

**AZƏRBAYCAN
ŞİFAHİ XALQ
ƏDƏBİYYATINA DAİR
TƏDQİQLƏR**

XXI

BAKİ – 2006

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

ELMİ REDAKTORU: HÜSEYN İSMAYILOV

NƏŞRİNƏ MƏSUL : ƏZİZ ƏLƏKBƏRLİ

**Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər
(iyirmi birinci kitab), Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2006.**

ISBN-5-86874-082-4

© "Səda" nəşriyyatı, 2006

Hüseyn İSMAYILOV

**QƏDİM VƏ ORTA ƏSRLƏR
TÜRK DASTAN ƏNƏNƏLƏRİ**

Azərbaycan aşiq ədəbiyyatının janr çevrəsinə daxil olan müstəqil bədii fenomen kimi dastan, 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. Tipoloji ədəbi hadisə kimi "dastan" IX-XI əsrlərdə formalılmışdır.¹ Bu prosesdə islam mədəniyyətinin təsiri və bu təsirdən deformasiyaya uğrayan əski türk, İran və əcəmləşmiş türk ədəbiyyatlarının iştirakı faktoru şübhəsizdir. İslamiyyətin "IV əsrindən başlayaraq İran dil və ədəbiyyatı islami bir şəkil altında inkişafa və yüksəlməyə başladı. Bu islami İran ədəbiyyatı fateh-lərin ədəbiyyatından tamamilə geniş bir ölçüdə mütəəssir olmuşdu: dilə yeni dinin gətirdiyi bir çox kəlmələr girdiyi kimi, nəzm şəkli, vəzn, bələğət qaydaları da geniş bir nisbətdə ərəblərdən alınmışdı. Əski İranın heca vəznindən, əski mənzum şəkillərdən, ədəbiyyat təlakkilərdən həmən heç bir şey qalmamış kimi idi; fəqət çox əski bir mədəniyyətə varis olan əcəmlər, bu müdhiş ərəb nüfuzuna rəğmən, ədəbiyyatlarında öz şəxsiyyətlərini eks etdirilər; əruz vəznindən yalnız öz zövqlərinə uyğun olanları aldılar, "rübai" şəklini icad və yaxud bəlkə də ehya etdilər (Ağa Ahmed Ali Ahmed, Mecmaus-Sanayiden naklen, Risaleyi-Terane, Kalkütte, 1867 s.2). Ərəb ədəbiyyatının əski və bilinən bir məhsulu saya biləcəyimiz "qəsidə" şəklinə və "qəzəl"ə bir başqalıq verdilər (F.Köprülü. İslam ədəbiyyatında mərsiyə. Yeni məcmuə, c.I., n.18, 8 kasım, 1917-ci il) və bunların hamisinin üstündə olaraq əski mifologiyani canlandıraraq ərəb ədəbiyyatının tamamilə yad olduğu bir "dastan dövrü" açdlar.² F.Köprülü türk ədəbiyyatında mətn diferensiallaşması və janr üzvlənməsi proseslərini islamiyyətdən əvvəlki və sonrakı dövrlərə ayırmalı, kültür sisteminin əvəzlənməsi ilə ədəbiyyatda baş verən kəmiyyət və keyfiyyət də-

1. F.Köprülü. Türk edəbiyyatında ilk mütasavvıflar. Ankara, 1991, s.20-21

2. Yenə orada, s. 20-21

ışımələrini ümumən doğru aydınlaşdırırsa da, İran əcəm kültürünün rolunu xeyli qabartması ciddi arqumentlərə əsaslanır; həm də İran-türk mədəni mühiti, ümumiyyətlə, diqqətdən kənarda qalır.

Türk xalqlarının əski epik yaradıcılığını əks etdirən bəzi yazılı mətnlər məlumdur: "Alp Ər Tonqa", "Şu", "Erkənəkon", "Köç", "Mete" və s. Bu tipli mətnləri hələ inkişaf etmiş dastan adlandırmak olmaz. Amma onlarda dastana xas bir sıra xüsusiyyətlər mövcuddur. İlk orta əsrlərdən başlayaraq türk dastançılıq ənənəsində keyfiyyət dəyişmələri baş verir. Bu dövrlərdə türklər böyük imperatorluqlar quraraq dünyanın böyük bir hissəsini idarə etməyə başladılar. Türk dastanları da məhz bu dönenlərdə yaranmağa və inkişaf etməyə başladı. O zamanlar dastan daha çox qəhrəmanlıq ideyalarını yaymaqla alplıq epoxasını tərənnüm edirdi. Bu mənada dastanın bir ideoloji funksiyası da vardı. Çünkü döyüşə gedən ordu nu xalq ozanları tərənnüm edir, ayrı-ayrı qəhrəmanları öyməklə onları bir daha döyüşə, yeni olkələr fəth etməyə ruhlandırdı.

Türk eposunun məlum mətnləri üzərində ciddi elmi müşahidələr aparan N.Cəfərova görə, "qədim türk dastanları, əsasən, e.ə. I minilliyyin ortalarında meydana çıxmışdır. Lakin epos ənənəsinə uyğun olaraq, daha qədim dövrlərin hadisələri, ictimai, etnik-estetik əhval-ruhiyyəsi də onlarda öz əksini tapmışdır. Aparıcı ovqat, dünyagörüşü, etnik-ictimai emosiya isə məhz dastanların formalasdığı dövrə aiddir".¹ Müəllif onu da əlavə edir ki, "qədim türk dastanları" anlayışı şərtidir, çünkü onların həcmi, mənzum, ya-xud mənsur formada olması, dil-üslub xüsusiyyətləri barədə konkret məlumat yoxdur - mənbələrdə həmin əsərlərin, əsasən, "qısa məzmunu" və ya "süjeti" mühafizə olunmuşdur. Belə məzmun və süjetlərin özü də bir sıra hallarda ya tam deyil, ya da "müsərləşdirilmiş", müəyyən məqamları təhrifə məruz qalmışdır. Çin və İran mənbələrində mühafizə olunmuş qədim türk dastanlarında (əslində, dastan süjetlərində) nəinki bir sıra motivlər, hətta adlar belə dəyişikliyə məruz qalmış, türk adları Çin və İran adları ilə əvəz edilmişdir.² Türk eposunun diferensiyasi kontekstində etnik-mədəni çevrələri IX-XI əsrlər dövrü üçün Sibir, Türküstan (ya-xud mərkəzi Asiya), Ural-Volqa boyu, Şərqi Avropa, Qafqaz-Kiçik

1. N.Cəfərov. Eposdan kitaba. B., 1999, s. 16

2. Yenə orada, s.16

Asiya olmaqla lokallaşdırın N.Cəfərov "Qədim türk eposu ilə təxminən eyni dövrdə təşəkkül tapan və türkçülük təfəkkürünün ideya-estetik əsasını təşkil edən tanrıçılığı mükəmməl ideoloji mənəvi sistem kimi dəyərləndirir və türk mədəniyyətinin (o cümlədən ədəbiyyatının) həmin sistemdən kənarda izah etməyin mümkün olmadığını" da qeyd edir.¹

XI-XII yüzillərdə Türküstanın türklərlə məskun bölgələrində İslam kültürünün və İran ədəbiyyatının güclü təsiri altında qalan bir türk ədəbiyyatı, Qaraxanlı türklərinin ədəbiyyatı meydana gəldikdən sonra İranın bəzi bölgələrində də bir türk ədəbiyyatı, oğuzların ədəbiyyatı inkişafa başladı. Tamamən fərqli coğrafi və etnik şəraitinə görə bu iki bölgədə sözügedən ədəbiyyatların inkişafı təbətiilə fərqli şəkillərdə olmuşdur.²

Türk yazılı ədəbiyyatının inkişafında iki iri kültür çevrəsi - Şərq və Qərb təkcə tarixi-filoloji araşdırmacların aşkarlamasına görə yox, həm də ədəbi ənənənin güclülüyü, ədəbi mətn faktının geniş şəbəkəsi və şifahi ənənədə fasiləsizliyi ilə seçilir; tədqiqatçıların gəldiyi ümumi mülahizəyə görə birinci Türk-Çin, ikinci isə Türk-İran etnik-mədəni əlaqələri ilə şərtlənir. "Türklərin İslamiyyətdən önce vücu-da gətirdikləri ədəbiyyat - Çin, Hind, İran təsiriyələ vücudə gətirilən bəzi əhəmiyyətsiz tərcümələr müstəsna olmaq üzrə - sazla söylənən xalq şeirlərindən ibarətdir".³

F.Köprülüün İslamiyyətdən önce xalq şeirinin söylənməsini müşayiət edən "saz"ın mövcudluğu haqqında bilginin hansı mənbəyə əsaslandığı aydın deyil. Mövcud araşdırmaclar və tarixi məlumatlar çağdaş mükəmməllikdə olan sazi XVI əsrən o yana keçirmir. Türklərin İslamdan öncəki "dövrə aid bütün sosial müəssisələrində, dildə, dində, əxlaq və adətlərdə, hüquqda tamamilə qövmün ruhunu və şəxsiyyətini göstərən ibtidai bir "əsliyyət" vardı. Çin, Hind, İran mədəniyyətləri bəzi sahələrdəki türklər arasında nüfuz etməyə başlamış olmaqla bərabər, bu hallar çox "az" və səthi qalmış, mərkəzdən mühitə - yəni fərdlərdən xalq kütləsinə keçmədiyi üçün cəmiyyət üzərində həqiqi bir təsir göstərməmişdir. Belə ki, o dövrlərdə türk ədəbiyyatını təşkil edən əsərlər

1. N.Cəfərov. Eposdan kitaba. B., 1999, s.13

2. A.Caferoglu. Azərbaycan ədəbiyyatı, Türk dünyası ədəbiyyatı, I, TDAV, 1991, s. 140

3. F.Köprülü. Göstərilən əsəri, s. 11

də cəmiyyətin başqa ünsürlərinə uyğun olaraq, yad təsirlərdən uzaq olmuş, qövmün bütün xüsusiyyətlərini səmimiyyətlə eks etdirmişdir. Xaqandan ən əhəmiyyətsiz nəfərə qədər bütün fəndlər o şeirlərdə özlərini duyurdular. Bu dövrdəki şairlər hamısı bir-birinə bənzəyən əlləri qopuzlu bəsit adamlardı. Oba-oba dolaşaraq ümumi, yaxud xüsusi toplanışlarda əski qəhrəmanların mənqəbələrini tərənnüm edər, milli dastanlar söylər və ya yeni hadisələr haqqında yeni türkilər bağladılar. Bunların eyni zamanda qopuzlarıyla sehirbazlıq, falçılıq etdikləri də olurdu, "sığır" deyilən milli ov ayınlarda, "şölən" - yəni ümumi ziyaflarla, "yuğ" - yəni matəm mərasimində şairlər mütləq iştirak edirdilər.¹

Qeyd olunduğu kimi, məhz həmin əski ədəbiyyatı "əlləri qopuzlu adamlar" yaratdıqdan, onlara "saz şairləri" yox "qopuz şairləri" deyilməlidir. Bu termin fərqi deyildir, öncə qeyd etdiyimiz kimi, etnik-mədəni və ədəbi-bədii fəaliyyət sistemlərində baş verən diferensial tipoloji hadisənin informasiya işarəsidir.

Beləliklə, əski xalq şeiri üstündə yaranan ədəbiyyat tarixi-xronoloji ardıcılıqlı 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"² b.e.-nin 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 Tanrı çılgının tərənnümçüsü, ikincilər isə İslamin (sufi çevrəsində olsa da) təbliğatçısı idi. Ozanın "boyladığı" (yaratdığı) "boy"la (dastanla) aşığıñ söylədiyi "dastan"ın fərqi "İslam redaksiyası"nda gəlib çatsa da, KDQ mətni ilə "məhəbət dəstə 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 şeirlə söylənmişdir, "yelətmə" qopuz musiqisi ilə müşayiət olunmuşdur.

1. F.Köprülü. Göstərilən əsəri, s.11

2. P.Zagredzinov. жубыз. Школа игры на кубызе. офа, 1997, с.17

"Bütün bu şeirlər türkcənin təbii vəzni olan "heca vəzni" ilə söylənirdi. Türkçənin bəlli və eyni cins hecalarının bəlli vurğulu saylarla ayrılmışından vücuda gələn bu vəzniñ çeşidli növləri vardi. Bunlar arasında ən az sayılı, yəni bəsit olanlar ən əskiləri idi. Bu dövrdə müxtəlif mövzulara aid şeirlərdən hamisinən bəlli bir şəkli vardi. Türk şeirinin bu ilk şəkillərində başlıca iki cəhət gözə çarpar: birincisi şəkillərin azlığı və qısalığıdır ki, ilk dövrlərdə ədəbi şəxsiyyətlərin sərbəstcə gəlişməsi mümkün olmamasından və hər şairin mövcud şəkillərə adətən dindaranə riayətə məcbur olmasından irəli gəldi. 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 şeirlərin tərənnüm olunmaq üçün bir türk "nəqarət - bağlama"sı təşkil etdiyi cəhətlə təbii daima eyni qafiyəni mühafizə etdiyini göstərir. Musiqi ilə şeirin hələ ayrılmadığı bu ilk dövr əsərlərində, qafiyə qaydaları da çox bəsit və ibtidai idi. O qədər ki, onlara bu günkü mənada qafiyə adını verməkdənse yarımqafiyə (assonans) demək daha doğrudur. Onlarda misraların son hecaları arasında uzaq bir bənzərlik qafiyənin varlığı üçün kifayət edirdi və şeirin büsbütün 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 terənnüm edirdi".¹

Əski poetik sistem "dillə birgə yaranmışdır",² Əski çağın poeziyası "dilin poeziyasına" bərabər olmuşdur. K.V.Nərimanoğluna görə, poetik sintaktik konstruksiyaların yaranmasında "təkrarların rolu aparıcıdır. Səslərin, sözlərin qrammatik forma və konstruk-siyaların təkrarı ritm yaradır və həmin ritm ifadə vasitələri arsenalında özünə-məxsus qanuna uyğunluqlarla çıxış edir".³

Müəllif yazar ki, DQ-də ritm yaradan vasitələr dilin yarusları üzrədir; fonetik, leksik, morfoloji sintaktik. Və hər bir yarusun elementləri o biri yarusların vahidləri ilə dialektik əlaqədədir.⁴

Türk ədəbi mətnləri və dil materialı üzərində dil stixiyasından və linqvistik poetika nəzəriyyəsindən çıxış etməklə apardığı son

1. F.Köprülü. Göstərilən əsəri, s.12

2. Ə.Abid. Heca vəzniñ tarixi "Maarif işçisi" jurnalı, 1927, №4, s.7

3. K.Vəliyev. Azərbaycan dilinin poetik sintaksisi, B., 1981, s.16

4. Yenə orada, s.16

dərəcə ciddi və dəqiq elmi müşahidə və təhlillərin nəticəsi olaraq, K.V.Nərimanoğlu əski ədəbiyyatın linqvopoetik əsaslarını aşkarlayır: "Dil ilə bədii təfəkkürün qırılmaz bağlılığı mədəniyyət tarixinin ilkin dövrlərinə nəzər saldıqda daha aydın görünür. Bu dövr-də ibtidai insan öz mənəvi dünyasını, hiss və həyecanlarını 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 çizgiləri ilə seçilən bədii dil yaranır. Bu dil artıq özünün ilkin formalarında kifayət qədər inkişaf etmiş mürəkkəb bir sistemdir".¹

Əski türk dastan tipi kimi "boy"un KDQ mətni islam kültürü və Şərq poetik sistemi layları altında olsa da, poetik strukturu K.V.Nərimanoğlunun aşkarladığı kimi ritm və intonasiyanın aparıcı rolunu təsdiqləyir. Ritm və intonasiya poetik informasiyanın daşıyıcısı kimi əski türk xalq şeirində 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 diferensasiyası kontekstində türk epos təfəkkürünün inkişaf meyllərini araşdırın N.Cəfərov yazır: "Epos" sadəcə dastan deyil, müxtəlif süjetlər, motivlər verən, mənsub olduğu xalqın ictimai-estetik təfəkkürünü bütövlükdə ifadə edən möhtəşəm dastan potensiyasıdır. Onu tam halında bərpa etmək mümkün deyil, mövcud mənbələr əsasında yalnız təsəvvür etmək mümkündür ki, həmin təsəvvür ideya-estetik, poetexnoloji, linqvisistik və s. komponentlərin üzvi vəhdətindən ibarətdir".²

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 hansısa vahidi əvəzleyə bilirlər. Amma dastanın strukturu dəyişmir; çünkü o sabit informasiya daşıyıcısı kimi bir işarə bütövdür

1. K.Veliyev. Lingvistik poetikaya giriş. B., 1989, s.7

2. N.Cəfərov. Eposdan kitaba. B., 1999, s.12

və mətn strukturunun sabitliyi Həm də bununla bağlıdır. Təbii ki, şür-gerçəklik münasibətləri səviyyəsində janr kanonikliyi qətiyyən istisna olunmur.

Türk epik sistemində istər "boy", istərsə də "dastan" türk şüurunun varlığı münasibətinin, poetik dunyaduyum və dünyadərkinin, özünün 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"^{a1}, 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 təmamilə izilə edilməmiş müstəsna qolunun formallaşması prosesi başlanır. Xalq ədəbi yaradıcılığının üzvlənməsi prosesində üçüncü bir qol da mövcuddur; bu, aşiq ədəbiyyatıdır. Həmin üzvlənmə prosesinin diaxron sxemi aşağıdakı şəkildədir:

1. Şifahi xalq ədəbiyyatı (folklor)
2. Aşiq ədəbiyyatı

Məsələ burasındadır ki, bunların heç biri öz funksionallığını itirməyib, hər üç istiqamət öz çevrəsi daxilində yaşam hüququnu saxlayıb. Folklor əsasına yaxınlığına görə aşiq ədəbiyyatı 1-ci ilə 3-cünün arasında yerləşir. Ümumtürk ədəbiyyatı kontekstində qeyd olunan 3 qol "Oğuz-türkman ədəbiyyatı" tipini müəyyənləşdirən oğuz-türk ədəbi sisteminin iri struktur vahidlərini təşkil edir.

Folklorun bədii yaradıcılıq istiqaməti ənənəvilik, şifahilik, kollektivlik kimi dominant atributiv keyfiyyətlərlə səciyyələnir; folklor mətninin dil kollektivində ya ümumilikdə, ya da ən azı regional kontekstdə toplum üçün anlaşıla bilən semantik kodu və şifrəsinin mövcudluğu folklor faktının mövcudluğunu təsdiqləyən zəruri hadisədir. Konservativ folklor mühitlərində regional spesifikasiyanın başqa, həm də əski ənənə yaxşı qorunur, arxaik elementlərin iştirakı intensiv xarakter daşıyır.

Aşiq yaradıcılığı bir tərəfdən və əsasən folklordan qaynaqlanır; onun kanonik mətn tiplərindən istifadə edir. Digər tərəfdən isə o yazılı ədəbiyyatla qismən temasda olur. Aşiq yaradıcı şəxsiyyətdir,

1. Л.з омбачи. с юрецкие литература; е ведение в историю и стиль. Зарубежная Шюрокология ., 1986, с.191

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 şeiri üslubunda yaradılır.

Yazılı ədəbiyyatın mətn arsenalı məlum olduğundan o daha çox öyrənilmişdir. Bizim araşdırma kontekstində yazılı ədəbiyyata müraciət olunması milli ədəbi sistemin struktur elementlərini bir bütöv halında təsəvvürdə canlandırmak üçündür. Yazılı ədəbiyyat həm milli, həm də qeyri milli ədəbi sistemlərlə əlaqədə olur və inqərasiya prosesində iştirak edir. Aşiq yazılı ədəbiyyatın öz kanonlarına uyğun gələ bilən bəzi elementlərinən faydalananır.

Məlum olduğu kimi, "dastan" sözü hadisə, əhvalat, təsvir, tərif, tərcüməyi-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. Aşiq 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 mümkündürsə, özünü görə "anketi" vardır. Bu "anket" aşağıdakı suallardan ibarətdir:

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

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

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

Aşiq olub tərki-vətən olanın,
Özəl başdan pür kəmali gərəkdir.
Oturub-durmaqdə ədəbin bilə
Mərifət elmində dolu gərəkdir...

Lakin aşıqlar içərisində bu qanun-qaydaya əməl etməyənlər, onu pozanlar da az olmamışdır. Bir sıra görkəmli aşıqlar isə hələ

kamilləşməmiş ustادına kəm baxan, onu saymayıb sərbəst aşılığa başlayanların başlarına gələn fəlakəti təsvir edən xüsusi dastanlar yaratmışlar".¹

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. "Koroğlu", "Abbas-Gülgəz", "Aşiq Qərib", "Qurbanı", "Əsli-Kərəm", "Şah İsmayıł", "Məsum-Diləfruz", "Mügim şah", "Aslan şah", "Seyidi-Pəri" kimi dastanların çeşidli variantları yaramışdır.

Məlum olduğu kimi dastan yaradıcılığında bir neçə yol olmuşdur. Bu məsələ ilə bağlı bir çox tədqiqatçılar maraqlı mülahizələr söyləmişlər. Belə mülahizələrdən biri prof. F.Qasimzadənindir. Onun fikrincə, dastanların bir qismi ustad aşıqların qoşuları əsasında sonrakı aşıqlar tərəfindən yaradılır: "Beləliklə, dastanda iki üslub yaşayır. Dastanın "yurd" adlanan nağıl hissəsi dastanın müəllifinə, şeir hissəsi ustad xalq aşığına aid olurdu".²

Bir çox folklor araşdırıcıları "Koroğlu", "Abbas-Gülgəz", "Xəstə Qasım" və başqa dastanların Koroğlu, Qurbanı, Tufarqanlı Abbas, Xəstə Qasım kimi böyük sənətçilərin şeirlərindən istifadə ilə sonrakı aşıqlar tərəfindən yaradılmış olduğu fikrini irəli sürürərlər.³

Dastan yaradıcılığının müxtəlif yolları barədə akademik H.Arası, M.Ibrahimov və başqaları da müxtəlif fikirlər söyləmişlər. Bu barədəki mülahizələri ümumiləşdirən prof. M.H.Təhmasib o qənaətə gəlir ki, dastanların ustad aşıqların şeirləri əsasında adsanı məlum olmayan başqaları, əksər hallarda isə şagirdlər tərəfindən yaradılmış olduqlarını ümumiləşdirmək, bunu əsas usul kimi qəbul etmək ustadları dastançılıq qüdrətindən məhrum eləmək, dastançılıq qabiliyyətini ustadlardan alıb, ustad olmayan şagirdlərə bağlışlamaq kimi bir şeydir. Bu barədəki fikrini davam etdirən tədqiqatçı yazır:

"Lakin bir qədər ətraflı araşdırmalar aydın göstərdi ki, bu, bizim məlum-məşhur ustad aşıqlarımıza qarşı haqsızlıq, dastançılıq kimi mühüm bir yaradıcılıq prosesini isə görkəmli, qüdrətli sənətkar

1. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). 1972, səh.53-54.

2. Qasimzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 1956, s.137.

3. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. I cild, 1960, s. 485-500.

ların əlindən alıb, təsadüflərə bağlamaq kimi yanlış bir yoldur. Məğər sujetli, konfliktli, suretli, səciyyəli, aşiqli-məşuqəli, "bağlama" və "açma"lı, "duvaqqapma" və "ustadnamə"li dastan yaratmaq kiçik şeirlər, qoşmalar yaratmaqdan çox asandırımı ki, bu ikincini ustادlara, birincini isə "naməlumlar"a bağlayırıq?"

Akad. H.Arası aşiq yaradıcılığında bu problemə toxunaraq dastanlarımızın üç yolla yarandığını söyləmişdir. H.Arasıya görə, bu yollardan birincisi budur ki, "bəzi dastanlarda həqiqətən tarixdə yaşamış şəxsiyyətin adı ilə bağlı müasirlərinin yaratdığı şeirlər həmin dastanın əsasını təşkil edir". Tədqiqatçı bu yolla yaranmış dastanlara misal olaraq "Koroğlu"nu göstərir. Bu hökm bir qədər dürüstləşdirilməlidir. Burası doğrudur ki, "Koroğlu" eposunun yaranmasında bir çox aşiq və aşiq məktəbinin rolü olmuşdur. Lakin bu dastanların əsası biccə, Koroğlu adlı, yaxud Koroğlu ləqəbli, təxəllişli, ayamalı bir şəxsiyyətin özü tərəfindən qoyulmuşdur.

Dastan, dastan yaradıcılığı barədə ayrı-ayrı əsərlərində, müxtəlif təhlil proseslərində dönə-döňə söhbət açan M.H.Təhmasib bu barədəki fikirlərini dəqiqləşdirməyə çalışmış, mülahizələrini konkret nümunələr əsasında inkişaf etdirmiş, dastan yaradıcılığının orijinal olduğu qədər də çox mürəkkəb bir yaradıcılıq prosesi olduğunu göstərmişdir. Müəllif fikirlərini davam etdirərək göstərir ki, məharətli, ustad aşıqların içərisində dastan yaratmayanlar da olmuşdur.

P.A.Qrinçer yazırı ki, epik söyləyicinin əsas vəzifəsi dinləyici üçün tanış, ənənəvi olan hekayəti ona tanış, ənənəvi yolla nəql etməkdir və "uğurlu, fasıləsiz ifa üçün ifaçı şifahi yaradıcılıq texnikasına, başqa sözlə, ənənəvi dil, ənənəvi tematika, ənənəvi kompozisiya fəndlərinə tam yiyələnməlidir" Qeyd olunduğu kimi "Aşıq sənətinin ustad-şagird ənənəsinə söykənməsi, davamlı və qırılmaz olması, epik ənənədəki çeşidli sujet, motiv, kompozisiya, forma və digər elementlərin daha geniş miqyasda əsrlərdən-əsrlərə daşınmasına imkan vermişdir. Aşıq sənəti vahid Oğuz etnik-mədəni çevrəsindən diferensiallaşmış Azərbaycan türk mədəniyyətinin hadisəsi olduğundan aşıqların dastan yaradıcılığı Azərbaycan epik təfəkkürünün inkişaf göstəricisi sayıla bilər".

Məlumdur ki, Azərbaycanda xalq arasında dastançı aşıqlar xüsusi nüfuza malik olmuşlar. Aşıq ədəbiyyatını tədqiq edən bir-sıra alimlər hətta epik ifaçılıq və epik yaradıcılıq qabiliyyəti, məharəti olan bu aşıqları ("dastançı aşıqlar") aşıqların ənənəvi klassifikasi-

yasında (ustad aşıqlar, ifaçı aşıqlar, el şairləri) fərqləndirməyin vacibliyini də vurğulamışlar.¹

Dastanlar Azərbaycan epik xalq yaradıcılığının ən mükəmməl örnəkləridir və onun əsas tiplərini qəhrəmanlıq və məhəbbət dastanları təşkil edir. M.H.Təhmasibin təsnifatında üçüncü qrup dastanlar olan ailə-əxlaq dastanları az intişar tapmışdır.²

Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanları üçün təkqəhrəmanlılığı meyl xarakterikdir. Professor N.Cəfərov türk epik ənənəsində tək (bir) qəhrəman obrazını Tanrı ideyasının (təkallahlığın formalaşması ilə əlaqələndirərək yazılmışdır: "Mükəmməl epos təfəkkürü üçün tək bir Allah (tək bir hökmədar, tək bir qəhrəman!) lazımdır. Ona görə də qədim türk eposunun (müxtəlif mənbələrdə bu və ya diər şəkildə mühafizə olunmuş dastanların) əsas qəhrəmanları "Tanrı" obrazının transformları olan hökmədar-qəhrəmanlardır ki, onların iradəsi həmin dastanı yaradan epos təfəkkürünün (xalqın, etnosun, etnik-mədəni sistemin və s.) bilavasitə iradəsidir.³ Müəllif Koroğlunun övladsızlığının (tənhalığının) genetik səbəbini də buna bağlayır: "Koroğlunun ilahi mənşəyi, Tanrı obrazının özünəməxsus transformu olması onun (Koroğlunun) tənhalığının (övladsızlığının) genetik səbəbidir, ancaq həmin əbəb XVII-XVIII əsrlərdə tamamilə arxaikləşmiş, funksional (cari) məntiqini, poetik semantikasını itirmişdir.⁴

Azərbaycan məhəbbət dastanlarının quruluşu da, alımların qeyd etdiyi kimi, ilk öncə ənənə hadisəsidir. Azərbaycan dastanları ənənəvi sintaktik struktura malikdir. M.Cəfərli yazır: "Məhəbbət dastanlarında məşuqə ilahi gözəlliyyin daşıyıcısı, İlahinin təcəllasıdır. Bu baxımdan dərviş - Xızır, Həzrət Əli aşıqlə məşuq arasında, əslində bu dünya ilə o dünya, insanlar dünyası ilə İlahi Dünya arasında vasitəçilik edirlər. Bu vasitəçilik dastanda həm birbaşa vasitəçilikdir (bu yolla qəhrəmanlar dünyaya gəlirlər, bir-biri ilə buta yolu ilə nişanlanırlar), vasitəçilik həm də xilaskarlıq şəklində təzahür edir: mediator bütün qəhrəmanı xilas edir. İşə qarışmalı olur.

1. Дадашзаде ж. Эпическая традиция Шак объектъ pragmatического исследования // З., й. мл. к Л, с.12

2. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., 1972, s.112

3. Cəfərov N. Eposdan kitaba, B., 1999, s.145

4. Yenə orada, s.145

ƏFSANƏLƏRDƏ DAĞ KULTUNUN STRUKTUR-SEMANTİK FUNKSIYALARINA DAİR

Orasını da yada salaq ki, onun bütün xilaskarlıqdan möcüzəli olur. Döyüşən qəhrəmanın könlünə söz doldurur, ona verilmiş müəmmaların cavabını şirli şəkildə qəhrəmana "piçildayır". Aşıq qəhrəman bütün hallarda öz hamisinin köməyi ilə qələbə qazanır".¹

Tərki-vətən olub diyar-diyar gəzməyi özünün missiyası hesab edən aşiq bir ənənə olaraq öz qəhrəmanını səfərə göndərir. Qəhrəmanın macərası (qürbətə getmə) məhəbbət dastanlarının ən uzun hissəsini təşkil edir. "Tahir və Zöhrə", "Miskin Abdal və Sənubər", "Qul Mahmud", "Şah İsmayıł", "Qurbani" kimi onlarla xalq romanlarında qəhrəman buta alıldıqdan sonra səfərə yollanır.

Aşıqın qürbətə yollanması "Koroğlu" qollarındaki kimi qəhrəmanlıq məzmunundan nə qədər kənar olsa da, ənənənin inersiyası ilə hətta müasir dastanlarımızda belə bəzən dastanların və aşiq rəvayətlərinin adında əski motivlərini qorumaqdadır. Məsələn: "Aşıq Alının Türkiyə səfəri", "Aşıq Ələsgərin Qaraqoyunlu səfəri", "Aşıq Ələsgərin Qarabağ səfəri", "Növrəs İmanın Tiflis səfəri" və s. "Ələsgərnən Səhnəbanu"da da Aşıq Ələsgər kasib olduğundan sevgilisinə qovuşa bilmir, Aşıq Aliya qoşulub gedir, kendinə döndükdə isə Səhnəbanunun Pullu Məhərrəmin oğlu Mustafaya verildiyini bilir.² Səfərə çıxan qəhrəman yol boyu bir sıra manələrlə üzləşməli, sınaqlardan çıxmali olur.

Beləliklə, dastan türk epiq təfəkkürünün reallaşmış mətn faktı kimi özündə türkün dünya haqqında təsəvvürlər kompleksini bu janr çərçivəsində və onun qəlibində müvafiq elementlərlə (obraz, motiv, süjet) ifadə edir və əski türk cəmiyyətinin bütün etnik-mədəni keyfiyyətlərini özündə cəmləşdirməklə harmoniyanın bərpası modelini təqdim edir.

Bütün dünya xalqlarında yüksək dağlara həmişə böyük ehtiram olmuşdur. Qədim türklər də lap ilk dövrlərdən dağa böyük hörmətlə yanaşmış, yaşayış məskənlərini dağlara yaxın yerlərdə salmışlar. Bu da ondan irəli gəlmüşdir ki, türklər tək tanrıçı olmuşlar və dağlar da tanrıya yaxın olduğundan müqəddəs hesab edilmiş, dağa yaxın olmaq tanrıya yaxın olmaq kimi başa düşülmüşdür. İnsan - dağ - tanrı əlaqəsi qədim xalqların mifik düşüncəsində funksional asılılıq daşımışdır. Bunlar bir-birindən ayrı başa düşülməyərək ibtidai insanların əxlaqi, psixoloji, mifoloji, dini təsəvvürlərinin təhtəşürda formallaşmasına səbəb olmuşdur. Qədim insanların şüurunda dağ fenomeninin müxtəlif inkişaf və təsir funksiyaları olmuşdur. Daha dəqiq desək, dağın kultoloji mahiyyəti əcdadlarımızın ona inamın dərəcəsindən asılı olmuşdur. Teleut, Teles və Abakan türkləri özlərinə yaxın dağlardan birini tanrı, qoruyucu rah, ya da böyük ata sayırdılar. Altay türkləri dağın şərəfinə keçirdikləri ayinlərdə ilahi parçalar söyləyirdilər. Onlar Altay dağını xüsusi ibarələrlə vəsf etdikdən sonra onun "beşik ruhu yaradan" epitetini qabardadılar [10, s.253 - 254]. Altaylılar belə təsəvvür edirdilər ki, dağ ruhları insanları cəzalandırıbilir, onlara tufan, pis hava göndərə bilir, heyvanları qırı bilir. Bu o zaman baş verə bilərdi ki, ona qurban kəsilmirdi. Ona görə də Altay ruhu üçün ağ qoyun kəsərdilər, dağa tərəf süd atardılar. Pendiri piramida şəklində hazırlayıb dağın zirvəsinə qoyardılar [18, s.56].

Dağın kult kimi formalaması uzun inkişaf mərhələlərindən keçmişdir. Bu cəhətdən S.A.Tokarevin dağ kultu ilə bağlı mülahizələri sosial-mifoloji baxımdan diqqət çekir. Onun dağ kultunun yaranması haqqındaki fikirlərinə əsasən onları aşağıdakı qruplara bölmək olar:

1. Daha güclü qəbilələr tərəfindən sıxışdırılaraq adamlar dağlara çəkilmişlər. Dağlardakı sərt iqlim, uçqunlar, buzlaqlar, sürüşmələr onların məhvini səbəb olur. Təbiətin belə qorxunc qüvvələri qədim insanların şüurunda bədxah dağ ruhlarının ya-ranmasına səbəb olurdu.

2. Dağ aşırılarının təhlükəsi aşırıların hamı ruhların ixtiyarında olmasını şərtləndirirdi. Qədim əcdadlarımız aşırılarının kənarında olan çoxlu iri və xırda daşlara, yol kənarında bitən tənha ağaclarla sitaşış edərək aşırımla bağlı hamı ruhları yumşalda bil-

1. Cəfərli M. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. B., 2000, s.166-167

2. Ələsgərnən Səhnəbanu. - Göygə dastanları və aşiq rəvayətləri (topluyanı və tərtib edən H.İsmayılov). B., 2001, s.414-431.

cəklərinə inanırdılar. Bu hamı ruhlar altaylılar və monqollarda "obo", "obo-taş" adlanırdı.

3. Ovçuluqla, maldarlıqla və əkinçiliklə bağlı dağa inam. Bu inam xüsusi olaraq "dağ sahibi" obrazının formallaşmasına təkan vermişdir. Dağ sahibi - dağ ruhu insan şəklində təsəvvür olunurdu. Hətta müəyyən dövrlərdə dağa qurbanlar kəsilirmiş. Müqəddəs dağlarda yaşayan "dağ sahibləri" təkcə ovçuluq, maldarlıq və əkinçilik işlərini himayə etmirdi; bu dağlar nəsil yaradan dağlar idи, buna görə də qış qurtarandan bir az sonra dağ sahibinin şərəfinə qurban kəsməyə başlayırdılar. Qədim türklər dağ ruhlarını söyök (seyek), seke adlandırırdılar. Bu dağları özünə doğma sayanlar onu tös-taq (əcdad dağ), uluq-taq (böyük dağ), aru-tös (təmiz əcdad) adlandırırdılar.

4. Dağın allahlar məskəni olması haqqındaki təsəvvür. Bu daha çox yunan mifologiyasına aiddir. Zevs başda olmaqla al-lahların Olimpin zirvəsində yaşaması, dünyanın işlərini oradan idarə etməsi, yağışın, qarın, ildirimin, küləyin və s. yerə oradan göndərilməsi onların inamlarında əsas yer tutur. Eyni inanc sis-temi türk xalqlarına da məxsusdur. Əcdadlarımız yağış, ildirim, külək tanrılarının dağ zirvələrində olmasına inanırdılar.

5. Məlumdur ki, qədimlərdən dağlar filiz yataqları kimi məşhur olmuşdur. Hətta qədim insanların dağda qızılın, gümüşün, dəmirin, misin və s. yataqların olması haqda məlu-mati olmuşdur. İnsanların mifoloji yaradıcılığında həmin faydalı filizlərin öz tanrıları tərəfindən dağda yerləşdirilməsi ideyası formalashmışdır. Bu tanrılar "özlərinə məxsus" materialları qoruyur, ancaq onların icazəsi ilə bu faydalı sərvətdən əldə etmək olar. Buna sübut kimi folklorda rast gəlinən sərvət tanrısı cildini dəyişmiş ilanın dağda yerləşən qızıl xəzinəsinə qoruması haqqında nağıl və əfsanə mətnlərini göstərmək olar. S.A.Tokarev rus yazıçısı Pavel Bajovun qeydlərinə əsasən Ural dağında Dayko adlı ilanın qızıl sərvətini qoruması, mavi ilanın bu qızıllardan ancaq təmiz və düzgün insanlara verməsini qeyd edir.

6. Dağlarda vulkanların püskürməsi, felakətlər törətməsi onun mifoloji obraz kimi yadda qalmasına kömək etmişdir. İnsanlar vulkanların püskürməsini dağ tanrisinin onlara qəzəbli olması ilə izah etmişlər. Etna vulkanının püskürməsi nəticəsin-də ətrafa səpələnən parçalar yunan allahlarının titanlarla müharibəsində Zevsin əlində silah kimi işlənmişdi.

7. Dağlar müqəddəslik timsalı kimi xristian və islam təfəkk

küründə xüsusi yer tutur. Ərəbistan yarımadasındaki Sina dağı belə dağdır. Həzrət Musanın bu dağın zirvəsində Allahın kəlamlarını dinləməsi, Allahın həqiqətlərini insanlara çatdırması, Hira dağında Məhəmməd peygəmbərə (s) yuxuda ilk vəhylərin verilməsi haqqında məlumatlar vardır.

8. Mifoloji dağlar. Belə dağlara əfsanə və nağıllarımızda tez-tez rast gəlinən Qaf dağı misal ola bilər. Belə dağların mifik səciyyəsi onların zirvəsində bitən "dünya ağacı" vasitəsilə yerlə göy arasında əlaqə yaratması ilə ölçülür. V.N.Toporov "Dağ" məqaləsində (Qora/Mifi narodov mira. M., 1980, t.1, s.311 - 315) yazır: "Dağın mifoloji səciyyəsi çoxdur. Dağ dünya ağacı-nın geniş yayılmış transformasiyası şəklində çıxış edir" [15, s.611]. S.A.Tokarev onun "dağın kosmik düzülüşünün bütün parametrlərinin və əsas sistemlərinin öks olunduğu dünyanın obrazı, kainatın modeli olması" haqqındaki fikrini dəqiq hesab etmir. Deyir ki, bu yanaşmada ən çox səhv dağla ağac arasında psixoloji, məntiqi, mifopoetik parametrlərdə özünü göstərir. Dağ mifologeminin bu yanaşmada özünəməxsus yer almamasını tənqid edir. Mənim qənaətimcə, alim demək istəyir ki, dağın ilk insanın yaradıcısı olması, ya da uşaq doğması və s. haqqında bilgiləri müəllif qabartır və i.a. Bu anlayışlar onun yazısında bir-birindən ayrı təsiri ni bağışlayır. Halbuki dağ ağacın müqəddəsliyi üçün xüsusi məkanıdır. Bu yanaşmada dağın əşyaviliyi, əyaniliyi daha çox nəzərə çarpır.

Yuxarıda göstərdiyimiz sosial və sakral anlamlar dağ kul-tunun struktur əsasını təyin etməkdə böyük rol oynaya bilər. Çünkü insan bütün bir tarix ərzində bu yaşantıları hissi-idraki şəkildə izləmişdir. Bu yaşantılar qədim dünyani başa düşməyə ona çox kömək etmişdir. Biz yuxarıda dediklərimizi, yəni dağ kultunun təbiətini qədim əcdadlarımızın şüuruna əsasən aşağı-dakı kimi izah etməyə çalışacaqıq:

1. Dağ insana çevirilir və ya canlı şəkildə şüurda qəbul edilir (antropomorfizm);

2. İnsan dağa çevirilir (reantropomorfizm). Daşa dönmək inamını da əcdada qayıdış kimi bura əlavə etmək olar;

3. Dağ uşaq doğur.

Mifoloji şüurda dağ kultunun struktur-semantik inkişafi bu mərhələlərdən keçir. Bu mərhələlərin hər biri müstəqil inkişaf xəttinə malikdir və inkişafın yüksək pilləsində o biri mərhə-ləyə sıçrayış baş verir. Bu mərhələləri bir-birindən ayrı təsəvvür etmək mümkün deyil.

Birinci mərhələyə aid misal kimi başqırd "Ural Batır" eposunun

qəhrəmanı Ural Batırı göstərmək olar. Bu epos bi-rinci mərhələnin xüsusiyyətlərini izah etmək üçün xüsusilə ya-rarlıdır. Başqırd xalq təfəkkürünün məhsulu kimi Ural dağlarının əzəməti qəhrəmana aid keyfiyyət kimi verilir. Hündür dağlar xalqı düşməndən qoruduğu kimi Ural Batır da öz elini yağılardan qoruyur. Qədim başqırdlar belə güman etmişlər ki, Ural dağı onun adı ilə adlanmışdır. Yaik, İdel, Nuquş, Sakmar çaylarının adları onun oğlanlarının adı olmuşdur [16].

Göründüyü kimi, eposda Ural dağının canlı təsəvvür olunması-na ibtidai insanın dağ ruhuna sitayış etməsi yardım etmişdir. İbtidai təfəkkürdə dağ ruhuna inam animistik tə-səvvürlərin ən birincisidir və bu inamı antropomorfizmə (dağ tanrısına) çevirir. Biz bu çevriləməni "Koroğlu" dastanında da müşahidə edirik. Dastanda Ali kişi obrazı xüsusilə diqqəti cəlb edir. Ali kişinin dağ tanrısi ilə çox sıx yaxınlığı vardır. Özlərinə düşərgə seçmək məqsədilə uca dağların qoynunu seçərkən Ali kişi Çənlibeli, qoşa dağları göstərərək "Mənim axtardığım yer elə buradır" deyir. Çünkü dağ tanrısunun yaşadığı yer də uca dağlarda təsəvvür olunurdu. Prof. B. Abdulla da arxiv materialına əsasən qeyd edir ki, "Dünyada heç bir şey Koroğluya dağ qədər təsir etməzmiş" [7, s.10]. Prof. M.Seyidovun da tədqiqatlarına əsasən Ali kişini kor kimi təsəvvür edilən dağ ruhunun antropomorflaşmış obrazı kimi qəbul edə bilərik [8, s.292].

Dağın antropomorflaşdırılmasında insanın bədən üzvlə-rindən də istifadə olunmuşdu. Əski təsəvvürlərdə dağın başı insanın başını, dağın beli insanın belini, dağın qolları insanın qollarını, dağın ətəyi insanın ətəyini xatırladırdı. Dağın hissələ-rinin insanın bədən üzvləri ilə adlanması onun ilk insanı yarat-ması haqqındaki təsəvvürlərle bağlı idi. Qədim insanın dünyagörüşünə görə, dağ insanın bədən üzvlərini özünün hissələrinə uyğun yaratmışdır. Dağın insana transformasiyası Koroğlu obrazının keçdiyi təkamül yoluñdan da aydın görünür. Koroğlu dağ tanrısunın oğludur. Koroğlu özünün dağla bağlılığını qoş-malarda da saxlayır:

Bir zamanlar səfa sürüb gəzərdim,
Onda səndin mənim qardaşım, dağlar.

Və ya

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

N.Cəfərov deyir ki, "Koroğlundakı tanrılıq (dağ ruhu mə-nasında anlamaya olar) insanlığı çevirilir - insan Koroğlu dövrün, zamanın təzyiqi ilə tanrı Koroğlunu yenirg [9, s.141]. Koroğlundakı dağ ruhu başlangıcı öz inkişafını od, su, torpaq və hava stixiyalarından götürür. "Maaday Qara"da da qəhrəman dağ kultundan yaranmışdır. Onun atası Qara dağdır [14, s.76]. Ali adının mifoloji semantikaya görə "al" kökünə, "od", "gü-nəş"lə tam bağlılığı nəzərə çarpmır. Ali adının daha çox dağ hamisi kimi yaradılışla bağlı Ulu anaya yaxınlığı hiss olunur. C.Bəydili Ulu ana (Al ana) surətini Ali kişi obrazının ilkin şəkli sayır [6, s.34]. Dini-mifoloji əfsanələrdə ilk insanın torpaqdan yaranması Al ananın doğumla bağlı olduğunu təsdiq edir. Yeraltı dönyanın sahibi olması arxaik strukturlu mifik Ulu ana obrazının funksiyalarındandır. İlkin görüşlərdə Erlik də qadın əlamətləri daşımışdır. Ulu ana həm də o biri dönyanın sahibidir [6, s.373]. Ali kişi Qoşa bulağın köpüyündən içə bilmədiyi üçün ölüm-lə baş-başa qalır və yeraltı dünya ruhuna (Ulu anaya) qo-vuşur. Ulu ana (onu əvəz edən div qarılırı da) çox zaman kor olaraq təsəvvür olunurlar [6, s.189]. Əski inamlarda da dağ ru-hu kor hesab edildi. Mifoloji korluğun bir işaretidir də ölümdür.

Qədim türk dillərində Ali/alıs sözünün bir mənası da torpaq idi (özbək Goroğlusunu da gorun, torpağın oğlu idi) [8, s.288]. Koroğlunun od, su və torpaqdan yaranaraq hava (yel) ilə canlandırılması da onu antropomorflaşmış qəhrəman kimi düşünməyə imkan verir. Lakin Koroğlunun antropomorfizmi eyni zamanda reantropomorfizm xüsusiyyətini də daşıyır. Yəni Koroğlu mifoloji obrazdır, dörd ünsürün vasitəsilə yaranıb dağ ruhunu canlı şəkildə əks etdirdiyi kimi, öz funksiyasını başa vurduqdan sonra ilkin vəziyyətinə qayıda bilir. Prof. A.Nəbiyevin 1973-cü ildə Dərbənddə Aşıq Vəlidən toplayıb nəşr etdirdiyi "Koroğlu" dastanındaki "Koroğlunun ölümü" qolunda Koroğlu, Qırat və Nigar Ağ qayanın başına gəlir, əvvəl Koroğlunun, sonra Qıratın və Nigarın ayağının altında daş-torpaq sürüşür, onlar qayadan uçurlar. "Dəlilər, xanımlar qay-aların dibinə endilər. Niyanın meyidini qolları üstündə getirdilər. Qıratı da iyidlər ciyinlərində qaldırdılar Çənlibelə. Amma nə qədər axtardılar, harayladılar, hayladılar Koroğlunun nə özünü, nə izini, nə də tozunu tapa bilmədilər.

Aşıq Cünün gəldi, dərələri gəzdi, qayaları axtardı. Ko-roğlunu gördüm deyən olmadı. Üzünü dəlilərə, xanımlara tutub dedi:

– Koroğlu qeybə vardı, Koroğlu qəlpə-qəlpə olub səpələndi

Çənlibel torpağına. Koroğlu doğma yurdu tərk etmədi, qəlpələninib səpələndi doğma Çənlibelin hər qarışına, oymağına" [13, s.403]. Prof. S.Paşayevin Koroğlu ilə bağlı topladığı əfsa-nələrdə də məhz qəhrəmanın bu mifik səciyyəsi qeyd olunur. Koroğlu qeybə çəkilir. Bu, sərf reantropomorfizm hadisəsidir. Reantropomorfizmi insanın ilkin vəziyyətə, kökə qayıdışı ilə bağlı olan, onun dağa, yaxud daşa çevriləməsi ilə nəticələnən dağ kultuna sitayış kimi başa düşmək olar. Bu mifoloji hadisə "İnsanın dağa çevriləməsi" adlanan ikinci mərhələsi təşkil edir. Bu inama ən çox əfsanə və nağıllarda rast gəlinir. "Yeddi dağ" və "İncəbel" əfsanələrində insanın dağa çevriləməsini əks etdirən mifoloji motiv qorunmaqdadır. "Yeddi dağ" əfsanəsində deyilir ki, elə yağı hücum edir. Yeddi qardaş düşmənin onlara qalib gəldiyini görünçə, allaha yalvarıllar ki, məğlub olmaqdansa dağa dönsünlər. Onların niyyətlərini eşidən tanrı yeddi qardaşı dağa döndərir. Həmin dağlar elin qoruyucusuna çevrilir [1, s.41].

Daşa dönmə də dağa çevriləmənin eyni analoji formasıdır və eyni mifoloji funksiyani daşıyır. Hər iki dönmədə proses ey-nidir və prosesin əsasında kultoloji fakt dayanır. Dağ və daş eyni mənşəli kult hesab olunmalıdır. Dağa dönmədə olduğu kimi daşa dönmədə də geriyə qayıdış, ilkin vəziyyət halı hiss olunur. Bunu "Qızıl qoç" nağılında aydın görürük. Yol yoldaşının vefasızlığından keçəl daşa dönür. Şahzadə onu diriltmək istədikdə dərviş belə deyir: "İndi buradan gedərsən, sənin arva-dın hamilədi, onnan bir uşağın olacaq. O uşağı aparıb keçəlin sinəsinin üstündə başını kəsərsən. Uşağın qanı axan kimi keçəl asqırıb diriləcək, bədəninin daşı da tamam töküləcək" [2, s.66]. Misaldan göründüyü kimi, reantropomorfizm reincarnasiya ilə yanaşdır.

Əfsanədəki reantropomorfizmə nisbətən nağıldakı reantropomorfizm daha mürəkkəb prosesdir. Bu mürəkkəbliyi şərt-ləndirən prosesin qabaqcadan ehtimal oluna bilməsidir. Buna nağılda açıq-aşkar işarə vurulur. "Keçəl anadan olanda göydə ölüb-dirilən ulduzun çıxdığı vaxta düşüb. Odu ki, bu keçəl bir dəfə ölüb, yenə dirilərək" (s.50). Nağıldakı ölüb-dirilmə daşdan yaranıb daşa çevriləmək və yenidən daşdan silkinmək şəklində baş verir. Daş kultu nağılda özünü göstərir. "Ey qara daş, sən göydən düşdün, yer sənə kömək durdu, sən də mənə kömək dur" [2, s.50]. Qeyd edək ki, reantropomorfizm ancaq dağ və daş kultu ilə bağlıdır, qəhrəmanın dağa və ya daşa çevrilə bil-məsini göstərir. Reantropomorfizm

reincarnasiya ilə o vaxt üst-üstə düşür ki, ölüb-dirilmə daşa dönmənin əsasında mümkün olur, başqa situasiyalarda onlar başqa-başqa xüsusiyyətlərə malik olurlar. Bir sözlə, reantropomorfizm geriyə, reincarna-siya irəliyə doğru hərəkətdir.

Dağ kultunun antropomorfizmi üçüncü mərhələ ilə başa çatır. Qədim türklər inanırıdlar ki, ilk insanı dağ yaratmışdır. N.Cəfərov uyğurlarda dağın doğması barədə olan mifi (eyni məzmunda ağacın da uşaq doğması haqda mif vardır) belə təs-vir edir: "Mənbəyini Qaraqorumdan götürən Tuğla və Selenqa çaylarının birləşdiyi Qumlançuda bir findiq, bir dənə də qayın ağacı vardı. Bunların arasında bir dağ peyda oldu. Bir gecə o dağın üzərinə göydən bir işıq düşdü. Dağ gündən-günə böyü-məyə başladı. Uyğurlar bu hala məəttəl qaldılar. Ədəblə dağa tərəf getdilər. Oradan gözəl musiqi səsləri gəlir, gecələr otuz addım çevrəsində bir işıq görünürdü.

Nəhayət, doğum vaxtı çatanda dağdan bir qapı açıldı. İçəridə bir-birindən aralı beş dairə, hərəsində də bir uşaq vardı. Göydən asılmış əmziklərlə süd əmirdilər. Xalq və bəylər onları əzizlədilər. Uşaqların adları böyükdən kiçiyə doğru Sunqur tig-in, Kutur tigin, Tükək tigin, Ür tigin, Buku tigin idi" [9, s.33].

Dağın uşaq doğması motivinə Azərbaycan əfsanələrində də rast gəlirik. "Oğuzun təəccübü" əfsanəsində bu motivlə bağlı maraqlı faktlar verilir. Əfsanədə deyilir ki, yer üzündə Oğuz adlanan həddindən artıq hündürboylu insanlar yaşayırmış. Bu insanların ən kiçiyinin boyu ən hündür ağaclarдан belə uca imiş. Oğuzların özləri kimi atları, qoyunları, mal-qaraları da iri və yekə imiş. Bu oğuzlardan ikisi Qafqaz dağlarında yaşayırmış. Biri ana Oğuz, o birisi isə onun oğlu Oğuz imiş. Əfsanədə Oğuzun dağda yaşaması cəlb edəndir. Dağ Oğuzun hamisidir. Göydən enən şüa dağa daha tez sancılar və dağ Oğuzu doğur [3, s.221].

Misal gətirilən mif və əfsanədən aydın olur ki, dağlar in-san yaradılışında iştirak etmiş, ilk insanın anası hesab olunmuşdur.

Dağ kultunun strukturunu yuxarıdakı bölgü ilə məhdudlaşsa da, onun simvolikası və semantikası çox genişdir. Bu semantika dağ kultunun strukturunu ilə bağlı olsa da, müəyyən fərqlilik də nəzərə çarpır. Məsələn, dağın danışması (alleqoriya) məsələ-sini götürək. Danışmaq insana məxsus keyfiyyətdir. Lakin bu xüsusiyyətin dağa şamil edilməsi antropomorfik səciyyə daşıyır. Yəni doğulan uşaq ana dilini anasından öyrənməlidir. Xalq təfəkküründə də dağın

danişması onun ilkin ana kimi təsəvvür olunması ilə bağlıdır. Prof. S.Paşayev dağın (daşın) danişmasını eks etdirən əfsanəni qeydə almışdır. "Laçın rayonunun Ağoğlan kəndi yaxınlığında Həkəri çayının Minkənddən gələn qolunun sahilində böyük bir daş var. Bu daş dağın döşündəki böyük qayadan qopub gəlmışdı. Qopduğu yer indidə bilinir. Deyirlər el dağa köçən zaman o qayanın dibinə düşmülər. Qayınana ilə gəlin sac asıb çörək bişirən zaman göy guruldayır. Bu zaman dağdakı böyük daşdan belə bir səs eşidilir:

Qum-qum daş

Gəldim qaş (qaç).

Bu zaman möhkəm yağış yağır, nəhəng daş qoparaq çaya yuvarlanır. Gəlin daşın səsini eşidibmiş. Nə qədər desə də ona inanmayıblar [3, s.23].

Dağın antropomorflaşdırılması kompleks sistemə malikdir. Buraya dağ ruhuna inam, dağın qoruyucu olması, dağın güclü olması, dağ ruhunun kişi şəklində təsəvvür olunması, dağ ruhunun qadın şəklində təsəvvür olunması, insanın dağa çev-rilməsi, dağın insan kimi təsəvvür olunması, qayanın uşaq ver-məsi, dağın ilanla əlaqəsi və s. motivlər daxildir.

1. Dağ ruhuna inam

Azərbaycan əfsanələrində dağ ruhu nurani qoca şəklində təsəvvür olunur. O, dağın sərvətlərinin, dağ heyvanlarının qoruyucusudur. Onun bu funksiyası aşağıdakı mifdə özünü doğruldur.

Bir avçı varmış, əlli il avçılıq eliyip həmişə də av virirmiş. Bir yol gedip dağa. Birdən görüp ki, qabağında bir təkə var. Elə tüfəngi qaldırıp ki, vırsın, bir də baxıp ki, təkə oldu ağ saqqallı nurani bir qoca.

Qoca bına deyip ki, əlli il qırımsan, bəs deyil? Niyə, bı ya-zix heyvannarı sən yaratmışsan?

Kişi qorxup qeyidir əvinə. Bir neçə gün yorğan-döşəhdə xəsdə yatır. Sora durur tüfəngini qırır, bir də ava getmir [1, s.53].

2. Dağların göydən gəlməsinə olan inam

Əcdadlarımızın mifoloji təfəkkürünə görə dağlar göydən enmişdir. Bu inama görə hətta daşlar da göydən enmişdir. Mif-də Qızılca kəndinin yaxınlığında Dabantəpədəki daşların ocaq olduğu, keçmiş və geləcəyi bildiyi göstərilir. Bu daşlar göydən düşüb-lər [1, s.82]. Daşın müalicə etmək xüsusiyyəti var. Ko-roğlunun ildirim daşı da göydən enmişdir. Manas öləndən sonra onun sinəsinə daş qoyurlar, Manas dirilib ayağa durur [5, s.519]. L.Y.Ştern-

berq daşın müalicə etməsi ilə bağlı Oroq şa-manlarının ipi daşa bağlayıb dedikləri "ey daş, sən uzun ömürlüsən, hər şeyi bilənsən, naxoşluğun səbəbini söylə" sözlerini eşitmışdı [17, s.337].

3. Dağ ruhunun niyyəti başa düşməsi və istəyi yerinə yetirməsi

Əfsanələrdə dağların deyiləni başa düşməsi və istəyi yerinə yetirməsi nəql edilir. Əhd zamanı niyyət yerinə yetirilməsə, dağ ruhu öz qisasını alır, əhd edən daşa dönür.

4. Dağın qoruyucu olması

Qanlı daş

Ovçunun istədiyi qız, Gülpəri onu sınağa çəkir. Əgər ovçu dağda-kı maralı vursa, ona ərə gedər. Ovçu dağa gedir, maralı tapır, ox atır, dağ maralı qoruyur, ox marala dəymir. Ovçu ilə maral arasında mü-barizə başlanır. Ovçu maralı dağdan, qayadan aralayıb daşlıq salır. Bu dəfə daşlar maralı qoruyur. Maral daşların arasında gizlənir. Ovçu axırıncı dəfə oxunu atır, daşın onu qorumağa imkanı olmur. Son nə-fəsdə daş maralı qoruya bilmir və daşın sinəsindən qan axır [3, s.12].

5. Dağın güclü olması

Daş pəhləvan

Bir padşah o birisinə elçi göndərir ki, ya mənim pəhləvan-la-rımın qabağına pəhləvan çıxart, ya da təslim ol. Padşah çox fikirləşir. Görür ki, bir qadın bir öküüzü ciyininə alıb dağa çıxa-rır. Sabahı gün yenə qadını öküzlə bir görür. Qadının ərindən xahiş edirlər ki, arvadı düşmən pəhləvanla döyüşsün.

Qadın razı olur. Düşmən pəhləvanını yeməyə çağırırlar. Qadın onun qolunu sıxır. Pəhləvan utandığından səsini çıxar-tmir. Səhər döyüsdə qadın görür ki, pəhləvanın halı yaxşı deyil. Döyüşü dayanırlılar. Pəhləvan öz padşahına xəbər verir ki, onun qarşılaşdığı çox güclü pəhləvandır. Padşah o biri pəhləvanı göndərir. Qadın onun da əlini sıxır, pəhləvan huşunu itirir. Ayılarda fikirləşir ki, heç yerdə belə pəhləvan görünmeyib, bu olsa-olsa qadın olacaq. Onu pusur, qadın pəhləvan palтарını çıxaranda görür. Səhəri gün pəhləvan qadının döşündən tutub sıxır. Bu dəmdə pəhləvan da, qadın da, padşah da daşa dönür. İndi o yere "Daş pəhləvan" deyirlər [3, s.25 - 26].

6. Dağ ruhunun kişi kimi təsəvvür olunması

Qoşa qardaş dağı

Bu əfsanədə ata malını bölə bilməyən qardaşlar bir-birini öldürür. Kiçik qardaş xəncərlə böyük qardaşın qarnını, böyük qardaş isə kiçiyin başını kəsir. Onlar bu vəziyyətdə də dağa çevrilirlər.

Birinə Qarnıyarıq, o birisinə Başıkəsik dağı deyilir [3, s.38].

7. Dağ ruhunun qadın kimi təsəvvür olunması

Göyəzəndə qızıl piyalə

Nabatın nişanlısı itəndə qız onu axtarmaq istəyir. Atasından utanır. Bir kızıl piyaləsi varmış, dar ayaqda piyalə onun köməyinə çatarmış. Nabat piyaləni su ilə doldurur, suya yalva-rır ki, sən aydınlıqsan, Halayın taleyini aydın elə. Su ona deyir ki, sevgilisi Göyəzən dağında son nəfəsədərdir. Bir qızılqus şığıyb piyaləni aparır. Nabat da onun dalınca. Quş və Nabat dağa çatırlar. Bu vaxta qədər heç bir qadın dağa çıxmayıbmış. Bu mənzərəni görənlər deyirlər: - İlk dəfə Göyəzənə qadın çıx-dı, o daha göy əzən deyil, Kuhizənəndi - yəni qadın dağıdır.

Quş onu dağın döşündə səfələ bir yerə gətirir. Nabat görür ki, Halay qan içindədir, ona ox batıb, oxu çıxarıb, piyalədəki suyu yara ya səpir, yaranı bağlayır. Nabat quşa minnətdarlıq etmək istəyir. Piyaləni ona uzadır. Quş da piyaləni insan əli çatmayan bir qayaya qoyur. Qızıl piyalə dağın başından aşıqlə-rin yolunu işıqlandırır [3, s.20]. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastan-larında Dirsə xanın xatununun Buğacı axtarmaq üçün Qazlıq dağına qalxması və Buğacı orada tapması da bu motivlə ey-niyyət təşkil edir.

8. İnsanın dağa çevriləməsi

İncəbel

"İncəbel" əfsanəsində Kəmaləddin İncəbeli qaçırrı. Yolda bir dəstə quldura rast gəlirlər. Quldurlar Kəmaləddini ağaca sariyırlar. Qızı qaçırmak isteyirlər. Qız bayatı çağırır:

Su gəldi arxa, haray,

Töküldü arxa haray.

Yağı məni aparır,

Çağırram arxa haray.

Kəmaləddin onun səsini eşidir, güc verir, sicimi qıra bilmir, ucadan deyir:

Əzizim, başa mən,

Kirpiyə mən, qaşa mən

Yarım əlimdən getdi

Nös dönmədim daşa mən?

Bu bayatını deyən kimi oğlan dönüb dağ olur. İncəbel görür ki, yanında dağ əmələ gəldi. O da torpaq olub atın belindən yerə tökürlür [3, s.39].

9. Dağın insan kimi təsəvvür olunması

Ağrı dağı

Əfsanəyə görə Ağrı və Qarnıyarıq dağları əvvəllər iki qardaş idı. Ağrı böyük qardaş, Qarnıyarıq kiçik imiş. Kiçik qardaş böyüyü çox istəyir, böyük qardaş isə soyuq imiş. Kiçik qardaş bir qızı vurulur, qardaşına söyləyir. Böyük qardaş da qızı görür və vurulur. Böyük qardaşın pis xasiyyətinə görə düşmənləri çox idi. Ona düşmənləri hücum edirlər. Kiçik qardaş döyüşə çıxır, böyük qardaş isə kiçiyin istədiyi qızı götürüb qaçır. Bu xəbər kiçik qardaşı sarsıdır. Dərdən onun sinəsi yarılır. O dağa dönür. Ona Qarnıyarıq dağ deyirlər. Böyük qardaş da kiçik qardaşın öldüyüünü eşidir, ürəyində ağrılardır. Baş verir. O da dağa çevrilir. Ona Ağrı dağı deyirlər [3, s.33].

10. Qayanın uşaq verməsi

Bələk daşı

Nisənin övladı olmur. Sadiq da ona deyir ki, uşağı olmasa boşayaq. Bir gün Nisə yuxuda görür ki, dağda işi bir qayanın başında bələkli oğlan uşağı qoyulub. Nisə səhər gedib qayanı tapır, görür ki, uzunsov bir daş var, qundağa oxşayır. Bələyi götürüb gəlir. Tövlədə gizlədir. Yenə yuxuda nurani bir qoca ona deyir ki, sənin boynunda uşaq var, niyə evdəkilərə demir-sən. Səhər uşağı olacağını qayınana-sına deyir. Qayınanası inanır. Bir aydan sonra nurani qoca yuxuda deyir beş aylıq uşağı niyə gizlədirsin? Nisə ələcsiz qalıb deyir uşağı var. Özü də hər gün tövləyə bələkli daşa baş çəkir. Vaxta az qalırıdı, amma nə Nisə özündən bir şey başa düşürdü, nə də başqaları. Aradan 9 ay keçdi. Nurani qoca yuxuda ona deyir, dur o uşağı götür, ağlamaqdan səsi batdı. Nisə tövləyə gəlir, görür bələkdəki daş deyil, uşaqdır. Uşağı götürüb əmizdirməyə başlayır. Qayınanası, əri, əmisi gəlir ki, niyə bizə deməmisən ki, sancın tutub? O vaxtdan bəri Nisə tez-tez qayalığa gedərdi. O yerə indi "Bələk daşı" deyirlər [3, s.251 - 252].

11. Dağın ilanla əlaqəsi

Abduləsər dağı

Mədinə kəndində Abdul adlı çoban kəndin gözəli Şəmsi-nura vurulub, qız da onu sevir. Düşmənlər basqın edir. Şəmsi-nuru axtarırlar. Qız özünü qayadan atmaq istərkən uzun saçları düşmənin əlinə keçir. Onu dartmağa başlayırlar. Qız saçlarının qırılmasını allahdan arzulayır. Qızın saçı qırılır, qız yerə düşüb ölüür. Saçlar isə ilana çevrilib düşməni çalır. Abdulun bu işdən xəbəri yoxmuş. O bunu eşidib havalanır [3, s.43 - 44].

Yuxarıda gətirilən misallar folklor mətnlərini əhatə edən hər bir struktur tipin özünəməxsus semantik modellərini aşkar çıxarmağa imkan verir. Biz bu tip və modelləri "Koroğlu" və "Dədə Qorqud" dastanlarında, xüsusən əfsanə və miflərdə görə bilirik. Bütün bu tip və modelləri birləşdirən dağ kultudur. Modellərdə dağ kultuna inamın forması bir-birindən fərqlənir. Bu 11 modeli təqribən tiplər üzrə birləşdirəndə müəyyən əlavə tiplərin də izlərini görmək olur. Bu hal xüsusilik təşkil etmədiyi üçün tipikləşdirməyə meylli olmur və xüsusi tip əmələ gətirmir. Buna görə də göstərilən modelləri ayrıca xüsusi tiplərə ayırma-dan ümumi dağ kultuna inam səciyyələndirməyi üstün tuturuq. Hər iki dastanda da dağ kultu seçilən mövqeyə malikdir. "Ko-roğlu"da Çənlibel dağ ruhunun simvolu kimi çıxış edir, "Kitabi-Dədə Qorqud"da isə dağ kultu bir neçə dağın müqəddəs hesab olunması ilə yadda qalır.

Dağ kultu ilə bağlı "Kitabi-Dədə Qorqud"dan xüsusi da-nışmaq lazımlı gəlir. Cənlibel bu dastanlarda kultun əksər xüsü-siyyətlərinə rast gəlmək mümkündür. Biz onlardan mühümləri-ni qeyd edəcəyik. "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarında da dağlar müqəddəs hesab olunur. Həm də bu dağlara xeyirxahlıq edən dağlar kimi səcdə olunur, onların pisliklə, bədxahlıqla araları yoxdur. Dastanlarda ən çox rast gəlinən dağ adları Qazlıq dağı, Gökçə dağ, Ala dağ, Qara dağ və Qaracuq dağıdır. Qazlıq dağı oğuzların səcdə etdikləri, müqəddəs saydıqları ən uca dağdır. Qazlıq dağının yerini müəyyənləşdirmək tədqiqatçı-lar üçün çətin olmuşdur. V.V.Bartold bu əsəri tərcümə edərkən Qazlıq dağını Qafqaz dağı hesab etmişdir (Bakida 1950-ci ildə onun tərcüməsilə nəşr edilən "Dede Korkut" (rus dilində) kita-bında bu haqda yazar). Prof. Ə.Dəmirçizadə isə "qaf" adını "dağ" mənasında, "qas" sözünü tayfa adı kimi mənalandırır [7, s.16]. Dastanlarda Qazlıq dağına iki münasibət - kişilərin və qadınların yanaşma tərzi müşahidə olunmaqdadır. Qazlıq dağı kişi ruhunu əks etdiriyi üçün dastan qəhrəmanları ona münasibət-də daha yaxındırlar, qadınlar da dağı özlərinə qayınata bilir, ona baxanda üzlərini örtürler. Dağa münasibətdə qadınların dağ ruhuna bağlılığı kişilərə nisbətən yasaq olunmuş kimi görünür. Mifoloji qaynaqlardan bəlliidir ki, qadın dağa gedə bilməz, dağın müqəddəsliyi qadından ayrı düşüñülmüşdür. Oğlanlarının başına fəlakət gələrkən həm Dirsə xanın xatunu, həm də Burla xatun Qazlıq dağına xitabən "Bitər sənin otların Qazlıq dağı, Bitərkən bitməz olsun.

Qaçar sənin keyiklərin, Qazlıq dağı. Qaçarkən qaçmaz olsun, daşa dönsün" deyirlər [12, s.26]. Bu qadınların dağ başına çıxması qədim normadan kənardır. Bu ayaqbasma dağın müqəddəsliyinə ziyan gətirir. Əski türklərdə dağ o qədər müqəddəs hesab edilmişdir ki, tan-riya verilən qurban mərasimində qadınları və qara şamanları dağa getməyə qoymazdılardı. Əcdadlarımızın müqəddəs hesab etdikləri dağ Bodun illi adlanırdı. Onlar tanrıya, ata-baba ruh-larına qurbanları bu dağda kəsirdilər. Əgər o dağa qadın ayağı dəysəydi, daha orada mərasim keçirilmirdi. Mərasimdə kişilər və aq şamanlar iştirak edirdilər [4, s.114].

R.Əlibəyli dağ ruhunun dağı tərk etməsini onun müqəddəsliyinin itməsi kimi (ruhun bədəndən ayrılması kimi) qiymətləndirir [10, s.49]. Burada Dirsə xanın xatununun dağı qarğımasından yaranan əks təsirin nədən ibarət olacağı - dağın müqəddəsliyini itirməsi faktı nəzərdən qaçırlıkmamalıdır. Dağ ruhunu incitmək, üstəlik, oğlunu axtara-axtara dağa çıxməq qadın üçün qadağan olunmuşdu. Bu qa-dağadan kənar olaraq Buğacın Xızırın ona "ana südü və dağ çıçəyi məlhəmdir" deməsi dağ ruhunun xatunu bağışlaşdığını sübut edir. "Altay miflərindən gələn təlqin, inam Dirsə xanın xanımının dediyi qarğışın dərhal reallaşmasının təminatçısı" olması dağ ruhunun qadına güzəştə getməsini şərtləndirmişdir [11, s.50].

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarındakı dağların epitetlə-ri olan "qaba", "ala" sözləri də onların yüksəkliyini göstərir. Bayındır xanın çadırları, məclisləri Ala dağın etəyində qurulur. Dastandakı Qara dağ isə sakral səciyyə daşıyır. Türk xalqlarında Qara dağ müqəddəs hesab olunur. Cənbin onun zirvəsində 4 qayın ağacı bitmişdir. Bu ağaclarдан başqa dağda heç nə bitmir, çilpaqdır. Prof. B.Abdulla yazar ki, dastanlarda Qara dağın funksiyası çoxçəsildidir. Burada hər elin, yurdun, hər ai-lənin, hər kişinin öz Qara dağı vardır [7, s.21]. Həqiqətən də belədir. Dədə Qorqud "qarşı yatan Qara dağını aşmağa gəlmi-şəm", deyir. Beyrəyin bacısı "qarşı yatan Qara dağı sorar olsan, ağam Beyrəyin yaylasıydı", deyir. Qazan xan oğluna "qara dağım yüksəyi oğul" deyir və s. B.Abdulla "Qara dağın yixil-masını" yurd üçün, dövlət üçün pis əlamət hesab edir [7, s.22]. Qara dağ var-dövlət, sərvət gətirir, müqəddəs hesab olunur. Dəli Domrulla bağlı boyda atası Əzrayla Qara dağı bağışlayır. Qara dağ qəhrəmana güc verir. Dədə Qorqud Basata "Qara dağa yetişdiyində aşit versin" deyə alqış edir.

Gətirilən bu faktlar dağ kultunun qədim türklər üçün doğma

olduğunu sübut edir. Bu isə qədim ənənədən gəlirdi. Dağ kultunun formallaşma mexanizmini isə bu cür təsvir etmək etmək olar: əvvəlcə animist təsəvvürlərin nəticəsində dağ ruhu, onun insan kimi təsəvvür olunmamasından (antropomorflaş-masından) isə dağ tanrısi yaranmışdır. Onların canlı olaraq tə-səvvür olunması isə müxtəlif çevrilmələrin (tip və model) ya-ranması haqqında arxaik inamların əmələ gəlməsinə səbəb ol-müşdür. Dağ kultunun strukturunda aşağıdakı müqəddəslilik faktorları (ıdış) iştirak etmişdir: Dağ, qurbanlıq heyvan, qayın ağacı, od, ocaq və s. Bu da öz növbəsində dağa tapınmanın forma və məzmunlarının artmasına səbəb olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan mifoloji mətnləri. Bakı, Elm, 1988.
2. Azərbaycan nağılları, 5 cilddə. IV cild. Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı. Bakı, 1963.
3. Azərbaycan xalq əfsanələri. Bakı, Yaziçi, 1985.
4. Bayat F. Türk dini-mifoloji sistemində tanrı. - Şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, 17-ci cild. Bakı, 2005.
5. Bahaddin Ögel. Türk mitolojisi. Ankara, 1989.
6. Bəyidli C. Türk mifoloji sözlüyü, Bakı, Elm, 2003.
7. Bəhlul Abdulla. "Kitabi-Dədə Qorqud"un poetikası. Bakı, Elm, 1999.
8. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, Yaziçi, 1989.
9. Cəfərov N. Eposdan kitaba. Bakı, Maarif, 1999.
10. İnan A. Türk boyalarında dağ, ağaç (orman) və pinar kültü. - Mə kaleler ve incelemeler, II cilt, Ankara, Türk Tarih Ku-rumu, 1998.
11. Əlibəyli R. "Dədə Qorqud kitabı"nda dağ kultu. "Dədə Qorqud" jurnalı, 2004, №3.
12. Kitabi-Dədə Qorqud. Bakı, Gənclik, 1988.
13. Koroğlu (Toplayanı, ön söz, qeyd və izahların müəllifi A.Nəbiyev; tərtib edib mətni ilk mənbələr əsasında nəşrə hazırlayanlar Ülkə Nəbiyeva, Yegane İsmayılova). Bakı, Nurlan, 2003.
14. ы аадай-жара. Ллтайский героический эпос. - и ., к аука, 1973.
15. с окарев С.Л. Ранние формы религии. и .: молитиздат, 1990.
16. о орал з атыр. з ашкирский народный эпос. м одготовка текста, редакциЩпредисловие, комментарий и .н .Сагитова. о фа, 1977.
17. Штернберг и .Я. м ервобытнаШрелигиШв свете этнографии. и ., 1976.
18. Şükürov A. Mifologiya (Qədim türk mifologiyası). 6-ci ki-tab. Bakı, Elm, 1997.

ŞİRVANDA DASTANÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ (TİPOLOJİ VƏ REGIONAL İFAÇILIQ ASPEKTİNDƏN)

Aşıq yaradıcılığında dastançılıq öz funksionallığı baxımından xüsusi yer tutur. Mövzu-mətn, sujet və motivlərin vahid milli-etnik düşüncənin çərçivə-sində təqdimati, peşəkar ifaçılıq baxımından hazır hala gətirilməsi üçün dastan böyük inkişaf yolu keçmişdir, bəlkə də bütün aşiq yaradıcılığının ifadə kefiyyətlərini bir janrda mobil təqdimat tipii kimi formalaşmışdır.

Dastanların yaranması, formallaşdırın kanoniklik qazanması, differential etaplarda xüsusi formalarda təqdimati və çeşidlənməsi folklorşunaslığın daim diqqət mərkəzində olmüssə, qədim mifoloji-astral düşüncədən müasir məhəbbət mövzulu dastanlara kimi inkişafında tipləri müəyyənləşdirilmişdir. Azərbaycan folklorunun bu epik-lirik növü hər şeydən əvvəl dövrün ictimai-siyasi hadisələrinin bədii-dramatik inisiasiyyası kimi bir neçə istiqamətli təhlil tələb edir. Bunlardan ən birincisi və başlıca şərt dastanın yarandığı tarixi şəraitdir. Dastan hər şeydən əvvəl folklor hadisəsidir, özündə şərti zaman və məkan anlayışlarını ehtiva etmişilə mifdən, nağləndən fərqlənsə də, o, fərdin yaradıcılığı kimi qəbul oluna bilməz. Cənki dastanda əks olunan hadisələr ümumxalq düşüncə və yaradıcılığının epik forması kimi şərh edilir. Hər hansı bir problemin həllində etnik maraq və xalq psixologiyası düşüncə tipii kimi əsas götürülür. Bütün dünya xalqları öz dastan yaradıcılığında təxminən eyni inkişaf, formallaşma mərhələləri keçsə də, yazı mədəniyyətinin, əlifba və s. meydana gəlmə fərqlərində, dastanların təqdimatında fəndlə kollektiv yerdəyişmələri özünü göstərir. Belə ki əski yunanlılar, iranlılar, hindlilər, finnlilər, almanlar kimi milletlərin əsətiri mahiyyəti məbuslardan, yaxud mənqəbəvi-tarixi qəhrəmanlıqdan bəhs edən doğrudan-doğruya o millətin sinəsindən fişqirmiş milli dastanları vardır. Yunanların "İliada" və "Odissey"i, İranın "Şahnamə"si, hindlilərin "Ramayana"si, finnlilərin "Kalavela"si təmamilə milli və yaradılış verimləridir. Vaqie bunların Homer, Firdevsi, Valmiki, Lonnort kimi bəzi insanlar tərəfindən təsbit edilməsini bilirik; lakin əsasən bu dastanlar bir fərdin öz təəssüratları, yaxud xəyalının indiki və sərbəst yaradışları deyildir. Bütün bir

millətin mənəviyyatından, ruhundan, tarixi və bədii varlığından öz-özünə doğmuş bəşəri hadisədir(1).

Dastan folklorun mürəkkəb kompozisiyalı yaranış formalarından olduğu kimi onun təqdimatında fərdin və kollektivin rolü zaman-zaman öz funksionallıq mövqeyini dəyişir, yeniləşir. Dəyişməyənse ümumxaq etik-estetik, bədii düşüncəsinin, xalqın mübarizə, azadlıq hərəkatının tipik kefiyyətləridir.

Dastanlardakı sənət sinkretizmi, janr mürəkkəbliyi əslində onu daha sonrakı yaradıcılıq mərhələsinə aid etməyə əsas verir. Lakin dastan haqqında təsəvvürlər aşiq yaradıcılığının tipik məhəbbət dastanları ilə məhdudlaşdırılmış kimi onun yaranış dövrü də XYI yüzillikdən çox-çox qədimlərə, bəkə də insan cəmiyyətinin ilkin formalaşma çağlarına təsadüf edir. Təbii ki, dastanı insanlar yazır, onu ifaçılıq modelinə uyğunlaşdırır sənət sinkretizminə ideya mətni klimi hazırlayırlar. Lakin epos yaradıcılığının əski nümunələri, mifik süjetlərin, kosmoqonik görüşlərin, astral obraz və düşüncə silsiləsi əsasında yaradılmış dastanların qeyri-adi mətn-struktur biçimi, dastanın genetik qaynaqları və yaradıcıları haqqında fikirlərin haçalanmasına səbəb olur. Demək, buradakı hadisələrin, təsvir olunan zaman və məkan hüduduzluğunu əslində bir, yaxud bir neçə şəxsin görüb, müşahidə edib qələmə aldığı kanoniklik çevrəsinə sıçışır. Dastan özündə bəzən bir neçə insan nəslinin, tayfa və etnik toplunun, insana, təbiətə segi motivlərinin şüurlarda yer alması kimi çox ciddi etno-psixoloji proseslərin sinxron zührurundan, formalaşma məqamından xəbər verir. Bu, insanın çoxmərhələli yaranış, inkişaf etaplarını, özünüdərk və dəyərləndirmə keyfiyyətlərini eks etdirdiyi üçün dastanların yaradılması da cəmiyyətin ən müxtəlif intellektual potensialının universal yaradıcılıq məhsulu olduğunu düşünməyə əsas verir. Əgər çox-çox sonralar bu universal qabiliyyət ozanlara, baxşılara, aşıqlara qismət olmuşsa da, dastan universallığında kollektiv əməyin, yaradıcılığın izləri özünü qoruyub saxlamışdır. "Kitabi-Dədə Qorqud"da bunun mikromodeli çox aydınca təqdim olunur. Oğuz eli öz həyatını yaşıyır, ığidlər qəhrəmanlıq göstərir, qadın sədaqəti, kişi cəngavərliyi ilə etnik keyfiyyətləri ortaya qoyur. Dastanın sonunda zamanın söz adamı, bədii düşüncə daşıyıcısı gəlir, ondan kənarda yaranan yüksək insanı dəyərlərə sözlə naxış vurur və belə demək mümkündürsə, mövcud olanı bədii sözə çevirir. Əslində epik düşüncə Oğuz elində kol-

lektivin iştirakı ilə formalasır və dastanlaşır. Dastan yaradıcılığının son mərhələsindən (Oğuz dövrü) misal gətirməklə bu prosesdə fərdin rolü nədən ibarətdirsə, diqqətə çatdırmaq istədik.

Xalq yaradıcılığı ənənələrini ən təkmil və tam halında özündə qoruyub bu günümüzə gətirən dastanların daha sonrakı çağda yaranma, formalasma prinsipləri haqqında professor M.H.Təhmasibin "Dastan yaradıcılığı haqqında" məqaləsindəki qənaətləri də maraqlıdır. Tədqiqatçı hər hansı bir dastan variantında onun yaradıcısının adının keçməsini ənənə hadisəsi hesab edir və buna təbii münasibət bəsləyir. Lakin bu adların da dastan yaradıcılığında dominant keyfiyyətlər qoruya bilmədiyi tezliklə üzə çıxır. Çünkü Aşiq Ələsgərin adı ilə bağlı dastanların (Ələsgər ırsından geniş istifadə ilə) yaradılmasında Aşiq Ələsgərin iştirakı olmayıb. Demək, Ələsgər ırsının vurğunlarından kimsə sonradan onun başına gələn əhvalatları münasib lirik nümunələrlə zənginləşdirərək konkret epik lövhə yarada bilmüşdür.

Bəzən aşiq sağlığında öz başına gələnləri dastanlaşdırıb ətrafindakılara danışır, şagirdlərinə öyrədir. Bu dastan süjeti yayılır və hər bir aşığı repertuarında yeni variant ilə cilalanıb yaşayır. Ustad aşiq dünyadan köçəndən sonra invariantdan tamam fərqli dastan süjetləri onu söyləyənlərin yaradıcılıq məhsulu kimi əlavə və ixtisarlarla gələcək nəsillərə çatdırılır.

Professor M.H.Təhmasibin qənaətinə görə dastanlar əski dastan süjet və motivlərində baş qəhrəmanın əvəzlənməsi yolu ilə də yaradıla bilər ki, bu da dastan yaradıcılığı üçün məqbul hesab edilir. Bu tipli dastanlarda dastançı-müəllif ilk yaradıcı fərd öz adını aşiq qəhrəmanın adında yaşatmaq yolu ilə gedir. Belə dastanlara misal olaraq yazılı ədəbiyyatımızdan Xətai "Dəhnamə"si, Əndləib Qaracadağı "Leyli və Məcnun"unu, xalq dastanlarımızdan isə "Qurbani-Pəri", "Abbas-Gülgez", "Abdulla-Cahan", "Əsli-Kərəm", "Tahir-Zöhrə", "Valeh-Zərnigar" və onlarca daha başqalarını göstərmək olar(2).

Əslində klassik dastan süjetlərinə yeni ad və obrazların transformasiyası ilə yaranan dastanlarda şifahi xalq ədəbiyyatı ənənələri, folkloranın törəyən motivlər daha bütöv şəkildə qorunur və inkişaf etdirilir. Burada dastan epoxası bütün genişliyi və əzəməti ilə göz önündə canlanır, obrazlaprin yaşayış vüsəti, qəhrəmanlıq və digər yüksək mənəvi kuyfiyyətləri möhtəşəmliyi ilə diqqəti cəlb edir. Dastanları yaranma dövrünə görə real tarixi və xəyalı dastanlar kimi

səciyyələndirən prof.S. Paşayev məhz bu lirik-epik növün epos vü-sətinə daha çox əhəmiyyət verir, onların süjet, motiv mənimsəmə hüdudusluğunu diqqətə çatdırır(3). Epos ruhunu və yaradıcılıq vü-sətinə dastanlarda daha çox müşahidə edən tədqiqatçı hesab edir ki, qəhrəmanlıq dastanlarında bünövrə əsatir və əfsanə, real tarixi das-tanlarda isə söz-söhbətlə, qoşma və gərəylilərlə əlaqədar düzəldil-miş "yurdlar", xəyalı dastanlarda isə nağıl əsas yer tutur. Aşiq real tarixi dastanlarda söz yurdundan söz yurduna, xəyalı dastanlarda isə öllkədən-ölkəyə keçir, qürbətdən-qürbətə düşür (yenə orada).

Elə buradaca müxtəlif dastan variantlarını regional şərtlər üzrə incələməyi, onları yarandığı yerin və yaşadığı regionun, aşiq repertuarının özünəməxsusluğunu kimi başa düşməyi, təhlil zamanı bu faktları üzə çəkməyi məsləhət görür.Belə olduqda dastanların yaranma məskənləri və onların axını, yayılma koordinatları daha doğru müşahidə oluna bilir. Göycə aşiq mühitində dastanların üç, beş, yeddi günə söylənilməsi, Şirvanda isə eyni dastanların daha yiğcam variantlarını regional zəminlə bağlayan, həyat tərzi və aşiq mühitinin özünəməxsusluğunu kimi qeyd edən S. Paşayev ədəbi mübahisə, fikir pütlüralizmi üçün də meydan açır.

Şirvan dastançılıq ənənələrində təsəvvüf musiqisi, ritual ifaçılıq təzahürləri də üzə çıxır. Bu daha çox dastan ifaçısı olan aşıqların genetik yaddaşdakı təkkə-ocaq inamlarının sənətkar,impravizator xüsusiyyətlərinə transferi kimi başa düşülməlidir. Pirlər və təkkə ocaqları ilə zəngin olan Şirvan ərazisində təsəvvüfdən gələn ideya-ların ritual ifaçılığı dastançılıqda ürfani havacatla ritmin sintezini or-talığa çıxartmış və bu, sonralar bir ifaçılıq inistitutu kimi formalaş-maqda əsas amillərdən birinə çevrilmişdir. Təsəvvüf düşüncə qəli-binin əsas layında bu ifaçılıq üslubuna yardımçı olan çalğı alətlə-rinin-dəfin, məzhərin, qavalın, qoşa nağaranın reallığa əvvəl mənasibət tələb edir. Bütün bunlar Şirvanda dastan yaradıcılığının spesifik cəhətləri kimi diqqəti cəlb edir. "Əskilərdən gələn, orta çağ-larda sufi məzmun və forma qazanan klassik dastan tipindən başqa, Şirianda həmin əsasda, ya da heç onunla birbaşa əlaqəsi olmayan dastanlar da yaradılır. Şirvan ustad sənətkarlarının yaratdıqları bu dastanlar mühitdə sürətli yayılır və məclislərdə söylənilir"(4).

Bütün bu ictimai, sosial-mədəni kompleksin sənət nümunəsi kimi meydana çıxan dastanlarda regional incəliklərin öyrənilməsi də Şirvanda söylənilən dastanlara fərdi münasibət tələb edir. Azə-

baycan dastançılığında xüsusi yeri olan Şirvan dastanlarını məhz lokal incəlikləri və tiprləri keyfiyyətləri üzrə quruplaşdırısaq, aşağıdakı mənzərə alınar: a) Azərbaycan dastanlarının Şirvan variantları; b) ansaq Şirvan regionunda məşhur olan dastanlar; c) müəllifi məlum olan dastanlar(5). Lakin şərti prinsiplərlə aparılmış bu bölgünü bir az da dəqiqləşdirməklə zənginləşdirmək mümkündür. Hər şeydən əvvəl ona görə ki, dastan yaradılığının toplanması və tədqiqata cəlb olunması işində Şirvan coğrafi-inzibati çevrəsi ədəbi-mədəni, aşiq mühiti kimi çox vaxt diqqətdən kənardə qalmış, ənənəvi dastan mətnləri bu araşdırmaların obyekti kimi təsnif olunmuşdur. Son toplama və çap sahəsində xeyli işlər görülsə də, bu dastanların təsnifatında öz əksini tapmamış,yaxud əsaslı şəkildə tapmamışdır. İstər saz havalarının yeni və fərqli nümunələri ilə, istərsə də ifaçılıq tərzindəki əsaslı fərqlər mətn-repertuar sisteminə də xeyli təsir göstərmmiş, hər şeydən əvvəl həcm və forma baxımından yeni dastan nümunələrinin yaranmasına səbəb olmuşdur. İndii Şirvan dastançılığından danişarkən ənənəvi repertuardan xeyli fərqli, həcmcə bir neçə dəfə yiğcam dastanların olduğu vurğulanır(6). Şirvan dastanlarının spesifik keyfiyyətlərindən biri kimi əski nağıl süjetlərindən istifadə əsas götürülür, lirik mətnlərin azlığı, əksinə, epik lövhələrin həcmiliyi fonunda yarandığı bildirilir. Bu yaranış özəlliyyinin ifaçılığa birbaşa təsiri yeni formalı dastanların məhz Şirvan ərazisində, bu tarixi-coğrafi mühitin so-sial-siyasi,mənəvi-əxlaqi yaşıntıların improvisasi ilə vücudə gəlməsi heç kəsdə şübhə doğurmur. Dastanların "peşrov"la başlaması, "dirinci" ilə tamamlanmasındaki vizual fərqlər də getdikcə mətn semantikası ilə əlaqələnir və orijinal dastan tipini formalasdır. Şirvan dastançılığında dastan işarətlərinin əski nağillardan götürüldüyü lirik-epik mətnlərin növbələşməsi zamanı da hiss olunur. Belə ki, bu zaman lirik mətnlərin azlığı,əksilə epik lövhələrin genişliyi ənənəvi dastanlardan əsaslı şəkildə fərqlənir. Bu həm də Şirvan dastanlarının invariant olduğunu işarədir. Yeni variantlarda lirik mətnlərin bolluğu dastançılığın inkişaf mərhələsini əks etdirir. Göycə dastanlarındakı monumentallıq dastan yaradıcılığının kamillik dövrünün məhsulu kimi daha çox həcmiliyi, saxəliliyi ilə diqqəti çəkir. Bu fərqi və inkişaf tendensiyalarını müqayisə üçün "Koroğlu" dastanlarının ilkin variantları ilə M.H. Təhmasib çapını tutuşdurmaq kifayətdir. Dastanlaşma mərhələsini yaşayan "Koroğ-

lu" qolları ilə (Veli Xuluflu-1927-1929, Abbas Rəcəbli-1937, Hümbət Əlizadə 1941 və b.) son variantlar arasındaki fərq də Şirvan dastanlarının yiğcamlığının ilk variatlar olduğunu sübut edir. "Arzu-Qəmbər" dastanının şamaxılı qadından yazıya alınmış variantı belə dastanlardandır. Bu dastanı 71 yaşlı Böyükxanım Əliheydər qızının dilindən yazıya alıb çap etdirən folklorşunas S.Pasayev dastanın Kərkük xalq dastanlarından xeyli fərqləndiyini, orijinal bir epik nümunə olduğunu qeyd edir(7). Şirvandakı variantın sadə və yiğcamlığını,xüsusən dini təsirdən uzaqlığını qeyd edən tədqiqatçı onu da göstərir ki,burada Arzu ilə Qəmbər qohum deyillər, əslən Sarovdan, yaxud Sərabdandırlar (Gəncə variantında onların Şabrandan olduqları göstərilir). Ümumiyyətlə, lakoniklik, lirik dövhələrin azlığı, nağıl, təkhiyyə dilinin mütəhərrikliyi Şirvan dastançılığı üçin diqqəti çəkən cəhətlərdir. Şirvan dastançılığında ikinci özünəməxsusluq astral,əsatiri görüşlərdən, qeyri-müəyyən zaman, məkan subyuktindən daha çox yararlanma faktıdır. "Qaroğlu" dastanında müşahidə etdiyimiz bu cəhət sonrakı nümunələrdə də öz təsirini yaşıtmaqdadır. Professor M.H. Təhmasib bu dastanı forma və məzmun baxımından yüksək qiymətləndirərək onun "Kitabi-Dədə Qorqud"la səsləşdiyini, buradakı zəngin qəhrəmanlıq motivlərinin folklorşunaslığımızı yeni fikir və mülahizələrlə zənginləşdirəcəyini qeyd edir(8). Dastanda islamdan əvvəlki inam və etiqadların, astral görüşlərin izləri yaşayır, sosial-siyasi mühitin qəhrəmanlarının şər qüvvələrə qarşı mübarizəsi təsvir olunur.Burada qeyri-adi qüvvələrə qarşı mübarizə motivi də Kəlləgözün simasında verilir, sosial-siyavsi mövcudluq forması kimi Qoyunlu tayfası hadisələrin əsas iştirakçısı kimi təsvir olunur.

Şirvanda yaranan dastanlar sırasında "Dəli Çoban" və "Gündüztac" epik-romantik dastanlar kimi orijinal süjet və obrazlar silsiləsi ilə diqqəti cəlb edir. Məs. "Gündüztac" dastanında hadisələr qeyri-müəyyən zaman şəraitində, insana Simurq quşu kimi himayəçi qüvvələrin köməyi fonunda təsvir olunur. Simurq insanları "zə bun" edən Kəlləgözü məhv etməkdə köməyə gəlir(8, s.14).

Eyni motivləri "Dəli Çoban" dastanında da müşahidə edirik. Mifik obraz kimi nağıllarımızda yaşayan divin bu dastanlarda müsbət planda verilməsi dastanın daha qədim dövrləri əhatə etdiyini (divin totem-xeyirxahlıq vasitəsi olduğu dövrü) göstərir. Daha sonrakı mərhələni yaşamış "Kitabi-Dədə Qorqud" qəhrəmanı Dəli

Domrulu xatırladan bu obrazın xarakterindəki bütövlük,mübarizə əzmi Şirvanda yaranan qəhrəmanlıq dastanlarında səciyyəvi keyfiyyət kimi öz izlərini yaşıtmışdır. İlk baxışda yicamlığı,sonra isə mif,nağıl qaynaqlarına, əsatiri,astral görüşlər əks etdirməsi ilə özünü nişan verən dastanların Şirvanda yarandığı reallıqdır.

Bir sıra dastanlarda ("Koroğlunun Şirvan saferi", "Şirvanlı Qəraman şah" "Mola Nur", "Güllü və Tağı", "Qaçaq Mayıl" və s.) isə daha çox tarixi qəhrəmanların, obrazlar silsiləsinin mövcudluğu, toponimikanın, oyronim, oykonimlərin qabarıq əksi regional folklor ənənələri fonunda üslubi cizgiləri ilə onların "doğuluş" məkanı haqqında məlumat verir. Beləliklə, Şirvanda dastançılıq ənənələrindən bəhs edərkən:

a) Azərbaycan dastanlarının Şirvan variantlarından ("Qurbani", "Abbas və Gülgəz", "Aşıq Qərib", "Ali xan və Pəri", "Valeh və Zərnigar", "Əslı və Kərəm", "Əmrəh", "Leyli və Məcnun", "Nigar və Mahmud", "Novruz", "Seydi və Pəri", "Tahir və Zöhrə", "Koroğlu", "Şah İsmayıł", "Şahzadə Əbülfəz" və s.); b) Şirvanda yaranan dastanlar ("Qaroğlu", "Vanlı Göyçək", "Mola Nur", "Gündüztac", "Dəli Çoban", "Güllü və Tağı" və s.); c) daha çox Şirvanda ifa olunan dastanlar ("Ordubadi Kərim", "Küçə Rza", "Adigözəl və Aslan şah" və s.) kimi bəhs etmək daha doğru olar. Dastan yaradıcılığının regionlar üzrə toplanılması, nəşri, yeni variantların aşkar olunması bu bölgü və təsnifatlara da yenidən baxmağı reallığa çevirəcək. Xüsusən Şirvan aşiq ənənələrinin az öyrənilməsi faktı bu sahədə təkmilləşməni daim gündəmdə saxlayır. Azərbaycan folklorunun, xüsusən dastanlarımızın böyük tədqiqatçısı M.H.Təhmasibin bu sahədəki çərçivə prinsipləri Şirvan aşıqlarının repertuarındaki dastanları da bütövlükdə əhatə edir. Qəhrəmanlıq, məhəbbət, ailəməişət mövzuları ən ümumi təsnifat bölgüsü kimi Şirvanda ifa olunan dastanlarımızın öyrənilməsi üçün də başlıca sistemdir. Lakin aşıqların repertuarında qəhrəmanlıq dastanlarının geniş yer alması bu coğrafi subyektin sosial-siyasi vəziyyəti ilə daha çox bağlıdır. Tarixən zəngin, verimli əraziləri olan Şirvan min illik dövlətçilik ənənələri yaşıtsa da, böyük imperiyaların hərbi yürüsləri, dağıntı və fəlakətləri bu yerlərdən əksik olmayışdır.Xalq tez-tez təkrarlanan belə hərbi midaxılələrə qarşı qəhrəmancasına mübarizə aparıb öz müstəqilliyini qorumağa nail olmuş, bu müstəqilliyi müvəqqəti itirdiyi hallarda isə müqaviməti bir an da azaltmamışdır. İstər "Ko-

roğlu"nun Şirvan variantlarında, istərsə də "Dəli Çoban", "Qoroğlu", "Mola Nur" və b. dastanlarda bu qəhrəmanlıq motivi sosial-siyasi şəraitdən asılı olaraq bədii ifadəsini tapmışdır.

Məhəbbət dastarlarında yaşanan saf-pak məcazi eşqin həzz və üzüntüləri incə lirik lövhələrdə öz əksini tapır, ənənəvi aşiq sənətinin zəngin formalarından bəhrələnir. Lakin burada da aşiq-məşuqun lirik-romantik vəziyyəti, psixoloji yaşıntıları daha qabarıq planlaşdırılmış olunur, hadisələrin dinamikası süni ixtisarlar hesabına bəzən təbii axardan çıxır.

Məhəbbət dastanlarının quruluşu isə ilk növbədə ənənə hadisəsidir. Dastanların ənənə priinsipindən ərəbi Təklə Ümuminin dialektik münasibətləri çərçivəsində də şərh oluna bilər(9). Məhəbbət dastanlarının semantik strukturunu, poetik quruluşu barədə ən fundamentavl tədqiqatların müəllifi prof. M.H.Təhmasib qəhrəmanlıq dastanları ilə müqayisədə bu dastanların funksional yükü və sosial-mədəni layları haqqında, ideya qaynaqları, mövzu sistemi, zərbə hədəfi və periferik təsir dairəsi barədə qənaətlərini böülüdüştür. Bu fərqlər ilk növbədə mövzu, ikinci isə funksional fərqlərdir. Qəhrəmanlıq dastanlarında Yətən, xalq, azadlıq uğrunda mübarizələr mövzu mənbəyidirsə, məhəbbət dastanlarında iki sevən şəxsin bir-birinə qovuşmaq uğrunda mübarizəsi dastanın ideya xəttinə çevrilir. İctimai maraqdan fərdi marağa, total mübarizədən məhəlli mübarizəyə kontaminasiya bu dastan tiplərinin maraq dairəsini azaltır. Əksinə, məhəbbət dastanlarındakı lirik-romantik xətt, məcazi eşq yolunda aşiqin çəkdiyi məşəqqətlər dövrün sosial-siyasi qadağaları ilə toqquşmalar fonunda təsvir olunarkən ictimai məzmun Təklə Tamın, fəndlə cəmiyyətin maraqlarını sinxronlaşdırır, hər kəsi haqqın, ədalətin, azad sevginin himayədarına çevirməklə bu dastanları epos zirvəsinə yüksəldir.

Dastan imperativinə, mübarizə üsullarına, lirik-romantik motivlərin zənginliyinə, uğurlu sonluğun yaratdığı hissi-emosional ov-qata görə yeni tipli dastanlar kimi tədqiq olunan məhəbbət dastanları ənənə prinsiplərini, dastan kanonlarını qorumaqla aşiq yaradıcılığında yeni mərhələ açdı. Qəhrəmanlıq, cahangirlik dünyasının etnopsixoloji yaşıntılarından, mübarizə, hünər vasitələrindən daha humanist, mənəvi, rəmzi təsir, inandırmaq, cəzb vasitələrinə (söz, qarşılıqlı eşq, musiqi, mənəvi üstünlük və s.) keçməklə dastan hakimiyyətinin daha uzunmürlü invariantını yaratmış oldular.

"Məhəbbət dastanlarındakı mübartəzə vasitələri yeni silah - sazdan, sözdən, səsdən, çalıb oxumaq, bədahətən şer deyə bilmək məhərətindən ibarətdir. Orada (qəhrəmanlıq dastanlarında-A.M.) qolun gördüyü işi burada mızrab, orada Misri qılincin gördüyü işi burada söz, orada kəməndin gördüyü işi burada sazin telləri, nəhayət, orada sadaxlardakı saysız-hesabsız oxların gördüyü işi burada saysız - hesabsız şer qafiyələri rədiflər, cinaslar, bağlamalar və s. görür"(10). Lakin folklor hadisəsi məhəbbət dastanları yarandığı region, zaman, məkan çevrəsindən asılı olmayaraq əksər hallarda hazır epik motivlərin davamlı konstruksiyaları əsasında formalıdır, obraz və xarakterlərin, hadisə və əhvalatların yeni mühitə və şəraitə inisiasiyyası orijinal dastanların yaranmasına səbəb olur. Burada mövzu-motiv trasferi folklorun vacib şərti və ənənə principləri kimi qəbul olundur, yeni dastan yaradıcılığında işlədilən sənət üsullarındandır. Elə bunun nəticəsidir ki, mifdən dastana keçən qəhrəmanlıq motivləri sonra məhəbbət dastanları üçün də baza rolu oynamış, bu dastanlardakı periferik məhəbbət süjetləri yeni hadisə və obrazlarla zənginləşdirilərək aşiq yaradıcılığının epik-lirik növü olan məhəbbət dastanlarını meydana gətirmişdir. Beləliklə, prof. M.H.Təhmasibin təsnifatında məhəbbət dastanları nağıllarla bağlı, qədim eposla bağlı, yazılı ədəbiyyatla bağlı və orijinal məhəbbət dastanları kimi sıralanır. Şərti səciyyə daşıyan bu təsnifat yeni şərtlərlə zənginləşdirilə bilər. Lakin məhəbbət dastanlarının dominant funksionallığı onun poetik strukturunu müəyyənləşdirmiş, dastanın çərçivə prinsipləri onu bir folklor hadisəsi kimi təhlil etmək, ətrafindakı mübarizə xəttini fərdi yanaşma ilə öyrənmək imkanı verir. Bütün bu çərçivə prinsipləri ilə yanaşlıqda Şirvan dastançılığı üçün üçüncü əsas üslubi keyfiyyət ənənəvi dastanlarımızdan həcməcə yiğcam olmasına təsdiq olunur. Təkcə lirik mətnlərin azlığı deyil, təkhiiyyənin sürətliliyi, dinamik zamaan-məkan dəyişmələri ilə müşayət olunur. Bəzən böyük bir dörün hadisələri yiğcam dastan mətninə sıxışdırılır ki, bu, Şirvan lirik-epik ənənələrinə uyğun gəlir. Bu yiğcamlığın və dastan işarələrindəki dinamizmin də iki əsas səbəbi vardır: a) Şirvanda yaranan dastanların əksəriyyətinin arxetip variant olmaları; b) saray ifaçılıq mədəniyyətinin ənənəvi aşiq sənətinə təsiri, daha doğrusu invariantların yenidən işlənib genişləndirilməsi, elat mühitirdəki kimi yeddi gün yeddi gecə ifası Şirvanda mümkün olmamasıdır. Sazın ansambla daxil ol-

ması dastanın süjet və motivlərində korreksiya aparması, sinkretik ifaçılıq sənətinə uyğunlaşdırılması ilə nəticələnmişdir. Daha çox nağıl motivlərindən qaynaqlanan belə dastanlarda hekayətin dilindən, təkhiyyənin sürətindən daha çox hadisələrin dramatizminə üstünlük verilməsi də Şirvanda yaranan və eləcə də ifa olunan dastanların həcməcə yiğcamlığına səbəb olmuşdur. Bu, ənənəvi dastanlarımızın Şirvan variantlarında da hiss olunmaqdadır.

Dördüncü fərq dastan strukturundakı dinamik dəyişikliklə bağlıdır. "Vanlı Goyçək" dastanı mənşəcə daha qədim dövrü əks etdirməsilə invariant olduğu halda ənənəvi struktura cavab verir (dastanönü ustادnamələr, dastan özü və duvaqqapma), XIX əsr sevgi macərasına həsr olunmuş "Güllü və Tağı" dastanında, yaxud "Şirvanlı Qəhrəman şah" dastanında bu struktur tələblərinə əməl olunmur. Nağılla dastan üslubunun qarışiq işlədildiyi belə dastanlarımızın yeni variantları ənənə prinsiplərini qoruması ilə daha maraq doğura bilər. Bu sahədə boşluqların mövcudluğu hələ ki, konkret nəticəyə gəlmək imkanı vermir. Şirvan aşiq məktəbi ilə Təbriz sənət məktəbinin yaxınlığını nəzərə alaraq yeni dastan variantlarının bu ərazilərdə axtarılması möqsədəuyğundur.

Bütün bu fərqlərə bama yaraq Şirvan aşiq repertuarında yaşayan və bu gün də spesifikliyi ilə ifa olunan dastanlar Azərbaycan xalq yaradıcılığının tərkib hissəsi kimi epos düşüncəmizin inkişaf mərhələlərini bütün incəlikləri ilə təqdim etməyi bacaran ədəbi abidələrdir.

ƏDƏBİYYAT

- 1.F.Köprülü.Türk ədəbiyyatı tarixi.Ankara,1980,s.41.
- 2.M.H.Təhmasib. "Dastan yaradıcılığı haqqında" məq.Ədəbiyyat və incəsənət,1967-ci il, 4 fevral .
- 3.S.Raşayev.Ozan-aşıq yaradıcılığına dair araşdırmalar. 2-ci c.s.223.
- 4.Azərbaycan folklor antologiyası, XI c.Toplayıb tərtib edəni S.Qəniyev.
- 5.Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər.XX c.s. 64.
- 6.X.Koroqlı, A.Nabiev.Azerbaydjanskiy qeroçeskiy epos.1996, s36.
- 7.S.Paşayev.Ozan-aşıq yaradıcılığına dair araşdırmalar,1 c. s.65.
8. Azərbaycan xalq dastanları.Toplayıb tərtib edən A.Nəbiyev.1977,s3
- 9.M.Cəfərli. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası, 2000, s.7-8.
- 10.M.H.Təhmasib. Azərbaycan xalq dastanları,1972, s.172.

Xuraman HÜMMƏTOVA

ABDAL OBRAZININ XALQ ƏDƏBİ ƏNƏNƏSINDƏ VƏ TƏSƏVVÜF ŞEİRİNDƏ YERİ

"Abdal" sözünün türk mədəniyyəti, ədəbiyyatı tarixində böyük nüfuz və yeri var. Bu sözün hansı dövr və zamandan dilə girməsi və hansı funksiyalar daşımıası baxımından araşdırılması təbii ki bəzi tədqiqatçılar üçün də maraqlı olar. Zaman-zaman "abdal" tipi adı altında fəaliyyət göstərən, onun funksiyasını yerinə yetirərək son yüzilliklərə qədər bu ənənəni davam etdirib gələn abdal obrazı əvvəllər heç də bu ad altında fəaliyyət göstərməmişdir. Ancaq onun işinin icraçısı mövcud olmuşdur.

Bu ad altında fəaliyyət göstərən ayrı-ayrı təriqət nümayəndələrinin daşdığı funksiya eyni olsa da, başqa-başqa ad altında fəaliyyət göstərmələri məlum idi. Bu adla bağlı türk araşdırıcılarının maraqlı mülahizə və elmi fikirlərinə də əsaslanmaq böyük əhəmiyyət daşıyır.

Kökləri şifahi xalq ədəbiyyatına gedib çıxan abdal tipi bütün dövrlərdə olmuş, xalqla əlaqəli şəkildə onun problemlərinin iştirakçısı və carəcisi rolunda çıxış etmişdir. Bu obraz şifahi xalq ədəbiyyatındaki dəvriş obrazının bilavasitə davamını bizə xatırladır. Dərvişin abdal tipinə çevrilməsi uzun bir yol keçərək metonimik - transformasiyaya məruz qalmışdır. Bu tiplə bağlı çoxlu atalar sözləri və xalq deyimləri yaranmış, sonralar isə bu obraz yazılı ədəbiyyata keçərək şairlərin dilində poetikləşmişdir.

Şifahi ədəbiyyatımızın əsas obrazlarından olan dəvriş obrazı sonradan təriqət şeirimizin əsas aparıcısı olan abdalın funksiyasını yerinə yetirmişdir. Nağıllarımızda olan "Dəvriş" obrazının sonradan "abdal" kimi anılması bu sözün arxiotipinin daha qədimlərə getməsindən xəbər verir. Şifahi xalq ədəbiyyatı nümunəsi kimi işlənən "Abdal düyündən, cocuq oyundan doymaz", "Abdaldan paşa, ağacdən maşa olmaz", "Hacı-hacını Məkkədə dəvriş-dəvrişi (abdal-abdalı) təkkədə görər", "Bir qaşıqla doqquz abdal doyar" və s. kimi ifadələr xalq arasında bu tipin hörmətinin böyük olmasını və onlar haqqında belə ifadələrin geniş yayılmasını bir daha təsdiq edir.

"Abdal" obrazının nağıllarımızda "dəvriş" kimi verilməsi onların yeni funksiyalar daşımalarından xəbər verir. Xalq nağıllarında

övladı olmayan padşaha dərvişin alma verməsi, bir müddətdən sonra həmin padşahın övladının olması, bu obrazın daha qədim semantik mənaya malik olmasına bir işarədir. Bu dərvişlərin dəmir əsa geyərək rastlaşdığı adamlar haqqında onların gələcəyindən xəbər vermək, uşaqları olmayanlara bir alma və ya bir parça çörək verməklə uşaq bəxş edən dəvriş tipi sonradan "abdal" kimi addəyişməyə məruz qalmışdır. Abdal obrazı şaman, görücü, dəvriş kimi tipləri də xatırlatmaqla bu sözün sonralar nə zamandan dilimizdə yer alması maraqlı bir hadisə kimi diqqəti çəkməkdədir.

Təsəvvüf termini olaraq "tebdil olmaq, dəyişmək, bir yerdən başqa yerə getmək, qabığını buraxıb ruha girmək" mənalarını daşıyan "abdal" sözü qısaca olaraq "gəzərgi yaşayışlı dəvriş" anlamına gəlməkdədir.

X-XI yüzilliklərdə Horat, Mərv, Nişapur, Buxara kimi şəhərlərdə də təsəvvüf cərəyanları meydana gəlir ki, bunu da dərvişlər vasitəsilə köçəri türklər hər yana çatdırırırdılar. İslam ölkələrində mövcud olan bəzi ayrılıq yaranan fikirlər dövründə türklərdə birlik pozuldu. Bu pozucu hərəkətləri ləğv etmək üçün türklər arasında milli və dini birlüyü, bərabərliyi təmin etmək üçün təsəvvüf (sufi) əsasında, dini və seiri birləşdirən bir cərəyan yaranmalı idi. Bu cərəyanın yaradıcısı Yəsəvi oldu. Onun dərvişləri Türküstan təsəvvüflərinin fikirlərini şəhərlərdən çıxararaq ucqar kəndlərə də yayırdılar. Onlar ilahilər oxuyurdular, dünya və axırət haqqında hikmətlər söyləyirdilər ki, burada da onlar islam dininin etiqad və ibadətlərinə inanmağa çağırır, cənnət və cəhənnəmin sırrını öyrədildilər. Bu xüsusiyyətləri ilə dərvişlər qədim türklərdəki "ozanlara" oxşayırdılar. Bunun üçün də xalq ozanlara göstərdiyi hörməti dərvişlərə də göstərildilər.

Türklər Anadoluya yerləşən zaman igidlik rəmzi olan əsgərlər gücü ilə, alımlar elmi ilə, xalqın birliyini qoruyan və yaşıdan şair-şeyxlər mütəsəvvüf dərvişləri, təriqət mürid və mürşid, yol göstərici məsləhətləri ilə də xalqa arxa, dayaq olurdular. Anadolunun ana vətən olması uğrunda sonsuz əməkləri olan sufilərin, dərvişlərin zəhmətini xüsusü qeyd etmək lazımdır.

Anadolunu özlərinə həmişəlik vətən edən sufi-dərvişlər haqqında prof. C.Anadol "Könüllər sultani Yunus Əmrə" kitabında belə yazır: "Türk dövlətinin əbədiliyini saxlayan dərvişlərdir ki, Anadoluda dövlət qurmaq üçün gələn dərvişlər ürkənən axınlarına ruh

və şəkil vermişlərdir. Bu dərvişlər qəzalara da qatılırdılar (1, s.37). Əhməd Qazi dərvişləri haqqında xalq arasında söylənilən Anadolu dastanlarından birində deyilir ki, Əhməd Qazinin dərvişləri həmişə ordu önündə gedirlərmiş. Bu barədə N.Sami Banarlı yazır: "Baş açıq, ayaqyalın necə ən öndə yürüdülər, əllərində altun başlı bayraqlar tutuyorlar, dillərində hər an Allah adı bulunuordu" (2, s. 289).

Xalqın çox böyük hörmət bəslədiyi dərvişlər kimse dərə düşəndə sehrli sözləri ilə köməyə gəlirlər, dada çatırlar. Xalqın dərə gündündə də döyüşün önündə gedən dərvişlər "yahu, yahu" (Allah, Allah) kəlməsi ilə xalqda ruh yüksəkliyi yaradır və onları qələbə əzmi ilə yaşıdırırlar. Dərvişlərin könül qapısı açıqdır, onun azadlığı bu dünyadakı asılılığı, məcburiyyəti, hiyləgərliyi tapdamaqdır. K.Vəliyev bu barədə yazır: "Bu azadlıq da nəfsdən, xıltaları azad olub farüliyi içində çökdürməkdir. Və nəhayət azadlıq bu dünyada olan hər şeydən o dünyadan - əbədi dünyadan nişanələrini tapmaq və onun üçün yaşamaq, qalan hər şeyi unutmaq, uzaqlaşmaq, öz könlünün qonağı olmaqdır" (3).

Bu dərviş zümrəsinin sufi (ortodoksal sufizm nəzərdə tutulur) dərvişlərin sələfi, əski türk xalq sufizminin daşıyıcısı subyekti olması şübhəsizdir, adı nağıllarımızda və dastanlarımızda keçən, "baba dərviş" in özüdür. Əski abidələrin və folklor örnəklərinin saxladığı informasiyaya görə, bu zümrənin adı dörd şəkildə müşahidə olunur. 1) ata; 2) baba; 3) dədə; 4) lələ. Bunların hər biri türkdünyagörüşünün və mədəniyyət tarixinin müxtəlif səviyyələrini işarələridir (4, s. 57).

Abdalla sufiliyin ən ağılli, ən əzablı, məsul və mötəbər mərhələsi olduğundan o, sufi miskinliyi ilə abdallıq mərtəbəsini qovuşdurub bu adla yaşamağı özünə şərəf saydı.

Rafiq Özbək "Türkün qızıl kitab"ında yazır: "Orta Asiyada alperənlər, Anadoluda "babalaz", "abdallar" və "qazılər" vətənə xidmət edən rəhbərlər olmuşlar" (5, 103).

İslam Ensiklopediyasında isə "abdal" sözünü görkəmli türk alimi Fuad Körpülü belə açıqlayır. "Abdal sufiliyin mərtəbəsi sistemindəki dərəcələrdəndi. On çox yayılmış bir qənaətə görə qırx olan abdal-övliya mərtəbə silsiləsində sonuncu dərəcəni təşkil edir ki, bu silsilənin zirvəsindədir" (6, s. 45).

"Abdal" sözü "məlaməti", qələndəri, heydəri, bəktası, qızılbaş kimi dini təsəvvüfü zümrəyə mənsub olanların karşılığından ya-

randığı kimi, bu sözün özünün lügəti mənəsi cingenə, abdallu, Abdali, davulçu, deviçi, ələkçi, guyəndə, kazançı, taxtaçı, təbərçi, oymaq, məzhəb, divanə, sərsəri, dilənçi, dəvriş" mənalarında da işlənməkdədir.

Yakut türkçəsində "abdal" sözü ilə "şamon" və "şamanla əlaqəsi olan", "ona bağlanan" nəzərdə tutulur. Müasir türkçədə isə "abdal" - kişi şaman, sehirbazlıq, caduluq, kahinlik, falçılıq, sehirlemək, üfürücü (çöpçü) anlamlarına gəlməkdədir (7, s. 18).

"Sözlükdə "Abdal" ermislər, ərənlər, təriqət əhli, könlünü Tanrıya vermiş, dünya ilə əlaqəsi kəsilmiş dərviş anlamındadır. Təsəvvüfdə isə, mənəvi yüksəkliklərə ermiş kimsələrə "Abdal" deyilmışdır" (8, s. 53).

F.Köprülüyə görə Abdallar, "eltalitlərdən yəni "ağhünlardandır". Aghunların adı hind qaynaqlarında "Arhun, Huna, Eftalit "abdal", Bizans qaynaqlarında "Ephtalit, Abdal olaraq keçməkdədir (9, s. 37).

Yenə də Köprülüyə görə oğuz boylarından biri "Abdal" adını daşımaqdadır. Bu da ona əsaslanır ki, müəllif türkmənlərin ayrıldığı 12 boyun altıncısının Haynn oğlu boyu olub sələfi Həsəndən gəlmədir. Bu qəbilənin birincisi "abdal" adını alıb, simvolları "ay"dır. Təsəvvüf inancına görə sayıları 40 olan abdallar geyb ərənlərindəndir. Təsəvvüf mərtəbələr sistemində bu mərtəbə – abdallıq beşinci mərtəbədir. Bir piramidanı andıran bu sistemin başında vəlilərin ən böyüyü və kainatın idarəedicisi adlandırılın "qütb" dayanır. Ondan sonra isə sayıları artmaq şərtilə imaman, evtad, efrad, abdal, nüqeba və s. adında qütbün əmrinə dayanan vəlilər gəlirlər. Bütün bu ərənlər qeyb ərənləri adlanır. Bəzi mülahizələrə görə Xızır (ney) də bu ərənlərin içərisində yer almaqdadır. Xızır (ney) bu sistemdə abdalların yol göstəricisi kimi təsvir olunur.

Sufi mərtəbələrindən ikincisi isə vəlilikdir. Təsəvvüfdə haqqqa yetib fəna-fillah və bəra-billah məqamına yetənlərə vəli deyilir. Buna görə də təsəvvüf əhli vəliliyi peyğəmbərlərdən sonrakı mərtəbə hesab edirlər, çünkü onlar Həz. Məhəmmədi Günəş, vəliləri isə Ay kimi simvollaşdırırlar.

Dərvişlər sakkallarını və saçlarını təraş ediyor, yaz-qış sırtlarında əski əba ilə yollardan keçiyor, əllərindəki sazları çalaraq ilahilər oxuyurlar. Bunlara aid təkkənin qapısında bu gün də bir püskül ay şəklində bir rəsm görülür. Altlarında geyik, keçi, koyun buynuzlarından bir sıra düzülmüşdür (10, s. 54).

Vəlilər bir qayda olaraq Tanrı ilə (yaradanla yaradılış arasında) əlaqə yaranan Allahın elçiləridir. Türk əfsanələrində övliyalara sığınmaq ilkin ata-baba (əccad) kultuna inamla bağlıdır. Övliyalara sığınmaq islamdan başqa xristianlıqda və iudizmdə də geniş yayılıb. Türk övliyalarının kəramətləri haqqında əfsanə və rəvayətlər öz kökü etibarı ilə şaman əfsanələrinə bağlıdır. Bu baxımdandır ki, türk sufilərinin həyatı bu kəramət və möcüzələr içərisində itib batmışdır. Bu mənada türk sufizminin geniş kütlə arasında yayılan bir qolu da xalq sufizmidir. Xalq sufizmi özünün izlərini oçaq və saviyələrdə saxlamaqdadır. Bunlar haqqında çoxlu rəvayətlər var ki, bunlardan birini sizin nəzərinizə çatdırıq.

Samanları daşqın yatırması əhvalatında göstərilir ki, bir dəfə çayların donu açılmışdı, su qalxdığından çaylar daşmış, hər yani su basmışdı. Şamon isə qamlıq edib Dağ iyiyəsinin yanına getdi. O, dağın içində girəndə su iyiyəsinə sərəxş halda yixilib qaldığını gördü. Şamon cəld qarışqa ruhları götürüb Su iyiyəsinin belinə səpələdi. Su iyiyəsi yerindən sıçrayıb qalxdı və çaya düşdü. Su yatdı. Çay yatağına çəkilib məcrasına düşdü, öz axarı ilə axıb getdi.

Bunlardan başqa şamonların da abdallar kimi eyni zamanda bir neçə yerdə görünməsi əhvalatı üst-üstə düşür.

Məşhur şamon Kiçakaru kəsib doğrayanda o, yeddi donda üzə çıxıb görünürdü. Birini tutub yerə yixib doğramaq istəyəndə bu şamon bir başqa bir yerdə ortaya çıxırı. Bunu da tutub yerə yixmaq istəyəndə yenə şamon gəlib deyirdi.

Onu bir də doğrayın.

Bu şamon elə bir şamon idi ki, eyni vaxtda yeddi yerdə ola bilirdi (11, s. 68-69).

Xalq təbabətində şamanların, dərvişlərin xəstələrə şəfa verməsi, bəzi dərdlərə çarə tapmaları məlum olan həqiqətlərdən biridir. Şaman və dərviş möcüzələrinin davamına abdal əfsanələrində rast gəlinir.

Abdal sözü XII və XIV yüzillikdə dəvriş, 15 əsrдə "divanə, məczup" anlamlarında işlədilmişdir. 16 əsrдən etibarən bəktاشilik hərəkatı "abdallar" arasında geniş yayılmağa başlamışdır.

Yenə də Köprülüyə istinadən deyə bilerik ki, o "abdalları" ələvi-bəktاشi zümərəsi içərisində "dədəyan" qoluna mənsub olduğunu qeyd edir. Müəllifin mülahizələrinə görə abdallar sırtlarında yalnız bir temmurə, adətən çılpaq deyiləcək şəkildə, daim yalın ayaq və

başları açıq gəzərdilər. Bellərinə yun bir qurşaq, əllərində çomaq, boyunlarına taxtadan və sümükden əşyalar asardılar. Bədənlərinin bəzi yerlərinə Zülfüqar şəklini çəkdirər, ya da Əli adını yazdırırlar, bəziləri isə ilan şəkillərini çəkdirərdi. Əllərində dəf, buynuz kimi musiqi alətləri olarmış, zikr əsnasında və yaxud yüyürəkən bunları çalarmışlar. Bəzən də onlar Adəmin yaranmasına rəğmən paltarsız gəzərmışlər, bəzi yerlərini bağlamaqla, üzlərini, saqqal və biglərini təraş edərmişlər. Məhərrəm ayında isə Kəlbəla şəhidlərinə matəm saxlayar, başlarını onların şəninə uyğun olaraq yararmışlar, onların arasında möcüzələr göstərmək, yağmur yağıdırmaq, çətinlikləri keçmək və müsəlmanlara kömək etmək kimi xüsusiyyətlər var imiş.

Belə ki, biz dəvriş - abdal obrazlarına hələ lap qədim zamanlarda rast gəlindiyinin şahidi olduq.

Sonralar isə bu obrazla bağlı çoxlu şeirlər şairlərin dilində poetikləşməyə başlamışdır.

Türk ədəbiyyatında abdallarla bağlı çoxlu sayıda şeirlər yaranmışdır ki, biz onların hansı keyfiyyətlərə malik olduğunu bir daha şahidi oluruq. XVI yüzillikdə yaşayıb yaratmış bəktaşı şairlərindən olan Heyrethinin "Abdallar" rədifli şeirində abdalların "ölməzdən əvvəl ölürek əbədi həyata qovuşmaq" fikri də öz ifadəsini tapmışdır.

İçdilər Tazlı ilahi çeşməsindən abi Xızır
İtdilər kəsbi həyati cavidan abdallar
Öldülər ölməzdən əvvəllər oldular hayul əbəd
Verdilər can, buldular bir özgə can abdallar.

Burada şair abdalları "fazili ilani çeşması", "həyati cavidan", "öz canlarını verməklə başqa bir can qazanmalarını" bir daha xatırladır. Başqa bir şeirində abdalları "zahirdə kəmtər gədələr" olduqları halda mənalar aləminin padşahı" adlandırır. Şair başqa bir mürəbbəsində isə abdalları

Nicə bir ayineyi canı ilə xodbin olalım
Nicə bir badeyi hamra kimi zəngin olalım
Gələ yek rəng gedələr kimi miskin olalım
Cüradam gətir Abdal yenə heyran olalım.

Həyrəti abdallar haqqında yazdığı qəsidəsində onları belə səciyyələndirir. Şair qəsidəsində Abdalları "nişanı bilinməyən, laməkan elində qərar tutan" abdallar adlandırır. Onları "İki aləmdə özlərinə yer tapmayan, "Fazili ilahi çeşməsindən dirilik suyu

ichernəklə həyati cavidan" edən adlandırır.

Buldulan ol binişan cün nişan Abdalla
Laməkan içində tutdular məkan Abdallar.
Satdilar bir yarə cümlə iki aləm rahtını
Yapamadilar dükan içərə dükkan Abdallar.
"Ölməzdən əvvəl ölmək" hədisi nəzm dili ilə şair abdalları öz canlarını verməklə başqa bir can bulmalarını belə dəyərləndirir.

Öldülər ölməzdən əvvəl oldular hayy-ebəd
Verdilər can buldular bir özgə can Abdallar.

Nəfsə üymayan, onun insanı yolda qoyacağını, onu dünya ma-lına boyun əyməyə, mağivarlığa möhtac bir insan kimi olacağından bəhs açır. Bu yolla da "sirati müstəvinin saliki" olmalarını deyir. Onları hətta "ifritlərin də nəfsini xəbun" etdiyini deyir.

Türk ədəbiyyatında çox zaman abdallığın nişanəsinə "Allah, Məhəmməd, Əli" prizmasından baxaraq çıxış edən şairlər də var ki, onlar bu üçlüyü belə şeirləşdirirlər.

Abdallığın nişanını sorarsan
Allah bir Məhəmməd Əli Abdaldır.
Həqiqət elminin əslin sorarsan
Cümə ululardan ulu Abdaldır. (12, s. 38)

16 əsrərə yaşadığı bəlli olan Pir Sultan Abdal şeirlərinin birində tutduğu yoldan dönməyəcəyini belə bəyan edir.

Hadilər müftilər fitva yayarsa
İştə kəmənd, iştə boyun asarsa
İştə xəncər, iştə kəlləni kəsərsə
Dönən dönsün mən dönmərəm yolumdan

- deyə bəyan etməklə özünün bir haqq aşığı olduğunu vurgulayır.

Tarix boyunca Pir Sultan Abdal bir xalq ozanı, bir xalq sufisi, bir dədə, xalq bilicisi olmaqla xalqın içində olmuş, əqidəsi yolunda canından keçmişdir. Pir Sultan Abdalın həyati ilə bağlı həqiqətlər əfsanələr içərisində əriyib yox olmuşdur. Onun kimliyi tarix boyunca bəylərə, xanlara, müftilərə qarşı vuruşan, yolundan dönməyən bir şəxsiyyət kimi yadda qalmaqla, digər tərəfdən bir təriqətin daşıyıcısı olmuş, ətrafına çoxlu müridlər toplamışdır. Hər seydən öncə o həm də haqq aşığı, xalq şairi olmuşdur.

Şimdi bizim aramızda yola boyun verən gəlsin
Şəriət, təriqəti, həqiqəti bilən gəlsin.
Yola girmək, inananları ətrafına toplamağa çalışır və bu yolda

da Xıdır Paşanın qəzəbinə düşcar olur.

Pir Sultan Abdalın apardığı mübarizə yoxsulların mübarizəsi idi. O, osmanlı dövlətində öz hüquqlarını qorumağa çalışan, yoxsullara qənim kəsilən cəmiyyətə, dövlətə qarşı mübarizə aparmaqla yanaşı, öz təriqət meyllərində inkişaf etdirib ətraf dövlətlərə yayırı. Özlərini qoyun sürüsüsilə müqayisə edən şair:

Uyar idik uyardılar,
Sürüyə saydılarsı bizi,
Qoyun olduq səs anladıq
Sürüyə saydılarsı bizi

- deyən şair sadə, avam xalq kütlələrinin qoyun yerinə qoyulduğunu, heç kim tərəfindən müdafiə olunmadığını deməklə o zamankı xalqın vəziyyətini aydın bir dildə göz öünüə gətirmişdir.

Şeirlərində birlikçilik, topluluq, xalqı birliyə səsləmək, həmişə əlbir olub mübarizəyə qalxmaq fikirləri də özünü aydın göstərir.

Gəlin canlar bir alalım
Münkirə qılınc çalalım
Yoxsulun haqqın alalım
Fevklü taalla

- deyərək, yoxsulun haqqını müdafiə edən şair, həm də onu bu haqq üçün mübarizəyə səsləməklə, bu mübarizənin yolunu göstərir. Bu dövrü xarakterizə edən Stanford Şvayn "Osmanlı imperatorluğu və Modern Türkiyə" adlı əsərində yazır: "Qanuni Sultan Süleymanın ən görkəmli hökmardarlıq günlərində belə ağır vergi yükü altında inləyən köylülər torpaqlarını tərk edirdilər. Dövlət qurumlarında rüşvət tək geçər axça olmuşdur" (13, s. 41).

Aparlığı mübarizəni davam etdirmək, öz yolundan dönməmək, bu əqidə uğrunda ölənə kimi mübarizə aparmağa həyatının ən ümdə məqsədi edən şair deyirdi:

Qoyun məni hak eşqinə yanayım
Dönən dönsün, mən dönməzəm yolumdan.
Yolumdan dönüb mərhummu qalıq
Dönən dönsün, mən dönmərəm yolumdan.

Şeirlərində ən çox Xızır Paşanı tənqid edən, onun savaşda vali olduğunu qabaqcadan xəbər verən şair o dövrün müəyyən xarakterini şeirlərində yarada bilmışdır. İbrahim Aslanoğlu özünün araşdırımalarında yazır "Bir üsyanda iştirakı və ona başçılıq etməsi söz qonusu deyil. Çünkü bu illərdə savaşda kayda digər heç bir

hərəkat olmamışdır. Şəhər imperatorluğun qütbü sayılan Şeyx Səmsəddin savaşının mənəvi hökmü altında idi".

Cahit Öztelli yazır: "Pir Sultan Abdalın edamı sırasında Sivaştə sözü edilməgə dəgər heç bir ayaklanması olayı olmadığı" hətta Pir Sultan Abdalın ayaklanmasımeye öncülük etməsi yerinə sünni köylülərin, ələvi düşmanlığı yüzündən yapıqları şikayət və ihbarlar etkili oldu" (14, s. 44).

Şairin edamı ilə bağlı isə Cövdət Qüdrət belə yazır: "XVI yüzildə ələvi ayaklanmalarını yalnız təriqət ayaqlanmalanna bağlamaq yetərli deyildir (15, s. 15).

Şairin ölümünə fitva verən din xadimlərini şeirlərində kor mifti, köpəklər deyə onları lənətləyirdi.

Fitfa vermiş kosa başlı kor mifti
Şah deyənin dilin kəsəyim deyə.
Satır yaptırmış Allahın lənəti
Əlini sevəni kəsəyini deyə...

"Şaha gedəlim", "şah deyə" bütün sözlərinin başında "şah" kəlməsi olmasını tez Xızır Paşa çatdırırlar. Pir Sultan Abdalı Xızır Paşanın hüzuruna gətirirlər. Ona şeirlərində "şah" sözünü işlətməyi yasaq edir. Ondan "şah" sözü içərisində işlədilməyən üç şeir söyləsə onu bağışlayacağını deyir.

Xızır Paşa bizi bərdar etmədən
Açılan qapılar şaha gedəlim
Siyasət günləri gəlib yetmədən
Açılan qapılar şaha gedəlim.
Bundan sonra ikinci şeiri deyir.
Qul olayım qələm tutan əlinə
Katib əhlalımı sona böylə yay
Sonra üçüncü deyiş gəlir.
Qarşidan görünən nə gözəl yayla
Bir dəm sürəmmədim gedərəm böylə
Ala gözlü pirim sən himmet eylə
Mən də bu yaydan şaha gedərim - deyir.

Pir Sultan Abdalı yolundan döndərmək mümkün deyildi. Onun ölümünə fərman yazılır. Ona heç bir işgəncə, ölüm əzabları təsir etmirdi.

Hadılar, müftilər fitva yazarsa
İştə kəmənd, iştə boynun ararsa

İştə xəncər, iştə kəlləm kəsərsə
 Dönən dönsün, mən dönmərəm yolumdan.
 Qayqusuz Abdal isə öz şeirində abdalları belə səciyyələndirir:
 Urum abdalları gəlir döz deyə
 Əyninizə əba, xırqə, post geyə
 Xəstələrə gəlir dərman istiyə
 Sağlar gəlir pirim Abdal Musaya.

Abdallar Türk mədəniyyəti və tarixi içərisində özünə məxsus yeri və rolü olan bir zümrədir. Bu araştırma işində məqsədimiz "Abdal" sözünün daşlığı funksiyanın açılması ilə yanaşı bu adın xalq içərisində böyük bir nüfuzla malik olduğum, həm də yazılı ədəbiyyatda - sairlərimizin yaradıcılığında zaman-zaman aparıcı mövzunu rolunu oynadığını göstərməkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. C.Anadol. "Könüllər sultani Yunus Əmrə" İstanbul, 1993
2. N.Sami Banarlı. "Rəsmli türk ədəbiyyatı", I c., İstanbul, 1971
3. K.Vəliyev. "Xoş gəldin, Dədə Yunus. "Azərbaycan gəncləri" qəzeti, 1991
4. Hüseyn İsmayılov. Göycə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları. B., "Elm" nəşr. 2002
5. "Türkün qızıl kitab"ı. B., 1985
6. İslam Ensiklopediyası. İstanbul, 1980
7. Türk kulturunda Abdallar və abdal məhləsi xalq şairləri" Bayram Durbilmez. "Yol" № 18
8. "Bir düşkün ocağı olaraq Xıdır Abdal. Mehmet Şimşek. "Yol", № 19, 1983
9. "Yol" jurnalı, 1980
10. Doğan Kaya. Seyid Qərib Musa və ona konu edənin şeirləri. "Yol", № 16, 1983
11. Füzuli Gözəlov və Cəlal Məmmədov. Şaman əfsanələri və söyləmələri. Bakı, Yaziçı, 1993
12. A.Gölpinarlı. Divan. Yunus Əmrə və Risalətü-Nüsiyyə. İstanbul, 1992
13. Stanford Șvayn. Osmanlı imperatorluğu və Modern Türkiyə. "Yol", 1918
14. Öztelli Cahid. Pir Sultan Abdal. Ankara, 1977
15. Qüdrət Cövdət. Pir Sultan Abdal. İstanbul, 1985

İLK OĞUZ DASTANLARI, ONLARIN TARİXİ COĞRAFIYASI, MÖVZU VƏ MƏZMUN STRUKTURU

"Dədə Qorqud" boylarının coğrafiyası anlayışı geniş və intəhasızdır. Əgər onu nəzərə alsaq ki, bu ümumtürk abidəsində türk xalqları üçün müştərək olan bir sıra yaradıcılıq ənənələri çarpazlaşmışdır, onda onun ümumi səviyyəsi barədə daha ətraflı mülahizələr yürütülmək mümkündür. Bizim tədqiqatımızda eposun struktur sxemi üç mərhələdə yaranma və formallaşma prosesi keçmişdir. Hər bir mərhələdə yaranan silsilə dastanlar içərisində ən seçmələri epik yaddaşa möhkəmlənmiş və eposun mühüm boyları kimi ozan repertuarına daxil olmuşdur. Onların kitaba düşməsi isə məhz ozan repertuarındaki məzmunu, oğuz həyat və məişətinin başlıca detallarını, xüsusiyyətlərini əks etdirmə imkanları ilə bağlı olmuşdur. Bütün bu hadisələr isə oğuz elinin müəyyən coğrafi ərazisində baş vermişdir.

"Dədə Qorqud" boylarında coğrafi ərazi, süjetin, yaxud boyun yayılma arealı mühüm göstəricidir. Məhz boyun özündə əks etdirilən coğrafi göstəricilər eposun yarandığı və yayıldığı ərazini, regionu müəyyənləşdirməkdə mühüm keyfiyyət göstərisi yükərinə malikdir. Məsələn, oğuz elinin qədim dövr ailə, övlad, cəngavərlik görüşləri "Dirsə xan oğlu Buğacın boyunu bəyan edir, xanım hey!.."də özünü fəal şəkildə qoruyub saxlamaqdadır. Boyun süjeti dünya eposu üçün ənənəvi olan övladsızlıq motivi üzərində qurulmuşdur. Dirsə xanın övladı olmur. Çünkü gününü kefdə, ovda, işrətdə keçirir. Beləliklə, Dirsə xan türk qövmünün xanlıq üçün mühüm bir göstəricini pozur. Oğuz oğlu, yaxud xanı (xaqanı) dünyaya övlad gətirməklə qövmün, nəslin şərəfini qorunmalı idi. Ancaq elə bu tələbə laqeydiliyinə görə Dirsə xan xaqanın - xanlar xanı Bayan-dır xanın qəzəbinə tuş gəlir. Xanın cəzası çox düşündürürür. O, düzəltdiyi məclisdə oğlu - qızı olmayı qara çadırda əyləşdirir, qabağına qara qoyunun ətindən qovurma qoydurur (1, s. 29-42).

Dirsə xan bundan çox qəzəblənir, məclisdən durub gedir. Əslində günahını başa düşür. Xatunu onun köməyinə yetir.

Sonra isə nəzir-niyaz yolu ilə əldə etdiyi oğlu Buğacla arasında ziddiyyət baş verir. Əslində bu, türk eposunda ata-oğul qarşılurma-

sının ilk gözə çarpan motividir. Atanın öz övladını arxadan oxlaması nağılvari motiv üzərində qorulmuşdur. Elə süjetin sonrakı mərhələsində nağılçılıq qüvvəsində qalır. Ana hadisədən xəbər tutur. Buğacın gözünə isə Xızır görünür və aldığı yaranan ona ölüm olmadığını söyləyir. Ana oğlunu gəlib tapır, onu ana südü və dağ çıçəyinin məlhəmi ilə sağaldır. Sonra isə oğul düşmən tələsinə düşmüş atası Dirsə xanı, anasının təkidi ilə düşmən əsirliyindən xilas edir. Burada Buğac əsl qəhrəman, cəngavər səviyyəsinə yüksəlsə də onu, eləcə də Dirsə xanı eposun sonrakı epizodlarında görə bilmirik. Şübəsiz ki, bu boyalararası zaman fərqi və oğuz elinin coğrafi müxtəlifliyi ilə bağlıdır (1, s. 29-42). Lakin boydan verilən informatik məlumat oğuz eli, onun ibtidai dövlət quruluşu, xanlara verilən tələblər, ata-oğul münasibətləri barədə ilk məlumatla oxucusunu tanış edə bilir. Bu məlumatlar bütövlükdə oğuz eli barədə mükəmməl informasiyalardır. Ancaq buradakı hadisələrin zamanı kimi, məkanı da qeyri-müəyyəndir. Eyni zamanda burada öküzlə döyüsdə qalib gəlib ada - Buğac adına yiyələnmə, Xızırın qabaqcədan xəbər verməsi diqqəti cəlb edir. X.H.Koroğlu yazır ki, "Buğac xanla bağlı oğuznamə tematik baxımdan "Qorqud Kitabı"nın heç bir boyuna daxil olmur və oğuzların xanı Bayandır xanın adı ilə çox zəif bağlılığı var. "Buğac xan boyu"nun əsas qəhrəmanlarının adı "Qorqud-Kitabi"nın digər oğuznamələrində yoxdur" (2, s. 105-106). Bütün bunlarla yanaşı, qeyd etmək gərəkdir ki, bu boy daha arxaik təsəvvürləri əks etdirmək, oğuz eli barədə "Dədə Qorqud" epik düşüncəsində oğuz həyatı ilə bağlı daha detalları qoruyub saxlamaq baxımından əhəmiyyətlidir. Hadisələr isə qeyri-müəyyən məkanda baş verir. Doğrudur, boyda Şam şəhərinin adına təsadüf olunur. Bu şəhər müxtəlif dövrlərdə işğal və talanlara məruz qalsa da boydakı hadisələrin bunlarla heç bir əlaqəsi yoxdur. Burada eyni zamanda İç oğuz, Dış Oğuz, Qalın Oğuz elləri adlarına da təsadüfi edilir. Amma onlar da konkret coğrafi sərhədlər məzmununu tamamlamır. Burada "Ala dağ və Qazlıq dağı" (2, s.) adları da verilir. Ancaq onların qeyri-müəyyən ərazi vahidi kimi işləndiyi aydın görünür. Bu isə ümumilikdə boyun özünün arxaikliyindən və oğuz elinin ilk tarixi coğrafiyasının qeyri-müəyyənliliyindən xəbər verir. Arxitektonik sistemin katib tərefindən həmin boyla başlanması da bizə belə gəlir ki, tərtibçi-katibin (daha ilkin mətni yazıya köçürək katibin) məqsədli seçimsidir. O, oğuz eli barədə

bütöv və geniş təsəvvür yaratmaq üçün oğuzların qədim məişət həyatını, ilkin tapınmalarını qoruyub saxlamaq üçün həmin boyu silsilə oğuz hekayətləri içərisində seçmiş və əlyazma mətnini oğuzun daha arxaik təsəvvürlərini özündə əks etdirən bu mətnlə başlamağı doğru hesab etmişdir. Bizə belə gəlir ki, kitabın bu boyla başlamasını bütün qeyri-müəyyənliliklərinə baxmayaraq katibin uğurlu seçimi kimi dəyərləndirmək gərəkdir.

Eposun birinci yaradıcılıq mərhələsində qoşulub-düzülən ikinci boyu "Qam Börənin oğlu Bamsı Beyrək boyını bəyan edər, xanim, hey!"dır!

X.H.Koroğlu yazır ki, bu "oğuznamənin oğuzların yeni vətəni ilə cüzi əlaqəsi vardır. Yeni mühitin yeganə şəksiz elementi Bamsı Beyrəyin və tərəfdarlarının zindana salıldığı Bayburd qalasıdır" (2, s. 112). Bu toponiumin eposa soradan əlavə edildiyini ehtimal etmək olar. Bizə belə gəlir ki, əlyazma üzü köçürürlərkən kitabın oğuz eli ilə bağlılığını təsdiqləmək, yaxud möhkəmləndirmək məqsədi ilə hansı mərhələdə isə qeyri-müəyyən, yaxud adsız düşmən qalasına Bayburd adı verilmişdir. Bütün kordinatlarda bu boy kitabın arxitektonikasında ikinci boy kimi diqqəti cəlb edir. Yəni əlyazmanın tərtib edən katibin çoxlu oğuznamələr içərisində seçdiyi, oğuzların ailə-məişət həyatını Dirsə xan hadisəsindən sonrakı mərhələdə tamamlayan boylardan biri kimi onun mühüm əhəmiyyəti vardır. Oğuz elinin daha qədim dövr həyatını təsdiqləyən faktlar burada da üstünlük təşkil edir. Əvvəla, boy qədim oğuz eli üçün səciyyəvi olan övladsızlıq motivi ilə başlayır. Övladsızlıq türk eposunda yeni motiv deyildi. O, nağıl motivi idi. A.Aarne bu süjeti xüsusi bölgü altında təsnif edir (3, s. 42-46). Burada isə övladsızlıq müstəqil nağıl motivi kimi deyil, dünya eposunda işlək hala düşmüş ənənəvi motiv kimi çıxış edir. Elə övlad əldə etmənin eposda özünü göstərən, islami görüşlərlə bağlanıb daha mükəmməl hala düşmüş "allaha dua etməklə övlad əldə etmə" modeli özünü göstərir (1, s. 29-42). Eposda diqqət çəkən üçüncü, daha mükəmməl motiv isə ərin nişanlısının toyuna gəlib çıxmazıdır. Bu motiv eposda, adı çəkilən boyda mükəmməl şəkildə işlənərək boyun başlıca süjetinə çevrilmişdir (2, s. 52-67). Boyda ondan artıq türk eposu üçün səciyyəvi olan motiv, məsələn, "Ərin nişanlısının toyuna gəlib çıxması" dünyəvi süjeti ilə çarparlaşmış mükəmməl məzmun formalasdırılmışdır. Bu isə qədim türk eposuna məxsus

yaradıcılıq ənənəsidir. Demək olar ki, həmən ənənə eposdan çox-çox əvvəl yaranmış və türk eposunda tez-tez təkrarlanan süjetə çevrilmişdir. Süjetin struktur sxemi göstərir ki, o, epos yaradıcılığının birinci mərhələsində dünya epik ənənəsindən six şəkildə bəhrələnmə yolu ilə yaranmış, türk xalqları içərisində geniş yayılmışdır. Əgər belə olmasaydı boydakı hadisələr qədim yunan eposu ilə (4, s. 16-97), yaxud türk eposunun müxtəlif dövrlərdə yaranmış daha qədim nümunələri ilə başlıca məqamlarda səsləşməzdı. "Ərin nişanlısının toyuna gəlib çıxması" süjeti oğuz eposunun epik yaradıcılıq ənənəsi kimi, türk eposuna geniş yayılmışdır. "Kitabi-Dədə Qorqud"dan həm əvvəl, həm də sonrakı dövrün dastan yaradıcılığında özünü oxşar model tərkibində göstərə bilmişdir. Təsadüfi deyildir ki, akademik V.M.Jirmunski boydakı süjetin Orta Asiya xalqlarının eposunda, xüsusilə özbəklərin "Alpamış"ı ilə geniş şəkildə müqayisə edib oxşarlıqlara aydınlıq götərir (5, s. 27). O göstərir ki: "Bu süjet Sibir, Mərkəzi və Orta Asiya, Volqaboyu və Başqırıstan ərazisində yaşayan türk xalqlarının eposlarında geniş yayılmışdır" (5, s. 74). V.M.Jirmunski eyni zamanda sonrakı dövrde yaranan dastan nümunələrində, xüsusilə turkmənlərin "Şahsənəm və Qapır", "Yusup və Əhməd", "Tahir və Zöhrə", eləcə də "Goroğlu" eposunun müxtəlif versiya və variantlarında geniş yayıldığını göstərir. Bütün bunlar isə Bayburd toponiuminin qeyri-müəyyən qalaya verilən ad kimi eposun yazıya alınma dövrünün əlavəsi olduğunu göstərir. Bu isə boyun qədim türk məskunlarında yaranmış coğrafiyasının tarixi təhrifidir (6, s. 17-18).

Boydakı hadisələrin baş verdiyi ərazilərin toponiumik göstəriciləri də burada bütövlükdə Bayburd istisna edilərsə qeyri-müəyyən, yaxud oğuz elinin yayıldığı ərazi kimi şərtidir: Qara yer, İç Oğuz, Daş Oğuz, Qalın Oğuz, Dana sazı, Qaracığ, Amid və s. "Qaracığ adını lokalizə etmək bir qədər problemdir. Qaracığ adlı dağ, Azərbaycanda, Şərqi Anadoluda bir neçə yerdə var. Kitabda adı çəkilən Qaracığ hadisələrin baş verdiyi bölgədə yerləşən dağlardan biridir" (7, s. 15). Bizə belə gəlir ki, bu boy oğuzların qədim yaşayış məskununda yaşadığı ərazidəki Karaçuq dağıdır.

Mətnindəki Bayburd və Dərbənd adları isə mətnə sonrakı əlavələrdir. Eposun birinci yaradıcılıq mərhələsində formalasian üçüncü boy "Qanlı qoca oğlu Qanturalı boyunu bəyan edər, xanım hey!.."dır. Bu boy barədə, onun qədimliyi haqqında qorqud-

şunaslıqda kifayət qədər fikir müxtəlifliyi vardır. Mətnində o altıncı sıra düzümündədir. Ancaq diqqətli müşahidə göstərir ki, eposun birinci yaradıcılıq mərhələsindəki boylardakı ailə-məişət həyatı məsələləri bu boyda əslində müəyyən mənada davam etdirilir. Burada artıq cəmiyyətin daha sivil bir qaydaya əməl etdiyi görünür. Ailədaxili kəbin normaları pozulmuş, oğuzda başqa eldən qız alıb gətirmə ənənəsi bərqərar olmağa başlamışdır.

Boydakı qız axarma, qız arxasında getmənin ən arxaik modeli özünü göstərir. Qanlı Qoca adlı kişi oğlunu evləndirmək istəyir. Qanturalı isə istəyir ki, alacağı qız igid, cəngavər olsun (1, s. 85-93). Sübh tezdən yerindən qalxsın, düşmənlə döyüşə girib onu məglub etsin. Qanlı Qoca oğluna tapşırır ki, istədiyi qızı axtarıb tapsın. Ancaq oğlunun bu işdə aciz qaldığını gördükdə özü qız axtamaga gedir. Ağsaqqallarla birgə Trabzona - Trapezunda gələn ağsaqqallar burada ölkə təkurunun igid bir qızının olduğunu öyrənirlər. Ancaq qızı almaq üçün qoyulan şərtlər ağır idi. Qızı almaq üçün vəhşi şiri, qara öküzü və qara dəvəni öldürmək gərək idi (1, s. 85-93).

Göründüyü kimi, burada qız alma elçilikdən əvvəlki dövrün, cəngavərlik göstərib qız almanın ən qabarlıq şəkildə əks etdirməkdir. Xaqanlar bu dövrdə öz qızlarını elə igid, qəhreman, cəngavər igidlərə vermək isteyirdilər ki, qızlarının əri basılmaz igid olsun, döyüşlərdə, qəbilə və tayfa qarşıdurmalarında ayaq altda qalmasın. Özünü, ailəsini və oğuz elini qoruya bilsin. Belə də olur. Qanturalı hər üç heyvanı öldürüb Selcan xatunu atasının razılığı ilə alıb öz elinə getirir. Doğrudur, təkur sonradan peşiman olub Selcan xatunu geri qaytarmaq istəyir. Ancaq Selcan xatunun qəhrəmanlığı sayəsində qoşun məglub olub geri qayıdır.

Boydakı qəhrəmanlıq detallarını əks etdirən epizodlar az deyildir. Onları aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq mümkündür. Birincisi, Selcan xatunun elçisiz, toysuz şərtlə ərə verilməsidir. Şərtlə ərə verilmə ən qədim ərəgetmə faktıdır. Bu, toysuz, elçisiz, cehizsiz, iki tərəf arasında müəyyən qəhrəmanlıq şərti əsasında ərə getmədir. Burada görüb-sevmə, aşiq-məşuqluq yoxdur. Xaqan təribiyəsi almış, hökmədar sarayında böyümüş qızların ərə getmə ənənəsidir. Həm də burada qız tərəfinin ünvani məlumdur, o, şöhrətli düşmən təkurudur. Qanturalı isə qeyri-müəyyən zaman və məkan daxilində Selcan xatunun arxasında gəlmış, yeri-yurdu mücərrəd oğuz eli ilə bağlı qəhrəmandır. Bu izdivacın görünməyən, dərk

edilməyən, qeyri-müəyyən, şəxsiyyət kimliyi naməlum bir tərəfidir. Təkər öz qızını tanımadığı, bilmədiyi, yalnız qəhrəmanlığına güvəndiyi adama ərə verir. Bu, əslində ən arxaik ərə getmə tipidir. Ancaq alib qaçmaqdan xeyli sonrakı mərhələnin hadisəsidir. Burada eyni zamanda atanın qız övladına bir neqativ münasibəti də diqqəti cəlb edir. Təkər qızını hətta razılıqdan sonra kimə verməsi, qızının hansı elə, ailəyə gedəcəyi ilə maraqlanır. Ona nə cehiz verir, nə də ki, ata doğmaliyi göstərir. Bu oğuz elində daha qədim təsəvvürlərdə qız övladına bəslənən münasibətin qalıntılarından biri kimi eposda yaşamaqdadır. Həm də bu münasibət iki tərəflidir. Təkər öz qardaşı oğlunun təşəbbusu ilə Selcan xatunun arxasında qoşun göndərir. Selcan xatunun geriyə, atasının yanına qayıtmış istəyi isə heç bir halda özünü nümayiş etdirmir. Əksinə o, atasının qoşununa qarşı vuruşub onu geri qaytarmağa nail olur. Burada isə Selcan xatun obrazında amazonkalığın izləri nəzərə çarpır.

İkinci arxaik detal Selcan xatunun qəhrəmanlığıdır. Bu qəhrəmanlıq soy kökü ilə Ərəb Zəngi qəhrəmanlığı ilə eyni kökdəndir. Yalnız bir dəfə - atasının qoşununa qarşı çıxıb onu məğlub edərək geri qaytardıqdan sonra bu qəhrəmanlıq zəifləməyə başlayır. Qanturalı ilə üz-üzə gəlmədən sonra isə yoxa çıxır. Qanturalının özü kimi, Selcan xatunun qəhrəmanlığı da eposda görünmüür. Ehtimal ki, bu boyu əlyazmaya köçürənlər onu birinci dövr yaradıcılıq mərhələsində yaranmış boyların içərisindən seçib mətnə daxil etmişdir.

Üçüncü detal döyüş zamanından yuxuya getmədir. Yuxuya getmiş qəhrəmanın ayılmasından sonra epik ənənə də böyük qəhrəmanlıq epizodları gelir. Ancaq bu boyda yuxudan sonra qəhrəmanın yüksəlişi - yeni cəngavərlik xətti yoxdur. Bu isə süjetin hələ işlənmə mərhələsində ikən boyaya daxil edildiğini göstərir.

Dördüncü detal isə döyüş meydanında sevgili qarşılardır. Bu qarşılamanın motivi ənənəvi kökə malik deyildir. O, övladsızlıq, ata-oğul, doğmaların döyüş meydanında üz-üzə gəlməsi, öqey ana və s. süjetlərdən xeyli fərqlidir. Burada egoist türk mənəmliyi üstün mövqedədir. Qanturalı qadının qılıncı ilə onu xilas etməsindən qüssələnir, bunu özünə sixışdırır. Ona görə Selcan xatunu öldürmək istəyir. Selcan xatun isə özünün cəngavərlik sucaeti ilə Qanturalını fikrindən döndürür. Döyüş meydanında aralarında anlaşmazlığın yaranmasına baxmayaraq elə döyüş mey-

danında da barışırlar. Bu məhəlli motivdir, dünya eposu üçün səciyyəvi olmasa da türk eposu üçün diqqət çekəndir. Axırda onların toyu olur ki, burada da silsilə məhəlli motivlər diqqəti cəlb edir. Yuxarıda deyildiyi kimi, boy haqqında qorquduşunaslığında müxtəlif mülahizələr mövcuddur. X.Koroğlu yazır ki, "XI əsrənən başlayaraq, türkmən igidlərinin məşhur və qəşəng xristian qızları arasında gedib özlərinə nişanlı axtarmaq sərgüzəştləri altıncı oğuznamədə əksini tapıbdır" (2, s. 27). Göründüyü kimi, müəllif boyda bəhs edilən hadisələrin XI əsrlə bağlılığı barədəki mülahizələri əslində təsdiq edir. Bu mülahizəni V.M.Jirmunski daha əsaslı şəkildə şərh edir və yazır ki, Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu tayfalarından olanların Trapezund elindən qız aparmaq ənənəsi qədim idi: "Yəni Həsən Trapezund şahzadəsi ilə ailə quran sayca üçüncü Ağqoyunlu nümayəndəsi idi" (5, s. 247). O.Cələbi isə qeyd edirdi ki, türkmənlər Kiçik Asiyaya köçürülməsini daha əvvəl qeyd etdiyi oğuzların nəslidir. Onlar özləri ilə qoşub düzdüyü oğuznamələri də köçəri həyat əşyaları kimi möhkəm-möhkəm qoruyub saxlamış, yeni məskənlərdə də dönə-dönə onları çalıb çağırırdılar" (9, s. 47). "Qanturalı" boyundakı bir sıra hadisələr oğuzların qədim məskunları, adət-ənənə, qız alma, qızseçmə və qızgötirmə ilə bağlı olmuşdur. Boyun mətnində bu detallar çox mühafizəkarlıqla qorunub saxlanılmışdır. Oğuzların şifahi yaddaşı güclü olmuşdur. Onlar yeni məskunlara köçüb gəldikdən sonra öz arxaik Qanturalı - Selcan düşüncəsini unutmamışlar. Onlar hətta sonrakı mərhələdə - "XI əsrənən başlayaraq, türkmən igidlərinin məşhur və qəşəng xristian qızları arasında özlərinə nişanlı axtarmaq sərgüzəştləri" (2, s. 127) ilə çarpanlaşmışdır. Eposun bir sıra tədqiqatçılarının Qanturalı süjetini XII-XV əsrlərlə bağlılaşdırmağa cəhd göstərdikləri tədqiqatlarda təəssüf ki, xalqımızın daha qədim qız arxasında getmə, şərtlə qız alma ənənəsi XIV-XV əsrlərin hadisələri ilə eyniləşdirilmişdir (9, s. 27). X.Q.Koroğlunun o fikri ilə razılaşmaq olmaz ki, "gəvvəlki oğuznamələr kimi, altıncı oğuznamə də yerli əfsanə və rəvayətləri özündə cəmləşdirərək oğuzların yeni vətənində tam formalaşmışdır" (2, s. 128). Bununla belə, yenə X.Q.Koroğlu onu da etiraf edir ki, "Amma boy tipinə görə bahadırlıq nağılıni xatırladır" (2, s. 128). İkinci müşahidə daha dürüst görünür. Ancaq "bahadırlıq nağılı" ifadəsinə "qədim oğuz hekayəti" kimi başa düşmək daha doğru olardı. Bizə belə gəlir ki, qədim oğuz məkanında formalaşan altıncı

boyun yaranmasında oğuzların cengavərlik və alplıq həyatını əks etdirən cengavər qızları seçib onlarla ailə qurmaq, eləcə də şərtlə qız alma ənənələri özünü daha çox göstərir. Döyüşdə müəyyən şərtləri yetinə yetirib, qəhrəmanlıqlar göstərib qız alıb gətirmə elmi ədəbiyyatda başqa eldən qız alıb gətirmənin ən arxaik tipidir (10, s. 51-52). Doğrudur, süjetdə ekzoqomiya elementləri də özünü göstərir. Qanturalı və onun atası özünün tayfa və ya qəbilə, ailə birliyində qəhrəmana layiqli bir nişanlı tapa bilmir. Başqa eldən qız gətirmək istəyir. Təbii ki, bu, ailədaxili kəbinin sökülməsi, yeni nigah münasibətlərinin başlangıç mərhələsi idi. Təsadüf deyildir ki, atası deyir ki, Selcan xatunu gətirmək üçün güc nümayiş etdirmək, "hünər göstərmək gərkədir". Əger bunu bacarmasan elə evdəki qızı ala bilərsən" (1, s. 85-93). "Evdəki qızı almaq" mümkünlüyü elə ailədaxili kəbin normalarının hələ tam sökülbə başa çatmadığını, onun ailə, yaxud qəbilə daxilində hələ də mövcud olduğunu göstərir. Yaxud "evdəki qız" "əmi qızı", yaxud "xala qızı" da ola bilərdi ki, bütün bunlar da yenə yeni münasibətlərin formalasdığı bir mərhələdə, türklərin qədim vətənində Qanturalı hadisəsinin baş verdiyini göstərir.

Boydakı "Bayburd" toponiumu kimi, "Dərbənd" toponiumunun da epik düşüncəyə süjetin üçüncü yaradıcılıq mərhələsində gəldiyi şübhəsizdir. Qafqaza və Anadoluya məxsus terminlərin eposların ən qədim əlyazma mətnlərinə yazıya köçürülmə zamanı daxil olması spesifik haldır ki, onunla bağlı eposun kitaba keçməsi problemində bəhs edərkən ətraflı danışılacaqdır.

Bu boyun coğrafiyası da oğuz elinin coğrafi hüdudlarını müəyyənləşdirməyə elə ciddi bir fakt vermir. Burada da hadisələr "oğuz eli"nin qeyri- müəyyən sərhədləri çərçivəsində baş verir. İslənən toponiumlar isə İç Oğuz, Daş Oğuz, Qaruq, Arqubel, Qalın Oğuz elləri adları ilə təqdim edilir.

Boydakı Anadoluya yaxın ərazilərin coğrafi adlarına da təsadüf edilir. Ancaq onlarda müəyyən ardıcılıq və qəti müəyyənlik yoxdur. Trabzon toponiumu isə maraqlı mülahizələr doğurur. Mətndən görünür ki, Trabzon oğuz elinə bir neçə günlük sərhəddə yerləşir. Bu yer indiki Gürcüstanın qərb, cənub-qərb sərhədlərinin bir neçə günlüyündədir. M.Müseyibovun yazdığı kimi, "Bu torpaqların hamısı isə Qalın oğuzu şimaldan əhatə edir" (7, s. 19). Boydan belə bir cəhət də aydın görünür, o, Qafqaza köçüb gələn

oğuzların repertuarında fəal mövqeyə malik olmuşdur. "Oğuz el-ləri"nin içərisində yaddaşa yaşayan, boy ozanların repertuarında geniş yayılmışdır. Ozan repertuarında sadəcə olaraq X.Koroğlunun dediyi kimi, o, yeni əfsanə və rəvayətlər əsasında işlənilməmiş, sadəcə olaraq yeni repertuar həyatını yaşamışdır. Bu mərhələdə isə təbii ki, ozanlar yeni məskunla bağlı coğrafi adlarla boyu zənginləşdirməkdən çəkinməmişlər. "Qanturalı" boyuna əlavə edilmiş Qafqaz və Anadolu toponiumları güman ki, məhz həmin yaradıcılıq prosesi ilə bağlı mətnə daxil olmuşdur.

Eposun birinci yaradıcılıq mərhələsində yaranmış ən mühüm boylardan başqa birisi isə VIII boydur. Bu boy oğuzların ilkin yaşayış məskənidə yaratdığı, sonralar isə həm Orta Asiyaya, həm də Qafqaza göçerkən öz yaddaşlarında böyük mühafizəkarlıqla qoruyaraq apardığı oğuznamələrdən biridir. "Başqa oğuznamələrdən fərqli olaraq, səkkizinci oğuznamənin eksər dünya xalqlarının folkloru ilə sıx əlaqəsi var. Bu süjetin oğuzlarla heç bir əlaqəsi olmayan fransızlarda, italyanlarda, almanlarda, skandinav xalqlarında, eyni zamanda finlərdə və slavyan xalqlarında iki yüzdən artıq variantı və versiyası qeydə alınmışdır. Hələ Orta Asiyadan, Qafqazın, Yaxın və Orta Şərqi oğuzlarla genetik qohumluğu və qonşuları olan xalqları demirik" (2, s. 136). Mifin mənşəyi ilə bağlı müxtəlif mülahizələr vardır ki, onların da ən qədimi alman şərqsünası F.Ditsə məxsusdur (11, s. 7-9). Onun mülahizəsinə görə, "Dədə Qorqud" süjetindəki Təpəgöz Qafqaz mənşəlidir" (11, s. 12). Təbii ki, bu, ümumi anlayışdır, bütövlükdə götürüldükdə, bu mülahizələr Təpəgöz-Polifem-Sikloplar və onların mənşəyi barədə elə geniş təsəvvür yaratır. F.Ditsin bu mülahizəsində Təpəgözün tarixi-coğrafi trayektoriyasına da elə bir aydınlıq gətirilmir. Amma bununla belə, Təpəgözün mənşə xüsusiyyətləri barədə ən dəyərli, sonraki tədqiqatlarda isə həqiqətə yaxınlığı təsdiqlənən mülahizə olaraq hələ də əhəmiyyətini saxlamaqdadır. Bu fenomenal obrazla bağlı mülahizələr həm Avropa (12, s. 171-172), həm də rus (13, s. 127-128) qorquşunaslığında işlənmişdir. Avropalılar da Təpəgözü qədim mifik obrazlardan hesab edir, onu müxtəlif tiplərə ayırır, hətta əslində insan mənşəli bu obrazların qədimdə daha çox yayıldığını, onlardan şəhərsalma işlərində işçi qüvvəsi kimi istifadə edildiyini də göstərirlər (14, s. 4). Bununla belə, yenə onların qədim vətəni Qafqaz hesab edilir. "Qədim yunanlar, o

cümlədən "tarixin atası" Heredot, Qara dəniz ətrafi skiflərini yaxşı bilirdilər (onları sarmat adlandırdılar) Orta Asiya skiflərini (saklar və b.) farslar vasitəsilə, amma bir qədər qeyri-müəyyənliliklə və cüzi təfsilatla tanıydırlar; saklardan şimalda və şərqdə yaşayanlar haqqında yunan tarixçilərinin məlumatları fantastikdir. Onların əsərlərindən belə çıxır ki, orada nağılvari hipozborelər, daz ağrı-peylər, təkgözlü arimasplar və qızılı qoruyan qrifonlar yaşayırlar. Bununla belə, bu məlumatların bir qismi ehtimal ki, oradakı xalqların miflərinə və əfsanələrinə uyğun gelir.

Yunanların təkgözlü arimasplarla bağlı mifi, ehtimal ki, qədim yunanların Polifemlə əlaqədar mifinə çevrilmişdir, bunun ilk nümunəsi, görünür, qədim Təpəgözün böyük qardaşı olmuşdur. Polifemlə bağlı mifi e.ə. VII əsrərən Ön Asiyaya yürüş edən skiflər özləri ile gətirə bilərdilər (2, s. 136). F.Ditsin Polifemin Qafqaz mənşəli olması ilə bağlı mülahizəsi məhz bù mülahizələr qovşağında həqiqətə yaxınlaşır. F.Dits dürüst tarix göstərə bilməsə də süjetin skiflər içərisində mövcud olduğunu, oradan isə onların müxtəlif yürüşləri zamanı Ön Asiyaya, oradan isə Qafqaza, eləcə də Avropaya yayıldığını ehtimal etməkdə haqlı idi. Təpəgözə bağlı süjet Ön Asiyada yayıldığı kimi, eyni zamanda Qafqaza gəlmış, burada adıqey və osetinlərin "Nart" eposunda Təpəgözü yaratıqları kimi, eyni zamanda özünə oğuzların daha mükəmməl süjetli hekayətlərinin birində yer eyləyə bilmüşdi (15, s. 13-17). Homerin "Odissey"-dəki Polifemi isə daha qədim Təkgözün əsaslı şəkildə yumşalmış prototipidir. Avropa və dünya eposuna səpələnən də məhz həmin obrazın müxtəlif səviyyələrdə işlənmiş variantlarıdır (15, s. 21).

Eposun birinci dövr yaradıcılıq mərhələsində formalasılıb repertuaraya düşən boylardan sonuncusu "İç oğuz Taş oğuz ası olub Beyrək öldüyü boyu bəyan edər, xanim hey!.."dır (1, s. 123-126). Əvvəla qeyd etmək lazımdır ki, bu boy oğuz məişətini bütöv halda əks etdirən, oğuzların törənişi və yaşayışı, adət-ənənəsi, eyni zamanda onların tarixi taleyini əks etdirən başqa bir boyun davamıdır (1, s. 52-67).

Oğuz elində özünü göstərən ziddiyyətlər, qarşılurmalar, dövlət daxilindəki qiyam və zorakılıqlar burada özünü aydın əks etdirir. Beyrəyin öldürülməsinin qisası Aruz qocadan alınır, dövlət daxilində baş verən, əgər belə demək olarsa qiyam yatırılır, oğuz elinin idarəciliyi yenidən davam edir. Bütün bunlar göstərir ki, əslində

epos elə Beyrəyin qəhrəmanlığı üzərində qurulmuşdur. Epik ənənəyə uyğun süjetə diqqət yetirsek qəhrəmanın doğuluşu ilə başlayan hekayət onun ölümü, bu ölümün qisası ilə tamamlanır. Bu isə belə bir təəssürat yaradır ki, epos türk eposçuluğu ənənəsində yanmış, Beyrəyin qəhrəmanlığını vəsf eləyən daha qədim bir oğuz hekayəti silsiləsini təşkil etmişdir. Bu struktur sonralar "Manas"da, "Alpamış"da və b. oxşar strukturda qalmış, oğuz eposunda isə əsaslı rekonstruksiya uğramışdır. Beyrək qəhrəmanlığı əslində oğuz hekayətləri içərisində əriyib yoxa çıxmışdır. Onu başqalarının qəhrəmanlıqları ilə bağlı dastanlar üstələmişdir. Bu, eposun söküllüb dağılması, bir qəhrəmanlıq ətrafında daha müxtəlif qəhrəmanlıqların birləşməsidir. Oğuz eposunun tədqiqatçılarından olan V.M.Jirmunski yazırkı ki, türk eposunda vahid epos strukturunun pozulması ənənələrinə tez-tez təsadüf olunur. Bu cəhət "Kitabi-Dədə Qorqud"un strukturu üçün daha səciyyəvidir. Araşdırıcı problemə geniş şərh verməsə də eposun Beyrək qəhrəmanlığına həsr edilməsi, sonradan isə strukturun parçalanıb yenidən işlənmə prosesini yaşamamasına aydınca işaret edir. "Beyrək qəhrəmanlığının belə prosesə məruz qaldığı eposda özünü aydın göstərir. Əslində Beyrək süjeti oğuzların o qədər arxaik qəhrəmanı olmuşdur ki, Dədə Qorqud repertuarına o müstəqil dastan kimi düşə bilməmişdir. Məsələn, eposda göstərilir ki, Beyrək "üzü niqablı dörd qəhrəmandan" biridir (1, s. 53). Ancaq Beyrəyin qəhrəmanlığı yalnız bir epizodda boyun əvvəlində özünü göstərir (1, s. 52-67). Sonrakı boyların heç birində onu düşmən üzərinə yeriyon, qılınc çəkib qalıb gələn qəhrəman kimi görmürük. Hətta toy gecəsi onun düşmənlə vuruşu, onlarla əlbəyaxa döyüşü gözə dəymir. Beyrək əslində müqavimətsiz düşmənə təslim olur - onu təkurun adamları dus-taq eləyib aparırlar (1, s. 54). Yaxud, Aruz qoca onu evinə dəvət edəndə tayfada münasibətlərin kəskinləşməsi Beyrəyə yaxşı məlum idi. Ancaq o, bu görüşə çox eytiyatsız gedir, cəngavər, qəhrəman kimi yox, oğuz elinin adı bir vətəndaşı səviyyəsində görünür. Yaxud Bayburd qalasından Beyrək canını qəhrəmanlıqla xilas etmir. Onu təkurun qızı azad edir (1, s. 57). Maraqlıdır ki, bizə gəlib çatan nüsxələrdəki müəyyən epizodlarda da fərqlər nəzərə çarpır. Məsələn, Drezden nüsxəsində Beyrək təkurun qızına söz verir ki, onu azad etmə müqabilində, hökmən arxasında gəlib onu oğuz elinə aparacaqdır. Hətta buna "Qılincıma doğranayım" deyib

and içir. Drezden nüsxəsi mətnində Beyrəyin onu dustaqlıqdan azad edən təkur qızının arxasında gəlməsi yoxdur (1, s. 65). Vatikan nüsxəsində isə Beyrək gəlib təkurun qızını oğuz elinə aparır (16, s. 57-61). Bütün bunların isə hər iki nüsxədə Beyrək qəhrəmanlığının arxaikləşməsi, oğuznamələr mətnində öz bütövlüyüni itirməsi ilə əlaqədar olduğu aydın görünür. Bu, bizcə iki səbəblə bağlı ola bilərdi. Birincisi, Beyrək qəhrəmanlığı o qədər arxaiklik mərhələsi keçmişdir ki, o "Dədə Qorqud" silsiləsi yaranana qədər sökülüb dağılmış, yaddaşda yalnız epizodik şəkildə qalmışdır. Oğuznaməni tərtib edənlər isə onun bütün bu arxaikliyini gözləməklə əlyazma mətninə daxil etmişlər. İkinci səbəb isə ola bilər ki, arxaik Beyrək süjeti Dədə Qorqud tərəfindən repertuara daxil edilməmiş, yaxud elə iki boyun məzmunu arxaik bir eposun süjeti kimi oğuzname əlyazmasında eks olunmuşdur. Əlyazmaya Dədə Qorqudun adı ilə bağlı süjetlər əlavə olunmuşdur. Hər halda yazıya alınan Drezden mətninə həm Dədə Qorquddan əvvəl, həm də sonra yaranan oğuznamələr daxil edilmişdir. Daha əzəli əlyazmaların katibleri müstəqil "Beyrək" eposu, onunla bağlı oğuznamələri sonradan Dədə Qorqudun repertuarı kimi qeydə almış, elə əlyazmaya da bütün hekayətlər oğuz qəhrəmanlıqlarından bəhs edən hadisələr kimi daxil edilmişdir. Bu boyun coğrafiyasına baxış da göstərir ki, o, həqiqətən oğuzların qədim vətənində yaranıb, bir sıra arxaik qeyri-müəyyən coğrafi adları özündə eks etdirmişdir. Burada da əslində zaman anlayışı qeyri-müəyyən olduğu kimi, məkan da nisbi, qeyri-müəyyən və şərtidir.

"Kitabi-Dədə Qorqud" eposunun Kiçik Asiya dövründə, yəni ikinci yaradıcılıq mərhələsində bizcə iki boy - V boy - "Duxa Qaca oğlu Dəli Domrul boyunu bəyan edər, xanım hey!" və XI - "Salur Qazan tutsaq olub oğlu Uruz çıxardığı boyu bəyan edər, xanım hey!" yaranmışdır.

Bu boyaların hər ikisi oğuzların Orta Asiyaya gəlişindən sonrakı məkanında meydana çıxmışdır. Onların birincisində - "Dədi Domrul"da bir sıra qədim görüş və etiqadlar eksini tapsa da ümumilikdə götürdükdə boy "gmüsəlmanlığın təzə qəbul edildiyi vaxtlarda yaradılmışdır" (2, s. 124). Boyda ayrı-ayrı süjetlər çarpzlaşib vahid süjet xətti yaratmışdır. Onlardan birini, türk eposunda tez-tez təsadüf olunan - qəhrəmanın Əzraillə döyüşü, yaxud qarşılaşmasını bir növ ənənəvi süjet kimi də qəbul etmək olar. Çünkü VII-XII əsr

abidələrində bu süjet tez-tez təkrarlanan, ozan-baxşı repertuarında o, özünü müntəzəm göstərən süjetlərdəndir. Onun ilk nümunələrini oğuzlar ilkin vətənlərində yaratmış, onu sonradan özləri ilə yeni məskənlərinə aparmışlar. Oğuzların qədim süjetləri içərisində insanın canının alınib-verilməsi, can əvəzinə can əldə edilməsi, nəhayət insanın canının can quşu şəklində olması motivi saklara məxsus idi. Onlardan skiflərə keçmişdi. Mənşə etibarı ilə zərdüst-dən əvvəlki görüşlərlə bağlı idi. Zərdüstlik bu ənənələrə qarşı hərb elan etmişdi. Bu isə süjetin oğuzlar arasında kütləviləşməsinə imkan verməsə də onun qalıqları zərdüst təsəvvürlərində güclü şəkildə mühafizə edilmişdir. Sehirlili nağıllarda həmin motivlər daha fəal qorunub saxlama bilmüşdir.

Süjetdəki üçüncü motiv ər-arvad arasındaki münasibətdir. Bu bəzən sevgi münasibəti kimi qələmə verilsə də əslində, hadisinin mahiyyətində məhəbbət, və ya ilahi bir sevgi dayanır. Ailənin, xüsusilə uşaqların gələcəyi bu münasibətləri tənzimləyir. Dəli Domrulun arvadının öz canını ərinə verməyə hazır olmağında sevgi motivi əsas rol oynamır. Burada ümumilikdə, ailənin gələcəyi də başlıca şərt kimi nəzərə çarpar. Dastanda Dəli Domrul Əzrayılə deyir: "g Həsrətim vardır, buluşayım, - dedi Əzrayıl aydır: "Mərə dəli, həsrətin kimdir?" Aydır: "Yad qızı halalım var, andan mənim iki oğlancığım var, əmanətim var, ismarlaram anlara, andan sonra, mənim canım alarsan" (1, s. 167).

Dəli Domrul sevgilisinin yanına gəlib başına gələn əhvalatı ona söyləyir. Artıq Əzrayılın onun canını almağa hazırlaşdığını bildirir. Eyni zamanda bütün varidatını ona baxışlamaqla "könlü kimi sevərsə, gözü kimi tutarsa - ona getməyini söyləyir ki, "iki oğlancığı öksüz qomagıl" - deyir:

Qatar-qatar dəvələrim
Sana yüklət olsun!
Ağayıldə ağça qoyunum
Sana şülən olsun!
Çözün kimi tutarsa,
Könlün kimi sevərsə!
Sən ana vargil!
İki ağlancığı öksüz qomagıl (1, 82-83).

Dəli Domrul sevgilisinə iki oğlancığını yetim qoymamağı vəsiyyət edəndə sevgilisi də bir etibarı, bir də övladlarına olan

məhəbbəti ilə bağlı öz canını Dəli Domrula fəda etməyə razılaşır.

Əgər Dəli Domrulda övlad məhəbbəti açıq mətndə ifadə edilir-sə, onun sevgilisinin müraciətində bu, mətnaltı mənada özünü ifadə edir.

"Dəli Domrul" boyunda hadisələr islamın hələ tam şəkildə qəbul edilmədiyi, Əzrailin can alma funksiyasının hələ təsdiqlənmədiyi dövrün təsəvvürləri, görüş və etiqadları özünü eks etdirir. Elmi tədqiqatlarda da buna münasibətin birmənalı olmadığı məlumudur (1, s. 147-159). Dəli Domrul və islam görüşləri eposda müxtəlif qutblərdə qəbul edilir. Əgər birinci mülahizə islamdan əvvəlki təsəvvürlərə bağlı Dəli Domrul müqayisələrə cəlb edilirsə, ikinci qrup mülahizələrdə Dəli Domrul islam görüşləri ərəfəsi və islam dövrü baxışlarında araşdırılır (18, s. 21-27). Bütün bu tədqiqatlarda isə belə bir ümumi cəhət özünü göstərir ki, "Dəli Domrulla bağlı boydakı hadisələr süjetin başqa boyları ilə heç bir əlaqədə olmadığı kimi, buradakı obrazları, motiv və süjetləri sonrakı hadisələrin yaradıcılıq prosesində, yaxud boyların heç birində görə bilmirik. "Boyun bir çox motivinin oğuz eposu üçün səciyyəvi olmasına baxmayaraq, hər halda, beşinci oğuznamə nə tipinə, nə də mövzusuna görə "Qorqud Kitabı"nın ümumi kompozisiyasına uyuşmur və başqa oğuznamələr arasında yad görünür. Boyu oğuzlarla nə etnik, nə tarixi elementlər, nə də qəhrəmanların tərkibi (burada "Qorqud Kitabı"ndakı çoxsaylı oğuz bəylərindən heç biri yoxdur) bağlayır" (2, s. 126). Amma bütün struktur ziddiyətlər boyu eposun bizə məlum oğuznamə üslubundan ayırmır. Boy həm dili, üslubu, həm də epik ənənənin qorunub saxlanması baxımından məlum oğuz hekayətləri silsiləsindən ayrılmır. Bu isə onun ozan repertuarında yarandığını, elə bu repertuarda formalaşma mərhələsi keçidiyi göstərir. Bu isə şübhəsiz ki, epos boyları yaradıcılığının oğuzların Kiçik Asiyaya gəldiyi dövrdə başlayan ikinci yaradıcılıq dövründəki epik ənənələri ilə bağlıdır. M.Erginə görə, "bu boy Kiçik Asiyada islam görüşlərinin qəbulu ərəfəsində yaranan yeni mühitin ümumi əhvali-ruhiyyəsini eks etdirməkdə idi" (19, s. 127). Şübhəsiz ki, M.Erginin adlandırdığı "yeni mühit" islamın qəbulu ərəfəsində yazılı abidələrde islami dəyərlərin önə çəkilməsinə üstünlük verilməsi kimi başa düşülməlidir. V.M.Jirmunskiyə görə bu tipli süjetlər həmən dövrdə Kiçik Asiyada geniş yayılmışdı (5, s. 176). Ancaq onların ayrı-ayrı dastanlarda üzə çıxarılmış nümunələri isə

demək olar ki, hələ kifayət qədər açıqlanmamışdır. Şübhəsiz ki, boyla bağlı digər mülahizələr də mövcuddur və onların sistemli şəkildə öyrənilməsinə hələ yeni başlanılmışdır (18, s.).

Boydə eks olunan bir sıra motiv və süjetlərə türk eposunda bu və ya digər şəkildə təsadüf edilsə də bütövlükdə "Dədə Qorqud" mətnindən kənardə müstəqil oğuznamə təsiri bağışlayır. Eposun arxitektonik quruluşuna uyuşmur. Burada baş verən hadisələr boyda özünü göstərən oğuz həyatının başqa məqamlarında təkrarlanmışlığı kimi, boyun obrazları və hadisələri yuxarıda deyildiyi kimi, sonradan süjetin ümumi məzmunu ilə vahid ahəng təşkil etmir.

Burada da coğrafi məkan qeyri-müəyyəndir. "gboyda Rum və Şam adı çəkilir. Lakin bu ölkə adları oğuz elindən kənardə yerləşir" (7, s. 18-19).

Mətndə boyun yarandığı coğrafi region əslində mücərrəddir. Adı çəkilən, ancaq oğuz elinə daxil olmayan Rum və Şamla epik süjetin elə bir əlaqədə olduğunu söyləmək mümkün deyildir. Maraqlıdır ki, bu məsələyə M.F.Qizzioğlunun münasibəti də birmənalı deyildir. O, İç oğuz, yaxud Kars Eli" (20, s. 39) məqaləsində "Dəli Domrul" boyunu ümumiyyətlə islami dövrün məhsulu olduğunu göstərir. Bir neçə il sonra nəşr etdirdiyi başqa bir qeydində isə boyun "qeyri-müəyyən coğrafi məkanda islamdan əvvəl yarandığını göstərir (21, s. 32).

Bize görə hər halda "Dəli Domrul" eposun ikinci dövr yaradıcılıq nümunəsi kimi oğuzların Kiçik Asiyaya gəlişindən sonra islamlaşma dövründə yaranan boylardandır.

Eposun ikinci dövr yaradıcılıq mərhələsinə aid etməyin mümkün olduğu boylardan digəri isə "Salur Qazan tutsaq olub, oğlu Uruz çıxardığı boyu bəyan edər, xanım hey!g"dir (1, s. 110-122). Bu, "Kitabi-Dədə Qorqud"un on birinci boyudur. Əslində burada oğuzların qismən daha qədim dövr həyatından danışılır. Ova çıxməq, yuxuya getmək, qonşu tayfa ilə düşməncilik etmək, torpaq üstündə dava, qısa almaq, dustaqla müəyyən çərçivə daxilində rəftar etmək və s. oğuzların daha çox diqqət çəkən ənənələrindəndir ki, adı çəkilən boydakı hadisələr bütövlükdə onların üzərində qurulmuşdur.

Boydə eyni zamanda Kiçik Asiya mühiti, tacir-zadəgan münasibətləri üçün daha ənənəvi olan atalar-oğullar, qonşular-

düşmənlər, qonşular dostlar və b. ənənəvi motivlər də diqqəti cəlb edir. Burada Türküstan eposu üçün ənənəvi kütləvi səhnələr, Qazanın dustaq olması epizodunda təkur xanımının onu görməyə gəlməsi, Qazan xanın onunla söyleşməsi, əsir edilmiş qəhrəmanın öldürülməsinə rəva görülənməsi və s. (1, s. 120-122) Kiçik Asiya mühiti üçün ənənəvi epik düşüncə detalları kimi öndədir. Eyni zamanda Qazan xanla bağlı süjetlər oğuzların əfsanəvi qəhrəmanı barədə Kiçik Asiyadan özündə oğuznamələr silsiləsinin mövcudluğundan xəbər verir. Amma onu da qeyd etmək gərəkdir ki, istər bu boyda, istərsə də eposa daxil olan bütün başqa boylarda Qazan bəy barədə kifayət qədər məlumat verilmir. Onun alpliq və cəngavərliyindən daha çox, passiv həyatı, məglubiyyəti, yurdunun dağıdılması, oğuz elində baş verən qarşılurmaların səbəbkər kimi informatik məlumatlar bütövlükdə eposda üstünlük təşkil edir.

İlk baxışda hadisələr oğuz həyatının erkən dövr çäqları barədə məlumatla zənginlik təəssüratı yaratırsa da, bütövlükdə hadisənin Qafqaz çərçivəsində, oğuzların yeni məkanında qonşuları ilə münasibətlərini əhatə etdiyini aydın görmək olur. Ancaq bununla belə, Kiçik Asiya mühitinin əhvali-ruhiyyəsi də hadisələrin təsvirində yaddaşdan kənardə qalmır. Məsələn, boyun finalındaki qonşulararası münasibətlərin müəyyən məqamlarda Kiçik Asiyada baş verdiyini əks etdirirsə (1, s. 154-155), digər tərəfdən, icmanın atıq kilsəni söküb yerində məscid tikməklə islami dəyərləri qəbul etmək ərefəsində olduğu da göstərilir (1, s. 157).

Boydə verilən toponiumlər, coğrafi adlar onun yaranma coğrafyası barədə müəyyən nəticələrə gəlməyə imkan verir. İlk onçə burada da zaman və məkan anlayışı qeyri-müəyyəndir. Bir-birinin ardınca verilən hadisələrin mahiyyətində zamanın uzlaşmaması özünü göstərir. Bir sıra motiv, süjet və hadisələr oğuzların epik düşüncəsində hələ eposun yaranmasının birinci dövr yaradıcılıq mərhələsindən mövcud olduğunu göstərir. Motiv və süjetlərin yayılma arealı genişdir. Qeyri-müəyyən zaman müddətində baş verən hadisələr katibin mətnə daxil etdiyi toponiumlar əhvalatların zaman hüdudunu müəyyənləşdirməyə nəinki imkan verir, əksinə, zaman və məkan hüdudlarının özündə bir xaotiklik yaradır. Təbii ki, bu, boyun çoxvariantlılığı, katibin tərtib zamanı bir neçə eyni məzmunlu boy əsasında əlyazmada mətni sinkretizə etmək təşəbbüsüsü ilə bağlıdır. Ona görə də boydakı toponiumlar sırasının

bir başında Trabzon, Tuman Qalası, Əmmən (Hind okeanı, yaxud Qara Dəniz mənasında) dayanırsa, o biri qütbündə Sancılan, Qalın Oğuz eli, Baysarın Bayburd hasarı, eləcə də Aya Sofiya coğrafi toponiumları dayanır. Burada eyni zamanda Şimali-Şərqi Anadolu, Qərbi Azərbaycan toponimlərinə də təsadüf edilir. "Dədə Qorqud boylarında hadisələrin və onların baş verdiyi coğrafi məkanın müəyyənləşdirilməsi göstərir ki, həmin hadisələr Ön Asiya yaylalarında, cənubda Mardin və Diyarbəkr bölgəsindən tutmuş, şimalda Qara Dəniz, İmeretiya, Kartliyə, şimal-şərqdə və şərqdə Xəzər dənizi sahillərinə, cənub-şərqdə isə Cənubi Azərbaycanın şimal, şimal-qərb sahillərinə qədər uzanan geniş bir coğrafi məkanda baş vermişdir. Cənubi Qafqazın hər hansı bölgəsində toponimlərin - kitabda adı çəkilən toponium və şəxs adlarına uyğun gəlməsi bu ümumtürk eposunu hər kəsin öz məhəlləsinə çəkib aparmasına, onu olduqca kiçik bir məkan çərçivəsinə salmağa əsas vermir" (7, s. 26).

Diqqətli müşahidə göstərir ki, bu boy oğuzların epik düşüncəsində hələ əzəldən mövcud olmuş, Kiçik Asiya mühitində yaşamış oğuzların Qafqaza gəlməsindən sonra ozan repertuarında rekonstruksiya edilmişdir.

"Kitabi-Dədə Qorqud"un üçüncü dövr yaradıcılıq mərhələsi bizi belə gəlir ki, Qafqazın tarixi coğrafiyası ilə daha sıx bağlıdır. Oğuzların Qafqaza gəlməsindən sonra ozan repertuarında "Dədə Qorqud" süjetlərinin yaradıcılıq prosesi xeyli sürətləndi. Kiçik Asiyada yaşayarkən oğuz eposuna "yad elementlərin" daxil olması, bir sıra hallarda epik-romantik ənənələrin təsiri, eləcə də dünya eposu üçün o qədər də səciyyəvi olmayan motivlərin epik yaddaşda rekonstruksiyası güclü idi. Eyni zamanda Türküstən həmən dövrdə islamlaşma prosesinə yaxınlaşması oradakı mövcud epik ənənəyə öz təsirini daha güclü şəkildə göstərə bilməşdi. Eposun "Kiçik Asiya dövrü" yaradıcılıq mərhələsi hesab etdiyimiz ikinci dövr tərəniş mərhələsində formalanmış "Dəli Domrul" və "Salur Qazan tutsaq olub oğlu Uruz çıxardığı boyı bəyan edər, xanım hey!.." boyların ümumi tarixi coğrafiyası oğuz elinin coğrafi məkanından kənardə olmayıb həmən məkanın genişliyini və intəhasızlığını təsdiq etməkdədir.

"Kitabi-Dədə Qorqud" epik düşüncəsinin üçüncü yüksəliş mərhələsi oğuzların Qafqaza gəlişi və coğrafi cəhətdən bu yeni

geniş region daxilindəki epik yaradıcılıqları ilə bağlıdır. Bu dövrde aşağıdakı boyalar yaranıb repertuara daxil olmuşdur: II boy - "Salur Qazanın evi yağmalandığı boyu bəyan edər, xanım hey!", IV boy - "Qazan bəq oğlu Uruz bəq tutsaq olduğu boyu bəyan edər, xanım hey!..", VII boy - "Qazlıq Qoca oğlu Yegnek boyını bəyan edər, xanım hey!..", X boy - "Uzun Qoca oğlu Səqrəq boyını bəyan edər, xanım hey!..".

II boy - "Salur Qazanın evi yağmalandığı boyu bəyan edər" (1, s. 42-51) yaranış baxımından qədim və əski motivlərlə zəngin olsa da buradakı hadisələr oğuzların Qafqaz qonşuları ilə münasibətləri چəvrəsini əhatə edir. Düşmən hücküm edib Qazan xanın evini yağımlayır. İlxişlərini, sürünlərini aparır, oğlu Uruzu dustaq edir, arvadını, anasını, qırx incəbelli qaravaşını aparır. Qazan xanın yurdunu isə Qaraca Çoban müdafiə edir. Qazan bəy viran olan yurdunu görəndə qəmlənir. Qaraca Çoban əhvalatı ona danışır. Qazan bəyə kömək etmək istəyir. Bəy isə bunu çobanın bütün yaxşılıqlarına baxmayaraq özünə sixışdırır. Onu ağaca bağlayıb düşməndən intiqam almağa tək özü gedir.

İcmada bir sıra ziddiyətlərin törəməsinin, oğuz elinin daxili parçalanmasının səbəbkarlarından biri olan Qazan bəyin təbiətindəki ziddiyətli cəhətlər burada daha aydın üzə çıxır. Əslində Bayandır xandan sonra oğuz elində ikinci şəxs olan Qazan ordu başçısı kimi ayıq, uzaqgörən sərkərdə deyil. Təkəbbürlü, özünü sevən, bir az da arxayındır. Düşmənin gücünü düzgün qiymətləndirə bilmir. Amma eposda təkcə bir epizodda - boyda görünən çoban öz ağasına sadıqdır. Bizə belə gəlir ki, Qaraca Çobanın şəxsinde oğuzun yaşadığı cəmiyyət üçün səciyyəvi olan iki xüsusiyyət birləşmişdir. Birincisi, yaşanılan cəmiyyətin ağa-qul münasibətidir. Qaraca Çoban ona görə düşmənin heç bir yağılı vədinə uymur ki, oğuz cəmiyyətində qulun-ağaya sədaqəti hədsiz idi. Qaraca Çoban Qazan bəyə xəyanət edib düşmən tərəfə keçsəydi oğuz eli onu bağışlamazdı. Bu təkcə Qazan bəyə deyil, oğuz elinə olan xəyanət hesab edilirdi. Qaraca Çoban yaxşı başa düşür ki, bu qəbahətini oğuz eli onu baxışlamazdı. İkincisi isə, Qaraca Çobanın itirdiyi iki qardaşının intiqamını düşməndən almaq istəyi ilə bağlıdır.

Boyda ana namusu, oğul sədaqəti, düşmənə qarşı barışmazlıq, vətən və vətən torpağı, mərdliklə döyüşüb düşməndən intiqam almaq başlıca cəhətlərdən biri kimi diqqəti cəlb edir. Burada baş-

verən hadisələr bütün çalarlarında Qafqazda cərəyan edir. Əvvəlkı boylardan fərqli olaraq eposun arxitektonikasında bu boyların həm üslubu və Qafqazda baş verən tarixi hadisələrlə səsləşməsi, həm də yayılma coğrafiyası onların Qafqazdan kənarda yaranmadığını təsdiqləyir. Ümumilikdə, burada Qazan xanla bağlı ziddiyətlər çox koşkındır. Bir tərəfdən "bahadır yuxusu"na gedərək elinin, obasının yağmalanması faktını ortaya qoymaqla, katibin də həmən faktı eposa daxil etməsi oğuz elinin Qazana bəslənən münasibətinin birmənalı olmadığını əks etdirir. Digər tərəfdən epik yaddaşda qəhrəmanın arvadının əsir alınması özü də qəhrəmanlıq (onun necə azad olmasından asılı olub-olmayaraq) hadisəsindən daha çox neqativ məzmun çalarını əks etdirməkdədir. Boyun Qafqazda formalaşmasına baxmayaraq buradakı hadisələr onun etnik yaddaşda çox əzəldən yarandığını göstərir. Qazan əslində oğuzların icma dövrü dövlətçiliyinin sərkərdəsidir. Bayandır xan dövlətçiliyi oğuzların solmayan yaddaşdır. Boydakı hadisələrin həqiqətən oğuzların Qafqaza köçdükdən sonra bu coğrafi ərazidə baş verdiyinə bir mənalı yanaşmaq da bizcə mümkün deyildir. Buradakı hadisələr bəlkə də oğuzun əski tarixi taleyidir. Qafqaza gəldikdən sonra ozan yaradıcılığı ənənəsi üçün mövcud münbüt şərait onları etnik yaddaşa yenidən qayıtmaga, improvizatorçu sənətkarlar özlərinin əski epik düşüncəsinin silsilə hekayətlərini bərpa etməyə başlamışlar. Bizə belə gəlir ki, oğuz hekayətlərdəki zaman və məkan qeyri-müəyyənliyinin, toponium müxtəlifliyinin başlıca səbəblərini məhz oğuzların üçüncü dövr yaradıcılıq ənənələrində axtarmaq daha doğru olardı. Onu da nəzərə almaq lazımdır ki, bu boy ümumilikdə oğuz eposunun oğuz həyatını daha geniş lövhələrdə əks etdirən hadisələrin məcmusudur. Onun epos yaradıcılığının üçüncü mərhələsində Qafqaz coğrafi ərazisi ilə bağlanması daha mühüm bir ehtimalı da şərtləndirir. Bu da ondan ibarətdir ki, "Dədə Qorqud" epik silsiləsinin yaranıb formalaşmasının son mühüm yaradıcılıq mərhələsi Qafqaz coğrafi məkanında qəti şəkildə formallaşma mərhələsini tamamlamışdır. Boydakı coğrafi toponimlər Gürcüstan və Şərqi Anadolu əraziləri ilə daha çox əlaqədardır. Burada bir sıra yer və şəxs adları ətrafindakı fikir müxtəlifiyi (1, s.), eposun coğrafi məkanını təkcə Azərbaycan ərazisi ilə mehdudlaşdırmağa aparan mülahizələrə (22, s.157) də müəyyən əsas verir. Bütün bunlar isə Dresden nüsxəsinin oğuz epik ənənəsini əks

etdirən süjetlərin öyrənilmə problemləri ilə bağlıdır ki, bu da hələ mətnin daha mükəmməl şərhə ehtiyac olduğunu bir daha gündəmə gətirir. Bizə belə gəlir ki, M.F.Qırzıogluun göstərdiyi kimi, "Dədə Qorqudun tarixi coğrafiyası oğuz elinin coğrafiyasının və süjet cəbbəxanasının öyrənilmə səviyyəsi ilə sıx vəhdətdədir. Bu coğrafiya bütövlükdə bərpa edildikcə oğuz epik düşüncəsinin nüfuz sərhədləri də aydınlaşacaqdır" (20, s. 43).

IV boy - "Qazan bəq oğlu Uruz bəq tutsaq olduğu boyu bəyan edər, xanım hey!.."dir (1, s. 68-78). Boy bütövlükdə oğuz elində yeni qəhrəman nəslin yetişməsi məsələsini əhatə edir. Burada ataların öz övladlarına döyüş sirlərini övrətməsi, övladın atanın sözündən çıxmaması, tələsik qərar qəbul etmənin zərəri və s. kimi məsələlər öz əksini tapır və oğuz elinin döyüş rəşadətləri əks olunur. "Ata sözündən çıxmaq" burada böyük qəbahət hesab edilərdi. "Ol zamanda oğul ata sözünü iki eləməzdi. İki eləsə, ol oğlunu qəbul eləməzlərdi" (1, s.).

Boyun qısa məzmunu belədir ki, Qazan xanın oğlu Uruz döyüş zamanı düşmən tərəfindən əsir götürülür. Onun başındaki bütün yoldaşları qırılır. Qazan gəlib cəsədlərin içərisində oğlunu tapmir, geri qayıdır. Ancaq Burla xatunun narahatlılığına dözə bilməyib yenidən Uruzu axtarmağa gedir. Ağır döyüşlər keçirir, özü də döyüşdə yaralanır. Burla xatun Qazanın qılincını və atını götürüb döyüşə girmək istəyəndə oğuz qəhrəmanları özünü onlara yetirib düşmən kafirləri qırıb oğuya qələbə ilə qayıdır. Əslində boy "Dədə Qorqud" silsiləsinə daxil hekayətlərlə vahid bir kompleks təşkil edir, həmən silsilənin oğuz - düşmən münasibətləri kompleksini tamamlayırlar. Boyun "Dədə Qorqud" eposu yaradıcılığının üçüncü mərhələsində yaranmasına baxmayaraq burada oğuzun başına gələn əski hadisələrin yeni məzmunda işlənməsi diqqətə çapır. Doğrudur, ozan oğuz həyatının ənənəvi düşmən modeli ilə bağlı çevrəni əhatə edə bilməsə də oğuz - düşmən qarşılıqlılaşması xəttinə bir sıra arxaik motivləri daxil etməyə cəhd göstərir. Amma ozanın bütün bu ciddi - cəndləri boydakı hadisələri Qafqaz coğrafiyasından uzaqlaşdırıa bilməsə də bir sıra motivləri yenidən işləməklə oğuzların qədim qonşuluq münasibətlərinin müəyyən ştrixlərini boyda əks etdirə bilir. Bu isə oğuznaməyə məxsus struktur modelin qorunub saxlanmasına imkan verir. Boyda özünü göstərən coğrafi toponiumların böyük bir qismi Kur, Araz, Murat, Corux,

Ağstafa və Debel çaylarının başlanğıc hissələrini, sahil ətrafinı əhatə edir. Buradakı yer adları, onların aşkarlanması və şərhi müxtəlif mülahizələr doğurmış, həmən toponiumlarla bağlı fikir müxtəlifliyi yaratmışdır. Bu cəhət M.Erginin, M.F.Kırzioğlu, H.Arası, F.Zeynalov və S.Əlizadə, eləcə də Ş.Cəmşidov kimi qorqudşunaslar arasında fərqli münasibətləri ortaya çıxarmışdır (1, s. 256-264; 22, s.).

VII boy - "Qazılıq Qoca oğlu Yegnək boyını bəyan edər, xanım hey!.." (1, s. 94-97). İlk önce demək lazımdır ki, bu, eposun həcm etibarı ilə en kiçik boylarından biridir. Burada Qazılıq Qocanın oğlu Yegnək tərəfindən dustaqlıqdan azad edilməsindən danışılır. Mahiyyət etibarı ilə "atalar - oğullar" süjetinin oğuzlar içərisində nağlı motivləri əsasında variantlaşan süjetlərdən biri kimi, süjetin elə qədim tarixi yoxdur (23, s. 111). Oğuz eposunda onun erkən orta əsrlər ərəfəsində yaranıb yayıldığı etiraf edilir. Çox güman ki, "atalar - oğullar" süjetinin bu variantlaşması elə oğuzların Qafqaz mühitindəki improvisatoruluğu ilə eyni dövrə təsadüf edilir (24, s. 217). Amma boyun tarixi coğrafiyası üzərində dayanan X.Koroğlu görə, "boyun epik yaddaşdakı tarixi VII-VIII əsrlərə gedib çıxır. Təkürün zahiri görkəminin və gücünün təsviri (60 arşınlıq qaməti, 60 arşınlıq gürzü və s.) təkbətək görüşdə güclü rəqibə qalib gələn kiçik oğlun üstünlüyü motivi diqqəti cəlb edir" (2, s. 134). Müəllif ona istinad edir ki, qəhrəman Qorquddan öydə alır, ən başlıcası isə bəzi əfsanə və rəvayətlərə görə Məhəmməd peyğəmbərdən öydə alan ilk oğuz övladı hesab olunur.

Bükdüz Əmən boyun baş qəhrəmanı Yegnəyin dayısıdır. Elə buna görə də ozan boyun epik tarixini oğuzların Axlata gəldiyi günlə - VII-VIII əsrlə bağlıdır (2, s. 134). Bizə belə gəlir ki, epik yaddaş üçün bu tarix o qədər də inandırıcı görünmür. Oğuzların ilk epik yaradıcılıq mərhələsində Yegnək hadisəsi ozan improvisəsi üçün ənənəvi ola bilərdi. Ancaq epik yaddaşın VII-VIII əsrin tarixi faktını bu şəkildə erkən orta əsrlərə, Qafqaz mühitində yeni improvisatoruluq ənənələrini formalasdırıa ozan yaradıcılığına transilə edilməsi epik yaddaş üçün ənənəvi olmayan hadisədir. Amma tədqiqatçı alimin o fikri vardır ki, "gyeddinci boyun əsas süjeti oğuzların ilkin vətənində formalasılıbdır, sonradan isə Kiçik Asiya və Qafqaz torpaqlarına ilk oğuzların köçməsi ilə bağlı hadisələrə əlavə olunubdur" (2, s. 134). Epik yaddaşda atanın övladı tərə-

findən dustaqlıqdan xilas edilməsi yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ilk qaynaqda "atalar-oğullar" motivi əsasında yaranmışdır. "Atanın xilas edilməsi" isə eyni kökdən ayrılib epik yaddaşda xeyli sonralar meydana çıxmışdır. Amma buna baxmayaraq ozan repertuarında boyun belə uzunmüddətli dövrə qala bilməsi ümumilikdə qeyri-realdır. Boyun tarixi tarixi-coğrafi strukturu onu Qafqaz mühiti ilə daha çox bağlayır. Burada oğuz eli İç Oğuz və Daş (diş) Oğuz'a bölünür, toponiumların böyük eksəriyyəti Qafqaz çevrəsi ətrafindadır. Burada Qars ərazisi, onun yaxınlığındakı hidroniumlar xatırlanır. Düzənmurd (Gözmürd), Ayğır gözlü sulu və s. yer adları çəkilir. "Dədə Qorqud" silsiləsinin yarandığı birinci mərhələ ilə bağlılığına işaret verən elementlərə burada demək olar ki, işaretlər çox azdır. Ancaq əvvəlki boylarda olduğu kimi, həmən boyda alpan, alban toponiumlarının təkrarlanması hadisələrin qədim albanların yayıldığı ərazidə baş verməsinə işaretlər nəzərə çarpır.

IX boy - "Bəkil oğlu Əmrənin boyını bəyan edər xanım, hey.." dir (1, s. 116-122). Boydakı hadisələr oğuzların Qafqaza gəlmişindən sonra bu ərazidə xeyli möhkəmlənməsi, özlərinə məxsus Bayandır xan dövlətçilik ənənəsini yenidən bərpa etmə hadisəsi ilə başlayır. Bəzi tədqiqatçıların fikrincə boy oğuzlarının "gköçmələrinin başlanğıc mərhələsində formalasmışdır" (2, s. 146). Bayandır xan dövləti eposda göründüyü kimi, nə qədər zəif olsa da oğuzların uzun illər ərzində əldə etdiyi nailiyyət idi. Yeni elə köçmüs oğuzlar köçmənin ilk mərhələsində təbii ki, dövlət yarada bilməzdilər. Bunun üçün oğuzlar heç olmazsa bir neçə onilliklər ərzində yeni mühitdə məskunlaşma mərhələsi keçməli idilər. Ona görə də boyun yaranması dövlətin başlanğıc mərhələsi üçün daha səciyyəvi həyati əhatə edir (1, s. 116-117). Boydakı tarixi coğrafiya, eləcə də Qafqaz ərazisində dövlətini yaradan (bəlkə də daha qədim gövlətçiliyini bərpa edən) oğuz xanlığının ərazisi, qonşularla sərhədləri daha dürüst ifadə edilir. Bu ərazi bugünkü Azərbaycanın bütün ərazisi, Gürcüstan və Azərbaycanın geniş bir hissəsini əhatə edən coğrafi ərazidir. Oğuzların düşmənləri isə həmin ərazidə yaşılan kafirlərdir. Onları oğuzlardan sərhədlər ayırrıdı, bu sərhədlərdə keşikçilər dayanırdı. Əslində, boy bir sira hadisələri mürəkkəb sxem halında özündə əks etdirir. Əmrən Gürcüstan sərhədinə keşikçi qoyurlar, ona qılınc və at baxışlayırlar. Ancaq bir məclisdə Bayandır xandan inciyən Əmrən evinə gəlir və arvadına

gürcülər tərəfinə keçmək istədiyini bildirir (1, s. 118). Ancaq arvadı ona hirsini soyutmaq üçün ova çıxmağı məsləhət bilir. Ov isə Əmrəna uğur gətirmir, o atdan yixılır, ayağı sınır. Bundan xəbər tutan düşmən təkəru onu əsir götürmək istəyir. Ancaq yenidən burada atalar-oğullar süjeti təkrar edilir. Orta əsrin ənənəvi süjetlərindən, islami dəyərləri əks etdirən vasitələrdən bu boyda da istifadə güclüdür. Buradakı hadisələr göstərir ki, artıq oğuzlar islami dəyərlərə kifayət qədər yiyələnmişdi, ona görə də xalq içərisində Allaha və Məhəmməd peyğəmbərə etiqad güclüdür.

Boydakı süjetin tərkibindəki ikinci süjet atalar-oğullarla bağlıdır, üçüncüüsü Əmrənin düşmənlə yeni mübarizə xəttidir. Burada eyni zamanda Avropa dastançılığının təsiri də özünü göstərir (2, s. 149). Boy oğuz həyatı üçün yeni bir ənənə olan sərhəd keşikçisi, onun daxili aləmi, həyatı və dünyagörüşü ilə bağlı düşün-cələri daha tam şəkildə qoruyub saxlayır. Bütövlükdə isə tərəddüd etmədən onun Qafqaz mühitində baş verən yeni ənənələr, yeni statuslu vəzifələr barədə motivləri ifadə etdiyi aydın görünür. Bu isə özlüyündə onun Qafqaz coğrafi ərazisində yaranıb formalasdığını əks etdirməkdədir. Boydakı toponiumların Azərbaycanla bağlılığı aydın nəzərə çarpır. Maraqlıdır ki, burada bir neçə yerdə Dərbənd toponiumuna rast gəlinir.

Ümumilikdə Dərbənd toponumu eposda bir neçə variantda işlənir. Əgər onlardan biri Dəmir qapı Dərbənddirse, ikincisi Gür-cüstan ərazisində qeydə alınmış eyni adlı toponiumdur. Üçüncüüsü isə Kiçik Asiya coğrafiyasında təkrarlanan yer adıdır. Oğuzların coğrafiyasında onun bir toponim kimi götürülməsi, yaxud oğuzların köcdüyü, məskunlaşdığı ərazilərdə Dərbəndi vətən torpağı hesab edərək müxtəlif şəklə düşməsi adın çoxvariantlığı ilə bağlıdır (2, s.47).

"Təvarixi cədid"in əsasında duran "Bəhr əl-ənsab" yeganə mənbədir ki, türklərin Qafqaza erkən gəlməsi tarixində danışılır. Qalan qaynaqlar daha sonrakı tarixi, VII əsri göstəirlər. "Təvarixi cədid" qərbədə oğuzların islami qəbul etməsi haqqında məlumat verir. Məhəmməd Məkkədə zühr edəndə o, Bayandır xanın yuxusuna girdi. Bayandır xan Qazan xanı, Dündar xanı və Əmən bəyi peyğəmbərin yanına göndərdi ki, oğuzların Allaha sadıq olduğunu ona çatdırılsınlar. Onların hamisinin görkəmi qorxulu idi. Qır-xılmamış uzun saqqalları, uzun dirnaqları vardi. Onları görən

peyğəmbər qorxdug O, kəlmeyi-şəhadət söylədi, oğuzlar onu təkrar etdilər. Sonra onlar Məhəmmədin əshablarından Salmani Farsının müşayəti ilə Dəmir qapı Dərbəndə göldilər və orada islami yaymağa başladılar. Dədə Qorqud oğuzların epik şəxsiyyəti, onların şeyxi oldu.

Əfsanə yeni deyil. Ondan şərqi oğuzlardan yazan çoxlu müəlliflər bəhs etmişlər. Bu əfsanəni bir az deyişik şəkildə mənşəcə kürd olan Şərəf xan Bitlisini də misal götirir. O, Bükdüz Əməni kürd adlandırır və onu Bayandır xanın deyil, Oğuz xanın özünün səfiri hesab edirg Şərəf xan başqa farsdilli müəlliflərin, birinci növbədə Rəşidəddinin təsiri ilə Oğuzu ilk müsəlman göstərmək istəmişdir. Bunu sonluq da təsdiqləyir. Sonra Bayandır xan nəslindən Uzun Həsən Əcəmin padişahı oldu və bu ölkələrdə möhkəmlətdi" (2, s. 68-69).

Dərbəndin qərbi oğuzlara məxsusluğu tarixi faktdır, bir çox mühüm və mötəbər mənbələrdə təsdiqlənməkdədir. Bu barədə M.Kazım bəy özünün "Dərbəndnamə"sində də maraqlı məlumat verir ki, bir çox müəlliflər onu mötəbər mənbə hesab edirlər (2, s. 69). M.Kazimbəy Dərbəndlə bağlı ən qədim mənbələrə istinad edərək yazar ki, "ghicri 41 (661) ildə Əmavilər dövründə Dərbəndi tutan xəzərlər Azərbaycan ərazilərinə hücum edib, adamları qırır, var-yoxlarını talan edirdilər... Xəlifə Dərbəndə 4 min nəfərlik qoşun göndərdi. Onda xəzərlər Dərbənddəki Narın qalasını tərk edib yaxınlıqdakı Xəmin qalasında istekam qurdular Çin xaqanı 100 minlik ordu ilə Dərbəndi mühəsirəyə götürdü. Səlman Rəbiyə Bəxilinin başçılığı ilə 40 müsəlman döyüşüsü qəfildən hücum edib xaqan ordusunun 20 min nəfərini qırdı, qanlı döyüşdə özləri də şəhid ordular. Onları Dərbənd ətrafında bir yerdə dəfn elədilər, həmən yerə isə "Qırxlər" adı verdilər" (25, s. 78). M.Kazimbəy elə həmin əsərində göstərirdi ki, ərəblər şəhərdə qalalar salmış, "Qırxlər" qəbirstanlığı ərazisində də iri bir qala uçaltmış, qəbirstanlıq sahəsini isə hasara alıb üstündə yazmışdır: "Müqəddəs Qırxlər qapısı" (25, s. 90-91). Demək, Azərbaycanın şimal bölgəsinin son qütbündə yerləşən Dərbənd oğuzların Qafqaza köçüb gəldikləri ilk dövrlərdən onların vətoni olmuşdur. Dərbənd epik yaddaşda oğuzların strateji əhəmiyyətə malik mühüm məskunlarından olmuşdur. Bu ərazidən həm Gürcüstan, həm də Anadolu coğrafi regionlarında məskunlaşmağa başlayan oğuzlar Dərbənd toponiumunu özləri ilə

Anadoluya, eləcə də Gürcüstan ərazisinə aparılmışdır. Ona görə də Gürcüstan ərazisində Dərbənd, Qara Dərbənd, və buna yaxın mənalarda nəzərə çarpan toponiumlardan tamamilə fərqlidir. Bəzən iddia edildiyi kimi, heç də düşmən kafirlər Dərbənd ərazisindən deyil, Gürcüstan ərazisindəki tez-tez kafirlər tərəfindən ələ keçirilən Qarvənd // Qara Dərbənddən söhbət gedir. Hər halda oğuz eposunun tarixi coğrafiyasındaki bu toponiumların yerinin dürüstləşdirilməsi, eyni, yaxud oxşar adlı toponiumların eposun strukturundakı yeri və mövqeyini mətnin ümumi kontekstindən çıxış edərək müəyyənləşdirmək daha doğru olardı (26, s.37). Bir daha epos mətninin tarixi coğrafiyasından bəhs edərkən xatırlatmaq lazımdır ki, "Dədə Qorqudun adı ilə bağlanan oğuznamələrdəki coğrafi mühit bir sıra məqamlarda qeyri-müəyyən olduğu kimi, eyni zamanda şərtidir. Çünkü ozanlar oğuzların erkən məskunlaşma yerlərində, eləcə də Kiçik Asiya həyatı dövründə epik yaddaşda yaşatdıqlarını yeni məskunda, lap elə Qafqaz mühitində ozan repertuarına gətirərkən sinxron yaradıcılıq ənənələrinin çarpanlaşma prosesi getmişdir. Belə ki, ozanlar yeni improvisə prosesində oğuzların əski epik yaddaşında mövcud olan bütün düşüncə yaddaşını, - onun şəxs adı və toponim göstəricilərini, yer, dağ, çay, qala, səhər adlarını olduğu kimi yeni repertuarda canlandırmışdır. Bu isə nəticədə oğuz həyatının birinci dövr yaşayış tərzinin, ayrı-ayrı qəhrəmanlarının başına gələn döyük əhvalatları və etnopsixoloji görüşlərin olduğu kimi yeni coğrafi mühitdə repertuar materialına əvvələndirilənini göstərir. Bu zaman improvisatorçu sənətkarın repertuarda oğuz həyatını əks etdirən silsilənin formallaşmasının vacibliyi diqqət mərkəzində olduğundan ifaçı özünə məlum üslubda epik ənənəni davam etdirir. Ona görə də boyların həm məzmununda, həm tarixi-xronoloji düzümdə, eləcə də ora-da iştirak edən qəhrəmanların spesifikasiyasında birmənalı səslənməyən fakt və hadisələr diqqəti cəlb edir. Bu prosesə təsir göstərən ikinci məqam isə ümumilikdə bütün coğrafi məskunlara şifahi şəkildə gəlib çıxan oğuznamələrin Qafqaz coğrafi mühitindəki yaradıcılıq ənənələrinə uyğun yenidən işlənməsi ilə bağlıdır. Məsələn, bizə belə gəlir ki, daha qədim hesab edilən səkkizinci boy özü də yeni coğrafi mühitdə ozan repertuarında əsaslı rekonstruksiya prosesi keçmişdir. Bu isə yaddaşda yaşayıb gələn oğuznamələrin ozan repertuarında yeni təkamül mərhələsiydi. Epik yaddaşda bu və

müxtəlif məzmunlu oğuznamələrin sayı qeyri-məhdud idi. Onlar içərisində mükəmməli də vardı, bir məqam məclis yekunlaşdırılanı da az deyildi. Qafqaz mühitindəki yeni ozan repertuarında bütün bu saysız-hesabsız oğuznamələrin milli repertuara qayıtması onların epik düşüncənin yaddaşı kimi yenidən işlənib cilalanmasına imkan verdi. Təsadüfi deyil ki, epik yaddaşda yeni repertuar həyatı keçən on iki boy məlum çoxsaylı oğuznamələr içərisindən seçilib əlyazma mətninə daxil edilmişdir. "Dədə Qorqud" silsiləsini tərtib edən katib oğuzun məişət və etnik həyatını özündə cəmləşdirən müxtəlif coğrafi ərazilərin düşüncəsi olan, oğuzun bütün cəngavərlik və qəhrəmanlıqlarla dolu həyatını əks etdirən oğuznamələri bir topluya sixışdırıbildi. Əlyazma mətninə daxil olan hər bir oğuznamə bir tərəfdən bütün oğuz həyatını əks etdirirsə, digər tərəfdən icmanın inkişafını, cəmiyyətin tərəqqiyə dövrü yüksəlişini, bu cəmiyyətdəki ziddiyət və təbəddulatları təfərrüati ilə ifadə edirdi.

Oğuz hekayətlərinin belə boylarından sonuncusu Qafqaz coğrafi ərazisində yaranıb formalaşmış onuncu boydur.

X boy - "Uşun Qoca oğlu Səqrəq boyın bəyan edər, xanım hey!.." dir (1, s. 110-115). Bu boydakı hadisələr nağılı süjetlərindəKİ Kiçik qardaş və onun şücaətləri motivi üzərində qurulmuşdur. Mənşə etibarı ilə oğuzlar içərisində Kiçik qardaşın xilaskarlıq funksiyası ilə bağlıdır. Boya bu motiv dünya eposundan gəlməşdir (3, s.47). Oğuzların qəhrəmanlıq həyatı üçün ənənəvi olan motiv dastan ənənəsinə uyğun yenidən işlənmişdir. Həm epik silsilə tələblərinə uyğun olaraq o, oğuz eli ilə bağlanmış, həm də kiçik qardaşın qəhrəmanlığı Uşun ağanın kiçik oğlu Segrək üzərində cəmləşmişdir. Eldə qəhrəmanlığı ilə şöhrətlənən Segrəkdən atasası böyük qardaşı Əgrəgin düşmən əsirliyində olmasını gizlədirirlər. Ancaq bir təsadüf nəticəsində Segrək bu məsələdən xəbər tutur, qardaşını azad etmək üçün düşmən üzərinə getmək istəyir. Amma hadisələr haçalaşır. Segrək evlənməli olur, ancaq evlənəndən sonra sevgilisi ilə gərdəyə girmir. Ondan üç il möhlət istəyir ki, gedib qardaşını xilas etsin, sonra gərdəyə gırsin. Elə buradaca qeyd etmək lazımdır ki, boyda süjetin təhrifi vardır. Adətən türk eposunda qəhrəman toy edəndən sonra deyil, nişanlanandan sonra möhlət alıb düşmən üstə gedir. Amma burada Segrək sevgilisi ilə hətta arasına qılınc qoyub yatır. Bu isə türk məhəbbət eposunda qismən sonralar yaranmışdır (27, s.64). Həm

də öz sevgilisi üçün gedən qəhrəmana mübarizəsinin hansısa mərhələsində (yolda, çətin məqamda, döyüş meydanında) ona kömək etmiş qadın qəhrəmanla epik qəhrəman arasında baş verən hadisənin zəif təkrarıdır. Cəngavər muradına hasil olduqdan (düşmənə qalib gəldikdən, butasına qovuşandan) sonra onun arxasında gələcəyinə vəd verir. Epik qəhrəman bəzən bu vədinə əməl edir, bəzən də ilqarına vədə xilaf çıxır. Məsələn, "Şah İsmayıł" dastanında Şah İsmayıł Rəmədar Pəriyə və Ərəb Zəngiyə verdiyi vədə xilaf çıxmır, butasına qovuşduqdan sonra gəlib onları özü ilə aparır (28, s.). Ancaq Bamsı Beyrek onu düşmən əsirliyindən azad edən Təkur qızının arxasında gəlmir, öz qarğışı bəlkə də elə buna görə Beyrəyi tutur (1, s. 66-67). Onuncu boyda isə hadisə bir qədər başqa zəmində qoyulur. Segrək evlənəndən sonra qardaşının arxasında gedir ki, bu da türk epik dastançılıq ənənəsinin təhrifidir.

Boydə "yuxuya getmə", döyüş meydanına doğma adamların çıxarılması, bir-birini tanımayan doğmaların (ata-oğulların, qardaşların və s.) qarşı-qarşıya qoyulması və döyüş meydanında onların bir-birini tanımıması motivləri ifadə edilir. Burada da iki qardaşın bir-birinin üzərinə gedib özlərini didib-parçalamasından ləzzət alan düşmənin mənəvi dünyası öne çəkilir. Elə buradaca dünya epo-sundan gəlmə "qəhrəmanların döyüş meydanında bir-birini tanımı" motivi süjetə daxil edilir (1, s. 67). Boyun oğuzların yeni məkanında ozan repertuarında işlənməsi aydın nəzərə çarpar. Müşahidə göstərir ki, epik yaddaşda bu süjet əsasında daha geniş oğuznamə və ya oğuznamə silsiləsi olmuşdur. Bəlkə də təqdim edilən oğuznamə üç hissəli hekayətlər silsiləsi şəklində epik yaddaşda yaşamışdır. Ancaq süjet sonralar şifahi yaddaşda arxaikləşməyə başladıqca bir sıra epizodlar düşüncədən silinmişdir. Ozan repertuarı oğuzların Qafqaz mühitində silsiləni tamamlayarkən həmən boy da rekonstruksiyaya uğramış, əski süjetlər qismən sonrakı dövrün ənənələri ilə çarpanlaşmışdır. Hətta mətnə qardaşların çalıb-çağırdığı qopuz musiqi aləti əlavə edilmişdir. Döyüş epizoduna diqqət yetirək: düşməni qırıb əldən salan Segrək döyüş meydanında yuxuya gedir, ancaq heç biri cəsarət edib ona yaxınlaşa bilmir. Təkur zindandakı Əgrəgi öz qardaşını öldürmək üçün döyüş meydanına çıxardır (1, s. 113). Ozan burada dünya eposu üçün ənənəvi olan "döyüş meydanında doğmaların biri-birini tanımı" motivindən istifadə edir, qardaşlar bir-birlərini tanıyb düşməni məglub

edirlər (1, s. 113-114). Oğuz eposunda bu elin epik yaddaşındaki milli-mənəvi dəyərlərini dastan yaradıcılığına götirməklə onların tarixi qəhrəmanlıq ənənələrinin bərpası prosesi baş verir ki, bu da oğuzları düşmən üzərində qələbə çalmasına bir növ kömək edir.

Oğuzların epik yaddaşının onun məskunlaşdığı ilkin tarixi coğrafi məkanda formalasılıb başa çatlığı şəksizdir. Bir az da əvvələ getsək bu epik düşüncənin ayrı-ayrı modern formalarını qədim türk dastanlarında ("Alp Ər Tonqa", "Oğuz xaqan", "Ərgənəkon" və b.) geniş epizodlarda görmək mümkündür. İbrətamizi odur ki, b.e. xeyli əvvəl formalasma mərhələsi keçən milli epik yaddaş uzun tarixi zaman ərzində soluxub sıradan çıxmamışdır. Milli repertuarda daha da şaxələnmiş, genişlənmiş, məişət həyatının geniş çevrəsini əhatə etmişdir. Ozan yaradıcılığı dövrü milli detallardan başlayaraq oğuzların bütün cəngavərlik və alplıq həyatı, onların bir coğrafi məkana siğmayan məişət dünyası bütün inkişaf və tərəqqi qütb'lərində geniş bir spektr yaratdığı kimi, təzad və ziddiyyətlərin, əksliklərin də dolğun mənzərəsini ifadə edə bilməşdir. Yuxarıda adı çəkilən boyalar kimi, onuncu boydakı toponimlər da son variantda onun Qafqaz tarixi-coğrafi regionunda ozan repertuarında, peşəkar ifaçılıqla yaşadığıni nəzərə çarpdırır. Burada da həmin coğrafi əraziyə daxil olan yer adları xatırlanır. Onların bir çoxu müasir Azərbaycan ərazisindəki toponiumlarla üst-üstə düşür. Bu cəhətdən Göycə gölü, Əlincə qalası, Dərəşəm suyu, Alalar, Ağrubel və başqa adlar eposda tez-tez xatırlanır. Mətnindən görünür ki, Əgrəqi dustaq edən əslində islami qəbul etməyən kafirin ölkəsinə məxsus coğrafi məkanın özündə də qeyri-müəyyənliklər yox deyildir. Xüsusilə Ala dağın, Şirakuzun, Qalın Oğuz elinin adlarının xatırlanması coğrafi qeyri-müəyyənliyi bir qədər də mürəkkəbləşdirir. Amma bu, bütövlükdə boyun Qafqazdan kənar mühitdə yaranma ehtimalını irəli çıxarmır. Oğuz elinin epik yaddaşında əski çağlardan döyük meydanında doğmaların bir-birini tanıma motivi məlum olsa da ehtimal ki, onun müxtəlif söyləmə variantları da mövcud olmuşdur. Ancaq onun ozan repertuarında işlənməsi, həm də oğuznamə məzmunu üslubunda işlənməsi Qafqaz mühitinə məxsus epik yaradıcılıq ənənələri ile bağlıdır. Oğuznamənin "Dədə Qorqud" hekayətləri silsiləsinə daxil edilməsinin ideyası isə çox işiqlidir. Boyun mətnaltı məzmununda türk etnik qövmünə məxsus qəhrəmanların biri-birinə qılinc qaldırmaması, türkün türkü tanıyıb

düşmənə qarşı birgə vuruşmağa çağırış motivi güclüdür.

Oğuz dastanları oğuzların tarixən yaranıb yayıldığı coğrafi ərazilər barədə müəyyən dərəcədə məlumat verdiyi kimi, eyni zamanda bu ərazilərin oğuz epik təfəkküründə türkün alplıq və cəngavərlik süjetlərinin yaranıb formalasdığı tarixi-coğrafi məkan kimi əhəmiyyətini də ona çəkir. Bu isə oğuzlara məxsus motiv, süjet və obrazların törəmə spesifikasi və ümumtürk eposuna səpələnməsi barədə bəzi mülahizələr söylənməyə imkan verir.

ƏDƏBİYYAT

1. "Kitabi-Dədə Qorqud", tərtib, transkripsiya, sadələşdirilmiş variant və müqəddimə Fərhad Zeynalov və Samət Əlizadənindir. Nüsxə fərqləri və şəhərlərin müəllifi Samət Əlizadə, tarixi-coğrafi qeydlərin müəllifi Süleyman Əliyarov, redaktoru Elməddin Əlizadə, rəyçi Azad Nəbiyevdir.
2. Koroğlu X.H. Oğuz qəhrəmanlıq eposu, Bakı, 1999, 241 s.
3. Линдрейев к.м. о казател сказочных сцессетов по системе. Ларне, 1929, 356 с.
4. Homer Odisseya, M., 1935, s. 122.
5. Жирмунски с.н . л гузский героический спос и жнига жоркута, "жнига моего Деда жоркута". н.-и., 1962, 567 с.
6. Kırzioğlu M.F. Dede Korkut oğuznameleri, I kitab, İstanbul, 1952, 361 s.
7. Müseyibov M. "Kitabi-Dədə Qorqud"un coğrafiyası, Bakı, 2000, 29 s.
8. Y.Mahmudov. Orta əsrlərdə Azərbaycana gələn səyyahlar, Bakı, 1987, 142 s.
9. Марбузова е.С. Сказание о н елике Данешменди, н ., 1959, 217 с.
10. Nəbiyeva Ü. "Kitabi-Dədə Qorqud" və folklor ənənələri, Bakı, 2003, 121 s.
11. F.Əlimirzəyeva. "Kitabi-Dədə Qorqud" alman mətbuatında, Bakı, 1989, 248 s.
12. Mindu C.S. Poluphemus und Tepeğaz. - Bülleten of the School of Oriental (and African) Studies (Universitu of London), 1956, VOL, XVII, s. 157.
13. й ноstrантсев ж.Л. жоркут в истории и ләсенды. Зе л мЛл , НН, 1912, 328 с.
14. Nəbiyev A. Təpəöz fenomeni haqqında. "Azərbaycan"

qəzeti.

15. Şmide Ahmed. "Dede Korkut" alman dilində, "Türk edebiyatı", 1967, 260 s.
16. Vatikan nüsxəsi, KDQ ensiklopediyası, I c., Bakı, 2000, s. 32-33.
17. Nəbiyev A. "Kitabi-Dədə Qorqud" həqiqətlərinin izi ilə, "Kitabi-Dədə Qorqud" - 1300", 1999, s. 147-159.
18. B.Abdulla. "Kitabi-Dədə Qorqud" və islam, Bakı, 1997.
19. "Dede Korkut Kitabı" I (giriş mətni), Ankara, 1958, s. 127.
20. Karsaklı (Kırzioğlu M.F.) İç oguz yahut Kasr Eli - "Doğuş dergisi", I, 1939, Tesrin.
21. Kırzioğlu (Celik) M.F. "Dede Korkut Kitabındaki coğrafi isimlər", "Ülki" dergisi, 1941, Temmuz.
22. Ş.Cəmşidov. "Kitabi-Dədə Qorqud". Bakı, 1999, s.
23. к .м.Лндрейев. о казател сказочных сийжетов по системе Ларне, и., 1979, 254 с.
24. е .н .Жирмунский. "житаби жоркут"и оозусская эпическая традитсия. - Се , 1998, к 4.
25. Дерменд-наме, бу жазимбөг, жазан, 1848, 363 с.
26. Р.Хөлілов. "Kitabi-Dədə Qorqud" intibah abidəsi kimi, Bakı, 1999,
27. е .н .Жирмунски, Н.с .Зарифов. озбекский народный героический спос, н .и., 1947, 569 с.
28. Şah İsmayıл və Güzar xanım" dastanı. "Azərbaycan" jurnalı, Bakı, 2006, N 5.

İàèáj ĞÇÀÉÁÂÁ

ËÈĞÈÊ ÔÀËÃ İÀÙÍÛËÀĞÛÍÛÍ İŞÂÇÓ-ÌBÇÌÓÍ BUÀÒBÑÈ ÂB ÚÀÍGÄÀÖÈÈ ÖBÑIEÔÀÖÛ

Ëèğèê ðàëä ìàùíûëàğûíûí şçöiyìyöñöñ æyüyöeýğeýäý áèğè áý ñíäáí èàagjöäeg êè, áó ôîeeëïğ şgýyeýğe gëòöäé áàégäì, öyââèì ìàùíûëàğûíäáí öyğäee íeägää ñòàöèê áâééë, áèíàìèê ñýæèéýyëè ðóíññééàáé ìàëëéàëgëýğ. Áâéý êè, iýnyeyi, lîägöç íyuiyëýğe áèğ áâéáà íeägäà lîägöç áàégäìu áý ñíó +ââgyñëíayê èàðûí ióleygäý ïðoíog. Çàìàí áàðûíûíäáí áó ìàùíûëàğûí eâğè ñòàöèê, áyéèòiyçäeg. Ñýiyile, Êîñà áý áàøää áó ñûgääáí ìeäi lîägöç àòğeáooëàğûíá áàüüñ ìàùíûëägä ëëéí áàøää çàìàíûíäáà, áâéýê êè, éàçàá áý éà ìàéüçäà, áâliyê íeäg êè, iogäaeýò ìeóñiog. Èàðûí êâ+íeöý ãyäýğ ôîeeëïğ iýäyìeéýòëìçëí òýgêéàéäý iòùöi eâğ àëäí Ñâéà+û, Âîäó-âîäó, Õúäúğ Íyáé êèìle ishâñöi lÿgâñeléyğeý áàüüñ ìàùíûëäg äà êîñegåô áèğ çàìàí eýñeéíäý êòâ ìeóñiöaoğ. "Âîäó-âîäó"íóí ãûøää, éàðöä "Ñâéà+û iýülyñe"íéí éàçää ìòðâíööö iòðàùèäý áâèëíyìeøäeg. Áó ñíó ishñöyğeg êè, ûylieí ìàùíûëäg ñòàöèê ðóíññééàá ìàëëéàëgëýğ, óéüöi çàìàí iýëæéäý öyâæéàöug, ûylieí çàìàí áèòæéäý ñíigä öyâæééýö-eyğeíë äæéäiñügħeäg. Eâğeýğeíë áyéèòäeýä áàøää áèğ ishññöiy, áèğü áèğ çàìàí eýñeíëíy áâééàá áèçëeýğ. Biyé iýülyeýğe áý éàeíüç eñíegåô áèğ iýiyë iğññâñéäý (ðàë+â ðíññöiäöö çàìàí "ðàë+â iýülyñe", ãðéö áâ+ýgëéæéè çàìàí "âèæäg+ýeödeé iýülyñe", éíyé ñâüüñëäüüñ çàìàí "ñâüüñ iýülyñe", iáuğy +âæðäiñüüñ çàìàí "iáuğy iýülyñe" áý ñ.) êòâ ìeóñiog. Biyé iğññâñéäý ýââyé áý ñíigä ìíeäg äà ñòàöèê áýçëééýö áæügëäg. Èèğèê ìàùíûëäg èñy, áóíóí yêñeíy íeägää, áèíàìèê ñýæèéý áàðûñügëäg. lîeägûí èægäñû õ+öi ûýğ ûâíñû aèğ çàìàí áý éà iýâáí iýüäöæééýöe éíðäög. Ûýğ ûâíñû aèğ ishâñöiäý, ûýğ ûâíñû aèğ öyââèì aéú áý iòíöiäý eèğèê ðàëä ìàùíûëàğûíû ìòðiäá áý áèíeyìyë ìòðöiäög. Äàùà +î ëñòeägàùyö, áèíæyëíy iýââiñëägûíäá aèíeyìeëlyñe õñðööiöö áâgëeñy áý, öyñyggoðàð èøeyge eëý iýöööe íeðiäöö, éíe iââeëéèéè çàìàíeägäà äà ìòðiöelâñû áý éà aèíeyìeëlyñe iòðöiäög. Áó ñýáyáäý áý ñíeägûí ñíâññééñiäé öyâæééýöeíy õâññëýñeç áşâgëééý áyçëééýöe ishâæoääog. Áðögööi, áññöñ áyçëééýö aëñüá óçöi áèğ çàìàí yğçëíyë ñòàöèê isçëýly ishâññéé ñðòiäá eèğèê ìàùíûëäg õ+öi ñýæèéýâè áâééçäeg. Áó àññâñöäýy éáiaðäüññäà aéäñi öyâæéäý isgïyé iòðiññöiäög êè, eèğèê-àðèññäàý

İəùùñüéäg áöööí çàìàíëägää, áöööí öýgàèò áý lÿäälëägää èíñäíëägúí fäääðöñíü, ýùâàë-ğouëééýñéíè öýgýííöl áý èöäàäý åäýí óíéåägñäë lÿýäe àögeáööëäg, lÿýäeàöñíü aéğüëìäç, öçäe öíñöögö, êiiññäíöe èeie işäæöä iëög áý åçý áó ñýäyääýí áý -iö åşööë ääöeeë áiâgúëeý, áýöygë äöâäyéý -âägëeëgëyëg. Öýñääööë ääéëëägë ëe, ðäeäñíü lÿýäe ùyéàöñíü -iö iöñöi ñäùyñéíè ýùâàöý åölyééý ííëäg äýgëí ñiðëìëçì áý ùyéàöñäýğëeë èäéööëéýöe èëý ñä÷ëëëg, ëëgëëë äýùgëiàíü ñöñäüü iägñiâéöëäy, işçyë iýëýæýéý iëäi ölëäeëíè ääùä àä iöæëýiägëgëyëg:

Ööciäy äägääüg öäëüí,
 Äé äägääüg, äägääüg öäëüí.
 ßeeiäy iöeëö äygìäëüí,
 Äé iöeëöäög, iöeëö äyñläëüí.
 Ääi äeiää èñöyä öyéäëüí
 Äé oåç åeëy, oåç åeëy, oåç åeëy.
 Èiêóíäà æäiäáí êä·yägyl, ñâaiëeëì.
 Äé åøäèlëçy áia è·yägyl, ñâaiëeëì.

Áöéáöéyl, áíø áíéáíìàgàì,
Áé áíéáíìàgàì, áíéáíìàgàì.
Æýù-æýùéíäýí áíéáíìàgàì,
Áé áíéáíìàgàì, áíéáíìàgàì

Ùyg 1oëy iýí éíáìàgài,
Áe éíáìàgài, éíáìàgài.
Ééóíää æàíääi êå-ýgëyì, ñåâièëëi,
Áe åøæèièçü áä e-ýgëyì, ñåâièëëi. (2, 119)

İyùyááyò iàùúüüéägùííí yñàñ iägññíiáuëägù è-+ýgëñëíäy àïrägùæü
éågè iýíæ iüëäí åý åùçëäg öooóögëäg. Áó ää òýåèëäg. Àøëääíy-
ğiiäiòëë äóéüöëäg yñàñyí iýíæëëéy, iýíæëýgëí eñiöe äoiéàññüia ñàñ
ièäi òýåèë - iñèöïíüè éàøäiòùüéägùäg. Nàüëäi åý ýéyàäyòëë èäëëyíëi
òýìyëë nñyìèë, äägòùüëüäëü áíèäoùlæäà, èñòðe, iåùgëéäi öiñëééyòöy
ääéäiáí iýùyááyò äóéüöëägùíá åàüëüñäüg. Äóòöi èëëíæë äýgÿæyëë
iägññíiáuëäg - iñèägùí áàëëääéíyëgè, äññòëägù, åññòùiöiägù,
gyöëäyëyëgè, ùyòòa "yüéäg" ääëäiáügäüñäëägù gyäëäëyëgè yñàñ
öyòödëi - àøëäëy iýøòä ågàññüíääüñ öéäe iýùyááyòëi àéäüñiëäøiàññüia,
iñşüyëiëyññëiy åý ýí iýùäéyò, ööüögëö nñiëöäëä åàøä -+àòiàññüia
öeäliyò åäëëgëyg. Aýçyí èägäüù+ü iägññíiáuëäg àegüññüä, iàëäi nñâiè

ñèòóáñééàëägúíí áàéñèàëgú êèìè iàùíüâà öýñâèg iéóíáí ñýùíýíéí
íyíòé ãöðáöíäy éäg äëügëäg. Äúçúí âý éà iüëáííü âýòàñûçëüüü, ýüäý
ñääëà iéílåìàëgú áägýäyéè iýoíëýgäy äy ñýäyáêäg êèìè ñşçö iåäyíí
iägñííåúéägäai áýçeeýgeiei gíëo ååéä iéóíog:

Éà̄g éà̄ìàí àëäàòäû ìÿíè.

Iyie, ààëàì, iyie.

Äëäàäüá îéíàòäü ìÿíè,

Ìvìè, áàëàì, ìvìè.

Óéóá éàäëàg ñscöíÿ.

Àëäü òæóç ñàòäü ïýí

Jvíè áàëàì jvíè (179)

Ãûc ây ïüéáí ágânñúíäåéû iöiâñéäýò làùíúííü yùåâæüííü, iiâòèé
iiâåòóúíü iöyééýíéyöäégeg. Öygýöéygeí áege-âegeíy iëáí iöiâñéäý-
ödeíäýí åññüéü iëägåä iàuñúíü lÿçlóió øýí, iëéáéí góùéó, iéíáä áy éá
áoíóí òáí yéñééý, áÿílëí, iëñiéééé, iÿgèøai íâåòåä iëà áeéeg. Aógåää
eëgëéé áyúgÿìáíü ðîøáýðödeééé áy éá áyäáýðödeééé áyäéè-iiâðöéé,
iåòòiõigëéé æeçüyéygeg äeéý iÿøegeg. Áo óyâæìàoåä yñññ iÿyñyä
æeíéyééææíéí işââåééý áññåðöéé öyñég işñöyglÿéæeg. Làùíúäåéû
ñèòóåññééäíü ségyiyí æeíéyééæè úaíññ işââåééí öygyödeíäýæeg?
ßeáyööy, iàuñíü aëg mñeñiéíüé-åññåðöéé åâñèöy eëíëe şç işââåééíé
æeíéyééææéý åòññééäé áeéeg: nñàò iÿùyááyò, yùäy nÿäåñyò,
nñåâièééygeí ðîøáýðö åôññåéü aëæññøeäíüg. Aóíóí yéñéíy nÿááy íëáí
ñèòóåññééä áy øyöñéyg èñy iöiâùéäíåñgûëüg. Làùíú iÿùyááyò
iöiâñéäýöeýgeíäy iâååòåéä gïé iéíáéáí döygyödeýg yéôgÿò áy èëgåù
iéâäüg.

Iàùíûíûí âÿ ãèíëÿéèæèíè íèêáèí ìşâãåéè

Áàçàăgää àëëà

Àéëàì ñàòàgó

Óvëávòäv ãàëjà

Ívëëvì òàjjàgàì

Ijágàé éàă ũëèíäüí

Ê ãàጀà ðåëëüጀè

Paaga ūacceygelayi.
Biiy়় ষেcেí খা঳়ঢ়ন্য়ি

Myg eçci aagnyı,
Süvəññı 1soöññəññı (2. 101)

Éjàñóä

Jåòäèì 1sğäöì éàğ îòàãäà

Ãîøà-ãîøà õàë éàíàãääà.

Šiøö éågè âaäg áóðaääää,
 Aë éáíääää, iöe äíäääääà.
 Áé šiøgÿl.... (2, 42)
 Iàùíüüüüí âý äéíéyééæéíí áýlìéí íşâååéé:
 Øyüyÿgëí èö+ÿeÿgë
 Äíéäáàäëéäí, äågäíèëý 1,
 Nýí èé íÿíé ñâåíÿäéí,
 Iåò àégû äíéäí, äågäíèëý,
 iåò àégû äíéäí.
 Íy íÿíý ãûç aëÿùyòäë,
 Íy ñýíý ïüëäí, äågäíèëý,
 íy ñýíý ïüëäí... (2, 44)

Iýúyááyò áóéúóéägûníí áygééëééé, áàééëgÿéëéé, ííéägûí éíñàíúíùyéàdóúíää, lýíyâè-iñéðîéñúé áóéóíóíää íéíáäññûù ùyééäææéé gíéíàuúñéägäàéü eëgëéé áyúgÿíáíéägûí iñåòéé ñÿæéëééýñééé iöyééýíéýø-äégëg. Áó ñÿæéëééý ÷iô úàééägäà óýáéýðéí ýí işçýé áóéúóéäg íéäàáí ýñgägÿíñéç eşâúyéýgë, ðéigà áý òàóíà çýílëéëééé eëýýáägþñéäøäñgìlää éíéó eëýý áäùà ää áöåâýöýíägëéëég áý iöýélyéíñåòéé ñyééëéé àéñüg. Iíéäg íàuúíúíí ñògôéòógôíää ýí iöðòýéëéòíñçéñééägäà éågëéýöýgëé áyäéëé-åñòåòéé iåòåòñgäéäg eëéëé ÷iô iöñüöííéñééá éågëéiy éådëgëéëýg:

Óæä áäü áåøüíää æåéégái êéé åéëyğ,
 Äé ögyéèì áåøüíää öèéäí êéé åéëyğ.
 Éägäéüéäì, äyély-äyély,
 Iöéöiöi áóäääüüí ýély-ýély!... (2, 89)

İyùyááyò iàuúüüéägûní iàuùéééyòéíäy ålliññéíiääeüüä áy iiói èëégëè
åöññòe ñägæéòågëè àièë èëiè şçöiö ışñöýgëg. Èëgëè äyùgÿiàuú
ägçöéägû, nñålîeëññéíè ñäç-òåç ışgÿlÿé èññöýéè, èå+ìeöý áåüüü íèññéë
äfëö ñäòègÿyéygë, ölïë áy üyñgÿòe, àégûüüä èçöègåáu áy áåòðåà áó
èëiè iöðöýéèö iýçïói ñöyöýgë ålliññéíiääeüüüñ iññöññéíüe +æëäg áy
ışgöññööýgë øyéëéíäy öyçàuög åäëg. Áóià ışgÿ áy èëgëè iàuúüüéäg
ääðëëè iýçïói èäéöðëééyòéýgëéiy yñññýí +åøëäëè ågöññéägà
ägûüügëäg. Áó áåðññlääí èëë èññöèäyìyò öçgÿ iýçïói ågöññéägûñ
lövyeéyíëyòäëgÿyé löiñeöíäög.

Àëgëíæè èñòðàïòí ïéêæí, òìèäè è ýùââë-góùèééýíè ýëñ åðäëgýí ìÿçíóí ëëáíüíû ýùâòý åäëg. Áó íÿçíóí ëëáíüíà åäðëè ëëáí ëëgëè íàù-íûéägû ýñâñ íÿññýæ ðàíüøêüâ, éàðûí ñíñèéýò, åñüìà, ñýìèë ïö-íàñéävò èågàòìaãäüg. Áóíéägû óvëgòè ëëägâà "òàíüøêüâ áv èåðûí ñí-

ñééyó" iàùñiúèágû aáéáiäügíàüü lÿäñyäyóéüói ñæéügûã. Áó lÿçíoi èñòðääìýòë şçöñáy áëg íå=ý éàðüñ iàùñiú ågótíóí áëgëyøðääëgëg.

1. İşçyëëëéí âyñôè ây åøã åëàí åòìý

Áó áýáèéáyí ðeáí éegéè ðæéä iàùúñéàgúüää lýþóðói öç-ïşç æècìè-
ëýgë, áíé-áóðói, éågéø-áógðøó iöðòýéèò áýæè àañèöýëýg áý
ääíäæüü èöàäýëýgëý òýgýííi ðeóíog. Áðeä áýñò åðæéèè 1şçýëéèéý
ëääééä ñeíäüüñüüíü, ðýgýííi åðæéèè 1şçýëý ùåégáí áý åðgúüói ñeäðüüói
ää áýéáí åðæg:

Éágè-éágè áógááiúí ïéóí,
Àòèäéí, ùåéégááiúí ïéóí.
Íscyüëëéäý áéğ áyíý,
Áé íyğè, áógááiúí ïéóí,
Íyé áyğè, áógááiúí ïéóí.

Áé áéğæý ışçyë ñó ñíjiàñû
Ááøúíää áâğ àü æóiàñû.
Àü àeøeyğeí áöğääíyñè
Íyé áýğe, áögääíu íeóì.
Áé íyğe, áögääíu íeóì.

Õàëèägû âäg ãïòä-ãïòä,
Ùyg áëgëñè áëg òaiàøä.
Íyí âógüóiài ãyëyí âäøä,
Áé íygë, ãógáàíüí ïeóì.
Íyë áygë, ãógáàíüí ïeóì. (2, 151)

Àòèà ışçÿéèééèíè áýñô ôðæéè è ãûçûí áýíçÿğñèç íëäöüöíà, òàéù-áýğàáýğè òáíûéìäûüüíà éíàíûg. Èàëýäýí - áýíşâöýäýí öñòöí öýğàáýöý ìäéè è íëáí ışçÿéy áýíçÿğñèç íëäöüö ð+öí àógóéäöüöíò ñşééýèéğ. Áó öñóéëà ñâálîñéíè, àðäý àð-àğ íëíàñûúíû áíéàâågâå áýğæéý yéàæ-ñââæéè è ãûçâáí lõñáýò æââåá èñòýééğ:

İyí àøëäýì ùàëüíà,
Öçäý ãägà õàëüíà.
Ëäëý, áýíşáøý éåòìýç
Èägúí iöë æàìàëüíà.
Òäëëýğëié éáí ãägà ãûç
Àé ãàøû-ışçö ãägà ãûç.
Åéëý áygäelý -ağý ãûç
Áóëöá soäö, àé ùàíú?

Âàðûí êèìè éàé ùáíú?
 Îýçæì åèè-íáíú,
 Åéäý ñýíý òáé ùáíú?
 Ôâeeýgæí èáí åägå åûç,
 Åé åàðû-ïşçö åägå åûç.
 Åééý åyägæí ð-ägå åûç. (4, 18)

Áýçýí åøã åëáí åòiy åoåò-ìàùíüeägåà åíëæéú èòagý âý áóíääí
 ñíígå íyéí åâgøñüüäéü åòeägåò øyééëíay şçöíö 1şñòyğèg. Îýñyéyí,
 ð-íáíëà ñââäééé åûç ågåñüíäéü ìàùíü-åoåò áóíà éáðøû áèg
 şgíýéäg:

×íáíí:

Íyí ð-íáíàí åíéíóìà,
 Åââàéüí åíé åíéíóìà.
 Éà íyíé åâéyíäeägiéíyí,
 Éà åà íyé àë åíéíóìà.

Åûç:

×íáíí, èòéí åoåögñói,
 Ågôñüíäà åé åoåögñói.
 Biýg ñýíý éîò åâñyí,
 Íyíèí åééèí åoåögñói. (5, 296)

2. Èíëe 1şçéyíy âý 1şçöö Ølëäé.

Èègæí ðæäí ìàùíüeägûíäà ñââíèéëéyğéí àégè-åègèíy åâgøû
 üyññän iöíâñéáyòéíí ðâðöéé èôâäyñéíè ýí ð-îö áó ågöíäà æyééyøyí
 şgíýééyğäýí åoéíàä ðeög:

Êö+yeýgÿ ñó ñýílëöyí,
 Éäg íyéyíäy ðîç ïëlæñüí,
 Åéy íyéñéí, åéy iâðñéí,
 Ågæüñäà ñç íëlæñüí (2, 17-18)

Èíòèçägûíü ð-yeäéé ñââíèéëéñéíí íyééøéíé áşéöê öìëäéý 1şçéyéyí
 íyíæ åûçüí øygéê ð-ûgïüíòûñéägû, éíëe ð-yeýyí åâéüñüéü 1şçéyğé,
 íëiäg-ð-ûñüä åíéó åâðûñøéägû ìàùíüñüí üyçéí íâéñâéññüíäéü ûýg åég
 gëòiäyí, ñâðòéé ìyóíäyéè ûýg åég ñçäyí, ièñgåäáí åíé 1şñòyğèg:

Nâñâägå fâ ñâëíñøàí,
 Èñòyéâia åyíä ñâëíñøàí.
 Éägûí iâäéá òyé åâëíñøàí.
 Éäg åéçý åííáä iýéyæyé,
 Åéëiègÿí iý åâðò iýéyæyé.
 Ñç åâgæá ñâáàù iýéyæyé... (4, 158)

Åéíè ùýññâñéüä ïüéàíúí åèëëíáyí ñyñéyíyí èíòèçäg ìàùíüeägûíäà
 åà åyägæäøíñøäüg. Îüéäí ñââäééé åûçüí 1şçöööiy åóéüöeägûíüí
 åððöí iðæöééý åéí åòñüg, 1şçöö åâíñüí ñyâégeççéééý 1şçéyéeg:

Åâüëägäáí åòäüíí, åöçý åíéíàäüëäg,

Åýçýíäí åyéäí, ñèçý åíéíàäüëäg.

Åé éäg, ñýíý ìyí åòèä.

Åèëääg, ñýíý ìyí åòèä.

Åé åûç, şçöí åy ñýíý åòèä,

1şçöí åy ñýíý åòèä.

Åøèòièöyí, øyçý iâëoág åéíññáí,

Ñâ-ågûíüä iðéäýí ñâæíñøàí.

Îyéäí åðøàìöñöö 1şçyí, éäg, ñýíé,

Ögýéèí ð-ûgïüñüâ ågçöéäg ñyíé.

Åé éägý, ñýíý ìyí åòèä,

Åèëääg, ñýíý ìyí åòèä.

Åé åûç, şçöí åy ñýíý åòèä,

Ñçöí åy ñýíý åòèä. (4, 110)

3. ßùä-ïâéíàí åy ñyââäyöy ð-åùññûö.

Áó ågöíà åâðöéé íëáí èëgëé öâðäí ìàùíüeägûíäà øyğyööyí åégè-
 åègëíy ñíí íyóyñy åyägÿ ñââäé åëäæâäéägûä, åâgøñüeägûíä ð-ûñðäí
 ìàíâyëyğè åyô åòiyé ð-ööí ûýg æöög øyââæägûä 1şñòyğæyééyğéíy
 ñç åâgëg, yùä-ïâéíàí åâüëâéüñëäg:

Ågâð-ûñüí ìyíäyäé, åâgå ðâæ éäg,

Ñyğlèöyí ð-ûyíäyäé, åâgå ðâæ éäg.

Åéyí 1şçyéy åşíñy, åâgå ðâæ éäg,

Íyíèí 1şçöí ñyíäyäé, åâgå ðâæ éäg. (2, 222)

Éâðöä:

Åé åûç, åóg iýé éâíññáí,

Åâââäí-åâéäí æäíññáí.

Íyí ñyíäyí yé ð-yeýyğÿí,

Áí åññóí åëæâäíññáí.

Åëáññ-1şçöí, åé ñçöí,

Ñyññèç ìyí fâæy åşçöí?! (2, 179)

Öâéä ìàùíüeägûíäà yùä-ïâéíàí ûýl åy ðâæ åâyò-ýíýéyğéíè
 ñââäýéyğ åâgøññüñäà åíéäóöö åég yôëää iígiâññü êëíè åâðà åððöööög.
 Åâgæéé ñçý ð-ûyé åòiyééí, yùä-ïâéíàí iíçìâññüí åşéöê åé åûññüñüä
 ñyâýá iëä åééyæyéè åòèäñü ûýg çâlæí åöðöíäöög. Nââíèéñéíí ñíí
 åyôâññüñäàí øoáùyñéíy æâââá iëägåä:

Äýgýíóðéëýì, ðýñòýéýì,
 Áöéáöëýì, äýöýñäýéýì.
 Îlääéì î éägà åääééì,
 Üyñgýòéíäýì ðýñòýéýì.
 Îýùéýïèçäý àåg ÷éíàg,
 Eägïàüü äéíàg-äéíàg.
 Bùäéì àåg, iäéíàüì àåg,
 Biýg iïçnäì, åé åüíàg - (2, 2)

Ñşéëÿìÿñè äÿ ñâåäéééíÿ ögÿéäý ááüéüéüüúíú ("ùýñgjöéíäýí öýñöýéí") lşñöýgjééý éáíàøû, åé äúíáüû ("Bíýg tïçñàí, åé äúíäg") êéèé öyíáåúéí ííóí ýöéäåñùà óéüóí iélàåùüüúí áééäéëgéë.

4. Áðøè áÿ ñâáíéëéñè àgàññíäàéû ñýìèìé óíó-éöññò áÿ ýgëéàéáíý çågåôåòéåg.

Auç.

Áé ãägå÷óðà íyìlÿäúyñýí,
Ñýìe išgöi ãái ýíäygÿñýí.
Èéèæý ièðöyê íyíyíyæ,
ßièäûcüià išiävgyñýí!?

Íüëàí:

Þìèâûçû, æái ÿìèâûçû,
Íscëyëgë iÿgæáí ÿìèâûçû.
Aégæý æöö aéigáá íýlýýäé,
þjéüüeóíá Isíävgvñýí?! (2. 137)

Aé 1öëöì åé, 1öëöì åé,
Bìèì üüëó ïëàñàí.
Aé 1öëöì åé, 1öëöì åé.

86

Íyíyé àéëéñâ áæäñàí,
 Áé 1öëöì áé, 1öëöì áé.
 Íyí èñòýéyí iélâñà,
 Áé 1öëöì áé, 1öëöì áé,
 Ísgöjé áéëáñûc áæäñàí. (2. 271)

Øóð çàgåòàò áý éá éóíñgëñöèé ñàòðøàìá ÷íð áâðòò ýââýëäýí áeëgë-
áeëgëíè óàíûéàí, áeëgë-áeëgëíý íåééè íëäí íüëäí áý áúçúí şç éşíöë
áðéúöéàgúííù à÷úñæàìáà áâñéòýñëíý ÷åâgëëèg. Íüëäíúí çàgåòàðéàíá
ùýgýéòéäýí çàùègýí èéé áâðûñää ùèäýòëýíý áúç áç éâ÷íèò áó
áýùáíýäýí èñòðéðaaý áäýgýé şç íýùýááýòéíé áðøëgåò áäég áý íüëäíúí
èñgågëü ñíñgúóñöíá iöñáyò æàâàá áâgëèg. Íýøùòg "Éáéëüâ" iàùúññúí-
áâéù áñç áý íüëäíúí ýgëéàíá áàâgåáíñøû áóíóí işçýé áëg şgílyééäég:

Auc

Áìàìàáí áéğ éáéëüâ äéäùí,
Ùâ÷ áéèlèğýl ùàğää ñäéäüí,
Ñýíäyäęgñý åâğ éáéëüüû
Éáéëüâ ñäéäg áęgûéüüû, éąg-éąg æàí,
Íscvë ïüëáí, åâğ éáéëüüû.

Jüeái

Éàééüüüíû òàíû, àé áûç,
Íyíáÿ éàééüâ úàíû, àé áûç
Éèí áäääè, éàééüâ íyíáÿäè.
Áÿééÿ áääéüâ -ýíyíáÿäè, à
Ívë áòðàëgåä áéééüüüíû

Áógáéá âyäyägée iyägùyëyäy èéè iýyàì àéâäyòdè aëyéá áâæég. Áóíói áéægéíæè áûçúi éáéëüüü áeëygyéäyí nàëìlæñû áy iíóí iüëäíåä ïéäöüöíó áéélyñèæég. Éyíè yñëeíäy áûç éáéëüüü nàëìlæäè ñíñèéyò éägåòiàä, lâéééíéí èély ïéäöüöíó lşñöyglÿé êñòyééeg. Èééíæè iyäàì áà áó ióàïñûi áàùà áà 10æéyíâéægëéyñéíy ñéälyò áâæég. "Éáéëüä nàëäg àégùüêüüü" - áâlyééy áûç iüëäíéä àägåñûiä áégùüêüä áööiyñéíé êñòylyäééíé áééægëg èé, áó áà nâáiéíéí áîéäéü áâðegåôü áâlyéäeg. lâùíü-áôåòéí áó iyägùyëyñéíäy yñëeíäy àägòôü úyg øåé úyëë íéööliö, nâáiéèéyäg àägøüêüäeü øyééëäy àégë-áéægíy ögÿééyëgëíè à÷lûnëäg. lâùíüüüí èééíæè iyägùyëyñé éáéëüüü lşðöögöä ièçëyäyí iüëäíå áûçúi yğééäia lõgåæëyòdè èéy áâðøëäíüg:

Áé êýëéáàç ïüëáí, ïüëáí
Èíæéëýgýí ñýíäýí, èíáí.
Íyëïñý éáéëüâ áägøùìá,

87

ə̄iññēññāëëüññ ñàéèëì èäëññy, èéëíæè èññøëæìÿòäÿ àéğüññüññ èçöèëğäáññ, íáéèì íÿùýááyò, áýðåññüçéüññ, ýùññ-íåéìáññ óíóáóá ñååññééèìé àéçäåòìáññ ñüñgåññüññääí íééäí áýíëýíäëğèæè, íÿğèøäáíëüññ góúññ áäøññéáí íýçíóí íééäíëägûññ sí áýýğíýäÿ áäééññüññ. Áó èññøëæìÿòè øýğòè íéägñañ "àéğüññüññ áý íáéèì íÿùýááyò íåññüññëägûññ" àäééññüññäí ìöññéóíäög. "Àéğüññüññ áý íáéèì íÿùýááyò" èññøëæìÿòè áý şçöññáý àéğ íå÷ý áäðééè íýçíóí ýëëäññéíý íåéèëññ èññøëæìÿòè.

1. Áàøääëägûíúí ðýñègè èëý ýùäëíäýí äşíiyê.

Êëgëè iàüñüèägää àòëëè ýí ÷îô ãõññýëýäègýí úyğyêýöeýägýí áègë ñâaièëéí ááøääèägûíü ñşçó, öyñègë àëòüíà äööýğyê ííääí öç äşifäýğiyñèäeg:

Ííó ááálý, çàëùì éág,
Áäääí-åäéái aëùì, éäg.
Ñýí êè áåéý áåééëééí.
Ñýié áéğ ségyäýí áäg.
Áogóáí iëói î işçëýgý,
Íyíé ñäéüááü äöçëýgý... (2, 125)

Şçiyéyğ ñşçöéey éágäáí ëç áşïyägïyéí éágäòâúúú iñëðiñéñüé
ñàgñúíóú àøèæí áooöi áoeüoëägûíù àëö-öñò åòìeøäeg. I ùýòòà
áàùågûí 1yëeøéíè, ÷æéägûí, ñöéägûí àøúá-ääøìàññúíù äöéiog,
éägûííùí ëç áşïyägëá iåòlyñë öññiñäà áó ýñgägÿíleç öýäeýò
ışçyéeeééíèí ìia ùa÷ áeç öýñëge ùeññ iññiñog:

Ilöe à-đ-äü, áàùüäg îëäó,
 Éàç iÿëäè, -äéëäg äïëäó
 Iýí éägå íåéëyìëøyì,
 Oéoá eääëäg ñşçötiý
 Éäg iýíäyí éyïäg îëäó.
 Ägäliûç äèhâäg îëäó.
 Iöëöl, iýäyí îëäó,
 Éägûl, iýäyí îëäó,
 Áàügûlûl áàòû
 çväyí îëäó, éäg... (3, 89)

Iàùníûää ñâáiëëéié àéäääáñ óçàäëæøäñügäí áàöëüñæà àíëëéàägûí
ýñâñýí ñøëgiéëëýíäëgëæè iàäëëé àâñëòýëýgäýí (âàg-äşâëýo, ãguàò
iöçýgäí áý ñ.) èñöèöàäý åöliýñëäëg. Áóíóíéà áåëý, iàùníûää ñâáiý
ðäëä ýööëä áý äöööíæýñëíý işgý, ñâáiëëëñëéié àöñá iåöliýñëíý uå÷
áëg áýæüëý áygäýo åâgëëý áéëëíyc:

Éàäëàg séğyòäè ñýíè, éàg-éàg,

Áàøà äööñýäéí iyíè, éäg-éäg,
Ùå÷ áàðò áåëý ñàëìàéúá, éäg-éäg
Äýgäy ñåâýí-ñåâýíè, éäg-éäg.

İyîè ñàéäúí ñýí íáøû, éäg-éäg,
Iéäóí òíðéägûí ááøû, éäg-éäg,
Áèg êýèìý ñşçý ñàöäúí, éäg-éäg.
Áëà işç, âýéyi ááøû, éäg-éäg.

Áó àäü ï áäüà ÷àòìàç, éäg-éäg,
Êşeiý áóäüà ÷àòìàç, éäg-éäg,
Íöe iöëäýí işçyë ìèäg, éäg-éäg,
Ñääýí ñääýíè àòìàç, éäg-éäg...

Áógáàä àéágûläääí ááégû áäöøyí áéëg áúçúü êşíöë ûñ+áúğòùññû áý ışç éàòùüìà áögöññöö öçöíöññööééy áýğàáyğ úyìéí ñèòðåññëéæà, éyíé şçïý-ëýğ, éáäéäg ñşçööééy øëgíéééyíýğyê ñââíééññéíäýí óçââäéàòìäüà ðaaéäúí áâğäééé yðëéäéè-åòéë áýéyğ áý şç éòââäýññéí òàíññöðäüñğ. Õäéä íyíyâéééàòò, ôíññééig ýðëéäúñ şç öÿgéeéíè, áâğëüüññíü íaäééééàòà åògåáí åòíýééí yéâéùñéí ìéíøò áý áó íâââòðèà ðýçâùñöýğ áâğòùñ ýí ìöðööýééò õññöé áý áâññéòýéýğëý şç êýññééí åòðëğâçññíü áééäéëglèøäéğ. Eóðâägûññäéü íàùíññä áä ùâäéññéý öîññééig ýðëéäúññíü iöíàññéáyòë +íð à+üñ ñöýéééäy áíéööéíóðäóğ.

2.Ñåâîéëëíéí šçöíöí ôèëëëíéí äyéëëöygyé éägääí àégûëìàñû - äyôàñûçëüä.

Áó àèñèí àégyüéñú ìàùñüéàëgûñíáà öygyödëyäyí áègë áeëg lòääyò
ñíigå şçö ðëëégéié äyéèöygyé ñåâlëèëñéíäyí óçàäëåøûg. ìàùñü öyge
åäëëyíéí àëëëíäyí iðoíog áy öyge åäyí öygyö ñşçöiöi öññoíäy
äogyläiàäåà, äyôðñüçéñüäå èòðèùàí åäëëëg. Aðñëáí, óíóäöéóá öyge
åäëëyí éàðøð òàùñüàëñúá áó áyôðäéà åäé áàüëäñüñü, eíàíñüñü ö÷öí
öyyññödëyíég:

Bçèçèì àüéàìàçäùí,
 Üáé ëïéà ëëëàé, èàéëëëåé.
 Löéyägäì, àüéàìàçäùí,
 Üáé ëïéà ëëëàé, èàéëëëåé,
 Áèëñýéäì áýôáí áóáög,
 Üáé èäéà ëëëàé, èàéëëëàé,
 Nyíy áåë ááüéàìàçäùí.
 Üáé èäéà ëëëàé, èàéëëëàé,
 Üáé èäéà ëëëàé. (2. 258)

Áé ńńíà áöeáöeëýg,

Áé ńnà+û ńnöíáöeëýg. (2,55)

Áööşâëöéay Áçýgáàéæáí ñöäéay iàùíüüëägûíüí öçöé áàöeägûíäáí áéégé iëáí áó áäégè-áäé iàùíüüíüí éşïöeëýg öyòù áöölyñéäý iíóí áyíçyñèç áy ýâýçñèç èöà+ûñû áşéöê ñýíyoëägûíüç Áyäéäg Göñöyííäóí óíóäöeìäç èöà+ûñûñû lÿùägÿðè áy, öödäùyñèç èe, áşéöê gîë íéiaiùøäüg. Áóíóíéá áåéy, iàùíüüíüí iÿoíéiäýéè iágäçéü áåééèi öygçè, éyäýg, íéñièë, íáéàí ñåâiè iââaòùíüí öyéägäñûç áeg iàíäga èëy öyâäèiè, áeg ñşçëy, öäeëgèi iöeyílyé iíñööde èy ãñöödöèè iöööçäöliy çaiàíü şç öyñègëiè işñöygiyéäýäeg. Iáéàí áööñû ñåâièëñèièi öyéäyòäy iíá işíäýgäëèéè iööö iÿíyâé-íñèödïëíüè áy iíñööde èäööñüäáí íy áyäýg işçyé iÿíáëäíäügìñûøäüg:

Áåéyge èşíäýyí éäg,
ńńíà áöeáöeëýg!

Áèçy iöe èşíäýgýí éäg,
ńńíà áöeáöeëýg!

Íöeoí éägiüçà áşíñöi,
ńńíà áöeáöeëýg!

Áéçäyí öç áşíäýgýí éäg.

Áé ńńíà áöeáöeëýg!

Áé ńnà+û ńnöíáöeëýg! (2, 55)

Íöeoí éägiüçà áşílyñéiè áööñû iíá işgÿ èñöyéèg èe, áe èíáìüíà işgÿ, éägiüç öeáàé-íöäëëäyâe öyñègÿ iàëëëäëg. Áyääyí öyñöyéyíéá èäöäüä áööyí áöeäá éägûí işíäýgäëèé iöeoí éägiüçà áşílyñéiè áó ñýáÿáyí àäçööäéüg.

Áåéyëëëy, èñöyäg öäiùøëüä áy éäööñû öiñëééyò, èñöyägñy áy áégûëüä áy iàéàí iÿùyááyò iÿçlöí èñöeäalÿöeíäyéè eëgëéè ñöäéay iàùíüüëägûíäáí yññàñ éäéöiìöeäéi öyäéè, áåéëgÿ áöeüöeägûí èööäyñè iëáí ñåô, öyìèç áy áyéäiyööe iÿùyááyòëi öyägÿíöiöiy áåüëü iëäöüö işgööig. Áyöaññçëüä, öçö áşíöëöê, ñåâièëëëýgëi çigëëá áégûëìañû, íáéàìëüä iñòëäëýgëièi sí iëäia +ûñöägûëäüüñ iàùíüüëägäá áá ýñëëiäy áíëëäéüñû èëy ñåô, öyìèç lÿùyááyò, ýùäy ñyäàäyò, áyöaëü iëiàüä +àüñğûø èñöyéè yññàñ áéäg öödög.

Ëégëé ñöäéay iàùíüüëägûíüí öiöiè gòùöiäáà áìägûæü işââåééí gîlìäiöèè ùyññàñëüä, êíâgÿê ùyçëéëë, ñýièëëëéyò, ñöäéëgöaùëüä áóéüöeägûíá áåüëü iëiàüñ iíóí úóìäièñò iàùëëéyöeíèi áåöeüæä işñöyägëæëñèäg. Áó işñöyägëæè ùyì áy ùyìleí iàùíüüëägû éägäaaí ñöäéüí ùyéäöñâ-âygëëëëièi, èíñäiÿgâygëëëëièi èööäyñèäg.

ВÄВАÈÉÉÀÒ

1. Áçýgáàéæáí ñöäéay iàùíüüëägû. (öyägöéá áäyíè Áöeáöe ïylyäñâ), Áàéü, Èøñâ, 1981
2. Áçýgáàéæáí ñöäéay ióñëëëñè áiööñëëëñû. 10 æëëääy, Ú æëëä, Áàéü, 2002
3. Áçýgáàéæáí ñöäéay iàùíü áy öyñíëööýgë (ùacûgëæáí Áàöäg iàìäçyëëëå). Áàéü, Èøñâ, 1985
4. Iéí áeg iàùíü (ùacûgëæáí Çàöeä áàáàéå), Áàéü, Ágàç, 2001
5. Áçýgáàéæáí öiëëëig áiööñëëëñû. Ú èëöäá (íàö+ûñâáí öiëëëigö), Áàéü, Näääü, 1994
6. Böyíäëëå I. Áçýgáàéæáí öiëëëigööiàñëëüü (iöioyöaààò), Áàéü, ÀIÓ iÿøgë, 2000
7. Öûöëü È. Ñå+ëëëëø ýnyägëyëgë. Áàéü, Éacû+û, 1987

ZƏNCAN FOLKLOR MÜHİTİNDƏ BAYATILAR

Türk xalqları folklorunda geniş yayılmış şeir ölçülərindən biri olan 4 misralı, 7 hecalı nəzm forması ayrı-ayrı türk xalqlarında müxtəlif cür adlandırılır. "Türk ədəbiyyatının müxtəlif şöbələri ilə məşğul olanlar çox gözəl bilirlər ki, ümumiyyətlə heca vəzninin dörd misralı, yeddi hecalı mənzuməsi yalnız bizim ədəbiyyatımızda bayatı adlanır. Halbuki bu nəzm şəklinə turkdilli xalqların əksəriyyətində təsadüf olunur. Özbəklər buna "əşulə" və ya "aşulə", İraq türkləri "Türk", qırğız və qazaxlar "qayım öləng" və ya "ayjisba", qərb türkləri kimi bu gün Şimali Rumınya və Bessarabiyada yaşayan qaqaуз türkləri bu növü "manı" adlandırmışlar (Ə.Abid. Türk xalqları ədəbiyyatında "manı" növü və Azərbaycan bayatlarının xüsusiyyətləri, "Azərbaycanı öyrənmə yolu" jurnalı, 1930, №4-5).

Azərbaycan folklorunun mühüm tərkib hissəsi olan Zəncan folklor mühitində 4 misralı, 7 hecalı şeir forması bayatı adlandırılır və bu folklor mühitində bayatılar çox geniş yayılmışdır.

Zəncan ərazisindən topladığımız bayatıların geniş təhlilinə keçməzdən əvvəl bu janrla bağlı folklorşunaslıqda mövcud olan elmi fikirlərə nəzər salmaq və bu kontekstdə Zəncan folklor mühitində bayatıların yerini müəyyənləşdirmək istərdik.

Folklorşunaslıqda bayatı sözünün etimologiyası ilə bağlı müxtəlif bir-birinə zidd olan fikirlər vardır. Bu barədə olan fikirlər belə qruplaşdırılır:

1. Yer adı;
2. Qəbilə, ad-titulu;
3. Ərəbcədən keçmə söz - "bat" - köhnə;
4. İnsan yaşayışının tələbatını ödəyən ərzağın köhnəlmiş, qalmış, durmuş mənasını ifadə edən - "bayat" (qalmış, köhnəlmiş, durmuş xörək, su);
5. Allahın min bir adından biri - "Bayat";
6. Körpənin boy atması, inkişafı ilə əlaqədar söylədiyi layla, oxşama, nəvazış - "bayatı" (M.İ.Həkimov. Aşıq sənətinin poetikası. Bakı "Səda" nəşriyyatı, 2004, səh.403).

Bu mühahizələrin bəzilərinə nəzər yetirək. Mühahizələrdən birinin tərəfdarları bayatı adını köhnə, əski mənasını verən "boyat"

sözü ilə əlaqələndirirlər (İ.Hikmət, F.Köçərli). Lakin bu fikir bizə bir o qədər də inandırıcı görünmür. Çünkü, daha çox insan həyatının mövcud vəziyyətini, yaşadığı şəraitini və bununla bağlı olan müxtəlif hiss və həyəcanlarını əks etdirən bayatıları köhnə, vaxtı keçmiş mənasında izah etmək düzgün olmazdı. Bizə elə gəlir ki, bu sözlər arasında yalnız təsadüfi səs uyğunluğu vardır. Digər bir mühahizəyə əsasən bayatı sözü totem adıdır. Professor Ə.Dəmirçizadə belə hesab edir ki, kosmik şür stadiyasında olan insan mənsub olduğu kollektivi, qəbiləni həm özündən, həm də totemdən ayıra bilməmişdir. Buna görə də bu insan əmək prosesinin də eyni adı daşıyan həm kollektivi, həm də totemi "Bayatı" çağırmışdır (Ə.Dəmirçizadə "Bayatı haqqında", "Ədəbiyyat" qəzeti, 15 may, 1936, №11).

Folklorşunaslıqda ən çox müdafiə olunan mühahizə bayatı sözünün oğuzların boylarından biri olan "bayat" boyunun adı ilə bağlı olmasıdır. İlk dəfə S.Mümtaz tərəfindən söylənilən bu fikir Ə.Abid, F.Körpülü, M.Həkimov tərəfindən də müdafiə olunmuşdur.

S.Mümtaz bu nəticəyə gəlir ki, Bayat Oğuz xanın nəvəsi, Gün xanın ikinci oğlu imiş. Ağilli, fərasətli olduğuna görə ona adlı-sanlı məşhur anlamını daşıyan "Bayat" adını vermişlər (S.Mümtaz. Seçilmiş əsərləri. Bakı, 1978). Müəllif buna əsasən hesab edir ki, bayat tayfasının da adı elə buradan götürülmüş və bayatı sözü də buradan meydana gəlmişdir.

Baxmayaraq ki, hətta avropalı türkoloqlar da bu mühahizəyə tərəfdar çıxırlar, ancaq buna qarşı olanlar da vardır.

Prof. Ə.M.Cavadov bu mühahizənin yanlış olduğunu irəli və bunun səbəbini belə izah edir:

- 1). "Bayatı" sözünün bayatı şəklində təhlil etmək elmi cəhətdən doğru deyildir. Azərbaycan dilinin qrammatik quruluşuna uyğun gəlmir. "ı" şəkilçisinin sıfətdüzəltmə xüsusiyyəti dilimizə yaddır. Doğrudur bir neçə sözdən süni şəkildə (gümüşü, sūrmeyi, vāgzalı) düzəlmüş sıfətlər dilimizdə işlənir. Lakin minillik tarixə malik bayatıları, onun adını yad dile məxsus quruluş kimi izah etmək səhvdir. 2) Bayat qəbilələri Azərbaycandan kənarda yaşamış və indi də yaşayır. Necə olmuşdur ki, bunlar bayatı yaratmayıblar, yaradıblarsa, necə adlanıbdır. 3) Bayatlarda onlarca toponimin adı çəkilir: qaraman, qaramanlı, xəzər, tatar, kazax və s. lakin heç bir bayatında "bayat" etnoniminə rast gəlmək olmur. Bayatılar bayati

qoşsaydilar, istər-istəməz öz etnonimlərinin adını çəkərdilər. 4). Türkəlli tayfalar arasında yayılmış dörd misralı, yeddi hecalı şeir forması arasında quruluş fərqiinin olmaması, onun müxtəlif adlarla adlandırılmasında da bu fikri rədd edir. Deməli, "bayati" sözünü bayat etnonimi ilə bağlamaq yanlışdır. Belə bir izah bayatının bir janr kimi xüsusiyyətini açmir (Ə.M.Cavadov. Toy mərasimləri. Türk dillərinin tarixi-müqayisəli leksikologiyası məsələsi. I cild. Bakı, "Kitab aləmi", nəşr-ti, səh.17).

B.Behcət də bayati sözlərinin bayat tayfasının adı ilə bağlı olduğu fikrinə qarşı çıxaraq yazır: "Bəzi adamlar xəyal edirlər ki, guya bayati Boyat adlı bir tayfaya mənsub olan bir qoşmadır (qoşma-bayati şeir forması mənasında - Səidg). Bu tamamilə yanlış və uydurma bir fikirdir" (B.Behcət. "Ədəbiyyat" qəzeti, 24 mart, 1936, №6).

Prof. Ə.M.Cavadovun bayati sözünün Bayat tayfasının adı ilə bağlı olmaması ilə bağlı gətirdiyi arqumentlərin bəziləri ilə razılaşmaq olmaz. Belə ki, müəllif göstərir ki, "1" şəkilçisi vasitəsilə sıfətdüzəltmə dilimizə yaddır. Bu doğrudur. Lakin bir məsələni nəzərə almaq lazımdır ki, dildə bütün proseslər heç də həmişə dilin mexaniki qanunlarına uyğun getmir. Bəzi istisnalar mövcuddur və bu təbiidir. Həmçinin folklorumuzda şeir formasının adının onu yaranan tayfanın adı ilə adlandırılması ənənəsi mövcuddur: "Xalq birliyi yarananda hər qəbilə, hər tayfa ora öz söz sərvəti, öz yaradıcılığı ilə daxil olur. Sonralar şifahi yaradıcılıq kəmiyyətcə artdıqca hər qəbilənin, tayfanın öz üslubu meydana çıxır: bayatıların adı ilə bayati, gərəylilərin adı ilə gərəyli, varsاقların adı ilə varsağı, mahanların adı ilə mahni//mani və s. şeir fomaları yaranır" (T.Hacıyev. Folklorda imza və anominiqlik məsələsi. "Dədə Qorqud" Elmi-ədəbi toplu, III, Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2005).

Bununla yanaşı bayati etnonimi ilə bağlı toponimlər İran ərazisində, xüsusilə Zəncan regionunda geniş yayılmışdır. İran ərazisindəki toponimlərlə bağlı araşdırmalar aparmış V.İ.Savinanın verdiyi məlumatlardan aydın olur ki, bu ərazilərdə Bayat, Bayatlar (Azərbaycan), Bayatansüxtə, Bayatlı, Qızıltəpəbayat (Zəncan), Bayatan, Keşləkbayat (Zurestan), Əlibayat (Mərkəzi İran), Bayatan (Zurestan). (Savina V.İ. Gtnonimi v topominiki İрана. Onamastika Vostoka, M., Nauka, 1971, №1).

B.Behcətin fikrinə gəldikdə isə bununla bağlı M.H.Həkimov

yazır: "...B.Behcət də öz fikrində yanılır. Çünkü bir çox ədəbi-bədii növün, aşiq havasının yaranması yer, qəbile, tayfa və hətta indi də respublika adı ilə bağlı yaranır və xalq arasında yaşayır.

Fikrimizi əsaslandırmak üçün bir neçə misala diqqət yetirək: "Göyçə gülü", "Qazax yurt yeri", "Şərili", "Qarabağ şikəstəsi", "Dərbəndi", "İran gərəyli", "Azərbaycanı", "Cəlili", "Bəhməni", "Bayramı", "Dilqəmi", "Mansırı" və i.a. və s. (M.Həkimov. Aşiq sənətinin poetikası. Bakı "Səda" nəşriyyatı, 2004, səh.405).

Bayati sözünün etimologiyası ilə bağlı prof. Ə.M.Cavadov belə hesab edir ki, bayatılar toylarda bəyin tərif edilməsi ilə bağlıdır. "Bəy tərifi" birləşməsində isə tərif sözü ərəb mənşəlidir. Müəllif yazır ki, tərif sözü "bəyənmə" mənasını da ifadə edir və birləşməsinin "bəy bayati" şəklində bərpası mümkündür. Buna əsasən müəllif belə nəticəyə gəlir ki, "gDeməli halavarda heyvanlar, sayaçı sözlərdə qoyunlar, laylalarda uşaqlar, ağılarda ölü, bayatılarda bəy zənginləşdirilir - tərif olunur, oxşanır" (Ə.M.Cavadov. Toy mərasimləri. Türk dillərinin tarixi-müqayisəli leksikologiyası məsələləri. I cild. Bakı "Kitab aləmi" nəşr-ti, səh.17).

Müəllifin folklorun digər janrları - holavar, sayaçı sözlər, layollar, ağılар haqqında gəldiyi nəticələri müəyyən mənada məqbul hesab etmək olar. Lakin bayati barədə söylədiyi fikir (yəni, bayatıda bəy zənginləşdirilir, tərif olunur) ilə razılaşmaq bizə görə doğru olmazdı. İlk növbədə ona görə ki, bayati ağız ədəbiyyatının ən müxtəlif informasiyaları özündə kodlaşdırınan bir janrı olmaqla çeşidli mövzuları - xalqın həyatını, məişətini, gündəlik qayğılarını ifadə edir. Bu mənada "insan onu əhatə edən maddi varlığın elə bir cəhəti, anı yoxdur ki, bayati bədii bir növ kimi onu ümumiləşdirib, poetik məqamda xalqa çatdırmasın" (M.Həkimov. Aşiq sənətinin poetikası, Bakı, "Səda" nəşriyyatı, 2004, səh.402) fikrinə nəzər salsaq bayati janrinin nə qədər geniş mövzuları əhatə etdiyini görmüş olarıq. Deməli, belə nəticəyə gəlmək olar ki, müəllif bayati formalı digər şeir şəkillərinin (holavar, sayaçı, layla, ağı) təfəkkürdəki mövqeyini düzgün müəyyənləşdirirsə, də bayatının bu formulada tutduğu yeri düzgün müəyyənləşdirməmişdir. Biz bayatının təfəkkürdəki yerini bu cür müəyyənləşdirməyi daha məqbul hesab edirik: holavarda heyvanlar, sayaçı sözlərdə qoyunlar, laylalarda uşaqlar, ağılarda ölü, bayatılarda isə canlı, sağ, gündəlik məişət problem-lərilə qarşılaşan, sevgi macəraları ilə yaşayan, müxtəlif ictimai-

siyasi hadisələrdə iştirak edən insanların duygu və düşüncələri poetik söz vasitəsilə ifadə olunur. Bayati janının bu xüsusiyyətləri ilə bağlı Zəncan ərazisindən topladığımız nümunələrə diqqət yetirək:

Əzizim suda yandı,
Sel gəldi su dayandı,
Eşq oduna su səpdim,
Alişdi su da yandı.

Əzizim daşa çalar,
Su özün daşa çalar,
Yemə namərd çörəyin,
Qayidar başa çalar.

Əzizim vətən yaxşı,
Geyməgə kətan yaxşı,
Gəzməgə qurbət ölkə
Ölməgə vətən yaxşı.

Verdiyimiz nümunələrə nəzər salsaq görərik ki, həqiqətən də bayatılarsın tematika baxımdan çox müxtəlif olub, insan həyatının müxtəlif sahələrinə dair düşüncələri eks etdirir. Əgər Zəncan bayatılardan verdiyimiz nümunələrdən birincisində sevgi, eşq tərənnüm olunursa, ikinci nümunədə əxlaqi-didaktik fikirlər, üçüncü nümunədə isə vətənə məhəbbət ifadə olunur.

Zəncan ərazisindən topladığımız bayatıları təhlil edərkən, belə məlum olur ki, buradan topladığımız bayatıların da böyük bir qismi bayatılar üçün poetik qəlibə çevrilən "mən aşiq", "əzizinəm", "Eləmi" sözləri ilə başlayır.

Folklorşunaslıqda bayatılarla bağlı məqalələrə və monoqrafiyalara nəzər yetirdikdə aydın olur ki, bayatılarda işlənilən "Mən aşiq", "əzizinəm", "Eləmi" sözləri ilə bağlı müxtəlif fikirlər vardır ki, biz bunlara da öz münasibətimizi bildirmək istərdik.

Bu barədə S.Mümtaz yazır: "Bəzi mühərrirlər bayatıları tanımayan tek bir məchul şairin malı, əsəri hesab edirlər. Onlar oxuya, yazanda "əziziyəm" və ya dərk etmədən "mən aşiq" deyə başlayırlar. Bu səhvdir (S.Mümtaz. Aşıq Abdulla. Bakı, Azərnəş, 1927, səh.8.).

Folklorşunas Ə.Abid isə S.Mümtazın "bayatıları çağırın şəxsin texəllüsü və yainki adı olmalıdır" hökmünü tənqid etmiş və "mən

aşıq", "əzizim ey", "eləmi" kimi kəlmələrin oyandırma xarakterində olduğunu göstərmişdir (Ə.Abid. Türk xalqları ədəbiyyatında mani növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyətləri. "Azərbaycanı öyrənmə yolu" jurnalı, 1930, №4-5).

Bayatılarda işlənən "Əzizinəm", "Mən aşiq", "Eləmi" kəlmələri haqqınla V.Vəliyev yazar: "Biz vaxtilə bu haqda dediyimiz mülahizəni bir daha təsdiqləyir və belə güman edirik ki, həmin sözlər birinci növbədə müəllif adlarıdır. Çünkü, Azərbaycanın yazılı və şifahi şeirində müəllif adının qeyd olunması ənənəyə çevrildikdən sonra, bir bəndlik, tamamlanmış, bitkin əsər olan bayatılarda da müəllif öz adını əbədiləşdirmək istəmişdir" (V.Vəliyev "Qaynar söz çeşməsi". B. Yaziçi, 1981, səh.16).

M.Həkimov isə bu sözləri müəllif adı hesab edənlərin düzgün olmadığını qeyd edərək yazar: "Bayatıların əvvəlində işlənən "Əzizinəm", "Mən aşiq", "Eləmi" sözlərinə istinadən həmin bayatıları Əzizinin, Sarı Aşığın ünvanına təsdiq şəkildə vermək düzgün deyil. Hələ bu bir yana, "Eləmi" adlı aşiq-şairin nə yazılı, nə də şifahi ədəbiyyatda olması heç bir yerdə, heç bir tədqiqatçı tərəfindən yazılmadığı halda, belə bir sənətkarın olmasından danışmaq olmaz" (M.Həkimov. Bayatılar. Bakı, 1991, səh.17).

Lakin biz belə hesab edirik ki, bayatılarda işlənən "Mən aşiq", "əzizinəm", "Eləmi" kimi sözlər auditoriyaya təsir etmək, qarşidakının diqqətini cəlb etmək üçün istifadə olunan bayati janının özünəməxsus poetik söz qəlibi olub müxtəlif məna cələrlərini ifadə edir. Diqqət yetirsək görərik ki, bu söz qəlibinin hər birinin özünəməxsus semantikası vardır ki, bunlar da auditoriyaya müraciətən deyilir. Məs. "Eləmi" sözü sual ədatı ilə ifadə olunmuş kommunikisiya prosesində qarşıya müraciətən deyilərək, sanki qarşidakına sual vermiş kimi onun diqqətini özünə cəlb etməyə xidmət edən poetik söz-qəlibdir. "Əzizinəm" sözü isə qarşidakı audioitoriyaya müraciətən deyilərək söyləyən ilə dinləyən arasında yaxınlıq, doğmaliq münasibəti yaradaraq məsələyə diqqət çəkməyə şərait yaradır.

"Mən aşiq" sözü isə haqqında danışılan obyektin söyləyənə yaxın, doğma olduğunu bildirərək dinləyicinin diqqətini cəlb etməyə xidmət edir. Deməli, bütün dediklərimizi ümumiləşdirərək belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, bayatılarda işlənən "Mən aşiq", "Eləmi", "əzizinəm" kimi sözlər auditoriyaya müraciətlə deyilən,

diqqəti cəlb etməyə, təsir etməyə xidmət edən poetik söz qəlibləridir. Zəncan ərazisindən topladığımız bayatları təhlil edərkən biz bu nəticəyə gəlmış olarıq.

"Bayatılarda bir qayda olaraq ilk beyt - birinci, ikinci misralar əsasən, ümumi, mücərrəd, əsərə formal hazırlıq kimi götürülür. Əsas məzmun, fikir, ideya axırıncı sətirlərdə verilir, yekunlaşdırılır" (M.Cəlal, P.Xəlilov. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Ali məktəblər üçün dörslik. Bakı, Çaşoğlu, 2005 (312 səh.) səh.134).

Ədəbiyyatşünaslıqda geniş yayılmış fikirlərdən biri olan bu fikirlə razılaşmamaq mümkündür. Belə ki, bayati vahid struktura malik, hər bir misrası bir-biri ilə sıx əlaqədə olan şeir janrı olub insan hiss və duygularının poetik dillə ifadəsidir. "Onların (yəni bayatıların-Səidg) yalnız sonuncu iki misrasının məzmun yükünü malik olması qənaətinə gəlməklə, əslində yeddi hecalı ölçü qəlibinin poetik imkanlarını daraltmış, onun forma və məzmun zənginliyi arasındaki vəhdətini təhrif etmiş olardıq" (A.Nəbiyev. "Azərbaycan xalq ədəbiyyatı" I cild, 680 səh, Bakı, Turan-2002, səh. 642). Bunu biz eynilə Zəncan ərazisindən topladığımız bayatılara da aid edə bilərik.

Yəni, obyatının misralarının hər hansıa birinin əhəmiyyətinin artırılıb və yaxud da azaldılması onun struktur məzmununa xələl gətirmiş olar və sxematik təsir bağışlayar. Əslində isə bayatının bütün misraları müəyyən mənaya xidmət edir və konkret poetik struktura malik olub və bu keyfiyyətləri özündə birləşdirir: "1. Bayati - lakanikdir;

Bu xüsusiyyət özündə məhdud formal poetik və semantik janr hüdudlarında struktur bütövlüyünü işarələyir.

2. Bayati - kanonikdir.

Bu xüsusiyyət özündə bədii fikrin tarixi inkişafı prosesində janrin semantik mərkəzlərinin sabitliyini, variantla invariantın arasındaki əlaqənin qırılmazlığını, hətta müxtəlif variantların üslubi dəyişməsi şəklində olmasını işarələyir.

3. Bayati - xalis lirikdir.

Bu xüsusiyyət özündə janrin iri poetik struktur daxilində - ənənvi ədəbiyyatşünaslıqda bu növ adlandırılır - həmin struktur vahidinin xüsusiyyətlərini özündə maksimum əks etdirməsini işarələyir" (S.Xavəri. "Bayatılarda dünya modeli", "Ortaq Türk Keçmişindən Ortaq Türk Gələcəyinə" II Uluslararası Folklor

Konfransının Materialları" Bakı, 2004, səh.346).

Qeyd etdiyimiz kimi, bayati janrı həm məzmun, həm də forma baxımından sabit struktura malik olmaqla məzmun baxımından çox zəngindir. Bu mənada bayatıların məzmunu onun qruplaşdırılmasında əsas götürülməlidir. Lakin Cənubi Azərbaycan ərazisindən toplanmış bayatılar divan ədəbiyyatı ənənəsinə uyğun olaraq bayatıların ilk misralarının ilk hərfinə uyğun olaraq bayatıların ilk misralarının ilk hərfinə uyğun şəkildə qruplaşdırılmışdır. "Halbuki bayatıların bizcə əsil qiyməti onların məzmunlarında olduğu üçün, bunları məzmunlarına görə təqsim lazımdı. Yəni, ən adı iş məsələsindən tutmuş, əkinçilik, köç, ailə, sevgi, sənət, əxlaq, din, ictimai münasibət, iqtisadi xüsusiyyət, ictimai iş bölümü, Allah, dünya və felsəfə mövzularına təmas edən hər növ bayatıları ayırmak və eləcə də nəşr etmək lazım idi" (Əli Nazim "Azərbaycan xalq ədəbiyyatından: bayatılar" "Maarif və mədəniyyət" jurnalı, 1926-ci il, №7, səh.53-54).

Zəncan ərazisindən topladığımız bayatıların da məzmun, tematika baxımından təsnif edilməsi vacibdir.

Ümumiyyətlə, folklorşünaslıqda bayatıların məzmun baxımından qiymətləndirilməsi, təsnif edilməsi ənənси mövcuddur. Bu təsniflərdən ən sonucusu prof. A.Nəbiyev tərəfindən verilmişdir: "Həmin məzmun (ictmai məzmun - Səidg) ətrafında birləşən bayatıları da aşağıdakı müxtəlif qruplara ayırmak mümkündür: a) vətən, sevgi və qəhrəmanlıq; b) zülm, ədalət və hüquqsuzluqla bağlı; v) ailə-məişət və didaktik-felsəfi bayatılar; q) yeni dövr bayatıları" (A.Nəbiyev "Azərbaycan xalq ədəbiyyatı" I hissə, Bakı, Turan-2002, səh.642).

Zəncan bayatılarının daha diqiqliklə təsnifatını vermək üçün həmin ərazidən toplanmış bayatılardan çıxış edərək onları məzmun baxımından aşağıdakı kimi qruplaşdırmaq olar:

- a) Əxlaqi-didaktik məzmunlu;
- b) Vətən məhəbbəti ilə bağlı;
- c) Sevgi, eşq ilə bağlı;
- d) Zülm və ədalətsizliklə bağlı.

Əxlaqi-didaktik məzmunlu bayatıları

Zəncan ərazisindən toplanmış bayatıların həcmə ən sanballı hissələrindən birini əxlaqi-didaktik məzmunlu bayatılar təşkil edir. Bu məzmunlu bayatılarda minilliklər boyu toplanan həyati

təcrübələr, dəfələrlə sınaqlardan çıxarılmış nəticələr poetik şəkildə ifadə olunur. Bu baxımdan Zəncan bayatıları ilə Zəncan atalar sözlərinin bəzilərinin semantik yükü bir-birilərinə bərabərdir. Lakin fərq ondadır ki, bayatılarda əxlaqi-didaktik məzmun konkret biçimdə - 7 hecalı, 4 misralı şeir formasında təqdim olunur və bu da nəticə etibarilə məzmunə emosional-ekspressivlik yükləməklə obyekte (yəni insana) təsir imkanını daha da gücləndirir. Bu mənada Zəncan ərazisindən toplanmış əxlaqi-didaktik məzmunlu bayatılar özündə iki mühüm keyfiyyəti - atalar sözlərinə məxsus konkret hökmü, yüksək əxlaqi dəyərləri, bayatılara məxsusu isə poetik biçimi, emosional gözəlliyi birləşdirir. Biz fikrimizi Zəncan ərazisindən topladığımız konkret nümunələrlə izah etmək istərdik:

Əzizim daşa çalar,
Su özün daşa çalar.
Yemə namərdə çörəyin,
Qayıdar başa çalar.
Əzizim quzi qurban,
Qoç qurban, quzi qurban.
Mərdin bircə sözünə,
Namərdin yüzü qurban.

Nümunələrdən göründüyü kimi, bu bayatılar yüksək əxlaqi-didaktik keyfiyyətləri özündə eks etdirir. Hər iki bayatiya nəzər yetirsek görərik ki, bu bayatılarda insan təfəkküründə daima mövcud olan dual qarşidurma poetik formada ifadə olunur. Yəni insan təfəkküründə mövcud olan xeyir-şər, yaxşı-yaman kimi, qarşidurmalar burada mərd-namərd qarşidurması formasında ifadə olunur. Bu xüsusiyyət ümumiyyətlə folklorun əsas mahiyyəti ilə bağlırsa, yuxarıdakı bayatılarda bu formula əxlaqi-didaktik keyfiyyətlərin tərənnüm olunmasına xidmət edir. Başqa sözlə desək bu bayatılar mifoloji dünya görüşündə sözülləb gələn inamaların əxlaqi keyfiyyətlərlə birləşərək bədii-poetik çərçivədə təqdim olunmasıdır. Deməli, öndə sitat olaraq verdiyimiz bayatılara məxsus nəzəri fikir özünü bir daha doğruldur. Yəni bayatılar lakonik, kononik və xalis lirikdir.

Zəncan ərazisindən topladığımız əxlaqi-didaktik məzmunlu bayatılar eyni zamanda özündə fəlsəfi məzmunu, başqa sözlə desək dünya, insan və onun həyatı ilə bağlı ən ümumi hökmləri birləşdirir:

Su gələr axar gedər,
Bəndini yıxar gedər.
Dünya bir pəncərədi,
Hər gələn baxar gedər.

Dərd aşar başdan keçər,
Kiprikdən, qaşdan keçər.
Doğru söz, doğru kəlam,
Dəmirdən, daşdan keçər.

Bu bayatılardan birincisində göründüyü kimi, insan həyatı, onun yaşayışı və ölümü haqqında düşüncələr, fikirlər əksini tapmışdır ki, burada məqsəd insanlara həyat və fəaliyyətlərini bu yönə qurmaq nəsihət olunur.

İkinci bayatıda isə insanın harda və necə olub-olmamasından asılı olmayaraq doğru sözün, doğru kəlamin hər şeydən uca, yüksək olduğu fikri irəli sürülfür.

Bu bayatıların məzmunlarının daha təsirli, daha güclü ifadəsi üçün misralar arasındaki əlaqələr çox mükəmməl şəkildə qurulmuşdur. Məs: birinci bayatinin ilk iki misrasında: "Su gələ axar gedər", "Bəndini yıxar gedər" ifadəsində suya məxsus bir xüsusiyyət, yəni axması, bir yerdən başqa yerə getməsi təsir olunur.

Bayatının son iki misralarında isə "Dünya bir pəncərədir", "Hər gələn baxar gedər" ifadələrində əvvəlki iki misradaki bənzətmə ilə əlaqə yaradılmaqla isan həyatının mahiyyəti izah olunur. Bu da onu göstərir ki, bayatıların hər bir misrası digərləri ilə poetik ölçülərlə yanaşı, qırılmaz semantik-məzmunal əlaqəyə malikdir ki, bu da öz növbəsində bayatinin bir janr olaraq struktur və semantik tamlığını, vəhdətini sübut edir.

Zəncan ərazisindən topladığımız əxlaqi-didaktik məzmunlu bayatıların əsas xüsusiyyətlərindən biri də bu bayatılarda istər əxlaqi, istərsə də fəlsəfi fikirlərin nəsihət, didaktika formasında ifadə olunmasıdır:

Əzizim gülən olsa,
Göz yaşın silən olsa.
Cavanlıq yaxşı şeydi,
Qədrini bilən olsa.

Xəbər gedər o yara,
O düşmənə, o yara.
Bivəfaya söz vermə,
Gedər açar o yara.

Bu bayatılardan birincisində fəlsəfi fikir, ikincisində isə əxlaqi fikir məhz nəsihət vasitəsilə, didaktik formada ifadə olunur.

Vətən məhəbbəti ilə bağlı bayatlar

Zəncan bayatlarında vətənə məhəbbəti tərənnüm edən mövzulu bayatlar da müəyyən yer tutur. Zəncan bayatlarında daha çox Şimali Azərbaycan ərazilərindən toplanmış bayatılardan fərqli olaraq vətən həsrəti deyil, vətənə qarşı güclü məhəbbət tərənnüm olunur. Bu mövzuda olan bayatların çoxu ümumi Azərbaycan kontekstində olan bayatlarla eyniyiyət təşkil edir. Əxlaqi-didaktik, zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatılardan fərqli olaraq vətən məhəbbətə bağlı bayatların tərənnüm obyektinin eyniliyi həm Şimali, həm də Cənubi Azərbaycandan toplanmış bayatılarda digər məzmunlu bayatlara nisbətən daha çox eyniyiyət təşkil edir. Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, son dövrlərdə Şimali Azərbaycanda baş verən mövcud ictimai-siyasi proseslərin təsiri və eyni zamanda Qarabağ və ətraf ərazilərin işgal olunması ilə bağlı vətənə məhəbbəti tərənnüm edən bayatların yaranması labüb hadisəyə çevrilmişdir. Bu da Cənubi Azərbaycandan fərqli olaraq Şimali Azərbaycanda vətənə qarşı münasibəti ifadə edən bayatılarda dəyişikliyin yaranmasına səbəb olmuşdur.

Zəncan folklorundan olan bayatların mövzusu isə əsasən həmin ərazidə ta qədim zamanlardan məskunlaşmış, regional-coğrafi və etnik-milli yaddaşın daşıyıcısı və qoruyucusu olan xalqın vətən haqqında duyğu və düşüncələridir.

Zəncan ərazisindən topladığımız vətən məhəbbəti ilə bağlı nümunələrə diqqət yetirək:

Əzizim vətən yaxşı,
Geyməgə kətan yaxşı,
Gəzməgə qürbət ölkə,
Ölməgə vətən yaxşı.

Əzizim dilim-dilim,
Kəs qovunu dilim-dilim.
Mən elimdən keçmərəm,
Kəssələr dilim-dilim.

Göründüyü kimi, nümunə verdiyimiz bayatlar Şimali Azərbaycanın bütün regionları üçün xarakterik olan vətənə məhəbbəti səmimi duyğularla ifadə edən kamil poetik nümunələrdir.

Sevgi, eşq ilə bağlı bayatlar

Zəncan folklor mühitində sevgi, eşqlə bağlı bayatlar çərçivəsinə görə digər mövzulu bayatılardan xüsusilə fərqlənir. Bu ilk növbədə sevgi mövzusunun ümuməşəri, qlobal xarakterli olması ilə bağlıdır, digər tərəfdən bu Zəncan folklorunun daxili inkişaf spesifikasından irəli gələn xüsusiyyətlərlə əlaqədardır.

Zəncan bayatlarında sevgi anlayışı ilə müxtəlif münasibətlər poetik formada əks olunmuşdur. Bu bayatılarda sevgi həm ilahi, həm də intim səviyyədə ifadə olunmaqla əslində insan təfəkkürü-nün hər hansı bir obyekte olan müxtəlif münasibətlərini əks etdirir. Belə ki, Zəncan bayatlarının bəzilərində sevgi ilahi bir qüvvə kimi hətta insan həyatının mənası, onu həyatda yaşamağa, sevməyə, sevilməyə çağırın enerji kimi qiymətləndirilsə və bununla bağlı səmimi duyğular, dünyanın ən pak, müqəddəs məfhumlarına bənzədirilsə, digər tipli sevgi bayatlarında sevgi real, duyğu vasitələri ilə duyulan, gözlə görülən, yaşılan intİm hissərin ifadəsi kimi başa düşülür. Bu isə onu göstərir ki, Zəncan sevgi bayatları məzmun baxımından rəngarəng olduğu kimi, məzmun tərkibindəki predmetlərə münasibətinə görə də zəngindir.

Yuxarıda dedyimiz hər iki tipli sevgi, eşqlə bağlı nümunələrə diqqət yetirək:

Bağçalarda saz olar,
Gül açılar, yaz olar.
Mən sənə gül demərəm,
Gülün ömri az olar.

Sözümi qələm yazdı,
Qış keçər dalı yazdı.
Katiblər eşq adına
Min kitab yaza yazdı.

Bu nümunələrdə sevgi, məhəbbət yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi ilahi bir qüvvə, məfhum kimi başa düşülür. Yəni nümunələrdən birincisində aşiq məşuqunu gülə bənzətməkdən çəkinir, çünkü gül nə qədər gözəl, təravətli, olsa belə "ömrü az olur". Bununla aşiq məşuquna nə qədər yüksək, ülvi hissələr bəslədiyini bildirmiş olur.

İkinci nümunədə isə sevginin o dərəcədə yüksək bir məfhum olması başa düşür ki, onun haqqında min kitabın yazılması belə son dərəcə az hesab olunur.

Qeyd etdiyimiz kimi, Zəncan bayatlarında sevgiyə olan münasibətin bir qismini də sərf real hissələrlə bağlı nümunələr təşkil edir:

Su gələr qaza-qaza,
Tökülər bizim arxa.
Burda bir qız sevmişəm,
Anamnan qorxa-qorxa.

Əzizim görəm səni,
İstərəm görəm səni.
Xəyalınan yatıram,
Yuxumda görəm səni.

Əlində var şal bunun,
Üzündə var xal bunun.
Bir dəli şeytan deyir,
Dur qadasın al bunun.

Verdiyimiz nümunələr səmimi hissələrin ifadəsi olaraq real yaşanılmış duyğuların əksi kimi tərənnüm olunur.

Birinci nümunədə sevən aşiqin səmimi duyğuları ifadə olunur və aşiq anasından qorxa-qorxa bir qız sevdiyini, ikinci nümunədə aşiqin öz sevgilisini, hətta yuxuda belə görməyi dilədiyini, üçüncü nümunədə isə aşiqin məşuqun gözəlliyyindən məftunluğu, real zəmində yaşanmış duyğular kimi tərənnüm olunur.

Zəncan bayatlarında sevgi məfhumuna belə rəngarəng münasibətlərin olması əslində burada yaşayan müxtəlif şəxslərin fərdi duyğularının ifadə olunması ilə yanaşı, eyni zamanda sevgiyə ümumi fəlsəfi yanaşmanın nəticəsidir.

Bu bayatların bəziləri, cavan nəslin real yaşadıqları sevgi hissəleri kimi səslənirsə, bəziləri isə yaşamış, dünyagörmüş, yaşı nəslin sevgiyə yanaşması kimi öznü göstərir.

Zülm və ədalətsizliklə bağlı

Zəncan ərazisindən topladığımız bayatlar arasında zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatlar da müəyyən yer tutur.

Ümumiyyətlə, hər bir folklor nümunəsinin yarandığı tarixi şərait vardır. Bunu zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatılara da aid

etmək olar. Zəncan bayatlarında zülm və ədalətsizliyə kəskin tənqidi yanaşma enerjisini üç aspektde aşadırmaq mümkündür: birincisi ümumtürk aspektidir ki, bu bir qövm olaraq türk xalqlarının zaman-zaman yaşadığı bəlaların folklor materiallarında, o cümlədən bayatılarda əksidir. Folklor materiallarında bu məzmunu türk xalqlarının differensiyasına qədərki dövrlərə aid hadisələrin ifadəsi hesab etmək olar.

İkincisi, ümumi Azərbaycan aspektidir ki, bu məzmunlu bayatlar həm şimal, həm də Cənubi Azərbaycanda müştərək baş verən müxtəlif ictimai-siyasi proseslərin doğurduğu zülmə, ədalətsizliyə qarşı münasibətin ifadəsidir.

Üçüncü, sərf regional aspektidir ki, bu konkret ərazidə baş verən ictimai-siyasi hadisələrlə bağlı yaranır. Lakin folklorlarda konkret tarixi müəyyənləşdirmək mümkün olmadığı üçün, bugünkü folklor materiallarında, eyni zamanda bayatılarda bu üç aspektin vəhdətini, bir-birinə tam qovuşmasını görmək mümkündür. Bütün bu dediklərimizi Zəncan folklor materiallarına da aid etmək olar.

Zəncan ərazisindən topladığımız zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatılarda əsasən iki münasibət özünü göstərir:

Birincisi, zülm və ədalətsizlik edənlərə qarşı kəskin etirazın ifadə olunması; ikincisi isə zülmün, ədalətsizliyin ağrı və acılarının emosional ifadəsi.

Zəncan ərazisindən topladığımız zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatı nümunələrinə diqqət yetirək:

Bağça məndə, bar məndə,
Heyva məndə, nar məndə.
Sinəmə dərd tökəni,
Hani düşə mən dərdə.

Əzizim bulaq başına,
Yazqı yazdım daşına.
Gələn gedən oxusun,
Nələr gəlib başıma.

Əl-qolum bağlı qaldı,
Qapın bir tağılı qaldı.
İgid oğlum gəlmədi,
Ürəğim dağlı qaldı.

Öndə də qeyd etdiyimiz kimi, zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatılarda zülmkarlara, ədalətsizlərə qarşı kəskin etiraz güclüdür. Nümunələrdən birincisi buna aiddir. İkinci və üçüncü nümunədə isə zülm və ədalətsizliyə məruz qalmış insanın emosional duyğuları poetik şəkildə ifadə olunmuşdur.

Zəncan ərazisindən topladığımız zülm və ədalətsizliklə bağlı bayatıların bəzisində isə konkret situativ hadisə ilə bağlı duyğular deyil, zülm və ədalətsizliyə ən ümumi-fəlsəfi münasibətin nümunəsini görmək mümkündür:

Zamana, ay zamana,
Oxu qoydun kamana.
Eşşəklər arpa yeyir,
At həsrətdi samana.

Qeyd edək ki, Zəncan folklor mühitindən toplanmış bayatılar mövzu-məzmun etibarilə yalnız bunlardan ibarət olmayıb, daha rəngarəng olması mümkündür. Biz əldə olan materiallara əsasən öndəki bölgünü vermişik, lakin bu şərti xarakter daşıyır.

Zəncan folklor mühitində bayatıların yerindən danışarkən bir məsələ barədə də qeyd etmək istərdik. Öndə də vurğuladığımız kimi, Zəncan folklor mühiti Azərbaycan folklor arealının mühüm tərkib hissəsi kimi, özünəməxsus, regional xüsusiyyətlərə malik olmaqla yanaşı, digər folklor mühitlərindən toplanılmış materiallarla müəyyən oxşarlıqlara da malikdir.

Bu oxşarlıqları müxtəlif səviyyələrdə izah etmək olar: məzmun səviyyəsində, bənzətmələr səviyyəsində, nəhayət tam variant səviyyəsində.

Nümunələrə müqayisəli şəkildə diqqət yetirək:

Zəncan bayatıları
Aşix gələr sazı var
Cəfəsi var, nazi var
Hər baharin bir qışı
Hər qışın bir yazı var.

Su gələr axar gedər,
Bəndini yixar gedər.
Dünya bir pəncərədi,
Hər gələn baxar gedər.

Bu bağlar kömürdəndi,
Gedən gün ömürdəndi.
Nə gələn var, nə gedən,
Ürəklər dəmirdəndi.

Digər regionlara məxsus bayatılar
Aşix gəlir sazı var,
Qəmzəsi var, nazi var.
Hər payızın bir qışı
Hər qışın bir yazı var.

(AFA.III cild. Göycə folkloru. Bakı, "Səda", 2000, səh.673)
Sel-sular axdı getdi,
Daş, qaya yıldızı getdi.
Dünya elə güzgündü,
Hər gələn baxdı getdi.

(AFA IX kitab. Gəncəbasar folkloru. Bakı, "Səda" nəşr-tı, 2004, səh.311)

Saş qarə kömürdəndi,
Gün keçər ömürdəndi.
Saa dil orgədəninin,
Ürəyi dəmirdəndi.

(AFA. XII kitab, Zəngəzur folkloru, Bakı, "Səda" nəşr-tı, 2005, səh.397).

Bu dağlar əmirdəndi,
Keçən gün ömürdəndi.
Fələyin bir quşu var,
Qanadı dəmirdəndi.

(AFA. X kitab. İrəvan çuxuru folkloru, Bakı, "Səda" nəşr-tı, 2004, səh.314).

Bu müqayisələrdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, Zəncan ərazisindən toplanılmış bayatlarda ənənədən gələn elementlər daha güclü olub, bu gündə yaşamaqdadır.

QARAVƏLLİLƏRDƏ OBRAZLAR SİSTEMİ

Qaravəlli janrı epik növün digər janrlarından fərqli olaraq, folklorşunaslılığımızda, demək olar ki, tədqiq olunmamış, bu janrin özü-nəməxsusluğu və poetikası öyrənilməmişdir. Qaravəllilər öz tarixi kökü etibarilə bəhs etdiyi tarixi dövrün dünyagörüşünü, xalqın məişətini və həyat tərzini özündə əks etdirmişdir. Əsasən, gündəlik həyatda baş verən gülünc hadisələrin təsviri üzərində qurulan qaravəllilərdə sarkazm, satira və humor üstünlük təşkil edir və bu, mənfi qəhrəmanların simasında qabarıl şəkildə təcəssüm olunur. Buna görə də qaravəllilərdə müsbət və mənfi qəhrəmanları süjetlərdə iştirakına və onların sosial mənşəyinə görə qruplaşdırmaq daha məqsədə uyğundur. Bu prinsipə əsasən Azərbaycan qaravəllilərindəki obrazları iki qrupa ayırmak olar:

1. Aşağı təbəqəyə mənsub olan, yoxsul, ancaq ağıllı, cəsarətli, zərafatçı, eyni zamanda fərasətli və kələkbaz xarakterli müsbət surətlər. Məsələn: Keçəl, Kosa, Səməd, Kərəm, İman, Səməndər, Qafar, Yetim Vəli, Duralı, Yasəmən, Lotu Qara, Yetim Qafar, Salman və s.

2. Yuxarı təbəqəyə mənsub, varlı, lakin kütbeyin, zalim, ikiüzlü, eyni zamanda yaltaq, xəyanətkar xarakterli mənfi surətlər. Məsələn: Şirvan qazısı, Cənnətstan molla, Zalim ağa, Oğrubaşı qazi, Acgöz molla, Əyyaş şeyx, Molla Salah, Fırıldaqçı darğa, Molla Bəşir və s.

Bu bölgüyə daxil olan obrazların müsbət və mənfiləyi əksər hallarda onların sosial mənsubluğu əsasında meydana çıxır. Bu cəhəti qaravəllilərin obrazlar sisteminin əsas səciyyəvi cəhəti hesab etmək olar. Bölgündən göründüyü kimi, Azərbaycan qaravəllilərinin müsbət qəhrəmanları xalqın içərisindən çıxmış, öz zəhmətləri ilə yaşıyan adamlar – Keçəl, Kosa çobanlar, nökərlər, əkinçilər və başqalarıdır. Mənfi surətlər isə adları çəkilən müsbət qəhrəmanların gündəlik həyat və məişətlərində rast gəldikləri zalim ağalar, bəylər, xanlar, hökmardalar, fırıldaqçı mollalar, qazilar, darğalar, şeyxlər və həmçinin ikiüzlü, xəyanətkar adamlardır.

Bəzən qaravəllilərin əvvəllerində müsbət qəhrəmanlar zəif, aldadılan, haqqı tapdalanan şəxslər kimi təsvir olunsa da, süjet inkişaf etdikcə onlar dəyişir, bacarıqlı, fərasətli, tədbirli insanlara çevrilir, onlara haqsızlıq edənləri, aldadınları, haqlarını tapda-

yanları çox gülünc və biabırçı vəziyyətlərə salır, öz qisaslarını onlardan alırlar. "İsfahan keçəli" (1, 204-207), "Nökər, molla Salah və qazi" (1, 208-212), "Keçəlin fəndi" (2, 149-152), "Keçəl və molla" (3, 18-23), "Keçəl, darğa və axund" (4, 75-79), "Keçəllə qazının nağılı" (5, 355-360) "Ayrım keçəli" (6, 55-58), və s. qaravəllilərdə qəhrəmanların inkişaf dinamikasında yuxarıda göstərilən cəhətlər aydın nəzərə çarpır. Bu qaravəllilərdə müsbət qəhrəmanlar öz ağıl və fərasətləri ilə seçilərək, haqları uğrunda mübarizə aparır və axırda qalib gələrək mənfi tipləri gülüş hədəfinə çevirir, onları rüsvay edirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, qaravəllilərdə mənfi qəhrəmanlar tənqid və gülüş hədəfinə çevrildiyi kimi, bəzən müsbət qəhrəmanların da müəyyən xüsusiyyətləri və keyfiyyətləri də gülüş obyektiñə çevirilir. Ancaq bu gülüş humoristik, islahedici gülüş çərçivəsindən o yana keçmir. Bununla da, müsbət qəhrəmanlar tam ideallaşdırılmış, onlar oxucuya, qaravəlli tamaşalarında isə tamaşaçıya olduğu kimi çatdırılır. Belə ki, bəzən qaravəllilərdə qaravəllilərin əsas qəhrəmanı olan Keçəl ağıllı, fərasətli, tədbirli təsvir olunmaqla yanaşı, bəzən zahirən çirkin və bir sırə eyiblərlə təsvir olunur. Məsələn, "Tacirbaşı ilə Keçəl" qaravəllisində (2, 89-90) Keçəl belə təsvir olunur: "Bir kasib kişinin gözünün ağı-qarası keçəl bir oğlu var idi. Tacir uşaqları bu cir-cindir paltarlı keçəli öz aralarına buraxmirdılar. Bir gün keçəlin atası isə getmişdi. Novruz qabağıydı. Keçəl evdən bayır çıxıb gördü ki, şəhər uşaqları təzə paltar geyinib oynayırlar. Keçəl bunlara qoşulmaq istədi. Uşaqlar onu yaxına buraxmadılar, bir ağızdan dedilər:

Keçəl, keçəl daz eylər,
Yuvada pərvaz eylər,
Girər qəmiş altına,
Saxsağına göz eylər.

Keçəlin buna acığı tutdu və evə gəldi" (2, 89-90).

Digər bir qaravəllidə - "Üçgül keçəl" qaravəllisində (6,81-82) isə Keçəl qarınqulu kimi təsvir olunur: "Ayrım mahalında bir üçgül keçəl var idi. Bu keçəlin bir keçisindən başqa heç nəyi yox idi. Keçəl bir gün keçisini qucaqlayıb bazara satmağa apardı. Burada bir aşbaz onun yanına gəlib soruşdu:

- Keçəl, keçini neçəyə deyirsən?

Keçəl çox qarınqulu idi. Bərk acmışdı, dedi:

- Qarın dolusu aşa.

Aşpaz fikirləşdi ki, keçəl nə qədər yeyən olsa, bir qazan aş yeyəcək, dedi:

- Aldım.

Aşpaz keçini haylayıb içəri saldı. Keçəli də apardı dükanına, dedi:
- Bu qazan, bu da sən, nə qədər qarnın tutur, ye.

Keçəl oturdu qazanın yanında, girişdi aşa, qazanı boşaltdı. Əlini o biri qazana uzatdı. Aşpaz gördü ki, bu doyan haramzada deyil, başına bir qapaz salıb dedi:

- Keçini də götür, buradan rədd ol" (6, 81-82).

"Keçəl" adlı qaravəllidə də Keçəl komik cizgilərlə belə təsvir edilir: "Tacirin oğlu keçəlin üzünə baxıb hırıldaya-hırıldaya deyirdi:

Keçəl-keçəl baniyə,
Mindi quleybaniyə.
Getdi həkimxaniyə,
Həkimxana bağlıdı,
Keçəl, başın yağlıdı.
Keçəl deyər vay başım,
Qazanda qaynar aşım.

Keçəlin nənəsi uşağa gözünü ağardıb dedi:

- Ay bala, adam elə deməz. Görmürsənmi, keçəlin dişi qırılıb ağrıyr?!

Uşaq heç vecinə almayıb dedi:

Keçəl-keçəl noxudu keçəl,
Ayran içər, pişiyi minər.
Kəndə qaçar, divara çıxar,
Bu dəfə arvad uşağa acıqlandı.

Uşaq hırıldaya-hırıldaya dedi:

- Hə, ay nənə, demək bu, noxudu keçəl deyilmiş, onda yəqin ki, daz keçəl olacaq.

Uşaq bu dəfə də başladı ki:

Keçəl-keçəl daz keçəl,
Balası pərvaz keçəl.
Keçəlin hindi başı,
Qoduğa mindi başı,
O tayda döyüş oldu,
Bu tayda sindi başı. (7, 265-268)

Keçələ aid getirilən bu nümunələrdə Keçəlin biciliyi (saxsağana

göz eylər"), qarinqululuğu ("Keçəl çox qarinqulu idi"), zahiri çirkinliyi ("Keçəl, başın yağlıdı"), oyunbazlığı ("Mindi quleybaniyə, getdi həkimxaniyə", "Pişiyi minər, divara çıxar" və öz komik-yumoristik ifadəsini tapmışdır.

Qaravəllilərdə Keçəlin başqaları tərəfindən bəzən belə həqarətlə, lağla qarşılanmasıın bir səbəbi onun kasıblığı, yoxsullugudursa, digər səbəbi isə məhz onun başının keçəlliyi və sırsifətinin çirkin olmasıdır: "Allah adamdan kəsəndə hər şeyi birdən kəsir. Keçəlin var-dövləti olmadığı kimi, sir-sifəti yönəmsiz, üstəlik başı da qart keçəl idi. Keçəl yekə kişi olmuşdu. Evlənmək vaxtı da keçmişdi. Kimə ağız açsaydı, ağızını büzüb onu lağla qoyar, başına ikiəlli qarama çıxardıb deyərdilər: "Allah səni vursun, arvad almaq sənin elə o cırıq-cindirina, bir də qart keçəl başına yaraşır. Yaşamağa bir daxman da yoxdu, hələ arvad da alırsan? Keçəl belə atmacalı sözlərdən zara gəlmışdı" (9, 30). Belə qaravəllilərdə sırsifətə çirkin olan Keçəlin şücaəti və qoçaqlığı xüsusi olaraq, qabarlıq şəkildə nəzərə çatdırılmışdır. Digər tip qaravəllilərdə ("Keçəl və molla" (3, 18-23), "Keçəl, molla və ögey ana" (3, 55-60), "Keçəllə qazi" (2, 45-51), "İsfahan keçəli" (1, 224-296)) isə Keçəl vurub-tutan, igid, qəhreman bir şəxs kimi təsvir edilir.

Keçəl yeri gələndə mənafeyi xatirinə yalanlar da söyləyir. "Keçəllə dəyirmənci" qaravəllisində (2, 157-159) Keçəl dəyirməncini məcbur edir ki, əvvəl o yalan danışın. Dəyirmənci dağı söküb dəyirmən tikmək haqqında bir yalan danışır. Keçəl növbə çatanda o, qeyri-adi bir yalan söyləməyə başlayır: "Yerdən bir az palçıq götürüb xoruza atdım. Palçıq gedib xoruzun üstünə yapışdı. Xoruz qaçmadı. Yerdən bir qoz siniği götürüb atdım, qoz siniği da gedib palçıqa yapışdı. Xoruz qaçıdı, mən evə gəldim. Üstündən bir az keçmişdi, gördüm xoruzun belində bir qoz ağacı bitib. Bir az keçənnən sonra bu qoz ağacının o qədər bəhəri oldu ki, heç yiğmaq mümkün olmadı". Sonra Keçəl xoruzun belində bitən qoz ağacına çıxmışından, daha sonra xoruzun belindəki palçıqda bugda əkməsindən, bu bugdani biçməsindən danışır və qurtarmaq bilmir. Dəyirmənci Keçəlin yalanının baş alıb getdiyini görüb Keçələ yeddi pud un verməyə məcbur olur, "sən bu gecəni burada qalsan, bir yalan da düzəldib bu dəyirməna da sahib çıxarsan" - deyib, canını onun əlindən qurtarır.

"Keçəlin yalanı" (6, 124-125) qaravəllisində də Keçəlin gözəl

bir xanımla evlənmək üçün ona yalan deməsiniin şahidi oluruq. Xanım Keçəlin çağırıb şərt kəsir ki: "Hər kəs mənimcün ağı yalan danışsa, mən ona ərə gedərəm". Keçəl də ona ağı yalan danışmağa başlayır: "Günlərin bir günündə gördüm ki, nənəmin toyuğunu girdi samanlığa. Toyuq bayırə çıxdı, samanlıq doldu yumurta ilə. Durdum yumurtaları samanlıqdan bayırə çıxardım, apardım tökdüm xırmana, vələ at qoşub başladım döyməyə. Bəli, vaxt oldu, xırman başa gəldi. Durdum xırmanı sovurmağa. Beçəsini bir yana, fərəsəni bir yana ayırdım. Bunların içindən bir qatır çıxdı. Qatırı o qədər işlətdim ki, beli düşdü. Dedilər ki, bir az qarpız qabığı, bir az da qoz ağacı tap, çək qatırın belinə. Mən qatırın belini tapdım. Onu apardım qışlağa, bir təpil qayırdım, təpil qalxdı göyə, qatır da yox oldu.

Xanım dedi:

- Bu yalan deyil, belə toy ola bilər.

Keçəl dedi:

- Hələ qurtarmamışam, sən dalına qulaq as. Gedib gördüm ki, qatırın belində bir qoz ağacı, bir də qarpız ağacı bitib. Bir tiyəm var idi, tiyəni qarpıza vurdum, tiyə getdi düşdü qarpızın içində. Gördüm, qarpızın içində bir kişi oturub. Qatırımı soruşdum, kişi dedi:

- Mən bu qarpızın içində yeddi qatır itirmişəm. Mən korpeşman qarpızın içindən çıxdım. Gördüm ki, bir tum yapışib əlimə. Tumu aradan böldüm, gördüm ki, tiyəm tumun içindədir. Tiyəni götürüb gəldim.

Xanım dedi:

- Bu da yalan deyil, belə iş olar.

Səhər Keçəl bir dəyirman daşı çıynınə alıb gəldi, xanımı çağırıb dedi:

- Sənin atan bu dəyirman daşı ağırlığında mənə qızıl borcludur.

Xanım təəccüb eləyib güldü, dedi:

- Keçəl, məni apardın.

Keçəl xanımı alıb yeddi gün-yeddi gecə toy eləyib öz muradına çatdı. (6, 124-125)

"Keçəl" qaravəllisində də Keçəlin tacirlə yalan söyləmək yarışına girdiyinin şahidi oluruq. Keçəl dəyirmançı kimi, taciri də yalan danışmağa sövq edir. Tacir sözə başlayaraq öz babasının qeyri-adi dərəcədə uzun yabasından söz açır. Keçəlsə bunun cavabında öz babasının qarışqa belində tikilmiş anbarından danışır və deyir ki, dünyadakı bütün yekə yabaları, o cümlədən sənin babanın yabasını ora-

da saxlamışdır. Keçəlin belə "uğurlu" yalanından sonra tacir uduzmuş olur. Belə fantastik yalanlar quraşdırmağı bacaran Keçəl lazımlı gələndə öz rəqiblərinə asanlıqla kələk gəlir, onları bacarıqla aldadır.

Ancaq bütövlükdə isə Keçəl obrazı qaravəllilərdə ən əsas və başlıca yer tutan müsbət bir obrazdır. O, sadə təbiətli, ağılli, tədbirli, eyni zamanda, fərasətli, inadkar, zülmkarlardan, haqsızlardan, firıldaqçılardan qisas almayıncı sakitləşməyən bir surətdir. Bəzi qaravəllilərdə ("Keçəl, şeytan və qazi" (3, 38-47), "Keçəl və şeytan" (6, 153-157), "Kərəm və şeyx" (1, 207-208), "Səməd qazıdan qisas aldı" (4, 28-32) və s.) Keçəl çətinliyə, çıxılmaz, qeyri-adi vəziyyətə düşəndə bəzən ona şeytan və qulyabani da kömək edir, qaziların, mollaların, dargaların ifşasında ona yardım göstərirler. Məsələn, "Keçəl, şeytan və qazi" (3, 38-47) və "Kərəm və şeyx" qaravəllisində (1, 207-208) şeytan Keçəli ovsunlayıb gah milçəyə döndərir, gah qatira, dəvəyə. Bu yolla Keçəl həm qazıdan qisas alır, həm də şeyxi ifşa edir.

Keçəl qaravəllilərdə həm də o qədər tədbirli, o qədər fərasətli təsvir edilir ki, hətta bəzi hallarda şeytanda onun əməllərindən baş aćmir, Keçəlin fərasətinə heyrət edir, ondan əməl, fənd öyrənmək istəyir. Məsələn, "Keçəl" (2, 27-22) və "Keçəlin əfsunu" qaravəllisində (6, 90-94) təsvir edilir ki, Keçəllə şeytan bir-birindən aralı bərk yağışa düşürlər. Keçəl tez paltalarını soyunub yekə bir daşın altında gizlədir, özü isə çılpaq halda daşın yanında dayanıb yağışın kəsməsini gözləyir. Yağış kəsəndən sonra isə o qupquru paltalarını daşın altından çıxarıb geyinir. Şeytan isə yağışda möhkəm islanır. O, qupquru paltaarda olan Keçələ rast gələndə çox heyrətlənir və ondan bunun səbəbini soruşur. Keçəl şeytandan sehrlili bir əfsun öyrənib bunun səbəbini deyir və sonra bu əfsunla qudurğan qazıdan qisas alır.

Keçəl obrazı həmişə öz ətrafindakı adamlardan dərin düşüncəsi, açıqgözlüyü, istənilən çətin vəziyyətlərdən çıxış yolu tapması ilə fərqlənir. O, haqsızlığı, eybəcərliyi, rəzaləti hamidan tez görür, ona qarşı ən münasib, həmin an üçün ən ağlabatan və ən məntiqli mübarizə üsulu tapır, ona qarşı mübarizəyə başlayır. Nəticədə günahkar öz cəzasını alır və o, layiq olduğu səviyyədə öz cəzasını çəkir. Keçəlin haqqını tapdalamaq, mənafeyinə və ləyaqətinə toxunmaq çox çətindir. O, ona edilən haqsızlığın və ədalətsizliyin əvəzini hökmən, artıqlaması ilə çıxmağı bacarır. Əbəs yerə xalq Keçə-

li şeytandan da ağılli, tədbirli və hazırlıq kimi təsvir etməmişdir.

Keçəlin bu səciyyəvi xarakteri türk folklorundakı Qaragözə bənzəyir. Axı Qaragöz də istənilən qeyri-adi vəziyyətlərdən, gözlənilməz hadisələrdən məharətlə çıxmazı bacarırlar, öz haqqını bacarıqla müdafiə edirlər. Ancaq Keçəl əksər hallarda Qaragözdən və eləcə də digər xalqların folklor qəhrəmanlarından-Bikuşak (Hindistan), Petruşka (Rusiya), Kao (Çin), Ninka Puğay (Yaponiya), Funcinello (İtaliya), Polışineri (Fransa), Hansvurm - Kasparele (Almaniya), Pancer (İngiltərə), Qanqal Pəhləvan (Iran) və başqalarından fərqlənir, xarakterik cizgilərinə görə onlardan irəlidə gedir.

"Törəniş etibarı ilə Keçəl islamdan əvvəlki çağlarla, müsənəti ilə bağlı olub, sonralar elimizin saysız-hesabsız məzəkə, qaravəlli, oyuq-kukla tamaşalarında iştirak edən ən əsas suretlərdən biridir. Haqsızlığa dözməyən, hazırlıq, diribaş, ilk nəzərdə özünü sadələvh aparan bu surət əslində hər çətinlikdən çıxmazı bacaran, hər şeyi görən, hər sırrə vaqif olan təmiz qəlbli bir insan, məzəlum xalqın nümayəndəsi kimi təsvir edilirdi. Tamaşalarda o, min cür hiylə və şirin sözlərlə din və dövlət xadimlərini ələ salıb lağa qoyur, iç üzlərini açır, onlara qalib gələrək dövrün bir çox ciddi həyatı və əxlaqi məsələlərini həll edirdi. Bu surəti ifa edən oyunçu adət üzrə, kiçikboy, cındır geyimdə olub, başına qoyun qarnı və ya ağ keçədən papaq keçirir, yaxud, sadəcə çit parça bağlayır, unlanmış sifətinə uzun, qara big yapışdırır, boynuna kiçik bir balqabaq asır, əlində balaca təbil tuturdu. Xalqımız bu surəti Kosa ilə yanaşı, oyunçu peşəsinin banilərindən biri sanıb, el-oba içində məzəli oyun göstərən hər bir oyunçunu həmən adla çağırıb, uzun müddət bu deyimi "aktyor" anlamı qarşısında işlətmışdır. Şifahi xalq ədəbiyyatımızdan bizə bəlli olan "Keçəl Abbasqulu", "Keçəl Sərvətəli" və "Keçəl Haqqulu" adları ola bilsin ki, vaxtilə xalq içində yaşamış real oyunçuların isimləridir. Bu surət qərb rayonlarımızda "Kəloğlan" adı ilə də tanılır (8, 103-104).

M.H.Təhmasib Keçəl surətini belə səciyyələndirmişdir: "O, (Keçəl -T.O.) həmişə yoxsulların, darda qalanların imdadına çatan, onları incidən padşahlarla, xanlarla, seyrək dişli, göygözlü, kosa hampalarla, onlardan heç də geri qalmayan kəndxudalarla, dargalarla, 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" (10, 137).

Keçəlin belə mübarizliyinin, sosial fəallığının əsasında ilk növbədə onun kasibligi və yoxsulluğu dayanır. Keçəl qaravəllilərdə ucuq-sökük daxması, var-dövlətdən vur-tut bir keçisi, yaxud danası olan yoxsul bir şəxs kimi təsvir olunur. Mənfi surətlər – yuxarı təbəqə nümayəndəleri olan ağalar, bəylər, tacirlər, mülkədarlar və ya qazilar Keçəlin "var-dövlət"ində göz dikdikdə, onu yeganə dolanacaq mənbəyindən məhrum etmək istədikdə Keçəllə onlar arasında o zaman ciddi münaqış və konflikt yaranır. "Keçəlin fəndi" adlı qaravəllidə (2, 149-152) könlünə et düşən Koxa Vəli Keçəlin danasını kəsdirir. Keçəl aldadıldılığını anlayandan sonra koxadan və onun dostlarından intiqam alacağına and içir. Əlbəttə, Keçəl intiqam almaq, zor işlətmək yolunu tutmur. O, özünün həmişəki silahı olan hiyləyə əl atır. Belə ki, o, dananın gönüünü günün altında qurudub doğrayır, bir xurcuna doldurub şəhərə yollanır. Yolda bir bağın üstündə yatıb dincini alan Keçəl bir sövdəgər karvanının gəldiyini görür. Sövdəgərə tapşırır ki, "Mənim qiymətli şəylərim sizinkinə qarışar" sözlerini eşidən sövdəgər gecə ikən onun xurcununu özünün bir tay qiymətli parçası ilə dəyişir və oradan çıxır. Keçəl həmin taylorı eşşəyə yükleyib evinə gəlir. Arvadını koxanın evinə göndərir ki, ondan arşın alıb götürsin. Koxa Keçəlin qiymətli parça gətirdiyini biləndə paxilliq hissi onu rahat buraxır. Keçəl Koxanı inandırır ki, qiymətli parçaları dananın qurudulub talağa döndərilmiş gönüünü hesabına almışdır. Ağilsız koxa inanır ki, "şəhər bazarında dana gündən düzəldilmiş hər bir talağa bir qızıl verirlər. Koxa və onun dostları öz danalarını kəsib, gündən tağalaq düzəldir və bazara çıxarırlar. "Tağalağın biri bir qızılı" sözlərindən camaatın güldüyünü görən koxa başa düşür ki, Keçəl onlara firıldaq gəlmışdır. Koxa öz dostlarını başına yığıb Keçəli öldürməyə gedir. Keçəl baş götürüb qaçanda bir çobana rast gəlir. Çoban da dövlətli bir adamdır və ən başlıcası isə Keçəlin danasının ötünü yeyənlərdəndir. Keçəl çobanı aldadır ki, padşahın qızını zorla mənə verirlər, mən almiram. Əgər sən istəyirsənsə, gəl paltarımızı dəyişək, qızı sənə versinlər. Çoban razılaşır. Koxa pal-paltarına görə çobanı Keçəl bilir və onu iteləyib çaya salır. Keçəlsə çobanın qoyunlarını qabağına qatıb evə götürür. Bundan sonra Keçəllə koxa arasındaki münaqış son həddə çatır və Keçəl kaxaya qalib gəlir: "Koxa qoyunları görüb gəldi Keçəlin yanına və ona dedi:

- Mən ki, səni çaya atdım, bu qoyunları haradan götürdin?

Keçəl dedi:

- Sən ki, məni çaya atdin, gördüm suyun içi qoyunla doludur. "Dricco" deyən kimi qoyunlar düşdü dalımcı. Bu gördüyün qoyunların hamisini o çaydan gətirmişəm.

Koxa dedi:

- Mən də özümü suya atib "dricco" desəm, qoyunlar gələr?

Keçəl cavab verdi ki, əlbəttə.

Koxa səhər durub getdi həmən yerə. Orada özünü çaya atdı ki, "dricco" desin, suda boğulub öldü (2, 149-152).

Bu qaravəllinin sujet xəttindən aydın olur ki, koxa ilə Keçəl, o cümlədən, koxanın dostları ilə Keçəl arasında ağa və nökər münasibətləri birbaşa yox, dolayı şəkildə ifadə olunmuşdur. Yəni biz bilavasitə keçəli koxanın qapısında nökərçilik edən görmürük.

Ümumiyyətlə, M.H.Təhmasibin qeyd etdiyi kimi "Keçəl ictimai həyatı hərtərəfli əhatə edə bilir. Onun ictimai satira xarakterli qamçısı öz düşmənlərini çox gözəl və ustacasına tanır" (10, 138). Buna görə də qaravəllilərdə Keçəl çox ustalıqla mollaları, qazıları, dargaları, koxaları gülüş hədəfinə çevirir, öz düşmənlərini cəsarətlə gülünc vəziyyətinə qoyur. O, həmişə şən, hiyləgər, hazırlıq və zirək şəkildə təsvir olunur. Buna görə də Keçəli aldatmaq, onun haqqını tapdalamaq çox çətindir. O, bəzən özünü yalandan sadəlöh göstərərək, onları aldadır, ələ salır və lağla qoyaraq öz qisasını alır. Buna görə də xalq onu sevir, onunla fəxr edir. Çünkü Keçəl xalqın gücünü, imkanlarını və yenilməzliliyini təcəssüm etdirir. Xalq sadə, zarafatçı bir zəhmətkeş tipi yaratmaq istəmiş və buna da yüksək səviyyədə nail olmuşdur. Ayrı-ayrı qaravəllilərdəki keçəllərdə, demək olar ki, eyni bir tipin əlamətləri ifadə olunmuşdur. Keçəlin əsas keyfiyyətlərindən biri qeyd etdiyimiz kimi, yuxarı təbəqənin nümayəndələrini gülünc vəziyyətə salmaq, gülüş, məsxərə, hiylə vasitəsilə onlardan intiqam almaqdır. Keçəl onlara qarşı mübarizə apararkən özü kimi yoxsulları başına yiğib qiyam qaldırmır. Bunun əvəzinə o, daha ağlabatan yollar düşünüb tapır. Belə yollardan birini də Keçəl yuxarı dairələrin güc və nüfuzundan istifadə etməkdə görür. Məsələn, "Xəsis Culfa və Keçəl" qaravəllisində (11, 33-46) Keçəl öz yeznəsi xəsis Culfanın intiqam almaq üçün padşahın fərmanından əlverişli vasitə tapmir. Cülfanın gözəl xasiyyətli, əliaçiq və rəhmili arvadı Fatma Keçələ çörək vermək məqsədilə onu ev işlərinə - beşiyi yırğalamaq, bugdanı yeyən quşları qovmaq, neh-

rə çalxalamamaq, palçıq qarışdırmaq və s. işlərə qoşmaq istəyir. Arvadının niyyətini bilən xəsis Culfa həmin işləri də öz üzərinə götürür ki, təki qazancının bir tikəsi belə başqasına verilməsin.

İş elə gətirir ki, Keçəl padşahın itmiş üzüyünün qaşını tapır və fürsətdən istifadə edərək xəsis Culfa zərbə vuracaq bir məzmunda fərman yazdırır ki, əmr elə, bu şəhərdə kimin başı keçəldirsə, mənə on qızıl versin. Padşah vəzirə bu məzmunda fərman yazdırıb Keçələ deyir:

- Daha nə istəyirsən?

Teymur (Keçəlin adıdır - T.O.) deyir ki, əmr elə, bu şəhərdə nə qədər Culfa varsa, yenə hərəsi mənə on qızıl versin.

Şah vəzirə əmr elədi onu da yazuşınlar və padşah yenə Keçəldən soruşur ki, daha nə istəyirsən?

Keçəl bu dəfə padşahdan xahiş edir ki, bir də bu şəhərdə hər kəsin arvadının adı Tamaradırsa, o da mənə on qızıl versin.

Bu minvalla "kimin bir eşşəyi varsa, kim Sarxanbəyli kəndindəndirsə on qızıl versin" kimi şərtləri də fərmana saldırır və xəsis Culfa ilə haqq-hesab çəkməyə yollanır. Padşahın əmri qarşısında aciz qalan Culfa Keçələ əlli qızıl verməyə məcbur olur (11, 33-46).

Adı çəkilən qaravəlli dıqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də odur ki, Culfa da keçəldir. Lakin Culfanın bu keçəlliyyi onu Keçəllə (Teymurla - T.O.) eyniləşdirməyə, onların hər ikisini eyni tipin müxtəlif variantları kimi göstərməyə əsas vermir. Çünkü Keçəl Teymurdan fərqdi olaraq, Culfa yuxarı təbəqənin nümayəndəsidir. Sosial mənşəbiyyətləri arasındaki bu fərq həmin keçəlləri bir-birindən ayıran mühüm amil olmuşdur. Doğrudur, bəzən qaravəllilərdə yuxarı təbəqədən olub, xeyrxaqliğı ilə sevilən obrazlara da rast gəlmək mümkündür. Ancaq kokret olaraq keçəllərə gəldikdə isə, qaravəllilərdəki müsbət keçəl obrazlarının hamisi aşağı təbəqədəndir.

Folklorşunas O.Əliyev Keçəl obrazı haqqında belə yazır: "Qəhrəmanı keçəl olan nağıllarda önce qəhrəmanın yoxsulluğu, çıkrın, zahiri görkəmi nəzərə çarpdırılır, ancaq hadisələrin gedişində onun əsl siması üzə çıxır. Keçəl öz bacarığı və qabiliyyəti nəticəsində istəyinə çatır. Nağıl yaradıcısı "aşağı mənşəli" qəhrəmanın "yüksekliyə" çatmasını göstərməklə, hər şeydən əvvəl, öz qəhrəmanını ideallaşdırmağı qarşısına məqsəd qoyur (19, 17).

Qaravəllilərdə keçəllərin ideallaşdırılmaması, onlarda müsbət cəhətlərlə yanaşı, bəzi mənfi cəhətlərin də göstərilməsi elə təsəv-

vür yaratmasın ki, qaravəllilərdəki əsas müsbət surətlər tamamilə bir-birinin eynidir. Doğrudur, sosial mənsubiyyəti-onun aşağı təbəqədən olması Keçəli digər baş qəhrəmanlarla yaxınlaşdırısa da, onların arasında müəyyən fərqlər də vardır. Belə ki, qaravəllilərin digər qəhrəmanları ilə (Duralı, Səməd, Qaftan, Məhəmməd, Lotu Qara, Salman, Kosa Əli, Yetim Vəli, Əyyar Həsən, Mirzəbaqi, Üçgül Kosa, Ayrım Tağı və b.) ilə müqayisədə Keçəl daha çevik, daha cəsur, daha məharətli və daha ağıllıdır. Digər tərəfdən, adı çəkilən obrazların bir çoxu çətin vəziyyətə düşdükdə, ədalətsizliklərlə rastlaşıqdır öz ağıl və fərasətlərinə arxalansalar da, bəzən kənar qüvvələrin köməyindən istifadə edirlər. Doğrudur, Kesəlin də kənar qüvvələrə arxalandığı məqamlar az olmur, lakin həmin məqamlarda da o, passiv yox, fəal mövqe tutur. Əli Sultanlı göstərir ki, "Keçəl Azərbaycan xalq ədəbiyyatının ən maraqlı və mərkəzi bir surətdir. Bu surət sərf milli və orijinal bir məhsuludur" (14, 51).

Qaravəllilərdə aparıcı obrazlardan biri də Kosadır. Kosa da Azərbaycan qaravəllilərindəki Keçəl kimi, zirək, fərasətli, ağıllı, tədbirli, ayıq və açıq gözlüdür. O da öz haqqını müdafiə etməyi, sonda isə hansı yolla olur-olsun qalib gəlməyi Keçəl kimi məharətə bacarır. Qaravəllilər içərisində Kosa ilə də bağlı qaravəllilərdə kifayət qədərdir: "Kosa Əli (2, 117-120), Keçəlnən Kosa" (12, 44-46), "Ayrım Kosa" (6, 132-134), "Tək-cüt kosalar" (6, 140-143), Üç qardaş və Göygöz Kosa" (6, 143-14) və s.

Kosa obrazı da folkorumuzda çox vaxt müsbət planda verilir. O da xalqın içərisindən çıxmış digər müsbət qəhrəmanlar-keçəllər, kəndlilər, əkinçilər, çobanlar və b. kimi müsbət bir obraz olub öz dəribaşlığı, fərasəti və ağılı ilə seçilir, diqqəti cəlb edir. Bəzən qaravəllilərin əvvəlində Kosa zəif, bacarıqsız, işbilməz bir şəkildə təsvir olunsa da, sujet inkişaf etdikcə o dəyişir. Kosa fədakardır və qarşısına çıxan bütün maneələrə və çətinliklərə qalib gələrək sonda bacarıqlı və ağıllı bir insana çevrilir. Əksər qaravəllilərdə Kosa, əsasən, fərasətli ağıllı təsvir olunsalar da, bəzən o da Keçəl kimi, zahiri görkəməcə çirkin və bir sira eyblərlə təsvir olunur. "Kosa Əli" qaravəllisində oxuyuruq: "Əli anadan doğma Kosa idi. Elə bil dabbaq onu öz qazanına salıb tüklərini sıppırt çıxartmışdı. O, təkcə kosa olsa idi dərd yarı idi, həm də göygöz, seyrək dişli idi" (2, 117).

Yeri gələndə Kosa da Keçəl kimi yalanlar danışmağı, mənafeyi naminə kələk gəlməyi, gözlənilməz, çətin şəraitlərdən çıxmağı

məharətlə bacarır. "Ayrım Kosa" qaravəllisində (6, 132-134) olduğunu kimi: "Kosa Əli adlı bir kişi Hacıya borclu düşmüdü. Hacı nə qədər çalışırı, borcunu Kosadan ala bilmirdi. Kosa da istəyirdi ki, birtəhər eləsin, Hacının borcunu verməsin. Günlərin birində Kosa Əli bir ətek dəvə qığçı götürüb, onları ağ, qırmızı, sarı, abı, yaşıl, bənövüş rənginə boyadı. Gəldi Hacının yanına və "Ay dəvə toxumu alan" deyib, bərkədən bağırmağa başladı. Hacı eşiyə çıxıb dedi:

- Ə, nə satırsan?

Kosa dedi:

- Dəvə toxumu satıram.

Hacı dedi:

- Bu necə şeydir?

Kosa dedi:

- Necə şey olacaq? Bu toxumu qışda, bir də yazda əkirsən, hər toxumdan bir dəvə çıxır, hərəsi də bir rəngdə.

Hacı dedi:

- Bu toxumun hamısını mənə sat.

Kosa dedi:

- Satıram, borcumu da keç, üstəlik yüz tümən də qızıl ver, bu toxumun hamısını sənə verim.

Hacı o saat onun borc kağızını özünə qaytardı, üstəlik ona yüz tümən qızıl verdi, dəvə qığını da ondan aldı. Aparıb yerə səpdirdi. Gündə suvartırdı. Qış keçdi, yaz gəldi, amma yerdən dəvə çıxmadi. Axırda yeri qazib gördü ki, qığlar islənib torpağa qarışib. Başa düşdü ki, Kosa ona kələk gəlib, onu aldadıb. Gedib onu axtarmağa başladı. Bunu bilən Kosa tez arvadını dədəsi evinə göndərib, özü də arvadının paltarını geydi, başına kəlağayı örtdü, ağızına yaşmaq vurdu. Hacı qapıya gəlib onu çağıranda Kosa arvad paltarında bayırı çıxdı və Haciya dedi:

- Mən Kosa Əlinin qızıyam.

Hacı dedi:

- Ay qız, atan evdədirmi?

Kosa dedi:

- Yoxdu, atam meşəyə gedib.

Hacı dedi:

- Bəs, anan hanı?

Kosa dedi:

- Anam rəhmətə gedib.

Hacı dedi:

- Mənə gələrsənmi səni alam, üç qızım var, onlara qulluq eliyəsən?

Kosa dedi:

- Gələrəm, lap yaxşı gələrəm.

Hacı Kosanı götürüb evinə apardı, qızlarına dedi:

- Ay qızlarım, bunu sizə qulluqçu götirmişəm.

Kosa bir neçə həftə Hacının evində qaldı. Onun qızlarına qulluqçuluq elədi. Bir gün hamı qonum-qonşuya getmişdi. Evdə təkcə Kosa qalmışdı. Kosa fürsəti fövtə vermədi, vəzndən yüngül, qiyətdən ağır şeylərdən götürüb apardı, arvadına dedi:

- Mən gizlənəcəm. Hacı bura gələcək, sən onun yaxasından tutub deyərsən ki, mənim qızımı neylədim?

O biri tərəfdən Hacı qızları ilə gəldi və gördülər ki, evə süpürgə çəkilib. Ora Kosanın qızı, bura Kosanın qızı, tapmadılar ki tapmadılar. Hacı başa düşdü ki, qız elə Kosa özü imiş, evini də o aparıb. Tez evdən çıxdı, birbaş Kosanın evinə gəldi. Qapının ağızında Kosanın arvadı onun yaxasından alıb dedi:

- Mənim qızımı neyləmisən?

Hacı dedi:

- Sənin qızın mənim evimi yiğisdirib buraya götirib.

Arvad dedi:

- Tez mənim qızımı götür, yəqin onu öldürmüsən. Ərim sağ olsayıd, qızımı öldürə bilməzdim.

Hacı dedi:

- Ərinə nə olub?

Arvad dedi:

- Meşədən gələndə yolda ölüb. Tez mənim qızımı götür. Məni iyisəz hesab eləmə, getdiyin hac belini qırınsın. Hacı bir təhər onun əlindən qurtarib evinə paltarı cirilmiş halda qayıtdı. Kosa da arvadı ilə dolanmağa, ömrü keçirməyə başladı" (6, 132-134).

Bəzən qaravəllilərdə hiyləgər, ağıllı və diribaş surətlər olan Keçəl və Kosa bir-biri ilə qarşılaşdırılır. Belə olduqda Keçəl özünün daha fərasətli olmasına, aqlına, hiyləgərliyinə və qabiliyyətinə görə Kosanı üstələyir və ona qalib gəlir. "Keçəlnən Kosa" qaravəllisində (12, 44-46) olduğu kimi: "Bir qarının keçəl bir oğlu olur. Bunların bir pud taxılı qalmışdı. Qarı oğlu Keçələ deyir ki, apar bu dəni dəyirmando üüt. Ancaq ehtiyatlı ol, deyillər dəyir-

mançı Kosa xalqın ununnan kömbə salıf yeyir.

Keçəl dedi:

- Nənə, qorxma, Keçəlin bu çalqalı başı ölüf ki, ona un verə, o da kömbə salıf yeyə.

Keçəl dəni götürüb gedir dəyirmana. Kosa suyu açıb dəni üyütməyə başladı. Sonra Keçələ dedi:

- Keçəl qardaş, yaman ajam, nağayraq, gəlsən bir kömbə salaq. Amma belə şərt kəsək, ya un sənnən, urva mənnən, ya da urva sənnən, un mənnən. Hansına razısan?

Keçəl fikirləşdi ki, urvuya un az gedər. Odur ki, dedi:

- Un sənnən, urva mənnən.

Kosa dəhnənin qıraqında bir az xamir qatdı. Dedi:

- Ay keçəl, xamir suyxı oldu, urva götür. Un tök, su tök. Axırda daş çinqıldadı, düşdü. Dən də qurtardı, un da. Keçəl ürəyində: "Vay" - dedi- nənəm yaxşı demişdi, sözünə baxmadım.

Kosa dedi:

- Ay Keçəl, tez ol, ojax qala.

Ojax qaladılar. Kosa bir kömbə saldı ki, üstündə bir boynuduruxlu camış hərrənərdi.

Kosa dedi:

- Aya, a Keçəl, indi hərəmiz yalan danışajiyix, kimin yalanı quyruxsuz olsa, kömbə onundu. Kosa istiyirdi ki, kömbəni özü yesin.

Keçəl dedi:

- Kosa qardaş, qavaxca sən danış, görəh nə danışajaxsan, sonra da mən.

Kosa dedi:

- Yaxşı, onda qulaq as: Bir il Ağrı dağının başında bostan əkmışdım. Bir tağ uzanıf Arazi keçmişdi. Sən deməynən içində bir qarpız o qədər yekələnif ki, üstünnən körpü kimi gəlif gedirik. Bir dönüş yaman yağış yağımışdı, körpü surcaxlamışdı. Bostannan gəlirdim. Birdən əyğım sürüşdü. Sən deməynən suyun içində qarpızın böyrü ilənifmiş. Ayağım o ilənmiş yerdən içəri düşdü. Qarpızın içində xeyli yol getdim. Qavağımnan bir kişi gəldi. Salamlasdix. Dedim:

- Ə, nəəzirsen bu qarpızın içində?

Dedi:

- Kosa qardaş, yeddi qatar dəvə itirmişəm, tapammıram. Bu da mənim danışdığım quyruxsuz yalan. Keçəl dedi:

- Kosa qardaş, qurtardınmı?

Dedi:

- Qurtardım.

- İndi qulaq as, mən danışım.

- Ayə, lələyin goru haqqı doğru deyirsən, bir gün sənin bostanına mən də getmişdim. Elə həmin körpüyü gördüm. Bir xurcun da qar-pız, yemiş dolduruf gəlirdim. O gün yaman da yağış yağmışdı. Gəldim gördüm körpüyü sel aparif. Fikirləşdim ki, Arazi nətəri keçim?

Oana-buana baxdım, gördüm baldırı qırıx bir özümcəh var, onu tutuf xurcunu belinə aşirdim, özüm də ona minif Arazi keçdim. Bilmədim bu özümcəh suyamı, yüksəmi dayanmadı, yixılıf oldu. Baxdım qarnı çox yekədi. Dedim bunun qarnını yarım, görüm nə var? Piçağı çıxardıf qarnını yardım. Qarnının bir gomuş çıxdı. Gomuşun qarnını yardım, bir dəvə çıxdı. Dəvənin qarnını yardım, bir fil çıxdı. Filin qarnını yardım, bir tülkü çıxdı. Tülkünün qarnını yardım, bir parça kağız çıxdı. Gördüm çagızda yazılıf ki, Kosa qələt eliyir, kömbə Keçəlindi. Keçəl bunu deyən kimi kömbəni götürüb düzəldi evə. Kosa dedi:

- Yaxşı elədi, onunku mənimkinnən quyuqsuz oldu" (12, 44-46).

"Kosa həm də bir ənənə olaraq Kəvsəc, Novruz, Kosa-Kosa mərasim şənlikləri və bir sıra el tamaşalarında iştirak edən baş surətin adıdır. Qədim şaman-qam sənəti və əsgî çağların inamları ilə bağlı olub, qocalmış günəş tanrılarının yer üzündəki əvəzini təmsil edən bu surət sonralar, mərasim tamaşalarında köhnə il və qış fəslinin şikəst və cirkin bir obrazında təcəssüm olunurdu. Bu rolda çıxış edən hər bir oyunçu özünü bu surətin varisi sayır, bu işi nəsldən-nəslə ötürürdü. Onun görkəmində şaman geyiminin rəmzi əlamətləri güclü olmuşdur. O, sıfətinə yaş, yumşaq ağaç qabığı və ya keçədən hazırlanmış keçisaqqalı maska taxıb başına uzun, şış təskülah qomyuş və əyninə olug, ağ ləbbadə geymiş bu surətin qurşağına və boynuna kiçik zinqirovlar düşülür, belinə çömcə, süpürgə və sümük asılırdı. Xalqımız onu Keçəl ilə yanaşı, oyunçu peşəsi banilərindən biri sanıb, üzünə maska taxıb oyun göstərən hər bir təlxəyi onun adıyla çağırılmış və ümumiyyətlə, bu söz el-oba içində "maskalı aktyor" anlamında işlənən bir deyim olmuşdur. Bir sıra qərb rayonlarımızda xalq oyunları və tamaşa təşkil edən sənətkar da bu adla çağrılmışdır. Rusların "Koşşey" sözü də bilavasitə bu deyimlə bağlıdır. Deyim bəzi qaynaqlarda "koycəc", "küsə" kimi də səslənir" (8, 395).

Sənətşunas İ.Rəhimli Kosa obrazı haqqında bunları yazır: "Hələ bizim eradan əvvəl Kosa köhnə ilin, qış fəslinin, həmçinin pis əməlin, pis xarakterin timsali, insana acliq, yoxsulluq, səfalət, fəlakət gətirən obraz kimi qəbul olunub. Buna görə mərasim və əsatir oyunlarında Kosanı qara rəngdə göstərirdilər. Bunun üçün qrim vasitəsilə hisdən, kömürdən, yandırılmış findiq qabığının tozundan istifadə edilərək Kosa eybəcər, vahiməli, bədheybət görkəmə salındı. Şərin rəmzi Apuş divi obrazı da bu minvalla oyun meydânına (səhnəyə) çıxarılib.

Müəyyən zaman kəsiyindən sonra "Kosa oyunu"nda məişət hadisələri əsatir olaylarını üstələyib. Nəticədə Kosanın gülərzüzlü, zarafatçı, xeyirxah sıfətli maskaları meydana çıxıb. Meydan tamaşalarında həmçinin Buğa, Keçi, Qoyun, Qurd, Keçəl, Qış, Yaz... kimi əsatir mənşəli maskalardan istifadə edilib. Maska taxmaqda məqsəd obrazı aydın göstərmək, xeyrin şər üzərində təntənəsini, zülmün süqutunu, zəhmətin qələbəsini, idrakin nuru-nu... qabarıq vermək məqsədi daşıyıb. Bu baxımdan qış qorxutmaq üçün icra olunan "Kəvsəc" oyun tamaşası xarakterikdir.

Kosanın geyimində şaman libasının rəmzi əlamətləri çoxluq təşkil edib. Kosanın maskası keçədən və ya boz parçadan düzəldilirdi, ona keçi saqqalı taxılırdı. Kosaya eybəcər və gülməli görkəm vermek üçün oyunçu maskanı taxır və ciyninə tüklü dəri atır, belinə taxta xəncər qurşayıb, onun yanından süpürgə, o biri böyründən çömcə asır, şış, şüllə papağına zinqrov keçirib başına qoyurdu. Kosanın maskası uzunburunlu, ordu ordundan keçən, ariqüzlü olurdu.

Tamaşadakı bütün obrazların ifaçısı Kosa özü olanda o, müxtəlif maskalardan (xarakterlərdən) istifadə edib. Müdhiş görkəmli qış, bərələ gözlü firıldaqcı Ara həkimi, qorxunc üzlü riyakar Qazı, bərəkətli, xoşsimalı Yaz, müdrik çöhrəli Aqil adam və bu kimi maskalardan Kosa-aktyor bacarıqla barınaraq tamaşaya ritm, dinamik sürət, hərəkət çeviklikliyi gətirib. Kosa bəzən bu maskaları belinə sarıldığı qurşağından asır, ya da gərdək-pərdə arxa-sındakı qulbelçəsinə (yardımçısına) verirdi.

Kosa oyunu, maska tamaşasını hazırlayan və onu idarə edən ifaçiya kosabaşı deyilib.

Bir əsrən çoxdur ki, Kosa Novruz bayramının baş personajı kimi oyun iştirakçıları ilə birgə çalışıb oxuya-oxuya ev-ev gəzən, məzəli, gülməli, xoş mərasimli komediya obrazına çevrilib (13, 177-179).

Qaravəllilərdə Keçəl və Kosadan başqa, digər müsbət obrazlar da maraq doğurur: "Kərəm və şeyx" də Kərəm (1, 207-208), "Səməd qazdan qisas aldı" qaravəllisində Səməd (1, 213-218), "Mollanın arvad"ında Salman (1, 229-231), "Şirvan qazası" qaravəlli-sində Məhəmməd (3, 10-17) "Lotu Qara və molla"da Lotu Qara (3, 61-65), "Qaftanın nağılı"nda Duralı (4, 88-94), "Buzovotaran qız və molla" qaravəllisində Əyyar (6, 88-90), "Əyyar Həsənin at alması" nümunəsində Əyyar Həsən, "Qaftanın nağılı"nda Qaftan (2, 3-21), "Bizlə gedəcəksən" qaravəllisində Kamal (2, 65-72), "Yetim Qafar"da Yetim Qafar (2, 82-89), "Çopurun nağılı" nümunəsin-də Çopur Mansur və b. (2, 209-113) və b. belə müsbət qaravəlli su-rətlərindəndir. Bu obrazlar da sələfləri Keçəl və Kosa kimi, öz ağıl və fərasətləri, diribaşlıqları ilə onlara haqsızlıq edənlərə qarşı çı-xır, onlardan öz intiqamlarını layiqincə alır və onlara qalib gəlirlər.

Qaravəllilərin surətlər aləmi, obrazlar sistemi barədə daha dolğun təsəvvür yaratmaq üçün qaravəllilərdəki mənfi qəhrəman-ların səciyyəvi əlamətləri üzərində də xüsusi dayanmaq lazım gəlir. Qaravəllilərin böyük bir qismində ictimai haqsızlıqlar tənqid hədəfinə çevrilmişdir. Belə mənfi qəhrəmanlar haqsızlıq, əyyaşlıq zülümkarlıq, oğurluq, əliyərilik edən tacirbaşalar "Tacirbaşı ilə keçəl" (2, 89-94), qazilar ("Oğrubaşı qazı") - (2, 120-126) mollalar ("Mollanın xəyanəti") - (6, 61-66), "şeyxlər" ("Keçəl və şeyx") - (6, 87-88), dargalar ("Yetim Vəli və dargə") (4, 133-136), axundlar ("Keçəl, dargə və axund" - 3, 66-73) və s. qaravəllilərdə ifşa və tənqid obyektinə çevirilirlər. Qaravəllilərdə öz arzu və istəkələrini açıqdan-açığa bildirə bilməyən xalq müxtəlif bədii vastələrə, üsullara əl atmışdır. Bunlardan biri, məsxərə, lağaqoymadır. Xalq qaravəllilərdə məsxərə və lağaqoyma kəskin satira silahına çevirərək, haqsızlırlara, zalımlara, firildaqçılara kəsərli zərbə endirmiş, onları tərbiyeləndirməyə çalışmışdır.

Qaravəllilərdə təsvir edilən obrazlar müxtəlifdir və onların hər biri təbiidir. Bu surətlər xalq tərəfindən ümumiləşdirilmiş tipik obrazlardır. Qaravəllilərdəki bu zəngin tiplər silsiləsi cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini təmsil edir. Hər bir qaravəlli, əsasən, iki və ya üç, bəzən isə dörd tip olur. Bunlardan biri həmişə müsbət, digəri isə mənfi göstərilir. Bunu isə qaravəlli janının xüsusiyyəti və funksiyası tələb edir. Müsbət personajların mübarizə apardıqları isə ədalətsiz və zalim qazilar, ağalar, mollalar, ayrı-ayrı saray

məmurları, sövdəgərlər, tacirlər və b. mənfi tiplərdir. Bu surətlərin hər birinin özünəməxsus fərdi xüsusiyyətləri və spesifik cəhətləri vardır. Həmin tiplər ayrı-ayrılıqda nəzərdən keçirildikdə bu cəhətlər xüsusişlə aydın nəzərə çarpır.

Qaravəllilərdə əks etdirilən qazilar xalqın qəzəb və nifrətlə təsvir etdiyi mənfi tiplərdəndir. Vaxtilə həm dövlət məmuru, həm də ruhaniliyin görkəmli nümayəndələri olan qaziların yaramaz, iyrənc niyyətləri və əməlləri qaravəllilərdə tam qabarlılığı ilə verilmişdir. Özlərini əxlaqlı, aydın ari, sudan duru hesab edən qazilar əslində əxlaqsız, kütbaş və rüşvətxor adamlardandırlar. Yalan əxlaqsızlıq etmək, tərəfkeşlik, tanışlıq və dostbazlıq onların adətidir. Ədalətsizlik etməkdə və haqsızlıqda onlar tabe olduqları ağalarından heç nə ilə fərqlənmirlər. "Keçəllə qazi" (2, 45-52), "Oğrubaşı qazı" (4, 59-63), "Felinə düşdüyüm üçün oynayıram" (2, 134-136), "Növər, molla Salah və qazi" (1, 208-213), "Haqlı cəfa" (6, 97-102), "Səməd qazdan qisas aldı" (1, 213-218), "Qazi ilə yoxsul kəndli" (3, 38-48), "Yetim Qafar" (2, 82-89) və s. qaravəllilərdə qaziların özbaşınalıqlarından danışılır, onların gülünc obrazları yaradılır və onlar gülüş hədəfinə çevirilirlər.

Xalqın qaravəllilərdə təsvir etdiyi ədalətsiz, zalim ağa, padşah, bəy, xan, mülkədar surətlər özlərindən ağaşida olanlara qarşı amansız, özlərindən yuxarıda duranlar qarşısında isə, qorxaq, muti və yaltaq olmaları ilə fərqlənirlər. "Ağaynan nökər" (4, 114-120), "Çopurun nağılı" (2, 109-113), "Bala öküz ala öküzün nəyidir?" (2, 21-27), "Ağa qızı ilə yoxsul ayrim oğlu" (6, 129-131), "Qaftanın nağılı" (4, 75-80), "Evi verdim pişiyə" "Keçəlin əfsunu" (6, 90-94) və s. qaravəllilərdə belə ədalətsiz, zalim hökmədar, ağa, bəy, mülkədar obrazları yaradılmışdır.

Hakim sinif nümayəndələrindən olan acgöz tacirlər, koxalar, dargalar, baqqallar və sövdəgərlər də qaravəllilərdə tənqid, satira hə-dəfinə çevirilirlər. Mal-dövlət, pul düşkünü olan bu yaramaz tiplərin qaravəllilərdə, əsasən, bir səciyyəvi xüsusiyyəti, xəsisliyi, tamah-karlılığı və pul hərisliyi öz əksini tapmışdır. Bu surətlərin təsvir olunduğu qaravəllilərdən "Tacirbaşı ilə Keçəl" (2, 89-94) "Yetim Vəli və dargə" (2, 94-98) Əvvəlindən quyuqsuz idi" (2, 72-77) "Keçəlin fəndi" (4, 166-168), "Keçəlnən tacirbaşı" (6, 125-129), "Ayrim Keçəli" (6, 55-59), "Noxudu Keçəl və dargə" (6, 75-79), "Keçəllə tacir" (16, 353-357) və s. qaravəllilərdən aydın olur ki, həddən artıq

var-dövlətləri, pulları olmasına baxmayaraq, onların gözü daima acdır. Bu mənfi tiplər vicdanı, namusu, əxlaq və mənliklərini, bütün hissiyatlarını pula, var-dövlətə, mala qurban vermişlər.

Qaravəllilərdə müxtəlif ruhani tiplərinə - hiyləgər və ləyaqətsiz mollalar, axundlar, şeyxlər və dərvişlərə xüsusilə böyük yer ayrılmış, onlar daha mənfür, daha eybəcər şəkildə tənqid və ifşa olunmuşlar. Onların təsvir edildikləri qaravəllilərdə - "Cənnətsatan molla" (3, 3-10), "Şirvan qazısı" (3, 10-18), "Qudurmuş axund" (4, 35-39), "Keçəl və molla" (3, 18-24), "Oğru molla" (3, 73-76), "Çobanla molla" (6, 84-86), "Lotu Qara və molla" (9, 61-65), "Dəli şeytan deyir" (6, 86-87), "Keçəl, molla və ögey ana" (3, 55-61), "Toyuq bir qıçlıdı" (2, 33-41), "Bizlə gedəcəksən" (2, 64-72) və s. nümunələrdə onlar firildaqçı, hiyləgər, qəlbinqara insanlar kimi təsvir olunur. Bu mənfi tiplər inkişafın, tərəqqinin qəddar, amansız düşmənləridir və onlar camaatin avam, cahil və nadan qalmasına çalışırlar.

Xalq bu tip mənfi ruhani nümayəndələrini cəmiyyətin tüfəlliləri, müftəxorları hesab edir. Buna görə də belə qaravəllilərdə insanlıqdan uzaq olan ən iyrənc sifətlərin çoxu bu tip mənfi ruhaniılərə şamil edilmişdir. Belə qaravəllilərdə mollaların acgöz, qarınqulu, yalançı, tamahkar, hiyləgər, firildaqçı, axundların və şeyxlərin əxlaqsız, əyyaş, riyakar dərvişlərin isə abırsız, utanmaz və dilənçi olduqlarını görürük.

Qaravəllilərdə həmçinin avam, nadan, əyyaş, hiyləgər kişilər, eləcə də axmaq, səfəh, tərbiyəsiz və əxalqsız qadınlar da öldürüçü satira atəşinə məruz qalırlar. Bu qaravəllilər ailə-məişət mövzulu olub, əsas surətləri, əsasən, bic, hiyləgər oynası, axmaq, kütbeyin ər, əxlaqsız, öz ərlərinə xəyanət edən qadılardan ibarət olur: "Səfəh arvad" (2, 77-82), "Axmaq kişi" (4, 145-148), "Yeddi dul arvad" (2, 129-133), "Mən mənəm, sən kimsən?" (6, 159-162), "Quşçu" (4, 162-166), "Təhnə də qalaylanar?" (12, 46-47), "Kömür alması" (9, 17-19), "Dad Xanpərinin əlindən" (6, 113-122) və s. qaravəllilərdə bu cür mənfi obrazlar ifşa edilir.

Ər-arvad münasibətlərinə həsr olunmuş belə satirik ailə-məişət qaravəllilərində dəlisov, axmaq, səfəh və xəyanətkar qadın surətləri xüsusi silsilə təşkil edir. "Dad Xanpərinin əlindən" (7, 12-20), "Dəlisov arvad" (7, 21-25), "Hillilimnən Güllülüm" (17, 174-180), "Söyləyən Fati" (18, 268-269) kimi qaravəllilərdə rast gəldiyimiz bu cür qadınlar öz ağılsız hərəkətləri ilə ərlərini pis vəziy-

yətdə qoyurlar. Lakin bu hərəkətlər bəd niyyətdən yox, onların düşüncəsizliyindən irəli gəlir. "Dəlisov arvad" qaravəllisində təsvir edilir ki, bir arvad çayın kənarında paltar yuyub sərir və qurbağalara "tapşırır" ki, gözdə-qulaqda olsunlar, paltarlar oğurlanmasın. Arvad bir azdan sonra qayıdib gəlir, paltarlarının oğurlanmasını gördükdə möhkəm hirsətnir. O, evdən bel-kürək gətirərək qurbağaların "evi"ni qazıb tökürl. Qazılan yerdən pul bəstisi çıxır. Arvad bəstini götürüb aparır evə. Əri ona "pulları saxla, qabaqdan ramazan gəlir, onda xərclərik" - deyə tapşırır.

Arvad isə Ramazan adlı qoğalsatani ərinin dediyi "Ramazan" hesab edir və pulları ona verir. Kişi bunu bildikdə arvadını möhkəm döyürl. Dəlisov arvad acıq edir və gedib bir xaraba yerde oturur. Pişiyi gören, xoruzun və itin səsini eşidən arvad belə hesab edir ki, əri bunları onun yanın minnətçi göndərib. Arvad öz-özlüyündə "minnətə gələnlərə" "yox" cavabını verir. Nəhayət görür ki, yüklü bir dəvə gəlir. Dəlisov arvad "löh-löh bacı"nın sözünü yerə salmayıb dəvəni minib evə qayıdır.

Kişi dəvenin üstündəki yükü-ləl-cəvahiratı boşaldıb gizlədir. Dəvəni kəsib ətini mənimsəyən kişi özünü bəlaya salır. Sən demə dəvə padşahın imiş. Padşahın adamları dəvəni axtara-axtara gəlib dəlisov arvaddan soruşurlar. Arvad hər şeyi olduğu kimi açıb danışır. Kişini tutub aparanda o, "qapı-bacadan muğayat olarsan" - deyə arvadına tapşırır. Padşah kişini cəzalandırmaq istədikdə o, "mənim arvadım dəlidi, onun sözünə baxmayan, məni bədbəxt etməyin" - deyirse də, onun sözünə inanan olmur. Ərinin tapşırığını öz bildiyi kimi anlayan arvad evin qapı-pəncərəsini çıxarıb sarıyrı dalına və bu şəkildə padşah divanxanasına gəlir. Arvadı bu görkəmdə görən padşah onun dəliliyinə inanır və kişini azad edir (7, 21-25).

Ailədə yersiz mübahisə açan, dava-dalaş salaraq ərini bezdirən, danışqan, dilli qadınları tənqid edən belə qaravəllilərdən biri də "Söyləyən Fati" qaravəllisidir. Qaravəllidə göstərilir ki, Fati həm söyləyən, həm danışqan, həm də analıqdır. Onun əlindən təngə gələn əri, bu pis xasiyyətdən Fatını döndərmək üçün onu qorxutmaq qərarına gəlir. O, Fatını bir gecəliyə yaxınlaşdırda olan quyuya salır. Səhəri gün kişi ipi quyuya salıb Fatını çıxarmaq istəyəndə quyudan böyük bir ilan çıxır. Kişi qorxub qaçmaq istəyəndə ilan dilə gəlib deyir ki, a kişi, niyə qaçırsan, sən mənə yaxşılıq etmisən, sən gəlməsəydin, baş ağrısından ölmüşdüm. Məni söyləyən

arvadın əlindən qurtarmışan, qaçma, etdiyin yaxşılığın əvəzini vermək istəyirəm.

İlan kişi ilə şərt kəsir ki, padşahın qızının boğazına dolanacaq, o da həkim paltarında gəlsin. Heç bir həkim qızı ilandan xilas edə bilməyəcək, yalnız bu kişi gələndə ilan açılıb gedəcək. Eyni zamanda ilan əlavə edir... Qonşu padşahın qızının da boynuna dolanacam, olmaya-bilməyə tamah güc verər, oraya da gələrsən, səni elə çalaram ki, tas-tas olarsan.

İlan dediyi şərtə əməl edir. Yoxsul kişi həkim paltarında padşahın sarayına gəlir (Həkimlər əlac edə bilmədiyindən padşah çox ağır şərt qoymuşdu: o, dövlətini yarı bölbüb, qızını ilanın əlindən qurtaran adama verəcəyini vəd edirdi. Lakin əlac edə bilməyənlərin boynunu vurdururdu). Yoxsul kişini ilan görən kimi padşahın qızının boynundan açılıb gedir. Kişi padşahın ən yaxın adamı olur, padşah onu var-dövlətlə qane edir. Bir müddətdən sonra xəbər gəlir ki, ilan qonşu padşahın qızının da boğazına dolanıb. Padşahlar dost olduğundan, bu padşah dostuna kömək etmək üçün "həkimi" köməyə göndərir. Kişi qorxusundan məsələni aça bilmir, o ömrünün sona çatdığını bilə-bilə ilanın yanına gedir. İlan kişini görən kimi qızın boğazından açılıb onu çalmağa gəlir. Kişi güclə, dili dolaş-dolaşa deyir: "Evin yixilsin, mən sənin yanına qızı qurtarmağa gəlməmişəm. Mən sənə kömək etməyə gəlmışəm. Fati quyudan çıxıb buraya gəlir. Mən sənə xəbərə gəlmışəm". Fatının adını eşidən ilan arxadan baxmadan qaçıb ki, canını qurtarsın (18, 268-269).

Qısa məzmunlarını verdiyimiz bu qaravəllilərdə, eləcə də, "Hillilimnən Güllülüm" və "Dad Xanpərinin əlindən" qaravəllilərində ərlə-arvad arasındaki münaqışə, toqquşma var-dövlət, üstündə baş vermir. Bu qaravəllilərdə arvadların səfəhliyi, axmaqlığı və deyingənliyi kişiləri əzab-əziyyətə salır, onları bezdirir, hətta bəzən onları ölüm təhlükəsi qarşısında qoyur.

Axmaqlıq və səfəhlik mövzusu təkcə ər-arvad münasibətlərinə həsr olunmuş qaravəllilər üçün xarakterik deyil. Bu mövzuya həmçinin qəhrəmanın haqsızlıqlara, zülmə qarşı mübarizəsinə əks etdirən qaravəllilərdə də rast gəlmək olur. O da maraqlıdır ki, axmaqlıq həm mənfi, həm də bəzən müsbət qəhrəmanlarda da özünü göstərir. Məsələn, şirin bağbanın, və balığın təklif etdiyi ləl-cəvahiratdan imtina edən kişi ("Axmaq kişi"), (2, 113-117), vəzir, vəkil və padşahın evinə oğurluğa gedən, amma bir şey oğurlamağa

ürək etməyən Məhəmməd ("Məhəmməd"), (5, 361-367), dana gönündən hazırlanmış tağalağın bir qızla satıldığına inanan Koxa ("Keçəlin fəndi"), (2, 149-152), Keçəlin ot-ələfdən düzəltdiyi səbətə-oxşar şeyi sehrli bir tac hesab edən padşah ("Keçəlin nağılı", 4,187-190) və başqaları öz axmaq hərəkətləri, səfəhlikləri ilə gülüş doğururlar. Ancaq bu axmaqlıqlara diqqət yetirildikdə aydın olur ki, müsbət qəhrəmanlarla mənfi qəhrəmanların, aşağı mənşəli surətlərlə yuxarı mənşəli surətlərin axmaqlıqları arasında müəyyən fəqlər vardır. Belə ki, müsbət qəhrəmanların, o cümlədən aşağı mənşəli dəlisov arvadın, Hillilim və Güllülümün axmaqlıqlarında heç bir özünü gizlətmə, ağılsız ola-ola özünü ağıllı kimi göstərmə halları yoxdur. Ancaq mənfi qəhrəmanların, xüsusən də yuxarı təbəqənin nümayəndələrinin axmaqlığında isə bir təkəbbür, özünü hamidan dərrakəli sayma xüsusiyyətləri vardır. Burada ən başlıca fərq isə ondan ibarətdir ki, birincilərin axmaqlığı şən, əyləndirici gülüş doğurursa, ikincilərin axmaqlığı koskin sosial məzmunlu gülüş doğurur. Çünkü axmaqlıq birinci halda xalqa zidd mahiyyət daşıdır, amma ikinci halda xalqa fəlakət getirən amil kimi üzə çıxır. Doğrudur, "Keçəlin nağılı" və "Keçəlin fəndi" qaravəllilərində padşahın və koxanın axmaqlığı və ağılsızlığı Keçələ var-dövlət qazandırır. Keçəl onların səfəhliyindən, dərrakəsizliyindən istifadə edərək qazanc, var-dövlət, pul əldə edir. Lakin bu, ötəri, təsadüfi bir haldır. Ötəri olmayıansa budur ki, hakimiyyət başında duran ixtiyar sahiblərinin hərəkətləri cəmiyyətdə saysız-hesabsız cinayətlərin törənməsinə səbəb olur, zülm və ədalətsizlik ayaq açıb yeriryir.

Ümumiyyətə, axmaqlıqlarına və səfəhliklərinə görə yox, gülüş doğuran bütün digər xüsusiyyətlərinə görə müsbət qəhrəmanlarla mənfi obrazlar arasında ciddi ideya-məzmun fərqləri vardır. Bu fəqi isə ümumi şəkildə belə səciyyələndirmək olar ki, qaravəllilərdə müsbət qəhrəmanlar yumoristik, mənfi surətlər isə satirik hədəflər kimi meydana çıxır. Hətta ikincilərdə tənqid, ifşa, sarakazm təziyanə səviyyəsinə yüksəlir. Bu isə təbii haldır. Çünkü çürümüş, qəlp hadisələr üzərində qamçılıyıcı, öldürücü, satirik və ifşaçı gülüş həmişə cəmiyyətə lazım olmuşdur.

Qaravəllilərdəki müsbət surətlər - Keçəl, Kosa, Səməd, Məhəmməd, Mansur, Səməndər, Qaftan, Duralı, Qafar və b. ümumilikdə xalqın ideallarına, arzularına uyğun gələn surətlərdir. Odur ki, xalq belə müsbət qəhrəmanların simasında özünün ən yaxın

dostlarını görür. Odur ki, xalq onlara gülerekən məhz öz yaxın dostuna gülmüş olur. Bu gülüş isə, qeyd etdiyimiz kimi, islahedici, yumoristik xarakter daşıyır.

Qaravəllilərdə tez-tez rast gəlinən padşah, vəzir, vəkil, xan, ağa, tacir, sövdəgər, qazı, koxa, dargə, molla kimi mənfi surətlər isə xalqın mənafeyi ilə ziddiyət təşkil edir, onun arzu və istəkləri qarşısında ciddi maneəyə çevrilir. Odur ki, xalq belə mənfi surətlərin timsalında isə özünün düşmənlərini görür. Ona görə də xalq öz idealına, arzu və istəklərinə uyğun gəlməyən bu cür yuxarı təbəqə nümayəndələrini gülüş, ifşa hədəfinə çevirərkən, bu gülüş rəddedici, inkaredici, satirik səciyyəyə malik olur. Lakin buradan belə nəticə çıxarmaq yalnız olardı ki, aşağı mənşəli bütün surətlər humor, yuxarı mənşəli bütün surətlər satira obyektləridir. Çünkü bəzən qaravəllilərdə az da olsa, öz xeyirxahlığı ilə seçilən və bilavasitə satira hədəfi olmayan yuxarı mənşəli surətlərə (məsələn, "Məhəmməd" qaravəllisində (5,361-367) padşah, vəzir, vəkil, "Keçəlin nağılı" qaravəllisində (4,187-193) şah və onun vəziri) rast gəlmək olur. Həmçinin aşağı mənşəli surətlər də bəzən əxlaqa zidd hərəkətlərinə görə satira hədəfinə çevrilirlər. Məsələn, "Mən mənəm, sən kimsən?" qaravəllisində (2,141-145), aşna, əxlaqsız qadın, "Quşçu" qaravəllisində (2,145-149) cütçünün xəyanətkar arvadı və s.

Bütün bunlardan aydın olur ki, qaravəllilər mövzunun bədii həlli və obrazların təsvir olunma prinsiplərinə görə özünəməxsus xüsusiyyətlər kəsb edir. Qaravəllilərdə istər qəhrəmanın haqsızlığı, istismara, zülmə qarşı mübarizəsi, istərsə də ər-arvad münasibətləri və möişətlə bağlı mövzular daha çox real hadisələr əsasında əks olunur, nadir hallarda isə qeyri-real əhvalatlara müraciət edilir. Bütün hallarda - mövzuların bədii həllində və obrazların təsvir olunma prinsiplərində isə yumoristik və satirik gülüş aparıcı yer tutur. Qaravəllilərdə bəzi epik janrlarda təsadüf edilən idaellaşdırma prinsipi yox dərəcəsindədir, çünkü hətta müsbət qəhrəmanlar belə, qüsür və nöqsanları ilə bərabər təsvir olunaraq gülüş, ifşa və tənqid hədəfinə çevrilə bilirlər.

Qaravəllilərdə bəzən bir neçə əhvalat və bir neçə obrazdan da söhbət açılır. Xeyirin şərlə, haqqın haqsızlıqla, ağılın cəhalətlə, işığın qaranlıqla mübarizəsindən bəhs edən bəzi qaravəllilərdə bəzən üç, dörd və beş, bəzənsə daha artıq obraz bir-biri ilə qarşılaşır. Onların belə qarşılaşması qaravəlli janrinin tələbləri və

xüsusiyyətləri çərçivəsində, həmçinin bu surətlərin qarşılıqlı əlaqəsi fonunda baş verir və bir prizmada təsvir olunur. Bəzən bir qaravəllidə rast gəldiyimiz obrazlar digər nümunələrdəki obrazlarla birləşərək, bir-birini tamamlayan rəngarəng və müxtəlif xarakterli bütöv bir obrazlar sistemi yaradır.

ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan folkloru antologiyası (2 cilddə), II cild (Toplayanı və tərtib edəni: Ə.Axundov). Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1968
2. Qaravəllilər (Toplayanı: H.Mehdiyev). Bakı, Azərnəşr, 1967
3. Qaravəllilər (Toplayanı və tərtib edəni: Ə.Axundov). Bakı, Azərnəşr, 1974
4. Azərbaycan xalq ədəbiyyatından seçmələr (Qaravəllilər, oyunlar və xalq tamaşaları) (Tərtib edənləri: H.İsmayılov, T.Orucov). Bakı "Şərq-Qərb", 2005
5. Azərbaycan nağılları (5 cilddə) I cild (Toplayanlar: Ə.Axundov, M.Təhmasib, N.Seyidov). Bakı, Çıraq, 2004
6. Ayrım bəzəmələri (Toplayanı: V.Vəliyev). Bakı, Gənclik, 1983
7. Azərbaycan nağılları (5 cilddə) IV cild (Toplayanlar: Ə.Axundov, M.Təhmasib, N.Seyidov). Bakı, Çıraq, 2004
8. E.Aslanov. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, İşıq, 1984.
9. Qaravəllilər, nağıllar (Toplayanı və tərtib edənlər: H.M.Tətəkin, S.Əliyev). Bakı, Yaziçı, 1988
10. M.N.Təhmasib Azərbaycan nağıllarında keçəl. "Revolyusiya və kultura" jurnalı, 1939, №2
11. Лезгибайджанские сказки. з аку, Мінджлик, 1986
12. Aşıq Hüseyin Saracı. Şerlər, söyləmələr. Bakı, Yaziçı, 1992
13. İ.Rəhimli. Xalq oyun-tamaşaları. Bakı, Qapp-Poliqraf, 2002
14. Ə.Sultanh. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964
15. Azərbaycan nağılları (Toplayıb tərtib edəni: H.Zeynallı) V cilddə, I cild. Bakı, "Şərq-Qərb", 2005
16. Azərbaycan nağılları. (5 cilddə), IV cilddə. (Toplayanı və tərtib edəni: N.Seyidov). Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1963.
17. V.Vəliyev. Azərbaycan folkloru. Bakı, Maarif, 1985
18. O.Əliyev. Azərbaycan şəhirləri nağıllarının ideya-bədii xüsusiyyətləri. Filologiya elmlər namizədi dissertasiyası. Bakı, 1986

"MOLLA NUR" RUS ƏDƏBİYYATINDA

Molla Nur haqqında rus ədəbiyyatında bir sıra bədii yazılar nəşr edilmişdir. Onlar içərisində ən mükəmməli A.A.Bestuyev-Marlinskinin "Molla Nur" povestidir. Yaziçi bu povesti 1876-cı ilin əvvəllərində yazış qurtarmışdır. Bu dövrdə Azərbaycanda qacaq nəgmələri çox yayılmışdı. Ancaq yaziçinin məhz Molla Nurla bağlı nəgmələri dinləməsi, onunla yolda təsadüfən rastlaşması A.Marlinskyə bu əsəri yazmaqdə çox kömək etmişdi. Əsərin yazılımasında ona bir neçə başqa amil də kömək etmişdi. Bunlardan bir neçəsinin üzərində dayanmağa ehtiyac vardır. Əvvəlincisi, yaziçinin dili bilməsi idi. O, qısa müddətə Azərbaycan dilini öyrənmişdi və onu mükəmməl şəkildə bilirdi. A.A.Bestuyev-Marlinskinin yaradıcılığını araşdırın tədqiqatçılar içərisində belə bir yalnız fikir var idi ki, güya, o, Qafqazda yaşayan altı xalqın dilini bilirdi. Ədəbiyyatşunas V.İ.Kuleşov ədibin əsərlərinin iki cildinə yazdığı mürqəddimədə göstərirdi ki, A.Marlinsky tatar dili də daxil olmaqla Qafqazda yaşayan altı xalqın dilini bilirdi. (1, s.5) Bu faktın tədqiqatçılarından M.Sadıqov, A.Hacıyev və başqaları tərəfindən də təkzib edildiyini göstərən T.Rüstəmov "Molla Nur"un Azərbaycan dilinə təcüməsinə yazdığı mürqəddimə deyirdi: "Bestuyev-Marlinskinin oçerkəleri, yol qeydləri, şərləri və nəşr əsərləri qəti surətdə təsdiq edir ki, onun Qafqazda öyrəndiyi yeganə dil Azərbaycan dili olmuşdur". (1, s. 5)

Buradan aydın görünür ki, yaziçi həqiqətən Azərbaycan dilini sevmiş və yalnız onu dərindən öyrənmişdir. Ümumilikdə götürüldükdə, onun əsərlərində qəhrəman və xalq problemi güclü şəkildə qoyulur. Hələ yol qeydlərində A.Marlinsky xalqla six ünsiyyətdə olduğunu, ona qarşı böyük sevgi və məhəbbətinin olduğunu göstərir. Sonralar onun Dərbəndən Rusiyaya yola düşməsini belə təsvir edir: "Bütün şəhər camaati, atlısı at belində, atsızı payıpiyada şəhərdən 20 verstlik məsafə boyu düz Samur çayınan onu yola salırdı, gedə-gedə tüfənglərdən atış açır, fişəng atır, məşəl yandırıldır, sazandarlar zurna-qaval çalırdılar, qalanlar oxuyub-oynayırdılar, bütün kütle özünün əziz xələfi İskəndər bəyə hüsnü-rəğbətini hər vasitə ilə ifadə etməyə çalışırdılar". (2, s.113)

Dərbənddə onu İskəndər bəy kimi tanıydılar. A.Kostenko yazırkı ki, "Ona bu adı bir toy məclisində İskəndər adlı bir tatar (azərbaycanlı-A.S.) taciri vermişdi. Məclisidə o, A.Marlinski ilə tanış olduqdan sonra onun ünsiyyətinə, mehribanlığına tatarlar (azərbaycanlılar-A.S.) tərəfindən sevilməsinə heyran qalır. Məclis dağında ağsaqqalları yiğib deyir: "Mən bir də Dərbəndə nə vaxt gələcəyimi deyə bilmərəm. Ancaq mən öz adımı Aleksandra verirəm, qoy o, tatarlar içərisində elə İskəndər kimi tanınsın. Onu elə belə sevin və onunla bütün şənliklərdə birlikdə olun. Çünkü o, bütün bu şənliklərin yaraşığıdır". (3, s. 185)

A.A.Bestuyev-Marlinskinin Qafqaz həyatı onun tərcüməyihalının çox mənalı bir dövrünü əhatə edir. Bu dövr rus ədəbiyyatı və mətbuatında həmişə yüksək qiymətləndirilir, onun əsərlərində Qafqaz, eləcə də Azərbaycan rus oxucusuna bütün genişliyi ilə təqdim edilir. Bu cəhətdən S.Qolubovun "Görkəmli adamların həyatı" seriyasından yazılmış əsər xüsusiələ qeyd edilməlidir. Müəllif burada dekabrist A.A.Bestuyev-Marlinskinin həyatı, dekabrist hərəkatına qoşulması, onun gənc yaşlarından bədii ədəbiyyata, publisistikaya meyli geniş şəkildə şərh edilir. Burada yaziçinin sür-gün həyatı, ədəbi yaradıcılığının genişlənməsi, Qafqazın bu yaradıcılığa təsirində geniş söz açılır. Müəllif göstərir ki, o, Qafqazda sürgünün ilk gündündən yerli xalqların və ümumiyyətlə burada yaşayan Şərq xalqlarının dillərini bilmək zərurəti qarşısında qaldığından, gələcəkdə hafizi də mənimseməyə hazırlaşaraq tatar və ərəb dillərini öyrənməyə başladı. Tatar dilinin safliğina və yerli adamların müdrikliyinə görə Dərbənd nəinki Qafqaz Sibiri, həm də Qafqaz Afinasından da mədəni idi". (2, s. 203) Başqa bir müəllif N.N. Maslin isə yazırkı: "Qafqazda olduğu yeddi il ərzində onu başdan-ayağa gəzib dolanan Marlinsky məişət və təbiətlə mükəmməl tanış olmuş, yerli şivə və ləhcələri, etnoqrafik materialı və tarixi öyrənmişdi". (2, s. 251) Bütün bunlar A.A.Bestuyev-Marlinskinin yol qeydlərində, "Quba yolu" əsərində olduğu kimi, "Molla Nur" povestində də özünü aydın şəkildə eks etdirir. "Molla Nur" əsərinin yazılmamasına təsir göstərən və bu əsərin meydana çıxmasının başlıca səbəblərindən biri, müəllifin özünün yazdığı kimi, tatarlara, onların xalq qəhrəmanlarının qəhrəmanlıq və şücaətinə olan məhəbbətin ifadəsi idi" (4, s. 7)

"Molla Nur" povesti maraqlı bir epiqrafla başlayır və epiqrafdan

evvəl əsərə sənədli povest mənasını ifadə edən "olmuş əhvalat" qeydi verilir. Bundan sonra isə epiqraf gəlir: "O vaxt idi ki, Hindistan padşahı əyləşib, məclisində ali ziyafət verirdi, neçə şahzadələr, neçə pəhləvanlar, neçə vəzirlər, neçə ülamələr "dəsti-past dəsti pastdan, dəsti-çəp dəsti-çəpdən əyləşib məşgül idilər". Bundan sonra isə bir xalq inancından aşağıdakı parça verilir:

Çax daşı, çaxmaq daşı

Allah versin yağışı (1, s 11)

Bundan sonra isə, yazıçı əsərini Dərbəndin tərənnümü, onun qızmar yay gününün təsviri ilə başlayır. "Dərbənd yaman istidir, adamın nəfəsi kəsilir.

...Qasım, bir dama qalx, gör dağların o tayında günəş necə batır, məğrib qızarımı, göyün üzünə bulud gəlirmi?

- Xeyr, əmi. Məğrib bacının gözlərindən də mavidir. Günəş onun yaxasından qızılık kimi bərq vura-vura batdı, bircə şöləsi də sənmədi, - dumandan əsər-əlamət yoxdur.

...Qasım, bir dama çıx gör Ləzgistan dağlarından duman gəlirmi? Dəniz qaralımı, ağıyallı ləpədöyən daşların üstündən çapib keçirmi?

- Xeyr, əmi. Dağlar ilahidən qızılı rəngə boyanıb, dəniz güzgü kimi parıldayıb. Narinqaladaki bayraq şüx gözəlin qamətini qucan çadra kimi ağaca dolanıb qalıb. Bircə ləpə də inci ləpələrinə dönüb sahilə səpələnmir, xəffif yel də olsa əsib yolda toz qoparmır. Dənizin ağuşunda dinclik, torpağın qoynunda sakitlik, göyün üzündə aydınlıq qərar tutub" (1, s.112) Bu etnoqrafik təsvirdən aydın görünür ki, A.A.Bestujev-Marlinski bu elin adət-ənənəsini, təbiətini, onun sırlarını dərindən öyrənmiş, onları öz əsərində məharətlə eks etdirə bilmışdır. Dekabrist hərəkatının fəal iştirakçısı olan yazıçı burada özünün siyasi mövqeyini də gizlətmir. Çara nifrət etsə də Rusiyani sevdiyini nümayiş etdirir. Özünün Dərbəndin isti yay günlənə həsr etdiyi təsvirində Rusiyani Narinqala üzərində bayraqının dalgalandığını görməsindən qürur hissi keçirir, onu "şux gözəlin qamətini qucan çadra" kimi dəyərləndirir. Bəlkə də yazıçı elə Azərbaycanı "şux gözəl", onu öz bayraqı altına alan Rusiyani isə, öz bayraqı ilə onun bütün gözəlliklərini gizlədən çadra kimi mənalandırır.

Beş həftədən bəri bir damla yağışın düşmədiyi Dərbəndin etnoqrafik həyatını yazıçı çox gözəl təsvir edir. Ona görə də o,

xalqdan eşitdiyi yağışı çağırış nəğmələrini xatırlayır. Sonra "Çudül", küçələri gəzən, yağışı çağiran, bütün bu adət və ənənələri yaxşı bilən yazıçının verdiyi bədii nümunələr diqqəti cəlb edir:

Çudül, çudül xoş gəldi!

Ardından yağış geldi!

Gəlin, ayağa dursana!

Çömçəni doldursana! (1, s.16)

Uşaqlar yağışı çağırان nə qədər oyun, ritual və ənənələr ifa edib yağışı çağırılsalar da ancaq həyat öz qaydasında davam edir. Yazıçı bütün bu sıxıcı yay həyatının təsvirini hadisələrin öz adı axarında davam etdiyini göstərir: "Bir gün də keçdi. Daha bir gün qızmar səhrada addımlayan yorğun səyyah kimi ağır-agır nəfəs alaraq dağların dalına çökildi. Hami ibadətdə, hər şey yağışın intizarındadır.

Yağış isə yağmır ki, yağmırkı". (1, s. 18) Bununla da ayrı-ayrı hissələrdən ibarət olub cəmi on bölməni əhatə edən povestin birinci bölməsi başa çatur. O qədər də böyük olmayan bu bölmədə A.Marlinskinin yerli adət-ənənələrə, dini görüş və etiqadlara, Dərbəndin təbiətinə, dənizin sehirkar qüvvəsinə, Qafqaz dağlarının füsünkar özünəməxsusluğuna necə yaxından bələd olmasına oxucu heyrot etməyə bilmir. Bunu təsdiq edən mətnədəki çoxlu nümunələrdən yalnız ikisi barədə fikrimizi tamamlamaqla kifayətlənəcəyik. A.Marlinski Dərbəndin məscidlərindən bəhs edərkən bir yerdə yazar: "...Binanın tən ortasındaki sıvari günbəz dua sədaları kimi səmaya yol alır, onun qurtaracağındakı ulduz isə hər yana şölə salır". (1, s.19) Elə bu "ulduz" sözünə isə mətnə verdiyi izahda oxuyuruq. "Maraqlıdır ki, şielər məscidlərinin günbəzlərinə aypara vurmurlar, orada ya ələm, ya da sadəcə olaraq alma təsviri görmək olar". (1, s. 19)

A.Marlinski tədqiqatçılarının bir çoxu, o cümlədən Azərbaycan müəlliflərinin əksəriyyəti yazıçının yuxarıda deyildiyi kimi, Qafqazda ancaq Azərbaycan dilini öyrəndiyini söyləyirlər. Ancaq "Molla Nur" əsəri onun eyni zamanda ərəb dilini yaxşı bildiyini və Qurani da bu dildə oxuyub başa çıxdığını göstərir. Məsələn, A.Marlinski bir yerdə yazar ki, "... Molla Nur onu acqarına axırət ölüm yerinə göndərmək istəmir: qoy yaxşı-yaxşı yesin ki, qiyamətin gündündə Əzrayılın (İsrafilin-A.S.) ikinci şeypur səsini eşitməyə halı olsun". (1,s.95) Bu mətnə verdiyi qeyddə isə göstərir ki, "Əzrayılın (burada yazıçı yalnızlığı yol verir - İsrafil yerinə

Əzrayıl deyir-A.S.) qiyamət gününün başlanması ilə bağlı birinci şeypurla ikinci şeypur səsi arasında qırx il vaxt keçəcəkdir. Bu əsərləri bir sıra digər faktlar, Dərbəndin adı ilə bağlı məlumatlar (1, s.109) və onun ərəb dilini, qədim ərəb və türk mənbələrini yaxşı bildiyini göstərir.

"Molla Nur" povestinin əvvəli Dərbənd mühiti, onun müxtəlif adamları, - Mir Hacı Fətəli, Hacı Yusif və başqaları barədə, eləcə də İskəndər ləğəbini üzərinə götürüb yerli əhali ilə qaynayıb-qarışan yazıçının həyatının müxtəlif məqamlarından bəhs edilir. Bütün bunların fonunda əslində Molla Nur dayanır. O, bir qəhrəman rəmz kimi hadisələrin arxasındadır. Bir xalq qəhrəmanı kimi Molla Nur faktı həmişə yazıçının diqqət mərkəzindədir. Hələ "Yol qeydləri"ndə o, Molla Nur haqqında yazırırdı: "Burada Molla Nur haqqında söhbətlərlə qulağını doldurmuşdular. Deyilənlərdən belə qənaətə gəlmışdım ki, bu qacaq öz peşəsinin cikinə də, bikinə də bələddi. Əgər o, Qubadan Şamaxiya çıxan tacirləri və yolcuları öldürmək və ya soymaq qərarına gəlsəydi, onları qorxudub qaçırdar, bu yoldan uzaq salar və az, lakin daimi gömrük haqqından məhrum olardı. Göründüyü kimi, hələ yol qeydlərində A.Marlinski Molla Nur haqqında eşitdiklərini qələmə almış, ona olan xalq məhəbbətini geniş şəkildə əks etdirmişdi. Elə "Yol qeydləri"ndən görünür ki, yazıçı 1830-cu illərdən başlayaraq Molla Nur hekayət və nəğmələrinə xüsusi maraq göstərmişdir. Yeri göldikcə onun barəsində eşitdiyi hadisələri yol qeydlərinə əlavə etmişdir. Onlar içərisində Molla Nurun satqın Bağırla bağlı əhvalatını yazıçı nümunəvi qəhrəmanlıq epizodu kimi qeydlərinə daxil etmişdir. Bu epizodda ən başlıca cəhət Molla Nurun xəyanətə qarşı qəzəbi və barışmazlığıdır.

A.Marlinski Molla Nur haqqında eşitdiklərini hələ 1830-cu ilin əvvəllərində özündə qeyd edirdi. Onun müxtəlif ali keyfiyyətləri barədə ayrı-ayrı əsərlərində məlumat verirdi. Amma 1834-cü ildə buna qərar verdi və elə həmin ildə də qısa bir vaxtda əsəri yazıb başa çatdırdı. Bir az da Molla Nuru Avropa qəhrəmanlarına bənzətməyə çalışdı. Sonralar A.Bestujevin "Molla Nur" ilə tanış olan M.Qorki onu "tatarların Karl Mooru" adlandırmışdı. (5, s.15)

Yazıçı bütün bu materiallardan, Molla Nur haqqında eşitdikləri və bildiklərindən yazdığı povestdə istifadə etdi. Aşıqlardan, ayrı-ayrı informatorlardan eşitdiklərini ümumiləşdirib "Molla Nur"u

yazdı.

Əsərdə Hacı Yusiflə ova çıxan İskəndərin Molla Nur xofu təsirli, güclü verilmişdi. Əslində Molla Nur onları məharətlə izləyir, onlar isə qacağı görə bilmirdilər. Hacı Yusif izləndiklərindən xoflansa da düşmənlə üz-üzə çıxmışdan ehtiyat edirdi. Elə qorxduğu da başına gəlir. Molla Nur sevgilisi və dəstəsi ilə dağa qalxarkən İskəndərlə, bu ləğəbi qəbul edib içərisində böyük hörmət qazanmış gənc dekabristlə üz-üzə gəlir. Əvvəlcə atını çapmaq istəyir, ancaq onun müqavimət göstərdiyini görəndə əlbəyaxa döyüşmək qərarına gəlir. Döyüş başlayır. Ancaq Molla Nur qar uçqununa düşüb qayaların dərinliyinə yuvarlananda əlindəki silahı atıb rəqibini xilas edəndə artıq kömək etdiyinin düşmən olduğunu unudur. Öz həyatını təhlükədə qoyub Molla Nuru yarğandan çıxarıır. Molla Nur təşəkkürünü bildirərək deyir ki:

- "Allahdan sonra birinci sənə şükür eləyirəm, tək səninlə əbədi ülfət bağlayıram" dedi. Bu təşəkkürlər canımı ölümən qurtardığına görə yox, mənim xilasım üçün öz canından keçdiyinə görədir... Mənə adamlar çox yamanlıq eləyiblər, mən də artıqlaması ilə əvəzini çıxmışam. Sən sağ ol ki, mən indi heç olmasa biri ilə barışıram. Tale mənə neçə-neçə bəd xasiyyət verib, beş artığını da düşmənlər Adıma yazıblar. Amma düşmən düşmənliyi ilə deyə bilməz ki, Molla Nur naşükürdür.

Qulaq as. Bəla yaxşıya-pisə fərq qoymadan hamının başına gəlir. Sənin də başına gəlsə, mənim ürəyim, mənim əlim qulluğunda hazırlıdır, bu ürəyi, bu əli isə heç bir qüvvə əsdirə bilməz. Allah mənə zamin olsun, can bahası verib səni bələdan qurtarmaq üçün başımı qızılı sataram, quruşuna qurban edərəm". (5, s 91) Elə bu epizoddan Molla Nurun şəxsiyyətinin əsas cizgiləri özünü göstərir. O, mərd olduğu qədər ədaləti və vəfali, sözündə bütöv, eyni zamanda dostluqda sədaqətli adamdır. Molla Nurun bu keyfiyyətlərinə görə onu evinə qonaq çağırır və şərəfinə məclis düzəldir. Burada Molla Nurun şərəfinə onun söylədiyi sözlər bir daha bunu təsdiq edir. Molla Nur öz dəstəsinin adamlarına deyir:

- Bu mənim böyük qardaşimdır. O, mənim qərib qardaşimdır. Haçan qarşımıza çıxsa gərəkdir ki, hörmət-izzət göstərib qulluğunda durasınız. İstər xırda, istər müşkül işdə onun əlindən tutana olənəcən borlusuyam. Amma ona xələl yetirənin qan düşməni olacam. O, naxələf yerə də girsə, göyə də çıxsa qəzəbindən qurtula

bilməyəcək". (1, s. 90)

Əsərdə İskəndər - Kiçkinə, Molla Nur - Gülsad məhəbbət xətti də təsirli və düşündürücüdür.

Molla Sadiq İskəndərlə Kiçkinənin toyuna mane olur. Molla Nur onun bütün günahlarını üzünə oxuyur, elədiyi bəd əməllərə görə cavab verməli olduğunu söyləyir. Burada Molla Nurun xarakterində yeni müsbət cəhətlər görünür. O, xeyirxahdır, insaflıdır, rəhimlidir. Öz tanıldığı adamlarda da bu keyfiyyətləri görmək istəyir.

Molla Nur İskəndər bəylə Kiçkinənin bir-birinə qovuşması üçün Dərbənd əhlini ayağa qaldırır. Hacı Yusifin bütün ciddi dəhdinə baxmayaraq axıra kimi ona köməyini göstərir və əslində onları bir-birinə qovuşdurur . (1, s. 149)

A.Marlinskinin əsərində Molla Nur sözün həqiqi mənasında xalq qəhrəmanı kimi təsvir edilir. Onun bədii obrazı burada hətta dastanın müxtəlif variantlarında olduğundan daha güclüdür. Bu isə yazıçı qələmində qəhrəmanın daha püxtələşməsinin nəticəsidir. Əsərdə bütün Dərbənd eli, Molla Nurun arxası, onun müdafiəçisidir. A.Marlinski əsərində Molla Nurun şəxsi həyatından daha çox, onun mübarizəsini, adamlarla ünsiyyətini, yaxşılara yaxşılığını, xəyanətkarlara qəddarlığını açıq şəkildə ifadə etməyə çalışmışdır. Bu cəhətdən əsərdə Molla Nur obrazının qacaq hərəkatındaki yeri, onun qacaq hərəkatındaki iştirakı önə çəkilir. Yaziçi Molla Nurun qacaqlığını əslində regionda ədaləti tənzimləyən bir hərəkat kimi dəyərləndirir. Məsələn, o, göstərir ki, Molla Nur yoldan keçən tacir və bəzirganlardan əslində rüsum alırı, həm də çox az miqdarda. Onların mallarına, varidatına toxunmurdu. Onlarla dostluq edirdi. Dərbənd-Quba-Zaqatala-Balakən ərazisinə gəlib, özlərini qacaq adlandıran, karvanları soyan, adamları öldürən qudlurları görməyə Molla Nurun gözü yox idi. Həm də özlərini qacaq adlandırb bəndi-bərəni kəsib yolları pusan belə qudlurlar Molla Nurdan çəkinirdi. O, əslində xalqi belələrindən qoruyurdu. Xalq bunu biliirdi. Ona görə də Molla Nurun keşiyində dayandığı Dərbənd-Quba-Təngə yolu ilə getməyə üstünlük verib, bu yolu işlək yola çevirirdilər. Bu yol səfərlərini xarakterizə edən yazıçı yolda qəhrəmanın rast gəldiyi adamlarla rəftarını təsvir etməklə onun qacaq hərəketinin mahiyyətini açmağa çalışırdı. Məsələn, o, karvanda, yaxud səfərdə olan qadınlardan haqq almırı.(1, s. 51)

Körpə və uşaqların aparıldığı karvanları, araba və furqonları saxlamırkı ki, onlar qorxar. (1, s. 100) Karvanda və yol gedən dəstədə hamilə qadın olanda dəstəni saxlayıb ona hədiyyə verər, heç kesdən haqq almadan onları yola salardı. (6, s.167-174)

Molla Nur Azərbaycana səfər və səyahətə gələnlərdən də xərac götürməzdi. Onlarla görüşüb söhbətləşər, könülə yatanları qonaq eyləyər, elin-günün halından danışar, qacaqların təqib və çətin güzaran üzündən yollara çıxdığını, tatarların (azərbaycanlıların - A.S.) ağır güzaran keçirdiyini onlara danışardı. Müsafirlər həmişə Molla Nurdan xoş təəssüratla ayrırlardı. Belə müsafirlərin çoxuna o, müxtəlif hədiyyələr verər, onların tatarların adət-ənənələri, gözəl nəğmələri ilə tanış edərdi.

ƏDƏBİYYAT

1. A.A.Bestuyev-Marlinski, "Molla Nur", tərcümə edəni P.Rüstəmov, Bakı, 1988, 20 s
2. Nâdââé Äîêóáâ, Áâñòóæââ ìàðëèíñêè, 1960, 113 ñ
3. Á.Áâðâíâ. Í-âðêè ââêâáðèñòñêîé ëèòâðàòóðû, 1953, 185ñ
4. Á.Á.Áâñòóæââ-ìàðëèíñêè. "Íóöü áî ãîðâà Áóáû", 1967, 7 ñ
5. Á.Á.Áâñòóæââ-ìàðëèíñêè. Ñî÷éíâíéy â 2-óó òïìàð, 1958, I ò. 15 ñ
6. Õ.Á.Èîðïäö, Á.Ì.Íâáæââ. Àçâðáàéæâíñêéé áâðîè-âñêèé ýññ. Áâéó, 1986, 365 ñ.

AZƏRBAYCAN NAĞILLARINDA MİFOLOJİ-KOSMOQONİK GÖRÜŞLƏR

Miflər düşüncə məhsulu olmaqla konkret epoxanın, ibtidai icma quruluşunda yaşayan insan düşüncəsinin materiallarıdır. Mif çağı sona yetdikdən sonra isə mif də miflikdən çıxır. O, artıq bir sakral mətn, "mövcud reallığı" əks etdirən düşüncə hadisəsi kimi aktuallığını itirir. "İnsanların şüurunda dini etiqad və mifoloji inancların zəifləməsi, ayın və mərasimlərin öz sakral mahiyyətini itirməsi, ümumiyyətlə, əski dəyərlərin itirilməsi, mifoloji qəhrəman obrazlarının adı insanlarla əvəz edilməsi, diqqətin əvvəlki kimi ümumi kollektivə yox, daha çox ayrı-ayrı şəxslərə, kollektivin ümumi problemlərindən ayrı-ayrı fərdlərin problemlərinə cəlb edilməsi mifin süqutunun və mifoloji şüurün parçalanmasının əsas mahiyyətini təşkil edirdi" (1, 142). Ancaq mifin düşüncə hadisəsi kimi öz aktuallığını itirməsi onun bir mətn kimi də tamamitməsi demək deyildi. Nizamsız xaosdan nizamlı kosmosa keçid mifologiyanın əsas qanuna uyğunluğudur. Özündən sonra gələn yaradıcılıq növləri də (epik növün əksər janrları) bu ənənəni davam etdirmələri, yəni kosmosun bərpasına xidmət etmələri ilə də mifologiyanın ənənə varisləri kimi çıxış edirlər. Mifoloji təsəvvürler "mifopoetik mərhələdən" sonra da, yəni artıq tarixi və epik şüurun hakim kəsildiyi dövrde də onlara özünün güclü təsirini göstərmişdir.

Bu baxımdan, mif heç də tamam yox olub itməmiş, o, folklorə və folklor mətnlərinə – nağıl, əfsanə, dastan və s. transformasiya olunmuş və bu mətnlərin içərisində ərimişdir. Bu baxımdan, müasir nağıllar da ən arxaik miflərin varisləridir. Və onlar isə öz daxili qanuna uyğunluğuna görə mövcud olduğu zamana, çağ'a uyğunlaşmışlar.

Məlum olduğu kimi, mif kortəbii inancdan doğan obrazlar sistemidir, bəsit formada yaranan möcüzəli hadisələr toplusudur, gerçəklilikin dərkinə doğru atılan kövrək addımlardır. Ona görə də miflərdə "hansı səbəbdən və necə yaranıb?" sualına cavab axtarılır. Nağıl isə ağlın, bacarığın, istək və arzulardan doğan, hazırlıqlı, sağlam düşüncənin (yəni qorxu hissəninə əsaslanmayan) məhsuludur. Mif nağıllara keçəndə obrazlaşır, rəmzləşir, inanış formasını itirir, bədii detala, qəlibə, bədiiliyin əks olunma mexanizminə çevrilir. Deməli,

nağıl daha çox estetik funksiya daşıyır və poetik xalq yaradıcılığının fikir, sənət sinkretizminin dairəsini aşmağa, müstəqilləşməyə doğru atlığı ən cəsarətli addımlarından biridir (2, 151).

A.Şükürov da bu barədə belə yazır: "Çox vaxt mifləri nağıllarla eyniləşdirirlər. Lakin qədim insanlar miflərə nağıl kimi baxmırıllar. Onlar üçün mif dünyanın dərk edilməsi cəhdidir, onun mənşəyi, insanın dünyada yeri və s. məsələləri izah etmək vasitəsi idi... Nağıl xalq yaradılıcığının məhsuludur. Onlar şüurlu şəkildə uydurulur, özü də əvvəlcədən məqsəd, ideya məlumudur. Eyni zamanda həm nəql edən və həm də dinləyən danışanların uydurma olduğunu başa düşür və ona şərti olaraq inanır" (3, 16).

Doğrudur, miflərlə nağıllar arasında bir sıra bənzərliklər də mövcuddur. Nağıllarda nağıl qəhrəmanları, şər qüvvələr, qorxunc varlıqlar – əjdahalar, divlər, təpəgözələr və s. vardır, miflərdə də mədəni qəhrəmanlar və sadaladığımız mənfi obrazlar vardır. Mif və nağıl qəhrəmanları isə bu şər qüvvələrə, qorxunc varlıqlara qarşı mübarizə aparır, nəticədə onlara qalib gəlir və mövcud məkan və zaman daxilində kosmik nizamı bərpa edirlər. Bundan əlavə "miflə nağıl arasındaki ümumi yaxınlıq hər ikisində də təbiət hadisələrinin, heyvanlar və əşyaların canlı bir şəkildə insan kimi təsvir edilməsi və insan kimi düşünmələridir" (4, 92). Göründüyü kimi mif və nağılin məzmun və qayəsində oxşarlıqlar çoxdur. Nağılin epik şüur tipinin törəməsi olduğunu nəzərə alsaq onun mifdən sonranın hadisəsi olduğu faktı aydınlaşdır. Bu halda nağılin mifdən törəmə olduğu üçün onu tam tekrar etməsi kimi yanlış nəticəyə gəlib çıxməq olar. Necə ki, vaxtilə mifoloji məktəbin nümayəndələri belə yanlış bir nəticəyə gəlmışdır. Onlar belə iddia edirdilər ki, nağıllar qismən dəyişiklikliyə uğramış miflərdən başqa bir şey deyildir (5, 37). Mifoloji məktəbin nümayəndələri müqayisə etdikləri predmetlərin şüur tipinə görə bir-birindən tamam fərqli tiplərin məhsulu olduğunu nəzərə almadiqları üçün onların tamam fərqli orientasiyaya malik olduğunu da dərk edə bilmirdilər. Lakin məsələyə dəha dərin nüfuz etdikdə bunun heç də belə olmadığını aşkar etmək olar. Az əvvəldə də qeyd etdiyimiz kimi mif ibtidai insanın onu əhatə edən ətraf aləmi öyrənmək, ondan əvvəl yaranmış bu dünyani və bu dünyada hökm sürən qanuna uyğunluqları dərk etmək cəhdidir. İbtidai insan idrakının və təxəyyülünün imkan verdiyi qədər bu aləmi dərk etməyə çalışmış və kosmosun mövcud qanuna uyğunluq-

larını sistemləşdirməyə səy göstərmişdir. Deməli, mif çağının reallıqlarını əks etdirən miflər əslində elə həmin dövrün "həqiqətləridir". Bu baxımdan, mifin epik növün bütün janrlarından - eləcə də nağıllardan əsas fərqi odur ki, zamanında (mif çağında) onun həqiqiliyinə inanılırdı. Düzdür, bu həqiqət anlayışı tamamilə nisbidir, yəni bugündən keçmişə, onun miflərinə nəzər saldıqda onların heç də əsl həqiqəti əks etdirmədiyi aydın görünür. Lakin nəzərə alsaq ki, onu yaradan insanların həqiqəti dərk etmək imkanları nə səviyyədə idi və bu miflər onların elə əsl həqiqət haqqında təsəvvürələrini əks etdirirdi, onda hər şey aydın olur.

Nağılda isə vəziyyət başqa cürdür. Burada mifdən fərqli olaraq uydurma, real olmayan hadisələrin təhkiye edilməsi faktı mövcuddur. Yəni mifdən fərqli, nağılı yaradan və danişan kütłə onun real bir hadisəni əks etdirmədiyi aydın bilərək bunu edirlər. Lakin nağılin əsas məqsəd, qayəsi kimi ya əyləncə, ya da ibrət götürmə, öyünd-nəsihət vermə kimi – didaktik nəticələrin aşilanması faktı əsas götürülür.

Bundan əlavə qeyd etdiyimiz kimi, nağılda diqqətin mifdəki kimi ümumi kollektivə yox, daha çox ayrı-ayrı şəxslərə, kollektivin ümumi problemlərindən ayrı-ayrı fəndlərin problemlərinə cəlb edilməsi hadisəsi də baş verir. Məsələn, mifdə mədəni qəhrəmanın fəaliyyəti nəticəsində ümumbəşəri faydalar əldə edilir; o, ilk odu insanlara tapıb gətirir, ilk əmək və ovçuluq əşyalarını, eləcə də digər avadanlıqları insanlara bəxş edir. Nağılda isə qəhrəman daha çox öz şəxsi mənafeyi üçün, məsələn: padşah qızı ilə evlənmək üçün həmin padşahlar tərəfindən bir sıra süni maneələrlə qarşılaşdırılırlar, ya uzaq və qorxulu məkana nə isə sehrli bir əşyani gətirməyə yollanır, ya da sevdiyi qızı oğurlamış qorxunc varlığın dalınca gedərək onunla vuruşaraq nəhayətdə öz məqsədinə çatır.

Ramazan Qafarlı bu barədə yazar: "Miflərdə hər hansı bir demiurqun fəaliyyəti kütləvi xarakterdə olub kosmik mahiyyət kəsb edir, başqa sözlə, işığın, odun, içməli suyun meydana gəlməsi kimi kosmoqonik prosesləri müəyyənləşdirir. Bu motiv nağıllara transformasiya ediləndə, ilk növbədə kütləvilikdən çıxır, bir şəxsə – baş qəhrəmana uğur qazandırmaq vasitəsinə çevrilir. Ya da bir ailəyə xoşbəxtlik bəxş edir – sonsuz ər-arvada övlad verir, nəsil artımı xarakteri alır, ən geniş halda sosial-ədalət məsələlərini yoxsulların, günahsızların, qəriblərin, kimsəsizlərin xeyrinə həll edir. Məsələn,

miflərdə dirilik suyu bütün varlıqlara can verir, həyat rəmzidir, dünyanın ayrı-ayrı elementlərini ölümsüzləşdirən vasitədir. Nağıl və dastanlara keçəndə isə yalnız qəhrəmanın özünə, yaxud xəstə atasına yardım edir" (2, 159).

Göründüyü kimi mifdə daha çox ilkin fəaliyyət və ilkin əşyaların əldə edilməsi prioritet məsələdir (xatırladaq elə buna görə mif çağını ilk əşyalar və ilk kəşflər dövrü adlandırırlar), nağılda ayrı-ayrı obrazların müxtəlif sərgüzəştləri haqqında təhkiyə yer alır. Eyni zamanda nağılda mifdən fərqli olaraq konkret zaman və məkan anlayışı mövcuddur.

Bütün bunlarla yanaşı miflərin nağıllara bu və ya digər formada təsiri, keçməsi faktı şübhəsizdir. Yəni daha öncə qeyd etdiyimiz kimi, mif düşüncə hadisəsi kimi öz aktuallığını itirdikdən sonra epik mətnlərə, o cümlədən, nağıllara transformasiya olunmuşdur. M.İ.Steblin-Kamenski mifin nağıllara keçidinin, əsasən, bu cür baş verdiyini göstərir: ya əski miflər dövrün, çağın dəyişməsilə yeni keyfiyyət və ünsürlərlə zənginləşərək nağıla çevrilirlər, ya da müstəqil şəkildə yaranmış nağılin süjetinə mif motivləri daxil olaraq onu zənginləşdirir (6, 97).

Miflərin nağıllara keçidinin birinci formasını, yəni əski miflərin dövrün, çağın dəyişməsilə yeni keyfiyyət və ünsürlərlə zənginləşərək nağıla çevriləməsi hadisəsini, əsasən, arxaik nağıllarda müşahidə etmək olur. Bu baxımdan, arxaik nağıllarımızdan biri olan "Tapdıq"ın nağılı üzərində apardığımız müşahidələrimizin nəticələrini ümumiləşdirək. Gəldiyimiz qənaətə görə "Tapdıq"ın nağılı da birbaşa kosmoqonik mifdən qaynaqlanan, başqa sözlə, onun əsasında formallaşan bir nağıldır. Bunu nağılin mətnində verilən mifoloji informasiyalar təsdiqləməkdədir. R.Qafarlı bu nağılin mifoloji kökləri haqda belə yazır: ""Tapdıq" nağılı ən əski təsəvvürlərə söykənir, mifik dünya modelinin təşəkkül tapmasında iştirak edən ünsürlərin fəaliyyətini təfərrüatiyla süjetində qoruyub saxlayır" (2, 160).

İlk əvvəl onu qeyd edək ki, nağıldakı obrazlar – Gün, Ay, Şəms, Tufan (dev) kimi antropomorflaşmış obrazlardır. Və nağıldakı əsas hadisələr bu astral obrazlar arasında cəreyan etməkdədir. İ.Abbaslı mifoloji-kosmoqonik təsəvvürlərin əfsanələrə transformasiyasından bəhs edərkən yaziirdi: "Səma cisimləri ilə bağlı yaranmış ayrı-ayrı əfsanələrdə xalqın kosmoqonik görüşləri yer tutur. Ay, Günəş,

Ulduz və özgə planetlərdən söz açan belə örnəklər sonralar astral səciyyəli folklor əsərlərinin yaranmasında mühüm rol oynamışlar" (7, 5). Eyni ilə burada da biz həmin hadisəni, mifoloji-kosmoqonik təsəvvürlərin nağılda təzahürlərini müşahidə edirik.

Nağıldakı Tapdıq obrazı da adı insan obrazı deyil, o fövqəlinsandır, Günlə Tufanın sevgi izdivacından doğulmuşdur. Xatırladaq ki, adı bəşər övladı Gülüstani-Bağı-İrəmə gire bilmədiyi halda Tapdıq rahatlıqla bunu edir. Zənnimizcə, nağılin bu obrazı sonrakı çağlarda insanlaşdırılmışdır.

Nağıldakı Tapdığın bacılığı Qəmər obrazı isə əslində Ayın invariantıdır (məlum olduğu kimi Qəmər farscada Ayın adıdır). Gündün Qəmərin gözəlliyyinə paxılıq etməsi, əslində, Gündün Ayın gözəlliyyinə paxılıq etməsidir. Bu barədə tarixən müxtəlif xalqların mifologiyalarında kifayət qədər mifoloji təsəvvürlər mövcud olmuşdur (8, 78-80; 461-462). Bu baxımdan, Gündün sevgilisi Tufandan xahiş edərək Qəmər xanımı Zülmət dünyasına atdırması da mifoloji kontekst üçün xarakterikdir. Mifoloji məntiqə görə, məhz elə buna görə Günəş gündüzlər, Aysa gecələr çıxır.

Daha sonra nağılda göstərilir: "Tufan devin baxtından idi, Gün xanım Zülmətə getmirdi, onun Zülmətdən zəhləsi gedirdi" (9, 132). Bu cümlədə də mifoloji informasiya özünü göstərməkdədir. Mifoloji məntiqə görə Günəş zülmətə gedə bilməz, ona görə Günəş zülmətə getmir.

Bundan əlavə nağılda başqa bir neçə cümlələrdən də kosmoqonik-mifoloji görüşlərlə bağlı dünyagörüşünü bərpa etmək olur ki, onları da qeyd edək. Nağılda göstərilir: "Bulud, duman, yağış, qar, dolu Tufan devin gözündən tökülən yaşdan əmələ gəlibdir" (9, 146). Və ya: "Tapdıq qılınçı çəkib elə bir nərə çəkdi ki, tilsim tamam titrədi, ulduzlar hərəkətə gəldi. Onun bu nərəsi həmişə havada qaldı, ildirim, göy gurultusu oldu" (9, 151). Və ya: "Meymunun gözlərindən axan yaş böyük dəryalar, ümmanlar, göllər əmələ gətirdi. Gündün gözlərindən tökülən yaşın hər daması bir qızılgül kolu olub hər rəngə çalır, qəh-qəhə çəkib gülündü" (9, 151). Göründüyü kimi, gətirdiyimiz nümunələrdə yaradılış aktından söhbət gedir. Başqa sözlə, nağılda dünyada olan bir sıra hadisə və şeylərin (bulud, duman, yağış, qar, dolu, ildirim, göy gurultusu, böyük dəryalar, ümmanlar, göllər, qızılgül kolu və s.) ilkin yaradılışı, formallaşması tarixi qeyd edilir.

Bundan əlavə nağılda Ayın Gündə aşiq olması ilə bağlı mifoloji-kosmoqonik təsəvvürlər də əks olunmuşdur. Şəms nə qədər anası Gündə Ayı sevməyi təkid edirsə də, Gün yenə əksinə Tufan devi sevməkdə davam edir. Ay da öz eşqini Günə etiraf edir, lakin bu da bir nəticə vermir. "Günlərin bir günü Ay göydə Günü yaxaladı... O, qucaqlayıb Gün xanımı öpmək istəyəndə Gün xanım dartışır onun əlindən çıxdı, başladı qaçmağa. Ay qovdu, Gün qaçırdı. Axırda Gün xanım əyilib bir ovuc palçıq götürdü. Ayın üzünə çırpdı, onun üzünü ləkəli elədi" (9, 156). Göründüyü kimi, nağılda qorunub qalan bu mifoloji informasiyalar kosmoqonik mahiyyətli olub, Ayın Günəşə olan sevgisi və onun üzündə yaranan ləkələrdən bəhs edir.

Göründüyü kimi, "Tapdıq"ın nağılı əslində birbaşa kosmoqonik təsəvvürlərdən qaynaqlanan nağıl mətnidir. Yəni onun əsasında – Gündün və Tufanın sevgisi, Ayın Günəşə olan məhəbbəti, Ayın üzündə olan ləkələrin yaranma səbəbi, bulud, duman, yağış, qar, dolu, ildirim, göy gurultusu, böyük dəryalar, ümmanlar, göllər, qızılgül kolu və s.-nin yaranması haqqında mifoloji təsəvvürlər dayanmışdır.

Azərbaycan nağılları içərisində mifoloji-kosmoqonik mahiyyət-lilərindən biri də "Şəms-Qəmər" nağılidir (9, 87). Nağılin əsasında "Tapdıq"ın nağılında olduğu kimi Ay və Günəşin bir-birinə olan sevgi mövzusu dayanmışdır. Maraqlıdır ki, nağılda Ayı simvolizə edən Qəmər obrazı (kişi başlangıç) Günəşini simvolizə edən Şəms və Afitab (qadın başlangıclar) adlı iki qızla evlənir. Yəni burada təsadüf yoxdur. Təsadüf olsa idi, Günəşini simvolizə edən obrazlardan biri (məsələn, Şəms) Ayı simvolizə edən Qəmər və Günəşini simvolizə edən digər bir obraz olan Afitabı alardı (evlənərdi). Lakin məlum olduğu kimi burada ritual-mifoloji semantika Ay və Günəşin sevgisi üzərində qurulmuşdur deyə, Ayı simvolizə edən Qəmər obrazı Günəşini simvolizə edən obrazlarla – Şəms və Afitabla evlənir. Qəmərlə bu izdivacdən Şəms və Afitabın hərəsinin bir oğlu olur. Onların birinin adı Ülkər, digərininki isə Səttar olur. Məlum olduğu kimi Ülkər və Səttar hər ikisi ulduzları simvolizə edir. Yəni belə görünür ki, əski mifoloji təsəvvürlərə görə Ülkər və Səttar ulduzları Ay və Günəşin övladları olmuşdur.

Göründüyü kimi, "Şəms-Qəmər" nağılı da mifoloji-kosmoqonik dünyagörüşündən törəmiş nağıldır. Yəni bu nağılda da "Tapdıq"ın nağılında olduğu kimi əski kosmoqonik miflərin dövrün, çağın

dəyişməsilə yeni keyfiyyət və ünsürlərlə zənginləşərək nağıla çəvrilməsi hadisəsini müşahidə edirik.

Nağıllarımızda divlərin, əjdaha və s.-lərin hakimi olduqları xtonik məkanlar da təsvir olunur ki, bizim fikrimizcə, bu təsəvvürələr mifoloji düşüncədən qaynaqlanan mifoloji xtonik məkanların törəmələridir. Məlum olduğu kimi, mifopoetik ənənədə dünyanın bir neçə qatlı təsvir olunması, eləcə də bu qatlardan bəzilərində şər qüvvələrin yaşıdığı və bu qatda yaşayan varlıqların insanlara zərər yetirmələri barədə təsəvvürələr mövcuddur. Məlum olduğu kimi, mifoloji məntiqə görə insanlarla bu varlıqların arasında daim mübarizə gedir. Bu barədə təsəvvürələr miflərdən nağıl mətnlərinə də transfer etmişdir. "Tapdığ"ın nağılında Tapdığ Gülüstani-Bağı-İrəmə aparan qız ona deyir: "Ey cavan, Qaf dağının gündoğan tərəfi Gülüstani-Bağı-İrəmdir, günbatan tərəfi isə Zülmət dünyasıdır. Gülüstani-Bağı-İrəmin sahibi Gün xanım, Zülmət dünyasının padşahı isə Qara Devdir" (10, 176). Nağıldan göründüyü kimi burada iki biri-birinə əks olan məkanlar təsvir olunur. Bunlardan biri Gülüstani-Bağı-İrəmdir, hansı ki onun sahibi Gün xanımdır, digər bir məkan isə Zülmət dünyasıdır ki, onun da sahibi Qara Devdir. Devin, əski ənənədən məlum olduğu kimi, demonik varlıq olduğu şübhəsizdir. Qara sözü isə bizə görə Devin teyini olub sahibi olduğu qaranlıq, zülmət dünyasının simvolu, atributudur. O, Zülmət dünyasının həkimi, bütün şər qüvvələrin və əməllərin himayəçisidir (doğrudur, "Tapdığ"ın nağılında Tufan dev tam mənfi obraz kimi təsvir olunmur. Bizə belə gəlir ki, bu dəyişiklik sonrakı zamanlarda nağılin variantlaşmasından törəyən haldır. Çünkü nağılda verilən bəzi informasiyalar əslində Tufan devin mənfi bir obraz olduğunu təsdiqləyir. Məsələn, nağılda göstərilir ki, Tufan dev sevgilisi Günün sıfarişi ilə Qəmər xanımı oğurlayıb Zülmət dünyasına aparıb orada onu ölü tilsimə atır). Əksər nağıllarımızda təsvir olunan divlərin gözəl qızları və ya başqa bir şeyi oğurlayıb apardıqları (məsələn, "Məlik-məmməd"in nağılında div padşahın bağından sehrli, insanı cavalanlaşdırın almanın oğurlayıb və s. (9, 299)) qaranlıq, eyni zamanda yeraltı dünyalar məhz bu nağılda təsvir olunan Zülmət dünyasının analoqudur. Orada demonik varlıqlar – divlər, cinlər, şeytanlar yaşayırlar. Əski mif ənənəsinin məhsulu olan bu dünya və onun sakinləri digər qatda yaşayan insanlara müxtəlif pisliklər törətməklə məşğuldurlar. Nağıllarda bu dünyaya keçid kimi çox zaman quyu-

lardan (bəzən isə mağara, qəbir və s.-dən) istifadə olunur (11, 86; 12, 37). Quyu obrazı epik mətnlərdə ölümün metoforik-mifoloji simvoludur. Bu obraz marginal (keçid) məkandır. Yalnız Ternar bölgünü keçə bilən (inisiasiya mərasimindən keçən) nağıl qəhrəmanları həmin quyu vasitəsilə o biri dünyaya, xaotik məkana gedirlər. Onlar bu dünyaya keçib şər qüvvələrlə vuruşa və istədiyi şeyi (ya oğurlanmış sevgilisini, ya da oğurlanmış hər hansı bir əşyani) alıb geriyə döñə bilər. Bu baxımdan nağıllarda əks olunan bu məkan məhz mifoloji düşüncədən gəlməkdədir. Məlikməmməd kimi qəhrəmanların yeraltı dünyaya keçə bilmələri onların inisiasiya (ölüb-dirilmə) mərhələsindən keçmələri ilə bağlıdır (12, 111).

Məlum olduğu kimi, nağıllarda təsvir olunan digər mifoloji məkan isə Gülüstani-Bağı-İrəmdir ki, onun sahibi Gün xanım və ya Həzrəti Süleymandır. Əksər türk xalqlarının əfsanə və nağıllarında təsadüf olunan Gülüstani-Bağı-İrəm (başqa adla "Gülşən bağı", "İrəm bağı" və s.) dünyanın ən gözəl guşəsi, cənnət bağı kimi təsvir olunur. "Qaf dağının düz ortasında və ya gündoğanda olduğu göstərilən Gülüstani-Bağı-İrəm, guya elə bir bağdır ki, deyirsən cənnətin bir guşəsidı, dörd bir yani çəmənlik, ağaclar göylərə baş çəkir, hər yandan güləb təki sular şırhaşır axır, gül-çiçək ətri hər yanı bürüyüdü, insan az qalır bihuş olsun. Allah-təala nə qədər gözəllik varsa sanki bura veribdi. Dünyada nə meyvə istəsən, hər nə gül-çiçək desən, quş iliyi, can dərmanı burda tapılar" (13, 139). Məlum fikilərə istinad etsək, islam mifologiyasında İrəm bağı, xristian mifologiyasında Ədəm bağı cənnətin ikinci adlarıdır. Nağıllarda verilən bədii təsvirlərə də nəzər saldıqda aydın görünür ki, bu məkan mifoloji təsəvvürələrdəki cənnətin nağıllardakı analoqudur.

Azərbaycan folklorunda mifin nağıllara ikinci formada keçidini, yəni müstəqil şəkildə yaranmış nağılin süjetinə mif motivlərinin daxil olaraq onu zənginləşdirməsini ilk növbədə klassik nağıllarda təsadüf olunan mifoloji motivlər sübuta yetirir. Bir sıra totem mifləri heyvanlar haqqında olan nağıllarda öz əksini tapmışdır. Mifoloji ünsür və motivlərə sehrli nağıllarda daha çox rast gəlinir. Bu nağıllarda mifin izləri çox aşkar görünür, məsələn, divlərin, əjdahaların, pərilərin mövcudluğu, müxtəlif heyvanların – atların, göyərçinlərin və s. dilə gəlib insanlarla danışması, nağıl qəhrəmanın cild dəyişdirməsi, onların daşa dönmələri, quşa, ilana, itə və s. əvərilmələrini əks etdirən motivlərin mövcudluğu sözsüz ki,

onların birbaşa mifoloji şür tipinin qalığı olmasından xəbər verir. Eyni zamanda, miflərdə rast gəlinən mənfi, demonik obrazlar nağillarda düşmən obrazlarında təcəlli tapmış olur və epik qəhrəmanın mübarizə obyekti onlar olur.

Göründüyü kimi, mif çağı sona yetdiqdən sonra kosmoqonik miflər bir sakral mətn, "mövcud reallığı" əks etdirən düşüncə hadisəsi kimi aktuallığını itirsədə heç də yox olub itməmiş, o, folklor transformasiya olunmuş, epik mətnlərin - nağıl, əfsanə, dastan və s. içərisində ərimişdir. Bu baxımdan, nağillar ən arxaik miflərin varisləridir. Və bu nağillar öz daxili (epik) qanuna uyğunluğuna görə mövcud olduğu zamana, çağ'a uyğunlaşmışlar.

ƏDƏBİYYAT

1. Е.н .н елстинский. н ифы и сказки. п ольклор и этнография.Санкт-Петербург, 1970
2. R.Qafarlı. Mif və nağıl (Epik ənənədə janrlararası əlaqə). Bakı, 1999
3. A.Şükürov. Mifologiya. I cild, Bakı, 1996
4. F.Bayat. Mifologiyə giriş. Çorum, 2005
5. Л.к.Лфанасев. мостические воозрениШславИ на природу. Санкт-мөтербург, 1994
6. н .й .Стеблин-жаменский. н иф. исинград, 1976
7. İ.Abbaslı. Əfsanə və rəvayətlərin janrı özünəməxsusluğu. AŞXƏDT, XI cild, Bakı, 2002
8. н ифы народов мира. т.2. "СоветскаШ энциклопедиШ и осква, 1982
9. Azərbaycan nağilları. 5 cilddə, III c., Bakı, 2004,
10. M.Seyidov. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. Bakı, 1989
11. M.Cəfərli. Dastan və mif. Bakı, 2001
12. R.Əliyev. Azərbaycan nağillarında ölüb-dirilmə motivinin tipləri və tipikləşdirilməsi haqqında. "Dədə Qorqud". 2005, №3
13. C.Bəydili. Türk mifoloji sözlüyü. Bakı, 2003

Emin AĞAYEV

PROFESSOR MİRƏLİ SEYİDOVUN MİFOLOJİ ARAŞDIRMALARININ ÜMUMI MƏZMUN VƏ MÜNDƏRİCƏSİ

Prof. M.Seyidov ədəbiyyatşunas alim - ədəbiyyat tarixçisi kimi zəngin fəaliyyətə malik olmuşdur. Onun bu sahədə çoxlu məqalələri, o cümlədən 1954-cü ildə "Sayat Nova" (1), 1963-cü ildə "Qövsi Təbrizi" (2), 1963-cü ildə "Pevets narodov Zakavkazya" (3), 1969-cu ildə "Azerbaydjano-armyanskie literaturnie svyazi" (4), 1976-cı ildə "Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri (orta əsrlər)" (5) adlı kitabları çap olunmuşdur.

Alimin mifologiyaya dair ilk sanballı məqaləsi 1962-ci ildə Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının "Xəbərlər" jurnalında çap olunmuşdur (6). "Uğur" sözü haqqında bəzi qeydlər" adlanan bu məqalə M.Seyidovun mifologiyaya baxışlarının, onu öyrənmək üsullarının və s. tədqiqi baxımından əhəmiyyətlidir. Həmin məqaləni alimin mifologiyaya dair sonrakı tədqiqatları ilə müqayisə etdikdə aydın olur ki, alim bu məqalədə "uğur" sözünü hansı üsullarla tədqiq edib, ondakı mifoloji, etnogenetik, tarixi, mədəni mənaları necə aşkarlamışdırsa, bunu sonrakı tədqiqatlarında da tətbiq etmişdir.

M.Seyidovun mifologiyaya dair irili-xirdalı tədqiqatlarına ümumi şəkildə nəzər saldıqda belə bir mənzərənin də şahidi olurq. O, mifologiyaya dair yazdığı məqalələrindən sonralar monoqrafiyalarında istifadə etmişdir. Yəni onun məqalə-məqalə yazdığı tədqiqatlar sonradan birləşib irihəcmli kitablara çevrilmişdir. Bu cəhətdən, alim "Uğur" sözü haqqında bəzi qeydlər" məqaləsini sonralar özünün çox məşhur "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasına daxil etmişdir (7, 226-245).

Qeyd olunmalıdır ki, M.Seyidovun "Öləng" ilahəsinə həsr olunmuş mifoloji tədqiqatı da əvvəlcə "Öləng"in izi ilə" adı altında "Azərbaycan" jurnalında çap olunmuş (8), daha sonra genişləndirilmiş və təkmilləşdirilmiş şəkildə "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasına salınmışdır (7, 40-102). Alimin bu tədqiqatı onun mifoloji araşdırması içərisində mühüm yer tutan əsərlərdəndir. Çünkü o, bu tədqiqatında təkcə Azərbaycan

mifik təfəkkürünün ulu qaynaqlarına deyil, eyni zamanda tariximizin və xüsusilə dilimizin unudulmuş səhifələrinə də baş vurmuşdur.

Alimin tədqiqatlarının ümumi şəkildə nəzərdən keçirilməsi nəticəsində aydın olur ki, onun yaradıcılığında Oğuz qağan obrazı, onunla bağlı mifik-əsatiri dastan ("Oğuznamə") mühüm yer tutur. O, öz tədqiqatlarında, xüsusilə monoqrafiyalarında Oğuz obrazı və onunla bağlı süjetə tez-tez toxunmuş, Oğuz qağanla bağlı əsatirin simvollarını folklorumuzda, mədəniyyətimizin müxtəlif sahələrində axtarlaşdır. Bunun səbəbi o idi ki, M.Seyidov Oğuz qağan obrazını Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynağını təşkil edən mifoloji görüşlərin əsas obrazı hesab edirdi. O, müxtəlif əsərlərində bəzən birbaşa, bəzən isə müqayisə zəminində tez-tez Oğuz qağanla bağlı əsatirə müraciət etmişdir. Təsadüfi deyildir ki, M.Seyidovun bu obrazdan bəhs edən "Oğuz" sözünün və obrazının mənşəyi" adlı əsəri (9) onun mifoloji yaradıcılığının erkən dövrünə aiddir. Bu əsər M.Seyidovun 1966-cı ildə "Oğuz versiyası Azərbaycanda" konfransında etdiyi məruzinin qəsa tezislərindən ibarətdir.

Alim Oğuz qağan obrazına sonralar müxtəlif əsərlərində dəfələrlə toxunmuş və nəhayət bu mözudakı tədqiqatlarını özünün 1983-cü ildə çap olunmuş məşhur "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" adlı monqrafiyasının "Oğuz və onunla bağlı mifoloji inamlar" adlı irihəcmli bölməsində ümmükləşdirmişdir (7, 250-290). M.Seyidov 1985-ci ildə "Elm və həyat" jurnalında "Oğuzun ata-anasının kimliyi" adlı kiçik həcmli bir məqalə də (10) dərc etdirmişdir. Bütün bunlar göstərir ki, Oğuz qağan və onunla bağlı əsatirlər M.Seyidovu bütün yaradıcılığı boyu məşğul etmiş və görkəmli mifoloq bu mövzuya təkrar-təkrar qayıtmışdır.

Qeyd edilməlidir ki, M.Seyidov təkcə Oğuz qağan obrazı ilə bağlı yox, Azərbaycan mifik təfəkkürü ilə bağlı bir sıra əsaslı mövzulara təkrar toxunmuşdur. Daim axtarışda olan, yeni-yeni mövzulara baş vuran, yenri mənbə və məxəzlərə can atan mifoloq onu daim düşündürən mövzularla bağlı yeni fakt, məlumat əldə etdikcə onları sistemləşdirmiş və əvvəlki tədqiqatlarını təkmilləşdirmişdir. Belə mövzulardan biri hun türklerinin mifoloji görüşləri və onun Azərbaycan mifik düşüncəsinin qaynaqlarına təsiri məsələsidir. Alimin bu mövzuda iki sanballı məqaləsi vardır. Hər ikisi rus dilində yazılmış bu əsərlərdən biri 1967-ci ildə "Azərbaycan dilçiliyi

məsələləri" məcmuəsində çap olunmuş "Hun-Azərbaycan mifoloji əlaqələri haqqında bir sıra qeydlər (Kuar // Quar sözünün etmioloji təhlili əsasında)" adlı məqalə (11), digəri isə 1970-ci ildə Sovetskaya tyurkoloqiya" jurnalında çap olunmuş "Hun mifologiyası haqqında qeydlər" adlı məqalədir (12).

Qeyd olunmalıdır ki, M.Seyidov hun türklərinin mifologiyası ilə bağlı bu iki tədqiqatını (11; 12) da sonralar "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasına daxil etmişdir. Məqalələr bitkin tədqiqat kimi, kitabın "Bəzi inamlar və onların mifoloji kökləri" adlanan ikinci fəslində yer almışdır (7, 210-225).

Bu iki məqalənin təhlilində göründüyü kimi, M.Seyidov Azərbaycan mifik görüşlərini erməni və gürcüdilli mənbələrdə qorunub qalmış faktlar əsasında da bərpa etmişdir. Onun bu mənbələrə məraq göstərməsi təsadüfi olmayıb, tədqiqatçının doktorluq dissertasiyası ilə bağlı idi. Alimin 1969-cu ildə müdafiə etdiyi doktorluq dissertasiyası Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələrinə həsr olunmuşdur. Bu əlaqələrin tarixi dissertasiyada ən qədim dövrdən başlanmaqla XVIII əsrə qədərki dövrü əhatə edir (13). M.Seyidov Azərbaycan-erməni ədəbi əlqalərinin qədim dövrlərini tədqiq etmək üçün əski erməni mənbələrini diqqətlə öyrənmiş və burada Azərbaycan-türk tarixinin ən qədim dövrlərinə dair çoxlu inkarolunmaz faktlar aşkarlamışdır. Alimin bu tədqiqatları ilə Azərbaycan türklərinin hələ bizim eradan əvvəl Qafqazda yaşamalarına dair çoxlu dəlillər meydana çıxmış və elmi ictimaiyyətə təqdim etmişdir. M.Seyidovun aşkar etdiyi faktlar əsasən əski türk qəbilə və tayfalarının adları, onlara aid onomastik vahidlər (yer adları, insan adları və s.), o cümlədən mifoloji səciyyəli faktlardır.

M.Seyidov öz doktorluq dissertasiyasında bu məsələlərə toxunmuş və Qafqazda hələ eramızdan əvvəl yaşmış türk tayfalarının mifologiyasından da bəhs etmişdir. Onun rus və Azərbaycan dillərində çap olunmuş doktorluq dissertasiyasının (4; 14) birinci fəsli Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələrinin qədim dövrünə həsr olunmuşdur. Tədqiqatçı bu fəsildə Azərbaycan-türk mədəniyyətinin Qafqazdakı qədim tarixindən bəhs edərək yazırı: "Lap qədimdən Qafqazda və o cümlədən Zaqafqaziyada yaşayan turkdilli qəbiləbirləşmələri silsilələrinin sənətkarı varsaların-ozanlarının yanşaqlarının yaratdığı şifahi bədii söz, meydan tamaşası qonşu xalqların şer, sənət məclislərində əvəllər qonaq sifəti ilə iştirak edirdi.

Qərinələr bu nəcib, xeyirxah qonağı doğmalaşdırıldı. Çünkü varsağın-ozanın-yanşığın aşılılığı hissler Qafqaz xalqları, eləcə də gürcülər, ermənilər üçün əziz və doğma idi... Məhz bu keyfiyyətlər varsaq-ozan-yanşaq mədəniyyətini ermənilərə, gürcülərə sevdirdi və buna görə də ozan sənətinin şah əsəri sayılan Dədə Qorqud boyalarının bəziləri erməni və gürcü xalqları arasında yayıldı. Qərinələr həmin əsərləri içərisində yayıldığı xalqın koloriti ilə bəzədi və onlar orijinal əsərlər kimi xalqların şer, söz məclislərində oxundu. Dədə Qorqud boyalarının bəziləri - "Bəkil oğlu İmranın boyu" Zaqqaziya xalqlarının söz sənəti xəzinəsinə daxil olub, milli kolorit qazanmış, "Duxa Qoca oğlu Dəli Domrulun boyu" isə sonradan müştərək süjet kimi şöhrətlənmişdir" (14, 8).

M.Seyidovun tədqiqatının bu fəslinin Azərbaycan mifologiya elminin inkişafı baxımından böyük əhəmiyyəti vardır. Çünkü Azərbaycan folklorşunaslığında ilk dəfə olaraq bu tədqiqatda Dəli Domrul və Bəkil obrazları mifoloji-əsatiri cizgiləri baxımından təhlil olunmuşdur.

Mifoloq-alimin 1973-cü ildə "Sovetskaya tyurkoloqiya" jurnalında rus dilində "Qədim türk abidələrindəki Yer Sub anlayışının yozumu məsələsinə dair (islamaqədərki inamların qalıqları ilə müqayisədə)" adlı məqaləsi çap olunmuşdur (15). Qeyd olunmalıdır ki, bu məqaləsi ilə M.Seyidov keçmiş SSRİ məkanında görkəmli türkoloq alim kimi də etiraf olunmuşdur. Belə ki, alimin bu əsərini məşhur rus alimi, qədim türk ədəbiyyatı üzrə tanınmış mütəxəssis İ.V.Stebleva əlyazması halında oxumuş və ona bir sıra qeydlər etmişdir. M.Seyidov həmin qeydləri nəzərə almış və məqalənin sonunda ulduz işarəsi altında İ.V.Steblevaya əsəri oxuduğuna və qeydlər etdiyinə görə minnətdarlığını bildirmişdir. Məqalə, adından görünəyü kimi, qədim türk abidələrindəki "yer-sub" anlayışına həsr olunmuş, burada əvvəlcə bu anlayışın qədim türk abidələrində əsatiri inamlar sisteminə daxil olan anlayış olması göstərilmiş, daha sonra məqalədə su ilə bağlı qədim yazılı mənbələrdən, folkordan, etnoqrafiyadan coxsayılı misallar verilmişdir. Məqalənin bir əhəmiyyətli cəhəti də ondan ibarətdir ki, M.Seyidov türkoloji ədəbiyyatdan məlum olan faktlarla yanaşı, Azərbaycan folklorundan, xüsusilə mərasim mətnlərdən istifadə edərək su ilə bağlı milli inamlarımızı təkcə keçmiş SSRİ məkanında deyil, həm də xarici ölkələrin türkoloqları arasında məşhur olan "Sovetskaya

tyurkoloqiya" jurnalı vasitəsilə geniş elmi arenaya çıxarmışdır.

Daha sonra "yer" anlayışı ilə bağlı mifoloji inamları nəzərdən keçirən M.Seiydov məqalənin axırında öz tədqiqatını belə ümumiləşdirmişdir: "Türk xalqlarında su və yer hələ qədimlərdən ilahiləşdirilmişdir. Bu ilahilərə "vətən" anlayışının meydana çıxdığı dövrdə pərəstiş edilmişdir. Türkдilli xalqlar bu ilahilərin birləşmiş obrazının (Yer +Sub - E.A.) simasında özlerinin əsas hamisini və qoruyucusunu görmüşlər. Biz belə hesab edirik ki, "yer sub" - həm vətən-torpaq, həm də onun mifoloji təəssümüdür" (15, 69).

Prof. M.Seyidovun "Ağqoyunlu" və "Qaraqoyunlu" adlarının etimologiyasına həsr etdiyi məqalələri mifologiya məsələləri, o cümlədən türk mifologiyasında dual (ikili) əsatiri baxışların öyrənilməsi cəhətdən xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Alim 1977-ci ildə bu mövzuda eyni məzmunlu iki məqalə çap etdirmiş (16; 17), iki il sonra (1979-cu ildə) "Qobustan" jurnalında bu mövzuya bir daha qayıtmışdır (18). Tədqiqatçı başqa məqalələri kimi, bu mövzudakı məqalələrindən də sonradan monoqrafiyalarında, xüsusilə "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" əsərində geniş şəkildə istifadə etmişdir (7, 151-152; 19, 129-146, 206-211 və s.).

Alim bu tədqiqatlarda Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu adlarını həm etnonim, həm də toponim kimi etimoloji cəhətdən zəngin faktlar əsasında araşdırılmışdır. M.Seyidov bu adların mifoloji görüşlərlə bağlılığını da diqqət yetirmiştir. O, sonralar bu barədə yazmışdır ki, "Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu qəbilə birləşmələri Azərbaycan xalqının da soykökündə iştirak etmişdir. Qəbilə birləşmələrinin adlarından da bu qənaətə gəlmək olar ki, qoyun həmin qəbilələrdə onqon, totem olmuşdur" (7, 151). M.Seyidov həmin tədqiqatlarda Qaraqoyunlu və Ağqoyunlu adlarını dual mifoloji görüşlər baxımından araşdırmış, adlardakı qara və ağ rənglərin mifoloji anımlarını vermiş, eləcə də qoyunun bir onqon (totem) kimi xalqımızın əsatiri dünyagörüşündə oynadığı rolu aşkarlamağa çalışmışdır (16; 17; 18).

Ümumiyyətlə, prof. M.Seyidov keçən əsrin 70-ci illərində zəngin elmi fəaliyyətlə məşğul olmuşdur. O, bu illərdə xalqımızın tarixi, etnogenezi, o cümlədən mifoloji görüşləri ilə bağlı coxsayılı məqalələr yazımışdır. Bu cəhətdən diqqəti ilk növbədə alimin 1978-ci ildə çap etdirdiyi "Göy, ağ və qara rənglərinin əski inamlarla əlaqəsi" məqaləsi cəlb edir (20). Bu məqalə, alimin digər,

tədqiqatları kimi fakt və məlumatlarla çox zəngindir. O, bu araşdırması ilə göy, ağ və qara rənglərin xalqımızın əski mifik dünyagörüşü ilə sıx bağlı olduğunu, o cümlədən tarixi inkişaf boyunca həmin rənglərin məna dəyişmələrinə də məruz qaldığını üzə çıxarmışdır.

M.Seyidovun bir sıra məqalələri kimi bu tədqiqatı da elmi mühitdə özünə qarşı geniş maraq doğurmuş və tədqiqatçılar bu məqalədən indi də öz dəyərini itirməyən, fakt və məlumatlarla zəngin mənbə kimi istifadə edirlər. Təsadüfi deyildir ki, məqalə 1988-ci ildə Türkiyədə "Türk dünyası araşdırıcıları" jurnalında da çap olunmuşdur (21). Alim özü də sonrakı araşdırıcılarda bu məqaləyə dəfələrlə isnad etmiş və onu "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" adlı kitabına daxil etmişdir (19, 146-160).

Alimin 1978-ci ildə daha bir məşhur məqaləsi çap olunur. "Ali kişi və Koroğlu obrazlarının prototipləri haqqında" adlanan bu məqalə, adında da göründüyü kimi, Ali kişi və Koroğlu obrazlarının mifoloji köklərinin öyrənilməsinə həsr olunmuşdur (22). M.Seyidov məqalədə dağın türk mifologiyasında əski inamlarla əlaqəsindən və bu əsasda Çənlibelin mifoloji mənasından, das-tandaki Qoşabulaq obrazının əsatiri rolundan, Qırat və Dürat obrazlarının miflə bağlılığından, o cümlədən Ali kişi və Koroğlu obrazlarının mifoloji köklərindən ümumtürk mifologiyasından gətirilmiş çox zəngin müqayisəli material əsasında bəhs etmişdir.

Tədqiqatçının sonraları "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" adlı monoqrafiyasına daxil etdiyi bu yazı (19, 245-321) elmi ictimaiyyət tərəfindən yüksək şəkildə qiymətləndirilmiş, onun əhəmiyyətini xarici ölkə tədqiqatçıları da qeyd etmişlər. Məsələn, türk alimi Dursun Yıldırım belə hesab etmişdir ki, "Mirəli Seyidovun məqaləsində diqqətəlayiq, maraqlı təhlillər vardır". D.Yıldırım göstərmışdır ki, "Koroğlu" dastanın, Ali kişi, Koroğlu və s. obrazların mifoloji kökləri ilə bağlı bu tədqiqat məsələyə tamamilə yeni bir yanaşma sahəsidir. Tədqiqatçı M.Seyidovun məsələyə türk xalqlarının mifoloji inamları, epik abidələri əsasında müqayisəli yanaşmasını xüsusi əhəmiyyətli hesab etmiş və onun rolunu belə qiymətləndirmişdir: "Bu cür müqayisəli araşdırıcılar, bizcə, dastanın orijinal, ana skeletini ortaya çıxarmamızda yardım edəcəkdir" (23, 106).

1979-cu ildə M.Seyidovun mifologiyaya dair iki məqaləsi çap

olunmuşdur. Bunlardan biri Qorqud obrazı (24), ikincisi Xızır obrazı (25). Hər iki məqalə maraqla qarşılanmaqla bərabər, alimin Qorqud obrazının mifoloji köklərinə həsr olunmuş məqaləsi elmi ictimaiyyətdə və geniş oxucu kütləsində daha böyük əks-səda doğurdu. Dədə Qorqud obrazı, onun mənşəyi, obrazın məxsus sirli mif dünyası həmişə tədqiqatçıları düşündürmüştür. Bu cəhətdən Azərbaycan oxucusu birinci dəfə idi ki, Qorqud obrazına həsr olunmuş faktlarla zəngin, müqayisəli materialın gen-bol istifadə olunduğu, obrazı xalqımızın tarixi, mədəniyyəti və düşüncəsinin ən ibtidai qatlarına aparan belə bir əsər ilə qarşılaşırı. M.Seyidov məqalədə öz yaradıcılığına məxsus yanaşma üsullarından, tədqiqatçılıq qabiliyyətindən, müqayisəli təhlil metodundan istifadə edərək araşdırıcıya coxsayılı faktlar cəlb etmiş, müxtəlif və rəngarəng mənbə-məxəzlərdən, coxsayılı ədəbiyyatdan istifadə etmiş və bu fakt "selini" sistemləşdirib oxucuların düşüncəsinə Qorqud atə ilə bağlı yeni təsəvvürlər yarada bilən əsər təqdim etmişdi (24).

M.Seyidovun 1979-cu ildə çap olunmuş "Xızırı türkdilli xalqların inamı yaratmışdır" adlı məqaləsi (25) də Azərbaycan miflik təfəkkürünün ilkin qatlarının öyrənilməsi baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Xızır obrazı ilə bağlı tədqiqatlarını davam etdirmiş araşdırıcı sonralar bu məqaləni təkmil halda "Azərbaycan miflik təfəkkürünün qaynaqları" monoqrafiyasına daxil etmiş (7, 102-131), ondan daha sonra "Yaz bayramı" adlı kitabında da istifadə etmişdir (26, 6-15).

Əslində, prof. M.Seyidovun, 70-80-cillərdəki bütün tədqiqatçıları, demək olar ki, mifologiya ilə bu və ya başqa bir şəkildə bağlıdır. O, deyildiyi kimi, coxsayılı etimoloji məqalələr yazmışdır. Həmin məqalələrdə az, ya çox dərəcədə mif məsələlərinə də toxunulmuşdur. Lakin alim bu dövrdə mifologiya ilə bağlı peşəkar tədqiqatlarını da davam etdirmişdir. Bu cəhətdən, onun 1981-ci ildə nəşr etdirdiyi bir tədqiqatı diqqəti cəlb edir. Əsər 1970-ci ildə Qazaxıstanın keçmiş paytaxtı Alma-Ata şəhərinin yaxınlığındakı İssık kurqandan tapılmış "qızıl döyüşçü" nün, alimin özü yazdığı kimi, "soy-etnik" taleyinin öyrənilməsinə həsr edilmişdir. Bu əsər iki dəfə çap olunmuşdur. Birinci dəfə 1981-ci ildə "Qızıl döyüşçü" nün soy-etnik taleyi haqqında" adı altında "Ulduz" jurnalında (27), ikinci dəfə 1984-cü ildə "Qızıl döyüşçü" nün taleyi" adı ilə ayrıca kitabça şəklində "Gənclik" nəşriyyatında (28).

Nəhayət, 1983-cü ildə M.Seyidovun mifologiya ilə bağlı ilk fundamental əsəri çap olunur. "Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları" adlı bu əsərdə onun bu tarixdək apardığı mifoloji tədqiqatları, o cümlədən mif, etnogenez, əski mədəniyyət, ibtidai düşüncə tarixi ilə bağlı bir çox söz və anlayışların etimologiyasından bəhs edən araşdırımları ümumiləşdirilmiş, sistemləşdirilmiş və monoqrafiya halına salınmışdır (7).

Prof. M.Seyidov filologiya elmləri doktoru İsmayııl Veliyevin redaktorluğu, prof. Əkbər Ağayevin ön sözü ilə çap olunmuş bu kitaba "Müəllifdən" adı altında kiçik giriş yazmış və burada Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqlarının araşdırılması məsələsinin Azərbaycanşunaslığın qarşısında duran ən mühüm problemlərdən biri olduğunu göstərmişdir (7, 8-10).

Dörd bölmədən ibarət olan kitabın birinci bölümündə təbiət kultlarından, ikinci bölümündə bir sıra inamların mifoloji köklərinən, üçüncü bölümündə Oğuz kağanla bağlı mifoloji inamlardan, dördüncü bölümədə varsaq sənətinin mifik düşüncə ilə bağlılığından bəhs olunmuşdur (7).

Alimin mifoloji tədqiqatları içərisində onun 1983-cü ildə "Elm və həyat" jurnalında çap etdirdiyi "Günəş mifi" adlı məqaləsi də diqqəti cəlb edir (29). M.Seyidov öz tədqiqatlarında, ümumiyyətlə, türk mifoloji düşüncəsində təbiət cisimlərinin, o cümlədən Güneşin əsatiri keyfiyyətlər kəsb etməsindən geniş şəkildə bəhs etmişdir. Bu məqaləsində o, Güneşin mifik düşüncədəki rolundan ayrıca danışmışdır.

Tədqiqatçının 1984-cü ildə "Elm və həyat" jurnalında çap olunmuş "Xalçalarımızda əjdaha motivinin mifoloji kökləri" adlı məqaləsi də, adından göründüyü kimi, mifik görüşlərin xalça sənəti əsasında bərpa olunmasına həsr olunmuşdur (30).

1986-ci ildə yenə də "Elm və həyat" jurnalında alimin miflə bağlı nəzəri görüşlərini özündə ifadə edən "Mifdə sonsuzluq və təklik baxışı haqqında" adlı məqaləsi çap olunmuşdur (31). Adından bilindiyi kimi, məqalə mifik düşüncənin sonsuzluq, təklik kimi nəzəri məsələlərinə həsr olunmuşdur.

Nəhayət, 1989-cu ildə M.Seyidovun daha bir fundamental monoqrafiyası - "Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən" kitabı çap olunur (19). 496 səhifəlik bu kitab, adından göründüyü kimi, Azərbaycan xalqının etnogenezi məsələsinə həsr olunmuşdur.

Lakin M.Seyidov etnogenez problemlərini, bir qayda olaraq, mifoloji düşüncənin ən əski köklərinə enməklə, əsatiri düşüncənin ilkin qaynaqlarını üzə çıxarmaqla araşdırılmışdır. Doğrudan da, kitabda mifologiya məsələlərinə çox geniş yer verilmişdir.

Kitabda M.Seyidovun etnogenez və mifologiya ilə bağlı bütün tədqiqatları öz ümumiləşməsini tapmışdır. O, bir sıra əvvəlki məqalələrini bəzən eyni ilə, bəzən də dəyişilmiş, təkmilləşdirilmiş, əlavələr edilmiş şəkildə kitaba daxil etmiş və nəticədə oxuculara Azərbaycan xalqının etnik kökləri, ilkin dünyagörüşü, mifoloji düşüncəsi ilə bağlı fundamental əsər bəxş etmişdir.

Kitabda mifologiya məsələlərinə çox geniş yer verilmişdir. Burada onların hamısının məzmunundan bəhs etmək və təsvirini vermək mümkünüsüzdür. Həm də ona görə ki, kitabda rast gəldiyimiz mifologiya məsələlərindən biz artıq alimin məqalələrdən danişarkən, demək olar ki, bəhs etmişik. Yarımfeşlin probleminə uyğun olaraq kitabdakı mifologiya məsələlərini ümumi planda təsvir etməyi məqsədə uyğun sayırıq.

Kitab iki fəsildən ibarətdir:

1. Əski köklər;
2. Köklərin, bir sıra görüşlərin və doğma dillərin çarpanlaşmasına dair.

Əsərdə aşağıdakı mifologiya məsələlərindən bəhs olunmuşdur:

- Umay ilahəsi və onun adının mifoloji etimologiyası;
- Dağa inam və dağ ruhu haqqında;
- Oğuz kağan obrazının mifoloji məna sisiemi;
- Oğuz kağanla bağlı epik dastandakı obrazların (onun arvadları, oğlanları, Boz Qurd və s.) əsatiri xüsusiyyətləri;
- Təbiət kultları;
- Oğuz türklərinin məkani-mifoloji görüşləri (təklik, ikilik, üçlük, sonsuzluq və s.);
- Rənglərin mifoloji simvolikası;
- Mərasimi obrazların (keçi, kosa, Qodu) təqvim mifləri ilə bağlılığı;
- Al inamı və Alarvadı əsatiri obrazı;
- Oğuzların qoyun, at və s. onqonları;
- Xızır obrazı;
- Qam-şaman mifləri;
- "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı bir sıra obrazların (Basat, Bugac,

Qazan və s.) mifoloji xüsusiyyətləri;

- Ali kişi və Koroğlu obrazlarının mifoloji kökləri;
- Əjdaha (yelbuka) obrazının mifoloji simvolikası və s.

Göründüyü kimi, haqqında bəhs edilən mifologiya məsələlərinə tədqiqatçı bu monoqrafiyaya qədər artıq toxunmuşdur. Lakin təkrarəkn demək iəstəyirik ki, M.Seyidov onları kitaba daxil edərkən bir çox hallarda genişləndirmiş, və təkmilləşdirmişdir. Yəni həmin məqalələr kitabda mexaniki şəkildə sıralanmamış, Azərbaycan xadlıqının soykökünün, ilkin mifoloji düşüncə qaynaqlarının öyrənilməsinə həsr olunmuş monoqrafiya halına salınmışdır. Bu tədqiqat məhsuldar yaradıcılığı malik alimin tədqiqatlarının bir kitabda cəmlənməsi, sistemləşdirilməsi baxımından da çox böyük əhəmiyyətə malikdir.

1990-ci ildə M.Seyidovun "Yaz bayramı" adlı kitabı çap olunmuşdur (26). Kitabda yaz bayramının tarixi kökləri araşdırılmış, təqvim anlayışının mahiyyəti xalq yaradıcılığı, folklor nümunələri əsasında tədqiq edilmişdir. Əsərdə mifologiya məsələləri təqvim mifi çevrəsində araşdırılmışdır. Kitabda təvimplə bağlı əski oğuz atalar sözü təhlil edilmiş və onun mifoloji mənaları üzə çıxarılmış, Xızır və onunla bağlı mərasimin mifoloji kökləri öyrənilmiş, yaz mərasimlərindəki keçi, qurd, qoyun kimi hevanların əsatiri simvolikası araşdırılmış, Qodu-Qodu yaz mərasimi olaraq mifik xüsusiyyətləri baxımından tədqiq edilmiş, Kosa-Kosa, yazılı bağlı digər oyun və mərasimlər, xüsusilə Novruz bayramı mifoloji mənaları baxımından kompleks şəkildə təhlil edilmişdir. Ümumiyyətlə, bu kitab təqvim miflərinin öyrənilməsi, o cümlədən bununla bağlı Azərbaycan mərasim folklorunun tədqiq edilməsi cəhətindən sanballı əsər kimi öz əhəmiyyətini bu gün də saxlayan tədqiqatdır.

Prof. M.Seyidov ölümünə bir müddət qalmış "Qam-şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış" adlı əsərini çapa hazırlayırdı. Əsər onun ölümündən (1992-ci ildən) sonra (1994-cü ildə) çapdan çıxdı (32). Alim bu kitabin çapını səbirsizliklə gözləyir və ona elmi hadisə kimi böyük əhəmiyyət verirdi.

Bəş bölümdən ibarət olan 232 səhifəlik bu kitabın "Qam-şaman inamlarına ümumi baxış" adlanan birinci bölümündə qam-şamançılığın yaranmasından, ona qədərki və onunla əlaqədar turk xalqlarının fikir, düşüncə, ilkin bədii təfəkkür dünyası və s. məsələlər-dən, qədim hunlarda şamançılıq ənənəsindən, qam-şaman mifləri-

nin özünəməxsusluğundan, poetik xüsusiyyətlərindən, o cümlədən Azərbaycan-alban tarixçisi Musa Qağanqatlıya söykənərək orta əsrlərdə Azərbaycan mədəniyyətində qam-şamançılıqla bağlı adət-ənənələrdən və s. söhbət açılmışdır (32, 15-53).

Tədqiqatın "Al - Al Arvadının yarandığı mif dünyasının suymu" adlanan ikinci bölümündə, adından məlum olduğu kimi, Al anası ilə bağlı mifik inamlar araşdırılmışdır (32, 53-80). Müəllif bu mifologiya obraz barəsində əvvəlki tədqiqatlarında da söhbət açmışdır. Lakin görünür ki, tədqiqatçının ona marağının azalmamışdır. Çünkü alimin özünün yazdığı kimi, "tarixən çox qarmaqarışlıq, enişliyoxusu yol keçən Al - Al arvadı - Albəs - Albiz - Almış - Alq da əski inamların, əski təfəkkürün yetirdiyi ziddiyətli, çox yoxlu, mürəkkəb personajlardan biridir". Müəllif öz tədqiqatında çalışmışdır ki, bu mifologiya obrazın "qarmaqarışlıq, bir-birinə dabən-dabana zidd görünüşün, təfəkkürün yaranmasının, eləcə də çağların təzyiqinə dözümlüyünü və təəccüb doğuran uzun ömürlüyünü toplumsal, mifologiya, gerçək, real yaşayışla bağlı səbəblərini" aydınlaşdırırsın (32, 54).

İkinci bölümde Al obrazının adının müxtəlif türk xalqlarındaki səslənmələri (o cümlədən fonetik variantları) nəzərdən keçirilərək bu ada etimoloji aydınlıq gətirilmişdir. M.Seyidov obrazı üç səviyyədə tədqiq etmişdir:

1. Obrazın təbiət kultları (günəş və su) ilə bağlı səviyyəsi;
2. Obrazın zoomorfik (keçi, inək, öküz şəkilli) səviyyəsi;
3. Obrazın antropomorfik (insan cildində) səviyyəsi.

Monoqrafiyanın "Mifdə insansevərlik və onun əksinə görüş" adlanan üçüncü bölümü Umay ilahəsinə həsr olunmuşdur. Burada Umay ilahəsinin tədqiq tarixinə toxunulmuş, Umay-Humay paraleli tədqiq edilmiş, adın mifologiya etimologiyası verilmiş, Umayın müxtəlif türk xalqlarının inamlarındakı əsatiri xüsusiyyətləri öyrənilmiş, ən başlıcası, bu ilahə Azərbaycan folklorundakı izləri baxımından da araşdırılmışdır (32, 80-114).

Kitabın dördüncü bölümü "Təbiətlə insanın qarşılaşmasından yaranan mif inamı" adlanır. Bu bölümde türk xalqlarında yada daşı ilə bağlı inamlar tədqiq edilmişdir (32, 114-150). Yada daşı ilə bağlı çoxsaylı mənbələri, faktları, inam mətnlərini tədqiqə cəlb edən müəllif Azərbaycan oxucusunda insan-təbiət münasibətlərini özündə ifadə edən bu mifologiya element barədə kifayət qədər

dolğun təsəvvür yaratmağa və ona zəngin informasiya verməyə nail olmuşdur.

M.Seyidovun sonuncu monoqrafiyasının sonuncu (V) bölümü "Oba inamının yaranması və onun qam görüşlərində yeri" adlanır. Bu, irihəcmli (səksən səhifədən yuxarı) və sanballı bir tədqiqatdır (32, 150-231). Müəllif göstərir ki, türk xalqlarında yaxın fonetik səslənmələrə malik "oba" "bir çox türk xalqlarının, o sıradan Azərbaycan və onun soykökündə duran soyların, qəbilələrin, qəbilə-birləşmələrinin mif görüşləri ilə six bağlıdır" (32, 150).

Alim "oba"nın etimoloji, mifoloji, etnoqrafik, mərasimi və s. baxımdan tədqiq etmişdir. O aydınlaşdırılmışdır ki, oba dağ ruhu ilə bağlı inamdır və onda müxtəlif inamlar çarpazlaşmışdır. Tədqiqatda oba ilə bağlı inamlar, abidələr, fakt və məlumatlar, oba ruhunun şərəfinə keçirilən müxtəlif ayin və mərasimlər və s. çox geniş və müqayisəli şəkildə hazırlanmış, bu barədə keçmiş sovet və xarici ölkə alimlərinin tədqiqatları six şəkildə tədqiqata cəlb edilmişdir. Araşdırıcı oba ilə bağlı Azərbaycan inamlarında, mərasim və etnoqrafiyada rast gəlinən detalları izah etmək üçün bu barədə müxtəlif türk xalqlarının inamlarından zəngin nümunələr göstirmiş, paralellər aparmış, müqaisələr etmişdir.

Göründüyü kimi, prof. M.Seyidov sonuncu monoqrafiyada haqqında bəhs etdiyi qam-şaman, Al ruhu, Humay, yada daşı, obadan əvvəlki tədqiqatlarında da danişmiş və onlardan bu kitabda da istifadə etmişdir. Lakin bu obrazlar kitabda ilk dəfədir ki məhz qam-şaman mifologiyası çevrəsində sistemli tədqiqata cəlb olunmuşdur. M.Seyidov otuz illik düşüncələrinə bu kitabda, bir növ, yekun vurmuş və qam-şaman mifologiyası ilə bağlı "öz sözünü" deməyə nail olmuşdur.

Bələliklə, burada aparılmış tədqiqat göstərdi ki, M.Seyidovun mifologiyaya marağı ötəri olmamışdır. O, uzun onilliklər ərzində bu sahə ilə ciddi məşğul olmuş və çoxsaylı tədqiqatlar ortaya qoymuşdur. Məlum olduğu kimi, M.Seyidovun yaradıcılığı, ümumiyyətlə, kəmiyyət baxımından çox zəngindir. O, çoxsaylı etimoloji, folklorşünaslıq və s. məqalələrin müəllifidir. Həmin məqalələrdə hər hansı şəkildə mifologiya məsələlərinə də rast gəlinir. Ona görə də biz belə hesab edirik ki, alimin burada mifoloji tədqiqatlar kimi araşdırmağa cəlb olunmuş əsərləri, ola bilsin ki, onun mifoloji tədqiqatlarını bütövlükdə əhatə etməsin. Məsələn, M.Seyidovun

"Dədə Qorqud boylarının mənşeyinə dair" (33), "Bəzi abidələrdə və xalq yaradıcılığı nümunələrində adqoyma adətinin qalıqları haqqında mülahizələr" (35) və s. məqalələrində mif məsələlərinə də müəyyən dərəcədə yer verilmişdir. Ona görə də həmin məqalələri də alimin mifoloji tədqiqatları sırasında təhlil etmək olardı. Ancaq indi bunu etməyə ehtiyac duymadıq. Çünkü biz M.Seyidovun zəngin yaradıcılığından mifologiya ilə bağlı tədqiqatları seçərkən hər hansı əsərin birbaşa mifologiya dünyagörüşün bərpasına həsr olunub-olunmamasını nəzərə almaqla yanaşı, onun müxtəlif tədqiqatlarında mif məsələsinə toxunarkən həmin məqamların nə qədər orijinal olmasına da fikir vermişik. Yəni alimin elə məqalələri vardır ki, o, həmin tədqiqatları birbaşa mifologiya məsələlərinə həsr etməsə də, onlarda müəyyən mifologiya məsələlərindən ilk dəfə bəhs etmişdir. Məsələn, tədqiqatçının Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu adlarının etimologiyasına həsr olunmuş tədqiqatları (16; 17; 18) buna nümunədir. Lakin biz seçim zamanı yanaşmamızda bir cəhəti də nəzərə almışıq.

Prof. M.Seyidov çox zəngin yaradıcılığa malikdir. Bu məqalə onun mifoloji tədqiqatlarının ümumi məzmun və mündəricəsinin təsvirinə həsr olunmuş ilk əsərdir və burada M.Seyidovun mifologiya araşdırımları ilə bağlı hər şeyin tamamilə (sonakan) əhatə olunması mümkünsüzdür. Biz inanırıq ki, alimin mifoloji yaradıcılığı tədqiqatçıların diqqətini hələ bundan sonra da özünə cəlb edəcək və onun məqalə və kitabları yeni araşdırılarda daha dərin səviyyələrdə öyrəniləcəkdir.

ƏDƏBİYYAT

1. Seyidov M. Sayat Nova. B.: Gənclik, 1954, 155 s.
2. Seyidov M. Qövsi Təbrizi: həyatı və yaradıcılığı. B.: Az. SSR EA Nəşriyyatı, 1963, 100 s.
3. Seyidov M. Peveü narodov Zakavkazğə. B.: İzd. Ak. Nauk Az. SSR, 1963, 139 s.
4. Seyidov M. Azerbaydjano-armənsikie literaturnie svəzi. B.: İzd. Ak. Nauk Az. SSR, 1969, 179 s.
5. Seyidov. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri (orta əsrlər). B.: Elm, 1976, 180 s.
6. Seyidov M. "Uğur" sözü haqqında bəzi qeydlər // Az. SSR EA Xəbərləri (İctimai elmlər seriyası), 1962, № 4, s. 147-159
7. Seyidov M. Azərbaycan mifik təfəkkürünün qaynaqları. B.:

Yazıcı, 1983

8. Seyidov M. "Öləng"in izi ilə // "Azərbaycan" jur., 1965, № 5, s. 84-93
9. Seyidov M. "Oğuz" sözünün və obrazının mənşəyi // "Oğuz versiyası Zaqafqaziyada" konfransının tezisləri. B.: Az. SSR EA Nəşriyyatı, 1966
10. Seyidov M. Oğuzun ata-anasının kimliyi // "Elm və həyat" jur., 1985, № 8
11. Сейидов н . к скоторые заметки о гунно-азербайджанских мифологических свѣй на основе этимологического анализа "куар" (гуар)//е опросы Лзербайджанского ШыкознаниШСборник статей. з .: й зд. Лк. к аук Лз. ССР, 1967, с. 205-216
12. Сейидов н . Заметки о гуннской мифологии (по источникам VII в.) // Жур. "СоветскаШтуркопологиЩ 1970, № 2,
13. Seyidov M. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri (ən qədim dövrdən XVIII əsrə kimi). Filologiya elmləri doktoru alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. B.: 1969
14. Seyidov M. Azərbaycan-erməni ədəbi əlaqələri. B.: Elm, 1976
15. Сейидов н . ж вопросу о трактовке Йер-Суб в древнестюр-кских памШниках // Жур. "СоветскаШтуркопологиЩ 1973, № 3
16. Сейидов н . л пыт этимологического анализа этонимов и топонимов Лігоюнлу и Мірагоюнлу // S.M.Kirov ad. Azərbaycan Dövlət Universitetinin Elmi Əsərləri ("Dil və ədəbiyyat" seriyası). B.: 1977, № 6, 14-23
17. Сейидов н . л пыт анализа этонимов и топонимов "Лігоюнлу" и "Мірагоюнлу" // к аучные с руды н инистерства е ысшего и Средниго л бразованиШПз. ССР, 1977, 17 с.
18. Seyidov M. Ağqoyunlu və Qaraqoyunlu etnonimlərinin etimoloji araşdırılması // "Qobustan" toplusu, 1979, № 3, s. 59-66
19. Seyidov M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıcı, 1989
20. Seyidov M. Göy, aq, qara rənglərinin əski inamlarla əlaqəsi // Az. SSR EA Xəbərləri ("Ədəbiyyat, dil, incəsənət" ser.), 1978, № 2, s. 20-37
21. Seyidov M. Gök, Kara, Ak Renglerinin Eski İnanclarla Alakası // Türk Dünyası Araştırmaları, İstanbul, 1988, Sayısı 2, s. 33-52
22. Seyidov M. Ali kişi və Koroğlu obrazlarının prototipləri haqqında // "Azərbaycan" jur., 1978, № 3, s. 184-207
23. Dursun Yıldırım. Koroğlu Destanının Orta Asya Rivayetleri // Koroğlu Seminarii Bildirileri, Ankara, 1983, 291 sah.

24. Seyidov M. "Qorqut" sözünün etimoloji təhlili və obrazının kökü haqqında // "Azərbaycan" jur., 1979, № 1,
25. Seyidov M. Xızırı turkdilli xalqların inamı yaratmışdır // "Azərbaycan" jur., 1979
26. Seyidov M. Yaz bayramı. B.: 1990, 96 s.
27. Seyidov M. "Qızıl döyüşçü"nün soy-etnik taleyi haqqında // "Ulduz" jur., s.33-49
28. Seyidov M. "Qızıl döyüşçü"nün taleyi. B.: Gənclik, 1984, 105 s.
29. Seyidov M. Günəş mifi // "Elm və həyat" jur., 1983, № 2, s. 142-150
30. Seyidov M. Xalçalarımızdakı əjdaha motivinin mifoloji kökləri // "Elm və həyat" jur., 1984, № 3, s. 20
31. Seyidov M. Mifdə sonsuzluq və təkklik baxışı haqqında // "Elm və həyat" jur., 1986, № 6
32. Seyidov M. Qam-Şaman və onun qaynaqlarına ümumi baxış. B.: Gənclik, 1994, 232 s.
33. Seyidov M. Dədə Qorqud boylarının mənşəyinə dair // "Azərbaycan" jur., 1968, № 6,
34. Seyidov M. Bəzi abidələrdə və xalq yaradıcılığı nümunələrin-də adqoyma adətinin qalıqları haqqında mülahizələr // Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, V kitab, Bakı, Elm, 1977

**ŞAİR MƏMMƏDHÜSEYNİN POETİK İRSİNİN
TƏDQİQ TARİXİ**

XIX əsr Göycə aşiq mühiti Azərbaycan aşiq poeziyasına Ağ Aşıq, Aşıq Ali, Aşıq Ələsgər, Alçalı Məhərrəm, Aşıq Musa kimi məşhur sənətkarlar, Şişqayalı Şair Aydın, Şair Əziz, Hacı Əliş Ağa, Mirzə Bəylər, Şair Kazım, Usta Abdulla və başqaları kimi qüdrətli el şairləri bəxş etmişdir. Həmin əsrin çox görkəmlı el şairlərindən biri Şair Məmmədhüseynidir. Bu el şairinin həyat və yaradıcılığına həsr olunmuş əvvəlki məqaləmizdə yazdığını kimi, Şair Məmmədhüseyn də "...Göycənin başqa ulu sənətkarları kimi az öyrənilmiş və yaradıcılığı da az çap olunmuşdur" (13, 176).

Folklorşunas Ə.Axundov Daşkəndli Şair Məmmədhüseynin adını 1946-ci ildə Aşıq Ələsgərin həyatı və yaradıcılığına həsr etdiyi namizədlik dissertasiyasında onun müasiri kimi çəkmişdir (4). O, daha sonra (1961-ci ildə) XIX əsr də yaşıyib-yaratmış görkəmlı el sənətkarlarına həsr etdiyi iri həcmli məqaləsində Şair Məmmədhüseynə də qısa ocerk həsr etmişdir (5, 181-182). Bu, XIX əsr Göycə aşiq mühitinin görkəmlı nümayəndəsi olan Daşkəndli Şair Məmmədhüseynə həsr olunmuş ilk elmi ocerkdir.

Ə.Axundov burada onun bioqrafiyasından, əsərlərinin janr əhatəsindən, şeirlərinin məzmun və forma xüsusiyyətlərindən və s. qısa və ümumi şəkildə danışmışdır. O, öz fikirlərini əsaslaşdırmaq, Şair Məmmədhüseynin Azərbaycan xalq poeziyasının doğrudan da görkəmlı nümayəndəsi olduğunu sübut etmək üçün sənətkarın yaradıcılığından şeir nümunələri də vermişdir.

Tədqiqatçı əvvəlcə sənətkarın həyat və yaradıcılığından çox ümumi şəkildə bəhs edərək diqqəti onun şeirlərinin məzmun, məna və bədii xüsusiyyətlərinin üzərinə yönəltmişdir: "Şair Məmmədhüseyn, təqribən, 1800-cü ildə Göycə mahalının Daşkənd kəndində anadan olmuşdur. Deyildiyinə görə, savadsız imiş. Məmmədhüseyn qoşma, gəraylı, təcnis, müxəmməs, divani və s. formalarda şeirlər yaratmışdır. Lakin toplanmadığından bu şeirlərin əksəriyyəti itib-batmış, bəziləri də adsız aşiq şeirlərinə qarışmışdır. Məmmədhüseynin əldə edilən şeirləri çox məzmunlu, mənalı və bədii cəhətdən mükəmməl əsərlərdir.

Bir mərd ilən ülfət qılsan mərdana!
Namərd ilə ülfət qılmaq yəni nə?
Müxənnətlər yaxşı gündə dost olar.
Yaman gündə keçər, gedər yönünə.

Həqiqət şərtilə baxgilən sözə,
Qiyamət pərdəsin çəkərlər üzə,
İgid odu qal yatırda, iş düzə,
Hər qovğaya qarışmağın yəni nə?

Yaxud:

Yönü bəri baxan dağlar
Yatıb oyanmaz, oyanmaz.
Üstündəki ağır ellər,
Yatıb oyanmaz, oyanmaz.

İgidin dönməsin əhdi,
Alt üstə çevrilər taxtı,
Məmmədhüseynin qara baxtı
Yatıb oyanmaz, oyanmaz. (5, 181-182)

Ə.Axundov sənətkara həsr etdiyi bu kiçik ocerkdə Şair Məmmədhüseynin XIX əsr Göycə aşiq mühitinin görkəmlı sənətkarı kimi öz müasirlərinin yaradıcılığına təsirindən də bəhs etmişdir. O, diqqəti belə bir fakta cəlb etmişdir ki, XIX əsr Göycə və Azərbaycan aşiq sənətinin ustası Aşıq Ələsgər də Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığından təsirlənmişdir. Ə.Axundov Şair Məmmədhüseynin və Aşıq Ələsgərin qoşmalarından bir bəndi müqayisə edərək yazmışdır: "Aşıq Məmmədhüseyn özündən sonra gələn aşıqlara müəyyən dərəcədə təsir bağışlamışdır. Hətta aşiq şeirinin görkəmlı nümayəndəsi olan Aşıq Ələsgərin üzərində də onun təsiri hiss olunur. Misal üçün Ələsgərin:

Arif olan diqqət elə, föhm elə,
Qor elədi yaram de bir üz, bir üz.
Fələk saldı məni hicran xəstəsi,
Yatıram yan yerdə de bir üz, bir üz.
bəndi ilə başlanan təcnisi, şübhəsiz ki, Şair Məmmədhüseynin aşağıdakı bənd ilə başlanan təcnisinə nəzirədir:
Kamil ovçu idim, mən bu məkanda.
Müştəğam, gəzirəm de bir üz, bir üz.

Şadikam olmadıq fani cahanda,
Fələk mənim ilə də bir üz, bir üz.

Məmmədhüseyni Ələsgər, Hüseyn, Alı kimi sənətkar aşıqlar
çox qiymətləndirmişlər" (5, 182).

Beləliklə, Ə.Axundovun Şair Məmmədhüseyn haqqındaki bu kiçik ocerki onun elmi baxımdan ilk təqdimatıdır. Ocerkin diqqəti cəlb edən tərəfləri ondan ibarətdir ki, Ə.Axundov Şair Məmmədhüseyni XIX əsrin görkəmli sənətkarı kimi təqdim etmiş, onun yaradıcılığı haqqında ümumi mənzərə yaratmağa çalışmış, poeziyasından parçalar təqdim etmiş, ən başlıcası, sənətkarın öz müsəsirlərinə, xüsusilə Aşıq Ələsgərə təsirindən danışmışdır. Lakin ocerkin çatışmaz tərəfləri də vardır. Bu, Şair Məmmədhüseynin aşiq kimi təqdim olunmasından ibarətdir. Ə.Axundov Məmmədhüseynin Göyçədə "Şair" adı ilə tanınmasına baxmayraq, onu həm də aşiq hesab etmiş, daha doğrusu, bu məsələyə aydınlıq gətirmiştir. Lakin bu problemə Göyçə aşiq sənəti və Aşıq Ələsgər yaradıcılığının başqa bir tədqiqatçısı, filologiya elmləri namizədi İslam Ələsgər konkret münasibət bildirmiştir.

İ.Ələsgər özünün Aşıq Ələsgərə həsr olunmuş namizədlik disertasiyası (6) və "Haqq aşığı Ələsgər" kitabında (7) Şair Məmmədhüseynin yalnız adını çəksə də, 1999-cu ildə çap etdirdiyi "Sazlı-sözlü Göyçə" kitabında sənətkara geniş yer vermişdir. O, burada Şair Məmmədhüseynin həyat və yaradıcılığına dair qısa ocerk vermiş və onun yaradıcılığından müxtəlif janrlarda on dörd şer təqdimi etmişdir (8, 28-37).

Tədqiqatçı öz ocerkində Şair Məmmədhüseyni onun həyat və yaradıcılığının ən ümumi tərəflərindən səciyyələndirməyə çalışaraq yazmışdır: "Şair Məmmədsöyüñ Göyçə mahalının Daşkənd kəndində, təxminən, 1800-cü ildə anadan olmuşdur.

Məmmədsöyüñ saz çalsa da (dəqiq deyil), xalq arasında aşiq yox, şair kimi tanınmışdır.

Yazi-pozu bilməyən şairin əsərlərinin böyük bir qismi unudulmuşdur. Əldə edilən şeirlər içərisində qoşma, gəraylı, təcnis, divani, cıgħali təcnis və s. göstərir ki, o, aşiq şerinin müxtəlif şəkilərində çox gözəl sənət inciləri yaratmışdır. Şairin "Neylərəm", "Yəni nə", "Yatıb oyanmaz, oyanmaz" rədifli şeirləri aşıqlarımızın dillər əzbəri olmuşdur.

Şair Məmmədhüseyn 1884-cü ildə öz doğma kəndində vəfat et-

mişdir" (8, 28).

Qeyd edək ki, İ.Ələsgərin bu ocerki bir sıra cəhətlərinə görə Ə.Axundovun ocerkindən fərqlənir. Belə ki, İ.Ələsgər ilk növbədə Məmmədhüseynin aşiq yox, el şair olmasına aydınlıq gətirmiştir. O, bundan başqa, Ə.Axundovdan fərqli olaraq, Şair Məmmədhüseynin ölüm tarixini də (1884-cü il) göstərmüşdür. Sonuncu bioqrafik fakt ona görə mühümdür ki, aşağıda qeyd edəcəyimiz kimi, sonrakı tədqiqatlarda aşığın ölüm ili bağlı yanlışlığa da yol verilmişdir (bu barədə ətraflı şəkildə bax.: 13, 177).

Keçən əsrin 90-cı illərinin sonlarında Göyçə aşiq mühiti ilə bağlı çap olunmuş tədqiqatlarda (9; 10) Şair Məmmədhüseyndən də bəhs olunmuşdur. Filologiya elmləri namizədi Ziyəddin Məhərrəmov özünün "XX əsr Göyçə aşiq mühiti (1920-1950-ci illər)" adlı kitabında Göyçə aşiq mühitinin tarixindən danışarkən Şair Məmmədhüseyndən də ayrıca ocekr şəklində bəhs etmişdir (9, 14-15).

Z.Məhərrəmov Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığını çox yüksək qiymətləndirmiş və onun Göyçə aşiq mühitindəki rolunu "məktəb" hesab etmişdir: "XIX əsr Göyçə ədəbi mühitinin tanınmış el şairlərindən Daşkəndli Məmmədhüseynin (1800 -1880) yaradıcılığı bir məktəb rolunu oynamışdır. Onun dillər əzbəri olan qoşma, gəraylı, təcnis, divani, müxəmməs və deyişmələri yeni yaradıcı qüvvələrin yetişməsinə əvəzsiz təsir göstərmüşdir. Şeirlərinin mayasını düzlük, mehribanlılıq, dostluqda sədaqətlilik, şöhrətə uymamaq, xəyanətkarlıqdan uzaq olmaq kimi mühüm cəhətlər təşkil edir" (9, 14).

Sənətkarın yaradıcılığında bəşəri-insani motivlərin tərənnüm olunmasını vurgulayan tədqiqatçı diqqəti onun şeir dilinin zənginliyinə, xalq dilinin bədii ifadə fondundan necə istifadə etməsinə yönəldərək yazar: "Şair Məmmədhüseyn insani keyfiyyətlərin yüksək bədii dillə tərənnümünə xüsusi fikir verən bir sənətkar olmuş, şeirlərində orijinal ifadələr, atalar sözü və aforizmlər işlətməyə dəha çox diqqət yetirmiştir. "Yəni nə" rədifli qoşmasındakı "Namərd ilə ülfət qılmaq yəni nə?", "Müxənnətlər yaxşı gündə dost olur.", "Həqiqət şərtilə baxgilən sözə.", "Ağıl bir qumaşdır, kimsənə satmaz. Əsli comərd olan zikrsiz yatmaz.", "Gedən getdi, daha geri qayıtmaz." kimi misralarını nümunə göstərmək olar" (9, 14).

Z.Məhərrəmov Şair Məmmədhüseynin Göyçə aşiq mühitinin tərəqqisində, poetik ənənələrin möhkəmlənməsi və inkişafında, o

cümlədən gənc sənətkarların yetişməsindəki rolunu qeyd edərək göstərmüşdür: "Şair Məmmədhüseyin yaradıcılığı XX əsr Göyçə ədəbi mühitini Molla Şəfi qızı Başxanım, Aşıq Savad, Aşıq Nəcəf, Xəyallı Həsən, Aşıq Alqayıd, Aşıq Hacı, Şair Fəzi, Şuriyyə, Coşqun Ağababa və digər el şairlərinin sənət yolunu işıqlandırmış, doğma kəndi Daşkəndin adını saz və sözlə əbədiləşdirmişdir" (9, 14-15).

Beliliklə, Z.Məhərrəmov Şair Məmmədhüseynlə bağlı elm aləmindəki məlumatları daha da zənginləşdirməyə çalışmışdır. O, sənətkarın yaradıcılığının poetik dil özünəməxsusluğuna diqqət yeməkmiş və onun yetişdirdiyi, şeirləri ilə yaradıcılıqlarına təsir etdiyi sənətkarların siyahısını yeni adlarla daha da zənginləşdirmiştir.

Lakin bununla bərabər, Z.Məhərrəmovun ocerki müəyyən çatışmazlığa da malikdir. Belə ki, o, Daşkəndli Şair Məmmədhüseyin-in ölüm ilini 1880-ci il kimi göstərmüşdür. Lakin bu tarix qəbul olunmamış, tədqiqatçılar 1884-cü il tarixi üzərində dayanmağı düzgün hesab etmişlər.

"Göyçə aşiq məktəbi" adlı kitabın müəllifi Tərlan Göyçəli öz kitabında Şair Məmmədhüseynə nisbətən daha geniş ocerk həsr etmişdir. Müəllif ocerkdə sənətkarı ilk növbədə XIX əsr xalq poeziyasının ən qüdrətli nümayəndəsi kimi təqdim etmişdir: "XIX əsr aşiq poeziyasının ən istedadlı, görkəmli, qüdrətli nümayəndələrindən biri Şair Məmmədhüseyin olmuşdur. Şair Məmmədhüseyin (Məmmədhüseyin Həsən oğlu Novruzov) 1800-cü ildə Göyçə mahalının qədim Oğuz yurdu Daşkənd obasında dünyaya göz açmışdır" (10, 28).

Tədqiqatçı sənətkarın aşiq yox, el şairi olmasını xüsusi vurğulamış və saz havalarının onun poeziyasında oynadığı rolü belə səciyyələndirmiştir: "Şair Məmmədhüseyin saz havalarına, saza yaxşı bələd olsa da, heç vaxt aşılıqlıq etməmişdir. Yalnız telli sazin sırlı ahənginə uyğun bədahət imkanlarını birə-beş artırıb, bir-birindən dəyərlili söz inciləri yaratmışdır" (10, 28).

T.Göyçəli sənətkarı dərin poetik istedada malik yaradıcı insan kimi səciyyələndirmiştir: "Şeirlərindən göründüyü kimi, olduqca təbli, coşğun, dərin zəkalı şair olmuşdur. Məmmədhüseyin dövrünün aqıl, kamil, dünyagörəməş sənətkarı, elmlı, bilikli, dərin zəkalı, güclü hafizəyə malik sənət adamı kimi şöhrətlənmişdir" (10, 28).

Araşdırıcı sənətkar, onun ailəsi, zahiri görkəmi, nəsil şəcərəsi

haqqında da məlumat vermişdir: "Şair Məmmədhüseyinin Kalvay Məhəmməd, Kalvay Əsəd, Əbülfət, Əli, Xəlil adlı beş oğlu olmuşdur. Böyük sənətkar müqəddəs Kərbalanı oğlu Məhəmmədlə birgə ziyarət etmişdir. Deyilənə görə, uca boylu, qədd-qamətli, iri gövdəli adam olub. Qalın, çatma qaşları ona xüsusi yaraşlıq, müdriklik verib. Əkinçiliklə, maldarlıqla məşğul olub. Aşığın kiçik oğlu Xəlilin Süleyman adlı oğlundan (1898 -1968) olan Abbasəli (1914) və Novruz (1923) qardaşları saz-söz dünyamızın mahir ifaçısı, ustاد aşığı kimi ad-san qazanmışlar. Kalvay Məhəmmədin nəvəsi Kamran, şairin kötүcəsi İsrail, Kalvay Əsədin qız nəvələri, əslən Qoşabulaq kəndindən olan Səriyyə, Tərlan bu gün qüdrətli sənətkarın ırsını davam etdirirlər" (10, 28).

T.Göyçəlinin Şair Məmmədhüseynlə bağlı verdiyi məlumatlar Göyçə aşiq mühitindən toplanmış folklor informasiyalarına əsaslanır. Tədqiqatçı bu informasiyalar əsasında Məmmədhüseyin-in məşhur "Oyanmaz, oyanmaz" gəraylısının onun oğlunun ölümü ilə bağlı qoşulduğunu yazmışdır: "Məmmədhüseyin-nəticəsi Aşıq Novruzun söyləmələrinə görə, şairin oğlu Əli lap gənc yaşlarında dünyasını dəyişib. Onun ölümü Məmmədhüseyinə böyük zərbələr vurub, mənəviyyatını büsbütün sarsıdıb. Aşığın söyləməsinə görə, "Oyanmaz, oyanmaz" şeiri Əlinin məzarı üstündə yazılıb" (10, 28).

Daha sonra sənətkarın şeirləri əsasında onun yaradıcılığının bədii məzmun və forma xüsusiyyətlərini araşdırın T.Göyçəli "Endirər", "Gəlmədi" və "Qırmızı" rədifli divaniləri təhlil etməklə Məmmədhüseyin-hələ gənc yaşlarından qeyri-adi istedada malik olduğunu, bu istedadı haqq vergisi şəklində aldığı göstərmişdir" (10, 29).

Şair Məmmədhüseyinin ilk tədqiqatçılarından Ə.Axundov onun yaradıcılığını Aşıq Ələsgərin poeziyası ilə müqayisəli təhlil etdiyi kimi (5, 182), T.Göyçəli də sənətkarın yaradıcılığını Aşıq Alının poeziyası ilə müqayisə etmişdir: "Şair Məmmədhüseyin yaradıcılığı ilə Aşıq Ali yaradıcılığı arasında bir doğmaliq, ruhi yaxınlıq nəzərə çarpır. Bu doğmaliq "Ağrı dağı" şeirində aydınca hiss olunur.

Aşıq Ali

Havalanıb ərş üzünə qalxmışan,
Dağların sultani nər, Ağrı dağı.
Bahar əyyamıdı zimistan keçib,
Əksilməz sərindən qar, ağrı dağı.

Məmmədhüseyn

Bir ərzim var sənin xaki payına,
Eşit ərzi-halim sən, Ağrı dağı.
Sənə çıxan görür cümlə-cahanı,
Görünür gözümə Van, Ağrı dağı" (10, 30).

T.Göyçəli Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığına bütöv şəkildə yanaşıb, onun ana xəttini, poetik-fəlsəfi mahiyyətini, bəşəri-humanist keyfiyyətlərini, əsas poetik motivlərin məzmununu müəyyənləşdirməyə çalışaraq yazımışdır: "Yaradıcılığının ana xəttini di尼 şeirlər, mərsiyələr, qıflıbəndlər təxmislər, təcnislər, ustadnamələr təşkil edir. Məmmədhüseyen poeziyası nurlu günəşə bənzəyir. Elə bir günəşə ki, şəfəqləri nur olub zülmət könüllərə işiq saçır. Gəlimli-gedimli, əzəli-əbədi dünyamız haqda təsəvvür yaradır. Bu misralar insanı saflığa, xeyirxahlığa səsləməklə yanaşı, onu cila-layır, dünya malına hərislikdən, xəbislikdən çəkindirib böyük insani keyfiyyətlər aşılıyır. Şeirlərinin məzmun yükü sosial mətləblərlə zəngindir. Yaşadığı zamandan şikayət motivləri, haqqın, ədalətin tapdandığı, haqla nahaqqın, yaxşıyla yamanın tərəzinin bir gözünə qoyulduğu onda etiraz doğurur. Şair bildirir ki, yaşadığı dövrə hər şeyi pul həll edir. Hetta vaxt elə gətirib ki: "məhşərə getmək çətindi əldə tutar olmasa" (10, 30).

Tədqiqatçı müəyyənləşdirmişdir ki, sənətkarın görkəmli ustad kimi şöhrət tapmasının səbəbi həm də onun ustadnamələrinin dil xüsusiyyətləri, bədii ifadə vasitələrinin zənginliyi ilə bağlıdır. O yazar: "Dərin məzmunlu ustadnamələrində yerli-yerində atalar söyündən, aforizmlərdən, orijinal ifadələrdən istifadə edən, dünyanın gedisətinə, gör-götürünə müdrik ifadələrlə, uzaqgörənliklə baxan şair ustad sənətkartək şöhrət tapmışdır" (10, 30).

Sənətkarın mərsiyə yaradıcılığına və digər şeirlərinə diqqət yetirən araşdırıcı onların bugünkü taleyinə, külliyatının üzə çıxarılmamasına toxunaraq yazmışdır: "Şair Məmmədhüseynin mərsiyələri mərsiyəxanların dilinin əzbəri olsa da, çox yerlərdə, xüsusilə, Muğan torpağında adsız-ünvansız oxunur. Möhürbəndi qəsdenmi, bilərəkdənmi təhrif olunur. Bəzi hikmət dolu ustadnamələri aşıqların repertuarından düşməsə də, indiyə qədər Məmmədhüseyen yaradıcılığı büsbütün kölgədə qalıb, tədqiqatçıların diqqətindən yayınmışdır. Bir-iki mətbü orqanda 3-4 şeiri dərc olunsa da böyük söz sərrafının zəngin külliyyatı toplanılıb işiq üzünə çıxmamışdır.

Halbuki, qüdrətli sənətkarın hər bir şeiri ayrı-ayrılıqdır tədqiq olunmağa layiqdir" (10, 31).

T.Göyçəli ocerkin sonunda Şair Məmmədhüseynin onun nəticəsi Aşıq Novruzdan qeydə aldığı 7 şeirini (2 "yaxşıdır" rədifi ustadnamə, "Bax", "Qırmızı", "Gedər", "Nə deyim", "Xəbər al, de yim" şeirləri) təqdim etmişdir (10, 31-37).

Ümumiyyətlə, T.Göyçəlinin bu ocerki genişliyi, yeni bioqrafik məlumatların təqdim olunması, sənətkarın yaradıcılığının bədii məzmun və forma xüsusiyyətlərinin daha geniş planda təhlil olunması baxımından diqqətəlayiqdir. Lakin T.Göyçəli də tədqiqatçı Z.Məmmədov kimi sənətkarın ölüm tarixini 1880 olaraq göstərmişdir.

Ümumiyyətlə, təkcə Daşkəndli Şair Məmmədhüseynin deyil deyil, eləcə də Göyçə aşiq mühitin fundamental əsaslar üzrə öyrənilməsi filologiya elmləri doktoru Hüseyin İsmayılovun adı ilə bağlıdır. Onun bu sahədəki fəaliyyəti həm də bütöv aşiq sənətimizin tədqiqində tamamilə yeni mərhələdir. Bu, tədqiqatçılar tərəfindən dəfələrlə qeyd olunmuşdur.

H.İsmayılovun Şakir Məmmədhüseynin yaradıcılığına yanaşması ona qədərki tədqiqatçılardan tamamilə fərqlənir. Bu da ilk növbədə onunla bağlıdır ki, H.İsmayılov Şair Məmmədhüseynin poeziyasını Azərbaycan aşiq sənəti və Göysə aşiq mühitin tarixi inkişafı kontekstində götürmüş və onun poeziyasını mənsub olduğu aşiq mühitin sənət və yaradıcılıq proseslərinin üzvi tərkib hissəsi kimi təhlil etmişdir. Tədqiqatçının bu yanaşması təsadüfi olmayıb, AMEA müxbir üzvü, prof. A.Nəbiyev tərəfindən yeni mərhələ hesab edilmişdir (12, 178; 11, 207).

H.İsmayılov da öz tədqiqatında Şair Məmmədhüseynə ocerk həsr etmişdir (1, 252-260). Bu yazısını əvvəlki ocerklərdən fərqləndirən başlıca cəhət ondan ibarətdir ki, burada Şair Məmmədhüseynin yaradıcı subyekti və poeziyası bütöv Göyçə aşiq mühitinə sənət və yaradıcılıq prosesləri fonunda dəyərləndirmişdir. Bu cəhətdən, H.İsmayılovun Şair Məmməd-hüseynə yanaşmasının özü mərhələli ollmuşdur. Əvvəlki iki mərhələ fundamental monoqrafiyalarda öz əksini tapmışdır.

Birinci mərhələdə (monoqrafiyada) bütöv Azərbaycan aşiq sənətinin mənşəyi və inkişaf mərhələlərini öyrənilmiş (2) və buna dair tamamilə yeni konsepsiya təqdim edilmişdir (2, 10-72).

İkinci mərhələ (monoqrapiya) sırf Goyçə aşiq mühitinə həsr olunmuşdur. Alim Goyçə aşiq mühitinin təşəkkülü və inkişaf yollarını arayıb axtarmış və üzə çıxarmışdır (1).

Üçüncü mərhələdə Goyçə aşiq mühiti əvvəlki mərhələlərin təqdim etdiyi baxış kontekstləri əsasında onun ayrı-ayrı nümayənlərini əhatə etməklə sistem şəklində öyrənilmişdir. Şair Məmmədhüseynə həsr olunmuş oçerk (3) bu sistemin üzvi tərkib hissəsidir.

H.İsmayılov Şair Məmmədhüseynin ilk növbədə XIX Goyçə aşiq mühitindəki yeri və rolunu dəqiq şəkildə səciyyələndirməyə çalışmışdır. O, sənətkarın həmin əsrin sənət və poeziya tarixindəki roluna belə qiymət vermişdir: "XIX əsr "öycə aşıqları və el şairləri içərisində seçilən görkəmli sənətkarlardan biri də Şair Məmmədhüseynidir. Onun "öycə 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 "öycə aşıqları öz repertuarlarının tərkib hissəsi kimi aktiv şəkildə istifadə etmişlər. Bu mənada onun yaradıcılığı XIX əsr "öycə ədəbi mühiti üçün ciddi bir qaynaq rolunu oynamışdır" (1, 251).

Tədqiqatçı Şair Məmmədhüseynin bioqrafiyası ilə bağlı özünə-qədərki tədqiqatçıların (Ə.Axundov İ.Ələsgər, Z.Məhərrəmov, T.Goyçəli) yazdıqlarını diqqətlə nəzərdən keçirmiş və tarixi-müqayisəli üsulla gedərək sənətkarın elmi bioqrafiyasının əsas göstəricilərini təsbit etmişdir (1, 251-252).

Sənətkarın poeziyasının çapı tarixinə toxunan tədqiqatçı (1, 252-253) əsas diqqəti Şair Məmmədhüseynin Goyçə aşiq mühitinin XIX əsr intibah mərhələsində başlıca olaraq hansı poetik motivlərlə təmsil olunmasına yönəltmişdir. Ümumiyyətlə, XIX əsri Azərbaycan aşiq sənəti və Goyçə aşiq poeziyasının tarixində "intibah (renessans)" mərhələsi hesab edən H.İsmayılov müəyyənləşdirmişdir ki, Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığı ilk növbədə onun müqəddəs (sakral) dəyərlərə söykənməsi ilə əlamətdardır. O, poeziyaya ilahi verginin təzahürü kimi baxmış və onun müqəddəsliliyini bütün yaradıcılığı boyunca qorumuşdur.

Şair Məmmədhüseynin Həzrət Əlinin (ə.) nəslinə (12 imama) həsr olunmuş "Xəbər al, deyim" şeirindən bir bəndi təhlil edən

H.İsmayılov yazır: "Bu qayda ilə 12 imamın adı sıralanıb və hər birinin adına bir bənd şer bağlanır. Müqəddəs şəxsiyyətlərin adını sözdə əbədiləşdirmək əski bir ənənədir və bizim türk xalq poeziyamızda da bunun qədim kökləri vardır. Bu mənada türk xalq sufizminin Tanrıda, Xızırda reallaşan poetik ifadəsi islam epoxasında Həzrət Əlini və Məhəmməd Rəsuləleyhissələmi tərənnüm edir; bir növ əski məzmun yeni formada və təbii ki, islami dəyərlərin də poeziyaya eskalasiyası ilə tekrarlanır" (1, 253).

Beləliklə, H.İsmayılova görə, Şair Məmmədhüseynin poeziyasında müqəddəs islami dəyərlərin tərənnüm olunması bir tərəfdən sənətkarın ilahi imanı, inanc dünyası ilə bağlırsa, o biri tərəfdən Azərbaycan-türk poeziyasının sakral-ilahi ənənələri ilə bağlıdır.

Araşdırıcı diqqəti Şair Məmmədhüseynin dini şərlərində hələ heç bir tədqiqatçının müşahidə etmədiyi bir məqamın üzərinə yönəldir. O, sənətkarın:

"Ey könül, qafil olma,
Əliyyi-imrana bax!
Məhəmməd şəninə gələn,
Ayeyi-Qurana bax!"

- bəndində islam müqəddəslərinin tərənnümündə adların növbələnməsi zamanı Həzrət Əlinin (ə.) adının birinci olmasını, yəni Həzrəti Məhəmməddən (s.) əvvəl verilməsini belə mənalandırılmışdır: "Əlinin Məhəmməddən önce gəlməsi (şeirin misralarına bax) türk sufizminin Ələvi və Bektaşı təriqətləri üçün spesifik bir hadisədir. Çünkü bu təriqətin fəlsəfi əsaslarına görə, Tanrıya gedən yol oncə Həzrət Əlidən və sonra Məhəmməddən (R.Ə.) keçir:

"Əl, biçarə Məmmədsöyüñ,
Haqqı, mövləni tanı;
Habil öldürdü Qabili,
Eylədi naħaq qanı.
Ol xudadan əmr olundu,
Qopdu Nuhun tufanı,
"əmisinə nicat verən,
Ol Şahi-Mərdanə bax (1, 254).

H.İsmayılov Şair Məmmədhüseynin dini şərləri əsasında onun şeirlərinin sufi qaynaqlarını, yəni Ələvi-Bektaşı ənənəsi ilə bağlı olduğunu müəyyənləşdirmişdir. Qeyd etməyi məqsədə uyğun hesab edirik ki, H.İsmayılovun Şair Məmmədhüseynin poeziyasını

tədqiq edərkən onun misralarının dərin məna qatlarına enmiş, şerlərinin poetik struktur modellərini aşkarlamağa çalışmış, özünün qeyd etdiyi kimi, semiotik işaretləri açmağa səy etmişdir. Məssələn, yuxarıda nümunə verilmiş şer parçasındaki bir misra ("...Haqqı, mövləni tanı...") ilə bağlı yazmışdır: "İkinci misra şairin, yəqin ki, "öyçədə mövcud olmuş sufi ordenə mənsubluğununu bildirir" (1, 254). Tədqiqatçı həmin misranın ardı ile gələn poetik mənanın semiotik (işarəvi) modelini tapmağa çalışmışdır: "Günah və cəza" binar oppozisiyası türk davranışının stereotipləşmiş elementi kimi din tarixinin poetik təsvirində özünü bürüzə verir" (1, 254).

Sənətkarın "Qırmızı" rədifli divanisini təhlil edən H.İsmayılov şerin semantik strukturunun çoxqatlı olduğunu aşkarla çıxarmışdır. Alim şeirin islami qatının altında yatan oğuz-türk dünya modelini aşkarlamaq müyəssər olmuşdur. H.İsmayılov şeirin təhlili əsasında Həzrət Əli, qırmızı rəng, Günəş, mifoloji əcdad Oğuz xan, onun oğlu Gün xan obrazlarının semantik sırasını, bu düzümün Göyçə aşiq poeziyasında yaratdığı və eyni zamanda həmin mühiti səciyyələndirən atribut kimi çıxış edən poetik ənənəni üzə çıxaraq yazar: "Şeirin üst qatı tamamilə islami mahiyətlidir. Alt qatı, mifoloji arxetipi isə oğuz mifololji dünya modelini əks etdirir. Burada diqqəti çəkən məsələ Həzrət Əlinin qırmızı geyinib taxta çıxması ilə qırmızı günün (Günəşin) çıxmasının semantik paradigmə yaratmasıdır. Həzrət Əlinin Günəşi simvolizə etməsi mifoloji oğuz geneologiyasında Oğuzun böyük oğlu Gün xana (Gün Tanrıya) olan inamın transformativ törəməsidir. Əski türk mifoloji görüşlərinin, dini və fəlsəfi dəyərlərin poeziyada belə yüksək sənətkarlıqla ifadəsi, məhz, Göyçə aşiq mühitinə xas xüsusiyyətdir. Müşahidələrimiz də təsdiq edir ki, ən qədim oğuz etnik-mədəni dəyərlərinin qorunduğu məkan və etnik areal da Goyçədir" (1, 258-259).

H.İsmayılov Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığının məna zənginliyini, ümumiyyətlə, onun poetik düşüncəsinin sakral qatları ilə əlaqələndirmişdir: "Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığı müxtəlif istiqamətlərdən tədqiq üçün zəngin material verir. Çünkü onda haqq vergisi var, o, gizli elmlərdən halı bir şəxsiyyətdir" (1, 259).

Tədqiqatçı Şair Məmmədhüseyn poeziyasının həmişəyaşarlığının qaynağının da onun sakral-dini şeirləri ilə bağlı olduğunu xüsusi vurğulamışdır: "Onun çoxlu dini şerləri, mərsiyələri Şirvanda və Muğanda mərsiyəxanlar tərəfindən oxunur... Məmmədhüseyn

elə böyük sənətkardır ki, onun sözləri birbaşa mərasim folkloruna qarışır; həm toy, həm də yas mərasimlərində oxunur" (1, 260).

Qeyd etməyi vacib sayırıq ki, Göyçə aşiq mühiti və Azərbaycan aşiq poeziyasının bu görkəmli tədqiqatçısı Şair Məmmədhüseynin ölüm tarixini 1884-cü il kimi təsbit etmişdir. Lakin, görünür ki, elmdə sənətkarın ölüm tarixi ildə bağlı yekdil fikir hələ formalaşmamışdır. Belə ki, Şair Məmmədhüseynə özünün Azərbaycan aşiq sənətindən bəhs edən monoqrafiyasında və "Azərbaycan xalq ədəbiyyatı" adlanan dərsliyinin ikinci cildində kiçik ocerk həsr edən prof. A.Nəbiyev də fərqli rəqəm göstərmişdir: 1841-ci il (11, 215; 12, 183).

Prof. A.Nəbiyevin ocerkdə Şair Məmmədhüseyni xalq yaradıcılığının ən səciyyəvi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirən sənətkar kimi səciyyələndirmiş və onun el şairi kimi ustalığını poeziyasından gətirdiyi bir gərəyli ilə əsaslandırmışdır: "Şair Məmmədhüseyn (1800-1841), əslində, təpədən-dirnağa qədər xəlqi el sənətkarıydı. Yazı-pozu bilmirdi, mədrəsə təhsili görməmişdi, bədahətən söz qoşub düzürdü. Qəddi-qamətli, bir az qururlu, bir az da təkəbbürlü və utancaq idi. Gözəl saz çalması vardi, amma Göyçədə onun sazla oxuduğunu görən olmamışdı. Aşiq şeirinin müxtəlif şəkillərində söz qoşar, el içinde gərəyli, qoşma, təcnis ustası kimi tanınardı. Gərəyliləri emosional, insani düşündürən idi:

Gül bağçadan boyunan yar,
Boyna qurban mən olum.
Özün Gülzər, elin gülgəzər,
Hüsnünə heyran, mən olum.

Ağladarsan, ağlat özün,
Çağladarsan, çağlat özün,
Dağladarsan, dağlat özün,
Sinəsi al qan, mən olum.

Məmmədhüsəyün səndən doymaz,
Özgələrə məhəl qoymaz.
Əzabını əzab saymaz,
Tək sənə mehman mən olum.

Şair Məmmədhüseynin divanları, təcnisləri, qoşmaları, əslində, onun xalq şeiri üslubunda bədahətən söz qoşan el şairi oldu-

ğunu göstərir" (11, 215-216, 12, 183-184).

Daşkəndli Şair Məmmədhüseynin 2005-ci ildə çap olunmuş "Yatıb oyanmaz, oyanmaz" adlı şeirlər kitabına (15) onun tərtibatçısı, şairin nəvəsi Səyyad Şairov tərəfindən yazılmış "Ön söz" sənətkarın xüsusilə biorqafiyası ilə bağlı bir çox maraqlı faktların təqdimi olunması cəhətindən diqqəti cəlb edir (15).

S.Şairov "Ön söz"də Məmmədhüseyin 1800-cü ildə doğulmasından, ehtiyac içində olan ailəsinə kömək etməsindən və daha sonra haqq vergisi almasından ətraflı şəkildə bəhs etmişdir. Müəllif Məmmədhüseynin nəsil şəcərəsi baxımından dördüncü imam Zeynalabidinin (ə.) kökündən olduğunu qeyd etmişdir.

Müəllif Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığının onun pak mənəviyyatını, fəlsəfi müdrikliyini və haqq yolunda fədakarlığını eks etdirdiyini qeyd edərək yazır: "Şairin yaradıcılığına gəldikdə onun uzaqgörənliliyi, yaradıcılığındaki fəlsəfi fikir dolğunluğu nəcib əməl sahibi olmaqla yaradıcılığını durmadan davam etdirməkdən, haqqı unudanlara, zalımlara öz sözünü deməkdən çəkindirəcək bir maneədən qorxusu olmamışdır" (15, 7).

S.Şairov Şair Məmmədhüseynin qorxmaz adam olduğunu, sözü üzə deməkdən çəkinmədiyini, bu yolda öz gücünü imanından aldığını xüsusi vurğulamışdır: "Haqsızlığa dözməyən şair bir an belə danmadan bəylərə, qazılara rəvac verən axund və mollalara qarşı... mübarizəsindən geri dönmür. Çünkü o, yalnız Yaradana siğindığından qətrə belə heç kimdən haq sözünü deməyə əsirgənmir" (15, 8).

Müəllif göstərir ki, "Məmmədhüseyin yaradıcılığının əsas hissəsi XIX əsrə təcavüzə məruz qaldığından Kəlbəcər əyalətində Zər kəndi sakini, dostu və siğə qardaşı Molla Məhəmmədin ailəsinə əmanət verilmiş külliyyatdan bu günə qədər bizə heç nə çatmamışdır" (15, 12).

Ümumiyyətlə, S.Şairovun yazdığı bu "Ön söz" daha çox biografik xarakterli məlumatlarla zəngindir. Sənətkara həsr olunmuş əvvəlki yazınlarda, gözdən keçirdiyimiz kimi, Şair Məmmədhüseynin bioqrafiyasına diar məlumatlar çox azdır. Onlarla müqayisədə S.Şairovun "Ön söz"ü sənətkarın ömün yolunu öyrənmək baxımından ciddi əhəmiyyətə malik yazıdır.

Beləliklə, tədqiqat göstərir ki, Şair Məmmədhüseynin yaradıcılığı bu günə qədər geniş planda, monoqrafik səviyyədə öyrənilməsə də, ümumiyyətlə tədqiqatçıların diqqətindən qıraqda qal-

mamışdır. Ə.Axundov, İ.Ələsgər, H.İsmayılov, A.Nəbiyev, Z.Məhərrəmov, T.Göycəli, S.Məhərrəmov kimi tədqiqatçılar sənətkarın ömür yolu və yaradıcılığının öyrənilməsi, şerlərinin çapı sahəsində işlər görmüşlər. Göründüyü kimi, həmin tədqiqatçıların araşdırmaları sənətkarın yaradıcılığının daha geniş planda tədqiq etmək üçün ilkin bazanı artıq yaratmışdır.

ƏDƏBİYYAT

1. İsmayılov H. Göycə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları. B.: Elm, 2004, 404 s.
2. İsmayılov H. Aşıq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. B.: Elm, 2002,
3. İsmayılov H. El şairi Məmmədhüseyin // "Dədə Qorqud" jurnalı, 2003, № 1, s.64-71
4. Axundov A. Aşıq Ələsgərin həyat və yaradıcılığı. Filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. B.: 1946
5. Axundov Ə.. XIX əsrə yetişmiş görkəmli aşıqlar haqqında // Azərbaycan şıfahı xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, I kitab, B.: Az. SSR EA Nəşriyyatı, 1961, s.178-209
6. Ələsgərov İ. Aşıq Ələsgər və XIX əsr Göycə aşıqları. Filologiya elmləri namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş dissertasiya. B.: 1972
7. Ələsgər İ. Haqq aşığı Ələsgər. B.: Maarif, 1999, 264 s.
8. Sazlı-sözlü Göycə. Toplayıb tərtib edəni və ön sözün müəllifi İ.Ələsgər. B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1999, 287 s.
9. Məhərrəmov Z. XX əsr Göycə aşiq mühiti (1920-1950-ci illər). B.: N-PM, 1997, 123 s.
10. Göycəli T. Göycə aşiq məktəbi. B.: Göytürk, 1998, 240 c.
11. Nəbiyev A. Azərbaycan aşiq məktəbləri. B.: Nurlan, 2004, 310 s.
12. Nəbiyev A. .Azərbaycan xalq ədəbiyyatı. II hissə, B.: Elm, 2006, 648 s.
13. Dadaşova A. XIX əsr el şairi Məmmədhüseyin həyat və yaradıcılığına dair // Azərbaycan şıfahı xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. XIX cild, B.: Səda, 2006, 176-181
14. Daşkəndli Şair Məmmədhüseyin. Yatıb oyanmaz, oyanmaz... Toplayıb tərtib edən: Şairov Səyyad Süleyman oğlu. B.: Nurlan, 2005, 240 s.
15. Şairov S. Ön söz // Daşkəndli Şair Məmmədhüseyin. Yatıb oyanmaz, oyanmaz... B.: Nurlan, 2005, s. 4-14 s.

M Ü N D Ö R İ C A T

Hüseyin İsmayılov. Qədim və orta əsrlər türk dastan ənənələri.....	3
Ramil Əliyev. Əfsanələrdə dağ kultunun struktur-semantik funksiyalarına dair.....	15
Ağalar Mirzə. Şirvanda dastançılıq ənənələri (tipoloji və regional ifaçılıq aspektindən).....	29
Xuraman Hümmətova. Abdal obrazının xalq ədəbi ənənəsində və təsəvvüf şeirində yeri.....	39
Ülkər Nəbiyeva. İlk oğuz dastanları, onların tarixi coğrafiyası, mövzu və məzmun strukturu.....	49
Naibə Rzayeva. Lirik xalq mahnılarının mövzu-məzmun əhatəsi və janrdaxili təsnifatı.....	79
Səid Rza Bəyat. Zəncan folklor mühitində bayatılar.....	95
Tahir Orucov. Qaravəllilərdə obrazlar sistemi.....	111
Aynur Səfərəliyeva. "Molla Nur" rus ədəbiyyatında.....	135
Nail Qurbanov. Azərbaycan nağıllarında mifoloji- kosmoqonik görüşlər.....	143
Emin Ağayev. Professor Mirəli Seyidovun mifoloji araşdırmalarının ümumi məzmun və mündəricəsi.....	152
Arzu Dadaşova. Şair Məmmədhüseynin poetik irsinin tədqiq tarixi.....	167

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

Nəşriyyat direktoru:
Kompüterdə yiğdi:
Kompüter tərtibçisi və
texniki redaktor:
Korrektor:

E.Hətəmzadə
Sevinc Bəhlulova

Baxşəli Süleymanov
Elçin Abbasov

Yığılmış: 16.11.2006
Çapa imzalanmış: 02.12.2006
Kağız formatı: 60/84 32/1
Mətbəə kağızı: N:1
Həcmi: 182 səh.
Tirajı: 400
Qiyməti müqavilə ilə.

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun
Redaksiya-Nəşriyyat Şöbəsində yığılmış,
"Səda" nəşriyyatı tərəfindən çap olunmuşdur.