura bilməz.

Azərbaycan folklorunda at haqqında da çoxsaylı sınaqlar mövcuddur: "Yuxuda at görsən murada çatarsan", "Atın gövşədiyini görə kimse həmin anda nə arzu etsə yerinə yetər", "Qapısına at nalı vurduran arzusuna qovuşar", "At nalı tapıb saxlayanın işləri uğurlu olar", "At olan yerə şər ruhlar gəlməz", "Quru at kəlləsi saxlanılan bağ-bostanda məhsul nəzərə gəlməz", "Atın göz yaşları uğursuzluq gətirər" 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 bilmiş və onlara qarşı mübarizədə Günəşin oğlunun - atın yardımına arxalanmışlar. Belə məqamlarda "qadınlar kəsilmiş at quyruğunu uzun paya ucuna bağlayıb o yan-bu yana yellədə-yellədə, "kişə kafir, kişə", - deyər haray-həşir qoparırmışlar" [368, IV, 23.]. Yenə də eyni etiqada görə, gəlin gedən qızın paltarına at yalından kəsilmiş tük tikərmişlər ki, qədəmləri sayalı olsun. Yaxud gəlinin uşağı olmayanda da o, çilləyə düşmüş bilinərmiş və çilləni götürmək üçün donuna at tükü tikilərmiş [415, 14]. Üstündə at tükü gəzdirənə şər qüvvələr yaxınlaşmaz, belələrini ilan sancmazmış. 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 yerişiyə, insan biliyiylə tanınar" və s. atalar sözləri bu sıradandır. "Kitabi-Dədə Qorqud"da da at obrazı inam və güvenc yeri kimi bir çox atalar sözlərində qərarlaşmışdır: "At ayağı kölük, ozan dili çevik olur", "Qazlıq ata namərd yigid minə bilməz, minincə minməsə yey", "At yeməyən acı otlar bitincə bitməsə yey", "Ər ağırın, ət yünüsün at bilər" və s.

Nağıllarda da atın qəhrəmanı xoşbəxtliyə, uğura çatdırmasına dair misallar çoxdur. "Qırx Qönçə xanım" adlı Azərbaycan nağılının qəhrəmanı yuxuda görür ki, "...bir at dayanıb qapıda, buna deyir ki, gəl mən-nən gedək, axırın xoşbəxtlikdir. Oğlan yuxudan ayılıb... eşiyə çıxanda görür ki, doğrudan da eşikdə bir at dayanıb. At dilə gəlib dedi: - Ay oğlan, min belimə, bərabər gedək, səni elə bir yerə aparacağam ki, orada xoşbəxt olacaqsan" [382, II, 107]. Nağılda hadisələrin sonrakı gedişi boyunca bütün müşğüllər bilavasitə atın yardımı ilə həll olunur və axırda oğlan istəyinə 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 yerinə yetirdiyi çoxsaylı və çoxyönlü tarixi-mədəni funksiyalarla əlaqədardır.

Atın "Koroğlu" eposunda olduğu kimi, su ilə, derya ilə əlaqəsi, hətta sudan törəməsi, Xızıra mənsub olması barədə də folklor örnəklərində çeşidli görüntülər vardır. Bəllidir ki, əsatiri, mifik obraz olan Xızır baharla, yaşıllıqla, həmçinin yağışla, su ilə bağlıdır [153, 143]. Ovsun nəğmələrində də bunun mifoloji izləri görünməkdədir. Misal üçün, il quraqlıq keçəndə yağış yağdırmaq istəyində olanlar, bir sıra ayinlər keçirməklə yanaşı, atı da axar su üstünə gətirib onun üzərinə su səpə-səpə:

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

deyə ovsun nəğməsi oxuyarmışlar. Əlbəttə, buradakı "su" deyimini 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 gətirməlidir. Elə bunun özü Xızırın yağış hamisi də olduğunu göstərir. Rəvayətə görə, dirilik çeşməsindən, əbədi yaşarlıq verən bulğun suyundan da başqalarının ciddi-cəhdinə baxmayaraq yalnız Xızır içə bilməmişdir. Belə olduqda, Xızırın sudan, deryadan çıxmış ata sahib olması da uyarlıdır. Elə buna görə də nağıl və dastanlarımızda çıxılmazlığa düşən, arzularına qovuşmaq ümidini itirməkdə olan qəhrəmanlara Xızır ağ atın üstündə yardıma gəlir. "Kitabi-Dədə Qorqud"da Buğacın, "Aşıq Qərib" dastanında Qəribin dadına Xızır məhz ağ at üstündə gəlib yetişir.

Atla əlaqədar sınaqmalardan biri ilin son gecəsi ilə bağlıdır. Bəllidir ki, at gövşəməyən heyvandır. Deyilənə görə, o, ildə bir kərə köhnə ilin qurtarıb yeni ilin başladığı vaxt gövşəyir. Bu da, öz növbəsində, "Atın gövşədiyini gören adam həmin anda nə arzu etsə yerinə yetər" sınamasının yaranmasına yol açmışdır. Bununla əlaqədar bir el rovyətində deyilir: Yoxsul ər-arvad ilin son gecəsi yekə bir daşı qucaqlarına alıb tövləyə gəlir və atın gövşəməsini gözləyirlər. Gecədən xeyli keçmiş at gövşəməyə başlayır. Bunu gören 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, ərini gətirib gizləyir və bu sirri heç kəsə açmır. Uşaqlarına da deyir ki, atanız uzaq səfərə gedib. Lakin arvad çətinliyə düşür. Təkbaşına uşaq-

ları dolandıra bilmir. Odur ki, ərinin çəçələ barmağını kəsib çörək pulu eləyir. Gün keçir, ay dolanır, yenə ilin son gecəsi gəlib çatır. Arvad qızıla dönmüş ərini gizlətdiyi yerdən tövləyə gətirir və atın gövşəməsini gözləyir. At gövşəyəndə:

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

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

El arasında belə bir sınaq da var: “Gec dil açan uşağa göyərçin yumurtası versən tezliklə danışar“. Bilindiyi kimi, uşağın dil açıb danışmasında əsas rol oynayan onun anasıdır. Bəs necə olur ki, göyərçin yumurtasındakı güc bu qüvvəni üstələyir? Məsələ burasındadır ki, bu sınaq insanların göyərçinə olan etiqadı nəticəsində yaranmışdır. Ta əski çağlardan başlayaraq göyərçini nəinki ovlamaq, hətta ona daş atmaq, yuvasını dağıtmaq 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 vuran xan oğlu
Dolansın bağı qanlı.*

Mifik təsəvvürə görə, göyərçin qadın, ana ruhudur. Göyərçinin qız, qadın, ana obrazının təmsilçisi olmasına dair folklordan istənilən sayda nümunə vermək mümkündür. “Şahzadə Mütəlib“ nağılında deyilir ki, Şahzadə Mütəlib... gəlib çarhovuzun qırağında, otların içində 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 qayıdır?

Qərək, onlar dedilər, o dedi, axırda onu da razı eləyib soyundular. Şahzadə Mütalib baxdı nə... Bunlar üç dənə elə qızdılar, elə qızdılar ki, getmə gözümdən, gedərəm özümdən...“ [382, I, 137]

Yaxud “Məlik çoban“ nağılında deyilir: “Süsən atını bu bağın içi-nə çəkib gördü ki, burada bir çarhovuz var. Onun da qırağında bir gö-yərçin 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 gören kimi:

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

Deməli, folklor düşüncəsi göyərçini qız, qadın, ana ruhunun daşı-yıcısı kimi obrazlaşdırmışdır.

Görünür, bu obrazlaşmanın təşəkkülündə qədim Şərqdə haqqında çoxsaylı rəvayətlər yaradılmış əfsanəvi hökmdar Semiramida da az rol oynamamışdır. Qaynaqların verdiyi xəbəərə görə, Assuriya hökmdarı olan Semiramida əslində ilahə Derketonun qızıdır və o, göyərçinlərin himayəsi ilə böyümüşdür. Semiramida sözünün özü də qədim assur di-lində “göyərçin“ deməkdir [495, 82]. Bu da bəllidir ki, Semiramida bə-rədəki əfsanələr ölkədən-ölkəyə, xalqdan-xalqa keçdikcə bu ad dəyiş-i-lib “Şammuramata“, “Şammuramit“, “Şəmira“ şəklində müxtəlif tələf-füz biçimlərinə düşmüşdür [510, 112]. Bu addan yazılı ədəbiyyatımız-da ilk dəfə Nizami Gəncəvi “Xosrov və Şirin“ əsərində istifadə etmiş-dir. O, Bərdə hökmdarı Məhin Banunun əsl adının Şəmira olduğuna işarə edərək demişdir:

Şəmira adlanır o göyçək qadın,

Böyükdür mənası o gözəl adın.

Cürətdə kişidən heç geri durmur,

Böyük olduğundan Məhin Banudur [477, 112].

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

göyərçin olub qeybə çəkilməlidir [510, 112].

Ana - göyərçin çevrilməsi bir el bayatısında da tarixi-semantik anlamını qoruyub saxlamaqdadır:

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

Bayatıda ana ruhunun göyərçinə çevrilməsi “Dönər göy göyərçinə” misrasında qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Deməli, göyərçinin ana ruhunu təmsil etməsindən irəli gələn inam uşağın dil açmasında göyərçin yumurtasının təsirli ola biləcəyini el sınıması şəklinə gətirmişdir.

Bütün bunlar göstərir ki, sınımalar etnik və etnoqrafik həyatın ilkin çağlara məxsus mifoloji təfəkkürdən doğmuş arxaik folklor janrı nümunələridir.

OVSUNLAR. Yiğcam tutuma və mükəmməl qafiyə sisteminə malik olmasına baxmayaraq, ovsun nəğmələri folklorun başqa janrları, misal üçün, nağıl, lətifə, bayatı, tapmaca, dastan və s. ilə nisbətdə kütləvi səciyyə daşımır. Çünki ovsun nəğmələrinə nadir hallarda, yalnız müəyyən situasiya 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 qovuşuğa da girmişdir. Elə buna görədir ki, ovsunlar bəzən folklorun fal, tilsim, sehr kimi sahələri ilə eyniləşdirilir [579, 82-86].

Araşdırma və lüğətlərdə “ovsun” da, “tilsim” də eyni məna, funksiya daşıyan məfhum kimi izah olunmuşdur [500, 1-10; 579, 86; 9, 1, 12; 60, 648; 628, 77-142]. Halbuki onlar şəkildə bir-birinə oxşamadıqları kimi, lüğəti məna və mahiyyətə də bir-birindən seçilən anlayışlardır. Nağıl və dastan süjetlərində sıx-sıx təsadüf edilən tilsimlər virdlə, lövhlə bağlıdır və onu bilən, icra edən də, əsasən qara, neqativ qüvvənin təmsilçisi olan cadugərlərdir. Ovsunlar isə bilavasitə gerçək yaşayış, xüsusən də ailə-məişət hadisələri çevrəsində təzahür edir. Ovsunlarda tilsimlərdəki kimi nə lövh oxuyub göyərçin cildinə girən pə-

rilər, nə küpəgirən qarılar, nə dərvişlər (xeyirxahlıq və bədxahlıqlarından asılı olmayaraq), nə də qorxulu divlər var. Ovsunlarda insanın normal yaşayışına mane olan, güzəran üçün qorxu, təhlükə törədən qüvvələrə qarşı mübarizə var və bu da, əsasən, ayın, mərasim, magik sözün sehrli təsir gücü ilə həyata keçirilir. Fal və ovsun arasında da buna bənzər fərqlər mövcuddur. Ovsun üçün söz sehiri başlıca təsiredici 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 əlindəki şəhadət barmağına uc-uca toxundura bilərsə, deməli, niyyətdəki istək, arzu da həyata keçəcək.

Ovsunu sehlə də eyniləşdirmək olmaz. Qədim insanların, passiv şəkildə olsa da, əsasən, təbiət hadisələrinə münasibət, müdaxilə cəhdi öz inikasını sehrdə tapıb. Misal üçün, qədim əcdadlarımız elə biliblər ki, Günəşin, Ayın tutulmasının səbəbkarı cin, şeyatin və s. şər qüvvələrdir. Odur ki, ayrı-ayrı nəsnələri (bir qədər sonralar dəmir alətləri) bir-birinə vurmaqla səs çıxarmış və bununla həmin qüvvələri qorxuzub qaçıracaqlarına inanmışlar. Yaxud körpə uşaq şər qovuşanda evdən çıxarırlarkən onun yanına pambıq, şəkər, kömür qoyaraq ovsun edərlərmiş. Burada pambıq - "xəta-baladan uzaq ol, xoşbəxt ol, ağgünlü, işıqlı həyatın olsun" - deməkdir. Şəkər - "dilin həmişə şirin olsun", kömür - "sənə pis nəzərlə baxanın gözü qaralsın" - mənasındadır. Başqa bir nümunə: məhsulun tez başa gəlməsi arzusu ilə yaşayan əkinçi əkin vaxtı sahənin kənarında qayğanaq bişirtirər və bununla məhsula, san ki, "sən də bu qayğanağa oxşa", - deyər sehr edəmiş.

Passiv formalı sehr aktiv münasibət çevrəsinə daxil olaraq, yəni sözlə 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 tələf olacağı təhlükəsindən qayğılandığı zaman yağışın dayanması üçün ağzıaçıq qabları, ocaq üstündəki sacı arxası üstə çevirmiş, bir qab yağışı buxarlanıb qurtarana qədər qaynatmış, dolu nu dişləməklə onun kəsiləcəyi, daha yağmayacağı zənnində olmuş, daha sonrakı mərhələdə bu akta - sehrə əlavə bir magik güc - söz də əlavə etmişdir. "O, iki çaxmaq daşını bir-birinə vurmaqla yağışın müjdəçisi olan ildırımın süni bənzərini yaradır, başqa sözlə, sehr edir, eyni zamanda həm də:

*Çax daşı,
Çaxmaq daşı.
Allah versin
Yağışı -*

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

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

deyə üç kərə eyni hərəkəti və sözləri təkrar edir, bu ovsunun ziyili düşürəcəyinə inanırdı.

Yay ayları əkin-biçinin, bağ-bağatın hasilə gəldiyi çağdır və bunun üçün Günəş işığının, istiliyin bolluğu vacibdir. Havaların yağıntılı, çox sərin keçməsi isə təsərrüfatçının qayğısını, narahatlığını artırır. Odur ki, ailənin ilk uşağı Günəşi - işığı, istiliyi çağırış məqsədilə kölgəni döyəcəklərək çoxsaylı təkrarlar şəklində:

*Kölgə dağlara,
Gün buralara -*

ovsun nəğməsini oxuyur.

Qədimdə insanlar təbii uğursuzluqlara müqavimət göstərmək, xəstəlikləri qovub uzaqlaşdırmaq, ağır əməklərini yüngülləşdirmək istəyi ilə xüsusi ayınlar icra etmiş və məsələnin mahiyyətinə uyğun məzmununda şerlə, nəğmə ilə onları müşayiət etmişlər. Məsələn üçün, göz səyriyəndə adamlar nəsə bir hadisə baş verəcəyinə inanırlar. Hətta belə bir inam da mövcuddur ki, guya sağ gözün səyriməsi xeyir deməkdir və bu cəhət, adətən, “sevinərsən“, “yaxın kimsənlə görüşərsən“, “xoş xəbər eşidərsən“ kimi ümidverici deyimlərlə yozulmuşdur. Sol gözün səyriməsi isə yaxşı olmayan, qorxulu, təhlükəli, ziyanlı bir hadisənin başlanğıcını xəbər verən əlamət sayılmışdır. Odur ki, sol göz səyridikdə fəlakətdən yaxa qurtarmaq üçün uğur simvolu, günəş rəmzi sayılan qırmızı rəngli sap, parça kəsiyi və s. göz qapağının üstünə yapışdırılır və səyriyəndə gözə sağ əllə üç kərə sığal çəkə-çəkə:

*Keyrə atırsan, at!
Şərə dtırsan, yat! -*

sözləri ilə ovsun edilir.

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

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

İtiyini axtaran adam, adətən, axtarış zamanı:

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

sözlərini təkrar edir.

Bu ovsunların üçü də bu və ya digər dərəcədə dualist dünyagörüşlə 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 düyünləyir. Bununla sanki şeytanın quyruğunu 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. Məsəl üçün, el arasında "Göy qurşağı", "Fatma nənənin hanası" adlanan qövsü-quzehdəki yaşıl rəngin bolluq, bar-bərəkət, sarı rəngin isə quraqlıq, qıtlıqla bağlı olduğuna inanən əkinçi bunu təkcə müşahidə etməklə kifayətlənmir, quraqlığı qovmaq, qıtlıqdan yaxa qurtarmaq üçün xüsusi ayın icra edir. O, göy qurşağını görüncə torpaq üzərində iki zəmi təsviri cızır, bunlardan birini özününkü sayır və:

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

deyə əli ilə homin "zəmi"lərə işarə edərək ovsun oxuyur.

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

*Yağladım,
Zağladım,
Qurdun ağzın
Bağladım -*

ovsun nəğməsinə oxuyandan sonra bıçağın ağzını bağlamaqla qurdun da ağzını bağladığını düşünərmiş. Heyvan sağ-salamat tapılıandan sonra ovsun eləyən adam bıçağın ağzını açmış ki, qurdun da ağzı açılsın. Qurdun ağzını 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 ağzını bağlamaq üçün ərə getməmiş yetkin bir qızın yanına gələrlər. Qız saçını əlinə alar və bir tel ayırıb deyər:

- Qurdun ağzını bağlayıram, filankəsin heyvanını qurd yeməsin.

Sonra qız saçından ayırdığı tükü düyər, heyvan tapılıandan sonra düyünü açar ki, qurdun ağzı açılsın. Buna “qurd ağzı bağlamaq” deyirlər.

Heyvan gecə çöldə qalanda ipi düyüb qazanın altına qoysan da, guya qurdun ağzı bağlanar, heyvanı yeməz. Canavarın (qurdun) ağzını bağlamaq üçün, həmçinin yun darağının ağzına baltanın ağzını keçirirlər“ [14, I, 279].

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

*Tabaq gəldi,
Dabaq qaç [228, 17].*

- deyər ovsun oxuyarmış. Burada dabağın - yəni xəstəliyin fəna, şər qüvvələrin əməli olması, tabaq çalır səs salmaqla onların qorxudulub qaçırılacağına inam mövcuddur.

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

*Bir,
İki,
Üç,
Puç -*

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

Uşağın gecə narahat yatması, yuxuda tez-tez səksənməsi şər qüvvələrin uşağa əziyyət verməsi kimi yozular, buna qarşı tədbir görülər, ovsun edilərmiş. Bu zaman ağzıaçıq bıçaq və ya qayçı uşağın yastığı altına qoyularmış və inama görə, şər qüvvələr dəmir və ondan hazırlanmış nəsnelərdən qorxduğu üçün uşağa yaxınlaşa bilməzmiş.

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

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

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

Yaxud bir dəstə üzərlik götürülüb yandırılır, xəstələnmiş uşağa onun tüstüsü deydikcə:

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

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

ovsun nəğməsi oxunulur.

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

*Ağrılar səndən qaçsın,
Yolunda güllər açsın.
Dərd-bəlanı atasan,
Boya-başa çatasan.
Can bala, canım bala,
Sən ol həyanım bala.*

Bir sıra ayrı bəlalardan qorunmaqda da ovsunlar vasitə bilinmişdir. Bölli olduğu kimi, əqrəb ən qorxulu həşəratlardandır. Adamlar buna qarşı xüsusi bir "Əqrəb ovsunu" yaratmış və yatmazdan qabaq həmin ovsun nəğməsini oxumuşlar:

*Əqrəb-əqrəb axınca,
Çaxmağını çaxınca,
Əqrəb oldu bir kişi,
Bağladı qurdu-quşu.
Süleyman peyğəmbərin bıçağı,
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 məişətində yaşaya bilmişdir.

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

Falın icrası, əsasən, iki şəkildə olmuş, onlardan biri göz falı (bəsit, 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 vacibdirsə, 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 baxdığından odun qeyri-adi gücünə, xilaskarlıq qabiliyyətinə malik olmasına inanmışdır. Buna görə də həyatı əhəmiyyəti olan problemlərin, müşkül işlərin çözülməsində oda bir hamı, yardımçı, qurtuluş gətirən kimi yanaşılmışdır. Od falına müraciətin əsasında bu mifoloji təsəvvür dayanır.

Oda inamın nəticəsi adamlarda belə qənaət yaradıbmış ki, “Ocaqda yanan odundan ətrafa çatıldı ilə qığılcım sıçrarsa, deməli, ocaq başında oturanların qeybəti edilir”, “Yanan odundan alov birdən-birə düz qalxsə, evə qonaq gələr” 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 fısqırsa, onda oğlu olacaq. Yaxud kimsə azarlayanda onun nəzərə gəlib-gəlməməsini də od falı ilə öyrənməyə çalışıblar. Belədi niyyət tutduqdan sonra bir çimdik duzu xəstələnin başına dolandırır oda atırlar. Duz çarta-çartla yanarsa, bu o deməkdir ki, od azarlının gözə gəlməsini xəbər verir.

İbtidai və mürəkkəb falın sərhədlərini birləşdirən say, rəqəm falında 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, düydən də istifadə olunur. Çünki düyü də buğda kimi həmişə müqəddəs nemət sayılmışdır. Gəlin gedən qız ata evindən çıxdığı vaxt ovcunda düyü tutur və tanıdığı qızların adlarını deyə-deyə yərə bir düyü salır. Sonuncu düyüdə adı çəkilən qızın da yaxın zamanlarda ərə gedəcəyi zənn olunur. Yaxud yenə də bir qədər düyü götürüb sayır və cüt, tək gəlməsi ilə işin xeyir-şər olacağını müəyyənləşdirməyə çalışır.

Azərbaycanda falın mürokkəb növü - qulaq falı daha geniş şəkildə şərh olunmuşdur [9, I, 10]. Ərəb sözü olan “vəsfı-hal”ın birinci komponentinin “tərif”, “təsvir” [60, 94] mənaları da vardır. İkinci komponent, yəni “hal” elə ərəblərdə də, bizdə də eyni mənadadır. Mərasimdə oxunulan nəğmənin isə güman ki, “qədimlərdə özünəməxsus forması olmuş, sonrakı əsrlərdə çox geniş yayılmış bayatı forması, bütün mərasimlərdə olduğu kimi, burada da qalib gəlmiş [9, I, 11] və janrın öz adını unudturmuşdur. Y.V.Çəmənəzəminli də yazmışdır ki, mərasimdə ifa edilən mahnılar bayatı tək tanınan dördmısralı xalq şeridir. Ümidverən, nəşə doğuran, mətanət bağışlayan bu nəğmələr yalnız quruluşca bayatılara oxşayır, məzmunca isə onlardan seçilirlər” [235].

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

“Vəsfı-hal” mərasimində iştirak edənlər aralığa eldə “dilək taşı” adlanan su ilə dolu bir badya qoyurlar. Ayinin aparıcısı iştirakçılardan üzük, sırğa, sancaq, oymaq, iynə və s. parlaq nəsnelər 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 qapını 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! -

şeklində 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 çevrilir.

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

“Vəsfı-hal“ mərasimində iştirak edənlər arasında, adətən, nişanlı qızlar da olur. Ayin icra olunan evin qonşuluğunda isə cavan oğlanlar toplaşıb şənlik keçirirlər. Qadınlar olan məclisdə nişanlı “qızlardan bir neçəsinin ya boynuna örpək dolayır, ya da qoluna yaylıq bağlayırlar. Məclisin carçısı əhvalatı dərhal qızın nişanlısına çatdırır. Oğlan “bağlama“ əhvalatını eşitdikdən sonra yer-yemişdən bir bağlama düzəldirir, xüsusi boğçada, yaxud heybədə qız üçün yollayır“.

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

Vəsməni qaşda sına,

Ağlı başda sına,

Niyyətin hasil olar,

Baxtını daşda sına.

Burada fetişizm - maddi varlıqdakı əşyaların fəvqələqüvvə sayılmasına inamın izləri vardır. “Baxtı daşda sınamaq“ inamı əski çağlardan bu günə gəlib çatmışdır. Azərbaycanın demək olar ki, bütün bölgələrində daş pır, ocaqlar vardır. Bu daşların bəzilərinin ortası deşik olur. Əgər bir kimsə niyyət tutub həmin daşın ortasından keçə bilsə, onda diləyi hasil olar. Etiqada görə, belə anda daşın dəliyi böyüyür və həmin adam da keçir. Yaxud niyyət tutub daş pirlərə mıx çalırlar. Əgər mıx daşa balsa, deməli, istək də yerinə yetəcək.

ANDLAR, DUALAR. Qədim inam və etiqadlarla, insanların ilkin təsəvvür və düşüncələri ilə bağlı olan, uzun bir formalaşma, təkmilləşmə yolu keçən andlar əsasən, iki yolla yaranır. Birinci yol: insanlar müqəddəs bildikləri varlıqlara and içirlər. Bu cür andlarda dönməzlik, 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 gerçəkliyinə inam yaratmaq üçün and içilir. Hər iki halda andlar təsdiq mahiyyəti daşıyır.

Ta qədimdən Azərbaycanda müqəddəs bilinən günəş, su, od, ocaq, çörək, torpaq anlayışları ilə bağlı andlar daha çox yaranıb yayılmışdır: "Bu günəşə and olsun", "Bu günəşə kor baxım, yalan deyirəmsə", "Torpaq haqqı", "And olsun anamın üz qoyduğu torpağa", "And olsun bu suya", "And olsun bu suyun salavatına", "Bərəkət haqqı", "Bərəkətə and olsun", "Çörəyə and olsun", "Çörək haqqı", "And olsun səninlə kəsdiyim duz-çörəyə", "İşiq haqqı", "Od haqqı", "And olsun bu yanan ocağa" və s.

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

Ümumi səciyyə daşıyan və geniş yayılmış bu nümunələrlə yanaşı, nisbətən dar çevrəli, qohumluq, doğmalığ, şəxsi münasibət ifadə edən andlar da çoxdur: "Atamın canına and olsun", "And olsun anadan əmdiym südə", "Başın haqqı", "Qardaşım canı", "Tək balamın canına and olsun", "Öz canım üçün", "Əziz canına and olsun", "Sabaha salamat çıxmayım", "Özüm ölüm", "Sən öləsən", "Cavan canıma and olsun", "Atamın goru haqqı", "Qərib dayımın canı üçün" və s.

Anda inam əski çağlarda xüsusilə güclü olmuşdur. İçilmiş andı sındırmaq, ona əməl etməmək bağışlanmazmış, odur ki, hətta ölümü yalandan and içməkdən üstün tutmuşlar. Bu baxımdan "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı bir and nümunəsi səciyyəvidir. Abidənin sonuncu boyunda bəlli olur ki, Bozoklar və Üçoklar eyni vaxtda yığılıb gəldikdə Qazan xan evini yağmaladırmış. Yəni o, xanımının əlindən tutub evdən çıxar, gələnlər istədiklərini götürərmişlər. Bir kərə Qazan xan evini yalnız Bozoklara yağmaladır. Odur ki, Oğuzun Üçoklar tirəsi bundan inciyib

Qurana and içir və Qazana düşmən kəsilirlər. Ancaq onlar Oğuzun dörd niqablı alpından biri olan Bamsı Beyrəkdən çəkindiklərindən Qazan xanın üstünə hücum etməyə ürək etmirlər. Odur ki, al dil ilə Bamsı Beyrəyi apardırır ona da and içdirməklə öz tərəflərinə çəkmək istəyirlər. Əks halda, onu öldürəcəklərini bildirirlər. Bamsı Beyrək ölümünə razı olur, amma canını qurtarmaq üçün yalandan Qurana əl basıb and içmir. Əksinə, o, Qazana dönük çıxmayaçağım söyləyir və belə and içir:

*Mən Qazanın nemətini çox yemişəm,
Bilməzsəm gözümə dursun!
Qaraqoçda qazlıq atına çox minmişəm,
Bilməzsəm mənə tabut olsun!
Yaxşı qaftanların 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 maraqlıdır. Kafirlər Qazanı yatmış halda tutub əsir aparırlar. Oğuz ərənləri onu qazamatdan qurtarmağa gələndə kafirlər Qazana deyirlər: “And iç ki, bizim elə yağılığa 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 düşünlər ki, bu andla Qazan xan onların tərəfinə keçmişdir. Amma əslində Salur Qazan oğuzların yolunu “doğru yol” saymış və “bu yoldan dönüb əyri yola” ketməyəcəyinə, kafirlərlə əlbir olmayacağına and içmişdir.

Məişətdə olduğu kimi, şifahi xalq ədəbiyyatı örnəklərində də andlara sıx-sıx rast gəlinir. Folklorda nəinki insanlar, hətta sirli-sehrli qüvvələr - divlər, pərilər belə, verilmiş vədi, sözü mütləq yerinə yetirəcəklərini bildirmək üçün analarının südünə, Süleyman peyğəmbərin üzünün qaşına və s. and içirlər.

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

Andın əsas əlaməti and içənlərin barmaqlarını çərtilib qanlarını bir-birinə qarışdırmasıdır. Misal üçün, “Dostların sirri” adlı Azərbaycan nağılıının əsas qəhrəmanları Məmmədlə Məlik çətin bir səfərə yollanmadan qabaq etibarlı dostluğu, sədaqəti qanla möhürləyən əhd-peyman andı içirlər. Nağılda deyilir: Onlar “Əhd-peyman elədilər ki, möhkəm dost olaq. İkisi də barmaqlarını çərtilib qanlarını qatdılar” [383].

Qılınc altından keçərək andıçmə əski təsəvvürlərlə bağlıdır. “Kitabi-Dədə Qorqud”un üçüncü boyunda Bamsı Beyrəyin yalandan ölüm xəbərini gətirən Yalançı oğlu Yalançıq onun nişanlısı Banıçiqəyi almaq istəyir. Toy başlanır. Bu vaxt əsirlikdən qurtaran Bamsı Beyrək gəlib çıxır. Həqiqət aşkar olur. Günahının bağışlanması üçün imdad diləyən Yalançıq Bamsı Beyrəyin qılıncının altından keçməklə bir daha belə iş tutmayacağına and içir [442, 67]. Buradan anlaşılır ki, andın pozulması qılıncıla doğranmaqla nəticələncəkdir.

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

Oğlan qılıncın çıxardı, qızla kəndi (özü) arasına buraqdı.

Qız aydır:

- Qılıncın götür, yigit! Murad ver, murad al! Sarılalım! - dedi.

Oğlan aydır:

- Mərə, qavat qızı! Mən qılıncıma doğranayım! Oxuma sancılıyım! Oğlum doğmasın! Doğarsa on yaşına varmasın! Ağamın üzünü görməyincə, ölmüş isə qanın almayınca, bu gərdəyə girsəm - dedi“ [442, 134]. Burada da oğuz cəmiyyətində andın pozulmasının qılınc-ox cəzasına - ölümə bərabər tutulması kimi qəbul edildiyi görünür.

Müəyyən nəsnələrin and vasitəsi olması “Daşdəmirin nağılı” və “İlyasın nağılı”nda xüsusi maraq və dəyər daşıyır. Hər iki nağılda sirrin saxlanılacağına and içilir. Nağılların əsas qəhrəmanları Daşdəmir də, İlyas da nara iynələr sancır, kağızı qayçı ilə xırda-xırda doğrayır, birincisi əti tikə-tikə parçalayır, ikincisi Quranı öpür. Bununla bədənləri iynə sancılmış nar kimi oxlansa da, kağız kimi doğransalar da, ət kimi parçalansalar da sirri gizli saxlayıb heç vaxt, heç kəsə açmayacaqlarına and içirlər [382, I, 151-159; II, 262].

Məzmun və deyiliş baxımından dualar alqışlara çox yaxındır. Bəzən ayrı-ayrılıqda müstəqil məfhum olan “alqış”la “dua” paralel şəkildə söylənir. Bu baxımdan alqış da, qarğış da dua sayılır. Misal üçün, “Kitabi-Dədə Qorqud”da övladı olmayan Dirsə xana məsləhət görülür

ki, acları doyursa, çılpaqları geyindirə, borcluları borcdan qurtarsa, Tanrının inayəti ilə övlad qazanır. Dirsə xan belə də edir və Oğuz bəylərinə böyük qonaqlıq verir. Boyda deyilir ki, qonaqlıqda olanlar “Əl götürdülər, hacət dilədilər. Bir ağzı 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 idi. Duaları müstəcəb olurdu“ [442, 43] - qənaəti ilə dəqiq şəkildə ifadə edilmişdir.

“Kitabi-Dədə Qorqud“da əsirlikdən qayıdan Bamsı Beyrək görür ki, bəylər “ox cıdırı“ qurub bir-biri ilə yarışır, “göygü“ - nişanlı üzüyünə ox atırlar. Boyda 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].

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

Canlı danışıda və folklor mətnlərində müşahidə edilən duaların böyük qismi bilavasitə islam dini ifadələrindən təşkil olunmuşdur: “Allah-taala səni düşməne möhtac eləməsin“, “Allah-taalanın köməyi ilə heç vaxt “nə edim, necə edim?“ deməyəsən“, “Ey uca Tanrı, süfrəmizin bərəkətini bol eylə. Bizi çörəklə imtahana çəkmə“, “Ey qadir Allah, dərgahına əl qaldırıb dua eləyirəm ki, bütün gedənlər sağ-salamat evlərinə dönsün, mənim də bircə balam onların içində“, “Ya on iki imam, düşmənlərimizi zəlili-xar eylə“ və s. Bu sayaq dualardan sonra, adətən, “amin!“ deyilir.

Duaların bir qismi də şəxsi münasibətlər nəticəsində yaranır. Görülən xeyirxah işin müqabilində bir kimsə başqasına “Başuca olasan“, “Bir əkib beş götürəsən“, “Qada-bala görməyəsən“, “Dadına allah yetişsin“, “Dost-düşməni yanında üzü ağ olasan“, “Kölgən üstümüzdən əskik olmasın“ və s. şəkildə dualar söyləyir.

ALQIŞ-QARĞIŞ. Sözün magik gücünə inamı əks etdirən “alqış” və “qarğış”ın söz (ifadə) kimi yaranması da əski mifik təsəvvürlərlə bağlıdır. Bəllidir ki, ruhlar ibtidai dünyabaxış sistemində “xeyirxah” və “bədaxah” olaraq iki qismə ayrılır. Əsatirə görə, bu ruhlar insanların həyatında çox mühüm rol oynayırlar. Olsun ki, “alqış”dakı “al” da, “qarğış”dakı “qara” da əslində elə ruh adlarıdır: “Al” xeyirxah, “Qara” bəd əməllər rəmzidir. Sözsüz, bu adların hər ikisində çoxmənalılıq da vardır. Misal üçün, “al” bir sıra digər məna çaları ilə yanaşı, həm də nəsil, tayfa, yalan, hiylə deməkdir. Ümumiyyətlə, qədim tarixli “al” leksik vahidi əsasən müsbət məna ifadə edən sözlərə qoşulmuşdur. Düzdür, “al” mənfi məna daşımışdır, amma bu onun nisbətən sonrakı zamanlarla bağlı məna 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 - gış” əslində çağırmaq, səsləmək, söyləmək mənasında olan “qışqırmaq” felindəndir.

Alqış və qarğışlar sözün sehrli gücünə çox qüvvətli inam, etiqad olduğu vaxtlarda yaranmışdır. Doğrudan da, söyləndiyi vaxtlardan çox-çox sonralar yazıya köçürülmüş “Kitabi-Dədə Qorqud”da açıq-aydın deyilir ki, “Ol zamanda bəylərin alqışı alqış, qarğışı qarğış idi” [442, 43]. Hətta ilkin-ibtidai çağlarda alqış-qarğışın həyata keçəcəyinə o qədər inanılıb ki, onun nəhaq söylənməsi ilə böyük uğursuzluğun olacağı zənn edilmişdir. Odur ki, belə halda tezliklə qarğışı geri götürməyə, bununla da, onun törədə biləcəyi qada-balanı sovuşdurmağa cəhd göstərilmişdir. Misal üçün, Dirse xanın xatunu oğlu Buğacı Qazlıq dağında qana bulaşmış halda gördükdə Qazlıq dağını qarğayır:

*Nə Qazlıq dağı, axar sənin suların,
Axar ikən axmaz olsun!
Bitər sənin otların, Qazlıq dağı,
Bitərkən bitməz olsun!
Qaçar sənin keyiklərin, Qazlıq dağı,
Qaçarkən qaçmaz olsun, daşa dönsün!...*

Səsə gözlərini açan Buğac anasının qarğışını eşidib:

*Axarlıda sularına qarğamağıl,
Qazlıq dağının suyunun günahı yoxdur.
Bitərlidə 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 öldü. Üç yüz kafir öldürdüm, qəza etdim. Simiz qoyun, artıq toğlu sənin qapından kafirlərə vermədim. Üç yerdən yaralandım, qara başım büküldü, yalnız qaldım. Suçum bumudu?" [442, 34]

Əski zamanlarda adamlar bu fikirdə olublar ki, alqış və qarğıışı söyləməyə təhrik edən, onları həyata keçirən də elə ruhlardır. Misal üçün, astral görüşlərlə bağlı "Tapdıq" nağılında Şəms Tapdığı yıxıb başını kəsmək istəyəndə oğlan deyir:

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

"Qurbani" dastanında isə adamlar haqq aşığı saydıqları Qurbaninin ahından qorxuya düşür və onun ölümünə fərman verən Ziyad xana:

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

Bu baxımdan Qurbaninin Qara Vəzirə söylədiyi qarğış xüsusilə səciyyəvidir. Qara Vəzir aşığın öldürülməsini cəlladlara tapşıranda Qurbani deyir:

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

*Evində düşəsən naçaq,
Sağ gözünə batsın bıçaq!*

*Oğul-uşaq düşsün qaçaq,
İstədiyın gətirməsin!*

*Oturan ağ otaqda,
Qan qusasan laxta-laxta,
Səni görüm ölən vaxtda,
Dilin kəlmə gətirməsin!*

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

Bu zaman göy guruldadı, bir ildırım şığıyıb vəzirin evinin üstünə düşdü. Ev guruhurla uçub yerə töküldü. Nəriltili, gurultu hər yeri bürüdü. Cəlladlar Qurbanini qoyub qaçdılar. Vəzir evinin, uşaqlarının hayına qaldı. Qurbani yadından çıxdı“ [374, I, 60]. Deməli, burada mətləb bilavasitə qarğışın yardımı ilə hasilə gəlmişdir.

Yaxud “Üç bacının nağılı“nda kimlikləri tanınmayan üç şəxs gəlib şahzadənin arvadından onun qızını istəyir. Nağılda deyilir: “Xanım qızını geyindirib verdi, götürüb getdilər. Aparıb səhərdən çıxartdılar kənara. Qızı qoydular yerə, dedilər: gəlin hərəməz bu qıza 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 güldürdülər, ağzından dəstə-dəstə güllər töküldü. Vurub ağlatdılar, yel əsdi, tufan qopdu, yeritdilər bir ayağı qızıl kəsdi, bir ayağı gümüş“ [382, I, 125-126].

Bu da dəyərlidir ki, “Kitabi-Dədə 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 yigiticikləri çox yemişəm,
Yigitlikləri tutdu ola, gözüm, səni.
Əlcigəzi xınalı qızcıgazları çox yemişəm
Qarğışları tutdu ola, gözüm, səni [442, 121].*

Alqış və qarğışların söylənməsi üçün bəzən qabaqcadan zəmin, şərait hazırlanır ki, bu məqamda, adətən, əsatiri obrazlara da müraciət olunur. Bu baxımdan Yel baba, Xızır baba, Əkinçi (Cütcü) baba, Dağ baba, Şah baba, Piri baba, Ata baba, Aran baba, Baba Sücəddin, Baba Dərviş və başqa bu sıradan olan mifoloji obrazlar xüsusi maraq doğurur. Əkinçi (Cütcü) baba ilk zəhmətkeş insandır və torpağı əkib becərməyin 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 hamisinə oxşadaraq “Əkinçi babayam”, “Cütcü babayam” ifadələrini işlətməkdədirlər.

Xızır İlyas arasında olduğu tək, Yel baba ilə Əkinçi baba arasında da bir yaxınlıq, qohumluq vardır. Özündə bu qohumluğu, yaxınlığı yaşadan ayrıca bir əfsanə də var: “Deyirlər ki, Yel baba ilə Əkinçi baba qardaş imişlər. Əkinçi baba buğda əkər, biçər, Yel baba isə onu xırmanda döyüb sovurar, sonra da başqalarına kömək edib əvəzində pay almış. Bir kərə adamlar buğdanı döyüb gözləyirlər ki, Yel baba gəlib sovursun. Amma Yel baba gəlmir ki, gəlmir. Səbri tükənmiş adamlar özləri sovurmağa başlayır və:

*Yel baba, amana gəl,
Dolanıb xırmana gəl,
Heç bəhanən yoxdursa,
Xəlbirə, samana gəl.
A Yel baba, gəl baba,
Saman sənin, dən mənim,
Ləçəyi mindər-mindər,
Yönünü bizə döndər,
Yönünü 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 qayıdır. Xırmandakılar öz əməllərindən peşiman olurlar. Hamı Yel babanın arxasınca qaçır və onu çağıra-çağıra belə bir nəğmə oxuyurlar:

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

Bu nəğmə Yel babanın çox xoşuna gəlir və geri qayıdıb xırmandakı buğdanın hamısını sovurub, samandan ayırır“ [5, 56-57].

Nümunə Yel babanın xeyirxah əməllər sahibi olmasını söyləməyə imkan verir. Bu, doğrudan da belədir. Məsəl üçün, totemist, animist görüşləri özündə yaşadan “Göyçək Fatma” nağılında Fatmanın məşəqqətli yaşayışından pəjmürdə olan Yel baba qıza yardım etmək niyyətinə düşür. Nağılda deyilir ki, o, “Fatmanın yumağım götürüb apardı. Fatma: “A Yel baba, yumağımı aparma“ - deyə yüyürdü. Yel baba yumağı aparıb bir evin bacasından içəri salır. Evin sahibi Qarı nənə Fatmanın ağıllı, kamallı bir qız olduğunu görüb ona alqış söyləyir 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 qıpqırmızı 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 sıra əsəri obrazların iştirakı müşahidə olunur. Məsəl üçün, abidənin “Təpəgöz“ boyunda mifik obraz olan pəri qızlardan söz açılır. Bəlli olduğu üzrə, folklorda pərilər həm xeyirxah, həm də bədxah olurlar. Xatırlanan boyda isə pəri mənfi səciyyəlidir. O, oğuz eli üçün bəlaya çevrilmiş Təpəgözün anasıdır. Təpəgözün basılmaz olmasına da səbəb məhz odur. Belə ki, ana oğlunun barmağına üzük taxaraq onu schrli etmiş, “Oğul! Sənə ox batmasın! Tənini qılinc kəsməsin!“ [442, 114] - deyə alqış diləmişdir.

Canlı danışiq leksikonunda və folklor qaynaqlarında bir sıra 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; “Başıma dolanasan“, “Başıma dönəsən“, “Qurbanım olasan“, “Ayağımın altında öləsən“ şəklindəki yamanlamaların isə qarğış səciyyəli tarixi semantikasısı bu baxımdan diqqəti çəkir. Müəyyən ölçüdə şamanizmlə 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 dolandırır və bununla azarlayanın tezliklə sağalacağını düşünürmüşlər. Etiqada görə, xəstənin dərd-bəlası başına dolandırılmış heyvana keçir. Sonralar bu ayini adamlar söz şəklində özlərinə şamil etmiş və inanmışlar ki, bir kimsə xəstənin başına dolansa, guya o, özü xəstələnər, azarlı isə sağalar. İndinin özündə belə, görünür ki, bir uşaq oturan kimsənin çevrəsinə dolanda tez ona “başıma dolanma“, deyir və əgər o, bu işi edibsə, onda hərəkəti əks istiqamətdə təkrar etdirir, bununla xətanın sovuşması zənnində olurlar.

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

Hər hansı bir şəxsin tutduğu əməl, işinin nəticəsi qarşı tərəfin narazılığına, etirazına səbəb olduqda o, hiss, həyəcanını, hətta hədə-qorxusunu həmin adama “Başıma dönəsən“, “Başıma dönsün“ şəklində ifadə edir. Yaxud başqasının sözüne, xahişinə qulaq asaraq öz fikrindən daşındıqda “Sənin başına dolansın“, “Getsin dönsün sənin başına“ söyləyir. Əlbəttə ki, bu da hər iki halda həmin şəxsə ölüm diləməkdir, qarğışdır.

“Ayağının altında ölüm“, “Ayağımın altında öləsən“ deyimlərində də, əslində elə bu fikir qorunmuşdur. İbtidai dövrün arxeoloji materiallarından bəlli olur ki, ali rütbəli bir zat öldükdə onun yanına sağlığında istifadə etdiyi bəzi nəsnelərlə yanaşı, qul və xidmətçilərindən də öldürüb qəbrin ayaq tərəfində basdırırmışlar. Bunun izləri özünü həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyat örnəklərində qorumaqdadır. Misal üçün, söylədiyimiz vaxtın bədii əksini verən Yusif Vəzir Cəmənözəminlinin “Qızlar bulağı“ romanında belə bir səhnə vardır: “O biri gün şahzadənin dəfni mərasimini keçirdik. Qullar iyirmi addım uzununu və iyirmi addım enliyində iki adam boyu bir yer qazdılar. Dibinə söyüd yarpaqları

döşəndi. Şahzadənin çadırı bütün müxəlləfatı ilə buraya yerləşdirildi. Meyidi geyindirib silahlarla bərabər yatağa uzatdılar, çadıra gətirdilər. İrəliki gün diz çökən on səkkiz qız Alpatay adlı çopur bir cəllad tərəfindən bir-bir boğulub öldürülmüşdü. Bunları da şahzadənin ayaq tərəfinə düzdülər. Şahzadənin atı boğulub çadırın qapısına bağlandı“ [418, 406].

Sözsüz, bütün bunlar ölünün yenidən diriləcəyi etiqadına inamla 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 kimsə “Ayağın altında ölüm“, “Ayağının altında öləsən“ söyləməklə əslində özünə, yaxud da müraciət etdiyi şəxsə qarğış diləmiş olur.

“Başıküllü“, “Külbaşlı“, “Başına kül ələnsin“, “Başıma kül“, “Mən başıküllü“, “Daş başına“, “Başıma daş“, “Başına daş düşsün“, “Mən başıdaşlı“ və s. xalq deyimləri də qarğış mənalıdır.

Çox güman ki, əski çağlarda hökmdarların cəza tədbirləri sırasında başa kül ələmək də var imiş. Hətta deyilənə görə, hökmdarın üzünə ağ olan şəxsi qudurmuş hesab edər və onu xüsusi qazılmış bir xəndəyə salıb ölənə qədər başına kül ələrləmiş. Sonralar bu adət unudulub gət-sə də, onun izləri etnosun folklor yaddaşına çöküb qalmışdır. “Qurbanı“ dastanında buta yuxusuna getmiş Qurbaninin niyə oyanmamasının səbəbini soruşduqda mətləbdən xəbərsiz olan köpək qarı deyir:

“- Ay aman, bunu tısbağa dalayıb, qudurub. Qalxıb bu saat mənə dalayacaq. Mən də sizi dalayacağam. Adamlar hamısı quduracaq“.

“Tez başına kül ələyin, ölsün“ [374, I, 9].

Yaxud “Göyçək Fatma“ nağlında qarğış nəticəsində əcaib-qərib hala düşmüş qızına anası belə deyir: “Bıy, başına küllər, ay qız, sənə nə oldu ki, bu günə düşdün“ [382, I, 9]. Abbas Tufarqanlının “Böyənəmöz“ rədifli 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 qalmısan, qarı bəyənəmöz [372, I, 62].*

Azərbaycan ərəzində tapılmış və miladdan qabaq II-I yüzilliklərə aid edilən küp qəbirlərdəki ölümlərin üstünə kül səpildiyi də müşahidə olunmuşdur [301, 292]. Şübhəsiz ki, bu, “kül”ün ölüm, yas ifadə etməsi təsəvvürü ilə bağlı bir məsələdir. Qədimlərdə vəfat etmiş adamın qohum-əqrəbasının başına kül səpərmişlər. Bu, ona görə belə edilirmiş ki, başqaları onların yaşlı, təziyədar olduqlarını bilsinlər. Həmin adət in poetik inikasını 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, mətləb bilavasitə alqış-qarğışın yardımını ilə öz həllini tapır. “Bənidaş şəhərinin sirri” adlı sehrli nağılda hökmdara oğlan kimi təqdim edilmiş, övladlığa verilmiş vəzirin qızının taleyi bu baxımdan maraqlıdır. Nağılda hökmdarın arvadı bu “oğlan”ı - oğulluğunu sevir. İstəyinə nail olmadıqda onu aradan götürmək üçün hiyləyə əl atır. Özünü yalandan naxoşluğa vurur və ərinə - hökmdara deyir ki, mənim dərdimin əlacı Bənidaş şəhərinin sirriyədir. Oğlumuz bu sirri öyrənsə, mən sağalaram. Həm də belə deyəndə bilir ki, bu səfərdən indiyədək heç kim sağ-salamat qayıtmayıb.

Qız Bənidaşa gəlir. Bəlli olur ki, Bənidaş hökmdarının arvadı yaramaz əməllərdən xəbər tutan olmasın deyə, şəhərin bütün adamlarını, eləcə də buraya gələnləri daşa döndərmişdir.

Qız şəhərin qurşağına qədər daş olmuş yeganə yarımcanlısından - hökmdardan öyrənir ki, burada əsas sirt qadının əlindəki çubuqdadır. Hökmdar qıza deyir: “Qorxma, onun ki, çubuğunu əlindən aldın, 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, görün, 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 bilinmiş, ondan keçilməmiş, nağıl və dastanlarımızda divlər, pərilər belə

analarının südünə and içdikdən sonra bağladıkları şərti pozmamış, hətta hünərli bir kimsənin münasib işi müqabilində “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. Çünki ananın övladına əmizdirdiyi süd söylədiyi qarğışın qarşısını alır, onu təsirsiz hala salır.

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

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



MƏRASİM FOLKLORU

Ən qədim dövrlərdən başlayaraq təbiət hadisələrinə təsir etmək cəhdi ilə ulu babaların, əcdadların gördüyü tədbirlər, bu məqamlarda oxunan nəğmələr, keçirilən oyunlar get-gedə mərasimlərin, mərasim ayınlarının və onların poeziyasının yaranmasına gətirib çıxarmışdır.

Mərasimlər iki növə ayrılır: mövsüm mərasimləri, məişət mərasimləri. Hər iki növdə çeşidli xalq nəğmələri, folklor örnəkləri də mövcuddur.

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

*Üçü bizə yağdı,
Üçü cənnət bağıdı,
Üçü yığıb gətiri,
Üçü vurub dağıdı.*

İlin dörd fəsilini səciyyələndirən bu poetik örnəkdə yay bolluq, firavanlıq, var-dövlət yığıb gətirən fəsil, yaz "cənnət bağı", payız tükədən, vurub dağıdan, qış isə "yağı", düşmən adlandırılır və belə səciyələr həmin mövsümlərdə məişət və təsərrüfatın məzmunu ilə üst-üstə düşür.

“Kövşəc mərasimi” adlanan çox qədim tarixli qış mərasimi, adətən, noyabrda - qırovdüşən ayda icra edilərmiş. Mərasim iştirakçıları, əsasən, bədənə istilik gətirən yeməklər, misal üçün, yağlı ət, istiot qatılmış xörəklər yeyərmişlər. Özünü gülməli kökə salmış, paltarının cırcındırı tökülən bir kimsə qatıra minib meydana çıxar və əlində də “tükü tökülmüş qarğa tutarmış. Yan-yörədəkilərin onun üstünə soyuq su səpməklərinə baxmayaraq, o, çox saymazıyana “istidir-istidir” - deyər bağırarmış” [238, 62].

Bu mərasimin bilavasitə qışla bağlılığı ayındə istifadə olunan vasitələrdən də bilinir. Burada üst-başı cın-cındırlı şəxs əbəs yerə “əlində tükü tökülmüş qarğa” tutmur. El arasında qarğanın “qarr-qarr” oxuması qarı, qışı çağırmaq kimi yozulur. Bundan savayı, qış ilin barsız-bəhərsiz fəslə sayıldığı üçün doğub-törəməyən, nəsil artırmayan qatırın onun rəmzi, simvolu kimi alınması da təbii təsir bağışlayır.

İlin “yağı” fəslə - qış ibtidai təsəvvürə və etiqada əsasən elə indinin özündə də üç xüsusi çilləyə bölünür. Birinci - qırx günlük böyük çillə qışın başlanğıcından - yəni dekabrın iyirmi ikisindən fevralın başlanğıcinədək olan vaxtdır. Böyük çillənin yarısı qədər - iyirmi gün olan və el arasında “qışın oğlan çağı” adlanan kiçik çillə fevralın ikisindən iyirmi ikisinə qədər davam edir. “Boz ay” adlanan fevralın iyirmi ikisindən martın iyirmisinə kimi olan müddət isə hər biri yeddi gündən ibarət dörd balaca çilləyə, başqa sözlə, “çilləbeçə”yə bölünür.

Fəslin belə bölgüsü və onların “çillə” adlandırılması yenə elə əski təsəvvürlərlə bağlıdır. “Çillə” əslində qırx rəqəmi ilə bağlı olub, el arasında çoxluq, ağırlıq mənasında başa düşülür. Hər üç çillədə adamlar qışdan qorxmadıqlarını, onunla mübarizəyə hazır olduqlarını bildirmək üçün müxtəlif tədbirlərə əl atmış, mərasimlər keçirmiş, ayinlər icra edib nəğmələr oxumuşlar. Böyük çillədə ayin, əsasən, “Səməni halvası bişirmək mərasimi” ilə əlaqədardır. Çillənin başlanğıcında təqribən bir santimetr hündürlüyündə göyördilmiş buğda-səməni taxta çanaq, yaxud tabaqda daşla döyülüb suyu sıxılır. Həmin suda yeddi evdən alınmış buğda unundan adi xəmirə nisbətən bir qədər sıyıq xəmir yoğrulur. Halva bişirilməyə başlarkən onu qarışdırmaq üçün uzun dəstəkli taxta ərsindən istifadə edilir. Halva bişənə yaxın onun içinə badam, olmadıqda isə fındıq salınır. Elə əsl mərasim də bu zamandan başlanır. Qadınlar dəstə ilə səməni tavasının başına dolanıb yallı gedir və səs-səsə verib bu nəğməni oxuyurlar:

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

Halva hasilə gəldikdən sonra daha çox bədənə istilik verən, bununla da soyuqdan, qışdan qorxmamaq təsəvvürü yaradan qara istiot, darçın, mixək, razyana, quluncan, badyan, qulsakəmər, zəncəfil, qoz ləpəsi, hil kimi ədviyyatları döyüb ələkdən keçirir və ona qatırlar. Bundan sonra halvanı doşabda qarışdırır və qoğal, kündə şəklində yumru layıb evlərə paylayırlar. Çalışırlar ki, hər bir payda halvaya salınmış badamdan da olsun. Çünki “xalq buna evə xeyir-bərəkət gətirən amil kimi baxır“ [153, 114].

Fevral ayının əvvəlindən başlayaraq iyirmi gün davam edən kiçik çillə soyuqluğu, boranı, tufanı ilə özündən əvvəlki və sonrakı çillələrdən seçilir. Kiçik çillənin “Xıdır nəbi“ adlanan birinci on günlüyü, ümumiyyətlə, bütövlükdə fəslin ən sərt, çovğunlu, dondurucu çağı sayılır. Bu bərədəki el təsəvvürü “Xıdır girdi-qış girdi, Xıdır çıxdı-qış çıxdı“ atalar sözündə də öz əksini tapmışdır. Kiçik çillənin birinci on günlüyü “Xıdır nəbi“ adlanan kimi, həmin vaxt keçirilən mərasimin də adı “Xıdır nəbi“ mərasimidir.

“Xıdır nəbi“ mərasiminə görə hər ev, ailə hazırlaşsın, mərasimi təntənə ilə keçirsin. Mərasimi hamının icra etməsi üçün əliaşağı olanlara, kasıblara kömək edirlərmiş. Çünki bayram axşamı, yəni kiçik çillənin onuncu günü hətta bir ev belə azuqənin yoxluğundan süfrə açmazmışsa, onda elə zənn edirlərmiş ki, guya Xıdır bunu özünün sayılmaması kimi başa düşəcək. İnanılmışdır ki, əgər belə olarsa Xıdır küsüb gedər, baharın gəlməsi yubanar:

*Xızıra Xıdır deyərlər,
Yoluna çıraq qoyarlar,
Xıdırı saymayanın
Gözlərini oyarlar.*

“Xıdır nəbi“ mərasiminə, adətən, çillənin ilk günündən hazırlıq başlanır. Buğda qovrulub əl daşında (kirkirə) qovut çəkilir. Qaynadıl-

mış yumurtalar daha çox günəşin, yazın simvolu sayılan qırmızı və yaşıl rənglə boyanır. İstilik gətirən xörəklər bişirmək üçün tədarük görülür. “Xıdır nəbi”nin sonuncu gecəsi çəkilməmiş qovut, adətən, evin “əl dəyməmiş” küncündə, yük dolabının altında qoyulur. Etiqada görə, həmin gecə guya Xıdır xəlvətçə gəlib qovutun üstünə əl basır və bununla evdə bolluq, bərəkət 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 sürtülür. Həmin çubuqların hərəsi bir niyyət üçündür: yurdun abadlığı, ailənin salamatlığı, bağ-bostanda barın çoxluğu, mal-qaranın artması, toy-düyn və s. Çubuqlar qovutun üstündə şam tək yandırılır. Ən çox yanan çubuqla bağlı niyyətin çin olacağına inanılır. Sübhəcən evdəkilərdən bir kimsə qovuta toxunmamalıdır. Etiqada görə, əvvəlcə Xıdır ağ atı üstə gəlib qovutdan payını götürməlidir. Belə olduqda evə bolluq gələr [68, 59-60]. Yalnız bundan sonra müqəddəs sayılan qovutdan ailənin bütün üzvləri yeməlidir.

Həmin axşam qaralıq düşəndən sonra qapı-qapı evləri gəzib, bacalardan torba sallayan uşaqlar da:

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

deyə məhz həmin qovutdan pay istərmişlər. Əks halda:

*Çatma, çatma çatmaya,
Çatma yerə batmaya.
Xıdır payın kəsənin
Ayağı yerə çatmaya,
Gecə evində yatmaya -*

formasında qarğıış edərmişlər.

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

rın simasında guya elə Xıdırın özünə pay verir.

Kiçik çillə ilə bağlı "Xıdır nəbi" mərasimi süfrəsinə, adətən, yaddan məhz bu vaxt üçün saxlanılan qarpızı da qoyurlar. "Çillə qarpızı" yenə də insanların soyuqdan qorxmadığını bildirir.

Kiçik çillənin qurtardığı vaxtdan yazın ilk gününə qədər olan çağ "boz ay" adlanır. Ayın belə adlanması onun buludlu, yağışlı, küləkli, isti, soyuq - bir sözlə, dəyişkən və qarışıq olması ilə əlaqədardır. Əbəs yerə 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 türkcəsində bir sıra anlamlarla yanaşı, həm rəngi (boz paltar, qorxudan, soyuqdan rəngi bomboz olmaq), həm də xasiyyəti, sərtliyi, kobudluğu (boz adam, üstə bozarmaq) bildirir. "Boz ay bozara-bozara keçər" deyimində də, daha çox həmin ayın sərtliyi nəzərdə tutulur:

*Martda mərək,
Yarı gərək.*

Nümunə gətirilən örnekdə marta, yəni boz ayda havaların sərt, qarlı-şaxtalı ola biləcəyi fikri çatdırılır:

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

Yaxud:

*Mart çıxdı, dərd çıxdı,
Martın üzünə lənət,
Aprelin on beşinə kimi -*

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

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

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

Qarının sözlərindən acıqlanan boz ay yaza yalvarır ki, ona üç günlük borc versin. Yaz razı olur, "Qarı borcu" adlanan üç gününü ona verir. Boz ay elə bir boran, tufan qoparır ki, qarının oğlaqları tələf olur...

Boz ay yeddi gündən ibarət "cəmlələr" adlanan dörd həftəyə - çil-ləbeçəyə 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 buğ", ikinci üçü "doğru üskü", "doğru buğ" da adlanır. Sonuncuya isə "ilaxır çərşənbə" deyilir. Boz ayın çərşənbələrinin "əzəl çərşənbə", "müjdəçi çərşənbə", "gül çərşənbə", "kül çərşənbə", "ilaxır çərşənbə" adları da vardır.

Boz ayın çərşənbələrində keçirilən mərasimlər, icra olunan ayinlər, əsasən, qışın yola salınması, yazın qarşılınması ilə bağlıdır. Bu, mərasim və ayinlərinin zənginliyi ilə başqalarından seçilən ilaxır çərşənbədə daha aydın nəzərə çarpır. Elə qış və yaz fəsillərinin qarşılınmasının, mübarizəsinin rəmzi təsvirini nümayiş etdirən və sonralar xalq dramı şəkli almış əsətiri "Kosa-kosa" mərasimi də bu çərşənbədə keçirilir. Mərasimdə bir adama tərsinə çevrilmiş kürk geydirirlər, üz-gözü-nə un sürtülür, başına şiş papaq qoyulur, geyiminin altından qarnına yastıqca sarınır, əlinə naxışlanmış ağac verilib boynundan zınqırov asılır. Kosaya köməkçi təyin olunmuş şəxs - Keçəl ortalığa çıxıb:

*Ay uyruğu, uyruğu,
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 görəncə o:

*Qorxmayın, kosa gəldi,
Əlində əsa gəldi -*

söyləyir. Köməkçinin işarə və göstərişləri ilə kosa cürbəcür gülməli, məzəli oyunlarla yığışanları 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 meydana gətirir ki, kosaya pay yığsın. Bu da keçiyi görkəminə salınmış bir adamdır. Keçiyi sevinclə qarşılanır. Ona istədiyindən də çox pay verilir. Kosa keçinin yığdıqlarını əlindən alıb özünü də qovur. Varlanmış kosa sevincindən atılıb-düşür, gülməli oyunlar çıxarır. Köməkçi onu komik hərəkətlərə təhrik edə-edə oxuyur:

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

*Mənim kosam canlıdı,
Qolları mərcanlıdı,
Kosama əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdı.*

Kosa uzanıb yuxuya gedir. Bu zaman keçiyi gəlir, kosanı buynuzlayıb öldürür və qaçır.

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

deyə köməkçi ağlayır. Mərasim iştirakçıları gülüşürlər. Balaları ilə birlikdə qayıdan keçi sevinclə qarşılıdır. Oradakılar elliklə oxuyurlar:

*Novruz, novruz bahara,
Güllər, güllər nübara,
Bağçamızda gül olsun,
Gül olsun, bülbül olsun.*

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

Buradakı kosa geyimi, görkəmi ilə qışın antropomorf, keçi isə, bir sıra xalqlarda olduğu tək, baharın, yazın zoomorf simvoludur.

İlaxır çərşənbədə hər bir ailə tonqal yandırılmalıdır. Həmin tonqal üçün hazırlanmış yanacağı içində mütləq tikanlı kol da olmalıdır. Odur ki, xüsusən dağ rayonlarında, bundan ötrü daha çox gəvədən istifadə olunur. İnam görə, guya qışın qoruyucusu sayılan şər qüvvələr, ümumiyyətlə, varlığın həyatvericisi olan Günəşin yerdəki rəmzini - odu, ocağı söndürməyə cəhd edirlər. Tikanlar isə onlara batdığı üçün qorxub tonqala yaxınlaşa bilmirlər. Yenə də etiqa görə, ilaxır çərşənbədə tonqal yandırmamaq şər qüvvələri sevindirmək deməkdir. Buna görə də hətta yas, təziyə saxlayanların həyətlərində, damlarında qonşular tonqal çatıb onları yasdən çıxarır, kədər pərdəsini el şənliyinin üzündən açırlar:

*Ağırılığım-uğurluğum odlara,
Yazda mənlə hoppanmayan yadlara
Ağırılığım od olsun
Odda yanan yad olsun.
Yaddan yad olar,
Qohum qohumdur,
Yamanı da canımdır.
Aydan arı halalım,
Sudan duru camalım,
Alovdan atlanmaq gərək,
Cəfaya qatlanmaq gərək,*

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

İlaxır çərşənbədə sağmal heyvanlar da bu tonqalın üstündən atlandırılar, evin bərəkət süfrəsi də elə bu odda pak edilmiş [41, 10]. Ər-gən qızlar isə ilaxır çərşənbə tonqalına bəxt açan sehrli bir qüvvə tək baxmışlar. Odun üstündən atılarkən onların oxduqları:

*Ağrım-uğrum tökülsün,
Oda düşüb kül olsun.
Yansın alov saçılısın,
Mənim baxtım açılısın! [384, I, 31]*

nəğməsindən də bunu müşahidə etmək olur.

İlaxır çərşənbədə süfrələrə yeddi növ (yeddi löyün) şirni və nemətlər düzülməlidir. Bütün evlərdə plov, ət, yarma yeməyi, qovurma, qırmızı yumurta, qəvurğa və başqa şeylər olmalıdır. Adamlar o gecə səhər kimi yatmaz, onyayar, şənlik edirlər. Qızlar, cavan oğlanlar niyyət tutub qapıları pularlar [384, I, 252]. Bu zaman onlar ilk eşitdikləri sözləri yazaraq niyyətlərinin uğurlu olub-olmayacağını öncədən bilməyə çalışırlar. Odur ki, evlərdə həmin gecə könülaçan xoş söhbətlər 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. Səhəri təsadüfən yumurtanın üstündə qırmızı xətt müşahidə edildikdə falın uğurlu olacağına, niyyətin baş tutacağına inanırlar.

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

“Novruz bayramı azərbaycanlıların hələ İslamiyyətdən çox əvvəl keçirdikləri bayram olmuşdur. Hətta Nizami “İskəndərnamə“ poemasında Novruz bayramı günü İskəndəri qonaq edən Nüşabənin tonqal qaladığını, süfrəyə hər çeşid meyvə qoyduğunu qeyd edir. Lakin sonralar, əsrlər keçdikcə, ruhanilər və sərvətlilər bu bayrama başqa rəng verməyə, onu dövlətlilərin zövqünə xidmət edən bir bayrama çevirməyə çalışmışlar. Bununla belə, bu bayram xalqın fərəhlə keçirdiyi bir bayram olmuş, hər kəs onu öz imkanı daxilində xoş keçirməyə çalışmışdır“ [369, V, 56].

Xurafat uzun müddət bu bayramı unutturmağa çalışmış, hətta onu dördüncü xəlifənin hakimiyyətə gəlməsi ilə bağlamağa cəhd etmişdir. Lakin bunun sonradan qondarıldığı şübhəsizdir. Əvvəla, müsəlman bayramları qəməri təqvimə əsaslandığı üçün ilbəil öz yerlərini dəyişdikləri, yəni başqa-başqa vaxtlarda, başqa-başqa fəsilərdə icra edildikləri halda, Novruz sabit bir şəkildə ancaq və ancaq yazın birinci gününü qarşılır. Elə buna görə də ruhanilər 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 ziddiyyətli fikirlər var. Belə ki, çox zaman məsələyə sami etiqadları baxımından yanaşıldığından o, ortada itib-batmışdır. "Burhane Qate"nin "Cənab həqq aləmi və adəmi ol gündə xəlq elədi" deməsi bizə "Tövrat"ı andırır. Halbuki qədim Azərbaycan "Tövrat" fəlsəfəsinə tamamilə yabançıdır [230, 61].

Həmin qaynaqda verilmiş ikinci bir rəvayətdə isə deyilir ki, əfsanəvi hökmdar olan Cəmsid bir çox yerlərə səyahət etdikdən sonra qızıl taxtına əyləşərək adamların çiyində Azərbaycana gəlir. Günəşin şüaları taxta düşdüyü zaman hər tərəf nura qərq olur və bu mənzərə camaatı çox həyəcanlandırtdığı üçün həmin günü bayram edirlər. Belə çıxır ki, Novruz bayramının icra tarixi də elə bu vaxtdan qalmışdır. Ömər Xəyyama aid edilən "Novruznamə"də isə Novruz bayramı Cəmsiddən əvvəl olan və dünyada ilk hökmdar sayılan Kəyumərslə əlaqələndirilir.

Novruz bayramının hökmdarlara aid edilməsi "ədalətli şah" axtarışı düşüncəsindən irəli gələn bir məsələdir. Bəlli olduğu üzrə, tarixdə Kəyumərs insanlara nemət gətirən, Cəmsid isə mədəniyyəti himayə edən, xəstəliklərin qarşısını alan hökmdar kimi tanınmışdır. Çox ola bilsin ki, elə bunun özü də adamların ümidlərini həmin hökmdarlarla bağlamaq xatirinə meydana çıxmış uydurmadır.

Bəzən Novruz bayramını atəşpərəstliklə bağlamağa da cəhd edirlər. Düzdür, bu bayramla əlaqədar mərasimlərdə günəşlə, odla bağlı ünsürlər çoxdur. Lakin mərasimin öz daxilindəki bir çox ünsürlər göstərir ki, Novruz zərdüştilikdən də çox-çox qədim olmuş, bu din də islamıyyət kimi Novruz bayramından ancaq öz məqsədinə uyğun istifadəyə çalışmışdır [343]. Bilindiyi kimi, Novruz bayramında ən geniş yayılmış mərasimlərdən biri tonqal qalamaqdır. Bu vaxt onun üstündən hop-

pananlar “ağırılığım-uğurluğum“, yaxud “azarım-bezarım tökülsün, bu odda yansın“ - deyirlər. Zərdüşt dininə görə isə od müqəddəs hesab olunmuş, ona sitayiş edilmişdir. Belə olduqda müqəddəs sayılan odun üstündən tullanıb “azar-bezarı“, “ağırılığı-uğurluğu“ onun üstünə tökməzlər. Deməli, buradan belə nəticə çıxır ki, “...mərasimdə odun müqəddəsliyinə yox, azar-bezarı yandırılıb məhv etmək qüdrətinə malik əlamətlər yaşamaqdadır. Başqa sözlə deyilsə, bu mərasim atəşpərəstlikdən çox-çox qədimdir. O dövrdə od müqəddəsləşdirilib məbud dərəcəsinə qaldırılmamışdır“ [343].

Odlu yanaşı, suyu da zərdüştilər müqəddəs bilmiş, onu söyməyi, murdarlamağı günah saymışlar. Amma adamlar Novruz bayramının ilk günündə sübhün gözü açılan kimi gəlib üç kərə axar su üstündən tullanırlar və hər kərə “ağırılığım-uğurluğum“ “azarım-bezarım tökül“ - deyirlər. Həmçinin axşamdan boş saxladıkları su qablarını da özləri ilə gətirib Novruzun ilk gününün suyu ilə doldururlar. Bu sudan evdə qalanların, ev-əşiyin, yorğan-döşəyin də üstünə səpirlər. Göründüyü kimi, oda olan münasibət su ilə bağlı da eyni ilə təkrar edilir.

Novruz bayramı əslində yazın, baharın ilk gününün qarşılınması deməkdir. Yazın ilk günü isə Günəşin illik hərəkəti əsasında yaradılmış təqvimə əsaslanır. Ay-Qəməri təqvim ili ilə Günəş təqvimi ili arasında vaxt təfəvütü vardır. Birincini ikincidən ilin qısa, uzunluğuna uyğun olaraq 11-12 gün fərq ayırır. Dini bayram və mərasimlər (qurban, oruc, məhərrəmlik, mövludlar və s.) Qəməri təqviminə əsasən keçirildiyindən onlar hər il 10-12 gün qabağa çəkilir və beləliklə, bütün fəsilləri, ayları gəzirlər. Günəş təqvim ilinin martın 20-21-dən (fevral ayının uzun-qısalığından asılı olaraq) hesablanmasının isə dəqiq astronomik elmi əsası vardır.

Qədim türk-monqol təqviminə əsasən Günəşin zahiri illik hərəkəti hər on iki ildən bir eyni nöqtəyə düşür. Təqvimdə bu nöqtələrdə on iki heyvanın - siçan, öküz, pələng, dovşan, balıq, ilan, at, qoyun, meymun, toyuq, it, donuz - adı qeyd edilmişdir. Bu təqvim sonralar, xüsusən Yaxın Şərq ölkələrində geniş yayılmış və ilin necə - yaxşımı, pismiləcəyini digər xalqlar da adı həmin ilə düşən heyvanın xasiyyəti ilə əlaqələndirmək ənənəsini qəbul etmişlər.

Bayrama ən azı bir ay qalmış Novruza hazırlıq işləri başlanır. Evlər silinib-təmizlənir, paltar-palaz çırpılır, qab-qacaq yuyulur. İmkanı 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 əhvali-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 - dəmyə torpaqlarda əkin-biçinlə məşğul olmaq məcburiyyətində qalır və ümidlərini yağışa bağlayırdılar. İl quraqlıq keçib məhsulun sıradan çıxmaq qorxusu yarandıqda isə adamlar bir sıra ayın və mərasimlər keçirməli olurlar ki, bunlardan da ən geniş yayılanı yağışçağıрма mərasimidir.

Ta qədimdən başlayaraq Azərbaycanda yağış yağdırmaq üçün müxtəlif mərasimlər keçirilmiş, çeşidli sehr və ovsunlardan istifadə olunmuşdur. Mərasimi icra edənlər ilk növbədə, yağışın süni əlamətlərini yaratmağa çalışmışlar. Tabağı, üfürülmüş tuluğu, dağarcığı toxmaq-la döyəcləməklə göy gurultusunu, yanan odunu, kösövü ocaqdan alıb havada fırladaraq ətrafa qığılıcı yaymaqla ildırımın bənzərini, qablari su ilə doldurub yan-yörəyə səpməklə yağışı çağırmaq kimi rəmzi-mifoloji ayin 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, tanrım, ver.

- *Yağmur, yağmur nə istər?*

- *Yağmur bollu yağ istər,*

Qasıq-qasıq bal istər,

Kəpəkli xırman istər,

Bizdən hərəkət,

Yerdən bərəkət,

Göydən yağmur,

Ver, tanrım, ver.

Göy, göy, göy olsun,

Arpa-buğda bol olsun,

Alagöz qurban olsun,

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

Adamların yağışa xüsusi həssaslıq göstərməsi bir sıra sınımaların da yaranmasına səbəb olmuşdur: "Sakit havada ağaclardan quru budaqlar sınıb düşərsə, yağış yağar", "mal-qara az su içərsə, deməli, həmin gün yağış yağacaq", "Arılar pətəklərin dövrəsində vızıl-daşıb uzağa uçmazlarsa, deməli, yağış yağacaq", "Cücəli toyuq balalarının qanadları altına alıb tər-pən-məz dayanarsa, deməli, yağış yağacaq", "İt uzandığı yerdə ağnamağa başlarsa, yağış yağacaq", "Qurbağalar sahilə qurulaşarlarsa, yağış yağar", "Yaşıl otu yandırsan yağış yağar", "Su quşu yuvasını qayalığın suya yaxın hissəsində tikərsə, havalar quraqlıq, yox əgər yuxarı, sudan çox hündür yerində tikərsə, yağıntılı keçər" və s.

"İsladılmış daşı quru daşların yanına qoysan yağış yağar" sınıması bilavasitə yağış istəyi ilə bağlıdır. Havalar çox quraqlıq keçəndə el ağsaqqalı müqəddəs bilinən türbədən, pirdən "ocaq daşı" adlanan hamar daşı götürüb suya salır, sonra da quru daşların yanına qoymaqla, yağışın yağması üçün sehr edir. Tarixən çox qədim olan bu ayində 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 timsalı sanmış, qeyri-adi qüdrətdə olduqlarını, hər şeyi bildiklərini düşünmüşlər. Deyilənə görə, şamanlar ipi daşa bağlayıb darta-darta: ay daş, sən uzunömürlü, hər şeyi bilənsən. Naxoşluğun nədən olduğunu söylə, - 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 ov-cunda doqquzbucaqlı qara daş, sağ ov-cunda isə yeddibucaqlı boz daş var imiş. Həm də bu daşlar sehrli imiş və qəhrəmana güc, qüvvət verirmiş [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 deyirlər. Orada olan daşlar ocaqdı. Onlar göydən düşüblər, keçmiş də bilirlər, gələcəyi də. Adamların dərđini də bilirlər, dərmanlarını da“ [384, 82].

Azərbaycanda övlad arzusunda olan adamın daşa inamı ilə bağlı folklor nümunələri geniş yayılmışdır. Misal üçün, Lələ ilə bağlı əfsanələrdən birində deyilir ki, Yaxşının uşağı olmurmuş. O, bir gün “...ağlaya-ağlaya Lələ dağına çıxır. Şalını açıb nar kolları üstə yüyürük qurur. Yaxşı bir də baxır ki, yüyürükdə uşaq ağlayır. Sevinir. Uşağı götürüb evə qayıdır“ [387, 257].

Daşdan yaranmasını sonralar Lələ özü də belə etiraf etmişdir:

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

Daşın yardımı ilə yağış yağdırmağın mümkünlüyünə inam bir çox başqa xalqlarda da mövcuddur. Yağış daşının ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif adları vardır. Yakutlarda “sata“, altaylarda “çada“, uygurlarda “yada“, bəzi qıpçaq qrupuna məxsus dillərdə “çay“ adlanan bu daş haqqında bilgiyə Çin qaynaqlarında da rast gəlinir. Deyilənə görə, hunlarla qonşuluqda yaşayan və birinci dişi qurdun övladları sayılan “so“ sülaləsində yağış, qar yağdıran, fırtına qopara bilən sehrli bir daş var imiş [686, 257]. Bu barədə daha dolğun bilgini onuncu yüzilliyin başlanğıcında islam tarixçisi İbnül Fəkih vermişdir. O deyir ki, Xorasan hakimi Davud ibn Mənsur Doqquz Oğuz xaqanının oğlu ilə “yağmur daşı“ barədə söhbət etdi. Bu söhbətdən bəlli olur ki, türk xaqanlarından birinin öz oğlu ilə mübahisəsi olmuş, oğlan dəstə toplayıb dağa çəkilməmiş və orada istədikləri vaxt yağış, qar yağdıra biləcək bir sehrli daş əldə etmişdir [684. 160].

Azərbaycanda da yağışçağırma daşının məhz dağda əldə olunmasına dair inanclar çoxdur. İsmayılı-Quba bölgəsindəki Baba dağında “Həzrət piri“ vardır. Bu pirə sıx nəslə hamilik edir. Baba dağından alınmış və “Baba daşı“ adlanan yağışçağırma daşı bu nəsilə olur. Onlar həmin daşı xəlvətdə saxlayıb qoruyurlar. Şirvanlılar da “il quraqlıq keçəndə Həzrət baba dağından daş gətirib suya salarlar, onda yağış yağar“ [255, 77].

Bir vaxt Qusar rayonunun Gil kəndinin camaatı da quraqlıqda kəndin yaxınlığındakı nohurun yanına gələr, dağdan gətirdikləri iri, hamar daşı suya salarmışlar. Yağış yağana qədər daş suda qalarmış. Yaxud da onlar “Qarababa“ pirinə gəlib yağış sarıdan qoyun qurban kəsər, sonra pır-ocaqdan daş götürüb dal-dala geri çəkilər və bu daşa müraciətlə yağış istərmişlər. Qədərincə yağdıqdan sonra həmin daşı öz yerinə qoyarmışlar ki, yağış kəsilsin [654, 102].

Azərbaycan kəndlərində quraqlıq zamanı yağış istəniləndə “...bir dəstə adam əlinə su dolu qab götürür, ovcunu su ilə doldurub göyə atır, su yerə yağış şəklində tökülür“ [120, 64-65]. Və bu hadisə mərasim nəğməsi 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 gətirilmiş yeddi daşı ortadan dəlib bir ipə düzər və anasının ilki olan qız uşağı onu suya salıb ipin ucunu sahildəki ağaclardan birinə bağlayar. İpin bağlandığı ağac, adətən, fındıq və ya qarağac olmalıdır. Daşlar suya salınarkən bir dəstə adam xorla nəğmə oxuyar:

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

Mərasimin sonunda dəstə başçısı belə bir ovsun nəğməsi söyləyər:

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

Səhər hamı durub görərdi ki, yağış yağır, Baba daşım sudan çıxarmayınca yağış kəsməzdi“ [120, 64-65].

Yağış daşı haqqında Mahmud Kaşğarının lüğətində də söz açılır: “Bir türlü kahinlikdir. Bəlli başlı daşlarla yapılır. Beləliklə, yağmur və qar yağdırılır, ruzgar əsdirilir. Bu, türklər arasında tanınmış bir şeydir. Mən bunu Yəğmə ölkəsində gözümlə gördüm. Orada bir yanğın olmuşdu; mövsüm yazdı. Bu surətlə qar yağdırıldı, ulu tanrının izniylə yanğın söndürüldü“ [98, III, 3].

Yakutların etiqadına görə [557, II, 684], yağış daşı at, inək, ayı və qurdun, qırğızların etiqadına görə isə qoyunun 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 altından daş çıxarıb yero qoyur. Yağış yağır və qoşun yağış suyunu içir [686, 164].

Yağışçağıрма daşının qurdun qarnında olması, hətta bu daşın ilk dəfə məhz diş qurddan törəyən sülalədə saxlanması barədə mifik düşüncə xüsusi dəyər daşıyır. Bəlli olduğu üzrə, qurd əksər dünya xalqlarında sayılan, seçilən müqəddəs heyvanlar sırasında olmuşdur. “Qədim Roma şöhrətinin əsasını qoyan Romul və Rem qurd südü ilə bəslənmişlər. ...Qurdun müqəddəsləşdirilməsi hadisəsi qədim rus, Ukrayna, gürcü, abxaz, avar, kürd xalqlarında da olmuşdur“ [7, 55].

Xalqımız arasında qurdla bağlı sınaqlar da az deyil: “Qurd dərisindən kəmər bağlayan qüvvətli olar“, “Qurdun sağ gözünü özü ilə gəzdirən hörmətli olar“, “Qurd ürəyi yeyən qorxmaz olar“, “Qurdun aşığını topuğuna bağlayan iti qaçar“, “Qurd dərisinə gironin sümükləri ağrımaz“ və s. Hətta öz nəslini, tayfasını, kökünü qurdla 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,
Müxənnətə söz dərd olmaz,
Çaqqal əniyi qurd olmaz,
Yenə qurd oğlu qurd olu.*

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

Qurda belə münasibət xalqımızın daşın yardımı ilə yağış çağırmaq-
la ilgili mifoloji görüşlərinə də təsir etmişdir. Etiqada görə, canavar ba-
lalayanda çox təşnə olur və bu vaxt guya o, qarnındakı daşın köməyi ilə
yağış yağdırıb susuzluğunu söndürür. Bəlli olduğu üzrə, qurdun balala-
ma çağı aprelin sonu və may ayıdır. Həmin vaxtlarda arabir qısamüd-
dətli, bəzən bir anlıq yağışlar olur. Azərbaycanın əksər bölgələrində
buna “qurd balalayır“ deyir və hətta bu yağışı doğrudan-doğruya “qurd
yağışı“ adlandırırlar.

Havaların isti-soyuq, yağıntılı-quraqlıq keçəcəyini səma hadisə və
cisimləri ilə öyrənməyə səy edilmişdir.

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

kimi deyimi yaradan xalqımız ilkin çağlarında havaların yağıntılı, qu-
raqlıq olacağını qövsi-quzehdəki rənglərlə təyin etməyə çalışıbdır. Be-
lə düşünüldür ki, göy gurultusu cənub və qərbdən çəsidilərsə havalar
yağıntılı keçər, məhsul da çox olar; yox, əgər şimal və şərqdən çədi-
lərsə quraqlıq, qıtlıq olar. “Suyu Ay işığına qoyub içənin qarnı ağrı-
maz“, “təzə Ayı oğlan görsə bolluq, qız görsə qıtlıq olar“, “əkin-biçinə
Ay bədirlənəndə başlansa məhsul bol olar“, “qadın boyluluğunu duy-
duğu vaxt Aya baxsa uşağı göyçək olar“ və s. sinamaları yaradan xalqı-
mız həmçinin inanmışdır ki, nazik və qövsvari olan təzə Ayın ucları
(buynuzları) yerə sarı çevrilibsə bir ay müddətində havalar yağıntılı,
yox əgər üfüqə sarı çevrilibsə quraqlıq keçəcək.

Mütəxəssislər Azərbaycanda üç növdə (Leysan, Çiskin, Sısqqa), on
beşdən artıq adda (Leysan, Abi-Leysan, Gürşad, Ağ yağış, Barani, Rəh-
mət, Çaqqalyağışı, Dovşantoyu, Bobli, Şiləvar, Dəli yağış, Sallama, İl-
ğimsiz yağış, Tufan yağışı, Qumquma, Vədə yağışı, Qurd yağışı, Püs-
küntü və s.) yağış müəyyənləşdirmişlər [112, 37-41]. Bu yağışların hər
birinin məxsusi əlaməti, keyfiyyəti vardır. Misal üçün, Novruz bayra-
mından qırx gün sonra yağan yağış leysan, neysan, abi-leysan adlanır və
qablara tutulub xalq təbabətində istifadə üçün saxlanılır. Hətta inama
görə, həmin yağışın damlalarından ilanlar udub zəhər, balıqlar isə mir-
vari hazırlayırlar:

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

Bu el söyləməsində də üç yağışın xüsusiyyəti səciyyələnmişdir. Birinci - çox şiddətli yağan gürşad, ikinci - toz halında yağan yağışdır. "Yerə gedən yağış" isə əkinəcək üçün çox mənfəətli olub, bir növ, torpağın canı sayılır.

GÜNƏŞÇAĞIRMA MƏRASİMİ. Adamlar quraqlığa qarşı ayın və mərasimlər kəçirməklə yanaşı, həddindən artıq yağıb ağır zəhmət bahasına ərşəyə gətirilmiş məhsula, əkin-biçinə zərər vuran yağışa, doluya qarşı da ayrı-ayrı tədbirlərə əl atmışlar:

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

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

Əslində burada təqlidi sehr yolu ilə təsir göstərməyə səy edilmişdir. Belə ki, canlı zənn olunan qabların açıq olması, doymaması onların yağış istəməsi kimi yozulmuşdur. Qabları arxası üstə çevirməklə yağmıtıya guya onların da etirazı bildirilmişdir. İti ağızlı alətlərin yağış altına qoyulmasında, uşağın dolu dənələrin dişləməsi, parçalamasında isə "mən kəsdim, sən də kəs!" kimi bir əmrin, müraciətin magik rəmzi ifadə olunmuşdur.

Yağışın, dolunun kəsilməsi üçün adamlar əsətiri obrazların da köməyinə sığınmışlar. Belə obrazlardan biri Yel Babadır:

*Yel Baba əsdi, neylim?
Dolunu kəsdi, neylim?
Çəkirəm yar qüssəsin,
Falım 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 kimsə olaraq tənidilir. Aşağıdakı nümunədə isə yağmurun, yağıntının səbəbkarı bilinən buludun, dumanın qovulmasından söhbət gedir:

*Duman qaç, qaç,
 Rübəndini aç, aç.
 Kürəyini dağlaram,
 Qaysağına 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,
 Yelpersi qanadında,
 Səsləsən dağdan gələr,
 Bağçadan, bağdan gələr,
 Duman qaç, qaç,
 Rübəndini aç, aç [101, 32].*

İnəmə görə, güclü yağış və dolu yağdırmaq üçün qara buludları, dumanı şər qüvvələr sırasında olan əjdahalar gətirir. Yuxarıdakı örnəkdə də Yel Babanın buluda, dumana, onları gətirən əjdahalara qarşı vuruşu öz poetik ifadəsini tapmışdır.

Qədim Azərbaycanda adamlar əkin-biçin üçün artıq fəlakətə çevrilmiş yağıntıya qarşı daha güclü bir mənəbə olan Günəşə güvənmişlər. Müqəddəs bilinən Günəşə and içilmiş ("o gün haqqı", "o günə kor baxım" və s.), onu söymək qəbahət bilinmişdir. Qədim şumerlər Günəş doğan vaxt ibadətə durmuş, evlərinin qapısını da həmişə günçixana açmışlar. Şamanlar uğur simvolu olaraq geyimlərinə Günəş şəklində çəkdirmiş, altaylılar isə onu tanrı ucalığına qaldırmışlar. Yakutların etiqadınca, guya elə onların qəhrəmanlarına da Günəşin özü ad verir [751, 12-15].

Azərbaycanda Günəşçağıрма ilə bağlı yazıya alınmış maraqlı mərasimlərdən biri belədir: Yağış çox yağdıqda ananın ilkinə xəmir yoğurturub xəmiraşı bişirməyə başlayırlar. Bu vaxt pirdən gətirilmiş daşı ocağa qoyur, onun üstünə köz yığa-yığa əvvəlcə yağışın kəsilməsi naminə:

*Qodu daşı,
 Odu daşı!
 Qodu kəssin yağışı -*

kimi ovsun nəğməsi oxuyurlar. Bundan sonra yenə də elliklə Günəşin çıxması üçün mərasim nəğməsi söylənir:

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

Bu cür görüşlər məişətimizdə məhz Günəşlə bağlı digər ayin və mərasimlərin də yaranmasına səbəb olmuşdur ki, bunlardan da ən başlıcası baharın gəlişini tezləşdirmək üçün ildə bir kərə keçirilən “Günəşi dəvət” mərasimidir. Mərasimin ən qədim nəğmələrindən biri belədir:

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

Söz yox ki, “...bu nəğmədə Günəş daha çox qışı yaza çevirən əsas amil kimi qiymətləndirilmişdir. Qədim əkinçi, maldar azərbaycanlı bu nəğməsi ilə Günəşi qarı əritmək üçün çağırır, ondan öz keçəl qızını (qış təbiətini) aparıb saçlı qızını (yaz təbiətini) gətirməyi tələb edir“ [9, I, 16].

Bu nəğmənin o biri misraları da müəyyən bir məna ilə bağlıdır. Belə ki, “kəhər atı min çıx!” çox qədim bir inamı özündə yaşadır. Etiqada görə, Günəşi gəzdirən qızıl arabaya dörd kəhər at qoşulmuşdur [564, 81] ki, elə nəğmənin sözü gedən misrasında da həmin təsəvvür öz əksini tapmışdır:

*Gün getdi su içməyə,
Qırmızı don biçməyə -*

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

Günəşin qarşısını kəsən dumanı qorxutmaq üçün icra edilən ayin də xüsusi nəğmə ilə müşayiət olunmuşdur. Adətə görə, Günəş əlaməti olan od-ocaq yandırılır, əl-ələ tutub onun çevrəsində 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 qaçırılması, daha doğrusu, bilavasitə Günəşçağırma ilə bağlı məşhur mərasim “Qodu-qodu”dur ki, bir sıra 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 gəzər 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 barədə başqa bir mənbədə deyilir: “Keçən ayın uzun sürən yağışlı günlərinin birində mən öz mənzilimin həyətidən gələn qərribə səslər eşitdim, həyəət çıxdım və belə bir mənzərə gördüm. Yerli müsəlman oğlan uşaqlarından bir neçəsi əllərindəki ağacları yerə döy-döyə nə isə oxuyurdular. Oxuyub qurtardıqdan sonra onlardan biri mənim yanıma boynuna kəhrəba boyunbağı salınmış bir gəlincik gətirdi. Gəlincik heç şübhəsiz qadın şəklində idi. Mən uşaqdan bunun nə olduğunu soruşdum.

Uşaq: - Qodudur, - dedi.

Mən: - Qodu nədir? - deyə soruşdum.

- Gün, Ay, - deyə uşaq yaqın ki, layəşüür 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 vurdu, kim sanadı?
Göyçəliyə getmişdim,
İt baldırım daladı.
Yağ verin yağlamağa,
İp verin bağlamağa,
Verənin oğlu olsun,
Verməyən bir kor qızı olsun,
O da çatlasın ölsün!*

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

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

Vəzirovun variantında “Qodu“ yerinə “Dodu“ deyilir. Aydın məsələdir ki, “Dodu“, yaxud “Qodu“ müəyyən bir ilahədir, həmin gəlin-cik isə onun surətidir. “Dodu“, yaxud “Qodu“nun Günəşlə əlaqəsi aydındır. “Dodu“ yox olunca Günəş də batır“ [153, 82].

“Qodu“nun dairəvi şəkildə düzəldilməsi, alınna Günəş simvolu olan güzgü bağlanması, boynuna kəhrəba boyunbağı salınması, nəhayət, bütün bər-bəzəyi ilə qadına oxşadılması onun Günəşi təmsil etməsini söyləməyə imkan verir.

“Günəşi 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 təhrifə uğramış şəkli, ya da ki, yerli şivə xüsusiyyətlərinə uyğunlaşdırılmasıdır. Mövcud materiallar sübut edir ki, “Qodu“ və “Dodu“ iki digərinə nisbətən 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 edirsə, digər yandan sonrakı dövr mənəvi mədəniyyətimizin, eləcə də bu mədəniyyətin tərkib hissələrindən olan yazılı ədəbiyyatımızın hansı qaynaqlar əsasında inkişaf edib formalaşması barədə müəyyən təsəvvür yaradır.

MƏİŞƏT MƏRASİMLƏRİNİN özləri və onların nəğmələri xalqın həyatı 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 çeşidli ayin və adətlər şəklində ifadə etmiş, qız gəlin gedərkən qucağına 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 sınımlarda da uşaqsızlığın-sonsuzluğun qarşısını almaq yolları diqqət önündə saxlanılmışdır. “Uşağı olmayan qadına birinci uşağı olmuş ananın ilk südündən içirsən, onun da uşağı olar“, “Uşaqılı qadın uşağı olmayan qadının başına toy, məclis süffəsi çırpısa, uşağı olar“, “Uşağı olmayan qadın yuxuda yumurta görsə uşağı olar“ və s.

Qadının uşağı olmayanda güman edilir ki, o, gəlin gələrkən bəd nəzərə rast gəlib, çilləyə (qırxa) düşüb və bu zaman onu çillədən çıxarmaq üçün müəyyən ayinlər keçirilir. Misal üçün, çilləyə düşmüş qadın üzərlik tüstüsünə tutulmuş qırx köynək yaxasını suya salır və həmin suda çimir; qəbiristanlığa gedib yeddi qəbrin hərəsindən bir ovuc torpaq götürür, geri baxmadan evə gətirib suya tökür və çərşənbə günü bu suda çimir; xəlvətcə bir zahı arvadın üstünə gedib çimir [384, I, 260] və s.

Bu tədbirlər arasında “çillə” ilə bağlı olanı xüsusi maraq doğurur. Adətən, çilləsi kəsilənin əl və ayaqlarının baş barmaqları ağ iplə üç kərə sarınır. Çilləni kəsən adam ayin icrası zamanı xüsusi avazlı ovsunlayıcı sözlər söyləyə-söyləyə ipləri qayçı ilə kəsir:

*Həzrəti Süleyman eşqinə,
Cin qızı Mərcan hökmünə,
Bəni adəmdən, bəni heyvandan,
Cindən, şeytandan, axar sudan,
Köklü ağacdən, dibli qayadan,
Yeddi yolun ayrıcından,
Hər kəsin çilləsinə düşmüşənsə
Çilləni kəsdim [384, I, 270].*

Bu ayin üç kərə təkrar olunur. Sonra iplər çilləsi kəsilənin başı üstə tutulub xüsusi “qırxaçan cam”la onların üzərindən su axıdılır. Bununla da dərd-bələnin yuyulub aparılacağına, qadının övlad anası olacağına inanılır.

Uşağa qalan qadına hamilə, ikicanlı, boylu, yüklü deyilir. Bundan sonra onun səksənməməsinə, ağır işlər görməməsinə, şər qovuşan vaxtı bayıra yalqız çıxmasına səy edilir. Əks halda o, uşaq sala bilər. Qadın boylu olandan sonra daha çox turş, meyxos yeməklərə meyl salır ki,

buna da elə arasında “yerikləmə” deyilir. Bu hal beş-altı ay davam edir. İnama görə, yerikləyən qadına yeməklə bağlı istədiyini verməsən onda bətnindəki uşaq naqis olar. Bundan əlavə, doğulacaq uşağın normal görkəmdə olması üçün elə yerik çağından başqa tədbirlərə də əl atılır. Belə ki, qadının boyluluğu bəlli olunca: 1) altı ay müddətində evə, həyətdə dovşan gətirilməz, yoxsa doğulacaq uşaq mırıq olar; 2) balığa baxsa, yaxud ətini yesə doğacağı uşaq gec dil açar; 3) yatdığı zaman ayaqları üstündən keçsən, uşaq axsaq olar; 4) bətnindəki uşaq kimin üzünə tərپənsə onun xasiyyətində olar, ona oxşayar; 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 münasibətli olar və s. Uşaq kifir, nanəcib doğulmasın deyər boylu həmişə üzügülər, xoşrəftar olmağa səy edər, gül-çiçəyə, suya, səməyə, könül açan rənglərə baxmağa çalışar.

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

Bu nümunələrin bəziləri animist, totemist, hətta kosmoqonik görüşlərlə bağlıdır. Bəlli olduğu üzrə, əksər xalqların əsatir, əfsanə, nağıl və rəvayətlərində Ay oğlan, Günəş isə qız kimi təsvir olunub. Hətta belə bir fikir də var ki, qız Günəşin yerdəki antropomorfizmidir.

Nağıllarımızda təsvir olunan şər qüvvələr, xüsusən sonralar bu sərəyaya salınmış divlər qızları, bununla da Günəşi əsir etməyə, qaranlıq zirzəmilərdə, quyularda saxlamağa cəhd göstərmiş, suların qarşısını kəsmiş əjdahalar da məhz qızları qurban istəmişlər. Bunu da demək lazımdır ki, yerdəki bütün parlaq nəsnelər də Günəşin əksi, rəmzi sanılmış, odur ki, səfərə çıxan adamın arxasınca su atmaqla yanaşı, onu yo-

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

“Qadın boylu olduqda gözəlləşərsə oğlan, kifirləşərsə qız doğar” sınıması isə belə bir inanışla bağlıdır ki, guya doğulacaq uşaq oğlan, yaxud qız olmasını anasının üzündə əks etdirir. Belə ki, boylunun bətinədəki uşaq qızdırsa, onda onların hər ikisi eyni bədən üzvlərinə malik olduqlarından təbiətə qısqanc yaranan qadın çirkinləşir, əksinə, oğlandırarsa gözəlləşir [697, 107].

Doğuş vaxtının yetişməsi boylunun keçirdiyi sancılardan bəlli olur. Doğuşu təmin etmək üçün bu sahədə püxtələşmiş 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 çətinləşdirər. Ağrıları azaltmaq və doğuşu asanlaşdırmaq üçün mama boylunu evin içində gəzdirir, onu kandarın, ağzi-çiq qabdakı suyun, süpürgənin üstündən keçirir. İbtidai təsəvvür sistemindən gələn qənaətə görə, burada kandar yeni həyat, başqa mühit mənasındadır. Özündə axarlıq keyfiyyəti daşıyan su ağrı-acını yuyub aparır. Süpürgə də silmək, süpürmək vasitəsi olduğundan şər qüvvələr ondan qorxub boylunun yanından uzaqlaşır. Bundan savayı, doğuş çətin keçdikdə evdəki bütün düyünlü, bağlı nə varsa açılır, qablardakı sular həyəətə axıdılır.

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

*Xıdır Nəbi,
Xıdır İlyas,
Bəndə bəndədən xilas.*

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

xasiyyətinə olur. Kəsilmiş göbəyi qapının üstünə sancıb saxlayırlar. Uşaq böyüyüb öz göbəyinin düyününü açsa yaddaşlı, ağıllı, həmçinin, ailəcanlı olar. Ümumiyyətlə, uşaq anadan olanda onun bədənindəki əlamətlərə görə gələcək taleyinin necəliyini müəyyənləşdirməyə də cəhd edilibdir. Uşağın alnı tüklü olarsa qəddar, başı iri olarsa ağıllı, gözləri sarısa hiyləgər, kələkbaz, göbəyinin üstündə xal varsa böyük adam olar. Həmçinin uşaq həftənin tək günündə anadan olarsa, növbəti doğulacaq uşağın oğlan olacağına inanılır. Uşaq doğulduğu zaman əlləri qulaqlarına tərəf qalxmış vəziyyətdə isə böyük bir adam olacağına, əlləri köksü üstə olarsa ağıllı, doğulunca əlləri nə isə arar kimi hərəkət edərsə, bu onun yaxşı xasiyyətli olmayacağına əlaməti sayılır [698, 81-82].

Doğuşun onuncu günü uşağı çimirdirlər. Bu vaxt suya duz da tökülür. Bunu uşağın qorxmaması, tərləməməsi, bişkin vücudlu olması üçün edirlər [697, 57]. Başqa bir mənbəyə görə isə uşağı zərərli həşəratlar sancmasın, bədənində səpmələr olmasın, azarlamasın deyə belə edilir [657, 192-193; 550, 74]. Azərbaycanda bu “duz ayininin” geniş yayılmış rəmzi mənası odur ki, uşaq gələcəkdə doğruçu, sözübütöv, mərd, ölçüb-biçməyi bacaran olsun. Görünür, həmin bu təsəvvürün nəticəsidir ki, bir adam namərd çıxanda, yalan danışanda, arsızlıq eləyəndə, hərəkətlərinə sərhəd qoymayanda el arasında onu “şit-şit danışan”, “şitlik eləmə”, “şit olma”, “duzsuzdur, duzu yoxdu”, “duzsuz doğulub” ifadələri ilə tənbehləyirlər.

“Koroğlu” eposunda Qəcər Alı namərdlik edib Koroğlunu arxadan vurduqda Koroğlu deyir: “Qəcər Alı, təqdir səndə deyil, səni tutan ma-maçadadır. O mürtəd qızı səni tutanda duz səpməyib. Duzsuz adam isə həmişə sənin kimi namərd olar”.

Yeni uşaq doğmuş qadın zahı adlanır. Qırx gün davam edən zahılıq dövrü həm ana, həm də uşaq üçün ən çətin, qorxulu çağ sayılır. Guya şər qüvvələr məhz bu qırx gün içində onlara xətər toxundura bilərlər. Odur ki, şər qüvvələrin toxundura biləcəyi xətərdən qorunmaq məqsədilə bir sıra tədbirlər görülür. Zahının yatağının çevrəsinə yalnız keçiqəzilindən hazırlanmış sicim dolayıb, uclarını da yerə sancılmış bizə bağlayırlar. Qırx gün müddətində burada şam, lampa yandırılır. Zahının yaxasına iynə sancılır, yastığının altına güzgü, bıçaq, xəncər kimi kəsici nəsnelər, 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 yerdə gəlməzlər. 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 ağzıaçıq qayçı qoyurlar. Bu da “şər ruh burdan çıxmaq istəsə qayçı onu kəsər, doğrayar” təsəvvürünü ifadə edir.

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

Sonrakı çağlarda güclü dəyişikliyə məruz qalan bu obraz əvvəlki mənasını dəyişmiş, zahı üçün bəla sayılan rəmzə çevrilmişdir. Azərbaycanda bu obraz Alarvadı (Halarvadı), Alanası, Halanası, Alqarısı şəklində çeşidli adlarla tanınır. Olsun ki, Alyabanı (Aleybani-Alibiyabani) - səhranın, çölün adı, heyvanı (dişi) və Qulyabani (Quleybani-Qulibiyabani) səhranın, çölün qulu (erkək) da elə “Al” təsəvvürü ilə bağlıdır. Ayrı-ayrı türk xalqlarında bu mifik varlıq - Albis, Almıs, Albas, Albus, Almız, Albassı, Albarstı, Albaslı, Albastı və başqa adlar [556, I, 58] daşımaqdadır ki, bunların arasında daha çox Albastı adı yayqındır. Sözü gedən əsatiri obraza yalnız türk xalqlarının miflərində deyil, bir çox digər dünya xalqlarının da folklor və etnoqrafik örnəklərində rast gəlinir. Albastıya əfqanlar Madəri al, Madəri yal, Madəri hal, taciklər Almasti, gürcülər Ali, talışlar Alajen, slavyandilli xalqlar, əsasən, Ala, ləzgilər Alpab, inquş və çeçenlər Almazi, monqoldilli xalqlar Almas, tatlar Ol və s. deyirlər [496, 89-90; 556, I, 58].

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

adındakı “Al”ın bir sıra başqa mənalarla yanaşı, “alp”la da bağlı olduğunu bildirmişdir [697, 78]. B.Albarov isə “Al”ı Qafqaz mənşəli saymağı lazım bilmişdir [587, 74].

Q.A.Klimov və D.İ.Edelmana görə Ön Asiyada (Akkadda) qadın ilahəsi sayılan Lamastu - Lamaştu deyilisdə təhrifə uğramış və Albastı şəklinə düşmüşdür [611, 61-63]. Asiyanın qədim dövlətlərindən biri olan Elamın tanrılar panteonunda da Lamastu adlı bir ilahə olmuşdur [575, 61-62]. Amma məsələ burasındadır ki, Elam və Akkad dövlətləri arasındakı çəkişmə və düşmənçilik münasibətləri onların dini-mədəni görüşlərinə də elə bu cür təsir göstərmiş və akkadlılar Lamastunu himayəçi, qoruyucu kimi yox, bədxah, şər varlıq kimi tanımışlar. “Akkad dilinin o dövrə 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, Albastı törəyişinin Akkaddan başladığını söyləyirlər. Amma məsələ bundadır ki, akkadca “Almast”unun türkcə “Albastı”ya çevrilməsini fonetik baxımdan əsaslandırmaq heç cür mümkün deyildir. Türk dillərində Albastının sami dillərindən biri olan akkadcada Lamastuya çevrilməsində isə müəyyən bir qanunauyğunluq görünməkdədir. “Al” ilə başlayan türk sözləri sami dillərinə keçərkən birinci heca həmin dillərdəki müəyyənlik artikli (al) ilə omofon olduğundan ya atılır, ya da bəzi hallarda olduğu kimi metatezaya uğrayır. Bu da Alabastı variantınınm Lamastuya nisbətən ilkin olduğunu göstərir [216, 241-242].

“Albastı”nın ayrı-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 mənası çoxdur. “Al” təkcə Azərbaycan türkcəsində beş yüzdən artıq söz kökündə işlənir [225, 165].

Lüğətlərdə bir sıra başqa mənalarla yanaşı, “Al”ın uca, hündür, ən yüksək, nəzərə çarpan, görkəmli anlamı da vardır. “Qafqaz dillərində “ala-elu-alalu”, “yüksək”, “hündür”, urartu dilində al-eyni mənada, hətta akkad dilində elu “səma”, “allah” mənasında işlənir. Türk dillərində də “al-ala və ağ” yüksək, hündür mənalarındadır. Alatau, Altay tipli oronimlərin “hündür dağ, yüksək dağ”... mənalarında 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 nəticəsində dəridə əmələ 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 paltarlı qadın deməkdir. Həm xalq yaradıcılığı nümunələrində, həm də elmi ədəbiyyatda sarı və dağım q saçlı, yağlı vücudlu, misdırnaqlı, döşlərini çiyinlərindən geri atan, keçi şəkilli, qorxunc səslə, mağaralarda, xarabalıqlarda, bulaq, çay, göl kənarlarında məskən salan bu əsəri varlıq ağ paltarlı, uzun, hündür boylu təsvir olunur.

Albastı, çox olsun ki, övəllər Günəşin antropomorfizmi sayılıbmış. Onun uzun sarı saçlı qadın kimi təsəvvür olunması da bu görüşlə bağlıdır. Çünki dünya mifologiyasında ənənəvi olaraq qadın Günəşin insaniləşdirilmiş simvoludur. Hətta “güman 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 dəyişilmiş, o, hamı, artım qoruyucusu vəzifəsindən düşürülmüş və bədxah, şər qüvvələr sırasına salınmışdır.

Əksər türk xalqlarının folklorunda Albastı mifoloji obrazı təsvir olunarkən onun keçiyə bənzərliyi diqqət önünə çəkilir. Albastının keçi şəklində təsəvvür olunması mifoloji baxımdan təbiidir. Axı mifoloji obraz olan keçi əslində yazın, yəni bolluğun, bərəkətin rəmzidir (“Kosa-kosa” mərasimini xatırlamaq kifayətdir).

Keçinin əsərlə bağlılığına dair də folklor nümunələrində misallar çoxdur. Türkmənlərin “Goroğlu” (Qəbiroğlu) dastanında qəbirdəki uşağı - Goroğlunu keçi əmizdirir. Türk soylarından olan qaçınlar yeni doğulmuş uşağı şər qüvvələrdən qorumaq üçün “nənnisinə keçi dərisi qoyur”, altaylılar isə uşağın beşiyindən keçi sümüyü asırlar. “Kitabi-Dədə Qorqud”da “Dədə Qorqudun Bamsı Beyrək üçün Banıçıçəyi istəməyə gedəndə mindiyi atlardan birinin niyə keçi başlı, Qazaxıstanda qazıntı zamanı tapılmış “Qızıl adam”ın papağındakı at təsvirinin niyə keçi buynuzlu olmasının mifoloji köklərini üzə çıxaran araşdırmalar bu rəmzin eyni əsərlə mənşəyini təsdiq edir” [334, 40-41].

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

üzünə qurd, digər üzünə isə keçİ dərİsİ çəkİlməsi, şər qüvvələrin əməli sayılan soyuqdəymədən naxoşlayan uşağın keçİ dərİsİnə salınması da yuxarıdakı mifoloji qənaətin çeşİdli görüntülərİdİr.

Azərbaycanda Alarvadı nəİnkİ doğum, artım hamısı olmuşdur, cəni zmanda uşağı xəstəliklərdən qoruyan, xilas edən qüvvə sayılmışdır: “Lənkəran zonasının bir sıra kəndlərində qoca qadınlar mənə “sehrli“ sümüklər (“Alarvadının dişi“, “Alarvadının dabanı“) göstərdilər. Belə sümükdə deşik açılır, ona uzun sap keçirilir və sapın ucları birləşdirilir. Xəstə uşağı bu yolla alınmış çevrədən keçirdikdə o guya sabahısı gün sağalmalıdır“ [224].

“Al“ həm də “qan“ deməkdir. Albastı bədxah qüvvələr sırasına qoyulanda, yəqin ki, onun adındakı bu cəhətə xüsusi fikir verilmişdir. Çünki belə güman edilir ki, Albastı boylunun doğacağı anı dəqiq bilir və bu vaxt gəlib onun gözüne görünür. Zahı huşunu itirir. Albastı onun ciyərini çıxarır. O, ciyəri suya saldıqda qan yuyulub gedir, yaxud donur və bununla da zahı qadın ölür.

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

Uşaq doğulanda əgər qadın huşunu itirsə imiş, onda hamı belə fikirləşərmiş ki, deməli, artıq Albastı zahının ciyərini çıxarıb aparmışdır. Odur ki, onu bu əməldən yayındırmaq üçün bu sözləri oxuyarlarmış:

*Ey Albastı zalım,
Qoy ciyəri yerinə.
Zavallının canını qaytar
Sözümü tutmazsan,
Mənə hörmət etməzsən,
Gözlərini çıxararam [378, I, 9].*

Nəğməni oxuya-oxuya evlərin damında, çay, göl kənarlarında səs-küy salan, qılıncla suyu çapan, bir qədər sonrakı çağlarda isə güllə 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 örnəkdə deyilir ki, Albastı döşlərini çiyinlərindən arxaya atıb əlində ciyər apararkən bir qadın əlində qayçı onu izləyir və qəflətən yaxınlaşıb onun hörüyünü kəsir. Albastı geri çevriləndə qadın tez onun yaxasına iynə sancır və məcbur edir ki, halsızlaşdırdığı qadının huşunu özünə qaytarsın. Albastı belə də edir. Bundan sonra qadın onun yaxasından iynəni çıxarır, amma hörüyü qaytarmır. Sonralar həmin hörük uşağı olan qadının yanına aparılırmış. Albastı hörüyü olan evə yaxınlaşmzmış. Albastının hörüyünü kəsən də ocaqlı, udumlu sayılır və ona “alçı” deyiləmiş. Guya Albastı alçının qohum-əqrəbasına, yeddi arxadan doğulanlarına toxunmazmış.

Albastıdan söz düşəndə, adətən, onun haradasa zahıya xətər toxundurduğunu, ziyanlıq etdiyini söyləyirlər. Maraqlıdır ki, ilan və qurddan da danışılarda bu cür düşünülür. İstər ilanın, istərsə də qurdun totem olmasını hesaba alanda Albastı məsələsi, yəni onun da müqəddəs olması məsələsi gerçəkləşir. Vaxtilə müqəddəs bilinən bu qüvvələr baxış dəyişildikdə ilandan danışılarda “ağına da lənət, qarasına da” deyilmiş, qurdun, eləcə də Albastının törədəcəkləri fəlakətlərin qarşısını almaq üçün onların xalaları xatırlanmış, başqa sözlə, lənətlənmişdir. Belə etdikdə guya onlar zərərli iş görə bilməzlər.

Tutulmuş Albastı qaçmasın deyər yaxasına işlənməmiş iynə sancırlarmış. Albastı bu işi görəndən aralanmazmış. “Yaxama iynə sancmısan”, “clə bil yaxama iynə sancıb” kimi deyimlərin də yaranma səbəbi elə burada axtarılmalıdır. Bir əfsanədə bildirilir ki, yoxsul bir kişi meşədən odun gətirib satmaqla güzəran keçirirmiş. O, bir gün yenə meşəyə getmək istəyəndə gəlib görür ki, tövlədə at qan-tər içindədir. Bu hadisə bir neçə dəfə təkrar olur. Odunçuya məsləhət görürlər ki, qırı ərilib atın belinə yaxsın. O, belə də edir. Ertəsi gün baxır ki, atın belinə bir Albastı yapışmış qalib. Albastını tutub yaxasına iynə sancır və hər gün səhərdən-axşamacan meşədən odun daşıdır. Günlərin bir günü Albastı balaca qız uşağını aldadıb yaxasından iynəni çıxartdırır və qaçır. Baxıb görürlər ki, onun gətirdiyi qalaq-qalaq odunlardan da əsər-əlamət qalmayıb.

Belə bir adət var ki, yaxasında iynə olan qadımdan kimsə iynə istəsə, o, yaxasındakım yox, başqasını gətirib verməlidir, həm də o, bu iynəni yerə qoymalıdır ki, istəyən götürsün. Əks halda, inama görə, onlar tikanlı sözləri iynə kimi bir-birlərinə sancırlar.

Albastının cild dəyişdirmə keyfiyyətinə malik olması barədə də mifoloji nümunələr mövcuddur: Yolla gedən bir kişi görür ki, kolun dibində iki Albastı uşağı var. Ana Albastı uşaqlarına deyir ki, bu kənddə axşam bir arvad doğacaq. Mən onun içalatını sizə gətirəcəyəm. Uşaqlar qışqırır deyirlər: - Ana, bizə də öyrət: sən onu necə gətirəcəksən ki, heç kəs görməyəcək? Ana deyir: - Ona quymaq bişirəcəklər. Mən də bir ağ tük olub quymağın içinə düşəcəyəm. O mənə 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 nə qədər deyirsə eyibdir, doğan arvadın yanına kişi getməz, olmur ki, olmur. Arvadının sözünə qulaq asmayıb gedir. Zahiya quymaq verirlər. Kişi qabı götürüb ağ tükü tapır və oda atır. Bu vaxt qapıda Albastının uşaqları: - Amandır, anamızı yandırma, - deyər qışqırırlar. Ağ tük odda yanır və zahı ölümdən qurtulur.

Alabastıdan söhbət düşəndə, adətən, “babam deyərdi“, “nənəm nağıl edərdi“, “anama danışblar“ və s. ifadələr işlədilir. Bir kərə də olsun “görmüşəm“, “şahidi olmuşam“ demirlər. Deməli, qədim insanların ibtidai şüurlarındakı müsbət Albastı əsətiri təsəvvürü sonralar dəyişilmiş, ilkin mifoloji-semantik tutumunu itirmişdir.

Doğum məsələsində diqqəti çəkən ən ümdə yön nəslin davam etdiricisi bilinən dünyaya yeni gəlmiş cocuğun salamatlığı və sağlamlığının qorunması məsələsidir. Əbəs yerə deyil ki, uşaq doğulunca mama onu qucağına alıb dua oxuyur:

*Ay Allah, bundan üç dənə ver,
Üç dənə vermə, beş dənə ver,
Həsərətini çəkmişlərə ver,
Altı-gülü solmuşlara ver [384, I, 62].*

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

*Bala qızılgül yarpağı,
Astanalar torpağı,
Hər kəs bunu istəməsə,
Gözünə bibər yarpağı [384, I, 67].*

Uşağın yaşamamasının səbəbkarı sayılan şər qüvvələri aldatmaq, çaşdırmaq üçün də bir sıra ayinlər keçirilmişdir. 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 uşağa 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 Eyvazı Nigar xanım köynəyinin yaxasından keçirib özünün övladı bilir [384, 170].

Yeni doğulmuş uşağın yanında da qırx gün müddətində işıq yandırılır, başı altına müxtəlif dəmir nəsnelər qoyulur, tək buraxılmır. İşdir, əgər uşaq tək qalmalı olursa, onda evdə çarşab asıb ortasına bişməmiş yumurta qoyulur. İnama görə, yumurta da canlıdır və onda şər qüvvələr uşağa toxuna bilməzlər. Qırx gün müddətində kənar kimsə bu evə gəlsə, mütləq uşaq bayıra çıxarılır, həmin adam içəri daxil olur. Həmçinin evə ət, yumurta, hətta duz gətiriləndə də belə edilir. Çünki bunlar da canlı sayılır və onlar uşağın üstünə gətirilə uşaq çilləyə düşə bilər.

Uşaq ayaqlarını bir-birinə dolaşdırıb göyərə-göyərə ağladıqda bu, onun çilləyə düşməsi kimi mənalandırılır. Odur ki, “...çilləli uşağı çərşənbə günü anası qəbiristanlığa aparar, bir qəbrə atıb deyər: - Mən çilləli uşağı neyləyirəm, verdim sənə. Uşaq bir qədər ağlayar, sonra ana uşağını qəbirdən götürər, yeddi rəng sapla çilləli uşağın qıçını bağlar və çərşənbə günü təzədən su qırağına aparıb ipləri kəsər, uşağı çirklı suda çimizdirərlər... Çərşənbə günü dəyirmanına aparıb unluğun başına hərləyər, “çilləni tökdüm deyərlər“ [448, 102].

Uşaq ağlağan olanda onu yeddi yol ayrıcında çimizdirərlər; bəd nəzərdən qorunsun deyə papağına gözmuncuğu tikərlər; xəstələyəndə onun nəzərə gəlib-gəlməməsini öyrənmək üçün ayin keçirilər. Bir qab bulaq suyunun içinə kömür parçası salınar. Kömür suda batdıqda uşağın nəzərə gəldiyi düşünülər və onu elə bu suda çimizdirməklə bəlanın sovuşacağına inanılır. Uşağın yürüyünü, beşiyini boş yırgalamazlar. Əks halda, başı, qulaqları ağrıyır. Uşaq yatdığı vaxt öpülməz. İnama görə, insanı yaşadan ruhlardır və yatılan zaman ruh bədəndən çıxır. Odur ki, yatan uşağı öpsən, onun üzündə ləkə qalar və ruh qayıdıb öz sahibini tanımaz.

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

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

Uşağa ad, çox vaxt, qırx töküləndən sonra qoyulur və bu münasibətlə mərasim keçirilir. Oğul-qız böyütmüş ağbirçək qadın uşağı qucağına alır və qulağına üç kərə ucadan ona qoyulmuş adı deyir. Bu ayın öz əksini “Şahzadə Mutalib“ nağlında da tapıb. Nağıl da deyilir ki, qarı “oğlanı aldı qucağına, üzündən öpdü, ağzını qulağına yapışdırıb üç dəfə ucadan dedi: Şahzadə Mutalib!“ [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 özlərinin adlarını qoyurlarmış. İştirad, ad qoyulduqdan sonra uşaq yaşamazmışsa, onda belə zənn edirmişlər ki, ölənlərin ruhu bu adı başqasına vermək istəmir. Odur ki, növbəti uşağa yeni ad taparmışlar. Elə bu səbəbdən sonrakı kəsilmələrdə ad çoxluğu və müxtəlifliyi yaranmışdır.

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

Uşağın 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, beşiyimi satıb mənə üçün hədik bişirərlər.

Uşağın bir yaşı tamam olanda onun dırnaqları kəsilir, başı qırıxılır. Dırnaqları təmiz bir şeyə büküb evin divar, yaxud döşəməsindəki yarıq, aralı yerlərə sancıb saxlarırlarmış. Həmçinin uşağın ilk saçını da qorunub saxlanırlarmış. İbtidai inama görə, dırnaq və saçın insan həyatında mühüm rolu vardır. Guya adamın sağlamlığı, gücü, zehni bu vasitələrin yardımı ilə formalaşır. 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 bilavasitə bağlı olan, uşağın pərvəriş tapmasında bənzərsiz yeri olan yüyrük-beşik nəğmələri yalnız körpəni yatırımaq, əyləndirmək, nazlamaq vasitəsi deyildir. Burada valideyn məhəb-

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

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

Yaxud:

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

Bir yaşına yaxın vaxtlardan körpələr "nazlama" adlanan nəğmələrlə də nəvazişli şəkildə əzizlənilir:

*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 məişət tariximizi hərtərəfli öyrənməkdə xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Bu mərasimlərdə Azərbaycanda əskilərdən bəri yayılmış etiqad və baxışların, mifoloji, fəlsəfi anlayışların, dini-mənqəbəvi görüşlərin təsiri, izi yaşayır.

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

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

Bilindiyi kimi, etnoqrafik bir biçim olan toy birdən-birə başlanmır. Ailə qurmaq vaxtı çatmış qızlar qarşıdakı ildə ərə gedib-getməyəcəklərini qabaqcadan öyrənməkdən ötrü yeni il (Novruz) axşamında bir çox ayinlər icra edirlər. Onlar niyyət tutub qulaq falına çıxırlar. Güzgü, açar götürüb qonşu qapısına gəlir və eşitdikləri ilk sözü tutduqları niyyətlə əlaqədar yozurlar. Əgər eşidilən söz mətləbə uyğundursa, onda ərə gedəcəklərini düşünürlər. Burada istifadə olunmuş nəsnelər də rəmzi səciyyə daşıyır. Güzgü işıqlı, xoşbəxt həyat deməkdirsə, açar da tutulmuş niyyətin eşidiləcək sözlə açılması vasitəsidir.

Yeni il gecəsi başqa bir ayin də icra olunur: Qız sağ ayağının başmağını qapıdan bayıra tullayır. Sübhədən durub baxır. Əgər başmağın burnu küçəyə sarı düşübsə, deməli o, qarşıdakı ildə ərə gedəcək. Həmçinin yetişmiş 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. Guya yeni il axşamı ruhlar da öz ocaqlarına qayıdır və künc tərəfdən süfrəyə yaxınlaşırlar. Onların qarşısı kəsildikdə isə bundan hiddətlənilib qarğış edirlər.

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

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

deyimləri bu təsəvvürlə bağlı söylənmiş sınaqlı el sözləridir.

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

fət və dərrakələrini yoxlayıb sınaırlar. Kiçik qardaş tədbirlə, dünya-görmüş piranilərin məsləhəti ilə tilsimi sındırır, aslan və qaplana qalib gəlir, sehrli qılıncı qırır, od-alov içində üstünə hücum çəkən əjdahanı boğub öldürür. Bundan sonra qız igidin - kiçik qardaşın ağıllı, kamallı olmasını da yoxlayır: “Sabahısı 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 almazı bir daş altdan, bir daş üstədən 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 yaqut, hamısını bir yerdə göndərdi qıza“ [382, I, 163].

Bu tapmaca səciyyəli sual-cavabın mənası belədir: qız ata-anası üçün özünü zümrüd kimi qiymətli, əziz bilirsə, oğlan cavab verir ki, elə mən də ata-anam üçün əzizəm, qiymətliyəm. Qız özünün almaz kimi bərk, arzularının sonsuz olduğunu bildirdikdə, oğlan almazı əzməklə bildirmək istəyir ki, əgər sənin istəklərin çevrəsini aşarsa, onda belə edərdəm. Nəhayət, qız brilyant kimi gözəl olduğunu bildirir. Oğlan qızın göndərdiyi brilyantdan da dəyərlisinin yanına iki yaqut da qoyub geri qaytarır. Bu o deməkdir ki, mən də sənin kimi gözələm, amma bizim yaquta bənzər iki oğlumuz da dünyaya gəlsə, gör onda nə qiyamət olar.

Toydan qabaq bir-birini yoxlamaq və sınağa çəkmək ənənəsinə “Kitabi-Dədə Qorqud”da da rast gəlinir. Oğuz elinin dörd üzü niqablı igidindən ikisi - Bamsı Beyrək və Qanturalı özləri qız görməyə, seçib sevməyə gedirlər. “- Baba, mana bir qız alı ver ki, mən yerimdən durmadan ol durgəc gərək. Mən qaraqoç atıma minmədən ol minmək gərək“ [442, 48] - deyən Bamsı Beyrək beşikgərtmə yavuqlusunu - Baybecan bəyin qızı Banıçiçəyi görür, amma tanımır, öz növbəsində qız da onu sınaqdan keçirmədən tanışlıq vermir: “Ol qız elə adam deyildir ki, sənə görünə - dedi. Amma mən Banıçiçəyin dadasıyam. Gəl indi sənənlə ova çıxalım. Əyər sənənin atın mənəmin atımı keçərsə, onun atını dəxi keçərsən. Həm sənənlə ox atalım, həm sənənlə güləşəlim, mənəni basarsan, onu dəxi basarsan - dedi“ [442, 47].

Bu sınaqda Beyrək qalib gəlir. Bundan sonra Banıçiçək özünü tanıdır. Beyrək də üzüyünü onun barmağına keçirib “Ortamızda nişan olsun“ - deyir. Dastanın başqa bir yerində bu məsələyə bir daha qayıdır. Bəlli olur ki, “sağma-soluna qoşa yay çəkən, atdığı oxu yerə düşməyən Selcan xatun onu istəyən oğlanın qarşısına belə bir şərt qoyub: kim əjdaha güclü dəmir zəncirli qara buğanı, 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 elçinin özü geri qayıtdıqda “oğlansan, 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 bəy ondan soruşur:

“- Dədə! Oğlanmısan, qızımısan? (Qurdmusan, qoyunmusan?)

Dədə:

- Oğlanam (qurdam) dedi“ [442, 50].

İnəmə görə, oğlan evindən qız evinə yola düşən elçilərə guya şəər qüvvələr də qoşulur və onlar xeyir işin baş tutmamasına, elçilərin rədd cavabı ilə geri qayıtmalarına çalışırlar. Odur ki, bu vaxt, adətən, ev qapısının üstünə iynə sancırlar. Şər qüvvələr metal nəsnelərdən, o sıradan iynədən qorxduqları üçün evdən çıxıb elçilərə qoşula bilmirlər.

Oğlan tərəfdən ən mötəbər, ağsaqqal şəxslər elçiliyə gəlir. Qız adamları da öz növbələrində elçiləri çox hörmətlə qarşılayırlar. Oğlan elçiləri gəlişlərinin səbəbini bəzən elə birbaşa bildirirlər. “Kitabi-Dədə Qorqud“da Banıçıçəyin qardaşı Dəli Qarcar Dədə Qorquddan nə səbəbə onlara gəldiyini soruşduqda Dədə Qorqud:

*Qarşı yatan qara dağını aşmağa gəlmişəm,
Axıntılı görklü suyunu keçməyə gəlmişəm,
Gen atəyinə, dar qoltuğuna qısılmağa gəlmişəm.
Tanrının buyuruğu ilə, peyğəmbərin qövlilə,
Aydan arı, gündən görklü qız qardaşın Banıçıçəyi
Bamsı Beyrəyə diləməyə gəlmişəm - dedi [442, 50].*

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

işarə edilsə, bu, elçiliyin baş tutmayacağı kimi anlaşılır. “Hə” cavabı alındıqdan sonra oğlan evinin ağsaqqalı nişan üzüyünü qız evinin ağsaqqalına təqdim edir. Məclisdəkilər “Mübarəkdir!”, “Xoşbəxt olsunlar!” söyləyərək cavanlara uğur arzulayır və sonra da oğlanın bacısı və ya yaxın qadın qohumlarından biri üzüyü qızın barmağına taxır. Üzük taxıldıqdan sonra məclisə şərbət, şirin çay və digər şirniyyatlar gətirilir. Mərəsimdə məclisə 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 təsəvvürlərlə bağlı rəmzi mənası vardır. Burada cavanlara şirin, dadlı həyat, mehriban yaşayış arzusu ifadə edilmişdir.

Elçilik mərasimi, ümumiyyətlə, nişan mərasimi səviyyəsində olur. Əksər hallarda isə bu, “kiçik nişan” adlanır və “böyük nişan” üçün xüsusi gün təyin edilir. Adətən nişan mərasimi üçün cümə günü və ya cümə axşamı uyğun bilinir. Bu günlərin uğurlu, düşümlü günlərdən olmasına inanılır. “Qurbani” dastanında nişan günü kimi “adna axşamı” - cümə axşamı seçilir:

*Qurbani der: bu dərdləri biləsiniz,
Qohum-qardaş, yığılasız, 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 çoxluğu, əsasən qadınlar təşkil edir. Oğlan evindən qız üçün pal-paltar, bəzək-düzək şeyləri, şirniyyatlar dolu xonçalar gətirilir. Xonça ilə oğlan evindən gələn qadınlar toy nəğmələri oxuyurlar:

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

Örnəkdəki “söz almağa, söz verməyə gəlmişik“ misrasındakı sözlər də elə-belə, gəlişigözəl deyilməyib. Nişan mərasimində yeyib-içmək, çalib-oxumaq, xonçaları nümayiş etdirməklə 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 razılaşma ilə yubadılsa və bu müddətə müəyyən bayramlar düşərsə, onda oğlan evindən qız üçün bayramlıq aparılır. Bundan savayı, nişanlanmış qız üçün ilk dəfə getdiyi toya da oğlan evindən xələt göndərilir. Xonçada geyimdən əlavə mütləq qızıl bəzək əşyası - gül üzük, qolbaq, boyunbağı, sırğa 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 qızgile göndərilən nəsnelər arasında yaylıq, kömür, soğan olmamalıdır. İnama görə, bunlar ayrılıq, dava-dalaş, acılıq əlamətidir.

Toy yaxınlaşanda qızın rəfiqələri, qohumları demək olar ki, hər axşam onlara yığışırlar. Qız üçün yorğan-döşək və başqa məişət avadanlıqları hazırlayırlar. Bunlarla yanaşı, onlar şənlik etməyi, çalib-oxumağı da unutmurlar. Oxuyanlar, adətən, iki dəstəyə ayrılırlar. Dəstənin hər birində dörd-beş və daha çox iştirakçı olur. Hər dəstənin də dəstəbaşısı olur. Dəstəbaşı bir qayda olaraq, yaxşı qaval çalan, çoxlu mahnı bilən, məlahətli səsi olan ərli, uşaqlı qadın olur. Dəstələr üz-üzə dururlar. Dəstəbaşılar qaval çalır, digər iştirakçılar isə çalğının, oxunacaq mahnının (“Tello“, “Muleyli“, “Qardaş, toyun mübarək“, “Verin bizim gəlini, qayını bağlar belini“ və s.) ritminə, ahənginə uyğun əl çalırlar. Birinci dəstənin başçısı, misal üçün, “Tello“ mahnısını başlayır:

*Bulaq üstə çiçəyəm, Tello,
Əl vurma köynəkçəyəm, Tello,
Hamıya çirkin olsam, Tello,
Öz yarımə göyçəyəm, Tello.*

Bundan sonra başçı da dəstə ilə birlikdə iki kərə:

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

deyərk əl çala-çala ikinci dəstənin qabağına gedib geri - öz yerlərinə çəkilir. Onlar dayandıqdan sonra ikinci dəstə də eyni ilə, yəni birincilər kimi ayrı-ayrı bayatıları "Tello" nəqəratı ilə oxuyurlar.

Nişan mərasimindən sonra oğlan evi qız üçün pal-paltar, bər-bəzək və s. lazım olanı alır. Buna "toy bazarlığı" deyilir. Oğlan evinə də axşamlar ağsaqqal və cavanlar toplaşirlar. Toy barədə ölçüb-biçir, məsləhət-məşvərət keçirir; eyni zamanda əylənməkdən də qalmırlar. Nağıl, lətifə, digər məzəli söhbətlərlə yanaşı, müxtəlif oyunlar da oynayırlar. Belələrindən daha çox məşhur olanları və əyləncəlisi "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 (bök) üzü cəllad, cik üzü isə müqəssir, günahkar olmaq deməkdir. Əsasən cavanların iştirak etdiyi bu oyunda əvvəlcə xan, vəzir, cəllad seçilir. Bunun üçün oyunda iştirak edənlər bir-bir aşığı muşqurur və onun necə düşməsinə uyğun olaraq "vəzifələri" tuturlar. Sonra aşığı cik atan "müqəssir" sayılır və xanın hüzuruna gətirilir. Xan vəziri ilə məsləhətləşib "cəllad" a müqəssirə "cəza" verməyi əmr edir. Müqəssir məclisdəkilərə, istəyən varsa, içməyə su gətirir, sobanı qızdırmaq üçün bayırdan odun daşıyır, xoruz, pişik, keçi və s. heyvanların səsini məzəli şəkildə təqlid edir. Yaxud xanın əmri ilə cəllad onun əlinin içinə qayıqla bir neçə şallaq vurur. Bu da "yağlı", "yağsız" şallaq adlanır. Yəni astadan və bərkdən. Sonra yenidən aşıq muşqurulur və vəzifələr dəyişilir. Aşığın hansı üzü üstə düşməsi ilə eyni adam dönə-dönə 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 gətirirlər. Burada parça, paltar kimi iynə, sap, qayçı və s. tikiş ləvazimatı da təzə, işlənməmiş olmalıdır. Çünki inama görə, yeni qurulacaq ailə üçün köhnə vasitələrdən istifadə edilərsə onda tez-tez dava-dalaş, söz-söhbət olar.

Gəlinin paltarlarını da dərziliyi bacaran, həm də oğul-uşaq böyütmüş ağbirçək biçməlidir. O, qayçını əlinə alıb oxuyur:

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

Sonra qayçını parçanın üstündə gəzdirə-gəzdirə məclisdəkilərə müraciətlə:

- *Ay adamlar, qayçı kütdür, parçanı kəsmir.*
 - *Qayçını itiləmək asandır, - deyib ona xələt verirlər.*
- Buna “qayçıkəsməz xələt” də deyilir.

Biçilib tikilən paltarlar sırasında gəlinin 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 ziyafət keçirirlər. Əgər qızın “bəxt köynəyi” sayılan bu paltardan da şər qüvvələr istifadə edərsə, onda gəlin çilləyə düşə bilər. Odur ki, həmin köynəyin yaxası gəlin 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 “çəx mübarəkdir”, “gün olsun sizin toy şiminizdən yeyək” deyərək dəvətçiləri yola salırlar. Toylar çoxlu adamın yerləşə biləcəyi evlərdə, yaxud da toyxana-mağaralarda keçirilir. Toyxana-mağaraların quruluşunu H.Sarabski belə təsvir etmişdir: “Toyxananı süpürüb təmizləyirlər. Qonşulardan xalça-palaz yığıb səliqə ilə divarı, yeri döşəyirlər. Toyxananın dib tərəflərindən dövrə skamya qoyub üstünə xalça-palaz salırlar ki, gözə yaxşı çarpsın. Axşamlar qonşulardan birovuz alınmış lampalara neft töküüb yandırır və şalbanlardan asırlar. Toyxananın qapısında məşəl yandırılır. Çalib-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 öyləşməsinə, onların rəqs etmələrinə, oynamalarına, çalğıcıların çalib-oxumalarına nəzarət edir.

Toyun gur vaxtında oğlan adamları gəlin üçün alınmış bütün paltarları, zinətləri xonçalarda toyxanaya gətirir və onlar üçün ayrılmiş xüsusi yerdə oturlar. Toybəyi (sərpayı) gətirilənləri toyxanada nümayiş etdirir. Toyun sonuna yaxın oğlan adamları gəlini oynamağa gətirirlər. O, oynayıb gedir. Bir qədər keçdikdən sonra yenə oğlanın qohum-

ları çalğıcılarla birlikdə gedib gəlini xınaya 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 gəlinin qarşısında tutulur. Xonçaların hərəsində bir şam yandırılır. Yenə də oğlan və qız evindən olmaq şərti ilə sağdış-soldış adlanan iki qız əllərində bəzəkli şam gəlinin yanına gəlirlər. Gəlin kürsü üstündə oturdulur, qarşısına "Bəxt güzgüsü" qoyulur. Gəlinin əlinə yaxılacaq xına da oğlan evində isladılıb gətirilir. Toybəyi qız evindən qoyulmuş xalatlari, ipək baş yaylıqlarını sağdış-soldışın boynuna salır və mübarəkbadlıq edərək:

*Xeyir-dua qıza verin,
Sürməni gözə verin,
Xınanı yaxın əlinə,
Xəbər getsin obasına, elinə...*

sözlərini deyib xınadan gəlinin sağ ovcuna yaxır, əlini büküb qırmızı rəngdə olan "xına ləçəyi" ilə sarıyır. O, sarınmış əli yeni ailəyə xoşbəxt gün arzulaya-arzulaya üç kərə gəlinin başına qoyur. Toy iştirakçılarının hamısı gəlin xinasından sağ əlinin içinə yaxmağa cəhd edir. Bu ayin bitdikdən sonra xanəndə gəlini tərif edir:

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

*Sənə qurban olum, ay qız anası,
Qızına deyinən olmasın ası,
Qızın olsun yeddi oğul anası,
Görüm, ay qız, toyun mübarək olsun.
Götürdüyün qədəm xoş qədəm olsun.*

*Səninlə olaydım mən yol yoldaşı,
Ayağına dəyməsin yolların daşı,
Düşərliyimi versin qızın qardaşı,
Görüm, ay qız, toyun mübarək olsun.
Götürdüyün qədəm xoş qədəm olsun.*

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

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

*Gəlin deyər: hanı bacım,
Su üzündə qalıb saçım.
Baldızındı sənin bacın,
Gəlin, xoş getdin, xoş getdin.*

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

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

Gəlin ər evinə yola salınmaq üçün geyindirilib-bəzədiləndə “Baxtın açılması” ayini icra edilir. Yetişmiş qızlar bir-bir gəlinə “bəxtəvər olasan” deyir və əlindəki yaşıl saplı iynəni onun duvağına batırıqdan sonra öz yaxasına sancır. Bu ayində ifadə olunan rəmzi məna “mənim də sənin kimi baxtım açılsın” deməkdir. İynədəki sapın yaşıl rəngdə olması bahar rəmzi olub, yəni də əski təsəvvürlərlə bağlıdır və xoşbəxtliyin, xeyir işlərin tez-tez olması arzusunun 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,
Baldızlığa gəlmisən.*

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

Bundan sonra oğlan tərəfdən olan qadınlar:

*Verin bizim gəlini,
Qaynı bağlar belini.*

nəqəratı ilə tamamlanan noğmələr oxuyurlar.

Gəlin ata evindən çıxarılarəkən “Belbağlama” ayinini 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 üstünə un səpirlər. Bu da ağ gün, xoşbəxtlik, bərəkət, bolluq istəyinin rəmzi ifadəsidir.

Ata-anası evdən çıxarkən qıza xeyir-dua verirlər. Ananın xeyir-duası aşağıdakı sözlərlə də bildirilir:

*Xəbər gəldi mən xoşbəxtə,
Qızım, səni yola sallam,
Atandan mən rəxtxab allam,
Get, səni saxlasın Tanrım,
Qızım xoş getdin, xoş getdin,
Əcəb ellərə tuş getdin!*

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

Gəlin yola salınarkən başına duz dolandırır ocağa atır və onun çaltılı ilə yanmasını gözləyirlər. Sonra da qızı üç kərə ocağın başına dolandırirlər. Burada yandırılan duz gəlinə qarşı bəd nəzərin kəsilməsi deməkdir. Gəlinin ocağın başına dolandırılması isə od-ocağın xeyir-bərəkət, uğur gətirə bilməsi inamı ilə bağlıdır.

Gəlin ata evindən çıxanda sağ ovcuna düyü alır. Onun üçün gətirilmiş miniyə (qədimdə at, araba, fayton) çatana qədər tanıdığı ərğən qızların bir-bir adını deyir və hər kərə bir düyünü yerə salır. Bu, adı deyilən hər qızın da “bəxti açılsın, mənim yolumu getsin, özgə sözlə, gəlin olsun” anlamını ifadə edir.

Qız gəlin köçərkən oğlan adamları buradan mütləq bir şey oğurlamağa çalışırlar. Qız adamları da, öz növbəsində, çox ehtiyatlı tərپənir, 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 daha 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 arxasınca uğur, aydınlıq rəmzi bilinən su atılır. Gəlinlə gedən sağdış əlində güzgü, soldış isə yanan 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 aparılarkən onun yolunu kəsmək adəti vardır. “Yolkəsmə” 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 çilləyə düşə biləcəyindən qorxmuşlar. Odur ki, gəlinin aparılması mərasiminə böyüklük edən şəxs öndə gedib yolu bağlayanlara hədiyyə verməklə gəlinin qarşısına çıxma biləcək bu maneəni aradan qaldırır.

Gəlin aparən dəstənin önündə kənd cavanlarının at çapmaları, cıdır yarışları keçirmələri toyu rəvnəqləndirən cəhətlərdəndir. Əgər gəlin qonşu kənddən və ya uzaq məsafədən gətirilibsə, oğlan evinə bu xəbəri birinci çatdıran cıdırçı hədiyyə alır...

Gəlin mənzil başına çatdıqda oğlan adamları onu nəğmələrlə qarşılayırlar:

*Yollara gül döşəyin,
Yol açın gəlin gəlir.*

*Gül olsun, güldən geyin
Yol açın, gəlin gəlir,
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 nəsnələr kimi, pulun da günəş əlamətlərini (parıltı) özündə əks etdirməsi düşünülmüş, gəlinin başına səpməklə gələcək həyatına uğur, səadət arzulanmışdır. Şirni səpilməsi də gəlinin dadlı günlər keçirməsi, dilişirin olması istəyinin əlamətidir. Bu anda ona da inanmışlar ki, əgər ərlik qızlar həmin pul və şirnidən ələ keçirə bilsələr tezliklə onların da toyu olar.

Qapının girəcəyində saxsı, yaxud sılan qab qoyulur. Gəlin sağ ayağı ilə basıb onu sındırmalıdır. Camaatın gözü qarşısında icra olunan bu ayinin mənası belədir: “Əgər bu ocağa, ərimə vəfasızlıq etsəm, onda ayağımın altındakı qab kimi parçalanım!”

Gəlin üçün ayrılmış otaqda gərdək asılır, “taxt” adlanan yatacaq salınır. Taxtın üstünə əvvəlcə oğlan uşağı uzandırılır. Bunun mənası gəlin də övlad, daha doğrusu, oğul anası olsun deməkdir.

Gəlin bəyi ayaq üstə qarşılayır. Oğlan qıza “xoş gəlmisən” söyləyir. Eyni zamanda onlar görüşdükləri anda bir-birlərinin ayaqlarını basmağa çalışırlar. Bunu əvvəl kim etsə guya ailədə onun da sözü üstün olar.

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

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

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

Toydan üç gün keçəndə gəlinin duvağı onun başından götürülür. Bəzi yerlərdə bu, gəlinin ər evinə çatanda edilir. Buna el arasında “duvaqqapma” deyilir. Ayinin icrasında, adətə görə, nəlbəkidə şam yanır, üzü üstə çevrilmiş teşt üstünə xalça-döşək salınıb yastıq qoyulur. Gəlin burada oturur. Başına şirni səpirilər. Ata-analı bir oğlan uşağı əlindəki oxlovla onun duvağını götürüb bir barlı ağacın budağından asır. Duvağın barlı ağac budağına atılması gəlinin də bar-bəhrəli, yəni oğul-uşaq-lı olması istəyini ifadə edir.

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

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

rüşlər el içində yaşamaqda olan çoxsaylı inamların yaranmasına yol açmışdır: “Kandarda dayanıb üzü evin içinə tərəf əllərini qapıya söykəsən evdə ölən olar”, “Vaxtsiz banlayan xoruzun başını kəsməsən ölüm olar”, “Əl-ayaq dırnaqları eyni vaxtda kəsilsə toyla yas bir yerə düşər”, “Ölümdən söz-söhbət düşəndə asqıran olarsa onun kürəkləri arasına yumruqla astaca vurmaq lazımdır, yoxsa ölən olar”, “Göydə hər adamın bir ulduzu var. Ulduz axanda kimsə öldü deyərlər”, “Yuxuda od söndürsən, deyərlər yaxın adamın ölər”, “Yuxuda toy görsən yas olar”, “Yuxuda ayaqqabı görmək darlıq, qəbir deməkdir” və s.

Sayını istənilən qədər artırmaq mümkün olan bu örnəklərin hər birinin yozumu vardır. Məsəl üçün, yuxuda gördüyün ölüdən zərər çəkirsənsə, bir soğan dişləyib damın üstünə atsan xata-bala sovuşar. Bir adam öləndə onun gözlərini qapayır, çənəsini bağlayırlar. İnam görə, ölən son anda kimə baxsa, kimi səsləşə o da ölər. Qazılmış qəbri gecə boş saxlamaq olmaz. Öləni basdırmaq yubadılsa, onda yenə ölən olar. Qapıda it ulasa, guya evdə ölən olar və yenə guya ki, iti azdırmaqla bəlanın qarşısını almaq mümkündür. Bu inamın hansı təsəvvürlə bağlı yaranması öz izlərini bir mifdə qoruyub saxlamışdır. Mifdə deyilir ki, bir kişi ata-baba günlərində - cümə axşamlarında həmişə qəbir üstə gedirmiş. Bir dəfə o, qəbiristanlıqda belə səs eşidir: “Ay kişi, tez qayıt kəndə, gir filan evə, arvadıma de, bəs durmasın gəlsin burada onu gözləyirəm”. İnam üçün səs kişiyə bir ot da verir. “Kişi otu əlinə alan kimi gördü ki, hər tərəf ruhnan doludu. O, daha dayanmayıb birbaşa səs dedi: evə gəldi. Gördü ki, arvad ölüb, ruhu da evdə dolanır. Kişi arvadın ruhuna dedi ki, bəs ərin səni qəbiristanlıqda gözləyir. Mənə tapşırıd 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 mənə necə görürsən? Kişi əlindəki otu ona göstərüb dedi ki, bəs otu ərin mənə səni görmək üçün verib.

Arvadın ruhu tez kişinin üstünə atıldı ki, otu ondan alsın. Onlar əlbəyaxa oldular. Kişi qışqırıb camaatı köməyə çağırırdı. Qonum-qonşu tökülüb gəldi. Gördülər ki, kişi kiminləsə əlbəyaxadı. Ancaq yanında özündən savayı bir kimsə yoxdu. Bu işə mat qaldılar. Bu vaxt arvadın ruhu özünü kişiye elə toxudu ki, kişinin ovcunda tutduğu ot əlindən yerə düşdü. Arvadın ruhu tez əyilib otu götürmək istəyəndə bir it özünü yetirib otu uddu. O vaxtdan da itlər ruh görəndə ulayır“ [378, I, 26-27].

Yas mərasiminin ən ilkinə şivən ayinidir. Şivən, əsasən, ölüm baş verdiyi andan ölünün dəfn üçün evdən çıxarıldığı vaxtadan davam edir.

Ölən üçün təsiredici, yanıqlı oxşamalarla hönkür-hönkür ağlamaq, üz cırmaq, saç yolmaq kimi cəhətlər şivənin əsas xüsusiyyətlərindəndir. Misal üçün, "Kitabi-Dədə Qorqud"da Burla xatun oğlunun ölüm xəbərini eşidincə: "Güz alması kimi al yanağını dartdı yırtdı. Qarğı kimi saçlarını yoldu. Oğul-oğul deyibən zarlıq qıldı, ağladı" [442, 36].

Başlangıcında, yaxud da sonluğunda daha çox "vay" kəlməsi işlədilən şivən deyimləri şəkli xüsusiyyətlərinə görə konkret biçimdə olurlar. XVIII yüzillikdən çağımıza gəlib çatmış bir şivən örnəyi bu baxımdan xüsusi dəyər daşıyır. Qarabağ hökmdarı İbrahim xanın xanımının oğlu üçün söylədiyi "Oğul vay!" şivənindən bir örnək:

*Yayınma gözümdən, dinim, imanım, oğul vay!
Fikrim, xəyalım, təndə şirin canım, oğul vay!
Dərdimi çəkən ellər ilən yanıım, oğul vay!*

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

Nəzm, bəzən də nəsrə olan şivən örnəklərində daha çox şivən qoparan şəxsin ölənə münasibəti önə çəkilir. 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 sən kimə tapşırıb gedirsən? Sənsiz bizim günümüz necə olacaq!? Evimizin dirəyi, gözümüzün işığı, el-obada sözü ötən ata, vay!"

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

- Vay, al duvağım əyalı! Doyunca üzünə baxmadığım xanım yigit!
Vay alnım başım umudu! Vay şah igidim!

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

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

Ana şivəni istər formasına, istərsə də məzmununa görə daha çox diqqəti çəkir. Burada nazlama, layla, oxşama, ağı və bir sıra başqa xalq şeiri nümunələrinin emosional sintezi-qovuşduğu böyük təsiredici güc kəsb edir. Vaxtsız ölən uşaq üçün ana:

*Evimin yaraşığı,
Gözlərimin işığı,
Ocağımın odu,
Dilimin dadı,
Bağcamın gülü,
Oxuyan bülbülü,
Toysuz-düyünsüz gedən,
Gəlin otağı görməyən,
Balam vay ey, balam vay! -*

deyə şivən qoparır və onun ölümünə inanmır, "yatan balam lay-lay" da deyir. Ana öz şivəninə bəzən övladının ölüm səbəblərini də sadalayır:

*Ay anan sənə qurban, oğul ey, balam ey,
Dərdinə dərman tapılmayan,
Ağ cigəri suya dönən,
Qara cigəri qana dönən,
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 tərک edirlər. Ölənlə vidalaşmaq üçün qadınlar içəri buraxılır. Bu məqamdakı haray-həşir, üz cırmaq, 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 qədər hər cümə axşamı, həmçinin ilində ehsan verməklə ölü yad olunur.

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

mərasimi ilə bağlıdır. Əski çağlardan həftənin dördüncü günü ruhların qarşılınması 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 törəder.

Ölənin yaxın qohumlarından kişilər, adətən, saç-saqqal saxlamaqla, qadınlar isə qara rəngli pal-paltar geyməklə özlərini yasa gələnlərə tanıdırlar. “Kitabi-Dədə Qorqud”da deyilir ki, Bamsı Beyrəyin ölüm xəbəri eşidilincə “Qaza bənzər qızı-gəlini ağ çıxardı, qara geydi. Ağ-boz atının quyruğunu kəsdilər. Qırx-əlli yigit qara geyüb, göy sarındılar” [442, 154].

Bu yas adəti bir bayatıda da öz izlərini qoymuşdur:

*Gül açmaz qara bağlar,
Göy bağlar, qara bağlar,
Balası ölən ana,
Başına qara bağlar [373,-209].*

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

Qədim türk xalqları, o sıradan azərbaycanlılar da meyit yanında ağıları, əsasən, qopuzun müşayiəti ilə oxumuşlar. Bu baxımdan yazıçı Ə.Haqverdiyevin dedikləri xüsusi dəyər daşıyır: “Qədim Azərbaycanda ölən böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölən günü camaatı bir yerə toplayırdılar. Bu toplantıya “yuğ” deyərdir (yuğlamaq - ağlamaq sözündəndir). Toplananlar üçün qonaqlıq düzələrdi, xüsusi dəvət edilmiş “yuğçular” isə ikisimli qopuz çalib oynayırdılar. Yuğçu əvvəlce mərhum qəhrəmanın igidliklərini danışib onu tərifləyərdi. Sonra isə qədim havalara keçib şanlı qəhrəman üçün ağı deyərdi. Toplananlar da hönkür-hönkür ağlayardı” [73, 118].

Deyənlərdən aydın olur ki, başqa yerlərdə olduğu kimi, Azərbaycanda da ağılar musiqinin müşayiəti ilə icra edilirmiş. Yas mərasiminin kütləviləşməsi, yəni yalnız adlı-sanlı igidlər, qəhrəmanlar üçün deyil, bütün ölənlər üçün icra olunması ondakı təntənəni, dəbdəbəni zəiflət-

məyə başlayır. Bundan savayı, bu mərasimdə öz qopuzlarıyla iştirak edən yuğçuları-kişiləri, ağıçıların-qadınların əvəz etməsi, nəhayət, mərasimin tədricən dini istiqamət alması onun mənə və məzmununa təsir göstərmiş, beləliklə, musiqçinin aradan çıxmasına səbəb olmuşdur. Bununla belə, indinin özündə də ağıçının söylədiyi ağı bilavasitə məclis iştirakçılarının zümzüməsi, ağıçının avazlı səsinə səs vermələri ilə müşayiət olunur və doğrudan-doğruya, bütöv halda kədərli, hüznü musiqi parçası kimi səslənir. Başqa şəkildə deyilsə, mərasim iştirakçılarının oxuduqları bir növ xor dəstələrinin çıxışlarına bənzəyir.

Ağılar məzmunca bayatı və vəsfi-hallardan fərqlənsələr də, şəkli əlamətlərinə görə onlarla eynidir:

*Əzizinəm qanlı gül,
Qanlı danış, qanlı gül,
Yemiş bülbül bağrını
Çıxmış ağız qanlı gül.*

(Bayatı)

*Oturmuşdum səkidə,
Ürəyi səksəkidə,
Üç qızıl alma gəldi,
Bir gümüş nəlbəkidə.*

(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 tanıtmalarıdır:

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

Yaxud:

*Əziziyəm yüz qandı,
Əlli qandı, yüz qandı.
Qız, nişanlın ölübdü,
Zülf pərişan, üz qandı [373, 214].*

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

*Bağa girdim bağbansız,
Dəvə gördüm sarbansız.
Aləmə dərman dedim,
Balam öldü dərmanlı [373, 200].*

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

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

Ağı mətnləri heç də həmişə xalq ədəbiyyatından hazır şəkildə götürülüb söylənilmir. Xüsusən ağıçılar ölənin şəxsiyyətilə mərasim iştirakçılarının tərkibinə uyğun yeni ağı örnəkləri də qoşurlar.

Qədim türk bahadırı Alp Ər Tonqa (Əfrasiyab) haqqında Mahmud Kaşqarının "Divani-lüğət-it türk" (XI əsr) əsərində verilmiş ağı nümunəsi də bayatı biçiminə yaxındır:

*Ulaşıb Ərən bərlöyü,
Yırtın yaxa urlayu,
Sığirin ulu yorloyu,
Sıqtan gözü örtülür.*

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

*Ünü çıxanacan hayqırır,
Gözü örtülənəcən ağlayır.*

*Alp Ər Tonqa öldümü?
İsiz ajun qaldı mu?
Ödhlək əcün aldı mu?
Emdi yürək yırtılır? [98, I, 41]*

*Alp Ər Tonqa öldümü?
Gidi dünya qaldımı?
Fələk qisas aldı mı?
İndi ürək yırtılar?*

Ağılar “mənzum parça“, “ilkin şer“, “bayatı“dan başqa, nəsr formasında da ifadə olunmuşdur. Misal üçün, VII yüzilliyin sonu və VIII yüzilliyə aid edilən Orxon abidələrində nəsr formasında yazılmış ağı nümunəsi vardır. Məşhur döyüşçü Gültəkinin ölümü ilə bağlı qardaşının dediyi ağı belədir: “Mənim gözlərim kor olmuşdur. Gələcəkdən xəbər verən ağlım, idrakım kütləşmişdir. Heç bir şey anlamıram. Mən bədbəxt olmuşam“ [494, 21].

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

*Altı bədov atlı,
Əli çərkəz qəmçili,
Arxası dağ dəstəli,
Çiyini zər tüfəngli,
Gümüş xəncəlli,
At bağı çatladan,
Düşmən bağı yaran,
Aslan ürəkli,
Şir biləkli,
Bənövşə buğlu,
Mina boylu,
Darvaza kürəkli,
Gen sinəli,
Gözü qızlar avçısı
Dili qızlar elçisi [384, I, 70-71] və s.*

Ağların başlanğıcı, müqəddiməsi diqqəti daha artıq cəlb edir. Burada igid olmayanlar belə, ağıcılar tərəfindən pəhləvan səviyyəsinə qaldırılır:

“Açılmayan tüfəngin, sıvrılmayan xəncərin öz canına qurban. Ay kimi doğdun, gün kimi batdın, mənim də at bağını yardın, saydığına salam verdin, saymadığına yol verdin, düşməninə dirsək göstərdin, qəniminə qan uddurdun, altının bədöv atına, çiyininin süzən tüfənginə, tərkinin dolu xurcununa, ağzının kəsərli sözünə anan qurban“.

Türk etnosu emosional duyğularla zəngin olduğu üçün hüzn, kədər, həsrət, ayrılıq iztirabım əks etdirən ağılar türk xalqlarının, o cümlədən də azərbaycanlıların folklor yaradıcılığında geniş yer tutur.



ƏMƏK NƏĞMƏLƏRİ

Əmək nəğmələri hələ ən qədim, ibtidai icma dövründə əmək mərasimləri, görülən işlərin ahəngi, bu işləri yerinə yetirənlərin əhvali-ruhiyyələri, ovqatları, onların özlərinin melodik səsləri, zümzümələri, nəhayət, sözləri ilə müşayiət olunmuşdur. Bu zümzümələr, melodik səslər, sözlər zaman-zaman biçimlənərək poetik mənə kəsb etməyə başlamış və ilkin nəğmələrə çevrilmişdir. Daha çox əməklə - ovçuluq, əkinçilik, maldarlıqla məşğul olan qədim insanların ilk əmək nəğmələri belə yaranmışdır.

Əmək nəğmələrinin ən qədim örnəkləri ovçuluq nəğmələridir. Bu da təbiidir. Çünki insanın ilkin əmək fəaliyyəti, əsasən, ovçuluqla bağlı olmuşdur. Azərbaycanda ovçuluğun ilkin mərhələsi sehərə, ovsuna güclü inam olduğu ibtidai çağlara gedib çıxır. Elə Qobustan qayalarındakı ov, ovçuluq təsvirləri də bu dövrün daşda qorunub qalmış izləridir. Ovçu nəğmələri onun uğurlu olması məqsədilə söylənilmişdir. Bu nəğmələrdə 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,
Dırmaşıb 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 adi hal tək 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 çevrələrində məskən salan quşlar, heyvanlar ruhlarla bağlı olduğundan belə yerlərdə ov ovlamaq el-obaya fəlakət, uğursuzluq gətirər.

Yaralı quşu, heyvanı ovlamaq da günahdır, ovçuluq şərtlərini pozmaq deməkdir. Bu işi gören ovçunun elə birinci olaraq özünün bəlaya düşər olacağı zənn edilərmiş. "Kitabi-Dədə Qorqud"da Bəkil ovda olarkən qarşısına yaralı keyik çıxır. O, şərti pozaraq yaralı keyiki at düşünə salır, üstünə ox-yay çəkir. Keyik qayadan atılıb özünü məhv eləyir. Elə o andaca əməlinin cəzası olaraq Bəkil atdan yıxılıb sağ ayağını ombadan sındırır [442, 124]. Göründüyü kimi, mifoloji təxəyyülün ortaya qoyduğu yasağı pozan şəxs folklor təfəkkürü tərəfindən cəzalandırılmışdır. Ovçuluğun əsas şərtlərindən biri, bəlkə də birincisi ovçunun neçə ov ovlaya bilmək hüququnda olmasıdır. Ovçunun hər ov mərasimində, hər ov mövsümündə və bütövlükdə ovçuluq etdiyi müddətdə müəyyən say hüdudunu gözləməsi vacibdir. Yoxsa yenə də qarşısızalmaz fəlakət baş verir. "Ovçu Pirim" nağılında bu mifik yasaq belə xatırladılır: "Pirim ovçuluq qayda-qanunlarını yaxşı bilən mahir bir ovçudur. O bilir ki, ovçu min şikar vurduqdan sonra bu peşədən əl çəkməlidir. Əks təqdirdə fəlakətə düşə bilər. Günlərin birində ovladığı şikar omba dayanır. Bu, mininci şikar olmaq əlamətidir. Ovçu Pirim bunu başa düşür, şikarı buraxaraq evə qayıdır. Yolda o, iki ilana rast gəlir. Baxır ki, bir gözəl dişli ağ ilan son dərəcə kifir qara erkək ilana yalmanır. Erkək ilan isə ona əhəmiyyət vermir. Ovçu Pirim o qədər qəzəblənir ki, tövbə etmiş olduğunu yaddan çıxarır, oxunu kamana mindirərək qara ilana atır. Lakin ox süzüb ağ ilana dəyir. İlanlar qaçıb yox olurlar. Ömründə birinci dəfə idi ki, o, ovçuluq qanununu pozmuşdu. Ovçu Pirim məsələni başa düşür. O, bilir ki, fəlakət baş verəcəkdir" [382, I, 8]. Doğrudan da, belə fəlakət baş verir və bu, Ovçu Pirimin həlakı - canavarlar tərəfindən parçalanması ilə nəticələnir.

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

*Ova gedən, ovun tuş,
Ovun olsun maral, quş.*

*Ovu vuran kamanın,
Batsın gözünə 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 sürüldükdə əkin zamanı hodaqçılar-cütçülər xüsusi avazla, uca, melodik səslə oxumuşlar. Holavarların məzmunu əməyin, görülən işin, fərdi və ictimai ovqatın necəliyi, hodaqçının əhvali-ruhiyyəsi ilə şərtlənmiş, onun musiqisi, avazı cütə qoşulmuş heyvanların hərəkət ritminə uyğun olmuşdur.

Əvvəllər holavar nəğmələri azmısralı və azhecalı mətnlər olmuş və ahəngə, səşə, avaza uyğunlaşdırılmışdır. Zaman keçdikcə holavarlar öz ilkin, qədim şəklini tədricən dəyişmiş və bayatı biçiminə 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, dolanacağımlı nəql eləyir, həm də öküzləri tərifləyir, nəvazişli sözlərlə onları torpağı tez şumlamağa həvəsləndirir. Bütün digər ilkin folklor nəğmələrində olduğu kimi, burada da sözün-nəğmənin sehrli gücünə, xeyir-bərəkət, uğur, bolluq gətirə bilmək qabiliyyətinə inam vardır:

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

*Öküz, öküz, xan öküz,
Dırnaqları qan öküz,
Sən kotana güc eylə,
Mən də deyim can öküz!*

*Öküzün hodaqları,
Sallanıb dodaqları.*

*Tez çəkin, yer qurtarsın,
Qayıtsın hodaqları.*

Qoyunçuluğun Azərbaycan kəndlisinin dolanacağıının təminində müstəsna rolu olmuşdur. Qoyunun əti yeyilir, südündən qatıq, yağ, pendir, şor, yunundan paltar, xalça-palaz hazırlanır. Bu səbəbdən də qoyuna həmişə qayğı ilə yanaşılmış, sayının artmasına, çoxalmasına səy edilmişdir. “Qoyunun oldu əlli, adın oldu bəlli”, “Qoyunun oldu yüz, gir içində üz”,

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

kimi deyimlər də elə həmin münasibətdən yaranıb yayılmışdır.

Bu deyilənlər qoyunla bağlı nəğmələrin də meydana çıxmasını şərtləndirmiş və sayacı sözləri yaranmışdır. Sayacı sözlərinin tarixi qoyunçuluğun özü qədər qədimdir. Bunu nəğmələrdəki mifik və tarixi şəxslərin adları da sübut edir:

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

Yaxud:

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

Nəğmədə adı çəkilən Şuqayıbın kökləri gedib əski “Şu” dastanına çıxır. Şu - miladdan qabaq dördüncü yüzillikdə yaşamış tarixi şəxsiy-

yətdir. Şu həm də Qayı tayfasının başçısı olmuşdur. Qayı tayfası haqqında "Kitabi-Dədə Qorqud"un lap ilk səhifəsində belə deyilir: "Axır zamanda xanlıq geri, Qayıya dəgə, kimsənə əllərindən almaya, axır zaman olub qiyamət qopunca" [442, 11]. Qaynaqlarda belə bir bilgi də var ki, İskəndər Zülqərnəyn Türküstanə qoşun yeritdiyi zaman türk ordularına həmin bu Qayı hökmdarı Şu başçılıq etmişdir [90, 41]. Şunun nəğmədəki Şuqay adı "Quran"da da "Şueyb" şəklində təqdim olunub. "Əl-əraf" surəsində deyilir ki, Şueyb Allah tərəfindən təyin olunmuş peyğəmbərlərdəndir [108, 134]. Nəğmədə adı çəkilən və yenə də elə həmin "Əl-əraf" surəsində Allah tərəfindən göndərilən peyğəmbərlərdən olması bildirilən [108, 136] Musa peyğəmbər bu Şueyb peyğəmbərin qoyunlarını otarmış və onun qızı ilə də evlənmişdir [735, 72]. Çox olsun ki, Şueyb Şunun "Quran"dakı prototipidir.

İndiyə qədər Azərbaycan folklorşünaslığında "Saya" haqqında xeyli söhbət getmiş və bu sözün açımına çeşidli yönərdən yanaşılmışdır. Firudin bəy Köçərliyə görə, "Kölgə" mənasına gələn "Saya" əslində "himayə", "müdafiə" deməkdir. Daha sonra o, bildirir ki, azərbaycanlılar bu sözü nemət, yaxşılıq, xeyirxahlıq mənasında işlədirlər. Buradan da sayaçı sözü "nemət gətirən", "bolluq gətirən" mənasına gəlir. Sayaçı səyyar nəğməkar aşıq deyil, dərviş deyil, adi tərəkəmədir. Payızın axırında, qışda evləri gözür, sərbəst şəkildə olan nəğmələrlə ev heyvanlarının gətirdiyi xeyri tərənnüm edir. Bu nəğmələrdə heyvanlara məhəbbət ifadə olunur, onların xarakter cəhətləri təsvir edilir, yaxşı, bol məhsul arzusu ifadə olunur [300, 1-10].

Yusif Vəzir Cəmənözəminli sayaçı sözləri haqqında F.Köçərliyənin dedikləri ilə razılaşır ("Sayaçı sözləri tərəkəmə xalqı arasında heyvanat qisminə məxsusdur") [111, 10], M.Arif isə "Saya"nı "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı "soy söylədi, boy boyladı" ifadələri ilə qarşılaşdırır və nəticə etibarilə "Saya"nın "nəğmə" olması qənaətinə gəlir [206].

Həmçinin M.Təhmasib eyni məsələdə M.Ariflə həmfikir olmaqla yanaşı, həmin elmi qənaəti aşağıdakı istiqamətdə inkişaf etdirir: "Azərbaycanca "say" sözünün bir sıra mənası vardır. Buradakı say sözü Dədə Qorqud dastanlarında şer mənasında işlənən "söy" sözü ilə əlaqədardır. "Bir söy dəxi söylədi, görəlim, xanım, nə söylədi". Göründüyü üzrə, "söyləmək" də bu köklə əlaqədardır. Bəzi dialektlərdə "soy" sov şəklində indi də işlənərkəddir: "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 yerdə xeyirxah, etibarlı, yolgöstөрөн, ağsaqqal, inamlı, müdrik simalardır" [429, 10].

Sayaçı nəğmələrində qoyuna, eləcə də keçiyə məxsus əlamətlər, onların səciyyəvi cizgiləri (kərə, kürə, dıbır, qumral, səkil, kəlim, qəmər və s.) sadalanır, verdikləri məhsulların keyfiyyətindən söz açılır:

*...Şişliyimiz öyəcdi,
Onun dərdi uludu,
Aşıqlığı qurudu,
Paçası qiymətlidi,
Qabırğası dadlıdı,
Qabırğa içi pərdə,
Salmaz adamı dərdə,
Pərdə iki irəngdi,
Böyrək ona gərəkdidi.*

*Altmış arşın bağırısaq,
Bir-birinə ulqaşıq,
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 sayacı 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.*

*Dağlardaı endi qoyun,
Dolaşdı bəndi qoyun.
Süd-qaymağı bol eylə,
Sevindir kəndi qoyun.*

*Balaca-balaca çəpişlər,
Yovşanın başın dişlər.
Gədər yaylağı gəzər,
Gələr aranda qışlar* [407, 70-73].

Bilavasitə heyvandarlıqla bağlı Sağın nəğmələri, Eydirmələr də əmək nəğmələri sırasına daxildir. Buzov eydiriləndə, süd sağılanda bəzən inək xamlıq edir, ayağını, quyruğunu dinc qoymur. “Bəzən də südünü yelinindən saxlayıb buraxmır. Sağıcı inəyi tumarlaya-tumarlaya, yelinini sığallaya-sığallaya nəvazişlə “maral inəyim“, “ceyran inəyim“ deyo-deyə nəğmələr oxuyur“:

*Maral, maral inəyim,
Qarnı xaral inəyim.
Qatığın bıçaq 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 çiçəyim maral.
Əllərim sığal çəkər,
Ağrımaz əmcəyin maral,
Balam ay inəyim,
Gülüm ay inəyim.
Nənəm ay tutey,
Tutey, başına dönnəm,
Körpə balalı nənəm,
Teli xınalı 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 yağ alınmasına, ayranından süzmə, şor hazırlanmasından bəhs edən nəğmələr də vardır. Bu nəğmələr arasında nehrə nəğmələri daha səciyyəvidir:

*Kərəsi at başıyca!
Ayranı göz yaşıyca.
Artsın bin-bərəkəti
Qırx külfətin aşıyca.
Nehrəm gəl, ey, nehrəm gəl,
Çalxan gəl, ey, çalxan gəl [424, 30-31].*

Keçəçilik və hanaçılıqla əlaqədar yaranan nəğmələr də ən qədim əmək nəğmələri sırasına daxildir. İstər alaçıq, istərsə də döşənəcək vasitəsi kimi çox mühüm dəyəri olan keçəni peşəkar sənətkarlar - həlləclər hazırlayırlar. Onlar dəstələrlə kəndləri gəzir, günlərlə yun atıb keçə salırlar. Az qala mərasim səciyyəsi almış bu keçəsalma işində həlləclərlə yanaşı, kəndin cavanları da iştirak edirlər. Onlar həlləcin girişindən atılmış yunu keçə şəklinə salmaq üçün ayaqlarının dabanları ilə o tərəfdən bu tərəfə, bu tərəfdən o tərəfə vura-vura işin ahənginə uyğun nəğmə oxuyurlar:

*Həlləcin var dişləri,
Qırılmaz girişləri,
Vurun, vurun keçəni,
Tamam olsun işləri,
Dəymə-dəymə qoy dursun,
Həlləc görsün qudursun,
Toxmağı güclü vursun.*

Hanaçılığa həsr olunmuş nəğmələrdə yunun daraqda əlçim darənməsi, cəhrədə əyrilməsi, ipin boyanması, ilmə, ərış, arğac, corab, xurcun, palaz, cecim, xalça, kilim və s. toxunması tərənnüm olunur.

Xalça nəğmələrində 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 ömür sürsün.
İlmələrim ayaqdadı,
"Sarı gül"üm boyaqdadı,
"Üç qız", "Sonam" boyaqdadı,
Qoy ünümə balam gəlsin,
Oxu hanam, oxu hanam,
"Qönçə gül"lər, "Xonça gül"lər
Toxu hanam, toxu hanam [474, 38-39].*

Nəhayət, çəltik şitilinin cücərdilməsi, əkilməsi, becərilməsi, biçilib-döyülməsi mərasimi ilə bağlı olan və "Bicar nəğmələri" adlanan əmək nəğmələri də oxunmuşdur:

*Ay çəltiyin iki başı,
Suluş onun yoldaşı.
Şitili bir-bir düzün,
Arada yoxdu naşı.
Əkin, çəltiyi, əkin!
Çəltiyə çəpər çəkin!
Bicarın var ucağı,
Göyərrib 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 özünüifadəsidir.



BAYATILAR

İnsanın dünyaya gəlişindən dünyadan gedişinə qədərki bütün ömür boyunu çevrələyən bayatılar həyatın ayrı-ayrı məqam və mərhələlərinə uyğun duyğu və düşüncələri bənzərsiz bir zəriflik və həzinliklə əks etdirir. Lirik ovqatlı kövrək duyğulardan tutmuş güclü ümumiləşdirmə və fəlsəfi dərinliyə malik həyatı düşüncələri yığcam bir biçim daxilində poetik sərtastlıq və ecazkar harmoniya ilə ifadə edən bu əvəzsiz folklor örnəklərinin bədii-estetik nüfuzetmə qüdrəti şifahi və yazılı ədəbiyyatın hər hansı bir janrından müqayisəolunmaz dərəcədə güclüdür. Onu Azərbaycan folklorunun lirik axardakı ən işlək janrı hesab etmək mümkündür. Lirik duyğuların poetik ifadəsində bayatı tərzii o qədər uğurlu, tutumlu bir biçim sayılmışdır ki, etnosun mədəni yaşayışının digər qatlarını təcəssüm etdirən layla, nazlama, ağı, sayacı sözü, holavar, vəsfi-hal və s. bu kimi çoxçeşidli folklor örnəklərinin böyük əksəriyyəti də məhz həmin formanın poetik-struktur ölçüləri əsas götürülməklə yaradılmışdır. Bayatının folklor yaradıcılığı boyu geniş şəkəbəyə nüfuz etməsi nəticəsində janrın öz daxilində də bayatıbağlama, bayatı-tapmaca, bayatı-deyişmə kimi çeşidləri ortaya çıxmışdır.

Qafiyə 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. Ayrı-ayrı türk xalqlarında mani, xoyrat, yır, jır, aydım, çinq, aşulə, aytıspa, sarınc, koşuq və s. bu qəbildən olan regional adlar altında tanınan həmin şer şəkli Azərbaycan folklor arealında bayatı adlanır. Bununla belə, Azərbaycan folklor mühitinin özündə də yuxarıda qeyd olunan çeşidli ad variantlarının bəzilərinə təsadüf edilməkdədir. Məsələn, güney Azərbaycanın Savə-Xələc bölgəsində "bayatı" əvəzinə "yır" və ya "yir", Qaşqay-Şiraz çevrəsində "koşuq", Şərqi Anadoluya sərhəd bölgələrdə, o cümlədən Sulduz-Urmiya xətti boyunda "mahni" - "mani", Qafqazda - Dərbənd mahalının bəzi yerlərində "sarınc" adları da işlənməkdədir. Ancaq bu adlar "bayatı" adının

yayılma miqyasından böyük nisbətdə az əhatə dairəsinə malik olduqlarından daha çox məhəlli səciyyə daşıyırlar.

“Bayatı” 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.Köçərli). Sözlər arasında zahiri oxşarlığa istinadən söylənən bu mülahizə o qədər də məntiqi səslənmiş, çünki xalq heç vaxt öz könül duyğularının ifadəsi olan şeri “köhnəlmiş, əskilmiş” saymazdı. “Boyat”ın müsbət mənada “qədimlik” mənə çaları verməsi də imkansızdır - belə bir mənə çaları nə dil tarixi faktlarında, nə də çağdaş dilin folklor və dialekt səviyyələrində özünü göstərmir.

İrəli sürülən ikinci mülahizəyə görə, “Bayat” totem adıdır (Ə.Dəmirçizadə, M.Təhmasib). Bu şer şəkli guya “Bayat” adlı totemin şərəfinə yaradılmış və ona (“Bayat”a) xitabən söylənmişdir. Şübhəsiz ki, digər türk xalqlarında da həmin şer şəkli “bayatı” adlanmış olsaydı, bəlkə də burada müəyyən inandırıcılıq görünə bilərdi. Yuxarıda deyildiyi kimi, həmin şer şəklinin türk xalqları arasında çoxsaylı adı vardır, “bayatı” həmin adlardan biridir və yalnız Azərbaycan folklor arealında yayqındır. Burada “totem”ə bağlılıq söhbəti olsaydı, “bayatı” adı, heç olmazsa, ən azı oğuz kökənli türk xalqlarında (qaqauzlar, Anadolu türkləri, Azərbaycan türkləri, türkmənlər, İraq türkmənləri) sözü gedən folklor şerinin vahid adı olmalı idi. Halbuki həmin xalqlarda “bayatı” adı əvəzində “mani”, “xoyrat” və “aydım” adları işlənir. Deməli, totemə bağlılıq mülahizəsi də dəqiq deyildir.

“Bayatı” 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). Folklorşünaslıqda daha çox üstünlük verilən bu mülahizə tərəfdarlarının yekdil fikrinə görə, “bayatı” - Bayat tayfasına məxsus şer, nəğmə, mahnı anlamı kəsb edir. Burada tarixi-mədəni gerçəkliyə uyğunluq çoxdur. 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 tayfaya mənsubdur: “Rəsul əleyhissəlam zamanına yaqın Bayat boyın-

dan Qorqut ata diyərlər, bir ər qopdı. Oğuzın, ol kişi tƏmƏm bilicisiydi, - hƏr nƏ diyƏrsƏ, olurdi. QaibdƏn dƏrlƏ xƏbƏr sƏylƏrdi, hƏq tƏalə anın kƏnlinƏ ilham edƏrdi...“ [444, 33] GƏrƏnƏr, Bayat elində sƏzƏ, musiqiyƏ mƏxsusi hƏssaslıq olmuşdur. DƏdƏ Qorqudun Bayat boyuna mƏnsubluğ qƏnaƏtinin dastançı tƏfƏkkƏrƏndƏ qƏrar tapmasında çox olsun ki, başqə sƏbƏblƏrlƏ yanəş, bu arqument dƏ mƏƏyyƏn rol oynamışdır.

Bayat tayfasının yayıldığı etnik-coğrafi ərazidə digər türk etnoslarının çeşidli leksemlərlə adlandırdıqları folklor şerinə “bayatı” adı verilməsi əsasən aşağıdakı sƏbƏblƏ bəğli olmuşdur: SƏzƏ, musiqiyƏ son dƏrƏcƏ hƏssas mƏnasibƏt gƏstƏrƏn bayatlar arasında bu folklor şerinin geniş yayılması, onun etnik-mƏnƏvi hƏyatın ayrılmaz tƏrkib hissƏsinƏ çƏvrilmƏsi, Ən başlıcası isƏ, hƏmin şƏr biçimində olan ƏrnƏklƏrin yaradılmasında bayatların ƏnƏmli rol oynaması, mƏhsuldar vƏ yƏksək sƏviyyƏli yaradıcılıq qabiliyyƏti nƏmayiş etdirmƏsi tƏdricƏn sƏzƏgƏdƏn şƏr biçiminin bayatlara mƏxsusluğ qƏnaƏtini doğurmuşdur. ŞƏr vƏ ya musiqi biçiminin etnosun, yaxud da etnik qrupun folklor repertuarındaki işlənmƏ tezliyinə gƏrƏ ad alması (mƏsƏlƏn, “Varsağı” - Varsaq tayfasına mƏxsus şƏr tƏrzi, “Ovşarı” - Əfşarların havası, “Qaytağı” - Qaytaq tayfasına mƏxsus musiqi-rƏqs biçimi, qaytaqların havası vƏ s.) tƏcrƏbƏsinin tƏrk etnik-mƏdƏni sistemində ƏnƏnƏviliyi dƏ “bayatı” adının “Bayat” tayfası ilƏ bəğliliğini folklor qanunauyğunluğ kimi qƏbul etmƏyƏ Əsas verir [113, 159-160].

Azərbaycan tƏrklƏrinin etnocoğrafiyasında Bayat tayfasına mƏxsus el-obaların geniş yer alması sƏbƏbindən, olsun ki, “bayatı” kƏlməsi folklor şerinin adı kimi yavaş-yavaş bu etnocoğrafiyanın folklor arealındaki yaxın vƏ qonşu tayfalar (dəyək ki, Əfşarlar, belƏsuvərlər, bƏydililər, qarapapaqlar, bayandurlular vƏ s.) tƏrƏfindən dƏ mƏnimsƏnilərək qƏbul edildikdən sonra aparıcı mƏvqƏ qazanmışdır.

Bu gün Azərbaycan folklor arealında “bayatı” adı altında fƏaliyyƏt gƏstƏrƏn folklor şeri ƏrnƏklƏrinin hƏç dƏ hamısı sırf Azərbaycan ağız ədəbiyyatına mƏxsus deyildir. Azərbaycan folklor sƏylƏyicilƏrinin repertuarında olan yƏzlƏrlƏ bayatı eyni poetik mƏtn halında, yaxud da onun çox cƏzi variant fƏrqi ilƏ başqə tƏrk xalqlarının folklor sƏylƏyicisinin repertuarında da (mani, aydım, yır, çınq, aşulə, aytıspa, koşuq vƏ s. adlarla) mƏvcuddur [192, 34]. Bu baxımdan Azərbaycan bayatılarının, mƏsƏlƏn, Anadolu vƏ çaqauz maniləri, İraq-tƏrkmƏn xoryatları, kumık yırları, tƏrkmƏn aydımları, Əzbək koşuqları ilƏ çox sayda sƏslƏşmƏ mƏqamları vƏ Əst-ƏstƏ dƏşmƏ halları nƏzƏrƏ çƏrpır.

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,
Çatlasın düşmanımız.*

Azərbaycan bayatısı:

*Çardax üstü şanımız,
Qarşdır eyvanımız.
Sən ordan çıx, mən burdan,
Kor olsun düşmanımız.*

Biri-birinin təkrarı və ya oxşarı olan poetik mətnlər sözü gedən folklor şerinin türk etnosunun şaxələnməsindən öncəki ortaq etnik-mədəni çevrə daxilində təşəkkül tapdığını göstərir. Həmin tarixi epoxanın yadigarı olan poetik mətnlərin indi ayrı-ayrı türk xalqlarının folklorunda biri-birinin təkrarı kimi görünməsi bu baxımdan təbiidir. Odur ki, onların ortaq mədəni keçmişin yadigarları sayılması daha düzgündür. Bayatılarla mani, yır və koşuqlar arasında poetik ruh, bədii ifadə tərzii, üslub maneraları baxımından bənzərlik və bağlılığın son dərəcə qüvvətli olmasında da, şübhəsiz ki, başlanğıc, ilkin mərhələdəki poetik

ənənə vahidliyi, bədii düşüncə tərzinin və sisteminin birtipliliyi (eyni-köklülük anlamında) həlledici rol oynamışdır. Bu bağlılıq və vahidlik hətta etnik şaxələnmədən sonrakı dövrün (ayrı-ayrı türk xalqlarına məxsus folklor arealının yaranması) poetik yaradıcılığında da aparıcı xətt kimi davam etmişdir.

Azərbaycan folklor mühitində “bayatı” adı alan dördmisoralı türk folklor şeri orta q mədəni keçmişin daşıyıcısı olmaqla yanaşı, zaman-zaman özünəməxsus poetik-üslubi əlamətlər də qazanmışdır ki, bu cizgilər digər türk xalqlarındakı həmin ölçülü folklor şerlərində müşahidə edilmir. “Əzizim“, “Əzizinəm“, “Mən aşiq“, “Aşiqəm“, “Eləmi“, “Aşiq“, “Yox aşiq“ sırasından olan spesifik başlama maneraları yalnız Azərbaycan bayatıları üçün səciyyəvidir:

*Əzizim el yoludu,
Bu gələn el yoludu.
Başım da bulud oynar,
Gözlərim sel yoludu.*

*Mən aşiq, gül üşüdü,
Şeh düşdü, gül üşüdü.
Güldün, ağlım apardın,
O necə gülüşüdü?!*

Bayatı yaradıcılığında Azərbaycan toponimikasına, xüsusən də yer-yurd, el-oba, elat, mahal adlarına fəal şəkildə müraciət olunması da regional atributları gücləndirmişdir. Təbriz, Gəncə, Şirvan, Dərbənd, Qarabağ, Ordubad, Mərənd, Salmas, Xoy, Əhər, Marağa, Savalan, Qoşqar, Kəpəz, Şahdağ, Araz, Həkəri, Arpaçay və s. bu sıradan yüzlərlə yer-yurd, çay, dağ adları olduqca çox sayda bayatımn poetik strukturunda yer almışdır. Bu adların əksər hallarda həmin bayatıların poetik strukturunda qafiyə mövqeyi tutması isə onların yalnız Azərbaycan folklor arealına mənsub örnəklər olduğunu şərtləndirir:

*Burdan uzaq Gəncədi
Gülü pəncə-pəncədi.
Ölüm allah işidi,
Ayrılıq işgəncədi.*

*Su gəlib bəndə dəyər,
Gümüş kəməndə dəyər.
Sənin bir kəlmə sözün
Cəmi Dərbəndə dəyər.*

*Ağ dəvə düzdə qaldı,
Yükü Təbrizdə qaldı.
Oğlanı dərd apardı
Dərmanı qızda qaldı...*

Dildən-dilə, nəsilən-nəsilə adlayan bayatılar xalqın yaddaşında yüz illər boyunca yaşayaraq uzun bir tarixi yol keçmişdir. Bu folklor örnəyinin azmısralı və azhecalı olması onun asanlıqla yadda saxlanılmasına və böyük sürətlə etnos daxilində yayılmasına imkan açmışdır. Bayatı mətninin melodik avazla söylənilməsi də onun bədii nüfuzetmə gücünün artmasında mühüm amil olmuşdur. Sadalanan cəhətlər bayatının sadəcə bədii mətndən ibarət bir folklor şeri olmadığını göstərir. Əslində bayatı mətni yalnız onun məxsusi avazlı ifası ilə bir yerdə, qovuşuq halında olduqda onu həqiqi folklor örnəyi hesab etmək olar. Bayatının canlı folklor örnəyi kimi gerçək görüntüsü aşağıdakı mənzərədən ibarətdir: Bayatı 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 daha çox yanıqlı tərzdə ifa olunur. Mətnin hansı əhvalla (dərd, nisgil, ayrılıq iztirabı, sevgi göynərtisi, vətən, ata, ana, bacı, qardaş, yar həsrəti ilə və s.), hansı coğrafi şəraitdə (dağ, aran, meşəlik, çay qırağı, çöllük, bağ-bağça içi, yol qırağı), ilin hansı çağında (yaz, yay, qış, payız), kimlərin əhatəsində (cavanlar, qocalar, qız-gəlinlər, qohumlar, dərdlilər, yadlar və s.) və nə münasibətlə söylənilməsi bayatının həqiqi və bütöv folklor görkəmi üçün çox mühüm şərtidir. Söyləyici öz vəziyyətinə və əhvalına uyğun olaraq bayatının ənənəvi mətnindəki bəzi sözləri və ya misranı dəyişdirə bilər. Hətta bəzən əhvalından gələn əlavələr hesabına misranın həm ölçüsünü, həm də sayını ənənəvi həcmdən çıxarır. Məsələn:

*Eləmi göyəm yerlər,
Göy yerlər, göyəm yerlər.
Bu viran könlümə qan ağladır*

*Belə sənin Ayağın dəyən yerlər,
A mənim quzum.
A mənim balam...*

Canlı danışıqda işlənən “bayatı çağırmaq“, “bayatı çəkmək“ kimi spesifik qəlib-ifadələrin yaranması da bayatının adı, sırası bir şer kimi söylənmədiyini əks etdirir. Həmin ifadə-qəliblər bayatının qeyri-adi tərzdə, normal danışıq-səs hüdudunun fəvqündə ifa olunduğunu dil və folklor tarixinin yaddaş faktı kimi də təsdiqləyir. Bütün bunlar göstərir ki, bayatı melopoetik kompleks təşkil edir - poetik mətni lirik-psixoloji situasiyadakı melodik-avazlı ifası ilə bir yerdə, qovuşuq halında götür-mədən 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 şeri ilə yazılı ədəbiyyat arasında eyniyyət olduğu qənaətini ortaya qoya bilər. Təəssüf ki, Azərbaycan filologiyasının (eləcə də bir çox türk xalqlarındakı ədəbiyyatşünaslığın) tarixi təcrübəsində belə yanaşma tərzü uzun zaman mühüm yer tutmuşdur. Bu mövqə bir çox yanlış elmi-nəzəri dəyərləndirmələrə də gətirib çıxarmışdır.

Bayatının avazlı söylənişi, melodik ahənglə ifa olunması onun folklor şeri kimi çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir. Çünki əski çağlarda türk folklor şeri musiqi alətinin iştirakı olmadan ifa edilir - melodik avazla oxunurdu. Musiqi ifanın - söylənişin özündə, şeri oxuyanın səsi vasitəsilə yaradılırdı. Bu zaman ifaçı səsinin melodik ahəngi poetik mətnlə qovuşuq-sintez halında ortaya çıxırdı. Sözü gedən ibtidai mərhələdə şerlə mahnı arasında ayrıntı yox idi, buna görə də onlar hələlik bir-birindən fərqlənmirdi. Xeyli sonralar musiqi alətinin müşayiətçi kimi bu akta qoşulması şer ifaçılığı ilə mahnı ifaçılığının fərqlənməsinə səbəb oldu. Bununla belə, indinin özündə də əski poetik sistemin davamı kimi Sibirdə yaşayan türk xalqlarının bir çoxunda şerin melodik-avazlı tərzdə - mahnı ahəngində söylənməsi ənənəsi qalmaqdadır. Nəhəng epik şer olan “Manas“ dastanının söyləniş özəlliyi - eposun musiqi alətinin iştirakı olmadan emosional-melodik avazla ifa olunması da əski türk şer ifaçılığından gələn tarixi-estetik keyfiyyətdir. Azərbaycan bayatılarının söylənişində müşahidə edilən məxsusi melodik ahəng-mahnı tempi də həmin ənənəyə bağlıdır və qədim türk folklor təcrübəsinin ilkin çağlardakı tarixi görüntüsünün davamıdır.

Eyni şüurda “bayatı” anlayışının poetik mətndən başqa melodiya, avaz, harmoniya anlamı kəsb etməsi sonrakı sivilizasion irəliləyiş boyunca bu ada mədəni çevrənin digər istiqamətlərində, xüsusən də musiqidə rast gəlmək imkanı yaratmışdır. Belə ki, “Çoban bayatı” saz havasının, “Bayatı Şiraz”, “Bayatı İsfahan”, “Bayatı Qacar”, “Bayatı türk”, “Bayatı kürd” muğamlarının adında yer alan “bayatı” komponenti “melodiya, musiqi, avaz biçimi”, “oxu tərzı” anlamındadır. “Bayatı Şiraz” - Şiraza (çox olsun ki, Şiraz və onun çevrəsində yaşayan Qaşqay türklərinə) məxsus oxu tərzı, musiqi-melodiya biçimi; “Bayatı İsfahan” - İsfahan bölgəsinə xas olan oxu tərzı, səs-avaz biçimi; “Çoban bayatı” - çoban oxu tərzı, səs-avaz biçimi - bu hava uca səsle oxunur, onu oxumaq üçün zil, şaqraq səsin və güclü nəfəsin olması vacibdir; “Bayatı Qacar” - Qacar tayfasına məxsus oxu tərzı, yaxud Qacarların havası, melodiyası və s.

“Çoban bayatı” aşıq havası istisna olmaqla, yuxarıda adı çəkilən muğamların heç birində oxu materialı kimi bayatılardan istifadə olunmur, həmin vəzifəni bir qayda olaraq klassik qəzəllər yerinə yetirir. Bu da “bayatı” sözünün muğamın adına folklor şərinə deyil, sözün öz tarixi-estetik mənə tutumundan (melodiya, musiqi, avaz) gəldiyini göstərir.

Bayatların böyük əksəriyyəti el yaradıcılığının məhsuludur. Doğrudur, hər hansı bir folklor örnəyi, şübhəsiz ki, ilk öncə kimsə 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 bayatları çıxmaq şərtilə Azərbaycan bayatlarının əksəriyyəti belə bir hüquq və statusa sahibdir.

Bayatı türk etnopsixologiyasındakı lirizmi, humanizmi, kövrəkliyi, genişürəkliyi, səmimiyyət və məhəbbəti sonsuz sayda çalarlarla əks etdirən könül güzgüsü, duyğu dünyasıdır. Onun mənəvi-estetik zərurət və yaşam ehtiyacı kimi etnosun gündəlik həyatından ayrılmaz olduğu Molla Vəli Vidadinin XVIII yüzillikdə söylədiyi məşhur

*Külli Qarabağın abi-həyatı,
Nərmü-nazik bayatıdır bayatı -*

misralarında da öz əksini tapmışdır. İnsanın mənəvi aləmindəki əsas li-

rik-psixoloji məqamlar - sevgi, həsrət, ayrılıq göynərtisi, ümid, itgidən doğan kədər və ızdırab, vətən, ailə, dost, yar nisgili, ömür yolunun müxtəlif mərhələləri ilə bağlı acılı-şirinli xatirələr, təəssüf, heyrət, peşimanlıq və s. bayatılarda təsirli və orijinal bədii boyalarla obrazlaşdırılmışdır. Sevgiliyə qarşı diqqət və həssaslığın, bununla yanaşı, həm də məqbul bir qısqanclığın:

*Əzizim baxtı yarım,
Baxtımın taxtı yarım.
Üzündə göz izi var,
Sənə kim baxdı yarım?! -*

bayatısındakı qədər dəqiq poetik ifadəsi varmı?! Dərdin, kədərin və tənhalığın aşağıdakı lakonik təqdimi də bənzərsizdir:

*Aşığı Meşkindən oxur,
Çıxıb keşkindən oxur.
Mən yaralı bülbüləm,
Derlər, eşqindən oxur.*

Bayatılarda vətənə, yurd-yuvaya bağlılıq, qürbətə, qəribliyə dözümsüzlük duyğusu qabarıq yer tutur. Qürbətə, qəribliyə dözümsüzlük motivi daşıyan bayatılar dolayısı ilə vətən torpağına sevginin, ana yurda bağlılığın da ifadəçisidir:

*Mən aşığı vətən sarı,
Köynəyi kətan sarı.
Çıxaydım Şah dağına
Baxaydım vətən sarı.*

*Dəvələr dəstə gedər,
Dolanar dosta gedər.
Viran qalsın qürbəti
Sağ gələn xəstə gedər...*

İnsanın lirik-psixoloji ovqatının təbiət əşya və hadisələri üzərinə köçürülməsi yolu ilə ifadəsi də bayatı yaradıcılığının poetik axtarışları üçün olduqca səciyyəvidir. Məsələn, gənc ərini itirən cavan gəlinin

uğursuzluğu həmişə cüt gözən yaşıl ördəyin tənha qalmasına təəssüf-
yangı dolu sorğu-xitab yönəltməklə bildirilir:

*Yaşıldı başın, ördək,
Qələmdi qaşın, ördək.
Həmişə cüt gözərdin,
Hanı yoldaşın, ördək?!*

Gənlik illərində ərini itirib tək-tənha ömür keçirən bir qadının
nisgilli ahılıq çağları:

*Bu dağlar uca dağlar,
Ucları haça dağlar.
Ovçusu cavan ölmüş,
Maralı qoca dağlar -*

bayatısında da ovqatın təbiət üzərinə köçürülməsi yolu ilə ifadə olun-
muşdur. Misal gətirilən bu bayatılarda unikal təsir gücü olan psixoloji
paralelizm yaradılmışdır.

Bayatıda həcm hüdudu digər şer şəkillərinin hər hansı birindən da-
ha yığcam olduğuna görə onun kiçik struktur imkanları daxilində sər-
rast poetik obrazlar, uğurlu bədii təsvir vasitələri, cazibədar üslub ça-
larları yaratmaq böyük məharət tələb edir. Yüzlərin daş sınağından
süzülə-süzülə, cilalana-cilalana gələn el bayatılarında poetik əlvanlıq,
dil-üslub gözəlliyi bu baxımdan folklor təxəyyülündəki qeyri-adilikdən
soraq verir. Bayatı yaradıcılığının tarixi təcrübəsi göstərir ki, adətən,
bayatının ilk iki misrası əsas fikrin çatdırılması üçün hazırlıq mərhələ-
si funksiyasını yerinə yetirir. Bir növ, bayatının özülü qoyulur və həmin
özül üzərində mətnin həlledici hissəsi yaradılır:

*Fələyin qəsdinə bax,
Xəncərin dəstinə bax.
Yıxılıbdı mərd igid,
Gülürlər üstünə bax.*

Burada ilk iki misrada haqsızlıq-ədalətsizlik təəvvürü oyadan zə-
min hazırlandıqdan sonra əsas fikir (mərd igidin yıxılmasına gülənlərə
təəssüf etmək) üçüncü və dördüncü misrada çatdırılır.

Bəzən özül funksiyası bayatının ilk misrasında qafiyənin üzərinə düşür. Qafiyə kimi götürülən 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 könlüm binası
Durub tablamaz, uçar.*

Göründüyü kimi, misal gətirilən birinci bayatı “Xalxal” ikinci bayatı “Ordubad” yer adlarının, üçüncü bayatı isə “qaz uçar” deyiminin qafiyə tutulması ilə qurulmuşdur. Kərkük xoyratlarını xatırladan bu tip-li bayatılardan əsasən müxtəlif aşıq havalarında ana mətni tamamlayan yardımçı-yedək kimi istifadə olunur. Odur ki, bu qəbildən olan bayatları şərti olaraq “saz bayatıları” da adlandırmaq 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 təzkirələrdə rast gəlinən altınisralı bayatılarda beşinci misranın sərbəst qalması, altıncı misranın isə əvvəlki üçlüklə qafiyələnməsi faktları da vardır:

*Əzizim yüzdə nalam,
Artıbdı yüz də nalam.
Yüz çəkic, yüz kəlbətin,
Yüz zindan, yüz dənə lam,
Qaşın, gözün zəkatin
İstərəm yüzdən alam [412, 33].*

Görünür, dördmisralılıqdan altımisralılığa keçid orta çağlarda əl-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 altımisralıdır.

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 yardan necə doysun,
Can ucuz, busə baha.*

Bu qəbildən olan bayatıların qafiyələnməsi zahirən üçlük prinsipinə bağlıdır, əslində isə onlar ikiqafiyəlidir.

El bayatılarında qafiyə məsələsinə son dərəcə həssaslıqla yanaşıldığı duyulmaqdadır. Bu, bir tərəfdən bayatı yaradıcılığında qafiyə tutmağın önəmli rol oynamasından, ikinci tərəfdən də, oynaq, axıcı, uyuşumlu qafiyələrin poetik mətnə emosional-üslubi təravət aşılaya bilməsindən irəli gəlir. Odur ki, bayatılarda misralararası əlaqəni mükəmməlləşdirən, mətn bütövlüyünü tənzimləyən qafiyə rəngarəngliyinə və uyuşum əlvanlığına ayrıca diqqət yetirilmişdir.

Bu sıradan qafiyə üçlüyünün cinaslardan təşkil olunduğu bayatıların xüsusi dəyəri vardır. Cinas bayatılar söz və səs ahənginin ecazkar harmoniyasını əks 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 üstünə gün düşməsini, dördüncü misrada isə, yarını itirən 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 türkcəsinin zəngin linqvistik imkanlarını, bitib tükənməyən üslub çalarlarını, canlı danışığın dinamik və melodik biçimlərini üzə çıxarmaq baxımından müstəsna əhəmiyyətə malik olan örnəklərdir. Milli koloritin, etnoqrafik yaddaşın qorunub keçmişdən bu günə və gələcəyə daşınmasında da onların rolu böyükdür:

*Mən aşiq Güluxara,
Yaylığın gülü xara.
Cəfanı bülbül çəkdi,
Verdilər gülü xara.*

Bayatının birinci misrasında qız adı (Güluxar), ikinci misrasında xara gülü olan qədim milli yaylıq məhz cinas qafiyə sayəsində etnoqrafik yaddaş kimi qorunmuşdur.

Cinas bayatılardan aşiq yaradıcılığına məxsus təcnislərdə cığa-yedək kimi istifadə olunaraq “cığalı təcnis” adlı şer şəkli də meydana gətirilmişdir:

*Sərrafın dəstində nə danə gördüm,
Mürğü dəhanında nə danə gördüm.
Aşiq, nə danə gördüm,
Xalın nə danə gördüm.
Tülək tərlan tuş oldu
Axır nadanə gördüm.
Gövhəri verdilər nadanə gördüm,
Bilmədi qiymətin, ay hayıf-hayıf! [372, 117]*

Azərbaycan folklorunda bayatılar üstündə qurulmuş rəvayətlər, elat söyləmələri və dastanlar da mövcuddur. Bu sıradan Sarı Aşıqla bağlı rəvayətlər, nişanlı oğlanla nişanlı qız arasındakı zarafatları əks etdirən bayatılı hekayətlər, “Arzu-Qəmbər”, “Yaxşı-Yaman”, “Lələ” və

s. kimi el dastanları daha yayqındır. Bayatılı dastanlar aşiq repertuarında müşahidə edilmir. Onlar əsasən folklor informatorları (xüsusən də qadın sinədəftərlər) tərəfindən söylənilir [127, 119-127]. Repertuar spesifikasiyası və mövzu-süjet əhatəsi göstərir ki, bayatılı dastanların əksəriyyəti elə qadın yaradıcılığına da məxsusdur.

Bayatı biçiminin Azərbaycan folklor arealındakı tarixi aktivliyini əks etdirən əlamətlər cərgəsində kütləvi anonim bayatı yaradıcılığı ilə bərabər, ayrı-ayrı bayatı ustalarının bu sahədəki məhsuldar ədəbi fəaliyyəti də qeyd olunmalıdır. XVII yüzilliyin sənətkarları olan Sarı Aşiq və Lələnin yaratdıqları bayatılar bədii ümumiləşdirmə gücünə, poetik kamilliyinə görə bu janrın klassik nümunələri sayıla bilər:

*Aşiq suda mar kimi,
Oynar su damar kimi.
Sızıldatdın Aşığı
Yağa 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 İsmayıl Xətayi, Məhəmməd Əmani, Molla Vəli Vidadi və başqa klassiklər neçə-neçə unudulmaz bayatı 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 arasında zərəcə fərq, ayrılığı görünür:

*Xətayi, al çağında,
Haqq könül alçağında.
Min Kəbədən yeyrəkdir,
Bir könül al çağında.*

Bu bayatı ilə birbaşa ideya-estetik bağlılığı, qan qohumluğu olan el bayatısında deyilir:

*Mən aşıq, yüz qandır,
Əlli qandır, yüz qandır.
Kəbə yıxmaq bir evdi,
Könül yıxmaq yüz qandır.*

Güclü bədii nüfuzetmə imkanına malik olan bayatılar Azərbaycan türklərinin tarixən qonşuluq münasibətində olduğu digər etnik-mədəni çevrələrin (gürcü, ləzgi, erməni, fars, yunan, aysoru 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.) bayatı yaradıcılığı ilə məşğul olmuşlar. İstər Azərbaycan bayatılarının sözügedən etnosların folklor repertuarında fəal işləklilik qazanması amili, istərsə də onların yazılı ədəbiyyatında bayatı janrının inikas olunması faktı türk mədəniyyətinin yüzillər boyunca üstün bir mənəvi-estetik sərvət kimi qonşuluğundakı kültür çevrələri öz təsiri altında saxlamaq qüdrətinə malik olduğunu göstərən danılmaz tarixi gerçəklikdir.

Zərif və yığcam poetik örnək kimi bayatılar hələ orta çağlardan çeşidli əlyazmalarına daxil edilmiş, cümlərə köçürülmüşdür [412].

XIX yüzillikdən başlayaraq ayrı-ayrı məcmuə və dərslik 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 müntəxabat tipli dərsliklərini ayrıca qeyd etmək lazım gəlir. Sadalanan toplama və nəşr işləri həvəskarlıq səviyyəsində aparıldığından elmi prinsip əsasında sistemləşdirilməmişdir.

Bütövlükdə Azərbaycan folklorunun öyrənilməsinə böyük diqqət yetirən "Azərbaycanı tədqiq və tətəbbö cəmiyyəti" 1923-cü ildən "Azərbaycanı öyrənmə yolu" adlı toplu yaradaraq el-obadan 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.Əlizadənin topladığı daha böyük həcmdə "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-

müddətli və məhsuldar fəaliyyət göstərən H.Qasımov 1956 və 1960-cı illərdə "Bayatılar" kitabının iki nəşrini hazırlamışdır. Bu yöndə güney Azərbaycanda misilsiz folklorşünaslıq xidmətləri olan M.Fərzanənin də dəyərli fəaliyyəti olmuşdur. O, 1966-cı ildə Cənub ellərindən və yazılı qaynaqlardan topladığı "Bayatılar" kitabını dolğun müqəddimə ilə Tehrandan çapdan buraxdırmışdır. Sonrakı dövəndə indiyə qədər toplanmış bayatların iki yeni nəşri ortaya qoyulmuşdur. Bunlardan birincisi - 1983-cü ildə Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun hazırladığı (tərtibçilər - İ.Abbaslı, T.Fərzəliyev, B.Abdulla, E.Məmmədli, Q.Babazadə) "Azərbaycan bayatıları" kitabı elmi təsnifatla hazırlanmış sistemli bayatı 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 təsnifatı, poetik özünəməxsusluğu, 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.Fərzanə, A.Əliyev və başqa tədqiqatçıların çeşidli yönlərdən apardıqları araşdırmalar öz elmi-nəzəri dəyəri ilə seçilir.



XALQ MAHNILARI

Lirik xalq mahnıları poetik xalq yaradıcılığının ən kütləvi janrlarından biridir ki, onlarda insanların daxili aləmi, duyğu və düşüncələri, təbiətdə və cəmiyyətdə baş verən hadisələrə münasibəti əks olunur. Mərasimlərlə, ayrı-ayrı əmək sahələri ilə, ilkin peşələrlə əlaqəsini itirib, xalqın məişətinə müstəqil yaradıcılıq forması kimi daxil olan Azərbaycan xalq mahnılarının böyük tarixi, mədəni və estetik önəmiyyəti vardır.

Lirik xalq mahnıları əmək və mərasim nəğmələri, layla və aşiq poeziyası ilə bir sırada şer-musiqi folkloruna aiddir, daha doğrusu, şerlə musiqinin sintezindən ibarətdir, çox halda mətn hazır melodiya əsasında yaranır. Yaxud xalq hər hansı bir mahnı mətninin quruluşuna, ölçüsünə uyğun xüsusi musiqi bəstələyir, bəzən də əksinə olur, lakin hər ikisi (mətn və musiqi) formalaşmış qurtarmamış xalq arasında yaşamır, ifa edilib yayılır.

Xalq mahnılarının poetik strukturu məhz melodiya ilə əlaqəsinə görə biçimsizdir, misranın heca və bölgü düzümündə, qafiyə sisteminə ardıcılıq heç də həmişə gözlənilmir. Eləcə də, xalq mahnıları, mərasim nəğmələri, sayacı sözləri və dramlardan fərqli olaraq oyunlardan, dinamik hərəkətlərdən uzaqdır. Lakin demək olmaz ki, tamaşa ünsürlərini özündə tam əks etdirmir. Xalq mahnıları söz, musiqi və ifa sənəti olmaq etibarilə insanların emosiyalarından doğur. Əsl ifaçılar melodiyanı qanına, canına, ruhuna hopdurur, onlar qəmli, 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 yaratmaqda improvizədən faydalanır.

Xalq mahnıları söz, musiqi və ifa sənəti olmaqla, ilk növbədə, mərasim nəğmələrinə yaxındır. Lakin mərasim nəğmələrindən fərqli olaraq, mövzu və üslubca əfsun-tilsim başlanğıcına malik deyil. Xalq mah-

nıları ümumi məzmunu ilə insanların gerçək münasibətlərindən doğan ən tipik təəssüratları bir-birinə ötürməyə yardım göstərir. Eləcə də konkret şərait, yaşantı, dolğun həyat epizodları mahnıların ideyasını aşkara çıxarır. Mərasim nəğmələrində özünü açıq-aydın göstərən şərtilik, uydurma və fantastik aləm əvəzinə, burada həyatı hadisələrdən yaranan hiss və həyəcanlar, emosiyalar qoyulur. Bu mənada xalq mahnıları hamının çox asanlıqla anlaya bildiyi məzmun və formaya malikdir, ümumxalq malıdır. İnsanların məişətində geniş işlənməsinə, kütləviliklə görə heç bir folklor janrından geri qalmır və milyonlarla Azərbaycan türkünün gündəlik həyatı tələbatına, mənəvi qidasına çevrilir. Xalq məişəti ilə sıx bağlılığı onun sürətlə inkişafına və daha geniş ərazilərdə yayılmasına şərait yaradır. Bu mənada lirik xalq mahnıları bədii, poetik, çoxcəhətli, səmimi yaradıcılıq növüdür və həqiqi xalq duyğularını ensiklopediyasıdır.

Mərasim və əmək nəğmələrindən fərqli olaraq, xalq mahnılarının oxunma yerinə, vaxtına, mənsubluğuna görə ciddi məhdudiyətlər qoyulmur. Əgər mərasim nəğmələri təqvim bayramlarında (Novruz mərasimi nəğmələri yalnız yazın gəlişi ərəfəsində) və toy şənliklərində, yaslarda (toy-halay nəğmələri, ağılar), laylalar (beşik başında, körpələr yatırılarkən) analar tərəfindən, sayacı sözləri təkə qoyunçuluqda (bir peşə daxilində) oxunursa, xalq mahnıları hər zaman, hər yerdə hamı tərəfindən ifa olunur. Çünki onlar insanların gündəlik fəaliyyəti, yaşayışı, işi və istirahəti ilə qırılmaz tellərlə bağlanır, ən çətin anlarda xalqın təsəllisi olur. Doğrudur, xalq mahnılarında da müəyyən məhdudiyətlər özünü göstərir: ayrı-ayrılıqda bəzilərini yalnız gənclər, qocalar, qadınlardan, kişilər oxuyurlar. Lakin ifanın hansı zümrəyə məxsusluğuna baxmayaraq, mahnı hamının qəlbinə yol tapır. Yaxud qaçaq mahnıları xalqın kiçik bir hissəsinə həsr olunsa da, hər kəsin zövqünü oxşayır, ruhunu dilləndirir və bütün bu xırda məhdudiyətlər janrın müəyyənləşməsinə heç bir maneçilik törətmir. Ü.Hacıbəyov qeyd edirdi ki, “el mahnıları Azərbaycan xalqının əhvali-ruhiyyəsini şərh, zövqi-musiqisini bəyan, şərh və musiqidəki yaradıcılıq qabiliyyətinin dərəcəsini təyin edə bilən böyük bir material olduğundan onun istər maddi, istər ədəbi, istər psixoloji, istər etnoqrafik əhəmiyyəti çox böyükdür” [175, 220-221].

Xalq mahnılarının müstəqil janr kimi formalaşması tarixi mərasimlərin ilkin təsəvvürlərlə əlaqəsinin qırılmağa başladığı dövrlərə təsadüf edir. Məlumdur ki, ən kəskin inamlardan doğan yazqabağı ayinləri əvvəl atəşpərəstlər (tonqalla, odla bağlılığına görə), sonra da müsəlmanlar

(novruzun - yeni günün, ilin təzələnməsinin eyni vaxta təsadüf etməsinə görə) özününküləşdirmişlər. Məhz bu keçidlərdə, yəni ilkin təsəvvür və inamlardan yaxa qurtarıqda bir sıra nəğmələr mərasimlərdən ayrılıb müstəqil oxunmuş, yaxud onun hazır melodiyası əsasında insanların gerçək hiss və duyğularını əks etdirən yeni mahnılar yaranmışdır.

Bir məsələni də nəzərə çatdırmalıyıq ki, ilkin türk nəğməsi milli musiqi alətləri (ilk növbədə qopuz) yaranandan çox əvvəllər formalaşmış və ağızda ifa edilən melodiya onun poetik strukturundan əmələ gəlmişdir. Ona görə də əski xalq nəğmələri sabit formaya malik deyil. Az qala hər nəğmənin öz xüsusi poetik sistemi var. Bu günün özündə belə türk xalq mahnıları musiqi alətlərinin iştirakı olmadan da melodiyaşına yatımlıdır, asanlıqla avazlana bilir.

Beləliklə, xalq poeziyasının söz, musiqi və ifa növü olan lirik mahnılar uzun bir inkişaf mərhələsi keçmişdir. Bu mərhələləri aşağıdakı kimi sistemləşdirmək olar:

1. İlkin əmək prosesinin təqlidindən ibarət rəqsləri müşayiət edən nəğmələr.

2. Ovsun, tilsim və dualarla bağlı mahnılar.

3. Əski inam və etiqadları əks etdirən mövsüm (təqvim) mərasimlərində oxunan nəğmələr.

4. Məişət mərasimi nəğmələri - toy və halay mahnıları.

5. Körpə uşağın doğulması və bəslənməsinə həsr olunan ana nəğmələri - laylalar, oxşamalar.

6. Ölüm-itim acısından doğan yuğlar, ağılar.

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 igidlik göstərən qəhrəmanlara və qəhrəmanlığa həsr olunan nəğmələr.

10. Gündəlik həyatda baş verən maraqlı və əyləncəli hadisələr əsasında yaranan mahnılar.

11. İnsanların hiss və həyəcanlarını, daxili aləmini əks etdirən mahnılar.

Göründüyü kimi, folklorun ayrı-ayrı lirik janrları məhz bu mərhələlərdə müəyyən olmuş və özünəməxsus xüsusiyyətlər kəsb etmişdir.

Lirik xalq mahnıları, ilk növbədə, mərasim və əmək nəğmələrindən mövzu rəngarəngliyinə görə fərqlənir. Əgər əmək nəğmələrində

işin səmərəliliyini artırmaq və yüngülləşdirmək, ovu uğurla başa çatdırmaq, məhsul bolluğu arzulanırsa, mərasimlərdə günəş, bulud, külək, qış, yaz-təbiət hadisələri və qüvvələrindən kömək dilənilsə, lirik xalq mahnılarında insanların gerçək əhvali-ruhiyyəsi əks olunur.

Lirik xalq mahnılarının insanların əhvali-ruhiyyəsinə görə təsnifi onun poetik məzmunun bir tərəfini əks etdirir. obraz fərqlərindən və əhvali-ruhiyyədən asılı olmayaraq, mahnıların mövzusu və məzmunu rəngarəngdir, çoxcəhətlidir. Onun əsas obyektı gerçəkliyin müxtəlif tərəfləridir ki, ailə ziddiyyətləri, məhəbbət əkslikləri, ictimai bərabərsizlikdən doğan narazılıqlar, daha doğrusu, sosial-məişət zəminində formalaşan toqquşmalardan ibarətdir. Məhz buna görə də lirik xalq mahnılarını məzmununa görə təsnif etmək daha məqsədəuyğundur:

1. Məhəbbət lirikası.
2. İctimai lirika.
3. Ailə-məişət lirikası.

Xalq mahnılarının poetik məzmunundan bəhs edərkən, onlarda, əsasən, məhəbbət yönümündə iki məsələnin daha qabarıq verildiyini göstərmək olar: birincisi, qadınlara aiddirsə, əziz adamlarından zorla ayrılıb, əzəzil, yaşlı adama ərə verilmələrindən, qul kimi satılmalarından, dörd divar arasında əsir edilmələrindən, zalım örin və qaynananın dözülməz rəftarından acı-acı şikayətləri əks olunur; ikincisi, kişilərə həsr edilirsə, sevgilisi ilə olan xoş çağlar xatırlanır, məşuqənin açıq-aşkar xəyanətinə nifrətlər yağdırılır, ömrün ağrılarından, acılarından bəhs açılır, eləcə də həsrətdən doğan kədəri, qəmi unudurmağa çalışır. Bu mənada qəhrəmanın ailədə və şəxsi həyatında qarşısına çoxlu problemlər çıxır, lakin o, başa düşür ki, başına gələn müsibətlərin, çəkdiyi məşəqqətlərin əsas səbəbi alın yazısında deyil, sosial əksliklərdədir.

Aşıqın gözündə sevgilisi "cənnət hurisi"ndən də gözəldir, onun hər cəfası şirindir. Yarını bir dəfə ötəri görmək üçün o, ölməyə, birçə gülüşünə canını qurban verməyə hazırdır. Aşıqə görə, bülbül kimi gecə-gündüz nalə etmək, hicran, ayrılıq acısından min dəfə o dünyaya, cəhənnəmə gedib-gölmək ən böyük səadətdir, tək qəlbinin əksi, bir parası olan istəklisinin bir telinə belə ziyan dəyməsin, "ürəyinin başına peykan yol" salmasın. Küləyin bərk əsməsi belə onu qorxudur, birdən yarın züflərini pərişan edər, "gül butası əyilər" - bütün bunlar "Gözəl-
lim sənsən" mahnısının əsas qayəsini təşkil edir:

*Gözəl,im, sənsən, gözümün nuri,
Cənnətdə yoxdur, sənin tək huri.*

(2)

*Öldürdü məni yarımın 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 sevdininə can qurban eylər.
Ona vuruldum,
Ona mən yar oldum.* (2)

Nəqarət [388, 13]

Məhəbbət dastanlarında yuxuda Xızırdan (yaxud Xıdır Nəbidən, pirani qocadan, dərvişdən və İmam Əlidən) buta alan aşiq ayılan kimi saz tələb edir, birdən-birə onda gözəl səs, çalıb oxumaq qabiliyyəti əmələ gəlir, ürəyinin yangısını yalnız sözlə, musiqi ilə ifadə edə bilir. “Aman nənə” mahnısı məhz bu motiv üzərində qurulur. Doğrudur, aşiq gənc dastan qəhrəmanından fərqli olaraq, yarına yalvarır ki, ona saz alsın, çalmaqla dərđini, qəmini unutsun. Eləcə də xalq mahnısının personajı qızıdır, başqa sözlə, sevən qızın daxili aləmini əks etdirir. Məhəbbət dastanlarında isə 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 açmırlar) irəli gəlir. Lakin xalq mahnılarında bu prinsipə əməl edilmir, bəzən qızlar da ürək sirlərini başqalarına verirlər. Bu da təbii-dir ki, belə hallarda eşqindən qovrulan gənc qız dərđini ancaq nənəsinə açmağa cəsəret edir:

*Yarıma demişəm mənə saz alsın,
Aman nənə, zalım nənə, yar, nənə!
Onu çalım dərđim, qənim azalsın,
Aman nənə, zalım nənə, yar, nənə!
Məgər mən ölmüşəm, yarım qız alsın?!
Ay aman yar, ay zalım yar,
Ay gözəl yar, ay gül yarım! [388, 9]*

Yarının uzun müddət gözo görünməməsi, yoxa çıxması onda özünə qarşı şübhə oyadır: görün hansı hərəkətindən incik düşüb, hansı sözü yara ağır gəlib? Qəhərdən “gülü özündən olan yaylıq” boynuna dolanmışdır; amma o, nə qədər sıxılsa da, sevgilisinə “zalım yar” deməyə çətinlik çəkir, özü də bilmədən bir kərə dilindən çıxardır, tez təşvişə düşür, dəyişib sözüne qızıl “gül ətri”, şəkər qatır:

*Bir yaylığım vardır, gülü özündən,
Aman nənə, zalım nənə, yar, nənə!
Dolanır boynuma özü-özündən,
Aman nənə, zalım nənə, yar, nənə!
Ay aman yar, ay zalım yar,
Ay gözəl yar, ay gül yarım! [388, 10]*

İstəklisinə qovuşacağına ümid yarananda isə sevincini gizlətmir. “Ay Lolo” mahnısında yaxasına gül düzüb çəməndə gəzən, yarın hər cövrünə dözüb mehribanlığını qorumağa çalışın, evin kiçik qızının qoşulub qaçmasından dili dolaşın qızın barmağına anası bir gül üzük taxır. Düymələri mərcan yarın vüsali ona qol-qanad verir, fərəh gətirir:

*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 çəmənləri, bağları, çayları, bulaqları, lalələri, gülləri, otları - göz oxşayan mənzərələri aşıqın başına gələn qəribə hadisələrlə və onun daxili aləmi, əhvali-ruhiyyəsi, duyğuları, düşüncələri ilə qarşılaşdırılır, 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 qaçdı, nənəm ey!
Qoşuldu qaçdı, nənəm ey! [388, 10]

Aşiq dərđini unutmaq məqsədilə təbiətə sığınır, bağa girib, çiçəklərin seyrinə dalır, lakin yarın xəyalı gözlərinin önündən çəkilmir, narı da onun üçün dərđir:

Bağa girdim nar üçün
Ay aman, ay aman, ay aman, ay aman.
Narı dərđim yar üçün
Ay aman, ay aman, ay aman, ay aman [388, 11].

Yaxud:

Gedək bağa, lalə dərək,
Ay dağlar gözəli.
Sinəmizin üstünə sərək,
Ay dağlar gözəli [388, 14-15].

“Hər ağacda bar, heyva, nar“ olsa və “yüz min gül-çiçək“ açsa da bülbülsüz bahar olmadığı kimi, yarsız bağa girən aşiq də öz “bağbanını görmür“, “güldən dəstə tutub çələng 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 əksəriyyətinə güllər, çiçəklər, müxtəlif meyvələr, bağ, bostan tərənnüm olunur. Bəzi mahnılar hətta bitkilərin adı ilə tanınır: “Bənövşə“, “Üç gül“, “Alma mahnısı“, “Qubanın ağ alması“, “Gül açdı“, “Süsən sünbül“ və s. mahnılarda çiçəyə, gülə, ən ləziz meyvəyə oxşadılan yara münasibət əks olunur. Belə ki, yazın ilıq nəfəsini duyan gənc bənövşəyə üz tutur, açılmasını (yəni, yarın onunla görüşə gəlməsini) xahiş edir:

Dağlara gün düşübdür,
Açıl, bənövşəm, açıl.
Bağlara gün düşübdür,
Açıl, bənövşəm, açıl.

Təbiətin şıltaqlığından - 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, aşıq qorxur ki, bu zaman bənövşəsi soyuğa tab gətirə bilməz, onu ürəyinin odu ilə qızdırmağa razıdır:

*Dağlara qar yağıbdir,
Yığıl, bənövşəm, yığıl
Bağlara qar yağıbdir,
Yığıl bənövşəm, yığıl [388, 58].*

Yurdumuzun füsunkar təbiətinə həsr olunan "Vətənin baharı", "Bizim vətən qızları", "Şirvanın yolları", "Şuşanın dağları", "Uca dağlar", kimi mahnılarda da məhəbbət təsvirlərin, mənzərələrin fonunda verilir. Aşıq yollara baxanda yarını görmür, ürəyindən daş asılır, amma alagözlüsünün vəfadarlığına şübhə etmir, ümidini üzür. Yaşıl geyimli, qırmızı qoftalı, seyrək dumanlı Şuşa dağlarımn "dərdindən ölməyə çoxdur gümanlı". Lakin təbiətin bu gözəl guşəsində yaşayan gəlinlər, qızlar daha gözəl və qiymətliyərlər:

*Şuşada axşamlar yanar ulduzlar,
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 qarğa, quzğun məskəninə çevrilmişdir...

Quşlara və heyvanlara həsr olunan mahnılarda ("Sarı bülbül", "Sona bülbüllər", "Ay laçın", "Üçtelli durna", "Yaşılbaş sona", "Bir cüt sona", "Bülbül", "Ay bülbül", "Durnam", "Bülbüllər oxur", "Aman köklik öləndən", "Sular sonası", "Ahu kimi", "Ceyran balası" və s.) sevən gənclərin duyğuları, əhvali-ruhiyyəsi daha əlvan boyalarla əks olunur:

*Haray getdi dəm əldən, balam,
Qoymaz məni qəm əldən.
Gedirsə dərdi-qəm getsin, balam,
Gətməsin həmdəm əldən.*

Nəqarət:

*Aman kəklik əlindən,
Bidad kəklik əlindən.
Baş götürüb gedirəm
Mən də kəklik əlindən.*

*Qərənfiləm, dəstəyəm, balam,
Bülbüləm, qəfəsdəyəm.
Gedin yarıma deyın, balam,
Həsrətindən xəstəyəm.*

Nəqarət [388, 96]

İkincisi, xalq mahnılarında məişətlə bağlı detallara üstünlük verilir. Ocağın külü, yar əli ilə toxunan xalı, xana-xana evlər, yanı buta yaylıq, oymaq-oymaq obalar aşıqın daxili aləmini əks etdirən vasitəyə çevrilir:

*Evləri var, ay aman, xana-xana, (2)
Mən kül oldum, ay aman, ay aman, yana-yana. (2)
Yaylığının yanı buta, (2)
Saldı məni, ay aman, ay aman, yanar oda. (2)
Obaları, ay aman, oymaq-oymaq, (2)
Yalan sözdür, ay aman, ay aman, yardan doymaq [388, 14]. (2)*

“Sudan gələn sürməli qız”da məişətdə çox işlənən kuzə aşıqın duyğuları ilə müqayisədə verilir:

*Sudan gələn sürməli qız, (2)
Çox incidir kuzə səni, bala,
Çox incidir kuzə səni...

Kuzəni boynundan aşır (2)
Saçın dabana dolaşır, bala,
Saçın dabana dolaşır...*

Kuzə suyu şərbət olar, (2)
Bulaq üstə söhbət olar, bala,
Bulaq üstə söhbət olar... [388, 69-70]

“Ay qara xal yar“ mahnısında isə araqçın aşiqin yarla görüşünə səbəb kimi tərənnüm olunur:

Araqçının məndədir, qara xal yar,
Sərmişəm çəməndədir, qara xal yar,
Aləm gözələ dönsə, qara xal yar,
Mənim gözüm səndədir, qara xal yar [388, 68]. (2)

“Yar bizə qonaq gələcək“ mahnısı da məişət detalları üzərində qurulur. Yarının qonaq gələcəyindən təşvişə düşən aşiq həyəcədən stəkanların yerini tapa bilməməsini yarını görməməsi ilə əlaqələndirir:

İstəkanlar irəfdədir,
Hər biri bir tərəfdədir,
Görməmişəm bir həftədir [388, 82].

Şən əhvali-ruhiyyəli mahnılarda (“Qalalı“, “Çal-oyna“, “Dağlarda çiçək“, “Qadan alım“, “Almanı atdım xarala“, “Pəncərədən daş gəlir“, “A Leyli“, “Həsiri basma“, “Nar, nar, nargilə“, “Niyə bala“, “Oyna gülüm“, “Ay dili-dili“ və s.) incə xalq yumorundan gen-bol istifadə olunur.

Xalq arasında geniş yayılan əfsanə, əsətir və dastan motivləri əsasında da mahnı yaranmışdır. “Apardı sellər Saranı“ mahnısı məhz nakam eşq məcrasının son akkordu kimi səslənir. Bir-birinə bağlanan iki gənci sosial problemə görə (Xançoban kasıb çobandır, Sara isə varlı ailənin qızıdır) bir-birindən ayırmaq istəyirlər. Lakin qəlbindən atasının qoyun sürülərini otaran çobana olan sonsuz məhəbbətini çıxarıb Saranı bəyə ərə verə bilmirlər. O, ölməyi Xançobansız yaşamaqdan üstün tutur və özünü qayadan coşğun dağ çayına atıb həlak edir. Bu eşq faciəsinə bu gün də xanəndələrin dilinin əzbərinə çevrilmiş mahnı 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 batıb nahaq 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", "Kimə yalvarım", "Azərbaycan ceyranı", "Qara tellər", "Gör nə məlahətlişən", "Ay gözəlim", "Qara qız", "Sənə sözüm var", "Azərbaycan maralı", "Ay qaşı, gözü qara qız", "Heyranın ollam", "Bulaqda", "Güloğlan", "Xumar oldum", "Ay Güləbətini", "Məhbubəm", "Qaragilə", "Dilbər" və s.) forma və məzmununa görə aşiq gözəlləmələrini xatırladır. Onlarda sevgililərin zahiri əlamətləri - sürməli gözləri, qara qaşları, qoşa xalları, incə belləri, qönçə gülə bənzər üzləri daxili əlamətləri ilə vəhdətdə tərənnüm edilir:

*Ay qız, gözün qaradı,
Qaşın bir ayparadı.
Düşdün yenə yadıma, gülüm,
Gözüm səni aradı.*

*Sinəndə var sarı gül,
Yarı qönçə, yarı gül.
Danışmadıq doyunca, gülüm,
Uzaqdan bir barı gül [388, 89].*

Bəzən tərif konkret şəxsə - oğlana (Güloğlan) və qıza (Güləbətın, Məhbubə, Qaragilə, Dilbər) ünvanlanırsa da, burada ad şərtidir, bir nəfərin deyil, bütün gənclərin qəlbınə güzgü tutulur və aşiqin ümumiləşmiş bədii portreti canlandırılır:

*Qapıda duran oğlana,
Güloğlana, Güloğlana,
Boynunu buran oğlana,
Güloğlana, Güloğlana
İrəhmin 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].*

Aşiq istəklisinin zahiri bər-bəzəyini nə qədər vəsf etsə də, son nəticədə onu öz təbii halında - ənlisiz, kirşansız, boyasız görmək istəyir:

*Qarayanız, ay suyuşirin,
Sürməni neylərsən?
Ox kimidir kirpiklərin,
Sürməni neylərsən?
Sən bəzəyi neylərsən?*

Xalqın uzaq və yaxın dövrlərdə milli-azadlıq hərəkatına, haqsızlığa qarşı mübarizəsinə və iştirakçıların igidliyinə qoşulan mahnılar ictimai məzmun kəsb edirdi. Yurdumuz qəsbkarların döyüş meydanları idi. Rusiya ilə İran imperiyaları Azərbaycan türklərinin torpaqlarından gözünü çəkmir, ələ keçirmək məqsədilə işğalçı müharibələr aparır, nəhayət, öz aralarında mənfur sülh müqaviləsi bağlamaqla yurdumuzu parçalayırlar. Xalq ikiyə bölünür. Bütün bunlara etiraz edənlər əlinə silah alıb dağlara çəkilir, qəsbkarlarla son damla qanları qalanadək vuruşurdular. Belə qəhrəmanların şəninə dastanlar düzülüb-qoşulmaqla yanaşı, müstəqil ifa edilən mahnılar da yaradılırdı.

Xalqın qaniçən işğalçılara qarşı nifrəti, etirazı Qaçaq Nəbiyə, Həcərə, Qaçaq Kərəmə və Qaçaq Cavadoğluna həsr olunan mahnılarda daha gur səslənirdi. Dar ayaqda igidin arxası, dayağı atdır. Qaçaq Nəbi çətinə düşdüyündən Boz atına üz tutur, ondan kömək diləyir:

*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-kasıb qarşılaşması çox vaxt böyük bəlaya çevrilirdi. Ata-ana öz qızını yoxsula vermək istəmir, övladının səadətini bəzən dul, yaşlı adamın puluna, varına qurban edirdi. Xalq öz mahnılarında bu haqsızlığa etirazını bildirirdi:

*Əzizim gülü yansın,
gülü yansın,
Butada gülü yansın,
gülü yansın,
Məni yardan edənin,
A Leyli, a Leyli,
Ağzında dili yansın.
A Leyli, a Leyli,
Hey, hey, hey, hey, hey.
Bu dərədə qaz gedə.
Qaz gedə.
Qaqqıl-daşa, tez gedə,
tez gedə.*

*Tanrıya rəvadırmı,
A Leyli, a Leyli,
Dul kişiyə qız gedə.
A Leyli, a Leyli,
Hey, hey, hey, hey, hey [388, 83-84].*

Xalq mahnılarının bir qismi ailə-məişət mövzusunda həsr olunmuşdur. Mərasimləri müşayiət edən toy və halay nəğmələrindən (elçilik, nişantaxma, gəlin gətirmə zamanı oxunan) fərqli olaraq, ailə-məişət mövzulu xalq mahnıları ayinlərsiz, müstəqil ifa edilir və toydan sonrakı hadisələri əks etdirir.

Gəlin-qaynana, ər-arvad, valideyn-övlad münasibətləri tarix boyu xalqın ortağ məxrəcə qoymaq istədiyi problemlərdən biri olmuşdur. Ən populyar və kütləvi folklor janrları vasitəsilə bu məsələnin həlli yolları axtarılmış və xalq mahnılarında da özünə yer tapmışdır.

Gəlinin ata evindən çıxıb ər evinə qədəm basdığı andan sonra başına gələn hadisələr kiçikhəcmli əsərdə elə lakonik və bədii dillə verilir ki, hamının ibrət güzgüsünə çevrilir. İlk növbədə mahnılarla gəlini düşdüüyü yeni şəraitə uyğunlaşdırmağa çalışırlar:

*Ay gəlin, evlər ayırır,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.
Bizim elin adətini
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin.*

Gəlin baldızları ilə münasibətini tarazlamalı, onların rəfiqəsinə çevrilməli, evdə əmin-amanlığı 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 zəhər 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, qurmalı, yandırmalıdır:

*Ay gəlin var, işsiz durar,
Əylən, gəlin, əylən, gəlin.
Ay gəlin var, evlər qurar,
Öyrən, gəlin, öyrən, gəlin [388, 66].*

Ailə-məişət mövzulu mahnılarda gəlinin tərifı əsas yer tutur. Xalq "əl-ayağı düz", "şirin dilli", "qara telli", "eldə obada tayı-bərabəri olmayan gəlinin bədii portretini yaratmaqla, zahiri gözəlliyini tərənnüm etməklə kifayətlənmiş, həm də onu evdəki xırda-para söz-söhbət 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.
Almanı 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 istərəm,
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 qarşılaşmalar nəticəsində yaranan dialoqlar süjetyaradıcı 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 qığılcım olub, bala,
Səni yandırsam, neylərsən?*

Qız:

*Sən bir qığılcım olsan,
Məni yandıracaq olsan,
Mən bir ovuc darı olub, bala,
Yerə səpilsəm, neylərsən?*

Oğlan:

*Sən bir ovuc darı olsan,
Yerə səpiləcək olsan,
Mən cücəli toyuq olub, bala,
Səni dənlasəm, neylərsən?*

Qız:

*Sən cücali toyuq olsan,
Məni dənlayəcək olsan,
Mən bir gözəl ceyran olub, bala,
Düzlərə qaçsam, neylərsən?*

Oğlan:

*Sən bir gözəl ceyran olsan,
Düzlərə qaçacaq olsan,
Mən bir mahir ovçu olub, balam,
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 ocdadlarımızın ən əski etiqlərini özündə əks etdirir və mənşəcə ilkin animistik baxışlara söykənir. Ruhun tez-tez bir cisimdən çıxıb başqasına keçməsinə inamın izlərinə ən qədim əsətir və nağıllarımızda təsadüf edirik. “Oxayın nağılı“nda adamcıl tilsimkarla qarşılaşan Əhməd az qala mahnıdakı gənc oğlanla qızın söylədiyi şəkildə bir formadan başqasına girir. Nağılda cilddən-cildə düşmə əsas qəhrəmanın sehrkar düşməninə qalib gəlməsinə yardım edirsə, mahnıda mübahisə edən iki gəncin sevgilərini bir-birinə bildirmək vasitəsinə çevrilir. Qeyri-adi müqayisələrlə höcətləşən oğlanla qız axırda xəyal, nağıl aləmindən ayrılıb, gerçək həyata qayıdırlar:

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 dilini işə salıb “köynəyi yaşıl oğlanı yoldan eləyir“, sonra bir xeyli naz satır və günahını söyləmədən onu məzəmmət edir:

Qız:

*Köynəyi yaşıl oğlan, Muleyli,
Əcəb yaraşır oğlan, Muleyli.
Qapımızda dolanma, Muleyli,
Anam savaşır oğlan, Muleyli.*

Oğlanın eşqində sadıq olduğunu, təkcə ona könül verdiyini gördükdə, qız yumşalır:

Qız:

*Qapınızda bar olsun, Muleyli,
Heyva olsun, nar olsun, Muleyli,
Sənə könül verərəm, Muleyli,
Səndə düz ilqar olsun, Muleyli.*

Oğlanın ürəklənib ona yaxınlıq etmək niyyətini biləndə isə qız el adətini 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 əksəriyyəti müqayisə və bənzətmələr əsasında qurulur. Oğlan zahiri əlamətlərini bir-bir tərifləməklə qızı ələ almağa, onunla yaxınlıq etməyə can atır. Özünü arif göstərən qız isə sözlə onu bağlayır, üzünün cizgilərini - yanaqlarını çiçəklə, 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 görməmişəmi? [388, 123]*

“Yaylıği” deyişmə-mahmısında oğlan qızı söhbətə tutmaq üçün onun yerdən tapdığı yaylığını özündə saxlamaq istəyir, qız onu qardaşı ilə hədələdikdə isə ürəkdən sevdiyini, yaylıği gizlətməklə bəhanə etdiyini bildirir:

Qız:

*Ay kələkbaz oğlan, oğlan,
İnciyərəm səndən, inan,
Çıxmasa yaylıq qarşıma,
Xəbər verrəm, a balam, qardaşıma,
yar, ay can,
Gözəl oğlan, ver yaylıği,
Xəbər verrəm qardaşıma,
yar, ay can,
Gözəl oğlan, ver yaylıği.*

Oğlan:

*Qurban olum göz-qaşına,
Gedib demə qardaşına,*

*Sevgilindən gəl incimə,
Yaylıq məndədir gözəl yar, yar can,
Al sevgilim, al yaylığı.*

Deyişmə-mahnılarda uğursuz sevgi motivlərinə də rast gəlinir. İki aşıq gəncin arasına üçüncü qara qəlblı, pis niyyətli şəxs girir, onların səadətının qarşısına aşılmaz sədd çəkilir. Bəzən oğlanın eşq elan etməkdə keçikdiyi, artıq qızın könlünün başqasında olduğu bildirilir.

Deyişmə-mahnılarda ovçu-maral, ovçu-kəklik qarşılaşmasına rast gəlinir ki, bunlar xalq romantikasının ön bitkin nümunələridir, insanların duyğularını, hiss və həyəcanlarını daha təsirli vermək vasitəsi kimi çox dəyərlidir. Sevgilisini itirmiş ovçu sonsuz kədərini unutmaq məqsədilə dağlara üz tutur, uman yerdən küsüb qarşısına çıxan dağ maralını ovlamaq istəyir. Maral dil açıb yalvarır ki, onun eşq yarası almış qəlbini oxlamaqla yarından, yəni ovçudan ayırmasın:

Maral:

*Aman ovçu, vurma məni,
Mən bu dağın, ay balam,
maralıyam.
Maralıyam, maralıyam.
Ovçu əlindən, ay gülüm,
yaralıyam.*

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 muğamlarsız təsəvvür etmək mümkün deyil. Bütün mədəni dünyada şöhrət qazanan, Bethoven kimi bəstəkarların ilham mənbəyinə çevrilən muğam və təsniflərin söz hissəsi yazılı ədəbiyyata söykənməklə yanaşı, xalq poeziyasından da qidalanmışdır. Nəsimi, Füzuli, Vaqif Nəbati, S.Ə.Şirvani, Vahid şeri qədər məlahətli, həzin təsnif mətnlərinə folklorda da rast gəlirik. "Dilkəş", "Əraq", "Murği-səhər", "Maeyi-şur", "Şahnaz", "Bayatı-Qacar", "Şikəsteyi-fars", "Arazbarı", "Zəmin-xara", "Səmayi-şəms", "Sərənca" və "Dəşti" təsnifləri üçün xüsusi xalq mahnıları düzülüb-qoşulmuşdur. Qəzəl, bayatı formalı şerlərlə birlikdə, təsnifdən təsnifə dəyişərək yeni, orijinal, heç bir şer şəklinə bənzəməyən xüsusi forma kəsb edən mahnılar, əsasən, məhəbbətə həsr olunurdu. Maraqlıdır ki, təsniflərdə bənddən-bəndə keçdikcə melodiyanın tələbinə uyğun olaraq mətnin quruluşu başqalaşır. Belə ki, Əraq təsnifinin birinci bəndindəki bir-birinə həmqafiyə olan üç misradan "ay amanı" ixtisar etsək, ikisi 10, biri 11 hecalıdır:

<i>Dağların başın 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 sazı,</i>	(3)
<i>Çal sazı,</i>	(3)
<i>Çal sazı,</i>	(3)
<i>Ellər oynasın [388, 152].</i>	(5)

İkinci bəndin dörd misrasından üçü 5, biri isə 7 hecalıdır, bayatı kimi qafiyələnir: a-a-b-a.

Təsniflərdə kədər, həsrət, niskil, ayrılıq göynərtisi üstünlük təşkil edir, “qoşa xallı” yarı görməyəndə aşiqin rəngi saralır. Onun üçün yarsız meşə həmin meşə, bənövşə həmin bənövşə deyil. Bir quru sözə görə ondan inciyib küsməyinin peşimançılığını çəkir. Sərv qaməti gözündən getdiyindən həyatı “həşri-qiyamətə” dönür. Uzaqdan da olsa onu görməyə çalışır, bircə kəlməsinə canını qurban verməyə hazırdır. Görüş dəmində səhvini bəynuna alıb, bağışlanmasını xahiş etməyi qərara alır:

*Gəl inad etmə böylə,
Sevimli dilbərim.
Yollarını gözləyir
İntizar gözlərim.*

Nəqərat

*Gəl, gəl, qadan-balan
mən alım yar,
Sənsiz gülməz eşqim,
amalım, yar.*

*Gəl, yada salma, dilbər,
ey vəfadar,
Olub keçənləri hər nədir,
Qəlbinə dəymişəm yar,
bilirəm, yar.
Bilirəm hər günah məndədir.
Qəlbim, gözüm, yar, yenə səndədir.
Laylasını dinlə, gəl,
Suların, sevgilim.
Seyrinə çıxmaq birgə
Baharın sevgilim.*

Nəqərat [388, 160]

O, yarına “güləbətın yaxalı” köynək bağışlayacaq, gecə-gündüz xidmətində duracaq... Nəhayət, “hər sözə bir söz düzən” gözəlinin piş-vazına çıxır, onun tərifini söyləyir:

*Yarım gözəllər xası,
ay aman, aman.
Xoşdur mənə cəfası.
Yara bir köynək aldım,
ay aman, aman,
Güləbətın yaxası [388, 161].*

Biləndə ki, yolunda can üzməsindən yarının heç xəbəri yoxmuş, viran olur, talanır, hay salır. Dərdə-qəmə batsa da, yanıb külə dönsə də, gülünün qəlbinə qığılcım sala bilmir:

*Aşiqin çoxdur sənin,
Kipriyin oxdur sənin.
Yolunda can üzərəm,
Xəbərin yoxdur sənin [388, 162].*

Yaxud:

*Hay salıram oyanmır,
Dərdə-qəmə boyanmır.
Düşmüşük eşq oduna,
Mən yanırım, o yanmır [388, 163].*

Çatma qaşlara, gül yanaqlara, süzgün baxışlara, laçın yerişə həsrət qaldığı üçün könül evi viranəyə dönür, gözləri yollara baxmaqdan maral kimi yorğun düşür, bir vaxtlar yarı ilə gəzdiyi bağda quzu tək mələyir, ağlını, huşunu itirir:

*Bu dağda bir maral var,
Başında tirmə şal var.
Adı çıxıb yadımdan,
Üzündə qara xal var [388, 165].*

Amma bir anda olsa ümidini üzür, ürəyi həyat eşqi ilə, yarı bir də görmək arzusu ilə döyünür:

*Eşqimi təzələ,
Ömrümü yaz elə,
Azca naz elə,
Bu ayrılığın
Ömrünü az elə [388, 167].*

Başa düşür ki, yarı vəfalıdır, bu çağadək ona naz satırdı:

*Vəfalısan gözəlüm,
Bu etibar ki, səndə var.
İnan mənə, sevgilim,
Sənsən mənim öz gülüm [388, 1].*

Aşiqin qışı bahara çevrilir, buzlar əriyir, ürəklər qızır. O, yarı ilə həmsöhbət olur:

*Dedim: a gül, böylə sullanma,
Burda belə yaxşı var, yaman var.
Dedim: ey gül, qadan mən alım,
Dedi: səbr eylə zaman var, ay zalım [388, 168].*

Təsniflərin bir qismi Vətənin tərənnümünə həsr olunur. Xalqın, vətənin dar günündə aşıq bülbülü qəhrəmanlıq nəğməsi oxumağa vadar edir:

*Dinlə bülbülün səsini,
Qəhrəmanlıq nəğməsini [388, 157].*

Lirik qəhrəman Azərbaycan torpağının azadlığı uğrunda canından keçməyə hazırdır. Yaşıl, laləli çəmənlərdən xarın qovulması, bir yaşəmən çiçəyinin 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-gülüstanımıza əsməsin xəzan,
Bayrağımız dalğalanıb,
olsun hökmran
Zülümdən aləmə gərək qalmasın nişan [388, 157].*

Beləliklə, “mahnı xalqın qəlbidir, mahnı xalqın mənəviyyəti, daxili aləmi, fikri, hissi, düşüncələri, iztirabları, sevinc və kədəridir, mahnı xalqın özüdür. Mahnılarına görə xalqın həyat tərzini, toyunu, yasını, mübarizəsini müəyyənləşdirmək mümkündür. Xalqımız sazı, söhbəti qədimdən bəri sevən, qiymətləndirən şair xalqdır. Saz və söhbət, məhəbbət, ürək çırpıntıları dinclik, əmin-amanlıq dövründə cövlana gəlir, çağlayır. Şirin mahnılar həyatdır, yaşayışdır“ [73. 211]. Görkəmli sənətkarımız Bülbülün oxuduğu “Qalada yatmış idim“ mahnısında Azərbaycan türklərinin sözə və musiqiyə necə qiymət verdiyi poetik dillə gözəl ifadə edilmişdir:

*Qalada yatmış idim,
Top atdılar, oyanmadım,
Saz ilə, söhbət ilə oyatdılar [388, 93].*

Mahnılar xalqın söz və musiqinin vəhdətindən hörüb düzəltdiyi gözəl bir çələngdir.



ƏFSANƏLƏR

Xalq hekayəti ənənəsinə daxil olan əfsanənin əsas məğzini o hekayətlər 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 seçilir. Onlar həm keçmişdə - dioxronik, həm hazırda, həm də gələcəkdə - sinxronik baş verən hadisələr kimi söylənir.

Başqa xalqların folklorunda olduğu kimi, Azərbaycan folklorunda da əfsanələr bir janr kimi əsasən kosmoqonik, toponomik, etnoqrafik, dini, tarixi, qəhrəmanlıq səciyyəsi daşıyır. Müstəqil janr kimi özünəməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərə malik olan əfsanələrin mətni sabit olur, süjet isə bütöv yox, yarımçıq, 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-ağızda gəzib dolaşa-dolaşa zəmanəmizə qədər gəlib çatmışdır. Ayrı-ayrı yüzilliklərin ictimai-siyasi hadisələrini əks etdirən tarix əsərlərində özünə yer tapmış əfsanələr yazılı məxəz kimi az da olsa məxsus olduğu janrın səciyyəvi əlamətlərini hifz edə bilmişdir. "Albaniya tarixi"ndə Varaz Tiridatın hakimiyyəti illərində ölkəni bürümüş dəhşətli aclıqdan söz açılır və qeyd edilir ki, xalq bu acınacaqlı faciəyə öz münasibətini bildirmiş, bu hadisə ilə bağlı belə bir əfsanə qurmuşdur: "Mən Şakaşen vilayətindəki Kaku çölündə gizlənmiş bir darıyam. Yanımdan bir çox müştəri keçirdi, amma mənə əhəmiyyət verməyib almaq da istəmədilər. İndi isə yaxşı günlər gəldi, çünki padşahlıq edən mənim Aclıq adlı qardaşımdır. İndi mən knyaz Varaz-Tiridatın və katolikos Yeliazarın daim yemək masasında-yam. Məni yeyəni isə qan aparırdı. Onları təqsirləndirməyin!" [109-186; 537, 156-157]

Minlərlə insanı həyatdan aparmış bu faciəli hadisəyə, əsərdə qeyd edildiyi kimi, “ağçı 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 darı insani çalarlar kəsb edən keyfiyyətlərlə obrazlaşdırılmış və o aclığın rəmzi kimi ümumiləşdirilmişdir. Bitkilərin, quşların, heyvanların insani cizgilərlə səciyyələndirilmiş əlamətlərini əks etdirən bu qəbil örnəklər az da olsa yazılı qaynaqlarda özünə yer tapa bilmişdir.

↳ Tarixi-xronoloji baxımdan kosmoqonik əfsanələr daha qədim çağlarda formalaşmışlar. Səma cisimləri ilə bağlı yaranmış ayrı-ayrı əfsanələrdə xalqın kosmoqonik görüşləri üstün yer tutmuşdur. Ay, Günəş, Ulduz və özgə planetlərdən söz açan belə örnəklər sonralar astral səciyyəli folklor əsərlərinin yaranmasında mühüm rol oynamışlar. Bu qəbil əfsanələrdə Günəşin, 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 örnəklərdə quşa tapınma, oda inam kimi motivlər qorunmuşdur. Simurqun ikinci adı Zümrüd quşu olmuşdur. Etimoloji baxımdan si-murğ (otuz quş), siyah-mürğ (qara, ön böyük quş), sək murğ (it quş) kimi çeşidli anlamlarda şərh edilən Simurq “Məlikməmməd” nağlında Zümrüd adı ilə ön planda obrazlaşdırılmışdır. Əfsanəyə görə isə o, Qaf dağında yaşarmış. Simurq beş yüz ildən bir uçub Misirə gedər, Günəş allahı Rannın məbədinə ziyarət edərmiş. Lakin bir dəfə onun bəxti gətirmir. Məbədə çatar-çatmaz onu tutub oda atırlar. Simurq isə oddan-atəşdən qorxmur. O, dəfələrlə atəşə atılsa da yanmır, sönən odun külü içərisindən dirilib çıxır. Qırx gün Misirdə 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 gören Səməndər quşu sevincindən dimdiyini caynağına vurur. Beləliklə, bu toqquşmadan od saçır, onun qov tükü alışı və quş yanıb kül olur [387, 85]. Eyni motiv əsasında rəvayət şəklində formalaşan örnəkdə isə quşun adını daşıyan Səməndər və onun istəklisi Qönçə obrazlaşdırılmışlar. Bu dəfə oda atılan oğlan Səməndər quşu kimi alovdan çıxıb sevgilisi Qönçə-pərvanə ilə qoşalaşır. Onlar ölməzlik, əbədilik

keyfiyyəti qazanıb alovun ətrafında dolanırlar [387, 85-86].

“Şanapipik quşu“, “Göyərçin“, “Hophop“, “Kəklik“, “Turac“, “Xoruz ilə Tovuz quşu“, “Qu quşu“, “Yusif-Nəsib quşu“, “Hüt-hüt quşu“, “Yapalaq quşu“, “Pərvanə ilə od“, “Bayquş ilə Tovuz quşu“, “İlanla qaranquş“ və onlarla bu qəbil əfsanələrdə adı çəkilən quşlar barədə olan xalq təsəvvürləri canlandırılmışdır [384, II, 237-239; 387, 86-134]. Şübhəsiz ki, bu qəbil örnəklərin yaranmasına səbəb, hər şeydən öncə, xalqın ictimai ədalətsizliyə qarşı kəskin nifrəti olmuşdur.

Əfsanələrin çoxunda dönərgələr (çevrilmələr) aparıcı rol oynayır. Məhz bu ədəbi-bədii üsul nəticəsində əfsanə rəvayətə və əksinə, rəvayət əfsanəyə çevrilə bilər. Bu isə hər iki janrı eyni məcrada qovuşdurur, onların janrdaxili funksional xüsusiyyətlərini ortadan götürür. İnsanların pişiyə dönüb onlarla birgə yaşaması, pişiyin cinə, başına qurd donu düşən kimsənin adamcıla, adamcılın yenidən insana, insanın qıza, qızın qızıla dönmələri kimi motivlərlə bağlı onlarla örnəkdə [380, 105-111] əfsanələrə məxsus səciyyəvi əlamətlər qorunsa da, onlar rəvayət ünsürlərindən də kənarda qalmamışlar.

Quşlar, heyvanlar haqqında əfsanələr rəngarəng məzmun və ideya çalarlarına malikdir. “Yapalaq quşu“, “Turac“, “Pərvanə ilə od“, “Kəklik“ kimi əfsanələrdə ictimai ədalətsizliyə qarşı mübarizə motivi üstün yer tutursa, “Şanapipik quşu“, “Hophop“ adlı örnəklərdə etik keyfiyyətlər əxlaqi-mənəvi dəyərlər ön planda səciyyələndirilir. Ayrı-ayrı quşların törənişləri, yiyələndikləri insani keyfiyyətlər “Bayquş ilə Tovuz quşu“, “İlan ilə qaranquş“ adlı əfsanələrdə ümumiləşdirilmişlər. Paxıllıq, gözügötürməzlik, yalançılıq, riyakarlıq, hiyləgərlik, qibtə kimi hisslərin doğurduğu nəticələr də bu qəbil əfsanələrdə geniş planda təqdim edilmişdir [384, II, 86-134].

Ağac, çiçək, gül, dağ, daş, qaya, bulaq, çay, dəniz və s. kimi təbiət mənzərələri barədə də rəngarəng əfsanələr mövcuddur. Bu əfsanələrdə tərbiyəvi fikir ön planda aşılır. Eyni zamanda dostluq, sədaqət, bərabərsizliyə qarşı mübarizə, daha geniş mənada isə xalqın arzu və ideali bədii boyalarla canlandırılır. Bu qəbil örnəklər xalqın ayrı-ayrı tarixi kəsirlərdə baş vermiş hadisə və əhvalatlara münasibətini öyrənmək baxımından da mühüm dəyər kəsb etməkdədir. Hər hansı bir dağın, qayanın, çayın, şlalənin yaranması, onun görünüşü, mənzərəsi xalqın bədii düşüncəsində xüsusi fikirlər oyatmış, bu isə poetik təfəkkür süzgəcindən keçərək əfsanəyə çevrilmişdir.

“Qum-qum daş”, “Kor daş”, “Oğlan-qız daşı”, “Daş qız” adlı əfsanələrdə həmin obyektlərin nə üçün xatırladılan adlarla qorunması izah edilmişdir [387, 23-26]. “Ağgül ilə bülbül”, “Bənövşə əfsanəsi”, “Köksü qaralan lalə” kimi örnəklərdə isə bitkilər, çiçəklər insanaxas keyfiyyətlərlə obrazlaşdırılıb ayrı-ayrı yönərdən xarakterizə olunmuşdur [387, 78; 80-81]. Bu əfsanələrdə həm də ağgülün qızılgülə çevrilməsinin, bənövşənin boynunun əyri, lalənin isə köksünün qara olmasının səbəbləri canlı boyalarla səciyyələndirilmişdir. İştirakçıları tamamilə bitki və heyvanlardan ibarət olan bu örnəklərin qəhrəmanları insan mənaviyyətinə, onun daxili aləminə xas keyfiyyətlərlə yeni məzmun və ideya çalarları kəsb etmişlər.

Toponomik əfsanələrin çoxu müxtəlif yer, ərəzi adlarına, qalalara, dağlara, bulaqlara, çaylara və s. həsr edilmişdir. Bu qəbil əfsanələr içərisində Rəşidbəy Əfəndizadənin toplayıb dərc etdirdiyi “Nohur gölü” örnəyi xüsusi maraq doğurur. Əfsanədə deyilir ki, Qəbələ yaxınlığında olan bir gölün altından insan, inək, qoyun səsləri gəlir. Guya vaxtilə bu kənd olmuş, sonra bu kənd yerin təkinə çökmüş, üzərində isə göl yaranmışdır. Örnəkdə daha sonra göstərilir ki, kəndin sakinlərindən biri öz qızı ilə yaxınlıq etdiyi üçün kəndin başına belə bir fəlakət gəlmişdir. Ona görə də camaat oraya Nohur gölü adını vermişdir [683, 71-72]. Önemli ətlaqı dəyər və tərbiyəvi fikiri aşıl原因 bu əfsanədə eyni zamanda xalq təfəkküründə formalaşmış yer adının məna çaları açıqlanmışdır. Kəlbəcər rayonunda yerləşən “Əjdaha qayası” adlı başqa toponimik örnəkdə isə deyilir ki, əsanəyə görə, Əjdaha qayasının dalı böyük mağaradır. Qədim zamanlarda bir pəhləvan bu mağaraya gedib bir əjdaha öldürmüşdür. Guya qayadan damla-damla axan da su deyil, əjdahanın yağıdır.

Qayanın ətrafından da guya bir gil tapılır ki, adına “padizəhər” deyirlər. Qədim insanlardan kim əjdahanın yağından zəhərlənirmişsə, padizəhərdən yeyib yaxşı olurmuş. 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 daha çox möcüzəli ovqat bağışlayan fantastik fikirlər aşıl原因mış, eyni zamanda qaya adı ilə bağlı xalq düşüncəsində etimoloji baxış əks etdirilmişdir. Biçim və quruluş baxımından “Sınıq” adlı əfsanə də eyni səciyyəyə malikdir. Burada deyilir ki, Sınıq körpünü kişi paltarını geymiş bir qız saldırmışdır. Körpünün tikintisi başa çatdıqdan sonra o, kişi paltarını çıxarıb

rıb öz paltarını geymişdir. Körpü çox illərdən sonra sınıb dağılmış və Sınıq körpü adı ilə məşhurlaşmışdır [378, 53]. “Gəlin qaya”, “Saçlı qaya”, “Gəlin daşı”, “Daş gəlin”, “Gəlin atılan qaya”, “Əriyən 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 məna 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 formalaşmışdır.



RƏVAYƏTLƏR

Şifahi xalq poetik yaradıcılığında hekayət səciyyəsi daşıyan rəvayətlər keçmişdə baş vermiş hadisələr və real şəxslər haqqında məlumatların məcmusundan ibarətdir. Şahidlərin söhbətləri, hekayətləri zəminində formalaşan rəvayətlər ilk yarandığı çağdakı gerçək tarixi görüntüdən uzaqlaşib tədricən bədii dəyişikliyə uğrayaraq qismən nağıl və əfsanəyə yaxınlaşırlar.

[Azərbaycan epik folklorunun ənənəvi janrı sayılan rəvayətlər ayrı-ayrı xalqlarda müxtəlif adlarla tanınmaqdadır. Belə ki, bu janra yunanlar “paradosis“, latınlar “leqenda“, almanlar “sake“ yaxud “überseferinq“, fransız və ingilislər “traditisi“, 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 yığcam çərçivəli məzmunu ilə məhdudlaşan folklor janrıdır. Onlar obrazlarının - iştirakçıların az sayda olmasına görə də secilid Şübhəsiz ki, rəvayətlər müxtəlif tarixi kəsimlərdə yaranmışdır. Əksəriyyəti yerli zəminlə bağlanan hadisələr, ayrı-ayrı kimsələr, müxtəlif təsəvvürlərlə bağlı formalaşmışdır. Bir sıra rəvayətlərdən aydın olur ki, fərdlər, ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlər arasındakı münasibətlərin təsviri axarında yaranmış bu əsərlər həmin insanların fəaliyyətlərini, mübarizələrini bədii boyalarla əks etdirmişlər.

[Janrın toplanması və nəşri tarixçəsi göstərir ki, rəvayətlər poetik söz sənətinin epik növü kimi əksər xalqlar içərisində hələ ötən yüzilliyin əvvəllərindən başlayaraq önəmli çapları ilə diqqəti cəlb etmişdir.] Bu baxımdan rəvayətlərin alman, rus, isveç, ingilis, Danimarka, italyan, latış, yapon və s. dillərdəki nəşrləri folklorşünaslıqda geniş yayılmış və dəyərləndirilmiş əsərlərdir.

Azərbaycan rəvayətləri isə bugünədək ayrıca araşdırma mövzusu- na çevrilməmişdir. Janrın səciyyəvi əlamətlərini özündə birləşdirən və daxili tələblərinə cavab verən rəvayətlərin nəşrinə də az təsadüf olu- nur. Azərbaycan rəvayətləri daha çox ayrı-ayrı epik janrların tərkibinə səpələnmiş tərzdə dərc edilmiş, beləliklə də çox vaxt özünə yaxın janr- larla qarışdırılmışdır.

Bir janr kimi rəvayətlərin yaranması və formalaşmasını hər hansı tarixi kəsimə sığışdırmaq, yaxud bağlamaq mümkün deyildir. Dövrü- müzə gəlib çatmış onlarla rəvayətlərin məzmun və ideyası, poetik çar- larları, ictimai-sosial mahiyyəti belə bir qənaət doğurur ki, onlar həm antik çağlarda, həm ilkin və orta yüzilliklərdə, həm də yeni və ən yeni dövrdə yaranıb ortaya çıxmışdır.

Folklorun digər janrları kimi rəvayətlər də tarixi, ictimai, etnik, məişət mövzuları ilə sıx bağlıdır. Epik qolun nağıl, əfsanə, dastan, he- kayət janrlarından fərqli olaraq rəvayətlər başlıca olaraq dinləyiciləri- nə dünyəvi, tarixi, dini hadisələrlə bağlı biliklər aşılayır. Əlbəttə, bura- da sözün poetik qüdrətindən istifadə də az rol oynamır.

Ayrı-ayrı tarixi mərhələlərdə dildə-ağızda gəzib dolaşan rəvayət- lər çox vaxt janrdaxili xüsusiyyətlərindən, poetik fiqurlarından uzaqlaş- mış, məzmun çalarlarına görə nağıl səciyyəsi daşmışlar. Belə ki, gürcü folklorunda Amiraninin ("Amiraniani" eposu) adı ilə bağlı rəvayət- lərin bəzi variantları, həmçinin rus imperatoru Birinci Pyotrun fəaliyyə- ti ilə səsleşən rəvayətlərin bir çoxu toplayıcı və nəşrlər tərəfindən həm rəvayət, həm də nağıl kimi təqdim olunmuşlar [576, 236-243; 503, 34]. Eyni mənzərəni Azərbaycan folkloruna dair nəşr nüsxələrində də müşahidə etmək mümkündür. Harun əl-Rəşid, Şah Abbas, Şah İsmayıl və başqa tarixi şəxsiyyətlərlə bağlı eyni süjetli həm nağıl, həm də rəva- yətlər qorunmuşdur.

Azərbaycan xalq rəvayətləri tarixi lətifələrlə də qaynayıb-qarış- mışdır. Ayrı-ayrı tarixi şəxsiyyətlər, onların fəaliyyətləri, başlarına gə- lən hadisələr, maraqlı əhvalatlar və s. barədə söz açan rəvayətlər bə- zən şifahi ənənədə dolaşa-dolaşa satirik-yumoristik boyalara bürün- müş, beləliklə də qismən gülməcələrə doğru istiqamət götürmüşlər. Belə ki, Sultan Mahmud, Bəhlul Danəndə, Nəsirəddin Tusi, Molla (Xoca) Nəsrəddinin adları ilə bağlı rəvayətlərlə yanaşı külli miqdarda lətifələr də formalaşmışdır. Bu baxımdan həm rəvayət, həm də gülmə- cə-lətifə ünsürlərini özündə birləşdirən "Xacə Nəsrəddin Tusi ilə bos- tañçı" öz səciyyəvi cəhətlərinə görə seçilir. Öməkdə hər şeydən öncə,

bu tarixi şəxsiyyətin alimliyi, müdrikliyi, hazırcavablığı, rast gəldiyi hadisəyə həssas münasibəti diqqət mərkəzindədir. Rəvayət olunur ki, günlərin bir günündə Nəsrəddin Tusi başının adamları ilə isti havada uzun bir yol getdikdən sonra bərk susayır. Nəhayət, onlar bir bostançıya rast gəlib susuzluqlarını yatırmaq üçün ondan qarpız istəyirlər. Tusi əlini hansı qarpıza doğru tutursa, bostançı onu kəsmədən tumu, rəngi, dadı barədə öncədən məlumat verir. Qarpız kəsildikdən sonra onun söylədiklərinin gerçək olduğu təsdiqlənir. Bostançının qeyri-adi istedadına heyran qalan Nəsrəddin Tusi üzünü bostançıya tutub: “Qoca, başın yaxşı başdır. Heyif olsun ki, qarpıza işlətmisən”, deyir. Göründüyü kimi, bu örnək süjet xətti və epizodları ilə birlikdə rəvayət səciyyəsi daşıyır. Bostançı ilə baş vermiş dialoq hissəsi isə ayrılıqda götürüldükdə, yaxud danışıldıqda lətifə mahiyyəti də kəsb edir.

Nağil və dastanlarımızın, xüsusilə “Koroğlu” eposunun tərkibində onlarla rəvayət mahiyyəti kəsb edən epizodlara 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 mahiyyətinə görə ayrı-ayrı biçimlərdə nəzərə çarpır. Bu sırada əsas yeri milli rəvayətlər tutur. Bu qəbil rəvayətlər özlərinin coğrafi çevrəsinə, iştirakçılarının şəxsiyyətinə, tarixi kimliyinə, qəhrəmanların ad-sanlarına görə məxsus olduğu xalqın yaşadığı tarixi kəsimlə, onun inam və etiqadları, təsərrüfat münasibətləri, həmçinin də məişət həyatı, tarixi keçmiş, mədəniyyəti, xarakteri, psixologiyası ilə bilavasitə yaxından bağlıdır.

Elə 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, Günəş, ulduzlar haqqında olan kosmoqonik rəvayətlər demək 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 araşdırmalardan, xüsusilə “Tarix”in özündən bəlli olur ki, Herodot səyahətləri

zamanı xalq içərisində dolaşan izahlı tarixi, toponomik rəvayətlərlə bilavasitə canlı söyləyicilərlə söhbət əsnasında tanış olmuş, onları topla-yıb etibarlı qaynaq kimi düşüncə süzgəcindən keçirmişdir [517; 542; 530].

Xalq rəvayətlərindən istər ilkin orta əsrlərdə, istərsə də sonrakı yüzilliklərdə Azərbaycanın bir sıra tarixçi, etnoqraf, arxeoloq və salnaməçiləri, həmçinin də klassik şair və yazıçıları tarixi qaynaq kimi geniş şəkildə faydalanmışlar. 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 mahiyyətindən çıxış edərək onları təxminən 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 məğzini təşkil edir. Bu qəbil rəvayətlər xalqın mənşəyinin (etnogenезinin) 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.

Bəllidir ki, Azərbaycanın bir sıra bölgələrində, o cümlədən Şamaxı, Qəbələ, Şəki, Qax, Qazax, İsmayıllı, 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 poema yazmış C.Cabbarlı maraqlıdır ki, Xəzəri “Quzğun” adı ilə təqdim etmişdir. “Quzğun” sözündə isə, hər şeydən öncə, 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 başqaları 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, məişətlə bağlı bilikləri və s. bu kimi cəhətlər təqdim olunur.

Əksər rəvayətlərdə dağlara, daşlara müqəddəs bir varlıq, fəvqəlbəşər bir qüvvə kimi tapınılmışdır. “Gəlin daşı” rəvayətində körpəsi ilə küləyə düşən gəlin göylərə, fələyə yalvarır ki, ona kömək əli uzatsınlar, amansız külək balasını köksündən qoparıb aparmasın. Hətta qadın ana son yalvarışında körpəsi ilə daşa dönməyi küləkdən ölməkdən üstün tutur. Nəhayət daşa bir varlıq kimi etiqad bəsləyən qadın uşağı ilə daş heykələ çevrilir [387, 12]. Yaxud “Gəlin qaya” rəvayətində göldə çimən gəlin qaya üstündən ona tamaşa edən qayınatasını görüb xəcalət çəkir. Bu xəcalətdən xilas olmaq yolunu ancaq daşa dönməkdə görür. O, həyalanıb üzünü göylərə tutub yalvarır: “Ya məni quş elə, ya daş elə! Elə oradaca gəlin daşa dönür” [387, 16-17]. Eyni hadisə ilə “Oğlan-qız daşı” rəvayətində də qarşılaşırıq. Atasmın istəmədiyi, özünün isə sevdiyi oğlana qoşulub qaçan qız yolda təsadüfən atası ilə rastlaşanda göylərə üz tutub yalvarır: “Ay Allah, sən bizi bu Əzrayılın əlindən qurtar və elə et ki, qanımız tökülməsin. Allah qızın yalvarışlarını eşidib hər ikisini daşa döndər” [387, 24]. “Oğlan-qız daşı”, “Daş qız” rəvayətlərində də daşa tapınmaya dair eyni etiqadlar aşılamaqdadır [387, 25-27].

Daşa tapınmanın izləri Qobustan, Gəmiqaya arxeoloji muzeylər silsiləsində qayalara həkk olunmuş təsvirlərdə də qorunmuşdur. Qobustandakı Qavaldaş çalınarkən onun doğurduğu musiqi, melodiya sədası nəinki daşın fəvqəladə qüdrətini nümayiş etdirir, həm də ona etiqadın qədim kökə malik olduğunu yada salır.

Daşın müqəddəs varlıq, övliya kimi səciyyələndirilməsi orta yüzillik poetik söz sənətinin önəmli nümayəndəsi, cinaslı bayatı ustası Lələ haqqında dolaşan xalq rəvayətlərində daha geniş qorunmuşdur. Övlad həsrəti ilə yaşayan ailədə beşiyə qoyulan dibək daşının canlı insana, özgə sözlə, gələcək Lələyə çevrilməsi və onun şəxsiyyəti ətrafında baş vermiş rəngarəng macərələr bu rəvayətlərin leytmotivini təşkil edir [462, 31-45].

Alvız (ana), Qoşqar, Murov, Kəpəz (Alvız ananın oğlanları), Ağrı dağı, Şah dağı kimi onlarla dağların subyektdə çevrilib obrazlaşdırılması “Dağların ayrılığı” [378, 33-34]. “Ağrı dağı”, “Ana Ağrı dağı”, “Bala Ağrı dağı”, “Şah dağı” kimi rəvayətlərdə zəngin bədii boyalarla canlandırılmışdır [387, 33, 41-45].

Çaylar, arxlar, bulaqlar, dağ gölləri haqqında dolaşan onlarla rəvayətdə onların adlarının şərh; yaranma tarixi ətrafında yaşayan əhalinin

onlardan nə dərəcədə yararlanması kimi fikirlər aşılır. Bu baxımdan “Xatın arxı”, “Div arx”, “Qarı körpüsü”, “Sınıq”, “Araz çayı”, “Xan qızının bulağı - Maralgöl”, “Mingəçevir, Kür, Salahlı”, “Sumqayıtla 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 öncə, bədii təfəkkür boyalarına bürünmüş 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 formalaşmışdır. Onlarda allah, cənnət, cəhənnəm, günah, şəər, şeytan kimi səciyyəvi obraz və elementlər aparıcı rol oynayır.

Xalq rəvayətlərində ictimai münasibətlər, məişət 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, səhrələr 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, hökmdarlara, ailələrə, yazıçılara, sənətçilərə, müqəddəslərə, övliyalara və b. həsr edilmişdir. Azərbaycan rəvayətləri özünün poetik xüsusiyyətlərinə, bədii dəyərinə görə də maraqlıdır.



NAĞILLAR

Epik folklor janrları içərisində nağıllar mühüm yer tutur. İlk nümunələri uzaq keçmişlərdə yaranan nağıllar, ağızlardan-ağızlara, nəsillərdən-nəsillərə keçərək biçimlənmiş, zənginləşmiş və zəmanəmizə qədər gəlib çatmışdır. Onlarda xalqın həyatı, tarixi, məişəti 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 fantaziyaya əsaslanan janrıdır, tarixi ənənələri və ictimai ziddiyyətləri qabarıq halda, bədii uydurmalar vasitəsilə və çox halda nikbin bitən əhvali-ruhiyyə ilə əks etdirir.

△ Nağıllar ənənəvi olaraq üç qrupa ayrılır:

- a) sehrli nağıllar;
- b) heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar;
- c) məişət nağılları.

Azərbaycan nağıl repertuarında **sehrli nağıllar** böyük yer tutur.

□ Sehrli nağıllar nağıl spesifikasını özündə qabarıq əks etdirir. Bu tip nağıllar, adətən, "xüsusi nağıllar" adlandırılır, qeyri-adi hadisələrlə, fantastik qəhrəmanlarla, möcüzəli əşyalarla zəngin olur. Mürəkkəb quruluşa malik olan sehrli nağıllarda insanların qədim mifik təsəvvürləri özünəməxsus şəkildə əks olunmuşdur.

Sehrli nağılların ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu nağıllarda süjet əfsanəvi məkan və zaman daxilində inkişaf edir. Bədii nağıl məkanı real məkandan ayrılır. Hadisələr xəyali səltənət və ölkələrdə cərəyan edir. Sehrli nağıllarda həm də həqiqi dünya - kəndlər və şəhərlər, təbiət, göllər, meşələr, dağlar əks olunur. Bütünlükdə bu dünya xüsusi bir şərtlilik, qeyri-reallıq çərçivəsində təsvir edilir.

Nağıl məkanı “öz” və “özgə” şahlığına ayrılır. Onları bir-birindən aralarındakı qalın meşələr, uca dağlar, dərin quyular, çaylar, dənizlər ayırır. “Özgə” şahlıqda qəhrəman əsas sınaqlardan keçir, öz rəqibi ilə qarşılaşır, onunla döyüşür. Çox zaman burada qəhrəman Simurq quşunun, sehrlı atın və ya sehrlı əşyaların köməyi ilə istəyinə çatır, uğurla “öz” şahlığına yetir. Qəhrəman bəzən “yeraltı şahlığ”a düşür, onun yoluna keçilməz sədlər, uzaq məsafələr, qorxulu tilsimlər çıxır, ancaq qəhrəman bu maneələrin hamısının öhdəsindən gəlir, “heç bir məsafə nağılın inkişafına mane olmur, əksinə, ona genişlik, əhəmiyyət, özünəməxsus pafos gətirir. Məkan isə onda baş verən hadisənin əhəmiyyəti ilə qiymətləndirilir“ [549, 386].

Nağıl məkanı həmişə əsas iştirakçı ilə bağlı olur. Nağılçı 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 kənarında qəhrəman onun düşüncəsini, istəyini, bütün dərdlərini aşkar duya bilən, ona doğru yol göstərən, ona sehrlı vasitələr və köməkçilər öldə etməkdə kömək edən qoca ilə qarşılaşır. Yolda, kimsəsiz çöldə nağıl qəhrəmanı gələcək yol yoldaşları ilə, yaxud düşmən qoşunu ilə qarşılaşır. Qeyri-adi məkanda - yeraltı dünyada nağıl qəhrəmanı möcüzəli düşmənlərlə - div, əjdaha və digər şər 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-müəyyənliyi də qeyd edilir. Bu qeyri-müəyyənlikdə bir şərtlik, gərçəklikdən uzaqlıq var.

Nağıl bədii zamanı qəhrəmanla eyni müstəvidə 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 nağılın bədii zamanı “yol zamanına” və “hadisələr zamanına”na bölünür. Yolla bağlı zaman “çox getdilər, az getdilər”, “dərələrdən sel kimi”, “təpələrdən yel kimi” və s. formullarla ifadə edilir, za-

manın qeyri-müəyyən ölçüsü göstərilir. Nağılda çətin və uzaq yolda qəhrəmanın paltarı köhnəlir, dəmir əl ağacı yeyilir. Böyük məkan kiçik vaxt içində qət edilir. Nağıllarda zaman problemi həmişə sehrli köməkçilər - qanadlı atlar, xilaskar quşlar, sehrli vasitələr - uçan xalça, sehrli çəkmə, sehrli üzük və s. köməyi ilə yerinə yetirilir. Onların köməyi ilə qəhrəman bir göz qırpımında "özgə" şahlıqdan "öz" şahlığına çatır.

Xeyirlə şərin mübarizəsi sehrli nağılların əsas mövzusunu təşkil edir. Bu nağıllarda xeyirxahlığı və bədxahlığı təmsil edən qüvvələr ənənəvi obrazlarda əks olunurlar. Ümumiyyətlə, sehrli nağılların müxtəlif süjet tiplərində bədii obrazların hər biri öz daimi səciyyəsinə fəaliyyət göstərir. Ziyankar funksiyasında div, əjdaha kimi sehrli varlıqlarla yanaşı, paxıl qardaşlar, rəhmsiz analıq, qəddar şah, köməkçi rolunda isə müxtəlif xeyirxah qüvvələr fəaliyyət göstərilir. Onların arasında qəhrəman daha əhəmiyyətli mövqə tutur. İkinci dərəcəli obrazların xarakteri qəhrəmana münasibətdə aşkara çıxır.

Baş qəhrəman nağıl idealının əsas daşıyıcısı hesab olunur. Xalq öz qəhrəmanını hüsn-rəğbətlə təqdim edir, onun zalım düşmənlərini ittiham edir. Nağıl qəhrəmanı xalqın çoxəsrlik mübarizə prosesində yaranmış arzu və ümidlərinin ifadəçisidir. Nağılın ideal qəhrəmanları ağlın, qorxmazlığın, doğruluğun daşıyıcısı kimi əks olunurlar. İnsanları müxtəlif haqsızlıqlardan qorumaq istəyi onların başlıca amalı kimi səciyələndirilir.

Sehrli nağılların bir çoxunda nağıl qəhrəmanı onu əhatə edənlərdən bir sıra qeyri-adi keyfiyyətləri ilə fərqləndirilir. Onun qəhrəmanlığı sehrli, cəzkar olur. Belə nağılların ekspozisiyasında qəhrəman öz qeyri-adi doğuluşu, dünyaya gəlişi ilə diqqəti çəkir.

Qəhrəmanın dünyaya möcüzəli gəlişi, qeyri-adi doğuluşu motivi Azərbaycan sehrli nağıllarında geniş yayılmışdır. Bu motivə sehrli nağılların əksəriyyətində təsadüf etmək olar. Tipoloji səciyyə daşıyan bu motivə dünya xalqları folklorunun ayrı-ayrı janrlarında, o cümlədən nağıllarında da sıx-sıx rast gəlinir.

Baxmayaraq ki, qəhrəmanın möcüzəli şəkildə doğulması motivi müxtəlif xalqların şifahi yaradıcılığında geniş yayılıb, Azərbaycan sehrli nağıllarında həmin motiv orijinal əlamətlər də daşıyır. "Kəl Həsənin nağılı", "Tapdıq", "Reyhanın nağılı" bu cəhətdən diqqəti çəkir. "Reyhanın nağılı"nda övlad həsrəti ilə yaşayan ata-ananın dünyaya gözəl bir qızı gəlir, ancaq onların sevinci uzun sürmür. Gözəl Reyhan xanımı Qülzəmi-Qaf şahının oğlu Əş-əş 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 gölməçəsinə çatdırıb həmin sudan doyunca içir. Bu gölməçə də derya ayğırının su içdiyi gölməçə olur. Bu sudan Gülcahan uşağa qalır və onun pəhləvan kimi bir oğlu olur. Doğulan uşağın atası su və suda yaşayan ayğır olur. Ana özü də deyir ki, oğlumun canında bəzi at nişanələri var. Ayğır Həsən hələ uşaqlığında dağa əl atsa yerindən qoparır. Adlı-sanlı igid kimi böyüyən Ayğır Həsən div şahını öldürərək bacısını nişanlı dünyaya çıxarır, paxıl yoldaşlarından intiqam alır.

Bu bölümə daxil olan nağılların bir çoxunda övladsız valideynlər dərvişin verdiyi sehrlı almanı və yaxud hər hansı bir təsadüf nəticəsində əldə olunmuş almanı yedikdən sonra övlad istəklərinə çatırlar.

Ata-ananın möcüzəli almanı yeməsiylə dünyaya gələn uşaqlar da qeyri-adi keyfiyyətlərilə başqalarından fərqlənirlər. Bu motiv, ümumiyyətlə, Şərqi xalqlarının folklorunda geniş yayılmışdır: "Sehrlı nağıllarda, xüsusən Şərqi xalqlarında (ərəb, fars, türk) magik mayalandırmanın əsas vasitəsi almadır. Bu almanı övladsız padşaha (bəzən isə onun vəzirinə) səyahət zamanı (və ya onun yuxusuna girmiş) qoca dərviş bəxş edir" [531, 229]. Bu motivə "Cantiq", "İbrahim", "Şahzadə Mütəlib", "Məlik Məmməd və Məlik Əhməd", "Cəlayi-vətən", "Şəms-Qəmə" və onlarca digər nağıllarda da təsadüf etmək olar.

Nağıllarımızda diriltmə, cavanlaşdırma, uşaqvermə və s. funksiyaları yerinə yetirən alma təkçə bizdə deyil, dünya mifologiyası və folklorunda da tez-tez rast gəlinən obrazlardandır. Alma ağacı meyvəsini məhsuldarlıq kultu ilə bağlı olaraq bizdə də bərəkət rəmzi kimi dəyərləndirmək olar. Bu problemin ikinci cəhəti də maraqlıdır.

Nağıl qəhrəmanının ideallaşdırılması üsulu kimi özünü göstərən qeyri-adi, möcüzəli doğuluş motivi ilə qəhrəmanın yenilməzliyi əsaslandırılır. Göründüyü kimi, burada sehrlı nağılları uyduran, düzüb qoşan xalq təxəyyülü ikiqat iş görmüş olur. Qəhrəman doğuluşundan qeyri-adidir, qüvvətlidir, güclüdür. Çünki o xalqın istəyi yolunda, xalq ideali uğrunda çarpışmalıdır. Burada qəhrəmanı fəvqəladə qüvvələrlə bağlayan xalq təfəkkürü həm də öz ədalət axtarılığını, öz haqq istəyini ideallaşdırır. "Sehrlı xalq nağıllarında iki əsas qəhrəman tipi olur. Onlardan biri epik qəhrəmandır - onu "əsl-nəcəbətli mənşəyi", igidlikləri və gözəlliyi qəhrəman edir, o biri isə "aşağı", "ümid verməyən" qəhrəmandır. O, aşağı sosial-vəziyyətdə olur, kasıb geyinir, ətrafdakıların qəzəbinə məruz qalır, görünüşü etibarilə tənbel və sadədir, lakin göz-

lənilmədən igidliklər göstərir, ya da sehrlı qüvvələrdən yardım alıb məqsədinə nail olur. İkinci tip - sırf demokratik qəhrəman sehrlı nağıl üçün daha xarakterikdir“ [554, 213]. “Aşağı mənşəli“ qəhrəmanlar türk xalqlarının nağıllarında keçəl obrazı vasitəsi ilə ümumiləşmişdir.

Azərbaycan nağıllarında keçəl obrazı mühüm yer tutur. Keçəl kəsib, evsiz-əşiksiz, ancaq şən, hazırcavab, mübariz bir qəhrəman kimi təsvir olunur. Bu qəhrəman yeri gəldikcə fəvqəladə qüvvələrə arxalanır, sehrlərə güvənir. Məsələn, “Keçəl Məhəmmədin nağılı“nda Keçəl Məhəmməd Pəri qızının verdiyi sehrlı üzüyün vasitəsilə şaha və onun yaxın adamlarına üstün gəlir.

Bəllidir ki, mövzu və problemlərindən asılı olmayaraq bir çox nağıllarda qarşıdurma aşağı ilə yuxarının, zəiflə güclünün mübarizəsi şəklində öz ifadəsini tapır. Bu tipli nağıllarda qəhrəman həmişə sehrlı vasitələrin köməyi ilə öz istəyinə çatır. Belə nağıllar qəhrəmanın yoxsul həyatının təsviri ilə başlayır və onun xoşbəxtliyə çatması ilə sona yetir. Ümumiyyətlə, bu, nağıl kompozisiyasının səciyyəvi xüsusiyyətlərindəndir. “Daş üzük“, “Sehrlı üzük“ və s. nağılları da bu qrupa aiddir.

Sehrlı nağılların bir bölümündə nağıl qəhrəmanı müəyyən müddət keçəl sifətində gizlənilir. O, səfərə yola düşəndə öz paltarını yolda bir çobanla dəyişir, keçəl sifətində sevgilisinin yaşadığı yerə gəlib çıxır, öz gələcək qaynatasının sürüsünü otarır və s. Adaxlı müxtəlif sınaqlarda uydurulmuş ad altında hərəkət edir, onu əhatə edənlərdən həqiqi sifətini gizlədir.

Bu motiv “Gül Sənavərə neylədi, Sənavər Gülə neylədi“ [382, I, 93-111] nağılında da əks olunmuşdur. Çətin sınaqlardan çıxan qəhrəman (Məlik Cümşüd) axırda gəlib özgə bir şəhərə çatır. Yolda o, bir çobandan qoyun alıb kəsərək qoyunun qarnını tərsinə çevirib başına keçirir və keçəl sifətində 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 döyüşdə yenilir, Məlik Cümşüd isə sehrlı köməkçilərin yardımı ilə döyüş meydanına daxil olur və onun igidliyi sayəsində düşmən qoşunu məğlubiyyətə uğrayır. Bundan sonra şah və onun adamlarına aydın olur ki, Məlik Cümşüd əsl igid imiş. Ona görə də şah böyük kürəkənlərini samanlığa qovub, Məlik Cümşüdlə kiçik qızı yanına köçürür.

Bu nağılda fəklör poetikasının ən mühüm bir cəhəti - müəyyən işləri həyata keçirmək üçün paltar dəyişmək aktının vacibliyi öz əksini tapmışdır. Bu məsələyə folklorumuzun digər janrlarında da sıx-sıx rast gəlinməkdədir. Məsələn, "Kitabi-Dədə Qorqud"da Beyrəyin Oğuz elinə qayıdarkən, "Koroğlu" dastanında Koroğlunun çətin səfərlərdə geyimlərini dəyişməsi qəhrəmanların vacib atributiv əlamətləri kimi diqqəti cəlb edir. Nağıllarımızda bu funksiyayı keçəl yerinə yetirir. Haqqında danışdığımız nağılda da qəhrəman məhz paltarını dəyişməklə öz məqsədinə çatır. Bu nağılda Keçəl-adaxlı obrazının meydana çıxması motivi əks olunmuşdur. Məlik Cümşüd qoyun dərisində öz düşmənlərindən gizlənir, qəsdən bu sifətdə hərəkət edir. O müxtəlif sınaqlarda uydurulmuş ad altında hərəkət edir, öz həqiqi sifətini gizlədir. Bu, qədim adətin xalq nağılında özünəməxsus şəkildə ifadəsidir.

Ümumiyyətlə, sehrli nağıllarda ənənəvi səciyyələr üzrə hərəkət edən müəyyən surətlər qrupu var. İştirakçılar arasında baş qəhrəman daha mühüm yer tutur. Onun dostlara və düşmənlərə münasibəti nağılın ideya məzmununun açılmasına zəmin yaradır. Nağıl baş qəhrəmanın həyatının təsviri ilə başlayır və onun uzun mübarizədən sonra xoşbəxtliyə çatması ilə sona yetir. Qalan surətlərin (köməkçi, yaxud düşmən) rolu ona münasibətdə müəyyənləşdirilir.

Qəhrəmanın obrazı digər obrazlarla qarşılaşdırmada açılır. Qəhrəmanın şər qüvvələrlə qarşılaşdırılması xüsusi məna daşıyır. Çünki bu personajların münasibətləri müxtəlif həyatı baxışları əks etdirir və beləliklə, nağılın ideya məzmununu aydınlaşdırma vasitəsi olur.

Sehrli nağılların mənfi obrazlarını şərti olaraq iki qrupa ayırmaq olar: sehrli ələmlə bağlı şər qüvvələri təmsil edən obrazlar - div, əjdaha, təpəgöz və b; real ələmlə bağlı şər qüvvələri təmsil edən obrazlar - şah, analıq, paxıl qardaşlar və b.

Sehrli ələmlə bağlı obrazlar sehrli qəhrəmanlıq süjetləri üçün səciyyəvi obrazlardır. Bu tipli süjetlərdə xalq fantaziyası zahirən adi qəhrəmanlarla fantastik möcüzələrə sahib olan şər qüvvələri qarşılaşdırır. Qəhrəmanla düşmənlərinin barışmaz münasibətləri sehrli nağıl süjetlərinin özəyini təşkil edir. Buna baxmayaraq, süjetin ümumi bənzərliyində heç bir nağıl başqasını təkrarlamır. Bu, mənfi obrazların sayca çoxluğu ilə şərtlənən süjet müxtəlifliyindən yaranır.

Azərbaycan sehrli nağıllarında ən səciyyəvi obrazlardan biri div obrazıdır. Çox az sehrli nağıl tapmaq olar ki, orada div obrazına təsadüf edilməsin. 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 gücə malik divlər başdan-ayağa tilsimli olurlar. Odur ki, adi insanlar onların qarşısında gücsüz görünür. Yalnız sehrli aləmlə, sehrli varlıqlarla bağlı olan və ya sehrli əşyalara, köməkçilərə sahib olan qəhrəmanlar divləri məğlub etməyə qadirdirlər.

Gözəl qızların divlərin əlində əsir olması motivinə onlarca nağıl süjetində rast gəlinir. Divlər çox vaxt gözəl qızları oğurlayaraq öz qalaçalarına gətirirlər. “Kəl Həsənin nağılı”, “Reyhanın nağılı” və bir çox başqa nağıllarda bu motiv qabarıqdır. Bu tipli nağıllarda əsas hadisələr gözəl qızların divlər tərəfindən oğurlanmasından sonra başlayır.

Məlum olduğu kimi, bir çox xalqların, o cümlədən Azərbaycan xalqının folklorunda Günəş qız şəklində təsvir olunur, divlər isə zülməti, qaranlığı təmsil edirlər. Deməli, divlərin qızları oğurlaması folklor təsəvvüründə işıq-qaranlıq, həyat-ölüm, xeyir-şər qarşılıqlarının və onlar arasında gedən əbədi mübarizənin ifadəsidir.

Sehrli nağıllarda şər qüvvələri təmsil edən mifik əjdaha surəti də mühüm yer tutur. Onlar insanlara ölüm və fəlakət gətirir. Çətin anlarda qəhrəmana kömək göstərən, bəzən ona xeyirxah məsləhətlər də verən Simurq quşu kimi qüvvələrin nəslini kəsməklə insanları məhv etməyə çalışırlar. Əjdaha ilə mübarizə motivinə “Cantiq”, “Simanın nağılı”, “Şah oğlu Bəhrəmın nağılı”, “Qara at”, “Güloğlan” və s. bir sıra nağıllarda da təsadüf etmək olar. “...Bir çox dünya xalqlarının folklorunda geniş yayılmış əjdaha surəti yağısız qara buludun rəmzi olmaqla yanaşı, müxtəlif əsətiri görüşlərin, etiqadların nəticəsi olaraq, həm də istiliyin, quraqlığın, payızın, qışın, ümumiyyətlə, ölümün və qaranlığın rəmzidir” [282, 39].

Sehrli nağılların bir bölümündə isə ilan-əjdahaya ikili münasibət ifadə olunur. Bu tipli nağıllarda ilan-əjdaha həm şər, həm də xeyirxah bir qüvvənin zoomorfik obrazı kimi əks olunur. Bu cəhətə dünya xalqları nağıllarında geniş yayılmış “Sehrli arvad və ya ər” [498, 32] süjet tipinin orijinal variantı olan “İlan və qız” nağılında rast gəlinir.

Bir çox nağıllarda isə ilan daha çox xeyirxah qüvvə kimi canlandırılır. “Şahzadə Mütəlib” nağılında İrəm bağının yolunu ağ ilanlar şahı göstərir. “Daş üzük” nağılında qəhrəman ilanlar ölkəsinə düşür, qızını ölümdən qurtardığına görə ilanlar şahı ona sehrli üzük bağışlayır. “Əhməd” nağılında ilan çobana sehrli kisə və papaq bağışlayır. “Zəmanənin hökmü” nağılında yoxsul kişi ilanın köməyiylə var-dövlətə çatır. De-

məli, nağıllarda ilan, əjdaha xeyirxah qüvvə kimi də əks olunmuşdur. O, qəhrəmana gələcək hadisələrdən xəbər 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 gətirən şər qüvvə kimi canlandırılır. O, insanları müxtəlif şəkillərə saldığı kimi, özü də sehr və tilsimləri ilə müxtəlif cildlərə girərək xeyirxah qüvvələrə qarşı çıxır. Belə nağıllarda qarılar əsasən şərin, ölümün simvolu kimi verilir. “Daş üzük“, “Sehrli üzük“, “Qırx qönçə xanım“ nağılında şər qüvvələr küpəgirən qarılardan bir vasitə kimi istifadə edirlər.

Xeyirxah qarılar isə daha çox kimsəsiz qadın və qızların köməkçisi rolunda çıxış edirlər. “Üç bacı“, “Ölü Məhəmməd“, “Nar qızı“ və b. nağıllarda ölüm təhlükəsi qarşısında qalmış günahsız və məsum qızlar yalnız xeyirxah qarının köməyi ilə 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 göstərir.

Sehrli nağıllarda şər qüvvələr sırasında Təpəgöz (Kəlləgöz) obrazı da xüsusi yer tutur. “Kəlləgözün nağılı“ və “Təpəgöz“ nağılları ümumi məzmununa, obrazlarına görə “Kitabi-Dədə Qorqud“dakı “Təpəgöz“ süjetinə çox yaxındırlar. Dastanda, həm də onun nağıl variantlarında Təpəgöz qorxunc şər varlıq kimi canlandırılır. O, möcüzəli şəkildə dünyaya gəlir. İlk baxışda insanlardan yalnız təpəsində tək gözü olması ilə seçilir, ancaq o həm də sehrlidir, ona ox batmır, bədənini qılinc kəsmir. Bir qədər böyüyəndən sonra Təpəgöz ətrafındakılar və bütün insanlar üçün dəhşətə çevrilir. Ona heç cürə yemək çatdıra bilmirlər, axırda o, insanları belə yeməyə başlayır. Hamı 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 çarpdırılır. Dastanda isə göstərilir ki, onun atası adi çoban, anası isə pəri qızıdır. Məlum olduğu kimi Təpəgözü Basat öldürür, bunun səbəbi Basatın antropomorfik, zoomorfik valideynlərinin 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 boya-başa çatan, şir südü ilə yoğrulmuş qılıncla silahlanan qəhrəman məğlub edə bilir.

Göründüyü kimi, sehrli nağılların bir bölümündə xalq idealının ifadəçisi olan qəhrəmanlar insanın təbiətin qorxunc qüvvələri haqqında təsəvvürlərinin bədii əksi olan divlərlə, əjdahalarla, təpəgözlərlə, sehrkar qarılarla qarşı-qarşıya gətirilmişdir. Xalqın bədii təfəkküründə şəro qarşı yönəldilmiş diqqətin miqyas genişliyi şərin konkret ifadəçilərinin nəhəngliyində də ifadə olunmaqdadır. Şərin böyüklüyü öz növbəsində ona qarşı duran qəhrəmanın da əzəmətindən xəbər verir.

Sehrli nağıllarda qəhrəmanın köməkçilərinə də əhəmiyyətli yer ayrılır. Bu sırada 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 zəngindir. “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 sövdəgər” və bir çox digər nağıllarda qəhrəmanları qadınların məsləhəti və köməyi ilə öz istəklərinə çatırlar.

Sehrli nağılın qadın qəhrəmanları bəzən sehrbazlar, divlər tərəfindən qorunan əfsanəvi Gülüstani-İrəmdə yaşayan pərilər olurlar. Ayrı-ayrı süjetlərdə pəri qızlar daha çox müsbət obrazlarda canlandırılırlar. “Tapdıq”, “Soltan İbrahim” və s. nağıllarda göyərçin donlu pəri qızların çətinliyə düşmüş və ya ölümcül yaralanmış qəhrəmana kömək əli uzatması motivinə rast gəlinir. “Göyərçinlərin həmin xüsusiyyəti onların məhəbbət mifi ilə əlaqədar olmalarından doğur. Həmin məhəbbət onqonları hətta öz lələkləri ilə də aşıq qəhrəmanın kor edilmiş gözlərini, ağır yarasını dərhal sağaldırlar” [141, 81].

“Hatəmin nağılı”nda olduğu kimi, bəzi nağıllarda pəri qızları ürək-dən sevdidi qəhrəmanla evlənməyə razılıq verir, onun əvəzsiz köməkçisi, xeyirxahı olur. Onu həmişə paxıl, namərd insanların xəyanətindən qoruyur. Azərbaycan sehrli nağıllarında pəri qızları gözəlliyin, xeyirxahlığın simvolu kimi əks olunurlar.

Miflərdə hadisələr ümumdünya mahiyyəti daşıyır və lokallıqdan uzaqdır. Mif öz tarixi, ictimai-mədəni funksiyasını yerinə yetirib; yeni tarixi şəraitdə öz nüvəsini nağıla təslim etdiyi vaxtdan isə nağıl qlobal kosmik konflikti ailə səviyyəsinə endirir. Ümumiyyətlə, sehrli nağıllarda ailə mövzusu mühüm yer tutur. Xüsusilə də “ibtidai sehrli nağıllardan fərqli olaraq janrın klassik sehrli nümunələrində ailə mövzusu spe-

sifik rol oynayır. Ailə pərdəsi altında artıq sırf sosial konfliktlər çıxış edir, sosial cəhətdən məhrum adamların nağıl üçün səciyyəvi olan ideallaşdırılması meydana çıxır. Ailə (sosial) motivləri isə əsasən süjetin daha arxaik (mifoloji) nüvəsinin çərçivəsi şəkildə üzə çıxır“ [619, 90].

Bu tipli nağılların böyük bir bölümündə süjet qardaşlar arasındakı 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, olbətto, 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 ayırmaq olar. Birinci qrup nağıllarda kiçik qardaş bahadır, pəhləvan kimi göz qarşısına gəlir. O, div, əjdaha, Təpəgöz və b. sehrli şər qüvvələrə qarşı vuruşur. “Şah oğlu Bəhrəmin nağılı“, “Pahlı qılınc“, “Üç şahzadə“ nağılları buna örnək ola bilər.

Üç qardaş haqqındakı ikinci tip süjetlərdə isə böyüklərlə kiçik qardaş arasındakı konflikt nağılın 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. “Hazarandastan bülbulü“, “Ağ atlı oğlan“, “Məlik Cümşüdün nağılı“, “Hatəmin nağılı“ və s. nağıllarda əsasən xəstə ataya dərman axtarılır və ya sehrli əşya, dərman və s. tapmaq üçün qardaşlar çətin səfərə çıxırlar. Kiçik qardaş həmişə ata tapşırığını namusla yerinə yetirir, paxıl, bacarıqsız qardaşlar isə onun igidliyini öz adlarına çıxmaq üçün kiçik qardaşı hiylə ilə aldadırlar. Onlar öz qardaşlarını quyuya salır, yaralayır, onu köməksiz qoyub yüngül qənimətlərlə geri qayıdırlar. Möcüzəli köməkçilərin yardımını ilə kiçik qardaş ölümdən qurtarır, ata yurduna qayıdır, böyük qardaşlarını cəzalandırır.

“Məlik Cümşüdün nağılı“ [382, III, 74-82] bu cəhətdən səciyyəvidir. Ata tapşırığı ilə çətin səfərə çıxan böyük qardaşların cəhdi uğursuz olur. Kiçik qardaş bu tapşırığı namus və igidliklə yerinə yetirir, qardaşlarını da əsirlikdən qurtarır. Rəhmsiz böyük qardaşlar isə şirin yuxuda olan kiçik qardaşı doğrayıb qara daşın dibində basdırırlar. Əfsanəvi Xı-zır onu ölümdən qurtarır.

Bəlli olduğu kimi, Xıdır İlyas obrazı türk xalqları folklorunun ayrı-ayrı janrlarında xeyirxah və xilasedici ruh, mifik hami kimi özünü gös-

tərir. Məhz bu xeyirxah hamı, gözəgörünməz xilasedici qüvvə “Kitabi-Dədə Qorqud”un birinci boyunda ölümcül yaralanmış qəhrəmana ana südüylə dağ çiçəyini məlhəm buyurur. “Məlik Cümşüdün nağılı”nda Xıdır İlyas xeyirxah və xilaskar hamı vəzifəsini yerinə yetirir. Deməli, “Məlik Cümşüdün nağılı” da, bu tipli digər nağıllar da türklərin qədim mifoloji görüşləri ilə səsləşir.

Bu mövzuda ilkin mühüm qaynaqlardan biri kimi “Qurani-Kərim”dəki Yusif peyğəmbərin taleyi ilə səsləşən kiçik qardaş haqqındakı süjetlərdə iki mərhələnin izləri müşahidə edilir. Birinci mərhələni əks etdirən süjetlərdə qardaşların dostluğu, ailədə birliyi ifadə olunur. İkinci dövrü əks etdirən nağıllarda isə qardaşlar arasındakı konflikt öz əksini tapır və kiçik qardaşın obrazı ideallaşdırılır. Süjet quruluşuna və obrazlarına görə rəngarəng, zəngin olan sehrli nağıllar nikbin sonluqla başa çatır.

Xalq nağıllarının başqa bir bölümünü **heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar** təşkil edir. Heyvanlar haqqındakı nağıllar folklorun ən arxaik örnəklərindəndir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda müxtəlif heyvan və quşlar əsas iştirakçı olur, onların hərəkət və münasibətləri süjetin əsasında durur.

Sehrli nağıllarda hadisələr möcüzəli yolla, həm də xeyirin şər üzərində qələbəsi ilə sona yetir. Burada bütün heyvanlar və quşlar bir səciyyə daşıyır və sehrli köməkçi funksiyasını yerinə yetirir. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda isə həmin obrazlardan hər biri fərdi səciyyə daşıyır. Bu nağılların qəhrəmanları ayı, qurd, şir, dovşan, tülkü, at, it, qoyun, keçi, həmçinin ev və çöl quşları olurlar. İştirakçıların səciyyəsi heyvanların hərəkətinin tərzinə, xarici görünüşünə görə əsaslandırılır, oxlaqi məzmun baxımından da həmişə bu əlamətlərə görə dəyərləndirilir. Belə ki, tülkü həmişə hiyləgər, xoruz lovğa, it sədaqətli təsvir olunur və s. Bir çox folklor süjetlərində canavar təhlükəli vəhşi obrazında verilir. Ancaq “Tülkü ilə qurd”, “Tülkü ilə canavar”, “Ac qurd” nağıllarında canavar bunun əksinə olaraq “səfeh” kimi verilir. Belə nağıllarda qurdu asanlıqla aldadan tülkü onun isti yuvasını ələ keçirir, qurdun azuqəsinə yeyib kef-damaqla qışı başa vurur.

Buna oxşar qiymət güclü, cürətli vəhşi heyvanlardan biri olan ayı da verilir. Ayı da heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda “səfeh, axmaq” kimi göstərilir.

Nağıllarda tülküyə ikili münasibət nəzərə çarpır. O, bütün heyvanlardan öz hiyləgərliyi ilə seçilir. Bicliyi onun təbii təmkinliyini şərtlən-

dirir. Tülkü görünmədən toyuq hiniyə girib xoruzu sürükləyir, çox güclü vəhşiləri - canavarı, ayını asanlıqla aldadır. Buna baxmayaraq tülkü ayı ilə, canavarla və digər vəhşi heyvanlarla ehtiyatlı, mehriban münasibətini saxlamağa çalışır. Buradan onun ikinci keyfiyyəti, ikiüzlülüüyü üzə çıxır. “Dost-dosta tən gərək”, “Tülkünün kələyi” və s. nağıllarda tülkü hiyləgərlik rəmzi kimi verilir.

“Tülkü və hacıleylək”, “Tülkü və kəklik”, “Tülküynən toyuq” nağıllarında isə tülkü özü aldanaraq pis vəziyyətə düşür. Ələ keçirdiyi kəklik onun ağzından qurtularaq uçub gedir, toyuğu yemək istərkən özünün quyruğu bozdarın ağzına keçir, dostu hacıleyləyi ac saxlayan tülkü öz əməlinin cəzasını çəkir və s. Deməli, hiyləgərlik rəmzi kimi tanınan tülkü heç də bütün nağıllarda eyni funksiyada çıxış etmir.

Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllarda yırtıcılar - şir, pələng, ayı, canavar, tülkü və b. bütün başqa xırda meşə heyvanlarına, quşlara, eləcə də ev heyvanlarına qarşı qoyulur. Bu tip nağıllarda konflikt güclü-zəif, böyük-kiçik, yırtıcı-qeyri-yırtıcı prinsipi ilə qurulur. Bununla yanaşı, nağıl yırtıcı, vəhşi heyvanların öz aralarındakı toqquşmanı da göstərir. Bir-birinə yaxın olan yırtıcılar həm də bir-birlərinə qarşı amansız, rəhmsiz ola bilər. Məsələn, tülkü canavarı, şiri və ayını aldadaraq 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 aləmindən 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 asılılıqda 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 mövzusunə görə məişət nağılları müxtəlifdir. 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 müxtəlifdir. Müdrik cavab, məsləhət haqqında süjetlər qədim mərasim qaydalarından do-

ğur; yelbeyin, fərsiz övladlar barədə, quldur və oğrulardan bəhs edən süjetlərin mənbəyi məişətlə bağlıdır; tamahkar mülkədar və xurafatçı mollalar barədəki nağıllarda isə bədii münaqişə ictimai ziddiyyətlərdən törəyir.

Məişət nağıllarının öz süjet dairəsi, obrazları, spesifik bədii təsvir üsulları var. Sehrli nağıllardan fərqli olaraq onların qəhrəmanları həqiqi dünyada yaşayır, öz zirekliyi, ağılı ilə istəyinə çatır. Onların hərəkətləri bəzən yaşadıkları cəmiyyətin əxlaq normalarına qarşı çevrilir.

Məişət nağıllarında hərəkət əsasən kənd və kəndli məkanında inkişaf edir. Kənd daxmaları, evləri, ağa malikanəsi, meşələr, çöllər, şəhər dükanları, 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 səciyyələndirsək, fantastiklikdən deyil, şərtilikdən danışmalıyıq. Bu şərtilik nağılçı tərəfindən təqdim olunan hadisələrin tipikləşdirmə üsulunda özünü göstərir. Eyni cəhəti məişət nağıllarının zamanı haqqında da demək olar: nağılçı nağıldakı hadisələrin məkan və zamanını xəbər verərkən bəzən bir kəndin, şəhərin adını çəkir, dinləyiciləri yaxın bir kəndə, şəhərə aparır, özünü hadisələrin iştirakçısı kimi təqdim edir.

Məişət nağılları həmişə öz qəhrəmanının sinfi və şərti mənsəbiyyətini dəqiq qeyd edir. Bu, nağılların yalnız demokratik istiqamətini müəyyənləşdirmir, personajların sosial-ictimai və mal-mülk vəziyyətinin göstərilməsi artıq xalq təqdimatına məxsus məlum səciyyələndirmədir. Məişət nağılları ilə digər nağıllar arasında fərqli cəhətlər olduğu kimi, oxşar cəhətlər də çoxdur. Məişət nağılları ilə müqayisədə sehrli nağılların mürəkkəbliyi möcüzəli əşya və hadisələrin, obrazların bu nağıllarda əsas yer tutması ilə seçilir. Məişət nağıllarında əski elementlər əsas obrazların və hadisələrin təsviri fonunda çox zəif hiss edilir. Odur ki, folklorşünasların bir çoxu belə nəticəyə gəlmişdir ki, məişət nağılları digər nağıl növlərindən çox-çox sonralar yaranmışdır: "...sonrakı dövrlərə aid olan məişət nağıllarına nisbətən sehrli nağıllarda ən qədim dövrlərin qalıqlarına, müxtəlif təbii və ictimai hadisələr haqqında ibtidai insanın 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 məişət nağıllarını nəzərdən keçirmək kifayətdir. Sual-cavab üzərində qurulan nağıllar öz səciyyəsinə görə sehrli nağıllara yaxındır. Sehrli nağıllarda qəhrəman öz istəyinə mürəkkəb hərəkətlərdən, hadisələrdən, çoxsaylı sınaqlardan keçdikdən sonra nail olur. Eyni tipli məişət nağıllarında isə o adam qalib gəlir ki, rəqibinə həlledilməz sual-tapmacalar verir və yaxud əksinə, sual-tapmacalara düzgün cavab tapır.

Bu tipli nağılların bəzilərinə süjetin əsasında sual-tapmaca durur və hadisələr həmin tapmacanın sirrinin açılması ilə sona yetir. “Şahla qız” nağılında hadisələr bu üsulla qurulmuşdur. Şah kəbin kəsdirdiyi sövdəgər qızını çox sınağa çəkir, həlledilməz sual-tapmaca ilə onu çətin vəziyyətə salır. Sövdəgər qızı öz ağılı və fərəsəti ilə bu sınaqdan çıxır, şahı heyran qoyur, sual-tapmacanın cavabını tapır, bununla da şahla qalib gəlir. Nağılda qıfılbənd sualların, tapmacaların işlədilməsi təsadüfi deyildir. Bu sual tapmacaların mənşəyi uzaq keçmişə gedir, qədim adətlə - nişanlılığın ağıllıq, 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 verirlər ki, qardaşların hər biri sınaqdan uğurla çıxır, onlarla 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 də-rəcədə hazırcavab olduğunu yoxlamaq məqsədi daşıyır. Bir çox nağıllarda oğlan qızın düzəltmiş olduğu tilsimləri sındırır və qızın tapmacalarına cavab verməli olur. Bu tipli nağılların bir qisminə isə nişanlılığın fiziki gücünü yoxlamaq, sınaqdan keçirmək üstünlük təşkil edir. Bu cəhət “Hazarıstan bülbülü” [382, I, 165-172] nağılında aydın əks olunmuşdur. Bilqeyis xanım ancaq o oğlana ərə 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 çoxsaylı sınaqlardan çıxır, nəhayət, yuxuda gördüyü arzusuna çatır, gözəl və ağıllı şah qızı ilə evlənir. Nağıldakı sual-tapmacalar qəhrəmanın ağılı və bacarığını üzə çıxarır. Düşmənin göndərdiyi bütün sual-tapmacalara cavab tapan

Əhməd sevdiiyi şah qızı ilə qovuşacağına əmin olduğdan sonra gördüyü yuxunun sirrini açır.

Məişət nağıllarının böyük bir bölümünü satirik nağıllar təşkil edir. Onların da bir çoxunda sosial-ictimai ziddiyyətlər, yoxsul-varlı münasibətləri aparıcı yer tutur. Bu nağılların qəhrəmanlarının səciyyəsi əksər hallarda onların ictimai mənsubiyyəti ilə şərtlənmiş olur.

“Bostançı və Şah Abbas“, “Padşah və pişik“, “Loğmanla şeyirdi“ kimi satirik nağıllarda xalq ölkəni idarə etməyin məsuliyyət və ağırlığını dərinlən düşünməyən hökmdarlara kəskin etirazını bildirir. “Padşah və dəmirçi“ [382, V, 181-186] nağılında ədalətsiz və tələsik hökmlərin insanlara ölüm, fəlakət gətirdiyi, sonrakı peşimançılığın heç bir nəticə vermədiyini, vaxtında ədalətli höküm çıxarmağın vacibliyi əks olunmuşdur.

Satirik məişət nağıllarında süjet mənfə 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 çörək qırıntıları ilə yola salır. Təhqirə dözməyən Keçəli tacir hiylə ilə yorğana sarıdib döyür. Bundan sonra hadisələr məişət çərçivəsində olsa da, qeyri-adi şəkildə davam edir. Canını döyülməkdən zorla qurtaran Keçəl tacirin öz nöqərlərinə özünü ölüncə döyür. Süjetə əlavə kimi görünən darğa ilə tacir arvadının məcarasının daxil edilməsi qəhrəmanların xarakterini bir qədər açıqlamış olur. Bundan istifadə edən Keçəl düşmənlərini axıradək ifşa edir. Hadisələrin gedişində Keçəlin ağılı və fərasəti, mübarizliyi, tacirin xəsisliyi, darğanın riyakarlığı üzə çıxır.

Satirik məişət nağıllarında mənfə qəhrəmanın xarakterindəki hər hansı bir mühüm xüsusiyyət mübaligəli şəkildə verilir. Bu cəhət satirik məişət nağılları üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Əgər sehrli nağıllarda qəhrəman sehrli qüvvələr və yaxud möcüzəli əşyaların köməyi ilə arzusuna çatırsa, məişət nağıllarının qəhrəmanlarının ağılı, bəzən də hiylə və kələyi onların qələbəsini təmin edir.

Məişət nağıllarının bir bölümündə isə insanların xarakterində, ailə münasibətlərində olan mənfə adətlər, nöqsanlar ələ salınır. Bu mövzuda yaradılan nağıllarda yumor üstünlük təşkil edir. Məsələn, “Dəlisov arvad“ nağılında yelbeyin, ailənin sirrini dünyaya car edən ağılsız qadınlar lağa qoyulur.

Ailə münasibətlərindəki qüsurları tənqid edən məişət nağıllarında qəhrəmanın xarakterindəki mənfə cəhətlər müxtəlif şəkildə üzə çıxır. “Dad Xanpərinin əlindən“ nağılında paxıl arvad ərindən onun bacara

bilməyəcəyi bir sənəti öyrənməyi tələb edir; "Haxnəzər" nağlında ağıllı arvadın tədbiri ilə tənbel ər zəhmətə alışdırılır və s.

Kömik məişət nağıllarında da qəhrəmanın hər hansı xüsusiyyəti olduqca mübaliğəli surətdə verilir. "Əvvəli elə, axırı belə" nağlında qəhrəmanın tənbelliyi, "Məhəmməd", "Ustacan Əhməd" nağlında qəhrəmanın acizliyi, fərsizliyi mübaliğəli şəkildə təsvir olunur.

Məişət nağıllarında sözün çoxmənalılığından da məharətlə istifadə olunur. Sözün müxtəlif mənada işlənməsi mübahisə doğurur. Mənfə qəhrəman aqlının məhdudluğu ucundan sözün həqiqi və məcazi mənasını başa düşmür, müsbət qəhrəman isə özünü, sözün ikinci mənasını başa düşməyən kimi göstərir və tapşırığı əks mənada icra edir. Məsələn, qazı deyəndə "qulpu sınıq küpü götür gəl", Keçəl təzə küpü sındırıb gətirir; qazı deyəndə "o buzovun qulağından çək gətir bura", Keçəl buzovun qulağını çıxarıb gətirir; qazı deyəndə, "a gədə, get o qatırın başını hayla gətir bəri" Keçəl qatırın başını kəsib qazının qabağına atır və s.

Məişət nağıllarında çox vaxt nağıl boyu təsvir olunan hadisələrin nəticəsi ifadə edilir. Bəzən nağılın əxlaqi nəticəsi aforizm şəklində, atalar sözü və məsəl formasında ifadə edilir, həm də bu mücərrəd yox, məzmunla sıx 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 məzmunla, ritmik ifadəyə malik olur. Məsələn: "Badi-badi giriftar, hamam-hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik elər, köhnə hamam içində. Qarışqa şıllaq atdı, dəvənin qıçı sındı. Hamamçının tası yox, baltaçının baltası yox, orda bir tazı gördüm, onun da xaltası yox, ömrümdə çox şilə aşu yemişəm, heç belə yalan deməmişəm" [382, I. 79].

Əgər təkərləmələr yalnız bir qisim nağıllarda işlənirsə, ənənəvi nağıl formulları müxtəlif hadisələrdə, məqamlarda sıx-sıx işlənir və nağılın məzmunu ilə müxtəlif cəhətdən bağlanır. Müxtəlif süjetlərdə təkrar olunan formullar eyni nağıl süjetində də bir neçə dəfə cüzi dəyişikliklə işləyə bilər. Ənənəvi formullar bədii funksiyasına görə də müxtəlifdir. Kompozisiya baxımından ənənəvi formulları başlanğıc, medial və final formullarına ayırmaq olar.

Başlanğıc formulları nağılın giriş hissəsinin ənənəvi tərkib hissəsidir. Xarakterinə görə onlar hərəkətin zamanını və hadisələrin məkanını təyin edir. Azərbaycan nağıllarında “biri var idi, biri yox idi” və yaxud “biri var imiş, biri yox imiş” ən geniş yayılmış başlanğıc formuludur. Belə başlanğıc formulunda hadisələrin məkan və zamanı, qəhrəmanı haqqında yığcam məlumat verilir, danışılanın uydurma olduğu, hadisələrin artıq keçmişdə baş verdiyi qeyd edilir. Başlanğıc formullarını aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

1. Ən sadə başlanğıc formulunda hadisənin zamanı və qəhrəmanı əks olunur. Bu formul geniş yayılıb. Məsələn: [382, II, 119] “Biri varmış, biri yoxmuş, keçmişlərdə bir padşah varıymış”.

2. Hadisənin baş verdiyi məkan və qəhrəmanı göstərilir. Məsələn: “Biri vardı, biri yoxdu, bir padşahın ölkəsində bir ovçu, onun da bir arvadı vardı” [382, III, 95].

Hadisənin məkanını göstərən formullar hərəkətin zamanını əks etdirən formullara nisbətən məhduddur. Həm də bu formullarda hərəkətin zamanı da göstərilir.

3. Mürəkkəb başlanğıc formulları. Bu formullarda hərəkətin zaman və məkanı bildirilir, personajları adlandırılır, nağılcının hadisələrə münasibəti əks olunur. Məsələn: “Biri vardı, biri yoxdu, Allah vardı, şəriki yoxdu, günlərin bir günündə Qəndaharda bir padşah vardı” [382, II, 5].

Sonluq formulları ideya məzmununun ifadəsində əhəmiyyətli yer tutur, aydın şəkildə onu ümumiləşdirir. Sonluq formullarında nağılın əsas məqsədi, təsvir edilən hadisələrə, xeyir və şər qüvvələrə qarşı nağılcının münasibəti də əks olunur. Sonluq formulları məzmununa görə başlanğıc formulları kimi, demək olar ki, müxtəlif nağıllarda oxşardır, ancaq ifadəsinə görə rəngarəngdir. Məsələn: “Təzodən toy edib başladılar şadlıqla gün keçirməyə” [382, I, 31].

Sonluq formullarının köməyi ilə təhkiyə başa çatdırılır. Əgər başlanğıc formulları vasitəsilə nağılçı dinləyiciləri real aləmdən nağıl alə-

minə aparırsa, sonluq formulları ilə nağıl aləmindən real aləmə gətirir. Sonluq formullarında qəhrəmanın xoşbəxt həyatı göstərilməklə yanaşı, dinləyicilərə də xoşbəxt həyat, uzun ömür arzulanır: “Onlar yeyib-içib yerə keçdilər. Siz də yeyin-için, muradınıza çatın” [382, II, 22].

Əgər başlanğıc və sonluq formulları ancaq başlanğıcda və son hissədə işlənirsə, medial formulları nağılın müxtəlif hissələrində işləne bilər. Onları iki qrupa ayırmaq olar: xarici medial formulları və daxili medial formulları. Bu formullar nağıl süjeti, motivi qəhrəmanları ilə müxtəlif cəhətdən bağlıdır.

Nağıl təhkiyəsi boyunca nağılçı xarici medial formullarının köməyi ilə dinləyicilərin diqqətini bu və ya digər mühüm ana cəlb edir, onların marağını istiqamətləndirir, qəhrəmanın qeyri-adi əhvalatlarını dinləməyə hazırlayır. Göstərmək lazımdır ki, başqa xalqların nağıllarında olduğu kimi, Azərbaycan nağıllarında da keçid formullarına tez-tez müraciət edilir: “Bunlar toy tədarükündə olsunlar, al xəbəri kimdən, Pəri xanımın atasından“ [382, I, 199], “Soltan İbrahim yatmaqda olsun, xəbəri sənə kimdən verim, yeddibaşlı divin qardaşlarından“ [382, II, 339] və s.

Keçid formulları funksiyasına görə təhkiyədə üç cür işlənir. Birincisi, bir epizodun başa çatması və yeni epizodun başlanması zamanı keçid formuluna müraciət edilir; ikincisi, keçid formulunun vasitəsilə yeni epizodun başa çatması və bir daha əvvəlki epizoda - qəhrəmanın həyatının əvvəlki tarixçəsinin danışılmasına başlanılır; üçüncüsü, bu vasitənin köməyi ilə nağılın ümumi məzmununa uyğun əlavə bir epizodun söylənməsi üçün zəmin yaradılır. Daxili medial formulları çoxfunksiyalıdır. Adından da göründüyü kimi, bu formullar üzvi surətdə əhəmiyyətli nağıl elementləri ilə bağlıdır.

1. Bir bölüm formullar müəyyən nağıl obrazlarına və təsvirə aid olur. Bu bölüme daxil olan ən səciyyəvi formulların bir hissəsi nağıl qəhrəmanının gözəlliyini əks etdirir: “Qız nə qız, görən bunun camalına heyrandı, qaş qara, gözlər sürməyi, boyu sərv, burnu hind fındığı, dişləri inci, mirvari kimi, dodaqları zərif, qıpqırmızı idi“ [382, II, 123]; “Oğlan nə oğlan... Rüstəm-Zal heç onun əlinə su da tökməyə layiq deyildi“ [382, IV, 131].

Bu bölüme daxil olan formulların bir hissəsi qəhrəmanın daimi düşməni divin zahir olmasını əks etdirir: “Div qara bulud olub qızın yanına düşdü. Reyhan gördü ki, hər tərəfi qara bulud basdı“ [382, III, 150].

Belə mübaligəli formullar həm də qəhrəmanın qeyri-adi sürətlə böyüməsini əks etdirir. Qeyri-adi uşaqların böyüməsi Azərbaycan nağıllarında belə verilir: “Sizə kimdən deyim, uşaxdan... Uşax nə uşax, saatbasaat günbəgün boy atırdı. Bir ayın içində üç yaşında uşağa dönmüşdü” [382, IV, 156].

Şər varlıqların təsvirini əks 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 hərəkətini təsvir edən formullarda qəhrəmanın getdiyi yol əks olunur. Məsələn: “Yeddi gün, yeddi gecə yol gedəndən sonra gəlib çıxdılar həmin yeddi yolun ayrıcına” [382, IV, 74].

3. Formul-dialoglar və ya ayrı-ayrı personajların ibarəsini, sözünü əks etdirən formullar. Belə formullar zəngindir. Məsələn: “...- Ana, adam-madam iysi gəlir, yağlı badam iysi gəlir. Qatır gələr dırmaq salar, quş gələr qanad salar. De görək, bura kim gəlmişdi?” [382, III, 117]

4. Azərbaycan nağıllarında geniş yayılmış formullardan biri də şahın qəhrəmana əmrini əks etdirir. Bu formul özündə daha çox hədəni ifadə edir. Məsələn: “- Uzun danışma, qırx günə kimi almanı gətirdin gətiribsən, gətirmədin boynunu vurduracağam” [382, II, 95].

Nağılda geniş yayılmış vasitələrdən biri də kontaminasiya üsuludur. Bu üsulun 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, məişət, səhrli)”, eləcə də folklorun başqa janrlarında 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 nağılın əsasında dostluq durur. Şahzadə Məlik sədaqətli dostunun qədrini bilmir, ona inanmır, dostundan şübhələnir, onun daşa dönməsinə bais olur. Ancaq dostunun heç bir günahı olmadığını görəndə şahzadə necə olursa-olsun öz sədaqətli dostunu həyata qaytarmağı qərara alır. Nağıla daxil edilmiş Əhmədlə Məmmədin dostluğu haqqındakı hekayətdə əsl dostluğun xalq arasında necə olduğu göstərilir. Şahzadə Məlik əsl dostluğu onlardan öyrənir və xeyirxah dərvişin köməyi ilə sədaqətli dostunu ölümdən xilas edir, bundan sonra dostlar xoşbəxt yaşamağa başlayırlar. Bu nağılda kontaminasiya üsulundan istifadə edilərək dostluq haqqındakı mövzu daha təsirli şəkildə əks etdirilmişdir.

Ümumiyyətlə, nağılda hadisələr bir-biri ilə müxtəlif vasitələrlə bağlanır. Bəzən nağılda hadisənin şaxələnməsi o biri hadisədən asılı olur. Belə ki, qəhrəman 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, qəhrəman bir neçə yərə gedib müxtəlif hadisələrin səbəbini öyrənir, axırda yenə birinci yərə gəlir. Beləliklə, bu yolla bir süjet xətti ətrafında iki-üç nağıl birləşdirilmiş olur.

Retardasiya və üçlük üsulu da nağıllarda ən səciyyəvi vasitələrdəndir. "...Ümumiyyətlə, retardasiya üç rəqəminin müqəddəsliyi ilə bağlıdır... İstər adət və ənənələrimizdə, istər inam və etiqadlarımızda, istərsə də sırf 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, məcəranın, epizodun üç dəfə təkrarı isə nağıllarımızda xüsusilə tez-tez görünür" [152, 100].

Nağıllarda epik təkrarın müxtəlif növlərindən istifadə olunur. Bəzən qəhrəmanın hərəkəti üç dəfə təkrar edilir, personajlar öz əhvalatını damşır, müdrik şəxs və ya xeyirxah köməkçinin məsləhət şəklində dedikləri sonrakı hadisələrin gedişində həyata keçir. Nağıllarda bir çox qeyri-adi hərəkətlər, əhvalatlar - qəhrəmanın divlərlə vuruşması; çətin tapşırıq, ata qəbrində qaravul, sınaq, suallar və s. üç dəfə təkrar edilir. Bu üsula təhkiyə prosesində tez-tez müraciət olunur. Bir çox hallarda eyni hərəkəti üç dəfə eyni şəxs yerinə yetirir, bu halda həmin üsul əhvalatı uzatmağa xidmət edir, əsasən formal xarakter daşıyır. Əgər eyni hərəkət müxtəlif qəhrəmanlar tərəfindən yerinə yetirilirsə, bu halda qarşılaşdırma gücləndirilir, bununla da üçüncünün iki əvvəlinci ilə müqayisədə üstünlüyü üzə çıxır. Məsələn, "Üçbığ-Kosa" [382, II, 157-166] nağılında ata üç oğluna iki vəsiyyəət verir. Öləndən sonra qəbrinin üç gün qorunmasını, elçi daşının üstündə hər kim otursa, qızının ona verilməsini və s. Birinci tapşırıq əvvəlcə iki qardaş əməl edə bilmir, kiçik qardaş həm böyük qardaşlarının, həm də özünün növbəsində axıradək keşik çəkir və üç sehrli at əldə edir. Atanın ikinci vəsiyyətinə də qardaşlarının əksinə olaraq yalnız kiçik qardaş əməl edir və buna görə də üç sehrli köməkçi əldə edir.

"Şah oğlu Bəhrəmin nağılı"nda [382, II, 226-246] gözləri tutulmuş atanın gözünün dərmanını axtarıb tapmağa üç qardaş yola çıxır. Bir neçə mənzil yol gedəndən sonra onların qabağına üç yol çıxır. Bu yolla-

rın birincisinin üstünə “axtaran tapar”, ikincisinin üstünə “get, ağıllı ol gəl”, üçüncünün isə üstünə “gedən gəlməz” yazılıb. Böyük qardaşlar birinci yolu, kiçik qardaş isə üçüncü yolu seçir. Böyük qardaşların atasının gözünə dərman olacaq daşı axtarıb tapmaq cəhdi uğursuzluqla nəticələnir. Kiçik qardaş yolda müdrik qoca ilə qarşılaşır, onun məsləhətlərini dinləyir, sonra qeyri-adi üç yol yoldaşına rast gəlir, onların xahişlə onları da özü ilə götürür. Kiçik qardaş uzun çətinliklərdən sonra ağçəşmə sahibinin bütün şərtlərinə əməl edir və atasının gözünə dərman olacaq daşı gətirir.

Göründüyü kimi, bir bölüm nağıllarda süjetin əsas epizodu, ikinci qisim nağıllarda isə epizodlar sırası üç dəfə təkrar olunur. Bəzən eyni hərəkəti yerinə yetirən bir qəhrəmanın hərəkəti eyni ilə təsvir olunduğu halda, bir bölüm nağıllarda birinci iki qəhrəmanın hərəkəti yığcam verilir, ya xatırlanır, üçüncü qəhrəmanın hərəkəti isə ətraflı təsvir olunur.

Onu da göstərmək lazımdır ki, xalq nağıllarının poetik mətnlərində bozi saylara tez-tez təsadüf etmək olar. Belə saylar adət-ənənələr, inam və etiqadlarla bağlı ilkin görüşlərlə əlaqədardır. Xalqımızın dünyagörüşündə, mərasim və adətlərində, gündəlik həyatında möhkəm kök salmış “üç”, “yeddi”, “qırx” saylarını sehrli saylar hesab etmək olar. Məlum olduğu kimi, dünyanın müxtəlif xalqlarında üç, beş, yeddi, səkkiz, doqquz, on iki, qırx və s. saylar sehrli, müqəddəs sayılır.

Xalq inamına görə müəyyən “sehrli saylar” magik təsir edir, belə ki, onlar xeyir, şadlıq və yaxud əksinə, bədbəxtlik, zərər, itki gətirir. Deməli, insanlar sayların “sehrli qüvvələri”ndən “bədxahlar”dan xilas üçün kömək gözləmiş və nəsilərin ənənəsi müəyyən saylar 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. gərəkli kompozisiya funksiyasını yerinə yetirir.

Azərbaycan xalq nağıllarında üç şəxər 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 əjdaha, üç div, üç quldur belə funksional keyfiyyətə malik deyil. Azərbaycan nağıllarında üç şəxər qüvvə obrazı vahid şəxər simvolu kimi dərk edilir. Üç sayı adət və ənənələrlə bağlı olaraq uğurluluq mənasında işlənməkdədir.

Təsəvvürlərdə və adət-ənənələrdə üç sayına xüsusi diqqətin səbəbi qədim xalqların baxışında kosmosun üçpilləli strukturu ilə bağlıdır.

Nağıllarımızda “yeddi” sayı da geniş şəkildə işlədilir. Qədim türk mifologiyasının mühüm sistemlərindən olan “Sehrli yeddilik” mürək-kəb tarixi prosesdə müxtəlif xalq ayin və mərasimlərinə daxil olmuşdur. Qədim insanlar mifoloji obrazları göy cisimləri ilə bağlamışlar. “Böyük ayı bürcü” haqqında əfsanə “yeddi”sayının nağıllarda ənənəvi-ləşməsinə əsas olmuşdur.

Yeddilik ənənəsinin gözənilməsi personajların sayını müəyyən-ləşdirir - yeddi köməkçi, yeddi div, epik zamanın təsvirində yeddi gün, yeddi gecə, həmçinin məkan - yeddimərtəbəli saray, qala, yeddi qatlı hasar xalq nağılları üçün mühüm bədi üsullardandır. Nağılçılar ənənə-yə uyğun olaraq yeni süjet, motiv yaradarkən, obrazlar sistemini müəy-yənləşdirərkən yeddiliyə müraciət edirlər.

Ehtimal etmək olar ki, yeddiliyin uzunömürlülüyünün səbəbi yed-di himayədar motivinin yaranması və təşəkkülü ilə də bağlıdır. Bu mo-tiv ay fəzalarının dövrəvi dəyişmələrinə əsaslanan Böyük Ayı bürcü-nün yeddi ulduzunun mifoloji təbiətinin yeddi günlük vaxt hesabını əks etdirir.

Azərbaycan xalq nağıllarında işlənən bir sıra frazeologizmlərin tərkibində “qırx” sayı riyazi funksiya yerinə yetirmir. Çox zaman pal-tarı yamaqlı yolçu nağılda belə təsvir olunur: “Paltarı qırx yerdən ya-maqlı yolçu”, yalan danışmağı çox sevən adam haqqında deyirlər: “Onun qırx dili var, qırx ömcəyi”, “Qırx gün, qırx gecə” nağıl formu-lunda məkan və zamanın dəqiq ölçüsü əks olunmur, yalnız yol və za-manın hüdudsuzluğu göstərilir. Bu cəhət “qırx hörücüklü qız”, “qırx qulaqcıqlı qazan” və s. ifadələrdə xüsusi əks olunur.

Üç, yeddi, qırx sayları Azərbaycan folklorunda, o cümlədən xalq nağıllarında “uğurlu” saylar hesab olunur.

Xalq nağılları poetik xüsusiyyətlərinə görə də digər janrlardan fərqlənir. Nağıllarda epitet təsvir edilən hadisənin bu və ya digər xarak-ter əlamətlərinin meydana çıxarılmasında, onun qiymətləndirilməsində mühüm rol oynayır, haqqında danışılan əşyaya aydınlıq, obrazlılıq verir.

Nağıllar çün xarakterik olan epitetlərin böyük bir bölümü qəhrə-manların hərəkət məkanını təyin edir. Bu məkan öz coğrafiyasına görə real aləmdən seçilən xüsusi dünyadır. Qəhrəmanın düşdüyü məkan hə-mişə sonrakı hadisələrin xarakterini təyin edir, həmin məkan simvolik-dir. Nağıl epitetləri bu yerin funksional əhəmiyyətini aydın əks etdirir. Bir çox epitetlər nağıl məkanının qeyri-müəyyənliyini, şərtliliyini ifadə edir. Məsələn: “...Qara qoç da Məlikməmmədi götürüb qaranlıq dünya-

ya apardı“ [382, III, 195]; “...Div qızı zülmət dünyasına aparmaqda olsun, sizə xəbər verim Tapdıqdan“ [382, III, 40].

“Qaranlıq dünya“, “zülmət dünyası“, “zülmət quyusu“ və s. bu tip li ənənəvi epitetlər çoxmənalı olub, sehrli nağıllar üçün daha xarakterikdir. “Zülmət dünyasına“ ancaq qəhrəman gəlib çıxır, o, oğurlanmış gözəli və ya əşyanı gətirməyə çalışır, qaranlıq meşələrdən, çaylardan keçərək sehrkar şərx varlıqlara qalib gəlir və işıqlı dünyaya çıxır. “İşıqlı dünya“ “zülmət dünyası“na qarşı qoyulur. “Tapdıq həm işıqlı dünyanın, həm də zülmət dünyasının padşahı oldu“ [382, III, 68].

Möcüzəli əşyaları təyin edən epitetləri iki qrupa ayırmaq olar: qəhrəmanın axtarış hədəfini və sehrli vasitələri təyin edən epitetlər. Qəhrəmanın axtarış hədəfini təyin edən epitetlər nağıllar üçün xarakterikdir. Məsələn: “Birinci şərtim budur ki, gedəsən zülmətdə olan bir dər-ya atı var, onu gətirəsən. 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 gətirəsən. Dördüncü şərtim budur ki, böyük səhrada bir göl var, o gölün başında qızıl qanadlı bir qaz var, o qazı gətirəsən“ [382, IV, 241].

Sehrli vasitələri - möcüzəli əşyaları ifadə edən epitetlər daha aydın funksionallıq ifadə edir. Həmin vasitələrin köməyiylə qəhrəman möcüzə əldə edir, şah qızı ilə evlənir və uğurla geri dönür. Belə ənənəvi vasitələr rolunda “uçan xalça“, “gözəgörünməz papaq“, “sehrli qılinc“, “sehrli üzük“, “sehrli kisə“, “sehrli toppuz“ və s. vasitələr çıxış edir: “Ona qara toppuz deyərlər. Nə desən o tez əməl eləyər“ [382, III, 138]; “Özü də al sənə bir sehrli qılinc bağışlayıram, bunu da həmişə üstündə gizlət“ [382, IV, 59].

Nağıllarda bədiiliyin sadə və çox işlənən şəkli olan bənzətmədən də geniş şəkildə istifadə olunur. Bənzətmə obrazları mənbəyindən asılı olaraq təbiət və insan həyatındakı müxtəlif sahələri əhatə edir. Bir qrup bənzətmə obrazlarına quşlar və heyvanlar əlmi daxildir. “...On beş yaşında, cavan, tovuz misallı bir qız“ [382, I, 189]; “İncəbelli, uzunboylu, şux dayanışlı, ceyran yerişli bir maraldı“ [382, I, 264].

Bir qisim nağıllarda bənzətmə obrazları bitkilər ələmini əhatə edir. Geniş yayılmış “lalə kimi qırmızı“, “bənövşə kimi ətirli“ qadın qəhrəmanların gözəlliyinin təsvirində işlənən ənənəvi bənzətmə obrazlarıdır. Məsələn: “Bu qız elə gözəldi ki, misli-bərabəri yoxdu. Qaşlar qara, yanaqlar dağ lalosinə oxşayır“ [382, I, 83].

Ay və Günəş ümumişlək bənzətmə obrazına qadın qəhrəmanlarının misilsiz gözəlliyini ifadə etmək üçün müraciət olunur: “İçəri baxıb gördü, vallah Mələkxatın elə bil on dörd gecəlik aydı“ [382, II, 38]; “Qəmər xanım da bir Qəmər xanım idi ki, gün kimi işıx salırdı, ay kimi parıldayırdı. Aya deyirdi mən olan yerdə sən çıxıb bilməzsən, güənə deyirdi mən ki, varam, sən işıx 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 xüsusiyyətindən - möcüzəli hadisələr üzərində qurulmasından irəli gəlir. Göstərmək lazımdır ki, mübaliğə digər təsvir və ifadə vasitələrindən ayrıca üsul kimi fərqlənir. Həmin vasitələr də mübaliğəli obrazların yaranmasına tabe edilir.

Beləliklə, 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 aşkara çıxarmağa kömək edir.



LƏTİFƏLƏR

Lətifə ərəbmənşəli “lətif” kəlməsindən əmələ gəlmişdir. Bu söz də özündə yerinə görə “incə”, “gözəl”, “xoşagələni” anlamlarını və bu anlamların bədii-üslubi çalarlarını cəmləşdirir. Xalq arasında bəzən “lətifə” əvəzinə “gülməcə”, “bəzəmə”, “dodaqqaçdı” adları da işlənir.

İncə yumor, hikmətli kəlam, kəsgin ironiya xalq lətifələrinin məzmun və bədii forma xüsusiyyətlərini şərtləndirir.

Şərqdə lətifə janrının ilk nümunələrinə pərakəndə halda klassik şairlərin, salnaməçilərin, tarixçilərin, alimlərin əlyazmalarında, divanlarında, elmi əsərlərində təsadüf edilir. Şərq klassiklərinin bir çoxu öz mənzum əsərlərində yeri gəldikcə lətifələrdən istifadə etmişlər. Məşhur İran şairi Sədi Şirazinin “Gülüstən” əsərində zərbi-məsəl kimi dillər əzbəri olmuş lətifə nümunələri çoxdur. XII əsrdə yaşamış Suriya yazıçısı Əbül-Fərəcin yaxın Şərqdə məşhur olan və orta əsr nəsrinin əyləncəli və ibrətamiz nümunəsi sayılan “Maraqlı əhvalatlar 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 Məmmədquluzadə kimi klassiklərimizin əsərlərində də öz ifadəsini tapmışdır. Həmçinin Əbu Nəvas, Sənayi Qəznəvi, Suzəni, Cəlaləddin Rumi, Şeyx Əttar, Cami, Əlişir Nəvainin əsərləri də lətifə ilə zəngindir.

Lətifələr şərqdə müstəqil janr kimi Harrun-ər Rəşid dövrü (IX əsr), Səlcuq hakimiyyəti (XII), monqol istilasası (XIII), Teymurləng hakimiyyəti (XIV) dövründə geniş vüsət tapmış, sonrakı yüzilliklərdə də hər dövrün öz sosial-bədii iqliminə uyğun məzmunla 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, xüsusilə Qafqaz və Orta Asiya xalqları üçün müştərək

olan lətifələrin yazıya alınması, toplanması, nəşri və tədqiqi tarixi ilə sıx bağlıdır. Zaqafqaziyada, Azərbaycanda lətifələrin nəşrinə XIX əsrin üçüncü rübündən sonra başlanılmışdır.

“Kavkazskiy ucebnyy 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 müdiri Məmməd həsən Əfəndiyev [643, 126-166] nəşr etdirmişlər.

Lətifələrə dövrü mətbuatda da geniş yer verilmişdir. 149 lətifə D.A.Eristov tərəfindən rus dilinə tərcümə edilib “Novoe obozrenie” [626] qəzetində 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 ziyalıları, folklor həvəskarları tərəfindən toplanmış, yaxud başqa dillərdən tərcümə olunmuş və qismən müasirləşdirilərək uşaqlar üçün işlənilmişdir.

Azərbaycanda lətifələrin xüsusi kitab şəklində nəşri 1906-cı ildən sonrakı dövrə aiddir. Həmin illərdə Əli Abbas Müznib [471; 472], Mirzə Məmməd Axundov [473], Mirəbdülbaqi oğlu Mirəbdülmüin, Mirzə Abbas Mollazadə [463] kimi ziyalılar bu sahədə müəyyən təşəbbüslər göstərmişlər.

Bu ilk təşəbbüslər təqdirəlayiq olsa da, demək lazımdır ki, tərtibçilər lətifələrin folklorşünaslıq prinsipləri baxımından tərtibinə lazımı əhəmiyyət verməmiş, onları məzmunlarına görə təsnif etməmiş, tərtibdə sistemsiizliyə yol vermişlər.

XX yüzilliyin sonrakı mərhələlərində Azərbaycanda ayrı-ayrı nəşriyyatlar tərəfindən bir çox lətifə kitabları buraxılmışdır [453; 466; 470; 478]. Bunların içərisində ən çox yayılan və diqqəti cəlb edən prof. M.Təhmasibin “Molla Nəsrəddin lətifələri”dir [467]. Kitaba yazılmış müqəddimə, bəzi lətifələrin variantlarının verilməsi onun dəyərini artırmışdır. Bundan başqa “Bəhlul Danəndə lətifələri”, “Şərq xalqlarının lətifələri”, “Dava yorğan davasıymış”, “Şəki lətifələri”, “Ayrılməz bəzəmələri” kitabları da nəşr olunmuşdur.

Lətifələr zahiri əlamətlərinə görə iki qrupa bölünür:

1. Müəyyən tarixi hadisə və ya şəxsiyyət (istər mifik, istərsə də tarixi olsun) adı ilə əlaqələndirilən, daha dəqiq desək, avtorlaşdırılan lətifələr. Belə lətifələr özü-özlüyündə yarımqruplara bölünür:

a) Şərq xalqları tərəfindən ən çox sevilən müstərek motiv və süjetli 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 dövrlərdə yaşamış məşhur alim və mütəfəkkirlərin, şair və ədiblərin, rəssam və artistlərin, dövlət xadimləri və sərkərdələrin bilavasitə həyat və fəaliyyətləri ilə əlaqədar deyilən, başqa sözlə, onların hikmətli kəlamlarından düzəldilən lətifələr. Bu qəbildən olan lətifələrə çox vaxt hikmətli sözlər və ya sadəcə "atmacalar" deyilir;

ç) Azərbaycanın müəyyən bölgələrində, məsələn, Salyanda, Gəncədə, Şəkiddə və Naxçıvanda tanınan bəzi yerli adamların adına istinadən deyilən, lakin ümumxalq malına çevrilə bilməyən, kütləviləşməyən məhəlli lətifələr.

2. Şəxsiyyəti, yəni müəllifi məlum olmayan, başqa sözlə, kiminsə başına gələn bir əhvalat kimi nəql edilən ümumi ənənəvi lətifələr.

Danəndə və ya Divanə Bəhlul lətifələri Azərbaycan xalqının məişətində özünə möhkəm yer tuta bilməmiş, kütləviləşməmişdir.

Eyni sözləri digər Şərq ölkələrində geniş yayılmış Cüha, Təlxək, Bazarlı, Qasım Işıq, Mir Divanə, İncili Çavuş, Xorasanı Dədə, Molla Müşfiqi, Kəminə, Eldarkosa, Esenpolat, Əhməd Aqayla bağlı lətifələr barədə də 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 işlək 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 kütləviləşə 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 Nəsrəddinin prototipləri olan digər tarixi şəxsiyyətlər barədə də elm aləmində çoxsaylı mülahizələr vardır. Hətta onun böyük Azərbaycan mütəfəkkiri Xacə Nəsrəddin Tusisi ilə bağlılığı da ehtimal olunur.

Lakin lətifə qəhrəmanlarını, eləcə də Molla Nəsrəddini tam halda hər hansı bir konkret tarixi dövr və şəxsiyyətlə bağlamaq doğru olmazdı. Ümumiyyətlə, folklorlarda, aşıq yaradıcılığı istisna olmaqla, şifahi xalq ədəbiyyatının əksər janrlarında, xüsusilə nağıllarda, atalar sözləri və məsəllərdə, bayatılarda, tapmacalarda, eləcə də lətifələrdə müəllif və ya prototip axtarmaq üsulu düzgün deyildir. Ağızdan-ağıza, yüzdən-yüzilə, nəsil-dən-nəsilə adlayan folklor örnəkləri müxtəlif tarixi şərait və mühitlərdən asılı olaraq əlavə çalarlar, yeni cizgilər qazandığından ilkin vəziyyətini dəyişdirir, xalq yaradıcılığı onu zaman-zaman cilalayır, dərinləşdirir. Elə buna görə lətifələrin də qəhrəmanları hər hansı bir tarixi şəxsiyyətin bədii əksi, portreti deyil, xalqın əsrlərdən bəri yaratdığı ümumiləşdirilmiş surətdir.

Cəmiyyət daxilində, ictimai həyatda baş verən qüsur və nöqsanları tənqid edən, ailə, məişət, tərbiyə və s. zəruri məsələlərə toxunan lətifələr şirinliyi və duzluluğu ilə yadda qalır.

Ailə, məişət, tərbiyə məsələlərinə toxunan lətifələrdə islahedici yumor qabarıqdır. İctimai rəftar və davranışdan bəhs edən lətifələrdə isə yumorla yanaşı, bəzən satira da, hətta sarkazm da özünü büruzə verir.

Lətifələrdə təsvir olunan zəngin tiplər silsiləsi cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini təmsil edir. Hər bir lətifədə əsasən iki və ya üç tip olur. Bunların biri həmişə müsbət, digəri isə mənfi surət kimi göstərilir. Müsbət obraz yalnız lətifə qəhrəmanı özü olur. Məsələn, Molla Nəsrəddin lətifələrində Molla Nəsrəddin surəti. Onun mübarizə apardığı başqa personajlar - hökmdar, şah, ayrı-ayrı saray məmurları, şəhər hakimləri, qazılar, sövdəgər və tacirlər, avam, cahil və nadanlar hamısı mənfi tiplərdir. Bu surətlərin hərəsinin özünəməxsus fərdi xüsusiyyətləri və keyfiyyətləri vardır.

Ədalətlik, insanpərvərlik, doğruluq, xeyirxahlıq kimi keyfiyyətlər, aydın, parlaq, xoşagələ, zövq oxşayan boyalar Molla Nəsrəddin surətində cəmləşdirilmişdir.

Xalqa görə Molla Nəsrəddin saç-saqqalı ağarmış, yoxsul və nurni bir qocadır. Lakin Molla Nəsrəddin hamının gündə gördüyü adi qo-

calardan deyildir. O, ağıllı, dərrakəli, bilikli, dünyagörüşlü, səbrli və təmkinli, bərkdən və boşdan çıxmış qocalardandır.

Molla Nəsrəddinin qəlbi, vicdanı təmiz və pakdır. O, insanın başını aşağı, üzünü qara edən çirkin əməllərə nifrət edir. Molla Nəsrəddin üçün təmiz ad, gözəl əxlaq şöhrətdən, mal və dövlətdən qat-qat yüksəkdir.

Molla Nəsrəddin həyatın mənasını düzgün dərk edir. Yaxşı və pisin, xeyir və şərin nə olduğunu bilir. Dövrünün, zamanəsinin, paxıl, yaltaq, xəsis, ikiüzlü, qəddar, zalım, ədalətsiz, rüşvətxor, riyakar, əy-yaş, avam, nadan və cahil adamlarını tanıyır, onlara qarşı həmişə barışmaz və amansız mübarizə aparır. Düşməne heç vaxt güzəştə getmir, onu tamamilə məğlub etməyincə geri çəkilmir. Bu mübarizədə o prinsipiallığı və inadkarlığı ilə rəqiblərindən fərqlənir. Buna görə də həmişə qalib gəlir.

Molla Nəsrəddin ədalətsiz hökmdarları, qəsbkarları, xain, paxıl və hiyləgər vəzirləri, xalqı çapıb-talayan, var-yoxunu əlindən alan rüşvətxor və kütbaş qazıları, şəhər hakimlərini sevmir, onlara dərin nifrət bəsləyir. Yaltaqlıqdan zəhləsi gedir. Buna görə də o heç bir vaxt rəqib qarşısında əyilmir.

Molla Nəsrəddinin mətin səciyyəyə malik olduğunu ən çox hökmdarlar - Teymurla qarşılaşdıqda görmək olar. Teymurun külli-ixtiyar olmasına baxmayaraq Molla Nəsrəddin onun önündə əyilmir, əksinə, məğrur dayanaraq ona cəsarətli cavablar verir, əksər hallarda isə onu fəndgir ifadələr, ikibaşlı deyimlərlə məsxərəyə qoyur, ələ salır.

Xalq lətifələrində mənfi tiplərdən biri müstəbid hökmdar obrazıdır. Müstəbid hökmdarlara xas mənfi sifətlər Molla Nəsrəddin lətifələrində Teymur obrazında ümumiləşdirilmişdir. O da başqa müstəbid şah, soltan, xaqanlar kimi kinli, xudbin, şöhrətpərəst, lovğa, xəsis, ədalətsiz, qəsbkar, zalımdır. Onun sir-sifətindən, üz-gözündən qəzəb yağır, o, həmişə ömr etmək, fərman vermək hissi ilə yaşayır. Adamı tutdurmaq, döydürmək, cəza verdirmək və edam etdirmək onun gündəlik peşəsidir.

Teymura haqq, ədalət, azadlıq və bərabərlik sözləri yaddır, insanpərvərlikdən, humanizmdən onda əsər-ələmət yoxdur. Əksinə, onunla əlaqədar lətifələrdən aydın olur ki, o, insana əzab, işgəncə verməkdən zövq alır.

Teymurun hökmranlıq etdiyi ölkədə hamı ac və çılpaqdır, xalqın yeməyə, üstünə örtməyə bir şeyi yoxdur. O, günlərini ov və əyləncələrdə keçirir. Müharibələr üçün bəsləyib saxladığı fillərini başına bu-

raxdırıb əkin yerlərini xarabazarlığa döndərir, vergiləri gündən-günə artırıb əməkçi insanları olmazın əzab və əziyyətlərə düşür edir və s.

Xalqın lətifələrdə təsvir etdiyi vəzir, şəhər hakimi, saray əyanları da müstəbid hökmdar, yəni Teymur kimidir. Lakin onlar Teymurdan bir xüsusiyyətlə fərqlənirlər. Bu fərq ondan ibarətdir ki, onlar özlərindən aşağı mərtəbdə olanlara qarşı amansız, özlərindən yuxarıda duranların qarşısında qorxaq, aciz, yaltaq və müti olurlar.

Saxtakar qazılar xalqın qəzəblə, nifrətlə təsvir etdiyi mənfi tiplərdəndir. Vaxtilə həm dövlət məmuru, həm də ruhaniliyin nümayəndəsi olan bəzi tamahkar qazıların mənfi əməlləri xalq lətifələrində qabarıq verilmişdir. Özlərini əxlaqlı, təmiz, savadlı hesab edən qazıların əksəriyyəti əslində kütbaş, tamahkar və rüşvətxordurlar. Yalan danışmaq, tərəfkeşlik etmək onların adətidir. Ədalətsizlikdə, haqsızlıqda, kütbaşlıqda, yelbeyinlikdə, axmaqlıqda onlar öz ağalarından bir o qədər də fərqlənmirlər. İctimai mənsubiyyətindən asılı olmayaraq, mal, dövlət və pul düşgünü olan bütün yaramazlar lətifələrdə ən səciyyəvi xüsusiyyətlərlə birlikdə ifşa olunurlar.

Konflikt, istehza, kinayə, istiarə, satira və yumor lətifələrin ətini, canını, qanını təşkil edir. Hər bir lətifə gülüş və təzadlardan ibarət olur. Təzad, gülüş, kinayə lətifələrdə tərifiyə, özünü görməzliyə, eşitməzliyə, saymazlığa və bilməzliyə vurma, pisə yaxşı, yaxşıya pis demə, rüsvay etmə, ələ salma, məsxərəyə və lağa qoyma yolu ilə yaradılır. Bu vaxt rəngarəng eyhamlardan, təkrir və idiomlardan istifadə olunur.

Lətifələrin özünəməxsus ifşa üsulların içərisində ən başlıcası açıq tendensiyadır. Bu ifşa üsulundan xüsusən Molla Nəsrəddin həmişə, hər yerdə istifadə edir. Adətən, tipin əvəzinə danışmaq, onu quru-quru tərifiyə etmək, onunla yalan mübahisəyə girişmək, fikir və sözləri təhrif etmək, təsdiq olunması lazım gəldikdə inkar etmək və əksinə, inkar lazım gəldikdə bəyənmək, yersiz mübahisəyə girişmək - bütün bu ədəbi üsullar lətifə qəhrəmanının sınaqmış mübarizə və ifşa cəbbəxanasıdır.

Kollektiv yaradıcılıq məhsulu olan lətifələr canlı danışq üslubundadır. Şifahi ədəbiyyatımızın digər növləri kimi onun da söylənişində xalq dilinin koloritindən istifadə olunur. Lətifələrdə uzunçuluğa və sözcüliyə, artıq ifadə və kəlmələrə yer verilmir. Bədiilik, canlılıq, reallıq, səlislik, yığcamlıq, aydınlıq, konkretlik, oynaqlıq, şirinlik lətifə dilinin əsas xüsusiyyətləridir. Demək olar ki, xalq dilinin bütün incəlikləri lətifələrdə özünə yer tapmışdır.

Lətifələrin əksəriyyəti mükəllimlərdən ibarətdir. Mükəllimlərdə tiplərin dili öz şüurlarına, dünyagörüşlərinə uyğun gəlir. Molla Nəsrəddinin, Teymurun, vəzirin, şəhər hakiminin, qazının, axundun, dərvişin, seyidin, tacirin, baqqalın, kəndlinin, əkinçinin hər birinin özünəməxsus danışıq tərzidir.

Lətifələrdə ən çox işlədilən xalq danışıq frazeologiyasıdır. Əksəriyyəti məcazi səciyyə daşıyan bu frazeoloji vahidlər lətifələrin reallığını, həyatiliyini, təbiiliyini, canlılığını, təsir qüvvəsini qat-qat artırır. Onlar hər bir personajın nitqini daha da canlandırır, lətifəyə obrazlılıq, emosional ovqat gətirir, fikrin daha aydın və təsirli ifadəsini təmin edir.

Lətifələr əsasən tezis, antitezis və nəticədən (və ya sübutdan) ibarət olur. Lətifələrdə irəli sürülən tezis və onun əksi olan antitezis nəticəni doğurur, estetik ideali sübuta yetirir. Bu baxımdan təzad lətifə janrının meyarıdır. Təzadsız lətifə yoxdur. Lətifələrdə əvvəlcə Molla Nəsrəddinin növbəti sərgüzəşti haqqında çox yığcam məlumat verilir ki, bu da lətifənin bir növ hazırlıq səhnəsi, ekspozisiyasıdır. Bundan sonra tezis (obyekt, subyekt və ya iş haqqında mühakimə), sonra antitezis (qarşılaşdırma, konflikt, yaranan ziddiyyət və ya münaqişə), nəhayət nəticə (qərar, inkar, sübut, təkzib) gəlir.

Bu bölgü prinsipi, bəzi nağılvari lətifələr istisna edilərsə, əksər lətifələr üçün xarakterikdir. Aşağıdakı nümunədə lətifə strukturu xüsusilə dəqiq gözlənilmişdir:

“Molla Nəsrəddin özünü çox dərin alim kimi qələmə verən “alimlərdən“ biri ilə mübahisə etməli olur. Molla yalançı alimə bir neçə sual verirə də, heç birinə cavab ala bilmir. Qazı mollaın əlində aciz qaldığını görüb deyir:

- Sənə elə sual verərəm ki, ağzını açıb danışa bilməzsən.
- Buyurun görək o hansı sualdır ki, mən ona cavab verə bilmərəm.
- De, görüm, dünyanın ortası haradır?
- Molla əsası ilə yerdə dairə çəkib deyir:
- Buradır.
- Bu saat sübut etməlisən.
- Mənə sübut olub, inanmırsan buyur ölç.
- Göydə nə qədər ulduz var?
- Mənim eşşəyimin tükü qədər.
- Sübut?
- İnanmırsan bu eşşək, o da ulduzlar. Say bax.
- Mənim saqqalımda nə qədər tük var?

- Mənim eşşəyimin quyruğunun tükü qədər.

- Yalan danışırсан.

- Yalan niyə danışırım? Bu sənin saqqalın, bu da mənim eşşəyimin quyruğu. Bir tük ondan çək, bir tük də bundan, elə ki, düz gəlmədi, onda danışarıq, - deyər molla cavab verir“.

Lətifədə əvvəlcə hadisə haqqında qısa arayış verilir, tezis irəli sürülür. İkinci hissədə tezisə əksinə olan qarşılaşdırma, antitezis qoyulur, üçüncü hissədə isə nəticə əldə edilir. Beləliklə, lətifə janrı əsasən məntiqi təfəkkür qanunları əsasında yaranır.

Lətifə bir tərəfdən də şifahi xalq ədəbiyyatının sinkretik növünə xas olan xüsusiyyətlərə malikdir. Belə ki, o, folklorun bir sıra növlərindən - nağıllardan, əfsanələrdən, rəvayətlərdən, atalar sözlərindən, məsəllərdən... istifadə ilə yaranır. Buna görə də lətifə folklorun müxtəlif növlərinin münasib formalarını özündə birləşdirən və əks etdirən 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 əmələ gələn atalar sözləri və məsəllər lətifənin mətnindən çıxan nəticədən ibarət olur. Başqa sözlə, lətifənin sonluğu aforizm kimi yekunlaşır, yəni atalar sözü və zərbi-məsələ çevrilir.

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 olmayasan“ və s. kimi ifadələr lətifələrdən gəlir. Bəzən də əksinə, “Gün gələr 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 bədii formada ibrətli müdrik məzmun ifadə etmək atalar sözü və məsəllərin başlıca səciyyəsidir. Atalar sözü və məsəllərə müxtəlif xalqlarda “ibrətamiz söz“, “qanadlı söz“, “qızıl söz“, “dilin gülzarı“, “ipə-sapa düzülməmiş incilər“, “hakim fikirlər“, “xalq məktəbi“, “ruhun təbibi“, “təcrübənin barı“ kimi adlar verilmişdir. Xalq zəkasını və hikmətini, onun uzun əsrlərdən bəri qazandığı sınaq və təcrübələrin nəticələrini özündə cəmləşdirən atalar sözü və məsəllər zəngin mənəvi-estetik xəzinədir.

Xalq bu əvəzsiz sənət incilərini yaddaşında yaşatmış, zənginləşdirmiş, ancaq əsrlər böyu yaranan bu hikmətli xalq örnəkləri yazıya alınmadığından, onun ancaq müəyyən bir hissəsi bizə gəlib çatmışdır. Bəzi yazılı ədəbi nümunələrdə atalar sözü və məsəllərdən zəngin nümunələr qorunub saxlanmışdır. Məsələn, “Kitabi-Dədə Qorqud“un həm müqəddiməsində, həm də ayrı-ayrı boylarında qiymətli atalar sözü və məsəllər vardır:

At işlər, ər öyünər.

Kül təpəcik olmaz.

Ana haqqı, tanrı haqqı.

Qarı düşmən dost olmaz.

Əzəldən yazılmasa, qul başına qəza gəlməz.

Əski pambıq bez olmaz.

Oğul atanın yetiridir,

İki gözünün biridir.

Öyünməklə övrət ər olmaz.

Çıxan can geri qayıtmaz və s.

“Kitabi-Dədə Qorqud”da atalar sözüne aid mükəmməl, bitkin mənsur nümunələr olduğu kimi ibrətamiz 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 başlanılmışdır [294, 125].

XIX əsrin səksəninci illərindən başlayaraq qısa zaman ərzində bu zəngin janrın 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 Vəli Qəmərlinin “Atalar sözü” adlı kitabında və Əli Bədükuyinin “Təcridil-lüğət” əsərində (kitabın haşiyəsində) çap olunmuş atalar sözlərini də toplayıcılıq işi kimi qiymətləndirmək olar. Atalar sözü və məsəllər təlim-tərbiyə 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 örnəklər 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 təqdim etmişdir. 1920-ci illərdən sonra atalar sözü və məsəllər toplanıb dəfələrlə kitab şəklində

nəşr olunmuşdur. Hənəfi Zeynallının və Əbülqasım Hüseynzadənin atalar sözü və məsəllərin tərtibi və nəşrində səmərəli fəaliyyətini xüsusilə qeyd etmək lazımdır.

Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun müxtəlif bölgələrdə (Göyçə, 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 də yazılmışdır. M.İbrahimov, H.Araslı, H.Zeynallı, M.Təhmasib, V.Vəliyev, P.Əfəndiyev, T.Fərzəliyev, Q.Paşayev janrın tarixi və poetikası, dilçi alimlərdən S.Cəfərov, 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 fərqləndirən cəhətlər də vardır. Tədqiqatçılardan bəziləri atalar sözü ilə məsəllər arasındakı fərqi onların qrammatik quruluşunda, bəziləri nəzm və ya nəsrə olmasında, bəziləri isə həcm-cə böyük və ya kiçik olmasında axtarmışlar: "...Atalar sözü ilə məsəllərin arasında olan fərqi onların həcmində, quruluşunda, məcazi mənaya malik olub-olmamlarında, mənzum və ya mənsur olmalarında deyil, məzmunlarında axtarmaq lazımdır. Məlumdur ki, həm atalar sözü, həm də məsəl ictimai həyat mübarizəsinin kəşf etdiyi bu və ya digər həqiqəti əks etdirən, səlis və hikmətli ifadələrdir. Lakin quruluşca bir-birinə bu qədər yaxın olan atalar sözü ilə məsəllər arasında mənaca ayrılıq var ki, bu da onların xüsusi ad daşımalarına səbəb olmuşdur" [294, 125]. Atalar sözünün ən qabarıq xüsusiyyəti onun bir hökmü, ya bir fikri ümumiləşmiş və tam bitmiş şəkildə ifadə etməsidir. Həm də atalar sözündə mənə daha dərin, səlis, ifadə olunan fikrin əhatə dairəsi daha geniş olur:

Ağacı qurd içindən yeyər.

*Ayda-ildə bir namaz,
Onu da şeytan qoymaz.*

Adamın gözü, yerin qulağı var.

Ocaqdan kül əksik olmaz.

Çobansız qoyunu qurd yeyər.

Bildirçininin bəyliyi darı sovrulanacandır.

Qurd ağzından sümük alınmaz.

Bunlarda əlavə izaha, şərhə heç bir ehtiyac qalmır. Həm də 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, yarımçıq halda verilir. Məsələn, "Sən çaldın", "Doyan o rəhmətlik kimi olar", "Aldın payını, çağır dayını", "Sənin üzün, dövənin dizi", "Ayrı qardaş, yad qonşu", "Bir atım 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 məişət təcrübəsini 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 yaşadan, müəyyən təsərrüfat işləri icra edildikdə hodaqçı tərəfindən söylənen qədim holavar nəğmələrindən belə bir məsəl yaranmışdır: "Mən belə holavar eşitməmişəm". Ehtimal etmək olar ki, bu məsəl ibtidai əmək nəğmələrinin variantı 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 başladığı dövrün izlərini özündə saxlamaqdadır.

“Mənim dərin dəryada nə işim var ki, Xıdır İlyas da çağırım“. Bu örnəkdə boğulmaqdan xilas olmaq üçün sular tanrısı İlyasın və yaşıllıq tanrısı Xıdırın çağırılması həmin mifoloji surətlərə inamla bağlıdır.

Atalar sözü və məsəllərdə bir sıra qədim adət və ənənələrin, inamların izləri də yaşayır. Məsələn, ata-baba ruhlarına inam, ruhları razı salmaq məqsədilə bişmiş xörəkdən onlar üçün pay ayıraraq xüsusi bir yerə qoymaq ənənəsi belə bir məsəlin yaranmasına səbəb olmuşdur:

Nə diriyə hay verir, nə öliyə pay.

Ata-baba ruhlarının hər axşam evlərin bacalarına gəlmələrinə inam isə: “Hər kəsin ölüsü öz bağçasına gələr“ 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 şəxsiyyətlərlə bağlıdır. Məsələn: “Hər oxuyan Molla Pənah olmaz“. Bu məsəldə müqayisə obyektini kimi XVIII əsrin görkəmli şairi, dövlət xadimi Molla Pənah Vaqif 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 hərəkəti, payızın bərəkəti“ və s.

Ayrı-ayrı atalar sözü və məsəlləri ilə müxtəlif təsərrüfat sahələri arasında konkret bağlılıq tapmaq da mümkündür. Məsələn, əkinçiliklə bağlı: “Əkinçi cütündə gərək“, “Kotan nə bilir qayıq nə çəkir?“, “Əkində əkməyən, xırmanda ağlar“; ovçuluqla bağlı: “Ceyranım yüyürdüyünü gördüm, ətindən əl üzüm“, “Tazı heysiz olanda, dovşan tayada balalar“, “Atılan ox geri qayıtmaz“, “Oxu atıb yayı gizlətmə“, “Dovşana

qaç deyir, taziya tut“, “Ovu gərək bərədə vurasan“, maldarlıqla bağlı: “İnek kimi süd verməyən, öküz kimi kotan sürər“, “Keçi can hayında, qəssab piy axtarır“, “Malı qırov öldürər, qışın adı bədnamdır“, “Gələr qatıq yeyərək, gölmöz süd“, “Arxalı köpək qurd basar“, “Çobansız qoyunu qurd yeyər“, “Oba köçüb yurdu qalıb“, “Ət yeyən heyvanın əti yeyilməz“, “İki at bir ağaca bağlanmaz“, “Pələngə ət yeməyi, keçiyə ot yeməyi öyrətməzlər“, müxtəlif peşə, sənətlərlə bağlı: “Bal tutan barmaq yalar“, “Bağa baxarsan bağ olar, baxmasan dağ olar“, “Dərziyə köç dedilər, iynəsini yaxasına sancdı“, “Dəyirmanın yaraşığı torba, çuvaldır“ və s.

Ümumiyyətlə, həyatın, məişətin, təsərrüfatın elə bir sahəsi yoxdur ki, xalq o bərədə onlarca atalar sözü və məsəl söyləməmiş olsun.

Bu atalar sözü və məsəllərin bir çoxunun müstəqim mənası yaranmış dövrü öyrənmək üçün imkan verirsə, onların məcazi mənası hər zaman öz əhəmiyyətini saxlayaraq, insanların davranışında, həyat və cəmiyyətə münasibətində ibrətamiz, 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-Nəbidən qalıb“, “Nadiri taxtda görüb, Süleymanı 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 janrlarıdır. Məsələn, öz məzmunundan məsəl yaratmış olan nağıllardan biri “Kosa“ nağılıdır. Bu nağılda təsvir olunur ki, göygöz Kosa öz nökeri ilə şortlaşır ki, əgər əmrlərinə əməl olunmasa, ona əmək haqqı verilməyəcəkdir. Nökər razı olur. İlin axırında Kosa ona bir küpə qatıq, bir bütöv və bir də para çörək verib deyir ki, “bütövü kəsmə, paraya dəymə, doyunca ye“. Ağillı nöker çörəklərin kənarlarına əl vurmada ortasını kəsib yeyir. Nağılda Kosa'nın nökerin qarşısına qoyduğu şərt - yəni “bütövü kəsmə, paraya dəymə, doğra, doyunca ye“ məsəl halına keçmişdir. Bu məsəl icrası çətin olan bir işə etiraz olunduğu vaxt işlənir. Eləcə də “Özüm-özümə elədim, külü gözümə elədim“, “Yaxşılıq elə at dəryaya, balıq bilməsə də xalq bilər“ kimi atalar sözlərinin də nağıllardan yaranmış ehtimal etmək olar. Bu baxımdan lətifələr daha səciyyəvidir. “Sən çaldın“, “Doyan o rəhmətlik 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", "Sən 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, mahmı, bayatı, ağı və s. janrlarından alır. Çünki bu janrların atalar sözü ilə qarşılıqlı təsir dairəsi daha genişdir. Odur ki, bu janrlar atalar sözünün sayca artmasında böyük rol oynayır. Məsələn:

*Bala dadı, bal dadı,
Bala adam aldadı.
Şirini şirin olu,
Acısı da bal dadı.*

*Əziziyəm Ərzuruma,
Yol gedər Ərzuruma.
Dəvəsi ölmüş ərəbəm,
Dözərəm hər zuluma.*

*Əzizim gözəl alma,
Bağında gözəl alma.
Əsil al, çirkin olsun,
Bədəsil gözəl alma.*

Belə nümunələrdə 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 ək-

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 *ivnə* deməkdir. Bu tapmaca həm də məsəl kimi işlənir. Bu məsəlin mənası geyinməyə etinasız olan dərziyə, ailə başçısına və başqa bu kimilərə öz laqeydliyini yada salmaqdan ibarətdir. “Əkdim pald, çıxdı şabalıd”, “Gecə əzilir, gündüz düzülür”, “Uzun qız ox, kölgəsi yox”, “Uzun qız lovğa gəzər”, “Ətindən kabab olmaz, qanından kasa dolmaz”, “Qanadı var uçmağa, iynəsi var sancmağa”, “Əzilməz, üzülməz, min ilə çürüməz”, “Özü bir qarış, quyruğu on bir qarış”, “Özü əyri, yolu düz”, “Üzünə baxanda göz qamaşar”, “Ac qul qapıları gəzər”, “Adı var, özü yox”, “Alçaq damdan qar yağır”, “Bir qapağı, min yarpağı”, “Bir damım var iki dirəkli” və s. onlarca tapmacanı bu sıraya daxil etmək olar.

Azərbaycan atalar sözü və məsəllərinin zəngin mənbələrindən biri də aşığı şeridir. Ustad aşığıların yaradıcılığı bu janrın kəmiyyət və keyfiyyətə zənginləşməsində müsbət rol oynamışdır. Məsələn, el içində çox işlənən:

*Yaman qonşu, yaman arvad, yaman at,
Birindən keç, birin boşa, birin sat -*

atalar sözü, Aşığı Ələsgərin:

*Bu dünyada üç şey başa bələdi:
Yaman oğul, yaman arvad, yaman at,
İstəyirsən qurtarasan əlindən,
Birin boşla, birin boşa, birin sat!*

qoşmasının ikinci və dördüncü misralarının bir qədər dəyişdirilmiş şəkildən ibarətdir.

Eləcə də Tufarqanlı Aşıq Abbasın:

*Abbas bu sözləri deyər sərindən,
Arxı vurun, suyu gəlsin dərindən.
El bir olsa dağ oynadar yerindən,
Söz bir olsa zərbi kərən sındırar.*

bəndinin axırıncı misrası xalq arasında “El yığılsa zərbi kərən sındırar” şəklində yayılıb.

Atalar sözü və məsəllərin zənginləşməsində, yayılmasında aşıq poeziyasının böyük bir bölümünü təşkil edən ustadnamələrin yerini xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Məsələn:

*Vəfaliyə əmək çəksən itirməz,
Bədəsil nəsihət, öyüd götürməz,
Qabaq tağı tər şamama bitirməz,
Göy söyüddə heyva olmaz, nar olmaz.*

(Xəstə Qasım)

*Vəli deyər, doğru danış, sinə, sən!
Cəhd et, yetiş pürkamala, sinə sən.
Dostlarını bir təklidə 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 Hüseyn)

Ustadnamələrdən gətirilən bu bəndlərin hərəsinin bir misrası, yaxud bir beyti atalar sözünün ustad aşıqlar tərəfindən yaradılmış yeni variantlarıdır.

Atalar sözü və məsəllərlə digər janrlar arasında əlaqə əks 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 tərbiyəvi, ibrətamiz nəticə bir cümlədə yekunlaşır, ümumiləşir. Bir müddət həmin ümumiləşmiş fikir öz mənbəyi ilə paralel şəkildə danışılır, lakin zaman keçdikcə yeni yaranan atalar sözü özünə vətəndaşlıq hüququ qazanır. Nəhayət, müstəqil janr kimi yaşamaq imkanı əldə etdikdən sonra öz kökündən ayrı şəkildə işlənir.

Atalar sözü və məsəllərin yaranmasında tarixdə yadda qalan hadisə və şəxsiyyətlər haqqındakı rəvayətlər də müəyyən rol oynamışdır. Başqa sözlə 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 istilasından sonra 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, qayınatası İbrahim xanı qonaq çağırır. Lakin xan başqa işlə məşğul olduğundan vəziri Molla Pənahı qonaqlığa göndərir. Uzaqdan atlıların gəlməsini görəndə Fərəculla xan onların qabağına çıxır, dəstənin başında İbrahim xanı görmədikdə tutulur:

- Məgər xanın bir adamı yoxdur mənim yanıma göndərsin?

Vaqif dərhal cavab verir:

- Xeyir, xanın adamı çox idi, adamı adam yanına, bizi də sənənin yanına göndərdi.

Fərəculla xan Vaqifi tanıyıb pərt olur, ondan üzr istəyir".

Bu rəvayətdəki "adamı adam yanına, bizi də sənənin yanına göndərdilər" bu gün də bir məsəl kimi işlənir.

Folklor yazılı ədəbiyyat üçün tükənməz mənbə olduğu kimi, yazılı ədəbiyyat da folklorun zənginləşməsinə, dərin məna və məzmun kəsb etməsinə yardım edir. Şair və yazıçıların hikmətli misra və beytləri, atmacaları bəzən məşhurlaşır atalar sözüne çevrilir. Məsələn, N.Gəncəvinin:

*İnsana arxadır, onun kamalı,
Ağıldır hər kəsin dövləti, varı.*

Sabirin:

Düşdü bütün qəzetlər qiymətdən ay can, ay can!

*Ah necə kef çəkməli əyyam idi,
Onda ki, övladi vətən xam idi...*

*Kim nə deyər bizdə olan qeyrətə,
Qeyrətimiz bəllidir hər millətə!*

S. Vurğunun:

*Birinci addımda lovğalanlar,
İkinci addımda yıxılacaqdır.*

*Qızılı udsa da qara torpaqlar,
Yenə qiymətini özündə saxlar -*

hikmətli ifadələri atalar sözü və məsəl kimi işlənir.

Atalar sözü və məsəllərin dolğun məna kəsb etməsində məcazlının xüsusi yeri var. Qeyri-məcəzi, müstəqil mənada (yəni özünün ilkin mənasında), götürdükdə, başqa hadisəyə bağlamadıqda onların müəyyən qismi mənasız kimi görünür. Məsələn, “Diş yox ikən dodaq var idi” ifadəsi aydındır və ilk baxışda adama elə gəlir ki, burada yeni bir şey yoxdur; yəni dodağın, dişdən əvvəl mövcud olması hər kəsə bəlli bir məsələdir. Lakin bu məsəli başqa bir hadisə ilə əlaqələndirdikdə daha mənalı görünür. Belə ki, bu ifadə qohumluq, sahiblik mənsubiyyəti bildirmək məqsədilə işləndikdə çox qüvvətli bir məna alır. “Yanan yerdən tüstü çıxar” frazemi də ilk baxışda çox adi görünür. Ancaq eyni ifadə hər hansı bir ədalətsizliklə bağlı “ürəyi yanan” və ona qarşı çıxan adamın vəziyyəti ilə bağlı olaraq işlənirsə, dərin bir məna alır. Deməli, atalar sözündəki əsas məzmunu dərk etmək, duya bilmək üçün ondakı mənanı oxşar hadisəyə tətbiq etmək lazım gəlir.

Atalar sözü və məsəlin əsas səciyyəvi xüsusiyyəti müqayisədir. Bu vasitənin köməyi ilə onun əsl mənası üzə çıxır. Məsələn, “İt hürər,

karvan keçər“, “Dəvə ölər yükü qalar, xoruz ölər-tükü qalar“, “İlanın ağına da lənət, qarasına da“, “Bədəsildən əsil olmaz, qaçan qızdan xanım“, “Buynuzsuz qoçun qisası buynuzlu qoçda qalmaz“, “Ağırılıq qızıl qala, yüngüllük başa bəla“, “Sənin üzün - dəvənin dizi“ - bu tipli atalar sözləri güclü təşbehləri ilə cazibəlidir.

Məcəzi mənanın üstünlük təşkil etdiyi atalar sözü və məsəllər məna dərinliyi, fikir genişliyi ilə seçilir. Məsələn, “Ariq ata quyruğu da yükdür“, “Arxalı köpək qurd basar“, “Şeytana ortağ olan buğda əkər - saman biçər“.

Atalar sözü və məsəllərin böyük bir qismi alleqoriyanın üstünlüyü ilə diqqəti çəkir. Alleqorik atalar sözlərinin çoxluğu onların epik əsərlərdən törəməsi ilə də müəyyən dərəcədə bağlıdır. “Ala it çaqqalın dayısıdır“, “Ac ay oynamaz“, “Anasından qabağa düşən quzunu qurd yeyər“ kimi onlarla belo nümunələrə təsadüf etmək olar.

Kinayə, təriz və mübaligədən də Azərbaycan atalar sözü və məsəllərində geniş istifadə olunur:

*Qudurasan ay qurbağa,
Gəlibdi bizi vurmağa.*

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,
Hanı sənin bir qıçın?*

*İgidin-igiddən nəyi artıqdır? -
ehtiyatı!*

Şücaətini Kərbəlaya saxlayıbsan?

Azərbaycan atalar sözləri və məsəlləri öz formalarına görə həm nəsr, həm də nəzm şəklinə olur. İstər mənzum, istərsə də mənşür 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 əsərlərlə bağlılığıdır. Məsələn: "Birinə dedilər: - Bitə baxan gəlir! Dedi: - Gözə görünən gedər. Dedilər: - Təndirə çıxıran gəlir! Dedi: Ayağı sürüşən gedər. Dedilər: - Qazanda qaynadan gəlir: Dedi: - Vay halıma!" "İtə dedilər: - Gündə neçə dəfə döyülürsən? Dedi: - Mərdimazara rast gəlməklədir". "Birini evə qoyan yox idi, soruşdu: - Çuxamı haradan asım?", "Xeyirsöyləməzə dedilər: Xeyir söylə, gedim gəlim, sənə don tikdirərəm. Dedi: Əvvəl tikdir, bəlkə getdin gəlmədin?" "Qazan dedi: dibim qızıldı, çömçə dedi: indi gözib gəlmişəm". Müəyyən süjetə malik olan belə örnəklərə nisbətən az rast gəlmək olur.

Mənzum atalar sözü və məsəlləri heca vəznindədir. İki hecalıdan başlamış on üç hecaya qədər atalar sözü çox geniş yayılıb:

*Yüz ölç,
Bir biç (2 hecalı)*

*Qız yükü,
Duz yükü. (3 hecalı)*

*Saxla gönü,
Gələr günü. (4 hecalı)*

*Dövlətdə dəvə,
Övladda nəvə (5 hecalı)*

*Açaram sandığı,
Tökərəm pambığı. (6 hecalı)*

*Dəvəni yükü ilə,
Sarbanı ipi ilə. (7 hecalı)*

*Ağrılardan göz ağrısı,
Hər xəstənin öz ağrısı. (8 hecalı)*

*Ləpəni demə düyünü de,
Dünəni demə, büyünü de (9 hecalı)*

*Arvad nə bilir bağda dumandı,
Oturub evdə hökmü rəvandı (10 hecalı)*

*Yaman qonşu, yaman arvad, yaman at,
Birini boşla, birini boşa, birini sat (11 hecalı)*

*Gecə ayaz, gündüz bulud - ilin nəsidir,
Gündüz ayaz, gecə bulud - ilin xasıdır (13 hecalı)*

Mənzum atalar sözlərində cazibəli ahəng, ritm və melodiya üstündür. Onların içərisində:

*Sağalarsa həkiməm,
Sağalmasa mən kiməm? -*

kimi mükəmməl 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,
Davayı 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 şerimizdə işlənən növlərin bir çox nümunələrinə rast gəlmək olar:

Dərdimi dağa desəm dağ əriyər.

Kiminin sacı, kiminin ələyi olar.

atalar sözləri tək misraya,

*Mindin atın sağrısına,
Qatdaş yanın ağrısına.*

atalar sözü beytə,

*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 tapmaca 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 çevikliyi, təxəyyülünün həssaslıq dərəcəsini üzə çıxarmaqdır:

*O yanı qaya, bu yanı qaya,
İçində sarı maya. (Yumurta)*

*Bir zağada bir tikə ət,
Yaşdı yeri qurumaz,
Nəmişlikdə çürüməz. (Dil)*

*O yanı çəpər,
Bu yanı çəpər -
İçində atlı çapar. (Göz)*

Ancaq tapmacaların hamısının ucdantutma metafora şəklində qurulduğunu söyləmək doğru olmaz. Çünki tapmacaların böyük bir hissəsi sadəcə sual şəklində verilir:

*O nədir ki, ağzı dəmirdən,
Dili kəndirdən,
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? (Yarasa)

Tapmacalar özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə digər janrlardan seçilir. Əgər atalar sözündə bitmiş bir fikir, dərin məna lakonik şəkildə ifadə edilirsə, tapmacalarda fikrin mənası üstüörtülü olur. Həm də tapmacalarda təsvir, təəssürat, xəyal, fantaziya üstünlük təşkil edir.

Tapmacalar iki və daha artıq şəxs arasında mükəlimə şəklində qurulur. Ona görə də tapmaca atalar sözünə, bayatıya, mahnıya nisbətən daha çox kollektiv ifa və icra xüsusiyyətinə malikdir. Əgər mahnı və atalar sözünün ifaçısı əsasən bir nəfərdən ibarət olursa, tapmacalarda ən azı iki nəfərin iştirakı zəruridir.

Tapmacalar şifahi xalq ədəbiyyatı janrları içərisində bir də çoxvariantlılığı ilə seçilir. Elə tapmacalar var ki, onun onlarla variantı mövcuddur. Bu janrın ən 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,
Ağzı gümüş xaltanı.
Yerdən bir oğlan çıxdı,
Dünyaların soltanı. (Buğda, günəş, su və s.)*

Bu tapmacanın bir neçə cavabı var. Təsvir olunan əşya və ya hadisənin bir xüsusiyyət və ya əlamətinin başqasına müəyyən bənzəyişi olanda belə vəziyyət əmələ gəlir:

*Bir quşum var alaca,
Getdi qondu ağaca.
Özünə yuva tikdi,
Nə qapı qoydu, nə baca. (Barama, balqabaq)*

Bu tapmacada balqabaq və baramanın xarici görünüşlərindəki forma oxşarlığı, hər ikisinin ağzının bağlılığı, birinin içində ipəkqurdu, o birinin içində isə çəyirdək olduğu üçün hər ikisi haqqında eyni tapmaca yaranmışdır.

Tapmacaların mənşəyi çox qədimdir və ulu babaların şərti, müəmmalı, məcazi düşüncə və danışiq tərzinə meyli ilə bağlıdır. Bir sıra tapmacalarda mifik dünyagörüşü, qədim dini təsəvvür, ayin və hadisələri əks etdirən ünsürlər də özünü göstərir:

*Ağacda var bağırsağ,
Yel babanı çağırısağ,
Ağzın açıb ney çalar,
Süleymanı çağırısağ. (Kaman)*

Göstərilən nümunə qəbilədən olan tapmacalar qədim əfsanə və rəvayətlərin izlərini özündə saxlayır. Məsələn, əfsanəyə görə, keçmiş əyyamda günlərin biri günü bir qartal heyvanın cəmdəyini parçalayaraq onun bağırsağını caynaqlarına alıb ağacın başına qaldırır. Bağırsağ budaqlara ilişib isti gün altında quruyur. Əsən küləyin uğultusu və budaqların ona toxunması həzin səslər çıxarır. Bu zaman yoldan keçən bir nəfər bu səslərə vurulur. Həmin adam hadisənin səbəbini öyrənib ilk musiqi alətini icad edir.

Bir janr kimi tapmaca məzmun və formaca böyük təkamül yolu keçmişdir. Əvvəlcə, onlar sadəcə danışiqdan ibarət olmuş, hər hansı hadisə və əşyanı açıq, öz adı ilə deyil, dolay şəkildə, metaforik yolla ifadə etmişdir. İnsanların belə bir danışiq formasından istifadə etməsinin səbəbləri var idi. Qədim insanlar təbiət hadisələri, səma cisimləri, vəhşi heyvanlar haqqında dərin məlumatla malik olmadığından, onları sehrlilə bildiklərindən və qorxuqlarından, o şeylərin adlarını olduğu kimi deyil, oxşar adlarla, dolay yollarla çəkirdilər. Onlar elə təsəvvür edirdilər ki, o zamanı heyvanı və ya oxun adını çəksələr heyvan onu başa düşər, qaçar, yaxud insana zərər vurur.

Ayı, Günəşi, ulduzları, ildırım, küləyi, yağışı insan kimi canlı və şüurlu, eyni zamanda, həm də möcüzəli və sehrlilə hesab edən ən qədim inancın, ibtidai təfəkkürün izlərinə tapmacalarda da rast gəlmək olar:

*Burdan vurdum baltanı,
Ordan çıxdı qaltanı,
Anam bir oğlan doğdu,
Yerin-göyün saltanı. (Ay və ya Gün)*

Bu tapmacada Ayın və Günün insan kimi doğulub törəməsinə işa-

rə edilir. Tapmacalarda küləyin canlı insan kimi təsvir edilməsi mifoloji təsəvvürlə bağlıdır:

*Uçan bir quş kəpəkdir,
İşi tamam kələkdir,
Dəyirmanı can verər,
Xırmanı da gərəkdir. (Külək)*

*Ahanı ha ahanı,
Gəzər cümlə cahanı.
Dərələrdə öldürdüm,
Nə əti var, nə qanı. (Külək)*

*Ayağı yoxdur qaçır,
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 də rast gəlinir. Məsələn, “Göyçək Fatma” nağılında yumağı aparən küləyə Köyçək Fatma “Yel baba” deyər müraciət edir, onunla insan kimi danışır.

İbtidai insan öz danışığında bu və ya digər cismə, əşya və hadisəyə dolayı yolla, obrazlı, metaforik ifadə ilə ad vermişdir. Qədim insanların təbiət hadisələri, vəhşi heyvanlar və s. qarşısındakı acizliyi onları belə məcazi, sirli dildə danışmağa məcbur etmişdir. Onlar qorxudan bir çox əşya, hadisə və 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 fəsilələrində və müəyyən şəraitdə bilavasitə düzgün adının çəkilməsinin qadağan edilməsilə əlaqədardır“ [7, 206].

Folklorun digər janrları kimi, tapmacalarda da insanların cəmiyyət haqqında fikirləri, meşədə, dağda, qayada çətin şəraitdə quşları, heyvanları ovlamaqla, daha sonralar 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 edilməsi nağıllardan aydın olur. Belə ki, bir hökmdar digəri ilə müharibə etməzdən əvvəl ona bir neçə tapmaca göndərir, qarşı tərəf cavab verə bilmədikdə isə müharibə elan olunurmuş. "Dərzi şagirdi Əhməd", "Daşdəmirin nağılı" buna nümunə ola bilər.

Tapmacalar bəzən feodal müharibələri zamanı gizli diplomatik sirləri söyləmək vasitəsi də olmuşdur. Tapmaca formasında olan, həm də diplomatik xarakterli belə suallara epik folklor nümunələrində 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, sirin açılması ilə hadisələr aydınlaşır. Şah kəbin kəsdirdiyi qızı çətin sınağa çəkir, həlli çətin sual-tapmaca ilə onu çıxılmaz vəziyyətə salır, qız öz ağıl və fərasəti ilə bu çətin sınaqdan çıxmağı bacarır, bununla da şahı heyran edir.

Araşdırmalar göstərir ki, nağılda, eləcə də dastan və rəvayətlərdə tapmacaların işlədilməsi təsadüfi hal deyildir. Bu cür tapmacaların mənşəyi uzaq keçmişə gedir, qədim adətlə nişanlığın ağıllı, bacarığını sınaqdan keçirmək ənənəsi ilə bağlıdır. Bu cür evlənmə adətinin izləri "Üç şahzadə" nağılında da qorunub saxlanmışdır. Bu nağıldakı kiçik şahzadə ilə şah qızı arasındakı sual-tapmacalar şəklində yarış-müsabiqə evlənmə mərasimini əks etdirir. Oğlan və qız tapmacalarla yarışır. Bu cür müsabiqədə nə qalib, nə də məğlub olur, hər iki tərəf öz fərasətini, ağıllı nümayiş etdirir, bununla da evlənmək qərarına alınır.

Deməli, qədim nigah adətinə görə, oğlanın ictimai mənsubiyyəti deyil, bacarığı, qabiliyyəti mərasimdə əsas rol oynayır. Bu baxımdan "İlyasın nağılı" xüsusilə səciyyəvidir. Nağılda təsvir olunur ki, gözəl bir qıza ölkənin şahı, vəziri, bir də İlyas adlı bir bağban oğlu vururlar. 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 gələn kəndlini özünə vəzir seçir, fərasətsiz vəzirini isə qovur. Bununla xalq vətəndaşlığının, vəzifənin ağıla və şəxsi ləyaqətə görə ədalətlə bölünməsi barədə arzusunu ifadə edir.

Hazırda tapmacaların əhatə dairəsi o qədər də geniş deyildir. Onlardan əsasən, uşaqların zehni inkişafı üçün istifadə olunur. Uşaq düşünmə və təfəkkürünün cəmlənməsində bu qəbildən olan folklor örnəklərinin mühüm rolu vardır. Ümumiyyətlə, düşünmə, axtarış tapmaca qa-

biliyyəti uşaqlarda həm də təbiət, göy cisimləri, heyvanlar, quşlar və s. haqqında maraqlı təsəvvür yaradır.

Tapmacalar həm də əyləncə vasitəsi olmuşdur. Vaxtilə kitab, teatr, kino, radio və televiziyanın olmadığı zamanlarda çeşidli əyləncələr içərisində tapmacalara xüsusi yer verilmişdir. Bayramlarda, toy mərasimlərində, eləcə də adi günlərdə, uzun qış gecələrində bir yerə yığılıb bu maraqlı ədəbi mərasimə həvəslə qulaq asmışlar, tapmaca söyləmək, onun cavablarını tapmaq kütləvi xarakter daşmışdır.

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 məşğuliyyəti, həyata baxışı, həvəs və maraq dairəsi, işlətdiyi əşyalar və s. barədə bilgi verir.

Əvvəllər 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 mövzusunə çevrilmişdir. Tapmacalarda ayrı-ayrı sənətlərə, xüsusən toxuculuq, dərzilik, dəmirçilik, arıçılıq, ipəkçilik 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 oynayırsa, o haqda daha çox tapmaca yaranmışdır. Bu səbəbdən də təsərrüfat, xüsusən, maldarlıq, əkinçilik, bitkilər aləmi barədə tapmaca daha çox yayılmışdır:

*Dəyirmanə dən gəldi,
Durun görün kim gəldi.
Toxunmamış çuvalda,
Üyünməmiş un gəldi. (İydə)*

*Nədəndi, ha nədəndi,
Bağrım başı zədəndi,
Yarpağında od yanar,
Ağacı göynədəndi? (Böyürtikən)*

Onu da göstərmək gərəkdir ki, hər bir xalq öz mühitinə, təbii şəraitinə uyğun olan bitkilər əkməmiş, məhsul yetişdirmişdir. Azərbaycanda mövcud olan bütün meyvələr, bitkilər 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. Belə ki, çox keçmişlərdə insan ilk toxucu dəzgahının nümunəsi olan cəhrədə yun əyirmiş, parça toxumuşdur. 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 yumurtlar. (Cəhrə)*

*Nənəmin bir quşu var fırlanar,
Quyruğunnan çatı, gəbə sallanar. (Cəhrə)*

Tapmacalarda vaxtilə Azərbaycanın ictimai-siyasi, iqtisadi-mədəni həyatında mühüm rol oynamış bir sıra yer, şəhər adlarına da rast gəlmək olar. Məsələn:

*Nə burda var, nə orda
Doludur Naxçıvanda. (Duz)*

*Almışam atannan,
Gəncədə satannan.
Qu tükünnən yüngül,
Qırağı qızıl gül. (Kələğayı)*

Bu tapmacalarda adları çəkilən və çəkilməyən bəzi şəhərlərin ipək kələğayı, əla keyfiyyətli duzla, gözəl xalça və bəzək şeyləri ilə şöhrət qazanması onların əsas məzmununu təşkil edir.

Tapmacalar obrazlı, bədii təfəkkürün gözəl örnəkləridir. Bu qəbil-dən olan örnəklərdə metafora, təşbeh, müqayisə kimi bədii təsvir vasitələrindən geniş şəkildə istifadə olunur.

Tapmacalar nəzmlə və ya nəsr şəklində olur. Nəsr 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" (ələk), "Bir qabda iki rəng su" (yumurta), "Ağac başında unlu dağarcıq" (iydə), "Üstü dəri, içində şəkər pəri" (əncir), "Qara toyuq qapıda yatar" (süpürgə), "Yer altından oxlov gedər" (ilan), "Düz əkdim əyri bitdi" (tağ), "Balaca kişi çəpər hörər" (biz), "Qaranlıq damda at kişnər" (nehrə), "Mən qalırım, o gedir" (səs), "Ağaca minər, qıçı 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 yerışı,
Nə erkək idi, nə dişi,
Nə yayı görür, nə qışı. (Göbələk)*

*Gözlərində çırağı,
Dişlərində qırmağı,
Yağı adam küsdürər.
Zahmi heyvan əsdirər. (Canavar)*

Bunlardan başqa 5, 6, 7 və 8 misralı tapmacalara da rast gəlinir. Tapmacada ritm, ahəng aparıcı yer tutur. Lakin bəzən tapmacalarda hecaların sayının düz gəlmədiyi hallar da olur. Bu, tamamilə təbiidir. Çünki tapmacanın keyfiyyəti, vəzn və qafiyəsi özünəməxsusluğu ilə seçilir. Ondan həmişə dəqiq vəzn və qafiyə tələb etmək doğru deyildir. Bayatı-bağlama, qıfılənd və müəmma kimi şer biçimləri tapmacaların poetik və struktur zəmini əsasında yaranıb təşəkkül tapmışdır.



XALQ DRAMLARI

Xalq dramlarının xalq teatrı ilə sıx əlaqəsi olmasına baxmayaraq, onlar eyni 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 sənətidir ki, müxtəlif növ və formalarda təzahür edir: mərasim tamaşaları, zorxana oyunları, atüstü oyunlar, kukla tamaşaları, şebihlər, lal oyunu, yaxud pantomima tamaşaları, yallı oyunları, qaravəlli tamaşaları, fərdi tamaşalar və s.

Xalq dramları isə xalq teatrlarında oynanılmaq, tamaşaya qoyulmaq məqsədilə yaradılan folklor nümunələridir ki, məzhəkolərdən, nağıl, dastan, qaravəlli, lətifə və rəvayətlər əsasında yaradılan pyeslərdən, sosial və məişət dramlarından, eləcə də dini məzmunlu faciələrdən ibarətdir.

Xalq teatrlarının müxtəlifliyi və çoxşaxəli olması xalq dramlarının formasının, məzmununun zənginləşməsinə, mövzu dairəsinin genişlənməsinə zəmin yaradır. Xalq teatrinin elə növləri var ki, onlarda dramlardan, yəni söz yaradıcılığından istifadə olunmur. Kölgə, gözbağlayıcı, lal oyunları (pantomima), kəndirbaz və zorxana tamaşaları mimikalardan, jestlərdən, idman və əl-qol hərəkətlərindən qurulur.

Xalq teatrı sinkretik (inkışafın ilk mərhələsində sənətlərin qovuşuqluğu, ayrılmazlığı) hadisədir, xalq incəsənətinin bir çox sahələrini, ya da onların mühüm elementlərini özündə birləşdirir. Sinkretiklik xalq ədəbiyyatının əksər janrlarında özünü göstərir: mərasim nəğmələrində, aşiq yaradıcılığında, oyunlarda və s. Lakin xalq teatrlarında sinkretiklik daha müəkkəbdir. Belə ki, ozan, aşiq, aktyor, bəstəkar, xanəndə, rəqqas, foksçu, kəndirbaz və güləşçiliyin müəyyən ünsürlərini özündə birləşdirməklə yanaşı, dekorasiyaqurma, gizləncək (maska) yaratma, qrimlənmə, paltartıkmə peşələrini də əks etdirir, bu zaman mimikalarından, jestlərdən geniş istifadə olunur.

Dramatik fəaliyyətin əsas fərqli xüsusiyyəti ifaçıların (xalq aktyorlarının) sözlərini başqa insanlara, yaxud heyvanlara oxşada, rola girə bilmələridir. Rolagirmə başqa janrların ifasında da özünü göstərir. Dastançı aşığılar, nağılçılar bəzi epizodları xüsusi intonasiya (səslərini alçaldıb-yüksəldir, heyvanları, quşları yamsılayırlar), mimika, jestlərlə ifa edirlər. Lakin əsl rolagirməyə yalnız xalq teatrlarında rast gəlirik.

Xalq sənətinə məxsus şərtlik xalq teatrlarında daha qabarıq nəzərə çarpır: uca bir yerə qoyulmuş kürsü şah taxtını əvəz edir, dərzi əlində iri qayçı, əkinçi bel, dəllək ülgüc, ovçu ox-yay tutmaqla təsvir olunur.

Folklorun əsas əlamətlərindən sayılan ənənə və improvizasiya xalq teatrlarında özünü qovuşuq şəkildə büruzə verir. Belə ki, süjet sxemləri və ayrı-ayrı epizodlar başqa janrlarla müqayisədə bir qədər sabitdir. Tamaşalarda eyni süjet sxemlərindən istifadə edilməsi ənənədən irəli gəlir. Lakin ən sadə replikaya improvizasiya yolu ilə cavab verilir, hər tamaşada dramın az qala yeni variantı formalaşır. Bəzən təzə detal və bütöv səhnə tamaşaçıların gözü qarşısında yaradılır.

Xalq dramlarında əksliklər, təzadlar 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 təzadlar (varlı-kasıb, böy-kəndli, ağa-nökər arasında); məişət ziddiyyətləri (ər-arvad, ata-oğul, qaynana-gəlin və qardaşlar arasında); əxlaqi toqquşmalar (tənbəl-işgüzar arasında); ilkin-ibtidai dünyagörüşlərdən doğan qarşılaşmalar (kosa-keçi, günəş-bulud, qış-yaz və xeyir-şər arasında).

Xalq dramları kəskin satirik məzmunu 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 büruzə verən, dramatik toqquşmalarla zəngin olan faciəliliyə (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 xüsusiyyətlərindən danışmaq mümkün deyildir. "İstər təbiətin oyanması, başqa sözlə, zəhmət, varlı həyat müjdəçisi olan yeni ilin başlanması, istərsə toy, başqa sözlə, cəmiyyətin ilk özəyi olan ailə həyatının yaranması, istərsə də doğum və ölüm günləri münasibətilə xalqın öz inamına uyğun olaraq keçirdiyi müxtəlif növ

mərasimlərdə dramaturgiyanın ilk rüşeymləri yaranmışdır. Xalqın uydurduğu zəngin əfsanələr, sağlam, xəyali rəvayətlər isə ona can vermiş, onu böyütmüşdür. Qədim insanın hər bir işi oyuna, hər oyunu isə müəyyən təqlidi hərəkətə çevrilə bilirdi. İnsan inanırdı ki, işin oyununu göstərmək, onun əsas hissəsini yerinə yetirmək deməkdir“ [148, 24].

İncəsənətin ən qədim növü cildəgirmə, geyindirilmə hesab edilir. Bu günün özündə də xalq bayramlarında adamlar üzlərinə müxtəlif heyvan gizləncəkləri taxırlar.

Hələ gerçəkliyə estetik münasibətin formalaşmadığı dövrlərdə bəşər övladı başqa varlıqların donuna girməyə, görünüşünün şəklini dəyişməyə təşəbbüs göstərirdi. İnkişafın ən aşağı pilləsində belə insanlar kor-koranə maddi nemətlər əldə etməklə kifayətlənməmiş, işlərini yüngülləşdirmək üçün müxtəlif vasitələrə əl atmış, primitiv, sadə üsullardan belə faydalanmışlar. 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 fərqlənirlər) rast gəlmək mümkündür.

Başqa şəkllə düşmə, cildəgirmə, rolagirmə hələ teatr sənətinin ünsürünə çevrilməmişdən çox-çox əvvəllər əmək prosesindən ayrılmış, müstəqil ifa edilən ovçu, maldar, əkinçi, toxucu rəqslərinə çevrilmişdir. İnsanlar artıq ov etməmişdən, yer şumlayıb toxum səpməmişdən - hər hansı bir fəaliyyətə, işə başlamamışdan qabaq ov və ev heyvanlarının “şəklini“ alıb (onların dərisinə bürünüb), oyun göstərdilər ki, ovları və səpinləri uğurlu olsun. Xalq dramlarının ilk elementləri məhz bu zamanlardan başlayaraq təşəkkül tapmağa başlamışdır. Belə ki, ov və əkin rəqsləri əvvəlcədən düşünülmüş “ssenari“ (məlum məsələdir ki, şifahi şəkildə) əsasında daha təcrübəli rəqqaslar tərəfindən qurulurdu. Təbiət hadisələrinə qarşı təsəvvürlər dəyişdikcə, animistik, totemistik və mifik dünyagörüşü formalaşdıqca rəqslər ayinlərlə, mərasimlərlə əvəzlənir, xüsusi nəğmələr qoşulur, fərdi ifaçıların xorla dəyişməsi dialoqların yaranmasına səbəb olurdu. Mərasimlərin məzmunu genişləndikcə rəqslər, dəyişmələr, dialoqlar kifayət etmir, insanlar təsəvvürlərində yaratdıqları obrazları tamaşalarda canlandırıb gerçəkliyə çevirməyə çalışırdılar. Əsl xalq teatrları və dramları məhz bu tamaşalardan doğmuşdur.

Cildəgirmənin forma və məzmunu tez-tez dəyişdirilirdi. Əgər ilkin dövrlərdə insanlar özləri ovu uğurla başa vurmaq məqsədilə heyvanla-

640] verilirdi. Eləcə də R.Xəlilov "Traumiy 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 məişətindəki rolu barədə bu gün də 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 gətirən, bolluq gətirən mənasına gəlib çıxır. Bu, gözən səyyar, nəğməkar aşiq deyil, dərviş deyil, adi tərəkəmə köçəridir, payızın axırında, qışda evləri gəzir, sərbəst nəğmələrlə ev heyvanlarının insanlara verdiyi xeyiri tərənnüm edir. Bunun əvəzində o, yağ, pendir, un, buğda, düyü və s. şeylər alır. Bu mahnılarda 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.Çəmənzəminli şəbih tamaşaları haqqında yaşadığı dövrün tələbinə uyğun fikirlər söyləməklə yanaşı, onların formasından, məzmunundan, əks 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 köllə qənd kağızından başına şiş papaq qoyar, ayaqlarına uzun ağac və boynuna da zınqırov salar və məhəllə uşaqları onu evbəev gəzdirib oynadardılar. Kosanı oynadarkən bu mahnıları oxuyardılar:

*Ay Kosa-Kosa gəlsənə!
Gəlib salam versənə,
Çömçəni doldursana,
Kosanı yola salsana!.. [325]*

Bu nəğmənin daha qədim variantlarında "Kosa" əvəzinə "Qodu", yaxud "Dodu" işlənir:

*- Qodu, Qodu, dursana!
Çömçəni doldursana,
Qodunu yola salsana!
- 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.Haqqverdiyevin "Azərbaycanda teatr" məsələsi də bu illərdə çap olunmuşdur. Ədib xalq teatrlarının mənşəyi, növləri, formaları haqqında əhəmiyyətli mülahizələr yürütmüş və tamaşaya 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 sehrbazlar və yalançı pəhləvanlar kütlənin diqqətini həmişə cəlb etmişlər" [278, 414-421]. Ə.Haqqverdiyev xalq dram və tamaşalarının tarixi köklərini ən qədim dini, mifik təsəvvürlərlə bağlayır və Musa peyğəmbərlə əlaqədar xalq arasında söylənilən əsərlə fikrini təsdiqə çalışırdı. Şəbihgərdilər, mütrilər, dərvişlər və rövzəxanların şəhər meydanlarında tamaşa göstərərək adamları heyran qoymalarından danışarkən qeyd edirdi ki, "hər bir oyun üçün onların məzəli sözləri vardır" [278, 415], xalq teatrının hər növünə aid xüsusi pyeslər, məzhəkələr, faciələr mövcud idi. Təəssüf ki, həmin dövrlərdə onların heç birinin mətni qeydə alınmamış, babalarımızın yaddaşlarında qalaraq, itib-batmışdır.

Ə.Haqqverdiyev XIX əsrin sonlarında xalq arasında oynanılan "Şəbih oyunu" adlı bir tamaşanın gözləri ilə görmüş və təsvirini vermişdir. Onun kilimarası oyunda (kukla tamaşası) göstərilən "Şah Səlim" adlı xalq dramı haqqında qeydlərindən aydın olur ki, kukla teatrları kənd və şəhərlərdə el-camaatını əyləndirmiş, xüsusilə varlıların istirahətini təmin edən amillərdən biri olmuşdur.

Ə.Haqqverdiyev fərdi tamaşalardan söz açarkən dərvişliyin meydana gəlmə səbəblərini araşdırır və onların fəaliyyətinə 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.ə. həyatından müxtəlif uydurmalar söyləyərək, öz peşələrinin hüdudlarını genişləndirmişdilər" [278, 416-417].

Azərbaycan xalq dram və tamaşalarına həsr olunan ən sanballı tədqiqat işi 50-ci illərdə M.Arifin qələmindən çıxmışdır. İlk dəfə onun "Azərbaycan xalq teatri" məqaləsində xalq dramlarının yaranmasına kömək edən amillər elmi cəhətdən düzgün şərh edilmişdir.

Xalq dramlarının mənşəyindən söz açan alim xalq oyun və mərasimlərində teatr və tamaşa ünsürlərini göstərərək yazır ki, "hər bir ölkədə olduğu kimi, Azərbaycanda da xalq teatri öz kökü etibarilə xalqın qədim adət və ənənələri, mərasim və ayinləri, əyləncə və oyunları ilə

bağlı olmuşdur. Öz məzmun, şəkil və hotta mənalarını dəyişərək zəmanəmizə qədər gəlib çıxan adət və ənənələrdə, mərasim və mahnılarda xalq teatrı sənətinin, xalq dramının nişanələrini görmək olar... Aşıq yaradıcılığı kimi qədim və son dərəcə zəngin bir xalq sənətinin xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirərkən aydın olur ki, Azərbaycanda aşıq sənəti incəsənətin bir çox sahələrini (oxumaq, çalmaq və rəqs) əhatə edərək xalq teatrının tələblərini ödəmişdir“ [32, III, 49].

Ə.Sultanlı Azərbaycan dramaturgiyasının tarixi köklərindən və inkişaf mərhələlərindən danışarkən xalq dramlarının mənşəyini “xalqın müxtəlif görüşlərindən nəşət edən“ məişət mərasimləri və ayinlərlə bağlayır: “Dramaturgiyanın əsl ibtidai üsullərini qədim insanın məişət və etiqadında, təbiətlə mübarizəsinin hər sahəsində tapmaq mümkündür“ [148, 24].

70-ci illərdə xalq dramlarının toplanıb nəşr edilməsi və tədqiqinin yeni mərhələsi başlanır, folklor tədqiqatçıları onlara xalq yaradıcılığının mühüm sahəsi kimi yanaşır, yaşlıların dilindən yazıya alıb toplulara salır, ali məktəb dərslərlərində xüsusi fəsillər həsr edirdilər. Məhz bu dövrdə xalq dram və tamaşalarının tarixinə, forma və məzmununa, xalqın məişətində 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.Forzəliyevin [327] xidmətlərini qeyd etmək lazımdır.

Xalq dramlarını söz sənəti olmaq xüsusiyyətinə görə belə sistemləşdirmək məqsədəuyğundur:

I. Qədim inam, etiqad və mərasimlərlə 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) kilimarası oyunlarda (kukla teatrlarında) istifadə olunan lətifələr və nağıllar (xüsusilə alleqorik 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-məişət dramları.

Ulu babalarımızın ən əski əmək fəaliyyəti sahələrindən biri qoyunçuluq olmuşdur desək, yanılmazıq. Sayaçı nəğmələrinin birində Azərbaycanda qoyunçuluğun tarixi köklərinin ilk insan nəslinin yer üzünə ayaq basdığı anlarla bağlanmasına işarə vardır:

*Bu saya kimdən qaldı?
Adəm atadan qaldı.
Adəm ata gələndə,
Qızıl öküz duranda,
Buğda sünbül salanda.
Dünya binnət olanda,
Musa çoban olanda,
Şişliyimiz öyəcdi... [384, I, 15]*

Sayaçı dramında iştirak edən obrazlar qoyunçuluqda 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 rəqqaslar, çalğıcılar. Oyunçuların əsas geyimləri ağ və qara yapıncılar, keçə papaqlar, başa keçirilən aşılanmış heyvan dəriləri və gizləncəklərdən ibarət idi.

Sayaçı dramları girişlə açılırdı. Yeniyetmə qızlar və əlixınalı gəlinlər otlaqdan qayıdan sürünü qarşılamaq, sağım və pay bölməklə bağlı nəğmələr, rəqslər icra edirdilər. Sonra dramın aktları başlanırdı. Soyтары növbə ilə iştirakçıları meydana dəvət edirdi. Əvvəl baş çoban öyülür və alqış sədaləri altında içəri girirdi. Çobanla bağlı nəğmələr oxunurdu, onun igidliyi, mərdliyi, xeyirxahlığı nəğmələrin əsas məzmununu təşkil edirdi. Çoban peşəsinin ululuğundan danışılırdı. Sayaçı köməkçilərinin meydana girməsi ilə dramatik fəaliyyət çoxalır, çobanların çöllərdə başına gələn qəribə hadisələr təqlid və improvizə yolu ilə nümayiş etdirilirdi.

Növbəti aktlarda meydana bir-birinin ardınca Bənək köpək, Qaşqa qoyun, keçi və başqa heyvan rollarını aparən oyunçular gətirilirdi. Ayrıılıqda hər birinin xasiyyətindən, xeyirli cəhətindən danışılır, hərəketləri yamsılanırdı.

Qoyunun öyülməsi:

*Nənəm, qaraqaş qoyun,
Qarlı dağlar aş, qoyun.
Ay qaranlıq gecədə
Çobana yoldaş qoyun.*

Keçinin öyülməsi:

*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, yaylar,
Gələr, aranda qışlar [378, 98-99].*

Canavarın hücumu və Bənək köpəyin qoyun-quzunu, keçini-çəpişi qorumaq məqsədilə onun üstünə cumması ilə dramatik gərginlik yaranır. Bənək köpək canavarla vuruşur və uzun həmlələrdən sonra onu yaralayıb qovur. Qələbədən hamı sevinir, şənlenib oxuyurlar:

*Haramı gəldi, qoyunu basdı
O yel səbrimi kəsdi,
Bənək ha, a Bənək ha!*

*Bənək ha, a Bənək ha.
Səhər ertə yel əsdi,
Bənək ha, a Bənək ha!*

*Suyun bulaqda qaldı,
Yalın yalaqda qaldı,
Bənək ha, a Bənək ha...*

Tamaşa zamanı sadə sxem süjetləri improvizə yolu ilə etə-cana gəlir, oyunçuların bədahətən yaratdıqları dialoqlarla obrazların xarakteri açılır. Ən başlıcası isə xalqın çox-çox əvvəllər çobana, keçiyə, qoyuna və s. həsr etdiyi nəğmələr dram yaradıcılarının süjet qurmalarına yardım edir.

“Sayaçı” dramları ictimai və məişət konfliktləri üzərində deyil, əsasən, təbiətlə mübarizədə qarşıya çıxan çətinliklər (qoyunları canavarların aparıb parçalaması, sürüyə xəstəlik düşməsi, yem azlığı və s.) əsasında qurulmuşdur. Nəğmələrdə adamlar arasında ictimai vəziyyətlərinə görə əksliklərin (varlı-kasıb) 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 gəl, namərd qoyun! [378, 97]*

“Mən çobanam, vermərəm” adlı süjetli sayacı tamaşasında isə konflikt qurdla qoyunlar arasında baş verir və Odabaşının - Sayaçmın işə qarışması ilə vəhşi qurd məğlub edilir. Tamaşanın uşaqların yaddaşını vasitəsilə bizim zamanəmizə gəlib çıxmış və oyun halına salınmış variantında belə gərginlik, mübarizə qorunub saxlanmışdır: “İştirakçılardan biri Qurd olub sıra ilə bir-birinin belindən tutmuş dəstəyə və onun başçısı Çobana - “Mən qurdam, bütün qışı heç bir şey yeməmişəm, mənə qoyun ver!” - deyir. Başçı - “Sən qurd isən, al görüm, mən çobanam, vermərəm!” - cavabım verir və dəstəni qurddan qoruyur. Qurdun əli dəymiş iştirakçı meydandan çıxır. Oyun bəzi yerlərdə “Ana, mənə qurda vermə” adı ilə çağırılır” [35, 138].

Azərbaycan türklərinin yazın gəlişi ilə əlaqədar olaraq formalaşan əski inamlarında mifik obrazlar qarşılaşdırılır, gərgin dramatik vəziyyətlər özünü büruzə verir: Qış - Kosa son günlərini yaşasa da yer üzünü tərk etmək istəmir, Yazla - Keçi ilə ölüm-dirim döyüşünə girir. Mübarizənin kəskinliyinə, 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 gəlməz”, əski insan inanmış ki, belə halda onun heyvanı qırılar, əkin-biçini olmaz, hətta özü də yaşaya bilməz. Qış yazla əvəzlənməsə, “ölüm” (qışın “ölümü”) olmasa, olum (yazın “dirilməsi”) olmaz. Əski inama görə, əksliklərin “vuruşu”, qışın yazla əvəzlənməsi həyatı, yaşayışı 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 qarşıdurmasını əks etdirir ki, açıq-aydın ilkin etiqadlarla, animistik görüşlərlə bağlanır; digər qismi isə Kosa-gəlin münasibətlərinə həsr olunur və gerçəklik qanunları ilə yoxlur. Birincilərdə əski inamlar, təsəvvürlər ənənə şəklində qorunub saxlanır, ikincilərdə isə məişət hadisələri fonunda itib-batır.

Ə.Sultanlının yazıya aldığı “Kosa-kosa” xalq dramında Kosa, onun köməkçisi olan bir başqa Kosa və Keçi iştirak edir.

Kosa üzünə maska taxır, başına şiş papaq qoyur, uzun ləbbadənin altına yoğun qurşaq sarıyır, boynundan zıncırovlar asır, sağ əlinə iri bir çömçə götürür.

Köməkçi Kosa əsas Kosanı meydana çağırır:

*A Kosa, Kosa gəlsənə,
Gəlib salam versənə,*

(Sonra üzünü meydan sahibinə tutur):

*Boşqabı doldursana,
Kosanı yola salsana.*

Kosa meydanda görünən kimi tamaşaçılar onun üst-başına, zıncırovlarının səsinə, şit hərəkətlərinə gülürlər.

Kosa (libasını göstərir və qarnına əl vura-vura deyir):

*Yediyim yarma aşı, yarısı sudu,
Geydiyim yeddi qat paltar, təzəsi budu.*

Kosa dövrə vurub meydançada oturmuş tamaşaçılardan kömək diləyir. Ona bir şey vermək istəmirlər.

Camaat (hamı bir ağızdan oxuyur):

*Kosam bir oyun eylər,
Quzunu qoyun eylər.
Yığar Şabran düyüsün
Mahmudun toyun eylər.*

Kosa şit hərəkətlər çıxarmaqda davam edir, adamlara əl açıb yalvarır, lakin bir şey ala bilmir.

Camaat:

*Ay uyruğu, uyruğu,
Əritməmiş quyruğu,
Saqqalı it quyruğu,
Bıqları yovşan Kosa.*

Camaat Kosanı ələ salmaqda davam edir. Kosa məzəli oyunları ilə tamaşaçıları güldürür. Köməkçi Kosa, yaxud yalançı pəhləvan da ona qoşulur. Nağara-zurna ilə bir şən-şux oyun havası çalınır, hamı oyunçuların komik rəqslərinə gülməkdən qarnını tutur. Kosa yorulub yerə yıxılır. Musiqi kəsilir.

Kosa (ağlayıb-sızıldamağa başlayır): “Pulum yoxdu, qarnım da yaman acdı. İnsafınız olsun, mənə yeməyə bir şey verin“. Camaatın Kosaya yazığı gəlmir, ona deyirlər ki, “sən yalançısan“. Kosa (hər yerdən öli üzüldüyündən hönkür-hönkür ağlayır): “Sizin ölkədən çıxıb uzaq bir diyara gedirəm. Çünki burada güzəranım pis keçir“. Camaat yenə Kosanı ələ salıb gülür. Yalançı pəhləvan (Kosanın bütün hərəkətlərini yamsılamaqla tamaşaçıları bir qədər də şənləndirir, sonra üzünü Kosaya tutur): “Camaatdan bizə imdad yoxdu. Bir çıxış yolumuz var, o da Keçiyə müraciət etməkdə. Gəl, Keçiyə yalvara, bəlkə o, bizim qarnımızı doyurdu, bizə bir az pul verdi“. Bir çobanı keçi dərisinə salıb meydana buraxırlar, özü də ona uzun saqqal qoyurlar. Kosa (saqqalından yapışib, Keçidən soruşur): “Mən gələndə sənə saqqalın yox idi, bu, hardan oldu?“ Keçi (çox gülcə hərəkətlərlə cavab verir): “Həccə getmişdim, orada uzatmışam“. Kosa dərdini keçiyə açır, o da ağzında bir ağac camaata tərəf üz tutur və onlardan pul istəyir.

Pul yığılıb qurtarır. Kosa pulun çox hissəsini özünə götürür, az hissəsini yalançı pəhləvana verir. Keçiyə bir şahı da çatdırır. Keçi başına döyür, ağlayır, qarnıac balalarını meydana çağırır, onlarla birlikdə Kosaya yalvarır. Kosa yalvarışlara məhəl qoymur. Keçi ələcsiz qalıb təzədən adamlardan pul yığır. Kosa həmin pulları da keçinin əlindən alır və keçini balalarına qoşub meydandan qovur, özü yorğunluğunu almaq üçün yıxılıb 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 çıxarır, adamları şənləndirir. Nəhayət, aydın olur ki, Kosa canını tapşırıb.

Yalançı pəhləvanın hərəkətləri gülüş doğurur:

*Arşın uzun, bez qısa,
Kəfənsiz öldü Kosa...*

Yalançı pəhləvanın ağrı deməsinə baxmayaraq, adamlar sevinir. Axırda keçi balaları ilə meydana daxil olub şənliyə qoşulur. Hamı çalılıb-oxuyur.

Qışı təmsil etdiyini nəzərə çarpdırmaq məqsədilə (qışda hər yan ağappaq qarla örtülür) Kosaya ağ paltar geyindirirlər. M.Seyidov bütün tədqiqatçıların diqqətindən yayınan bir epizodun sərhini verərək yazır: “Kosanın yalançı pəhləvanı yeri qazır, guya buraya qızıl basdırıblar. Kosa gəlib oranı eşləyir, özünü elə göstərir ki, qızılı tapıbdir. Bizcə, bu hadisənin törəmə daxil edilməsi təsadüfi deyildir... Deyəsən, torpaq-

yaxınlaşır, onunla dilxoşluq edir. Kosa dönüb arxaya baxanda bunu görür. Kosa ilə oynaş arasında mübahisə düşür, onlar dalaşırlar. Əvvəl bir-birinin qamına təpik vururlar, sonra əlbəyaxa olub süpürləşirlər. Sənəm oynasına kömək edir ki, Kosaya qalib gəlsin.

Tamaşa Kosanın hamıdan küsüb meydançanı tərک etməsi ilə başa çatır. "Kosa-gəlin" tamaşasının maraqlı bir variantı B.Şahsoylunun tərtib etdiyi "Qarı nənə və övladları" kitabında (Bakı, 1986, s.30-34) verilmişdir.

Beləliklə, təqvim və yaz törəni "Kosa-Kosa"-nın yaranışı günündən ilkin dram sənəti ilə ilişgəli olmuşdur. Bu dramın yaranması təbiətin fəsillərinin bir-birini əvəz etməsi, təbii vuruşu ilə bağlı olmuşdur. Başqa sözlə desək, qışın (Kosa-Kosanın) yazla (Keçi ilə) əvəzlənməsi törəni ilkin dramın yaranmasının özülünü qoymuşdur. Yazın gəlişi əkinçiliyin, maldarlığın dirçəlməsi demək idi.

Azərbaycanda kukllarla tamaşa göstərmək ənənəsinin tarixi çox qədimdir. Vaxtsız və uzun müddət yağan leysan yağışına son qoymaq, günəşi çağırmaq məqsədilə keçirilən "Qodu-Qodu" mərasimi kukla-müqəvva ilə icra edilmişdir. Oyunçular "müqəvva "Qodu"-nu qarı-qarı gəzdirib, şəninə tərəflər deyir, məzəli səhnələrdə kuklanı çomaqla vurub "öldürür", sonra yenidən dirildir, oynadır, atıb-tutur, çalır, oxuyur, şənlenirdilər. Bəzi yerlərdə isə, günəşin çıxmasını arzulayanlar qırmızı ilə bəzədilmiş gəlin-kuklanı qucaqlarından asırdılar" [35, 56]. Yurdumuzun şimal-qərbində isə yaz şənliyi ərəfəsində 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 müqəvva-kukla evbəev, qarı-qarı gəzir, mərasim təkərləməsi, bajabaja (baca-baca) oyunu və müxtəlif məzəli rəqslərlə ev sakinlərini qışın bitməsi münasibətilə təbrik edirdilər" [35, 55-56]. Bütlər, müqəvvalarla başlanan ənənə sonralar müstəqil xalq teatrı növünə çevrilmiş, nağıl, dastan gecələrində kiçik lətifələri, qaravəlliləri kukllarla səhnələşdirmiş, uzun sürən ozan-aşiq söyləmələrində camaatı əyləndirmiş, nəhayət, uşaq oyunlarının ünsürlərinə çevrilərək obrazları əyaniləşdirmişdir.

Ən qədim oyuq-kukla tamaşası bəbəkoyunu hesab edilir. E.Aslanov yazır ki, bəbəkoyunu tamaşasında "kukla oynadan bir qayda olaraq ya yerdə oturur, ya da arxası üstə uzanır, hər əlinə bir kukla, dizlərinə isə, çömçədən hazırlanan kuklları bağlayır, onları kilim arasından nümayiş etdirirdi. Sonralar, ümumiyyətlə, "kukla tamaşası" mənasında iş-

lənən bu deyimın “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 hərəkətə gətirilir, kilim arasında göstərilirdi. Bu oyunlar səssiz olurdu, mimika və hərəkətlər vasitəsilə nümayiş etdirilirdi. Tamaşa kilim növü xalça arasında göstərilirdiyinə görə belə adlanırdı. Kukla oynadan xalçanın ortasında uzanır, iki nəfər köməkçi kilimin kənarlarını qaldırır, bir növ “şirma” qururdu. İfaçı əl və dizlərinə fiqur taxaraq dörd kuklanı təkbaşına və eyni vaxtda idarə edirdi. “Maral oyunu”, “Kaftarkus” və başqa yüngül məişət süjetlərindən ibarət geniş bir repertuara malik olan “Kilimarası” oyunu, hər şeydən əvvəl, güldürmək və əyləndirmək məqsədi daşıyırdı. M.Arif Kəlbəcər rayonunun Ağcakənd kəndində məşhur kuklaçı Cabbarın 50-ci illərədək göstərdiyi “Tapdıq Çoban” kukla tamaşasının gedişini izləyərək yazır ki, “məzmun çox aydın, süjet isə çox sadə 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 də “Tapdıq Çoban” tamaşasının gedişinə nəzər salaq:

Kuklaçı iki köməkçi və bir aşıqla meydana gəlir. Aşıq sazda şən havalar çalmağa başlayır. Kuklaçı, kilimin dalında sağ əli ilə Ceyran xanımı, sol əli ilə onun əri Şəfni, 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 əlində nümayiş etdirir. Qadının bir qolunu baş barmağı ilə, o biri barmağını çeçələ və adsız barmaq, başını isə şəhadət və orta barmaqları ilə oynadır. Barmaqlar yaxşı hərəkət etsin deyərək, şəhadət barmağı ilə orta barmağı, çeçələ barmaq da adsız barmağı kiçik ağac vasitəsilə bir-birinə bağlayır. Kuklalara sadə paltar geydirilir. Kişilərin belində qurşaq, başında papaq, qadınların isə başında yaylıq olur və lazım gəldiyi yerdə boynuna və yaxasına zinət şeyləri taxılır.

Aşığın çaldığı sazın müşayiəti ilə kilimin altından bəzəkli Ceyran xanım çıxır və çalınan havaya uyğun olaraq rəqs edir. Bir qədərdən sonra onun əri Şəfni meydana görünür, o da rəqs edər-edər 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 vermədiyini görüb kənara çəkilir və kilimin altına guya yatmağa gedir. Şəfi gedər-gətməz Ceyran xanım sevinməyə və rəqs etməyə başlayır. Ərinin yatdığını yəqin etdikdən sonra rəqs edə-edə kilimin o biri başına gedir, ehtiyatla o tərəf, bu tərəfinə baxır və əl işarəsi ilə Tapdıq çobanı çağırır. Çoban gələn kimi Ceyran xanım ona naz satmağa başlayır, onu qucaqlayır və oxşayır. Birdən Şəfi kilimin altından çıxıb çobanın üstünə 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 məişət mövzusunda əsərlər səhnələşdirilirdi. Lakin kukla tamaşalarının səli növü də mövcud idi. Ə.Haqqverdiyev yazırdı ki, tamaşalarda “kuklalarla müxtəlif məişət səhnələri göstərirlər; pərdə arxasındakı komediant isə cürbəcür səslərlə onların əvəzinə danışıq. Bu tamaşalar, adətən, dövlətli evlərinə dəvət edilən tamaşaçılara göstərilirdi. “Şah Səlim” oyunu keçən əsrin 90-cı illərinə qədər çox yayılmışdı” [278, 416]. Səli kukla tamaşalarında ictimai məzmunlu nağıl, dastan motivlərinə az-çox müraciət edilərsə də, əsasən, alleqorik nağıllardan istifadə olunurdu. Ona görə ki, kuklalarla heyvanları canlandırmaq daha asan və məqsəddəyğün idi. Bu cür kukla tamaşalarının əsas obrazları Kosa, keçi, canavar və tülkü idi. “Şəngülüm, Məngülüm” nağılı əsasında səhnələşdirilib qurulan oyunda məqsəd xeyrin şər üzərindəki qələbəsini nümayiş etdirmək idi. “Tülkü, tülkü, tünbəki” tamaşasında isə tülkü 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 məişətində, təbiətində, xasiyyətində və ictimai həyatında mövcud olan nöqsanların, çatışmazlıqların aradan qaldırılmasına yönəldilir, eləcə də onların gündəlik istirahətini təmin edirdi. Vaxtilə elə bir kənd, məhəllə olmazdı ki, orada qaravəlli oyunları çıxardan istedadlı adamlar tapılsın. Onların şöhrəti az qala aşıqların şöhrətinə bərabər idi.

Qaravəlli xalq arasında nağılın məzəli əhvalatlardan, yumor və yalanlardan yığılmış bir növünə verilən addır. Çox ehtimal ki, nağılların başlanğıcında işlədilən pişrovlar qaravəllinin təsiri ilə yaranmışdır. “Qaravəlli” sözünün həqiqi mənasına gəlincə, o, oğuz tayfası Qaravəlli ilə bağlıdır ki, vaxtilə həmin tayfaya məxsus məzəli əhvalat anlamında işlənirdi. Bu, folklorumuzun bayatı və varsağı şər şəkillərinin və saz

havalalarının eyni adlı türk-oğuz tayfalarının adından yaranması ənənəsinin davamı kimi başa düşülməlidir. Eləcə də qaravəlli orta əsrlərdə nağıl-dastan məclislərinin gedişində yaranan fasilələrdə "bir və ya iki aşıq köməkçisinin söyləyib oynadığı yüngül təbiətli məzəli oyun növü və xalq içərisində bəzən "oyun", "oyunçu" anlamı qarşısında işlənən bir deyim" [35, 48] mənalarını da daşımışdır. Belə ki, əvvəllər bəzi dastanlardakı faciəli hadisələrin ağır təsirini yüngülləşdirmək, dinləyicilərin könlünü açmaq və onlarda yenidən əsas mövzuya qulaq asmaq həvəsi doğurmaq məqsədilə qaravəlli oyunları göstərilirdi. Sonralar bu sənət forması aşıq, nağıl məclislərindən ayrılıb müstəqilləşmiş, bir neçə oyunçu tərəfindən ifa edilən məzhəkələrə çevrilmişdir.

Qaravəlli oyunlarının əsas xüsusiyyəti tamaşaçıları güldürmək idi. Ona görə də satirik və yumoristik nağıllara, lətifələrə tez-tez müraciət edilirdi. T.Fərzəliyev insanlar arasındakı münasibətlərdən irəli gələn komik gülüşün hədəfinə çevrilən nöqsan və qüsurları iki əsas qrupa ayırır: birincisi, müvəffəqiyyətsizlikdən, avamlıqdan, sadələşmədən, insanın fiziki qüsurlarından irəli gəlir ki, bunlar, əsasən, yumoristik səciyyə daşıyır; ikincisi isə, haqsızlıq, zorakılıq, pislik, bədxahlıq, paxıllıq, tüfeyllilik, əxlaqsızlıq, oğurluq, quldurluq və s. bu kimi barışmaz ziddiyyətlərdən doğur ki, bunlar da başlıca olaraq özünü insanın "nifrət gülüşündə" göstərir. Qaravəllilərdə bu gülüş formasının hər iki növü özünü bürüzə verirdi.

Azərbaycan folklorunun ən məşhur komik obrazı keçəldir desək, yanılmırıq. Onun şöhrəti və xalq arasında sevilmə həddi heç də Kosadan, Molla Nəsrəddindən əskik deyildir. Qaravəlli tamaşalarının da əsas personajı məhz Keçəldir.

Dörd aktta oynanılan "Keçəl" məzhəkəsi ictimai məzmunu, kəskin satirik məğzi, komik vəziyyətlərinin təsiri ilə diqqəti cəlb etdiyi üçün onun da bir qədər qısaldılmış məzmununu burada veririk. Məzhəkə bir qarnı ac, bir qarnı tox güzəran keçirən keçəlin anası ilə mükəlliməsi şəklində başlanır:

Keçəl: Ana, qabaqda yağı kimi qış gəlir. Deyirlər bu qış elə sərt qış olacaq ki, yaza salamat çıxanı barmaqla göstərəcəklər. Əgər mən bir qazanc yolu axtarıb tapmasam, bu işıqlı dünyadan əlimizi üzməli olacağım.

Qarı: Ay sənin keçəl başın batsın, elə pul qazanmaq sənə o qart keçəl başına yaraşır.

Keçəl: Mən kimdən əysiyəm. Bu daz başım padşah olmağa layiqdir.

Qarı (istəyir keçəlin başına qapaz vursun, keçəl yana oylır): Ə, gic-gic danışma, eşidən olar, küçə-bacaya çıxma bilmərik. Hər yerindən duranı üstümüzə güldürsən.

Aşiq sazda şən, şux oyun havası çalır. Keçəl anasının ətrafında dövrə vurub oynayır. Qarı hər dəfə ona yanaşanda istəyir ki, keçəlin başına qapaz ilişdirsin, əli boş çıxır.

İkinci səhnə şah sarayında baş verir.

Qapıçı: Şah sağ olsun, bir keçəl sızı görmək istəyir. deyir ki, mən padşaha xeyirli bir söz deyəcəyəm.

Şah: Buraxın, qoy gəlsin!

Keçəl gəlib şahın qarşısında ıkiqat əyilir: Ey böyük şah, mən istəyirəm, 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 fikrinə düşübsə, siz o xain adamı tanıyacaqsınız. İkinci xüsusiyyəti də ondan ibarətdir ki, həmin tac başınızda olan kimi, hər kəmin üzünə baxsanız, həmin adamın atasından xəbərsiz olduğunu, vəni bic adamları dərhal tanıyacaqsınız.

Şah (bir qədər düşünəndən sonra): Doğrudur, Keçəl, şah üçün belə tacdan qiymətli nə ola bilər? Elə mənim başımda belə bir tac olsa, taxt-tacıma göz dikənləri tanıyıb başını bədənindən üzərəm. Həm də o qədər hərəmlərim var ki, onlardan doğulan uşaqların atası olub-olmadığını bilərəm. Yaxşı, ay Keçəl, sən tacının qiyməti necə olacaq?

Keçəl (bic-bic gülür): Şah sağ olsun, elə yüz qızıl versəniz həsindir. Şah sağ olsun, amma onu da deyim ki, siz bir hoftədən sonra bütün saray əyanlarını da toplayarsınız, tacqoyma günü münasibətilə həmin dəbdəbəli məclisdə mən tacı gətirib öz əlimlə sizin başınıza qoyacağam. Siz həmin məclisdə iştirak edən bütün dost və düşmənlərinizi tanıyacaqsınız.

Şah (əllərini bir-birinə vuraraq): Xəzinədar, Keçələ yüz qızıl ver. Keçəl qızılı götürüb oynaya-oynaya meydanı tərk edir.

Üçüncü səhnə keçəlin yaşadığı evdə baş verir. Keçəl içəri girən kimi qızilları anasının qabağına tökür.

Keçəl: Niyə gözlərin dam üstünə çıxmış dana gözü kimi böyüyür.

Qarı (qorxa-qorxa): A sənə vurğun vursun, sən kəmin evini vixməsan, 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 gəzirsən, özünə bir papaq tapa bilmirsən, sən şahə tac düzəldənsən, şah bəyəm sənin tayındı? Sən gəl mənə eşit, qızilları necə gətirmisən, eləcə də apar qaytar. Sonra şah səni öldürtdür. Sən lap ağılını itirmisən.

Keçəl: Sən fikir-zad eləmə, ana, ağılda o şah heç məndən geri qalan deyil.

Aşiq sazda bir oynaq hava çalır. Keçəl yeyib-içib yatır, qarı hər dəfə yaxınlaşıb, dəyənəklə onu durquzur ki, qalx, a yel aparmış, vədə çatır, padşah gələnəcən başının çarəsini qıl. Keçəl saymır, elə yeyib-içib yatmağında davam edir. Elə ki, pullar qurtarır, durub bir yekə qab quru ot yığır, səbətə oxşar bir şey hörür, anasının başına qoyub kənardan baxır, görsün bir şeyə oxşayırımı. Xoruzun yerdən tapdığı iki lələyini də səbətin ortasından taxır, padşahın verdiyi qızılardan birini saxlamışdı, onu da sancır düz qabağına. Sonra onu bir siniyə qoyub üstünə örtük çəkir.

Keçəl: İndi, ay ana, get padşahı muştuluqla ki, tacın hazırdır. Böyük məclis qursun...

Sonuncu səhnə Keçəlin padşahla görüşü ilə açılır.

Şah: Keçəl, tacın üstünü aç, yoxsa görümcəlik istəyirsən?

Keçəl: Hörmətli şah, tacının əsas xüsusiyyəti budur ki, mən üstünü açanda kim güldü, bil ki, həmin adam atasından xəbərsiz bəcdir. 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 istəyən keçələ nəmər versin.

Keçəl (bir qucaq xələt yığıb bir qıraqda qorxa-qorxa durmuş anasını yaxınlaşır): Gəl, gedək, ana, bu nəməri ömrümüzün axırına qədər satıb yesək, bizə çatar.

Qarı: Ay keçəl bala, bu qədər var-dövləti bilmirəm sənə nəyə görə verdilər. Əgər hördüyün səbətə görədirsə, elə səbətdən mən arvadlığım ilə gündə yüzünü hörərəm.

Keçəl: İş səbətdə deyil, ay ana, iş bu keçəl başımlıqdı. Gedək.

Səhnədə qəribə bir vəziyyət yaranır. Şah başında otdan tac müqəvə kimi əyləşib durur, hamı ağzına su alıb oturur. Şahın böyük oğlu içəri girir, atasını o vəziyyətdə görüb özünü saxlaya bilmir, qəhqəhə çəkib gülür.

Şah (öz-özünə): Aha, deyəsən bu oğlan mənim deyil, atasını tanımayan biddir (əllərini bir-birinə vurur) Cəllad!!!

Cəllad (içəri girib şahın qarşısında ikiqat olur): Buyur, böyük hökmdar, çörəyini yemişəm, qolum qüvvətlidir, kimi buyurursunuz buyurun, boynunu elə vurum ki, bir damcı qan yerə düşməsin.

Şah: Apar, bu oğlanın boynunu vur, mən ondan şübhəliyəm.

Əvvəl oğlan, sonra vəzir-vəkil şahın ayağına düşüb yalvarırlar.

Vəzir: Ey qüdrətli hökmdar, bir Keçəl bizim başımıza oyun açdı, istədiyi qədər də qızıl çırpışdırdı. Axı başına qoyduğun bu tac otdan hö-rülmüş səbətdən başqa bir şey deyil. Ölmüş keçəl elə şərt qoydu ki, qorxumuzdan heç birimiz bir söz deyə bilmədik. Aldanmağımız bir kə-nara, hələ doğma övladınızı öldürmək istəyirsiniz?

Şah: Vəzir, yaxşı ki, gözlərimi açdın. Əslində mən özüm də bu tac-dan şübhələnmişdim. Özümü də möhkəm gülmək tutmuşdu, amma mənə bic deməsinlər deyə özümü zorla saxladım, oğlumu azad edin, özü də bu məsələnin üstünü açmayın. Elə bilərik ki, aldanmamışıq. Yoxsa aləmə yayılar, biabır olarıq.

Aşığın çalib-oxuması ilə əsər tamamlanır. Məzhəkənin nağıl-qaravəlli variantı ilə "Qaravəllilər, nağıllar" (toplayıb tərtib edənləri H.Tantəkin, S.Əliyev. Bakı, 1988, s.96-101) tanış olmaq mümkündür.

Haqsızlığa dözməyən, diribaş, hazırcavab, ilk baxışda özünü sadə-lövə aparən keçəl, əslində, hər çətinlikdən çıxmağı bacaran, görüb-gö-türən, "dünyanın altından da, üstündən də xəbəri olan", saf, təmizqəlb-li bir insandır, məzlum, zəhmətkeş xalqın nümayəndəsidir. Qaravəlli tamaşalarında keçəl min cür hiylə və şirin sözlərlə xəsis var-dövlət sa-hiblərini, zalım hökmdarları elə salıb lağa qoyur, onların iç üzünü açıb göstərir. Qeyri-bərabər mübarizədə çox vaxt aqlın köməyi ilə rəqiblə-rinə qalib gəlib bir çox ciddi, həyati və əxlaqi məsələləri həll edirdi. "Bu surəti ifa edən oyunçu, adət üzrə, kiçikboy, cındır geyimdə olub, başına qoyun qarnı və ya ağ keçədən papaq keçirir, yaxud sadəcə çit parça bağlayır, unlanmış sifətinə uzun qara biğ yapışdırır, boynuna ki-çik bir balqabaq asıb, əlində balaca təbil tuturdu" [35, 104].

Professional teatrlarda bir səhnənin başqası ilə əvəz edilməsi və dekorasiyaların dəyişdirilməsi pərdənin örtülüb açılması arasında yara-nan kiçik fasilələrlə həyata keçirilir. Xalq tamaşalarında isə bir görüş bitən kimi oyunçuları aşıq əvəz edir, saz çalıb oxumaqla imkan yaradır ki, meydanda növbəti görüşə lazım olan hazırlıq işləri aparılsın. Səhnə primitiv və şərti olduğundan şah sarayını bildirmək üçün bir-iki əlamət-

dən istifadə olunurdu: hündür yer seçilir, bir tərəfdə "taxt" qurulurdu.

Azərbaycanda fərdi tamaşaların və oyunların tarixi sayaçı, varsaq, ozan, aşıq sənətlərinin meydana gəlməsi ilə eyni vaxta təsadüf edir. Bir şəxsin timsalında xalq yaradıcılığının epik vüsətli əsərlərinin həm yumor hissi ilə, həm də ciddi şəkildə söylənməsi, meydançalarda heyvanlarla (ayı, meymun) hoqqalar çıxardılması, dərvişlik, zorxanaçılıq, kəndirbazlıq, meyxanaçılıq, naqqallıq (bəzən fərdi şəkildə, bəzən də iki nəfərin dəyişməsi ilə) müxtəlif dövrlərdə toy və şənliklərin, bayram və mərasimlərin bəzəyi olmuşdur. Ozan, aşıq məclislərində qəhrəmanlıq mövzusu üstünlük təşkil edirdi. Xalqın keçdiyi mübarizə yolunu bədii-liklə əks etdirən dramatik əhvalatları bir şəxs - ozan, yaxud aşıq öz sazı, sözü, rəqsi, roldan-rola girməsi ilə nümayiş etdirirdi. Vaxtilə xüsusi "koroğluxanlar" mövcud idi ki, onlar məhərətlərini ancaq "Koroğlu" dastanını ifa etməklə göstərirdilər. Bu barədə dastanı 1842-ci ildə Londonda ingilis dilində nəşr etdirən polyak diplomatı, etnoqraf və yazıçısı A.Xodzko yazırdı ki, "Koroğluxan"ların vəzifəsi öz qəhrəmanı haqqında olan "məclis"lərin ("Koroğlu" dastanının qollarını bu cür adlandırır) hamısını əzbərdən bilmək və Koroğlunun sevimli çalğı aləti olan çunqur, yaxud setarın (sazı belə adlandırır) müşayiəti ilə söyləyib oxumağı bacarmaq idi [62, 62]. Koroğluxanlar hansı obrazdan danışdırlarsa, onun xarakterinə uyğun hərəkətlər edir, səsinin tonunu azaldıb-çoxaltmaqla, mimika və jestlərlə hadisələrdəki gərginliyi çatdırmağa çalışırdılar.

İlk baxışda xalq dramı güldürmək, əyləndirmək üçün oyunbazların çıxardıqları hoqqa kimi nəzərə çarpır. Lakin ədəbi yaradıcılığın dram növünün hər üç janrı burada təmsil olunmuşdur. Azərbaycan xalq dramları içərisində faciələrə, yuğşəbihələrə də rast gəlirik. Öz tarixini dastanlarla yaşadan türk tayfaları, xüsusilə soykökümüzü təşkil edən oğuzlar, ulu babalarının başına gələn qanlı hadisələri, dəhşətli qarşılaşmaları gələcək nəsillərə ibrət dərsi olsun və yaddaşlarda özünə həmişə yer tapsın deyərək, xüsusi tamaşalar düzəldirdilər. Oyunçular böyük itkilərə səbəb olan tarixi səhnələri canlandırarkən həm şəhid qəhrəmanların ruhunu yad edir, həm də buraxılan səhvlərdən nəticə çıxarmaq hissi aşılayırdılar. Miladdan əvvəl yeddinci yüzillikdə yaşamış, çox sevilən, "türk bəyləri içində adı və igidliyi ilə tanınmış, məlumatlı, əxlaqlı, böyük elləri idarə etməyi bacaran, bir çox qövmə hökm edən" xaqan Alp Ər Tunqanın xəyanət nəticəsində öldürülməsi uzun əsrlər boyu türkləri yandırmış, məşhur dilçi alim M.Kaşğarının müşahidələrinə gö-

rə, XI əsrdə belə mərasimlərdə onun faciəsini əks etdirən tamaşaya bənzər ayinlər keçirilmiş, yuğlar oxunmuşdur:

<i>Alp Ər Tunqa öldümü,</i>	<i>Ərlər qurd tək ulaşır,</i>
<i>Yaman dünya qaldımı?*</i>	<i>Yaxa yırtıb bağrışır.</i>
<i>Fələk öcün aldımı?</i>	<i>Yırlayıcı kimi inildər, inlər,</i>
<i>İndi ürək dağlanır!..</i>	<i>Ağlamaqdan gözü örtülər [155, 44].</i>

Ə.Haqqverdiyevin yazdığı kimi, “Qədim Azərbaycanda ölənlər böyük qəhrəmanlar üçün ağlamaq bir adət idi. Qəhrəman ölənlər üçün camaatı bir yerə toplayardılar. Bu toplantıya “yuğ” deyirdilər (yuğlama - ağlamaq sözündəndir). Toplananlar üçün məclis düzəlirdi, xüsusi dəvət edilmiş “yuğçular” isə ikisimli “qopuz” çalıb-oynayırdılar. Yuğçu əvvəlcə mərhum qəhrəmanın igidliklərindən danışır, onu tərifləyirdi. Sonra isə qəmli havaya keçib şanlı qəhrəman üçün ağrı deyirdi” [278, 417-418].

İslam dininin qəbulundan sonra müsəlmanlıq uğrunda canlarını fəda edən ilk şəhidlərə, İmam Əlinin övladlarının qətlə yetirilməsinə həsr olunan birsəhnəli faciələr son dövrlərə qədər “Şəbih” adı ilə səhnələşdirilirdi. Y.Çəmənəmininin qənaətinə görə, dini dramlar-şəbihlər Azərbaycana qonşu ölkədən, İrandan gətirilirdi. Xalqımızın həyat tərzi, məişəti, milli mənəviyyəti və adətləri, şifahi ədəbiyyat ənənəsi ilə mayalanmadığına görə həqiqi faciə səviyyəsinə yüksələ bilmirdi. “Şəbih” tamaşalarının tarixi köklərini Ə.Haqqverdiyev daha düzgün göstərirdi: “...Şiəliyi möhkəmlətmək üçün ölü üçün ağlamaq adətinə başqa bir məzmun verilir. İndi artıq qəhrəmanlar üçün deyil, Fəratın sahillərində qeyri-bərabər bir mübarizədə həlak olan peyğəmbər övladları üçün ağlayırdılar. Yuğçuların yerini rövşəxanlar tutur, bütün məhərrəm ayında məscidlərdə və varlı şəxslərin evlərində təziyə düzəldirdilər” [278, 418].

Xalq dramları formalaşmağa 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 məişət və ictimai münasibətlərindən doğan əksliklərə həsr olunmuş, real hadisələri əks etdirmiş, əsas personajlar sadə peşə və sənət adamlarının (ər, arvad, qaynana, keçəl), dövlət məmurlarının (padşah, qazı, darğa) içərisindən seçilmişdir. Oyunçular öz müasirlərini, yaxşı tanıdıqları dost-tamşalarını can-

landırmaqda, rolunu oynamaqda çətinlik çəkmirdilər. Eləcə də bu cür tamaşalar üçün çox böyük hazırlıq işi aparmaq lazım gəlmirdi. Tanınmamaq üçün ən adi teatr ünsürlərindən, boyalardan, köhnə kürk və palazlardan istifadə edirdilər. Belə tamaşalardan biri barədə Ə.Haqqverdiyev yazırdı: "...Şəbi oyunu" çox məşhur idi. Tamaşada iştirak edənlər tənbel Şəbi və atasından ibarət idi. Şəbi işləmək istəmir, atası onu danlayır, dilə tutur ki, tənbellikdən əl çəkib zəhmətə qurşansın. Şəbi isə evdə oturmaq üçün min cür bəhanə gətirir. Onun hər bir bəhanəsi şiddətli gülüş doğurur. Bu tamaşa çox qısaadır, cəmisi on-on beş dəqiqə çəkir. Nəsihət etməkdən cana gələn ata oğlunu söyərək döyməyə başlayır. Şəbi bağıra-bağıra yığılaraq bir çox ədəbsiz hərəkətlər edir. Camaat heyran qalır, tamaşa qurtarır [278, 415].

Azərbaycan xalqının ictimai məzmunlu xalq dramlarından ən məşhuru "Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş", yaxud "Tənbel qardaş"dır. Bu xalq dramının mənşəyi qədim əkinçilik və yazqabağlı mərasimlərlə səsleşir. Lakin uzun bir inkişaf yolu və şifahi yaradıcılıq mərhələsi keçdikdən sonra tamamilə ictimailəşmiş, əski inamlar, etiqlar arxa plana keçmişdir. Xalq dramının bir neçə variantı yazıya alınmışdır.

M.Arifin "Tənbel qardaş" adı ilə təqdim etdiyi variantda hadisələr üç səhnədə verilir:

Birinci səhnədə meydana iki kəndli qardaş çıxır; bunlar əkinçilik etmək fikrindədirlər. Hər ikisi şerikli 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 qaçırır. Beləliklə, taxıl xırmanda döyülüb buğda oluncaya qədər tənbel qardaş əlini əlinə vurmur. Məhsul hazır olduqda çalışqan qardaş ona heç bir şey vermək istəmir. Qardaşlar dalaşırlar, ağacla bir-birinin qarınına vururlar (qarınları inciməsin deyər altdan çox şey sarıdıqlarından ağacları çox cəsərtlə bir-birinə endirirlər). Nəhayət, kənd hakiminə müraciət edirlər: hakim çalışqan qardaşa haqq qazandırır.

İkinci səhnədə artıq tənbel qardaş arıqlamış və əlinə əsa almışdır, arvadı tənbel kişidə qalmaq istəməyib ondan ayrılır, ancaq uşaqların kimdə qalması üstündə mübahisələri düşür. Uşaqlara nə ata yiyə durmaq istəyir, nə ana. Bu halda çalışqan qardaş yenə əvvəlki kimi kefi-kök, tox bir vəziyyətdə meydana çıxır və qardaşına töhmətlər yağdıraraq uşaqları öz himayəsinə alır.

Üçüncü səhnədə çalışqan qardaş öz qardaşı uşaqları ilə birlikdə təsərrüfatda çalışır: əkirlər, biçirlər, bostan becərilir, kefikök dolanırlar. Tənbəl qardaş peşiman olur və təsərrüfata şərək edilməsini xahiş edir. Çalışqan qardaş onu məzəmmət edir və deyir ki, duz-çörəyə and içməsən sənə inana bilmərik. Tənbəl qardaş duz-çörəyə and içir ki, bundan sonra bir də tənbəllik etməyəcək və onların təsərrüfatında özünü çalışqan göstərəcəkdir. Bu tənbəh və anddan sonra onu təsərrüfata şərək edirlər [32, III, 60-61].

Olduqca sadə süjet üzərində qurulan xalq dramı həyatiliyi, gerçəkliyi əks etdirməsi ilə səciyyəvidir, sırf məişət məzhəkəsidir.

Ə.Sultanlının təqdim etdiyi variantda hadisələrə kirayə ilə torpaq verən mülkədar, onun bəhrə yığanı bir də nökrər əlavə edilir və adi ailə toqquşması ictimai məzmun kəsb edir, kəskin konfliktli drama çevrilir. Birinci variantdan fərqli olaraq burada kəndli qardaşların heç nəyi yoxdur, "bir həsir, bir məmmədnəsir"dirlər. Kəndlilərlə mülkədar arasında gedən mülkəmədə iki qardaşın deyil, bütün yoxsul əkinçilərin problemləri qaldırılır. Belə ki, iki qardaş bir mülkədardan ekib-becərmək üçün bir parça torpaq istəyir. Mülkədar çox ağır şərtlə razılıq verir.

Mülkədar (bığını burur, özünü düzəldir): Şərtim budur: sizə on pudluq yer verərəm, əkərsiniz, biçərsiniz, döyərsiniz: taxılı mənim, samanı mənim, küləşi mənim, yerdə qalanı sizin olsun (ikinci qardaş özünü saxlaya bilmir, gülür).

Birinci qardaş: Bah, bəs, bizə? İnsaf elə, bəy, allah bəndəsiyik.

Mülkədar (hirsli): İnsaf... İnsaf... Məndən insafılı bəy tapsanız... (söyür). Adə, Məmmədqulu, Məmmədqulu.

Məmmədqulu (içəri girir): Bəli, ağa, qurbanın olum, buyurun.

Mülkədar: Adə, de görüm, mənim kəndlilərim necə yaşayırlar?

Nökrər: Bu nə sözdür ağa? Çox yaxşı, allaha şükür.

Mülkədar: Adə, de görüm, Səftərqulu necədir?

Nökrər: Səftərqulu... hə, Səftərqulu yaxşıdır. Ağa, yazığın uşaqları acından öldülər.

Mülkədar (qəzəbli): Adə, bəs Qurban kişi necədir?

Nökrər: Qurban kişini soruşursunuz? Ağa, yaxşıdır, yaxşıdır (guya gizlincə ağasına), ağa, Qurban kişini dünən özün uryadnikə verib qəzəmətə göndərdin ki...

Mülkədar: Kəs, kəs... Munda (ucadan), hə, yaxşıdır. Adə, Məmmədqulu, Pəltək Məmməd necədir?

Nökər: Ağa, qurbanın olum, bircə Pəltək Məmmədin işi yaxşıdır, dünən acından bazarda dizliyini satırdı.

Mülkədar: Hə, onun da işi yaxşıdır. Yaxşı olsun, göydə allah, yerdə bəndələri; adam gərək bir-birinə əl tutsun, görürsünüz? Nə deyirsiniz? Şərtim şərtidir.

Qardaşlar (onun ayağına yıxılaraq): Ay ağa, allahı seversən, bizə rəhm elə, bizə də bir az taxıl ver.

Mülkədar (rəhmə gələrək): Yaxşı, sizə də bir tula payı verərəm [148, 51].

Bu mükəlimələr XIX əsrin birinci yarısında təhkimçilik hüququnun zorla Azərbaycana tətbiqinə qarşı xalqın etirazını əks etdirir. Məlumdur ki, başqa ölkələrlə müqayisədə bizdə və başqa türk ellərində təhkimçilik olmamışdır. Torpaqlarımızın Rusiya tərəfindən işğalından sonra çarizm öz ölkəsində olan bir sıra mənfur qanunları Azərbaycan türklərinə də boyunduruq etməyə çalışmışdır. Ciddi narazılığa səbəb olan təhkimçilik məsələsi 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-nəcəbətini tanımadığı ağaların çaldığı havaya oynaya bilməzdilər.

“Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş” xalq dramının Ə.Axundovun yazıya aldığı üçüncü variantı daha dolğundur və dram janrının bütün ölçülərinə uyğun şəkildədir. İlk səhnədə mülkədarla iki kəndli arasında ictimai ədalət prinsipləri pozulduğundan toqquşma baş verir, lakin konfliktə çevrilir. İkinci səhnədə ixtilaf iki qardaş arasında baş verir. Bu ixtilaf düşünlənir, süjet yüksələn və enən xətlə inkişaf etdirilir. Tənbəlliyi özünə peşə edən kiçik qardaş əlini işə vurmamaqdan ötrü oyunlardan çıxır, axırda böyük qardaşın əməyinin bəhrəsinə şərik olmaq istəyir, hər cür hiyləyə əl atır, finalda məğlubiyyətə uğrayır. Xalq dramı orijinal “lal” səhnə ilə tamamlanır:

“Beşinci səhnə. Böyük qardaş geyinib-keçinmiş halda ortaya çıxır. Xırda qardaş isə cır-cındır içindədir. Xırda qardaş indi dilənçi olmuşdur. Hər kəsə əl açırsa, heç kəs ona kömək etmir, onu mənalı sözlərlə rədd edirlər. Öz qardaşına yanaşır. Böyük qardaş: “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, - deyər küreyini ona tərəf döndərərək təsəvvüfə çevirər-çevirər gedir. Tamaşa burada bitir” [385, I, 223-224].

Xalq dramının variantları müqayisə edildikdə üçüncünün kökünün daha qədimlərlə səsləşdiyini göstərən bir sıra əlamətlər nəzərə çarpır:

- a) qardaşlar bəzən “Kosa“ kimi verilir;
 b) onlar Ə.Sultanlı variantında olduğu kimi lüt-ürvan təsvir edilmirlər, özlərinin iki öküzü və cütləri var;
 c) Ə.Sultanlı variantında qardaşlara, mülkədar demək olar ki, heç nə vermək istəmir, məhsulun hamısını 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-məişət mövzularına həsr olunmuşdur. P.Əfəndiyev yazır ki, “burada, əsasən, mövzu üç nəfər - ər, arvad və aşnanın hərəkətləri üzərində qurulur“ [62, 107]. Lakin ailə-məişət mövzusunda yaranan xalq dramlarının ən məşhur qəhrəmanları qarı, qayınana, gəlin, ata, oğul, nənə, nəvə və keçəldir. Ə.Sultanlı əmək məşğuliyyəti, yaz bayramları haqqında olan tamaşalara nisbətən bu mövzudakı oyunların xalq arasında geniş yayılmaması, inkişaf tapa bilməməsi qənaətinə gəlmiş və bunun səbəbini ailə dramlarında özünü bürüzə verən şit, bayağı, bəzən də ədəbsiz səhnələrdə görmüşdür. Məsələyə bu şəkildə yanaşıb xalqın məişət yönümlü əksliklərdən törəyən nöqsanlarının tənqidinə həsr etdiyi dramları onun zəngin yaradıcılıq emalatxanasından çıxarıb atmaq, üstündən xətt çəkmək olmaz. Əlbəttə, onunla razılaşıırıq ki, məişət dramları şit, bayağı hərəkətlərdən xali deyildir. Bunlarla yanaşı, əsrlər boyu xalqı düşündürən qayınana-gəlin, ər-arvad, valideyn-övlad qarşılaşmasından, münasibətlərindən doğan problemlərin həllinə həsr olunan onlarla maraqlı, orijinal xalq dramları yaranmışdır ki, tədqiq edilməsi vacibdir.

“Qarı nənənin arzusu“ dramında bir qarının ömrünün xoş çağlarını çoxdan yola salmasına, axır anlarını yaşamasına baxmayaraq, ürəyinin həyat eşqi ilə döyünməsi, ərə getmək istəməsi bir qədər bayağı görünə də təbiidir, bəzi insanlara xas olan xüsusiyyətdir. Övladlarının onunla zara-fatı - analarını yekə bir zənbilə qoyub, guya gəlin köçürmələri qarının ruhunu bir qədər də cavanlaşdırır, sevincindən mahnı oxumağa başlayır:

*Nənə qurban beş oğluna,
 Xoş günün, ayın gördülər.
 Nənə qurban beş oğluna,
 Nənənin toyun gördülər.*

“Oğlan nənəsi” dramında valideynin övladını gəlininə, eləcə də əksinə, gəlinin ərinə qayınanasına qışqanması ucbatından əmələ gələn narazılıqlar əks olunmuşdur. Nənə gözünün ağı-qarası bircə nəvəsinə gəlin gətirir, əri işə yollanandan sonra gəlin qarını incitməyə başlayır, ədun 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 səfərə yollanır. Təzə gəlin nənəni bazara aparıb qul kimi satır.

Göründüyü kimi, əsər dramatik səhnələrlə, münaqişələrlə doludur. Son səhnə 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 satıldım,

Oğlan nənəsiyəm

“Üç bacı” dramı bədii dəyərinə görə heç də ictimai məzmunlu və mərasımlərlə əlaqədar yaranan dramlardan geri qalmır. Üç bacı, ya da talelərinə görə bacılaşan üç gəlin zalım qayınananın əlinə düşür. Qayınana gəlinlərinə çox zülm verir, qarın dolusu yeməyi belə onlardan əsirgəyir. Onların hər üçünə göz verib, ışıq vermir. Nəhayət, bir gün qayınana qızıgilə qonaq gedir. Bacıların sevinci yerə-göyə sığmır, yuxa bışırır, doyunca yemək qərarına gəlirlər. Nəğmə oxuya-oxuya xəmir voğururlar, ocaq qalayırlar, sacı təmizləyib qızdırırlar. Elə ki, yuxa həzır olur, zalım qayınananın səsi gəlir, bağirtisi aləmi götürür. Gəlinlər bərk qorxuya düşürlər. Kicik bacı tez yuxanı belinə bağlayır...

Hər üçü sakit durub arvadı gözləyir. Qayınana evə girib gəlinlərinin şaşqın vəziyyətdə olduğunu görür. Anlayır ki, gəlinlər nəşə ediblər, ondan gizlədirlər. Qayınana özünü o yerə qoymayıb deyir ki, bir arzum var, istəyirəm gəlinlərim bir-bir oynasınlar, mən də tamaşalarına durub ləzəhlənəm.

- Qayınana qavalı əlinə alıb çalır, bir-bir gəlinlərini oynadır:
 Böyük gəlin: "Bu da bir fənddir, bacı" - deyib oynayır.
 Ortancıl gəlin: "Görsə qiyamətdi, bacı" - deyə düşür ortaya.
 Kiçik gəlin: "Qatması bərkdir, bacı" - deyə bacılarına ürək-
 dirək verir.
 Böyük gəlin: "Fənddir, bacı, fənddir, bacı".
 Ortancıl gəlin: "Görsə qiyamətdir, 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 günədək onun əksər növünə aid nümunələr lazımınca xalqın dilindən yazıya alınmamışdır. Xalq dramlarının ibtidai sənət olması ən görkəmli tədqiqatçılar (M.Arif, Ə.Sultanlı) tərəfindən təsdiqlənsə 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 məişətlərində işlətmişlər.



MEYDAN TAMAŞALARI

Türk tayfalarının şifahi repertuarında meydan tamaşaları xüsusi yer tuturdu. Meydan tamaşaları açıq havada fiziki gücü, bacarığı, şücaəti əks etdirmək, ilboyu ehtiyaclarını ödəmək üçün çalışıb-çarpışan adamları asudə vaxtlarda, bayramlarda, mərasimlərdə əyləndirmək məqsədi daşmışdır. Meydan tamaşalarının ilk nümunələrini “sözsüz tamaşalar“ təşkil etmişdir.

Pantomim hərəkətlərə əsaslanan meydan tamaşaları ilk mərhələdə əl-qol oynatmalarına, mimikalara əsaslanmış, sonralar isə tədrici təkamül yolu ilə xaotik rəqslərdən süjetli rəqslərə doğru inkişaf etmişdir.

Bədii sözün imkanlarından istifadə hüdudları genişləndikcə meydan tamaşalarının kompozisiya olvanlığı, süjet və məzmun tərkibi də zənginləşmişdir. Meydan tamaşaları zaman keçdikcə xalq həyatının müxtəlif sahələrini çevrələnmişdir. Dramatik keyfiyyətlərə malik qədim oyun və tamaşalar yüz illər ərzində folklor təxəyyülünün müxtəlif qatlarının sinkretik ifadəçisinə çevrilərək xalqın məişətində yaşamış, zənginləşmiş, getdikcə çeşidli musiqi ritmləri və melopoetik mətnlərlə cı-lanmışdır.

Qədim türk tayfalarının açıq havada keçirdiyi ilk meydan tamaşaları içərisində öz kütləviliyi ilə seçilən cıdır tamaşalarıdır. Cıdır tamaşaları əmək mövsümlərinin qurtarması və ya başlanması, habelə yazın gəlişi, bir sıra digər məişət mərasimləri ilə əlaqədar keçirilmişdir. Bu tamaşaların icraçıları əsasən igid, cəngavər cavanlar olmuşdur. Yaxşı atçapma başlıca igidlik, bəhadrılıq atributlarından biri sayılmış, bu səbəbdən də müxtəlif mərasimlərlə bağlı keçirilən at yarışmalarında çəvik hərəkətlər nümayiş etdirərək nəzər-diqqəti özünə cəlb etmək hü-nər hesab edilmişdir. At çaparkən onun üstündə ayağa durmaq, atın qar-nının altından keçib yəhərə qalxmaq və s. kimi mürəkkəb fiziki hərəkətlər cıdır-tamaşanın mühüm keyfiyyət göstəricisi olmuşdur. Sürətli atçapma zamanı akrobatik hərəkətlərlə diqqət çəkən cıdırçılar xüsusi

nəmərnlərlə mükafatlandırılmışdır.

Atçapmadan əlavə atoynatma yarışması da keçirilmişdir. Məşhur atçapanlar toy-düyün yığıncaqlarında, şadlıq mərasimlərində xüsusi hazırlıq keçmiş yaraşlıq, əzəmətli 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 mehtərlər 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 məxluq yığılsın.
Oyna qəməm dağılsın
Oyna elin igid atı,
Oyna oğul amanatı.*

Atçapmanın maraqlı tamaşalarından biri də atı müxtəlif maneələr üstündən tullandırmaq olmuşdur. Maneələri aşıb mənzil başına yetmək xüsusi igidlik hesab edilmişdir. Atçapma zamanı igidlik göstərənlərə xələt paylanmışdır. Bu xələtlər əsasən tamaşaya gələn varlı adamlar. Cıdır həvəskarları tərəfindən verilmişdir.

Cıdır tamaşalarını daha maraqlı etmək üçün cıdır zamanı oxatma (daha sonralar gülləatma) yarışı da keçirilmişdir. Bundan ötrü öncədən şərtlənilmiş hədəf seçilmişdir: məsələn, ağac başında dəmir hələqə, alma, nar, yaylıq və s. hətta bəzən at çapanın qarşısında quş uçurdarlanmış. Şücaətli at miniciləri də at üstündə çapar, atda çapa-çapa hədəfi nişana alarmışlar. Açıq havada kütləvi tamaşalar kimi formalaşan oxatma cıdır tamaşalarının ən maraqlı əyləncələrindən hesab edilmişdir. Qırx oxu bir hələqədən keçirmək, göyə alma atıb almam havada vurmaq, uçan quşu vurub yerə salmaq və s. keyfiyyətli peşəkar ox atanların məharətini nümayiş etdirməyin yaxşı nümunələrindən olmuşdur. Qədim türk eposlarında, eləcə də nağıl, əfsanə və rəvayətlərdə bu tamaşa-müsabiqələrin təsvir-təqdiminə geniş yer verilmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud" və "Koroğlu" eposlarında da oğuz igidlərinin at çapa-çapa hədəfi vurmağı ilə bağlı diqqətçəkən səhnələr vardır.

Cıdır tamaşalarının maraqlı əyləncələrindən biri də qılıncoynatmadır. Qədimlərdə at belində meydana çıxan cavanlar bir-birinin əlindəki

qılınca sındırana, yaxud da vurub yerə salana qədər döyüşürlər. Qılıncoynatma bəzən at üstündə, bəzən də yerdə xüsusi düzəldilmiş meydançada keçirilərdi. Qılıncoynatma döyüşlərinə də qabaqcadan xüsusi hazırlıq işləri görülür, döyüş qılıncları sifariş edilər və qılıncla davranmanın üsul və qaydaları öyrədilərdi. Qılıncoynatma sonralar cıdır tamaşalarından ayrılıb müstəqil oyun kimi milli məişətə daxil olmuşdur.

Zorxana tamaşaları üçün olimp tipli meydançalar, üstüörtülü 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 rapiraçıların oyunu kimi geniş şöhrətlənmişdir.

Meydan tamaşaları içərisində geniş yayılanı və mənşə etibarilə ilkin olanlarından biri də zorxana tamaşalarıdır. Bunlar Azərbaycanda da qədimdən açıq havada keçirilən kütləvi tamaşalardan olmuş, zaman keçdikcə özünəməxsus çalarlarla zənginləşmişdir. İlk vaxtlarda zorxanalar ibtidai şəkildə düzəldilmişdir. İbtidai zorxanalar göy otun üstündə təşkil edilmiş, sonralar zorxana meydanlarının düzəldilməsinə başlanmışdır.

Bayram günlərində, xüsusən Novruz bayramı günlərində zorxanalarda daha təmtəraqlı mərasimlər qurulmuşdur. Belə günlərdə zorxana pəhləvanları meydanları gəzib dolaşaraq igid cavanları gülüşə çağırmış, mərasimin canlı və təsirli keçməsi üçün tədbiri coşğun musiqi sədalari və alqış-dualar altında icra etmişlər. Toy mərasimləri ilə bağlı zorxanalar da düzəldilmişdir. Onlar toy zorxanası adlandırılmışdır.

Fiziki kamillik tərbiyə edən tamaşalar repertuara daha çox daxil edilmişdir. Zorxanalarda müxtəlif zor tamaşaları, pəhləvan oyunları, akrobatik tamaşalar, ekba (daşoynatma) oyunları mühüm yer tutmuşdur. Bir sıra zorxana tamaşaları yuğların gimnastik hərəkətlərinin transformasiyası nəticəsində ortaya çıxmışdır. Əksər hallarda belə tamaşalar müxtəlif pəhləvanların ayrı-ayrı hərəkətlərindən sonra onların müşayiəti ilə "sümüksüz" qızların "yuğ hərəkət"lərini nümayiş etdirməsindən ibarət idi. Bu oyunlar əsasən zorxanalarda ilin payız, qış mövsümlərində göstərilmişdir. Zorxana tamaşaları içərisində qurşaqtutma, əlüstə gəzmə, sinə tamaşası, ekba (daşla oynama) oyunları geniş yayılmışdır. Bu tipli tamaşalar bahadırlıq psixologiyası ilə yaşayan türklərin etnik-mənəvi sistemi daxilində yaşam biçiminin ayrılmaz tərkib hissəsi kimi çıxış etmişdir.

Meydan tamaşaları içərisində zaman keçdikcə əyləncə xarakterli tamaşalar üstünlük təşkil etməyə başlamışdır. Cıdır tamaşalarındakı bayram əhvali-ruhiyyəsi xalqın demək, gülmək, əylənmək, sevinmək istəyi ilə sıx 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 gətirən folklor aktıdır. Bu tipli tamaşalarda gülüş obyektı konkret, tamaşalar gülüş doğuran epizodlarla yanaşı, gülüş yaradan obrazlarla da zəngindir. Məlumdur ki, meydan tamaşalarında belə obrazlar kosalar və təlxəklərdir. Əyləncə tamaşaları bəzən dərin ictimai, bəzən də ənənəvi ailə, məişət və gündəlik davranış qaydalarını əhatə edən gülüşlə cilalanır. Bu gülüşdən sonra yorğunluq azalır, tamaşaçı dincəlir, baxdığı tamaşa ona müəyyən estetik zövq verir. Bütün bu keyfiyyətlərinə görə başqa xalqların şifahi yaradıcılığında olduğu kimi, Azərbaycan xalq teatr mədəniyyətində də əyləncə tamaşaları hələ 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 formalaşmasının zəminiə çevrilmişdir. Məzhəkəçilər, kəndirbazlar xalq arasında məzhəkə teatrının əsas daşıyıcıları kimi fəaliyyət göstərmişlər.

Onlar ənənəvi repertuarın (lətifələr, qaravəllilər, gülməli oyunlar və s.) ibtidai teatral ifadəsi olmaqla yanaşı, vəziyyətə uyğun, dövr və zamanın tələbləri ilə səsleşən improvizə və yaradıcılıq yeniləşmələri də aparmışlar. Əyləncə tamaşalarının auditoriyası həmişə geniş olmuşdur. Açıq havada keçirilən bu tamaşalara uşaqlı-böyükklü bütün el-oba toplaşmışdır.

Əyləncə tamaşaları içərisində gözbağlıcılar da mühüm yer tutmuşdur. Mənşə etibarilə sehrkarlıqla bağlı olan bu tamaşalar öz ilkinlik xüsusiyyətini az qoruyub saxlaya bilməmişdir. Qədim şumerlər içərisində 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 meydan tamaşalarından, masqaraların məzhəkə tamaşalarının sələfi olması, hər ikisinin "masqara" söz kökü ilə bağlılığı şəksizdir.

“Masqara” məfhumu Yunanıstanda, 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 hoqqabaz, kələkbaz, məzhəkəçi və ya məsqorəçi deyirlər. Bu ikili işlədilmə göstərir ki, müəyyən mərhələdə onlar müstəqil tamaşa göstərənlər olmuşdur. Masqaraçı Azərbaycanda məzhəkəçidən əvvəl mövcud olmuş, meydan tamaşalarını aparmış və satirik xalq dramalarının yaranmasında mühüm rol oynamışdır. Masqara sözüne əlavə edilən “baz” şəkilçisi vasitəsilə 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 öncə masqarabaz məzəli bir əhvalat danışmağa başlayır: “Bir neçə ay bundan qabaq düşmən padşahın ölkəsinə gedib çıxmışdım. Ziyarətə gedəndə yol azmışdım. Qaravullar məni tutub ayaqlarıma qandal vurdular, əlimi açıq qoydular. Məni padşahın hüzuruna gətirdilər. Padşah da nə padşah. Boyu bir çorək, saqqalı üç çorək; gözü dombalan, danışığı yalan, geydiyi palan. Saçı seyrek, dişi köyrək...” H.Sarabski yazır ki, bu yerdə köməkçi səslənərdi: “Masqaraya düşmək istəməyən ağalar pul atsın. Bir də görərdin ki, kimsə bir dəmir pul atdı masqarabaza. O dəqiqə masqarabaz söhbəti saxlayıb başlayardı pul atanı masqaraya qoymağa: “Ay boyu darzanbal, uzunduraz beynəmaz, xeyrə-şərə yaramaz. Bu qara qəpik ceyran duruşuna, maral baxışına... heç yaraşırımı, camaat sənin, a qara bəxt, atasına xeyirverməyən bədbəxt, bu hərəkətinlə barışırımı...” Bu vaxt masqarabaza kağız pul verərdilər. Masqarabaz dəmir pul verəni o ki var utandırıb əvvəlki əhvalatına qayıdır və beləliklə tamaşa davam edirdi“ [139, 91-92].

Masqarabazlar görəndə ki, masqaraya qoyduğu adam cırnayır, tez obyektə dəyişər, bir başqasını masqaraya qoyar, ya da tamam ünvanı məlum olmayan əhvalatlardan, lətifələrdən danışardı. Məsələn: “Bir padşahın bir kar vəziri var idi. Padşah xəstələnib yatağa düşmüşdü. Bütün saray onun yanına gəlmişdi, bir vəzirdən başqa. Vəzir yaxşı bilirdi ki, padşahdan hər dəfə bir sözü təkrar soruşanda, ya da ona “bəli” deyəndə padşah əsəbiləşir. Odur ki, vəzir padşahın yanına getməyə ehti-

yat eləyərdi. Nə isə, vəzir nə deyib, nə eşidəcəyini qabaqcadan götür-qoy edib padşahın yanına gəlir. Salam-ələykədən sonra başlayır hal-əhval tutmağa:

- Padşahım, bu nə yataqdı düşüb qalmısan?

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 özlüyündə hesablayır ki, verəcəyi suallardan biri qalıb, onu verir:

- Yeyib içdiyini nədir?

Padşah deyir:

- Zəhrimar.

Vəzir deyir:

- Nuş canın olsun.

Padşah ömr 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 yenə 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 bitərdi.

Masqara tamaşaları da bəzən dörd-beş saat çəkərdi.

Masqarabazlar məzəli sözlər, lətifələr, rəvayətlər düzəldə bilən, hazırcavab, söz oynadan söz ustaları idi. Tamaşaya xüsusi libasda çıxardılar. Paltarları - xələtləri, əbaları allı-güllü olar, başlarına əmmamə qoyar, bellərinə qurşaq bağlayardılar. Bəzi masqarabazlar isə meydana başıaçıq çıxardılar. Başlarını ülgüclə qırxdırar, kəkillərini alından salıyardılar. Bu özü də müəyyən gülüş doğurardı. Ayaqlarına yüngül məst geyərdilər.

Bu obraza məxsus bir sıra komik cizgilər təlxəklər, məzhəkəçilər tərəfindən mənimsənilmiş, masqarabazın bir sıra xüsusiyyətlərini onlar öz üzərinə götürmüşlər. Bu isə müəyyən mənada masqara tamaşalarının müxtəlif satirik xalq tamaşaları ilə çarpazlaşmasına səbəb olmuşdur.



UŞAQ FOLKLORU

Uşaq folkloru dedikdə, hər şeydən əvvəl, şifahi xalq ədəbiyyatının böyüklər və uşaqlar tərəfindən yaradılan elə nümunələri nəzərdə tutulur ki, onlar uşaqlara həsr olunsun, başqa sözlə, uşaqların məişətini, oyunlarını, əyləncələrini, istirahətlərini, məşğuliyyətlərini, istəklərini, arzularını ifadə etsin və əhatə etdiyi mövzuları, ideyaları, forması, məzmunu, üslubu, hətta sözlərin seçilib-düzəlməsi, ifadə tərzini balacaların zövqünə, biliyinə, yaş səviyyəsinə, psixikasına uyğunlaşdırılsın.

Uşaq folkloru iki istiqamətdə - həm böyüklerin (nağıllar, tapmacalar, laylalar, oxşamalar və s.), həm də uşaqların yaradıcılığı (dolamalar, acıtmalar, öcəşmələr, oyun nəğmələri və s.) hesabına zənginləşir.

Ulu əcdadlarımızın məişətinə daxil olan ayin və mərasimlər, inam və əqidəsinə hopmuş inanclar bədii yaradıcılığın inkişafına güclü təkan vermişdir. Dünyaya övlad gətirilməsi, körpənin qırxının tökülməsi, dilinin açılması, dişinin çıxması, yeriməsi, adının qoyulması ilə bağlı keçirilən mərasimlərdə, heç şübhəsiz ki, tilsimdən, əfsundan, duadan gen-bol istifadə edilmişdir. Deməli, uşaq folklorunun meydana gəlməsi bir tərəfdən ilkin etiqadlarla, təsəvvürlərlə bağlıdırsa, digər tərəfdən lap qədimlərdə, sinifli cəmiyyət formalaşmamışdan qabaq uşaqları dövrün tələbinə uyğun şəkildə böyüdüb tərbiyələndirmək, körpəlikdən əməyə, işə alışıdırmaq, mübarizəyə hazırlamaq və ovçuluq, əkinçilik, maldarlıq, toxuculuq peşələrinin sirlərini öyrətmək tələbatı ilə əlaqədardır. Uşaqlara təbii qüvvələrdən, fəlakətlərdən (soyuqdan, istidən, tufandan, yanğından), xəstəliklərdən qorunmağın, maddi nemətlər əldə etməyin yollarını göstərmək, yırtıcı heyvanların və yağların 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 böyüklərin uşaqlar üçün xüsusi folklor nümunələri düzüb-qoşmaları.

2. Folklorun “cəmiyyətin uşaqlıq dövrü”ndə əski inam və etiqadlarla bağlı yaranan nümunələrinin (bir sıra əmək nəğmələrinin, mərasimlərdə oxunan şer parçalarının) tədricən böyüklərin yaddaşından silinib uşaqların repertuarına keçməsi. Bu hadisə, ulu əcdadlarımız təbiət hadisələrinin sirlərinə az-çox bələd olmağa başlayandan sonra baş vermişdir. Uşaqlar yaşlılardan aldıkları hazır şer şəkillərini yaş səviyyələrinə, zövqlərinə uyğun formaya salmışlar.

3. Yamsılamaqla, təqlid etmə ilə uşaqların özlərinin yaradıcılıq qabiliyyətinin formalaşması, özünəməxsus şəkildə inkişaf etməsi.

Uşaq folkloru uşaqların yaş səviyyəsinə, zövqünə, biliyinə uyğun özünəməxsus janrlarla zəngindir. Bu janrlar sadəliyi, yığcamlığı, konkretliyi, oyunlarla bağlılığı, melodikliyi ilə bir-birinə yaxın olsa da, poetik sisteminə, 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, yanılmac və uşaq nağılları.

Dramatik növ: uşaq oyun və tamaşaları.

Uşaq folklorumuzun lirik növdəki janrlarını ifaya görə iki yere ayırmaq olar: a) analar tərəfindən yaradılıb ifa olunan “ana nəğmələri”; b) bir qismini böyüklərin, digər qismini isə uşaqların qoşduqları “uşaq nəğmələri”.

Laylalar anaların körpələrini yuxuya vermək, bəsləmək, özizləmək, 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 müqəddəsləşdirir, onu dünyada hər şeydən, hətta şirin canından, elindən, obasından üstün tutur. Pirlərə, imamlara üç, yaxud yeddi qurban deyilsə, ana övladının bircə əməli, hərəkəti üçün on iki qurban vəd edir:

*Mən gördüm haçan günü,
Dağlardan qaçan günü?
On iki qurban kəsərəm
Balam dil açan günü.*

Laylaları məzmununa görə aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar: yuxulatmalar, oyatmalar, əyləndirmələr, bəsləmələr, arzulamalar, bənzətmələr, inam və etiqadlarla bağlı olanlar (qarğış-laylalar, alqış-laylalar, qurbanlıqlar), şikayətlər (anaların öz güzəranından narazılığı və xəstə uşağının sağalması üçün yalvarışları).

Uşaqları yuxulatmaq üçün düzülüb-qoşulan laylalar xüsusi forma-ya 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 içərisində elələri var ki, uşaqları yatırmağa 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 yatdın, oyan sən.*

Bu günədək toplanan laylalar içərisində ən çox arzulamalara təsadüf edilir. Ana övladının dil açmasını, ayaq tutub yeriməsini, gəzməsini, oynayıb-gülməsini, sevinməsini, nəhayət, ərsəyə çatmasını, özünə

qız seçib-bəyənməsini istəyir. Ana qocalıb əldən düşsə də, küçələrdə carçı olmağa razıdır, tək balasının toy gününədək nəfəsi kəsilməsin. Evində, eşiyində şənlik qurulandan, qapısından gəlin girəndən sonra dünyadan rahat köçə bilər.

Ana övladını müxtəlif bitki və heyvanlarla müqayisə edir, bəzən uşağın yerişini, gülüşünü, yatışını, gözlərini ən adi əşyalara bənzədir. Ümumiyyətlə, qadınların dilində işlənən epitetləri, təşbchləri sistemləşdirərkən müəyyənləşdirmək olur ki, laylalarda uşaq bitkilərdən gülə, sünbülə, lələyə, bənövşəyə, heyvan və quşlardan şirə, quzuya, bül-bülə, göy cisimlərdən aya, ay parçasına, ulduza, günə, insana gündəlik lazım olan maddi nemətlərdən duza, çörəyə, bala, məişət əşyalarından güzgüyə, bəzək şeylərindən sədəfə, dürdanəyə, eləcə də yarağa, alınmaz qalaya, gözünün qarasına, ürəyinin başına, qardaşına, atasına oxşadılır. Nəhayət, ananın arzusuna, gərəyinə, əməyinə, ümidinə çevrilir. Gülə, bənövşəyə təkcə körpə özü deyil, həm də onun beşiyi, yuxusu, yastığı, döşəyi bənzədir. Bu müqayisə və bənzətmələrdən ən çox işlənəni güldür. Ana körpəsinə “gül beşikdə” “qızılgül 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 sistemində 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 sorgusundan 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?*

Azərbaycan uşaq folklorunda yenicə dil açmağa başlayan körpə ilə ananın bir növ dialoqundan ibarət olan maraqlı şer örnəklərinə rast gəlinir ki, onları dilaçmalar, yaxud öyrətmələr adlandırmaq olar. Məsələn:

Ana soruşur:

- Bu nədir?

Körpə cavab verir:

- Qulaq.

Ana:

- Sənin dilinə

Biz qurban olaq.

“Bu nədir?“, “O kimdir?“ sualları ilə bədən üzvlərinin, ətrafda görünən əşyaların, qohum-əqrəbanın adını xəbər alırlar, körpə dili dolaşa-dolaşa cavab verir, ana düz cavab alarsa fərəhini gizlədə bilmir, uşağın dediyi sözlə həmahəng olan misra ilə balasını alqışlayır, yaxud onunla “zarafatlaşır“: ehməllicə qulağını dartır, burnundan tutub “burur“. Bu zaman uşağın dilinin açılması, sözlərə öyrəşməsi ilə bərabər, ananın da yaradıcılıq qabiliyyəti inkişaf edir.

- Bu nədir?

- Burun.

- Bir elə burum,

Bir elə burum.

Böyüklər körpələrə müxtəlif suallar verməklə də dilaçma düzəldə bilirlər. Söz ehtiyatları çoxaldıqca uşaqlar sorguya 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 öyrətməklə yanaşı, həm də onları əyləndirməyə xidmət edir.

Analar uşaqların barmaqları ilə bağlı maraqlı oyunlar göstərirlər. Bunlara barmaq oyunları demək olar. Əvvəl körpənin barmaqlarının hərəsinə bir ad qoyurlar:

*Baş barmaq -
Başala barmaq,
Uzun hacı,
Göy turacı,
Xırdaca bacı.*

Sonra onun ovuclarına işarə edib deyirlər: "Burdan bir dovşan çıxdı". Uşağın barmaqlarını bir-bir qatlayaraq, davam edirlər: "Bu vurdu, bu tutdu, bu bişirdi, bu yedi, vay, bəbəyə qalmadı".

Uşaqlar bu cür oyunun məzmunundan çox, analarının jestlərinə, mimikalarına, səslərindəki dəyişikliyə (böyükklər sözləri ifadə edərkən çalışırlar ki, səslərini körpələr kimi çıxarsınlar) maraq göstərir, külür və dəfələrlə təkrarlanmasını istəyirlər.

Tədqiqatçılar "Uşaq nəğmələri" başlığı altında düzgünləri, sanamaları, acıtmaları, heyvanlar, quşlar haqqında şerləri təqdim edirlər. Uşaq nəğmələri geniş anlayışdır. Buraya uşaqların gündəlik həyatında və məişətində, əyləncə və oyunlarında, əmək fəaliyyətlərində istifadə etdikləri mənzum parçalar daxildir. Uşaq nəğmələrinin xeyli hissəsi böyükklərin yaradıcılığından götürülmüş, bir qismini isə uşaqlar özləri yaratmışlar.

Uşaq nəğmələrinin mövzuları rəngarəngdir. Doğrudur, bəzilərinə məzmun rol oynamır, saylar sadalanır, ritmik sözlər bir-birinin ardınca

düzülür, səslərlə, səs birləşmələri ilə ahəng yaradılır, yalanlardan, əyləncəli təsvirlərdən qurulur. Uşaq nəğmələrinin xeyli hissəsi heyvanların, quşların, bitkilərin bəhsindən ibarət olur.

Düzgünlər, əsasən, formasına görə müəyyənləşən və özünəməxsus poetik sistemə malik olan uşaq folkloru janrıdır. Məzmunu ilə nağıl-yalanlara (qaravəllilərə) yaxınlaşır; əyləncəli, məzəli əhvalatlardan müəyyən epizodlar danışılır, hadisələr, təsvirlər tez-tez dəyişir və çox vaxt onların arasındakı əlaqə qırılır.

Düzgü adı altında toplanan şeirlər mənsəcə çox qədimlərlə səsləşir, hər birinin ayrılıqda müəyyən məqsədlə yarandığı az-çox nəzərə çarpır. Başqa sözlə, ovçuluq, maldarlıq, toxuculuq nəğmələrinin izləri bəzi düzgünlərdə bugünədək qalmaqdadır.

Xalq yaradıcılığının bu nümunələrinə "düzgü" adı verilməsinə təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz. Bu, hər şeydən əvvəl, şeirlərin qurulduğundan götürülmüşdür. Belə ki, misralar zəncirvari şəkildə bağlanıb bağlanıb bir-birinin ardınca 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 pısdı...*

Yaxud misra özündən əvvəlki misrada iştirak edən sözlərdən biri əsasında qurulur və bu şəkildə növbələşmə axıradək davam edir:

*Üşüdüm ha, üşüdüm.
Dağdan alma daşdım.
Almacığımlı aldılar,
Mənə cürüm verdilər,
Mən cürümdən bezaram.
Dərin quyu qazaram.
Dərin quyu beş keçi,
Hamı bunun erkəci?
Erkəc qaya başında...*

Doğrudur, bu sistemin tələblərinə həmişə əməl olunmur; arada pozulur və təzədən bərpa olunur. Bu da düzgünlərin tam mətnlərinin unudulmasından, müxtəlif mövzulu bir neçə nəğmənin bir-birinə qarışmasından irəli gəlir.

Düzgünlər heca vəzninin yeddilik ölçüsündə olur, əksər hallarda misralar cüt-cüt qafiyələnir: a, a. Bəzən üç misra bir-birinə uyğun gəlir: b, b, b. Sərbəst misralara da təsadüf edilir: a, a, c. b, b, b, ç...

Ulu əcdadlar əkilən torpaq sahələrini ölçəndə, naxırdan qayıdan mal-qaranı sayanda işi asanlaşdırmaq və alınan rəqəmləri uzun müddət yadda saxlamaq məqsədilə xüsusi nəzm nümunələri yaratmışlar. Çobanların "Yoxlama və cütləmə" mahnıları bu cür formalaşmışdır. Sonralar böyüklərdən uşaqlara keçən sanamalarda cütləmə bu gün də özünü göstərir:

Bir, iki - Bildirki.

Üç, dörd - Qapını ört.

Beş, altı - Daş altı.

Yeddi, səkkiz - Qırx səkkiz.

Doqquz, on - Qırmızı don.

Sınamada cüt rəqəmlərə münasibət bildirilir: ilk cüt bildirikidir, yəni ötən ildən qalmadır, ikinci cüt xəstədir, çölə çıxarılmalıdır, üçüncü cüt dal gün üçündür, qorunmalıdır və dördüncü, beşinci cütlər şişlik 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, İkiyi yerə, Üçü üskük, Dördü döşək, Beşi bişək, Altısı alma, Yeddiyi yemiş... Bu cür sanamalarda say bildirən sözlərin əvvəlinci bir və iki səsi ahəng yaratmaqda əsas götürülür, olaqəyə girdiyi sözün həmin səs və səs birləşməsi ilə başlanmasında tələb olunur, eləcə də təkrəqəmli 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 təkrələmə də deyilir:

Motal-motal,

Tərsə motal.

Qıl atar,

Qaymaq qatar.

Ağ quşum,

Ağarçınım.

Göy quşum,

Göyərçinim...

Tökərləmələr uşaq oyunları zamanı fiziki hərəkətlərin ritmi üzərində qurulduğundan saylarla əlaqədar yaranan sanamalara nisbətən daha oynaq və axıcıdır.

Uşaqların şəxs adları üzərində qurub yaratdıqları, bir-birinin paxırını açan, xasiyyətlərindəki, davranışlarındakı, hərəkətlərindəki və geyimlərindəki nöqsanları, çatışmamazlıqları “tənqid edən” nümunələrə acıtmalar deyilir.

Acıtmada uşaq təfəkkürünə uyğun məzəli təsvir və təşbehlərə təsadüf olunur: Əli süpürgəli, köhnə tumanlı, saçı sirkəli, yaxası bitdi. Acıtmaların əksəriyyəti “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,
Yanı itdi,
Yaxası bitdi.
Fənadi sonu,
Neynirəm onu?!.*

Acıtmalarda Fatma dalaşqanlıığı, Tükəzban acgözlüyü, deyingənliyi ilə tay-tuşlarının qarşısında gülünc vəziyyətə düşür.

Acıtmaların bir qismi keçələ həsr olunur:

*Keçəl, keçəl mərəndi,
Qolları düymələndi,
Eşitdi saçlı gəlir
Başına kül ələndi.*

Xalq nağıllarında olduğu kimi, acıtmalarda da keçəl ilk öncə tən-bəl, sonra hiyləgər və “bir arpanı beş eyləyən” kimi təsvir olunur.

Dolamalarda, acıtmalardan fərqli olaraq, şəxs adları atılır, şer bir-başə heç kəsin ünvanına yönəldilmir, bir növ söz oyunu xarakteri daşıyır, iki nəfərin deyişməsindən ibarət olur. Kim ifa zamanı diqqətsizliyə yol verib axıradək “söz güləşdirməkdə” davam etsə, gülünc hala dü-

şür, ya it kimi hürdüyünü, 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.*
- *Şafialı yığaq.*
- *Mən də, mən də.*
- *Bağban gəlsin.*
- *Mən də, mən də.*
- *İti qısqırtsin.*
- *Mən də, mən də.*
- *İl mənə hürsün.*
- *Mən də, mən də.*

Böyüklər uşaqlara heyvanlar haqqında bir sıra nəğmələr düzüb-qoşmuşlar. Bu nəğmələrdə 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 nəğmələrdən öyrənir ki, öküz qışın üç ayını tövlədə yeyib yatır, yazda isə ona xış qoşurlar, gün doğandan batnadək yer şumlayır, “ağlı-qırmızılu buğda“ əkir. “Heyvanların bəhsi“ adlanan nəğmədə öküzlə yanaşı qoyun, dəvə, at, camış və inək mübahisə edirlər. “Pişik“ adlı nəğmədə isə zahirən pələngə oxşadığına görə pişik özünü öyür.

Uşaq folklorunun epik janrlarında həyat hadisələri təhkiyə, nağıletmə yolu ilə əks 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, cəmosiyalar özünü göstərmir, hər hansı bir obrazın daxili aləmi deyil, əşyaların, hadisələrin məzmunu, mənası (tapmacalarda dolayısı 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 keyfiyyətlərinə - yığcamlığına, mövzu genişliyinə, konkretliyinə və oyləncəli xarakterinə görə tapmacalar uşaqların ən çox sevdiyi folklor nümunələrindəndir.

Tapmacalara bəzən bilməcə də deyilir. Birincisi "tapmaq", ikincisi "bilmək" felindən əmələ gəlmişdir. Əlbəttə, biliyi, məlumatı az olan tapmacanın cavabını tapmaqda çətinlik çəkir.

Tapmacalarda əşyanın, yaxud hadisənin adı çəkilmir, yalnız məcazi təsviri verilir, ya da hər hansı bir əşyanın, hadisənin bir sıra xarakterik əlaməti sadalanır. Tapmacalarda müqayisə, bənzətmə, təzad, təşbeh, epitet, bədii sual, fantaziya və s. təsvir vasitələrindən geniş istifadə olunur. Məsələn:

*Qırmızı nar,
Hər evdə var. (Od)*

Bu tapmaca metaforadan ibarətdir. Od qırmızılığına görə nara bənzədilir.

Bəzi tapmacalarda əşya və hadisənin əlaməti, keyfiyyəti, xassəsi müqayisəsiz verilir:

*Gecələr bəçələr,
Gündüzlər dolar. (Yük yeri)*

*Gecə yumular,
Səhər açılar. (Sarmaşıq)*

Tapmacalar uşaqların zehni inkişafına kömək edir. Əlamətləri müqayisədə göstərilən əşyanın, hadisənin özünü tapmaq üçün uşaqlardan güclü fantaziya və bilik tələb edilir:

*Gözləri var, başı var,
Nə tükü, nə qaşığı var.
Ayağı yox, dili yox,
Dərisində pulu çox. (Balıq)*

Tapmacada balığın ən adi əlamətləri sadalanır. Məlumdur ki, balığın tükü, qaşığı, dili olmur. Balıq "dərisində pulunun çoxluğu" ilə başqa canlılardan seçilir. Bununla belə, balığı görməyən, onun haqqın-

da təsəvvürü olmayan tapmacanın cavabını tapa bilməz. Deməli, fantaziya ilə yanaşı, uşaqların biliyi də tapmacanın cavabının tapılmasında böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Xalq həyatının elə bir sahəsi yoxdur ki, ona tapmaca qoşulmasın. Lakin tapmacaların içərisində elələri var ki, yığcamlığına, sadəliyinə, ifadə tərzinə, məzmununa görə uşaqlara daha yaxındır. Bu cür tapmacalarda heyvanlar, quşlar yamsılanır; tapmacaların bir qismi söz oyunu üzərində qurulur.

Yamsılama uşaqlarda dil açmağa başlayandan özünü göstərir və yamsılaya-yamsılaya onlar quşların, heyvanların "dilini" öyrənirlər. Bu mənada təqlidi sözlərin bir sıra tapmacalarda heyvanların, quşların, təbiət hadisələrinin əlaməti kimi verilməsi maraqlıdır.

Uşaqlar pişiyi "xoruldamasından", "mırıldamasından", keçini "bəyi. . .sindən", yarasanı "ziyildəməsindən" tanıyırlar:

*Ovun alsan miyoldar,
Sığallasan xoruldar. (Pişik)*

Heyvanın öz səsindən deyil, tərpxənişindən, hərəkətindən doğan səslərin yamsılanması ilə düzələn tapmacalarda da rast gəlirik:

Taxçadan düşdü tap elədi. (Siçan)

Gülsənəm onu hap elədi. (Pişik)

Tapmacaları uşaqlara bağlayan başqa 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 şeyi deşmək üçün metaldan hazırlanan ucuşuş alət mənasındadır. Maraqlıdır ki, cavab tapmacanın özündə üç dəfə qeyd olunur. Uşaq bir qədər fikirləşsə başa düşər ki, qoyulan sual onu çaşdırmaq 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? ($5+5+5=15+3=18+2=20$) Rəqəmlər ardıcılıqla toplanır və tapmacanın cavabı alınır, sual isə dinləyəni çaşdırmaq məqsədilə verilir: İki tülkü balası, üç - anası (yəni üçüncü anası), dörd - atası (yəni dördüncü atası), neçə eylər hamısı? (Dörd: iki bala, ata, ana).

Söz oyunlarında ən çox işlənən uşaq folkloru janrı yanılmacdır.

Sözlərin, səslərin, səs və söz birləşmələrinin bir cümlə daxilində müxtəlif formalarda təkrarlanmasından (bəzən belə cümlələrin özünün təkrarından daha mürəkkəb quruluşlu yanılmaclar düzəldilir) ibarət olan yanılmaclar uşaqların düzgün tələffüz vərdişinə yiyələnməsində, söz ehtiyatlarının artırılmasında böyük əhəmiyyətə malikdir.

Yanılmaclar sabit formaya malik olmasa da, hamısı üçün ümumi olan keyfiyyətlər mövcuddur:

a) oxşar səs və söz birləşmələrinin cümlə boyu bir-birini izləməsi: “Ey qəfəsdəki çil bildirçin qardaş, gəl səninlə çil bildirçinləşək, çil bildirçinləşsən də, çil bildirçinləşməyəcəyəm“. Burada “çil bildirçin“ söz birləşməsi və “çil“, “çin“, “il“, “ir“, “ləş“ səs birləşmələri təkrarlanır.

b) sözlərin, yaxud bütöv cümlənin müəyyən dəyişikliklərlə düzülməsi, məsələn:

*Getdim,
gördüm,
bir taxçada bal,
bir taxçada qıl,
bir taxçada zil.
Balı uddum,
Qılı diddim,
Zili atdım*

Yanılmaclar həm nəsrə, həm də nəzmlə yaradılır, canlı xalq dilinin bütün incəliklərini əks etdirir və uşaqların səliss nitqini, diqqətini formalaşdırmaqla yanaşı, onları əyləndirir, söz oyunu kimi işə tərbiyə vasitəsinə çevrilir.

Uşaq nağılların da böyükler düzüb-qoşurlar və söyləyirlər. Lakin onlar formasına, məzmununa, eləcə də başqa xüsusiyyətlərinə görə tarixi, sehrli və ailə-məişət nağıllarından fərqlənir.

Birinci, uşaq nağıllarında süjet xətti çoxşaxəli olmur, əksər vaxt epizodik xarakter daşıyır, hər hansı bir obrazın (uşağın, heyvanın, quşun, bitkinin) həyatının bir anı, yaxud bir günü göstərilir. Sual-cavab və dialoq şəklində qurulur.

İkinci, köklü fərqlər dilində nəzərə çarpır. Uşaq nağıllarında cümlələr əzsözlü, sadə olur, bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə yüklənmir. Çox halda heyvan, quş səsləri yamsılanır, ifadələr, cümlələr cüzi dəyi-

şikliklə təkrarlanır. Məsələn, “Xoruz və padşah” nağlında xoruz “quq-quluqu”, “padşah”, “mən”, “nə”, “imiş” sözlərini tez-tez işlədir.

Üçüncü, obrazların və mövzuların seçilməsində özünü göstərir. Uşaq nağıllarının qəhrəmanları, əsasən, uşaqlar, heyvanlar, quşlar, bitkilər olur. Uşaqların acgöz tacirlərlə, zalım xanlarla, uşaq əti yeyən divlərlə, xortdanla mübarizəsi, güzəranı, əyləncəsi, istək və arzuları, heyvanların, quşların, bitkilərin həyat tərzini, xasiyyəti, gündəlik qaygıları, balalarına azuqə toplanmaları, onları yırtıcılardan qorumaları və s. uşaq nağıllarının mövzusunun təşkilidir. Burada təbiətdə gözə görünən nə varsa, hamısına canlı insan kimi baxılır, adicə qarğı çubuğu da, dəyənək də yeri düşəndə uşaqların dostuna, köməkçisinə çevrilir. Heyvanlar, quşlar, bitkilər adamlar tək danışa, düşünə, mühakimə yürüdə, yaxşını pisdən, dostu düşməndən ayıra bilirlər. Haqsızlıqla rastlaşanda döyüş meydanına atılıb qələbə çalmağı bacarırlar. Çoxlarının isə məqsədi dinc, yanaşı yaşamaqdır. “Şəngülüm, Şüngülüm, Məngülüm” nağlında keçi özündən qat-qat üstün olan qurdu məhv edir. Ona görə ki, o, haqq iş üçün vuruşur, doğma balalarının qisasını alır.

Dördüncü, nağılların yaranmasında özünü göstərir: ohvalatlar, sürətlər mifik səciyyəyə daşmır, heyvan, quş obrazlarının arxasında heç bir totem gizlənmir. Uşaq nağılları xalqın pədaqoji tələbatı nəticəsində körpələrin tərbiyəsinə düzgün istiqamət vermək məqsədilə düzülüb-qoşulur. Bu səbəbdən qurd, ilan, dovşan, tülkü və s. obrazlara müqəddəs varlıq kimi baxılmır.

Beşinci, uşaq nağıllarının əyləncəli xarakterdə olmasında nəzərə çarpır: “Tülkü, tülkü, tünbəki”də tamah üzündən tülkü, ayı, donuz, qurd, çaqqal, ilan və tısağa quyuya düşürlər. Tülkü görür ki, bir tədbir fikirləşməsə hamısı burada qalıb öləcək, ya da aclıq güc gələcək, bir-birinin ətinə yeyəcəklər, onda ayı, qurd və donuzla bacarmayacaq. Ona görə də hiyləyə əl atır: heyvanlara bir “oyuna” başlaması təklif edir. Deyir ki, “mən nəgmə oxuyum, hər kəsin adı axıra düşsə, onu yeyək”. Tülkünün nəgməsi xalq uşaq oyunlarının başlanğıcında işlənən sanamanı xatırladır. Uşaq oyunlarında kim axıra qalsa, oyunu davam etdirmək hüququ qazanır. Tülkünün “oyununda” isə adı sonda çəkilən heyvanı ölüm gözləyir:

*Tülkü, tülkü, tünbəki,
Quyruq üstə lümbəki.
Ayı axmaq,
Donuz toxmaq...*

Tülkü oyunda hamını udur. Çünki nəğməni öz adı ilə başlayır. Əvvəldən razılaşdıqları şərtə görə, adları sonda gələn heyvanlar ayının köməyi ilə parçalanırlar. Axırda ikisi qalır: tülkü və ayı. Artıq nəğmə kərə gəlmir. Başqa kələk işlətmək lazımdır. Maraqlıdır ki, tülkü nəğməsində ayını axmaq kimi xarakterizə edir. Ayı axmaqlığı üzündən də tülkünün hiyləsinə uyur, qoltuğunun ətini söküb yeyir və ölür. Beləliklə, heyvanların oyunu uşaqları əyləndirir.

Altıncı, real həyatla bağlılığında özünü göstərir. Uşaq nağıllarında zəhmətkeş xalqın güzəranı, əmək fəaliyyəti, məişəti, adət-ənənəsi, istək və arzuları gerçək hadisələrin fonunda verilir. Zümrüd 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-təmsillər).

Xalq həmişə uşaqları qoçaq, qorxmaz, haqsızlığa qarşı barışmaz, zəhmətsevər, özgə malına göz dikməyən, xeyirxah görmək istəmiş, bu arzusunu uşaqların həyatına, davranışına, mübarizəsinə aid nağıllarda ifadə etmişdir. El arasında əsas qəhrəmanı böyükklər qədər ağıllı, fərasətli, dözümlü, tədbirli uşaqlar olan nağıl çoxdur: “Cırdan və Xortdan“, “Göyçək Fatma“, “Tələt“, “Əlyar və dovşan“, “Kamal və Reyhan“, “Murtuz“ və b. Bu uşaqlar böyük çətinliklərlə qarşılaşırlar, lakin balacılıqlarına baxmayaraq qorxmurlar, bəzisi xeyirxahlığı ilə, bəzisi kələk işlətməklə, bəzisi də heyvanların dostluğuna arxalanmaqla qəddar düşmənlə qalib gəlir.

M.H.Təhmasib yazırdı: “Qəhrəmanların öz düşmənləri ilə apardıqları 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 yerə bölmək olar. Bunlardan birincisi dost, ikincisi isə düşmən və maneçilik törədən qüvvələrdir“. Alim Simurq quşunu, atı, göyərçini, sədaqətli itləri, ağ ilanı, ayını və hətta tülkünü dost, divi, əjdahanı, ceyranı düşmən qüvvə kimi verir [381, 4-5].

Uşaq nağılları içərisində heyvanlara, quşlara, bitkilərə həsr olunanlar daha çoxdur. “Ayı və milçək“, “Tülkü, tülkü, tünbəki“, “Şəngülüm,

Şüngülüm, Məngülüm“, “Tülkü və ilan“, “Dovşan“, “Ac qurd“, “Qurd“, “Hiyləgər keçi“, “Aslan və dovşan“, “Cik-cik xanım“, “Qarı və pişik“, “Nazikbənazik-Tazikbətazik“, “Tülkünün hekayəsi“, “Pıspısa xanım və Siçan Solub bəy“, “Xoruz və padşah“, “Şah və Xoruz“ və s. nağıllarda uşaqları maraqlandıran hadisələr nəql olunur. Belə ki, tən-bəl milçək arının balına şərək 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; tülkü hərdən səbət toxuyur, hərdən də gön tapıb çarınq tikir, heç vaxt kələyindən qalmır; xoruz bir qaraca pul tapıb, padşahı ələ alır.

Heyvanlara, quşlara aid nağılların bir qrupu haqsızlığa qarşı mübarizəyə həsr olunur. Məşədəki heyvanlar iki cəbhəyə bölünür. Qurd, ilan, aslan azgın, qəddar, amansız, yırtıcı təsvir edilir. Məsələn, “Aslan və dovşan“ nağılında şir rastına düşən heyvanı parçalayır. “İlan və tülkü“də ilan öz qonşusu tülküyə xəyanət edir, onu tutub yemək istəyir. Maraqlıdır ki, əks cəbhədə duran heyvanlar: keçi, dovşan qüvvəcə birincilərdən qat-qat zəif olsalar da ağılın köməyi ilə qalib gəlirlər.

Oyun uşaqların əsl yaradıcılıq fəaliyyətidir. Onlar ilk növbədə hərəkətə və düzüb-qoşmağa olan ehtiyaclarını ödəyir, istək və arzularını həyata keçirirlər. Həkimiyamsılayırlarsa, bütün varlıqları ilə xəstə rəhləndirən təsəvvür edilən gəlinciyə bağlanırlar, qayğısına qalıb onu “sağaldırırlar“. Uşaqlar sürücüdürlərsə, diqqətlərini maşının düzgün və təhlükəsiz idarə edilməsinə yönəldirlər.

Uşaqlar oyunlarda təqlidçilikdən improvizasiyaya keçirlər. 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, çobam, heyvanı, quşu yamsılayanda aktyor, əl-qol açıb oynayanda isə rəqqasdır.

Oyun və tamaşa anlayışlarına folklorun uşaqlar tərəfindən yaradılan müxtəlif formaları - uşaqların fiziki, zehni, psixi və mənəvi inkişafına təsir göstərən nümunələri daxildir. Oyunları ifasına, uşaqların məişətində tutduğu yerinə və roluna görə iki hissəyə ayırmaq 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 əmək fəaliyyəti ilə bağlı meydana gəlmişdir. Be-

lə ki, ilk-əvvəl oyunlar təqlidçilik yolu ilə yaranmış və əcdadlarımızın əmək və məişət səhnələrini əks etdirmişdir.

Hərəkətli oyunların bir qisminə uşaqlar müxtəlif əşyalardan: ağacdan, dəsmaldan, turnadan (kəmərdən), topdan, daşdan, üzükdən, çöpdən, aşıqdan, papaqdan, kamandan-oxdan (ağacdan qayrılmış) və s. istifadə edirlər. "Cıdır oyunu"nda atlar da uşaqların köməyinə çatır. Bəzi oyun zamanı onlar çuxurlar qazır, daş-çınqılı bir yerə toplayıb təpə düzəldir, tonqallar qalayırlar. Oyunlar əksər hallarda açıq havada, yaşıl meydanlarda keçirilir. Ümumiyyətlə, mütəhərrik oyunları əşyalar-sız aparmaq mümkün deyil. Məhz buna görə də, bir sıra tədqiqatçılar (H.Ağayev, İ.Musayev, S.Axundova) təsnifat apararkən meyar olaraq oyunlarda əşyalardan istifadə olunub-olunmamasını götürür və hərəkətli oyunları iki yerə ayırırlar:

1. Əşyalarla oyunlar: "Kirmə", "Dəsmalı ver", "Sultan", "Xəndəyə düşmə", "Pula-pula", "Qələndər, ay qələndər", "Aşıq-qoz" və s.

2. Əşyalarsız oyunlar: "Bənövşə", "Şənlik", "Ənzəli", "Əl üstə kimin əli" və s.

Söz oyunları sonrakı dövrlərin məhsuludur. İncəsənətin əcdadlarımızın əmək prosesindən ayrılıb sərbəst şəkildə formalaşdığı dövrlərdə uşaqların oyunları, yaradıcılığı öz xarakterini, keyfiyyətini dəyişmişdir. Uşaqlar böyükklərin fəaliyyətini təqlid etməklə kifayətlənməmiş, özləri oyunlar yaratmağa başlamışlar. Əlbəttə, ilk yaranma dövründə bu oyunlar böyükklərin yaradıcılığından asılı olmuşdur. Daha doğrusu, yaşlıların düzüb-qoşduqları sanama və yanıltmacları əsaslanmışdır. Sonralar uşaqların öz poetik yaradıcılığı hesabına formaca müxtəlifləşmiş, mövzu dairəsi genişlənmişdir.

Söz oyunlarının əsasını tapmacalar və yanıltmaclar 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 meydanı*."

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 fikirləşib hadisənin, yaxud əşyanın adını tapır. Öcəşmələrdə isə, əksinə, uşaq qafiyələndirə biləcəyi hər hansı bir sözü tələffüz etməyi qarşı tərəfdən tələb edir: “Deynən tülkü”. Qarşı tərəf istənilən sözü olduğu kimi ona qaytarır: “Tülkü”. Oyunu başlayan uşaq o doqıqə 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. Gülüş doğuran misralar yaratmaq üçün oyunçulardan böyük məharət tələb olunur. Uşaqlar bir növ qafiyələnmiş cümlələrlə söz güləşdirirlər:

1. - Deynən “xala”. - Xala. - Qazan dibi yala.
2. - Deynən “dəmir”. - Dəmir. - Al, sümüyü gəmir.
3. - Deynən “beş”. - Beş. - Burnunla yeri eş.

Öcəşmələrin başqa forması yeddihecalı iki misradan ibarət olur. Uşaqlardan biri bir misra deməlidir, başqası isə ona uyğun gələn digər misra ilə cavab verməlidir:

- I uşaq: - Qoca-qoca qarılar.
 II uşaq: - Nənəm yesin darılar.
 I uşaq: - Barlı-barlı bağatlar.
 II uşaq: - Gedib bağda kim otlar?!

Uşaqların oyun fəaliyyətində iki mühüm məsələ diqqəti cəlb edir: bir tərəfdən onlar oyunlarla əməli işə başlayırlar, sərbəstliyə öyrəşirlər, digər tərəfdən mənəvi və estetik zövq alırlar, əhatə olunduqları ətraf mühiti dərk etməyə çalışırlar. Nəticə etibarilə həm fiziki, həm də mənəvi cəhətdən sağlamlaşırlar, dünyagörüşləri artır və şəxsiyyətləri formalaşır.

Şifahi xalq ədəbiyyatının mühüm qollarından birini təşkil edən uşaq folkloru minlərlə dinləyicisini, oxucusunu uşaq aləminə səyahətə aparır, mahir bələdçi kimi onlara körpələrin istəklərini, arzularını, oyunlarını, əyləncələrini, məşğuliyyətlərini, psixologiyasını göstərir. Ən ümdeəsi isə Azərbaycan türklərinin milli xüsusiyyətlərini, mənəvi dünyasını, adət-ənənələrini canlandırma bilir və keçmişinin qaranlıq səhifələrinə aydınlıq gətirir.



QAM-ŞAMAN KOMPLEKSİ

Qədim insan göz açıb gördüyü ətraf mühiti və gerçəklik hadisələrini yaşayışa təsir mövqeyinə görə yaxşı-pis, xeyir-şər qütblərinə ayırırdı. O, işığın, istinin, suyun, yaşıllığın xeyir verdiyini, həyata, yaşayışa yardım etdiyini görürdü. Bunun əksinə olaraq soyuğun, qaranlığın, quraqlığın, fəlakətli təbiət hadisələrinin (tufanın, çovğunun, uçqunun və s.) xəstəlik, aclıq, 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, gerçəklikdə baş verən bütün hadisə və proseslərin arxasında gözəgörünməz qeyri-adi qüvvələr dayandığını güman eləyir, yaşayışa təsir göstərən yaxşı və pis hadisələri, xeyir və şər prosesləri həmin qüvvələrin mərhəmət, sevinc, kədər və qəzəbi ilə bağlayırdı. Gözəgörünməz qeyri-adi qüvvələrin qarşısında özünü gücsüz və aciz hiss eləyən, həyat və yaşayışının onlardan asılı olduğu təsəvvürünə gələn qədim insan həmin mifik qüvvələri təxəyyül gücü ilə obrazlaşdırır, onlarla münasibət qurmağa çalışırdı. Həyatı yaxşılaşdıran, dirilik, xoş güzəran gətirən qeyri-adi qüvvələrə səcdə və tapınma, fəlakət və bədbəxtliklə bağlı qüvvələrdən qorxu və çəkinmə tədricən ibtidai mifik dünyagörüşün təşəkkülü ilə nəticələnirdi. İnsanın həyatına müsbət təsiri olan, yaşayışa yardım eləyən gerçəkliklə bağlı hadisə və proseslər mifik təsəvvürdə xeyirxah ruhlarla, onların mərhəməti ilə əlaqələndirilirdi. Buradan da həmin ruhların müqəddəsləşdirilməsi imkanı yaranırdı. Beləcə su, ağac, yaşıllıq, dağ, od, işıq kultları obrazlaşaraq ibtidai təfəkkürün mifik qatlarını əmələ gətirirdi.

İlkin dünyagörüşün yaratdığı ikinci qisim qüvvələr isə dərd, bəla, xəstəlik, aclıq və s. bu kimi həyat üçün təhlükəli hadisələrin himayəçisi idi. Qədim insan belə qorxulu və təhlükəli qüvvələrdən çəkiniyi üçün onlara qarşı ehtiyatla davranmağı, belə ruhları qəzəbləndirməmə-

yi vacib sayırdı. Bu məqsədlə də hər iki qisim ruhlara qurbanlar kəsir, onlarda özünə qarşı xoş münasibət yaratmağa çalışırdı. İnsanlarda öz təxəyyülü ilə yaratdığı ruhlar aləminə çox böyük maraq var idi. O həmin ruhların köməyi ilə pis hadisələrin qabağını almağa, gələcəkdən xəbər bilməyə var gücüylə can atırdı. Bundan ötrü müxtəlif vasitələr işə salınırdı. Bu vasitələr içərisində insanı daha çox duyğulandıran, ehtizaza gətirən və asanlıqla əhval dəyişməsinə səbəb olan musiqiyə xüsusi üstünlük verilirdi. Mərasim və ya folklor aktlarının icrası zamanı musiqiyə ayrıca diqqət yetirilməsi də göstərilən gerçək zəminə söykənirdi. Bununla belə, musiqili mərasim və ya folklor aktına fəvqəladə marağın mifoloji qaynağı daha güclü və qabarıq idi. Çünki əski mifik təsəvvürə görə musiqi o biri dünya, ruhlar aləmi ilə bağlı idi və məhz buna görə də magik qüvvə sayılırdı [514, 64-65]. Təsədüfi deyil ki, qədim türklərin 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 türklərin ibtidai təfəkküründə musiqiyə, musiqi alətinə və onun ifaçısına qeyri-adi münasibət yaranması üçün mifoloji imkan açılmış olurdu. Musiqi aləti və musiqiçi isə o sehri, magiyanı, möcüzəni yaradan vasitə və vasitəçi kimi mifoloji inamın mərkəzi qatlarına yerləşir. Elə bu səbəbdən də ibtidai cəmiyyətdəki tayfa başçılarının gələcəkdən xəbər bilən, ruhçağırma qabiliyyəti olan, görücü-baxıcı-bilici funksiyası daşıyan kahinləri - qam-şamanlar ayin icrası zamanı daha çox musiqiçi kimi fəaliyyət göstərmişdir (Türk etnoslarının folklor və etnoqrafiya mühitində tarixən 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 ədəbiyyat vasitəsilə yayılmışdır. Folklorşünaslıqda və türkoloji ədəbiyyatda populyarlığı nəzərə alınaraq aydınlıq xatirinə bu termini "qam-şaman" paraleli şəklində vermək məqsədyönlüdür).

Qam-şaman mərasiminin müxtəlif tarix mənbələrindən və folklor qaynaqlarından qeyd alınmış çoxçeşidli və çoxsaxəli mənzərəsi ilə tanışlıqdan sonra belə bir qənaət irəli sürmək olar ki, həmin mərasimdəki digər aparıcı ünsürlərin (rəqs, alqış-dualar, qam-şamanın ruhlar aləmindən gətirdiyi xəbərlər və s.) özləri də musiqidən - onun mənəvi-

bənzərsiz mənəviyyat - qan yaddaşı daşıyıcısı, etnik mədəni sistem qurucusu və qoruyucusu kimi səciyyələndirir. İlkinliyə, soykökə məxsus mifoloji dünyaduyumun 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, gerçəkliyə münasibət biçimlərində bərqərarır. Varlığın fəlsəfi dərk, gerçəkliyin estetik duyumu, müxtəlif sənət və yaradıcılıq sahələrinə təkan verən mənəvi-daxili tərpənişlər (daha sonra isə onların evolyusiyalı yüksəlişləri) özünün ilkin-ibtidai, bununla belə, həm də sağlam və güclü köklərini əski qam-şaman mədəniyyətinin münbit zəmininə sancmışdır. Etnosun ayrı-ayrı qollarında (tayfa və tayfa birliklərində), habelə müxtəlif tarixi inkişaf mərhələlərində çeşidli adlarla (qam, oyun, oin, oyna, olonxocu, baxşı, baksı, faksı, ozan, akın, şayır, qayçı, falbin, pərixan, cindar, cadugun, cadugər və s.) dəyişkən tutumda - geniş şəkəkdə və ya dar çərçivədə fəaliyyət göstərməsindən asılı olmayaraq qam-şaman hadisəsi türk mənəviyyatı üçün təkrarsız özünüdərk və özünüdərsiz faktıdır. Türklüyün əsas çiçəklənmə epoxası sayılan VI-IX yüzilliklərdə qam-şamanın cəmiyyətdə tutduğu mövqə sonrakı dövr və mərhələlərdən qat-qat güclüdür [107, 103-104]. Bu mənada *qam-şamanın sadəcə sənət tipi və ya folklor hadisəsi kimi qavranması o qədər də dəqiq deyildir. Çoxçeşidli fəaliyyəti və hadisələrə dinamik nüfuz etmə imkanları baxımından qam-şaman folklor sənətkarından və ya ifaçısından daha çox mifologiya qurucusudur. Ən başlıcası isə yaratdığı mifoloji aləmin əsas hərəkətverici qüvvəsidir*. Buna görə də o, folklor mətninə müraciət edərkən adi bir söyləyici-ifaçı mövqeyində çərçivələnib qalmır, sözlərdən ruhlar dünyasına açar sala bilən magik qüvvə kimi istifadə eləyir: sehtli-melodik axarda söylədiyi alqış-dualardan ilahi aləmə yollanmaq üçün ekstatik güc alır [559, 45].

Bu baxımdan *qam-şaman hadisəsi geniş anlamda götürülsə, o, mifoloji mərasimlər, ilkin-ibtidai sənətlər, arxaik etnoloji proseslər toplusunu əhatə edən, onları əlaqəli şəkildə özündə cəmləşdirən, vahid bir kompleks halına gətirən mədəni-tarixi sistemdir, etnosun başlanğıc mərhələdəki mənəviyyat mərkəzidir*. Ona görə də türklüyün 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 diferensasiya ilə əlaqədar məsələnin maraqlı bir cəhətinə də diqqət ye-

tirmək lazım gəlir: *qam-şaman ilkin mərhələdə mifoloji mərasim icraçılığı ilə folklor sənətkarlığını (habelə ifaçılığını) bir qovuşuq halında özündə cəmləşdirir*. Düzdür, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, nisbətdə götürüldükdə onun əsas funksiyası mifoloji mərasim ifaçılığı istiqamətinə daha çox yönəlmişdir. Amma bəllidir ki, arxaik folklor mətnləri olmadan mərasim icrası tam bütövlüyü ilə baş tuta bilməz. Sadəcə olaraq, folklor sənətkarlığı şaman mərasimində öz potensial imkanlarının cüzi bir hissəsini gerçəkləşdirdiyindən evolyusiyanın sonrakı irəliləyişləri zamanı tədricən mövcud qəlibdəki məhdud çərçivədən qopub ayrılmağa başlamışdır. Çünki bəşər cəmiyyətinin ibtidaidən aliyə doğru inkişafı ilə bağlı bədii təxəyyül və obrazlı təfəkkürün imkanları böyüdüüyü üçün insan mənəvi dünyasının getdikcə artan gücünün mifoloji mərasim hüdudlarına sığması qeyri-mümkün idi [508, 122]. Epik süjetlərin, qəhrəmanlar, bəhəddarlar haqqında söyləmə, hekayət, boy və eposların yaranıb sistemləşmə prosesi də folklor sənətkarlığının mifoloji mərasim icraçılığından ayrılmasını sürətləndirmişdir [546, 69].

Bundan əlavə, evolyusiya irəliləyişləri şamanın cəmiyyətdəki həlledici mövqeyinin get-gedə azalması ilə səciyyəvi olduğu üçün folklor sənətkarlığı komponentinin sərbəst sənətkar atributuna çevrilməsinin mümkünlüyünə şəraitin tarixi prosesin özündə yarandığı aydın görünür.

Beləliklə, qeyd olunan tokamül prosesinin nəticəsi kimi bütövlükdə qədim türk etnik-mədəni sistemində, habelə onun ayrı-ayrı bölgələrində sırf mifoloji mərasim icraçısı (qam, oyun, baksı, falbin, pərixan, cindar və s.) ilə folklor sənətkarı (qayçı, sarınqçı, clonxoçu, jirau, yırcı, şırşı, manasçı, 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-etnik bölgə daxilində fəaliyyət göstərən mifoloji mərasim icraçısı ilə folklor sənətkarının hər ikisi bir çox halda musiqi aləti kimi qopuzdan və ya onun əvəzedicilərindən istifadə edir: altaylarda mifoloji mərasim icraçısı qamla folklor sənətkarı qayçının, qırğızlarda həmin ikiliyi təmsil edən baxşı ilə jırçının musiqi aləti qopuzdur, yaxud da tənbur, dombra və ya davuldur. Türkünstan, Qafqaz və Anadoluda qam-ozan mərhələsindən sonrakı mifoloji mərasim icraçılarının (falbin, pərixan, baxıcı, cindar və s.) musiqi alətlərindən az istifadə etmələri və ya istifadə etməmələri onların uzun zaman islam zehniyyəti tərəfindən sıxışdırılması və təqib olunması ilə keyli 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 gözədən salmağa çalışılmışdır. Belə bir şəraitdə mərasim ünsürlərinin hamısını qoruyub saxlamaq son dərəcədə çətinləşdiyinə görə icraçılar (falbin, pərixan, baxıcı, cindar və s.) bir qisim vasitələrdən (qam-şamana məxsus xüsusi geyim formalarından, ayin icra etmək üçün istifadə olunan əşyalardan) imtina etməli olmuşlar. İslamın haram buyurduğu musiqi alətinin (qopuz, tanbur və ya davulun) xəlvət fəaliyyət zamanı saxlanması və istifadə edilməsi mümkün olmadığından imtina 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, pərixan və baxıcılar güzəşt variantı kimi təsəbbühdən - islami ünsürdən istifadə etməyə başlamışdır [508, 201]. Bununla belə, Türkünstan, Qafqaz və Anadoluda mifoloji mərasim icraçılarının mərasimkeçirmə qaydalarında gedən dəyişikliklərdə, o cümlədən də musiqi alətinin mərasimdən kənarlaşmasında islam amili ilə yanaşı, olsun ki, Çin, Hind və İran təsiri də müəyyən rol oynamışdır.

Yeri gəlmişkən, 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 qaydada duruş gətirməsinin başlıca səbəbi bir tərəfdən onların xristianlığı xeyli gec - orta çağların ikinci yarısından sonra (XVIII əsr) qəbul etməsidirsə, ikinci tərəfdən də xristianlığın həmin ərazidə yüksək nüfuzə sahib ola bilməməsidir. Kilsə şamanların saçlarını qırxdırmaq və musiqi alətlərini əllərindən aldırmaq barədə göstəriş versə də bu tədbir lazımı səviyyədə həyata keçirilməmişdir. Çünki xristianlaşma yuxarının göstərişi ilə - dövlət tərəfindən formal qaydada aparılmışdı. Bu iş çətin coğrafi iqlim şəraitində - şimal ucqarlarında aparıldığından onunla yüksək səviyyəli din xadimləri məşğul olmurdular. Keşişlərin, kilsə nümayəndələrinin özlərini yüngül aparması, sadələşməyə qara camaatı müxtəlif üsullarla tez-tez aldatması, yeni qəbul edilmiş dinin şamançılığı sıradan çıxarmasına maneçilik törədirdi. Hətta belə bir tarixi fakt da məlumdur ki, 1894-cü ildə Yakutskda bir keşiş xəstələnmiş və müalicə olunmaq üçün gizləncə özü şamanın - oyunun yardımına müraciət etmişdir [582, 276] (Saxa - yakut türklərinin qam-şamana verdikləri ad - "oyun" ("oın", "oyna" və s. variantlarda) sözü digər türk xalqlarında, o cümlədən qazax, qırğız, özbək və uyğurlarda şamanın özünü yox, onun ke

çirdiyi mərasimin - qamlama prosesinin adıdır (bax: S.M.Abramzon. Kırqızı i ix etnoqenetičeskie i istoriko - kulğturnie svyazi. B., "Nauka", 1971, s.314). Əslində çağdaş Azərbaycan və Anadolu türkcələrində işlənən "oyun" sözündəki rəqs, musiqili-harmonik hərəkət anlamı da həmin tarixi-semantik məzmunun tərkib hissəsidir). Bu və buna bənzər çoxsaylı hadisə və faktlar şimal və şimal-şərq türkləri arasında qam-şaman mədəniyyətinin daha çox saxlanması müəhim rol oynamışdır. Cənub və cənub-qərb türklərinin üzübəz qaldığı tarixi-siyasi şəraitdə isə bəllidir ki, belə bir imkan mövcud olmamışdır. Burada islam qam-şaman mədəniyyətinin sıradan çıxarılması üçün çox böyük qüvvə sərf etmiş və ardıcıl, sistemli tədbirlər planı həyata keçirmişdir.

Uyğunluq və eyni kökə bağlılıq amili kimi mifoloji mərasim icrası 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 bədii sözün gücündən ekstatik-psixoloji 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 özbək folklor sənətkarında - şayırdə da müşahidə olunur. O da xəstənin başı üzərində "Alpamış" söyləməyi müalicə vasitəsi sayır [560, 152-153]. Qafqaz-Anadolu folklor sənətkarı - aşığı da eyni əlamətin davam etməsi mənəvi-genetik birliyin qam-şaman sistemindən gəldiyini bir daha təsdiqləyir. Bu baxımdan aşığı 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 aşığı kimi qələmə verir. Paşa ondan Koroğlunun Qıratı barədə söz soruşur. Aşığı deyir: "Günlərin bir günü yolla gedirəm, elə bax bu saz çiyimdə. Bir də onu gördüm ki, mənə qamarladılar. Gözümü bağlayıb dik götürdülər. Hara getdik, necə getdik bilmədim. Bir də gözümü açdılar, baxdım ki, bir dağın üstündəyəm, qabağında da bir kəlpeysərin birisi dayanıb. Sən demə, bu, Çənlibel imiş, o kəlpeysər də Koroğlu. İndi denən mənə buraya nəyə gətiriblər? Sən demə, bu atın yenə də dəliliyi tutub. Nə qədər dava-dərman eləyirlər, bir şey çıxmır. Yanına adam qoymur ki, qoymur. Girinə kim keçirsə, şil-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, bəlkə bunun cini yata. O vaxtlar hələ Koroğlu çalılıb-oxumaq bilməzdi. Sən demə, mən başıdaşlını bunun üçün gətirib-lərmiş. Qərəz, başağrısı olmasın, mənə itələyib 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:

'f necə oldu? Sağaldımı?

Koroğlu dedi:

- Sağaldı. Elə Koroğlu da ondan sonra çalılıb-oxumaq binasını qoydu. Deyirlər, indi genə də beşdə-on beşdə atın cini tutur. Day Koroğlu özü çalılıb-oxuyub onu sağaldır“ [447, 176-177]. Göründüyü kimi, atın cininin (mifoloji ruhun) saz çaldırmaqla yatdırılmasında, daha doğrusu, xəstənin müalicəsində musiqidən əsas nüfuz etmə vasitəsi kimi istifadə olunması qam-şaman keyfiyyətidir. Dastanda rəvayət şəklində xatırlanan bu keyfiyyət qam-aşiq genetik əlaqəsinin ilk baxışdan o qədər də sezilməyən məzmunaltı təzahürüdür.

Ayrı-ayrı sənət sahələrinin əski çağlara 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 padşahi, göylər padşahının sarayı, yeraltı dünyadakı sehrlı alma ağacı, can quşu, dirilik suyu, sehrlı çubuq, sehrlı daş və s. bu kimi çoxsaylı obrazlaşmalar məhz qam-şaman dünyasından baş alıb gələrək mifoloji rəvayət, əfsanə, nağıl, epos və digər janrların strukturlarına yerimiş, hətta ibtidai mərhələdən sonrakı dövrlərdə də folklorun, o cümlədən də aşiq yaradıcılığının bütün məşhur süjetlərinin tərkibini təşkil edən aparıcı ünsürlər sırasında dayanmışdır. Bütün bunlar onu göstərir ki, qam-şaman kökünə bağlı olan sənət sahələri, təxəyyül istiqamətləri arasında nə qədər diferensasiya və şaxələnmələr gətirsə də, bu sahə və istiqamətləri bir-biri ilə əlaqələndirən genetik başlanğıcın 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 Kaşğarının Orta Asiyada qələmə alınan “Divan“ı Azərbaycan türkləri üçün nə qədər dəyərlidirsə, Azərbaycan coğrafiyasında formalaşan “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 irsi əhatə edən, ortaq sözdə, dildə gerçəkləşən mədəniyyət sisteminin bütövlüyü nəzərdə tutulur.

Azərbaycan ədəbiyyatının özünəməxsusluğu, fenomen rolu və milli örnəkləri də ümumtürk dəyərlərinin inkarı deyil, bilavasitə təsdiqi və davamıdır. Elə bütün bunlara görə də qədim türk təfəkkürünün inkişaf səviyyəsini və səciyyəsini əks etdirən qədim (ümumi) türk eposunu mövcud mənbələr əsasında bu və ya digər dərəcədə öyrənmədən Azərbaycan ədəbiyyatının nə təşəkkül, nə də formalaşma tarixini düzgün metodologiya ilə araşdırmaq mümkün deyildir.

“Epos“ sözü ədəbiyyatşünaslıqda həm dar - “dastan“ mənasında, həm də geniş mənada işlənir ki, onlardan sonuncusu bu və ya digər xalqın, yaxud xalqların qədim ədəbiyyatından danışanda özünü daha çox doğruldur. Hər şeydən əvvəl, ona görə ki, qədim dövrlərdən qalmış, müxtəlif yazılı mənbələrdə mühafizə edilmiş əsərlər nə qədər müstəqil olsalar da, vahid bir əsərin - epusun hissələri təsəvvürünü yaradır. Qədim (ümumi) türk eposu da belədir... Və bu mənada “epos“ sadəcə dastan deyil, müxtəlif dastanlar, süjetlər, motivlər verə bilən, mənsub olduğu xalqın ictimai-estetik təfəkkürünü bütövlükdə ifadə edən möhtəşəm əsər-potensiyadır. Onu tam halında bərpa və ehtiva etmək mümkün olmasa da, mövcud mənbələr əsasında təxminən təsəvvür, yaxud rekonstruksiya etmək mümkündür: Həmin təsəvvür ideya-estetik, poetexnoloji, linqvopoetik və s. komponentlərin yaratdığı sistemdən ibarətdir.

Qədim türk eposunun ideya-estetik, poctexnoloji, linqvopoetik və s. potensialı istər Azərbaycan eposu, istərsə də, yazılı ədəbiyyatı üçün elə bir zəngin mənbədir ki, həmin potensial müxtəlif dövrlərdə, mərhələlərdə olduğu kimi, bu gün də ədəbiyyatın estetik-poetik əsasında durmaqda davam edir və müasir türk xalqları ədəbiyyatlarını vahid bir kökə bağlayır.

Türk eposunun mənşəyi barədə danışarkən türk mifologiyasına qədərki Altay, həmçinin daha əvvəlki Turan mifologiyasına diqqət yetirmək zəruridir. Bu barədə mükəmməl araşdırmalar mövcuddur [753]. Həmin araşdırmalar belə bir nəticə çıxarmağa imkan verir ki, protürk-türk mifologiyası konkretlikdən (naturalizmdən) mücərrədlüyə (analitizmə) doğru inkişaf etmiş və bu proses türk təfəkkürünü tanrıçılığa gətirib çıxarmışdır. "Tanrı" ideyası (dünyagörüşü) formalaşana qədər mifik təfəkkürün hansı inkişaf dövrlərindən keçməsi protürk mifologiyasının kifayət qədər mübahisəli məsələlərindən biridir.

Bununla belə, "Tanrı" ideyasının məhz müəyyən təkamül prosesinin məhsulu olması heç bir mübahisə doğurmur. Həmin ideya epos təfəkkürünün formalaşması ilə stabilləşərək türk epos təfəkkürünün təkamül səviyyəsini müəyyən etmişdir.

Tanrıçılıq dünyagörüşünün müəyyənlişməsi ilə ona qədərki bütün etnik-ideoloji idrak formaları tanrıçılığa tabe olur, mifologiya bundan sonra məhz bu mükəmməl dünyagörüşünün "məntiqi" ilə yaşayır, onu tamamlayır və qədim türk cəmiyyətində kütləvi düşüncədən fərqli olaraq "professional" düşüncə (yuxarı silkin, cəmiyyətin yüksək təbəqələrinin düşüncəsi) daha çox tanrıçılığa 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 kənarında izah etmək mümkün deyil. Qədim türk idrakının ən böyük əsəri həmin idrakın gəlib çıxdığı "Tanrı" ideya-obrazıdır ki, onu türk varlığı özünün bütün potensial imkanları ilə yaratmış, ən azı minillik (e.ə. I minilliyin ortalarından eramızın I minilliyinin ortalarına qədər) ictimai və mənəvi həyat təcrübəsinin etnik (universal) idrak metodologiyasına çevirmişdir.

Tanrı - göylər aləmi ilə bağlıdır: lakin türkün yaşadığı torpağın da, cəmiyyətin də, qəbilənin də taleyini Tanrı müəyyənləşdirir. Əgər tanrı istəməsə, kimsə türk cəmiyyətinin hökmdarı (kağanı) ola bilməz. Ona görə də türklərdə həm də hökmdar kultu mövcud olmuş, hətta tanrıçılıq

lığın tənəzzülündən sonra da yaşamışdır.

Ola bilsin ki, tanrıçılıq özünəqədərki mifoloji dünyagörüşü tamamilə inkar etmək gücündə olmamışdır. Lakin o, mahiyyət etibarilə türk düşüncəsində, ən azı, təkallahlığın ərəfəsi idi. Türkünstanda geniş yayılmış əfsanəyə görə, Allahın rəsulu Məhəmməd meraca çıxdığı gecə peyğəmbərlər arasında tanımadığı bir şəxsi görmüş və Cəbrayıldan onun hansı peyğəmbər olduğunu soruşmuşdur. Cəbrayıl cavab vermişdir ki, o, peyğəmbər deyil, 333 il sonra Türkünstanı dininizə döndərəcək Salur Buğra xanın ruhudur... Peyğəmbər yerə endikdən sonra Buğra xana dua etmiş, əshabının xahişi ilə, yerdə də onun və qırx məsləkdaşının ruhu ilə görüşmüşdür [705, 12].

Türklərin islamı qəbul etdikləri dövrün tarixçiləri yazırdılar ki, türklər həmişə tək bir Tanrıya inanır, ərəblərin də vahid Allaha inanmaları onları islama 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 hökmdar, tək bir qəhrəman...) lazım idi. Ona görə də qədim türk eposunun (müxtəlif mənbələrdə bu və ya digər şəkildə mühafizə olunmuş dastanların) əsas qəhrəmanları "Tanrı" obrazının transformları olan hökmdar-qəhrəmanlardır ki, onların iradəsi həmin dastanı yaradan epos təfəkkürünün (xalqın, etnosun, etnik-mədəni sistemin və s.) bilavasitə iradəsidir. Tanrı türk insanını, türk cəmiyyətini, türk dövlətini (və türk hökmdarını) hifz edir.

Mədəniyyət qohumluğu, sivilizasiya bağlılığı baxımından türk eposuna çox yaxın olan akkadların tərcüməsində nisbətən bütöv şəkildə qorunub-saxlanan ilk epik abidə "Qılqamış" dastanıdır.

Enkidunun ölüm qarşısında sarsılması lövhəsində iki qəhrəmanın dostluğu, həyatsevərliyi, ölümün mənası haqqında etik-fəlsəfi motiv bu dastanda qabarıq ifadəsini tapmışdır. Ölümdən qaçan Dədə Qorqud, Əzrayilla cəngə çıxan Dəli Domrul, qocalıq çağı kədəre bürünən Koroglu obrazları, həmçinin beşikdən qəbrə qədər olan məsafəni uzatmaq, onun mənasını dərk etmək, gözəlliyini duymaq ideyasının müstəzəkliyi göstərir ki, həm Orta Asiya və Qafqazda, həm də Dəclə-Fərat arası yaşayan qədim xalqları birləşdirən irsi əlaqə və etnik-mədəni tipologiya çox güvvətli olmuşdur.

I minilliyin ortalarında Hun-türk dövləti dağılır. Şərqdə oğuzların Göy türk (tanrı türk), Qərbdə isə qıpçaqların müxtəlif dövlətləri yaranır. Məhz bu dövrdən başlayaraq türklərin diferensiasiyası münbit coğ-

rafi-sosial mühitə düşüb güclənir. I minilliyin ikinci yarısında bir-birindən həm iqtisadi-ekoloji həyat tərzinə, həm də müəyyən qədər dünyagörüşünə görə fərqlənən oğuz, qıpçaq və karluq-uyğur birlikləri formalaşır. Qıpçaqlar, əsasən, Qərb, oğuzlarla karluq-uyğurlar isə, əsasən Şərq dünyası ilə bağlı idilər, lakin haqqında söhbət gedən diferensiasiya türklüyün daxili kontaktlarının fəallığını heç də tamamilə sarsıtmır.

Qərbdə əvvəl xristianlığın, sonra islamın, Şərqdə islamın (oğuzlar arasında), buddizmin və manixeyizmin (karluq-uyğurlar arasında) yayılması qədim (ümumi) türk eposuna həmin dinlər dünyagörüşləri ilə əlaqədar müəyyən motivlər, ideyalar gətirir (Əsasən V-X əsrlərdə baş verən həmin mənəvi-ideoloji kontaktlar nəticəsində türk eposu Şərqdə Çin-Tibet, Hind-İran, Ərəb, Qərbdə isə German, Skandinav, Slavyan eposları ilə qarşılaşır).

IX-XI əsrlərdə aşağıdakı türk etnik-kulturoloji regionları formalaşır ki, bu da qədim (ümumi) türk eposunun diferensiasiyası üçün etnik-ictimai şərt olur: Sibir-Türküstan (yaxud Mərkəzi Asiya), Ural-Volqaboyu, Şərqi Avropa, Qafqaz - Kiçik Asiya.

Türk etnik-mədəni sistemində mifologiya ayrı bir önəm və dəyər daşıyır. Türk mifoloji sistemi və onun struktur qatlarını tarixən tənzimləyən qanunauyğunluqlar özünəməxsusluğu ilə dünya mifologiyasında ayrıca yer tutur.

Kosmoqonik, etnoqonik və təqvim-mövsüm 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, çuvaş, xakas, altay, özbək, qazax, qırğız... folklorunda, dünyagörüşündə, inanc sistemində öz əksini tapan mifoloji sistem Azərbaycanda da mənəviyyat sistemi tarixini öyrənmək üçün orta q 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 amildir.

Azərbaycan-türk kosmoqonik miflərində kosmosla (nizam, düzüm) xaos (qarışıqlıq, dağdırcılıq, nizamsızlıq) arasındakı əbədi mübarizə öz əksini tapır. Qədimliyi özündə saxlamış kosmoqonik miflərdən əxz olunan bilgi silsiləsi mifik düşüncənin dünya modelinin açılması

üçün də çox dəyərlidir.

Etnoqonik və ya geneoloji miflər cəmiyyət münasibətlərinin ilkin çağlarını, ailə, evlənmə, qohumluq, ictimai birgəyaxayış norma və prinsiplərini və nəhayət, dövlət quruluşunun ana xətlərini ifadə etmək baxımından çox qiymətlidir. Mədəni qəhrəman - demürq anlayışının formalaşması və ümumən ilkin əcdad, soy kökü, soy ağacı, şəcərə anlayışlarının açıqlanması bilavasitə etnoqonik miflərlə bağlıdır. Dövlət və hərbi qüvvələr simvolu Oğuz xan, qopuzda maddiləşən müdrilik-bilgəlik simvolu Dədə Qorqud, eləcə də Koroğlu, Boz qurd, Xızır İlyas və s. obrazlar mədəni qəhrəman siqləti daşıyan surətlər kimi önəmlidir.

Təqvim mifləri zaman anlayışının insan psixolojisində, həyat və davranışındakı inikasıdır. Zaman fəlsəfəsi, zaman idrakı, zaman hərəkəti, kainatdakı dövrilik və s. anlayışları açıqlayan və daha çox mərasimlərdə reallaşan təqvim mifləri də o biri qisim miflərlə qırılmaz şəkildə bağlıdır və vahid üzvi vəhdəti əks etdirir. Üç qisim mif zaman-məkan-insan triadası kosmos-təbiət-cəmiyyət üçlüyünə uyandır. Bu uyurluq ayrı-ayrı kod sistemi ilə vahid bilginin verilməsi sistemidir.

Türkiyə ədəbiyyatşünaslığında "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 formalaşan 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 gözüylə görülən, xalq ruhuyla duyulan və xalq xəyalında nağıllaşdırılan tarixlərdir (N.S.Banarlı).

"Yaradılış" (törəniş), "Saka", "Alp Ər Tonqa", "Şu", "Oğuz Kağan", "Siyenpi", "Göytürk", "Uyğur"... əsətiri dastanları əsasən Sibir, Altay, Orta Asiya, Qafqaz türklərinin folklorundan toplansa da, ayrı-ayrı türk xalqlarının orta qaynağıdır. Bu mənada Azərbaycan ədəbiyyatının kökünü bu əsətir-dastanlarsız təsəvvür etmək olmaz. Bu əsətir-dastanların bir neçəsini təqdim etməkdə məqsəd diqqəti Azərbaycan türklərinin dominant mənəvi qaynaqlarına çəkməkdir.

Beləliklə, qədim türk eposunun zənginliyi, ideya-estetik mükəmməlliyi tanrıçılığın fəlsəfi idrak imkanlarının genişliyi ilə, türklərin tarixinin, iqtisadi, ictimai və siyasi həyatlarının zənginliyi, çoxtərəfliyi, fəallığı ilə, nəhayət, türklərin 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 epik ənənəsi həm Şərq, həm də Qərb xalqlarının epos təfəkkürünə, ədəbiyyatına, mədəniyyətinə təsir göstərməklə yanaşı, xüsusilə I minillikdə Şərq epik-mədəni ənənələrinin Qərbə daşınmasında çox mühüm rol oynamış, təxminən min il ərzində Şərqlə Qərb arasında əsas mənəvi-kulturoloji ötürücü olmuşdur [562].

Qədim türk epos təfəkkürünün müxtəlif mənbələrdə zəmanəmizə qədər gəlib çıxmış əsas əsərləri aşağıdakılardır: "Yaradılış", "Alp Ər Tonqa", "Oğuz Kağan", "Göy türk", "Ərgənəkən", "Şu", "Siyenpi", "Köç" dastanları, qədim türk (runik) və müəyyən dərəcədə uyğur yazılı abidələri.

Həmin əsərlər mətnşünaslıq səciyyəsinə, 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"sində 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 dövrdə meydana çıxmışdır. Lakin epos ənənəsinə uyğun olaraq, daha qədim dövrlərin hadisələri, ictimai, etnik-estetik əhvali-ruhiyyəsi də onlarda öz əksini tapmışdır. Aparıcı ovqat, dünyagörüşü, etnik-ictimai emosiya isə məhz dastanların formalaşdığı 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 sıra hallarda ya tam deyil, ya da öz zəmanəsi üçün "müasirləşdirilmiş", müəyyən məqamları təhrifə məruz qalmışdır. Çin və ya İran mənbələrində mühafizə olunmuş qədim türk dastanlarında (əslində, dastan süjetlərində) nəinki bir sıra 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 etmək üçün hələlik başlıca qaynaqlar olaraq qalır və onların hər biri üzərində ayrıca dayanmaq lazımdır.

Qədim türk epox 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 işə Altay türklərinin XIX əsrdə də hələ qədim dövrlərin "əhvali-ruhiyyə"si ilə yaşamaları nəticəsində mümkün olmuşdur.

Dastanda deyilir ki, bir vaxtlar yalnız Tanrı Qara xan və su vardı. Qara xandan başqa görünən, sudan başqa görünən yox idi. Qara xan təklikdən darıxıb 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 intəhasız suyun üstü ilə iki qara qaz kimi uçurdular. Lakin halından məmnun olmayan kişi Qara xandan daha yüksəkdə uçmaq istəyirdi. Onun nə istədiyini bilən Qara xan kişidən uçmaq qabiliyyətini aldı. Kişi dibsiz suya yuvarlandı. Boğulurdu. Elədiyinə peşiman olub Tanrı Qara xandan bağışlanmasını xahiş etdi.

Tanrı Qara xanın iradəsi ilə sudan bir ulduz çıxdı. Kişi həmin ulduzun üstünə çıxıb xilas oldusa da, Qara xan onun bir daha uçmayacağını nəzərə alıb dünyanı yaratmaq qərarına gəldi. Kişiyə buyurdu ki, suyun dibinə dalaraq torpaq çıxarsın. Şər düşüncədən əl çəkməmiş kişi torpaq gətirərək fikirləşdi ki, özü üçün gizli bir dünya da yaratsın, ona görə də torpağın bir hissəsini ağzında saxladı.

Elə ki, ovcundakı torpağı su üzərinə səpdi, Tanrı Qara xan torpağa "böyü!" deyərək buyurdu. Torpaq böyüyüb dünya oldu. Lakin kişinin ağzında saxladığı torpaq da böyüyüb onu boğmağa başladı. Qara xan ona "tüpür!" deməyəydi, boğulub öləcəkdi.

Tanrı Qara xan dümdüz bir dünya yaratmışdı, lakin kişi tüpürəndə ağzından çıxan torpaq bataqlıqlar, təpələr əmələ gətirdi. Hirsələnən Qara xan itaətsiz kişiyə "Erlik" (şeytan) adını verib özünün işıq dünyasından qovdu.

Sonra yerdə doqquz budaqlı bir ağac bitirdi, hər budağın altında bir adam yaratdı ki, bunlar doqquz insan irqinin ataları oldular. Erlik insanların gözəlliyini, xoş həyatını görüb Tanrı Qara xandan xahiş etdi ki, həmin insanları onun ixtiyarına versin. Qara xan vermədi. Lakin Erlik istəyindən dönmədi, insanları öz tərəfinə çəkməyə başladı. Qara xan insanların ağılsızlığını, Erliyə aldanmalarını görüb acıqlandı və onları öz başlarına buraxdı. Erliyi isə yer altındakı qaranlıq dünyanı üçüncü qatına qovdu. Özü isə göyün on yeddinci qatını yaradıb oraya çəkildi. Mələklərindən birini insanları qorumaq üçün yer üzünə göndərdi.

Erlik Tanrı Qara xanın qərar tutduğu gözəl göyü görüb ondan icazə istədi ki, özü üçün bir göy yaratsın. İcazə alıb yaratdı və aldatdığı şər ruhları öz göyündə yerləşdirdi. Lakin Qara xan görəndə ki, Erliyin təbəəsi onunkundan daha yaxşı yaşayır, mələklərindən birini göndərüb həmin göyü dağıtdırdı. Göy yıxılıb dünyaya düşdü, dağlar, dərələr, ormanlar meydana gəldi. Acıqlanmış Tanrı Qara xan Erliyi yerin ən aşağı qatına sürdü. Buyurdu ki, bu günəşsiz, aysız, ulduzsuz yerdə 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, altıncı qatında Ay Ata oturmuşdur [690; 705, 43].

Göründüyü kimi, "Yaradılış" dastanında dünyanın yaranması barədə qədim türklərin epik təsəvvürü əks olunmuşdur. "Xaosdan kosmosa" məntiqinə əsaslanan həmin təsəvvürə bu və ya digər şəkildə dünyaya xalqlarının çoxunun eposlarında təsadüf olunur. Qədim türk eposuna görə dünyanın mənşəyində hər iki başlanğıc-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, dünyanı ancaq xeyirxah hisslər, düşüncələr və əməllər dünyası kimi yaratmaq iqtidarında deyil - qədim türklər yalnız xeyirxahlığı Tanrı ilə bağlamış, bədxahlığın isə Tanrı iradəsindən kənar olduğuna inanmışlar. Lakin "Yaradılış" dastanı onu da qeyd etməyə əsas verir ki, türk Tanrısı yalnız xeyirxahlığın deyil, bədxahlığın da mövcudluğuna müəyyən qədər rəvac verir, ancaq o halda işə qarışır ki, bədxahlıq xeyirxahlıqdan yüksəyə qalxmaq, dünyanı idarə etmək, "kosmos"a hökm etmək iddiasına düşür.

Qədim türk inanır ki, dünya bütünlükdə Tanrının iradəsinə tabedir, elə bir qüvvə yoxdur ki, onunla müqayisəyə gəlsin.

"*Alp Ər Tonqa*" dastanı ən gec e.ə. I minilliyin ortalarında formalaşmış olsa da, həmin dastandan türkcə çox az şey - yalnız M.Kaşqari "Divan"ında qeydə alınmış ağı qalmışdır. Ancaq güman edilir ki, Turan hökmdarı Alp Ər Tonqa (Assuriya mənbələrində Maduva, Herodotun "Tarix"ində Madyas, İran mənbələrində Əfrasiyab) haqqında həm türanlılar (əslində türklər), həm də iranlılar arasında xüsusi dastan təşkil edəcək qədər əfsanələr, rəvayətlər dolaşmış, Ə.Firdovsi "Şahnamə"ni yazarkən İran mənbələri ilə yanaşı, türk mənbələrindən də istifadə et-

mişdir. Ə.Firdovsiyə haqqında söhbət gedən mövzuda əsər yazmağı si-fariş verən türk hökmdarı Sultan Mahmud Qəznəvi həmin mövzunun türklər üçün şərəf gətirən hadisələrdən bəhs etdiyini bilirdi, “Şahna-mə” müəllifinin iranpərəst mövqə tutduğunu gördükdə isə, qəzəblən-ərək şairi mükafatlandırmaqdan imtina etmişdi.

Ə.Firdovsiyə, qismən də M.Kaşğariyə dayanaraq “Alp Ər Tonqa” dastanının qısa məzmununu aşağıdakı şəkildə rekonstruksiya etmək mümkündür (rekonstruksiya zamanı Atsızdan [690] istifadə olunmuş-ur):

Turan hökmdarı Beşəng bir gün türk ulularını başına yığıb söylədi: “İranlılar bizə çox zülmələr vermişlər, türkün öc olmaq zamanı gəldi”. Hökmdarın oğlu, köksü aslan kimi möhkəmlənmiş Alp Ər Tonqa irəli yeriyib: “Baba, öc almağa izin ver, mən gedim” - dedi. Beşəng izin ver-di.

Alp Ər Tonqanın başçılığı altında türk-Turan ordusu yazda İrana girdi. Düşmənin ordusunu pozub, Dehistan qalasını aldılar. Hökmdar əsir düşdü. Alp Ər Tonqanın qardaşı Alp Aruz satqınlıq etdi. Alp Ər Tonqa onu öldürdü.

İrana tabe olan Kabul ölkəsinin padşahı Zal iranlılara köməyə gə-lərək türk-Turan ordusuna böyük ziyan vurdu. Alp Ər Tonqa bundan acıqlanıb dustaq saxladığı İran hökmdarını öldürdü...

İran taxtına Zev keçdi. İranla Turan arasında savaş yenidən başla-dı. Qıtlıq oldu. İnsanlar qırılıb qurtarmasın deyə sülh bağladılar. İran torpaqlarının şimal hissəsi Turana qatıldı.

Zev öldükdən sonra türk-Turan ordusu yenidən İrana girdi. Lakin bu dəfə Zəlin oğlu Rüstəm onların qarşısına çıxdı. Alp Ər Tonqanın or-dusunu dağıtdı. Az qala Alp Ər Tonqanı da yenəcəkdə, lakin türk baha-dırları onu qurtardılar. Rüstəm Keyqubadı taxta çıxardı. Sülh bağlandı və Alp Ər Tonqa vətənə döndü.

İran taxtına Keykavus çıxanda türk-Turan ordusu yenidən İrana girdi, ancaq bu dəfə yardıma gələn Zal onları məğlub edib İrandan çı-xardı.

Keykavusun əyləncələrlə məşğul olduğunu bilən Alp Ər Tonqa yenidən İran üzərinə yeridi, Keykavus oğlu Siyavuş ilə Rüstəmi onun qarşısına göndərdi. Qara qayğılı yuxu görənlər Alp Ər Tonqa sülh bağla-dı. Buxara, Səmərqənd və Çaçı düşməne verib Qanq şəhərinə çəkildi. Həmin sülhdən razı qalmayan Keykavus Siyavuşla Rüstəmə qəzəblən-di. Rüstəm acıqlanıb öz ölkəsinə getdi. Siyavuş isə Alp Ər Tonqaya si-

ğınib əvvəl türk qəhrəmanlarından birinin qızı ilə, sonra isə Alp Ər Tonqanın gözəl qızı Firəngizlə evləndi. Birinci qadından bir oğlu oldu - adını Keyxosrov qoydular.

Siyavuşu sevməyənlər onu Alp Ər Tonqaya çuğulladılar. Siyavuş öldürüldü. Rüstəm hücum edib Alp Ər Tonqanın oğlunu öldürdü. Alp Ər Tonqa ordusuyla öc almaq üçün yeridisə də, məğlub olub Çin dənizinə qədər qaçdı. Turan yıxılıb-yaxıldı. Alp Ər Tonqa Turanın yıxılıb-yaxıldığına, 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 yarından 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 yeridi. İran ordusu Turan ordusunu yenib qalaya girsə də, Alp Ər Tonqa iki yüz bəyi ilə qaçıb Çin padşahının yanına getdi. Keyxosrov Turan hökmdarının ardınca düşdü. Onunla üz-üzə dayandı. Alp Ər Tonqa Keyxosrova məktub yazıb təklif etdi ki, onun seçdiyi kənar bir yerdə təkbətək döyüşsünlər. Keyxosrov təklifi qəbul etmədi. Ordular vuruşası oldular. Düşmən hiylə işlədib türk-Turan ordusunu yendisə də, Alp Ər Tonqa imkan tapıb yenə düşməndən qurtardı. Ordusunun dağılması, Çin hökmdarının ondan üz döndərməsi Alp Ər Tonqaya ağır təsir etdi, onu sarsıtdı.

Öz ölkəsinə qayıdıb dağda-daşda ac-yalavac dolaşan Alp Ər Tonqa bir mağarada acı günlər yaşayır, taleyinə yana-yana özü-özünə, tapdalanmış vətəninə ağı deyirdi. Türkcə danışığı eşidib onun kim olduğunu anladılar və tutmaq istədilər. Ancaq qaçıb suya atıldı. Keyxosrov məsələdən agah oldu, Alp Ər Tonqanı hiylə ilə sudan çıxarıb öldürdülər.

Turan hökmdarının ölümü türklər-turanlılar arasında böyük həyəcana səbəb oldu, onun ölümünə ağı deyib ağladılar, qan-yaş tökdülər:

*Alp Ər Tonqa öldümü,
İzsiz amun qaldımı,
Ödlək öcün aldımı,
İmdi yürək yırtılır.*

*Ödlək yaraq gözətti,
Oğru tuzaq uzatdı,
Bəglər bəgin azatdı,
Qaçsa, Kalı qurtulur?*

*Ulaşıb ərən börləyü,
Yırtıb yaka urlayü,
Sıkırib ünü yurlayü,
Sığtab gözü örtülür...*

“Alp Ər Tonqa” dastanı “Şahnamə” müəllifi tərəfindən “təhrif edilə” də (prof. M.Kazım bəy. “Firdovsiyə görə farsların mifologiyası” məqaləsində ümumiyyətlə, “Şahnamə”ni deyil, “Şahnamə”də fars mifologiyasını araşdırdığından həmin məsələdən sərf-nəzər etmişdir [536].) burada türk hökmdarı Alp Ər Tonqanın cahangirlik ehtirasları, vətənpərvərliyi, haqq-ədalət (dünya nizamı) uğrunda mübarizəsi və s. heç də tamamilə itirilməmişdir. Tanrının iradəsi ilə hərəkət edən hökmdar məqsədinə nail olmasa da, həmin obrazı yaradan epik təfəkkür öz məqsədinə tamamilə nail olmuşdur: hökmdar 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, dövlətçilik təsəvvürləri və s. əks olunur.

M.Kaşğari “Divan”ındakı parçalar göstərir ki, “Alp Ər Tonqa” dastanı irihəcmli mənzum bir əsər imiş, I minilliyin sonu - II minilliyin əvvəllərinə qədər türklər arasında onun müəyyən hissələrini, yaxud hamısını əzbər bilən ozanlar olmuşdur.

“Oğuz Kağan” dastanı qədim türk eposunun ən mükəmməl təzahürlərindən biridir. Dastanın e.ə. I minilliyin sonlarında formalaşdığını güman etmək olar. Eramızın birinci minilliyində türklər arasında geniş yayılmış, təxminən həmin minilliyin sonu, II minilliyin əvvəllərindən etibarən daha çox oğuz türklərinin epik tarixi funksiyasında çıxış etsə də, mənşəyi, tipologiyası baxımından ümumtürk miqyaslı hadisədir.

“Oğuz Kağan” dastanının ideya-məzmunu, poetik xüsusiyyətləri barədə kifayət qədər təsəvvür yaradan aşağıdakı əsas yazılı mənbələr mövcuddur: təxminən XIII əsrdə uyğur əlifbası ilə Türkünstanda yazılmış kiçik bir mətn (əvvəldən də, sondan da naqisdir), F.Rəşidəddinin XIV əsrə aid farsca “Came ət-təvarix” kitabında böyük bir hissə, bizə gəlib çıxan nüsxəsi XVI əsrə aid (XI əsr mənbəyindən üzü müəyyən redaktə ilə köçürülən) “Kitabi-Dədə Qorqud”, XVII əsrdə Əbülqazi xan Xivəlinin yazdığı “Şəcərəyi-tərakimə” və s.

Uyğur əlifbası ilə yazılmış mətnin (“Oğuz kağan” dastanının qısa məzmunu həmin mətnin 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. Gözləri ala, saçları, qaşları qara bu gözəl oğlan anasının ilk südünü əmib daha əmmir, dil açıb çiy ət, bişmiş yemək, şərab istəyir. Qırx günə böyüyür, ayağı öküz ayağına, beli qurd belinə, köksü ayı köksünə oxşayır. Bədəni başdan-başa tüklə örtülür.

İlxıya baxır, at minir, xalqa əziyyət verən vəhşi heyvanları ovlayırdı. Yenilməz bir igid idi.

Oğuz bir gün Tanrıya yalvararkən göydən bir işıq düşdü. Yüyürüb gördü ki, işığın ortasında gözəl bir qız oturub. Qızı sevib aldı. Günlər, aylar keçəndən sonra qızın Oğuzdan üç oğlu oldu: birinə Gün, ikincisinə Ay, üçüncüsünə Ulduz adı qoydular.

Yenə günlərin birində Oğuz ova getdi, göl ortasında bir ağac gördü. Ağacın koğuşunda gözəl bir qız oturmuşdu. Oğuz onu görəndə ağlı başından getdi. Qızı aldı, günlər, aylar keçəndən sonra o da üç oğlan doğdu: birinin adını Göy, ikincisinininkini Dağ, üçüncüsününkünü Dəniz qoydular.

Oğuz xalqını başına yığıb yemək-içmək verdi. Məclisin sonunda dedi:

*Mən sizlərgə boldum kağan,
Alalınq ya, takı kalkan.
Tamqa bizçə bolsun buran,
Kök börü bolsun qıl uran.
Tömür çidalar bol orman,
Av yirdə yirisin kulan.
Takı taluy, takı müren,
Kün tuğ bolqıl, kök kurıkan.*

Sonra hər tərəfə elçilər göndərüb xəbər çatdırdı ki, mən hər yerin, hamının hökmdarı - kağanı oldum ("Yəni Tanrı özü məni kağan seçdi. Kim mənə baş əysə, hədiyyələrini qəbul edib onu özümə dost sayaram, kim itaət etməsə, düşməndir, üstünə qoşun çəkərəm").

Sağ tərəfdə hökmdarlıq edən Altun kağan Oğuz kağana baş əydi, itaət elədi, sol tərəfdə hökmdarlıq edən Urum kağan boyun qaçırdı. Oğuz kağan hirsələnib onun üzərinə yeridi. Qoşun Buz dağının ətəyində

dayandı. Səhər açılarda Oğuz kağanın çadırına bir işıq topası düşdü. İçindən böyük bir erkək göy qurd çıxıb “ey Oğuz, mənim arxamca gəl” dedi. Oğuz kağan qoşunu ilə qurdun arxasınca gedib İtil deryasına çatdı. Urum kağan ilə vuruşub qoşununu yendi, kağan qaçdı, Oğuz kağan onun ölkəsini ələ keçirdi.

Oğuz kağan yoluna davam etdi. Göy qurd yenə də öndə gedib yol göstərirdi. Kağan Hind, Tanqut, Suriya və s. ölkələri döyüslə aldı, bir sıra yerlərə, igidlərə ad verdi. Uluq Türük adlı bir ağıllı qocanı özünə baş vəzir elədi.

Uluq Türük bir gün yuxuda bir qızıl yay, üç gümüş ox gördü. Yay gündoğandan günbatana qədər uzanmışdı, üç gümüş oxsa şimala doğru uçurdu.

Uluq Türük yuxusunu Oğuz kağana danışdı: “Tanrı bütün dünyanı 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 gətirirlər... Oğuz kağan yayı böyük oğlanlarına, oxları da kiçik oğlanlarına verir.

Qurultay çağırılıb xalqla yeyib-içib məsləhətləşdikdən sonra ölkəsini oğulları arasında bölüşdürür və onlara:

*Ay oğullar, köp məni aşdum,
Uruşqular köp məni gördüm.
Çıda bilə oq köp mən atdum,
Ayğır birlə köp yürüdüm,
Düşmanlarını ıqla qurdum,
Dostlarımı mən kültürdüm,
Kök tenqriqə mən ötədim...
Sənlərqə bire mən yurdum - deyir.*

Oğuz kağan Tanrı mənşəlidir, mərkəzləşmiş türk cəmiyyətinin (dövlətinin) epik yaradıcısı, hökmdarı və hamisidir. Onun Tanrı mənşəyi ilə yanaşı, Tanrı tipologiyası da vardır ki, bu da özünü hər şeydən əvvəl, göy qızları ilə evlənməsində göstərir. Oğuz (və onun xalqına) yol göstərən, onu düşmən üzərində qələbəyə aparan, türklərin cahan dövləti yaratmasına kömək edən Göy qurd da Oğuzun bilavasitə Tanrı hi-mayəsində olduğunun ifadəsidir.

“Şu” dastanı Makedoniyalı İsgəndərin Türkünə yürüş etdiyi dövrün hadisələrindən bəhs edən, görünür, I minilliyin əvvəllərində

ümumi türk eposu əsasında formalaşmış bir əsərdir ki, ondan müəyyən əhvalatlar, rəvayətlər şəklində M.Kaşğari "Divan"ında öz əksini tapmışdır.

Dastanda deyilir ki, İsgəndər Səmərqəndi keçib türk torpaqlarına girəndə türklərin hökmdarı Şu adlı bir gənc idi. Balasaqunda Şu qalasında böyük bir ordu ilə oturmuşdu. Kimsədən xəbərsiz bir dəstə gəndərmişdi ki, İsgəndər ordusunun hərəkətlərinə nəzarət etsin.

Şunun bir gümüş hovuzu vardı. İçərisində qazlar, ördəklər üzürdülər. Gənc hökmdar isə onları seyr edib dincəlirdi. Ordu başçıları ondan soruşanda ki, "İsgəndər gəlir, nə edək? Döyüşəkmi?" cavabında dedi: "Bu qazlara, ördəklərə baxın, görün necə üzürlər".

Xalq gördü ki, dünya hökmdarın vecinə deyil, nə döyüşə hazırlaşır, nə də bir yana qaçmaq fikri var.

Şunun göndərdiyi öncüllər gəlib xəbər gətirdilər ki, İsgəndərin qoşunları yaxınlaşır. Hökmdar gecə ilə yürüş əmrini verdi. Hazırlıqsız xalq əlinə nə keçdisə, minib Şunun arxasınca getdi. Minik tapa bilməyən 22 kişi ailəsi ilə yurdda qaldı. Onlar "nə edək" - deyə düşünərkən daha iki kişi ailəsi ilə oraya yaxınlaşdı. Dedilər ki, bu hərif (İsgəndər) gəldi-gedərdi, necə olsa çıxıb gedəcək, yurdumuzu tərk etməyək. Həmin iki kişiyə "qal ac" dedilər, onların övladları indi "qalaç" (kalaç) (xalaç) adlanır.

İsgəndər qoşunu ilə gəlib haqqında söhbət gedən 22 kişini gördü. Onların üzərindəki əlamətlərə baxıb kimsədən soruşmadan "türk mənənd" dedi (yəni "türkə bənzəyirlər"). İsgəndərin həmin sözü bu kişilərin adı olaraq ("türkmən") qaldı. Türkmənlər 24 boydur. 2 boy xalaçlardır ki, onlar 22 boy əsl türkmənlərdən fərqlənilər.

Türklərin hökmdarı Şuya gəlincə o, Çin tərəfinə keçdi. İsgəndər də onun ardınca düşdü. Uyğurda Şu İsgəndərin önünə gənclərdən ibarət bir qoşun göndərdi. Onlar İsgəndərin öncüllərinə gecə basqını edib onları məğlub etdilər.

Sonra İsgəndər Uyğurda şəhərlər saldı. Bir müddət oralarda qalıb çəkildi, getdi. İsgəndər gedəndən sonra Şu geriye döndü. Balasaquna gəlib Şu şəhərini saldı. Oraya tilsim qoydurdu. İndiyə qədər leyləklər o şəhərin önünə gəlir, ancaq o yana keçə bilmirlər. Tilsim öz qüvvəsini bugünə qədər saxlayır [688].

Qədim türk dastanlarında, əfsanələrində Makedoniyalı İsgəndərlə bağlı əhvalatlara təsadüf olunması dünyanın böyük cahangirinin yürüşlərinə, yəni konkret tarixi hadisələrə türk təfəkkürünün reaksiya-

sını göstərir; həmin reaksiyanın məzmununu bu cür ümumiləşdirmək olar ki, Makedoniyalı İsgəndər nə qədər məğlubedilməz sərkərdə, nə qədər müdrik hökmdar olsa da, türk dünyası üçün "gəldi gedədir", ona görə də "Şu" dastanının qəhrəmanı İsgəndərin gəlişini laqeyd qarşılayır, xüsusi bir tədbir görməyi mənasız sayır. Qədim türk epos təfəkküründə formalaşmış həmin ideya-estetik nəticə XII əsrdə N.Gəncəvi yaradıcılığının məzmununa əsaslı təsir göstərmişdir (Bu barədə bax: N.Cəfərov. Qədim türk ədəbiyyatı və N.Gəncəvi. "Nizami Gəncəvi". Məqalələr məcmuəsi, Bakı, 1991).

"Ərgənəkən" dastanı təxminən I minilliyin ortalarında müxtəlif qədim rəvayətlər əsasında formalaşmışdır. Dastanın məzmunu barədə XIV əsrdə F.Rəşidəddin, XVII əsrdə isə Əbül Qazi Xan məlumat verir.

Dastanın qısa məzmunu belədir [705, I, 53-54].

Moğol elinə Oğuz xan soyundan olan İl xan hökmdarlıq edirdi. O, tatarların başında duran Sevinc xanla vuruşur, həmişə qalib gəlirdi. Sevinc xan hədiyyələr göndərərək Qırğız xanını öz tərəfinə çəkdi. Moğollar bütün döyüşlərdə üstün olduqlarına görə digər türk boylarının onlarda qisası vardı. Ona görə də Sevinc xanın ətrafında toplaşmış moğolların üzərinə yeridilər.

Moğollar möhkəm dayanmışdılar. Sevinc xan qoşununun məğlub olacağını görüb hiyləyə əl atdı. Xan və boyləri toplayıb geri çəkilmək, gedərkən lazımsız malları buraxmaq buyruğunu verdi. Moğollar elə bildilər ki, düşmən yenilib qaçır. Möhkəmləndirilmiş ordugahlarından çıxıb onların ardınca düşdülər. Tatarlar geri dönüb vuruşmağa başladılar, moğolların böyüklərini qırdılar, kiçiklərini isə dustaq elədilər. Dustaq olanlar yiyələrinin soy adını aldılar, moğollardan dünyada əsər-ələmət qalmadı.

Moğol hökmdarı İl xanın oğlu Qıyanla qardaşı oğlu Nüküz də dustaq olmuşdular. Hər ikisi təzəcə evlənmişdi. İmkan olan kimi qadınları ilə birlikdə qaçıb yurdlarına gəldilər. Döyüşdən on gün keçmişdi. Gördülər ki, bəzi heyvanlar da düşməndən qaçıb yurda dönüb. Onları da götürüb dar dağ cığırı ilə əlçatmaz, ünyetməz bir yerə gəldilər. Bu yer çox gözəl idi: axar çaylar, bulaqlar, çayır-çəmənələr, meyvəli ağaclar, cürbəcür ov heyvanları... Tanrıya şükür elədilər. Qışda mallarının ötni yeyir, dərilərini geyir, yazda südünü içirdilər. Bu yerin adını Ərgənəkən qoydular (yəni - "Hündür dağ yamacı").

Qıyanla Nüküzün övladları oldu, mal-heyvanları artıb çoxaldı. Böyük bir xalq əmələ gəldi. O qədər artdılar ki, Ərgənəkən onlara darlıq

elədi. Buraya gəlişlərindən dörd yüz il keçmişdi.

Bir gün toplaşib söhbət elədilər. Babalarımız deyərdi ki, Ərgənəkondan kənarında 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 gəlib dedi ki, burada bir dəmir mədəni var, onu əritsək, yol açılar.

Camaat kimi kömür, kimi odun gətirdi. Bir sıra odun, bir sıra kömür düzdülər. Dəridən yetmiş görük düzəldilər. Od vurub körüklərin hamısını birdən görüklədilər. Tanrının köməyi ilə dəmir əriyib yüklü bir dəvə keçəcək qədər yol açıldı. Ərgənəkondan çıxdıqları həmin günü moğollar həmişə bayram edərlər. Bir dəmiri qızarana qədər odda saxlar, sonra onu çəkiclə döyərlər. Bu günə "zindandan çıxıb baba yurdumuza gəldiyimiz gün" deyərlər.

Ərgənəkondan çıxıb öz ölkələrinə dönəndə moğolların hökmdarı Qiyan soyundan olan Börtə Çinə idi. Bütün boylara xəbər göndərdi ki, biz Ərgənəkondan çıxıb geriye - ölkəmizə qayıtdıq. Bəziləri sevindilər, bəziləri kədərləndilər. Tatarlar onların üzərinə gəldi. Böyük bir döyüş oldu. Moğollar düşməni yendilər, böyüklerini qılıncdan keçirdilər, kiçiklərini dustaq etdilər. Mallarını yağmaladılar. Beləcə dörd yüz ildən sonra tatarlardan qanlarını aldılar.

Ətrafda moğollardan güclü bir xalq yox idi. Hətta əslində moğol olmayanlar da "moğoluq" 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 yəni-dən əvvəlki tarixi ehtişamına qaytarır.

Türklərin cəmiyyət tarixində diqqəti cəlb edən ən mühüm məsələlərdən biri müxtəlif boyların ictimai-siyasi münasibətləri olduğundan türk epos təfəkkürü həmin məsələyə biganə qalmamış, haqqında söhbət gedən münasibətlər xalqın epik yaddaşında özünəməxsus bir şəkildə faklaşaraq mühafizə olunmuşdur. "Ərgənəkon" dastanında türk tayfalarından olan moğolların Tanrı tərəfindən müəyyənləşdirilmiş hakimiyyət səlahiyyətləri uğrunda mübarizələri, pozulmuş tarixi harmoniyanın 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, ölən və dirilən təbiət, eləcə də bunun transformları olan ölən və dirilən cəmiyyət barədəki qədim təsəvvürlər də dastanın ideyasına təsir göstərmişdir (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 zənginləşdirsə də, “Ərgənəkən” dastanından görüldüyü kimi, bütövlükdə aradan qaldırmır. Etnosun yenidən (“rüşeym”dən) canlanmasının mağara-təbiətlə bağlanması da qədim türk epos təfəkküründə natur təsəvvürün əhəmiyyətli yer tutmasından irəli gəlir. “Ərgənəkən” (“Ərgənəkona girmək”, “Ərgənəkonda yaşayıb artmaq”, nəhayət, “Ərgənəkondan çıxmaq” və s.) obrazı elə bir müqəddəs rəmzi obrazdır ki, burada ən zəif bir həyat işartısının güclənməsi, artması üçün münbit ekoloji şərait mövcuddur.

“Ərgənəkən” dastanının əsas ideyası “Göytürk” dastanında özünəməxsus şəkildə davam etdirilir. “Göytürk” dastanının məzmunu barədə məlumata Çin mənbələrində təsadüf edilir [698].

Mənbələrin birində göstərilir ki, hunların soyundan gələn Göy türklər A-şi-na ailəsindən törəmiş, müxtəlif oymaqlar halında yaşamağa başlamışlar. Lakin onların ölkəsi Linlər tərəfindən işğal olunmuş, on yaşlı bir uşaqdan başqa, hamısı qılıncdan keçirilmişdir. Düşmən əsgərləri uşağa, kiçik olduğu üçün o qədər də fikir verməyib, sadəcə ayaqlarını kəsərək onu bataqlığa atırlar. Bir dişi qurd peyda olub uşağı bəsləyir. Böyüdükdən sonra onunla ər-arvad kimi yaşayırlar. Qurd ondan hamilə olur.

Uşağın böyüyüb yaşadığını bilən düşmən hökmdar əsgərlərini göndərir ki, onu öldürsünlər. Qurd qaçır, Kas-çanq (Turfan) ölkəsinin şimalındakı dağa qalxır. Həmin dağda bir mağara vardı. İçerisində ət-raftı sərt qayalarla əhatə olunmuş bir oba yerləşirdi. Qurd həmin mağaraya girir və orada on oğlan doğur. Oğlanlar böyüdükcə kənardan gətirdikləri qızlarla evlənilir. Hər birindən bir soy törəyir. Çoxaldıqdan sonra mağaradan çıxıb Altay dağları ətəklərində məsğən tutub avarlara tabe oldular. Əsas məşğuliyyətləri onlara dəmirçilik etmək idi [705, I, 52].

İkinci mənbədə göstərilir ki, Göytürklər Hun ölkəsinin şimalındakı Sou ölkəsindəndirlər. Onların başında A Panq-pu dururdu. Onun da

yeddi qardaşı vardı. Böyük qardaşlarından birinin adı İ-ci Ni-su-tu idi ki, qurddan doğulmuşdu. Yağışa, küləyə hökm edirdi.

Qardaşlarını düşmən öldürdü, ancaq Ni-su-tu qaldı. Biri yaz, digəri qış tanrısının 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 böyükləri olan dördüncüsünün adı Na Tu-liu idi. O da Çien-su, Şin dağlarında qərar tutmuşdu.

Həmin dağlarda ulu babası A Panq-punun bir nəslə yaşayır, soyuqdan çox sıxıntı çəkirdi. 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 öləndə oğlanları böyük bir ağacın altına yığıdılar. Dedilər ki, ən hündürə hoppananı özümüzə başçı seçəcəyik. Hamısı bir-bir hündürə hoppandı. Türkün ən cavan arvadı A-şi-nanın oğlu, qardaşlardan ən gənci qalib gəldi. A-şi-na nəslə ondan törəmişdir [705, I, 52-53].

Göytürklərin törəyib artmasından bəhs edən bu dastana (dastanlara) eyni zamanda *“Boz qurd“ dastanı*, yaxud dastanları da deyilir ki, bu da, şübhəsiz, türklərin öz köklərini Boz qurdla bağlamalarından irəli gəlir. *“Göytürk“* dastanının məzmununu mühafizə edən ikinci mənbədən fərqli olaraq, birinci mənbədə göytürklərin Boz qurddan törəməsi barədəki təsəvvür təfəsilatı 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 uşağının qalması nəticəsində yenidən dirçəlir (bu dəfə, sözün ən geniş mənasında, mühafizəçi işini dişi Boz qurd görür). Qədim türk epos təfəkküründə xalqın öz mənşəyini canlı, yaxud cansız təbiətlə bu qədər sıx 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 nəzəriyyəsinə təbiətin - coğrafiyanın bu və ya digər xalqın, tayfanın, qəbilənin tarixində, davranış stereotiplərinin formalaşmasında roluna xüsusi diqqət verilir: [526; 525; 521; 523] *“Artıq sübut edilmişdir ki, NOTAO SAPIENS növünün mövcudluq forması - etnosdur və etnosların bir-birindən fərqi nə irq, nə dil, nə din, nə də savadlılığına görə deyil, ancaq davranış stereotipinə görə müəyyənləşir ki, bu da insanın 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 sı-ra dastanlarda ifadə edilmişdir ki, onlardan biri də naqis *"Siyenpi" dastanıdır.*

"Siyenpi" dastanının qısa məzmununu Çin mənbəyi danışır. Hə-min mənbədə göstərilir ki, Mo-lo-heu adında bir Siyenpi Cənub kunla-rının ordusunda üç il əsgərlik edir. Bu müddət ərzində arvadı bir uşaq doğaraq adını Tan-şe Hoau qoyur. Mo-le-heu yurduna dönüb uşağı gö-rüncə bərk qəzəblənir, arvadı da, uşağı da öldürmək istəyir. Arvadı isə deyir ki, bir gün göy bərk guruldayanda qorxub göyə baxdım, ağzıma bir dolu dənəsi düşdü, ondan hamilə olub on aydan sonra bu uşağı doğ-dum.

Mo-le-heu həmin qeyri-adi işə inanır kimi oldu, ancaq uşağın üzü-nü belə görmək istəmədi. Anası onu gizlicə böyütdü. Uşaq on beş ya-sına çatanda bir gün sürülərini yağmalamağa gələn hoydularla elə qəh-rəmancasına çarpışdı ki, böyük ad qazandı. Ətrafına bir çox igidlər yı-ğılmağa başladı... (Dastanın bir variantını V.Radlov Altay türklərindən yazıya almışdır).

"Siyenpi" dastanında qeyri-adi şəraitdə (göydən düşmüş dolu də-nəsindən) doğulmuş qəhrəmanı barədə müfəssəl söhbət getmir, onun ancaq yağmaçılarla çarpışıb böyük ad qazanması və ətrafına bir çox igidləri toplaması barədə deyilir ki, bu da onun qüdrətini, epik potensi-yasını təsəvvür etməyə imkan verir.

"Törəyiş" dastanı da, əslində *"Boz qurd"* dastanları silsiləsinə da-xildir. 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 qızla-rını 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 səslə ulayaraq qalanı qoruyurdu. Sonra qurd onun divarı yanında özünə bir yuva düzəltdi. Kiçik qız başa düşdü ki, uzun zamandan bəri onları qoruyan bu qurd atalarının qızları verdiyi Tanrıdan başqa bir kəs deyil. Böyük bacısını da xəbər dar etdi. Qızlar aşağı endilər.

Qurdla həmin qızların evlənməsindən doğulan Doqquz oğuzun səsi qurd səsinə oxşayır. Mahnı oxuyanda qurd hayqırtısını yamsılayırlar [690; 705, I, 54].

“Törəyiş” dastanı daha qədim dövrlərin törəyiş barədəki təsəvvürləri əsasında formalaşmışdır. Göründüyü kimi, dastanda söhbət ümumiyyətlə, türklərin, yaxud oğuzların deyil, doqquz oğuzun (uyğur türklərinin) genezisindən gedir ki, bu da həmin dastanın sonralar - təxminən V-VII əsrlərdə meydana çıxdığı qənaətinə gəlməyə 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 türklərinin yaşadıkları dini-ideoloji mühit həmin deformasiya işində, heç şübhəsiz, müəyyən rol oynamışdır. Əslində isə, Qurd (Boz qurd, Kök börü) qədim türk epik təfəkküründə Tanrının köməkçisi, onun iradəsinin bilavasitə ifadəçisidir, onun (Qurdun) Tanrı əlamətlərini daşması funksiyalarının çoxtərəfliliyi, genişliyi ilə yanaşı, məğlubedilməzliyində, gücünün yenilməzliyində, 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 başlanğıcı funksiyasını daşıyır.

“Törəyiş” dastanı kimi “*Köç*” dastanı da uyğur türklərinin dastanıdır; dastan həm Çin, həm də İran mənbələrində əks olunmuşdur.

Çin mənbələrindəki variant:

Uyğur ölkəsində Hu-lin adında bir dağ vardı. 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 şişməyə başladı. İşıq doqquz ay on gün həmin ağacın üzərində dayandı. Vaxt tamam olanda ağac yarıldı, içərisindən bir neçə uşaq çıxdı. Xalq onları götürüb böyütdü.

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 verməkdən ötrü oğlu Qalı tiginini 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 vardı. Xamm Kiü-liepin elçiləri baxıcılarla birlikdə buraya gəldilər. Onlar baxıb öz aralarında söylədilər ki, bu dövləti zəiflətmək üçün həmin qayanı yox etmək lazımdır, çünki ölkənin səadəti qaya ilə bağlıdır.

Çin elçiləri tiginə dedilər ki, Kutludağı başlıq olaraq çinlilərə versin. Tigin razılaşdı. Qaya çox böyük olduğundan yerindən tərpətmək mümkün deyildi. Ona görə də ətrafına odun yığıb yandırdılar. Qaya qızdıqdan sonra üzərinə kəskin sirkə töküüb parçaladılar. Sonra qaya parçalarını arabalara yükləyib Çinə apardılar.

Bu, ölkəyə ağır oturdu. Quşlar, heyvanlar qayanın aparılmasına həsrə öz dilində ağlaşdılar. Yeddi gün sonra tigin öldü. Ondan sonra ölkə fəlakətdən qurtarmadı. Xalq rahatlıq görmədi. Yulun tigidən sonrakı hökmdarlar da tez öldülər. Ona görə də mərkəzi Hoçuya köçürməyə məcbur oldular. Hakimiyyətlərini oradan Beşbalığa qədər genişləndirdilər.

İran mənbəyindəki variant:

Mənbəyini Qaraqorumdən götürən Tuğla və Selenge çaylarının birləşdiyi Qumlançuda bir fındıq, bir dənə də qayın ağacı vardı. Bunların arasında bir dağ peyda oldu. Bir gecə o dağın üzərinə göydən bir işıq düşdü. Dağ gündən-günə böyüməyə başladı. Uyğurlar bu hala məəttəl qaldılar. Ədəblə dağa tərəf getdilər. Oradan gözəl musiqi səsləri gəlir, gecələr otuz addım çevrəsində bir işıq görünürdü.

Nəhayət, doğum vaxtı çatanda dağdan bir qapı açıldı. İçəridə bir-birindən aralı beş dairə, hərəsində də bir uşaq vardı. Göydən asılmış əmzıklərdən süd əmirdilər. Xalq və bəylər onları əzizlədilər. Uşaqların adları böyükdən kiçiyə doğru Sunqur tigin, Kutur tigin, Tükək tigin, Ür tigin, Buku tigin idi. Bunların Tanrı tərəfindən gəldiyini duyan uyğurlar içlərindən birini kağan eləməyi qərara aldılar.

Buku ağı, ehtiyat və gözəlliyinə görə o birilərdən üstün olduğuna görə diqqəti onun üzərində cəmləşdirdilər. Böyük bir şölən eləyib onu xanlıq taxtına oturdular. Tanrı ona üç qarğa vermişdi, qarğalar ölkədə olub-keçənlər barədə xəbər gətirirdilər.

Bir gecə Buku xan yatarkən pəncərəsindən bir qız girdi. Buku xan qorxdu, ancaq dillənmədi. Qız ikinci gecə yenə gəldi. Buku yenə qorxdu, ancaq səsini çıxarmadı. Üçüncü gecə əhvalatı danışdığı vəzirinin sözü ilə qızla görüşdü. Hər gecə birlikdə Ağ dağa gedərək orada söh-

bət edirdilər. Bir gecə ağsaqqal bir qoca Buku xanın yuxusuna girərək ona bir daş verib, “neçə ki bu daşı saxlayırsız, dünyanın dörd tərəfinə hakim olacaqsız” - dedi.

İllər keçdikdən sonra Buku xanın övladlarından biri xilaf çıxdı. Müqəddəs daş itirildi. Bundan sonra heyvanlar, uşaqlar “köç! köç!..” deyə bağırışmağa başladılar. Haya-küyə düşüb yurdlarını buraxaraq getdilər. Harada durmaq istədilsə, həmin səsləri eşitdilər. Sonda Beş Balığın yerləşdiyi yerə gəlib çıxdıqda səslər kəsildi. Orada beş məhəllə yaradıb adını da Beş Balıq qoydular.

Dastanın hər iki variantında əsas məsələ uyğur türklərinin öz qədim vətənlərindən Beş Balığa köçmələrinin mifik-epik səbəbini izah etməkdir. Birinci variantda “səbəb” düşmənin hiylə işlədərək ölkənin müqəddəs qoruyucusu olan qayanı parçalayıb özü ilə aparması, ikinci variantda isə müqəddəs daş parçasının itirilməsidir. Qədim türk epik təfəkküründə daşın, qayanın, dağın ilahi gücə malik olduğunu göstərən külli miqdarda nümunələr vardır ki, həmin təsəvvür sonrakı dövrün türk xalqları eposlarında da yaşamaqda davam edir.

Lakin haqqında söhbət gedən “Köç” dastanında qədim türk eposunun 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) Ağac, Tanrı işığı (ümumiyyətlə, İşıq), iki Ağac arasında Dağın peyda olması, Dağın, yaxud Ağacın göydən düşən İşıqdan (Tanrı işığından) hamilə olması və s.

Bir qismini nəzərdən keçirdiyimiz bu əsəti-dastanlar, mifik əfsanələr bir tərəfdən təkəllüflüğe gələn uzaq yolların, digər tərəfdən söz sənətinin dolanbac yollarının bəlihtisidir. Zaman keçəcək. Dini-fəlsəfi və bədii-estetik dünyagörüşün bu zəngin qaynağı “Avesta”, Atropaten-Alban, Midiya və Qafqaz mifoloji dünyagörüşünü əks etdirən qaynaqlarla qaynayıb-qarışacaq və Azərbaycan söz sənəti, Azərbaycan ədəbiyyatı adlı özünəməxsus bir sərəvətin mayası, cövhəri olacaqdır.



Türk xalqları tarixini və mədəniyyətini əks etdirən qaynaqlar daha çox şifahi yaddaşa - ağızdan-ağıza keçə-keçə yaşayan söz sənəti örnəkləri ilə bağlıdır. Yandırılan salnamələr, yasalar, kitabələr, bitiklər,

unudulan qayaüstü cizgilər və rəsmlər, damğa və yazı kəlonəyi folklorla çiyin-çiyinə yaşayaraq xalqın tarixini, mənəviyyatını yaşatmışdır. Bu abidələrin sırasında oğuznamələr ayrıca bir yer tutur. *Oğuznamələr - türk etnosunun həyatını, mübarizəsini, mənəviyyatını obrazlar, bədii lövhələrlə əks etdirən ədəbi-tarixi qaynaqlardır.* Oğuz tarixi, oğuz düşüncəsi ilə oğuz epik ənənəsini üzvi şəkildə birləşdirən oğuznamələri yaradan qam-şaman-ozan-baxşı-akın deyilən qədim söz ustaları, mənəviyyat aləmini sənətdə yaşadan "Haqq-Taala könlünə ilham etmiş" ustadlar olub. Üç oğuz, altı oğuz, doqquz oğuz, dış oğuz, iç oğuz adı ilə məşhur olan Göytürk xaqanlığının aparıcı qolları kimi yabqu ünvanı ilə ad-san qazanıb oğuz yabqu dövlətini quran, iyirmi dörd sancaq bəyinin birliyini təmsil edən və Oğuz Ataya bağlı bu türk tayfalarının VII-VIII yüzilliklərdə Tula çayı sahillərində, IX-XII yüzilliklərdə Sırdərya sahillərində və Türkünstan çöllərində, X-XI yüzilliklərdən sonra Qafqaza - Azərbaycana vaxtaşırı axınları və öz həmdilləri - oturaq türklərlə birgə Azərbaycan xalqının soykökünün əsasında dayanması tarixin danılmaz faktıdır. Qədim və orta əsrlər dünyasında Azərbaycanın oynadığı geosiyasi rol, iqtisadi-mədəni əlaqələrdə daşdığı 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 epik ənənəsinin, etno-mədəni sisteminin daşıyıcısı kimi istər Şərq (Türkünstan, Sibir), istərsə də Qərb (Azərbaycan, Ön Asiya) "Oğuz kağan" dastanına, eləcə də Rəşidəddinin (XIV əsr), Yazıçıoğlu Əlinin (XV əsr), Hafiz Abrunun (XV əsr), Həsən Bayatlının (XV əsr), Salır Babanın (XVI əsr), Əbül Qazinin (XVII əsr)... əsərlərindəki ayrı-ayrı hissələr, qeydlər, eləcə də Çin, 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 cildə ayrıca böyük oçerk verilir - *red.*). Bu günümüzə gəlib çatan bir müqəddimə, on iki boy - on iki oğuznamə böyük oğuznamə mədəniyyətini əks etdirən ensiklopedik səciyyəli çoxlaylı, çoxqatlı nadir bir ədəbi-tarixi qaynaqdır. Dastanların əlyazması üzərində yazılmış "Kitabi-Dədəm Qorqud əla-lisani-taifeyi-oğuzan" (Oğuz tayfalarının dilində olan "Dədəm Qurqud kitabı") adı oğuznamələrin etnik-mədəni mənsubiyyətini dəqiq ifadə edir.

Şübhəsiz ki, oğuznamələr çox olmuş, Türküstanda, Qafqazda, Sibirə, Ön Asiyada dildən-dilə gəzmişdir. Fəqət bizə Drezden və Vatikan əlyazmalarında gəlib çatan, XV əsrdə başqa əlyazmalarından köçürülməsi təxmin edilən "Dədə Qorqud kitabı" Azərbaycan ərazisində formalaşan 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.

Çoxsaylı, çoxqatlı abidə olan "Dədə Qorqud kitabı"ndakı üç qatı - mifik qatı, yazıyaqədərki inkişaf və formalaşma qatını və yazıyaalınma qatını nəzərə almadan kamil araşdırma aparmaq mümkün deyildir.

Bu mənada Qazax türkləri arasında Qorqudun küyləri (nəğmələri) bu günəcən dolayırsa, Türkmən türkcəsi Dədə Qorqudun məğzini ifadə edən deyimlərlə, dil-üslub özəllikləri ilə zəngindir, Sibir türklərində şaman-qam Dədə Qorqudun adı keçirsə, Kiçik Asiya - Türkiyə ərazisində yüzlərlə Dədə Qorqud motivlərini, süjetlərini əks etdirən folklor örnəkləri yaşayırsa, özbək, qırğız, tatar dastanları Dədə Qorqud ruhunu birbaşa və dolaylı şəkildə saxlayırsa, deməli, bu böyük abidəni məhdud coğrafiyada anlamağa heç bir elmi əsas qalmır. Əslində buna ehtiyac da yoxdur. Çünki "Dədə Qorqud kitabı"nın dilcə, coğrafiyaca Azərbaycan ağırlığı onun ümumtürk, ümumoğuz sanbalını inkar etmir, əksinə, təsdiq edir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz çoxlaylılığı və oğuznamələrin bizə gəlib çatmayan onlarla, yüzlərlə örnəyinin olması "Dədə Qorqud kitabı"nın zaman və məkan kontekstini dinamik və dialektik şəkildə götürüb qavramağa yardım edir.

Görkəmli Qorqudşünas X.Koroğlu "Oğuz qəhrəmanlıq eposu" adlı dəyərli əsərində hər boyun təxmin tarixini və boyların yaranma xronolojisini müəyyən edir ki, bəzi mübahisəli məqamları olsa da, bu prinsip elmi baxımdan obyektiv və məqbuldur [545].

Abidənin kitab adlandırılması əsərin ozan-aşıq ağzından deyil, yazıdan (neçə dəfələrlə) köçürüldüyünü sübut edir.

Məsələn, Dədə Qorqud obrazında şamanlıq, ozanlıq, el ağsaqqalının müdrikliyi kimi xüsusiyyətlər ayrı-ayrı funksional göstəricilər olaraq vahid obrazın semantik çoxşaxəliliyini ifadə edir. Üstəlik Dədə Qorqud bu boyların yazarı-müəllifi, eyni zamanda hadisələrin iştirakçısıdır. Bu cəhət "Dədə Qorqud kitabı"nın mifik zamanı ilə real zamanı arasındakı məsafəni dərk etməyə yardım göstərməklə yanaşı, oğuznamələrin yazıyaqədərki və yazıdan sonrakı taleyini əks etdirir. Dastan-

ların kitablaşma - yazıya alınma prosesi diqqətdən kənarında qala bilməz.

“Dədə Qorqud kitabı”nın etnomədəni sistemi, dastanlarda ifadə olunan ictimai-siyasi baxışlar, hüquq və dövlətçilik prinsipləri, dini baxışlar, ailə tərbiyəsi, etik, estetik-psixoloji baxışların ardıcıl inikası abidənin tarixi rolunu açıqlayır. Bu mənada görkəmli ədəbiyyatşünas F.Köprülünün “Kitabi-Dədə Qorqud”u tərəzinin bir gözünə, bütün türk ədəbiyyatını o biri gözünə qoysan yenə də “Dədə Qorqud” tərəfi ağır gələr” fikri tamamilə təbii və dəqiq təsir bağışlayır.

Ədəbiyyatımızda ana abidə kimi dəyərləndirilən “Dədə Qorqud kitabı” Azərbaycan ədəbiyyatının ictimai-sosioloji, estetik-poetik özəlliklərini incələmək, izləmək üçün əvəzsiz nümunədir.

“Dədə Qorqud”da poetik əhvali-ruhiyyə elə qurulub ki, hər şey içiçədir, daşıyıcı bədii vasitələr yalnız bir-birini izləmir, tamamıdır, eyni zamanda birgə gəlir, bütöv, monolit təsir bağışlayır. Bədii təəssüratın ifadə vasitələri dəqiqliyi, şəffaflığı ilə seçilir. “Dədə Qorqud kitabı” dinamik üslub, dərin, tutarlı bədii dil nümunəsidir.

Dastanların dilinə başdan-başa hopan özünəməxsus nəfəs-ritm və intonasiya, təkrarlar sistemi, səslərin, sözlərin, sintaktik bəçimlərin ardıcıl təkrarı, xüsusilə alliterasiya və paralellik, bədii formulalar, özünəməxsus metaforalar və bədii təşbehələr 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 sözə inamı, sözün magik qüvvəsi şeri, yəni xüsusi sırası ilə, qədim tərzilə adi danışığından seçilən söz düzümünü yaratmışdır. “Dədə Qorqud kitabı”ndan gəlib çatan on iki dastan və ustadnamələrin 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 dövrədən adı təhkiyə süjetin müəyyən hissələrini daha çox özünü küləşdirmiş, şer həddindən çıxaraq təhkiyələşdirmişdir. Bu, məzmun planı ilə bağlıdır. Yəni o yerdə ki, şer səviyyəsində məqamlar var (intizar, təlaş, sevgi, sevinc, kədər, qərıblıq...), orada ozanı şer kökündən salmaq mümkün olmayıb. Qopuzun nümunəsində musiqi də burada öz rolunu oynayıb. Müqayisə etsək görərik ki, sonrakı dastanlarımızda da, məsələn, “Koroğlu”da yalnız şerlər musiqi ilə - sazla oxunur, digər hissələr isə şer səviyyəsində təqdim olunmur.

“Dədə Qorqud” boylarının vaxtilə başdan-başa şer olması fikri hipotezdir. Mövcud mətnədə yalnız səcli nəsrədən və ya özünəməxsus Qorqud şerindən söhbət gedə bilər. Müasir ağ şer, sərbəst şer anlayışından fərqli olaraq bu şer öz poetik ölçüləri olan (ritm, ahəng, vurğu, qafiyə, alliterasiya...) şerdir.

Qədim türk dastanlarında təsadüf edilən Qorqud obrazları, ideyalar və motivlər, əslində, öz mənşəyinə görə, epos qədərki dövrə - 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 dillərinin hamısının (iudaizmdən tutmuş islama qədər) ən inkişaf etmiş, təkmilləşmiş mərhələlərində belə əvvəlki dövrlərin “müstəqil” mifoloji görüşləri ehtiva olunur [534; 573; 563] ki, tanrıçılıq da, müəyyən 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 (“Törəyiş” dastanında), təqvim (“Ərgənəkən” dastanında) və s. məzmunlu miflər tanrıçılığın bir din kimi formalaşmasından 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 demək mümkündür. Mifoloji məkanın ilahi məkana, yaxud mifoloji hərəkətin (dinamikanın) ilahi hərəkətə (dinamikaya) çevrilməsini, bir növ, “keçid mərhələsi”ndə olan dastanların poetik semantikasi açıq-aydın nümayiş etdirir: “Yaradılış” dastanında Tanrı Qara xanın su üzərindən göyə qalxması, “tanrılaşması” və Tanrıya məxsus olan mövqə (göylər 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 əks olunmaqdan əsrlərlə qabaq şifahi şəkildə mövcud olmuş, özünün normal-təbii funksiyasını yerinə yetirmişdir. Buna müvafiq olaraq tanrıçılıq dini də yazılı mətnlərdə deyil, şifahi mətnlərdə təsbit olunmuş, əsas kanonları məhz həmin mətnlərdə ifadə edilmişdir.

Qədim türk dastanlarının dili Avrasiyanın Şərqdən Qərbə doğru geniş ərazidə nəinki türklər, hətta qeyri-türklər 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 obrazlılığa, dərin fəlsəfi mündərəcəyə malik mükəmməl bir dil olduğunu söyləməyə imkan verir.

I minilliyin ortalarından başlayaraq əvvəl qədim türk (runik) sonra uyğur, daha sonra ərəb əlifbası ilə yazılmış ümumtürk abidələri qədim türk epos təfəkkürünün bilavasitə "təzyiqi" altında yaranmışdır (İlk orta əsrlər türk (runik) yazılı abidələrinin məhz qədim türk epos təfəkkürünün məhsulu olmasını tədqiqatçılar qeyd etmişlər. Bax: [613, 16-17]). Həmin abidələrdə (xüsusilə runik abidələrdə) nə qədər konkret tarixi şəxsiyyətlər, hadisələr barəsində danışılırsa danışılısın, mütləq həmin şəxsiyyət və ya hadisələrin qeyri-konkret epik mənşəindən çıxış edilir, "tarixə qədərki" təsəvvürə istinad olunur.

Bu baxımdan Kül tiginin şərəfinə yazılmış abidə diqqəti xüsusilə 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 formalaşması tarixi barədə söhbət getsə də, bu söhbət qədim türk dastanlarının epik təhkiyəsini, intonasiyasını mühafizə edir:

"Üze kök-tenri, asra yaqız yir kılntıkdə ekin ara kisi oğlu kılınmış. Kisi oğlnta üze eçüm-apam Bumın kağan, İstemi kağan olurmış. Olurıpan türk budunun ilin, terüsin tuta birmis, iti birmis.

Tört bulun kop yağı ermiş. Sü süləpən tört bulundakı budunıq kop almış, kop baz kılmış. Başlıgıc yüküntirmiş, tizliqıq sökürmiş, ilqerü Kadırkan yışka, kirü Temirkapıqka teqi kokturmuş.

Ekin ara idi oksız kök türk ança olurur ermiş... Bilqə kağan ermiş, alp kağan ermiş. Buyurıkyı yeme bilqə ermiş erinç, alp ermiş erinç; beqləri yeme, budunı yeme tüz ermiş. Apı üçün iliq ança tutmuş erinç, iliq tutıp itmiş.

Özi ança gerçək bolmış. Yuğçı, sıgıtçı ənrə gün toğsıkdə Böklü çeliq il, tabğaç, tüpüt, apar, purum, kırkız, üç kurıkan, otuz tatar, kıtan, tabı-bunça budun kəlipən sıgtamış, yuğlamış. Antaq küliq kağan ermiş" [552, 21].

Çağdaş Azərbaycan türkcəsində:

"Yuxarıdakı göy-Tanrı, aşağıdakı boz yer yarandıqda ikisinin arasında insan oğlu yarandı. İnsan oğlu üzərində əcdadlarını Bumın kağanda İstemi kağan (hökmdar)" oldular. (Hökmdar) olub türk xalqının dövlətini, qanun-qaydalarını qurub qorudular.

Dörd tərəfində düşmən çox idi. Qoşun çəkib dörd tərəfindəki xalqları tamamilə (özlərinə) tabe etdilər. Tamamilə əmin-amanlıq yaratdı-

lar. Başı olana baş əydirdilər, dizi olana diz çökdürdülər. İrəlidə (gündoğanda) Kadirkan yaylasına, geridə (günbatanda) Dəmirqarıya qədər getdilər.

(Bir vaxtlar həmin) iki arada dövlətsiz Göytürk (xalqı) məskun idi... Müdrik kağan olmuşlar, igid kağan olmuşlar. Buyruqçuları (vəzir-ləri) də müdrik olmuşdular, igid olmuşdular, bəyləri də, xalqı da həqiqətpərəst idilər. Ona görə də o zaman dövlət qura bilməşlər, dövlət qurub qanun-qaydalar qoya bilməşlər.

Sonra dünyadan getmişlər. İrəlidən - gündoğandan Böklü çölünün xalqı yuğçuluğa, ağı deməyə (gəlmişlər), (eləcə də) tabğaç, tibet, avar, rum, qırğız, üç kurikan, otuz tatar, kıtay, tatabı - bu qədər xalqın (hamısı) gəlib göz yaşı tökmüş, ağlamışlar. Bu qədər şöhrətli kağan olmuşlar..."

Göytürk dövləti, tarixi tədqiqatların göstərdiyi kimi, VI əsrin ortalarında formalaşmışdır, lakin yuxarıdakı mətndə 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 danışılsa da, mətnin ümumi məzmununda, bədii intonasiyasında qədim türk dastanlarında gördüyümüz 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 isə Tanrı obrazına təsadüf edirik. Həmin anlayışlar, obrazlar, eləcə də epik intonasıya türk cəmiyyətinin konkret tarixi dövrdəki ictimai-siyasi ideyalarının ifadəsinə bilavasitə kömək göstərməklə, bir növ, müasirləşir:

"...İnisi eşisin teq kılınmaduk ermiş, oqlı kanın teq kılınmadık erinç. Biliqsiz kağan olurmıs erinç, yablaq kağan olurmıs erinç, buyuru-ku yeme biliqsiz erinç, yablıq ermiş erinç... Kağanladuk kağanın yitürü ıdmıs, tabğaç budunka beqlik urı oqlın kul boltı, silik oğlın gün boltı. Türk beqlər türk atın ıtı, tabğaççı beqlər tabğaç atın tutınan tabğaç kağanka kormıs, eliq yıl isiq-küçiq birmıs..."

Türk kara kamuq budun ança timis: "İlliq budun ertim, ilim amtı kanı?" "Kömğö iliq kazğanurmən?" - tip ermiş. - "Kağanlıq budun ertim, kağanım kanı? Nə kağanka isiq-küçiq birürmən?" - tir ermiş. Ança tip tabğaç kağanka yağı bolmıs.

Yağı bolın itinü yaratunu umaduk yana içigmis. Bunça isiq-küçiq birtükqərü sakınmatı, "türk budun ölüreyin uruğsıratayın" - türk ermiş, yokadu barır ermiş.

Üze türk tenqrisi, türk ıduk yiri, subı ança timis o... Türk budun yok bolmazun tiyin, budun bolçun tiyin kanım İlteris kağanlıq, eqim İlbilqə katunıǵ Tenri təpəsintə tutın kötürmiş erinç. Kanım kağan yiti yeqirmi ərin tışıkması, taşra yoriyur tiyik kü esidip balıkdakı taǵıkması, taǵdakı inmiş-tirilip yetmiş ər bolmış. Tenri küç birtük üçün kanım kağan süsi bəri teq ermiş, yağısı kop teq ermiş...“ [552, 21-22]

Çağdaş Azərbaycan türkcəsində:

"Kiçiklər böyükələr kimi olmalıdırlar, oğullar ataları kimi olmalıdırlar. Ağılsız kağan oldular, qorxaq kağan oldular - buyruqçuları (vəzir-ləri) də ağılsız imişlər, qorxaq imişlər... Kağanlıq edən kağanlarını itirdin (ey türk xalqı), bəy olmalı möhkəm oğulların tabğaç xalqına qul oldu, təmiz qızların kəniz oldu. Türk bəyləri türk adını atıb tabğaç bəyləri kimi tabğaç adı daşıldılar. tabğaç kağanına tabe oldular. Əlli il ona xidmət elədilər...

Türk qara camaatı öz-özünə demişdi: "Dövləti olan xalq idim, dövlətim indi hanı? Kimə dövlət yaradırəm?" Demişdi ki; "Kağanı olan xalq idim, kağanım hanı? Hansı kağana xidmət edirəm?" (Və) belə deyib tabğaç kağana qarşı çıxmışdı.

(Tabğaç kağana) qarşı çıxıb əlindən bir şey gəlmədiyinə görə ona yenə də tabe olmuşdu. (Və) düşünmüşdü ki, "təbə olmaqdanısa, yaxşıdır budur, türk xalqı özü-özünü məhv etsin". Bunu deyib ölümə getmişdi.

(Ancaq) yuxarıda türk tanrısı, türk yeri, suyu: "Türk xalqı qoy yox 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 şəhərdəkilər dağa çıxmış, dağdakılar enmiş - yığılıb 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, aparıcıdır - türk aristokratiyasının dövlətçilik ideologiyası birinci növbədə məhz həmin düşüncəyə əsaslanır. Yuxarıdakı mətndən də görünür ki, müstəqil yaşamağa, başqa xalqları, tayfaları öz ətrafında birləşdirib müəyyən ictimai-siyasi harmoniyaya adət etmiş xalq məhkumluğa dözməyib ölüm arzulayanda "türk tanrısı, müqəddəs türk yeri, su-

yu“ bunun “əleyhinə 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 - hökmdarıdır (yaxud şahzadədir). Onun mövcudluğu xalqın xoşbəxtliyi kimi, ölümü isə böyük kədəri kimi təqdim olunur. Məsələn, Kül tiginin ölümü onun şərəfinə yazılmış abidədə böyük qardaşı - Bilgə kağanın dililə olduqca emosional-həyəcanlı bir şəkildə təsvir edilir:

“İnim Kül tiqin gerçək boltı, - özüm sakıntım: görir gözim görməz teq, bilir biliqim bilməz teq boltı - özüm sakıntım. Öd tenri yasar, kisi oqlı kop öqləli törümis. Ança sakıntım... Közdə yaş kəlsər, eti də köpül-tə sığıt kəlsər, yanturu, - sıkıntım, katıqdı sakıntım... Eki şad ulayu ini-yiqünim, oqlanım, budunım közi yaş boltaçı tip sakıntım...” [552, 26-27]

Çağdaş Azərbaycan türkcəsində:

“...Kiçik qardaşım Kül tigin (şahzadə Kül) dünyadan köçdü, - mən kədərləndim: görür gözüm görməz, düşünən başım düşünməz oldu - mən kədərləndim. Taleyi tanrı müəyyən edir, insan oğlu öləri doğulmuşdur. Kədərlə düşündüm... Gözdən yaş gələndə könüldən ağrı gələr, yandırar - kədərlə, ağır kədərlə düşündüm... Arxamca gələn iki şad (titullu) kiçik qohumlarımın, övladlarımın, bəylərimin, xalqımın gözü yaşlı oldu - deyib kədərlə düşündüm...”

Bumın 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“ dastanının qəhrəmanını da müxtəlif tarixi şəxsiyyətlərin obrazı hesab etmək ənənəsi vardır). Xüsusilə ona görə ki, həmin tarixi şəxsiyyət - qəhrəmanlar bütünlüklə xalqın ideallarını daşıyır, Tanrının 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 qüdrətini artırır; məsələn; edqüti esid, katıqdı tınla (yaxşıca eşit, möhkəmcə dinlə), sabı suçıq, ağısı yımşak (nitqi şirin, hədiyyəsi qiymətli), çığan buduniğ bay kılıtım, az buduniğ üküş kılıtım (kasıb xalqı varlandırıdım, az xalqı çoxaltdım), tizliqıq sökürtimiz, başlıniğ yüküntürtimiz (dizi olana diz çökdürdük, başı olana baş endirdik), üze basma-

sar, asra yir təlinməsər (yuxarıdan tanrı-göy basmasa, aşağıdan yer ayrılmasa), kanın subça yücürti, süpükün tança yatdı (qanın su kimi axdı, sümüyün dağ kimi yığıldı), içrə aşız, taşra tansız (qarnı ac, əyni yalın), tün udımadım, küntüz olurmadım (gecə yatmadım, gündüz dayanmadım), umay teq əqim katun (Humay tək anam xatın), süsin sançdımız, ilin altımız (qoşununu qırdıq, dövlətini aldıq), Altun yışığ asa kəltimiz, Ertis üçüzüq keçə kəltimiz (Altun yaylasını aşıb gəldik, İrtış çayını keçib gəldik), kızış kanım təkti, kara tərim yücürti (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 dillərindən tərcümələrdən ibarət olduğuna görə burada türk epos təfəkkürü bilavasitə yox, bilvasitə, yəni ideoloji-estetik kontekst kimi çıxış edir. Uyğur türkləri arasında daha çox məşhur olan "Xuas-tuanft" (manixeylərin tövbə duası), "Altun yaruk" və s. əsərlərdə qədim türk dilinin epik təhkiyəsi diqqəti cəlb edir.

Manixeyizm, buddizm, xristianlıq kimi inkişaf etmiş, mükəmməl dinləri qəbul etməklə qalmayıb həmin dinlərin möhtəşəm əsərlərini öz dillərinə çevirən uyğur (Şərqi Türkünstan) türkləri, hər şeydən əvvəl, mövcud epos yaradıcılığı təcrübəsinə əsaslanmışlar, məhz ona görə də kifayət qədər dərin məzmunlu, bir sıra hallarda hətta mürəkkəb süjet, əhvalat və mülahizələr qədim türk dilinə olduqca uğurla çevrilmişdir.

Qədim türk (runik) abidələri ilk orta əsrlər dövrünün epik ədəbiyyatını öyrənmək üçün nə qədər material verirsə, *M. Kaşğarinin* "Divan"ı da lirik-epik ədəbiyyatı öyrənmək üçün, demək olar ki, o qədər material verir. "Divan"da təxminən I minilində xüsusən həmin minilliyin ikinci yarısında formalaşmış türk poeziyası nümunələri toplanmışdır ki, onların, demək olar ki, hamısı türk eposunun mənzum "parçaları", yaxud "qəlpələr"i idi.

"Divani-lüğət-it-türk"ü erəbcədən türkcəyə çevirmiş B. Atalayın həmin tərcüməyə yazdığı ön sözdə qeyd etdiyi kimi, M. Kaşğari o dövrün yalnız dil xüsusiyyətləri barədə məlumat verməklə qalmır. "Türkün əski tarixini, ədəbiyyatını, yaşayışını, düşüncüsünü" təqdim edir [710, I, 8]. "Divan" müəllifinin özü isə yazır: "Mən bu kitabı hikmət səci, atalar sözü, şər, rəcəz, nəsr kimi şeylərlə süsləyərək heca hərfləri sırasıyla tərtib etdim" [710, I, 5].

M.Kaşğari türk torpaqlarını illər boyu piyada dolaşmış, folklor örnəklərini toplamış, ikinci minilliyin əvvəllərində ümumən qədim türk ədəbiyyatı barədə mükəmməl təsəvvür yaratmışdır: "Kitabda (söhbət "Divan"dan gedir - red.) türklərin görgülərini, bilgilərini göstərmək üçün söylədikləri şer nümunələrini səpələdim. Qayğılı və ya şad günlərdə yüksək düşüncələrlə söylənmiş olan savları (sav - atalar sözü, yaxud zərbi-məsəl.) da aldım. Onları ilk söyləyənlər sonrakılara, bunlar da daha sonrakılara bildirmişlər" [710, I, 8].

M.Kaşğari "Divan"ında toplaşmış türk poeziyası qədim türklərdə epik-lirik düşüncənin miqyası, keyfiyyəti, poetikası barədə tam təsəvvür yaradır:

*Qurvi çuvaç quruldı,
Turum tigin uruldı,
Süsin otun uruldı,
Qançuq qacar, ol tutar.*

*Ərən ariq öprəşür,
Öçin, kikin irtəşür,
Sakal tutup tartışur,
Köksi ara ot tütər.*

*Opkəm kəlip oqramım,
Arslanlayu kükrədim.
Alplar başın toğradım,
Emdi məni kim tutar?*

Qədim türk poeziyası eyni təfəkkür potensialı, eyni dil-üslub stiliyası əsasında yaranmış və nə qədər müxtəlif ideoloji meyllərə, dini dünyagörüş və istiqamətlərə şaxələnsə də, həmin meyl və istiqamətlər eyni bir göklə, qədim türklərin ümumi poetik idrak mədəniyyəti ilə əlaqədardır ("Qədim türk poeziyası" dedikdə, M.Kaşğari "Divan"ında toplanmış 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 İ.V.Stebleva hət-ta qədim türk (runik) yazılı abidələrini də şer nümunələri sayır. Bax: [568]). Qədim türklər dünya hadisələrində bilavasitə iştirak etməklə yanaşı, həmin hadisələrin məntiqinə də varmış, onları insanın, boyun-

tayfanın, xalqın (“türk budun“un!) və ümumən xalqların tarixi taleyi, mövcudluğunun şərtləri baxımından təhlil və təfsir etmişlər. Bu baxımdan qədim türklərin lirik, yaxud epik poeziyası həm də zəngin fəlsəfi mündəricəyə malik olan, türk idrakının tarixi çevikliyini, məntiqliyini, sistemliliyini əks etdirən poeziyadır; narahat, döyüşkən, öz taleyinə biganə olmayan, əbədi qanunauyğunluqlar (kosmos!) axtaran, müxtəlif dünya dinlərini, təriqətlərini etnik idrakın təcrübəsindən keçirən və ümumən yer üzündə baş verən hadisələrin tarixi məsuliyyətini daşımağa hazır olub, bunu öz fəaliyyətində dönə-dönə sübut edən bir etnosun xalqın poeziyasıdır. Qədim türk eposu olmasa idi, şübhəsiz, qədim türklərin yuxarıda haqqında bəhs olunan mükəmməllikdə poeziyası da olmazdı.

M.Kaşğari “Divan“ı ilə yanaşı, XI-XIII əsrlərdə türk yazılı ədəbiyyatının “Kutadqu biliq“, “Divani-Hikmət“, “Atibət ül-həqiqi“ kimi əsərləri yaranır ki, onlar islam baxımından “yenidən təşkil olunmuş“ türk təfəkkürünün məhsullarıdır. İslamın qəbulu türklər üçün göydəndüşmə, təsadüfi və başlıcası, məcburi xarakter daşmadığına görədir ki, türk epos təfəkkürünün yeni fəaliyyət sferalarını müəyyən etmiş olur.

Müəyyən olmuş 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 dövrünə) aid edirlər. Bu sahədə fikir-mövqə müxtəlifliyi üzərində dayanmadan, demək olar ki, hər necə olursa olsun, II minilliyin ilk əsrlərində yaranmış türk, yaxud qeyri-türk (əsasən 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 təkamülü qədim (ümumi) türk eposunun təkamül potensialına əsaslanır və qədim (ümumi) türk eposunun tənzüklü 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 formalaşmasında mühüm rol oynamışdır. M.Kaşğarinin ensiklopedik məzmunlu “Divan“ından tutmuş F.Rəşidəddinin “Cəmi-ət-təvərix“ əsərinə qədər bir sıra mükəmməl türk (türkdilli, yaxud qeyri-türkdilli) yazılı abidələrin ideya mənbəyini (və əsasını) qədim (ümumi) türk eposu təşkil edir. Hətta daha sonralar (XVI-XVII əsrlərdə) yaranan bir sıra şəcərələr də məhz qədim türk

eposundan gəlir (Əbül Qazi xanın "Şocəreyi-tərakimə"si və s.).

Müşahidələr göstərir ki, IX-XI əsrlər qədim türk epos təfəkkürünün 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, Türkünstan, Ural-Volqaboyu, Şərqi Avropa, Qafqaz-Kiçik Asiya.

I minilliyin sonu II minilliyin əvvəllərində Sibir "mədəni dünya"dan kənarda qaldığı üçün burada qədim türk epos təfəkkürü, bir növ, konservativləşərək mühafizə edilir. Bunun əksinə olaraq Türkünstan mürəkkəb etnik, ictimai-siyasi, dini-mənəvi bir mənərə yaradır: Şərqdə, əsasən, karluq-uyğur, Şimal-qərbdə qıpçaq, Cənub-qərbdə isə oğuz türklərinin epos təfəkkürü bir-birindən az və ya çox dərəcədə fərqli keyfiyyətlər nümayiş etdirir.

Şərqi Avropada qıpçaqlar Qərb (xristian) dünyası ilə ən gec I minilliyin ortalarından başlayan intensiv etnokulturoloji əlaqələrin nəticəsi olaraq sinkretik bir təfəkkürə yiyələnirlər ki, bu da tədricən həmin etnokulturoloji regionun süqutuna (slavyanlaşmasına) gətirib çıxarır (bu hadisə təxminən II minilliyin ortalarında baş verir). Əksinə, Ural-Volqaboyu regionu (xüsusilə regionun Qərb, müəyyən dərəcədə Cənub-qərb hissəsi) isə həm Qərbdən (xristianlıqdan), həm də Şərqdən gələn mədəni-ideoloji təsirlərə baxmayaraq özünəməxsusluğunu mühafizə edir.

Qafqaz-Kiçik Asiya regionunda gedən etnokulturoloji proseslərə gəldikdə qeyd etmək lazımdır ki, onu zənginliyinə görə ancaq Türkünstanda gedən etnokulturoloji proseslərlə müqayisə etmək mümkündür. Birinci növbədə ona görə ki, Türkünstanda başlayan oğuz-səlcuq yürüş hərəkəti Qafqaz-Kiçik Asiya regionunun Qərb qurtaracağında başa çatır - bu da bir sıra epik süjetlərin Şərqdən Qərbə daşınması, mənəvi ideoloji rəbitənin canlanması demək idi. İkinci tərəfdən, başqa türk regionlarından fərqli olaraq, Türkünstan və Qafqaz-Kiçik Asiya türkləri XI-XII əsrlərdən özlərini müsəlman dünyasının yalnız hərbi-siyasi sahədə deyil, mədəni-mənəvi sahədə də aparıcı qüvvəsi sayırlar - odur ki, məhz bu regionlarda türkdilli ədəbiyyatla yanaşı, farsdilli və ərəbdilli ədəbiyyat da sürətlə inkişaf edir. Nəhayət, bir cəhət də qeyd edilə bilər ki, haqqında söhbət gedən regionlarda (xüsusilə oğuz etnik mü-

hitində) türk eposu bir tərəfdən islamın, digər tərəfdən islama qədərki Şərqi eposlarının, demək olar ki, əhəmiyyətli təsirinə məruz qalır.

Tanrıçılıqda islama keçid ilkin orta əsrlər türk təfəkkürü (eləcə də ədəbiyyatı) tarixinin ən global problemlərindən biri, bəlkə də, birincisidir. Lakin XI-XIII əsrlər türk ədəbiyyatlarının genezisində daha çox ümumi müsəlman mənbələri araşdırıldığı, həmçinin tanrıçılığa aid müqəddəs mətnlər (bunların əksəriyyəti şifahi şəkildə mövcud olmuşdur) əldə edilməyi üçün tanrıçılıqdan islama 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 çevrilməsini təsdiq edir. Türklərin qəbul etdiyi (xüsusilə mənəvi-mədəni sahədə) islam öz idraki məzmununa görə ərəblərin, yaxud farsların qəbul etdiyi islamdan, kəskin şəkildə olmasa da, hər halda fərqlənir (bu xalqların hər biri dövrün və ya dövrlərin mütərəqqi dünyagörüşü 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, yəni əslində, 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 təfsirləri üzərindəki müşahidələr islamın bu əsas kitabına türklərin kifayət qədər orijinal təfəkkürlə yanaşdıqlarını göstərir. Eyni xüsusiyyət - müxtəlif dini dünyagörüşlərə münasibətdə türk təfəkkürünün orijinallığı türk xristianlığında da müşahidə olunur. Bu isə o deməkdir ki, türklər islama, xristianlığa, yaxud iudaizmə kifayət qədər mükəmməl mənəvi-ideoloji təfəkkürlə, zəngin idrak mədəniyyəti ilə gəlirlər...

Beləliklə, ədəbi tərəqqidə ana xəttin - milli-etnik mahiyyətin tarixi-obyektiv qanunauyğunluq səviyyəsində məntiqini belə ifadə etmək olar ki, Azərbaycanda mövcud olan mürəkkəb etnokulturoloji şərait onun həm şifahi xalq ədəbiyyatında (epos təfəkküründə), həm də yazılı ədəbiyyatında klassik bədii-fəlsəfi əksini tapmışdır.

Əvvəl (ən geci III-V əsrlərdə) qıpçaq türklərinin, bunun ardınca (IX-XI əsrlərdə) oğuz türklərinin Azərbaycanda faktik olaraq məskunlaşması ilə II minilliyin əvvəllərindən etibarən bu ərazidə ümumi türk sistemi kontekstində (və həmin sistemlə genetik əlaqəsini heç zaman

itirməyən, vaxtaşırı həmin ümumi sistemdən “qidalanan” yerli faktlara - coğrafiyaya, landşafta, ekologiyaya) əsaslanan özünəməxsus etnik-mədəni bir sistem formalaşmışdır. Beləliklə də, yerli türklərin həmdilli gəlmə türklərlə sözlün geniş mənasında anlaşmasının nəticəsi olan həmin sistemin ilk epik məhsulu, heç şübhəsiz, “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanlarıdır. Lakin “gəlmə” oğuzlar “yerli” qırpaqlarla müqayisədə həm çoxsaylı, həm də pasionarlıq (termin L.N.Qumilyova məxsusdur) baxımından fəal olduqlarına görə istər Azərbaycan xalqının, istər Azərbaycan etnik-mədəni sisteminin, istərsə də Azərbaycan epos təfəkkürünün təşəkkülündə daha böyük rol oynamışlar ki, bunu sonrakı dövrlərin ən müxtəlif (dil, mədəniyyət, ictimai 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 çalışmaqda onları bu və ya digər şəkildə yaşatmağa cəhd etmişlər. Haqqında söhbət gedən dövrdə türkmənşəli Azərbaycan eposuna, görünür, ən çox zərdüştlük - “Avesta” ideyaları təsir göstərmiş, işığa, oda türklərin tarixi inamı atəşpərəstliyin Azərbaycanda müəyyən idraki-estetik mövqe qazanmasına imkan vermişdir.

İslam mifologiyası, islam dini IX-XI əsrlərdə müəyyən ictimai-qnoseoloji çətinliklərlə, XI-XIII əsrlərdə isə daha inamla (və yerli etnik-mədəni sistemin reaksiyasından irəli gələn “güzəştlər”lə, bəzən “diplomatik” deformasiyalarla) Azərbaycan epos təfəkkürünə əsaslı təsir göstərmişdir. İslam dini tarixi mənə 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 gətirmişdir. Xüsusilə, İslam sufizmi XIII-XVI əsrlərdə bilavasitə həm yazılı, həm də şifahi ədəbiyyata, eyni zamanda yazılı ədəbiyyat vasitəsilə şifahi ədəbiyyata, şifahi ədəbiyyat vasitəsilə yazılı ədəbiyyata nüfuz etmişdir. Azərbaycan türk eposu

ilə islam sufizminin əlaqəsi XVI əsrdə mükəmməl bir sənət sahəsinin - aşığı ədəbiyyatının formalaşmasına gətirib çıxarmışdır ki, son orta əsrlər Azərbaycan eposu özünün inkişafı üçün, birinci növbədə, məhz aşığı sənətinin təşəkkülünə əsaslanmışdır. “Koroğlu”, “Əsli və Kərəm”, “Aşığı Qərib” kimi onlarla dastan ozan ənənəsini yeni tarixi-kulturoloji şəraitdə özünəməxsus şəkildə davam etdirən aşığı institutunu yaratmışdır.

Qədim türk eposunun diferensial-regional davamı olan Azərbaycan eposu, onun istər şifahi, istər yazılı ədəbiyyatdakı təzahürləri Azərbaycan etnik-mədəni sisteminin II minilliyin ortalarından sonra muxtariyyəti genişlənən sisteminin müəyyənləşməsi üçün ideya-estetik potensiala təşkil etmiş, xalqın etnokulturoloji passionalıq dövrlərində (məsələn, XIII-XIV-XVII-XVIII əsrlərdə) həmin potensiala özünün bütün gücü ilə təzahür edərək mənsub olduğu xalqa xidmət göstərmişdir. Epik potensialının həmin təzahür dövrlərində türk xalqları eposları ilə “gizli” daxili əlaqələr də qabarmış (məsələn, “Koroğlu” dastanı XVI-XVII əsrlərdə oğuz türklərinin, demək olar ki, hamısında eyni zamanda formalaşmışdır), epik genotipə fəal münasibət ifadə olunmuşdur.

Türk ədəbiyyatlarının genetik-funksional vəhdətinin (ümumdünya ədəbiyyatı kontekstində) metodoloji olaraq inkar edilməsi hər bir müstəqil türk ədəbiyyatı üçün “müstəqil genezis” uydurmağa gətirib çıxarmışdır. Ona görə də ümumi türk ədəbiyyatı tarixinin bütöv bir hadisə kimi təsəvvüdə canlandırılması bir sıra problemlər doğurur - hər şeydən əvvəl bu, ondan irəli gəlmişdir ki, mövcud yazılı mənbələr fetişləşdirilmiş, onların zəngin epos təfəkkürünə münasibəti, bir qayda olaraq, unudulmuş və nəzərə alınmamışdır ki, türk epos təfəkkürü əsrlər boyu, müasir dövrə qədər türk xalqları ədəbiyyatlarının ideya-estetik əsasında durmuşdur.



OZAN-QOPUZ ƏNƏNƏSİ

Əski çağlarda ozanın yerinə yetirdiyi vəzifələrlə qamın funksiyası arasında elə bir ciddi fərq olmamışdır. Türk tayfalarında qam-şamanın çoxvariantlı adlarından biri də "ozan" olmuşdur. Bu ad oğuzlar arasında daha çox yayılmış və tədricən "qam" sözünü əvəz etmişdir.

İlkin ibtidai çağlarda ozanlar da ruhani, təbib, musiqiçi, tayfa ağsaqqalı, xaqanın məsləhətçisi-yardımcısı və s. bu kimi qam-şaman vəzifələrini icra etmişdir. Bir sıra təkamül proseslərindən sonra bu keyfiyyətlərin müəyyən bir axarı – musiqiçi-söz sənətkarı xətti güclənməyə başlamış və ozanlar da əsasən çalıb-çağırən, söz düzüb-qoşən el sənətkarı səciyyəsi qazanmışlar. Bununla belə, onlar əvvəlki keyfiyyətlərini tamamilə itirməmiş, həmin keyfiyyətlərin əsas cizgi və əlamətlərini musiqiçi-söz sənətkarı fəaliyyətinin tərkib hissəsinə çevirmişlər. Məsələn, adqoyma, qaibdən, gələcəkdən xəbər bilmə, ulusun-tayfanın müşkülünü həll etmə keyfiyyətləri sırf qam-şamana məxsus əlamət olsa da, onların icrası ilə ozan-Dədə Qorqud da məşğul olur. Dədə Qorqud ozanların (habelə baxşılarının) piri, ustadı, yolgöstəricisi və hamisidir. Bununla yanaşı, o, həm də ilk ozandır, ilk oğuznamənin yaradıcısı və söyləyicisidir. Qopuz havalarının ilk bəstəçisidir. Ozan Qorqudun qam keyfiyyəti "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının bəzi məqamlarında tam qabarıqlığı ilə öz əksini tapmışdır. Dastanın bir yerində ozan-Qorqud özünün qam keyfiyyətindən – ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığından mövcud hadisəyə təsir etmək vasitəsi kimi istifadə eləyir: "Dəli Qarcar qılıncı əlinə aldı. Yuqarısında öygə ilə həmlə qıldı, Dəli bəg dilədi ki, dədəyə dəpərə çala. Dədə Qorqud ayıtdı: "Çalırsan, əlün qurusun, - dedi. Həq təalanın əmrilə Dəli Qarcarın əli yuqarıda asulu qaldı. Zira Dədə Qorqud vilayət issi idi, diləgi qəbul oldu" [444, 56]. "Vilayət issi" – ruhlar, ilahi aləmlə əlaqəlilik mifoloji statusuna malik olan Dədə Qorqud şübhəsiz ki, adi ozan deyil, Tanrı dünyası ilə əlaqəli, övliya mərtəbəsində bir ozanlar piridir.

Oğuz cəmiyyətində uşağa ad qoymaq hüququnun ozanda – Dədə Qorqudda olması da onun ilahi aləmlə bağlılığını göstərir. "Dədəm Qorqud gəlsün, bu oğlana ad qoysun" [444, 36] – qənaəti adın tanrı tə-

rəfindən bəxş edilməsi və ruhlar dünyasına bağlı olan qam-ozan vasitəsilə gətirilə bilməsi inamından doğurdu.

Tayfa ağsaqqalı, dolaşq işlərin çözücüsü, ulusun yol göstəricisi və başqa bu qəbildən olan xüsusiyyətlər də ozanda – Dədə Qorqudda yaşayan qam keyfiyyətləridir. Musiqiçi – söz sənətkarı kimi ozan hərbi yürüşlərin və etnoqrafik mərasimin – toy-düyün və başqa şadlıq yığnaqlarının çalıb-çağıranıdır. "El-evinüzdə çalub ayıdan ozan olsun" [444, 32] – alqış-duası onun əsas funksiyasını dəqiqliyi ilə ifadə edir.

Ozana çalıb-çağırması müqabilində qiymətli hədiyyələr verilməsi, istəyinin yerinə yetirilməsi, razı yola salınması oğuz cəmiyyətinin adətidir. Qazan xanın onu öyüb-tərifləyən ozana: "Məndən nə dilərsən? Qul-qaravaşmı dilərsən? Altun-axçamı dilərsən, verəyim" [444, 64] – deməsi bu səbəbdəndir. Beyrəyin bacısının:

*Ağam Beyrək gedəli bizə ozan gəldügi yoq,
Əginimizdən qaftanumuz alduği yoq.
Başımızdan gecəligümüz alduği yoq.
Buyuzı burma qoçlarımız aldıği yoq [444, 62] –*

deyə dərd-qəm eləməsi də ozana pay, bəxşiş verməyin xoşbəxtlik olduğunu, amma bu xoşbəxtliyin onlardan uzaq düşdüyünü göstərir. Görünür, ozana könlünün istəyincə pay, bəxşiş verilməsinin etnik və etik norma səviyyəsinə qalxmasında da onun ruhlar dünyası ilə bağlılığına inamın rolu az deyildir. Məhz ruhlar aləminə xoş gəlmək, onları narazı salmamaq, xətirlərini əziz saxlamaq məqsədilə ozana öz istəyinə uyğun səviyyədə pay və ya bəxşiş verilməsi etnik norma halını almışdır. Ozanın öz çal-çağırması müqabilində yaxşı bəxşiş, qazanc əldə etməsi barədəki tarixi gerçəklik qədim bir folklor nümunəsinin yaddaşında da müşahidə olunur:

*Qızım, qızım qız ana,
Qızımı verrəm ozana.
Ozan axça qazana,
Qızım geyə, bəzənə [388a].*

Ananın öz körpə qızını əzizləmək, oxşamaq üçün söylədiyi bu nazlama mətni zərif və həzin bir uşaq folkloru örnəyi olmaqla yanaşı, nümunənin yarandığı dövrdə etnosun ozana yüksək münasibət bəslədiyini, onun sayılıb-seçilən adam olduğunu, yaxşı güzəran keçirdiyini əks etdirən qaynaq kimi də son dərəcə qiymətli və əhəmiyyətlidir.

Ozan daim hərəkətdə olan, səyyar, gəzərgi sənətkardır. Onun bu əlaməti "Kitabi-Dədə Qorqud"da "Eldən-elə, bəydən-bəyə ozan gə-

zər" – cümləsi ilə də təsdiqlənir. Bundan əlavə, "Ər comərdin, ər nakəsin ozan bilür" – qənaətinin təşəkkül tapıb möhkəmlənməsində də ozanın çox yerlər gəzib-dolaşması, çox adamlar görüb tanınması əsas amil kimi çıxış edir. Atlı həyat tərzi keçirən oğuzların sənətində səyyarlığın, hərəkət və dinamikanın mövcud olması təbii hal idi. Etnosun həyatda da dinamikliyə üstünlük verməsi folklorlarda "At ayağı külük, ozan dili çevik olur" [444, 36] – poetik qəlibini də ortaya çıxarmışdır. Bu qəlib sonralar müəyyən dəyişikliyə uğrayaraq "Aşiq dili yüyrek olar" – şəklini almışdır. Bahadırlıq və cəngavərliyi özünün həyat devizinə çevirən və tarix səhnəsində zəfərlərlə dolu yürüşləri ilə şöhrətlənən bir etnosun sənətkarı şübhəsiz ki, öz musiqi və söz repertuarını da həmin ovqat üzərində yaradırdı. Bu səbəbdən də ozanların əsasən qəhrəmanlıq, bahadırlıq təbliğ-tərənnüm edən mahnılar oxuması, oğuz igidlərinin şücaətindən, döyüş hünərlərindən bəhs edən dastanlar-oğuznamələr düzüb-qoşması və söyləməsi tarixi zərurətdən irəli gələn sənət göstəricisi idi. "Ozanlar hələ Atilla dövründən (əranın V əsri) və Atilla sarayından başlayaraq səlcuqlar da daxil olmaqla XV əsrə kimi qopuzları ilə saraylarda, şənlik və toplanışlarda bahadırları tərənnüm etmiş, onları tanıdıb yaşatmışlar... Qədim türk dövlətlərinin saraylarında, həmçinin Alp Ər Tonqa, Atilla kimi xaqan sərkərdələrin, xalq qəhrəmanlarının ordusunda ozan-şairlər və musiqiçilər yaxından fəaliyyət göstərmişlər" [175, I, 6]. XI-XII yüzilliklərdə səlcuq və məmlük ordularının yürüşləri zamanı hücumdan öncə ozanlar qopuz çala-çala qəhrəmanlıq nəğmələri oxuyaraq döyüşçülərin qələbə ruhunu gücləndirirdilər [726, 134]. Tarixi mənbələrdən əlavə olaraq orası da məlumdur ki, təkə döyüşdən əvvəl yox, həm də vuruş başa çatan zaman ozanlar həmin döyüşdə qəhrəmanlıq göstərən bahadırların hünərlərini elə orada öyüb-tərifləyərək çalıb-çağırırdılar [531, 535]. Ozan repertuarının bir çox sənət nüsxələri bu tərzdə – hadisənin içərisində yaranmış, oğuz igidlərinin vəsfini əks etdirən gerçək vuruş və yürüş hekayətləri kimi ortaya çıxmışdır. Yəqin ki, hərbi yürüşlərdə iştirak edən, ordularda qalibiyyətli vuruş əzmi yaradan ozanlar etnoqrafik mərasimlərdə – toy-düyündə, elat yığnaqlarında çalıb-çağıraraq adi ozanlardan fərqlənmişlər. Olsun ki, həmin ordu ozanlarına "alp ozanlar" deyilmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud"un Dəli Domrula həsr olunmuş boyunda "alp ozanlar"ın sırayı ozanlardan xüsusi vurğuyla seçilib ayrılması onların oğuz cəmiyyətində yüksək nüfuz və hörmətə sahib olduqlarını əks etdirir: "Dədəm Qorqud gələbən boy boyladı, soy soyladı: Bu boy Dəli Domrulun olsun. Məndən sonra alp ozanlar söyləsün" [444, 83].

Ozanların orduya cəlb olunması, yürüş və vuruşlarda onların çal-çağırından, mahnı və söyləmələrindən ardıcıl və sistemli şəkildə istifadə edilməsi əsasən iki səbəbə söykənirdi. Birinci və üzde olan sə-

bəb odur ki, ozanlar qopuzda coşğun havalar çalaraq bahadırılıq nəğmələri, qəhrəmanlıq türküləri oxuyur və hərbi yürüşə hazırlaşan ordunun əhvali-ruhiyyəsini yüksəldir, döyüşçüləri qələbə, zəfər ovqatına kökləyirdilər. Ordu qarşısında ozanların toplu halında, dəstə ilə çalib-oxuduğunu güman etmək daha inandırıcıdır. Toplu halında bir ağızdan oxunan ozan mahnıları erkən yüzilliklərdə və daha sonrakı çağlarda ordu marşlarının meydana gəlməsi üçün münbit 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 aləmi ilə bağlı olduğu üçün onun köməyi sayəsində qara qüvvədən-fələkət, xəstəlik, düşmən və s. neqativliklərdən qorunmaq mümkündür [514, 64-65]. Bu səbəbdən də oğuzlar mifik inanışdan gələn belə bir qənaətdə möhkəmlənmişdilər ki, ozan və onun qopuzu tanrı dünyası ilə bağlı olan sehrlı bir vasitə kimi düşmən – qara qüvvə üzərinə gedən ordunu öz magik gücüylə qoruyub toxunulmaz, yenilməz, məğlubedilməz edə bilər və qalibiyyəti asanlaşdırar.

Musiqinin qorxu, xəstəlik, ölüm, qara qüvvə, düşmən və s. bu kimi neqativlikləri qovub uzaqlaşdırmaq imkanı barədəki mifoloji təsəvvür Dədə Qorqudla bağlı bir rəvayətdə də öz əksini tapmışdır. Rəvayət olunur ki, Dədə Qorqud ölümdən qaçıb qurtarmaq, onu özünə yaxın buraxmamaq üçün qopuzu icad etmişdi. O, dayanmadan gecə-gündüz qopuz çalırdı və bu musiqi alətinin ecazlı səsi sehrlı magiyaya çevrilərək ölümü Dədə Qorquda yaxın buraxmırdı. Dədə Qorqud qırx il bu cür qopuz çaldı və ölümdən qoruna bildi. Nəhayət, qırx ildən sonra günlərin bir günü o, yorğunluğunu almaq üçün əl saxlayıb bir anlıq gözünü yumanda ölüm firsətdən istifadə edərək qara bir ilana çevrildi və cəld Dədə Qorqudun üstünə atılaraq onu vurub öldürdü [505, 478].

Musiqinin qeyri-adi gücü, ozan qopuzundakı səslərin hami-mühafiz keyfiyyəti barədəki əski-mifik təsəvvürün geniş şəkəli izləri qədim türk cəmiyyət quruluşlarının əksəriyyətində müşahidə edilir. Belə ki, ibtidai mərhələnin tayfa başçılarından tutmuş orta yüzilliklərin xaqanlarına, bəy, sultan və hökmdarlarınacan bütün ali idarəedicilər özləri musiqi alətində – qopuz və ya sazda çalmağı bacarmış və taxtlarının baş ucundan həmin musiqi alətini asmışlar. Musiqi alətində çalmağı bacarmayanlar isə yanlarında musiqiçi-qopuzçu saxlamışlar [699, 129]. Yad ölkələrin elçilərini – əcnəbiləri qəbul edərkən 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 hərbi-siyasi qurumun - ordunun himayəçi-qoruyucusudur.

Ozanın mifoloji estetik keyfiyyətləri sırasında qam-şaman kompleksinə daxil olan bilicilik-öncəgörməlik xüsusiyyəti də diqqət önündə duran tarixi əlamətlərdəndir. "Kitabi-Dədə Qorqud"un müqəddimə-təqdimat hissəsində ozan Qorqudun öncəgörmə qabiliyyəti konkret cizgilərlə atributlaşır: "Oğuzun ol kişi tamam bilicisiydi, – nə diyərsə olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söylərdi. Həq təala anın könlünə ilham edərdi" [444, 31].

Qam-ozan-baxşı üçlüyünün vahid bir sistem olduğunu və bu sistemin türk etnik-mənəvi bütövlüyünün özülündə dayandığını şərtləndirən əsas amillər sırasında qopuz ənənəsinin xüsusi mövqə kəsb etməsi onun tarixi-coğrafi məskunluğunun irimiqyaslı hüdudlarında da görünür. Akademik V.V.Bartold "qopuz" sözünə uyğur və şorlardan (türklüyün Şərq hüdudundan) başlamış Krım tatarları və karaimlərcən (türklüyün 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 istinasız olaraq müştərəkdir və vahid bir başlanğıcdan təkən alır. Uzunmüddətli tarixi-siyasi proseslərdən, eləcə də coğrafi şəraitdən doğan fərqlənmə və aralanmalar qopuzun adının çoxvariantlılığına (qopuz, qopız, qobuz, qobis, kabaş, kabas, qomus, xomus, xomıs, kumuz, komuz, qomuz, qopis, qomis, qaus, qouz, qous, qos, qus və s.) [528, 136], funksiyasının isə çoxözlülüyünə səbəb olsa da, onun ilkin ibtidai mərhələdəki özünəməxsusluğuna o qədər də xələl gətirə bilməmişdir. Qopuz və onun təmsil etdiyi mədəniyyət irimiqyaslı coğrafi genişliyi əhatələyən türk çevrəsindən dışarıda da güclü təsirə malik olmuşdur. Polyak və ukraynalıların xalq musiqi alətinə (kobza) və musiqiçi-nəğməkara verdikləri ad (kobzar) sırf qopuz ənənəsinin təsiridir [508, 478]. Özü də bu təsir təkcə linqvistik planda deyil, çalğı alətinin quruluşu, musiqi və söz (mahnı) repertuarının oxşarlığı, bəzən isə eyniliyi ilə ən müxtəlif səviyyə və məqamlarda da üzə çıxaraq bütöv bir mədəni sistemin başqa bir etnik mühitdəki əks-sədası kimi çıxış edir [574, 24-27].

Bəllidir ki, indiki ibtidai mərhələdə ruhlar aləmi ilə əlaqə yaratmaq, onlarla xoş münasibətdə olmaq, beləliklə də özünün əmin-ərxayınçılığını, təhlükəsizliyini, yaxşı yaşayışını təmin etmək, xəstəlikdən, qoixunc təbii fəlakətlərdən, qara qüvvələrdən, mənfiliklərdən qorunmaq qədim insanın maraq dairəsində olan əsas məsələlərdən biri idi.

O biri dünya – ruhlar aləmi ilə əlaqə vasitəsi kimi musiqiyə və musiqi alətinə xüsusi üstünlük verən, onda qeyri-adi qüvvənin, magik gücün mövcudluğuna inanan mifik təfəkkür bu yöndə öz təxəyyül imkanlarına 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-adilikdə, ilahi aləmlə, 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) adi insan tərəfindən yaradıla bilməzdi. Türkünstan ərazisində gəzib-dolaşan çoxsaylı rəvayətlər qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən yaradıldığını söyləyir. Dədə Qorqudun müqəddəslər cərgəsinə aid olduğunu, ruhlar aləmi ilə bağlılığını nəzərdə saxlasaq, 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 köməyi ilə qopuz icad etdiyini rəvayətləşdirmişdir. Türkünstan ərazisindəki rəvayətlərdən birində deyilir ki, musiqinin ölməzlik gətirəcəyindən xəbərdar olan Dədə Qorqud ormanları gəzib-dolaşaraq istədiyi musiqi alətini düzəltmək fikrinə düşmüşdü. Amma o nə qədər əlləşirdisə, düzəltdiyi alətlərdən musiqi alınmırdı. Müxtəlif ağaclardan ayrı-ayrı ölçü və formalarda alətlər hazırlayırdısa da, zəhməti boşa çıxırdı – musiqi aləti düzəltməyin sirrindən agah ola bilmirdi ki, bilmirdi.

Bir gün o, yenə də ağacların arasında götür-qoy eləyə-eləyə gəzib dolaşırdı. Birdən qabağına şeytanlar çıxdı. Şeytanlar ondan nə axtardığını soruşdular. Qorqud qopuz düzəltmək istədiyini, ancaq məqsədinə nail ola bilmədiyini söylədi. Şeytanlar gülüşüb uzaqlaşdılar. Qorqud ağacların arasında gizlənib onları izləməyə başladı. Qorqudun çıxıb getdiyini güman eləyən şeytanlar bir-birlərinə dedilər: «Qorqud özünə havayı yerə əziyyət verir. O, qopuzu icad edə bilməz. Çünki Qorqud bilmir ki, qopuz hər ağacdən düzəldilməz». Şeytanlar qopuzu hansı ağacdən və necə düzəltməyi, onun çanağına dəvə dərisindən necə üzlük çəkməyi, at tükündən necə tel hazırlayıb bağlamağı yerli yerində 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 üsulla qopuz düzəltdi. Bu, həqiqətən sehrli səsə malik bir musiqi aləti oldu [531, 553]. Qopuzun Dədə Qorqud tərəfindən icad olunduğuna inam «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «Mərə kafir, dədəm Qorqud qopuzı hörmətinə çalmadım, – dedi» [444, 114] – cümləsində də mövcuddur.

Musiqi alətinin ruhlar dünyasının nümayəndələri olan şeytanlarla əlaqəsi barədəki mifik təsəvvürə – başqa bir rəvayətdə də rast gəlinir. Rəvayətə görə, baxşılardan piri, ustadı olan Baba Qambar musiqi alətinin – dütərin də yaradıcısıdır. Baba Qambar dütəri icad etsə də, bu musiqi alətində sehrli, ovsunlayıcı havalar çala bilmirdi. O, nə qədər əlavələr, dəyişikliklər eləyirdisə, dütərdə sehrli-cazibəli musiqi səslənirdi.

Bir gün Baba Qambar əlində dütər fikirli halda yol gedirdi. Birdən onun qabağına bir şeytan çıxdı. Şeytan Baba Qambarın fikirli olmasının səbəbini soruşdu. Baba Qambar dütər düzəltdiyini, amma onda qeyri-adi havaların yaranmadığını dərddli-dərddli söylədi. Belədən şeytan bildirdi ki, dütərdə sehrli hava yaratmağın sirrindən yalnız o, aqahdır. Əgər Baba Qambar razılaşa ki, dütər onların icad etdikləri şerikli musiqi alətidir, onda şeytan həmin sirri açar. Baba Qambar ələcsiz qaldığı üçün razılmalı oldu. Şeytan dütərin boğaz hissəsindəki hansı nöqtəyə pərdə bağlamaq lazım gəldiyini Baba Qambara başa saldı. Qambar oradaca şeytanın məsləhətini yerinə yetirdi və gördü ki, heqiqətən də bundan sonra dütərdə sehrli-cazibədar musiqi çalmaq mümkündür. Amma şeytana verdiyi sözə əməl etmək istəmədi və bildirdi ki, o, bu işdə heç kəslə şerik olmayacaq. Şeytan Baba Qambara onunla şerikliyi heç cür dana bilməyəcəyini söylədi və narazı halda çıxıb getdi. Baba Qambar obaya qayıtdı, adamları başına yığıb dütər çaldı. Həmişəkəndən fərqli olaraq sehrli musiqi səsi eşidən adamlar ondan bunun səbəbini soruşduqda Baba Qambar qeyri-ixtiyari əli ilə dütərin yeni pərdəsini göstərərək: «Hər şey bu şeytan pərdəsinin başındadır», – dedi, Baba Qambar özü də bilmədən sirin üstünü açdı və onun sehrli dütər icad etməkdə şeytanla şerik olduğu aydınlaşdı. Elə o vaxtdan da dütərin ən gözəl səs yaradan pərdəsi «şeytan pərdəsi» adlanmağa başladı [509, 57]. Bu rəvayət Dədə Qorqudun qopuzu icad etməsi barədəki mifoloji rəvayətlə əlaqəlidir. Daha doğrusu, şeytan obrazı istisna olmaqla əvvəlki rəvayətin bir neçə ünsürü burada deformasiyaya uğramışdır. Belə ki, Dədə Qorqud Baba Qambarla, qopuz isə dütərlə əvəzlənmişdir. Bəs əvəzlənmənin səbəbi nədir? Heç şübhəsiz, burada tarixi-siyasi şəraitdən asılı olan dünyabaxışın dəyişməsi özünü göstərir. Müsəlmanlığı qəbul etmiş türkmənlər əski dünyagörüşün – qam-şaman sisteminin sütunlarından sayılan Dədə Qorqudu islamın təqdim etdiyi obrazla – Baba Qambarla əvəz etməklə islamlaşdırılmağa dini-mifik baxışlardan ayrıldıqlarını və yeni sistemə bağlandıqlarını göstərməyə çalışmışlar. Bəllidir ki, Baba Qambar (Qəmbər) Həzrət Əlinin ən yaxın və sədaqətli adamlarından biridir. O, Əlinin məşhur atı Düldülün xidmətçisi – mehtəri olduğu üçün islam mifologiyasında atların qoruyucu-hamisi kimi də simvollaşmışdır. Maraqlıdır ki, Baba

Qambarın dütarı Düldülün yanında icad etməsi barədə də rəvayət vardır [509, 58-59]. Qopuzun Dütarla əvəzlənməsi 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 etmək, türkmənlər arasındakı rəvayətdə də musiqi alətinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədə əski təsəvvürün mövcudluğunu görürük. Görünür, türk etnik-mədəni çevrəsində musiqi alətinin (qopuzun) ruhlar aləminin nümayəndəsi ilə əlaqəliliyi son dərəcə geniş yayılmış bir təsəvvür olmuşdur. Ruhlar aləmi nümayəndəsinin «şeytan» kimi obrazlanması islamın qəbulundan sonrakı hadisədir.

Yəqin ki, qopuzun sirrini insana öyrədən ruhlar aləminin nümayəndəsi islamaqədərki təsəvvürdə «şeytan» deyildir. Ruhlar aləminin həmin nümayəndəsi hamı ruhlardan biridir. Onun ilkin çağdakı həqiqi obrazı və hansı adla çağırılması xüsusi tədqiqata ehtiyacı olan bir məsələdir. Türkmənlərdə baxşı dütarlarının müqəddəs musiqi aləti sayılması da ilahi aləmlə bağlılıq əlamətidir [516, 71]. Qeyd etmək lazımdır ki, musiqi aləti və musiqi barədə xalq arasında işlənən «şeytan əməli» ifadəsinin yuxarıdakı mifoloji rəvayətlərlə birbaşa ilgisi mövcuddur. «Şeytan əməli» anlamı mənfi məzmunu 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 formalaşdırmalıydı;

b) münasibətin məhz «şeytan əməli» ifadəsiylə biçimlənməsi göstərir ki, islamaqədərki dünyagörüşün musiqi aləti və musiqinin ruhlar aləmi ilə bağlanması və bu mövzuda çoxsaylı (eyni zamanda çoxvariantlı) mifoloji rəvayətlər yaradıb yayması islam ideoloqlarına məlum olmuşdur. Ona görə də «şeytan əməli» ifadəsini təsadüfi saymaq olmaz.

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 qarşılanmışdır. Onlar öz sənətlərinin halallığı, mənfi məzmunlu «şeytan əməli»ndən uzaqlığı barədə çoxlu şer düzüb-qoşmuşlar. Həmin şerlər aşıqların əksəriyyəti tərəfindən əzbərlənmiş və lazım gəldikdə özlərini müdafiə məqsədilə söylənmişdir. On səkkizinci yüzilliyin Anadolu aşıqlarından Aşıq Dərdli sxolastik «şeytan əməli» damğasına öz etirazını «Şeytan bunun nərəsində?» sualı ilə belə bildirmişdir:

*Telli sazdır bunun adı,
Nə ayət dinlər, nə qadı.
Bunu çalan anlar kəndi,
Şeytan bunun nərəsində?*

*Abdəst alsan, aldın deməz,
Namaz qılsan, qıldın deməz,
Qadı kibi haram yeməz,
Şeytan bunun nərəsində?*

*Venedikdən¹ gəlir teli,
Ardıc ağacından qolu.
Bu, allahın şaşqın qulu –
Şeytan bunun nərəsində?*

*İçindəmi, dışındamı?
Burğusunun başındamı?
Köksünün naxışındamı?
Şeytan bunun nərəsində?*

*Dərtli kibi sarıqsızdır,
Ayağı da çarıqsızdır.
Buynuzu yox, quyruqsuzdur,
Şeytan bunun nərəsində?*

XIX yüzilliyin görkəmli el sənətkarı Göyçəli Aşıq Musa da eyni ovqat üstündə məşhur «Nə günahı telli sazın?» - gəraylısını söyləmişdir. Bu şerdə saz-söz adamının saflığına bəraətlə yanaşı, ona hücum eləyənlərə qarşı ədalətli ittiham da var:

*Yoldan çıxıb yolun azmır,
İblis kimi ara pozmur.
Molla kimi cadu yazmır,
Nə günahı telli sazın?..*

*Musa vəsfin söylər saza,
Ruh verir gəlinə, qıza.*

¹ Venedik – yer adıdır. Görünür, Anadoluya saz telləri əsasən oradan gətirilmişdir.

*Oxşamır o şeyidbaza,
Nə günahı telli sazın?..* [372, I, 339]

Hər iki şerdə mənfi məzmunlu «şeytan əməli» iddiasına qarşı dayanıldığı və «şeytan» kəlməsinin xüsusi şəkildə vurğulandığı (müqayisə et: «Şeytan bunun nərəsində?» və «Oxşamır o şeyidbaza...») göz qabağındadır.

Qaraguruhçu zehniyyətin qopuz-saz ənənəsinə qarşı çıxmasına, dərin köklərə malik olan bu qədim duyum və düşüncə sistemini müxtəlif istiqamətli təqib və təzyiqlərə məruz qoymasına baxmayaraq türk həyat tərzii Qafqaz, İran və Anadoluda öz tarixi gələniyini qorumuşdur. Belə ki, qopuz və saza ruhlar dünyası ilə bağlı müqəddəs-sehrli alətlər kimi baxıldığından islamiyyətin bütün zamanlarında həmin musiqi aləti evin-ocağın yuxarı başında yer almışdır. Azərbaycan aşığıları bu gün də sazi evin baş ucunda divardan asırlar. Eyni vəziyyətdə Anadoluda da müşahidə olunur: «Anadoluda sazın yeri ozanın başucudur. Ozanın yataq başıdır. Ozanın və yatağın başına, adətən, Kurani-Kərim türündən qutsal (müqəddəs – *red.*) şeylər asılıdır. Bir ozana ən böyük həqarət və beddua: «Sazını ayaq altına asalar» - sözüdür» [722, 33].

Qopuzun ruhlar dünyası, ilahi aləmlə bağlılığı yerinə yetirdiyi tarixi funksiyalardan görünür. O, hər şeydən əvvəl qam-baxşı və ozanın mərasim icrasında istifadə etdiyi müqəddəs alətdir. Bu səbəbdən də əski çağlarda qopuz və onun musiqisinə əyləncədən daha çox ibadət vasitəsi kimi baxılmışdır.

«Qam-baxşı və ozanlar hər türlü havayı ibadət edər kimi çalırılmışlar» [699, 40]. Xəstəni sağaltmaq istəyərkən və ya hər hansı qaranlıq bir məsələyə aydınlıq gətirərkən altay qamlarının və qırğız baxşılarının mərasim icrasına qopuzla üz tutan alqış-dualarla, yalvarışlarla başlamaları və buna bir statik ənənə kimi dəqiqliyi ilə əməl etmələri həmin prosesin – qopuz qarşısındakı alqış-dua, yalvarış mərhələsinin xüsusi ibadət tipi olduğunu göstərir [699, 104-105]. Deyəsən, qopuz və onun musiqisinə ibadət kimi baxıldığına əlamətidir ki, qopuz çalmaq qədim türk cəmiyyətində hamının yerinə yetirməli olduğu normativ bir ənənə şəklində qəbul edilmişdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı mənərədən aydın olur ki, oğuzlarda qopuzu demək olar ki, hamı çala bilir. Qazan xan, Dirsə xan, Beyrək, Səkrək, Əkrək, Qanturalı və onun qırx yoldaşının qopuz çalması dastanın müxtəlif boylarında təsvir olunur. Tarix qaynaqlarının verdiyi məlumatdan bəlli olur ki, IX-X yüzilliklərdə uyğur türkmənləri hətta çöldə gəzərkən və səfərə yollanarkən də musiqi alətlərini (yəqin ki, qopuzu) yanlarında saxlayırmışlar [141, 186]. Görkəmli qazax alimi A.Jubanovun verdiyi məlumata görə, ta qədim çağlardan iyirminci yüzilliyin ortalarına qədər qazaxlarda nadir hallarda elə bir yurda (ev-çadıra) rast gələrdin

ki, onun divarından ikisimli dombra (qopuzun variantı) asılması [533, 18].

Bu cəhətin oğuzlarda da müşahidə olunması onu göstərir ki, musiqi alətinə türk etnoslarının əksəriyyəti eyni münasibət bəsləmişdir. Etnosun kütləvi şəkildə musiqi aləti (qopuz) saxlaması və onu öz yanında gəzdirməsi ruhlar aləminin təmsilçisinə ibadət etməklə (qopuz çalmaqla) onların nəzər-diqqətini öz üzərində saxlamaq məqsədi daşmışdır. Bahadırların yaraq-silahla bərabər, musiqi aləti də götürmələri etnik norma kimi Dədə Qorqud qəhrəmanlarının səfərlərində açıq şəkildə ortaya çıxır. Əslində Koroğlunun qılinc-qalxanla yanaşı, sazla da gəzib-dolaşması həmin ənənənin davamıdır. Bahadır və qopuz münasibətlərinin mifoloji-estetik səciyyəsi «Kitabi-Dədə Qorqud»un «Qanlı qoca oğlu Qanturalı boyunu bəyan edir, xanım hey-hey...» boyunda daha qabarıqdır. Sevgilisi Selcan xatunun naminə ağır sınaqlardan keçməli olan Qanturalı hər sınaq mərhələsindən öncə 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 qızmış dəvəni öldürüb bütün sınaqlardan üzüağ çıxır. Bahadırın öz qopuzuyla öyünməsi iki keyfiyyəti cəmləşdirir:

a) musiqi və coşdurucu sözlər (onların həm də alqış-dua səciyyəsi var) estetik vasitədir: bahadırın əhvalını yüksəldir, onda qələbə ovqatı yaradır;

b) qopuzun magik gücə malik olması, Dədə Qorqudla, ruhlar aləmi ilə bağlılığı bu ağır sınaq məqamında xilaskar-qoruyucu funksiyası yerinə yetirir. Qopuz vasitəsilə qoruyucu-xilaskar, həm də qüvvətverici ruhlar köməyə çağırılmış olur.

Qopuzun magik gücə malik olması, güc-qüvvət bəxş etməsi, uğur, bərəkət, xeyir, qələbə gətirməsi türk mühitindən kənar da – qonşuluqdakı yabançılar arasında da qəbul edilmişdir. Qazan xanı həbs edən kafirlər onu bir şərtlə azad etməyə razılıq verirlər ki, oğuz bahadırı qopuz çalıb onları tərifləsin, oğuzu sındırsın. Qazan xan qopuzu əlinə alıb tamamilə tərsinə hərəkət edir: özünü və oğuzu öyür, kafiri alçaldır, sındırır. Burada qopuzun qeyri-adi musiqi aləti kimi yad etnik mühit tərəfindən də etirafı son dərəcə qiymətlidir. Çünki bu etiraf qopuzun tədricən həmin mühitdə də yayılacağına perspektiv zəmin hazırlayır. Həqiqətən də qopuz və onun təmsil etdiyi sənət dünyasının türk çevrəsinin qonşuluğundakı yabançı etnik mühitlər tərəfindən mənimsənilməsi gerçək bir mədəni-tarixi prosesə çevrilmişdir [739].

Qopuzun yayılma coğrafiyasını izləyən görkəmli araşdırıcı Əhməd Cəfəroğlu onun yabançı etnik mühitlərdə tutduğu mövqeyin miqyas genişliyindən söz açarkən çox böyük hüdudları göz önünə gətirir:

«Türk xalq şerlərini və zəfərlərini tərənnüm edən qopuzun hun türklərinin dövründən etibarən macarlar, çexlər, polyaklar, litvalılar, almanlar, ruslar, ukraynalılar, finlər, Afrikada yaşayan yerli əhali və nəhayət, bütün Balkan millətləri tərəfindən mənimsənilməsi və istifadə olunması iddia edilən təsiri bütün gücüylə göstərməkdədir» [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 dəfələri (demək olar ki, bütün boyların sonunda) təkrarlanması xoş əhvalı məclislərin coşğun qopuz havalarıyla süsləndiyindən xəbər verir. Qopuz havalarında rəqs ahəngi və oynaq ritmlər də mühüm yer tutmuşdur. Qopuz havasına rəqs etməyin mümkünlüyü Bamsı Beyrəyin «ərə varan qız qalqa, qol saluban oynaya, mən qopuz çalam» [444, 64] – istəyindən də bəlli olur. Qopuzun oynaq ritmli, qan qaynadan, ilhamlandırıcı havalarından yalnız birinin adı «Kitabi-Dədə Qorqud»da xatırlanır: «Qanturalıyla qızı götürüb gərdəgə qoydılar. Ozan gəldi, yelətmə çaldı» [444, 90]. «Yelətmə» – yelləndirmə, həvələndirmə, coşdurma məzmunu verir. Bu havanın gəlincöçürmə, yaxud da gəlin gərdəyəsalma mərasimində çalındığını güman etmək olar. Ola da bilər ki, «Atlandırma» («Vağzalı») rəqsinin melodiyası qopuzun «Yelətmə» havasından gəlir.

«Qopuz» adı ilkin ibtidai mərhələdə türk arealında ümumiyyətlə musiqi aləti məfhumunu ifadə etmişdir. Dağıstanda yaşayan noqaylar arasında bu tarixi təsəvvür bu günün özündə də qalmaqdadır. Noqaylar xalq musiqi alətlərinin hamısını «qomus» adlandırırlar. Bundan əlavə, qazaxların simli musiqi alətindən başqa bir sıra ağızla çalınan nəfəsləli alətləri «qopuz» («ağız qomusu») adıyla çağırması da məhz həmin səbəbdəndir [533, 19].

Əski mifik təsəvvürə görə, musiqi ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlı olduğundan təbii ki, musiqi alətinə verilən adda tarixi-semantik məzmunun müəyyən cizgiləri əks olunmalıydı. Bu mənada «qopuz» adı bir qədər mürəkkəbləşmiş tərkib kimi götürülməlidir. «Qop»-«uz» hissələrindən ibarət olan bu sözün birinci tərəfi, yəni «qop» komponenti ucalıq, yüksəklik, müqəddəslik anlamı verir. Ən uca, yüksək dağa «Qaf dağı» deyilməsi də «qop» – «qab» – qaf» sözünün qədim türkcədə ucalıq, yüksəklik, göylər – ruhlar aləminə, Tanrı dünyasına yaxınlıq məzmunu əks etdirdiyini göstərib. «Uz» və ya «oz» komponentinin isə qədim türkcədə nəğmə, musiqi, avazlı səs bildirdiyini nəzərə alsaq, onda qopuzun ucalıqla, göylər – ruhlar aləmiylə, müqəddəs Tanrı dünyası ilə bağlı musiqilər, avazlı, ahəngli sehrli-melodik səslər toplusu anlamı verdiyi qənaətinə gəlmək olar. Deməli, ibtidai təsəvvür musiqi alətini ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə bağlı olan sehrli-me-

lodik səslərin (musiqilərin) toplusunu özündə cəmləşdirən magik vasitə 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 gəlmək mümkündür. Konkret şərhə keçməzdən öncə belə bir tarixi həqiqəti xatırladaq ki, mənbələrdə qopuzun iki tipi qeyd olunur:

1. Kamança şəkildə olan qopuz.

2. Hazırkı saz qəlibinin ibtidai formasını xatırladan qopuz.

Kamança şəklində olan qopuz oğuzlara 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. Deyəsən, kamançaya bənzər qopuzlar yalnız mifoloji mərasimlərdə – baxıcılıq, qamlama proseslərində çalınmışdır. Atlı həyat tərzini üçün istifadəsi imkansız olan bu musiqi aləti dinamik türk etnoqrafik mərasimlərində, xüsusən də yürüşlərdə əl vermədiyindən geniş yayılmamışdır.

Oğuzlara məxsus olan sazabənzər qopuz həyat tərzinin tələbinə uyğun çevik biçimə və xırda ölçülərə malikdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da tez-tez xatırlanan «qolça qopuz» ifadəsindən də görüldüyü kimi qopuz təqribən qolçadır, yəni ki, qol boydadır. Bundan əlavə dastanın oğuz bahadırı Qanturalıya həsr olunmuş boyunda «qolça qopuz»la yanaşı «quruluca qopuz» və «alça qopuz» ifadələri də işlədilmişdir: «Quruluca qopuzum götürün, ögün məni...» «Mərə, alça qopuzum ələ alın, məni ögün» [444, 88]. Bəlkə də dastanın ayrı-ayrı məqamlarında rast gəlinəydi bu ifadələrə əsasən «quruluca qopuz», «qolça qopuz» və «alça qopuz»un qopuz növləri olduğu gümanına düşmək olardı. Lakin nəzərə alanda ki, hər üç ifadə eyni boy daxilində eyni qəhrəman (Qanturalı) tərəfindən öz qopuzuna aid söylənilir, onda bu deyimlərin ayrı-ayrı məqamlarda təsvir elementi funksiyası daşdığına şübhə yeri qalmır. «Quruluca qopuz» olsun ki, «qurulmuş, köklənmiş qopuz» anlamındadır. Bununla belə, «quruluca» sözü bəzəkli, yaraşlıq, səliqəli məzmunu da verə bilər. Müqayisə üçün, «qurulu ev», «qurulu otaq» xalq ifadələrini yada salmaq kifayətdir. «Qurulu ev», «qurulu otaq» ifadələri xalq arasında yaraşlıq, səliqə-səhmanlı ev, otaq mənasında işlənir. Ehtimal ki, «quruluca qopuz» ifadəsi də «qurulu qopuz» mənasındadır. «Quruluca» oxşama, əzizləmə tərzində

olan bir söylənişdir. Bəzəkli, yaraşlıq məzmununu əzizləmə tərzində çatdıran «alça qopuz» ifadəsi də bu baxımdan «quruluca qopuz»un eynidir. Hər iki deyimin təsvir elementi – «quruluca» və «alça» sözləri qopuzun yaraşlıq və bəzəkli görkəmə malik musiqi aləti olduğunu əks etdirir. Qopuzun icad olunması ilə bağlı mifoloji rəvayətlərdən də aydındır ki, o, hər ağacdan düzəldilə bilməz. Türk mədəniyyəti tarixinin görkəmli araşdırıcısı Bahəddin Ögəl qopuz düzəltmək üçün istifadə edilən ağacların mifoloji dünyagörüşdə əsasən sakral məzmun daşdığını müəyyənləşdirmişdir. Böyük alim türk etnosunun yayıldığı coğrafi ərazilərdəki qopuz düzəldilən həmin ağaclardan bir qismini dəqiqləşdirmişdir: çam (qaraqay), ceviz, tut, ardıc, sədir ağacı və s. [699, 106-107]. Ən qədim çağlarda qopuzun telləri at quyruğunun tükündən – qıldan düzəldilmişdir [699, 24, 100]. Qurudulmuş qoyun bağırsağından – "giriş"dən isə pərdə bağlanmışdır. "Giriş"dən pərdə bağlamaq ənənəsi uzun müddət davam etmişdir. At qılını sonralar 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 əksəriyyəti sazın pərdəsini girişdən düzəldirdilər.

Tarix və folklor qaynaqları qədim türk qopuzlarının əsasən iki və üç telli olduğunu göstərir [492, 305]. Sibir-Altay, Uralboyu, Çin-Uyğur və Türkünstan ərazilərindəki qopuzların (eləcə də onların əvəzediciləri olan tanbur və dombraların) sim düzülüşündə ikisimlilik ənənəsi indi də gözlənilir [532, 24]. Türkmən dütərləri, adından da göründüyü kimi, tarixən ikisimli musiqi aləti olmuşdur. Sonrakı təkamül mərhələlərində onun simlərinin sayı artırılmışdır. İlk ibtidai mərhələdə qopuzdan qam-şamanlar mərasim aləti kimi istifadə etdiklərindən onun iki və üçtelli olmasını mifoloji-semantik mahiyyətdə olan bir məsələ hesab etmək mümkündür.

Bəllidir ki, qam-şaman təsəvvür sisteminə görə üç aləm mövcuddur: 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 dururdu. Mifoloji mərasim aləti – qədim qopuz həmin aləmlərlə əlaqə yarada bilən (bəzən isə onları təmsil edən) vasitə kimi düşünüldüyündən əski mifik təsəvvürə görə ikitelli qopuzun tellərindən biri göylər aləminin, digəri isə yeraltı aləmin ruhları ilə bağlıdır. Üçtelli qopuzlara gəlincə isə, belə güman etmək olar ki, görünür, bəzi tayfaların (o cümlədən də oğuzların) qam-şamanları hər üç aləmi özlərinin təsir dairəsində saxlamaq istəmiş və bu məqsədlə də qopuzun üçtelli olmasını zəruri saymışlar. Sibir-Altay və Türkünstanda ikitelli qopuzla yanaşı, üçtelli qopuzun da müəyyən yer alması həmin mifoloji təsəvvürlə bağlı

olmalıdır [492, 315]. İndinin özündə də Qırğızistanın şimal bölməsindəki baxşılar qamlama mərasimlərində yalnız üçsimli qopuzlardan istifadə edirlər [492, 315].

Qafqaz, İran və Anadoluda da qopuzun əsasən üçsimli tipinin tarixi mövcudluğu mülahizəsini yürütmək üçün müəyyən əsaslar vardır. Bu bölgələrin etnik yaddaşında yaşayan «üçtelli sazını sinəsinin üstünə aldı» – ənənəvi folklor qəlibi və «saçından üç tel ayırdı, basdı bağrına, 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 sazımın simi öz-özünə qırılsa, onda bilin ki, mənim başıma qəziyyə gəlib, daha salamat deyiləm. Musiqi alətinin teli – sazın simi ruhlar dünyası ilə bağlı olduğu üçün folklor təfəkkürünə görə uzaq səfərdə olan Qəribin taleyindən xəbər gətirə bilir. Nəzərə alaq ki, Qərib haqq aşığıdır, tanrı vergisinə sahibdir və bu səbəbdən də ilahi aləmlə əlaqəlidir. Əski çağların qam-şamanıyla orta əsrlərin haqq aşığı arasında elə bir prinsipial fərq olmadığından (onların hər ikisi ilahi aləmlə, ruhlar dünyası ilə əlaqəlidir) musiqi alətinin teli barədəki ilkin mifoloji təsəvvür qam-ozan-baxşı – aşiq ardıcılığının bütün mərhələlərində eyni statusa malikdir. Gətirilmiş misaldan da görüldüyü kimi, qopuz tellərinin ruhlar aləmi ilə bağlılığı barədəki mifik qənaət daha sonra sazın siminə də adlanmışdır.

Sənətin tarixi mənzərəsi göstərir ki, qopuz ayrı-ayrı bölgələrdə 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 nümunələrində tanbur adının fəal işləkliyi də onun həmin çevrənin folklor həyatında xüsusi əhəmiyyət kəsb etməsindən irəli gəlir:

*Tanbur çaldım 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,
Şantalar 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 üçsimplidir. Bu, Qafqaz-Anadolu qopuzunun üçtelli olması qənaətini qüvvətləndirən bir dəlildir. Qopuzla yanaşı, tanbur adının işlənməsi və sonradan bu adın üstünlüyü ələ alması aşağıdakı səbəblə bağlı ola bilər: qopuz qam-şaman mərasimlərində istifadə olunan mühüm vasitələrdən biri olduğu üçün islam dünyagörüşü türk mədəniyyətinə daxil olduqdan sonra qam-şaman kompleksinin bütün ünsürlərini, o sıradan da musiqi alətini sıxışdırmışdır. Belə vəziyyətdə qopuzun dar çərçivədə – hansısa bir tayfa daxilində mövcud olan məhəlli adlarından birini fəallaşdırmaq, irəli çıxarmaq və «qopuz» adını arxa plana keçirmək zərurəti doğmuşdur. Görünür, «tambur» belə məhəlli səciyyə daşıyan adlardan biri olmuş və «qopuz» adını kölgələyərək diqqəti onun üzərindəki təzyiqdən müəyyən qədər yayındıra bilmişdir.³ Türkmənlərin qopuzu sonradan «dütar» adlandırmaları da elə bu səbəbdəndir. Orta əsrlərdə gedən bu əvəzlənmələrdən sonra «qopuz» adı əsasən mifoloji mərasim icraçılarına – baxıcı, baxşı, qam və oyuna məxsus musiqi aləti üzərində qalmışdır.

Qədim türk mədəni mühitində qopuz çalan sənətkarlara istifadə etdikləri musiqi alətinə uyğun olaraq «qopuzçu» adı da verilmişdir. «Manas», «Semetey» və «Seytək» kimi dərin etnik-mədəni yaddaş sistemində malik dastanlarda «qopuzçu» sözü sənətkar statusunda tez-tez rast gəlinəndən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, bu söz hətta adtitul səviyyəsində işlənmişdir [558, 138]. Qopuzçu (qopuzda çalıb-ça-

¹ Nümunələri Azərbaycan MEA Şəki Elm Mərkəzinin əməkdaşı Əli Süleymanov Zaqatala rayonunun kəndlərindən toplamışdır.

² Bununla belə, Türkünstanın özündə – qazaxlarda da üçsimli, on iki-on dörd pərdəli dombralar vardır. Bax: [538, 7].

³ Qopuzun kənar etnik mühitlərə təsiri eyni ilə tanbur-dombra üçün də səciyyəvidir. Dombranın slavyanlara adlanması, xüsusən də ruslarda ənənəvi musiqi alətinə çevrilməsi tarixi gerçəklikdir. Bunu rus dombralarının qazax, qırğız və türkmən dombralarından demək olar ki, fərqlənməyən quruluşu və çalğı tərzində açıq şəkildə təsdiqləyir. Bax: [533, 19].

ğiran) ad-titulu türk xalqlarının böyük əksəriyyətində «ozan» və «baxşı»nın müstərek əvəzedicisi kimi onlarla birlikdə fəaliyyət göstərmişdir.¹ «Qopuzçu»nun ümumtürk arealındakı fəal işləkliyinə əlamətidir ki, bu ad qonşu mədəniyyət çevrələrinə də nüfuz edə bilmişdir. Ukrayna və Polşa xalqlarının folklor sənətkarına – musiqiçi-söyləyicilərə verdikləri «kobzar» adı türk etnik-mədəni mühitindən gələn «qopuzçu»nun birbaşa təsirindən meydana gəlmişdir. «Qopuz - ər» birləşməsindən yaranmış «kobzar» qopuz çalan ər, qopuz çalan adam mənasını əks 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 mümkündür. «Kobzar» ad-titulunun kənar etnik mühitdə geniş yayılması və yaşaması onun öz doğma mühitində də uzun müddət populyar olduğunu söyləməyə imkan verir. «Qopuzçu» adı çox ehtimal ki, «qopuz» və «ozan» adlarının sıxışdırılıb sıradan çıxarılmasıyla bir zamanda tədricən öz doğma mühitini tərk etmişdir.

Orta çağlarda «ozan» və «qopuzçu» adlarıyla yanaşı, «mütrüb» adı da bir sıra hallarda qopuz çalıb-oxuyan sənətkar anlamında işlənmişdir. Ozanlara əsasən İran mədəniyyət çevrəsində «mütrüb» adı verilmişdir. «Əyləndirən, könül açan» məzmunu verən ərəb mənşəli bu söz XVI yüzilliyin ortalarına qədər müsbət səciyyədə işlənmişdir. Məhəmməd Füzulinin «Yeddi cam» məsnəvisində də mütrübün bir sənətkar kimi müsbət obrazı yaradılmışdır.

«Mütrüb» adının mənfi çalar qazanması yəqin ki, ozanın sıxışdırılıb gözədən salınması prosesi ilə üst-üstə düşür və bu hadisə zaman etibarilə on altıncı yüzilliyin ikinci yarısı ilə on yeddinci yüzilliyin əvvəlləri arasına uyğun gəlir.

Ozan sənəti özünün çoxəsrlik fəaliyyəti boyunca çoxsaylı mədəni-estetik hadisələrlə qarşılaşmış, yaxın və uyğun sənət sahələri ilə müxtəlif səviyyəli əlaqə və faydagötürmə münasibətlərində olmuşdur. Bu baxımdan zəngin və çoxşaxəli mənəvi-estetik şəbəkəyə malik olan baxşı və ozan-aşıq münasibətlərinin aydınlaşdırılması xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

Qam-şaman kompleksinə bağlı olan və bu sistemin digər daşıyıcılarına nisbətən daha uzunmüddətli zaman həddlərində fəaliyyət göstərən baxşılardan da türk etnik-mədəni mühitinin gəlişməsində, o sıradan da aşiq sənətinin təşəkkülündə əhəmiyyətli yeri vardır. Türkünstan,

¹ Qeyd: Bəzən folklor sənətkarının adı «ozan» musiqi alətinə adlanmış, onun istifadə etdiyi musiqi aləti də «ozan» adlanmışdır. Bu zaman «ozan» «qopuzçu»un əvəzedicisi kimi çıxış etmiş və folklor sənətkarına da «ozançı» ad-titulu verilmişdir. Bax: [39, 57].

Çin-Uyğur və Uralboyu kimi irimiqyaslı coğrafi-etnik türk bölgələrində qam-şamanın ənənəvi funksiyasını regional özünəməxsusluqlar və tarixi yeniləşmələrlə davam etdirən baxşılar 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 çoxəsrlik fəaliyyəti aparıcı-mərkəzi damar rolunu oynamışdır. «Baxşılar ən əski dövrlərdə musiqi ilə sehr yapan, şerlər tərənnüm eləyən, qaibdən xəbər verən, hakimlik edən qamlar idi» [726, 68].

«Baxşı» adı altında cəmləşən bu çoxyönlü fəaliyyətin nəticəsidir ki, orta yüzilliklərə qədər Türkünstan xalqları öz salnaməçi və katiblərinə də «baxşı» deyər müraciət edirdilər [506, I, 99]. Uyğurlarda savadlı, məlumatlı adama «baxşı» adı verilir [512, 52]. Müxtəlif tarixi qaynaqları və türk dillərinin leksik fondunu araşdıraraq görkəmli şərqşünas V.V.Bartold «baxşı» sözünün «katib, cərrah, dövlət məmuru, ruhani xadim, cadugər, xərbaz-təbib, xalq nəğməkarı-musiqiçi, tayfa ağsaqqalı, hər şeydən xəbərdar olan, məlumatlı, savadlı adam və s. Mənalərini müəyyənləşdirmişdir ki, bu da baxşının qamla ekvivalent təşkil etdiyini açıq şəkildə göstərir» [505, 501]. «Baxşı» ad-titulu türk dillərində «baksı», «baksa», «faksa», «faksı», «baxşı» 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 «paksı», «baksı» adları kor qam-şaman məzmununu əks etdirir [607, 27]. Təkcə addakı oxşarlığa görə yox, mərasim icrasındakı uyğunluqlara görə də sözü gedən əraziyə tarixən güclü türk təsirinin adladığım güman etmək mümkündür. «Paksi» sözünün kor qam-şaman anlamı verməsinə gəldikdə isə deməliyik ki, bu, ilkin təxəyyülün doğurduğu müəyyən tarixi-tipoloji təsəvvürə söykənir; çünki ibtidai təsəvvür o biri dünyanı qaranlıq aləm kimi qəbul edir və qam-şamanı da o biri dünyadakı – qaranlıq aləmdəki ruhlarla əlaqədə olan magik bir varlıq sayırdı. Bu mənada qam-şamanın korluğu 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 əksəriyyətinin mif sistemində mövcuddur.

V.V.Bartold «baxşı» adının sanskritdəki «müəllim», «bilici», «məlumatlı adam» məzmununu əks etdirən «bxikşu» sözündən törədiyini güman eləyir [505, 501]. Türk dillərinin söz ehtiyatına yaxşı bələd olan görkəmli tədqiqatçının bu qənaəti o qədər də ağlabatan deyildir. Baxşının qaibdən soruq götürmək, görücülük, baxıcılıq edərək gələcəkdən xəbər verə bilmək qabiliyyətinə malik olduğu barədə elmi təsəvvürdə olan alim əslində bu sözün türkcədəki «baxıcı» kəlməsinə

bağlandığını diqqət önünə gətirməliydi. Nədənsə, türk dili və folklor sisteminə lazımı səviyyədə bələdliyi olan professor X.Koroğlu da «baxşı» adının sanskritcədən gəldiyini və türk kontekstinə budda təsiri ilə daxil olduğunu məqbul sayaraq V.V.Bartoldun mövqeyinə tərəf çıxır [546, 69]. Halbuki bir çox türk dillərində, o cümlədən də Azərbaycan, qırğız, özbək, qaqauz, Anadolu türkcələrində «falçı» sözünə qarşılıq olaraq «baxıcı» kəlməsinin də işlənməsi «baxşı»nın ilkin təşəkkülündə həm leksik, həm də mifoloji-semantik «baxıcı» olduğuna təkzibolunmaz sübutdur. Baxşıda baxıcılıq-görücülük funksiyasının, yəni qamşaman keyfiyyətinin aparıcı olması tarix və folklor qaynaqlarında qabarıqdır.

Tarixi təkamül nəticəsində baxşılar qama məxsus digər keyfiyyətlərə nisbətən musiqiçi-nəğməkar funksiyasını daha çox qorumuş və inkişaf etdirmişlər. Öz mədəni-tarixi funksiyasının əsas hissəsini etnoqrafik mərasimdə – toy-düün və şadlıq yığıncaqlarında çalıb-çağırmaqla icra eləyən baxşılardan etnos daxilindəki hörmət və nüfuzunun səviyyəsi bütün Türkünstanda məşhur olan bir el məsəlində də bərqərdardır:

Hər işin öz vaxtı yaxşıdır

Toyun gəlişi (bəzəyi – red.) baxşıdır [540, 126].

İslam dünyagörüşünün şamançılığı sıxışdırmağa başladığı erkən orta əsrlərdən etibarən baxşılar bir çox əski mərasim və ayinlərin icrasından təcridən uzaqlaşmağa məcbur olsalar da islamqədərdə türk mədəniyyət və mənəviyyatını Qafqaz, İran və Anadoludakı daşıyıcılarla (ozan və aşıqla) müqayisədə xeyli dərəcədə artıq mühafizə edər bilməmişdir [567, 13]. Buna görə də baxşılar yarımmüsəlman-yarışaman sənətkarlardır. Baxşılardan özünümühafizəsinin belə güclü alınması əsasən onunla bağlıdır ki, Qafqaz, İran və Anadoluya nisbətən Türkünstan və Uralboyunda islam dini bir qədər zəif yayılmışdı. Bu səbəbdən də orada etnik-mənəvi həyat demək olar ki, tarixi-ənənəvi axarında davam edirdi. İslam təsirinin lazımı səviyyədə şiddətlənə bilməməsinə görədir ki, baxşı sənəti müəyyən məzmun yenilikləri (islam dünyagörüşündən gələn motivlər) qəbul etsə də, ciddi keyfiyyət dəyişikliklərinə uğramadı. Halbuki tarixi mahiyyət baxımından onunla eyniyyət təşkil edən ozan sənəti Qafqaz-İran və Anadoluda duruş gətirər bilməyərək islam mədəniyyətinin güclü təsiri altında aşiq sənətinə çevrilmişdir.

İslam təsirinin nəticəsi kimi baxşı sənətində gedən dəyişikliklər sırasında bəzi bölgələrdə «baxşı» adının başqa adlarla əvəz olunmasına meylin yaranmasını qeyd etmək lazım gəlir. Belə ki, «baxşılıq»

islamaqədərki inanış və tapınmalarla bağlı bir dünyagörüş toplusu olduğu üçün onun müsəlman zehniyyəti tərəfindən sıxışdırılması və imkan daxilində sıradan çıxarılması təbii bir proses kimi baş verməli idi. Atlı həyat tərzini keçirən Türküstanda bu proses başqa islam bölgələrinə nisbətən bir qədər ləng getsə də, hər halda, müəyyən səviyədə öz təsirini göstərirdi. Orta yüzilliklərin sonlarına doğru türkmən və özbək baxşılarının bir qisminin özlərini «şayır», «şaqır» adlandırmaları, qazaxlarda, qismən də qırğızlarda isə bu qəbildən olan sənətkarların «akın» adı ilə çağırılması bilavasitə həmin təsirin nəticəsidir. «Akın» adının ruhani, din xadimi məzmununu əks etdirən «axund» sözünün xəlqiləşmiş variantı ilə bağlı olduğunu F.Köprülü, B.Ögəl, A.Samoyloviç kimi görkəmli araşdırıcılar öz tədqiqatlarında məntiqli şəkildə sübuta yetirmişlər [726, 230; 699, 412; 567, 131]. Qazax ədəbiyyatşünaslarının bir qismi (M.Auezov, S.Mukanov, E.İsmayılov) isə «akın» ad-titulunun «axan, coşan, kükrəyən» məzmununu verdiyini və «axmaq» məsdərinə bağlandığını güman eləyir [535, I, 397-398]. Lakin bu mülahizə tarixi prosesin gerçək mənzərəsinə uyğun gəlmədiyindən ağlabatan görünür.

«Akın» sənətkar ad-titulu kimi qazax və qırğızlar arasında on səkkizinci yüzilliyin ikinci yarısında və milli-etnik həyatda din xadimi, ruhani mənasında deyil, savadlı, bilikli, məlumatlı, müdrik, dünyagörmüş adam anlamında qavranılmışdır. O, musiqi alətindən – qopuzdan və qopuzun variantı olan dombradan (yaxud da dombrakdan) istifadə edən musiqiçi-söyləyici olduğu üçün etnosun digər folklor söyləyicisini – jiraunu üstləyə bilmişdir. Daha doğrusu, jiraular – bahadırlıq hekayətləri, bəylərin, ulus başçılarının şərəfinə söyləmələr düzüb-qoşan el sənətkarları da tədricən akına çevrilmişdir. Jirauların akına çevrilməyənləri isə qissəxanlıq funksiyasını yerinə yetirmişlər [551, 128-133]. Akının folklor sənətkarı statusu almasından sonra qazax və qırğızlarda «baxşı-bakşı-baksı» adı daha çox falçı-baxıcı, sehrbaz, təbib anlamı daşımağa başlamışdır.

«Baxşı» əsasən qırpaq, uyğur və karlıq türklərinin sənətidir. Oğuz tayfasından olan Türküstan türklərinin – türkmənlərin və Xarəzm oğuzlarının bu sənəti qəbul etməsi çox ehtimal ki, sonrakı hadisədir. Çünki Türküstan oğuzları da Qafqaz, İran və Anadoludakı həmtayfaları kimi ozan sənətinə bağlı idilər. Oğuzlara məxsus ozan sənətinin Türküstanda baxşı sənəti ilə əvəzlənməsi bir sıra sosial-siyasi proseslərin gedişatında tarixi-estetik hadisə kimi ortaya çıxmışdır.

Sözü gedən prosesin baş verməsi, yəni baxşı sənətinin türkmənlər və digər Türküstan oğuzları arasına nüfuz etməsi və orada hegemon sənətə çevrilməsi əsasən aşağıdakı səbəblərlə əlaqədardır:

1. İslam dininin təsiri altında erkən orta çağlardan başlayaraq Qafqaz, İran və Anadoluda ozan sənəti yavaş-yavaş sıxışdırılıb gözdən salınmış və onun yerində aşiq sənəti intişar tapmağa başlamışdı. Adı çəkilən əsas oğuz bölgələrində ozana yuxarıdan aşağı baxıldığı, adının həqarətlə çəkildiyi bir zamanda həmin ərazilərdəki həmtayfalarıyla sıx əlaqədə olan Türküstan oğuzlarının onu qoruyub yaşatmaları imkan daxilində deyildi [726, 141].

2. Orta yüzilliklərdə bütövlükdə Türküstanda cığatay-özbək təsirinin güclü olduğunu nəzərə alsaq, başqa mənəviyyat axarları (məsələn, klassik poeziya, memarlıq, rəssamlıq və s.) kimi baxşsı sənətinin də Türküstan oğuzları arasına yayılması təbii hal sayılmalıdır. Türküstan oğuzlarının əhatələndiyi çevrədə baxşsı sənətinin əsas yer tutması səbəbindən bu təsir həm də qazax və qırğız bölgələrindən gələ bilərdi.

3. Baxşsı və ozan sənətləri arasındakı ifaçılıq və repertuar yaxınlığı da əvəzlənmə prosesinin asan və sürətli getməsində müəyyən rol oynamışdır.

Çünki əslində baxşsı və ozan sənətləri arasında elə böyük bir fərq nəzərə çarpmır. Musiqi alətinin (qopuz və tanburun) eyniliyi, repertuardakı motivlərin (bahadırlıq, qəhrəmanlıq təbliğ-tərənnüm eyləyən söyləmə, hekayət və dastanların) yaxınlığı bu sənətlərdən birinin digərini əvəz etməsi üçün ciddi maneə ola bilməzdi.

Türkmən və Xarəzm baxşsılarının ənənəvi epik repertuarı və oradakı sənətin çağdaş mənzərəsi göstərir ki, ozan sənəti türkmən oğuzlarında sadəcə olaraq baxşsı sənəti ilə əvəzlənmiş, əslində onların özünəməxsus tarixi-estetik qovuşuğu baş vermişdir. Türkmən baxşsı sənətində ozan-aşiq ənənəsinə uyğun gələn elə keyfiyyətlər müşahidə edilir ki, həmin cəhətlərə qazax, qırğız və özbək baxşsılarının 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]. Çox ehtimal ki, baxşsı və ozan sənətləri türkmən oğuzları arasında bir müddət yanaşı işlənmişdir. Ozan və baxşsıların müştərək qaydada mərasim keçirməsi, şadlıq yığnağında iştirak etməsi bir qədim türkmən ata sözündə də iz qoyub:

*Hansı yerə döülət gəlsə,
Baxşsı bilən ozan gələr [567, 144].*

Maraqlıdır ki, Türküstan ərazisindəki başqa bir oğuz bölgəsində – Xarəzmdə də baxşsı sənətinin ozan-aşiq ənənəsi ilə geniş tarixi-estetik əlaqələrə malik olması qabarıq şəkildə nəzərə çarpmır. Digər özbək

baxşılardan ciddi şəkildə fərqlənən Xarəzm baxşılarının söz və musiqi repertuarı ilə türkmən baxşı sənətinin və Qafqaz-İran aşiq sənətinin uyğunluqları çoxdur. Məsələn, aşiq yaradıcılığına məxsus ənənəvi məhəbbət dastanlarının bir qisminə («Nəcəb oğlan», «Qul Əlbənd», «Tahir-Zöhrə», «Aşiq Qərib», «Aşiq Aydın», «Səyyad-Həmra») Xarəzm baxşılarının epik repertuarında da rast gəlinir.

Bundan əlavə, onların musiqi repertuarının

a) «Şirvan havaları» və

b) «İran havaları» adıyla iki qismə ayrılması və həmin havalər sırasında «Zarıncı», «Dübeyti», «Gözəlləmə», «Müxəmməs», «Şah-köçdü», «Təbrizi», «Şirvani» və s. kimi saz melodiyalarının mühüm yer tutması şübhəsiz ki, oğuz və ozan-aşiq amilindən irəli gəlir [565, 14]. Bundan əlavə, türkmənlərin Qorqud Ata və Baba Qambarla yanaşı Aşiq Aydını musiqi və söz sənətinin piri, ustadı, hamisi hesab etmələri və Şimali Türkmənistanda, o cümlədən də Xarəzmdə (Özbəkistan) məşhur olan «Aşiq Aydın ocağını» (Aşiq Aydının məzarı Xarəzm ərazisindədir) ziyarətgaha çevirmələri, ona qurban və sadağalar, nəzirniyələr ayırmaları da aşıqlığın bu coğrafi-etnik çevrədə müəyyən mövqə qazandığını göstərir [509, 63-64]. Türkmən və Xarəzm baxşılıqlarıyla Azərbaycan aşıqlarının repertuarında müştərək yer almış «Yetim Aydın» dastanının qəhrəmanı olan Aşiq Aydının Yəsəvi təriqətinə mənsub aşiq-dərvişlərdən biri olduğu və yəsəviliyin yayılıb-yaşadılmasında da böyük xidmətlər və kəramətlər göstərdiyi mənqəbələrdə çoxvariantlı rəvayətlər şəklinə xatırlanır. Maraqlıdır ki, türkmən və Xarəzm baxşılarının çağdaş repertuarında Əhməd Yəsəvinin hikmətləri, həm də Aşiq Aydının fəlsəfi-ürfani şerləri yaşamaqdadır. Bütün bunlar göstərir ki, türkmən və Xarəzm oğuzlarının yaşadıkları bölgələrdə də ozan sənətinin aşiq sənəti ilə əvəzlənməsinə müəyyən tarixi meyl olmuşdur. Sadəcə olaraq yuxarıda qeyd olunan tarixi-siyasi hadisələr və qonşu ərazilərdən gələn sosial-mədəni təsirlər bu əvəzlənmənin axıradək başa yetməsinə imkan verməmişdir. Beləliklə, Türkünstan oğuzlarının aşiq sənəti yoluna doğru gedən ozanları prosesin müəyyən mərhələsində ciddi təsir altına düşərək başqa bir sənətə yönəlməli və baxşıya çevrilməli olmuşlar. Buna görə də Türkünstan baxşılıqları içərisində əlahiddə hal kimi türkmən və Xarəzm baxşılarının həm yaradıcılıq, həm də ifaçılıq istiqamətlərində baxşı ənənəsi ilə aşiq sənəti keyfiyyətləri bir qovuşuq halında təzahür 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 mənada qarşılıqlı təsiri üçün münbit tarixi zəmindir. Buna görə də diqqətlə yanaşdıqda eyni bahadırın bədii obraz və igidliklərinin həm ozan, həm də

baxşı yaradıcılığında tərənnüm olunduğunu, mifik qəhrəmanların müş-tərək qaydada eposda təcəssüm etdiyini asanlıqla görmək mümkündür. Qorqud obrazının istər ozanlar, istərsə də baxşılar tərəfindən sənətin piri, ustadı, bir sözlə, mifoloji hamisi kimi qəbul olunması, məşhur Bamsı Beyrək süjetinin ozan dastanı «Kitabi-Dədə Qorqud»la yanaşı, baxşı yaradıcılığı nümunəsi olan «Alpamış» eposunda müşahidə edil-məsi heç də təsadüfi deyildir [687, 154-170]. «Oğuznamə»lərlə «Manas», «Yedigey», «Alpamış» arasındakı çoxsaylı süjet və motiv oxşarlıqlarını, «Koroğlu» epik silsiləsinin mifoloji-semantik və genetik müştərəkliyini də buraya əlavə etsək, baxşı və ozan-aşıq qarşılıqlı tə-sirlərinin geniş miqyaslı mənzərəsi xeyli dərəcədə aydınlaşmış olar.

Ozan-baxşı qarşılıqlı təsiri Türkünstan və Ural boyunda olduğu kimi Qafqaz, İran və Anadoluda da öz tarixi izlərini saxlamaqdadır. Türkünstan və Ural boyu ilə mədəni-tarixi və genetik əlaqələrlə yanaşı Qafqaz, İran və Anadoluda tarix boyunca müxtəlif qıpçaq tayfalarının yerləşməsi də qarşılıqlı təsir üçün çoxyönlü imkanlar açmışdır. Olsun ki, Azərbaycan, İran və Türkiyə ərazilərində məskunlaşan qıpçaq tayfalarının baxşı və yaxud da «yırçı» sənəti güclü oğuz təsiri nəti-cəsində ozan, daha sonra isə aşiq sənəti ilə əvəzlənmişdir. Türkünstan oğuzlarında ozan sənətinin baxşı sənəti ilə əvəzlənməsi hansı mədəni-tarixi şəraitlə bağlıdırsa, Qafqaz, İran və Anadoludakı qıpçaq tayfa-larının ozan-aşıq sənətinə tapınması da demək olar ki, eyni səbəb və zəmin üzərində getmişdir. Qafqaz ərazisindəki – Dağıstanda yaşayan qıpçaq kökənli kumıkların və onlara çox yaxın olan noqayların ozan-aşıq sənətinə yiyələnməmələrinə gəldikdə, bu, bir tərəfdən onların əsasını oğuzlar təşkil edən Azərbaycan türklərinə qarışmadan yığcam halda və ayrıca coğrafi bölgədə məskunlaşmaları, digər tərəfdən sufi-dərviş iqlimini yaşamamaları, təkkə-təriqət sisteminə bağlanmaları ilə əlaqədardır. İndi də kumik və noqaylar əski ənənəyə uyğun olaraq musiqi-folklor sənətkarı statusunda «yırçı»nı qoruyub saxlayır və mu-siqi aləti kimi «qomus»dan istifadə edirlər.

«Baxşı»nın Qafqaz, İran və Anadoluda yaşamaqda davam edən iz-ləri onun adı çəkilən ərazilərin etnik-mənəvi həyatında bir müddət müəyyən nüfuzə malik olduğunu göstərir. Adam adı (Baxşı, Baxşəli) və soyad (Baxşiyev, Baxşəliyev şəklində) işləkliyini hələ də saxlayan «baxşı» kəlməsinin Cənubi Azərbaycanda kənd (Baxşılı kəndi) və dağ (Baxşıdağ) adları kimi hazırda yaşaması həmin səbəbdəndir. Baxşıya söz sənətkarı kimi hörmət və ehtiramın əlamətidir ki, XVI yüzilliyin sərkərdə şairlərindən biri olan Osmanlı hökmdarı I Sultan Səlim öz şerlərini «Baxşı» təxəllüsü ilə qələmə almışdır [518, I, 88]. Bütün bunlar baxşı sənətinin və ümumilikdə baxşılığın Qafqaz, İran və Ana-

dolu türklüyünün mədəni-tarixi gerçəkliyində tutduğu yerin cüzi bir qismini əks etdirir.

Ozan-baxşı qarşılığı təsiri nəticəsində sənətdə və etnik-mənəvi həyatda baş verən yeniləşmələr heç şübhəsiz ki, sonralar aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında dəyərli genetik qaynaqlardan birinə çevrilmişdir.

Beləliklə, sənətin təşəkkül və təkamülünün yaratdığı geniş hüddüdlü tarixi mənzərədən aydın olur ki, qam-ozan-baxşı-aşiq xətti boyunca sənətkarlıq atributu konkretləşdikcə ilkin ibtidai mərhələlərin çoxşaxəli funksiyaları tədriclə azalmağa başlayır. Sənətkar kimi o qədər də konkretləşməmiş qam-şaman özündən sonrakı davamçılardan fərqli olaraq, daha çox tarixi-estetik (eləcə də sosial-siyasi) vəzifə daşıyır: o, gələcəkdən xəbər gətirəndir, təbibdir, musiqiçidir, dövlət məmurudur (hətta tayfa başçısıdır), ruhani xadimdir, etnoqrafik mərasimlərin təşkilatçısı və aparıcısıdır və s. Cəmiyyət quruluşlarında və tarixi proseslərdə gedən evolyusiya dəyişikliklər ilə əlaqədar «baxşı» və «ozan» qam-şamana nisbətən öz fəaliyyət istiqamətlərinin şəbəkəsini xeyli dərəcədə yığcamlaşdırır. Sosial-siyasi, eləcə də mədəni-estetik iqlimin dəyişməsinin təsiri ilə onlar yuxarıda sadalanan çoxsaylı funksiyaların bir qismini davam etdirmək imkanını itirir: məsələn, islamın qəbulundan sonra din xadimi və tayfa başçısı vəzifələrinin icrası tamamilə başqa qüvvələrin ixtiyarına keçir.

Erkən orta əsrlərə qədər mənsub olduğu cəmiyyət daxilində həlledici – idarəedici mövqedə dayanan qam və onun davamçıları sözügedən mərhələdən etibarən öz nüfuz dairəsini təsiredici 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 aşiq isə əvvəlki tarixi-estetik funksiyaların böyük əksəriyyətini yavaş-yavaş tərk etməyə başlayır və daha çox musiqiçi və sənətkar statusunda möhkəmlənib sabitləşir. 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 çəkisinin artması tarixi qanunauyğunluqdan gələn təbii imkan kimi ortaya çıxır.

nin tamamlanmasında əsr yarım sonra başqa bir german dili – ingilis dili ağırlığı öz üzərinə götürdü. 70-90-cı illərdə ingiliscə üç tərcümə və nəşri [744; 746] «Kitab»a dünya şərqşünaslığının diqqətinin azalmadığını bir daha göstərdi.

«Dədə Qorqud kitabı»ndakı tarixi hadisələrin və bədii süjetin coğrafiyası barədə müəyyən mübahisələr olsa da, ümumi fikir birliyi vardır. Şübhəsiz, dastan konkret bir zaman kəsiyində yaranmadığı kimi, onu mütləq coğrafi koordinata yerləşdirmək də zorakılıq sayılardı. Bu, oğuznamədir; oğuzlar tarixən müxtəlif ərazilərdə dövlətlər yaratdığından burada oğuzların tarixi coğrafiyasının izləri görünməlidir. Oğuzların tarixi coğrafiyası, Sibiri çıxmaqla, təxminən bugünkü türk dövlətlərini əhatə edir. Həmin coğrafiyada çoxlu oğuznamələr yaranmışdır. Əlimizdə olan əsər, deyildiyi kimi, məhz Azərbaycan oğuznaməsidir. Abidənin Azərbaycana aid olmasını dil yaxınlığından da, etnoqrafik uyğunluqlardan da əvvəl, adicə gözlə görünən, toponimlərdə əyaniləşən coğrafi xəritə təsdiqləyir; Bərdə, Qapılar Dərbəndi, Qaradağ, Qaracüq dağı (Qarabağın indiki Xocavənd ərazisindəki dağ silsiləsi), Dərəşəm (Naxçıvan ərazisində), Göyçə dənizi (indiki Göyçə gölü), Əlincə qalası (Naxçıvanda) və s.

Dünya qorqudşünaslığının yaranması və inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan, abidənin bütün problemlərinə kamil bələd olan V.Bar-toldun sözünün mötəbərliyinə şübhələnmək qeyri-elmi görünərdi. O deyir: «Qopuz çalan, nəğməkar-şaman Qorqudun haqqındakı əfsanənin mənşəyi necə olur-olsun, Qorqudun adı ilə bağlı bu epik silsilə, çətin ki, Qafqaz mühitindən kənarada yaradıla bilərdi» [504, 120].

Həç kəs buna etiraz etmir: «Dədə Qorqud kitabı»nda tarix əks olunur; burada olmuş bir qəhrəmanlıq hərəkatının əks-sədəsi var; dastanda dövlət quruculuğu, etnik mənsubiyyət, 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.Araslı abidəni X-XI əsrlərin yadigarı sayır, oğuzların Azərbaycana gəlişi ilə bağlayır [9, I, 50]. Azərbaycan tarixçiləri oğuzların Azərbaycana ilk gəlişini yanlış olaraq həmin dövrə aid etdikləri üçün görkəmli qorqudşünas da o əsrləri əsas tutur. Ancaq bir halda ki, H.Araslı əsərin bu dövrdən yadigar qaldığını söyləyir, eyni zamanda onu dastan – şifahi yaradıcılıq nümunəsi bilir, deməli, əsərin yaranışının daha əvvəllərə getməsinə 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 boyundan Qorqud Ata derlər bir ər qopdı» ifadəsinə görə onun yaranması islamiyyətin meydana çıxdığı ərəfəyə (VII əsr) aid edilir.¹ Şübhəsiz, bu, islamın təbliği ilə bağlı, sonralar yazıya alınma zamanı deyilmiş yox, məhz yazılmış cümlədir. Burada çox ustalıqla dastanın tərkibinə əlavə olunmuş islam ünsürləri ilə ahəngdarlıq yaradılmışdır. Yəni əslində dastanlarda islamdan qabaqkı motivlər – dünyagörüşü izləri daha qabarıqdır. İslamın yasaq bildiyi çox şeylər əsərdə normativ sayılır. Şənlik məclisləri şərabsız keçmir. Qızın ova çıxması, at minib ox atmaqda yarışması, gürs tutub güləşməsi – ərə getmək istədiyi oğlanı yoxlaması, yaxud qılinc götürüb ərənin düşmənlərini qırması çox qədim ünsürdür. Oğuz qəhrəmanının bu əlamətdə qızla evlənmək istəyi təsadüfi deyil. Qanturalı atasına deyir: «Mən yerimdən durmadan ol durmuş ola. Mən qaraqoç atımı minmədən ol minmiş ola. Mən 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. Əgər 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 qadınlarımızda məxsus örnək xasiyyətlərdir. Halbuki süjetinə görə qədimlərə gedən nağıllarımızda Qorqud xatınlarının cizgiləri daha çox görünür.

Dastanlardakı ictimai quruluş çox qədimlərə aiddir. Əsərdə qul sözü var, ancaq, bu, quldarlıq cəmiyyəti anlayışı yaratmır. Ümumiyyətlə, boylarda qul sözü çoxmənalıdır: yerinə görə insan, qulluqçu, nöker, əsir məzmunlarında çıxış edir: qul-xələyiq, qul-qaravaş şəkillərində də işlənir. Təbii ki, əsir alınan adamlar qul anlayışının tarixi mənasına uyğundur. Ancaq dastandakı «qullar» nəzarət altında deyil, adi nökerlər kimi işləyirlər. Ya bu, quldarlıq əlaməti deyil, ya da bizim marksist fəlsəfədən ictimai quruluşlar haqqında bildiyimiz məfhumlar Avropa standartına uyğundur, türk-oğuz tarixinin spesifikasını açmır. Oğuzda qullar at saxlayır, at minirlər. Təbii ki, qul istədiyi vaxt sahibinin atını minib qaça bilər. İki cəhət nəzərə alınmalıdır. Qul anlayışı qədim türklərdə bugünkü mənada çıxış etmir. Məsələn, V əsrdə Şabalio xana Çin imperatoruna vassal olmağı təklif etdikdə, sözün mənasını soruşur. Ona izah edirlər ki, bu bizdəki «qul» deməkdir [521, 54-55]. Xan məmnuniyyətlə razılaşıır. Yaxud nöker monqolca – «dost», «azad döyüşçü», qədim türkcədə «hərbi qulluqçu» mənalarını verib [543, 80]. Maraqlıdır ki, nöker sözü həmin mənasında məhz Azərbaycan tarixində də özünü göstərir [561, 113]. Və bu tarixi-semantik təzahürlərdən ikinci cəhət mənalanır: aydın olur ki, türkün-

oğuzun tarixində, ümumiyyətlə, insana humanist münasibət daimi olub, qula, nökrə normal insan münasibəti bəslənib.¹

İctimai-siyasi davranışlardan aydın olur ki, dastanlarda feodalizm quruluşu hökm sürür. Ancaq qəbilə və quldarlıq nişanələri də hiss olunur. Bu o deməkdir ki, boyların tarixi daha qədimlərə gedir, həm də boylar müxtəlif zamanlarda yaranıb.

Əsərdə belə ifadələr var: «Oğuz zamanında bir yigit ki, evlənsə, oq atardı. Oqı nə yerdə düşsə, onda gərdək tikərdi»; «Ol zamanda bəglərün alqışı alqış, qarğışı qarğış idi»; «Ol zamanda bir oğlan baş kəsməsə, qan tökməsə, ad qoymazlardı» və s. Bu o deməkdir ki, boylardakı oğuz dövlətlərindən daha əvvəlki dövrlər, oğuzun 24 tayfaya ayrılmadığı vaxtlar, oğuzun monolit olduğu zamanlar, hətta dastandakı halında bir dövlət olsa da, İç və Dış oğuzlara ayrılmadığı dərinliklər var imiş. Həmin vaxt yaranmış dastanlar, məsələn, IX-XII əsrlərdə müasirlər üçün, ətraf üçün söylənir. Maraqlıdır ki, boylar içində daha qədimliyi ilə səciyyələnən «Bamsı Beyrək» boyunda həm övlad doğulması üçün alqış-dua məqamı var, həm də Beyrək oxunu atır, düşən yerdə gərdək qurdurur.

Dil faktları da həmin tarixi göstəriciləri təsdiqləyir ki, hadisələr islamdan əvvələ gedir. Təbii ki, xalqın tarixini əks etdirən dil etiketlərindən biri antroponimlər sistemidir. Antroponim sisteminin dini mənsubiyyətlə birbaşa əlaqəsi var.

Dastanlardakı bədii personajların, hadisələrin iştirakçısı olan şəxslərin adı qədim türk adlarıdır – islamdan qabaqki sistemdir: **Qorqud, Bayandır, Ulaş oğlu Salur Qazan, Uruz, Bamsı Beyrək, Qanlı Qoca oğlu Qanturalı, Banu çiçək, Selcan xatun, Boyuuzun Burla xatun** və s. hətta oğuz olmayanlar da, Qalın Oğuzun düşmənləri də qədim ad sistemi ilə tanınırlar: **Qıpçaq Məlik, Qara Təkur Məlik, Şöklü Məlik, Sulu Sandal Məlik, Ağ Məlik Çəsmə** 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 Şirşəmsəddin, Düzən oğlu Alp Rüstəm**.

Qorqud şeri prosesdə deyil, donuq haldadır. Bu poetexnika IX-X əsrlərdəkindən o yanın xüsusiyyətlərini əks etdirir. Dastanların yazıya alındığı XV-XVI əsrlərdəki zəngin poeziyamızın hərarəti Qorqud şer formasının donunu açma bilmirsə, deməli, o həmin dövrün qaynar poe-

¹ Qədim Bizans elçisi Prisk yazır ki, Attilanın paytaxtında küçədə bir yunanla rastlaşır. Bu, müharibədə əsir düşübmiş, indi azad rəiyyət hüququnu alıb. Prisk ona vətənə getməyi təklif etdikdə yunan razılıq vermir, söyləyir ki, burada qıpçaqlar arasında güzəranı yaxşıdır. Bax: [493, 118].

ziya mühitinə girməyib. Bu şer dili bizə XV-XVI əsrlərin şer prizması vasitəsilə yox, qədim əlyazmasının köçürülməsi ilə çatmışdır.

Söylənməsini, yazıya alınmasını Türkiyə mühiti ilə bağlamağa çalışan Faruq Sümər XVI əsrdə Azərbaycanda, Şirvanda dastanların yazıla biləcəyi səviyyədə nəsr ədəbiyyatının olmamasına söykənərək [149, 351-352] bu əsərin şerdən ibarət olduğunu, hətta az-çox gözəçarpan nəsr ünsürlərinin məhz XVI əsrdə əlavə edildiyini nəzərdən qaçırır.

Ümumiyyətlə, Türkiyə qorqudsünasları dastanların XIV-XVI əsrlərdən əvvəl yarandığını qəti rədd edirlər. Qədimliyə şübhə edən türkiyəli mütəxəssislər, görünür, abidənin içindən çox onun əlyazmasının üstünü əsas götürürlər. Drezden nüsxəsinin üstündə belə bir qeyd var: «Tarixi-vəfati-Osman – sənə 993» (1584 miladi). Bu rəqəm, birinci növbədə, əldəki əlyazmanın köçürülməsi tarixi haqqında düşüncə doğurub, sonra, ümumiyyətlə, yazıyaalmanın dövrü – əldə olanın ilkinliyi, yoxsa keçmiş nüsxədən köçürülmüş olması barədə myübahisə açıb və nəhayətdə söhbət dastanların yaranması, boyların tamamlanması fikrinə qədər böyüyüb. Mülahizələrdə tarix «1584» rəqəminin orbitindən kənara çıxmır. Ədəbiyyatşünasın (Orxan Şaiq), dilçinin (M.Ərgin) və tarixçinin (Faruq Sümər) qənaətləri bir az o yana, bir az bu yana, ümumən uyğun gəlir. Türkiyəli mütəxəssislərin XIV-XVI əsrlər tarixi arasında fırlanmasının bir səbəbi də həmin əsrlərdə «Dədə Qorqud» obrazlarının adaşları olan tarixi şəxsiyyətlərin mövcudluğudur. Söhbətlər ümumən dastanların baş və ya təşkiləddici obrazları olan Qorqud, Bayandır və Qazan ətrafında gedir. Həqiqətən deyilən əsrlərin tarixi şəxsiyyətləri arasında bu adlar var. Belə ki, XV əsrdə Azərbaycan və Türkiyə tarixlərində xidmətləri olmuş aqqoyunlular özlərini və xanədanı Bayandır xanın nəslə sayırdılar [149, 368; 507, 581]. Qazan xanın da Bayandır elindən çıxması söylənir. Onun peyğəmbərdən 300 il sonra yaşaması göstərilir. Hətta Qorqud Atanın onu vəsf etməsindən də danışılır [543, 71-72], deməli, Qorqudla Qazan müasir olublar. Xivə xanı Əbül Qazinin «Şəcəreyi-tərakimə»də yazmasına görə, Qorqud Ata Qayı tayfasından çıxmış hökmdar İnal-Yavanın vəziri olub [543, 57]. Başqa mənbədə isə Qorqud II İldırım Bayazidin (XV əsr) oğlu – Türkiyə şahzadəsi kimi verilir [531, 528]. XVII əsrdə alman səyyahı Adam Oleari 1638-ci ildə Dərbənd şəhərində Dədə Qorqudun qəbrinə rast gəldiyini söyləyir. Daha maraqlı olanı odur ki, həmin əsrdə Türkiyə səyyahı Övliya Çələbi 1647-ci ildəki səyahətində Dərbənddə, 1655-ci ildəki səfərində Əhlətdə (bizim indiki Ələt qəsəbəsi) Dədə Qorqudun qəbrini gördüyünü yazır. Sır-dərya ətrafında Xorxut kəndinin kilometr yarımılığına (indi dəmiryol stansiyası kimi qalır) Korkut-Ata qəbrinin olduğunu İnisial Vel-

yaminov – Zernov (1854-56-cı illərdə), zabıt L.Meyer (1865), həvəskar arxeoloq İ.Kastanye və başqaları təsvir edirlər [531, 545]. Göründüyü kimi, bu, el arasındakı Molla Nəsrəddinin 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 tanındılır [572, II, 140] (Çingiz xanın altıncı nəslı).

Göründüyü kimi, bu məlumatlarda, bir tərəfdən, anoxronizm var, o biri tərəfdən, müxtəlif mənbələrin məlumatları bir-birini rədd edir. Görkəmli tarixçi: «Dədə Qorqud» üzrə mütəbər mütəxəssislərdən biri V.Bartolda görə bu oğuznamələrin (Rəşidəddinin, Əbül Qazi Xivəlinin, Osman Bayburtlunun tarixi məlumatları nəzərdə tutulur) hamısı ziddiyyətlərlə doludur və onlara tarixi mənbə kimi çox tənqidi yanaşmaq lazımdır, çünki onlar ümumən ağızlardan alınmış nağıllar əsasında yazılmışdır [507, II, 584]. Məhərrəm Ərgin də əslində tarixçilərin və filoloqların ən mütəbər mənbə saydıqları Rəşidəddin «Tarix»ində Oğuzlarla bağlı məlumatların rəvayətlərə əsaslandığını göstərir [713; 714, 34-35]. Bu fikir özünü tamam doğruldur ki, Osmanlı xanədanı Oğuz nəslindən olması ilə fəxr edərək, Qayı damğasını rəsmi gerb kimi götürür, şahzadələrə Oğuz xan, Qorqud kimi adlar qoyurlar [149, 348-349]. M.Ərginin və F.Sümərin sözləri həm özlərinə, həm də Dədə Qorqud obrazlarını XIV-XVI əsrlər Türkiyəsindəki tarixi şəxsiyyətlərin adları ilə bağlayan digər müəlliflərə cavabdır. Deməli, əslində həmin əsrlərdəki tarixi şəxsiyyətlər «Dədə Qorqud» dastanlarına gəlmir, əksinə, adlı-sanlı Qorqud obrazları el arasındakı hörmətləri ilə dövrün şah-soltan-zadəgan ailələrinə daxil olurlar – valideynlər öz övladlarına bu ibrətli şəxsiyyətlərin adlarını qoyurlar.

«Dədə Qorqud» obrazlarını konkret tarixə və tarixi şəxsiyyətə bağlamaq adicə baxışla özünü doğrultmur. Təkcə Qorqudun tarixi coğrafiyasına diqqət yetirək: Türkiyədə İnal Yavanın vəziri 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), Qazaxıstanda tapılır. Bu tarixi məlumatlar Oğuznaməmizdəki Qorqud Dədə ilə müəyyən dərəcəyə qədər bağlanır. Məsələn, Qorqudun vəzir olması faktını alağ. Məlumdur ki, vəzirlər həmişə müdrik şəxslərdən təyin olunublar. Dastanımızdakı Dədə Qorqud da Oğuz elinin çox müdrik ağsaqqalıdır. O, məlumatlarında vaxtı qabaqlaya bilir, proqnozları düz çıxır. Bu keyfiyyət islam baxımından övliyaliq, şeyxlik əlamətidir, daha qədim inanışa görə şamanlıqdır. Görünür, dastandakı Dədə Qorqudun xislətində 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 hesablanırsa) yalnız qorqudxislətli adamlar yox, həmin xislətdə məhz Qorqud adlı adamlar da təkrar olunmuşdur. Bəlkə də manasçı (aşiq nəslən, irsən davam etdiyi kimi, şaman olaraq, Qorqud nəsiləri də olub və nəvələr öz babalarının adası kimi təkrar-təkrar Qorqud adını yaşadıblar. Beləcə Qorqud adını mütləq tarixi şəxsiyyətə bağlamaq dürüst görünür – dastandakı çox qədim Qorqud sonrakı tarixi qorqudların keyfiyyətləri ilə dolğunlaşıb, dədələşib və əsr-əsr yaşadıblar. Hətta görünür, bu ad təkrarı o qədər yaxın zamanları əhatə edib ki, dalbadal gələn Qorqudlar sonrakı əsrlərdə eyni bir Qorqud sayılıb və yaşlar üst-üstə yığılıb. Buna görə tarixi rəvayətlərdə Qorqudun 300 il yaşadığı söylənir, 2 sajen (6 m) boyu olduğu göstərilir [505, V, 236-237]. Yaxud yenə müasirləşdirilib-müsəlmanlaşdırılıb imam Qorqud adı verilir [505, V, 377]. Başqa rəvayətə görə o, pəhləvan, xalq qəhrəmanı kimi qələmə verilir [505, V, 236]. Başqa məlumatlara görə, XI əsrdə Mavərrənnəhrdə quzların buzuk (bozok) qrupunun əmiri Qorqud ibn Əbd-ül Həmid olmuşdur [506, I, 582].

Qazan xan haqqında da beləcə ziddiyyətli fikirlər söylənir. Adam Oleariyə görə Qazan xan Midiya çarı Kassandır. Oleari Təbrizdə onun qəbrini gördüyünü söyləyir. Qazan xanın dastandakı qadını Burla xatının məzarı Urmiyada göstərilir. Oleari «Dədə Qorqud»dakı hadisələr ilə səsleşən Qazan xan haqqında əfsanəvi qəhrəmanlıq söhbətlərini isə Dərbənddə eşitmişdi [505, V, 377-380]. Rəşidəddinin «Tarix»ində isə Qazan 1271-ci ildə Mazandaranda anadan olub, 3 yaşında at minirdi. Babası Abaqa xan 5 yaşda 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 süvari sənətinə yiyələnin, mahir ox atıcısı olur. Nəticədə, qısa müddətdə Qazan kimyagərliyin sirlərinə elə bələd olur ki, qızıl-gümüş emal edir. Bütün xəstəlikləri və dərmanlarını bilir, yeraltı mədən aşkar etməyin sirlərindən hali olur. Göy cisimlərini təhlil edir, astronomiya və astrologiyayı bilməkdə ona çatan yoxmuş. Üzüne baxmaqla insan və heyvanların şəxsiyyət və xasiyyətlərini deyərmiş. Cadupitikdən başı çıxarmış. Zərgər, dəmirçi, xarrat, çilingər və başqa sənətləri hər sahənin ən kamil sənətkarından daha kamil bilirmiş. Fiziki gücü də ki öz yerində – «Dədə Qorqud»dakı qəhrəmanlardan da yüksəkdə duran şücaət sahibi imiş [572, 141-143, 213-214]. Maraqlıdır ki, Qazan şahın Diyarbəkir yürüşündə əmirlərindən – sərkərdələrindən birinin adı Çobandır [572, 171] (Dastandakı Qaracüq Çobanı yada salın).

Bütün bu tarixi məlumatlara V.Bartoldun dediyi kimi, tənqidi baxılmalıdır; həmin qənaətlə V.Jirmunski Oğuznamələri yarım-tarix kimi alır və s. Əlbəttə, M.Ərginin bu fikri dürüstdür ki, Orta əsr tarixçilərinin Oğuzlar haqqındakı tarixi məlumatları aşağı-yuxarı «Dədə Qorqud kitabı»ndakı təsvirlərin improvizəsidir. Bu sözü əyani təsəvvür etmək üçün B.Bartoldun bir müqayisəsinə diqqət yetirmək kifayətdir.

«Dədəm Qorqud kitabı»	«Tarix-əl-Səlcuq» (XV əsr, Yazıcıoğlu)
Rəsul əleyhüssəlam zamanına yaqın Bayat boyından Qorqud Ata derlər bir ər qopdı. Oğuzın ol kişi tamam bilicisiydi. Nə dersə, olurdu. Qaibdən dürlü xəbər söylərdi. Həqtəala anın könlinə ilham edərdi. Qorqud Ata ayıtdı: «Axır zamanda xanlıq gerü Qayıya dəgə. Kimsənə əlləründən almıya. Axır zaman olıp qiyamət qopınca». Bu dedügi Osman nəslidir. İşdə sürilib gedüyüdir.	Rəsul-əleyhüssəlam zamanına yaqın zamanda Bayat boyından Qorqud Ata qopdı. Kəndü qövminin bilikliyi. Nə dersə, olurdu. Qaibdən xəbər söylərdi. Həqtəala anın könlinə ilham edərdi. Ayıtdı: «Axır zamanda gerü xanlıq Qayıya verilüb. Kimsə əlləründən almıya» dedi. Dedügi, Osman rəhmətullah nəslidir.

Yəni, «Dədə Qorqud kitabı» Yazıcıoğlunun tarix əsərinin təkcə məzmununa uyğun deyil, mətnlər bütünlükdə cümlə-cümlə, kəlmə-kəlmə üst-üstə düşür. Aydın ki, biri o birindən götürülüb. Hansı-hansından? Əlbəttə, «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 türklərdə ikihakimiyyətlik olub: xaqan (kağan) hakimiyyəti və şah hakimiyyəti (çarlıq). Xaqan cəmiyyətdə dünyəvi hakimiyyət sahibidir, maddi şeylərə, əmlakı cavabdeh deyil. Şah isə həmin xaqanlığın əmlakına, xəzinəsinə yiyəlik edir. Buna görə də qədim türkün bayrağında qartal gerbi olub [493, 515]. Xaqan səsvermə yolu ilə xanlardan müəyyən müddətə seçilirdi, şah isə hakimiyyətini irsən qəbul edirdi. «Dədə Qorqud» kitabında həmin ikihakimiyyətlik görünür: Bayandır xan xanlar xanıdır – xaqandır. Qazan xan isə bəylər bəyidir, sadəcə xandır. Bu, padşah rütbəsidir. Təsadüfi deyil ki, Qazan xanın sözündən inciyib divanı tərək edən Bəkilə qadını məsləhət verərkən deyir ki; «Padşahlar Tanrının kölgəsidür».

Belə bir fikirlə qəti razılaşmaq olmaz ki, guya Bayandır xan obrazı dastanlara ozanlar tərəfindən sonralar əlavə olunmuşdur [149, 302]. Bu, həmin tarixi ikihakimiyyətliliyi qiymətləndirməməkdir. Nəyin bahasına olursa-olsun, dastanlardakı Bayandır xanı bayandırlar nəslindən

olan ağqoyunlu xanədanı ilə bağlamağa çalışıb qədim faktı cavanlaşdırmağa çalışan tarixçi təəccüblə belə sual verir: «Ancaq Bayandır xanın atasına nə üçün Göy xan deyil, Qamğan adı verilməsini heç cür izah etmək mümkün olmur» [149, 302]. Halbuki ağqoyunlu xanədanından qopub dastandakı qədimliyə dalsa, müəllif hadisələrin qədim mifoloji kökünə yaxınlaşar, qam inancı dövrünə çatar və asanlıqla təsəvvür edər ki, Bayandır məhz Qam xanın (Qam ğanın) oğludur. Beləliklə, çoxlarının dastanda ancaq kölgə saydığı xanlar xanı Bayındır xan əslində xaqandır. Lakin dastanda mülki məsələlər, hərbi sursat, xəzinə-əmlak məsələləri ilk planda olduğu üçün Qazan xan, yəni şahlıq hakimiyyəti diqqət mərkəzindədir. Qazan xan ona görə fəal obrazdır. Deməli, «Dədə Qorqud kitabı»nda təsvir olunan Qalın Oğuz dövlətində ən qədim türk dövlət quruluşunun modeli görünür – xaqan və padşah iki hakimdir. VI-VIII əsrlərə aid türk yazılı abidələrində artıq xaqanlığın öz dövrünü qurtardığı söylənir: «İlliq budun ertim, ilim amtı kanı?.. Kağanlıq budun ertim, kağanım kanı?» [552, 29] (Dövləti olan xalq idim, dövlətim indi hanı?.. Xaqanı olan xalq idim, xaqanım hanı?). Deməli, «Dədə Qorqud kitabı»ndakı hadisələr Orxon abidələrində artıq arxaikləşmişdir. Burada daha bir paralelə diqqət yetirmək maraqlıdır. Göründüyü kimi, Kültiqin abidəsində bugünkü «dövlət» mənasında məhz «el» (il) sözü işlənir. «Dədə Qorqud»da Qalın Oğuz dövləti Qalın Oğuz eli kimi təqdim olunur. Azərbaycan Oğuznaməsindəki hadisələri tarixin daha qədim və dərin qatlarına bağlayan bu qəddər kəsərli, qarşıdurulmaz faktlarla hesablaşmaq gərəkdir.



Dastanlarda təsvir olunan Qalın Oğuz eli (dövləti) ilə bağlı bəzi mübahisəli məqamlar var. «Dədə Qorqud»dan danışan filoloq və tarixçi qorqudşünasların təxminən hamısı dastandakı oğuzları köçəri sayırlar. Bu ideya, ümumiyyətlə, türkmənşəli olmayanların, türklüyə qarşı duran dövlətlərin ideoloqlarının hazırladığı didici, yandırıcı da-mğadır. V.Bartold kimi böyük şərqşünasın – tarixçinin oğuzlara verdiyi təyinatı diqqət yetirmək kifayətdir: «Oğuzlar VI əsrdə Çindən Qara dənizə qədər bütün tayfaları bir köçəri imperiyada birləşdirən böyük bir xalqdır» [505, V, 524].

V.Bartold kimi ustad bir tarixçi siyasət xatirinə bu sərtlikdə qeyri-elmi və yanlış ifadə işlədir. Köçəri və imperiya, xalq və köçəri anlayışlarını heç bir məntiq birləşdirmir, yalnız siyasət bağlayır. Şovinst

siyasət bu sözləri qrammatik cəhətdən elə bağlayıb ki, bunlar antitürk bir kəlam kimi nəsildən-nəslə, əsrdən-əsrə türkün cəngavərliyi qarşısında uduzan xalqların birindən o birinə «əziz» xatirə kimi keçə-keçə gəlib. Beləcə ərəblər, farslar, avropalılar və ruslar bu yalançı sintaktik vahidi (köçəri türk) qanuni tarixi ayin kimi yaşatmışlar. Türk tarixçiləri də fərqiñə varmadan onları təkrar etmişlər. Ən təəcüblüsü isə budur ki, görkəmli Türkiyə tarixçisi, oğuzşünas və qorqudşünas Faruq Sümər də yadların hazırladığı həmin möhür-damğanı türk xalqlarının canına yapışdırır. Hətta «köçəri bir həyat təzi sürən oğuzlar» [149, 363] deməklə kifayətlənməyən müəllif ifrata yüksəlir: «Dastanlarda qəhrəmanların mənsub olduqları Oğuz elinin vəsfləri bunlardır: a) **tam köçeridirlər...**» [149, 352-353]¹. Məsələ budur ki, həmişə tarixi mənbələrdə oğuzlar başqa türklərlə müqayisədə mədəni səviyyəyə daha yüksək təqdim olunurlar. Məsələn, XI əsrin nəhəng türkşünası Mahmud 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.Sümərin dastandakı oğuzları (bunların məhz Azərbaycan əhalisi olması barədə danışıldı) «tam köçəri» qələmə verməsi tam yanlışdır. Görkəmli tarixçinin etiqadını öz faktları da rədd edir. Həmin F.Sümər İbn Fadlana əsaslanaraq varlı oğuzların yüz min qoyunu, on min dəvəsi olduğunu söyləyir [149, 363]. Bu boyda təsərrüfatı köçəri həyat tərzində necə saxlamaq, idarə etmək olar? Həmin müəllif deyir. «Oğuz elinin daimi yaşadığı bir yurdu vardı. Yəni bu el-yurd dəyişmirdi. O öz yurdunda tam köçəri bir həyat sürməkdədir: toplu halda köçüb-qonur, yəni el halında yaylaqdan qışlağa gedib-gəlir» [149, 362]. Bu, əlbəttə, xalqın köçeriliyi deyil. İkinci boyda kafirlər Qazan xanın evini yağmalayıb tovla-tovla şahbaz atlarını, qatar-qatar dəvələrini aparır və öyrənirlər ki, onun Qapılar Dərbəndində daha on min qoyunu var. Bu, təsərrüfatı saxlamağın formasıdır.

1. 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. Azərbaycan ərazisinə müxtəlif dövrlərdə – bəzən 25-30, bəzən 50 il, bəzən də daha çox fasilələrlə yeni türk axınları olub. Olsun ki, həmin prosesdə oturaq türklər İç, gəlmələr isə Daş (dış) sayılmış, gələnlər

¹ Burada V.Bartoldun yanlış köçəri imperiya ifadəsi təxminən təkrar olunur. F.Sümər də «Oğuz eli» birləşməsində «el» sözünün dövlət mənasına gəldiyinə fikir vermir 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 üstünə (Daş Oğuz) neçə gecə-gündüz at sürür. Deməli, bu dövlət, bugünkü Azərbaycanımızda gördüyümüz kimi, müxtəlif iqlim qurşaqlarını əhatə edibmiş və bu halda qışlaq və yaylaq təsərrüfat formaları mütləq olmalı imiş. Buna xalqın köçəriliyi damgasını vurmaq dövlətçilik və təsərrüfat məntiqi ilə hesablaşmamaqdır.

Oğuz (və ümumiyyətlə, türkə) köçəri damgası vurulmasının bir səbəbi bu qövmin atla munisliyidir. At türk (oğuz) üçün çox şeydir, yaxud hər şeydir: minik vasitəsidir; silahdır – at üstə döyüş türkün kəşfidir, türk atın üstündə Altaydan Dunaya və Dunaydan qərbə gedib¹; qida mənbəyidir – ətinə yeyib, südünü içib; ən müqəddəs tapınma predmeti olan Günəşə türk yalnız atı qurban kəşib, deməli, at bütün əti yeyilənlərdən ən əzizidir ki, onu öz Tanrısına hədiyyə verməyi rəva bilib. Türkün (Oğuzun) üç müqəddəs arzusu olub: at yəhərləmək, ət yemək, evlənmək². Bu qədər dəyərlərinin içində niyə atın ancaq köçə yaramaq (minik) vəzifəsi əsas tutulur? Məhz bu çoxvalentliyinə görə at türkün həyatında çox fəal olub. Ət yemək hərisliyinə görə mal-heyvan təsərrüfatı ön plana çəkilib. Və təbii ki, evlənmək arzusu ailə qurmaq, evdarlıq xasiyyəti ilə bağlıdır. Ümumiyyətlə, türkün böyük ərazilərə yayılması köçərilik yox, münasib yaşayış yeri axtarışıdır: səlcuqilərin Kiçik Asiya yarımadasında məskunlaşmasını xatırlayın.

Dastandakı dövlət Qalın Oğuz eli adlanır. Buradakı «qalın» sözü, yəqin ki, çoxluq anlayışı ifadə edir, «böyük» deməkdir. Müasir təbirlə bu, **Böyük Oğuz dövləti** mənasını bildirir. Həmin qəliblə dövlət adı ifadə etmək təcrübəsi yeganə deyil. **Buntürklər** mürəkkəb sözündə birinci tərəf – «bun» qədim türkcədə 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 bəylərbeyilikləri var. Müasir anlayışla nəhəng bir federativ dövlətdir. Dastanlarda «Qalın Oğuz bəyləri» ifadəsi var: «Dirse xanun xatunu oğlanuğun ilk avudır deyü atdan ayğur, dəvədən buğra, qoyından qoç qırdurdu. **Qanlı Oğuz bəklərin** toylıyayum dedi». Bu məqamda «qanlı» sözünü **döyüşkən, qisas alan** mənalarına yozanlar da var [149, 262]. Əbülqazinin «Şəcərə»sində «qanqlı» sözü

¹ Niyə Makedoniyalı İsgəndərin yaratdığı imperiyaya görə ellinləri köçəri saymırlar, ancaq Attilanın İsgəndərindən min il çox yaşayan imperiyasını türkün köçəriliyi bilirler? Peyğəmbər əleyhüssəlam, onun xəlifələri islam dünyasını at üstündə ideoloji fəth edibse, bu, ərəblərin köçəriliyidirmi?

² Аджи Мурад. Полынь половецкого поля. М., с.137. Həmin mənbədə deyilir ki, türk uşağa yeriməkdən qabaq at üstündə oturmağı öyrədir [126].

igid, qəhrəman mənasındaki «dəli» (Koroğlu dəliləri kimi) sözünün sinonimi kimi təqdim olunur [543, 60] ki, bu da Oğuznamənin mövcud qəhrəmanlıq anlayışlarının tarixi kontekstinə tam uyğundur.



Əldə olan bu Oğuznamənin mübahisəli məsələlərindən biri onun yazıya alınma məsələsidir. Türkiyə qorqudşünaslarının fikrincə, əldə olan Drezden nüsxəsi abidənin ilk yazıya alınmasıdır. Hətta bu barədə də fikir ayrılığı var: bəziləri abidənin ilk dəfə XV əsrdə yazıya alındığını, XVI əsrdə ondan köçürüldüyünü deyirlər [149, 350]. Bəziləri isə əlimizdə olan XVI əsr nüsxəsinin birbaşa ağızdan yazıya alındığını dürüst sayırlar [149, 351]. Bu, əlbəttə, deyildiyi kimi, Türkiyə qorqudşünaslarının dastan hadisələrini və obrazlarını XIV-XV əsrlərə aid bilmələri ilə bağlı qənaətdən gəlir. Bu barədə Azərbaycan qorqudşünaslarının öz fikirləri vardır.

Görkəmli qorqudşünas H.Araslı yazırdı: «Oğuz qəbilələrinin Azərbaycana gəldiyi əsrlərin tarixi hadisələri ilə səsleşən müxtəlif dastanlar XI əsrdə bizə məlum olmayan bir şəxs tərəfindən yazıya köçürülmüşdür ki, indi «Kitabi-Dədə Qorqud» adı ilə məşhurdur. Bu dastanlar Azərbaycan şifahi 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 əsrdə yazıya alınması söylənir (yəni əslində bizə çatan XV əsr nüsxəsi XI əsrdə yazıya alınmış nüsxədən köçürülmüşdür).

2. Əsər həm də yazılı ədəbiyyat faktı kimi qiymətləndirilir, bunu o mənada götürmək gərəkdir ki, yazıya alındığı üçün yazıda yaşamağa başlayır və onda müəyyən tarixi dövrü qavramalı olur.

H.Araslı abidənin XI əsrdə yazıya alındığını deyir, ancaq nəyə əsaslandığını göstərmir. 1985 və 1986-cı illərdə müxtəlif müəlliflər tərəfindən Drezden nüsxəsinin son səhifəsində «təmmət» («bitdi») sözündən sonrakı 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 alınır. Aydın olur ki, mərhum H.Araslı həmin tarixi görübmiş ki, məhz XI əsrin üstündə dayanıb (ancaq görünür, şəxsiyyətə pərəstiş xofu canından çıxmamış tədqiqatçı diqqəti çəkməmək üçün ümumi sözlə kifayətlənmişdir).

XV əsr nüsxəsinin ilk yazılış olmadığını, XI əsr yazılışının şübhəsizliyini nəzərə çatdırmaq üçün diqqəti belə bir tarixi mənbəyə yönəltmək dəyərlidir: Əbu Bəkr Abdulla ibn Aybək əd-Dəvadari «Dürərttican» əsərində Çingiz xan tarixi ilə bağlı 1229-cu il hadisələrindən danışarkən yazır: «...bu kitabın onlar yanında böyük bir hörməti vardır. Nəsil ki, Oğuz türklərinin yanında «Oğuznamə» deyilən bir kitab vardır ki, əldən-ələ dolandırılır»¹. Göründüyü kimi, bu «Oğuznamə» XIII əsrin əvvəllərində kitab halındadır, əldən-ələ gəzir, yəni şifahi şəkildə ağızdan-ağıza dolanmır, məhz əldən-ələ dolandırılır, gəzdirilir. Deməli, XIII əsrin əvvəllərində «Dədə Qorqud»un yazılı nüsxəsi var imiş.

«Dədə Qorqud»un dili yazıyaqədərki dövrün, bilavasitə isə XI əsrin dil xüsusiyyətlərinin təsəvvürünü verir². Şübhəsiz ki, əsərin XV əsrdə yazıya alınmış nüsxəsində yazılı dövrün əks-sədasi olmalı idi və var. Bu, birinci növbədə, dastanın dilinə ərəb-fars sözlərinin daxil edilməsidir – yəqin ki, bu leksika artıq XV əsr üçün arxaikləşmiş türk-mənşəli sözlərin müqabili idi. Yaxud onomastik vahidlərdə əlavələr hiss olunur. Məsələn, müqəddimədə ərəbmənşəli xüsusi isimlərin – islam antroponimiyasının işlənməsi, dastanda İstanbul adının çəkilməsi (yazıya alan şəxs mövcud coğrafi koordinatdakı keçmiş adı müasiri olduğu, tanıdığı toponim ilə avtomatik əvəz edir) və s.

Bu baxımdan Türkiyə qorqudsünaslığında bir fikir diqqəti çəkir. Gösterilir ki, istər uyğur «Oğuznamə»si, istərsə də Rəşidəddin «Oğuznamə»si türkçülük şüurunun parlacağı dövrün məhsuludur [149, 346, 350]. Doğrudan da, türkçülük şüurunun baş qaldırdığı tarixi şəraitlərdə ya bu Oğuznamələr, o cümlədən «Dədə Qorqud» dastanları yaranmış, ya yeni boylar əlavə olunmuş, ya söylənmiş, sakitləşmiş dastanların söylənməsində – boylanmasında 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, Basatın, Aruzun adı çəkilir və s. M.Ərgin yazır ki, görünür, Aybək Dədə Qorqud hekayələrini içinə alan «Oğuznamə»ni görmüşdür (yenə orada, s.37).

² Əlbəttə, ola bilər ki, XI əsr yazılışı dastanın ilk yazıya alınması deyil. Ancaq XI əsrdə yazıya köçürülməsi özünü tamamilə doğruldu. Bu, türk renessansının başlanğıcıdır. Təsadüfi deyil ki, XI əsrin məhz 70-ci illəri ilk orta əsrlərlə qovuşağın ən monumental iki abidəsinin – M.Kaşğarının «Divanü-lügət-it-türk» və Y.Balasaqunlunun «Kutadğu bilik» əsərlərinin yarandığı onillikdir. O dövr uyğur mədəniyyəti sürətlə artırdı, uyğur əlifbası geniş fəaliyyətdə idi. Deməli, 466 rəqəminin uyğur yazı üsulu ilə alt-alta yazılması da təsadüfi deyil.

tam qanuni görünür; bu dövrdə türkçülük şüuru son dərəcə yüksəlir: M.Kaşğari «Divan»ının, Y.Balasaqunlu poemasının yaranmasını, səlcuqilər hərəkatının başlanmasını, Türküstan və Ön Asiyada türk dövlətlərinin siyasi-mədəni yüksəlişini yada salmaq kifayətdir. «Dədə Qorqud kitabı»nın XI əsrdəki nüsxədən köçürülmüş olmasını inkar etməyə çalışan «faktlar» aciz görünür. Əlbəttə, əlimizdəki XVI əsr nüsxəsinin XI əsrdə yazıya alınmış nüsxədən köçürülmüş olması o demək deyil ki, bu, eposun ilk yazıya alınmasıdır. Bu mülahizə bir hadisə ilə özünü bir daha doğrultdu: 2000-ci il aprelin 8-də YUNESKO-nun qərarı ilə «Dədə Qorqud kitabı»nın 1300 illik yubileyi keçirildi. Yəni bu möhtəşəm yazılı abidəmizin tarixi eramızın VII əsri ilə möhürləndi. Dünya mədəniyyətinin qəbul etdiyi bu fakt məhz «Kitab»ın tarixidir, yazılı eposun tarixidir. Təbii ki, «Dədə Qorqud» eposunun şifahi tarixi eradan əvvələ gedən daha qədim zamanları içinə alır. Deməli, bizim azəri-türkdilli yazılı ədəbiyyatımızın hələlik VII əsrdən 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 yerləşdirin. Bu tədbir adlı-sanlı oğuz bəylərindən sonsuz Dirsə xanı qəzəbləndirir. Acıq edir, 40 igidini də başına alıb gedir. Əhvalatı xanımına danışır. Xammının sözüne qulaq asır: gördüyü acları doyurur, çılpaqları geyindirir, borcluları borcundan qurtarır. Bir ağzı dualının alqışı ilə Allah-taala ona bir oğul verir. On beş yaşına çatanda Bayındır xanın buğa döyüşü tamaşasında bu oğlan buğanı məğlub edir, başını kəsir. Dədə Qorqud oğlana Buğac adı qoyur, Dirsə xan öz oğluna bəylik verir. Uşağın belə ad-sanı Dirsə xanın igidlərini qorxuya salır. Şeytanı ayıb atasını ondan narazı salırlar. Şərtləşib ova çıxırlar. Dirsə xan oğlunu oxla kürəyindən vurur. Oradaca qoyub geri dönürlər. Dirsə xanın xatununun ürəyinə şübhə damır, qırx incə qızı götürüb, ova gedənlərin yoluna çıxır. Dirsə xanın qırımından nigaran qalır. Qazlıq dağına gəlir. Bir qarğa-quzğun enib-qalxan yeri tutub gedir, oğlunu al qana bulaşmış tapır. Anasının «Qara qıyma gözlərin uyqu almış, açqıl axı» səsinə Buğac gözün açır, deyir: bu yaradan mənə ölüm yoxdur – Boz atlı Xızr gəlib yaramı üç kərrə sığadı, dağ çiçəyi ilə **anam** südün məlhəm buyurdu. Qızlar dağ çiçəyi gətirdilər, anası döşünü sığadı, südlə qan qarı-

şiq gəldi. Məlhəmi yaraya qoyub, Buğacı ata mindirib evə gətirdilər. Buğacın ölmədiyini qırx namərd hiss edir. Onlar Dirsə xanı tutub, əllərini bağlayıb kafir elinə yönəlirlər. Buğac qırx igidini başına alıb, atasını namərdlərdən xilas edir. Xanlar xanı Buğaca bəylik verir, taxt verir. Dədəm Qorqud gəlib boy boylayır, söy söyləyir.

Dastanın bu boyunda oğuzun tarixi keçmişini haqqında, mifoloji düşüncəsi, adət-ənənələri: antropoloji əlamətləri haqqında tarixi-elmi bilik nəzərə çarpır. Boyun başlanğıcından Oğuzun dövlətçiliyi ilə bağlı məlumat diqqəti çəkir.

Aydın olur ki, Oğuz dövləti bəyliklərdən ibarətdir. Bu bəyliklərin hamısı bir mərkəzə tabedir. Dövlətin başçısı xanlar xanıdır. Xanlar xanı ən böyük vəzifədir. Burada və ümumiyyətlə, dastanda bəzən xan və bəy titullarının üst-üstə düşdüyü görünür. Məsələn, «Dirse xan deyirlərdi bir bəgün oğlu-qızı yokdı». O biri boylarda da belə mənə uyğunluğu görünür: «Dəli Dondar aydır: – Xan Qazan, məsləhətdir». Yaxud: «Qazan bəy burada yurdilən xəbərleşmiş, görəlüm xanım nə xəbərleşmiş» və s. Ancaq duyulur ki, bu, bir sıra hallarda ya rəsmi məzmun daşımır, ya da sadəcə üslubi tətbiqdir. Xanın bəydən yüksək rütbə olması şəksiz təsdiqlənir. Məsələn, xanlar xanı xan Bayandıra heç yerdə bəy deyə müraciət olunmur. Yaxud Dirsə xanın oğluna bəylik verməsindən söhbət gedirsə, deməli, bəylik aşağı tituldur. Bu Qalın Oğuz dövlətində bəyliklərin başçılarının yığıncaqları olur, bu yığıncaqlarda dövlətin müxtəlif məsələləri müzakirə olunur, qərarlar çıxarılır. Bundan əlavə, mütləq bir yığıncaq da olurmuş: «Xanlar xanı xan Bayındır yildə bir kərə toy edib, Oğuz bəglərin 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 tamamlayır. Məsələn, oğlundan Dirsə xana böhtan deyəndə bir dəstə namərd Buğacın xanın ata-anasını təhqir etdiyini söyləyir: «Ağ saqqallı qocanın ağzını sögdü, ağ birçəkli 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 düşməne keçəcəyini vəd edir. Ancaq iş onda deyil ki, Dirsə xan öz ata-anasının təhqir olunmasına yol verməz – əsas odur ki, ağsaqqal-ağbirçək kultunun pozulmasına yuxarıdan, dövlət səviyyəsindən nəzarət olunur. Buna görə də namərdlər Dirsə xanı belə hədələyirlər: «Aqan turı sulardan xəbər keçə, ərquru yatan Ala tağdan xəpər aşə, xanlar xanı Bayandıra xəbər vara... Gəzdigidən öldüğün yek ola. Bayındır xan səni çağıra, sana qatı qəzəb eyləyər». O biri namərd dəstəsi isə belə böhtan söyləyir: «Al şərabin itisindən aldı – içdi, anasılə söhbət eylədi, atasına qəsd ey-

lədi». Bunlar da bu xəbərən Bayındır xana çatacağı ilə Dirsə xanı hədələyirlər. Aydın olur ki, Qalın Oğuz elində qeyri-adi tərbiyəçilik mövcuddur. Həyat yoldaşının namusuna cavabdehlik Dirsə xanın şəxsi işi deyil; Dirsə xan və hamı bu işdə cəmiyyət qarşısında məsuliyyət daşıyır. Adət-ənənənin, tərbiyənin pozulmasını qatı qəzəb gözləyir. Buna görə də oğuz-türk ailəsi namusludur. Buna görə Qalın Oğuz dövlətində ərə və arvada, yəni indiki təbirlə həyat yoldaşına **halal** deyirlər. Bu sözün əksi haramdır. Deməli, türkün ailə quruculuğunda halallıq, namus-şərəf dövlətin qanunu ilə qorunan ictimai keyfiyyət olub.

Dastanın ilk boyundan görünür ki, Oğuz elində və ümumiyyətlə, türk coğrafiyasında insan uşaqlığından qocalana qədər, beşik evindən gor evinədək ictimai himayədədir. Və şəxsiyyətin tanınmasında, qiymətləndirilməsində mərhələlər var. Burada da ailə və dövlət institutlarının bir-biri ilə əlaqəsi, bir inkişaf xətti təşkil etməsi görünür. Məsələn, Dirsə xanın oğlunun vətəndaş kimi qəbul olunması onun Bayındır xanın buğasını basmasından başlanır. Bu, şəxsiyyətin fiziki qəbuludur. Buğanı məğlub etdiyi üçün ona Buğac adı verirlər. Oğuz elində vətəni qorumaq, döyüslərdə yaşamaq vətəndaşlığın mühüm amili olduğundan bu fiziki etiraf stimulu həlledicidir. Bu vaxt Buğacın on beş yaşı vardı. Bu, elə-belə adı rəqəm deyil, erkək türkün kişilik vaxtıdır. Həmin vaxt dastandakı hadisənin iqlim coğrafiyası haqqında da təsvür verir – deməli, bu oğul isti yerin övlədidir.

Bu iqlim ifrat istilik əlaməti zonasına da düşür, məhz bizim bu gün yaşadığımız Azərbaycanın, Səfəvi İsmayılı 14 yaşında şahlıq taxtına qaldıran torpağın iqlimidir. Göstərdiyi fiziki imkana, verdiyi fiziki güc imtahanına görə ona bir bəyliyin daxilində rütbə-taxt düşürdü. Ona atası bəylik verir, öz atasının kölgəsində, onun yardımı, məsləhəti ilə bəylik edə bilirdi. İkinci mərhələdə ümumdövlət səviyyəsində mövqe tutur – ona xanlar xanı Bayındır xan bəylik verir. Birinci bəylikdə Dədə Qorqudun məsləhəti əsasdır – o, siyasi ağsaqqal deyil, ancaq Bayındır xan siyasi ağsaqqaldır. İkinci bəylik ictimai əhatənin, bəylik mühitinin Buğaca münasibətinin nəticəsidir, bəyliyin xanı Dirsənin 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 çəkir: burada ziddiyyət, Buğacla qırx igidin, qırx igidlə Dirsənin arasındakı ədavət bəyliyin içindədir. Ona görə asanlıqla aradan götürülür, ümumdövlət səviyyəsinə çıxmadan

həll olunur. Dastanın sonundakı ziddiyyətlərin, bəyliklər arasındakı münafiqşənin Qalın Oğuz dövlətini məhv etdiyini xatırlayaq. Ümumiyyətlə, tarixən həmişə türk xarici qüvvələrlə döyüşdə 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-ana müdrikliyi alır. Anası Buğacı Dirsə xanla barışıdır, ata ilə oğul arasında ədavət yaranmasına imkan vermir. Əks halda Dirsə xanın bəyliyinə aqibəti pis olardı. Boyda ikinci dəfədir ki, qadın sözünün eşidilməsi xoşbəxt nəticə verir. Dirsə xan qara otaq hadisəsindən evinə qəzəblə qayıdarkən də onun qəzəbini öz qadını soyudur. Qadını Dirsə xanın qəzəbinə bu sözlərlə cavab verir: «Mənə qəzəb etmə. İncidib acı sözlər söyləmə. Atdan ayğır, dəvədən buğra, qoyundan qoç öldürgül. Ac görsən, doyurğil. Yalincıq görsən, donatqıl... Ola kim, bir ağzı dualının alqış ilə Tanrı bizə bir yetman əyal verə». Bu məqamda dastanda bu sözlər söylenir: «Dirsə xan **dişi əhlinün söziylə** ulu toy eylədi». «Dişi əhli» ifadəsi göstərir ki, Qalın Oğuz elində güclü patriarxat ruhu hakimdir. Bununla belə qadın sözünə böyük hörmət var. Bu, türkün qadına münasibətində «Ana haqqı Tanrı haqqıdır» kimi əzəli qanunun yaşarılığdır.

Boyda daha bir sıra detallar var ki, bunlar oğuzun-türkün qədim həyat tərzi, mədəni səviyyəsi, adət-davranışları, estetik düşüncəsi və s. haqqında məlumat verir. Dirsə xanın övladının dünyaya gəlməsi haqqında ilk söz budur: «Bir neçə müddətdən sonra bir oğul doğurdi. Oğlancığına dayələrə verdi, sağlatdı». Dayə anlayışı qədim türkün anaya və övlada qayğı mədəniyyətinin göstəricilərindəndir. Deməli, kapitalist aristokrat mədəniyyətinin ailədəki yüksək pedaqoji-tibbi davranışlarından sayılan bu iş türkün qədim etnik-aile 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 Dirsə xana belə müraciət edir: «Xan babamın göyüsü, Qadın anamın söyğüsü, Atam-anam verdigi, Göz açuban gördigim, Könül verüb sevdigim, a Dirsə xan». Burada qədim türkün bütöv nikah-əvlənmə məcəlləsi əks olunur: qızın ərə köçməsinə ata-ananın ciddi iştirakı var – babamın (atamın) göyüsü, anamın söyğüsü (bu «sevgi» sözü deyil, məhz «söyü» ilə – söylə-sözlə qəbul etmək, bəyənmək deməkdir). Və deməli, ata və ana birgə razılıq verir. Eyni zamanda qadın «göz açuban gördigim» (yəni başqa heç kəsdə gözü olmayıb), «könlü verüb sevdigim» (yəni qız özü bəyənməsə, getməzdi) ifadələrini işlədir. Beləliklə, qızın ərə seçməkdə hüququ söylenir. Bu, yüksək demokratik cəmiyyətin xüsusiyyətidir. Həmin cəmiyyətdə qadın hüququnu bu sözlər

də təsdiqləyir – Dirsə xan qadınına, qadını da ona eyni sözlər – təyinlərlə müraciət edir: «Bərü 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, bəlü bilsün». Bununla da həyatda hər şeyin Allah əmri ilə olduğunu qəbul edir. Deməli, Dirsə xan nə günahın yiyəsidirsə, Tanrı ona övladsızlıq cəzası vermişdir. Bu cəzadan xilas olmağın çarəsi acı doyurmaq, yalını-yalavacı geyindirmək, borcunu borcundan qurtarmaqdır ki, onların duasını, alqışını Allah eşitsin. Bu, şübhəsiz, türkün mifoloji-tanrıçılıq görüşüdür, islam şəraitinə də uyğun gəlir. Bu da türkün qədim mifoloji düşüncəsidir ki, ruh-can bədənən-cismdən kənarda yenə yaşayır – anasının Buğaca sözü həmin məzmunundadır: «**Yüz-gözündə canın varsa**, oğul, ver xəbər mana». Dirsə xanın qadınına «**Öz gövdəndən** başunı kəsəyinmi?» ifadəsində «öz» təyini yenə ruhun-ağlın başda olmasına və gövdədən ayrılmasına işarədir.

Dirsə xanın süfrə zənginliyi belə göstərilir: «Dəpə kibi ət yığdı. Göl kibi **qımız** sağdırdı». Bizə məlum tarixi çatdırmalarda Azərbaycan oğuzları **qımız** işlətmir. Deməli, boy çox qədim dövrlərin yaradıcılığıdır.

Boyda Qalın Oğuz xalqının antropoloji quruluşu barəsində məlumat var – bu, vacib tarixi detaldır. Dirsə xanın qadınının görünüşündən bir cizgi: «**Qara, qıyma gözləri** qan-yaşla doldı»; həmin ana oğlu Buğaca belə xitab edir: «**Qara, qıyma gözlərin** uyğu almış, açqıl axı»; Dirsə xan oğluna söylər: «**Ağ yüzlü, ala gözlü** gəlinlər gedərsə, bənim gedir». Aydın olur ki, bu xalqın içində qıpçaq (qıyma göz) və oğuz (ağ üz, ala gözlü) cinsləri mövcuddur.

Bayındır xanın ağ meydanındakı buğa döyüşü göstərir ki, bugünkü toreodor yarışlarının sələfi yenə türk-oğuz eli olub.

Boy Dirsə xan oğlu Buğacın adı ilə tanınsa da, hadisələrin qəhrəmanı o deyil. Hətta bədii münaqişələrin düyünlənməsində əsas səbəb olan Dirsə xan da boyun qəhrəmanı mərtəbəsinə qalxmır. Dirsə xanı boyun qəhrəmanı olmaqdan məhrum edən onun ağıllı, tədbirli qadınıdır. Xanlar xanı xan Bayındırın cəzasından ərinə-ailəsini xilas edən məhz bu qadındır. Oğlunu namərdlərin qurbanı olmaqdan qurtarıb yaşadan da bu «qadın» anadır. Və nəhayət, o, ərinə ölümdən qurtarır, bütöv Dirsə xan bəyliyin saxlayır, oğlu Buğaca ikinci bəyliyin, dövlətçilik səviyyəsində bəy titulunun verilməsinə nail olur, oğlunun gələcək xan rütbəsi tutmaq yolunu hazırlayır. Beləliklə, birinci boyun əsas qəhrəmanı Dirsə xanın halalı, bəyliyin xatunu Xan Qızıdır. Oğuz cə-

miyyətinə qadına-anaya münasibət buradan, dastanın ilk pilləsindən görünməyə başlayır.



Bir gün Ulaş oğlu Salur Qazan **doxsan** başlı ban evlərin qurdurub, doxsan yerdə xalı-ipek döşəyib, **səksən** yerdə badiyələr (küpələr) qoydurub, qızıl ayaq-sürəhilər düzdürmüşdü, Qalın Oğuz bəylərinə qonaqlıq verirdi. Al şərabdan beyni qızışan Qazan xan bəylərə deyir: yata-yata yanımız ağrıdı, dura-dura belimiz qurudu, gəlin ova çıxacaq. Oğuz bəyləri razılaşırlar və Ala dağa ova çıxırlar. Kafirin casusları bundan xəbər tuturlar. Kafirin **7 minlik ordusu** gecə Qazan bəyin yurduna gəlib talayırlar: var-dövlətini, malını-qoyununu, 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 Qaracıq çobana məliklərinin bəylik verəcəyini vəd edirlər, döyüşsüz təslim olmasını təklif edirlər. Qaracıq çoban onları sapanla daşa tutur, hər daşla iki-üç düşməni yıxır. Daş tükənir. Çoban qoyunları-keçiləri sapanla qoyub tullayır. Çobanın iki qardaşı şəhid olur, ancaq düşmənin ordusundan üç yüz döyüşçünü öldürür. Qalanları başını götürüb qaçırlar.

Ovda Qazan xan yuxu görür, qardaşı Qaragünəyə danışır, bəyləri ovda qoyub yurduna dönür, yurdunu xaraba görür. Yurdla xəbərleşir, qan-yaş tökür, kafirin izinə düşüb gedir. Yolda Qaracıq çobanla rastlaşır. Çoban onu əhvalatdan hali edir. Qazan çobanı ilə yemək yeyib yola düşəndə Qaracıq da onunla getmək istəyir. Qazan çoban köməyini özünə əskiklik bilib onu iri bir ağaca bağlayır. Çoban zərb edib, ağacı kökündən çıxarır, Qazanın ardınca düşür, ona çatır, Qazan çobanını açır, ikisi yola davam edir.

Bu zaman kafirlərin məliyi Qazan xanın arvadını məclisə gətirib, ona sığra q sürdürmək istəyir. Adam gəlib Burla xatunu soruşur. Qır x yerdən hamı «mənəm» deyir. Kafir məlik buyurur ki, Qazan xanın oğlu Uruzu doğrayın, qara qovurma bişirin, onlara verin, kim yeməsə, Qazanın arvadı odur. Əhvalatı Burla xatun bilir, oğluna çatdırır. Oğlu Uruz anasına deyir ki, qır x 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, asılacağı ağacla söyləşsin. İzn verilir. Uruz ağaca ağı-rekvi-

yem söyləməkdə ikən Qazanla Qaracıq çoban ora çatırlar. Qaracıq çoban sapanını işə salır, dünya-ələmi kafirin gözündə qaranlıq eləyir. Qazan xan bu fırtınada qoca anasının ayaqlar altında qalacağından qorxub düşməyə təklif edir ki, anasını versə, qalan hər şeyi – var-dövlətini, oğlunu-ailəsini ona qoyub, dava-dalaşsız qayıdır. Kafir razı olmur, hələ Qazanın anasının ünvanına təhqiramız sözlər söyləyir. Qaracıq çoban sapanı işə salmamışdan kafirin təhqirinə təhqirlə cavab verərkən Qalın Oğuz bəyləri özlərini yetirirlər. Bir qiyamət savaş qopur. Kafirlər məhv edilirlər. Qazan xan ailəsini götürüb yurduna dönr. Qaracıq çobana bəylik verir. İgidlərinə ölkələr bağışlayır. Şənlik qurulur. Dədə Qorqud gəlib boy boylayır, soy soylayır.

İkinci boyda hadisə böyüyür, tayfa-bəylik çərçivəsindən çıxır. Bu boyda qəhrəman Qazan xandır. O, Dirsə xanla müqayisədə daha nüfuzludur, daha dövlətlidir, daha igiddir. Məlumdur ki, tarixən şəxsin mövqeyi yüksək olduqca onun titul-təyinləri artır. Qazan xan bu əlamətlərlə təqdim olunur: «Ulaş oğlu, Tulu quşun yavrusu, bizə-miskin (yazıqların – *red.*) umudu, ümmət soyunun aslanı, Qaracığın qaplanı, Qonur atın iyəsi, Xan Uruzın 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 təyin sadalanmır. Xanlar xanı ən yüksək əlamət olduğu üçün, dövlətin birinci şəxsinə ifadə etdiyi üçün təyinlənməyə ehtiyac qalmır. Məhz bu qeyri-adi qüvvəsinə, seçmə (elita) ləyaqətinə görə Bayındır xan onu kürəkənliyə qəbul edib. Qazan xanın şəxsiyyətinin təqdimində «Qalın Oğuzun dövləti» təyini də var. Dastanda «dövlət» sözü ağıl mənasında işlənir. Deməli, o, fiziki gücü ilə yanaşı, həm də ağıl ilə seçilir. Təsadüfi deyil ki, o da Bayındır xan kimi Oğuz bəylərini – xanlarını qonaqlıq məclisinə toplamaq hüququna malikdir. Oğuz bəylərinin-xanlarının Qazan xana müraciətindən aydın olur ki, Qazan xan Qalın Oğuzun baş ordu komandanıdır. Ordu dövlətin varlığının təminatçısıdır. Ona görə Qazan xanı Qalın Oğuzun dövləti (ağlı) sayırlar. Sərkərdə dövləti ağılla qoruyar. Qazanın təyinlərindən hər birinin tarixi-ictimai məzmunu var. Burada, ümumiyyətlə, türkün etnik-tarixi anketi əks olunur. Qazan birinci Salur adı ilə təyinlənir. Bu onun tayfasının adıdır – Salur oğuz tayfalarından biridir. Sonra atası ilə təqdim edilir, kimin törəməsidir – Ulaşın oğludur. Tulu quşun yavrusu (sevimlişi) – bu, görünür, onqon söykənəcəyi olmalıdır; valideyndən – atadan sonra məhz onqon – himayəçi mötəbərliyi gəlir ki, bu da dastanın çox qədim yaradıcılıq məhsulu olmasını göstərən detallardan biridir. Dastanda islam ideologiyasına xüsusi diqqət verildiyindən bu mifoloji himayəçilik izi donuq qalır. Olsun ki, həmin təyinin saxlanması dastan dilinin şerliliyindən gəlir. «Bizə – miskin umudu» Qazanın

cəmiyyətdəki humanist mövqeyinə ciddi işarədir – deməli, o, yazıq – fəqirlərin pənahıdır, həmişə yazıqlara yardım göstərir. Bir az sonra gələn «qalmış yigit arxası» təyini təxminən bu məzmunudur. Ancaq burada məhz vaxtilə vuruşub igidliklər göstərmiş, sonradan ya qocalmış, ya da əlil olmuş şəxslər nəzərdə tutulur – deməli, vaxtilə döyüşüb, xalq, vətən qarşısında borcunu yerinə yetirmişləri Qazan xan unutmur. «Ümmət soyunun aslanı» artıq o deməkdir ki, Qazan xan dövlət elitasının – qvardiyasının, sarayı himayə edən ordu nəslinin ən cəngavər şəxsidir. «Qonur atın iyəsi» - at qəhrəmanın qəhrəmanlığı-nın tam yarısıdır, təbii ki, Koroğlu Qıratı, Qaçaq Nəbi Bozatu ilə təyinləndiyi kimi, Qazanın şəxsiyyətini tanıdan subyektlərin siyahısında Qonur at da olmalı idi. Nəhayət, Qazan xanın ordenləri içərisində «Xan Uruzun ağası» titulu da var. Bu, oğlu Uruzun dövlət mövqeyində Qazan xanı ləyaqətlə əvəz etdiyinə dəlalətdir. Təsadüfi deyil ki, «Uruz bəy», «bəy Uruz» yox, məhz Xan Uruz deyilir. Ərəblərdəki **Əbu Talib** qəlibinə uyğundur. Deməli, belə ata-oğul münasibəti ilə adlanma qədim türkdə mövcud imiş.

Qazan xanın baş komandan mövqeyi Qalın Oğuz bəylərinin döyüşə girmə sistemindən və hər birinin ona müraciət formasından da görünür. Qardaşı Qaragünə «Çal qılıcın, **qardaş** Qazan» yetdim, dayısı Aruz Qoca: «Çal qılıcın, **bəgim** Qazan» yetdim deyir. Artıq burada, görünür, qohumluq dərəcəsinin rolu var. Qalın Oğuz bəylərinin hamısı «Çal qılıcın, **ağam** Qazan» yetdim deyə müraciət edir. Burada «ağam» hərbi müraciət forması kimi Qazan xanın hərbi rütbəsinin hamısından yüksəkliyini bildirir və bu cinah komandirlərinin sərkərdəyə raportu kimi səslənir, hücum sistemi də maraqlıdır: «Daş oğuz bəglərilə Dəli Dondar **sağdan** dəpdi, Cilasun-yigitlərlə Qaragünə oğlu Dəli Budaq **soldan** dəpdi. İç Oğuz bəglərilə Qazan **dibə** (mərkəzə – *red.*) dəpdi». Mərkəzdən hücum məhz baş komandanın işidir.

Oğuz ordusunun döyüş-hücum taktikası dünya müharibə təcrübəsinin tipik nümunələrindəndir. Burada Attilanın, Çingiz xanın, Əmir Teymurun döyüş stili aydınca əks olunur. Mühüm əlamətlərdən biri də qəfil hücumdur. Oğuzun işlənmiş, məşq olunmuş elə mükəmməl taktikası var ki, çatan hissələrdən hər biri mərkəzdə, yaxud cinahlarda dərhal öz yerini tutur. Hərbi bölümlər haqqında da real təsəvvür var. Hər komandirin tabeliyində qırx igid cəmləşir. Ancaq görünür, bu qırx igidli dəstələr xüsusidir, təxminən indiki qvardiya hissələri tipindədir. Bütün dastan boyu 40 igidin tez-tez vurğulanması 40 rəqəminin sokrallığı ilə yox, məhz sabit hərbi məzmun bildirməsi ilə izah olunmalıdır. Boyda Qazan xanın Şöklü Məliklə döyüş səhnəsinin dəhşəti «ol gün bir qiyamət savaşı oldu, meydan dolu baş oldu... qiyamətün

güni ol gün oldı» ifadələri ilə yanaşı, «bəg nökründən, nökr bəgündən ayrıldı» cümləsi var.

Oğuzların cəmiyyətində namus mənəvi aidiyyət kimi bütün maddi-fiziki varidatdan yüksəkdir. Təkcə bunu demək kifayətdir ki, oğuzda həyat yoldaşına – ərə də, arvada da **halal** deyirlər. Oğuzun namus əsası **halallıqdır**. Bunu oğuzun düşməni də bilir. Buna görə də Qazan xanın evini, mal-mülkünü talayan, ailəsini, qul-qaravaşını əsir edən kafirlərin məliki ən sərt qisas yolunu seçir: o öz məclisində Qazan xanın qadınına sığraq sürdürmək (şərab paylatmaq, gəzdirtmək) istəyir. Əgər kafirin məqsədi sadəcə kef-şəhvət olsa idi, o daha cavan əsir qız-gəlinlərə qane olardı. Düşmən Oğuzun ən kövrək hissəyə bə-ləddir və ən qatı qisas variantını seçir. Bu namusun Oğuz üçün nəliyini Qazanın oğlu Uruz bir daha nümayiş etdirir. Anasını aşkarlamaq üçün onun ətindən düşmənin qara qovurma hazırlamaq xəbərini eşidəndə Uruz Burla xatuna deyir: «Bu nə sözdür, saqın, qadın ana... Mənim üçün ağlamayasan. Qoy bəni, qadın ana, çəngələ ursunlar. Qara qovurma etsinlər. Qırq bəg qızının önünə ilətsünlər. Onlar bir yedigündə sən iki yegil... Ta kim sası dinli kafirin döşəyinə varmayasan... Atam Qazan namusun sımayasan, saqın». Bu sözlər Oğuzun namus-şərəf məcəlləsidir. Ana-ata namusu belə gözlənən yerdə vətən, xalq qeyrəti də ideal qorunur. «Dədə Qorqud kitabı»nın bədii kəsəri dastanın bütövlüyündə olmaqla, belə detallarda da gur qılgıncımlarla şölə çəkir. Bu boyda anaya hörmət dərəcəsi, ana kultu anlayışı zirvəyə qalxır. Əvvəlki boyda ana kultu xeyli xəfif hiss olunur, qiyabi qavranır, bir növ sözdədir. Ancaq burada əməli iş halında görünür. Qaracıq çoban sapan çatladanda, dünya-ələmi kafirin gözüne «qaranqu» edəndə, adlı-sanlı bəylərinin köməyə gələcəyini və yüz faiz qələbə çalacağını bildiyi halda Qazan xan deyir: «Qaracıq çoban, anamı kafirdən diləyəyim, at ayağı altında qalmasın». Buna görə də Şöklü Məlikə müraciət edib ancaq qoca anasını versə, hər şeydən keçib döyüxsüz qayıdacağını söyləyir: «Ağır xəzinəm, bol ağçam gətirübdürürsən – Sana xəclik olsun! Qırq incə bellü qızla Burla xatunı gətirübdürürsən – Sana yesir olsun! Qırq yegidlən oğlum Uruzı gətirübdürürsən – qulun olsun! Tavla-tavla şahbaz atlarım gətirübdürürsən – Sana binət olsun! Qatar-qatar dəvələrəm gətirübdürürsən – Sana yüklət olsun! Qaracıq anam gətirübdürürsən, mərə kafir, anamı vergil mana, Savaşmadan-uruşmadan qayıdayım, gerü dönəyim, gedəyim, bəlli bilgil». Bu məqamda ana kultu ilə yanaşı başqa cəhət də diqqəti çəkir: Qazan xan şərtlə sülh təklif edir – türk həmişə sülhə meyilli olub. Bütün bu faktlarda oğuzun siyasi-mədəni səviyyəsi, dövlət quruculuğu oxunur. Əsərdə türkün texniki-mədəni anlayışı, məişət mədəniyyəti haqqında da nişanələr var. Uruzun ağaca müraciətindən misralar: «Böyük-böyük suların **köprisi**

ağac. Qara-qara dənizlərin gəmisini ağac». Böyük-böyük suların körpüsü adı körpü deyil, bu texniki üsullarla qurulmuş, tikilmiş inşaat nümunəsi deməkdir. Türk bütün tarixi boyu Baykaldan – Yeniseydən Dunaya – Aralıq dənizinə qədər böyük-böyük, qara-qara (qara – böyük və dərin) sulardan keçib, sularda daşınıb. Ona görə də ona texniki körpülər də tanışdır, gəmilər də. Qazan xan isə «ağac gəmiləri oynadan su» deyirsə, deməli, bu qədim türkün su nəqliyyatı haqqında geniş anlayışı olub. Hələ VI-VIII əsrlərin Orxon-Yenisey kitabələrində bugünkü fonetika və semantikasını ilə **kömür** sözü varsa, əlimizdəki oğuz abidəsində gəmidən danışılırsa, bu, türkün qədim gəmiçilik sənayesinə bələdliyi deməkdir; əlbəttə, daha qədim, daha ibtidai məişət 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. Uzun ağaca sadaladığı məişət və həyat vəzifələri göstərir ki, boyun yaradıcılığında bu, türkün məhz həyat Ağacı sayılmışdır. Qazan xanın yurdla, su ilə, qurdla, köpəklə xəbirləşmələri qədim inanclarla bağlı dünyagörüşünün tərkib hissələridir. Suya qədim türk həmişə dərdini deyib və kömək umub. Füzuli də «Əgər su dəmənin tutdum, rəvan döndərdi üz məndən» deyəndə qədim inanca söykənir. Qurd, rəvayətə görə, türkün babasıdır. Qazanın öz babası ilə dərdləşməsi təbiidir. Köpək də türkün mifoloji baxışında müqəddəs olub (XI əsrdə Xarəzm hökmdarı Məhəmməd özünə Köbək «köpək» titulu götürüb – **qəpik**, ruscadakı **kopeyka** həmin hökmdarın adı ilə bağlıdır). Dastanın ilk yaradılışında ancaq mifoloji vəzifədə olan bu xəbirləşmələr indiki halında daha çox bədii məna daşıyır.

Qazan xanın yurdla xəbirləşməsi sərt bir rekvizemdir, ağıdır, hönkürtüdür: «Səni yağdı neredən darıdım, gözəl yurdum! Ağ ban evim dikiləndə yurdu qalmış. Qarıcıq anam olurunda yeri qalmış! Oğlum Uruz ox atanda puta qalmış. Oğuz bəgləri at çapanda meydan qalmış. Qara mədbəq dikiləndə ocaq qalmış».

Hadisə zənginliyi ilə yanaşı, bu boy bədii cəhətdən də əvvəlkindən daha dolğundur. Süjetin inkişafında dramatik diqqət çəkir: konflikt-ziddiyyət kəmil və inandırıcıdır. Hadisədən hadisəyə keçiddəki nigarançılıq – intizar süjetdəki bədii təminatçısıdır. Boydakı obrazların aydın portretləri var. Bu portret-obrazlarda həm xarici cizgilər, həm də şəxsiyyət, daxili məzmun birgə oxunur. Oğuz bəylərinin sərkərdə portretlərinə diqqət yetirək: Qaradərə ağzında qara buğa dərisindən beşiginin yapuğu olan, acığı tutanda qara taşı kül eləyən, bığın ənsəsində yedi yerdə düğün ərənlər əreni **Qaragünə**; Dəmirqapı Dər-vəndindəki dəmür qapuyı dəpüb alan, altmış tutam ala göndərinin

ucında ər bəgürdən **Qıyan Səlcuq oğlu Dəlü Dondar**; Həmidlən Mərdin qələsin dəpüb yıqan, dəmür yaylı Qırçaq Məlikə qan qusduran, gəlübən Qazanın qızın ərliklə alan, Oğuzın ağ saqqalu qocaları görəndə ol yigidin təhsinləyən, al məkmuri şalvarlı, atı bəhri qotazlı **Qaragünə oğlu Qarabudaq**; Dəstursızca Bayındır xanın yağsın basan, altmış bin kafirə qan qusdıran, ağ-boz atının yelisi üzərində qar durduran **Qəflət Qoca oğlu Şir Şəmsəddin**; Parasarın Bayburd hasarından pırlayub uçan, apalaca gərdəgünə qarşu gələn, yedi qızın umudu, Qalın Oğuz imrəncisi, Qazan bəgün yınağı **Boz ayğırılı Beyrək**; Çapə çalmalu, Çal qaraquş ərdemlü, qurqurma quşaqlu, qulağı altun kübəlü, Qalın oğuz bəglərini bir-bir atından yıqıcı **Qazlıq Qoca oğlu bəg Yegnək**; Altmış erkəc dərisündən kürk eyləsə, topuqlarını örtməyən, altı ökəc dərisindən külah etsə, qulaqlarını örtməyən, qolibudı xıranca, uzun baldırları incə, **at ağızlı Aruz Qoca**; ...acığı tutaqanda bığlarından qan daman **Bığı qanlı Bəgdüz**...

Bunlar bir azacıq mübaliğə ilə real türk pəhləvanlarıdır və rəlyefli, aydın, sərt cizgili bədii obraz-portretlərdir. Bu portretlərin cizgilərindən aydın olur ki, hər biri vaxtilə Buğac kimi göstərdiyi bir rəşadətə görə ad və bəylik alıb.

Boydakı düşmən – Şöklü Məlik də mükəmməl obrazdır. Qazan xanın qadınına sığraq sürdürmək, qadını aşkar etmək üçün oğlunun ətindən anaya qara qovurma bəşirtmək təklifləri göstərir ki, Şöklü Məlikin düşmənçiliyi güclü psixoloji qisasçılıq üstündə durur. Bu, dastanın mükəmməl bədiilik əlamətlərindəndir ki, düşmənlə yanaşı Oğuzun öz itkiləri də göstərilir: «On iki bin kafir qılıncdan keçdi. Beş yüz Oğuz yigitləri şəhid oldı»...



Oğuz bəyləri yenə Bayındır xanın ilbaşı söhbətinə yığılırlar. Bayındırın qarşısında, sağında, solunda oturan cavan bəyləri görəndə yeddi qız atası Baybörə böyür-böyür ağlayır. Ona əyilib dərdini soruşan Qazana deyir: Bir gün ölsəm, taxtım boş qalacaq. İstəyəm, mən də bir oğlum olsun. Bayındır xanın qulluğunda dursun. Oğuz bəyləri üzünü göyə tutub ona oğul arzulayırlar. Baybecan bəy Oğuz bəylərinə deyir: Allaha dua edin, mənə də bir qız versin. O qızımı Baybörənin oğluna beşikkərtmə yavuqlu sayıram. O vaxt bəylərin alqışı alqış, qarğıışı qarğıışı idi. Bəylər Baybecana da qız arzulayırlar. Zaman keçdi. Baybörənin oğlu, Baybecanın qızı oldu. Baybörə bəziranları

çağırır oğluna qiymətli şeylər dalınca Ruma göndərir. 15 il sonra qayıdan bazirganları yolda kafirlər talan edirlər. Ova çıxmış Beyrək bazirganların malını qılıncla qaytarır. Bazirganlar Baybörənin qəbulunda Beyrəki görüb tanıyırlar, əhvalatı danışirlar. Beyrək igidlik göstərdiyi üçün Qorqudu çağırırlar, ona **Boz ayqırılı Bamsı Beyrək** adını verir. Bir gün Beyrək ovda geyikini qova-qova Baybecan qızı Banıçiçəyin qırmızı otağına rastlaşır. Üzüniqablı Beyrəyin onun beşikkəsmə nişanlısı olduğunu bilib Banıçiçək sınağa çəkir: at çapırlar, ox atırlar, kürş tuturlar. Hamısında Beyrək qalib gəlir. 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 ayqır, min qoç, min quyruqsuz-qulaqsız köpək, min birə istəyir. Şərt ödənilir. Beyrək oxunu atır, düşən yerdə gərdəyini tikdirir. Casuslar **Bayburd hasarı** bəyinə xəbər çatdırırlar ki, Baybecan sənə verəcəyi qızı Beyrəyə verdi. Gecə kafir otağa girir, bir nayibi (növbətçini) öldürür, 39 igidlə Beyrəyi dustaq aparır. Bu hadisədən 16 il keçir. Dəli Qarcar Bayındır xana üz tutur: «Beyrəyin qaldı xəbərin gətirənə altun-ağca, öldü xəbərin gətirənə bacımı verərəm». Yalançı oğlu Yalincıq vaxtilə Beyrəyin ona bağışladığı köynəyi qana bulaşdırıb gətirir. Banıçiçəyi Yalincığa verməli olurlar. Baybecan bazirganları ölkələrə saldırıb oğlunu axtartdırır. Parasarın Bayburd hasarında bir şənlik məqamında Beyrək qaladan bəzirganlarla xəbərleşir. Kafir bəyinin qızı Beyrəyi örkənlə qaladan buraxır. Beyrək kafirin ilxısında Boz ayqırını bulur. Toy günü öz elinə çatır. Kürəkənin üzüyünə nişan atırlardı. Beyrək onu paralayır. Ozan qiyafəsində gələn Beyrək seçilir. Qazan xan bir günlük bəyliyi ona verir. Özünü sərbəst bilən Beyrək qızların otağına girir. Özünü Banıçiçəyə tanıdır. Yalincıq qaçır. Beyrəyin qanı ilə atasının gözü açılır. Beyrək deyir ki, 39 yoldaşını xilas etməyincə muradına çatmaz. Oğuz bəyləri Bayburd hasarını alır, igidləri xilas edirlər. Dədəm Qorqud şənlikdə boy boylayır, söy söyləyir.

Maraqlıdır ki, Bayındır xanın illik hesabat və proqram səviyyəli yığıncağında yenə övlad problemi qalxır. Oğuz bəylərindən Baybörə oğul istəyini bildirir. Məhz oğul dərdi olduğu üçün bu arzu ailə səviyyəsindən çıxır, dövlət yığıncağında alqışı-qarğışı Tanrı yanında eşidilən Oğuz bəylərinin duaları mərtəbəsinə qaldırılır. Baybörə övladsız deyil, yəni Dirsə xanın halında deyil, onun qızları var. Ata məhz vətən, xalq mənafeyi üçün oğul istəyir. O deyir ki, Bayındır xana onun oğlu qulluq göstərsin. Düzdür, 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 genişlənilir. Bəylərin Bayındır xana nəzərən oturuşu onların idarəçilikdəki mövqeyi ilə bağlıdır. Bayındır xanın qarşısında Qaragünə oğlu Qarabudaq dayanır (oturmur, məhz dayanır). Bu Qarabudaq Bayındır xanın kürəkəni Qazan xanın qardaşı oğlu və kürəkənidir. Ancaq bu yerdə ona görə dayanmır. Ona görə dayanır ki, Həmidlən Mərdin qalası yıxılıb, dəmir yaylı Qıpçaq məliyə qan qusdurub. Qazanın qızını qəhrəmanlıqla (ərliklə) alıb. Oğuzun ağsaqqalları görəndə bu igidə əhsən deyirlər: Şöklü Məliyə mərkəzdən Qazan xan cumanda sol cinaha məhz həmin dəli Qarabudaq başçılıq edirdi. Sağ yanında Qazanın oğlu Uruz durur. Uruzun hələ şücaəti məlum deyil, ancaq Qazan xanın təyinləri içərisində «Xan Uruzun ağası» adlı nişan var. Deməli, onun ləyaqəti şəxsizdir (həm də növbəti boyun qəhrəmanı məhz o olacaqdır). Sağ yanda durmaq artıq mötəbərlik əlamətidir. Ola bilsin ki, burada qohumluq dərəcəsinin də rolu var. Xatırlayaq ki, Bamsı Beyrəyin bəzirganlar gələn məclisdə atasının sağ tərəfində oturması vurğulanır. Bayındırın sol yanında Qazlıq Qoca oğlu bəg Yegnek durur. Bu həmin Yegnekdir 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 mahalin hakimi öz vəzifəsi ilə mükafatlandırır. Boyda belə bir səhnə var: Bamsı Beyrək ozan libasında, əli sazlı nişanlısının toy mərasiminə gəlir; keçirilən yarışda bəylərə qoşulur və udur. Qazan xan deyir: «Dəli ozan, dövlətin dəpdi (bəxtin gətirdi)... Bəglər, bugünkü bəgliğim bunun olsun». Dünya demokratiyası tarixində belə mərdanə demokratiyanın tayı yoxdur. İnsan hüququna, şəxsi ləyaqətə heç yerdə belə qiymət verilməyib ki, hakimiyyətin sahibi qalibi mükafatlandırmaq üçün qələbənin məzmununa uyğun neçə günlüyəsə hakimiyyət səlahiyyətlərindən əl çəksin, səlahiyyətlərini şərtləri udmuş şəxsə versin. Bu mükafat üsulu ölkədə insanları igidliyə, qəhrəmanlığa çağırır. Burada məsələnin başqa tərəfi də var: müvəqqəti bəylik (hakimiyyət) alan da yetkin adam olmalıdır ki, dövlətçilik əziyyət çəkməsin. Deməli, bu cəmiyyətdə insanların fiziki-əqli-əxlaqi tərbiyəsi bir bütövlük təşkil edib. Deməli, bu cəmiyyət son dərəcə yetkin olub.

Maraqlıdır: burada da Beyrək 15 yaşına çatanda igid adı alır (Buğac kimi). Boyda ticarət tariximiz haqqında məlumat var, qiymətli alver məlumatı, ticarət terminləri (dan-dansuq-məzəndə və s.); ticarət coğrafiyası (Ruma səfər) diqqəti çəkir. Aydın olur ki, Oğuz elinin zəngin ticarəti və yüksək ticarət mədəniyyəti olub.

Boyda etnoqrafik tariximizin qiymətli örnəkləri var; yas və toy mərasimləri incəlikləri ilə təsvir olunur. Yasda ağ soyunub qara geyinirlər – hətta bu gün həmin adət qarğış şəklində bizə çatıb: qara geyib, göy çalasan (alına göy rəngli çalma bağlamaq). Baba-nənələrimizin namusunu, sədaqətini göstərən yeni detallarla rastlaşırıq. Ərnişanlı itkin düşürsə, düşməyə əsir qalırsa, arvadı-nişanlısı sədaqətlə onu gözləyib; bu qanun möhkəm ailə namusu üçün şərt olub. Bu işdə dövlətlə ailə həmrəydir. Bu namus kodeksinə dövlət nəzarət edir. Təsadüfi deyil ki, Bamsı Beyrək əsir aparıldıqdan 16 il keçəndə Dəli Qarcar Bayındır xanın qəbuluna gəlib bacısının nişanlısının öldürüldüyü xəbərini müəyyənləşdirilməsini tələb edir. Tələb Beyrəyin ata-anasına yox, məhz dövlət başçısına ərz olunur. Burada bir maraqlı tarixi həqiqət də aşkar olur: ərin və ya oğul-nişanlının öldüyü xəbəri yəqinləşəndə onun arvadı və ya nişanlısı ərə getməlidir. Görünür, bu, həm cəmiyyətdə əxlaqı qorumaq, həm də nəsil artırmaq üçün zəruri sayılıb. Ailənin məzmununu ilə bağlı başqa bir detal. Bayburd hasarında əsir olan Beyrək onu sevən Bayburd bəyinin qızına bildirir ki, öz elində Yalançı oğlu Yalincıq adlı birisi yalandan onun ölüm xəbərini aparmış və nişanlısı ilə evlənir. Qız Beyrəyin nişanlısı olduğunu bilib-bilə şərt kəsir: «Əgər səni hasardan (qaladan – *red.*) aşağı orqanla sallandıracaq olursam, babana-anana sağlıqla varacaq olursan, bəni bunda gələcək halallığa alırmısan?» Beyrək razılaşıb və məhz igid kimi söz verir: «Qılincıma doğranayın, oquma sancılaysın, yer kibi kərtiləysin, torpaq kibi sovrulaysın – sağlıqla varacaq olursam Oğuz, gələcək səni halallığa almaz isəm». Beyrək yalandan and içməzdi, deməli, Oğuzda iki, ya çoxarvadlılıq olub. Bu, yenə nəsil artırmaq və döyüşlərdə ölmüş ərnlərin arvadlarını əxlaqsızlıqdan qorumaq üçün nəzərdə tutulubmuş (Həzrət Peyğəmbərimiz də islamda məhz həmin normanı gözləyib). Məlumdur ki, Attilanın hələ qızlarını nəzərə almasaq, 118 övladı olub. Şübhəsiz, bu oğulları əsgər olmaq üçün törədirdi. Ancaq bu qədər övladı 1-3 qadından ala bilməzdi. Burada müəmmalı qalan odur ki, Oğuz bəyləri Bayburd qalasına girib, 39 oğuz igidi xilas etdikləri halda, niyə Beyrək o qızı da götürmür. Əgər aldatmaq qəsdı olsa idi, nişanlısının varlığını boynuna almazdı. Bu işə Beyrək üçün və ümumiyyətlə, Oğuz bəyləri üçün böyük qəbahət sayılmalı idi. Ola bilsin ki, dastan sonralar köçürülərkən nəsə ixtisarlar, düzəlişlər edilib. Görünür, həmin düzəlişlər bu əlavələrin nəticəsidir ki, kilsəni uçurub məscid tikirlər, keşişləri öldürüb, əzan verdirirlər (bunları dastana islamçı əlavəsi saymaq gərəkdir) – 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 dillə

verilir. Aydın, artıq sözsüz mükalimələr, şerləşmələr – şerlə mükalimələr hələ XI yüzilliyə qədər türkcəmizin şirinliyi, kamilliyi, sərtliyi, hər şeyə qadirliyi ilə seçildiyini əyanicə göstərir. Oxuyanın – dinləyənin beynini göynədən yas-kədər məqamları orta əsrlərin və yeni dövrün hər hansı cahansümul faciə janrındakından daha həzin, daha dramatik dillə çatdırılır. Buradakı kədər dili təkcə acılığı ilə yox, həm də kövrəkliyi, lirizmi ilə seçilir; bu dilə ağı şəriyyəti hopub. Əsir Beyrək vətəmindən gələn karvançıya belə deyir: «Ayağı uzun şahbaz ata binən arğış (karvançı – *red.*)! Ünüm ünlə, sözüm dinlə, arğış! Qalın Oğuz içində Ulaş oğlu Salur Qazanı sorar olsam, sağımı, arğış? Qıyan Səlcuq oğlu Dəli Dondar sorar olsam, sağımı, arğış? Ağ saqqallı babamı, ağ birçəkli anamı sorar olsam, sağımı, arğış? Göz açuban gördüğüm, könül ilə sevdiğim Baybecan qızı Banıçiçək evdəmi, arğış, yoxsa gordamı, degil mana! Qara başım qurban olsun, arğış, sana!» Bu, döyüş meydanında nərəsilə dağ titrədən, qılıncı ilə başlar kəsən, oxu ilə qalxan deşən pəhləvan, Boz ayqırlı Bamsı Beyrəyin dilidir. Ağı deyir. Bu ağı sərt igidin ürəyinin lirikasıdır. Bu, Dədə Qorqudun, ya hansı bir düzüb-qoşan söz sənətkarının yox, məhz belə tərbiyə almış, belə böyüdülmüş Beyrəyin öz dilidir. Türk öz uşağını düşmənə cavab verən pəhləvan yetişdirdiyi kimi, həm də ata-anasına sinən, sevgilisini kövrək hisslərlə sevən zərif ürəkli insan kimi tərbiyə etmişdir. Türk vəhşi pəhləvan hazırlamır; insan sifətli, mələk ürəkli igid böyüdür. Türkün kəsən-doğrayan sərt qılıncı və sevən, kövrək ürəyi olur. Türk demokratiyası bu ürəyi döyündürən ictimai mühitin məhsuludur.



Bir gün Ulaş oğlu Qazan xan yenə böyük yığıncaq düzəldir. Onun söhbətinə 90 min gənc oğuz toplanmışdı. 9 yerdə şərab küpəsi qoyulmuşdu. 9 qara gözlü, xurma saçlı, əlləri biləyindən xınalı, barmaqları nigarlı, boğazları bir qarış kafir qızı al şərabı altun ayaqla – qızıl badə ilə Qalın Oğuz bəylərinə gəzdirir. Qazanın qarşısında oğlu – Uruz durur, sağ yanında qardaşı Qaragünə, sol yanında dayısı Aruz oturur. Qazan sağına-soluna sevinclə baxır, qarşısına baxanda ağlayır. Uruz səbəbini soruşur. Qazan deyir ki, **16 yaşına** çatmısan, heç bir igidlik göstərməmişən. Uruz ona irad tutur ki, hünəri ata oğuldan yox, oğul atadan öyrənir. Söz Qazanı tutur. Üç yüz igidini yanına alır, Uruz da qırx igidi ilə ova çıxırlar. Ovlayıb bir neçə gün yeyib-içib qalırlar. Tatyay qalısından xəbər tutan kafirlər 16 minlik dəstə ilə hücum

keçirlər. Qazan oğluna məsləhət görür, dağa çıxıb tamaşa etsin. Özü döyüşə girir. Kafirin bir dəstəsi atasına köməyə enən Uruzu və igidlərini mühasirəyə alır, 40 igidi öldürür, Uruzu əsir aparır. Qazan kafirin ölənini ölüb, qalanı qaçandan sonra baxır ki, oğlu dediyi yerdə yoxdur. Hesab edir ki, uşaq anasının yanına qaçıb. Evə gəlir. Boyu Uzun Burla xatunun dəhşətli, həzin danlağı ilə qarşılaşır. Geri dönür, döyüş yerində Uruzun igidlərinin ölüsünü, atının oxlandığını görür. İzini izləyib kafirin ardınca gedir. Düşmən qələ qapısına sarıyıb köndələninə Uruzu yıxmışdı ki, gələn-gedən üstündən keçsin. Qazanı görəndə Uruz atasına deyir ki, vuruşmasın, salamat ağbırçək anasının yanına qayıtsın. Qazan üç dəfə hücum edir, axırıncıda gözünün üstündən qılinc yarış alır. Qan gözünün üzünü örtür. Bu anda Burla xatun, ardınca Qalın Oğuz bəyləri özlərini yetirirlər. Bəylərin əvvəlki siyahısına Bamsı Beyrək əlavə olunur... «15 min kafirin kimi qırıldı, kimi tutuldu. Oğuzdan 3 yüz igid şəhid oldu. Ağcaqala Sürməliyə gəlib Qazan 40 otaq tikiirdi. 7 gün, 7 gecə yemə-içmə oldu. Qazan 40 qulu, 40 cariyəni oğlu başına çevirib azad etdi. Dədəm Qorqud gəlib şadlıq çaldı».

Bu yığıncaq da sadəcə yemək-içmək məclisi deyil. Tərbiyəvi, ictimai məzmun daşıyır. Təsadüfi deyil ki, məclisdə 90 min oğuz gənci cəmləşib. Görünür, yeni nəslin Oğuzdakı tutumu, mövqeyi təhlil olunur. Bu səbəbdəndir ki, ətrafına baxıb Oğuzun halına sevinən Qazan xan qarşısında oğluna baxıb ağlayır. O, bir sərkərdə kimi başa düşür ki, onun oğlu gəncliyə 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 qiymətləndirərlər. Attila ilə tarixiləşən bu fakt [493, 135] Qazan xanın oğluna münasibətində də görünür. Qəfil düşmən hücumuna məruz qalanda Qazan oğluna məsləhət görür ki, təpəyə qalxıb, oradan həm atasının döyüşünü görüb öyrənsin, həm də arxanı gözləsin. Qazan oğlunu əzizləmək üçün belə etmir. O görür ki, oğlunun döyüş təcürübəsi yoxdur, havayı qurban gedəcək. Qazan deyəndə ki, bu gələn yağıdır, oğlu ona hətta belə sadələvh sual verir: «Yağı deyü niyə derlər?» Qazan cavab verir: «Oğul, onunçun yağı derlər ki, biz onlara yetsəvüz, öldürürüz, onlar bizə yetsə, öldürər». Sonrakı sualları da xalis uşaq marağı kimi görünür. Nəticədə Qazanın dedikləri düz çıxır: Uruz atasının döyüşündən uşaq kimi cuşa gəlib döyüşə atılır və mühasirəyə düşüb igidlərini itirir, özünü də kafir qəsdən öldürməyib Qazan xanın oğlu kimi əsir aparır.

Burada türkün özünü tanımasında, cəmiyyətdə etiraf olunmasında yaş senzi bir daha təsdiqlənir; Qazan xana dərd olan odur ki, oğlunun

16 yaşı varsa da, hələ heç bir ad çıxarmayıb, baş kəsməyib, qan tökməyib. Deməli, Uruz bunları 15 yaşında etməli idi.

Oğuzun cavanlarının cəmiyyət üçün tərbiyəsi haqqında əvvəlki boylarda söylənənlər burada daha bir faktla dolğunlaşır. Düşmən qalasının qapısında Uruz irəli çıxıb atasını ölümdən qurtarmaq xatirinə sözlər deyir: «Oğul» deyər inləyən ağbirçəkli anamı «Başım bəxti Qazan» deyirib də ağlatma, qara gözlü qızqardaşlarımı gözü yaşlı qoyma və s. həm də son olaraq deyir: «**Oğul üçün ata ölmək eyib olur**» – Oğuzda oğulu bu əqidə ilə tərbiyə edirlər; Oğul atasını qorumaqdır. Yəni atanın qoruduqlarını da – eli-obanı, torpağı, vətəni də oğul qorumaqdır!

Toy, yas adətləri ilə bağlı əvvəlki boylardakı etnoqrafik tarix də yenə təsdiqlənir. Uruz da söyləyir ki, anam gözləsin, üç aya gəlməsəm, «**Yad qızı halalıma 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 sarınarmışlar.

Oğuz dövlətində demokratiyanın da yeni detalını görürük. Qələbədən sonra Qazan xan kimlərisə mükafatlandırmaqla yanaşı, kimləri də bağışlayır, əfv edir: «Qırq ulu qulla qırq cariyə oğlu başına çevirdi, azad eylədi. Cilasun ərənlərə qara ölkə verdi. Cübbə, Çuqa verdi».

Boy Uruzun adı ilə verilsə də, qəhrəman o deyil. Bütün fəallığına, hətta udulan döyüşə etdiyi sərkərdəliyinə görə belə Qazan da boyun qəhrəmanı ola bilmir. Psixoloji mənzərəyə hakim olan, oğlunun xilasına şəraiti kökləyən, nəhayət, son məqamda yaralanan ərinin yardımına çatan, ardınca Oğuz bəylərini çəkib gətirən, kafirin sancağını (bayrağını) qılınclayan Boyu Uzun Burla xatun boyun əsas bədii qəhrəmanıdır. Dramatizmi kökləyən də, bədii gərginliyi çözən də odur. – Burla xatun Dirsə xanın qadınından daha mükəmməl cizgilərə malikdir. Dirsənin qadını ərinin qarşısında acizdir, cəsərsizdir, yalnız ana kimi sızıldayır, təhrik edə bilmir. Dirsənin qadını da nəzir-niyazla oğul tapır, Burla xatun da deyir ki: «Ac görsəm, doyardım, yalnızca görsəm, donatdım. Dilək ilə bir oğulu güclə buldum». Dirsənin qadını da xan qızıdır, Burla xatun da. Ancaq Burla xatun xanlar xanı Bayındırın qızıdır. Hətta Qazan xana meydan oxuyur və gərəksə, atasından yardım almasına işarə edir: «Xan babamın yanına mən varayım, ağır ləşgər, bol xəzinə alayım». Burla xatunun ana yangısı da Dirsə xanın qadınınkından təsirlidir. Bu oğul yangısı məcbur edir ki, Burla xatun Qazan kimi zabitəli əri, adlı-sanlı sərkərdəni öz igidləri qarşısında qarğışla hədələsin: «Yalnız oğul xəbərin, a Qazan, degil mana, Deməz olsan, yana-göynə qarğaram, Qazan, sana!»

Burla xatun ana arzularını indi ağı kimi dilinə gətirir: «Qalqubanı yerimdən duram, derdim. Yelisi qara Qazlıq ata binəm, derdim. Qalın Oğuz içinə girəm, derdim. Qara yerdə ağ otaqlar dikəm, derdim. Yürürübəni oğulu ol gərdəkə köçürəm, derdim. Muradla məqsuda irgürəm, derdim...» Məhz bu ağının psixoloji dünyasına girdiyi, onun hüznünün ağırlığı ilə real ətrafdan təcrid olunduğu üçün bayaqdan dilinin ucunda olan, deyilməsi ilə ərini hədələdiyi qarğışı deyir: «Murada yetürmədin məni, Qara başım qarğışı tutsun, Qazan, səni». Qadınının qarşısında uzun-uzadı sükut edən Qazan xan qarğışı eşidən kimi dilənir, möhlət istəyib oğlunun ardınca gedir. Yəni aydın olur ki, Oğuzda qarğış çox ciddi imiş. Bütün dastan boyu düşmənelə silahla yanaşı, «yarımasın, yarçımasın» qarğışı ilə də cavab verilir. Qarğış elə bil son sözdür, onu hər vaxt deməzlər, ancaq bıçaq 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 dərslərini götürür, özünü səfərbər edir. Beləliklə, dastanda hər söz, hər işarə Oğuzun psixologiyası, həyat tərzini, ictimai davranışı, dünyagörüşü, mədəni-əxlaqi quruculuğu haqqında məlumatdır. Bu boydakı mövqeyi Oğuzda qadının həyatında ağbırçək idarəçisi olduğunu, ümumiyyətlə, Oğuz cəmiyyətində qadınlığın sayılan ictimai zümrə olduğunu bir daha təsdiqləyir.



Oğuzda Duxa Qoca oğlu Dəli Domrul deyilən bir ər varmış. O, bir quru çayın üstündən körpü saldırır. Bu körpüdən keçənlərdən otuz üç, keçməyənlərdənsə döyə-döyə qırx ağça alırmış. Və bu yolla şöhrətini Ruma, Şama yaymaq istəyirmiş. Bir gün körpüsünün yaxınlığında düşən bir obada bir igid ölür, şivən qalxır. Dəli Domrul yaxınlaşıb nə olduğunu soruşur. Deyirlər ki, yaxşı bir igid ölüb. Soruşur ki, bu yaxşı igidi kim öldürdü. Deyirlər ki, Allahın buyruğu ilə Əzrayil onun canını aldı. Domrul coşur ki, Əzrayil nə kişidir, igid canını ala. Allah onu gözümə göstərsin, bu igidin canını geri qaytarım. Domrulun sözü Allaha xoş getmir. Bir gün Domrul qırx igidi ilə yeyib-içən vaxt Əzrayil Domrulun sinəsinə qonur. Domrul bu heybətli qoca ilə mübahisə edir. «Al qanadlı Əzrayil sən imişsən» deyir. Qara qılıncını çəkib Əzrayilə həmlə edəndə o, göyərçinə dönüb pəncərədən uçar. Domrul gülür. Dalınca çıxır bir-iki göyərçin öldürür. Geri qayıdanda Əzrayil atının gözüne görünür, at hürüküb onu yerə çırpır. Əzrayil yenə qonur

sinəsinə. Bu dəfə Domrul Əzrayildən aman istəyir. Əzrayil deyir, buyruq Allahındır. Diləyir ki, qoy Allaha sözümlə deyim. Deyir: «Yucalardan yucasan, Kimsə bilməz necəsən, Görkli Tanrı... Mənim canım alur olsan, sən alğil. Əzrayilə almağa qomağıl». Bu söz allaha xoş gəlir. Əzrayilə xəbər 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 Əzrayilə deyir ki, qoy yoldaşım ilə görüşüb, halallaşım, sonra canım al. Gəlib əhvalatı halalına deyir. Sonra da deyir ki: «Gözün kimi tutarsa, Könlün kimi seversə, Sən ona varğıl, İki oğlan-cığı ögsüz qomağıl». Halalı deyir ki, səndən sonra mən bu dünyanı, onun var-dövlətini, ləzzətini neylərəm, qoy Əzrayil mənim canımı al-sın, sənin canına dəyməsin. Belə olanda Dəli Domrul bir də Allaha üz tutur: «Yucalardan yucasan... Alursan, ikimizin canın bilə alğıl, qor-san, ikimizün canun bilə qoğıl, Kərəmi çox qadir Tanrı!» Bu söz Allaha xoş gəlir. Ər-arvad onlara 140 il təzədən ömür verir, atasının, anasının canını almağı Əzrayilə buyurur. Dədəm Qorqud gəlib boy boylayır, söy söyləyir...

Boy iki cəhətdən səciyyəvidir. Biri odur ki, insanın dinə gəlmə, Allahı qəbul etmə yolu göstərilir. Bu proses olduqca inandırıcı gedir. Dünyanın yaranması, göydən idarə olunması haqqında heç bir təsəvvürü olmayan Dəli 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: cəbarlığının, sətərlığının 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 gərəyincə hopdurulub, hətta ola bilsin ki, bu boy həmin baxımdan əsaslı surətdə işlənilib, ya da ümumiyyətlə, müvafiq nağıl süjetlərindən dastanın məzmununa uyğun hazırlanmışdır. Boyun şər dili dastanın əslinin tamam atılmadığını təsdiqləyir.

Boyda 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 halalı Burla xatun övladları üçün ölümlə üz-üzə dururlar. Uruz atasını ölümdən 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 (istəyir ki, onun yerinə ata-anasının canı alınsın), nə də ata-ana özlərini övlada qurban vermək meylindədir – can şirindir deyib, oğullarının ölümünə razı olurlar. Aydın olur ki, belə valideyn məhz

belə övlad tərbiyə edər. Ancaq bu ailədə bir yad qızı – gəlin var. Domrul məhz yad qızı ifadəsini işlədir – Əzrayilə deyir: «**Yad qızı** halalım var, andan mənim iki oğlancığım var, əmanətim var, ismarlaram anları, andan sonra mənim canım alarsan». Məhz bu yad qızı, Domrulun ata-anasının tərbiyəsini görməmiş cavan qadın bu ailənin əxlaqını yerə çıxır. Oğuz elinin tərbiyəsini bayrağa çevirir, əri Domrula belə deyir: «Nə dersən, nə söylərsən, göz açub gördüğüm, Könül verüb sevdim. Qoç yigidim, şah yigidim. Qarşu yatan qara dağları səndən sonra mən neylərəm? Yaylar olsam, mənim gorum olsun! Sovuq-sovuq sulardan içər olsam, mənim qanım olsun!.. Səndən sonra bir yigidi sevib, Varsam, bilə yatsam, ala yılan olub, bəni soqsun!.. Ərş tanığ olsun, kürsi tanığ olsun, Yer tanığ olsun, kög tanığ olsun – Mənim canım sənün canına qurban olsun». Dastanda bu and, bu söz ən güclü, ibrətli nümunələrdəndir. Bunu «qılıncıma doğranayım, oxuma sancılıyım...» deyən Bamsı Beyrəyin andı ilə müqayisə etmək olar. Bu xanım, bu ana başqa ailənin, ancaq yenə Oğuzun tərbiyəsini görmüş şəxsdir. Dastanı yaradan ailə quruculuğuna Oğuzun gələcəyi kimi baxdığından həmin ailəyə Boyu Uzun Burla xatun xislətində bir gəlin köçürür – ailə çürüməkdən xilas olunur. Burada iki oğlan böyüyür, bu ananın südünü əmiblər, onlar Bamsılar olacaqlar.

Boydakı ailə quruculuğu qayəsi ilə bağlı bir sözün mənasına diqqət yetirmək maraqlıdır: Domrul öz halalını bizim bu gün işlətdiyimiz «həyat yoldaşı» ifadəsinin sinonimi olaraq «yoldaş» sözü ilə Əzrayilə təqdim edir. Deməli, türkün ailəsində er və arvadın «yoldaş», yəni həmməslək, eynihüquqlu insanlar kimi tanınması, bəzilərinin saydığı kimi, sosializmin bəhrəsi deyil, qədim etnik əlamətidir.



Oğuz zamanında Qanlı Qoca adlı bir ər, onun Qanturalı adında yetmişmiş cilasun bir oğlu vardı. Qanlı Qoca öz oğlunun evlənmək vaxtının keçdiyindən gileylənir. Oğlu deyir ki, mənə necə qız almaq istərsən. Ata deyir: Sən necəsin istərsən? Oğlu: Eləsin ki, mən yerimdən durmamış o dursun, məndən qabaq atımı minmiş ola, mən kafir elinə varmadan, mənə baş gətirmiş ola. Atası deyir ki, bala, sən arvad istəmirsən, cilasun ər istəyirsən, eləsin sən tap, mən alım.

Qanturalı İç Oğuzu axtarır, tapmır. Atası deyir ki, səhər çıxıb günorta qayıtmaqla, əlbəttə, tapmazsan. Qanlı Qoca özü İç Oğuzu, Daş Oğuzu gəzir, tapmır. İgidləri ilə yoluna davam edir. Trabzona gəlir.

Trabzon Təkurunun bir gözəl, əzim qızı olduğunu görür. Ancaq təkurun şərti varmış: onun saxladığı qara buğanı, qara buğranı və qoca aslanı basana verir qızını, basmayanın başını kəsirmiş. 7 gün, 7 gecə Oğuzə yol qayıdıb əhvalatı oğluna danışır və onu da deyir ki, bu işə getmək ölümə getməkdir. Qanturalı 40 igidini götürüb yola düşür. Gəlib təkurla üz-üzə durur, onun qızı Sarı donlu Selcan xatunu istədiyini bildirir. Şərtlə işə 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. Qağan aslanı buraxırlar öldürür. Qara buğranı da məhv edir. Təkur ozan çağırır, gərdək tikdirir, qızını Qanturalıya verir. Qanturalı and içir ki, ancaq ata-anasının hüsurunda gərdəyə girər. Yola düşür. 7 gün, 7 gecə Oğuzə gəlir. Oğuzun sərhəddində çadır tikir. Ata-anasına sifariş göndərir, özü yeyib-içir, yatır. Selcan xatun bilir ki, ona göz dikənlər dəstə tutub izləyəcəklər. Özü geyinib, qılıncını, süngüsünü götürüb atını minib, bir yüksək yerə çıxıb gözləyir. 6 yüz kafir yığılıb onları izləyirlər. Selcan onların gəlməsini görür, Qanturalını oyadır. Selcan bir yandan, Qanturalı o biri yandan kafirləri qırırlar. Selcan odaya qayıdır, Qanturalını görmür. Qanturalının ata-anasını evdə qoyub özü yüksək yerə çıxır, toz qalxan tərəfə gedir. Görür ki, Qanturalının atını oxlayıblar, göz qapağından qan axır. Ancaq yaralı-yaralı, piyada Qanturalı kafiri önünə qatıb qovur. Selcan bu başdan o başa kafirləri qırır, yaralı Qanturalını tərkinə alıb qayıdır. Qanturalı deyir ki, Oğuzda biləcəklər ki, sən məni ölümdən qurtarmısan, mənə ayıb olacaq, ona görə səni öldürəcəm. Xeyli sözdən sonra ox atmaq şərtinə gəlirlər. Qanturalı əvvəl qıza imkan verir. Qız sadağından 90 oxun yerə tökür, ikisinin dəmrənini çıxarıb atır: Qanturalının başındakı bit ayağına enir. Qanturalı qızı qucaqlayır, barışırlar. Deyir, mən səni sınavırdım, heç öldürərdimmi? Qız da deyir ki, dəmrənsiz oxla atdım, mən sənə qıyardım? Gəlirlər. Qanturalının atası, anası onları qarşılayırlar. Qanturalı böyük şənliklə toy edir. Dədəm Qorqud gəlib şadlıq çalır...

Bu boy ənənəvi dastan üslubu ilə yaradılıb. Qəhrəman Qanturalı evlənmək üçün özünə layiq qız axtarır. Onun istədiyini şərtlərə uyğun gözəl tapmaq çətindir. İstənilən əlamətli qız Oğuz elindən kənardə tapılır. Bütün Oğuz cəmiyyəti üçün mütləq olan möhkəm, fiziki və əqli tərbiyə, kamil olan ailə quruculuğu burada da gözlənilir. Boyda yeganə ictimai motiv məhz Oğuzun sağlam ailə ənənəsini saxlamaq qayəsidir. Buna görə Qanturalının atası Qanlı Qoca öz elindən çıxıb lazım olan gəlini arayıb və tapır.

Bu boyda tarixilik baxımından maraqlı doğuran odur ki, Qanturalının tapdığı qızın – Sarı donlu Selcan xatunun ölkəsi də türk ölkəsidir.

Ölkənin bəyi – təkuru, kafir adlanan başçısı və camaatı məhz türkdilli xalqdır. Buna görə də qız axtarmaq üçün həmin ölkənin sərhədi keçilir. Görünür, bu ənənə varmış. Uyğun fakt Bamsı Beyrək boyunda görünmüşdü. Orada deyilirdi ki, Baybecan qızı Banıçiqəyi Bayburd hasarının bəyi də istəyirmiş və əslində razılıq varmış. Sadəcə vəziyyəti Beyrəyin ov zamanı Banıçiqəyin otağına rast gəlməsi dəyişir. Ancaq Bayburd bəyinə də təkür və kafir deyirlər. Bu məsələ hələ qorqudşünaslıqda açıq qalır. Oğuzun kafir dediyi, başçısını təkür adlandırdığı bu ölkələrdə yaşayanlar antropoloji əlamətlərinə görə qıpçaqlara oxşayırlar. Hətta Salur Qazanın evinin yağmalanması boyunda Qaragünə oğlunun igidlikləri sadalananda belə bir fakt da söylənir: «...dəmir yaylı Qıpçaq məliyə qan qusduran Qaragünə oğlu Qarabudaq». Bəs bu türkləri bir-birinə düşmən edən nədir? Belə çıxır ki, din ayrılığıdır. Həmin boyda Şöklü Məlikdən Qazanın qarıcıq anasını istədikdə təhqirlə cavab verirlər ki: «Qarıcıq ananı gətirmişüz, bizimdir – sana verməzüz, Yayxan keşiş oğluna verəruz». Hesab etmək çətindir ki, bunu sonralar köçürülmə zamanı islamaşdırma prosesində ediblər. Məlumdur ki, alban türklərindən eranın V əsrində xristianlığı qəbul edənlər vardı. Yaxud Dəmirqapı Dərbəndlə qonşuluqda Xəzərlər yəhudiliyi qəbul etmişdilər. Məlik kafirlərin titulu sayıldığı halda dastanda Baybecana da məlik deyilir: «Baybörə bəgin oğlancuğı 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 deyilib: «Maya budlu qadın al ki, nər budlu oğul doğsun». Boy dastanının irihəcmli bəhslərindəndir. Ancaq boyu uzadan hadisələrin həcmi deyil, dastançılıq ənənəsilə deyişmələrin, öymələrin bolluğudur. Təsvirlərin içində dastanın gözəl təşəbhələri, orijinal söz-obrazları, ifadələri var. Gözəlin portreti yeni cizgilərlə verilir. Məşhur «Qoşa badam sığmayan dar ağızlım» obrazı ilə yanaşı və o səviyyədə dilin bədii mükəmməlliyini göstərən cizgi-kəlamlar işlənir: «Yalab-yalab yalabıyan incə tonlum. Yer basmayıb yürüyən, Qar üzərinə qan tammış kibi qızıl yanaqlum! Qələmçilər çaldığı qara qaşlum! Quraması qırq tutam qara saçlum! Aslan uruğı, sultan qızı!»



Qamğan oğlu xan Bayındır İç Oğuz, Daş Oğuz bəylərini yığmışdı, yeyib-içirdilər. Onun Qazılıq Qoca adlı bir vəziri vardı. Al şərəbın istisindən Qazılıq Qoca Bayındırın qarşısında diz çöküb bir yerə basqın üçün icazə istəyir. Xan xeyir-dua verir. Qazılıq Qoca başına dəstə yığıb yola çıxır. Bir gün Düzmürd qalasına gəlir. Qalanın Arşun Dirək adlı təkuru vardı. 60 arşın qaməti vardı, 60 batman güz salardı. Qazılıq Qoca cəngə başlayır, təkura qılinc endirir, bir zərrə təsiri olmur. Növbə təkura çatır, bir güz endirir, Qocanın düdük kimi qanı şorlayır. Qazılıq Qocanı tutub qalaya aparırlar, igidləri vəziyyəti belə görüb qaçırırlar. Qazılıq Qoca 16 il bu qalada qalır. Əmən deyilən bir igid neçə dəfə sonralar qalaya hücum edir, ala bilmir. Qazılıq Qoca gedəndə qadını boylu idi. Oğlu olur. 15 yaşına girir. Adı Yegnek idi. Bir gün Qaragünə oğlu Budaqla Yegnek sözləşir. Budaq deyir: «Sənin atan 16 ildir dustaqdır, qoçaqsan, get, onu qurtar». Yegnek atasını öldü bildirdi. Bu xəbəri eşitcək Bayındırın hüzuruna gəlib, icazə istəyir. Bayındır 24 sancaq Oğuz bəylərinə hökm edir ki, Yegneklə getsinlər. Yegnek yuxuda görür ki, dayısı Əmənlə rastlaşır. Əmən bunun Qazılıq Qoca oğlu Yegnek olduğunu bilir; ona deyir ki, 7 dəfə bu qalaya hücum etmişəm, ala bilməmişəm, məndən igid olmayacağısan ki, geri dön. Yegnek ona deyir ki, axı sən bu bəy igidlərlə hücum etməmişən. Yuxusu çin çıxır: heç demə, dayısı Əmən bu aralarda imiş. O da qoşulur bütün bəylərə, yetirlər Düzmürd qalasına. Təkura xəbər gedir, o da döyüşə çıxır. Əvvəlcə Qıyan Səlcuq oğlu Dəli Dondar qabağa çıxır, məğlub halda atını geri döndərir. 24 oğuz bəyi zəbun olur. Növbə gəlir Yegneyə. İxlas surəsini oxuyub, atını tərpedir. Kafirin çiyinə qılinc endirir. 6 barmaq dərininə kəsir, qaçan təkura qala qapısında çatır, ənsəsinə vurur, başı top kimi yerə düşür. Qazılıq Qoca azad olunur. Bilir ki, düşməni – Arşun Dirəyi öldürən onun oğludur. «Ata-bala öpüşdülər, görüşdülər – **İyəsiz yerin qurdu kibi ulaşdılar.** Dönüb evlərinə gəldilər. Dədəm Qorqud gəlib boy boyladı, söy söylədi...»

Xanlar xam Bayındırın bu dəfəki illik yığıncağında Oğuzun problemi – ancaq yemək-içməkdir. Hətta məclis elə əndazəsizliyə çatır ki, Bayındır xanın vəziri Qazılıq Qoca şərəbın oyatdığı coşğunluğun nəticəsində Oğuzun hökmdarı Bayındır xandan icazə istəyir ki, bir yerə basqın edib bac-xərac gətirsin. Görünür, bu şərəbın havası o yerə çatır ki, müdrik xan Bayındır da onun bu qəsbkar hərəkətinə yol verir. Nəticə maraqlıdır: ədalətsizlik cəzalandırılır; Qazılıq Qoca 16 il əsirlikdə qalır. Məhz qüvvəsini ölçmədiyi, tədbirsiz hərəkət etdiyi üçün Bayındır xan onun xilasını ilə maraqlanmır. 16 illik dustaqlıqdan sonra onun azad olunmasına Bayındır xan ancaq Yegneyin, yeni nəslin xatirinə razılıq verir – yeni Oğuz qəhrəmanının yetişdiyini duyan xan-

lar xanı özünü tanıtdırmaq üçün ona meydan verir. Maraqlıdır ki, bütün 24 Oğuz bəyliyinə (sancağımın) hamısını işə qoşur. Bu yürüş əslində Oğuz sancaqlarının daxili birliyini nümayiş etdirir. Bayındır xanın müdrikliyi burada bir daha görünür: Arşun Dirəklə təkbətək qarşılaşmada 24 Oğuz bəyi uduzur. Deməli, bu bəylərin qəhrəmanlığı öz dövrünü keçirib, bəylər yaşa dolublar, yeni nəsil yetişməlidir. Yegnək bu nəslin qaranquşu olur. Yenə ənənəvi 15 rəqəmi səslənir – Yegnəyin 15 yaşı tamam olur. O, sınaqdan uğurla keçir.

Yegnəyin Bayındır xana müraciətində Qazan xana verilən təyinlər görünür: qalmış yigit arxası; bizə-miskin umudu; Tulu quşun yavrusu; Ümmət soyunun aslanı; Qaracığun qaplanı; Qazan xana deyilən «Qalın Oğuzun dövləti» (ağlı) əvəzinə burada «dövlətli (ağıllı) xan» ifadəsi işlənir. Bu o deməkdir ki, Şərqdə dövlət başçıları, sərkərdələr üçün sadalanan təyinlərin şablon qəlibə düşməsi qədim türkdə də var. Bu cəhətdən də türk ümumşərq kontekstinin qədim üzvüdür (bəlkə də başlayıcılardandır). Ancaq bu titullar içərisində yalnız Bayındıra deyilən «xanlar xanı» təyininə «Türküstanın dirəyi» kimi bir orden də əlavə olunur.

Başqa boylardan fərqli olaraq, burada bədii süjetin açılmasını, gərginliyin çözülməsini islam norması idarə edir. Vaxtilə «Dəmirqapı Dərbəndindəki dəmir qapıyı dəpub alan, altmış tutam ala göndərinin ucında ər bögirdən Qıyan Səlcuq oqlı Dəli Dondar» və ondan adlısanlı Oğuz bəyləri düşmənlə qarşısından pərt qayıdırlar. Ancaq 15 yaşlı Yegnək «Yucalardan yucasın, Kimsə bilməz necəsən, Əziz Tanrı. Anadan doğmadın, Sən atadan olmadın... Qamu yerdə əhədsən, Allahu səmədsən...» İxlas surəsini deyib, atını tərpedir, qılıncını endirir və kafir təkuru paralayır.

Burada dastançılığımız üçün səciyyəvi olan yuxu mikrosüjeti var – Yegnək qarşıda olacaq hadisələrin proqramını yuxuda görür və yuxusu çin çıxır.

Boyda tabu-ifadələr şəklində gözəl bədii dil nümunələri var. Qazılıq Qoca deyir:

*Qaytabanun mayasını yüklü qoydım –
Nərmidir, mayamıdır, anı bilsəm...
Ala gözlü halalamı yüklü qoydım –
Erkəkmidir, qızımıdır, anı bilsəm.*

Dustağ gedəndə boylu olan qadınından oğlanını, qızını olduğunu soruşur. Həmin anadan olan və boyun qəhrəmanı Yegnək atasının sual tapmacalarına ardıcılıqla cavab verir (bu ardıcılıq özü bizim ədəbiyyatda ləffü nəşrin gözəl nümunələrindəndir):

*Qaytabanun mayasını yüklü qoydın –
Nər oldı...
Ala gözli görkli halalun yüklü qoydın –
Aslan oldı.*



Bir dəfə Oğuzun üstünə qəfil yağı gəlir – gecə. Oğuz tələsik yurddan keçəndə Aruzun oğlancığı yaddan çıxıb qalır. Onu bir aslan tapır, bəsləyir. Yenə həmin yurda qayıdanda Oğuz xanın **ilxıcısı** xəbər gətirir ki, qamışlıqdan bir aslan çıxır, at basır, qan içir, ancaq yerışı, duruşu insana oxşayır. Aruz şübhələnir ki, bu onun uşağı olacaq. Gedib onu tutub gətirirlər. Ondan aslan xisləti silinmir. Dədə Qorqud ona insan olduğunu təlqin edir və deyir ki, ulu qardaşın Qiyan 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 əlaqədə olur. Çoban ürken qoyunun ardınca gedəndə pəri qanad açıb uçur və deyir ki, il tamam olanda məndə əmanətin var, gəlib apararsan, ancaq Oğuz bədbəxtlik gətirdin. İl tamam olanda yaylağa qayıdırlar. Həmin çoban bir yığanağa rast gəlir, pəri yandan çıxıb deyir ki, bu, əmanətidir, götür. Çoban sapanla daş atır, yığanağa dəydikcə böyüyür, qorxub qaçır. Bu dem Bayındır xan bəylərlə seyrandan qayıdanda bunu görür. Bir igit bunu təpir, təpdikcə böyüyür. Aruzun məhmizi toxunur, yığanaq yanlır, içindən bir oğlan çıxır – alnında bir gözü. Aruz götürüb bu uşağı bəsləyir. Böyüdükcə birinin burnun, birinin qulağın yeyir. Axır Aruz bunu evdən qovur. Anası pəri ona bir üzük verir, taxandan sonra ona nə qılnc, 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 gəlib deyir ki, sənə yeməyə gündə 2 adam, 500 qoyun verək. Razi olur. **Yunklu Qoca** ilə **Yapaqlı Qocanı** da ayırırlar ki, onun yeməyini bişirsin. 4 oğlu olan birini verir... 2 oğlu olan birini verir, biri qalır. Qasıqqan adlı kişi 2 oğuldan birini vermişdi, növbə hər-lənib ikincisinə gələndə anası şivən qoparır. Basat qəzadan-akından qayıtmışdı. Yanına gəlib bir qul istəyir ki, oğlunun yerinə versin. Eləyir. Axırda Basat Təpəgözlə döyüşə çıxır. Çox çalışır, Təpəgözə silah batmır. Yemək bişirən kişilərdən soruşur. Deyirlər, ancaq gözünü deşə bilərsən. Təpəgöz yatmışkən Basat şiş qızardıb onun gözünü deşir.

Bundan sonra da çətinliklərlə olsa da, bir-bir Təpəgözün tilsimlərini aradan qaldırır öz qılıncı ilə onu öldürür. Dədəm Qorqud gəlib şadlıq çalır.

Təpəgöz mövzusu nadir fakt kimi, dünya ədəbiyyatında var (Homeri yada salın). Hətta 70-ci illərin arxeoloji qazıntıları Bolqarıstan ərazisində nəhəng bədənlə, altında bir göz yeri olan insan skeleti aşkar etmişdi.

Bu boyda qədim türk mifologiyasında, folklorunda dəfələrlə təsdiq olunduğu kimi, oğlan uşağını güclü vəhşi heyvan bəsləyir (burada aslan olduğu söylənir). Əslində boyun əsasında cəmiyyətin əxlaq normasının mənası və normanın pozulmasının verdiyi fəlakətli nəticələrə diqqət yönəldilir. Əvvəlki boylarda da göstərilirdi ki, cəmiyyətin mə-nəvi və fiziki sağlamlığı, gücü öz başlanğıcını ailədən götürür. Burada bilavasitə o məsələ qoyulur ki, bu məsuliyyəti konkret hər bir ailə, hər bir ailə başçısı daşmalıdır və cəmiyyətin namusu təkcə seçmə ailələrdə deyil. Konkret şəkildə əxlaq normasını Oğuzun bir çobanı pozur, fəvqəladə varlıq sayılan pəriyə sataşır. Oğuz bu əxlaq normasından kənara çıxmanın cəzasını alır. Əvvəlki boylarda nəsil artımı problemləri süjetlərin əsas motivlərindən idi. Bu boyda Oğuzun ümumi şəkildə əhalisinin sürətlə azalması bir yana, eyni zamanda dövlətin elita-ailləri dağılır. Oğuzun tarixi şəcərəsini təşkil edən bəylər-pəhləvanlar məhv olurlar. Alplar başı Qazan Təpəgözün zərbəsindən hələ özünə gəlməyib; gözü elə qorxub ki, Basatı Təpəgözlə vuruşdan çəkindirməyə çalışır. Qazanın qardaşı Qaragünə, Bıçıqanlı Bəkdüz Əmən zəbun olur, Aruz Qoca zərbədən qan qusur – bu mənəvi və fiziki sarsıntılar Oğuzun süqutudur. Əgər bu cür pəhləvanların fiziki imkanları dövlətə uğur gətirmirsə, bu, məğlubiyətdir. 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 həm demoqrafik tərəfdən, həm də maddi-iqtisadi cəhətdən sarsılır. Basatın Təpəgözün tilsimlərini açması, onu öldürməsi dastanın ilkin motivi kimi mifoloji-fəvqəladə mənbə ilə şərtlənir; sonrakı islam redaktəsi nəticəsində isə bu, Tanrıya tapınmaq və la ilahə illəllah duasının qüdrəti ilə mümkün olur. Özlüyündə təpəgöz hadisəsi Qalın Oğuzu problem qarşısında qoyur. Bu boydan Qalın Oğuzun süqutu başlayır. Dövlətin gələcək taleyi nəsil, qəhrəman elitası, iqtisadi qüdrət və mənəvi səfərbərlik problemlərinin necə həll olunacağından asılı qalır.



Yenə Bayındır xan Oğuz bəylərini toplayıb. Doqquztümən Gürcüstanın xəracı gəlib: bir at, bir qılinc, bir çomaq. Bayındır xəracın azlığından pərt olur; hamıya paylamaq mümkün olmur. Məsləhətlə bunu bir adama – Bəkil adlı bir igidə verir. Gəncəni vətən tutub Bəkil Gürcüstan ağzına düşür. Bayındır bir gün Bəkili çağırır, şadlıq məclisi olur, ova çıxırlar. Bəkil yay qurmaz, ox atmazdı. Çapıb ova çatar, yayını kəmənd kimi ovun boynuna atıb tutar, arıqsa, buraxar, köksə, saxlardı. Qazan xan deyir ki, bu, atın hünəridir. Bəkil inciyir, asi düşür, acıq edib evinə gəlir. Qadını əhvalatı bilir, ərinə məsləhət görür ki, bir ova çıxıb əsəblərini sakitləşdirsin, sonra yenə divana qayıtsın – padşah Tanrının kölgəsidir. Bəkil ova çıxır. Bir geyikin boynuna öz qaydasilə yayını atır. Geyik özünü uca yerdən buraxır. Bəkil atın cilovunu saxlaya bilmir, aşır, qıçı qayaya toxunub sınır. Bir təhərlə atına minib, yoldaşlarından ayrı evinə qayıdır. Bir neçə gün sınığını heç kəsə bildirmir. Axırda ağrıya dözməyib sızıldayanda qadını təkidlə halını soruşur. O da deyir. Bir anın içində bütün mahala yayılır, oradan da kafirə xəbər çatır ki, Bəkil atdan yıxılıb, qıçı sınıb. Təkur qərarlaşır ki, fürsətdir, Bəkili tutsun. Bəkilin də kafir arasında adamı varmış. Xəbər göndərir ki, başına çarə qılsın. Bəkil oğlunu çağırır deyir ki, Bayındır xanın yanına getsin, Qazanın əlni öpsün, köməyə çağırsın. Oğlu Əmran asi düşür: «Qazan kimdir ki, onun köməyinə sığınmaq» deyir. Bəkilin donunu, atını, qılincını, ox-yayını istəyir ki, özü kafirin cavabını versin. Bəkil razılaşır. Əmran kafirin təkuru ilə qarşılaşır, heç biri o birini məğlub edə bilmir. Əmran allahı çağırır. Allah Cəbrayilə buyurur ki, o quluma 40 ərcə qüvvət verdim. Kafir aman istəyir, dinini qəbul edir. Qalan kafirlər meydandan qaçırlar. Əmran kafirin elini talar, qız-gəlinini əsir götürür. «Bəkil Bayındıra pəncyək ayırdı, oğlunu da götürüb divana getdi. Padşah Qazan xan oğlu Uruzun sağında Bəkilə yer göstərdi. Dədə Qorqud gəlib şadlıq çaldı...»

Həmişə olduğu kimi, yenə boyun Bayındır xanın tədbiri ilə başlaması dövlətçilik əhəmiyyəti olan məsələdən xəbər verir. Həqiqətən Oğuz bəylərinin bu yığıncağında mövzu yemək-ichmək və şadlıq məqsədi daşımır. İç Oğuz və Daş Oğuz bəyləri Doqquztümən Gürcüstandan 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 yığnağı özünəməxsus bir parlamentdir. Bayındır xan gəlinin azlığından narazı qaldığını bildirəndə müdrik Dədə Qorqud təklif edir ki, gələn

qənimətin hamısını – atı, qılını və çomağı bir adama versinlər. Təklif belə də qəbul olunur, heç kəs etiraz etmir. Deməli, demokratik səsvermə gedir. Bu da maraqlıdır ki, Bayındır xan birinci öz sağına və soluna baxır: bunlar ən yaxın adamlardır. Qənimətə heç kəs sahib durmur. Görünür, bu mükafatın özü ilə uğursuzluq gətirə biləcəyi oturlara məlumdur. Yəni, görünür, bilirlər ki, bu qənimətin sahibi Gürcüstan sərhədinə cavabdeh olmalıdır. Bu mükafat adlı-sanlı bəyə verilmir. Bayındır xan sağı-solu razılaşmayanda birbaşa «Bəkil deyirdi, bir yigit vardı, ona baktı». Bəkil razı olur. Cümlədən də göründüyü kimi, Bəkilə bəy kimi yox, məhz bir igid kimi təqdim olunur.

Boyun heç yerində Bəkilə rəsmi şəkildə bəy kimi müraciət olunmur – 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 pəhləvan, fəvqəladə döyüşçü olması düşmənlərin sözündən də aydın olur; Bəkili qıçı qırılmış bilib basqına gələn yağlı onun atını görəndə vahimyə düşür, «bu at Bəkilindir, biz qaçarız» deyir. Kafirlərin başçısı – təkür isə cavab verir ki: «Mərə, qavat, görün, bu gələn Bəkilse, sizdən öndən mən qaçaram». Kafirlərin bu sözü Bəkilin bəylik silkinə götürülməsinin real fiziki əsasını açır. Bir dövlətlə sərhədi tək qoruyur, sərhəd pozanın başını Oğuzla erməğan göndərir. Burada maraqlı bir hadisə baş verir: Bəkilin qıçının sınmasını kafirin Oğuzdakı casusu xəbər verəndə aydın olur ki, Bəkilin də kafir elində casusu var imiş. O da düşmənin niyyətini Bəkilə çatdırır. Deməli, Bəkil sərhəddə kəşfiyyatdan istifadə edirmiş. Bu, Oğuzda sərhədcilik prinsipinə dəlalət edir. Xarici kəşfiyyat 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, Gürcüstan sərhədindən simvolik bir qənimət gəlir. Bayındırın sözüne görə «hər yıl altun-ağça gəlirdi, yigide, bəgə verərdük, xatirləri xoş olurdu». Məhz adlı-sanlı oğuz qəhrəmanlarının və gənc qüvvələrin qırılmasının nəticəsidir ki, bir dövlətin sərhədini qorumağa bir adam göndərilir.

Boyda mifoloji düşüncənin izləri var. Bəkilin qıçının sınması, çəkdiyi fiziki əzab, vərdişsiz uşağını qəddar düşmənin qarşısına təkçə göndərməyin mənəvi sarsıntısı öz ağsaqqalının üzünə qayıtmasının, Qazan xana və Oğuzla asi düşməsinin cəzasıdır. Oğuzun bütün siyasi-hərbi və əxlaqi-psixoloji gücü onun cəmiyyətindəki intizamda bütün üzvlərin silsilə şəklində bir-birinə bağlılıq ierarxiyasındadır. Bu, ciddi bir normanın üstündə durur. Bəkil bu normanı pozur, beləliklə, cəmiyyət

yətə xəyanət edir. Cəmiyyətin canı olan, onu yaşadan fəvqəladə və ilahi ruh, Tanrı tərəfindən, yoxsa qam vasitəsilə idarə olunan bu ruh Bəkili cəzalandırmalı idi. Çünki o bu ruhu incidirdi, yorurdu, bezdirdi və Oğuz cəmiyyətinə özbaşınalıq virusu hazırlanırdı. Mifoloji kanon Bəkilə əzab verməli idi. Bu qədim inam xatunun sözü ilə müasirləşdirilmiş şəkildə söylənir: «Padşahlar Tanrının kölgəsidir». Xatununun divandan acıq etmiş ərinə öyüd-nəsihəti Oğuz cəmiyyətində qadının əski nüfuzunun hələ yaşadığını göstərir. Qadın ərinə, sayılan igidi normaya çağırır. Ancaq əvvəlki boylardakı süqut əlamətlərinin davamı görünür. Əvvəlki süqut hərbi-siyasi və iqtisadi məzmununda idi. Burada isə artıq mənəvi-əxlaqi xasiyyət alır. Düzdür, boyun islam redaktəsi, Tanrının Cəbrayıl vasitəsilə Əmrana güc bağışlaması Oğuzun qələbəsini asanlaşdırır. Bununla belə, mənəvi əprimə, siyasi süqut amansız düşmən kimi Oğuz elinə gözünü ağardır, pusquya durub fürsət gözləyir.

Elə məqamlar var ki, guya həmrəyliyin güclü olduğunu göstərir. Ancaq onun arxasındakı narazılıq məzmunudur. Məsələn, Bəkil oğlunu kömək ardınca göndərmək üçün belə deyir: «Ağ alınlu Bayındır xanın divanına durup varğıl. Ağız-dildən Bayındıra salam vergil. Bəglər bəgi olan Qazanın əlin öpgil. Əlbətdə və əlbətdə, Qazan bəg mana yetişsün. Dəgil: Gəlməz olsan, məmləkət bozılıb xərab olır – bəllü bilgil». Sifarişin içində şübhə və qeyri-əminlik notu var. Əslində normal halında «Qazan bəg mana yetişsün» ifadəsi ilə söz bitməli idi. Daha niyə «gəlməz olsan» deyir? Niyə Qazan bəy gəlməməlidir, axı dövlət sərhədi pozulur? Deməli, Bəkil öz suçunu bilir və gözləyir ki, ola bilsin, Qazan köməyə gəlməsin – Bəkil məhv olandan sonra gedib düşməni qovsun. Demək, içəridə potensial şəkildə nifaq qoru var, alışmağa fürsət gözləyir. Bu nifaqa Bəkilin oğlu Əmran aşkar işarə edir: «Ağ alınlu Bayındırın divanına varmağım yoq. Qazan kimdir? Mən onun əlün öpməgüm yoq». Deməli, oğlu bilir ki, Qazanla Bəkil arasında ciddi narazılıq var. Oğul atasının təəssübünü saxlayır. Bu sət sepepatçılıq Oğuz dövlətçiliyinə qarşı qəsdidir. Bəkilin içində Qazan və deməli, Oğuzla narazılıq o səviyyədədir ki, oğlunun dəliqanlılığından məmnun qalır. Halbuki oğlunu başa salardı ki, dövlətçiliklə zarafat dəhşətli nəticə verir. Bir sözlə, Oğuzun içindəki büllura ləkə düşüb.

Boyda bəzi dəqiqləşdirici detallar da var. Məsələn, Qazanın titulu ilk dəfə burada belə ifadə olunur: **bəglər bəgi**. Həm də burada «xanlar xanı»nın mərtəbəsi bir daha dəqiqləşir. Bayındır xanlar xanı, Qazan bəylər bəyidir.



Oğuz zamanında Uşun Qoca adlı bir kişinin iki oğlu vardı. Böyük oğlu Əgrək Bayındır xanın divanında, qazan xanın məclislərində nə vaxt istəsə, harda istəsə, oturardı. Bir gün də bəyləri basıb məclisin yuxarı başında oturan Əgrəkə Tərsuzamış adlı igid üz tutur ki, burada hərə öz yerini qəhrəmanlıqla – ya qan tökməklə, ya ac doymurmaqla qazanıb, sən nə haqla orada oturursan. Bu söz Əgrəki tutur. Üç yüz igid başına yığıb uzun yollar keçir. Əlincə qalasında dəstəsi ilə bir qoruqda yeyib-içib yuxulayırlar. Kafirlər xəbər tutub adamlarını qırır, özünü də əsir aparırlar. Bu xəbər oğuz elinə çatır, qız-gəlinlər ağ çıxarıb, qara geyirlər. Beləcə, neçə illər keçir. Uşun Qocanın kiçik oğlu Səgrək böyüyür. Bir dəfə bir yığıncaqda yeyib-içirmişlər. Səgrək arada məclisdən bayıra çıxanda iki yetimin (öksüz) dalaşdığını görür. Hərəsinə bir şillə vurub sakitləşdirir. Biri deyir ki, belə qoçaqsansa, Əlincə qalasında əsir yatan qardaşın Əgrəki qurtar. Səgrək evlərinə gəlib ata-anasından xəbər alır. Ata-ana boynuna almır, onun qardaşı olmadığını söyləyir. Səgrək sözə baxmır. Qazandan kömək istəyirlər və xan buyurur ki, onu evləndirin, otursun yerində. Səgrəki gəlini ilə gərdəyə qondururlar. O, qılınıcı qoyur gəlinlə özünün arasına. And içir ki, qardaşı ölürsə, qisasını almayınca, qalırsa, xilas etməyincə bu gərdəkdən muradını almayacaq. Atına minib gecə ikən yola düşür. Gəlin «qoy mənə qutsuz gəlin deyincə utsuz gəlin desinlər» düşünüb özünü cəmləşdirir, «atamdan yəgrək qaynatam...» deyərək, qaynatasına-qaynanasına xəbər verir. Səgrək yenə dayanmır, ata-anasının əlini öpüb atını tərpedir. Gəlib həmin Əlincə qoruğuna çıxır. Neçə günün yol yorğunu yeyib-içib, atın cilovunu qoluna keçirib yuxuya gedir. Düşmən xəbər tutur. 60 adam göndərir. At cilovunu çəkib Səgrəki ayıldır. Oğlan atına qalxır, kafirlərdən qırdığını qırır, qalanı qalaya qaçır. Bu dəfə təkur 100 nəfər göndərir. Yenə oğlanı atı ayıldır, yenə həmin etdiklərini təkrarlayır və yenə qayıdıb yuxuya gedir. Bu dəfə at onun biləyindən çıxır. Kafirlər yenə əhvalatı təkura danışirlər. Təkur buyurur ki, indi 300 adamla gedin. «Varmarız» deyib etiraz edirlər. Belə olanda təkur məsləhət görür ki, əsiri – Əgrəki onun üstünə sal-sınlar. Əgrəkə bildirirlər ki, bir quldur var, onu öldürsən səni azad edərik. O razılaşır. 300 kafirlə qoruğa gedir. Yaxınlaşanda kafirlər qorxudan dayanırlar. Əgrək təkcə gedir. Yatmış oğlanın yanında qopuz görür. Qopuzu götürüb dərdləşir. Səgrək ayılır. Qarşısındakı adamın əlində qopuzu görüb qılinc qaldırmır. Əgrək onun əslini, nəslini soruşur. Səgrək hamısını deyir və bu qaladakı əsir qardaşının dalınca

gəldiyini söyləyir. Bir-birini tanıyıb öpüşüb-görüşürlər. Hərəsi öz atına minib kafirlərdən qırdıqlarını qırır, qaçanlarını da qalayacan qovurlar. Qoruqdakı ilxını da qabaqlarına qatıb evlərinə gəlirlər. Hər iki qardaşa gərdək qurulur. Dədə Qorqud gəlib boy boylayır, söy söyləyir.

«Uşun Qoca oğlu Səgrək boyu» bu cümlə ilə başlanır: «Oğuz zamanında Uşun Qoca derlər bir kişi vardı». Bu o deməkdir ki, boydakı hadisə çoxdan baş verib və bu dastanda məhz o zaman Oğuzun əsl Oğuz vaxtında, necə deyərlər, Oğuzun oğlan çağında yaranıb. İndi Oğuzun zəiflədiyi, böhran keçirdiyi anda söylənir. Məqsəd də indiki cılızlaşmağa gedən nəslə babalarının nəhəng keçmişini xatırlatmaqdır. Bu hal qəhrəmanlıq dastanlarını yaşadan dünya təcrübəsinə bilavasitə uyğundur.

Oğuzun qüdrətli vaxtı deyəndə, vacib deyil ki, əsrlər nəzərdə tutulsun. Burada bir neçə onilliyin də dəyəri var. Təsadüfi deyil ki, bu boyların hamısında – zəifində də, mükəmməlində də Bayındır xanlar xanı və Qazan bəylər bəyi məqamındadır. Ancaq onların qüdrətli vaxtı da var, kəsərdən düşmə məqamı da gəlir. İndi xanlar xanı Bayındırın, bəylər bəyi Qazanın qocalıq çağında, Oğuzun böhran keçirdiyi vaxtda bir neçə onillik qabaqda Səgrəkin göstərdiyi qəhrəmanlıq ətrafdakılara nəql olunur. «Uşun Qoca oğlu Səgrəkin boyu» həm bədii-süjet kamilliyi, həm də igidin fiziki gücü ilə lirik təbiətinin hasil etdiyi insan kamilliyi baxımından «Baybörə oğlu Bamsı Beyrək boyu»nu xatırladır. Belə bir bədii təyinat müşahidə olunur ki, **ağlamaq** və **bozlamaq** sözlərindən ikincisi daha sızılılı, yanıqlı olduğu üçün anaya aid edilir. Məhz belə də deyilir: «Ağ saqqallı mən babanı **ağlatmağıl**. Qarıcıq olmuş ananı **bozlatmağıl**». «Başqa» məqamlarda həmin təyinat çox asan qavranır. Məsələn: «Ağ saqqalı babasını, ağ birçəkli anasını ağladubən bozladarmı olur» – birinci misrada əvvəl baba, sonra ana gəlir, ona uyğun ikinci misrada əvvəl **ağladuban**, sonra **bozladuban** işlənir.

Əgrəkin yatmış qardaşını oxşaması, oyanandan sonra onunla mükaliməsi səhnəsi dünya ədəbiyyatının ən lirik və gərgin, ən kövrək və təsirli, ən şirin-nüfuzedici üslubi nümunələrindən biridir. Səgrək sadəcə ilahi fiziki gücə sahib bir igid deyil, o da Beyrək kimi qopuzun melodiyası ilə söz deyir, qopuzun dilini bilmək, onunla dərdləşmək, onun dili ilə dərđini söyləmək Oğuz eli igidlərinin seçmələrinə məxsus xasiyyətdir. Oğuzun ən seçmə igidləri fiziki və estetik tərbiyəni birlikdə təhsil edirlər. Səgrək, görünür, bu Oğuz məktəbinin ən güclü vaxtında, Beyrək yetişən zamanda ərsəyə çıxıb. Bu and da Bamsı Beyrəyindir, bu lirik dil də onunundur ki, Səgrək öz gəlini ilə o dildə danışır, qardaşını əsirlikdən qurtarmağın Oğuz işi olduğunu şerlə bildirir: «Mən qılıncıma doğranağım, Oquma sancılayım, Oğlım doğ-

masun, Doğarsa, on yaşına varmasun – Ağamun yüzün görməyincə, Ölmüş isə qanun almayunca Bu gərdəgə girsəm». Yüz düşmənin qabağında tükü tərپənməyən bu igid öz qardaşı xatirinə bir kafirə yalvarır: «Qələnzədə dustaq varmıdır, kafir, degil mana, Qara başım qurban olsun, kafir, sana». Qılıncına sarılanda düşmənləri toyuq dəstəsi kimi hürküdən bu sərt igidin ürəyi bu yumşaqlıqdadır. Oğuzun qüdrətli vaxtında əsl Oğuz qəhrəmanları bu tipdə olublar.

Boydakı hadisələrin Bayındır hakimiyyətinin ilk dövrlərinə, Qalın Oğuzun mövcud siyasi-dövlətçilik normalarının başlanğıc mərhələsinə aid olduğunu göstərən bir detal: Uşun Qocanın böyük oğlu Əgrək Bayındırın divanına nə vaxt istəsə, girər, Qazanın məclisində harada olsa, oturur. Ancaq bu ixtiyaratı qazanmaq lazımdır. Görünür, Əgrək qoçaqdır, potensialında igidlik yatır, ancaq bu qoçaqlıq-igidlik hələ ictimai səviyyədə görünməyib. Bir dəfə Əgrək məclisdə həmişəki kimi saymazıya hörmətli bir məqamda oturanda Oğuz igidlərindən biri Tərsuzamış ona bu halı xatırladır. Oğuz məclisi parlament hüququndadır və hər kəsin öz yeri vardır. Bu yeri hər fərd vətən, xalq, dövlət qarşısındakı xidməti, rəşadəti ilə qazanır. Tərsuzamış Əgrəkə belə deyir: «Mərə, Uşun Qoca oğlu¹, bu oturan bəglər hər biri oturduğu yeri qılıc ilə, ətməg ilə alubdur. Mərə, sən başını kəsdün, qanını dögdün, acını toyurdun, yalınıqımı donatdun?» Əgrəkin sualı diqqəti çəkir: «Mərə, Tərsuzamış, baş kəsüb, qan dökmək hünər midir?» Tərsuzamışın dedikləri müasir baxımdan yox, tarixilik nəzərindən, öz dövrünə görə qiymətləndirilməlidir. Burada baş kəsmək, qan tökmək deyəndə müstəqil mənada cəlladlıq yox, məhz vətənin düşmənləri ilə döyüşdə yağını öldürmək, məğlub etmək nəzərdə tutulur. Görünür, bu norma hələ təzə başlayıb, bunu hamı gerəyincə bilmir, Əgrəkin də bundan xəbəri yoxdur. Zaman keçəndən sonra bu hamıya məlum olur.

Səgrəklə ata-anasının söhbətləri özündən əvvəlki boyların səviyyəsində deyil – bu, əsl qəhrəmanla onu yetirən layiqli valideynlərin mükəlliməsidir. Bu mükəllimələrdə Boyu Uzun Burla xatunla Uruzun, Buğacla anasının dərdləşmələrinin daxili gücü, romantikası və lirikası, munisliyi və ictimai-etnik məzmunu oxunur. Bu mükəllimələrdə namus, şərəf rəmzi kimi qılıncın bəylə gəlin arasına qoyulub sərhəd xətti çəkməsi də boyun bədii məzmununu Bamsı Beyrək süjetinin səviyyəsinə qaldıran detallardandır.

Qardaşını əsirlikdən qurtarmaq üçün yoldan dayandırmaq mümkün olmayanda ata-ana Qazanın üstünə adam salır. Qazan buyurur:

¹ Bu özü də əlamətdardır ki, Əgrəkə öz adı ilə yox, məhz atasının adı ilə müraciət olunur. Deməli, bu da ictimai normadır ki, şəxs bir igidlik göstərməyincə onun ünvanı atasıdır.

«Ayağına ət tuşağı urın». Bu obrazlı söz – evləndirməklə evə bağlamaq Səgrəki saxlamaq üçün son çarədir. Ata-ana Qazanın dediyini edir – «yavuvqlısı vardı, dügin-diring etdilər». Səgrəki yolundan bu da saxlamır. Ancaq burada diqqəti çəkən odur ki, görünür, artıq Oğuz elində hər igidin üstündə əsirlər, dövlət səviyyəsində də igidi havayı ölüm-dən qoruyurlar. Bu, Qalın Oğuzun seyrəlməsi vaxtım, süqut dövrünün xofu ilə dikte olunan tədbiridir. Yənə ailə ilə dövlət bir mövqedə durur. Ancaq görünür, bu, Oğuz dövründəki hadisənin, yaranmış dastanın süqut vaxtı nağıl olunarkən redaktə edilməsinin əlamətlərindəndir. Bu redaktə başqa məqamda da hiss olunur. Səgrək qardaşı olduğunun ona bildirilməyib gizli saxlanmasıdan ilk dəfə narazılıq edəndə, hətta Uruzun anasına dedi ki «Ana, ağzun qurusun, Ana, dilün çürüsün» sözlərini öz anasına təkrarlayanda ana «Ana, ağzun üçün öləyim, Dilün üçün öləyim» deyir. Ana sevinir ki, kiçik oğlu böyüyüb, böyük qardaşını qurtarmağa gedəcək. Ananın Səgrəkə sözü budur: «Qarşu yatan qara tağun yığılmışdı, yucaldı axır. Qaba ağacda tal-budağın qurmuşdı, yaşarub kögərdi axır. Qalın Oğuz bəgləri izinə varsa, sən varğıl. Ol yigidə yetdigündə ağ-boz atın, üzərindən yerə engil. Əl qavşırub ol yigidə salam vergil. Əlün öpüb, boynın qucğıl... Qara tağum yüksəki qardaş degil. Nə turarsan, oğul, yortğıl». Göründüyü kimi, ana hətta oğluna xeyir-dua verib «yola düş» (yortğıl) deyir. Ancaq atası başqa cür söyləyir: «Yanlıx xəbərdir, oğul. Qaçan-kedən sənün ağan degil, ayrıdur». Süjet qətiyyənlə belə qurula bilməzdi. Ata da, ana da yetimin (ögsüzün) Səgrəkə xəbər verdiyi qardaş əhvalatına eyni cavab verməli idi. Demək, Qalın Oğuzun qüdrətli vaxtında yaranmış dastan düşən Oğuzda nağıl edilərkən təshih olunmuş. Gətirilən faktlar bir-birini təsdiqləyir.

Əvvəlki boylarda olduğu kimi, burada da **aqın** (basqın, hücum) dövlət tədbiri kimi qiymətləndirilir. Hansı igid özünə güvənsə, dəstə götürüb ətraf dövlətlərə basqın edib bac-xərac, qənimət gətirmək istəyirsə, Bayındır xana və ya Qazana müraciət edir. Onlar da ölçüb-biçir, qərar çıxarırlar. Bu üsulla qazanc Oğuzun iqtisadi siyasətinin tərkib hissəsidir. Əgrək də məhz həmin niyyətlə Oğuzdan getmişdi. Əgrəkin səfərinin uduzulmasının bir mifoloji yozumu var. Əgrək və igidləri yürüş normasını: hərbi intizamını pozurlar. Onlar yeyib-içir: qaravul qoymadan yatırlar. Hələ bu azdır – atların yəhərini çıxarır və əyinlərindən paltarlarını soyunurlar. Və cəzalarını alırlar. Dastanda bu mənzərənin verilməsi məqsəd daşıyır – Oğuz döyüşçüsünə, igidinə görkəm verir, igidliyin şərtlərini gözləməyə çağırır. Göründüyü kimi, Səgrəkin hərəkətində bu qüsür düzəldilir. O, döyüşə hazır halında mürgüleyir və atının cilovunu qoluna keçirir. Halbuki qardaşı öz igidləri ilə atlarını otlağa buraxmış və soyunub yatmışdı.



Trabzon təkuru Qazana bir şahin bağışlayır. Bir gecə yeməkdən sonra Qazan şahinçibaşına tapşırır ki, sabah şahinləri götürsün, heç kəsə demədən ova çıxsınlar. Belə də edirlər. Bir sürü qaz görürlər. Qazan şahini buraxır. Şahin pərvaza qalxıb Tuman qalasına enir. Pərt olmuş Qazan şahinin ardınca xeyli gedir. Neçə dəfə bəylər deyirlər ki, dönək, dönür. Bir az da gedəndən sonra Qazanı küçük ölüm tutur – bu, 7 günlük yuxudur. Heç demə, Tumanın təkuru da ova çıxıbmiş. Casusları gəlib təkura xəbər verirlər ki, bir böyük atlı tərpanib, bəyləri yatıb. Öyrənirlər ki, bunlar Oğuz ərənləridir. Təkur ordusu ilə onların üstünə gəlir. Qazanın 25 bəyini öldürür, özünü arabaya sarıyib aparır. Yolda Qazan arabanın cırıltısına oyanır, əllərinin bağını qırıb oturur. Kafirləri ələ salır, deyir ki, arabanızı beşiyim sandım. Gətirib Qazanı Tumanda bir quyuya salırlar, ağzına dəyirman daşı qoyurlar. Bir gün təkurun arvadı Qazanla maraqlanır. Yanına gəlib soruşur: «- Nə yeyib-içirsən, nə minirsən?» Qazan cavab verir ki, özlərinizin aşını yeyirəm, özlərini də at əvəzinə minirəm. Arvad Qazana deyir ki, 7 yaşında qızı ölüb, ona toxunmasın. Qazan da cavab verir ki, ən yorğası odur, elə onu minir. Qadın gəlib ərinə bu söhbəti danışır. Təkur bəyləri ilə razılaşıb ki, Qazanı yerin altından çıxarsınlar, onları öysün, Oğuzu təhqir etsin, söz versin ki, bir də onlarla işi yoxdur, onu buraxsınlar. Qazan qopuz istəyir. Verirlər. Bir kafir istəyir ki, minsin. Gətirirlər. Kafirin belinə yəhər qoyur, başına cilov salır. Cilovu dartıb kafirin boynunu qırır, öldürür. Kafiri yox, özünü öyür. Öz qəhrəmanlıq anketini qopuzla çatdırır. Uruz adlı oğlu, Qaragünə adlı qardaşı olduğunu söyləyir. Nəqarət kimi dediyini axırda təkrarlayır ki, «yonma ağac tanrılı köpəyim kafir. Oğuzu görərkən səni ökməyim yox, öldürsən, mərə kafir, öldür məni». Oğlundan, qardaşından qorxub öldürməzlər, Qazanı bir donuz damına salırlar.

Qazanın oğlu böyüyür. Bir gün ata minib divana gələndə bir nəfər 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 ləşgər yığırlar. Qazanı xilas etməyə yola düşürlər. Qalanın qapısını sındırıb içəri girirlər. Vəziyyəti ağır gören təkur məsləhət bilir ki, Qazanı həbsdən çıxarın, düşmənləri qırsın, özünü də azad edin. Qazana at, qılınc, gürz verirlər.

Qazan Beyrəyi, Elək Qoca oğlu Dönəbilməz Dülək Uranı, Düzən oğlu Alp Rüstəmi tanıya-tanıya güzrlə boyunlarından vurub geri qaytarır. Növbəti Uruz gəlir. Qazanın çiyinə qılınc endirir, geyimini kəsir, çiyinin dörd barmaq dərinliyində yaralayır. Bir də qılıncını endirmək istəyəndə Qazan aman diləyir, özünü nişan verir. Ata-oğul qucaqlaşır görüşürlər. Oğuz bəyləri kafirləri qırır, kilsəsini yıxıb yerində məscid yapırırlar. Öz ellərinə qayıdırlar.

Trabzon təkurunun Qazana şahin bağışlaması Qalın Oğuzla qonşu dövlətin arasında sülh, müəyyən dərəcədə dostluq olduğunu göstərir. Başqa qonşu tərəfindən əsir aparılması da təsdiqləyir ki, əhatəsində olduğu dövlətlərlə Oğuzun münasibəti müxtəlifdir. Eyni zamanda bu da məlum olur ki, adlı-sanlı yenilməz sərkərdə kimi Qazan ətraf dövlətlərdə məşhurdur, hətta dövlətçilikdən kənar adamlara da nağıl pəhləvanı kimi tanınır. Məsələn, Tuman təkurunun qadını onunla maraqlanır, bu əfsanəvi adamın necə göründüyünü bilmək istəyir. Qazan da Qazandır. Əvvələn, qala əhli eşidir ki, o aylıanda qolundakı örkəni sadəcə qırır. Özünü əsir kimi yox, məhz xan kimi aparır. Amiranəliyindən əl çəkmir. Bu boyda dəfələrlə olduğu kimi, diqqəti birinci o cəlb edir ki, Oğuz heç vaxt döyüşdə uduzmur, Oğuz igidini üzbəüzdə heç kəs uda bilmir. Oğuz ozanları ona beləcə bir yenilməzlik ünvanı təyin ediblər. Ancaq hadisələrin inkişafı, bədii şəraitin gərginləşməsi üçün Oğuz da müvəqqəti uduzmalıdır, düşmən də müvəqqəti təntənə etməlidir və s. Bunun üçün Oğuz ozanı Oğuz üçün, Oğuz qəhrəmanı üçün yalnız yuxu kodunu rəva bilib. Yəni Oğuz düşməne uduzmaq üçün gərək əl-qolunu tərپətməsin, bu da yuxulu halda olar. Hətta yuxu faktoru da dinamikada verilir. Məsələn, Səgrək düşmən qoruğunda yuxuya gedəndə atı biləyindəki cilovu dartıb onu oyadır. Bəs Qazan necə tutulmalıdır? Onun yanında iyirmi beş igidi şəhid olur, o aylıdır. Bunun üçün «küçük ölüm» adlı bir yuxu növü «kəşf» olunur – Oğuz qəhrəmanı yuxuya gedir, yeddi gün aylıdır. Kiçik ölüm vəziyyətində əsir düşür. Bu yolla Oğuzun amiranəliyi haqqında mif yaradılır. Əsirlikdə Qazan həmin amiranəliklə öz sərkərdə şəxsiyyətini qoruyur.

Boyda diqqəti çəkən başqa bir cəhət qədim mifoloji yaşayışın izləridir. Bu, Qazanla təkurun qadınının söhbətində müşahidə olunur. Həmin söhbət müstəqim mənada götürülsə, bir boş lağlağıdır. Belə çıxır ki, Tuman qalasının əhlinə avam da demək yaramır; Qazan bu danışığında təkur qadınını ələ salırmı? O halda Qazan özünü də alçaltmış olur. Yaxud əgər bu normal insan mühitidirsə, qadın niyə bu lağlağını həqiqət qəbul edir? Bəs bu mənasız dialoqu real sayan təkur 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 ölümlər də yeraltı dünyadadır. Deməli: mifoloji anlayışla sözünü müstəqim deyir, daha burada nə lağlağı, nə də təhqir var və təkurun qadınının narahatlığı mövcud baxışa görə özünü doğruldu. Görünür, boyda sonrakı islam təshihində mənzərə öz məntiqi əsasından təcrid olunmuşdur. Ona görə də Qazanın həmin məlum dialoqu heç bir bədii məntiqə uyuşmur və boyun süjetində zəif detal kimi görünür.

Boyda dövlətlərarası münasibət də tarixi məlumat baxımından maraqlıdır. Niyə təkur Qazanı öldürtmür? Maraqlıdır ki, sərkərdə döyüş səhnəsində üzbəüzdə bir-birini öldürür, ancaq döyüşsüz əsir götürdükdə öldürməyib həbsdə saxlayır (bu hadisə Bamsı Beyrəyin, Qazılıq Qocanın əsir götürüldükləri məqamlarda da qalır). Görünür, yüksək titullu əsirin öldürülməsi ciddi dövlətlərarası narazılığa səbəb olan, böyük qırğınlarla nəticələnən toqquşmalara gətirmiş. Boydan bu parça həmin məqam üçün ibrətlidir: «Kafirler aydır: - Bu bizi ögmədi, gəlün bunu öldürəlim – dedilər.

Kafir bəgləri dərüldilər, gəldilər, yenə ayıtdılar:

- Bunun oğlu var, qardaşı var, bunu öldürmək olmaz – dedilər. – Gətirdilər, donuz damına həbsə saldılar».

Boyda tarixilik baxımından xüsusi maraqlı bir cəhət var. Kafirler Qazanı Oğuz bəyləri ilə döyüşə çıxaranda əvvəl nə Qazan özününkülləri tanıyır, nə də onlar Qazanı. Ancaq kimliklərini soruşanda deyirlər və Qazan onları tanıyır. Bununla belə, Qazan öz bəyləri ilə döyüşə girir. Düzdür, onları öldürə də bilərdi, ancaq ölçülü zərbə ilə onları məğlub kimi geri qaytarır.

Bu boyda ərəb-fars sözlərinin işlənmə tezliyi bütün boylardan yüksəkdir, «və» bağlayıcısının sintaksisdə yeri klassik nəsr dilindəki kimidir: «Qılıç və sügi və çomaq və sair cəng alətin geydirüb donatdılar». Burada «igid» məqamında artıq «çəri» (əsgər) «ərənlər», «yigitlər» yerində artıq «ləşgər» (qoşun) sözləri işlənir. Bunlar «Dədə Qorqud kitabı» dilinin ümumi konteksti üçün ögey ünsürlərdir. Bunların hamısına görə hesab etmək olar ki, bu boy «Kitab»dakı başqa boyları qoşan ozanın əlindən-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 yağmaladırdı. Halalının əlindən tutub çıxar, evində nə varsa, yağma edərtilər. Bu dəfə Daş Oğuz iştirak etmir və buna görə də İç Oğuzla, Qazana kin saxlayırlar. Qılbaş adlı adamı Qazan Aruza dəvətçi göndərir, bilsin ki, dost qalırlar, ya düşməndilər. Aruz cavab verir ki, İç oğuzla düşməni. Aruz Əməni, Alp Rüstəmi, Dönəbilməz Dülək Uranı çağırır. Qurana and içdirir ki, onlar da İç Oğuzla düşmən olurlar. Aruz Beyrəyi yada salır ki, Daş Oğuzun kürəkəni olsa da, Qazanın inəğidir (yaxınıdır). Beyrəyi bu adla çağırtdırır: gəlsin, bizi Qazanla barışdırsın. Beyrək yalın əllə gəlir. Qurani qarşısına qoyurlar ki, o da and içib Qazana asi olsun. Beyrək rədd edir. Aruz Beyrəyin saqqalından tutur, qılıncla sağ budunu çapır. Qalan bəylərin heç biri Beyrəyə əl qaldırmır. Onu ata mindirib qucaqlarında evinə gətirirlər. Beyrək Qazana sifariş göndərrib, Aruzdan qisas almasını vəsiyyəət edir. İç Oğuz bəyləri başda Qazan olmaqla hönkür-hönkür ağlayırlar. Qazana üz tuturlar ki, Beyrəyin vəsiyyəətini yerdə qoymaq olmaz. Qazan İç Oğuzu başına yığıb Daş Oğuzun üstünə gəlir. Daş Oğuz döyüşü qəbul edir. Aruz Qazanı, Əməni Tərsuzamışı, Alp Rüstəm Ənsə Qoca oğlu Oxçunu qırım (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 istəyirlər. Qazan onları bağışlayır. Dədə Qorqud gəlib sağlıq çalır.

Son boylarda Qalın Oğuz elində (dövlətində) zərrə-zərrə hiss olunan zəifləmə, narazılıq, böhran əlamətləri, nəhayət, axırıncı boyda üzə çıxdı. Necə deyərlər, dama-dama göl oldu – Üç Oqla Boz Oq, yəni İç Oğuzla Daş Oğuz bir-birinə açıq düşmən kəsildi. Dövlət səviyyəsində separatçılıq göründü, Qalın Oğuz Dövlətinin bütövlüyü təhlükə altına düşdü. Dastandakı açıq ifadə belədir ki, nifaqın səbəbkarı bəylər bəyi Qazandır: o, Üç oqla Boz Oq (İç Oğuzla Daş Oğuz) bir yerdə cəm olanda evini bəylərə yağmaladarmış. Bu hadisə prinsipcə bəyliyi müvəqqəti bağışlamaq kimi bir demokratiyadır – xəzinəsini xalqın ixtiyarına verir. Əyani göstərir ki, o biri bəylərdən artıq heç nə qazanmır, şəxsi yatır yığmır, 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 yağmalatdırması çox ibretli, iqtisadi-siyasi-ictimai məzmunlu bir tarixi hadisədir. Geniş ictimaiyyətə aşkarca təlqin olunur ki, mal-dövlət yığmaq azarlısı olmaq iyrenc nəticələr verir, dolanmaq üçün təminat kifayətdir. İndi bu faydalı demokratik tədbir əks reaksiya verib, İç Oğuzla Daş Oğuz arasında düşmənçilik yaradıb. Doğrudanmı, səbəb odur ki, İç və Daş Oğuz bəylərinin bir yerdə olduğu vaxtda bu işi başlamaq əvəzinə, Qazan İç Oğuzu yağmalamaya

buraxandan sonra Daş Oğuz sifariş göndərir? Daş Oğuz da düşünür ki, onlar çatınca İç Oğuz bəyləri xeyli dövlət götürmüş olacaqlar, onlara az pay düşəcək, belədirmi? Görünür, bu səbəb bədilik pərdəsi kimi verilib, dastandakı tarixilik bədii süjet hüquqlarını artırarkən belə bir mənzərə yaradılmalı olub. Əslində bu düşmənciliyin səbəbi İç Oğuzla Daş Oğuzun damğalarının müxtəlifliyindədir. Ümumi Qalın Oğuz bayrağının arxasında birində Üç Oq, o birində Boz Oq damğası olan iki bayraq var. Həmin halında Qalın Oğuz, müasir təbirlə federasiyadır. Bu iki bayraq, iki damğa potensial ayrılıq deməkdir. Bir səbəb, ya bəhanə düşən kimi parçalanma gətməlidir. Qalın Oğuzun dövlətçiliyində quruluş belə təyin olunub: İç Oğuzun bəyləri sağ bəyləridir – divanda bunlar Bayındır xanın sağında otururlar; Daş Oğuz bəyləri sol bəyləridir – bunlar Bayındır xanın solunda otururlar. Dövlətçilik normasına görə hakimiyyətə ancaq sağ bəylərin keçmək ixtiyarı var.

Münaqişənin həllinə xanlar xanı Bayındır müdaxilə etmir və ümumiyyətlə, boyda onun adı çəkilmir. Görünür, Bayındır xan dünyasını dəyişib; bu, keçid dövrünün hadisəsidir. Sağlarla sollar arasında hakimiyyət davası gedir. Görünür, sollar öz taleləri ilə barışmaq istəmirlər, mövcud dövlətçilik normasını dağıtmağa çalışırlar. Aruz Tanrının yolundan çıxdığı, Tanrının yerdə kölgəsi sayılan dövlət başçısına xəyanət etdiyi üçün cəzasını alır – öldürülür.

Qazan Beyrəyin 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 və divanın sahibi məhz Qazandır. Düzdür, 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 qərar düşünür, isti başla hökm vermək istəmir. İç Oğuz bəyləri qisas hissi ilə qovrulurlar, ancaq özbaşına hərəkət edə bilməzlər. Qazan divana gələndə başında qisas havası yoxdur. Bəylər Beyrəyin vəsiyyətini ən güclü əsas kimi gətirirlər. Beyrək son anda deyib ki: «Yarım qiyamət günündə mənim əlüm Qazan xanun yaqasında olsun, mənim qanım Aruza qoyarsa». Qazan camaatın səsində qulaq asmalı olur, igidin vəsiyyətinin müqəddəsliyini qoruyur – Aruzdan qisas alır. Son anda Qazan Qalın Oğuzun bütövlüyünü saxlaya bilər. 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. Çünki o bəylərin heç biri Beyrəyə əl qaldırmayıb. Aruzla birlikdə Oğuzla asi düşsələr də, o, Beyrəyin budunu çapanda öz ağsaqqallarına nifrətlə baxırlar. Görünür, dövlətçilik normasındakı ağsaqqal kultuna görə Aruza əl qaldırmırlar. Bəylər Aruzla birlik üçün Qurana and içdikləri halda,

Beyrəyə əl qaldırmamaqla əslində bir oğuzluq xisləti göstərirlər. Onlar Aruzun gözü baxa-baxa Beyrəyi atına mindirib öz evinə aparırlar. Demək, onlar üçün oğuzluq Boz Oqdan 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 gələndə cavanlı-ağsaqqallı bütün Oğuz bəylərinin hörmət və təbəssümlə qarşıladığı, Oğuzun üzünüqablı (ən kamallı və ən camallı) dörd nəfəridən biri Bamsı Beyrək qətl olunur. Tarix göstərir ki, türkün seçmə qəhrəmanları məhz belə ölməlidir – nə qocalsın, nə xəstələnsin, qolunda gücü, düşməyə məğlub olmadan, oturduğu yerdə. Asiya və Avropanı fəth edib iki qitəni birləşdirən Attila beləcə döyüşsüz, kef məclisində, sonuncu arvadının toy şənliyində burnundan açılan qanda boğulub öldü. Beyrəyi süfrə arxasında oturulmuş halda dayısı Aruz qılncılayır. O, Attila ölümü ilə ölür.

Bu boyda dastanın həm tarixiliyi, həm də bədiiliyi yetkin kamillik səviyyəsindədir. Beyrəyin üstünü cübbəsi ilə örtüblər. Deməli, o, son nəfəsindədir. O, son sözlərini deyir: «Yigitlərim, yerünüzdən uru turun. Ağ-boz atumun quyruğunu kəsün. İriqobulı Ala tağdan düşün, aşun. Aqındılı görkli suyu dəlüb keçün. Qazanın divanına çatub varın. Ağ çıxarub, qara geyün. Sən sağ ol, Beyrək öldi deyün». Bu sözlər əsərin bədiilik çalarını xeyli qüvvətləndirir. Düzdür, bu düşmənçilikdə, döyüşdə, ölümdə, igidin atının quyruğunun kəsilib yabana buraxılmasında ciddi tarixi-etnoqrafik məntiq var. Ancaq Beyrəyin ölümü səhnəsinin tragizmi tarixiliyi elə udur ki, yalnız bədiiliklə üz-üzə qalırsan. Bütövlükdə bu nüfuzedici sözlərin içində ən ağır çəkilişi «atımın quyruğunu kəsün» və «sən sağ ol, Beyrək öldü» cümlələridir. Süjeti bu dramatik mətnə gətirən mənzərə var – bu mənzərə boyunca Beyrəyin xarakteri açıla-açıla gəlir. Bilavasitə bu boydan söhbət gedir. Beyrək bir igid kimi dastanın üçüncü boyundan məlumdur. Ancaq bu boyda qədər o, ən çox qılnc qəhrəmanı kimi öyünür. Burada isə mənəvi abidəyə çevrilir. Bu mətnə qədərki dialoqlarda Beyrək belə görünür: Qurani gətirirlər ki, Qazana asi olmağa and içsin. Beyrək and içdi, ancaq «Qazana mən asi olmazam – deyü and içdi». Bu andın ardınca nələr deyir: «Mən Qazanın nemətünü çox yemişəm – Bilməzsəm, gözümə tursun. Qaraqoçda Qazlıq atına çox binmişəm – Bilməzsəm, mənə tabut olsun. Yaxşı qaftanların çox geymişəm – Bilməzsəm, kəfənim olsun. Ala barigah otağuna çox girmişəm – Bilməzsəm, bana zindan olsun, mən Qazandan dönməzəm, bəllü bilgil». Burada dilimizin seç-

mə ifadələri var – yaxşılığı itirənə «gözünə dursun»dan ağır söz yoxdur; bu ifadədə inanc, məslək, iman ölçüləri günəşin zərrəyə sığışması kimi sığışıb. Yaxud buradakı anlayışların əlaqəsi riyazi-həndəsi kəşflər kimi tapılıb: yəhər – tabut, qaftan-kəfən, otaq-zindan... Bu anlayışların bağlanmasıdakı qeyri-adilik odur ki, paralelin tərəfləri həm məna qohumdur, həm də bir-birini rədd edir, həm sinonimdir, həm də antonimdir; qaftan və kəfənin hər ikisi geyimdir – biri dirinin, biri ölünün bədənini örtür; otaq və zindan eyni materialdan qurulan tikilidir – biri azad insanın, o biri məhkumun, qulun tutduğu mənzildir. Bunlar Füzulidən neçə yüz il əvvəl, bəlkə də min ildən artıq dilimizin bitirdiyi möcüzələrdir. İnsan psixologiyasını, düşüncəsini, məsləkini bu sözlərdəkindən sərrast, təsirli ifadə etmək çətindir.

Beyrəyin ölümü dünya bədii ədəbiyyatındakı ən təsirli ölümlərdən biridir. Bu ölçü ilə Beyrək dünyada sədaqət etiketi, mərdlik örnəyi olur. Təpəgöz Oğuzun alp ərənlərini öldürür, təəssüflənirsən, ancaq Beyrəyin ölümünə ağlayırsan. Div ürəkli Oğuz bəyləri ağlaşırlar, alplar başı, bəylər bəyi Qazan əlinə dəsmal alıb hönkür-hönkür ağlayır. Ər kişilərin hönkürtüsü uca bir rekviyem kimi, yas simfoniyası kimi bütün Oğuzu bürüyür, bütün evlərə dolur, bütün ürəkləri sızıldadır. Beyrəyin ölümünü oxuyanda anlaşılır ki, Füzuli «qəm matəmi» ifadəsini niyə işlədib. Heç demə, ölümdən ölümə, matəmdən matəmə fərq varmış. Təkcə bu boyun bədii-dramatik səviyyəsi ilə də «Dədə Qorqud kitabı» dünya ədəbiyyatının inciləri siyahısına düşə bilər. Bədii ədəbiyyatda belə təsirdə igid ölümünü yalnız bayatılarda görmüşük – acısının yanğısını, göz yaşından ibarət nəticəsini görmüşük. Burada isə ən qəmli bayatıdakı ölümün faciəsi gözümüzün qabağında baş verir. Dostluğu və çörəyi həyatından yüksək tutan bir igidin, ordular dağıdan bir qəhrəmanın əl qaldırmadan, müqavimət göstərmədən bir hiyləgər qoca qurdun caynağında öldüyünü görürük. Bu, bayatıdakından daha yanıqlı ölümdür.

Bu dramatik faciəli boyun (və bütövlükdə dastanın) sonunda yenə Dədə Qorqud gəlib şadlıq çalıb bu misraları oxuyur:

*Qanı dedigim bək ərənlər,
Dünya mənim deyənlər?
Əcəl aldı, yer gizlədi.
Fani dünya kimə qaldı?
Gəlimli-gedimli dünya.
Sonucı ölümlü dünya!
Əlaqibət, uzın yaşun ucı ölüm,
Axırı ayrılıq.*

Maraqlıdır ki, bu şer – nəğmə hər boyda məhz şadlıq məqamında deyilir. Halbuki məzmunu kədərlidir. Deməli, Oğuz öz qoca müdrik Dədə Qorqudunun şeri və qopuzu ilə şadlıq məclisində də ölümü yada salıb cəmiyyətini tərbiyə edirmiş; bu şadlıq melodiyasının kədəri ilə həyatın, dünyanın gəlişinin-gedişinin təhlilini vermiş, Oğuz cəmiyyətini ölənin 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 raboçi» qəzetindəki (4 avqust 1936) məlumatlara görə prof. B.Çobanzadə Leninqrad Şərqşünaslıq İnstitutu kitabxanasının əlyazmaları arasında dastanın 13-cü boyunu tapmışdır. Ancaq bu boy ortalığa çıxarılmadı. B.Çobanzadənin repressiya qurbanı olması və 1950-ci ildə dastanın Azərbaycanda (SSRİ-də) qadağan edilməsi 13-cü boy söhbətini unutturdu. Ancaq «Kitab»dakı hadisələr, qəhrəmanların səciyyə anketləri göstərir ki, boyların sayı ən azı dastandakı igidlərin sayı qədər olmalıdır. Məsələn, Dirsə xanın oğlu göstərdiyi rəşadətə görə Buğac adını alır və Buğac adı ilə boy yaranır. Yaxud Qam Bөрə oğlu Beyrəyin göstərdiyi igidliyə və başına gələn macərələrə görə Bamsı Beyrək boyu meydana çıxır. Dastanda Beyrəyin anketi belə təqdim olunur: «Parasarı Bayburd hasarından pırlayıb uçan, apalaca gərdəgünə qarşı gələn, Qalın Oğuz imrəncisi, Qazan bəgün inağu Boz ayğurlu Beyrək» (4-cü boy). Başqa qəhrəmanlardan «Dəmirqapı Dərvəndündəki dəmir qapuyı dəpüb alan, altmış tutam ala göndərünün ucunda ər bögirdən Qıyan Səlcuq oğlu **Dəli Dondar**» «Amid ilə Mərdin qalasın dəpüb alan, dəmir yaylı Qıpçaq Məlikə qan qusduran, gəlübən Qazanun qızın ərliklə alan **Qaragünə oğlu Qarabudaq**» və s. Deməli, Qıyan Səlcuq oğlu Dəli Dondarın Dəmirqapı Dərvəndi aldığı, Qaragünə oğlu Qarabudağın Amidlə Mərdin qalasını aldığı, qara yaylı Qıpçaq Məliyə qan qusdurduğunu təsvir edən boylar olub, ancaq ortada yoxdur. Eləcə də digər qəhrəmanlarla bağlı boyların olmuş olması və hardansa üzə çıxa biləcəyi haqqında M.Ərginin 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 məhz dastan mənasında işlənmişdir. Bununla belə,

boyların hamısında əsas tutula bilən adlar var ki, onları birləşdirir və bir əsər kimi təqdim olunmağa haqq qazandırır. Həmin ad-obrazlar Dədə Qorqud və Qazan xandır. Bu da maraqlıdır ki, əldə olan tarixi yazı nümunələrindən Drezden nüsxəsi Dədə Qorquda (belə adlanır: «Kitabi-Dədəm Qorqud əla lisani-taifeyi oğuzan»), Vatikan isə Qazan xana (belə adlanır: «Hekayəti-Oğuznameyi-Qazan bəg və ğeyri») 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 boyunda Baybecan öz qızı Banı çiçəyi Bayburd təkuruna vermək istəyir. Qanturalı Trabzon təkurunun qızı ilə evlənir. Trabzon təkuru Qanturalının toyu üçün ozan gətirir. Deməli, bunların Oğuzla adətləri eyni, yaxud çox yaxındır. Bu təkurun qızının adı Selcan xatundur – bu tipik türk adıdır. Oğuzun ən çox müharibə apardığı qonşu dövlətin başçısı Şöklü Məlikdir – Şöklü türklərdə kişi adı kimi işlənir. Dastanda oğuzlar bu qonşularla sərbəst danışırlar. Düşmən tərəfdən başçının biri Qıpçaq Məlikdir – bu, birbaşa düşmən sərkərdəsinin də, onun camaatının da qıpçaq olması deməkdir. Beləliklə, aydın olur ki, Oğuzun qonşuluğundakı ərəzilərdə qıpçaq türkləri yaşayır. Oğuzların onlara kafir deməsi tarixən özünü doğruldur: məlumdur ki, qıpçaqlar XII əsrin ikinci yarısından sonra islamı qəbul ediblər [149, 357]. Bu fakt, birinci, təsdiq edir ki, boylar islam dövründə ozanlar tərəfindən müasirləşdirilmiş, islamaşdırılmışdır. İkinci, islamı ilk qəbul edən ölkələrdən biri Azərbaycan idi və onun əhalisinin əsas hissəsi oğuz idi.

Dədə Qorqud dastanlarının bədii abidə kimi kamilliyi qeyri-hərbi səhnələrdə, məişət mənzərələrində daha çox duyulur. Psixologizm, insanın insanlığı, cəmiyyətin fərdlərdə təcəssümü, təbiətlə insanın ünsiyyəti həmin məqamlarda daha canlı surətdə əyaniləşir. Qəhrəmanların, oğuz igidlərinin insan obrazı məhz həmin vəziyyətlərdə üzə çıxır. Obrazların portretləşməsindəki nəqqaş işlərinin bəhrəsi aydın görünür. Qılınc, ox-yay, nizə əlində təsbeh kimi görünən, fiziki gücü ilə əvəzsizliyə qalxan Qazan xanın təbiətindəki valideyn hissi və oğuz təəssübkeşliyi oğlu ilə mükəliməsində onu mənən qat-qat yüksəldir, ovdan oğulsuz qayıdarkən qadını Burla xatunun danlağı qarşısındakı sükutu ilə onun xislətindəki zəriflik, yumşaqlıq heyrətləndirici dərəcədə bədiiləşir. Bu, ikinci Qazandır. Ata və ər kimi ikinci Qazanın bədii kamilliyi sərkərdə və döyüşçü kimi amansız olan birinci Qazandan yüksəkdə durur. Oğuz elinin imrəncisi, sevimli igid Bamsı Beyrək öz boyundakı qopuzu ilə və son boydakı sədaqəti, dostluqdan dönməzliyi, faciəvi monoloqu ilə daha unudulmazdır.

Boylardakı ov səhnələri, toy və yas mərasimləri yüksək bədiiliklə canlandırılır. Təsvirlər, detalların yerli-yerində nümayişi, dilin şirinliyi və sərrastlığı ilə nadir ədəbiyyat örnəkləri kimi diqqəti çəkir.

Dastandakı bədii mübaliğələr də adi obrazlı təfəkkür nəticəsi deyil, real insan tipi haqqında təsəvvürdür. Qaracuç çobanın köməyini ar bilən Qazan xan onu bir iri (qaba) ağaca sarıyıb yoluna davam edir. «Qaraca çoban zərb eylədi, qaba ağacı yerilə-yurduyla qopardı, arqasına aldı, Qazanun ardına düşdi». Əlbəttə, bu mənzərənin mübaliğə payı da var. Ancaq ümumiyyətlə, Oğuz igidləri olduqca cüssəli, qeyri-adi fiziki imkanlı şəxslər kimi təsvir olunurlar. İndi də xalq içində belə deyilişlər var: ağır bir cisim üçün – elə bil oğuz ölüsüdür; nəhəng bir şey üçün – elə bil oğuz qəbridir. Deməli, iplə arabaya sarınmış Qazan xanın bir dartinma ilə qollarını açması, Qaraca Çobanın iri ağacı kökündən çıxarması kimi mübaliğələr qədim nəhəng Oğuz insan tipinin mövcudluğu üzərində durur.

Dədə Qorqudun bədii dili güclü məntiqi ilə səciyyələnir. Təyinlə təyinlənən, bənzəyənlə bənzədilən arasında sərrast məntiqi əlaqə mövcuddur – bu əlaqələrdə təfəkkür səviyyəsi, qrammatik kamillik özünü göstərir. Klassik ədəbiyyatımızda ərəb ədəbiyyatı poetikasından alınmış sayılan ləffü nəşr adlı üslubi fiqurun Dədə Qorqudda rəngarəng təzahürləri var. Dəli Qarcarın Dədə Qorquda müraciətindəki ləffü nəşrlə intonasiya mütənasibliyi dildə şəriyyətlə yaradır: «Ay əməli azmış, feli dönmüş, qadir Allah ağ alnuna qada yazmış. Ayaqlular buraya gəldüğü yoq, ağızlular suyumdan içdigi yoq. Sənə noldu? Əməlünmü azdı? Felünmi döndi? Əcəlünmi gəldi? Bu aralarda neylərsən? - dedi».

Bu bədii-üslubi fiqur əslində mövcud kommunikativ fəaliyyətlə şərtlənir. Və ən əsası budur ki, poetikada ləffü nəşr adı ilə tanınan və ədəbiyyatımıza gəlmə sayılan həmin fiqur divan ədəbiyyatımızdan çox-çox qabaq xalq – folklor abidəmizdə özünü göstərir, milli-etnik yaradıcılığımızın özü ilə bağlıdır. Həqiqətən bu üslubi fiqur düşüncə kamilliyinin nəticəsidir və deməli, bu dastanları düzüb-qoşan bədii təfəkkür həmin kamilliyə qabildir.

«Dədə Qorqud» dilində şəriyyətlə adicə qrammatik təyinlərdən başlayır: qarğu kibi saç, qara hindu qul, qazabənzər qız, ala gözlü üç yüz yigit, qara qıyma gözlər, qalın kafir eli, ağ alınlı Bayındır, qanlı oğuz bəyləri, bəy yigidim, xan yigidim, xanım olğu və i.a.

Abidənin dilində bədiilik elə yüksəkdir ki, elə bil üslubi nəzərdən kənarda heç bir söz, heç bir cümlə yoxdur. Sanki hər sözün, hər səsin üslubi məqsədi var. Məsələn, ağzun, dilün tərzində işlənmə dövrün morfoloji normasıdır. Ancaq hiss edirsən ki, sonra gələn sözlərdən

(qurusun, çürüsün) dodaq saitlərinə uyğunlaşma əvvəlki sözün son hecasından başlanır.

Yaxud adi qarğışdır: **Ağ yüzini qara yerə təpəydim.** Burada ağ və qara antonimləri ancaq bədii məqsədlə işlənir. **Cummaq**, hücum etmək əvəzinə **təpmək**, çıxmaq yerinə **qopmaq**, axmaq yerinə **şorlamaq**, parçalamaq yerinə **qol-bud etmək**, qırğın yerinə **qırış** işlənməsində intensivlik kimi üslubi məqsədlər var. İsim və sifətlərin təkrarı da həm musiqi, həm də sürəklilik verir (hələ təkrar sözdən sonra gələn təyin-sifət 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 gəlir, bəzən bu təyin sabit qalır, bəzən əlvanlaşır: ayğır at, ağ boz at, qonur at, şahbaz at, qara qazılıq at, yelisi qara qazlıq at, boynu uzun bədəvi at, qara polad üzlü qılinc, çalib kəsər uz qılinc, qarşı yatan qara dağ, köksü gözəl qaba dağ, qara donlu dərviş, qara donlu – azğın dinli kafir, alca qan, xan baba, qamən axan yükrək su, ağır ləşkər, təpə kimi ət, göl kimi qımız, şah yigit, şahbaz yigit, qoç yigit, qaragözlü yigit, yuca tanrı, qadir tanrı, görklü tanrı, ulu tanrı və s. Bəzən bədii əlamətlərin, məcazların silsiləsi ilə alınır: «Doq-quz qara gözlü, xub üzlü, saçı ardına örülü, köksü qızıl düyməli, əlləri biləgindən xınalı, barmaqları nigarlı, məhbub kafir qızları Qalın Oğuz bəglərinə sığra q sürüb içərlərdi».

Bu təyinlər dildə rəssam işi səviyyəsinə çatır. Kamil bənzətmə-təşbeh tablo yaradır və bu təşbehlərin silsilə şəklində davamı müxtəlif rənglərdən qurulmuş süjetli mənşərə təqdim edir:

*Evdən çıxub yürüyəndə səlvi boylum,
Topuğında sarmaşanda qara saçlum,
Qurulu yaya bənzər çatma qaşlum,
Qoşa badam sığmayan dar ağızlum,
Güz almasına bənzər al yanaqlum.*

Burada Molla Pənah Vaqifin qoşmalarındakı kimi fotoya düşən, fokusa gələn bütün detallar nəzərə alınmış, vurğulanmış, qabardılıb – boy ucalığı, saç qaralığı, qaş çatmalığı, ağız darlığı, yanaq allığı ilə keyfiyyətlənir.

Başqa boyda həmin rənglər necə dolğunlaşdırılır:

*Yalab-yalab yalabıyan incə donlum,
Yer basmayub yürüyən səlvi boylum,
Qar üzərində qan dammış kibi qızıl yanaqlum,*

*Qoşa badam sığmayan dar ağızlum,
Qələmçilər çaldığı qara qaşlum,
Quraması qırq dutam qara saçlum,
Aslan uruğu, sultan qızı!*

Artıq burada sevgilinin **donu** (yalab-yalab yalabıyan – alov kimi alovlanan), yerışı xüsusi diqqətə çatdırılır, yanağın qırmızılığı daha da tündləşir – qarın üstündə qan damcısı daha al görünür, qaş, necə deyirlər, kosmetikləşdirilir – yəni əvvəl qurulu yayla müqayisə olunan dolğun qara qaşlar idi, indi rəssamın qələmlə çəkdiyi qaşdır, zərifdir; əvvəl saçın uzunluğu, topuğa çatması diqqətə çatdırılır, burada qalınlığı, gurluğu daha çox seçilir. Bu zahiri portretə gözəlin xisləti də əlavə olunur: aslan töreməsi, soltan nəslı.

Dastanın bədii dilinin özünəməxsusluğunda onun orijinal atalar sözləri və məsəlləri də seçilir. Bir-iki nümunə:

Aslan əniği yenə aslandır. Arı könüldə pas olsa, şərab açar. Oğuzun arsızı türkmanın dəlisinə bənzər. Əski donun biti, öksüz oğlunun əti acı olar. Qədəmi qutsuz gəlin deyüncə udsuz gəlin desünlər. Ulaşuban sular daşsa, dəniz dolmaz. Könlün yuca tutan ərde dövlət olmaz. Kül təcək olmaz, qara eşşək başuna uyən ursan, qatır olmaz və s.

Dastanın dilində ritm yaradan amillərdən biri alliterasiyadır. Bu üslubi fiqur yalnız şerin texniki tərkibi kimi işlənmiş, bu melodik detal az qala ümumiyyətlə-nitq faktına çevrilir. Məsələn, tez-tez işlənən xəbər: bəlli bilsin. Yaxud adi cümlə: Bayındır xandan buyruq böylədir. Şübhəsiz, şer məqamında alliterasiya sistem halı alır:

*Urduğun ulıtmayan ulu tanrı.
Basdığın bəliirtməyən bəlli, tanrı.*

Alliterasiya sözlərin arasında qeyri-uyğun söz düşə bilər, alliterasiya fasilə ilə davam edir:

*Qafil olma qara başın qaldır, yigit.
Qırx min ər yağı gördümsə, qıya baxdım.*

Alliterasiya cümlə başlanğıcındakı sözlərlə icra olunur:

*On min ər dən yağı gördümsə, oyunum dedim.
Yigirmi min ər yağı gördümsə, yılamadım.
Otuz min ər yağı gördümsə, ota saydım.
Qırx min ər yağı gördümsə, qıya baxdım.*

*Əlli min ər yağdı gördümsə, əl vermədim.
 Altmış min ər gördümsə, ayışmadım.
 Səksən min ər gördümsə, səksənmədim.
 Doxsan min ər gördümsə, donatmadım.
 Yüz min ər gördümsə, yüzüm dönmədi.*

Adətən, alliterasiya üçün sözlərdə ilk bir səsin eyniliyi zəruridir. Ancaq «Dədə Qorqud»un dilində bu, daha mükəmməl şəkildə təzahür edir. Bir çox halda ilk 3-4 səs uyğun gəlir (bu, gələcəkdə heca şərinə qafiyəyə keçmək üçün bir mərhələdir). Abidənin dilində ritm üçün səs oyunu geniş tətbiq olunur: Dədəm Qorqudun altındakı toğlu başlı Turu aygır yoruldu. Dədəm Qorqud keçdi başlı Keçər ayqıra sıçradı.

Dastanın sintaktik vahidlərinin – söz birləşmələri və cümlələrinin leksik sistemi göstərir ki, yaradılışında nəsr sintaksisi olmayıb; ilkin poetik formalarının sonrakı şəkli dəyişmələri ilə onda az-çox nəsrləşdirmə işi aparılmışdır. Bununla belə, dəyişmə əməliyyatları dastanın dilini ilkin poetik mahiyyətdən «təmizləyən» bilməmiş, başlanğıcında onun şer dili olmasına dəlalət edən çoxlu amillər qalmışdır. Müxtəlif nəşirlər bunlardan bir qismini şer texnikası ilə düzüb təqdim edirlər. Ancaq dastanın nəsr kimi verilən hissələri də şerlə və ya şer tələblərini ödəyən qisimlərlə doludur. Sintaktik vahidlərin düzülüşündə, prosodik təşkilində qədim şer arxitektonikası özünü göstərir. Söz birləşmələri və cümlələrdə alliterasiya (söz əvvəlinin ahəngi), qafiyə (söz sonunun ahəngi), assonans (sözün müxtəlif hissələrinin ahəngi) və sintaktik paralelizm (ritm simmetriyası) geniş yer tutur. Bu əlamətlər həmin amillərdir ki, «Kitab» nəşirlərinin şer kimi düzdüyü hissələr məhz onlarla səciyyələnir. Sintaktik təzahürlərin hamısı ritmik tənəffüslə müşayiət olunur. Nəşirlərin nəsr kimi verdiyi hissələrdən fikrimizi əsaslandıran bir neçə örnəyin üzərində dayanaq.

«Bu halları gördüğündə Qazanın Qara qıyma gözləri qan-yaş toldi. Qan tamarları qaynadı. Qara bağı sarsıldı. Qonur atını öncələdi. Kafər keçdiyi yola düşdi, getdi» («Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy») – bu, nəsr sintaksisi kimi bir abzasdır. Ancaq cümlələrdəki sözlərin fonetik başlanğıcı, söz əvvəlinin sistemli harmoniyası nəsr dilinə məxsus keyfiyyət deyil. Dastanda müxtəlif nəşirlərin alliterasiya şeri kimi verdiyi parçaların prinsipi üzrə bu da şerdir:

*Bu halları gördüğündə
 Qazanın qara qıyma gözləri
 Qan-yaş toldi.
 Qan tamarları qaynadı.
 Qara bağı sarsıldı*

*Qonur atını öncələdi.
Kafər keçdigi yola düşdi.
Getdi.*

Xalis şerdir. İlk misrada alliterasiya yoxdur. Ancaq iki ritmik hissədən (4x2) ibarət 8 hecalı bir misradır. Yeddinci misralarda gözlənilən **q** yerinə **k** gəlir. Ancaq, əvvələn, bunların özündə **k/g** alliterasiyası var; kafər – keçdigi (keçdigi – getdi) getdi; ikincisi, müxtəlif türk dillərində və ya bir-bir türk dilinin tarixinin müxtəlif mərhələlərində **q-k**, **k-g** səs uyğunluqları olmuşdur. Bunu da unutmamaq olmaz ki, «kafər» sözü alınma olduğundan, şübhəsiz, hansı qədim türk sözünü isə əvəz etmişdi. Şerə aid başqa cəhət: psixoloji gərginlik, dramatizm misra-cümlədən misra-cümləyə 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 zəifləyir, seyrəkləşir, ancaq hər halda o, deyiləndə qulaqla duyulur, oxunuşda gözlə görünür:

Haman dəm at saldı. Yel kibi yetdi, yeləm kibi yapışdı. Kafərin çigninə bir qılıc urdı. Geyimini-gecimini toğradı. Altı barmaq dərinliyi zəxm irişdirdi. Qara qanı şorladı. Qara sağrı soqmanı tolu qan oldu. Qara başı bunaldı, bunlu oldı. Haman döpdi. Qələyə qaçdı. Yegnek arından yetdi. Hasar qapusına 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 soqmanı qan oldu**, **qara başı bunaldı**, **qələyə qaçdı**, **qara qılınc** (hələ söz içindəki səslərdə assonans, şer ritminə xidmət göstərir: «qara sağrı soqma silsiləsində **q**, «başı yerə düşdi» birləşməsində **ş** və s.). Bu alliterasiya sisteminin seyrəkləşdirilməsi sonrakı nəsrləşdirmə işindən gəlir. Verdiyimiz örnəklərdə Drezden və Vatikan nüsxələrinin fərqi diqqət edək: birinci misalda Drezdendəki **Qara bağı sarsıldı** misrasından sonra Vatikan nüsxəsinə **Yürəki oynadı** misrası artırılır. Əlavə əvvəlki misraya məntiqə çox güclü bağlıdır, ancaq alliterasiya prinsipi pozulmuşdur. Yaxud ikinci misalda **Qara qanı şorladı** cümlə-misrasına Vatikan nüsxəsinə köçürən katib **qoynu doldı** sözlərini artırır – alliterasiya ölçüsü saxlanılır. Deməli, köçürənlər müxtəlif səviyyədə artırma-əksiltmələr edirlər.

Başqa bir misal: «İrağından-yaqınından gəlişdilər. Gizli yaqa tutuban iyləşdilər. Tatlu damağ verübən soruşdular. Ağ-boz atlar binibən yortuşdular. Bək babası yanına irişdülər («Qanlı Qoca oğlu Qanturalı boyu»)). Əvvələn, cümlələrin sonu qafiyədir: **gəliş**, **iyləş**, **soruş**, **yortuş**, **irış** (hətta 3-cü, 4-cü xəbərlər qalın saitlər, 5-ci isə 1-ci və 2-ci

incə saitle gəlir). Bu isə misra deməkdir; cümlə-misraların hər birində ilk və son taktlar 4 hecalıdır: **irağından... gəlişdilər, güzdü yaqa... iyləşdilər** və s. Aralıqdakı sözlər gah dörd (yağınından), gah üç (verübən) hecalıdır. Bu halda ilk misra örnək olmalıdır – sözlərin morfoloji qəlibi uyğundur: **iraq-ın-dan, ya-qın-ın-dan**. Deməli, dəyişiklik sonrakılarda gedib. Məlumdur ki, türkcələrin tarixində və bilavasitə «Kitab»ın özündə – **iban** feli bağlaması həm də – **ibanı** şəklində işlənir. Nəhayət, sonuncu misrada hal şəkilçisi olmuş ki, qopuzla oxunuşda ozan onu ikinci təqtin üstündə demişdir. Beləliklə, hər misrası 4 hecalı taqtdan ibarət şer:

*Iraqından – /yaqınından/ gəlişdilər.
Gizlü yaqa /verübəni/ soruşdular.
Ağ-boz atlar /binübəni/ yortuşdular,
Bəg babası /nun yanına/ irişdilər.*

Bəzən aydın görünən elementar pozğuntulara təsadüf olunur. Atası Qazan bəyə Uruz deyir:

« - A bək baba. Dəvəcə böyümüşsən, kəşəkcə aqlun yoq, Təpəcə böyümüşmə, tarıca aqlun yoq, hünəri oğul atadanmı görər, ögrənər, yoxsa atalar oğuldanmı ögrənər? («Qazan bəy oğlu Uruz bəgin tutsaq olduğu boy»)» – müqayisəyə diqqət verək: oğul atadanmı, atalar oğuldanmı ögrənər. Birinci halda, oğul-ata qarşılığında subyektlər təkbətək götürülür. İkinci halda tərəflərin nisbəti pozulur: **atalar-oğul**. Halbuki olmalı idi: **ata-oğul**. Deməli, köçürən mətnin şer, ya nəsr olmasının fərqinə varmayıb. Şersiz-nərsiz, bu, adi məntiqə də yanlışdır (hələ bu bizə çatan iş neçənci köçürənindir? Yəqin əvvəlki köçürənlərdə fərqlər az olub). Mətnin linqvo-poetik təhlili göstərir ki, **a bək baba** xitab kimi, **hünəri** sözü məntiqi vurğu ilə şerin vəznindən kənara çıxarılır. Və hecalar təxminən belə nizamlanır:

*A bək baba,
Dəvəcə böyümişsən,
Kəşəkcə aqlun yoq.
Dəpəcə böyümişsən,
Tarıca aqlun yoq.*

Hünəri

Oğul atadanmı / görər ögrənər – 6-5=11

Yoxsa ata oğul / danmı ögrənər – 6-5=11

Deyilənlər təsdiq eləyir ki; 1) Bu nəsr sintaksisi deyil. Sintaksisin leksik-prosodik xüsusiyyətlərinin kompleks halında təhlili göstərir ki, «Dədə Qorqud» başlanğıcında şerlə yaradılmışdır; 2) «Dədə Qorqud» sintaksisinin əcnəbi təsirə düşməməsinin bir səbəbi də odur ki, bu sintaksis şer texnikası üzrə qurulmuşdur – əcnəbi təsir həmişə milli şerimizin yalnız leksikasına aid olmuşdur; 3) Alliterasiya və heca vəznə türkçə şerdə eyni dərəcədə başlanğıcdır; 4) «Dədə Qorqud kitabı» XV əsrdə yazıya hökmən başqa – daha qədim bir nüsxədən köçürülüb. Əgər o, XV yüzillikdə ilk dəfə yazıya alınsa idi, ən azı «Şühədənəm»nin dili kimi redaktə olunardı.

«Dədə Qorqud»un ağızda yaşamamasının əsas səbəbi, görünür, xüsusi ifaçı ozan nəslinin kəsilməsidir. Bu gün qırğızların «Manas» dastanını hər aşıq deyə bilmir, onu manasçı adlanan xüsusi aşıqlar ifa edirlər – bunlar şaman təbiətli adamlardır, ifa zamanı ətrafdan təcrid olunur, xüsusi hala girir və cildlərlə mətni günlərlə əzbər deyirlər (avazla oxuyurlar). Manasçılıq irsən keçir, onu dinastiyada növbəti nəsilədən kimsə biri qəbul edir. Deməli, bizdə xüsusi qorqudçular olublar, nəsiləri kəsilib, dastanın ağızda deyilməsi dayanıb. Dastanın məhz xüsusi adamlar tərəfindən ifa olunması İbn Aybək in bu sözlərindən də aydın olur. «Dədə Qorqud» boylarını – nağıllarını nəzərdə tutan müəllif yazır: «Bu nağıllar bu günə qədər ağızlarda dolaşır durur. Bu **nağılları Oğuzlar içində ağıllı, bilgili kimsələr əzbərlər və qopuzlarını çalaraq söylərlər**» [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 qorqudçular imiş; 2. Həmin kimsələr bu nağılları əzbərləyib söyləmişlər – nağılı əzbərləmək nə deməkdir, deməli, «Dədə Qorqud» həqiqətən ucdantutma şer imiş.

Ümumiyyətlə, dünya qorqudsünaslığında dastanlarda şer və nəsr məsələsi ətrafında mübahisələr var. Az da olsa, bu fikirdə olanlar var ki, «Dədə Qorqud»da, ümumiyyətlə, şer adına heç nə yoxdur, bu ucdan-uca nəsrdir (C.Öztelli) [748, VII, 526]. Dastanları incəlikləri ilə bilən M.Ərginin fikrincə, kitab mənzum və mənşur parçalardan ibarətdir. O belə hesab edir ki, mükəllimə və müraciətlər əsas etibarilə mənzumdur, «bu qonuşmaların qarşılaşmalarda və həyəcanlı anlarda keçənləri isə, ozan gələniyə görəncə daima mənzum olduğu üçün «kitab aşağı-yuxarı yarı-yarıya mənzum parçalarla doludur» [705, I, 32]. Müəllifin bu qənaəti də maraqlıdır ki, «Dədə Qorquddakı mənşur parçalar normal mənşur hekayələrdə gördüyümüz nəsrə heç bənzəməməkdədir. Bir-birini qovalayan cümlələr böyük bir ahənglə sıralanmaqda, bunların meydana gətirdikləri axıcı bütünlük, daşdıqları seçi ünsürlərinin dışında ayrı bir ölçü izləmini daşımaqdadır [708, I, 30]».

Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu, hər halda deyilən «nəsrin» nəsrliyinə və şer yoxluğuna şübhələnmək deməkdir. Rus qorqudşünası V.Jir-munski də eyni mövqedədir – nəsr və nəzm dilinin növbələşdiyini söyləyir; eyni zamanda nəsr dilinin sintaktik paralelizmlə yüksəlmə-sini, hətta prozaik partiyalarda qafiyələrin işlənməsini də təsdiqləyir [531, 616-618]. Dədə Qorqud dastanlarının poetikası ilə ardıcıl məşğul olan K.Vəliyev sabit vəznin olmaması, heca tutarsızlığı ilə yanaşı, əsərin qədim türk poetik sisteminin spesifikliyinə uyğunluğunu təsdiq-ləyir və bütövlükdə şer sayılması fikrinə rəğbətini bildirir: «Əlbəttə, «Dədə Qorqud»un vaxtilə başdan-başa şer olması fikrini hipotez kimi qəbul etmək mümkündür» [752, 105-107].

«Dədə Qorqud» dastanlarını qətiyyətlə başdan-başa şer sayanlar var. Bu müəlliflərə görə, abidənin üzünün sonrakı köçürmələrində və ya müxtəlif əsrlərdə söyləyən ozanların yaddaşında müəyyən dəyiş-mələr getmiş, şəkilçilər və ya sözlər düşmüş, nələrsə artırılmış və bu-günkü şəkil alınmışdır [749, 23-33; 146-156]. Bugünkü halında həqiq-ətən dastanın dilində şer vəzni (həm heca, həm də alliterasiya) xeyli pozulmuşdur. Lakin bu pozulmuşluğun özündə də əslinin şerliyini təs-diqləyən güc var. O.Şaiq «Dədə Qorqud» dastanlarındakı şeri bugünkü sərbəst nəzmlə müqayisə edir. Ona etiraz edən O.Sərtqayanın Qorqud şerini ucdantutma dörd-dörd – üç bölgülü misralardan ibarət dördlük-lər (bəndlər) sayması da [718] ifrata 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 həcmdə də təqdim etmək olar. Ancaq əslində həmin misralar, məhz uzun-uzadı verilərsə, müvafiqdir. Çünki misraların həmin uzunluğu dastanın dilindəki epik intonasiyanın göstəricisidir. Onları qısaltmaqla epiklikdən məhrum edirik. Misra-ların müxtəlif həcmərdə olması, standart ölçünün yoxluğu, yəni ölçü-süzlük Qorqud şerinin spesifikasıdır. Bir halda ki, bu şer həm heca, həm alliterasiya, həm qafiyəli, həm qafiyəsiz düzülür, deməli, onu va-hid ölçü çərçivəsinə salmaq və dürüst qəlibdə görmək tarixiliyi nəzərə almamaqdır. Bu əslində, ümumiyyətlə, ölçüsüzlük deyil, müxtəlif öl-çülərin birləşməsi, müasir təbirlə – müxtəlif ölçülərin montajı demək-dir. Yəni buradakı ölçüsüzlüyü şərti qavramaq gərəkdir. Qorqud şeri ozan yaradıcılığıdır. Ona görə də ozan sözünün tarixi lüğətlərdəki mə-nası Dədə Qorqud şerinin sirlinə açar rolunu oynayır. Cığatay lüğət-lərində **ozan** sözüne belə şərh verilir: **vəznisiz şer söyləyən şəxs** [728, 132-140]. Deməli, bu şeri vəznisiz şer deyən qorqudçu ozanlar deyər-mişlər və bu deyilən vəzn ölçüsüzlüyü onların bir ölçüsü, norması imiş.

Ədəbi-bədii abidə olaraq «Dədə Qorqud»un tarixi səciyyəsi kimi F.Köprülüzadənin qənaətindən yüksək söz demək mümkün deyil: **bü-**

tün türk ədəbiyyatlarını tərəzinin bir, təkə Dədə Qorqudu o biri gözünə qoysan, ikinci göz (Qorqud gözü) ağır basar [727]. Bu qiymətdə xalqın dilinin mükəmməlliyi, abidənin fərdi üslubi xüsusiyyətləri, şerinin emosional gücü, obrazlarının dolğunluğu və tipikliyi, süjetlərinin tarixiliyi, təbiiliyi, zənginlik və bitkinliyi, bədi təqdimatında reallıq və mübaligənin harmonik birliyi əks olunur.



AŞIQ SƏNƏTİ

Əski çağların mifik qatlarına bağlanan aşıq sənəti öz mürəkkəb təşəkkül və inkişaf yolu boyunca müxtəlif yönlü sosial-siyasi iqlimlərlə, fəlsəfi-ürfani axınlarla qarşılaşmışdır. Bu sıradan onun həyatında yaranış və biçimlənmə amili kimi aparıcı rol oynayan əsas hadisə və dəyişmələr orta yüzilliklərdə baş vermişdir. Erkən orta çağlardan başlanıb on altı-on yeddinci yüzilliklərə qədər davam edən mürəkkəb və keşməkeşli zaman məsafəsində Azərbaycan aşıq sənəti hadisə səviyyəsində dayana bilən keyfiyyət və funksiya dəyişmələri keçirmişdir. Bu da əsasən onunla əlaqədardır ki, həmin uzunmüddətli dövr ərzində bütövlükdə Yaxın və Orta Şərq aləmində, o cümlədən də Azərbaycan ictimai-mədəni mühitində mənəvi-estetik münasibətlər daha çox islam dünyagörüşündən gələn axarlarla hərəkət edir. Sözü gedən axar yüzillər boyundan adlayıb gələn və islamaqədərki qədim türk etnik-mədəni sisteminin özülü və özəyi sayılan şamançılıq ənənələrinə, o cümlədən də bu ənənələrin əsas daşıyıcılarından biri kimi fəaliyyət göstərən ozan sənətinə təsirsiz qalmamışdır.

İslam dininin geniş yayılması, xüsusən də Anadolu, İran, Qafqaz, Uralboyu və Orta Asiyada möhkəm şəkildə bərqərar olması səbəbindən erkən orta yüzilliklərdən başlayaraq bu coğrafi bölgələrdə şamançılıq təsəvvürlərinin və bu təsəvvürlərin əsas hərəkətverici qüvvələrindən sayılan ozanların meydanı get-gedə daralmağa başlayır. Təktanlı inam sisteminə bağlı olan ozanlar təkallahlı islam dünyagörüşünü demək olar ki, müqavimət göstərmədən qəbul edir və ona uyğunlaşmağa can atırdılar. «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarının bəzi məqamlarında bu cəhətin xüsusi dini qəlib və deyimlər vasitəsilə özünü qabarıq büruzə verməsi heç də təsadüfi deyildir. Dastanın başlanğıcında:

*Ağız açıb öyər olsam üstümüzdə Tanrı görklü!
Tanrı dostu, din sərvəri Məhəmməd görklü!* [444, 32]

kimi çoxsaylı təriflərin nəzərəcarpacaq fəallıq nümayiş etdirməsi və istinasız olaraq, cüzi dəyişikliklərlə bütün boyların sonunda dini biçimli alqış-duaqapamalar işlədilməsi ozanın yeni mühitə – islam iqli-

minə uyğunlaşma cəhdlərini göstərir. Bu səpgidən olan dini səciyyəli digər poetik qəliblər və ibarəli deyimlər də dastanın bədii sistemində yuxarıdakı 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 cəhdlərinə ciddi maneçilik törətdirdi. Yasağın şiddətlənməsi nəticəsində digər incəsənət sahələri kimi ozan sənəti də güzəştəz şəkildə sıxışdırılırdı. Sıxışdırma zamanı ozanın musiqiçi-folklor sənətkarı məzmunu daşımından əlavə, onun islamaqədərki inanış sisteminə – qam-şaman kompleksinə bağlılığı da diqqət önündə saxlanılırdı. Odur ki, yasaq qoyularkən ozana həm haram buyurulan musiqi ifaçısı, həm də küfr sayılan əski inanış sisteminin daşıyıcı – yaşadıcısı kimi yanaşılırdı. Deməli, ozan bir tərəfdən islamın haram buyurduğu musiqinin ifaçısı, digər tərəfdən də islamaqədərki 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 sıxışdırmalara baxmayaraq, qüdrətli ozan sənəti bir neçə əsr öz varlığını qorumağı bacardı. O, yalnız yeni mühitin yaratdığı alternativ sənətlə – aşiq sənətilə rəqabət nəticəsində yerinə yetirdiyi tarixi vəzifəni başa vurdu.

Erkən orta əsrlərdə islamlaşmış ərazilərdə bəzi sosial-siyasi hadisələr baş verdi ki, həmin hadisələrin təsiri və həm də nəticəsi olaraq bir sıra dini ehkam və yasaqlar ya tamamilə aradan qaldırıldı, ya da xeyli dərəcədə yumşaldıldı. Belə ki, VIII-IX yüzilliklərdən başlayaraq, hakimiyyət uğrunda gedən siyasi çarpışmalarda məğlubiyyətə uğrayan bir sıra nüfuzlu islam ideoloqları arasında bu dini dünyagörüşün bəzi müddəalarının təshihə və yeniləşdirilməsi meylləri yarandı ki, bu da ayrı-ayrı təriqətlərin meydana gəlməsi ilə nəticələndi [54], 27-29]. Həmin dini-siyasi istiqamətlər içərisində fəlsəfi-estetik prinsiplərinin xəlqiliyi və daha çox humanistliyi ilə seçilən sufilik sadə xalq kütlələri arasında yayılaraq özünə külli miqdarda tərəfdar topladı. Çünki hakimiyyət uğrunda gərgin mübarizədə məğluba çevrilmiş yüksək rütbəli ruhanilər – sufi şeyxlər və onların ətrafına cəmlənmiş həmfikirliəri – dərvişlər ağır güzəran, çətin yaşayış keçirən qara camaat arasına gedərək öz ideyalarını müxtəlif vasitələrlə təbliğ edirdilər. Hakimiyyətdə olan əks qütb islam ideoloqlarının hər cür təqiblərinə baxmayaraq, onlar öz yollarından dönmür və geniş xalq kütlələri içərisində sufiliyi yayırdılar. Çətin və ağır güzəran keçirən sadə camaata təsəlli verə biləcək bu vasitə (yəni sufi ayin və marasimləri ilə məşğul olmaqla hələ diriyyəni Allaha qovuşmaq; beləliklə də içərisində yaşadığı əzablı mühitin zülm və əziyyətlərindən qurtulmaq inamı) doğrudan da gözlənilən nəticəni vermiş və öz ətrafına külli miqdarda tə-

rəfdar cəlb edə bilmişdir. Təriqətin ortaya çıxmasından – doqquzuncu yüzilliyin əvvəllərindən başlayaraq çoxəsrlük bir zaman boyunca Qəzali, Bəstami, Həllac Mənsur, Əhməd Yəsevî, Hacı Bəktəş, Şəms Təbrizi, Mövlana Cəlaləddin Rumi və başqa bu kimi onlarla qüdrətli sufi ideoloqu yeritdikləri dünyagörüşün möhkəmlənməsi və daha yüksək səviyyəyə qalxması üçün əfsanəvi ağıl və könül şücaətləri göstərmişlər.

Sufiliyin əsas müddəası ilahinin xəlq etdiyi, yaratdığı bəndənin yenidən qayıdıb Ona (Allaha) qovuşmasını təmin və tənzim etməkdir. Uzunmüddətli özünütəkmilləşdirmə və dördmərhləli (şəriət, təriqət, mərifət, həqiqət) kamilləşmə yolu keçən bəndə öz istəyinə çatmaq – Allahına qovuşmaq üçün sufiliyin irəli sürdüyü ayin və mərasimləri ciddi və ardıcıl yerinə yetirməlidir. Həmin ayin və mərasimlərin keçirilməsində məqsəd ekstaz vəziyyəti – coşğunluq, çılgınlıq yaratmaqdır ki, bu üsulla da tanrının qulu olan bəndə vəcdə gələrək Vücuda (Allaha) yetişir, beləliklə də qovuşuq – «Vəhdəti-vücut» yaranır. Heç şübhəsiz, çılgınlıq və coşğunluqla şərtlənən bu prosesdə musiqi və rəqs həlledici qüvvə kimi çıxış edə bilərdi. İnsanı ekstatik vəziyyətə doğru aparmaqda musiqi və rəqsin böyük imkanları mövcud olduğundan bu vasitələrdən istifadə etmək günün zərurəti idi. Həmin vasitələr isə, bəlli olduğu kimi, islam ehkamları tərəfindən yasaq sayılırdı. Öz ayin və mərasimlərini həyata keçirmək üçün sufilik islamın musiqi və rəqs üzərindəki yasağını aradan qaldırmaq məcburiyyəti qarşısında idi və nə qədər təhlükəli olsa da təriqət belə bir cəsarətli addımı atdı [541, 45-46]. Bununla da özünə müxtəlif səviyyələrdə yaşamaq yolları axtaran ozan sənətinin (eləcə də digər musiqili sənətlərin, o cümlədən nəğməçiliyin və rəqsin) nəfəsgenişliyi taparaq yenidən dirçəlməsinə və inkişafına tarixi bir imkan açılmış oldu.

Genetik cəhətdən ozan sənətinin də mənsub olduğu şamançılıq sistemində ayin icra etmək və mərasim keçirmək üçün lazım olan zəruri ekstaz ünsürləri – musiqi, rəqs, avazlı oxu təzi hazır biçimlər halında qabaqcıdan mövcud olduğundan sufilik, əsasən də Türkiyə, Qafqaz, İran və Anadoludakı türk sufiliyi şamançılıqdakı mərasim ənənəsinin yetkin təcrübəsindən faydalanmağı məqsədyönlü sayırdı. Şamançılığın sınaqdan çıxmış mərasim imkanlarını – çalğı, rəqs və oxumanı əski inanış sistemində məxsus məzmun axarından çıxararaq təriqət ideyalarının xidmətinə doğru istiqamətləndirməklə bu niyyəti gerçəkləşdirmək mümkün idi.

Beləliklə, tarixi şəraitin ortaya qoyduğu qarşılıqlı güzəşt və fayda-götürmə kontekstində sufilik yaşamaq və dirçəlmək imkanı axtaran çəm-şaman kompleksinə, o cümlədən də ozan sənətinə, buna qarşılıqlı olaraq, şamançılıq sisteminin ənənə və təcrübəsi də təriqət, ayin və

mərasimlərinin təşkil vasitəsi, eləcə də ideya yayıcısı kimi sufiliyə təkan verə bilmək imkanında idi. Tarixi prosesin sonrakı mənzərəsi göstərir ki, sufiliyin öz ideyalarını yeritməkdən ötrü istifadə etdiyi ayin və mərasimlərin tarixi-semantik sistemində, eləcə də musiqi və rəqslərin məzmun, harmoniya tərkibində, melodiya axarında islamaqədərki 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 yüzilliklərdə islam dünyasının Qafqaz, Anadolu, İran və Türkünstan bölgələrində şamançılıqla sufiliyin qovuşduğundan 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 gücə malik bənzərsiz bir mənəvi-ürfani sistemi meydana gətirdi. Bu məzmun və keyfiyyət göstəricisinə görə də türk sufiliyi ərəb və əcəm sufiliyindən kəskin şəkildə fərqlənərək, sözün həqiqi mənasında xalq sufiliyinə çevrildi.

Sufi-dərvişlər təkkə ocağında cəmləşərək şamançılığın mərasim təcrübəsindən mənimsədikləri musiqi, rəqs və oxuma üçlüyü (həm də onların sinkretikliyi!) sayəsində ekstatik vəziyyət – coşğunluq halı alır və öz mərasimlərini icra edirdilər. Şübhəsiz ki, onlar islamaqədərki türk mədəniyyəti sistemindən qaynaq kimi götürdükləri musiqi, rəqs və oxumanı eyni ilə təkrarlamır, mövcud qəlibləri şəraitə və məqsədə uyğun olaraq məzmun və keyfiyyət dəyişikliklərinə uğradırdılar. Məsələn, musiqidə daha yüyrek və çilgin melodiklik, rəqsdə ürfani məzmun daşıyan rəmzi hərəkətlər sistemi, oxumada isə sırf təsəvvüf səciyyəli mətnlər (ilahilər) aparıcı mövqə tuturdu. Bu zaman mərasim icrasının tələblərinə görə sufi-dərvişlər istər-istəməz, özləri də sezmədən, sənət axtarışlarına baş vururdular: yüyrek və yüksək templi melodiklik əldə etmək üçün musiqi alətini təkmilləşdirir, yaxud musiqi alətləri topluluğu (saz, balaban, ney, qaval, davul və s.) yaradırdılar; musiqiyə və rəqs hərəkətlərinə çeşidli rəmzi-ürfani anamlar verirdilər; oxunan ilahilərin mətnində daha kamil poetikliyə can atırdılar və s.

Təkkə ocağında təriqətə qulluq edən, məxsusi mərasimlər keçirərək "vəhdəti-vücuda" çatmaq – Tanrıya qovuşmaq istəyində olan həmin bu sufi-dərvişlər özlərini "aşiq" – "ilahi eşqin aşiqi", "haqq aşiqi" sayır və bu adla da çağırılırdılar. Onlar yorulub usanmadan tanrı eşqinə mahnılar-ilahilər oxuyur, bayılıncaya qədər çalib-çağırır, rəqs edirdilər. Təkkə ocağında təriqət məzmunu daşıyan hekayətlər, rəmzi-simvolik rəvayətlər də düzülüb qoşulur və dərviş-aşiqlər tərəfindən söyənir, təbliğ olunurdu. Beləcə gələcəkdə sənətkar anlamı alacaq aşiq-

lıgın özülü təkkədə qoyulurdu. Bir qədər sonra onlar təkkədən çıxıb el-oba arasına yayılaraq təsəvvüf ideyalarının təbliğ-tərənnümünə başladılar. Müxtəlif toplantılarda, o sıradan da toy-düyün yığnaqlarında, Səfəvilərin hakimiyyəti zamanı isə dövlət tədbirlərində - hərbi mərasimlərdə çalib-çağıraraq öz ideyalarını yayan dərviş-aşıqlar dini-ruhani vəzifə icra etməklə yanaşı, tədricən sənətkar statusu da qazanırdılar.

Bu mərhələ tam başa çatanaqədək "aşıqlıq" hələlik dini-ruhani vəzifə icra edən sufi-dərviş statusunun əksətədiricisi idi:

Haqq qulları dərvişlər,

Həqiqəti bilmişlər.

Haqqa aşiq olanlar

Haqq yoluna girmişlər [692, 334].

Sufi-dərviş statusu əks etdirən "aşiq"lığın ilkin təşəkkül prosesindəki tarixi mövqeyi XV yüzilliyin əvvəllərində Anadoluya gəlmiş avropalı səyyah Klaviyonun səfər təəssüratında da dəqiqliyi ilə öz əksini tapmışdır. Səyyah Klaviyo Ərzurum bölgəsindəki bir sufi-dərviş-aşiq ocağını belə təsvir edir: "Bazar günü Dəlilər kəndinə gəldik. Bunlar müsəlmandır, zahidlər kimi yaşayırlar. Bunlara "aşiq" deyirlər. Müsəlmanlar bunların ziyarətinə gəlirlər. Bu aşıqlar xəstələri müalicə edirlər. Gecə-gündüz davul çalar, türkü söyləyərlər" [685, 476]. Səyyahın yol qeydindən də göründüyü kimi, sözü gedən mərhələdə "aşıqlıq" hələlik sufi-dərviş anlamı səviyyəsindədir. Yol qeydində aşıqların müalicə edə bilmək qabiliyyətinə malik olmaları və davul çalaraq türkü söyləmələri də xüsusi şəkildə vurğulanır ki, bu keyfiyyət də qam-şamanlara məxsus əlamət kimi səciyyəvidir. Deməli, qam-şaman kompleksi yeni tarixi mühitdə "aşiq" ad-titulu altında müəyyən təkamül və transformasiya keçirərək sufi-dərviş sisteminə çevrilir və yalnız bundan sonra özünün yeni keyfiyyət göstəricisinə - sənətkar statusuna doğru gedir. Təriqətin simvolik "aşiq-aşiq" obrazı mürekkəb və uzunmüddətli mədəni-tarixi proseslər nəticəsində mərhələli şəkildə tədricən sənətkar statusu əldə edir və "aşiq"ın musiqiçi-sənətkar anlamı daşıyan ad-titul kimi ortaya çıxması da elə bu vaxtdan başlanır. Buna görə də erkən orta əsrlərdə adlar qarşısında rast gəlinən "aşiq" sözü, habelə "aşıqlar" ifadəsi heç də musiqiçi-sənətkar anlamı daşımır. Həmin sözlər bir qədər əvvəldə qeyd olunduğu kimi, dərvişlik - sufilik statusunu əks etdirən titul və rəmzlər kimi başa düşülməlidir. Çünki "Aşiq" öncə dərvişlərin və sufi şairlərin adı idi, sonra saz şairləri bu adı götürdülər [726, 186]. XI-XIII yüzilliklərə məxsus yazılı qaynaqlarda təsadüf olunan "aşiq" ifadəsinə, xüsusən də Xoca Əhməd

Yəsəvinin məşhur "Aşıqlər" şerinə istinadən həmin çağlarda sənətkar kimi "aşıq" ad-titulunun və aşıq sənətinin mövcudluğunu irəli sürmək tarixi gerçəkliyə uyğun gəlmir. Əhməd Yəsəvi "Aşıqlər"i sənətkar ad-titulunu yox, ilahi eşqin aşıqı olan sufi-dərvişləri əks etdirir. Əslində bir qədər diqqətlə fikir verdikdə şerin özü açıqca göstərir ki, Əhməd Yəsəvinin "aşıqlər"i kimdir:

*On səkkiz min aləmdə
Heyran bolqan aşıqlər.
Tapmay məşuq çarağın
Sərsan bolqan aşıqlər.*

*Hər dəm başı urqulub,
Gözü xalqa təlmolub.
"Hu-hu" deyü curqulub,
Kiryən bolqan aşıqlər [692, 326].*

Şərdə məşuq çarəsini – Allaha qovuşmaq yolunu tapmayınca sərsan-sərkərdan olan, "hu-hu" nidasıyla sufi mərasimi keçirən dərvişlər-aşıqlər barədə söz açıldığı göz qabağındadır. Ə.Yəsəvi onların obrazını yaradarkən hətta dərvişliyə məxsus əşyaları da portretə əlavə eləyir:

*Himmat qurın bağlayan...
Gahi yüzü sarğayıb,
Gahi yulidə qərib.
Təsbehləri "Ya həbib",
Cövlan bolqan aşıqlər [692, 326].*

Göründüyü kimi, Əhməd Yəsəvinin "aşıqləri" indiki anlamda başa düşülən el sənətkarları deyil, sufiliyin ideya daşıyıcıları olan dərvişlərdir. Bununla belə, həmin "aşıqlər" bir qədər öncə deyildiyi kimi, aşıqlikdən gedən yolun müəyyən mərhələsini təşkil etmiş və aşıq sənətinin təşəkkülündə, o sıradan da sənətkar məzmununu ifadə eləyən "aşıq" ad-titulunun biçimlənməsində müəyyən tarixi funksiya yerinə yetirmişlər. Bu mənada Əhməd Yəsəvinin dərviş "aşıq"ləri sonralar ozanların əvəzinə sənət meydanına gələcək sənətkar aşıqların mənəvi-ürfani sələfləridir.

Buradan da, aşıqlığın birinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin - dini-ruhani vəzifə icraçılığının qabarıq və öndə olduğu, ikinci mərhələsində sufi-dərviş keyfiyyətinin musiqiçi-sənətkar keyfiyyəti ilə bərabərləşdiyi, daha sonra isə ikinci keyfiyyətin birincini üstə-

lədiyi və ön plana keçdiyi qənaətinə gəlmək mümkündür. Beləliklə də aşığıın sənətkar statusunadək üç mərhələdən keçdiyi aydınlaşır:

1. **Birinci mərhələdə** "aşılık" ideyası ortaya çıxır, XI-XII yüzilliklərdə türk sufiliyinin banisi Əhməd Yəsəvinin yaratdığı "Yəsəvilik" və ondan çıxan təriqət qolları (ələvilik, bəktəşilik və səfəviyyə) "ilahi eşq aşılıyını", "haqq aşılıyını"ni ideya və obraz kimi sufi-dərviş ocaqlarında - təkkələrdə möhkəmləndirir.

2. **İkinci mərhələdə** "aşılık" ideyası təkkədən – sufi-dərviş ocağından çıxarılarq xalq arasına yeridilir. Bu mərhələdə "aşiq" titulu daşıyanlar dini-ruhani vəzifə icraçılığı və "ilahi eşq aşılıyını"nin təbliği ilə məşğul olan missioner dərviş-aşılardır. Olduqca uzun sürən və məşəqqətli keçən bu mərhələ XIII-XV yüzillikləri çevrələyir.

3. **Üçüncü mərhələdə** "aşılık" dini-ruhani vəzifə icraçılığından tədricən "musiqiçi-folklor sənətkarı" statusuna keçir. O, yeni statusa keçməklə yanaşı, təkkə ocağından götürdüyü missiyanı – təriqət təbliğini də davam etdirir. "Aşiq"liyin aşılığa – yəni sənətkar statusuna keçməsi XV-XVI yüzilliklərə düşür.

"Aşılıq" ideyasını türk mənəvi dünyasında yayan və böyük uğurla mənimsədən Əhməd Yəsəvinin və onun yaratdığı yəsəvilik təriqətinin, o cümlədən də bu təriqətdən çıxan əsas qolların – ələvilinin, bəktəşiliyin, səfəviyyənin güclü təsiri kifayət qədər uzun bir zaman boyunda – XII-XVII yüzilliklər arasında ozan sənətini aşiq sənəti ilə əvəzləndirmişdir.

Təkkə ocağından çıxan dərviş-aşılqar sənətkar statusuna yiyələndikdən sonra orta əsrlərin islam mühitində ozanlara nisbətən daha nüfuzlu bir mövqeyə sahib oldular. Çünki onlar həmin mühitin öz yetirməsi idilər və tarixi şəraitin tələblərinə tamamilə uyğun gəlirdilər. Ozanlar isə nə qədər islamaşmış olsalar belə, yənə də müəyyən qədər əski inanış sisteminə bağlıydılar. Aşığın yeni tipli (xeyli dərəcədə də islami səciyyəli!) sənətkar kimi ortaya çıxması, gündən-günə artan nüfuz və hörmətə sahib olması ozanı iki yol qarşısında qoyurdu: onlar ya təkkə kökənli aşılqların təsiri altında aşılqlaşmalı, ya da öz biçimlərini qoruyaraq ənənəvi sənət axarlarını davam etdirməliyidilər.

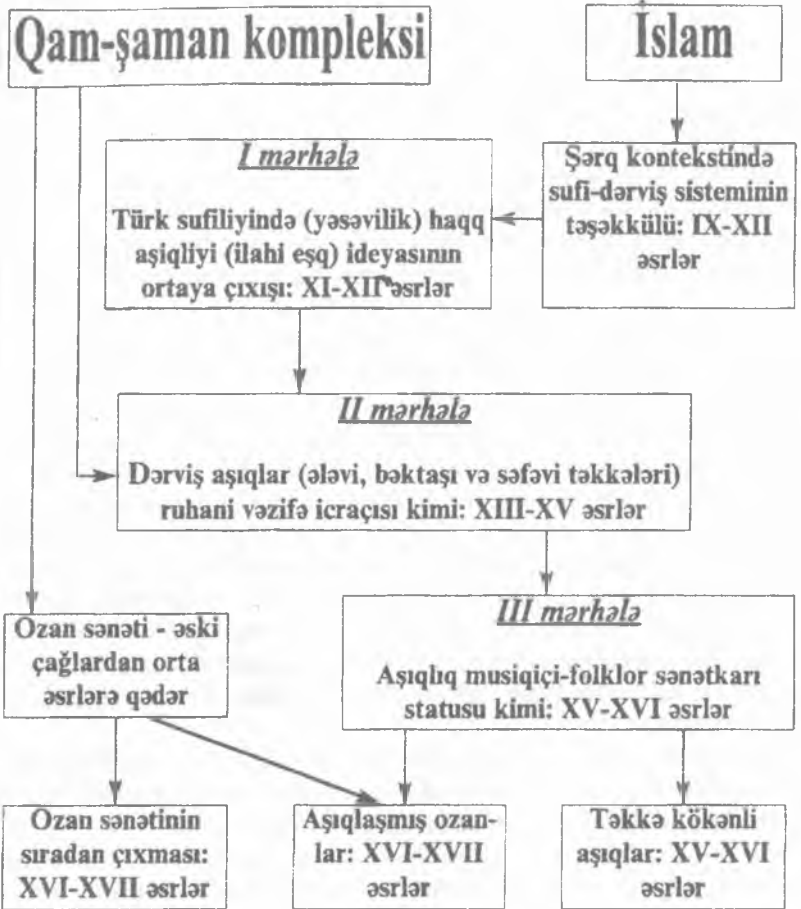
Orta əsrlərdə ozan və aşığın bir müddət yanaşı yaşaması müşahidə edilirsə də sonralar yavaş-yavaş bu tarixi mənərə dəyişir və yavaşdırma rəqabətli qarşdırma səciyyəsi alır. Son anda ozanların bir qisminin aşılqlaşması, digər qisminin isə sənət meydanını tərk etməsiylə nəticələnən həmin rəqabətlə qarşdırmanın izləri çox qabarıq şəkildə olmasa da, bir sıra dastanların süjet xəttində sezilməkdədir. Burada belə bir məsələyə ayrıca diqqət yetirmək lazımdır ki, islamaşmış ozanların (əslində onlar ilk vaxtlarda yarımsəlsman, yarışamandırlar) aşılığı qəbul etməyən qismi ifa və repertuar baxımından müəy-

yən dəyişikliyə uğrasalar da əvvəlki sənət ənənələrini mümkün qədər qoruyub saxlamağa çalışmışlar. Bu səbəbdən də orta əsrlərin sosial-siyasi axınlarına, xüsusən də ən 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 sıxışdırılmışdır. Siyasi qüvvələr tərəfindən himayə olunan, tərəfi saxlanılan aşığın aşıqlığı qəbul etməyən ozanı sıxışdırması nəticəsində bu sənət istə-istəməz meydanı tərk etməyə məcbur olmuşdur. Ozana həqarətlə baxmaq, onu uzunçu, boş danışan hesab etmək artıq XVII yüzillikdə xalq arasında möhkəmlənmiş estetik qənaətə çevrilmişdir [699, 411]. Bu zaman aşıqlığı qəbul etməyən ozanlar geniş arenadan, mərkəzlərdən yığışaraq ucqarlara - dini-siyasi təsirin az duyulduğu xırda tayfalar arasına çəkilməmişlər. Ola da bilsin ki, məhdud ucqarlığın çərçivəsinə düşdükdən sonra ozan-varsaq, ozan-yanşaq əvəzlənmələri getmişdir və ozanlar bir müddət həmin adlar altında fəaliyyət göstərmişlər. Nəzərə alsaq ki, "varsaq" və "yanşaq" sənətkar titulu olmaqla yanaşı, həm də həmin addakı türk tayfalarının (yəni "Varsaq" və "Yanşaq" tayfalarının) yaşadıkları bölgələrin - ərəzilərin adıdır [141, 302], onda belə bir mülahizə yürütmək olar ki, "Yanşaq" ərəzisinin (və tayfasının) ozanına yanşaq, "Varsaq" ərəzisinin (və tayfasının) ozanına isə varsaq deyilmişdir. Ozan sənətinin son məqamda Yanşaq və Varsaq kimi tayfaların arasına sığınıb yaşaması təsadüfi deyildi. Həmin qəbildən olan türk tayfaları atlı həyat tərzini keçirir və heyvandarlıqla məşğul olurdular. Atlı həyat tərzini keçirən tayfaların yaşayış və düşüncə sistemini güclü islam təsiri altına salmaq son dərəcə çətin məsələ idi - onlar müsəlmançılığı qəbul etsələr də dini ehkamların fərqi o qədər də varmır, əvvəlki ənənələrin böyük əksəriyyətini yaşatmaqda davam edirdilər. Şiddətli din təsirindən, o cümlədən də təriqət axarından qıraqlı qalmaq, müəyyən mənada islamaqədərki inanış sistemiylə - dədə-baba qaydasıyla və sərbəst düşüncəylə gəzib-dolanmaq həmin ərəzilərdə ozan sənətinin başqa yerlərlə nisbətə bir qədər də artıq yaşamasına imkan verirdi. Lakin bu müddətin özü də az çəkmişdir. Çünki XVII yüzillikdə ozanla bərabər yanşaq və varsaqa da ikrahlı münasibətin mövcudluğu yazılı qaynaqlarda qeyd olunmuşdur [699, 411]. İndi də canlı danışmada işlənməkdə davam edən "Sarsaq-varsaq danışma!", "Yanşaqlıq eləmə!", "Yanşıma", "Bu nə yanşaq-yanşaq danışır" frazem-qəliblərində boş-boş, yorucu, uzun-uzadı, gəvəzə-gəvəzə danışmaq, sözünün-söhbətinin yerini bilməmək məzmununu dayandır ki, həmin semantik tutum öz kökləri etibarilə ozan-yanşaq-varsaq sənətinin gözde salındığı orta çağlarla bağlıdır. "Koroğlu" dastanında "Aşıqsan, yoxsa yanşaqsan?!" sualının verilməsi də sözügedən mə-

qamda (ehtimal ki, XVII yüzillikdə) aşığa hörmətlə yanaşıldığını, yanaşağa-ozana isə artıq yaxşı münasibət bəslənmədiyini, yuxarıdan aşağı baxıldığını və hətta sənətkar sayılmayaraq ələ salındığını göstərir. Orta yüzilliklərin salnamə və folklor yaddaşında ozanın bir sənətkar kimi "uzun-uzadı danışan, özündən əfsanə, yalan uyduran" təşbehləri ilə gözdən salınması onun aşıqlığı qəbul etməməsiylə yanaşı, repertuarında türk mifologiyasının şah əsərləri olan oğuznamələri yaşatmasıdır. Ozanın "uzun-uzun danışdığı, əfsanəyə, yalana bənzəyən" folklor örnəkləri məhz oğuznamələrdir! İslam təsirindən, başlıcası isə təriqət (sufilik) axarından kənarında dayanan bu folklor örnəklərinin yaşadılması və nəsil-dən-nəslə ötürülməsi müsəlman zehniyyətinin hakim olduğu orta əsrlərdə yolverilməz idi. İlk çağların mifik təsəvvürləri və oğuzların islamaqədərki etnik ənənələri ilə bağlı olan, qalibiyyətli türk yürüşlərini təbliğ və tərənnüm edən ozan dastanlarının ideya-estetik mövqeyi yeni dini-siyasi iqlimə uyğun gəlmirdi. Buna görə də onların qarşısını almaq və bu qəbildən olan folklor örnəklərini istisnasız şəkildə gözdən salıb sıradan çıxarmaq üçün bütün vasitələrdən istifadə edilirdi. Artıq on altıncı yüzilliyin ikinci yarısı və on yeddinci yüzilliyin əvvəllərində həmin məqsədə demək olar ki, nail olunmuşdu. Ozanlar öz repertuarları ilə birlikdə sənət meydanını tərk etmişdilər. Bu vaxtdan etibarən oğuznamələr Qafqaz və Anadolu ərazisində bir daha nəzərə çarpmır. Onların XIV-XV yüzilliklərdə yazıya alınmış cüzi bir qismi, o cümlədən "Kitabi-Dədə Qorqud" boyları əlyazmalara sığınıb qala bilər.

Beləliklə, erkən orta çağlardan başlanıb on altıncı yüzilliyin ortalarına qədər davam edən mürəkkəb, çoxşaxəli və keşməkeşli yolun yekunu kimi sənət aləmində **ozan-aşıq keçidi** baş verdi.

Ozan-aşıq keçidinin əsas mahiyyəti ozan sənətinin tarix səhnəsindən çəkilərək öz yerini aşıq sənətinə buraxmasıdır. Burada söhbət transformasiyadan, yəni bir sənətin öz şəklini, halını dəyişərək başqa bir sənət şəkli almasından (baxmayaraq ki, bir qisim ozanlar aşıqlığın təsiri ilə aşıqlaşmışlar) deyil, bir sənətin (ozan sənətinin) müəyyən tarixi-siyasi və ideoloji səbəblər üzündən başqa bir sənətlə (aşiq sənəti ilə) əvəzlənməsindən gedir. Bu sənətlər tarixi-mədəni funksiyasına görə nə 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 keyfiyyətləri mənimsəsə də heç bir zaman ozan sənətini özünün birbaşa sələfi və ana qaynağı kimi qəbul etməmişdir. Bu mənada ozan sənəti aşıq sənətinin birbaşa deyil, dolayısıyla (qam-şaman kompleksindən sufi təriqətlərinə, oradan isə aşıqlığa) sələfi sayıla bilər.



Ozan-aşıq keçidi başa çatdıqdan sonra "haqq aşığı" və "aşığı" ad-titulu xalq arasında öz nüfuzunu möhkəmləndərək, heç bir başqa titulla müştərəkliyə yol vermədən sərbəst işlənmə hüququ qazandı. Folklor yaddaşı və yazılı qaynaqlar göstərir ki, "haqq aşığı" – istedad vergisi olan sənətkardır. Ona aşılıq haqq-ilahi tərəfindən vergi kimi verilmişdir. Bədahətən çalıb-çağırmaq, sinədən söz söyləmək, qaibdən xəbər vermək, tanrı dərğahından soruq gətirmək, müşkül mətləbləri yüngül eləməyə qadir olmaq "haqq aşığı"nın əsas əlamətləridir. Haqq aşığılarının ilham mənbəyi ilahi-qudsal aləm olduğu üçün onları heç kəs bağlaya bilmir. Bu qisim sənətkarların üzərində haqq nuru, Tanrı nəzəri dayandığına görə dünyadan köçdükdən sonra onların dəfn olun-

duqları yer ocaq sayılır, qəbirləri pir kimi ziyarət edilir. Bu baxımdan Laçın rayonu ərazisində - Həkəri çayı sahilində "Haqq aşığının qəbri" adıyla məşhur olan Sarı Aşıq məzarının ziyarətəgah hesab olunması barədə Salman Mümtazın 1927-ci ildə yazdığı "Aşıq Abdulla" başlıqlı məqaləsindəki 'qeyd maraqlı doğurur: "Əhalinin bir qismi aşığı "haqq aşığı" adıyla yad edərək ziyarətinə gəlirlər" [113, 170]. Cəbrayıl rayonu ərazisindəki Diri dağında "Aşığın qəbri" adlanan pir-ziyarətəgah da haqq aşığı Dirili Qurbaninin dəfn olunduğu yerdir [460, 20].

Belə bir diqqət çəkən cəhətə də nəzər yetirmək yerinə düşər. "Haqq aşığı" ad-tituluna yiyələnmiş klassik sənətkarların əksəriyyəti barədə dastan yaradılmışdır. Həmin dastanlarda aşılıq (sevgi) və aşılıq (sənətkarlıq) onlara yuxuda ikən buta kimi, vergi kimi ilahi tərəfindən (bəzi dastanlarda nurani dərviş, bəzilərində Xızır, bir başqa qismində isə Həzrət Əli vasitəsilə) verilir, buna görə də onlar toxunulmaz, söz-sənət meydanında yenilməz və məğlubedilməz olurlar. Tanrı vergisinin qüdrəti ilə bütün müşküllərdən qurtara bilirlər. "Qurbani", "Abbas-Gülgöz", "Xəstə Qasım" dastanları bu baxımdan xüsusi əhəmiyyətə malik olan folklor örnəkləridir. Hətta tarixi şəxsiyyətlə bağlı olub-olmadıqları bilinməyən "Aşıq Qərib", "Seydi-Pəri", "Yetim Aydın", "Novruz-Qəndab" və başqa dastanların qəhrəmanları (Qərib, Novruz, Seydi, Yetim Aydın) məhz ilahi vergiyə malik haqq aşıqları olduqları üçün hər cür maneəni dəf edərək istəklərinə çata bilirlər. "Əsli-Kərəm" dastanında isə Kərəm buta və "haqq vergisi" almadığından "haqq aşığı" səviyyəsinə qalxmır və buna görə də sonuncu maneədən (tilsimli don) keçə bilmir. Kərəmlə bağlı olan dastandakı məhəbbət (müsəlman-türk oğluy ilə erməni qızı arasındakı sevgi) xalq tərəfindən təqdir olunmur, əksinə, folklor təfəkkürü belə bir izdivacın qəbul edilməzliyini özünəməxsus tərzdə irəli sürür. Ona görə də "Əsli-Kərəm" dastanının əvvəlində başqa məhəbbət dastanlarından fərqli olaraq Kərəmə buta verilmir. Həm butanın verilməməsi, həm də sonluqda arzuolunmaz qovuşuğun – Kərəmin Əslinin vüsalına yetməsinin qarşısının alınması – Kərəmin yandırılaraq cəzalandırılması milli-etnik düşüncənin bu hadisəyə tarixi-estetik münasibətini əks etdirir.

Haqqında danışılan və tutuşdurmağa cəlb olunan dastanların ümumi mənzərəsindən də görüldüyü kimi, qəhrəmanları "haqq aşığı" olan dastanlarda dini-təsəvvüf ruhlu şerlər - deyişmə, qıfıl bənd və müəmmalar xeyli yer tutur və bu istiqamətdə gedən bütün sınaq məqamlarında haqq vergisinə malik olan aşıqlar neçə-neçə aşığın açma bilmədiyi ən çətin bağlamaları belə asanlıqla açır şərh edərək qalib gəlirlər. Yəqin ki, Kərəmə haqq vergisi verilmədiyindən onun taleyindən danışan dastanda təriqət səciyyəli dini-ruhani sorğu-deyişmələr yox dərəcəsidir.

Ənənədən gələn keyfiyyət göstəricisi kimi qam-ozan-baxşı kompleksində mövcud olan görücülük-baxıcılıq qabiliyyəti haqq aşığırlarında da təzahür edir. Təsadüfi deyildir ki, dastanlarda bir qayda olaraq, sınaq aktı kimi dastan qəhrəmanının "haqq aşığı" olub-olmadığını yoxlamaq üçün onun gözlərini dəsmalla bağlayıb müxtəlif sorgular aparırlar. Məsələn, gözübağlı Qurbanidən Qara Vəzirin əlində nə tutduğunu soruşulduqda, o həmin şeyin alma olduğunu şerlə söyləyir. "Novruz-Qəndab" dastanında Novruzun gözlərini bağlayıb qabağından gözəl qızları növbəylə keçirirlər. Novruz onların kimliyini, hətta əyinlərindəki geyimləri və zinet şeylərini tam dəqiqliyi ilə bir-bir deyir və ən nəhayət, növbə gəlib çatanda öz sevgilisini tanıyır. "Seydi-Pəri" dastanında haramı quldurlar Seydidən tənənin arxasında gizlənənlərin kimliyini soruşurlar. Seydi kişi paltarında olan qızları şerlə təsvir edərək adbaad sadalayır. Bütün bunlar haqq aşığımda görücülük-baxıcılıqla əlaqədar olan qam-şaman keyfiyyətinin yaşadığını göstərir. Aşığı öləsgerin aşığılığın mahiyyətini əks etdirən məşhur ustadnaməsində:

*Hər yanı istəsə, baxanda görə,
Təriqətdə bu sevdalı gərəkdi*

deməsi də bu baxımdan olduqca qiymətlidir. Çünki "hər yanı istəsə baxanda görə" bilmək qabiliyyəti yuxarıda qeyd olunan qam-şaman-ozan kompleksinin özülü ilə genetik əlaqədədir.

Dini-təsəvvüfi və mifoloji örtüyü, eləcə də xalq yaradıcılığına məxsus mübaliğəni nəzərdə saxlamaqla "haqq aşığı" titulu barədə əsasən o qənaəti qəbul etmək lazımdır ki, bədahətən çalıb-çağırmaq, söz düzüb-qoşmaq istedadı olan və orta əsrlər təsəvvüf dünyagörüşünə dərinlənən yiyələnən el sənətkarları bu adla tanınmışlar. Saz sənətinə öyrənmə yolu ilə yiyələnən, bu sənətin kamil bilicisinə çevrilən, lakin, istedad vergisindən ("haqq vergisindən") məhrum olan sənətkarlar isə sadəcə "aşığı" deyər çağırılmışlar. "Haqq aşığı" və "aşığı" ad-titullarıyla dərəcələndirən ölçü-mizanlar orta əsrlərdən sonra yavaş-yavaş unudulmağa başlamış və on doqquzuncu yüzilliyin ikinci yarısından etibarən aşığılar arasında belə bir prinsipial fərq aparılmamışdır. Bu da əsasən onunla bağlıdır ki, həmin dövrdən sonra ictimai-siyasi iqlimin dəyişməsi nəticəsində sufilik təriqəti xalq gütlələri arasında öz nüfuz dairəsinin əvvəlki səviyyəsindən aşağı enməyə başlamışdır.

Ozan-aşığı və qopuz-saz əvəzlənməsi bu sənətdəki sinkretik ünsürlərin əsas təbəqələrinə - musiqi, rəqs və söz üçlüyünə yeni bir ab-hava, bədii-estetik iqlim gətirmişdir. Kifayət qədər geniş zaman və məkən əhatəsində gedən həmin hadisənin ən qaynar məqamları XV-XVI əsrlərə düşür. Qopuz musiqisinin saz musiqisinə çevrilməsi zərur-

rəti sənətin tərkibindəki digər ünsürləri – rəqs və sözü də zəncirvari şəkildə əhatə edirdi. Təriqət axarı mifoloji məzmun daşıyan qam-şaman ekstatik hərəkətlərini tədriclə çəkib özünün məqsədlərinə yönəlirdi. Daha doğrusu, bir qədər öncə də deyildiyi kimi şamançılıqda mövcud olan mərasim rəqsləri hazır qəlib kimi götürülür və müəyyən improvizasiya prosesindən sonra onlardan sufi ayinlərinin icrasında istifadə olunurdu. Təkkələrdə keçirilən mərasim və ayinlərdə icra olunan sufi-dərviş rəqsləri eynilə qam-şaman rəqsləri kimi ekstatik mahiyyət daşıyırdı. Təkkə mərasimlərindəki musiqi və rəqslər ilahi aləmlə, tanrı dünyası - göy, səma ilə bağlı olduğu üçün həmin musiqi və rəqslər "səma" adlanırdı. Səmayi-səməvi musiqi və səmayi rəqs təkkələrdə çox zaman aşıqlar tərəfindən ifa olunurdu. Ayin zamanı sazla bərabər ney, qaval, davul, balaban və s. də çalınırdı. İstər qam-şaman rəqslərinin, istərsə də səmayi rəqsin məqsədi insanı ekstaz vəziyyətinə gətirmək idi. Sufilərin «**vəcd**» adlandırdıqları həmin vəziyyətdə şamançılıqda olduğu kimi, müqəddəs ruhlarla əlaqəyə girmək, ilahi aləmə səfərə çıxmaq mümkün sayılırdı. Sadəcə olaraq qam-şamanlar ekstaz halına çatdıqdan sonra qarşıya qoyduqları məqsədə müvafiq olaraq tanrı dünyasında müxtəlif ruhların arxasınca getdikləri halda, sufilər yalnız bir ruha – «**Vücut**» deyər tapındıqları Allaha qovuşmağa can atırdılar. «**Vəhdəti-vücut**» anlayışı da buradan doğmuşdur. Son məqsədə - nəticə ayrılığına baxmayaraq, qam-şaman və sufi mərasimlərindəki üsul və istiqamətlər bir-birinə yaxın idi.

Yəqinlik hasil etmək 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 çiyinlərini kəskin şəkildə o yan-bu yana oynadaraq oxumasını xüsusi dualara – alqışlara çevirir. Sonra fırlanaraq çiyinlərini 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. Zümzümə şəklində alqış-dualar, ilahilər deyilməyə başlayır. Həmin andan mərasimə musiqi – saz, balaban, ney, qaval, nağara-davul və s. qoşulur. Get-gedə musiqidə yüyrəklik və oxumaların çılğınlaşan tempi artırılır. Çoşğun oxumalar və çılğın musiqi sədaları altında ekstatik hərəkətlər toplusu olan məxsusi rəqs – səma başlanır.*

Müqayisəli təsvirdən də görüldüyü kimi qam-şaman və sufi mərasimləri ayrı-ayrı dünyagörüş sistemlərinə aid olsalar da mərasimlər arası funksional yaxınlıq və bağlılıq son dərəcə güclüdür. Daha doğrusu, şaman rəqsi sufi rəqsini hazır qəliblərlə təmin eləyən bir təməl-

dir. Təriqət mərasiminə şaman rəqsinin daşıyıcısı isə, əsas etibarilə ozan-aşıqlar olmuşdur. Ustad aşıqların "məclis havaları", "səmayi havalar" və yaxud "təkkə havaları" adlandırdıqları saz çalğıları çox güman ki, sufi mərasimlərinin tarixi tələbatı üçün yaradılmışdır və təriqət ayınlərinin icrası zamanı, o cümlədən də səmayi rəqslərin təşkilində onlardan geniş şəkildə istifadə edilmişdir. Ümumiyyətlə, səma ayınınin həm musiqi, həm rəqs, həm də söz (təsəvvüf ruhlu aşıq şerləri, nəfəs və ilahilər) baxımından təchizində aşıqlar müstəsna rol oynamışlar. İndi də aşıqların havacat repertuarında mühüm yer tutan "Baş divani", "Urfani", "Heydəri", "Mansırı", "Müxəmməs", "Qələndəri" kimi saz havaları səmayi havalar sırasındadır. Bir ənənə olaraq, "Baş divani" havasının çalınmasına başlanarkən aşığın: "Ya ilahi, ya mövlam, ya şahı-mərdan, səndən mədəd!" nidasıyla üzü göylərə – Tanrı dərğahına, ruhlar aləminə xitab etməsi də sözügedən havanın səmayiliyini göstərir.

Ozanın sənət meydanını aşığa təhvil verməsi 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 dastan epik mühitiylə bərabər *klassik aşıq təxəllüslərinin əksəriyyəti də sufi məzmunlu sözlərlə əhatələnir: «miskin», «qul», «xəstə», «divanə», «öksüz-yetim», «səfil» kimi təxəllüslər (və ya təxəllüs təyinləri) tanrı qarşısında bəndə «miskin»liyini göstərir; aşığın tanrının «qulu» olduğunu bildirir; bağlandığı vəhdəti-vücut fəlsəfəsinə uyğun şəkildə aşıq ilahi eşqin mərazinə tutulub onun «xəstə»sinə, «divanə»sinə çevrilir; vücutla vəhdətə girməyincə, Allaha qovuşmayınca özünü «yetim-öksüz», «səfil» və ya «qərib» sayır.* Bu meyl klassik poeziyada da qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Nəsimi, Xətayi, Füzuli və başqa klassiklərin təriqət şerlərində yuxarıda bəhs olunan söz-terminlər təxəllüs təyinləri kimi tez-tez boy göstərilər: xəstə Nəsimi, qul Nəsimi, miskin Xətayi, xəstə Xətayi, Miskin Füzuli və s. Türk təsəvvüf ədəbiyyatının babası Əhməd Yəsəvi də bir çox hikmətlərinin möhürbəndində «Qul Xoca Əhməd» təxəllüsü işləmişdir. Həmin bu axarın davamı kimi Türkünstan baxşılarının Qul Əlbənd, Qul Məşrəb, Qul Mahmud, Qul Əhməd, Qul Məhəmməd; Azərbaycan aşıqlarının Qul Abbas, Xəstə Qasım, Divanə Həsən, Miskin Mahmud, Şikəstə Abdulla, Yetim Aydın, Səfil Şənlik, Anadolu aşıqlarının Qul Hümmət, Qul Dəvəçi, Quloğlu, Öksüz Dədə, Aşıq Dərdli adlarıyla sənət aləminə gəlmələri təriqət cazibəsinin olduqca böyük mənəvi və coğrafi genişliyə yayıldığından soraq verir. Hələ orasını da əlavə eləyək ki, sözügedən cazibənin qüvvətli təsiri altında türk xalqlarına məxsus etnik-coğrafi ərazilərin qonşuluğundakı digər xalqların –

gürcü, yunan və ermənilərin aşığı da təriqət məzmunlu təxəllüsləri və təxəllüs təyinlərini bol-bol işlətməşlər.

Təsəvvüf dünyagörüşü orta çağ aşığı şerlərindəki obraz və deyimlərin də daha çox simvolik səciyyə almasına, məcazi-ışarəvi məzmun kəsb etməsinə təkan vermişdir. Həmin obraz və deyimlərin bir qismi təriqət leksikonundan və klassik poeziya ənənəsindən hazır qəliblər şəklində aşığı yaradıcılığına adlanmış, digər qismi isə gerçəkliklə bağlı olan məlum folklor obrazlarının ürfani məzmun alaraq yeniləşməsiylə yaranmışdır. «Mey», «badə», «Şahi-mərdan», «Meyxanə», «ərən», «qırıqlar», «cam», «əlif», «dal», «eşq», «mövla», «can», «canan» və s. bu kimi obrazlar birinci qismi, «qərib», «xəstə», «bülbul», «könül», «yol» qəbilindən olanlar isə ikinci qismi təmsil edirlər. İlk baxışdan İslama zidd görünən «mey», «meyxanə», «mey içmək», «sərxoş olmaq» kimi obraz və deyimlərin təriqət leksikonundakı rəmzi-mənəvi məzmunu aşığı sənətində də fəal poetik vasitəyə çevrilmişdir. XVII yüzillikdə Abbas Tufarqanlı «mey» və «meyxana»-nı ürfani-ışarəvi 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 fəaliyyət göstərmişlər:

1. Etnoqrafik mərasimdə.
2. Hərbi-siyasi mərasimdə.
3. Təkkə-təriqət mərasimində.

Etnoqrafik və hərbi-siyasi istiqamətlərdəki fəaliyyət istisnasız olaraq ozan ənənəsinin davamıdır. Belə ki, aşığı da ozan kimi elin toy-düün məclislərinin, şadlıq yığnaqlarının əsas çalıb-çağıranıdır; hərbi yürüş ərəfəsində ordunu coşğun əhval-ruhiyyəyə gətirən musiqiçinəğməkdir və s. Etnoqrafik mərasimin ənənə ölçülərinə uyğun olaraq, toy-düün məclislərində təbiət gözəllikləri, sevgi duyğuları və güzəran qayğıları ilə bağlı xəlqi çal-çağırlara, elat oxuma və söyləmələrinə, şer, rəvayət, hekayət, məzəli əhvalat, dastan kimi folklor nüsxələrinə geniş yer verilmişdir. Bu istiqamətin aşığı yaradıcılığında ana xətt olması onunla səciyyələnir ki, tarixi-etnik mədəniyyətin əsas yükünü aşığılar məhz toy-düün məclislərində, elin şadlıq mərasimlərində yaşadaraq daşımış və bir nəsildən digər nəsələ ötürmüşlər. Milli-etnik mədəniyyəti folklor konteksti daxilində yaşatma ənənəsi heç bir sənət sahəsində aşığı yaradıcılığında olduğu qədər canlı və güclü deyildir.

Türk etnosuna məxsus həyat tərzi, yaşayış qaydaları, dünyaduyum və milli mənlilik keyfiyyətləri yüzillər boyu ozan və onun çevrəsində necə yaranmış, davam etmiş və sənətdə əks olunmuşdusa, aşiq və onun ətrafında da həmin qaydada yaşayaraq sazın-sözün təsvir-tərənnüm obyektinə çevrilmişdir.

Aşığın etnoqrafik mərasimdəki fəaliyyəti digər iki yöndə – təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki funksiyalarda daha böyük şəkəyə malikdir. Belə ki, təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdə yalnız həmin istiqamətlərin özünə məxsus olan repertuar imkanları işə salındığı halda, etnoqrafik mərasimdə – toy-düyün, şadlıq yığnaqlarında adı çəkilən hər üç mərasimin söz və musiqi mətnləri eyni səviyyədə ifa olunmuşdur. Bunun əsas səbəbi odur ki, aşıqlar etnoqrafik mərasimlərdən həm də təkkə-təriqət və hərbi-siyasi mərasimlərdəki ideyaların təbliği üçün geniş auditoriya – söz meydanı kimi istifadə edirdilər.

Orta çağların hərbi-siyasi mərasimlərində ifa olunan aşiq mahnıları və sazda çalınan cəngi havalar dövlətin rəsmi göstərişinə əsaslanırdı. Əslində qəhrəmanlıq, cəngavərlik, alp ərlük əhvali-ruhiyyəsi yaradan söz və musiqi qüdrəti barədəki dövlət təsəvvürü qədim türk cəmiyyət quruluşundakı bahadırlıq dünyagörüşünə və həmin dünyagörüşü yaradıb-yayan, möhkəmlədən qam-şaman-ozan ənənəsinə söykənirdi. Həmin ənənə hun, məmlük, səlcuq yürüşləri zamanı etnik norma kimi formalaşmış və türk milli psixologiyasında qəti şəkildə möhkəmlənmişdi [726, 134]. Sonralar Cığatay, Osmanlı və Səfəvi dövlətlərinin ordu strukturuna aşiq və baxşı dəstələrinin rəsmi qurum şəklində daxil edilməsi və onlardan mənəvi-ekstatik iqlim yaradan vəsītə kimi istifadə olunması tarixi təcrübə və ənənəyə əsaslanırdı. Bundan əlavə, türk etnosuna məxsus tarixi mənlilik keyfiyyətlərinin – bahadırlığın qorunub saxlanması məqsədilə həm hərbi-siyasi, həm də etnoqrafik mərasimlərdə alp ərlük – qəhrəmanlıq motivlərini əks etdirən çal-çağırın, eləcə də rəvayət və dastanların ifa olunmasına xüsusi diqqət yetirilmişdir. Bu ideyanın əsas daşıyıcısı olan «Oğuznamə»lər islam dininin təsiri altında sənət meydanını tərk etdikdən sonra «Koroğlu» və «Şah İsmayıl» qəbilindən olan dastanlar bahadırlıq motivinin ikinci nəfəsi kimi ortaya çıxmışdır. Bəllidir ki, oğuz igidlərinin vuruş meydanlarındakı zəfər dolu şücaətlərini və qalibiyətli yürüşlərini tərənnüm edən ozanlar bəylər məclisində, şadlıq yığnaqlarında çalib-çağıraraq etnosun gələcək fəaliyyəti üçün mənəvi zəmin hazırlayırdılar. Eyni zamanda onlar yağı üstünə yollanan igidləri də həmin mahnı və söyləmələrin müşayiəti ilə coşdurub uğurlayırdılar. Bu istiqamətdəki fəaliyyət sənət meydanında ozanın yerini tutan aşıqlarda daha sistemli və mütəşəkkil qaydada getmişdir. Öncə xatırlanan tarixi

qaynaqlardan da göründüyü kimi, istər Osmanlı, istərsə də Səfəvi ordularında dövlət tərəfindən himayə olunan xüsusi aşığılar dəstəsi saxlanılırdı. Onlar çılğın ovqat yaradan cəng havaları çalır və döyüş, qələbə ruhlu mahnılar oxuyaraq ordunun vuruş əzmini, zəfər eşqini daha da gücləndirirdilər. Bir çox hallarda döyüşün qızgın çağında aşığılar özləri də bahadırlarla birlikdə qılinc götürüb düşməne qarşı vuruşurdular.

Ozan mərhələsində oğuz igidlərinin şərəfinə «Oğuznamə»lər yaradıldığı, boylar düzümləndiyi, bəhadrılıq nəğmələri qoşulduğu kimi aşığın fəaliyyəti dövründə də qəhrəmanlar və onların hünərləri, cəngavərlikləri, mərdlikləri barədə çoxçeşidli folklor örnəkləri yaradılmışdır. Koroğlu və onun dəliləri, Şah İsmayıl, Ərəbzəngi, Batmanqılinc və s. dastan obrazları məhz genetik qəhrəmanlıq duyğularının bədii təcəssümünü əks etdirir. Bu mənada ozanın Qazan xanı, Beyrəyi, Dəli Domrulu ilə aşığın Koroğlusunu, Giziroğlu Mustafanı, Batmanqılını, Dəli Alısını, Qaçaq Kərəmi eyni gene-semantik xətt üzrə gələn alplıq-bəhadrılıq-qəhrəmanlıq ənənəsinin ayrı-ayrı tarixi mərhələ və sosial-siyasi mühitlərdəki özünüifadəsidir.

Döyüş meydanında aşığıların oxuduqları qəhrəmanlıq nəğmələrini müşayiət edən saz havaları da mənəvi təpər, dözümlülük, əzmkarlıq, dönməzlik və yenilməzlik ruhu yaradan melodik tərkibə malikdir. Buna görə də meydan havaları çalınanda simlərdə yuvalanmış qılinc cingiltisi, at kişnərtisi, şığıyıb gedən bəddöy ayaqlarının meydangir səsi aydın şəkildə duyulur. Aşığıların hərbi-siyasi mərasimlərə ardıcıl və mütəşəkkil tərzdə cəlb olunmasının əlamətidir ki, hazırda repertuarda yaşamaqda davam eləyən saz havalarının yarından çoxu döyüş ovqatlıdır [82, 218-231]. Bundan əlavə, başda saz olmaqla türk etnosuna məxsus musiqi alətlərinin əksəriyyətinin quruluşunda yürüş və vuruş əlamətləri qabarıqdır. Sazda çanağın arxası ilə boyun hissəsini birləşdirən xüsusi ip (yaxud qayış) vardır. Həmin ip hərəkət zamanı – aşığı yeriyərkən, yaxud da at belində gedərkən sazı çiyindən asmaq üçündür. Çox güman ki, qopuzun da belə bir ipi olmuşdur. Məlumdur ki, oğuz igidləri, bəhadrılar qopuz-saz və qılinc qoşa gəzdirdirdilər. «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarından göründüyü kimi, hər oğuz igidinin demək olar ki, özünün şəxsi qopuzu vardır. Sonrakı mərhələdə Koroğlusunu, Şah İsmayılı meydanda saz və qılincle görürük. Buna görə də ustad aşığıların qəhrəmanlıq dastanları söyləyərkən «Saz qılincin qardaşdır» – cümləsini tez-tez diqqət önünə çəkməsi tarixi gerçəkliyə söykənən folklor deyimi kimi son dərəcədə qiymətlidir. Fiziki və mənəvi gücün vəhdətini təmsil eləyən saz və qılinc qovuşuğu – könül və qol birliyi türk bəhadrılarının tarix boyundakı əsas milli mənlilik keyfiyyətidir. Bu keyfiyyətin güclü axarda davam etməsində sazdan

başqa zurna («Oğuznamə»lərdə, o cümlədən də «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarında «surnay» adıyla təqdim olunur) və dəf («Oğuznamə»lərdə «davul») də mühüm rol oynamışdır. Yürüş və vuruşla bağlılığın əlamətləri zurna və dəf melodiylarının səs tərkibində başlıca xətti təşkil etməklə yanaşı, həm də həmin alətlərin quruluşundakı müəyyən detallarda özünü büruzə verir. Zurnanın alt hissəsindəki zəncir və dəfin üstündəki iplər yürüş zamanı bağlanmaq (zurnanın zəncirini çalğının kəmərinə; dəfin iplərini isə dəfçinin belinə) məqsədilə düzəldilmişdir. Bütün bunlar göstərir ki, saz, zurna, dəf və s. kimi türk musiqi alətləri hərəkət, yürüş-vuruş etnopsixologiyasını həm melo-semantik, həm də texniki quruluş baxımından tarix faktı kimi yaşadır. Ümumiyyətlə, atlı həyat təzi ilə sıx bağlı olan qədim türk kultürünün xarakteri tələb edirdi ki, türk musiqi alətlərini hərəkət zamanı, yürüş və vuruşda çalmaq mümkün olsun. Bu sıradan sazın tarixi imkanları və xidmətləri daha yaddaqalan olmuşdur.

Aşığın tarixi funksiya baxımından fəaliyyət göstərdiyi üçüncü istiqamət təkkə-təriqət mərasiminə bağlıdır.

Sufilərin təkkədə keçirdikləri ayin və mərasimlərin ekstatik aktını təşkil etmək, yəni melodik imkana malik musiqidən – sazdan və temperamentli oxu tərzinə köklənmiş ifaçıdan – aşıqdan başqa vasitələrə nisbətən daha fəal istifadə olunması məqsədyönlü şəkildə həyata keçirilmişdir. Əslində təkkə-təriqət mərasimləri aşığın öz tədbirlərinin iştirakçısına çevirməklə onu qaragüruhçu xurafat yasaqlarının pəncəsindən xilas edərək yaşatmış və tarix səhnəsindən silinib getməsinə imkan verməmişdir. Bu mənada aşıq 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 aşığın musiqi və söz repertuarında öz dərin izlərini buraxmışdır. Səmayi havalar və onların müşayiəti ilə oxunan sufi məzmunlu saz şerləri uzun zaman aşığın əsas sənət yükü sayılmışdır. «Aşıqlığın qapısından gir, bacasından çıx» sınağı ilə üzbəüz qaldıqda ilahidən mədəd diləyib «Baş divanı»dən «Müxəmməsə» qədər davam edən çətin və mürəkkəb sənət sirlərini, ifaçılıq qaydalarını açıb incələyən aşıqlar səmayi havalara və təsəvvüf ruhlu ustad sözlərinə (xüsusən də müəmma, qıfılbənd, təcnis, bağlama-deyişmə, vücudnamə kimi formalardakı kamil şerlərə) ayrıca diqqət yetirmişlər. Bu sənət sınağı aşıqlığın başlıca şərti hesab olunduğundan ustadından dərs alıb sərbəst fəaliyyətə başlamaq istəyən hər bir şagird həmin normativi tam dürüstlüyü ilə yerinə yetirdikdən sonra xeyir-dua ala bilməmişdir. Ustad-şagird ənənəsində əsas xətlərdən birini təşkil edən bu cəhətə indinin özündə də xüsusi həssaslıq və tələbkarlıqla fikir verilməkdədir. Göründüyü kimi, təkkə-təriqət mərasimlərinin

dəki uzunmüddətli fəaliyyət bir çox sənət ənənələrinin yaranması ilə nəticələnmiş, çalğı və oxu ifaçılığını yeni-yeni axarlara yönəltməklə rəngarəngləşdirmiş, repertuarın şəbəkəsini böyüdərək onu əlavə məzmun və poetik imkanlarla zənginləşdirmişdir.

Ümumiyyətlə, etnoqrafik, hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimləri aşiq sənətini həmişə bir vəhdət və toplu halında olan sistem kimi irəlilətməmişdir: yuxarıda sözügedən problemin müxtəlif yönərdən işıqlandırılması da göstərdi ki, hər üç mərasimin bu və ya digər dərəcədə bir-biri ilə daxili əlaqəsi vardır. Bu əlaqə onların bir-birinə uyğunlaşma, müəyyən xətlərlə bir-birini tamamlama və bütövləşdirmə meyllərindən yaranmışdır. Aşığın üç mərasim istiqamətində ifaçılıq ənənəsinə malik olduğunu

Həm aşığam, həm dərvişəm, həm dəli [395. 28] –

misrasında dəqiq ölçülərlə bölgüləyən Aşiq Ələsgər şübhəsiz ki, yüzillərin arxasından üzü bəri yol alıb gələn çoxyönlü fəaliyyətin tarixi mənzərəsinə isnad etmişdir. Çünki artıq Aşiq Ələsgər mərhələsində – on doqquzuncu yüzillikdə təkkə mərasimləri zəiflədiyindən, habelə Anadolu, İran və Qafqazdakı dövlət quruluşları dəyişdiyindən aşığın fəaliyyəti hərbi-siyasi və təkkə-təriqət axarlarından çıxaraq yalnız etnoqrafik mərasim istiqamətinə yönəlməklə kifayətlənmişdir. Hərbi-siyasi və təkkə-təriqət mərasimlərinə məxsus musiqi və söz repertuarı həmin vaxtdan etibarən müəyyən itkilərə məruz qalmasına baxmayaraq, etnoqrafik mərasimdə ifa olunaraq (əslində elə əvvəllər də ifa edilirdi!) öz tarixi missiyasını qeyri-rəsmi şəkildə davam etdirmişdir.

Aşiq sənəti türklüyün əski çağlardan gələn milli-mənəvi gücünün qorunmasında və etnosun perspektiv fəaliyyət üçün istiqamətlənməsində zəngin potensial imkanlara malikdir.



AŞIQ MÜHİTLƏRİ

Tarixi təşəkkül başa çatdıqdan, orta yüzilliklərdəki ozan-aşiq keçidi sona yetdikdən sonra Qafqaz, İran və Anadolu ərazilərində 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. Bəllidir ki, sözügedən tarixi mərhələdə Anadoluda Osmanlı, Qafqaz və İranda isə Səfəvi xanədanları güclü fəvqəldövlətlər idi. Buna görə də Qafqaz və İranda aşiq sənəti Səfəvi dövlətinin, Anadoludakı aşiq sənəti isə Osmanlı dövlətinin mədəni-siyasi həyatına uyğunlaşırdı. Nəzərə alınsa ki, hər iki dövlətin başında duranlar aşiq sənətinə xüsusi maraq göstərən şair-hökmdarlar idi, onda qayğı və diqqətin hansı səviyyədə getdiyini təsəvvürə gətirmək o qədər də çətin olmaz. Təsadüfi deyildir ki, aşiq sənəti yaranışdan bu günədək heç bir zaman XVI-XVII yüzilliklərdə olduğu qədər dövlətin diqqət və nəzarəti altında olmamışdır. Aşıqlığın "qızıl çağı"nın həmin dövrə düşməsi də bu səbəbdəndir. Həm Osmanlı, həm də Səfəvi dövləti aşıqlardan orduda və xalq arasında mövcud hakimiyyətə inam yaradan, qələbə, zəfər, yenilməzlik aşılaman qüvvətli vasitə kimi istifadə etdiyindən həmin dövlətlər daxilindəki aşiq sənətində mövcud siyasi iqlim öz qabarıq əksini tapırdı. Buna görə də eyni sənətin musiqi və söz repertuarında fərqlənmələr, daha sonra isə iki istiqamətə yönəlmə meylləri ortaya çıxırdı.

İki ayrı yönə çevrilmənin bir başqa səbəbi də Qafqaz və İran ərazisindəki aşıqlığın daha çox təkkədən gələn, sufi-dərviş ocaqlarına sıx bağlı olan sənət tipi olmasıydı. Bu, təşəkkül baxımından aşıqlığın əsas tipi idi. Aşıqlığını ikinci tipi isə birinci tipi sufi-dərviş ocaqlarından çıxan aşıqların təsiri ilə aşıqlıq yolunu tutanlar, yəni aşıqlaşmış ozanlardır. İstər Qafqaz və İranda, istərsə də Anadoluda aşıqlığın hər iki tipi təşəkkül tapmışdır. Sadəcə olaraq, Qafqaz və İranda aşıqlığın birinci, Anadoluda isə ikinci tipi daha üstün mövqeyə malik olmuşdur. Qafqaz və İranda sufi-dərviş ocaqlarının çox olması səbəbindən bu ərazidəki aşıqlığın əsasən təkkədən çıxması ehtimalı böyükdür. Hə-

min ərazinin ozanlarına gəldikdə isə, onların bir qismi sufi-dərviş ocaqlarına məxsus aşıqların təsiriylə təşəkkülün növbəti mərhələsi kimi aşığılaşmış, uyğunlaşmayanları isə sənət aləmini tərk edərək sıradan çıxmışlar. Anadoluda sufi-dərviş ocaqları Qafqaz və İrana nisbətən az olduğundan aşığılaşma prosesi orada bir qədər gec və ləng getmişdir. Anadolu ərazisində ozanların aşığılaşması xətti daha qabarıqdır. Bu da onu göstərir ki, Anadolu aşığılığı əsasən Qafqaz və İrandakı təkkə kökənli aşığılığın təsiri altında biçimlənmişdir.

Aşığılaşmış ozanlar əski sənət gələnlərindən – ifaçılıq prinsiplərindən tam ayrılı bilmədiklərindən onların çalğı, oxu və davranış tərzləri ilə sufi-dərviş ocağına məxsus aşıqların ifa tərzləri arasında müəyyən fərqlər gözə çarpar. Maraqlıdır ki, bu fərqlər indinin özündə də aşıq ifaçılığının bir sıra axarları boyunca qorunub saxlanılmaqdadır. Belə ki, Anadoluda bardaş qurub oturaraq saz çalıb oxumaq da ifaçılıq ənənəsinə daxil olduğu halda, Qafqaz və İranda ayaq üstə dayanaraq, yaxud da hərəkət edərək (gəzişərək 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 aşığılığın aşığılaşmış ozanlardan təşkil olunmasının dolğun bir görüntüsüdür. Bundan əlavə, Anadolu aşıqlarının oxu və çalğı tərzlərində də ozan biçimləri xeyli yer tutur. Buna görə də Anadolu aşığılığı Qafqaz və İrandakı aşığılığa nisbətən ozan sənətinə daha yaxındır. Qafqaz və İrandakı aşığılıq sufi-dərviş ocağına, təkkə ayin və mərasimlərinə bağlı olduğundan onların davranış, oxu və çalğı tərzlərində hərəkətə, rəqsə sövq eləyən ekstaz ünsürləri aparıcıdır. Bu keyfiyyət Anadolu aşığılığında bir qədər zəifdir.

Deməli, bir tərəfdən aşığılığın hansı tipdə təşəkkül tapmasından, digər tərəfdən də Osmanlı və Səfəvi dövrlərindəki mədəni-siyasi şəraitin tarixi axarından asılı olaraq aşıq sənəti elə 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 olduğuna görə həmin ərazidəki aşıq sənətinə Azərbaycan aşıq sənəti, bugünkü Türkiyə ərazisindəki aşıq sənətinə isə Anadolu aşıq sənəti deyilməsi gerçəkliyə uyğundur.

"Azərbaycan aşıq sənəti" etnik-mədəni məfhum olaraq götürüldüyündən onun miqyası etnosun tarixi-coğrafi məskunluğuna uyğun şəkildə müəyyənləşdirilməlidir. Özünün ilkin inkişaf mərhələlərini vahid bir mədəni-siyasi çevrədə - Səfəvi dövləti ərazisində keçirsə də, sonrakı tarixi proseslər nəticəsində Azərbaycan aşıq sənəti parçalanan torpaqlarla birlikdə bir neçə dövlət daxilində fəaliyyət göstərmək məcburiyyətində qalmışdır.

Öncə İran və Rusiya arasında bölünən Azərbaycan torpaqlarının şimal kəsimindəki bir çox bölgələr sonralar müxtəlif zamanlarda Ermənistan və Gürcüstana qatılmışdır. Taleyin uğursuzluğundan Azərbaycan aşiq sənətinin əsas ocaqlarının bir çoxu itirilən torpaqların qisminə düşmüşdür. Sonradan onların bir çoxu həmin tarixi türk ərazilərindən - Göyçə, İrəvan, Ağbaba, Zəngəzur mahallarından zorla çıxarılmışdır. Bu səbəbdən də Azərbaycan aşiq sənətinin həqiqi mənzərəsini yaratmaq üçün onun çağdaş mədəni-coğrafi görkəmi ilə yanaşı, tarixi məskunluğunun hüdudlarına da xüsusi diqqət yetirmək lazımdır.

Tarixi şəraitdən və sosial-iqtisadi əlaqələrin vəziyyətindən asılı olaraq Azərbaycan aşiq sənəti təşəkkülündən üzü bu yana həmişə özündə müəyyən mədəni-coğrafi bölgələr toplusunu birləşdirmişdir. Texniki nəqliyyat imkanlarının məhdudluğu və coğrafi şəraitin çətinliyi etnosun məskunlaşdığı ərazilərin bölgələrə - mahallara ayrılmasını təbii bir prosesə çevirmişdir. Borçalıdan Göyçəyə, Göyçədən Gəncəyə, Gəncədən Şirvana, eləcə də Şirvandan Qaradağa, Təbrizdən Urmiyaya gediş-gəliş imkanları böyük zaman apardıqından, üstəlik də coğrafi və iqtisadi cəhətdən əlverişsiz olduğundan həmin ərazilərdə məhdud çevrəli mədəni-iqtisadi əlaqələrə malik bölgələrin yaranıb formalaşması baş vermişdir. Orta əsrlər şəraitində bu cür bölgələrin sosial-mədəni zəmin əsasında ilkin aşiq mühitləri meydana gəlmişdir. Ehtimal ki, ilkin mühitlər təkkə ənənəsinin güclü olduğu Xorasan, Təbriz, Gəncə, Dərbənd, Urmiya, Şirvan kimi gəlişmiş ərazilərdə yaranmışdır. İstər ilkin mühitlər, istərsə 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 bir ciddi ifaçılıq və repertuar fərqi mövcud deyildir. Qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları, klassik ustad aşıqların (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 özəlliklər, yerli koloritdən gələn, habelə regional yaradıcılığı təmsil edən ifaçılıq və repertuar özünəməxsusluğu nəzərə çarpsa da, həmin cəhətlər sənətin əsas və vahid axarını dəyişdirmək gücündə deyildir.

Sənət çevrəsi kimi düşünülmən "aşiq mühiti" anlayışı təkcə sənətin müəyyən ərazidəki 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 çevrənin adət-ən-

ənəsi, iqlimi, suyu, havası, təbiəti, yerli camaatın psixologiyası, aşıq sənətinə həssaslıq dərəcəsi və s. bu kimi çoxsaylı və çoxqatlı atributlar daxildir.

Azərbaycan aşıq mühitlərini mədəni-tarixi səciyyəsinə görə aşağıdakı şəkildə təsnif etmək olar:

- 1) Gəncəbasar aşıq mühiti;
- 2) Borçalı aşıq mühiti;
- 3) Göyçə aşıq mühiti;
- 4) Dərələyəz aşıq mühiti;
- 5) İrəvan aşıq mühiti;
- 6) Çıldır aşıq mühiti;
- 7) Şirvan aşıq mühiti;
- 8) Dərbənd aşıq mühiti;
- 9) Qarabağ aşıq mühiti;
- 10) Naxçıvan aşıq mühiti;
- 11) Qaradağ-Təbriz aşıq mühiti;
- 12) Urmiya aşıq mühiti;
- 13) Zəncan aşıq mühiti;
- 14) Xorasan aşıq mühiti;
- 15) Savə aşıq mühiti;
- 16) Qaşqay aşıq mühiti.

Hazırda Anadolu aşıq sənətinin tərkibinə daxil olan Qars-Ərzurum aşıq mühiti tarixi baxımdan Azərbaycan aşıq sənəti ilə Anadolu aşıq sənəti arasında keçid-körpü funksiyası daşıyır. Belə ki, Qars-Ərzurum aşıq mühitində həm Anadolu aşıq sənətinin, həm də Azərbaycan aşıq sənətinin xüsusiyyətləri cəmləşmişdir. Qabarıq şəkildə olmasa da belə bir keyfiyyət Azərbaycan aşıq sənətinin Urmiya və Çıldır aşıq mühitlərində də özünü göstərmişdir.

Azərbaycanın demək olar ki, bütün böyük mahallarını təmsil edən on altı tarixi aşıq mühiti XVI-XVIII yüzilliklər arasında özünün ən qaynar və parlaq dövrünü yaşamışdır. Bu müddət ərzində bir aşıq mühiti belə hər hansı tənəzzülə uğramamış və sıradan çıxmamışdır. Aşıq mühitlərinin bir qisminin sönməsi və ya sönmək dərəcəsində zəifləməsi iyirminci yüzilliyin müxtəlif mərhələlərində baş vermişdir. Təəssüf ki, sönmə və zəifləmə prosesinə sənətin daxili gücünün azalması səbəb olmamışdır. Aşıq mühitlərinin sıradan çıxmasında əsasən iki amil həlledici rol oynamışdır:

a) Ermənistan qatılmış Azərbaycan mahallarında ermənilərin etnik təmizləmə siyasəti keçirmələri nəticəsində Göyçə, İrəvan, Dərələyəz və Çıldır aşıq mühitləri məcburiyyət qarşısında dağılmışdır. İyirminci əsrin əvvəllərində (1905-1918-ci illərdə) başlayan, ortalarında (1948-1950-ci illərdə) 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 siyasətin düzgün qurulmaması və yad etnik-mədəni təsirlərin güclənməsi nəticəsində Qarabağ, Dərbənd kimi aşıq mühitləri tənəzzül mərhələsi keçirir. Sənətin birindən digərinə ötürülməsi ənənəsi aradan çıxdığına, xüsusən də ustad-şagird münasibətləri dayandığına görə indiki yaşlı aşığılar nəslə dünyasını dəyişdikdən sonra bu mühitlərin sıradan çıxma ehtimalı böyükdür.

Milli-mənəvi özümlülüüyü şərtləndirən saz musiqisinin dövlət tərəfindən himayə olunan rəsmi musiqi qurumlarında (xalq çalğı alətləri ansamblarında, orkestrlərdə və s.), musiqi tədrisi ocaqlarında (Musiqi Akademiyasında, musiqi məktəblərində), eləcə də radio və televiziya verilişlərində lazımi səviyyədə yer almaması, tar-kaman-qaval üçlüyünə nisbətən sazın arxa plana keçirilməsi aşıq mühitlərinin sönməsində əsas amillərdən birinə çevrilmişdir. Aşıq sənəti məhz dövlət tərəfindən rəsmi şəkildə himayə olunduğu XVII-XVIII yüzilliklərdə çiçəklənmə mərhələsi keçirmişdir. Milli-mədəni siyasətin düzgün istiqamətləndirilməməsi yad etnik-mədəni təsirlərin milli-mənəvi sistemə yol tapmasına, daha sonra isə onun müəyyən qatlarını ələ keçirməsinə şərait yaradır ki, son ucda da kökdən, etnogenezdən gələn tarixi duyum və düşüncə (bütövlükdə isə mənəvi yaşam) tərzə ciddi aşınmalara məruz qala bilər.

GÖYÇƏ AŞIQ MÜHİTİ

Gəncəbasar, Zəngəzur, Dərələyəz, İrəvan mahalları ilə əhatələnən Göyçə mahalı uzunluğu təqribən yüz, eni isə qırx kilometr olan böyük bir ərazidə yerləşir. Özündə Basarkeçər, Kəvər, Aşağı Qaranlıx, Yelenovka, Çəmbərək kimi beş iri rayon mərkəzini və yüzdən yuxarı kəndi cəmləşdirən bu qədim oğuz diyarında son bilgiyə (1988-ci il hesablamalarına) görə yüz mindən yuxarı adam yaşayırdı [53, 195]. Mahalın əhalisinin yüzə səksənini Azərbaycan türkləri, yüzə iyirmisini isə ermənilər və başqaları təşkil edirdi.

"Kitabi-Dədə Qorqud" boylarında adı keçən Göyçə Azərbaycan türklüyünün ən saf bölgələrindən biri olduğu üçün orada saz-söz sənəti həmişə güzəranın ayrılmaz tərkib hissəsi olmuş və ulusun mənəvi yaşam sistemində aparıcı mövqeyə yiyələnmişdir. Şübhəsiz ki, özəmətli özan sənətinin də əsas məskənlərindən biri olmuş bu qədim türk yurdu öz misilsiz koloritini, bulaq kimi qaynayan obrazlı danışıq tərzini milli ruhun ən saf və ən dərin qatlarından şirə çəkərək

yaşatmışdır. Göyçə ağsaqqal-ağbirçəklərinin danışıq tərzii ilə Dədə-Qorqud boylarının dili arasında az qala eyniyyətin mövcudluğu heç də təsadüfi deyildir. Bu mahal qərar tapdığı ilkin zamanlardan üzü bəri son süqut məqamına qədər demək olar ki, həmişə canlı folklor həyatı yaşamışdır. Orta yüzilliklərdə aşiq sənəti təşəkkül tapdıqdan sonra Göyçədə qüdrətli mühitlərdən birinin meydana gəlməsi də oradakı folklor həyatının ecazkar qüdrəti ilə bağlıdır.

Göyçə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin təkkə ocağı əsasında intişar tapan qanadına daxildir. "Miskin Abdal ocağı" adıyla pır, ziyarətqah səviyyəsinə qalxan məşhur sufi-dərviş ocağının Göyçədə qərar tapması bunu söyləməyə tam əsas verir. Miskin Abdal XVI yüzillikdə ömür sürmüşdür. Onun İrandan - güney Azərbaycandan köçüb gəlməsi, Şah İsmayıl Xətayi ilə şəxsi tanışlığı və yaxınlığı (hətta qohumluğu) barədə çoxsaylı rəvayətlər indi də el arasında gəzib dolaşmaqdadır. Elə bu özü də onun sufi-dərviş ocağına mənsubluğunun əlamətidir. Əsl adı "Hüseyn" olan sufi-dərvişin təsəvvüf məzmunu daşıyan "Miskin Abdal" təxəllüsünü götürməsi və İrandan gələrək qarşıya qoyduğu missiyanı həyata keçirmək üçün ocaq yaratması, çoxlu tərəfdarlar toplayaraq, təkkə ayin və mərasimləri keçirməsi Göyçə aşiq mühitinin rəmzi statusunu və ideya-estetik zəminini hazırlamışdır. Hətta çox-çox sonralar - XIX yüzilliyin ikinci yarısı ilə XX yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb-yaradan Növrəs İman Göyçə mühitində Miskin Abdalın yaratdığı ideya-estetik zəmini dərindən mənimsəməyin aşıqlıq üçün zəruri şərt olduğunu xüsusi vurğulamışdır:

*Yaxşı öyrənmişəm Miskin Abdalı,
Cəm imiş başında huşu, kamalı...*

Sözü gedən tarixi-estetik kontekstdə Miskin Abdalı bu günkü anlamda aşiq saymaq olarmı? Əgər olarsa, onda onun aşıqlığı bu statusun hansı mərhələsinə uyğun gəlir? Sualın şərhinə keçməzdən öncə folklor qaynağının belə bir bilgisini də nəzərə alaq ki, Miskin Abdalın saz çalması və hətta "Şahsevəni" saz havasını yaratması barədə rəvayət də el yaddaşında yaşayır. Bununla belə, sufi-dərviş ocağının yaradıcısı olduğu üçün onun el məclislərində, şadlıq toplantılarında saz çalıb söz söyləməsi imkansız bir məsələdir. Yaddaşlarda yaşayan və bəzi əlyazma parçalarına sığınıb qalan Miskin Abdal möhürlü şərlərdən də onun aşıqlığının mahiyyəti aşkar duyulur:

*Guşə-guşə yanıb nara yaxıllam,
Cismim od-atəşə qalanıb gedər.
İmtahan eylərlər könlüm şəhrini,
Eşqi-huqdan qeyri talanıb gedər.*

Könlündə "eşqi-haqdan" - haqq aşılıyından başqa bir şey saxlamayan Miskin Abdal aşılığın təkkə mərhələsini təmsil edir. Onun geniş anlamda – el arasında çalib-çağırən aşiq kimi təsəvvür olunması yanlışıdır. Bununla belə, məhz Miskin Abdal öz təkkə ocağındakı ayin və mərasimlərdə aşılığın fəlsəfi-ürfani məzmununu mənimsətdikdən sonra Göyçədə aşıqların el arasına yayılaraq təsəvvüf dünyagörüşünü təbliğ etməsi, o cümlədən də toy-düyn yığnaqlarını, şadlıq məclislərini aparması başlanmışdır. Buna görə də Miskin Abdalın aşılığı daha çox simvolik məzmun daşıyır və təkkə mərasimi hüdudundan kənara çıxmır.

Göyçədə, eləcə də Qafqazın digər təkkə kökənli aşiq mühitlərində aşılığın intişar tapması "Miskin Abdal ocağı" qəbilindən olan sufi-dərviş ocaqlarıyla yanaşı (hərçənd ki, bu ocaqları da bir qayda olaraq, Güney Azərbaycandan gəlmiş sufi-şeyxlər qurmuşlar), orta çağın sonlarına doğru – XVII-XVIII yüzilliklərdə Güneydən (Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan və s.) gələn və aşılığı ideya və sənət kimi yaymaqda məşğul olan ustad aşıqların missionerlik fəaliyyəti ilə də bağlıdır. Belə ki, məsələn, sözügedən Göyçə aşılığının ana axarında duran Aşiq Ələsgərin sənət şəcərəsi əslən İrandan – Güney Azərbaycanın Mərənd mahalından olan və Göyçəyə gənc yaşlarında aşiq kimi gələn Ağ Aşığa (öz adı Allahverdidir) söykənir:

Aşiq Talıb (XX yüzillik);



Aşiq Ələsgər (XIX yüzillik);



Aşiq Alı (XVIII-XIX yüzillik);



Ağ Aşiq (XVII-XVIII yüzillik);

.....?¹

Ağ Aşiq güneydən gələn ilk aşiq olmasa da, aşılığın ideya mərhələsindən sonra sənət statusuyla Göyçəyə yeridilməsində həlledici mövqeyi olan əsas sənətkardır. Göyçə aşiq mühitinin XVIII yüzilliyin ikinci yarısından başlanan və XIX yüzillikdə ən parlaq dövrünü keçirən çiçəklənmə mərhələsini məhz onun sənət şəcərəsinə mənsub olan sənətkarlar yaratmışlar.

¹ Ağ Aşığın İranda – Güney Azərbaycanda olan ustadı barədə Göyçə 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 iqliminə dayanan Göyçə aşığı mühitində neçə-neçə qüdrətli el aşığı yetişmiş və ağır yüklü - dərin məzmunlu dastanlar düzülüb qoşulmuşdur. XIX yüzillikdə Azərbaycan aşığı sənətinə Məhəmmədhüseyn, Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Aşıq Məhərrəm, Aşıq Musa, Şişqayalı Aydın, Aşıq Əziz, Usta Abdulla, Əbdüləziz, Növrəs İman və başqa onlarla kamil sənətkar bəxş edən Göyçə mühiti aşıqlar vətəni kimi bütün yaxın və uzaq mahallarda ad çıxarmışdır. Ağkilsə, Zod, Qızılvəng, Zərzibil kəndlərində az qala hər ev bir aşığı ocağına çevrilmişdir. İyirminci yüzilliyin əvvəllərində təkcə Basarkeçərin Zərzibil kəndində otuz beş aşığı yaşamışdır. Mühitdəki sənət həyatını - ifaçılıq və yaradıcılıq ahəngini dinamik vəziyyətdə, rəqabət və yarış ovqatında saxlayan bu çoxsaylılıq poetik və melodik kamilliyin – musiqi və söz sərraflığının davamlı yüksəliş keçirməsinə təkan vermişdir. Azərbaycan aşığı sənətinin ümumi mənzərəsinə diqqət yetirdikdə xüsusi məharət və istedad tələb edən bağlama, qıfılənd, müəmma və deyişmələrin çox hissəsinin Göyçə mühitində yaradıldığı məlum olur. Təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində də bu mühitin xidmətləri böyükdür. Aşıq Alı, Aşıq Ələsgər, Növrəs İman kimi qüdrətli sənətkarlar bütövlükdə aşığı şerinin bədii-üslubi və formal-texniki hüdudlarını ciddi keyfiyyət dəyişiklikləri hesabına genişləndirmişlər. Bütün zamanlar ərzində Göyçə aşığı mühitində yaradılan bədii nümunələr - şer və dastanlar öz poetik kamilliyi, məzmun dərinliyi, dil təmizliyi və üslub gözəlliyi ilə seçilmişdir. Bütövlükdə Azərbaycan aşığı sənətini təmsil etmək haqqına sahib olan Aşıq Ələsgər istedadı da bu mühitin poetik ab-havasında yetişmişdir.

Göyçə mühiti söz yaradıcılığı ilə yanaşı bəstəçiliklə - biri-birindən gözəl və tərəvətli saz havaları yaratmaqla da şöhrətlənmişdir. "Göyçəgülü", "Göyçə qaragözü", "Göyçə gözəlləməsi", "Köhnə Göyçə", "Məmmədsöynü", "Nəcəfi", "Heydəri" və bu qəbildən olan onlarla başqa saz havası ilk dəfə Göyçə sənətkarlarının barmaqlarından qopmuşdur. Göyçə aşığı mühitində pərvəriş tapan həmin havalar az sonra Azərbaycanın bütün aşığı mühitlərinə yayılmış və aşıqların musiqi repertuarında möhkəmlənmişdir. Bundan əlavə, digər mühitlərdə yaranan bir çox saz havalarının cilalanmasında və dolğunlaşmasında Göyçə aşıqları xüsusi sənətkarlıq məharəti göstərmişlər.

Aşığı sənətinin tarixi mənzərəsində belə bir özəllik də mövcuddur ki, bir sıra hallarda saz havaları öz ilkin bəstəçisindən daha çox mahir ifaçısının adını daşımışdır. Ola da bilər ki, bir qisim saz havaları başqa zamanlarda və başqa mühitlərdə yaranmış, lakin cilalanma və kamilləşmə mərhələsinə Göyçə aşıqlarının ifaçılığında çatmış, bu səbəbdən

də mahir cilalayıcısının, bənzərsiz ifaçısının adını öz üzərinə almışdır. Yüksək ifaçılıq mədəniyyəti ilə əsl sənət örnəyi səviyyəsində dayanan Göyçə aşiq mühitində belə adgötürmə imkanı çox olmuşdur. Şirin və yüyrek oxu tərzii, həmin ahəngdə də çalğı ritmi bu mühitdəki ifaçılığın əsasını təşkil etmişdir.

Yaradıcılıq meydanında Göyçə aşiq mühitinin zirvəsinə Aşiq Ələsgər qalxmışdırsa, ifaçılıq məharəti sahəsində bu ucalıq onun şagirdi Aşiq Nəcəfə nəşib olmuşdur. Mələhətli səsi və gözəl məclis aparmaq qabiliyyəti ilə qonşu mahallarda da ad-san qazanmış Aşiq Nəcəf iyirminci yüzilliyin əvvəllərində milli-etnik münəqişələr tüğyan etdiyi zaman ermənilər tərəfindən vəhşicəsinə öldürülmüşdür. Göyçə mahalının camaatına dağ çəkmək üçün azğın ermənilər elin sevimli sənətkarının kürəyinə qaynar samovar bağlamış və yanğının şiddətindən bağıra-bağıra ölən aşığın gözəl səsinə divan tutub həzz almışlar. Bu dəhşətli faciə Aşiq Nəcəf səsinin vurğunu olan minlərlə adamı sarıtmışdır.

Aşiq Nəcəfdən başqa Göyçə aşiq mühitinin yetirməsi olan ağılsəli Aşiq Musanın və zodlu Aşiq Əsədin də yüksək templi oxuma tərzii və zil zənguləsi el arasında xüsusi məhəbbətlə qarşılanmışdır. Bu səbəbdən də onlara "Koroğlu aşığı" – "Koroğluxan" deyirmişlər.

Göyçədə saza və sözə həssaslıq güclü olduğundan çox ehtimal ki, orada aşağı səviyyəli 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 üslubu tarix boyunca Göyçə aşıqlarından demək olar ki, fərqlənməmişdir. Göyçə süqut anına qədər həmişə Laçın-Kəlbəcər regionunu sənət qidası ilə təmin etmişdir. Əslində 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 Göyçəyə, Aşiq Ələsgərin və digər aşıqların yanına gələrək onlardan aşıqlıq elminin sirlərini öyrənmişlər. Maraqlıdır ki, 1915-ci ildə Aşiq Ələsgər qocalığına və başına gələn ailə müsibətlərinə görə aşıqlığı tərgitdiyi zaman öz sazını Kəlbəcərin Nədirxanlı kəndindən olan Aşiq Hüseynə bağışlamışdır.¹ Hər halda Aşiq Ələsgər elə-belə, adi bir aşığa saz verməzdi. Görünür, Aşiq Hüseynin yüksək ifaçılıq qabiliyyəti və saz-söz aləminin sirlərinə dərin bələdliyi qocaman sənətkarı valeh etmiş və buna görə də öz sazını ona bağışlamaq qərarına gəlmişdir. Ələsgər sazının Kəlbəcər aşığına tapşırılması faktının özü də Kəlbəcərin Göyçə aşiq mühitindən ayrılmaz olduğunu dolayısı ilə təsdiqləyir. Kəlbəcərin

¹ Bu bilgini İslam Ələsgər vermişdir.

Ağdabanlı Qurban, Aşıq Bəsti, Aşıq Şəmşir, Qəmkeş Allahverdi kimi qüdrətli saz-söz ustadları yetirməsində də həmin ədəbi-estetik bağlılıq əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Bu gün Gəncəbasar aşıq mühitinin tərkibinə daxil olan Gədəbəy aşıqları da əslində Göyçənin süqutuna qədər keçid-aralığ səcyyəsi daşmışdır. Gəncəbasar aşıq mühiti ilə Göyçə aşıq mühitinin nüfuz dairəsi tarix boyunca, bir qayda olaraq, Gədəbəydə kəsişmişdir. Gədəbəy aşıqlarının çağdaş musiqi və söz repertuarı, eləcə də ifaçılıq biçimləri indi də həmin tarixi mənzərəni qabarıq şəkildə əks etdirir.

Göyçə aşıq mühiti Gəncəbasar, Qarabağ, Dərələyəz və İrəvan aşıq mühitləri ilə sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. Şəmki Aşıq Hüseyin, Aşıq Ələsgər və Bozalqanlı aşıq Hüseyin üçlüyünün saz-söz əlaqələri, Aşıq Ələsgərin Dərələyəz, Qarabağ, Gəncə və İrəvan səfərləri, Növres İman, Aşıq Məhəmməd kimi istedadlı Göyçə aşıqlarının çoxsaylı və çoxşaxəli mədəni-tarixi münasibətləri həm adı çəkilən mühitlərin, həm də bütövlükdə Azərbaycan aşıq sənətinin yüksələn xətt üzrə inkişaf keçirməsinə güclü təkan vermişdir.

Göyçə aşıq mühiti 1988-ci ildə Azərbaycan türklərinin zorla dədə-baba yurdlarından çıxarılması nəticəsində dağılmaq məcburiyyəti qarşısında qalmışdır. Qaçqınlıq, didərginlik məşəqqətləri çəkən Göyçə sənətkarları pərakəndə şəkildə Gəncə, Şəmki, Daşkəsən, Şamaxı və Bakı ərazilərində məskunlaşmışlar. Sənət mühitini təkcə adamların yox, həm də tarixi-coğrafi ərazinin, iqlim şəraitinin, güzəran biçiminin və yaşam tərzinin bir toplu, bütöv halında ortaya qoyduğu göz önünə alınsa, artıq Göyçə mahalının tarix yaddaşına çəkiləni, bu səbəbdən də Göyçə aşıq mühitinin dağıldığı ürək ağrısı ilə etiraf edilməlidir.

DƏRƏLƏYƏZ AŞIQ MÜHİTİ

Sənət ənənəsi baxımından Göyçə aşıq mühitinə olduqca yaxın olan Dərələyəz aşıq mühiti də öz sazlı-sözlü oymaqları, çal-çağırılı məclisləri və kamil ustadları ilə ad çıxarmışdır. İyirminci əsrin əvvəllərində yüzdən yuxarı kəndi əhatə edən Dərələyəz mahalının ardıcıl sıxışdırmalardan və vaxtaşırı zorla köçürülmələrdən sonra səksəncinci illərdə iki rayonda (Soylan və Keşişkənd) cəmləşən iyirmiye yaxın kəndi qalmışdı [53, 153-156]. 1988-ci ildə Azərbaycan türkləri həmin kəndlərdən də məcburən çıxarılmışdır.

Göyçə mahalı ilə Dərələyəz mahalını bir-birindən məşhur Səlim gədiyi ayırmışdır. Çox mürekkəb coğrafi mövqedə yerləşən bu gədik

yalnız ilin altı ayında gediş-gəlişə imkan vermişdir. Altı aylıq qış dönəmində qar yağıb gədiyi bağladığından bir mahaldan o biri mahala adlamaq mümkün olmamışdır. Yaz-yay aylarında yaxın güzəran əlaqələri quran, sənət münasibətləri saxlayan Göyçə və Dərələyəz camaatı qış dönəmində demək olar ki, mahaldaxili həyat keçirmişlər. Qış zamanı bir-birinə qapanan aşiq mühitləri də həyatın digər axarları kimi yaz-yay çağlarında yenidən qaynayıb-qarıxmış və öz sənət münasibətlərini qarşılıqlı faydagötürmə zəminində qurmuşlar. Öz mahallarından əlavə Göyçə aşıqlarının Dərələyəz mahalına, Dərələyəz aşıqlarının isə Göyçə mahalına toy-düyünə çağırılması inkişaf ahənginin eyni axarda getməsinə geniş imkan və şərait yaratmışdır. Bundan əlavə, gah Göyçə aşıqlarının Dərələyəz aşıqlarını, gah da əksinə, 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 yaradıcılıqda poetik siqlətin, ifaçılıqda isə mədəni-estetik tutumun qüvvətlənməsinə təkan vermişdir.

Göyçədə olduğu kimi Dərələyəz mahalının da hər kəndində bir neçə aşiq yaşayıb-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 ərəşəyə gələn Aşiq Paşa, Qul Mustafa, Aşiq Cəlil, Şair Təhməz, Dəllək Xələf, Aşiq Əsəd, Şair Alhüseyn, Şair Məhəmməd (Aşiq Cəlilin qardaşdır), Şair Rzaqulu, Aşiq Qulu, Məhəmmədəli, Aşiq Bəhmən, Aşiq Mirzalı və başqaları Dərələyəz aşiq mühitinin kamil saz-söz ustaları kimi şöhrətlənmişlər. Bu sıradan başda yer alan Aşiq Paşanın XVI yüzilliyin ikinci yarısı ilə XVII yüzilliyin əvvəlləri arasında yaşayıb-yaratdığını ehtimal etmək mümkündür. Folklorçu İ. Abbasov Ermənistanda Matendaran əlyazmaları arasında axtarış apararkən onun 1611-ci ildə yazıya alınmış "Əca-yib görəydim dersən" misrası ilə başlanan bir gəraylısına rast gəlmişdir [2, 186]. Həmin mənbədəki 1687-ci il tarixli bir başqa əlyazmasında isə Qul Mustafanın:

*Bulandı çeşmim seli,
Məgər bir gün durulmazmı?
Üzün gördüm, oldum dəli,
Aşiq Paşa dirilməzmi?! [2, 187]*

bəndiyə başlanan gəraylısı verilmişdir ki, burada da Qul Mustafanın Aşiq Paşanı ustad kimi qəbul eləməsi anlaşılır. Hər halda, bu orta əsr

əlyazmalarındaki şerlər ən yaxşı vəziyyətdə həmin sənətkarların öz sağlığında yazıya alınmışdır. Amma sonradan başqa bir ifaçı dilindən qeydə alınması da mümkünlük içərisindədir. Bununla belə, variantlardan hansının dəqiq olub-olmamasından asılı olmayaraq, Aşiq Paşa və Qul Mustafanın aşiq sənətinin təşəkkül və biçimlənmə mərhələsində yaşayıb-yaratdığı göz qabağındadır. Olsun ki, Dərələyəz aşiq mühitinin əsası da Aşiq Paşa və onun davamçıları tərəfindən qoyulmuşdur. Burada belə bir cəhət də xüsusi maraq doğurur ki, Aşiq Paşa öz adı qarşısında "aşiq" sözünü məhz sənətkar ad-titulu kimi işlətməmişdir. Bu mənada 1611-ci ilə məxsus əlyazmadakı "Aşiq Paşa" təxəllüsü "aşiq" sözünün sənətkar statusunda çıxış etdiyini soray verən ilk yazılı qaynaqlardan biridir.

Dərələyəz aşiq mühitinin sonrakı dövr sənətkarları içərisində Sallı kəndindən olan Aşiq Cəlil xüsusi yer tutmuşdur. Aşılıq elminin sirlərinə dərinlən bələd olan Aşiq Cəlil bəstəçilik sahəsində - yeni saz havalarının yaradılmasında misilsiz xidmətlərə malikdir. Söyləndiyinə görə o, on iki saz havasının yaradıcısıdır. Hazırda aşıqların musiqi repertuarında yaşamaqda davam edən Aşiq Cəlil havaları aşağıdakılardır: "Baş Cəlili", "Orta Cəlili", "Ayaq Cəlili", "Qəhrəmanı", "Dərələyəz gəraylısı", "Qaytarma", "Badamı". Aşiq Ələsgərlə yaxından dostluq edən Aşiq Cəlil yaratdığı havaları, bir qayda olaraq, ilk öncə böyük ustadın hüzurunda çalar, onun xeyir-duasını almış. Göyçə aşiq mühitində Aşiq Ələsgər hansı haqqa sahibdirsə, Dərələyəz aşiq mühitində Aşiq Cəlil həmin mövqeyin yiyəsidir. Ondan yuxarı şagird yetişdirən Aşiq Cəlilin qardaşı və üç oğlu, daha sonra isə iki nəvəsi də aşiq olmuşdur. Kiçik oğlu Bəhmən məlahətli səsi və bənzərsiz çalğısı ilə atasının şöhrətini davam etdirmişdir. "Cəlil ocağı"nın son nümayəndəsi – Aşiq Cəlilin nəvəsi Aşiq Mirzalı 1993-cü ildə vəfat etmiş və bununla da Dərələyəz aşiq mühitinin əsas ocağı sönmüşdür.

Dərələyəz aşiq mühitinin ifaçılıığı saz və balaban müştərəkliyinə əsaslanmışdır. Yüyrək templi oxu tərzinə və musiqinin ritminə uyğun dinamik hərəkətə – oynaq gezişmələrə bu bölgədə xüsusi fikir verilmişdir. Repertuarda fəlsəfi-ürfani məzmun daşıyan deyişmə, müəmma, bağlama və buna bənzər örnəklərin önəmli yer tutması və bu qəbildən olan örnəklərin saz-söz məclislərində fəal işləkliyi, əlbəttə, yuxarıdakı ifaçılıq prinsipləri ilə birlikdə Göyçə aşiq mühiti kimi Dərələyəz aşiq mühitinin də təkkə kökənli olmasını səciyyəyləndirən qabarıq cizgilərdir.

Bütün aşiq mühitlərində olduğu kimi Dərələyəz aşiq mühitində də musiqi və söz repertuarının yerli yaradıcılığı və ifaçılığı əks etdirən regional-məhəlli cizgiləri olmuşdur. Həmin cəhətlərin kamillik və cilləlilik dərəcəsinə görə diqqət çəkənləri mühitdən kənara çıxaraq küt-

ləviləşmiş, yetkin olmayanları isə mühit daxilində bir müddət fəaliyyət göstərdikdən sonra işləkliyini itirmişdir.

Milli-siyasi təzyiqin güclü olduğu tarixi mərhələlərdə, xüsusən də 1915-1918-ci illərdə və əsrin ortalarında (1948-1950-ci illər) Dərələyəz mahalını tərk etməyə məcbur olan aşıqların böyük əksəriyyəti Naxçıvana gedərək orada məskunlaşmışlar. Dərələyəz aşığı mühitinin bel sütunu sayılan Aşiq Cəlil də ömrünün son bir neçə ilini Naxçıvanın Dizə kəndində keçirmiş və həmin kənddə də dünyasını dəyişmişdir. Ümumiyyətlə, XIX-XX yüzilliklərdə Dərələyəz aşığı mühitinə mənsub aşıqlar öz fəaliyyətlərinin çox hissəsini Naxçıvan aşığı mühitinin tərkibində davam etdirmişlər. Dərələyəz aşığı mühiti hazırda tamamilə sıradan çıxmışdır.

NAXÇIVAN AŞIQ MÜHİTİ

Göyçə və Dərələyəz aşığı mühitləri ilə yaxından sənət əlaqələri saxlayan Naxçıvan aşığı mühiti də Azərbaycan aşığı sənətinin tarixi mənzərəsində müəyyən yer almışdır. İfaçılıq prinsipləri baxımından qonşu mühitlərdən o qədər də seçilməyən Naxçıvan mühiti ötən yüzilliklər ərzində söz yaradıcılığı və saz bəstəçiliyi sahəsində özünəməxsus uğurlar qazanaraq aşığı sənətinin repertuar zənginliyinə qiymətli örnəklər əlavə etmişdir. "Naxçıvanı", "Naxçıvan gülü", "Köhnə Naxçıvanı", "Ağır şərili", "Yüngül şərili" [377, 371-377] və s. bu kimi orijinal saz havaları, "Ordubadlı Kərim", "Ziyad-Şövkət" dastanları, habelə regionun tarixi güzəranını əks etdirən çoxsaylı aşığı hekayətləri və aşığı şəri nümunələri Naxçıvanda saz-söz ovqatının uzun bir zaman ərzində sənət mühiti şəklində yaşadığını göstərir.¹ Maraqlıdır ki, görkəmli folklorçu Hümət Əlizadə "Koroğlu" dastanının ən məşhur qollarından birini - "Koroğlunun Balıca səfəri"ni 1930-cu ildə Ordubadda Aşığı Muxtardan yazıya almışdır.

Əsasən Şərur, Şahbuz, Sədərək və Ordubadın kəndlərində çalıb-çağırən Naxçıvan aşıqlarının ifaçılıq məharətinin sorağı mahaldan kənara da yayılmış, onları İran (xüsusən Urmiya, Təbriz ətrafı) və Türkiyə (İqdir, Ərzurum) toylarına dəvət etmişlər. XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər Naxçıvan aşıqları Naxçıvanın özündən daha çox İran və Türkiyə ərazisinin toy-düynlərini aparmışlar. Onlar getdikləri yerlərə öz mühitlərinin sənət havasını apardıqları kimi həmin mühitlərin çalğı

¹ Naxçıvanda yerli camaat "Şərur" adını "Şəril" şəklində tələffüz edir. "Şərili" - Şərura məxsus hava anlamında işlədilmişdir.

və oxu tərzindəki incə çalarları da mənimsəyərək Naxçıvana gətirmişlər.

Səksəninci illərdə fəaliyyət göstərməkdə davam edən Şerur aşıqlarının boğaz qaynatmalarında Urmiya və Anadolu aşıqlarına məxsus oxu üslubu hələ də sezilirdi.

Naxçıvan aşıq mühitinə mənsub olan ən qüvvətli saz-söz sənətkarı XVIII yüzillikdə yaşayıb-yaratmış Aşiq Süleymandır. O öz sənətkarlıq qüdrəti ilə Naxçıvandan çox-çox uzaqlarda da ad çıxarmışdır. Aşiq Süleyman müasiri olan Abdalgüləblı Valehin sənətkarlıq məharətinin sorağını eşitdikdən sonra Qarabağa yola düşmüş və orada onu sənət imtahanına çəkmişdir. Hər iki ustad bu ağır sınaqlı qarşılaşmadan üzüağ çıxmış və ömürlük dost olmuşlar. Aşiq Süleymanla Abdalgüləblı Valehin bir-birini sənət sınağına çəkməsi ağır yüklü bir saz-söz hekayətinə çevrilərək uzun zaman aşıqların repertuarında yaşamışdır.

Naxçıvan aşıq mühiti Aşiq Süleymandan başqa Xanxanım oğlu Əli, Çobankərəli Aşiq Cəfər, Aşiq Məmmədcəfər, Aşiq Muxtar, Gülalı Məmməd, Aşiq Fətulla, Aşiq Əzim, Aşiq Sultan, Aşiq Dədəkişi, Aşiq Aslan, Aşiq Abbas, Aşiq Həsən, Aşiq Yusif Sədərəkli kimi ustad aşıqlar yetirmişdir. Azərbaycan qadın aşıqlarının ən görkəmli nümayəndələrindən biri sayılan Aşiq Nabat Cavadova da bu sənət mühitində püxtələşib kamilləşdikdən sonra öz məlahətli səsi və gözəl ifaçılığı ilə dörd bir yana səs salmışdır.

XIX yüzillikdə Azərbaycan aşıq sənətinin azman ustadları Aşiq Alının, Aşiq Ələsgərin və Aşiq Hüseyn Şəmkirolinin Naxçıvana çoxsaylı səfərlər eləmələri, oranın toy-düynlərində çalib-çağırmaları, yerli sənətkarlarla birgə sənət məclisləri qurmaları həmin dövrdə bu mühitin saza-sözə, aşığa həssaslığını əks etdirir.

Mühitdə sənət qaynarlığını səciyyələndirən tarixi əlamətlər sırasında 1935-ci ildə Naxçıvan Aşıqlar İttifaqı adlı rəsmi təşkilatın yarıdılması da qeyd etmək lazımdır. Naxçıvan Aşıqlar İttifaqının həmin il keçirilən təsis konfransına regional mühiti təmsil edən əllidən yuxarı el sənətkarının nümayəndə göndərilməsi faktı da sənətin tarixi mənzərəsi barədə az söz demir.

Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin əldə etdiyi son bilgiyə (1993-cü il) görə hazırda Naxçıvanda fəaliyyət göstərən yerli və gəlmə (1988-ci ildə Dərələyəzdən gələn) aşıqların birgə sayı səkkizdir. Əsasən Şerur, Şahbuz, Babək və Sədərək rayonlarının kəndlərində güzəran keçirən bu aşıqların böyük əksəriyyəti altmış-yetmiş yaşlarındadır. Ustad-şagird ənənəsi davam etmədiyi üçün Naxçıvan aşıq mühitinin perspektiv fəaliyyət imkanları azdır.

İRƏVAN AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşıq sənətinin inkişafında İrəvan aşıq mühitinin də əhəmiyyətli mövqeyi olmuşdur. Özünəməxsus tarixi parlaqlıq keçirən bu mühit XX yüzilliyin əvvəllərinə qədər fəaliyyət göstərmişdir. Təəssüf ki, İrəvan aşıq mühitinin söz və musiqi repertuarı vaxtında yazıya alınmadığından indi onun gerçək görüntüsünü yaratmaq o qədər də asan deyildir. XIX yüzilliyin sonlarınaqədər 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 əhatəsində olan Qəmərli, Üçkilsə, Ellər, Zəngibasar, Vedibasar elləri türk folklor yaddaşında saz-söz məskəni kimi iz qoymuşdur. XIX yüzilliyin otuzuncu illərindən rus imperiyasının himayədarlığı ilə başlayan etnik sıxışdırma XX yüzilliyin əvvəllərində İrəvan şəhərində say nisbətini kəskin şəkildə ermənilərin xeyrinə dəyişdirdikdən sonra milli-mədəni həyatın bir sıra digər qatları kimi aşıq sənəti də öz meydanını daraltmaq məcburiyyəti ilə üzləşmişdir. İrəvan etnik təmizlənmə aparılan ilk tarixi türk bölgəsi olduğu üçün Azərbaycan aşıq sənətinin zor gücünə tənəzzülə uğradılaraq sıradan çıxarılan birinci aşıq mühiti də məhz onun taleyinə düşmüşdür.

Sıradan çıxarıldıqdan xeyli keçsə də İrəvan aşıq mühiti çoxəsrlik fəaliyyəti boyunca tarixi məxəzlərə və folklor qaynaqlarına pozulmaz izlər sala bilmişdir. "İrəvan çuxuru", "İrəvan gözəlləməsi" kimi saz havalarının mövcudluğu mühitdəki bəstəçilik və ifaçılıq mədəniyyətinin inkişaf səviyyəsi barədə xeyli təsəvvür verir. İrəvanda saz-söz məclislərinin qurulması, yaxın-uzaq mahallardan özünə güvənən aşıqların saz götürüb həmin məclislərə gələrək sənət meydanında minbir sınağa girməsi bir çox dastanın süjet xəttinə yerləşmişdir. "Yetim Aydın" dastanında əsərin qəhrəmanı Yetim Aydın saz-söz sənətinin ən kamil biliciləri olan Dədə Qürbət, Dədə Güclü və Dədə Heykəllə məhz İrəvanda qarşılaşır. O, sənət imtahanından qalib çıxır və üstəlik özündən qabaq buraya deyişməyə gəlib uduzaraq "əsir düşən" otuz doqquz aşığı da xilas edir. Şübhəsiz ki, dastan təfəkkürü bu yeri (İrəvan) və sənət meydanlarını boşuna xatırlatmır. Onların arxasında müəyyən mədəni-tarixi zəmin dayanır. Nisbətən yaxın zamanın – XIX yüzilliyin saz-söz iqlimini əks etdirən "Aşıq Ələsgərin Uluxanlı (Zəngibasar) səfəri" isə İrəvan çevrəsindəki mədəni-tarixi gerçəkliklə birbaşa bağlıdır.

ÇILDIR AŞIQ MÜHİTİ

Azərbaycan aşıq sənətinin klassik ifaçılıq ənənələrini və təşəkkül dövrü repertuarını həssas bir mühafizəkarlıqla qoruyan Çıldır aşıq mühitinin yerinə yetirdiyi tarixi vəzifə də bənzərsizdir. On səkkizinci yüzilliyin axırlarına qədər geniş həddüdlü bir mahal kimi Osmanlı dövləti daxilində öz mədəni-coğrafi bütövlüyünü saxlayan qədim Çıldır mahalı on doqquzuncu yüzillikdə rus işğalı nəticəsində ikiye parçalanmış, daha sonra isə ərazinin işğal olunmuş kəsimi Gürcüstan və Ermənistan arasında paylaşılmışdır. Beləliklə, XIX-XX yüzilliklər ərzində Çıldır mahalı üç bölümdən ibarət olmuşdur:

1. Mahalın Şərqi Anadoluda - Türkiyə ərazisində qalan və indi də "Çıldır" adı daşıyan hissəsi.

2. Ermənistana qatılan Ağbaba və Qızılqoç kəsimi. Bunlar sonradan Amasiya və Qukasyan rayonları adlanmışdır.

3. Gürcüstana qatılan və "Məsxət – Cavaxetiya" adı verilən bölüm.

Tarixi Çıldır mahalı anlayışı bu üç bölümün bütövlüyündən ibarətdir. Çıldır aşıq mühiti də həmin irimiqyaslı ərazidə qərar tapmışdır. Borçalı və Qars aşıq mühitləri arasında yerləşən Çıldır aşıq mühiti özündə həm Azərbaycan, həm də Anadolu aşıqlığının özəlliklərini cəmləşdirmişdir. Ümumi nisbətdə Azərbaycan aşıq sənətinə məxsus xüsusiyyətlər – ifa tərzı və repertuar şəbəkəsi daha qabarıqdır. Təksazlı ifaçılığa əsaslanan bu mühit aşıqlaşmış ozanlar qrupuna daxildir. Bardaş qurub oturaraq çalib-oxumaq ənənəsi də Çıldır aşıqlarının ifaçılığında müəyyən yer tutmuşdur.

Ənənəvi olaraq on iki simli sazlardan istifadə edən Çıldır aşıqları əsasən üç kök üstündə (Şah pərdə, Baş pərdə, Orta pərdə) çalib-çağırmağa üstünlük vermişlər [195, 130]. Çalğıda üçpərdəli sistemin statikliyini qopuz çalğı tərzinin mühafizəsindən də gələ bilər.

Azərbaycan aşıq sənətinin ənənəvi musiqi repertuarı Çıldır aşıq mühitində də ana axarı təşkil etmiş, bununla belə, bu mühitdə digər mühitlərdə müşahidə edilməyən sayda saz havası mövcud olmuşdur: "Ağbabayı", "Deyişmə", "Diyarbəkiri", "Qaracaoğlan", "Qurdoğlu", "Göynəbaşı" ("İfxanı"), "Güləndamı" ("İsgəndəri"), "Otalı", "Otuz biri", "Xoşdamağı", "Çuxuroba", "Çıldır divanisi", "Çalpapaq", "Şahsevəri", "Sümmani", "Şənlik Mirzacanısı" [195]. Bu saz havaları Çıldır mühitində bəstəçiliyə tarixən güclü meyl olduğunu göstərir. Ənənəvi havaların çalğısı zamanı yeni çalarların əlavə olunması və yeni güllərin vurulması da Çıldır ifaçılığı üçün səciyyəvi keyfiyyətdir.

Çıldır aşığı mühiti neçə-neçə tanınmış saz-söz sənətkarı yetirmişdir. Onların içərisində Xəstə Həsən uzun bir sənət yolunun binasını qoyan ustad kimi seçilir. XVIII yüzillikdə yaşayıb-yaradan bu qüdrətli söz sərtafi yüzlərlə aşığı şerinin və bir neçə dastanın yaradıcısıdır. O öz dövründə dəfələrlə Qul Qarani, Usta Polad, Ömər, İlfani, Səfil kimi istedadlı aşıqlarla sənət yarışmasına girmiş və saz-söz xiridarı olduğunu sübuta yetirmişdir [80, 22]. Xəstə Həsənin sənət ocağı Çıldır aşığı mühitində yaxın zamanlara qədər davam etmişdir. Belə ki, ustadşagird ənənəsi vasitəsilə bu ocağın saz-söz yarı Xəstə Həsəndən Aşığı Nuruya, Aşığı Nurudan Aşığı Şənlüyə, Aşığı Şənlikdən Aşığı Nəşibə (Kor Nəşib), Aşığı Nəşibdən isə Ağbabalı Aşığı İsgəndərə təhvil verilmişdir. Bu sənətkarların digər şagirdləri olsa da, aparıcı axar yuxarıdakı xətt üzrə getmişdir.

Xəstə Həsən ocağının ərsəyə gətirdiyi Aşığı Şənlik Çıldır mühitindən çox-çox uzaqlarda da saz-söz sənətkarı kimi şöhrətlənmişdir. Çoxsaylı qoşma, gəraylı, tənisi, divani və müxəmməslərdən başqa o, bir neçə dastan və aşığı hekayəti də düzüb-qoşmuşdur. Şənlik saz havaları da bəstələmişdir. Sənət dərslərini Aşığı Şənlikdən alan Kor Nəşib ustadlarına layiq bir aşığı olmuşdur. Saz dünyasının kamil bilicisinə çevrilən bu qüdrətli sənətkarın qarşısına çıxmağa nadir aşıqların cəsələri çatmışdır. Onun Aşığı Ələsgərlə məşhur deyişməsi ağır sənət sınaqlarından sayılır. Kor Nəşibdən sonra Xəstə Həsən ocağına onun şagirdi Ağbabalı İsgəndər (1915-1992) sahib olmuşdur. Çıldır aşığı mühitinin bütün siqlətini sinəsinə toplamış bu ustad sənətkar ən zəngin saz və musiqi repertuarına malik aşıqlardan biri olsa da lazımcına qiymətləndirilməmişdir. Ağbabalı İsgəndər Xəstə Həsən ocağının sonuncu böyük nümayəndəsi idi. Güclü hafizəyə malik olan bu misilsiz söyləyici-ifaçının repertuarı demək olar ki, yazıya alınmadan itirilmişdir.

Xəstə Həsən ocağının Aşığı Şənlik xətti ilə davam edən axarında Aşığı Süleyman, Aşığı Məhmət, Aşığı Ələsgər, Çorru Məhəmməd, Aşığı Balakışi, Aşığı Əhməd, Şıxmahmudlu usta Abdulla və başqa bu kimi istedadlı sənətkarlar da yetişmişdir [160, 10].

Çıldır aşığı mühiti bu mahal daxilində və ona yaxın çevrədə yaşayan gürcü və ermənilərə dərin təsir göstərdiyindən onların arasında aşığı sənətini mənimsəmək istəyi yaranmışdır. Bu təsirlənmədə Xəstə Həsənin və Aşığı Şənliyin sənətkar şəxsiyyəti xüsusi rol oynamışdır. XVIII-XX yüzilliklərdə Aşığı Ruhani, Aşığı Şeydayi, Aşığı Şivğa, Aşığı Zeyni, Aşığı Feydayi, Aşığı Pəkdayi, Aşığı Niko, Səfil Lado, Aşığı Eto və başqa gürcü aşıqları məhz Çıldır aşığı mühitindəki sənət iqliminin təsiri altında çalıb-çağırılmışdır [80, 72]. Çıldıra yaxın çevrə sayılan Gümrüdə onlarla erməni aşığı da həmin tarixi dövrdə eyni musiqi və

söz repertuarı əsasında çalılıb-oxumuş və Azərbaycan türkcəsində şerlər, hekayətlər qoşmuşlar [129, 91].

Rus imperiyasının antitürk siyasəti nəticəsində Çıldır mahalının Gürcüstana verilən kəsimində 1944-cü ildə aparılan etnik təmizləmədən (türklərin zorla Qazaxıstan 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 qürbətlərə səpələnmiş Çıldır aşıqlarının bir qismi Qazaxıstanın Çimkənt, Taldı-Kurqan və Cəmbül vilayətlərində və Qırğızıstanın rayonlarında fəaliyyətlərini davam etdirirlər.

Çıldır mahalının Ermənistanı qatılan ikinci kəsimindən isə 1988-ci ildə etnik sıxışdırma yolu ilə türklər tamamilə çıxarılmışdır. Həmin kəsimin (Ağbaba və Qızılqoç) əhalisi, o cümlədən də aşıqları pərakəndə şəkildə Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə yayılmışdır. Beləliklə də Çıldır aşiq mühitinin indiki Gürcüstan və Ermənistan ərazisinə düşən kəsimləri zor gücünə dağıdılaq sıradan çıxarılmışdır.

Mahalın Şərqi Anadoluda qalan hissəsində aşiq mühiti hələ də yaşamaqdadır. Lakin iyirminci yüzillikdəki siyasi şərait uzun zaman ərzində gediş-gəlişin, mədəni-estetik əlaqələrin qarşısını aldığından mahalın Türkiyədəki hissəsi ilə Sovet İttifaqındakı kəsimləri arasında hər hansı bir ilişqi qurulmamış, bu da Türkiyədəki Çıldır aşiq mühitinin Anadolu aşiq sənətinə uyğunlaşmasına səbəb olmuşdur [689, 14]. Bununla belə, oradakı çağdaş Çıldır aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus repertuarı qoruyub saxlayır. Dəyişiklik daha çox ifaçılıq prinsiplərində nəzərə çarpır.

DƏRBƏND AŞIQ MÜHİTİ

Mərkəzi Dərbənd mahalı olmaqla əhatə dairəsi Quba-Xaçmaz və Şəki-Zaqatala hüdudlarına uzanan Dərbənd aşiq mühiti də tarixən Azərbaycan aşiq sənətinin başlıca regionları sırasında dayanmışdır. Zəngin iqtisadi-siyasi həyat yaşayan bu qədim mahal yüzillər boyunca mədəniyyət diyarı və söz-sənət mərkəzi kimi də şöhrətlənmişdir. Əski çağlardan üzü bəri Azərbaycan mədəniyyəti digər bölgələrdə olduğu kimi Dərbənddə də elm, incəsənət və ədəbiyyatın çoxşaxəli şəbəkəsi daxilində yaşamış və inkişaf etmişdir. Qaynaqlar Dərbənddəki türk mədəniyyətinin çox-çox qədimlərdən baş alıb gəldiyini göstərir. "Kitabi-Dədə Qorqud" boylarında, "Koroğlu" dastanında, eləcə də folklor örnəklərində adı və qaynar həyatı qürurla vurğulanan Dəmirqapıya

başqa cəhətlərlə yanaşı, uzun bir zaman ərzində yaradılan milli-mənəvi sərvətlər, o cümlədən də saz-söz sənəti xüsusi hörmət gətirmiş və nüfuz qazandırmışdır. Türk etnik-mədəni sisteminin əsas təmsilçilərindən biri sayılan dedə Qorqudun qəbrinin Dərbənddə olması barədəki tarixi rəvayət də bu mühitin milli-mənəvi 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-dərviş ocaqlarının meydana gəlməsində və ən nəhayət, bu mənəvi-siyasi və mədəni-estetik istiqamətin qanunauyğun davamı kimi aşiq sənətinin təşəkkülpəmə prosesində Dərbənd və onun çevrəsinin son dərəcə mühüm rol oynaması təbiidir. Hələ XV-XVI yüzilliklərdə Şah İsmayıl Xətayinin babası Şeyx Cüneyd və atası Şeyx Heydərin Dərbənd və onun ətrafında sufi-dərviş ocaqları qurmaları və bu yolda şəhid olmaları sonrakı mərhələdə regionun mənəvi-ürfani ovqata köklənməsinə güclü təkan vermişdir [70, 36]. İndi də Dərbənddə ziyarətqah kimi müqəddəs tutulan «Qırqlar piri» orta əsrlərin sufi-dərviş sisteminə məxsus bir ocaqdır. Bu ocaq həmin mərhələnin epik yaradıcılığında – orta əsr dastanlarında işlək mövqeyə malik olan təsəvvüf səciyyəli simvolik «qırqlar» obrazı ilə birbaşa bağlıdır. Haqq aşıqlarının:

Sidqimi bağladım qırqlar pirinə...

və ya

Qırqlar məclisindən badə içmişəm –

deyə ilahi vergiyə sahib olduqlarını rəmzi-ürfani «qırqlar» obrazı ilə əlaqələndirmələri də «qırqlar piri»nin (olsun ki, bu adda pir sufi-dərvişliyin güclü olduğu digər bölgələrdə də var) sufi-dərviş-aşiq ocağı kimi qavranılmasından irəli gəlir. «Dərbənddə qırqlar, Şirvanda şıxlar köməyin olsun» alqış-duasında da «qırqlar» obrazı Dərbəndlə birgə folklor təfəkkürünə yerləşmişdir. Əlbəttə, bütün bunlar Dərbənddə təkkə ocağına söykənən aşiq mühitinin formalaşması üçün lazımi mənəvi-ürfani zəminin tarixi mövcudluğunu şərtləndirir.

Yazılı mənbələrdə Dərbənd aşiq mühitinə məxsus XVI yüzilliyin saz-söz sənətkarı Bayat Abbasın yüksək poetik tutumlu qoşma və gəraylılarına rast gəlinir ki, bu da həmin mühitdəki yaradıcılıq ənənəsinin dərin köklərindən xəbər verir [109, 78-82]. Mühitin sənət cazibəsi orta yüzilliklərin Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Abdalgülablı Valeh

kimi ustad aşığılarını müxtəlif vaxtlarda çəkib Dərbəndə gətirmişdir. Onlar Dərbənd sənətkarları ilə qarşılaşmış və kifayət qədər yüksək səviyyəli saz-söz sınaqlarından çıxmalı olmuşlar. Bu sənət sınaqları «Abbas-Gülgöz», «Xəstə Qasım», «Valeh-Zərnigar» dastanlarının Dərbəndlə bağlı hadisələrində öz geniş əksini tapmışdır. «Valeh-Zərnigar» dastanında Aşıq Zərnigarın Dərbənddə saz-söz meydanına gələn qırx aşığı sorğu-sualla bağlayıb sazlarını da əllərindən alması barədə söz açılır. Güman ki, burada müəyyən mübaliğə vardır. Amma bu mübaliğənin yaranmasına Dərbəndin saz-söz cazibəsi, orada aşıq sənətinə həssaslığın və tələbkarlığın yüksək olması imkan açmışdır.

Dərbənd aşıq mühiti sənət aləminə Dərbənd mahalından olan Yersulu aşıq Emin, Səfilli Məmməd, Xalid Qaradağlı, Əhməd Hümeydi, Vəlikəndli Fətəli, Aşıq Qonaqbəy, Aşıq Tahirbəy, Aşıq Niftulla kimi görkəmli saz-söz ustaları da bəxş etmişdir. Dərbənd çevrəsində yaşayıb-yaradan Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala), Molla Cümə (Şəki), Xaltanlı Tağı, Aşıq Soltan, Aşıq Qəndab (Quba) və başqaları da bu mühitə məxsus sənətkarlardır. Dərbəndə yaxın bölgələrdəki Dağistan (ləzgi, dərgin, avar, saxur və s.) aşığıları da ifaçılıq prinsiplərinin, söz və musiqi repertuarının eyniliyinə görə Dərbənd aşıq mühitinə daxilirlər [109, 160-173]. Onların böyük əksəriyyəti Dərbənd aşıq mühitinin təsiriylə Azərbaycan türkcəsində söz düzüb-qoşmuş, bir ənənə olaraq məclisləri də bu dildə aparmışlar. Hətta onların öz dillərində yaratdıqları dastan və şerlərin strukturunda və poetik sistemində də Azərbaycan aşıq sənətinin güclü təsiri olmuşdur [511, 5, 9].

Dərbənd mühitinə mənsub aşığıların ifaçılığı saz-balaban, bir sıra yerlərdə isə saz-balaban-nağara müştərəkliyinin müşayiəti ilə çalib-oxumaq üstündə qurulmuşdur. Oxu tərzinin Şirvan ifaçılığına bənzəri çoxdur. Boğaz qaynatmaları zamanı muğam çalarlarına da müəyyən qədər yer verilir. Ən çox istifadə olunan cürə sazdır. Mühitin Balakən-Zaqatala kəsimində saz əvəzinə tamburdan da istifadə edilmişdir. Tamburlu aşığılara balaban-nağara qoşulmur. Onlar aşığılığın aşığılaşan (əslində axıradək aşığılaşmayıblar) ozanlar qanadına daxilirlər.¹

Dərbənd aşıq mühiti əsasən təkkə ənənəsinə söykəndiyi üçün hərəkətə - rəqs və gəzişmələrə meyllidir. Saz bəstəçiliyi o qədər də güclü deyildir. Şirvan ifaçılığının musiqi repertuarına da daxil olan «Dərbəndi» adlı saz havası vardır. Bu mühitin ərsəyə gətirdiyi başqa bir hava – «Quba Kərəmi» isə əksər aşıq mühitlərinin musiqi repertuarına daxil olmuşdur.

¹ Ola da bilər ki, baxşılardır. Çünki Azərbaycanın həmin bölgəsi əsasən qıpçaq kökənli türk soylarıdır. Qıpçaqların ozan biçimindəki sənətkar tipi isə baxşıdır.

Dərbənd aşiq mühiti ənənəvi – işlək dastanlardan başqa bir sıra klassik dastanları da öz repertuarında qoruyub saxlamaqla seçilir. Digər mühitlərdə o qədər də nəzərə çarpmayan «Yetim Aydın», «Bikəs», «Adıgözəl», «Ovçu Pirim», «Seyfəlmülük», «Səfilli Məmməd» dastanları da bu qəbildəndir. «Aşiq Qərib», «Abbas-Gülgəz», «Valeh-Zərnigar» kimi məşhur ənənəvi məhəbbət dastanlarının isə bu mühitdə özünəməxsus cizgilərlə seçilən variantlarına təsadüf edilir. Bundan əlavə, Dərbənd mühitinə məxsus aşıqların söz repertuarında təsəvvüf dünyagörüşünə bağlı olan poetik nümunələr xüsusi üstünlüyə malikdir ki, bu da həmin çevrənin mənəvi yaşam biçimində tərifiqət sisteminin uzun müddət ərzində aparıcı fəlsəfi-ürfani istiqamət kimi davam etməsinin nəticəsidir.

Bu mühitdə ərəsəyə gələn Varxiyanlı Məhəmməd (Zaqatala) və Molla Cümə (Şəki) poetik yaradıcılıqda böyük uğurlar qazanmışdır. Onların ifaçılıq qabiliyyəti barədə elə bir bilgi qalmasa da yaradıcılıqlarının bitkinliyi, bədii-üslubi əlvanlığı, məzmun-mündəricə əhatəsinin genişliyi diqqəti çəkir. Lakin hər iki sənətkarın təhsilli olması duyulur. Bu səbəbdən də onların şerlərində klassik yazılı ədəbiyyatdan gələn dil və üslub əlamətləri, poetik deyimlər gözə çarpir. Molla Cümə aşiq şerinə bir sıra yeni formalar da gətirmişdir. Həmin formalar (xüsusən də cinaslı şer qəlibləri) klassik Şərqi poetikasından yaradıcı şəkildə bəhrələnmə hesabına düzəldilmişdir [64, 294].

Dərbənd aşiq mühiti XX yüzilliyin ortalarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. Hazırda yalnız Dərbənd dövrəsindəki iki kənddə (Yersu və Marağa) aşiq sənəti öz nüfuzunu müəyyən qədər qoruyub saxlayır. Quba, Xaçmaz, Şəki, Zaqatala və Qaxda aşıqlara seyrek şəkildə təsadüf olunur. Azərbaycan aşiq sənətinin təşəkkül və inkişafında, eləcə də adı çəkilən regionda türk etnik-mədəni sisteminin aparıcı mövqə qazanmasında misilsiz xidmətləri olan Dərbənd aşiq mühiti sıradan çıxan tarixi mühitlər cərgəsinə qoşulmaq ərəfəsindədir.

QARABAĞ AŞIQ MÜHİTİ

Tarixi taleyi Dərbənd və Naxçıvan aşiq mühitlərinə bənzəyən Qarabağ aşiq mühiti özünəməxsus sənət keyfiyyətləri ilə zəngin olan saz-söz bölgəsi kimi tanınmışdır. Aşiq adının Qarabağda toponim səviyyəsinə qalxması da (Beyləqanda «Aşıqlı» adında kənd vardır) mahalın tarixi keçmişində aşiq sənətinin mühüm yer tutmasına dəlalət edir. Bu mühitin sənət həyatı XVI-XVIII yüzilliklər arasında daha qaynar və canlı keçmişdir. Qarabağ aşiq mühitinin yetirməsi olan

Qurbani (XVI yüzillik), Lələ (XVII yüzillik), Abdalgülablı Valeh (XVIII yüzillik) kimi qüdrətli saz-söz ustalarının da göstərilən tarixi çevrədə yaşayıb-yaratması təsadüfi deyildir. Sözü gedən yaradıcı ustadlardan əlavə, həmin mərhələdə bir çox qüvvətli ifaçı aşıqlar da Qarabağ mühitini şöhrətləndirmişdir. Aşıq Valeh XVIII yüzillikdə özündən öncəki istedadlı saz-söz ifaçılarının məharətindən söz açaraq, onların ləyaqətli davamçısı olması ilə təsadüfən qürrelənmir:

*Mənəm Aşıq Məhəmmədin novbatı,
Aşıq Cünun, Aşıq Güllü nabatı.
Aşıqlıqda hər kəsdənin övladı
Valeh ilə bərabərsə de, gəlsin!*

Qarabağ mühitinin yetirməsi olan Aşıq Məhərrəmin öz ifaçılıq qabiliyyəti ilə yaxın Şərqi ölkələrinə səs saldığı, orada onun həsrətinin çəkildiyi də Valeh misralarında iz qoymuşdur:

*Bu dünyada heç gəzməmişdi kəm,
Aşıq Əli oğlu Aşıq Məhərrəm,
Həsərin çəkirdi Rum, həm də Əcəm,
Əlində tütəyi-balaban hanı?*

Sənətin tarixi nüfuzunun nəticəsidir ki, Qarabağ aşıq mühitində yetişmiş sənətkarlardan ikisinin – Qurbaninin və Lələnin məzarları pir-ocaq səviyyəsində müqəddəsləşdirilmiş və ziyarətgaha çevrilmişdir. Cəbrayıl rayonunun Diri kəndində və Füzuli rayonunun Əhməddalılar kəndində «Haqq aşığının qəbri» adıyla məşhur olan həmin məzar-ziyarətqahlara yüzillər boyudur ki, müşkülləri asana çevirən, ağır dərdlərə əlac qılan, övlad həsrəti çəkənlərə övlad bəxş edən, xəstələrə şəfa verən bir ocaq kimi tapınılır. Şübhəsiz ki, aşıq qəbri ilə bağlı müqəddəsləşdirmə düşüncəsinin, şəfakar ocaq sayaraq ona tapınma duyğusunun meydana gəlməsi haqq aşığının ilahi ələmlə əlaqəliliyi barədəki mifoloji-ürfani təsəvvürlə ilgilidir. Sözü gedən təsəvvürün güclü olması və haqq aşığının qəbrinin ocaq-ziyarətqah səviyyəsinə qaldırılması bu duyum və düşüncə sisteminin orta çağ Qarabağ mühitində münbit zəmin üzərində dayandığından soraq verir. Bu həm də onu göstərir ki, Qarabağ aşıq mühiti təriqət axarında yaranmışdır və aşıqlığın təkkə ocağına söykənən qanadına daxildir. «Qurbani» dastanının rəmzi-ürfani səciyyə daşması, Abdalgülablı Valeh yaradıcılığında təsəvvüf simvolikasının qabarıq yer alması mühitin tarixi mənzərəsindəki təkkə-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 aşıklar binası var –*

misralarında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalgülablı) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan «abdal» (sufi-dərviş) kəlməsinin yer alması da orada aşılığa rəvac verən təriqət ocağının tarixi məskunluğunu təsdiqləyir.

Qarabağ aşığı mühiti coğrafi mövqeyinə və tarixi-siyasi vəziyyətinə görə Gəncəbasar, Göyçə və Qaradağ aşığı mühitləri ilə daha çox qarşılıqlı sənət münasibəti saxlamışdır. Maraqlıdır ki, rəvayətə görə Qurbanı əslən Qaradağ mahalındandır: şerlərindən birində «Qaradağdan Qarabağa gəlmişəm» misrasını da çox güman ki, bu səbəbdən işlətməmişdir. Qurbanının Gəncə səfərinin dastan yaddaşına keçməsi isə Qaradağ-Qarabağ-Gəncəbasar xətti boyundakı qarşılıqlı sənət münasibətlərinin tarixi axarını əks etdirən əlamət kimi səciyyəvidir. Aşığı Ələsgərin oğlu Aşığı Talıbın söylədiyinə görə, ta keçmişlərdən üzün bəri payız və qış aylarında Göyçə aşığıları aran Qarabağa enər, mahalın kəndlərində çalıb-çağırar, yaxşı da qazanarmışlar [150, 95-97]. Aşığı Ələsgərin özü də dəfələrlə Qarabağa səfər etmiş və hətta Valeh ocağı Abdalgülablıda çoxsaylı məclislər keçirmişdir. Onun bu kənddən olan Aşığı Abbasqulu və Aşığı Nəcəfqulu ilə qurduğu saz-söz yığnaqları şirin bir hekayət kimi dillər əzbərinə çevrilmişdir.¹ Göyçə aşığılarının Qarabağda çoxsaylı saz-söz məclisləri keçirməsi bu mahalın tarixən saza xüsusi həssaslıq 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 (tutuşdur: «Göyçə» – dağ və «aran» – Qarabağ) Qarabağda Göyçə-Qarabağ sənət əlaqəsi nəticəsində yaradılmışdır. Göyçə-Kəlbəcər-Tərtər-Bərdə-Beyləqan-Ağcabədi xətti boyundakı tarixi axar Göyçə və Qarabağ aşığı mühitləri arasında oxşar ifaçılıq və repertuar müstərəkliyinə səbəb olmuşdur. Yuxarıda adı çəkilən Qaradağ və Gəncəbasar aşığı mühitləri ilə də demək olar ki, eynən belə bir sənət bağlılığı mövcud olmuşdur. Bu səbəbdən də Qarabağ aşığı mühitinin ifaçılığı həmin mühitlərdə olduğu kimi, saz-balaban müstərəkliyinə əsaslanır. Dastançılığın və söz yaradıcılığının güclü olduğu bu mühitdə saz bəstəçiliyi də müəyyən yer almışdır: «Qarabağ dübeyti», «Qarabağ

¹ Bu bilgini 1993-cü ildə İslam Ələsgər vermişdir.

qaytağı», «Qarabağ qaytarması» saz havalarının adı, eləcə də Qurbani «Divani»ləri və Abdalgülablı Valeh barmaqlarına məxsusluğu söylənilən «Ayaq Saritel», «Orta Saritel», «Baş Saritel» silsilə havaları bunu söyləməyə əsas verir [82, 219-230].

Qarabağ aşiq mühiti regionda muğam-qəzəl üslubunun güclənməsi ilə on səkkizinci yüzilliyin sonlarından etibarən zəifləməyə başlamışdır. On doqquzuncu yüzillikdə Qarabağda əvvəlki ənənənin davamı olaraq Maralyanlı Aşiq Pəri kimi istedadlı saz-söz sənətkarı yetişsə də, artıq bu dövrdə mahalın sənət ovqatı saz-qoşma biçimindən muğam-qəzəl üslubuna doğru xeyli aralanmışdı. İyirminci yüzillikdə Qarabağ aşiq mühitinin Göyçə-Kəlbəcər xəttinə söykənən hissəsində – Tərtər və Beyləqanda aşiq sənəti yaşamaqda davam etmişdir. İstisna hal kimi Abdalgülablı Valeh ocağında da sənət ənənəsi qorunub saxlanmışdır. Aşiq Valehin kötücəsi Aşiq Xaspolad Ağdamın Abdalgülablı kəndində çalıb-çağırmiş və yaradıcı aşiq kimi bir neçə dastan qoşmuşdur.

Göyçənin süqutundan 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 əllibeşdən yuxarıdır.¹ Göstərilən yaş ölçüsünü və regionda ustad-şagird ənənəsinin fəaliyyətsizliyini nəzərə almaqla bu qənaətə gəlmək olar ki, Qarabağ aşiq mühiti öz mövcudluğunun sonuncu mərhələsini yaşayır. Bununla belə, Qarabağ aşiq mühiti tənəzzüləqədərki uzunmüddətli zaman məsafəsində – təşəkkül və inkişaf çağlarında mədəni-mənəvi həyatın bir çox istiqamətlərinə güclü təsir göstərə bilmişdir. Belə ki, Qarabağdan pərvazlanan bir çox təsniflərin, eləcə də xalq mahnılarının melodik axarı saz havalarından qaynaq götürmüşdür. Çalğı-melodiya və oxu tərzinə görə sənət incisi sayılan ecazkar «Qarabağ şikəstəsi»nin özü də bir zamanlar bu mahalda aparıcı mövqeyə malik olmuş aşiq-saz üslubunun yadigarıdır. Sırası müqayisə nəticəsində də müəyyənləşdirmək mümkündür ki, «Qarabağ şikəstəsi», «Çoban bayatı» saz havası ilə eyni melodik qəlib üzərində intişar tapmışdır. Çox olsun ki, «Qarabağ şikəstəsi» əvvəllər saz-balaban müştərəkiliyinin müşayiəti ilə aşıqlar tərəfindən çalınıb-oxunmuş, daha sonra regionda muğam üslubunun güclənməsi nəticəsində xanəndə ifaçılığına adlanmışdır. Hazırda Urmiya aşiq mühitində «Qarabağ» adı altında çalınan havanın «Qarabağ şikəstəsi» ilə eyni musiqi biçiminə malik olması və bu hava üstündə oxunan bayatıların «Qarabağ şikəstəsi»ndəki mətnlə (məlum bayatılarla!) səsleşməsi də başqa bir əsasa bağlı deyildir.

¹ Bax: Azərbaycan Aşıqlar Birliyinin arxivi; qovluq №17.

Bir sıra aşiq mühitlərində hələ də aşıqların musiqi repertuarında işləkliyi saxlayan «Qaradağ şikəstəsi» (Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti), «Şirvan şikəstəsi» (Şirvan aşiq mühiti) bəstələrinin «Qarabağ şikəstəsi» ilə yaxın melodik uyarlığa malik olması da hər üç şikəstənin saz kökünə bağlılığından irəli gəlir. Bundan əlavə, Qaradağ və Şirvan şikəstələrində olduğu kimi, «Qarabağ şikəstəsi»ndə də oxu materialını təşkil edən mətnlər el bayatılarından ibarətdir ki, həmin nümunələr də əsasən saz mühitinə məxsus poetik biçimlərdir. Bu və buna bənzər çoxsaylı tutuşdurmalar göstərir ki, muğam üslubu Qarabağ aşiq mühitinin bir çox sənətkarlıq çalarlarını, o cümlədən də oxu və çalğı tərzindəki incəlikləri mənimsəyərək öz melopoetik sistemini zənginləşdirmişdir.

ŞİRVAN AŞIQ MÜHİTİ

Ərazi əhatəsinə görə ən irimiqyaslı mühitlərdən biri olan Şirvan aşiq mühiti özünəməxsus ifaçılıq və yaradıcılıq yolu keçmişdir. O, Azərbaycan aşiq sənətinin bölgə keyfiyyətlərinə görə ən çox seçilən mühitidir. Oxu və çalğı üslubunda xanəndə tərzini qabarıq görüntülərlə əks etdirdiyinə görə Şirvan aşiq mühitinin musiqi repertuarı ənənəvi aşiq repertuarından xeyli fərqlidir. Belə ki, bu mühitdə aşiq təzi ilə xanəndə tərzinin qovuşduğu olan «Pişrov» havaları (on ikiyə yaxın belə hava var), «Şikəstələr»lər (doqquz şikəstə havası mövcuddur), «Şəşəngi»lər (sayı üçdür) müşahidə edilir ki, həmin havalar sırf regional səciyyəlidir. Adı çəkilən havaların saz-balaban-nağara və qoşa nağara müştərəkliyi olmadan tək sazla – solo şəklində ifasının mümkün olmaması da havanın məhz aşiq təzi ilə xanəndə tərzinin sintezindən yarandığını göstərir. Bununla belə, Şirvan aşıqlarının musiqi repertuarında yerli havalarla yanaşı, bütövlükdə Azərbaycan aşiq sənətinə məxsus olan klassik saz havaları («Müxəmməs», «Dübeyti», «Kərəmi», «Koroğlu» havaları və s.) da mühüm yer tutur.

Musiqi repertuarından fərqli olaraq Şirvan aşiq mühitinin söz repertuarı digər mühitlərdən regional əlamətlərlə seçilmir. Ənənəvi klassik aşiq dastanları, eləcə də saz-söz ustalarının poetik irsi burada da söz yükünün əsasını təşkil edir. Bir sıra hallarda bəzi dastanların («Abbas-Gülgöz», «Xəstə Qasım», «Alıxan-Pərixanım», «Şah İsmayıl» və s.) süjet xəttində variant dəyişiklikləri nəzərə çarpır ki, bu da aşiq mühitlərinin əksəriyyəti üçün səciyyəvidir və folklor mətninin şifahi şəkildə mövcudluğundan irəli gələn təbii bir haldır. Maraqlıdır ki, Şirvan aşiq mühiti kənardan gələn 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 mənzərəsi göstərir ki, Azərbaycan aşiq sənətinin tarixi təşəkkülündə mühüm rol oynayan «Yetim Aydın», «Göyçək Rza», «Seyfəlmülk», «Seydi-Pəri», «Adıgözəl» kimi rəmzi-ürfani dastanlar başqa mühitlərdə arxaikləşərək işləkliyini itirsə də Şirvan aşığıları tərəfindən indi də söylənilir. «Qurbani» dastanının orta çağ təsəvvüf simvolikası ilə zəngin olan Zəncan versiyasının Şirvanda qorunması da mühitin klassik aşiq repertuarına mühafizəkarlıqla yanaşmasından irəli gəlir [152, 337].

Şirvan regionu orta yüzilliklərdə sufi-dərviş ocaqlarının, təkkə-təriqət ənənəsinin geniş yayıldığı ərazilərdən biri olduğu üçün orada aşiq sənətinin təşəkkül taparaq güclü inkişaf keçirməsinə münbit mədəni-tarixi şərait mövcud olmuşdur. Əsasən sufi şeyxlərinin qəbir-lərindən ibarət olan Şirvan pir-ocaqlarının çoxsaylılığı və bu ocaqlara əhalinin əksər hissəsinin sidq-ürəkdən tapınması mahalda təkkə-təriqət sisteminin tarixi gücü barədə müəyyən təsəvvür verə bilir [118, 68-69; 46, 52-53]. Təkkə kökənli digər aşiq mühitləri kimi Şirvan aşiq mühiti də təşəkkül prosesini bu sistem daxilində keçirmişdir. Şirvan aşığılarının rəqsə – ekstatik hərəkətlərə güclü meyl göstərməsi, ifa zamanı coşğun templi çalğı və oxuya üstünlük verməsi, habelə musiqi alətləri topluluğunun (saz-balaban – qoşa nağara və s.) müşayiətin sənət normativinə çevrilməsi təkkə mərasimlərindən qalma əlamətlərdir.¹

Şirvanda ustad sənətkar kimi tanınan aşiq Mahmud Ələsgəroğlunun (Qobustan rayonunun Şıxzerli kəndi) mənsub olduğu sənət ocağı barədə verdiyi məlumat Şirvan aşiq mühitinin təkkə-təriqət sisteminə bağlılığı baxımından olduqca qiymətlidir. Aşığın söylədiyinə görə, onların nəslinin kökü Sofi Həmid soyuna söykənir.² Sofi Həmid öz möcüzələri ilə məşhur olan sufi şeyxi olub və hazırda onun qəbri Şirvanın ən sınaqlı ziyarətgahlarından biridir [118, 68]. Çox ehtimal ki, Sofi Həmid ocağına mənsub sufi-dərvişlər təriqət ayin və mərasimlərinin icrasında musiqidən – sazın da iştirak etdiyi musiqi topluluğundan istifadə etmişlər. Onlar həmin mərhələdə simvolik aşığılığı – haqq aşığılığını həyata keçirmişlər. Buna görə də onların aşığılığı rəmzi-ürfani səciyyəyə malikdir. Sofi Həmid ocağının rəmzi-ürfani aşığılığı Göyçədə Miskin Abdal ocağının yerinə yetirdiyi tarixi vəzi-

¹ Qeyd: Bu mülahizə söylənərkən iyirminçi yüzillikdə həmin topluluğa yersiz olaraq əlavə musiqi alətləri (qarmon, klarnet və s.) qatılması istisna edilir.

² Bu bilgini 1993-cü ildə Qobustanın Şıxzerli kəndində Aşiq Mahmud Ələsgəroğlu vermişdir.

fəyə tam uyğun gəlir. Aşıqlığın sənət tipi səciyyəsi alması bu qəbildən olan təkkə-təriqət ocaqlarının tarixi-estetik təkamülü ilə bağlıdır. Bu mənada Şirvanda aşıq sənətinin biçimlənməsində digər təkkə-təriqət ocaqları ilə yanaşı Sofi Həmid ocağı da mühüm rol oynamışdır. Yeri gəlmişkən, orasını da qeyd etmək lazımdır ki, Şirvanın əsas aşıq ocaqlarından biri sayılan Şıxzerli kəndinin adındakı «Şıx» («Şıx» əslində «Şeyx» sözünün canlı danışq biçimidir) komponenti də bu yerin tarixən təriqətlə sıx bağlılığının nişanəsidir.

Şirvan aşıq mühiti ifaçılıq ənənəsi baxımından Quzey Azərbaycandakı aşıq mühitlərinə nisbətən Güney Azərbaycandakı mühitlərə daha yaxındır.¹ Saz-balaban-nağara, bəzən də qoşanağara müştərəkliyinə əsaslanan ifa tərzinin oxşarlığı, söz repertuarındakı bəzi variant çarpazlaşmalarının mövcudluğu mühitlərarası tarixi əlaqədən gələn qabarıq əlamətlərdir.

Qonşuluqdakı Qarabağ və Gəncəbasar mühitlərinə nisbətən bir qədər aralı məsafədə dayanan Güney Azərbaycan mühitlərinə, xüsusən də Qaradağ-Təbriz əhatəsindəki aşıq mühitinə yaxınlıq və bağlılığın tarixi-estetik səbəbi nədir? Qaynaqlardan əldə edilən bilgilərə əsaslanaraq bu barədə aşağıdakı mülahizələri yürütmək mümkündür:

a) Qaradağ-Muğan-Şirvan xətti boyundakı coğrafi şərait gediş-gəliş üçün əlverişli imkan açmışdır. Buna görə də həmin bölgələrin iqtisadi və mədəni həyatı, o sıradan da aşıq mühitləri bir-biri ilə yaxından bağlı olmuşdur;

b) Səfəvilər zamanında Təbriz-Şirvan münasibətlərini nizamlamaq üçün həyata keçirilən demoqrafik tədbirlər – Azərbaycanın güneyindən bir qisim tayfa və elatların köçürülərək Şirvanda yerləşdirilməsi də öz həlledici təsirini göstərmişdir [61, 189-190]. Həmin tayfa və elatlara mənsub olan aşıqlar güneydəki aşıq mühitlərinə məxsus ifaçılıq ənənəsini və söz repertuarını özləri ilə gətirərək Şirvanda yaymışlar.² Hazırda Şirvanın əsas aşıq kəndləri sırasında öndəki yerlərdən birini alan Şamlı, Cəyirli, Kolanı, Padar, Quşçu, Təklə və başqa kəndlər Səfəvilər zamanında güneydən Şirvana gətirilən tayfa və elatların adlarını daşıyırlar.

Şirvan aşıq mühiti Şirvan bölgəsi hüduqlarından xeyli kənara nüfuz etdiyindən onun əhatə dairəsini ad götürdüyü mahalla çərçivələmək mümkün deyildir. Belə ki, Muğan bölgəsinin – Salyan, Sabirabad, Biləsuvar və başqa bu kimi ərazilərdəki aşıq sənəti də ifaçılıq

¹ Şirvan aşıq mühiti Quzey Azərbaycandakı mühitlərdən yalnız Dərbənd aşıq mühiti ilə uzlaşır.

² Görünür, «Qurbani» dastanının Zəncan versiyası da Şirvan aşıq mühitinə məhz belə daxil olmuşdur.

baxımından Şirvan aşiq mühitinə daxildirlər. Maraqlıdır ki, hətta bir çox hallarda Şirvan aşiq mühitindəki sənət həyatının qaynarlığını Salyan aşıqlarının ifaçılıq və sənətkarlıq məharəti təmin etmişdir. Bu baxımdan Şirvan aşiq mühiti geniş anlam kəsb edir.

Əldə olan bilgiyə görə Şirvan aşıqlığının ilk tanınmış nümayəndəsi olan Şirvanlı Aşiq Dostunun on altıncı yüzillikdə yaşadığı təxmin edilir. On yeddi-on səkkizinci yüzilliklər arasında Şamaxıda Aşiq Baba Şirvani, Aşiq Rüstəm, Aşiq Saleh kimi ustad sənətkarlar şöhrət qazandı. On doqquzuncu yüzillikdə Şamaxı, Ağsu, Kürdəmir, Göyçay, Ucar, İsmayılı və başqa nahiyələrdən Aşiq Səməd, Aşiq Mürsəl, Şıx-zərli Aşiq Bilal, Padarlı Aşiq Zəki, Nəbirli Aşiq Badam, Şilyanlı Aşiq Soltan, Cəyirli Aşiq Səliman saz-söz aləmində ad çıxarmışlar. Şirvan aşiq mühiti iyirminci yüzilliyə Aşiq Mirzə Bilal, Aşiq Şakir, Aşiq Pənah, Aşiq Bəylər, Aşiq Məmmədəğa, Aşiq Rza Qobustanlı, Mahmud Ələsgəroğlu sənətini bəxş etmişdir. Hazırda onların ifaçılıq və yaradıcılıq ənənəsini Abbas Musaxanlı (Qobustan), Aşiq Barat, Aşiq Xanmusa (Şamaxı), Aşiq Əvəz, Aşiq Yanvar (İsmayılı), Aşiq İxtiyar (Salyan), Aşiq Əhliman (Ucar), Aşiq Məhəmməd Şirvanlı (Ağsu) və başqaları ləyaqətlə davam etdirirlər.

Şirvan aşiq mühiti regionda muğam üslubunun güclənməsi səbəbindən XIX-XX yüzilliklərdə çalğı və oxu tərzini bir qədər dəyişdirmək məcburiyyətində qalmış və xeyli dərəcədə xanəndəçiliyə meyllənmişdir. Sovet hakimiyyəti dönməsində ideologiyadan gələn bayağı və şit çalarlar (kolxoz, pambıq, partiya tərənəmləri və s.) da klassik ifaçılıq və yaradıcılıq ovqatına müəyyən xələl gətirmişdir. Bununla belə, sənətin ana axarı sıradan çıxmamış və öz tarixi mahiyyətinin əsas cizgilərini qoruya bilmişdir. Şirvan aşiq mühiti ustad-şagird ənənəsini yaşadan çağdaş mühitlərdən biri olduğu üçün öz tarixi mövcudluğunu davam etdirmək imkanına malikdir.

BORÇALI AŞIQ MÜHİTİ

Ustad-şagird münasibətlərini tarixi ənənədən gələn münbit zəmin üzərində mühafizə etmək baxımından Borçalı aşiq mühitinin sənət mənzərəsi xüsusi maraq doğurur. Zəngin repertuar yükünə və yüksək səviyyəli ifaçılıq məharətinə malik bu mühitdəki sənət qaynarlığının qorunub saxlanılmasında aşıqlığın birindən digərinə ötürülməsi prinsipinin ciddiliyi və davamlılığı əsas təkanverici qüvvədir. Folklor yaddaşının verdiyi bilgiyə görə digər aşiq mühitlərinə nisbətən Borçalı aşiq mühitində şagirdlərin öz ustadlarından xeyir-dua alıb sərbəst aşiq-

lığa başlaması prosesi daha çox vaxt aparmışdır. Bu ənənə indinin özündə də qismən gözlənilir.

Borçalı aşiq mühiti təşəkkül tərzinə görə Azərbaycan aşıqlığının təkkə kökənli tipindən daha çox aşıqlaşmış ozanlar qanadına daxildir. Düzdür, bu mühitdə təkkə ənənəsinin də müəyyən əlamətləri vardır, daha doğrusu, mühitin söz repertuarında təkkə şəri, eləcə də rəmzi-ürfani söyləmələr digər mühitlərdə olduğu kimi üst qatda yer alır. Bununla yanaşı, təkkədən gələn ovqat oxu, çalğı və davranış tərzində görünlü cizgilərlə nəzərə çarpmır. Oxu, çalğı və davranış tərzində ekstaz yaradan ünsürlərin aparıcı olması ilə səciyyələnən təkkə kökənli aşıqlardan fərqli olaraq burada oxu və çalğının ləngərliliyi, bir növ ağırtahtalılığı, bundan əlavə, aşığın az hərəkətliyi qabarıqdır ki, bu da ozan ifaçılıq ənənəsindən qalma keyfiyyətlərdir. Əslində Borçalı aşıqlarının təksaz ifaçılar olması da onların ozan ənənəsinə söykəndiyini göstərir. Bəllidir ki, ozanlar təkcə qopuzla çalıb-oxuyurdular. Təkkə ocağına birbaşa bağlılığın olmamasına görədir ki, Borçalı aşiq mühiti yaradıcı mühitdən daha çox ifaçı mühit kimi səciyyəvidir. Çalğı və oxu kamilliyinə görə digər mühitlərin bir çoxundan aşkar üstünlüklə seçilən Borçalı aşiq mühitində ötən yüzilliklər ərzində Qurbani, Miskin Abdal, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşiq Ələsgər, Hüseyn Şəmkirli, Hüseyn Bozalqanlı səviyyəsində yaradıcı aşıqların müşahidə edilməməsi bu baxımdan heç də təsadüfi deyildir. Bu faktın ciddi argument 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 baxımından bu tamamilə təbii bir haldır. Çünki Borçalı aşiq mühiti öncə də deyildi kimi, təkkə ocağından çıxan aşıqlardan daha çox təkkə-təriqət sisteminin dolayı təsiri nəticəsində sonradan aşıqlaşmış ozanlardan təşkil olunmuşdur. «Haqq aşığı» ad-titulu isə təkkə ocağına sıx bağlılıq tələb etdiyindən aşıqlaşmış ozanlar mühitində bu statusun yer almaması tarixi baxımdan sənət qanunauyğunluğu daxilindədir.

Borçalı aşiq mühiti öz sənət şəbəkəsini yalnız adını daşdığı mahalın coğrafi həddləri ilə çərçivələmir. Borçalı mahalından əlavə qonşu Başkeçid, Qarayazı, Qaraçöp regionları da sənət ahəngindəki uyğunluğa görə bu mühitin adı altında fəaliyyət göstərir. Tarixi baxımdan yanaşdıqda buraya iyirminci yüzilliyə qədərki Tiflis ərazisini də əlavə etmək olar. Sözü gedən iri miqyaslı çevrədəki aşiq mühitinin adı tarixən şərti şəkildə «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahalı» biçimində də getmişdir. Adətən, məşhur aşiq mühitlərinin adlarına dastanların süjet xəttində sıx-sıx rast gəlinir. Təbriz, Zəncan, Urmiya, Naxçıvan, İrəvan, Dərbənd, Qarabağ, Gəncə adlarının dastanlarda tez-tez

çəkilməsi, hətta bəzi dastanların yurd yerlərinin həmin ərazilərdəki əhvalat və hadisələrlə bağlanması bu səbəbdəndir. Sadalanan yer adları sırasında «Tiflis» adının da xüsusi fəallıq kəsb etməsi bəlli bir həqiqətdir. Bu folklor faktına söykənərək belə bir mülahizə yürütmək mümkündür ki, orta çağ kontekstində «Tiflis», «Tiflis şəhəri», «Tiflis mahalı» folklorik biçimləriylə dastan yaddaşına yerləşmiş tarixi-estetik qənaət indiki anlamda başa düşülən Borçalı aşığı mühitini ehtiva etmişdir. Başqa sözlə, folklor qaynağındakı «Tiflis» təsəvvürü müəyyən şərtlik daxilində çağdaş «Borçalı aşığı mühiti» sənət şəbəkəsinin demək olar ki, əvəzedicisidir.

Borçalı aşığı mühiti tarixi-mədəni şəraitə uyğun olaraq Gəncəbasar, Göyçə, Urmiya, Çıldır və Qars aşığı mühitləri ilə daha sıx sənət əlaqələri saxlamışdır. Təşəkkül tərzindəki oxşarlığa görə Anadolu aşığı sənətinə bağlılığı da mövcuddur.

İfaçılıqda digər musiqi alətlərindən istifadəyə yol verilmədiyi səbəbindən Borçalı aşığı mühitində sazın melodik imkanlarının genişləndirilməsinə xüsusi diqqət yetirilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, iri tavar sazlarda çalib-oxumaq ənənəsi əsasən bu mühitdə qərarlaşmışdır. Sazın texniki baxımdan gücləndirilməsi – onun yeni simlər və pərdələrlə zənginləşdirilməsi istiqamətində ustad sənətkar Əmrah Gülməmmədovun apardığı islahatların Borçalıda baş verməsi də regionun saza məxsusi həssaslıq göstərməsinin əlaməti kimi səciyyəvidir. Aşığı Əmrah iyirminci yüzilliyin ortalarında tədrici təkamül yolu ilə sazın simlərinin sayını artıraraq doqquzdan on birə, pərdələrini isə on üçdən on səkkizə qaldırmışdır.

Sazın texniki gücünün artırılması yönündə olduğu kimi melodik imkanlarının çoxçeşidli sənət şəbəkəsi yaratmasında da Borçalı aşığı mühiti mühüm rol oynamışdır. Bu sıradan da Əmrah Gülməmmədovun çalğı üslubunun yaratdığı ənənəni ayrıca vurğulamaq lazım gəlir. Yüksək sənətkarlıq keyfiyyətlərinə malik olan bu çalğı üslubu az bir zaman içərisində Azərbaycan aşığı mühitlərinin əksəriyyəti tərəfindən mənimsənilmişdir.

Borçalı aşığı mühitinə məxsus sənətkarlar klassik havaların məharətli ifaçısı olmaqla yanaşı, saz bəstəçiliyi ilə də məşğul olmuş, «Məmmədbağırı», «Başxanımlı», «Sultani», «Qəribi», «Mansırı», «Mixəyi», «Fəxri», «İbrahimi», «Dol Hicranı», «Faxralı müxəmməsi», «Faxralı Dilqəmi», «Bəhməni», «Borçalı yurd yeri» kimi orijinal havalar yaratmışlar.

Aşığı ifaçılığında ənənəvi musiqi repertuarına özünəməxsus mühafizəkarlıqla yanaşan bu mühitdə bir sıra hallarda klassik saz havalarının variant çalarlarına da rast gəlinir. Bəzən variant çaları saz havasının ad dəyişməsinə də gətirib çıxarır. Məsələn, çalğıdakı

variant çalarına görə ənənəvi «Göyçəgülü» Borçalıda «Başkeçi gözəlləməsi», «Kərəm gözəlləməsi» – «Əhmədi Kərəm», «Hüseyni – «Dastanı», «Qəhrəmanı» – «Həcəri» adlarıyla tanınır. Əslində bu melodik mətnin – saz havasının müxtəlif adlar altında çalınması digər aşiq mühitlərində də müşahidə edilir. Hava adlarının sayının saz havalarının özlərindən bir neçə dəfə çox olması məhz bu səbəbdən mühitlərə məxsus yerli – regional adların yaranmasından irəli gəlmişdir.

Çalğı və oxu tərzində özünəməxsus melodik-üslubi keyfiyyətlə nümayiş etdirən Borçalı aşiq mühitinin söz repertuarında da bölgə koloritini və yerli sənətkarların yaradıcılığına məxsus bəzi özəlliklər sezmək mümkündür. «Koroğlu» dastanının digər aşiq mühitlərində müşahidə edilməyən bir sıra qolları, «Cahangir-Mələksima», «Şəhri Mehri», «Zərqəmşah», «Güllər Pəri», «Yetim Hüseyn», «Şah İsmayılın ata mülkü», «Səmədağa» kimi bölgə səciyyəli dastanlar, habelə Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd və başqa ustadlarla bağlı hekayət və söyləmələr bu qəbildəndir. Borçalı mühitində Azərbaycan aşiq sənətinin Dost Pirməmməd, Qul Allahqulu, Dollu Abuzər, Şair Nəbi, Şair Ağacan, Xındı Məmməd, Sadıq Sultanov, Quşçu İbrahim Əmrah Gülməmmədov, Hüseyn Saraclı, Alxan Qarayazılı, Kamandar Əfəndiyev, Aşiq Göyçə kimi ustadları çalıb-çağırmışlar. Aslan Kosalı, Əhməd Sadaxlı, Məhəmməd Sadaxlı, Aşiq Sona, Nurəddin Qasımlı, Ziyəddin Keşəli, Aşiq Gülabı və onlarla başqa saz-söz ustaları bu gün mahalın sənət ənənəsini ustadların adına və ruhuna yaraşan bir ləyaqətlə davam etdirirlər. Əldə olan son bilgiyə (1993-cü il) görə hazırda regionda fəaliyyət göstərən aşıqların sayı otuzdan yuxarıdır. Bir çox aşiq mühitlərinin dağıldığı və ya tənəzzülə uğradığı iyirminci yüzillikdə Borçalı aşiq mühiti milli-etnik həyat tərzinin kənar müdaxilələrə yol verməməsi (Azərbaycan Respublikası ərazisindən kənar – indiki Gürcüstanda qaldığı üçün orada yad etnik-mədəni təsirdən özünü qoruma meyli güclüdür) nəticəsində öz tarixi qaynarlığını qoruya bilmişdir.

GƏNCƏBASAR AŞIQ MÜHİTİ

Quzey Azərbaycandakı aşiq mühitləri sırasında həm yerinə yetirə bilmədiyi tarixi-mədəni funksiyaya, həm də sənətin çağdaş mənzərəsində tutduğu aparıcı mövqeyə görə Azərbaycan Respublikasının qərbində qərarlaşmış aşiq mühiti xüsusi nüfuz və hörmət sahibidir. Bu aşiq mühitinin sənət şəbəkəsini əhatə edən coğrafi həddlər Goranboy-Da

kəsən-Gəncə-Şəmkir-Tovuz-Gədəbəy-Qazax boyundakı irimiqyaslı ərazini çevrələyir. Sözü gedən ərazini tam dəqiqliyi ilə ifadə eləyə biləcək tarixi-coğrafi adın olmadığı nəzərə alaraq oradakı aşiq mühitini şərti şəkildə «Gəncəbasar aşiq mühiti» adlandırmaq məqsədyönlüdür. Borçalı, Göyçə və Qarabağ aşiq mühitlərinə söykəyi olan Gəncəbasar aşiq mühiti öz ətrafında iki yüzdən yuxarı kəndi cəmləşdirir. Bu gün də əksəriyyətində saza böyük həssaslıq duyulan həmin oymaqlarda tarixən aşiqsiz bir toy-düyün belə keçirilməmişdir. Gəncəbasar mühitinin ana axarını təşkil edən Tovuzda hətta elə kəndlərə (Bozalqanlı, Xatınlı, Əlimərdanlı, Azafı, Öysüzlü və s.) rast gəlinir ki, orada hər evdə ən azı bir saz var. Bu kəndlərdə saza-sözə bağlılıq o qədər güclüdür ki, uşaqlardan böyüyə hamı, o cümlədən qız-gəlinlər də saz çalib-oxumağı bacarırlar.

Azərbaycan türklüyünün ən saf bölgələrindən biri olan Gəncəbasar oğuzlara məxsus dil, ruh və folklor koloritinin son dərəcədə güclü qorunduğu bölgələrdən biri olduğu üçün milli-mənəvi özümlülüyn yaşayıb inkişaf keçirməsindən ötrü burada münbit zəmin mövcuddur. Bu səbəbdən də əski ozan sənətinin, daha sonra isə aşiq sənətinin Gəncəbasarda bir çox qüvvətli ocaqlar yaratması təbiidir. «Ozanlar məhəlləsi» (Gəncə) yer adının bu bölgədə olması, orta çağlarda Gəncədə söz və musiqi məclisləri qurulması bölgədəki sənət ənənəsinin qədim çağlara bağlanan dərin köklərindən soraq verir.

Gəncəbasar aşiq mühiti Azərbaycan aşıqlığının əsasən «təkkə kökənli aşıqlar» qrupuna daxildir. Düzdür, burada «aşıqlaşmış ozanlar» xətti də müəyyən yer tutur: xatırlamaq kifayətdir ki, ozan sənətinin təmsilçisi olan Dədə Yediyarın hərəkətlərində (məsələn, Qurbani ilə Gəncədəki deyişmələrində) aşıqlaşmaya cəhd edildiyi açıq duyulur. Bununla belə, Gəncəbasarda aşıqlığın təkkədən – sufi-dərviş ocağından təməl götürən axarı daha qabarıq olmuş, hətta onların güclü təsiri altında bu bölgənin aşıqlaşmış ozanları da sənətin təkkədən gələn ovqatına köklənmişlər.

Gəncəbasarda sufi-dərviş ocağının hansı səviyyəli tarixi mövqeyə malik olduğunu Aldədə ziyarətgahının el arasındakı hazırkı nüfuz göstəricisindən də müəyyənləşdirmək mümkündür. Tovuz rayonu ərazisində olan bu ziyarətgah orta çağın ən güclü sufi-dərviş ocaqlarından biridir. Miskin Abdal (Göyçə) və Sofi Həmid (Şirvan) ocaqlarının qurucuları kimi bu ocağın qurucusu da, şübhəsiz ki, sufi şeyxidir. Ocaq onun adına bağlı olduğu üçün «Aldədə ocağı» adlanır. Digər təriqət ocaqlarında olduğu kimi, «Aldədə ocağının» da möcüzələrgöstərmə qabiliyyəti barədə çoxsaylı rəvayətlər el arasında gəzib-dolaşır. Özü də təkkə-təriqət sisteminin daşıyıcısı olan «Haqq aşığı» Aşiq Ələsgərin

on doqquzuncu yüzillikdə Aldədə möcüzatına ayrıca diqqət yetirməsi səbəbsiz deyildi:

Aldədə olur möcüzat zühur...

«Aldədə» çox ehtimal ki, ocaq sahibi şeyxin rəmzi-ürfani adıdır. Onun əsl adı yəqin ki, başqadır. Əslində «Aldədə» rəmzi-ürfani səciyyəyə malik ad-titul qovuşuğudur. «Dədə» sufi sistemində şeyxlik mərtəbəsi göstəricilərindən biridir. «Al» komponenti isə ruhlar dünyasına – ilahi aləmə bağlılıq əlamətinin əksətdiricisidir. Orta yüzilliklərdə bu qəbildən olan rəmzi-ürfani ad-titullar «haqq aşiqliyi» statusunun çoxsaylı çeşidləri sırasında olmuşdur. Miskin Abdal və Sofi Həmid ocaqları kimi Aldədə ocağı da aşıqlığın «haqq aşiqliyi» – ilahi eşq aşiqliyi mərhələsini hazırlamışdır. Bu ocaqdan çıxan dərviş-aşıqlar tədricən sənətkar-aşıqlara çevrilmişlər. Olsun ki, aşıqlığın Gəncəbasarın başqa kəsimlərinə nisbətən Tovuzda daha qüvvətli olması oranın sufi-dərviş ocağına – Aldədəyə birbaşa bağlanmasından irəli gəlir. Bu çevrədə Avdal, Avdallı, Sofulu, Sofular, Miskinli, Yekallar, Öysüzlü kimi təriqət məzmunu daşıyan yer-kənd adlarının mövcudluğu və məhz həmin kəndlərdə aşıqlığa güclü meyl göstərilməsi də Gəncəbasar aşiq mühitinin təkkə kökənli olmasına dələlət eləyir.

İfaçılığın saz-balaban müştərəkliyinə əsaslanması, çılğın-yüyrək oxu tərzinə üstünlük verilməsi, ifa zamanı ekstatik hərəkətin – rəqsin qabarıqlığı da Gəncəbasar aşiq mühitində təkkə-təriqət ocağından gələn mərasim normativlərinin izləri kimi yaşayır. Mikayıl Azafılı iyirminci yüzilliyin qırxıncı illərində ustadı Aşiq Əsədın öz dilindən eşitmişdir ki, bir zamanlar aşıqlar üzbəüz durub saatlarla coşğun tərzdə çalıb-çağırır, axırda vəcdə gələrək qızmış sac üstünə çıxıb saz çalçala daha çılğın tərzdə oxuyar və sonra yerə enərmişlər. Qızmış sac onların yalın ayağını zərrəcə yandırmazmış.¹ Musiqi, temperamentli oxu və rəqs vasitəsilə ekstaz vəziyyətinə gələrək qeyri-adi hərəkətlər eləyə bilmək (mücüzat göstərmək!) də təkkə mərasimlərindən gəlmə keyfiyyətdir.

Təkkə kökənindən gəldiyi üçün Gəncəbasar aşiq mühiti ifaçılıqda yüksək peşəkarlıq qabiliyyəti nümayiş etdirməklə bərabər poetik yaradıcılığa da xüsusi diqqət yetirmişdir. Yəhya bəy Dilqəm, Hüseyn Şəmirkirli, Hüseyn Bozalqanlı, Öysüzlü Səməd, Xınnalı Qasım, Seyfəli Pənah, Əlimərdanlı Nəcəf, Xəyyat Mirzə kimi yaradıcı sənətkarların öz mühitlərindən çox-çox uzaqlarda saz-söz xiridarı sayılması, düzüb-çoşduqları şerlərin dildən-dilə, eldən-elə yayılması, bir çox aşiq

¹ Bu bilgi Mikayıl Azafılıdan 1989-cu ildə Tovuzda qeydə alınmışdır.

rəvayət və söyləmələrinin, eləcə də «Dilqəm», «Aşıq Hüseynin Naxçıvan səfəri», «Aşıq Söyünün Tiflis səfəri», «Hüseynlə Bəyçoban», «Öysüzlü Səməd» və s. dastanların onların adına bağlanması Gəncəbasar aşıq mühitinin yaradıcı mənzərəsindən soraq verir.

Diqqəti çəkən yaradıcı keyfiyyətlər sırasında mühitin sənət həyatında aşıq deyişmələrinin tarixən xüsusi fəallığa malik olması faktını da vurğulamaq lazım gəlir. Deyişmələrə meylin güclüliyü və söz repertuarının bu qəbildən olan örnəklərlə zənginliyi Gəncəbasar aşıq mühitində poetik məharətin tarixi göstəricisi olmaqla yanaşı, həm də dərin təsəvvüf bilgisinin əksətdiricisidir. Çünki həmin deyişmələrin böyük əksəriyyəti fəlsəfi-ürfani məzmununa malikdir və qarşıdakı klassik aşıqlıq normativinə hansı səviyyədə uyğun gəldiyini, yəni təkkə-təriqət sisteminə bağlılıq və bələdlik dərəcəsini müəyyənləşdirmək məqsədi daşıyır. Buna görə də mühitdə biçimlənmiş dastan, rəvayət və söyləmələrin süjet axarında deyişmələrin əsas yer tutması, ən başlıcası isə həmin deyişmələrdə təriqətlə bağlı sorğu-suallara geniş meydan verilməsi təbiidir.

Deyişmələrdən əlavə, aşıq şeri şəkillərinin çeşidli biçimlərinin yaranmasında, xüsusən də təcnisin yeni çalarlarla zənginləşdirilməsində Gəncəbasar sənətkarları mühü rol oynamışlar. İsmayıl Sadıxh, Mikayıl Azaflı, Xalıqverdi Bozalqanlı kimi sənətkarların təcnis yaradıcılığına gətirdiyi yeniliklər sözü gedən aşıq şeri şəklinin struktur və poetik sistemini əhəmiyyətli dərəcədə fəlsəfi və aşıqanə məzmununa malik lirik, eyni zamanda lirik-epik örnəkləri əhatə etməklə yanaşı, bahadırılıq-ərənlik motivləri daşıyan el hekayətlərini, tarixi-qəhrəmanlıq dastanlarını özündə cəmləşdirir. Başqa örnəkləri xatırlamadan öncə, orasını ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, «Koroğlu» dastanının əsas ocaqlarından biri məhz Gəncəbasar aşıq mühitidir. «Koroğlu» dastanının ifaçılığında misilsiz qabiliyyətinə görə bu mühitdə bir qisim ustad aşığa müxtəlif zamanlarda məxsusi olaraq «Koroğlu aşığı» - «Koroğluxan» deyilmişdir. Aşıq Əsəd, Qaraçioğlu İbrahim, Aşıq Qara Mövlayev, Aşıq İslam Yusifov, Aşıq Mirzə, Aşıq İmran, Aşıq Ələsgər Tağıyev Gəncəbasar aşıqlığında «Koroğlu aşığı» - «Koroğluxan» titulu qazanan qüdrətli sənətkarlardır. Onlar güclü və temperamentli səsə malik olduqlarından oxuyan zaman səsləri uzaq məsafədən eşidilmişdir. Gəncəbasarda saz-söz meydanında hər bə-zorba gəlmə üsullarından birinin zil səslə «Misri» üstündə «Koroğlu» oxunması da təsadüfi deyildir. Tamamilə təbiidir ki, «Koroğlu» dastanının Hümət Əlizadə tərəfindən hazırlanmış nəşrindəki (1941-ci il) materialların demək olar ki, əksəriyyəti Gəncəbasar aşıq mühitindən toplanılmışdır.

XIX-XX yüzilliklərdə Çar Rusiyasının Azərbaycandakı müstəmləkəçilik siyasətinə qarşı çıxan, haqsızlığı-ədalətsizliyi qəbul etməyə-

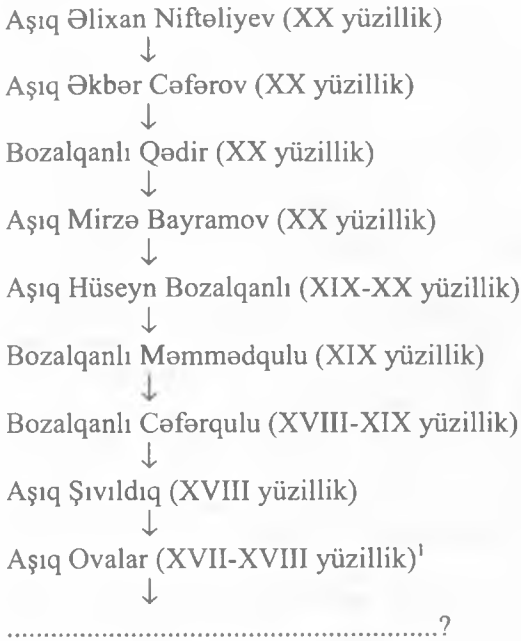
rək qaçaqçılıq yolunu tutan el bahadırları haqqında Gəncəbasar aşığıları çeşidli dastanlar düzüb qoşmuşlar. Mahalda igidliyi, mərdliyi ilə ad çıxaran qaçaqların hünər və şücaətləri «Qaçaq Tanrıverdi», «Qandal Nağı», «Dəli Ali», «Qaçaq Kərəm», «Qaçaq Süleyman» dastanlarında öyülüb təriflənmişdir [566, 44-45].

İstər «Koroğlu» dastanının, istərsə də adı çəkilən qaçaq dastanlarının Gəncəbasar aşığılarının repertuarında mühüm və işlək bir mövqə tutması bu mühitdəki aşığılığın tarixən həm də hərbi-siyasi mərasimlərdə çalib-çağıran, ordunun (eyni zamanda xalqın) döyüş, mübarizə ovqatını yüksəldən meydan aşığılığı olduğunu göstərir.

Yaradıcılığa meylin güclü olması səbəbinə görə ki, Gəncəbasar mühiti sənət və ruh baxımından aşığılara çox yaxın olan istedadlı el şairləri ilə də zəngindir. Təkcə iyirminci yüzillikdə burada Xəyyat Mirzə, Kəmsavad, Molla Səməd, Bisavad Teymur, Mülkülü Həsən, Məftun Əziz, Salahlı Paşa, Kar Hüseyn, İsmayıl Katib, Miskinli şair Vəli, Goranboylu Səfər, Bimar İsgəndər və başqa onlarla el şairi saz kökü üstündə söz düzüb-qoşmuşdur. Əslində on səkkizinci yüzillikdə Vaqif və Vidadi də Gəncəbasar mühitinə (Qazax) məxsus el şairliyindən qalxaraq yazılı ədəbiyyata bağlanmışlar. Aşığılar 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 aşığı sənətinə Aşığı Ovalar, Aşığı Şıvıldıq, Aşığı Cəfər-qulu, Aşığı Məmmədqulu (XVII-XVIII yüzilliklər), Küvəndikli Əhməd, Hüseyn Şəmkiqli, Öysüzlü Səməd (XIX yüzillik), Hüseyn Bozalqanlı, Nəcəf Əlimərdanlı, Mirzə Bayramov, Əsəd Rzayev, Şair Vəli, İbrahim Qaraçioğlu, Aşığı Zülfüqar, İslam Yusifov, Qara Mövlayev, Teymur Morullu, Şıxlı Məhəmməd, Ələkbər Xatınlı, Mikayıl Azaflı, Əkbər Cəfərov, İmran Həsənov, Avdı Qaymaqlı, Cəlal Qəhrəmanov, Aşığı Əskinaz (XX yüzillik) kimi saz-söz ustadları bəxş edən Gəncəbasar aşığı mühitində hazırda Ədalət Nəsibov, Murad Niyazlı, Ələsgər Tağıyev, Mahmud Məmmədov, İsfəndiyar Rüstəmov, Hacı Çaylı, Nəsrəddin İsmayılov, Əlixan Niftəliyev, Solmaz Kosayeva, Gülarə Azarlı və başqa istedadlı sənətkarlar çalib-çağırılar. Bütövlükdə götürdükdə isə Azərbaycan aşığı sənətinin əsas yaradıcı və ifaçı qüvvələrinin topladığı çağdaş Gəncəbasar aşığı mühitində yetmişə yaxın aşığı fəaliyyət göstərir.

Mühitin ifaçılıq və yaradıcılıq tarixində özünəməxsus mövqeyi olan saz-söz sənətkarları çoxdur və onların əksəriyyətinin zəngin sənət şəcərəsi vardır. Gəncəbasar mühitinə ifaçılıq tarixində misilsiz xidmətləri olan mərhum ustad Aşığı Əkbərin (Tovuz) mənsub olduğu sənət şəcərəsi də bu qəbildəndir:



Yaradıcılıqda özünəməxsus dəsti-xətti olan Gəncəbasar aşığı mühiti bəstəçilik və peşəkar saz ifaçılığında da ad çıxarmışdır. «Dilqəmi», «Aşıq Söyünü» («Dastanı»), «Zülfüqar dübeyti», «Azafı dübeyti», «Vaqıfı», «Qazax səbzəsi», «İncəgülü», «Əkbər qaragözü», «Səlminazi» və başqa neçə-neçə saz havası bu bölgəyə məxsus sənətkarların barmaqlarından yadigardır [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 Nəsimov, Əli Quliyev, Xanlar Məhərrəmov, Cəlil Qəhrəmanov və Zülfüyyənin xüsusi məharət və orijinal fərdi-üslubi keyfiyyət nümayiş etdirməsi bu mühitdə sənətin çoxyönlü inkişaf istiqamətlərinin münbit estetik zəminə və zəngin tarixi ənənəyə söykəndiyini göstərir.

Ümumən türk mədəni sistemi üçün xarakterik olan komponentlərin kompleksliyi Gəncəbasar aşığı mühitindəki çoxyönlü inkişafın stabil və uzunömürlü olmasını təmin etmişdir. Belə ki, ifaçılıq və bəstəçiliyin kamil bir biçimə düşməsində aşığın istedadı ilə yanaşı, onun əlindəki sazın yüksək metodik və estetik imkanlara malik olması va-

¹ Aşıq Ovaların əslən Güney Azərbaycandan – Qaradağ mahalından olduğu söylənilir.

cibdir. Bu işə tam mənası ilə sazbəndliyin inkişaf səciyyəsinə, xeyli dərəcədə də sazbəndin fərdi qabiliyyətindən – ustalıq məharətindən asılıdır. Gəncəbasarda aşiq sənətinin özü kimi sazbəndlik də zəngin təcrübə və ənənəyə 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 ət-raf mahallarda onun böyük şöhrət tapması dastan yaddaşında da iz qoymuşdur. «Qurbani» dastanında Qurbani Gəncəyə gələn kimi saz- bənd dükənina gedir və usta Bədələ deyir:

«-Usta, mənə elə bir saz ver ki, öz-özünə süxənvərlik eləsin.

Ustanın buna acığı tutub dedi:

- Yox, sənə elə bir saz verim ki, özü pul qazansın, gətirib səni də saxlasın. Bu bir tikə uşağın danışdığı sözə bax.

Qurbani dedi:

- Usta, niyə acığın tutur? Bax, o asılan sazı deyirəm.

Usta qəzəblənib dedi:

- Dədə Yadiyar kimi usta aşiq o sazı 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, əgər bu sazı dindirə bilsən, pulsuz sənə bağışlaram, dindirə bilməsən vay sənin gününə!

Qurbani sazı alıb döşünə, zilini zil, bəmini bəm eylədi, saz süxənvərlik eləməyə başladı. Usta Bədəl bunu görəndə lap heyran qalıb dedi:

- Oğul, o sazı sənə bağışladım» [377, 192].

Tarix boyu qabiliyyətli ustalarının məharəti ümumiləşmiş halda dastan yaddaşında yaşayan Gəncəbasar sazbəndliyi iyirminci yüzillikdə Usta Xudunun (Tovuz) əlindən çıxan sazlarla şöhrətlənmişdir. Çağdaş sazbəndlikdə və aşıqlar arasında «Xudu sazı» deyimi yaxşı səsi olan, zövqlü, yaraşlıq saz anlamının əvəzedicisi yerində işlənir. Gəncəbasarda Usta Xududan başqa Sazbənd Qəzənfər, İsmayıl Mahir, Usta Sirac, Sazbənd Vilayət kimi ustalar da sazbəndlik sənətinin yaşayıb-yayılmada xeyli əmək sərf etmişlər. Sazbəndliyin uzun zaman davam edən sənət uğurları Gəncəbasar mühitində aşiq sənətinin yaradıcılıq, bəstəçilik 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. Əslində sufi-dərviş ocaqları öncə orada qurulduğundan aşıqlığın sənət statusuna keçən ilk işartıları da elə həmin regionlarda – Xorasan, Təbriz, Urmiya, Zəncan çevrələrində üzə çıxmağa başlamışdır [571, 159-165]. Azərbaycan aşiq sənətinin orta yüzilliklərə bağlı ən qüdrətli 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 mənzərə göstərir ki, Azərbaycan aşıqlığının sənət mühiti statusuna yiyələnmiş əsas beşiyi – mərkəz nöqtəsi Təbriz-Qaradağ çevrəsidir. İkinci belə bir mərkəz Urmiya sayıla bilər. Bu mülahizəyə təkən verə biləcək belə bir faktı vurğulamaq yerinə düşər ki, Qafqazdakı əsas aşiq mühitlərinə – Göycə, Gəncəbasar, Borçalı, Dərbənd və Şirvana aşıqlığı nə zamansa İrandan – Güney Azərbaycandan gəlmiş bir aşığın (çox zaman onun konkret adı çəkilmir) gətirməsi barədə həmin mühitlərə məxsus aşıqlar arasında dumanlı xatirə-rəvayətlər gezip doluşur. Adı çəkilən regionlarda əsas ustad aşıqların sənət şəcərəsi ilə maraqlandıqda dördüncü və ya beşinci ustadın Güney Azərbaycandan gəlməsi faktı ortaya çıxır. Bundan əlavə, Şirvandakı əsas sufi-dərviş ocağının başçısı Sofi Həmidin, Göycədə Miskin Abdalın, Gəncəbasarda Aldədin (Tovuz) əslən iranlı – güney azərbaycanlı olması da el arasında söylənilir ki, bu da aşıqlığın sənət statusu ilə yanaşı fəlsəfi-estetik ideyasının da güneydən quzeyə gətirildiyini göstərir.

Aşıqlığın güneydən quzeyə yayıldığını əks etdirən başlıca qaynaqlar sırasında orta yüzilliklərə məxsus məhəbbət dastanlarında yer alan aşiq səfərləri də mühüm yer tutur. Belə ki, Qurbani, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım kimi haqq aşıqlarının adına bağlı dastanlarda qəhrəman (haqq aşığı) öz vətənidən – Təbriz-Qaradağdan Qafqazın müəyyən bir bölgəsinə – Qarabağa, Gəncəbasara, Dağıstana və s. səfər eləyir. Orta yüzilliklərə məxsus bu qəbildən olan məhəbbət dastanlarında Gəncəbasar, Göycə, Qarabağ, Borçalı, Dərbənd, Şirvan bölgələrindən, bir sözlə, quzeydən əks istiqamətə – güneyə aşiq səfərinin müşahidə olunmadığını nəzərə alsaq, haqq aşıqlarının güneydən quzeyə səfər eləmələri barədəki dastan yaddaşı faktını da aşiqlik missiyasının əsas

ocaqdan – mərkəzi nöqtədən digər bölgələrə, o cümlədən də quzeyə yayılması kimi mənalandırmaq olar.

XVI-XVIII yüzilliklər arasında öncə güneyli missioner dərviş-aşıqların, daha sonra sənətkar-ustad aşığıların uzun sürən səmərəli fəaliyyəti nəticəsində Qafqazda güclü aşığı mühitləri yaranmışdır. Göyçə, Gəncəbasar, Borçalı kimi bölgələrdə aşığılıq elə münbit zəminə düşmüşdür ki, XVIII-XX yüzilliklərdə orada sənətin inkişafı güney mühitlərindən çox-çox qabağa getmişdir. Hətta adı çəkilən mühitlərdə sənətkarlıq o dərəcədə yüksəlmişdir ki, güney mühitləri onların sənət uğurlarından faydalanmalı olmuşlar. Təbriz-Qaradağ, Urmiya, Zəncan kimi çağdaş güney mühitlərində Gəncəbasar və Borçalı aşığılarının oxu, eləcə də çalğı biçiminin mənimsənilməsi (bunu onların özləri də söyləyirlər) həmin təsirin nəticəsidir. Deməli, güneydən quzeyə gələn aşığılıq burada münbit mənəvi-estetik zəmin taparaq, daha da qüvvətlənmiş və güneyə ikinci nəfəs – yardımçı sənət qidası vermişdir.

Bəllidir ki, iyirminci yüzilliyin ortalarından başlayaraq Qafqazdakı aşığı mühitlərinin bir qismi (Azərbaycan Respublikasından kənar-dakılar) repressiyaya məruz qalıb sıradan çıxmış, bir qismi isə (Azərbaycan Respublikası ərazisindəkilər) milli mədəniyyətlə bağlı siyasətin düzgün qurulmaması nəticəsində öz əvvəlki qaynarlığı itirmişdir. Bundan fərqli olaraq İran ərazisindəki Azərbaycan aşığı mühitləri öz tarixi mövcudluqlarını bugünədək say itkisinə yol vermədən qoruyub saxlamışlar. Güney mühitlərinin say itkisinə yol verməməsi və tənəzzül keçirməməsi iki səbəbə söykənir:

a) İranda Azərbaycan türklərinin hüquqları sıxışdırılsa da, onlara qarşı əski Sovetlər Birliyində olduğu şəkildə milli-etnik təmizləmə məqsədi daşıyan repressiya və kütləvi sürgünlər həyata keçirilməmişdir. Qafqazdakı Göyçə, İrəvan, Çıldır, Dərələyəz kimi mühitlər məhz etnik təmizləmə nəticəsində sıradan çıxarılmışdır;

b) İranda otuz milyonluq Azərbaycan türklüyünün milli-mənəvi özünüifadəsinin başlıca vasitələrindən biri aşığı sənətidir. Ana dilində mətbuatı, telefiziyası, kinosu, təhsil və mədəniyyət ocağı, rəsmi musiqi qurumları olmayan xalqın sadalanan sahələrdəki mənəvi-mədəni yükünün bütün ağırlığı sazın, aşığın üzərinə düşür. O, xalqın özünüifadəsinin və yabançı mədəniyyətə müqavimət göstərməsinin yeganə, bununla belə, ən güclü imkanı kimi çıxış edir. Bu səbəbdən də güney mühitləri olduqca qaynar sənət həyatı keçirir.

Güneydəki başlıca aşığı mühitləri aşağıdakılardır:

1. Qaradağ-Təbriz aşığı mühiti.
2. Urmiya aşığı mühiti.
3. Zəncan aşığı mühiti.
4. Savə aşığı mühiti.

5. Xorasan aşiq mühiti.

6. Qaşqay aşiq mühiti.

Üst-üstə götürüldükdə bu mühitlərdə 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 əhatə dairəsi və mədəni-tarixi zənginlik baxımından daha çox diqqət çəkəni **Qaradağ-Təbriz aşiq mühitidir**. Məşhur Savalan və Səhənd dağları dövrəsindəki mahalları əhatə edən bu mühit çağdaş anlamda da güney aşıqlığının mərkəzi sayıla bilər. Buraya savalan dağı ətrafındakı Əhər, Kələyvər, Sərab, Şəbüstər mahalları və Səhənd dağı çevrəsindəki Marağa, Sərəskənd, Mərənd yaşayış məskənləri daxildir. Təbriz aralıq-keçid regionu kimi Savalan və Səhənd çevrələri arasında yerləşmişdir. Adı çəkilən regionlardan aşıqlığa daha sıx bağlı olanları Təbriz, Əhər, Kələyvər, Şəbüstər, Meşkin və Sərəskənddir. Qaradağ-Təbriz aşiq mühiti tarixən bu bölgələrdən çıxan sənətkarlarla şöhrətlənmişdir. Tufarqanlı Abbasın, Xəstə Qasımın burada yetişməsi, Qurbaninin əslən Qaradağlı olması, bir çox klassik xalq dastanlarının («Xəstə Qasım», «Abbas-Gülgöz», «Nəcəf-Pərizad», «Aşiq Qərib» və s.) yurd yerinin Qaradağa bağlanması Təbriz-Qaradağ aşiq mühitində saz-söz sənətkarlığının tarix boyundakı yüksək səviyyəsindən soraq verir.

Mühitin ənənəvi repertuarını 45-50 dastan təşkil edir. Digər mühitlərdə müşahidə olunanlarla yanaşı, «Qulam-Kömtər», «Əlişah», «Xudadat», «Güneyli Nəcib usta», «Molla Əliynən Rafi», «Kəlbi-Səlbi», «Hatəm şah», «Şikari» kimi regional səciyyəli dastanlar da mövcuddur. Hətta «Əsli-Kərəm», «Aşiq Qərib», «Alıxan-Pərixanım», «Şah İsmayıl» sırasından olan bir çox dastanın da bu mühitdə olduqca kamil və tutumlu variantları vardır. Mühitin söz repertuarında «Koroğlu» dastanının mühüm yer tutması (burada «Koroğlu»nun 14 qolu söylənilir) Təbriz-Qaradağın əsas «Koroğlu» ocaqlarından biri olduğunu da göstərir. Bundan əlavə, «Xəstə Qasım», «Abbas-Gülgöz» kimi nəhəng orta çağ dastanları bu mühitin yetirdiyi azman sənətkarların – Tikmədaşlı Xəstə Qasımın və Tufarqanlı Aşiq Abbasın adına bağlıdır. Olsun ki, məhz buna görə də adı çəkilən dastanların ən dolğun variantına Təbriz-Qaradağ aşıqlarının repertuarında rast gəlinir. Əslində bu variantlar həmin dastanların ana mətnləridir.

Söz repertuarındakı əlvanlıq və zənginlik eynilə musiqi repertuarında da öz əksini tapmışdır. Ənənəvi klassik saz havalarından əlavə bu mühitə məxsus «Qaradağ şikəstəsi», «Doxabəyi», «Qürbəti», «Narıncı», «Qaytarma», «Əhər gözəlləməsi», «Qeşəm dübeyti», «Şəqəyiqi» kimi havalar burada saz bəstəçiliyinə xüsusi diqqət yetirildiyini

təsdiqləyir. İfaçılıq və bəstəçiliyin yüksək səviyyədə olmasını səciyələndirən əlamətlərdəndir ki, Təbriz-Qaradağda təkcə «Divani» ha-valarının beş növü («Şahxətayi-divanisi», «Sadə divani», «Qoca divani», «Urmani divani», «Osmanlı divanisi») vardır.

Üçlük halında – saz, balaban, qaval müştərəkliyi ilə çalib-oxuma ənənəsinə malik olan Təbriz-Qaradağ aşıqlarının həm Gəncəbasar və Göyçənin, həm də Şirvan və Dərbəndin çalğı və oxu tərzinə yaxınlığı qabarıqdır. İfa zamanı rəqsə və çevik gəzişmələrə üstünlük verilir. Zil və yüyrek oxu biçimi bu çevrənin aşıqları üçün daha səciyyəvidir. Aşıqlığa yiyələnmə ustad-şagird ənənəsinə söykənir. Təbriz-Qaradağda, eləcə də digər güney mühitlərində aşıq sənətinə kütləvi marağın nəticəsidir ki, iri yaşayış məskənlərində könüllülərdən ibarət saz sinifləri təşkil olunur və orada aşıq şagirdlərə çalmaq və oxumaq öyrədir.

Təkkə kökənli aşıq mühiti olduğu üçün təriqət məzmununu daşıyan poetik örnəklər Qaradağ aşıqlarının repertuarında əsas qatlardan birini təşkil edir.

Azərbaycan aşıq sənətinin əsas «haqq aşıq»larını yetirmiş Təbriz-Qaradağ mühiti təşəkküldən üzü bəri həm ifaçı, həm də yaradıcı mühit kimi fəaliyyət göstərmişdir. Ötən çağlarda olduğu kimi, iyirminci yüzillikdə də bu mühitdə qüdrətli sənətkarlar ortaya çıxmışdır. Şəbüstərli Aşiq Qəşəm, Aşiq Əli Təbrizli, Əziz Şahnazi, Rəsul Qurbani, Mərəndli Məhəmməd, Mərəndli Tağı, Kərkərli Məhəmməd, Həsən İskəndəri, Yaqub Binisli, Aşiq Polad, Aşiq Fərhad təkcə mənsub olduqları Təbriz-Qaradağda deyil, Güney Azərbaycanın bütün mahallarında sayılıb seçilmişdir. Sonralar Gəncəbasar aşıq mühitində (Goranboy) fəaliyyət göstərsə də, Aşiq Hüseyn Cavan da bu mühitin yetirməsi kimi şöhrətlənmişdir. İyirminci yüzillikdə güneyin ən qüdrətli aşığı sayılan Aşiq Qəşəmin sənət şəcərəsi Təbriz-Qaradağ aşıqlığının ana axarı kimi qəbul edilə bilər ki, bu da həmin şəcərənin Tikmədaşlı Xəstə Qasıma bağlanması ilə əlaqədardır:

Aşiq Qəşəm Güneyli (XX yüzillik);
 Aşiq Nəcəf Binisli (XIX-XX yüzillik);
 Aşiq Məhəmməd (XIX yüzillik);
 Aşiq Cəfər (XIX yüzillik);
 Aşiq Nemət (XVIII-XIX yüzillik);
 (XVIII yüzillik)¹
 Xəstə Qasım (XVII yüzillik).

¹ Aşiq Qəşəmə şagirdlik etmiş Aşiq Yaqub Binisli bu bilginə verərkən sənət şəcərəsinin Xəstə Qasımdan sonrakı nümayəndəsinin adını xatırlaya bilmədi (17 may 1995-ci il, Təbriz).

Son zamanların təqribi bilgisinə görə Təbriz-Qaradağda çalıb-çağıran çağdaş aşıqların sayı beş yüz əllidən yuxarıdır. Bu mühitə məxsus qırxa yaxın aşıq hazırda Tehranda sənət fəaliyyətini davam etdirir.

Söz repertuarı Təbriz-Qaradağ ifaçılıq prinsipləri və musiqi yükü baxımından bir sıra qabarıq özəlliklərə malik olan **Urmiya aşıq mühiti** güneyin əsas aşıq ocaqları sırasında yer alır. Xoy, Maku, Səlmas, Suldüz və Urmiyanın özünü əhatə edən bu mühit Azərbaycan aşıq sənəti ilə Anadolu aşıq sənəti arasında bir keçid – körpü rolunu oynayır. Urmiya mühiti təkkə kökənli aşıqlarla aşıqlaşmış ozanların qovuşuğa malik olduğu sənət çevrəsidir.

Mühitin çağdaş ifaçılıq biçimlərində qovuşuğun bu nisbəti orijinal mədəni-tarixi keyfiyyət kimi aşkar şəkildə görünməkdədir. Belə ki, Urmiya aşıqlarının hərəkətli-rəqsli ifaçılıqla yanaşı, bardaş quraraq çalıb-oxumaq vərdişinə sahib olması sözü gedən qovuşuğun əyanliliyidir. Təksaz ifaçılığa əsaslanan bu mühitin çalğı biçimi Anadolu aşıqlarının (xüsusən də Qars və İqdir çevrəsinin) çalğı biçimiylə xeyli dərəcədə səsləşir. Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, Urmiya mühitinə məxsus saz havalarının ahəngində Anadolu saz havalarına bənzər metodik axarın duyulması kənardan gələn təsirdən daha çox, içəridə – mühit daxilində baş verən, yəni Urmiya aşıqlığını meydana çıxaran iki axarın – təkkə kökənli aşıqlıqla aşıqlaşmış ozanlığın qovuşmasıyla bağlı bir məsələdir.

Urmiya aşıqlarının səs tipində çağdaş türkmən baxşılarının oxu tərzinə – boğaz qaynatmalarına yaxınlıq, daha dəqiq desək, oxşarlıq müşahidə edilir ki, bu da mühitdə ozan ifaçılıq ənənəsinin xeyli dərəcədə qorunub saxlandığını göstərir. Həm ozanlığa, həm də təkkə kökəninə – sufi-dərviş sisteminə digər mühitlərə nisbətən daha mühafizəkarlıqla yanaşmanın əlamətidir ki, yaxın zamanlara – XX yüzilliyin ortalarına qədər Urmiya aşıqları toy-düyün məclislərindən əlavə saz götürüb xanəgaha – təkkə ocağına gedər və orada ilahilər oxuyarmışlar. Maraqlıdır ki, indinin özündə də əlallahılıq təbliğ edən bir qisim ələvi-dərvişlər Urmiyada məclis quraraq tənbur çalır, Həzrət Əli şərinə mahnılar oxuyur və rəqs edirlər.

Zəngin saz və musiqi repertuarına malik olan Urmiya aşıq mühitində dastan ifaçılığına ayrıca diqqət yetirilir. Bəzən bir neçə gün çəkən toylar və dastan gecələri indi də Urmiyanın bir çox yerlərində, xüsusən də aşıqsevər kəndlərində ənənə olaraq davam etməkdədir.

Mühitin söz repertuarındakı dastanların sayı 40-45 arasındadır. Klassik dastanlarla yanaşı, burada «Kəmtər», «Qulam-Heydər», «Əhməd-İbrahim», «Kəlbi» kimi regional səciyyəli dastanlar da söylənilir. Əsas «Koroğlu» ocaqlarından sayılan Urmiyada dastanın on qolu vardır.

sayı on ikidir. Ümumən çağdaş Urmiya mühitindəki aşıqların sayı isə yüz əlliyə yaxındır.

Güneydəki aşıq mühitlərinin ən qaynar nöqtələrindən biri də Zəncan və onun çevrəsindəki Əbhər, Xürrəmdərə, Sultaniyə, Qeydar, Hiydəc bölgələrində qərarlaşmışdır. Əsas qüvvələri Xürrəmdərə və Əbhərdə cəmləşən **Zəncan aşıq mühitinin** ifaçılığı saz, balaban və qaval üçlüyü üzərində qurulmuşdur. Mühitdəki çağdaş aşıqların sayı yüzdən çoxdur. Təkcə Xürrəmdərənin Əmilər kəndində otuzdan yuxarı aşıq yaşayır.

Zəncan aşıq mühiti Azərbaycan aşıq sənətinin klassik söz və musiqi repertuarını mühafizə etməklə yanaşı, yerli-regional xüsusiyyətləri əks etdirən özəlliklərə güclü meyl etməsi ilə seçilir. Yaradıcı keyfiyyətin güclü olması səbəbindəndir ki, «Qurbani» dastanının ənənəvi süjeti bu mühitə məxsus sənətkarlar tərəfindən köklü şəkildə dəyişdirilmiş və nəticədə dastanın yeni bir versiyası «Zəncanlı Qurban» ortaya çıxmışdır [152, 355]. «Xəstə Qasım» dastanının Zəncan aşıqlarının repertuarında yer alan variantı da indiyə qədər bilinən süjetdən, habelə poetik mətnlərdən (Xəstə Qasımın şerlərindən) xeyli fərqlidir. Bütövlükdə Zəncan aşıq mühitinə məxsus sənətkarların söz repertuarında qırxa yaxın dastan mühafizə olunur.

Oxu və çalğı biçiminə görə Zəncan aşıq mühitinə yaxınlığı olan **Savə aşıq mühiti** də güney mühitləri arasında önəmli yer alır. Əsasən, Savə-Həmədan bölgəsini əhatələyən bu mühitdə həm saz-balaban müştərəkliyi, həm də təksaz ifaçılıq mövcuddur. Bu mühitin aşıqları istifadə etdikləri çalğı alətini «çukur» adlandırır, bəzən «aşıq» əvəzinə «çukurçu» adını da işlədirlər. Hazırda əllidən yuxarı çağdaş aşığın çalılıb-çağırdığı Savə aşıq mühitində dastançılıq aparıcı axarı təşkil edir. Digər mühitlərdə o qədər də müşahidə edilməyən «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 aşıq mühitlərində olduğu kimi, təkkə kökənli bu mühitdə də toy-düyündə çalılıb-çağıрмаqla yanaşı, çayçı-qəhvələrdə oxumaq ənənəsi mövcuddur. Savə aşıq mühitində saz bəstəçiliyinə və mahir ifaçılığa xüsusi fikir verilir. Savə mühitində yaradılmış «Həmədan gəraylısı», «Həmədan dübeyti», «Savəgülü» kimi zərif ruhlu saz havaları güneydəki aşıq mühitlərinin əksəriyyətinə ifa olunur. İncə 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** mahalında da zəngin keçmişə malik **aşıq mühiti** mövcuddur. Xorasan ta-

rixən öz sufi şeyxləri, təkkə ocaqları ilə ad çıxarmış bir bölgə olduğundan orada bəlkə də bütün regionlardan daha öncə təkkə kökənli aşılığın intişar tapması üçün münbit zəmin yaranmışdır. Orta çağ məhəbbət dastanlarında haqq aşıqlarının yuxuda ikən «Xorasan ərənləri»ndən dərs almaları, yaxud da Xorasan ərənlərinin əlindən bədə alıb içmələri heç də təsadüfən xüsusi şəkildə vurğulanmır. 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 aşılığы aşiq sənətinin Türkünstanə yeriməsinə güclü mənəvi təkanlar vermişdir. Kökü Xorasan ərənlərinə bağlı olan Aşiq Aydın ocağının Türkünstanda qərar tutaraq möhkəmlənməsi, türkmən baxşılarının onu özlərinə pir-ustad hesab eləmələri bu mənəvi təkanların qanunauyğun nəticəsidir [509, 63-64]. Türkünstanla sıx sənət əlaqələri yaratdıqlarından türkmən və Xarəzm baxşılarının ifaçılığına aşiq melopoetik ünsürləri daxil olduğu kimi Xorasan aşıqlarının oxu və çalğı tərzinə də türkmən və Xarəzm baxşılarının təsiri adlanmışdır. Xorasan aşıqlarının boğaz qaynatmaları türkmən baxşılarının boğaz qaynatmalarının eynidir. Görünür, elə bu səbəbdəndir ki, Xorasanın bəzi kəsimlərində «aşiq» və «baxşı» ad-titulları yanaşı işlənir və çox asanlıqla biri digərinin əvəz edicisinə çevrilə bilər. Bu, bir başqa tərəfdən də Xorasan aşiq mühitinin Azərbaycan aşiq sənəti ilə türkmən baxşı sənəti arasında keçid-körpü rolunu oynadığını səciyyələndirir.

Aşılığın mənəvi-ürfani statusunun hazırlanmasında mühüm rol oynayan Xorasan mühiti sənət statusuna keçiddən sonra ilkin mərhələdəki səviyyədə güclü mövqeyə sahib ola bilməmişdir. Bunun başlıca səbəbi orta çağların sonlarına doğru Xorasanda türk iqliminin səngiməyə başlaması və Xorasandakı təkkə ocaqlarının hərəkət edərək Qafqaz və Anadoluya yerləşməsidir. Buna görə də Xorasan aşiq mühiti Azərbaycanın digər aşiq mühitləri ilə müqayisədə o qədər də güclü sənət inkişafı keçirməmişdir. Bunu Xorasan aşıqlarının əsasən cürə sazlardan istifadə etməsindən də duymaq mümkündür. Hazırda Xorasan aşiq mühitində fəaliyyət göstərən aşıqların təqribi sayı 60-a yaxındır.

Güney Azərbaycanda aşılığın təkkə kökənindən daha çox aşıqlaşmış ozanlar qanadına bağlı olan bir mühiti mövcuddur: **Qaşqay aşiq mühiti**. Təksəz ifaçılığa əsaslanan bu mühitdə aşıqlar adətən bir yerdə dayanaraq (çox zaman bardaş qurub oturaraq) çalib-oxuyurlar. Onların repertuarında fəlsəfi-ürfani səciyyə daşıyan söz və musiqi yükü cüzi yer tutur. Bu mühitdə xalq mahnıları tərzində olan oynaq el nəğməçiliyi repertuarın aparıcı axarını təşkil edir. İndi də atlı həyat təzi keçir-

rən Qaşqay tayfalarının məskunlaşdığı irimiqyaslı Qaşqay-Şiraz regionunda aşığı sənətinin saz bəstəsi üzərindəki el nəğməçiliyi olması etnik-mənəvi yaşam biçimindən irəli gələn təbii-tarixi qanunauyğunluqdur. Qaşqay aşığılarının ifaçılıq baxımından Xorasan aşığılarına və türkmən baxşalarına bənzərliyi çoxdur. Bu mühitə məxsus aşığılar beşsimli, yeddi pərdəli qopuzaoxşar cürə sazlardan – çukurlardan istifadə edirlər. Saza metal simlər əvəzinə məxsusi burulmuş ipək tellər bağlandığından Qaşqay aşığıları təzənəyə ehtiyac duymur və sazı əski qaydanın davamı olaraq barmaqla çalırlar. Bu səbəbdən də Qaşqay saz havaları digər mühitlərdəki saz havalarından xeyli dərəcədə fərqlənir. Qaşqaylarda saz çalılıb-oxumaq kütləvi səciyyə daşıyır. Mühitdə fəaliyyət göstərən çağdaş peşəkar aşığıların sayı isə 150-dən yuxarıdır.

Beləliklə, sənətin ana axarına sadıq qalmaqla tarixi-mədəni şərəfdən asılı olaraq regional yaradıcılıq və ifaçılıq özəlliyi kəsb edən aşığı mühitləri Azərbaycan aşığılığını zəngin və çoxçeşidli sənət şəbəkəsinə çevirmişdir. Özünəməxsus əhatə dairəsi, mədəni-estetik iqlimi və inkişaf mərhələləri olan bu mühitlər tarixi mövcudluğun dinamikasını müəyyən itkilər bahasına olsa da, yaşatmaqda davam edir.



USTAD AŞIQLAR

QURBANI

Qurbani Şah İsmayıl Xətəidən bir qədər əvvəl doğulmuş və ondan çox yaşamışdır. Lakin Xətəinin qısa ömrü ilə bağlı bir sıra izlər olmasaydı, Kərəm kimi, Qərrib kimi Qurbani də əfsanəvi bir şəxsiyyət olaraq qalardı.

Görkəmli el sənətkarının həyatı haqqında məlumatı onun öz şerlərindən və «Qurbani» dastanından almaq mümkündür.

Qurbani haqqında ilk dürüst məlumatı Salman Mümtaz vermişdir. S.Mümtaz Qurbanini doğulub yaşadığı ərəzidə – Diri dairəsində olduğu kimi, «Qurban» adı ilə el şairi kimi səciyyələndirərək yazırdı: «Bu qədər ki, Qurbanın da bir şeri 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 İsmayıl Səfəvi Qafqazı aldığı zamanda yaşayıb, şahın vəzirlərindən birinə xoş gəlmədiyindən Qurbani qolubağlı Qarabağ tərəfindən Xudafərin körpüsündən keçirdərək İrana sürgün etmişdir. Qurban da bu əhvalatı şerlə yazıb Şah İsmayıla yolladığından, şah onu bağışlayıb azad etmişdir» [305].

Qurbaninin Şah İsmayıl hakimiyyəti illərində (1501-1524) yaşadığı inkaredilməkdir, lakin bu onun ömrünün həmin illərlə məhdudlaşdığını göstərmir. Şerlərindən aydın olur ki, onun qolubağlı şah divanına aparılması Şah İsmayıl hakimiyyətinin ilk illərinə aiddir. Deməli, bu illərdə o, bir şair, bir şəxsiyyət kimi artıq tanınırmış. Bu məntiqlə onun төvəllüd tarixi XV əsrin son rübünə aiddir.

Digər tərəfdən, Qurbani Şah İsmayılın vəfatına şerlər həsr etmiş və onun dəfnində iştirak etmişdir. Deməli, Şah İsmayıldan sonra da ömür sürmüşdür.

Qurbaninin doğulduğu Diri kəndi Xudafərin körpüsünün qarşısında, Diri dağının döşündə (indiki Cəbrayıl rayonu ərəzində) yerləşirdi. Güman etmək olar ki, Qurbani ilə Şah İsmayılın tanışlığı 1501-ci ildə 13-14 yaşlı bu gəncin Xudafərin körpüsünü keçərək Şirvan üzərinə yeridiyi zaman olmuşdur. Çünki İsmayılın təriqəti barədə söz-

söhbət el-obaya geniş şəkildə yayılmışdı. Qurbaninin şerlərindən aydın olur ki, o, qızılbaşların tərəfdarlarından olmuşdur, ona görə də öz ordusu ilə körpünü keçən İsmayılı öz sazi, sözü ilə qarşılamaya bilməzdi. Sonralar Xudafərindən qolubağlı keçirilərək Təbrizə şah divanına gətirilərkən söylədiyi:

*Mürşidi-kamilim, şeyx oğlu şahim,
Bir ərzim var qulluğuna, şah, mənim.
Əziz başın üçün oxu yazğumu,
Ağah ol halımdan, qibləgah, mönim –*

bəndi ilə başlayan qoşmasından da aydın olur ki, Qurbani gənc şah ilə əvvəldən tanış imiş.

Bir sıra əfsanə və rəvayətlərdən, Qurbaninin öz əsərlərindən hiss olunur ki, o, Şah İsmayıl Xətai ilə yaxın və dost olmuş, bir müddət onun sarayında yaşamış, şahın bir sıra döyüşlərində iştirak etmiş, sazının, sözünün qüvvəsi ilə müridlərə qol-qanad vermişdir. Diri kəndində yaşadığı dövrdə də şah ilə əlaqəsini kəsməmiş, tez-tez Təbrizə səfər edərək Xətai ilə görüşmüşdür.

Şah İsmayılın qəfil ölümünə həsr etdiyi «Ola» rədifli mərsiyədivanının:

*Getmiş idim mürşidimə dərdimə dəvə qıla,
Mən nə bilim mən gəlincə xak ilə yeksan ola –*

misralarından aydın olur ki, 1524-cü ilin yazında Şah İsmayıl Şəki xanı Həsən bəylə Gürcüstan tərəflərdə ov edib Ərdəbilə qayıdarkən Qurbani onunla təzəcə görüşüb Diriyə qayıtmış, hansı bir səbəbdənsə yenidən şahı görmək üçün Təbrizə gəlməli olmuş və şahın ölüm xəbəri ilə qarşılaşmış, dəfnində iştirak etməli olmuşdur.

M.Təhmasib divanının çox pozulmuş olduğunu nəzərə almış və onun həqiqi məzmununa əsasən belə bir doğru qənaətə gəlmişdir ki bu şer «Şah İsmayıl Xətai ölümünə yazılmış mərsiyədir» və «son misradakı «xanədani-Şəfi» də «xanədani-Şeyx Səfi» imiş».

Qurbaninin təvəllüd tarixini dəqiqləşdirmək üçün aşağıdakı divanı daha tutarlı qaynaqdır:

*Kufə əhli bihəyalər şərmi, həyanı atdılar,
Ađəm olan yoldan çıxıb, bir-birin aldatdılar.
Qazılara rüşvət verib, şəri batil etdilər,
Bu divan ki, divan deyil, ədalət divan gərək.*

*Axşam olacağıın 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, biçərə Qurbani, sən bu cəbrə dözəsən,
Əl uzadıb o yasəmən bağdan bir gül üzəsən,
Yaşın yetirdin əllyə, indi üz tut yüzə sən,
Əslimiz türabdəndir, məskənimiz kan gərək.*

Araşdırmalar göstərir ki, bu şer də Xətəinin ölümü ilə bağlıdır, lakin əvvəlki divani-mərsiyədən bir qədər sonra yazılmışdır.

Divan işləri uğrunda tökülən qanlar, əmirlərin həyasızlığı, hakimiyyət uğrunda mübarizədə bir-birini aldatma, əyanların yoldan çıxması; qazıların rüşvətخورluğu, şəriəti pula satmaları, vəqf malının mənimənsənməsi halları Təhmasib hakimiyyətinin (1524-1576) ilk illərinə aiddir. Ona görə də ikinci divaninin birincidən çox gec yazıldığını güman etmək olmaz. Həm hiss olunur ki, gənc şahın təcürbəsizliyindən istifadə edən bütün yaramaz qüvvələr baş qaldıraraq, həm də hiss olunur ki, Şah İsmayılın qəfil ölümünün dost qəlbinə vurduğu qəfil yara hələ qaysaq bağlamayıb. Xətəinin ölümündən keçən üç il ərzində hakimiyyət uğrunda mübarizə o yerə çatır ki, Şah İsmayılın görkəmli sərkərdələrindən biri, gənc şahın vəkili Div Sultan Rumlu 1527-ci ildə şahın öz iştirakı ilə öldürülür. Bu, Şah İsmayıldan sonra Şeyx Səfi xanədanına rəxnə törədə bilən ilk böyük hadisə idi. Ona görə də ikinci divaninin məhz bu ildə, bu hadisələrlə əlaqədar yazıldığını güman etmək mümkündür.

Bu şerin ən qiymətli cəhətlərindən biri son bəndin üçüncü misrasında söylənilən fikirdir: «*Yaşın yetirdin əllyə, indi üz tut yüzə sən*». Deməli, bu şer yazılarkən Qurbaninin 50 yaşı varmış. Şerin 1527-ci ildə yazıldığını nəzərə alsaq, Qurbaninin təvəllüd tarixi 1477-ci ilə aid olur.



Şerlərindən aydın olur ki, Qurbani daim ictimai-siyasi və məişət çətinlikləri ilə üzləşməli olmuşdur. «Eylədim» rədifli 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, paxıllarını sevindirmişdir.

Bəy oğlu isə kömək əvəzinə şairin düşmənləri, paxılları ilə namərd-cəsinə kefdə olmuşdur:

*Dost yolunda xana vırdım, baş açdım,
Gecə-gündüz dadlı bidad eyelədim.
Öz əlimlə yıxdım özüm evimi,
Müddəilər evim abad eyelədim.*

*Şahin-şonqar bəy oğlunun qolunda,
Seyrağıblar həm sağında, solunda,
Qurbani der: «Bir namərdin yolunda,
Heyf, cavan ömrüm bərbad eyelədim».*

Bu, Qurbaninin, gönünür, o qədər də təcrübəli olmadığı, çox gənc yaşlarında üzləşdiyi məhrumiyyətdir.

Təqribən elə bu illərdə atasının da öldüyünü, «əli əllərdə», «ağzı dualı» yetim qaldığını söyləyir:

*Humay kimi dövr eyelərəm havada,
Babam öldü, yetim qaldım yuvada.
Bir əli əllərdə, ağzı duada,
Bir əli də ayağında saqinin.*

Başqa mühüm bir hadisə də Qara vəzirin fitnələri ilə bağlıdır. Qurbaninin Xudafərindən qolubağlı keçirilib şah divanına gətirilməsi və bu zaman şaha müraciətlə söylədiyi «Mürşidi-kamilim, şeyx oğlu şahim» misrası ilə başlayan şəri onun həyatını öyrənmək üçün bir açar olmuşdur. «Mənim» rədifli bu şerdə şair «seyrağının sirrindən baş açmadığını», «oğlu ölmüş vəzirin» fitnəsi ilə bəla girdabına salındığını, şaha sonsuz sədaqətini bildirir:

*Şair olan dərsi alır pirindən,
Baş açmadım seyrağının sirrindən,
Qolubağlı keçdim Xudafərindən,
Üzüm gülməz, heç açılmaz, ah, mənim.*

*Qurbani der: «Bahar olur, gəlir yaz,
Göllərdə üzüşür ördək ilə qaz,
Sərim təvəlladır, üzüm payəndaz,
Yoxdur bundan qeyri bir mətah mənim».*

Aydın olur ki, bu hadisə də yaxşı qurtarmış, şair cəzalandırılmamış, əksinə, rəğbətlə qarşılanmış, «mürşidi-kamil» tərəfindən köhnə

dost kimi qəbul edilmiş və bir müddət sarayda saxlanmışdır.

Şairin həyatı ilə bağlı başqa bir hadisə daha kədərli, daha ağırlı olmuşdur. Qurbanini öz ailəsindən, elindən, obasından, vətənindən ayıraraq zorla Türkiyəyə aparmışlar. 1535-1537-ci illərdə Sultan Süleymanın Azərbaycana yürüşü zamanı Qars şəhərinə aparılan Qurbani kimin «qonağı» olduğunu, hara aparıldığını «Dönübdü» şerində aydın söyləmişdir:

*Biz də qonaq olduq Qarlı Osmana,
Yunistək lap daldıq qərqi-ümməna,
Qurbani der: «Dönsün belə zamana,
Göydəki ulduzlar ayə dönübdü».*

«On bir il çəkmişəm zimistan qəhrin» deyən Qurbani bu əsirlikdən 1548-ci ildə – Təhmasibin orduları Qars şəhərini işğal edib Osman Çələbini – Qars hakimini məhv edərək azad olmuşdur. Şair-aşiq ömrünün son illərini öz vətəninə – Diri kəndində, əmin-amanlıq şəraitində, şaha minnətdarlıq hissi ilə keçirmişdir. Bu vaxt Qurbani artıq 70 yaşlarında idi:

*Qurbani qurbandı şahın dərinə,
Dərviş bilər xirqə nədi, dəri nə.
Ağam qiya baxdı, atdı dərinə,
70 il bənd etdi Cəbrayıl, Pərim!*



Qurbani Diri kəndində doğulub-böyümüş və bu kənddən olduğunu şerlərində dəfələrlə xatırlatmışdır: «İsmim Qurbanidi, kəndim Diridi» və ya: «Dirili Qurbanın ərzi-halını yalvara-yalvara yara deyər-sən». «Qurbani» dastanının müxtəlif versiya və variantlarında rast gəldiyimiz qeyd və işarələr bu fikri təsdiq etməyə imkan verir. Dastanın Gəncə versiyasının əvvəlində deyilir: «Ustadlar belə nəql edirlər ki, qədimlərdən baş Xudafərin körpüsü ilə Araz-Kür qovşağı arasında Araz boyu yeddi yüz yetmiş iki kənd yaşayırdı. Bunların hamısı dirili Hüseynalı xana baxırdı». Dastanda təsvir edilən bu Hüseynalı xan Qurbaninin əmisidir – şairin atası Mirzalı xanın qardaşıdır. Diqqət edilsə, dastanda çox aydın deyilir: «Arazla Kür qovşağı arasında», «baş Xudafərin körpüsünün» yaxınlığında. Şairin yurdunu nişan verən

ələmətlər öz zənginliyi ilə indi də qalmaqdadır: dastan variantlarında dağ – Diri dağı, buta verilən yer – Mazannənə piri, çay – Araz, körpü – Xudafərin, yaxın kəndlər – Soltanlı, Daşkəsən, dağın zirvəsində qəbirlər – Qurbani ilə Pərinin qəbirləri, Diri kəndinin xarabalıqları, bulaq yerləri, dağda zəhərli ilanların çoxluğu (bir versiyaya görə Qurbanini çox gənc ikən ilan çalıb), bu yerlərin Qaradağla Qarabağın sərhədi olması və s. Qurbaninin doğulduğu kəndin Qarabağın cənub qurtaracağına (hazırkı Cəbrayıl rayonu ərazisində) olduğunu qətiləşdirir.¹

Qurbani 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, adım da Qurbanidi» – deyər cavab verir. Bir aşığın sualına da eyni cür cavab verir:

*İsmim Qurbanidi, kəndim Diridi,
Qaradağdan Qarabağa gedirəm.*

Qurbaninin yaşadığı dövrdə ölkə bəylərbəyliklərə bölünmüşdü. Bəylərbəyliklər isə mahallara ayrılırdı. «Qarabağ bəylərbəyliyinə Kür və Araz çayları arasındakı ərazi daxil idi» [10. 269]. Amma Arazın sol sahilindəki bəzi kəndlər Təbriz bəylərbəyinin Qaradağ mahalı ilə bağlı idi və saysız müharibələrə, ərazi bölgülərinə baxmayaraq, bu kəndlər Sovet hakimiyyətinə qədər Qaradağ ilə əlaqəni kəsməmişlər. Soltanlı, Hasanlı, Xudayarlı, Qumlax, indi xarabalıqları qalmış Diri kəndi və s. bu qəbildən idi. Həm də bu kəndlərdə yaşayanların bir qismi Qaradağdan köçüb gələnlər idi. Görünür, Qurbaninin də babaları vaxtilə o yerlərdən gəlmişdir. Bunu şair özü də şerlərində qeyd etmişdir: «Qurbani der: «Əslim Qaradağlıdım». Bu səbəblərdən Qurbani özünü Qaradağlı hesab etməkdə haqlı idi. Lakin bu, onun doğulub-böyüdüüyü kəndin Arazın şimal sahilində olduğunu inkar etmir. Qəbri də buradadır. Qurbaninin göz açdığı Diri kəndi bağlı-bağatlı, tər bənövşəli, laləli-nərgizli, ətirli çiçəklərlə dolu olan Diri dağının qoynunda olub, qalın meşəsi, uca çinarları, nar kolları, üzüm və əncir bağları, şı-

¹ Qurbaninin əksər tədqiqatçıları heç bir fakta əsaslanmadan onun Cənubi Azərbaycanın Dirili kəndindən olduğunu qeyd etmişlər. Cənubi Azərbaycanın Qaradağ mahalında belə bir kənd var. Son vaxtlar yaradılmış əlaqələrdən aydın olur ki, həmin kənddə Qurbani ilə bağlı bir iz müşahidə olunmur. Tarixçilər həmin kəndin XVIII əsrdə yarandığını qeyd edirlər: «Maraqlıdır ki, Diri dağının döşündə (Cəbrayıl rayonu) qədim qalanın və Diri kəndinin xarabalıqları qalmışdır. XVIII əsrdə əhali Dirini tərk etmiş, Qaradağda – İranda məskunlaşmışlar» [516, 75-76].

rin bulaqları, hər cür ov heyvanları, gözəl zəmi və tarlaları, Xan Arazın gur suları ilə dünyanın ən zəngin və gözəl guşələrindən idi. Bu yerlər öz füsunkar təbiətini yenə də qoruyub saxlamışdır. Diri dağının zirvəsinə doğru uzanan dərələrdə əncir, üzüm və nar bağları insanı xəyalən 500 il əvvələ aparır. Kəkləklərin qaqqıltısı yolçunu yoldan ələyir.

Qədim Mazannənə pirinə axışb gələnlər buranı Azərbaycanın uzaq elatları ilə bağlayırmış. Ulu Xudafərin uzaq-uzaq ellərlə bu yerlər arasında bir körpü imiş. Qurbani 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.

Qurbani insanı, insanın daxili, ruhi aləmini, təbiətin gözəlliklərini dərindən duymuş, yüksək şair istedadının gücü ilə onları ustalıqla mənalandıra bilmişdir. Təbiətin gözəl guşəsində doğulan Qurbaninin təsvir etdiyi sevgili obrazı – Pəri bu təbiətin özü qədər saf, gözəl, təravətli, zərif və sevimlidir. Qurbani Pərisi bahar nəsimi kimi xoş, dağ çiçəkləri kimi ətirlidir. Onun qəlbində kədər də var, dodaqlarında təbəssüm də. Küsməyi də var, barışmağı da. Vətənin özü qədər sevimlidir. Bir qönçə kimi xarı da var, bir laçın kimi sarı da. Bu gözəlin öz əli ilə yandırdığı çırağı yaxmağı da var, oğrun-oğrun baxmağı, öz baxışları ilə aşıqı yandıрмаğı da... Bunlar real insanın dəruni duyğularının ifadəsidir.

Qurbani şerlərində sevgili öz gözəlliyi ilə təbiəti gözəlləşdirir, təbiətin gözəllikləri isə sevgilini səhər şəfəqi ilə nura boyayır, onun saçlarına min bir ətir çiləyir. Təbiətin və gözəlin həmahəng, əlaqəli, müqayisəli təsviri Qurbani şerinin rayihə mənbəyi, ən mühüm keyfiyyətidir. Bu müqayisədə təbiət əfsunlu bir aləmə çevrilir:

*Tanrı səni xoş camala yetirmiş,
Səni görən aşıq aqlın itirmiş,
Mələklərimi dərmiş, göydən gətirmiş,
Heyf ki, dəriblər az bənövşəni.*

*Qurbani der: Könlüm bundan sayrıldı,
Nə etmişəm, yarım məndən ayırdı?
Ayrılıqımı çəkib boynu əyridi,
Heç yerdə görmədim düz bənövşəni.*

Şairin zövqü, istək və arzuları sevgiliyə münasibətində, gözəl Pərinin zahiri və mənəvi aləminin təsvirində özünü qabarıq göstərir.

Qurbani şirin dilli, camalı aya, güne bənzər, məhəbbəti aşiqə tərəf olan bir gözəl arzulayır. Onun təsvir etdiyi gözəl xoş rəftarlıdır, sifətdə Züleyxa kimidir, xubların xubudur. Boyu uzundur, buxağında gözəl xallar asılıb. Mirvari qolbağlı, bəyaz biləklidir. Bu gözəlin əlində tel şanası, belində halqa-halqa, qıvrım-qıvrım, çinbəçin on dörd hö-rük var. Süzgün gözləri ilə qıya baxmaqla ortalığa qan salır, aşıqın ağ ürəyinə qara nöqtə qoyur. Gümüş piyaləli, altun ayaqlı, sürahi gərdənli, qaymaq dodaqlı, ceyran yerişli, ayna qabaqlıdır. Günəş nişanəli, qə-mər misallıdır. Qoynunun içi cənnətləməvadır. Əbrişim telləri, kaman qaşları var. Qurbani pərisinin təsviri çox zəngindir. Buradakı müqayisələr klassik poeziyadan da qaynaq almışdır, el ifadə tərzindən də.

Bütün bu əlamətlər, müqayisə və bənzətmələr əksəriyyət etibarilə real insan cizgilərinin təsvirindən ibarətdir. Bununla belə, Qurbani Pərisinə o qədər də sadə nəzərlə baxmaq olmaz. Onun təsvir etdiyi sevgili obrazı həmişə eyni mahiyyətdə olmayıb, eyni real zəminlə bağlı deyil. Qurbani Pərisi bir çox hallarda rəmzi pəridir, «qaş Kəbə küncü» olan, «nurdan badə içib eşqə dalan» yarıdır. Şairin nəzərində belə bir sevgiliyə qovuşmaq haqqa vasil olmaq deməkdir. M.Təhmasib bu cəhəti təhlil edərək yazırdı: «O da (Qurbani – Q.K.) öz məşuqəsinə hüsn-mütləq kimi yanaşmış, ona olan məhəbbətinə rəmzi mənə vermiş, «əhli-həqq»in öz «nigar»ına olan məhəbbətini izhara çalışmış şairlərdəndir». Qurbaninin məhəbbət lirikasına diqqətlə nəzər saldıqda bu fikrin doğruluğuna şübhə qalmır. Onun bir çox şerlərində aşiqin böyük əzablara dözərək 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 əsrlərdə yaşayıb-yaradan bir çox şairlərimizin – Hamidi, Xəlili, Kişvəri, Süruri, Şahi və b. əsərlərində də təriqət meylləri, əhli-həqqin öz məbuduna məhəbbətinin təsviri aydın müşahidə edilir. Lakin onlar bir küll halında təriqətçi şairlər hesab olunurlar. Bu dövr, M.Təhmasibin də qeyd etdiyi kimi, müxtəlif təriqətlərin şübhə ilə birləşdiyi, qovuşduğu dövrdür. Ona görə də ədəbiyyatımızda istər-istəməz o dövrün təriqətçilik meylləri müəyyən yer tutmuşdur. Lakin xalqa yaxın olan sənətkarlar orta əsr feodal zülmünü, ictimai əsarət və ədalətsizlikləri dərk edərək dünyəvi məhəbbətin, real eşqin, insan azadlığının təsvirinə öz əsərlərində daha geniş yer verirdilər. Xalqa yaxın olan belə qüdrətli sənətkarlardan biri də Qurbani olduğundan onun yaradıcılığında dini-mistik fikirlərə nisbətən 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 rümuzatla bağlı misralar itib-batır, nəzəri cəlb etmir və xüsusən

müasir oxucu üçün xüsusi əhəmiyyət kəsb etmir. Onun özündən sonrakı 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 çırpıntılarının, həqiqi məhəbbətin, təbii duyğuların poetik ifadəsindən ibarət olan gözəl şerlərdir.

Şairin gəraylıları real el gözəlinin naz-qəmzəsini, aşiqin məhəbbət və qayğılarını, əzabkeşliyini, zərif, dəruni hissələrini incə lirizimlə, qüvvətli müqayisələrlə, yumor və təbəssüm doğuran obrazlı ifadələrlə əks etdirir. Vaxtilə bulaq üstə tez-tez görüşən sevgililər indi nədənsə az-az görüşürlər. Bu soyuqluğun, dönüklüyün səbəbini aşiq dərinlərdə axtarır, sevgilinin ürəyindən keçənləri məhəbbətin gözü ilə dərk edir:

*Heç gəlmirsən bulaq üstə,
Gündə üç yol gəlirəm mən,
Üzümə soyuq baxırsan,
Ürəyini bilirəm mən.*

Bulaq başında barmaqları üşüyə-üşüyə su dolduran el qızlarının real, təbii obrazı həzin ahənglə qədim Dirini, onun buz bulaqlarım, nəsil-nəsil ötüb keçən insanların göz önündə canlandırır:

*Axşamdan yağan qar çıxıbdı dizə,
Kəsilib bulaqdan yolu qızların.
Sənəyin doldurub qoyanda düzə
Üşüdü barmağı, əli qızların.*

«Dilbər» şeri, dərin qatda yerləşən bəzi işarələri nəzərə almasaq, dini-mistik fikirlərdən uzaq, təbii hadisələrin lirik ifadəsidir:

*El köçüb, otaq xəlvətdi,
Gəlsən, alam busən, dilbər.
Günüz səbrü qərarımı,
Gecə yuxum kəsən dilbər.*

Şairin lirik poeziyasında sevgili öz yerişi, duruşu, geyimi, hərəkətləri, boy-buxunu, ədaları ilə canlı və təbii insandır, real el gözəlidir. Lirik qəhrəman öz sevgilisi yolunda bütün cəfalara dözməyə hazırdır, onu bəd nəzərlərdən, yolların qubarından belə qorumağa can atır:

*Sallana-sallana gələn Salatın,
Gəl belə sallanma, göz dəyər sənə.*

*Dəstələ, zülflərin 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 itşeyir. Sevgilisini yuxuda görməyi ilə təsəlli tapan aşıq 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...*

Qurbani şerlərinin ictimai-estetik dəyəri böyükdür. Şair hakimlərin namərdliyini acı-acı pisləmişdir. İctimai zülmə, özbaşınalığa, haqsızlıq və ədalətsizliyə, rüşvətxorluq və tüfeyliliyə qarşı narazılıq, etiraz ifadə edən qəzəbli və qəhərli şerlər onun yaradıcılığının mühüm qolunu təşkil edir. Zəmanə insanlarının vəfasızlığı, düşmənin, paxılın tənəli sözləri, çərxi-fələyin sitəmləri, başdan-başa ədalətsizliklərlə dolu olan dünya «boş ələk», yediyi duz-çörəyi itirənlər, amansız fələyin cəfası, namusu satanlar, nihan dərdlər, naşı təbiblər, hicran gecələri, sızıldaşan yaralar, rüzgarın darlığı, zimistan qəhri, çuğul, kəzzab sözləri və şah qəzəbi, qürbət el, qürbət məkan, ağa-nökər əksliyi («Kimi ağa, kimi nöker, Nökər olan cəfa çəkər») – Qurbani narazılıqlarının natamam siyahısıdır. «Şeş 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 üzünə gülənlərə
Etibar eyləmək olmaz.*

Qurbaninin yaşadığı dövrdə, Şah İsmayıl və onun oğlu Şah Təhmasibin zamanında vəzirlər ölkə daxilində böyük ixtiyar sahibləri idilər. Baş vəzir ali divana rəhbərlik edirdi, onu «sahibdivan» adlandırırdılar. Bir çox ədalətsizliklərin mənbəyi bu vəzirin ədalətsiz hökm-ləri idi. Baş vəzirdən əlavə, ayrı-ayrı vilayətlərdə hakim və şahzadələrin də vəzirləri var idi. Qurbani bir əyalət vəzirinin timsalında vəzirlərə nifrətini çox qabarıq ifadə etmişdir. Hiss olunur ki, o özü də ədalətsiz hökmü ilə böyük əzablara düçar olmuşdur:

«Oğlu ölmüş vəzir qəza eylədi», «Vəzir də mənimtək kamin alması», «Zülm eləyən vəzir namərd oğludu»... Şairin «Başım üstə qanım tökə cəlladım» adlandırdığı vəzirdən şaha şikayət etdiyi də («Qurbanıyəm, Qara vəzir əlindən Şeyx oğluna şikayətə gəlmişəm»), 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 söyüşlər səbəbsiz olmamışdır. Şairi vəzirin fitvası ilə qolubağlı halda Xudafərindən cənuba keçirmiş, yurdundan-yuvasından didərgin salmağa çalışmışlar:

*Şair olan dərsi alar pirindən,
Baş açmadım seyraqıbın sirrindən,
Qolubağlı keçdim Xudafərindən,
Üzüm gülməz, heç açılmaz, ah, mənim.*

Qurbaninin şerlərində qürbət, hicran gecələrinin təsviri çox təsirlidir. Şair vətəndən uzaqlarda üzünün bir an gülmədiyini kədərlə qeyd etmişdir:

*Xəstə düşüb qürbət eldə yatıram,
Bir kimsənəm yoxdu oyada məni.
Bağrım dəlik-dəlik, sinəm peykandı,
Mənim üzüm gülməz vətəndən ayri.*

Şair vətən həsrəti, vətənə qayıtmaq arzusu ilə çırpınmışdır:

*Nə ola, bir şadlıq xəbəri gələ,
Yüklənə barxanam ellərə doğru.*

Çox güman ki, bu cür şerlər Qurbaninin zorla vətənindən ayrılıb Türkiyəyə aparıldığı dövrdə yazılmışdır.

Şəxsi həyatında baş vermiş kədərli hadisələr, şahidi olduğu faciələr Qurbani şerinin ictimai-siyasi kəsərini gücləndirmişdir.

Qurbaninin şerlərinin bir qismi dini məzmunla malik olub, sufiyyətin və hürufiliyyətin 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 gös-

tərir. Bu cəhəti qoşma və gəraylılarında 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 Dədə Yediyarla bağlı olan deyişmələrdə daha çox nəzərə çarpan bu cəhət, heç şübhəsiz, dövrün ümumi təbii-tarixi ənənələrindən irəli gəlirdi. Bu şerlərdə «haqqa ermək», haqqa qovuşmaq ideyaları zəmanəmizə qədər qorunub saxlanmışdır. Dini şəxsiyyət və hadisələrə işarələr bir küll halında onun şerlərində müəyyən yer tutur. Əli Mədhinə 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,
Möminlərin yeri cənnət bağıdı,
Qurbaninin bu gün müşkül çağıdı,
Cəmi müşkülləri bitirən Əli.*

Bütün bunlarla yanaşı, aydın duyulur ki, real təbiət hadisələri, təbiət və insan gözəllikləri, zamanın təbii qayğıları, insanın istək və arzuları Qurbanini özünə daha çox çəkmişdir, buna görə də onun poeziyasında həqiqət aləminin, real duyğu və düşüncələrin təsviri aparıcıdır.

ABBAS TUFARQANLI

Azərbaycan aşıqlığının on yeddinci yüzillikdəki sənət zirvəsi Abbas Tufarqanlı yaradıcılığıdır. Qeyri-adi istedadı və ecazkar saz-söz məharətiylə haqq aşığı mərtəbəsinə yüksəlmiş bu böyük sənətkarın poetik irsi əsrlər boyunca aşıqların söz-havacat və dastan repertuarının mühüm hissəsini təşkil etmişdir.

Orta çağa məxsus digər ustad aşıqlar kimi Abbas Tufarqanlının da ömür və sənət yolu çoxsaylı rəvayətlərə bürünmüşdür. Ustad-şagird ənənəsi boyunca ötürülən və zaman keçdikcə çeşidli dəyişikliklərə uğrayan informativ aşıq bilgilərinə və öz poetik irsinin yaratdığı təəsürata əsasən onun on yeddinci yüzillikdə – Şah Abbas zamanında yaşadığı qənaətinə gəlmək olur. Şerlərinin möhürbəndində daha çox

«Qul Abbas», «Şikəstə Abbas», «Aşiq Abbas» və ya sadəcə olaraq «Abbas» təxəllüslərini işlətsə də, o, aşıqlar və el arasında «Tufarqanlı Abbas» adı ilə tanınmışdır. Aşiq Abbas Təbrizin təqribən əlli kilometrliyində yerləşən Tufarqan mahalında (indi Azərşəhr adlanır) doğulmuş və bu səbəbdən də saz-söz aləmində Tufarqanlı Abbas adı ilə çağırılmışdır. Kimliyini və yer-yurdunu qoşmalarının çeşidli məqamlarında özü də açıqlayır:

*Adım Aşiq Abbas, yerim Tufarqan,
Gahdan ağla, gahdan yada sal məni,*

yaxud:

*Burdan bir yol gedir ol Tufarqana,
Tamam qohum-qardaş, el bu yandıdı.*

Abbas Tufarqanlı aşıqlıq və şairlik istedadına fitrətən sahib olmuşdur. Onun bədə içib ilahi meyin gücü ilə haqq vergisi alması, haqq aşıqlığı mərtəbəsinə yüksəlməsi və bu səbəbdən də söz-sənət meydanında yenilməz olması adına bağlanmış «Abbas-Gülgöz» dastanında rəvayət şəklində söylenebilir. Haqq aşıqlığına bədə içməklə sahib olmasını ustad sənətkar şerlərindən birində özü dolayısı ilə belə bildirir:

*Çərxi-fələk badəsindən
İçib sərxoş olan könlüm.*

Tufarqanlının poetik irsinin ümumi mənzərəsi və dastanın onun barəsində verdiyi bilgi göstərir ki, Aşiq Abbas ərəb və fars dillərini də kamil bilməmiş, islam dini ilə bağlı qaynaqlardan, xüsusən də Quranın incəliklərindən xəbərdar olmuş, təsəvvüf dünyagörüşünü dərinlən mənimsəmiş və yaradıcılığında təkkə-təriqət sisteminin təbliğ-tərənnümünə geniş yer vermişdir. Əslində bu, elə belə də olmalı idi. Orta çağın Abbasa qədərki və ondan sonrakı bütün haqq aşıqları – Qurbani, Xəstə Qasım, Aşiq Valeh və s. dövrün fəlsəfi-estetik təlimlərini, o cümlədən islam fəlsəfəsini və aşıqlığın əsas fəlsəfi-estetik dayağı sayılan ələvi-bəktəşi təriqətinin irfani-təsəvvüfi dəyərlərini köklü şəkildə mənimsəmiş sənətkarlardır. Bu baxımdan yanaşdıqda 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 Güləndamı görmüşəm.*

yaxud:

*Sevdiyimin hüsnü Qüreyşi nuri,
Yusif-Kənanı, Çinin fəqfuri,
Deyirlər behiştə çox olur huri,
Onlar da köhnəlib yar təzə-tərdi –*

misralarını söyləyən aşığın bilik və məlumat dairəsi onun dünyagörüş əhatəsinin genişliyi barədə kifayət qədər dolğun təsəvvür yarada bilir.

Abbas Tufarqanlı şerinin bədii-üslubi tərkibinə diqqət yetirdikdə onun yaradıcılıq qaynağının ana axarında folklor ənənələri, xüsusən də çoxəsrlik ozan-aşıq sənəti təcrübəsinin dayandığı açıq şəkildə gözə çarpır. Qaynaq baxımından diqqət çəkən ikinci bir xətt isə klassik Şərq poeziyası ənənələri ilə bağlıdır. O, bir tərəfdən folklor sənətkarı kimi şifahi poetik ənənənin daşıyıcısıdır – ozan-aşıq sənəti təcrübəsinə öz istedad və ifaçılıq məharəti ilə folklor mühitində yaşadır, saz çalıb-söz qoşur, dastan bağlayır, yeni poetik keyfiyyətlərlə şifahi ənənəni zənginləşdirir və növbəti mərhələyə ötürür. Başqa bir tərəfdən isə yaratdığı poetik örnəklərdə – qoşma, gəraylı, təcnis və divanilərdə folklor – elat şeri hüdudlarından bir qədər kənara çıxır – klassik Şərq poetikasına məxsus obraz və deyimlərə, təsəvvüf simvolikasına, ənənəvi ərəb-fars üslubi qəliblərinə müəyyən yer ayırır. Qeyd etmək lazımdır ki, ümumiyyətlə, aşıqlığın təşəkkülü sırf folklor hadisəsi olmadığına görə bu cəhət təkəcə Abbas Tufarqanlı poetik irsi üçün deyil, bütövlükdə klassik ustad aşıqların böyük əksəriyyətinin yaradıcılığı üçün səciyyəvi bir məsələdir. Elə bu keyfiyyət göstəricisinə görə də aşıq poeziyası folklor ənənəsi ilə klassik ədəbiyyat ənənəsinin özünə-məxsus daşıyıcısı kimi çıxış edir.

Abbas Tufarqanlı aşıq sənəti tarixində bənzərsiz bir saz-söz ustasıdır. Onun şerlərinin lirik-emosional ovqatı, poetik həzinliyi, bədii-üslubi axıcılığı o qədər güclü və təsiredicidir ki, aşıq məclisinin ən duyğulu, ən kövrək məqamında Tufarqanlı sözlərinə müraciət olunması dəyişməz, statik bir ənənə halını almışdır:

*Duman, gəl keç bu dağlardan
Dağlar təzə bar eyləsin.
Nə gözlərim səni görsün,
Nə könlüm qübar eyləsin.*

Təbiətin iqlim, mövsüm və rəng çalarları ilə insan duyğuları arasında psixoloji paralellər görən aşığın sözlərindəki bədii nüfuzetmənin

təsir gücü o qədər qüvvətlidir ki, həmin misralar adamın ruhuna istər-istəməz avazla, musiqi ahəngi ilə daxil olur. Saz sədası, çal-çağır ovqatı Tufarqanlı şerlərinin poetik üslubu üçün səciyyəvi olduğuna görədir ki, onun qoşma və gəraylıları aşiq repertuarında öz fəal işləkliyi ilə seçilir:

*Budu gəldi bahar fəsli,
Dağların lala vaxtıdı.
Açılıbdı qızılgülər,
Bülbülün bala vaxtıdı.*

Gözəlliyn təsvir və təqdimində, sevgi duyğularının dilə gətirilməsində Tufarqanlı könlünün özünəməxsus 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,
Seyraqıbın boynu sina yaxşıdı.
Mən dedim, öpməyə sinə yaxşıdı,
Könül ha yalvarır: buxağından öp!*

Saz-söz gözəlinin boy-buxun və camal yaraşığı aşığın təsvir etdiyi milli-etnoqrafik cizgilər fonunda daha ecazkar görünür:

*Qanovuz köynəyi, atlas qoftası,
Yaşıl basmaları nə gözəl imiş.*

Etnoqrafik təsvir el gözəlinin xəlqi kaloritli portretini yaratdığı kimi aşığın şer dilinə də bir axıcılıq gətirmişdir. Abbas Tufarqanlı etnoqrafik detalları portret üzərinə elə köçürür ki, onun təsvir-təqdiminin hazırladığı el gözəli canlı təsir bağışlayır, sanki o, aşığın misraları boyu könül aparən bir görsənişlə yeriyib gəlir:

*Başına örtübdü kələğay gəzər,
Əyri tel üstündən qızıl düymələr.
Belinə bağlayıb zərbaşdan kəmə, r,
Çəpənli, çarqatlı ağ bədən gəlir.*

Tufarqanlının ilham qaynağı olan gözəllik el-oba güzəranı – Muğanın, Təbrizin, Tufarqanın, Dərbəndin tarixi mənzərəsi içərisində

olduğu üçün diqqəti daha çox özünə çəkə bilir:

*Dərbənd gözəlləri qəsirdən baxar,
Gələni-gedəni yandırır-baxar...*

Aşığın təbiət gözəlliklərindən, el-yurd axar-baxarından söz açdığı tərənnümlər tarixi ünvanı baxımından misilsiz və unudulmazdır:

*Döşündə çeşmələr, zirvəsində qar,
Gözəlidə həya, igidində ar.
Elə ki qış getdi, yetişdi bahar –
Laləzardı sağı-solu Dərbəndin.*

Bütün bunlar Abbas Tufarqanlının el-oba arasında çox gəzib-dolaşmasından, zəngin və həssas həyatı müşahidələrindən, mənsub olduğu xalqın milli-etnoqrafik dəyərlərini qoruyub yaşatmaq yangısından soraq verir. Elə bu səbəbdən də onun hərəətli sənətkar üreynin çırpıntılarını yaşadan tərəvətli poeziyası könül kövrəldən lirik duyğularla yanaşı, həm də müdrik düşüncələrin, həyata fəlsəfi baxışın, dərin məzmunlu və uzaqqörən öyüd-nəsihətlərin poetik təqdimidir. Ululuq-ustadlıq mərtəbəsindən söylənmiş Tufarqanlı ustadnamələri öz təzə-tərliyini hər zaman qoruyub saxlamağa qadir olan dədə kəlamlarıdır:

*Söz bir olsa dağ oynadar yerindən,
El bir olsa zərbi kərən sındırar.*

Haqq aşığı statusuna malik olduğu üçün Abbas Tufarqanlının dədəlik-müdriklik mərtəbəsindən söylədiyi kəlamlar tək-cə gerçək hədisələri deyil, ilahı-mənəvi aləmlə bağlı məsələləri də çevrələmişdir. Aşıqlıq missiyasının təsəvvüf təbliği ilə sıx şəkildə bağlı olduğu orta çağ saz-söz sənətkarında, xüsusən də haqq aşığında fəlsəfi-irfani düşüncənin qabarıq olması təbii idi. Bu baxımdan Abbas Tufarqanlı yaradıcılığında da təsəvvüf dünyagörüşünün təqdim və təbliğinə geniş yer ayrılmışdır. Ümumiyyətlə, orta çağ aşılığında aşığın səviyyə göstəricisi onun təsəvvüf elminə bələdlik və bağlılıq dərəcəsi ilə müəyyənləşdirilirdi. Aşıqlar söz sınağına çəkilərkən və meydanda üz-üzə dayanıb döyüşərkən də əsas diqqət dini-irfani biliyin yoxlanmasına yönəldilirdi. Bu tarixi gerçəklik orta çağ dastanlarının əksəriyyətində öz inkasını tapmışdır. Belə ki, «Qurbani», «Abbas-Gülgeç», «Xəstə Qası», «Aşıq Qərib» və bu sıradan olan digər dastanlarda haqq aşıqları digər aşıqlarla imtahan-deyişmələrə girərkən bir-birlərini istisnasız olaraq təsəvvüflə bağlı sorğu-suala çəkirlər. Adətən, sufi-dərviş siste-

minin birbaşa təmsilçisi – Tanrı vergisinə sahib haqq aşıqları həmin imtahan-deyişmələrdən qalib çıxmışlar.

Abbas Tufarqanlının fəlsəfi-irfani şerlərindən onun sufi-dərviş sisteminə könlüdən bağlandığı duyulmaqdadır. Bu qəbildən olan şerlərində o, təsəvvüf simvolikasını əks etdirən «mey», «badə», «cam», «meyxana», «qırqlar», «mövla», «can», «qərib», «xəstə», «şahlar şahı», «şahi-mərdan», «mərifət», «həqiqət» və başqa rəmzi obrazların, eyhamlı müəmma və məcazların dili ilə danışır:

*Bu gün durdum vardım könlüm şəhrinə,
O şəhərdə gördüm şahlar şahı var.
Üç yüz altmış küçəsini dolandım,
Qırx səkkiz yerindən bəndirgahı var.*

*Bir dükançı gördüm, müdam oyaqdı,
Məhşər günü möminlərə dayaqdı.
Şəriət, təriqət, mərifət haqdı,
Əsil həqiqətin mənzilgahı var.*

Abbas Tufarqanlı yaradıcılığının mövzu çoxsaxəliliyi kimi janr əhatəsi də genişdir. Ustad sənətkar aşıq şerinin əksər şəkillərindən istifadə edərək yüksək bədii dəyərə malik poetik örnəklər yaratmışdır. Onun qoşma, gəraylı və təcnisləri özündən sonrakı yüzilliklərdə aşıqların söz-havacat repertuarında geniş yer almışdır. Orijinal rədiflər, oynaq qafiyələr əsasında qurduğu şerlərdə forma-biçim yetkinliyi ilə yanaşı, məzmun dolğunluğuna da xüsusi həssaslıqla yanaşdığındandır ki, Abbas Tufarqanlı təxəllüsü keçən hər hansı bir şerdə cılalılıq, axar-baxarlı obrazlılıq, hərəretli dinamizm göz-könül oxşayır.

Saz-söz aləminin incəliklərini dərinləndirən duyan ulu sənətkar təkəbəlli şer şəkillərində öz məharətini sınınamışdır. O, Azərbaycan aşıq sənəti tarixində həm də cığalı təcnisin yaradıcısı sayılır. Qoşma qəlibi üzərində biçimlənən adı –saya təcnisin hər bəndinin ilk iki mısrası ilə son iki mısrası arasına cınaslı bayatı əlavə etməklə yaradılan cığalı təcnis xüsusi sənətkarlıq məharəti tələb edir. Abbas Tufarqanlının qoşduğu «Göz ala» rədifli cığalı təcnis sözü gedən şer şəklində aşıq poeziyasındakı ilk nümunəsi olmaqla bərabər, həm də ən dolğun örnəklərindən biridir:

*Bağbansın bağa bax, bax işini gör,
Bağ bəslə, bağ becər, bağ işini gör.
Aşıq, bağ işini gör
Bağa bax, işini gör.*

müəyyən bir xronika yaratmaq mümkündür. İndi də Tikmədaşda qorunub saxlanan qəbir daşındakı yazıdan onun 1702-ci ildə anadan olub, 1778-ci ildə 76 yaşında dünyadan köçdüyü aydın olur.

Qasım atasının istəyi ilə məktəb-mədrəsə təhsili almış, ərəb və fars dillərini, dövrünün din, fəlsəfə, tarix elmlərini dərinlən öyrənmiş, klassik Şərq ədəbiyyatının incəliklərini mənimsəyə bilmişdir. Şer-sənət dünyasının sirli-sehrli ecazı onun qəlbindəki qeyri-adi istedadı hələ uşaqlıq və yeniyetməliyindən oyatmış, artıq ilk gəncliyindən o, eldə-obada və tədrisə də ətraf mahallarda öz söz-söhbətiylə diqqəti çəkməyə başlamışdır. Ancaq el arasında, xüsusən də ana yurdu Tikmədaşda gəzib-dolaşan rəvayətlərə görə, Qasıma haqq aşığı və şairlik vergisi təqribən qırx yaşına yaxın verilmişdir. Deyilənə görə, o, otuz beş yaşında ikən elə bir xəstəlik tapmışdır ki, nə qədər təbib-loğman yanına getsə də, pirə-ocağa pənah aparsa da, dərindən şəfa tapa bilməmişdir. Beləcə, bir xeyli müddət ötür və nəhayət, bir gün yuxuda Qasıma bildirilir ki, onun şəfası Ərdəbildə Şeyx Səfi türbəsindədir. Gedib sağalana qədər həmin türbədə qalmalı, şeyxlərin qəbrinin xidmətində durmalıdı. Qasım Ərdəbilə gəlib qırx gün Şeyx Səfi məqbərəsində qalır. Qırxıncı gün Həzrət Əli onun yuxusuna girir və ona haqq aşığı verir. Qasım yuxudan oyanıb özünü tamamilə sağalmış görür, əhvalatın nə yerdə olduğunu başa düşür və Tikmədaşa dönür. Bu vaxtdan da o, haqq aşığı kimi tanınır. Çox olsun ki, Qasım özünə «Xəstə» təxəllüsünü illərlə şəfa tapmayan xəstəliyinin ilahi eşqlə – haqq aşığı ilə bağlı bir məsələ olduğunu yəqinləşdirdikdən sonra götürmüşdür. Bu baxımdan onun adını müşayiət edən «xəstə» sözü yalnız zahirən, üzde olan ilkin-ibtidai məzmununa görə gerçək xəstəliyə işarə edir. Əslində isə «Xəstə Qasım» təxəllüsünün «xəstə» komponenti haqq aşığının ilahi eşqin xəstəsi olduğunu, təsəvvüf sevgisinə mübtəlalığı ifadə edən simvolik-ürfani, məcazi mənə tutumuna malik bir söz-termindir.

Haqq aşığı qazandıqdan sonra Xəstə Qasımın səsi-sorağı dörd bir yana yayılır. Saz-söz məclislərində onun qarşısında dayana bilən aşiq tapılmaz. Xəstə Qasımın dərin məzmunlu, məcaz və müəmmalarla dolu təcnis, qılfbənd və bağlamaları dillər əzbərinə çevrilir.

Xəstə Qasım təqribən qırx yaşlarında ikən Tikmədaş mahalından ayrılıb Qafqaza getmək məcburiyyətində qalır. El yaddaşının gətirdiyi sorağa görə o, Nadir şah Əfşarın Qafqaza yürüşü zamanı (1741-ci il) Dağıstana aparılmışdır. Rəvayət edilir ki, Nadir şahın bütün yürüşlərində aşıqlar dəstəsi onu müşayiət edirmiş. Dağıstan 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 gətirirlər.

Aşığın:

*Ayrılıq, sağlığın qalasız
Qasım gedir Dağıstana, kəkliklər, -*

misraları həmin səfərə işarə edir.

Xəstə Qasım Dağıstan aşıqlarının hamısını, o cümlədən də məğlubedilməz sayılan Ləzgi Əhmədi bağlayır və şahın aşıqlarının sazlarını geri qaytartdırır. Dağıstan səfərindən sonra o, bir müddət (bəzi rəvayətlərə görə on il) Şirvanda – Şamaxı valisi Qara xanın saz-söz məclislərinin başında durur. Onun Şamaxıya gəlişi şerlərində birbaşa ifadə olunmuşdur:

*Köhnə Şamaxının seyrin eylədim,
Əl dəyməmiş təzə bağlar qalıbdı.
Elə köçüb gedib ulusu, eli,
İşlənməmiş ağ otaqlar qalıbdı.*

Görünür, bu təəssüf-əğrı dolu təsvirin səbəbi az öncə Nadir şahın Dağıstan səfəri zamanı Şamaxıdan da keçərək oralara «əl gəzdirməsi»dir.

Xəstə Qasım Şamaxıda az bir zaman içərisində yerli mühitin saz-söz iqlimi ilə qaynayıb-qarıymış və mahalın sənət adamları onun qeyri-adi istedad və dərin savadı ilə hesablaşmalı olmuşlar. Özünün Şirvandakı söz-sənət nüfuzu barədə şerlərindən birində ustad sənətkar heç də təsadüfən belə demir:

*Könül həris deyil dünya malına,
Yaşılına, tirməsinə, alına.
Qara xan güvənsin öz mahalına,
Xəstə Qasım kimi qəzəlxanı var.*

Elindən, mahalından ayrı yaşamaq Xəstə Qasıma qürbət sızıntısı gətirmiş və bir çox şerlərində el-oba, qohum-əqrəba, ailə nisgini dö-nə-dönə dilə gətirmişdir:

*Ay həzarat, ay camaat,
Dağa q.ır düşdü, qar düşdü.
Özüüm qaldım qürbət eldə
Yada yar düşdü, yar düşdü.*

Xəstə Qasım bir neçə il Şamaxıda yaşadığından sonra yenidən Tikmədaşa qayıtmış və ömrünün sonunadək orada yaşamışdır. Aşığın Şamaxı həyatının dəqiq neçə il sürdüyünü söyləmək mümkün olmasa da, onun Şirvanın saz-söz mühitində oynadığı tarixi rolun böyük əhəmiyyəti vardır. Aradan kifayət qədər uzun bir zaman məsafəsi keçsə də, hətta indinin özündə belə Şirvan aşığı mühitində Xəstə Qasımın güclü təsiri duyulmaqdadır. Bu, bir tərəfdən Xəstə Qasım və digər Güney aşığılarının Şirvan mühitinə mənimsətdikləri çalğı və oxu biçimlərində özünü göstərsə, başqa bir tərəfdən də Xəstə Qasım şerlərinin, o cümlədən də «Xəstə Qasım» dastanının digər mühitlərlə müqayisədə Şirvan aşığılarının repertuarında daha geniş və işlək bir mövqə kəsb etməsi ilə səciyyələnir. Şirvanın maarifpərvər ziyalısı müəllim Mahmud Mahmudbəyov on doqquzuncu yüzilliyin axırlarına yaxın Şamaxı qəzasının Tircan kəndində Aşıq Orucdan Xəstə Qasımla bağlı dastan-rəvayət tipində bir material toplayaraq onu əvvəlcə «SMOMPK» məcmuəsində [622], daha sonra isə «Kaspi» qəzetində [623], «Molla Qasım» başlığı altında sətri tərcümə yolu ilə rus dilində çap etdirmişdir. Bu dəyərli materialdan aydın olur ki, Xəstə Qasım el arasında, o cümlədən də Şirvanda həm də «Molla Qasım» adı ilə tanınmışdır. Müəllifin qaynaq kimi istifadə etdiyi Aşıq Oruc da Xəstə Qasımdan söhbət boyu daha çox «Molla Qasım» kimi söz açmış, ancaq bununla yanaşı, dastan-rəvayətin içərisindəki şerlərin möhürbəndində «Xəstə Qasım» təxəllüsünü işlətməmişdir. Bu fakt indiyə qədər folklorşünaslıqda qaranlıq qalan bir məsələyə işıq salmaq imkanı açır. Görkəmli araşdırıcı S.Mümtaz 1929-cu ildə «İnqilab və mədəniyyət» jurnalının birinci nömrəsində çap etdirdiyi «Molla Qasım və Yunis İmrə» adlı məqaləsi ilə filoloji fikirdə belə bir mülahizəyə meydan açmışdır ki, Molla Qasım Yunis İmrə zamanında (XIII-XIV əsrlər) yaşamış şirvanlı el sənətkarıdır. Alimi bu fikrə gətirən Yunis İmrənin belə bir beytidir:

*Dərviş Yunis bu sözü ayri-büyrü söyləmə,
Səni siyqəyə çəkər bir Molla Qasım gəlir [113, 354].*

S.Mümtaz yazır: «Əskidən qalma bəyaz və cünglərdə «Min kəlamı Molla Qasım 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 gūzar etdim,
Əcayib mərdüman gördüm.*

*Qaranqu torpaq altında
Yatar cismilə can gördüm, -*

bəndi ilə başlanan gəraylıni aşıqlardan Xəstə Qasımın şeri kimi yazıya alaraq «Azərbaycan aşığı və el şairləri» toplusunda çap etdirmişdir [372, I, 95]. Başqa bir qaynaqda – yenə də Ə.Axundovun toplanmış olduğu «Xəstə Qasım və Mələksima» dastanında da bu şer süjetin müəyyən məqamında Xəstə Qasımın dilindən söylənilir [420, 85].

M.Mahmudbəyovun Şamaxıda Aşıq Orucdan topladığı «Molla Qasım» dastan-rəvayəti və Xəstə Qasımın öz şerlərinin verdiyi bilgiler aşığın Şirvanda Molla Qasım adı ilə tanınmasının səbəbini açıqlayır:

*Cədvəlkeş Quranım, qırx cüzv kitabım,
Üstü zərli qələmdanım necola?!*

Deməli, Xəstə Qasım üstü zərli qələmdan – yazı-pozu sahibidir, Quran cədvəlkeşidir – Quran açır, oxuyur, təfsirlər 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 açdığı (ərəb-fars dillərini mükəmməl bilməsi amili də burada mühüm rol oynamışdır) üçün yazı-oxu əhlinə verilən «molla» (Molla Pənah Vaqif və Molla Vəli Vidadidə olduğu kimi) ünvanı Şirvanda «Xəstə Qasımı» həm də «Molla Qasım» etmişdir. Beləliklə, o, Tikmədaşlı Xəstə Qasım olmaqla yanaşı, Şirvanlı Molla Qasım da adlanmış, cüng və bəyazlara da bir qisim şerləri Şirvanlı Molla Qasım ünvanı ilə düşmüşdür. Təəssüf ki, repressiya illərində S.Mümtazın arxivi dağıldığından və bir çox materiallar it-bata düşdüyündən bu gün Molla Qasım Şirvani adı keçən cüng və bəyazları əldə edərək onların tarixini və harada, kim tərəfindən hazırlandığını müəyyənləşdirmək imkan daxilində deyildir. Bununla belə, həmin cüng və bəyazların XVIII yüzillikdən tez olmayaraq Şirvanda, xüsusən də Şamaxıda hazırlanması ehtimalı böyükdür. Olsun ki, hətta bu şerlər Xəstə Qasım Şamaxıda yaşadığı zaman cüngə köçürülmüşdür.

Diqqətçəkicidir ki, Şirvanlı Molla Qasımın adına gedən üç şerin ikisi mükəmməl, yüksək səviyyəli təcnisdir və Azərbaycan aşiq poeziyasında da əsas təcnis ustası Xəstə Qasım sayılır. Bunu dolayısı ilə böyük sənətkarın özü də söyləyir:

*Xəstə Qasım, sözün yetdi tamama,
Gündoğan, günbatan gəlsin salama.
Nə alim işidir, nə də üləma,
Təcnis mənasının çox hünəri var.*

Dərin kitabları mənə eyləyən və özünü Füzuli nəslə sayan aşığın sözün geniş mənasında fəlsəfi-ürfani bilik sahibi olduğu şerlərindən açıq şəkildə görünməkdədir. Poetik irsinin təqribən üçdə ikisini təşkil edən dini-ürfani şerlər və həmin örnəklərin klassik poeziya iqlimi ilə yaxından səsleşən obraz sistemi, bədii-üslubi ifadə tərzə Xəstə Qasımın sənət dünyasında folklor və yazılı ədəbiyyat ənənələrinin qovuşduğu kimi çıxış edir. Görünür, onun təhsilli olması belə bir mənərənin yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Əslində Xəstə Qasımın təcnisə meylinin güclü olması, cinas qafiyələri asanlıqla düzümləməyi bacarması və bu zaman ərəb-fars kəlmələrini çox rahat bir şəkildə cinaslandırma əməliyyatına cəlb etməsi də onun klassik poeziya ruhunu özünə yaxın bilməsinin əlamətidir:

*Mərhum olmaz şəcər qucub, nar əmən,
Sənsiz getməm behiştə mən, narə mən.
Təcüb qaldım qoynundakı narə mən,
Niyə atar sərxoş yayınan məni.*

Bilindiği kimi, Azərbaycan aşığı ədəbiyyatının təcrübəsində ən dərin, dolaşığı, açılmaz qıfılbənd və müəmmalar Xəstə Qasımın söylədiyi bağlamalardır. Onun söylədiyi bağlamaların bir qismi çox-çox sonralar Aşığı Ələsgər, Molla Cümə, Şəmkirli Hüseyn, Növrəs İman kimi ustadlar tərəfindən açılmış, bir qisminin isə hətta indiyədək doğru-dürüst cavabı tapılmamışdır. Əlbəttə, Xəstə Qasım bağlamalarında onun poetik mənalandırma, işarə olunan obyektə və yaxud soruşulan mötləbi incə çalarlarla obrazlaşdırma məharəti aparıcı amildir, ancaq bununla belə, həmin şerlərdə klassik Şərq poetikasının sirlərindən, Quran ayə və surələrindən, eləcə də təsəvvüf simvolikasından ustalıqla istifadə olunması az iş görməmişdir. Ləzgi Əhmədlə üzbəüz gəlib saz-söz sınağına çıxdığı zaman böyük sənətkar folklor, klassik Şərq poetikası və təsəvvüf ənənələrini özündə cəmləşdirən kompleks biliyini öz poetik istedadı ilə çulğışdıraraq qarşdakını məğlubıyyətə uğratmağa müvəffəq ola bilmişdir.

Sözü gedən keyfiyyətlərin, xüsusən də təsəvvüf amilinin qabarıqlığı Xəstə Qasımın tək-cə bağlamaları üçün səciyyəvi deyildir. Ustad sənətkarın başqa səpgili şerlərində, xüsusən də təcnislərində təsəvvüflə 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. Qurbani və Abbas Tufarqanlı poetik irsində də mühüm yer alan ustadnamələrin Xəstə Qasım yaradıcılığındakı nümunələri ulu ozanlar və dədə aşıqlar dünyasının mənəvi-estetik və fəlsəfi-etik koloritini qoruyub saxlayır. Bununla belə, Xəstə Qasım ustadnamələri fərdi-poetik yaşantıların, həyat təcrübəsindən gələn uzaqmənzilli müdriqliyin özünü təqdimidir:

*Xəstə Qasım günü keçmiş qocadı,
Gələn bəzircandı, gedən xocadı.
Sərv ağacı hər ağacdən ucadı,
Əsli qıtdı, budağında bar olmaz.*

yaxud:

*Xəstə Qasım kimə qılsın dadını,
Canı çıxsın, 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 şerlərinin, cinaslar da daxil olmaqla, bütövlükdə qafiyə sistemi, misra və bənd boylarını çevrələyən həzin və axıcı harmoniyası coşğun, hərarətli bir ilhamın ifadəsidir:

*Gümüş kəmərlə bağlayıbdı belinə,
Danışdıqca 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 Qasıma 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 şerlərinin imkan verdiyi məzmunu uyğun olaraq yaradıcı şəkildə qurulmuşdur. Digər orta çağ

dastanlarına nisbətən «Xəstə Qasım» dastanı təsəvvüf dünyagörüşü ilə daha çox bağlıdır ki, bu da Xəstə Qasım yaradıcılığında təriqət ənənəsinin, fəlsəfi-ürfani axarın aparıcı mövqedə 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 cümlələrdə [412, 14] bayatılarına rast gəlinə də, həmin örnəklər anonim şəkildə verildiyindən onun haqqında öz dövrünün yazılı qaynaqlarından hər hansı bir bilgi almaq mümkün olmur.¹

Sarı Aşıqla bağlı bilgi toplayan və ilkin araşdırmalar aparan Ə.Qaracadaği, S.Mümtaz, B.Behcət, Ə.Axundov və başqalarının əldə etdiyi materiallara diqqət yetirdikdə aydın olur ki, «Sarı Aşıq» sənətkarın təxəllüsüdür. El arasında yayılmış çeşidli rəvayətlər onu müxtəlif adlarla təqdim edir: Abdulla, Abduləli, Sarıca Nəbi, Qərib və s. Olsun ki, bu adlardan biri onun əsl adıdır. Ancaq hansı birinin gerçək ad olduğunu hələlik dəqiqləşdirmək imkan içərisində deyildir. Azərbaycan aşığı sənətində təxəllüsün bütövlükdə ad-titul yerində çıxış etməsi, sənətkarın gerçək adını arxa plana keçirməsi ənənəvi bir hadisə olduğundan (məsələn, «Aşıq Valeh»in əsl adının Səfi, «Ağ Aşıq»ın gerçək adının Allahverdi olması və s.) Sarı Aşığın da gerçək adının dumanlara bürünməsi və dildən-dilə gəzən rəvayətlər arasında çoxvariantlı şəkillər alması mümkün olan təbii bir haldır.

Sarı Aşıqdan söz açan ilk yazılı qaynaq Əndəlib Qaracadağının «Təzkirəyi-Qaradaği» (XIX yüzillik) təzkirəsidir. Ə.Qaracadağının verdiyi bilgiyə görə Sarı Aşıq əslən Qaradağ mahalındandır. Sonradan köçüb Zəngəzura getmiş, Həkəri çayının sahilində Güləbürt adlı yerdə yaşamışdır.² Sarı Aşığın yer-yurdu, əsil-nəsəbi, kimliyi ilə bağlı sonralar bir çox fərqli mülahizələr irəli sürülsə də, bu qaynaq öz mötəbərliyini qoruyub saxlamaqdadır. Ə.Qaracadağidən təqribən yarım əsr sonra fədakar folklorçular Bəhlul Behcət Əfəndi və Salman Mümtaz

¹ Hüsəməddin Toqatının 1677-ci ildə tərtib etdiyi cümgdəki Sarı Aşıq bayatısı belədir:

*Aşıq, Yaxşıya məndən,
Dürriin yaxşı Yəməndən.
Salam-dua, təmənna
Apar Yaxşıya məndən.*

² Əlyazmalar İnstitutunun fondu, №7602, s.7-10.

da Sarı Aşığın ömür yolu və ədəbi irsi ilə dərindən maraqlanaraq dəyərli materiallar ortaya çıxarmışlar. Salman Mümtazın bu yöndəki fəaliyyəti müstəsna əhəmiyyət daşıyır. O, Sarı Aşığın bayatılarının ilk sistemli tərtibini hazırlamış və bu ədəbi şəxsiyyətlə bağlı elmi-bioqrafik очерк yazmışdır. Həmin kitab 1927-ci ildə (daha sonra təkmilləşdirilmiş və əlavələrlə zənginləşdirilmiş şəkildə «Sarı Aşıq» adı ilə 1934-cü ildə) «Azərnəşr»də «Aşıq Abdulla» adı altında çap olunmuşdur. Çeşidli qaynaqlardan 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 əvvəllərinə qədər yaşamış Aşıq Abdulla çox səmimi və nazikxəyal el şairidir. O taylı, yəni Arazın o tayından gəlmə, həm də sarışın olduğunun Sarı Aşıq, Qərib Aşıq adları ilə də şöhrət tapmışdır. Aşıq X əsr-hicrinin axırlarında Qaradağ mahalından köçüb Zəngəzur qəzasına gəlmiş və orada da Qaradağlı kəndində sakin olmuşdur. Təqribən yüz il bundan qabaq dağılıb viran olan Qaradağlı kəndi o zamanlar şənlikli, abad kənd imiş. Burada aşığın adı ilə adlanmış bir təpə də vardır ki, bu gün yenə ona «Aşıq yaylağı» deyirlər. Aşıq o təpənin üstündə oturub bayatı çağırarmış» [113, 164-165]. S.Mümtaz daha sonra aydınlaşdırır ki, Sarı Aşıq qonşu kənddən (bu kəndin adı müxtəlif rəvayətlər üzrə Səfiyan, Türklər və ya Məqsudludur) Yaxşı adında bir qızı sevir. Qız da ona könül verir. Ancaq ailələrin razılığı olmadığına görə iki sevgili həsrət içində qalır. Ayrılıq iztirabına dözə bilməyən Aşıq məcnunmisal bir güzəran keçirir. Yaxşı da eşq qübarına dözməyib yorğan-döşəyə düşür və bir müddət sonra dünyasını dəyişir. Yaxşının ölümündən az sonra Aşıq da köçünü dünyadan çəkib gedir. Bu iki sevgilinin hekayəti dildən-dilə düşür. Rəvayətlərə, dastan yarpaqlarına çevrilir. Deyilənə görə, son nəfəsdə Aşıq bir bayatı çağıraraq onun qəbrini Yaxşının qəbri ilə üzübüz qazmağı vəsiyyət eləyir:

*Mən aşıq tər sinə qoy,
Tər təni tər sinə qoy.
Yaxşının qibləsinə,
Aşığı tərsinə qoy [94, 170].*

Onun vəsiyyətinə əməl edilmişdir.

S.Mümtazın verdiyi bilgiler belə bir cəhəti ilə də diqqəti çəkir ki, araşdırıcının gətirdiyi fakt və dəlillər, eləcə də tarixi-coğrafi təsvirlər daha çox məhz onun özünə məxsusdur. Belə ki, S.Mümtazın Sarı Aşıq qəbrini öz gözləri ilə görməsi və əldə etdiyi bilgileri həmin çevrənin el-camaatından toplaması açıq-aydın duyulur: «Aşıq günbəzi Güləbird kəndinin özündə vaqə olub Həkəri çayının sol tayındadır. Günbəzin

üstündə heç bir yazı, tarix yoxdur. Yalnız qəbir daşının üstündə bir saz şəkli qazılmışdır. Bundan qiyaş etmək olar ki, Aşıq saz da çalarmış. Yaxşının qəbri isə Həkəri çayının o biri tayında, yolun yuxarisındadır. Yaxşı Aşığın istədiyi kimi qibləyə, Aşıq da tərsinə gömülmüşdür. Həkəri çayı da bu iki qəbrin arasından axmadadır. Əhalinin bir qismi Aşığı Haqq Aşığı adı ilə yad edərək ziyarətinə gəlirlər» [113, 170]. Göründüyü kimi burada ilkin-birbaşə 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 mürəkkəb bir mənərə içərisindədir. Mürəkkəbliyi yaradan bir tərəfdən onun sənətkar statusu ilə bağlı tam aydınlığın olmamasıdırsa, başqa bir tərəfdən də poetik irsinin müəyyən hissəsinin anonimləşməsi, yəni Sarı Aşıq bayatılarının xalq bayatıları ilə qarışıq düşməsidir. Sarı Aşıq hansı sənətkar statusuna sahibdir? O, söziün klassik anlamında aşıqdır, yoxsa el şairidir? Sarı Aşıq haqqında əldə edilmiş bilgilər onun aşıq statusu daşdığıını o qədər də əsaslandırma bilər; Aşığın ustad-şagird münasibtlərində iştirakı, yəni ustadının kim olması və ya hansı şagirdləri yetirməsi barədə heç bir soraq yoxdur: onun klassik anlamda aşıq funksiyası yerinə yetirməsi – toy-düyündə, şadlıq yığnaqlarında, aşıq məclislərində çalib-çağırması nə rəvayətlərdə, nə də adına bağlı dastanda xatırlanır. Sarı Aşığın poetik irsi aşıq repertuarında olduqca az yer tutur. Bu poetik irsin əsas daşıyıcısı adi folklor söyləyiciləri – sinədəftərlər, qocalar, qarılardır. Bununla belə, onun ad-titulunda «Aşıq» kəlməsi yer alır, məzarı «Haqq aşığının qəbri» adlanır, qəbir daşında saz şəkli qazılmışdır. Bütün bunlar onun sənətkar statusunda qarışıq, ziddiyyətli məqamlar kimi ortaya çıxır. Sarı Aşıqla bağlı rəvayət və el söyləmələrinin, eləcə də onun öz poetik irsinin mənərəsindən daha çox el şairi statusu boy göstərir. Görünür, şerlərini saz müşayiəti ilə bədahətən söyləməsi və öncəgörməlik – qayıbdən xəbər vermə keyfiyyətinə malik olması (bir sıra rəvayətlər elə bu barədədir) onu «Aşıq» və «Haqq Aşığı» adlandırmaq imkanı vermişdir. Bu baxımdan Sarı Aşığın aşıqlığı şərti mənə kəsb edir.

Sarı Aşığın poetik irsində mühüm yeri bayatılar tutur. Onun bayatıları imkan daxilində toplanılaraq S.Mümtaz, Ə.Axundov, H.Kürdoğlu və S.Paşayev tərəfindən bir neçə dəfə ayrıca kitab halında nəşr edilse 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.
Sızıldatdın Aşığı
Yağa su damar kimi.*

*Aşıq deyər: o tiyan,
O mancılaq, o tiyan.
Yarın yad oldu, Aşıq,
Ağla, ağla, otu, yan.*

Sarı Aşıq bayatılarının böyük əksəriyyəti «Aşıq» təxəllüsü ilə söylənmişdir. Ancaq «aşıq» deyiminin ötən yüzilliklər ərzində «əzizim, əzizinəm, eləmi» sırasından olan spesifik bayatı başlanğıcları – bayatın qəliblər cərgəsinə qoşulması mövcud mənzərənin xeyli dərəcədə mürəkkəbləşməsinə gətirib çıxarmışdır. İndi bayatı önlərində kütləvi şəkildə müşahidə olunan «aşıq», «mən aşıq», «aşıqəm» deyimlərinin hansının Sarı Aşığın təxəllüsünü, hansının isə bayatın qəlibi ifadə etdiyini söyləmək olduqca çətinidir. 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 çıxması ilə nəticələnmişdir. Belə bir faktla hesablaşmaq lazım gəlir ki, «aşıq» bayatın qəlibi ilə müşayiət olunan Azərbaycan bayatılarının bir xeyli qisminə sözü gedən ifadənin («aşıq») başqa bir kəlmə ilə əvəzlənməsi şərti ilə türkmən aydımları, özbək qoşuqları, türk-qaqauz maniləri və kərkük xoryatları arasında da rast gəlinir. Şübhəsiz ki, bu, Sarı Aşıq bayatılarının yayılma coğrafiyasını əks etdirmir. Həmin nüsxələr türk folklor ənənəsinin ortaq-müştərək məhsullarıdır. Bu baxımdan bayatı önlərindəki «aşıq» sözlərinin heç də hamısını Sarı Aşığın təxəllüsü kimi qəbul etmək olmaz. Elə isə Azərbaycan folklor şəbəkəsi daxilində Sarı Aşıq bayatılarının el bayatılarından seçilməsində mümkün variantlar hansılar ola bilər? Yuxarıda nisbətən sadə və üzde olan iki nüans (bayatda Yaxşının adının çəkilməsi və son misralarda «Aşıq» təxəllüsünün xatırlanması) diqqət önünə çəkildi. Sarı Aşığın

ömür-gün sürdüyü və güzəran keçirdiyi Zəngəzur bölgəsindən, eləcə də qonşu Qarabağ və Qaradağ mahallarından folklor ekspedisiyalar zamanı əldə edilmiş materiallar əsasında başqa bir neçə fərqləndirici əlaməti də müəyyənləşdirmək mümkündür. Belə ki, S.Mümtaz və B.Behcətin 20-30-cu illərdə, Ə.Axundovun 50-60-cı illərdə, S.Paşayev, S.Rüstəmov, H.Kürdoğlu, E.Məmmədli və başqalarının 70-80-cı illərdə Sarı Aşıqla bağlı toplamış olduqları folklor materiallarının ümumi mənzərəsindən aydın olur ki, Sarı Aşıq bayatılarının böyük çoxluğu yurd yeri olan bayatılardır. Yəni onların əksər qismi müəyyən əhvalat və ya rəvayətlə ilgili olaraq yaranmışdır. Həmin bayatılı rəvayət və əhvalatların bir qismi əsasında da sonradan «Yaxşı və Aşıq» dastanı ərsəyə gəlmişdir. Bayatı yaranması ilə nəticələnən aşağıdakı rəvayət diqqətçəkicidir: Bir gün Aşıq Yaxşıgilin evinin yanından keçir. Sevgilisini görmək üçün doqqazdan içəri boylanır. Görür ki, Yaxşı anası ilə ocaqda qaşığı aşı bişirir. Yaxşının anası Aşıqdan nə üçün doqqazdan içəri boyladığını soruşur. Aşıq ona bayatı ilə belə cavab verir:

*Yeməyə qaşığı aşı,
Bişirir qaşığı aşı.
Aşığı yoldan eylər
Yaxşının qaşığı aşı.*

Aşığın sözündən xoşu gələn arvad onu içəri çağırır qaşığı aşına qonaq eləyir. Bundan bir neçə gün sonra Aşıq yolda Yaxşı ilə qarşılaşır. Sevgilisi gözünə bir az incik kimi dəyir. Bunun səbəbini soruşduqda Yaxşı gileylənir:

- Sənin meylin qaşığı aşındaymış ki! Hələ üstəlik qaşığı aşına tərif də dedin.

Aşıq gülümsəyib qayıdır ki:

- Ay qız, mən tərifi qaşığı aşına deməmişəm. Sənin qaşığına demişəm. Bir qulaq as:

*Yeməyə qaşığı aşı,
Bişirir qaşığı aşı.
Aşığı yoldan eylər
Yaxşının qaşığı-qaşığı...*

«Yaxşı və Aşıq» dastanda yer alan çoxsaylı rəvayətlər də daxil olmaqla Sarı Aşıq bayatılarını çevrələyən rəvayət və əhvalatların təqribi sayının yüzə yaxın olması da müəllif müəyyənliyi məsələsində «yurd yeri» amilinin mühüm rol oynadığını təsdiqləyir.

Sarı Aşıq bayatılarının (xüsusən də «Yaxşı və Aşıq» dastanı və rəvayət mətnləri daxilindəki bayatıların) qafiyə sistemi də müəyyən-ləşdirici əlamət kimi çıxış edə bilər. El bayatıları ilə qarışdırılma ehti-malının az olduğu S.Mümtaz toplusmaları və epik mətn (dastan və rə-vayət) daxilindəki örnəklər Sarı Aşığın cinas qafiyələrə güclü meyl göstərdiyini, üstelik də qafiyə quruculuğunda zərif, oynaq, canlı danışıq koloritinə, ana dilinin saf və təbii axarına, poetik çalarlarla zəngin dinamizmə xüsusi diqqət yetirdiyini açıq cizgi və boyalarla bürüzə verir:

*Aşıq Yaxşından gözlər,
Mürğün yaxşı dən gözlər.
Baxdıqca ürək yanar,
Doymaz Yaxşından gözlər.*

*Mən Aşıq Gülməkanda,
Gül bitmiş gül məkanda,
Mən səni gördüm, güldüm,
Mən handa, gülmək handa?*

Sarı Aşığın bayatıları daha çox onun gerçək könül duyğularının, sevgi, yar həsrəti və ayrılıq göynərtisi ilə bağlı ürək çırpıntılarının po-etik ifadəsidir. Bununla belə onun bayatı dünyasında ilahi eşq çalarları da sezilməkdədir. Qəribədir ki, həmin ilahi eşq çalarları ümumən aşiq poeziyası üçün daha səciyyəvi olan təsəvvüf-sufi-dərviş 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-irfani konsepsiyası («ənəlhəq» - «haq məndədir») ilə birbaşa bağlıdır. Sarı Aşığın məşhur bayatlarından birində hürufiliyin əsas tarixi-ədəbi simalarından biri olan İmadəddin Nəsiminin adını çəkməsi və ən başlıcası isə özünü ona bənzətməsi, görünür, elə bu səbəbdəndir:

*Gözəllik soy iləndir
Şahmar da soy iləndir.
Nəsimi tək bu Aşıq
Yolunda soyulandır.*

Sarı Aşığın bayatı dünyası poetik incəliyi və emosional həzinliyi ilə könül oxşayan sirli-sehrli bir sənət cazibəsidir. Onun söz sehri ilə yaratdığı ecazkar bədiilik bir tərəfdən sənətkar istedadının bənzərsiz qüdrətini, başqa bir tərəfdən də Azərbaycan türkcəsinin yığcam bir tutum (dörd misra) içindəki heyrətamiz poetik axarını təcəssüm etdirir:

*Mən Aşıq bu dağınan,
Gül sınımış budağınan.
Sənə Yaxşı deməzlər
Mən ölsəm bu dağınan.*

*Qoy Aşıq sində qalsın,
Sindədir, sində qalsın,
Can məndə qərar tutmur,
Göndərim səndə qalsın.*

Sarı Aşığın bayatı sənətkarlığı bayatı biçiminin təkcə poetik-üs-lubi sistemində deyil, eləcə də janrın «bayatı-tapmaca», «bayatı-bağ-lama» kimi spesifik şəkillərində orijinal görüntülər yaradır. Aşağıdakı bayatı-bağlama bu baxımdan diqqətçəkici bir nümunədir: Bir gün Sarı Aşıq Araz qırağında bir dəstə qızla rastlaşır. Qızlar aşığın hazırcavab-lığını yoxlamaq istəyirlər. Aralarından bir dilavər qız soruşur:

*Aşıq, bənək-bənəkdir,
Xalın bənək-bənəkdir.
Səndən soruşum, aşıq,
Araz neçə sənəkdir?*

Aşıq hazırcavablığından qalmır:

*Ay qız, bənək-bənəkdir,
Xalın bənək-bənəkdir.
Çağır Araz dayansın,
Ölçüm, neçə sənəkdir!*

Sarı Aşığın Azərbaycan folklorundakı tarixi mövqeyi bayatı ustadı mərtəbəsiylə zirvəyə yetişsə də, onun klassik aşıq şeri standartlarına cavab verən qoşmaları da vardır. Maraqlıdır ki, Sarı Aşığın bayatı dili öz saflığı, duruluğu ilə seçildiyi halda, əldə olan qoşmalarında ərəb və fars ibarə-tərkiplərinin sıxlığı müşahidə olunur. Bu qəbildən olan şerləri onun klassik poeziya ənənələrindən xəbərdarlığını əks etdirir:

*Kəbeyi-kuyindi Aşiqə merac,
Dərgahi-vəslinə tapılmaz əlac.
Səhrayı-xütbəndən alardım xərac,
Süzgün çeşmi-qəzalını görsəydim.*

Görünür, dil-üslub axarının folklor mühitindən daha çox, klassik poeziya iqliminə uyğunluğu səbəbindən Sarı Aşiq qoşmaları aşiq ifaçılığında geniş yer alıb repertuar möhkəmliyi qazana bilməmişdir. Çağdaş aşiq repertuarında onun qoşmalarına, demək olar ki, rast gəlinmir.

Sarı Aşiq təkcə folklorda yox, bütövlükdə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində səmimi, həzin və poetik incəliyə məxsus bayatıları ilə bən-zərsiz və təkrarsız bir sənətkar kimi ucalır. Elə buna görə də lirik folklorun ən kövrək, ən təsirli və geniş yayılmış janrı olan bayatıdan hə-rada və nə zaman söz düşsə, həmin məqamda ilk öncə göz önünə Sarı Aşığın poetik irsi gəlir.

ABDALGÜLABLI VALEH

Orta çağın son dönəmində yaşayıb-yaratmış Abdalgülablı Valehin ömür və sənət yolu nisbətən yaxın keçmiş olduğundan onunla bağlı əldə olan bilgilərin gerçəkliyə uyğunluğu çoxdur. Qarabağ aşiq mühitinin yetirməsi olan Aşiq Valehin bütün həyatı Ağdamın Abdalgülablı kəndində keçmişdir. Onun həmin kəndin qəbristanlığındakı məzarının başdaşında belə yazılmışdır: «Kərbəlayi Səfi ibn Məhəmməd hicri 1238-ci ildə vəfat etmişdir». Buradan onun miladi tarixlə 1822-ci ildə vəfat etdiyi bəlli olur. Başdaşına döyülmüş bir bəndlik şerdən aşığın əsl adı və ləqəbi də aydınlaşır:

*Valeh ləqəbimdir, Səfidir adım,
Allahı sevənlər, budur muradım.
Qəbrim yol kənarında irzillah,
Hər görən desin bir qulfulallah.*

Qəbir daşındakı bir bilgi də diqqətçəkicidir: Aşiq Valeh Kərbəla ziyarətinə getmiş və «Kərbəlayı» ünvanı qazanmışdır. Kərbəlayi Səfi Məhəmməd oğlu – Aşiq Valeh təqribən yüz ildən bir qədər artıq yaşamışdır. Bu barədə ömrünün sonlarına yaxın söylədiyi bir vücdnamədən bilgi almaq olur:

*Yüz yaşında oldum piri-natəvan,
Gələnlə-gedənlə, qonşuyla yaman.*

*Könlümdə ahuzar, çeşməmdə duman,
İstədim fənadən köçəm üqbaya.*

Bu hesabla aşığın doğum tarixi təqribən 1720-ci ilə düşür. Aşığı Valeh uşaq vaxtlarında molla yanında təhsil-təlim almış, ərəb-fars dillərini öyrənmişdir. Təhsilli olması ona klassik Şərq ədəbiyyatına yaxından bələd olmaq imkanı vermişdir. «Hanı» rədifli cahannaməsində 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 bilər:

*Hanı Xosrov, Həsən, Yusif, Züleyxa,
Hanı Əsli, Kərəm, Vamiqü Əzra.
Şeyx Sənan sevmiş idi bir tərsa,
Onların bircəsi bu zaman hanı?*

*Hafizü Nəvai, Füzuli, Cami,
Şeyx Sədi, Hilali, Ürfi, Nizami.
Dünya, səndə kəşt eyləyib təmami,
Firdovsi tək nəzmi-dürəşən hanı?*

Aşığı Valeh öz müasiri olan Molla Pənah Vaqifin poetik irsini də dərinləndirən və onu yüksək qiymətləndirmişdir. Vaqif ruhu, Vaqif üslubu Valeh şerlərində kifayət qədər açıq görüntülərlə gözə çarpır. Böyük şairin ölümündən on il sonra qoşduğu bir şərdə ötən illərin nisgil-xiffət dolu xatirələri içərisində Vaqif itkisini ayrıca vurğulaması onun ürəyindəki göynərtinin hələ də soyumadığından və unudulmaz olduğundan soraq verir:

On il qabaq Molla Pənah sağ idi...

*Hanı Molla Pənah, bivəfa cahan,
Təxəllüsü «Vaqif», nəzmi dürəşən.
İndi eyləmişən 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 yönəlmişdir. Burada iki amilin həlledici olduğunu güman etmək mümkündür: Valeh ailə ocağı etibarilə aşığılığa bağlı idi – ulu babalarının, eləcə də nənələrindən birinin Qarabağın ünlü aşığıları olması barədə meydankir bir

fəxarətlə söz açan ustad sənətkar öz sənət şəcərəsi ilə heç də təsadüfən qürrələnməmişdir:

*Mənəm Aşıq Məhəmmədin novbatı,
Aşıq Cünun, Aşıq Güllü nabatı.
Aşıqlıqda hər kəsdənin övladı
Valeh ilə bərabərsə, de gəlsin.*

Valehin aşıqlığa yönəlməsində ikinci mühüm amil Abdalgülablı Aşıq Səmədin ifaçılıq məhərəti və ecazkar sənətkarlığı olmuşdur. Aşıq Səməd XVII-XVIII yüzilliklər arasında Qarabağ aşıq mühitinin aparıcı saz-söz ustadlarından biri sayılmışdır. Valehin uşaqlıq və yeniyetməlik illəri onun sənətinin ən qaynar çağlarına düşmüşdür. Aşıq Səməd sənətinin sehri Valehi özünə cəlb etmiş, bu səbəbdən də aşıqlıq elminin sirlərini öyrənmək üçün onun şagirdi olmuşdur:

*Dünya, səndə Aşıq Səməd var idi,
Nəzmü, şeri-ləli gövhərbar idi... –*

misraları Valehin öz böyük ustadına məhəbbət və ehtiramının ifadəsidir.

Qarabağ mühitində aşıqlığın dərin ürfani-estetik köklərə, xüsusən də təriqət ənənəsinə bağlılığı Valeh poeziyasında dönə-dönə dilə gətirilir:

*Adıma pay gəlir qadir mövladan,
Bu torpaqda aşıqlar binası var.*

Aşığın göz açdığı kəndin adında (Abdalgülablı) təsəvvüf səciyyəsi daşıyan «abdal» (sufi-dərviş) kəlməsinin yer alması da orada aşıqlığa rəvac verən təriqət ocağının tarixi məskunluğunu təsdiqləyir.

Qarabağ mühitinin Valehəqədərki zəngin sənət ənənəsi və Valeh mərhələsindəki kamillik zirvəsi saz-söz dünyasında izlər qoymuşdur. Belə ki, tarixi şəxsiyyətlər olan ərədbilli Aşıq Mahmud, dərbəndli Məsum Əfəndi, naxçıvanlı Aşıq Süleyman, dərbəndli Zərnigar və başqa məşhur sənətkarlar Valehin sorağını eşitdikdən sonra onunla sənət meydanında qarşılaşmaq qərarına gəlmiş, ancaq bu imtahanda özləri məğlubiyyətə uğramışlar. Valeh özü də şerlərindən 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 aləmindəki əsas hünəri onun Dərbənd səfəri ilə bağlıdır. Bu səfər dərbəndli Aşıq Zərnigarın Qafqazın qırx məşhur aşığını bağlayıb sazlarını əllərindən aldıqdan sonra Valehə də meydan oxuyaraq onu Dərbəndə saz-söz meydanına dəvət etməsi ilə ilgilidir. Dərbənd səfəri ilə bağlı hadisələr sonralar «Valeh-Zərnigar» dastanında cəmləşmişdir. Dastanın yurd yerindəki əhvalatların böyük əksəriyyəti olmuş hadisələrdir. Aşıq Valeh ata-anasından və ustadı Aşıq Səməddən icazə aldıqdan sonra Dərbəndə yollanmış, yolboyu müxtəlif hadisələrlə üzbəüz qalmış, ən nəhayət, Dərbənddə Zərnigarla qarşılaşaraq söz-sənət imtahanına girişmişdir. Uzun sorğu-sualdan sonra axırda Valeh sənət meydanında qalib gəlmişdi. O, Zərnigarın mərdliyini, alicənablığını, mənəvi zənginliyini çox bəyənməmiş və bu dərbəndli sənətkarla evlənmişdir. Aşıq Zərnigar ömrünün qalan hissəsini Qarabağda Valehin söz-sənət ocağında yaşamışdır. Abdalgülablı kəndində Aşıq Zərnigarın qəbri Aşıq Valehin məzarı ilə yanaşıdır. Qəbir daşına belə bir bənd yazılmışdır:

*Vəfayi eşqdə düz ilqar mənəm,
Sadiqi-aşıqə vəfadar mənəm.
Məkani-Dərbəndəm, övrəti Valeh,
Sorağı dastanlı Zərnigar mənəm.*

Aşıq Valeh və Zərnigar xanımın övladları da könüllərini saz-sözə bağlamışlar. Oğulları Aşıq Taleh, nəvələri Aşıq Mirzalı, ən nəhayət, Valeh ocağının kötükcəsi Aşıq Xaspolad onların sənət şəcərəsinin sonrakı davamı olmuşdur. «Valeh-Taleh», «Taleh-Həqiqət» və başqa dastanlar bu şəcərənin yadigarlarıdır.

Valeh şerinin poetik sistemi Qurbani, Abbas Tufarqanlı və Vaqif ənənəsindən şirə çəkir. Bu zaman klassik poeziyanın ədəbi təcrübəsinə də istinad etməkdən çəkinmir:

*Aşkar deyil, mənim dərdim pünhandı,
Firqətindən əski-çəşmim giryandı.
Malım-mülküm, cümlə canım qurbandı,
Sənin tək məhliqaya, sevdiiyim.*

Ancaq bununla belə, onun öz poetik nəfəsi var. Yüyrək-axıcı üslubunun axar-baxarı Qarabağ təbiətinin əsrarəngiz təbiəti və cazibədar gözəlliyi ilə həmahəngdir. Görünür, elə bu səbəbdəndir ki, Qarabağın coğrafi və poetik xəritəsi Valeh misralarında çox dəqiq ölçülərlə cızılmışdır:

*Bir yanı Gəncədi, bir yanı Şirvan,
Bir yanı Arazdı, bir yanı Muğan.
Dağları kəklikli, düzləri ceyran,
Gözəl ləzzəti var, şəkər dadı var.*

Valeh poeziyası fəlsəfi-ürfani, didaktik və lirik mövzular ətrafında cəmləşmişdir. Dədəlik-ustadlıq mərtəbəsindən söylədiyi şerlərin dillər əzbərinə çevrilməsində sözü, öyüd-nəsihəti koloritli bir biçimdə çatdırmaq məharəti, şübhəsiz ki, böyük rol oynamışdır:

*Hərcaı bədəslə vermə əməgin,
Səni sayar cüvəllağı, bəyənməz.
Kasıbliqda tapmaz yavan çörəyi,
Yetişmə baylığı, yağı bəyənməz.*

Valeh həzinliyi, Valeh zərifliyi lirik duyğuların ifadəsində ecazlı poetik görşənişlər yaradır. Lirik duyğuların, emosional ovqatın saz ahəngi üstündəki dilavər təsvir-təqdimində onun şairlik məharəti ilə aşılıq-ifaçılıq qüdrəti heyrətamiz bir vəhdətdə çıxış edir. Buna görə də Aşıq Valehin lirik-aşıqanə şerlərində fikrin obrazlı ifadəsi ilə yanaşı, sözlərin və misraların düzülüş-sıralanma mexanizminə də xüsusi diqqət yetirilmişdir. Onun bu qəbildən olan şerlərində aşiq dilinin yüyrək dinamizmi də orijinal poetik vüsət yaradır:

*Qurban olum ala gözün məstinə,
Süzgün baxıb girmə canım qəsdinə.
Əlim qoyum tər sinənin üstünə,
Darçına, mixəyə, hilə bükülmüş.*

Abdalgülablı Valeh həm də bəstəçi aşiq olmuşdur. «Baş Saritel», «Orta Saritel», «Qarabağ qaytağısı», «Qarabağ şerilisi» saz havaları onun barmaqlarının yadigarlarıdır. Maraqlıdır ki, aşıqlar «Qarabağ şerilisi» havası üstündə bir qayda olaraq Aşıq Valehin «Olum» rədifli məşhur gəraylısını oxuyurlar. «Qarabağ şerilisi» ahəngində oxunan bu gəraylı xanəndə ifaçılığma da adlanmışdır:

*Ay ana, bu cüt sonanın
Hənsinə qurban mən olum?!
Süzgün baxıb can alanın
Hənsinə qurban mən olum?!*

Abdalgülablı Valehin saz-söz irsi sonrakı yüzilliklərdə əksər aşiq mühitlərinin söz-havacat və dastan repertuarında önəmli yer almışdır.

AŞIQ ƏLƏSGƏR

Aşiq Ələsgər qədim türk torpağı olan Göyçə mahalının Ağkilse kəndində, təxminən 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 sabitləşmişdir.

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 dolandırmaqda bir qədər çətinlik çəkən Alməmməd kişi əkin-biçindən sonra Kəlbəcərin meşələrindən gətirdiyi ağacdən taxta, kürək, şana və s. düzəldib satarmış. Oğlanları böyüyəndən sonra o, bir dəyirman nizamlamış və güzəranı 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 nökr kimi dörd il işlətmışdir.

Kərbəlayı Qurban hər işi səliqə ilə görən Ələsgərlə çox mülayim rəftar etmiş, yeganə uşağı olan qızı Səhnəbanı ilə onun arasında yaranmış məhəbbətə ürəkdən şad olmuş və qızını Ələsgərlə evləndirib, həmişəlik öz evində saxlamaq fikrinə düşmüşdü. Lakin Kərbəlayı Qurbanın qardaşı Pullu Məhərrəm bu işi pozaraq, Səhnəbanını güclə oğlu Mustafaya almışdır.

Hələ nökrlik illərindən şerlər 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 şerlərdə də uğursuz olan bu sevgini bədii boyalarla və yanıqlı bir dildə əks etdirmişdir. Onun «Öldürür», «Dönübdü», «Yetmədi», «Gedibdi» və s. rədifli bir çox mənzumələri aşiqi rahat buraxmayan qəm-kədərin, çəkdiyi ah-nalənin bədii ifadəsidir. Ömrünün son çağlarında yaratdığı şerlərdə də unuda bilmədiyi bu dərdindən danışmış, «Ələsgərnən bəd başladın cavan vaxtından, fələk!», - deyərək ilk uğursuz məhəbbətinə işarə etmişdir.

Kərbəlayı Qurbanın evindən ayrılandan sonra qəm deryasında qərq olan Ələsgərin əhvalına yanan, məhəbbət bəlasının əzablarını dərk edən Alməmməd kişi ona saz almış, əli saza yatandan sonra isə Göyçənin Qızıləng kəndindən olan Aşiq Aliya şeyird vermişdir.

Aşıq Alının yanında beş il şeyirdlik eləyən Ələsgər bu müddət ərzində klassik aşıq poeziyasını dərin-dərinə mənimsəmiş, aşıq sənətinin sirlərinə yiyələnərək bir aşıq kimi püxtələşmişdir.

Deyilənlərə görə, təxminən, 1840-cı illərdə Göyçənin Qızılbulaq (Çaxırlı) kəndində həmin kənd sakini Böyük Ağa və Aşıq Alının təşkil etdiyi Göyçə aşıqlarının sınaq məclisində Ələsgərlə ustadı qarşı-qarşıya dayanaraq, eyni rədif və eyni qafiyədə onlarca müxtəlif şəkili şer oxumuş, nəhayət, Ələsgərin «A yağa-yağa» dodaqdəyməz təcni cavabsız qalmışdır. Ustadının «məğlubiyyəti»ndən çox mütəəssir olan Ələsgər elə oradaca oxuduğu «Ağ damar, damar» rədifli təcnisində:

*Bir şeyird ki ustadına kəm baxa,
Əlbəttə, gözünə ağ damar, damar.*

– deyərək, ustadına xəyanət etmədiyini, ömrünün axırına qədər sədəqətli olub, ona ehtiram göstərəcəyini bildirmişdir.

Bu hadisə elə o zamandan Aşıq Alının Aşıq Ələsgərlə deyişməsi və Ələsgərin Alını bağlaması adı ilə hər yana yayılmışdır.

Ata-ananın, qohum-qonşunun danlamasından və öyüd-nəsihətdən sonra Aşıq Ələsgər Kəlbəcərin Yanşaq kəndindən olan Nəbinin qızı Anaxanımla evlənmiş, səmimi bir ailə qurmuş və ömrünün sonuna qədər onunla yaşamışdır.

Aşıq Ələsgər bir aşıq kimi tanınandan sonra bir çoxları bu sənətə yiyələnmək üçün ona müraciət etmişdir. Göyçənin Daşkənd kəndindən Nəcəf, Qızılvəngənd Mustafa və Yusif, Qızılbulaqdan Hüseyinalı, Zoddan Qasım və Ağayar, Hüseyinqulağalından İsa və Mikayıl, Böyük Qaraqoyunludan Əsəd, Sarıyaqubdan Məhəmmədəli və Paşa, Böyük Məzrədən Qiyas, Zərzibildən Nağı və Sayad, Ağkilsədən Qurban, Talıb, Nəcəf, İman və başqaları aşıqlıq sənətinin incəliklərini Aşıq Ələsgərdən öyrənmişlər. Böyük ustad XX əsrin əvvəllərində dediyi bir şerində:

*Adım Ələsgərdi, mərdü mərdana,
On iki şeyirdim işlər hər yana.*

– misralarında çoxlu aşıq yetişdirdiyini iftixar hissi ilə qeyd etmişdir.

Aşıq kimi sənətini daha da şöhrətləndirən, şair kimi misilsiz sənət inciləri yaradan böyük nəğməkar bir şəxsiyyət kimi də bir çox nəcib insani keyfiyyətləri öz şəxsində cəmləmiş, xalq arasında təmiz, namusla dolanmış, öz əxlaqı 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 Aşığı sevmiş, rəncbər də, ağa da ona hörmət qoymuş və hər zaman böyük ehtiram göstərmişdir.

Göyçenin Zod kəndindən olan, fransız, rus, fars, ərəb və türk dilində mükəmməl təhsil görmüş Mirzə Bəylər «Ələsgər» rədifli qoşmasında onu ikinci Hafiz adlandırmış, dostunun şairlik qüdrətinə münasibətini aşağıdakı şəkildə bildirmişdir:

*Gərçi müləbbəssən ev libasında,
Şahidəm, şaribsən haqqın tasında.
Azərbaycanda, türk arasında
Sənin kimi şair hanı, Ələsgər!*

Hec bir məktəb təhsili görməyən, şeyirdlərinin dili ilə desək, adını yazmağı da bilməyən Aşıq çox kəskin hafizə sahibi imiş. Yaxından tanıyanların söylədiklərinə görə, o, sözün yeri gələnkimi sazı sinəsinə basar, şeri oradaca yaradarmış. Təəccüblü budur ki, bədahətən dediyi belə şerləri həm də yadında saxlayıb, şeyirdlərinə öyrədərmiş.

Təbiətin xalqımıza bəxş etdiyi bu nadir şəxsə qarşısındakı adamın fikrindən keçənləri «oxumaq», kənar yerlərdə törədilmiş hadisələrdən, hətta gələcək işlərdən xəbər vermək kimi qeyri-adi fitri qabiliyyət də varmış ki, bu barədə indi də bir çox maraqlı rəvayətlər söylənməkdədir. Belə möcüzəli əlamətləri böyük şöhrət qazanmış şair-aşığın müqəddəsleşməsinə, el arasında ocaq kimi, pir kimi tanınmasına səbəb olmuşdur.

Böyük ifaçılıq məharətinə malik olan sənətkar başqa aşıqlardan fərqli olaraq sazı sol əli ilə çalar, sağ əlini pərdələr üzərində gəzdirərmiş.

Aşıq Ələsgər böyük bir ailənin qayğısını çəkmişdir. O, üç oğul və altı qız böyüdüb boya-başa çatdırmış, onları ev-eşik sahibi etmişdir. Oğlanlarının hər üçünün şairlik təbi olmuşdur, aşıqlıq edənə kiçik oğlu və sonbeşiyi olan Talibdir.

Dülgərlik işlərini də bacaran Aşıq fiziki əməklə məşğul olmağı çox sevirmiş. O, əkin vaxtı kotanın məcindən yapışar, toxumu özü səpər, biçin vədəsi isə kərəntisini götürüb, hamıdan qabağa düşərmiş.

Aşığın ömrünün XX əsrdəki illəri çox əzab-əziyyətli keçmişdir. 1905-ci ildə ermənilərin törətdikləri milli qırğın və bununla əlaqədar olaraq, ellərin yaylağa çıxma bilməməsi onu hədsiz dərəcədə kədərləndirmiş və göz yaşı tökməsinə səbəb olmuşdur ki, bunun bədii ifadəsini «Dağlar» (...sellərin, dağlar!) qoşmasında görə bilərik.

Ələsgərin böyük oğlu Bəşir Aşığın 28 il Sibir sürgünündə qaldıqdan sonra təxminən 1908-ci ildə kəndə təzəcə qayıtmış xalası oğlu Molla Rəhimi bilmədən güllə ilə vurub öldürür.

Aşığın məşhur:

*Nagah badi-sərsər əsdi üzümə,
Ömür bostanımın tağı kəsildi,
Öz əlimnən xəta dəydi gözümə,
Bədəndən qolumun sağı kəsildi.*

– bəndi ilə başlayan qoşması bu ağır faciə münasibətilə deyilmişdir.

Birinci Dünya müharibəsi zamanı baş vermiş aclıq, qəhətlik, insan qırğını və digər məşəqqətli hadisələri Aşıq həmin ildə yaratmış olduğu «Qalmadı» rədifli qoşmasında bədii şəkildə ümumiləşdirmişdir.

1915-ci ildə qardaşı Məşədi Salehin oğlu, Aşığın ən istəkli şagirdi və kürəkəni Aşıq Qurbanın vəfatı ona o dərəcədə təsir etmişdir ki, bu hadisədən sonra o bir daha əlinə saz almamışdır.

Bundan sonra, 1916-cı ilin yayında dərddli Aşığa başqa bir məyusluq da üz vermişdir. O zaman Türkiyə sərhəddində işləmək üçün fəhlə toplayırmışlar. Kəndin kovxası Məşədi Qasım Ələsgərin ortancıl oğlu Əbdüləzimi də fəhlə göndərmək istəyir, lakin Əbdüləzim onun sözüne baxmaq istəmir. Bundan qəzəblənən kovxa onu qamçı ilə döyür. Bu xəbəri eşidən Bəşir Məşədi Qasımı güllə ilə vurub aradan çıxır. Bu işin üstündə Aşığın qardaşı Xəlili və Əbdüləzimi təqsirləndirib həbs edirlər. Aşıq Ələsgər on bir ay divanxanalar qapısına ayaq döydükdən sonra məhkəmə zamanı bir neçə adamla Tiflisə getmiş və dustaqları azad etdirmişdir. Bəşir isə çar hakimiyyəti yıxılana qədər qaçaq yaşamışdır.

Aradan bir il keçməmiş Xəlilin vəfat etməsi də Aşığın qəlbinə ağır yara vurmuş, dərdlərinin üstünə 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 üzərinə hücum keçərək evləri talan edir, yandırır, əhalini amansızcasına qətlə yetirirdilər.

İşi belə gören Bəşir ailəni Kəlbəcərin Qanlıkənd kəndinə köçürdü, özü isə əli tufəng tutan göyçəlilərlə birlikdə ermənilərlə vuruşmağa başladı və böyük hünər göstərdi. Lakin xaricdən canlı qüvvə və silah alan ermənilər aprelin 10-da müsəlmanları Göyçədən çıxardılar. Yüzlərlə qoca, qarı və uşaq dağlarda borana düşüb tələf oldu.

Aşığın ailəsi üç il Qanlıkənddə yaşamışdır. Dünyanın qəm yükünü daşıyan, bir çox məhrumiyyətlərin acısını dadan Aşıq bu illərdə yarat-

dığı «Gözlə, gözlə, sən», «Bu yerdə tapılmaz», «Dolansın» və s. Rədifli şerlərində xalqın da kədərini yanıqlı bir şerlə ifadə etmişdir.

Aşığın bir çox pərəstişkarları, eləcə də bəzi tədqiqatçılar onun «Aşıq – dəyirmançı, ağa - çarvadar» misrasına əsasən iddia edirlər ki, Ələsgər qaçqın olduğu həmin illərdə dəyirmançılıq etmişdir. Bu doğrudanmı belədir? O zaman həmin kənddə Ələsgərlə birlikdə yaşamış oğlu Aşıq Talibin dedikləri bu suala aydın cavab verir. Onun söyləməsinə görə, bir dəyirmanı olan Qanlıkəndlə qonşu Elləzallar kəndi arasına qanlıçılıq düşmüş, heç kəs cürət edib, dəyirmanı gedə bilməmişdir. Undan sarı çox korluq çəkən bu kəndlərin ağsaqqalları Aşıq Ələsgərin yanına gəlib xahiş etmişlər ki, heç kəs sənin yanında bir-birinə əl qaldırmaz; ara düzələnə qədər dəyirməndə dur. Aşıq onların bu xahişini yerə salmamış və bir müddət gününü dəyirməndə keçirməli olmuşdur. Dəyirmançılıq edən isə dəyirmanın sahibi, Qanlıkənd sakini Mərdan oğlu Abbas imiş.

1921-ci ildə Aşıq Ələsgərin də ailəsi köçüb, doğma Ağkilsə kəndinə qayıtmışdır.

Oğlanlarının, qız-gəlinlərinin söyləmələrinə görə, bu illərdə yüzü haqlamış müdrək qoca taqətdən düşməmişdi. Onun nə qəddi əyilmiş, nə gözü işıqdan 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 gözlü, çatma qaşlı, dolu sifətli, yaraşlıqlı bir adam imiş. Əyninə uzun ətəklə arxalıq, üstündən çuxa, ayağına məst geyər, başına buxara papaq qoyarmış. Həmişə başını ülgüclə qırxdırar, üzündə xətt saxlarmış.

1922-ci ildə Aşığın ömür-gün yoldaşı Anaxanım həyatdan köçmüşdür.

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-cı 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.

Aşığın diqqətini, hər şeydən əvvəl, təbiətin 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 ildə bir dəfə donunu təzələməsi kimi hadisələri görəndə Aşıq xalığın bu qüdrəti qarşısında baş əyir:

*Yaradan yaradıb külli-ələmi,
Arif olan bu fərmana can desin!*

Yer üzünün gözəlliklərini vəsf etməkdən doymayan sənətkar bütün canlılara həyat verən, onu yaşadan torpağı hər şeydən əziz tutur. Aşığa görə, torpaq hər şey deməkdir. Odur ki, bu ölməz söz ustasının yaradıcılığını başdan-başa Vətən məhəbbəti müşayiət edir:

*Bahar fəsli, yaz ayları gələndə,
Süsənli, sünbüllü, lalalı dağlar.
Yoxsulu, ərbabı, şahı, gədanı
Tutmaz bir-birindən aralı dağlar.*

Dağlarda qar əriyəndən sonra, xüsusən yay aylarında ellərin orada şənlük məclisləri keçirmələri, igidlərin güllə atmaqda yarışmaları, qızgəlinlərin süddən cürbəcür nemətlər düzəltmələri, arıların «hər biri bir irəng çalan» çiçəklərdən bal toplamaları, sürülərin mələşməsi, atların kişnəşməsi, «çəşməsindən abi-həyat car olan» bulaqların ətrafındakı gözəllər yığnağını və sair gözəllikləri Aşıq elə əlvan bədi boyalarla təsvir etmişdir ki, sanki dağlar barədə bir də söhbət açmağa ehtiyac qalmamışdır. Lakin Aşıq bir daha bu mövzuya qayıtmalı olmuşdur.

Tarixdən məlumdur ki, 1905-ci ildə erməni-müsəlman qırğını törədilmiş və bu ixtilaf əlaqədar olaraq el yaylağa çıxıb bilməmişdir. «Tüfə gözəllər», «mərd iyidlər» yaylayan qoyunlu-quzulu, mallı-atlı dağlar boş qalmışdı. Dağların əvvəlki şən vəziyyəti ilə indiki pərişan halını müqayisə edən Aşıq cavab ala bilməsə də, ona belə qəmli suallar verir:

*Hanı mən gördüyüm qurqu-büsatlar,
Dərdiməndlər görsə, tez bağı çatlar;
Mələşmir sürülər, kişnəşmir atlar,
Niyə pərişandı halların, dağlar?!*

*Hanı bu yaylaqda yaylayan ellər?
Görəndə gözümdən car oldu sellər.
Seyr etmir köysündə türfə gözəllər,
Sancılmır buxaqa güllərin, dağlar!*

*Hanı mərd iyidlər, boş qalıb yurdu?
Səxavətdə Eldar nur – əlanurdu
Erkək kəsib, ağır məclis qururdu,
Şülən çəkilirdi malların, dağlar!*

Xalqın bu pərişanlığı Aşığı o dərəcədə qəmləndirir ki;

*Arsız Aşıq elsiz niyə yaşadı!?
Ölsün Ələsgər tək qulların, dağlar!*

– deyərək, onsuz yaşamaq belə istəmir.

Aşıq Ələsgər bütün ömrü boyu xalqı azad, şad və xoşbəxt, hər kəsi öz zəhməti ilə dolanan, bir-biri ilə mehriban görmək arzusunda olmuşdur. Odur ki, Vətənin təəssübünü çəkən, yeri gələndə öz canları-qanları bahasına onu qoruyan mərd oğulları tərifləmiş, onların göstərdikləri qəhrəmanlıqları böyük bir ilhamla vəsf etmişdir. Aşığın təriflədiyi belə mərd igidlərdən biri Goranboyun Qarasuçu kəndindən olan Dəli Alı idi. Aşıq onun tərifinə bir qoşma və iki böyük müxəmməs həsr eləmişdir:

*Süzəni götürüb, minəndə ata,
Fələk əhsən deyir boya, büsata.
Nərə çəkib, təpinəndə saldata,
Sel kimi axıdır qan Dəli Alı.*

Loğman kamallı, qəhrəman şücaətli, hatəm səxalı bu igid tək deyildir; onun dəstəsində düşmənlə vuruş zamanı böyük hünər göstərən Aslan, Cəfər ağa, Molla Qasım, Əsəd, Bayramxan, Qızılhacılı Allahverdi, Məşədi Məhəmməd, Balçalı Kəlvayı Əli, Oruc, Qəfər, İskəndər, Tatoğlu, Bala Məşədi, İsmayıl kimi azəri oğullarının adlarını çəkən Aşıq onları da böyük məhəbbətlə tərifləmişdir.

Dəli Alıya həsr edilən bir bənddə deyilir:

*Ata-baba iyiddilər,
Bəyənmişəm əsli-zatın.
Doğruluğun səbəbinə
Mövlam veribdi bəratın.
Əli kəmərbəstəsidə,
Cəm eyləyib hər büsatın.
Füsrəti düşməna verməz,
Əldən qoymaz ehtiyatın.
Kəpəzdə ovun gözləyir
Alvızın tərlandı kimi.*

Aşıq Ələsgər təmiz qəlbli, saf məhəbbətli bir aşıqdır. Onun eşqini, aşıqlığını Səhnəbaniya olan məhəbbəti ilə məhdudlaşdırmaq olmaz. O, ümumiyyətlə, gözəllik aşıqı, obrazlı şəkildə desək, gözəllik şamının pərvanəsidir.

Eşqin odundan şikayətlənən aşıq ondan ayrı dura da bilmir. Bu onu həm yandırır, həm də həyat verir. Eşq onu göylərə qaldırdığı kimi, dizin-dizin süründürür də. Fələklərə baş əyməyən aşıq məşuqəsi qarşısında yazıq və acizdir. O göstərir ki, hər dərdin əlacı 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 aşıq rəmzi kimi sabitləşən Məcnunun, Fərhadın, Şeyx Sənanın, Kərəmin nələr çəkmiş olduğunu dərk edir. Eşqi, məhəbbəti yolunda min cür əzab-əziyyətlərə qatlaşan, hətta canlarını fəda qılan bu aşıqlərə bəraət qazandırır, özü ilə birlikdə onların da halına acıyır:

*Ələsgərəm, mən deyirdim,
Pərvana əfsana yanır;
Şövqdən bir od düşüb
Cismimə, mərdana yanır,
Deyirəm, danışram,
Dönürəm hər yana, yanır,
Ürəyim bir Kərəmə,
Bir şeyx Sənana yanır;
Qəlbdən yas tuturam
Məcnuna, Fərhada bu gün.*

Aşiq özünü eşqə düşənlərin ən dərdlisi hesab edir:

*Aşiq olan eşqə düşər, dərd çəkər,
Mənim kimi dərdi yüz olmaz, olmaz.*

Eşqi yolunda müsibətlərə düçar olan aşiq, «Eşq ataşı canda sən, gisə, qala», – deyərək, bu odun hərarətini hər zaman canında duymaq istəyir. Eşqin sövdasına düşən aşiq bunun peşimançılığını çəkmir, hətta bununla öyünüb fəxr edir:

*«Bəli», - deyib, yol-ərkana gəlmişəm,
Nəqs olub sinəmdə eşqin kitabı
Çəsmi-nəbüvvətə aşiq olmuşam,
Bir suala verrəm yüz min cavabı.*

Buradan görüldüyü kimi, onun eşqi adi çərçivədən çıxaraq ali mərtəbəyə yüksəlir və ilahiləşir.

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 – büllura, yanağı – almaya, dişləri – dürrə, dodağı – qönçəyə, saçı – şahmara, qaməti – sər və bənzətsə də, bəzən bu bənzətmələrdən istifadə etmədən elə ifadələr tapır ki, gözümüz önündə misli-bərabəri olmayan bir gözəl canlanır.

*Tərsa üzün görsə, tez gələr dinə,
Alim görsə, gedər saz alı, Güllü!*

*Yaradan xəlv edib bir qətrə nurdan,
Düşübsən ellərə nişana, Telli!*

Aşığın bəndlərini, hətta ayrı-ayrı misralarını məcazsız 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 müəyyənləşdirir.

*Camalın şoxundan cismim əridi,
Zülfündən üstümə sayə düşərmimi?!*

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. Gözəlliyin 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 bilər.

*Yanağı qırmızı, buxağı ağdı,
Çiraban eyləyib ağı qırmızı.
Ala gözlərinə gözüm sataşdı,
Əridi ürəymin yağı qırmızı.*

*Qüdrətdən çəkilib qaməti-şahbaz,
Mərnus dizlik geyib, çəpgəni atlaz,
Buxaq düymələninib kağızdan bəyaz,
Mərcan düzüb boyunbağı qırmızı.*

Aşiq Ələsgər zahiri gözəlliyi nə qədər böyük ilhamla tərifləsə də, onu hələ tam gözəllik saymır; o, əsl gözəlliyi mənəvi aləmdə axtarır:

*Gözəl xanım cilvələnin
Gözəllər xasından gözəl;
Silkinir, gərdən çəkir
Göllər sonasından gözəl;
Libası əndama layıq,
Əndam libasından gözəl;
Qəbliyyət-mərifət tapıb,
Ata-anasından gözəl;
Gözəlliyi cəm veribdi,
Xaliqi-sübhan gözələ.*

«Gözəllər xasından gözəl» olan, «göllər sonasından gözəl» silkinib gərdən çəkən, bədəninə heç bir eybi olmayan, gözəl libas geyinən gözələ Aşığın başqa şərlərində də rast gəlmişdik. Orada təsvir olunan gözəllikləri «cəm» hesab etməyən sənətkar bunların üzərinə qabiliyyət və mərifət əlavə olunduqdan sonra «Gözəlliyi cəm veribdi xaliqi-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 şərik olduğu kimi, kədərini də bölüşməlidir. Çox baha başa gələn dostluq hər şeydən ötrü pozula bilməz. «Dost dostdan inci yər, qəlbində dönməz», - deyən Aşıq «Varlıqda dost, yoxluqda kənar» olanları adam hesab etmir. Dostluqdakı incəliyi hər zaman gözləmək lazımdır.

*Dostun məzəmməti adam öldürür,
Düşmanla söyüşüb, döyüşmək olar.*

Aşıq Ələsgər dostluqda bir müqəddəslik də görür. Sanki bu adi keyfiyyətlərdən deyildir. Aşığın dili ilə desək, «Dosta xain baxan kor olacaqdır».

Aşıq Ələsgər dostluğu hər yerdə, birinci növbədə ailədə, qohum-qonşuda axtarır. «Qonşuyun dalaşıb, uşağı döyən»lər onun əsas tənqid hədəflərindəndir.

Aşıq Ələsgər başqalarının malına göz dikməyi, oğruluğu insan üçün bağışlanılmaz qəbahət sayır. Adam özü üçün hər hansı bir yaşayış tədbiri görür-görsün, maya halal olmalıdır. Onun

Halaldan kəsb eylə özünə maya.

Yaxud:

*Haqqınan sevda qıl, əl çək haramdan,
Halaldan mətləbin al, qoca baxtım!*

- misralarında verdiyi nəsihət daha çox başqalarına aiddir.

Çox böyük həyat təcrübəsinə malik olan, hər bir hadisənin səbəbini düzgün müəyyənləşdirən bu müdrik el ağsaqqalı insanlardakı müsbət keyfiyyətlərin başlanğıcı, hər şeydən əvvəl, nütfə paklığında görünür. Nütfə pak olmadıqda insandan hər cür pis hərəkət gözləmək olar. Aşığa görə, bir çox bələlərin, xoşagəlməz halların baş verməsinin səbəbi nütfə «eyriliyi»dir.

*Nütfədən qarışan şeyitbaz olar,
Mərd də sığışdırmaz, nahaq qan eylər.*

*Nütfədən pak olan, özü pak olar,
Mömindən törəyən xoş idrak olar.*

Aşıq Ələsgər nütfə paklığını o qədər yüksək qiymətləndirir ki, əgər bu paklıq olmasa, biri nə qədər dərs alırsa, istər lap alim ol-

sun, onun adam olması, mərifət-kamal sahibi kimi yetişməsi mümkün deyildir.

*Loğmandan kəc olan, nütfədən əyri
Yüz dərs alsın, pür kamala yetişməz.*

Haram yeyənlər, nütfədən düz olmayanlar özlərini nalayiq hərəkətləri, iyrenc əməlləri ilə bildirəcəklər.

*Nütfəsində əyri olan
Tez göstərər isbatın.
Hər ağac kökündən bitər,
Hər meyvə gözlər zətin.*

Aşıq Ələsgər böyük bir nasehdir. Nəsihətamiz ruh onun bütün yaradıcılığına hakimdir. Hamıya bəllidir ki, həcvlərdə ən çox söyüşlərdən istifadə olunur. Aşıq həcvlərində söyüşlərlə yanaşı, tənqid hədəfinə bir nəsihət də verir:

*Bir adamsan, bir adama nama yaz,
Mahalı 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,
Məhəbbət artırır, məhriban eylər,
«Çor» deyənin nəfi nədir dünyada,
Abad könlü yıxar, pərişan eylər.*

*Yadın oğlu yağlı aşı mehmandı,
Dar günündə görərsən ki, usandı,
Düşman günü düşmanınla düşmandı,
Yüz il keçsə, qohum sənə yad olmaz.*

*Günü-gündən işi düşər müşgülə,
Hər kəs namus, qeyrət, arı çəkməyə.
Güzəran xoş olub, gün xoş keçəndə,
Ağ otaqdan tövləxana yaxşıdır.*

Belə misalların sayını istənilən qədər artırmaq olar. Aşığın şerlərinin böyük bir qismi başdan-başa nəsihətdən ibarətdir. Bu cəhətdən onun «Dayanmaz», «Olmaz», «Ola bilməz», «Ad olmaz», «Eylər», «Olmaz, olmaz», «Olar», «Olacaqdır», «Yaşsındır» və s. rədifli şerləri daha səciyyəvidir.

Bir məsələni də açıqlamaq yerinə düşərdi. Bu, Aşığın dinə olan münasibətidir. Bəzi tədqiqatçılar onun mollaları, keşişi həcv edən şerlərinə əsasən Aşığı dinə qarşı qoyur və düşmən münasibətini göstərməyə çalışırlar. Bu, doğrudanmı, belədir? Hər şeydən əvvəl, onu deyək ki, «Kəbə – qıvılam, dinim – Məhəmməd dini» misrasından da göründüyü kimi, o, müsəlman olması ilə fəxr edir. Aşıq 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 eybəcərliklər törədirlər. Aşığa görə, nə qədər yüksək dini təhsil olsa da, dinin buyurduqlarına düzgün əməl etməyən mollaları müsəlman hesab etmək doğru olmaz. Şerlərinin tərbiyəvi təsir gücünə əmin olan qüdrətli sənətkar belələri haqqında:

*Mənim sözüm yoldan çıxan mollanı,
İnşallah, qaytarar, müsəlman eylər*

- deyir. Deməli, molla haqq yolundan çıxarsa, o, müsəlman deyil. Müsəlmançılıq dini təhsillə deyil, insanın qəlbinin təmizliyi ilə ölçülür. Elmi, təhsili yüksək qiymətləndirən Aşıq istəyir ki, buna yiyələnənlər Allahın buyurduğunu, peyğəmbərin xəbər verdiyini xalqa düzgün çatdırsınlar və özləri də buna həmişə düzgün əməl etsinlər. Aşıq belə alimlərin, mömin müsəlmanların yolunda canını qurban verməyə hazırdır:

*Mən istərəm, alim, mömin yüz ola,
Meyli haqqa doğru, yolu düz ola.
Diliynən zəbanı üz bəüz ola,
Ələsgər yolunda can qurban eylər.*

Aşıq Ələsgər öz yaradıcılığında aşıq şerinin müxtəlif şəkillərindən istifadə etmiş və bütün janrlarda yüksək sənətkarlıq nümunəsi göstərmişdir. Hamıya bəllidir ki, tənqis yaratmaq digər şer növlərinə nisbətən xeyli çətindir. Şair cinas yaratmaq üçün müxtəlif vasitələrə əl atır. Çox zaman bəndləri təşkil edən misralardakı fikirlər bir-birinə mənaca bağlanmayan söz yığımına çevrilir. Aşıq Ələsgərin tənqisləri onun qoşmaları qədər sadə, axıcı və məzmunludur:

*Xudam səni nə xoş gündə yaradıb,
Meylim axır sana sarı, görəndə.
Həsərətindən yüz yara var sinəmdə,
İnsaf eylə, birin sarı, görəndə.*

Aşığın yaratdığı təcnislərin bəndləri arasında da çox zaman məzmun və məna əlaqələri özünü göstərməkdədir. İlk nümunəsini özü yaratdığı güman edilən dodaqdəyməz təcnislərdə də Aşıq heç kəsə müyəssər olmayan müvəffəqiyyət qazanmışdır. Aşıq Ələsgər haqqında fikir söyləyənlərin hamısı onun bu sahədəki sənətkarlığını çox yüksək qiymətləndirmişdir. Filologiya elmləri doktoru, professor Mir Cəlal yazır:

«Aşığın dodaqdəyməz mənzumələri çox sənətkarlıqla deyilmiş şerlərdir. Şer elə təbii, elə axıcı deyilmişdir ki, bizə əvvəlcədən xatırlatmasalar, burada dodaq hərflərini işlətməkdən qaçmaq kimi çətin bir şərtin gözlənildiyini seçmərik. Bu şərt aşıq ilhamına, bədii məntiqin davam və inkişafına xələl gətirə bilməmişdir» (9, II, 248).

Aşıq Ələsgər şerlərinin hamısını savadlınm da, savadsızın da çox aydın başa düşdüyü sadə, canlı danışq dilində yaratmışdır.

AŞIQ HÜSEYN ŞƏMKİRLİ

Aşıq Hüseyn Qurban oğlu 1811-ci ildə Şəmkir mahalının Qapanlı kəndində anadan olmuş, bir qədər sonra ailələri həmin rayonun Qaracəmirlə kəndinə köçmüşdür. Ömrünün sonuna qədər Qaracəmirlə kəndində yaşayan sənətkar 1891-ci ildə Gədəbəyin Ağbulaq yaylağında vəfat etmiş və onu Qalakəndin qəbiristanlığında dəfn etmişlər. Bir ehtimala görə əsilləri Qazağın Dağkəsəmən kəndindəki Sarılar nəslindəndir, özü də Molla Pənah Vaqifin bacısı Tükəzbanın nəvəsidir.

Aşıq Hüseyn saz çalmağı, aşıqlığı Alabaşlı kəndindən olan, «Məcnun» təxəllüsü ilə şerlər yazan Kəblə Bağır adlı bir dəmirçidən öyrənmişdir. O, peşəkar aşıq kimi yox, daha çox yaradıcı, şair-bəstəçi, das-tançı kimi şöhrət qazanmışdır.

Aşıq Hüseyn ərəb, fars və türk dillərində mükəmməl təhsil görüb-müş. Deyildiyinə görə o, on il Yaxın Şərq ölkələrini gəzmişdir. Savadlı olduğunu, çoxlu mənbələr oxuduğunu Aşıq Hüseyn özü də şerlərində, ayrı-ayrı bənd və beytlərində xatırlatmışdır:

*Aşıqlıq elmindən mən xəbərdaram,
Açmışam hər yerdə meydanı bir-bir.
Yüz on dörd kitabdan almışam dərsim,
Gəl sana göstərim, əyanı bir-bir.*

«Yüz on dörd kitabdan» dərs alan el sənətkarı hansı ölkələri gəzib-dolaşdığını da şerlərində nişan vermişdir:

*Şəmkirli Aşiq Hüseynəm,
Mən burada yer eyelədim.
Urumu, Səlməs, Marağa,
İsfahanı zar eyelədim.
Gəzdim Çeçeni, Çərkəzi,
Dəmirqapı Dərbənd, Quba,
Gürcüstanı var eyelədim.*

Gəzmək, görmək aşığa çoxlu mövzu verdiyi kimi, onun dünyagörüşünü də zənginləşdirmiş, püxtə sənətkar kimi yetişməsinə kömək etmişdir. Aşiq Hüseynin poeziyasında Qurbaninin, Vaqifin, Dilqəmin şerləri ilə səsleşən bəndlər, beytlər və məlum misralar vardır. Onun «Qarı da məndən» qoşması Qurbaninin məlum misralarını yada salır:

*Yeri, dağlar, sənə həmdəm olmaram,
Dağlar, əsirgədin qarı da məndən.
Seyraqubun tənə-tənə sözləri
Bir gün ayrı salar yarı da məndən.*

Vaqifin «Oynasın» rədifli qoşması ilə Aşiq Hüseynin eyni rədifli qoşmasını bir-birindən ayırmaq çətinlik törədir, biri digərini tamamlayır. Vaqif:

*Nə müddətdir ona güvənən bizik,
Həsrətin çəkməkdən canımız üzük.
Hər əlinə alıb bir dənə üzük,
Üzüyü dəstinə alan oynasın.*

Aşiq Hüseyn:

*Dostlar arasında hey ola düzlük,
Olmaya xainlik, həm iki üzlük,
Hər əlində vardır bir ala yüzlük,
Yüzlüyü əlinə alan oynasın.*

«Oynasın» rədifli qoşmaların mövzusu da, məzmunu da gözələ münasibəti də eynidir, buradakı poetik ruhun yaxınlığı və doğmalığı sənət aləmindəki sələflər və xələflər xəttinin aparıcılığını göstərir.

Aşıq Hüseynin «Olar» rədifli qoşmasında da Vaqif nəfəsi dərindən duyulur:

*Hər yetən gözələ gözəl demərəm,
Gözəldə özgə bir əlamət olar.
Zülf dağular, çin-çin düşər gərdənə,
Qaşınan, gözünən işarət olar.*

Aşıq Hüseyn saza dərindən bələd olduğu üçün aşıq şerinin bütün forma və şəkillərindən bacarıqla istifadə edə bilmiş, eyni zamanda üçbaşı təcnisil ilkin nümunəsini yaradıb meydana çıxarmışdır:

*İbtida əlifdən dərsim alanda,
Göstərdilər mənə nə qara yaxşı.
Oxudum dərsimi hər ayə qərəz,*

*Yox aşıq hər ayinə,
Xalların hərayi nə?
Aşıq Söyün nə dedi,
Dost yetdi hərayinə?*

*Görsə canım bəyənməz hər ayinə,
Səyrəqib geyinsin nə qara yaxşı,
Nələsi yetişsin hərəyə qərəz.*

Aşıq Hüseynin şer dili obrazlıdır, təsvir və tərənnüm üslubu özünəməxsus çalarlarla zəngindir. İncə lirizm və əlvan bədi 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 xanəndələr arasında xalq mahnısı kimi yayılmışdır. «Bayram» saz havası ilə oxunan bu qoşmada güllərin rəng çalarlarından çox bacarıqla istifadə olunmuşdur:

*Ağca gülün qapısından baxmalı,
Qızılgülü ağ buxağa taxmalı,
Sarı gülü dəstə tutub qoxmalı,
Ağ gül, qırmızı gül, illah sarı gül.*

Aşıq öz qoşmalarında, təcnislərində, bir qayda olaraq, səmimi və həzin bədi lövhələr yaratmağa çalışır. Bu cəhətdən «Qij-qij» rədifli

dodaqdəyməz təcnisdəki axar-baxar, eləcə də təbii mənərə ilə bədii mənərənin qovşuğu qibtəolunacaq dərəcədə gözəldir:

*Qış çilləsi Xıdır İlyas gələndə,
Hərlənər gərdişi, ay elər qıj-qıj.
Qar selə dönəndə, yaz açılanda,
Şaqqıldar leysanı, ay elər qıj-qıj.*

Aşıq Hüseyn müxəmməs və divanilərin mükəmməl nümunələrini yaratmışdır. Onun çoxsaylı müxəmməs, cığalı müxəmməs və zəncirləmə müxəmməslərinin hər biri qiymətli sənət incisidir.

Ustad sənətkarın cığalı və zəncirləmə müxəmməslərinin əksəriyyəti gözəlləmə ovqatı üstündə qurulub. Bununla belə, bezi müxəmməslərində tənqidi ruh, hərbə-zorba, həcv keyfiyyətləri də qabarıqdır. Aşığın bütün müxəmməsləri forma mükəmməlliyi, bədii tutumu, məzmun əhatəsi və xoş qayəsi ilə dinləyicinin könlünü asanlıqla ələ alıb ovsunlaya bilir:

*Nigarın barmağında üzüklərin qaşu yaşıl.
Sən ala gözlü sona, qalxa göldən başu yaşıl.
Salıbsan bu canıma eşqin ataşu yaşıl.
Yanağı gül yarpağı, sırğaların guşu yaşıl.
Geyinib al qəddinə libası, qumaşu yaşıl.*

Görkəmli söz ustasının divaniləri də müxəmməsləri kimi şux və nıkbindir. Heç təsadüfi deyildir ki, toy məclislərində onun bu qəbildən olan şerləri aşıqlara dönə-dönə sifariş verilir:

*Ahu gözlü şux baxışlı,
Qəddi dal əcəm qızı.
Ləbin qönçə, yanağın gül,
Siyah tel əcəm qızı.
Zənəxdanın çöhrəsi xal,
Necə qoyum qiyməti?
Boy uzun, gərdən uca,
Nazik bel, əcəm qızı.*

Aşıq «Verir» rədifli məşhur qıfılənd divanisini öz müasiri Göyçəli Aşıq Ələsgərə göndərmişdir. Aşıq Ələsgər açması dəyirman olan bu şerə layiqli cavab vermişdir. Aşıq Hüseynin sözünü ehtiram əlaməti olaraq «ustad kəlamı» adlandıran Aşıq Ələsgər beş bəndlik cavabının bir bəndində deyir:

*Annamaz nadan eşitsə,
Deyər hədyandı bu söz.
Əhli-ürfan məclisində,
Ləlü mərcandı bu söz.
Müxtəsəri, türki-zəban,
Bil, dəyirmandı bu söz.
Ab şəcərə, əhən səndə,
Gör necə cövlan verir.*

Aşıq Hüseyn Göyçə mahalına getmiş və orada Aşıq Ələsgərlə görüşmüş, səmimi qurulmuş məclisdə hər iki sənətkar «Mərd» rədifi üstündə divanı söyləmişdir.

Şəmkirli Hüseyn saz-söz aləmində dastan yaradıcısı kimi daha böyük şöhrət qazanmışdır. «Aşıq Hüseyn və Reyhan xanım», «Aşıq Hüseyn və Bəyçoban» dastanları onun bədii təxəyyülünün məhsuludur. «Aşıq Hüseyn və Reyhan xanım» dastanı, bəzi aşıqlar tərəfindən «Aşıq Hüseynnin Naxçıvan səfəri» adı ilə də ifa olunur. XVIII əsrdə Aşıq Valeh Dərbənd səfəri zamanı ustadı Aşıq Səməddən, sevgilisindən, anasından, dağlardan icazə alıb, «halal, hümmət» elədiyi kimi, Aşıq Hüseyn də Naxçıvan səfəri ərəfəsində ustadı Kəblə Bağırndan, anası Xeyransadan, arvadı Bəstidən xeyir-dua alıb sonra yola düşür. Aşıq Hüseynin Reyhan xanımın məktubuna yazdığı cavab onun ədəbi irsi barədə ətraflı məlumat verir:

*Ey nazənin, namən gəldi yetişdi,
Qədəm qoyub o meydana gəlirəm.
Aşıqlıq elmindən xəbərdaram mən,
Xəbər eylə, hər bir yana gəlirəm.*

*Altı yüz varımdı divanı, təcnis,
Yeddi yüz müəmma, qıfılbənd, təxmis.
Səksən bəhri-təvil demişəm hərgiz,
Yük bağlayıb Naxçıvana gəlirəm.*

Aşığın yaratdığı hər iki dastan klassik dastançılıq ənənəsinin tələblərinə uyğun biçimdədir. Səfər təəssüratı və yol hadisələri ətrafında qurulmuş süjetin başlıca istiqaməti Aşıq Hüseynin poetik istedadının gücünü, bədahətən şer demək qabiliyyətini, dərin dini-fəlsəfi və aşıqlıq biliyinə malik olduğunu nümayiş etdirməkdir.

Aşıq Hüseynin şerləri real zəminlə, doğulub böyüdüüyü coğrafi ərazi ilə canlı insanlarla, tanıyıb-bildiği adamlarla bağlıdır. Ona görə də onun düzüb-qoşduqları təbii görünür, təbii səslənir və aradan böyük zaman məsafəsi ötüb keçsə də öz təsir gücünü qoruyub saxlayır.

Aşıq Hüseyn söz xiridarı, dastan yaradıcısı olmaqla yanaşı, həm də havacat bəstələyən ustad kimi ad-san qazanmışdır. Bu günümüzdə də aşıqların repertuarında möhkəm yer alan və saz bağrında əbədi yuva bağlamış «Aşıq Hüseyni» («Dastanı»), «Sarayı», «Şəmkir gözəl-ləməsi», «Zeynalabдини» adlı havalar onun bəstəçi barmaqlarının yadigarıdır.

Aşıq Hüseyn Şəmkirlinin zəngin poetik irsi heç də bütünlüklə hifz olunub qoruna bilməmişdir. Hazırda əldə olanlar aşıq repertuarında yaşayanlardır. Aşığın oğlu atasının əlyazmalarının çap olunmaq üçün otuzuncu illərdə Vəli Xulufu tərəfindən Bakıya aparıldığını söyləmişdir. Görünür, 1937-ci ildə V.Xulufu həbs edilərkən həmin əlyazmaları da təhlükəsizlik orqanları tərəfindən götürülmüş və olsun ki, məhv edilmişdir.

Hüseyn Şəmkirlinin aşıq repertuarından və el yaddaşından toplanmış şerlərini müxtəlif illərdə çeşidli toplular içərisində və ayrıca kitab halında V.Xulufu, H.Əlizadə, Ə.Axundov, H.Arif, R.Rüstəməzadə və N.Məmmədova nəşr etdirmişlər.

AŞIQ HÜSEYN BOZALQANLI

Gəncəbasar aşıq mühitinin yetirdiyi qüdrətli saz-söz ustadları sırasında öndəki yerlərdən birini alan Aşıq Hüseyn Bozalqanlı (1864-1942) təkcə yaşadığı mahalın folklor həyatında deyil, bütövlükdə Azərbaycan aşıqlığının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Onun sənətkarlıq qüdrəti çağdaşları Aşıq Ələsgər, Aşıq Hüseyn Şəmkirli səviyyəsində olduğundan el arasında böyük nüfuz və ehtiram sahibi idi.

Aşıq Hüseyn bütün ömrü boyu Tovuzda, doğma kəndi Bozalqanlıda yaşamışdır. Onun yeniyetməlik və gənclik illəri qovğalı keçmişdir. Öz kəndlərindən olan bir ailə ilə qan davası nəticəsində atasını itirmiş, az sonra qarşı tərəfdən qisas alaraq qaçaq həyatı keçirməyə məcbur olmuşdur. Təqribən on il sonra ailələr arasında barışığa gəlinmiş və Hüseyn də öz evinə-ocağına dönmüşdür. O, hələ qaçaq həyatına başlamamışdan saza-sözə xüsusi maraq göstərmiş və öz kəndlərindən olan Bozalqanlı Aşıq Məmmədquludan sənətin sirlərini öyrənməyə başlamışdır. Söyləndiyinə görə, Hüseyn qaçaq olduğu müddətdə sazı və tufəngi çiyində qoşa gəzdirmişdir.

Hüseyn Bozalqanlı qaçaq həyatından sonra əkin-biçin işləri və aşıqlıqla məşğul olmuşdur. Güclü təbə və yaradıcı təxəyyülə malik olduğundan saz-söz məclislərində ona böyük rəğbət göstərilmiş, Tovuzun hüdudlarından çox-çox kənarlarda – Göyçə, Gəncə, Borçalı və

Tiflisdə də toy-düyün məclisləri aparmağa dəvət edilmişdir. Sonralar Tovuzun adlı aşığına çevrilən Aşiq Mirzə, Dəmirçi Hüseyn, Aşiq Ələkbər, Aşiq Qədir, Aşiq Əkbər, Çopur Ələsgər və başqa onlarla saz-söz ustası öz sənət dərslərini Hüseyn Bozalqanlı ocağından götürmüşdür.

Aşiq Hüseyn ifaçılıq məharətindən daha çox yaradıcılıq keyfiyyətinə görə şöhrətlənmişdir. Aşıqlığın bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani qaynaqları, Quran və islam mədəniyyətini, o cümlədən də təsəvvüfün incəliklərini dərinləndirən bildiyi və bədahətən, sinədən şer söyləmək qabiliyyətinə malik olduğu üçün söz-sənət sınaqlarında özünü yetkin sənətkar kimi aparmış, söylədiyi şerlərin poetik sərrastlığı və dərin mənə – məzmun tutumu ilə qarşısındakıları heyran qoymuşdur. Onun müxtəlif vaxtlarda Aşiq Ələsgər, Hüseyn Şəmki, Xəyyat Mirzə, Şair Ağacan, Quşçu İbrahim kimi ustad sənətkarlarla deyişmələri dillər əzbərinə çevrilmiş, hətta həmin əhvalatlar dastanvari rəvayətlər şəklində alaraq («Aşiq Hüseynin Göyçə səfəri», «Aşiq Hüseynin Borçalı səfəri» və s.) aşiq repertuarına yerləşmişdir. Saz-söz meydanında Bozalqanlıın sənət yetkinliyini əyaniləşdirmək üçün tək-cə belə bir faktı xatırlatmaq yetərlidir ki, Aşiq Ələsgər və Aşiq Hüseyn Şəmkiyə söz meydanına qədəm basanda adı keçən ustadlar altmış-yetmiş, Aşiq Hüseyn isə otuz yaşlarında olmuşdur.

XX əsrin ilk onilliklərindən etibarən H.Bozalqanlı folklor araşdırıcılarının və ədəbi-elmi ictimaiyyətin də diqqətini çəkməyə başlamışdır. V.Xulufu, H.Əlizadə, S.Mümtaz, H.Zeynallı və başqa tədqiqatçılar aşığın özü ilə görüşərək ondan həm öz şerlərini, həm də repertuarındakı dastanlardan nümunələr yazıya almışlar. Azərbaycanda «Koroğlu» dastanının nəşri sahəsində atılan ilk addımın – Vəli Xulufunun hazırladığı «Koroğlu» (Bakı, 1927 – I nəşr; Bakı, 1929 – II nəşr) kitablarının ortaya çıxmasında da Hüseyn Bozalqanlıın əməyi vardır. O, həmin kitablardakı «Koroğlu» mətninin söyləyicisidir. 20-30-cu illərdən H.Bozalqanlıın şerləri mətbuat və folklor toplularında nəşr edilməyə başlamışdır. Aşiq Hüseyn Səməd Vurğun, Osman Sarıvəlli, Cəfər Xəndan və Məmməd Rahimlə dost olmuş, onlarla şerləşmişdir. Birinci Aşıqlar qurultayının (1927) iştirakçısı olan 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.

Aşiq Hüseyn Bozalqanlıın sənət irsi çoxçeşidli şerlərindən, özünün yaratmış olduğu dastanlardan və dastan-hekayətlərdən, eləcə də söyləmiş olduğu klassik dastan, rəvayət və qaravəllilərdən ibarətdir. Onun bir qisim əlyazmaları, sazı və aşiq geyimi Tovuzda Aşiq Hüseyn

Bozalqanlı adına Ozan-Aşıq muzeyində qorunub saxlanmaqdadır. Muzeyin qarşısında aşığın büstü də qoyulmuşdur.

Bozalqanlı şerinin söz, misra, bənd düzümü o qədər böyük həssaslıq və sətraflıqla qurulmuşdur ki, poetik obrazlılığın, dil-üslub rəvanlığının, folklor koloritinin yaratdığı axar-baxardan doymaq və ayrılmaq olmur:

*Quba qaz yerişli, maral baxışlı,
İnnabı dodaqlı, mirvari dişli.
Ucu gülabatın xurmayı saçlı,
Telinə şirmayı şana yeridi.*

Poetik dinamizmi ürək çırpıntısı, ovqat duyğulanması və xəyal avazımasmanın özü qədər təbii bir hala gətirən ustad sənətkar sözlərin düzümündən, səslərin uyarlı sıralanmasından tutmuş qafiyə və rədifə kimi ən müxtəlif məqamlarda bənzərsiz məharət göstərə bilir:

*Bir sona sallandı, çıxdı xanadan,
Süzmüş oylağına gəldi-qayıtdı.
Axtardı səyyadın, bula bilmədi,
Əhvalı pərişan oldu-qayıtdı.*

Lirik ovqatın təbiət lövhələri ilə uzlaşdırılması və poetik təqdim etmə zamanı psixoloji paralelizmə üstünlük verilməsi də Hüseyn Bozalqanlı şerlərində qabarıqdır. Onun bu qəbildən olan şerlərində Qurbani 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-tərənnüm zamanı poetik mənalandırmamanın çeşidli görüntülərini üzə çıxara bilir. Buna görədir ki, o, istər portret təsvirində, istərsə də əhval təqdimində özünəməxsus bədii-üslubi maneralar ortaya qoyur. Bu zaman ənənəvi obrazların folklor koloriti ilə qovuşdurulması da az iş görmür:

*İstəyirəm qədəm qoyam elimə,
Qaşlarıyla qıfıl vurur dilimə.
Zülfün kəməndini salıb belimə,
Hüsnün sütununa sarıyır, lələ!*

Hüseyn Bozalqanlı aşıq şerinin demək olar ki, əksər şəkillərində şer yaratmışdır. Poetik irsi içərisində qoşma, gəraylı və təcnisləri daha çox yer alsada, yaratmış olduğu divani və müxəmməslər də öz mükəmməlliyi ilə yadda qalır. Aşığın təcnis sahəsindəki sənətkarlığı onun söz-misra üzərində zərgər məharəti ilə işlədiyinin əyani göstəricisidir. O, cinasyaratma prosesinə çox böyük həssaslıqla yanaşdığından 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 cığalı təcnislərində də özünü göstərir. Adı – saya təcnisdən fərqli olaraq cığalı təcnisdə cığa-bayatının da mövcud təcnis bəndinin cinasları ilə uyuşmasını təmin etmək lazım gəlir ki, bu da sənətkardan böyük ustalıq istəyir. Aşıq Hüseyn öz bənzərsiz cığalı təcnisləri ilə bu sahədə də böyük məharət sahibi olduğunu sübut etmişdir:

*Bülbül kimi qondun qeyri dala sən,
Mənim kimi qəm bəhrinə dalasan.
Əziziyəm dala sən,
Dara zülfün dala sən.
Əlif olan qəddimi
Döndərmisən dala sən.
Məcnun kimi məni saldın dala sən,
Xaraba küncündə a yata-yata.*

Hüseyn 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 haqsızlıq, ədalətsizlik və müstəmləkə boyunduruğuna qarşı çıxan qeyrətli bir el bahadırının şücaətlərindən söz açılır. Aşıq Hüseynin kənclik illərində qaçaq həyatı yaşaması bu dastandakı hadisə və əhvalatlara canlılıq və inandırıcılıq gətirmişdir. Qara Tanrıverdinin rus-kazak dəstələrinə qarşı qəhrəmanlıq mücadiləsini aşıq dastan boyu ilhamla təsvir və tərənnüm etmişdir.

Otuzuncu illərdə Yazıçılar İttifaqının üzvü olduğundan sonra Hüseyn Bozalqanlı sifarişlə «Xanlar» və «Nəriman» adlı dastanlar da qoşmuş-

dur. Sovet hakimiyyəti uğrunda mübarizədən danışan bu «dastanlar» süni səsləndiyi üçün aşıq repertuarında yer ala bilməmişdir. Əvəzində aşıq repertuarı onun xalqın gün-güzəranına bağlı, insanın saf, təbii duyğularını ifadə edən şerlərini, eləcə də Göyçə, Borçalı, Tiflis səfərlərini əks etdirən dastan-rəvayətlərini əziz bir ərməğan kimi indinin özündə də yaşatmaqdadır.

MOLLA CÜMƏ

Azərbaycan aşıq sənətinin inkişafında həm ifaçılıq qabiliyyətinə, həm də yaradıcılıq keyfiyyətinə görə misilsiz rol oynamış ustadlardan biri Molla Cümədir (1854-1920). Onun şerlərində özü və nəsil-nəcabəti barədə zəngin bioqrafik bilgi vardır. Aşığın yer-yurdu:

*Mahalım Göynükdür, şəhərim Şəki,
Layisqi kəndinin binasıyam mən;*

Əsli-kökü və kimliyi:

*Binəm Layisqiyə düşübdü mehman,
Pədərim Salahdır, madərim Reyhan.
Vələdim Həsəndir, əxim Süleyman,
Familim – Molla Oruc ədnasıyam mən.*

Molla Cümənin mənsub olduğu ailə ocağının dədə-babadan yazı-oxu ənənəsinə sahib olması onun nəslinin «molloruclu» adlanmasından da görünməkdədir. Ailə ənənəsinə uyğun olaraq Cümə kiçik yaşlarından Şərqi üslubunda təhsil-təlim almış, ərəb-fars dillərini öyrənmiş, Quran və şəriəti, islam qayda-qanunlarını dərinləndirən mənimsəmişdir. O, heç bir zaman dini-ruhani vəzifə icra etməmişdir, sadəcə olaraq, savadlı və təhsilli olduğuna görə el arasında «Molla Cümə» adıyla çağırılmış, şerlərində də bu təxəllüsü işlətməmişdir:

*Oxuram, ustaddan almışam dərsi,
Oxumuşam ərəb, türkinən farsı.
Fikrim seyr edər ərşinən kürsi,
Dərin kitabların mənasıyam mən.*

Uşaqlıqdan saza-sözə 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 aşıqlıq bədəsi

içirilmişdir. Bundan sonra o, peşəkar aşığığa başlamış, Şəki-Zaqatala-Balakən bölgəsi və Dərbənd-Dağıstanda el-oba məclislərində öz sözüylə ad çıxarmışdır. Sözü gedən coğrafi məkanda XIX yüzilliyin sonları və XX yüzilliyin birinci yarısı arasında aşığığın xüsusi vüsət tapması əslində həmin regionda Molla Cümənin yaratdığı sənət iqlimi ilə bağlıdır. Təsadüfi deyildir ki, XX əsr Şəki-Zaqatala və Dərbənd-Dağıstan aşığığının repertuarında Molla Cümə irsi mühüm yer tutmuşdur. İrsin yayılıb repertuarda möhkəmlənməsində əvvəlcə Molla Cümənin özü, daha sonra isə onun müxtəlif bölgələrdə aşığıq edən şagirdləri əsas rol oynamışdır.

Molla Cümə ortabab güzəran keçirmiş, el-camaat arasında nüfuz və xətir-hörmətə sahib olmuşdur. 1920-ci il may ayının axırlarında Sovet hakimiyyəti qurmaq adı altında Şəkiddə əməliyyat aparən silahlı erməni-rus dəstələri bölgənin ziyalı və dini-ruhani xadimlərini, el-ulus başçılarını aradan götürmüşlər. 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 səhərişi gün kəndin kənarındakı Göynük yolunun qırağında tapılmışdır. El-camaat onları elə orada da dəfn etmişdir. Aşığın qəbri indi də Göynük yolunun qırağındadır.

Poetik istedad vergisinə sahibliyi, bununla yanaşı, həm də təhsil və savadı sayəsində klassik ədəbi-bədii məxəzlər və dini-ürfani qaynaqlardan xəbərdar olması Molla Cüməni şer-sənət aləmində yenilməz bir sənətkara çevirmişdir. O, folklor ruhu, ovqatı üstündə köklənmiş bir söz sənətkarı olsa da, klassik poeziya ənənələrinin də kamil bilicisi kimi Şərq poetikasının incəliklərini geniş miqyasda aşıq poeziyasına tətbiq etməyə səy göstərmişdir. Ustad sənətkar şerlərini söz üstündə, toy-düyündə, şadlıq yığnağında, söz-sənət meydanında, deyişmə məclisində bədahətən söylədiyi kimi, təhsili olması səbəbindən kağız üzərində də yazmışdır. Bu, onun sənətkar statusundakı fərdi özünəməxsusluqdur. «Şer söyləmək»dən başqa «şer yazmaq» ənənəsinə də əməl etməsi Molla Cümə yaradıcılığının müəyyən məqamlarda yazılı ədəbiyyat səciyyəsi daşdığını göstərir. Onun şer dəftərindəki minacat, qəsidə, surə və qezəllər sırf yazılı ədəbiyyat örnəkləridir. Həmin nümunələr əsasən dini-ruhani mərasimlərdə oxunmuşdur. Bununla belə, onlar Molla Cümə irsinin az hissəsini təşkil edir. Yaradıcılığın ana axarı folklor üslubundadır.

Aşığın poetik irsi zəngin və çoxşaxəlidir. Beş hecalıdan tutmuş on altı hecalıyadək elə bir aşıq şeri şəkli yoxdur ki, Molla Cümə ondan istifadə etməsin. Özünəqədərki bəlli aşıq şeri şekillərindən əlavə o, bir çox yeni biçimlərdə şerlər yaratmışdır. Onun gəraylı, qoşma, təcnis, divani və müxəmməs kimi biçimlər üzərində apardığı yeniləş-

mələr klassik Şərq poetikasına məxsus fiqur və qaydaların aşığı şeri şəkillərinə tətbiq edilməsi nəticəsində baş vermişdir. Məsələn, nöqtəsiz təcnis (bu təcnisdə ərəb əlifbasının nöqtəli hərfləri olmayan sözlər işlədilir), hərf üstündə qoşma, təcnis, divani, müxəmməs (şer şəklinin hər misrası eyni hərfli sözlə başlayır və bitir), eyni rədif üstündə bir şer kimi qoşma və təcnis, yaxud bayatılı qoşma, qoşma-münazirə, salama gəraylı və s. biçimlər bu sıradandır. Əslində bu biçimlər formal-texniki baxımdan o qədər çətindir ki, onlarda şer yaratmaq hər sənətkarın hünəri deyildir. Adı çəkilən formalara xüsusi savad və təhsil hazırlığı olmayan, Şərq poetikasının incəliklərini bilməyən bir kəs yaxın dura bilməz. Folklor şerində bu biçimləri qurmaq və onların kamil örnəklərini ortaya qoymaq Molla Cümənin şairlik istedadı və bilik dairəsi ilə bağlıdır. Hərf üstündə şer söyləmək ümumiyyətlə çətin bir iş olduğu halda, Molla Cümə daha çətin bir variantı seçərək hərf üstündə təcnislər də qoşmuşdur. Aşığın «z» hərfi üstündə qurduğu təcnis onun nə qədər böyük söz ehtiyatına və çevik poetik-üslubi maneralara malik olduğunun əyani göstəricisidir:

*Zəhmətim əşəddir, bülbülüm gülsüz,
Zar olur könlümüz, ayağa durmaz.
Zəbanım bəstədir, dəhanım dilsiz,
Zəncəfil göz yaşım a yağa durmaz.*

Molla Cümənin yaratdığı sallama gəraylı şəkli də çətin və orijinal bir biçim olmaqla sənətkardan xüsusi məharət tələb edir. Bu biçimdə gəraylı bəndinin tamamlayıcı (dördüncü) misrası əvəzinə dörd hecalı əlavə bəndin işlədilməsi şərtidir:

*Vəfası olmaz maçının,
Gərdəndə quyrum saçının.
Bəxti dönsə bir ovçunun
turğu uçar,
ceyran qaçar,
dağı keçər,
düz vay eylər.*

Çeşidli yönlərdən sözlə poetik rəftarın özünəməxsusluğunu göstərmək üçün Molla Cümə eyni şerin misraları daxilində diqqət önündə saxlanılan bir sözün çoxsaylı və çoxqatlı çalarlarını yaratmağın maraqlı nümunələrini ortaya qoymuşdur:

*Gözəl, Cümə gözəl doymaz sözündən,
Gözəl qorxdum, gözəl xumar gözündən.
Gözəl busə, gözəl verib üzündən
Gözəl canın gözəl qatıb cana, get.*

Məqsədli şəkildə dönə-dönə vurğulanan və müxtəlif poetik-üslubi çalarların ecazlı görseñişlərini təqdim edən «gözəl» sözü və onu müşayiət edən alliterasiya gerçəkdən də şerə cəlbedici bir harmoniya və gözəllik gətirmişdir.

Molla Cümə şerinin könül həmdəmi İsmi Pünhandır. Aşığın şerlərindəki bilgidən aydın olur ki, «İsmi Pünhan» onun sevgilisinin gizli, rəmzi adıdır. Əslində elə «İsmi Pünhan» «adı gizlin» deməkdir. Söylənildiyinə görə, Molla Cümə ilk gənclik çağlarında öz kəndlərində bir qıza vurulmuş, aralarında olan əhd-peymanə görə onun adını dilə gətirməmişdir. Aşıq öz şerlərində sıx-sıx işlətdiyi, bəzən də şerin başlanğıcında müraciət – xitab yerində saxladığı «İsmi Pünhan» ifadəsi ilə həmin qıza işarə edir. İsmi Pünhan gənc yaşlarında qəflətən vəfat etmiş və bu hadisə Molla Cüməni dərinədən sarsıtmışdır. Onun İsmi Pünhan həsrəti sonsuz bir eşq yangısı və tale ağrısıdır:

*İsmi Pünhan, həsrətindən ağlaram,
Fələk də yaşımə qan qatar indi.
Dərdimi cəm edib dəftər bağlaram,
Onun hesabına kim çatar indi...
Cümənin sirləri xalqa yayılmış,
Özü yuxusundan indi ayılmış.
Əzəlki eşqimiz heç eşq deyilmiş,
Təzədən ciyərim od tutar indi.*

«İsmi Pünhan» silsiləsinə daxil olan şerlər İsmi Pünhanın sağlığında vüsal soraqlayan həsrətli təsvir-tərənnümlər və könül pıçıltılarıdır:

*Sən şöləsən, dörd yanında fanaram,
Bülbülünəm, gülşənindən kənarəm.
Od tutuban hər məclisdə yanaram,
Dərdim qanan ya bir olar, ya iki.*

İsmi Pünhanın yoxluğundan, dünyadan köçməsindən sonra isə onunmaq bilməyən sonsuz bir kədər və niskildir:

*Bu yazıq Cümənin dönübdü baxtı,
Əsdi əcəl yeli, sərvimi yıxdı...*

Cümə yaradıcılığı təkə şəkli-biçim əlvanlığı ilə deyil, həm də mövzu əhatəsinin genişliyi ilə diqqəti çəkir. Lirik-aşıqanə, gözəlləmə səciyyəli şerlərdən başqa onun poeziyasında fəlsəfi-didaktik və dini ruhlu poetik örnəklər də geniş yer tutur. Molla Cümə dünyanı düşünən, insanlığın qayğıları ilə yaşayan, həyata, ətraf çevrəyə müdrik nəzərlərlə yanaşan el sənətkarıdır. Onun gəlimli-gedimli dünyanın olub-olacaqlarına verdiyi poetik dəyərləndirmələr, zamanın gərdişi ilə bağlı dilə gətirdiyi öyüd-örnəklər, həssas həyati müşahidələr əsasında söylədiyi müdrik kəlamlar öz dərin hikmətinə və sərrast ifadəsinə görə el yaddaşına hopa bilmişdir:

*Sığıngınan yaradana, bəndəyə dad eyləmə,
Dostların könlün yaxıb, düşməni şad eyləmə.
Havadar ol yuxulmasın, evin bərbad eyləmə,
Öz yurdundan özgə yerə köçmə, peşman olarsan.*

Molla Cümənin dini-mənəvi şerləri də dolayısı ilə fəlsəfi-didaktik mahiyyət daşıyır. Belə ki, həmin şerlərdə də insan oğlunun haqq tapınması, islam dəyərlərinə sığınaraq gözünü-könlünü saflaşdırması, Quran və Məhəmməd nuru sayəsində ruhən arınıb-durulması təbliğ və təlqin olunur. İnsanın günahlarının təmizlənməsinə, haqq dərgahına – doğru yola yönəlməsinə, saf, duru və bakirə bir könüllə halal-hümmətliyə yetişməsinə israrlı və inandırıcı çağırış olan Cümənin kəlamları iman və inam əhlinin ruhi qidasıdır:

*Gecə-gündüz duam budur,
Cabbar Cəlildən mədəd.
Axır zaman peyğəmbəri
Rəsul Xəlildən mədəd.
Dörd sahaba, dörd məlayik,
Həzrət Cəbrayildən mədəd.
Doğru rahda bizim üçün
Olan dəlildən mədəd.
Adəmin cəsədi yoğrulan
O abi-gildən mədəd.*

Molla Cümə yaradıcılığı həm də elat həyat tərzini, xəlqi-etnoqrafik ənənələri, el-camaatın gündəlik gün-güzəran qayğılarını geniş miqyasda inikas etməsi ilə səciyyəvidir. Onun şerləri həyatın birbaşa özündən gəlir, burada əkin-biçin üstünün söz-söhbətlərindən tutmuş, toy-düyün mərasimlərinin çal-çağırına qədər ən müxtəlif folklor koloritini cəmləmişdir. El igidlərinin mərdliyindən, elat gözəllərinin tərəvət

və yaraşığından ünvanlı şəkildə söz açması da onun könül duyğularının içərisində yaşadığı gerçəkliklə həmahəng olmasını ifadə edir. Molla Cümə şerinin bu keyfiyyəti Aşıq Ələsgər şerindəki etnoqrafik ovqatla üst-üstə düşür:

*Tilsimli camalı aya oxşayır,
Qaşları qurulmuş yaya oxşayır,
Hər kəlməsi bir bəlaya oxşayır,
Cümə üçün şirin dili Tellinin.*

Molla Cümənin söz-sənət irsi içərisində onun özü tərəfindən yaradılmış dastanlar da müəyyən yer alır. Aşığın təqribən yeddi dastan yaratdığı söylənilsə də, onların üçü aşıq repertuarında nəzərə çarpır. Əsasən Şəki-Balakən və Dərbənd-Dağıstan aşıqlarının repertuarında yer alan Molla Cümə dastanları ənənəvi məhəbbət dastanları qəlibindədir. «Səyyad və Səyalı», «Baxış bəy və Leyla xanım» dastanlarının süjet xəttindəki ənənəvi məhəbbət mərhələləri və uğurlu sonluğu klassik dastançılıq standartları səviyyəsindədir. Molla Cümə bu dastanların yurd yerini nağıl özü ilə əsasında hazırlamış, uyğun məqamlara şerlər, deyişmələr yerləşdirmişdir. «Cümə və Könül» dastanı isə daha çox Molla Cümə ilə Aşıq Könül arasındakı söz-sənət sınağı ilə əlaqədar rəvayətlər toplusudur. Bu dastan-rəvayət aşığın şagirdləri tərəfindən yaradılmışdır.

Molla Cümə Azərbaycan aşıq ədəbiyyatı tarixinə yenilikçi aşıq-şair kimi daxil olmuşdur. Onun aşıq şeri şəkilləri üzərində apardığı yeniləşmə-təkmilləşmələr həm çağdaşı olan sənətkarlar, həm də sonrakı dövr saz-söz ustaları tərəfindən rəğbətlə qarşılanaq davam etdirilmişdir. Böyük sənətkarın poetik irsinin əsas hissəsi indi də aşıqların söz-havacat repertuarında öz fəallığını qoruyub saxlamaqdadır.



DASTANLAR

Qədim türk-oğuz epik ənənəsi ilkin ibtidai çağlardan erkən orta yüzilliklərəcən poetik düşüncə və bədii təxəyyülün gücüylə türk mənəvi-mədəni sisteminin, atlı həyat tərzindən doğan etnik yaşam biçiminin, bahadarlıq, cəngavərlik duyğusunun daşınması və yaşaması işinə xidmət etmişdir. Qədim türk epos mədəniyyəti içərisində önəmli yer tutan oğuznamələrdəki etnik yaşantılar bu tarixi gerçəkliyin danılmaz görüntüsüdür.

Türk-oğuz epik ənənəsində şifahilik prinsipi əsas rol oynadığından, yeni epik mətnin nəsil-dən-nəslə, yüzildən-yüzilə ötürülməsində, habelə etnik-mədəni areal boyu yayılmasında yazı amili iştirak etmədiyindən sivilizasion və epoxal irəliləyişlər zamanı türk dastançılığında evolyusiya və transformasiyanın, hətta bəzən deformasiya dəyişikliklərinin hansı şəkildə getdiyini konkret cizgilərlə aydınlaşdırmaq çətinidir. Bununla belə, etnokültürün genetik əsaslarına və tarixi-siyasi, sosial-mədəni həyatın aparıcı, taleyüklü istiqamətlərinə diqqət yetirməklə 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 fəal tarixi mövqeyini itirməyə başlamış, XV-XVI yüzilliklərdə isə demək olar ki, tamamilə arxa plana çəkilmiş və unudulmaq dərəcəsinə gəlmişdir.

Erkən orta çağlarda sufi-dərviş sisteminin, bir qədər sonra isə bu sistem daxilində aşıq sənətinin meydana gəlməsi şifahi epik ənənənin tarixi-siyasi şəraitə uyğun olan yeni bir biçimdə ortaya çıxması imkanını yaratdı. İslam öncəsinin düşüncə və yaşayış şərtlərini ifadə edən ozan oğuznaməçiliyi yeni tarixi-siyasi şərait və mühitin tələblərinə uyğun olaraq epik ənənəni aşıq dastançılığına təhvil verdi. Yürüş və vuruş təlqin edən ozan oğuznaməçiliyinin yerinə gələn aşıq dastançılığı epos təfəkküründə fəlsəfi-ürfani və mənəvi-estetik istiqamətlərə işiq salmağı üstün tutur. Epik ənənəni ozan oğuznaməçiliyindən qəbul edən aşıq dastançılığı ideya-estetik axarlarda bir çox yeniliklər etməklə bərabər, mövcud folklor ənənəsinin təhkiyə prinsiplərini, poetik-üs-

lubı maneralarını, bədii nüfuzetmə imkanlarını, təsvir və ifadə üsullarını, nəsr-nəzm növbələşməsini və s. yaşatmaqda davam etdi. Ozan epik mətni ilə, məsələn, «Kitabi-Dədə Qorqud» boyları ilə aşiq epik mətni («Aşiq Qərib», «Qurbani», «Koroğlu», «Abbas-Gülgəz» və s.) arasında bu baxımdan tutuşdurma aparıldıqda təhkiyə və təsvir üsulları arasında fərqlənmədən daha çox yaxınlaşma, bir-birinə bənzəmə müşahidə edilməsi təbiidir.

İstər yazılı, istərsə də şifahi ədəbiyyatımızda «dastan» daha çox ədəbi istilah kimi işlədilmiş və əhvalat, hekayə, rəvayət, macərə, tərifnamə, tərcümeyi-hal, hətta tarix anamları daşımışdır. Nizami Gəncəvi öz məsnəvilərini «dastan» adlandırmışdır.

¹ Azərbaycan folklorunda «dastan» anlayışı aşiq yaradıcılığının məhsulu olan epik-lirik əsərləri ehtiva edir. Şerlə nəsrin növbələşməsi prinsipinə əsaslanan dastanların süjeti təhkiyə şəklində söylənilir. Aşıqlar bunu «dastanın yurdu» adlandırırlar. Qəhrəmanların lirik duyğulanmaları, iztirab və həyəcanları, kədər və sevincləri, həsrət və nisgilləri, deyişmə və bağlaşmaları isə aşiq şerləri ilə verilir.

Azərbaycan dastanlarını aşağıdakı şəkildə təsnif etmək mümkündür:

1. Qəhrəmanlıq dastanları;
2. Məhəbbət dastanları;
3. Ailə-əxlaq dastanları. ¹

Yüzlər boyunca türkün həyat tərzinin, duyum və düşüncə biçiminin əsas axarını bahadırlıq, cəngavərlik təşkil etdiyindən etnik-mənəvi sistemin güzgüsü olan folklorunda, o cümlədən də dastançılıq ənənəsində qəhrəmanlıq motivinin geniş və qabarıq yer alması təbii-tarixi zərurətdən irəli gəlmişdir. Alplıq – bahadırlıq təbliğ-tərənnüm edən nəhəng oğuznamə silsiləsindən (mərkəzdə «Kitabi-Dədə Qorqud» boyları olmaqla!) «Koroğlu» eposuna, qaçaq dastanlarının öz aparıcı mövqeyini qoruyub saxlayan qəhrəmanlıq motivi qədim türk-oğuz cəmiyyətindəki yaşamaq, mövcud olmaq təsəvvürünün sonrakı tarixi dövrlərə etnik-irsi 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 təmayül də müəyyən yer tutumağa başlayır, bu zaman məhəbbətlə qəhrəmanlıq hüdudlarında dayanan, bir növ hər

¹ Qəhrəmanlıq dastanları ilə bağlı geniş bilgi üçün «Qədim türk eposu», «Dədə Qorqud kitabı», «Koroğlu» və «Qaçaq dastanları» əçerlərinə baxmaq lazımdır.

iki motivin qovuşğunu əks etdirən dastanlar ortaya çıxır. Epik ənənədə lirik təmayülün güclənməsi sırf məhəbbət motivinə bağlı dastanların meydana gəlməsi ilə də nəticələnir.¹ Orta çağ aşiq ədəbiyyatı məhəbbətin gerçək və simvolik – fəlsəfi-ürfani anlamlarını qovuşğa gətirərək özünəməxsus sənət keyfiyyətlərinə malik məhəbbət dastanları ortaya çıxardı. Məhəbbət dastanları spesifik süjet və kompozisiya tərkibinə malik olan orijinal epik folklor örnəkləridir.

Aşiq 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 ustadnamələr (adətən, üç ustadnamə deyilir) bir tərəfdən qədim ustadları xatırlayıb yaşatmaq, bir tərəfdən də ustadnamədə deyilmiş hikmətə-miz aforizmləri, el müdriqliyindən, 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 ərzi-halını.
Amanat-amanat qonşu məlini,
Qonşunu yox istəyən özü var olmaz.*

yaxud:

*Abbas bu sözləri deyər sərindən,
Arxi vurun, suyu gəlsin dərindən.
El bir olsa dağ oynadar yerindən,
Güc bir olsa zərbi gərən sındırar.*

Ustadnamədən sonra dastanın əsas süjeti gəlir ki, onu da şərti olaraq dörd mərhələyə ayırmaq mümkündür:

1. Qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu;
2. Buta alma mərhələsi;
3. Qabağa çıxan maneələr və onlara qarşı mübarizə;
4. Sınaqdan çıxma, müsabiqə və qələbə.

Dünya xalqlarının əksəriyyətində, o cümlədən də türk folklor ənənəsində qəhrəmanın qeyri-adi, möcüzəli doğuluşu geniş yayılmış bir motivdir. İlk-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 İsmayıl, Şahzadə Əbülfəz, Heydər bəy, Tahir, eləcə də Zöhrə dərviş, Xızır, nurani qoca, Həzrət Əli tərəfindən verilmiş

almanı atanın iki bölüb öz arvadı ilə yeməsi nəticəsində ana bətninə düşürlər. Qurbani, Məcnun, Lətif şah, Kərəm, Əsli, Məsum, Səyyad, Seydi və onlarca daha başqa dastan qəhrəmanı isə dua, nəzir-niyaz, qurban kəsmək, ac doyurmaq, yol çəkmək, körpü salmaq və s. nəcib işlər sayəsində allah tərəfindən ata-anaya övlad payı olaraq verilir.

Dastan süjetinin ikinci mərhələsi «buta» motivi ilə bağlıdır. «Buta» motivi dastanlarda çeşidli şəkillərdə təzahür edir:

1. «Məhr-Mah», «Məhəmməd-Gülendam», «Seyfəlmülk» sırasından olan dastanlarda qəhrəman şəklini gördüyü qıza vurulur.

2. «Şah İsmayıl», «Kərim-Süsən», «Əsli-Kərəm» dastanlarında qəhrəman qızın özünü görüb vurulur.

3. Oğlan qızın sorasını eşidib onun arxasınca gedir.

4. Oğlan qızdan məktub və ya sifariş alıb onun arxasınca gedir.

5. Nəhayət, ən çox yayılmış olan variant: yuxuda hər iki qəhrəmana, oğlana və qıza müqəddəs bir şəxsiyyət tərəfindən «buta» verilir.

«Buta» çoxmənalı sözdür. Bu sözün qönçə, gül, budaq, nişan, nişanə, hədəf və s. kimi mənaları vardır. Bu sözə «hədəf», «nişan», «nişanə» mənasında «Kitabi-Dədə Qorqud»da da rast gəlinir. «Qazan xanın evinin yağmalanması boyu»nda deyilir:

«Oğlum Uruz ox atanda buta qalmış».

Yaxud «Bamsı Beyrək boyu»nda; «Məgər sultanım, Dəli Qarcar dəxi... yoldaşları ilə buta atıb oturardı». Xalq dastanlarındakı «buta» təsəvvürü də təqribən hədəf, nişan anlamına yaxın gəlir. Sadəcə olaraq dastanlarda «buta» bir növ obrazlaşdırılmış şəkildədir və poetik-simvolik səciyyəsi gücləndirilmişdir.

Yuxuda «buta almaq» qəhrəmanın daxili aləmini, bütün varlığını kökündən dəyişdirir, onu keyfiyyətə yeniləşdirir. Məsəl üçün, hələ buta almamış Qurbaninin əlindən, demək olar ki, heç bir iş gəlmir. O, hətta bircə gün işləyib atasının tapşırığı yeri də şumlaya bilmir. «Abbas-Gülgöz» dastanının bir variantına görə, anası Abbası şəhərə aparıb məktəbə qoyur. Ancaq molla nə qədər çalışırsa, Abbas oxuyub-yaza bilmir. Lətif şah böyük bir ordu ilə ova çıxır, nə qədər gəzirsə, bir dovşan belə vurammır. Qərib isə atadan qalma var-dövləti kef məclislərində, qumarda dağdır, axırda qəpiyə möhtac vəziyyətə düşür.

Belə ağır, çıxılmaz vəziyyətdə Qurbani öküzləri itirmiş olduğu əkin yerinin yaxınlığındakı mağarada, məktəbxanadan qovulmuş Abbas bir bağda, ov tapa bilməyən Lətif şah çöldə, bütün var-yoxunu itirmiş Qərib isə atasının qəbrini üstündə yatır. Bu zaman bəzən Xızır, bəzən nurani dərviş, əksər hallarda isə Həzrət Əli bu ümitsiz cavanın yuxusuna gəlir, əlindəki badəni ona içirdir, sonra da iki barmağının arasından uzaq bir şəhər, bu şəhərdə gözəl bir bağ, bu bağda sərnişin sulu

bir çarhovuz, çarhovuzun başında isə gələcək sevgilini – butanı gös-tərir, dastan sözləri ilə deyilsə, badə içirib buta verir. Misal üçün, «Novruz» dastanında deyilir: «Bir də aləmi-röyada gördü bir nurani dərviş başının üstündə durub deyir:

- Oğul, niyə fikir dəryasına qərq olub qəflət yuxusuna cumubsan?

Al, bu badəni nuş elə, mətləbinə çatarsan.

Novruz diqqətlə badəyə baxanda gördü ki, həm dərvişdən, həm də badədən bir nur qalxıb aləmə bülənd oldu. Bu möcüzəyə məəttəl qalıb dedi:

- Ağa dərviş, bizlərə o badə haram buyurulub. Biz şərab içmirik.

Dərviş Novruzun cavabında dedi:

- Bu badə o badələrdən deyil. Bu badə Yusifi Züleyxayə yetirən badələrdəndi.

Novruz badəni dərvişdən alıb nuş eylədi. O saat sinəsi dəmirçi küreçi kimi yanmağa başladı. Bərkdən qışqırdı:

- Ağa dərviş, yandı, mənə əlac!

Dərviş iki barmağım onun gözünün qabağına tutub dedi:

- Oğul, barmağımın arasından bax, gör, nə görürsən?

Novruz dedi:

- Uzaq-uzaq yollar görürəm.

Dərviş dedi:

- Daha nə görürsən?

Novruz dedi:

- Bir böyük şəhər, şəhərdə bir saray, içində də bir gözəl qız görürəm.

Dərviş dedi:

- Oğlum, haman gördüyün şəhər Misirdi. Sarayın içindəki qız da Cəlal şahın qızı Qəndab xanımdı. Onu sənə, səni də onu buta verdim» [386a, II. 176].

Qəhrəmanın buta ardınca yola çıxdığı gündən qələbə çaldığı, öz istəyinə çatdığı son günə qədər təsvir edilən hadisələr dastanın üçüncü mərhələsini təşkil edir. Dastanın özəyi, ana axarı sayılan bu hissə müxtəlif maneələrin və qəhrəmanın onlara qarşı mübarizəsinin təsvirindən ibarətdir. Bu mərhələ özü də üç kiçik hissəyə ayrılır:

1. Qəhrəmanın hələ öz vətəninə rastlaşdığı maneələr.

2. Yol.

3. Butanın vətəninə çatdıqdan sonrakı macəralar.

Qəhrəman öz butası ilə yuxuda tanışlıqdan sonra bəzən butanın harada olduğunu heç bilmədən ata-anası, qohum-qardaşı, yar-yoldaşı ilə görüşüb, halallaşub yola çıxmalı olur. Hələ yola çıxmamışdan elə buradaca ilk maneələr başlanır. Bəzən ata-ana öz yeganə oğullarının belə bir səfərə getməsinə razı olmurlar. Öyüd-nəsihətdən, yalvarışlar-

dan bir şey çıxmayanda bəzən ata onu oğulluqdan çıxarır, ana oğlunu evdən qovur («Yetim Səyyad»). Bəzi qəhrəmanlar əlacsızlıqdan anasını, bacısını da özü ilə aparmalı olur («Aşiq Qərib»). Bəzi dastanlarda qəhrəmana nişanlısı, göbəkkəsməsi mane olmağa çalışır. Lakin bunların heç bir nəticəsi olmur. Qəhrəman bu maneələri dəf edərək yola çıxır. Yolda maneələrin ikinci silsiləsi başlanır.

Yol maneələri dastanlarda əsasən üç cür təzahür edir:

a) dastan qəhrəmanı yolda xeyirxah adamlarla rastlaşır. Bu xeyirxah adamlar onu danışdırıb dərini öyrənir, çaldırıb barmaqlarını görür, oxutdurub səsini və sözünü eşidir, yoxlayır, ağıllı, kamallı, məharətli bir gənc olduğunu yəqin etdikdən sonra getdiyi yoldan qaytarmağa çalışır, onu oğulluğa götürməyə, var-dövlətini ona tapşırmağa, hətta öz qızını və ya bacısını ona verməyə hazır olduqlarını deyirlər. Lakin nə bu nəsihətlər, nə sadalanan çətinliklər, nə də vəd edilən var-dövlət qəhrəmanı yolundan döndərə bilmir;

b) dastan qəhrəmanı yolda həramilərə, qaçaq-quldura, oğru-əyri-lərə, kəlləgözlərə, cin-şeyatınlərə rast gəlir, onlarla ölüm-dirim mübarizəsinə girirlər. Novruz kimilər həm qüdrətli sənətkar, həm də igid, qəhrəman olduqlarına görə düşmənin öhdəsindən gəlir, əksəriyyət isə minbir əzab-əziyyət çəksə də, bir yol ilə qurtulub butasının arxasınca gedir;

c) dastanlarda qəhrəman bəzən çox gözəl, igid, ağıllı, fərasətli, qeyri-adi qabiliyyətlərə malik qızlara rast gəlir. Belə qızlar, adətən, yolüstü qalaçalarda qərar tapmış olurlar. Buta arxasınca gedən qəhrəmanı hətta bu qeyri-adi qızlar da yolundan saxlaya bilmir. Bir çox hallarda onlar hətta sonrakı mərhələdə qəhrəmanın yaxın köməkçisinə, sirdaşına çevrilirlər.

Qəhrəmanın butanın yaşadığı yerə çatması ilə maneələr silsiləsinin üçüncü düzümü başlanır. Bu üçüncü düzüm birinci və ikinci düzümdən daha mürəkkəb olduğu üçün bunlara qarşı mübarizə də çətin və gərgin olur. Qəhrəmanlar burada şahla, bəzən xanla, bəzən vəzirlə, bəzən acgöz tacirlərlə üz-üzə gəlirlər. Abbas zəhər quyusuna salınır, Qurbaninin taleyi qumara qoyulur. Şah İsmayılın gözləri çıxarılır, şahzadə Əbülfəzi tikə-tikə doğrayırlar, Saleh çarınıxa çəkilir, İbrahim qul kimi əldən-ələ satılır, Tahir sandığa qoyulub çaya atdırılır və s. Dastançı öz qəhrəmanının dönməz, mətin, möhkəm iradəli, sədaqətli olduğunu nümayiş etdirmək üçün onu bütün bu çətinlik və məhrumiyətlərə, qara qüvvələrə qarşı səfərbər edir və sonunda qalib çıxarır. Nəhayət, qəhrəmanın haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq qərarına gəlirlər ki, bununla da dastanın sonuncu – «müsabiqə-qələbə» mərhələsi başlanır.

↳ Məhəbbət dastanlarımızda böyük məhəretlə 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 İsmayıl», «Şahzadə Bəhram», «Xurşid Məhmehri» 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 aşığı ilə deyişməsi şəklində olur («Aşiq Qərib», «Yetim Aydın», «Qurbani», «Abbas-Gülgəz» və s.). Bunun bilavasitə qızın özü ilə deyişmə şəklinə onlarca böyükhəcmli 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 sınağa çəkmək də mühüm yer tutmuşdur. Belə sınaq-imtahanların ən səviyyəli nümunələri «Aşiq Qərib», «Qurbani», «Novruz», «Abbas-Gülgəz» dastanlarındadır. «Əsli-Kərəm», «Fatma xanım», «Qurbani»nin Diri versiyası, «Yaxşı-Yaman» kimi bir neçə dastan istisna olmaqla, əsas məhəbbət dastanlarımızda qəhrəman müsabiqələrdə və ya sınaq-imtahan məclislərində qalib gələrək öz butasını alır, bununla da əsərin 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 əksəriyyəti aşıqla məşuqun bir-birinə çatması ilə bitdiyi üçün sonda deyilən şerin adını «duvaqqapma» qoymuşlar.

↳ Məhəbbət dastanlarımızın rəmzi səciyyə daşıyan ən mükəmməl nümunəyi «**Qurbani**» dastanıdır. Bu dastanın müxtəlif aşiq mühitlərdən yazıya alınmış on beşə yaxın variantı üç müstəqil versiya ətrafında qruplaşır:

- a) Gəncə versiyası;
- b) Diri versiyası;
- c) Zəncan versiyası.

Versiyaların ən dolğunu Gəncə versiyasıdır. Bu versiyaya görə Qurbani Mirzəli xanın oğludur. Mirzəli xanın atası Kürlə Araz arasının Xudafərin körpüsünə yaxın olan hissəsinin xanı olmuşdur. O öldükdən sonra böyük oğlu Hüseynalı xan öz oğlanlarına arxalanaraq bütün var-yoxu mənimsəmiş, kiçik qardaş Mirzəli xana heç bir şey verməmişdir. Mirzəli xan o qədər yoxsuldur ki, hətta daşdığı xan titulu da çox zaman istehzaya səbəb olur.

Mirzəli xan bütün bu işlərin arxasızlıq, köməksizlik üzündən baş verdiyini anlayır, buna görə də aparıb pirdə qurban kəsir ki, övladı olsun. Qurbani də bundan sonra anadan olur. Qurbanla tapıldığı üçün adını Qurbani qoyurlar.

Qurbani böyüyür, boya-başa çatır, günlərin birində o, yuxuda badə içir və bu badəylə də Gəncə xanı Ziyad xanın qızı Pəri xanım ona buta verilir. İndiyə qədər əlindən heç bir şey gəlməyən Qurbani badənin gücüylə aşiq və aşiq olur. Qurbani valideynlərinin etirazına baxmayaraq, butasının dalınca Gəncə səfərinə yollanır. Başına gələn bir sıra macəralara baxmayaraq, nəhayət, sevgilisi Pəri və onun atası Ziyad xanla görüşür.

Pərini öz oğluna almaq istəyən Qara vəzir Qurbaninin doğrudan da haqq aşığı olub-olmadığını yoxlamaq istəyir, onu müxtəlif sınaqlardan keçirir. Qurbani bütün sınaqlardan uğurla çıxır. Xan onun haqq aşığı olduğuna inanır, qızı verməyə razı olur. Bunu gören Qara vəzir təklif edir ki, nərd oynasınlar, kim udarsa, Qurbani onun ixtiyarına verilsin. Xan uduzur. Vəzir Qurbaninin asılması üçün ömrü verir. Qurbani şerlə vəzirə qarşıq edir. İldırım düşür, vəzirin evi yanır. Qarışıqlıqdan istifadə edən Qurbani cəlladların gözündən yayınıb Pərinin yanına gəlir. Pəri ağıllı və uzaqgörən qızıdır. O bilir ki, Qara vəzir onlardan əl çəkməyəcəkdir. Buna görə Qurbanini bir məktubla Şeyx oğlu Şahın (Şah İsmayıl Xətəinin!) yanına göndərir. Uzun macəralardan sonra şah qızı Qurbaniyə vermək üçün sərkərdəsi Becanı Gəncəyə göndərir. Qara vəzir isə yeni bir hiyləyə əl atır. Yalandan Pərini ölmüş elan edir. Qurbani qəbrin açılmasını tələb edir. Yalanın üstü açılır, əsər xoşbəxt sonluqla bitir...

Yuxarıda deyildiyi kimi, versiyaların ən mükəmməli budur. Yalnız bunu demək yetərlidir ki, bu versiyada min misradan artıq şer vardır. Şerlər əsasən qoşma və gəraylılardan, lap sonda isə hər biri on iki misralıq iki divanidən ibarətdir. Qoşmalar içərisində güclü poetik tutağa və dərin məzmununa malik təcnislər, qifləbəndlər, müəmma və deyişmələr mühüm yer tutur.

Dastanın ikinci versiyası aşığın öz vətəninin adı ilə adlandırılan Diri versiyasıdır. Bu versiya Diriyə, Xudafərinə yaxın rayonlarda çox yayıldığı üçün belə adlandırılır. Variantlar arasındakı kiçik fərqlər nəzərə alınmazsa, bu versiyanın qısa məzmunu belədir: Qurbani dirili Fərəməz xanın oğludur. O, qurbanla, nəzir-niyazla anadan olduğu üçün belə adlandırılmışdır. Uşaqılıq illərində Qurbani məktəbdə oxuyur. On yeddi yaşına çatanda atası öz əhdinə görə onu ova aparır. Bir dağ keçisi vurub yeyir, Mazannənə pirində yatırlar. Xan pərə yalvarır ki, gecə onun cibini pulla doldursun, keçəl nöker yalvarır ki, sağalsın, bəlkə qonşudakı Pərzadı ona verələr, Qurbani də yalvarır ki,

ona buta versinlər. Belə də olur. Gecə yuxuda ona gəncəli Abdulla xanın bacısı Pərinə buta verirlər. Qurbani Qaradağdan Qarabağa yola düşür. Uzun macəralardan sonra gəlib Gəncəyə çatır, Abdulla xandan bacısı Pəri xanımı istəyir. Abdulla xan ondan Pərinin əsl adının nə olduğunu soruşur. Qurbani 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 razılaşmır. Qurbanini sınaqlardan keçirir. Qurbani bütün sınaqlardan çıxır. Abdulla xan qızı ona verir. Qara vəzir Məmməd xana şikayət edir. Məmməd xanın göndərdiyi adamlar Pərinə Qurbaninin əlindən alırlar. Qurbani yenə də gəlib Mazannənə pirində yatır. Gecə yuxuda ona deyirlər ki, Şah Abbasın yanına getsin. Şah Abbas əmr verir ki, Məmməd xan özü öz əli ilə qızı aparıb Mazannənə pirində Qurbaniyə tapşırınsın. Qızı gətirirlər. Qurbani əlində saz onu Diri dağındakı pirdə gözləyir. Ancaq onlar qovuşa bilmirlər. Qurbanini ilan vurur. O, bulağın başında ölür. Pəri də onun qəbri üstündə ağlayıb ölür. Hər iki aşığı elə orada yanaşı qəbirlərdə basdırırlar.

«Qurbani» dastanının üçüncü versiyası Cənubi Azərbaycan aşığıların repertuarında geniş yer alan Zəncan versiyasıdır. Bu versiyaya görə Qurbani Zəngan (Zəncan – *red.*) şahı Vəlinin oğludur. Vəli şah ölür, Məmmədli vəzir taxtı ələ keçirir. Yeni şah Qurbanini saymır, hətta onu öz oğlunun toyuna belə çağırmır. Bundan incimmiş Qurbani bağda çarhovuzun yanında yatır. Yuxuda kabilli Pərizad xanımın qızı Pərinə ona göstərib badə içirirlər.

Bir sıra macəralardan sonra Qurbani gedib Kabilə çıxır. Burada o, Pərinin özü və anası ilə görüşür. Çuğul vəzir işi Kabil şahına xəbər verir. Pəri Kabil şahının oğluna nişanlıdır. Şah Qurbanini öz hüzuruna gətirir. Qurbani şahın yanına girəcəyi dəqiqədə qapının dalında yalın qılıncla cəlladlar dayandığını hiss edir, versiyaların hamısında istifadə olunan məşhur «Dedim könül sevmə xublar xubunu» misrası ilə başlayan qoşmasını oxuyur. Başqa versiyalarda olduğu kimi, qılınclar kütləşir. Cəlladlar əhvalatı xəbər verirlər. Şah Qurbaninin haqq aşığı olduğuna inanır, onu incidən vəzirin boynunu vurdurmaq istəyir. Qurbani şahın qan tökməsinə razı olmur, öz məşhur qarğışını deyir. Vəzir yıxılıb ölür. Şah Pərinin Qurbaniyə getməsinə razı olur. Dəstən Qurbaninin öz butasına yetməsi ilə bitir.

«Qurbani» dastanının göstərilən versiyalarının heç birisi bugünkü şəkildə, sözün tam dəqiq mənasında Qurbaninin öz orijinal əsəri deyildir. Bu versiyalar, çox olsun ki, onun müxtəlif münasibətlərlə 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 çətinidir. Bununla belə, ana mətnin təqribi mənzərəsinin aşağıdakı məzmununda ola bilməsi mümkündür: Əsas variantlara görə Qurbani müflisləşmiş bəy oğludur. O, nəzir-niyazla anadan olmuş, bir müddət oxumuş, sonra da ilk ova çıxdığı günün gecəsi Mazannənə pirində yatmış, burada da eşq badəsi içib buta almışdır. Versiyaların hamısında badəni və butanı ona verən Həzrət Əlidir. Versiyaların hamısında da onun Həzrət Əli mədhinə çox qüvvətli qoşmaları vardır. Nəhayət, o, Gəncə səfərinə yola düşür.

Gəncə versiyasının Bərdə variantına görə Qurbani yolda bir göldən keçməli olur. Bu göl çox böyük və dərin olduğuna görə Qurbani suya girib keçməyə cəsarət etmir. Bu gölə «Gilli çay» adında bir su axır. Qurbani bu gilli sudan keçməlidir. Çayı keçməsə Gəncəyə gedə bilməyəcək, məqsədinə çata bilməyəcəkdir. Çayı keçmək isə mümkün deyildir. Burada Mustafa Söydayar onun dadına çatır. O, Saleh adlı birisini göndərir ki, bu gənc, gözəl, lakin nabeləd Qurbanini dəvə ilə Gilli çaydan keçirsin. Saleh onu çaydan keçirib Mustafa Söydayarın yanına gətirir. Söydayar soruşur:

*Başına döndüyüm, ay cavan oğlan,
Söylə görüm niyə düşdün çölə sən?
Gözəlmi sevmisən, avdalmı olmusan?
Görürəm ki, nabelədsən yola sən.*

*Dövlət desən, dövlətim var, malım var,
Namusum var, qeyrətim var, arım var
Oğul olsan, gözüm üstə yerin var,
Bir qızım var, ona həmdəm olasan.*

Qurbani buta aldığı, Pərinin ardınca getdiyini deyir. Mustafa onunla razılaşıır:

*Mustafa öz ilqarında bütündü,
Yeri oğlum, mətləbinə yet indi.
Cəfa çəkib yar gətirmək çətindi.
Duam budu, sevdini alasan!*

Diri versiyasına görə Pəri gəncəlidir. Lakin Ziyad xanın qızı deyil, Abdulla xanın bacısıdır. Abdulla xan həlim təbiətli, xeyirxah, haqq və onun aşığının qüdrətinə inanan adamdır. Xüsusilə Qurbaninin «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 Pərinə Qurbaniyə verir-lər. Diri versiyasında o, qızı götürüb vətənə qayıdır. Gəncə versiya-sında isə toy Gəncədə olur. Axşam düşür, qonaqlar dağılır. Pəri:

*Dərdin alım, əsmər oğlan,
Dur gəl qoynuma, qoynuma!
Yazıq canım sənə qurban,
Dur gəl qoynuma, qoynuma! –*

gəraylısı ilə sevgilisini qoynuna çağırır. Öz butasına çatmaq üçün min-bir belə çəkmiş, dar ağacına qədər getmiş Qurbani isə onun təklifini:

*Ala gözlü, nazlı Pərim,
Yox Pərim, gələ bilmərəm.
Sənə qurban canü-sərim,
Yox Pərim, gələ bilmərəm –*

deyə rədd edir. Bu «rəddi» versiyalarda müxtəlif şəkillərdə «əsaslan-dırmağa» çalışmışlar. Misal üçün, Gəncə versiyasına görə, guya vəzi-rin qızı onları güdürmüş. Şübhəsiz ki, bu qəbildən olan əsaslandırma-lar aşuqların sonrakı əlavələridir. Rəsmi toyları olmuş iki gəncin ki-minsə onları güddüyündən qorxmaqlarının nə qədər əsassız olduğu məlumdur. Rəddin, imtinanın əsl səbəbini Qurbani özü gəraylının so-nunda daha inandırıcı şəkildə əsaslandırır:

*Özüm gördüm ərənləri,
Mənə badə verənləri.
Qurbaninin nadan yarı,
Yat, Pərim, gələ bilmərəm.*

Vüsala, öz yarına qovuşmamağın səbəbi aydınlaşır; belə ki, şair Qurbaniyə maddi, dünyəvi, yəni qeyri-mənəvi vüsəl lazım deyildir. Bu vüsəl mənəvi-məcəzi vüsəl olmalı idi. Haqq aşığı olan və haqq aşıq-lığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemə – təsəvvüf dünyagörüşünə tapınan Qurbaninin ideyasına görə əsl vüsəl haqqa vasil olmaq – ilahi eşqə qovuşmaqdır. Cismani, dünyəvi vüsəl isə haqq aşığının – ilahi eşq aşiqinin qənaətinə görə «nadanlıqdan» başqa bir şey deyildir. Buna görə də aşıq sufi-dərviş sistemində uyğun olaraq dastanda mənəvi-mə-cazi vüsəl tərəfini önə çəkmişdir.

Diri versiyasına görə, Qara vəzir şikayət edir və Pərinə Qurbaninin əlindən alırlar. Qurbani yenə də Mazannənə pirinə gəlib orada yatır. Yuxuda ərənlər ona deyirlər ki, gedib şeyx oğlu şahı şikayət etsin. Qurbani belə də edir. Şah əmr edir ki, Pərinə Qurbaniyə qaytarsınlar. İki sevgili yol alıb üz qoyurlar Qurbaninin vətəninə sarı. Mazannənə pirinə çatanda Qurbani deyir: «- Pəri xanım, səni bu ocaqda mənə buta veriblər. Gəl burada bir oturaq.

Hər ikisi atdan düşüb pirin üstündə oturdular. Hər ikisini yuxu tutdu. Az yatmışdılar, bir şahmar ilan Qurbanini dodağından vurdu. Qurban qalxdı, ilanı gördü, tez Pəri xanımı oyatdı, dedi:

- Məni ilan vurdu.

Qurbani orada vəfat elədi...

...Pəri xanım ağlayıb-ağlayıb axırda bağı çatlayıb Qurbaninin meyitinin yanında öldü... Xalq Mazannənə pirində yan-yana iki qəbir qazıb bu sevgililəri orada dəfn etdi».

Burada Füzuli «Leyli və Məcnun»undakı ədəbi priyom folklorlaşdırılmış şəkildə təkrar olunur. Məcəzi, ilahi qovuşuğu, təsəvvüf eşqinin, haqq aşılığının – haqq aşılığının tələb etdiyi vüsali dastançı təfəkkürü bu şəkildə obrazlaşdırmışdır.

Diqqət edilsə, dastandakı yer və adam adlarının da hamısının rəmzi, simvolik anlamı vardır. Tanrı dərğahından pay olan, nəzir-niyazla, qurbanla dünyaya gələn Qurbani 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 məbud demək olan Nigardır. Qurbani yolda gömgöy, yəni dumduru suyu olan ümmana rast gəlir. Hələlik cavan olduğuna – ilahi eşq yolunda tam yetkinləşə bilmədiyinə görə bu suya girməyə, bu ümmanda üzməyə cəsarət edə bilmir. Bu ümmana «Gilli su» (bulanıq, qarışıq, çətinlik və sınaqlarla dolu məqam!) qarışır. Bu suyu keçməkdə ona kömək edən Mustafa (peyğəmbərin adı – rəmz kimi!) olur. Onun əmri ilə Saleh (!) adlı bir adam Qurbanini sudan keçirir. Hətta aşiq və məşuqun dəfn edildikləri dağın adı da «Diri»dir. Şübhəsiz ki, bunların hamısı düşünülmüş şəkildə dastanın süjetində yerləşdirilmişdir. Təsəvvüf dünyagörüşünün fəlsəfi-ürfani sistemini, o cümlədən də sufilərə məxsus simvolikanı dərinlən bilən haqq aşığı Qurbaninin, eləcə də bu ideya-estetik yolu davam etdirən sonrakı aşıqların öz fikir və düşüncələrini rəmzi-ürfani məzmununda təqdim etməsi – dastan mətnində əks etdirməsi mümkünlük içərisində idi.

Təsəvvüf simvolikası orta çağ dastançılığında ümumən geniş yer tutur: «Abbas-Gülgöz», «Xəstə Qasım», «Novruz-Qəndab», «Seydi-Pəri» və başqa bu kimi orta çağ dastançılığının şah əsərləri istər süjet-kompozisiya, istərsə də struktur semantik və tarixi-poetik baxımdan

təsvüf simvolikası üzərində qurulmuşdur. Həmin dastanların şer sisteminə təsvüf rəmzlərinin obrazlaşdırılması olduqca qabarıqdır. «Qurbani» dastanındakı şerlərdə hətta sufi mərhələlərinin birbaşa adı çəkilir:

*İxlas kəməri 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.
Nəgəhanı su bağlandı gölümə,
Ədəb aldım, xub ərkana yetişdim.*

Göründüyü kimi, Qurbani «ixlas kəməri» belinə bağlamış, yəni islam dininə ixlasla, bütün varlığı ilə qulam olmaq dövrünü – «şəriət» mərhələsini keçirmiş, «təriqət»dən, yaxud «mərifət»dən əlinə yol düşmüş, «həqiqət»dən gölünə su bağlanmış, bununla da «ədəb almış», «xub ərkana yetişmişdir». Qoşmanın sonunda o, bir ilahi eşq – haqq aşiqi kimi keçdiyi yola belə bir yekun vurur:

*Qurbani der: budu söz müxtəsəri,
Şah əlindən içdim əbi-kövsəri.
Övliyalar, ənbiyalar sərvəri,
Pirim olan Şah-mərdana yetişdim.*

Beləliklə, həm süjetin inkişaf mərhələlərindəki hadisələrin dolayı – məcazi məzmununa, həm də aşığın könül-sənət dünyasının birbaşa ifadəçisi olan şerlərə əsaslanaraq «Qurbani» dastanının orta çağ təsvüf konteksti ilə sıx əlaqəsi olan rəmzi-ürfani səciyyəli bir dastan olduğu qənaəti üzərində dayanmaq mümkündür.

Məcəzi dastanlar içərisində kosmik aləmin, xüsusən də göy cisimlərinin folklor qəhrəmanının simasında simvolik təqdim-təsvirinə həsr edilmiş əsərlərə də rast gəlinir ki, bu sıradan «Tahir-Zöhrə», «Məhr-Mah», «Mahmehri ilə Xurşid», «Şahzadə Sənubər» dastanları diqqəti çəkir. Bu dastanların bir qismi öz mövzunu klassik yazılı ədəbiyyatdan götürmüşdür. Belə ki, bu tipli əsərlər ümumən Şərq ədəbiyyatlarında geniş işlənmişdir.

Astral dastanlar içərisində ən geniş yayılanı «Tahir-Zöhrə»dir. Bu dastandakı süjetin Azərbaycanla yanaşı, özbək, tatar, türkmən, 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. Təkcə Azərbaycanda onun iyirmidən yuxarı variantına təsadüf edilir. Lakin variantların çoxluğuna baxmayaraq, süjet və poetik struktur fərqi görə onlardan hər hansı biri versiya təşkil edə biləcək səviyyədə ayırtıntı yaratmır.

Bilindiyi kimi, astral əsər təbiət qüvvələrinin, təbiətdə baş verən hadisələrin, xüsusilə səma cisimlərinin, ulduz və bürclərin insan şəklində təsəvvürünə əsaslanır. Belə əsərlərdə bəzən tam il daxilində, bəzən ayrı-ayrı fəsillərdə, bəzən isə bir gecə-gündüzdə ulduzlar aləmində baş verən hadisələr bədii şəkildə təsvir 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 yığcam mənzərəsini diqqət önünə çəkmək yetərlidir: Zöhrə Qaraman hökmdarı Hatəm Sultanın qızıdır. Tahirlə o, bir saatda dünyaya gəlib, bir yerdə böyüyüb, bir yerdə oxuyublar. Müxtəlif variantlara görə Zöhrəni Qara vəzirin oğlu, yaxud Molla Bədəl və yaxud Keçəl almaq istəyir. Onun hiyləsi ilə Hatəm Sultan öz qardaşını, yəni Tahirin atasını öldürür, özünü də sürgün edir. Tahir qəribliyə düşür. Ellər, obalar gəzir, nəhayət, Xanverdi sövdəgərin qızı Nərgizə rast gəlir. Nərgiz Tahiri sevir. Lakin Tahir Zöhrəni unuda bilməyib vətənə dönür. Zöhrə onu sandığa qoyub suda saxlayır. İp qırılır. Sandıq girdaba düşür. Zöhrə öz qoşmaları ilə onu girdabdan qurtarır. Sandıq Çinə gedir. Çin şahzadəsi Banu Hətəm Sultanı öldürüb Tahirə Zöhrəni birləşdirir.

Göründüyü kimi, dastanın əsas surətlərindən biri Hatəm Sultandır. O, Qaraman hökmdarıdır. Elm aləminə indiyə qədər «Qaraman» adı ilə qədim bir türk tayfası, 1301-1472-ci illərdə mövcud olmuş bir xanlıq məlumdur. Hatəm Sultanın hökmdar olduğu Qaraman bu sayılanların heç birisi ilə bağlı deyildir. Dastandakı Qaraman simvolik addır. O, sadəcə qara mən, yəni qaranlıq göy, səma deməkdir. Onun öz adı olan Hatəm sözü isə bir sıra məlum mənələrdən başqa həm də sahib, hakim, ağa anlamı verir. Beləliklə, Qaraman hökmdarı Hatəm astral mənada qaranlıq gecə deməkdir. O öz doğma qardaşını, yəni gündüzü öldürüb hakimiyyəti əlinə almışdır.

Dastanın əsas qəhrəmanlarından olan Zöhrə Hatəmin, yeni həmin qaranlıq gecə səmasının ulduzu – qızıdır. O, Tahirlə bir saatda doğulmuş, bir müddət onunla sərbəst, azad gəzib-dolaşmış, Tahir sürgün edildikdən sonra Hatəm tərəfindən xüsusi bir imarətdə göz dustağı kimi «həbs» edilmiş, bir də Hatəm öldükdən sonra sərbəstliyə çıxmışdır. Aydın 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) istər əksər dünya xalqlarının mifologiyasında, istərsə də astral görüşlərdə və klassik bədii ədəbiyyatlarda su ilə, çay ilə, dəniz ilə bağlı gözəl, musiqiçi – nəğməkar, sevgili kimi təsəvvür və təsvir edilmişdir. «Tahir-Zöhrə» dastanında da onun bu cizgiləri qabarıq görüntülərlə verilir. Zöhrə vəfali bir sevgilidir, son dərəcə gözəldir, mahir nəğməkardır. 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 gəlib çıxdıqdan sonra, Zöhrə onu sandığa qoyub gündüzlər su içində gizlədir, gecələr isə öz yanına götürür. Buna görə də Hatəmin cəlladları onu tapa bilmirlər. Günün birində ip qırılır, sandıq axır. Lakin uzağa getmir. Elə bil ki, su aparmaqdan ötrü Zöhrədən icazə istəyir: «Su sandığı aparmaqda olsun, görək Zöhrə sandığın dalınca deryaya nə deyir:

*Qanlı derya, nə axarsan selabnan,
Axıbanı bir ümmana gedirsən.
Əmanətdir, qərq eyləmə sandığı
Üz tutuban nə məkana gedirsən?*

Sandıq getməyib yenə də Zöhrənin üstünə qayıtdı. Kənzilər Zöhrəyə dedilər:

- Zöhrə, sandıq getmir, səndən icazə istəyir. Sandığı girdaba salma, icazə ver, getsin.

Zöhrə alıb sözünün ikinci xanəsinə, görək nə dedi:

*Qanlı derya, nə axırsan qat-qatı?
Oldun mənə İsgəndərin zülmatı.
Səni and verirəm, yar amanatı,
Ya Şəkiyə, ya Şirvana gedirsən!*

Sandıq bir qədər gedib, yenə də geri qayıtdı. Kənzilər yenə Zöhrəyə dedilər:

- Zöhrə, sandıq səndən icazə almamış getmir. Sandığı girdaba salma, icazə ver, getsin».

Çox aydın görünür ki, əsrlər boyu ağızlarda gəzərək müəyyən transformasiyaya uğramasına baxmayaraq, Zöhrənin sular ilahəsi olmasının izləri, əlamətləri folklorlaşmış şəkildə dastanda yaşamaqdadır.

Dastanın baş qəhrəmanı Tahir də Ayın antropomorfizmidir. Bunun doğrudan da belə olduğu dastanın süjetindən də görünməkdədir. O, Zöhrə ilə bir zamanda doğulur, sonra sürgün edilir, qürbətlərdə gözləməli olur. İkinci dəfə bir daha Zöhrə ilə görüşür. Qaraman xanı onu dənizə axıdırır. Nəhayət, Çin Banusunun, yəni günəşin qaranlıq gecəni məhv etməsi sayəsində Zöhrəyə qovuşur.

Dastanın maraqlı obrazlarından biri də Nərgizdir. Əsərdə Nərgiz müxtəlif şəkillərdə təsvir olunur. Lakin hər nə şəkildə olursa-olsun o özünün əsas xarakter cizgilərini qoruyur. Çox gözəl və məğrur olan bu qız dastanın bütün variantlarında su ilə bağlı təsvir edilir. Dastanın bir variantında su sandığı gətirib onun bağına çıxarır. Bir variantda isə Tahir özü gəlib onun bağına girir, su içib çarhovuzun yanında yatır. Bəzi variantlarda Nərgiz hətta onu suya da basır:

*Sən niyə məni küsdürdün?
Hökm eyelədin, asdırdın.
Döyübən suya basdırdın,
Al paltarım ələ, Nərgiz!*

*Mən Tahirəm, yana-yana,
Yandı bağrım, döndü qana.
Sən bir yaşıl başlı sona,
Uçdun göldən-gölə, Nərgiz!*

Göründüyü kimi, bu surət də Nərgiz gülü ilə əlaqədar olan məşhur qədim əsatirlə bağlıdır ki, məlum olduğu üzrə, o da eyni zamanda həm də su ilə, göllə əlaqədardır.

Dastanın bu mənada, diqqət çəkən surətlərindən biri də Çin şahzadəsi Banudur. O, igid və gözəldir. Hətta dünyada özündən başqa gözəl olduğuna da inanmır. 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 eləyir. Qoşun çəkib Qaramanı mühasirəyə alır. Zöhrənin özündən gözəl olduğunu görüb Qaraman hökmranlığına son qoyur, Zöhrə ilə Tahiri birləşdirir.

Yerinə yetirdiyi astral funksiyadan aydın olur ki, Banu burada Güneşi simvollaşdırmışdır.

Dastanda Tahirin macərası Ayın göydəki hərəkətinə tam uyğun şəkildə qurulmuşdur. Astroloji təsəvvürlərə görə guya həmişə şərqə doğru hərəkət edən Ayın yolunda bir eniş, bir də yoxuş var imiş. Eniş fəlakət, qalxış-yoxuş isə səadət hesab edilirmiş. Bizim əsərdə də Tahir həm enişlə axaraq girdaba düşür, Nərgizə rast gəlir, həm də yoxuşla gedərək öz xilaskarı olan Çin Banusu ilə görüşür. Ən böyük səadət isə Ayla Zöhrənin bir bürcdə görüşmələri imiş.

Bütün bunların yüksək sənətkarlıq və bədii təxəyyül gücünə dastan süjetində əks olunması sayəsində folklorumuz «Tahir-Zöhrə» kimi unikal bir astral əsərlə zənginləşmişdir.

Orta çağ Azərbaycan dastançılığında «**Abbas-Gülgəz**» dastanının da özünəməxsus yeri vardır. XVII yüzilliyin azman aşığı Abbas Tufarqanlının adına bağlı olan bu dastanın da çox sayda variantı mövcuddur. Dastanın Abbas Tufarqanlının özü tərəfindən, yoxsa ondan sonrakı aşıqlar tərəfindən yaradıldığını söyləmək çətindir. Hər halda, dastanın ona yaxın variantının mövcudluğu ayrı-ayrı tarixi mərhələlərdə və müxtəlif aşıq mühitlərində dastanın ilkin variantına yaradıcı şəkildə yanaşılmasının əlamətidir.

«Abbas-Gülgəz» dastanı süjet dolğunluğuna və poetik tutumuna görə aşıq sənətinin ən kamil nümunələrindən biridir. Ustad aşıqlar dastanın bütöv halda söylənməsi üçün üç gün lazım olduğunu bildirmişlər. Olsun ki, «Abbas-Gülgəz» dastanının klassik dastan ölçülərinə ən yüksək səviyyədə cavab verməsi onun aşıq repertuarında aparıcı yer tutmasını təmin edə bilmişdir. Aşıq repertuarının tarixi və çağdaş mənzərəsi göstərir ki, bu dastan müraciət olunma aktivliyinə görə hər hansı bir dastanla müqayisəyə girmir.

«Abbas-Gülgəz» dastanının süjeti boyunca aşıq şəri şəkillərinin demək olar ki, bütün bəhəmlərindən 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-Gülgəz» dastanından aşılıq elminin mənimsənilməsində demək olar ki, dərslik kimi istifadə olunmuşdur.

Dastan orta çağ məhəbbət dastanları üçün səciyyəvi olan butalma – haqq aşılığı və aşılıq statusu qazanma mərhələsi ilə başlanır. Əslən Tufarqan mahalından olan Abbasa Təbriz xanı Batmanqılınc Məhəmmədin bacısı Gülgəz Pəri yuxuda buta verilir. Abbas söz götürüb sevgilisinin arxasınca gedir. Təbrizdə bir çox sınaqlardan, saz-söz imtahanlarından çıxandan sonra Batmanqılınc onun haqq aşığı olduğuna inanır və bacısı Gülgəz Pərinə Abbasa verməyə razı olur. Bu mə-

qamda maneçilik törədən qara qüvvələr ortaya çıxır. Gülgöz Pərinin sorağını Şah Abbasa çatdırır, onu zorla İsfahana – Şah Abbasın sarayına aparırlar. Abbas Tufarqanlı sevgilisinin arxasınca yollanır. Yolda o, bir çox maneələrlə rastlaşır, hətta onu öldürmək üçün zəhərli quyuya atırlar. Haqq aşığı Həzrət Əlinin möcüzəli köməyi ilə xilas olur. İsfahana gedir, orada Şah Abbasın sarayında sınaqlardan çıxır və sevgilisinə qovuşmağa müvəffəq olur. (Dastan xoşbəxt sonluqla başa çatır və duvaqqapma ilə bitir.)

«Abbas-Gülgöz» dastanında orta çağ dastançılığının iki mühüm istiqaməti qabarıq şəkildə nəzərə çarpmaqdadır. Birincisi, buta verilmiş haqq aşığı süjet boyu kəskin maneələrlə üz bəüz qalsa da, bütün çətinliklərə dözür və sınaqlardan uğurla çıxaraq sonda öz istəyinə çatır. Bu zaman o özünün haqq aşıqlığını – yenilməz, məğlubedilməz olduğunu sübuta yetirmiş olur. Çünki ona badə içirilmişdir. Badə – ona yenilməzlik və toxunulmazlıq statusu vermişdir. İkincisi, badə içirilən və buta verilən andan aşiq – haqq aşığı səviyyəsinə qalxdığı üçün o, haqq aşıqlığının bağlı olduğu fəlsəfi-ürfani sistemi mənimsəmiş vəziyyətdədir. Təsəvvüf dünyagörüşünü əks etdirən fəlsəfi-ürfani sistem ona vergi kimi verildiyindən əslində heç bir ali ruhani təhsili olmayan aşiq bədahətən şerlər söyləyərək sirli-gizli mətləblərdən, təsəvvüf simvolikasından, sufi-dərviş sisteminin ən dərin və incə mətləblərindən söz açır. Buna görə də heç kəs onu bağlaya bilmir, əvəzində isə onun söylədiyi müəmma və qıfılbəndləri açmaqda aciz qalırlar. Dastan bütövlükdə bir mətn olaraq təsəvvüf təbliği və haqq aşığının qeyri-adi, möcüzəli mövcudluğu ideyasına xidmət edir. Haqq aşığının, burada konkret olaraq Abbas Tufarqanlının möcüzəli, qeyri-adi mövcudluğu ideyasının özü də sufi-dərviş sisteminin təbliğ və təsdiqi kompaniyasının tərkibidir. Dastanda bu mənəvi-ürfani hərəkatın qüdrəti məmləkət hökmdarı Şah Abbasın belə haqq aşığının istəyinə qarşı çıxma bilməməsi bədii manerası ilə öz dolğun folklor ifadəsini tapmışdır. Göründüyü kimi, «Abbas-Gülgöz» dastanı struktur-semantik sistemine görə rəmzi-məcəzi dastanla gerçək məhəbbəti əks etdirən dastan arasında dayanır.

Rəmzi-məcəzi sistemə bağlılığı olmayan və gerçək məhəbbətin təsvir-tərənnümünə həsr edilmiş dastanlar da geniş yayılmışdır. «Abdulla-Cahan», «Məhəmməd-Gülendam», «Lətif şah», «Valeh-Zərnigar», «Əsli-Kərəm», «Məhəmməd-Səlminaz» və başqa dastanlarda əsasən iki sevin gəncin macərə dolu məhəbbətindən, sevgi sınaqlarından, ayrılıq ızdırablarından, ən nəhayət, vüsəl səadətindən poetik söz açılır. Bunlar içərisində zəngin süjeti, təsirli poetikası ilə «**Əsli-Kərəm**» dastanı xüsusi seçilir. «Əsli-Kərəm» elə nadir dastanlardandır ki, onun tək cə yurd yeri və şerləri deyil, «Kərəm» ünvanlı saz havaları

da aşıq repertuarında özünəməxsus yer tutur. «Yanıq Kərəmi», «Kərəm gözəlləməsi», «Kərəmköçdü», «Qürbəti Kərəm», «Quba Kərəmi», «Əhmədi Kərəm» və başqa bu sıradan olan «Kərəm» ünvanlı havalar «Əsli-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 qısa süjeti belədir: Gəncə xanı Ziyad xanla keşiş Qara Məlik övladsızdırlar. Ziyad xanın təklifi ilə onlar əhd peyman edirlər ki, övladları olsa bir-birinə adaxlasınlar. Sonra nəzir-niyaz verib acaqları doyurur, çılpaqları geyindirirlər. Bir müddədən sonra xanın oğlu, keşişin qızı olur. İllər keçir, uşaqlar böyüyüb boya-başa çatırlar. Günlərin bir günü ov zamanı oğlan qızı bağda görür. Onlar bir-birini tanıyır və sevişirlər. Oğlanın adı Mahmud, qızın adı isə Məryəmdir. Variantların heç birində yaxşı əsaslandırılmayan səbəbə görə, bu görüşdən sonra onların hər ikisi öz adını dəyişir. Oğlanın adı Kərəm, qızın adı Əsli olur.

Ziyad xan işi bilib Qara Məliyi çağırır, əhd-peymanı yada salır, keşiş toy üçün üç ay möhlət alır, qızını da götürüb qaçır. Kərəm lələsi Sofi ilə onların arxasınca düşür. Obalar, kəndlər, şəhərlər gəzir. Bir neçə yerdə Əslini tapırsa da, öz sadəlvhlüyündən keşişin yalan sözlərinə inanıb qızı yenidən əldən qaçırır. Aylar, illər keçir. Nəhayət, bir şəhərdə vəziyyət elə şəkil alır ki, keşiş qızı Kərəmə verməyə məcbur olur. Lakin o, bu gənclərin evlənməsinə ürəkdən razı deyildir. Buna görə də qızına xüsusi bir gəlinlik paltar hazırlatdırır. Bu paltarın düymələri tilsimlidir. Paltar Əslini boğur, Kərəm nə qədər çalışırsa düymələri açə bilmir. Axırda ələcsiz qalib sazı bağına basaraq saz-sözlə 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 çəkir. Ahından bir dilim alov çıxır və Kərəm başlayır yanmağa. Əslinin gözü qabağında Kərəm yanib kül olur. Əslinin fəryadına el-caməat yığışır. Əsli Kərəmin külünü ovucayib öz başına sovurur. Külün içində qalmış son qordən Əslinin saçları od alır, o da yanib kül olur. Onları yanaşı qəbirlərdə dəfn edirlər. Keşişin də boynunu vurub qəbiristanın bir küncündə basdırırlar. Hər yaz çağı Kərəmlə Əslinin qəbrinin üstündə bir qızılgül, Qara keşişin qəbrinin üstündə də bir qaratikan kolu bitir. Qızılgüllər böyüyür, qalxır, hərəsi bir gül açır. Güllər yaxınlaşib birləşmək istədikdə keşişin qəbrindən bitən qaratikan kolu qəzəblə bir qol atır. Qol uzana-uzana gəlib iki gülün arasına girir, onları qovuşmağa qoymur.

Əsərdə dini-millə təəssüb o qədər qüvvətli verilmişdir ki, nə Kərəm, nə Əsli, nə də onlara kömək edənlər ona qarşı durub bu zənciri

qıra bilmirlər. Əsərin sonunda da Əslini boğan, Kərəmi yandıran, hər iki gənci məhv edən din xadiminin tikdirdiyi paltar, bu paltarın tilsimli düymələri olur. Ümumiyyətlə, əsərin bu səhnəsi çox təsirli və ibrətlidir. Kərəm yanır və aşağıdakı sözləri söyləyir:

*Çəkdicəyim dərdlə ələm,
Belə çalınıbdır qələm.
Məndən ibrət alsın ələm,
Yanıram, Əslim, yanıram!*

Şübhəsiz ki, burada Kərəmin dilindən deyilmiş «Məndən ibrət alsın ələm» misrası onun özündən çox aşığın-dastançının mövqeyini əks etdirir. Folklorada isə dastançı mövqeyi əksər hallarda xalqın mövqeyinə ekvivalent olur. Deməli, Kərəmin Əsliyə qovuşması əslində elə dastançının və onun təmsil etdiyi xalqın da ürəyindən deyildir.

Xalqın türk-müsəlman oğlu ilə erməni-xristian qızının evlənməsinə olan etiraz və narazılığı əsərin belə bir sonluqla bitməsinə gətirib çıxarmışdır. Sonluğun uğursuz olacağını öncədən proqnozlaşdıran folklor – xalq təfəkkürü dastanın əvvəlində Kərəmə yuxuda buta və badə 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 Əsli-Kərəm məhəbbəti dəyanətli, sədaqətli və odlü sevgi simvolu kimi yüz illər boyu folklor təxəyyülü və ümumən poetik düşüncə tərəfindən təqdir və etiraf olunmuş, məhəbbət mövzusu ilə bağlı bədii obrazlaşdırma işində bu rəməzdən geniş istifadə edilmişdir.

Dastanda mənfi qütbü təmsil edən Qara keşiş haqq-say, qonşuluq-dostluq qanmayan, çörək qədri bilməyən, bağladığı əhdə, peymanə əməl etməyən, verdiyi sözə sadıq olmayan, ikiüzlü, xain qəlblı bir adamdır. Eyni zamanda o, həm də qəddar, rəhmsiz, xudpəsənddir. Keşişin 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 səmimi adamlardır.

Azərbaycan dastanlarında tarixi həqiqətlərlə səsleşən çoxlu lələ surəti vardır. Bir sıra dastanlarda hətta «müəllif»lər özlərini dastana lələ şəklində, lələ rolunda daxil edirlər. Ümumiyyətlə, lələlər tarixdə də olduqları kimi son dərəcə vəfalı, sədaqətli, fədakar verilir. «Əsli-Kərəm»dəki Sofi də belə lələ surətlərindəndir. Sofi lələ Kərəmə candan bağlı olan sədaqətli dostdur. O, Kərəmin cəfəkeş həmdəmi, bütün əziyyət və müsibətlərinin, axtarış və iztirablarının şahididir.

Dastanda qədim dastançılıq ənənəmizdən gələn bir sıra əşya-sürətlər 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 çəkirlərinə, sanballarına görə müxtəlifdirlər. Misal üçün, Sarı qayaya, meşəyə, suya Kərəm ancaq öz Əslisindən, onun yolunda çəkdiyi bələlardan 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,
Sənin Əslin bura gəldi də getdi.
Yanıdaydı 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 vətən sarıdan uçan durnalar, biri badi-səba, biri də öz könlüdür.

Durna istər folklorda, istərsə də yazılı ədəbiyyatda qəriblərin müraciət etdikləri, vətənə xəbər göndərən vətəndən xəbər aldıkları və məhəbbətlə bağlı nisgil-həsrət obyektı olan bir obrazdır. Kərəmin də durnaya müraciətində yar nisgili qabarıqdır:

*Göydə süzən bölük-bölük durnalar,
Nədir sizin əhvalınız, halınız?
Bir ərzi-hal yazım, yara yetirin,
Dost yanına düşər isə yolunuz.*

Kərəmin badi-səbaya və öz könlünə xitabən 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, qayalardan soruşduğu kimi, qurddan da xəbər alır. Bu, istər-istəməz qədim türk mifoloji düşüncəsində xilaskar-yolgöstərici funksiyası yerinə yetirmiş boz qurdu və daha konkret olaraq «Kitabi-Dədə Qorqud»un ikinci boyunda Qazan xanın «Qurd üzü mübarək olar» deyib əsir apa-

rılan ailəsini qurddan soruşduğunu yada salır. Kərəmin sərv ağacı və su ilə xəbərleşməyi, sevgilisini onlardan soruşmağı da kök-mənşə etibarilə əsginanişlərə – su və ağac kultuna gedib çıxır:

*Abi-həyat kimi daim axarsan,
Haqqın camalına hər dəm baxarsan.
Dolana-dolana dağlar yıxarsan,
Mənim Əslim buralardan keçdimi?!*

Buradakı «Haqqın camalına hər dəm baxarsan» – misrası da istər-istəməz yenə də Qazan xanın elə həmin boyda öz ailəsini sudan soruşarkən işlətdiyi «su haqq didarın görmüşdür, mən bu su ilə xəbərleşim» – ifadəsini xatırladır.

«Əsli-Kərəm» təkversiyalı dastanlardandır. Bu dastana mövzu və motivcə, eləcə də süjet baxımından bənzəri olan folklor örnəkləri də var. Lakin Orta Asiyada, xüsusən qaxaxlar, başqirdlər, qaraqalpaqlar və s. qardaş xalqlar arasında çox geniş yayılmış olan «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əsli-Kərəm» dastanı arasında çox yaxından səsləşən, hətta bənzəyən cəhətlər müşahidə olunur ki, bunların üzərində bir qədər ətraflı dayanmaq zəruridir.

Ayrı-ayrı xalqlara mənsub variantlar arasındakı kiçik fərqlər nəzərə alınmazsa «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» dastanının yığcam məzmunu aşağıdakı kimidir:

«Qarabayla Sarıbay övladsızdırlar. Əhd edirlər ki, birinin oğlu, digərinin qızı olsa evləndirsinlər. Sarıbayın oğlu, Qarabayın isə qızı olur. Oğlanın adını Körpəş, qızın adını isə Sulu qoyurlar. Oğlanın atası ölür, Qarabay öz qızını yetimə vermək istəmir. Qızını da, var-dövlətini də götürüb köçür. Körpəş Bayan Suluya adaxlı olduğunu bilib onun dalınca gedir. Qarabayın qızını istəyənlər çoxdur. Hətta kalmık şahının oğlu da onu istəyir. Qarabəy isə qızı öz nökrəri Kodarqula nişanlayır. Çünki Kodarqulu köç zamanı susuz səhrada su tapmış, sürüləri qırılmaq təhlükəsindən xilas etmişdir. Körpəş gəlib buraya çıxır, Bayan Sulu ilə görüşür. Bir varianta görə Kodarqul, başqa varianta görə isə Qarabay Körpəşi öldürür. Qız da Körpəşin qəbri üstündə xəncərlə vurub özünü öldürür».

Qazan variantına görə Bayan Sulu özünü öldürməmişdən qabaq Kodarqulu da məhv edir. Onun meyitini də Körpəşlə Bayan Sulunun qəbirləri arasında basdırırlar. Sevgililərin qəbirləri arasından göyərən gül kolları birləşmək istəyir. Kodarqulun qəbrindən qalxan tikan isə onların birləşməsinə mane olur.

Göründüyü kimi, «Kozi Körpəş və Bayan Sulu» ilə «Əsli-Kərəm» arasındakı süjet yaxınlığından əlavə surətlərin adlarındakı oxşarlıq-

bənzəyiş də maraq doğurur: Körpəş-Kərəm, Sulu-Əsli, Qarabay-Qara Məlik və s. Hətta Kozi Körpəş də Kərəm kimi yolda qayaya, çaya, meşəyə, qurda rast gəlir, sevgilisini onlardan xəbər alır. Sondakı epiloqlar da bir-biri ilə demək olar ki, eyniyyət təşkil edir. Bütün bunlar göstərir ki, «Kozı Körpəş və Bayan Sulu» dastanı ilə «Əsli-Kərəm» dastanı arasında genetik bir bağlılıq – əlaqə mövcuddur. Olsun ki, hər iki dastanın mənşəyi daha ümumi və vahid olan arxaik bir süjetə söykənir. Həmin arxaik süjet Orta Asiyada «Kozı Körpəş və Bayan Sulu», Azərbaycanda isə «Əsli-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 ənəsinə məxsus süjet və poetika ünsürləri, motivlər müəyyən yer tutmaqdadır. Bu sıradan «Kitabi-Dədə Qorqud» boylarından gələn motivlər daha qabarıq nəzərə çarpır. İstər «Koroğlu» eposunda, istərsə də «Şah İsmayıl-Gülzar», «Novruz-Qəndab», «Meh-Mah» və başqa məhəbbət dastanlarında ən müxtəlif istiqamət və səviyyələrdə Dədə Qorqud motivləri müşahidə edilir. Bu sıradan «**Aşıq Qərib-Şahsənəm**» dastanı Dədə Qorqud boylarına süjet, motiv və obraz yaxınlığı ilə xüsusi seçilir. «Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanı Azərbaycan hüdudlarından kənara çıxaraq Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya xalqları arasında da geniş yayılmış, dastanın onlarca müxtəlif variantı, hətta versiyaları türkmən, özbək, uйğur, türk, qaraqalpaq, qaraim, eləcə də erməni və gürcü folklor arealında məskunlaşmışdır.

Mətnin ümumi mənzərəsi və aparıcı folklor motivi («Ər arvadının toyunda» beynəlxalq ümumfolklor indeksi) göstərir ki, «Aşıq Qərib-Şahsənəm» dastanı «Kitabi-Dədə Qorqud»dakı «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yaradılmışdır. Dastan dəqiq mənada «ər öz arvadının toyunda» səpgisində deyil, «Bamsı Beyrək» də olduğu kimi, orijinal müstəvidə, yəni sevgilinin öz sevgilisinin, aşıqın öz məşuqəsinin toyuna gəlib çatması şəklində işlənmişdir. Bu əsas məsələdən başqa boy və dastanın süjet təfərrüatında da əsaslı yaxınlıqlar vardır ki, ən başlıcaları aşağıdakılardır:

- istər boyda, istərsə də dastanda oğlanla qız birinci dəfə qızın yaşadığı evin yanında, özü də əksərən qızın kəzinin vasitəsilə görüşürlər;

- Bamsı Beyrək də, Qərib də görüşdən sonra sevgilisinin barmağına üzük taxıb ondan ayrılır;

- «Bamsı Beyrək»də Yalançıoğlu Bamsınm, «Aşıq Qərib»də isə Güloğlan – Kaloğlan Qəribin köynəyini qana batırıb yalan xəbər gətirir;

- buna baxmayaraq, nə Banuçiçək Bamsının, nə də Şahsənəm Qərribin ata-anası ilə əlaqəni kəsmir;

- Bamsının atasının, Qərribin anasının ağlamaqdan gözü kor olur;

- hər iki dastanda qəhrəmanları tapıb vəziyyəti xəbər vermək üçün bəzirkanların köməyindən istifadə olunur, Bamsı da, Qərrib də bəzircanlarla deyisir;

- Bamsı paltarını dəli ozanla dəyişdirdikdən sonra evlərinə gəlir. İlk əvvəl bulaq başında ağlayan bacısını görür. «Aşiq Qərrib»də də eynilə belədir. Özü də bu dastanların heç birində bacılar qardaşı tanıya bilmir;

- hər iki qəhrəman öz sevgilisinin toy məclisinə gəlir. Hər iki dastanda da ozan-aşiq kimi qarşılanırlar;

- hər iki dastanda ozan-aşiq libasındakı aşiq (Bamsı və Qərrib) dolayısı ilə sevgilisindən yadigar qoyub getdiyi üzüyü soruşur və müsbət cavab alır;

- məsələ aydınlaşdıqdan sonra Bamsı Yalançıoğlunu, Qərrib də Güloğlan – Kaloğlanı bağışlayır;

- hər iki dastanda kor olmuş valideynin gözləri açılır. Dədə Qorqud Bamsının barmağının qanını, aşiq isə mifoloji hami olan Xızırın atının ayağı altından götürülmüş torpağı kor gözə sürtməklə onu açır;

- Beyrəyin yayını özündən başqa heç kəs gərrib, oxunu heç kəs ata bilmir. Qərribin də sazı özündən başqa heç kəsin əlində çalınmır;

- finalda Bamsı öz bacılarını, Qərrib də öz bacısını ərə verir, toylar da bir gündə olur.

Sadalanan bənzərliklər və epik mətnin əksər məqamlarında üst-üstə düşən təfərrüat «Aşiq Qərrib-Şahsənəm» dastanının «Bamsı Beyrək boyu»ndan istifadə yolu ilə yarandığını təsdiqləyir. Sadəcə olaraq, oğuznamə boyundakı ozan yaradıcılıq üslubu orta çağ məhəbbət dastanındakı aşiq dəsti-xətti ilə əvəzlənmiş, beləliklə də, məlum süjet fərqli bir dastana çevrilmişdir.

Azərbaycan xalq dastançılığında elə örnəklərə rast gəlinir ki, məzmun və süjet əhatəsinə görə həm qəhrəmanlıq, həm də məhəbbət mövzularına uyğun gəlir. Bu qrupa daxil olan dastanların qəhrəmanları sevməyi bacardıqları kimi qılınc-qalxanla vuruşmağa, igidlik, hünər, şücaət göstərməyə də qadırdirlər. Lakin onlar nə qədər igid, qəhrəman olsalar da, əsasən öz sevgiləri – butaları uğrunda çarpışsınlar ki, bu səbəbdən də həmin örnəkləri «məhəbbət dastanı ilə qəhrəmanlıq dastanı» hüduqlarında dayanan dastanlar adlandırmaq daha münasibdir. «Novruz-Qəndab», «Şahzadə Əbülfəz», «Şah İsmayıl-Gülzar», «Şahzadə Bəhram», «Dilsuz-Xəzəngül», «Seydi-Pəri», «Məhəmməd-Güləndam», «Seyfəlmülk», «Xurşid-Mah Mehri» kimi dastanlar bu sıradadır.

Məhəbbət və qəhrəmanlıq motivlərinin birgə çıxış etdiyi dastanlar içərisində «Şah İsmayıl-Gülzar» öz məşhurluğu ilə daha çox seçilir. Dastandan aydın olur ki, Adil şah minbir dua, nəzir-niyaz və qurbanla yeganə oğul tapır. Yaman gözə gəlməsin deyə onu hətta on beş yaşına qədər xüsusi yerdə saxlatdırıb günəş işığından da qoruyur. Oğlan böyüyür və həqiqətən azman bir pəhləvana çevrilir. Oğul – Şah İsmayıl bir gün ov zamanı Gülzarı görür, sevir, arxasınca gedir, minbir əzab-əziyyətdən sonra öz məqsədinə çatır, üç gözəllə atasının vilayətinə dönür. Ata öz gəlinlərini ələ keçirmək üçün oğlunun gözlərini çıxartdırıb quyuya atdırır. Doğma atanın oğula qarşı belə qəddar, vəhşi münasibəti, sonra isə oğulun sağalıb atadan intiqam alması, yəni ədalətin bu şəkildə 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 İsmayıl-Gülzar»ın ondan yuxarı variantı mövcuddur. Variantlarda atanın adı, qəhrəmanın qalaçada rast gəldiyi ilk qızın adı, onun qardaşlarının müharibə etdikləri düşmənin adı, Ərəbzənginin adı, onun tərcümeyi-halı bir-birindən xeyli dərəcədə fərqlənir. Lakin süjet və poetik mətnlərdə elə bir ciddi ayrıntı duyulmur.

Variantların hamısında Şah İsmayılın gözlərini çıxartdıran, quyuya atdıran atadır. Müxtəlif variantlarda Zülal şah, Adil şah, Fətəli xan, Abdulla xan, Aslan şah adlanan bu qansız ata qabaqca oğlunu quyuya salmaq, bu baş tutmadıqda zəhərləmək qərarına gəlir. Bu fəndlər baş tutmur, belə olduqda, oğlunun qollarını bağlatdırıb gözlərini çıxartdırır. Oğul hər nə qədər:

*Uca dağlar başı dumandı, çəndi,
Amandı şah baba, zay etmə məni –*

deyə yalvarırsa da, ata rəhmə gəlmir. Çünki öz oğlunun gözlərinin çıxarılmasına rahat-rahət baxan bu düşgün gözləri əxlaqsızlıq, pozğunluq, şəhvet ehtirası tamamilə dumanlatmışdır. Bir varianta görə onun Gülzara, başqa varianta görə isə Ərəbzəngiyə gözü düşür. Bir variantda da deyilir ki, o özü bu üç gözəli gətirmək istəmiş, lakin gətirə bilməmişdi deyə oğlunun bu bacarığı ona ağır gəlir.

Şah İsmayılın gözlərinin sağalması da variantlarda müxtəlif cür verilir. Onun gözlərini bəzən göyərçinlər, bəzən mələklər, bəzən isə qarğa sağaldır ki, bunlardan ən qədimi – arxaik vasitə sonuncudur.

Dastanda başlıca diqqət Şah İsmayılın öz sevgilisi Gülzar xanım uğrunda çəkdiyi cəfalara və göstərdiyi qəhrəmanlıqlara yönəldilmişdir. Şah İsmayıl atasından fərqli olaraq mərd, mübariz, sədaqətli və

vəfalıdır. O, haqq-ədalət tərəfdarıdır. Şah İsmayılın hünər və şücaət-lərinin tamamlanmasında onun sevgili atı Qəmərdayın da özünəməxsus yeri vardır. Ümumiyyətlə, qədim türk bahadırlıq anlayışının tərkibində mühüm yer alan at, qılinc və qopuz-saz üçlüyü Şah İsmayılın qəhrəmanlığının da aparıcı atributu kimi çıxış edir. Bu baxımdan Şah İsmayıl obrazı Beyrəyi, Koroğlunu xatırladır, daha doğrusu, onların cərgəsində dayanır.

Gülzar da dastanlarımız üçün səciyyəvi olan sevgili surətlərindəndir. Misilsiz və bənzərsiz gözəlliyi ilə Şah İsmayıl kimi bahadır igidi məftun eləyən, onun könlünə hakim kəsilən bu gözəl öz zərifliyi, saf, səmimi sevgisiylə yadda qalır.

Lakin qərībədir ki, dastandakı əsas sevgili – məşuqə obrazı olmasa da daha qabarıq nəzərə çarpan və dastançı təxəyyülünün daha əzəmətli görüntülərlə təqdim etdiyi obraz Ərəbzəngidir. Əsas variantlara görə Ərəbzəngi bədəxlaq işlərlə məşğul olan qardaşını və onun özü kimi əməldaşlarını öldürüb dağlara çəkilməmiş igid, namuslu bir qızıdır. O, qardaşına və onun bədəməl yoldaşlarına o qədər nifrət etmişdir ki, binamus işlərlə məşğul olan bütün kişilərə düşmən kəsilməmiş, onlardan intiqam almağı qərarlaşdırmışdır. Kişi cildinə girmiş əzəmətli pəhləvan kimi çıxış edən Ərəbzəngi əslində gözəl, dastançı dilicə deyilmiş olsa, «ay parçası kimi bir qızıdır». Ərəbzəngi istər mənəviyyatına, istərsə də fiziki gücünə, igidliyinə, qüvvətinə görə qədim türk etnik düşüncəsindəki «bahadır qız» təsəvvürünün folklorlaşmış ifadəsidir. Onun daxili aləmi, eləcə də bu daxili aləmlə həmahəng olan qəhrəmanlığı Dədə Qorqudun Banuçiçəyini, Selcan Xatununu xatırladır. Dastanın hətta Gülzarı götürüb geri döndükləri zaman bulaq başındakı vuruş epizodu «Qanturalı» boyunun həmin epizodunun, demək olar ki, eynidir. Fərq birəcə burasındadır ki, istər Banuçiçək, istər Selcan xatun, istərsə də bu planda olan başqa folklor qəhrəmanları oğlan tərəfindən məğlub edilib ərə getdikdən sonra öz bahadırlıqlarını itirmirlər, Ərəbzəngi isə sona qədər yenilməz bir qəhrəman olaraq qalır:

*Oğlan mey içmişən, yainki bəngi?
Yoxsa tanımırsan Ərəbi-zəngi?
Görürəm, saralıb üzünün rəngi,
Buraya gələnlər baş verib gedər.*

Görünür, məhz bu keyfiyyətlərinə görə o, dastandakı digər qadın qəhrəmanları, o cümlədən əsas sevgili olan Gülzarı da kölgədə buraxır və dastanın Şah İsmayıldan sonra gələn ikinci əzəmətli obrazına çevrilə bilər.

«Şah İsmayıl-Gülzar» dastanının süjet xətti, eləcə də dastandakı çoxsaylı arxaik-ibtidai təsəvvür və düşüncə sistemi ilə bağlı motivlər göstərir ki, bu dastan aşiq yaradıcılığı məhsulu olana qədər çeşidli mətnlər, müxtəlif folklor örnəkləri, o cümlədən, rəvayət və nağıl halında mövcud olmuş, elə oradan da aşiq dastançılığına gəlmişdir. Dastanın nağıl mənşəli olmasını oradakı çoxsaylı nağıl ünsürləri (göz çıxarma, quyu, qeyri-adi gülüş səhnələri, qalada tənha yaşayan cəngavər qadın motivləri və s.) də təsdiqləyir. Bundan başqa, məşhur «Şahzadə İbrahim» nağılının süjeti ilə «Şah İsmayıl-Gülzar» dastanının süjeti kiçik istisnaları çıxmaqla, demək olar ki, bir-birinin təkrarıdır.

Dastanın nağıl mənşəli olmasına, habelə buradakı obraz və hadisələrin tarixi – mədəni səciyyəsinə əsasən qəti şəkildə söyləmək mümkündür ki, bu əsərdəki Şah İsmayıl obrazının Şah İsmayıl Xətai ilə heç bir bağlılığı yoxdur. Adlar arasındakı bənzəyiş tamamilə təsadüfidir [152, 187-192].

Azərbaycanda geniş yayılmış dastanlardan biri də «**Alıxan-Pəri**»dir. Bu dastan Aarne-Andreyev cədvəlindəki 883 nömrəli motivə – «Böhtana düşmüş qız» beynəlxalq süjetinə uyğun gəlir. Bu onu göstərir ki, «Alıxan-Pəri» dastanı da nağıl mənşəlidir.

«Alıxan-Pəri» dastanı Azərbaycan dastanlarının üçüncü qrupuna – ailə-əxlaq dastanlarına daxildir. Bu dastanı ona görə ailə-məişət deyil, ailə-əxlaq dastanı adlandırmaq lazım gəlir ki, burada ümumi məişət məsələlərindən çox əxlaq məsələləri qoyulur və onlar dövrün səviyyəsinə, dastançının görüşünə müvafiq bir şəkildə həll edilir. Əxlaq məsələsi hər yerdə, hər dövrdə o qədər aktual olub ki, dastanların da əksəriyyətində onun müxtəlif cəhətlərinə toxunulur, fikirlər söylənilir, nəticələr çıxarılır. Bu əsərin doğrudan da sözün həqiqi mənasında nə məhəbbət, nə də qəhrəmanlıq dastanı yox, məhz ailə-əxlaq dastanı olduğunu görmək üçün lap müxtəsər bir şəkildə gözdən keçirmək kifayətdir.

Səyyad varlı-karlı bir tacirdir. Lakin onun bu vara, dövlətə sahib olacaq övladı yoxdur. Səyyadın yaşadığı Bitlis şəhərinin yaxınlığında Qanlı adlı bir dəli çay vardır. Səyyad nəzir eyləyir ki, allah ona bir övlad versin, o da Qanlı çayın üstündən körpü saldırsın. Nəzir qəbul olunur. Səyyadın bir oğlu, bir də qızı olur. Oğlanın adını Məhəmməd (başqa variantlarda İsmayıl, Zülfüqar və s.), qızın adını Pəri qoyurlar. Elə həmin gün Səyyad məscid həyətidən təzəcə doğulub atılmış bir uşaq da tapır, götürüb evə gətirir; adını da Tapdıq qoyur. İllər keçir. Uşaqlar böyüyürlər. Səyyad oğlu Məhəmmədi və arvadını götürüb Məkkə ziyarətinə gedir. Tapdıqla Pəri evdə qalırlar. Xanı adlı bir qarı Tapdığa deyir:

«- Sən Səyyadın oğlu deyilsən. Küçədən tapılma uşaqsan. Ona görə də adını Tapdıq qoyublar. İndi fürsət varikən gərək Pərinə bir təhər ələ keçirəsən ki, Hacı Səyyadın mal-dövlətindən sənə də bir pay düşsən».

Var-dövlətə şərik olmaq ehtirası qardaşlıq hisslərinə üstün gəlir. Tapdıq Pəriyə təcavüz etmək istəyir. Pəri ona nə qədər yalvarırsa nəticə vermir. Nəhayət, Tapdıq zora keçir. Lakin Pəri çox möhkəm, iradəli, namuslu, çox da cəsarətlidir. O, Tapdığın baş-gözünü yarıq, özünü də çıxarıb evdən qovur. Vədə tamam olur. Hacı Səyyadgil ziyarətdən qayıdırlar. Tapdıq onların pişvazına gedir, Pərinin özünü çox pis apardığını danışır:

«-Axırda da lotularla birləşib mənə bu günə saldı», – deyir.

Yenicə Məkkə ziyarətindən qayıtmış Hacı Səyyad oğlu Məhəmmədə göndərir ki, gedib Pərinə öldürsün. Məhəmməd Pərinə aldadıq meşəyə aparır. Bir neçə yerindən yalalayır, üst paltarını çıxarıb qana bulayır, atasına aparır. Pəri qorxudan bir ağacın gövüşünə girib gizlənir.

Vanlı Alıxan meşəyə ova çıxır. Pərinə görə, bəyənir, başına gələnləri öyrənir, evinə aparır, toy edib alır. Pərinin Alıxandan iki oğlu olur. İllər keçir, uşaqlar böyüyüb on, on iki yaşlarına çatırlar. Alıxan Pərinə oğlanları ilə bərabər Qara vəzirə qoşub qiymətli hədiyyələrlə Bitlisə, atasının yanına qonaq göndərir. Karvan son gecə bir meşə kənarında düşərgə salır. Hamı yatdıqdan sonra Qara vəzir Pərinin çadırına gəlir, Pəri nə qədər yalvarırsa, vəzir öz murdar niyyətlərindən əl çəkmək istəmir, əgər razı olmazsa, oğlanlarının başını kəsəcəyini deyib, onu təhdid edir. Pəri namuslu qadındır. Vəzir onun gözləri qabağında hər iki oğlunun başını kəsirsə də təslim olmur, nəhayət, onun əlindən qurtararaq meşəyə qaçır. Vəzir karvana səs salır ki, əslində «tapıntı qız» olan Pəri uşaqlarını da götürüb qaçmışdır. Karvan geri döner, Pəri meşə kənarında Budaq (yaxud Alı) adlı bir çobana rast gəlir. Çoban vəzirin əksinə olaraq çox təmiz ürəkli, namuslu bir adamdır. O, Pəriyə öz doğma bacısı kimi yanaşır, yedirdir, içirdir, hətta paltarını da soyunub ona verir. Alıxanı tapacağını da vəd edir.

Pəri çoban paltarında şəhərə gedir. Yolda o, bir karvan düşərgəsinə rast gəlir. Alıxana bir məktub yazıb, bulaq başındakı 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 nökrə götürsün. Beləliklə, Pəri öz evlərində nökrəçilik etməyə başlayır.

Saleh sövdəgər adlı bir tacir Pərinin məktubunu tapıb xana çatdırır. Alıxan heç bir söz demədən Qara vəzirə də yanınca götürüb dərviş paltarında Pərinə axtarmağa gedir. Yolda o, Budaq çobana rast gəlir.

Ağıllı çoban Pərinin soruşmaqlarından dərvişlərdən birinin Alıxan, o birinin də Qara vəzir olduğunu başa düşür. Qara vəzir duyub düşüb qaçmasın deyər onlara heç bir söz demir, götürüb Hacı Səyyadın evinə gətirir. Hacı Səyyad dərvişlərə yaxşı hörmət edir. Yeyib-içdikdən sonra xahiş edir ki, gördüklərindən, eşitdiklərindən yaxşı bir əhvalat danışsınlar. Hamı yığışır. Pəri də nökrə paltarında, başında da şələpapaq məclisdə oturmuşdur. Alıxan nə qədər əlləşirsə heç bir şey quraşdırıb danışa bilmir. Budaq çoban deyir:

- Keçəl nökrələr dərvişlərdən də çoxbilmiş olurlar, qoyun elə bu nökrə danışm qulaq asaq.

Pəri deyir:

- Mən sizə yaxşı bir əhvalat danışaram, ancaq şərtim var. Mən danışib qurtarana qədər gərək heç kəs bayıra-bacağa çıxmasın.

Budaq çoban durub qapının ağzını kəsir ki;

- Keçəl, sən danış. Mən heç kəsi yerindən tərpənməyə qoymaram.

Pəri atasığilin ziyarətə getdikləri gündən bəri başına gələnlərin hamısını danışib axırda deyir:

*Dindirəndə kəlmə-kəlmə danışan,
Gəlinlərdən, qızdan həyalı dərviş!
Xəbər al halımı Budaq çobandan,
O bilir hər işi, hər halı, dərviş!*

*Fələk məni çox ağlatdı, güldürdü,
Ağladıban göz yaşımı sildirdi,
Qara vəzir bir cüt oğlum öldürdü,
Mərd igid qanına qan alı, dərviş! və i.a.*

Məsələ açılır. Məhəmməd Tapdıği, Alıxan vəziri, çoban da qarını öldürür.

Dastanın müxtəlif variantlarından göründüyü kimi, Alıxanla Pəri bir-birini dərin məhəbbətlə sevirlər. Hətta Alıxan Pərinə axtara-axtara gəzdiyi günlərin birində Nəstərən, yaxud Nərgiz adlı bir gözələ rast gəlir. Nəstərən Alı xana aşiq olur, onu alıb bu yerlərdə qalmasını təklif edir:

*İltimas eylərəm, ay Alı dərviş,
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.
Sən də mənim kimi eşq oduyla biş,
Gəl al məni, getmə bizim yerlərdən.*

Alıxan isə öz sevgilisinə sadıq qalır. O, hətta özünü məhəbbətdə Məcnunla, Kərəmlə bir sıraya qoyur:

*Leyliyə Məcnundu, Əsliyə Kərəm,
Bircə öz yarımın camalın görəm!*

Lakin buna baxmayaraq, «Alıxan-Pəri» məhəbbət dastanı səviyyəsinə qalxa bilmir.

Dastanda Pəri surəti sözün həqiqi mənasında namus, şərəf mücəssəməsi kimi yaradılmışdır. Çox zaman «gözəllik namusun düşmənidir» deyirlər. Bəzən doğrudan da namus gözəlliyi daha da gözəlləşdirənə qədər gözəllik namusu eybəcərləşdirir. Pəri isə həm gözəl, həm də namusludur. Bir sıra cahanşümul əsərlərdə, eləcə də xalq dastanlarında olduğu kimi, gözəlliyi Pərinin başına fəlakətlər gətirir, hətta gözləri önündə iki oğlunun başı kəsilir. O isə nə əyilir, nə də alçalır. Bu, doğrudan da qarşısında səcdə edilməyə layiq olan təmiz, pak əxlaqi keyfiyyətdir. Lakin dastançı-aşıq yalnız bu keyfiyyəti təsvir və tərənnümlə kifayətlənmir. O, Pərinin başına gələn fəlakətlərin əsas səbəblərini də izah etməyə çalışır.

Əsərdə Pəri nə qədər iradəli, dözümlü, təmkinli qızıdırsa, Hacı Səyyad bir o qədər xudbin və ağılsız atadır. O, Tapdığı dediklərini yoxlamağı ağına belə gətirmədən qızının öldürülməsini əmr edir. Onda doğma övladına qarşı belə münasibətə səbəb var-dövlətin əmələ gətirdiyi qürur, yekəxanəlik və zəmanənin qadına baxışdır ki, öz növbəsində bunların da hamısı dövrün əxlaq normaları ilə bağlıdır. Pərinin qardaşı Məhəmməd də atasının tayıdır. Əgər ata Tapdığı böhtanlarına inanaraq Pərinin öldürülməsini əmr edirsə, qardaşı Pərinin yalvarışlarına belə əhəmiyyət vermir. Əsərdən aydın görünür ki, əslində o, bacısını öldürmək istəmir, deyəsən heç bacısının namussuzluğuna da inanmır. Lakin öz doğma bacısını ona görə öldürməyə məcburdur ki, ata belə əmr etmişdir. Deməli, onda ataya qarşı mütilik bütün keyfiyyətlərdən güclüdür. Şübhəsiz ki, bu mütilik əsasən ata maldan məhrum olmaq qorxusu ilə əlaqədardır.

Dastandakı ana surəti də çox maraqlıdır. Ata öz qızının öldürülməsi üçün əmr verir, qardaş da bu əmri yerinə yetirməyə gedir. Ana isə hətta etiraz etmək hüququna belə malik deyildir. Onu hətta sayıb fikrini soruşan da yoxdur. Ağlamaqdan başqa əlindən heç bir iş gəlməyən ananın bu dərəcədə hüquqsuzluğu yenə də dövrün əxlaq normaları, qadına baxışla əlaqədar məsələdir ki, dastançı əsəri ilə bunun da əleyhinə çıxır.

Dastanda Qara vəzirlə Budaq çoban əxlaq cəhətdən tamamilə bir-birinin əksi olan adamlardır. Fitrətən əxlaqsız adam olan Qara vəzir meşədə kimsəsiz və didərgin Pərinə görə kimi «aşıqı-giriftar» olur. Əvvəlcə Alıxana: «Biz onu bir yerdə tapmışıq, birlikdə də şərik olmalıyıq» – şəkildə murdar bir təklif eləyir. Alıxanın qəzəbləndiyini gö-

rüb susur, hiylə yoluna keçir, fürsət gözləməyə başlayır, nəhayət, Alıxanın sadəliyindən istifadə edərək Pərinin müşayiətçisi olur və öz çirkin niyyətlərini həyata keçirmək üçün illər boyu çörəyini yediyi adamın oğlanlarını öldürür.

Anasının gözləri qarşısında oğlanlarının başını kəsmək qədər dəhşətli bir cinayət təsəvvür etmək çətindir. Qara vəzir belə qəddar bir canidir. Onu bu dərəcəyə çatdıran, dastançıya görə, fitri əxlaqsızlıq, təbiətindəki vəhşilikdir.

Dastanda Budaq çoban Qara vəzirin tamamilə əks tərəfində duran obraz kimi təqdim olunur. Pəri Qara vəzirin əlindən qurtardıqdan sonra nəfəs dərmədən səhərə kimi qaçır. Səhə açılında o, Budaq çobana rast gəlir. Çölün düzündə Budaq çobandan və Pəridən başqa heç bir kimsə yoxdur. Pəri çobandan qorxur. O isə: «Qorxma bacı, yaxın gəl, görüm kimsən» – deyir. Pəri başına gələnləri çobana danışır.

Çoban Pəriyə nadürüst kişilərdən zülüm görmüş namuslu, lakin köməksiz bir insan kimi yanaşır. Yedirir, içirir, arxa-kömək olur, axırda da qisasını alıb Alıxana çatdırır. Folklor təfəkkürü belə əxlaqın tərəfdarıdır, dastançı Budaq çoban, Pəri, Alıxan kimi əxlaq sahiblərini idealizə edir. Dastanın sonluğunda etnik-mənəvi qanunların diktəsi öz işini görür: öz qara niyyətləri ilə ailə-əxlaq normalarına qarşı çıxan qarı, Tapdıq və Qara vəzir ölümlə cəzalandırılır. Folklor – xalq düşüncəsi bunu bir ibrət olaraq həyata keçirir.

Az sayda olmuş olsa da, bir qisim dastanlara rast gəlinir ki, onlar aşığı repertuarında müşahidə edilmir. Daha doğrusu, həmin dastanlar aşığı ifaçılığı üçün münasib ifa-oxu materialı olmadığından onların aşığı repertuarına daxil ola bilmə imkanı çox azdır. Belə dastanlarda nəsrşer növbələşməsi mövcud olsa da, mətnin tərkibindəki şerlər digər ənənəvi aşığı dastanlarındakı şer şəkillərinə bənzəmir. Bu tip dastanlardakı şerlər əsasən bayatılardan ibarət olur ki, onların sazla ifası o qədər də səmərəli olmur. «Arzu-Qəmbər», «Yaxşı-Yaman», «Lələ» dastanları bu baxımdan səciyyəvidir. Sadalanan dastanları şərti olaraq «bayatılı dastanlar» da adlandırmaq mümkündür. Bayatılı dastanların aşığı repertuarında deyil, adi folklor söyləyicilərinin repertuarında məskunlaşması onlarda rəvayət və nağıl üslubuna məxsus keyfiyyətləri gücləndirmişdir. Əslində «Yaxşı-Yaman» və «Lələ» dastanları dastandan daha çox bayatı ustaları kimi tanınmış Sarı Aşığı və Lələnin başına gələn əhvalatları əks etdirən rəvayətlər toplusunu xatırladır.

Bayatılı dastanlar içərisində ən geniş yayılmışı «**Arzu-Qəmbər**»dir. Bu dastanın Kərkük, Bakı, Gəncə, Qarabağ, Qaradağ, Kumik, Türkmən, Özbək, Qaraqalpaq və s. kimi çoxsaylı variantı vardır. Variantlarda şəxs, yer-yurd adlarının fərqliliyi, bir sıra hallarda isə sonluğun müxtəlifliyi müşahidə edilməkdədir. «Arzu-Qəmbər» dastanının

ümumi süjet mənzərəsi onun nağıl mənşəli olduğunu göstərir. Həm mənşə səciyyəsinə, həm bayatılı olmasına və üstəlik ümumtürk etno-coğrafiyasındakı çeşidli folklor areallarında bənzər biçimlərdəki məskunluq faktına görə bu dastanın orta çağ aşığı dastanlarından xeyli dərəcədə qədim olduğunu söyləmək mümkündür.

Azərbaycan xalq dastançılığı özünün çiçəklənmə mərhələsini orta yüzilliklərdə keçirmişdir. Bu mərhələnin şah əsərləri olan «Aşığı Qərib», «Tahir-Zöhrə», «Əsli-Kərəm», «Abbas-Gülgöz», «Şah İsmayıl-Gülzar» kimi möhtəşəm dastanlar Azərbaycan hüdudlarından çıxaraq ümumən Qafqaz, Anadolu, Orta Asiya ərazilərində də geniş yayılmış, eyni soydan olan türk xalqları ilə yanaşı, erməni, gürcü, osetin, tacik və s. etnosların folklor arealına yerləşmişdir.

XVIII-XIX yüzilliklərdə dastan yaradıcılığı əvvəlki tempini yavaş-yavaş azaltmış və dastan ifaçılığına diqqət artırılmışdır. Dastanların ayrı-ayrı aşığı mühitlərində dəyişikliklərə məruz qalaraq variantlaşması prosesi də əsasən bu tarixi mərhələdə getmişdir. XIX-XX yüzilliklərdə Aşığı Alı, Aşığı Ələsgər, Şəmkirli Aşığı Hüseyn, Bozalqanlı Aşığı Hüseyn, Molla Cümə, Xaltanlı Tağı və başqa onlarla yaradıcı ustad aşıqlar zəngin poeziya irsi qoyub getsələr də, dastan yaradıcılığında elə bir ciddi keyfiyyət göstəricisi qazana bilməmişlər. Aşığı Ələsgər, Şəmkirli Hüseyn, Bozalqanlı Hüseyn ətrafında dastanvari söyləmə-rəvayətlər yaradılsa da, onlar dastanlaşma prosesi keçirə bilməmiş və orijinal dastanlara çevrilməmişlər. Bu tarixi mərhələdə ayrı-ayrı aşıqlar bir sıra dastanlar yaratsalar da, onlar lokal-məhəlli mövcudluq keçirmiş, kütləvilik qazanmadığından aşığı repertuarında möhkəmlənməmişdir.

Azərbaycan xalq dastanlarının ümumi sayı yüzdən yuxarıdır. Variantlar da nəzərə alınsa, bu say üç yüzə yaxın ola bilər. Dastanların ümumi sayından fərqli olaraq onların ayrı-ayrı aşığı mühitlərindəki sayı nisbətən azdır. Məsələn, Təbriz-Qaradağ aşığı mühitində yetmişə yaxın, Urmiya aşığı mühitində altmışdan yuxarı, Borçalı və Gəncəbasar aşığı mühitlərində əllidən çox, Şirvan aşığı mühitində otuz qədər dastan müşahidə olunur.

Aşıqların öz repertuarındakı dastanların sayı da, adətən, qırxdan əlli hüdudlarında olur. Azərbaycan dastanlarının ümumi sayının daha böyük olmasına səbəb isə ayrı-ayrı repertuarlarda müxtəlif dastanların mövcudluğudur.

Azərbaycan aşıqlarının dastan yükü onların epik repertuarının əsasıdır. Repertuarın daşınması ustad-şagird ənənəsinə söykənir 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 irsdə ümumbəşəri məsələlərlə 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 yüzilliklərin dərinliyinə gedən qədim kökə malikdir.

«Koroğlu» dastanının ayrı-ayrı qol və epizodları, hekayət və rəvayətləri, başlıcası isə nəğmələri əlyazmasından daşbasmasına qədər uzun bir təkamül yolu keçmişdir. XVII-XVIII yüzilliklərə aid Azərbaycan cünglərində, eləcə də həmin əsrlərdə qonşu xalqların əlifbaları ilə toplanmış onlarla əlyazmasında, şer məcmuələrində, İlyas Muşeqin «Nəğmələr kitabı»nda (Təbriz, 1721), Əndəlib Qaracadağının «Şerlər məcmuəsi»ndə (1804) Koroğlunun adı ilə bağlı onlarla örnəyin özünə yer tapması eposun Zaqafqaziya xalqları içərisində geniş vüsət aldığını nümayiş etdirir.

Dastanın zəngin nəşr tarixi vardır. Onun ilk çapı XIX yüzilliyin 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-cı ildə çap olunmuşdur. Nəşrin müəllifi İ.Şopen Cənubi Azərbaycanda Araz çayı sahilindəki kənddə Ömər adlı bir aşıqdan topladığı dastanı rus dilinə təbdil-tərcümə etmişdir [681, 22-25]. Toplayıcının qeydlərindən bəlli olur ki, ifaçı-aşiq çunqurun müşayiəti ilə Koroğlunun əfsanəvi qəhrəmanlığını tərənnüm etmiş və onun şücaəti barədə həyəcanlı nəğmələr oxumuşdur. Lakin İ.Şopen toplamış olduğu bu mətni bir erməninin şifahi tərcüməsindən sonra yazıya köçürmüşdür. Bu səbəbdən də o, mövcud mətnin dəqiq olmayacağına etiraf etmişdir.

İ.Şopen variantının məzmun çalarları, burada cərəyan edən hadisə və əhvalatların inkişaf dinamikası belə bir qənaət doğurur ki, araşdırıcıların göstərmiş olduqları bir çox qüsurlara [532, 507; 540, 23-24; 152, 11-12] baxmayaraq, bu toplama – təbdil işi «Koroğlu»nun süjet xəttinin əsas düyün nöqtələrini qoruya bilmişdir. Diqqətəlayiq cəhət isə onda özünü göstərmişdir ki, İ.Şopen dastan qəhrəmanının mənşəyini bilavasitə türk aləmi ilə bağlamışdır. Bu isə eposun genezisi baxımından xüsusi dəyərə malik bir təşəbbüs kimi qiymətləndirilməlidir.

1830-cu ildən İranda Rusiya missioner təşkilatında, Təbrizdəki rus səfirliyində tərcüməçi işləmiş, sonralar isə Rəştə, Gilanda (1832-1834) səfir vəzifəsini tutmuş polyak şərqşünası, şair və mütərcim Aleksandr Xodzko «Koroğlu» dastanının hazır əlyazmasının əldə edilməsi, onun ingiliscəyə tərcüməsi və çapı işində təqdirəlayiq xidmət 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 şöhrət qazanmasına zəmin yaratmış, bundan sonra dastanın bir sıra qol, epizod və nəğmələri müxtəlif peşə sahibləri – müəllim, tələbə, etnoqraf, şərqşünas və b. tərəfindən toplanaraq ayrı-ayrı mətbuat səhifələrində dərc olunmuşdur [262; 634].

Bəllidir ki, S.S.Penn «Koroğlu» eposu ilə yaxından tanış idi. O, Tiflis ədəbi mühiti üçün adi hal sayılan aşiq saz məclislərinin iştirakçısı olmuş, burada xalq qəhrəmanının şəninə qoşulmuş dastan və nəğmələrə dəfələrlə qulaq asmışdır. Bu münasibətlə S.S.Penn tərcüməsinə yazmış olduğu «Mütərcimdən» başlıqlı müqəddimədə qeyd edirdi ki, «Koroğlunun improvizasiyaları Qafqazda yerli sazəndələrin, gəzib-dolaşan nəğməkarların dilində tez-tez eşidilir. Burada təqdim olunan improvizasiyalar tanınmış şərqşünas Aleksandr Xodzkonun Şərqə səyahəti və onun burada olduğu on üç il müddətində fars və türk dillərində topladığı müxtəlif dövrlərə aid yerli rəvayətlərdir. Xodzko kimi nüfuzlu şərqşünasın şəxsiyyəti, habelə mənim bilavasitə Koroğluxanları dinləmək imkanı əldə etməyim belə bir fikir söyləməyə əsas verir ki, bu toplama işini qüsurlu improvizasiya kimi qəbul etmək doğru olmaz» [628; 615; 614].

Buradan, hər şeydən qabaq, o qənaət doğur ki, Parisin Milli Dövlət Kitabxanasında saxlanılan «Koroğlu»nun əlyazması həqiqətən də A.Xodzkonun Cənubi Azərbaycandan əldə etdiyi və tərcümə zamanı faydalandığı yeganə qaynaq – eposun ən qədim əlyazma nüsxəsi olmuşdur. O da maraqlıdır ki, S.S.Penn öz tərcüməsində Şərq ənənə-

lərindən doğan koloriti, xüsusilə dastançılıq üslubunu qorumağa çalışmış, eposda özünə yer tapmış bir sıra arxaik sözləri, o cümlədən milli zəminlə, xalq təfəkkürü ilə bağlı söz və anlayışları orijinalın dilində olduğu kimi saxlamışdır.

Xatırladılan bu nəşrlərlə yanaşı, XIX yüzilliyin ortalarından etibarən Zaqafqaziyanın əsas mədəni mərkəzlərindən sayılan Tiflisin rusdilli mətbuat orqanlarında bir aşıq-şair kimi Koroğlunun şəxsiyyəti, apardığı mübarizələrin məqsəd və amalı, el qəhrəmanının hakim dairələrə olan münasibəti, dəstə başçısı kimi yenilməzliyi və s. barədə geniş məlumatlar, o cümlədən dastan səpgili rəvayət-hekayətlər özünə əsaslı yer tapmışdır [588].

«Koroğlunun rəvayət və sərgüzəştləri»nin gürcü xalqı içərisində yayılması, gürcü aşıqlarının iştirakçısı olduğu saz-söz məclislərində özünə əsaslı yer tapması da ötən yüzilliyin ortalarına təsadüf edir [496, 56-61; 515, 11-12; 167, 11-40]. Milliyyətçə gürcü olan Xristofor Cəlalov «Koroğlu» başlığı ilə çap etdirdiyi rəvayətdə bu barədə yazırdı: «Xalq arasında Koroğlunun həyatına dair külli miqdarda gözəl, xoşagələn əfsanə və hekayətlər dolaşır. Onun igidliyi səyyar gürcü aşıqlarının ən sevimli nəğmə və rəvayətlərini təşkil edir. Asiyada aşıqlar tarixçilərin yerini tutmaqla, hamının hörmət və rəğbətini qazanmışlar. Belə şairlər sırasında demək olar ki, birinci yeri hazırki dövrdə hamı tərəfindən 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 gürcücə ilk sərbəst tərcüməsi meydana çıxmışdır [720]. Yənə həmin nəşrin I, II və III məclislərinin gürcü dilinə sərbəst tərcüməsi S.Dieli tərəfindən müxtəlif illərdə iki dəfə nəşr olunmuşdur [754].

«Koroğlunun» yurd (nəsr) hissəsini gürcü dilində nəzmə çəkməklə dastanın şerlərinin əsas formasını saxlayan David Givişvili eposu ayrı-ayrılıqda dörd kitab (1887, 1891, 1911 və 1912-ci illər) şəklində dərc etdirmişdir. Kitabların titul səhifələrindəki «tatarcadan (azərbaycancadan) tərcümə olunub şerə çevrilmişdir» – qeydləri də təsdiq edir ki, D.Givişvili nəşrinin əsasını Azərbaycan «Koroğlusunu» təşkil edir. Maraqlıdır ki, mütərcim dastanı nəşrə hazırlayarkən Aşıq Zülali, Aşıq Camali və Y.Stepanovdan topladığı qollardan da faydalanmışdır.

«Koroğlu» dastanının iki rəvayətini də Zaxari Çiçinidze (Z.Mtasmindeli) toplayıb dərc etdirmişdir [732].

Gürcü ziyalıları tərəfindən toplanmış «Koroğlu» rəvayətlərinə «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа» (SMOMPK) məcmuəsinin səhifələrində də rast gəlirik. Zaqafqaziya

müəllimlər seminariyasının tələbəsi G.Şamilovun yazıya aldığı bu nümunədə qeyd edildiyi kimi «...heç bir məqsədi, ictimai dünyagörüşü olmadan igidliyə girişən və «yarımvehşi həyat sürən Koroğlu surəti» canlandırılmışdır [271].

«Koroğlu» eposu ilə maraqlanan və onu yazıya alan müəlliflərdən biri də akad. N.Y.Marr olmuşdur. O, «Rasskaz Keroqlı» başlığı ilə topladığı nümunəni (1904) erməni və gürcü filologiyasına dair araşdırmalarında çap etdirmişdir [553]. Bu qol – rəvayətin yurd hissəsinin gürcü dilində, şerlərinin isə gürcü və Kiril əlifbası ilə Azərbaycan türkcəsində verilməsi belə bir qənaət doğurmuşdur ki, Zaqafqaziyanın digər qonşu xalqlarındakı kimi Gürcüstandakı «Koroğlu» dastanı da əsasən Azərbaycan saz-söz sənətkarlarının yaradıcılıq məhsulu olmuşdur [271].

Erməni aşığı, həmçinin mütərcimləri də «Koroğlu» eposunun təbdil və tərcüməsilə məşğul olmuş, bu silsilədən sayılan bir neçə qol-əhvalatı ayrıca kitabçalar şəklində nəşr etdirmişlər. Əlbəttə, bu ənənənin özünəməxsus tarixi kökləri olmuşdur. Maraqlıdır ki, hələ 1872-ci ildə eposun bir hissəsi erməni əlifbası ilə Azərbaycan türkcəsində nəşr edilmişdir [719].

Aşıq Camalının təbdil-tərcüməsi ilə dərc olunmuş ikinci kitab eposun Giziroğlu Mustafabəy və Bolu bəy qollarını əhatə edir [450]. Mütərcim kitaba müqəddiməsində sadəcə kənd camaatının Azərbaycan dastanlarını, o sıradan «Koroğlu» hekayətlərini böyük məhəbbətlə sevdini 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 söhbətləri əsasında işləyib oxuculara çatdırmağı vəd etmişdir.

«Koroğlu» eposunun tərcüməsi, təbdili, nəşri ilə məşğul olan başqa bir müəllif – Nəğməkar Həyat təkəllüslü aşıq-şairdir. Müəllif kitaba yazdığı müqəddimədə dastan barədə məlumat verməyə çalışmış, tərcümənin məqsəd və vəzifələri haqqında maraqlı mülahizələr söyləmişdir. Təbdil-tərcümə dastanının iki qolunu – «Giziroğlu Mustafa bəyin başına gəlmiş əhvalatlar» və «Koroğlu ilə Bolu bəyi» əhatə edir. Hər üç nəşrin (1897, 1900 və 1904) qarşılıqlı müqayisəsindən belə bir qənaətə gəlmək olar ki, istər Aşıq Camali, istərsə də Nəğməkar Həyat təbdil-tərcümələr üzərində işləyərkən xalq dastanının eyni variantına müraciət etmiş, eyni çərçivədən faydalanmışdır. Bu isə eposun Azərbaycanda formalaşmış ən qədim variantıdır (A.Xodzko nəşrinin orijinalı).

«Koroğlu» eposunun mühüm qollarından biri olan «Kürdoğlunun başına gəlmiş əhvalatlar» da Aşıq Camalının tərcüməsi ilə ictimaiyyətə çatdırılmışdır [452]. İyirminci illərdə Bakıda nəşr olunmuş «Koroğlu» dastanı da ictimaiyyət arasında xüsusi maraq doğurmuşdur. Rza

Zəkibəyin çap etdirdiyi bu kitab nəşrlədir və mətn daxilində ara-sıra nəğmələr də özünə yer tapmışdır [490].

«Koroğlu» dastanının toplanması, tərtibi və nəşri sahəsində Vəli Xulufu, Hümət Əlizadə və Əliheydər Tahirovun mühüm xidmətləri olmuşdur. V.Xulufu nəşrindən aydın olur ki, Aşıq Hüseyn Bozalqanlı «Koroğlu» dastanının beş qolunu («Toqat səfəri», «Bağdad səfəri», «Bolubəy», «Ərəb Reyhan», «Ərzrum səfəri») mükəmməl bilmiş, 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 səhifələrində dastanın ayrı-ayrı qol və epizodlarının, külli miqdarda nəğmələrinin dərc olunması, gələcək elmi nəşrlər, həmçinin də araşdırmalar üçün əsaslı zəmin rolunu oynamışdır [264, 346]. O dövrdə dastanın toplanması və nəşrinə göstərilən qayğı barədə məlumat xarakterli bir yazıda deyilirdi: «AzOZFAN-ın folklor seksiyası məşhur xalq qəhrəmanı Koroğlu haqqında dastanın müxtəlif variantlarını toplamaqdadır. Azərbaycandan başqa türk, gürcü, özbək, tatar və Krım variantı əldə edilmişdir. Krımdan Bakıya [dastançı] dəvət olunmuş, ondan Krım variantı yazılmışdır... Ermənistanda da materiallar toplanır» [276].

«Koroğlu» dastanının toplanması və nəşri işində V.Xulufudan gələnlər əlavə H.Əlizadə davam etdirmişdir. Onun ayrı-ayrı aşıqlardan toplayıb tərtib etdiyi mətn ifadəsinin – söyləyicinin danışdığı tərzdə oxuculara çatdırılmışdır [445]. 1941-ci ildə 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 dəqiqləşdirmələrlə təkmilləşdirilib dəfələrlə nəşr olunmuşdur [446]. M.Təhmasibin tərtibi rusdillə oxuculara da çatdırılmışdır [668].

Son illərdə eposun ustad aşıqların yaddaşında qorunan və genişictimaiyyətə bəlli olmayan bir sıra yeni qolları da toplanıb əlaqədar tərtib işlərinə salınmışdır [376, 87-114; 429, 218-300].

«Koroğlu» dastanının yazıya alınma (toplanma), tərtib, tərcümə, nəşr tarixçəsinə bu öləri baxışdan bəlli olur ki, xalq epopeyasının çap edilib əbədiləşdirilməsi iki əsrə yaxın bir inkişaf yolu keçmişdir. Lakin bu iki yüzillik tarixi kəsimdə koroğlusunaslıqda külli miqdarda araşdırmalar meydana çıxsada epos üçün istər tədqiq, istərsə də nəşr baxımından daha səciyyəvi sayılan, hər şeydən qabaq dastanı tam, bütöv şəkildə əhatə edən iki əlyazması əsaslı araşdırmaya cəlb edilməmişdir.

Parisin Milli Kitabxanasında və Tbilisinin G.Kekelidze adına Əli-yazmaları İnstitutunda qorunan «Koroğlu» dastanları eposun ən qədim əlyazma nüsxələridir. Onlar hər şeydən öncə, əbədiləşdirilmiş folklor abidələridirlər. Eposun əsas qaynağını, kökünü təşkil edən bu nüsxələr, onların zəngin süjet və epizodları, obrazlar silsiləsi, başlıca ideya və məzmun çalarları dastanın sonrakı variantlarında bu və ya digər dərəcədə qorunmuşdur.



Müxtəlif etnik soya malik on beşə yaxın xalqın şifahi və yazılı ənənəsində qeyd alınmış «Koroğlu» eposu, əksər araşdırıcıların qeyd etdiyi kimi, yayılma arealı etibarilə alternativ olmayan bir folklor abidəsidir. Çoxsaylı versiyalar, variantlar, müstəqil qollar, hekayətlər, məclislər, epizodlar, həmçinin nəğmələr şəklində yaranıb formalaşmış bu folklor incisi əsasən iki şəkildə – bəzi xalqlar içərisində tamamilə nəzmlə, bəzilərinə isə nəzmlə nəsrin növbələşməsi formasında yayılmışdır.

«Koroğlu» eposu məzmun və süjet fərqi görə əsasən üç yerə bölünmüşdür: 1. Türkmən, 2. Azərbaycan, 3. Kiçik Asiya variantları. Dastan haqqında xüsusi araşdırmanın müəllifi P.N.Boratav həmin bölgüyə uyğun gələn «Koroğlu»ları tədqiq edərək belə bir qənaətə gəlmişdir ki, bütün bu variant və versiyaların əsasını – kökünü Azərbaycan eposu təşkil edir [704]. Dastanın əsas süjetinin Azərbaycan ərazisində təşəkkül tapması fikri də məhz həmin mülahizənin davamı kimi diqqəti cəlb edir [544, 169]. Eposun Qafqaz versiyasının (gürcü, erməni, kürd, ləzgi, avar) Azərbaycan variantı, türkmən, tacik, qazax, ərəb (Orta Asiya ərəbləri) variantlarının isə özbək «Koroğlu»su ətrafında mərkəzləşdiyi mülahizəsi də [446, 12] müəyyən qədər qeyd edilən bölgü ilə səsleşməkdir.

Qeyd edilən bu problemlə bağlı V.M.Jirmunski ilə H.T.Zərifov öz fikirlərini belə ümumiləşdirmişlər: «Koroğlunun Azərbaycan versiyasına bilavasitə yerdə qalan bütün Zaqafqaziya və Yaxın Şərq – erməni, gürcü, türk variantları daxildir. Bütün bunlar dastanın əsas məğzini, başlıca epizodlarını – öz igidliyini tərənnüm edən qəhrəmanın «xeyirxah cəngavər», xalq müdrüku, yenilməz mübariz və nəğməkar kimi keyfiyyətlərini qoruya bilməmişdir» [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 sistemində nəzərdən ke-

çirilərsə, onun daha real tarixi hadisələr fonunda formalaşdığı aşkar görünür. Başqa sözlə, Şərqə nisbətən eposun Qərb versiyasında mifoloji əlamətlər ön plana çəkilməmiş, onun qəhrəmanı, həmçininin əksər obrazlar silsiləsi real, inandırıcı hadisələr zəminində epik və lirik bədii boyalarla təcəssüm etdirilmişdir. Belə ki, qəhrəman da, onun başına toplaşan dəlillər də daha çox xalqın arzu, idealının, haqq, ədalət işi uğrunda mübarizəsinin mücəssəməsi kimi canlandırılmışdır.

Azərbaycan eposu mifoloji aspektdən daha çox tarixi səpkidə öyrənilmişdir. Bunu hər şeydən öncə, dastanın mövzu və ideyası, xalq epopeyasında cərəyan edən hadisələrin dinamikası doğrultmuşdur. «Koroğlu»nu qədim türk mənbələri ilə bağlı araşdırən N.S.Banarlı «ehtimal ki, bu dastan əslində göytürklər dövründəki Türk-İran savaşları əsasında təşəkkülə başlamışdır» – deyərək belə nəticəyə gəlmişdir 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 ibarət çovdur variantının nəşrində deyilir: «Çovdur variantındakı «Koroğlunun törəyişi» adlanan qolda Koroğlu gorda deyil, qeremanda (cənazə saxlanan yerdə) doğulur». Qolda təsvir edildiyinə görə həmin yerdə qoyulan meyitin baş və ayaq uclarında çıraq yandırarmışlar. Dastanda öz əksini tapan odla bağlı bu kimi inanclar (o sıradan gəlinin oğlan evinə gətirilərkən üç dəfə od üzərindən atdanması, bayram törənlərində tonqal başına toplaşıb onun üzərindən tullanmaq və s.) şamanizmdən qalma adətlər kimi səciyyələndirilmiş və bu baxımdan da «Koroğlu» eposu islamiyyətdən öncəki tarixi kəsimlə bağlanmışdır [741, 55-56].

Eposla bağlı nəğmələrin, həmçinin Koroğlu haqqında rəvayət və hekayətlərin yaranması və formalaşması XVI-XVII yüzilliklərə təsadüf edir. Özgə sözlə, «Koroğlu»nun bünövrəsi məhz həmin yüzilliklərdə baş vermiş əzəmətli kəndli hərəkəti illərində qoyulmuşdur.

Bəllidir ki, XVI əsrin sonları və XVII yüzilliyin əvvəllərində Türkiyədə «Cəlalilər» adı daşıyan böyük xalq üsyanları baş vermişdir. Üsyan Azərbaycanda da geniş vüsət almışdır. Bu üsyanların ən böyüyü Qara Yazıcı – Dəli Həsən (1599-1603), Qələndər oğlu (1606) və Canpolad oğlunun (1607) adları ilə bağlıdır. Hərəkatın tanınmış iştirakçıları Arabaçı Süleyman, Arnavudlu Gizir Mustafa, Dindar, Təpəsitüklü, 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 fərmanlarına asi olanlar, özgə sözlə, «qiyamçılar, quldurlar») adlandırılan bu hərəkət haqqında A.Təbrizli geniş məlumat vermiş, Koroğlunu da bu qiyamın iştirakçılarından biri kimi xatırlatmışdır. A.Təbrizli hökmdara qarşı üs-

yan edən Hüseyin paşa (1599), Kosa Səfər (1599), Əhməd paşa (1601), İncixan (1604), Yollarkəsdi (1605), Tavul (1593), Məhəmməd paşa, Man oğlu, Canpolad oğlu, Əli paşa və b. adlarını çəkdikdən sonra yazır:

«Koroğlu (bu həmin Koroğludur ki, indi aşıqların oxuduğu saysız-hesabsız nəğmələr qoşmuşdur).

Giziroğlu Mustafa bəy min nəfər ilə (o, Koroğlunun yoldaşdır, hansı ki, öz nəğmələrində çox yerdə onun adını xatırlamışdır).

Özgə Mustafabəy.

Qaraqaş, Dəli Nəsim, Yola Sığmaz. Tanrı Tanımaz, Göyəbaxan Çıplaq, Kosa-kosa, Qırlı, Qara Saad, Ağacan Piri.

Onların hamısı cəlalilə idilər...» [527, 94-95].

Koroğlunu həm tarixi şəxsiyyət, cəlalilə hərəkatının iştirakçısı, həm də nəğmələri oxunan aşiq kimi təqdim edən A.Təbrizli dastanın fəal iştirakçılarından olan Giziroğlu Mustafabəyin də adını çəkmiş, bu qiyamların baş qaldırdığı yerləri də xatırlatmışdır. Tarixçi yazır: Onlar (cəlalilə) «...Konstantinopolun hündəvərindən tutmuş Yerevan şəhərinə, Bağdaddan tutmuş Dəmir Qapıya (Dərbəndə – *red.*) qədər, Ağ dənizdən başlamış Qara dənizə kimi olan ölkələri dağıtmışdılar» [527, 94-95]. Maraqlıdır ki, eposun yaranması da məhz bu ərazinin müəyyən hissəsinə düşmüşdür. Sonralar o, geniş intişar tapıb A.Təbrizlinin xatırladığı ərazilərdə şöhrətlənmiş, yayılıb-yaşamışdır [606, 42-46; 595, 126-148; 612, 239-252; 723, 66-67].

Aşiq-şair Koroğlunun şəxsiyyət olmasını təsdiq edən başqa tarixi məlumatlar da vardır. Bu bərədə türk ədəbiyyatşünası Sadətədin Nüzhetin məlumatı xüsusi maraq doğurur. O yazır: «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 musiqi ustalarından bəhs edən «hərami humayunda olan xanəndə və sazəndələr vəsfidir» başlıqlı mənzuməsində bir münasibətlə Koroğlunu da xatırlatmaqdadır. Cövri IV Muradın hüzurunda çunqur çalıb:

*Çunqurun belə kamalın görçək şərmindən,
Adəm abadə fırar etdi Koroğlu naçar –*

deyir». ¹ Buradan aydınlaşır ki, Koroğlu IV Murad dövründə, yaxud ondan az əvvəl vəfat etmiş sazəndədir. Bu yeni vəsiqə Evliya Çələbinin yanlış məlumat vermədiyini və Koroğludan başqa Koroğlu adı ilə ta-

¹ S.Nüzhet Koroğlunu XVI əsrin sonlarında Anadoluda yaşamış şair kimi xatırlatmış, onun Özdəmirçioğlu Osman paşanın komandası altında olan Osmanlı ordusu ilə İran müharibələrində iştirak etdiyini göstərmişdir (Bax: [733, 244-245]).

nınmış bir saz şairinin mövcudiyyətini də göstərir və yaşadığı dövrü müəyyənləşdirir. Əzrum bəylərbəyi Abaza Mehmet paşanın yeniçəri kəndxudası Mehmet ağaya yazdığı məktubdan da aydınlaşır ki, Koroğlu saray münafiqələrində iştirak edən, gözəl çunqur çalan aşıq-şair olmuşdur [736, 238, 5277-5279].

«Koroğlu» eposuna dair araşdırmaların əksəriyyətində Koroğlu həm tarixi şəxsiyyət, şair-aşıq, 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 səhnəsindən getməsindən az sonra təşəkkülə başlamış, onu yayıb-yaşatmaqda 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 nəşrlərinə yazılmış qeyd və müqəddimələrdə də təsadüf olunur.

Araşdırmalar belə bir qənaət doğurur ki, «Koroğlu» eposu (dastanın Azərbaycan versiyası) Azərbaycan və Kiçik Asiyada (Anadolunun şərqi əraziləri) meydana gəlmiş, Orta Asiyada yayılmış eyni adlı dastan silsilələrindən asılı olmayaraq yaranıb formalaşmışdır.

Eposun Zaqaqaziya və Yaxın Şərq variantları (türk, 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 irsində qorunan «korun övladı» beynəlxalq motivinə genezis cəhətdən deyil, daşdığı adın (Koroğlu) formal mənə və şəkil baxımından daxildir.

Koroğlu adlı aşıq-şair həyatda olmuş, çox ehtimal ki, o, XVI-XVII yüzilliklərdə yaşayıb-yaratmış və cəlalilər hərəkatına qoşulmuşdur. Yaxud, bu aşıq-şairin kəndli qiyamının qabaqcıl iştirakçılarından birinin adını özünə təxəllüs, yaxud soyadı seçməsi də həqiqətə yaxın görünə bilər.

Koroğlu özünün və başına topladığı dəlilərinin sücaəti, qəhrəmanlığı barədə şerlər qoşmuş, nəğmələr oxumuşdur. Bu nəğmələr əsrlər boyu aşıq-saz məclislərini rəvnəqləndirmiş, aşıq musiqisinin, onun havacatlarının inkişafında müstəsna rol oynamışdır. «Koroğlu» eposu həm Koroğlu haqqında söhbətlərdir, həm də onun özünün söylədiyi, yaxud nəğmələr qoşub-oxuduğu əhvalatlar barədə dastanlardır. Dasta-

nin qonşu dillərdə nəşr olunmuş təbdil-tərcümələrindəki milliləşdirmə, özünükiləşdirmə meyilləri mütərcim aşığı-şairlərin, yaxud da ki, şairlərin aşığı sənətinə «yaradıcı» münasibətindən doğmuşdur. Bəllidir ki, «Koroğlu» qollarını ifa edən belə sənətkarlar az olmamışdır. Nəhayət, bəlli bir həqiqətdir ki, eposa yüzilliklər boyu ayrı-ayrı əlavələr, artırılıb-əksiltmələr edilmiş və bu proses sonralar da davam etmişdir.

«Koroğlu» eposu Azərbaycan xalqının ictimai-siyasi görüşlərinin, ayrı-ayrı tarixi hadisələrə fəlsəfi-etik baxışlarının axarında zənginləşmişdir. Bu səbəbdən də dastanın qollarında öz əksini tapan və xalqın gündəlik həyat tərzi, məişəti ilə yaxından səsleşən hadisələri tək bir yüzilliklə, müəyyən tarixi kəsimmə bağlamaq eposun məzmun və ideya sıqlətini azaltmağa, onun əhatə çevrəsini məhdudlaşdırmağa gətirib çıxarar.

«Koroğlu»nın yaradıcı-ifaçı-daşıyıcıları yaşadıkları epoxanın hakim ideologiyasının siyasi-ictimai düşüncələrinə biganə qalmamışlar. Zamanın, dövrünün ziddiyyətlərlə dolu ictimai mənzərəsi dastançı aşıqların təfəkküründən süzülərək poetik çalarlarla zənginləşə-zənginləşə onların yaradıcılıq aləminə yol tapmış, bu işə ilk növbədə söylənilən qol-əhvalatın həyatla bağlanması üçün real zəmin yaratmışdır.

Eposa ümumi nəzər təsdiq edir ki, yüz əlli ildən artıq toplanma, yazıya alınma və nəşr tarixçəsi olan Azərbaycan «Koroğlu»sunun formalaşma, yayılıb-yaşama ərazisi baxımından əsasən üç qaynar nöqtəsi olmuşdur: Cənubi Azərbaycanda formalaşmış yaranan variant eposun Paris və Tbilisi əlyazmaları vasitəsilə qorunmuşdur; dastanın yayılıb-yaşadığı özgə bir bölgə Qazax, Borçalı, Gəncəbasar mahalları olmuşdur ki, həmin yerlərdən toplanmış qollar əsasən V.Xulufu, H.Əlizadə və M.Təhməsin nəşrləri ilə həyata vəsiqə almışdır; müəyyən hissəsi Azərbaycan Elmlər Akademiyası Ədəbiyyat İnstitutunun elmi arxivində saxlanılan və bilavasitə Ə.H.Tahirovun iştirakı ilə qələmə alınmış, son illərdə isə A.Nəbiyev tərəfindən toplanmış qollar isə təsdiq edir ki, «Koroğlu»nın intişar tapdığı üçüncü bölgə Azərbaycanın şimalı – Dərbənd və onun ətraf məntəqələri olmuşdur.

Dastanın xatırladılan bölgələrdə tarixən geniş vüsət almış, həmçinin müəyyən dərəcədə bu gün də yaşayan əksər qol və epizodları tamliqda xalq epopeyasının vahid silsiləsi kimi qəbul edilməlidir.

Eposun bəlli olan bütün variant və qollarına nəzər salınsa, belə bir qənaət doğar ki, bu xalq dastanı onilliklər boyu ayrı-ayrı folklor daşıyıcılarının – yaradıcı informatorların, başlıcası isə aşığı-ifaçıların saz-söz məclislərindən süzülərək həyatla bilavasitə bağlı real tarixi hadisələrin axarında sabitləşmişdir.¹

¹ Oçerkin buraya qədərki hissəsini professor İ.Abbaslı, buradan sonrakı bölümünü 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 formalaşdığı dövrün ovqatının, sosial-siyasi, etnoqrafik proseslərinin hər dövrdəki özünəməxsus təzahürüdür. «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 müəyyənləşdirmək 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 varisliyin hələ çox güclü olduğunu göstərir. Buraya daha bir sıra diqqətçəkən motivləri də əlavə etmək olar:

- 1) səfərə getmək, kafirlərlə, yaxud düşmənlərlə vuruşub qalib gəlmək;
- 2) kafirin, yaxud düşmənin qızını sevib almaq, müxtəlif çətinliklərə qatlaşıb onu Oğuz, yaxud Çənlibelə gətirmək;
- 3) Oğuzda, yaxud Çənlibeldə bir «hərbi demokratiya» həyatının mövcud olması;
- 4) ozanın, yaxud aşığın xüsusi mövqeyə malik olub, «müsküllər»i həll etməsi və s.

Oğuznamələrin əsasən oğuz xalqları arasında yayılması ilə «Koroğlu»nun, bir qayda olaraq, Oğuz türkləri içərisində məşhur olması da çox möhkəm etnik-tipoloji əlaqədən xəbər verir.

«Koroğlu»nun Qərb və Şərq variantları, tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, həm məzmun, həm də formaca biri digərindən kifayət qədər fərqlənir – Qərb variantları Azərbaycan, türk, erməni, gürcü, kürd, ləzgi və s., Şərq variantları isə türkmən («Koroğlu») özbək, qazax (hər ikisində «Qoroğlu»), tacik («Quruqli», yaxud «Qurquli») variant və ya versiyalarından ibarətdir. Eposun Qərb variantları, demək olar ki, bütünlükdə real, tarixi hadisələrdən, əhvalatlardan bəhs etdiyi halda, Şərq variantları əfsanəvi-mifik obrazlar, süjetlərlə zəngindir.

Lakin Şərq «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, özbək, qazax və s.) «Koroğlu»ya öz tarixi-etnik marağını,

mənəvi-etnoqrafik xarakterini, ictimai-siyasi problemlərini gətirmiş, onu («Koroğlu»nu) hansı epik, bədii-estetik səviyyəyə qaldırıb-qaldır-mamasından asılı olmayaraq, özününkü etmişdir [540; 545].

Azərbaycan «Koroğlu»su Qərb variantlarının, qeyd olunduğu kimi, əsasını təşkil edir – «iştir ayrı-ayrı hissələrinin, qollarının yaranmasında, istərsə yaşadığı əsrlər boyu daha da zənginləşməsində, cillanmasında bizə məlum olmayan saysız-hesabsız söz sənətkarlarının iştirak etmiş olduğu ən əzəmətli dastanlarımızdan biri – «Koroğlu» milli təşəkkül dövründə mənsub olduğu xalqın, millətin hansı yaradıcılıq (və geniş mənada özünütəşkil!) imkanlarına malik olduğunu göstərir. Mükəmməlliyinə, xalqın ictimai-siyasi problemlərini əks etdirmə imkanına, estetik-poetik səviyyəsinə görə nə Türkiyə türklərinin «Koroğlu»su, nə də erməni, gürcü, kürd, 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 əsasən Azərbaycan «Koroğlu»sunun ayrı-ayrı süjetlərinin variyasiyası, bir sıra hallarda isə bilavasitə tərcüməsidir. Heç də təsadüfi deyil ki, vaxtilə qeyri-türk mənşəli bir sıra xalqların ifaçı-aşıqları müxtəlif məclislərdə «Koroğlu»nun süjetini Azərbaycan türkcəsindən çevirərək öz dillərində (ermənicə, gürcücə, ləzxicə və s.) danışmış, dastandakı qoşmaları 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, təmsil və təbliğ etdiyi ideya-estetik mədəniyyət Azərbaycan mədəniyyəti olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»sunun sürətlə yayılması, milli ictimai-estetik şüura fəal təsir göstərməsi bir də onunla əlaqədar idi ki, Azərbaycanla həmhüdüdü türk coğrafiyasında (müxtəlif türk xalqlarında) «Koroğlu» süjetləri, motivləri, metaforaları və s. məşhur olub, Azərbaycan «Koroğlu»suna da yayılma-genişlənmə, – dərinləşmə istiqamətində ardıcıl təkan verirdi. Yəni o (Azərbaycan «Koroğlu»su), təcrid olunmuş bir hadisə deyildi: Azərbaycanın Şərqi qərbində toplanmış «Koroğlu» süjetləri Türkiyədəki «Koroğlu» süjetlərini xatırladığı kimi, Azərbaycanın Qərbindəki «Koroğlu» Anadolu «Koroğlu»su ilə səsleşir. Görünür, süjet, epizod, motiv uyğunluğu XVII-XIX əsrlərdə daha çox olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»sunun təşəkkül-formalaşma tarixini təxmini-nən 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 itirməsi ilə əlaqədar olaraq milli müstəqillik uğrunda mübarizənin güc-

lənməsi nəticəsində eposun meydana çıxması üçün mənəvi, psixoloji və ideoloji şəraitin yetişməsi.

II. XVII əsrin əvvəllərindən ortalarına qədər – eposun ideya-estetik əsaslarının, strukturunun, ilk süjet-epizodlarının, əsas obrazlarının yaranması.

III. XVII əsrin ortalarından XVIII əsrin əvvəllərinə qədər – dastanın əsasən formalaşması, dövrün böyük şifahi söz sənətkarları – aşığılar tərəfindən ideya-məzmun və poetik struktur baxımından mükəmməl sənət faktına çevrilməsi, eyni zamanda ilkin variant, yaxud versiyaların təşəkkülü.

IV. XVIII əsrin əvvəllərindən XIX əsrin ortalarına qədər – dastanın epik potensialının tam gücündə təzahürü, milli eposa çevrilməsi, variantlaşmanın güclənməsi, ayrı-ayrı qolların, yaxud bütövlükdə dastanın yazıya alınması, Azərbaycan aşığılarının repertuarında əsas əsərə çevrilməsi, yeni qollarla zənginləşməsi, gələ-gələ daha da cilalanıb mükəmməlləşməsi.

V. XIX əsrin ortalarından XX əsrin 30-cu illərinə qədər – sənətkarlıq baxımından daha da zənginləşməsi, xüsusilə ifaçı aşığılar tərəfindən müxtəlif məclislərdə daha çox söylənilib yayılması, ardıcıl şəkildə toplanması, yazılı ədəbiyyata, milli ictimai təfəkkürə müəyyən təsir göstərməsi...

Əlbəttə, bu bölgədə müəyyən şərtiliyin olması təbiidir – şərti olmayan isə odur ki, «Koroğlu» XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərindən XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərinə qədər, yəni təxminən üç əsr xalqın folklor təfəkküründə yaşamış, onun qəhrəmanlıq idealının faktı, hadisəsi kimi mövcud olmuşdur. «Koroğlu» mənsub olduğu xalqın əxlaqına, mənəviyyatına, psixologiyasına mükəmməl bir məktəb səviyəsində əsrlərlə təsir göstərmiş, millətin epos düşüncəsinin miqyasını bütün genişliyi, çoxtərəfliliyi, zənginliyi ilə əhatə etmişdir. IX-XI əsrlərdən sonra Azərbaycan dastan yaradıcılığının milli epos təfəkkürünün potensiyası miqyasında təzahürü məhz XVII-XIX əsrlərdə «Koroğlu»nun timsalında olmuşdur.

Azərbaycan «Koroğlu»su (eləcə də onun bilavasitə təsiri altında formalaşmış 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 potensiyanın udulduğunu görmək o qədər də çətin deyil və «Koroğlu»da həmin mifoloji qat, demək olar ki, bütünlüklə üst qatın, geniş mənada realizmin ixtiyarındadır, ona tabe olmuş, hətta onun (üst qatın) təzyiqi ilə bir sıra hallarda deformasiyaya uğramışdır.

Lakin müəyyən məqamlarda alt qatın tamamilə üst qata çevrildiyini görməmək, sadəcə olaraq, mümkün deyil... «Günlərin bir günü Alı kişi Rövşəni yanına çağırıb dedi:

- Oğul, buradakı dağların birində bir cüt bulaq var, adına Qoşabulaq deyirlər. Yeddi ildən yeddi ilə cümə axşamı məşriq tərəfdən bir ulduz, məğrib tərəfdən də bir ulduz doğar. Bu ulduzlar gəlib göyün ortasında toqquşurlar. Onlar toqquşanda Qoşabulağa nur tökülər, köpüklənib daşar. Hər kim Qoşabulağın o köpüyündə çimsə elə qüvvətli bir igid olar ki, dünyada misli-bərabəri tapılmaz, hər kim Qoşabulağın suyundan içsə aşiq olar. Özünün də səsi elə güclü olar ki, nərəsindən meşədə aslanlar ürkər, quşlar qanad salar, atlar, qatırlar dırnaq tökər. Çox igidlər, şahzadələr bu su üçün gəliblər, ancaq heç birinin baxtı yar olmayıb. İndi yeddi il tamam olhaoldur. Vədə çatıb, get axtar, Qoşabulağı tap...»

Rövşən həmin bulağı tapır, bir qab doldurub başına tökür, bir qab içir, bir qab da doldurub atasına gətirmək istərkən görür ki, köpük daha yoxdur, bulaq durulub. Kor-peşiman geri dönür... Və Koroğlu atası Alı kişini Qoşabulağın yanında dəfn edir.

«Koroğlu» dastanında mifoloji obrazların bu cür fəal şəkildə meydana çıxması, xüsusilə baş qəhrəmanın fəaliyyətinin miflə bağlılığı eposun mifoloji semantikasının zənginliyini, onun qədim mənəvi-estetik yaddaş əsasında yaradıldığını, dərin tarixi köklərə malik olduğunu göstərir. Alı kişi və Koroğlu obrazlarının mifoloji mənşəyindən bəhs edən M.Seyidov bu baxımdan, heç şübhəsiz, haqlıdır – Alı kişi daha çox «iyə»dir, yaxud hami-ruhdur, axırda Çənlibelin mifik hamisinə çevrilir və Koroğlunu mühafizə edən, demək olar ki, bütün fiziki, ruhi qüvvələri ona (Koroğluya) məhz Alı kişi verir...

«Koroğlu» – Azərbaycan aşiq ədəbiyyatının yüksəliş dövrünün məhsuludur və qeyd etmək lazımdır ki, həmin ədəbiyyatın klassik ədəbiyyata (normativliyə) can atması cəhdinin nəticəsi olub özünəməxsus fəlsəfi-estetik, poetik xüsusiyyətlərə malikdir; onlardan başlıcası odur ki, aşiq qədim türk mifologiyası ilə sufiliyi, sufiliklə həyatiliyi (realizmi) birləşdirməyə cəhd edir... Aşiq sənətinin əsas ideya-estetik prinsiplərini, ümumən tipologiyasını müəyyən etməyə imkan verən əsərlərdən biri məhz «Koroğlu»dur. «Koroğlu»nun müəllifi kimdir?» sualına da elə bilir ki, ən doğru cavab budur: Aşiq! Mükəmməl aşiq-dastançı ənənəsi olmasa idi, heç şübhəsiz, «Koroğlu» kimi mükəmməl bir dastan – epos da olmazdı. Aşiq «Koroğlu»nun həm müəllifi, həm də qəhrəmanıdır və təsadüfi deyil ki, folklorşünaslıqda Koroğlunun tarixi şəxsiyyət kimi cəlalə-qiyamçı olması barədəki mülahizə ilə yanaşı «şair-aşiq olması fərziyyəsi» də «ağlabatan» sayılır

[161, 34]. Dastanın qəhrəmanı özünün aşıq olduğunu bir neçə yerdə – ya ciddi, ya da zarafatla 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 vergisinə mən də qanıyam;
Bir igidəm, igidlərin xanıyam,
Bu ətrafda bütün hər yan mənimdir!..*

Beləliklə, Aşıq «Koroğlu»da özünün sənət ideologiyası üçün vacib olan üç fəlsəfi-estetik komponentin özünəməxsus «kompozisiya»sını təqdim edir: mifologiya-sufilik-həyatilik (realizm).

XVII-XVIII əsrlər (son orta əsrlər) Azərbaycan dastanlarının hamısında olduğu kimi, «Koroğlu»da da aşıqlıq qəhrəmanların demək olar ki, hamısını xarakterizə edir – onların hamısı birinci növbədə (təbiət etibarilə) aşıqdırlar: sözlərini sazla deyirlər... Lakin aşıqlıq ancaq saz götürüb söz deməkdən ibarət deyil; mənəvi-əxlaqi bir keyfiyyət olaraq, onların daxili aləmini müəyyən etməkdir. «Koroğlu»da onu yaradan bu Aşığın avtobioqrafik obrazı da mövcuddur.

Dastanın daha geniş yayıldığı regionların bir qisminə vaxtilə atlı həyat tərzini sürən türkmanlar, yaxud tərəkəmələr yaşamışlar – tarixi mənbələr onları hakimiyyətə tabe olmayan, azadlıqsevər bir toplum kimi təqdim edir. Türkmanlar güclü, cəsur idilər, əsasən, maldarlıqla məşğul olur, tez-tez qonşuları üzərinə çapqına gedirdilər. Qaçaqılıqla yağmaya getmə türkmanların həyat tərzinə, məişətinə onun üzvi tərkib hissəsi kimi daxil olmuşdur. XVII-XVIII əsrlərdə Azərbaycan millətinin formalaşması dövründə onlar (türkmanlar) tədricən öz müstəqilliklərini itirmişlər.

«Kitabi-Dədə Qorqud»la «Koroğlu» arasındakı ideya-məzmun, struktur-forma yaxınlığının bir səbəbi də hər iki dastan-eposun eyni bir etnik-mədəni sistemin məhsulu olmasıdır, fərq isə həmin etnik-mədəni sistemin keçirdiyi təkamüllə yanaşı, dövrün-zamanın dəyişməsidir ki, bunların hər ikisi etnosun davranışına, funksional imkanlarına özünəməxsus şəkildə təsir göstərir. «Kitabi-Dədə Qor-

qud»un formalaşdığı dövrlə bağlılığı nə qədər güclüdürsə, «Koroğlu»nun öz dövrü ilə bağlılığı da o qədər güclüdür.

«Koroğlu» dastanının ideya-məzmunu barəsində bəhs edərkən aşağıdakıları nəzərdə 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 əks etdirməsi;

üçüncüsü, milli intibah düşüncəsinin (və əslində həmin düşüncənin yetişdirdiyi aşiq 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 iştirak edir.

...Gözləri çıxarılmış Alı kişinin oğlu Rövsən – Koroğlu Həsən xanı öldürüb Çənlibelə çəkilir. Orada məskən salıb xalqın igid, qəhrəman oğullarını başına yığır, yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi dəli ilə xanlara, paşalara qarşı vuruşur.

Koroğlunun şöhrəti hər yana yayılır, hətta iş o yerə çatır ki, xotkarın (Türkiyə sultanının) qızı Nigar xanım görməzə-bilməzə Koroğluya aşiq olur, ona namə göndərir. Koroğlu İstanbula gedir. Nigarı Çənlibelə gətirir. Sonra bir sıra xan, paşa qızları da öz istəkləri ilə dəlilərə qoşulub Çənlibelə gəlirlər.

Koroğlu ilə Nigarın övladı olmur. Ona görə də onlar, xüsusilə Nigar xanım dərd çəkir. Bunu gören Aşiq Cünun Təkə-Türkman ellərini gəzib Eyvazı tapır, sonra Koroğlu onu alıb Çənlibelə gətirir və özünə övlad edir.

Koroğlu Çənlibeldə öz dəliləri ilə xoş günlər keçirir, tez-tez müxtəlif səfərlərə çıxır, qəhrəmanlıq göstərir. Koroğlunun daha da şöhrətləndiyini gören paşalar, xanlar tədbir görməyə çalışırlar ki, onu aradan götürsünlər. Keçəl Həmzəni öyrədib Çənlibelə göndərirlər. Həmzə Qıratı qaçırırsa da, Koroğlu gəlib atını geri aparır. Bundan sonra Hasan paşa Bolu bəylə, Ərəb Reyhanla məsləhətləşib qərara alırlar ki, Koroğlunun üzərinə qoşun çəksinlər. Bolu bəy Çənlibelə həndəvərinə gəlir və Koroğlunu «tutub» gətirir Ərzincana. Lakin Koroğlu xilas olub yenidən Çənlibelə qayıdır. Sonra Koroğlu Ərəb Reyhanla haqq-hesab çürütmək üçün Qarsa gedir. Qarsda mühasirəyə düşür. Eyvaz dəlilərlə gəlib Ərəb Reyhanla təkbətək döyüşüb onu öldürür, Koroğlunu xilas edir. Eyvaz Qars paşasının qızı Hürü xanımla evlənir.

Neçə-neçə döyüşlər gören, yollar yoran, mərdlərə arxa, namərdlərə düşmən olan Qoç Koroğlu qocalır, dəliləri başından dağır, Koroğluluğu yerə qoyur, Nigar xanımla Çənlibeldə ömrünün son illərini

yaşayır... Lakin həmin illəri sakit, qulağı dinc yaşamaq Koroğluya qismət olmur – İran şahı onu tutmaq istəyir, əldən çıxdığını görüb üstünə qoşun göndərir. Bunu eşidən Aşiq Cünun Çənlibeli tərک etmiş dəliləri yenidən buraya yığır. Şahın qoşunu darmadağın edilir və Koroğlu yenidən dövrənini davam etdirir...

...Əlbəttə, «Koroğlu» vahid süjet xəttinə malik bir dastan deyildir, bununla belə, burada cərəyan edən hadisələrin geniş miqyasda müəyyən ardıcılığı müşahidə olunur:

1) Alı kişinin hərəkətinin düzgün anlaşılmaması nəticəsində onun gözlərinin çıxarılması, Rövşənin Həsən xandan öz atasının intiqamını alması, Çənlibelə sığınması;

2) Rövşənin Koroğlu kimi məşhurlaşması, onun ətrafına dəlilərin toplanması, Nigar xanımın Çənlibelə gətirilməsi;

3) Müxtəlif məqsədlərlə (görünür, əsasən yağmaya getmək etno-psixologiyasının təsiri altında) müxtəlif yerlərə «səfər»lərə gedilməsi, Çənlibelin şöhrətinin daha da artması, sərhədlərinin genişlənməsi, Eyvazın Çənlibelə gəlməsi;

4) Çənlibelin getdikcə daha ardıcıl şəkildə, xüsusilə xotkar (Türkiyə sultanı) və paşalar tərəfindən təhdid olunması, Qıratın qaçırılması, 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»nun məzmunu, sosial semantikasi, koroğluşünaşların bir neçə nəslinin dönə-dönə qeyd etdikləri kimi, Azərbaycan XVI-XIX əsrlər tarixinin hadisələrindən kənarında düşünülə bilməz, dastanın bir epos olaraq mükəmməlliyinin başlıca əlamətlərindən (və şərtlərindən!) biri onun bu mənada tarixiliyidir...

«Koroğlu»da haqqında söhbət gedən dövrün tarixi iki səviyyədə fəlakət – bunlardan biri konkret tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin dastanda əks olunmasıdır (tədqiqatçılar «Koroğlu»nun tarixiliyindən danışarkən daha çox buna diqqət yetirmişlər), lakin dastanda ümumiləşmiş, «həzm olunmuş», fəlsəfi-estetik səviyyəyə qaldırılmış bir tarix də vardır.

XVI əsrin 90-cı illərində Şərqi Anadoludan başlayan cəlalilər hərəkatı XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycana, eləcə də qonşu ölkələrə yayılır – bu hərəkat Osmanlı – «rum» əsarətinə qarşı idi. Ona görə də I Şah Abbas cəlalilər hərəkatından istifadə edərək Azərbaycanı İranın müstəmləkəsinə çevirə bildi. Lakin tarixi mənbələr xəbər verir ki, hərəkat bundan sonra da dayanmadı, cəlalilər yerli feodalları da yağmalamağa başladılar... [11, 470] İsgəndər bəy Münşi cəlaliləri «üs-

yana meylli, fəaliyyətlərində ardıcıl olmayanlar» adlandırır [11, 471].

Cəlalilərin Şərqi Anadolu da, Azərbaycanın Qərbində (Şimalı ilə Cənubu arasında) yayıldıqları, Koroğlu, Dəli Həsən, Giziroğlu Mustafa bəy, Kosa Səfər, Tanrı Tanımaz... kimi başçıları olduğu göstərilir [11, 472-474] ki, dastanda həmin tarixi şəxsiyyətlərin obrazları yaradılmışdır.

«Koroğlu»da tarixilik konkret tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin əks olunmasından başlayıb, qeyd etdiyimiz kimi, fəlsəfi-estetik səviyyəyə qaldırılır: Koroğlu əvvəl intiqamçıdır (yerli hakim Həsən xandan atası Alı kişinin intiqamını alır), sonra, əsasən Osmanlı sultanına və hakimlərinə qarşı vuruşur, daha sonra (qocalığında) isə İran şahı ilə üz-üzə gəlir... Bu baxımdan «Koroğlu» dastanında həqiqətən «müxtəlif dövrlərdə baş vermiş tarixi hadisələr bir-birinə qovuşmuşdur», lakin həmin «qovuşma»da müəyyən tarixi məntiq, hətta aydın xronologiya da iştirak edir – belə ki, a) Koroğlunun qiyamçılıq missiyasının başlanması XVI əsrin sonu XVII əsrin ilk illərinə (cəlalilər hərəkatının əvvəlinə) düşür; b) bundan sonra Koroğlunun missiyası genişlənir, və o, Osmanlı imperiyasının düşməninə çevrilir (Əslində, İranın mövqeyində dayanır) ki, bu da XVII əsrin ilk rübünün tarixini əks etdirir; c) nəhayət, Azərbaycanı faktiki olaraq müstəmləkəyə çevirmiş İrana (İran şahına!) qarşı mübarizə dövrü gəlir (XVII əsrin 20-ci illərindən sonra)... Beləliklə, «Koroğlu»da qəhrəmanın fəaliyyətində təxminən 30-40 illik bir tarix bilavasitə əks olunur. Lakin dastanın eposa çevrildiyi sonrakı dövrlərin ictimai-siyasi xüsusiyyətləri də buraya əlavə edilir ki, bu işi dövrün intibah təfəkkürü özünəməxsus məntiqi ilə görür.

«Koroğlu» hansı ideyanı, yaxud ideyaları əks etdirir? Bu suala birmənalı cavab vermək çətindir, hər şeydən əvvəl ona görə ki, hər hansı epos məzmunu etibarilə epoxal səciyyə daşıyır, ən müxtəlif ideyaları, təsəvvürləri, dünyagörüşləri bir yere yığmağa, mərkəzləşdirməyə çalışır – yeni dövrün eposlarında isə həmin mərkəzləşdirmə – konsentrasiya cəhdi daha güclü olur. «Koroğlu» dastanı, prinsip etibarilə Azərbaycan intibahının ideyalarını – xalqın (və şəxsiyyətin) azadlığını, oyanışını, haqq-ədalət uğrunda mübarizəni, mənəvi-əxlaqi zənginliyi və s. tərənnüm edir. «Koroğlu»da qəhrəmanlıq, yenə də intibah dünyagörüşü ilə haşiyələnir – burada fiziki qəhrəmanlıqla mənəvi qəhrəmanlıq paralel şəkildə çıxış edir, nə haqsız zora, nə də zorsuz haqqa haqq qazandırılır.

Azərbaycan insanının epik obrazı «Koroğlu»da həm mifik, həm də həyati-realist rənglər, çalarlarla çəkilsə də, həmin obraz bütöv, mükəmməl 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 münaqişələr, bütün süjetlər, hər şeydən əvvəl, məhz Koroğlunun xarakterini açmağa xidmət edir.

...Bu adı Koroğluya atası Alı kişi verir – Qırat kimi, Misri qılınc kimi, Çənlibel kimi Koroğlu adında da nə isə mifik-ilahi, qoruyucu bir qüvvə vardır. Bir sıra folklorşünaslar «Koroğlu» adının bilavasitə mifoloji məzmununa malik «Qoroqlu» adından törədiyi («işiq» – «qaranlıq» oppozisiyası əsasında) mülahizəsindədirlər ki, bunu inkar etmək təsdiq etmək qədər çətindir. Koroğlunun gənclik adı Rövşən (farsca: İşıqlı) də, şübhəsiz, bu halda «qaranlıq»dan doğulmuş «işiq» mif-obrazının tədqiqatçıların yadına təsadüfən düşmədiyini, mülahizənin elmi məzmun daşdığıını göstərir.

Koroğlu qisasçıdan qiyamçıya, qiyamçıdan azadlıq uğrunda mübarizə aparan bütöv bir cəmiyyətin başçısına, xalq qəhrəmanına çevrilir – baş qəhrəmanın bu cür təkamülü yalnız Azərbaycan «Koroğlu»suna aiddir ki, bu da tarixi Azərbaycan mühiti, birinci növbədə, xalqın milli müstəqillik, dövlət müstəqilliyi idealları ilə bağlıdır. Digər variantlarda Koroğlunun tarixi-ictimai missiyası Azərbaycan «Koroğlu»sundakı səviyyəyə qalxa bilmir.

Azərbaycan Koroğlusu həm ilahi mənşəyə, həm də ilahi tipologiyaya malikdir, hətta bir qədər də irəli gedib demək olar ki, qədim türk təfəkküründə möhkəm yer tutmuş Tanrı obrazının konkret tarixi dövrdəki transformudur... Tanrıçılıq dövrünün məlum kultlarının məhz Koroğlunun dilində tez-tez xatırlanması da obrazın tarixi semantikasına barədəki təsəvvürü müəyyən qədər əyaniləşdirir:

*Bir zamanlar səfa sürüb gəzərdim,
Onda səndin mənim qardaşım, dağlar!
Nə zaman ki, yaği düşməni gəlirdi
Səndə çox olurdu savaşıma dağlar!*

*Taladım şahları, hələ az dedim,
Türfə gözəllərə işvə, naz dedim.
Neçə tacir-tüccar səndə gizlədim,
Açmadın sırımı, sirdaşıma 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-adi hərəkətlərində, funksiyasında göstərir, lakin intibah mədəniyyəti həmin ilahi məzmunu insaniləşdirir, humanistləşdirir və Koroğludakı tanrılıq insaniliyə çevrilir – insan (şəxsiyyət) Koroğlu dövrün, zamanın təzyiqi ilə tanrı Koroğlunu yenir...

Qədim türk dövründəki hökmdar (xaqan), ümumiyyətlə başçı kultu relik şəkilə özünü Koroğluda da göstərir. Qədim türklər inanırdılar ki, başçıları tanrı seçir, onların yeri göylərdə – Tanrının yanında-dır (qədim türk yazılı abidələrində deyilir: «Tanrı tek Tenridə olmuş...») Yəni: «Tanrı tək Tanrıdan – göylərdən doğulmuş...»).

Koroğlu igiddir, mərddir, yüksək mənəvi keyfiyyətlərə malikdir, dosta dost, düşmənə düşməndir, heç vaxt haqqı nahaqqın ayağına vermir, tədbirlidir...

*Nərə çəkib düşmən üstə gedəndə
Meydanda göstərər hünər Koroğlu.
Qulaş qolun gərib şespər atanda
Vurar dağı-daşı dələr Koroğlu.*

*Bilmək olmaz onun min bir felini,
Namərd qoya bilməz yerə belini.
Bir dəfə şespərə atsa əlini,
Düşmənin izini silər Koroğlu.
Düşər hər dəm paşalarla davası,
Kəsilməz savaşı, cəngi qovğası,
Cunun deyər, Çənlibelin ağası,
Yeddi min dəliyə sərkər Koroğlu.*

Koroğlunun xoş günü də olur, dərddli-qəmli günü də; xoş günündə dəliləri başına yığıb şadyanalıq məclisi qurur, saqi dolanır, keflər durulur, dərddli-qəmli günündə üzü üstə düşür, üç gün üç gecə ac-susuz yadır. Keçəl Həmzə kimi bir urvatsız gədənin onu aldatması Koroğluya ağır gəlir, özü-özünü qınayır, məzəmmət edir:

*Uca dağları dözəltidin,
Ağır alaylar boşəltidin.
Yüz il lotuluq işlətdin,
Axır oldun xam, Koroğlu...*

Yenilməz fiziki gücü, düşmənin bağırını yaran dəli nəərəsi «min bir feli», Qıratı, Misri qılıncı Koroğlunu bir cəhətdən xarakterizə edirsə, bir oturma bir öküzü kabab eləyib yeməsi, yeddi tuluq şərab içməsi başqa bir cəhətdən səciyyələndirir.

Azərbaycan tarixşünaslığında Koroğlunu tarixi şəxsiyyət kimi təqdim etmək cəhdləri (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. Çünki dastan qəhrəmanı Koroğlu Azərbaycan tarixinin bütöv bir dövrünün, yuxarıda qeyd ediləni kimi, idealıdır, həmin dövrün estetik təfəkkürünün bilavasitə məhsuludur...

Koroğlunun mükəmməl bir obraz kimi işarələdiyi əsas semantika, yəqin ki, mərdlik, kişilikdir – özünün dediyi kimi:

*Qoç quzudan quzu törər, qoç olar,
Qoç igiddən qoçaq olar, sultanım!
Mərd igidlər dava günü şad olar,
Müxənnətlər naçaq olar, sultanım!*

*Canım qurban mərd igidin özünə,
Mərdi olsə, əlin vurmaz dizinə;
Fürsət düşsə, düşməninin gözünə
Burma-burma bıçaq olar, sultanım!*

*Mərd igidlər bir-birinə daldadı,
Çuğullar ölməyib sağü soldadı;
Mərd meydandan qaçmaz, qaçsa aldıadı,
Qovğa günü haçaq olar, sultanım!*

Koroğlunun mərdliyi, kişiliyi həm düşməne, həm də dosta münasibətdə özünü göstərir; qaçanı qovmur, fağıra, düşmən də olsa, əl qaldırmır, dostu heç vaxt darda qoymur... Dəlilər düşmən əlinə keçəndə, ölüm ayağında olanda da özlərini mərdanə aparırlar, çünki 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 aldıadı Qıratı qaçırır... Lakin dastanda Keçəl Həmzəyə o qədər də böyük nifrət ifadə olunmur, o, namərdliyin üzde olan, görünən tərəfidir, əslində isə, mərdə (Koroğluya) yönələn namərd-

liyin miqyası daha böyük, kökü daha dərinədir. Qıratın arxasınca gələn Koroğlu Həməzə yola salır («Koroğlu Həməzə ilə görüşüb, ata bir üzəngi vurdu...»), guya heç bir günahı yox imiş. Əslində, Koroğlu da ona bənd olmur:

«Koroğlu belə baxanda gördü, üzəngini basan Həməzədi. Dedi:

- Ayə, Kələqlan! De görüm bir, qızı ala bildin, ya yox? Deyəsən sir-sifətini düzəldibsən.

Həməzə dedi:

- Can Koroğlu, sir-sifətimi düzəltmişəm, qızı da almışam. Sənin bu gəlməyin də lap işi düzəltdi...»

Koroğlu mərdliyinin çəkisi elədir ki, o heç vaxt Keçəl Həməzələrlə ciddi danışa, onlarla üz-üzə dayana bilməz, **misri** qılınc heç vaxt Keçəl Həməzə 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 aşıq çiyində saz girdi ortalığa.

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 belə məclisdə oxuna?!»

...Toqatda Koroğlu bir qarıya qonaq olur, tamam əldən düşmüş ağzında 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 danışır. Dedi:

- Yox təkəm, heç kəsım yoxdu.

Qarı bir qımcandı. Dedi:

- Bəs niyə indiyə kimi evlənməmişən?

Koroğlu dedi:

- Nə bilim? Bir halal süd əmmişini tapa bilməmişəm...»

Bu cür zarafatlar Koroğlu obrazının ciddiliyini zədələmir, əksinə, onu daha da bütövləşdirir, həyatiləşdirir. Həmin sözləri Koroğlunun həyəcanları, mənəvi-ruhi sarsıntıları barədə də demək olar:

«Bir də gördülər ki, budur Koroğlu gəlir. Gəlir, amma necə gəlir: Dürat yedəyində, başını dikib aşağıya. Özü də elədi, elədi ki, elə bil

dəyirmançıdı. Dəlilər, xanımlar o saat başa düşdülər ki, Keçəl Həmzə dəyirməndə Koroğlunu aldadıb, Qıratı qaçıdırıb. Hamı başını aşağı saldı. Nə bir salam, nə bir kəlam. Heç keyfini, halını da soruşmadılar...

Koroğlu neçə-neçə səfərlərə getmişdi, amma heç olmamışdı ki, qayıdanda dəlilər belə eləsinlər. Amma bu dəfə... Koroğlu elə bir hala düşdü ki, az qaldı gözlərindən yaş gəlsin. Sazı sinəsinə basıb qəmli-qəmli dedi:

*Keçər dövrən belə qalmaz,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!
Dəlilərım salam almaz,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!*

*Geydiyim igid kürküdü,
Dünya Süleyman mülküdü,
Dövlət ki, var əl çirkidi,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!*

*Koroğluyam, deyim sənə,
Od tutub alıxdı sinə,
Aşıqlığım bəsdə mənə,
Şad ol, könül, nə məlulsan?!»*

Koroğlunu məlul edən məsələlərdən biri də onun sonsuzluğudur – dastanda bunun səbəbi çox prozik şəkildə izah edilir: «Deyilənlərə görə, o bir dəfə cavanlıqda Alacalar dağında bərk dara düşüb, yeddi gün-yeddi gecə mansırada qalmışdı. Ondan sonra da day uşağı olmurdu». Və bunu əsaslandırmaq üçün Koroğlu ilə Nigarın övlad həsrətinin təsvirinə kifayət qədər geniş yer verilir. Şübhəsiz, dastandakı övlad həsrəti, istər Koroğlunun, istərsə də Nigar xanımın keçirdiyi həyəcanlar olduqca təbii, olduqca insanidir, lakin məsələ burasındadır ki, **Koroğlunun övladsızlığı dastanın ideya-estetik və poetik məntiqi, semantik strukturu ilə diqtə edilir.**

Koroğlunun ilahi mənşəyi, Tanrı obrazının özünəməxsus transform olması onun (Koroğlunun) tənhalığının (övladsızlığının) genetik səbəbidir, ancaq həmin səbəb XVII-XVIII əsrlərdə tamamilə arxaikləşmiş funksional (cari) mətnini, poetik semantikasını itirmişdi. Ona görə də aşıqlar «yeddi gün-yeddi gecə mansırada qalmaq» motivini uydurmuş, «Koroğlunun Dərbənd səfəri»ni (əslində, «Kürdoğlunun Çənlibelə gəlməsi» qolunu) yaratmışdırlarsa da, həmin qol dastanın digər qolları ilə vəhdət təşkil etmir.¹

¹ Qeyd edək ki, hətta Azərbaycan «Koroğlu»sunun bir variantında (həmin variant 1936-cı ildə Tovuzda Aşıq Hüseyn Bozalqanlıdan toplanmışdır)→

Koroğlu obrazının mifoloji-ilahi mənşəyi, daxili sistemi ümumiyyətlə, «Koroğlu» dastamının sistemliliyi üçün çox mühüm ideya-estetik şərtidir.

Koroğluya həm mənəvi, həm də fiziki gücü, heç şübhəsiz fəvqəltəbii varlıqlar vermişlər (göydən yerə düşən işıq şüası). Yalnız Qoşabulağın köpüyündə çiməndən, bir qab doldurub içəndən sonra Rövşən-Koroğlu daha yenilməz olur, saz çalıb-söz qoşur, nəyəsi yeri-göyü titrədir, dəlilərlə dara düşəndə onu yuxuda görür; təkcə azman pəhləvana yox, haqq aşığına, ərənə çevrilir...

*Koroğluyam, onu-bunu bilməzəm,
Hər yetən ləşkərə boyun əyməzəm;
Yaradandan qeyri kimsə bilməzəm,
İstər yaxşı, istər yaman bil məni.¹*

Koroğlunun atası Alı kişidir – Alı kişi dastanda bir obraz kimi nə qədər müasirləşdirilsə, həyatiləşdirilsə də, bir sıra əlamətləri onun «bu dünyanın adamı» olmadığını göstərir... Koroğluya fəvqəltəbii nə verilsə, məhz Alı kişi vasitəsilə verilir, bu mənada o (Alı kişi), hansısa qədim (və müqəddəs!) bir obrazın davamı – stilizasiyasıdır. Və «o dünya» ilə «bu dünya» arasında harmoniyanın yaranmasına xidmət etməklə Alı kişi öz funksiyası etibarilə son orta əsrlər Azərbaycan dastanlarındakı Xızıra yaxınlaşır.

Alı kişi oğlu Rövşənə – Koroğluya deyir: «Nə qədər ki Misri qılınc sənə belində, sən də Qıratın belindəsən, özün də bu Çənlibeldə sən, sənə heç kəs dov gələ bilməyəcək».

Misri qılınc Koroğlunun əsas silahıdır və demək olar ki, ilahi mənşəyə malikdir... «hələ uşaqılıqda bir gün Rövşən çöldə oynadığı vaxt yerdən bir daş tapmışdı. Daş balaca idi, amma çox ağır, çox da sanballı idi. Özü də işim-işim işıldayır, par-par parıldayırdı.

→Koroğlu öz oğlunu öldürür, sonra qolundakı bazubənddən onun kim olduğunu tanıyır, gətirib Çənlibeldə 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 əvvəllərinə aid başqa bir əlyazmasında isə Koroğlunun şüalıyından söhbət gədir:

*Aləm bilsin: Mən Əliyə nökrəm,
Düşmənin gözünə mizraq tikərəm,
Meydanda kəllədən bostan əkrəm,
İstə, Təkəlidən dəlilər gəlsin... [446, 429]*

...Alı kişi daşı o üzünə, bu üzünə çevirib yoxladı. Baxdı ki, daş göyden düşmüş ildirəm parçasıdır. Həmin daşı Alı kişi bir misri qılncı qayıranın yanına aparıb dedi:

- Usta, bundan mənə bir qılnc çək.

...Usta yeddi günə daşdan bir qılnc qayırdı. Elə ki, qılnc hazır oldu, usta baxdı ki, qılnc nə qılnc. Vallah, bu elə bir qılncdır ki, gün kimi yanır, ay kimi işıq salır».

Koroğlu ilk dəfə tufəng görəndən sonra «indi namərd dünyası, bic əyyamıdı. Bundan sonra igidlik bir qara pula dəyməz. Mən bu gündən Koroğluluğu yerə qoyuram» deyir, Misri qılncı belindən açıb yerə atır, lakin çox keçmir ki, tufəngli düşməne qarşı həmin qılncı vurub qalib gəlir. **Misri** qılnc dastanda mərdliyin, igidliyin, Koroğlunun atributlarından biri kimi çıxış edir:

*Qoyun bədoylar kişnəsin,
Misri qılncı¹ işləsin...*

Qırat, eləcə də Dürat, dastanda deyildiyi kimi, dərya atı cinsindədir – Qıratın elə xüsusiyyətləri var ki, onu nəinki başqa atlardan, Düratdan da ayırır: əvvəla, Koroğlunun ürəyindən keçənləri bilir, ikincisi, dostu düşməndən seçir, üçüncüsü, Koroğlunu heç vaxt darda qoymur...

«...Koroğlu atı cövlana gətirib 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 dağılmış görüb, Qıratı ildirəm 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 xüsusilə Keçəl Həmzənin Qıratı aparması qolunda bütün gücü ilə hiss edilir – heç vaxt heç kimə yal-

¹ Misri qılnc, əslində, «Misirdə hazırlanmış qılnc» deməkdir və göründüyü kimi, «Koroğlu»da xüsusiləşmiş misri qılncı yanaşı, «misri qılncı» da işlənir. Müqayisə et: Ərəb at («Ərəbi atlar olan yerdə bir qulun olmazmı») olur – «Kitabi-Dədə Qorqud»), yaxud: Ərəb atı.

varmayan Koroğlu Keçəl Həməzəyə yalvarır, ondan xahiş edir ki, Qırata yaxşı baxsın, aldanıb ucuz satmasın...

Koroğlunun Qırata sözü igidin igidə sözüdür – elə məqamlar olur ki, o öz atından mərhəmət diləyir, ona sığınır:

*Arxam qarı düşməni, qabağım uçrum,
Apar Çənlibelə məni Qıratım!
Sənə sığınmışam, qurtar bu dardan,
Apar Çənlibelə məni, Qıratım...*

Qırat da Koroğlu kimi Çənlibeldə Qoşabulağın köpüklü suyundan içmişdir, odur ki, onda da nə isə ilahi güc vardır (eyni zamanda yada salaq ki, Qıratla Dürat dan yeri yenidən ağaranda dəryadan çıxmış iki ağğırın ilxıdakı iki madyana yaxınlaşmasından doğulmuşlar).

Dastanın axırında Koroğlu Qıratın nallarını söküb çölə buraxır, lakin öz sahibinə vəfalı olan at Çənlibeldən getmir, Koroğlunun dar günündə yenə də onun köməyinə çatır. Beləliklə, Qırat dastanın ideya-məzmununa təsir edəcək qüdrətli bir obraza çevrilir.

«Koroğlu»da ən mükəmməl obrazlardan biri Çənlibel obrazıdır – həmin obraz dastana aşağıdakı şəkildə gəlir:

«...Getdilər, getdilər, bir uca dağın başına çatdılar. Alı kişi soruşdu:

- Oğlum bura necə yerdür?

Rövşən dedi:

- Ata, bura hər tərəfi sıldırım qayalıq, çənli, çiskinli bir dağ belidir.

Alı kişi soruşdu:

- Oğul, bax gör, bu bel ki, deyirsən, bunun hər tərəfində bir uca qaya görünür ki?

Rövşən dedi:

- Ata, görünür. Biri sağında, biri də solunda. Özü də başları qardır.

Alı dedi:

- Oğlum, mənim axtardığım yer elə buradur. Mən buranı çox yaxşı tanıyıram. Cavan vaxtlarda burada çox at oynatmışam, çox ceyranlara ox atmışam, çox cüyürlər ovlamışam. Bura mənim köhnə oylağımıdır, buraya Çənlibel deyirlər. Biz burada yurd salmalıyıq...»

Şübhəsiz, burada Çənlibel öz mifik tipologiyasından, bir obraz olaraq, məhrum edilmiş, lakin mifik mənşəyini heç də tamamilə itirməmişdir; Alı kişi obrazı kimi Çənlibel obrazı da genezisi etibarilə güclü mifoloji semantikaya malikdir – Çənlibel sadəcə coğrafi məkan olmasından başqa «mühafizəedici məkandır». Məsələnin bu cəhətinə

xüsusi diqqət yetirən M.Seyidov Çənlibeli türklərdə geniş yayılmış dağ kultu ilə əlaqələndirir [330, 191].

Dastanda həm **Çənlibel**, həm **Çardaqlı Çənlibel**, həm də **Çardaqlı bel** adlanan bu qutsal məkan (Türkiyə variantlarında **Çamlıbel**), fikrimizcə, sonralar çənlə-dumanla bağlanmışdır; əslində isə, görünən işıqla, dan yeri ilə (müqayisə et: **çən-çan-dan**) əlaqədardır.

...Çənlibelə düşmən ayağı dəymir, lakin dost üzünə həmişə açıqdır.

Çənlibelin konkret olaraq harada yerləşməsi barədə dəyişik mübahisələr olmuşdur, lakin bir məsələ aydındır ki, bu cür mübahisələrə son qoymaq mümkün deyil, çünki, qeyd etdiyimiz kimi, Çənlibel konkret bir məkan deyil, mücərrəd obrazdır...

Koroğlu onun öz tərəfindən sınıanıb-seçilən dəlilərlə əhatə olunmuşdur – dastanda onların sayı gah yeddi min yeddi yüz, gah yeddi min yeddi yüz yetmiş, gah da yeddi min yeddi yüz yetmiş yeddi... göstərilir. «Çənlibeldə dəlilərin sayı günü-gündən artırdı. İş gəlib o yere çatmışdı ki, Koroğlu hay vurub düşmən üstünə gedəndə yeddi yüz yetmiş yeddi qılınc birdən çəkildi. Koroğlu dəliləri dəstələrə ayırıb hər dəstəni bir sərkərdəyə tapşırırdı. Sərkərdələr arasında Dəli Həsən, Dəli Mehtər, Çopur Səfər, Dəli Mehdi, Halaypozan, Tüpdəğidən, Toxmaquran, Geridönməz, Dəli Əhməd və İsabalı kimi igiddər var idi ki, hər biri yüz oğlana bərabər idi».

Koroğlu dəlilərinin hər birini xüsusi şəkildə sınaqdan keçirdikdən sonra Çənlibelə gətirmiş, onları öz qardaşı, övladı kimi sevmiş, hər birinin sevincini öz sevinci, kədərini öz kədəri bilmişdir – məsələnin məhz bu cür olduğunu göstərmək üçün Koroğlunun Dəmirçioğluna münasibətini örnək gətirmək kifayətdir. ...Dəmirçioğlunun qoçaqlığı, qorxmazlığı ona əslində təsadüfən rast gələn Koroğlunu heyran edir, ona quşu qonur, sonra nəresi ilə Dəmirçioğlunu ram edib Çənlibelə gətirir, Ərzurum səfərinə – Telli xanımı gətirməyə də məhz onu göndərir...

*Qırpınmadı gözü, qaçmadı rəngin,
Aləmə yayılar savaşın, cəngin,
Allam xəracını Hindin, Firəngin,
Göndərrəm İrana, Turana səni.*

Göndərir, ancaq yarı canı Dəmirçioğlunun yanında qalır.. «Vədə-dən çox keçmişdi. Dəmirçioğlundan xəbər gəlmədi. Koroğlunu fikir götürmüşdü. Ürəyinə dammışdı ki, Dəmirçioğlunun başında bir iş var. Amma hələ gözləyirdi ki, bir-iki gün də keçsin, görsün nə olur. Gecənin bir vaxtı bir də yuxuda gördü ki, bir dişi laxlayıb ağzı qan ilə

doldu. Səksənib yuxudan ayıldı. Elə bir nərə çəkdi ki, bütün dəlilər yuxudan qalxdılar...»

Koroğlunun bir cə 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 xanımla birlikdə Çənlibelə gətirir.

XVI əsrin sonu XVII əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycanın, eləcə də Şərqi Anadolunun müxtəlif regionlarında «dəli» ləqəbi ilə məşhur qiyamçılar, qaçaqlar, qisasçılar olmuşlar, «Koroğlu»ya da həmin ləqəb məhz buradan – ictimai həyatdan gəlmişdir. Xüsusilə Dəli Həsən adına XVII əsrin tarixi mənbələrində daha çox təsadüf edilir.

«Dəli», məlum olduğu kimi, igid, qorxmaz, döyüşçü (görünür, həm də 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 xatırlayır, onlara güvənir:

*Çalxalanıb döyündüyüm,
Arxa verib söyündüyüm,
Qovğa günü öyündüyüm,
Nər dəlilər yerindəmi?*

Koroğlunun bir dəli nəresi kifayətdir ki, bütün dəlilər bir göz qırpımında atlanıb əmrə müntəzir dursunlar, ən ağır döyüşə girsinlər... Lakin dəlilərin hər biri öz-özlüyündə bir şəxsiyyətdir, qolubağlı qul deyillər – Koroğlu onlarla hesablaşmayanda dəlilər «indi ki biz dəlilərin sözü Koroğlunun yanında bir çürük qozdur, day bizim burda qalmağımızdan nə çıxsın» deyə birbaşa onun özünə narazılıqlarını bildirməkdən, hətta aşağıdakı şəkildə izah etməkdən belə çəkinmirlər:

*Təzə sövdəgar olubsan,
Bu sövdən mübarək olsun!
Alış-veriş öyrənibsən,
Bu sövdən mübarək olsun!..*

Bununla belə, nə dəlilər Koroğludan, nə Koroğlu dəlilərdən əl götürməyi ağllarına belə sığıdırmırlar – 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 bilirəm, ancaq de görüm kimsən, Koroğlusanmı?

Bəlli Əhməd güldü, dedi:

- Xanım, mən hara, Koroğlu hara? Mən heç Koroğlunun bir dırnağı da ola bilmərəm. Mənim adım Bəlli Əhməddir. Özüm də Koroğlunun lap o nəverim dəlilələrindən biriyəm.

Məhbub xanım onun bir məsti-bəstinə baxdı, bir boy-buxununa baxdı, bir qol-bacağına baxdı; ürəyində dedi; «Yox, yalan deyir. Bu heç nəverim-zad deyil. Koroğlunun lap adlı-sanlı dəlilələrindən biridir».

Koroğlunun dəliləri içərisində Dəli Həsənin xüsusi mövqeyi var. Əvvəla, o, Çənlibelə gəlmiş ilk dəlidir (hətta Alı kişi özü oğluna demişdi ki, «bu həndəvərdə məşhur bir qaçaq var, adına Dəli Həsən deyirlər, özünü bircə ondan gözlə»), ikincisi, Koroğlu bir yana gəndəndə Çənlibeli, dəliləri, xanımları heç kimə yox, məhz Dəli Həsənə tapşırıb gedir. Hamı onu «Çənlibelli qoç Koroğlunun sərkəri» kimi tanıyır. Və beləcə Dəli Həsəndən Dəli Mehtərə qədər hər bir dəlinin Çənlibeldə öz yeri, öz mövqeyi vardır; onlar dönə-dönə bərkə-boşa düşmüş, çətinliklərdən çıxmış, mərdlik göstərmişlər...

Dəlilər Koroğlunu nə qədər sevirlərsə, Nigar xanımı da az qala o qədər sevirlər. Koroğludan inciyib dağılışmaq istəyən dəliləri məhz Nigar xanım sakitləşdirir, Koroğlunu isə ərkyana tənbeh edir:

Utan, qoç Koroğlu, utan!

Dağların damənin tutan!

Sənin kimi başa çatan

Elin qədrini nə bilir?..

Nigar xanım Türkiyə sultanının (xotkarın) qızıdır;¹ olduqca fəda-
kar, gözəl, ağıllı bir qadıdır... Koroğlunu görmədən, adına-sanına
gərə ona aşiq olur və mərd-mərdanə belə bir namə yazıb göndərir:

Başına döndüyüm, ay qoç Koroğlu,

Əgər igidsənsə gəl apar məni!

Həsəratindən yoxdu səbrim, qərarım,

İncidir sərəsər ahu-zar məni!

¹ Bir neçə variantda Nigar xanım Həsən xanın qızıdır. Bax: [446, 13].

*Çənlibel üstündə əsrəmiş nərsən,
Düşmən qabağında dayanan ərsən,
Tamam dəlillərə igid, sərkərsən,
Axtarsan, taparsan düz ilqar məni.*

*Mən xotkar qızıyam, Nigardır adım,
Şahlara, xanlara məhəl qoymadım,
Bir sənsən dünyada mənim muradım,
İstəram özünə eylə yar məni!*

Yəqin ki, bu, dastan yaradıcılığında sonrakı dövrlərə məxsus «re-allaşdırma», «dünyəviləşdirmə» prosesinin məhsuludur, əslində isə, görünür, Nigarın Çənlibelə gəlməsi nə isə mifik (bəlkə də mifik-tə-səvvüfi) bir ehtiyacdır (yəni Nigar Koroğluya buta verilmişdir) – diq-qət yetirin:

«Elə ki, Koroğlu naməni oxuyub əhvalatdan halı oldu, Dəli Meh-təri çağırırdı ki;

- Qıratı yəhərlə, mən İstanbula gedəsi oldum.

Dəlilər yerbəyerdən dedilər: «Koroğlu, dəli olma, sənin İstan-bulda nə işin var? Bilirsənmi ki, paşalar sənin qanına yerikləyir, ge-dərsən, tutularsan».

Koroğlu dedi:

- Yox, borcuna deyil, namə gəlib, getməliyəm...»

Burada Koroğlu əslində öz butasının arxasınca gedən bir aşıqdır...

Koroğlu ilə Nigar arasında olan sevgi, qarşılıqlı eşq, biri-birini an-lamaq, duymaq qabiliyyəti dastanın əvvəlində nə qədər qüvvətlidirsə, sonunda da bir o qədər güclüdür. Düşmənlər Nigarı ondan ayırıb pad-şahın hüzuruna aparmaq istəyəndə qan tökməməyə söz versə də 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 sözləri
Cana 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 səfil gəzərəm,
Adım qurd oldu, qurd oldu!»*

Koroğlunun Nigara, Nigarın Koroğluya məhəbbətini (həmin məhəbbətin zərifliyini!) göstərən epizodlardan biri də övladsızlıq həsrəti çəkən Nigara Koroğlunun təskinlik vermək istədiyi, lakin bacarmadığı yerdir...

*Telli Nigar məlul durar,
Əl qoynunda, boynun burar.
Müjganın sinəyə vurur,
Göz oxşayar, qaş inildər...*

Eyvaz – Koroğlunun yalnız igid dəlilərindən biri deyil, həm də oğulluğudur. Koroğlu ilə Nigar xanımın övlad həsrətini görən Aşıq Cünun Təkə-Türkmanda (Koroğlu da həmin tayfadandır) qəssab Alının (Koroğlunun da atası Alıdır!) oğlu Eyvazı axtarıb tapır və Koroğluya məsləhət görür ki, onu özünə oğul eləsin. Koroğlu Təkə-Türkmana gəlir, fürsət tapıb Eyvazı qaçıdır, lakin onları görən qəssab Alının xatirinə dəyməmək üçün atı saxlayıb ondan xahiş edir ki, Eyvazın Çənlibelə getməsinə mane olmasın: «Eyvazı mənim əlimdən 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 Alı Koroğlunun bu yalvarışları qarşısında daha etiraz eləmir.

Nigar xanım Eyvazın gözlərindən öpür, köynəyinin yaxasından keçirib özünə oğul eləyir və Eyvaz, doğrudan da istər Nigar xanıma, istərsə də Koroğluya sədaqətli oğul olur.

Aşıq Cünunun təqdimatından belə məlum olur ki, Eyvaz gənc olmasına baxmayaraq hələ Çənlibelə gəlməmişdən Təkə-Türkmanda, həm igidliyi və mərdliyi, həm də gözəlliyi, nəcibliyi ilə ad çıxarmış, hörmət-izzət qazanmışdır...

*Əyri qılncı belində,
Tərifi mərdlər dilində,
O Təkə-Türkman elində
Qəssab oğlu Eyvaz gördüm.*

*Mərəkədə başda duran,
Meydanda igidlər yoran,
Hərdən pişvazına varan
Qırx incəbelli qız gördüm.*

*Laçın kimi göydə süzər,
Namərdlər bağrını azər,
Məclisində saqi gəzər,
Ortada söhbət-saz gördüm.*

Çənlibeldə həm dəlilər, həm xanımlar, həm də Koroğlu ilə Nigar xanım tərəfindən ən çox sevilən Eyvazdır – ona Xan Eyvaz da deyirlər... «Bir də baxdılar ki, budu, bir dəstə atlı çapa-çapa gəlir, qabaqlarında Eyvaz. Amma Eyvaz nə Eyvaz... Ərəb atın üstündə, misri qılinc dəstində, tülək-tərhan məstində, min bir canın qəstində, elə süzür elə süzür ki, elə bil oxdu, yayından qopub Durna telini də ki sancıb başına, elə bil qeysər balasıdır...»

Eyvazın da Koroğlu kimi, Təkə-Türkmandan olması, hər ikisinin atasının Azərbaycan «Koroğlu»sunda məhz Alı adlanması, Koroğlunun məhz Eyvazı oğulluğa götürməsi və s. həmin obrazlar arasında mifoloji mənşə baxımından nə isə yaxın əlaqənin, hətta vəhdətin olduğunu deməyə əsas verir. Dastanda həmin əlaqə, yaxud vəhdətin mifoloji məzmunu unudulmuş; ayrı (real!) motivlər ortaya çıxaraq mifologiyanı sıxışdırmışdır:

*Canım qəssab, gözüm qəssab,
Qoy aparım mən Eyvazı,
Yerə salma sözüm, qəssab,
Qoy aparım mən Eyvazı.*

*Eyvaz deyib Nigar ağlar,
Köysünü çal-çarpaz dağlar,
Aparmasam, qara bağlar;
Qoy aparım mən Eyvazı.*

*Koroğluyam, mən çaparam,
Qiyamət olub qoparam.
Razı olma zornan aparam,
Qoy aparım mən Eyvazı.*

Eyvaz dara düşəndə Koroğlunun keçirdiyi həyəcanı təsəvvür etmək mümkün deyil – bu həyəcanın bir səbəbi Eyvazın igid bir Koroğlu dəlisi olmasıdır, ikinci (və əsas) səbəb Koroğlunun ona bəslədiyi atalıq məhəbbətidir... «Dünya Koroğlunun gözündə qaraldı. Elə bil ki, Çənlibel başına dolandı. Əlini atıb Qıratın yüyənindən tutdu. Elə qəzəblə ata sıçradı ki, Qıratın əvəzinə ayrı at olsaydı, çoxdan beli sınımışdı. 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 duşumu,
Əzəldən mən bilirdim işimi, –
Çəkin, yəhərləyin çərləmişimi,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!..*

*Düşmənlərim tamaşaya durarlar,
Şad oluban keyf məclisi qurarlar,
Koroğlu getməzsə, yəqin qırarlar,
Tutulubdur bir Eyvazım, əldədi!..»*

Dastanda Aşıq Cünunla Xoca Əzizin obrazları daşıdıqları ictimai-estetik semantikaya görə diqqəti çəkir. Aşıq Cünun əslində, Ərzurumlu Cəfər paşanın aşığıdır. «Cünun çox dövrənlər sürmüş, çox məclislər görmüş bir ustad idi. Çox özündən dəm vuran aşıqların sazını əlindən alıb yola salmışdı, çox cavanları da öyrədib, əlinə saz verib aşıq eləmişdi».

Cəfər paşa paşaları yığıb müşvərət edir ki, Koroğlunun artmaqda olan nüfuzunun qabağını necə alıb, onu necə məhv etsinlər. Həmin məclisdə olan Aşıq Cünun düşünür ki, «ey dili-qafil, bu necə ola bilər ki, mən Aşıq Cünun olam, ayağım dəyməmiş 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 aşıqdır. Çənlibeldə çox böyük hörmətlə qarşılanır, Koroğlunun ən yaxın dostuna, sirdaşına çevrilir.

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 aşığa ozandan keçir), dünyanı görür:

*...Dolandım neçə oylağı,
Keçdim düzü, aşdım dağı,
Hələb qəsri, Bağdad bağı,
Döşənmiş payəndaz gördüm.*

*Gedəndə mənə oldu tuş
Qars, Kağızman, İstanbul, Muş,
Çanaqqala, Sarıqamış –
İgidlərin şahbaz gördüm.*

*Alacalardan aşanda,
Ərzurumu dolaşanda,
Qənimlərtək savaşanda
Gözü qanlı xırsız gördüm...*

Aşiq Cünun gəzdiyi, gördüyü bu yerlər, əslində, təxminən Koroğlunun at oynatdığı yerlərdir.

Koroğlunun, məlum olduğu kimi, özü də aşıqdır, lakin Aşiq Cünundan fərqli olaraq, Koroğlunun aşıqlığı onun üçün sənət deyil, mənəvi-əqli keyfiyyətdir... «Koroğlunu çəkib məclisə apardılar. Amma baxdılar ki, bu aşiq heç onlar gören aşıqlardan deyil. Boy uca, kürəklər enli, süysün elədi ki, kəl süysünü kimi. Boynunun əti girdin-girdin, bığlar kələ buynuzu kimi. Sirindən-sifətindən zəhm tökülür. Məclisdəki paşalardan biri dedi:

- Aşiq, hara aşığısan?

Koroğlu dedi:

- Qafın anrı tayındanam, ağrın alım!»

Koroğlu zahirən aşığa oxşamasa da, daxilən, fitrətən aşıqdır və heç də təsadüfi deyil ki, dəlillərlə onun arasında inciklik yaranıb hamıdan bezəndə «aşıqlığım bəsdə mənə, şad ol, könül, nə mөлulsan?!» deyər özüne «təskinlik verir».

Koroğlunun yaxın dostlarından biri də Xoca Əzizdir...

Xoca Əziz də Aşiq Cünun kimi çətin günün dostudur.

«...Xoca Əziz gördü nə?.. Tutulan Eyvazdı, Dəmirçioğludu, bir də Bəlli Əhməddi. Dünya-aləm Xoca Əzizin gözündə qaraldı. Dedi: «Ey dadi-bidad! Bu zalım oğlu zalım uşaqları öldürəcək». Qaldı mat-məəttəl ki: «Nə təhər eləyim. Mənim burda əlimdən bir iş gəlməyəcək. Ticarət deyil ki, min dənə Bağdad tacirin bir xoruza yük eləyim...» Lakin Xoca Əziz çıxış yolu tapır və Koroğluya xəbər verib dəlilərin xilas edilməsinə nail olur.

«Koroğlu»da tacir təfəkkürü, bəzircan düşüncəsi ilə bağlı obrazlar, ifadələr, demək olar ki, fəal şəkildə işlənir. Məsələn:

*Bir qulum qaçıbdı, adı İmirzə,
Verməzdim əlliya, altmışa, yüzə,
Varını, yoxunu tökün Təbrizə,
Dəyərin dəyməzə satın, gətirin.*

Yaxud:

*Qədəm qoyub hərdən-hərdən yerişlər,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz,*

*Beş-beş verər, on beş-on beş bağışlar,
Bu qılıqda çodar olmaz, hay olmaz.*

Ticarət düşüncəsinin 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-bəzirgan sinfinin yeganə nümayəndəsi deyil – Əhməd tacirbaşı da onlardandır, ancaq bir fərqi var ki, Xoca Əzizin əlindən tacirlikdən başqa bir iş gəlmir, Əhməd tacirbaşı isə çoxbilmiş, haramzadanın biridir, nə qədər alçaq iş desən əlindən gələr...

Fikrimizcə, Xoca Əzizin daşdığı titul da təsadüfi deyil (əks halda o da Əhməd tacirbaşı kimi ümumi titulla çıxış edərdi) – «xoca» sadəcə tacir, yaxud bəzirgan deyil, dünya ilə alış-verişini başa vurmuş, ən azı ticarətdə yetkinləşmiş, yükünü tutmuş adamdır. Və «Koroğlu» formalaşdığı dövrdə yaşamış Xəstə Qasım deyəndə ki, «Xəstə Qasım günü keçmiş qocadı, gələn bəzirgandı, gedən xocadı», onu nəzərdə tuturdu ki, insan bu dünyaya bəzirgan kimi, yəni dünya ilə alış-veriş eləməyə gəlir, dünyadan gedəndə isə xoca kimi, yəni alış-verişdən qazandıqları ilə gedir. Koroğlunun dostu Xoca Əziz də bəzirganlığın yüksək mərhələsinə qalxmış, doymuş, müdrik adamdır...

Koroğlu nə qədər güclü olsa da, fələn özündən daha güclü bir sosial-əxlaqi sistemə qarşı durur: buraya xotkar, şah, paşalar, xanlar və onların ətrafında dolaşanlar daxildir ki, dastanda həmin adamların, demək olar ki, hamısı yalnız Koroğlunun deyil, haqqın-ədalətin də düşmənləri kimi təqdim edilir. Əlbəttə, «Koroğlu»nun məlum dövrdə бүтүнлүklə sinfi mübarizəni əks etdirən bir əsər olduğunu söyləyən sovet folklorşünaslığının həmin məşhur mülahizəsi köhnəlmişdir.

Dastanın baş qəhrəmanı namərdliyin, müxənnətliyin və haqsızlığın düşmənidir. O, hər şeydən əvvəl, gözləri kor edilmiş atasının qisasını alır (birinci Həsən xandan, sonra isə Həsən paşadan), Nigar xanımı gətirib xotkarla (Türkiyə sultanı) düşmən olur (göründüyü kimi, burada da şəxsi münasibət ön plandadır), padşahın (İran şahının) ona etmək istədiyini namərddiyə dözə bilmir (qibleyi-ələm qoşun göndərib ki, Koroğlunu tutub öldürsünlər, zənənini də aparıb ona çatdırsınlar) və nəhayət, digər çoxsaylı münaqişələr gəlir ki, bunların hamısı törəmədir (həmin törəmə imkanı qeyri-məhduddur).

Koroğlunu təhdid edən düşmənlərin namərdi mərdindən çoxdur, ancaq mərdi də var – onların biri Təkə-Türkman elindən olan Ərəb Reyhandır... «Ərəb Reyhan atını cövlana gətirib Koroğlunun üstünə sürdü. Dava başlandı. Yetmiş yeddi fəndin hamısını işlətdilər. Amma heç biri o birinə dov gələ bilmədi. Nə qılıncdan kar aşmadı, nə nizə-

dən iş çıxmadı, nə əmuddan murad hasil olmadı. Axırda Koroğlu qəzəblənib atdan düşdü. Paltarının ətəklərini belinə sancdı. Qollarını çir-madı, meydanda gərdiş eləməyə başladı. Ərəb Reyhan da atdan düşdü, güştü başlandı. Gah onun dizləri meydanı kotan kimi sökürdü, gah bu-nun dizləri. Koroğlu gördü, yox, Ərəb Reyhan da balaca canavar deyil. Axırda qəzəblənib elə bir dəli nəre çəkdi ki, dağ-daş səsə gəldi. Ərəb Reyhanın adamları hamısı qırğı görmüş cücə kimi qaçıb dağıldılar. Koroğlu onu başına qaldırıb yerə vurdu. Sinəsinə çöküb xəncəri boğazına dayadı. Ərəb Reyhan bir dəfə də olsun nə dindi, nə səsini çıxartdı, nə də aman istədi...»

Ərəb Reyhan Dəli Həsən, yaxud Giziroğlu Mustafa bəy kimi Koroğlunun dostuna çevrilə bilmir, halbuki Koroğlu ilə Ərəb Reyhan arasında düşmənçilik üçün elə bir səbəb yoxdur; yalnız o var ki, Təkə-Türkmanda hələ indiyə qədər onun sözünün qabağında söz deyən olmayıb (Koroğlu isə Çənlibəldən gəlib Təkə-Türkmandan Eyvazı aparıb!). Elə bu iddiasına görə də Ərəb Reyhan, nəticə etibarilə, Koroğluya qarşı Hasan paşanın rəhbərliyi (və xotkarın birbaşa göstərişi) ilə hazırlanan qəsdin iştirakçısına (namərdə!) çevrilir, ona görə də Eyvazın əlində həlak olur.

Namərdlik, müxənnətlik və haqsızlıq – «Koroğlu»da nə qədər konkret «qəhrəmanlar»la təzahür etsə də, eyni zamanda ümumiləşir, mücərrəd obrazlar səviyyəsinə qalxır.

*...Koroğlu mərdliyi qala dünyada,
İgid gərək başda sevda qaynada,
Dava günü sər meydanda oynada –
Meydandan qaçana namus, ar olsun!..*

Şübhəsiz, «Koroğlu» dastanındakı «düşmən» obrazının formalaşmasına xüsusilə 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 acınacaqlı vəziyyəti ilə barışmaq istəmir, müstəqillik ruhu aşılayır, müdaxiləyə qarşı çıxırdı... «Koroğlu» Qafin bu tərəfini «tanrı tərəfindən ayıranda əslində, milli-ictimai təfəkkürdə müəyyən olmuş həmin təsəvvürü əks etdirirdi...» Qarı soruşdu ki:

«- Qonaq, sazından görürəm yanşaqsan. Amma heç bizim yerlərin yanşağına oxşamırsan.

Koroğlu dedi:

- Mən Qafın anrı tərəflərindənəm. Bizim yerlərin adamları elə belə olur». Elə ki, Aşıq Cünun əyləşdi, Məhbub xanım soruşdu:

«- Aşıq, hardan gəlib haraya gedənsən? Kimin aşığısan?

- Xanım, Qafın o tərəfindənəm.

Məhbub xanım bu sözü aşıqdan eşitcək soruşdu:

- Aşıq, Koroğlunu tanıyırsan?..»

Əhməd Tacirbaşı Qafın bu üzündən (Azərbaycandan) o üzünə (Ruma, yaxud Türkiyəyə) mal aparanda Koroğlu onun qarşısını kəsib deyir: «Nə qədər ki: mən sağam Qafın bu üzündən o üzünə görə bir arşın bez də getməyə...» Nümunələrin sayını artırmaq da olar, lakin elə bunlar da, fikrimizcə, kifayətdir ki, dastan-epos formalaşdığı dövrdə Azərbaycanla Türkiyə arasında müəyyən sərhəd olduğu anlaşılınsın.

İrana gəldikdə isə, münasibətin Türkiyəyə nisbətən mürəkkəb, bir sıra hallarda isə hətta ziddiyyətli olduğunu görürük. Koroğlu da bəzən «saluban gedərəm mülki-İrana, ollam Əli qullarının yekrəngi» deyir, bəzən də İrana qarşı durur (həmin ziddiyyət, Azərbaycanın o zamankı siyasi-ictimai mövqeyinin nəticəsidir).



«Koroğlu»nun olduqca mükəmməl və mükəmməl olduğu qədər də elastik strukturu vardır. Artıq qeyd edildiyi kimi, dastandakı bütün əhvalatlar onun baş qəhrəmanının fəaliyyəti ilə əlaqədardır. Azərbaycan «Koroğlu»sunu toplayıb nəşr etdirən A.Xodzko, H.Əlizadə, xüsusilə M.Təhmasib dastanın nə qədər mükəmməl şəkildə ortaya çıxmasına çalışsalar da, bu cəhd obyektiv səbəblər üzündən istənilən səmərəni verməmişdir. Çünki «Koroğlu»nun mövcud olmuş süjetlərinin, yaxud qollarının hamısını bir yerə toplamaq, praktik olaraq, qeyri-mümkündür. Əvvəla, eposun xüsusilə XVII-XVIII əsrlərdə müəyyən-lənmiş bir sıra süjet və epizodları yazıya alınmadan unudulmuş (yalnız şer nümunələri qalmışdır), ikinci tərəfdən, bəzi süjetlər, yaxud qollar daha geniş yayılmış, həm kamillənmiş, həm də populyarlıq qazanmışdır (əksinə, bəzi qollar ancaq bu və ya digər aşığın repertuarında mühafizə olunmuşdur), nəhayət, bir sıra süjetlərin ayrı-ayrı epizodları birbirinə qarışmış, çarpazlaşmış, müxtəlif qolların onlarla variantı 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, gələ-gələ ya məzmun, ya da formaca dəyişir və ya tamamilə arxaikləşib unudulur, yaxud yeni süjet, epizod təşəkkül tapıb müəyyənləşir;

b) sinxron baxımdan – müxtəlif aşuqlar eyni zamanda dastanın müxtəlif süjetlərini, epizodlarını ifa edirlər, intensiv variantlaşma gedir və variant çoxluğu çarpazlaşmaya imkan verir.

«Koroğlu»nun süjet, yaxud qollarım əsas süjet xəttinə münasibətinə görə iki səviyyədə nəzərdən keçirmək mümkündür:

I. Bilavasitə əsas süjet xətti ilə bağlı olub bir növ sintaqmatik xarakter daşıyan süjetlər, yaxud qollar: «Alı kişi», «Koroğlu ilə Dəli Həsən», «Koroğlunun İstanbul səfəri», «Eyvazın Çənlibelə gətirilməsi», «Hasan paşanın Çənlibelə gəlməsi»... **«Koroğlunun qocalığı»**.

II. Əsas süjet xəttindən kənara çıxıb bir növ paradiqmatik xarakter daşıyan süjet, yaxud qollar: «Dəmirçioğlunun Çənlibelə gəlməsi», «Koroğlunun Bağdad səfəri» (yaxud «Durna teli»), «Düratın itməsi», «Koroğlunun Dərbənd səfəri»...

Birinci səviyyəyə nisbətən ikinci səviyyə daha elastikdir və görünür, xüsusilə XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində aşuqlar dastanı daha çox ikinci səviyyədə genişləndirmiş, inkişaf etdirmişlər. Təsadüfi deyildir ki, 60-70-ci illərdə, həmin səviyyədəki axtarışları əks etdirən «Koroğlunun Quba səfəri», «Misri qılıncın oğurlanması», «Mərcan xanımın Çənlibelə gəlməsi», «Koroğlunun Şirvan səfəri», «Koroğlunun Türkünstan səfəri» və s. kimi süjet-qollar aşkara çıxarılmış, bəziləri nəşr edilmişdir.²

Azərbaycan «Koroğlu»sunun iyirmi beşdən artıq (müxtəlif variantlarını çıxmaq şərti ilə) qolu üzərində aparılmış müşahidələr epos-dastanın, mövcud olduğu tarix boyu, çox böyük improvizasiya, ictimai-

¹ «Koroğlu»nun 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 sifarişə uyğun yeni qollar vermək imkanına malik olduğunu göstərir.

«Koroğlu» eposu Azərbaycan milli (intibah) təfəkkürünün bədii-estetik gücünü, geniş mənada poetikasını (poetik əsaslarını!) əks etdirir. Burada formal baxımdan nağıl-dastan təhkiyəsi, dialoqlar və müxtəlif formalı aşiq şerləri bir-birini əvəz edir. Nağıl-dastan təhkiyəsi (qeyd edək ki, Azərbaycanın bəzi yerlərində «Koroğlu» dastanı əvəzinə «Koroğlunun nağılı» ifadəsi də işlənmişdir) eposun əsas ifadə formasıdır, hətta deyək ki, «Alı 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 günlərində də yastığının dibini kəsərdi. Özü də həm paşa idi, həm də çox bacarıqlı qoşun böyüyü idi. Dava dəsgahının min bir fənd-felini sinədəftər eləmişdi. İndiyə kimi xotkar onu hansı qulluğa buyurmuşdusa, birəbeş yerinə yetirmişdi.

Qərəz, Hasan paşa da bu məclisdə idi. Elə ki səs-küy qalxdı, o xotkar fikir verib gördü ki, bu danışanların heç biri qoşun çəkib Koroğlunun üstünə getmək fikrində deyil. Hamı ondan qorxur. Elə bir təhər eləmək istəyirlər ki, İlanı Seyid Əhməd əli ilə tutalar»...

Azərbaycan dastanları üçün səciyyəvi olan bir sıra 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 cünə günü gəlib İstanbula çatdı; Qərəz, gecəni yatdılar, səhər oldu...», «Koroğlu bir Nigara baxdı, bir dəlilərə baxdı, ürəyi telləndi...», «Deyirlər ki, bu dəfə Koroğlunun yolu Naxçıvan şəhərinə düşdü...», «İndi bunlar burada qalsınlar, eşit Dəmirçioğludan: «Az getdi, çox dayandı, çox getdi, az dayandı, yolda yel oldu əsdi, bulaqda mənzil kəsdi, günlərin bir günü gəlib Çardaqlı Çənlibelə çatdı»; «Bunlar burada deyib-əşitməkdə olsunlar, sənə kimdən deyim, Cəfər paşadan»; «İndi Cəfər paşanı qarın ağrısında qoyaq, görək Aşiq Cünunun işi necə oldu»; «Elə ki, söz tamam oldu...», «Aldı (götürdü) görək nə dedi»; «Sözünü qurtarıb...», «Ustad deyir ki,..», «Sazla dediyi kimi sözlə dedi ki...»; «Bunu deyib...», «Qərəz, uzun başağrısı olmasın»; «Söz tamama yetişdi»; «Koroğlu oxumağında olsun, paşa qulaq asmağında, dəlilər də gözləməyində, sənə kimdən deyim, kimdən deyim, Gizir oğlu Mustafa bəyden», «...Düşdü yolun ağına. Payı-piyadə, günə bir mənzil, təzyimənəzil, orda ayla-illə, burda müxtəsər dillə...», «Az getdi, çox getdi, gecəni gündüzə qatdı, gündüzü gecəyə qatdı, özünü Toqat şəhərinə yetirdi»; «Koroğlu ayaqdan geyindi başdan qıfillandı, başdan geyindi,

ayaqdan qıfıllandı»; «Qərək, Koroğlu öyrənməlisini öyrəndi, bilməlisini bildi»; «Baxdı ki, bir toydu, bir toydu, gəl görəsən» və s. və i.a.

Həmin formullar «Koroğlu»da, nümunələrdən də görüldüyü kimi, geniş variantlara malikdir. Və eyni zamanda buraya dastanı ifa edən aşığın yeri gəldikcə dinləyicilərə müraciətlərini də daxil etmək lazım gəlir.

«Koroğlu»nun nəsrində təhkiyəni çox zaman o qədər də gərgin dramaturji-psixoloji məzmun daşımayan, daha çox informasiyanı davam etdirən, müəyyən qədər qüvvətləndirən dialoqlar tamamlayır: «Dəlilər düşməne elə bir hay verdilər ki, bir nəfər də olsun padşah qoşunundan salamat qurtarıb qayıda bilmədi. Elə ki, dava qurtardı, dəlilər hamısı gəldi, Koroğlu atın başını çevirdi ki, Çənlibelə qalxsın, Aşıq Cünun əl atıb yapışdı Qıratın yüyənindən. Koroğlu dayandı. Dəlilər də dayandılar. Aşıq Cünun sözə başladı. Dedi:

- Koroğlu, bu neçə vaxt idi ki, dəliləri başından dağıtmışdın. Koroğluluğu yerə qoymuşdun. De görüm indi nə fikirdəsən? Genə də tək qalmaq istəyirsən, ya dəliləri yanında saxlayırsan?

Koroğlu dedi:

- Yox, Aşıq Cünun! Düzdü, mən Koroğluluqdan əl çəkmişdim. Amma baxıram ki, bu, olan iş deyil. Nə qədər ki, xotkarlar, padşahlar, paşalar, xanlar bu namərd dünyada ağalığ eləyirlər, mən Koroğluluğu yerə qoya bilməyəcəyəm.

Onda üzün dəlilərə tutdu, dedi:

- Nə qədər ki, onlar var, biz də varıq!..»

Epos-dastanın bədii cəhətdən mükəmməlliyində, psixoloji-estetik enerjisinin təzahüründə aşıq şerləri (gəraylılar, qoşmalar, təcnislər, varsağılar, cığalı qoşmalar və s.) mühüm rol oynayır. Onların əksəriyyəti Koroğlunun adından söylənir (elə buna görə də belə bir mülahizə var ki, Koroğlu adlı xalq qəhrəmanı ilə yanaşı, həmin adda xalq aşığı da olmuşdur); bir sıra 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) aşıq şerlərinin bir qismi vaxtilə mövcud olmuş süjetlərdən, qollardan düşüb qalmışsa, görünür bir qismi də ya Koroğlu adlı aşıq, 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
Yenicə açılan gülə bənzərsən.*

*Beş yaşından on yaşına varanda
Arıdan saçılmış bala bənzərsən.*

*On dördündə sevda enər başına,
On beşində yavan girər duşuna,
Çünki yetdin iyirmi dörd yaşına,
Boz, bulanıq axan selə bənzərsən.*

*Otuzunda kəklik kimi sökərsən,
İyidlik eyləyib qanlar tökərsən,
Qırxında sən əl haramdan çəkərsən,
Sonası ovlanmış gölə bənzərsən.*

*Əllisində əlif qəddin çəkilər,
Altmışında ön dişlərin tökülər,
Yetmişində qəddin, belin bükülər,
Karvanı kəsilmiş yola bənzərsən.*

*Səksənində sinir yenər dizinə,
Doxsanında qubar qonar gözüne,
Koroğlu der, çünki yetdin yüzünə,
Uca dağ başında kola bənzərsən.*

Koroğlu adından deyilmiş, yaxud yazıya alınmış (Ə.Qaracadağınm XIX əsrin əvvəllərinə aid «Şerlər məcmuəsi»ndə) bu qoşma epos-dastanın hər hansı süjeti, epizodu ilə, çətin ki, bilavasitə əlaqədar olsun, lakin burada əksini tapmış ideya-məzmun bütövlükdə «Koroğlu»nun özünü yetirmiş intibah təfəkkürünün məhsuludur.

Bununla belə, epos-dastanın elə qoşmaları da vardır ki, Koroğlunun xarakterinin, psixologiyasının, yaxud konkret məqamdakı ovqatının bilavasitə təzahürüdür. Buraya xüsusilə döyüşə çağıran «Hoydu, dəlilərim, hoydu!» tipli şerlər daxildir:

*Hoydu, dəlilərim, hoydu,
Yeriyin meydan üstünə!
Havadakı şahin kimi
Tökülün al qan üstünə!*

*Qoyun bədöylər kişnəsin,
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 nəre çəkib» bu gəraylımı oxuyur, yəni həmin şer dastanda Koroğluya aid xarakterik bir əlamət kimi obrazlaşmış «nərə»nin davamıdır.

Hələ qədim türklər döyüşə girərkən bərkdən qışqırır, hay-küy salar, düşməni qorxudardılar, bu ənənə monqol-tatar qoşununda da davam edirdi (təxminən «ura!» çəkmək şəklində). XVI əsrdən sonra özünü düşmən qoşununa vuran igidin nəre çəkməsi (Hoy! Hoy! Hoy!.. Haa! Haa! Hahaa!.. Hey! Hey! Heey... və s.) barədə müxtəlif mənbələrdə geniş bəhs olunur – Koroğlunun nəresi isə daha dəhşətlidir, allah vergisidir...

«Hoydu, dəlilərim, hoydu» tipli qoşmalarla yanaşı, dastandakı hərbə-zorbalar da diqqət çəkir. Hərbə-zorbalar eposun və onun qəhrəmanının xarakterindən irəli gələrək əsərin poetik tipologiyasına əsaslı təsir göstərəcək səviyyədədir; həmin hərbə-zorbaların, demək olar ki, hamısı 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 daldalanıb qorxmasın qandan,
At sürsün, qovğaya mərdana gəlsin!..*

*Koroğlu əyilməz yağtıya, yada,
Mərdin əskik olmaz başından qada;
Nərələr çəkərəm mən bu dünyada,
Göstərrəm məşhəri düşməna, gəlsin!..*

Epos-dastanda əsas yeri döyüşkən əhvali-ruhiyyəli qoşmalar tutsa da, yuxarıda qeyd olunduğu kimi, qəhrəmanların, xüsusilə baş qəhrəmanın psixoloji ovqatını əks etdirən xalq şerləri də müəyyən mövqeyə malikdir:

*Gahgah, paşanın qızı,
Galincən gözlərim səni,
Sabah çıxan dan ulduzu,
Çıxıncan gözlərim səni.*

*Qəbrimi qaz qatı-qatı,
Üstümdə bəzət Qıratı,
Axır bir gün qiyamət
Oluncan gözlərim səni.*

*Koroğlunun yarı göyçək,
Ağ üzünə töküb birçək,
Mədəd eylə, bir əncam çək,
Çəkincən gözlərim səni.*

Eposun baş qəhrəmanının igidliyi, mərdliyi, cəngavərliyi ilə yanaşı incəruhluluğu, həssaslığı, bir sözlə, zəngin daxili dünyası bu və buna bənzər lirik-psixoloji məqamlarda özünün aydın inikasını tapır...

«...Koroğlu baxdı ki, Eyvaz hələ heç ata minməyib. Heç deyəsən, minmək fikrində də deyil. Soruşdu ki:

- Eyvaz, nə gözləyirsən? Niyə minmirsən?

Eyvaz cavab vermədi. Koroğlu bir də soruşdu. Eyvaz yenə də cavab vermədi. Koroğlu üçüncü dəfə soruşanda Eyvaz sazı götürdü. Gözlərini dolandırıb bir dəfə ətrafa baxdı, dedi:

*Uca dağların başında
Ala dəmgil qar görünür.
Mənim bu dəli könlümə
Bir alagöz yar görünür.
Göründü dostumun kəndi,
Əməydim ləbindən qəndi
Açıldı köksünün bəndi,
Qoynunda cüt nar görünür.*

Koroğlu dönüb Eyvazın baxdığı tərəfə baxanda nə gördü? Gördü Hürü xanım qulac saçları töküb gərdəninə, boynunu qoyub çiyinə, 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,*

*Çənlibəldə gəzəmmərəm,
Dünya mənə dar görünür.*

Məsələ Koroğlu üçün lap aydın oldu. Day fikirləşməyə yer qalmadı. Ata bir qırmanc vurdu, Hürünün yanına çatanda əlini uzadıb dik götürdü, qoydu tərkinə, düzəldi yola. Eyvaz da qalxıb atı mindi...»

«Koroğlu»nun poetik strukturca mükəmməlliyini, elastikliyi, intonasiyaca harmonikliyi şərtləndirən səbəblərdən biri epos-dastanın təşəkkül tapıb formalaşdığı dildir – milli intibah dövrünün zəngin ifadə imkanlarını özündə ehtiva etmiş Azərbaycan dilidir, onun (Azərbaycan türkcəsinin) XVII-XVIII əsrlərdə özünü xüsusi şəkildə göstərən improvizasiya potensialıdır ki, bu bərədə, öteri də olsa, ayrıca danışmağa ehtiyac hiss edilir.

«Koroğlu» formalaşdığı dövrün Azərbaycan türkcəsinə məxsus bir sıra xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir – dastanda Koroğlunun özünün məhz Azərbaycan türkcəsində danışdığını, hətta ona yaxın olan Türkiyə türkcəsinə yaxşı bilmədiyini göstərən maraqlı bir fakt – epizod mövcuddur:

...İstanbula gələn Koroğlu bir əfəndiyə xotkarın dilindən belə bir namə yazdırmaq istəyir ki, «bu naməni sənə verən adam mənəm çovuşumdur. Mənəm barigahımda mənə olan hörmət gərək ona da ola». Lakin əfəndi Koroğlunun «dolaşiq adam» olduğunu görüb ayrı şey yazır: «Nigar xanım, bu adam quldurdu. Oraya çatacaq tutub asdırarsan!» Koroğlu, əfəndinin gözləmədiyi halda, kağıza alıb baxır və deyir: «Sən elə bilmə ki, mən savadsızam. Mən dedim sən yazasan ki, **sizin dilinizdə** olsun. Al düzəlt!»

Koroğlu «sizin diliniz» dedikdə Türkiyə türkcəsinin İstanbul şivəsini nəzərdə tuturdu... Öz dili isə: heç şübhəsiz, Azərbaycan «Koroğlu»sunun dili – Azərbaycan türkcəsi idi.

«Koroğlu»nun dili sadəcə xalq danışiq dili deyildir – xalq danışiq dilinə əsaslanan, xüsusi üslub tipologiyası ilə seçilən folklor (daha dəqiq desək, aşiq!) dilidir ki, o, zəngin linqvopoetik ifadə imkanlarına malikdir – bu baxımdan bir sıra dil məqam-fiqurlarını nəzərdən keçirək. Onlardan biri müqayisədir...

Müqayisə Azərbaycan, ümumən türk dastan-eposları üçün olduqca səciyyəvidir və həmin müqayisələrdə əsərin yaranıb formalaşdığı dövrün bədii zövqü, estetik xarakteri təzahür edir – «Koroğlu»dakı müqayisələr (geniş mənada 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 bağrını 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, tərənəmzə daşam, Fərhad külüngünü çala qoymaram; Adli-sanlı dəlilər hamısı yan-yanə düzülüb qurbanlıq mal kimi yatır; Tökülbüdü qaş-qabağın, Boranmı, qışdımı nədi?; Koroğluyam, qoç oğluyam, qoçam mən; havada dövr edən tərən quşam mən, Sarlar Nigarımı ala qoymaram; Çaqqal əniyi qurd olmaz, Yenə qurd oğlu qurd olu; Çənlibeldən səni deyib gəlmişəm, Alma gözlüm, qız birçəklim Qırat, gəl!; Hansı igidin sonu yoxdu, Ocaq yanar, daş inildər; Sınəsi döşəkdi, məməsi balış; Qarşu 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 bənzədilir ki, bu müqayisənin dərin tarixi-mifoloji kökləri vardır:

*Koroğlu deyiləm, ona timsalam,
Həm Rüstəmü Zalam, həmi Salsalam,
Neçə xotkarları taxtından salan,
Qənimlər üstündə ulayan mənəm.*

Yaxud:

*Bir ac qurdam, gəldim bura
Əyri qılinc boynun vura...*

Yaxud da:

*Osmanlı qoşunu gəlir qurd kimi,
Var get, əcəm oğlu, durma bu yerdə...*

«Koroğlu»dakı müqayisə – metaforlaşdırma sənətkarlığının yüksəkliyini «düşmənin gəldiyi» məlumatını vermək üçün işlədilən aşığdakı bənzətmə – obraz da təsdiq edir:

*Dağlara düşüb alaca,
Payızdımı, yazdımı ola?
Deyəsən qurd-quş hərlənir,
Qarğadımı, qazdımı ola?..*

Dastanın dilindəki poetik nəfəs genişliyi – improvizatorluq həmin dastanı yaradan xalqın dil-üslub (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 vermədən aydın şəkildə müəyyənləşdirir. Məsələn, «...Keçəl Həmzə sayılmayan, urvatı olmayan bir adam idi. Məscidə qoymazdılar ki, başmaq oğurlayar, tövləyə qoymazdılar ki, quşqun oğurlayar. Keçəl Həmzə keyf məclisi başlananda gəlib bir təhər özünü salmışdı içəriyə ki, qarnını doyursun...» «Keçəl Həmzə çarığını geydi, patavasını bərkitti, dəstərxanına bir-iki çörək qoyub belinə bağladı, düşdü yolun ağına...» «...Bunu deyib Keçəl Həmzə elə ağladı, elə ağladı ki, gözünün yaşını bıldır-bıldır tökdü. Koroğlunun keçələ yazığı gəldi».

Yaxud:

«Koroğlu Qıratı nalbəndin qabağına çəkəndə Dəmirçioğlu dükanın içində idi. Baxdı ki, atasının yanına bir müştəri gəlib, paltarından çodara oxşayır, amma sir-sifəti lap pəhləvan sir-sifətidir. Dəmirçioğlunun müştəriyə quşu qondu. Amma elə ki Koroğlu başladı nalbəndlə zarafat eləməyə, nalları əzib geri qaytarmağa, Dəmirçioğluna xoş gəlmədi. Bir istədi ki, çıxıb onun cavabını versin, sonra lənət şeytana deyib gözlədi ki, görsün işin axırı nə olur».

Birinci təsvirdə – Keçəl Həmzənin, ikinci təsvirdə isə Dəmirçioğlunun xarakterindən aparıcı əlamətlər görürük: belə məlum olur ki, Keçəl Həmzə – şərəfsiz, kələkbaz, layiq olmadığı mərtəbəyə can atan, məqsədinə çatmaq üçün hər cür alçaqlığa gedəndir... Dəmirçioğlu isə yersiz zarafatı göturməyən, təhqir olunmasına imkan verməyən, şərəf və ləyaqətini gözləyəndir...

«Koroğlu»da təsvir bir sıra hallarda müqayisələrlə gedir: «Koroğlu getdi fikrə. Qalın qaşlar çatıldı. Alın elə qarışdı, elə qarışdı ki, qaşlar bir-birinə söykəndi. Gözlər, elə bil, hərəsi bir dənə durğun gölə döndü. Üzünə-gözünə qaranlıq çökdü. Nigar baxdı ki, Koroğlu bir təhər oldu. Elə bil ki, dünyanın bütün dərdi, qəmi onun üstünə töküldü. Yanaşdı onun əlindən tutdu. Baxdı ki, yox, Koroğlu özündə-sözündə deyil».

«Koroğlu»da məcaz-metafora sistemi, əslində, bilavasitə dastanın təşəkkül tapıb formalaşdığı dövrün Azərbaycan türkcəsinin məcaz-metafora sistemidir. Hər hansı epos kimi «Koroğlu» da yarandığı dilin yalnız bədii-estetik gücünü deyil, fəlsəfi qüdrətini, etnoqrafik xüsusiyyətlərini də bütün miqyası ilə əks etdirir. Dastanın dilində işlənən atalar sözləri, məsəllər, etnoqrafik frazeologiya və leksika həm kəmiyyətə, həm də keyfiyyətə zəngindir.

«Koroğlu»nun sintaksisi ümumən türk dastan sintaksisi üçün xarakterik olan mükəmməl bir harmoniyaya malikdir ki, bunu yaradan müxtəlif miqyaslı təkrarlar, paralelizmlər, 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 İstanbula da çatmışdı».

Yaxud: «Bu paşalar üçü də çoxbilmiş, hiyləgər adamdılar. Biri-birinə bac-xərac verən deyildilər. O ki Hasan paşa idi, istəyirdi ki, Ərəb Reyhanla Bolu bəyi qızıdırıb 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, hamıdan qabaq özü gedib, işi də təkbaşına özü görsün ki, o biri paşaların adı çıxmasın. Odu ki, Hasan paşanın məclisindən mürəxxəs olub Ərzincana çatcaq, dayanmayıb başladı yol tədarükü görməyə. De bir gün, iki gün... elə ki, hər şey hazır oldu, qoşun götürüb Çənlibelə tərəf yola düşdü».

*Axır əcəl gəldi, yetdi, hay, haray!..
Çəkdiyim qovğalar bitdi, hay, haray!..
Tüfəng çıxdı, mərdlik getdi, hay, haray!..
Mənmi qocalmışam, ya zəmanəmi?..*



«Koroğlu» dastanı təşəkkül tapdığı dövrdən bugünə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının (xüsusilə aşıq sənətinin) möhtəşəm əsərlərindən biri kimi milli mədəniyyətin etnik əsaslar üzərində daha möhkəm dayanmasında, inkişaf edib zənginləşməsində heç bir digər əsərlə müqayisəyə gəlməyən bir ictimai-estetik mövqeyə, nüfuza malik olmuşdur.



QAÇAQ DASTANLARI

Azərbaycanın Türkmənçay müqaviləsi ilə rəsmiləşən ədalətsiz tarixi bölgüsü elə həmin illərdə çox sürətlə cənubda İran daspotizminin, Şimalda isə rus imperiyasının müstəmləkə dayaqlarını möhkəmlətdi. Azadlıqsevər xalqın silah tutan qoluna buxov vuruldu, sazlı-sözlü dünyasına vətən və ayrılıq, həsrət hüznü hakim oldu.

Rus imperiyası Şimali Azərbaycanda özünün yeni inzibati-ərazi bölgüsünü tətbiq etdi, güclü idarə aparatını, polis rejimini yaratdı. Müstəqillik ideyaları yaddaşlardan silinməyə, Rusiyaya əbədi təbəçilik psixologiyası təbliğ olunmağa başladı. Əsrin ortalarında artıq imperiya Azərbaycanda özünün müstəmləkə siyasətini bütövlükdə bərqərar etmiş və yerli hakim təbəqələrin köməyi ilə güclü idarəçilik sistemini yaratmışdı.

Əsrlərdən bəri cürbəcür talanlara, işğallara, daxili çekişmələrə və xanlıqlararası ziddiyyətlərə məruz qalıb var-yoxdan çıxan xalq yeni məhrumiyyətlərə düşər oldu.

İşğal və müstəmləkə əhvalı xalqın müstəqil və azad yaşamaq istəyən məğrur və cəsur oğullarını heç də tamamilə diz çökdürə bilmirdi. İmperiya idarəçiliyini, dini və milli heysiyyətə toxunan çarizm qayda-qanununu, köləlik, ələbaxımlıq təlqin edən məkrli milli siyasəti qəbul etməyən bahadirlər silaha sarılaraq Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində milli-azadlıq, qurtuluş mübarizəsinə qalxdılar. Rus istilasına qarşı Ümumqafqaz mücadiləsinin tərkib hissəsində yer alan Azərbaycan qaçaqçılıq hərəkatı çar rejiminə ağır zərbələr endirirdi.

Sözügədən mərhələdə milli-azadlıq hərəkatının özünəməxsus mərhələsi kimi formalaşan qaçaqçılıq xalqın qeyrət, namus, mərdlik, igidlik simvoluna çevrildi. Geniş xalq kütlələri tərəfindən təqdir olunaraq həqiqi bahadirlər örnəyi sayılan bu hərəkatın ayrı-ayrı nümayəndələri haqqında xalq özünün ürək sözlərini əfsanə, rəvayət, nəğmə və dastanlar vasitəsilə dilə gətirdi. Qaçaqqların qəhrəmanlığı aşiq repertuarlarında geniş yer tutdu. Adı dillərdə gəzən məşhur qaçaqqların adına çoxsaylı nəğmə və rəvayətlər, dastanlar qoşuldu. Xalq qəhrəmanı Molla Nurun, Qaçaq Nəbinin, Qaçaq Kərəmin, Qara Nağının, Dəli Alının, Qaçaq Süleymanın, Qaçaq Tanrıverdinin və onlarla başqaları-

nın qəhrəmanlıq və şücaətləri yaddaşlarda nəğməyə, rəvayət və dastanlara çevrilib yaşadı.

Qaçaq hərəkatı ilə bağlı el şairləri, sinədəftər söz biliciləri və ustad aşıqlar tərəfindən yaradılmış xalq mahnıları, el söyləmələri, aşiq rəvayətləri tədricən müəyyən bir süjet ətrafında cəmləşərək dastanlaşma prosesi keçirmişdir. XIX əsrdə yazılı ədəbiyyat istiqamətinin güclənməsi və bu səbəbdən də dastançılıq ənənəsinin nisbətən zəifləməsi bu qəbildən olan dastanların Dədə Qorqud boyları, Koroğlu qolları səviyyəsində poetik əzəmət qazanmasına imkan verməmişdir. Buna görə də qaçaq dastanlarında qəhrəmanlıq dastanlarının epik mətni üçün səciyyəvi olan təxəyyül obrazlaşmaları, monumental bahadırılıq səhnələri, qeyri-adi situasiyalarda göstərilən igidliklər o qədər də qabarıq deyildir. Lakin bütün bunlar qaçaq dastanlarının tarixi-bədii, estetik dəyərini heç də azaltmır, onlar xalqımızın qəhrəmanlıq tarixinin böyük bir dövrünü əks 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 şəraitdəki ifadəsi idi.

Azərbaycan qaçaqçılıq hərəkatının ilk epik təcəssümü «Molla Nur» dastanında öz əksini tapmışdır. XIX əsr Şirvan aşiq mühitinin görkəmli nümayəndəsi olan Xaltanlı Tağının 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 repertuarda yaşamışdır. İlk dəfə 1975-ci ildə Dərbəndə folklor ekspedisiyası zamanı yazıya alınmış və nəşr edilmişdir [375]. Bu kiçik nəşrdən 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 Rəngidar kəndində Aşiq Haşımın yazıya alınmışdır.

Dastanda təsvir olunan hadisələr əsasən Dərbənd və onun ətrafında baş verir. Molla Nurun uşaqlığı və gəncliyinin ilk epizodları dastanın əvvəlində verilir. Burada Aysoltan – Molla Nur məhəbbət xətti, Hacı İbrahimxəlil – Molla Nur dostluğu və habelə çar generalı ilə Molla Nurun qarşılaşdığı epizodlar bu xalq qəhrəmanının həlim təbiətini, dönməz iradəsini, xalqın azadlıq mübarizəsinin təmənnasız müdafiəçisi olduğunu göstərir.

Atasını və qayınatasını öldürən pristavı meydanda qətlə yetrib qaçaqlığa başlayan Molla Nur ədalətsizliyə və ictimai bərabərsizliyə qarşı mübarizəyə qalxır.

Molla Nur tarixi şəxsiyyətdir. Lakin o, bu günümüze xalqın bədii yaradıcılıq kamalı ilə qüvvətli şəkildə cilalanmış dolğun bədii obraz kimi gəlib çatmışdır. Xalq Molla Nur obrazını folklor təxəyyülünün gücüylə yüksək mənəvi keyfiyyətlərə, cəngavər əxlaqına malik el qəhrəmanı səviyyəsinə qaldırmış, onu milli mənafeyi, el namus-qeyrətini çəkən, vətəninin hər qarışına dərin məhəbbət bəsləyən yenilməz bir bahadır kimi yüksəltmişdir. Dastanın müxtəlif aşiq repertuarlarında yaşayan bütün variantlarında Molla Nur xalqının adət-ənənə-sini, əxlaq normalarını yüksək tutan el qəhrəmanı kimi təqdim edilir.

Mülkədar və çar jandarmı dərəbəyliyinə hökm sürdüyü bir ərəzidə Molla Nur əslində uzun illər qayda-qanun yaratmış, sadə xalqın, məzlum camaatın haqq və hüquqlarının əsl müdafiəçisi kimi tanınmışdır. Molla Nur daim ədalətli bölgünün tərəfdarı olmuşdur. O, xalqın dilənçi vəziyyətinə ürəkdən acımış, onu yaxşılaşdırmağa çalışmışdı. Molla Nur ədalətsiz torpaq bölgüsünün qatı əleyhdarı idi. Eposun bir yerində qışın çilləsində təhkimli kəndlisi Pırveliyə taxıl verməyib onun on beş baş külfətini acından öldürəcəyi ilə qürrələnən Mahmud ağa ilə Molla Nurun qarşılaşdığı epizod bu baxımdan çox ibrətamizdir:

«Molla Nur:

- Mahmud ağa, Pırveli on beş ildir sənənin əkinini becərir. Elə-dirmi?

Mahmud ağa:

- Elədir.

- Bəs onda heç insafdandımı ki, qışın bu çilləsində, yerdə beş qarış qar olanda sən onu qapılara salıb naçar qoymusan?

- Bilirsən, Molla Nur, sən mərd adamsan, sözün düzündən xoşun gəlir. Ona görə də sənə sözün düzünü deyəcəyəm. Bu Pırveli mənə keçən payız yarım səkləm çodar borclu qaldı. Dedim ədə, köpəkoğlu, çodarı gətir. Dedi gətirəcəm, ancaq gətirib çıxarmadı. Mən də üstünü vurmadım. Onun bax bu gününü gözlədim. İndi gərək Pırveli öz küçükləri ilə samanlığında acından köpsün, başqalarına bu görk olsun. Bir də cürət eləyib belə qələt eləyən olmasın.

Molla Nur:

- Sənənin əlli quyu taxılın var. De görüm, onlardan neçəsi sənənin külfətini yaza çıxardar?

Mahmud ağa:

- Külfətim üçün unnuğumu çəkib qoymuşam. Bunların beşi də toxumluqdur, qalanı satdıq. Sabah-birisi gün arandan kirşələrlə gəlib satlıq taxıl axtaracaqlar. Onda buğda quyularımın ağzı açılacaq...

Molla Nur:

- Yox, sənənin taxıl quyularının ağzı indi açılacaq...

Sonra Molla əmr elədi ki, Mahmud ağanın əlli taxıl quyusu açılıb kəndlilərə paylansın. Quyuların ağzı açılarda sarı buğdanın ətri şaxtının soyuq sızığına qarışdı...»

Göründüyü kimi, Molla Nur kəndliləri torpağın sahibi kimi tanıyır, istəyirdi ki, torpağı əkib-becərən onun xeyrini görsün.

Molla Nur Azərbaycanda qaçaqçılıq hərəkatının ilk görkəmli başçılarından biri, bəlkə də birincisi kimi çox geniş miqyasda şöhrətlənmiş, onun rəhmdilliyi, alicənablığı Qafqaza gəlib-gedən bir çox demokratik baxışlı yazıçı və ziyalıların diqqətini cəlb etmişdi. Pristav və generalın rus əsgər dəstələri ilə mərdi-mərdanə döyüşən, tutduğu haqq-ədalət yolundan əl çəkməyəcəyini dönə-dönə bəyan edən Molla Nurun cəsarət və mətanəti onlarda qibtə doğurmuşdu.

Tarixi faktlar göstərir ki, rus yazıçısı A.A.Bestujev-Marlinski Qafqazda hərbi xidmətdə olarkən Molla Nurla görüşmüşdür. Ədib özünün «Quba yolu» əsərində bu ərazidə böyük şöhrət və hörmət sahibi olan Molla Nurun xalq qəhrəmanı mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərindən söz açmışdır.

A.A.Bestujev-Marlinskinin bu şöhrətli xalq qəhrəmanının qoçaqlıq fəaliyyətinə həsr etdiyi başqa bir əsəri isə elə «Molla Nur» povestidir. A.A.Bestujev-Marlinski Molla Nurun simasında əslində Azərbaycanda milli zülmə və müstəmləkə əsarətinə qarşı etirazın canlı obrazını yaratmışdır. O, haqlı olaraq bu igid cəngavərin xalq arasında əfsanəvi bir qəhrəman kimi tanındığını və haqqında qürur doğuran rəvayətlər, nəğmələr söyləndiyini ayrıca vurğulamışdır.

Molla Nur haqqında rəvayətlər xalqın şifahi yaradıcılığında hələ qəhrəmanın öz sağlığında dastanlaşmış, rus yazıçılarının əsərləri vasitəsilə Rusiyaya, oradan da bütün dünyaya yayılmışdır. Milli ifaçılıqda, xüsusilə Şirvan aşıqlarının repertuarında hələ yaşamaqda olan «Molla Nur» Azərbaycanda milli-azadlıq hərəkatının yeni mərhələsi olan qaçaqçılığın meydana gəlməsi və həmin hərəkatda xalq qəhrəmanının rolunu öyrənmək baxımından böyük əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycanda qaçaqçılıq hərəkatının tanınmış nümayəndələrindən biri də Qaçaq Nəbidir. Qaçaq Nəbi tarixi şəxsiyyət kimi mülkədar-kəndli münasibətlərinin kəskinləşməsi dövründə fəaliyyət göstərmiş, ictimai ədalətsizliyə, milli zorakılığa və çarizmin müstəmləkə siyasətinə qarşı çıxmışdır. O, hakim təbəqələrə qarşı bərişməz mövqə tutmuş, çarizmin mürtəce siyasətinə, mülkədar ağalığı qaydaları əleyhinə mübarizə aparmışdır.

Aşiq məclislərində 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. 7a-

man keçdikcə bu nümunələr peşəkar ifaçıların repertuarında yeni yaradıcılıq mərhələsi keçib dastanlaşmışdır.

«Qaçaq Nəbi» qəhrəmanlıq nəğmə və rəvayətlərinin toplanmasına keçən əsrin ikinci yarısından başlanmışdır. İlk nəğmələr «Kavkaz» qəzetində, sonralar isə SMOMPK məcmuəsində dərc edilmişdir.

«Qaçaq Nəbi» rəvayətləri və nəğmələri sonrakı illərdə Qafqaza gələn bir sıra səyyahların, qafqazşünasların diqqətini cəlb etmiş, onlar bu böyük xalq qəhrəmanının adı ilə bağlı nəğmələri Tiflisdə və Rusiyada müxtəlif qəzet və jurnallarda nəşr etdirmişlər.

Azərbaycan folklorunun XIX əsr toplayıcılarından biri, Qori seminariyasının məzunu P.V.Vostrikov hələ tələbə ikən ilk dəfə olaraq «Qaçaq Nəbi» dastanını toplamağa cəhd etmiş, dastandan yazıya aldığı kiçik bir parçanı şer nümunələri ilə birlikdə SMOMPK məcmuəsində dərc etdirmişdir [399]. Bundan sonra «Qaçaq Nəbi» dastanının ayrı-ayrı parçaları «Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuəsində, «Revolüüie i kulğtura» jurnallarında dərc olunmuşdur.

«Qaçaq Nəbi» nəğmə və rəvayətləri 30-cu illərdə «Azərbaycan kolxozçusu» qəzetinin müxtəlif saylarında da çap edilmişdir [379].

«Qaçaq Nəbi» dastanı istiqlal məzmunu daşdığı üçün mühacirət folklorşünaslığının da diqqətini çəkmişdir. Belə ki, 1928-ci ildə əslən Gəncədən olan professor Əhməd Cəfəroğlu «Qaçaq Nəbi»ni Türkiyədə müəyyən parçalar halında nəşr etdirmiş və onun haqqında məqalə 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 yazıya alınmasına təşəbbüs göstərilmişdir. Ədəbiyyatşünas alim Muradxan Cahangirovun xidməti sayəsində eposun 232 səhifəlik aşiq variantı yazıya 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 hekayət təsiri bağışlayır, bəzisi isə bir-birini tamamlayır.

Hər bir qol peşəkar ifaçılıq tələbinə uyğun gəlir. Aşiq hadisənin müəyyən təhkiyə mərhələsində müxtəlif poetik improvizələrə qaçır, çalır, oxuyur, fikri obrazlı şəkildə ifadə etməyə cəhd göstərir. Qollar ümumilikdə Qaçaq Nəbi hərəkətini müəyyən tarixi xronologiya üzrə izləyir. Baş qəhrəmanın psixoloji yüksəlişi, onun daxili aləmi, düşüncəsi və iztirabı, həsrəti dastanda mərhələ-mərhələ açılır. Hadisələr Qaçaq Nəbinin ölümü ilə tamamlanır. Oğuz qəhrəmanlıq eposunun

qəhrəmanın doğulması, igidliklər göstərməsi və mübarizənin sonunu əks etdirmək ənənəsi burada əsasən gözlənilir.

Dastan müxtəlif təbiətli, müxtəlif səciyyəli surətlərlə zəngindir. Böyük əksəriyyəti kəndli surətləri təşkil edir. Onların bir çoxunu bütün var-yoxu əlindən çıxmışdır, ağaların bir parça çörəyinə möhtacdırlar. İdarəetmə quruluşu bu kəndliləri kölə halına salmışdır. Lakin onlar qürurunu, mənliyini, namus və ləyaqətini qorumağı bacarır, bəyə, kəndxudaya, ağaya, çar çinovniklərinə etina etmirlər.

Dastandakı mənfəi surətlər – çar məmurları, pristavlar, bəy və mülkədarlar da aşıq repertuarında yenidən işlənmiş, mənsub olduqları zümrənin mənəvi-əxlaqi dünyagörüşünü bütövlükdə əks etdirməkdədirlər. Onların bir çoxu yeri gəldikdə Qaçaq Nəbinin dəstəsi ilə ölüm-dirim mübarizəsinə girir, canlarını fəda etməkdən çəkinmirlər. Bu, aşıq yaradıcılığı üçün ənənəvi metoddur. İstər «Kitabi-Dədə Qorqud»da Qazan xan, istərsə də «Koroğlu»da Koroğlu və dəliləri qüdrətli düşmən qüvvələrinə qarşı vuruşurlar.

Şöklü Məlik, Ərəb Reyhan, Bolu bəy kimi qüvvətli düşmən obrazları «Qaçaq Nəbi»də olmasa da buradakı mənfəi surətlər dastanın poetik ifaçılıq imkanları səviyyəsində ənənəvi mübarizə xəttini qoruyub saxlamağa imkan verir.

Qaçaq Nəbi XIX əsrin 70-ci illərindən mübarizəyə qoşulmuş və ömrünün sonuna kimi bu hərəkətin başçılarından olmuşdur. O, 1854-cü ildə indiki Qubadlı rayonunun Aşağı Mollu kəndində anadan olmuşdur.

Qaçaq Nəbinin atası Alo yoxsul kəndli olmuş, böyük külfətini çətinliklə dolandırmışdır. Nəbi ailənin səkkizinci uşağı idi.

60-cı illərin əvvəllərində güzəranı daha da ağırlaşan Alo kişi Nəbini dövrünün qabaqcıl baxışlı adamı olan Kərbəlayı Məhəmmədin qapısına nökrə verir. Kərbəlayı Məhəmməd Nəbiyə öz övladı kimi baxır. Lakin açıqgözlü Nəbi məhz Kərbəlayının evində qaldığı illərdə çarizmə nökrəçilik edən pristav və ağaların, çar məmurlarının mənəvi puçluğunu, zəhmətkeş xalqın qatı düşməni olduğunu dərk edir.

70-ci illərin ortalarında Nəbi çar məmurları ilə kəskin şəkildə üzü-üzə gəldikdən sonra qaçaqçılığa başlayır. Əvvəlcə Zəngəzur dağlarında məskən salan Nəbi çox keçmədən geniş bir ərazidə şöhrətlənir, onun ətrafında xalqın ən igid, cəsur oğulları toplaşır.

Qaçaq Nəbi hərəkətinin 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 illərdə Nəbi hərəkətinin ləğvi üçün rus generalları böyük ciddi-cəhd göstərmişlər.

Milli dastançılıq ənənəsinə uyğun olaraq «Qaçaq Nəbi»ni yaradan improvizatorlar dastanı Qaçaq Nəbinin dünyaya gəlməsi, uşaqılıq və gənclik illərinin təsviri ilə başlayırlar. Elə aşıq təhkiyəsinin lap əvvəlində Azərbaycan kəndində hökm sürən siyasi vəziyyət, kəndlilərin alın təri ilə əkib-becərdiyi məhsula göz dikən hampaların, qazıların mənəvi-əxlaqi dünyası özünü büruzə verməyə başlayır: «Ustad deyir ki, Zəngəzur mahalında rəncbər Alonu tanımayan yox idi. Elə ki, yaz gəldi rəncbər Alo mehrini salardı çöllərə. Bəylər, hampalar, qazılar dayanardılar qapısında növbəyə. Hamı istərdi ki, torpağa toxumu rəncbər Alo səpsin. Deyirdilər ki, əli bərəkətlidir, torpağa atdığı bir dən bir çuval olur. Odur ki, varlı-karlı Zəngəzurda kim vardı, hamı taxılını Aloya səpdirdi. Alo da taleyindən naşükür deyildi. Qazılar, hampalar, azdan-az, çoxdan-çox Alonun yolunu görər, onu ac qoymazdılar. Alonun evində heç nə olmasa da, arpadan-buğdadan həmişə tapılardı. Arvadı gözəl ətirli çörəklər bişirər, köç-küflət birtəhər qışı yaz, yazı payız edərdi. Alonun külfəti də böyükdü. Üç oğlu, yeddi qızı vardı». «Günlərin bir günündə soyuq bir qış axşamı Gözəl keçiləri yemləyib evə gələndə istədi Aloya nəsə bir söz desin. Amma kişini qanıqara görüb mətləbi açmadı. Amma Alo da arif adam idi. Axşam ocaq qırağında oturan vədə Gözəlin üzünə mənəli-mənəli baxıb dedi:

- Arvad, sözlü adama oxşayırsan, olmaya yenə...

- Hə, a kişi, yenə...

Bu söhbətdən xeyli keçdi. Gözəlin genə bir oğlu oldu. El-camaat Alonun qaranlıq daxmasına yığışdı, 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. Aşıq elə bil ki, «Qaçaq Nəbi»ni improvizə edərkən özünün yaradıcılıq imkanlarını, axtarışlarını sınaqdan keçirir. Nəbinin qəhrəman obraz kimi yüksəlişini zəngin bədii detallar, canlı həyat lövhəsi ilə əks etdirir.

Milli eposlarda improvizatorlar həmişə xalqın içərisindən çıxmış bahadırları istismar dünyasının tiranlarına, şahlara, hökmdarlara qarşı qoyurlar. Demək aşıqlar «Qaçaq Nəbi»ni yaradarkən elə süjet və motivlərə istinad etmişlər ki, onlar milli yaradıcılıqda müxtəlif repertuarlarda yaşamış və dastanlaşmışdır. Bu, eyni zamanda belə bir həqiqəti də təsdiqləyir ki, «Qaçaq Nəbi» süjeti yüksək professionallıq ənənəsi olan improvizatorların yaradıcılığında dastanlaşmış, bu süjetin müxtəlif qollarının, nəğmələrinin yaranmasında peşəkar nəğməkarlar iştirak etmişlər. Bu nəğməkarların hər biri aşıq sənətinin, milli improvizatorluğun peşəkar ustaları olmuşdur.

Qaçaq Nəbinin qəhrəman obraz kimi epikləşməsində XVII əsr milli improvizatorluq ənənələrindən istifadə olunduğu nəzərə çarpır.

Məsələn, Koroğlu qəhrəmanlığını Qırat, Çənlibel, Misri qılınc tamamladığı kimi, Qaçaq Nəbi igidliyini də Bozat, «Aynalı tüfəng» və Zəngəzur dağları həmin epik vüsətə qaldırır.

Dastanda Kərbəlayı Məhəmməd Nəbiyə silah və at verib deyir:

«-Bu elə bir tüfəngdir ki, düşməni özünə çəkir, bundan çıxan güllə hədəfdən yan keçməyib. Bir halda ki, Zəngəzur dağlarına çəkilirsən, bu «Aynalı» tüfəngi də sənə verirəm. Bir də, ay oğul, töylədə bir boz dayça var, hələ yüyənə düşməyib. Unutma ki, bu adi dayça deyil, Boz at nəslindəndir, dəryadan çıxmış madyanla çöl aygırından törəyib. Boz at səni heç vaxt darda qoymaz».

Göründüyü kimi, milli dastançılıq ənənəsindən fəal şəkildə bəhrələnmə burada özünü aydın göstərir. Aşıqların bu epizodda «Koroğlu» yaradıcılıq ənənələrindən bəhrələnməsi, Qaçaq Nəbinin də Koroğlu kimi dağlar qoynunda sığınacaq tapması ənənəvi motivlərin yeni-yeni transformasiyalarıdır.

XIX əsr aşıq yaradıcılığında qəhrəmanlıq süjetləri əsasən qaçaqların ömür və mübarizə yolunun təsvir-tərənnümünü əhatə edir. Əvvəlki tarixi mərhələlərin qəhrəmanlıq motivləri mövcud vəziyyətə uyğun yeni tarixi məzmun çalarları ilə ortaya çıxır. Bu sırada 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 gerçəkliyin yenilməz qəhrəmanı kimi obrazlaşdırır:

*Nəbi bir igiddir, düşübdür qaçaq,
Qardaşı Mehdidi, özündən qoçaq.
Qoburnat əlində olubdur naçaq,
Mahalda deyirlər qaçaqdır, Nəbi,
Arvadı özündən qoçaqdır, Nəbi!*

Xalq nəğməkarlarının qoşduğu bu nəğmədə Qaçaq Nəbinin haqq işi uğurundakı mübarizəsi ənənəvi dastan motivi olmaqla bərabər, həm də XIX əsr qaçaqlıq hərəkatından gələn tarixi gerçəkliyin ifadəsidir.

XIX əsr qaçaqlıq hərəkatı dövrünün diqqət çəkən dastanlarında biri də «Qaçaq Kərəm»dir.

Qaçaq Kərəm də tarixi şəxsiyyətdir, 1860-cı ildə Qazax qəzasının Qıraq Kəsəmən kəndində anadan olmuş, 80-ci illərdən qaçaqlıq hərəkatına qoşulmuş, Qafqazda böyük şöhrət qazanmışdır. Əsrin axırlarında Qaçaq Kərəm çar general-qubernatorunun ciddi söyləri sayəsində üzə çıxmış, imperator Qaçaq Kərəmin günahını bağışlamış və beləlik-

lə Qaçaq Kərəm qaçaqlığı yerə qoymuş və Cənubi Azərbaycana köçmüşdür. Burada 1909-cü ildə öz əcəli ilə vəfat etmişdir.

Qaçaq Kərəmin atası da dövrünün açıqgözlü adamlarından olmuş, yerli hampalar və bəylər ondan ehtiyat etmişlər. El arasında İsgəndər Mollazoğlunun böyük hörməti olduğunu gören bəylər müxtəlif yollarla uzun müddət onu aradan götürməyə cəhd göstərmişlər. Kəndxuda Ağalar bəy nəhayət İsgəndər Mollazoğlunun üstünə at oğurluğu atdırıb onu Sibirə sürgün etdirmişdir. Lakin İsgəndər yolda qaçıb geriye gəlmiş, kəndxudanı və onun əlaltılarını öldürüb qaçaqlığa çıxmış, bir müddət bəylərə və mülkədarlara divan tutmuşdur. 1884-cü ildə çar kazakları tərəfindən döyüşdə öldürülmüşdür.

Atasının ölümündən sonra Kərəm daha Qıraq Kəsəməndə qala bilmir. Çünki çar çinovnikləri onu təqib etməyə, necə olursa-olsun Kərəmi də öldürməyə çalışırlar. Lakin Kərəm cəld tərpənir. Gecə onu öldürmək istəyən strajnik A.Qribenkoni öldürüb kənddən qaçaq düşür.

Çox qısa bir müddətdə Kərəm məşhur bir qaçaq kimi el arasında ad çıxarmış, adına nəğmələr qoşulmuşdur. Aşıq yaradıcılığında uzun müddət Qaçaq Kərəmin adı hörmətlə çəkilməmiş, onun şərəfinə rəvayətlər, dastanlar söylənmişdir.

«Qaçaq Kərəm» haqqında dastanın epik əsasları el söyləmələri şəklində hələ onun mübarizə illərində yaranmışdır. Bu rəvayət və söyləmələr aşıqların repertuarında müxtəlif variantlarda yayılmış və tədricən dastanlaşma prosesi keçirmişdir. Qaçaq Kərəm haqqında yaranmış rəvayət və söyləmələrdə o, mərdlik, əyilməzlik və ədalət mücəssəməsi kimi vəsf edilmişdir. Kərəm haqqı tapdalananların, nahaqdan incidilib alçaldılanların müdafiəçisi, onların himayədarı 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. «Kərəmlə Zalı xan» adı altında yazıya alınmış bu mətn rəvayətlər, söyləmələr toplusunu xatırladır, burada ənənəvi dastan strukturu o qədər də gözlənilmir. Görünür, H.Əlizadənin əldə etdiyi bu variant aşıq repertuarındakı bitkinləşməmiş mətnidir. Ola da bilər ki, Aşıq Qul Vəlinin fərdi repertuarında mətnin dastan variantı yox, rəvayət şəklində öz əksini tapmışdır.

Dastanın «Kərəm xan Sərtib» adlı başqa bir variantı SSRİ xalq artisti Bülbülün rəhbərliyi altında 1937-ci ildə Nuxa (Şəki) rayonuna getmiş folklor ekspedisiyasının üzvləri tərəfindən yazıya alınmışdır.

¹ Əlyazma Azərbaycan MEA Memarlıq və İncəsənət institutunun arxivində saxlanılır.

Dastanı Aşiq Şirin İsmayılov söyləmişdir.¹ Əlyazmanın üstündə belə bir qeyd vardır: «Kərəm xan Sərtib» dastanını Aşiq Şirin Aşiq Məhəmməddən öyrənmişdir. «O, Zərzibilli (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 əsrdə, həm də əsrimizin əvvəllərində milli repertuarda ifa edilmişdir. İncilabın qələbəsindən sonra da bu yaradıcılıq prosesi davam etmiş və 1920-ci ildə Aşiq Hüseyn tərəfindən dastanın yeni bir variantı yaradılmışdır. Bu variant uzun müddət şifahi repertuarda yaşamış və altmışıncı illərin əvvəllərində folklor ekspedisiyası zamanı folklorşünas R.Rüstəməzadə tərəfindən yazıya alınmışdır [449]. Dastanın son variantlarından birini də Qazaxda yaşayıb-yaratmış el şairi Qəmli Söyün (1863-1984) yetmişinci 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 mühitinə mənsub olan Aşiq 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 yığcam şəkildə aşıqlar tərəfindən ifa edilmiş, ayrı-ayrı aşıqlar Qaçaq Kərəmin müxtəlif qəhrəmanlıq nəğmələri ilə onun göstərdiyi igidlikləri müşayiət edən rəvayətləri birlikdə oxumuşlar.

Dastanda «Kərəm və İsgəndər», «İsgəndərin vəziyyəti», «Kərəmlə Güllünün hekayəti», «Kərəmin qaçaq düşməsi», «Kərəmlə İsrail ağa», «Kərəmin Qarabağa getməsi», «Samur görüşü», «Kərəmin Şabran döyüşü», «Kərəm Şahdağda», «İsrafil ağanın xəyanəti», «Kərəmin ölümü» kimi qollar Qaçaq Kərəmin məhdud bir ərazidə yaşayan qaçaq deyil, bütün Azərbaycanda və Dağıstanda, eləcə də Rusiyada şöhrətlənən igid bir cəngavər olduğunu göstərir.

Mövzusu XIX əsrin qaçaq hərəkatından götürülmüş «Qaçaq Kərəm» ümumilikdə qaçaq hərəkatının ümumxalq mahiyyətini açır, bu

¹ Yəne orada, Bülbülün arxivi, iş №61.

² «Qaçaq Kərəm» qəhrəmanlıq dastanı 1982-ci ildə Quba rayonunun folklor ekspedisiyası zamanı A.Nəbiyev tərəfindən Aşiq Haşımdan, Rəngidar kəndində yazıya alınmışdır.

hərəkatın ətrafında geniş xalq kütlələrinin sıx birləşdiyini əks etdirir.

Azərbaycan aşığı yaradıcılığında bütün bu böyük qəhrəmanlıq sü-jetləri ilə yanaşı, müxtəlif dövrlərdə hakim təbəqələrə qarşı qəhrə-manlıq mübarizəsinə qalxan ayrı-ayrı qaçaqlar haqqında da nəğmələr, qəhrəmanlıq rəvayətləri yaranmışdır. Bu nümunələrdə başlıca cəhət qaçaqlığın xalqın mənafeyi müdafiəsinə qalxmasıdır.

Qaçaqlıq XIX əsrin ikinci yarısında bütün Azərbaycanı əhatə et-mişdi. Ayrı-ayrı ərazilərdə el içindən çıxmış igid qaçaqlar əfsanəvi hünərlər göstərirdilər. Çarizm və yerli hakim təbəqə qaçaqçılığa qarşı ardıcıl mübarizəyə qalxmışdı. Müxtəlif ərazilərdə baş qaldıran qaçaq hərəkatları amansızcasına yatırılırdı. Bir çox qaçaqların mübarizə döv-rü o qədər də uzun çəkmirdi. Çünki qaçaqlarla mübarizəyə çar ordusu-nun seçmə qoşun dəstələri cəlb edilirdi. Bütün bunlara baxmayaraq, bu qarşısızalmaz hərəkat getdikcə daha geniş xarakter alırdı. Kənd-lərdə qaçaqlığa meyl artırıldı. Mülkədarların zülmünə dözməyən kənd-lilər ağalarla ölüm-dirim mübarizəsinə getdikcə daha şüurlu şəkildə qoşulurdular. Belə bir şəraitdə Azərbaycanda Dəli Alı, Qandal Nağı, Qaçaq Tanrıverdi, Qaçaq Adıgözəl kimi xalq qəhrəmanları yetişir, on-lar müxtəlif ərazidə qaçaqlıq hərəkatının yeni yüksəlişinə səbəb olur-dular. Aşıqların repertuarında bu igidlərin şücaətinin tərənnümü get-dikcə geniş yer tuturdu.

Qaçaq dastanları bu gün XIX-XX əsr Azərbaycan aşığı yaradıcı-lığı, onun inkişaf xüsusiyyətləri və mərhələləri barədə təsəvvürü daha da genişləndirir, aşığı yaradıcılığının yeni-yeni ifaçılıq imkanlarını araşdırmağa imkan verir.

Azərbaycan aşığı yaradıcılığında qaçaq dastanları ayrıca bir mərhələ təşkil edir. Bu mərhələ özünəməxsus spesifik cəhətlərlə əlamət-dar olduğu kimi, milli qəhrəmanlıq eposunun qabaqcıl meyllərini və aparıcı istiqamətlərini də özündə əks etdirir.



FOLKLORŞÜNASLIQ

Azərbaycan türklərinin çoxəsrlik şifahi ədəbiyyatının araşdırılması ilə xüsusi məşğul olan elm – folklorşünaslıq XVIII yüzilliyin sonu, XIX yüzilliyin başlanğıcında meydana gəlsə də, əksər tarixi kəsimlərdə poetik söz sənəti həmişə diqqət mərkəzində olmuş, xalqın, öz yaradıcısının bədii təfəkkür tarixində mühüm rol oynamışdır. Əgər qədim nağılçı – ozanlar, saz və söz ustaları xalqın zəngin milli folklor örnəklərini tarix boyu öz ifaları, təğənniləri ilə qoruyub saxlamışlarsa, qədim və orta çağ şairləri, tarixçi və səlnaməçilər öz çüng, divan və təzkirələrində onlara geniş yer ayırmış, lirik-epik əsərlərində bu xəzinədən faydalanmış, beləliklə də bu irsin qayğısını çəkmiş, onları az da olsa itib-batmaq təhlükəsindən qurtarmışlar.

Bəllidir ki, şifahi xalq yaradıcılığı həmişə yazılı ədəbiyyatla qarşılıqlı təmasda inkişaf etmiş, yazılı irs, onun korifeyləri şifahi ədəbiyyatdan, xalq poeziyası qaynaqlarından bəhrələnmişlər. Bu faydalanma da böyük əhəmiyyət kəsb etmiş, unudulmaqda və itib getməkdə olan folklor incilərinin yazılı yaddaşda qorunub-saxlanmasına kömək etmişdir. Klassiklərin folkloru bu tarixi-ədəbi xidmətinin misilsiz dəyərini qiymətləndirməklə yanaşı, onu da qeyd eləmək vacibdir ki, bu xidmət şifahi ədəbiyyat örnəklərinin peşəkar, elmi şəkildə toplanması, yazıya alınması səviyyəsində olmamışdır.

Azərbaycan türklərinin şifahi ədəbiyyat örnəklərinin toplanması, yazıya köçürülməsi orta əsrlərin son onilliklərinə təsadüf etsə də, hələ uzun bir müddət o, daha çox kortəbii səciyyə daşımışdır. Folklor örnəkləri heç də həmişə sənət əsəri kimi dəyərləndirilməmiş, 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 gəlib çatmışdır.¹

¹ Azərbaycan MEA Əlyazmaları İnstitutunda saxlanan əlaqədar cüng və əlyazmaları bu cəhətdən səciyyəvidir. Həmin məxəzlərin bu baxımdan araşdırılması bu gün də bir vəzifə olaraq folklorşünaslığımız qarşısında durmaqdadır.

Azərbaycan türk folkloru örnəklərinin yayılma arealı məhəlli səciyyə daşmamışdır. Yüzdilliklər 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, həm yazılı, həm də şifahi yolla bu örnəklərin qorunub saxlanması işində əhəmiyyətli rol oynamışlar. Bir sıra gürcü və erməni tarixçilərinin, habelə şair və ədiblərinin yazılı bilgiləri bu baxımdan ayrıca maraq doğurur. Gürcü və erməni əlifbaları ilə yazıya alınan, gürcü və erməni məxəzlərində qorunan əlaqədar əlyazmalarında Azərbaycan türk folklorunun əksər növ və janrlarına dair yüzlərlə örnəyə təsadüf etmək mümkündür [3; 496; 167; 79]. Belə örnəklər içərisində öz dövründə tacir kimi geniş şöhrət qazanmış İlyas Muşəğin tərtib etdiyi «Nəğmələr kitabı» (Təbriz, 1721) diqqəti xüsusi cəlb edir. XVIII yüzilliyin əvvəllərində Təbrizdə topladığı və ayrı-ayrı uyğun qaynaqlardan faydalanaraq «kitab» şəklinə saldığı bu toplusunda müəllif aşiq şəri, bayatı, lətifə, atalar sözü, «Koroğlu» qoşmaları, habelə Nəsimi, Xətai, Füzuli kimi klassiklərin əsərlərinə xeyli yer ayırmışdır [519].

Ötən 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 Nersesov Qarabağının (1798-1864) «Məcmueyi Vaqif və müasirini digər»¹, A.Berjenin «Məcmueyi-əşəri-şüərayi-Azərbaycan», Hüseyn Əfəndi Qayıbovun «Azərbaycanda məşhur olan şüəranın əşarına məcmuədir», Mir Möhsün Nəvvab Qarabağının «Təzkireyi-Nəvvab»², M.Tərbiyətin «Danışməndani Azərbaycan» və b. ciddi rolu olmuşdur [105]. Bu əsərlərdə, xüsusilə tam folklor örnəklərindən ibarət Ə.Qaracadaği əlyazmasında³ Azərbaycan şifahi ədəbiyyatının ayrı-ayrı janrlarına dair örnəklərlə yanaşı, el şairlərinin və aşıqların da bir çox şerləri özünə yer tapmışdır.

Ötən yüzilliyin 30-cu illərində Şimali Azərbaycanın Rusiya tərəfindən istilasının özünün hegemonçuluq mahiyyətinə baxmayaraq, azərbaycanlı ziyalıların rus və Avropa mədəniyyətinin nailiyyətləri ilə yaxından tanış olması üçün geniş imkanlar açmışdır. Məhz bu dövrdə Azərbaycanda rus və Avropa mədəniyyətinə yiyələnən ziyalılar nəslə yetişir. Mirzə Cəfər Topçubaşov, Mirzə Məhəmmədli Kazımbəy ki-

¹ Teymurxanşura, 1850.

² Əsasən XIX yüzilliyin Qarabağ şairlərinin həyatı və seçilmiş şerlərindən ibarət bu məcmuəyə 100-dən artıq sənətkarın əsəri daxil edilmişdir.

³ Əlyazması 1804-cü ildə tərtib edilmişdir. Ə.Qaracadaği bu əlyazmasına «Koroğlu», «Əsli-Kərəm» kimi məlum-məşhur dastanların qoşmaları ilə yanaşı, bir sıra xalq hekayətlərini də daxil etmişdir.

mi şərqsünas alimlər Rusiyanın elmi mərkəzlərində fəaliyyət göstərmişlər. Dünya folklorşünaslığına aid mənbələri yaxından mənimsəyən azərbaycanlı alim və ədiblər eyni zamanda Avropada yaranmış folklor nəzəriyyələri ilə də bilavasitə tanış olmaq imkanı əldə etmişlər. Elə bu vaxtdan da Azərbaycan folkloruna dair ilk məqalə və yazılar meydana çıxmağa başlamışdır.

Hələ yüzilliyin ortalarında Avropa və rus əsatirçilərinin ənənəvi elmi təlimlərinə qoşulan alimlərdən biri **Mirzə Kazımbəy** (1802-1870) olmuşdur. Onun «Firdovsi əsərlərində fars əsatiri» adlı məqaləsi Azərbaycan folklorşünaslığında ilkin nəzəri fikrin yaranması kimi dəyərləndirilməlidir. Mifin mahiyyəti, səciyyəsi barədə dəyərli mülahizələr söyləyən M.Kazımbəy xalqın tarixi inkişafında, onun keçmişinin sirlə və qaranlıq qalan bir çox məsələlərinin aydınlaşdırılmasında folklor örnəklərinin, o cümlədən, əfsanələrin, adət-ənənələrin mühüm rol oynadığını qeyd edərək göstərirdi ki, dünyada öz əsatiri, adət-ənənəsi ilə fəxr etməyən xalqa rast gəlmək mümkün deyildir. Ayrı-ayrı xalqların mif, əfsanə və ayinlərində ümumi və oxşar cəhətlər olsa da, bir xalqın mənəvi aləmi özgə bir xalqın mənəvi aləmini əks etdirə bilməz. Əsatirin mənsub olduğu xalqın ədəbiyyat və incəsənətinin yaranıb inkişaf etməsində mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyini xatırladan alim Firdovsi əsərlərinə istinadən belə bir qənaətə gəlmişdir ki, ayrı-ayrı ruhlar, tanrılar insanların təbiətdə qarşılaşdıqları, lakin varlığını dərk edə bilmədikləri kortəbii qüvvələrdir. Mirzə Kazımbəy mifləri tanrılar, ruhlar aləmindən və sadə əsatiri qüvvələrdən ibarət iki hissəyə ayıraraq yunan və fars əsatirini xalis əsatir sırasına daxil etmiş, Yəzda, Hümmüzd, Əhrimən kimi əsatiri obrazlar üzərində ayrıca dayanmışdır. Yazılı ədəbiyyatın, peşəkar incəsənətin forma və məzmun gözəlliyi üçün əfsanələrdən, xalqın adət-ənənələrindən faydalandığını qeyd edən Mirzə Kazımbəy belə bir qənaətə gəlmişdir ki, xalqın etiqadı, mifik görüşləri, ayrı-ayrı hadisələrə münasibətdən irəli gələn təsəvvürləri bu və ya digər formada öz əksini ədəbiyyat və incəsənətdə tapmışdır [621, 4].

Rusiyada fəaliyyət göstərən Mirzə Kazımbəy kimi alimlərlə yanaşı, B.Dorn, V.Qriqoryev, İ.Berezin, N.Xanikov, X.Fren, A.Berje, V.Bartold və başqa şərqsünasların da Yaxın və Orta Şərq xalqlarının tarixinə, ədəbiyyatına, dilinə və adət-ənənələrinə həsr olunmuş əsərləri Azərbaycanda şərqsünaslığın, müəyyən dərəcədə isə folklorşünaslığın inkişafında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Ayrı-ayrı illərdə Azərbaycanda yaşamış, ölkənin bir çox qəza və mahallarını gəzib-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 türklərinin tarixi

keçmiş, məişət tərz, adət-ənənələri, şifahi və yazılı irsi, mədəniyyəti ilə az-çox tanış olmuş, onun təbliğində faydalı işlər görmüşlər. Yüzliliyin birinci yarısında «Тифлисские ведомости» qəzetində «Koroğlu» haqqında ilk məlumatların özünə yer tapması, habelə bütün yüzillik boyu bu ənənənin «Mayak», «Отечественные записки», «Современник» kimi mərkəzi dərgilərdə davam etdirilməsi, dövrün açıqfikirli milli ziyalıları ilə yanaşı, qonşu ölkə yazıçı və şairlərinin də Azərbaycan söz sənəti nümunələrindən faydalanmaları, həmin mövzuda əsərlər yazmaları (gürcü dramaturqu Z.Antonovun «Koroğlu» faciəsi kimi), az da olsa toplama və təbliğ işi ilə məşğul olmaları, şifahi ədəbiyyatın ayrı-ayrı janrları barədə ilk nəzəri mülahizələr yürütmələri Azərbaycan folklorşünaslığı sahəsində atılmış uğurlu addımlar sayıla bilər.

Ötən yüzilliyin Azərbaycan yazıçı və şairləri də şifahi ədəbiyyat nümunələrinin toplanması ilə maraqlanmış, folklorun ayrı-ayrı məsələlərinə dair bir sıra dəyərli mülahizələr yürütmüşlər. Bu baxımdan A.Bakıxanov, M.Ş.Vəzəh, 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 irsin əldə olunması məsələləri ilə də yaxından maraqlanmışdır. Toplama və nəşr işində böyük xidmətləri ilə **H.Zərdabi** (1842-1907) daha çox fərqlənmişdir. Dəfələrlə xalq nəğmələrindən ibarət nümunələr dərc etdirən¹ H.Zərdabi mahnı və nəğmələrin tədrisinə böyük əhəmiyyət vermiş, bu lirik incilərin xalqın keçmişində, mənəvi aləmində oynadığı rolu yüksək dəyərləndirmişdir: «Məlumdur ki, hər kəsin mahnıdan çox xoşu gəlir və bir yaxşı sövti olan-olmayan da özü mızıldamağa durur. Bu səbəbə mahnı çərəndiyat hesab olunur isə də çox vacib şeydir. Ona bina onun mənasını yaxşılaşdırmaq səyinə düşmək lazımdır. Hər tayfanın vətəndaşlıq və millətin keçmişdə olan yaman və yaxşı günlərini şərh edən mahnıları olur ki, bu mahnılar ağızdan-ağıza düşüb milləti birləşdirməyə bais olur» [173, 125]. H.Zərdabi «Bizim nəğmələrimiz» (1906) adlı başqa bir məqaləsində aşiq yaradıcılığına, onun təsir gücünə, yayılma vüsətinə dair maraqlı fikirlər söyləmişdir [173, 240-242].

XX yüzilliyin ilk illərindən başlayaraq folklorun fəlsəfi ədəbi-ictimai mahiyyəti və dəyəri, rolu daha dərindən dərk edilmiş, bu yaradıcılıq sahəsi həm tədris, təlim-tərbiyə və maarif sistemində özünə la-

¹ Türk nəğmələrinin məcmuəsi. Nəşri: Həsən Məlikzadə Zərdabi, 1-ci təb. Bədkubə, Qubernski pravleniyanın mətbəəsi, 1901; Zərdabi Həsən bəy Məlikzadə. Türk nəğmələrinin məcmuəsi, «Nicat» maarif cəmiyyətinin ehtımanı ilə təb olunmuşdur, 2-ci nəşri, Bədkubə, 1909.

yiqli yer tapmış, həm də onlarca örnəklər rus və Azərbaycan mətbuatında dərc olunmuşdur. XIX yüzilliyin 80-ci illərindən nəşrə başlayan və XX yüzillikdə də ardıcıl şəkildə çap edilən SMOMPK məcmuəsi [635] başda olmaqla müxtəlif mətbuat orqanları Azərbaycan folkloruna dair məqalə və yazıların meydana çıxması 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], lətifə (o cümlədən Molla Nəsrəddin adı ilə bağlı olan) [665; 641, 52-74; 422; 464], əfsanə, rəvayət, əhvalat, nağıl, aşıq şəri [667; 680; 631, 642], dastan [630, 1-62; 606, 1-20; 608; 633], nəğmə [640; 608, 191; 425] və s. janrlarına 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] şəkildə də dərc olunmuşdur ki, bunlar içərisində ayrı-ayrı xalqların folklorundan edilmiş tərcümələr [426] də müəyyən yer tutmuşdur.

Molla (Xoca) Nəsrəddinin adı ilə bağlı lətifələrlə bərabər, Azərbaycan folklorunun epik qolunu təşkil edən dastan irsi XIX yüzilliyin son çərçəyindən etibarən erməni və gürcü dillərində tərcümə, təbdil və nəşr olunmağa başlanmışdır. 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 nəşirlərin xüsusi əməyi olmuşdur [174; 79].

XX yüzilliyin ilk onilliyindən etibarən Azərbaycan folklorşünaslığında yeni irəliləyiş yaranmış, maarifçi-ziyalıların xalq yaradıcılığına olan marağı xeyli güclənmişdir. Folklor örnəkləri pedaqoji fikrin yayılması və mənimsənilməsi üçün əsas vasitə kimi geniş istifadə obyektinə çevrilmişdir. Eynalı Sultanov, Rəşidbəy Əfəndizadə, Firudinbəy Köçərli, Yusif Vəzir Cəmənəzəminli, Mahmud Mahmudbəyov və başqaları el ədəbiyyatı ilə yaxından məşğul olmağa başlamışlar.

XIX yüzilliyin sonlarından bu sahədə fəaliyyət göstərən **E.Sultanov** (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 söyləmişdir [677; 676].

Azərbaycan folklorunun nəşri və öyrənilməsi işində **F.Köçərlinin** (1863-1920) xidməti miqyaslı və məhsuldar olmuşdur. Xalqın zəngin mənəvi sərvətinə qayğı ilə yanaşan Köçərli həm toplama nəşr [451] işi ilə məşğul olmuş, həm də şifahi ədəbiyyatın ayrı-ayrı janrları haqqında silsilə məqalələr yazmışdır [299]. Folkloru yazılı ədəbiyyatın bünövrəsi sayan F.Köçərli eyni zamanda bu iki yaradıcılıq sahəsi arasındakı səciyyəvi xüsusiyyətləri şərh etmişdir. Ədəbiyyatşünas-alimin

şifahi ədəbiyyatın bir sıra ümumi məsəlləri ilə yanaşı, ayrı-ayrı janrları – sayaçı sözləri, aşıq şeri və onun nümayəndələri [547], xalq lətifələri (o cümlədən Molla Nəsrəddin lətifələri) [101, 117], nağıllar [100, 6-7], atalar sözü və məsəllər [100] barədəki mülahizələri də nəzəri baxımdan xüsusi maraq doğurur.

Bir maarifçi ziyalı kimi pedaqoji mövzulardakı məqalələri, etnoqrafiya, tarix və folklor sahəsindəki toplama işləri (əfsanələr, rəvayətlər, nağıllar, lətifələr, inamlar, fallar, ovsunlar, türkçarələr və s.) **Teymur bəy Bayraməlibəyovun** (1862-1937) yaradıcılıq axtarırlarının əsas istiqamətləri olmuşdur. O, mənsub olduğu xalqın folklor irsini doğma ana dilində yazıya köçürməklə yanaşı onları məharətlə rus dilinə çevirib geniş oxucu kütləsinin sərəncamına vermişdir.

Bir sıra pyes və dərsliklərin müəllifi sayılan **Rəşidbəy Əfəndizadə** (1863-1942) folkloru geniş əməkçi kütlənin yaradıcılıq bulağı kimi səciyyələndirmişdir. Bayatı, atalar sözü və rəvayətlər barədə dəyərli mülahizələr söyləyən R.Əfəndizadə xalqın tarixi keçmişinə, məişət həyatına, təbiətinə aid maraqlı etnoqrafik materiallar toplamış, bu örnəklərin bir qismindən bədii yaradıcılığında faydalanmış, onlar haqqında məqalələr yazıb dövrü mətbuatda dərc etdirmişdir [658; 682; 258; 261].

Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və tədqiqi ilə yazıçı-müəllim **Abdulla Şaiq** (1881-1959) də yaxından məşğul olmuşdur. O, bu sahədəki fəaliyyətini Sovet hakimiyyəti illərində də ardıcıl şəkildə davam etdirmişdir.

Azərbaycan folklorunu ürəkdən sevən, onun geniş oxucu kütləsinə çatdırılması qayğısına qalan maarifçi ziyalılar, nəşir, tərtibçi, müərcim və təbdilçilər bir çox məqalə və kitabların çapı ilə yanaşı, xalq müdrikliyindən bəhrələnərək pedaqoji fəaliyyətlərində də onlardan istifadə etmişlər. Beləliklə də tən əsrin iyirminci ilinədək keçən müddət ərzində Azərbaycanda milli folklorşünaslıq sahəsində sanballı, əhəmiyyətli bir xəzinə meydana gəlmişdir.

İyirminci illərdən başlayaraq xalqın tarix boyu yaratdığı maddi və mənəvi abidələrin tədqiqi daha da genişlənmişdir [656, 115-122]. Bu işdə «Azərbaycanı tədqiq və tətəbbö» (1923) cəmiyyəti mühüm rol oynamışdır. Cəmiyyət yarandığı ilk gündən onun fəaliyyətinə A.N.Samoyloviç rəhbərlik etmişdir. O, iyirminci illərdə Rusiyanın ayrı-ayrı bölgələrindən Bakıya gəlmiş N.Y.Marr, İ.İ.Meşşaninov, V.V.Qordlevski, B.B.Bartold, V.M.Sisoyev, A.V.Baqri, İ.N.Oşmarin kimi şərqşünaslardan biri idi. A.N.Samoyloviç cəmiyyətin nəşr orqanı «Xəbərlər»in çap olunmasında fəal iştirak etmişdir. Onun «Xəbərlər»də dərc olunan bir sıra məqalələri, xüsusilə «Qafqaz və türk aləmi» yazısından sonra jurnala diqqət artmış, az sonra onun səhifələrində V.Qordlevski,

V.M.Sisoyev, A.P.Fituni kimi müəlliflərin əsərləri özünə yer tapmışdır.

Azərbaycanı öyrənən cəmiyyətin işində yaxından fəaliyyət göstərən ziyalılardan **Abdulla bəy Sübhanverdixanov** (1883-1936) toplayıcılıq, nəşirlik fəaliyyəti ilə yanaşı, SMOMPK məcmuəsinin redaktoru olmuş L.Lopatinskiyin irsi əsasında xüsusi göstərici hazırlamış [647], həmçinin onun yazıya aldığı nağılları məzmun və ideya çalarlarına görə qruplaşdırmışdır.

A.V.Baqrinin (1891-1949) folklor sahəsindəki işi daha geniş və əhatəlidir. O, Qafqaz xalqlarının şifahi ədəbiyyatına dair biblioqrafik 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 folklorşünaslığında mühüm mədəni hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. İlk cild Hənəfi Zeynallının «Azərbaycanın poetik folkloru» adlı giriş məqaləsi ilə açılır. Kitabda vaxtilə L.Q.Lopatinski tərəfindən toplanmış nağıllara geniş yer verilmişdir. Azərbaycan folklorunun başqa janrlarına dair nümunələr ayrı-ayrı bölgələr üzrə qruplaşdırılmışdır. Çoxcildliyin 2 və 3-cü kitabları isə kumik, osetin, lak, noqay, çeçen, gürcü, abxaz, qaraçay, çərkəz və b. xalqların folklor nümunələrindən ibarətdir. Son cildə Aarne sistemi üzrə Qafqaz xalqları nağıl motiv və süjetlərinin göstəricisi verilmişdir.

A.V.Baqri Azərbaycan atalar sözü və məsəlləri, el hekayələri, xalq məsəlləri, nağıllar barədə bir sıra məqalələr yazmışdır [222; 221; 591]. O, pedaqoji işlə məşğul olduğundan Azərbaycan folklorunun tədrisi və təbliği sahəsində də fərqlənmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatı və folkloruna dair araşdırmaları ilə tanınan **Əmin Abid** (1899-1937) «Kitabi-Dədə Qorqud» abidəsinin öyrənilməsində xüsusi xidmət göstərmişdir. Boyları feodalizmə qədərki tarixi kəsimin məhlulu sayan müəllif belə bir qənaətə gəlmişdir ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini məhz bu abidədən başlamaq lazımdır. Abid bu fikrini sonrakı yazılarında da inkişaf etdirmişdir [191]. Uyğun fakt və qaynaqlara söykənən 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 qəbir-ləri barədə məlumat vermiş, bununla bağlı olaraq xalq içərisində dolanşan bir sıra əfsanə və rəvayətləri araşdırmaya cəlb etmişdir. «Kitabi-Dədə Qorqud»da Dədə Qorqudun boyat qəbiləsindən olması faktına əsaslanan Ə.Abid bu qəbilənin Azərbaycan xalqının tarixində mühüm

rol oynadığını qeyd etmiş və abidəni məhz 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 barədə də xüsusi məqalələrlə çıxış etmişdir [112; 188]. Onun «Türk xalqları ədəbiyyatında «manı» növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyəti» adlı məqaləsi [192] tarixi baxımdan bir janr kimi Azərbaycan bayatılarının öyrənilməsində əhəmiyyətli rol oynamışdır. «Aşula» (əşulə), «türkü», «qayım öləng», «aytisba», «manı» adları ilə özbəklər, İraq türkmanları, qazaxlar, qırğızlar, qaqauzlar arasında tanınan yeddiliklərin Azərbaycan bayatıları ilə müqayisəli təhlili onların arasındakı bir sıra oxşar və fərqli cəhətləri meydana çıxarmışdır. Ə.Abid İraq türkmanları içərisində geniş yayılmış xoryatlar üzərində də ayrıca dayanmışdır.

«Azərbaycanı tədqiq və tədəbbö cəmiyyəti»nin xətti ilə folklor irsinin toplanması, nəşri və araşdırılması ilə **Vəli Xulufu** (1894-1938) da yaxından məşğul olmuşdur. O, el aşıqlarına həsr etdiyi tərtib işinin [433] ön sözündə aşıq sənəti, onun yayılma vüsəti, din xadimlərinin aşıqlara münasibəti və s. bu kimi məsələlərə toxunmuşdur. Müəllif aşıqları xalq yaradıcılığının canlı kitabı sayır və qeyd edirdi ki, onlar öz nəğmələri ilə kütlələrin mənəvi tərbiyəsində misilsiz rol oynayırlar. V.Xulufunun Tovuzda Aşıq Hüseyn Bozalqanlıdan topladığı və Gürcüstandan əldə etdiyi «Koroğlu» qollarının öncə ərəb, sonra latın əlifbaları ilə çap etdirdiyi [484] tərtiblər də eposun nəşri sahəsində əhəmiyyətli hadisə kimi dəyərləndirilə bilər. V.Xulufunun Azərbaycan tapmacalarının toplanması, nəşri və öyrənilməsi işindəki fəaliyyəti də diqqətəlayiqdir [485]. Bir janr kimi az öyrənilmiş tapmacaların xalqın məişəti, həyat tərzini, peşə yönümü ilə əlaqəsinə toxunan V.Xulufu qeyd edirdi ki, tapmacalar özünəməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərə malikdir. Onların toxunduğu, əhatə etdiyi material məişətlə, təsərrüfatla bağlı əşya və predmetlər daha real, daha təbiidir. Buna görə də tapmacalar daha çox təbiət və cəmiyyətdə mövcud olan real varlıqlara münasibətdən yararlanır. Tapmacaları xalq həyatının riyaziyyatı adlandıran V.Xulufu nəşr zamanı bu nümunələrin dilini canlı ifadə dolaşdırdığı şəkildə saxlamağı vacib saymışdır.

Yalnız bədii əsərləri – roman və hekayələri ilə deyil, həm də Azərbaycan folkloruna dair nəzəri fikirləri ilə diqqəti cəlb edən **Y.V.Çəmənzəminli** (1887-1942) bu zəngin mənəvi xəzinənin öyrənilməsi ilə ardıcıl şəkildə məşğul olmuşdur. Onun araşdırmaları təsdiq edir ki, Y.Vəzir Şərq və Avropa mədəniyyətini yaxından mənimsəmişdir. O qeyd edirdi ki, xalq yaradıcılığının araşdırılması bəşəriyyətin həyatında yeni səhifələr açır. Y.Vəzir folklorşünaslığın tarixindən bəlli olan üç nəzəriyyə, üç elmi istiqamətlə: mifoloji, miqrasiya və tarixi

məktəblərlə bağlı maraqlı mülahizələr söyləmişdir. Y.Vəzirə görə, bütün epik janrların mifdən yaranması fikri ilə razılaşmaq olmaz. Müəllif daha konkret faktlara keçərək xatırladırdı ki, nağıllarla mifləri eyniləşdirmək mümkün deyil. Çünki nağıllar öz mənşəyi, formalaşması etibarilə daha sonrakı dövrlərin məhsuludur. Y.Vəzir mifoloji nəzəriyyəyə tənqidi ruhda yanaşmış, bu elmi istiqamətin bir çox müddəalarını qəbul etməmişdir [236]. Eyni problemə həsr olunmuş ikinci məqaləsində isə müəllif miqrasiya nəzəriyyəsi və tarixi məktəb üzərində dayanmışdır. Miqrasiya nəzəriyyəsinin Avropa və Rusiya təmsilçilərinin fikirlərinə müraciət edən Y.Vəzir belə bir qənaətə gəlmişdir ki, bu nəzəriyyə xalq ədəbiyyatının öyrənilməsində mühüm rol oynamışdır.

«Xalq ədəbiyyatında bəşəri təmayüllər», «Azərbaycanda Zərdüş adətləri: Novruz» kimi məqalələrində Y.Vəzir belə bir nəticəyə gəlmişdir ki, Novruz Azərbaycan mədəniyyətinin məhsuludur. Şərq müəlliflərinin Novruz barədə ziddiyyətli müddəalarını nəzərdən keçirən müəllif bir sıra maraqlı və orijinal elmi fikirlər [230; 234] söyləmişdir.

Y.Vəzir Azərbaycan nağıllarının toplanması və öyrənilməsi ilə də yaxından məşğul olmuşdur. Nağılları folklorun ən qədim janrı kimi dəyərləndirən Y.Vəzir qeyd edirdi ki, bu örnəklərdə dərin fəlsəfi məzmun gizlənməkdədir. «Məlikməmməd»i Azərbaycan nağıllarının ən səciyyəvi nümunəsi sayan müəllif orada öz əksini tapan dualizm üzərində dayanmış, bu ikiləşmənin bir qütbündə işığın (Hürmüzün) əbədi həyatın, digər tərəfində isə qaranlıq zindanın yaradıcısı Əhrimənin dayandığını qeyd etmişdir. Bəllidir ki, bu iki antoqonist qüvvə arasında gedən əbədi mübarizə həmişə xeyirin – Hürmüzün qələbəsi ilə nəticələnir. Bu baxımdan da Y.Vəzir haqqında söz gedən nağılla «Avesta» arasında müəyyən oxşarlıq görmüş və bioloji cəhətləri ortaya çıxarmağa çalışmışdır. Müəllif bu fikirlərini daha da genişləndirib inkişaf etdirmiş və «Azərbaycan nağıllarının əhvali-ruhiyyəsi» məqaləsində ümumiləşdirmişdir. Y.Vəzir nağıllarda tez-tez təkrarlanmış rəqəmlər barədə də maraqlı fikirlər söyləmişdir. O, həmçinin janrın təsnifini verməyə də təşəbbüs göstərmişdir [229; 231; 232].

Y.Vəzirin «Folklor yolunda» məqaləsini isə Azərbaycan folklorşünaslıq tarixinə bir nəzər kimi qiymətləndirmək olar.

Azərbaycan ədəbiyyatının araşdırılması, təbliği işində çoxyönlü fəaliyyət göstərən **Salman Mümtaz** (1889-1938) bir folklor toplayıcısı kimi də fərqlənmiş, şifahi söz sənəti irsinin nəşrində misilsiz xidmət göstərmişdir. Azərbaycanın ayrı-ayrı bölgələrində elmi axtarış səfərlərində olmuş S.Mümtaz külli miqdarda aşiq və el şairlərinin şərtlərini toplamaqla bərabər, bayatı, atalar sözü, rəvayət və s. janrlara dair çoxsaylı örnəklər də yazıya almışdır.

İlk folklor araşdırmalarına iyirminci illərdən başlayan S.Mümtaz «El ədəbiyyatı», «El şairi Qurban» kimi məqalələrlə çıxış etmiş, Azərbaycan klassik poeziyasında Füzuliyə bərabər tutduğu Sarı Aşığın bayatılarını öncə «Aşıq Abdulla» (1927), sonralar isə «Sarı Aşıq» (1935) adları ilə oxuculara çatdırmışdır. Bundan sonra Sarı Aşığın irsinin 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 səciyyələndirib, onu Oğuz xanın nəvəsi saymışdır.

S.Mütazın adı ilə bağlı nəşrlərdən biri də iki hissədən ibarət «El şairləri» toplusudur (I hissə, 1927; II hissə, 1928). Müəllif sonralar bu ilk nəşri təkmilləşdirib yenidən çap etdirmişdir (1935, 1936). Birinci nəşrə ön söz yazmış Hənəfi Zeynallı Azərbaycan folklor örnəklərinin toplanıb sistemə salınmasında S.Mümtazın xidmətini yüksək qiymətləndirmişdir.

S.Mümtaz nəşrə hazırladığı kitablardakı folklor örnəkləri barədə bir sıra elmi-nəzəri fikirlər də söyləmişdir. Müəllifin bu sahədəki fəaliyyəti təsdiq edir ki, onu Azərbaycan folklorunun əksər janrı və növləri maraqlandırmışdır. «Koroğlu» eposu barədə xeyli material toplayan S.Mümtaz dastanı araşdırmaq üçün görəcəyi işin planını hazırlamışdır. O, eposun «Əsli-Kərəm» dastanı ilə qarşılıqlı müqayisəsini də aparmışdır.

Folklor irsini toplayıb nəşr etməyi, araşdırmağı öz fəaliyyətinin başlıca istiqaməti sayan S.Mümtaz «Şəki savları» adlı tərtib işini də çapa hazırlamışdır.

Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və təbliğində səmərəli fəaliyyəti ilə seçilən folklorşünaslardan biri də **Hənəfi Zeynallı** (1896-1938) idi. «Azərbaycanı tədqiq və tətəbbö cəmiyyəti»ndə folklor komissiyasının sədri, Az.OZFAN-da folklor şöbəsinin müdiri, Azərnəşrin baş redaktoru, sonralar redaktoru vəzifələrində çalışmış H.Zeynallı bu çoxözlü fəaliyyəti 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 əvam ədəbiyyatı» məqalələri ilə başlamışdır. H.Zeynallının poetik söz sənətinin öyrənilməsindəki əsas xidməti isə 1922-1936-cı illərin dövrü mətbuatında dərc olunmuş silsilə məqalələrində qabarıq şəkildə nəzərə çarpır.

Folklorun milli istilahlə «ağız ədəbiyyatı» adlandırılmasını daha münasib sayan və bunu əsaslandırmağa çalışan H.Zeynallı bu ədəbiyyatın təsir dairəsini də müəyyənləşdirməyə çalışmışdır.

Qonşu xalqlarda, həmçinin bir sıra türk xalqları ilə müqayisədə Azərbaycan folkloru örnəklərinin az toplanıldığını təəssüf hissi ilə xa-

tırladan H.Zeynallı qeyd etmişdir ki, «Xalq ədəbiyyatını toplamaq, onu sistemə salmaq və durmadan bunların dəyişməsinə güdmək bütün bir ziyalı 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 verilməsi, nümunələrin bütün variantları ilə birlikdə toplanması prinsiplərinin zəruriliyini də xüsusi qeyd etmişdir.

H.Zeynallının folklorun müxtəlif janr və növlərinə dair nəzəri mülahizələri onun bu janrlara həsr edilmiş ayrı-ayrı kitablara yazdığı ön sözdə geniş əks olunmuşdur. 1926-cı ildə çapdan çıxmış «Azərbaycan atalar sözü»nə müqəddiməsində bu janrın tarixindən söz açan müəllif xatırladı ki, atalar sözünün əsl adı əski türkcədə «sav» imiş. Bu janrı şəkil baxımından iki yerə ayıran H.Zeynallı yazırdı ki, onların bir qisminin «zərbülməsəl» adını daşıyan məsəllər, digər hissəsini isə adi sözlər, yəni «sav»lar təşkil edir.

H.Zeynallı özgə bir müqəddiməsində Molla Nəsrəddinin həm bir lətifə qəhrəmanı 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 ən dəyərli fikirlərini Salman Mümtazın «El şairləri» kitabına ön sözündə söyləmişdir. O, qeyd edirdi ki, el şairlərinin hamısı təsəvvüf təsirinə düşməyiblər. Onların, xüsusilə «xəvas təsəvvüf» qrupuna daxil olan sənətkarların əksəriyyətinin şerlərində allah, peyğəmbər, övliya, şahimərdan və i.a. adlarına tez-tez rast gəlmək mümkündür. Bu baxımdan H.Zeynallı aşiq şerindəki vücudnamələri ayrıca xatırladırdı. Daha sonra müəllif qeyd edirdi ki, belə məsələlərin öyrənilməsi gələcək araşdırıcılar üçün olduqca faydalı və vacib sayılmalıdır.

H.Zeynallı aşiq sənəti ilə bağlı fikirlərini iki cildlik «Azərbaycan aşıqları»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 araşdırmaları öz əksini A.Şaiq, A.Musaxanlı və C.Əfəndizadə ilə birlikdə yazdıqları «Ədəbiyyatdan iş kitabı» əsərində tapmışdır. Bu əsərdə xalq ədəbiyyatının predmeti, onun yazılı ədəbiyyatdan fərqi, anonimliyi, qəhrəmanları, həmçinin nağıl, atalar sözü, tapmacaların mənşəyi, təsnifi, onların ideya-məzmun xüsusiyyətləri və s. kimi onlarla problemlərə toxunulmuşdur.

H.Zeynallının A.Baqrinin «Фолклор Азербайджана и прилегающих стран» üçcildliyinə, həmçinin onunla birlikdə nəşr etdirdikləri

«Azərbaycan türk nağılları» (1935) kitabına müqəddimələri də elmi-nəzəri baxımdan bir sıra maraqlı mülahizələrlə zəngindir.

H.Zeynallının Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair araşdırmaları folklorşünaslığımızın formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

Hümmət Əlizadə (1907-1941) Azərbaycanın tanınmış folklorçularından biri olmuşdur. O, şəxsən özünün topladığı materiallar əsasında aşiq şerlərindən ibarət bir sıra kitablar dərc etdirmişdir [393; 400; 396]. H.Əlizadənin fəaliyyətində «Koroğlu» eposunun nəşri də önəmli yer tutur. O, Vəli Xululudan sonra dastanın öz dövrü üçün ən mükəmməl nəşrini hazırlamışdır. 14 qol və əlavələrdən ibarət olan bu toplama-tərtib işi əvvəl rus, sonra isə Azərbaycan dilində nəşr olunmuşdur [671, 445].

H.Əlizadə Azərbaycan folklorunun ən kütləvi janrlarından sayılan bayatı, tapmaca və xalq nağıllarının toplanması işində də səmərəli fəaliyyət göstərmişdir. 1938-ci ildə nəşr olunmuş «Bayatılar» kitabı müəllifin bu sahədəki əməyinin bəhrəsi kimi meydana çıxmışdır.

Respublikamızın tanınmış yüksək ixtisaslı və məhsuldar folklorşünaslarından biri də **M.Təhmasib** (1907-1982) idi. Onun araşdırmalarında folklorun əksər janr və növlərinə toxunulmuşdur. Hələ 30-cu illərin sonu, 40-cı illərin əvvəllərində 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 nəğmələrini monoqrafik səpgidə işləmiş və elmi-nəzəri baxımdan bir sıra dəyərli mülahizələr söyləmişdir [153]. Alim Azərbaycan nağıllarının tədqiqi ilə bərabər, bu nümunələrin nəşri ilə də məşğul olmuşdur. Üç və beşcildlik (1941-1942; 1959-1961) Azərbaycan nağıllarının nəşri məhz onun fəaliyyəti ilə bağlıdır. Onun bu nəşrlərə yazdığı ön söz, izah və qeydlər öz nəzəri istiqaməti ilə fərqlənmişdir. M.Təhmasibin div, Simurğ quşu, əjdaha, Hatəm, Süleyman, Qaf kimi folklor obraz və anamları barədəki fikirləri xüsusi maraq doğurmuşdur. Onun elmi fəaliyyətində Molla Nəsrəddin lətifələrinin tərtibi və nəşri də mühüm yer tutmuşdur [465]. «Aşığın səsi», «Bayatılar», «Aşiq Ələsgər», «Telli saz ustadları» kitablarının nəşrində [405; 409; 392; 394; 483] də M.Təhmasibin əməyi olmuşdur.

M.Təhmasibin Azərbaycan dastanlarının öyrənilməsi sahəsindəki xidməti xüsusilə qiymətlidir. O, «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» kimi dastanların nəşri və öyrənilməsi ilə yaxından məşğul olmuşdur. Tanınmış rus şərqşünası V.V.Bartoldun «Kitabi-Dədə Qorqud»un rus dilinə tərcüməsini ilk dəfə H.Araslı ilə M.Təhmasib Bakıda çap etdirmişlər [672]. Tərcümənin izahlar və qeydlər bölməsi M.Təhmasib tərəfindən yazılmışdır. Onun bir mətnşünas kimi abidə ilə bağlı aparıldığı təshih və dəqiqləşdirmələr xüsusi elmi dəyər kəsb etməkdədir. O,

«Kitabi-Dədə Qorqud» abidəsinə bir neçə silsilə məqalələr də həsr etmişdir.

M.Təhmasibin folklorşünaslıq fəaliyyətində orta əsrlər Azərbaycan xalq dastanlarına həsr olunmuş monoqrafiya xüsusi mərhələ təşkil edir. Bu araşdırma eposşünaslığın son nailiyyətləri və müəllifin uzun illik elni-nəzəri təcrübəsi əsasında yazılmışdır. Əsərdə dastanların formalaşması prosesi müəyyənləşdirilmiş, aşıq sənəti barədə bir sıra maraqlı mülahizələr söylənmişdir. Ozan, yanşaq, aşıq istilahlarının söz açımı barədəki fikirlər xüsusilə dəyərlidir. 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.Əlizadədən sonrakı illərdə «Koroğlu» eposunun nəşri və tədqiqi M.Təhmasibin adı ilə bağlıdır. İlk nəşri 1949-cu ilə təsadüf edən bu qəhrəmanlıq epopeyası M.Təhmasibin əməyi sayəsində Azərbaycan və rus dillərində dəfələrlə nəşr olunmuşdur.

M.Təhmasib folklor və yazılı ədəbiyyat probleminə də bir sıra məqalələr həsr etmişdir. Bu baxımdan Nizami, Nəsimi, Vaqif, C.Cabbarlı və Y.V.Çəmənşiminin folklorla əlaqələrinə aid yazıları ayrıca dəyərləndirilməlidir.

M.Təhmasib bədii yaradıcılıqla məşğul olan bir yazıçı kimi də tanınmışdır. O, mövzusu folklordan alınmış bir sıra pyeslərin, həmçinin kinossenarilərin 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 şəklində Azərbaycan və rus dillərində nəşr olunmuşdur.

Ə.Axundov «Qaçaq Nəbi» dastanının toplayıcısı kimi də tanınır. Bu kitab 1961-ci ildə nəşr olunmuşdur. Müəllifin topladığı «Qatır Məmməd» dastanı da Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun elmi arxivində saxlanılır. İkcildlik «Azərbaycan dastanları»nın çapı da Ə.Axundovun adı ilə bağlıdır.

Ə.Axundovun aşıq şerinin toplanmasındakı xidməti də yüksək qiymətləndirilməlidir. Aşıq Ələsgərin şerlər kitabının müxtəlif illərdəki nəşrində tərtibçilərdən biri kimi iştirak etmişdir. O, uzun illər topladığı folklor örnəkləri əsasında iki kitabdən ibarət «Azərbaycan folkloru antologiyası» [384] çap etdirmişdir. Bu əsəri folklorşünaslığı-

mız tarixində bu səpgidə ilk nəşr kimi qiymətləndirmək mümkündür. Antologiyalar müəllif tərəfindən elmi baxımdan ciddi maraq oyadan izah və qeydlərlə də təchiz olunmuşdur. Kitabda folklorumuzun bir sıra 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 Türkiyə Cümhuriyyətində və İran İslam Respublikasında da çap olunmuşlar.

Ə.Axundov toplama, tərtib, nəşr işləri ilə yanaşı, tədqiqatla da məşğul olmuşdur. O, «Aşıq Ələsgərin həyat və yaradıcılığı» mövzusunda namizədlik dissertasiyası müdafiə etmiş (1946), həmçinin nağıllar, XIX yüzilliyin Azərbaycan aşıqları barədə xüsusi məqalələr çap etdirmişdir. Onun «Qaçaq Nəbi», «Sarı Aşıq» (rəvayət), «Qatır Məmməd», «Lətif şah» dastanları barədə də tədqiqatları vardır.



Folklorla meyl, onun toplanması və nəşri işlərinə qayğı Cənubi Azərbaycanda nisbətən sonra başlanmışdır. Ayrı-ayrı janr və növlərin, həmçinin bu sahədəki araşdırmaların mətbuat səhifələrinə yol tapması 1945-1946-cı illərə təsadüf edir. Həmin dövrdə nəşr olunan «Azərbaycan», «Vətən uğrunda», «Yeni Şərqlə» qəzetlərinin bu sahədəki fəaliyyəti mühüm ədəbi-mədəni hadisəyə çevrilmişdir.

«Azərbaycan»ın səhifələrində M.Ə.Fərzanənin təqdim etdiyi Azərbaycan milli dastanlarından örnəklərin və xalq ədəbiyyatına dair araşdırmaların, həmçinin Rəsul Sərhəddarın, Hüseyn Sabir Zamanın, Fatimə xanım Mirzainin, Əbülfəzl Hüseyninin göndərdiyi bayatların özünə yer tapması təqdirəlayiq hadisə kimi dəyərləndirilməlidir. Lakin bayatılara olan meyl artsa da, onların mətbuat səhifələrinə yol tapmasına imkan verilməmişdir. Yalnız Səməd Behrəngi 1963-cü ildə çap etdirdiyi «Parə-parə» əsərinin sonunda 100-dən çox bayatı vermişdir ki, bu, həmin dövr üçün cəsarətli addım sayıla bilər. Bayatların ilk müstəqil toplusu isə 1965-ci ildə M.Ə.Fərzanə tərəfindən Təbrizdə nəşr olunub ictimaiyyətə çatdırılmışdır. Məcmuənin ikinci və daha sonrakı çapları yenə də M.Ə.Fərzanə (Tehran, 1981) və Yəhya Şeydanın 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 folklorşünaslığında özünəməxsus yeri və dəyəri vardır.

Həsən Məcizadə Savalanın «Türk tərəneləri» adı ilə çap etdiyi iki cildlik Azərbaycan xalq mahnıları (1963-1965), Əli Təbrizi və Kazım Sərduridinin «Əsli-Kərəm», «Aşıq Qərib» (1954) kitablarının da Cənubi Azərbaycan folklorunun toplanmasında özünəməxsus yeri vardır.

Nağılların toplanması ilə ən çox Səməd Behrəngi, Bəhrüz Dehqani və Hüseyn Məmmədzadə (Sadiq) məşğul olmuşlar. Azərbaycan kəndlərində müəllim işləyən bu şəxslər bəlli səbəblər üzündən Azərbaycan nağıllarını fars dilində çap etmək (1965) məcburiyyətində qalmışlar.

1955-ci ildə Əli Əsgər Müctəhidi «Azərbaycan yerli ləhcəsində məsəllər və hikmətli sözlər» məcmuəsini çap etdirmişdir. Topluya 2500 atalar sözü salınmışdır. Qüds isə atalar sözü və məsəllərin toplanması ilə daha ciddi məşğul olmuş və janrla bağlı kitabında atalar sözü və məsəlləri mövzu baxımından təsnif etməyə çalışmışdır. Bu işdə M.Ə.Fərzanə və Zöhrə Vəfainin də xüsusi əməyi olmuşdur. M.Ə.Fərzanə 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 əks etdirir. Xalqın doğma dili və milli varlığı ilə sirdaşlıq bu birləşmələrdə o qədər təbiilik və cazibədarlıq yaradır ki, hətta bunlarda canlanan duyğu və düşüncələrin bir çoxunu ayrı dillərə tərcümə etmək çətin, hətta imkansız olur».

Cənubi Azərbaycan folklor örnəklərinin toplanması işində Əli Kəmalinin misilsiz xidməti və əməyi olmuşdur. Onun şəxsi arxivində yüzlərlə fəlklor nümunələri qorunmaqdadır.

Folklorun təbliği, toplanılması və öyrənilməsi işində «Varlıq» jurnalının da xüsusi rolu vardır. Jurnalın səhifələrində Azərbaycan folkloruna dair çoxsaylı məqalələr çap olunmuşdur. «Varlıq»ın nəşiri doktor Cavad Heyət «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» adlı xüsusi kitab da çap etdirmişdir.

Bir sıra toplama-tərtib kitablarının müəllifi kimi tanınan Bəhrüz Həqqi «Koroğlu»: tarixi-mifoloji gerçəklik» araşdırmasını fars və Azərbaycan dilində elmi ictimaiyyətə çatdırmışdır.

Bütün bunlara baxmayaraq əhalisinin 30 milyonu ötdüyü Cənubi Azərbaycan türklərinin poetik söz sənəti bu günədək gərəyincə öyrənilməmiş, yazıya alınıb çap edilməmişdir. Az-çox bəlli nəşrlər isə daha çox vətənpərvərlik istəyindən doğmuş, folklorşünaslığın elmi-nəzəri prinsiplərinə söykənmişdir.

Bir çox folklor örnəkləri «Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı antologiyası»nın uyğun cildlərində, həmçinin B.Abdullanın tərtib etdiyi «Arazam Kürə bəndəm» kitabında oxuculara çatdırılmışdır.

Tarixən İraqda məskunlaşmış türkmən soydaşlarımızın da zəngin folklor irsi vardır. Bu irsin toplanması, tədqiqi və nəşri ilə Ata Tərzi-başı, Şakir Sabir Zabit, İbrahim Daqyuqlu, Əbdüllətif Bəndəroğlu və b. yaxından məşğul olmuşlar. İraq türkmənlərinin folklor irsinin öyrənilməsi sahəsində görkəmli folklorşünas Qəzənfər Paşayevin dəyərli xidməti vardır.



Əsrimizin 20-30-cu illərində Azərbaycan folklorunun toplanması, tədqiqi və təbliğində respublikamızın «İnqilab və mədəniyyət», «Məarif işçisi», «Gənc işçi», «Ədəbiyyat qəzeti», «Azərbaycan kolxozçusu» və digər mətbuat orqanları mühüm rol oynamışdır. Onların səhifələrində şifahi ədəbiyyatımızın elmi əhəmiyyətli bir çox vacib problemlərinə toxunulmuş, nəzəri baxımdan orijinal mülahizələr söylənməmişdir.

Yazıcıların Birinci Ümumittifaq qurultayından (1934) sonra keçmiş sovet respublikalarında, o cümlədən Azərbaycanda şifahi ədəbiyyat örnəklərinin yazıya alınması, nəşri və araşdırılması geniş miqyas almışdır.¹ Tədris və elmi-tədqiqat müəssisələri respublikanın ayrı-ayrı rayon və kəndlərinə ekspedisiyalar keçirmiş [275; 276; 292], yerli ziyalıların, müəllim və şagirdlərin köməyi ilə xalq yaradıcılığı örnəklərini toplamış, onları nəşr etdirmişdi.

Bu dövrdən etibarən xalq ədəbiyyatı orta və ali məktəblərin tədris proqramlarında özünə əsaslı yer tapmış, bir sıra folklor örnəkləri dərslik və müntəxəbatlara daxil edilmiş, onlar haqqında bu və ya digər səpgidə elmi məlumat verilmişdir. Əlbəttə, vulqar-sosioloji, ateist-sinfi əyriilər və ifratlar bu dövrün folklorşünaslıq elmində də özünü göstərmişdir. Hakim rəsmi ideologiya ibtidai şifahi təfəkkürə, az qala ilk əsətir və miflərə də mütləq bir sinfilik və partiyalılıq meyarı tətbiq

¹ Respublikanın iri şəhərlərində yaradılmış ölkəşünaslıq muzeyləri, Azərbaycan EA Dil, Ədəbiyyat və Tarix İnstitutu nəzdindəki folklor şöbəsi, Azərbaycan Dövlət Universiteti və Pedoqoji İnstitutunun filoloji fakültələri və s. bu qəbildəndir.

etməyə çalışırdı. Lakin həqiqi elmi, professional folklorşünaslıq öz ən yaxşı nümunələrində belə canfəşanlıqdan yüksəkdə durmuşdur.

Bu dövr araşdırmalarında el ədəbiyyatına xas olan əsas keyfiyyətlər kimi onun «sınıfı» mahiyyəti yox, aşağıdakılar diqqət mərkəzinə çəkilmişdir: 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 meylləri, xalqın azadlıq, vətənpərvərlik, humanizm, beynəlmilətçilik duyğuları... – bütün bunların şifahi ədəbiyyatda üzə çıxarılması, təhlili araşdırmaların əsas məğzini təşkil etmişdir.

İbtidai insanın ilkin bədii təfəkkürünün arxaik növlərindən sayılan əmək nəğmələri, şübhəsiz ki, onun ruhunu oxşamaq, zəhmətini yüngülləşdirmək, əmək fəaliyyətinin səmərəliliyini gücləndirmək məqsədinə xidmət etmişdir. Bu məsələlərə toxunulan araşdırmalarda mövsüm-mərasim nəğmələrinə də geniş yer verilmiş, bu törən və ayinlər ulu babaların təbiət qüvvələrinə münasibətlərini, onların bu barədəki ilkin təsəvvürlərini özündə ehtiva edən folklor əsərləri kimi xarakterizə olunmuşdur. Ata-baba günü, qodu-qodu, günəşi dəvət, kosa-kosa, vəsfi-hal, toy, mövsüm və məişət mərasimləri də araşdırmalarda izah edilmiş, baharın gəlməsi ilə bağlı icra olunan «Səməni bayramı» şənliyinin keçirilməsi «Avesta» qatları ilə qarşılıqlı şəkildə öyrənilmişdir.

Çoxtərəfli məzmunu 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 təsnifatı verilmiş, mövzusu, məqsəd və ideyası, xalq hərəkəti ilə bağlılığı təhlil 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 sözləri, vəsfi-hallar, laylalar, nazlamalar, oxşamalar, ağılar da onunla birlikdə öyrənilmiş, bu növlərin mənşəyi, yaranma yolları, bir söz – termin kimi etimologiyaları barədə müəyyən mülahizələr yürüdülmüşdür [213; 253].

Azərbaycan nağıllarının nəşri və araşdırılması sahəsində də xeyli iş görülmüşdür. Ayrı-ayrı nəşriyyatlarda Azərbaycan və rus dillərində onlarla nağıl kitabı dərc edilmişdir [474; 370; 488; 371; 661; 660; 659; 421; 474]. Nağıllardakı xeyir və şər qüvvələr, div obrazı zərdüştiliklə, «Avesta» ilə bağlı öyrənilmiş, müsbət və mənfi tiplərin səciyyələri barədə maraqlı fikirlər söylənməmiş, keçəl və onun prototipi kimi müəyyənləşdirilən kosa surəti nəzərdən keçirilmişdir [199; 282]. Bu janrın çoxcildli nəşrləri də olmuşdur. Aarne-Andreyev bölgüsünə əsasən

Azərbaycan nağılları qruplaşdırılmışdır. Heyvanlar aləmindən bəhs edən nağıllar (nağıl-təmsillər), sehrlı nağıllar, məişət nağılları ayrı-ayrılıqda öyrənilmişdir. Nağıllardakı ictimai motivlərə, janrın bədii xüsusiyyətlərinə, bu örnekdəki xurafata qarşı mübarizə motivlərinə, xalq məişətinin inikasına xüsusi araşdırmalar həsr edilmişdir [117; 88; 327; 29; 219; 279; 281].

Atalar sözü və məsəllər araşdırma mövzusunda çevrilmişdir. Bu janrın yaranma yolları, atalar sözü və məsəl istilahları altında toplanan örneklərin ümumi və fərqli cəhətləri ayrıca araşdırma mövzusu olmuşdur. Hikmətli sözlər püxtələşmiş hökmlərdən ibarət tezislər kimi nəzərə çatdırılmış, bu nümunələrdən klassik və müasir yazıçıların, şair və aşıqların necə faydalanmaları incələnməmişdir. Son illərdə aparılmış tədqiqatlarda bu janrın özünəməxsus səciyyəvi cəhətlərinə xüsusi diqqət yetirilmişdir [294, 268, 56].

Xalq teatrının yaranması, inkişafı, qədim meydan tamaşalarında satira və yumor ünsürləri cəmiyyətdəki nöqsanları ifşa etmək vasitəsi kimi qiymətləndirilmiş, bu tamaşaların hazırlanması və nümayiş etdirilməsinin qaydaları az da olsa öyrənilmişdir. Əlaqədar tədqiqatlarda Azərbaycanda kukla teatrının təşəkkülü, «Kilimarası» tamaşasının icra tərzı, «Tapdıq çoban», «Maral oyunu», «Kaftarkus», «Salam əleyk, say bəylər» və s. tamaşaların məzmununu barədə maraqlı məlumatlara rast gəlmək mümkündür [246; 278; 206; 47; 48; 26; 27; 269].

Ümumiyyətlə, xalq lətifələrinin, o sıradan da Molla (Xoca) Nəsrəddinin adı ilə bağlı gülməcələrin nəşri və öyrənilməsinə həsr olunmuş araşdırmalarda Yaxın və Orta Şərqi xalqları lətifələrinin komik qəhrəmanlarının tarixinə nəzər salınmış, janrın keçidi ideya-bədii inkişaf mərhələləri – konkret tarixi kəsimlərlə əlaqədar şəkildə tədqiq edilmişdir [71; 274; 273; 310]. Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndənin adı ilə bağlı lətifələr respublikamızda və onun hüdudlarından kənarda dəfələrlə dərc olunmuş və geniş oxucu kütləsi tərəfindən rəğbətlə qarşılanmışdır [481; 664; 419].

Son illərdə Azərbaycan əfsanə və rəvayətlərinin toplanması, nəşri işi geniş vüsət almışdır [387; 486; 487; 489]. Müstəqil janr kimi əfsanə və rəvayətlərin öyrənilməsi işinə də qayğı güclənmiş və bir sıra maraqlı araşdırmalar meydana çıxmışdır. Bu tədqiqatlarda əfsanə və rəvayətlərin fərqli cəhətləri, sərhədləri elmi-nəzəri baxımdan müəyyənləşdirilmiş, onların təsnifi aparılmış, ideya-məzmun xüsusiyyətləri, yazılı irslə bağlı cəhətləri öyrənilmişdir [270; 68; 128; 126].

Aşıq yaradıcılığı sahəsində görülmüş işlər çoxtərəfli mahiyyət daşımışdır. Onun müxtəlif nəzəri problemləri araşdırılmaqla [86, 114; 104; 111] yanaşı, Qurbani, Lələ, Sarı Aşıq, Abbas Tufarqanlı, Xəstə Qasım, Aşıq Valeh, Aşıq Ələsgər, Ağdabanlı Qurban, Aşıq Hüseyn

Şəmkirli, Aşıq Şenlik kimi klassik, Aşıq Hüseyn Cavan, Aşıq Mikayıl Azaflı kimi çağdaş sənətkarların yaradıcılığı ayrılıqda tədqiq olunmuş [460; 462; 408; 205; 36; 55; 295; 123; 28; 160; 85; 97], həm də külli miqdarda aşıq şeri 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 mənşəyi, ozan-dədə-yanşaq-aşıq istilahlarının etimologiyası, ayrı-ayrı tarixi kəsimlərdə bu yaradıcılıq yolunun inkişaf xüsusiyyətləri, həyatilik və xəlqiliyi araşdırılmış, bu şerlərdə ürfani, fəlsəfi, estetik, tərbiyəvi, ictimai-sosial fikirlər öyrənilmişdir [33; 105; 212; 238; 259; 164].

Ozan-aşıq yaradıcılığının mühüm qolunu təşkil edən, şifahi nəsrin epopeyası sayılan Azərbaycan dastan irsinin araşdırılması əsasən iki abidə – «Kitabi-Dədə Qorqud» və «Koroğlu» eposları ətrafında mərkəzləşmişdir ki, bu da bünövrəsi qoyulmuş Azərbaycan eposşünaslığının 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, ideyalılıq, ədəbi priyomlar, janr yaxınlıqları və s. nəzərdən keçirilmiş, Nizami [203; 202; 54; 211], Füzuli [220; 168], Sabir [137], Y.V.Çəmənəminli [349; 4], Ə.Haqverdiyev [94], C.Cabbarlı [355; 366; 67], S.Vurğun [6; 260], S.Rəhimov [106], O.Sarıvəlli [48] kimi sənətkarların şifahi irsdən bəhrələnmələrinin yolları izlənmiş və bütün bunlar bu səpgili araşdırmaların əsas məğzini təşkil etmişdir.

Azərbaycan folklorşünaslığında qarşılıqlı əlaqə və qarşılıqlı təsir yönündə araşdırmalar türk və Şərqi kontekstində aparılmasa da, Zaqafqaziya və Orta Asiya xalqlarının şifahi ədəbi-mədəni irsi zəminində geniş öyrənilmişdir. Azərbaycan-rus ədəbi əlaqələri də daxil olmaqla bu sahəyə həsr olunmuş tədqiqatlarda şifahi ədəbiyyatın bir sıra elmi-nəzəri məsələləri də həllini tapmışdır [146; 31; 110; 496; 167; 79; 109]. Azərbaycan xalqının qədim mifoloji – əsatiri görüşləri, folklor örnəkləri də qonşu xalqların tarixi, yazılı mənbələri ilə əlaqədə tədqiq olunmuş [140; 141; 143; 145], «Koroğlu» eposuna dair erməni, gürcü, osetin, kürd 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 müqayisəli 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 folklorunun qədim süjet və motivlərindən, müxtəlif janrlarından bəhrələnmələri və təsirlənmələri, bunu doğuran amillər öyrənilmiş, onların Azərbaycan şifahi ədəbiyyatına dair fikirləri araşdırılmışdır [130]. Azərbaycan türkcəsində yazıb-yaradan gürcü, erməni, aysoru, yunan aşığıları, onların faydalandıqları aşığı şeri formaları və yaradıcılıqlarındakı səciyyəvi cəhətlər təhlil olunmuşdur [129; 78].

İraq türkmənlərinin tarixən yaradıb-yaşadıqları xoryatlar (bayatılar), atalar sözü və məsəllər, lətifələr, tapmacalar, dastanlar, xalq nəğmələri və s. janr və növlərin toplanıb nəşr edilməsi Azərbaycan folklorşünaslığında əlamətdar mədəni hadisə kimi dəyərləndirilməlidir [386; 436; 437; 438; 439; 440; 441].

Azərbaycan folklorunun rus dilinə tərcüməsi, nəşri, eləcə də rus elmi ictimaiyyətinə təqdimi sahəsində X.Koroğlu, Ə.Vəkilov, 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].

Pedoloji-metodiki baxımdan yazılmış əsərlərdə ümumtəhsil məktəblərində şifahi ədəbiyyat janrlarının tədrisi metodikası [302; 303; 110; 12], xalq pedaqogikasının obyekt, mənbələri, üsulları, əsasları və habelə tərbiyənin ayrı-ayrı tərkib hissələri haqqında Azərbaycan xalq müdriklərinin zaman-zaman söylədikləri fikir və mülahizələrdən də ətraflı bəhs edilmişdir [91].

Azərbaycan şifahi söz sənətinin toplanması və tədqiqindən danışıqarkən Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun, onun folklor şöbəsi əməkdaşlarının səyi nəticəsində həsilə yetmiş çoxcildlik tərtib və tədqiqat işlərini, xüsusilə «Azərbaycan nağılları» [382], «Azərbaycan dastanları» [374], «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər» [17-24], «Azərbaycan aşığıları və el şairləri» [372], «Azərbaycan bayatıları» [373], «Azərbaycan mifoloji mətnləri» [380] kimi kitabları qeyd etməmək mümkün deyildir.

Son illərdə gənc qüvvələrin apardığı orijinal, maraqlı tədqiqat işlərində yazılı ədəbiyyatla şifahi ədəbiyyatın qarşılıqlı əlaqələri, dastan poetikası, xalq gülüş mədəniyyəti və onun özəlliyi, ayrı-ayrı folklor növ və janrlarının bədii xüsusiyyətləri geniş yer tutur.

Ali məktəblər üçün yazılmış dərsləklərin də folklorun tədqiq, tədris və təbliğində mühüm əhəmiyyəti vardır. Bu qəbildən olan «Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı» kitablarında folklorşünaslıq elmi, onun nəzəriyyəsi və məktəbləri müəyyən dərəcədə öyrənilmiş, Azərbaycan

folklorşünaslığı, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatının arxaik və ənənəvi janr və növləri, onların təsnifi, məzmunu və ideyası, başqa əlaqədar məsələləri haqqında ayrı-ayrılıqda müfəssəl bilgi verilmiş, məzmunlu təhlillər aparılmış, elmi ümumiləşdirmələr yolu ilə bir sıra qiymətli mülahizələr irəli sürülmüşdür [163; 112; 37; 63; 64].

Ötən əsrin 90-cı illərindən başlayaraq zəngin şifahi söz sənəti irsimiz ayrı-ayrı regionlar üzrə ardıcıl, planlı və sistemli şəkildə toplanır və nəşr olunur. Azərbaycan MEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda xalqımızın yüzilliklər boyu yaranıb yaddaşlarda qorunan folklor örnəklərinin səciyyəvi cəhətlərini üzə çıxarmaq məqsədilə çoxcildli «Azərbaycan folkloru antologiyası» silsiləsi nəşr olunmağa başlamışdır. Bu nəşr öz növbəsində Respublika folklor arxivi və fondunun, həmçinin Azərbaycan folklor külliyyatının (svodunun), Azərbaycanın vahid folklor atlasının yaradılmasına yaxından kömək edəcək və bu perspektiv strateji proqramın həyata keçməsi üçün əsaslı zəmin hazırlayacaqdır. Ədəbiyyat İnstitutu nəzdində yaradılmış Folklor Elmi-Mədəni Mərkəzi (hazırda AMEA-nın Folklor İnstitutu) zəngin şifahi ədəbiyyatımızın elmi əsaslarla toplanması və öyrənilməsi sahəsində geniş araşdırmaları əlaqələndirir.

Azərbaycan folklorunun toplanması, nəşri və tədqiqi sahəsində görkəmli mütəxəssislərin ötən onilliklər ərzində yaratdıqları elmi ənənə 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 DİLİNDƏ

1. ELMİ ƏDƏBİYYAT

A. KİTABLAR

1. *Abbasov İ.* Azərbaycan dastanları erməni məxəzlərində və onların tədqiqi problemi (dok. diss.). – Bakı, 1986.
2. *Abbasov İsrafil.* Azərbaycan-erməni şifahi ədəbiyyat əlaqələri (namiz.diss.). – Bakı, 1965.
3. *Abbasov İsrafil.* Azərbaycan folkloru XIX əsr erməni mənbələrində. – Bakı, Elm, 1977.
4. *Abdullayev Bəhlul.* Yusif Vəzir Çəmənəminli və folklor. – Bakı, Elm, 1981.
5. *Abdullayev Bəhlul.* Haqqın səsi. – Bakı, Azərneşr, 1989.
6. *Abdullayev C. S.* Vurğun və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1962.
7. *Adilov M.* Niyə belə deyirik – Bakı, Gənclik, 1974.
8. Azərbaycan dilinin izahlı lüğəti. I c. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1966.
9. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I-III c. – Bakı, 1960, 1962, 1957.
10. Azərbaycan tarixi. I c. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1958.
11. Azərbaycan tarixi. – Bakı, Azərneşr, 1994.
12. Azərbaycan ədəbiyyatının tədrisi metodikası. – Bakı, 1968.
13. Azərbaycan folkloru: Toplama, nəşr və tədqiq problemləri. 19-22 noyabr 1993-cü ildə Şəkidə 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 folklorşünaslığı məsələləri (Elmi əsərlərin tematik məcmuəsi). – Bakı, ADU nəşriyyatı, Azərbaycan və rus dillərində.
16. Azərbaycan folklorşünaslığı 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-cı kitab. – Bakı, Elm, 1981.

23. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). (Red. N.Seyidov). 7-ci kitab. – Bakı, Elm, 1987.
24. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər (Məqalələr məcmuəsi). 8-ci kitab. – Bakı, Elm, 1999.
25. «Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuəsi. 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.İ.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. *Antonyan Q.* Erməni və Azərbaycan xalqlarının ədəbi əlaqələri. – Bakı, 1955.
32. *Arif M.* Seçilmiş əsərləri. III c. – Bakı, 1970.
33. *Arash H.* Aşıq yaradıcılığı. – Bakı, Birləşmiş nəşriyyat, 1960.
34. *Aristotel.* Poetika. – Bakı, 1974.
35. *Aslanov Elçin.* El-oba oyunu, xalq tamaşası: xalq oyun-tamaşa mədəniyyətimizdə deyim və adların izahlı söz kitabı. – Bakı, İşiq, 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 monoqrafik musiqi lüğəti. – Bakı, Elm, 1969.
40. *Budaqova Z., Hacıyev T.* Azərbaycan dili. – Bakı, 1992.
41. *Cavadov Q.* Azərbaycanda əkinçilik 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»u vərəqləyərkən. – Bakı, 1969.
45. *Cəfərzadə Əzizə.* Azərbaycan poeziyasında xalq şəri 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. *Dəmirçizadə Ə.* «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarının dili.// Pedaqoji institutların 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 – «Ermənistan». – Bakı, Sabah, 1994.

54. *Ələkbərov M.* Nizami Gəncəvi və Azərbaycan xalq yaradıcılığı (namiz. diss.). – Bakı, 1947.
55. *Ələsgərov İ.* Aşıq Ələsgər və Göyçə aşıq mühiti (namiz. diss.). – Bakı, 1971.
56. *Əlizadə Z.* Azərbaycan atalar sözlərinin həyatı. Bakı, Yazıçı, 1985.
57. *Əlizadə H.* Aşıq Ələsgər. – Bakı, Azərneşr, 1935.
58. *Əlizadə M.* «Kitabi-Dədə Qorqud»un poetikası (epik zaman məsələləri) (namiz. diss.). – Bakı, 1992.
59. *Əliyev R.M.* Azərbaycan nağıllarında mifik görüşlər. – Bakı, Elm, 1992.
60. Ərəb və fars sözləri lüğəti. – Bakı, 1967.
61. *Əfəndiyev O.* Azərbaycan Səfəvilər dövləti. – Bakı, Azərneşr, 1993.
62. *Əfəndiyev P.* Azərbaycan folklorşünashği. – 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 xəlqilik problemi (namiz. diss.). – Bakı, 1954.
67. *Əfəndiyev P.* Cabbarlı və xalq yaradıcılığı. – Bakı, Yazıçı, 1985.
68. *Əhmədov M.* Azərbaycan xalq əfsanələrində ailə-məişət mövzusu (namiz. diss.). – Bakı, 1981.
69. *Fərhadov F.* «Koroğlu» dastanının Zaqafqaziya versiyası (dok. diss.). – Bakı, 1968.
70. *Fərhadov F.* «Koroğlu» dastanının öyrənilməsi tarixindən (erməni mənbələri əsasında) (namiz. diss.). M., 1955.
71. *Fərzəliyev T.* Azərbaycan xalq lətifələri. – Bakı, Elm, 1971.
72. Folklor və mədəniyyət:// Gənc filoloqların VI respublika konfransının materialları. – Bakı, 1990.
73. *Haqverdiyev Ə.* Seçilmiş əsərləri. – Bakı, Azərneşr, 1971.
74. *Hatəmi M.* Xalq yaradıcılığında atəşpərəstliyin əksi (Azərbaycan, türk, türkmən folkloru əsasında) (namiz. diss.). – Bakı, 1971.
75. *Hacıbəyov Ü.* Əsərləri, I c. – Bakı, 1965.
76. *Hacıyev Asif.* Epik ənənə və müasir bədii nəsr. – Bakı, 1984.
77. *Hacıyev T.* Azərbaycan ədəbi dilinin tarixi. – Bakı, 1976.
78. *Hacıyev V.* Azərbaycan dilində şer qoşan gürcü aşıqları (namiz. diss.). – Bakı, 1984.
- 78a. *Hacıyev V.* Azərbaycan folklorunun səciyyəvi xüsusiyyətləri (Gürcüstandakı türkdilli folklor örnəkləri əsasında) (dok. diss.). – Bakı, 1994.
79. *Hacıyev V.* Azərbaycan folkloru ənənələri. – Tbilisi, 1994.
80. *Hacıyev Valeh.* Folklorumuzun üfüqləri (Azərb.-gürcü folkloru əlaqələri tarixindən). – Bakı, Yazıçı, 1991.
81. *Hacıyev T., Vəliyev K.* Azərbaycan dilinin tarixinə dair praktikum. – Bakı, 1983.
82. *Həkimov M.* Azərbaycan aşıq 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 aşıq ədəbiyyatı (dok. diss.). – Bakı, 1977.
87. *Həkimov M.İ.* Folklardan çap materialları toplusu üzrə (bayatılar)// Metodik iş. – Bakı, 1982.
88. *Həsənova L.* Azərbaycan satirik məişət nağılları. – Bakı, 1989.
89. *Həsənova A.* «Kitabi-Dədə Qorqud» ingilisdilli mənbələrdə (namiz. diss.). – Bakı, 1991.
90. *Heyət Cavad.* Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, Azərneşr, 1990.
91. *Həşimov Ə.* Azərbaycan xalq pedaqogikasının bəzi məsələləri. – Bakı, 1970.
92. *Xəlilbəyli Tağı.* Məhəbbətə xalq abidəsi. – Bakı, Yazıçı, 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. *Kazımov Q.* Qurbani və poetikası. – Bakı, 1997.
97. *Kafkasiyalı A.* Aşıq Mikayıl Azaflının yaradıcılığı (namiz. diss.). – Bakı, 1996.
98. *Kaşqari M.* Divani-lügət-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 Nəşriyyatı, 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: yaranışı və mühitləri. – Bakı, Ozan, 1996.
105. *Qasımsadə 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, Azərneşr, 1991.
109. *Moisey Kalankatuklu.* 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 aşıq 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, Yazıçı, 1986.
114. *Namazov Qara.* Azərbaycan aşıq sənəti. – Bakı, Yazıçı, 1984.
115. *Namazov Q.* Azərbaycan aşıq şerinin inkişaf tarixindən (namiz. diss.). – Bakı, 1969.
116. *Namazov Q.* Aşığın sazı və sözü. – Bakı, 1980.
117. Namizədlik dissertasiyaları: *N.Seyidov.* Azərbaycan nağıllarında ictimai motivlər; *O.Əliyev.* Azərbaycan sehrli nağıllarında sənətkarlıq məsələləri; *Ə.Əsgərov.* Azərbaycan sehrli nağıllarında qəhrəman; *R.Xəlilov.* Azərbaycan və ərəb sehrli nağıllarında qəhrəman obrazı; *A.Əliyeva.* Azərbaycan nağıllarında qadın obrazları.
118. *Nemət M.* Azərbaycanda pirlər. – Bakı, Azərneşr, 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 (Mühazirəçiyə kömək). – Bakı, Azərb. SSR «Bilik» Cəmiyyəti, 1985.
125. *Paşayev Sədnik.* Azərbaycan folkloru və aşıq yaradıcılığı// Dərs vəsaiti. – Bakı, H.B.Zərdabi ad. KDPI, 1989.
126. *Paşayev S.* Azərbaycan xalq əfsanələri və onun tədqiqi problemləri (dok. diss.). – Bakı, 1988.
127. *Paşayev S.* Nizami və xalq əfsanələri. – Bakı, Gənclik, 1983.
128. *Paşayev Q.* İraq-türkmən folkloru. – Bakı, Yazıçı, 1992.
129. *Ramazanov Y.* Azərbaycan dilində yazan erməni aşıqları. – Bakı, 1977.
130. *Ramazanov Yusif.* XIX əsr erməni nəsrində Azərbaycan folkloru motivləri. – Bakı, Elm, 1985.
131. *Rəsulov R.* «Kitabi-Dədə Qorqud»un poetikası: metaforik arxitiplər (namiz. diss.). – Bakı, 1995.
132. *Rzayev N.* Əsrlərin səsi. – Bakı, Azərneşr, 1974.
133. *Rüstəmzadə R.* Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığının öyrənilməsinə dair metodik göstəriş. – Kirovabad, 1977.
134. *Rüstəmzadə R.* XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan kəndli hərəkatı 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 şeri və folklor. – Bakı, 1982.
139. *Sarabski H.* Köhnə Bakı. – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1958.
140. *Seyidov Mirəli*. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri (ən qədim dövrdən XVIII əsrin sonuna qədər) (dokt. diss.). – Bakı, 1969.
141. *Seyidov Mirəli*. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. – Bakı, Yazıçı, 1983.
142. *Seyidov M.* Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. – Bakı, Yazıçı, 1989.
143. *Seyidov Mirəli*. 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. SMOMPK. – 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. *Şuşinski F.* Azərbaycan xalq musiqiçiləri. – Bakı, İşıq, 1985.
151. *Şükürov A.* Mifologiya. 6-cı kitab. Qədim türk mifologiyası. – Bakı, Elm, 1997.
152. *Təhmasib Məmmədhusəyn*. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). – Bakı, Elm, 1972.
153. *Təhmasib M.H.* Xalq ədəbiyyatımızda mərasim və mövsüm nəğmələri (namiz. diss.). – Bakı, 1945.
154. *Tusi N.* Əxlaqi-Nasiri. – Bakı, Elm, 1980.
155. *Türkün qızıl kitabı*. I kitab. – Bakı, 1992.
156. *Türkün nəğmələrinin məcmuəsi*. Nəşiri: *Həsən Məlikzadə Zərdabi*, 1-ci təb. Bədkubə, Qubernski pravleniyanın mətbəəsi, 1901; *Zərdabi Həsən-bəy Məlikzadə*. Türk nəğmələrinin məcmuəsi, «Nicat» Maarif Cəmiyyətinin ehtimalı ilə təb olunmuşdur, 2-ci nəşri. – Bədkubə, 1909.
157. *Toy və halay mahnıları*. – Bakı, Gənclik, 1980.
158. *Umudov Qüdrət*. Folklorşünaslığımızın 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 dərslik. – Bakı, Maarif, 1985.
163. *Vəliyev V.* Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. – Bakı, ADU nəşriyyatı, 1970.
164. *Vəliyev Vaqif*. Qaynar söz çeşməsi. – Bakı, Yazıçı, 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 əvvəlləri). – Bakı, Yazıçı, 1984.
168. *Vəfəli A.* Füzuli və folklor (namiz. diss.). – Bakı, 1972.
169. *Yarəhmədov M.* Azərbaycan-Dağıstan 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, Azərneşr, 1960.

B. MƏQALƏLƏR

174. *Abbasov İsrəfil.* Azərbaycan dastanlarının erməni dilinə tərcüməsi, təbdili və nəşri tarixçəsinə dair.// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, Dil və İncəsənət seriyası), 1972, №3.
175. *Abbasov İ.* Müqəddimə. Azərbaycan aşıqları və el şairləri. I c. – Bakı, 1983.
176. *Abbasov İ.* Müqəddimə. Azərbaycan bayatıları. – 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. Bayatılar musiqidə.// «Qobustan» jurn., 1977, №2.
179. *Abdullayev K.* Beyrəyin taleyi («Dədə Qorqud» boylarından).// «Ulduz» jurn., 1986, №4.
180. *Abdullayev B.* Bir əsatinin yadigarı (şifahi xalq ədəbiyyatında Al əsatiri (əfsanəsi) haqqında).// «Elm və həyat» jurn., 1977, №6.
181. *Abdullayev Kamal.* «Dədə Qorqud» nəsrinin spesifik xüsusiyyətləri.// Azərbaycan jurn., 1981, №6.
182. *Abdullayev Kamal.* «Dədə Qorqud» şeirləri.// «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 başlanğıcına əməli bir baxış.// «Dan ulduzu» jurn., 1929, №5, 8.
192. *Abid Ə.* Türk xalqları ədəbiyyatında «mani» növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyətləri.// «Azərbaycanı öyrənmə yolu», 1930, №3, 4, 5.
193. *Abid Ə.* Heca vəzninin 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).* Çıldır aşiq məktəbi haqqında bilgiler.// «Azərbaycan musiqisi» məcmuəsi, Bakı, 1994.
196. *Allahverdiyev M.* Azərbaycan teatr sənətinin ilk çağları.// Azərbaycan EA Xəbərləri, 1973, №2.
197. *Allahverdiyev M.* Dionis şənlikləri 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.* Kitabı-Dədə Qorqud.// «Revolusiya və kultura» jurn., 1938, №3.
201. *Araslı H.* Kitabı-Dədə Qorqud: Müqəddimə.// «Kitabi-Dədə Qorqud». – Bakı, 1939.
202. *Araslı H.* Nizami və Azərbaycan xalq ədəbiyyatı.// «Nizami Gəncəvi» almanaxı. – Bakı, 1947.
203. *Araslı H.* Nizamidə xalq sözləri, xalq ifadələri və zərb məsəlləri. // SSRİ EA Azərbaycan filialının Xəbərləri, 1942, №8.
204. *Araslı H.* Sarı Aşiq.// «Azərbaycan» jurn., 1946, №4 (ərəb əlifbası ilə).
205. *Araslı H.* Sarı Aşiq 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.* Aşiq Qurbani.// «Kommunist» qəz., 7 aprel 1946.
209. *Axundov Ə.* Aşiq Ələsgər.// «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 əsrdə yetişmiş görkəmli aşıqlar.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. I kitab. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1961.
213. *Axundov Ə.* Səyaçı sözlər.// «Ədəbiyyat məcmuəsi», c. II, 1957.
214. *Acalov A.* Azərbaycan dastanlarının mifoloji semantikasını (ölüb-dirilmə motivi).// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1984, №3.

215. *Acalov A.* Azərbaycan folklorşünaslığının bəzi epistemoloji problemləri (müzakirə üçün).// Azərbaycan folklorşünaslığı məsələləri, Bakı, Elm, 1989.
216. *Acalov A.M., Novruzov M.D.* Al tapınışı və onun izləri.// Azərbaycan filologiyası məsələləri, I kitab. Bakı, Elm, 1983.
217. *Acalov A.* Dəli Dömrül boyunun kökləri və mifoloji simvolikası.// Azərbaycan filologiyası məsələləri. – Bakı, Elm, 1993.
218. *Babayev İ.* Azərbaycan nağıllarında qəhrəmanlıq motivləri. V.İ.Lenin adına API-nin əsərləri, c. 6, 1958.
219. *Babayev İ.* Azərbaycan xalq nağıllarında qəhrəmanlıq motivləri. V.İ.Lenin adına API-nin Elmi Əsərləri, 1959, №7.
220. *Babayev İ.* Füzuli və şifahi xalq ədəbiyyatı. V.İ.Lenin adına API-nin elmi əsərləri, c. 7, 1959.
221. *Baqri A.V.* El hekayələri haqqında. «Xalq müəllimi» 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.* Alarvadi: bu əfsanədir, ya həqiqət? «Taxılcı» qəz., 12 sentyabr 1972.
225. *Cəlilov F.* Azərbaycan dilində «Al» 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 şəraiti 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 təmayüllər.// «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. *Çəmənzəminli Y.V. Şəbihgərdanlıq.*// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927, №7-8.
238. *Eldarova Ə. Aşıq sənəti haqqında tarixi очерк.*// «Azərbaycan incəsənəti», 8-ci c., 1962.
239. *Eldarova Əminə. Aşıq havalarının terminologiyası haqqında bir neçə kəlmə.*// «Qobustan» jurn., 1970, №4, s.61.
240. *Elçin. Belə bir teatr varmı.*// «Ulduz» jurn., 1969, №2.
241. *Elçin. Qaravəlli teatri. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 23 mart 1968.*
242. *Elçin. Kosa, Keçəl və qırxlotular.*// «Qobustan» jurn., №2, 1979.
243. *Elçin. Xəbər sizə köhnə dəyirmanndan.*// «Qobustan» jurn., 1978, №3.
244. *Elçin. Hünər 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 oyunlar.*// «İnqilab və mədəniyyət» jurn., 1935, №5.
247. *Əlibəyzadə E. «Kitabi-Dədə Qorqud»un tarixinə dair.*// «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 13 noyabr 1971, s.12-13.
248. *Əlizadə H. Aşıq Ələsgərin bioqrafiyası. Aşıq Ələsgər. - Bakı, 1937.*
249. *Əlizadə H. Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı haqqında. Aşıq Ələsgər. - Bakı, 1935.*
250. *Əlizadə H. El ədəbiyyatı.*// «Maarif işçisi», 1927, №5, 8.
251. *Əlizadə H. El şairləri. «Ədəbiyyat qəzeti», 3 sentyabr 1936.*
252. *Əliyarov Süleyman. Kökümüz, yaranışımız, yaddaşımız (Dədə Qorqud araşdırma səpgisində).*// «Azərbaycan» jurn., 1991, №4.
253. *Əliyev A. Azərbaycan bayatılarının 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. Şirvan folklor xəritəsində nağıl janrının 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. Bəsirətül-əfal. - Bədkubə, 1901; ikinci çapı; - İstanbul, 1907.*
259. *Əfəndiyev P. Böyük Vətən müharibəsi illərində Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. V.İ.Lenin adına API-nin əsərləri, 7-ci c., 1959.*
260. *Əfəndiyev P. Vurgun 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 Nəsrəddinin lətifələri. «Bakı» qəz., 1959 14 aprel.
264. *Əfəndiyev P.* Sovet hakimiyyəti illərində «Koroğlu» dastanının nəşri və tədqiqi tarixinə dair. V.İ.Lenin adına APL-nin əsərləri, VII c., 1959.
265. *Əfəndiyev P.* C.Cabbarlı xalq ədəbiyyatı haqqında. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 1969, №9.
266. *Əhmədov Fikrət.* Koroğlunun ildırım 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. *Fərhədov F.* «Koroğlu» dastanının Zaqafqaziya versiyasına dair.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, III kitab. – Bakı, 1968.
272. *Fərhədov F.* «Koroğlu» Zaqafqaziya xalqlarının qəhrəmanlıq şöhrətidir.// «Azərbaycan» jurn., 1968, №1.
273. *Fərzəliyev T.* Lətifə janrının bəzi xüsusiyyətləri haqqında.// Azərbaycan dili və ədəbiyyatının tədrisi. IV buraxılış. – Bakı, 1964.
274. *Fərzəliyev T.* Şərqi xalqları folklorunun komik qəhrəmanları. «Şərqi xalqlarının lətifələri». – Bakı, Yazıçı, 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 dramları. «Ədəbiyyat qəzeti», 4 may 1945.
278. *Haqverdiyev Ə.* Azərbaycanda teatr. Seçilmiş əsərləri. II c. – Bakı, 1957.
279. *Hatəmi M.* Bir nağılın dünyasına öteri 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.* Sehrli nağıllarda Pəri obrazı.// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1980, №4.
282. *Hatəmi M.* Türk xalqları folklorunda əjdaha surətinin rəmzləri.// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), 1969, №2.
283. *Hacıyev T., Əzizov E.* Buntürklər kimdir?!// «Ulduz» jurn., 1989, №2.
284. *Hacıyev T., Ələmdari F.* «Dədə Qorqud»un Drezden 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 mövsüm mərasimləri və aşiq sənəti.// Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. IV kitab. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1973.
289. *Hüseynzadə H.* Aşiq Alı.// «Azərbaycan» jurn., 1969, №9.
290. *Hüseynzadə Ə.* Bayat (boyat) coğrafi adının mənşəyi.// BDU-nun Elmi əsərləri (tarix seriyası), 1976, №5.
291. *Hüseynzadə H.* Mən Alını axtarıram (Aşiq Alı haqqında).// «Elm və həyat» jurn., 1969, №2.
292. Xalq ədəbiyyatını öyrənin. «Ədəbiyyat qəzeti», 1935, №7.
293. *Xəndan C.* Aşiq Hüseyn 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.* Aşiq şeri və Aşiq 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 əhvalı. «Tərəqqi» qəz., 1, 8, 14 sentyabr 1909, №197, 203, 208.
300. *Köçərli F.* Sayaçı sözlər.// SMOMPK, vıp. 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 bayatıları (Müqəddimə). Bayatılar. Bakı, 1956, 1960.
305. «Qızıl Şərq» jurn., 1923, №2-3.
306. *Mahmudbəyov M.* Zaqafqaziyada bulunan türklərin ədəbiyyatı.// SMOMPK, vıp. 19, 1894.
307. *Məmmədov İ.* Bədii dünyamızın doğma bir hənirtisi.// «Sovet Ermənistanında Azərbaycan kitabı» (Ön söz). Yerevan, 1985.
308. *Məmmədov S.* Azərbaycan xalqının matəm mahnıları.// «Qobustan» jurn., 1976, №3.

309. *Mir Cəlal*. Aşıq Ələsgər. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. II c., Bakı, 1944.
310. *Mirəhmədov Ə Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında Molla Nəsrəddin 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 Qurbani. – «Qızıl Şərq», 1923, №2-3.
313. *Mümtaz S.* Unudulmuş yarpaqlar: «Əsli və Kərəm» dastanı haqqında. – «Ədəbiyyat qəzeti», 21 iyul 1936.
314. *Nağıyev Ə.* Şəbihin tarixindən.// «Qobustan» jurn., 1972, №2.
315. *Nazim Ə.* Azərbaycan xalq ədəbiyyatında bayatılar.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1926, №7.
316. *Paşayev S.* Aşıq Bəsti.// «Elm və həyat» jurn., 1966, №1.
317. *Paşayev S.* Qopuz və sazın əlaqəli havaları. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 24 avqust 1974.
318. *Paşayev S.* Söz və aşıq. «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. *Rüstəzadə R.* Qəhrəmanlıq nəğmələri (Aşıq Ələsgər haqqında).// «Ədəbiyyat və incəsənət» qəz., 9 iyun 1972.
322. *Rüstəzadə R.* Qəhrəmanlıq nəğmələrinin poetik xüsusiyyətləri.// «Azərb.» jurn., 1965, №3.
323. *Salehov T.* «Əsli və Kərəm» dastanı və Kərəmin şəxsiyyəti.// V.İ.Lenin adına APİ-nin əsərləri, №1, 1971.
324. *Saləddin Ə.* Sabir və şifahi ədəbiyyat.// «M.Ə.Sabir». Məqalələr məcmuəsi, Bakı, 1962.
325. *Sarabski H.* Xatirələrim.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1927.
326. *Sarıvəlli O.* Ustad aşıq, qüdrətli şair (Aşıq Ələsgərin yaradıcılığı 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.* Alı 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»nün 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 Mirəli.* Dədə Qorqud boylarındakı Künortac və Ortac sözlərinin etimoloji təhlili.// «Azərbaycan» jurn., 1980, №3.
337. *Seyidov M.* «Dədə Qorqud» boylarının mənşəyinə 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 yaradıcılığı. «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 cildə, I c. Bakı, 1960.
352. *Təhmasib M.H.* Müqəddimə. «Koroğlu». Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1956.
353. *Təhmasib M.H.* XII əsrə qədər Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 3 cildə. I cild, Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1960.
354. *Təhmasib M.H.* Xalq ədəbiyyatında mövsüm və mərasim nəğmələri. «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. *Vəfali 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. *Zeynalli H.* Ağız ədəbiyyatı.// «Maarif və mədəniyyət» jurn., 1926, №8.
363. *Zeynalli H.* Azərbaycan el ədəbiyyatı.// «Maarif və mədəniyyət», 1926, №11.
364. *Zeynalli H.* Azərbaycan folkloru. «Ədəbiyyat qəzeti», 29 fevral 1936.
365. *Zeynalli 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 cilddə, IV c. – Bakı, Yazıçı, 1978.
369. *Abdulla Şaiq*. Əsərləri V c. – Bakı, Yazıçı, 1978.
370. Ağ atlı oğlan (tərt. ed. M.H.Təhmasib). – Bakı, 1954.
371. Ağıllı 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 bayatıları (tərt. ed. B.Abdullayev, E.Məmmədov, Q.Babazadə). – Bakı, Elm, 1984.
374. Azərbaycan dastanları (beş cilddə). 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, Yazıçı, 1987.
378. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. I cild: Xalq ədəbiyyatı (tərt. ed. T.Fərzəliyev, İ.Abbasov). – Bakı, Elm, 1982.
379. «Azərbaycan kolxozçusu» qəz., 1935, №127, 136, 142.
380. Azərbaycan mifoloji mətnləri (tərt. ed. A.Acalov). – Bakı, Elm, 1988.

381. Azərbaycan nağılları: Böyük yaşlı uşaqlar üçün (müqəddimə 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, Azərənəşr, 1976.
384. Azərbaycan folkloru antologiyası (topl. və tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, I və II kitablər, 1968-1969.
385. Azərbaycan folkloru antologiyası, I kitab (Naxçıvan folkloru) (tərt. ed. T.Fərzəliyev, M.Qasımlı; Ön sözün müəllifi və redaktoru İ.Abbasov). – Bakı, Sabah, 1994.
386. Azərbaycan folkloru antologiyası. II kitab (İraq-Kərkük cildi) (tərt. ed. Q.Paşayev, Ə.Bəndəroğlu, red. Y.Qarayev, A.Nəbiyev). – Bakı, 1999.
- 386a. Azərbaycan xalq dastanları. 2 cildə (tərt. ed. Ə.Axundov). – Bakı, 1961-1962.
387. Azərbaycan xalq əfsanələri (topl. və tərt. ed. S.Paşayev). – Bakı, Yazıçı, 1983.
388. Azərbaycan xalq mahnı və təsnifləri. – Bakı, 1985.
- 388a. «Azərbaycanı öyrənmə yolu» məcmuəsi. 1928.
389. Azərbaycan xalqının qəhrəmanlıq eposu (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 Pənah*. Məhəbbətdən danışaq. – Bakı, 1965.
400. *Aşıq Hüseyn Bozalqanlı* (topl. H.Əlizadə). – Bakı, 1938.
401. *Aşıq Hüseyn Bozalqanlı*. – Bakı, 1975.
402. *Aşıq Hüseyn Cavan*. Azadlıq mahnıları. – Bakı, 1950.
403. *Aşıq Şəmşir*. – 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 Kürə bəndəm (tərt. ed. B.Abdulla). – Bakı, Yazıçı, 1986.
408. Bayatı ustası Lələ (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.Fərzanə). – 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. *Çəmənəminli Y.V. Romanları*. – Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1968.
419. Dava yorğan davasıdı (tərt. ed. B.Abdulla). – Bakı, Yazıçı, 1996.
420. Dastanlar (topl. Ə.Axundov). – Bakı, Azərənəşr, 1993.
421. Daşdəmirin nağılı (tərt. ed. M.H.Təhməsim). – 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 düzgünləri, elət söyləmələri (topl. və tərt. ed. M.Qasımlı). – Bakı, Azərənəşr, 1993.
425. «Əkinçi», 1877, №18.
426. Əmsadi Loğman, yaxud qırx iki nağıl və hekayə (ərəbcədən tərcümə edəni Ü.Cəlal). – Tiflis, 1899; Əlibaba və qırx quldur, qəribə bir hekayət (ruscadan tərcümə edəni M.S.Axundov). – Bakı, 1910; *Perro Şarl*. Qırmızı papaq və bir qurdun dirilməsi. Mütərcim və nəşiri Q.R.Mirzəzadə. – Bakı, 1910; Əmirleyle (farscadan tərcümə edəni Ə.Müzni). – Bakı, 1910.
427. *Homer. İliada, Odisseyə*. – Bakı, Yazıçı, 1986.
428. *Hüseyn Cavan*. Danış, telli sazım. – Bakı, 1966.
429. Xalqımızın deyimləri və duyumları (tərt. ed. M.Həkimov). – Bakı, Maarif, 1986.
430. Xalqın səsi. – Bakı, 1968.
431. *Xəyyat Mirzə*. – Bakı, 1966.
432. *Xəstə Qasım*. 55 şer. – Bakı, Gənclik, 1975.
433. *Xuluflu V. El aşıqları*. – Bakı, 1927.
434. *Xuluflu V. Koroğlu*. – Bakı, Azərənəşr, 1927; 1929.
435. *Xuluflu V. Tapmacalar*. – Bakı, 1928.
436. İraq-Kərkük atalar sözləri (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1984.
437. İraq-Kərkük bayatıları. Yenə orada.
438. İraq-Kərkük tapmacaları. Yenə orada.
439. Kərkük bayatıları (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1971.
440. Kərkük mahnıları (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1973.
441. Kərkük folkloru antologiyası (topl. və tərt. ed. Q.Paşayev). – Bakı, 1987.
442. Kitabi-Dədə Qorqud (tərt. ed. H.Araslı). – Bakı, Azərənəşr, 1962.
443. Kitabi-Dədə Qorqud. – Bakı, 1978.
444. Kitabi-Dədə Qorqud (tərtib, transkripsiya, sadələşdirilmiş variant və müqəddimə Fərhad Zeynalov və Samət Əlizadəninidir). – Bakı, Yazıçı, 1988.

II. RUS DİLİNDƏ

1. ELMİ ƏDƏBİYYAT

A. KİTABLAR

491. *Абдулла Бахлул*. Азербайджанский обрядовый фольклор и его поэтика. – Баку, Элм, 1990.
492. *Абрамзон С.М.* Киргизы и их этногенетические и историко-культурные связи. – Баку, Элм, 1971.
493. *Аджи Мурад*. – Полнь 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 Ширин в литературах народов Востока. – М., Наука, 1960.
496. *Алиева Д.* Из истории азербайджанско-грузинских литературных связей. – Баку, 1958.
497. *Андреев М.С.* По этнологии 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. *Аникин 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.* Избранники духов. – 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 сур-яги, Азярбайхан ЕА Низами адына Ядыбийят 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.* Хуины. – М., 1960 (Хунны в Китае. – М., 1974).
526. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера земли. – М., 1993.
527. *Даврижени.* 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.* Тюркский 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. I. – Алма-Ата, 1968.
536. *Казембек М.* Мифология персов по Фирдоуси. Избранные произведения. – Баку, Элм, 1985.
537. *Каланкатуази М.* История страны Алуанк. – Ереван, 1984.
538. *Кароматов Ф.* Узбекская домбровая музыка. – Ташкент, Госполитиздат, 1962.
539. *Каррыев В.А.* Туркменский эпос. Дастаны и эпическое творчество народов Востока. – Ашхабад, 1982.

540. *Каррыев Б.А.* Эпические сказания о Кероглы у тюркоязычных народов. – М., Наука, 1968.
541. *Керимов Г.* Аль-Газали и суфизм. – Баку, Элм, 1969.
542. *Клинггер 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. *Кюннер Н.В.* Китайские известия о народах Южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. – М., 1961.
549. *Личахев 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 копые. – 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. *Молдобаев 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. *Потанов 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. Рузибаев 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. Стеблева И.В. Поэзия тюрок VI-VIII веков. – М., 1965.

569. Тверятинова 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. Фазлуллах Рашид-ад-дин. Джамии 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. Шаракишинова 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 Гариб». – 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.// Азярбайжан ССР Елмляр Академиясы

аспирантларынын елми конфраисынын материаллары. II kitab. – Бақы, 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. X. М. – Л., 1966.

590. *Асланов В.И.* Проблемы тюркоязычного стихосложения в отечественной литературе последних лет. В. 1968, №1.

591. *Багрий А.В.* К вопросу об изучении азербайджанских сказок. Т. IV. ИВО АГУ, 1929.

592. *Багрий А.В.* Материалы по библиографии Кавказа (К вопросу о быте женщин Кавказа).// Известия Гос. Университета. Востоковедение, 1928. Т. II.

593. *Багрий 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 СССР. – М.: Изд. АН СССР, 1958. – 291 с.

596. *Берже А.П.* О народных праздниках. Кавказский календарь. Тифлис, 1856.

597. *Ведерникова Н.М.* Контаминация как творческий прием в волшебной сказке. Русский фольклор. XIII. Л., Наука, 1972.

598. *Вербицкий В.И.* Алтайские инородцы. Памятное завещание: Алтайская дореволюционная 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 Росси, 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 СССР. – М.: Изд. АН СССР, 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/Алмасту. Журн. «Сов. Тюркология», 1979, №3.

612. *Климович Л.И.* Заметки об эпическом творчестве народов советского Востока.// В кн.: Вопросы изучения эпоса народов СССР. – М.: Изд. АН СССР, 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 бейиров. 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 честь 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. – Мифы 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 горцах. Вып. 4, 1870.
631. Пословицы Ширванских татар. СМОМПК, вып. 24, 1899.
632. Потанов 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 горцах. 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. Субханвердиханов 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 шаманством.// 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, пословнц. СМОМПК, вып. 18, 1899.
651. Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Новосибирск, Наука, 1988.

652. Токарев С.А., Мелетинский Е.М. Мифология. Мифы 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. Фириштейн 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. Эфендиев 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 филифинской 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.Сеидов). – 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.Вургун. – М., ГИХЛ. 1939.

663. Багрий А.В. Фольклор Азербайджана и прилегающих стран. – Баку, изд. АзГНИИ, 1930, Т. 1-3.

664. Бахлул Даненде (сост. Н.Сеидов). – Баку, Азериешр, 1987.

665. Восточные анекдоты. Анекдоты о Мулле Насреддине. Новое обозрение, 1890, №2330, 2335, 2336, 2337, 2343.

666. Древняя Огрулжа замок разбойника Урушана – Кероглы, его история, рассказ об Эриванском Сардаре. Газ. «Тифлисские ведомости», 1830, №68.

667. Древняя 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. Азиза 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., Наука, 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 филифиинской 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 творчество Азербайджана. // Журн. «Народна творчества этнографи». – Киев, 1972, №6 (Украйна dilində).
685. *Abdulkadir İnan.* Makaleler ve incelemeler. – Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1987.
686. *Abdulkadir İnan.* Tarixdə 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.* Çıldırılı Aşıq Şönlük: həyatı, 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 Yəsəvi.* 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 şiiri. – Ankara, 1965.
695. *Acaloğlu A.* Türk mifolojisində esxatoloji, toplum və etnik dəyərlər. «Papyrus» Kültür Sanat Dərgisi, 1999, Ocaq sayısı.
696. *Acaloğlu A.* «Goymaz gidəm yola Nərgiz». «Papyrus» Kültür Sanat Dərgisi, 1998, Ekim sayısı.
697. *Acıpayamlı.* Türkiyədə doğumla ilgili adət və inamların etimoloji etüdü. – Ərzurum, 1961.
698. *Bayri M.X.* Türk ədəbiyyatı və inamları. – İstanbul, 1939.
699. *Bahəddin Ögel.* Türk kültür tarixinə giriş. IX c. – Ankara, 1991.
700. *Bahəddin 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.* Historie de la literature turque. – Paris, 1968.
704. *Baratav P.N.* Koroğlu dastanı. – İstanbul, «Evnqaf» mətbəəsi, 1931.
705. *Büyük türk klassikləri.* Ötügen – Söğüt. I c. İstanbul, 1985.
706. *Caferoğlu A.* Türk dili tarixi. – İstanbul, 1984.
707. *Caferoğlu A.* Folklorumuzda milli həyat bakiyələri. – İstanbul, 1940.
708. *Dede Korkut Kitabı. I.* – Ankara, 1994.
709. *Dertli* – həyatı, sənəti, şiirleri (hazır. Ş.Kutlu). – Ankara, 1988.
710. *Divani Lügat-it-Türk* tercümesi. c. I, - Ankara, 1992.
711. *Dr. Süleyman Uludağ.* Təsəvvüf tərimləri sözlüyü. – İstanbul, 1991.
712. *Elçin A.* Çıldırılı Aşıq Şönlük: həyatı, şerləri və hekayələri. – Ankara, 1975.
713. *Ergin Muharrem.* Dedem Korkut kitabı. I. Ankara, 1958.
714. *Ergin Muharrem.* Dedem Korkut kitabı. II. Ankara, 1963.
715. *Ergin.* Oğuz Kağan dastanı. İstanbul, 1970.
716. *Əbdirəmanlı A.* Xalq danası – Sarı Bi yelə Konqırət rularının şəci-rəsi. Almatı, 1992.

717. *Əli Rıza Yalçın*. Cənubda Türkmən çalğıları. – Adana, 1940.
718. *Göğyay O.Ş.* Dedem Korkut kitabı. – İstanbul, 1973.
719. *Hekayəti-Koroğlu*. İstanbul. Hövsen Kavafyanın mətbəəsi, 1872.
720. İskəri («Zarə») jurn. 1872, №2 (gürcü dilində).
721. İslam ensiklopedisi, VI c.
722. *Kalafat Y.G.* Keçmişdən günümüzdə türk halk inanclarında «işik». Milli folklor Dərgisi, 20-ci say. – Ankara, 1993.
723. *Karıyev S.* Türkmən dastanları və Şərqi xalqların folkloru. «Sovet ədəbiyyatı» jurn., 1966, №2.
724. Киргизско-русский словарь. – М., 1955, с.715.
725. *Klod Levi-Ştraus*. Mif və Anlam. İstanbul, 1986.
726. *Köprülü Fuad*. Ədəbiyyat araşdırmaları. – 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 araşdırmaları). – İstanbul, Cem yayınevi, 1993.
731. *Mirzoev T.* Özbək baxşılarının epik repertuarı. – Taşkent, «Fan», 1979.
732. *Mtəsmindeli Z. Koroğlu*. «Drosba» qəz., 1878, №147 (gürcü dilində).
733. *Nüzhət S.* Türk ədəbiyyatı tarixi. – İstanbul, 1932.
734. *Orxan Şaiq Gökyay*. Dədəm Korkut Kitabı. – İstanbul, 1973.
735. *Orxan Şaiq*. Kitabı-Dədə Qorqudun dastanlarında islami ünsürlər// Türk dili araşdırmaları illiyi bülleteni. – Ankara, 1976.
736. *Öztelli C.* Yeni bilgilərlə Koroğlu.// «Türk folklor araşdırmaları», 1969, sayı 238.
737. *Öztelli Cahit*. Dədəm Korkut kitabının dili. – Ankara, 1975.
738. *Ögəl B.* Türk mifolojisi. I cild. – Ankara, 1993.
739. *Prof. dr. İ.Kafesoğlu*. Türk Milli Kültürü. – Ankara, 1977.
740. *Prof. dr. Hikmet Tanyu*. İslamıkdan öncə türklərdə 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.* Türklərin və moğolların 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 Rold 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 araşdırmaları ıllığı.- Ankara, 1994.
750. Türk dünyası el kitabı, III c. (edebiyat). – Ankara, 1992.
751. Uraz M. Türk mifolojisi. – İstanbul, 1967.
752. Veliyev 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 (Gürcü 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, ets). 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 asi” – the keeper of the hearth, “tag

asi” – the spirit – protector of mountains, in Azerbaijan and Anadoly “aya-yiya” (ev ayasi – 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 ethnos 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 ethnos. The old-turkic ... is 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 visible 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 ethnos 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”, “Reyhah”, “Kal Hassan”, “Girxh 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 phenomena 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 irrespective 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, expressed 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.

Cradually becoming obsolete and retreat to the shadow of history the knightness 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 idealogical 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 praized the Sefevid idealogy, 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 Tufarganlı, 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, Abdagyulabli Valeh, Hussein Shamkirli, Hussein Bozalğanly 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, Mahammad 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 inchangeable 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 устнопоэтического 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 устнопоэтическим 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 (восславление), 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 отличиями, повторяются у среднеазиатских, кавказских тюрков, анатолийских тюрков. Отнюдь не слу-

чайно, что мифический образ духа-хранителя и покровителя в Сибири, на Алтае – "aas əzi" – дух древа, "su əzi" – дух-покровитель воды, в Средней Азии – "əzi-əsi", "ojak əsi" – хранитель очага, "tağ əsi" – дух-хранитель гор, в Азербайджане и Анатолии – "əyə-yiyə" (ev əyəsi – 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, bozqud 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, болгары, 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, болгары и хазары.

Устнопоэтическое творчество огузов, наряду с традиционной общей фольклорной культурой, складывалось из героических дас-танов-сказаний – огузнаме, создававшихся озанами (один из их совершеннейших образцов – эпос "Китаби Деде-Горгуд" – "Книга Праотца Горгуда") и устнопоэтических форм, запечатлевших в названиях свой этнический адрес – баяты – Баят, варсаги – Варсаг, герайлы – Герай и другие), а также разнообразных мелопозэтических 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 "азербайд-

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 Нур", сказания о любви ("Гурбани", "Аббас и Гюльгез", "Хесте Гасым", "Валех и Зарнигяр", "Асли и Керем", "Ашуг Гариб", "Новруз и Геидаб" 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 эпическо-дастанное 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 недобрым отношением и расположением духа этих невидимых сил. Древний человек, ощущая свое бессилие и незащитность перед всемогущей стихией, создавал и расцветивал фантазией мифические образы вершителей земных судеб, стрелами и молниями с этими воображаемыми силами. Первобыт-

е люди испытывали суеверный трепет и любопытство перед ил-озорным миром духов.

Они стремились снискать их благосклонность, с их помощью редотвратить бедствия, предугадать ход событий и будущее. Ми-ологические верования, образы и предания, как плод художест-енного воображения, входили в духовную жизнь первобытных ообществ, племен, создавали благодатную почву для формирова-ния обрядового фольклора.

Мифы и архаические реликты мифологического мышления се-годня, посравнению с минувшими временами, резко сузившие :феру бытования или же доживающие свою фольклорную жизнь (заклинания, предания, ряд обрядовых ритуалов и т.д.), дают уни-кальные сведения об историческом мироощущении, образе мыш-ления и укладе жизни этноса. В азербайджанских мифах – сос-тавной части тюркского мифотворчества – запечатлелось древнетюркское мифологическое мышление. Тексты как космого-нических, так и этногонических и календарных мифов зиждутся на общетюркской мифологической осиеве.

Мифический фундамент выступает как первоисточник также в строении образов, мотивов и сюжетов в текстах, относящихся ко многим жанрам нашего фольклора. Это ясно демонстрируют де-тали и образы сказок, преданий и легенд, календарно-обрядовых песен, сцены иародных игр и зрелищ: девушки пери, обернувши-ея голубицами, волшебные дивы, заколдованный камень, кол-дуньи, крылатые кони, дождь, "вызванный" фольклорным персо-нажем Году или же солнце, выглянувшее по его же воле, плешив-ый потешник и затейник – Кеса, выступающий вестником весны и т.д.

Обряды, исполнявшиеся иашими предками, играли важиую роль в формировании и представлении первобытного художест-венного творчества и поэтического мышления. Первобытные об-ряды, аккумуляровавшие в себе этнокультуру, исполнявшимися на них актами и сеансами (пляски и игры, ритуальные движения, ма-гические приветствия-благословения и т.д.), инсце-

вызвали 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 отображает 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, умиловить 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 духовных 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 опозитивированной форме. Появление на свет ребенка встречалось радостным, оптимистичным обрядом; проводжали 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 мифолого-поэтические и морально-философские аспекты духовно-исторического бытия.

Первые импульсы мифического мировидения и художественного вымысла пращуров оказали значимое влияние также на зарождение и развитие жанра сказки. Структурно-семантическая картина азербайджанских сказок, с одной стороны, сообщает о ре-

пиктах древнетюркского мифологического мировидения, с другой стороны, свидетельствует об отражении традиционных бродячих транснациональных восточных тем, мотивов и сюжетов. В волшебных и аллегорических сказах тюркский мифологический пласт (крылатый конь, живая вода, культы горы, змеи, дерева) смешались и синтезировались с мотивами и сюжетами интернационального характера. Этот синтез явственно ощутим в цикле сказок о Мелик-Мамеде, а также в сказках "Тапдыг", "Рейхан", "Кяль Гасан", "Сорок девиц", "Красавица Фатьма" и других.

Наличие близких аналогов и эквивалентов многим образам этих сказок (старуха - "кюнягиран", колдунья, хоронящаяся в кувшине), младший брат, девочка-сиротка и т.д., в мировом сказочном опыте (Баба Яга, Золушка и другие) – признаки, проистекающие 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 чаянья 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 осмыслению 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 - Агрыага, Гялин-гая ("Скала невесты"), Хача-гая, ("Скала-развилка"),

реки Араз (Аракс), озера Гек-гель, Марал-булаг, птицы угод, уникального растения "хари-бюльбюль" (буквально: "шип и соловей"); и появившиеся плоды воображения, облеченные в форму легенды, 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 многовариантности 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 осмысление и преломление в эпическом плане, в дальнейшем были включены и в процесс развернутых и масштабных дастанных повествований. Эпические тексты "Али Эр Торга", "Шу", "Эргенекон", "Огуз каган", питавшиеся историческим опытом тюркской фольклорной традиции, именно на основе серии легенд, приобрели дастанный

вид. Принадлежащие огузско-азербайджанской фольклорной среде эпосы "Книга Праотца Горгуда", "Кероглы", а также средневековые ашугские дастаны по сути своей – продолжение упоминаемой 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 преобразованные 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 фольклоризированную историю, фольклоризированную летопись. В этом смысле, независимо от художественной окраски, поэтического дёра, 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 огузнаме – 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, проявлялась 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 Туфарганлы, Хасте 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 идейно-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 чувствований 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 передающие 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 которого сильны лирико-романтическая тональность и настрой. Широко популярны, помимо чисто народных баяты, также и авторские баяты,

связанные с именами Сары Ашуга, Лэлэ, Мохаммеда Амани, Хатаи, Видади и других поэтов.

Баяты и созданные в этой форме фольклорные поэтические образцы ("агы" – плачи, "лайла" – колыбельные песни, "охшам" – ласкательные попевки и др.) – это специфические тексты, выпеваемые или высказываемые с определенным ладом. Элементарно малый объем и мелопозитический 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"-прикрасы и т.д.) заряжены острой пронизательной мыслью, питаются глубоким знанием жизни. Поучительные суждения и умозаключения опираются на многовековой опыт, ограняясь и отшлифовываясь на протяжении столетий, они стали своего рода краеугольным камнем духовного мира народа. В этом смысле азербайджанские пословицы – народные этические уставы, которые высвечивают, поверяют жизнь и поведение человека, его отношение к окружающим. Народная мудрость, расцветшая и согретая юмором, 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 пронизательными намеками, ироническим подтекстом, и подытоживающими поучительными выводами. Эта тонкая сфера, ключевая линия фольклора, через которую приходится пройти каждому; трудно представить азербайджанца, не сведу-

шего 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-воспитующую 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 колорита 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 связует тысячелетней давности язык вещего праотца Горгуда с языком сегодняшних колыбельных песен, баяты, сказок, дастанов. И за этой самобытностью, несомненно, стоит наше бесценное национальное духовное достояние – грандиозная фольклорная культура.

MÜNDƏRİCAT

İnstitutdan.....	5
Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi	– <i>Bəkir Nəbiyev, Teymur Kərimli</i>7
Azərbaycan folkloru :	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>29
Mifologiya	– <i>Arif Acaloğlu</i>37
Arxaik folklor janrları	– <i>Bəhlul Abdulla</i>67
Mərasim folkloru	– <i>Bəhlul Abdulla</i>98
Əmək nəğmələri	– <i>Bəhlul Abdulla</i>155
Bayatılar	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>165
Xalq mahnıları	– <i>Ramazan Qafarlı</i>181
Əfsanələr	– <i>İsrafil Abbaslı</i>206
Rəvayətlər	– <i>İsrafil Abbaslı</i>211
Nağıllar	– <i>Oruc Əliyev</i>217
Lətifələr	– <i>Təhmasib Fərzəliyev</i>241
Atalar sözü və məsəllər	– <i>Oruc Əliyev</i>249
Təpmacalar	– <i>Oruc Əliyev</i>264
Xalq dramları	– <i>Ramazan Qafarlı</i>273
Meydan tamaşaları	– <i>Azad Nəbiyev</i>303
Uşaq folkloru	– <i>Ramazan Qafarlı</i>310
Qam-şaman kompleksi	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>328
Qədim türk eposu	– <i>Nizami Cəfərov, Kamil Vəliyev</i>337
Ozan-qopuz ənənəsi / «Kitabi-Dədə Qorqud» eposu	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>374
	– <i>Tofiq Hacıyev</i>398
Aşıq sənəti	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>463
Aşıq mühitləri	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>482
Ustad aşıqlar	
Qurbani	– <i>Qəzənfər Kazımov</i>529
Abbas Tufarqanlı	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>540
Xəstə Qasım	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>547
Sarı Aşıq	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>556
Abdalgülablı Valeh	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>563

Aşıq Ələsgər	– <i>İslam Ələsgər</i>	568
Aşıq Hüseyn Şəmkirli	– <i>Sədnik Paşayev</i>	581
Aşıq Hüseyn Bozalqanlı	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>	586
Molla Cümə	– <i>Məhərrəm Qasımlı</i>	590
Dastanlar	– <i>Məmməd Hüseyn Təhmasib, Məhərrəm Qasımlı</i>	596
«Koroğlu» eposu	– <i>İsrafil Abbaslı, Nizami Cəfərov</i>	628
Qaçaq dastanları	– <i>Azad Nəbiyev</i>	675
Folklorşünaslıq	– <i>İsrafil Abbaslı</i>	686
Ədəbiyyat	– <i>Vüsal Səfiyeva</i>	707
İngiliscə xülasə		738
Rusca xülasə		747

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI TARİXİ

ALTI CİLDDƏ

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)