

AZƏRBAYCAN MİLLİ EMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTÜTU

**AZƏRBAYCAN
ŞİFAHİ XALQ
ƏDƏBİYYATINA DAİR
TƏDQİQLƏR**

XIX

BAKİ – 2006

Hüseyin İSMAYILOV

Kitab Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
Folklor İnstitutu Elmi Şurasının
qərarı ilə çap olunur

ELMİ REDAKTORU: HÜSEYN İSMAYILOV

NƏŞRİNƏ MƏS'UL: ƏZİZ ƏLƏKBƏRLİ

Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər
(on dördüncü kitab), Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2006.

ISBN-5-86874-039-4

© AMEA Folklor İnstitutu, 2006

TÜRK DASTANLARININ FUNKSİONAL
STRUKTUR POETİKASINA DAİR
(Göyçə dastanları əsasında)

Dastan bütöv bir poetik struktur kimi Azərbaycan aşığı sənətinin ən iri ədəbi hadisəsidir və terminoloji işarəsindən asılı olmayaraq, əski türk xalq ədəbiyyatına bağlanır və ondan qaynaqlanır. "Dastan" adı altında dayanan ədəbi hadisə faktı əski epiq ənənənin etnik işarəvi və modelləşdirici sistemini saxlamaqla bu terminlə anlaşılan ədəbi forma və məzmuna - diferensial mətn tipinə transformasiya olunmuşdur. Dastanın yaranma prosesində İslam mədəniyyətinin təsiri və bu təsirdən deformasiyaya uğrayan əski türk, İran və əcəmləşmiş türk ədəbiyyatlarının iştirakı faktoru şübhəsizdir

Türk dastanlarının Göysə dastanları timsalında funksional struktur poetikasının müəyyənləşdirilməsi bir neçə dominant kontekstin üzərində dayanmağı zəruri edir.

1. Dastanların genetik konteksti.

Dastanın yaranması öz genetik konteksti etibarilə əski xalq şeirinə bağlanır.

Əski xalq şeri üstündə yaranan ədəbiyyat tarixi-xronoloji ardıcılılıq və mədəni-genetik əlaqəni itirmədən iki xüsusi tip təşkil edir:

1. Qopuz şairləri.

2. Saz şairləri.

Birincilərin daşıyıcı subyekti ozanlar", ikincilərinki isə aşıqlar" idi. Birincilər, əgər qopuzun yaranma tarixi ilə hesablaşsaq, e.ə.V-III minillikdən" (1, s.17) b. e.-nın XV əsrinədək zamanla bağlı müxtəlif mükəmməllik səviyyələrində fəaliyyət göstəriblər. İkincilər birincilərin tamamilə təkrarı deyildilər, amma onların bəzi keyfiyyətlərini və funksiyalarını yeni sosial-mədəni və ictimai-siyasi şəraitdə davam etdirirdilər. Birincilər Tanrıçılığın tərənnümçüsü, ikincilər isə İslamin (sufi çevrəsində olsa da) təbliğatçısı idi. Ozanın boyladığı" (yaratdığı) boy"la

(dastanla) aşığın söylədiyi dastan"ın fərqi "İslam" redaksiyası"nda gəlib çatsa da, KDQ mətni ilə məhəbbət dastanları"nın müqayisəsində aydın şəkildə müşahidə olunur.

"Boy" və "dastan"ın fərqli və oxşar elementləri çox məhdud kəmiyyətdə deyildir. Əski türk dastanı olan "boy" başdan-başa şərlə söylənmişdir, "yelətmə" qopuz" musiqisi ilə müşayiət olunmuşdur. Bütün bu şerlər türkcənin təbii vəzni olan heca vəzni" ilə söylənirdi. Türkçənin bəlli və eyni cins hecalarının bəlli vurğulu saylarla ayrılmamasından vücuda gələn bu vəzniin çeşidli növləri vardı. Bunlar arasında ən az sayılı, yəni bəsit olanlar ən əskiləri idi. Bu dövrdə müxtəlif mövzulara aid şerlərdən hamısının bəlli bir şəkli vardı. Türk şerinin bu ilk şəkillərində başlıca iki cəhət gözə çarpır: Birincisi şəkillərin azlığı və qısalığıdır ki, ilk dövrlərdə ədəbi şəxsiyyətlərin sərbəstcə gelişməsi mümkün olmamasından və hər şairin mövcud şəkillərə adətən dindaranə riayətə məcbur olmasından irəli gəlirdi. İkincisi, əksərən dörd misradan meydana gələn bəndlərdə ilk üç misranın yalnız bir-biri ilə və dördüncü misranın bütün bəndlərdə qafiyəli olmasındadır ki, bu da, o cins şerlərin tərənnüm olunmaq üçün bir türkü "nəqarət - bağlama"sı təşkil etdiyi cəhətlə təbii daima eyni qafiyəni mühafizə etdiyini göstərir. Musiqi ilə şerin hələ ayrılmadığı bu ilk dövr əsərlərində, qafiyə qaydaları da çox bəsit və ibtidai idi. O qədər ki, onlara bu gündü mənada qafiyə adını verməkdənə yarımqafiyə (assonans) demək daha doğrudur. Onlarda misraların son hecaları arasında uzaq bir bənzərlik qafiyənin varlığı üçün kifayət edirdi və şerin bütən asan təmini üçün bu əksəriyyət etibarilə fellərin təsriflənən formalarından yaradılırdı. Xülasə, məhdud, bəsit, ibtidai olmaqla bərabər bu ilk dövrdəki ədəbi məhsullar bütün bir qövmün ruhundan qopur, onun kədərlərini, nəşələrini tərənnüm edirdi" (2, s.12).

Əski poetik sistem dillə birgə yaranmışdır" (3, s.7), əski çapın poeziyası dilin poeziyasına" bərabər olmuşdur. K.V.Nərimanoğluna görə, poetik sintaktik konstruksiyaların yaranmasında təkrarların rolü aparıcıdır. Səslərin, sözlərin

grammatik forma və konstruksiyaların təkrarı ritm yaradır və həmin ritm ifadə vasitələri arsenalında özünəməxsus qanunauyğunluqlarla çıxış edir" (4, s.16).

Müəllif yazar ki, "KDQ"-də ritm yaradan vasitələr dilin yarusları üzərdir; fonetik, leksik, morfoloji, sintaktik. Və hər bir yarusun elementləri o biri yarusların vahidləri ilə dialektik əlaqədədir" (5, s.16). Türk ədəbi mətnləri və dil materialı üzərində dil stixiyasından və linqvistik poetika nəzəriyyəsindən çıxış etməklə apardığı son dərəcə ciddi və dəqiq elmi müşahidə və təhlillərin nəticəsi olaraq, K.V.Nərimanoğlu əski ədəbiyyatın linqvopoetic əsaslarını aşkarlayır: Dil ilə bədii təfəkkürün qırılmaz bağlılığı mədəniyyət tarixinin ilkin dövrlərinə nəzər saldıqda daha aydın görünür. Bu dövrdə ibtidai insan öz mənəvi dünyasını, hiss və həyəcanlarını ifadə etmək üçün aktiv şəkildə öz dilini zənginləşdirməli, yeni ifadə vasitələri, konstruksiyalar yaratmalı idi. Söz sənətinin bizə bəlli olan ən qədim örnəkləri - alqışlar, dualar, dastanlar və b. tarixin ilkin çağlarında dil yaradıcılığının nə qədər intensiv və mürəkkəb bir proses olduğunu aydın göstərməkdədir. Öz spesifik qanunları olan söz sənəti dili özünəməxsus şəkildə dəyişir, onun müxtəlif vahidlərinin yeni çalarlar qazanmasına, yeni əlaqələrə girməsinə səbəb olur. Bir sözlə, adı danişq dilindən tam bir sıra cizgiləri ilə seçilən bədii dil yaranır. Bu dil artıq özünün ilkin formalarında kifayət qədər inkişaf etmiş mürəkkəb bir sistemdir" (6, s.7).

Əski türk dastan tipi kimi boy"un KDQ mətni İslam kültürü və Şərq poetik sistemi layları altında olsa da, poetik struktur K.V.Nərimanoğlunun aşkarladığı kimi ritm və intonasianın aparıcı rolunu təsdiqləyir. Ritm və intonasiya poetik informasiyanın daşıyıcısı kimi əski türk xalq şərində xüsusi mövqeyi ilə seçilir. Bu kontekstdə iki türk dastan tipi - "boy" və "dastan" arasındaki fərq, tarixi-poetik təkamül kimi aydın şəkildə müşahidə olunur.

Eposun tarixi-mədəni differensasiyası kontekstində türk epos təfəkkürünün inkişaf meyllərini araşdırın N.Cəfərov yazar: "Epos" sadəcə dastan deyil, müxtəlif süjetlər, motivlər verən, mənsub olduğu xalqın ictimai-estetik təfəkkürünü

bütövlükde ifadə edən möhtəşəm dastan - potensiyadır. Onu tam halında bərpa etmək mümkün deyil, mövcud mənbələr əsasında yalnız təsəvvür etmək mümkündür ki, həmin təsəvvür ideya-estetik, poetexnoloji, linqvistik və s. komponentlərin üzvi vəhdətindən ibarətdir" (7, s.12).

Dastanın eposla identik vahid olmadığı aydınlaşdır. Eyni zamanda dastan epik sistemdə avtonom hüquqlara da malikdir. Əslində dastanın mətn avtonomiyası vardır. Xalq yaradıcılığı örnəklərinin digər elementləri onun strukturunda yalnız kanonik qəliblərə dola və ya hansıa vahidi əvəzləyə bilirlər. Amma dastanın strukturu dəyişmir; çünkü o, sabit informasiya daşıyıcısı kimi bir işarə bütövüdür və mətn strukturunun sabitliyi həm də bununla bağlıdır. Təbii ki, şur - gerçəklilik münasibətləri səviyyəsində janr kanonikliyi qətiyyən istisna olunmur.

Türk epik sistemində istər "boy", istərsə də "dastan" türk şürünün varlığı münasibətinin, poetik dunyaduyum və dünyadərkinin, özünü və dünyanın dildə, fikirdə və sənətdə modelləşdirilmiş, türk kodu ilə şifrələnmiş və yalnız bu kodla anlaşılan, obrazlı motivlənmiş işarələr sistemidir.

Türk folklor ənənəsinin "təbii ədəbiyyat"dan "süni ədəbiyyat"a (8, s.191), kollektiv sənətdən fərdi və qrup sənətinə üzvlənməsi ilə artıq "süni sənət" səviyyəsində şifahi və yazılı ədəbiyyatın öz spesifik inkişaf qanuna uyğunluqları zəminində iki bir-birindən tamamilə izolə edilməmiş müstəsna qolunun formallaşması prosesi başlanır. Xalq ədəbi yaradıcılığının üzvlənməsi prosesində üçüncü bir qol da möveuddür; bu, aşiq ədəbiyyatıdır. Dastan aşiq yaradıcılığının poetik çevrəsində formallaşmış iştirak etdiyi üçün ona bu konteksdə yanaşmaq elmi baxımdan faydalıdır.

Aşiq yaradıcılığı, əsasən, folkloran qaynaqlanır; onun kanonik mətn tiplərindən istifadə edir. Digər tərəfdən isə, o, yazılı ədəbiyyatla qismən təmasda olur. Aşiq yaradıcı şəxsiyyətdir, şairdir və öz intellektual mülkiyyətinin sahibidir. Bu mənada aşiq ədəbiyyatı tam folklor hadisəsi deyildir. Sadəcə olaraq, aşiq yaradıcılığı folklor çevrəsində fəaliyyət göstərir; aşiq poeziyası, əsasən, xalq şeri üslubunda yaradılır.

Aşıq yaradıcılığının ən iri poetik struktur vahidi olan "dastan" sözü hadisə, əhvalat, təsvir, tərif, tərcümeyi-hal, bəzən də tarix kimi mənalarda işlənmiş, sonralar isə hekayətnamələr adlandırılmışdır. "Dədə Qorqud kitabı"nda bu, məlum olduğu kimi "boy" adlanır. Aşıqlar, onların dinləyiciləri isə buna "nağıl" adı vermişlər. Aşıq üçün dastan yaradıcılığı xüsusi əhəmiyyəti olan bir ədəbi hadisədir. Xalq içərisində aşığın necə sənətkar olmasını qiymətləndirməkdə onun "dastan" ehtiyatının xüsusi rolü olmuşdur.

Ümumiyyətlə, aşiq sənətinin, əgər belə demək mümkün-dürsə, özünə görə anketi" vardır. Bu anket" aşağıdakı suallardan ibarətdir:

- a) Ustadın kimdir?
- b) Hansı dastanları bilirsən?
- v) Hansı aşiq havacatını bilirsən?
- q) Neçə qatar şer bilirsən?
- d) Neçə şagird yetirmisən?

Bu suallara alınan cavablar aşığın bir sənətkar kimi dəyərini, qiymətini üzə çıxarır.

Hər bir ustad aşiq öz yetişdirdiyi şagirdin bütün nöqsanlarına, qüsurlarına da cavabdehdir. Ustad öz şagirdinin əxlaqına, hətta özünü el içərisində necə aparmağına da məsuldur. Ələsgər aşıqlıq sənətinin vacib şərtlərini belə izah etmişdir:

Aşıq olub tərk-i-vətən olanın,
Əzəl başdan pür kamalı gərəkdir.
Oturub-durmaqdə ədəbin bilə,
Mərifət elmində dolu gərəkdir...

Lakin aşıqlar içərisində bu qanun-qaydaya əməl etməyənlər, onu pozanlar da az olmayışdır. Bir sıra görkəmli aşıqlar isə hələ kamilləşməmiş ustadına kəm baxan, onu saymayıb sərbəst aşıqlığa başlayanların başlarına gələn fəlakəti təsvir edən xüsusi dastanlar yaratmışlar" (9, s.53-54).

Buradan da göründüyü kimi, dastan bilmək, dastanı ifa etmək aşığın necə bir sənətkar olduğunu qiymətləndirməkdə, üzə çıxarmaqdə əvəzsiz bir meyar olmuşdur. Aşıqların bir çoxu yeni-yeni dastanlar düzüb-

qoşmuş, bununla yanaşı, yaradıcılıq prosesində ənənəvi dastanların da müxtəlif variantlarını yaratmışlar. "Abbas-Gülgəz", "Aşıq Qərib", "Qurbani", "Əslı-Kərəm", "Şah İsmayıł", "Məsum-Diləfruz", "Mügim şah", "Aslan şah", "Seyidi-Pəri" kimi dastanların Göycə variantları yaranmışdır. Bundan başqa, Göycədə böyük yüksəlmış Miskin Abdal, Ağ Aşıq, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Aşıq Musa kimi ustاد aşıqların həyatı, yaradıcılığı barədə dastanlar da yaranmışdır.

2. Dastanların mədəni-regional konteksti.

Bütövlükdə türk mədəniyyətinin öyrənilməsində əsas yanlışlıqlardan biri bu mədəniyyətin bir tərəfli, bir istiqamətli inkişafda götürülməsidir. Bu istiqamət, əsasən, ədəbiyyat kontekstində Şərqdən Qərbə doğru götürür və ilkin ədəbi material kimi VI-VIII əsrlər qədim uyğur və oğuz mətnləri, o sıradan "Orxon-Yenisey" abidələri"ndən çıxış olunur. Əlbəttə, məlum mətnlərin tarixi xronologiyasından görünən təkamül prosesi "Şərq" təmayülünə müəyyən qədər haqq qazandırıb ilər. Amma nəzərdən qaçırılmamalıdır ki, türk ədəbiyyatının etnik - milli səciyyəsində bir xüsusi əlamət də onun şifahi ənənəylə six bağlılığı və şifahi ədəbiyyatın funksional fasıləsizliyi idir. Buraya o da əlavə olunmalıdır ki, türklərin Avrasiya materikinin böyük mərkəz zolağında yayılması eramızdan əvvəlki minilliklərə aid olan prosesdir. Sonrakı etnik-mədəni, siyasi-iqtisadi proseslər isə daha çox mədəni integrasiya səciyyəsi daşımışdır.

Türklərin çox əski zamanlardan geniş ərazidə yayılması müxtəlif coğrafi, iqtisadi, siyasi, mədəni, dini mühitlərə düşməsi, etnik - mədəni təkamül və başqa etnik-mədəni sistemlərlə əlaqələr türk ədəbiyyatının inkişafında çeşidli təmayüllər və hətta ədəbiyyat tiplərinin yaranması üçün əsas faktorlar olmuşdur. Türk mədəni - ədəbi mühitinin Şərqdə - Türküstanda (Mərkəzi Asiyada) yaratdığı ədəbi dəyərlər sistemi qərbdə - Qərbi Asiyada və Şərqi Avropada müstəqil ədəbi mühitlərin yarana bilməsini istisna etmir. Məlumdur ki, qərbdə əski türk-bulqar ədəbiyyatı Şərqdə əski türk-uyğur və türk-oğuz ədəbiyyatlarına nə yaranma

zamanına görə, nə də poetik mükəmməlliyyinə görə güzəştə getmir. Şərq türklərinin və Qərb türklərinin həm dilini, həm də ədəbiyyatını qovuşdurən oğuz - qıpçaq dili və oğuz-qıpçaq ədəbiyyatıdır. Şərqdə karluq və uyğurların, qərbdə isə bulqarların təkcə mədəniyyətdə və ədəbiyyatda deyil, həm də birbaşa etnomədəni təkamülündə oğuzların və qıpçaqların iştirakı şübhəsizdir. F.Köprülüdə qoyulmuş Çin-Türk və İran-Türk ədəbi təsir kontekstləri də bir tərəfli baxışdır. Ən azı fizikadan məlumdur ki, təsir əks təsirə bərabərdir. Ona görə də məsələyə həm də Türk-Çin, Türk-İran, Türk-Ərəb, Türk-Yunan, Türk-Slavyan, Türk-German kontekstlərindən baxılmalıdır. Çünkü, türkün əski tarixin, qədim dünyanın superretnosu olması bir danılmaz fakt kimi hərbi-siyasi və sosial-iqtisadi üstünlüyü, hakimliyin mədəniyyətdə buraxıldığı izlərlə, zəngin mədəni dəyərlərlə şərtlənir. Türk sosial-mədəni arealında onlarla ədəbi mühitlərin, yüzlərlə ədəbi mərkəzlərin mövcudluğu faktı istisna olunmadan onun iri kültür çevrəsi kimi Şərq və Qərb ədəbi mühitləri şəklində əski ənənələrə malik olması da tarixi-filoloji araşdırımlarla təsdiqlənir. Amma diferensial mədəni qütbələşmə ilə yanaşı türk ədəbi-bədii yaradıcılığının bütün türklər üçün ümumi olan etnik mədəni əsasları vardır. Bunlar - türk dil invariant sistemi, türk mifoloji dünya modeli, türk arxaik ritual kompleksi, türk mifopoetik sistemi, türk ədəbi-bədii düşüncəsi - poetik sistemi, türk metoforik sistemi, əski türk inamları, türk etnik yaşam tərzi (sosial münasibətlər sistemi) və s.-dir.

Azərbaycan ədəbi-mədəni mühiti Şərq və Qərb mühitlərinin mərkəzində yerləşib, qeyri-türk Şərq kültür çevrələri ilə də temasda olub. Çeşidli ədəbi yaradıcılıq istiqamətləri ilə zəngin olan Azərbaycan ədəbiyyatı, xüsusilə, Azərbaycanın qərb ədəbi mühitində daha çox şifahi ənənə üzərində inkişaf etdiyindən əski ədəbi dəyərləri mühafizəkar şəkildə saxlaya bilmişdir.

Göycə dastanlıq ənənəsi Qərbi Azərbaycan ədəbi mühiti çevrəsində olmaqla çox əski köklərə bağlıdır. Oğuz dastanının tarixi-sosioloji istiqamətdə araşdırılan görkəmli türk alimi Z.V.Toğana görə dastanda oğuz hökmardaları ilə

bağlı hissələr eramızın IV yüzilliyyinin hadisəsi olan ağ hunların və qara hunların Göyçə gölü ilə Van gölü arasında yerləşməsini əks etdirir. Alimə görə Oğuz dastanı həmin dövrün bədii tərənnümüdür (12). Göyçədə müqəddəs ocaq kimi qalan "Oğuz qəbri" və "Oğuz qəbri" haqqında əfsanə onu oğuz genoloji şəcərəsinin başında dayanan Oğuz Ataya bağlayır. Bu da Göyçənin ən qədim oğuz yurdu olması haqqında folklor informasiyası kimi anlaşıla bilər. Göyçə folklorunun və Göyçə dastançılığının zənginliyi də onun birbaşa əski kökün varisi olmasından irəli gəlir.

3. Dastanların sufi konteksti.

Bütövlükdə aşiq ədəbiyyatında və onun dastan janrında ən dominant mövqeydə olan sufi kontekstidir. Sufi dünyagörüş bir sıra dastanların ideya-bədii əsasını təşkil edir, dastan şerləri sufi simvolikası ilə qurulmuş xüsusi metoфорik sistemlə işləyən işarələrdən yaradılır. Bu sistem dastan şerlərində (başqa şerlər də) semantik paradiqmaya daxil olur və sintaqmatik konstruksiyada xüsusi səviyyə (yarus) qazanır. Göyçə dastanlarında sufi kontekst qabarılq şəkildə özünü göstərir. Aşiq ədəbiyyatının sufizmlə bağlı, təsəvvüfi problemlər üzrə öyrənilməsi olduqca zəruridir və müstəqil araşdırırmalar tələb edir. Bizim Göyçə dastanlarından verdiyimiz nümunələrin fraqmental xarakter daşımıası da araşdırmanın birbaşa bu problemə həsr olunmaması ilə bağlıdır.

Təbii ki, başlanğıcda aşağı çevrilən aşıqlər təriqət əhli idilər və sonralar müstəqil bir təşkilat kimi formalasən aşıqlar təxəlliş alaraq "Qul", "Miskin", "Abdal", "Xəstə", "Şah", "Sultan" və s. kimi terminləri qəbul etməklə özlərinin təsəvvüfi axına bağlılıqlarını saxlaya bilmisdilər. Aşıqlıq bir sənət növünə çevrildikcə təxəllişlər də arxa plana keçməyə, daha çox "Aşiq" təyinedici adı işlənməyə başladı. Sufizmin eşq anlayışı, vəhdəti-vücudun ontoloji və qnoseoloji köklərini açıqlayan şerlər bu ədəbiyyatda seyrəlməyə başladı. Aşiq ədəbiyyatında dəyişməz qalan ilhamın vergi olduğuna, ilahi mənşəli olduğuna inam, bir də sufi rəmzləri oldu.

Aşıqlar haqqında xalq rəvayətləri bu verginin ilahi qaynağını açıq-aydın göstərməkdədir. Aşiq Ələsgər, Molla

Cümə ilə bağlı rəvayətlər dediklərimizə misal ola bilər. Bəşəri eşqdən ilahi eşqə qədər yüksələn aşıqlarda saz çalıb, söz qoşmağı onlara ərşi-gürşü yaradan uca Allah vermişdir. Vergini onlara ötürənin Əli, Qırxlar, Xızır, nurani qoca olması da bu ilhamın sufi köklü olduğunu göstərir. Haqq aşığının adı şairlərdən üstünlüyü də onun haqqın dili ilə, bədahətən şerlər qoşması, qiflibənd kimi sorulan təsəvvüfi sirləri ilahi bir qüdrətlə açmasındadır. Aşıqlar aşiqlikdən aşıqlığa gedən yol, ilahi vergi, sufi mətləbləri, dərvişlik, ərənlik məqamları haqqında qoşduqları eşq dastanlarında uzun-uzadı məlumat verirlər. Xüsusi bir zümrə kimi seçilən aşıqların mədəniyyət tarixində ən böyük xidmətləri haqq aşıqliyinin dastan tipini (seçmə mənimdir - H.İ.) yaratmaqla təsəvvüfü tamamilə xalqın malına çevirmələri oldu" (13, s.123-127).

"Həcər xanım" dastan-rəvayəti də Ələsgər sənətinin vergili olduğundan soraq verir.

Ustad Ələsgərin poeziyası, eyni zamanda onun haqqında yaradılmış dastan-rəvayətlər göstərir ki, bu qüdrətli sənətkarın sənəti dərin köklərə bağlıdır.

O, Miskin Abdal, Qurbani, Abbas Tufarqanlı kimi haqq aşıqlarındandır. Onun ilhamı vergili, ilahi mənşəlidir. Deməli, onun məşhur şerində aşıqlığın ədəb-ərkan konsepsiyasının əsas cəhətlərini açıqlaması da təsadüfi deyildir:

"Aşıqlıq ədəb-ərkanı baxımından özünəməxsus keyfiyyətə malik olsa da, onun bu ədəb-ərkan sistemi təsəvvüf mədəniyyətinin tərkib hissəsini təşkil edir. Araşdırma göstərir ki, aşıqlığın ədəb-ərkan sistemi, əslində təriqətin ədəb-ərkanının sadələşdirilmiş və kütləviləşdirilmiş şəklindən başqa bir şey deyildir. Təriqət böyüyü pir, mürşid adlandığı kimi, aşıqların da böyüyü ustad və dədə adlanırdı. Türk təkkə böyüklərinə də ustad, dədə deyildiyi məlumdur.

Ustadın yanında aşıqlığın əbəb-ərkanını, saz çalıb oxumağı, məclis aparmağı, dastan söyləməyi öyrənən şagirdlərin üç-dörd ildən on-on beş ilə qədər təlim keçdikləri məlumdur. XIX yüzilliyin məşhur aşıqlarından

Ağ Aşığın, Aşıq Alının, Aşıq Ələsgərin, Molla Cümənin məhz ustad yanında yetişdikləri qaynaqlardan bəlli olur. Təkkə şairləri şerlərində şeyxlərini dönə-dönə xatırladıqları kimi, aşıqlar da qoşmalarında ustadlarını yad etməyi unutmurdular. Təriqətə qəbul mənbələrdə qalsa da, aşılığa qəbul və şagirdin necə adlanması bizə məlum deyildir.

F.Köprülü bunu çıraqlıq mərtəbəsi adlandırır və çıraqın aşiq oluncaya qədər bir neçə mərtəbə keçdiyini, ustaddan məxləs (təxəllüs) alıb müstəqil aşiq olduğunu yazır. Çoxsaylı şifahi aşiq mənbələri aşılığın vergi kimi verildiyini bildirməklə yanaşı, ustad-şagird münasibətini də açıqlamağa xidmət edir. Ancaq bu tip mənbəvi rəvayətlərin toplanıb nəşr edilməyindən (yalnız Aşıq Ələsgərlə və Molla Cüma ilə bağlı bəzi rəvayətlər nəşr edilmişdir.) aşılığın ədəb-ərkan sistemini, aşılıq təlimini tam şəkildə araşdırmaq mümkün deyildir. Ancaq bəzi aşiq şerlərində, xüsusən də eşq dastanlarında və Aşıq Ələsgərin məşhur və məlum şərində aşılığın ərkan konsepsiyasının əsas konturları çizilmişdir" (14, s.305).

Aşıq Ələsgərin həyat və yaradıcılığından bəhs edən "Həcər xanım", "Aşıq Ələsgərnən Dəli Ali", "Aşıq Ələsgərin Qarabağa toy səfəri" dastan-rəvayətlərində də ustad aşığın şəxsiyyəti, həyata baxışı barədə söhbət açılır. Onun təkcə Goyçədə deyil, digər mahallarda da şan-şöhrət sahibi olduğu, elin şad günü ilə yanaşı, dərdli-qəmli günlərində də Ələsgər kimi el ağsaqqalının, müdrik şəxsiyyətin sözünü, məsləhətinə ehtiyac olduğunu görürük.

Dastandan belə məlum olur ki, Haqq aşığı Dədə Ələsgərin könlündə gedən savaş motivində (təbii ki, bu Ələsgərin öz sənətkarlıq xüsusiyyətidir və əski türk ənənəsində (məsələn, "Divanü-lügət it-türk" dəki şer örnəklərində mövcud olan bir üsuldur) sufi pillələri -təriqət ("nəfəs" termini altında) və mərifət arasındaki münasibətlər insanın kamilləşmə prosesinin xüsusi səviyyələri kimi, İslami da bu kontekstdən kənarlaşdırmadan yüksək estetik keyfiyyətdə təqdim olunur.

Göycə aşıqlarının yaradıcılığı, o sıradan dastan

yaradıcılığı, bütövlükdə İslam, sufizm, sufi təriqətləri, şielik kontekstlərinin içində baş verir.

Bunların mükəmməl öyrənilməsi olduqca zəruridir və gələcək tədqiqatlarda qeyd etdiyimiz məsələlərə geniş yer verilməli, müstəqil araşdırılmalar aparılmalıdır.

Yaradıcı subyekt kimi aşığın (şairin, sənətkarın) birdən bir XVI əsrə yaranmadığı aydındır. Amma bizim mövcud aşiq tipi məhz XVI əsrə yaranmışdır. Öncə istinad etdiyimiz müəllifin mülahizələrindən aşığın (haqq aşıqlarının) yeni dastan tipi (eşq dastanları tipini) yaratmasını tamamilə doğru sayıraq. Amma aşığın meydana gəlməsində təkkə şairindən birbaşa aşığa keçidin baş verməsi tezisi, əslində kifayət qədər mürəkkəb olan ədəbiyyat və sənətin inkişafı prosesinə çox sadə və bəsits yanaşma kimi anlaşıla bilər.

4. Dastanların türk dünya modeli konteksti.

Göycə dastanları türk epiq təfəkkürünün reallaşmış mətn faktı kimi özündə türkün dünya haqqında təsəvvürlər kompleksini bu janr çərçivəsində və onun qəliblərində müvafiq elementlərlə (obraz, motiv, süjet) və müxtəlif səviyyələrdə (kod, məlumat, sxem) ifadə edir. Söyügedən dastanlarda tarixilik güclü olduğundan, yeni dövr dastan tipi kimi tarixi dünyagörüşün ifadəsi üstünlük təşkil edir; amma bu heç də semantik edir: Gök, Yer, Yeraltı. Bu bölümə iki qütbüllü şaquli strukturda yuxarı-Allah, orta-İnsan, aşağı - ölü və xtonik varlıqlardır. "Dünya ağacı" üfüqi sıxlıqda dünyaya dörd-tərəfli (bəzən 8 tərəfli) dayanıqlı və statik struktur verir.

Mərkəzi ağacdən dörd tərəf üzrə üfüqi sıxlıqda yerləşən dörd ağaç kosmik üfüqün təşkilinin ideal sxemidir. Üfüqi sıxlığın dörd-tərəfli modeli dünyanın dörd cəhəti haqqında təsəvvürlərə uyğundur; onların kəsişmə yerindən "Dünya ağacı" yaranır". "Dünya ağacı"nın köməyi ilə nəinki kainatın əsas məkan sahələri fərqlənir, həm də başqa sferalar üzvlənməyə məruz qalır. Belə üzvlənmə, adətən, üçlü strukturda reallaşır: məsələn, keçmiş, indi, gələcək; əcdad, indiki nəsil, varis (zaman sferası); əlverişli, neytral, əlverişsiz (etioloji sfera) və s. "Dünya ağacı" konsepsiyası birbaşa dünyanim yaranması haqqında təsəvvürlə, kosmik məkanın differensiasiyası ilə, dünya nizamı yaradılması ilə

bağlıdır (15,16,17, 18,19, 20).

Görkəmli mifoloq alımların mülahizələrindən aydın olur ki, ənənəvi mətnlərin əsasında mifoloji dünya modeli durur. Burada zamanın və məkanın çeşidli transformasiya variantları mümkündür; amma dünyanın zamanda, məkanda və insanda təkrarlanan şaquli və üfüqi strukturunu qeyd olunan kəmiyyət və keyfiyyət çevrəsində baş verir.

Türk-oğuz epik ənənəsinin fasiləsiz davamı kimi Göycə dastan yaradıcısı subyektinin təsəvvürləri də həmin əski modeli birbaşa və ya dolayısı ilə təkrarlayır. Məsələn, Dədə Ələsgərin bir şerində türk dünya modelinin mətn reallaşmasına diqqət edək:

Xalıqi-ləmyəzəl-Allah,
Möcüz nümayan eləyib.
Görün bir qətrə mənidən,
Nə cürə insan eləyib.
Ona fəthi-nüsərət verib,
Bəbir pəhlivan eləyib.
Səfalinin yaylağında,
Dörd dəfə meydan eləyib,
Hər kimə xişm ilə baxsa,
Xofu hərəsan eləyib (21, s.37).

Gətirilən örnəkdə dünya modelinin şaquli strukturunu Allah (yuxarı) - insan (orta) - hər kim" (yeraltı, xofun həyəcan etdiyi", dolayısı ilə bildirilir) olmaqla üçlü sistemdə sıralanır. Üfüqi struktur isə dörd dəfə meydan eləyib" misrasında (əslində dörd tərəfə) bir qədər fərqli deyilislə ifadə olunub.

Göycə dastanlarının dünya modelinin" strukturunda diqqəti çəkən bir cəhət də sakral sferanın üzvlənməsidir. Adətən, dastan mətnlərində Allah, Məhəmməd, Əli sakral sferanı təşkil edir. Pir, mürşid, ocaq, övliya, seyid isə onun ətrafında təsəvvür edilir.

Dünyanın yaranması haqqında mifoloji təsəvvürlər sistemi kimi mifoloji kosmogenez əsas reallaşma forması olaraq kosmoqonik mif motivlərində (mifologemlərdə və mifemlərdə) xaosun kosmosa çevrilməsindən danışılır. Dünyanın mifoloji yaranma prosesi, əsasən, ilin təqvim

ritualında (məsələn, yazın qarşılılanması mərasimində, "kosa-kosa" oyunu) özünü göstərir.

Xaos istənilən kosmoqoniyalarda gecə, boşluq, dibsizlik və ya xtonik varlıqlar kimi təsvir olunur. Dünyanın yaranması üçün ilkin material hava, od, torpaq, su xaosun kosmosa çevrilməsində mərhələli şəkildə ierarxik ardıcılıqla iştirak edir; ilk növbədə məkan-zaman qarşıdurması su-quru, göy-yer, yuxarı-aşağı, işıq-qaranlıq, gündüz-gecə şəklində baş verir. Xaosdan kosmosa keçidin sonrakı mərhələlərində diri-ölü, kişi-qadın və s. şəklində təzahür edir. Bundan sonra dünyanın saxlanması insanın, heyvanların, bitkilərin ilkin mədəni simvolların iradəsi ilə əlaqəli olur. Xaosdan kosmosa keçid Tanrıının, daha sonra isə mədəni qəhrəmanların iradəsi ilə baş verir. Yer-ana və Göt-atanın (Ay ana, Günəş ata) müqəddəs nigahı ilə dünyanın yaranması haqqında da süjetlər mövcuddur (22, s.63).

Məsələn, Ay və Günəşin iştirakı ilə kosmosun yaranması Aşıq Alımın aşağıdakı misralarında bu şəkildə ifadə olunub:

Aydı, gündü gəlir keçir ömürdən,
Tələsirik görən yaza nə qaldı?

Üst qatda real tarixi zamanın altında mifoloji kosmogenez modeli dayanmışdır. Ayla Günün gəlib keçməsi yazı doğurur. Yaz isə məhz həyat, dirilik, törəyiş deməkdir. Mifoloji zaman çevrəsi bitir, təbiət ölürlər və ölümüylə dirilir. Ölüm həyata, həyat ölümə eyni bir nöqtədə qovuşur. Nəhayət, bəzi kosmoqonik miflərdə yaranış sözlərin köməyi ilə baş verir (23, s.63-64).

Göycə dastanlarında kosmosu təmsil edən Göycəli aşiq və ya onun tərənnüm etdiyi müsbət qəhrəman şər qütbün təmsilçilərinə qələbə çalır. Aşıq münasibətləri kontekstində Göycəli aşığın harmoniya yaratması daha çox istedadsız aşığın ifşası motivi ilə ifadə olunur və ona qarşı görülən cəza tədbiri onun sazinin odunluğa göndərilməsi ilə məhdudlanır. Tərəkəmə-elat mühitindən və məişətindən gələn (və həmin məişətin spesifik terminologiyası çevrəsində baş verən) duzlu humor motivləri dastanı müşaiyət edir və gülüşün xüsusi semantik funksiya daşıyıcısı

kimi auditoriyani daim şən əhvali-ruhiyyədə saxlaya bilir.

Təbiətlə harmoniyaya intuitiv cəhd ənənəvi mədəniyyətlərin xarakterik əlamətidir. Lakin, insan həyatında tale xarakterli situasiyalar təkrar-təkrar dönməz müntəzəmliklə yaranır. Hər şeydən öncə onlar həyat siklinin daha çox əhəmiyyətli məqamları ilə üzlaşırlar: doğuluş, toy və ölümlə. Həmin situasiyalar mifik başlanğıcın mikrokosma daxil olması kimi duyulur. Bəzi zamanlarda xaos təsdiqlənir. Hami o dünyaya" yaxınlaşır. Düşünürük ki, qədimdə belə situasiyalar güclü emosional streslərin mənbəyi olmuşdur (24, s.153-154).

O.M.Freydenberqə görə, eyni bir situasiyanın real (və ya insanın ömründə onların real) mövcudluğuna baxmayaraq, qəbul olunması aydın şəkildə göstərir ki, biz iki hadisə ilə üzləşirik: birincisi, gerçəkliliklə, ikincisi, həmin gerçəkliyin şüurdakı konsepsiyası ilə (25, s.59).

Göycə dastanları Azərbaycan-Oğuz-Türk gerçəkliyini və həmin gerçəklik haqqında təsəvvürləri dastan modelində təqdim edir. Klassik məhəbbət dastanlarının kononik monoton" informasiyasından fərqli olaraq, Göycə dastanları özündə arxaik türk eposu tipini, orta əsrlər dastanı motivlərini saxlaya bilib, real tarixi hadisələri də öz içiñə alıb; onlarda qəhrəmanlıq eposuna meyl də güclüdür. Arxalıq eposun əsas süjet mövzusu biz-onlar" qarşılurmaşı modelində qurulur; epik qəhrəman, adətən, soy başçısı harmoniyanın təminatçısı rolunda çıxış edir. Türk dastanları üçün bu daha əhəmiyyətli bir mövqeyə malikdir. Çünkü türkün əzəli və əbədi missiyası harmoniya yaratmaqdardır.

Bizə görə dastan (xüsusilə, məhəbbət dastanları) iki diskretik tipin sintezində reallaşan harmoniyanın mətn işarəsidir. Göycə dastanları əski türk təsəvvürlərinin, türk həyatının və türk cəmiyyətinin bütün etnik-mədəni-keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirən zəngin və əvəzsiz informasiya qaynağıdır. Göycə dastanlarında bütövlükdə türk epik sistemini elmi şəkildə müşahidə etmək mümkündür.

"Aşıq Ələsgərlə Dəli Ali", "Aşıq Ələsgərin Qarabağa toy

səfəri", "Aşıq Alının Türkiyə səfəri" və b. dastanlar (dastan rəvayətlər) spesifik şəkildə əski türk qərhəmanlıq motivlərini özündə ifadə edir. Türk xalqının döyüşü, Göycə aşığının deyişməsinə transformasiya olunaraq yeni keyfiyyət göstəricisi kimi çıxış edir. Bu dastanlarda yeni dövrün harmoniyasını təmin etmək üçün zəruri informasiya üstünlüyü nümayiş olunur. Göycə aşığının yaratdığı və yaşatdığı dastanda xoş bütün hallarda kosmosla əvəzlənir, harmoniya təmin olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Загретдин" в Р. жубыз. Шк"ла игры на жубызе. офа, "з елаШфека", 1997.
2. Koprülü F. Türk Edebiyatında ilk mutasavvıflar. Ankara, 1991.
3. Abid Ə. Heca vəzninin tarixi.-" Maarif işçisi" jur., 1927, № 4.
4. Vəliyev K. Azərbaycan dilinin poetik sintaksi. B., ADU, 1981
5. Vəliyev K. Azərbaycan dilinin poetik sintaksi. B., ADU, 1981
6. Vəliyev K. Linqvistik poetikaya giriş. B., ADU, 1989.
7. Cəfərov N. Eposdan kitaba. B., BDU, 1999.
8. з "“баЦы Л. с юркские литературы, введение в ист”рию и стиль. - ЗарубежнаШтюрк”л”гиШн ., "к аука", 1986.
9. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., "Elm", 1972.
10. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. B., "Elm", 2000.
11. "Ələsgərnən Səhnəbanı". - Aşıq Ələsgər, II c., B. "Elm", 1972.
12. Onk N. Göycəli Aşık Elesker. Adapazarı, Işık Basımevi, 1964.
13. Bayat F. Məhəbbət (eşq) dastanları. - AŞXƏDT. 9-cu kitab, B., "Səda", 2000.
14. Aşıq Ələsgər. Toplayanı İ.Ələsgərov. I kitab. B., "Elm", 1972.
15. з айбурин Л.ж. ж”с“иЦескаШ“дель. - к ар”дные знаниШ п ”лькл”р. к ар”дные искусство”. е ып. 4. н ., "к аука", 1991.

16. с ”п”р”в е.к. л структуре нек”т”рых архаиЦеских текст”в, с ””ти“ых с к”нцепций “ир”в”г” дерева. - с руды н” знак”вы“ систе“а“. с арту, 1971. № 5.

17. с ”п”р”в е.к. л к”с“”л”гиЦеских ист”Циках раннеист”риЦеских писаний. - с руды н” знак”вы“ систе“а“. с арту, 1973. № 6.

18. и елетинский Е.н . м”этика “ифа. н ., 1976.

19. и атынин з.Л. и ирв”е дерев”-дерев” жизни в ”рна“ен-те и ф”лькл”ре е ”ст”Цт”й Евр”ны. - й зв. МИИ н ж. и., 1933. е ып.69.

20. жагар”в Е.М и иф”л”гиЦеский ”браз дерева, растущег” к”рнШи вверх. Д”кл. Лк СССР. Сер. е . 1928. №15.

21. Aşıq Ələsgər. Toplayanı İ.Ələsgərov. I kitab. B., "Elm", 1972.

22. з айбурин Л.ж. ж”с“”генез “иф”л”гиЦеский. - к ар”дные знаниШ и ”лькл”р. к ар”дные искусство”. е ып. 4. н ., ”к аука” 1991.

23. з айбурин Л.ж. ж”с“”генез “иф”л”гиЦеский. - к ар”дные знаниШ и ”лькл”р. к ар”дные искусство”. е ып. 4. н ., ”к аука” 1991.

24. с радици”ин”е “ир”в”зрение тюрок” в Южн”й Сибири. мр”странств” и вре“Ше ещный “ир. к ”в”сибирск, ”к аука”, Сибирск”е ”тделение. 1988.

25. п рейденберг л.н . м”этика сюжета и жанра. и., 1936.

Oruc ƏLİYEV

TAPMACALARIN JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ VƏ NAĞILLARDA YERİ

Bir əşya, hadisə və ya məvhüm haqqında yaranan bu örnəklər əsasən metafora şəklində qurulmuş düşündürücü suallardan ibarət olur. Burada hər hansı bir əşyanın, hadisənin və ya məfhumun müəyyən bir əlaməti, keyfiyyəti dolayı yolla ifadə olunur, digər xüsusiyyətləri isə sırlı saxlanılır.

Mavi atlas

İynə batmaz.

Qayçı kəsməz

Tərəzi çəkməz.

(Göy)

Sandıq-sandıq içində

Qızıl sandıq içində.

Araza bir od düşdü,

Biz də yandıq içində.

(Günəş)

Dağlarda lalə gəzər

Əldə piyalə gəzər.

Nə doğar, nə balalar,

Dahinca bala gəzər.

(Ari)

Uzaq keçmişlərdə yaranan tapmacalar nəsildən-nəsilə keçərək müəyyən dəyişikliklərə uğramış, yeni məzmun və forma alaraq dövrümüzə qədər gəlib çatmışdır.

Aristotelə görə, tapmaca yaxşı quraşdırılmış metaforadır. Ona görə də tapmacanın cavabını tapmaqla onun metoforik mənası aydınlaşmış olur. Belə tapmacalara müxtəlif məzmunlu onlarla nümunələr gətirmək olar. Məsələn:

Bu yanı çəpər,

O yanı çəpər.

İçində athi çapar.

(Göz)

Bir balaca nar daşı,

Yandırıar dağı, daşı.

(Günəş)

Bir kilimim var
Min bir naxışı.
Yel baba süpürər
Payızı, qışı. (Yer)

Ancaq tapmacaların hamısının metafora şəklində qurulduğunu söyləmək də doğru olmazdı. Ona görə ki, bu örnəklərin böyük bir bölümü əsasən sual şəklində ifadə olunur. Məsələn:

O nədir ki, ağızı dəmirdən,
Dili kəndirdən.
Üstü açıq, altı su. (Lampa)

O nədir ki, balaca üzdü,
Min iki gözdü. (Üskük)

O hansı quşdu balasına süd verməz. (Yarasa)

Tapmacalar özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə digər janrlardan seçilir. Misal üçün, atalar sözündə fikir, məna lakonik şəkildə söylənilirsə, tapmacalarda məna üstüörtülü verilir.

Tədqiqatçılar tapmacaların iki və daha artıq şəxs arasında mükəlimə şəklində meydana gəldiyini ehtimal etmişlər. Folklorşunas H.Zeynalı da tapmacaların atalar sözünə, bayatiya, mahniya nisbətən daha çox kollektivlik xüsusiyyətinə malik olduğu qənaətinə gəlmışdır.

Elə tapmacalar var ki, onun onlarla variantı mövcuddur. Bu janrı digər səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biri də odur ki, eyni bir tapmacanın ayrı-ayrı cavabları olduğu kimi, müxtəlif tapmacaların da bir cavabı ola bilər. Məsələn:

Dağdan gəlir dağ kimi,
Qolları budaq kimi.
Əyilir su içməyə,
Böyüürüp oxlax kimi. (Yel, sel)

Nağaraçı nağara çalır,
Nə nağarası var, nə çubuğu.
(Sığırçın, ağacdələn)

Bu tapmacaların bir neçə cavabı mövcuddur. Təsvir olunan əşya və ya hadisənin bir xüsusiyyəti və ya əlamətinin

başqasına müəyyən bənzəyişi olanda belə vəziyyət yaranır:

Azərbaycan tapmacaları əsasən keçən əsrin 20-ci illərindən sonra toplanıb nəşr olunmuşdur. P.Əfəndiyev yazar:

"Xalq ədəbiyyatımızın janrları içərisində ən az tədqiq olunan tapmacalardır. Əgər ayrı-ayrı nağıl, dastan və rəvayətlərdə, eləcə də yazılı ədəbiyyat əsərlərinin bəzi nümunələrində rast gəldiyimiz cüzi miqdarda tapmacaları nəzərə almasaq, XIX əsrə qədər tapmacalar toplanmamış və yazıya alınmamışdır" (6, 104).

Tapmacaların nəşr olunmasında V.Xuluflu, H.Zeynalı, H.Əlizadə, N.Seyidovun əməyi xüsusilə qeyd olunmalıdır. Bundan əlavə bir sıra dərsliklərdə də yeri gəldikcə Azərbaycan tapmacalarından nümunələr verilmişdir. Tapmacalar indiyəcən sistemli şəkildə tədqiq olunmasa da, ayrı-ayrı əsərlərdə yeri gəldikcə bu janra da toxunulmuş, nəşr olunmuş tapmaca kitablarının müqəddimələrində bu janr barədə müəyyən fikirlər söylənilmişdir.

Tapmacaların mənşəyi çox uzaq keçmişlərlə bağlıdır və ulu babaların şərti, müəmmalı, məcazi düşüncə və danışq tərzinə meyli ilə bağlıdır. Bir sira tapmacalarda mifik dünyagörüşü, qədim dini təsəvvür, ayin və hadisələri əks etdirən ünsürlər də özünü göstərir.

Ağacda var bağırsaq,
Yel babanı çağırısaq.
Ağzin açıb ney çalar,
Süleymani çağırısaq. (Kaman)

Göstərilən örnək qəbilindən olan tapmacalar qədim əfsanə və rəvayətlərin izlərini özündə saxlayır.

Bir janr kimi tapmaca məzmun və formaca böyük təkamül yolu keçmişdir. Bu barədə N.Seyidov yazar:

"Tapmacalar heç də birdən-birə bu gün gördüyüümüz şəkildə olmamışdır. Əvvəlcə onlar sadəcə danışqdan ibarət olmuş, hər hansı hadisə, əşya və sairəni açıq, öz adı ilə deyil, dolayı şəkildə, metaforik yolla ifadə etmişdir.

İnsanların belə bir danışq formasından istifadə etməsinin başlıca səbəbləri var idi. Qədim insanlar təbiət hadisələri, səma cisimləri, vəhşi heyvanlar və s. haqqında dərin məlumatə malik

olmadığından, onları sehrlı bildiklərindən və qorxduqlarından o şeylərin adlarını olduğu kimi deyil, ona oxşar adlarla, dolayı yollarla çökirdilər. Onlar elə təsəvvür edirdilər ki, ov zamanı heyvanın və ya oxun adını çəksələr heyvan onu başa düşər, qaçar, yaxud insana zərər vurar" (3,5-6).

Folklor örnəklərində təbiət - göy, yer, ağaclar, dağlar, çaylar canlı təsəvvür olunur. Bu insanların ilkin inamları, görüşləri ilə bağlı olmuşdur. Çünkü insanlar özlərinə aid olan hər şeyi təbiətdə də görməyə çalışmışlar, özlərini təbiətlə vəhdətdə götürmüşlər.

Ayi, Günəsi, ulduzları, ildirimini, küləyi, yağısı, dumanı, çəni insan kimi canlı və şüurlu, eyni zamanda, həm də möcüzəli və sehrlı 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 soltanı. (Ay və ya Gün)

Bu tapmacada Ay və ya Günün insan kimi doğulub yaranması verilir. Tapmacalarda küləyin canlı insan kimi təsvir edilməsi də mifoloji təsəvvürlə bağlıdır.

Dağdan gəlir dağ kimi,
Ağappaq dağdağ kimi,
Əyilir su içməyə,
Böyükür oğlaq kimi. (Yel)

Ayağının alındırmaz,
Ağza yüyən vurdurmaz. (Yel)

Ayağı yoxdur qaçıır
Qanadı yoxdur uçur. (Külək)

Bu tapmacalarda külək bu və ya başqa surətdə canlı bir varlıq kimi təsəvvür edilmişdir. Küləyin canlı varlıq kimi təsəvvür olunmasına digər folklor örnəklərində, o sıradan nağıllarımızda da təsadüf olunur. Məsələn: "Göyçək Fatma" nağılında bu motiv belə əks olunmuşdur.

"Analıx hər gün Fatmanın əlinə bir az yun verib inəyi otarmağa göndərirdi. Fatma axşama kimi inəyi otarır, analığı verdiyi yunu da didib əyirirdi. Bir gün yenə inəyi

otardığı yerdə bərk külək əsdi, yel Fatmanın yumağını götürüb aparırıdı. Fatma, "a yel baba, yumağımı aparma" - deyə yürüürdü" (9,IV,20).

Göründüyü kimi, burada yel canlı varlıq kimi təsəvvür olunur, Göyçək Fatma yalvararaq onu rəhmə gətirməyə çalışır, "Yel baba" deyə ona müraciət edir, onunla canlı bir varlıq kimi səhbət edir.

N.Seyidov animist və totemist görüşlərlə əlaqədar qədim insanlarda heyvanların da insanın dilini, fikrini başa düşdürü əqidəsinin yarandığını, buna müvafiq olaraq hərəkət etdiyini belə izah edir:

"Ona görə də ibtidai insan vuracağı heyvanın, quşun, silahın adını açıq şəkildə deməkdən çəkinmiş, onların adını gizli, yəni heyvanın başa düşə bilməyəcəyi bir dildə söyləyirmiş. Beləliklə, o vuracağı ov heyvanını guya aldadırmış. İnsanlar nəinki ov heyvanları haqqında belə düşünürmüş, hətta elə zənn edilmişlər ki, meşənin, səhrərin, suyun və sairənin də guya ecazkar, görünməz sahibi varmış. Onları da müxtəlif yollarla aldatmaq lazımlı olmuşdur. Beləliklə, ilk gizli-sirli danışış dili əmələ gəlməyə başlayırdı ki, bu da tapmacalarda cüzi də olsa öz izlərini saxlamışdır" (3,8).

Qədim zamanlarda insanlar öz danışqlarında ayrı-ayrı cism, əşya və hadisəyə dolayı yolla, obrazlı ifadə ilə ad vermişlər. Qədim insanların təbiət hadisələri ilə bağlı sirləri aça bilməməsi onları belə məcazi, sirli şəkildə hərəkət etməyə məcbur etmişdir. Onlar çəkindiklərindən bir çox əşya, hadisə və heyvan adlarını rəmzi adlarla adlandırmışlar.

Tapmacalardakı mövzu rəngarəngliyi, müxtəlifliyi onların həyatın bir çox sahələri ilə bağlı olmasından törəyir. Tapmacalarda ayrı-ayrı sənətlərə, xüsusən toxuculuq, arıcılıq, ipəkçilik, dəmirçilik və başqa sənət sahələrinə geniş yer verildiyi görünməkdədir.

Qədim zamanlardan tutmuş son vaxtlara kimi insanlar ən çox nə ilə məşğul olubsa, yaxud hansı əşya və ya heyvan onun həyatında əhəmiyyətli yer tutubsa, o barədə də daha çox tapmacalar yaranmışdır. Buna görə də əkinçilik, bitkilər aləmi, heyvanlar aləmi barədə olan tapmacalar

daha çox yayılmışdır.

Bu günləri şənbədi
Könülə düşən nədi.
Odsuz-oçaqsız ağ quş
Qazanda bişən nədi?

(Dələmə)

Balacayam sarıyam
Deməyin ki, daryam
Sizə çörək oluram
Zəmilərin bariyam

(Buğda)

Gözlərində çıraqı
Dişlərində qırmağı
Yağı adam küsdürür
Zəhmi heyvan əsdirər

(Canavar)

Onu da göstərmək gərkidir ki, hər bir xalq öz mühitinə, təbii şəraitinə uyğun bitkilər, meyvələr əkmış, məhsulbecərib yetişdirə bilmüşdür. Buna uyğun olaraq həmin meyvələr və bitkilər haqqında da tapmacalar daha çox yayılmışdır. Bu tapmacalarda müəmmalı örtük altında bu və ya digər bitkinin, meyvənin səciyyəvi xüsusiyyətləri verilmişdir:

Tap təpi
Kərki sapı
Altı gülü
Beş yarpağı.

(Zəfəran)

Yumyumru fincan
İçi dolu mərcan. (Nar)

Tapmacada tarixi həqiqətlərin bəzi nişanələrini də tapmaq mümkündür. Bunun üçün onların məzmun və mahiyyətinə diqqət yetirmək gərkidir. Misal üçün, tapmacalarda toxuculuq sənəti ilə bağlı bəzi məlumatlar əldə etmək olar. Bu nümunələrdən aydın olur ki, çox keçmişlərdə insanlar cəhrədə yun əyirmiş və parça toxumağa nail olmuşdur. Bu səbəbdən də cəhrə və onun hissələri barədə xeyli tapmacalar mövcuddur:

Evimizdə durub bir kişi,

Nənəmlədir hər işi

(Cəhrə)

Yolla gedir dörd ulaqlı
Dəmir mixli, gen qulaxlı,
Yüyürər, yüyürər yumbalanar,
Yüyürər, yüyürər yumurtlar.

(Cəhrə)

Nənəmin bir quşu var fırlanar
Quyruğunnan çatı, gəbə sallanar. (Cəhrə)

Tapmacalarda az da olsa müəyyən yer, şəhər, çay adlarına az da olsa rast gəlmək mümkündür. Məsələn:

Nə burda var, nə orda,
Doludur Naxçıvanda.

(Duz)

Almışam atannan
Gəncədə satannan
Qu tükünnən yüngül
Qırraqı qızıl gül
(Kəlağayı)

Bu tapmacalarda adları xatırlanan və xatırlanmayan bəzi yerlərin, şəhərlərin ipək kəlağayı, xalça və bəzək əşyaları ilə, hər hansı təbii sərvətlə, sənətlə şöhrət tapması onların əsasında durur.

Tapmacalar obrazlı, bədii təfəkkürün gözəl örnəkləridir. Bu qəbildən olan örnəklərdə metafora, təşbeh, bənzətmə kimi təsvir vasitələri səciyyəvidir.

Tapmacalar nəzmlə və ya nəşr şəklində olur. Nəşrlə olan tapmacalar çox zaman sadə cümlə şəklində olur. Məsələn:

"Ağac başında ağca yumaq" (qar), "Yer altında gümüş kəmər" (su), "Ağac başında al yanaqlı qız" (alma), "Göy öküz yoldan baxır" (qarpız), "Ağac başında unlu dağarcıq" (iydə), "Bir qabda iki rəng su" (yumurta), "Qara toyuq qapıda yatar" (süpürgə), "Yer altında uzun çatı" (ilan), "Balaca kişi çəpər hörər" (biz), "Qaranlıq damda at kişnər" (nehrə), "Ağaca minər qızı sallanar" (öriştə), "Yayda donar, qışda əriyər" (qurud), "Bir atım var hər yetəni minir" (səhəng), "Üç dərviş bir quyuya baxır" (ocaqda sacayaq), "Mən gedərəm, o qalar" (ləpir), "Balaca kişi kəndi gəzər" (buğdaölçən çanaq), "Ağ yerə toxum

səpərlər" (yazı), "Biri gəlir, biri oturur, biri yatır" (çay, ağaç və torpaq), "Bir sandığım var dünyanın hər yerindən xəbər verir" (radio).

Tapmacaların çoxu mənzum şəkildə ifadə olunur. Onların 2, 3, 4 misralı nümunələri sayca daha çoxdur. Məsələn:

Ağ sandığım açıldı,	(Sübən)
İçinnən nur saçıldı	
Baş üstə durar	(Ulduzlar)
Baxıb göz vurur	
Bir kişinin dörd evi var,	
Biri yaşındı, o biri al,	
Biri sarıldı, o biri ağ.	(Fəsillər)
Uzun-uzun ulama,	
Ucuna sap dolama,	
Gedər bəyin yanına,	
Bizə gəlməz salama.	(Tüstü)

Bunlardan başqa 5,6,7,8 misralı tapmacalara da rast gəlmək olar:

O nədi ki,	
O gözünü yumanda	
Dünya zülmət görünür.	
O gözünü açanda,	
Aləm nura bürünür.	(Günəş)
Ataya dəyməz,	
Babaya dəyər.	
Xalaya dəyməz,	
Əmiyə dəyər.	
Dəyərə dəyməz,	
Dəyməzə dəyər.	
Allaha dəyməz,	
Billaha dəyər.	(Dodaq)

Tapmacalarda ritm, ahəng aparıcı yer tutur. Ancaq bəzən tapmacalarda hecələrin sayının düz gəlmədiyi hallar da olur. Bu, tamamilə təbiidir. Çünkü tapmacaların vəzn və qafiyəsi özünəməxsusluğunu ilə seçilir. Tapmacalarda həmişə dəqiq vəzn

və qafiyə olmasını gözləmək doğru olmazdı.

Tapmacalar həm də insanların bilik və bacarığını yoxlamaq vasitəsi olmuş, onları düşünüb daşınmağa məcbur etmişdir.

Tapmacalardan uzaq keçmişlərdə müxtəlif məqsədlərlə istifadə olunması həm epik folklor nümunələrindən də, o cümlədən nağıllardan da aydın olur. Bu nağıllardan aydın olur ki, bir şah digəri ilə müharibəyə başlamazdan əvvəl ona bir neçə tapmaca göndərər, qarşı tərəf bunlara cavab tapa bilmədikdə müharibəyə başlamaq üçün onun əlində əsas olmış.

"Dərzi şagirdi Əhməd" (9,1, 184-226) nağılı da bu cəhətdən maraqlıdır. Süjeti yuxu və onun yozulması üzərində qurulan bu nağılda qəhrəman sınaqlardan çıxır, nəhayət yuxuda gördüyü arzusuna çatır və gözəl və ağılı şah qızına qovuşur. Nağıla daxil edilmiş tapmacalar qəhrəmanın ağıl və bacarığını üzə çıxarır. Burada görülən yuxu və onun yozulması da tapmaca səciyyəlidir, onun mənasının yozulması ilə hər şey aydınlaşır. Düşmənin üçüncü dəfə göndərdiyi tapmacaya cavab tapan Əhməd də öz sevdiyi qız ilə qovuşacağına əmin olduqdan sonra gördüyü yuxunun sırrini söyləyir. Şaha müraciətlə bildirir ki, yuxuda gördüm ki, bir ay mənim başımın üstündə qondu, birdən bir qara bulud onu aldı, indi həmin yuxu çin oldu, Pəri xanım ay, sən işə buludsan. İkinci tərəfdən düşmən şahının göndərdiyi tapmacalara cavab tapan Əhməd həm də ölkəsinə təhlükədən qurtarır və düşmən qoşunu ölkənin sərhədlərini tərk edib uzaqlaşır.

"Daşdəmirin nağılı"nda (9, V, 256-274) Daşdəmir cəsarətli bir qəhrəman kimi verilir. O, heç kəsin cəsarət edib girə bilmədiyi xaraba dəyirmana gedib mix çalıb qayıdır. O dəyirmando üzüörtülü bir adamlı vuruşur, onun qılıncını vurub salır, sınmış qılıncın sınığını da özü ilə gətirir. Müəllimi Mir Mövsüm bu sırrı gizli saxlamağı məsləhət bilir. Elə həmin günün səhəri padşahın qoşun böyüyü gəlib deyir ki, bu bağ mənimdir, yuxuda görmüşəm. Daşdəmir nə qədər çalışırsa, heç nə edə bilmir. Şahın qoşun böyüyü Abbasbəyin sözünü məhkəmə də təsdiqləyir. Nağılda bundan sonrakı hadisələr tapmacalar üzərində cərəyan edir. Mir Mövsümün

qızı Nardan üzüörtülü Daşdəmirin yanına gəlir. Bir boşqab çıxarıb Daşdəmirin qabağına qoyur. Daşdəmir görür ki, boşqabda bir nar, bir top iynə, bir qayçı, bir kağız, bir tıkə ətr, bir də bir bıçaq var. Daşdəmir qızın nə demək istədiyini başa düşüb bu tapmacanın mənasını aydınlaşdırır. Bundan sonra Nardan atasının zindana salındığını, oradan göndərdiyi şeyləri Daşdəmirə göstərib deyir ki, atam bir armud, bir gavalı, bir əl dəyirmanı, bir parça dəmir, bir dənə də daş göndərib, əl dəyirmanı ovdandı, daşla dəmir də sənsən, amma armudla gavalını başa düşə bilmirəm. Daşdəmir qızın sözlərinə qulaq asıb sonra evində qonaq olan çobana baxıb deyir ki, qonağın yuxusu gəlir, qoy anam ona yer salsın, biz o biri otağa keçək. Sən demə, qonaq da çoban paltarı geyinmiş şah imiş. Şah Daşdəmirə deyir ki, mən öz adamlarından şübhələnmişəm, bütün bu işləri eliyən Abbas bəylə vəzirdir. Bundan sonra o gecəki sirri açmağı bildirir, amma Daşdəmir Nardanla aralarındaki sirri açmır. Padşah onu da zindana saldırır. Daşdəmir burada Mir Mövsümlə görüşür, məlum olur ki, onu vəzirlə Abbas bəy tutdurub. Bir neçə gün keçir. Qonşu ölkənin padşahı iki dəfə adam göndərib tapmaca verir ki, ya bu tapmacaya cavab verin, ya da bizə təslim olun, hər iki dəfə Daşdəmir ölkəni məğlubiyyətdən qurtarır. Üçüncü dəfə qonşu padşının adamları yenə də gəlib deyirlər ki, "bu daşdan padşahımıza paltar tikin, ya da təslim olun". Belə olanda Daşdəmir də cavab verir ki, "bu qumu iynə-sap eləyin, tikim". Düşmən tərəf "qumdan da iynə-sap olar?" - deyə təəccüblənəndə, Daşdəmir "qumdan iynə-sap düzəltməyən adam daşdan da paltar geyə bilməz", - deyə cavab verir. Düşmən kor-peşman çəkilib gedir. Ölkə şahı ona təşəkkür edib deyir ki, bu gün sən sirri açmasan, dar ağacından asılıcaqsan. Daşdəmir sirri açmır. Dar ağacı qurulur. Daşdəmiri asmaq məqamında bir athi sürətlə keçib əlindəki narı yerə vurur. Nar parçalanıb ətrafa yayılır. Daşdəmir sirri padşaha açır. Bundan sonra bütün hadisələr aydınlaşır. Şah vəzirlə qoşun böyüyünü cəzalandırır, ölkəni ədalətlə idarə edir.

"Şahla pinəçi" (10, 476-480) nağılinin da süjeti tapmacalar üzərində qurulmuşdur. Nağılda təsvir olunur ki, günlərin bir günü şah öz vəziri ilə dərviş libası geyinib ölkəni gəzirmiş.

Onlar bir kişiyə rast gəlirlər. Şah deyir: "Gəl yola nərdivan salaq", kişi heç nə başa düşmür. Evlərinə çatanda kişi dərvişlərdən ayrılr. O, əhvalatı qızına danışır. Qız nə qədər edirsə, atası həmin adamları evə gətirmək istəmir. Belə olanda qız ona bir boşqab dolma, bir bütöv təndir çörəyi, bir də süd verib deyir: "Mənim adımdan deyərsən qızım deyir: ay bütövdür, ulduzlar çoxdur, sayını bilmədim, dərya da əgazinacan doludur". Kişi dözə bilməyib yolun yarısında dolma ilə çörəyin yarısını yeyir, südü də içir. Bundan sonra xörəyi aparıb dərvişlərə verir. Dərvişlər çörəyi yeyib deyirlər: "Get qızına de ki, ay para idi, ulduzlar çox deyildi, on-on beş olardı, dərya da tamam qurumuşdu". Qız işi başa düşür. Bunun mənasını atasına söyləyir, sonra dərvişləri evlərinə dəvət edir. Dərvişlər qiza işarə vurub deyirlər: "Eviniz çox qəşəngdir, amma bircə eybi var, bacası bir balaca əyridi". Qız cavab verir ki, bacanın əyri olmasına baxma, tüstüsü düz çıxır. Bir az keçəndən sonra qız xəbər alır ki, yeməyə nə bişirim. Şah görür ki, kişinin həyətində bir at, xeyli toyuq var. Odur ki, deyir: "Bir elə şey al ki, içini özümüz yeyək, ortasını toyuqlarımız, qırğını da atımız". Bunu eşidəndə qız ortalığa bir yemiş qoyur. Şah qızın ağlına "afərin" deyir. Onlar qiza razlıq edib yollarına davam edirlər. Yolda bir kişiyə rast gəlirlər. Şah bilir ki, bu kişi də çox ağıllı adamdır. Odur ki, ona bir neçə sual verir. Pinəçi də ona cavab verir. Vəzir bundan bir şey anlamır. Şah bundan qəzəblənir. Vəzir qayıdır bunun mənasını həmin kişidən soruşmağa və əvəzində bunların hərəsinə bir qızıl verməyə məcbur olur. Bu epizod belə verilir:

"Pinəçi dedi:

- Şah əlini başına qoymaqla soruşdu ki, başın salamat olması üçün nə etmək lazımdır.

Mən əlimi dilimə vurdum ki, dilini sakit qoysan, başın salamat olar.

Sonra o dedi:

- Doqquzu üçə vurdunmu, yəni yazı, yayı, payızı - doqquz ayı işləyib üç ay qışda dolanmaq üçün ruzi toplaya bilibəsmi?

Dedim:

- İşlədim bir şey çıxmadı, həm də otuz iki dişimdən artmadı.

Sonra şah dedi:

- Uzaqdasan, yaxında, yəni uzağı görürsən, yoxsa yaxını. Mən cavab verdim ki, yaxını görürəm. İkidəsən, üçdə, yəni ayaqların sözünə baxırı, dedim ki, ikini üç eləmişəm, yəni iki ayağımla yeriməyə çətinlik çəkirəm, əlimə ağac da almışam.

Axırda şah dedi:

- Qaz göndərsəm yolarsanmı, dedim ki, yolaram. Qaz da sən idin, pullarını əlindən aldım" (10, 479).

Pinəçi öz ağıl və fərasəti ilə vəzirə üstün gəlir, axırda şah onu özünə vəzir təyin edir, öz vəzirini isə vəzir vəzifəsindən azad edir.

Bu nağılin ideyasında əsasən vəzifənin, var-dövlətin ağıla və şəxsi keyfiyyətə görə ədalətlə bölünməsi arzu şəklində bildirilir.

Bu tip nağılların bəzilərində isə süjetin əsasında bir tapmaca durur və hadisələr həmin tapmacanın açılması ilə sona yetir. "Şahla qız" (11,126-129) nağılında hadisələr bu üsulla qurulmuşdur.

Şah kəbin kəsdirdiyi sövdəgər qızını çox çətin sınağa çəkir, həlleddilməz sual-tapmaca ilə onu çətin vəziyyətə salır. Sövdəgər qızı ağıl və fərasəti ilə bu sınaqdan çıxır, şahın özünü heyran qoyur, sual-tapmacanın cavabının tapır, bununla da şaha üstün gəlir.

Araşdırma göstərir ki, nağılda tapmacaların işlədilməsi təsadüfi deyil. Nağıldakı bu tapmacaların mənşəyi uzaq keçmişə gedir, qədim adətlə - nişanının ağılinin, bacarığının sınağı ilə bağlanır. Yuxarıda danışdığımız nağıldakı tapmaca da heç şübhəsiz, nisbətən yaxın dövrlərdə yaranmış nağılda qədim adətlə bağlı motivin əks olunması ilə əlaqədardır. Şah kəbin kəsdirdiyi qızı çətin sınağa çəkir. Deyir: "Mən gələnə kimi səndən üç şey istəyirəm: biri budur ki, bir madyan alasan mənim atıma oxşasin, bir tula tapasana itimə oxşasin, bir oğlan doğasan ki, mənə bənzəsin. Şah onu da əlavə edir ki, dediklərimi eliyə bilməsən, boynunu vurduracağam".

Qız bu hiyləgər tapşırığı yerinə yetirir, özünə qurulmuş

toru görür, burdan çıxış yolu tapır.

Görkəmli yaziçi Y.V.Çəmənzəminlinin "Qızlar bulağı" əsərində də bu motiv əks olunmuşdur. Bu romandan da göründüyü kimi başqa yerdən, məmləkətdən qız almaq, bu zaman müəyyən sinaqlardan keçmək lazımlı olmuşdur. Həmin sinaqlardan biri də verilən tapmacaya cavab tələb olunması olmuş. Bu əsərdə belə təsvir olunur:

"Bizdə Qızlar bulağı yoxdur. Qızlar oğlanlarla bir düzdə görüşür, güləşirlər, hansı oğlan hansı qızı yixarsa, sağ əlini başına çəkər: "Həyatının sonuna qədər mənə tabesən", - deməkdir.

Qız yerdən qalxar və oğlanın sağ qolundan öpər - "qüvvət təqdir edirəm", - deməkdir.

Sonra qız oğlana yeddi tapmaca söylər və tapmasını tələb edər. Oğlan tapmacaları şərh etməyə acizlik göstərməzsə, qız sağ əlini oğlanın sağ əlinin üstünə qoyar:

"- Sənə bağlanmaq istərəm, - deyər" (14, 67).

Bu onu deməyə əsas verir ki, nağıldakı hər bir motiv və süjet sadəcə möcüzə olmayıb, əski inamlarla, adət-ənənələrlə bu və ya digər dərəcədə bağlı olmuşdur.

Bu cür evlənmə adətinin izləri "Üç şahzadə" (1,297-307) nağılında da yaxşı qorunub saxlanılmışdır. Üç qardaş təhsillərini başa vurub elmə yiyləndikdən sonra atalarından icazə alaraq səfərə çıxırlar. Onlar gəzə-gəzə gəlib özgə bir ölkəyə çatırlar. Bu ölkənin padşahı qardaşların ağıl və qabiliyyətini görüb onlardan xoşu gəlir. Padşah qızını böyük qardaşa verib 40 gün, 40 gecə toy çaldırır. Ortancı qardaşla kiçik qardaş yollarına davam edirlər. İki yol ayrında onlar bir-birindən ayrılib hərəsi bir ölkəyə çatırlar. Ortancı qardaş da səbirli olmayı, ağıl ilə padşah qızı ilə evlənir. Kiçik qardaş da görüb sevdiyi padşah qızı ilə öz ağıl və bacarığına görə evlənir. O heç bir pəhləvanın yerinə yetirə bilmədiyini, ağılli qocanın köməyilə yerinə yetirir, tilsimləri sindiraraq qızın sarayına daxil olur. Bundan sonra qız atasına deyir ki, ata, bu oğlan suallarına cavab versə, onunla evlənərəm. Qızın suallarına oğlan cavab tapır və qız oğlana getməyə razı olur.

Bu nağılda özünəməxsus şəkildə toy mərasimi əks olunur. Bu sual-cavabda qız və oğlan mədh olunur. Tapmacanın

cavabı ilə yarış, müsabiqə, toy mərasimi məcazi formada ifadə olunur. Kiçik şahzadə şah qızı ilə sual-tapmacalarla yarışır. Bu cür yarışmada nə qalib, nə məğlub olmur, hər iki tərəf öz ağılmı, bacarığını, bərabərliyini nümayiş etdirir, bununla da evlənmək qərara alınır.

Bu nağılda üç şahzadə qardaşın hər biri sınaqdan uğurla çıxır, öz ölkəsində deyil, başqa məmləkətdə öz arzularına çatırlar. Şahzadə qızlar ona görə onlarla evlənməyə razı olurlar ki, qardaşlar onlara verilmiş tapşırığın öhdəsindən gələ bilirlər. Deməli, qədim toy mərasiminə görə nişanının kimliyi deyil, bacarığı, qabiliyyəti əsas yer tuturmuş.

Nəzərdən keçirilən nağıllarda sual-tapmacalar daha çox qəhrəmanın nə dərəcədə hazırlıq cavab olduğunu üzə çıxarmaq məqsədi daşıyır. Bir çox nağıllarda oğlan qızın düzəltmiş olduğu tilsimləri sindirir və qızın tapmacalarına cavab verməli olur. Bu tipli nağılların bir qismində isə nişanının fiziki gücünü yoxlamaq, sınaqdan çıxarmaq üstünlük təşkil edir.

Bu baxımdan "Hazarandastan bülbülü" və "Məlik Məmməd" nağılı maraqlıdır. Nağılda təsvir olunur ki,

"Şahzadə ov zamanı Gülü-Qahqah xanımına aşiq olur. Sən demə bu qız sirlili-hərəkətli imis. Onun dalınca çox igidlər gəlsə də onun şərtinə əməl edə bilməmiş, məğlub olmuşlar. Qız öz şərtini Məlik Məmmədə də söyləyir: "...Mənim bir taxtam var, gərək onu suda elə axıdasan ki, suya dəyməyə. Bir də bir qazanım var, yeddi dəmirçi hərəsi onun bir küncündə oturub çəkic döyü. Qazan o qədər böyükdü ki, bunların səsi bir-birinə çatır. Gərək onu suynan doldurub götürəsən. Bir gilə də su yerə düşməyə" (9, 230-231).

Sirlili-tilsimli gözəl qızın bu şərtini yerinə yetirən qəhrəman öz istəyinə çatır, bütün sınaqlardan da möcüzəli köməkçinin köməyilə çıxır.

Əski elementləri özündə qoruyub saxlayan bu nağılda bir neçə oxşar epizod və sehrlili hərəkətlərə - "qəhrəmanın sehrlili doğuluşu", "sehrlili köməkçi", "yerdəyişmə", "daşlaşma" epizodlarına təsadüf olunur.

Qəhrəmanın qarşısında duran çətin tapşırıq - möcüzəli şərtlər də bu nağılda mühüm yer tutur və hərəkətin inkişafına təkan verir. Təhlil göstərir ki, bu tipli nağıllar öz

məzmunu, obrazları və poetikası etibarilə miflərdən qaynaqlanır.

Bu cəhət "Hazarandastan bülbülü" (9,1, 165-172) nağılında da eks olunmuşdur. Nağılda təsvir olunur ki, üç şahzadə qardaş şah atanın arzusu ilə şah bağıntı daha da gözəlləşdirmək üçün Hazarandastan gülü, Bili-Bilqeyis xanım və Süleyman-Ərəbatı gətirmək üçün yola düşürlər. Qardaşlar üç yol ayrıcında böyük bir daşın altına üzük qoyurlar ki, hansı tez qayıtsa, o birilərin dalınca yola düşsün. Kiçik qardaş ağıl və igidliyi sayəsində Süleyman-Ərəbatını ələ keçirir və üç yol ayrıcına gəlir. O, qardaşlarının çətin vəziyyətdə olduğunu bilsər. Ortancı qardaşını əsirlikdən qurtarır, sonra gedib böyük qardaşını gülün və bülbülün sahibi Bilqeyis xanımın qapısında palçıq ayaqlayan halda tapır. Məlum olur ki, bu qız yenilməz bir pəhləvandır, onun qarşısında palçıq ayaqlayanlar isə şah oğlanlardır. Bilqeyis xanımı almağa gəlmiş, onunla nişanlanmış, məğlub olmuş, qızə əsir olmuşlar. Kiçik qardaş üç gün, üç gecə qızla güləşir, yalnız üçüncü günü qızı yixır, bundan sonra qız ona getməyə razılıq verir.

Deməli, bu nağılda nişanının fiziki gücünü sınamaq əsas yer tutur. Bilqeyis xanımı ancaq o oğlana ərə getməyə razılıq verir ki, ona qalib gəlsin. Kiçik qardaş qızın bu şərtinə əməl edir və Bilqeyis xanımın razılığını alır.

Hadisələrin sonrakı inkişafında həm kiçik şahzadə, həm də pəhləvan xanım sınaqdan uğurla çıxır. Kiçik qardaşın öldüyüünü güman edən qız buna baxmayaraq fərsiz, namərd şah oğlanlarının təklifini rədd edir və yenə də onların qarşısında öz şərtini bildirir. Paxıl, qorxaq qardaşlar qızın bu şərti qarşısında yenə də aciz qalırlar. Belə olanda zorla qızı əvvəlcə şahın böyük oğluna, sonra isə ortancı oğluna verməyə çalışırlar. Elə bu vaxt gəlib toy mərasiminə özünü yetirən kiçik şahzadə yalançı qəhrəmanları cəzalandırır. Bilqeyis kimi pəhləvan, igid qızı ancaq özünün layiq olduğunu sübuta yetirir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan nağıllarının böyük bir bölümündə həddi-buluşa çatmış igid oğlanlar evlənmək üçün çətin, uzaq səfərlərə yola düşür, möcüzəli şərtləri yerinə yetirir, çətin sınaqlardan çıxır, istədikləri qızları alıb gətirilər. Bu nağılların süjetlərinində aydın olur ki, uzaq məmləkətdən, qeyri-adi padşahlıqdan qız alıb gətirmək

igidlik sayılmış, bu adətə əməl olunmuşdur. Bu motiv "Məlik Düber", "Məlik Məmməd və Məlik Əhməd", "Cantiq", "Soltan İbrahim", "Qızıl üzük", "Hətəmin nağılı", "Üçbüğ Kosa", "Qaraqışın nağılı", "Tapdıq", "Qırx Qönçə xanım" və s. bir çox nağıllarda əsas yer tutur.

Bu motiv dastanlarımızda da geniş yayılıb. "Kitabi-Dədə Qorqud"un "Bamsı Beyrək boyu"nda bu cəhət özünü aydın göstərir. Bamsı keyik qova-qova nişanlısı Banuçiçəyin otağı tikilmiş göy çəmənliyə gəlib çıxır. Tanınmasın deyə qəsdən "yaşmaqlanıb" qabağa çıxan Banuçiçək Bamsının nə üçün gəlmış olduğunu soruşur. Boydakı bu epizoda diqqət yetirək:

"Baybican Bəkün, bir qızı varmış, ani görməkə gəldim!" - dedi. Qız aydır: "Ol eylə adam degildir kim, sana görinə!" - dedi, əmma mən Banuçiçəyin dadasıyam gəl, indi sənülə ava çıqalıbm. Əgər sənin atın mənim atımı keçərsə, onun atını dəxi keçərsən. Həm sənülə ox atalıbm. Məni keçərsən, ani dəxi keçərsən və həm sənülə gürəşəlim. Məni basarsan, ani dəxi bacarsan", - dedi (12, 54-55).

Banuçiçəyin sözlərindən də görünür ki, o zamanlarda evlənmək istəyən qızla oğlan yarışmalı imişlər. Ancaq sınaqdan uğurla çıxan nişanhyə razılıq verilərmiş. Yuxarıdakı epizoddan aydın görünür ki, Bamsı Beyrək Banuçiçəyin köbəkkəsmə nişanlı olmaları belə bu adəti poza bilməmişdir. Nağıl və dastanlarımızda bu adətin geniş əks olunduğunu qeyd edən prof. M. H. Təhmasib yazır:

"Lakin qədimlərdə evlənən oğlanın daha çox fiziki gücünü yoxlamaq, sınaqdan keçirmək, imtahan etmək zərurətinə əsaslanan bu müsabiqələr getdikcə öz yerini daha çox oğlanın ağılı, dərrakəsini, zəkasını, nə dərəcədə hazircavab, tezfəhm olduğunu yoxlamaq sınaqlarına tərk etməyə başalyır" (13,8).

Tapmacalar üzərində qurulan nağıllar sujet və kompozisiyasına, bədii üsul və vasitələrinə görə zəngindir. Bu nağılların qəhrəmanı yalnız öz ağılı, bacarığı ilə deyil, həm də cəsarəti, igidliyi ilə də onu əhatə edənlərdən yüksəkdə durur.

ƏDƏBİYYAT

1. Zeynalı H.Azərbaycan tapmacaları, Bakı, 1928.
2. Azərbaycan folkloru antoloqiyası, 1 kitab, Bakı, 1969.
3. Tapmacalar, Toplayanı və tərtib edeni: N. Seyidov, Bakı: Elm, 1971.
4. Seyidov N. Azərbaycan tapmacalarına dair, Tədqiqlər, Bakı, 1968, III kitab.
5. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru, Bakı: "Maarif" nəşriyyatı, Bakı, 1985
6. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı, Bakı "Maarif" nəşriyyatı, 1981.
7. Линкин с. м. С"вре“енныи русский ф”лькл”р: и ”сква к аука, 1966.
8. ж”леснитскаШИ. н . Загадки- Русск”е нар”дн”е п”лти-Цеск”е тв”рЦеств”, т”“. II, н -и, 1955.
9. Azərbaycan nağılları. V cildə. I-V cildlər, Bakı, 1960-1964.
10. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri (nağıllar), Tərtib edən: N. Seyidov, Bakı: Yaziçı, 1985.
11. Azərbaycan nağılları. Toplayanı və nəşrə hazırlayanı: N. Seyidov, Bakı: Azərnəşr, 1976.
12. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtib edənlər: H. Zeynalov və S. Əlizadə, Bakı: Yaziçı, 1988.
13. Təhmasib M. H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972.
14. Çəmənzəminli Y.V. Qızlar bulağı. Bakı: Azərnəşr, 1964.

YALANÇI PƏHLƏVAN
Obrazın arxaik mahiyyəti

Yalançı pəhləvan bir sıra xalq tamaşalarının, xüsusən də "Kəndirbaz" oyununun ənənəvi obrazlarından biridir. Köhnə Bakının maraqlı etnoqrafik lövhələrini qələmə alan H.Sarabski "Kəndirbaz" oyununu belə təsvir edir: "O zaman... şəhərin geniş meydançalarında... cavanlar camaata tamaşa verərdilər... Bir gənc əlinə uzun, şüyük bir ağac - müvazinət ağacı (ləngər) alaraq ip üstə qalxar, zurnanın çaldığı havanın ritmi ilə kəndirin üstündə rəqs edərdi. Kəndir üstə oynanan rəqslər qaytağı, təkçalma və sairədir. Bunların ahəngi altında oynayana və atılıb-düşənən rustambaz və ya kəndirbaz deyərdilər. Onun təlxəyi də olardı. O, cuxanı tərsinə geyib boynundan və qollarından zinqrov asar, üzünə dəridən bir üzlük taxıb aşağıda oyun çıxarar və yamsılamaqla pul yiğardi. Təlxək hərdən yuxarıya xitabən deyərdi: can qardaş, hünər kimin üçündür? Hünər sənin üçündür. Əgər sən ip üstündə bir qaytağı oynasan, burası yığilan ağalar bizə cibxərciliyi verərlər. Usta, balabani kök elə!" (1, 136-137). Tamaşada təlxək meydana kəndirbazla birlikdə çıxır. Tamaşaçılara gözü qarşısında qəribə bir mənzərə yaranır: kəndirdən yuxarıda həyəcan, qorxu, gərginlik, dram, faciə; kəndirdən aşağıda daxili rahathlıq, oynaqlıq, şuxluq, komediya. İlk baxışda adama elə gəlir ki, aşağı ilə yuxarı kəndir vasitəsilə bir-birindən ayrılan və bir-birinə dəxli olmayan iki müxtəlif dünyadır. Amma əslində bu iki dünya almanın iki üzü kimi vahidin yarıya bölünməsindən başqa bir şey deyil. Əsas işi kəndirbazı yamsılamaqdan ibarət olan təlxək sanki kəndirbazın güzgüdə görünən əksidir. Elə güzgüdə ki, bu güzgüt adəmin sir-sifətini, qol-qıçımı, o cümlədən hərəkətlərini son dərəcə məzəli şəkildə göstərir. Güzgüdə əks olunanlar kəndirbaza qol-qanad vermək, onu yaman gözdən, bəd nəzərdən qorumaq üçündür. Təlxək kəndirbazın parodiyasıdır. Amma təlxəyin məzəli hərəkətləri

kəndirbaza qarşı yönəlmədiyinə görə tənqid etməyi bu parodiya üçün səciyyəvi əlamət saymaq olmaz.

Parodiyanın təməl xüsusiyyətlərindən biri ikiləşmədir - obrazın iki formada özünü göstərməsidir. "Kəndirbaz" oyununda məhz obrazın ikiləşməsi hadisəsi ilə karşılaşırıq. İkiləşən kəndirbazdır. Ciddi və komik planlarda özünü göstərməklə kəndirbaz obrazı ikiləşir. Ciddi və komik formalar eyni obrazı müxtəlif tərəflərdən işıqlandırırsa da, tərəflər bir-birini tamamlaya bilir. Parodiya üçün səciyyəvi sayılan bu cür ikiləşmənin arxaik kökünü O.M.Freydenberq məşhur inisiasiya mərasi-min-də axtarır, ikili mahiyyət daşimanı həmin mərasimdə "müvəqqəti ölüm" mərhələsindən keçib dəyişməyin təzahürü kimi qiymətləndirir. Son nəticədə yenilməz bir güc sahibinə çevrilsin deyə hökmdar "müvəqqəti ölüm" mərhələsində bir qul kimi özünü göstərir. İnisiasiya prosesindən keçib yeni mahiyyət qazanan hökmdarın kecid məqamındaki funksiyasından xüsusi bir obraz doğulur. Bu obraz hökmdarın oxşarı, "dvoynik"idir. Hökmdar ciddi, onun "dvoynik"i olan qul isə gülməlidir. Bu gülüş hökmdarı yox, qaldırmaq üçündür. Bu gülüş hökmdarı ələ salmağa, ifşa etməyə yox, onu dirçəltməyə doğru yönəlir (2, 82-83). Eyni bir obrazı bu cür ciddi və gülməli planda təqdim etməkdə qədim insan hansı niyyəti gəldür? Bir az sonra yenidən qayıdacağımız bu suala qısaca olaraq belə cavab vermək olar: arxaik ikiləşmədə başlıca məqsəd hökmdarı şərdən-yamandan qorumaq və onun həyatvericilik qüdrətini artırmaqdır. Hökmdarın oxşarı, ikinci "nüsəxə"si olmaqla qul ona (hökmdara) yeni həyat bəxş edir. Bu inamın izlərinə nağıllarda da rast gəlirik. Bizcə, tülküdən qorxsa da, sonda padşahın sərkərdəsinə çevrilən nağıl qəhrəmanlarının mənşəyində hökmdarın "dvoynik"i olan həmin qul durur.

Fikrimiz aydın olsun deyə tülküdən qorxan nağıl qəhrəmanları ilə bağlı süjeti ümumi şəkildə yada salaq: baş qəhrəman son dərəcə tənbəl və qorxaqdır - əlini ağdan qaraya vurmur, qapıdan çölə çıxmaga ürək eləmir. Arvad bezib onu evdən çölə atır. Başını dolandırmaq məcbu-

riyyətində qalan baş qəhrəman az vaxtin içində böyük adsan qazanır, yenilməz bir pəhləvan kimi tanınır. Onun sorağı padşaha da gedib çıxır və padşah onu özünə qoşun başçısı götürür. Baş qəhrəman düşmən qabağına yel atın üstündə çıxır və bir ağacı kökündən çıxarıb düşmən qoşununu şil-küt edir. Amma bütün bunlar təsadüf nəticəsində baş verir. Əslində baş qəhrəman qorxaq olaraq qalmadadır.

"Hambal Əhməd", "Ustacan Əhməd" kimi Azərbaycan, "Qarabatır" kimi türkmən, "Çoban batır" kimi qazax nağılları əsasında xatırlatlığımız bu süjet iki cür yozula bilər:

1. baş qəhrəman tənbəllik və qorxaqlıq pərdəsi altında əsl mahiyyətini gizlədən bir bahadırıdır;

2. baş qəhrəman yalançı pəhləvandır.

Yozumların hər birini mifoloji görüşlərlə əlaqələndirmək olar. Birinci yozumun mifoloji dünya ilə ən mühüm bağlılığı ondadır ki, qeyri-adi mənşəli qəhrəmanın zahiri görünüşü ilə onun daxili mahiyyəti bir çox hallarda tərs mütənasib olur. Folklorşunas Ə.Əsgər ironik qəhrəmanların genezisindən danışarkən bu məsələ üzərində xüsusi dayanır və Çırtdan kimi qəhrəmanların bədəncə balaca olması faktına diqqət yetirir (3, 663). Yuxarıda xatırlatlığımız süjetdə, yəni tənbəl və qorxaqlardan söhbət açan nağıllarda da bəzən Çırtdan tipli baş qəhrəmanla rastlaşıraq. "Pitiraş" adlı qaqaуз nağılı buna misal ola bilər. Nağılin baş qəhrəmanının "jynə qədər" boyu var. Heç kim Pitiraşı nökər götürmür, çünki onun beşaltı odun qırığını da qaldırmağa gücü çatmir. Amma bu cansız-cüssəsiz adam iti ağıl sahibidir. İti ağıl ilə o, divlərə qalib gəlir və böyük var-dövlət əldə edir (4, 153-160).

Tənbəl və qorxaqlardan bəhs edən nağıllarda zahiri görünüşü ilə əsl mahiyyəti arasında ziddiyət olan at obrazı da var. Bu, yel atıdır. Döyüşə getmək və bundan ötrü at seçmək məcburiyyəti qarşısında qalanda baş qəhrəman ən ölüvay atı minmək qərarına gəlir və o, atlar içindən faşr görünənini, ləp yabı təsiri bağışlayanını seçir. Amma məlum olur ki, bu, əslində yel atı imiş. Deməli, boyca balacılıq

arxasında qəhrəmanın böyük ağıl və dərrakəsi gizləndiyi kimi, yel atının da əsl mahiyyəti zahiri faşrlıq arxasında görünməz olur.

Tənbəllik və qorxaqlığın da bir pərdə, bir gizlənmək vasitəsi olduğu məhz bu faktlara görə güman edilir. Faktlar yan-yan qoyulduğda belə qənaət yaranır ki, tənbəllik və qorxaqlıq inisiyasiya mərasimindəki keçid - "müvəqqəti ölüm" mərhələsidir. Bu mərhələni keçəndən sonra qəhrəman yeni mahiyyət qazanır və dönüb əsl bahadır olur. "Ustacan Əhməd" nağılında tənbəl və qorxaq qəhrəmanın "müvəqqəti ölüm" mərhələsindən keçib yeni mahiyyət qazanması ilə səsləşə biləcək bir epizod var - tabut epizodu. Bu epizodda baş qəhrəman padşahın hüzuruna tabut içində aparılır və "dirilib" tabutdan çıxandan sonra o, hamını heyrətə salan "igidlik"lər göstərir. (5, 127-128). Komik məzmun daşıyan tabut əhvalatı "müvəqqəti ölüm" mərhələsi keçib yeni qüç-qüvvət qazanmaq inamı ilə bağlı ola bilər. Amma qarşıya sual çıxır: tənbəllik və qorxaqlıq mərhələsindən keçib yeni mahiyyət qazanan qəhrəman (əgər, o, həqiqətən, yeni mahiyyət qazanırsa) nəyə görə nəticədə tənbəllik və qorxaqlıqdan uzaqlaşa bilmir və ümidiyi yalnız təsadüflərə bağlamalı olur? Əgər nağılin sonunacan biz baş qəhrəmanı pəhləvanlıqda aciz və naşı adam kimi görürükse, onda hansı dəyişmədən, yeni mahiyyət qazanmadan danışa bilərik?

Bizə belə gəlir ki, tənbəl və qorxaqlardan bəhs edən nağıllarda baş qəhrəmanın mifoloji kökü qulun inisiyasiya mərasimindəki funksiyası ilə daha çox əlaqələndirilə bilər. Bize, tənbəl və qorxaq başqa birisi yox, "müvəqqəti ölüm" mərhələsində hökmdarı əvəz edən və hökmdarın yeni həyat qazanması məqsədinə xidmət edən həmin quldur - təlxəkdir. Deməli, burada (mif və mərasimdə) söhbət qulun yox, onun sayəsində hökmdarın yeni mahiyyət qazanmasından getməlidir. Başqa sözlə, burada əsas məsələ tənbəl və qorxağın igidə çevrilməsində yox, tənbəl və qorxağın məzəli sərgüzəştləri hesabına hökmdarın yenidən dirçəlməsindədir. Məhz bu inam təlxək obrazının əmələ gəlməsində mühüm rol oynadığı kimi, çox güman ki, tənbəl

və qorxaq obrazının da əsas mayasını təşkil edib. Müxtəlif səviyyələrdə rast gəldiyimiz təlxək obrazı kimi, tənbəl və qorxaq obrazını da öz mədəniyyətimiz sistemindəki yalançı pəhləvan modeli ilə izah etmək olar. İzahatımız havadan aslı qalmasın və daha inandırıcı olsun deyə tənbəl və qorxaqlardan bəhs edən nağılların məzmunundakı bəzi incəliklərə diqqət yetirək.

Diqqət yetirilməli incəliklərdən biri həmin nağıllardakı qadın obrazlarındandır. Bu obrazlardan ikisi daha səciyyəvidir: baş qəhrəmanın arvadı və evdən kənardə baş qəhrəmana kömək edən qız. Hər iki qadın baş qəhrəmanla müqayisədə çox çevik və fəaldır. O dərəcədə fəal ki, aciz adamdan bəhs edən nağıllardan birinin adı ("Ağullı qız") aciz abamla - baş qəhrəmanla yox, ona kömək edən qızla bağlıdır. Biczə, bu fəallığın başlıca səbəbi baş qəhrəmanın acizliyini qabarılq nəzərə çatdırmaqdır. Baş qəhrəmanın acizliyi qadının qoçaqlığı müqabilində daha çox hiss olunur. Qoçaqlıqla, özü də qadın qoçaqlığı ilə yan-yana təsvir edildiyindən qorxaqlıq göz öünüə böyüdülmüş şəkildə gəlir. Qorxaqlıqdan bəhs edən əhvalatlar ailə-məişət zəminində başlandığından əvvəlcə qəhrəmanın arvadı ilə tanış oluruq. Bu qadın qaxılıb evdə oturan ərinin tənbəlliyindən təngə gəlir. Başqa qadınlarla məsləhət-məşvərətdən sonra arvad: "Göydən çörək yağır", - deyib tənbəl ərini aldadır, onu evdən çölə çıxarıb qapını bərk-bərk bağlayır. Qadının hərəkəti göstərir ki, narazılığa əsas səbəb kişinin evə qazanc gətirməməsidir. Səbəbi nəzərə alıb hadisələrin sonrakı gedisatını düşünəndə bizim təsəvvür etdiyimiz nəticə ilə nağıllarda faktiki təsvir olunan nəticə arasında xeyli fərq yaranır. Biz düşünürük ki, narazılıq evə qazanc gətirlənməsi üstündə başlandığına görə hadisələrin sonrakı gedisatında bütün diqqət məhz kişinin hardasa bir işlə məşğul olub var-dövlət əldə etməsinə yönəldilməlidir. Düzdür, qəhrəman son nəticədə, həqiqətən, var-dövlət qazanır, amma nağılçı heç də qəhrəmanın hansısa bir sənətə yiylənməsindən və var-dövlətə bu yolla sahib olmasından danışmir. Nağılçının danışlığı, üstündə dayandığı əsas məsələ evdən qovulan qəhrəmanın yalançı

pəhləvanlığı, bu pəhləvanlıqla bağlı məzəli əhvalatlardır. Aciz adamlardan danışlan nağıllarda yalançı pəhləvanlığın başlıca mövzu olmasını "Hambal Əhməd" və "Çoban batır" nağılları daha aydın göstərir. Bu nağıllar süjet xəttinə görə "Ustacan Əhməd" və "Qarabatır" nağıllarına çox yaxındır. Yaxınlığın mühüm göstəricilərindən biri yel atına minib köklü-köməcli ağacı kökündən çıxaran qəhrəmanın qorxaq olaraq qalmasıdır. "Hambal Əhməd" və "Çoban batır" nağıllarının göstərdiyimiz o biri nağıllarından əsas süjet fərqi isə baş qəhrəmanın tənbəllikdən uzaq olmasına adıdır. Varlı bir tacir hambal Əhmədin çox güclü olduğunu görüb onu padşahın yanına aparır ki, padşah onu pəhləvanlığa götürsün (6, 23). Çoban batır da gününü çobanlıqda keçirdiyindən, bir dəfə də olsun qılinc qurşanmadığından, ömründə bir dəfə qurşaq tutub güləşmədiyindən batırılıq (bahadırılıq) fikrinə düşür (4, 60). "Hambal Əhməd" və "Çoban batır" nağıllarının lap əvvəlindən qeyd olunan pəhləvanlıq, batırılıq, bahadırılıq məsələsi tənbəllik mövzusunun təsviri ilə başlayan "Ustacan Əhməd" və "Qarabatır" nağıllarında da, çox çəkmir ki, ana xəttə çevrilir. Aydın olur ki, nağıl məişət zəminində başlasa da, əslində söhbətin möğzini ömründə qılinc-qalxan üzü görməyən, at belinə qalxmayan adamın döyüşə atılması təşkil edir. Özü də bu adam döyüşə sırazi bir döyüşü kimi yox, padşahın baş pəhləvanı, sərkərdəsi kimi atılır. Padşahın baş pəhləvanı olmaq, hətta padşahın öz atını minmək (7, 67) bu nağıllarda təsadüfi detaldır mı? Biczə, yox. Məsələ burasındadır ki, təlxək kimi bu qəhrəman da hökmdarın parodiyasıdır. Təlxək, hökmdarın aqilliyini imitasiya edirsə, qorxaq nağıl qəhrəmanı da hökmdarın bahadırlığını imitasiya edir. Daha doğrusu, qorxaq adamın yalançı bahadırlığından bəhs edən nağıl süjetinin kökündə hökmdarın qəhrəmanlığını yamsılamaq və bu yolla hökmdarı bələdan, təhlükədən qorumaq inamı durur.

Quldurlarla, div, əjdaha, aslan kimi qeyri-adi qüvvələrlə, düşmən qoşunu ilə qarşılaşdırılan qorxaq nağıl qəhrəmanının hərəkətləri ətrafdakı adamlara cəsur bir

adamin hərəkətləri kimi görünür. Nağıl qəhrəmanı ata minməkdən qorxuduğuna görə xahiş edir ki, onun ayaqlarını atın qarnı altında bir-birinə bağlaşınlar. Padşah bunun səbəbin soruşanda qəhrəman belə cavab verir: "Mən and içmişdim ki, şəhid olmayınca atdan düşməyəcəm" (6, 77). Padşah bu sözlərə tam inanır. Yaxud qorxaq nağıl qəhrəmanı yel atına minib özünü düşmən qoşununa vuranda vahimələnib atın boynunu qucaqlayır: "Cilov! Cilov!" - deyib atı saxlatmaq istəyir. Düşmən qoşununun Çilovxan adlı sərkərdəsi elə bilir ki, Əhməd öldürmək üçün onu axtarır. Canının dərdindən qoşunu da götürüb qaçır (6, 77). Qorxaq nağıl qəhrəmanının bu cür hərəkətləri lətifə qəhrəmanlarının sərgüzəştərini xatırladır. Yaraqlı-yasaqlı Molla Nəsrəddin zərrə qədər müqavimət göstərmədən bütün pullarını yokkəsənə təhvil verir, amma özünü və arvadını inandırmağa çalışır ki, udan heç də yokkəsən yox, o, özüdür - Molla Nəsrəddindir (8, 250-251). Teymurləngin yanında Molla nə qədər ox atırsa, heç biri hədəfə dəymir. Amma hər dəfə ox hədəfdən yan keçdikcə: "Filankəs oxu belə atardı", - deyib vəziyyətdən çıxır. Neçə oxdan sonra, axır ki, bir ox gedib hədəfə tuş olanda Molla sevincək: "Molla Nəsrəddin də oxu belə atardı", - deyir (8, 93-94). Molla Nəsrəddinin bu sərgüzəştərləri ilə qorxaq nağıl qəhrəmanlarının silsilə hərəkətləri üst-üstə düşür. Dediymiz nağıl qəhrəmanları da özlərini və başqalarını böyük şücaət sahibi olduqlarına inandırırlar. Belə inandırma məqamlarının birincisi məşhur milçək əhvalatıdır. Qorxaq nağıl qəhrəmanlarının ilk "bahadırlığı"ı məhz milçək öldürəndən sonra usta yanına gedib özünə dəmir papaq düzəltdirir və papağın üstünə bu sözləri yazdırır: "Bir şapalağa qırx əjdaha öldürən... Ustacan Əhməd mənəm" (5, 126). Sağ əliylə yetmiş, sol əliylə altmış milçək öldürən Qarabatır da gümüş dəstəkli bir bıçaq düzəltdirir və bıçağın sapında bu sözləri həkk etdirir: "Solda altmışını, sağda yetmişini qırıb-tökən Qarabatır" (7, 65). Ustacan Əhməd və Qarabatıların milçəyi əjdaha sayması Bəhlul Danəndənin qarğı at minməsi, bəktaşı də-

vişinin taxta qılınca taxması ilə də yaxından səsləşir. Əsas yاخنلیq qəhrəmanların az və ya çox dərəcədə oyunbazlıq nümayiş etdirməsindədir. Bəli, Bəhlul Danəndə və bəktaşı dərvişinin oyunbazlığının müəyyən əlamətləri qorxaq nağıl qəhrəmanlarında da müşahidə olunur. Milçəyin əjdaha olmadığını Ustacan Əhməd və Qarabatılar da çox yaxşı bilirlər. Amma bahadırlıq oyununa başlamaqdən ötrü milçək əjdahaya dönməli, adlı-sanlı pəhləvanlar bir zərbəyə neçə-neçə "əjdaha" öldürən bu adamdan qorxmali, onun səsi-sorağı padşaha gedib çatmalı və əsas hadisələr bundan sonra cərəyan etməlidir. Əsas hadisələr dedikdə biz, əlbəttə, qorxaq adamin sərkərdəlik sərgüzəştərini nəzərdə tuturuq. Qorxaq adamin sərkərdəliyi "Kəndirbaz" oyundakı yalançı pəhləvanın kəndirbazlığı ilə eyni mahiyyət daşıımırmı? Eyni mahiyyət daşıyırsa, demək, Ustacan Əhməd və Qarabatılar da yalançı pəhləvanlardır. Bu obrazların başlıca funksiyası əsl pəhləvanlıq yamsılamaqdır.

Qorxaq nağıl qəhrəmanlarının sərkərdəliyi Kəlniyyətin də sərkərdəliyi ilə müqayisə oluna bilər. Biz Kəlniyyətin sərkərdəliyini görmürük, yəni onun qılınca qurşayıb, nizə-qalxan götürüb at belinə qalxmağının, döyüşə atılmağının şahidi olmuruq. Şahidi olduğumuz Kəlniyyətin Şah Abbasla məzəli oyunlar çıxarmasıdır. Bu oyunların mövzusu, artıq qeyd etdiyimiz kimi, sərkərdəlikdən yox, ailə-məişət məsələlərindən götürürlər və başlar kəsib, qanlar tökəcək bir adamin ailə-məişət zəminində oyunlar çıxarması gülüş effektini artırmağa xidmət edir. Oxşar vəziyyət qorxaq nağıl qəhrəmanlarının fəaliyyətində də ortaya çıxır. Qorxaqların, tənbəllərin əsas işi çörək pulu qazanmaqdən ibarət olduğu halda, onlar "çərkərdəlik"lə məşğul olurlar. Bu dirnaqarası sərkərdəlik əsl sərkərdəliyin karikaturasına çevirilir və gülüb-güldürməkdən ibarət olduğuna görə qorxaq və tənbəl nağıl qəhrəmanları Kəlniyyət və Molla Nəsrəddin kimi komik fiqurlar sırasına qoşulur. Qorxaq və tənbəl nağıl qəhrəmanlarının da qoşulduğu komik fiqurlar hökmədar və təlxək arxetipinin aparıcı obrazlarına çevirilir. Oyunbazlıq

xüsusiyyətinə görə birləşən bu obrazlar arasında başlıca fərq, bəlkə də, oyunbazlığın tematikasında, mövzu dairəsindədir. Gətirdiyimiz nümunələrdə lətifə qəhrəmanları (Molla Nəsrəddin və Kəlniyyət) hökmdarın aqılıyini, qorxaq və tənbəl nağıl qəhrəmanları isə daha çox hökmdarın sərkərdəliyini gülüş hədəfinə çevirirlər. Mövzusundan asılı olmayaraq, hər iki halda gülüş həyatvericilik mahiyyətini saxlayır. Molla Nəsrəddin və Kəlniyyətin hökmdara gülməyində, hökmdarın ciddiliyini məsxərəyə qoymağında ifşaçılıq əlaməti yoxdur, belə bir əlaməti tənbəl və qorxaq nağıl qəhrəmanının yalançı pəhləvanlığında axtarmaq özünü heç doğrultmur. Tənbəl və qorxaq nağıl qəhrəmanının sərkərdəliyində olsa-olsa padşahın avam yerinə qoyulması var. Yəni nağıl qəhrəmanı, təkrar edirik ki, pəhləvanlığına, sərkərdiliyinə özünü inandırığı kimi, hökmdarı da inandırıa bilir. Bu inandırma isə qəhrəmanın kələkbazlığından daha çox hadisələrin təsadüfi gedisi əsasında baş verir. İş bərkə düşəndə, çətin bir iş dalınca göndəriləndə nağıl qəhrəmanı bir çox hallarda öz qorxaqlığını gizlətmir. "Hambal Əhməd" nağılinin baş qəhrəmanı qorxaqlığını libas dəyişməklə bildirir. Padşah onu əjdahanı öldürməyə göndərəndə Əhməd pəhləvan libasını soyunub hambal paltarını geyinir və bununla göstərir ki, əjdaha ilə vuruşmaq onun işi deyil (6, 70-77). "Ustacan Əhməd", "Qarabatır" nağıllarında baş qəhrəman çətin bir iş dalınca getməkdən qorxduğunu yeddi qardaş (yaxud iki qardaş) pəhləvanların bacısından gizlətmir (5, 127; 7, 66). "Çoban batır" nağılındasə qəhrəmanın qorxaqlığından hökmdarın özü xəbər tutur (4, 63). Maraqlıdır ki, qorxaqlığı məlum olandan sonra da nağıl qəhrəmanın pəhləvanlıq sərgüzəştlərinə son qoyulmur. Xatırlatlığımız epizodlara əsasən deyə bilərik ki, birinci halda nağıl qəhrəmanının yerinə çətin tapşırıq dalınca yeddi (yaxud iki) qardaş pəhləvanların bacısı gedəsi olur. İkinci halda nağıl qəhrəmanını çətin tapşırıq dalınca padşah qızı göndərir. Üçüncü, bəlkə də, daha maraqlı halda isə nağıl qəhrəmanını dilə tutub çətin tapşırıq dalınca göndərən padşahın özü olur. Padşah özü nağıl

qəhrəmanının qorxaqlığından xəbərdar olursa, demək, padşahın baş qəhrəman tərəfindən axmaq yerinə qoyulmasını göstərdiyimiz nağıllar üçün səciyyəvi cəhət saya bilmərik. Qeyd etdiyimiz nağıllar üçün səciyyəvi olan əsas cəhət baş qəhrəmanın məhz yalançı qəhrəman kimi təqdim edilməsidir.

ƏDƏBİYYAT

1. Sarabski H. Köhnə Bakı. Bakı, Yaziçi, 1982.
2. П реиденберг Л.Н. М"этика сюжета и жанра. Н "СКВА, и авиринт, 1997.
3. Əsgərov Ə. Azərbaycan sehrli nağıllarında qəhrəman. Namizədlilik dissertasiyası. Bakı, 1992.
4. Zaman zaman içində. Türk xalqlarının nağılları. Tərtib və tərcümə edəni Gözəlov F. Bakı, Yaziçi, 1993.
5. Azərbaycan nağılları, 5 cilddə, V c. Toplayıb tərtib edəni Axundov Ə. Bakı, Elm, 1964.
6. Azərbaycan nağılları, 5 cilddə, II c. Bakı, Elm, 1961.
7. Türkmen nağılları. Tərtib və tərcümə edəni Əliyev F. Bakı, Azərnəşr, 1989.
8. Dava yorğan davasıymış. Molla Nəsrəddin lətifələri. Tərtib edəni Abdulla B. Bakı, Yaziçi, 1996.

AZƏRBAYCAN NAĞILLARINDA MİFOLOJİ MƏTNLƏR

Nağıl strukturunun əsasında mifoloji mətnlər durur. Mifoloji mətnlər özləri də miflərdən təşkil olunur. Bu miflər də növbənöv olduğundan, müxtəlif növləri əhatə etdiyindən nağıllarda da müəyyən təsnifata malik olur. Nağıl süjetlərinin əsasında duran mifoloji mətnlər irihəcmli də ola bilir, kiçik məzmun da daşıya bilir. Bu cəhətdən nağıllardakı mifoloji mətnləri strukturca iki yerə ayırmak mümkündür: sadə quruluşlu mətnlər, mürəkkəd quruluşlu mətnlər. Sadə quruluşlu mətnlər nağılin tərkibində yaşayan kiçik mifoloji mətnlərdir. Mürəkkəb quruluşa malik mifoloji mətnlər demək olar ki, bütün süjet xəttini təşkil edir və hətta bu süjet xəttinin içərisinə kiçik mətnlər də daxil ola bilir. Bu dediklərimizə "Ovçu Pirim" nağılı misal ola bilər. Nağılm bütün süjet xətti mifoloji mətnidir. Ancaq bu süjet xəttinin içərisində kiçik mifoloji mətnlər də vardır. Məsələn, nağılin süjetinə daxil olan üzüklə bağlı mifdə deyilir ki, kim bu üzüyü barmağına taxsa, dünyada nə istəsə, o saat yanında hazır olacaq. "Sehrli üzük" nağılında da keçəl sehri üzük vasitəsilə nə arzulayırsa o saat yerinə yetirilir.

Nağıllardakı mifoloji mətnlərə quruluşuna görə mürəkkəb və sadə formada təsadüf olunur. "Göycək Fatma" nağılında mifoloji mətn mürəkkəb quruluşa malikdir. Nağılda totemizmlə, əsatiri görüşlərlə bağlı kəskin süjet xətti vardır. Ümumiyyətlə, bu nağıl yer - kosmos əlaqələrini özündə eks etdirir. Bulaqlar, qara inək, quyu, xoruz Yerlə bağlı mifoloji görüşləri, qarı, Fatma günəşlə bağlı ibtidai təsəvvürləri özündə yaşıdır. Qara inək Fatmanın totemidir. Nağılm mətnində totemlə bağlı mifoloji kontekst vardır. Bu da Fatmanın qardaşının meşədəki bulaqlan su içməsi ilə qara inəyə dönməsi prosesini əhatə edir. Qardaşı bacısına tapşırır ki, onun qara inəyə dönməsini heç kimə deməsin. Burada ezoteriklik özünü

göstərir. Bu sirri o açsa, qara inək ona kömək edə bilməz.

Totemin ətinin yeyilməməsi də ibtidai təsəvvürdə özünə yer alan düşüncə tərzidir. Bu dünyagörüş bir çox Şərq xalqlarında vardır. Hətta inəyin totem olduğu Hindistanda da onun ətinin yeyilməməsi əcdadına olan hörmətdən irəli gəlir. "Göycək Fatma" nağılında da qarı Fatmaya tapşırır ki, inəyin ətindən yeməsin [1, s.23].

Nağılla adət, ənənə, mərasim arasında birbaşa genetik əlaqə vardır. Nağılda qız inəyin sümüklərini basdırır və üstünə su tökür (Afanashev, 100). V.Y. Propp bu mərasimi inəyin ətinin yeyilməməsi ilə əlaqələndirir, ancaq basdırılması haqqında totemizmlə bağlı məlumatlar verir. Yaxud şahzadələri yeraltı zırzəmilərdə, qaranlıqda saxlayırdılar, onlara yeməyi elə verirdilər ki, heç kim görməsin. Bu nağıllarda da vardır. Şahzadələri bədnəzərdən, pis gözlərdən, sehr və cadudan qorumaq üçün belə edirdilər. Nağıllarda göstərilir ki, o dünyaya getmək üçün qəhrəman atın, inəyin dərisinə bürünür ki, quşlar onu caynağına alıb aparsınlar, beləsinə qəhrəman özü ora gedə bilməz. Bu, həm də qəhrəmanın inək və ya atı özünün kökü hesab etməsindən, totem kimi qavramasından irəli gəlmişdir. Həqiqətən belə adət olmuşdur. İnsan ölündə onu atın, inəyin qarnını yarır, içalatını çıxarıır, meyidi ora qoyub tikir və uca dağ başına qoyurdular ki, iri quşlar gəlib ya aparacaq, ya da yeyəcəklər [6, s.24]. Bu mərasim vasitəsilə ölonin ruhunun o dünyaya getməsini guya təmin etmiş olurlar. Qızların əjdahaya yem kimi verilməsi əkinçiliklə, məhsuldarlıqla bağlı bir adətdir. Yağış yağıdırmaq üçün, ya da çaym bol sulu olması üçün qızları hər yaz qabağı qurban verərdilər. Bu adət fantastik şəkildə suyun, yağışın qabağını kəsən mövhüm qüvvəyə, əjdahaya qızın qurban verilməsi kimi nağıla hopmuşdur [6, s.25]. Burada adət nağılin motivinin izah olunmasına xidmət edir. Ancaq elə də olur ki, nağıldakı mətn izah oluna bilmir, çünki onun tabe olduğu adət və ya mərasim o qədər qədim dövrləri əhatə edir ki, onu insan şüuru qavramır.

V.Y. Propp nağılla mifin əlaqəsinin izlərini insanların sitayış etdiyi allahlar və ilahi qüvvələr haqqında

hekayətlərdə görür, bu hekayətlərin sonradan nağıl mətnlərinə keçdiyini təsdiq edir. İ.M.Tronskinin fikrincə, mif və nağıl təkcə öz formasına görə deyil, həm də sosial funksiyasına görə fərqlənir. V.Y.Propp bu fikri əsas tutaraq mifin xalqın mədəniyyətinin, xüsusən qədim mədəniyyətinin inkişafından asılı olduğunu yazır [6, s.27] və siniflərin əmələ gəlməsinə qədərki dövrdə bütün xalqlarda bu prosesin (mif əmələgəlmənin) eyni cür baş verdiyini qeyd edir. O, mifi nağılmın başa düşülməsində açar adlandırır. Propp "ölüb-dirilmə" ilə bağlı yazır ki, nağıldakı hər bir hadisəni (təzahür) biz bir proses kimi nəzərdən keçiririk. "Misal üçün, nağılnın bir neçə motivinin ölüm haqqında təsəvvürlərlə əlaqəsi qurularkən, "ölüm" biz tərəfdən abstakt bir anlayış kimi yox, onun inkişafında ifadə edilmiş ölüm haqqında təsəvvürlərin prosesi kimi nəzərdən keçirilir" [6, s.32].

Biz Azərbaycan nağıllarında 45-ə qədər mifoloji mətn izləmişik. Mifoloji mətnlərdə allahlar, inamlar, adətlər, ənənələr, mərasimlər, yaxud rituallardan bəhs edilir. Bu görüşlərdə mifoloji şüur ritualda təsbit olunandan sonra kiçik dünyagörüşünə, əsatirlərə, mif mətnlərinə çevirilir. Mif mətnləri də öz növbəsində mifoloji motivlərin yaranmasında iştirak edir. Mifoloji motivlər isə nağıl strukturunda mifoloji mətnin keyfiyyət halını təyin edir. Bütün bu dediklərimizə rəğmən, biz nağıl mətnindən kənar və onun daxilində mifoloji motivləri izləməyə başlayacaqıq.

Getmə. Məsələn, 7 qardaş ova gedir, bacı evdə tək qalır. Bütün hadisələr də "getmə" motivindən sonra əmələ gəlir.

"Getmə" ilə bağlı qadağan. Qardaşlar bacıya tapşırırlar ki, odu sönməyə qoyması, nə yesə yarısını pişiyə versin. Bu tapşırıq qızın yadından çıxır, pişiyə yedyindən vermir, pişik odu söndürür. Bütün hadisələr bundan sonra baş verir. Qız od dalınca gedir, gətirir. Odun sahibi div onun izi ilə gəlib qızdan tələb edir ki, barmağını ona uzatsın, o da sorsun. Göründüyü kimi, burada adı təbiət hadisəsi təsvir olunur, ancaq boyalarla. Qız odun, hərarətin ardınca gedir, yəni qış öləziməkdədir. Div qış təmsil edir, odun əvəzində torpağın şirəsini sormaq istəyir ki, yaşasın, bu qışın sonudur. ("Yeddi

qardaş bir bacı" nağılı)

Uşaqlar qaranlıqda. Bu motiv Afanasyevin nağıl süjetində 201-cidir. Propp bu adətin qədim olduğunu yazır və təkcə şahzadələrə aid olduğunu qeyd edir. Afanasyevin süjetində deyilir ki, dərin bir quyu qazırlar, uşaqları ora qoyurlar, yemək, içməklərini də əskik eləmirlər, quyunun üstünü örtürlər [6, s.38]. Ora heç günəş şüası da düşmür. Freyer bu adətin XIX əsrə qədər Çin və Yaponiyada mövcud olduğunu yazır. Şahin, şahzadənin sırlı, sehrlili olduğunu xalqa təlqin etmək üçün Şərqdə də belə etmişlər. Şahzadə günəş şüasını görməməlidir, heç onun sıfətini də görməməlidirlər. O, pərdə arxasından danışmalıdır. Şahzadənin qaranlıqda qalması onun xarakterinə möcüzəlilik gətirir, ona sırlı, sehrlili yanaşmanı təmin edir, sakral effekt yaradır. Onun yeməyinə də fikir verilir. Sümüklü yeməklər vermək olmaz. Yoxsa o, sümüklə pəncərəni sindirir, günəş şüası içəri daxıl olar və sakrallıq pozular. Qədim dövrlərdə şahzadə torpağın lap içində, dərinlikdə yaşayırdısa, sonradan onun yerini bir qədər torpağın üstünə doğru qaldırırdılar və yenə həmin şəraitdə, yəni şahzadə qaranlıqda yaşayırırdı. Bu erkən dövlətçilikdə olan xüsusiyyətlərdən biridir [6, s.38]. Şah torpaq içində qalmaqla ondan magik hakimiyyət alırırdı, təbiətə, insanlara, heyvanlara başçı olmağı, hakimiyyətin sırlarını öyrənirdi. Buna görə də xalqın rifahı üçün şahzadəni qaranlıqda saxlayırdılar. Azərbaycan nağıllarında da qadağanın, təcrid olunmanın işiq və yeməklə bağlı olması faktına rast gəlinir. Freyzer yazırkı ki, Cənubi Amerikadakı Qrenada hindularında uşaqları 7 yaşına qədər saxlayırdılar ki, günəş işığı görməsinlər, yoxsa onların başçı olmaq hüququ, bacarığı itər [6, s.41]. Azərbaycan nağıllarında isə bu proses şahzadənin 14 yaşına qədər davam edir.

Saçın kəsilməsinə qadağası. "Cantiq" nağılında padşah Pərinin saçından bir dənə istəyir ki, bağında almaları çox gətirsin. Mifik təfəkkürdə saç günəşin şüasını əks etdirir. Saçın kəsilməsi günəşin işığının azalmasına işarədir və buna görə də saçın kəsilməsinə qadağası qoyulmuşdur. Qədimdə şahzadələrin saçını kəsməzdilər. Doğulan uşağın da saçının

bir il qırxıl-maması bunu əks etdirir. Uzun hörüklü qız qəhrəmanlarına, xüsusən, kosmoqonik görüşləri əks etdirən nağıllarda rast gəli-nir. Nağıllarda “saçını 40 hörük edib qırx məcməyyə qoydu” və s. ibarətlərlə saçın günəşlə bağlılığı gözə sürüür.

Şahzadə xanımın ağızından çıxan ilanın öldürülməsi. Nişanlısının ardınca gedən qəhrəman yol yoldaşının (şaman xarakterli magik qüvvəyə malik ölü və ya başqa bir adam) köməyi ilə qızı sahib olandan sonra toy gecəsi axşamı yoldaşı qızın ağızındaki, ya da qarnındakı ilanı öldürür. Propp yazır ki, "kimdir o - ölülerin səltənətinə yola düşən dirimi və ya ruhun səyahəti fikrini özündə əks etdirən ölümü? Birinci halda qəhrəmanı ölmüş və ya xəstə insanın ruhunun ardınca gedən şamanla müqayisə etmək olardı. Qəhrəman şahzadədə məskən salmış şər ruhu qovan zaman eynilə şaman kimi hərəkət edir. Bu halda kompozisiya aydın olardı: şahzadəni ilan aparmışdır, şah da şamanı, sehrbazı, maqı və əcdadi çağırır və o da şahzadənin ardınca gedir" [6, s.51].

Sirli meşə. Meşə ilə bağlı görüş baş verəcək bədbəxtlikdən, fəlakətdən qaçmaq üçün qəhrəmana sehrlı vasitə kimi təqdim edilir. Bu vasitəni verənin klassik forması qarıdır (yaqa). O, meşədə yaşayır. Bəzən qarı adını ögey ana kateqoriyası ilə birgə işlədirlər. O, ananı əvəz edə bilir. Bəzən də bu adlar qarşılıqlıdır. Nağıllar üç tip qarı tanır: bağışlayan (ipək) qarı, oğurlayan (köpək) qarı, döyüşüçü (kötək) qarı [6, s.53].

Meşə qarının yaşadığı yerdir. Göyçək Fatma meşədə azır. Yel baba onun yumağını meşədə qarının daxmasına salır. Qarının dediyi sözlərin mənasını tapmaq da nağılda əsas şərt kimi irəli sürürlür [6, s.79]. Qəhrəmanlar bu sözlərin mənasını tapa bilirlərsə, qarı onlara kömək edir.

Uşaqların cinsi kamilliyyə çatanda buna həsr edilmiş mərasim (14 yaş). Bu mərasimə nağıllarda üstüörtülü rast gəlinir. Bu ritualın forması müxtəlifdir. Bəzi xalqlarda gənc ritual zamanı güman edilir ki, ölü və yeni insan kimi, güclü, qüvvətli oğlan kimi doğulur. Buna müvəqqəti ölüm deyilir [6, s.56]. Əcaib heyvan tərəfindən udulma və xilas olma da

ölüb-dirilmə kimi təsəvvür olunur. Dirilən yeni ad alır, bu mərasim-dən keçdiyi üçün dərisinə damğa da vurulur. Müvəqqəti ölümən bir yolu da başının kəsilməsi, hissələrə ayrılması, bişi-rilməsi, yeyilməsi və yenidən dirildilməsidir.

Yuxunun qadağan olunması. Nağıllarda bu motivə rast gəlinir. Yuxu ona görə qadağan olunur ki, canlıları yatmağına, gülməyinə, xoruldamağına və s. görə ölürlər dünyasında tanıırlar. Çünkü ölürlər bu şeyləri etmirlər. Ölürlər dünyasının gözətcisi onu tanımasın deyə bu şeyləri qadağan edirlər (bu adətdir). Ölmüş arvadının ardınca gedən qəhrəmana deyirlər ki, bir an olsa belə gözünü qırpmamalıdır, yoxsa onu görə bilməz [6, s.81]. İnisiasiya mərasimində yuxunun qadağan olunması haqqında heç nə deyilmir. "Məlik Məmməd" nağılında yuxu qadağan olunur, yatmamaq üçün o, barmağını yarıb duz basır, yoxsa ölürlər dünyasına düşə bilməz, div onu öldürür.

Uşaqların azdırılması. Meşə onlara hamilik edir.

Oğurlanmış uşaqlar. Dərviş Nərbalanı oğurlayırmış. Uşaq doğulmamışdan əvvəl şərt kəsilir ki, o, 14 yaşına çatanda dərvişə veriləcək. Rus nağılunda da deyilir ki, "uşağın olacaq 16 yaşına kimi sənin, 16 yaşıdan sonra mənim" [5, s.86]. V.Y. Propp bu "satılma"dan sonra uşağın başına gələn fəlakətləri təsvir edir ki, bu da Nərbalanın başına gələn fəlakətlərlə eynidir. Görün-düyü kimi, 14 yaş məsələsi uşağın kamilləşməsi ilə əlaqədardır.

Uşağın cadugərə oxumağa verilməsi. Bu motivdə "Oxxyla Əhməd" nağılında baş verən əhvalatlar təsvir olunur. V.Y. Propp sirli müəllimi Ox adlandırır (hərdən qəbirdən çıxan cadugərə də təsadüf olunur - Afanasyev, 249). Cadugər ataya deyir ki, oğlunu görmək istəsən "ox" de. Kreçmer adlı müəllif bu təhvil verməni "ölümün həyata keçirilməsi, ölümün ifadəsi" adlandırır. Bu motiv "ölüb-dirilmə"nin ani olaraq baş verdiyini göstərir. Bu prosesdə metamorfozdan istifadə olunur.

Müvəqqəti ölüm. V.Y. Propp qeyd edir ki, bu ölümün formaları müxtəlifdir. O, Websterdən misal gətirir: "İthaf mərasimi demək olar ki, hər yerdə ölümün mifik təsəvvürünü və həsr olunanın dirilməsini özündə əhatə

edir". Şursdan misal gətirir: "Mərasimin əsas hissəsinin həsrolunanın öldürülməsi və dirildilməsi təşkil edirdi və həsrolunan bu yolla magik qüvvə əldə etmiş olurdu". V.Y. Propp bu ölüm-dirilmədə "məkan hərəkəti"nin formalarını ölümün qəbul etdiyini deyir [6, s.93].

Doğrulanmış və can verilmiş insan. Bu, müvəqqəti ölümün formalarından biridir. Avstraliyada varramunqa qəbiləsində cavanlar yuxuya gedəndə kahinlər onları yuxuda ikən öldürür, orqanlarını dəyişir, ora balaca ilan buraxır ki, magik üsulla öldürüləni canlandırırsın, yəni diriltsin [6, s.94].

Qadının ev tikməsi. Bu motiv üç mərhələdən ibarətdir. Ata qızlarından soruşur ki, evi kişi tikər, yoxsa qadın? Adətən suala cavab verənlər üç bacı olur və təsadüfi deyildir ki, iki böyük bacı ev tikməkdə kişi başlanğıcına üstünlük verir. Kiçik bacı isə matriarxalığın təsiri ilə evin qadın tərəfindən tikilməsinə üstünlük verir. Bu, birinci mərhələdir. Ata açıqlanır. Kiçik qızı lap tənbələ ərə verir ki, tik görüm necə tikirsən? Qız tənbələ Əhmədin evinə gedir. Əhmədi tənbəllilikdən qurtarır. Burada ikinci mərhələ başa çatır. Üçüncü mərhələdə Əhməd pul qazanmağa gedir. Müəyyən işlərdən sonra pul qazanır, evə göndərir, qız da evi tikdirir. Bu motiv sonra öz yerini "kişinin ev tikması"na verir.

Kişi evi. Bir sırnaq illarda isə padşahın qızına elçi gedən oğlanın anasından gözəl saray tikilməsini tələb edirlər. Propp bunu "kişi evi" adlandırır və qəbilə quruluşunun institutu hesab edir [6, s.112]. "Qadın evi" müsbət qarı kultu ilə əlaqəlidir. "Kişi evi" isə mənfi qarı kultu ilə ilişgilidir. "Qadın evi" motivində müsbət qarı rolunu oğlanın anası da oynaya bilir, ancaq "kişi evi" motivində mənfi qarı tipi padşahın əmri ilə oğlanın tikdirdiyi evə soxulub gəlini qaçırmaga kömək edir. Hər iki tip qarının səciyyəsini göstərən nağıllar olduqca çoxdur. Bəzən də "kişi evi"ndə qadın əsir olur, qəhrəman onu qurtarmağa gəlir. Nağıllarda Güli-qah-qah xanımın sarayı "qadın evi"dir. Cox zaman qadın evi məşədə olur və bəzən kosmik məkanda da yerləşə bilir. Hatəmin getdiyi "qadın evi" 40

qapılıdır. Hər qapıdan girən və çıxana bir qızıl verirlər.

Uşaqın doğulması. Padşaha rəml atırlar. Guya bir oğlan doğulacaq və onu öldürəcək. Padşah da əmr verir ki, nə qədər yeni doğulan uşaq var, öldürün. Propp bu hadisəni matriarxalıq dövründə qadının ümumi olması və doğulan uşaqın atasının məlum olmaması ilə, Şursun "bir çox hallarda uşaq arzuədilən olmayıb, lakin azad məhəbbət əlaqələrinin möhkəm nikaha çevrilməsində bəhanə olub" fikri ilə izah etmişdir [6, s.125]. Bu motivin əlamətləri: meşə evi, orada yaşama, uşaqın doğulması, möhkəm nikahın qurulması (ailənin təməli qurulur - 3 nəfər), ər və ya padşah tərəfindən bu nikahın istənilməməsi, uşaqların məhv edilməsi), uşaqın evi tərk etməsi, qayıtması və kişini, yaxud padşahi öldürməsi [6, s.126]. "Ceyranın nağılı"nda bu faktlar qismən vardır. Dərviş Ceyranın doğulmasını istəmir. Bu nağılda Ceyranla padşah qızı arasında möhkəm nikah bağlanır.

İlana ərə getmə (Amur və Psixeya). Psixeya qızdır. Atası tərəfindən (ata evi) Amura (ilana) bağışlanılmışdır. Buna oxşar motivə Azərbaycan nağılında da rast gəlirik. Bu motivin mahiyyəti atanın öz qızını ilana ərə verməsidir. Böyük bacılar ilana ərə getmək istəmir. Əgər qızlardan biri razi olmasa, ilan kişini öldürəcək. Atasının xətrinə kiçik qız razi olur. İlanın evində qız acır, deyir ah, nə yeyərdim. Elə bunu deyəndə stolun üstü yeməklə dolu olur [6, s.130]. Bu, gözə Görünməz qüvvənin köməyi ilə olur. Bu qüvvə ilanın (nişanhnin) heyvani təbiətindən doğur, ilan qəflətən yox ola, yaxud görünə bilir. Bu motiv Qrimm qardaşlarının tapdıqları nağıllarda, rus nağıllarında da vardır (Afanasyev, 209-cu süjet). Qız ilanın paltarını yandırarsa, ilan yox olar. Psixeyanın yaşadığı yer ölürlər dünyasıdır. Bacıları onun yanına gəlir və ilanın donunun yandırılmasına Psixeyanı təşviq edirlər [6, s.130]. Ölülər dünyasına dirilərin gəlməsi qadağandır, əgər valideyn və ya bacılar gəlmək istəsələr, onda Psixeya ərindən icazə almalıdır. "Nağıl öz ecazkar qüvvəsini onda itirir ki, qız öz atasının (və ya bacılarının) gəlməsi üçün ərini dilə tutur" [6, s.131].

N.N.Veleskaya ilanın mifoloji düşüncədə yerini aydın-

laşdırarkən onun əsas keyfiyyətlərini - əcdadların dünyası ilə bağlı olduğunu, kosmik mənşəli olduğunu, ilanın insana çevrilə bilməsini, onun odlu təbiətini, qanadlı təsəvvür olunmasını, antropomorf səciyyə daşımاسını, uzun quyruqlu oddan yaranan quşa çevrilə bilməsini, ilanın dağda, mağarada yaşaya bilməsini və ya yaşamasını, ölü qadından doğulmasını, səma stixiyalarını və suyu insanların xeyrinə idarə etməsini müəyyən edir. O, mifik əcdaddır, xeyirxah demonik varlıq kimi də fəaliyyət göstərir [8, s.35].

Başına qoyun dərisi keçirmiş qız (oğlan). Bu motiv tanınmamaq məqsədinə xidmət edir. Əgər dərigeyən qızdırsa, saçlarını dərinin altında gizlədir ki, oğlana oxşasın. Bu motivin ikinci tərəfi oğlan - qəhrəmanla bağlıdır [6, s.136].

Ər arvadının toyunda. Bu motiv "arvad ərinin toyunda" motivini tamamlayır. "Arvad ərinin toyunda" motivində qəhrə-man öz nişanlısını evindən kənardı görür, başqası ilə evlənəndə "öz nişanlısı" gəlir. "Ər arvadın toyunda" isə "nişanlı" evin içindədir, toy olacaq, qəhrəmanın başına iş gəlir, ancaq onu başqasına ərə vermək istəyirlər. Qəhrəman uzun fasılədən sonra "toya" gəlib çıxır [6, s.138]. Bu motiv İ.I.Tolstoy tərəfin-dən araşdırılmışdır. Onun fikrincə, qəhrəman yox olduğu müd-dət ərzində ölümün qucağına doğru gedir. Bu müddət 7, 12, 16 il kimi təsvir olunur [6, s.139]. Qəhrəman qayıdanda onu nə "nişanlısı", nə də qohum-əqrəbəsi tanır. "Nişanlısının xarici sıfətinin dəyişməsi və ya qocalması haqqında nağıl heç bir məlumat vermir", - Tolstoy deyir [6, s.139].

Qırxinci otağa qadağa. Bu motiv qəhrəman üçün qoyulmuş qadağa ilə bağlıdır. Tutaq ki, 40-cı otağa girməyi şah oğluna qadağan edir. Orada isə qız şəkli qoyulmuşdur. Şəkildən savayı otaqda canlı bir qız da ola bilər. Ya da qəhrəman qırxinci otaqda qoyulmuş qız meyidi ilə qarşılaşır. Bu motiv Afanasyevin nağıl süjetində 209-cu yerdədir və beynəlxalq süjetdir. Nağılda qadağanın qoyulması ilə heç bir konflikt baş vermir [6, s.141 - 142]. Nağılda "Xaraba dəyirmən" özü qadağan olunmuş yerdir. Məhəmməd bu qadağanı pozur. "Oxxay" nağılinda da 40-cı otaq qadağan olunmuş yerdir.

Qadağan olunmuş otaq elə əvvəldən qəhrəmanın böyüdüyü sarayda yerləşir. Qəhrəman yetkinlik yaşına çatana qədər bu haqda heç nə bilmir. Ya təsadüfən onun əlinə açıclar keçir, ya da ata öləndə vəsiyyət edir ki, bu otağı açmasınlar, yoxsa fəlakət gətirər. Bu süjet Qrimm qardaşlarında da (6-cı) vardır [6, s.144].

O dünyanın bağışlayıcıları. Ölmüş ata. Bu mifoloji mətnlə bağlı motiv patriarxat dövrünün məhsuludur. Bu kultun kökündə qarı (yaqa) dayanır. Matriarxatlıq dövründə qəhrəmana sehrli vasitəni qarı bağışlayırdı. Bu dövr sona çatandan sonra qarı öz yerini ata kultuna verdi və təbii ki, atanın bağışladığı vasitələr də dəyişdi. Qarının bağışladığı əşya meşə ilə bağlı idi. "Göyçək Fatma" nağılında inək meşə ilə bağlıdır. Onu bilavasitə Fatmaya qarı və meşə vermişdir. Bulaq da meşə ilə əlaqəlidir. O, Fatma-ya gözəllik bağışlayır. Matriarxatlıqdan sonra müəyyən dövr kediyindən onun bağışladığı vasitələr qəhrəmana lazımlı olmur, ona başqa şeylər lazımdır - at, silah, döyük paltarı və s. Aralıq mərhələdə bu şeyləri qarı da verə bilərmiş, çünkü o totemlə əlaqədardır. Bəzi nağıllarda totem də qəhrəmana at, silah tapmaqdə kömək edir, qarının isə birbaşa bu imkanı olmur. Qarı meşə heyvanları ilə bağlıdır. At isə meşə heyvanı deyil, artıq o əhliləşdirilmişdir. Dağ kultu və su kultu ilə birgə düşünülür.

Bu qadağanın kökündə ata ilə oğulun arasında gizli əlaqə durur. Bu əlaqənin mahiyyəti nədir? Matriarxatlıq öz dövrünü patriarxatlığa verəndə tanrılar da öz cildini dəyişir. Qadın tanrı, ilahə öz funksiyasını bitirib yerini kişi tanrıya verir. Ata kultu da kişi tanrını təcəssüm etdirir. Məsələn, dağ və su kultları kişi qiyafəsində təsəvvür olunur. Oğul da atanın varisi olduğundan kişi tanrıya məxsus vasitələr, at, qılınc və s. müxtəlif yollarla oğula ötürülür. Bir şərtlə ki, oğul layiqli və qəhrəman olsun. Ancaq bir məsələ də maraqlıdır ki, niyə ata öləndən sonra bu vasitələri oğula bağışlayır? Nağıllarda diri ata yaziq, bacarıqsız kimi təsvir olunur. O yalnız öləndən sonra magik qüvvəyə malik olur. Nağılda qəhrəmanın ölmüş ata ilə birbaşa ləaqəsi olur, diri ata ilə onu heç nə bağlamır [6, s.146]. Bu sirri başa düşmək

üçün rus xalq nağılı "Sivko-Burko" nağılına diqqət yetirək. Eynilə bizim nağılda olduğu kimi qoca ata öləndə oğlanlarına deyir ki, mən öləndən sonra növbə ilə 3 gün qəbrimə keşik çəkin. Böyük qardaş kiçik qardaş İvana dyeir ki, get mənim əvəzimə qəbir üstünə keşik çək. İvan gedir. Gecə olur, qəbirdən səs gəlir. "Kimsidir orada, böyük oğlumdur?". İvan deyir ki, məni o göndərdi ki, keşik çəkim. Atası ona deyir: Al sənə at verim. Ey mənim atım, mənə necə xidmət etmişən, oğluma da o cür xidmət et" (Afanasyev, 179-cu süjet). Ata niyə öz qəbri üstündə keşik çəkdirir, niyə at bağışlayır? Bu iki sual bir-birini tamamlayır. V.Y.Propp bu məsələni qurbankəsmə ilə bağlayır. Qədim skiflərdə Herodotun qeyd etdiyi kimi, ailə başçısı və ya qəhrəman ölürdən, onun atını, nökərlərini də kəsib birlikdə basdırırlar. Eynilə bu cür hadisəni V.Y.Propp da digər rus nağılına əsaslanıb şərh edir. Nağılda deyilir ki, anaları öləndə qardaşların hərəsinə bir inək bağışlayır. Ananı dəfn edirlər. İvan-durak öz inəyini meşəyə, anasının qəbri üstünə götürüb gəlir, deyir: "Ana, sənə inək lazımdır mı? - Lazımdır, bağla, - anası deyir [6, s.147]. Bu nağılda ananın meşə ilə ləaqəsi, inəyin anaya verilməsi müşahidə olunur. Demək, inək anaya o dünyada möşətdə istifadə etmək üçün lazımdır.

Azərbaycan nağılında da böyük qardaşlar qəbirə keşik çəkməkdən, ölüdən qorxurlar. Xalq təfəkküründə meyit qəbirdə oturmuş haldadır və böyük qardaşlar gələrsə, o, müəyyən cildə çevrilib qəbirdən çıxar, oğlanlarına hücum edər. Onu bu haldan azad etmək üçün kiçik oğulun hünerli olması gərəkdir. Propp ölüünün qəbirdə oturmasını bu dünyaya qayıtməq istəməsi kimi mənalandırır. Alman alimi fon den Steynen yazır ki, paressi hindu tayfasının saknları qəbir üstündə 6 gün keşik çəkirlər ki, ölü dirilib bu dünyaya qayıtmışın, 6 gündən sonra ölüünün ruhu o dünyaya rahat gedir [6, s.148]. Ölünün bu dünyaya qayıtməsi, yaxud qayıtməq istəməsi Azərbaycan nağılında da verilir. Çoban hər dəfə ölüyü basdıranda qız ona tapşırır ki, qəbri dərin qaz, üzlü ölüdü. Qayıdır gələr.

Ölmüş ana. Bu motiv də qədimdir. O, ata kimi heç nə

verməsə də, qızını gələcək faciələrdən xilas edir.

Kəsik baş. Kəllə. Meyit basdırılmadığına görə onun ruhu narahatdır. Ona görə də Azərbaycan nağılında kəllə "39 qan eyləmişəm, 40-cını da edəcəyəm" deyir. Basdırıldandan sonra o xeyirxah olur, bağışlayır, hətta qəhrəmana yol yoldaşı olur. Məsələn, "Tacir oğlu" nağılında meyidi camaatın əlindən alıb basdırıldığına görə o da qəhrəmana xeyirxalıq edir. V.Y.Propp meyit kultunun yaranmasını əcdad kultunun unudulması və ata kultunun zəifləməsi ilə əlaqələndirir [6, s.154].

"İnsan ölən zaman, - Ankerman deyir, - onun ruhu o anda doğulan totem cinsindən olan individuma və ya əksinə, ölən totem heyvanın ruhu ailədə onun adını daşıyan yeni doğulana keçir. Buna görə də həmin heyvanı kəsmir, ətini yemirdilər" [6, s.155]. Azərbaycan nağılı "Göyçək Fatma"da və "Burenuşka" nağılında (Afanasyev, 100) ögey ana ərini məcbur edir ki, inəyi kəssin. İnək qızı deyir sən mənim ətimdən yemə. V.Y.Propp bu inəyi qızın doğma anası hesab edir. İnəyin ətindən yeməklə qız anasının bədənindən istifadə etmiş olardı [6, s.156]. Bu fikir Azərbaycan nağılı üçün keçərli deyil. "Göyçək Fatma"da inək daha çox totem rolunu oynayır.

O dünyadan gətirilən, əbədi həyat verən su. Bu motiv əvvəl meşə ilə bağlı idi. Meşədəki bulaqdan istifadə edəndə nağıl qəhrəmanı dirilirdi, onun başına saç gəlirdi, gözəlləşirdi. Müəyyən dövrdən sonra bu motiv o dünya ilə bağlı olmağa başladı. O dünyadan gətirilən su qəhrəmanın anasının gözünü açır. Dirilik suyu o dünyadan sərhədində yerləşir. "İsgəndərin nağılı"nda bu motiv vardır. Alma da o dünyadan gətirilir, cavan-hq bəxş edir, süfrə bolluq yaratır. Proppun dediyi "dirilik suyu" və "ölülük suyu" İsgəndərin suyunda iki bulağın timsalında görünür. İsgəndər dirilik bulağından içmək əvəzinə "ölülük suyu"ndan içir və göründüyü kimi ölü. Əgər insan bu dünyaya qayıtməq istəyirsə, hər iki bulaqdan - dirilik və ölüm bulağından içməlidir [6, s.199]. İştər o dünyaya getmək "ölüm bulağı"ndan su içir, yalnız bundan sonra onu ora buraxırlar. Ölü basdırılan gün qəbrin üstünə su tökülməsi

də yəqin bu məqsədə xidmət edir. İştir yenidən bu dünyaya qayıtməq üçün başqa sudan içməli olur [6, s.199].

Ölünün dəriyə bükülüb tikilməsi. L.Y. Sternberq bu ənənə haqqında yazır: "İnsan öləndən sonra o heyvanın dərisinə bükülür ki, ona totem kimi xidmət edir, bu, dəfn adətində əks etdirilir" [6, s.204]. Nağıllarda bəzən qəhrəmanı qartalın dərisinə də bükürlər ki, onu o dünyaya aparsın [6, s.205]. Ölünün üstündə ağı deməyin də mənası o deməkdir ki, gözdən çıxan yaşı onun ruhunun o dünyaya getməsini təmin etsin.

Dəmir çarıq geymək. Nağıllarda qəhrəmanın totemlə bağlı olan həyat yoldaşı paltarı yandırıldıqdan sonra qeybə çəkilir. Gedə-gedə yoldaşına deyir ki, əgər məni tapmaq istəyirsənsə, ayağına dəmir çarıq geyin, çarıq harda yırtılsa, mən oradayam. Bu motivin kökləri ölüb-dirilmə motivi ilə eynidir. Paltarı yandırılmaqla qəhrəmanın ölüm aktı reallaşır. O, real dünyadan yox olur. Onu geri qaytarmaq üçün yoldaşı ardañca getməlidir. Bu motivin tarixi kökləri vardır. Ölünü qəbirə basdıranda elə təsəvvür edirdilər ki, onun yolu uzaqdır, o, ölülər dünyasına çatmaq üçün hökmən möhkəm ayaqqabı geyinməlidir. Bu adət müxtəlif xalqlarda müxtəlif cür olur. Xaruzin deyir: "Ölünün o dünyaya yolu haqqındaki təsəvvürlərdən asılı olaraq qəbirə müxtəlif predmetlər - əgər ölü su məkanına getməlidirsə, qəbirə yumşaq, piyada uzaq yol gedəcəksə möhkəm ayaqqabı qoyurlar" [6, s.49 - 50]. Bu adət bir çox xalqlarda olmuşdur. Şimali Amerikada hindu oğul atasını 5 ayı dərisinə bükür və 100 cüt başmaq qoyur. Misirlilər ölülərinə sandal geyindirirdilər ki, o dünyaya getsin çatsın. Benqallar, yunanlar da ölülərini ayaqqabı ilə təchiz edilmişlər [6, s.50].

Ağac. Dünya ağacı. Ağac yerlə göy arasında əlaqə yaradan vasitədir. Bəzi Azərbaycan nağıllarında da meşədə itkin düşən oğlan və qızlar ağaca çıxırlar. Ağacın iki dünyası birləşdirməsini V.Y. Propp da qeyd edir. L. Sternberq qartal kultunun ağacla bağlı olmasını Sibir türklərinin mifoloji görüşlərində araşdırılmışdır. Yakutlarda şaman ağacı var ki, onun ən yüksək zirvəsində qartal təsvir

olunur [6, s.212].

Nağıllarda ağacın ölü kultu ilə də əlaqəsi özünü göstərir. Qədimdə və indi də bəzi yerlərdə insan öləndə onun qəbrinin üst tərəfində ağac əkir, başdaşını ağac kötüyündən edirlər. Bu zaman basdırılan kötüyün ucu itilənir, qəbrin baş tərəfinə basdırılır. Propp deyir ki, "beləliklə aydın olur ki, dəfn zamanı ağacın və ya gövdəsinin basdırılmasını nəzərə almasaq, ölü kultu ilə ağac az bağlıdır" [6, s.213]. Bu fikir şübhə doğurur. Biz "ölü kultu ilə ağac az bağlıdır" əvəzinə "dolayı ilə bağlıdır" deməklə "Ölü Məhəmməd" nağılında qızın qanından əmələ gələn ağacın "ölü"nın bağında bitməsinin şahidi olmuşuq. Bu isə ağacın, almanın övlad verə bilməsi (ağac pirləri də buna misaldır) haqda mifoloji görüşlərdə təsdiqlənmişdir.

İlanla mübarizə. İlanın odla əlaqəsi, ilanın uçması, ilanın göylə əlaqədar olması zəif öyrənilmişdir. L.A. Astafyeva epik ənənədə ilanla mübarizənin çoxlu motivlərini göstərir. Buraya qəhrəmanın ilanla mübarizəsi, möglub olmuş ilanın qəhrəmana at və silah verməsi, qəhrəmanın arvadının qəbrinə girən ilanla mübarizəsi və qalib gəlməsi, ölmüş arvadının ilana çevrilib qəhrəmanla vuruşması və öldürülməsi motivləri daxildir [2, s.220 - 221]. Buraya Azərbaycan nağıllarındaki ilanla bağlı bəzi motivləri də əlavə etmək olar. İlanla mübarizə motivi "Dədə Qorqud"da Qazan xanın göydən enən ilanın öldürülməsində daha güclü verilir. Afanasyevin 129-cu nağıl süjetində də ilanın gəlməsi bərk tufan, güclü ildirim çaxması, göy guruldaması ilə bir yerdə təsvir olunur. "Dədə Qorqud"da da ilanın gəlməsi zamanı bu təbiət hadisələri baş verir [5, s.217]. Göydən gələn ilanlar 3, 5, 6, 7, 9, 12 başlı kimi verilir. İlan, əjdaha odla bağlı heyvandır. Əjdaha püskürəndə ağzından od çıxır. Rus nağılında ilan dağda yaşayır. Məsələn, Zmey-Qorunuç adlı ilan dağlarda yaşayır. Azərbaycan nağıllarında da ilanın məskəni kimi dağ göstərilir. "Çil madyan" nağılında təsvir olunur ki, qəhrəman ilanın ardañca yaşadığı dağa gedir ki, onun qoruduğu sandığı ələ keçirsin. Bu ilan-əjdaha od püskürür. İlanın digər xüsusiyyəti suda yaşamaqdır. O, su səltənətinin sahibi kimi verilir.

V.Y.Propp ilanın qızlarla bağlı iki funksiyasını gösterir: 1) O, qızları oğurlayır. Bu xüsusiyyətə Azərbaycan nağıllarında rast gəlinmir. "Fatma gəldi ilan qaç" nağılinda ilanın padşahın qızının boğazına sarılması təsvir olunur. Bizim nağıllarda onun qız oğurlaması xüsusiyyəti divlər aid edilir. Divlər şahzadə qızları bağda gəzəndə və ya başqa tərzdə oğurlamaqla məşğul olurlar. Onun (ilanın) qız oğurlama işini V.Y.Propp başqa əcaib heyvanlarla bir yerdə götürüb öyrənməyi məqbul sayır [6, s.218].

İlanın ikinci funksiyası onun gözəl qızları özünə nişanlı etməsidir ki, bu haqda danışılmışdır.

Azərbaycan nağıllarında ilanla bağlı mifoloji mətnlər aşağıdakı mövzuları əhatə edir: "İlan və ağaç kultu", "İlan və günəş", "İlan və su", "İlan və od", "İlan və dağ" və s.

Udulub qusulma. Udulub qusulmanı Propp inisiasiya ilə bağlayır, quş dilini bilmək başqa üsullarla da qazanılır (ilanın "xidmətini" inkar etməkdə əsas məqsəd inisiasiyadır, quş dilini öyrənmək ikinci dərəcəli əhəmiyyət kəsb edir). "Gülağanın nağılı"nda əjdahanın qarnından çıxan Gülağa göyərçinlərin, qarğaların dilini bilir. İlanın ovçu Pirimin ağzına tüpürməsi ilə quşların, heyvanların dilini bilməsi bir olur. Bu motiv "Quş dilini bilən İsgəndər" nağılındaki motivin də əsasında durur.

Sandığa salınmış qəhrəman. Bu motiv özünün keçmişini sandığa salınmış ilan motivindən götürür. Motivin əsas xüsusiyyəti qəhrəmanın, istər qız, istər oğlan olsun, tək və ya cüt halda sandığa qoyub təhlükədən xilas etməkdir. Bu motiv qəhrəmanı balığın qarnında olması (udulması) motivi ilə qohumdur. Balığın qarnında qəhrəman bıçağı ilə onun qarnını yarib xilas olur, sandığı isə çox zaman uşağı olmayan adamlar, dəyirmançı, bağban və b. tutub özünükünləşdirirlər [6, s.244]. V.Y.Propp bu motivdə totemik görüşlərin izlərini görür. Heyvan totem olduğu kimi, o, ağaç da totem hesab edir. Burada da inisiasiyanın izlərini görürük. Sandığın qəbir kimi rolunu qəbul etsək, onun açılması zamanı gələcək qəhrəmanın şərti olaraq dirilməsini, ona o dünyadan güc, qüvvət verilməsini də söyləyə bilərik. Sandıq ağaçdan düzəldiyi üçün, ağaç o

dünya ilə bu dünyani birləşdirdiyi üçün qəhrəmanın köməyinə çata-caq. Hətta bəzi nağıllarda meşəyə ova çıxan şahzadə ağaçda gizlənən qızı (ağaç onu təqibdən xilas edir) gətirib ona evlənir. Bu qız meşədə ağaç başında lüt, saçları ilə özünü bürümüş hal-dadır, şahzadə isə onu quş bilib. Propp ağaçda yatmayı qəbirdə yatma kimi, qızı isə müvəqqəti ölüm vəziyyətində olan kimi qiymətləndirir [6, s.245].

İki can bir bədəndə. İkili can xüsusiyyəti bir çox nağıllarımızda əks olunmuşdur. V.Y.Propp deyir ki, əjdaha figurunda (ilan + quşdan ibarətdir) iki heyvan əks olunub. Anubisdə də beləcə it və qurd heyvanları təcəssüm olunub, bu heyvanlar onun ruhunu təmsil edir. Divin canı şüşədə olan quşdadır. Əgər canın biri ölsə, o biri də ölü və quş olorsa div də o saat ölürlər. İstənilən vaxt insana çevrilməyi bacaran ilanda da ikili can vardır.

Ölən insanın ruhunun canlı adamı oğurlaması. Bu motiv uşaqlara deyilən bir ifadədə öz təsdiqini tapır. "Səsini çıxartma, xortdan gəlib səni aparar". Burada əsas məqsəd ölən adamın ruhunu yeniləşdirmək, gücünü artırmaqdır. Xalq arasında belə bir inam da vardır ki, ölən adam öz arınca adam aparmasın deyə Quran oxutdururlar. Ölən adamın adının uşağa qoyulması zamanı kiçik mərasim keçirilir, ölənin adına duz töküür, dua oxunur ki, adın sahibi xəbərdar olsun. Yoxsa ölənin ruhu uşağı apara bilər. V.Y.Propp göstərir ki, ruh bu zaman heyvan şəklinə (əsəsən, şir, canavar, ilan) düşür, oğurlayırlar [5, s.249]. Bu oğurlamada əsas faktor achiqdır. Şir Əmiraslanı aparır ki, yesin, baxıb görür ki, gözəl uşaqdır, yemir, onu böyüdür. Rus nağılında da ilan şahzadə qızı yuvasna dartır ki, yesin, gözəl olduğunu görüb onu özünə arvad edir [6, s.251]. Xalq arasında deyilir ki, filankəsi ölü ruhu tutubdur. Bu o deməkdir ki, ruh onu tutub özünə ya ər, ya da arvad etmək istəyir. Bu ən çox kişi ruhlarına aiddir, qadın ruhları da bu funksiyarı yerinə yetirə bilir. Onlar gündüzlər kişi və ya qadın obrazında gəzir, özlərinə yaraşan axtarır, tapdıqda achiq adlanan cinsi əlaqəyə meyl edirlər. Onlar mağaralarda, bəzən də evdə buxarida yaşayırlar. L.Y. Sternberq bu

hadisəni "seçilmişlər" adlandırır. "Yusiflə Sənubər" nağılında da Yusif bu cür seçilmiş adlana bilər. Alim yazır: "Qədim inamda ölüm tanrılarla nikah kimi qəbul olunmuş, onlarla toy bayram kimi qeyd edilmişdir" [5, s.252]. Nağılda da Yusifin tabutun içində dirildilib pəri qızlarının məclisində təsvir olunması onun ölüm mələyi ilə evlənməsi ilə əlaqədardır. Buna nağılda açıq işarə edilir. Pəri qızı çubuğu tabuta vurur, Yusif dirilir, onlar gülürlər, səhərə kimi əylənirlər. Yusif özü də bu nikaha meyllidir. Şənlənəndən sonra yenə Yusifə çubuq vurur-lar, o, əvvəlki halına qayıdır.

Artemidorun məşhur sözləri vardır: "Əgər xəstənin yuxusuna tanrı və ya ilahə ilə nikah birləşməsi girirsə, artıq bu, ölüm deməkdir". "Ölüm qədim inamlarda ölüm tanrısi ilə nikah kimi qəbul edilir, ölen şəxs tanrı ilə olan toyu bayram edir". "Toy - sərdabədə tipik təsvirdir; nikah allahları ölüm allahlarıdır, dəfn prosesi və toy prosesi eynidir; gəlini gecə məşəllərin işığında gətirirlər, nikah yatağı ölüm yatağına bənzədir, altarın ətrafin-dakı yürüş dəfn adətinin oxşarıdır" [6, s.252]. Sənubər də əlində məşəl Yusifin "toyu olan yeri" axtarır.

Yusif iki nikahlıdır, birinci nikahı öz arvadı Sənubərlə, ikinci nikahı pəri qızı ilədir. Yunan miflərində (allahlarla bağlı) "ölüm" tərəfindən oğurlananlar şahzadə qızlardır. V. Propp ilanın "nişanlısı" olan qızları yunan miflərindəki "ölüm" tərəfindən oğurlanan qızların kökü hesab edir [6, s.253].

İlk dəfə ilan məzmunu təfəkkürdə yarananda o, əvvəlcə xtonik məzmun daşıyıb. Xtoniklik ölürlər dünyasını qorumaqda daha qabarıq üzə çıxmışdadır. Kerberin ilan və it şəklində təsəvvür olunması buna misaldır. Xtonik ilandan sonra səma ilanı məshumu formalaşıb. Su ilə bağlı ilan hər iki tipin aralığında yerləşən, daha doğrusu, təfəkkürdə formalaşan tipdir. İlk sinifsiz cəmiyyətdə ilan suyun, çayın ağzında oturan varlıq kimi təsəvvür olundur. Kerber də çayın axarının sonunda oturub ölürlər dünyasını Herakldan qoruyur [6, s.265]. O, üçbaşlı it olub, quyruğu ilan quyruğudur, quyruğunun ucunda yenə başı vardır

(Xtoniklik budur). Onun kürəyinə sallanan saçları ilanlardır. Kerberin bu vəziyyətini E.Küster belə səciyyələndirir ki, o, ilk əvvəllər sadəcə əjdaha adlanırdı.

Səma ilanının udma xüsusiyyəti insanlarla bağlı deyil, o, ancaq günəşi və s. udur. Belə ilanın sərhədi ağızından püşkürdüyü oddur, o, göydə yerləşən ölürlər dünyasını qoruyur, o, göydən axan yağışı, tufanı idarə edir. İlan öldürmək yağış götürir (bunu qurbağaya da aid edirlər) [6, s.267].

Damğalamaq. İlanla, əjdaha ilə bağlı motivlərdə ən çox bu üsuldan istifadə olunur. Yəni əjdahanın ağızından qurtaran qız onu xilas edəninin ciyinə əlini əjdahanın qanına batırıb damğa həkk edir. Bu, tanınmaq üçündür. "Nərbalanın nağılı"nda da padşah öz yaylığı ilə paltarını dəyişmiş Nərbalanın yarasını bağlayır. Yaylığı qızının evində yuyulub asılmış görəndə yaylığı və Nərbalanı tanır. Nərbalanın öz bacanaqlarının buduna damşa vurması da tanınmaq məqsədinə xidmət edir. V.Y.Propp yazır ki, "beləliklə, qəhrəmana hər hansı nişan, damşa qoyulurdu, damşa qanlı olurdu və qəhrəman yaraya görə tanınır. Döyüşdə alınan yara da əhəmiyyət daşıyır. Yara qanlı damğanın rolunu oynayır. Şahzadə yaylıq götürüb yaranı bağlayır. Yaraya və yaylıqa görə qəhrəman tanınır" [6, s.299].

Damğalamağın, yaxud damğalanmağın müxtəlif yerləri, münasibətləri olur. Qızlar və oğlanlar adaxlı seçərkən də damğalayırlar, yəni nişanlayırlar. Propp "Sivko-Burko" nağılında qəhrəmanın xanımın otağına gəlməsini, onun dodaqlarından öpməsini, damşa qoymasını və ya qızıl üzüyü ilə onun dodaqlarına damşa vurmasını bu cür qiymətləndirir [6, s.299]. "Qızıl qoç" nağılında da qəhrəmanın zərgərin düzəltdiyi qoçun içindən çıxıb Güli-qahqah xanımı öpməsini də nişanlamaq kimi yozmaq mümkündür.

Çətin tapşırıqlar. Bu motiv elçiliklə bağlıdır. Motiv nağıllarımızda çox geniş yayılmışdır. Bu motivin öyrənilməsində V.Y.Propp iki məsələyə diqqət yetirməyi vacib bilir. Birincisi şəraitdir. Qəhrəman hansı şəraitdə elçiliyə gəlir,

niyə ona "çətin tapşırıqlar" verilir. İkinci məsələ verilən "çətin tapşırıqlar"ın mahiyyətidir. Onu yerinə yetirə bilən qəhrəman şücaətli, ağıllı olmalıdır. Bu iki məsələ bir-birinə çox bağlıdır. Cünki özünə güvənməyən qəhrəman elçiliyə gəlməzdi və həm də "çətin tapşırığa" hazır olmazdı [5, s.304]. Bu motiv üç hissədən ibarətdir: 1) Xalq yiğincağı, padşah öz qızını ərə vermək üçün xalq yiğincağı çağırır ki, bəlkə bir qəhrəman tapila. O burada özünün və ya qızının şərtini söyləyir; 2) Belə bir qəhrəmanın tapılması və onun elçiliyi; 3) Qəhrəmanın sınaqdan keçirilməsi.

Bu sınaqdan keçirilmədə birinci qəhrəmanın fiziki gücү yoxlanılır. Hətta burada qəhrəman üçün təhlükə də var. Əgər o bu sınaqdan keçə bilməsə, boynu vurulmalıdır. V.Y. Propp qızın tələblərini "qəddarlıq" adlandırır. Cünki qız geləcək "nişanlı" ölümə göndərir [6, s.305]. Amma bu yolda qəhrəmanın vasitəcıləri də vardır. Ona ya atı, ya bacısı, ya da müdrik qoca kömək edir. Görünür, qəddarlıq ancaq rus nağıllarına xasdır. "Sivko-Burko" nağılında şahzadə İvan bütün şərtləri yerinə yetirir. Qız atasına məsləhət edir ki, şahzadə İvan məni nişanlamaq istəyir, amma mən istəmirəm ona ərə gedəm, bizim qoşunlarım darmadağın olunmuşdur. Burada qız ilə "nişanlı" arasında düşmən münasibət hiss olunur. Bəlkə də buna görədir ki, qız onu "çətin tapşırıqlar" arxasında göndərir. Bu mənada "qəddarlıq" sözü özünü doğrudur. Ancaq Azərbaycan nağıllarındaki çətin tapşırıqlar başqa münasibətlədir. Qızlar dövrün tələbinə uyğun "yar" seçməyi üstün tutduqlarından "çətin tapşırıqlar"dan istifadə olunur. Rus nağıllarındaki "çətin tapşırıqlar" magiya ilə əlaqədardır. Qəhrəmanlar səfərə gedəndə sehrli qüvvələrlə qarşılaşır, ya tilsimə düşüb daş olur, ya da ağıllı hərəkət edib xilas olurlar. Azərbaycan nağıllarında da magiyanın qüvvəsindən istifadə etmək hallarına rast gəlinir. Elçiliyə bəzən bir neçə qəhrəman da gələ bilir. Bu zaman həqiqi qəhrəmanla yalançı qəhrəmanlar arasında düşməncilik yaranır. Əsl qəhrəman öz şücaəti ilə bu düşmənciliyi aradan götürür. Düşməncilik özünü yalandan qəhrəman edib qızın arxasında gələnlər üçün şərt sayılır.

"Oxxayla Əhməd" nağılında Oxxayın Əhmədə cadugərliyi öyrədəndən sonra sinaması da onun qızı ilə Əhməd arasındaki münasibətlərin tələb etdiyi "çətin tapşırıq"dır. Əhmədə gözü düşdüyündən qız ona Oxxayın şagirdləri ilə nə etdiyini başa salır. Qız ona tapşırıq verir ki, atası ilə mübarizədə necə hərəkət etsin. Əgər Əhməd bu tapşırığı yerinə yetirə bilirsə, deməli, qız ona ərə gedə bilər.

Yarış. Toy qabağı qəhrəman sınaqdan keçirilir. Bu, idman yarışı xarakteri daşıyır. Freyzer bu yarışlarda atletik mübarizənin olduğunu deyir və bu adətin qədim mənşeyini ibtidai icma cəmiyyətinə bağlayır. Bu atletik yarışmanın ən gözəl nümunəsinə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında rast gəlirik. Beyrəklə Banıcıçayın at çapması, güləşməsi atletik hərəkətlərdə kimin güclü olmasını aşkarla çıxarmalı imiş. Propp Freyzerin nədə səhv etdiyini yazır. "Atletik güc və hünərlilik qəhrəmanın mifoloji təbiətini əks etdirir" [6, s.318]. Nağıllarda qaçmaq, güləşmək, üzmək və s. xüsusiyyətlərdən atletik yarış kimi istifadə olunur. Padşahın bərk qaçan satırını qəhrəmanın yoldaşı ötür və s.

Gizlənmək. Sehrlə, cadu ilə əlaqədar olan motivdir. "Vəfali at" nağılında Məlik Cümşüdə qarşılaşan Şeytan onun əlindən qəfəsi almaq istəyir. Axırda şərtləri belə olur ki, gizlənsinlər, kim o birisini tapa bilməsə sehrli qəfəs və ya sehrli quş onun olsun. Atın köməyi ilə Məlik Cümşüd Şeytana üstün gəlir və quşu da götürüb gedir. "Oxxayla Əhməd" nağılında da Əhməd müxtəlif yerlərdə gizlənir, ancaq Oxxay onu tapır.

Qəhrəmanın padşahlığı. "Çətin tapşırıqlar" axırda qəhrəmanın padşah olmasına şərait yaradır. Ən çox qəhrəman ölen padşahın yerinə padşah seçilir. Çətin tapşırıqlarla padşah olmaq "Üç qardaş" nağılinin ideyasını da təşkil edir. Bu nağılda üç qardaşa heç bir çətin tapşırıq verilməsə də, onlar öz ağılları ilə qonaq olduqları yerdə şəraiti düzgün qiymətləndirirlər və onların bu xüsusiyyəti padşahın xoşuna gəlir, və padşahlığı onlardan birinə verir. Burada "çətin tapşırığın" ilahi funksiyasını ağıl əvəz edir. V.Y. Propp padşahın ölməsi, padşahlığı verməsi və qəhrəmanın padşah olması arasında bir əlaqə görür [6,

s.332]. Freyzer də deyir ki, nağıllarda adətən qoca padşah yeni tərəfindən öldürülür [6, s.332]. Bu ən çox onların arasında gedən mübarizədən sonra baş verir. Padşahlığın müddəti də 5 - 10 - 12 il və bəzən daha çox olur. Padşah olmağın bir çox formaları vardır. Bunlardan biri də dövlət quşu uçurmaqdır. Quş kimin ciyinə qonsa, o da padşah olmalıdır. Bu padşah seçilmədə də hökmən "çətin tapşırıq"dan, qəhrəmanı gözləyən çətinliklərdən keçmək lazımdır. "Dərzi şagirdi Əhməd" nağılin-da da qəhrəman çoxlu çətinliklərdən keçərək həm padşahın qızına, həm də taxta sahib olur [2, s.217].

Yalançı qəhrəman. Yalançı qəhrəman motivi Azərbaycan nağıllarında az da olsa yayılmışdır. Məsələn, "Ustacan Əhməd" nağılında qəhrəman bir şapalağa 40 milçək öldürəndən sonra özünü igid hesab edir və lövhəyə "bir şapalağa qırx div öldürən Ustacan Əhməd" sözlərini yazdırıb səfərə çıxır. Yolda çəməndə yorulub yatır. Bu yerlər də divlərin məskəni imiş. Onlar gəlib bu yazını oxuyur və qorxularından Ustacan Əhmədə xidmət etməyə başlayırlar. Bu nağılda div kultuna inamın azalması hiss ediləcək dərəcədə özünü göstərir. Öz ağlinın gücü ilə divlərin məkrlərindən xilas olan Ustacan Əhməd özünü "bir şapalağa qırx div öldürən" möhürü ilə qoruyur və qaçır.

Qaçış və təqib. Bu motivə də nağıllarımızda rast gəlinir. "Yeddi qardaş bir bacı" nağılında divin məskənidən od oğurlayan qızın ardından div düşür, onları təqib edir. İlanla bağlı bəzi nağıllarda da ilan kəndlini təqib edir. O isə ölüməndən qurtarmaq üçün "Fatma gəldi ilan qaç" kəlməsindən istifadə edir. "Oxxayla Əhmədin" nağılında da Əhməd Oxxayın təqibindən xilas olmaq üçün müxtəlif vasitələrə əl atır (Bu motiv "magik qaçış" da adlanır). V.Y.Propp qaçışın on növünü qeyd edir. "Üçbiğ kosa" nağılındaki qaçışda yola bıcaq atılır, ya da sürüşkən nəsə atılır ki, qəhrəman təqibdən uzaqlaşın [2, s.193]. Rus nağıllarında qəhrəman öz arxasında çinqıl atır, çinqıl dağa çevirilir, izləyən adama maneçilik törədir [6, s.343]. Təqib və qaçışa səbəb olan hadisələr vardır. Magik qüvvə qəhrəmanın nişanlısını oğurlayır, qəhrəman öz sevgilisinin

ardınca gedir, qızı xilas etməyin yollarını öyrənir, çinqıl və s. köməkçi vasi-tələrdən istifadə edib qızla birgə qaça bilir.

V.Y.Proppun qeyd etdiyi nağıl motivləri içərisində Azərbaycan nağılları ilə üst-üstə düşən motivlər istənilən qədərdir. Yuxarıda göstərilən mifoloji mətn və motivlər Azərbaycan nağıllarında çoxluq təşkil edir. Mifoloji mətn və nağıl motivlərinin bir-birinə oxşaması nağılların strukturunda müqayisəli təhlil aparmağa imkan verir.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan nağılları. 5 cilddə. IV cild. Bakı, Azərbaycan EA Nəşriyyatı, 1963. - 288 s.
2. Azərbaycan nağılları. II cild. Bakı, Çıraq, 2004. - 352 s.
3. Листафьева и.Л. о казатель “”тив”в, сюжетных ситуаций и п”веств”вательных звеньев б”гатырских былин. - п ”лькл”р. мр”бле“ы ист”риз“а. н ., “к аука”, 1988. - 296 с.
4. Biri var idi, biri yox idi... (Azərbaycan nağılları). Bakı, Gənclik, 1976. - 267 s.
5. н ифы, культы, ”бр҃шы нар”д”в Лзии. н ., к аука, 1986. - 256 с.
6. мр”пп е .Я. й ст”риЦеские к”рни в”лшебн”й сказки. ис-нинград, изд. и сенинградск”г” университета, 1986. - 365 с.
7. Vəliyev İ. Azərbaycan mifik təfəkküründə sehrli quşlar. "Dədə Qorqud" jurnalı, 2005, № 1.
8. с елецкаШк.к . ЯзыЦескаШи“в”лика славIИских архай-Цеских ритуал”в. н ., к аука, 1978. - 240 с.

ULU TARİX, ƏSKİ MİF

Araşdırmaclar belə bir qənaətə gəlməyə əsas verir ki, qədim oğuz etnosunun özünəməxsus dil xüsusiyyətlərini, ulu tarixini, zəngin mifologiyasını ətraflı öyrənmədən "Dədə Qorqud kitabı"nı əslinə uyğun oxuyub mə'nalandırmaq mübahisəli olaraq qalacaqdır. Qorqudşunaslıqda bə'zi söz, ifadə və deyimlərin, eləcə də soylama parçalarının müxtəlif variantlarda yozumu məhz həmin amilin nəzərə alınmamasından irəli gəlir. Bu baxımdan formalaşmasına görə abidənin ən qədim boylarından hesab edilən "Basat Dəpəgözü öldürdüyü boy"da Basatla Təpəgöz arasındakı deyişmə xüsusi maraq doğurur. Oğuz elinin qənimi kəsilmiş "qara əvrən" Təpəgöz, onun gözünü çıxarıb, qurduğu bütün tələlərdən ulu Tanrıının yardımını ilə qurtulan Basatdan kimliyini öyrənmək məqsədilə yurdunu, soyunu, əsil-nəcabətini bu şəkildə soruşur:

Qalarda-qoparda, yigit, yerin nə yerdir?
Qarannu dün içində yol azsan, umun
nədir?

Qaba ələm götürən xanınız kim?
Qırış günü öndin?
Ağ saqqallu baban adı nədir?
Alp ərən ərdən adın yaşurmaq eyib olur,
Adın nədir, yigit, degil mana: - dedi

(D - 231, 6-10).

Soylamanı Drezden nüsxəsinə uyğun verməyə çalışan F.Zeynalov - S.Əlizadə nəşrində üçüncü və dördüncü misralar bir cümlənin tərkib hissəsi kimi götürüldüyündən yalnız dördüncü misradan sonra sual işarəsi qoyulmuş (14, 102) və buna görə də Təpəgözün suali "Döyüş günü öndə böyük bayrağını götürən xanınız kimdir?" şəklində çevrilmişdir (14, 249). Həmin oxunuş professor S.Əlizadənin hazırladığı ensiklopedik nəşrdə də saxlanılmışdır (15, 92). Lakin əsərin digər nəşrlərində Basatın Təpəgözə verdiyi cavaba əsaslanılaqla üçüncü misra müstəqil sual cümləsi

kimi götürülmüş, dördüncü misra katibin buraxdığı çoxsaylı nöqsanlardan biri kimi dəyərləndirilərək "Qırış günü on1din dəpən alpun1uz kim?" şəklində bərpa olunmuşdur (7, 392; 9, 113; 10, I c., 213; 13, 113; 16, 82).

Bu, bir neçə əlavə faktla da öz təsdiqini tapır. Əvvəla, "Uşun qoca oğlu Səgrək boyu"nda sual formasında qoyulmuş həmin soylama təxminən eynilə təkrar olunur və artıq burada dördüncü misra digər misralar, o cümlədən üçüncü misra kimi bütöv cümlə formasında verilir:

"Qaba ələm götürən xanlar kim?
Şoğa günü ön1din dəpən1 alpun1uz kim?"

(D - 268, 11-12)

İkincisi, soylamanın poetik strukturu, başqa sözlə, onu təşkil edən cümlələrin məntiqi vurğu altında deyilmiş sual əvəzlikləri ilə bitməsi həmin yarımcıq misranın digər misralar kimi eyni qrammatik formada bərpa olunması zərurətini tələb edir. Üçüncüüsü, boyların məzmunca təhlili göstərir ki, Qalın Oğuz elinin (dövlətinin) başçısı olduğu üçün Bayındır xandan hakimiyyətin atributlarından sayılan bayrağın - "qaba ələmin" daşıyıcısı, onun kürəkəni, bəylər bəyi Ulaş oğlu Salur Qazandan isə döyüş günü öndə gedən ordu sərkərdəsi kimi danışılır. Odur ki, həmin dördüncü misraya daha qədim əlyazmannın üzünü köçürən katibin diqqətsizliyinin nəticəsi kimi yanaşan naşirlər haqlıdır.

Bununla belə, qorqudşunaslıqda əsas fikir ayrılığı heç də bu misra ilə deyil, Basatın Təpəgözə verdiyi cavab soylaması ilə bağlıdır:

Qalarda-qoparda yerim Gün Ortac!
Qaran1u dün içrə yol azsam, umum Allah!
Qaba ələm götürən xanımız - Bayındır xan!
Qırış günü ön1din dəpən1 alpımız
Salur oğlu Qazan!
Anam adın soras olsan1 - Qaba Ağac!
Atam adın dersən1, - Qağan Aslan!
Mənim adım sorarsan1 -
Arız oğlu Basatdır, - dedi!
(D - 231, 11-13, D - 232, 1-3).

Öncə onu deyək ki, birinci misradakı "Gün Ortac"

birləşməsi O.Şaiq və M.Ergin nəşrlərində ayrı yazılsa da, kiçik hərflərlə verilmişdir (9, 113; 10, I c., 214). Akademik V.V.Bartold isə mürəkkəb ad kimi götürərək rus dilinin orfoqrafiyasına uyğun defislə və böyük hərflərlə vermişdir (16, 82). Abidənin Azərbaycan naşirləri isə bu sözü mürəkkəb xüsusi isimlər kimi bitişik və böyük hərfə yazmışdır (7, 392; 13, 123; 14, 102). Bundan əlavə, nüsxə katibi, naşirlərin düzgün müşahidə etdikləri kimi, "Ulaş oğlu Qazan" əvəzinə "Salur oğlu Qazan" yazmış, beşinci misranı "anam adın", altıncı misranı isə "atam adın" birləşməsi ilə başlamışdır. Elə buna görə də O.Şaiq (9, 113), M.Ergin (10, I c., 214) və Ş.Cəmşidov (7, 392) nəşrlərində Dresden nüsxəsinə uyğun variant əsas götürülmüşdür. Lakin Bartold (16, 82), H.Arashlı (13, 123) və Zeynalov-Əlizadə (14, 102) nəşrlərində bu yazılış növbəti katib xətası kimi dəyərləndirilərək yuxarıda göstərilən ardıcılıqla verilmişdir ki, ortaya çıxan bu cür ziddiyətli oxunuş variantları mübahisəli fikir və mülahizələrin predmetinə çevrilmişdir.

Əfsanələşmiş tarixin, mifik təfəkkürün və uzun bir inkişaf yolu keçmiş dil faktlarının qoşlaşğında izah edilə bilən bu soylamada söhbət yalnız Basatin kimliyindən deyil, onun mənsub olduğu oğuz elinin mənşəyindən gedir. Basatin sərgüzəştli həyat yolu boyda ətraflı və aydın əks olunmuşdur. Bu soylama parçasında isə onun hansı dinə, hansı Tanrıya tapınması, kimin bayraqı və qılinci altında vuruşması və nəhayət, əslı-kökü, kimin övladı olması dəqiq cavablandırılmışdır. Ancaq birinci, beşinci və altıncı misraların açımı təkcə boyun deyil, hətta "Kitab"ın məzmunu ilə tam izah oluna bilmir. Verilən şərhlərdəki ziddiyətlər də məhz buradan irəli gəlir. Odur ki, imkanımız daxilində həmin faktlara münasibət bildirmək istərdik.

Bu sorğuda diqqəti cəlb edən ilk fakt Basatin yurd yerini "Gün Ortac" adlandırmasıdır. Həmin toponimik adın doğurduğu rəngarəng sualları tanınmış dilçi alim M.Cahangirov belə ümumiləşdirir: "Aydındır ki, burada "Günortac" sözü ümumi (bütün "Daş Oğuz" tayfası, yaxud

Ümumoğuz eli ərazisini), ya da məhəlli (qəbiləvi) məkan anlayışını bildirir, bəlkə də, konkret bir məkan-yaşayış məntəqəsinin adı (toponimi) olaraq işlənir. Lakin heç də bəlli olmur ki, həmin söz bu anlayışların hansına işarədir, aid olduğu yer (bəlkə də toponim) haradır və haradadır" (6, 72).

"Qalarda-qoparda" ifadəsinin cümlə daxilində kəsb etdiyi mə'na çaları ("qalmaq" fe'li burada "çoxalmaq, böyümək", müasir anlamda "yaşamaq", "qopmaq" fe'li isə "ətrafa, dünyaya yayılmaq" mə'nasında işlənib) bu toponimin o qədər də abstrakt olmadığını göstərir. Heç bir əlavə təfərrüata varmadan, burada Basatin mənsub olduğu ana yurdun hansı yer olmasının soruşturduğu açıq-aydın görünməkdədir.

Akademik H.Arashlı bu coğrafi termin haqqında yazır: "Qazan (əslində - Basat: düzəltmə bizimdir) öz nəslinin Günortacdan olduğunu qeyd edir. Azərbaycanda isə Günəbaxan və Güney adlı yerlər vardır" (13, 181).

Belə aydın olur ki, böyük tədqiqatçı oğuzların dünyaya gəlməsi və yayılması haqqındaki tarixi mə'lumatları, hekayələri nəzərə almayıaraq onların ilkin vətənini Azərbaycanla bağlayır. Biz heç də inkar etmirik ki, "Dədə Qorqud kitabı"nda baş verən olaylar birbaşa Azərbaycan mühiti ilə bağlıdır; qorqudşünaslıqda bu kifayət dərəcədə əsaslandırılmış mövzudur. Lakin bu da həqiqətdir ki, həmin boylarda oğuzların Orta Asiyada, Türküstən ellərində yaşadıqları daha qədim çağların izləri gizli və ya aşkar şəkildə duyulmaqdadır. Buna qısqanmaq deyil, əksinə, tarixi gerçəklilik naminə təbii baxmaq lazımdır.

Bu mə'nada oğuzların ilkin ana yurdlarının "qalar-qopar" yerlərinin Azərbaycanla bağlanması mübahisəlidir. Bəli, oğuzlar xalqımızın formalşamasında çox mühüm rol oynayan türk etnoslarından biridir. Məhz onların yerli türk, o cümlədən abidənin mətnində düşmən kimi verilmiş qıpçaqlarla və qeyri-türk tayfalarla qaynayıb-qarışması I minilliyyin ortalarında müasir Azərbaycan xalqının yaranması ilə nəticələndi. Lakin oğuzların Azərbaycana gəlməsi tarixi bir faktdır və bu tarixin izləri

eramızdan əvvəlki dövrlərə qədər gedib çıxır. XIV əsrin böyük tarixçisi F.Rəşidəddinin "Cami-ət təvarix" əsərinin "Oğuzun və onun nəslinin, eləcə də türk sultanlarının anılması" hissəsində dönə-dönə qeyd edirik ki, oğuzların ulu yurdu Türküstan torpağında Ortaq və Kurtaq dağları dağlar ərazisindədir (22, 10, 14, 17, 41).

Burada göstərilir ki, böyük cahangırlıq yürüşləri keçirən oğuzlar hər dəfə axırda öz yurdlarına, vətənlərinə, yəni Ortaq və Kurtağa qayıdır. Ətrafında səhbət açdığınız soylamanın birinci misrasında da adı çəkilən yurd yerlərindən biri - Ortaq müəyyən fonetik dəyişikliklə xatırlanır. İrəlidə göstərdiyimiz kimi həm "Günortac", həm də "Gün Ortac" variantlarında yazılan bu mürəkkəb ad iki hissədən: "Gün" və "Ortaq" sözlərindən ibarətdir. V.V.Bartold bu adı "òàï áääññíéïå à çáïéòå" şəklində hərfi tərcümə etmişdir (16, 82). Belə aydın olur ki, şərqsünas alim "Ortaq" sözünü "orta" sözü ilə eyniləş-dirmişdir. Etimoloji araşdırmlar isə tamamilə fərqli nəticələrə gətirib çıxarırlar. Belə ki, "gün" sözü bu birləşmə daxilində müasir dilimizdə işlənən "güney" sözünün mə'na çalarını daşımışdır. M.Kaş-qari lügətində belə birləşmə var: "kuz tağ - güneş görmiyen tağ" (12, I c., 325-326). "Kuz tağ" "quzey dağ" anlamını verdiyi kimi "Gün Ortac"da "Güney Ortac", yə'ni "Şərqi Ortac" anlamını verir. Bu mühəhizə həm də Basatin Boz oqlardan olması və öz növbəsində Boz oqların ulu oğuz yurdu Ortaqın sağ yönümüzə, yə'ni güney, günçixan tərəfində yaşamaları ilə bağlı tarixi həqiqətə uyğun gəlir.

"Ortaq" sözünə gəlinəcə isə, o, qeyd etdiyimiz kimi, qədim oğuz yurdu "Ortaq" adının fonetik dəyişikliyə uğramış variantıdır. Həmin sözün etimologiyası üzərində xüsusi dayanan prof. M.Seyidov onun "or" və "tac" hissələrindən ibarət olduğunu dəqiq müəyyənləşdirərə də, "tac" tərkibini mənşəcə aydınlaşdırıa bilməyərək alınma söz kimi sərh etmişdir: "Türkdilli xalqların yer adlarında tərkib kimi işlənən "tay//tac" ola bilsin ki, bizə bəlli olmayan söz, eləcə də qalğıdır. Hər halda hələlik razılaşaq ki, "Günortac", "Ortaq" yer adlarında "tay//tac" tərkibi ya arameycə, ya da assurcadır" (23, 404). Müasir türk dillərində "tağ//dağ"

şəklini almış bu söz tarixən "tak//taq" arxetip formasında işlənmişdir. K//q ~ c səs dəyişməsi nəticəsində "tak//taq" forması "tac" formasına keçmişdir ki, abidənin mətnində "qoma" ~ "coma" (alacıq), "qaynaq" ~ "caynaq" və s. nümunələrə əsasən bu fonetik hadisənin dilimiz üçün tarixən səciyyəvi olduğu üzə çıxır (əlavə bax: 11).

K//q - c səsdəyişmə hadisəsi qədim oğuz dilində "ograq", "cekkuk" variantlarında qeydə alınmış sözlərin müasir dilimizdə "oğrac//oğraş" və "çəkic" variantlarında sabitləşməsi faktı ilə də möhkəmləndirilir. Bu dildaxili fonetik hadisə doğma vətənimizin adı "Azərbaycan" sözünün də qədim mənbələrdə işlənmiş "Azərbayqan" sözündən törəməsi fikrini qüvvətləndirir.

Beləliklə, "Ortaq" sözünün tərkibindəki "tac" hissəsinin "dağ" anlamı ifadə etməsi şübhəsizdir. "Or" tərkibi isə həm qədim, həm də müasir türk dillərində "uca, yüksək" mə'nasını bildirən söz kimi işlənmişdir (21, III c., 2 h, 1216). M.Seyidov da "or" morfemini bu anlamda başa düşmüş və şərh etmişdir (23, 404-406). "Or" arxaizmi "ur" fonetik variantında "Kitab"ın dilində "uru durmaq" (ayağa durmaq) frazemində yaşayır. Maraqlıdır ki, "Ortaq" toponimi bə'zən "Urtak//Urtaq" kimi də transkripsiya edilir (22, 14, 37). Deməli, "Ortaq" yer adı "uca dağ" deməkdir. Həmin toponimin sonralar "Ulu dağ" adlandırılması (17, 40) bu mühəhizənin düzgünlüyüne yetərincə əsas verir. Odur ki, soylamadakı birinci misranı "Dünyaya gəldiyim və yayıldığım yurd yeri Güney Ortacdır" şəklində açıqlamaq olar. Ortac ulu yurd adı "Salur Qazanın tutsaq olub oğlu Uruz çıqardığı boyu"nda Qazan xanın dilindən verilmiş soylamada da işlənmişdir:

Ağ qayanın1 qaplanının1 erkəgində bir köküm var,
Ortaq qırda sizin1 keyiklərin1üz durğurmaya (15,
106).

"Qır" sözünün qədim "təpə" mə'nasına istinad edərək bu birləşməni "Ortaq təpə" kimi anlamaq olar. Deməli, "tac" sözü artıq "Ortaq" sözünün tərkibində elə daşlaşdırıb ki, "dağ" mə'nasını yalnız araştırma yolu ilə müəyyənləşdirmək olur. Bunu başqa bir fakt da sübut edir.

Ulu yurda bağlılıq oğuz igidlərini səciyyələndirən əsas əlamətlərdəndir. Miladdan önce və I minilliyyətindən başlayaraq Azərbaycanda məskunlaşmağa başlayan oğuzların ulu yurd adlarını özləri ilə göturmələri, "vətən tutduqları" yeni torpaqlara, ərazilərə vermələri qanuna uyğun görünür. "Kitab"ın dili üzərində aparılan müşahidələr "Ortac" ulu yurd adının hətta abidənin formalasdığı dövr üçün qədimləşərək yalnız yaddaşlarda, xatırələrdə yaşadığını üzə çıxarır. Bu qədimləşmə o qədər dərinin işləyib ki, ayrı-ayrı obrazların dilində öz həqiqi mənasından uzaqlaşaraq məcaziləşmiş və "vüqar" anlamının sinonimi kimi işlədir. Məlumdur ki, övlada olan məhəbbət hissi boylarda çox güclü emosional əmlarda əks olunmuşdur. Bu əmlərlərdən biri də oğulun uca dağa bənzədilməsidir:

Qarşu yatan qara dağım yüksəgi oğul (15, 69, 72).

Qara dağım yüksəgi oğul! (15, 71, 108).

Lakin bə'zən "qara dağ" ("qara" - "uca" mə'nasındadır) ifadəsi daha da konkretləşdirilərkən "ortac" sözü ilə verilir. Bu, qəlbində oğulsuzluq dərdini daşıyan Baybörə bəyin həsrət dolu nitqində ("Xan Qazan, neçə ağlamayayın, necə bozlamayayın? Oğulda ortacım yoq, qardaşa qədərim yoq! 15, 54) və oğul itkisinə dözməyən Burla xatunun yanılılı naləsində ("Oğul, oğul, ay oğul! Ortacım oğul! Qarşu yatan qara tağım yüksəgi oğul! 15, 69) aydın əks olunub. Bu baxımdan O.Şaiq lügətində "ortac" sözünün "babanın yerini tutacaq olan, ölenin yerini tutacaq olan; mirası; ortak" variantlarında izahı (9, 266) kontekstə uyğunlaşdırılmış müləhizədən başqa bir şey deyildir. Təəssüf ki, ensiklopedik nəşrdə də bu mə'na yozumu əsas götürülmüşdür (15, 187). Həm ata, həm də ananın dilindən deyilən bu deyimlərdə "ortac" "vüqar" anlamını ifadə etmişdir.

Təhlil göstərir ki, əgər soylamanın birinci misrası oğuzların qədim tarixləri ilə əlaqədar açıqlanırsa, beşinci və altıncı misralar, əksər qorquşunaslarının qeyd etdiyi kimi, əski mifik görüşləri ilə müqayisədə izah oluna bilər. Bu ümumi istiqamətə baxmayaraq, həmin misraların yozumu indiyə qədər mübahisəli qalmaqdadır. Hər şeydən önce,

mövcud fikir ayrılığı bu misralarda işlənmiş "atam" və "anam" sözlərinin yerinin müəyyənləşdirilməsi ilə bağlıdır ki, bu haqda irəlidə mə'lumat vermişdik. Katib xətasından irəli gələn həmin dolaşış faktdan çıxış edən prof.B.Abdulla belə bir nəticəyə gəlir: "Bizə bəlli olan məsələ burada bir daha aydın olur ki, Qaba Ağac ata, Qağan Aslan isə anadır. Basat "anam adın deyərsən - Qağan Aslan" deməklə ona məşədə süd verən aslanı nəzərdə tutmuşdur. Odur ki, bu məsələni cürbəcür yozmaqdan sarı dağa-daşa düşməyə heç bir ehtiyac yoxdur" (2, 68).

Oğuzların əski mifoloji görüşlərini özündə ümumiləşdirən həmin misranın bu dərəcədə sadə açıqlanması o qədər də inandırıcı görünmür. Maraqlıdır ki, aslanı ana deyil, əksinə ata kimi dərk edən akademik V.V.Bartold bu misraların deyilmə səbəbini eynilə Basatın itkin düşməsi və aslan tərəfindən bəslənməsi ilə əlaqələndirir (16, 276). Bəlkə də, nüsxə katibi də məhz belə düşündüyündən həmin sözləri yerdəyişik yazımışdır. Hətta belə olduqda belə "Qaba Atac"ı ata kimi əsaslandırmışın müm-künlüyünü təsəvvür edə bilmirik. Ümumiyyətlə, oğuzların törəniş haqqındaki təsəvvürlərini nəzərə almadan bu deyimi necə açıqlamaq olar? Odur ki, həmin görüşləri bir daha nəzərdən keçirək.

Uyğur "Oğuznamə"sində göstərildiyi kimi, Oğuz Kağanın Boz oqların əsasını təşkil edən Gün, Ay, Ulduz adlı oğulları göydən yaruk (şüa) içində enmiş qızla, Üç oqların əsasını təşkil edən Gök, Dağ, Dəniz adlı oğulları isə ağaç koğuşunda oturmuş qızla izdivacından törəmişdir (19, 14-15). Deməli, oğuz inamına görə "Qaba Ağac" heç də ata deyil, məhz anadır. Bəs əski oğuz təfəkkürünü qarışq şəkildə əks etdirən bu parçadan "Kağan Oğuz"un (adlıarda sözlərin bu cür yerdəyişməsi "Kitab"ın dili üçün səciyyəvidir: Uruz bəy - bəy Uruz, Qazan xan - xan Qazan və s.) "Qağan Aslan"la əvəz edilməsi nədən irəli gəlir? Bizcə, problemin açarı burada axtarılmalıdır. Odur ki, yaxşı mə'nada "dağa-daşa düşməyə" dəyər.

Prof. M.Seyidov həmin mifik görüşə əsaslanaraq Qağan Aslan obrazını günəşin simvolu kimi şərh edir (23, 423-433)

və bu şərhində tamamilə inandırıcıdır. Aslan obrazının türk xalq-larında güc, qüvvət rəmzi olması mə'lumdur və bu "Kitab"ın mətnində də üzdədir. Məsələn:

Qazan aydır: "Bəri gəlgil, arslanım oğul! (15, 67)

Doğduğunda doquz buğra öldürdigm, aslan oğul! (15, 76)

Aslan ənigi yenə aslandır (15, 95)

Yaxud, "Aslan uruğı, sultan qızı,

Öldürməgə mən səni qiyarmıdım?!" (15, 86) cümləsindəki "aslan uruğı" ifadəsinin təhlili də göstərir ki, hətta sultan qızına aid edilən bu söz birləşməsində "aslan" sözü ataya işarə kimi işlədilmişdir. Düzdür, xalq arasında "Aslanın erkəyi, dişisi olmaz" məsəli də geniş yayılmışdır. Ancaq burada da onun yaradıcı obrazından daha çox güc, qüvvət rəmzi olduğu qabar-dılmışdır. Odur ki, diqqətimizi "qağan" sözü üzərinə yönəldirik.

Tədqiqat göstərir ki, "qağan" sözü abidənin dilində heç vaxt ayrıca işlənməyərək yalnız aslana məxsus əlamət kimi verilmişdir:

"Ol üç canvərin1 biri qağan aslandı" (15, 80)

"...qağan aslanla qara buğranın1 yüzün görməmişlərdi..." (15, 80)

"Ya qağan aslanın1 qaynağında didiləm" (15, 81)

"Canvərlər sərvəri qağan aslan qıran Ala köpək itinə kəndözin taladarmı?" (15, 80)

"Qağan aslan gəldigində belin bükmiş..." (15, 83)

Qağan aslan qopdı Dəpəgöz (15, 91)

Göstərilən nümunə ilə birlikdə cəmi səkkiz dəfə işlənmiş "qağan" sözünün açımı maraq doğurur. O.S.Gökyay və M.Ergin sözlüyündə "kükrəmiş, qızmış" (9, 231; 10, II c., 161) mə'nalarında şərh olunmuş bu söz V.V.Bartold tərcüməsində də eyni anlamda ("ñāēðāiūé") çevrilmişdir. Seynalov - Əlizadə nəşrində isə iki mə'na yozumuna rast gəlirik. Birincisi, soylamadakı deyimdən başqa, bütün işlənmə məqamlarında "qağan aslan" ifadəsi "quduz aslan" kimi sevrilmişdir ki, aslanın bu şəkildə xarakteriz edilməsi dilimiz üçün səciyyəvi sayıyla bilməz. Hətta abidənin dilində "qağan" və "quduz" sözləri fərqləndirilərək verilmişdir. "Quduz qurtlar evimi dələr

gördüm" (15, 47). İkincisi, naşirlər yuxarıdakı məqamda "Qağan aslan" birləşməsini "Xaqqan Aslan" kimi (14, 200) çevirmişlər ki, bu faktı yadda saxlamağa dəyər. Lakin həmin nəşrin sonunda prof. S.Əliyarovun izahından belə çıxır ki, guya "qağan" sözü abidənin mətnindəki bütün işlənmə məqamlarında "xaqqan" mə'nasını ifadə etmişdir (14, 211). Nə bu müləhizə, nə də H. Arash və Ş.Cəmşidov nəşrlərində "qağan" sözünün "qoğan" kimi oxunması (13, 98, 99, 101; 7, 364, 366, 369 və s.) klassik və şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrinin dilində işlənmiş məqamlarla təsdiq olunmur. Məsələn, Q.Bürhanəddində:

Ər yigit qayda ürkər ürkilərdən?

Yaxşı at bəlinir ilkülərdən.

Düşmənlər bizdə bolsa ditrəssünlər,

Qağan aslan qaypınmaz dilkülərdən (5, 625).

Qağan aslanlar əgrər anrar isə,

Anlaya hər kim ona uğrar isə

Qanda əgrı var isə tutmagil dəq,

Saiqə, qoç qılıçı toğrar isə (5, 625).

"Dastani-Əhməd Hərami" də:

Qılıc salsa, bin ərə təpinəydi,

Qağan aslan kibi kim çapınaydı (8, 17).

Qağan aslan kibi yaxşı yigitdir,

Gözəldir surəti, nəqşİ yigitdir (8, 36).

"Koroğlu"da:

"Bəylər, biz səhra qurduyuq,

Quyu qapmaq işlərimiz.

Qağan aslanlar yatağı

Serp qayalar daşlarımız (18, 439).

Hətta "qağan" sıfəti "Koroğlu" dastanında bə'zən substantivləşərək aslanı işarələməyə xidmət etmişdir:

Döyüş babalardan miras qalıbdır,

Dağlar əlimizdən zara gəlibdir.

Məksənimiz serp qayalar olubdur,

Qağanlar çığırışır, pələng daşlanır (18, 431).

Beləliklə, bu arxaizmin "qazan" variantında yazılışı və "qızmış, kükrəmiş" mə'nasında izahı özünü doğruldur. Etimoloji baxımdan da bu fikirlər öz təsdiqini tapır. Belə ki, "qağan" sıfəti qədim türk dilində "qorxmaç, igid" mə'nalrında izah edilən "kağaz" sözü ilə (4, 175) eyni mənşədən törəmişdir. Əgər "kağaz" arxaizmi müasir dialektlərimizdə "hikkələnmək, özündən çıxmaq" və buna yaxın mə'nalarda işlənən "qağarlanmasıq", "qağazlanmasıq" və "qoğuzlamasıq" fe'llərinin (3, 441) tərkibində qalmışdırsa da, "qağan//kağan" sözü tamamilə işləklilikdən düşmüşdür. Hər iki sözün kökündə qaqmaq > qaqlamaq (qəzəblənmək) fe'linin durduğunu zənn edirik (- an, - ar// - az sıfat düzəldən şəkilçilərdir). Bu arxaik fe'lə boyaların dilində tez-tez rast gəlinir:

Nə qağırsan ban1a, ağam Qazan,
Yoxsa köksündə yoqmudır iman? (15, 49)

Bunu gördü, Qazan bəyin1 xatuni Boyı uzun
Burla qağıdı... (15, 63)

Bunu eşitcək Baniçiçək qağıdı... (15, 64)
Qanturalı qağıdı (15, 81).
Qız qağıdı... (15, 85) və s.

Bu fakt da "qağan aslan" ifadəsində "qağan" sözünün məhz "qəzəbli, qızmış" anlamını bildirməsi fikrinə qüvvət verir. Ancaq bu da həqiqətdir ki, Orxon-Yenisey abidələrinin dilində sonradan "xaqan" fonetik variantını almış "qağan//qağan" sözü də işlənmişdir (24, 218, 228, 230, 247, 711). Bununla belə onların mə'nesi qarışdırıla bilməz, çünki titul kimi işlənən "qağan" (xaqan) arxaizmi etimoloji baxımdan başqa üsulla - "böyük, yüksək" mə'nasında işlənən "ka//qa" və "qan" (xan) sözlərinin birləşməsindən yaranıb "böyük xan" anlamındadır. Hərçənd dilçilikdə bunun əksi, yəni "qan" (xan) sözünün "qağan" sözünün fonetik sıxılması nəticəsində yaranması (16, 269) ehtimal olunur, lakin təkhecalılıqdan çoxhecalılığa doğru inkişaf yolu keçən türk dilinin qədim dövrü üçün bu xarakterik sayla bilməz. Məhz "qağan//qağan" sözü "Kitab"ın yazılıya alındığı

dövrdə artıq arxaikləşdiyi üçün Qalın elinin (dövlətinin) başçısı "xanlar xanı" titulu ilə təqdim olunur.

"Xanlar xanı Bayındır yıldə bir kərrə toy edib, Oğuz bəglərin qonaqlardı" (15, 39).

Ala dağdan təbər aşa, xanlar xanı Bayındırə xəbər vara... (15, 41) və s.

İllkin arxaizmlərdən saydığımız "qağan//qağan" sözü M.Kaşgari lüğətində də "xaqan" variantında qeydə alınmışdır (12, III c., 157). Sual olunur: hətta XI əsr dili üçün fonetik baxımdan dəyişikliyə uğramış "qağan//qağan" (q~x dəyişməsi qanunauygundur) abidənin üzü söz-titulu köçürüldüyü XIV-XVI əsrlərdə necə qavranıla bilərdi? Əgər "Kitab"ın ilk nüsxəsinin Kaşqarı lüğəti ilə müqayisədə daha əvəllər yazılıya alındığını (7, 249) qəbul etsək, qədim mifik təfəkkürü özündə ümumiləşdirən yuxarıdakı soylama parçaçında "Qağan Aslan" ifadəsi "Qağan Oğuz" birləşməsinin qarşılıqlı kimi qəbul edilməlidir. Başqa sözlə, ya M.Seyidovun söylədiyi kimi, "aslan" sözü Oğuz xanın atributu kimi mətnə düşmüşdür, ya da "qağan aslan" (qızmış aslan) birləşməsinin abidənin dilində işlənmə tezliyinə uyan katib "Qağan Oğuz" birləşməsindəki "qağan" sözünün "qəzəbli, kükrəmiş, qızmış" mə'nasında anlayaraq ən'ənəvi şəkildə "aslan" sözü ilə yanaşı işlətməli olmuşdur. "Oğuz" sözünün abidənin mətnində antroponim kimi işlənməməsi də nəzərə alınmalıdır. Hər halda, hansı mövqedən izah edilməsindən aslı olmayaraq bu məqamda "Qağan Aslanı" ifadəsinin məhz əski mifə sədaqət ruhunda "ata" başlanğıcı, "Qaba Ağac" birləşməsinin isə "ana" başlanğıcı yaşatması mübahisəsizdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Abbasqulu Marağı. Əmsali-türkanə. Bakı, 1992
2. Abdulla B. "Kitabi-Dədə Qorqud"un poetikası. Bakı, Elm, 1999
3. Altaylı S. Azərbaycan türkcəsi sözlüğü. I c., İstanbul, 1994
4. Bayat F. Oğuz epik ən'ənəsi və "Oğuz xaqan" dastanı. Bakı, 1993
5. Bürhanəddin Q. Divan. Bakı, Azərnəşr, 1988
6. Cahangirov M. "Kitabi-Dədə Qorqud" boyalarındaki cəmiyyətin zamanı və məkanı haqqında. ADU-nun elmi əsərləri,

"Dil və ədəbiyyat" seriyası, Bakı, 1976, №4, s.72-77

7. Cəmşidov Ş. "Kitabi-Dədə Qorqud" (Tarixi, coğrafi tekstoloji tədqiqat və Drezden əlyazmasının dürüstləşdirilmiş elmi mətni). Bakı, Elm, 1999

8. Dastani-Əhməd Hərami. Bakı. Gənclik, 1978

9. Dedem Korkudun Kitabı. Hazırlayan O.Ş.Gökyay. İstanbul, 2000

10. Ergin M. Dedem Korkut Kitabı. I c., İstanbul, 1958; II c. İstanbul, 1963

11. Hacıyev A. "Soylamış, görəlim, xanım nə soylamış". Dədə Qorqud, Elmi-ədəbi toplu, II, Bakı, 2005, s. 14-19

12. Kaşqarı M. Divani-Lügət it-türk. Çeviren B. Atalay, I c., Ankara, 1985, II c., III c. Ankara, 1986

13. Kitabi-Dədə Qorqud (tərtib edəni H.Arash). Bakı, Gənclik, 1978

14. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtib, transkripsiya, sadələşdirilmiş variant və müqəddimə F.Zeynalov və S.Əlizadənindir. Bakı, Yaziçı, 1988

15. Kitabi-Dədə Qorqud Ensiklopediyası. I c., Bakı, Yeni Nəşrlər Evi, 2000

16. жнига ““ег” Деда ж”ркута. л гузский гер”ицеский эп”с. мерев”д с.е. з арт”льда. йздание п”дг”т”вили. с.н .Жур-“инский и Л.К. Ж”н”н”в. н .-и., йз-в” Лк СССР, 1962

17. ж”н”н”в Л.К. Р”д”сл”внаШтурк“ен. С”Цинение Лбу-л Мзи хана Нивинск”г”. н .-и., 1958

18. Koroğlu. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşri, 1956

19. Oğuznamələr. Bakı Universiteti Nəşriyyatı. 1993

20. Raşid ad-Din F. Oquz-name. Baku, "Elm", 1987

21. Đääëïä Ä.Ä. İñüöü ñeñâàöý öþðenñéèõ iâðå+ée. Ö. III, +.2 Nñä., 1990

22. Rəşidəddin F. Oğuznamə. Bakı, Azərnəşr, 1992

23. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, Yaziçı, 1989

24. Şükürlü Ə. Qədim türk yazılı abidələrinin dili. Bakı, "Maarif", 1993

Seyfəddin RZASOY

OĞUZ MİFOLOJİ-EPİK DÜNYA MODELİNĐƏ XAOS - "YALANÇI DÜNYA"

Kosmos və xaos hər bir mifoloji dünya modelinin məkan-zaman strukturunu təşkil edir. Dünya mifologiyalarının hamısında dünya öz quruluşu etibarilə iki hissəyə bölünür: kosmos və xaos. Kosmos nizamlı dünyani, xaos onun əksi olan nizamsız dünyani bildirir. Onlar arasında olan əkslik xaosu - "antikosmos", kosmosu - "antixaos" adlandırmağa imkan verir.

Mifoloq Cəlal Bəydili "Türk mifoloji sözlüyü"ndə yazır: "Kosmosun parçası olub, onu sakral edənlər xaricində, yəni kosmosdan qıraqda nə varsa xaosdur, qarşıqlıqlar aləmi və təsadüflərdən ibarət bir dünyadır" (1, s.201).

Kosmos və xaos hər bir mifologiyada olduğu kimi, türk mi-fologiyasının diferensial mətn tipi olan oğuz mifinin də kos-moloji strukturunu təşkil edir. Oğuz mifində də dünya modeli kosmos və xaosun ikili strukturu kimi təşkil olunur.

"Kosmos" və "xaos" dünya modelinin bir-birinə qarşı duran hissələrinin yunan mənşəli adlarıdır. Bizi ilk növbədə maraq-landıran məsələ oğuzların kosmos və xaosu necə adlandır-malarıdır.

Prof. F.Bayat oğuz epik-mifoloji düşüncəsindəki qarşıdurmaları ümumiləşdirərək, onları "geniş mənada Oğuz-xaos qarşı-durması" adlandırmışdır (2, s. 25).

Qeyd edək ki, alimin oğuz kosmosunun "Oğuz" adını daşıması haqqındaki qeydi tamamilə düzgündür. Belə ki, "Oğuz" kosmoloji universumu oğuz mifoloji dünya modelinin kosmos qatının bütün səviyyələrini əhatə edərək, onu məhz "Oğuz" adı ilə işarələyir. Kosmosun məkan-zaman strukturunun elə bir sahəsi qalmır ki, o, "Oğuz" adlanmasın. Kosmosun məkan, zaman, insan, etnos, təbiət və s. elementlərinin hamısı "Oğuz" adlanır. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanından örnəklərə diqqət edək:

İ n s a n O ğ u z - "Oğuz xanın ilqiçisi gəlüb xəbər gətirdi" (3, s. 98).

Mək a n O ğ u z - "Dədə Qorqud döndi, Oğuza gəldi"

(3, s. 99).

E t n o s O ğ u z - "Oğul, Təpəgöz, Oğuz əlində zəbun oldu..." (3, s. 99).

Z a m a n O ğ u z - "Oğuz zəmanında Qanlı qoca derlərdi bir gürbiz ər vardı (3, s. 85)".

G ö y v e Z a m a n O ğ u z - Mahmud Kaşqarlı "Divani-lügət-it-türk"də "Oğuz" sözünün "Günortac" anlamını qeyd etmişdir (Yeri gəlmışkən, bu fakta diqqətimizi cəlb etmiş Azərbaycan kaşqarlışunası Ağaverdi Xəlilə öz təşəkkürümüzü bildiririk). "Günortac" astronomik baxımdan Günəşin gö-yün ortasında durduğu vəziyyəti, zaman baxımından isə bu vəziyyətə müvafiq olaraq günortanı bildirir.

Bələliklə, oğuz mifində kosmos "Oğuz" adı ilə işarə olunur. Ancaq oğuzlarda xaosun necə adlanması məsələsi qaranlıq qalmışdır. Əlbəttə, bu heç də o demək deyildir ki, oğuzlar xaosu ümumiyyətlə adlandırmamışlar. Bu, mümkün deyildi. Çünkü oğuz türklərinin mifologiyasında zəngin semantikaya malik xtonik dünya - xaos var. Xaos varsa, demək, onun mifdə nominativ işarəsi də olmalı idi. Mifoloji dünya modelində gerçəkliyin hər bir ünsürü obrazlaşaraq öz adını aldıdan sonra kosmoloji struktur elementinə çevrilə bilir. Xaos oğuz mifoloji dünya modelinin iki qarşı duran tərəfindən biridir. Demək, oğuz mifində kosmosun adı olduğu kimi, xaosun da adı vardır.

Məsələ burasındadır ki, oğuzlarda xaosun adı çox geniş yayılmış bir ad olub, ümummədəniyyət hadisəsi idi. Xaos və onun adı oğuz mədəniyyətində geniş və zəngin məna törəmələri yaratmışdır. Oğuz eposu həm bu adı, həm də onun işarələndirdiyi xaos anlayışının məna vahidlərini qoruyaraq, özündə hifz etmişdir. Bu baxımdan, "Kitabi-Dədə Qorqud" eposu bizə çox zəngin faktlar təqdim edir.

"Kitabi-Dədə Qorqud"da kosmos-xaos qarşidurmasının ilkin mifoloji semantikasının təzahür etdiyi ən tipik qarşidurma qoşası Basat-Təpəgöz qarşidurmasıdır. Hər iki obraz dünya modelinin ilkin kosmoloji strukturunu aydın şəkildə özündə inikas edir. Basat - kosmosu, Təpəgöz - xaosu təmsil edir. Təpəgözün mənsub olduğu xaos dünyası

Basat ilə qarının dialoqunda "Yalançı dünya" adlandırılır:

- " Yalancı dünya yüzində bir ər qopdu" (3, s. 100).

(Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, biz KDQ oğuzlarının xaosu "Yalançı dünya" adlandırmaları faktindən bundan əvvəlki yazılarımızda artıq bəhs etmişik: 8, s. 88-89; 9, s. 70; 7, s. 193-194).

Qarının dilindən Təpəgözün mənşəyi - mənsub olduğu dünya ilə bağlı deyilmiş bu cümlə təsadüfi olmayıb, sintaqmatik vahid kimi oğuz mifoloji dünya modelindəki elementlərin mənsub olduğu kosmoqonik sferanı bildirmək üçün işlədilən dəyişməz formuldur. Diqqət edək:

- " ...Bayat boyndan Qorqut ata diyərlər, bir ər qopdu" (3, s. 31).

- "Yalançı dünya üzündə bir ər qopdu" (3, s. 100).

Qeyd edək ki, "Basat-Təpəgöz" boyu oğuz mifoloji dünya modelinin kosmoloji strukturunun qorunub qaldığı təkcə bu faktla əlamətdar deyildir. Burada Kosmos-Xaos qarşidurma qoşası kosmoloji məkan strukturu səviyyəsində məhz öz "Oğuz-Yalançı dünya" adı ilə tam bərpa oluna bilir.

Kosmos və xaos bir-birinə tərs proyeksiyada dayanan məkanlardır. Təpəgözün mənsub olduğu xaos "Yalançı dünya" adlanın xtonik məkanı - yeraltını bildirməklə oğuz kosmosuna qarşı dayanır. Oğuz mifində dünya üç qatdan ibarətdir:

Göy - Yerüstü - Yeraltı

Təpəgöz Yeraltı dünyasının sakını olub, Basatin təmsil olunduğu Göy dünyasına qarşı dayanır. Bu, əslində Yeraltı-Göy qarşidurmasıdır. Bu halda Yerüstü kosmik və xtonik qüvvələrin qarşılışa biləcəyi diffuz (təmas) məkan, başqa sözlə ikili (ambivalent) işarəyə malik məkandır. Səciyyəvidir ki, Təpəgözün mənsub olduğu Yeraltı dünya boyda "Yalançı dünya" adlandığı kimi, Basatin mənsub olduğu Göy dünyasının da adı məhz "Oğuz" şəklində bərpa oluna bilir. Belə ki, boyda Təpəgözlə Basat arasında Basatin kimliyi barəsində dialoq olur, Təpəgöz onun mənsub olduğu dünyani soruşur:

"- Qalarda-qoparda yigit, yerin nə yerdir?" (3, s. 102)

Basat öz kosmoloji mənsubluğunu belə təqdim edir:

"- Qalarda-qoparda yerim Günortac" (3, s. 102).

Beləliklə, boy Kosmos-Xaos qarşidurmasını bizə kosmoloji məkan səviyyəsində Günortac-Yalançı dünya qarşidurma qoşası kimi təqdim edir. Mahmud Kaşqarlı "Divan"ında "Oğuz"un "Günortac" mənasında olması haqqındaki qeydi yada salsaq, "Günortac-Yalançı dünya" qarşidurması çox asanlıqla "Oğuz-Yalançı dünya" qoşası kimi bərpa oluna bilir.

V.V. Bartold Günortacın Günəşin zenitdə durduğu yer olduğunu qeyd etmişdir (4, s. 276). M. Seyidov bu izahla razılaşaraq, "Günortac" adının oğuzların mifoloji görüşləri və əski inamları ilə bağlı olduğunu göstərmişdir (5, s.406).

Beləliklə, əvvəlki tədqiqatlarımızda yazdığını kimi: "Kosmosu təmsil edən Basatin oğuz kosmik dünya modelindəki yeri kosmik zirvə - Günəşin zenit vəziyyətində durduğu məqamdır. Bu halda, Təpəgözün yeri ona tərs proyeksiyada dayanan xaosdadır" (6, s.24; 7, s.148). Demək, Basatin "qalarda-qoparda"kı yeri Günortac göydə olduğu kimi, Təpəgözün göyə tərs proyeksiyada dayanan yeri yeraltındadır. Bu halda oğuz dünya modelinin kosmos-xaos qarşidurması aşağıdakı qarşidurma qoşaları səviyyəsində bərpa oluna bilir:

Kosmos	-----	Xaos
Basat	-----	Təpəgöz
Göy	-----	Yeraltı
Günortac	-----	Yalançı dünya
Oğuz	-----	Yalançı dünya

Oğuz mifində xaosun strukturunun öyrənilməsi "Yalançı dünya" adındaki "yalan" semanteminin aydınlatılmasından keçir. "Yalan" vahidinin semantikası aydınlatılmadan oğuz mifinin kosmoloji strukturunu düzgün şəkildə aydınlatdırmaq mümkün deyildir. Çünkü "yalan" semantemi oğuz mifoloji-epik mədəniyyətində xaos qatının təkcə adı (nominativ işarəsi) olmaqla qalmayıb, həm də mifoloji dünya modelinin funksional hərəkət strukturunun əsasında durur. Belə ki, "yalanlılıq" xaosun təkcə strukturunun kosmoloji mahiyyətini yox, eyni za-

manda xaos dünyasındaki hərəkətin mahiyyətini də ifadə edir. Başqa sözlə, xaos məkan strukturu baxımından kosmosa tərs proyeksiyada dayanan "yalançı" məkandan təşkil olunduğu kimi, buradaki hərəkət də kosmosa tərs proyeksiyada dayanan "yalanlılıq" davranışı vahidlərindən təşkil olunur. O cümlədən xaosun zaman strukturu da "yalançı" zaman vahidlərinin düzü-mü şəkilində qurulur. Beləliklə, oğuz dünya modelində xaosun məkan, zaman və hərəkət strukturunun aydınlaşdırılması "yalan" semanteminin aydınlatılmasından keçir.

"Yalan" və ondan düzələn "yalançı" sözü müasir Azərbaycan türkçəsində "olmayan", "uydurma" mənasındadır. "Yalan danışmaq" - olmayanı danışmaq deməkdir. Bu halda "yalan" semantemi indi gerçək olmayı, qeyri-realı, mövcud olmayı, uydurma, həqiqətdən uzaq olanı bildirir. Ancaq müasir dilimizdəki bu mənalar oğuz mifindəki "yalan(cılıq)" vahidinin semantikasından uzaqda dayanır. Belə ki, oğuzların "Yalançı dünya" onlar üçün heç bir halda gerçək olmayan, qeyri-real, mövcud olmayan deyildi. Oğuzlar öz dünyalarının reallılıqlarına əmin olduqları qədər "Yalançı ünyanı" da real sayıv və qəbul edirdilər. Mifoloji düşüncədə bizim indi başa düşdüyümüz mənada uydurma, yalan yoxdur. Orada hər bir şey realdır. Oğuzlar üçün onların özlərinə məxsus kosmos dünyası nə qədər gerçək (real) idisə, onların həmin dünyasına tərs proyeksiyada (qarşı) dayanan xaos dünyası da eyni dərəcədə real idi. Başqa sözlə, "Yalançı dünyanın" sakini olan Təpəgözün reallığı Basatin reallığına bərabərdir. Onların hər ikisi oğuzlar üçün eyni dərəcədə real olan varlıqlardır. Demək, oğuz mifoloji-epik düşüncəsində "Yalançı dünya" olmayan, uydurma, qeyri-həqiqi, qeyri-gerçək dünya mənasını daşımir. "Yalan" semanteminin "Kitabi-Dədə Qorqud" eposundakı çox geniş və zəngin semantikasının öyrənilməsi göstərir ki, oğuz mifində "Yalançı dünya" adı olmayan, qeyri-real mənasında yox, kosmosa əks olan dünya mənasındadır. Başqa sözlə, oğuz epik-mifoloji düşüncəsində xaos bütün ölçü göstəriciləri üzrə oğuz kosmosuna tərs proyeksiyada

dayanır. Yəni "Yalançı dünya" "Oğuz" dünyasının əksi - tərsəsidir. Burada məkan da, zaman da, hərəkət də Oğuzda olan məkanın, zamanın və hərəkətin tərsinədir.

Qeyd edək ki, "yalan(çılıq)" semantemi "Kitabi-Dədə Qorqud" eposunda çox geniş və zəngin mənə törəmələrinə malikdir. Burada "yalan(çılıq)" semantemi ilə bağlı olan obrazlar və onların hərəkətlərinin hamısı eyni bir semantik sistemə daxil ol-maqla bir-birini təsdiq edir. Eposda "yalan(çılıq)" semantemi ilə bağlı olan obrazlar çoxdur. Onlardan bir qrupu "dəli" epiteti ilə tanınan qəhrəmanlardır: Dəli Domrul, Dəli Qarcar və b.

"Dəli" semantemi "ağillı" semanteminə tərs proyeksiyada dayanır və bu adla bağlı olan qəhrəmanların davranışlarını xaosa bağlayır. Tədqiqat göstərir ki, həmin qəhrəmanlar, doğru-dan da, bu və ya başqa şəkildə xaosla - xtonik dünya ilə əlaqəli qəhrəmanlardır.

Dəli Domrul ölümə qarşı çıxıb, Əzrayilla vuruşur. Ölüm dünyası real dünyadan əks olan dünya, başqa sözlə, xaos dünyasıdır. Boyda təsvir olunmuş çay Oğuz kosmosu ilə xaosun - "Yalançı dünyadan" arasında sərhəddir. Xaos kosmosa tərs proyeksiyada dayanır. Demək, xaosla bağlı çay bir məkan olaraq kosmosdakı çayın əksi olmalıdır. Doğrudan da, boyda Dəli Domrulun üzərində körpü tikdirdiyi çay sulu yox, quru çaydır.

Xaosla bağlılıq Dəli Domrulun hərəkətlərində ardıcıl şəkildə təzahür edir. Onun davranışları xaosun "yalançılıq" davranış prinsiplərini özündə əks etdirməklə oğuz kosmosundakı hərəkətlərə əks - tərs proyeksiyada dayanan hərəkətlərdir: Başkası, bunlar təsadüfi yox, bir mənə sırası boyunca düzülən və bir-birini təsdiq etməklə sistem yaradan hərəkət vahidləridir:

- Dəli Domrul sulu yox, quru çayın üzərində körpü sahr;
- Körpüdən keçməyənləri döyə-döyə məcbur edib onlardan pul alır;
- Oğuzda hamının adı norma kimi qəbul etdiyi ölümün əksinə gedir: bu, oğuz kosmoloji dinamika sxeminin inkarı deməkdir.

Beləliklə, Domrulun hərəkətləri onun dəlilik statusuna

uyğundur: o, normal olana əks olan anormal hərəkətlər edir. Oğuzda normal olana əks olan bütün davranışlar xaosla bağlı anormal davranışlardır. Anormalliq, möveud normalara uyğun olanın əksinə hərəkət eposdakı digər dəlilərin də hərəkətlərində özünü aydın şəkildə göstərir. Qeyd edək ki, M.Kazimoğlu "Dədə Qorqud kitabı"ndakı dəli obrazlarını tədqiq edərək onların belə bir semantik keyfiyyətin aşkarlamışdır: "... "Kitab"da dəlilik neçə-neçə obrazı əhatə edən bir xətdir və həmin xətt üzrə təsvir edilən obrazların hərəkətləri, təbii ki, bir-biri ilə yaxından səsləşir. Ayrı-ayrı obrazlarda özünü göstərən ağlaşımaz hərəkətlərin ən başlıca səbəbi başqa bir şey yox, dəliliyin, dəlislovluğun özüdür" (10, s.123).

"Dəlilik" gördüyüümüz kimi, ağillılığa əks anlamında olub, xaos dünyası ilə bağlı hərəkətlərdir. Demək, "dəli" epiteti ilə tanınan bütün qəhrəmanlar bu və ya başqa şəkildə xaosla bağlıdır. Onların "dəliliyi" xaosun "yalan(çılıq)" davranış prin-siplərini əks etdirir. Xaosla bağlı bu dəlilik, əslində, ixtiyari davranış tipi olmayıb, xüsusi statusdur. Həmin statusun aşağı-dakı semantik səviyyələri vardır:

- Eposdakı "dəli" qəhrəmanlar "keçid" statuslu qəhrəmanlardır: onlar kosmosla xaosun hüdudunda - qovşağında yerləşirlər;

- "Keçid" statusu daşıdıqları üçün ikili davranış statusuna malikdirlər: həm kosmosda - Oğuzda, həm də xaosda - Yalançı dünyada ola bilirlər;

- İkili status onlara bu dünyalardan bir-birinə keçmək - mediasiya etmək imkanı verir: "dəli" qəhrəmanlar mediativ funksiyaya malikdir.

- İkili davranış statusuna yalnız ritual məkan-zaman rejimində malik olmaq mümkündür: "dəli" qəhrəmanlar ritual rejimində olan subyektlərdir.

Beləliklə, KDQ eposundakı "dəli" obrazları bir statusdan o biri statusa keçid mərhələsində olan inisiasiya subyektləridir. Başqa sözlə, keçid mərasiminin - ölüb-dirilmə ritualının iştirakçılarıdır. Bir statusdan o birisinə keçid ölüb-dirilmədən müm-kün deyildir. Qəhrəman bir

statusda ölü, yeni statusda doğulur. Bütün bunlar yalnız inisiasiya ritualları vasıtəsi ilə baş verir. İnisiasiya mərasimi- ölüb-dirilmə ritualı kosmosla xaosun qovuşduğu məkan-zaman rejimidir. Həmin rejimdə riualın sub-yektləri ikili status daşıyır: həm normal (kosmosa məxsus), həm də anormal (xaosa məxsus) davranışlar nümayiş etdirirlər. Eposdan göründüyü kimi, ölüb-dirilmə ritualının subyektləri olan qəhrəmanların bu ikili davranış statusu "dəlilik"dir və "dəlilik" statusuna sahib olan qəhrəmanlar "dəli" epiteti ilə işa-rələnərək oğuz etnokosmik strukturunda özlərinə məxsus yerdə dururlar. Bu epitet onların oğuz kosmosundakı anormal hərəkətlərinə yol verilmiş, normalaşdırılmış xaotik davranış kimi hüquqi status verir.

Kosmosun strukturunda xaosa məxsus hərəkətlərin hüquqi, yəni yol verilmiş, normalaşdırılmış statusu ritual vasıtəsi ilə gerçəkləşir. Başqa sözlə, xaos kosmosda ritual vasıtəsi ilə mövcud ola bilir və bu, mifoloji düşüncənin qanuna uyğunluğudur. C. Bəydili yazır ki, "mifologiyaya görə, Kosmos Xaosdan törəyir... Kosmosun xaosdan meydana gəlməsi mərasimdə canlandırılır" (1, s.201).

KDQ eposunda xaosun kosmosla bağlılığı, başqa sözlə xaos-kosmos keçidinin iki üsulu vardır:

1. Xaosdan kosmosa (və əksinə) yol verilmiş, normalaşdırılmış kecid.

Bu, yalnız ritual vasıtəsi ilə baş verir. Eposdakı dəli qəhrə-manların davranışları tayfadaşları tərəfindən inkar olunmur. Bu anormal hərəkətlər ona görə normal qarşılanır ki, onlar oğuz cə-miyətinin etnokosmik strukturunda mühüm rol oynayan, Oğuz elinin sosial-kosmik vahid kimi funksionallığının əsasında duran kecid (inisiasiya) ritulları ilə bağlı hərəkətlər, başqa sözlə, ritualın ikili (kosmos-xaos) statusu nəzərdə tutan davranış normalarıdır.

2. Xaosdan kosmosa müdaxilə - təcavüz.

Bu, xtonik qüvvələrin kosmosun həyatına təcavüzü nəticə-sində baş verən hərəkətlərdir. Həmin hərəkətlər kosmosun mövcudluğuna real təhlükə olduğu üçün oğuzlar

ona qarşı amansız mübarizə aparıb kosmosun təhlükəsizliyini təmin edirlər. Eposda Təpəgözün Oğuz elinə yaratdığı təhlükə xaosun kosmosa təcavüzünün birbaşa təzahürüdür. Kafirlərin Oğuya hücumları xaotik təcavüzün epik paradiqmasıdır.

Xaosun "yalan(cılıq)" davranış tipi və onun ritualla bağlılığı "Bamsı Beyrək" boyunda sistem təşkil edir. Yalan semantemi həmin boyda paradiqmalar cərgəsi yaratmışdır. Biz bu paradiq-malar cərgəsi ilə bağlı tədqiqatlar aparmışq (8; 9). Aldığımız nəticələrə görə:

- Yalançı oğlu Yalancıq obrazı birbaşa "yalan(cılıq)" semanteminin təcəssümüdür;

- Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyin ölməsi haqqında yalan da-nışır;

- Oğuzda Beyrəyi ölmüş bilsələr də, əslində, o ölməmişdir və bu baxımdan, onun ölümü yalançı ölüm idi;

- Yalançı oğlu Yalancıq Beyrəyin əvəzində Banuçiçəyin nişanlısı rolunu oynamaya başlayır. Lakin bu "yalançı" nişanlılıqdır. Çünkü ritualın funksional struktur sxeminə görə, Beyrək qayıdış gələcək;

- Beyrək yalandan and içib kafir qızını almağı vəd edir;

- Əsirlikdən qayıdanda bacıları onu tanısalar da, o, Beyrək olmaması haqqında onlara yalan deyir;

- Beyrək Yalançı oğlu Yalancıqla Banuçiçəyin toyunda yalançı adla - Dəli Ozan adı ilə iştirak edir;

- Yalançı oğlu Yalancıqla Banuçiçəyin toyu da, əslində, "yalançı" toydur: ritual sxeminə görə, Beyrək qayıtmalı və həqiqi toy baş verməlidir;

- "Yalançılıq" davranış prinsiplərini nəzərdə tutan toy mərasimində Beyrəyin "yalançı" əvəzedicisi (Yalançı oğlu Yalancıq) olduğu kimi, Banuçiçəyin də belə bir "yalançı" əvəzedicisi var - "qırx oynaşlı Boğazca Fatma";

- Beyrək Banuçiçəyin Yalançı oğlu Yalancıqla toyundaki müsabiqədə qələbə çalır. Qazan ondan qalib kimi nə istədiyini soruşur. Beyrək "dəli ozan" kimi normadan kənar hərəkətlər etməyə icazə istəyir və buna nail olur: toy qazanlarını çevirir, yeməkləri dağıdır, ona-buna sataşır, söyür, gələn-gedəni döyür: ədəbsizlik - əxlaqsızlıq edir

("dəlilik" semanteminin anormal davranışının nəzərdə tutan başqa təzahür səviyyəsi). Onun bu hərəkətləri anormallıq kimi qəbul olunmur. Çünkü bu anormal hərəkətlər toy müddəti (40 gün) üçün nəzərdə tutulmuşdu. Başqa sözlə, normalaşdırılmış antistruktur idi.

Beyrək ritual-mifoloji kontekstdə şərti - yalançı ölümü ilə xaosa - yalançı dünyaya daxil olur. Bu, mərasimi ölüm dünyasıdır və "Yalançı dünya" olduğu üçün burada davranış prinsipləri yalana soykənir. Beyrək də buna uyğun olaraq nə qədər ki ölü - yalançı (dəli) Beyrək statusundan çıxıb, əvvəlki diri - doğruyu Beyrək statusuna qayıtmamışdır, o, yalnız "yalanlılıq" semanteminin gerçəkləşdiricisi kimi çıxış etməlidir. Oğuz ritual-mifoloji dünya modelinə uyğun olaraq oğuzlarda yalanın rituallaşdırılmış ömrü vardı. "Dədə Qorqud kitabı" oğuzları üçün bu ömrə 40 gün idi (toy ritualının müddəti). Həmin "ömrə" müddəti başa çatandan sonra Beyrək qayıdır gəlməli, başqa sözlə, ölü (dəli ozan) Beyrək statusun-dan çıxıb, diri Beyrək statusuna qayıtmalı idi. O, toyda oğurlanır. Toy - mərasimdir, ritual vahididir. Bu baxımdan, toy-dakı oğurluq - mərasimi oğurluq, yəni "yalançı" oğurluqdur. Həmin oğurluqla o, ölmüş "elan edilir". Bu halda yalançı oğurluq və yalançı ölüm bir paradigmə sütununu təşkil edir. Onun oğurlanması (ölümü) şərti ritual hadisəsi olduğu kimi, qayıdışı da - dirilməsi ritualla mümkün idi. Beyrək toyda oğurlandığı kimi, toyda da qayıdır gəlir: o, ritualda olur və ritualda dirilir (Beyrəyin ölübdürilməsi ilə bağlı geniş bilgi üçün bax: 7, s. 55-126). Onun gəlişi ilə yalanın üstü açılır: ya-lanın mərasimi ömrü başa çatır və yalan antistrukturunun təcəssümü olan Yalançı oğlu Yalancığın ölümü ilə yalanın ömrü başa çatır.

Beləliklə, oğuz mifoloji dünya modelinin kosmos-xaos ikili strukturu və onlar arasındaki münasibətlər oğuz eposunda çox geniş və zəngin məna törəmələri yaratmışdır. Oğuz eposunu dərinindən öyrənməklə oğuz mifinin kosmoloji strukturunu, o cümlədən xaosun struktur semantikasını öyrənmək müüm-kündür. Bu baxımdan, mifoloji dünya modelinin bərpası təkcə Oğuznamə eposunu yox, milli

eposun bütöv mətn fondunu təhlilə cəlb etməyi zərurətə çevirir.

ƏDƏBİYYAT

1. C. Bəydili. Türk mifoloji sözlüyü. B., "Elm", 2003
2. F. Bayat. Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz Kağan" dastanı. B., "Sabah", 1993
3. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçilər: F. Zeynalov və S. Əlizadə. B., "Yazıcı", 1988
4. Ə. Ə. Ə. Ə. apt"lyd. Jñiga "er" Deda j"rkuza. 3., 1999
5. M. Seyidov. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B., "Yazıcı", 1989
6. S. Rzasoy. Oğuz kosmoqoniyasında gözdən doğulma mifologem - "Ekologiya, fəlsəfə, mədəniyyət" elmi məqalələr məcmuəsi, 37-ci buraxılış. B., 2004, s. 21-25
7. S. Rzasoy. Oğuz mifinin paradigmaları. B., "Səda", 2004
8. S. Rzasoy. Oğuz mif invariantının paremioloji paradigmaları - "Ekologiya, fəlsəfə, mədəniyyət" elmi məqalələr məcmuəsi, 38-ci buraxılış, B., "Elm və Təhsil" Nəşriyyatı, 2004, s. 86-89
9. S. Rzasoy. Oğuz mifi və Ata sözləri. "Dədə Qorqud" jur., 2005, N: 1, s. 66-71
10. M. Kazimoğlu. Güllüşün arxaik kökləri. B., "Elm", 2005

Səadət ŞIXIYEVA,
**DƏLİ DOMRUL BOYUNDAKI BİR MOTİVİN
ANALOQLARI**

Tarixi-bədii dəyəri yüzillər keçdikcə daha da artan ölümsüz türk abidəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”da dini təsəvvürlərin ifadəsi zaman-zaman diqqət mərkəzinə çəkilmiş, mübahisə obyektiñə çevrilmişdir. Onun bədii strukturunu təşkil edən boylardan birində (“Duxa Qoca oğlu Dəli Domrul boyımı bəyan edir”) əsas qəhrəmanın baş mələk Əzrayla qarşı çıxmazı motivi çoxlu sual doğurur. İslami təfəkkürə yad bu təsəvvürün analoqları, qaynağı və izahını isə daha qədim dini görüşlərdə tapdıq.

İnsanın ölüm qarşısındaki qorxusu onun təxəyyülündə xilas yolunun müxtəlif səhnələrini canlandırmışdır. İnsanların axırət dünyasına, bu dünyanın o tayında başqa aləm, daha doğrusu, aləmlərin mövcudluğuna inamı, ölümdən sonrakı həyatın varlığı, “doğum-ölüm” binarlığı və s. barədə təsəvvürlərinin tarixi bəşər tarixinin ən qədim dövrlərinə gedib çıxır. Lakin o biri aləmin varlığına və başqa şəkildə olsa da, mövcudiyyətini davam etdirməyə inam insanların qəlbindən, görünür, ölüm qorxusunu tamamilə çıxara bilməmişdir. Bu isə ölüb-dirilmə, haqq tərəfindən ölümün astanasından qaytarılma, ölümün icraçısı (yaxud icraçıları) ilə bu dünya və yaxud o biri aləmdə döyüslər barədə rəvayətləri yaratmışdır. Fövqələqvvə sahibi xilaskarlar – allahlar və ilahələr (Enki, Izida və s.), şaman, peygəmbər, vəli və qəhrəmanlar vasitəsi ilə ölümdən xilas olmanın yolları və s. barədə rəvayətlər müxtəlif xalqlar və dini görüşlərdə müşahidə edilir. Bu kimi təsəvvürlərin yaranışının tarixi və zamanını müəyyənləşdirmək isə mümkünüsüzdür. Bu görüşlərin yazıya alındığı ən qədim abidələrdən olan “Bilqamış”da həyat və ölüm barədə ümidsizlik dolu aşağıdakı mühəhizələr yer alır:

Tanrılar xəlq eləyib insəni yaradanda

Ölümü insan üçün buyurmuşdular onlar.

Həyati saxlamışlar özlərinin əlində... (7, 77)

Qədər, ölüm saatı, şumer dastanına görə, əvvəlcədən

müəyyənləşdirilməmişdir. İnsanlar sadəcə ölümlüdürlər. Nə qədər yaşamaq onların həyat yolundan asılıdır:

*Talelər yaradani məgər sorğu-suala tuturmu taleləri?
Onlar təyin eləmiş ölümü və həyatı,
Ölüm saatinə söyləməmişlər qəti,*

Bələcə buyurmuşlar: “Qoy, yaşıyan yaşasın!” (7, 85)

İnsanın ölümdən qorxması və ondan xilas vasitələrinin axtarışı şumer dastanı “Bilqamış”dan (akkad variantı: “Qılqamış”) başlayaraq, səmavi kitablar (Tövrat...), epos (“Kitabi-Dədə Qorqud”, “Ural Batır”) və epik dastanlarda (“İskəndərnamə” (Nizami) yer alan dini rəvayətlərdə öz ifadəsini tapmışdır. Bu olduqca geniş əhatəli mövzuda biz yalnız bir cəhətə – “Kitabi-Dədə Qorqud”un Dəli Domrul boyunun əsas süjet xətti və motivləri ilə səsləşmələrə diqqət yetirəcəyik. Bu boyun əsas süjet xəttini Dəli Domrulun Əzrayilla vuruşması və ölümə qalib gəlmək istəyi təşkil edir. Bu gün təsəvvürümüzdə cahil və dəliqanlı bir gənc kimi canlanan Dəli Domrul obrazının əslində prototipləri ilə əlaqəsi qismən itirildiyi, arxetip güclü dəyişikliyə məruz qaldığı üçün belə bir nəticəyə gətirib çıxarmışdır. Boyun qəhrəmanı Dəli Domrul ölüm və onun nəticələri ilə üzləşəndə Bilqamış kimi qəlbində birinci baş qaldıran duygu ölümün mənbəyini axtarmaq və ona qarşı çıxmaq olur. Özünün ölüm mələyindən güclü olduğunu sübut etmək istəyən Dəli Domrul Əzrayilla hərbə-zorba edir, lakin ona məglub olur... Məlum və məşhur süjetin oxşarına (analoquna) Tövratda da rast gəlirik. Yaqub peygəmbər ona insan qiyafləsində görünən, lakin tanımadığı Allahla güləşir (bax: 33 (Təkvin, 32, 24-32)).

Tədqiqatçılara görə, Yaqubun Allahla döyüşməsi və yeni ad (“İsrail”) alması Şərq ənənəsində (məsələn, şamanlıqda) gecə seyretmə sxemini uyğun gəlir (23, 226).

Dəyişə-dəyişə gələn bu süjet xətlərində insan-qəhrəman və fövqəltəbii qüvvələrin döyüşü, ünsiyyəti, ölüm və ölümsüzlük və s. kimi məsələlər müstərəkdir. Bilqamış və Dəli Domrul haqqındaki rəvayətlərin əsas ideya istiqaməti qaynağının o biri aləmdə olduğuna inanılan ölümə qarşı mübarizədir. Həmin döyüslərdə insanın “mükafat”ı

həyatıdır. Bu qeyri-bərabər döyüşdə bəzən insanın qalib gəlməsi onu adı – bəşəri varlığının fövqünə yüksəldir, qaynağı yenə də o biri aləmdən olan fövqətəbiilik verir: Tövratda Yaqubun Allah ilə savaşında – güləşində olduğu kimi. Qalib gələn Yaquba Allah xeyir-dua və yeni “İsrail” (“Allahla döyüşən”, yaxud “Allahla döyüşür”) adı verir (Elə “Dədə Qorqud”da olduğu kimi, şücaətə görə yeni ad müəyyənləşdirilir). Göründüyü kimi, təhkiyəçi Yaquba fövqəltəbiii təbiət verir: o, Allahla döyüşə, həm də bərabər səviyyədə döyüşə və faktiki olaraq, ona qalib gələ bilir (43, 116).

Yaqubun Allahla güləşməsi və aldığı yeni ad Misir rəvayətlərini yada salır. Tədqiqatlarda Misir mənbələrində İakovel və İosif adlı yerlərin olmasından söz açılır (Fələstinin təqribən ortalarında, e.ə. II minilliyyin II yarısında). Birinci ad “Allah qorusun!”, ikincisi isə “Allah çoxaltsın!” deməkdir. Tədqiqatçıların ehtimalına görə, bu yerlər onların ilahi hakimləri və hamilərinin adları ilə adlandırılmışdır. Həmin rəvayətin nəqlindən belə bir nəticə hasil olur ki, Yaqubun Allahla döyüşməsi barədəki təhkiyənin ilkin şəklində İakovel allaha bütərəst panteonundakı baş allah Elem arasındaki döyüşdən bəhs edilmişdir. Buna görə də, Tövratın mətnində El allah iştirak edir, Yaxve yox... Tədricən bu personaj özünün ilahi surətini itirir, Allah (El) ilə Yaxve eyniləşdirilir (43, 117).

Tövratda Yaxvenin özü də ölümə qalib gələn (İsaia, 25, 8) Allah kimi vəsf olunur. Tövrat rəvayətlərinin ayrıca toplusu olan “Aqada”da Musa peyğəmbər qardaşı Haruna “ölüm mələyini dayandıran” sıfətilə müraciət edir (1, 133). Analoji mülahizələr, az sonra da görəcəyimiz kimi, çoxluq təşkil etsə də, bu süjetlər içərisində Dəli Domrul boyuna ən yaxın olanı, onun prototipi adlandırılara biləcək rəvayət Musa peyğəmbərlə bağlı yəhudü mətnlərində söylənilənlərdir.

Musa peyğəmbərin ölüm səhnəsinin təsviri və onun ölüm mələyinə təslim olmaması Dəli Domrul boyundakı məşhur motivi yada salır. Həmin rəvayətin qısa məzmunu belədir: “Ölüm anı yaxınlaşanda onun canını almağa gələn Samaeli Musa üzərində ismi-əzəm (Şem Qamforoş) yazılmış əsası ilə

qovdu. İsmi-əzəmlə silahlanmış Musa ona gəlib çatdı, iki qası arasındaki nurdan qoparıb ölüm knyazı Samaeli kor etdi” (1, 158).

Bəzi rəvayətlərə görə, Musaya allahın müqəddəs adlarını öyrədən Saqsaqelin elə özü də Musanın canını almışdır (2).

Musa peyğəmbərin ölüm mələyinə müqaviməti barədəki yəhudü rəvayəti sonradan bir sıra dəyişikliklərlə islamda yol tapmışdır. İslam mühəddisləri Musanın ölüm mələyinin gözlərini çıxarması barədə hədis də nəql edirlər (Musa peyğəmbərin Əzrayla güclü müqaviməti barədə bax: 3, 350; 20, 26). Bu hədisin səhih (doğru) olub-olmaması isə mübahisə və müzakirələrin obyekti olmuşdur (bu barədə bax: 20, 26-28). Rəvayətin islami mühitdə, taransformasiya və çeşidli yozumlara uğramış şəkildə olsa da, məlum olması Dəli Domrul boyuna onun haradan yol tapa bilməsini aydınlaşdırır. İslami təvəkkül, Allahın iradəsi, qədər, alın yazısı və s. kimi anlayışlara zidd olan bu motivin zahiri islami şəkli (ölüm mələyi Əzrayın varlığı) ilə qeyri-islami təsəvvürün – Əzrayla müqavimət anlayışının ziddiyət təşkil etməsini görürük.

Türkmən şairi Səidi həmin rəvayəti nəzərdə tutaraq yazır:

*Musa qurtulmadı ölümdən qaçıb,
Qara yer qoynuna saldı da getdi.* (34, 26)

Bu rəvayətlərdə tərəflərdən birinin daima dəyişmədə olduğunu görürük. Misir mətnlərində yuruşanların hər ikisi allahlar panteonuna mənsub olduğu halda, Tövratda bunlardan biri, həm də ki qalib tərəfin bəşəriləşdirilməsini (Yaqub və Musa, peyğəmbər olsalar da, insandırlar) müşahidə edirik. Eposda isə ölümə və onun daşıyıcısı fövqəltəbiii qüvvəyə qarşı çıxan Dəli Domrul şəcaətli bir qəhrəmandır.

Musa peyğəmbərlə bağlı yəhudü rəvayətdəki Samaelin islami hədisdə niyə ölüm mələyinə, Dəli Domrul boyunda isə Əzrayla çevriləməsi səbəbsiz deyildir: Samael və Azazel (Azael (Asael)) yəhudü ənənəsində əlaqələndirilir. İslami-irfanı ədəbiyyatda Azazelin Əzazil şəklində İblisin

adlarından biri kimi işlənməsinə də rast gəlirik. Örnək olaraq, Mövlana və Nəsiminin yaradıcılığında Əzazilin şeytanın qədim adlarından biri kimi yer almاسını qeyd edə bilərik. ("Əzazil" qədim yəhudü dilində "Allahın əzizi" deməkdir (19, 215)).

Dini fikir tarixi boyunca, adətən, müsbət obrazların mənfiyə çevrilməsini müşahidə edirik. Bu barədə çeşidli mülahizələr mövcuddur. S.Süleymanovanın müşahidəsinə görə, təkallahlıqdan əvvəl sitayış olunan tanrıların adları sonradan şər qüvvələrin adlarına çevrilmişdir. Belə ki, Babil allahı Vaal Zevul Veelzevula (İblis), xet allahı Estan (İstanus) adı isə Satan (İblis) şəklini alaraq, mənə dəyişikliyinə uğramışdır (bax: 28, 14). Əzazil – Əzrayıl adlarında belə bir əvəzlənmənin eks qaydada baş verdiyini müşahidə edirik: yəhudü dini ədəbiyyatındaki şeytanın adı islamda baş mələklərdən birinin adına çevrilmiş, funksiya isə qorunub saxlanılmışdır.

Yəhudü ənənəsinə görə, ruhunu almaq üçün gələn ölüm mələyini rədd edən Musa peyğəmbərin canı Tanrı tərəfindən alınmışdır (3, 350; 13).

(Bu yəhudü rəvayətində əslində Tövratin dini məntiqi tamamilə izlənilmiş olur: peyğəmbərliyi dövründə Allahla mələyin (yaxud mələklərin) vasitəciliyi olmadan əlaqə saxlayan Musa peyğəmbər canını da ölüm mələyinə deyil, Allaha təslim edir...)

Maraqlıdır ki, canalma vəzifəsinin Quranda Allaha nisbət edilməsinə ("əz-Zümər", 42) də rast gəlinir (bu barədə bax: 3, 351).

Başqa bir yəhudü rəvayətinə görə, sərəncam almış olan şeytan Musa peyğəmbərin canını almağa gəlir və peyğəmbər onu qovur. Onda Allahın özü zühr edərək, Musa peyğəmbəri ölümə hazırlayır. Xalqı ilə vidalaşan peyğəmbər ilahi öpüşdən sonra həyatdan ayrılır (9, 184-185; 13).

(Kabalaya görə, seçilmişlər (qatı möminlər) Şər Ruhun gücü ilə deyil, ilahi öpüş ilə həyatdan ayrırlırlar (22)).

Bu rəvayətin variantlarından birində Samaelin, digərində isə şeytanın Musa peyğəmbərin canını almaq

istəməsi Talmud və kabalistlərin əsərlərindən gələn ənənədir: bu əsərlərdə (şeytan) bəzən Samael də adlandırılır (bax: 26).

Musa peyğəmbərlə bağlı yəhudü rəvayətlərində müşahidə etdiyimiz ölümün icraçısının qovulma motivində şərə etirazın gizli ifadəsi vardır. Zənnimizcə, Musa peyğəmbərlə bağlı bu motiv qaynağını daha qədim bir rəvayətdən alır. Musa peyğəmbərin ölümün icraçısı şeytanı qovması qədim Misir rəvayətləri ("Ölülərin kitabı") ilə səsləşir. Talmud və bir sıra kabbalistlərin əsərlərində bəzən Satan (şeytan) da adlandırılan Samaelin xüsusi bir mələk olması barədə yəhudü ədəbiyyatında mülahizələr vardır (bax: 2; 26).

Bəzi mülahizələrə görə, Veelzebul (Veelzebub, Veelzevul), Asmodey, Lüçifer, Satan(a), Samael, Lilit, - o qovulmuş mələyin adalarındandır.

"Aqada"da həmin mələk artıq kabalistik ənənə əsasında Samael kimi adlandırılır. Daha sonralar islami mühitdə həmin icraçı sadəcə ölüm mələyi kimi yad olunur. Nəhayət, Dəli Domrul boyunda o, Əzrayıl – artıq müsəlmanın ölüm mələyi kimi tanıdığı bu baş mələyi adı ilə verilir.

Bəzi ilahiyyatçı alımlərə görə, müsəlmanlar ölüm mələyi anlayışını yəhudilərdən əzx etmişlər. Onların fikrincə, yəhudilərin ölüm mələyi Samael (Sammael) ilə müsəlmanların Əzrayılı arasında da yaxınlıq vardır. Hər iki dini dünyagörüşünün isə bu anlayışı zərdüştilikdən əzx etməsi bildirilir (bax: 35).

Yəhudü rəvayətlərindən biri (bu barədə bax: 13) müəyyən dəyişikliklərlə müsəlman dini ədəbiyyatına da yol tapmışdır: Musa peyğəmbər qəbrinin qazılmasında dörd mələklə (Cəbrayıl, Mikayıł, Rafael və Əzrayıl) yanaşı özü də iştirak edir və qəbrinin kifayət qədər böyük olduğunu yoxlamaq üçün ora uzananda ölüm mələyi gəlir və ona cənnətdən gətirdiyi almani verir. Almani qoxulayandan sonra Musa peyğəmbərin ruhu uçaraq, göylərə gedir (9, 188).

Maraqlıdır ki, bu islami rəvayətdə yəhudü rəvayətlərindən təsirlənmə güclü olsa da, Quranın, ilkin

islamin aşkar təsirini də görməkdəyik. Belə ki, Əzrayılın adı ölüm mələyi kimi çəkilmir, o digər üçü ilə birlikdə eyni funksiyani yerinə yetirir. Ölüm mələyi isə ayrıca gəlir və onun adı qeyd olunmur. Bu cəhət rəvayətin Dəli Domrul boyunun yazıya alınmasından əvvəlki, lakin islamın yaranmasından sonrakı dövrə aid olduğunu göstərir. Belə ki, Dəli Domrul boyundan fərqli olaraq, bu rəvayətdə Əzrayılın konkret ölüm mələyi funksiyası yoxdur.

Midraşda Davudla bağlı oxşar rəvayətin nəqlinə də rast gəlinir. Qoliafa qalib gələn cəsur Davuda ölüm mələyi yaxın gəlməyə qorxur. O, Davudun canını almaq üçün hiyləyə əl atır: ölümdən qorunmaq üçün Tövratı oxuyan Davudun diqqətini yayındırmaq üçün o, ağacların budağını qırmağa başlayır və peyğəmbər başını kitabdan qaldırır. Beləliklə də, ölüm mələyi onun canını alır (bu barədə bax: 8).

Süleyman peyğəmbərin vəfati ilə bağlı rəvayətdə də onun ölüm mələyinə can vermək istəməməsi süjet xəttinin əsasını təşkil edir: öz büllür sarayında duraraq təbiəti seyr etdiyi zaman o, birdən yad bir cavanı görür. Qorxunc və təsireddi bir işıqlı dairəcik içində gələn həmin cavan Süleymana ölüm mələyi olduğunu deyir. Süleyman peyğəmbər işlərini nizama salmaq üçün möhlöt istəyir, lakin ölüm mələyi onun xahişini qəbul etmir... (27, 138)

“İbrahimin vəsiyyəti” adlı dini kitabda İbrahim peyğəmbərin ölümü barədə əfsanə də yer alır. Həmin əfsanəyə görə, son saatı yaxınlaşanda Allah mələklərdən olan Mikayıl (Mixail) İbrahimin yanına göndərir ki, onu ölüm üçün hazırlasın. Adı səyyah qiyafəsində İbrahimin qarşısında yerə enən Mikayıl peyğəmbər özünə xas qonaqpərvərliklə qarşılıyır, evinə dəvət edir. Ağacların dilini bilən peyğəmbər böyük bir yulğun ağacının bədbəxtlikdən xəbərdar edən nəgmə oxuduğunu eşidir. Evə gəlib o mələyin ayağını yuyanda onun gözləri yaşarır və İshaqa axırıcı dəfə dəstəmaz etdiyini deyir. İshaqla bərabər Mikayıl da ağlayır. Mikayıl Allahın yanına qayıdaraq, tapşırığa əməl edə bilmədiyini bildirir. Çünkü o, İbrahimə ölümünün yaxınlaşdığını deyə bilməmişdi. Onda Allah özü İshaqın yuxusuna girərək, atasının ölümünün yaxınlaşdığını

ona xəbər verir. Belə ki, patriarch öz oğlundan bu barədə öyrənə bilərdi... Nəhayət, ayaqlarından onu tanıyan İbrahimə Mikayıl Allahın yanında olan mələklərdən olduğunu açır və canını ona tapşırmasını tələb edir. İbrahim imtina edir. Mikayıl Allahın yanına qayıdır. Allah ona əmr edir ki, İbrahimə Adəm övladlarının ölümə məhkum olduğunu bildirsin və İbrahimə Allahın xüsusi mərhəmət göstərib onu ölümqabağı əzablardan azad edəcəyini söyləsin. İbrahim Mikayıl vasitəsi ilə Allahdan xahiş edir ki, ölümündən qabaq ona bir Sözlə yaradılmış bütün dünyani görmək imkanı verilsin. Onun bu xahişi qəbul olunur... (9, 260-261)

Maraqlı bir faktdır ki, yəhudilərin etiqadına görə, rədd edilmiş ilanın iki adı vardır: Samael və Mixail... (6) Musa peyğəmbər və İbrahim peyğəmbərin dalınca gələnlər də məhz bu mələklərdir. Beləliklə də, bu, həyat uğrunda insan (həm də hər insan deyil, seçilmişlər) ilə fövqələqüvvələr arasındaki mübarizə və yaxud onlara müqavimət motivinin dini ədəbiyyatda geniş yayıldığını görürük və həmin ideyanın arxetipinin, ilkin şəklinin isə daha qədimliyi şübhə doğurmur.

İndiyədək haqqında söz açdığını peyğəmbərlər və qəhrəmanların, bir qayda olaraq, ölümdən qaçması, ya da ölümə qarşı çıxması fərdidir. Bir qədər Dəli Domrul boyunda bu süjet fərdi olmaqdan çıxır. O özü üzləşdiyi üçün deyil, bir cavanın canını aldığı və insanları iztiraba dücar etdiyi üçün ölüm və mələyin qarşı çıxır. “Ural Batır”da bu cəhətin daha inkişaf etdirilmiş şəkli ilə rastlaşıraq. Əsərin qəhrəmanı, bir sıra mifik, epik və dini əsərlərin qəhrəmanlarından fərqli olaraq, özü üçün deyil, bütövlükdə bəşər övladı üçün ölümsüzlük verən həyat çeşməsini axtarır. Bir sıra cəhətləri ilə Bilqamış və Dəli Domrulu xatırladan Ural Batır ölümü canlı varlıq kimi təsəvvür edir. Əsərdə ölümün şəxsləndirilməsinin mifik ifadəsi bu baxımdan maraqlı doğurur. Atası Ural Batır deyir: “Əgər yolda Ölümə rast gəlsəniz, başını kəsib götürüb evə qayıdın” (bax: 41, 10).

Böyük dinlər, təsəvvüf, qədim fəlsəfi görüşlər və s.-də

ölümsüzlük ruha aiddir. Lakin bizim bəhs etdiyimiz rəvayətlərdə cismani varlığın ölümüslüyü ideyası, bunun vasitə və yolları barədə düşüncələr ifadəsini tapmışdır.

Bu eyniməqsədli, yaxın məzmunlu rəvayətlər içərisində arxetip və törəmələri – paradiqmları araşdırarkən iki mümkün ideya istiqamətini müəyyənləşdirirdik. Şumer rəvayətləri – Tövrat – yəhudi dini rəvayətləri – islami-dini rəvayətlər – islami-ədəbi örnəklər. Bu fikir silsiləsi və ardıcılığında Misir mənbələri – Tövrat – islami mühit kimi ikinci xətti də bərpa etmək olar.

Ümumiyyətlə, bəşərin dini, fəlsəfi və ədəbi düşüncəsi boyunca ölümüslüyü əldə etməyin çeşidli vasitələrinə üz tutmuşdur:

1) Ölümüslük allahların sıfətidir və buna görə də, qədim insanlar allahların ölümüslüyünün səbəblərini araşmışlar. Şumer rəvayətlərində xüsusi bitki həyat (İnanna (İştar) ilə bağlı rəvayətdə), yaxud əbədiyyətin (“Bilqamış”) vasitəsidir. Hind rəvayətlərində allahların bitkidən hazırlanan xüsusi içkidən içib ölümüsləşməsi, insanların da ondan içmək və ölümüsləşmə istəyi ifadəsini tapmışdır. Yunan mifologiyasında Tantalın allahların içdiyi nektardan oğurlaması, buna görə də, cəzalandırılması bildirilir; 2) Tövrata görə, dünya (həyat) ağacı əbədiyyət ağacıdır (Adəmlə Həvvaya buna görə onun meyvəsindən yemək qadağan olunmuşdu (43, 98)); 3) Ölümdən qaçmaq üçün gəncəşmənin yolları axtarılmışdır (“Bilqamış” və “Məlik Məmməd”də olduğu kimi); 4) Dirilik çəsməsinin¹ (epik və irfani şeir ənənəsində) axtarışı və 5) ölümün vasitəcisi olan mələyə müqavimət (Musa peyğəmbər və Dəli Domrulla bağlı rəvayətlərdə olduğu kimi), yaxud şəxsləndirilmiş Ölümün axtarışı və onunla vuruş (“Ural Batır”) ölümən qaçmanın vasitələrindən sayılmışdır.

Ölüm mələyinə müqavimət motivi ideya qaynağını daha qədim Misir rəvayətlərindən – transformasiyaya, müxtəlif məqsəd, şəkil, obraz və s. dəyişikliyinə uğrasa da, özəyini qoruyaraq saxlayan mifik görüşlərdən alır. İnsanların nəinki mələyə (burada: ölüm mələyi) qarşı çıxmazı, hətta allahlara qarşı üsyənləri da qədim Misir əsatirləri,

misirlilərin olduqca qədim “Ölülərin kitabı”nda, yunan əsatirlərində, Tövrat və Quranda Musa peyğəmbərlə bağlı rəvayətdə (qızıl buzova sitayış əhvalatı) və s.-də özünü göstərməkdədir. Dəli Domrul boyunda bu çeşidli əfsanə və mifik düşüncələrdən bəzisinin şəkil dəyişdirməsini müşahidə edirik: bu da onun ölüm anlayışına və ölüm mələyinə qarşı çıxmásında ifadəsini tapır.

Bu boy islami düşüncənin hələ şüurlarda dərin kök salıbilmədiyi, ölümə qarşı çıxaraq, ruhu geri qaytarmağa inamın – şamanlığın qüvvəti olduğu bir düşüncənin ifadəsi kimi də dəyərləndirilə bilər. İnsan ölümə qarşı çıxır və ona qalib gəlir, - bu, islami alın yazısı və qədər anlayışı ilə uyuşmayan bir düşüncə tərzinin ifadəsidir. Əslində Dəli Domrulun ölümə qarşı çıxmásında biz onun şərə qarşı çıxmاسını görürük. Məğrur və özünə güvənən Dəli Domrul insanları ağlamağa və canlarını almağa qadir bir qüvvə qarşısında heyrətə düşür:

“Dəli Domrul aydır: “Mərə, yigidinizi kim öldürdü? Ayıtdılar: “Vallah, bəg yigit, Allah-təaladan buyruq oldu. Al qanadlı Əzrayıl ol yigidin canını aldı”. Dəli Domrul aydır: “Mərə, Əzrayıl dedığınız nə kişidir kim, adamin canın alur? Ya qadir Allah, birligin, varlığın haqıçün, Əzrayılı mənim gözümə göstərgil, savaşım, çəkişəyim, durişəyim, yaxşı yigidin canını qurtarayım. Bir dəxi yaxşı yigidin canını almıya”, - dedi (18, 79).

Özü qarşısında başqa bir qüdrət və qüvvənin varlığını qəbul edə bilməyən, islami Əzrayıl anlayışını dərk etməyən Dəli Domrulun davranışlarını onun cəhalətindən artıq, ölümlə mübarizə aparan və bəzən də ona qalib gələn şamanlıq görüşləri kontestində izah etmək daha doğru olardı.

İstər şamanlıqda, istər Misir, istərsə də yunan əsatirlərində ölüm qaranlıq dönyanın və şər qüvvələrinin insanların üzərində hakimiyyətinin və qələbəsinin ifadəsi kimi dərk edilir.

Ölümün mənbəyi, nəqlediciləri və icraçıları da qədim dinlər və təkallahlı dinlərdə fərqlidir. Qədim misirlilərin ölümü şeytana, qaranlıq aləmə aid bir qüvvə kimi təsəvvür

etməsi “Ölülərin kitabı” adlandırılan əsərdən məlum olur. Ölüm aktının icrasında şeytanın qoşunları ilanlar, əqrəblər və əjdəhalardır və misirlilərə görə, ölümü qaranlıq dünyadan nəql edənlər bu şər qüvvələrdir. Bu qədim kitabda dönə-dönə allahların həyat uğrunda həmin şər qüvvələr ilə döyüşü təsvir olunur (bax: 36, 71, 64 və s.).

Mifik-dini anlamda şərin timsalı olan ilanın ölüm daşıyıcısı olması onun real həyatı qüvvəsi ilə bağlıdır. İnsanın əbədi həyatını itirərək, ölümlü olması Tövratda da ilanla əlaqələndirilir. İlan Adəmlə Həvvani aldadaraq, onların İrəm bağından qovulmasına, özlərinin və övladlarının ölümü tanımmasına səbəb olur. Misirlilər kimi, zərdüştilər də Əhrimənə xidmət edərək, insana ziyan vuran şər qüvvələr sırasında ilanı (21, 221) qeyd edirlər. Xristianlıqda Şeytana aid edilən ad və sıfətlərdən biri də ilandır (2). Görünür, bu eyniləşdirmə Tövratda İblisin ilan şəklinə düşərək, şər əməllər törədə bilməsi ilə əlaqədar rəvayətdən qaynaqlanır. (Tədqiqat əsərlərində zərdüştilikdəki Əhrimən də şeytanla eyniləşdirilir (35)). Hətta şeytanın rəmzi sayılan 666 simvolunun açılışında onun yoldan azdırma, günah və ölüm anlayışlarını ehtiva etməsi bildirilir (bax: 4, 280). Ölüm dən qaćan Dədə Qorqudu da ölüm ilan şəklinə düşərək öldürür (30, 33-34).

Sözügedən süjetlərdə izlənilən mənə və məqsədi dərindən təhlil etdikdə görürük ki, bu rəvayətlərdə həyatın allahlardan, ələmun isə şeytandan olduğu ideyası ifadəsinə tapmışdır. Elə Musa peyğəmbərin ölüm anında onun dəlinə şeytanın gəlməsində bu görüşlərin izlərini müşahidə edirik.

Yunan mifologyasında da, şumer dastanı “Bilqamış”da olduğu kimi, ölüm zamanını təyin edən, ölürlər diyarına hökm edən tanrılardır (Asporos, Thanatos, Persophone) (32, 446). Təkallahlı dinlərdə bu tanrıların yerini Allahın yardımçıları olan mələklər almışdır (32, 446). Bununla belə, ölümün icraçısı islamda müsbət plana keçirilsə də, ona ümumilikdə münasibət mənfi olaraq qalmışdır. Bu yalnız arıflar tərəfindən dərin fəlsəfi dəyərləndirmə kəsb edərək, qorunc simasını itirmiş, yeni və həqiqi həyatın astanası kimi

qiymətləndirilmişdir.

Qeyd etdiyimiz kimi, monoteist dinlərdə ölümün mənbəyi və funksiyası dəyişdirilmiş, o, Allahın insan üçün müəyyənləşdirildiyi bir anlayışa çevrilmişdir. Ölümün icraçısı isə nəinki şər qüvvə olmaqdan çıxmış, o hətta mələyə çevrilmişdir. Yəhudü rəvayətlərində Samael (Musa ilə bağlı rəvayətdə), Mikayıl (Süleyman ilə bağlı rəvayətdə) və başqa mələklər ölümün icraçısı (Samael), yaxud carçısıdır (Mikayıl). Ümumiyyətlə, yəhudü kabalında bu məsələyə münasibətdə sabitlik yoxdur. Bəzi mənbələrə görə, ölüm mələklərinin sayı ondur. (Əzrayıl bunlardan biridir). Digərlərinə görə isə, yeddi müxtəlif funksiyalı mələk vardır ki, bunlardan biri də Musanın təslim olmaq istəmədiyi ölüm mələyi Samauldur (Samael) (bax: 17, 459). Xristianlıqdakı ölüm mələyinə inam da yəhudilikdən alınmışdır (3, 350). İslamda isə ölüm aktının icraçısının mərtəbəsi daha alıdır: o, baş mələkdir (Əzrayıl). Əzrayıl isə, məlum olduğu kimi, dörd böyük mələkdən birinin adı olup, insanların canını almaq vəzifəsinə malikdir.

Təkallahlı dinlərdə, göründüyü kimi, ölümün mənbəyi haqqında təsəvvür dəyişdirilir və o, ifadə caizsə, müsbət plana keçirilir. Belə ki, Tövratda ölüm aktı “rəbbin mələyi”, (“Yaxvenin mələyi”) (II. Krallar, 19\35; I. Tarixlər, 21\15), “həlakedici” (“Çıxış”, 12\23; II. Samuel, 24\16) kimi adlandırılan bir mələk vasitəsilə həyata keçirilir. Yalnız bir yerdə “ölüm mələkləri”² ifadəsi yer alır (Süleymanın məsəlli, 14\16). Ölüm mələyinin bəzən çoxsaylılığı Quranda da yer alır (“əl-Ənfal”, 8, “ən-Nəhl”, 16). Bu əsasda sonralar Əzrayılın bu mələklərin başçısı olması təsəvvürü yaradılmışdır (bax: 3, 351).

Son monoteist dində – islamda bu ölüm mələyi mövqecə daha uca bir mərtəbəyə yiylərdir: ölüm haqqın – Allahın təqdiri, hökmü statusunu alır və onun icraçısı da, artıq qeyd olunduğu kimi, sadəcə mələk deyil, dörd baş mələkdən birinə çevrilir.

Epic əsərlərdə qəhrəmanların şərin xidmətçiləri olan əjdəha, ilan və divə qarşı çıxması da elə xeyirlə şərin, həyatla ölümün qarşıdurmasıdır. Bu, çox zaman iki varlığın

mübarizəsi olmaqdan çıxaraq, iki fərqli aləmin qarşısundurmasına, “kosmik ziddiyətlərin – işıq və qaranlıq, ...xeyir və şər qüvvələrin” (44, 79) mübarizəsinə çevrilir. Bu məzmunda olan konfliktli süjetlərin böyük əksəriyyətində bunu müşahidə etmək mümkündür.

Əslində ölüm hökmü verilmiş Dəli Domrulun Əzrayilla görüşünün özü qeyri-islami hadisə deyildir. Ölüm anında insanların Əzrayılı görməsi təsəvvürü islamiidir. Lakin Dəli Domrulun bu baş mələyə qarşı çıxmışında islami düşüncənin deyil, qeyri-islami görüşlərin – yəhudiliyin islamə müəyyən dəyişikliklərlə nəql olunan rəvayətləri və şamanlığın təsirini görürük. Bu boyun süjet xətti və ideyasına güclü təsirinə əmin olduğunu Musa peyğəmbərin ölüm mələyinə canını vermək istəməməsi rəvayətində isə daha qədim dini görüşlərin izlərini müşahidə edərək aşkarla çıxarmaq mümkündür. Dəli Domrul rəvayətini söyləyənlərin şüurunda, göründüyü kimi, hələ ölümün Allahın hökmü olması anlayışı dərin kök salmamışdır. Musa peyğəmbər haqqındaki islami rəvayətdə ümumiyyətlə belə bir anlayış şamanlıqla (kahinliklə) çəpaz şəkildədir: ölüm mələyini Allah göndərir (I), Musa ölüm mələyini qovur (II). Rəvayətçi bununla Musa peyğəmbərin Allahın hökmünə – təqdirə qarşı çıxmışını heç təsəvvürünə də gətirmir.

Qeyd olunmalıdır ki, Tövratda olduğu kimi, Quran və səhih hədislərdə də ölüm mələyi konkret bir ad ilə yad olunmur. Quranda onun adı “mələkül-mövt” (ölüm mələyi) şəklində verilmişdir (Səcdə, 32/11, Ənam, 6/61, Əraf, 7/37) (bu barədə bax: 3, 350; 32, 446).

Yəhudi ravvinlərinin əsərlərində, artıq qeyd etdiyimiz kimi, ondan artıq ölüm mələyinin adı verilir ki, bunlardan biri də Əzrayıldır (3, 350). İslama isə ölüm mələyinin adla verilməsinə Quran təfsirçilərinin əsərlərindən etibarən rast gəlinir (3, 350-351; 32, 446). Bu cəhət isə Dəli Domrul boyunun X əsrənə sonra qələmə alınması təsəvvürünü möhkəmləndirən dəllillərdəndir. Boyun məzmunundan da göründüyü kimi, ölüm mələyi burada Əzrayıl olaraq yad olunur.

Firudin Gülərə görə, Dəli Domrulun Əzrayılı görərkən aldığı vəziyyət (“*görər gözü görməz oldu, tutar əlləri tutmadı*” (18, 79)) təsəvvüfi vilayət anlayışına uyğundur. Müəllifə görə, Dəli Domrul Əzrayılı ekstaz, qamlıq vəziyyətində görmüşdür (38). Halbuki bu, qorxu hissi keçirən insanın adı psixoloji halıdır və şamanlıq halı ilə heç bir müstərəkliyə malik deyildir.

Bundan başqa, iki aləm arasında qalma və belə bir ekstaz halını yaşama islami vəlilərdən artıq, şamanlara xas bir vəziyyətdir. Vəli ölümə qarşı çıxmır, əksinə, fiziki ölümənən əvvəl ölüm anını yaşayır və onun məqsədi haqqə qovuşmadır...

Tədqiqatçılara görə, şamanların “özündə olmama” anlamına gələn ekstaz halı ölüm həyəcanları ilə eynisəviyyəlidir. Belə bir ekstaz halında öz ruhundan, yaxud fiziki varlığından qismən ayrılan şaman ruhən eyni zamanda həm öz cismində, həm ayrı bir aləmdə yerləşir (bax: 25).

Lakin biz bunu Dəli Domrul haqqında deyə bilmirik.

Tədqiqatlarda ölü şamanın hər bir sümüyü üçün onun qohumlarından əvəz can istənilməsi bildirilir və Dəli Domrul boyu ilə paralellər aparılır (15, 222-223). Lakin Dəli Domrul boyunda əvəzə başqasının canının istənilməsi motivinin analoqlarına, az sonra görəcəyimiz kimi, qədim əsatirlərdə six-six rast gəlinir və onlarla bu boyun ikinci süjet xətti arasında təkzibəilməz paralellər vardır. Bu mənada bu motivi də sərf şamanlıq hadisəsi kimi izah etmək özünü tam doğrultmur. Dəli Domrul boyunda bizim gördüğümüz yalnız şamanığın qalıqlarıdır. Aşağıdakı parçaya bir daha nəzər salaq:

“Ya qadir Allah, birligin, varlığın haqıçün, Əzrayılı mənim gözümə göstərgil, savaşayım, çəkişəyim, durişəyim, yaxşı yigidin canını qurtarayım” (18, 79).

Boydə şamanlıq görüşlərinin sistemli ifadəsini görmək mümkün deyildir və Dəli Domrulu şamanlardan ayıran cəhətlər də vardır:

Şamanın başlıca funksiyalarından biri psixopomp – ruhların o biri aləmə müşayiətçisi olmaqdır (25). Dəli

Domrulda belə bir fövqəltəbi qüvvənin zəif, yaxud güclü şəkildə hər hansı bir təzahürü müşahidə olunmur.

Şaman ölüb-dirildikdən sonra köməkçi ruhlar üzərində hakimiyət əldə edir... (42). Dəli Domrul da ölümlə üz-üzə gəlir və yeni həyat əldə edir. Lakin bu süjetin təqdimində şamanlıqla səsləşmə axtarmaq uğurlu nəticə verə bilməz. Çünkü süjetin qəlibi, ideya və mövzusu şamanlıqdan uzaq dini rəvayətlərdə müşahidə olunur. Boyun əsas süjet xətti islamaqədərkə dini və mifoloji görüşlərdən alındığı və islami şəklə salındığı üçün şaman təsəvvür və görüşlərinin izləri müəyyən detalların təqdimində zəif şəkildə özünü biruzə verir.

Əcələ – taleyə boyun əyməmə, Allahın göndərdiyi mələyə müqavimət və Allah tərəfindən mərhəmətə nail olma kimi motivlər yəhudi dini rəvayətləri və Dəli Domrul boyunu əlaqələndirir. Lakin Dəli Domrul boyu bu peyğəmbərlərdən heç birinə nəsib olmayan xoşbəxt bir sonluqla bitir: Musa, Davud, Süleyman və İbrahim peyğəmbərlərdən fərqli olaraq, Dəli Domrula, valideynlərinin həyatı bahasına olsa da, bu dünyada yaşamaq haqqı verilir. Rəvayətin bu ikinci süjet xətti isə yunan mifologiyasındaki Admetin (Admetos) öz yerinə ölümək bir kimsəni tapmaq şərti ilə ölümdən xilas olması motivindən (bax: 32, 446) təsirlənmədir. Hər iki rəvayətdə təqdirdən qaçma qurbansız mümkün olmur. Elə burada qeyd etməliyik ki, boyda çapraz süjetdən istifadə olunmuşdur: Dəli Domrul əvvəl ölümə və Əzrayla meydana oxusa da, sonda ölümdən qaçıır. Lakin onun sevgilisi Əzrayılın qarşısından geri çəkilmir. Məhəbbət motivinin pərdələdiyi bu ikinci etiraz xəttində də üsyan vardır. Ancaq ölümə qarşı çıxmayaraq, ona təslim olmaq niyyətini izlədiyindən bu süjet xətti müzakirə obyektinə çevriləmişdir.

Dəli Domrul boyunu yunan əsatirləri ilə bağlayan daha bir cəhətə isə indiyədək diqqət yetirilməmişdir. Yunan mifologiyasında dönə-dönə allahların insanları cəsarətinə görə cəzalandırması, onları həyatdan məhrum etməsi motivinə rast gəlirik. Allahlara məxsus hər hansı bir qüdrət, onlara aid yeməklər və s.-yə sahib çıxmak istəyən hər kəs

cəzalandırılır. Yunan mifologiyasında bu, Bellerefənt (40, 544), Tantal (39, 365-366), Prometey ilə bağlı əsatirlərdə, Tövratda Adəm və Həvva haqqındaki rəvayətlər və s.-də də belədir³.

Məsələnin bu şəkildə qoyuluşunu Dəli Domrul boyunda da görürük. O da Əzrayla meydana oxuduğuna görə cəzalandırılır və həyatını itirmək təhlükəsi ilə üz-üzə qalır.

Dəli Domrul boyunda ərinin yerinə ölümə hazır olan qadının prototipinin Alkestis olması şübhə doğurmur. Yunan rəvayətinə görə, Alkestis Fer çarı Admetin arvadı idi. O, ərinin həyatını xilas etmək üçün könüllü olaraq, ölümü qəbul etməyə razı olur. Lakin o, yeraltı ölürlər aləmində çox qalmır. Bəzi rəvayətlərə görə, Persefona ona geri göndərir. Digər rəvayətlərə görə, Herakl onu Aidin, Evripidin “Alkestis”ində isə ölüm allahı Tanatosun əlindən almışdır (23, 31, 528).

Bənzər süjeti yeraltı aləmdən bəhs edən şumer əsatirlərində də görürük: yeraltı aləmin çariçasına çevrilən Ereşkiqal yanına gələn bacısı İnannanı (akkad variantı: İştir; eləcə də İnnin, Nidanna; Venera) ərinə qısqandığı üçün “ölümün baxışı”nı bacısına yönəldərək onu öldürür. İnannanın sadıq xidmətçisi onun atası Enlilə və qardaşı Nanveyə müraciət etsə də, onlar köməkdən imtina edirlər. Yalnız Enki allah işə qarışmaq qərarına gəlir. O, gildən iki qəribə eybəcər məxluq yaradır və onlar yeraltı aləmə enərək İnannanı dirildirlər. Lakin həmin məkanın sakinləri (anunnaklar) ilahənin yerinə orada kiminsə qalmağını tələb edirlər⁴. Şeytanların müşayıti ilə yerin üstünə qalxan İnannanın doğmalarından heç biri belə bir qurbana razı olmur. Qulab şəhərində o, əri çoban-allah Dumuzini (akkad variantı: Tammuz; qədim yəhudi, arami və yunanlarda: Daoros, Daonnos) öz taxtında gözəl qızlarların əhatəsində görür. Qəzəblənən İnanna ölümün baxışını ona yönəldir və onu şeytanlara verir. Dumuzinin bacısı isə qardaşının xatırın özünü qurban vermək qərarına gəlir. Lakin İnanna hökm edir: “Yarım il sən, yarım il bacın”⁵ (37).

Akkad variantında isə İştirin fərqli təqdimatına rast gəlirik: o, əri Dumuzini xilas etmək üçün yeraltı aləmə

enir... (37).

Bu sonuncu rəvayətin süjet xətti isə, göründüyü kimi, Alkestis haqqındaki yunan rəvayətinə, o isə öz növbəsində Dəli Domrul boyuna təsir etmişdir. Bu müstərək mövzulu və süjetli rəvayətlər içərisində şumer və akkad rəvayət və obrazlarının arxetip xarakterliliyi onların zaman etibarilə daha qədimliyi ilə yanaşı, bu süjetin əslİ və paradiqmalarının şumer və akkad rəvayətlərində olduqca geniş yayılması ilə də şərtlənir. Bilqamış haqqındaki şumer dastanlarından birində dostu Enkidu onun yerinə yeraltı aləmə enir... (bu barədə bax: 24, 91-93). Bitki tanrısi Geştinanna qardaşı Dumuzinin yerinə axırət dünyasına getməyə razılaşır (24, 64-65, 81). Akkad rəvayətində, artıq qeyd etdiyimiz kimi, İştirəri Dumuzinin əvəzinə axırət dünyasına getməyə razılıq verir.

Bu məsələ ilə əlaqədar S.Süleymanovanın mülahizələri də maraq doğurur. O, şəhid və xilaskar eyniyyətinə, ölüm və həyat binarlığına, ölümün həyat, hətta ölümsüzlük üçün keçid funksiyası daşımamasına dair çeşidli mifik paralelləri göstərdikdən sonra “girov qan” və ya “girov can” ideyasının qədim Şərq kosmoqoniyası ilə əlaqəli olması nəticəsinə gəlir və Dəli Domrul boyundakı motivi də həmin kontestdə izah edir (29, 345).

Burayadək deyilənlər “Dəli Domrul” boyundakı hər iki süjet xəttini gəlmə hesab edən V.M.Jirmunskinin haqlı olduğunu göstərir. Tanınmış tədqiqatçı Dəli Domrulun nəinki birinci (Əzrayilla vuruş), eləcə də ikinci (can əvəzinə can vermə) süjet xəttinin analoqunun yunan rəvayətlərində mövcudiyyətini bildirir və birinci süjet xəttinin analoqu olaraq Digenis haqqındaki yunan rəvayətini qeyd edir. Həmin rəvayətə görə, ölüm mələyi mənəm-mənəmlik edən Digenis Akritin toyuna gəlir. Vuruşda ölüm mələyi üstün gəlir. Digenis Akrit yalnız can əvəzinə can tapmaqla canını qurtara bilir (14, 198).

Bu paralel ağlabatan görünüşə də, zənnimizcə, Digenis Akrit rəvayəti və Dəli Domrul boyu arasındaki səsləşmə onların vahid mənbədən – elə yəhudi dini ənənəsindəki rəvayətlərdən qaynaqlanmasını da istisna etmir. Çünkü bu

rəvayət artıq xristianlaşmış yunanların rəvayətlərindəndir və orada Məryəm ana və müqəddəs Georgi atanın iştirakı da bu dediklərimizi təsdiq edir.

Digenis rəvayətində Dəli Domrul boyu ilə səsləşən ikinci süjet xətti də mövcuddur. Ölüm mələyi Haronla təkbətək döyüşdə məğlub olan Digenis canı əvəzinə can tapma məcburiyyətində qalır. Ata, ana və bacının imtinasına rəğmən, Digenisin sevgilisi onun əvəzinə öz canını verməyə razılıq verir... (14, 199). Dəli Domrul boyundakı oxşar ikinci süjet xəttinin daha qədim qaynağının şumer və babil-assur (akkad) rəvayətlərinin olmasını isə artıq qeyd etmişik.

Türk təriqət mürşidləri içərisində Allah ilə qovğa edənlər, onun vəzifə və səlahiyyətlərinə şamanlar kimi müdaxilə edənlər də olmuşdur. Bu özəllik Osman (Otman) baba, Sultan Varlığı və Hacı Bəktaş Vəlinin vilayətnamələrində, hətta Qaygusuz, Yunus, Abdal Musa kimi həyatı məlum haqq aşıqləri barədə nəql edilən hadisələrdə müşahidə olunur (16, 106-107). Bu arıflər – haqq aşıqləri barədə söylənilən rəvayətlər tarix etibarilə Dəli Domrul boyundan sonra yaranğından onlara bu boyun da təsirini ehtimal etmək olar.

Dəli Domrul boyunun əsas iki süjet xəttinin analoqları sırasında daha çox onun birbaşa prototipləri, dolayısı ilə ideya qaynaqları, sadəcə paralelləri və bu süjetlə müstərək qaynaqlı sayıla biləcək rəvayətlərdən söz açdıq. Lakin bu boyun əsas süjet xətləri ilə səsləşmələr Türkiyə türkləri (5, 11, 28-29), rus (5, 10), kumik (5, 12), noqay (5, 9) və s. xalqların rəvayətlərində də müşahidə olunur. Dəli Domrul boyunun əsas süjet xəttindən təsirlənmələrə çeşidli türk xalq nağıllarında da rast gəlinir (32, 446-447).

“Əbədi həyat axtarışı” motivinə isə xatırlatlığımız abidələrdən başqa, “Mahabharata”, “Maaday Qara”, “Köküdey”, “Şan qızı” dastanları, “Məlik Məmməd”, “Yetim İbrahim” nağılları və s.-də də rast gəlinir (bax: 41, 14).

İnsanın bəlkə də bütün mövcudiyyəti boyu ölümə qalib gəlmək, əbədiyyət qazanmaq istəyi öz həqiqi həllini, zənnimizcə, irfanda tapdı. Haqq aşıqləri “ölümdən qabaq olmək” (“mətə mə təmutu”) formulunu irəli sürməklə bu

üümumbəşəri sualın cavabını tapdilar. Cismani ölüm anını gözləmədən ölmək, yəni maddi aləmlə bağlı kəsmək, nəfsə (Əzrayıla deyil) qalib gələrək, cihadi-kəbirdə zəfərə nail olmaq – belə kamilləşmə yolu ilə ruhani-mənəvi həyatda ölümsüzlük əldə etmək ideyası ən qədim dövrlərdən etibarən insanın axtardığı sualların cavabıdır.

QAYNAQLAR:

1. Лгада. СказаниЩ пригЦи, изреЦениШ с ал“уда и н идрашай, Р”ст”в-на-Д”ну, 2000.
2. Лнгел. mb-soft.com/believe
3. Ahmet Saim Kılavuz. Azrāil, “Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi”, cilt 4., İstanbul, 1991.
4. з ерх”вский Ю.Р., с ар”. ДревнейшаЩисте“а си“в”л”в, н ”сква, 2004.
5. Bəhlul Abdulla. Dəli Domrul “Kitabi-Dədə Qorqud”da və qorqudşünashlıqda, Bakı, 2002.
6. Biblical studies. Русские страницы. www.biblicalstudies.ru
7. Bilqamış dastanı. Bakı, 1985.
8. Дашевский З.. Чт” пр”исх”дил” с нар”д”“ й зраилШс г”ры Синай. www.evrey.com
9. ЕврейскаЩнцикль”педиЦев”дь знаний ” еврействе и ег” культуре в пр”шл”“ и наст”Ще“, т. I, С.-мстербург.
10. й ак”в и й сав, Руви“ и й”сиф. www.bibleoteka.by.ru
11. й гу“ен й лари”н (Ллфесев). СвЩеннаЩгайна церкви, www.krotov.info
12. İslam ansiklopedisi, c.2, İstanbul, 1979.
13. Жан з л”. н ”исей. www.ntv.ru/gordon
14. Жир“унский е.е. л гузский гер”иЦкий эп”с и Тжнига ж”ркутаУ Тжнига “”ег” Деда ж”ркутаУ, н ”сква-иенинград, 1962.
15. Й”л”гу M Следы д”“усуль“анск”г” вер”ваниШ в Тжитаб-и Деде ж”ркутаУ ТМфгазын архе”л”эйасы, етн”графийасы, ф”лкл”руУ, з акы, 2005, 221-223.
16. Yusuf Ziya Yörükən. Müsülmənlərdən evvel tür dinleri. Samanizm, notlandırın və yayına hazırlayan: Turhan Yörükən, Ankara, 2005.
17. жерл”т Н.Э. Сл”варь си“в”л”в, 1994.
18. Kitabi-Dədə Qorqud, Bakı, 1988.
19. Loğothname, - Seyyid İmadəddin Nesimi. Divan, Entəsarət-e Foroğlı, 1370.
20. Məhəmməd əl-Qəzali. əs-Sunnət ən-nəbəviyyə beynə əhlil-fiqh və əhlil-hədis, Qahirə.
21. н ельгун”в м. Древний е ”ст”к, н ”сква, 1913.
22. н ид Дж. с е”с”фский сл”варь. www.tiamat.ru.
23. н иф”л”тиЦкий сл”варь, н ”сква, 1991.
24. к аыйисв т. МНи“ ШИР ҖИБИЙИТАЫ ТАРИХИ, з акы, 2004.
25. к ”рберт жлассен. н удр”сть т”лтек”в. (жарл”с жастанеда и фил”с”фиЦД”на Нуана)), www.fund-intent.ru
26. Сатан. www.yotor.com
27. Sədrəddin Bəlağı. Quran qissələri, Bakı, 1992.
28. Сулей“ан”ва С. Си“в”лиЦкие “ышление ”сн”ва развитииш “ысли Цел”веЖства, “Islam araŞdirmaları”, IX buraxılış, “Irşad”, Bakı, 1999.
29. Süleymanova S. Qorqud və Georgi (Circis) obrazlarında ölməzlik motivləri, “Ortaq türk keçmişindən ortaq türk gələcəyinə” III Uluslararası folklor konfransının materialları (14-16 noyabr 2005-ci il), Bakı, 2005, 344-352.
30. Təhmasib M. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər), Bakı, “Elm”, 1972.
31. с ”рЦин”в Е.Л. Религии “ира: ”пыт запредельн”г” психо”техника и трансперс”нальные с”ст”ИшиШpsylib.ukrweb.net
32. Türk ansiklopedisi, c.IV, İstanbul.
33. Tövrat, - Kitabi-Müqəddəs.
34. Türkmenin adlı qoşquçularından Səidinin qoşuları, Aşqabat, 1926.
35. о ильш Ст.жлэр-с исдалл. й ст”Цники исла“а. answering-islam.org.uk
36. о ”ллис Э. Л. ЕгипетскаЩнига н ыртыых, н ”сква, Смб, 2004.
37. п антал”в Л. Шу“ерские “ифы ” п”дзе“н”“ царстве. <http://mythology.webhost.ru>
38. Firudin Gilar Bek. Sahib ez-zeman - Azer oğlu Qorqud qayıdır. azeribook.com
39. Homer. Odisseya, Bakı, 1977.
40. Homer. İliada, Bakı, 1978.
41. Hüseyanova N. Qədim türk qəhrəmanlıq dastanlarının tipologiyası (“Ural Batır” əsasında), filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyasının avtoreferatı, Bakı, 1997.
42. Ша“анские инициации. jnana.ru
43. Шиф“ан й.Ш. е етхий завет и ег” “ир, н ”сква, 1987.
44. Шукур”в Ш.н . ТШах-на“еУ п ирд”уси и ранIII илюстративнаЩрадициЩи ”сква, 1983.

QEYDLƏR:

1. Əcəl suları adlandırılan çaylar (7, 78-81) barədə "Bilqamış"da verilən məlumatlar olduqca maraq doğurur. Çünkü dirilik çeşməsi ilə təzad təşkil edən bu anlayış sonralar tədricən unudulmuş, yalnız həyat suyu anlayışı qalaraq, bədii təxəyyül və fəlsəfi düşüncənin qida qaynağına çevrilmişdir. Bu cəhətlər də maraq doğurur ki, Bilqamışın axtardığı həyat və cavanhıq bitkisi suyun dibində təsvir olunur. Hətta Dədə Qorqudun ölümündən qaćaraq Sir-Dəryada su üzərində oturması araşdırma larda onun suda ölümün olmadığına inamı ilə əlaqələndirilir (5, 35).

2. Sonralar yəhudi kabalında bu mələklərin hətta sayını da konkretləşmə cəhdini müşahidə olunur. Onların sayı, artıq qeyd etdiyimiz kimi, bəzən yeddi, bəzən isə on olaraq göstərilir.

3. Məhəbbət və ölüm arasındaki mübarizə mövzusu Savitri haqqındaki hind dastanında da ("Mahabharata") əksini tapmışdır. Ərinin ölüm məqamı yetişəndə onun canını almaq üçün gələn ölüm tanrısi Yamanın qarşısına qorxmadan çıxan Savitri öz cəsarətlə çıxışına görə cəzalandırılmış. Əksinə o, Yama tərəfindən mükafatlandırılır. Ölüm tanrısi onun kor qaynatasının gözlərinə işiq verir, əlindən alınmış hakimiyətini qaytarır, Savitrinin əri Satyavananın canını almaqdan da imtina edir (24, 348).

4. Bəzi tədqiqat əsərlərində bunun axırət dünyasının qanunlarından olması bildirilir (24, 64).

5. Ölüb-dirilən tanrı Dumuzi haqqındaki bu rəvayətin bənzərinə "Mahabharata"da da rast gəlinir. Ruru adlı bir nəfər ilan sanmış nişanlısına həyatının yarısını verir.

Təyyar SALAMOĞLU

MÜASİR ROMAN STRUKTURUNDА FOLKLОР SÜJETLƏRİNİN YERİ

Süjet bədii əsərin mühüm əhəmiyyətə malik komponentlərindən biridir. Bədii əsərin strukturunda süjet müstəsna mövqeyə malikdir. Əsl yaradıcılıq nümunəsində bədii məzmun orijinal struktur doğurur. Süjet və kompozisiyada, fərdi üslub və dildə təzahür edən novatorluq estetik qayənin dərindən açılmasına xidmət edir. Beləliklə, ilk baxışda ancaq forma komponenti kimi görünən süjet (eləcə də digər kompozisiya elementləri, bədii dil və s.) məzmunun bədii ifadəsində əsas şərtlərdən birinə çevirilir.

Müasir ədəbiyyatşunaslıq elmi süjeti bədii yaradıcılığın əhəmiyyətli problemlərində biri kimi götürür və onu mövzu, müəllif mövqeyi, ideya, xarakter və kompozisiya, konflikt kimi problemlərlə qarşılıqlı əlaqə və vəhdətdə öyrənməyə üstünlük verir. Konflikt "epik və dramatik əsərlərin vacib tərəfini təşkil edir", "həyat ziddiyyətlərindən doğan konfliktlər (Hegelin terminologiyası ilə: kolliziyalar) isə süjetin zəruri funksiyasıdır" [1, 170].

Bu mülahizələr süjetin bədii yaradıcılıqdakı funksiyasının mürəkkəbliyini də üzə çıxarıır və süjet qurma üsullarının tipoloji müxtəlifliyindən xəbər verir. Müasir bədii nəşrdə, xüsusən roman janrında ciddi yeniləşmə prosesi gedir. Janrın taleyi ilə bağlı 60-cı illərdən başlanan mübahisə və müzakirələr daha çox "roman necə olmalıdır" problemini aktuallaşdırırdı və onu struktur baxımından əsashi dəyişikliyə məruz qoydu. Müasir roman bədii struktur, xüsusən kompozisiya və süjet qurma prinsiplərində əsashı təkamül yolu keçdi.

Müasir ədəbiyyatşunaslıq hər bir novator sənət nümunəsinin yeni süjet forması ilə meydana çıxmاسını qəbul etsə də, onun tipoloji xüsusiyətlərinin müəyyənləşdirməyə çalışır və bu əsasda ümumiləşdirmələr aparır. Nəticə olaraq ədəbiy-yatşunaslıqda süjetin iki tipinin süjetqurmanın əsas

qanunauy-ğunluqlarını özündə ehtiva etməsi qənaəti getdikcə möhkəmlənir.

V.Y.Xalizəv yazır: "...Süjetin iki növü meydana çıxır. Zaman əlaqəsinin qəti üstünlüyü ilə bir-birinə bağlanan hadisələr xronikal süjeti əmələ gətirir. Hadisələr arasında səbəb-nəticə əlaqəsinin üstünlüyündən yaranan süjetlər hərəkət birliliyi və yaxud konsentrik süjet adlanır" [1, 173]

Müəllif xronikal və konsentrik terminlərinin elmi ədəbiy-yatşunaslıqda hamı tərəfindən qəbul edilmiş terminlər olmadığını, haqqında söhbət gedən süjet tiplərini, misal üçün, Kojinovun mərkəzdənqəçmə və mərkəzəqəçmə terminləri ilə adlandırdığını da qeyd edir [1, 173].

Alimlərin müxtəlif terminlərdən istifadə etməsinə baxmayaraq diqqəti belə bir cəhət cəlb edir ki, süjetin tipoloji təsnifatında prinsipial fərqlər meydana çıxmır. Çünkü Kojinov da mərkəzdənqəçmə və mərkəzəqəçmə adları altında "sözü gedən süjet tiplərini" nəzərdə tutur.

Əlamətdar cəhət isə budur ki, süjetin bu iki əsas tipi romanın tipoloji təsnifatında da açar rolu oynaya bilir. Məlumdur ki, romanın tip təsnifində mərkəzdənqəçmə və mərkəzəqəçmə, hadisə və ya tale, eləcə də epik realist və psixoloji roman tipləri paralel anlayışlar kimi işlənir. Hansı terminlə adlanmasından asılı olmayaraq romanın birinci tipi (mərkəzdənqəçmə romanı) xronikal süjetqurma prinsiplərinə, ikinci tipi (mərkəzəqəçmə romanı) isə konsentrik süjet tipinə əsaslanır.

Müasir roman mərkəzdənqəçmə romanından mərkəzəqəçmə romanına doğru təkamül prosesi keçirir. Janrin süjetqurma prinsipləri də hadisələr arasında zaman ardıcılığına istinaddan çox, səbəb-nəticə əlaqələrini müyyənləşdirməyə doğru dəyişir. İndi romanda epik realist təsvirlə müqayisədə analitik təhlil üstünlük təşkil edir. Bu cəhət romanın janr təkamülündə süjetin rolunun ciddiliyinin təzahürüdür.

Azərbaycan romanı çağdaş mərhələyə təkcə zamanın aktual problemlərini bədii həqiqətə çevirməklə daxil olmur. Müasir roman problematika zənginliyi ilə seçilir. Zamanın sosial, siyasi, əxlaqi-mənəvi və fəlsəfi problemləri janrin

bədii təhlil predmeti olur. Lakin özlüyündə aydırkıdır ki, nə mövzunun aktuallığı və müasirliyi, nə onun problempatika vüsəti bədiiliyin həllədici meyarı ola bilməz. Bütün bu keyfiyyətlər spesifik forma daxilində, mükəmməl kompozisiya və süjetdə inikas predmetinə çevriləndə ədəbi prosesdə yeri olan əsər yaranır.

Çağdaş romanın həcmi kiçilir. Lakin bu "kiçilmə" bədii əsərin kompozisiya və süjet quruluşunun sadələşməsi yox, mürəkkəbləşməsi hesabına baş verir. Paralel və mürəkkəb konstruksiyaya malik süjetlər çağdaş romanın arxitektonikası üçün tamamilə səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər.

Müasir Azərbaycan romanı konsentrik süjet tipinin təbiətini yetərinə zənginləşdirməsi ilə xarakterizə oluna bilər. Bu zənginləşmə, əlbəttə, dünya romanına məxsus süjet konstruksiyaları ilə müqayisədə həmişə bədii kəşf səviyyəsində olmur. Bununla belə, 80-ci illər romanını janrin tarixində uğurlu süjet eksperimentləri ilə seçilən onillik kimi qiymətləndirmək olar. Romanın süjet quruluşundakı tipoloji fərqləri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək mümkündür:

- a) səbəb-nəticə əlaqəsi ilə bir-birinə bağlanan müxtəlif dövr hadisələrinin bir süjet və ya kompozisiya daxilindəki vəhdəti;
- b)real hadisə kimi təsvir olunub şərti-simvolik mənada dərk olunan süjetlər;
- c) real hadisələrdən ibarət süjetə paralel şərti simvolik süjetlər - süjet "üstü" süjetlər;
- c) reallıqla müxtəlif şərti təsvirlərin qarşıığından ibarət süjetlər;
- d) folklor dan gəlmə süjetlər:
 1. Müstəqil süjet xətti hüququnda;
 2. Yardımçı süjet xətti hüququnda
 3. Ədəbi təsir hüququnda.
- d) tarixi süjetlər;
 1. tarixi-sənədli süjetlər;
 2. fantaziya məhsulu və ya uydurulmuş süjetlər;
 3. bioqrafik süjetlər;

4. avtobioqrafik və ya xatırə süjeti.

e) eksperimental süjetlər.

"Çağdaş romanın süjet strukturundakı bu tipoloji müxtəlifliyi genişliyi ilə şərh etmək fikrində deyilik. Məqsədimiz romanın kompozisiya sistemində folklorдан gəlmə süjetlərin funksional məqamlarına aydınlıq gətirməkdir.

P.Toper yazır: "Roman müxtəlif şərtlər altında daim dəyişir və hər görkəmli yazıçının yaradıcılığında o başqlaşır" [2, 7]. Bu "dəyişmə" və "başqalaşma"da ehtiva olunan novatorluğun mahiyyəti tənqid və ədəbiyyatşunashığa həmişə dərhal çatdırır. Orijinal keyfiyyətlərlə ədəbi prosesə daxil olan əsər müəyyən mübahisələrə stimul verir, onun məzmun və forma xüsusiyyətləri ilə bağlı fərqli mövqelər meydana çıxır. Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanı həyatı inikas üsulunun xarakteri və janr spesifikasi baxımından ciddi polemika doğuran əsər kimi diqqəti çeker. Romanda həyatı inikas üsulunun özünə-məxsusluğu onun elmi yozumunda müəyyən problemlər yaratmış, ideya-bədii xüsusiyyətləri ilə bağlı müxtəlif baxış bucaqları ortaya çıxmışdır. Roman haqqındaki tədqiqatlarda əsərin janr tipi ilə bağlı müxtəlif versiyalar üzə çıxmışdır. Tədqiqatçıların əsərin janr tipinin müəyyənləşməsi ilə bağlı mövqelərini üç əsas istiqamət üzrə qruplaşdırmaq olar. Birinci halda, əsəri tarixi roman hesab etmişlər. İkinci halda, əsəri tarixi roman adlandırmağın çətinliyindən səhbət getmiş, üçüncü halda isə əsər tarixi, janr nümunəsi hesab edilməmiş, müəlliflər pritça üsulu ilə yazılmış müasir fəlsəfi roman tendensiyası üzərində dayanmışlar.

Göründüyü kimi, "Mahmud və Məryəm"i tarixi roman hesab etməyin mümkünzsüzlüyünü müdafiə edən, bəzən birbaşa, bəzən də dolayı üsulla onu müasir fəlsəfi roman kimi qiymət-ləndirmək təşəbbüsleri ədəbiyyatşunashlığımızda özünə kifayət qədər yer almışdır. Əsasən, "Mahmud və Məryəm", bir çox hallarda isə "Köç" (M.Süleymanlı), "Fətəli fəthi" (C.Hüseynov), "Qətl günü" (Y.Səmədoğlu) romanları ilə bağlı özünü göstərən bu mövqe

tarixi roman probleminə münasibət baxımından öz ciddi və elmi şərhini gözləyir. Odur ki, "Mahmud və Məryəm"i tarixi roman hesab etməyin çətinliyini göründürən arqumentləri ümumiləşdirək. Birinci arqument kimi "cəmiyyət məsələlərinin tarixi dürüstlüklə bədii tədqiqə cəlb edilməməsini" və yaxud "dövrün ictimai siyasi hadisələrinin geniş epik lövhələrlə əks edilməməsi"ni fərqləndirmək müm-kündür. Tədqiqatçıların məntiqində bu tarixə şərti münasibəti və ya tarixi hadisələrdən "bir vasitə, bir forma" kimi istifadəni qabardır. Beləliklə, tarix "şərti" və ya "forma" kimi yanaşmaq əsəri tarixilikdən "çıxaran" ikinci arqumentə çevirilir. Üçüncü arqument kimi əsərdə bədii şərtlikdən geniş, gen-bol istifadə, dördüncü arqument kimi isə süjet xəttinin folklor motivi—"Əsl və Kərəm" dastanının süjeti üzrə müəyyənləşməsi götürülür. Beləliklə, əsərin janr tipinin təyinatında principial əhəmiyyətə malik olan bir suala elmi cavab vermək lazımdır. "Mahmud və Məryəm" romanında tarixilik şərtiliyə, yoxsa şərtlik tarixi-liyə xidmət edir? Başqa sözlə, əsərdə tarixilik şərtidir, vasitə və ya formadır, yoxsa əksinə, bədii şərtlik tarixiliyin dürüst inika-sına xidmət edən bədii vasitə və ya üsuldur?

Əsas mövzudan uzaq düşməmək üçün sualın cavabını dördüncü arqumentə münasibət kontekstində müəyyənləşdirməyə çalışaq.

Bu bir həqiqətdir ki, romanın süjet xəttinə real tarixi hadisə və təsvirlərlə yanaşı, "Əsl və Kərəm" dastanının motivləri də daxil olur. Bədii material qismən tarixi hadisələr və qismən də dastan süjetindən təşkil olunur. Bununla belə, dastan süjetini romana daxil etməklə və çıxış nöqtəsini dastandan almaqla müəllif bədii materialı tarixi planda həll etmək zərurətindən azad olmamışdır.

Müasir romanistikada artıq özünə kifayət qədər yer almış tarixi-romantik roman konsepsiyası yazıçıya imkan verir ki, o, əsərin sərhədlərini sırf tarixi faktlarla məhdudlaşdırmasın. Tarixi dövrün ruhunu saxlamaqla bura yazıçı fantaziyasından doğan yeni süjet xətləri, obrazlar, hadisələr daxil etsin. Çünkü yazılıının məqsədi

ancaq "tarixi faktları bəzəmək" və ya məna-landırmaq deyil, onu nəzərdə tutduğu hər hansı bir problemə - fəlsəfi, siyasi, sosial-psixoloji və s. problemlərə doğru istiqamətləndirməkdir. "Mahmud və Məryəm" dəki dastan süjeti müəllif fantaziyası üçün çıxış nöqtəsidir. 1514-cü illərin tarixi gerçəklilik hadisələrinin sosial-fəlsəfi mahiyyətinin açılması üçün dastan faktları müəllif xəyalının qol-qanad açmasına və sərbəst dövr etməsinə imkan yaradır. Dastan hadisələri, süjeti və obrazları tarixi dövrün mahiyyətini açmaq üçün müəllif xəyalının zənginləşməsinə təkan verir, köməkçi rolunu oynayır.

T.Hüseynoğlu ilə tam razlaşmaq lazıim gəlir ki, "real tarixi fakt və hadisələrlə qaynayıb-qarışmış folklorizm və fantasmaqorik ünsürlər romanın süjetini, bədii quruluşunu və üslubunu sözün müsbət mənasında mürəkkəbləşdirmiş, müəllif fikrinin genişliyinə və onun orijinal deyim tərzinə ciddi təsir göstərmişdir" [3, 89].

"Mahmud və Məryəm" də dastan motivinə istinad "Əsli və Kərəm" dastanı ilə məhdudlaşdırır. Romanın süjet xəttində, "Tahir və Zöhrə" dastanından gələn epizod və obrazlar da müəyyən yer tutur. Romandakı Tahir Mirzə ilə bağlı süjet "Tahir və Zöhrə" dastanı ilə bağlıdır. Lakin "Əsli və Kərəm" kimi "Tahir və Zöhrə" yə müraciətdə də müəllif nakam məhəb-bət faciəsi yaratmaq yox, iki sevən gəncin həyatını məhv edən, insanı sevgiyə, insanı münasibətə yer qoymayan sosial gerçəklilik haqqında təsəvvürləri reallaşdırmaq məqsədi daşıyır. "Tahir və Zöhrə" dastanından romana daxil olan motivlər romantik duyğuların və istəyin ifadəsindən tamam uzaqlaşır əyalət hakimi Hatəm Məliyin hüdudsuz özbaşınalığı haqqında real təsəvvür yaratmağa xidmət edir.

"Usta və Marqarita" romanının müəllifi M.Bulqakov haq-qında belə bir fikir var: "Bulqakov tarixi yalnız öz yaziçı fantaziyasıyla həzm eləyirdi" [4, 95]. Şübhəsiz, tarixi "həzm etmək" də "yaziçı fantaziyasına" folklor motivi əvəzsiz yardımçıdır. Elçinin "Əsli və Kərəm", "Tahir və Zöhrə" dastanlarına müraciəti də bu məqsədlə bağlıdır. Eyni zamanda "Mahmud və Məryəm"in tarixi-romantik

roman tipində yazıldığını nəzərə alanda bu cəhət tamamilə təbii görünür. Bu və ya digər dərəcədə təəccübülu görünə biləcək hal budur ki, folklor motivinə epik-realist təsvir üsulu ilə yaranan əsərlərdə də rast gəlmək mümkündür. Ona görə də "Mahmud və Məryəm"i tarixi-sosial-fəlsəfi əsər kimi qiymətləndirilmək daha doğrudur.

Bu, bir tərəfdən xalq ədəbiyyatının ideya-estetik təsir gücünün nəhayətsizliyi ilə izah oluna bilər. Digər tərəfdən, xalq yaradıcılığı nümunələrinin bətnində "gizlənən" potensial realizmin təzahürüdür.

Dastanda olduğu kimi, romanda da süjeti qəhrəmanın vüsala yetişmək istəyi hərəkətə götürür. Eşq dastanından fərqli olaraq romanda qəhrəmanın xarakteri təkamül prosesində verilir. Xarakterin inkişafı məntiqə tabe tutulur. Saray mühitində və kitab "dünyası"nda yaşayan qəhrəman əsl həyata nüfuz edəndə qənaətləri, təəssüratı həm dəyişir, həm də dərinləşir. Elçin üçün qəhrəmanın xarakterinin "dəyişmə" və "dərinləşmə"si məqsəd deyil. Obraz yaziçinə məqsədə doğru aparan vasitədir. Realizmin tarixi həqiqət prinsiplərinə sadıq qalan yaziçı obrazı ardınca aparmır, əksinə obrazın ardınca gedir. Qəhrəmanın görüb müşahidə etdiyi həyat yaziçı qələminin predmetinə çevrilir.

XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəllərində aramsız mühəribələr, daxili didişmələr, ictimai sistemin özündən gələn ziddiyətlər hesabına Azərbaycan əhalisinin sosial vəziyyətinin ağırlığı, dözülməzliyi ilə bağlı tarixi mənbələrdə kifayət qədər məlumatlar vardır. Çaldıran döyüşünün ağır nəticələri, çöllərdə səfil-sərgərdən həyat keçirən insanların - Camaatın, sümsüklər dəstəsinin acı taleyi dövrün bu reallıqlarını əks etdirir və tarixi gerçəkliliyin bədii ifadəsi kimi səslənir.

Azər və Aysunun faciəsi orta əsrlərdə dini fanatizmin milli-tarixi inkişafa müqavimətini ifadə edir. Ayağıyalın kişi, Qırmızı tuman kişi, Qul Məhəmməd, Xarkeş Mahmud, Daməngir İsrail, Cəllad Kazım və nəhayət Camaat və Sümsüklər dəstəsi dövrün sosial faciəsinin konkret insanda və toplumun taleyində təcəssümünü reallaşdırır.

Dastandan fərqli olaraq, Sofi romanda Mahmuda

xəyanət edir. Onun bütün var-dövlətini götürür və çıxıb gedir. Y.Axundov yazır: "...Bize, dastan variantnda Sofinin saflığı, bir az da mütiliyi daha təbii görünür" [5, 160]. Tədqiqatçı yazıçının "Sofinin xarakterindəki dönüşü, yaxşı adam ikən dönüb pis adam olmasını zamanın, dövrün təsiri kimi izah etməsi" ilə razılaşmaq istəmir [5, 160]. Fikrimizcə, Sofinin dönüklüyü, öz mühitinin övladı kimi qanuna uyğundur. Bayandur xanın Ziyad xana, Qul Məhəmmədin Qul Əhmədə xəyanəti kimi yazıçının gerçeklikliyə sədaqət prinsipindən irəli gəlir və zamanın sosial əxlaqını ifadə edir. Ümumiyyətlə, xəya-nət romanda dövranın yazılılmamış "qanunu" kimi səslənir və heç kim bu "qanunun" iti caynaqlarından yaxa qurtara bilmir.

T.Əlişanoğlunun "Surətlərdən Qəmərbanu -analıq nümunəsi, Baba keşş - dini fanatizm, Mirzə Salman və Sofi - sədaqət, Ceyran - qadınlıq, Məryəm - saf, təmiz məhəbbət, Müqəddəs Qoca - saf, xülyavi həyat tərzi kimi ideya başlangıcları ilə əsərə daxil olması" [6, 93] fikri ilə, bəlkə də, razılaş-maq mümkündür. Lakin bu halda da heç kim ona şamil edilmiş sifətə axıra qədər sadıq qala bilmir. Çünkü "cəmiyyət həyatı saf varlığı inkar edir, onu sərt həqiqətlər qarşısında qoyur, qurbanlar istəyir" [6, 93]. Zaman Qara keşixin "dini fanatizm" inə, müqəddəs Qocanın "saft xülyavi həyat tərzi" nə inamına tərəddüd sindromu salır. Onları yaşıdan, həyata bağlayan telləri qırır. Ceyran qadınlıq və gözəlliyyin təcəssümü kimi Zamana qarşı dura bilmir. Yeniyetməlik və ilk gənclik çağlarında qızılıq ismətinə edilən təcavüz onun qadınlıq ləyaqətini öldürür, vəhşi ehtiras, mənəvi səfalət Ceyranın bütün varlığına hakim kəsilir. Dövranın ən ağır zərbələrini almış insanın iblisvari intiqam arzusu təbii səslənir. Dəhsətli dövran insanları öz insanlığından uzaqlaşdırıcıca Camaatin dəstəsi böyükür, artır. Qul Məhəmmədin, Xarkeş Mahmudun, Daməngir İsrailin Camaata qoşulması itirilmiş, Zamana qurban getmiş mənəviyyatı simvollaşdırır.

İnsanın Sümüklər dəstəsində reallaşan son aqibəti roman müəllifini və qəhrəmanı fəlsəfi düşüncələr axarına salır. Qəhrəmanın insan və zaman haqqında düşüncələri

ardıcıl xarakter alır. Müəllif insanı düçər olduğu faciəli taledən qurtara biləcək müxtəlif siyasi baxışlarla qarşılaşdırır. Dinə tapınma, milli dirçəliş, türk xalqlarının birlüyü, humanist düşüncə müqayisə predmetinə çevrilir. Roman qəhrəmanı daha çox insan haqqında düşünür, onun ağruları, əzabları ilə yaşayır.

"Çaldıran" davasından qalmış sarsıcı mənzərə ilə üzbəüz durub həsb-hal etməsi, bir parça çörəyə möhtac olan səfillərin, diləncilərin az qala qeyri-insani güzəranını görməsi, nəhayət, dünya malından ötrü bir-birinin nəfəsini kəsib uşaqlarını yetim qoyan bədbəxtlərin qanlı faciəsi əsərin qəhrəmanını dastandan tanıdığımız buta dalınca gedən aşiq rolundan çıxarıb, zəmanə-sinin təzadları haqqında düşünən bir təfəkkür sahibinə çevirir" [7, 164] və bu müəllifin insana humanist münasibətin zəruriliyi ideyasının ifadəsi kimi mənalıdır.

"Bəzi tənqidçilər "Data Tutaşxia" romanını mifoloji əsərlərdən sayırlar. Bu barədə nə deyə bilərsiniz? - sualına müasir gürcü nəşrinin görkəmli nümayəndəsi, adı çəkilən məş-hur romanın müəllifi Çabua Amirecibi aşağıdakı cavabı verir: "Mən A.Ebanoidzenin məqaləsini ("Voprosi literaturı, 1978, N:5) böyük maraqla oxudum. Lakin deməliyəm ki, A.Ebanoidzenin düşündüyü kimi "Data Tutaşxia" heç də "əsatirləşdirilmiş roman" tək nəzərdə tutulmamışdı. Mən əsatir ünsürlərdən əsər üzərində əsas işi bitirdikdən sonra istifadə etmişəm. Romanı yazıb qurtaranda mənə elə gəldi ki, əsərdə nəsə çatışır, oxucular romanın ideyasını lazıminca başa düşməyə bilərər. Axırda belə bir çıxış yolu tapdım: mənə məlum olan əsatirin motivləri əsasında Dada Tutaşxia haqqında mif uydurdum. Və onu beş hissəyə böldüm: birini kitaba ümumi epiqraf seçdim, qalanlarını isə romanın dörd fəsli üçün epiqraf götürürdüm. Bununla da oxucunu mənə lazımlı qavrayış axarına yönəldə bildim" [8, 163].

Ç.Amirecibinin əsər üzərindəki yaradıcılıq işi ilə bağlı informasiya mülahizələri müasir nəşrin yaradıcılıq istiqamət-lərindən (problemlərindən) birinə - bədii əsərdə folklorizmdən və mifikləşdirmədən yararlanma

təməyülünə müəyyən aydınlıq gətirir. Amirecibinin "əsatirləşdirmədən" istifadədə əsas məqsədinin romanın ideyasına aydınlıq gətirmək və oxucunu "lazım olan qavrayış axarına yönəldə bilmək" olması aydınlaşır. Amirecibinin ona "məlum olan əsatir" əsasında yaratdığı "mif"in əsərdə beş hissəyə parçalanmasına baxmayaraq, bütöv bədii struktura malik olması da diqqətdən yayınmir. Deməli, "Data Tutaşxia" romanındaki əsas süjet xətti ilə yanaşı mifoloji süjetin də əsaslı mövqe tutması nəzərimizi cəlb etməyə bilməz. Əslində romanda Data Tutaşxia haqqındaki "mif" "süjet üstü süjet" rolunda çıxış edir. Demək lazımlı gəlir ki, məhz bu üsul müasir nəşrin süjet-kompozisiya sistemində kifayət qədər önə çıxır. Əlbəttə, bu "süjet üstü süjet"lərin heç də hamısı mifoloji məzmunlu deyil. Eyni zamanda bu süjetlərin hər birinə mifoloji məzmun yad da deyil. Fikrimizcə, Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanındaki "Sazlı Abdulla və Qara Bəşir" əhvalatı, "Ağ dəvə"də Ağ dəvə süjeti, S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" romanındaki ərini qızılı dəyişmək istəyən qadınla bağlı rəvayət, M.Süleymanlıının əsərlərindəki Ceviz qurd ("Ceviz qurd"), Sak Mödürü ("Səs" və "Günah duası") bağlı süjetlər öz mifoloji və şərti metaforik məzmunu ilə əsas süjet xəttinə güclü assosiasiya doğurur və "Data Tutaşxia"da olduğu kimi əsərlərin "ideyasını lazımlıca başa düşməyə" isti-qamətləndirir. Eyni zamanda bu üsula meylin səbəbi kimi mifo-loji, folklor və assosiativ zaman qatlarının ideya polifonizmində əvəzsiz rol oynadığını da nəzərə almaq lazımlı gəlir.

Ədəbiyyatşunas L.N.Tselkovanın müşahidə və ümumiləş-dirməsi də müasir nəsrədə bu üslubun üslub təməyülü səviyəsində mövcüdüluğuna işarədir. Tselkova yazır: "Müasir romanın bədii orqanizmində müşahidə olunan başqa bir tenden-siya ənənəvi yolla inkişaf edən realist süjetin irreal, fantastik situasiyalarla əlaqələnməsidir. Bu üzdən janralın integrasiyası baş verir: Bir janrin üsul və vasitələrindən (elmi-fantastik) başqa bir janrin (psixoloji) problemlərinin açılmasında istifadə

olunur. Beləliklə, Ç.Aytmatovun ("Boranlı yarılmastansıya", "Edam kötüyü") və V.Orlovun romanlarını ("Alt çalan Danilov") nümunə göstərmək olar. Fantasmaqoriya, irreallıq, mifoloji elementlərdən istifadə, hərəkətin ənənəvi inkişaf xəttindən imtina müəlliflərə onları narahat edən problemləri dərindən və polifonik ifadəyə imkan verir" [9, 9].

Müasir romanın strukturu ilə bağlı Tselkovanın başqa bir müşahidəsi də maraq doğurur. O, süjetin hərəkət birliyinə tabe olmaması, süjetdə anarxiyaya meyldən danışır. Süjet sərbəst-liyinə meyli forma baxımından tamam fərqli romanlarda müşə-hidə etməyin mümkün olduğunu, bu romanlarda epizodların demək olar ki, bir-biri ilə bağlanmadığına, onları ancaq ya sənətkar şəxsiyyətinin və ya ümumi problematikanın birləşdirildiyinə diqqəti çəkir. O, bu tipli əsərlərə V.Katayevin "Oberonun sehrli buynuzu" və "Müqəddəs quyu" romanlarını nümunə götirir [9, 9-10].

Bununla yanaşı, Tselkova belə bir qənaətə gəlir ki, "Sözün birbaşa mənasında süjetsizlik müasir sovet nəşri üçün məxsusi keyfiyyət deyil, lakin sərbəst süjetin bədii imkanları müasir sovet romanının axtarış sferasında özünə yer tapır. Burdan bizim romanın təhkiyə sistemində yeni bir üsul meydana çıxır. Bu, süjetdə zamana sərbəst münasibətdir. Bu həqiqətdir ki, belə romanların janr forması xatırəni yada salır, bəzən də memuara yaxınlaşır. Bu tip əsərlərdə nə məntiqi ardıcılıqla, nə süjet, nə zaman əlaqəsi ilə bağlanmayan materiallara müraciətdə müəllif həqiqətən özünü azad hiss edir" [9, 10].

Bədii nəsrədə xatırə forması ənənəvi süjet strukturalarından biri sayila bilər. Təhkiyəni keçmiş zamanla bağlamaq istəyən sənətkarların bu üsula müraciətinə Azərbaycan bədii nəşrinin inkişaf tarixindən istənilən qədər misal göstərmək olar. Ədəbiyyatşunaslıqda keçmiş zaman hadisələrinə qayıdış retrospeksiya adlanır. Müasir nəsrədə retrospektiv təsvirə meylin artması faktı mübahisəsizdir. Ç.Aytmatovun "Əlvida, Gülsarı", "Boranlı yarılmastansıya", "Edam kötüyü", Y.Bondarevin "Seçim", Y.Trifonovun "Zaman və yer" əsərləri bu formanın yaradı-

cılıq imkanlarının genişliyinə tutarlı dəlil ola bilər. Bunun əsas səbəblərindən biri analitik bədii təhlilin - hadisələr arasındaki zaman, məntiqi və səbəb-nəticə əlaqlorunu üzə çıxarmağa istiqamətlənən yaradıcılıq tendensiyasının qabarıqlığı ilə bağlıdır. Bununla belə, retrospeksiya ancaq bədii təsvir forması kimi də əsərə daxil olur. Bu zaman daha çox təhkiyəçi qəhrəmanın şürə axını ilə keçmiş zaman hadisələri bədii təsvirin mərkəzinə çəkilir. Təbii ki, süjetin bu forması da ilk baxışda Tselkovanın dediyi kimi, "xatırəni yada salır." Lakin retrospektiv süjetin bu tipində "xatırə" ancaq ifadə üsulu olaraq qalır. Bədii məzmununda "xatırə" elementləri iştirak etmədiyi üçün (bu tipdə "bu elementlər" yazıçı məqsədinə xidmət etmir) süjet də əksər hallarda ənənəvi formadan kənara çıxmır, hadisələr arasında məntiqi və zaman əlaqəsi gözlənir. Bu tip "xatırə"nin mahiyətini "retrospeksiya" (keçmişə qayıdış) anlayışı dəqiq ifadə edir və belə əsərlərdəki süjetin retrospektiv süjet nümunəsi kimi götürmək daha səmərəli nəticə verir.

Elçinin "Ağ dəvə" romanında məhz bu tip süjet təhkiyənin zaman hüdudlarını genişləndirir. Qırx illik ayrılıqdan sonra Ələkbər vaxtı ilə onların məhəlləsində yaşamış qardaşları - Cəfəri, Adili, Abduləlini, Qocanı, Cəbrayılı, Ağarəhimi görür. Bu təsadüfi rastlaşma onun keçmişlə bağlı xatırələrini oyadır və süjetin sonrakı mərhələləri bu "xatırələrin" təhkiyəsindən təşkil olunur.

Lakin bir məsələ də var ki, Tselkova "xatırəni yada salan", "memuara yaxınlaşan" süjet tipi ilə əsərlərin yaranması tenden-siyasını qabardanda qətiyyən retrospektiv süjetli əsərləri nəzərdə tutmur. Fikrimizcə, onun nəzərdə tutduğu süjet tipində "xatırə" ancaq ifadə forması yox, həm də süjetin hərəkət və xarakterinə təkan verən bədii məzmun rolunda çıxış edir.

Azərbaycan romanında bu tip süjetin tipik nümunəsini İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca" romanında görmək mümkündür. Adətən, bu romanın nağıl poetikası ilə yazılışı vurgulanır. Misal üçün, Ç.Məmmədov yazır: "Bütövlükdə folklorla bağlı bu romanın hər sətrində nağıl nəsrinin ən gözəl elementləri özünü göstərir. Bütün bunlar

nəsrin öz kökünə, öz etnogenezisinə qayıdır. Lakin bütün bunlar forma və üslub elementləridir" [10, 8].

Bu mühəhizədə müəyyən həqiqət vardır. "Geriyə baxma, qoca"nın bədii mətnində nağılvari təsvir, təhkiyə və dil elementləri danılmazdır. Lakin nağıl poetikası burda aparıcı deyil və romanın forma keyfiyyəti kimi də çıxış etmir. "Geriyə baxma, qoca" xatırə-romandır və əsərin süjet strukturuna da bu tipoloji meydən qidalanır. Romanın süjeti keçmiş haqqında "xatırələr" kompleksi kimi düşünülmüşdür. Müəllif keçmiş haq-qında "xatırə"lərini keçmişin "əhvalatları" şəklində təhkiyə edir. Romanın təhkiyə sistemi bu "əhvalatları" bir-birinin ardınca "nağıletmə" prinsipi əsasında qurulmuşdur. Bu "əhvalat"ların bir-biri ilə əlaqəsi çox sərbəstdir. Söylənilən növbəti "əhvalat" əvvəlkinin inkişaf məntiqindən doğmur, biri o birinin davamı deyil. Hər bir əhvalat özlüyündə bitkindir və müstəqil süjet xəttinə malikdir. Demək olar ki, hər əhvalatın öz müstəqil qəhrəmanları vardır. Misal üçün, "Xanım arvadla Damlıca mülkünün əhvalatı" ondan əvvəl gələn "Kürdəbadakı Səkinə ilə mahal murovunun əhvalatı"nın davamı deyil.

Eyni zamanda bu "əhvalatlar" arasında məntiqi əlaqə də tapmaq çətin deyil. Birinci halda "əhvalatlar" keçmiş haqqındakı "xatırələr" kimi, ikinci halda isə "Qarabağda "Kürdəba" deyilən bir tərəkəmə obası" haqqındaki "xatırələr" kimi bir araya gəlir. "Əhvalatlar"ın zaman və məkan müstəvisindəki əlaqələri obrazların taleyi fonunda da ortaq məxrəcə gəlir.

Roman keçmişdən üzü bəri Kürdəbadada yaşayan insanlar haq-qında xatırə - əhvalatlar şəklində düşünülmüşdür. Romanın real zaman sərhəddi təxminən XIX əsrin ikinci yarısından Azərbaycana Sovet hakimiyyətinin gəlişinin ilk onilliyinə qədərki vaxtı əhatə edir.

Lakin romanda real zaman qatı ilə yanaşı əfsanəvi zaman qatı da vardır. Məhz reallıqla yanaşı folklorizmin, real zamanla yanaşı əfsanəvi zaman hadisələrinin romanda müəyyən yer tutması əsərdə Zamanın şərtiliyini gücləndirir. Təsvirdə şərtiliyin güclənməsi müəllifin

Zamana sərbəst münasibətini ifadə edir. Elə yaxın keçmiş hadisələrindən tarixi-empirik zamana - uzaq keçmiş hadisələrinə keçidin "maneəsizliyi" də bu sərbəstlikdən və süjetdə ardıcılığa qayğısızlıqdan qidalanır. "Cavan tacirlə pristav qızının əhvalatı" real tarixi keçmişdən "xatirə"dir. Lakin müəllif "Qarabulaq şəhərinin şimal tərəfində, bir-birindən aralı olan Quruçayla Kondələnçayın arasında başı-kəsik ehrama oxşayan "Qarı dağı"nın təsvirinə çatanda "qoy əvvəlcə ondan danışım" deyib, bu dağla bağlı əfsanə-rəvayəti təhkiyə edir.

"Qarı dağı" rəvayəti romanın pritça kimi daxil olur. Bu "pritça" hesabına əsərin zaman qatı qeyri-müəyyən keçmişə doğru genişlənir.

Müasir dünya romanının praktikasında bu üsul geniş yayılmışdır. Ç.Aytmatovun bədii yaradıcılığının bütün mərhələlərin-də ("Əlvida Gülsarı", "Ağ gəmi" povestlərində, xüsusən "Boranlı yarımsənсия" romanında və b. əsərlərində) folklor poetikasına, şərti metaforik, simvolik təsvir və obrazlara, əfsanə və rəvayətlərə istinad edərək əsərlərində dərin fəlsəfi məzmun, ümumbəşəri əxlaqi və sosial dəyərləri uğurlu inikas təcrübəsini nümunə gətirmək olar. Soşnikova Ç.Aytmatovun yaradıcılığından bu keyfiyyətini nəzərdə tutaraq yazır. "Ç.Aytmatovun kamil poetikası xalq ədəbiyyatının nağıl və əfsanələrinin bədii strukturuna aktiv müdaxiləsi ilə xarakterizə olunur. Pritça, mif real həyatın həqiqətlərinin açılmasına xidmət edir, onun həyatı təhkiyəsinin üzvi tərkib hissəsinə çevrilir, reallıqla simvolikanın qırılmaz bütövlüyü əsərlərinin mükəmməlliyyini şərtləndirir" [11, 124]. Soşnikova bu cəhətin "Boranlı yarımsənсия" romanında hərəkətin üç zaman qatını yaratdığını göstərir.." Hərəkət üç istiqamətdə genişlənir -indiki (real planda), gələcək (fantastik xətdə), uzaq keçmiş (mifoloji xətdə). Təhkiyənin üç dairəsi romada fəlsəfi çoxistiqamətlilik yaradır. Təhkiyənin bütün bu dairələri öz-özlüyündə qapanıb qalmır, six əlaqələnir, qarşılıqlı şəkildə bir-birinə təsir edir" [11, 122]. "Geriyə baxma, qoca"da da folklorizm-"Qarı dağı" əfsanəsinin süjetə nüfuzu bədii niyyətin üç zaman qatında təcəssümünə

imkan verir: yaxın keçmiş (real planda), uzaq keçmiş-tarixi əfsanəvi zaman (əfsanəvi süjet xəttində) və müasir və gələcək zaman (assosiativ düşüncə axarında).

"Qarı dağı" əfsanəsi öz təhkiyə ahəngi və təsvirin xarakteri ilə "Geriyə baxma qoca"da süjetin ümumi hərəkət xəttindən tam kənar bir hadisə kimi də qavranıla bilər və bu romanın süjet sərbəstliyi çərçivəsində qanuna uyğun hal kimi görünər. Lakin "Qarı dağı"nda hökmdarın yad şəhəri zorla ələ keçirmək arzusu və şəhəri tamam talan edib, adamları məhv etməsi assosiativ xarakteri ilə romanın sonuna doğru qırmızıların gəlişini rəmzləşdirir. Hökmdarın və oğlunun "mən anayam" deyən (yəni "mən bu torpağın övladıyam" mənasında) Qarı tərəfindən zəhərlənib öldürülməsi assosiativ düşüncə axarında fəhlə-kəndlə hökuməti qurmaq adı altında torpaqlarımızı zəbt edən bolşevizmin gələcək aqibətini simvallaşdırır və mahiyyətcə bütün roman boyu yazıçının deyə bilmədiyini deyir. Bu simvol romanın sosial-siyasi dəyərini artırmaqla bərabər, ilk baxışda süjet pərakəndəliyi təəssüratı yaradan əhvalat fonunda təhkiyə sistemindəki bütövlüyü də təcəssüm etdirir.

Folklor süjetinin çağdaş romanın strukturuna tamam başqa bir keyfiyyətdə nüfuzunu S.Əhmədovun "Yasamal gəlündə qayıqlar üzürdü" romanında görmək mümkündür. Romanının ilk səhifələrində təhkiyəçi-qəhrəman öz düşüncə-monoloq-larının axarına vaxtı ilə anasının danışlığı bir rəvayəti salır. Rəvayətdə göstərilir ki, bayramın axır çərşənbəsində bir arvad üzünü Allah'a tutub dilək diləyərək ərinin qızla döndərməsini arzulayır. Arvadın əri, doğrudan da, qızla dönür, lakin bu var-dövlət arvada iztirabdan başqa heç bir şey vermir və sonrakı ilin axır çərşənbəsində arvad yenidən Allahdan dilək diləyib qızla çevrilmiş ərinin diriltməsini xahiş edir. Arvadın diləyi yerinə yetir.

Burada qısa məzmununu verdiyimiz bu rəvayəti "Yasamal gəlündə qayıqlar üzürdü" romanının ekspozisiya elementi, hadisələrin gələcək inkişafına təkan verən məntiqi element kimi də xarakterizə etmək olar. Lakin rəvayətin

mətiqinin başqa cür açılışı da var. Rəvayət bütövlükdə romanın ekspozi-siyasından finalına qədərki inkişafının mənə və mahiyyətinə güclü assosiasiya doğurur, müəllif fikrinin fəlsəfi və sosial məz-mununu başa düşməyə imkan verir. Bu mifik rəvayət öz mündəricəsi ilə nə qədər mənalı görünsə də, əsas süjet xətti ilə bilavasitə deyil, fikri-associativlik hesabına əlaqələnir. Romanın süjeti tamam başqadır. Lakin burda da müxtəlif və qismən də olsa, müstəqil süjet xətləri vardır ki, onların mənə əlaqələrində associativlik mühüm rol oynayır.

Əsərin süjet xəttinin əsasında akademianın elmi-tədqiqat institutlarından birində baş elmi işçi işləyən Hikmətin mühüm elmi kəşfinin dünya miqyasında doğurduğu böyük rezonans, bu rezonansın Hikmətə və onu əhatə edən mühitə təsiri məsələsi dayanır.

Romanın qəhrəmanı Hikmət ömrünün payız çağında olsa da, nəhayət, şöhrətin zirvəsinə çatır. Onun tədqiqatları dünya miqyaslı elmi kəşf kimi qəbul edilir. Hikmət laureat olur. Dünya elm aləmində diqqət mərkəzində dayanır və adı baş elmi işçi birdən-birə fenomenal şəxsə çevrilir. S.Əhmədovu, ilk növbədə, fenomenal şəxsə çevrilmiş insanın ətrafinə və ətrafinın ona münasibətinin psixoloji tərəfləri maraqlandırır. Həmin psixoloji tərəfləri yazıçı həm sosial, həm mənəvi-əxlaqi müstəvidə görükdürməyə, mənalandırmağa çalışır. Fenomenal hadisə hamını - Hikməti və onu əhatə edən insanları ekstremal vəziyyətə gətirir və bu vəziyyətdə olan insanlar öz iç dünyasını olduğu kimi bürüzə verməyə məcbur olur. Beləliklə, insanların daxili dünyasına nüfuz etmək və onu bədii təhlilin predmetinə çevirmək imkanı yaranır.

Romanda Hikmət öz təbiətinə sadiq bir insanın obrazı kimi təqdim olunur. Lakin yaranmış vəziyyətlə bağlılığını və oxucunu belə bir məsələ düşündürür: Şöhrət tacını başına qoymuş Hikmətin təbiəti dəyişəcəkmi? Çünkü onə çəkilən məqam Hikməti dilemma qarşısında qoyur. Ailəsi son dərəcə çətin maddi durum içərisindədir. Uzun illər məşəqqətə dözmüş bu ailə şöhrət məqamında tamamilə dözümsüzləşir, şöhrətin dadını mümkün qədər

çox və tez çıxarmağa çalışır.

Hikmətdən fərqli olaraq onlar zamanın və mühitin təsirinə qarşı durmaq imkanında və istəyində deyillər, özlərini ataları kimi "ictimai duyu"ya kökləmək istəmirlər.

S.Əhmədov süjetin bu yönümüzü ilə insan və mühit, insan və zaman probleminə ailə münasibətləri müstəvisində yanaşır. Onun bu məsələyə münasibəti Hikmətin arvadı Cəmilə ilə rəvayətdəki ərinin qızla çevrilməsini istəyən və bu istəyin ona heç bir şey vermədiyini görən qadınla psixoloji və dünyagörüş yaxınlığında assosiasiyyada önə çıxır. Ardınca isə romanın Hikmət-Billür xəttindən alınan təəssürat yazıçı mövqeyini nəinki tam təcəssümləndirir, hətta həyata münasibətdə yazıcının fəlsəfi və sosial mövqeyini ortaya qoyur.

Rəvayətdəki qadın obrazı insanın mənəvi dünyasındaki dualizmi, ziddiyəti, çarpışmanın (maddi varlıqla intellektual varlığın çarpışmasını) ortaya qoyur. Bu obrazın mahiyyəti və xarakterindəki ikilik romanda iki müxtəlif obrazın üzərinə yüklenir: Cəmilə və Billur. Cəmilə rəvayətdəki qadının ilkin istəklərini (maddi istəklərini) obrazlaşdırır. Var-dövlət, yaxşı yaşamaq eşiqli ilə alışib yanın qadın məqamında ərini qızla "dəyişir". Ərinin mənəvi dünyası - yüksək intellekti Cəmiləni öz içində əridə bilmir. Bişirdiyi dolmanı "dünyanın ən böyük nailiyyəti" hesab edən Cəmilə və uşaqları onlara qismət olmuş xoşbəxtliyin sosial məzmununu qavraya bilmirlər və ən yaxşı halda mahiyyəti həyətə qoyulacaq "Nissan" və ya "Toyota" dəyərində (Yapon markalı maşınlardır - T.C.) dərk edirlər. Cəmilə və uşaqlarına məxsus baxışlarının "dəyərliliyi" öz ifadəsini Büllurun həyat romanında tapır.

Tələbə ikən Hikmətə məhəbbət yetirən və bu istiqamətdə qısa bir "yol gedən" Billur onun kənd müəllimliyindən doğan imkansızlığını "həzm edə" bilmir və imkanlı bir adama ərə gedir. Büllurun bu hərəkəti rəvayətdəki qadının hərəkətlərinin ikinci hissəsini motivləndirir. Ərin "qızla" dəyişdirilməsi Büllura xoşbəxtlik gətirmir. Büllur sonsuz var-dövlət içində özünü

tapa bilmir, ruhi boşluq içində yaşıyır: "Sönüklük, cansızlıq hər kiçik əlamətdə özünü göstərirdi. Özücə öz yurd-yuvasında gəldi-gedər qonaq, yolcu kimi yovuşmaz, oturuşmaz davranırdı" [12, 115].

Uzun illər sonsuz var-dövlət içərisində yaşıyib iki qızını "bir cüt qrafinya" kimi böyütsə də, içindəki boşluq Bülluru tərk etmir və onu belə bir qənaətə götürir ki, "ən böyük sərvət ürəyin fərəhidir. Qalan hamısı heç-puçdu" [12, 115].

Rəvayətdəki qadın mifoloji zaman qatında qızla əvvilmiş ərinini yenidən geri qaytara bilirsə, gerçək zaman qatında Büllur "ürəyin fərəhi"ni - Hikməti geri qaytara bilmir. "Mədəaltı vəzi"ndə yaranan şış Büllurun ölümünün səbəbi kimi verilirsə, şışın yaranma səbəbi ürəyin fərəhsizliyi, başqa sözlə həyatın mənasızlığından doğan iztirablarla bağlanır. Bu da yazılıının həyatın mənası ilə bağlı fəlsəfəsini predmetləşdirir. Roman qəhrəmanının şöhrət tacını başına yenicə qoymuş zaman arvadı Cəmiləyə mifik rəvayətlə bağlı dediyi sözlər müəllifin romanda predmetləşdirdiyi fəlsəfi qənaətlərinin polifonik məzmunundan xəbər verir: "Qızıl təki göz qamaşdırın şöhrət ərini aparsa, onu qaytarmaqçün cavan ağaclarla göz dik..." [12, 129].

S.Süleymanlinin "Köç" romanında folklor süjeti bədii mətnə daha çox mahiyyət müstəvisində nüfuz edir. A.Hüseynov "Köç"ü "təhkiyə ahənginə və məcazlar sistemini, hadisələrin inkişaf səciyyəsinə və konfliktin, xarakterlərin şərhi üsullarına" görə "müstəqim mənada da nağılvəri, dastanvari roman adlandırmaq mümkün" olduğunu yazır (13). Bu fikir, şübhəiz ki, doğrudur. Lakin "Köç" romanının xalq dastanlarına, xüsusən "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanına bağlılığının səciyyəsi daha mürəkkəb və çoxşaxəlidir, müxtəlif qatlıdır. Romanda "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının mövzu və ideya-məzmun baxımından təsiri aşkar duyulur. Bir çox motivlər romana dastandan gəlir. Konfliktin mahiyyətini təşkil edən Qarakəllə kökü və Qanıq nəslə arasındakı düşməncilik öz mayasını "Kitabi-Dədə Qorqud"dan alır. Məlumdur ki, dastanda Oğuz tayfaları ilə kafərlər arasındaki düşməncilik motivi mühüm yer tutur və bu, xüsusən, "Salur Qazanın evi yağmalandığı

boyu bəyan edər" boyunda daha ön plandadır. Dastanda oxuyuruq: "Yeddi bin...din düşməni alaca atlu kafər... Qazan bəgin ordısına gəldi. Altun ban evlərin kafərlər çapdilar, qaza bənzər qız-gəlini çığırtışdırlar.. Ağır xəzinəsini, bol axçاسını yağmaladılar. Qırq incə belli qız ilə Boyu uzun Burla xatun yesir getdi. Qazan bəgün qarıcıq olmuş anası qara dəvə boynında asılı getdi" [14, 42-43].

İndi də romandan bir parçaya diqqət yetirək: "Qarakəllələrin heç vaxt eşitmədikləri, görmədikləri bir döyüş başlanmışdı. Elə bir davarın çoxdan gözləyən Qanıq evinin adamları Qarakəllələri güllələrlə qarşılıdlar... Azalıb az qaldıqlarından xəbərləri yox idi. Bircə Uğur da qalsayıdı, Ardıc da qalsayıdı, yenə də vardılar. Arxadan Qarakəllə qızlarının səsi gəldi. Qanıq evindən bir dəstə atlı yenə çıxdı, dörd yandan qızlı-oğlanlı, kişili Qarakəllələri gülləyə basıldılar. Qarakəllələrin hamısı qırılmışdı, üç-dördü yarahydi. Uğurun başına yiğişmişdilar. Uğur can verirdi" [15, 152-153].

"Kitabi-Dədə Qorqud"da təsvir edilən düşmənciliyin ən azı boyların yaranma tarixi qədər-1300 ildən çox yaşı var və deməli, bu düşməncilik tarixi səciyyə daşıyır. Əlbəttə, romançının məqsədi tarixi düşmənciliyin dastandakı təcəssümünü əsərinin predmetinə çevirmək deyil, daha çox bu düşmənciliyin çox əsrlər keçəndən sonra da, yeni səciyyə və mahiyyət qazanaraq davam etdiyini göstərməkdir. Romanın yazılıdığı ildən az bir müddət -7-8 il keçəndən sonra xalqımızın bu tarixi düşmənciliyin çox acı nəticələrini daha dəhşətli şəkildə yenidən yaşaması müəllifin üzəqgörənləyi və əsərin müasirliyini şərtləndirən ən vacib cəhətlərdəndir.

Romanda təsvir edilən dövr dastandakından çoc-çox sonrakı zamandır. Təsvirlərdən məlum olur ki, müəllif Azərbaycan xalqının son 200 illik bir tarixinin bədii səciyyəsini vermək məqsədini əsas götürmüştür. Lakin nəzərdə tutulan dövrü baş vermiş tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin xronikal bədii səlnaməsi kimi şərh etmək yox, tarixi dövrün əsas ruhunu şərtimetəforik planda səciyyələndirmək və oxucuda Azərbaycan xalqının son əsrlərdəki yaşam tərzini, adət-ənənələri, milli düşüncəsi, milli varlığın yaşadılması uğrundakı mübarizələrini, keşməkeşli və faciəli taleyi haqqında təsəvvür oyatmaqdır.

A.Hüseynovla tam razılaşmaq lazımlı gəlir ki, "yaddaş "Köç" romanının leytmotividir" [13, 187] və əsərin müasirliyini və bədii-estetik təsirini şərtləndirirən əsas cəhətlərdəndir.

"Köç"də hadisələri inikasda, qiyəmtələndirmədə mifik ruh, mifik yanaşma romanın poetikasında mühüm layı təşkil edir. "Miflərdə simvollar hansı modelə (gerçək həyat hadisəsinə, təbiət obyektinə) aiddirsə, özündə onun keyfiyyətlərini daşıyır. Bu keyfiyyətlər çox hallarda dolayı yolla verilir... ən xarakterik cəhət isə varlığın mənşə (genezis) və məzmun (mahiyyət) bağ-lılığının səbəb-nəticə əlaqəsi ilə yekunlaşmasıdır" [16, 10]. Romanda da varlığın mahiyyəti və mənşəyi tədqiq edilir. Varlıq haqqında həqiqət səbəb-nəticə əlaqələri üzrə öyrənilir. "Köç"ün müasirliyini təyin edən keyfiyyətlərdən biri də budur. Varlıq bizim indiki mövcudluğumuzdur, indiki ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi durumumuzdur. Bu durumun kökləri var və bu köklər tariximizin müxtəlif dövrlərində fərqli səviyyələrdədir. Nə qədər ki, köklər öyrənilməyib, ciddi analiz edilməyib, nəticə əldə olunmayacaq. M.Süleymanlının tarixin müxtəlif layalarına müraciətinin səbəbi də budur. Mövcudluğumuzun mahiyyətinin açılması və başa düşülməsi üçün, mövcud nəticənin səbəbini anlamaq üçün mənşəyə qayitmaq lazımdır. Bu məsələlərə mifik yanaşmadır. Mifliklikdə isə "hər bir dünya detalinin mənşəyinin verilməsi... vacib şərtidir" [16, 10].

Qoşqar evinin "görücüsü" qarı da mifik obrazdır. Taleyi, qəzavü-qədərin, dünyanın, yaradılışın simvoludur. Yaşının nəhayətsiz çoxluğu da buna işarədir: "Dünyanın özü onun kimi qoca görünmürdü. Dağ da onun kimi qocalmazdı" [15, 51]. Qarı-nın qoynundan çıxartdığı yazılı dəri tarixin yaddaşıdır.

Qoşqar evindən ancaq qarı, Qarakəllə kökündən ancaq Dədənin çoxdan ölüb getmiş babası bu yazını oxuya bilirmiş. Dədənin "bizim öyrətməyə vaxtımız olmadı, keçənlər keçdi, ötənlər ötdü" deməsi milli yaddaşsızlığımıza işarədir. Zaman keçdikcə, nəsillər bir-birini əvəz etdikcə, tariximizi "oxumağı" bacarmamağımız milli faciələrimizin kökündə dayanan amil kimi qəbul edilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. е ведение в литератур"введение. м"д редакцией Мк .м"с-

пел"ва. и "сква: "е ысшаШшк"ла", 1976.

2. Лбдирашит"в з. Жанр"в"-стилевые п"иски в киргизский р""анистике в 70-80 гг.: Лвт"реф. дисс. канд. фил"л. наук. п рунзе, 1989.

3. Hüseynoğlu T. Söz-tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000.

4. Yaşar. Uçub gedən mələk // "Xəzər" jurnalı, 1991, N:4.

5. Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: "Yazıçı", 1988.

6. Əlişanoğlu T. Azərbaycan "yeni nəsr"i. Bakı: "Elm", 1999.

7. Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // "Azərbaycan" jurnalı, 1986, N:7.

8. Sənətkar və tarix (H.Mitinin Ç.Amirəcibi ilə söhbəti). "Azərbaycan" jurnalı, 1982, N:2.

9. Целк"ва и.к. С"вре"енний р""ан (раз"ышленниШ" жанр"в"й св"е"бразии). и "сква, "Знание", 1987.

10. Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəşrin sözü. Bakı, "Yazıçı", 1990.

11. С"шник"ва й.с. РеалистиЦескаШ си"в"лика в худ"жественн"й структуре р""ана Ч.Лйт"ат"ва "з уранный п"лустан"к". С"вре"енний литературный пр"цесс и тв"рЦеств" Чингиза Лйт"ат"ва. и ежвуз"вский сб"рник науЦых статей. п рунзе: жиргизский "рдена с руд"в"г" жрасн"г" Зна"ени М"сударственный о ниверситет и"ени 50 лестиЦССР, 1985.

12. Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: "Yazıçı", 1984.

13. Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəşri) / Hüseynov A. Sənət meyari. Bakı: "Yazıçı", 1986.

14. Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı: "Yazıçı", 1988.

15. Süleymanlı M. Köç. Bakı: "Yazıçı", 1984.

16. Qafarlı R. Mif və nağıl. Bakı: ADPU-nun nəşri, 1999.

AĞQOYUNLULAR DÖNƏMİ YAZILI
MƏNBƏLƏRDƏ OĞUZ EPOSU MOTİVLƏRİ
("KİTABI-DİYARBƏKRİYYƏ" ƏSƏRİ ƏSASINDA)

Məlum olduğu kimi, XV əsr tarixçisi Əbübəkr Tehraninin "Kitabi-Diyarbəkriyyə" əsəri Ağqoyunlu hökmədarlarının, xüsü-sən Uzun Həsənin hərbi-siyasi fəaliyyətini əks etdirən ən mötə-bər tarixi məxəzlərdəndir. Lakin bu əsərdə türk (oğuz) eposun-dan gələn çoxsaylı motivlərin və digər epik elementlərin də yer alması diqqət çəkijidir. Ə.Tehrani Ağqoyunlu dövlətinin yaranmasınadək türk tarixinin xülasəsin verirkən tərəddüb etmədən şifahi ədəbiyyatdan çıxış etmişdir. Buna səbəb, çox güman, onun da xidmətində olduğu hakim sülalənin nəsil-şəjərəsini qədim türk hökmədar soyuna, epik-tarixi qəhrəmanlara bağlamaq üçün folklorun daha çox və "sərfəli" material verə bilmə imkanına malikliyi olmuşdur. Bir də Ə.Tehrani qədim türk tarixindən az məlumatlı olduğundan (o İsfahan yaxılığında Tihran qəsəbəsində doğulmuş, fars olmuşdur) və əsasən şahidi, müasiri olduğu hadisələri təsvir etdiyindən bu təbii qəbul edilə bilər. "Kitabi-Diyarbəkriyyə"də ənənədən qaynaqlanan məlumatlar ən çox Ağqoyunlu padşahı Uzun Həsənin (hakimiyət illəri 1457-1478) nəsil şəjərəsi ilə bağlı giriş hissədə yer alır.

Əsərin giriş hissəsi - müəllifin öz dövrünün qədərki tarixdən bəhs etdiyi hissə bir oğuznamə tipli mətnidir. Burada, təxminən, XV əsrə qədərki türk tarixi oğuz-türkmanların etnik yaddaşında qorunan informasiyadan alınma olub, bu səbəblə də özünü tam olaraq epik tarix kimi göstərir.

Kitabda Salur xan ("Kitabi-Dədə Qorqud"da (KDQ-də) Salur Qazan), Bəkdüz xan (KDQ-də Bukduz Əmən), Bayandur xan (KDQ-də Bayındır xan), Bisut xanla (KDQ-də Basat) bağlı verilən məlumatlar KDQ boyalarında həmin obrazlarla bağlı informasiyaları təkrarlayır.

Tarixçi Salur (Qazan) haqqında "Türkistanın dirəyi" epitetini "Türkistanın sahibi" kimi epik-poetik səjiyyədən məhrum olunmuş şəkildə verir, Bukduz Əmənə

münasibətdə eposdakı "Peyğənbərin üzünü görən" ifadəsini isə dövrünün elmi tarixi üslubuna daha uyğun "Allahporəst"lə əvəzləyir (1,s.44).

Ə.Tehrani Bayandur xanla məlumatı da epik ənənədən alınma olub, KDQ-dən daha çox tutuma malikdir. Bu məlumat "Oğuz kağan", Rəşidədin "Oğuznamə"si və digər oğuznamələrdəki informasiya ilə səsləşir:

"O öz padşahlığı dövründə bütün İran, Turan, Rum, Şam, Misir, Əfrənj, Xətay, Dəşt-i-Qıpçağı tamamilə fəth etmişdi. Beçənəq onun kiçik qardaşı idil və Sayramda öz janışını təyin etdi, özü isə Qarabağ qışlağına və Gökçə dəniz yayığına yollandı. Böyük qurultay çağırıldı, çoxlu jamaat yığıdı və əzəmətli məjlis qurdu. Çox böyük qızıl çadır qurdular ki, türkjə buna "ban ev" deyirlər. Yüz iyirmi min erkək qoyun, doqquz min madyan, on səkkiz min inək kəsildi. Üç su hovuzunu (türkjə buna "göl" deyirlər), birini şerbət, birini süd, o birini də saf bal ilə doldurdu və bunlar hamının ixтиyarına verildi. Həd-dən ziyadə qızıl və gümüş, beş yüz naxışlı kəmər və kəmərlərin üstündə qızıl və gümüş qılınlar bəxşis etdi. Məmləkətini öz övladları arasında onların qabiliyyətlərinə görə böldü. Bir neçə gündən sonra Allahın dəvətini qəbul etdi" (1, s.46).

Burada qeyd edək ki, tarixən Gökçə gölü ətrafında məskunlaşmış türklərin folklorunda "Uğuz", "Uğuz qəbri" haqqında əfsanə və rəvayətlər son vaxtlaradək qorunmuşdu (9, s.145,148). Maraqlıdır ki, Tehranidə Bayandur xanla Oğuz xan haqqında məlumat məzmun etibarı ilə bir-birini təkrarlayır. Bu da artıq deyildiyi kimi (3, s.98-99), Oğuz - Bayandur transformasiyasının göstərijsi olmaqla KDQ-də Oğuz xan haqqında məlumatın yer almamasının da səbəbini izah edə bilər.

"Kitabi-Diyarbəkriyyə"də KDQ-dən (eposdan) gələn nisbətən əhatəli rəvayət Basatla (Bisut xanla) bağlanır. Ə.Tehrani, çox ehtimal, Basat adı ilə XIII yüzillikdə mongol istilası dövründə Azərbayjana gəlmış, bisuut tayfasının adını eyniləşdirmişdir. Ə.Tehrani Basatla bağlı hekayətin KDQ-də əksini tapmış boydan çox fərqli variantından istifadə etmişdir. Bu eyni zamanda göstərir ki, müstəqil epik rə-

vayət qəhramanları kimi təqdim olunan, Ə.Tehraninin fərqli zamanlara bağlılığı epik surətləri KDQ dastanları, daha doğrusu, epik təfəkkür bir-birinin müasirinə çevirmiştir.

KDQ-də Basatla bağlı boyda mifoloci elementlərin, mifoloci obrazların (təpəgöz, qağan aslan və s.) yer alması göstərir ki, bu boy "Kitabi-Diyarbəkriyyə" müəllifinin bəhrələndiyi variantdan daha qədimdir. Həmçinin Tehrani variantında Basat (Bisut) adının südən bağlanması duyulur; ana tərəfindən buraxılan körpə inək südü ilə bəslənməli olur (Bifarsja inkar məzmunlu ön şəkilçi, sut türkjə "süd", Bisut, yəni "südsüz", "ana südü görməyən" deməkdir): "Bisut xan. Yüz iyirmi il padşahlıq edib, monqol qoşunları onun atasının evinə hücum edəndə anası ona hamilə idi. Anası evdən qaçmağa məcbur olmuş, yolda onu doğmuş və qoyub qaçmışdı. Bir qoja qadın onu götürmüştü. Dörd ay inək südü ilə bəsləmişdir. Atası hakimiyətə qayıtdıqdan sonra ondan xəbər tutur və qoja qadını yanına aparır. Adını Bisut qoyur. Onun zamanında Mənuçehr padşah idi. Musa - ona salamlar olsun! - bu əsrənə peygəmbərliyə çatdı. Əfrasiyab da o dövrdə məşriq və Turan torpaqlarının padşahı idi. İran və Turanın sərhədləri o zaman müəyyənləşmişdi. Mənuçehr İranın, Əfrasiyab Turanın hökmədər oldu" (1,s.44).

Tehrani bir çox oğuz tayfa adlarını Uzun Həsənin əjdadları kimi sadalayır. Bundan başqa Uyğur, Qıpçaq, Peçeneq türk tayfa adlarının tarixi şəxsiyyətlər kimi həmin şəjərədə verilməsi, digər monqol tayfası "Uryavut"dan tarixi şəxs kimi bəhs edilməsi epik ənənə hadisəsinin kitabda yer almış faktları sırasına aid edilə bilər.

"Kitabi-Diyarbəkriyyə" oğuz eposunun KDQ-də əks olunmayan, lakin həmin siklə, silsiləyə aid edilə biləjək digər hekayətlər haqqında da məlumatlara malikdir. Müəllifin Oğuz, Gün xan, Bayat xan, Qara xan, Dib Bakuy (Dib Yavqu), Yıldız xan, Buğra xan, Sonqur, Baysunqur, Altun xan (Altan) və digərləri haqqında rəvayətlərdən bəhrələndiyi şübhəsizdir. Tehrani özü bəzən "belə rəvayət edirlər ki...", "onun haqqında çoxlu qəribə hekayət və əhvalatlar var..." kimi formüllarda şifahi ənənədən çıxış etdiyini diqqətə çatdırır.

Buğra xanla bağlı "Elə qüvvətli idi ki, dəvəni yerə yixardı. Buna görə də ona Buğra xan deyirdilər" məlumatının (1,s.45) KDQ-də Buğajın buğanı yenib qəhrəman adını qazanması (burada Qanturalının buğra ilə qarşılışmasını da xatırlamaq olar) ilə motiv eyniliyi göz öündədir. .

Ə.Tehraninin dünya dağı - Alajadağ haqqında məlumatı da, joğrafi əsaslandırmaya baxmayaraq, türkmanların mifoloci təsəvvürlərdən qaynaqlanan dünya modelini əks etdirir: "Ərzurumla, Pasin arasında bir gədik var, adına Dəvəboynu deyirlər. [Bu gədik] Alajadağ birləşir. Alajadağın eni-uzunu iki fərsəxdən artıq deyil. Onun çeşmələri və bol suları üç dənizə töküldür. Biri Araz çayıdır ki, bu dağın şərq tərəfindən Ək, Pasin, Sürməlidən [keçib Xəzər dənizinə] töküldür; o biri Fərat çayıdır ki, bu dağın qərb tərəfindən başlayıb Ərzinjan, Ərzurum, Kamax, Tarufər, Qələzar, Hüdeysə, Anə, Hillə və Jəzairdən keçib Dəjləyə birləşir, Bəsərədən keçib Ümman dənizinə töküldür. Bu dağın şimal tərəfindən biri Torum, o biri Oltı adlı iki çay Çuruq çayına qوشulub Qara dənizə töküldür. Buna görə də bu dağa "dünya-nın göbəyi" deyirlər"(1,s.73).

Rəşidəddin "Oğuznamə"sində Ala dağ (Alataq) Azərbayjanda Oğuz xanın düşərgə saldığı yerdir (yaylaqdır) (4, s.22-23). "Kitabi-Dədə Qorqud"da Ala dağ (Alaja dağ) oğuz epik məkanının mərkəzindəki dağın adı olub Bayındır xanın çadırı burada yerləşir. KDQ-də Qazan xan çadırını Ala dağda "tikdirir", "yığnaq" keçirir (2,s.123). Bayındır xanın və Salur Qazanın "divanına" yetmək üçün Ala dağ aşılır (2,s.107; s.125). Sırf ənənəyə bağlı bu qaydanın türklərdə mövjudluğu qədim Çin xronikasında belə əks olunur: "Xan (TÜRKÜT XAQANI NƏZƏRDƏ TUTULUR - E.A.) daima Duqin dağında yaşıyır. Onun qəqərgahına giriş gündoğar ölkəyə ehtiram əlaməti olaraq şərq tərəfdəndir. Hər il xan öz əyan - əşrəfi ilə əjjadlarının mağarasında qurban kəsir. 5-jı ayın orta dekadasında isə başqlarını da toplayaraq çay kənarında GÖY RUHUNA qurban kəsdirir. Duqindən 500 li Qərbədə hündür bir dağ var ki, üstündə nə ağaj nə də başqa bitki örtüyü vardır. Bu dağa Bodin-İnli deyirlər ki, bununda Çin dilində tərjüməsi "ölkənin hamı ruhu" deməkdir" (5, s.230-

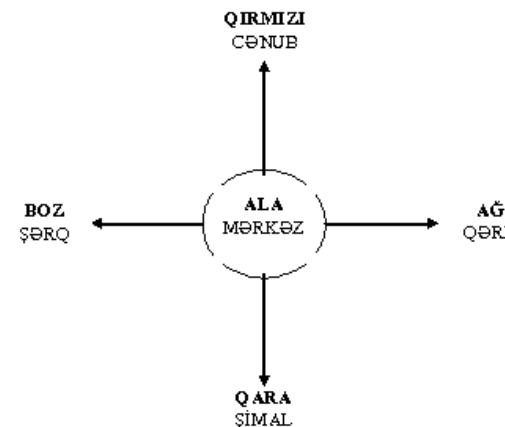
231).

Həmin məlumat Bizans tarixçilərindən Fiofilakt Simokattanın (VI - VII əsrlər) tarixində də ötəri xatırlanır: "Bu dağ (Qızıl dağ/Altun tau - xanın yaşadığı dağ - E.A.) şərq tərəfdə yerləşir. Yerli əhali bu dağa ona görə qızıl deyir ki, orada bolluja meyvə ağacları bitir və bundan başqa hər jür vəhşi heyvanlar və mal-qara ilə zəngindir. Türklərdə Qızıl dağı baş xaganın ixtiyarına verilməsi qanundur" (6, s. 161). M.Kaşqarlı "Divan"ında qısa məzmunu verilmiş "Şu xagan" dastanında İsgəndərin yürüşü səbəbi ilə köç edən türklərin məskən tutduğu dağın adı "Altun xan" (Altun qan) kimi keçməkdədir (7, s.136). Altaylılar bu gün də dünya dağını Qızıl dağ (Altun tau) adlandırırlar Fikrimizcə, Duqin qədim türklərin "Altun qan"ının çinjə transkripsiyasıdır. Oğuzlarda isə Altun dağın paradiqması Ala dağdır.

Ala dağ həyat, törəyişlə bağlı olduğundan yaşıllıqla örtülü, heyvanlarla məskunlaşmış, bağlı-bəhərli təsvir olunur. Azərbaycanın bəzi bölgələrində xəyallara dalmış adam barəsində "Fikri Ala dağda dolaşır" ifadəsi işlədilir ki, burada onun zəngin xəyallara qapılmasına işaret vurulur. "Ala" sözü KDQ-nin rusja tərjüməsində (V.V.Bartold) də "alabəzək", "əlvən" mənası verən *pestriy* kimi verilir (11). KDQ-nin izahlı lügətində Ala dağa münasibətdə söylənən "arquru"nun "çilpaq", "quru yer" kimi izahı (8, s.21) inandırıcı görünümür. Bizjə arquru "uzanlı" və ya "üzü üstə" mənasındadır. KDQ-də arquru sözünün semantikasını geniş apasdırmış B.Abdulla da bir sira alimlərin - A.N.Kononov, O.Ş.Gökyay, M.Ergin, T.Hajiyev və İ.Məmmədovun izahlarını nəzərə almaqla onun buna yaxın mənalar - "köndələn uzanlı", "əyri" ifadə etdiyini yazıb(10,s.5-6).

KDQ-də əjdad kultu ilə, keçmişlə bağlanan Qara dağ isə, Ala dağın əksinə olaraq, çilpaq, otbitməz, lakin hündür və əzəmətli dağ olmalı idi.

Ala rəng məkanı baxımdan obyektin mərkəzi, orta(lıq) möv-qeyini simvlizə edir. KDQ-də dünyanın jəhətlərinin rəng simvolikası belə göstərilə bilər:



Əgər Ə.Tehrani'nın bu məlumatını bugünkü xəritə üzərində nəzərdən keçirsək, onda Alajadağdan (Palantökən dağından) şərqdə Xəzər, jənubda Qırmızı dəniz ("Kitabi-Diyarbəkriyyə"dəki Ümman dənizi - Oman dənizi? KDQ-də də adı keçir - İran körfəzini və ya bütün Hind okeanını nəzərdə tutur), qərbdə Ağ dəniz (Aralıq), şimalda Qara dənizin yerləşməsinin şahidi olarıq ki, buradan da türklərin ətrafdakı dənizləri jəhətə görə adlandırmrasında rəng simvolikasından çıxış edilməsi aydın olar.

ƏDƏBİYYAT

1. Ə.Tehrani. Kitabi-Diyarbəkriyyə. Tərjümə edəni, ön söz və şərhlərin müəllifi R.Şükürova. B.,1998.
2. Kitabi-Dədə Qorqud. Çapa hazırlayanlar: F.Zeynalov, S.Əlizadə. B., 1988.
3. E.Abbasov. Oğuz eposunun tarixiliyinə dair. - AŞXƏDT, X kitab, B., 2001.
4. F.Rəşidəddin. Oğuznamə. B., 1999.
5. Н.Я.Бичурин. Собрание сведений о народах обитавших в Середней Азии в древние времена. 1 ч., М.-Л.,1950.
6. Ф.Симокатта. История. М.,1957.
7. A.Xəlil. M.Kaşqarlinin "Türk dillərinin divanı kitabı"nda ədəbi mətnlər. B., 2001.

8. "Kitabi-Dədə Qorqud"un izahlı lüğəti. B., 1999.
9. Göyçə folkloru. AFA, IIIj. (toplayanı və tərtibjisi H.İsmayılov), B., 2000.
10. B.Abdulla. "Dədə Qorqud kitabı"ndakı Ala dağla bağlı arquri, betər, arqu beli // ir qobulu sözlərinin semantikası. - "Dədə Qorqud" cur., N:2, 2005.
11. Книга моего Деда Коркуда. Огузский героический эпос. Перевод В.В.Бартольда. М.-Л., 1962.

Tahir ORUCOV

QARAVƏLLİ VƏ LƏTİFƏLƏRİN JANR XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Qaravəlli nağılla lətifə arasında dayanan bir janr olduğundan onda nağıla və lətifəyə oxşar, həm də onlardan fərqli xüsusiyyətlər vardır. İndiyə qədər folklorşünaslığımızda və ədəbiy-yatşünaslığımızda qaravəlli janrı haqqında bir çox tədqiqatçılar və alimlər: H.Zeynallı, Ə.Axundov, Ə.Mirəhmədov, V.Vəliyev, P.Əfəndiyev, T.Fərzəliyev, M.Allahverdiyev, Ş.Mikaylov, Elçin, V.Quluyev, E.Aslanov və başqaları bə'zən bir-birinə oxşar, bə'zən də bir-birindən fərqlənən fikirlər söyləmişlər. Lakin təəssüflə qeyd etmək lazımdır ki, qaravəlli haqqında söylənən bu fikirlər əhatəli olmayıb, qısa, mə'lumat xarakteri daşmışdır. Bu mə'lumatlar qaravəlli janrı haqqında müəyyən təsəvvürlər yaratsa da, onun dəqiq sərhədlərini, nağıl və lətifələrlə oxşar və fərqli cəhətlərini, onun ümumi əhatə dairəsini əks etdirməmişdir. Digər tərəfdən, qaravəllilərin qruplaşdırılması, məzmunlarına görə təsnifatı və bədii xüsusiyyətləri də heç bir tədqiqatçı-alım tərəfindən araşdırılmamışdır.

Məhz bu çatışmazlıqlara görə indiyə qədər çap olunmuş bir çox nağıl və lətifə kitablarında yalnız olaraq qaravəllilər "nağıl" və ya "lətifə" adı altında çap edilmişdir. Bunları nəzərə alaraq biz bu məqalədə lətifə və qaravəlli janının özünəməxsus, səciyyəvi xüsusiyyətlərini, onların oxşar və fərqli cəhətlərini araşdırıb təhlil etməyi lazımlı bildik. Bu yazıda biz həmçinin bir sıra lətifə kitablarında "lətifə" adı ilə çap edilən qaravəllilərdən bəhs etməyi də qarşıya məqsəd qoymuşuq.

Qaravəllilər haqqında folklorçu alimlərin söylədiyi fikirlərdən aydın olur ki, hər bir müəllif qaravəlliyyə xas olan mühüm əlamətlərdən biri və ya bir neçəsini qeyd etmişdir. Məsələn, H.Zeynallı qaravəllilərdə "məclisi güldürmək, məzəlik olmaq" xüsusiyyətini (1, s.243-244), Ə.Mirəhmədov onların "qismən intermediya səciyyəsi

daşlığıını, həcmə lətifə ilə nağıl arasında orta yer tutduğunu", "məzmun və formasında həm nağıl, həm də lətifə ünsürləri olduğunu" (2, s.48-49) qeyd edirlər. M.Allahverdiyev onların "novella xarakterli" olduğunu (5, s.19), P.Əfəndiyev qaravəllilərin "lətifə ilə nağıl arasında bir janr" olduğunu, "satirik nağılları xatirlatdığını", "həcm e'tibarı ilə lətifədən böyük olduğunu" və "müəyyən bitkin hadisələr əks olunduğunu" (7, s. 111-112), Ş.Mikaylov qaravəllinin "danişilan əhvalata başlamaq və bir epizoddan başqasına keçmək üçün vasitə rolunu oynadığını" (8, s.30), Elçin və V.Quliyev qaravəllilərin "teatr ünsürləri ilə zənginləşdirilən lətifəvari, novella tipli nağıl-tamaşa" olduğunu (9, s.27-28), "dastan məclislərində fasılələr zamanı tamaşaçıları və dinləyiciləri əyləndirmək məqsədi daşdığını", M.Arif onların "nağıl və dastanlardan sonra tamaşaçıların könlünü açmaq və "tragediya"nın ağır tə'sirini yüngülləşdirmək üçün söyləndiyini" (10, s.13), E.Aslanov isə "qaravəllilərin toy məclisi, nağıl və dastan məclisləri arasında söyləndiyini" vurğulayır (11, s.48).

"Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası"nın III cildində qaravəllinin "novellavari nağıl janrının bir növü" olduğunu, "aşiq məclislərində dinləyiciləri yormamaq üçün istifadə edildiyi (3, s.50), "Azərbaycan dilinin izahlı düzəti"ndə isə "aşiq yaradıcılığında mövzusu məişətdən olan əhvalatlardan alınmış məzhəkəli janr", "boş səhbət, nağıl" olduğu bildirilir (6, s.428).

Qaravəlli janrı haqqında deyilən bu fikirlərin hamısını ümu-miləşdirək, onda qaravəlli janrı haqqında aşağıdakı fikirləri söyləmək olar:

1. Qaravəlli janrı şifahi xalq ədəbiyyatının epik növünə daxildir və müstəqil bir janrdır.
2. Qaravəllilərdə ictimai həyatdakı və məişətdəki çatışmazlıqlar tənqid və ifşa edilir.
3. Qaravəllilər nağıllarla lətifələrin hüdudunda dayanan bir janrındır. Buna görə də qaravəllilərin nağıl və lətifə ilə həm oxşar, həm də fərqli xüsusiyyətləri vardır.
4. Qaravəlli özünün bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətlərinə görə şifahi xalq ədəbiyyatının dramatik növünə yaxındır.

Buna görə də qaravəllilər əsasında "Qaravəlli" meydan tamaşaları hazırlanır.

5. Qaravəllilər satirik və humoristik səciyyəli, novellavari olub gözənlənilməz sonluqla qurtarır.

6. Qaravəllilər, əsasən, dastan və nağıl arasında tamaşaçı və dinləyiciləri əyləndirmək məqsədi ilə söylənilir.

Lətifə haqqında folklor tədqiqatçılarının söylədiyi fikirlərdən aydın olur ki, hər bir müəllif lə-tifələrə xas olan mühüm əlamətlərdən bir və ya bir neçəsini göstərməyə çalışmışdır. C.X.Hacıyev lətifələrdə "gülüş ünsürünü"nün əsas ünsür olduğunu (12, s.197), H.Araklı "dərin istehza"nın, "xalqın hiddət və qəzəbi"nin bu janrda öz ifadəsini tapdığını (13, s.24), Ə.Mirəh-mədov lətifələrin "döyüşkən ruhu"nu, "satirik janrı"ni, "həyatdakı və məişətdəki yaramaz, gülünc hadisələri yiğcam şəkildə əks etdirməsini" (2, s.119-120), P.Əfəndiyev "lətifələrin sadə, lakonik və humoristik bir janr olduğunu", "sonunun çox ibrətamız" qurtarmasını (7, s.138), V.Vəliyev lətifələrdə (bəzəmələrdə) "bütün hadisələrin mə'nalı gülüş üzərində inkişaf etdiyini" qeyd edirlər (14, s. 289-290). Q.Namazov isə lətifələrdə "məntiqi nəticənin ikinci şəxsin cavabında təzahür etməsini" (15, s.17), Ə.Səfərli və X.Yusifov "lətifələrdə gülüşün gah öldürücü bir satira, gah incə bir humor, gah da acı bir istehza şəklində olduğunu" (16, s.31-32), T.Fərzəliyev lətifələrin "əyləncə üçün, gülmək üçün söylənilən, mə'nalı, kiçik əhvalatlar" olduğunu (4, s.95), Elçin və Vilayət Quliyev isə lətifələrdə "satira və humor ünsürlərinin üzvi vəhdətini", onlarda "xalq humoru, həzircavablıq, mübarizə ruhu və tizfəhmiyyin öz əksini tapmasını" (9, s.55), Ə.Qarabağlı "lətifələrin nağıllara yaxınlığını" (17, s.19-20), C.Heyvət isə lətifələrdə "xalqın istə'dadi, iti ağlı, döyüşkən ruhu və mənfiliklərə qarşı barışmaz münasibəti"ni (18, s.145-146) qeyd etmişlər.

Lətifə haqqında qeyd edilən bütün bu xüsusiyyətləri, əlamət və ünsürləri ümümiləşdirək, onda lətifə janrı haqqında aşağıdakı fikirləri söyləmək olar:

1. Lətifə janrı şifahi xalq ədəbiyyatının epik növünə daxildir və müstəqil bir janrdır.

2. Lətifələr qısa, yiğcam, məntiqli və lakonik olub, ictimai həyatdakı və məişətdəki qüsurları ifşa edir.

3. Lətifələrdə xalq gülüşü, hazırlıq, satira, kinayə və sarkazm çox güclü olur.

4. Lətifələrdə mükəlimə, məntiq və dialoqlar üstünlük təşkil edir.

5. Lətifələr, əsasən, iki şəxsin - Molla Nəsrəddinin və Bəhlul Danəndənin adı ilə bağlı olur. Regional və məhəlli xarakterli lətifə qəhrəmanlarının adları ilə (Abdal Qasım - Qarabağ, Ayrim Tağı - Qazax-Tovuz, Hacı dayı - Şəki və b.) bağlı lətifələr də mövcuddur.

Həm qaravəlli, həm də lətifə haqqında bu ümumiləşmiş fikirləri müqayisə etsək, bu iki janr arasında oxşar cəhətlərin və oxşar elementlərin çox olduğunu görərik. Bu oxşar xüsusiyyətlərə nəzər salaq:

1) Həm qaravəlli, həm də lətifə şifahi xalq ədəbiyyatının epik növünə daxildir və onların hər biri müstəqil janrlardır.

2) Həm qaravəllilərdə, həm də lətifələrdə ictimai həyatdakı və məişətdəki eybəcərliklər, çatışmazlıqlar ifşa edilir.

3) Hər iki janrda gülüş, satira və humor çox güclü olur.

4) Həm qaravəllilərdə, həm də lətifələrdə mükəlimələr və dialoqlar üstünlük təşkil edir və onlar, əsasən, güclü məntiqdən doğur.

5) Hər iki janrin təqnid hədəfləri, gülüş obyektləri eynidir: fərasətsiz şəhər hakimləri, rüşvətxor qazılars, mollalar, firildaqqı darğalar, naqis xanlar, bəylər, yalançı ruhanilər, riyakar, iki-üzlü insanlar və s.

Qaravəllilərin və lətifələrin belə oxşar xüsusiyyətlərinə görə bir sıra görkəmli folklorçularımız - M.H.Təhmasib, Ə.Axundov, N.Seyidov, T.Fərzəliyev və başqaları öz məqalələrində qaravəllini lətifədən və lətifəni qaravəllidən ayırmamış və ya ayırmaya cəhd etməmiş, bir çox folklor nümunələrini "lətifə - qaravəlli" və ya "qaravəlli - lətifə" adlandırmışlar.

M.H.Təhmasib "Məktəb" jurnalında folklor münasibət" məqaləsində bir sıra qaravəlliləri "lətifə - qaravəlli" adlandı-raraq yazar: "Jurnalın ("Məktəb"

jurnalı - T.O.) "Gülməli nağıllar" şö'bəsi, əsasən, avamlığı, nadanlığı, savadsızlığı nümayiş etdirən kiçik həcmli satirik nağıllardan, qaravəl-lilərdən, lətifələrdən, əfsanələrdən, rəvayətlərdən və bunlardan faydalananma yolu ilə yazılmış əsərlərdən tərtib olunmuşdur. Jurnalın bu şö'bəsi çox zəngin və rəngarəngdir. Şö'bədə dərc edilmiş nümunələrdən biri Əli Fəhmi tərəfindən işlənmiş "Sərsəm kişi", yaxud "Bir ovuc, yarım ovuc" adlı lətifə - qaravəllidir (Kursiv bizimdir - T.O.). Əsərin qısa məzmunu belədir: "Avam bir kəndli şəhərdə aşpaz dükanına girir. Camaatın böyük həvəs və iştahla yediyi həlsədən (həliması) doyunca yeyir, onu bişirmək qayda-qanununu da əzbərləyib qayıdır. Lakin duz qatmaq lazımlı olub-olmadığını öyrənmədiyi üçün arvad onu ikinci dəfə şəhərə qaytarır. Aşbaz deyir ki, qatarlar, özü də qədərinə baxır: bir ovuc, iki ovuc. Kişi yadından çıxmışın deyə, bu son sözü təkrar edə-edə yenidən kəndə yollanır. Lətifə - qaravəllinin duzlu və mə'nalı hissəsi də buradan başlanır. Rast gələn adamlar ona aman vermirlər ki, bu iki sözü arvadına çatdırırsın. Hərə onu məcbur edir ki, bu sözü deməsin, rast gəldiyi hadisəyə uyğun başqa bir sözə əvəz eləsin. Nəhayət, kəndlini uğurluqda təqsirləndirirlər. Kişi and içib yaxasını qurtarır. Ona tapşırıqlar ki, çıxıb "dümdüz yolu ilə getsin". Kəndlinin yazılığına görə ağlamalı, avamlığına görə gülməli faciəsi də bu son "tapşırıq"la kulminasiya nöqtəsinə qalxır. Yazılıq kişi xiyabanlarındakı "alçaq" qapıdan keçə bilmir. "Dümdüz get" - deyə tapşırıq aldığı üçün başını əyə bilmir. Kəndin "kamilləri", "böyükləri" toplaşır. Ayrı çarə tapa bilməyib bu qərara gəlirlər ki, onun başını kəsib qapıdan keçirsinlər. Kişi razi olmur ki, başı kəsilsə bərk "ağriyar", yaxşısı budur ayaqlarını dizdən kəssinlər.

Bu dəfə hamı bu kişinin öz ağlığını bəyəndi və dizlərindən aşağı kəsib kişini o biri tərəfə keçirə bildilər" (19, 6-7). Mətnən göründüyü kimi, bu nümunə "lətifə - qaravəlli" yox, səciyyəvi xüsusiyyətlərinə görə qaravəllidir.

Görkəmli folklorşunas H.Zeynallı da "Xalq ağız ədəbiyyatı" məqaləsində qaravəllilərdən və lətifələrdən bəhs edir, o da bə'zi lətifələri M.H.Təhmasib kimi

"Qaravəlli - lətifə" adlanır və bu barədə belə yazır: "...Bu tip nağıllardan başqa, bir də xalqın psixologiyasını, əsəblərini dincəldəcək gülünc hekayələr, lətifə-qaravəllilər (qaravəllilər - T.O.) söyləyən Molla Nəsrəddin, Kəl İnayət, Bəhlul, İncil-Dərviş kimi simalarımız vardır. Molla Nəsrəddin bütün Qafqazın malı olmaq bir yana dursun, bütün Avropa dillərinə də tərcümə edilmişdir" (1, s.239).

Göründüyü kimi, qaravəllilərlə lətifələr arasında olan oxşarlıqlar onların bir-birindən fərqləndirilməsində bu cür qeyri - müəyyənliliklərə gətirib çıxarmışdır. Ancaq qaravəllilər və lətifələr bir-birinə nə qədər yaxın olub oxşasa da, onlar arasında konkret fərqli cəhətlər və özünəməxsus xüsusiyətlər vardır. Bu fərqlər aşağıdakılardır:

1. Qaravəllilərdə təhkiyə və təsvir kifayət qədər olduğu halda, lətifələrdə təhkiyə və təsvir demək olar ki, hiss olunmur. Buna görə də qaravəllilərə nisbətən, lətifələr daha konkret və yiğcam olub, həcmə qaravəllilərdən kiçik olur.

2. Lətifələr, əsasən, müəyyən bir şəxsin - Molla Nəsrəddinin, Bəhlul Danəndənin, Abdal Qasımin, Hacı dayının və başqalarının adı ilə bağlı olduğu halda, qaravəllilər çox vaxt konkret olaraq hər hansı bir şəxsin adı ilə bağlı olmur. Ancaq məşhur lətifə qəhrəmanlarının adı ilə bağlı olan qaravəllilər də mövcuddur.

3. Qaravəllilərdə insanların həyatda qarşılaştığı problem və çətinliklər onların arzu və istəklərinə uyğun olaraq qeyri-adi bir formada həll olunursa, lətifələrdə bu cür problem və çətinliklər ələs alma, rüsvayetmə, məsxərəyə və lağaqyma yolu ilə həll edilir.

4. Lətifələrdə gülüş əksər hallarda öldürücü satira, güclü sarkazm və taziyanə xarakteri daşıdığı halda, qaravəllilərdə bu gülüş çox vaxt humor çərçivəsindən kənara çıxmır, islahedici xarakter daşıyır və satirik gülüşə az hallarda rast gəlinir.

5. Lətifələr istənilən hər hansı bir formada bitsə də, qaravəllilər hökmən novelləvari, gözlənilməz bir sonluqla bitir.

Qaravəllilərlə lətifələr arasında bu əsash fərqləri nəzərə almaqla, biz indiyə qədər çap olunmuş müxtəlif lətifə və qaravəlli kitablarına nəzər saldıqda bir çox uyğunsuzluqlara rast gəldik. Belə ki, bə'zi kitablarda qaravəlli adı altında verilən bir nümunə - lətifə, digər kitabda lətifə adı altında təqdim olunan bir nümunə isə qaravəlli adı ilə nəşr olunub. Məsələn, 1988-ci ildə "Azərnəşr" tərəfindən Bakıda nəşr olunan "Bəhlul Danəndə lətifələri" kitabına (Toplayarı və tərtib edəni: N.Seyidov) daxil edilən "Siçanlar padşahı və kəndli" lətifəsi (30-32) elə həmin ildə - 1988-ci ildə Bakıda "Yazıcı" nəşriyyatı tərəfindən nəşr olunan "Qaravəllilər, nağıllar" kitabında, demək olar ki, olduğu kimi "Bəhlul Danəndə siçanlar padşahıdır" başlığı ilə (7-9) qaravəlli adı altında nəşr edilmişdir. Bu nümunənin janrını dəqiqləşdirmək üçün onun mətnini nəzərdən keçirək: "Bir kəndli qızını ərə vermiş, ona cehiz almaq üçün pulu yox imiş. Vari-yoxu on beş qoyunmuş. Kəndli bu qoyunları qabağına qatıb ho-ho-hoynan gətirir şəhərə satmağa. Qoyunları satıb bir az ayınnan-oyunnan alıb qayıdır evinə. Bazarda çox ləngidiyindən yolun yarısında şər qarışır, axşam olur. Kişi fikirləşir ki, gecənin qaranlığında tək-tənha səhərə qədər yol gedəcək, birdən qaçaq-quldura rast gələr, tutub əlindən pulunu alıllar. Şəhərin qurtaracağında bir tanış varmış, gedir onlara. Xoş-beşdən sonra kəndli deyir:

- Qardaş, qorxuram yolda məni soyarlar, bir az pulum var, bir az da qızıma cehizlik almışam. Bunlar qalsın sizdə, gələn həftə gəlib apararam.

Ev sahibi o saat razı olur. Kəndli aldığı şeyləri və pulunu orda qoyub gedir evlərinə. Bir həftədən sonra kəndli gəlib şeyləri və pulu istədikdə ev sahibi deyir:

- Kişi, sənin şeylərini və pulunu siçanlar aparıblar, mənim onlara gücüm çatmır, bacarırsan, get özün al. Kəndli nə qədər yalvar-yaxar eləyir ki, ay qardaş, siçan o boyda şeyi apara bilməz, gəl sən mənə pislik eləmə, varım-yoxum elə o idi, onu da sən danırsan, desə də, bir şey çıxmır.

Ev sahibi deyir:

- Kişi, çox başımı ağırtma, get nə istəyirsən elə, sənin

məndə heç nəyin yoxdur.

Yazlıq kəndlinin əli hər yerdən üzülmüş halda, korpeşman geri qayıdır. Yolda Bəhlula rast olur. Bəhlul görür ki, kəndliyə çirtma vursan, qanı damar. Ondan xəbər alır ki, qardaş, nə olub? Kəndlə başına gələn əhvalatı ətraflıca Bəhlula söyləyir. Bəhlul kişini evinə aparıb deyir:

- Qardaş, fikir eləmə, sən bir gün qal burda, şeylərini və pulunu alıb verəcəm özünə.

Bəli, Bəhlul birbaş gəlir xəlifənin yanına, deyir:

- Qardaş, daha mən ağıllanmışam, bir vəzifə ver, işləyim.

Xəlifə deyir:

- Bəhlul, nə vəzifə istəyirsən?

Bəhlul deyir:

- Siçanların padşahı olmaq istəyirəm.

Xəlifə deyir:

- Ay Bəhlul, axı sən dedin ki, ağıllanmışam, adamdan da siçanların padşahı olarmı?

Bəhlul deyir:

- Sənə nə, mən onu istəyirəm.

Xəlifə, Bəhlulun inadkarlığını bildiyindən götürüb bir fərman yazır ki, bəs Bəhlulu bu gündən siçanların padşahı tə'yin edirəm. Altında da möhürünnü vurur. Bəhlul fərمانı alan kimi gəlib bazardan beş-altı fəhlə tutur, kəndlini də yanına salıb düz gedir onun şeylərini danan kişinin evinə. Bəhlul əmr eyləyir, fəhlələr külünglə, bellə başlayırlar evin dibini qazmağa. Səs-küyə ev sahibi çıxır eşiyyə, baxıb görür bir az da keçsə, evi tamam uçuracaqlar. Deyir:

- Bəhlul, bu nədir? Evi niyə uçurursan?

Bəhlul deyir:

- Sənin evinlə işim yoxdur, mən siçanların padşahıyam, onlar mənim əmrimi pozub bu kəndlinin pulunu və şeyşülərini aparıblar, indi onların yuvalarını açıb hamısını öldürəcəyəm.

Bəhlul xəlifənin fərmanını çıxarıb ev yiyesinə göstərir. Ev sahibi görür, işlər şuluqdur, deyir:

- Ey siçanlar padşahı Bəhlul, əl saxla, evimi uçurtma, mən kəndlinin şeylərini də, pulunu da bu saat tapıb gətirərəm.

Bəhlul deyir:

- Elə isə tez ol, yoxsa evini uçurub tamam künfəyəkün edəcəyəm.

Kişi tez evə girib kəndlinin pulunu və şeylərini gizlətdiyi yerdən çıxarıb gətirir" (20, 30-32).

İndi təqdim olunan bu nümunənin lətifə, yoxsa qaravəlli olduğunu dəqiqləşdirək. Bunun üçün lətifə ilə qaravəllinin yuxarıda verilən 5 fərqi əsasında nümunənin janrını müəyyənləşdirməyə çalışaq:

1. Mətnən göründüyü kimi, burada təhkiyə və təsvir elementləri vardır. Bu nümunədə lətifə janrnı məxsus olan konkretlik və yiğcamlıq yoxdur və o, nisbətən geniş süjetlidir.

2. Bu nümunə lətifə qəhrəmanı Bəhlul Danəndənin adı ilə bağlı olsa da, burada lətifəyə xas olan xüsusiyyətlər: hazır-cavablıq, ələsalma, lağaqyma və digər xüsusiyyətlər yoxdur.

3. Burada təsvir olunan problem (kəndlinin qızına aldığı şeyləri və pullarını geri ala bilməməsi) qeyri-adi bir formada (pulu və şeyləri verməyənin evinin dibini qazdırılması yolu ilə) həll olunur.

4. Nümunədə satirik gülüsdən daha çox humoristik gülüş, didaktik ruh hakimdir.

5. Bu nümunənin sonluğu gözlənilməz, novellavarı bir formada - Bəhlulun xəlifənin fərmaniyla siçanlar padşahı olub kəndlinin problemini həll etməsi ilə bitir.

Beləliklə, bu mülahizələrə əsasən, qətiyyətlə deyə bilərik ki, bu nümunə N.Seyidovun qeyd etdiyi kimi, lətifə yox, M. H.Tantəkin və S.Əliyevin yazdıqları kimi qaravəllidir. Eyni mülahizələri həmin kitabda - "Bəhlul Danəndə lətifələri" kitabında (20) verilən "Bişmiş yumurtadan da cücə çıxarmış" (7-8), "Məbadə, qatırçının qatırını hürkündəsən", (13-14), "Bəhlulun yuxusu" (19-22), "Hər yuxuda görülən düz olar" (68-72), "Bu ağlda da dəli olar" (76-78) və "Bəhlulun xələti" (83-84) nümunələri haqqında da demək olar. Bu nümunələr də janr xüsusiyyətlərinə görə qaravəllilərdirdir.

"Bəhlul Danəndə lətifələri" (20) kitabına daxil olan

əksər nümunələrin lətifə olmadığı fikrini kitabın müəllifi, toplayıcı və tərtibatçı N.Seyidov da qeyd edir: "...Bəhlul lətifələrin əksəriyyəti, nisbətən geniş süjetə malik olan novelləvari hekayələrə, (əslində qaravəllilərə - T.O.) fəlsəfi-didaktik rəvayətlərə oxşayır" (20, 4). Deməli, N.Seyidov kitabda lətifə adı altında toplayıb çap etdirdiyi 59 nümunənin heç də hamısının lətifə olduğunu iddia etmir. Müəllifə görə buradakı "lətifə" sözü şərtidir. N.Seyidov bu barədə belə yazır: "Bəhlul lətifələri dedikdə "lətifə" sözünün şərtiliyi nəzərə alınmalıdır. Həm forma, həm də məzmun cəhətdən Molla Nəsrəddin lətifələrindən tamamilə fərqlənən Bəhlul lətifələri, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, çox vaxt novelləvari hekayə (Qaravəlli - T.O.) xarakteri daşıyır" (20, 6).

"Molla Nəsrəddin lətifələri" (toplayanı və tərtib edəni: M.H.Təhmasib) kitabına (21) daxil olan bir sıra lətifələrə də qaravəlliyə verilən qeyd etdiyimiz tələblər baxımından yanaşılsa, onların da lətifə yox, qaravəlli olması qənaətinə gəlmək olar. Həmin kitabda lətifə adı ilə çap olunmuş, lakin əslində qaravəlli olan həmin nümunələr bunlardır: "Beş-on şahiya gedərəm", (9-11), "Xəbəraparan dovşan" (26-28), "İki günlük acliğın nəticəsidir" (39-41), "Səni pozaram, özümü yazaram" (43-45), "Dişisi də gəlir" (58-60), "Keçi" (76-79), "Molla və dövlətli" (98-100), "Sövdəgər qardaş" (106-108), "Bəlkə elə bir şey var" (130-132), "Ay can, ay can..." (135-136), "Apar məni basdır" (160-162), "Heç nəyini götür get" (187-188).

"Dava yorğan davasıymış" (Molla Nəsrəddin lətifələri) (22) kitabında da eyni vəziyyətlə rastlaşıldıq. Belə ki, həmin kitabda lətifə adı ilə getmiş nümunələr: "Birinci sən danışdın" (36-37), "İki günlük acliğın əsəridir" (53-54), "Toyuq sürüsü əmələ gələ bilir" (54-56), "Üç ağaç yoldan qızınmaq olar" (56-58), "Molla və səyyah" (83-84), "İndi deyər, çuxa da mənimdir" (115-116), "Onun suyu qurtaran deyildi" (134), "Sən peyğəmbərliyə də qəbul etmirsən" (140-141), "Siz işinizdə olun" (150-151), "Bəs nə vaxt eləsinlər" (159), "Qazacağam" (161-164), "Keçi" (191-193), "Bəlkə, elə bir şey var" (209-211), "Beş-on şahiya gedərəm"

(226-228), "Xəbəraparan dovşan" (230-233) və "Cızıq məsələsi" (240-241) lətifələri də qaravəllilərdir.

Toplayanı və tərtibçisi Ə.Axundov olan "Azərbaycan folkloru antologiyası" kitabında da (II cild) (23) bə'zi lətifələrin qaravəlli janrının tələblərinə cavab verən qanaətindəyik: Məsələn: "Molla Nəsrəddin lətifələri" adı altında verilən "Yəqin dovşan azıb" (191-193), "Bəlkə mən də yerikləyirəm" (181-182), "Qonaqlıq şərtləri" (185-186), "Kim danışsa, eşşəyə yem verəcək" (186-187), "Doqquz yüz doxsan da olsa, almaram" (189-190) və "Bəhlul Danəndə lətifələri" adı altında verilən "Bərəkallah ustadına" (194-196) və "BİŞMIŞ yumurtadan cücə çıxır, bışmiş buğda bitmir" (194-196) nümunələri lətifə yox, qaravəllidir.

Vaqif Vəliyevin tərtibçisi olduğu "Ayrım bəzəmələri" kitabında (24) qaravəlli janrı bir başlıq kimi ayrıca "Qaravəllilər, doqqaz söhbətləri, keçəlin fəndləri" adı ilə verilmişdir. Lakin burada da bu nümunələrin hansılarının konkret olaraq qaravəlli olması göstərilənməmişdir. Bu kitabda "Bəzəmələr" (lətifələr) adı altında verilən nümunələrin də bir çoxu janr baxımından qaravəllidir. Məsələn: "Tağı uşağı xilas edir" (14-15), "Güzgü əhvalatı" (17-19), "At yumurtası" (21-23), "Biz axşam yeməyindən sonra yatırıq" (33-34) nümunələri lətifə adı ilə verilsə də, bunlar, əslində, qaravəllilərdir.

"Şəbədələr" (Qaraçöp lətifələri) (25) kitabında da eyni vəziyyətlə qarşılaşıldıq. Burada verilən "O boyda enişin o boyda da yoxusu var" (5-6), "Mən niyə günaha batım" (7-8), "Sən də oxşuyursan bir ay qırmızı bağlayan bəyə" (9-11), "Sən bölə bilmədin" (11-14), "Mənim də dəliliyim tutub" (15-17), "Az yesənə" (17-18), "İndi get düzəl" (27-29), "Kişi gedib kömür almasına" (33-37) və "Qırxında öyrənən gorunda çalar" (s. 42-43) nümunələrini də qaravəlli hesab etmək olar.

Lətifə ilə qaravəlli arasındaki fərqlər tam araşdırılıb aydınlaşdırılmışından son dövrlərdə çap olunan folklor kitablarında və folklor antologiyalarında da qaravəlli janrına tam uyğun gələn nümunələr "lətifə" adı altında nəşr olunmuşdur. AMEA Folklor İnstitutunun nəşr etdiyi

Azərbaycan folkloru antologiyası cildlərində də bə'zən qaravəllilər lətifə başlığı altında verilmişdir. AFA-nın I cildində (Naxçıvan) (26) lətifələr bölməsində verilən "Keçəlin kələyi" (252-254), AFA-nın II cildində (İraq-Kərkük) (27) gedən "Mollanın sınağı" (271-272), "Rəhmətlik nə vaxt öldü?" (306-307), AFA-nın III cildində (Göyçə) (28) çap olunan "Rəhmətlik tanış çıxdı" (561-562), "Fəndini də gətirin" (562-563), "İtimizin yal qabını niyə qırdırın" (565-566), "Bir adama iki dəfə toy olmaz" (566-567), "Sənin əvəzinə məni aparayıdlar" (568-569), "Dadanıb qaz ətinə" (570-572), "Mənə satdırığın odunumu deyirsən? (573-574)", "Kəsmə, irilsin cücən" (575), "Lotudan bir, qatırdan iki çıxar" (576-578), "Gələn il bu vaxt o biri ayağını da uzadarsan" (578-579), "At da mənimkidir, arvad da" (s. 580-582), "Badalax əhvalatı" (596-599), AFA-nın IV cildinə (Şəki) (29) daxil olan "Hacı dayı biçində" (s. 222), V cilddə (Qarabağ) (30) nəşr olunan "Əgər salamatdırsa" (294), "Atan at da borcluymuş" (s. 301-302) və VI cilddə (Şəki - 2) (31) çap olunan "Atı da borcu varılmış" (s. 240-241) nümunələri lətifə başlığı altında verilsə də, əslində qaravəlliidlər.

Güman edirik ki, gələcəkdə bu sahədə araştırma aparan tədqiqatçılar və folklorçu alimlər bunları nəzərə alacaq və bununla da lətifə və qaravəlli janrlarının dəqiqləşdirilməsində mövcud olan qeyri-müəyyənliyə son qoyulacaq.

ƏDƏBİYYAT

1. Zeynallı H. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yaziçi, 1983
2. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. (Tərtib edəni: Mirməmədov Ə.). Bakı, Maarif, 1988
3. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. III cild, Bakı, 1979
4. Fərzəliyev T. Azərbaycan xalq lətifələri. Bakı, Elm, 1971
5. Allahverdiyev M. Qaravəlli tamaşaları. Bakı, İşıq, 1975
6. Azərbaycan dilinin izahlı lütəti. (Tərtib edəni: Orucov Ə.), Bakı, Elm, 1964
7. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1981
8. Mikayılov Ş. Ədəbiyyat nəşriyyəsi (IX-XI siniflər üçün).

Bakı, Maarif, 2002

9. Elçin, Quliyev V. Özümüz və sözümüz. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1993
10. Arif M. Azərbaycan xalq teatri. Azərbaycan incəsənəti, II c. Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, Bakı, 1950
11. Aslanov E. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, İşıq, 1984
12. Hacıyev C.X. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi (VIII-X siniflər üçün). Bakı, Azərnəşr, 1958
13. Arash H. Ədəbiyyat (IX sinif). Bakı, Maarif, 1967
14. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı, Maarif, 1985
15. Namazov Q. Azərbaycan uşaq ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1984
16. Səfərli Ə., Yusifli X. Ədəbiyyat (IX sinif). Bakı, Öyrətmən, 1994
17. Qarabağlı Ə. Məktəbdə şifahi xalq ədəbiyyatının tədrisi. Bakı, Azərtədrisnəşr, 1961
18. Hey'ət C. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1990
19. Təhmasib M.H. Məktəb jurnalında folkloru münasibət məsələsi. AŞXƏDT, V cild, Elm, Bakı, 1977
20. Bəhlul Danəndə lətifələri (Toplayanı və tərtib edəni: Seyidov N.). Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1988
21. Molla Nəsrəddin lətifələri (Toplayanı və tərtib edəni: Təhmasib M.H.). Bakı, Turan Nəşrlər evi, 2002
22. Dava yorğan davasıymış... (Molla Nəsrəddin lətifələri. Tərtib edib nəşrə hazırlayanı: Abdulla Bəhlul). Bakı, Yaziçi, 1993
23. Azərbaycan folkloru antologiyası. (toplayanı və tərtib edəni: Axundov Ə.), II c. Bakı, Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1968
24. Ayrım bəzəmələri (toplayanı və tərtib edəni: Vəliyev V.). Bakı, Gənclik, 1983
25. Şəbədələr (Qaraçöp lətifələri) (Toplayanı: Əbdülrəhmanlı N.). Bakı, Gənclik, 1991
26. Azərbaycan folkloru antologiyası. (tərtib edənləri: Fərzəliyev T., Qasımov M.). I cild, Naxçıvan, Bakı, Səda, 1994
27. Azərbaycan folkloru antologiyası. (tərtibçilər: Paşayev Q., Bəndəroğlu Ə.). II cild, İraq-Kərkük, Bakı, Səda, 1999
28. Azərbaycan folkloru antologiyası. (toplayanı İsmayılov H.). III cild, Göyçə, Bakı, Səda, 2000
29. Azərbaycan folkloru antologiyası. (toplayanı:

Əbdülrəhimov H., Qafarlı R.). IV cild, Şəki, Bakı, səda, 2000

30. Azərbaycan folkloru antologiyası. (toplayanlar və tərtib edənlər: Abbaslı İ., Fərzəliyev T.). V cild, Qarabağ, Bakı, Səda, 2000

31. Azərbaycan folkloru antologiyası. (toplayıb tərtib edəni: Əbdülrəhimov H.). VI cild, Şəki-2, Bakı, Səda, 2002

Mehparə RZAYEVA

ALQIŞ VƏ QARĞIŞLARIN BƏDİİ-POETİK XÜSUSİYYƏTLƏRİ HAQQINDA

Folklorun hər bir janrı xalqın dünyagörüşünün, həyat təcrübəsinin bədii-poetik ifadəsidir. Janrin tarixi-mədəni funksiyasının necə olmasından asılı olmayaraq, bədiilik, estetiklik hər bir janra xasdır. Alqış və qarğış janrları da istisna təşkiletməyib, özünəməxsus bədii-poetik məna xüsusiyyətlərinə malikdir.

Alqışlar və qarğışlar folklorumuzun çox geniş yayılmış, gündəlik həyatda işlədilən, öz aktualıqlarını daim saxlayan janrlarındandır. Onların gərəkliliyi insanların gündəlik həyatı ilə bağlı olmalarından irəli gəlir. Alqış və qarğışlar janr təbiətləri etibarilə insanların praktik ehtiyaclarının mənəvi tərəflərini ifadə edir. Yəni onlarda insanların müsbət və mənfi məzmunlu istəkləri ifadə olunur.

Alqış və qarğışları şifahi poetik yaradıcılığın qədim janrları sayan filologiya elmləri doktoru Bəhlul Abdullayev (1, s. 52; 2, s. 78) yazır ki, "...alqış və qarğışlar adamların arzu və istəklərinin həyata keçəcəyinə inamı ifadə edir" (1, s.53-54). "...Azərbaycan xalq ədəbiyyatındaki alqış və qarğışlar öz kökü ilə əski etiqadlar və bədii anlamlarla sıx əlaqədardır" (1, s.64).

Göründüyü kimi, alqış və qarğış janrları tarixi etibarilə çox qədimdir. Onlar əski zamanlarda təşəkkül taparaq formalışdır. Demək, alqış və qarğış janrlarının bədii-poetik xüsusiyyətləri də xalqımızın folklor yaradıcılığının çox qədim zamanları ilə bağlıdır. Onlardakı bədiilik ilkən poetik yaradıcılığı əks etdirir.

Professor Azad Nəbiyev alqış və qarğışları xalqımızın xeyiri alqışlamaq, şəri isə qarğışlamaq anlayışları ilə bağlıdır (3, s. 14). O, alqış və qarğışları təsnif edərkən onları mərasimlə, məişətlə və mifoloji-dini təsəvvürlərlə bağlı olaraq üç qrupa ayırmışdır (4). Bu da öz növbəsində məlum edir ki, alqış və qarğışların bədii-poetik xüsusiyyətlərinin formallaşmasına xalqımızın qədim ayin və

mərasimləri, məişət-təsərrüfat tərzi, mifoloji-dini təsəvvürləri təsir etmişdir.

Öz növbəsində professor Mürsəl Həkimov da alqış və qarğıslarda xalqın ictimai-iqtisadi tarixinin izləri ilə yanaşı, inam və etiqadının da əks olunduğunu göstərmişdir (5, s.108-109; 6, s. 20).

Professor Paşa Əfəndiyev də haqqında danışdığınız janrların insanların qədim inam və etiqadları ilə bağlılığını xüsusi qeyd etmişdir (7, s. 86).

Filologiya elmləri doktoru Seyfəddin Qəniyev Şirvan alqış və qarğışlarının nümunəsində onların bədii-poetik özünəməx-susluğunun regional xüsusiyyətlərindən bəhs etmişdir (8, s. 46-52).

Alqış və qarğışlarla bağlı gənc tədqiqatçı Afaq Xürrəm qızının bir fikri diqqəti xüsusi cəlb edir. O yazır ki, "Azərbaycan mühitində... alqış və qarğış söyləmək, əsasən, qadın fəaliyyəti ilə bağlıdır. Lakin bu mülahizə ilə biz kişilərin alqış və qarğış söyləmək faktını inkar etmək fikrində deyilik. Sumerlərin "Bilqamis" dastanı..., habelə bir çox Azərbaycan dastan və nağılları kişi alqış və qarğışının kəsərindən bəhs etmək üçün kifayət qədər material verir. Lakin son dövrlərdə qarğayan, alqış söyləyən kişilərə ikrəhla yanaşılmasının ("Kişi xeylağı qarğış etməz") şahidi olmuşdur. Qeyd etmək lazımdır ki, qadınlar arasında da bütün yaş dövrlərində deyil, orta və ahılıq sinnilərində olan qadınların repertuarında külli miqdarda alqış və qarğış nümunələrinin söylənildiyinin şahidi oluruq" (9, s.47).

Müəllifin fikrinə münasibətimizi bildirmək istəyirik. Bize, Afaq Xürrəmqızının qarğamanın indi daha çox qadınlara aid olması haqqındaki fikri düzgündür. Nəzər almalyıq ki, alqışlama və qarğışlama çox qədim zamanlarda xüsusi mərasim-lər idi. İndi isə alqış-dualama mərasim hadisəsi ollaraq daha çox ruhanilərin - mollaların dilində ifadə olunur. Qarğama indi mərasim kimi ifa olunmur. Şəxsi ifaya aiddir. Qaldı ki, kişilərin qarğış etməsinə ikrəhla yanaşılmasına, bize, burada ikrəhdən daha çox, kişi qarğışının tutmasına, həyata keçməsinə inam

ifadə olunur. Məsələn, ailədə qadınlar özləri qarğış edib ürək-lərini soyudurlarsa, kişilərin qarğış etməsindən qorxurlar. Çünkü inama görə qadın qarğışı tutmur, kişi qarğışı isə həyata keçir.

Deyilənləri ümmüniləşdirib alqış və qarğışların bədii-poetik xüsusiyyətləri ilə bağlı bu qənaətlərə gəlmək mümkündür:

Birincisi, alqış və qarğışlar insanların xeyir və şər istəklərini ifadə etməsi onların bədii-poetik xüsusiyyətlərində açıq şəkildə ifadə olunur. Alqışlarda incə, zərif, xoş mənalı ifadələrdən istifadə olunursa, qarğışlarda kəskin, acı mənalı sözlərin işlənilməsi əsas poetik xüsusiyyət kimi diqqəti cəlb edir.

İkincisi, alqış və qarğışlar tarix baxımından qədim dövrlərlə bağlıdır. Demək, bunların bədii-poetik xüsusiyyətlərində xalqımızın bədii yaradıcılığının ən qədim izləri yaşayır.

Üçüncüsü, alqış və qarğışların ayin və mərasimlərlə bağlılığı onların bədii-poetik xüsusiyyətlərinin bir qaynağının mərasim-lərdən gəldiyini göstərir.

Dördüncüsü, alqış və qarğışların bədii-poetik xüsusiyyətləri ilkin inamlarla bağlıdır. Demək, həmin inamlar müqəddəs olduğu kimi, onların alqış və qarğışlarda inikas olunmuş bədii keyfiyyəti də müqəddəslik cizgilərinə malikdir.

Alqış və qarğışlar bədii cəhətdən zəngin xüsusiyyətlərə malikdir. Folklorumuzda həm nəsr, həm də nəzm şəkilli alqış və qarğışlar vardır. Məsələn, nəsr şəkilli örnekler:

Ağ günə çıxasan.

Allah evini avadan eləsin.

Tarı kişi köməyin olsun.

Heç vaxt "neynim, neynim" deməyəsən.

İşiniz avand olsun və s.

Qeyd edək ki, nəsr şəkilli alqış və qarğışlara adı danışq dilində rast gəliriksə, şer şəkilli alqış və qarğışlara dastanlarda, xalq poeziyasında və s. tuş oluruq. Məsələn, "Qurbanı" dastanında vəzirə edilmiş qarğışdan bir bənd:

Vəzir, səni qarğayıram,

Haqq diləyin yetirməsin.

Göydən min bir bəla ensə,

Birin səndən ötürməsin (11, s. 178-179)

Qarğışlar bayati şəklində də olur. Bir Şirvan qarğış bayatısına diqqət edək:

Gəl gedək Hun dağına,

Gün düşüb Hun dağına,

Səni doğan ananın

Od düşsün qundağna (8, s.51).

Alqış və qarğışların qədlim nümunələri onların bədii-poetik xüsusiyyətlərini öyrənmək üçün daha geniş material verir. Alqış və qarğışların bu baxımdan tədqiqi üçün etibarlı və zəngin qaynaqlardan biri və bəlkə də, ən əsası "Kitabi-Dədə Qorqud"dur. "Salur Qazanın evinin yağmalanması" boyunun sonunda Dədə Qorqudun dilindən deyilən və "yum" adlanan alqışlara diqqət edək:

"Yum verəyim, xanım:

Qarlı qara tağların yıqlımasun!

Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsün!

Qamın aqan görklü suyın qurimasun!

Qadir Tənri səni namərdə möhtac etməsün!

Çaparkən ag-boz atın büdrəməsün!

Çalışanda qara polad uz qılıcın gödəlməsün!

Dürtüşərkən ala köndərin avanmasun!

Ağ saqallu baban yeri uçmaq olsun!

Ağ birçəkli anan yeri behişt olsun!

Axır-sonı arı imandan ayırmasun!

"Amin" deyənlər didar körsin!

Ağ alnunda beş kəlmə dua qıldıq, qəbul olsun!

Allah verən umudun üzülməsün!

Yığışdırısun, duruşdursun, günahlarını

Adı görklü Məhəmməd Mustafa yüzü suyına

bağışlasun, xanım hey!.."

(10, s.50-51)

Alqışlardan təşkil olunmuş bu yum öz forma və məzmunu baxımdan bizə çox zəngin material verir. Burada oğuz türklərinin poetik düşüncəsinin tarixi keyfiyyəti, bədii özünəməx-sus-luğunu ilə bağlı qiymətli

məlumatlar vardır. Yumda təqdim olunan alqışlar qədim oğuz-türk şerinin poetik özəlliliklərini əks etdirir. Bu alqışlara dərin bir şeriyət xasdır. Bir-birinin ardınca gələn alqışlar forma baxımdan uzlaşmaqla musiqili ahəng və ritm yaratmışdır. Ritmin olması şerin əsas texniki göstəricilərindən biridir. Eyni elementlərin təkrarı, növbəli düzümü ritmi təşkil edir və bu da öz növbəsində şerin poetik göstəricisi kimi çıxış edir. Bu cəhətdən yanaşlıqdır görürük ki, yundakı alqışlar janın müstəqil və bütöv vahidləri olmaqla bərabər, həm də birlikdə bir şerini təşkil edir. Əlbəttə, onların bir-birinin ardınca düzülməsi, ahəng təşkil etməsi məzmunla bağlıdır. Bundan irəli gəlməklə misralaşma, bəndləşmə, bütövləşmə yaranmışdır.

Bura qədər deyilənlər göstərir ki, alqış və qarğışlar ilk baxışdan diqqəti cəlb etməsə də, zəngin bədii-poetik xüsusiyyətlərə malikdir. Həmin xüsusiyyətlərin elm üçün gərəkliliyi onların qədimliyində, əski ayın və mərasimlərlə, mifoloji və əski dini görüşlərlə bağlılığındadır. Demək, xalqımızın şifahi bədii yaradıcılığının, folklor dünyagörüşünün poetik xüsusiyyətlərinin qədim mərhələsinin öyrənməsi üçün alqış və qarğışlar zəngin mənbə rolunu oynaya bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. B. Abdullayev. Haqqın səsi. B., Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1989
2. B. Abdullaev. Azerbaydjanskiy obrədoviy folğklor i ego pogtika. B., "Glm", 1990
3. A. Nəbiyev. Durna gözlü bulaqlardan - Nəgmələr, inanclar, alqışlar. Toplayanı, tərtib edəni və nəşrə hazırlayanı f.e.d. Azad Nəbiyev. B., "Yazıcı", 1986, səh. 5-24
4. A. Nəbiyev. Azərbaycan folklorunun qədim janrları. B., ADU, 1983
5. Xalqımızın deyimləri və duyuqları. Toplayıb yazıya alanı və tərtib edəni M. Həkimov. B., "Maarif", 1986
6. M. Həkimov. "Kitabi-Dədə Qorqud" boyalarında alqış-dua, and və qarğışlar - "Folklorşunaslıq məsələləri", B., BDU, 1991, s. 20-29
7. P. Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B.,

"Maarif", 1982

8. S. Qəniyev. Şirvan folklor mühiti. B., "Ozan", 1997

9. A. Xürrəmqızı. Azərbaycan mərasim folkloru. B., "Səda", 2002

10. Kitabi-Dədə Qorqud. Tərtibçilər: F.Zeynalov və S.Əlizadə. B., "Yazıcı", 1988

11. Xalq dastanları. Toplayanı və tərtib edəni Ə. Axundov. 2 cilddə, 1-ci cild, B., Azərnəşr, 1961

Xatirə MƏMMƏDOVA-RƏHİMOVA

**ŞİŞQAYALI ŞAİR AYDININ TƏCNİS
SƏNƏTKARLIĞI**

Göycə aşiq mühitində XIX əsrдə görkəmli sənətkarlar yaşayıb-yaratmışlar: Ağ Aşıq, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Alçalı Məhərrəm, Aşıq Musa kimi yaradıcı aşıqların, Şair Məmmədhüseyn, Şişqayalı Şair Aydin, Şair Əziz, Hacı Əliş Ağa, Mirzə Bəylər, Şair Kazım, Usta Abdulla kimi el şairlərinin yaradıcılığı təkcə Göycədə deyil, bütöv Azərbaycanda və ondan qiraqlarda da məşhur olmuşdur.

XIX əsr Göycə aşiq mühitinin məşhur sənətkarlarından biri Şişqayalı Şair Aydındır (1825-1915). Zəngin yaradıcılığa malik olan bu sənətkarın həyatı və irsi, bir neçə məqaləni istisna etməklə, araşdırımlardan, demək olar ki, qiraqda qalmışdır (şairin həyatı, yaradıcılığı və çap olunmuş şerləri ilə bağlı bu ədəbiyyatlara baxmaq mümkündür: 1; 2; 3; 4; 5; 6; 7; 8; 9; 10; 11; 12).

Sənətkarın irsinin görkəmli tədqiqatçısı f.e.d. H.Ismayılovun verdiyi məlumatlara görə, Aydin 15-16 yaşlarından şer qoşmağa başlamışdır. Coşğun təbə malik olan Aydının poetik istedadı tez bir zamanda püxtələşmiş və onun 20 yaşı olanda mühit onu artıq Şair Aydin kimi tanımağa başlamışdır. Göycə aşiq mühiti kimi saz-söz sənətinin çox ciddi ənənələrinin mövcud olduğu bir mühitdə 20 yaşında "şair" ləqəbi ilə tanınmaq artıq sürətlə parlamaqda olan coşğun istedaddan soraq verirdi (2, s.260).

Göycənin bu görkəmli el şairi zəngin yaradıcılığa malik olsa da, onun şerlərinin böyük bir qismi bu gün əldə yoxdur. Bizə gəlib çatanlar Şair Aydının zəngin poeziyasının az bir hissəsini özündə əks etdirir. Bu şerlər göstərir ki, o, qüdrətli sənətkar olmuşdur. Aydının yaradıcılığı hələ çox məsələlər baxımından öz həllini gözlədiyi kimi, onun poeziyası sənətkarlıq baxımından da öyrənilməmişdir. Halbuki Şair Aydının şerləri sənətkarlıq məsələləri baxımından yüksək səviyyədədir. Bu, hər seydən əvvəl özünü Aydin poeziyasının dilində göstərir. Şair Aydının şerləri onda

işlənmiş bədii təsvir və ifadə vasitələri baxımından tədqiqat üçün geniş material verir. Sənətkarın işlətdiyi təsvir vasitələri Gökçə aşiq mühiti üçün səciyyəvi olan metaforik vasitələri əhatə edir. Onların təbiiliyi və sadəliyi, Gökçə dünyasının gərsəkliklərini özündə əks etdirən obrazlar olması bu mühitin poeziyasına xas cəhət olub, xüsusi şəkildə tədqiq edilməlidir. Biz bu məqalədə sənətkarın təcnis yaradıcılığına, onun təcnisdən istifadə sənətkarlığına diqqət vermək istəyirik.

Təcnis aşiq yaradıcılığının çox çətin sahəsidir. Təsadüfi deyildir ki, prof. Əziz Mirəhmədovun "Ədəbiyyatşünaslıq" ensiklopedik lüğətində "təcnis - lirk janrın nisbətən az yayılmış formalarından biri" adlandırılır (13, s. 209). Azərbaycanda təcnis sənətkarlığı ilə bağlı yeganə monorqrafiyanın müəllifi E.Məmmədlinin apardığı tədqiqatdan da (14) göründüyü kimi, təcnis yaradıcılığı ilə, əsasən, qüdrətli sənətkarlar məşğul olmuşlar.

Məlumdur ki, təcnis, əsas etibərilə, omonim, yəni yazılışa və deyilişcə eyni olub, leksik məna baxımından müxtəlif olan sözlərin işlədilməsindən yaranan şerdir. Belə sözlər "cinas" adlanır. Cinasların işlədildiyi şer janrından aslı olmayaraq, həm də təcnisdir. Lakin təcnis yaradıcılığı şerdə təkcə cinasların işlədilməsi ilə bitmir. Belə ki, cinasların işlədilməsi zamanı ayrı-ayır aşiq şeri janrlarının öz poetik normalarına da riayət olunmalıdır. Bu da el-aşiq poeziyasında təcnislə bağlı müxtəlif şer formalarının yaranmasına götirmişdir. Prof. M.Həkimov bu barədə yazır: "Təcnisdə qafiyələr cinas sözlərdən düzəlir. Ustad aşıqlar yaradıcılıqlarında bütün şer formalarında təcnis yaratmışdır. Təcnisin aşağıdakı formaları vardır: "Təcnis" ("Qa-ra təcnis"), "Bayati təcnis", "Gərəyli təcnis", "Ayaqlı təcnis" ("Müstəzad-səqir təcnis"), "Cığlı təcnis", "Nəfəs-çəkmə təc-nis", "Dadaqdəyməz təcnis", "Zəncirləmə təcnis", "Öyüdləmə cığlı təcnis", "Əvvəl-axır hərf üstə təcnis" (15, s.43).

Təcnis yaratmaq məharəti və bu işin ən böyük çətinliyi forma ilə məzmunun ahənginin pozulub-pozulmamasında ifadə olunur. Çünkü təcnis yaratmaq üçün deyiliş və

yazılışa (şəkilcə) oxşar sözlərdən qafiyə kimi istifadə olunmalıdır. Lakin bu sözlərin işlədilməsi müəllifdən böyük sənətkarlıq tələb edir. Ancaq çox vaxt cinasların işlədilməsi zamanı mənəni gözləmək çətinləşir: məzmun cinaslarla uyğun gəlmir və cinaslardan ibarət mənasız söz yığını alına bilir. Beləliklə, kamil formalı, dərin məzmunlu cinaslar yaratmaq hər sənətkara nəsib olmamışdır.

Diqqətəliyiq haldır ki, Şişqayalı Şair Aydın dərin mənalı və gözəl formalı təcnislər yarada bilməşdir. Təəssüf ki, bu gün həmin təcnislərin əksəriyyəti əldə deyil. Onun bütün halda "oyana" rədifli təcnis-qoşması məlumdur. Bundan başqa, şairin bütövlükdə təcnis olmayan şərlərinin müxtəlif bəndlərində də cinasların işləndiyinə təsadüf edə bilirik. Əvvəlcə qoşma-təcnisə diqqət edək:

Təbil çalın, qara baxtım yatıbdır,
Bəlkə, bu sədadən o da oyana.
Səssiz-ünsüz ciyərimi dağlayan,
Tüstüsü tükənmiş oda o yana.

Bir təbib çağırın yaram incidir,
Yarama dəyməyin, yaman incidir,
Yar dişi sədəfdir: yaman incidir,
Amandır meyl etmə yada: o yana!

Günüm-güzəranım nədən ağ deyil?
Nə çörək ağ deyil, nə süd ağ deyil.
Yazlıq Aydın zamanan da ağ deyil,
Kim yetişər indi dada, oy ana! (9)

Göründüyü kimi, bu şer təcnis texnikasının bütün göstəricilərinin əks olunduğu qorşma-təcnisidir. Burada forma ilə məzmunun estetik ahəngi bu şerin Gökçə aşiq mühitinin yadadaşında yaşamasının və günümüzədək gəlib çatmasının əsas şərtidir.

Şerdə xüsusiilə məna baxımından mürəkkəb təcnis gözəlliyi yaradılmışdır. Həmin poetik estetizm Şair Aydın yaradıcılığının sənətkarlıq qüdrətini özündə inikas edir. El şairinin təcnis sənətkarlığının üzə çıxarılması üçün şerin cinas texnikasına dərindən nəzər salmaq lazımlıdır.

Təcnis qafiyələrin müşahidəsi göstərir ki, şerdə üç cinas fiqurundan istifadə olunmuşdur. Bunlardan biri hər üç bəndin sonuncu misrasında istifadə olunan "o yana - o yana - oy ana" təcnis sırasıdır. Qalan üç təcnis fiquru hər bəndin özündə işlədilmiş (hər bəndin özünə məxsus olan) təcnis vahidləridir. Hər üç bəndi əhatə edən təcnis fiquru yalnız hər bəndin özünə məxsus olan təcnis fiqurlarından funksiyasına görə fərqlənir. Onu qalan üç təcnis fiquruna nisbətdə "əsas fiqur" saymaq lazım gəlir. Çünkü hər bəndin özünə məxsus təcnis fiquru yalnız işləndiyi bəndlə məhdudlaşır. Məsələn, birinci bənddə işlənmiş "o da oyana - oda o yana", ikinci bənddə işlənmiş "yaman incidir", üçüncü bənddə işlənmiş "ağ deyil" təcnis fiqurlarının mənə sərhədləri yalnız işləndikləri bəndlə qurtarırsa, "o yana" - "o yana" - "oy ana" təcnis fiquru hər üç bəndi bir-biri ilə bağlayır.

Beləliklə, şerdə təcnis texnikasının klassik normalarından irəli gəlməklə iki səviyyədə cinas fiqurları işlədilmişdir:

1. Bəndlərarası cinas sırası: "o yana" - "o yana" - "oy ana".

2. Bənddaxili cinas fiqurları: "o da oyana // oda o yana" - "yaman incidir" - "ağ deyil".

Bu cinas fiqurları şerdə aşağıdakı kimi düzülmüşdür:

Birinci bənd:

2-ci misra: "o da oyana"

4-cü misra: "oda o yana"

İkinci bənd:

1-ci misra: "yaman incidir"

2-ci misra: "yaman incidir"

3-cü misra: "yaman incidir"

4-cü misra: "o yana"

Üçüncü bənd:

1-ci misra: "ağ deyil"

2-ci misra: "ağ deyil"

3-cü misra: "ağ deyil"

4-cü misra: "oy ana"

Göründüyü kimi, birinci bəndin daxili cinas fiquru olan

"o da oyana // oda o yana" cinas fiquru ilə bəndlərarası "o yana" - "o yana" - "oy ana" cinas fiqurları akustik baxımdan həməhəngdir. Yəni birinci bəndin cinas fiquru sonrakı bəndləri bir-biri ilə birləşdirən bəndlərarası ("əsas") cinas fiqurları sırası ilə ilə eyni qafiyə sisteminə girir. Şair Aydının ustalığı ondadır ki, o, birinci bəndin daxili cinas sırası ilə bəndlərarası cinas sırası arasında təkcə həməhənglik yaratmaqla qalmamış, həmçinin bu səsləşməni tam qafiyə həməhəngliyi səviyyəsinə qaldırmışdır:

Birinci bənd:

2-misra: "o da oyana"

4-cü misra: "oda o yana"

İkinci bənd:

4-cü misra: "yada: o yana"

Üçüncü bənd:

4-cü misra: "dada, oy ana"

Şair Aydının yaratdığı cinaslar təkcə texniki ahəngi, yəni forma estetikası ilə yox, həm də məzmun-mənə keyfiyyəti ilə əsl sənətkarlıq hadisəsidir. Şerdə öz yerində və məqamında işlədilmiş cinaslar ona musiqilik, melodiklik gətirmiş, bu təcnis-qoşmanın forma gözəlliyini artırmışdır. Lakin cinasların hər birinin mənasına diqqət verdikdə görülük ki, Şair Aydin təkcə cinas qafiyələr yaratmağa yox, eyni zamanda dərin poetik mənalar da yaratmağa nail olmuşdur. Şerdə işlədilmiş cinaslarla şerin məzmunu bir-birini tamamlayır və cinaslar şerdəki poetik mənanı bütün dolğunluğu ilə inikas edir.

Bu şer məzmunu etibarilə məhəbbət poeziyasının tipik və parlaq nümunəsidir. Lirik qəhrəman qəlbində bəslədiyi məhəbbətin cövründən şikayət edir. Sevgilisinin diqqətini öz məhəbbətinin böyüklüğünə, saflığına və ülviliyinə cəlb etmək istəyir. Cavabsız bir eşqə düşər olmuş aşiq dərdinə həmdəm "təbib" axtarır: həmdərlərindən kömək istəməklə ümid edir ki, bəlkə, insafsız yarın nəzərləri bir anlığa da olsun ona yönələ. Onun eşqinin dərinliyi ilə yar çöhrəsinin gözəlliyi mütənasib gəlir. Mübtəla olduğu eşqin qaynağı sevgilinin ilahi gözəlliyidir. Məhəbbətinin

həqiqiliyi, mayasında saflıq və səmimiyyətin durması aşığı "müdrikləşdirmişdir": o, "səssiz-ünsüz" yarın cəfalarına dözür, qəlbinin yanar odu "tüstüsü tükənmiş" ocağa bənzəyir. Ancaq sevgilisi insafa gəlmir. Bununla bərabər, aşiq öz eşqində sədaqətlidir: bu eşqin Uca Tanrıdan gəldiyinə inanır. Elə buna görə də sevgisini ucuzlaşdırır, adı, gündəlik münasibətlərin səviyyəsinə endirmir, yar eşqində "səssiz-ünsüz" yanlığı onun gözündə bayğılaşmaqdan, adıləşməkdən üstün tutur.

Təcnisin lirik qəhrəmanı mücərrəd, uydurma qəhrəman deyildir. Ümumiyyətlə, Şair Aydını öz müasirləri içərisində fərqləndirən xüsusi bir cəhət vardır. Belə ki, onun poeziyasında sənətkarın keçirdiyi ağır maddi həyat, düşar olduğu sosial məhrumiyətlər, məruz qaldığı ictimai ədalətsizliklər özünün silinməz izlərini buraxmışdır. Aydın poeziyasında sosial ruh qabarlılığı ilə əlamətdardır. Təcnisin üçüncü bəndində Şair Aydının öz lirik qəhrəmanının sevgi iztirablarına "zəmanədən şikayət", yəni sosial ruh üzərində "qoşulması" bir daha göstərir ki, bu təcnis-qoşmada lirik qəhrəmana məxsus bədii sarsıntılar, qəlb ağrılı, könül iztirabları yalnız bədiiləşdirmənin, sənətkar təxəyyülünün məhsulu deyildir. Bu poetik eşq əzablarında sənətkarın keçirdiyi real mənəvi ağrılar və sosial xarakterli əzablar və sarsıntılar öz bədiiləşməsini tapmışdır. Diqqətəlayiqdir ki, Şair Aydın bütün bu poetik məzmunu məhz cinas fiqurlarından istifadə edərək bədiiləşdirə bilmış və bununla da yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirmişdir.

Deyildiyi kimi, bəndlərarası təcnis fiquru kimi "o yana - o yana - oy ana" cinaslarından istifadə edilmişdir. İndi cinasların işlədilmə məqamı və mənasına fikir verək:

"...Tüstüsü tükənmiş oda o yana";

"...Amandır, meyl etmə yada: o yana";

"...Kim yetişər indi dada, oy ana".

Beləliklə, birinci təcnis-qafiyə figurunda ("oda o yana") sevgilinin eşq oduna yanması nəzərdə tutulur. İkinci təcnis-qafiyə ("yada, o yana") fiquru "o tərəfə" (rəqib tərəfə) mənasındadır. Üçüncüündə ("dada, oy ana") isə anaya

xıtab olunmuşdur.

Bənddaxili cinas fiqurları xüsusi məraq doğurur. Birinci bənddəki cinas sırası asan qavranılır:

1. "Bəlkə bu səfadan o da oyana" - yəni "oyanmaq" mənasında;

2. "Tüstüsü tükənmiş oda o yana" - yəni "oda yanmaq" mənasında.

İkinci bəndin daxili cinas fiqurları omonimliyin xüsusi poetik səviyyəsi ilə seçilir. Burada XIX əsr Goyçə dialekti üçün səciy-yəvi olan leksik vahid ("yaman" - yara mənasında) var:

1. "Bir təbib çağırın yaman incidir" - yəni yara (dialektde: "yaman") incidir.

2. "Yarama dəyməyin yaman incidir" - yəni yara artıq yetişmiş, incəlmışdır, deşilmək ərəfəsindədir.

3. "Yar dişi sədəfdir, yaman incidir" - yəni qəşəng, qıymətli, heyranedici inci-mirvariyyə bənzəyir.

Üçüncü bəndin daxili cinas fiqurları da XIX əsr Goyçə dialektinin özünəməxsusluğunu əks etdirir:

1. "Günüm-güzəranım nədən ağ deyil" - Burada "ağ" leksemi "ağ gün-qara gün" oppozisiyasındaki "ağ gün" mənasını ifadə edir. Yəni Aydın sosial durumunun ağırlığından şikayət edərək xoş ("ağ") gün görmədiyini bildirir.

2. "Nə çörək ağ deyil, nə ağ ağ deyil" - Burada çörəyin ağ olmaması kasıbların ağ undan çörək yeməmələri mənasındadır. Yəni onlar arpa, çovdar unundan bişirilmiş çörək yeyir, lakin buğda unundan hazırlanmış yüksək keyfiyyətli çörək yeməyə imkanları çatmır. "Ağ ağ deyil" ifadəsindəki birinci "ağ" ağartı mənasındadır və süd-qatıq məhsullarını bildirir. Onların yediyi ağartının - süd-qatığın da keyfiyyəti aşağıdır və bunun səbəbi kasıbılıqdır. Təbii ki, istənilən süd-qatıq ağ rəngdə olur. Bu halda Şair Aydın "ağ deyil" dedikdə heç də süd-qatığın rəngini yox, keyfiyyətini, yağının, qaymağının azlığını nəzərdə tutmuşdur. Kasıbların imkanları çatmadığı üçün onlar öz heyvanlarını yaxşı yeməyə bilmir və buna görə də onların ağartıları da dad baxımından aşağı olurdu.

3. "Yazıq Aydin zamanadan ağ deyil" - Burada "ağ deyil" ifadəsi "razi deyil" mənasındadır.

Göründüyü kimi, Şair Aydin təcnisdə dərin mənalar yaratmağa və həmin mənaları cinaslar vasitəsi ilə təzahür etdirməyə nail olmuşdur. Bütün bunlar göstərir ki, o, ədəbi dilə dərindən bələd olmuş və ondan sənətkarcasına istifadə etməyi bacarmışdır.

Şair Aydının şerlərində işlədilmiş qafiyələr, əslində, cinas olmağa çox yaxındır. O, bəzən yalnız bir fonetik vahidlə (səslə) fərqlənən qafiyə sözlərdən o qədər məharətlə istifadə etmişdir ki, bu şerlər az qala, təcnis səviyyəsinə qalxır. Təsadüfi deyildir ki, Aydin özünün bütövlükdə təcnis sayılmayan şerlərində belə təcnis bəndlər yarattmışdır. Məsələn, onun "Gedər" adlı gəraylısının üçüncü bəndi cinas qafiyələr əsasında qurulmuşdur:

Sinəm üstə qoca dünya,
Hərə bir iz salar gedər,
Çoxu ad-san qazansa da,
Çoxu qonaq qalar gedər.

Heç doymadıq görkəmindən,
Baş aćmadıq dərd-qəmindən,
Ayrı düşən həmdəmindən,
Xəyallara dalar gedər.

Yoldaş olduq nəs illərlə,
Çox vuruşduq fəsillərlə,
Tək sən yaşa nəsillərlə,
Aydın sazin çalar gedər (9).

Göründüyü kimi, şerin sonuncu bəndində "nəs illərlə" və "nəsillərlə" cinas qafiyələrindən istifadə olunmuşdur. Birinci cinasda "nəs illər" ifadəsi "pis, əloverişiz, çətin illər" mənasın-dadır. İkincidə isə "nəsillər" - soylar, insan nəsilləri mənasındadır.

Şair Aydının təcnis bəndi olan başqa bir şerinə diqqət edək. "A Məsmə" adlanan qoşmanın ikinci bəndinin birinci və ikinci misralarında cinas qafiyələr işlədilmişdir:

Fərhadı məhv etdi Şirinin eşqi,

Mən də vurulmuşam sənə, a Məsmə.
Gəl durma qəsdinə şirin canımın,
Xəstəyəm, dərmansan, mənə, a Məsmə.

Sevib seviləsən, nemətdir o da,
Nahaqdan yanmaya cəsədin oda.
Ovçu cahil isə yayınar ov da,
Hədəfdir oxuna sinə, a Məsmə.

Aydın nə sultanlıq, nə şahlıq dilər,
Nə də gədə kimi yoxsula gülər,
Eşqində yaşayar, sovuşar günlər,
Fikri səndə qalar yenə, a Məsmə (9).

Göründüyü kimi, şerin ikinci bəndinin birinci misrasındaki "o da" ("o" - üçüncü şəxsin təkini bildirən əvəzlik, "da" - köməkçi nitq hissəsi olan bağlayıcı) qafiyəsi ilə ikinci misradakı "oda" (atəşə) qafiyəsi cinaslardır. Bundan əlavə, üçüncü misradakı "ov da" qafiyəsi də bunlarla səsləşərək cinasvari qafiyə məqamında işlənmişdir.

Ümumiyyətlə, Şair Aydının sənətkarlığı, təkcə cinas qafiyə-lər baxımından yox, həmçinin dil sənətkarlığı baxımından da diqqətəlayiq hadisədir. Bu da öz növbəsində göstərir ki, XIX əsr Goyçə aşiq poeziyasının görkəmli nümayəndəsi Şısqayalı Şair Aydının yaradıcılığı dil-üslub, sənətkarlıq, bədii təsvir və ifadə vasitələri və s. baxımından geniş şəkildə tədqiq olunmalıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. H.İsmayılov. Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. B., 2002
2. H.İsmayılov. Goyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları. B., 2002
3. H.İsmayılov. Goyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları (doktorluq dissertasiyası). B., 2004
4. H.İsmayılov. Goyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları (doktorluq dissertasiyasının avtoreferati). B., 2004
5. H.Ələsgəroğlu. Söz incisi Goyçə. "Ulu Goyçə" qəz., 2 noyabr, 1993

6. H.İsmayılov. Söz incisi Göycə. "Ulu Göyçə" qəz., 9 noyabr 1993
7. Z.Məhərrəmov. XX əsr Göyçə aşiq mühiti. B., 1997
8. T.Göycəli. Göyçə aşiq məktəbi. B., 1998
9. Göyçə aşıqları və el şairləri. Tərtib edəni H.İsmayılov (çap prosesindədir).
10. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı. Tərtibçilər: R. Həsənova və T. Əhmədov. B., 1992
11. X.Məmmədova-Rəhimova. Şışqayalı Şair Aydının Dədə Ələsgərlə deyişmələrinə dair - Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatına Dair Tədqiqlər, XVII kitab, B., 2005, s.183-189
12. X.Məmmədova-Rəhimova. XIX əsr Göyçə aşiq mühiti və Şışqayalı Şair Aydın. "Dədə Qorqud" jur., 2005, N: 2, səh. 53-61
13. Ə.Mirəhmədov. Ədəbiyyatşünaslıq. Ensiklopedik lügət. B., "Azərbaycan Ensiklopediyası" Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi, 1998
14. E.Məmmədli. Təcnis sənətkarlığı. B., 1998
15. Aşıq şerinin növləri. B., Azərbaycan Pedaqoji İnstututunun Nəşriyyatı, 1987

EMİN AĞAYEV

PROFESSOR MİRƏLİ SEYİDOVUN MİFOLOJİ ARAŞDIRMALARININ TƏDQİQ TARİXİ

Görkəmlı Azərbaycan alimi prof. M.Seyidovun yaradıcılığı tədqiqatçıların diqqətindən kəndə qalmamış, onun elmi fəaliyyəti, məhsuldar yaradıcılığı haqqında çoxlu fikirlər deyilmişdir. M.Seyidov tədqiqatçıların diqqətini ən çox mifoloji araşdırmaları ilə cəlb etmişdir. Onun 70-ci illərdən vüsət götürmüş mifoloji tədqiqatları bu elmin inkişafında xüsusi rol oynamışdır. Dalbadal çap olunan məqalələri, o cümlədən monoqrafiyaları (bax.: 1; 2; 3; 4; 5; 6) elmi ictimaiyyət, həmçinin kütləvi oxucular tərəfindən çox böyük maraqla qarşılanmışdır. Monorqrafiyalara yazılmış ön sözlərdə professorun tədqiqatlarının, o cümlədən mifoloji araşdırmalarının əhatə dairəsi, metodik özünəməxsusluğu, milli-ictimai fikrin

inkişafindakı rolu və s. haqqında ətraflı danışılmışdır. Ona görə də prof. M.Seyidovun mifoloji araşdırmalarının tədqiqi tarixi baxımından ilk önce nəzəri onun əsərlrinə yazılmış ön sözlər cəlb edir.

M.Seyidovun 1983-cü ildə çap olunmuş "Azərbaycan miflik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasına (bax.: 2) ön söz yazmış prof. Əkbər Ağayev müəllifi ilk növbədə geniş profilli tədqiqatçı, eyni zamanda heç kəsi təkrarlamayan üsluba, "orijinal elmi-fəlsəfi məntiqə" malik olan alim kimi dəyərlən-dirmişdir: "Onun elmi fəaliyyəti tarix, etnoqrafiya, toponimika, mifologiya, folklor, linqvistika, ədəbiyyat tarixi və digər sahələrlə bağlıdır. Lakin alimin yapradıcılığı ilə yaxından tanış olanlar bilir ki, yuxarıda sadalanan bağlılıqdan əlavə, M.Seyidova xas olan mühüm bir keyfiyyət də vardır. Bu da ondan ibarətdir ki, alimin özünəməxsus baxışlar sistemi, tarixə münasibəti, təhlil və ümumiləşdirmə metodu, orijinal elmi-fəlsəfi məntiqi var" (7, s. 5).

Bildiyimiz kimi, M.Seyidova qədər Azərbaycanda mifoloji tədqiqatlara xüsusi fikir verilməmişdir. O, öz tədqiqatları ilə bu sahəyə böyük diqqət yönəltmişdir. Alimin araşdırmaları mifolo-giyanın bir elm sahəsi kimi Azərbaycanda inkişafına böyük təkan vermişdir. Ə.Ağayev alimin bu rolu barəsində yazımışdır: "M.Seyidovun elmi maraq dairəsi genişdir. Son illərdə onun axtarış və tədqiqatları böyük və maraqlı bir problemin ətrafında cəmləşərək alimi Azərbaycan mifologiyasının qaynaqlarını araşdırmağa gətirib çıxarmışdır. Bu problemin öyrənilməsi tarixi keçmişimizin, dilimizin, estetik fikir və poeziyamızın bir çox məsələlərinin araşdırılmasına kömək edəcəkdir" (7, s. 5).

Ə.Ağayev daha sonra diqqəti M.Seyidovun tədqiqat metoduna cəlb etmişdir. Bildiyimiz kimi, M.Seyidov öz mifoloji araşdırmalarında etimologiyalara çox diqqət vermişdir. Ümumiyyətlə, alimin heç kəsə bənzəməyən tədqiqat metodu olmuşdur. O, mifologianın, həmçinin xalqımızın tarixinin, etnogenezinin (milli mənşəyinin) tədqiqində ayrı-ayrı adların, sözlərin, anlayışların leksik

təhlilinə, onların etimoloji yozumuna böyük üstünlük vermişdir. Ə.Ağayev müəllifin bu tədqiqat metodunu bəyənmiş və öz növbəsində həmin metodу əsaslandırmağa çalışmışdır: "M.Seyidov ayrı-ayrı mifoloji anlayışların, sözlərin etimoloji təhlil və izahını geniş mənalən-dıraraq, belə hesab edir ki, həmin sözlərin, anlayışların böyük əksəriyyəti dil və mifoloji regionlarla bağlıdır və bir çox qonşu xalqlar, qəbilələr üçün müştərək mədəni irs sayılmalıdır. Məsələnin bu cür qoyuluşu daha doğrudur, çünki müəllifin araşdırıldığı problemin özünün xarakteri, izah etdiyi söz və anlayışların məna tutumu tələb edir ki, təhlilin dairəsi genişlənsin, qarşıya qoyulmuş məsələlər xalqların mədəniyyətləri arasındakı tarixi əlaqələr baxımından və səviyyəsindən nəzərdən keçirilsin" (7, s. 5).

Müəllif haqli olaraq diqqəti M.Seyidovun araşdırmalarının tarixi yönünə cəlb etmişdir. Bu cəhətdən Ə.Ağayev M.Seyidovun mifoloji araşdırmalarında tarixilik prinsipini heç vaxt unutmadığını xüsusi vurğulamışdır: "Bir çox mifoloji anlayış, söz və obrazların formallaşmasında hansı soykökün daha çox iştirakı və üstün təsiri məsələsi tədqiqatda geniş yer tutur. Əlbəttə, burada da tarixilik prinsipi unudulmur. Sözlər və obrazlar tarixi boyu hadisələrlə üz-üzə gəlir, mifik görüşlərin, fikri axarların, dini təsəvvürlərin təzyiq və təsir dairəsinə düşürlər; bu prosesin düzgün, dəqiq başa düşülməsi və elmi şərhi çox vacib məsələlərdən biridir; yalnız bunun doğru-düzgün izahı mifoloji görüşlərin ümumi tarixi mənzərəsini, soyköklərin bu mənzərədə nə dərəcədə iştirak etdiyini, hansı mövqedə dayandığını üzə çıxara bilər" (7, s. 6).

Prof. Ə.Ağayev "Ön söz"ün sonunda M.Seyidovun "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasının ümumən mifologianın öyrənilməsindəki yerini, elmi tutumunu və gələcək araşdırma üçün perspektiv rolunu, yəni nəzəri və praktik əməiyyətini belə qiymətləndirmişdir: "...M.Seyidovun monoqrafiyası Azərbaycan mifologiyası qaynaqlarının yalnız əsas bir qismini nəzərdən keçirir, bir sıra sözlərin, anlayışların mifik görüş və təfəkkürdə tutduğu mövqeyi aydınlaşdırır,

beləliklə də, Azərbaycan mifologiyasının özünü elmi tədqiqata cəlb etməyin mümkünüyünü təsdiqləyir, həm də belə bir tədqiqatın nümunəsini verir" (7, s.7).

1989-cu ildə prof. M.Seyidovun "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" adlı kitabı çap olunmuşdur (4). Həmin kitaba şair, tədqiqatçı S.Rüstəmxanlı "Sözün tarixi - xalqın tarixi" adlı ön söz yazmış və burada M.Seyidovun bir alim kimi elmi fəaliyyətini, xüsusilə Azərbaycan elmi qarşısındaki xidmətlərini geniş şəkildə səciyyələndirilmişdir (8, s.3-7).

S.Rüstəmxanlı, haqlı olaraq, göstərir ki, M.Seyidovun mifoloji tədqiqatları onun daha geniş axtarışlarının tərkib hissəsini təşkil edir. O yazır: "Mirəli Seyidovun hər məqaləsi, hər kitabı oxucular arasında, ədəbi mühitdə ayrıca maraqla qarışılır. Bunun səbəbi odur ki, o heç bir yazısında təkcə mifoloq və ya folklorşunas deyil. Alim üçün bütün yazıları, əslində, bütün kitabın səhifələri və ya fəsilləridir. Həmin böyük kitabın adı "Azərbaycanşunaslıq"dır. Yəni Mirəli Seyidov xalqın ən böyük sərvəti olan söz xəzinəmizi və onun ünlü abidələrini öyrənərkən, əslində, etimoloq və ya filoloq məqsədindən daha çox tarixçi, vətənşunas məqsədi izləyir" (8, s.3).

Müəllif M.Seyidovun araşdırmalarında müxtəlif elm sahələrinin bir-birinə qovuşması məsələsinə daha konkret şəkildə toxunaraq bunları yazır: "M.Seyidovun araşdırmaları çoxcəhətli olsa da, daha çox bu sahələri əhatə edir. Azərbaycan mifologiyasını, dilimizin tarixi coğrafiyasını, sözlərimizin Kiçik Asiya xalqlarının ən qədim mənbə və yazılarında yaşayan izlərini, türk mədəniyyəti və təfəkkürünün indiki Azərbaycan ərazisində min illərin o üzünə aparan bələdçiliyini əsas tutaraq xalqımızın ən qədim köklərini, yaranma və inkişaf yollarını düşünür" (8, s. 4-5).

M.Seyidovun mifoloji araşdırmaları özünəməxsus səciyyəyə malik idi. Mifologiyaya təkcə mifik təfəkkürün məhsulu kimi yox, eyni zamanda xalqımızın tarixinin unudulmuş səhifələrini özündə yaddaşlaşdırmış, özünün daş yaddaşına həkk etmiş xəzinə kimi baxan M.Seyidov öz

arşadırmalarında, həmçinin mifologiya ilə bağlı tədqiqatlarında bu tarixi mifik qaynaqlardan bərpa etmək istəmişdir. S.Rüstəmxanlı "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" kitabındaki mifoloji tədqiqatın bu xüsusiyyəti barəsində yazır: "Mirəli Seyidovun yeni əsəri filologiya elminin tarixinə nə qədər böyük yardımçı ola biləcəyini bir daha və bütün parlaqlığı ilə təsdiq edir. Çünki kitabda mifik qaynaqlarla, ayrı-ayrı söz və ifadələrin incələnməsilə açılan uzaq etnik-tarixi həqiqətlərlə yanaşı, bu mifik düşüncənin və sözün sahibi olan xalqın da keçdiyi yollar, qədim azərbaycanlıların təşkilat, dövlət quruluşu, dünyabaxışı, psixologiyası, bir sözlə, Azərbaycan kosmosunun bütün zənginliyi görünür" (8, s. 5-6).

S.Rüstəmxanlı "ön söz"ünün sonunda M.Seyidovun ədəbiyyatşunaslığı, folklorşunaslığı aid olan çoxsaylı tədqiqatları içərisində onun mifologiyaya dair tədqiqatlarını ümumi şəkildə belə qiymətləndirmişdir: "Bu əsərlər arasında mifologiyamızla bağlı tədqiqatlar ayrıca dəyərləndirilməlidir, çünki bu sahədə ilk əsaslı işi ədəbiyyatşunaslığımızda məhz M.Seyidov görüb. Bu işin elmi-ictimai əhəmiyyətini göstərmək üçün təkcə bunu deyək ki, mifologiyani xalqın qədimliyinin başlıca əlaməti hesab edən bəzi alımlar türk xalqlarının mifologiyasını danmaqla bu yolla da bizim bəşər tariximizdəki yerimizi daraltmağa çalışırlılar. Məhz belə səhv münasibətin və bizim də elmi prinsipiallıq göstərə bilməməyimizin nəticəsidir ki, müxtəlif mifoloji toplu və ensiklopediyalarda Azərbaycan təmsil olunmur, Moskvanın buraxdığı bu məzmunlu seriyalarda da Azərbaycan mifologiyası toplusuna rast gələ bilmirik. Mirəli Seyidovun və bir sıra türk alımlarının araşdırıcıları türk xalqlarının zəngin mifologiyasını incələməklə belə böhtənlərə son qoydu və ədəbi fikrimiz qarşısında yeni bir tədqiqat sahəsi açdı" (8, s. 7).

Prof. M.Seyidovun ölümündən sonra - 1994-cü ildə çap olunmuş "Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış" adlı monoqrafiyasına (bax.: 6) kitabın redaktoru Vəli Həbiboğlu geniş həcmli "Qu quşunun son nəğməsi" adlı ön

söz yazmışdır (9). Kitab müəllifin on beş illik axtarışlarını özündə əks etdirir. V.Həbiboğlu müəlliflə şəxsən dost olmuş və kitabın araya-ərsəyə gəlməsi prosesinin şahidi olmuşdur. Bütün bunlardan ön sözdə bəhs edən V.Həbiboğlu eyni zamanda müəllifin mifoloji tədqiqatlarının ümumi mündəricəsindən, mövzu dairəsindən və s. danışmışdır.

V.Həbiboğlu M.Seyidovun geniş profil tədqiqatçı olmasına diqqət edərək yazır: "Kitabda arxaik görüşlər, ilkin təbiətlə insanın qarşılaşmasından doğan inamların və onların sonrakı qam-şaman görüşləri ilə əlaqəsi əhatəli tədqiq edilir. Müəllif öz tədqiqatında təkcə bir ədəbiyyatşunas-mifoloq kimi deyil, həm də tarixçi, etnoqraf, dilçi, çox vaxt isə qədim dövr fəlsəfəsinin kamil bilicisi kimi diqqəti cəlb edir" (9, s. 5).

Müəllif M.Seyidovun qam-şaman mövzusuna, qams-şamanlarla bağlı mifoloji görüşlərə çox ciddi əhəmiyyət verməsinin səbəbləri barəsində yazır: "Böyük ustاد... qamçılığın-şamançılığın kökünün öyrənilməsində ilkin mifoloji görüşlərimizin tədqiqinə mühüm amil kimi baxırdı. O, istər bu əsərdə, istərsə də şəxsi səhbətlərdə dəfələrlə belə bir ideyanı təlqin edirdi ki, qamçılığın-şamançılığın öyrənilib tədqiq edilməsi ilə türk xalqları arasında mifoloji, ictimai-siyasi köklərin üzə çıxmasına kömək göstərəcəkdir. Bu isə ümumtürk əlqalının tarixən nə qədər dərindən bir-birinə bağlı olduğunu aşkar edəcəkdir" (9, s. 6-7).

V.Həbiboğlu M.Seyidovun türk mifologiyasının ümumfəl-səfi əsaslarını aşkarlanması istiqamətində görüyü işlə bağlı yazır: "Görkəmli mifoloğun tədqiqində aydın olur ki, türk xalqlarının mif dünyası vahid dünyabaxışına əsaslanır, vaxtilə onların düşünmə tərzi, dünyani dərk etməsi, bədii təfəkkürü bir-birinə çox yaxın olmuşdur" (9, s. 7).

Prof. M.Seyidovun mifologiya sahəsindəki araşdırımlarından Azərbaycan mifologiya elminin tədqiq tarixinə həsr olunmuş əsərlərdə geniş şəkildə bəhs olunmuşdur. Bu yönə diqqəti ilk öncə mifoloq A.Acalovun özünün tərtibçisi olduğu "Azərbaycan mifoloji mətnləri" kitabına (11) yazdığı "Ön söz" (10) cəlb edir.

A.Acalovun yazdığı bu "Ön söz" dərin məzmunlu bir əsərdir və burada milli mifologiya elminin inkişafından danışılarkən prof. M.Seyidovun tədqiqatlarına xüsusi nəzər salınmışdır.

Tədqiqatçı mifologiya elminin tarixinə ümumi nəzər salaraq onun tarixində geniş fəaliyyəti olan şəxsiyyətlərin adlarını çəkmişdir. Bu yönə M.Seyidovun elmi fəaliyyəti də yüksək şəkildə qiymətləndirilmişdir: "Azərbaycan folklor və mifoloji mətnlərinin damcı-damcı toplanması, nəşri, tərcüməsi, tədqiqi sahəsində ömür qoyan, qüvvəsini əsirgəməyən F.B.Köçərli, Y.V.Çəmənzəminli, R.B.Əfəndiyev, N. və A.Qiyasbəyovlar, H.B.Mahmudbəyov, T.B.Bayraməlibəyov, S.Mümtaz, H.Zey-nallı, Ə.Abid, Ə.Ələkbərov, M.H.Təhmasib, M.Seyidov və baş-qalarının əməyi belə geniş bir miqyasda və yüksək qiymətləndirilməyə layiqdir. Məhz onların fəaliyyətinin nəticəsidir ki, bu gün Azərbaycanda mifoloji araşdırmaclar üçün müəyyən elmi baza mövcuddur" (10, s. 22).

Diqqətəlayiqdir ki, A.Acalov görkəmli mifoloq M.Seyidovun fəaliyyətini Azərbaycan mifologiya elminin inkişafında xüsusi mərhələ kimi dəyərləndirmişdir. Tədqiqatçı M.Seyidovun mifoloji tədqiqatlarını iki dövrə ayırmışdır: "Bir qədər sonra (50-ci illər) mifoloji araşdırmaclar sahəsində prof. M.Seyidov fəaliyyətə başlayır. Zaman keçdikcə alimin elmi axtarışları dərinləşir və miqyasca genişlənir. Onun əsərləri mövzu zənginliyi, çoxplahlıq və müqayisəli materialın geniş şəkildə istifadə edilməsi (20-30-cu illərin ənənəsi) ilə səciyyələnir. İlk vaxtlar mifologiyani başqa sahələrlə (ədəbiyyat tarixi, ədəbi əlaqələr) yanaşı öyrənən araşdırıcı sonralar yalnız onunla məşğul olur. Bu baxımdan, M.Seyidovun mifoloji araşdırmaclarını iki dövrə ayırmak olar: 50-60-ci və 70-80-ci illər. Birinci dövr konkret məsələlərə həsr edilmiş məqalələrlə təmsil edilir. Burada müəllif öz axtarışlarını birbaşa mifoloji sistemin bütövlükdə təsviri və bərpasına yönəltmir, mifologiyaya ədəbiyyat tarixinin müxtəlif problemləri ilə əlaqədar müraciət edir. İkinci dövrə aid əsərlərdə isə mifologiya problemləri daha geniş kontekstdə

sistemli olaraq araşdırılır" (10, s. 28).

A.Acalov M.Seyidovun 1983-cü ildə çap olunmuş "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasını əlamətdar hadisə hesab edərək, həmin əsər əsasında müəllifin mifologiyaya dair araşdırmaclarının mövzusunu, tədqiqat metodunu, faktlara özünüməxsus yanaşma tərzini və s. səciyyələndirmişdir: "Son illərdə meydana çıxan monoqrafik araşdırma isə (bax: 2 - E.A.) nəinki Azərbaycan elmi, ümumiyyətlə türkologiya sahəsində hadisə kimi qiymətləndirilə bilər. Bir çox məqalələrdə olduğu kimi, burada da M.Seyidov mifologiyanın sinkretik təbiətindən çıxış edərək onu insan düşüncəsinin və mədəniyyətinin müxtəlif sahələri (dil, psixologiya, etnoqrafiya, tarix, incəsənət və b.) ilə əlaqədar öyrənir. Beləliklə də, mövzu daha yaxşı əhatə edilir, onun daxili əlaqələri bütün mürəkkəbliyi ilə əks etdirilir. Müxtəlif tipli materialların bu cür geniş şəkildə tədqiqata cəlb edilməsi, saysız faktların, simvolların, əgər belə demək mümkünsə, heç bir rəhm edilmədən oxucuya təqdimi ilk baxışda anlaşılmazlıq yaratса da, əslində, materialın öz təbiətindən irəli gəlir. Bəzi istisnalar nəzərə alınmazsa, deyə bilərik ki, müəllif müxtəlif sahələr arasında tarazlığı qoruya bilir" (10, s. 28).

Göründüyü kimi, A.Acalov M.Seyidovun mifoloji araşdırmaclarına çox ciddi əhəmiyyət verir və buna görə də onu ümumi şəkildə də olsa hərtərəfli qiymətləndirməyə çalışır. O, M.Seyidovun mifoloji tədqiqatlarını iki dövrə ayırmış, həmin tədqiqatların Azərbaycan mifologiya elminin inkişafında yerini müəyyənləşdirməyə çalışmış və eyni zamanda müəllifin tədqiqat metodunun mahiyyətini oxuculara anlatmağa səy etmişdir. Bu zaman o, M.Seyidovun tədqiqat metoduna həm də tənqidi yanaşmışdır. Bütün bunlar ondan irəli gəlirdi ki, M.Seyidovun mifoloji araşdırmacları bu gün belə Azərbaycan elmində öz lazımlılıq dərəcəsini qoruyur və mifologiya elminin inkişafına təkan verir. Diqqətçəkicidir ki, A.Acalov M.Seyidovun yaradıcılığını və tədqiqat metodunu birtərəfli təqdim etmir. Bu araşdırmaclarla

obyektiv yanaşım, onun çatışmaz tərəflərini də göstərməyə səy etmişdir.

Tədqiqatçı qeyd edir ki, M.Seyidovun tədqiqatları mifoloji araşdırımların inkişafında mühüm rol oynadığı kimi, bəzən mənfi nəticələrə də səbəb olmuşdur. A.Acalov yazır: "...M.Seyidovun araşdırımlarının səthi mənimşənilməsi, onun metod və üsullarının mexaniki olaraq bütün mövzulara tətbiqi nisbətən gənc folklorşunasların bir çox səhv'lərinə səbəb olmuşdur. Nəzərə alınmalıdır ki, hər bir mifoloji sistem, struktur, motiv və ad ümumi metodoloji özül üzərində araşdırılmaqla yanaşı, konkret yanaşma, konkret metod, üsul tələb edir. M.Seyidovun əsərlərində bu cəhət unudulmur... Təəssüf ki, bu cəhət əksər araşdırımlarda nəzərə alınmir. Buna görə də son dövrdə meydana çıxmış bir çox qəzet və jurnal məqalələrində fakt çoxluğunu məqsədə çevrilir, empirizm və "rəhəmsizlik" mütləqləşir" (10, s. 28-29).

Fəlsəfə professoru, o cümlədən mifologiya ilə bağlı onçildlik "Mifologiya" əsərinin müəllifi A.Şükürov da Azərbaycan mifologiya elminin tədqiq tarixindən danışarkən prof. M.Seyidovun araşdırımlarından ətraflı şəkildə danışmış və alimin bu elmin inkişaf tarixindəki roluna qiymət vermişdir. Onçildlik "Mifologiya"nın mifin ümumnəzəri məsələlərindən bəhs edilən birinci cildində Azərbaycan mifologiya elminin tarixi ayrıca bir bölmədə öyrənilmişdir (12, s. 44-66). Burada prof. M.Seyidovun mifoloji araşdırımlarını xüsusi olaraq qiymətləndirən, onun "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" və "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" monoqrafiyalarının mifologiya sahəsində çox dəyərli əsərlər olduğunu göstərən və eyni zamanda onun etimologiyalara çox meylli olmasına tənqidi yanaşan A.Şükürov belə hesab edir ki, "bəzi sözlərin etimoloji araşdırımlarında ifrata varmasını çıxmaq şərtilə M.Seyidov Azərbaycan mifologiyaşunaslığında özündən sonra yeni bir məktəbin əsasını qoymuşdur" (12, s. 50-51).

Prof. A.Şükürov Azərbaycan mifologiya elminin tədqiq tarixinə həsr olunmuş başqa bir əsərində M.Seyidovun

mifoloji tədqiqatlarından daha ətraflı bəhs etmişdir. O, alimin yaradıcılığını ümumi şəkildə səciyyələndirərək yazar: "XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq mifoloji araşdırımlar sahəsində özünəməxsus dəsti-xətti olan alimlərdən biri də Mirəli Seyidovdur. Çoxsaylı məqalələrin, fundamental əsərlərin müəllifi kimi Mirəli Seyidov ilk vaxtlar mifologiyani başqa sahələrlə (ədəbiyyat tarixi, ədəbi əlaqələr) yanaşı öyrənmişdir. Tədqiqatçı yalnız sonralar onunla məşğul olmuşdur" (13, s. 33-34).

M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı monoqrafiyalarını türkoloji səviyyəli hadisə hesab edən A.Şükürov yazar: "XX əsrin 80-90-cı illərində meydana çıxan monoqrafik araşdırımları isə nəinki Azərbaycan elmi, ümumiyyətlə, türkologiya sahəsində hadisə kimi qiymətləndirilə bilər. "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" kitabında Mirəli Seyidov təbiət kultu ilə əlaqədar olaraq azərbaycanlılar arasında yayılmış inamların, adət-ənənələrin mənşəyini aydınlaşdırmış, xalqımızın soykökündə iştirak edən qəbilələrin tarixini, etnoqrafiyasını tədqiq etmiş, ilkin sənət yaradıcılığının mifik təfəkkürə əlaqəsini ayrı-ayrı sözlərin etimoloji təhlilini verməklə bəzi mifik-tarixi məsələlərin həllinə çalışmışdır. İkinci kitabında, yəni "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" əsərində isə xalqın soykökü ilə bağlı məsələlər Azərbaycan miflərinin və tarxi dəllillərin yardımı ilə aydınlaşdırılır. Təfəkkür tərzi və ilkin çağlardan onun keçib gəldiyi inkişaf yolu qismən izlənilir. M.Seyidov kitabında tarixi və mifik səciyyə daşıyan söz-adlarının açıqlanmasına xüsusi fikir verir. Azərbaycan xalqının soykökündə duran qəbilələrin, qəbilə birləşmələrinin çərvəyə münasibəti, həyata baxışı, inamlar düzümü, görüşlər silsiləsini, fikir dünyasındaki çəkişmələrin ictimai-siyasi səbəbələrini araşdırmağa cəlb edir" (13, s. 34-35).

Prof. A.Şükürov bu fikrinin ardınca M.Seyidovun mifoloji tədqiqatlarını əvvəlki tədqiqatında olduğu kimi, "Azərbaycan mifologiyaşunaslığında məktəb" adlandırmışdır (13, s. 35).

Filologiya elmləri doktoru Füzuli Bayat 2005-ci ildə

Türkiyədə çap olunmuş "Mifologiyaya giriş" kitabının "Türk mifologiyasının araşdırılma tarixi" adlanan hissəsində (14, s.17-24) prof. M.Seyidovdan bəhs etmiş və onu türk mifologiyası sahəsində mütəxəssis kimi oxuculara tanıtmaq istəmişdir. Tədqiqatçı yazır: "Məşhur araşdırmaçı, mərhum professor Mirəli Seyidovun elmi araşdırımlarının məhsulu olan "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları", "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən", "Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış" və s. adlı əsərləri yalnız Azərbaycana aid önəmli bir hadisə kimi dəyərləndirilməlidir. "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" kitabında M.Seyidov təbiət kultu ilə bağlı olaraq Azərbaycan türkləri arasında yayılmış inancların, adət və ənənələrin qaynaqlarını ortaya çıxarmış, Azərbaycan tüklərinin təşəkkülündə iştirak edən tayfaların tarixini və etnoqrafiyasını araşdırmış, ayrı-ayrı sözlərin etimoloji təhlilini verməklə bəzi mifoloji və tarixi məsələlərin həllinə çalışmışdır. "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" adlı əsərində isə xalqın soykökü ilə bağlı məsələlər, Azərbaycan miflərinin və tarixi sübutların yardımını ilə aşkarlanmışdır... Azərbaycan xalqının soykökündə iştirak edən tayfa birləşmələrini, onların həyata baxışlarını, inanclarını, fikir dünyasındaki çəkişmələrini və bunların ictimai-siyasi səbəblərini araşdırmağa çalışmışdır. M.Seyidov "Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış" adlı əsərində ilk dəfə ikili (dualist) düşüncənin yaranmasını və tarixin keçdiyi enişli-yoxuşlu yolları araşdırır. Azərbaycan mifoloji təfəkkürünün öyrənilməmiş sahələri, türk xalqlarının soykökündə duran tayfa, tayfa birləşmələrinin, xalqların ilkin mifoloji-fəlsəfi, ictimai görüşləri, qam-şamancılığın kökləri, onu təşkil edən sosial dünyani bütöv olaraq ümumtürk sözlü kültür çevrəsində aşkar edir" (14, s. 21).

M.Seyidovun Azərbaycan folklorşunaslığı və mifologiyası sahəsindəki coşğun fəaliyyəti folklorşunaslışa aid ali məktəb dərsliklərində də öz əksini tapmışdır. Prof. P.Əfəndiyev müəllifi olduğu "Azərbaycan şifahi xalq

ədəbiyyatı" dərsliyinin 1982-ci il nəşrində prof.M.Seydiovdan bəhs edərək yazır: "Son illərdə folklorumuzun nəzəri məsələlərinin öyrənilməsinə əmək sərf edən alimlərimizdən biri də Mirəli Seyidovdur. M.Seyidovun Azərbaycan əsatirinin tədqiqinə həsr olunmuş məqalələri öz elmi-nəzəri siqləti ilə seçilir. M.Seyidov ilk dəfə erməni, gürcü, Azərbaycan mifologiyası, Sayat Nova ədəbi irsi üzərində tədqiqat aparmış, və r s a q, o ğ u z, ö l ē n g, u ğ u r və başqa sözlərin etimoloji şərhini vermişdir. Onun "Ali kişi və Koroğlu obrazlarının prototipləri haqqında", "Qorqud sözünün etimololgiyası" barədə və s. tədqiqatları vardır" (15, s. 68).

Tədqiqatçı "Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı" dərsliyinin 1992-ci il nəşrində ona bir sıra dəyişiklər etmiş, o cümlədən "Mifologiya" bəhsini əlavə etmişdir (16, s. 132-133). P.Əfəndiyev göstərilən bəhsin "Azərbaycan mifologiyasının toplanması, nəşri və öyrənilməsi" adlı paraqrafında göstərir: "Çox təəssüflər olsun ki, uzun müddət xalq mənəviyyatının bu sahəsi respublikamızda toplanmamış və öyrənilməmişdir" (16, s. 132). Alim ardı ilə davam edərək göstərir: "Son iyirmi ildə Azərbaycan mifologiyasının toplanması və nəşrinə diqqət artmışdır (P.Əfəndiyev "son iyirmi ildə" dedikdə 70-80-ci illəri nəzərdə tutur - E.A.). Əsatirlərdən ibarət kitablar çap edilmişdir (...). M.H.Təhmasib, A.Baqri, V.Vəliyev, A.Nəbiyev də yeri gəldikcə əsatirlərdən bəhs etmişdir. Son bir neçə ildə Azərbaycan əsatiri haqqında ən çox M.Seyidov axtarışlar aparmaqdadır" (16, s. 133).

Prof. V.Vəliyev də özünün "Azərbaycan folkloru" adlı dərsliyinin "Mifologiya" hissəsində prof. M.Seyidovdan mifoloq alim kimi bəhs etmiş və onu həmin dövrdə sırf mifologiya məsələləri ilə məşğul olan yeganə mifoloq kimi təqdim etmişdir: "Yeri gəlmışkən qeyd etməliyik ki, Azərbaycan folklorunda ayrı-ayrı sözlərin etimologiyası və folklorumuzda mifoloji qaynaqların araşdırılmasına diqqətəlayiq işlər görən professor M.Seyidov hələlik bu sahədə yeganə tədqiqatçıdır" (17, s. 40).

V.Vəliyev belə hesab etmişdir ki, M.Seyidovun

tədqiqatları polemik cəhətlərə də malikdir: "Onun "Azərbaycan mifoloji təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyası bəzi məsələlərin izahında polemikaya səbəb olmasına baxmayaraq, ümumiyyətlə, bu sahədə ilk başlanğıc kimi təqdirəlayıqdır. Müəllif qədim dünyamızın təfəkküründə yaranan dini-fəlsəfi və estetik görüşləri müasir folklorşünaslığın nəzəri qənaətləri baxımından tədqiq etmişdir. Professor M.Seyidov türkdilli xalqların folklorunda ağaca, bitkiyə tapınma ilə yanaşı, qədim türk dastanlarında tez-tez təkrar olunan totemlər haqqında da maraqlı mühəhizələr söyləmişdir" (17, s. 40).

Yeri gəlmışkən qeyd edək ki, prof. Azad Nəbiyevin folklorşünaslıq sahəsində ən son dərslik olan "Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı" kitabında da "Azərbaycan mifologiyası" adlı hissə vardır (18, s.129-216). Müəllif burada mifologianın ümumnəzəri məsələləri, mifoloji düşüncənin təbiəti, onun ayrı-ayrı tarixi-mədəni formaları, Azərbaycan mifoloji düşüncəsinin inkişaf mərhələləri və s. məsələlərdən geniş şəkildə danışmışdır. Orada Azərbaycan mifologiya elminin inkişaf tarixi ilə bağlı qeydlərə də rast gəlirik. O, Azərbaycan mifologiya elminin inkişafında M.Seyidovun da rolunun olduğunu göstərmişdir. Tədqiqatçı yazır: "F.Köprülüzadə, İ.Hikmət, Ə.Abid və başqaları türk mifoloji qaynaqları ilə bağlı ilk məlahizələrin müəllifləri idilər. Sonrakı mərhələdə M.H.Təhmasib, M.Seyidov, K.Abdulla, P.Əfəndiyev, R.Bədəlov, B.Abdulla, R.Qafarov və başqalarının tədqiqatlarında türk mifologiyasının bu və ya digər cəhətləri tədqiqat obyekti olmuşdur..." (18, s. 142).

Prof. M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı tədqiqatlarından bu və ya digər müəlliflər öz məqalələrində bəhs etmişlər. Belə ki prof. İ.Abbaslı M.Seyidovun anadan olmasının 85 illiyi münasibətlə "Kitablarda keçən ömür" adlı məqalə yazmışdır (19). Məqalədə M.Seyidovun tədqiqatlılıq fəaliyyəti üç qrupa bölünür:

1. Ədəbi-mədəni əlaqələr probleminin araşdırıcısı kimi...;
2. Ədəbiyyat tarixçisi, yaxud Azərbaycan klassik ədəbiyyatının tədqiqatçısı kimi...;

3. Azərbaycan xalqının bədii təfəkkürü, soykökü, mənəiv-mədəni irsi ilə bağlı mifoloji görüşlərin tədqiqatçısı kimi (19, s.176-178).

Mərhum M.Seyidovla uzun illər birgə işləmiş, onun yaradıcılığına dərindən bələd olan prof. İ.Abbaslı alimin mifoloji tədqiqatlarının ümumelmi səciyyəsi və elmdə oynadığı rol haqqında belə yazmışdır: "M.Seyidovun bu problemlərlə əlaqədar araşdırımları və çap olunmuş kitabları onun elmi yaradıcılığının zirvəsini təşkil edir. M.Seyidov bu zirvəyə çoxillik axtarış və təcrübələri ilə qarış-qarış, addım-addım irəliləyrək yüksəlmışdır. Təkcə "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" (1983), "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" (1989) kimi sanballı əsərlərinin adları Mirəli Seyidovun mifologiya sahəsində nə kimi uğurlar qazandığı, hansı zəruri problemlərlə məşğul olduğu barədə çox söz deyir. Mirzə Kazimbəydən başlayıb (XIX əsr) müəyyən fasilələrlə davam etdirilən Azərbaycan mifoloji görüşlərinin öyrənilməsi Mirəli Seyidovun araşdırımlarında yeni istiqamət almışdır" (19, s.178).

Filologiya elmləri namizədi S.Rzasoy "Oğuz mifinin tədqiq tarixindən: prof. Mirəli Seyidovun etimolojilinqvistik, tarixi-filoloji yanaşma təcrübəsi" adlanan məqaləsini (bax.: 20), adından göründüyü kimi, alimin Oğuz xan obrazı ilə bağlı tədqiqatlarına həsr etmişdir. Məqalədə M.Seyidovun obrazla bağlı fikirləri nəzərdən keçirildiyi kimi, onun təhlil metoduna, yaradıcılığının ümumi elmi xarakteristikasına da qiymət verilmişdir.

S.Rzasoy M.Seyidovun Azərbaycan mifologiya elminin inkişafındaki rolunu belə qiymətləndirmişdir: "Çağdaş Azərbaycan folklorşünaslığında vüsət götürmüş mifoloji tədqiqatların başlanğıcı, bir növ, mərhum professor Mirəli Seyidovun tədqiqatlarına söykənir. O, yetmişinci illərin ortalarından başlayan mifoloji araşdırımları ilə tez bir zamanda məşhurlaşdı və həm də elmin bu sahəsinə diqqəti fəallaşdırmış oldu" (20, s. 150).

Müəllif müəyyənləşdirmişdir ki, M.Seyidovun "...mifologiyaya olan diqqətinin əsasında... həm də etnogenez məsələləri dururdu. Heç təsadüfi deyildir ki, alim

etnogenez və mifologiya məsələlərini bir-birindən ayırmır, bir növ, etnogenetik-mifoloji araşdırımlar aparırırdı. Onun məşhur kitablarından biri olan "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" iri həcmli əsərində Azərbaycan-türk etnosunun mənşəyi və mifoloji görüşləri müvazi şəkildə öyrənilmişdir" (20, s. 150).

Tədqiqatçı M.Seyidovun mifoloji araşdırımlarında tətbiq olunmuş etimoloji-linqvistik yanaşma tərzi haqqında belə yazmışdır: "... M.Seyidovun mif və etnogenez məsələlərinə həsr olunmuş bütün tədqiqatlarında etimoloji-linqvistik yanaşma təcrübəsi əsas yer tutur. Hər hansı bir mifoloji obrazın, yaxud etnik mədəniyyət üçün əhəmiyyətli olan kültür vahidinin nominativ işarəsinin (adının) linqvoetimoloji təhlilini aparmaq onun sevimli metodu idi. O, sözü götürür, onu leksemlərə, morfemlərə, fonemlərə qədər parçalayır, ümumtürk materialı əsasında leksik mənasını tapmağa cəhd edir və bundan sonra əldə etdiyi mənaları tarixi-müqayisəli kontekstdə etnik mədəniyyətin məlumatları əsasında dəyərləndirirdi. Bu baxımdan, onun tarixi-filoloji yanaşması türk kültürünün müxtəlif funksionallaşma qatları ilə bağlı informasiya ilə son dərəcə zəngindir" (20, s. 150).

S.Rzasoy M.Seyidovun mifoloji tədqiqatlarını, onlarda tətbiq etdiyi yanaşma tərzini dünya mifoloji tədqiqatları baxımından qiymətləndirməyə, onun bir mifoloq alim kimi özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirməyə çalışmışdır. Tədqiqatçı yazır: "Qeyd edək ki, onun yanaşması özünəməxsus olmaqdə bir qədər də intuitiv-assosiativ qavramını nəzərdə tutur. Belə ki, o, mifoloji düşüncənin elmi model və sxemləri, qanunauyğunluq və struktur mexanizmləri ilə bağlı çağdaş elmi araşdırımlara münasibətdə biganə idi. Heç təsadüfi deyildir ki, onun bibliografik aparatından K.Levi-Stros, E.Dürkheim, L.Levi-Brül, Z.Freyd, K.Q.Yunq, E.Kassirer, V.Terner, R.Bart, A.Losev, Y.Lotman, Y.Meletinski, V.Toporov və b. kimi mütəxəssislərin miflə bağlı tədqiqatları ümumiyyətlə keçmir. Bu, əgər bir tərəfdən onun tədqiqatlarının nəzəri səviyyəsi, təhlillərinin elmi keyfiyyəti və əldə etdiyi

nəticələrin dəyərinə öz mənfi təsirini göstərmişsə də, o biri tərəfdən alimin türk mifologiyasının öyrənilməsinə münasibətdə məhz özünə məxsus yanaşma üsulu ilə bağlı olmuşdur" (20, s. 153-154).

Tədqiqatçı məqalənin sonunda M.Seyidovun Oğuz obrazı ilə bağlı araşdırımlarını ümumiləşdirərək öz fikirlərini qənaətlər şəklində ifadə etmişdir. Həmin fikirlərdə eyni zamanda M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı fəaliyyətinə ümumi şəkildə qiymət verilmişdir.

S.Rzasoy alimin mifoloji araşdırımlarına bütöv şəkildə belə qiymət vermişdir: "M.Seyidovun mifoloji araşdırımları bütövlükdə Azərbaycan türklərinin etnogenezi məsələsinə xidmət etmişdir. O, xalqın mənşəyini təhrif edənlərlə elmi mübarizə aparmışdır. Bu baxımdan, onun elmi fəaliyyəti "Türkçülük" işarəsi altında öz təsnifat dəyərini tapır" (20, s. 157-158).

Tədqiqatçı M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı tədqiqatlarının başqa elm sahələri ilə bağlılığı haqqında belə bir qənaətə gəlmişdir: "M.Seyidov Azərbaycan türklərinin tarixinə kompleks yanaşmış, onu tədqiq edərkən tarixi, etnogenetik, etnoqrafik, etnopsixoloji, kulturoloji, o cümlədən mifoloji yanaşma yönərini birləşdirmişdir. Bu baxımdan, alimin bu tipli tədqiqatlarında çəki baxımdan əsas yeri tutan mifoloji yanaşma sadalanan digər yanaşmaları həmişə nəzərdə tutmuşdur. Bu da öz növbəsində M.Seyidovun mifoloji araşdırımlarını məlum səbəblərdən müasir elmi standartlardan bir qədər aralı dayanan tədqiqatlara çevirmişdir. Başqa sözlə, onun miflə bağlı tədqiqatları sərf mifoloji struktur vahidlərinin aşkarlanması yox, etnosun onun varlığını təsdiq edən mifoloji düşüncə fakturasının aşkarlanmasına yönəlmişdi. Bu aspekt onun mifologiya ilə bağlı tədqiqatlarında nə dərəcədə sərf mifologiya, yaxud etnogenezlə bağlı olmasından asılı olmayaraq, həmişə olmuşdur" (20, s. 158).

Müəllif M.Seyidovun bir tədqiqatçı kimi metodunu, yanaşma tərzini belə səciyyələndirmişdir: "Alimin mifoloji tədqiqatlarında linqvistik-etimoloji, tarixi-filoloji, müqayisəli-tipoloji yanaşma bir bütöv təşkil etməklə onun

tədqiqatçı üslubunu təşkil etmişdir" (20, s. 158).

Tədqiqatçıya görə, M.Seyidovun linqvistik etimologiyalara meylli olmasının ciddi səbəbləri var idi. S.Rzasoy həmin səbəblər barəsində yazar: "M.Seyidov mifoloji obrazların təhlil zamanı onların adlarının linqvistik etimologiyasına meylli olmuşdur. Bu, onun sevimli üsulu idi... İşin alimin tədqiqatları ilə öz məna və məqsədini təsdiq edən bir müsbət tərəfi ondan ibarət idi ki, M.Seyidov bu linqvistik etimologiyaları ilə ilk növbədə təhlili verilən sözün türkmənşəli olduğunu təsdiq edirdi. Bu, alimin apardığı araşdırmacların milli qayə və amacı baxımından çox vacib idi. Çünkü Azərbaycan türkülüyünün tarixi son dərəcə eybəcər şəkildə saxtalaşdırılmışdı. Alim milli tarix üçün əhəmiyyətli olan kültür vahidlərinin linqvistik mənşəyinin türkə məxsus olduğunu təsdiq etməklə öz tarixinin haqlı maraqlarını ona yönəlmış çirkin hücumlardan qorumuş olurdu. Sözün türkmənşəli olması onun təmsil etdiyi mədəniyyətin türkə məxsusluğu təsdiq edir, bu da öz növbəsində Azərbaycan türkülüyünün öz halal torpağında yaşamaq haqqını əsaslandırmış olurdu. Bütövlükdə götürdükdə, M.Seyidovun araşdırmacları, əslində, bugünkü faciələrimizin dünən əsasını qoyanlara qarşı yönəlmışdı" (20, s. 158-159).

S.Rzasoy M.Seyidovun 1dinqvismistik etimologiyalarının özünü onun mifoloji tədqiqatlarında doğrudan tərəfləri barəsində yazır: "M.Seyidovun linqvistik etimologiyalarının digər müsbət tərəfi onun mifoloji obrazın funksional mahiyyətini dil işarəsi səviyyəsində bərpa etmək istəməsi idi... Bütövlükdə götürdükdə, alimin mifoloji obrazın funksionallığının onun adında proyeksiyalana bilməsinə köklənməsi düzgün metodoloji yanaşma idi" (20, s. 159).

Tədqiqatçı M.Seyidovun linqvistik etimologiyalarına həm də tənqididi yanaşmışdır. O yazır: "Mifoloji obrazın funksional strukturu ilə onun adının leksik strukturu eyni ölçülərə malik deyil. Adın leksik funksionallığı onun işarə etdiyi obrazın paradiqmatik və sintaqmatik funksionallığından bütün hallarda balacdır. Adın leksik mənası ilə obrazın funkisonal mənası ya az bir dövr üçün

üst-üstə düşür, ya da ümumiyyətlə düşmür. Hər hansı bir ad öz leksik anlamında daşlaşır, ancaq onun işarə etdiyi mifoloji obrazın funksional strukturu genişlənməkdə, böyüməkdə davam edir. Epoxal transformasiyalar zamanı isə ad, ümumiyyətlə, sxematik işarəyə çevrilir və onun linqvistik etimologiyası ilə üzə çıxan leksik mənası mifoloji obrazın hazırkı məna strukturunda ən altda qalmış, daşlaşmış, ilkin olan, dinamik fəallığını itirmiş funksiyani ifadə edir. Əslində, bu, artıq "defunksiyadır", çünkü arxaikləşmiş və obrazın semantik strukturunun arxitektonik dərinliklərində qalmışdır. Oğuz obrazı etnik düşüncənin struktur əsasları ilə bağlıdır. Bu, o deməkdir ki, ad-obraz etnosun "doğuluşundan" qopub gəlir. Etnos böyüdüyü, qəbilədən, tayfadan, tayfa birliyindən, eldən keçdiyi kimi, onu etnokosmik düşüncə kontekstində proyeksiyalandıran Oğuz obrazı da etnik-mifoloji böyümənin müxtəlif mərhələlərini keçmiş, məna strukturu zənginləşmiş, epoxal keçidlərdə transformativ şəkildəyişmələrə (bəlkə də, funksiyadəyişmələrə) məruz qalmışdır. Göründüyü kimi, obraz böyümüş, transformasiyalara, kontaminasiyalara, sinkretikləşməyə və s. məruz qalmış, ad isə dəyişməmişdir. Bu halda obrazın mövcud funksiyalarının onun ilkin səviyyəsini əks etdirən adında "detallarına qədər" axtarılması metodoloji baxımdan səmərəsizdir" (20, s. 159-160).

Göründüyü kimi, görkəmli alim M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı araşdırmacları kifayət qədər diqqət mərkəzində olmuş və tədqiqatçılar vaxtaşırı alimin yaradıcılığına diqqət yetirmişlər. Onun mifoloji araşdırmaclarının tədqiq tarixinin sərf-nəzər edilməsi bu nəticələrə gəlməyə imkan verdi:

1. M.Seyidovun mifologiyaya dair tədqiqatları Azərbaycan elmi ictimaiyyəti tərəfindən mühüm elmi əhəmiyyəti olan əsərlər kimi qiymətləndirilmiş və bu əsərlər həm öz sahlgında, həm də ölümündən sonra öz aktuallığını saxlamışdır.

2. Alimin mifoloji tədqiqatlarına həsr olunmuş əsərlər dörd qrupa ayrılır:

Birincisi - M.Seyidovun kitablarına yazılmış

müqəddimələr (Ə.Ağayev, S.Rüstəmxanlı, V.Həbibəoğlu);

İkinci - Azərbaycan mifologiya elminin inkişaf tarixinə həsr olunmuş tədqiqatlarda M.Seyidovla bağlı bölmələr (A.Acalov, A.Şükürov, F.Bayat);

Üçüncü - Azərbaycan folkloruna dair ali məktəb dərsliklərində M.Seyidovla bağlı verilmiş məlumatlar (P.Əfəndiyev, V.Vəliyev, A.Nəbiyev);

Dördüncü - M.Seyidovun ömür yolu və yaradıcılığına, o cümlədən mifoloji əsərlərinə həsr olunmuş müxtəlif məzmunlu yazılar (İ.Abbashı, S.Rzasoy).

3. Tədqiqatlarda M.Seyidov orijinal elmi üsluba, faktların təhlilində özünəməxsus yanaşma tərzinə malik olan mifoloq alim kimi səciyyələndirilmişdir.

4. M.Seyidovun mifologiyaya dair tədqiqatlarında etimoloji yozumlara üstunluk verməsi həm təqdir, həm də tənqid olunmuşdur. Təqdir edənlərə görə, M.Seyidov etimoloji təhlillə mifoloji faktların mənasını, etnik mahiyyətini üzə çıxarmağa müvəffəq olmuşdur. Həmin etimologiyalara tənqid yanaşnlara görə, mifoloji adların, anlayışların etimoloji təhlilində müəllif bəzən ifrata varmış, çox xirdalıqlara getmişdir.

5. Tədqiqatçılara görə, M.Seyidov mifologiyanın tədqiqini tarixşunaslıq, etnoqrafiya, folklorşunaslıq, filologiya (ədəbi düşüncə tarixi), mərasim, xüsusiilə etnogenez məsələlərindən və s. ayırmamış və bütün məsələlərə kompleks yanaşmışdır. Onun mifologiya məsələlərində etimologiyalardan istifadə etməsi həmin kompleks yanaşma ilə bağlı olmuşdur. Yəni o, araşdırıldığı problemlərin həllində dilçilik (etimoloji) təhlil metodundan da istifadə etmişdir.

6. M.Seyidovun tədqiqatları, o cümlədən mifologiyaya dair araşdırmaları həm də xalqımızın tarixi mənşəyini, onun tarixi-mədəni haqlarını təcavüzə məruz qoyanlara qarşı yönəlmüşdir. Onun mifoloji tədqiqatları öz milli-mədəni mahiyyətinə görə milli amallara xidmət etmişdir.

7. M.Seyidovun mifologiyaya dair tədqiqatları Azərbaycan mifologiya elminin inkişafında görkəmli rol oynamışdır. Xalqımızın tarixi, etnogenezi və mifologiyası ilə

məşğul olan tədqiqatçılar onun araşdırılmalarından çox şeylər əxz etmiş, elmi metodlarından istifadə etmişlər. O, xüsusilə gənc nəsil mifoloq alımlorin yetişməsində mühüm rola malik olmuşdur.

8. M.Seyidovun mifologiyaya dair tədqiqatları öz aktuallığını saxlayır. O özünün geniş və hərtərəfli tədqiqatları ilə türk mifologiyasının əsas məsələlərinə diqqət vermiş və onun problem sayila bilən çox məsələlərindən bəhs etmişdir. Tədqiqatçının toxunduğu məsələlərin bir çoxu elmdə bu gün də öz gərəkliliyini qoruyur. Ona görə də M.Seyidovun tədqiqatları hələ bundan sonra da elmi oxucular tərəfindən oxunacaq və çox məsələlərdə tədqiqatçıların axtarışlarına işıq salacaqdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Seyidov M. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri. B., 1976
2. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. B., 1983
3. .Seyidov M. "Qızıl döyüşü"nın taleyi. B., 1984
4. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B., 1989
5. Seyidov M. Yaz bayramı. B., 1990, 96 s.
6. Seyidov M. Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. B., 1994, 232 s.
7. Ağayev Ə. Ön söz - M.Seyidov. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. B., "Yazıcı", 1983, s. 5-7
8. Rüstəmxanlı S. Sözün tarixi - xalqın tarixi - M.Seyidov. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B., "Yazıcı", 1989, s. 3-7
9. Həbibəoğlu V. Qu quşunun son nəğməsi - M. Seyidov. Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. B., 1994, s. 3-14
10. Acalov A. Ön söz - Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edəni, ön sözün və şərhlərin müəllifi Arif Acalov. B., "Elm", 1988, s.7-34
11. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Tərtib edəni, ön sözün və şərhlərin müəllifi Arif Acalov. B., "Elm", 1988, 196 s.
12. Şükürov A. Mifologiya. 1-ci kitab, B., "Elm", 1995, 188 s.

13. Şükürov A. Azərbaycan mifologiyası (tədqiq taprixindən). B., "Çıraq", 2005, 72 s.
14. Bayat F. Mitolojiye giriş. "Kara M", Çorum, 2005, 150 s.
15. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., "Maarif", 1981, 404 s.
16. P.Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., "Maarif", 1992, 480 s.
17. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. B., "Maarif", 1985, 416 s.
18. Nəbiyev A. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. I hissə, B., "Turan" Nəşrlər Evi, 2002, 680 s.
19. Abbaslı İ. Kitablarda keçən ömür. "Dədə Qorqud" jur., N: 2, 2003, s. 176-179
20. Rzasoy S. Oğuz mifinin tədqiq tarixindən: prof. Mirəli Seyidovun etimoloji-linqvistik, tarixi-filoloji yanaşma təcrübəsi - Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatına Dair Tədqiqlər. B., "Səda", 2004, s. 150-161

Xəyalə ƏLİYEVA

NAĞILLARIN TƏDQİQİ MƏMMƏDHÜSEYN TƏHMASİBİN FOLKLORŞUNASLIQ GÖRÜŞLƏRİ KONTEKSTİNDƏ

Professor M.H. Təhmasibin folklorşunaslıq fəaliyyətində Azərbaycan nağıllarının toplanılması, tərtibi, nəşri və tədqiqi də xüsusi yer tutur. Görkəmli tədqiqatçı müxtəlif vaxtlarda yazdığı əsərlərində nağıl janının ümumi-nəzəri problemləri, ayrı-ayrı obrazları barədə maraqlı mühəhizələr söyləmiş, araşdırımlar aparmışdır.

O, nağıl və əfsanələrimizdə sehrli xüsusiyyətlərə malik xeyirxah bir qüvvə kimi təsvir edilən Simurq quşu obrazı üzərində də maraqlı axtarışlar aparmışdır.

Müəllif göstərir ki, Məlikməmməd nağılın əsas mübarizə padşahın bağındıa olan bir almanın üstündə gedir. Bu almani yeyən qocalar cavanlaşırlar. Onun qeyri-adi xüsusiyyətləri barədə müəllif belə fikir irəli sürür ki, bu alma qədim Midiya dini fəlsəfəsində xeyir Allahı olan Ahurə məzdanın Allahlar məkanı müqəddəs Berzant dağında əkmiş olduğu həyat və əbədiyyət ağacının sonralar müəyyən dəyişikliklərə uğramış təmsilidir. Həyat və əbədiyyət ağacının meyvələri isə, həmən xeyirin müəyyən əsatiri bir təzahürür. Divlər bunları oğurlamaqla insanları onlardan mərhum etməyə çalışırlar.

"Məlikməmməd" nağılında Simurğun əjdaha ilə düşmənciliyi də təbiidir. Əjdaha şəri, Simurğ isə xeyiri təmsil edir. Əjdaha hər il Simurğun balalarını yeyir, beləliklə, onun nəslini kəsmək istəyir.

Məlum olduğu kimi, "Məlikməmməd" nağılında bu əfsanəvi quş qəhrəmana qaranlıq dünyadan işıqlı dünyaya çıxmada köməklik göstərir və üstəlik də ona öz tükündən də verir ki, çətinliyə düşəndə onu çağırırsın.

Əjdahanın şəri, Simurğun isə xeyiri təmsil etdiyini göstərən M.H.Təhmasib bu quş haqqında tədqiqatçıların müxtəlif fikirlərini yada salır. Göstərir ki, alımlorin bir qismi bu quşun "Məlikməmməd" nağılında olduğu kimi,

böyük və qüvvətli olduğunu nəzərə alaraq "si-murğ" yəni "otuz quş", bəziləri isə qara quşun quşların ən böyüyü və qüvvətli olduğu üçün, bu sözü "siyah-mürğ" deyə izah edirlər, bəziləri isə onu itlə əlaqələndirərək "sək-mürğ", yəni "it quş" deyə izah etməyə çalışırlar. Üçüncü iddianın bir əfsanəyə əsaslandığını, bu əfsanənin isə Mahmud Kaşqarlının əsərindən götürüldüğünü göstərir. Bu əfsanəyə görə Ağbaba quşu qocaldıqda iki yumurta yumurtalar, yumurtalardan birindən "baraq", o birdən isə ağbabanın axırıncı balası çıxarmış.

M.H.Təhmasib Simurğ quşunun itlə əlaqədirilməsinin doğru olmadığı qənaətinə gəlir.

Qədim əsatiri görüşlərdən bəhs edən müəllif o qənaətə gəlir ki, bu quş ayla bağlıdır. Ərəb, yunan, rus və b. xalqlarda da buna oxşar surətlərin olduğunu nəzərə alaraq göstərir ki, bu söz sim-rüx kimi izah olunmalıdır. Müəllifin fikrincə mürəkkəb söz olan Simürgün hissələrə düzgün ayrılması məsələni aydınlaşdırmağa kömək edir və Simürğu, doğrudan da ayla əlaqədar əsatiri bir surətdir.

"Beləliklə, Simürgün, doğrudan da ayla əlaqədar əsatiri bir surət olması aydın olur. Onun xeyirxahlıq surəti olaraq yaranması və xalq ədəbiyyatımızdan göründüyü üzrə insanlara qarşı müsbət münasibəti isə, ayın qədim insan həyatında oynadığı rol, malik olduğu əhəmiyyəti ilə əlaqədardır. Bəllidir ki, ayın varlığı, onun dövriyyə hərəkəti, gündüzlər batıb gecələr çıxmazı, ayın on beşinə qədər böyüüb sonra kiçilməyə başlaması, nəhayət, hər ayın sonunda yox olaraq, ayın əvvəlində yenidən doğulması prosesi, hadisələri izah etməkdə aciz qalan qədim insanların nəzərində onun əsatiri boyalarmasına səbəb olmalı idi. Bunu biz, daha aydın olaraq yenə xalq ədəbiyyatımızda çox məşhur olan Səməndər quşu əfsanəsindən də görürük" (2, 98).

Aynı Simurğ və Səməndər şəklində əsatirdə təzahür etdiyi nəticəsinə gələn müəllif xalq ədəbiyyatımızda çox məşhur olan dövlət quşunun da bu qəbildən olan əsatiri surətlərdən olduğunu, nağıl və dastanlarımızda bu quşun iki əsas xüsusiyyətinin olduğunu göstərir: birincisi bu quşun

kölgəsi bəxtiyarlıq və səadət rəmziidir, onun kölgəsi kimin üstünə düşürsə, o, mütləq dünyanın ən bəxtiyar adamı olur, ikincisi, bu quş kimin başına qonarsa o adam padşah, yəni dövlət, hökumət başçısı olur.

Tədqiqatçı bu quşun adındakı "dövlət" sözünün əvvəlində sərvət-var mənası daşımı, maldarlıqla məşğul olan əhali arasında "qoyun" mənasında işlənməkdə olduğunu, müəyyən dövrlərdə ağıl mənasında, müəyyən vaxtlarda, indinin özündə də "övlad" mənasında da işlədiyini, bunun isə haqqında danışılan məna ilə six şəkildə bağlılıq olduğunu söyləyir.

Dövlət quşunun bir adının da humay, yaxud hüma olduğunu, Səmsəddin Sami lügətində, Naci lügətində Humay quşunun dövlət quşu olması, bunun yazılı ədəbiyyatda da bu mənada işləndiyini yada salır, Umay sözünə "Orxan kitabələri"ndə də təsadüf edilməkdə olduğunu (Məlum olduğu üzrə Bilgə Xaqan öz anasını umaya bənzətmışdır. Əsərdə "umaya bənzəyən anamın baxıtana kiçik qardaşım ər adı aldı" - deyir), bu abidəyə əsaslanaraq bəzi alımların Umayın ilahə, özünün də uşaqlar və zahı qadınlar hamisi hesab edildiyini göstərir.

Umay-Humay sözünün mənasını aydınlaşdırmaq üçün bir sıra abidələrə, lügətlərə, bu sahədə araşdırımlar aparan tədqiqatçıların müşahidələrinə, bu barədə həm də xalq inanclarına müraciət edir və bu əsatiri surətin nə ilə bağlı yaranmış olduğunu izah etməyə çalışır və göstərir ki, Umay və yaxud Humayın əsil mənasının yenə də Mahmud Kaşqarlının "Divani lügət-it-türk"ündə tapırıq. Buna əsaslanan M.H.Təhmasib bu barədəki fikirlərini belə yekunlaşdırır: "Beləliklə, aydınlaşır ki, umay əslində uşaq yoldaşı deməkdir. Uşağın ana bətnindəki həyatında və inkişafında həmən uşaq yoldaşının nə dərəcədə böyük əhəmiyyətə malik olduğu aydınlaşır. Buna görə də qədim insanların nəzərində bu təbii-maddi varlıq, əgər belə demək mümkünsə, fövgültəbii şəkil və mahiyət almış, qüdsiyətə qaldırıllaraq, ilahə dərəcəsinə çatdırılmış, öz inkişafının daha sonrakı mərhələlərində isə öz kölgəsi - himayı - ilə insanlara bəxtiyarlıq - dövlət-övlad verən əsatiri bir quşu

çevrilmişdir" (2, 101).

"Azərbaycan xalq ədəbiyyatında div surəti" məqaləsində müəllif özünün əvvəlki məqaləsinə əsaslanaraq "Məlikməmməd" nağılinin Midya əsatiri ilə bağlı olduğunu söyləyir. Bunun heç də nağılin əsatirdən-mifolojidən törəmiş olduğunu iddia etmək olmadığını da qeyd edir. Xalq ədəbiyyatının tədqiqi sahəsində xüsusi bir məktəb yaratmış əsatirçilər öz münasibətini bildirən tədqiqatçı belə hesab edir ki, onlar məsələni tamamilə idealistcəsinə qoyurlar. Belə ki, əsatirçilər ümumiyyətlə, xalq yaradıcılığının, o cümlədən də nağılların milli-qovmi əsatirdən doğmuş olduqlarını iddia edirdilər.

Əsatirçilərin metodologiyasının doğru-düzgün olmadığını ehtimal edən müəllif eyni zamanda bu məktəbin müsbət cəhətlərini də nəzərə çatdırır:

"Hər şeydən əvvəl, bu məktəb müxtəlif ölkələrdə xalq ədəbiyyatı nümunələrinin külli miqdarda toplanmasına, onların müqayisəli üsul ilə tədqiqinə, xüsusilə bu əsərlərdə ibtidai, qədim mədəniyyətə aid olan müxtəlif ünsür və əlamətlərin təyininə çox kömək etmiş oldu.

Bu məktəbin təsiri Azərbaycanda da özünü göstərdi. Əvvəlcə qeyd etmək lazımdır ki, XIX əsrə ümumiyyətlə, Avropada və xüsusilə Rusiyada oyanmış maraq bütün Qafqaz, o cümlədən Azərbaycan xalq ədəbiyyatının müxtəlif növlərinə aid bir çox nümunələrin toplanıb çap olunmasına səbəb oldu. Bu işdə Azərbaycanın Firudinbəy Köçərli, Rəşidbəy Əfəndiyev, N.Vəzirov, İ.Bağirov, Bayraməlibəyov və b. bu kimi görkəmli müəllim və ziyanlıları iştirak etdilər. Bir çox qüsurlarna baxmayaraq bunların görmüş olduqları bu iş bu gün çox böyük elmi dəyərə malikdir" (7, 21).

Əsatirçilər məktəbinə tənqidi yanaşan M.H.Təhmasib xalq ədəbiyyatına aid olan müəyyən əsərlərin qədim əsatir ilə əlaqəsinin olduğunu da inkar etməyin mümkün olmadığını söyləyir. Belə ki, bütün xalq yaradıcılığının və yaxud ayrı-ayrı növlərin mənşəyini əsatirdə görməyin doğru olmadığını bir daha yada salan müəllif bununla yanaşı xalq yaradıcılığında, o cümlədən nağıllarda əsatir

qalıqlarının hələ də yaşamaqda olduğunun inkar edilməz bir həqiqət olduğunu nəzərə çatdırır. Bu cəhətdən sənətin yaranmasında və inkişafında bir sıra məlum amillərlə yanaşı, qədim əsatirin də az rolu olmadığı və bunun izlərinin digər bəzi nümunələrdə, xüsusilə nağıllarımızda da açıq-aydın göründüyünü göstərir və haqqında danışmaq istədiyi div surətini də bu sıradan sayır.

Qədim əsatirə görə, divlər zülmətin yaradıcısı adlandırılır. Divlərlə Günəş arasında daimi mübarizə əsatirinin izlərinin, qalıqlarının, hətta yaxın zamanlara qədər xalq etiqad və əqidələrində, adət və ənənələrində yaşamaqda olduğunu göstərən M.H.Təhmasib Ay və Günəş haqqında olan əfsanə və rəvayətlərə də müraciət edir.

Qaranlığı və onun təbii səbələrini, eləcə də onları məhv edən Günəş və Ayı canlı varlıq kimi təsəvvür etməyin inkişafın müəyyən pilləsində təbiət qüvvələrinə, göy əcramına olan animist baxışın nəticəsi hesab edən müəllif bu barədə bir sıra xalq yaradıcılığı nümunələrinə əsaslanaraq yazar:

"Yuxarıdakı misallardan göründüyü kimi, qədim azərbaycanlı günəşin tutulması hadisəni onun divlər tərəfindən tutulub həbs edilməsi kimi təsəvvür etmişdir. Sonraki misallarda isə günəşin təbiət qüvvələrəni və göy əcramına animist baxış nəticəsi olaraq, qız şəklində təsəvvür edildiyi görünməkdədir. Beləliklə, istər "Məlikməmməd" nağılunda, istərsə də bu növdən olan bir çox başqa sehrli nağıllarımızda divlərin həmişə gözəl qızları oğurlayıb, əksərən yer altında olan qalaçalarda (zülmətdə) həbs edib saxlamaqları motivi aydınlaşmış olur.

Burası bir daha qeyd edilməlidir ki, nağıllarımızda əsatir qalıqları axtarıldığı zaman daha doğrusu, nağıllarımız bu cəhətdən tədqiq və təhlil edildiyi zaman, birinci növbədə əsatirçilərin səhvlərinə qatılmaqdan qorunmaq lazımdır. Unudulmamalıdır ki, bizim nağıllarımız ümumiyyətlə, xeyirlə şər mübarizəsinin müxtəlif şəkillərdəki bədii ifadəsindən ibarətdir.

...Əsatir qalıqları nağıllarımızda bəzən ayrı-ayrı surət və personajların xasiyyətlərində, onların müəyyən xüsusiyy-

yətlərində, ayrı-ayrı ünsür və əlamətlərdə, təşbeh və məcazlarda, başqa bədii təsvir vasitələrində, çox nadir hallarda isə tamamilə real həyatı mübarizədən ibarət olan böyük bir nağılin ən kiçik bir epizodunda saxlanmış olur" (7, 26).

"Yetim İbrahim" adlı nağılı bu baxımdan təhlilə cəlb edən müəllif div, Xurşid xanım, gül və quş xətti üzərində xüsusi dayanır, nağılin əsasını təşkil edən bu xəttin "Avesta"dan sonrakı Midya əsatiri ilə əlaqədar olduğunu, oradakı günəşlə-zülmət mübarizəsi motivinin özünə görə şəklini dəyişmiş bir qalığı kimi qiymətləndirir.

Bir sırnağıllara müraciət edən müəllif divin həm də xeyirxahlıq əlamətlərinə, müsbət xüsusiyyətlərə malik olduğunu da göstərir. "Hatəm", "Şahzadə Mütalib", "Tapdıq" və s. bir sırnağıllar bu cəhətdən zəngin məlumat verir. Bu nağıllar üzərində araşdırırmalar aparan müəllif yazır:

"Beləliklə, divlərin əsatiri bir surət olmaq etibarilə, daha qədim əsatirdə bu günküün tamamilə əksinə olaraq xeyirxahlıq qüvvəsi, hətta günəş-işiq və musiqi ilahəsi olduğu aydın görünməkdədir" (7, 40).

"Azərbaycan nağıllarında keçəl" məqaləsində nağıllarımızın öz qəhrəmanlarnın uzaq, bəzən də tarixi və mifik yerlərdən gətirdiyi halda, bunların hamisinin Azərbaycanın öz ictimai-siyasi varlığı içərisində yaranmış, adət-ənənələri əsasında qurulmuş olduğunu söyləyir, zaman baxımdan ibtidai dövrlərdən bu günə qədər Azərbaycan tarixinin müxtəlif dövrləri, məkan etibarilə isə təbiətə gözəl və zəngin yurdumuzun uca dağları, sərin bulaqları, yaşıł otlaqları, geniş meşələri, qorxunc mağaraları, zəngin növlü heyvanları, quşları və keçmiş insanın anlaya bilməyəcəyi vulkanlı, zəlzələli Abşeron yarımadasının əsrarəngiz quruluşu ilə six surətdə bağlı olduğunu deyir.

M.H.Təhmasib belə bir fikri irəli sürür ki, nağıllara bəzən olduğu kimi, heç bir hüdud və sərhəddə tabe olmayan bir şey kimi baxmaq doğru deyil. Müəllifin fikrincə, nağıl nə qədər hüdudsuz görünən də yenə də mənsub olduğu xalqın siyasi-ictimai-təbii varlığından başqa bir şey deyildir.

Azərbaycan nağıllarını şimal nağılları ilə müqayisə edən tədqiqatçı hər bir xalqın nağıllarının həm də özünə aid bir coğrafiyaya da malik olduğunu söyləyir.

Nağılların öz mənbəini çox uzaq keçmişdən götürdüyü üçün bəzən çox qəribə və hətta inanılması mümkün olmayan fantaziya kimi göründüyüünü, bu nümunələrin uzaq keçmişin əlamətlərini özündə saxlamış olduğunu, orada patriarchal dövrün qalıqlarına, ibtidai insanların müxtəlif təbii və ictimai hadisələr olan sadə əqidələrinə, sehr və əfsun qüvvələrinə rast gəlindiyini, bunların mənasız və boş fantaziya olmayıb, keçmiş insanın obyektiv həyatla olan münasibəti nəticəsində doğmuş təsəvvürlər olduğunu, nağılin yalnız ilk baxışda fantaziya aparır kimi göründüyüünü, əslində isə nağılda da, digər əsərlərdə olduğu kimi bu adət və təbiətdən kənar fantaziya arxasında həqiqi real həyatın qaynadığını göstərir və belə qənaətə gəlir ki:

"...Lakin bu dediklərimizdən elə anlaşılmamasın ki, nağıl yalnız çox uzaq keçmişin məhsuludur, o artıq bir çoxlarının düşündüyü kimi, öz əhəmiyyət və qiymətini itirmişdir. Nağıl əgər əvvəl insanların hakim təbiət qüvvələrinə qarşı olan münasibətlərinin ifadəsi idisə, zaman keçdikcə o qüvvələrlə bərabər yeni ortalığa çıxan və ilk zamanlarda həmən təbii qüvvələr kimi insan üçün anlaşılmaz qalan ictimai qüvvələr və insanın onlara qarşı olan münasibətlərinin ifadəsi olmağa başlayır".

Tarix boyu hər sinif nağıldan öz mənafeyinə uyğun olaraq istifadə etmiş, onu qarşısındaki siniflə apardığı mübarizədə bir alət olaraq işlətmişdir deyən M.H.Təhmasib belə bir fikirə də gəlir ki, hər bir sinif həm də məlum məşhur nağılları öz maraqlarına uyğun surətdə yenidən işləmişdir. O, nağılların xalq içərisində geniş yayılması və bu baxımdan güclü təşviqat vasitəsi olduğu üçün belə qənaətə gəlir və "Əhməd" adlı məşhur bir nağıla müraciət edir. Burada dərzi şagirdi bu ölkəyə hücum edən padşahnın verdiyi suallara cavab taparaq ölkəni təhlükədən qurtarır, bu nağılin başqa bir vəiantında isə təsvir olunur ki, suallara cavabı padşah qızı verir. Müəllifin fikrincə, burada ya nağılçı, ya toplayıcı və ya vaxtilə burada yuva salmış

düşmənlər nağılm əsl məzmununu dəyişmişlər.

Görkəmli tədqiqatçının son ifadəsi bu məqalənin nə məzmun daşıdığını, hansı mövqedən yazılığını aydınlaşdırır. Deməli, otuzuncu illərin axırlarında yazılmış bu məqalədə müəllif nağıl və digər folklor örnəklərimizdə geniş yayılmış keçəl obrazını da sərf sosioloji baxımdan təhlil edəcəyinə zəmin yaratır və məqalə də bu xüsusiyyəti ilə seçilir.

Müəllif burada daha çox keçəlin mübariz, optimist bir qəhrəman olduğunu ön plana çəkir: "Keçəl Azərbaycan nağıllarının mübariz qəhrəmanıdır. O, inqilabdan qabaqkı Azərbaycan kəndlisinin ağalarla açıqdan-açıqa mübarizəyə girişmiş igid oğludur. O, nə qədər aqlasığmaz çətinliklərə düşürsə düşsün, nə qədər fəlakətlər keçirirsə keçirsin, qarşısında düşmən nə qədər güclü olursa olsun, nəticə etibarilə qalib çıxan, öz varlığını, öz haqlılığını və qarışındakı düşmənin haqsızlığını, zalimliyini sübut edən, son məqsədinə çatmayınca mübarizədən əl götürməyən bir qəhrəmandır. Keçəl hər zaman qalib gəlir. O həmişə yoxsulların, darda qalanların imdadına çatan, onları incidən padşahlarla, xanlarla, seyrək dişli, göy gözlü hampalarla, onlardan heç də geri qalmayan kəndxudalarla, darğalarla, mollalarla, bir sözlə zəhmətkeş xalqın bütün düşmənləri ilə mübarizə aparan, öz qalib gələcəyinə qəti bir inamlı əmin olan və həmişə doğrudan da qalib çıxan optimist bir obrazdır. O, əzmindən dönməyən, haqsızlığa davam gətirə bilməyən, hazırlıqavab və qorxmazdır".

"Keçəl Məhəmməd", "İsfahan keçəli", "İmam", "Keçəl", "Keçəlin divanı", "Üç bacı" nağıllarına müraciət edən tədqiqatçı məsələyə sərf sosioloji cəhətdən yanaşmış, keçəl obrazının mənşəyini, nağıllarda rolunu müəyyənləşdirməmiş, ona sadəcə siniflər mübarizəsinin ən mübariz bir qəhrəmanı kimi baxmışdır.

Azərbaycan nağıllarının I cildinə yazdığı müqəddimədə şifahi ədəbiyyatın ən zəngin və maraqlı janrlarından birinin də nağıllar olduğunu göstərən tədqiqatçı bu janrı ilk rüseymlərinin, ən qədim nümunələrinin sinifsiz cəmiyyətdə yaranmış olduğunu ehtimal edir.

Nağıl janrinin ən qədim növünün heyvanlardan danışan nağıllar olduğunu göstərən tədqiqatçı yazar:

"Bu növ nağıllar ibtidai icma dövründə yaranmış, qədim ovçu, eləcə də əkinçi qabilə və tayfalarda uzun müddət xüsusi əfsun vasitəsi kimi istifadə edilmiş, daha sonralar isə alleqorik nağılların və təmsillərin yaranmasında çox əhəmiyyətli rol oynamışdır.

İndi ancaq uşaqlar arasında yaşayan bu nağıllarda bəzən doğrudan da çox uzaq keçmişlərlə bağlı adət və ənənələrin, inam və etiqadların, izlərini, əlamətlərin tapmaq mümkün olur" (4,5-6).

İnsanı ən qədim "dini" təsəvvürünün totemizm şəklində təzahür etdiyini göstərən müəllif bu qədim, hətta ibtidai insana mənsub olan bu təsəvvürün qalıqlarını Azərbaycanda bu gün də yaşıatmaqdə olan "Göyçək Fatma", "Fatmanın inəyi", "Fatma və giyov", eləcə də "Taxta qılinc", "Ovçu Pirim" nağıllarını təhlilə cəlb edir və bu nağıllarda totemizmin əks olunduğunu, bunların bəzilərində isə artıq totemə inamın sarsılmağa başladığı dövrün məhsulu olmaq əlamətlərini yaşatdığını ehtimal edir.

Məlum olduğu kimi insanın dünya görüşü inkişaf etdikcə onun heyvanlara, canlı ələmə, təbiətə münasibəti getdikcə dəyişməyə başlamışdır. Şübhəsiz, bütün bunlar müxtəlif xalq yaradıcılığı örnəklərində, o cümlədən nağıllarda da öz izlərini göstərmışdır.

M. H. Təhmasib totemist görüşlərlə bağlı olan nümunələrə nisbətən animist görüşlərlə səslənən nağılların daha çox olduğunu ehtimal edir:

"Ümumiyyətlə, bütün xalq yaradıcılığının və ya onun ayrı-ayrı növlərinin, janrlarının mənşəyini əsatirdə görmək doğru deyildir. Lakin bu heç də o demək deyildir ki, şifahi ədəbiyyatın ən qədim janrlarından biri olan nağılların əsatirlə heç bir əlaqəsi olmamışdır.

Bizim, xüsusilə çox zəngin və rəngarəng olan sehri nağıllarımızda animizmə (təbiət qüvvələrinin canlı təsəvvür etmək) əsaslanan əsatiri sürətlər az deyildir. Belə sürətlərə misal olaraq divləri, pəriləri, əjdahaları, simurqları, dövlət

quşlarını və başqalarını göstərmək olar" (4,10-11).

Bunlarla yanaşı tətqiqatçı o cəhətə də diqqət yetirir ki, bizə "ağla batmaz" kimi görünən hər sürətin, hər motiv və təfərrüatın əsatir qalığı olduğunu düşünmək də doğru deyil, çünki nağıllarımızda çox uzaq keçmişlərinin adət və ənənələri, hətta, qanun və qaydaları da qalıq şəklində yaşamaqdadır.

M. H. Təhmasib tərtib etdiyi Azərbaycan nağıllarının 1 cildinə "Qaraqaşın nağılı", "Simanın nağılı", "Taxta qılınc", "Yeddi dağ alması", "Gülnar xanım", "Cantiq", "Gül Sənəvərə neylədi, Sənəvər gülə neylədi", "Ağ quş", "Üç bacının nağılı", "Şahzadə Mütalib", "İlyasın nağılı", "Üç şahzadə", "Hazarandastan bülbülü", "Nardan qızın nağılı", "Kəl Həsənin nağılı", "Ax-vax", "Ceyranın nağılı", "İbrahim", "Qara vəzir", "Əmiraslanın nağılı", "İmam", "Pişik və padşah", "Keçəllə qazının nağılı", "Məhəmməd" nağıllarını daxil etmişdir. Müəllif bu nağıllara qeydlər yazmış, lügət tərtib etmiş, söyləyicilər haqqında məlumat vermiş və bunların Aarne-Andreev sistemi üzrə nağıl sujetlərinin göstəricisini də müəyyənləşdirməyə çalışmışdır.

Azərbaycan nağıllarının 4-cü cildinə yazdığı bir neçə söz barədə M. H. Təhmasib Nürəddin Seyidovun topladığı bu nağılların bir qisminin - "Matanı padşahi", "Uşax pəhlivan", "Yusiflə Sənubər", "Padşah və dəmirçi", "Naşükür qız" və başqa bu kimi nağılların indiyədək nəşr edilməmiş naməlum sujetlər olduğunu, bəzilərinin isə bir və ya bir neçə dəfə nəşr edilmiş nağılların variantları olduğunu göstərir.

Burada müəllif nəşr prosesi ilə bağlı bəzi məqamlara da toxunur. Göstərir ki, öz ideya istiqaməti, tərbiyəvi əhəmiyyəti, təlim mahiyyəti etibarilə yaxşı, sanballı nağılları o dövrdə seçib nəşr etmək vacib olmuşdur. Bu kitabın tərtibçisi də bu cəhətə xüsusi fikir vermiş, həyat haqqında yanlış təsəvvür yarada biləcək nağılları buraya daxil etməmiş, gənclərdə möhkəmlik, səbatlılıq, mübariz hissəri doğuran nağıllara daha çox yer vermişdir.

M. H. Təhmasib bu kiçik "Bir neçə söz" də nağılcı və söyləyici məsələsinə və toplanmış nümunələrin müəyyən

dəyişikliklərlə çap olunmasının səbəblərinə də müəyyən dərəcədə aydınlıq gətirmişdir:

"Bu cildə daxil olan nağıllar ifa zamanı tərtibçi tərəfindən yazıya alındığından yerli şivə xüsusiyyətlərinə də toxunulmamış, hətta imla belə mühafizə edilmişdi. İnstytut bir sıra məsələləri nəzərə alaraq həmən nüsxəni elmi arxivdə saxlamaqla, bu cildi də, başqa cildlər kimi, müasir orfaqrafiya qaydalarına yaxın bir şəkildə nəşr etməyi məsləhət bildi. Cilddəki nağılların üslüb xüsusiyyətlərinə toxu-nulmamışdır. Sondakı "Naşükür qız" nağılı isə imlasına toxunulmadan bir nümu-nə kimi verilmişdir" (5, 7)

M. H. Təhmasib ayrı-ayrı əsərlərində yeri göldikcə nağılin janr xüsusiyyəti mə-sə-ləsinə də toxunmuş, bu barədə öz müləhizələrini ifadə etmişdir. Onun fikrincə, folklorun epik növünün janrları içərisində bir-birinə ən çox yaxın olanı dastan-lar-la nağıllardır. Onların bir sıra fərqli xüsusiyyətlərinin də olduğunu göstərən tədqiqatçı belə qənaətə gəlir:

"Bizcə, dastanla qara nağılı bir-birindən ayıran ən əsaslı fərq bundan ibarət-dir ki, dastan olmuş bir hadisə kimi, tarixi həqiqət kimi, qara nağıl isə əsl olmayan "uydurma", "yalan", "quraşdırma" kimi danışılır.

Nağılı danışanlar özləri əsl olmayan "uydurma" danışdıqlarını bildikləri kimi, diniyənlər də "uydurma"ya qulaq asdıqlarını bilirlər (4, 60).

Nağılların bədii təsvir vasitələrinə görə də digər janrlardan seçildiyini qeyd edən tədqiqatçı nağılların bu baxımdan da xüsusi tədqiqə ehtiyacı olduğunu nəzərə çatdırır. Nağıldan-nağıla təkrar edilən və demək olar ki, dəyişilməyən bu kiçik ənənəvi parçalarda yolun çətinliyi, yerin gözəlliyi, qəhrəmanın igidiyi, məşuqənin göyçəkliyi, düşmənin çirkinliyi və s. təsvir üçün istifadə edildiyini əsrlər zərfində yaradılmış belə hazır ənənəvi ifadələrə görə də Azərbaycan nağıllarının çox zəngin olduğunu və bu ənənəvi ştampların özünə görə poetikasının da olduğunu qeyd edir.

Azərbaycan xalq dastanlarında xalq nağıllarından da çox geniş şəkildə istifadə edildiyini də göstərən tədqiqatçı

bu məsələ üzərində də araştırma aparmışdır:

"Nağıldan istifadənin bizdə daha çox təsadüf edilən ikinci bir növü də vardır ki, bu da dastanın hər hansı məlum-məşhur bir nağlin dastan şəklində yenidən işlənməsindən ibarətdir. Bize, bu yolla işlənmiş onlarca gözəl dastan vardır ki, ən məşhurları "Şah İsmayı - Güzar", "Alihan - Pəri", "Seyfəlmülük", "İbrahim", "Dilsuz-Xəzangül", "Dünya gözəli", "Gül Sənubər", "Şəms-Qəmər", "Ovçu Pirim", "Kəlbə", "Təhmiraz", "Adığözəl" və başqalarıdır" (6, 202).

M.H.Təhmasib bu barədə öz mülahizələrini söyləyir və belə qənaətə gəlir ki, bu, xüsusi tədqiqata möhtac olan çox geniş və mürəkkəb bir məsələdir.

Ümumiyyətlə, nağıllar üzərində çox gərəkli, maraqlı araşdırmalar aparan M.H.Təhmasib belə qənaətə gəlir ki, qədim görüşlərin, etiqadların, adətlərin, hətta qanun və qaydaların öyrənilməsində nağıl özünə görə xüsusi əhəmiyyətə malik bir sahə, xalqın bədii söz yaradıcılığıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Təhmasib M.H. Azərbaycan nağıllarında keçəl. - "Revolyusiya və kultura" jur, 1939, N:1-2, səh. 135-139.
2. Təhmasib M.H. Əfsanəvi quşlar. - "Vətən uğrunda" jur., 1945. N:5, səh.93-101.
3. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq ədəbiyyatında div surəti. - "Vətən uğrunda" jur., 1946, N:1, səh. 79-92.
4. Təhmasib M.H. Müqəddimə - Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, I cild, Bakı: Elm, 1960, səh.5-16.
5. Təhmasib M.H. Bir neçə söz. - Azərbaycan nağılları. 5 cilddə, IV cild, səh.5-7.
6. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı: Elm, 1972.
7. Məmmədhüseyn Təhmasib. Məqalələr. Tərtib edənlər: M.Cəfərli, O. Əliyev. Bakı: Elm, 2005.
8. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. Bakı: Maarif, 1985.
9. Məmmədov K. M.H.Təhmasib. - Fikrin karvanı (Görkəmlı Azərbaycan tənqidçi və ədəbiyyatşunasları), Bakı: Yaziçı, 1984, səh.249-257.
10. Rzasoy S. Folklorşünaslıq tariximizdən:

Məmmədhüseyn Təhmasib - internet və intellekt nəzəri eksperimental laboratoriyasının bülleteni (Struktur-semiotik araşdırmalar), N:1, Bakı: 2001, səh.89-94.

11. Əliyev O. Azərbaycan nağıllarının poetikası. Bakı: Səda, 2001.

ŞƏKİDƏN TOPLANMIŞ FOLKLOR
MƏTNLƏRİNĐƏ ƏZRAYIL OBRAZI

Şəki ərazisində bu mifoloji obrazla tez-tez rastlaşmaq olur. Əzrayıl obrazı müxtəlif folklor janrlarında özünə yer almışdır. Bunlardan ən geniş yayılanları mifoloji rəvayətlər, nağıllar, lətifələr, deyimlər, qarğışlar, inamlardır. Biz həmin ərazidən ümumilikdə 36 mətn qeydə almışıq (9). Bunun iyirmi səkkizi mifoloji rəvayətdir. Ancaq onu da nəzərə almaq lazımdır ki, bu mətnlərin bir qismi tam formada deyil. Hiss olunur ki, bunlar yaxın vaxtlara qədər kamil sənət nümunələri olmuş, ancaq folklor vaxtında və lazımı səviyyədə toplanmadığı üçün tədricən unudulmuşdur. Əzrayıl obrazı ilə bağlı folklor mətnləri də klassik folklorun tərkib hissəsidir. Son dövrlərdə klassik folklorun öz yerini tədricən müasir folkloraya verməsi ilə əlaqədar olaraq ona məxsus folklor nümunələrinin də itirilmə prosesi davam edir.

Ərazidən aldığımız Əzrayilla bağlı mətnlərin dördündə Əzrayıl quş formasındadır (9). O, mətnlərin birində bülbül, birində sərçə, birində ağ toyuqdur. Dördüncü mətndə isə quşun növü göstərilmir. Onu da qeyd edək ki, Əzrayılın quş donunda təsviri çox arxaik süjetdir. Əski Bulqar abidəsi "Şan qızı dastanı"nda ölülərin ruhunu daşımaq qartala həvalə olunmuşdu (8, 125).

Bu süjetlə "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanında da rastlaşırıq. Dəli Domrul Əzrayıla hücum edən zaman Əzrayıl göyərçinə dönür və pəncərədən uçub gedir (7, 80). Burada Əzrayıl "Al qanatlu" epiteti ilə xatırlanır (7,79) və o, yalnız Dəli Domrulun gözünə görünür. Bizim qeydə aldığımız mətnlərdə də Əzrayıl canüstə olan adamın gözünü görünürlər. Xəstənin ətrafına toplaşanlar isə onu görmək imkanından məhrumdurlar. Qeydə aldığımız mətnlərin bir neçəsində Əzrayıl gəlib qapını döyür, öləsi adam yanındakılara qapını açmağı tapşırır, ancaq ətrafdakular qapının səsini də eşidə bilmirlər. Qapı açılanda pərdələr

tərpənir və bir az sonra isə xəstə canını tapşırır (9).

Bu tipli mətnlərin bir qismində göstərilir ki, vəziyyətlə barışmaq istəməyən xəstənin sahibləri qapını bağlayırlar, ancaq Əzrayıl içəri keçmək üçün özünə yer tapa bilir (peçin turbasından, bacadan və s. içəri keçir) (9).

Mətnlərin ikisində Əzrayıl ilan formasındadır (9). Bu süjeti də qədim süjetlərdən biri saymaq olar. Sözü gedən süjet türk xalqları arasında geniş yayılmışdır (11, 33-35).

Əzrayıl mətnlərin birində ölümən qaçmaq istəyən gəlini camış cildinə girərək divara sıxıb öldürür (9). Həmçinin ərazidə geniş yayılmış inama görə, "Yuxuda camış görmək Əzrayıldı" (9).

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Salyan rayonunda yayılmış inama görə də, "Yuxuda camış vuran adam tezliklə oləcək" (9). Eyni inamla "Azərbaycan mifoloji mətnləri" kitabında da rastlaşırıq (4, 160).

Digər bir mətində isə camış inəklə əvəz olunur (9). Fikrimizcə, həmin mətndə də Əzrayıl əvvəllər camış formasında olmuşdur, ancaq müasir söyləyici tərəfindən deformasiyaya məruz qalmışdır.

Mətnlərin bir qismində Əzrayıl insan formasındadır (9). Bir mətndə deyilir ki, Əzrayıl adicə adamdı, ağızında iki dənə dişi var. Dişlərini qıçayıb adamın üstə gələndə qorxudan canı çıxır. Bu mətnə görə, Əzrayılın qılıncı da olur. O, bəzən canını almağa gəldiyi adamı qılıncı ilə çalır (9).

Bir neçə mətndə göstərilir ki, Əzrayıl adamı mişar ilə kəsib öldürür. Bu zaman evin divarları, ətrafdakı adamların üst-başı qan olur. Odur ki, ölü çıxan evin divarları yaridan aşağı şirələnməli, yuyulmalı, ölümün yanında oturmuş adamlar da cımməlidirlər. Yalnız bundan sonra həmin evdə yemək yeyilə bilər (9).

Bu tip mətnlərə görə, Əzrayıl pis adamı mişar ilə kəsib öldürür, yaxşı adamlara isə gül iyədib canını alır (9). "Bu yurd bayquşa qalmaz" kitabında "Ölüm də bir yuxuymuş" başlığı altında gedən mətnlərin birində də oxşar süjetə rastlaşdıq. Bu mətndə oğlan cildində olan Əzrayıl pis əməllərin sahibi olan adamı kərənti ilə kəsib öldürür, yaxşı

adama isə gül iyılədir canını alır (5,10). Onu da qeyd edək ki, bu mətn bizim qeydə aldığımız mətnə nisbətən daha genişdir və deformasiyaya uğramamışdır. Bu mətnə görə, Əzrayıl oğlandır. Əzrayılın oğlan kimi göründüyü digər bir mətni də Şəkidən qeydə almışlıq (9).

Bir mətnə görə, Əzrayıl uşaq kimi, digər mətndə isə qadın kimi görünür. Əzrayılın uşaq kimi görünməsi ilə "Azərbaycan mifoloji mətnləri" kitabında da qarşılaşıldıq (4, 112).

Maraqlıdır ki, qadın formasında görünən Əzrayılın adı Humaydır. V.Verbitski Sibir türklərindən Umayın "Ölüm mələyi" (Лиғел с“ерти) anlamını qeydə almışdır. Eləcə də V.Radlov türk xalqlarından biri olan şorlarda Umaya uşaqları qoruyan ilahə və "ölünün ruhunu yola salan" anlamına tuş olmuşdur (10, 109).

Mətnlərin bir neçəsində göstərilir ki, bəzən Əzrayıl müyyən səbəblərdən (çox cavandı, evin tək uşağıdı və s.) vaxtı çatmış adamın canını almaq istəmir. Bu zaman Allah-taala özü ona elə şərait yaradır ki, ölü sahibləri günahı Əzrayilda görmürlər (9). Bununla bağlı olaraq Şəkidə belə bir deyim işlənir: "Əzrayıl özünə qarğatmıyifdi" (9).

Söyləyicilərdən birinin verdiyi məlumatə görə, Əzrayıl özü də peyğəmbərdir, ona görə də ona qarğımaq olmaz (9).

Şəkidə işgüzər, çox cəld hərəkət edən adamlara "Filakes elə bil Əzreyildi" deyirlər (9). Bu deyimin digər ekvivalenti isə belədir: "Filakes elə bil Əzreyil torvası" (9).

Ərazidən qeydə aldığımız iki mətnə görə isə Əzrayıl harada qəmginlik, peşimanlıq görsə, yönünü o tərəfə tutur. Mətnlərin birində göstərilir ki, Əzrayıl bir evə gəlir. Evdə də iki gəlin varmış. Əzrayıl gələndə onlardan biri mahni oxuyur, o birisi isə əlləri qoynunda, peşiman dayanıbmış. Əzrayıl mahni oxuyan gəlinin canını almağa gəlsə də, əli qoynunda dayanın canını alıb gedir (9).

İkinci bir mətndə də Əzrayıl deyib-gülmək, şənlik olan evə yaxın düşmür, əvəzində gedib aqlaşma olan evdən can aparır (9).

Digər mətnə görə, Allah Əzrayılı əkiz uşaqlı qadının

canını almağa göndərir. Əzrayıl əvvəlcə onun canını almaq istəməsə də, sonra əmrə itaat etməli olur. Bu hadisədən iyirmi il sonra Əzrayıl yolla gedərkən ağ atlı iki oğlanla rastlaşır. Onlar atlarını sürüb gedəndə Əzrayılın üstü palçığa batır. Qayıdanda Allah ondan nə gördüyünü soruşur. Əzrayıl başına gələn hadisəni danışanda Allah onların həmin əkiz uşaqlar olduğunu söyləyir (9).

Ərazidən qeydə aldığımız mətnlərin birində Əzrayıl canını almağa gələcəyi adama yuxuda xəbərdarlıq edir ki, sabah heç yerə getməyib onu gözləsin. Kişi xəbərdarlıqla məhəl qoymayıb evdən qaçıır. Əzrayıl onu uzaq bir meşədə yaxalayır və canını alır (9). Gördüyümüz kimi bu, türk xalqları arasında geniş yayılan "ölüm dən qaçma" motividir. Bu tipli mətnlərin hamısında olduğu kimi bu mətnən də çıxan nəticəyə görə, ölüm dən qaçmaq qeyri-mümkündür.

Bu obrazla bağlı qeydə aldığımız daha bir mətn isə "Əzreyilin xəbərdarlığı" adlanır. Mətnə görə, Əzrayıl əvvəlcə canını almağa gəldiyi kişiye namaz üstə olduğu üçün möhlət verir. Sonra isə zorla Əzrayılı onunla çörək kəsməyə məcbur edən kişi yenə də möhlət qazanır. Bu dəfə Əzrayıl ona söz verir ki, gəlməzdən qabaq xəbər göndərəcək. Kişi arxayınlışır, ancaq bir müddət sonra Əzrayılı evində görəndə təəccübənir. Əzrayıl deyir ki, arxa tərəfdəki, qabaq tərəfdəki qonşunu öldürdüm, sağdakı, soldakı qonşunun canını aldım. Bunlar hamısı sənə xəbərdarlıq deyildimi? (9). Bu rəvayətin digər bir variantını da Bakıdan qeydə almışlıq (9).

Ərazidən topladığımız başqa mətnə görə, böyük ailəsi olan bir kişi evdə bişirilən yeməkdən doymur. O, özü üçün yemək götürüb dağa çıxır ki, tək yesin. O dağda süfrə açarkən qəflətən bir kişi peyda olur və Allah tərəfindən göndərildiyini deyir. Kişi Allahın ədalətsiz olduğunu söyləyərək ona yemək vermir. Süfrəni ikinci dəfə açanda yenə də bir kişi peyda olaraq Əzrayıl olduğunu söyləyir. O, Əzrayılı ədalətli saydığını üçün süfrəyə dəvət edir. Əzrayıl isə bunun müqabilində kişinin ömrünü iyirmi il uzadır (9).

Şəkidən qeydə alınmış bir mətni daha arxaik süjet saymaq olar. Həmin mətn "Aşıq Rustamin ölümü görməsi"

adlanır. Adından da göründüyü kimi bu mətndə Əzrayılı Ölüm əvəzləyir. Əzrayıl obrazı islamdan gəldiyi üçün deyə bilərik ki, Ölüm obrazı daha əvvəlki dövrlərin məhsuludur. Ölüm burada "ağpaltar" kimi təsvir olunur. Ancaq bu mətn də islamın təsirindən kənardə qala bilməmişdir. Aşiq Rustama görünən ağpaltar "Kəlmeyi-şəhadətini de, canını alacam" deyir (6, 111).

Şəkidən qeydə alınmış bir qarşışa da ölümün adı keçir: "Canın, a ölüm olsun" və ya "Ölüm olsun canın, a"(9).

Bu obrazla bağlı qeydə aldığımız iki mətn isə nağıldır. Nağıllardan biri beynəlxalq göstəricidə 1199-cu nömrə altında gedən süjetdir. Həmin mətnə görə, vaxtı çatan adam Əzrayılıñ gözündən yayımb başı ilə ayağının yerini dəyişə bilsə, Əzrayıl onun canını ala bilmir (9). Daha bir oxşar süjet "Zəngəzur folkloru" kitabında getmişdir. Həmin süjet "Əzrayılıñ kirvəliyi" adlanır. Bu mətnə görə, Əzrayıl xəstənin baş tərəfində dayanarsa, ona əlac yoxdur. Yox, əgər ayaq tərəfində durarsa, xəstə sağalacaq (3, 219).

İnama görə, xəstə kəlmeyi-şəhadətini deməsə, onun ölməyi çətin olur (9). "Zəngəzur folkloru" kitabında gedən "Əzrayılıñ kələyi" adlı mətndə də Əzrayıl qardaşlığının canını ona görə ala bilmir ki, o, kəlmeyi-şəhadətini bütöv demir (3, 220). Bir qədər fərqli süjet isə "Azərbaycan mifoloji mətnləri" kitabında verilmişdir. Həmin mətnə görə, Əzrayıl Ucubılığın canını almaqda ona görə çətinlik çəkir ki, onu yerə yixa bilmir (4, 88).

Ərazidə yayılmış digər bir inama görə isə can verən adamin nə baş, nə də ayaq tərəfində oturmaq olmaz. Bu zaman onun canını ala bilmir. Xəstənin çox əzab çəkməməsi üçün böyründə dayanmaq lazımdır (9).

Qeydə aldığımız digər nağıl isə beynəlxalq göstəricidə 950-ci nömrə altında gedən nağıl süjetidir. Həmin nağıl "Dayıynən bacoğlu" adlanır. Burada Əzrayıl keçi cildində, üstü zinqirovlu təsvir olunur (9). İslam dinində Əzrayılıñ yuxarıda saydığımız attributları yoxdur. Həmin attributlar türk mifologiyasına məxsus hansısa obrazın attributları olmuşdur. İslam dininin təsiri altında həmin mifoloji obraz sıradan çıxsa da, ona məxsus attributlar Əzrayıl obrazına

keçmişdir. Çox güman ki, İslam mifologiyasında Əzrayılıñ yerinə yetirdiyi funksiyası türk mifologiyasında həmin obraz yerinə yetirmişdir. Məhz funksiya eyniliyi nəticəsində həmin atributlar Əzrayıl obrazına keçmişdir.

Bu mifoloji obrazın adı lətifələrdən də keçir. Ərazidən Əzrayilla bağlı dörd lətifə qeydə almışaq (9). Həmin lətifələrdən birinin digər 2 variantı da "Şəki folkloru" antologiyalarında Hacı dayının və şəkilinin adı ilə bağlı getmişdir (1, 245; 2,200). Bizim qeydə aldığımız lətifə isə Molla Nəsrəddinin adı ilə bağlıdır (9). Hacı dayı və şəkili müasir folklorun lətifə qəhrəmanları olduğu üçün deyə bilərik ki, həmin lətifə əvvəller Molla Nəsrəddinə məxsus olsa da, sonralar Hacı dayıya, eləcə də şəkiliyə transformasiya olunmuşdur. Mərhum professor Y.Qarayev haqlı olaraq qeyd edir ki, burada müxtəlif folklor örneklerimizdə rast gəlinən "ölümdən qaçma" motivinin yumorlu şəkildə ifadə olunduğunu görürük (1, 41).

Ərazidən qeydə aldığımız bir mətnə isə həm rəvayət, həm lətifə janrında rast gəldik. Rus folklorşunası N.İ.Plotnikova çox doğru olaraq qeyd edir ki, süjetin deformasiyası indi ənənəvi folklorla gedən proseslərdən biridir (12, 167). Ona görə də eyni süjetin müxtəlif folklor janrlarında qeydə alınmasını təsadüfi hal saymaq olmaz. Həmin mətnə görə bir oğlan Əzrayilla dostlaşır və ondan nə vaxt ölçəyini soruşur. Əzrayıl ona sudan uzaq olmayı məsləhət görür, çünki onun əcəli sudf tamam olacaq. Oğlan evlənəndən sonra arvadı ilə dəniz səyahətinə çıxır. Dənizdə qəflətən onun gözünə Əzrayıl görünür. Oğlan tək ona görə bu qədər adamin öldürülməsinin haqsızlıq olduğunu söyləyir. Əzrayıl deyir ki, dənizdəki adamların hamisinin əcəli suda bitəsidir. Odur ki, mən neçə illərdir əziyyət çəkib sizi bura güclə yığmışam (9).

ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. Şəki folkloru (tərtibçilər: Əbdülhəlimov H., f.e.n. Qafarlı R., f.e.n. Əliyev O., Aslan V). IV cild B., 2000
2. Azərbaycan folkloru antologiyası. Şəki folkloru. (toplayıcı

tərtib edən: Əbdülhəlimov H.). VI cild B., 2002

3. Azərbaycan folkloru antologiyası. Zəngəzur folkloru (tərtib edənlər: f.e.n. Əsgər Ə., f.e.n. Kazımoğlu M.). XII cild. B., 2005

4. Azərbaycan mifoloji mətnləri (tərtibçi: Acalov A.). B., 1988.

5. Bu yurd bayquşa qalmaz (toplayıb tərtib edənlər: Nəbioglu V., Qaradaşlı M., Əsgər Ə.). B., 1995

6. Dədə Qorqudla bağlı rəvayətlər silsiləsindən (toplayanı Əli Şamilov). Dədə Qorqud, 2003, №4, B., 2003

7. Kitabi-Dədə Qorqud (tərtib, transkripsiya: Zeynalov F, Əlizadə S.). B., 1988.

8. Hacıyev T. M. Baştunun "Şan qızı dastanı" və poetikası. B., 2005

9. Mənbəyi göstərilməyən nümunələr müəllifin şəxsi arxivindədir.

10. Seyidov M. Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. B., 1994

11. Təhmasib M. H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., 1972

12. мл”тник”ва к. я. л с”вре“енн”“ с”ст”Шие ф”лькл” па села Ск”рынева жалининск”й ”бласти. е ”пр”сы развитиШ жанр”в в русск”й литература и устн”й нар”дн”й тв”рЦестве. с. 77, жалинин, 1970

Arzu DADAŞOVA

XIX ƏSR EL ŞAIİRİ MƏMMƏDHÜSEYNİN HƏYAT VƏ YARADICILIĞINA DAİR

Göycə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq sənətinin inkişafında müstəsna rol oynamış və bu gün də oynamadadır. Bu mühitin yetişdirməsi olan Aşıq Ələsgər fenomeni bütün Azərbaycan aşiq sənəti və poeziyasının simvoluna çevrilmişdir. Təbii ki, Ələsgər kimi bir sənət zirvəsi onun üçün möhkəm baza olmadan ucalı bilməzdi. Bu baza XIX əsr Göycə aşiq mühitidir.

Görkəmli folklorşunas alim, aşiq sənətinin köklərinə dair fundamental konsepsiyanın yaradıcısı, həmcinin Göycə aşiq mühitin tarixini yazmış filologiya elmləri doktoru Hüseyin İsmayılov XIX əsri Göycə aşiq poeziyasının inkişafında intibah mərhələsi kimi götürmüdü (1, s. 181-288). Ümumiyyətlə, XIX əsr təkcə Göycə aşiq mühiti üçün yox, bütün Azərbaycan aşiq sənətinin parlaq inkişaf dövrüdür.

Tədqiqatçılar Aşıq Ələsgər fenomeninə və onunla bağlı sənətkarlara, məsələn, onun ustası Aşıq Aliya, Alının müəllimi - ustası Ağ Aşığa daha çox diqqət verdikləri üçün Ələsgərlə bir dövrdə yaşayıb-yaratmış Alçalı Məhərrəm, Aşıq Musa kimi aşıqların, Şair Məmmədhüseyn, Şışqayalı Şair Aydın, Şair Əziz, Hacı Əliş Ağa, Mirzə Bəylər, Şair Kazım, Usta Abdulla və s. kimi el şairlərinin yaradıcılığı diqqətdən kənardə qalmışdır. Halbuki adları çəkilən sənətkarlar Azərbacan el-aşıq poeziyasının çox görkəmli yaradıcılarındanandır. Ən başlıca məsələ ondan ibarətdir ki, Aşıq Ələsgərin müasirləri olan bu sənətkarların yaradıcılığı, ədəbi təsirləri olmasayı, çox güman ki, Ələsgər fenomeni də bu səviyyədə yetişməyəcəkdi. Aşıq Ələsgəri onun mühiti yetişdirmişdi və həmin mühiti də adlarını çəkdiyimiz korifey sənətkarlar təşkil edirdi.

XIX əsr Göycə aşiq mühitinin korifeylərindən biri el şairi Daşkəndli Şair Məmmədhüseyndir. O da Göycənin başqa ulu sənətkarları kimi az öyrənilmiş və yaradıcılığı da az çap olunmuşdur. Ümumiyyətlə, Şair Məmmədhüseynin

tədqiqində zəhməti olan alımlar filologiya elmləri namizədi Əhliman Axundov (4), filologiya elmləri namizədi İslam Ələsgər (5; 6), filologiya elmləri doktoru Hü-seyn İsmayılov (1; 2; 3), filologiya elmləri namizədi Ziyəddin Məhərrəmov (7) və Tərlan Goyçəlidir (8). Doğrudur, bu və ya başqa araşdırmałarda ötəri şəkildə, ümumi ad sadalamalarında Məmməd-hüseynin də adına rast gəlinir. Ancaq bunlar el şairinin tədqiq tarixi baxımından heç bir aktuallıq kəsb etmir.

Folklorşunas alim Hüseyin İsmayılov Şair Məmmədhüseynin Goyçə aşiq mühitinəki yerini və poetik kimliyini belə müəyyənləşdirmişdir: "XIX əsr Goyçə aşıqları və el şairləri içərisində seçilən görkəmli sənətkarlardan biri də Şair Məmmədhüseynidir. Onun Goyçə ədəbi mühitinin zənginləşməsində, sənətkarlıq ənənələrinin davam və inkişaf etdirilməsində özünəməxsus xidmətləri olmuşdur. El şairi kimi fəaliyyət göstərən Məmmədhüseynin yaradıcılığı o qədər güclü təsir imkanlarına malik olmuşdur ki, özü şəxsən aşıqlıq etməsə də, onun sözlərini bütün Goyçə aşıqları öz repertuarlarının tərkib hissəsi kimi, aktiv şəkildə istifadə etmişlər. Bu mənada, onun yaradıcılığı XIX əsr Goyçə ədəbi mühiti üçün ciddi bir qaynaq rolunu oynamışdır" (1, s.251).

Folklorşunas Əhliman Axundov göstərir ki, "... Məmmədhüseyn özündən sonra gələn aşıqlara müəyyən dərəcədə təsir bağışlamışdır. Hətta aşiq şerinin ən görkəmli nümayəndəsi olan Aşıq Ələsgərin üzərində də onun təsiri hiss olunur... Məmmədhüseyni Ələsgər, Hüseyin, Ali kimi sənətkar aşıqlar çox qiymətləndirmişlər" (4, s.182).

Qeyd etməyi gərəkli hesab edirik ki, sənətkarın doğum ili ilə bağlı yekdil rəqəm olsa da, onun ölüm ili elmi ədəbiyyatlarda fərqli göstərilmişdir. Folklorşunas Əhliman Axundov sənətkarın doğum ilini təqribən göstərmüşdür: "Şair Məmmədhüseyn, təqribən, 1800-cü ildə Goyçə mahalının Daşkənd kəndində anadan olmuşdur (4, s.181). Tədqiqatçı alim İslam Ələsgər göstərir ki, Şair Məmmədhüseyn (Məmmədhüseyn Həsən oğlu Novruzov) 1800-cü ildə Goyçə mahalının Daşkənd kəndində dünyaya

gəlmışdır... 1884-cü ildə öz doğma kəndində vəfat etmişdir (9, s.28). Lakin tədqiqatçı Ziyəddin Məhərrəmov XX əsr Goyçə aşiq mühitinə dair tədqiqatında sənətkarın ölüm ilini 1880 şəklində göstərmışdır (7, s.14). Goyçə aşiq mühitinə dair fundamental tədqiqatın müəllifi H.İsmayılov Məmməd-hüseynin ölüm ili olaraq 1884 tarixini göstərmışdır (1, s. 251).

Məmmədhüseyn el şairi olmuşdur. Goyçədə el şairləri aşıqlardan fərqli olaraq, öz şerlərini sazla deməsələr də, onların yaradıcılığı birbaşa aşiq mühiti ilə bağlı idi. Məsələn, Məmmədhüseynin şerləri aşıqların dillərinin əzbəri idi. Ona görə də Goyçə el şairlərinin, həmçinin Məmmədhüseynin yaradıcılığı aşiq sənəti ilə six şəkildə bağlı idi.

Folklorşunas İslam Ələsgər Məmmədhüseynin saz çala bilməsi haqqında yazır: "Məmmədhüseyn saz çalsa da, xalq arasında aşiq kimi yox, şair kimi tanınmışdır" (9, s.28). Lakin Hüseyin İsmayılov Məmmədhüseynin saz çala bilməsi haqqındaki məlumatı dəqiq hesab etmir (1, s.251). Digər tərəfdən, Tərlan Goyçəli bu barədə belə yazır: "Şair Məmmədhüseyn saz havalarına, saza yaxşı bələd olsa da, heç vaxt aşıqlıq etməmişdir. Yalnız telli sazin sırlı ahənginə uyğun bədahət imkanlarını birə-beş artırıb bir-birindən dəyərli söz inciləri yaratmışdır" (8, s. 28).

Biz bu məsələyə bir neçə kəlmə münasibətimizi bildirməyi lazımlı bilirik. Məm-məd-hüseynin şerləri aşıqların dillərinin əzbəri olmuşdur. Aşıq şerini aşiq musiqisindən baş çıxartmadan qoşmaq çətindir. Aşıq şeri aşiq musiqisinə uyğun olmalıdır. Əks halda, aşıqlar onları havalara uyğun gəlmədiyi üçün oxuya bilməzdilər. Digər tərəfdən, Goyçədə, demək olar ki, hamı aşiq musiqisindən baş çıxarırdı. Çünkü aşiq sənətinin musiqi və yaradıcılıq ənənələri göyçəlilərin qanında, canında və ruhunda yaşayırdı. Ona görə də daim aşiq məclislərinin iştirakçısı olan, aşıqlarla deyişən, şerləri aşıqlar tərəfindən oxunan bir sənətkarın, yəni Şair Məmmədhüseynin aşiq havalarından baş çıxarmaması mümkün deyildi. Ancaq deyilənlərdən göründüyü kimi, o, saz götürüb aşıqlıq etməmişdir.

Şair Məmmədhüseynin son dərəcə zəngin yaradıcılığının mühüm hissəsi unudulmuşdur. Əldə olan şerlərinin hamısı çap edilməmişdir. Tədqiqatçı İslam Ələsgər "Sazlı-sözlü Göyçə" kitabında el şairinin 5 qoşması, 2 gəraylısı, 3 təcnisi və 4 divanı olmaqla cəmi 14 şerini çap etdirmişdir (9, s.28-37). Bundan başqa, tədqiqatçı Tərlan Göyçəli öz kitabında Məmmədhüseynin 3 qoşma, 2 divani və 1 cığalı təcnisini (cəmi 6 şer) vermişdir. (8, s.31-37). "XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyat müntəxəbatı" kitabında şairin 2 şerinə ("Oyanmaz" və "Yəni nə?") rast gəlirik (10, s. 5-6). Düzdür, qəzet səhifələrində (xüsusilə "Sovet Ermənistanı" qəzetiində) şairin yaradıcılığına tək-tük təsadüf etmək mümkündürsə də, bir küll hallında yanaşdıqda Məmmədhüseynin çap olunmuş şerləri onun yaradıcılığından dəryada bir damlanı təşkil edir.

Şair Məmmədhüseyn qüdrətli söz sənətkarı idi. Onun üçün şerdə janr və mövzu sərhədləri yox idi. O, el-aşiq poeziyasının, demək olar ki, bütün janrlarında əsl sənət inciləri, füsunkar poeziya yaratmışdır. Ümman kimi zəngin yaradıcılığından az bir hissə qorunub qalsa da, əldə olan şerləri sənətkarın poetik qüdrəti, istedad və təxəyyülünün dərinliyi və s. haqqında kiyafət qədər dolğun təsəvvür yaradır.

Məmmədhüseynin sevgi lirikası obrazlarının mükəmməlliyi və zərifliyi, hissələrin emosional rənglərinin qatılığı, məna ilə formanın estetik vəhdəti etibarı ilə xüsusi seçilir. Dediklərimizə nümunə olaraq sənətkarın üç bəndlilik "Məni" qoşmasına diqqət verək:

Leyli kimi vədə verdin, gəlmədin,
Məcnun kimi saldın dağlara məni.
Bədəsil xoryadı bağban eylədin,
Qoymadın bağçaya, bağlara məni.

Zimistanda, hər payızda, hər yazda,
Hər saatda, hər həftədə, hər ayda,
Hər şivəndə, hər ağıda, hər vayda
Həmişə qatginən ağlara məni.

Məmmədsöyüñ deyər, qurban yar sənə,
Sağlığında verrəm ixtiyar sənə.
Mən ölündə vəsiyyətim var sənə,
Öz əlinlə bükfür ağlara məni (11).

Şeri təhlil etməmişdən qabaq bir məlum həqiqəti təkrar edirik: sənətkarın bircə şeri kifayətdir ki, onun söz demək qüdrəti, şairlik qabiliyyəti, poetik səviyyəsi haqqında təsəvvür əldə edə biləsən. Şair Məmmədhüseynin istənilən şeri onun necə bir poetik qüdrətə malik sənətkar olduğunu nümayiş etdirir. "Məni" şeri də Məmmədhüseynin şair kimi sənətdə nəyə qadir olduğunu açıq göstərir.

Qoşmanın birinci bəndində işlədilmiş "Leyli", "Məcnun", "bədəsil xoryad" "bağban" obrazlarından yerli-yerində istifadə aydın şəkildə göstərir ki, Şair Məmmədhüseyn poetik ənənələrə dərindən dələd olan sənətkardır. Lakin şairin sənətkarlığı təkcə bununla bitmir. Poetik ənənədəki obrazları bilmək hələ şair olmaq demək deyil. Poetik qüdrət bunlardan necə istifadə etməkdə üzə çıxır. Çünkü sadaladığımız obrazlara aşıqların sevgi şerlərinin, demək olar ki, hamısında rast gəlinir. Məmmədhüseyn bu ənənəvi obrazlara müraciət etməklə təkrara yol verməmişdir. Qoşmanın sonrakı bəndlərində yaradılmış bədii gözəllik şairin bizi sevgi adlanan öz poetik möcüzə dünyasına məhəbbətin çoxəsrlik simvollarından keçirib daxil etdiyini göstərir. Məcnun, Leyli kimi obrazlar sevginin səffaflığını, əbədiliyini, müqəddəsliyini və ən əhəmiyyətlisi - ilahiliyini bildirir. Məmmədhüseyn də öz dinişicilərini sevginin bu müqəddəslik qapısından keçirir.

Qoşmanın ikinci bəndində zaman obrazları (zimistan, payız, yaz, saat, həftə, ay) ilə məkan obrazları (şivən, ağı, vay) bir-birinə qovuşdurulmaqla həm akustik ahəng, həm də məna gözəlliyi yaradılmışdır.

Qoşmanın üçüncü misrasında aşiqin öz sevgilisinin əli ilə kəfənə bükülməsinin vüsal kimi bədii ləşdirilməsi poetik gözəlliyin estetik zirvəsi kimi diqqəti cəlb edir.

Məmmədhüseyn poeziyasının bədii gözəllik qaynaqlarından birini onun ilahi başlangıca olan dərin inamı təşkil edir. Şair deyir:

Məmmədhüseyin qəflətdəydi,
Səda gəldi guşinə.
Yüz iyirmi dörd min nəbi,
On iki imam peşinə.
Yoxsulların qaydasıdır,
Dolanar var başına,
Hər kəsin ki dövləti var,
Varına baş endirər (1, s.257).

Tədqiqatçı Hüseyin İsmayılov bu şerin şərhi zamanı qeyd edir ki, "Məmmədhüseyinin şairliyi haqq vergisidir, Tanrıdan gəlmış sədadır. Dərvish haqqa can atır, haqqa çatan isə onda fəna olur" (1, s.257).

Məmmədhüseyinin poeziyasında yurdun gözəllikləri yüksək bədii estetiklik qazanaraq poetik gözəllik səviyyəsinə qalxır. O, təbiətin gözəlliyini bədii gözəlliyyətə çevirməyi bacaran qüdrətli sənətkar kimi özünü təsdiq etmişdir. Məssələn, "Ağrı dağı" şerinə diqqət edək:

Bir ərzim var sənin xaki-payına,
Eşit bu ərzimi, sən Ağrı dağı.
Sənə çıxan görər cümlə-cahanı,
Göründü gözümə Van, Ağrı dağı... (11)

Şerdə lirik qəhrəman öz dərdini demək üçün Ağrı dağına üz tutur. Bu, təbəətlə insanın birləşməyinə qədimlərdən gələn inamın poetik ənənə şəklində Məmmədhüseyinin poeziyasında yaşamasıdır. Ağrı dağı lirik qəhrəmanın inam, güvəncə yeridir. Bu inam insana, təbiətə və dünyaya münasibətdə müqəddəsliyin ifadəsidir. Məmmədhüseyin poeziyası insan mənəviyyatının belə müqəddəs məqamlarına bağlılığı, aləmin vəhdətinin ilahi ahəngini özündə inikas etdiyi üçün mənalı və gözəldir.

Şair Məmmədhüseyin təbiətdə olan gözəlliyi insanlarda da görmək istəmişdir. Ona görə də onun ustادnamələrində - ustad nəsihətlərində sosial aləmin nizamına, harmoniyasına çağırış var:

Dilim, sənə bu nəshəti deyirəm,
Axlına gələni danışma, dilim.
Yəqin bil ki, ölüm vaxtı qabaqda,
Cəhənnəm oduna alışma, dilim... (11)

Deyilənlər gösətərir ki, Şair Məmmədhüseyin çox qüdrətli sənətkar olmuş və öz yaradıcılığı ilə XIX yüzillik Azərbaycan el-aşiq poeziyasının inkişafında mühüm rol oynamışdır. Ona görə də sənətkarın ömrü yolu, yaradıcılığı dərindən öyrənilməli, əldə olan şərlərinin hamısı çap edilərək oxuculara çatdırılmalıdır və hafızələrdə yaşayan şərləri toplanılmalıdır.

ƏDƏBİYYAT

1. Hüseyin İsmayılov. Goyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları. B., "Elm", 2004
2. Hüseyin İsmayılov. Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. B., "Elm", 2002
3. Hüseyün İsmayılov. El şairi Məmmədhüseyin. "Dədə Qorqud" jurnalı, 2003, N: 1, s.64-71
4. Əhliman Axundov. XIX əsrə yetişmiş görkəmli aşıqlar haqqında - "Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər", I kitab, B., Az. SSR EA Nəşriyyatı, 1961, s.178-209
5. İslam Ələsgərov. Aşıq Ələsgər və XIX əsr Goyçə aşıqları (namizədlik dissertasiyası). B., Azərbaycan Dövlət Universiteti, 1972
6. İslam Ələsgər. Haqq aşığı Ələsgər. B., "Maarif", 1999
7. Ziyəddin Məhərrəmov. XX əsr Goyçə aşiq mühiti (1920-1950-ci illər). B., N-PM, 1997
8. Tərlan Göycəli. Goyçə aşiq məktəbi. B., "Göytürk", 1998
9. Sazlı-sözlü Goyçə. Toplayıb tərtib edəni və ön sözün müəllifi İ.Ələsgər. B., "Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı", 1999
10. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı müntəxəbatı. Tərtibçilər: R. Həsənova və T. Əhmədov. B., "Bakı Universiteti Nəşriyyatı", 1992
11. Şer H.İsmayılovun tərtib edib çapa hazırladığı və hal-hazırda çap prosesində olan "Goyçə aşıqları və el şairləri" kitabından götürülmüşdür

ŞIRVAN DASTANÇILIQ ƏNƏNƏSİ: "KOROĞLUNUN ŞIRVAN SƏFƏRİ"

Azərbaycan dastançılığı qədim olmaqla çox zəngin ənənələrə malikdir. Xalqımızın dastançılıq təfəkküründən uzun əsrlər ərzində dərin məzmuna, incə və zərif poetik obrazlara malik dastanlar qopmuşdur. Həmin dastanlar Azərbaycan xalqının mənəviyyat aləminin, tarixi keçmişinin parlaq güzgüsüdür. Milli mənəviyyatımıza xas olan bəşərilik, humanizm, mərdlik, nəciblik və s.kimi ali insani keyfiyyətlər dastanlarımızda öz əksini tapmışdır.

Məlumdur ki, dastanlar ümumi tipoloji bölgüyü görə iki böyük qola ayrılır: qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları. Sayca çox zəngin olan Azərbaycan dastanları da qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanlarına bölünür. Milli dastançılığımız "Kitabi-Dədə Qorqud", "Koroğlu" kimi monumental qəhrəmanlıq dastanları, "Qurbani", "Abbas və Gülgəz", "Aşıq Qərib" "Tahir və Zöhrə", "Əslı və Kərəm", "Alixan və Pəri" və s. kimi dünya dastançılığının şedevr əsərləri olan məhəbbət dastanları ilə təmsil olunur. Bunların hər biri kamil və əzəmətli abidələr olub, Azərbaycan eposunun şöhrətini dünyada məşhur etmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud" abidəsini bütün dünya tanır. "Koroğlu" eposu, demək olar ki, bütün Şərqiyyətə yayılmışdır. Həmçinin bizim məhəbbət dastanlarımız olan "Aşıq Qərib", "Tahir və Zöhrə" və s. Şərq xalqları arasında geniş yayılmış və sevilmişdir.

Azərbaycan dastançılıq ənənəsinin özünəməxsus cizgiliyi ilə seçilən mühitlərindən biri Şirvandır. Şirvan aşiq mühiti dastanlarla çox zəngindir. Şirvan dastanları məhəlli-coğrafi baxımdan iki qrupa ayrılır:

1. Şirvanda məşhur olan və aşıqların repertuarında daim özünə yer tutan "Qurbani", "Abbas və Gülgəz", "Tahir və Zöhrə", "Xəstə Qasım", "Aşıq Qərib", "Valeh", "Novruz və Qəndab", "Dilsuz və Xəzangül", "Nigar və Mahmud" və s. kimi Azərbaycan dastanları.

2. Şirvan aşıqlarının özlərinin yaratdıqları "Koroğlunun Şirvan səfəri", "Zəncanlı Qurbani", "Kərəmin Beşdaş səfəri", "Küçə Rza", "Adığözəl və Aslan şah", "Şirvanlı Qəhrəman şah", "Mustafa və Sənəm xanım" və s. kimi çoxsaylı məhəlli (regional) dastanlar.

Şirvan dastançılıq ənənəsinin zəngin olduğu məlum bir faktdır. Onu tam əhətə etmək çətin məsələdir. Bir faktı da diqqətə alsaq ki, yerli (məhəlli) Şirvan dastanlarının bir çoxu umudulmuşdur, onda Şirvan dastanlarının kəmiyyət (say) baxımından necə zəngin olduğu bir daha üzə çıxır. Digər tərəfdən, Şirvanda aşıqlar tərəfindən bizim dövrümüzzdə də dastanlar yaradılmışdır. Məsələn, müasir Şirvan sənətkarı Aşıq Əhməd çoxlu dastanlar yaratmışdır. XX əsrədə dastan yaradan Şirvan aşıqları çox olmuşdur. Bütün bunlar göstərir ki, Şirvan dastanları sayca zəngindir və onun haqqında bir məqalə nümunəsində danışmaqla problemi əhatə etmək mümkünüzdür.

Şirvan dastançılığı nə qədər əzəmətli hadisə olsa da, o, özünə layiq şəkildə öyrənilməmişdir. Az öyrənilmiş, yaxud haqqında, demək olar ki, heç nə yazılmamış Şirvan dastanlarından biri "Koroğlunun Şirvan səfəri" qoludur. Azərbaycan dastanlarına həsr olunmuş əsərlərdə (1; 2; 3; 4; 5; 6; 7 və s.) onun haqqında heç nə deyilməmiş, o cümlədən dastanlarımızın məşhur beşcildiliyinə (8; 9; 10; 11; 12) də daxil edilməmişdir. Halbuki beşcildiliyin axırıcı cildi (12) yalnız "Koroğlu" dastanından ibarətdir. O qədər də iri həcmə malik olmayan bu dastan Şirvanda qəhrəmanlıq dastanı ənənəsini, xüsusilə "Koroğlu" dastanı ilə bağlı dastançılıq ənənəsini öyrənmək baxımından əvəzsiz material verir. Ancaq bunanla bərabər bu dastan-qol "Koroğlu" dastanının heç bir nəşrinə daxil edilməmişdir. Elə bu səbəbdən yazımızdakı məqsədlərimizdən biri bu qoldastanın bədii-poetik xüsusiyyətlərini tədqiq etməkdir, digəri bu gözəl dastanın "Koroğlu" eposunun qollar sisteminde layiqli yer tutduğunu sübut etməkdir.

"Koroğlunun Şirvan səfəri" məzmun baxımından çox maraqlıdır. Dastan Koroğlunun qocalıq dövrünün həsr olunmuşdur. Bildiyimiz kimi, Koroğlunun qocalığı, yəni sonrakı

taleyi oxucuları, dirləyiciləri həmişə düşündürmüştür. Xalq öz qəhrəmanını həmişə yenilməz və həmişə yaşar təsəvvür etmişdir. Bu dastan-qol da Koroğlu qəhrəmanlığının, epiq səxsiyyətinin bu səciyyəsinin təsdiqinə xidmət edir.

Dastanda göstərilir ki, Koroğlu artıq qocalmışdı və dəlilərin çoxu dağınık getmişdi: "Koroğlunun yaşdaşmış zamanlarıydı. Dayı çox davıya-şaviya girmirdi. Hələ dəliləri üçün tədbir tökürdü; onlar çox ayan-biyana getməyib hələ yaxınlarda ovlayıb-quşdayıb günlərini keçirirdilər" (13, s.162).

Koroğlunun yanında 20-30 dəli qalmışdı. Onların içərisində Yetim Murad adlı birisi vardi. Koroğlu bir gün görür ki, Murad çox qəmli vəziyyətdədir. Onu sorğu-sual tutur və məlum olur ki, Murad Şirvana at gətirməyə gedəndə Şirvanlı Abdulla xannın qızı Cənnət xanımı görüb və ona aşiq olub. Qız da onu sevib. Bunu eşidən Koroğlu qızı gətirməyə söz verir.

Beləliklə, "Koroğlunun Şirvan səfəri" qolu "Koroğlu" eposunun, demək olar ki, bütün qolları üçün səciyyəvi olan epiq səbəblə başlanır. Başqa qollarda da Koroğlu səfərlər edir və dəlilərinin aşiq olduğu qızları onlara qovuşdurur. Belə bir nəticə çıxarmaq olur ki, tədqiq etdiyimiz qolun süjeti öz bədii məzmun göstəriciləri baxımından "Koroğlu" dastanı üçün səciyyəvi olan xüsusiyyətləri özündə daşıyır. Şirvan dastançıları bu qol-dastanı yaradarkən "Koroğlu" eposu üçün səciyyəvi olan ənənədən çıxış etmişlər. Bu, eyni zamanda, onu da göstərir ki, Şirvan dastançıları "Koroğlu" epiq ənənəsinə dərindən bələd imişlər. Doğrudan da, süjetin sonrakı inkişafı göstərir ki, bu qol-dastanın yaradılmasında eposun ən səciyyəvi ənənələrindən istifadə edilmişdir. Məsələn, bu qol-dastanda da Nigar xanım Koroğlunun səfərə getməsindən narahat olur. Başqa qollarda onların arasında şüx, zarafatyana mübahisələrə də rast gəlinir. Nigar xanım Koroğlunu gah qara olmaqdə, gah qocalıqda qınayır. Bu qol-dastanda Nigar xanım Koroğlunu qoca olduğu üçün səfərdən saxlamaq istəyir:

"Nigar xanım irəli yeriyib dedi: