

AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU

AZƏRBAYCAN
ŞİFAHİ XALQ
ƏDƏBİYYATINA DAİR
TƏDQİQLƏR

XIV

BAKİ – 2003

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

ELMİ REDAKTORU: HÜSEYN İSMAYİLOV

NƏŞRİNƏ MƏS'UL : ƏZİZ ƏLƏKBƏRLİ

**Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər
(on dördüncü kitab), Bakı, “Səda” nəşriyyatı, 2003.**

ISBN-5-86874-039-4

© “Səda” nəşriyyatı, 2003

**"AŞIQ ALININ TÜRKiYƏ SƏFƏRİ" DASTANI:
MƏTNİN EPİK, SOSİAL, MƏKAN VƏ
DÜNYAGÖRÜŞ KONTEKSTLƏRİ**

Zəngin dastan yaradıcılığı ənənələrinə məxsus Göyçə aşiq mühitinin yetişdirdiyi dastanlardan biri də "Aşiq Alının Türkiyə səfəri"dir. Bir tərəfdən türk-oğuz epos təfəkkürünün özəlliklərini (bədi-ethnik spesifikasiya), digər tərəfdən mənsub olduğu mühitin özünəməxsusluğunu (bədi regional spesifikasiya) özündə xüsusi bədi-estetik mükəmməllikdə əks etdirən bu dastan folklorşünaslığımızda yetərinə tətqiq edilməmişdir. Dastanın ətraflı tədqiqi isə mətn tipi kimi folkorumuzun bir element mətnlə zənginləşməsindən əlavə, Azərbaycan aşiq sənətinin intibah mərhələsini təcəssüm etdirən Aşiq Alının tərcümeyi-halı ilə bağlı informasiya bankını da xeyli zənginləşdirmiş və dəqiqləşdirmiş olar. Dastan üzərində sistemli tədqiqata keç-məz-dən əvvəl onu qeyd etməliyik ki, dastanın özündə əks etdirdiyi gərəkli informasiya silsiləsi aşağıdakılardır.

1. Aşiq Alının yaşadığı tarixi şərait. XIX əsr Göyçə reallığı və Göyçə aşiq mühiti. Bu barədə yuxarıda və ayrıca (1) bəhs edilsə də, məsələ (mövzu) geniş şəkildə müstəqil araşdırma problemi kimi qalır. İ.Ələsgərin tədqiqatına kölgə salmadan qeyd edək ki, sovet dönmində bu tipli araşdırmalar bir qayda olaraq birtərəfli aparılıb.

2. Aşiq Alının tərcümeyi-halı.

3. Aşiq Alının musiqi irsi.

4. Aşiq Alının ədəbi irsi. Qeyd edim ki, Aşiq Alının adına saxta mətnlər tərtib olunur. Biz bunu yazılarımızda və aşıqla bağlı müxtəlif səviyyəli toplantılarda dəfələrlə qeyd etmişik.

5. Aşiq Alının sənətkar statusu.

6. Aşiq Alının sənət dünyası (toplanmış mətnlər üzrə sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsi).

7. Aşiq Alının sufi statusu.

1. Dastanın yaranması.

Klassik məhəbbət dastanı tipi ilə "aşiq rəvayəti" arasında

orta mövqedə dayanan və daha çox mətn strukturu, süjet və motivlər səviyyəsində birinciyə meyl edən (dastanda "buta motivi" iştirak etmir) bu dastan bioqrafik informasiya kontekstində aşiq haqqında yaddaşlarda saxlanan bilgilərlə səsleşir. Əslində aşiq haqqında həm dastanda, həm də hafizələrdə qorunmuş məlumatın hər ikisi eyni bir "mənbə"dən - aşiq ənənəsində yaşayan, ustad-şagird şəcərəsində ötürülən ümumi yaddaş fondundan qaynaqlanır. Çünki konkret tarixi şəxsiyyəti tərənnüm edən folklor əsəri həmin şəxs tərəfindən yaradıla bilməz; ona görə də dastanın əvvəlcə Alının öz başına gələn əhvalat kimi nəql etməsi, sonralar Alının şagirdləri tərəfindən yaradıldığını ehtimal etmək olar. Daha çox tərənnüm motivləri sonrakı aşıqların yaradıcılığıdır. Belə halda dastanın "aşiq tərcümeyi-halı" etibarlı mənbə sayıla bilər. Həm də nəzərdən qaçırmayaq ki, Göyçə aşiq mühitinin spesifik cəhətlərindən biri də dəqiq və aydın sənət şəcərəsinin mövcudluğudur.

Dastanın ilk dəfə elə aşığın öz dilindən söylənməsini aşağıdakı epizod da təsdiqləyir:

"Bəli, mənim əzizlərim, sizə hardan xəvər verim, Göyçə mahalının Qızıləng kəndinnən. Kimnən, Aşix Alıdan. Aşix Alı deyir: Cavan vaxtımda orda-burda söhbət eləyirdilər ki, Aşix Alı gələcəkdə gözəl sənətkar olajax. Allah heş kimi kəsib eləməsin. O zamannan elə kəsibydıx ki, oğru içəri girsəydi, birçə süpürgədən başqa əlinə bir şey keçməzdi. O vaxtın pulu bir abbasım varıydı. Kəndin içinə çıxdım ki, mal öldürüb alışıma eliyiflər. İki gırvənkə ət aldım, gətirdim evə." (2.s 448)

Əgər dastanı ötürü şəkildə də olsa, nəzərədən keçirəsk, ehtimalımızın doğru olduğunu yəqin edə bilərik. Yəni, dastan boyu tez-tez xatırlanır ki, bu dastan Aşiq Alının dilindən eşidilib, müxtəlif məqamlarla bağlı buna işarə olunduğunu görürük.

"Aşix Alı deyir" deyə tez-tez onun xatırlanması bu ehtimalı əsaslandırmağa imkan verir. Məsələn,

"Aşix Alı deyir, bunnar elə danışılar, elə bil gəlin gəlif, lap qapının ağzındadı. Amma ortada nə bir manat var, nə də bir keçiləri" (2.s.450);

"Aşix Alı deyir, bir fikirşədim ki, gəl, Durxanın evini xəvər al. Düz get Durxanın evinə. Bir də fikirşədim ki, Allah

çuğula nəhlət eləsin, çuğul nə ölmüyüf, nə də ölmüyəjək. Gə-dər Durxana xəvər verər, Durxan gəlif atımı da alar, sazımı da. Amma o vaxtın pulu otuz manatım varıydı. O otuz manatı arxalığımın elə yerinə gizlətdim ki, qanıma bulanmayınca ələ keçəsi döyüldü" (2.s.451);

"Aşix Alı deyir, getdim bir həftə hərrəndim. Gəlif gördüm ki, on səkkiz adam topluyuf, bir dəst xanəndə, bir dəst kən-dirbaz, bir də Sarvannar kəndinnən Əsəd adlı bir qəlyan-qorçu götürüf. Toyda otuz manata behləşmişdilər. Aşix Alı deyir, fikirrəşdim ki, nə qədər pul qazanıjıyık kı, otuz manat da qəlyan-qorçuya verəjıyık.

Durxan dedi:

- Yaxşı olajax. Addıjıyık Türkiyəyə. Gələndə də gəlif toyunu eliyərsən.

Aşix Alı deyir, eşiyə çıxdım kı, atın hörüyünü dəyişəm. Gördüm kü, kəndçimiz Ramazan kişi Şərudan Göyçüyə düyü gətirir" (2.s.452).

Dastandan gətirdiyimiz bu nümunələrdən aydınlaşır ki, dastan ilk dəfə Aşiq Alının dilindən söylənilmişdir. Daha doğrusu, dastanın yaradıcısı elə Aşiq Alı özü olmuşdur. Sonradan onun şeyirdləri, şeyirdlərinin şeyirdləri bu dastanı ifa edə-edə zamanəmizə qədər gətirib çıxarmışlar. Bunu biz dastanın üslubundan, təhkiyəsindən çıxış edərək söyləyirik. Şübhəsiz ki, bu ehtimalımızda da haqlıyıq, yəni, dastan yaradıcılığı barədə söhbət açan tədqiqatçıların bir çoxu da o fikirdədir ki, ustad aşıqlar haqqında yaranmış dastanların bir çoxunun elə yaradıcısı da həmin ustad aşığın özü olmuşdur.

2. Dastanda mətn-mətn mnasibəti (dastanın epik konteksti)

"Aşiq Alının Türkiyə səfəri" dastanı sadə və ənənəvi bir süjet üzərində qurulmuşdur. İstədiyi qızı almaq üçün müşkül bir çətinlik qarşısında qalan qəhrəman uzaq diyara yollanır, sınaqlardan sazının-sözünün qüdrətilə çıxır, nişanlısının toy günündə qayıdıb gəlir və muradına yetir.

Göstərmək gərəkdir ki, bu süjet dünya xalqlarının bir çox folklor örnəklərində yayılmışdır. Bu dastan XIX əsrdə və ya bir qədər sonra yaranmasına baxmayaraq, ən qədim motiv və etiqladlar əsasında qurulmuşdur. Eyni zamanda, bu süjet digər

nağıl və dastanların formalaşmasına da bu və ya digər dərəcədə təsir göstərmişdir. Prof. M.H.Təhmasib bu süjet üzərində dayanarkən "Aşıq Qərib"-i də bu sıraya daxil edir və göstərir ki, Dədə Qorqud boylarından istifadə ilə yaranmış dastanlardan biri də "Aşıq Qərib-Şahsənəm"-dir. Məsələn bir qədər də aydınlaşdırmaq üçün "Kitabi-Dədə Qorqud"-un "Bamsı Beyrək boyu"-nu yada salaq. Bayındır xanın təşkil etdiyi şadlıq məclisində övladı olmayan Baybura və Baybecan xana bəylər övlad arzulayırlar. Bəylərin alqışı çin olur. Bir müddətdən sonra Baybura xanın oğlu, Baybecan xanın qızı olur. Baybura öz bəzirganlarını Rum elinə oğlu üçün ərməğan gətirməyə göndərir. Bəzirganlar geri qayıdarkən quldurlar hücum edib onların gətirdiyi hədiyyələri alırlar. Bu zaman artıq igid kimi həddi-büluğa çatmış Beyrək bəzirganları quldurların əlindən qurtarır və onların mallarını alıb özlərinə qaytarır. Baybura bu xəbəri eşidib çox sevinir. Dədə Qorqud gəlib oğlanın şəninə xeyir-dua verir. Onu Bamsı Beyrək adlandırır. Bamsı Beyrəklə Banıçiçək görüşüb yarışır, əhd-peyman bağlayırlar. Toy gecəsi düşmənlər Beyrəyi qırx igid dostu ilə birlikdə əsir alırlar. Beyrək on iki il əsirlikdə qalır. Yalançı oğlu Yalancıq yalandan Beyrəyin ölüm xəbərini gətirir Və Banıçiçəyi almaq fikrinə düşür. Beyrək nişanlısının toy günündə gəlib çıxır. O, dəli ozan qiyafəsində toya gəlir və Qazan xandan çalib-oxumağa razılıq alır. Beyrək qadınların məclisində çalib-oxuyur. Axırda o özünü nişan verir. Hamı onu tanıyır. İgid Beyrək Yalançı oğlu Yalancığın günahlarını bağışlayır. Əsirlikdə olan qırx igid dostunu qurtarır, qırx gün qırx gecə toy edib Banıçiçəklə xoşbəxt ömür keçirməyə başlayır.

"Aşıq Qərib və Şahsənəm" dastanının da bu boy əsasında yarandığını ehtimal edən prof. M.H.Təhmasib belə nəticəyə gəlir: "Bu dastan bilavasitə "Dədə Qorqud"-dakı "Bamsı Beyrək boyu"-ndan istifadə yolu ilə yaradılmışdır. Bunun doğrudan da belə olduğunu göstərən ən əsaslı dəlil ondan ibarətdir ki, dastan dəqiq mənada "ər arvadın toyunda" səpkisində deyil, "Bamsı Beyrək"-də olduğu kimi, orijinal şəkildə, yəni sevgilinin öz sevgilisinin, aşıqın öz məşuqəsinin toyuna gəlib çatması şəklində işlənmişdir. Daha dəqiq deyilsə,

boyda oxlu öz oxlusunun, dastanda da buta öz butasının toyuna gəlib çıxır.

"Bamsı qardaşından "yey" bildiyi atı ilə vətənə gəlir, Qəribi Xızr öz tərkində gətirir. Əslində bu da elə belə olmalı idi. Bamsı kimi bir bahadır alp üçün at hər şeydir, o özü isə atsız heç bir şey deyil. Ona görə ki, "Dədə Qorqud" dastanları aləmi ndə "at işlər, ər öyünər", "yayan kəsin ümüdü olmaz". Aşıq Qərib kimi qəhrəmanlar üçünsə, atın heç bir əhəmiyyəti yoxdur. Onun atı itə də bilər, çərləyib ölə də bilər. Yəni bu tip dastanların qəhrəmanı üçün əsas saz, sözdür. Bu isə qanunauyğun bir inkişafın iki qanunauyğun mərhələsidir." (3.s.216-217)

Onu demək yerinə düşər ki, bu məsələnin yozumunda qəti hökm vermək doğru olmazdı, yəni "Aşıq Qərib-Şahsənəm" dastanının "Bamsı Beyrək boyu"ndan istifadə ilə yarandığını, əgər belə olarsa, onda Aşıq Alı ilə bağlı adını çəkdiyimiz dastanın da belə yarandığını söyləmək doğru olmazdı. Doğrudur, həm "Bamsı Beyrək", həm "Aşıq Qərib-Şahsənəm" süjet etibarilə bir-birinə yaxındırlar, lakin birinin o birinə təsiri ilə yaranması haqqında qəti hökm vermək mümkün deyil. Biz bu fikirdəyik ki, bu örnəklər müstəqil süjetdən qidalanaraq formalaşmışdır. "Aşıq Alının Türkiyə səfəri" əsərini də bu silsiləyə aid etmək olar. Bu dastanın "Aşıq Qərib-Şahsənəm" dastanı ilə yaxınlığı isə, hər ikisində sazın, sözün, səsin aparıcı olmasıdır və bu məsələ üzərində təhlil və müqayisələr aparmaq daha məqsədyönlü ola bilər.

3. Dastanda mətn-mühit münasibəti (dastanın sosial konteksti).

Göyçənin ustad aşığı Aşıq Hacıdan yazıya alınmış "Aşıq Alının Türkiyə səfəri" dastanını folklor örtüyündən çıxarsaq, onda mətn informasiyasının qısa məzmunu aşağıdakı kimi olacaq: Aşıq Alı Göyçə mahalının Qızılvang kəndindən yoxsul Mirzə (Göyçə dialektində "İmirzə") kişinin oğludur. Həmin mahalın Camırlı (Göyçə dialektində "Camırrı") kəndindən Niftalı adlı varlı bir kişinin Bəsti adlı qızı ilə evlənmək istəyir. Lakin xeyir işin reallaşması üçün lazım olan "zəruri minimum" səviyyəsində maliyyə vəsaiti olmadığından məşğul olduğu sənətdən (aşıqlıqdan) istifadə etməklə pul

qazanmaq məcburiyyətində qalır. Bundan ötrü o, Naxçıvana və oradan da Türkiyəyə gedir. Müxtəlif çətinliklərlə üzləşirsə də, nəhayət, tələb olunandan da artıq vəsait əldə etməyə nail olur, vətənə qayıdır və sevgilisinə qovuşur (2,s.446-480). Dastanın mətn strukturu, səfər-sınaq-uğur modelində reallaşır. "Pul-para qazanmaq motivi"nin polisemantik funksiyalarının təhlilini dərinləşdirmədən qeyd edirəm ki, bu motiv geniş mənada sənətkar subyektə və mühitə münasibətlərinin çeşidli spesifik əlamətlərini aydınlaşdırır. Buradan məlum olur ki: 1) Aşıq Alının ailəsi yoxsuldur; 2) Azərbaycan əhalisi yoxsuldur, çünki pul qazanmaq üçün El Osmana (deyilşdə Alosmana, Türkiyəyə) getmək lazımdır; Azərbaycanın müstəmləkə şəraitində yaşaması əhalini müflisləşdirib. Ən başlıcası isə bu motiv aşıq sənətinin "sənətçilik mərhələsini" (4, s.50-100) işarələyir; yəni aşığın fəaliyyət sferası məclislərə gedərək pul-para qazanmaqla məhdudlaşır. Bu sosial kontekst Ələsgər haqqında rəvayətlərdə də qabarıq şəkildə təzahür edir. Qeyd olunan motivin informasiya ehtiyatından o da məlum olur ki, aşıq rəvayətindən dastanlaşmağa doğru gedən bu mətnin formalaşma mərhələsi də Azərbaycanın müstəmləkə olduğu dövrə (1828-1918) təsadüf edir. Ustad fenomeninin "mifləşdirilməsi", folklorlaşdırılması ustada ədəb-ərkan təlimi ilə işləyən Göyçəli şagirdin (məsələn, Ələsgərin) minnətdarlığının ifadəsi kimi də reallaşa bilərdi.

Dastana "sənətçi - aşıq"ın mətn faktı prizmasından baxıldıqda, "buta motivi"nin iştirak etməməsinin səbəbi də aydın şəkildə görünür. Çünki aşığın sənətçiyə çevrilməsi funksiya səviyyəsində sakral missiyanın profanlaşması ilə müşayiət olunaraq haqq aşıqlıyından keyfiyyətə fərqli bir hadisə idi. Mətnə süjetin invariant sxemi saxlansa da, hadisəvi informasiyanın sosiallaşması müşahidə olunur.

Dastanda təhkiyəçi subyektinin təhlili bəzi məqamlara aydınlıq gətirir. Belə ki, dastan ənənəvi şəkildə üç ustadnamə (Aşıq Musa, Aşıq Ələsgər, Qul Allahqulu) ilə başlanır və duvaqqapma ilə bitir. Ustadnamələrdən sonra ifaçı aşıq "bəli, mənim əzizdərim, sizə haradan xəbər verim, Göyçə mahalının Qızılvang kəndinnən. Kimnən, Aşıq Alıdan" (2, s.448) məluma-

tını bildirəndən sonra, təhkiyəçi kimi Aşıq Alının özü çıxış edir: "Cavan vaxtında orda-burda söhbət eliyirdilər ki, Aşıx Alı gələcəkdə gözəl sənətkar olacax. Allah heş kimi kasıv eləməsin. O zamannar elə kasıviydı ki, oğru içəri girsəydi, birçə süpürgədən başqa əlinə bir şey keçməzdi. O vaxtın pulu bir abbasım varıydı. Kəndin içinə çıxdım ki, mal öldürüf alışma eliyiflər. İki girvəngə ət aldım. Gətirdim evə, dədəm doğradı, anam tökdü qazana, qoydu ocağın üstünə. Kasıvın evində yemək olanda ev gülür, eşik gülür. Öydə bir ala pişiyimiz varıydı. O da sevindiyyindən tufara hoppanıf, yerə düşürdü. Dədəm-nən-anamın söhbəti də bir-birinə yaman xoş gəlirdi" (2.s.448). Təhkiyə Aşıq Alının dilindən verilir və "ana, mənim coravımı, ayağımın məstini gəti. Sazımı götürüm, gedim. Mən də öz payımı düzəldim gətirim" mürəkkəb sintaktik bütövündə (MSB) tamamlanır (2.s.450). Və beləliklə, mütəmadi olaraq Alı dastana təhkiyəçi kimi daxil edilir: "Düzü, qorxuf çəkin-səm də, yolumnan dönmədim. Bir azdan at məni endirdi həmin kəndə" (2.s.451). Təhkiyə səviyyəsində baş verən intensiv dəyişmələr bir tərəfdən türk epik ənənəsindən (məsələn, DQK-də "Dədə Qorqut soylamış" və "Ozan aydır" ifadələrinə diqqət et), digər tərəfdən isə əhvalat və rəvayətin, hadisə və süjetin, tarixi faktın və folklorun kontominasiyasından qaynaqlanır.

Görünür, dastanın mətn substratı oxşar hadisədən, real əhvalatdan yaranıb. Aşıq Durxan, Aşıq Yığval, Əsmər xanım, qalyan-qorçu Əsəd, Mehdixan, Zilan qaçaqları, fraqmental şəkildə keçən Xudaverdi, Mustafa və s. adların konkret şəxsiyyətləri nəzərdə tutub-tutmadığını dəqiq söyləmək çətindir.

4. Dastanda mətn-məkan münasibəti.

"Aşıq Alının Tü rkiyə səfəri"ndə məkan belə qeyd olunur: "Bəli, mənim əzizdərim, sizə haradan xəvər verim, Göyçə mahalının Qızılvəng kəndinnən" (2. s.448) "Aşıq Ələsgərin Qaraqoyunlu səfəri"ndə Göyçə belə təsvir olunur: "Oğul, mən də elə Toxlucadan gəlirəm... Mənim də səfərim Qaraqoyunnuyadı, ama çoxdan yolum bu meydan dü zü nə dü şmü r... Bax, o geniş dü zəngahı görür sən? Gör, neçə çəmən-zardı. Odu, Şah dağınnan gələn bulaq suyu iki yerə bölü nü r. Yarısı Göyçü yə doğru axıf gedir, yarısı da sola

buruluf Qaraqoyunnu dərəsinə tərəf axır. Elə Şah dağı da elə burda qurtarır. Odu, Çəmbərəyin qavağınnan qısır Murğus başdıyr..." (2. s.481).

Göyçə dastanlarında qeyd olunan ərazilərin fiziki, iqtisadi, siyasi, etnik, mədəni və mənəvi coğrafiyası aydın şəkildə mü-şahidə olunur. Tü rk dastançılığında ü mumi, ənənəvi təkrarlanan məkandan (lokusdan) başqa konkret məkanın təsviri hadisəsi də istisna hal deyildir.

Dastanda adı keçən yer adlarının Göyçə aşıqlarının fəaliyyət sferası çərçivəsində olduğunu söyləmək mümkündür. Və təbii ki, bu çevrənin mərkəzində aşığın doğma yurdu ulu Göyçə dayanır:

Camalın şövqündən dilim oldu təng,
Çayda balıq olar, deryada nəhəng.
Mahalım Göyçədi, kəndim Qızılvang,
Aşix Alı birdi, birə-bir gərək.

(2. s.468)

və ya:

Zərzivil, Xan Keyti, Daşkət baxarı,
Ağ sürülər Sarı yaldan yuxarı.
Gözəllər seyr edər o yaylaxları,
Yaylax, bizim yaylaxlara bənzərsən.

Deyər Aşix Alı daş Gözəldərə,
Şəqayiq-çiçəkli xoş Gözəldərə.
Əyricə, Vers dağı, baş Gözəldərə,
Oylax, bizim oylaxlara bənzərsən.

(2.s.460-461).

və ya:

Aşix Alı insanata sirridi,
Tozun qalxıf İrəvanı bürüdü.
Axşamüstü bir tərəfin yeridi,
Basdın Axuranı, pir Ağrı dağı

(2.s.474).

Aşix Alı haqqında folklor məlumatının saxlandığı "Aşix Alının Türkiyə səfəri" dastanı ustad sənətkarın həyatından fraqmental bəhs etsə də, sənət dünyası haqqında geniş təsəv-

vür yarada bilir. Alının dastandakı aşiq obrazı haqq aşığıdır. Bu, toy səhnəsində xüsusilə aydın şəkildə müşahidə olunur. O, sufi aşıqdır, ələvi təriqətinə mənsubdur. Amma onun təriqətdəki yeri dəqiq bilinmir.

5. Dastanda mətn-dünyagörüş münasibəti (dastanın sufi konteksti)

Təbii ki, dastan informasiyasının bütün elementləri folklor qəlibində çıxış etdiyindən onun real tarix kimi anlaşılması doğru deyil. Amma bununla yanaşı, burada tarixin də "payı" yox deyildir. Dastanda Aşiq Alının dilindən söylənən şerlər əksəriyyət etibarilə sufi mahiyyətlidir:

Aşix Alı təvəkküldü pirinə,
Sığınmışam o kərrari-kərimə
(2.s.467).

Mərifətdən kamal alan, ay aşix,
Şəriəti nəynən elərsən aşkar
(2.s.459)

Şahlar şahı, özün yetiş haraya,
Düşman bu günümdə ayaq almasın
(2.s.477) və s.

Deyişmə səhnələrində İslamdan, Qurandan, təriqətdən (ələvi təriqəti, çünki "kərrari-kərim" Həzrət Əlinin adlarındandır) geniş şəkildə istifadə olunur.

Aşiq Alı sazı götürüb istəklisinin toyuna yola düşür. Camaat Aşiq Alının sağ-salamat olduğunu görüb sevinir. Elə bilirlərmiş ki, o ölüb. İmirzə kişi də xəncərini götürüb oğlunun dalınca toya yola düşür. Camaat Aşiq Alının oxumasını istəyir. Bəsti onun səsinə eşidib fikrindən dönür. Toya çaxnaşma düşür. Onlar iki yerə bölünür, yarısı Aşiq Aliya, yarısı da toy yiyəsinə haqq qazandırır. Bu səhnədə sözün nəyə qadir olduğu bir daha diqqəti çəkir. Aşiq Alı oxuduqca onun tərəfdarları artır. Hamı Haqq aşığının qarğışından qorxur, onun gözünü tutmayacaqları halda bədbəxtliyə düşər olacaqlarını, qan-qarğış yiyəsi olacaqlarını güman edirlər. Aşiq Alının haqq aşığı olduğunu bilən toy adamları onun öz istəklisinə çatmağını arzulayır. Dastanın bu hissəsinə diqqət yetirək.

"...Aldı görək, Aşıq Alı nə dedi:

**Deyər Aşix Alı yara bağhıya,
Kamil təbib gərək yara bağhıya,
Yar ixlasın özgə yara bağhıya,
Həftə tamam oluf, aya qalmasın.**

Niftalı irəli yeriyif dedi:

- Ay camaat, mənnən küsmüyün. Mən qızımı Xudaverdinin oğluna vermirəm.

Camaat dedi:

- Niyə, a Niftalı?

- Ona gör ki, Aşıq Alı haqq aşığdı. Mənim qızıma qarğadı. Gözümün ağı-qarası bir uşağım var. Niyə getsin, bədbaxt olsun?

Camaatın yarısı ayağa qalxdı.

- A Niftalı, onda gərək, qızı Aşix Alıya verək.

Bir neçə ağsaqqal yerinnən qalxıf dedi?

- Düz deyir, qavaxdan Niftalı qızın "hə"sini Aşix Alıya verif, qız ona deyikli.

Aldı görək, Aşıq Alı indi nə oxudu:

**Uçufdu könlümün qəlbi hasarı,
Bir sütun vurdunuz, damı dayansın.
Hər kim ki, dostdan dosta yaman qandıra,
Qıyamət oduna damı da yansın.**

Camaat baxıf gördü, kim ki, Aşix Alının sözünü demir, haqq aşığı onu qarğıyır. Dedilər:

- Xudaverdidən ötrü damımızı niyə başımıza uçurdurux? Niyə qarğış yiyəsi olurux?

Alı isə oxuyurdu:

**Dedim, əğyar özü nədi, sözü nə?
Baxgınan qaşına, ala gözünə,
Axirətdə bir öy tikmə özünə,
Uçmasın başına, damı dayansın.**

Camaat baxıf gördü ki, Aşix Alı açıq-aşkar deyir:
- Kim ki, mərdimazardı, qoy onun evi başına uşsun.

Deyər Aşiq Alı acar ovluya,
Zambur şirə çəkə, acar ovluya,
Hər kim dostun qoyuf, acar ovluya,
Od vur qapısına, damı da yansın"

(2.s.477-478)

Bundan sonra Çamırlının ağsaqqalının məsləhətilə İmirzə kişi toy xərcini ödəyir, qızı Aşiq Aliya alır. Göründüyü kimi, haqq aşığı funksiyasını yerinə yetirən Aşiq Alı camaatı inandırır. O sözün gücü ilə çətin məsələni şərt kimi qarşısına qoyulmuş yüksək məbləğdə toy xərcini qazanıb gətirir, sonra da özünün deyiklisinin vüsalına qovuşmağa haqlı olduğunu sübut edir. Bütün çətinlikləri, sınaqları haqq aşığı öz istəyinə çatıb xoşbəxtliyə qovuşur.

Dastanın sonu Aşiq Alının sufi statusuna malik olduğunu, ən azı genetik baxımdan bu stasusa bağlı olduğunu, sözünü magik gücə malik olub ruhlar aləmi, ilahi dərğahla əlaqəsini sübut edir.

"Aşiq Alının Türkiyə səfəri dastanı janr təsnifatı baxımından da orijinaldır.

Ümumiyyətlə, "Göyçə dastanları"nı aşağıdakı şəkildə təsnif etmək olar:

1. Kanonik məhəbbət dastanları (Göyçə variantları):
 - a) Azərbaycan məhəbbət dastanlarının Göyçə variantları.
 - b) Göyçə mühitinə məxsus məhəbbət dastanları.

2. Göyçə aşiq dastanları:

- a) Ustad aşiqaların yaratdığı dastanlar.
- b) Ustad aşiqar haqqında yaradılmış dastanlar.
- c) Digər tarixi şəxsiyyətlər haqqında dastanlar.

3. Göyçə dastan - rəvayətləri:

- a) Aşıqlarla bağlı dastan-rəvayətlər.
- b) Başqa görkəmli şəxsiyyətlər haqqında dastan-rəvayətlər.

Bunlardan ü çü ncü sü nü a) "rəvayətlər", b) "əhvalatlar", c) "səfərlər" adı altında mətn tiplərinə bölmək olar.

Aşiq Alı dastanı klassik məhəbbət dastan tipi ilə aşiq rəva-

yətinin "səfərnəmə" bölməsinə uyğun gəlir.

Ədəbiyyat:

1. İsmaylov H. Aşıq Alı və Göyçə ədəbi mühiti, "Sovet kəndi" qəzeti, 8 dekabr 1981.

2. Azərbaycan folkloru antologiyası III cild Göyçə folkloru, B. Səda, 2000.

3. Təhmasib M.H Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B. Elm, 1972.

4. İsmaylov H. Aşıq sənətinin inkişaf mərhələləri Dədə Qorqud jurnalı. 2002 №1

**ÇAĞDAŞ FOLKLOR YARADICILIĞININ
TİPOLOGİYASI VƏ POETİKASI
(AXISQA TÜRK ŞİFAHİ NƏSRİ ƏSASINDA)**

Folklor və ədəbiyyatın əlaqəsi probleminə həsr olunmuş tədqiqatların hətta qısa icmalı göstərir ki, əksər alimlər öz maraqlarını folklor ənənələrinin ədəbiyyata təsirinin araşdırılmasına yönəldiblər. Ancaq ədəbiyyatın folklorla əlaqəsi – ədəbiyyatın yalnız qəbuledici deyil, həm də ötürücü tərəf olduğu dialektik prosesdir. Müasir mədəniyyətdə ədəbiyyatın bütövlükdə xalq yaradıcılığına, xüsusilə şifahi nəsrə fəal əks təsiri müşahidə olunur. Yazılı ədəbiyyatın təsiri nəticəsində müasir şifahi nəsr ədəbiləşir və orijinal estetik hadisəyə çevrilir. Söz sənətinin iki tipinin qarşılıqlı təsiri nəticəsində ədəbiyyatın, ümumən, müasir mədəniyyətin folklorla dərinlən əlaqəsi müasir həyatda folklorun rolu ilə bağlıdır. Müasir cəmiyyətdə xalq yaradıcılığının funksiyası yenilənmiş, şifahi əsərlərin poetikasında və məzmununda əsaslı dəyişikliklər baş vermişdir. Bu baxımdan Axisqa türklərinin – yazılı ədəbiyyatın inkişafına indiyə kimi şəraiti olmayan və öz yaradıcılıq dühasını şifahi-poetik şəkildə həyata keçirən xalqın folklor mühiti xüsusi maraq doğurur.

Bu xalqın müasir folkloru savadlı, çox vaxt ədəbi təhsilli, müasir informativ cəmiyyətdə yaşayan müəlliflər tərəfindən yaradılır və ona görə də ədəbiyyat və folklor arasında ortaqlıq təşkil edir. Axisqa türklərinin müasir folklorunda mətnlərin estetikləşməsi və ənənəvi informativ funksiyasının sıxışdırılması müşahidə olunur, magik təfəkkür yerini yaradıcı fantaziya və ədəbi təxəyyülə verir, şəxsi başlanğıc güclənir. Burada iki yol müşahidə olunur: birincisi, epik yaddaşın müasir daşıyıcılarının repertuarında ənənəvi materialın məzmunca və formaca transformasiyası, köhnə mövzu və süjetlərin yeni təfsiri; ikincisi, müasir söyləyicilərin yeni mövzunu yaradıcı qavraması, lakin folklor qəliblərinə uyğun işləməsi, şifahi əsərlərdə müasir ictimai-tarixi proseslərin əks etdirilməsi. Bu proseslər, qeyd olunduğu kimi,

müasir folklor yaradıcıları və daşıyıcılarının dünyagörüşü və qavrayışında olan əsaslı dəyişikliklərlə bağlıdır. Əgər klassik folklor mətnləri kollektiv və anonim şəkildə yaranıbsa, müasir şifahi-poetik mətnlərin yaradıcıları ənənəvi mətnləri təkrar işləyən, onlara ədəbiyyatla genetik bağlı yeni materiallar əlavə edən, bəzən təsvir olunana öz şəxsi baxışını, hiss və münasibətini bildirən fərdi şəxslər, konkret təhkiyəçilərdir. Ona görə də müasir folklor mühitində şifahi mətn söyləyicisinin səciyyəsi xüsusi rol oynayır. Axısqa türklərinin müasir folklor mühitində şifahi ənənə daşıyıcılarının bir neçə tipini ayırmaq olar. Özünü yaradıcı şəxs hesab etməyən və duymayan söyləyiciləri daha konservativ tip saymaq olar. Daha müasir söyləyicilər fərdi sənətkarlıq, müşahidəçilik, özünəməxsus üslubu ilə seçilir. Onlar çox vaxt ənənəvi poetik qanunlar əsasında tamamilə orijinal əsərlər və ya məşhur mətnlərin improvizə edilmiş variantlarını yaradırlar. Bu əsərlərdə yaradıcı başlanğıc, ədəbi üslub, süjet və motivlərə fərdi yanaşma üstünlük təşkil edir. Belə sənətkarlar öz fəaliyyətinin yaradıcı səciyyəsinə aydın dərk edir və çox zaman öz şifahi hekayələrini şəxsi yaradıcılıq məhsulu hesab edir, onların bəziləri isə özlərini söyləyici-şahid sayır. Ona görə də bu cür bəzi söyləyiciləri folklorlaşmış hekayələr, povestlər və s. yaradan həvəskar ədiblər, improvizator hekayətçilər hesab etmək olar.

Axısqa türklərin müasir şifahi nəsrinin mövcudluq formaları da tamamilə orijinaldır. Bu xalqın bir çox müasir folklor mətnlərinin həm şifahi, həm də yazılı mövcudluq formaları var. İş orasındadır ki, bütün bu mətnlər, bir qayda olaraq, şifahi şəkildə yaranır, ancaq daha sonra bəziləri dinləyicilər və ya şərhçi tərəfindən yazıya alınır. Bu yazılar bəzən sisteməlik olub həm folklor, həm də ədəbi əhəmiyyət kəsb edir. Yazılar məktub, gündəlik, xatirə, toplu şəkildə olur. Ənənəvi xalq yaradıcılığından fərqli olaraq bu mətnlərin bəziləri şifahi deyil, yazılı şəkildə yaranır. Əlbəttə, Axısqa türklərinin müasir folklor mətnlərinin böyük əksəriyyəti şifahi şəkildə yaranır və xalqın yaddaşında yaşayır. Ancaq hal-hazırda folklorun qismən ədəbiləşməsi baş verir, yaradıcılıq prosesi və mətnlərin poetikası dəyişir.

Beləliklə, Axısqa türklərinin müasir folkloru orijinal estetik fenomen - ədəbiyyat və ənənəvi xalq yaradıcılığı arasında hadisə kimi ortaya çıxır. Bunu şərti olaraq yazılı folklor və ya şifahi ədəbiyyat adlandırmaq olar. Axısqa türklərinin müasir folklorunun bütün janrları üçün ümumi olan bu hadisə şifahi nəsr əsərlərində özünü daha aydın büruzə verir. Şifahi nəsr əsərlərinin çox zaman ədəbi mənbələrə əsaslanan müasir materialla tamamlanması böyük əhəmiyyət kəsb edir. Məsələn, xarici atributikanın ecazkarlığına və fantastikliyinə baxmayaraq, Axısqa türklərinin müasir əfsanələri və rəvayətləri real tarixi faktlarla yanaşı, müasir ədəbi motivləri də əks etdirir. Bu, yalnız subyektiv faktlarla deyil, həmçinin repressiyaya uğramış bu xalqın həyatında folklorun funksiyalarının xeyli geniş və çoxtərəfli olması ilə izah edilir. Milli ictimai-mədəni həyatın demək olar ki, bütün sistemli rəsmi atributlarının yoxluğu şəraitində (tarixi vətənin və ictimai institutların, milli maarifləndirmənin və çapın, ədəbiyyatın və publisistikanın və s.) folklor milli birliyin və mədəni özünəməxsusluğun qorunmasında ən mühüm amil, estetik idealların ifadəsində və etik dəyərlərin ötürülməsində yeganə vasitə olmuşdur. Ona görə də bu günkü gündə Axısqa türklərinin folkloru yalnız ənənəvi infomativ deyil, həmçinin etnik, estetik, vətənpərvərlik və başqa funksiyalar da yerinə yetirir. Bu xalqın müasir şifahi nəsrində folklor və ədəbiyyat arasında olan sərhəd, demək olar ki, silinir, bu da ümumilikdə müasir şifahi nəsr mətnlərinin poetikasının bütün səviyyələrində özünü göstərir. Şifahi mətnlərin obraz və süjetləri, üslub və dili folklor ənənələri ilə yanaşı, ədəbi-kitab mənbələrindən də qidalanır. Axısqa türklərinin çağdaş şifahi ənənəsinin bir çox yaradıcıları və daşıyıcıları ədəbi dili çox gözəl bilir, doğma və xarici klassika ilə tanışdır, müasir ədəbiyyatı oxuyur, şəxsi kitabxanaları var. Onların repertuarında tez-tez bədii klassikadan və dini kitablardan nümunələrə rast gəlinir (məs: dünyanın yaranması, Xızır və Musa peyğəmbərlər haqqında nağıl-əfsanələr). Ədəbi mənbələrlə aydın mövzu yaxınlığından əlavə, müasirləşdirmə həmçinin şifahi mətnlərin poetikasını əhatə edir. Müasir nağılcılarda ilk növbədə şəxsi dünya

qavrayışı və fərdi üslub formalaşmış. Söyləyicilərin həyat təcrübəsi, bədii mütaliəsi mətnlərin poetikasını müəyyənləşdirir, fərdi mövqe aşılaraq, orijinal süjet və motivlər törədir, mətnlərin quruluş və ifasını fərdiləşdirir. Ən əsası, bu fakt söyləyicilər tərəfindən aydın dərk edilir. Bir çox söyləyicilər hər dəfə mətni danışmış qurtarandan sonra qeyd edirlər ki, danışılan hadisələr uydurmadır, onlar uyğun sözləri və hadisələri özləri seçir, mətni genişləndirirlər, uşaqlıqda isə onlara başqa cür danışblar. Ancaq bu, təbii ki, qeyri-ixtiyari sxematizmə və bununla da klassik şifahi ənənənin sönməsinə gətirib çıxarır. Onu da qeyd etməliyik ki, şəxsi başlanğıcın güclənməsi bütövlükdə xalq yaradıcılığının yoxa çıxması əlaməti deyil. Folklor ümumilikdə mövcudluğunun yeni mərhələsinə yaşayır - şifahi mətnlərin yaranması, saxlanması və ötürülməsinin yeni üsulları formalaşır. Deyildiyi kimi, belə təkamül yollarından biri folklor yaradıcılarının müasir ədəbi ideya və formaları qavraması və bununla da xalq ənənələrinin müasirləşməsidir. Folklorla ədəbiyyatın özünəməxsus yaradıcı sintezi baş verir. Bu hadisə orijinal mövzu, kompozisiya, üslub və janr xüsusiyyətləri ilə xarakterizə olunur.

Çağdaş Axısqa şifahi poetik ənənəsinin mövzu və janr dairəsi son dərəcə rəngarəngdir: burada əsatiri hekayələr də, epik-qəhrəmanlıq əsərləri də, müxtəlif nağıllar da, qissə, əfsanələr də, tarixi rəvayətlər də, məişət süjetləri də var. Şifahi nəsrin - Axısqa türklərinin etnik yaddaşının əsas qoruyucusunun - belə mövzu və janr rəngarəngliyi, fikrimizcə, zəngin ictimai məlumatın aktiv mübadiləsinə imkan verən etnoqrafik mikromühiti qoruyub saxlaya bilmiş axısqaqların kompaktlığı ilə izah olunur: "böyük icmalar, kiçik icmalardan fərqli olaraq ictimaiyyətə çata bilən daha az məlumata malikdirlər, hələ bütün icmaların ibarət olduğu insanlardan danışmırıq" (N.Viner. Kibernetika, ili upravlenie i svəzğ v civotnom i maşine. - M., 1968. - S. 200).

Müasir şəraitdə əsatiri hekayələr, əlbəttə ki, köklü dəyişikliyə uğrayıb və öz əvvəlki sakral mənasını itirib. Axısqa türklərinin folklorunda qədim əsatirlərin dəyişikliklərə uğraması iki yolla baş verir: birincisi, əsatiri motivlər müasir nağıllara, əfsanələrə və rəvayətlərə keçir, ikincisi,

ümumiyyətlə əsatinin yeni dərki müşahidə olunur. Başqa janrlardan fərqli olaraq, əfsanələrdə, nağıllarda və rəvayətlərdə mifik təsəvvürlər, xalq inancları daha dərin və bütöv verilir. Bunlara təbii hadisələrlə (su, külək, od və s.) bağlı kult təsəvvürləri və mifik personajları (Al-arvadı, Xızır, Mataur, Nəzər, xeyir və şər ruhlar, cinlər və s.) aid etmək olar. Əsatinin yenidən dərki isə, irəlidə göstəriləcəyi kimi, əsasən ironiya ilə baş verir.

Axısqa türk folklorunda xüsusi yeri mifik təsəvvürlərlə sıx bağlı olan dini motivlər tutur. Bunlar peyğəmbərlər və müqəddəslər haqqında hekayələr, Quran süjetlərinin yenidən işlənməsi, müqəddəs obyektlər (ağacalar, daşlar, tiklilər, bulaqlar və s.) və fəvqəltəbii qüvvələr haqqında əfsanələrdir. Maraqlıdır ki, bu hekayələr dəyişilib və funksional planda onlar çox vaxt idraki-tərbiyəvi deyil, vətənpərvərlik funksiyasını yerinə yetirir. Bu mövzular dinləyicilər üçün dini baxımdan çox, etnoqrafik, yəni uzaq vətənin görməli yerləri barədə hekayələr nöqtəyi nəzərindən maraqlıdır.

Son illərdə Axısqa türklərinin şifahi nəsrində tarixi və məişət mövzuları xüsusi aktuallıq kəsb edib. Bu proses, şübhəsiz, repressiya faktı ilə bağlıdır - tarixi rəvayətlərin demək olar ki, hamısında vətən mövzusuna toxunulur, vətənə məhəbbət hissləri, doğma torpağa qayıdışa inam və ümid ifadə edilir. Məişət hekayələri də həmçinin vətənpərvərlik və idraki xüsusiyyət daşıyır, milli birliyin və xalqın mədəni özünəməxsusluğunun qorunmasına xidmət edir. Ümumiyyətlə, müşahidələrin göstərdiyi kimi, bu xalqın müasir şifahi nəsrində əsatinin, sehrli nağılın, rəvayətin və əfsanənin fəal şəkildə məişətləşməsi baş verir ki, bu da mətnlərə müəyyən reallıq, əyanilik və konkretlik verir. Şübhəsiz ki, ənənəvi folklor janrlarının məişətləşməsi yazılı ədəbiyyatın xalq yaradıcılığına təsiri nəticəsində baş verir. Didaktik və əxlaqi mövzuların Axısqa folklorunda geniş yayılması da bu təsirlə izah olunur. Bu motivlər ilk növbədə uşaq folkloruna, lətifələrə, biblioqrafik janrlara və qissələrə xarakterikdir. Bir çox söyləyicilər bu janrlara xas xeyir, düzlük, sevgi, qəhrəmanlıq motivlərinə tamamilə yeni, vətənpərvər səslənmə verərək fərdi şəkildə işləyirlər. Mətnin ideyasını dinləyiciyə aydın çatdırmağa çalışaraq söyləyicilər

aforizmlərdən istifadə edir, mətnə atalar sözü, məsəllər daxil edirlər.

Deyildiyi kimi, müasir ədəbi təfəkkürün təsiri altında Axısqa türklərinin şifahi nəsrində əsaslı kompozisiya və üslub dəyişiklikləri baş verir. Ənənəvi kompozisiya prinsiplərindən fərqli olaraq türklərin müasir şifahi-poetik mətnlərində folklor üçün yeni elementlər, səbəb-nəticə əlaqələri və təsvir-tərənnüm vasitələri meydana çıxıb. Axısqa türklərinin şifahi poetik janrlarında, ənənəvi kompozisiya və üslub üsullarından əlavə, portret və mənzərənin psixoloji təsvirinə, təhkiyənin realist təfəsilatına, əlavə epizodlar və haşiyələr kimi ədəbi hadisələrə də rast gəlinir. Ancaq bu elementlər şifahi nəsrin ənənəvi janrlarında deyil (mifik hekayə, nağıl, əfsanə, əxlaqi hekayə), vətən, sürgün və s. haqqında müasir mətnlərdə üstünlük təşkil edir. Müasir şifahi mənsur mətnlərdə mənzərə adətən süjet epizodlarının işlənməsi üçün məkan fonu, yerli kolorit yaradır. Belə hallarda tez-tez mətnin bədii aləmini konkretləşdirən təsviri detallardan istifadə edilir. Axısqa türklərinin müasir folklorunda vətənpərvərlik ideyaları, vətənə məhəbbət hissləri, doğma diyara həsrət ifadə edən coğrafi obrazların və simvolların müəyyən sistemi formalaşıb (Bax: A.Hacıyev. Qərribəm bu vətəndə (Axısqa türklərinin etnik mədəniyyəti). - B., Gənclik, 1992. - S.30-38, 91-96. - İstinadlar bu nəşr üzrə səhifələri göstərməklə verilir). Lakin bu elementlər epik mətnlərdən daha çox, lirik əsərlərdə yayılmışdır.

Ənənəvi folklor poetikasının müasir bədii psixoloqizmlə birləşməsi portret təsvirində də müşahidə olunur - tez-tez qəhrəmanın şəxsi daxili aləmini xarakterizə edən psixoloji strixlər verilir. Portret təsvirinin psixoloji cəhətdən əsaslanması, təhkiyənin ayaniliyi və konkretliyi mətni mürəkkəbləşdirir və şifahi hekayələrə folklor ənənəsi üçün qeyri-adi olan bədii dinamizm verir.

Təhkiyənin bütövlüyü və konkretliyi həmçinin giriş epizodları və haşiyələr, kompozisiya inversiyası kimi ədəbi vasitələrin köməyi ilə əldə edilir. Bu elementlərin istifadəsi müasir folklor yaradıcılarının şəxsi sənətkarlığının püxtələşməsinə dəlalət edir. Bir çox təhkiyəçilər mətni işləyir, süjetləri dra-

matikləşdirir, dialoqlar daxil edir, dinləyicilərə ritorik suallarla müraciət edir və s. Folklor qanunlarından əsaslı surətdə fərqlənən belə dinamik nəqlətmə tərzı şifahi-poetik və ədəbi prinsipləri özündə birləşdirən yeni janr formalarının yaranmasına gətirib çıxarır.

Belə əsaslı dəyişikliklər Axısqa türklərinin şifahi mənsur janrlarının süjet tərtibatında da baş verir. Müasir şifahi təhkiyələrdə əsasında hadisəvi hərəkət deyil, müəyyən ideya motivləri duran qısa, az hadisəli süjetlər üstünlük təşkil edir. Bu mətnlərin süjetinə ədəbi xüsusiyyətlər - şəxsi mövqeyə səmtləşmə, düynün və açılışın dəqiqliyi, materialın məişətləşməsi xasdır. Bu proses, bizə belə gəlir ki, bir neçə formada baş verir. Birincisi, orijinal süjet kanonik çərçivəyə salınır; ikincisi, muasir tarixi və məişət motivləri qədim süjetlərə qarışır; üçüncüsü, ənənəvi süjet situasiyaları yeni şəkildə motivləşir. Qeyd olunduğu kimi, Axısqa türklərinin müasir şifahi nəsrində süjetin əsasını hadisə deyil, ideya motivi təşkil edir. Ona görə də bəzən düyn mətnönu hissədə və ya girişdə verilir, hadisə zəif təkamül edir və zirvəyə hadisələrin inkişafı ilə deyil, əsas mövzunun kompozisiyada mənacə təbəddülatı ilə çatır. Açılış isə müasir mətnlərdə çox zaman qapadılmış olur.

Bizim yazıya aldığımız Axısqa türk şifahi nəsrində süjetin əsasını təşkil edən ənənəvi və müasir məna və motivlərə rast gəlinir: nağıl fabulaları, məişət hekayələri, aşiq dastanları, etnoqrafik-mərasimi hekayələr, macərə-lətifə mətnləri, ayrı-ayrı şəxslər və hadisələr haqqında ironik hekayələr, tarixi rəvayətlər və s. Bu süjetlərin bəziləri ümumitipoloji süjet sxemlərinin variantlarıdır ("Dünyanın yaranması haqqında", "Xızır və Musa", "Adamyeyici", Nəsrəddinin sərgüzəştləri haqqında hekayələr və s.). Ancaq mətnlərin əsas hissəsini tarixi hadisələrin, mərasimlərin və adətlərin şəxsi müəllif təfsiri təşkil edir. Bu repertuar funksional planda da hərtərəflidir: hər süjet bir neçə funksiyanı - didaktik, mənəvi, idrakı, estetik və s. yerinə yetirir.

Çoxcəhətlilik həmçinin əsərlərin obrazlı quruluşunda, personajların təsvir üsullarında da özünü büruzə verir. Qeyd etdiyimiz mətnlərin əsas personajları xarakterin ümumiliyi, daxili aləmin aşkarlığı kimi ənənəvi keyfiyyətlərə

malikdirlər. Bununla yanaşı personajlar sistemi və qəhrəmanların təsvir yolları ədəbi qaynaqlardan gələn yeni xüsusiyyətlər qazanmışlar. Bunlar haqda söz açmazdan öncə, Axısqa türklərinin şifahi nəsrindəki personajların tipologiyasını gözdən keçirmək lazımdır. Axısqa folkloru nəinki tam öyrənilməmiş, hələ tam şəkildə toplanılmamışdır. Bu səbəbdən də bu sistemi geniş şəkildə qruplaşdırmaq qeyri-mümkündür. Buna görə də əsas personajların səciyyəsiylə kifayətlənəcəyik. Şübhəsiz, ən qədim qrupu dini-mifoloji obrazlar - Al-arvad, Nəzər, Xızır, Musa, Mataur, xeyir və şər ruhlar, totemik personajlar təşkil edir. Bu personajlara, adəti üzrə, nağıl və qeyri-nağıl mətnlərində rast gəlinir. Onlar öz tipoloji paralellərini folklorun digər janrlarında da tapırlar. Buna görə də bu obrazların poetik təfsiri janr konteksti ilə təyin edilir və fantastik, tarixi və satirik xarakter daşıya bilir. Mifoloji hekayə və nağıllarda bu obrazların fantastik xarakteri qabardılır (s.98 - Al arvadı haqqında hekayə); məişət nağıllarında onlar alleqorik və qrotesk-hiperbolik formada olur (s.99 - Nəzər haqda ibrətli hekayə); ironik mətnlərdə sosial satira rolunu daşıyır (s.97 - arzuların çin olması barədə əfsanə). Beləliklə, qarşımızda qədim xalq inanclarıyla əlaqədar olan, yalnız yeni ədəbi-poetik kontekstdə fərdi işlədilən mifik-dini obrazlar durur.

Digər qrupa nağıl qəhrəmanlarını aid etmək olar. Nağıl personajlarını mifik-dini nəsrə olduğu kimi, fantastiklik və ümumiləşmə səciyyələndirir, onlar şəxsi xüsusiyyətlərdən, psixologizmdən məhrumdurlar, inkişaf prosesində deyil, statik təsvir olunurlar. Məhz buna görə də, söyləyicilər qəhrəmanın daxili aləmi və xarici görünüşü barədə çox az və qısa danışirlər.

Axısqa türklərinin qeyri-nağıl nəsrinin – əfsanə, məişət hekayələri, lətifə, dastanlar və s. inkişafında ədəbiyyatın rolu daha böyükdür. Bu janrların qəhrəmanları özündə real-tarixi və irreal-fantasik xüsusiyyətlər daşıyan sinkretik personajlardır. Bu mətnlərdə əsasən müqəddəslərdən və zahidlərdən (Şaban dədə, Əhməd dədə, Naçar xoca, Matos xoca və s. - s. 94-95g), xalq qəhrəmanları və pəhləvanlardan (Ali Sultan, Balabəy, Cavad, Abbas, Nadim və b. - s.86g),

real tarixi şəxsiyyətlərdən (sultan Əhməd, Aşıq Şenlik, M.Bayraqdarov, Ə.Odabaşov və b. - s. 141, 74g), sırası insanlardan (s. 27, 42, 43g), epik dastan və lירו-epik dastan personajlarından (Kərəm, Məhəmməd, Qızxatun, türkmən gözəli və s. - s. 167-168, 177-180), macəra-lətifə hekayələrinin qəhrəmanlarından (Nəsrəddin, Qaya, Bec, Kudian və b. - s.149,152) və digərlərindən bəhs olunur. Bu personajların təsviri üçün hərdən ədəbi fəndlər - nitqin şəxsiləşdirilməsi, hərəkətin psixoloji təsbiti, təsvirin detallaşdırılması və s. işlənir.

Bu yeni elementlər Axısqa türklərinin şifahi nəsr janrlarının üslubunun yeniləşməsinə təkan verir. Axısqa türklərinin nəsr üslubu onunla maraqlıdır ki, bir çox əsərlərdə, xüsusən də son on ildə yaranmış mətnlərdə ədəbi kontekst folklor prinsiplərini üstələyir. Əlbəttə, qarşımızda şifahi nəsr durduğundan, şəxsi müəllif dünyagörüşünün heç bir parlaq ədəbi ifadəsini axtarmamalıyıq. Bu əsərlər qədim folklor mətnləri kimi xəlqi dünyaqavrayışını ifadə edir və fərdi şəxsə deyil, kollektivə ünvanlanır. Ancaq bu mətnlərin ünvanlandığı müasir kollektiv klassik folklor yaradıcılığının adresatlarından fərqlənir. Birincisi, bu kollektiv müasir, əsasən təhsilli insanlardan ibarətdir, ikincisi, bu insanların özləri yaradıcı prosesdə iştirak edirlər - mətnləri yazıya alır, ədəbi şəkildə üzərində işləyir, düzəlişlər edir, onları genişləndirirlər. Buna görə də, Axısqa türklərinin müasir şifahi nəsrinin üslubunda bir tərəfdən epik ideallaşdırma, canlandırma, şişirtmə, təkrir və sair ənənəvi xüsusiyyətlər, digər tərəfdən isə - realist təhlil, təsvirin detallaşdırılması, romantik patetika, ironiya, lirik pafos və s. ədəbi elementlər seçilməlidir. Məsələn, nağıl və əfsanələrdə fantastika və möcüzəyə inam, materialın ənənəvililiyinə baxmayaraq, öz yerini yaradıcı xəyal və qroteskə vermişdir. Əgər ənənəvi nağılda fantastika xüsusilə seçilsə, son illərdə yaranan müasir nağıllarda real insanlardan bəhs olunur, onların müəllifin qohumu, sırası insan olduqları barədə dəqiqləşdirmələr verilir (s. 95, 96, 97, 98, 125). Ancaq bu real qəhrəmanların və hadisələrin təsviri o qədər qrotesk və hiperbolik forma qazanır ki, təsvir olunan obyektlər fantastik xəyalə çevrilir.

Buna görə də belə mətnlərdə xəyal və fantastika real gerçəkliklə birləşir.

Müasir nağıl və əfsanələrin gerçəkliyi həm də mətn quruluşunun üsullarını əhatə edir. Söylənən mətnlərin süjeti real hadisə şəklində verildiyindən, onlarda ənənəvi kompozisiya elementləri olan müqəddimə, başlanğıc, sonluq, şablon üslubi formullara rast gəlinmir. Nağıl qısa giriş formulu, ekspozisiya ("keçmişdəg", "biri var idi, biri yox idi") ilə başlanır və ya söyləyici birbaşa süjet hadisələrinin nəqliinə başlayır (s. 123, 128). Bir çox mətnlərdə realist ştrix və detallara rast gəlinir.

Realizm və psixoloji Axısqa türklərinin müasir tarixi haqda şifahi hekayələrdə: tarixi vətənin təbiətinin əhatəli şəkildə təsvirində, vətənin qaytarılması uğrunda mücadilə haqda hekayələrdə daha çox hiss olunur. Bu əsərlər üçün ədəbi dil xüsusiyyətləri - nitqin şəxsiləşdirilməsi, danışq dili, dialoqluq, oxucuya müraciət xarakterikdir. Bütün bu elementlər mətnə dinamika və emosionallıq verir, dinləyicini istiqamətləndirir. Mətnlərin söyləyicilər tərəfindən şifahi anladılması zamanı (Məlik dədə, Məhəmməd dədə, Aşıq Qafar, T.Aslanov) dinamizm ifadəli jest, mimika, intonasiya, dinləyicilərə xitabla daha da güclənir. Nitqin dinamizminin artması, psixologizmin dərinləşməsi, şəxsiyyətin güclənməsi ənənəvi şifahi epik ənənə üçün tamamilə yeni bir başlanğıc - hekayənin lirikliyinə gətirib çıxarır. Nağıl və rəvayətlərin, həmçinin dastan kimi böyük epik janrların lirikliyi ilk növbədə ədəbi kontekstin təsiriylə izah olunur. Türklərin müasir şifahi nəsrinin müxtəlif janrlı əsərləri hər şeydən əvvəl şəxsi, mənəvi problemləri ifadə edir və buna görə də onlarda insanın daxili aləminə maraq duyulur. Şəxsiyyətin lirik şəkildə özünüifadəsi süjetin hadisəvi epikliyini, xüsusilə də dəstənə - qısa məhəbbət poemalarının epikliyini aradan qaldırır (s. 177-181).

Axısqa türklərinin şifahi nəsrinin janr özünəməxsusluğu onunla müəyyən edilir ki, bu xalqın folklor əsərləri, digər şifahi ənənələrdən fərqli olaraq, bu gün də canlı folklor mühitində, müasir söyləyicilərin yaradıcı repertuarında aktiv fəaliyyət göstərir. Bir çox mətnlər hələ də tam şəkildə sabitləşməmiş,

hələ də canlı inkişaf, yaradıcılıq prosesindədir. Digər tərəfdən isə, qədim kollektiv xalq yaradıcılığına məxsus bəzi ənənəvi əsərlər yenidən işlənir. Belə hallarda söyləyicilər yeni əsər yaratmaqdan çox, ənənəvi motiv və süjetləri yenidən yozurlar. Bu səbəbdən də bu xalqın hər bir müasir şifahi poetik mətni konkret şərhçinin şəxsi yaradıcılıq məhsulu olub, bununla yanaşı kollektiv şüurun, ənənəvi xalq poetik qavrayışının əksidir. Beləliklə də, bizim qarşımızda, bir qayda olaraq, quruluşunda iki başlanğıc – müasir söyləyicinin yaradıcılığı ilə bağlı olan ədəbi başlanğıc və xalqın yaradıcılıq prosesində fəal iştirakına əsaslanan folklor başlanğıcı vardır. Buna görə də, Axısqa türklərinin müasir şifahi nəsrinin üslubu olduqca rəngarəng və mürəkkəbdir. Söhbət ədəbiyyat və folklor arasında aralıq yer tutan əsərlərdən getdiyindən, mövcud ümumməzəri janr təsnifi bu mətnlərin bütün növlərini əhatə etmir. Görünür, özünəməxsus ədəbi-folklor hadisəsinin bütün janr zənginliyini vermək üçün tamamilə yeni təsnifə ehtiyac var. Məsələnin bu mərhələsində biz yalnız Axısqa türklərinin şifahi nəsrini ən ümumi janr qruplarına ayıra bilərik: özündə nəsr və nəzm hissələrini birləşdirən dastanlar, nağıllar, qeyri-nağıl janrı. Hər şeydən əvvəl, qeyd etmək lazımdır ki, bu janr qruplarının hər biri immanent keyfiyyətləriylə olduğu kimi, yazılı ədəbiyyata olan yaxınlıq səviyyəsiylə də seçilir. Nağıl və dastanlar daha yeknəsəq və konservativdirlər. Bu əsərlərdə yeni reallıqlara rast gəlinməsinə baxmayaraq, onlar bir qayda olaraq müasir atributika və ədəbi leksikaya, qədim türk epik ənənəsinə xas klassik janr prinsiplərinə uyğun şəkildə qurulurlar. Nağıllarda bu – şüurlu uydurmaçılıq, obrazların simvolikliyi, səciyyələndirmənin birmənəhəlliliyi, xronotopun qapalılığı, süjet hərəkətinin sxematikliyidir. Buna görə də müasir Axısqa türk xalq yaradıcılığında nağıl get-gedə öz ilkin funksiyalarını itirir və aradan çıxır. Bu xalqın nağılları, xüsusilə də son illərdə yaranmış mətnlər, həcmcə kiçik və məzmunca oxşardır. Bu, bütün nağıl növlərinə, xüsusən də Axısqa türk folklorunda geniş yayılmış məişət və macəra-satirik nağıllara xasdır.

Axısqa türklərinin şifahi folklorunun ən qədim və yayılmış növlərindən biri də aşiq yaradıcılığı, xüsusən də xalq sənətinin bu növünün dastan istiqamətidir.

Axisqa-Çıldır diyarı haqlı olaraq özünəməxsus aşiq məktəbinin vətəni sayılır. Burada Şenlik, Dərviş Ələmi, Xəstə Hasan, Səfilı, Raqibi, Əmrahi, Firaqi, Urbani, Topçu-oğlu, Qəssab Məmməd, Beytal Qasım, Öməri, Murad, Nəcəf, Nəcib, Şövqi, Bayram və b. kimi tanınmış aşıqlar yaşayıb yaratmışlar. Bizim folklor səfərlərimiz zamanı (1986-1992-ci illər) maraqlı repertuarı olan aşıqlarla (A.Bayraqdarov, H.Hüseynov, C.Əzizoglu, M.Paşaliyev) görüşdük. Biz "Əsli-Kərəm", "Qurbani", "Arzu-Qənbər", "Məhbub-Məhbubə", "İbrahim və Aslan şah", "Lətif şah", "Məhəmməd-Qızxanım", "Qara Sevda", "Türkmən gözəli", "Ana dərdi" və digər dastanların fraqmentlərini yazıya ala bildik. Bu mətnlər bir qayda olaraq, konservativdirlər və qədim epikliyin ənənələrini qoruyub saxlamışlar. Müasirliyin poetikaya və məzmunu təsiri demək olar ki, hiss olunmur. Yeni detallara yalnız mətnin ikinci dərəcəli nöqtələrində - söyləyicinin dəqiqləşdirmələri və əsərin ifa üsulunda rast gəlmək olar. Söyləyicinin yaradıcı fəallığı iri dastan formalarında deyil, süjetinin əsasını bir epizod, əlamətdar hadisə və qəhrəmanın bu fakta ani reaksiyası təşkil edən kiçik nəsr-nəzm əsərlərində (dəstəyə, dastançaya) özünü büruzə verir. Məsələn, "Məhəmməd və Qızxanım"ı "Əsli və Kərəm" in yaradıcı kontaminasiyası, əsas ideyasının yığcam ifadəsi kimi qəbul etmək olar (s. 177).

Qeyd olunduğu kimi, Axisqa türklərinin müasir şifahi nəsrinin əsas janr qruplarından birini də qeyri-nağıl nəsr, xüsusən də mifik hekayə və dini əfsanələr (s.91-100, 123-124), tarixi rəvayətlər (s.13-14, 26, 27, 42 - 43, 86), etnoqrafik miniatür və məişət süjetləri (s.65-83, 100-106), lətifələr (s.149-152), atalar sözləri və məsəllər (s.108-119) təşkil edir.

Bu janrlar nağıllardan gerçəkliyə şüurlu istiqamətlənmə və danışılan hadisənin reallığı ilə seçilir. Söyləyici onları xalqın keçmişlə bağlasa da, həqiqiliyinə inanır. Buna görə də, belə hekayələr, bir qayda olaraq, real şəxsə, konkret yer və məkana və konkret vaxta aidlikləriylə seçilirlər. Söyləyici tez-tez ona bu hekayələri, xüsusən əfsanə və rəvayətləri danışmış digər insanları nümunə gətirir.

Aydınır ki, mifoloji hekayələr müasir şifahi sənətin müstəqil janr forması deyil. Müasir mifik hekayələr qədim xalq

inanclarını ifadə edərək, amorfluq və situativliklə seçilir. Müasir mədəniyyət, heç şübhəsiz ki, qədim inanclara öz güclü təsirini göstərmişdir. Axısqa türklərinin müasir ictimai şüurunda miflər tədricən öz ilkin funksiyalarını itirirlər. Bizim topladığımız uyğun mətnlərdə söyləyicilər süjetdənkənar qeyd və remarkalarda söylənən hekayələrin fantastik xarakter daşdığını, qədim dövrə aidliyini, primitiv inanclarla bağlılığını xüsusi qeyd edirlər. Belə müasirləşmə prosesi iki formada baş verir: mistifikasişdırma və parodiyalaşdırma yolu ilə. Mistik hekayələrdə söylənən qeyri-adi hadisələrin qədim dövrə aidliyi qeyd olunur, bu faktların özləri isə real insanların başlarına gəlmiş qəribə hadisələr şəklində verilir. Digər hallarda isə sirli hekayələr xurafatı tənqid və ifşa edən lətifələrə çevrilir.

Mifoloji süjetlərə müasir insanın qavrayışını, dünyagörüşünü və məişətini əks etdirən dini əfsanələr yaxındır. Dini əfsanələrdə (etimoloji, qeneoloji və digər əfsanələrdə olduğu kimi) qeyri-adi hadisələr və ideallaşmış şəxslər barədə xüsusi patetik pafosla nəql edilir. Belə ki, əfsanə ideal surətlərin qəhrəmanlığını, cəsarətini, müqəddəsliyini göstərərək, tərbiyəvi və əxlaqi funksiya yerinə yetirir. Bəzən bu məqsədlə mətnə məsəllər və atalar sözləri, başqa mənbələrdən sitatlar daxil edilir. Belə didaktik istiqamət sayəsində əfsanə Axısqa türklərinin müasir həyatında xeyli aktuallaşmışdır: ənənəvi motivlər çox zaman gənclərin vətənpərvər ruhda tərbiyə olunmasına xidmət edir, müasirləri tarixi vətənə qayıdış uğrunda mübarizəyə ruhlandırır.

Ənənəvi xüsusiyyətləri qorumuş əfsanələrdən fərqli olaraq, tarixi rəvayətlərin və məişət hekayələrinin janr strukturunda əsaslı dəyişikliklər baş verib. Müasir rəvayətlərdə və məişət hekayələrində adətən idraki əhəmiyyət daşıyan tarixi faktlar haqqında məlumat verilir. Bu janrların poetik strukturunda obyektiv şərh, real mənzərə, dinamik dialoqlar və panoram təsvirlər kimi yeni elementlər ortaya çıxıbdır. Bəzi mətnlər, xüsusilə mərasimlər, təsərrüfat həyatına, tarixi coğrafiyaya dair hekayələr eyni zamanda həm ekspressivlik, həm də informativliklə seçilir (s.30-49, 49-60, 65-83). Ona görə də onlara həm bədii-ədəbi, həm də didaktik-idraki funksiyalar

səciyyəvidir. Rəvayətlərin poetik ənənəsi çərçivəsində hekayə-olay, hekayə-xatirə, hekayə-nağıl və s. kimi yeni nəsr janrları formalaşır.

Fikrimizcə, araşdırılan xüsusiyyətlər Axısqa türklərinin və yəqin ki, başqa xalqların müasir şifahi nəsrinin sinkretikliyi təsbitləşdirmək üçün kifayətdir. Hər şeydən əvvəl, müasir folklor mühitində şifahi ənənə nəinki yaşayır, hətta inkişaf edir, özünəməxsus janr tipologiyasına malik, folklor və ədəbiyyat arasında aralıq estetik hadisə olan mədəniyyət fenomeninə çevrilir. Axısqa türklərinin şifahi nəsr ənənəsinin yazılı ədəbiyyatdan aslılığı, xüsusən də klassik türk və müasir Azərbaycan yazılı ədəbiyyatına bağlılığı şübhə doğurmur. Bu xalqın folklor janrları öz şifahi tipologiyası ilə bərabər, xeyli dərəcədə ədəbi xarakter daşıyır ki, bu da şifahi ənənənin və yazılı ədəbiyyatın ikitərəfli əlaqəsini bir daha təsdiqləyir. Bütün bu qanunauyğunluqlar ümumtipoloji səciyyə daşıyır və tarixi poetikanın dialektikasını daha dərinləndirən anlamağa kömək edir.

TÜRK ESXATOLOJİ DÜŞÜNCƏSİNDƏ DÜNYANIN SONU: KALQANÇI ÇAK

Mifologiya başlanğıcla sonun başqa cür desək, kosmoqoniya ilə esxatologiyanın şərhindən başqa bir şey deyildir. Mifoloji kateqoriyalardan dinə və ya dini inanclara ən yaxın olanı yaradılış və dü nyanın sonu, başqa sözlə qiyamət haqqındakı miflərdir.¹ Kosmoqonik miflər mifoloji çağın məhsuludursa esxatoloji miflərin formalaşması və mətnə çevrilməsi tarixi şüurun meydana gətirdiyi dinlərin formalaşması ilə, zaman və məkan anlayışlarının əxlaqi dəyər qazanması və dü nya modelinin əxlaqi ierarxik baxımdan qavranılması nəticəsində ortaya çıxmışdır. Esxatoloji miflərdə əxlaqa bu qədər böyük önəm verilməsinin əsas səbəbi dini inancların ağırlıqlı olması ilə bağlıdır.

Altay-Sayan türkcəsində yeriding pütkeni (yəni dü nyanın yaradılması) və kalqançı çak (yəni dü nyanın sonu) olaraq ifadə edilən miflər özəl bir yerə sahibdir. Yaradılış və sonla bağlı rus missioner və elm adamları tərəfindən lamaist və xristian türklərin arasından (Altay-Sayan dağları arasında və uzaq Sibirdə yaşayan türklər nəzərdə tutulmuşdur) toplanmış miflərdə türk düşüncəsində kosmologiyanın və esxatologiyanın bəzi elementləri qorunsa da, türklərin qəbul etdikləri dinlərin təsiri ilə qiyamət anlayışının məzmunu dəyişmişdir. Onsuz da şamanlığın işğalına məruz qalan Altay və Yakut mifoloji mətnləri bu dəfə də xristianlıq və buddizm dinlərinin təsiri ilə yeni bir şəkil almışdır. Bilindiyi kimi, əski türklər dü nyanın sonu ilə bağlı düşüncələri ya çox diqqətə almamış, ya da bununla bağlı mifləri bizə qədər sinkretik bir şəkildə çatdırmışlar. Həm də dü nyanın sonu haqqındakı miflər eynilə dü nyanın yaradılması haqqındakı miflər kimi təsəvvü rə və fərziyyələrə söykənməkdədir.

1. Qiyamət və ya dü nyanın sonu haqqındakı esxatoloji miflər əski türk düşüncəsi əsas alınmaq şərtilə araşdırılmışdır. Musəvilik, xristianlıq, islam dinində geniş yer tutan esxatoloji məlumatlar bu araşdırmaya daxil deyildir. Ancaq bəzi esxatoloji sintaqmaları daha

dəqiq şərh etmək ü çü n zaman-zaman monoteist dinlərin vermiş olduğu informasiyalara da baş vurulmuşdur.

İnsanlıq həm olmuş, həm də olacaq haqqında fərziyyələr yaratmağı bü tü n çağlarda təcürü bədən keçirmiş və mifoloji şü urun hakim olduğu zamanlarda bu fərziyyə ilə yaşamış və bu fərziyyələrə inanmışdır. Bu baxımdan mifoloji dü şü ncədə həyat və ölü mün dini şü urun əsasını və ya ən azından mənbəyini təşkil etməsi bir həqiqətdir.

Yunanca sonuncu, axır anlamına gələn eshatos dü nyanın sonu haqqındakı miflərin cəmindən ibarətdir. Mifoloji kateqoriyalar (kosmoqoniya, antropoqoniya, etnoqoniya, teoqoniya və s.) mifoloji zamanda baş verən hadisələrin təhkiyəsi, təsviri, görü nü şü , qıscası, sakral dəyərli keçmişin və ideal məkanın təqdimidir. Esxatoloji miflər isə gələcəyə yönəlmiş, dü nyanın sonunu öncədən xəbər verən kəhanətlərdən və bu kəhanətlərin rəvayətləmiş təhkiyəsindən ibarətdir. Bunu da qeyd edək ki, arxaik mifologiyanın əsas məzmununu təşkil edən kosmoqoniya və etiologiyadan fərqli olaraq esxatoloji miflər yalnız ibtidai icma quruluşunu keçmiş, inkişaf etmiş qəbilə və xalqlarda mövcuddur.

Dü nyanın sonu əslində bir yenilənmə prosesidir. Mifoloji şü ura görə dü nya canlı bir varlıq kimi zamanla yaşlanır və ömrü nü n sonuna yaxınlaşır. Bunun qarşısını almaq yalnız kosmik vü cudun yenilənməsi, yəni yaradılışdan əvvəlki xaosa dönməklə mü mkü ndü r. Bu sintaqmatik cərgə:

xaos → kosmos → xaos ü çlü sü şəkildədir.

Əslində, bu ü çlü qarşıdurma ikili qarşıdurmanın:

başlanğıc → son təkrarından ibarətdir. Ancaq esxatoloji dü şü ncənin əsas məqsədi yeni bir yaradılışa işarə etməkdir. Bu ü çlü formula bir də ilk başlanğıca qayıdan yeni bir kosmosun yaradılmasını əlavə etsək, onda bu formulanın genişlənmiş sintaqmı belə bir şəkil alar:

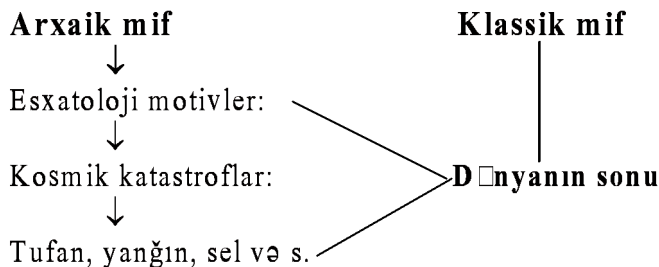
xaos → kosmos → xaos (i) → kosmos (i).

“Demək ki, son başlanğıcın daxilində yer aldığı kimi başlanğıc da sonun daxilində yer alır”².

Arxaik mifologiya ü çü n xarakterik olan mifoloji zamanı gerçək zamandan ayıran əsas kateqoriyada birinci yeri kosmik katastrof haqqındakı təsəvvürlər təşkil edir. Esxatoloji mifin

2. Eliade M. Mitlerin Özəllikleri, İstanbul, 2001, s.69
sını təşkil edən bu kosmik katastroflardan dü nya tufanını, yan-ğını, insanların məhvinə səbəb olan su basmaları, zəlzələləri və s. göstərmək mü mkü ndü r. Monoteist dinlərdə bu katastrof-
lardan geniş şəkildə bəhs edilmişdir. Məsələn, xalqların məhv
olması və s. Kosmik katastrof ezoterik elmdən bir xəbərdarlıq,
bir nəsihət şəklinə qədər inkişaf keçirmişdir. Buraya arxaik mi-
fologiya ü çü n xarakterik olan ölü b-dirilən təbiət miflərini də
əlavə etmək olar. Bü tü n bunlar esxatologiya haqqında ilkin in-
formasiyalardır. Esxatoloji miflər ü çü n dü nyanın sonu əsas
deyil, yeni bir başlanğıcın ortaya çıxması əsasdır. Belə ki, yeni
başlanğıc keçmişin kopyası və təkrarından ibarətdir. Arxaik
mifoloji mətnlərdə dü nyanın sonu deyil, esxatoloji motivlər yer
alır. Qısacası, esxatoloji miflərdə söhbət tamamilə yox olmadan
deyil, yeni bir başlanğıca səbəb olan dövrə sonundan gedir.
Klassik mifoloji dü şü ncədə isə kosmosun xaosa çevrilməsi
təhkiyə edilir.

Qısaca söylərsək, arxaik mifoloji görüşlərlə klassik
adlandırıla biləcəyimiz mifologiya arasında esxatoloji təsəvvü r
baxımından aşağıdakı fərqləri görü rü k:



Dü ya dinləri və mifologiyalarında kosmik fəlakətlərlə (tu-
fan, yanğı n, su basma, zəlzələ, torpaq sü rü şməsi) əlaqədar
miflər çox olsa da, tü rk mifologiyasında bu kateqoriyalar ən
az işlənmişdir. Kosmik qəza sonunda sağ qalan kişi ilə
qadından törəyən insan topluluğı haqqındakı miflərin yerini
tü rk mifoloji dü şü ncəsində savař tutur. Məsələn Dədə
Qorqud Kitabında Oğuzların bir birinə silah çəkmələri, asilik

onların düşüncəsində oranın dilində qiyamət kimi yorumlanır. Tü rk dü şü ncəsində təbiət hadisələrinin yerini mü haribə səhnələrinin alması savaşın tü rk esxatologiyasında kosmik fəlakət kimi dəyərləndirilməsi ilə bağlıdır. Digər tərəfdən, su basma ilə əlaqədar bəzi Altay miflərinin mövcudluğu əslində digər dü nya dinlərinin təsiri ilə ortaya çıxmışdır.

Dü nyanın sonunu yaxınlaşdıran kosmik fəlakətlər, bir qayda olaraq, əxlaqın pozulması ilə nəticələnən sosial təbəddü latın bərabər getməsi ilə xarakterizə edilir. Burada kosmik fəlakətin intensiv olaraq insanları dü nyanın sonunun yaxınlaşması barədə xəbərdar etməsini xü susi qeyd etmək lazımdır. Kosmik fəlakətlər gələcəkdə baş verəcək qiyamətin qarşısının alınması ü çü n yaşanmış dü nyanın yenilənməsinin vacib olduğunu da xatırladır.

Dü nyanın sonu haqqında mövcud olan esxatoloji miflərdə diqqət çəkən əsas məsələ dü nyanın sonunu hazırlayan əlamətlərdir. Qiyaməti hazırlayan əlamətlərin başında insanın Yarıdana asi olması, Yaradana baş qaldırması, doğru yoldan azması, fitnə-fəsadın baş alıb getməsi, mənəvi-əxlaqi dəyərlərin yox olması və s. gəlir.

Orta çağın batini elminə görə, qiyam, insanların yatmış olduqları yuxudan oyanmaları anlamına gəlir. Bu mənada qiyam, həqiqət sirlərinin insanlara əyan olmasıdır. Qiyamətin lü ğəti mənası, öldü kdən sonra dirilmə, mənəvi anlamı qü dsi aləmdə qəlbın əbədi olaraq diri qalmasıdır. Deməli, qiyamət, tü rk dü şü ncəsindəki kalqançı çak ilə tamamilə eyni mənalı deyildir. Belə ki, kosmosun və həyatın sonu mənasına gələn kalqançı çak və ya uluğ kü n dü zənin pozulması, dü nyanın nizamdan çıxması kimi qəbul edilir. Monoteist dinlərdə, xü susən də xristianlıqda mü qəddəs qurban, məsələn İsanın çarmıxa çəkilməsi dü nyanın sonunu uzatmağın, başqa sözlə yox olmaqda olan dəyərləri kompensasiya etməyin bir yoludur.

Dü nyanın sonu haqqında mifoloji konsepsiyaları əski tü rk yazılı abidələrində özü nü göstərən rəsmi mifoloji dü şü ncədə də görmək mü mkü ndü r. Dü nyanın sonunu hazırlayan əlamətlərin rəsmi dövlət yazılarında yer alması esxatoloji görüşlərin tü rk dü şü ncəsində başlanğıcdan mövcud olduğunu isbatlar. Bu yazılarda dü nyanın sonu belə ifadə edilmişdir:

“Tenri neke ötrü yok bolğay, yaruklı-karalı kaltı, adrılğay antada kisre ne bolğay tiben biltimiz³⁴”. (Göylər niyə yox olacaq, işıqla qaranlıq bir-birindən

3. Alıntı Şü kü rlü Ə. Qədim tür k yazılı abidələrinin dili. Bakı, 1993, s.131 adlı kitabından alınmışdır.

necə ayrılacaq, ondan sonra nə olacaq, biz hamısını bilirdik və söylədik). Məndən də görü ndü yü kimi, yaradılış və son bir arada olduğu, zamanın başlanğıcı və sonu sual şəklində əski tür kləri dü şü ndü rən mifoloji məfhum olmuşdur. Kalqançı çağın bizə verdiyi ən əsas mesaj pozulan, təhrif olan əski dü nyanın ortadan qaldırılmadıqca yenilənməyəcəyidir.

Gü ltigin abidəsində də esxatoloji dü şü ncə millətin yox olması şəklində verilmişdir: “Tür k Oğuz begleri budun eşidin ü ze Tenri basmasar, asra yir telinmeser tür k budun ilinin törü nin kim artatı” (Tür k oğuz bəyləri qövmi eşidin, yuxarıda göy basmasa, aşağıda yer dəşilməsə tür k milləti ölkəni, törəni kim pozar). Esxatoloji mənada göyü n basması, yerin dəşilməsi qiyamətin qopması anlamına gəlir. Millətin məhvindən duyulan qorxu da esxatoloji dü şü ncə ilə bağlıdır.

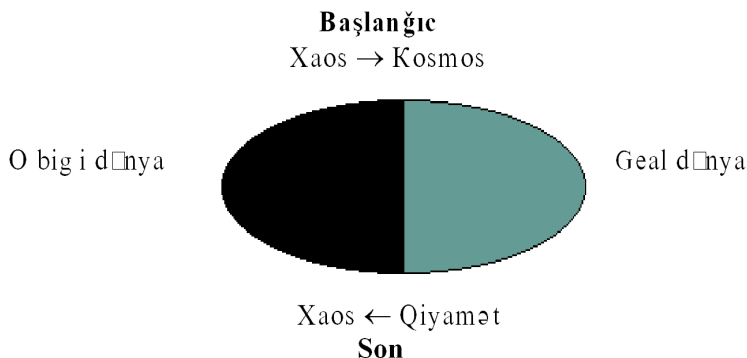
Bir başqa məsələ də tür k dü şü ncəsində dü nyanın sonunun gəldiyini xəbər verən astral kultla bağlıdır. Tür k mifologiyasında Dəmir kazıkın göyü n dirəyi olduğu və bütü n ulduzların bu tərpnəməz dirək ətrafında döndü yü qeyd edilir. Dəmir kazık (qü tb ulduzu) ulduzunun dönərək hərəkət etməsi və Yeddi Karakşı (yeddi oğru) ulduzunun Akbozat ilə Gökbozadı (bəzən də Ülkər qızını) oğurladıqları gü n axır zaman olacaqdır⁴ inancının mövcud olmasıdır.

Astral kultla əlaqəli dü nyanın sonu haqqında bəzi inanclar da qalmışdır. Belə ki, bu inanca görə, Dəmir Kazıka bağlanan ulduzların qopması və ya bir başqa sözlə zəncirlə bağlanmış yeddi it olaraq təsəvvü r edilən yeddi qardaşın zəncirlərini qırmaları da dü nyanın sonu anlamına gəlir. Altay dastanlarında göyü n dirəyinin, yəni Dəmir kazıkın alınmasından söz edilir ki, bu da göyü n altının ü stü nə çevrilməsidir və qiyamətin qopması ifadəsinin obrazlı deyimidir. Bütü n bu işarə və simvollar kalqançı çağın gələcəyi haqqında tür klərin əski zamanlardan esxatoloji dü şü ncəyə sahib olduğunu göstərir.

Esxatoloji dü şü ncədə nizamın, dü zənin pozulması nəticə

sində kosmosun yaradılışdan öncəki xaosa dönməsi də başlıca rol almışdır. Makrokosmosun təhrifi və pozulması mikrokosmos kimi təsəvvür edilən insanın da pozulmasıyla bərabər şəkildə da-

4. İbrayev Ş. Destanın Yapısı. Ankara, 1998, s.184
vəm edir. Bu pozulma və təhrif zamanla artmaqdadır. M. Elia-
denin də söylədiyi kimi zamanın keçməsi başlanğıcın getdikcə
uzaqlaşmasını başqa sözlə başlanğıcdakı mü kömməlliyin itiril-
məsinə göstərir. Mövcud olan hər şey fani olduğu üçün aşınır,
pozulur və sonda yox olur.⁵ Kosmik yaddaşda Kalqançı cək
sonun bir simvoludur. Bu mənada, esxatoloji elementlər kainatın
yaradılması zamanı kosmoqonik mifin içindədir. Kosmoqo-
nik mifdə ekizlərdən demiurq Ülgenə qarşı duran Erliyin anti-
demiurq funksiyasını xatırlamaq yetərlidir. Deməli, şər
başlanğıcdan mövcuddur və mü vazinətin dəyişməsi başlanğıcın
sona yaxınlaşmasını şərtləndirir. Formul şəklində ifadə etmiş
olursaq, xaos başlanğıcın mənbəyi olduğu kimi qiyamət də
başlanğıcdan əvvəl, yəni xaosa dönüşdür.



Buraya qədər deyilənlərdən belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür. Esxatoloji düşüncədə dünyanın sonunu yaxınlaşdırən iki kateqoriya görə bilirik:

a) Əxlaqın pozulması nəticəsində günahların dünyanı tutması;

b) Başlanğıcdan çox uzaqlaşma nəticəsində dünyanın getdikcə yaşlanması və hər fani vücud kimi məhvə məhkum olması.

Bu iki kateqoriyadan alınan nəticə dü nyanın yenilənməyə möhtac olması dü şü ncəsidir.

Mifoloji zaman qapalı dairəvi zaman xü susiyyətinə sahib olduğu ü çü n başlanğıc nöqtə çevrənin qapanması ilə sona çatmış olur. Başlanğıc bir mü kəməllik mənbəyidirsə, sona çatma

5. Eliade M. Göstərilən əsəri, s.70

dəyərlərin itməsi, pozulması, systemsizlik və qarışıqlıqdır. Ancaq bu tü n hallarda kosmos xaosla mü qayisə edildikdə həmişə zaman və onun elementləri baxımından ikincidir. Kosmos canlı vü cud olduğu ü çü n fanilik kateqoriyası ilə xarakterizə edilir. Onun başlanğıcı olduğu kimi sonu da var. Bu dü şü ncə əski və orta çağın bu tü n fəlsəfi fikrinin ana xəttini təşkil etmişdir.

Dü nyanın sonu və ya qiyamət heç də həyatın və ya yaşamın sonu anlamına gəlməz. Bu halda esxatoloji mifin məqsədi dü nyanın sonunu diqqət çəkici bir şəkildə təqdim etmək deyil, yeni bir kosmosun başlanğıcını xəbər verməkdir. Bu mənada, mifoloji dü şü ncə dini sistemlərdən fərqli bir özəllik göstərir. Deməli kalqançı çək mü tləq anlamda yaşamın sonu deyilsə də, bir şəkildən başqa bir şəkilə keçidin özü dü r. Əslində qiyam etməklə yarı dövrə bitmiş olur, ondan sonrakı yarım dövrə başqa bir şəkildə davam edəcəkdir. Yəni, ilk başlanğıc mü kəmməl bir şəkildən yenidən yaşanacaqdır. Ancaq mü kəmməllik baxımından yeni kosmos əskisindən fərqli olacaqdır. Belə ki, qiyamət və məhşər məfhumları onu bizə xatırlatmaqdadır. Xüsusilə orta çağın dini mitoloji dü şü ncəsinə görə, Tanrı hər kəsi deyil, ən yaxşılarını, gü nağısızları cənnətlə mü kafatlandıracaq. Bu halda yeni dü nya gü nahlardan arınmış bir dü nya olacaq.

Qiyamətin məqsədi də budur. Tü rk esxatoloji dü şü ncəsi də bunu təsdiq etməkdədir. Tü rk şaman mifoloji mətnlərində də Ülgenin məhv edəcəyi insanlar yalnız Erliyə uyanlar və gü nahkarlardır.

Digər mifoloji sistemlərdə olduğu kimi tü rk mifologiyasında da dü nyanın sonu deyil, bu sonu hazırlayan əlamətlər sıralanmışdır. Tü rklərin kalqançı çək anlayışı bu baxımdan ələ alınmalıdır.

Esxatoloji mifdə iki problemlə qarşılaşırıq:

Dü nyanın sonunun yaxınlaşdığını göstərən əlamətlər;

2. Dü nyanın sonuna doğru gələcək xilaskar.

Miflərdən aldığımız qənaətə görə, dü nyanın sonunun gəlməsi əxlaqın güclü bir şəkildə pozulması ilə baş verəcəkdir. Belə ki, bu tün dini sistemlərdə insanın Yaradanına asi olması sosial sferada dəyərlərin silinməsinə səbəb olacaq. Dəyərlərin itirilməsi isə böyük-küçük, ata-oğul, ana-qız və qardaşlar arasındakı normaların sıfırlanması ilə müşahidə olunacaq. İnkişaf edən texnologiya nəinki bunun qarşısını alacaq, əksinə, bunu daha da sürətləndirəcəkdir. Türk mifoloji sistemində kalqançı çağın yaxınlaşmasını bildirən əlamətlərdən ən əsası yuxarıda da göstərildiyi kimi əxlaqın pozulmasıdır. Buraya təbiət hadisələrini də əlavə etmək olar. Bu anlamda sosial əxlaqi dəyərlərin pozulması bəzi təbii hadisələrin də dəyişməsinə səbəb olacaq. Məsələn, günəşin qərbdən çıxması kimi. Türk mifologiyasında kalqançı çağın teleüt və uryanxay boylarından toplanmış, iki variantı mövcuddur ki, bunlar arasında da böyük bir bənzərlik vardır. V. Verbitskinin topladığı bu iki variantdan biri həmcəmi böyük, digəri isə kiçikdir. Hər ikisində də əsas mövzu zaman keçdikcə dü nyanın zülmə, günahla dolmasıdır:

Kalkançı çak kelerde
Tenrere tanıp bolup-padar
Er tes bolup-kadar
Kaan-kaanra kapçırar
Kılak kılaka sana jar

Katı taş odular
Katu araş kakşalar
Kalık el puzular
Kiji karıça karıça bolar
Errekçezi er bolar
Er tiskini kışa bolar
Ajaktan paşa, biy turar
Ata balazın tanıbas
Bala atazın tanıbas

Kalqançı çak gələndə
Göy dəmir kimi sərt
Yer mis kimi sərt olar.
Xanlar bir-birinə saldırar.
Xalqlar bir-biri
haqqında pis düşür.
Qatı daş un olar.
Qatı ağac parçalanar
Bütün xalqlar pozular.
İnsan dirsək qədər olar.
Kişi baş barmaq qədər olar
İnsanların dizgini qısa olar.
Ayaqdan başa hamı bəy olar.
Ata övladını tanımaz
Övlad atasını tanımaz

Parır başha çırar	Yabanı soğan insan başı
At başınça altın	dəyəmində olar
Ayaktu aşha turbas	At başı böyü klü yü ndə qızıl
dəyməz.	Bir qab yeməyə
Ayak aldınan altın çırar	Ayaq altı qızıl olar,
Anı alar kiji yok bolar. ⁶	Onu alacaq insan tapılmaz.

6.Вербитский В.И. Алтайские инородцы, Москва, 1893, с.138-139.

Əxlaq qədəmə-qədəmə aşağı düşdükcə Tanrı da insanlardan qədəmə-qədəmə uzaqlaşacaq və insanlara qarşı daha soyuq bir münasibət alacaq. İnsanların səslərini və yalvarışlarını eşitməmək üçün qulaqlarını tıxayacaq. Altaylılar bunu belə ifadə edirlər: “Kayrakan Aba Kutay kulagın yaba tudunar“. Bunun əksinə olaraq, yeraltının ən alt qatında olan Erlik yavaş-yavaş yer üstünə doğru çıxacaq. Esxatoloji miflə bağlı hər iki variantda dünyanın sonu haqqındakı informasiya şaman dünyə görüşünü təsiri altında qalmışdır.

Kalqançı çağın bir başqa özəlliyi də xeyir Tanrısı kimi xarakterizə edilən ilahi gücün insanlardan uzaqlaşması ilə şəər ruhların patronu olan Erliyin insanlara yaxınlaşmasıdır. İnsanlara daha yaxın olan və yeraltı dünyasında yaşayan Erliyin köməkçisi Karaşın yer üzünə çıxmasıyla insanlar Tanrını tamamilə unudacaqlar. Törə pozulacaq, fırtına qopacaq, qarasu qanla qarışib axacaq, yer uğuldayacaq, dağlar silkələnəcək və yerin altı üstünə gələcək. Kosmik yaddaşda bu hər devrə sonunda baş verən böyük tufanların mifoloji dilə transformasiyasıdır. Bu əsnada 9 rəqəmi ilə bağlı bəzi inanclar qarşımıza çıxır:

Tenris çanbalıp tü bü kü rü ner	Dəniz çalxalamb dibi
görü nər,	
Tenris tü bü nde torus ayrü kara taş	Deniz dibindən doqquz qara
daş	
	çıxar,
Torus yerden uzyü ler	Doqquz yerindən
yarılar.	

Torus yerden uzyü lse
Torus kurzulu kayıpçak çirar
Orus temir attu kiji anan çirar
atlı doqquz

Doqquz yerdən
Doqquz çənbərli sandıq çıxar.
Hər sandıqdan dəmir

Nın ekü zi başçı bolor
Anlardan minren attarı
Uruşkan ul sarı
Piryü zinsi kijip bolbos kıl sarı
Aldınrı koldarı kılıştu bolor
Art kuyryurı uldyulyu bolor.⁷

kişi çıxar,
İkisi başçı olar.
Onların mindiyi atlar
Vuruşqan ulu sarı
Çox sarı atlar olar.
Ön ayaqları qılnc olar,
Quyruqları iti xəncər olar.

Karaş insanlara sahib olmaq ü çü n yerin qoruyucusu olan
Tepkare ilə savaşıacaq. Yeraltı dü nyanın bir başqa yaman ruhu
olan Kerey Karaşa köməyə gələcək. Göydən də Manqdi-
Şire Tep-

7. Verbitskiy V.İ. Göstərilən əsəri, s.139

kareyə köməyə gələcək və Kereyi parça-parça edəcək. Erlik
Manqdi-Şireni öldürməklə Kereyin intiqamını ondan alacaq.
Tanrı Maydereni yer üzünə göndərəcək ki, azmış insanları
doğru yola dəvət etsin. Onları Erliyə uymamağa çağırırsın. Mifin
məntiqinə görə, bu tü n cəhdlər əbəddir, qiyamət başlamışdır və
insanlar Erliyin arxasınca getməkdə və Tanrıya arxa çevirmək-
dədirlər. Erlik tərəfindən öldürülən Mayderenin qanı alova
çevrilib bu tü n yer üzünü və yer üzündəki canlıları yaxıb
yandıracaq:

Mayderenin kanınan
Yer otho kalan
Kalqançı çak andı bolor.⁸
olar.

Mayderenin qanından
Alov olub yer yanar,
O zaman dü nyanın sonu

Bu tü n bunların baş verdiyi bir vaxtda Tanrı göydən yerə
enəcək və əllərini bir-birinə vuraraq: Kıydep (Ölülər qalxın)
deyə bağıracaq. Onun səmindən və nəfəsindən bu tü n ölülər
diriləcək. Torpaq, su, od, heyvanlar və balıqlar insanlardan
aldıqlarını geri verəcəklər. Tanrının ağzından çıxan alov bu tü n
yer üzünü yaxıb yandıracaq. Altay mifologiyasında yeraltı
ruhlar olaraq tanınan Körməslərin olduğu yerin üst təbəqəsi

yanacaq və bütün şərh ruhlar yanaraq və cudlarını itirəcəklər. Tanrı onları cəhənnəmə göndərəcək. Erliyə uyan insanlar da Körməslərin arxasınca cəhənnəmə gedəcəklər. Tanrıya inananlar isə onunla birlikdə qalacaqlar. Bu sonuncu məlumatdan, yəni gü nahkarların cəzalandırılması, gü nahişlərin isə mü kafatlandırılması dü nyanın yenidən yaradılmasına işarə etməkdədir. Ancaq, kalqançı çak haqqındakı Verbitskinin təqdim etdiyi hər iki mifdə dü nyanın yenidən yaradılması haqqında dəqiq məlumata rast gəlmək mümkün deyil.

Qiyamət əlamətlərinin başında hər şeyin qara rəng simvolu ilə xarakterizə edildiyi diqqət çəkir: Kara yer, kara kurt, kara küz (göz), kara su, kara taş və s. dənglər qara olduğu kimi, əşyalar və predmetlər də sərtləşir: katu taş, katu ağaş, temir uzengi (üzəngi), temir attı (atlı) və s. Bu isə əşyaların sərtləşdiyi kimi insan davranışlarının da sərtləşdiyini və qısacası, əşya ilə insan, təbiətlə cəmiyyət arasında fərqi silindiyini və ya eyni kateqoriyada durduğunu göstərir.

8.Verbitskiy V.İ. Göstərilən əsəri, s.142

Qorqud Atanın sözlərində də atlı köçəri türklərin millətinin psixologiyası baxımından qiyamətin əlamətləri sintaqmatik cərgəyə düzülür:

Eyriçe buyruce ağac ağac kalmaya, saban da. Çoluk çulal kolmaya, çoban da. Kavukça savukça ağac kolvaya, boyunduruq da. at, eşek kalmaya, öküz ola. Dere depe kalvaya, tarla da. tana dolabı kalmaya, küvlek ola. Ulu kiçi kalmaya mülük da, yigitlər, kocalar, avratlar kibi çavlaklu yülük ola. kimsenün kimse yanında ödünçeden görünçeden haceti bitmeye, cehi və kisesi delük ola. Bir kişinin bir kişi kotanda hürmeti izzati kalmaya. Atanın ananın oğula kırı şefkatı ve mehrameti olmaya. Oğul ve kız had anaları hergiz riayev kılmaya. Ataları turirken oğullar soyleye. Analar turirken kırlar buyruğ eyleye.

Ol günləri görmeden söledim, ben Dede Korkut görmüşçe, inanun bana Oğuz kavımı derler. Ol günlere komaqıl, benüm canum alqıl Kaadir Tanrum.⁹

Qazax baxışlarının dualarında da dü nyanın sonu haqqında

bilgi verilmişdir. Bu məlumatdan anlaşılıdığını görə, dü nyanın sonu gələndə bütün dağlar uçulub dağılacaq, dərələr, təpələr xarmanlanıb yerlə bir olacaq. Yer üzünü alov bütün yəcek, qiyamət qopacaq.¹⁰

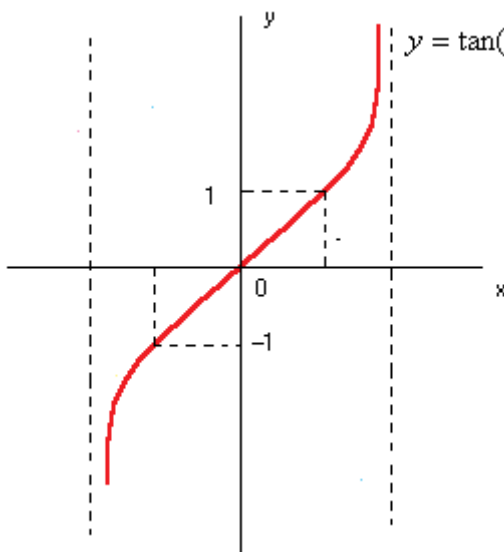
Bu gün də Anadoluda xalq arasında qiyamətin əlaməti olaraq, “kızın anasına kele, oğlanın atasına ulan” deyəcəyi və “gelini kızı belirsiz, yazı kışı belirsiz” dedikləri bilinir.¹¹ Bu deyimdən təbiətin pozulması ilə əxlaqın da pozulmasının eyni zamanda baş verdiyi görünür.

Mifologiyada əsas diqqət əxlaqın pozulmasına yönəldiyindən zaman keçdikcə texnoloji inkişaf esxatoloji düşüncə üçün mövzu olmamışdır. Kalqançı çağa qədər insanlıq elm və texnologiyada yüksələn bir xətlə inkişaf edəcək. Ancaq texnologiyada inkişaf insanları sakral başlanğıcdan və bu başlanğıcda insanlara məlum olan kosmik bilgilərdən uzaqlaşdıracaq. Texnologiyanın inkişafı dünyanın sonunu yaxınlaşdıracaq və çağdaş dünya-

9. Bayat F. Korkut Ata. Mitolojiden Gerçekliğe Dede Korkut. Ankara, 2003, s. 81-82

10. Şaman əfsanələri və söyləmələri. Hazırlayan Füzuli Gözəlov (Bayat), Cəlal Məmmədov, B., 1993, s. 133.

11. Bu məlumatı bizə 79 yaşlı Fatma Şahin vermişdir. yamızda termonüklər silahların yaranmasından sonra dünyanın bir daha yaradılmayacaq bir şəkildə məhv olacağı bir həqiqətdir. Çağdaş esxatoloji düşüncədə insanlıq bu baxımdan böyük bir təhlükə ilə qarşı-qarşıyadır. Esxatoloji məntiqə görə, zaman irəlilədikcə bərabər şəkildə günəhlər də artacaq. Texnologiya yüksəldikcə mənəvi həyatımızda və əxlaq aləmində düşüş baş verəcək. Bu mənada, əks qütblərin ən yüksək nöqtəsində qiyam – əxlaqda oyanış, qiyamət – texnologiyada dünyanın sonu gələcək. Bu vəziyyəti triqonometrik funksiya ilə tam (x) şəkildə aşağıdakı kimi ifadə etmək olar.



Dünyanın sonu haqqındakı mifdə qurtarıcı qəhrəman motivi önəmli yer tutur. Belə ki, xilaskar qəhrəman və ya qurtuluş doktrinası dini konsepsiyaların bazisini təşkil edir. Dünyanın sonunu yaxınlaşdıran əlamətlərin bütün hallarda insanlarla bağlı olduğu bir gerçəkdir. Türk mifologiyasında, xüsusən də, şaman

folklorunda xilaskar və qurtuluş doktrinası geniş təsvir edilmişdir.

Monoteist düşüncənin hakim olduğu dinlərdə (məsələn, islam, xristianlıq, müsəvilik) insanın üz-üzə qaldığı acılı, iztirablı dünya və bu dünyada yolu azmaqla hidayətin birbaşa insanın öz davranışları ilə bağlantılı olduğu vurğulanır. Burada iki məsələ ilə qarşılaşmış oluruq, birincisi, dünyanın sonunu hazırlayan yolu azma və ikincisi bundan qurtuluş. Qurtuluş bütün hallarda kənarda axtarılmaqda, insanların acı və iztirabını, çiləli həyatını xoşbəxt bir vəziyyətə gətirəcək xilaskar doktrinası bu şəkildə anlaşılmaktadır. Digər tərəfdən, mistik axınlarda və mistik quruluşa malik dinlərdə (məsələn, buddizm, caynizm və s.) xilaskarlıq və hidayət tərkidünya bir yaşama bağlanır. İslam təsəvvüfünü nə masuvadan keçmək, tərk və fəna-fillah konsepsiyası mistik mahiyyətli dinlərin xilaskarlıq anlayışını başqa bir müstəvi üzərinə keçirməkdir. Zamanla Ələvi-Bəktəşi fikir adamlarının və köçər toplumun Mehdi gözləməsi bunu ədalətsizliyə qarşı baş qaldıran üsyan başçılarında görməsi yenə də mistik düşüncədən sıyrılmış türk fenomenidir. Əski türk xilaskar doktrinası orta çağ təsəvvüf axınlarında belə mistik görüşü nüsdən uzaq bir

mənzərə sərgiləyir. Mistisizm türkcə mifoloji düşüncəsinə xas olmadığı üçün türklər xilas olmanı gözlədikləri qəhrəmana bağlarlar.

Monoteist dinlərin Məsih və Sahib Əzzaman şəklindəki mehdilik ideologiyası zamanın sonu qavramından çıxan xilaskar qəhrəman tipləridir. İslamda yalançı qəhrəman olan Dəccal qiyamətdən öncə gəlir və kosmosun xaosa çevrildiyini simvolizə edir. Dəccalın gəlməsi ilə yaradılan Yaradana qarşı olacaq, əxlaq və insanlıq son düşüşünü yaşayacaqdır. Dəccalın saxta xilaskarlıq missiyasının gerçək Mehdi tərəfindən qarşısının alınmasına baxmayaraq, artıq hər şeyin alt-üst olduğu bir vaxtın başladığı bəlli olacaq. Heç kimin qarşısını ala bilməyəcəyi və geriye dönüşü olmadığı, zamanın sona yaxınlaşdığı qətilik qazanacaq. Xaos çöldən içə dönmüşdür və qiyamətin qopması labüddə şəkil almışdır. Ancaq Dəccal trikisterlik tərəfi ilə zaman-məkan qavramında düşüşün son nöqtəsi olaraq qəbul edildiyindən başlanğıca doğru atılan ilk addım xilaskarla reallaşacaq və yenidən yaradılma Sahib Əzzaman adına bağlanacaq.

**FOLKLOR VƏ TARİXİ - MİLLİ MƏNLİK DÜŞÜNCƏSİ
(NAXÇIVAN FOLKLOR MƏTNLƏRİ ƏSASINDA)**

Folklor nümunələri aid olduğu xalqın bir çox səciyyəvi və həmişəyaşar keyfiyyətlərini özündə təcəssüm etdirir. Təsadüfi deyildir ki, dünyanın bütün filosofları və sənətkarları xalq yaradıcılığı xəzinəsinə sökənmiş, ondan kifayət qədər bəhrələnmiş, eyni zamanda bu xəzinəyə borclu olduqlarını müxtəlif əsərlərində qeyd etmişlər. Başqa sözlə, dünya fəlsəfi və bədii fikirin yaranmasında, inkişafında və formalaşmasında mifik təsəvvürlər və şifahi xalq yaradıcılığı ciddi rol oynamışdır.

Folklor nümunələri, ilk növbədə, onu yaradan və yüz illər boyunca nəsildən-nəsilə ötürən xalqın milli adət-ənənələrinin, milli mərasimlərinin, həyata və dünyaya baxış sisteminin təzahür formalarıdır. Tədqiqatçılar həmin materiallara söykənərək xalqın əsrlər boyu formalaşmış psixoloji aləmini təhlil edir və yeni-yeni nəticələrə gəlirlər.

Digər tərəfdən, folklor nümunələri xalq təfəkkürünün, xalq ruhunun inikası baxımından əvəzsiz və təkrarolunmaz mənbədir. Xüsusilə folklor nümunələrinin dili yalnız söz yaddaşının deyil, eyni zamanda, duyum və düşüncə yaddaşının mənəvi abidəsidir.

Bütün bunlarla yanaşı, folklor nümunələrinin daha bir əhəmiyyətli keyfiyyəti və xüsusiyyəti vardır. Belə ki, həmin nümunələr oxucularda tarix-milli mənlilik şüurunun formalaşmasında və inkişafında mühüm istinad nöqtəsidir.

Uzun illərdir ki, belə bir stereotip yaranmışdır ki, xalqın tarixi yaddaşı yalnız arxeoloji və memarlıq abidələrində, daş kitabələrdə, qədim əlyazmalarda ifadə olunmuşdur. Bu fikir özlüyündə doğrudur və konkret faktlara söykənir. Belə ki, yeraltı qazıntılar nəticəsində aşkar olunmuş arxeoloji faktlar hər hansı bir xalqın keçmişi barədə geniş təsəvvür yaratmağa imkan verir. Çünki arxeoloji tapıntıda həm dünya sivilizasiyasının tarixi, həm də onu yaradan, cilalayan və boyayan xalqın qədim ənənələri öz ifadəsini tapır. Yaxud uzun illər boyu qorunan və nəsillərin yaddaşına həkk olunan yerüstü memarlıq abidələri müəyyən bir dövrün məhsulu olmaqla

yanaşı, həm də xalqın qabaqcıl dünyagörüşə malik sənətkarlarının əməyinin bəhrəsidir. Təkcə Naxçıvan şəhərində ucaldılan Möminəxatun türbəsi bir tərəfdən Atabəylər dövrünün nişanəsidir, digər tərəfdən də böyük memar Əbubəkr Əcəmi Naxçıvanının sənətkar qüdrətinin bədii təcəssümüdür. Yəni hər hansı bir arxeoloji tapıntıya da, memarlıq abidəsinə də geniş və hərtərəfli tədqiq etməklə xalqımızın keçmişi və tarixi barədə inandırıcı qənaətlər əldə etmək olar.

Bu mülahizələri daş və qədim əlyazmaları haqqında da söyləmək yerinə düşür. Çünki onlar da xarakterindən və məzmunundan asılı olmayaraq, xalqın tarixi yaddaşının dəqiqləşdirilməsində və tarixi mənlilik şüurunu formalaşmasında ciddi əhəmiyyətə malikdir.

Bütün bunlarla yanaşı, folklor nümunələri də tarixi yaddaşın dəqiqləşdirilməsində və tarixi mənlilik şüurunun formalaşmasında az rol oynamır. Həqiqət nəminə qeyd etmək ki, bu istiqamət dastanların tədqiqi zamanı dönə-dönə meydana çıxmış və elmi dəlillərlə əsaslandırılmışdır. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının öyrənilməsində və bu dastana dair yazılmış yüzrlə kitabda və məqalədə həmin məsələlərə daha qabarıq və daha geniş formada toxunulmuşdur. Lakin tarixi mənlilik şüurunun formalaşmasında folklor nümunələrinin rolundan danışarkən onu yalnız dastanlarla məhdudlaşdırmaq olmaz. Bu məsələdə folklorun digər janrları da xüsusi rol oynayır ki, Naxçıvan folkloru materialları əsasında bunu aydın görmək mümkündür.

Qədim Azərbaycan - türk mifləri son dərəcədə zəngin və əhəmiyyətli bir xəzinədir. Bu xəzinə qədim azərbaycanlıların dünyagörüşünü, həyata baxışını, insana münasibətini, adət-ənənələrini, inanclarını, sənət düyümlərini öyrənmək baxımından əvəzsiz. Onları oxuduqca ilk növbədə bir cəhət tam aydın olur ki, qədim əcdadlarımızın ürəyində həmişə xeyirxahlıq duyğuları yaşamış, düşüncələrində faydalı əməllər arxasınca getmək həvəsi kök salmışdır. Bunlardan isə müasir insan və müasir oxucu böyük məmnunluq hissləri duyur.

Naxçıvan ərazisindən toplanan miflərdən biri tilsimli ilandan bəhs edir.

Həmin mifdə deyilir:

"Belə deyirlər ki, Ölən şəhərdə tək kişi varmış. Bu kişi hər dərdin dərmanını, hər tilsimin sirrini bilirmiş. Kişi qocalır, ölüm vaxtı gəlib çatır. Ölüm yatağında gözünün ağı-qarası bircə qızını yanına çağırır deyir:

- Qızım, mən ölürəm. Məndən sonra yaşamaq çətin olacaq. Ona görə, mən deyənə əməl edərsən. Bizim zirzəmidə bir ilan var. Əlini üç dəfə ilanın qarnının altına çəkərsən. Gedib ondan sonra hər şeyin sirrini biləcəksən. Xoş güzəran keçirəcəksən.

Kişi ölür. Qız atasını dəfn edir, zirzəmiyə gedir. İlanı görüb qorxur, istəyir qaqsın. Bu vaxt ilan arxası üstə çevrilir. Qız özündən asılı olmayaraq, gedib əlini üç dəfə ilanın qarnına çəkir. O gündən qız hər şeyin sirrini bilir, xoşbəxt ömür sürür" (1, s. 38-39).

Bu mifdən aydın görünür ki, orada nəql olunan hadisələr Ölən şəhərə aiddir. "Ölən şəhər" anlayışının özü isə nəql olunan hadisələrin çox qədimə getdiyinə işarədir. Təkcə bir faktı xatırlayaq ki, Naxçıvan şəhərindən 8 km şimali-şərqdə, indiki Kültəpə kəndi ərazisində yerləşən və arxeoloji mənbələrdə I Kültəpə kimi qeyd olunan yaşayış massivin tarixi Dəmir dövrünə, yəni eramızdan əvvəl 4-cü minilliyə gedib çıxır. Beləliklə, bizim yaşadığımız dövrdən 6 min il öncəyə gedib çıxan I Kültəpədə tədqiqatçılar sistemli şəkildə qazıntılar aparmışlar. Qazıntılar nəticəsində "dairəvi planlı, bünövrəsi çay daşları və gil məhlulu, divarları möhrə palçıqla hörülmüş yaşayış binaları, təsərrüfat tikililəri, ocaq və kürələrin qalıqları, torpaq qəbirlər aşkar edilmişdir. Qəbrə məişət avadanlığı, əmək alətləri və bəzək əşyaları qoyulmuşdur. Bıçaq, oraq dişləri, tox a həvəngdəsdə, güz, biz, sadə və boyalı saxsı qablar, mis məmulatı və s. habelə Yaxın Şərq ölkələrindən gətirilmiş boyalı qablar tapılmışdır" (2, s. 41).

Naxçıvan şəhərindən 12 km şimalda Cəhri çayı ilə Naxçıvan çayının birləşdiyi yerdə aşkar olunmuş II Kültəpənin yaşı isə eramızdan əvvəl 3-cü minilliyə, yəni indiki dövrdən 5 min il öncəyə gedib çıxır və "II Kültəpə abidələri və onunla biavasitə əlaqədar olan qədim duz mədəni Azərbaycanca Tunc dövründə ilk şəhərlərin yarandığını göstərir" (2, s. 41)

Beləliklə, adi və sadə görünən bir mif tarixi baxımından xeyli qədimlərə gedib çıxır və qədim azərbaycanlıların

inancları barədə müəyyən təsəvvür yaradır. Bu cür miflərin qədim tarixə malik olmaları barədə qənaətlər orada nəql edilən hadisənin qeyri-adiliyinə inam formalaşdırır. Başqa sözlə, mifin qədimliyi haqqında qənaət çağdaş oxucu ilə mif arasında ünsiyyət əlaqəsini daha da möhkəmləndirir. Bu, miflərin folklor mətni kimi tarixi-millî mənlik düşüncəsindəki rolunu da göstərmiş olur.

Naxçıvanda el arasında Kültəpə əraziləri "Ölən şəhər" də adlandırılır. Kültəpənin qədim arxeoloji abidələrin məskəni olması, yəni birbaşa tarixi təqdim etməsi, insanlarda hər dəfə bura ilə rastlaşdıqca tarixi düşüncələr yaratması onların tarixi-millî mənlik düşüncəsinə ciddi təsir etmiş olur. Mifdəki hadisələr haçan baş verməsindən, ümumiyyətlə, baş verib-verməməsindən asılı olmayaraq, onu yaşadan insanlar üçün reallıq, həqiqət kimi dərk edilir. Mifin başlıca keyfiyyəti onun gerçək tarixi kimi qəbul edilməsi ilə bağlıdır. Rus alimi M.İ. Steblin-Kamenskinin fikirini yada salaq. O yazır ki, "mifə münasibətdə bir məsələ mübahisəsiz şəkildə aydındır: mif nə dərəcədə qeyri-həqiqət olmasından asılı olmayaraq, yarandığı və yaşadığı yerdə həqiqət kimi qəbul olunan söyləmədir" (3, s. 4).

Bu böyük alimin mif haqqındakı qənaəti mif-folklor mətnlərinin insanların tarixi-millî mənlik düşüncəsinin formalaşmasındakı rolunu da aydınlaşdırmış olur. Alimin fikirindəki "mifin qeyri-həqiqət olması" haqqındakı ifadəyə diqqət edək. Miflər müasir alimlərə görə, tamamilə mifik-bədii yaradıcılığın məhsulu sayılır. Onlar ibtidai insanın onu əhatə edən dünya haqqındakı fantaziyası kimi qəbul olunur. M.İ.Stebelin-Kamenskinin fikirinin əsasında o dayanır ki, mifin gerçəkliyi, həyatı nə dərəcədə və hansı üsulla əks etdirməsindən asılı olmayaraq, insanlar onu tarix, həqiqət, gerçəklik kimi qəbul edirlər. Məhz bu baxımdan, Ölən şəhərlə bağlı verdiyimiz mifdə nəql olunan hadisə tarix, olmuşlar kimi qəbul edilir. Bunun əsasında inam dayanır və mifi fərqləndirən əsas əlamət də onun inamla bağlı olması, ona inanılması, onun tarix – həqiqət kimi qəbul olunmasıdır. Burada məşhur fransız alimi K.Levi-Strosun bir elmi qənaəti yada düşür. O yazır: "... mif nə qədər ki, mif kimi qavranılır, o, mif olaraq qalır" (4, s. 194).

K.Levi-Strosun bu qənaəti də mifin tarixi gerçəklik kimi qəbul edilməsi ilə bağlıdır. Onun bu mürəkkəb qənaətindən o hasil olur ki, mif ona inanıldığı qədər, qəbul edildiyi qədər mifdir. O vaxt ki, artıq ona inanılmır, o, mif deyil. Göründüyü kimi, mifin mahiyyəti ilə bağlı bu nəhəng alimin qənaətində də əsas məsələ inamla bağlıdır. Mifə, onda nəql olunana inanılır. Bu inam həqiqəti ehtiva edir. Demək, nəql olunan hadisənin bədii-poetik, mifik, fəlsəfi düşüncənin məhsulu olmasından asılı olmayaraq, bu hadisə həqiqət, gerçək tarix kimi qəbul olunur. Bu isə öz növbəsində tarixi-milli mənlilik şüurunun formalaşmasına ciddi təsir edir.

Verdiyimiz mifdə ilanla bağlı inam var. Bu, təsadüf sayıla bilməz. İlan azərbaycanlıların qədim tapınacaq obyektlərindən olmuşdur. Naxçıvanda ilanla bağlı mif mətnlərinin olması, o cümlədən nümunə verdiyimiz mətnin birbişə ilanla bağlı olması burada yaşayan insanların milli mənlilik – tarixi kimlik düşüncəsinin inam, etiqad tərəflərini ortaya qoymuş olur. İnsanın özünü tarixi baxımdan dərk etməsi, elinə, yurduna milli kimlik baxımından bağlanması inamsız, etiqadsız mümkün deyil. İnam, etiqad – müqəddəslikdir. Tarixi mənlilik düşüncəsinin istinad etdiyi müqəddəslik nöqtələri vardır. Folklor mətnləri etnosun mənəvi-tarixi yaddaşı olaraq həm də bu müqəddəsliyi qoruyur və yaşadır. Bu cəhətdən folklor mətnləri, o cümlədən mif mətnləri milli mənlilik düşüncəsinin yaddaş rolunu oynayır. Bunu həm də o təsdiq edir ki, miflər artıq keçmişdə qalmalarına, folklorlaşmalarına baxmayaraq, özünün ən əski vəzifələrindən birini saxlamaqda davam edir. Bildiyimiz kimi, miflərin bir hissəsini etioloji, yəni izahedici miflər təşkil edir. Bu miflərdə onun məzmununa daxil olan obyektlərin mənşəyi bilindirilir, əsaslandırılır. Bu, mifin tarixi rolunda çıxış etməsi, öz dövrünün həqiqəti olmasını göstərir. Bu mənada, milli-tarixi mənlilik şüuru miflərlə bağlıdır.

Bir sıra miflərdə isə hadisələrin təsviri daha qədim zamanlara gedib çıxır. Bu mənada Ucubılıxdan bəhs edən bir mifə diqqət yetirək:

"Naxçıvan ərazisi bir vaxt böyük dərəyə imiş. Əlincəçaydakı ilanlı, Genni dağları da ada. Bu adada kələntər, azman adamlar yaşayırdılar. Adlarına da Ucubılıx deyirdilər. Odları,

ocaqları da yox idi. Bunlar unu suda yoğurub, xəmiri günə tutub bişirirdilər. Kələntərlər ayaqlarının birini İlanmıya, birini də Genni dağına qoyarmış. Əyilib dərjada balıq tutub, günün qabağında oyıza-bıyıza döndərib bişirmişlər. Ucubılıxlar çox yeyib, çox işləyərmiş. Yeməyin çatdırmaq olmazmış. Deyirlər vaxt gəlir, çox isti olur, dərja çəkilir.

Bir qoca əkin əkirdi. Ucubılıxdan birinin yanına getdi, dedi:

-Gedək mənə yer şumla.

Ucubılıxlı dedi:

- Əvvəl yeyib, sonra şum edəmə. Günün sonunda da səndən mizdumu alaram.

Qoca dedi:

- Yaxşı, ancaq gərək yeməmişdən üç dəfə yerə, üç dəfə göyə and içəsən...

...Ucubılıx nə qədər inad etdisə, qoca əl çəkmədi. Axırda and içdi. Qoca dedi:

- Hə, indi olar, çörəyini ye.

Ucubılıx gündə yediyimizdən az yedi. Doyub çəkildi. Özü də bu işə mat qalıb qocadan soruşdu:

- Qoca, neylədin doydu?

Qoca dedi:

- Çörək yerin-göyün bərəkətidir. Gərək ona itaət edəsən.

Deyirlər ki, bunnan sonra Ucubılıxlıların nəslə cılızlaşıb adı adamlar kimi oldu. Yerə-göyə and içdilər, amma əvəlki kimi işləyə bilmədilər" (1, s. 33-34).

Burada məkanın təsviri bilavasitə Naxçıvan ərazisinə aiddir. Göründüyü kimi, mifik tarix az qala Yer planetində insanın əmələ gəlməsi qədər qədimdir. Çünki müəyyən mülahizələrə görə Yer ərazisinin indikindən daha çox, bəlkə də tamamilə su olması və sonradan quru torpağın meydana gəlməsi ciddi fərziyyə kimi indi də öyrənilməkdədir.

Digər tərəfdən, mifdə təsvir edilən Ucubılıx obrazı da çox qədim mifik təfəkkürün məhsuludur. Onun nəhəngliyi, azman adam olması "ayaqlarının birini İlanmıya, birini də Genni dağına qoyması" cümləsindən aydınlaşır.

Ucubılığın azman adam olması başqa bir mifdə də ifadə edilmişdir:

"Ucubılığ azman adam olup. Üç yüz il yaşayıp. Pütүн ömrü

boyu əlləşip ki, özünə bir ev tiksin. Əmə, vır-tut bir kalafa tikip ki, bı da onun topuğuna ancaq çatıp. Ölənə yaxın da deyip ki, bilsəydim dünyanın vəfası bıdı, heç bı kalafanı da tikməzdim." (1, s. 34)

Verdiyimiz bu iki mifdə də biz inamlarla bağlı "tarixlə rastlaşırıq". Naxçıvan ərazisində qeydə alınmış bu mif mətnləri onu yaddaşlarında yaşadan insanların milli mənlilik, tarixi kimlik düşüncəsi ilə sıx bağlıdır. İnsanlar öz keçmişlərini bu mifdəki kimi təsəvvür edirmişlər. Həmin mətnlərdə birbaşa olaraq Naxçıvandan, onun tarixi toponimlərdən söhbət açılır. Burada mifik hadisələrin məkanı Naxçıvan, Əlinəçaydakı İlanlı, Genni dağlarıdır. Mifin tarixə "iddiasını" birinci növbədə bu tarixi toponimlər "təsdiq edir". Bu "iddiyanın" qərar tutduğu "məkan" həmin mif mətnini daşıyan "naxçıvanlının" həm də milli mənlilik düşüncəsidir. Mif "birbaşa" tarixi nəql edir; həmin hadisələr, oradakı personajlar vaxtilə insanlar üçün uydurma obrazlar olmamışdır. İnsanlar, doğrudan da, bir vaxtlar mifdə göstərilən ərazinin dərya olmasına, azman adamların orada yaşamasına inanmışlar. Bu, həm də o deməkdir ki, ucubılıxların Naxçıvan türklərinin milli kimlik düşüncəsində yeri olmuşdur. Baxmayaraq ki, bu mətn indi insanların əksəriyyəti tərəfindən sadəcə folklor mətni kimi qəbul olunur, ancaq onu da qeyd etməmək olmur ki, mətni nəql edən yaşlı insanlar onu elə indi də gerçək tarix, real keçmiş kimi təqdim edirlər. Demək, folklorun insanların milli-tarixi kimlik düşüncəsində yeri vardır. Folklor – yaddaşdır. Milli kimlik, bu kimliyi şərtləndirən faktorlar folklorda yaddaşlaşır və yaşayır. Folklor, bir növ, tarixin qoruyucusu, yaddaş xəzinəsidir. Təbii ki, folklor şifahi düşüncənin məhsuludur. Demək, insanların öz tarixi-mənlilik (kimlik) düşüncəsi ilə bağlı fikirləri də şifahi yaddaş – folklorda yaşamaq, qorunmaq idi. Bu mənada, bugünkü folklor nümunələrini sadəcə bədii hekayələr, estetik məzmunlu söyləmələr kimi qəbul etmək olmaz. Bunlara belə yanaşılması folklor poetikasının tələblərinə də ziddir. Azərbaycan folklorşünaslığında, təəssüf ki, folklor poetikasını yazılı ədəbiyyatın poetika məsələləri ilə məhdudlaşdırırlar. Ancaq unutmamaq olmaz ki, folklor yazılı ədəbiyyatından çox

ciddi fərqlənən hadisədir. Ədəbiyyat olmaq folklorun yalnız bir tərəfi, bədii-estetik tərəfidir. Folklor həm ədəbiyyat, həm sənət, həm tarix, həm mədəniyyət, həm incəsənət, həm humanitar düşüncə, həm dəqiq elmi düşüncə, başqa sözlə, elmdir. Əlbəttə, folkloru bu sadaladıqlarımızla birbaşa eyniləşdirmək olmaz. Məsələnin metodoloji əsası ondan ibarətdir ki, folklor şifahi düşüncədir və insanların ilkin bədii, elmi, fəlsəfi, mədəni nailiyyətləri (təcrübələri) məhz folklorlarda, onun dili ilə, onun təsvir və ifadə vasitələri ilə yaşayır və yaddaşlaşır. Tarixi-millî mənlik düşüncəsi də eləcə. Bu yöndən yanaşdıqda folklor həm də insanların folklor dili və poetik vasitələri ilə yaşayan və yaddaşlaşan tarixdir.

Tarixi-millî mənlik şüuru daha çox etioloji miflərdə özünün qabarıq ifadəsini tapır. Etioloji miflər etnosun düşüncəsini onun üzərində yaşadığı torpağa, içində yaşadığı zamana "həkk edir". Bu baxımdan "İki dağ" əfsanəsi səciyyəvidir.

"Deyirlər ki, qədim zamanlarda yer üzərində iki dev varmış. Bu devlərin biri Məğribdə, o birisi isə Məşriqdə yaşayırmış. Bunlar qolda-qüvvətdə bir-birindən geri qalmamış. Hər ikisi öz igidliyindən dəm vurub "mənəm-mənəm" deyərmiş.

Onlar bir-birinin haqqında çox eşidibmiş, amma heç vaxt görüşməyiblərmiş. "İki qoçun başı bir qazanda qaynamaz" – deyib, Naxçıvanda görüşmək qərarına gəlirlər.

Uzun səfərdən sonra onlar Naxçıvanda üz-üzə durub vuruşmağa başlayırlar. Vuruşmaları çox çəkir. Heç biri üstün gələmmir. Bu minvalnan xeyli vuruşurlar, di gəl bir şey çıxmır.

Devlər qurşaq tuturlar, genə bir-birini yıxammırlar. Axırda toppuz vuruşuna keçirlər. Sən demə, bu devlərdən biri qadınmış, o biri kişi. Amma bu məsəldən kişi devin xəbəri yoxumuş. Toppuz vuruşu da çox bərk gedir. Birinci, ikinci vuruşda toppuzlar göydə toqquşur. Üçüncü vuruşda toppuzu bir-birinin başına endirə bilirlər. Qadın devin toppuzu kişi devin başın haçalayır, kişi devin toppuzu da nə təhər bərk dəyirsə, qadın dev uşaq salmalı olur. Həm də zərbələrini bərk vurduqlarından bir-birindən aralı düşürlər. Kişi dev öz əməlindən peşman olur, yaralı-yaralı başını qaldırır ki, qadın devi görsün, amma qadın dev çox aralı düşmüşmüş.

Devlərin vuruşu göylərə xoş getmir. Hər iki devi daşa

döndərir. Üstündən xeyli keçəndən sonra devlər iki dağa dönüb aralıdan bir-birinə baxırlar.

O vaxtdan kişi dev "Haça dağ", qadın dev isə "Ağrı dağ" adıyla tanınır. Ağrı dağın yanında balası da var". (1, s. 76-77)

Bu mifoloji əfsanə, göründüyü kimi, etioloji, yəni izahedici məzmunludur. Burada Naxçıvanda məşhur olan Haça dağ və Ağrı dağ adlarının, daha doğrusu, bu təbiət obyektlərinin necə əmələ gəlməsi izah olunur. Mətnin "tarixə iddiası" göz qabağındadır. Mətn əski insanların düşüncəsinə görə onlar üçün gerçək olan hadisələri tarix olaraq nəql edir. İnsanların tirixi mənlik düşüncəsi bu mətnlərdə yerə, yurda bağlılıq şəklində öz ifadəsini tapmışdır. Mətnin daşıyıcısı olan insan üçün onun yurdu müqəddəsdir və onun tarixi də müqəddəsdir. Çünki bu tarix birbaşa olaraq ilkin qutsal (müqəddəs) dəyərləri özündə əks etdirir. Bu gün, bəlkə də, Haça dağ və Ağrı dağla bağlı olan bu mətn, sadəcə olaraq, maraqlı hekayət, söyləmədir. Ancaq mifin məzmunu özündə milli mənlik, tarixi kimlik düşüncəsinin ən ciddi struktur elementlərini daşıyır. Bunun üçün həmin mifin (ümumiyyətlə miflərin) poetik qurumu üçün səciyyəvi olan cəhətlərə diqqət yetirək.

Nəzərdən keçirilən mifoloji əfsanədə ikili qarşıdurma onun təqdim etdiyi dünya modelinin bir sıra mühüm səviyyələrini əhatə edir. Bunun üçün ikili qarşıdurmalara diqqət edək. Öncə diqqəti o çəkir ki, vuruşan iki div obrazı dünyanın tərəflərini (məğrib və məşriqi) simvollaşdırır. Divlər həm də kişi-qadın qarşıdurmasını simvollaşdırır:

Birinci div -----	İkinci div
Məğrib -----	Məşriq
Kişi -----	Qadın
Haça dağ -----	Ağrı dağ

Onu da qeyd edək ki, mifdə Göy-Yer qarşıdurma qoşalığı da vardır. Göyü tanrı, yeri divlər təmsil edir.

Bu mifdə əski dünya obrazının (modelinin) mənzərəsi bütövdür, tamdır. Mifoloji qarşıdurma bizə dünyanın qərb və şərqini, göyü və yeri, kişi və qadını təqdim edir. Onu da deməliyik ki, verilən qarşılaşma elementləri miflərin ən əsas və ilkin ünsür-

lərindəndir. Elə bu, həmin mifin çox qədim mətn olduğunu göstərir. Mifdəki hadisə Naxçıvanla bağlıdır. Naxçıvanlı mətn daşıyıcısının tarixi düşüncəsi, tarix haqqındakı düşüncəsi bu mifdəki simvollarla söykənmişdir. Onun tanıdığı, sinəsində gəzdirdiyi Haça dağ, Ağrı dağ adı təbiət obyektləri deyildir. Onların dağlarını onların tanrısı yaratmışdır. Bu dağlar naxçıvanlı mətn daşıyıcısının əski inancları, dini-mifoloji düşüncəsi ilə bağlıdır. Demək, tarixi-millət mənlik düşüncəsi müasir anlamına çatanaqədər, yaxud başqa cür desək, müasir formasında təşəkkül tapanadək ənənəvi mətnlərdən (ənənəvi düşüncədən) keçmişdir. Ənənəvi düşüncənin mətnlərini millət mənlik düşüncəsindən heç vaxt ayırmaq olmaz. İnsan mənliyini, tarixən kim olduğunu, onu yaddaşlaşdırən tarixə münasibətini mənəviyyatında gəzdirir. Həmin mənəviyyatda folklorla, folklor düşüncəsi ilə sıx bağlıdır. Çünki folklor insanın mənəvi düşüncələrinin, mənəvi dəyərlərinin sözlə (bədi mətn), hərəkətlə (mərasimi mətn), musiqi ilə (sənət mətni) ifadə olunduğu qaynaqdır. Bu, folklorun, yenə təkrar edək ki, yaddaş funksiyasından irəli gəlir.

Folklor öz zəhəri görünmədə sözdür, yaddaşdır, hadisədir. Daxili baxımdan isə düşüncədir. İnsanlar folklor vasitəsi ilə təkcə bədii-estetik zövqlərini, sənət, musiqi ehtiyaclarını ödəməmişlər, həm də folklorla özlərini ifadə etmişlər. Yəni folklor vasitəsi ilə düşünmüşlər. Folklorun ənənəvi sənət hadisəsi olması onun işlək qəliblərinin ənənədə yaşadığını göstərir. Bunu örnək olaraq verdiyimiz mif də təsdiq edir. Ağrı dağ, Haça dağ təbiət obyektləri kimi insanı öz mənşəyi baxımından düşündürmüşdür. Göstərilən mif həmin düşüncənin məhsuludur. Ancaq mif bizə bütün hallarda ənənəvi olanı, yəni ənənədən məlum olanı təqdim etmişdir. Ağrı dağ və Haça dağ kimi naxçıvanlı tarixi mənlik şüurunun mühüm obrazları folklorun ənənəvi təsvir və ifadə vasitələri, ənənəvi bədii obrazların vasitəsi ilə təqdim edilmişdir.

Mifin tarixi əks etdirmək baxımından "Naxçıvan folkloru" kitabında mövsüm-mərasim deyimləri ilə əlaqədar olan "Boz ay" mətni də səciyyəvidir:

"Qədim zamanlarda aylar yoxuymuş. Bir vaxtı insanlar görür ki, ilin günləri qatışdırılır. Durup ilin günlərin aylara

bözlülər. Hər aya otuz iki gün verillər, boz aya on dörd gün qalır. Görülər ki, boz ay inciyr, durub qalan ayların hərəsinən bir gün alıb verillər boz aya. Onlar olur otuz bir gün, boz ay olur iyirimi beş gün. Görüllər ki, boz ay gənə irazlaşmır. Qəyidip aylardan gün istəyillər. Ayların yarsı deyir ki, ta otuz bir günümüz var, verəmmərik.

O biri yarsı isə bir gün verir, hər biri iki-üç gün verir. Boz ay olur otuz bir gün, bəzisi otuz gün, bəzisi isə iyirmi doqquz-iyirmi səkkiz gün olur. Boz ay günlərinin çoxunu o biri aylardan aldığı üçün qatışıxdı. Çünki boz ay soyuq günnəri qaş aylarından alıb, yağışdı günnər yazdan, payızdan alıp..." (1, s. 27)

Göründüyü kimi, mifdə insanın zaman haqqındakı düşüncələri öz mifik-bədii əksini tapmışdır. Burada diqqət çəkən odur ki, mifdə haqqında nəql olunan zamanın bu mifin daşıyıcısının tarixi-millî mənlik düşüncəsinə birbaşa bağlılığı vardır.

Düzdür, dünyanın bütün xalqlarında belə oxşar mətnlər mövcuddur. Acaq bu mifdəki zaman, onu şəxsləndirən obrazlar həmin mif daşıyıcısının özünə məxsus olan zaman düşüncələrinin məhsuludur. Yəni mifdə ümumiyyətlə zaman yox, mif daşıyıcısının qavradığı zaman öz poetikləşməsinə tapmışdır. Lakin bu, poetikləşmədən öncə düşüncə hadisəsidir. İnsanlar bu miflə heç də ədəbiyyat yaratmaq, əyləndirici, maraqlandırıcı, estetik funksiyalı mətn yaratmaq məqsədi güdməmişlər. Burada insanın dünyanı qavrama üsulu, dünyanı mənimsəmə, onu dərk etmə, özünü küləşdirmə, praktikasına daxil etmə səyi açıq-aydın görünür. Bu baxımdan, mifdə öz əksini tapan zaman mif daşıyıcısının gerçəklik (tarix) haqqındakı düşüncələrinə daxildir. İnsan həmin zamanın içində yaşayır. Boz ay zaman kəsiyinin özəlliyini (müxtəlif fəsilələrin xüsusiyyətlərini özündə əks etdirməsinə) öz təcrübəsində (öz düşüncəsində) və öz təcrübə vasitələri ilə (obrazlaşdırma vasitələri) qavramış olur. Bu gerçəkliyin (tarixin) insan tərəfindən qavranması, zamanın "mənin" varlığında mənimsənilməsi və özünü küləşdirilməsi deməkdir. Və buradan göründüyü kimi, folklor (mif mətni) bu halda insanın tarix ilə bağlı düşüncəsinin, tarixi qavrama təcrübəsinin vasitəsi kimi çıxış edir.

Naxçıvan folklor nümunələri içərisində elə nümunələr vardır ki, onlar dini tarixi özündə əks etdirir. Bu tipli nümunələr isə, əsasən, peyğəmbərlər və onların dövrü ilə əlaqədardır. Məsələn, qeyd edək ki, Naxçıvanda Nuh peyğəmbərin adı ilə bağlı çoxlu əfsanə və rəvayətlər mövcuddur. Onlardan biri "Nuh tufanı" əfsanəsi adlanır:

"Deyilənə görə Nuh Nəbi bilirmiş ki, tufan baş verəcək, dünyanın üzünü su alacaq. Odur ki, böyük bir gəmi düzəltmək qərarına gəldi. Günbatanda bir meşə var idi. Gün arxasına keçəndə kölgəsi güncıxanı tutardı. Ağacların gövdəsinə qırx arşın ip-kəndir çatmazdı.

Meşədə Ac adlı pəhləvan yaşayırdı. Biləyində öküz zoru var idi. İş - peşəsi el-obanın ilxısına, naxırına zərər vurmağıydı. Hər öynədə bir öküz yeyir, üstündən üç tuluq su içib doymurdu.

Nuh Nəbi pəhləvanı yanına çıxırdı:

- Sənə doyunca yemək verərəm, - dedi. - Günbatandakı meşədən bir xeyli ağac kəs"

Pəhləvan on gün ərzində meşədən çoxlu odun doğrayıb tökür. Nuh da əvəzində onu doyuzdurur və haram yolla yaşamaqdan çəkindirir. Nuh gəmini hazırlatdırır və arvadına üç aylıq azuqə götürməyi tapşırır. Nuh öz ailəsi ilə gəmiyə minir hər növ heyvanlardan, quşlardan da bir cüt gəmiyə götürür. Oğlanlarından biri gəmiyə minməyib, uca bir dağın başına çıxmağı qərara alır.

"Qırx gün, qırx gecə yağış yağdı. Bir yağış ki, tut ucundan çıx göyə. Su qalxdı, dünyanın üzünü almağa başladı. Gəmi də suyun üzünə qalxdı. Uca dağlar görünməz oldu. Axırı-sonu görünməyən bir dərya yarandı, nə qədər canlı vardısı, tələf oldu.

Gəmi Məğribədən Məşriqə üz qoydu. Günlər, həftələr dolandı. Gəmi bir gün nəyəsə toxunub keçdi. Gövdəsi dərk yırğalandı. Nuh Nəbi bildi ki, gəmi dağa toxundu.

- Pəh, nə ağır dağdı! - dedi. Başından heç qarın əskik olmasın.

Odu-budu dağın adı "Ağrıdağ" qaldı. Başından da qar əskik olmadı.

Bir həftədə keçdi. Gəmi yenə silkələndi. Nuh Nəbi gəmidəkilərə:

- Bu da inan dağdı, - dedi.

Bu dağın adı "İnandağ" oldu. Zirvəsi də zərbədən iki yerə

haçalandı.

Gəmi səfərə davam etdi. Bir az getmişdilər ki, təkrar silkələndi. Nuh gəmidəkilərdən sonruşdu:

- Bu dağ o dağdan kəm ki deyil?!

Dağın adına "Kəmki" dedilər. Gəmi buradan aralandı. Tufan da yavaşladı.

Bir gün siçan gəmini deşdi. Su gəmiyə dolmağa başladı. Nuh Nəbi gördü ki, gəmi qərq olacaq. Üz tutdu gəmidəkilərə ki, kimin imkanı var əlac eləsin.

İlan dedi:

- Mən eləsəm, nə verərsən?

Nuh Nəbi dedi:

- Nə istəyirsən?

Dedi:

- Dünyada şirin nədisə onu.

Nuh Nəbi razı oldu. İlan quyruğuyla deşiyi tutdu. Qıvrılıb yatdı.

Gəmi bir dağa yan alıb ehmalca qayaya toxundu. Nuh buna "Gəmiqaya" adı verdi. Gəmidəkilər quruya çıxdılar." (1, s. 66-68)

Bir əfsanədən aydın olur ki, böyük bir tufanın baş verəcəyindən və yerin üzünü su alacağından Nuhun xəbəri var imiş. Buna görə də o, gəmi düzəltmək qərarına gəlir.

Məndən daha bir fakt aydın olur ki, Nuh dövrünün ağacları da elə-belə ağaclar deyilmiş. Onların gövdəsinin yoğunluğu o dərəcədə böyük imiş ki, 40 arşın kəndir dolasan onun gövdəsinə çatmamış. Əslində tez-tez nağıllarda müşahidə etdiyimiz mübaliğənin şahidi oluruk.

Beləliklə, 40 gün, 40 gecə yağış yağır və yer üzünü su alır, axırı-sonu görünməyən bir dərəyə yaranır. Nuhun gəmisi isə su üzərində qalıb Qərbdən Şərqdə doğru hərəkət etməyə başlayır. Gəmi bir neçə dağa toxunur və uyğun olaraq onların adları "Ağrıdağ", "İnandağ", "Kəmki" adlanır. Nəhayət, gəmi bir dağa yan alanda bir qayaya toxunub dayanır. O vaxtdan da həmin dağın adı "Gəmiqaya" adlanır.

Beləliklə, əfsanədəki qədim bir tarix Naxçıvan ərazisində indi də məşhur olan "Gəmiqaya" adı ilə qovuşur.

Nuh zamanı ilə - dini tarixlə bağlı ikinci bir əfsanə isə Ordu-

bad ərazisindən qələmə alınmış "Nuhdaban" əfsanəsidir. Bu əfsanədə deyilir:

"Rəvayətə görə, Nuhun gəmişi Gəmiqayada quruya oturmuşdu. Oğlanlar bir gün gördülər ki, uca dağlar od tutub yanır. Gəmi oturan dağ da tüstüsüz alova bürünür. Özləri də od-alov içindədir. Qorxudan bilmədilər neyləsinlər. Haray-həşir salıb bağırdılar:

- Aman tanrı! Günahımız nədi ki, indiyədək tufanda qaldıq, indi də od-alova düşmüşük.

Amma bu qorxu çox çəkmədi, gördülər ki, od-alov onların yandırır. Yaşıl çəmənə, gülə, çiçəyə də toxunmur.

- Bu nə sirrdir? - dedilər. Dağ da yanır?

Onlar atalarının yanına gedib bu sirri soruşdular.

Nuh Nəbi dedi:

- Gördüyünüz elə-belə od deyil. Sirli, möcüzəli oddur. Bu torpağın mayası oddan yoğrulub. Burada hər şey öz qidasını oddan-alovdan alır. Yanan dağların biri Gəmiqaya, biri İlandağ, biri də Ağrı dağıdır. Bu arada yurd salın. Dediym üç dağ sizə qüvvət, bərəkət verəcək, bərkdə şərdən, yağıdan qoruyacaq.

Nuh Nəbi sözünü qurtardı. Dayandığı yerdən bir addım irəli atdı, ayağı torpağa gələndə pəncərəsi yox, dabanı yerə dəydi. Oğlanları həmin yerdə yurd saldılar, adına da "Nuhdaban" dedilər" (1, s. 70).

Nuhla bağlı verilmiş mətnlərin bədii-poetik xüsusiyyətləri ilə bərabər, həmin mətn daşıyıcılarının tarixi-milli mənlik düşüncəsi ilə bağlı özəlikləri də vardır. Göründüyü kimi, hir iki mətn bizə əslində Ağrıdağ, İnandağ, Kəmki, Gəmiqaya, Nuhdabanı toponimlərinin necə əmələ gəlməsini nəql edir (izah edir). Bu mənada, mətnlərin əski dini-poetik vəzifələrinin etioloji səciyyəli olması göz qabağındadır. Mətn daşıyıcısı üstündə yaşadığı torpağın xüsusi əhəmiyyətli obyektlərini öz müqəddəs inanclar sistemi ilə bağlayır. Bununla əslində öz tarixini, keçmişini, kimliyini işarələndirmiş olur. Nuh dini obraz olmaqla bir peyğəmbər kimi insanların, o cümlədən sözü gedən mətn daşıyıcılarının düşüncəsində müqəddəsliyə malikdir. Mətn daşıyıcısı bu obrazı heç də uydurma, bədii təxəyyül məhsulu hesab etmir. Nuh peyğəmbər onun dünya

haqqındakı təsəvvürlərində mühüm yer tutan varlıqdır. Bu peyğəmbərin adı dünya daşqını ilə bağlıdır. Yəni mətn daşıyıcısı Nuh peyğəmbəri bəşəri səciyyəli varlıq kimi qəbul edir. Maraqlısı (önəmlisi) və diqqət çəkəni budur ki, mətn daşıyıcıları öz milli-mənəvi varlıqlarını, kimliklərini, tarixlərini bu müqəddəs varlığın tarixi ilə əlaqələndirirlər. Və ən əhəmiyyətli ondan ibarətdir ki, mətn daşıyıcıları öz tarixlərini Nuhun tarixi ilə bağlayarkən bunu heç də əfsanə, bədii gerçəklik kimi yox, həqiqət, gerçək tarix kimi qavrayırlar. Bu, tarixə, keçmişə münasibətdə ənənəvi şüurun mütləq müqəddəs dəyərlərlə bağlı olduğunu göstərir.

Mətn daşıyıcıları milli kimliklərini heç vaxt üstündə yaşadıkları torpaqdan qıraqda təsəvvür etmirlər. Elə torpağın özü, dəqiq desək, onun konkret toponimləri mətn daşıyıcılarının tarixi-milli kimliklərinə şahidlik edir. Nəzərdən keçirdiyimiz mətnlərdə bu, Ağrıdağ, İlandağ, Gəmiqaya, Nuhdabad kimi toponimlərdir. Onların varlığı folklor daşıyıcılarının milli kimliyinin, tarixi-milli mənliliyinin və bu mənliyi "sənədləşdirən" folklor mətnlərinin "gerçəkliyinin", "tarixiliyinin" sübut-dəlilləridir.

Fikrimizi başqa bir yerdən təsdiq edə biləcək digər bir mətnə diqqət edək:

"Rəvayətə görə dünyada iki ilanlar padşahı varmış. Bunlardan biri Naxçıvanda Əlincə çayındakı İlandağda, biri də İranın Diri dağında imiş. İlanlar padşahlarının böyük mülkü, tükənməz xəzinələri varmış. Ancaq bu mülk, xəzinə İrandakı padşaha az görünürmüş. Tamah güc gəlib onu qonşu malına şirnikləşdirirmiş.

Bir gün İrandakı ilanlar padşahı güclü qoşunla Araz çayını keçib İlandağa hücum edir. Ölüm-dirim vuruşması başlanır. Onlar bir-birini didib dağdır, boğub öldürürmüşlər. İlanların qanı dərələrdə selə dönür, Əlincə çayıyla Araz çayına qarışır, suları qızardır.

İlandağdakı ilanlar sayca çox olan düşməne qarşı mərdliklə vuruşub, yeddi gecə çəkən qanlı döyüşdə qalib gəlirlər. Onlar düşməni sıxışdırıb qovurlar.

Deyilənə görə, ilanların qanlarının qızarması indi də İlandağın qayalarında, bir də yanındakı təpələrdə görsənir." (1, s.

71).

Göründüyü kimi, Naxçıvanın simvolu olan İlandağın qayalarındakı qızartılar bu əfsanənin təsdiqi, sübutu kimi çıxış edir. Dağın döşündəki qızartılar, heç şübhəsiz ki, müxtəlif mineralların, metalların rəngidir. Ancaq bu rəng mənalandırılmış, yerin tarixi ilə əlaqələndirilmişdir. Həmin tarix isə mifoloji, əfsanəvi səciyyəlidir. Ancaq insanlar buna inanırmışlar. Əsas məsələ də elə inamla bağlıdır. İnam burada psixoloji-dini amili təşkil edir və ən əsas da odur. Məsələnin psixoloji tərəfi onunla üzə çıxır ki, mətn daşıyıcısı bunu gerçəklik kimi danışır və ona inanır. İlandağın sinəsindəki qızartılar həmin əfsanənin gerçəkliyinin sübutu kimi çıxış edir. O biri tərəfdən, əfsanənin məzmunu, onun obrazlar sistemi həmin mətnin əski kultla bağlı olduğunu göstərir.

Əfsanənin məzmununun ilanlarla bağlı olması təsadüfi deyil. İlan əski azərbaycanlıların inamlar sisteminə daxildir. Azərbaycanın müxtəlif bölgələrində ilanlarla bağlı inamlar, əfsanələr mövcuddur. Ev ilanlarının ocaq ilanlarının olması məlumdur. Bütün bunlar göstərir ki, ilan əski azərbaycanlıların tapındığı obyektlərdən olmuşdur. Azərbaycan folklorunda ilanlarla bağlı nağıl mətnlərindəki simvolikadan bəlli olduğu kimi, ilanlar totem əcdad rolunda çıxış etmişdir. İlanlara müqəddəs varlıq kimi inanılmış, onlarla bağlı kult sistemi olmuşdur. Bütün bunlar ilanlara münasibətdə əsas diqqəti inam amilinə yönldir. Demək, nəzərdən keçirdiyimiz mətndəki folklor məlumatının gerçəklik, tarix, olmuşlar kimi qəbul olumasının əsasında inam durur və bu inam mətn daşıyıcısının əskilərdən gələn inamlar sistemi, arxaik dünyagörüşü ilə bağlıdır.

Beləliklə, tarixi-millî mənlik düşüncəsinə Naxçıvan folklor mühitinə məxsus folklor mətnləri əsasında buradakı kiçik baxış göstərir ki, folklorun millî mənlik, tarixi kimlik düşüncəsi ilə sıx şəkildə bağlılığı vardır. Hətta bu fikri bir qədər də qətiləşdirib demək olan ki, millî mənlik, tarixi kimlik şüuru folklorlardan keçir. Çünki millî kimlik, tarixi mənlik, düşüncəsi zaman etibarilə etnosun keçmişinə, bir etnos olaraq təşəkkül tapdığı, formalaşdığı dövrə gedib çıxır. Etnosun bütöv tarixi həyatı, başına gələn taleyüklü hadisələr, epoxal-millî

dəyişikliklər onun formalaşmasında, tarixi yaddaşında, milli kimliyində, tarixi mənliyində özünəməxsus şəkildə inikasını tapır. Foklor isə bütövlükdə etnosun yaddaşıdır. Etnik şüur bütün tarixi təcrübəsinin folklorda yaddaşlaşdırır. Bu isə folklorun birbaşa olaraq tarixi yaddaşa, tarixi-milli mənlilik düşüncəsi ilə bağlılığı deməkdir.

Ədəbiyyat

1. Naxçıvan folkloru. Azərbaycan folkloru Antalogiyası. I c., B., 1994
2. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası. IV c., B., 1982
3. МИ. Стеблин-Каменский. Миф. Л., 1976
4. К.Леви-Строс. Структурная антропология. М., 1985.

AZƏRBAYCAN SEHRLİ NAĞILLARININ ZAMAN VƏ MƏKANI HAQQINDA

Sehrlı nağıllar qeyri-adi hadisələrlə, qəhrəmanlarla, möcüzəli əşyalarla zəngindir. Mürəkkəb quruluşa malik olan bu nağıllarda mifik təsəvvürlər özünəməxsus şəkildə əks olunmuşdur. Bu təsəvvürlər inkişaf prosesində tədricən aradan çıxıb, ancaq nağıl bədii əsər kimi xalqın yaddaşında bu gün də yaşayır.

Sehrlı nağılların ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri odur ki, bu nağıllarda süjet əfsanəvi məkan və zaman hüdudunda inkişaf edir. Bədii nağıl məkanı real məkandan ayırır, xəyali şahlıq və məkanlarla bağlanır. Sehrlı nağılda həm də həqiqi dünya - kəndlər və şəhərlər, bazarlar, çaylar, meşələr, şahlıqlar da əks olunur. Bütün bu dünya da xüsusi şərti, qeyri - realılıqla verilir.

Nağıl məkanı "doğma" və "yad" olmaqla iki yerə ayrılır. Onları aralarındakı sıx meşələr, uca dağlar, dərin quyular, çaylar, dənizlər bir-birindən ayırır. Məhz "yad" məkanda qəhrəman əsas sınaqlardan keçir, öz rəqibi ilə qarşılaşır, onunla döyüşür. Çox uzaq şahlıqda qəhrəman Simurq quşunun, sehrlı atın və ya sehrlı əşyaların köməyi ilə istəyinə çatır, uğurla "doğma" şahlığına dönür. Qəhrəman bəzən "yeraltı şahlığa" düşür, onun yoluna keçilməz sədlər, tilsimlər çıxır, ancaq bunlar hərəkəti çətin-ləşdirmir, onun inkişafına mane olmur:

"Heç bir məsafə nağılın inkişafına mane olmur, əksinə ona genişlik, əhəmiyyət, özünəməxsus pafos gətirir. Məkan isə onda baş verən hadisənin əhəmiyyəti ilə qiymətləndirilir" (10,386).

Nağıl məkanı həmişə əsas iştirakçı ilə bağlı olur. Nağılçı sanki qəhrəmanla bir sırada olur. O, görünən və eşidilən hər şeyi təsvir edir, qəhrəmanlardan kənarda heç bir şeyi təsvir etmir. Müxtəlif hadisələrlə bağlı qəhrəmanın yerdəyişməsi süjet inkişafında mühüm əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, adətən doğma şəhərinin kənarında qəhrəman onun düşüncələrini, istəyini, bütün

dərdlərini aşkar duya bilən, ona doğru yol göstərən, ona sehrli vasitələr və köməkçilər əldə etməkdə kömək edən müdrik qoca ilə və ya möcüzəli köməkçilərlə qarşılaşır. Məsələn:

"Gəzhagəz gəlib çıxdı qaranlıq bir meşəyə. Gördü ki, qabaqda bir koma görünür. Qaraqaş atın sürüb çatdı komaya. Gördü ki, burada qoca, pirani bir kişi oturub qabağında bir manqal, əlində batman kitab "(1,29).

Yolda – kimsəsiz çöldə nağıl qəhrəmanı gələcək yol yoldaşları ilə, yaxud düşmən qoşunu ilə qarşılaşır. Məsələn:

"Az getdi, üz getdi, dərə, təpə düz getdi, gördü ki, biyabanda bir nəfər adam hər qolunda bir dəyirman daşı ceyran qovur (1,158)

"Cantiq" nağılında isə deyilir:

"Az getdi, üz getdi, dərə - təpə düz getdi, on-on beş gün yol getdi, gəlib axşam çağı bir çeşmənin başında dörd yolun ayrıcında düşdü". Burada o, dincələn zaman güncixan tərəfdən bir pəhləvanla, sonra isə günbatan tərəfdən gələn bir pəhləvanla rastlaşır. Məlum olur ki, onların hər üçü Pəri xanımın dalınca gedirlər:

"Sonra başladılar bir-birinin adların deməyə. Həm də adlarının mənasını deməyə. Güncixan tərəfdən gələn dedi:

- Mənim adım Göydə Ulduz tanıyandı. Hamını mən ulduzlarından tanıyıram.

Günbatan tərəfdən gələn dedi:

Mənim adım Dəryayi-Cahangirdi, dəryanın içi mənə quru yer kimidi. Bütün dəryaları gəzərəm.

Cantiq də dedi:

-Mənim adım da Cantiqdi, yəni döşümdəki damarları götürsələr ölərəm, qoysalar dirilərəm. Damarı da göstərdi. (3,83).

Qeyri-adi məkanda- yeraltı dünyada nağılın qəhrəmanı qeyri-adi düşmənlərlə - div, əjdaha və digər şər varlıqlarla qarşılaşır. Məsələn, "Reyhanın nağılı"nda təsvir olunur ki, Ayğır Həsən bacısını xilas etmək üçün qaranlıq dünyanın lap ortasına gedib çıxır, divləri məğlub edir, Zümrüd quşu bacısının yerini ona bildirir. Ayğır Həsən bacısını axtarmaqda davam edir:

"Az getdi, üz getdi, dərə-təpə düz getdi, ta gedib Qülzəmi - Qafa çıxdı. Qülzəmi-Qaf padşahının oğlu onun qabağına çıxdı.

Ayğır Həsən qırx gün, qırx gecə dava edib divi öldürdü, tilsimini dağıtdı. Gəzib bacısı Reyhanın mənzilini tapdı. Amma bacısını apara bilmədi. Sirri bacısından soruşdu.

Reyhan dedi:

-Qülzəmi -Qaf məni tilsimə salıb. Onu öldürməsən, məni apara bilməzsən.

Ayğır Həsən dedi:

-O hardadı?

Reyhan dedi:

-Qırxıncı otaqdadı.

Ayğır Həsən qırxıncı otağa gedib div padşahı öldürdü. Sonra bacısının yanına gəlib qiymətdən ağır, vəznə yüngül şeyləri götürüb yola düşdülər, gəlib şəhərlərinə çatdılar”.

Nağıl zamanı da nağıl məkanına uyğun olur. Nağıl məkanı kimi, nağıl zamanı da real zamandan ənənəvi nağıl başlanğıcı və sonluğu ilə ayrılır. Artıq başlanğıcda "var idi, yox idi", "uzaq keçmişdə", "əvvəlki zamanda" və s. ifadələrlə nağıl zamanının əsas xüsusiyyəti göstərilir. Nağıl zamanı həmişə keçmişlə bağlanır, bununla bərabər onun uzaqlığının qeyri-müəyyənliyi qeyd olunur. Bu qeyri-müəyyənlikdə bir şərtlilik, qeyri-reallıq var.

Nağıl zamanı qəhrəmanla bağlı inkişaf etmir, çünki qəhrəman qocalıq tanımır. Nağıl zamanı məkanla bağlı inkişaf edir, illə yox, hadisələrlə hesablanır. Nağıl zamanı süjet hərəkəti ilə üst-üstə düşür və hərəkət özü həmişə ardıcıl olaraq bir istiqamətdə gedir və heç vaxt geri qayıtmır (10,252).

Sehrli nağıl zamanı yol zamanı və hadisələr zamanına bölünür. Yolla bağlı zaman çox getdilər, az getdilər və s. formullarla ifadə edilir, zamanın qeyri-müəyyən ölçüsü göstərilir. Məsələn:

"Az getdi, üz getdi, dərə-təpə düz getdi, gəlib bir xaraba darvazaya çıxdı" (2,59); "Çəkib çarığın dabanın, qırıb yerin damarın, dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi, badeyi-sərsər kimi, acı biyanlıq, çox-çox qamışlıq, günə bir mənzil, teyyi-mənazil, gecəni gündüzə qatıb, gündüzü gecəyə, bir neçə gündən sonra gəlib çıxdı həmin qırx yolun ayrıcına" (2,55).

Çətin və uzaq yolda qəhrəmanın paltarları köhnəlir, dəmir əl ağacı, çarıqları yeyilir.

"Qarının qıza yazığı gəldi. Gedib bir cüt dəmir çarixnan bir dəmir əsa tapıb gətirdi. Qız çarixları ayayığına geyib, əsanı da əlinə alıb, yol başladı getməyə, Bu getməynən düz qırx gün, qırx gecə yol getdi. Bir də baxıb gördü ki, çarığın dabanlarıdeşilib əsanın da ucu yeyilib. Baxdı ki, yaxında bir bulax görünür. Getdi bulağa sarı" (4,234)

Nağılda böyük məkan kiçik vaxt içində qət edilir. Bu həmişə sehirli köməkçilər - ecazkar atlar, sehirli vasitələr - uçan xalça, üzük və s. vasitəsilə yerinə yetirilir. Onların köməyiylə qəhrəman bir göz qırpımında "özgə" şahlıqdan "öz" şahlığına çatır. Məsələn:

"Elə ki, qız üzükdən isətdi ki, keçəlin yanında olsun, o saat qız, göyərçin, pişik evnən bərabər keçəlin həyatında köhnə yerində oldular" (2, 68-69)

Ümumiyyətlə, zaman və məkan kimi semantik anlayışları özündə cəmləşdirən nağıl adətən həmin anlayışlarla informasiya ilə başlayır. Bu yəqin ki, hər şeydən əvvəl nağıl süjetinin burada cərəyan edən hadisələrin bu anlayışların həddləri içində yer alması, lokallaşdırılması ilə bağlıdır. Nağıl poetikasının tərkib elementlərindən olan ənənəvi formullar burada bədii struktur funksiyalarını yerinə yetirməklə bərabər zaman və məkanla bağlı informasiyanın daşıyıcısı kimi də çıxış edir.

Burada daha dəqiq deyilsə, inisial (başlanğıc) formullarda nağılın zaman və məkanı onun məntiqinə uyğun şəkildə müəyyən edilir. Bir formul daxilində həm zamanın, həm də məkanın müəyyənəşdirilməsi heç də təsadüfi deyildir. Burada hər iki anlayış üzvi şəkildə bir-birilə bağlı olduğundan nağıl süjetinin məntiqinə uyğun bir məkandan digərinə keçən nağıl qəhrəmanı da müəyyən zaman həddləri daxilində hərəkət edir.

Azərbaycan sehirli nağıllarında ənənəvi formullar, o cümlədən inisial (başlanğıc) formullar nağıl kompozisiyasının tərkib hissəsi olaraq zaman və məkan məfhumları baxımından zəngin və müxtəlif mənalıdır. Məsələn:

"Badi-badi giriftar, hamam-hamam içində, xəlbir saman içində, dəvə dəlləklik edər, köhnə hamam içində. Qarışqa şllaq atdı, dəvənin qıçı batdı. Hamamçının tasi yox, baltasının baltası yox. Orda bir tazı gördüm, onun da xaltası yox. Günlərin bir günündə, Məmmədnəsir tinində, Göy imamın

belində biri vardı, biri yoxdu" (2,60).

"Biri vardı, biri yoxdu, Allah vardı, şəriki yoxdu. Günlərin bir günündə bir padşah vardı". (2,5.)

"Belə rəvayət edirlər ki, qədim əyyamda Təbriz şəhərində bir padşah varmış" (6,5).

Bu nümunələr kiçik dəyişikliklər nəzərə alınmaqla nağıllarımız üçün əsasən səciyyəvi olan inisial formulları əks etdirməkdədir. Bu nümunələr də diqqəti cəlb edən xüsusiyyətlərdən biri burada zamanın şərtiliyi, qeyri-konkretliyidir, inisial (başlanğıc) zamanın dəqiq tarix təqviminə bağlı olmalıdır. Çox vaxt bu formullarda zaman "günlərin bir günü", "qədim əyyamda" və s. bu kimi söz birləşmələri ilə ifadə olunur. Bunlar nağıldakı hadisələrin tarixi zamandan kənarda, onun hüdudları xaricində mövcud olan naməlum bir zaman hüdudları daxilində baş verməsini göstərməkdədir. Bu inisial (başlanğıc) formullar haradasa söyləyicinin nağılda cərəyan edən hadisələrin reallığına, gerçəkdən də baş verməsinə şübhə ilə yanaşmasını da əks etdirə bilər:

"Biri var imiş, biri yox imiş, günlərin bir günündə belə deyərlər ki, bir vilayətdə Dəşgüvar adında bir padşah var imiş (1,32);

"Belə rəvayət edirlər ki, keçmişdə bir padşah vardı" (2,157).

Bu qəbildən olan inisial (başlanğıc) formullarında nağılda təsvir olunan hadisənin nə vaxt baş verməsi, onun zamanı haqqında sual cavabsız qalır. Təbii ki, bədii təxəyyülə, fantastikaya əsaslanan nağıldan belə bir suala cavab gözləmək də doğru olmazdı.

Şehirli nağıllardakı inisial (başlanğıc) formulları ilə bağlı olan cəhətlərdən biri də burada zamana bir qədər gerçəkləşmiş reallıq qazandırmaq, ona dəqiq zaman ölçüsü vermək cəhdidir. Burada rastlaşdığımız "cünlərin bir cünü", "qədim əyyamda", "əyyami-sabiqdə" və s. bu kimi sözbirləşmələri-təyinlər zaman anlayışının nağılda müəyyən dərəcədə də olsa konkretləşdirilməsinə yönəldilmiş cəhddir.

Ancaq "badi-badi giriftar" və s. bu kimi formulada biz bu cəhdlə rastlaşmırıq. Burada zaman meyarı olaraq vaxt anlayışı yoxdur. Burada təsviri verilən mənzərə şərti "real" nağıl zama-

nından daha çox xaotik tarazsızlıq hökm sürdüüyü mifik zamanı xatırlatmaqdadır. İnisial (başlanğıc) formulun nağılda mifoloji fonda təqdim edilməsi onu təşkil edən hər bir elementin, o cümlədən obrazlar sisteminin zaman və məkan anlayışlarının mifik təfəkkür tərzii ilə bağlı olmasından irəli gəlməkdədir. Bunu haradasa geniş mənada sehrli nağılların zaman anlayışının bir səviyyəsi kimi də qəbul etmək olar. Belə ki, nağıl zamanı adətən bu təkərləmələrdən sonra başlayaraq, "kimdən sizə deyim", "əyyami qədimdə" və s. bu kimi inisial (başlanğıc) formullarla başlayaraq, bir zaman ölçüsündən digərinə keçidi bildir-məkdədir.

Yuxarıda deyildiyi kimi inisial (başlanğıc) formullar nağılın zaman və məkanı haqqında ilk informasiya, məlumat verir. Burada nağıl süjetinin zamanı ilə yanaşı məkanı haqqında da məlumat verilir. İnisial formulların sehri nağıllarda coğrafiyası geniş və rəngarəngdir. Məsələn:

"İsfahan şəhərində bir Xacə Fəttah vardı." (2, 178).

"Sizə hardan xəbər verim, Misir şəhərindən. Misir şəhərində bir dülgər, bir də zərgər varıydı". (2, 299).

"Deyirlər ki, qədim zamanlarda Bilbis şəhərində bir padşah varıymış" (4, 155).

Gətirilən nümunələrdən göründüyü kimi burada inisial formullardakı coğrafi toponimlər real məkanları göstərməkdədir. Ümumiyyətlə, bu formullarda məkan zaman anlayışına görə daha konkretir, coğrafi reallığı əks etdirməkdədir və burada xarici toponimlərlə yanaşı yerli toponimlərlə də rastlaşırıq. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, inisial formullarda qeyri-real məkan adları da yer almaqdadır:

"Salavat şəhərində Sam adlı bir padşah var idi". (3, 121).

Bu sırada olan inisial formulların nağıllarımız üçün səciyyəvi olmasa da təsadüf olmaqdadır. Bir çox hallarda söyləyici burada hadisənin nağıl süjetinin cərəyan etdiyi yeri heç göstərmir və beləliklə ona məkan baxımından bir növ "sərbəstlik" verir, onu müəyyən real və qeyri-real məkanla məhdudlaşdırmır, onun hər hansı bir yerdə baş verə biləcəyini söyləmək istəyir.

"Biri var idi, biri yox idi, Allahın bəndəsi çox idi, bir kişiynən bir arvad var idi". (4,19).

"Biri vardı, biri yoxuydu, bir padşah var idi" (4,88).

Bu nümunələr Azərbaycan sehrli nağıllarında inisial formulaların məkan anlayışı baxımından müxtəlif olduğunu göstərməklə yanaşı, onun zaman anlayışına nisbətən daha az şərti olduğunu göstərir.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, nağıl süjetinin bir xətt üzrə inkişafı, nağıl qəhrəmanının sərgüzəştləri müəyyən zaman və məkan həddlərində cərəyan edir, süjet zamanın müşayətilə inkişaf edir.

Nağıl süjetinin ilk gedişləri, burada baş verən hadisələrin başlanğıcı yeni, başqa zaman - nağıl zamanı fonunda cərəyan edir. Nağıl süjetinin bu mərhələsində süjet zamanı müəyyən bir durğunluqla xarakterizə olunur, sanki zaman bu mərhələdə hərəkət etmir, donuqdur. Ancaq nağıl süjeti "çatışmazlıq" - "çatışmazlığın ləğvi" mərhələsinə çatdıqda zamanın sürəti artır, durğunluq nöqtəsindən hərəkətə başlayır. Məlum olduğu üzrə yuxarıda göstərilən mərhələnin birinci qütbü olan "çatışmazlıq" nağıllarımızda adətən, bir çox hallarda "doğma" məkanda baş verirsə, ikinci qütbü - "çatışmazlığın ləğvi" isə "yad" məkanda gerçəkləşir. Bir çox araşdırıcılar "yad" məkanda zaman axarının daha sürətli olduğunu qeyd edirlər. (9, 161).

Bü cəhət Azərbaycan nağılları üçün də səciyyəvidir. Məsələn:

"Hatəm dərələrdən yel kimi, badeyi -sərisər kimi, dağların dabanıynan, yolların kənarıynan günə bir mənzil , teyyi-mənazil bir müddətdən sonra gəlib çıxdı həmin kor padşahın vilayətinə". (2. 29);

"Bunlar düşdülər yola, mənzilbəmənzil, teyyi-mənazil, dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi az getdilər, üz getdilər, dərə-təpə düz getdilər, nağıllarda mənzil olmaz, acı biyanlıq, qalın qamışlıq, getdilər çıxdılar Hindistana" (2,83).

"Bir də biz dev tayfasına doqquz il, on il çox vaxt deyil. Üç dəfə bir uzaq yerə səfər eləsəm, gəlib keçər. Mən də qıza toy edib, muradıma çataram" (3,151).

Bu formulaların daimi ritmi də durğunluq nöqtəsindən yüksələn xətt istiqamətində hərəkət edən zamanın sürətinin artdığını göstərməkdədir. Ancaq burada inisial (başlanğıc) formularda

olduğu kimi zaman vaxt ölçüsü meyarı ilə göstərilməmişdir. Bəzən zaman bu formullarda dəqiq şəkildə də göstərilə bilər:

"Nağıl dili yürək olar, amma iş yürək olmaz, İbrahim üç il yol getdi, mənzil keçdi, axırda gəlib gül olan bağın yanına çıxdı. (1, 99)

"Bu minvalla otuz doqquz gün, otuz doqquz gecə yol getdilər. Axırda bir elə məkana çıxdılar ki, ora həm ağaclıq, həm də otluq idi" (3,154).

"Üç gün yol getdikdən sonra gəldilər düşdülər bir dağın atəyinə (2, 32).

Nağıllarımızda uzun yolun bəzən qısa bir müddətə qət etdiyini görə bilərik. Bu çox vaxt möcüzəli, köməkçi varlıq və vasitələrin yardımı ilə gerçəkləşir. Köməkçi vasitələr nağılda zaman və məkanın şərtiliyinə işarət etməklə yanaşı bunların sehrli imkanları, gücü göstərilir:

"Cinlər padşahının qızı onu götürdü, min illik yolu bir gündə qət edib gedər-gəlməz qələyə apardı" (7,35) .

"Caməs" nağılında Caməs ilanlar məkanına düşür. O, ilanları görüb qaçmaq istəyəndə Şamran ilan onu yanına çağırır bir əhvalat danışır, düz yeddi il çəkir, ancaq Caməs elə bilir ki, bir gün keçib.

Nağıl zamanın "yad" məkanda sürətli axarı ola bilsin ki, burada nağıl qəhərmanın qalma müddətinin zaman baxımından məhdud olması ilə bağlıdır, yəni özgə dünyanın nümayəndəsi ona yad olan dünyada, məkanda müəyyən müddətdən artıq qala bilməz, ancaq bununla yanaşı onu da qeyd etmək lazımdır ki, qeyri-adi törənişli qəhərəmanlardan bəhs edən sehrli – bəhadrirliq nağıllarımızda zaman "yad" məkanda deyil, "doğma" məkanda da anilik, qeyri-təbii sürət qazanır:

"Uşaq iki aylığında ayaq tutdu, bir yaşında böyük adamlar kimi yeriməyə başladı" (1,189);

"Necə deyərlər orada aynan, ilnən, burada şirin dilynən, Aygır Həsən gəlib səkkiz yaşa çatdı. Elə qüvvətli bir oğlan oldu ki, dağa əl atsaydı yerindən qopapardı" (3,152);

"Sizə kimnən deyim uşaxdan, uşax nə uşax. Saatbasaat, günbəgün boy atırdı, bir ayın içində üç yaşında uşağa dönmüşdü" (4,156).

"Nağıllarda vaxt tez başa gələr. Ceyran böyüyüb çatdı on

beş yaşına. Bu elə şücaətli pəhləvan oldu ki, gəl görəsən" (8,53).

Bu örnəklərdə qəhrəmanın qısa zaman içində, boya-başa çatması, başqa sözlə "doğma" məkanda nağıl zamanının sürətlənməsi hər şeydən əvvəl Aygır Həsən, Ceyran, Tapdıq, Kəl Həsən, Siman kimi qəhrəmanların qeyri-adi mənşəli olmaları ilə bağlıdır. Göstərmək gərəkdir ki, bu cəhət yəni bahadır tipli nağıl qəhrəmanlarının sürətlə böyüməsi, bahadırılıq nağıllarımız üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Qeyri-adi törənişli qəhrəmanlardan bəhs edən nağıllarımızda qəhrəmanın dünyaya gəlməsi, doğuluşu, böyüyüb boya-başa çatması bir zaman axarında cərəyan edir. Nağıl qəhrəmanının həyatının bu mərhələsini özündə cəmləşdirən "bioqrafik" zaman onun "doğma" məkandan hərəkət etməsilə bir qədər əvvəl yuxarıda göstərdiyimiz kimi pozulur "yad" məkandakı zaman məziyyəti qazanır.

Sehrli nağıllarda nağıl zamanı ilə bağlı məsələlərdən biri də süjetin "geri qayıdışı"ndan doğan zaman məsələsidir. Süjetin "geri qayıdışı" adətən söyləyicinin nağıl qəhrəmanı ilə olan əhvalatı dayandırır başqa bir epizoda keçməsilə baş verir. Nağıllarımızda haqqında söhbət etdiyimiz keçid adətən aşağıdakı formulların vasitəsilə gerəcəkləşir:

"Bunlar toy tədarükündə olsunlar, al xəbəri kimdən, Pəri xanımın atasından" (1,199);

"Bunlar burada qalmaqda olsunlar, xəbəri sənə kimdən verim, padşahdan" (2,13).

"Soltan İbrahim yatmaqda olsun, xəbəri sənə kimdən verim, yeddibaşlı devin qardaşlarından" (2,339).

"Nurəddünya və Şəms xanım görüşüb ayrılmaqda olsun, al xəbəri Gün xanımdan" (3,45).

"Kiçik qardaş qurbağa ilə bir daxmada məyus, başı aşağı gününü ah-vayla keçirməkdə olsun, sizə xəbər verim padşahdan" (4,216-217)

"Keçəl bazar ilə getməkdə olsun, sizə beş kəlmə xəbər verim, qaçaqbaşından" (5,84).

"Padşah iki əli ilə başına vurub taxta yıxılmaqda olsun, qayıdaq söhbətin gedişinə, görək Məlikəjdər necə oldu" (8, 185).

Göründüyü kimi, burada bu məqamda istifadə edilmiş keçid formulları eyni vaxtda baş verən iki hadisəni - epizodu bir-

birilə uzlaşdırmağa xidmət edir. Ümumiyyətlə, keçid formulları funksiyasına görə təhkiyədə üç cür işlənir: birincisi bir epizodun başa çatması və yeni epizodun başlanması zamanı keçid formuluna müraciət edilir, ikincisi, keçid formulunun vasitəsilə yeni epizodun başa çatması və bir daha əvvəlki epizoda – qəhrəmanın həyatının əvvəlki tarixçəsinin danışılmasına başlanılır, üçüncüsü bu vasitənin köməyi ilə nağılın ümumi məzmununa uyğun əlavə bir epizodun söylənməsi üçün zəmin yaradılır.

Məsələn, "İbrahimin nağılı"nda (1,236-254) qəhrəmanın düşdüyü vəziyyətlə bağlı olaraq epizodlar bir-birini əvəz edir. Buna uyğun olaraq keçid formullarına tez-tez müraciət edilir və hadisələr bir süjet xətti ətrafında birləşdirilir. Nağılda təsvir olunur ki, Əhməd ilə Məhəmməd adlı iki qardaşın uzun müddət uşağı olmurmuş. Möcüzəli almanı yedikdən sonra qardaşlardan birinin oğlu, o birisinin qızı olur. Qardaşlar əhd edirdər ki, uşaqları böyüdükdən sonra onları evləndirsinlər. Ancaq Əhməd ölür və qardaşı Məhəmməd köçüb başqa şəhərə gedir. Nağılın bu hissəsində artıq onun başına gələn əhvalat danışılır, "o, orada ticarətində olsun, sənə kimdən deyim, Əhmədin zənənindən" formulu ilə Əhmədin arvadı oğlu haqqında danışılır. Əhmədin arvadı ərinin ölümündən sonra ərə getməyib, oğlunu boya-başa çatdırır. Oğlu İbrahim böyüyüb atası kimi tanınmış tacir olur. Anasının məsləhəti ilə İbrahim şəhərə gedir. Əmisi İbrahimə təmtəraqlı toy edir. İbrahim nişanlısını da götürüb geri qayıdanda əmisi ona qiymətli bir toqqa bağışlayıb tapşır ki, toqqanı gərək heç vaxt belindən açmayasan. Onlar qaranlıq qovuşanda bir bulağın başına çatırlar. Hamı yatır, ancaq İbrahimin gözüne yuxu getmir. O, çadırdan çıxıb ətrafı gəzməyə başlayanda görür ki, hara gedirsə, ora işıqlanır. İbrahim toqqada bir sirr olduğunu başa düşür. Odur ki, o, toqqanın üstünü açır, bu vaxt yer-göy titrəyir, bir nəriltili qopur ki, İbrahimin başında tükləri biz-biz olur. Bir div gəlib "toqqamı oğurlamısan" deyərək onunla vuruşmağa başlayır. İbrahim divi öldürür. Şəhər tezdən əmisi qızı və nökrə-naibini də götürüb yola başlayır. Onlar gəlib yenə də bir bulağın başına çatırlar. Yenə də əvvəlki gecədə olduğu kimi hamı yatıb yuxuya gedəndən sonra İbrahim ətrafı

gəzməyə başlayır. Bu zaman üçbaşı bir div özünü yetirib İbrahimin qılıncını yerə cırpır, "anan matəmində əyləşsin, görünür sənin ölüm şərbətin mənim əlimdə imiş. Mənim qardaşımın əvəzində gərək sənin ətini aşıcqan eləyəm, qanını qaşıqcan"-deyərək onunla güləsməyə başlayır. Səhərə yaxın İbrahim bir qılınc vurub divin üç başını da birdən kəsir. Səhər onlar yenə yollarına davam edirlər və gəlib öz şəhərlərinin yaxınlığına çatır və orada gecələməli olurlar. Bu dəfə də o, hamı yatandan sonra ətrafı gəzməyə başlayır, hər tərəfi dolaşib arxayınlaşır, sübhə yaxın paltarlarını soyunub, toqqapsını da çıxararaq bulaqda yuyunmağa başlayır. Bu vaxt birdən bir quş toqqanı caynağına alıb göyə qalxır, İbrahim də başlayır quşun arxasınca düşməyə. Bundan sonra İbrahimin əhvalatı burada dayandırılır, "bu getməkdə olsun, mən deyim sən də eşit qızdan" formulunun vasitəsilə İbrahimin nişanlısının başına gələnlər söylənilir. İbrahim gedəndən sonra nişanlısı onun paltarını geyinib, dükanda oturub alver edir. Yenidən İbrahimin başına gələnlər söylənməyə başlayanda, "bu burada qalmaqda olsun, sənə kimdən deyim, İbrahimdən", formoldan istifadə olunur. İbrahim bir qarıdan öyrənir ki, onun toqqasını Əmbərguh dağındakı ifritə aparıb. İbrahim Əmbərguh dağına yola düşür. Bu zaman yenidən qızın əhvalatına qayıdır. "Bu getməkdə olsun, sənə kimdən deyim, qızdan, yəni bizim yalançı İbrahimdən" - formulu işlədilir. Məlum olur ki, nişanlısı özünü İbrahim kimi qələmə verib, ticarətlə məşğul olur. Ondan xoşu gələn şah qızını ona verəcəyini söyləyir, bununla da hadisələr daha da gərginləşir. Şah toy edib qızını "yalançı İbrahim"ə verir. Bu vaxt yenə də "sənə kimdən deyim İbrahimdən, yəni bizim qızdan, yalançı İbrahimdən" - sözləri ilə hadisələr davam etdirilir. Çıxılmaz vəziyyətdə qalan İbrahimin nişanlısı, nəhayət bütün əhvalatı açıb şah qızına danışır. Onlar birlikdə İbrahimin gəlməsini gözləyirlər, "bunlar burada gözləməkdə olsunlar, sənə kimdən xəbər verim, İbrahimdən" keçid formulu ilə yenidən İbrahimin əhvalatına qayıdılır. İbrahim toqqasının dalınca gəlib Əmbərguh dağına çatır. İfritə ona deyir ki, sənin canın mənim əməməmdir, sən toqqamı oğurlamısan, iki oğlumu da öldürmüşən. Ancaq mənim düşmənim Ağ divin ölümü insan əlindədir, gedib onu öldürməsən, balıq olub suya cumsan, quş

olub göyə ucsan, ilan olub torpağa girsən, yenə mənim əlimdən qurtara bilməyəcəksən. İbrahim ifritənin tələbinə əməl edir və toqqanı ondan geri alır və öz vilayətlərinə qayıdıb, xoşbəxt ömür sürməyə başlayır.

Göründüyü kimi bu nağılda müxtəlif məkanda baş verən hadisələrlə bağlı epizodlar tez-tez bir-birini əvəz edir, nağılçı keçid formullarının köməyiylə hadisədən-hadisəyə keçir. Deməli, keçid formulları mühüm kompozisiya elementi olub əsasən, epizodları, bir süjet xətti ətrafında birləşdirməyə, hadisələrin axınını istiqamətləndirməyə kömək edən hazır ənənəvi ifadələrdir. Bu formullardan müxtəlif nağıl süjetlərində yeni-yeni formalarda istifadə olunur.

Bu formullar həmçinin müəyyən zaman və məkandan digər zaman və məkana keçidi də göstərməkdədir. Əsas, aparıcı nağıl süjetindən hər hansı bir epizoda keçid əsnasında birincidə sanki zamanın irəliyə hərəkəti dayanır, nağıl süjet xəttinin durğunluq nöqtəsinə gəlməsi nağıl zamanında da özünü göstərir. Keçid formulu durğunluq nöqtəsində olan nağıl zamanını geriye qaytarır. Geriyə - əsas süjet xəttinə qayıdış, dönüş nağıl zamanının irəliyə doğru hərəkətinin bərpasıdır.

Şehirli nağılların səciyyəvi cəhətlərindən biri də burada zamanın aniliyi, daima hərəkətdə olmasıdır. Nağıllarımızda zamanın bu səciyyəvi xüsusiyyətləri aşağıdakı formullarla ifadə olunur:

"Necə deyərlər nağıllarda vaxt olmaz. Bir qərinə bir saniyədən tez keçər" (8,190);

"Nağıllarda vaxt tez başa gələr. Ceyran böyüyüb çatdı on beş yaşına" (8,53);

"Nağıl dili yüyrek olar nağılda illər, qərinələr bir dəqiqədə gəlib keçər, adamlar bir dəqiqədə böyüylər" (3,39);

"Nağıl dili yüyrek olar. Uşaq böyüyüb səkkiz yaşa çatdı" (3,184).

Bu ənənəvi formullar zamanın aniliyini, şərti səciyyə daşdığını və hər hansı bir vaxt meyarına, ölçüsünə tabe olmadığını göstərməkdədir. Yeri gəlmişkən qeyd etmək gərəkdir ki, zamanın daimi hərəkətdə olması, aniliyi türk təfəkkür tərzii üçün xarakterik cəhətdir. Belə ki, türk mifologiyasında Ala atluq yol tanrısı adlanan personajın atributlarından biri onun daima

hərəkətdə olmasıdır (13,223). Bu personaj özünün xüsusiyyəti ilə nağıl qəhrəmanlarına bənzəməkdədir. Zamanın aniliyinə örnək olaraq "Ax-vax" (1,202-217) nağılına muraciət edək. Burada nağıl qəhrəmanı Səlim nağılın sonuna yaxın bir anda qocaya çevrilir. Bir an içərisində cavanın qocaya çevrilməsi yardımçı vasitələrin köməyi olmadan təbii bir proses olaraq göstərilməkdədir.

Azərbaycan nağıllarında zamanla bağlı məsələlərdən biri də qəhrəmanın zamanın axarından kənarda qalmasıdır, onun təsvirinə məruz qalmasıdır. Belə ki, nağıl qəhrəmanları ikinci dərəcəli personajlardan fərqli olaraq həmişə cavan qalırlar.

Dünya xalqlarının nağıllarında olduğu kimi, sehirlə nağıllarımızda məkanın strukturunu təşkil edən elementlər zaman kateqoriyasından fərqli olaraq "doğma" "yad" olmaq üzrə iki yerə ayrılır. Qəhrəmanın sosial statusundan asılı olaraq "doğma" məkan adi ev, saray ola bilər. Ancaq bu məkanın dəyişməz özəlliyi onun yerüstü dünyada yerləşməsidir. Qarşı qütbə - "yad" məkana - qəhrəmanın düşməninə yaşadığı məkana gəlincə isə o nağıllarımızda adətən yeraltı dünya, qalaça, mağara və s. bu kimi yerlərlə təmsil olunur. Hər iki qütb birbirindən meşə, dəniz, çay, dağ, quyu kimi sərhədlərlə ayrılır. Əgər nağıl qəhrəmanı hər iki məkan arasındakı sərhəddi nisbətən asanlıqla keçə bilirsə onun düşmənləri bunu edə bilmirlər. Buna örnək olaraq "Yetim İbrahim və sövdəgər" nağılından dialoqa diqqət edək:

"İbrahim atı daha da qamçılayıb bərk sürdü. Bir müddət yol getdilər.

Xurşud dedi:

-İbrahim, bax gör indi nə görürsən?

İbrahim geri baxıb dedi:

-Qara duman çəkilib dedi:

-Qara duman çəkilib, gözəl gün doğub.

Xurşud dedi:

-İbrahim, tay devin sərhəddindən çıxmışıq. O daha bizə çata bilməz, atı yavaş sür" (3,101).

Və ya başqa misal:

"Div şəhər qapısında Məlik Cümşüdü yerə qoydu, dedi:

-Mən burada səni gözləyəcəyəm" (1,75).

Nağl qəhrəmanı da adətən yalnız sehirlə köməkçilərin yardımını ilə "yad" məkana gedib çıxır ki, bu da onun "yad" məkanla bağlı imkanlarının məhdud olduğunu göstərməkdədir. Məsələn:

"Məhəmməd yel atına minib düz tilsimlər padşahının ölkəsinə getdi" (An, tc,s.188);

"Div bir lövh oxuyub tənur elədi göyə, uça-uça keçəli aparıb qoydu Hindistana, sonra da qayıdıb gəldi" (4,40).

"Yad" məkanda nağl qəhrəmanı müəyyən davranış qaydalarına riayət etməli olur ki, bu da onun burada təhlükəsizliyini təmin etmək məqsədini güdür:

"Yusif qara divin başını da götürüb mindi divin dalına, kərə div tənur eləyib, qalxdı göyün yeddi qatına nərlitnən, gurlutunyan uça-uça Yusifi aparıb qoydu divlər padşahının məkanında. Sonra Yusifnən öpüşüb-görüşüb geri qayıtdı. Özünə də tapşırdı:

-Bax, gördüyün imarət divlər padşahınındı. Ora tamam tilsimlidi, sehirlidi. Sən ora gedəndə hər nə görsən, eşitsən tərsinə eləyərsən. Açıq qapı görsən örtərsən, örtülü qapı görsən açarsan, özü də nəbadə, nəbadə geri baxasan" (4,81).

Bundan əlavə qeyd etmək lazımdır ki, qəhrəman "yad" məkandan - yeraltı dünyadan "doğma" məkana qayıtdıqda paltarını dəyişir, müəyyən müddət evindən kənarda yaşayır, gizli ad altı qalır. Bu da öz növbəsində "doğma" - "yad" məkanlarının nə qədər kəskin bir şəkildə qütbləşdiyini bildirir. Deməli, hər iki halda - "doğma" - məkandan "yad" məkana getdikdə və geri qayıtdıqda o müəyyən davranış qaydalarına riayət etməli olur.

Deyilənlərdən belə qənaətə gəlmək olar ki, süjet tərkibində zaman və məkanın səciyyəvi xüsusiyyətlərinin dərinlən araşdırılması, ümumilikdə nağl poetikası sistemində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan nağılları. 5 cildə. 1 cild, tərtib edən M.H.Təhmasib, Bakı: Azərb. EA,1960.

2. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, II cild, tərtib edən Ə.

Axundov, Bakı: Azərb. EA, 1961.

3. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, III cild, tərtib edən Ə. Axundov, Bakı: Azərb. EA, 1962.

4. Azərbaycan nağılları, 5 cildə, IV cild, tərtib edən N. Seyidov, Bakı: Azərb. EA, 1963.

5. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, V cild, tərtib edən Ə. Axundov, Bakı: Azərb. EA, 1964.

6. Azərbaycan nağılları. 2 cildə, I cild, tərtib edən Ə. Axundov, Bakı, Azərnəşr, 1970.

7. Azərbaycan nağılları, 2 cildə, II cild, tərtib edən Ə. Axundov, Bakı: Azərnəşr, 1970.

8. Azərbaycan nağılları. Toplayanı və nəşrə hazırlayan N. Seyidov, Bakı, Azərnəşr, 1976.

9. Baxtina V.A. Vremə v volşebnoy skazke. - "Problemi folklora". L, Nauka, 1975

10. Lixaçev D. S. Poetika drevnerusskoy literaturı. L.; 1971.

11. Propp V.Ə. Morfoloqiə skazki. M.; Nauka, 1969.

12. Roşjənu N. Tradiüionnie formuli skazki. M.; Nauka, 1974.

13. Stebleva İ.V.K rekonstruküii drevnetörkskoy mifolojiçeskoy sistemı. - Törkolojiçeskiy sbornik. M.; Nauka, 1972.

MUXTAR KAZIMOĞLU

XALQ GÜLÜŞÜNÜN POETİKASI

(Məsələnin qoyuluşuna dair)

Xalq gülüşünü n poetikasını, başlıca məzmun və mahiyyətini araşdırarkən əvvəlcə gülüşü n arxaik mifoloji kökləri barədə danışmaq lazım gəlir. İlk növbədə belə bir cəhəti nəzərə almaq zərurətə çevrilir ki, gülüş arxaik təsəvvürdə doğum və həyat simvoludur (7, 185). Gülüşü n doğum və həyat simvolu olması çoxlu sayda folklor nümunələrində öz təsdiqini tapır. Yadımıza salaq ki, nağıllarda şahzadələrin dinib-danışmaması onların ata-analarının təlaşına səbəb olur, dünyanın ən məşhur loğmanları köməyə çağırılır ki, bu dərdə əlac tapılsın. Çünki qədim inama görə, dinib-danışmayan, deyib-gülməyən adam ölü lər aləminə daxil olmuş adamdır və xəstəni bu aləmdən qurtarmağın başlıca yolu onu güldürməkdir. Bu qədim motivə qismən dəyişilmiş şəkildə "Göy təpə göyərdi, ərim məni döyərdi"

nağılında rast gəlirik. Uzaq bir səfərə hazırlaşan tacir ağıldan kəm arvadına tapşırır ki, ev dolusu yunu əyirib qurtarsın, evin qabağındakı təpə göyərəndə o, səfərdən qayıdacaq. Aradan bir neçə ay keçir, təpə göyərir, lakin arvad yunu əyirib qurtara bilmir və damın ü stü nə çıxıb haray təpməyə başlayır: "Göy təpə göyərdi, ərim məni döyərdi". Bir padşah oğlunun neçə il imiş boğazında sü mü k qalıbmış, heç bir həkim onu sağalda bilmirmiş. Vilayətin hər yerini gəzdirirlərmiş ki, padşah oğlunun dərdinə çarə tapsınlar. Qəm dəryasına qər q olan, neçə ildən bəri ü zü gü lməyən padşah oğlu göy təpənin yanından keçərkən tacir arvadının sözlərini eşidəndə şaqqanaq çəkib gü - lü r və boğazındakı sü mü kdən xilas olur (2, 145). Bu sü jetdə gü lü ş məhz xilasedici rol oynayır, qəhrəmanı ölü mdən qurtarır.

Gü lü ş nəinki ölü lər aləminə qədəm qoyanı yenidən həyata qaytarır, həmçinin insanın doğuluşunda sehrli bir amil kimi iştirak edir. Məsələn, bir yakut mifində şaman qadınların doğum zamanı qəhqəhə çəkib gü lməsindən bəhs olunur. S.Yastremski bu faktı gü lü ş barədə ibtidai təsəvvürlərlə əlaqələndirir, doğumu gü lü şü n səbəbi kimi yox, gü lü şü doğumun səbəbi kimi götү rü r. Mü asir təsəvvü rə görə, doğum zamanı qadın dü nyaya uşaq gətirdiyi, ana olduğu ü çü n sevinir və gü lü r (hərçənd belə gərgin anda sevinib gü lməyin özü də mü şkü l məsələdir); arxaik təsəvvü rə görə isə, doğum zamanı qadın ona görə gü lü r ki, bu gü lü ş hamiləlik və doğum ü çü n ilkin başlanğıcdır (9, 198-200). Şaman qadının inamına görə, ona övlad bəxş edən, bu övladı dirilər sırasına qoşan məhz gü lü şdü r.

Gü lü ş həyat və doğuluş simvolu kimi torpaqla, su ilə, yaşıllıqla da əlaqədardır. Gü lü şü n təbiət kultu ilə bağlılığının bir əlamətidir ki, nağıllarda gözəllərin gü lü şü ndən gü l-çiçək əmələ gəlir. Məsələn, "Bəxtiyar" adlı nağılda padşah "Gü lü stani-baği-İrəmdən gü l gətirərsən" – deyib, Bəxtiyarı gedər-gəlməzə göndərir. Bəxtiyarı son anda dardan Gü li-qah-qah xanım xilas edir. Gü li-qah-qah xanım gü lü r və ağzından bir neçə tabaq Gü lü stani-baği-İrəm gü lü dü şü r. Burada "Gü li-qah-qah" adından da görü ndü yü kimi, qadının başlıca gü cü və sehri gü lü şdədir.

Gü lü şlə təbiət kultu arasında əlaqə mövsü m tamaşalarında da özü nü göstərir. Yazın gəlişi ilə, əkin-biçinin başlanması ilə bağlı "Kosa-kosa" tipli xalq məzhəkələrinin, görü nü r, bir arxaik mənası da budur ki, gü lü şlə torpağa təsir göstərilsin və torpağın məhsuldarlığı artsın. Axı əski çağlarda "torpaq da qadın kimi təsəvvü r edilmişdir" (7, 194). İnsanlar inanmışlar ki, qadının uşaq doğmasında olduğu kimi, torpağın məhsul verməsində də gü lü ş səbəb rolu oynayır, gü lməli oyunlar çıxarılması, mü xtəlif məzhəkələrin keçirilməsi torpağın "hamiləliyi" və "doğumu" ü çü n zəmin olur.

Gü lü şü n qısaca olaraq nəzərdən keçirdiyiiz arxaik semantikasi, yəni onun doğum və həyatvericilik məzmunu daşması lətifə və qaravəllilərdə, gü lməli meydan tamaşaları, nağıl və rəvayətlərdə, eləcə də folklorun digər janrlarının komik səhnələrində mü xtəlif səviyyələrdə də olmuş olsa, özü nü bü ruzə verir. Gü lü şü doğum və həyat mənbəyi sayan xalq komik folklor nü munələrinin məzmununu da məhz həmin baxış ü zərində qurur. Bununla da xalq gü lü şü nü n özü nəməxsus sistemi meydana çıxır. Elə bir sistem ki, o, yazılı ədəbiyyatdakı gü lü ş sistemi ilə heç də həmişə ü st-ü stə dü şmü r. Xalq gü lü şü nə yazılı satirik ədəbiyyat prizmasından nəzər saldıqda bir sıra təhriflər meydana çıxır. Məsələn, Azərbaycan xalq gü lü şü nü n ənənəvi obrazları olan Kosa, Keçəl, Molla Nəsrəddin, Bəhlul Danəndə və başqalarını sırf işəedici qəhrəmanlar kimi götü rmək, məhz xalq gü lü şü nə yazılı ədəbiyyat ölçü lərindən yanaşmağın nəticəsidir. Kosa, Keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ilə bağlı folklor nü munələri bir fərdin yox, məhz kollektiv yaradıcılığın məhsulu olduğundan həmin nü munələrdə tənqid edən şəxsiyyət və tənqid olunan dü nya modeli axtarmaq özü nü doğrultmur. Çü nki xalq yaradıcılığında tənqid edən fərd tənqid olunan dü nyanın tərkib hissəsidir. Kosa, Keçəl, Molla Nəsrəddin və Bəhlul Danəndə ətrafdakılara gü lməkdən daha çox, ətrafdakılarla birlikdə gü lü rlər. Gü lü ş hədəfi həm ətrafdakılardır, həm onların özləri. Ədəbiyyatşü nas Arif Əmrahoglu (Məmmədov) "Mirzə Fətəli gülüşü" adlı məqaləsində M.Baxtinin xalq gü lü ş mədəniyyəti ilə bağlı konsepsiyasına

söykənərək Molla Nəsrəddin lətifələri barədə yazır: "Molla Nəsrəddinin çox az lətifəsini tapmaq olar ki, gü lü şü n bir tərəfi bilavasitə onun özü ilə bağlanmasın, özü nə qarşı yönəlməsin" (5, 66). Görü ndü yü kimi, tədqiqatçı lətifələrdə Molla Nəsrəddini gü lü ş hədəfləri cərgəsindən ayırmır, onun özü nü tənqid olunanlarla bir yerdə götү rü r. Əlbəttə, bu qənaət təsadü fi yaranmamışdır. Tədqiqatçı inanmışdır ki, mü əllif mövqeyini kəskin şəkildə tənqid obyektlərinə qarşı qoymayan, gü lü ş hədəfləri ilə özü arasında çin səddi çəkməyən M.F.Axundovun komediyaları ilk növbədə Azərbaycan xalq gü lü şü ndən, bu gü lü şü n qiymətli nü munələri olan Molla Nəsrəddin lətifələrindən qidalanmışdır.

Tənqid edənlə tənqid olunanın bir-birindən ayrılmazlığı, xalq gü lü şü ndə ifrat inkarçılığın, "öldü rü cü atəş açmağın" qarşısını alır. Deyək ki, Keçəl xəsis və zalım tacirin ("Keçəlin nağılı"), Molla Nəsrəddin fırıldaqçı qazı və zalım Teymurləngin eyiblərini açırsa, bu hələ Keçəllə tacir, Molla Nəsrəddinlə Teymurləng arasında ölü m-dirin toqquşması olduğuna əsas vermir. Bir lətifədə Teymurləngin zalımlığını "tənqid hədəfinə çevirən" Molla Nəsrəddin başqa bir lətifədə artıq özü zalım adam mövqeyindən çıxış edir: o, hacıleyləyin boynunun, qıçlarının adı quşlarınkından çox uzun olduğunu görü b, bıçaqla bunları kəsir və hacıleyləyi "əsl quşa oxşatmaq" istəyir. Deməli, tənqid edənlə (Molla Nəsrəddinlə) tənqid olunan (Teymurləng) eyni nöqtədə birləşir və bununla da Teymurləng zalımlığına "öldü rü cü atəş açmaqdan" danışmağa yer qalmır. Başqa bir mü qayisə. Bir lətifədə qazı pəncərədən baxıb geri çəkildiyi halda, Molla Nəsrəddinə xəbər göndərir ki, evdə yoxdur, bazara gedib. Molla Nəsrəddin bu xəbəri gətirən uşağa deyir: "Ağana de ki, bazara gedəndə bir də çalışıb başını pəncərədə qoymasın" (6, 5). Əgər burada Molla Nəsrəddin qazının yalançılığını, fırıldaqçılığını "ifşa edərsə", başqa bir lətifədə onun özü də məhz qazı kimi, fırıldaqçı sifətində təqdim olunur. Dostları Molladan qonaqlıq qopartmaq istəyirlər. Molla evə girib oğlu ilə xəbər göndərir ki, "evdə yoxdur". Dostları bu sözə inanmayanda Molla başını pəncərədən bayıra çıxarıb deyir: "Canım, siz nə qəribə adamsınız. Bəlkə mən bu qapıdan girib, o biri qapıdan çıxıb getmişəm" (6, 44). Bu ləti-

fəni Molla Nəsrəddinin yalançılığının, fırıldaqçılığının tənqidi kimi qəbul etsək, onda yenə də ifşa edənə (Molla Nəsrəddinə) ifşa olunanın (qazının) vahid nöqtədə birləşdiklərini təsdiqləmiş olur. Satirik ədəbiyyata ənənəvi yanaşma üsuluna əsaslanıb söyləmək olar ki, Molla Nəsrəddinin "mənfî" sifətdə təqdim edildiyi lətifələrdə Molla Nəsrəddin özü yox, onun vasitəsilə başqaları tənqid hədəfinə çevrilir. Yəni Molla Nəsrəddin hacıləyləyin boynunu, qıçlarını kəsirsə, burada o gülmək istədiyi, tənqid etmək istədiyi ağilsız və zalım adamların rolunu oynayır. Yaxud evdə ola-ola gələn qonaqlara evdə olmadığını xəbər verdiyi məqamda Molla Nəsrəddin yalançı, fırıldaqçı adamların cildinə girir, necə dəyərlər, tipi öz dili ilə ifşa edir. Molla Nəsrəddinin "mənfî planda" təqdim olunduğu məqamları bu cür mənalandırma da özü nü axıracan doğrultmur. Elə lətifələr var ki, onlarda Molla Nəsrəddin tənqid olunan tiplə eyni bir əməlin törədicisidir. Belə olan halda Molla Nəsrəddinin təzədən mənfî tip rolunda çıxış etməsinə, təbii ki, ehtiyac qalmır. "Tipi ifşa etmək" məntiqinə görə, belə məqamlarda Molla Nəsrəddin başqasının rolunda yox, öz rolunda olmalı, "tənqid atəşi"ni, məhz öz rolunda, dolayı yox, birbaşa açmalıdır. Lakin Molla Nəsrəddin bunun əvəzinə, necə dəyərlər, "mənfî" tipə qoşulub "mənfiliklə" məşğul olur. Məsələn, "Gözü nü z aydın, filin biri də gəlir" adlı bir lətifənin məzmunu qısaca belədir: Hökmdar öz ixtiyarındakı fillərdən birini bəslənmək üçün Molla olan kəndə göndərir. Fil kənddə əkin-biçindən əsər qoymur, nə ki var, hamısını tapdalayıb əzir. Camaat təngə gəlib Molla ilə bərabər hökmdarın hü zuruna şikayətə yola düşür. Hökmdarın qorxusundan camaat yolda bir-bir dağılıb geri qayıdır. Molla camaatın onu tək qoyub qaçmağından hirsələnir və hökmdara deyir ki, "fillərindən birini bizim kəndə qonaq göndərmisən, bundan çox razıyıq. Ancaq heyvan tək olduğu üçün səsindən dayana bilmirik. Kənd əhli xahiş eləyir ki, filə bir yoldaş göndərəsən". Hökmdar Mollanın bu sözlərindən çox şad olub, ona çoxlu hədiyyələr verir və kəndə bir fil də göndərir (6, 64). Bu lətifədə Molla Nəsrəddin əvvəlcə camaatla birgə hökmdara qarşı durduğu halda, qəfildən öz mövqeyini dəyişir və zalım hökmdarla eyni nöqtədə dayanır. Bu yerdə "Molla Nəsrəddin zalım bir adamın rolunda çıxış

edir və onu özü nü n tənqid hədəfinə çevirir" qənaəti səhv deyil, amma natamamdır. Əlbəttə, biz başqasının rolunda çıxış etməyi, oyun oynamağı lətifələrin başlıca xüsusyyətlərindən sayırıq və bu məsələyə bir az sonra yenidən qayıdacağıq. Lakin burada xüsusən nəzərə çatdırmaq istədiyimiz cəhət odur ki, lətifələrdə başqasının rolunda çıxış edib-etməməyindən asılı olmayaraq, tənqid edən tərəf özü tənqid olunanlar cərgəsindən qıraqda qalmır.

Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, ifşa edən və ifşa olunan qütbləri qismən qabarıq olan lətifələrin özü ndə belə, "barışmaz tərəflər" axtarmaq yerinə düşür. Bir çox lətifələrdə Molla Nəsrəddin qazının, mollanın, valinin, hakimin, xanın, hətta hökmdarın eybini birbaşa onların üzünə deyir. Bu, Molla Nəsrəddinlə yuxarı təbəqə nümayəndələri arasında düşmənmünasibətlər olmasından, Molla Nəsrəddinin qorxmazlığından və sözü üzə demək cəsarətindən daha artıq dərəcə Molla Nəsrəddinlə yuxarı təbəqə nümayəndələri arasındakı məhrəmanlikdən, ərkyanalıqdan xəbər verir. Molla Nəsrəddin cəmiyyətin bütün təbəqələri ilə – yoxsulla, varlıyla, qadınla, uşaqla, oğru ilə, quldurla, lotuyla, alimlə, nadanla heç bir çətinlik çəkmədən dil tapır, ünsiyyət bağlayır. Məhz ona görə ki, Molla Nəsrəddin bütün o adamlarla bir yerdə vahid bir düşüncənin – xalq güllüşü düşüncəsinin sakini. Həmin düşüncədə bir nəfər yox, hamı güllüş, bir nəfər, iki nəfər, üç nəfər yox, hamı güllüş hədəfinə çevrilir.

M.Baxtin xalq güllüşünü "hamı güllüş və hamıya güllüşlər" xüsusyyətini karnavalla əlaqələndirir: "Xalq-bayram güllüşünü müəmmə bir xüsusyyətini qeyd edək: bu güllüş həm də güllələrin özü nə doğru yönəlir. Xalq özü nü mövcud düşüncədən təcrid etmir. Xalq da tamamlanmamışdır, o da ölürək doğulur, təzələnilir. Xalq-bayram güllüşünü yeni dövrü xalis satirik güllüşündən başlıca fərqlərindən biri bu nöqtədə üzə çıxır. Yalnız inkaredici güllüş tanıyan xalis satirik sənətkar özü nü güllüşə əhvalatlardan kənarda saxlayır, öz mövqeyini həmin əhvalatlara qarşı qoyur və bununla güllüş düşüncəsinin bütün tövliyə pozulur, gülməli (inkar olunan) hadisə xüsusən hala çevrilir" (3, 10). M. Baxtinin Avropa xalqları tarixində xüsusən yer tutmuş karnaval

ü çü n səciyyəvi saydığı və satirik gü lü şdən fərqləndirdiyi bu gü lü ş tipini bir çox Şərq xalqları, o sıradan azərbaycanlılar arasında geniş yayılan Novruz bayramı şənliklərində də müəyyən qədər axtarmaq olar. Novruz bayramı şənlikləri də meydan tamaşaları göstərmək, gü lməli əhvalat, nağıl, lətifə, qaravəlli və s. söyləmək, ərkyana mü raciət etmək və açıq-saçıq danışmaq kimi gülüş formalarını əhatə etmişdir. Novruz bayramı şənlikləri bəzi cəhətlərinə, xü susən də meydan tamaşalarına görə mü asir teatrı xatırlatsa da, bu tövlü kdə teatrdan fərqlənmişdir. Bu şənliklərdə teatra bənzərlik daha çox "Kosa-kosa" kimi meydan tamaşaları zamanı ü zə çıxmışdır. Belə tamaşalar səhnə adlana biləcək bir yerdə yox, kü çə və meydanlarda səyyari şəkildə nü mayiş etdirilmişdir. Camaat Kosa və Keçinin hərəkətlərini sadəcə seyr etməklə kifayətlənməmiş, yeri gəldikcə oyunbazların sözlərinə və hərəkətlərinə qü vvət vermişdir. Meydan tamaşalarının peşəkar teatrdan fərqli xü susiyyətləri ü zərində xü susi dayanan Ə.Sultanı yazır: "Meydança həm səhnə, həm də amfiteatr idi, hətta burada səhnəni andıracaq xü susi tikiliş və yaxud xü susi bir hissə yox idi... Tamaşalarda xandan tutmuş muzdura qədər cəmiyyətin bü tü n təbəqələri iştirak edirdi.

...Əhali həqiqi mənada passiv tamaşaçı deyildi, bəlkə tamaşanın bü tü n gedişində iştirak edirdi. Başqa sözlə, oyunbaz ilə tamaşaçı arasında rəsmi bir hü dud yox idi. Oyunbaz tamaşaçılara sual verir və cavab tələb edirdi, oyunun məzmunca inkişafı bu cavablardan asılı idi. Onsuz da tamaşanın əsas məzmununu qabaqcadan bilən əhali oyunbazın sualına arzu edilən cavabı verirdi. Beləliklə, tamaşa daha canlı, daha həyati, daha real bir şəkil alırdı" (8, 32). "Kosa-kosa" kimi meydan tamaşaları bayram şənliyinin digər formaları ilə qırılmaz vəhdət yaradır. Əgər meydan tamaşalarında ü mumxalqın tamaşa etməsi ü mumxalqın iştirakını qismən ü stələyirsə, el şənliyinin digər formalarında artıq kimin ifaçı, kimin tamaşaçı olduğunu mü əyyənləşdirmək çətinləşir. Hamı ifaçı və tamaşaçıya çevrilir. Təkcə oyunbazlar, təlxəklər, hoqqabazlar yox, bu və ya digər dərəcədə hamı deyib-gü lü r, zarafatlaşır, oynayır. Gü ndəlik həyatda adamlar arasında mövcud olan rəsmiçilik, ağır davranma aradan götü rü lü r, sevinc, nəşə, sərbəstlik,

azadlıq şənliyinin ruhuna hakim kəsilir. Əsl bayram ab-havası məhz bu daxili sərbəstlik və azadlığın sayəsində yaranır. Xalq bayramının rəsmi bayramlardan başlıca fərqi də məhz bu nöqtədə ortaya çıxır. Dövlət, yaxud din xadimlərinin təşkil etdiyi rəsmi bayramlarda da küçə və meydanlara çoxlu adam yığılır, deyib-gülür, çalır-çağırırlar. Lakin bir qrup adamın istəyi və tapşırığı ilə təşkil olunan bu bayramlarda xalq bayramlarındakı könüllü, təbii sevinc və sərbəstlik olmur. Novruzun əsl bayramlığı ondadır ki, o, rəsmi amillərlə bağlı deyil. Hətta qismən islam dininin təsirinə məruz qalsa da, bəzi ölkələrdə rəsmi şəkildə qeyd edilsə də, Novruz xalq külləri tərəfindən məhz "idealdan doğan" bayram kimi keçirilir. Dövlət tərəfindən qeyd olunması, yaxud əksinə, qadağan edilməsi xalqın bu bayramla bağlı sərbəstliyinə xələl gətirmir və bu bayrama rəsmiyyət çaları qarışa bilmir. Rəsmi bayram ciddi səciyyə daşıyır. Qabaqcadan nəzərdə tutulan, planlaşdırılan çalır-çağırma və deyib-gülmə bir ciddilik ab-havasında həyata keçirilir. Xalq bayramı isə ciddilik tanımır. O, gülüşü stüdə bərqərar olur. Məsxərə, oyun, hoqqa, qaravəlli... Xalq bayramının mahiyyəti məhz bu kimi sözlərlə aydınlaşa bilər.

Hamının eyni dərəcədə sərbəst olduğu bayram şənliyinin daha canlı, daha hərarətli keçməsində, təbii ki, oyunbazların xüsusi rolu olmuşdur. "Oyunbazlar əsas etibarilə həvəskarlardan ibarət idi. Bəzi vaxtlarda peşəkar oyunbazlar da olmuşdur. Peşəkar oyunbazlar ildən-ilə eyni rolu oynayan və rolu əzbərdən bilən adamlar idi. Onlar kənd-kənd, qəsəbə-qəsəbə gəzərək tamaşalar təşkil edirdilər" (8, 33). "Kosa-kosa" xalq tamaşasında Kosa və Keçi libasında çıxış edən oyunbazlar bayram şənliyinin digər formalarında gülməli əhvalatlar danışan, atmacalar atan, zarafatlar edən sırayı adamlardır. Gündəlik həyatda gülməli danışq və hərəkətləri ilə tanınan və sevilən bu adamlar bayram şənliyində, təbii ki, xüsusi fəallıq göstərirdilər. Onların başlıca gülüş vasitəsi parodiya idi. Bu parodiya öz məzmununa görə təbiət və cəmiyyətin müxtəlif hadisələrini əhatə edirdi. Oyunbazlar "Kosa-kosa" tamaşasında qışın ölü müddəti və yazın dirçəlməsini gülməli şəkildə canlandırdıqları kimi, bəyi, xanı, taciri, mollanı, qazını, padşahı, eləcə də əkinçini, biçinçini,

çəkməçini, çobanı... tənqid hədəfinə çevirirdilər. Oyunbazlar heç də özlərini bu tənqid hədəfləri sırasından ayırmırdılar. Onların biri digərinin eybini açan atmacalar deyir, yaxud hər hansı oyunbaz başına gələn əhvalatları danışıqca öz eyiblərini açır, camaatı özünü "səfeh" hərəkətlərinə güldürürdü. Tənqid edənə tənqid olunan qaynayıb-qarışırdısa, burada "öldü cü rü" güllü şə yer qalmırdı. Öldürücü, inkaredici güllü meydana çıxması üçün tənqid edənlər və tənqid olunanlar kəskin şəkildə ayrılmalı idilər.

Məlum olduğu kimi, janrından, məzmunundan asılı olmayaraq, folklorun arxaik nümunələri ayin və mərasimlərlə sıx bağlıdır. Bunu nəzərə almayıb folkloru müasir bədii ədəbiyyat ölçüləri ilə qiymətləndirəndə yanlış qənaətlər meydana çıxır. Haqqında söhbət açdığımız Molla Nəsrəddin lətifələri ilə əlaqədar birtərəfli mülahizələrin ortaya çıxmasının başlıca səbəblərindən birini həmin folklor nümunələrinin arxaik köklərdən ayrı götürülməsində axtarmaq lazımdır. Lətifələrin bayram ənənələri çərçivəsində öyrənilməsi iki baxımdan əhəmiyyətlidir: birincisi, lətifələrin poetikası doğru-düzgün açılır, ikincisi, unudulub getməkdə olan xalq şənliklərinin məzmun və mahiyyəti barədə təsəvvürümüz daha da dolğunlaşır.

Lətifələrdə kiminsə fərdi aləmindən bəhs olunmur. Təsəvvüfi deyil ki, Molla Nəsrəddin lətifələrində iştirakçıların çoxunun şəxsi adı yoxdur. İştirakçılar ümumi şəkildə qazi, vali, hakim, tacir, xan, bəy, hökmdar, oğru, uşaq, arvad, qonşu və s. adlanır. Molla Nəsrəddini nadir hallarda tək görmək olar. Əksər vaxtlarda o, camaat arasındadır. Molla Nəsrəddini ən çox bazar, hamam, dükan, qonaqlıq, ehsan və s. yerlərdə görürük. Hətta gecə evdə olduğu vaxtlarda da Molla kənar adamlarla ünsiyyətdədir: bacadan ona qulaq asırlar, küçədə hay-küy salıb onu yataqdan qaldırırlar, evə tez-tez oğru girir və s. Qazi, vali, hakim, bəy, xan, hökmdar yanında olmağını da Molla Nəsrəddinin camaatla sıx ünsiyyətinin bir nümunəsi kimi anlamaq lazımdır. Əvvəla, bir çox hallarda onların hüsurunda Molla Nəsrəddinlə yanaşı, qeyri adamlar da olur və çoxluq yaranır. Digər tərəfdənsə, Molla Nəsrəddin yuxarı təbəqə nümayəndələri ilə tək qarşılaşanda və onlara güldə

çoxluğun mü nasibətini ifadə etmiş olur. Bu gü lü ş və tənqidin mü qabilində yuxarı təbəqə nü mayəndələri Molla Nəsrəddini nə asır, nə də kəsirlər. Dü zdü r, Molla Nəsrəddinin hökm sahibləri tərəfindən cəzalandırıldığı məqamlara da rast gəlirik. Lakin bu məqamlar heç də tənqid mü qabilində yox, Molla Nəsrəddinin hansısa "səfeh" hərəkətinin nəticəsində meydana çıxır və cəza epizodu hökm sahibinə nifrət oyatmaqdan daha artıq məhz gü lü ş doğurmaq məqsədinə xidmət edir. Məsələn, "Qurtaran deyildi" adlı lətifədə göstərilir ki, Molla Nəsrəddin hamamda oxuyur və səsi özü nə xoş gəlir. Hamamdan çıxıb birbaş şəhər hakiminin yanına gedir ki, bəs mənim gözəl səsim var. Mollaya oxumaq təklif olunanda o, hamam xəznəsi gətirilməsini xahiş edir. Yarıya qədər su ilə dolu bir kü p gətirirlər. Molla başını kü pü n içinə salıb oxumağa başlayır. Kü pü n içindən boğuq bir bağırta eşidən hakim qulaqlarını tutub nöqərlərinə əmr edir ki, kü pü n suyu qurtarana qədər əllərini isladıb Mollanın ü zü nə şillə vursunlar. Molla döyü ldü kcə şü kü r eləyir. Hakim şü kü r eləməyinin səbəbini soruşanda Molla cavab verir: "Şü kü r eləyirdim ki, nə yaxşı hamamdakı su xəznəsini buraya gətirmədilər, yoxsa onun suyu qurtaran deyildi" (6, 7). Bu lətifədə həm cəzalanan Molla Nəsrəddin, həm də cəza verdirən hakim gü lü ş hədəfidir - Molla Nəsrəddin səfeh hərəkəti ilə, hakim bu səfehliyə baş qoşmağı ilə. Cəza epizodu gü lü şü son həddə çatdırır. Döyü lərkən Mollanın dediyi sözlər lətifənin finaldan sonrakı davamı barədə dinləyicidə (oxucuda) xoş bir təsəvvü r yaradır. Gü man olunur ki, Mollanın son sözləri hakimin özü nü də gü ldü rəcək və o, Mollanı bağışlayacaq. Bu bağışlama qənaətini həm də digər lətifələrdə gördü yü mü z hakim təbəqə nü mayəndələri ilə Molla Nəsrəddin arasındakı ərkylene mü nasibət doğurur. Molla Nəsrəddinin bu ərkylene bəyram şənliyində xalq kü tlələrinin hökm sahiblərinə ərkylene mü nasibətini yada salır. Məlum olduğu kimi, el bəyramında mü vəq-qəti də olsa, şənlilik mü ddətində varlı-yoxsul, hakim-məhkum, əzən-əzilən mü nasibətləri aradan çıxır, sərbəstlik və azadlığı bir qrup adam yox, bü tü n iştirakçılar qazanır. Əkinçidən tutmuş padşaha qədər hər kəsi tənqid etmək, hər kəsin eyiblərinə gü lmək mü mkü n olur. Məhz hamıya aid olan bu sərbəstlik və

azadlığın əlamətləri Molla Nəsrəddin lətifələrində qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Belə bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, bayram şənliyi təkcə qabaqcadan məlum olan tamaşa, oyun, nağıl, lətifə, qaravvəli və s. folklor nümunələri ilə məhdudlaşmır. Şənliyin müəmmar bir hissəsini adi zarafatlaşmalar təşkil edir. Bu zarafatlaşmalar zamanı yeni-yeni lətifələr, qaravəllilər meydana gəlir. Oyunbazla qazının, tacirin, baqqalın, dəlləlin, qəssabın... zarafatlaşmasından yaranan gülməli dialoqlar dilə-ağıza düşür, daha da cilalanıb, növbəti şənliklərin hazır materialına çevrilir. Molla Nəsrəddin lətifələrini məhz el şənliyinin bir parçası kimi təsəvvür etmək olar. El şənliyindən belə bir səhnəni gözümüzün qabağına gətirək: bir baqqal onubunu məsxərəyə qoyan oyunbaza sataşmaq, onun eybini açmaq üçün deyir: "Öz aramızdı, sən də yaman simicsən ha". Oyunbaz özü nü sındırmadan cavab verir: "Balam, mənim sənə vur-tut on manat borcum var. Bunun beş manatını gəl cümə günü apar. Dörd manatını da gələn cümə verərəm. Qaldı bir manatı. Heç utanmırsan bir manatdan ötrü bu cür haray salırsan?" Camaat bunu eşidib gülür və dəllalla oyunbazın əhvalatı dilə-ağıza düşür. Və, tutalım, "Heç utanmırsan" adlı Molla Nəsrəddin lətifəsinin ilk rüseyimi belə yaranır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, tarixi şəxsiyyət olub-olmamasına baxmayaraq, Molla Nəsrəddin el şənliklərində müəmmar rol oynayan oyunbaz, hoqqabaz və təlxəklərin səciyyəvi obrazıdır. Harda olur-olsun: evdə, dükkanda, bazarda, qonaqlıqda, ixtiyar sahibləri hüzurunda, hətta eşşəklə yol getdiyi, meşədə ayı ilə rastlaşdığı məqamlarda Molla Nəsrəddin oyunbaz, hoqqabaz və təlxəkdir. Ona görə də lətifələri el şənliyinin ayrılmaz hissəsi kimi qavramaq çətin deyil. Bayram şənliyindəki oyunbazlar kimi Molla Nəsrəddin də xalqın arasındadır, xalqla birlikdədir. Həm də bu xalq anlayışına Molla Nəsrəddinin arvad-uşağı, qonum-qonşusu, dost-tanışı ilə bir sırada hökm sahibləri də daxildir. Molla Nəsrəddin arvad-uşağına, qonum-qonşusuna, dost-tanışına güldüyü kimi, hökm sahiblərinə də gülə bilir. Həm birincilərə, həm də ikincilərə gülərkən Molla Nəsrəddin özü nünkülərə və özü nəgilməli olur. Odur ki, bu gülüşdə düsmənçilik çarları axtarmaq çətinləşir.

Tənqid olunanla tənqid edənin, mənfi ilə müsbətin, pislə yaxşının bir-birinə qaynayıb-qarışması və vahid bir dünya təşkil etməsi xalq güllüşünün çoxmənalı mahiyyət daşımasından xəbər verir. Çoxmənalı mahiyyət daşıyan xalq güllüşündə inkarla təsdiq, ölümlə həyat məhz iç-içədir. "Kosa-kosa" xalq tamaşasında belə bir yer var:

Kosama əl vurmayın,
Kosam ikicanlıdır.
Əmiri bərk başında,
Qələm oynar qaşında,
Yüz əlli beş yaşında
Lap, lap cavandı kosam (1, 226).

Gətirdiyimiz parçada yüz əlli beş yaşlı Kosanın ikicanlı (hamilə) və cavan olması xalq güllüşünün məğzindəki ölümlə həyat, köhnə-yeni münasibətindən xəbər verir. Yüz əlli beş yaşlı Kosanın hamiləliyi gülləş doğurur. Lakin bu gülləş ölənə yox, ölümlə anında yenidən doğana və doğulana doğru yönəlir. Burada güllüşün çoxmənalılığı ondadır ki, ölümlə və həyat eyni nöqtədə - Kosada birləşir. Eyni bir obrazda (Kosada) ölümlə və həyat həm qarşı-qarşıyadır, həm də qarşılıqlı əlaqədə. Hamiləlik və cavanlıq (həyat) yüz əlli beş yaşlı qocalığa (ölümlə) qarşı olsa da, onlar ayrılmazdır, çünki eyni bətdədirlər. Bu cür qarşıdurma və əlaqə bu tövlükdə "Kosa-kosa" tamaşasından ana xətt kimi keçir.

Ölümlə həyat münasibətinin "Kosa-kosa" xalq tamaşasında gördüyümü zəstəmətinə Molla Nəsrəddin lətifələrində də müşahidə etmək olar. Molla Nəsrəddin və onun ünsiyyətdə olduğu, gülləş-gülləşlü yüz adamlar vahid orqanizmdir. Bütün əhvalatlar bu orqanizmin daxilində baş verir. Eyni orqanizm daxilində yerləşdiyindən ki, doğru oğrunu, səxavətli simici, ədalətli - ədalətsiz, uşaq qocanı, sağlamlıq xəstəliyi... rədd edə bilmir, əksinə, tamamlayır. Molla Nəsrəddin evinə oğru girdiyini görəndə kasıblıqdan xəcalət çəkib şafda gizlənir. Eşşəklərin sayını itirib ağlayan Molla Nəsrəddini balaca bir uşaq kiridir. Xəstələnib yorğandöşəyə düşən Molla Nəsrəddinin yanında qonum-qonşu, qohum-əqraba lövbər salıb saatlarla oturanda o "daha mən

sağaldım, siz də gedin evinizə" deyib ayağa qalxır. Bu misalların hər birində eyni zamanda həm şən və əyləndirici, həm də tənqid və təsdiqedicisi, öldürücü bədirləyici güllə var. Hər üç halda heç bir ideya-filan axtarmadan qayğısız qəhqəhələrlə gülmək mümkündür. Yenə hər üç halda tənqid olunanı, "öldürücü" müəyyənləşdirmək də çətin deyil: özgəsinin malını mənimsəmək fikrinə düşən adamın oğurluğu, adicə saymaq qaydasını bilməyib çaş-baş düşən Molla Nəsrəddinin axmaqlığı, xəstə yanına gedib ev sahibinə ürək-dirək əvəzinə əziyyət verən qonaqların üzlü-lü-yü. Lakin bu tənqid və "öldürmə"nin arxasında bir təsdiqetmə və diriltmə mənası da gizlənib. Oğrunu oğurluğa vadar edən yoxsulluqdur, bu yoxsulluqdan utanıb şafda gizlənməklə Molla oğruya bəraət qazandırır. Molla Nəsrəddinin öz mindiyini saymamağı qocalığın, köhnəliyin, zamanədən geri qalmaqlığın eybi kimi mənalanır. Bu eyib "zəmanə uşağı"nın ayıqlığı ilə aradan götürlür. Ayıq-sayıqlıq korafəhmliyi tarazlayır. Üçüncü misalda qonaqların üzlü-lü-yü qüsur olsa da, Molla məhz bu qüsurun hesabına özündə təpər tapıb, yorğan-döşəkdən qalxa bilir. Deməli, göstərilən naqisliyinə baxmayaraq, sağlamlıq naxoşluğu aradan qaldırır. Qonaqların çox oturmasından Molla Nəsrəddinin darıxıb ayağa qalxması qonaqların üzlü-lü-yündəki həyatiliyi, sağlam rüşeyimi daha da gücləndirir. Təki bu nümunədə yox, Molla Nəsrəddin lətifələrinin çoxunda ölümdə həyat tapmaq ehtirasını göstərən əlamətlərdən biri üzə, zora salıb qohumluğundan, yadlığından asılı olmayaraq, adamlardan yemək-içmək, mal-mülk qoparmaq meylinə ortaya çıxır. Konkret misallara keçməzdən əvvəl məsələnin bəzi ümumi nəzəri cəhətlərinə nəzər salmaq lazım gəlir.

Məlumdur ki, komik əsərlərdə (istər folklor, istərsə də yazılı ədəbiyyat nümunələrində) həyatın ən adi, ən "aşağı" lövhələri aparıcı yer tutur. Nizami Gəncəvi yaradıcılığında Fərhad, Şirin, Leyli, Məcnun, Bəhram, İsgəndər, Nüşabə kimi nəhəng qəhrəmanlar ön plana çəkildiyi, "Xəmsə"də çoban, əkinçi, kərpic-kəsən kimi adi peşə sahibləri uca bir mərtəbəyə qaldırıldığı halda, Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığında kəndlinin, bənnanın, fəhlənin "göylərlə" işi

yoxdur. C.Məmmədquluzadənin baş qəhrəmanı gündəlik məişət qayğıları ilə yaşayır: eşşəyini yülkəyib xanın yanına gedir ("Poçt qutusu"), itən eşşəyini axtarır ("Danabaş kəndinin əhvalatları"), donuz əti yeməyin, erməni qab-qasığına, ləyən-qazanına əl vurmağın haramlığından, oruc-namazdan, axirət dünyasından danışa-danışa ev gəcləyir ("Usta Zeynal"), İrandakı arvad-uşağına məktub göndərüb hürriyət payı istəyir ("İranda hürriyət") və s. və i.a. N.Gəncəvinin baş qəhrəmanları ilə C.Məmmədquluzadənin baş qəhrəmanları arasında müqayisə aparıb Y.Qarayev Fərhad, Məcnun, Leyli, Nüşabə, Şirin kimi əzəmətli obrazlardan tamamilə seçilən Novruzəliyə müqayisə edilməsinin başlıca səbəbini realizmin xalq həyatına xüsusi maraq göstərməsi ilə əlaqələndirir: "Cari tarixi prosesə və sabaha xidmət baxımından Novruzəli Sənandan, Arifdən, Şeydadan (romantizmin səciyyəvi qəhrəmanlarından – M.K.) daha üstünlüklü və gələcəkli görünürdü. Novruzəli passivliyi xalqın böyük bir hissəsinin vətəndaşlıq passivliyinin ifadəsi idi. Ədib ictimai inkişafın hərəkət perspektivni məhz bu passivliyin dəfəndə, novruzəlilərin oyanmasında görürdü" (4, 165-166). Xalqın aşağı təbəqəsinin ön plana çəkilməsi xalq həyatının ən adi lövhələrini qələmə almaq zərurətini ortaya çıxarmış və bu lövhələrin canlandırılmasında bədii gütəş əvəzsiz rol oynamışdır. Əlbəttə, gütəş xüsusi mövqeyini realist ədəbiyyatın tənqid etmək meyli ilə məhdudlaşdırmaq məsələyə birtərəfli yanaşmaq olardı. Bu cür yanaşmağa qalsa, tənqid və inkarçılıq romantiklərdə də var və bu inkarçılıq bəzən ifrat dərəcəyə çatır. Amma gəlin görək xalis romantizm prinsipləri ilə yazılmış əsərlərdə gütəş aparıcı mövqə tuturmu? Əlbəttə, yox. Çünki gütəş tənqid pafosundan daha artıq dərəcədə həyatı olduğu kimi əks etdirmək keyfiyyətindən doğulur. Biz "həyatı olduğu kimi əks etdirmək" dedikdə təkcə real səhnələrin ön plana çəkilməsini nəzərdə tuturuq. Bununla yanaşı, həyat hadisələrinin qiymətləndirilməsində və bədii ifadəsində xalqa, xalqın qədim çağlarından gələn dünyagörüşünə arxalanmağı da nəzərdə tuturuq.

Realist sənətkarların (konkret desək, N.Qoqol,

M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə və b.) yaradıcılığındakı komizmin xalq gü lü şü ndən götü rdü yü ən mü hü m keyfiyyətlərindən biri xalqa bü töv varlıq kimi baxmaqdır. Xalq həyatına ayrı-ayrı fərdlər, xü susi hal və əhvalatlar kimi yox, bü töv bir orqanizm kimi baxanda ondakı əbədiliyi, həmişəyaşarlığı daha aydın görmək mü mkü n olur. Əbədini, həmişəyaşarı görmək isə sevinc və gü lü ş doğurur. İ.V.Hötenin "Təbiət" adlı fəlsəfi əsərinin karnaval dü nyabaxışı ilə yaxından səsləşdiyini xü susi qiymətləndirən M.Baxtin yazır: "Höte anladı ki, birtərəfli ciddilik və qorxu özü nü bü tövdən ayrı hiss edən təkə məxsus duyğulardır. Bü töv isə "əbədi tü kənməzliyi" ilə "yumorlu", şə n səciyyə daşıyır, başqa sözlə, o, gü lü ş vasitəsilə daha asan başa dü şü lü r" (3, 276). Sənanın, Arifin, Şeydanın – ətraf mü hi-tə qarşı çıxan və təklənən fərdlərin hiss-həyəcanlarını başlıca təsvir obyektini kimi seçən H.Cavid dramaturgiyası əzab və iztirablar ü zərində köklənib. Mü hitə qarşı çıxıb təklənənləri yox, bü tövlü kdə mü hitin özü nü – ölü lər, dirilər, dəlilər aləmini başlıca təsvir obyektini kimi seçən C.Məmmədquluzadə dramaturgiyası və nəsrini isə gü lü ş ü zərində köklənib. Bu dramaturgiya və nəsrin iztirabları ü zdə yox, daha dərin qatlardadır. Təkin faciəsini qələmə alan romantik hər addımda ciddidir, ü muminin həyatını canlandıran realistsə yumorsuz ötü şə bilmir. Təkin ciddiliyi, ü muminin isə gü lü şsü z ötü şə bilməməsi romantik qrotesklə xalq ədəbiyyatındakı qrotesk tutuşdurulmasında daha aydın nəzərə çarpır. Həm romantik yazılı ədəbiyyat, həm də komik folklor nü munələri ü çü n mü baliğə təbii bir keyfiyyətdir. Lakin bu mü baliğələr arasında fərq var. Romantik ədəbiyyatda mü baliğə gü ndəlik həyat və məişətdəki adilikləri (yemək-icmək, deyib-gü lmək, çalıb-çağırmaq və s.) yox, qeyri-adilikləri (fərdin öz ağı, zəkası və davranışları ilə başqalarından seçilməsi və sairəni) əks etdirir. Folklorda isə, əksinə, adiliklərin şişirdilmiş şəkildə təqdimi aparıcı yer tutur.

Romantik sənətkarların "xırda məişət işi", yaxud bir sıra realistlərin qarınqululuq, acgözlük, mənəviyyatsızlıq əlaməti kimi qiymətləndirdikləri yeyib-icmə xalq yaradıcılığında

həyat, gü c-qü drət simvoludur. "Kitabi-Dədə Qorqud" qəhrəmanları tez-tez şü lənə yığışır, ov ovlayır, quş quşlayır, yeyib-içirlər, qırx illik şərəbın istisindən məst olurlar. Koroğlu yeddi qazan aş yeyir. Bayram şənliklərində nü mayış etdirilən məzhəkələr də məhz yeyib-içmək, pay almaq, pay vermək motivi ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. Təsədü fi deyil ki, "Kosa-kosa" oyununda Kosanın ü stü ndən məhz çömçə (yeməyin işarəsi) və torbalar (pay yığmağın işarəsi) asılırdı. Oyunun gedişi zamanı Kosa meydana toplaşanlardan bayram payı: şirniyyat, boyanmış yumurta, alma və s. yığdı. Və bu pay alıb, pay vermə şən gü lü ş doğuran hərəkətlərlə yerinə yetirilirdi. "Kosa-kosa" oyununda, ondan ayrılmaz olan Molla Nəsrəddin lətifələrində tez-tez rast gəldiyimiz yemək-içmək sü jetləri dü nyanı insana yaxınlaşdırmaq, yaşamaq və yaşatmaq semantikasi ilə əlaqədardır. Bir sıra lətifələrdə Molla Nəsrəddini və onun ətrafındakıları daha çox yeməyə can atan, hansı yolla olur-olsun qarınlarını doyurmağa çalışan adamlar kimi görü rü k. "Yəqin bir şey var" adlı lətifədə Molla camaatı aldadır ki, qazının evində ehsan verilir. Bu sözdən sonra camaatın qazıgilə tərəf yü yü rdü yü nü görən Molla: "Balam, birdən doğru olar ha!.. Bu camaat ki, belə xatircəm gedir, yəqin ki, bir şey var", – deyib, özü də camaatın dalınca götü rü lü r (6, 97). "Ördək şorbası" lətifəsində Molla göldə ü zən ördəkləri tutmaq istəyir. Ördəklərin uçub getdiyini gördü kdə cibindən çörək çıxarır, çörəyi gölü n suyuna batırıb yeməyə başlayır. "Belə iştahla nə yeyirsən?" – deyə soruşanlara: "Ördək şorbası yeyirəm", – cavabını verir (6, 94-95). Lətifələrdə yemək ehtirasının qabarıq yer tutduğunu göstərən başqa bir misal: Molla qonşu kənddə verilən ehsandan doyunca yeyib bir ökü z arabasında öz kəndlərinə qayıdır. Göydə topa-topa ulduzlara baxan arabacının "yəqin orda da ehsan verirlər" – sözlərindən sonra Molla deyir: "Başına dönü m, tez ol, ökü zlərin başını döndər göyə, yoxsa yubanarıq" (6, 101). Bir çox lətifələrdə isə yemək məqsədilə Molla Nəsrəddin kiməsə kələk gəlir, yaxud əksinə, onu aldatmağa çalışırlar. Molla Nəsrəddin lətifələrində yemək-içmək, mal-mülk çox əziz tutulur. Heç də hər adam səx a-vət yiyəsi olub başqasını qonaq

eləmək, nəyisə başqasına bağışlamaq istəmir. Yemək-içməyə, mal-mülkə bu cür hərislikdə aqgözlük, qarınqululuq, xəsislik kimi cəhətlərin tənqidi, şübhəsiz ki, var. Amma məsələyə arxaik təsəvvürlər baxımından yanaşdıqda gətirilən nümunələrin məzmun dairəsi daha da genişlənir. Aydın olur ki, Mollanın və onu əhatə edən adamların ehsana can atmasında yeri-göyü, suyu-havanı, ayı-ulduzu adiləşdirmək, dünyanı insanın gündəlik məişətinə yaxınlaşdırmaq dünyagörüşü ifadə olunmuşdur. Ehsana, qonaqlığa can atan, gölün suyunu ördək şorbası kimi içən Molla Nəsrəddin və ətraf adamlar dünyanın işləri qarşısında sınımayan, zəiflik göstərməyən, əksinə, yaşamaqdan layiqincə kam almağa çalışan adamlardır. Yerdəki dərin sular, göydəki ay-ulduz bu adamlardan ötrü mərhəm varlıqlardır: suları şorba kimi içmək olar, göydəki ulduzlarla ehsan yemək olar. İstər adi naz-nemətdən (məsələn, plov, kabab, bal, qovun, qoz, qarpız və s.) dadmaq, istər gölün suyunu şorba kimi içmək, istərsə də ulduzlarla ehsan yemək hərəkətində Molla Nəsrəddinin nəşə və təntənəsi ifadə olunmuşdur. Yeyib-içmə aktının Molla Nəsrəddin lətifələrində bu cür idraki məzmun, xüsusi dünyabaxış mahiyyəti daşması, "Molla və səyyah" adlı lətifədə daha aydın nəzərə çarpır. Səyyah, Mollanı suala tutub, imtahana çəkir. Əvvəlcə bir dairə cızır. Sonra əlinin arxasını aşağı, barmaqlarını isə açıq və toplu olaraq yuxarı tutur. Daha sonra səyyah barmaqları ilə heyvan yeriməsini yamsılayıb, öz qarnına işarə edir. Bu suallarla əcnəbi alim yerin küresə şəkildə olmasına, bitkilərin torpaqdan başqa daha nələrdənsə qidalanmasına, insan və heyvanat aləminə işarə edir, dünya haqqında Mollanın nə fikirdə olmasını öyrənmək istəyir. Molla əcnəbinin dünya barədəki suallarını özü nəməxsus bir şəkildə başa düşüb, cavablar verir. Əcnəbinin çəkdiyi dairəni – yer küresini Molla bir məcməyi paxlava kimi anlayır. Bitkilər barədə sualı bir qazan plov, insan və heyvanat aləmi ilə əlaqədar sualı isə "yol gəlmişəm, acam" mənasında qəbul edir. Göründüyü kimi, Mollanın dünya haqqındakı elmi biliklərə parodiyası dünya və insan münasibətlərinin ən sadə və anlaşıqlı formasını nişan verir: yemək-içmək. Lətifənin məntiqinə görə, bir məcməyi pax-

lava, bir qazan plov kimi dü nya naz-nemətlərini nuş eləmək və qarını doyurmaqla insan güclü və qüvvətli olur, hər müşkülə sinə gərə bilər. Lakin dü nyada yerin kü rəşəklində olub-olmamasına, bitkilərin haradan qidalanmasına, insan və heyvanat aləminin necə törənməsinə cavab tapmaqdan daha müşkül bir məsələ də var – ölü m. Bəs bu məsələ necə? Oyunbazları və onların dövrəsində deyib-gülən adamları ölü mdəmi qorxutmur? Bəlkə şənlik o qədər baş qatıb ki, ölü m-itim yada düşmür? Yox, elə deyil. Molla Nəsrəddin və onun ətrafındakı adamlar ölü m, axirət dü nyası və s. məsələləri yaddan çıxarmamışlar. Lakin iş burasındadır ki, onlar həmin məsələlərə də adi məsələlər kimi baxırlar. Yemək-içməyin gü c-qüvvət, həyat üzərində təntənə, ölü mü adıləşdirmək kimi mənalar daşması ilə əlaqədar qənaətimizi yekunlaşdırmazdan əvvəl lətifələrdə bilavasitə ölü m mövzusunun mövqeyinə də qısaca nəzər salmaq lazım gəlir. "Bu hala düşəndən sonra nə qorxmaq?" və "Bu yol ilə gedərdim" adlı lətifələrdə Molla Nəsrəddinin ölü mdən qorxmasından bəhs olunur. Lakin bu qorxu dinləyici və oxucunun həmin lətifələrdən aldığı təəssü ratın yalnız zahiri tərəfidir. Diqqət yetirdikdə aydınlaşır ki, adları çəkilən lətifələrdə ölü m qorxusundan daha çox ölü mə lağlağı mü nasibət öz əksini tapmışdır. Birinci lətifədə "ölü mdən çox qorxan" Molla Nəsrəddin ölü m yatağına düşəndə zarafatından qalır. Bu zarafatın səbəbini soruşanlara belə cavab verir: "Qorxmağım bu hala düşməmək üçün idi. Bu hala düşəndən sonra daha nə qorxmaq?!" (6, 78). İkinci lətifədə isə əl-ayağının soyuduğunu görən Molla artıq öldüyü nü zənn edib yerə uzanır. Onu tabuta qoyub aparan adamlar "hansı yolnan gedək?" – deyə mü bahisə eləyirlər. Mü bahisənin uzandığını görən Molla tabutdan başını qaldırıb deyir: "Mən rəhmətə getməmişdən qabaq həmişə bax bu yol ilə gedərdim" (6, 102). Göründüyü kimi, bu epizodlarda zarafat, deyib-gülmək ölü m yatağını, tabutdan baş qaldırıb danışmaqsa ölü mü n özü nü məsxərəyə qoymaq funksiyası daşıyır. Ölü mdən bu cü r bəhs etmək qorxu hissi yox, məhz ölü mə adi hal kimi baxmaq duyğusu aşılayır. Ölü m mövzusunun belə mövqedən təqdim olunması bir daha

inandırır ki, böyük bir şövqlə ehsan yeməyə axışan adamlar ölmü gündəlik həyatın bir parçası kimi qəbul edirlər. Onların fikrincə, hər hansı bir adamın ölmü gündəlik yemək-ichmək, deyib-gülmək vərdislərinin qarşısını almır. Əksinə, ehsan heç də həmişə ələ düşməyən, yalnız bayramdan-bayrama bollaşan yeyib-ichmək üçün əlverişli bir məqama çevrilir. Beləliklə, müəyyənləşir ki, həm Mollanın ölmə yatağında deyib-gülməsində, həm tabutdan baş qaldıraraq danışmasında, həm də yeməyə, xüsusən ehsan yeməyə can atmasında "xeyirlə şərq qardaşdır" ideyası gizlənib. Molla Nəsrəddinə və onun oyunbazlığına gülən adamlara görə, ölmə özü belə, gündəlik sevinc və nəşəni artırır, şənlik dünyasının tarazlığını poza bilmir. Ümumi şənlik ab-havasını daşımaq ona görə çətindir ki, burada ciddi ağıl məntiqi yox, ağılsızlıq, dəlilik, oyunbazlıq, təlxəklik... məntiqi aparıcı rol oynayır. Lətifələrdəki şənlik və bayram atmosferində bu və ya digər dərəcədə hamı ağılsız, dəli, axmaq, səfeh, oyunbazdır. Molla Nəsrəddin gecə yarısı evdən baş alıb gedir ki, qaçan yuxusunu yuxunu axtarıb tapsın ("Yuxum qaçıb"), eşşəyin əl-ayağını bağlayır, altına bir az çırpı yığıb od vurur, sonra da onun üstünə neft tökmək istəyir ki, eşşək gəmi kimi yeyin getsin ("Gör necə gedəcəkdin"). Bir kəndli Allahdan min baş qoyun diləyir, başqa bir kəndlisə min canavar arzulayır ki, həmin qoyunları yesin. Canavarların qoyunları "yeməsi" üstündə onların davası düşür. Molla Nəsrəddin gəlib kəndlilər birinin doşab tuluğunu bıçaqla cırır, "əgər sizdə zərrə qədər ağıl varsa, bu tuluq kimi mənim qarnım cırılsın", – deyir ("Qarnım cırılsın"). Bu misallarda həm Mollanın, həm də kəndlilərin hərəkətləri ciddi və ağıllı adamların yox, qeyri-ciddi və ağılsız adamların hərəkətləridir. Başqa sözlə, ciddi və ağıllı hərəkətlərə bir məsxərədir. Bu məsxərə dairəsindən kənara çıxan, "mən ağıllıyam", "mən ciddiyəm" deyənlər ikiqat güllü şəkildə hədəfinə çevrilirlər. Yuxarıdakı misallardan üçünə üstündə Molla Nəsrəddin kəndlilərə "sizdə zərrə qədər ağıl yoxdur" deməklə ağılsızlıq dairəsindən çıxmır. Çünki kəndlilərin səfəhliyini sübut etmək üçün onun yol verdiyi hərəkət özü səfəhlik və dələduzluq əlamətidir. Əl-

bəttə, oyunbazların başçısı olan Molla Nəsrəddin ağılsızlıq çərçivəsindən kənarda dayanmaq iddiasında bulunmur və kəndlilərə "ağılsız" deyərkən çox yaxşı bilir ki, onlar əsl oyun adamıdır, Mollaya yoldaşıdır. Odur ki, "mən ağıllıyam", "mən ciddiyyə" iddiasını başqa adamların, xüsusən də rəsmi dairələrin nümunəsində axtarmaq daha çox yerinə düşür. Xana saray adamlarından bir neçəsinin dəli olduğunu xəbər verirlər. Xan Molla Nəsrəddinə əmr eləyəndə ki, saraydakı dəlilərin kimlərdən ibarət olduğu barədə məlumat versin, o deyir: "Xan sağ olsun, siz saraydakı ağıllıların neçə nəfər olduğu barədə məlumat verməyi mənə tapşırıq; çünki belələri azdır və tez saymaq olar. Dəliləri mən hardan saya bilərəm? Həddi yox, hesabı yox" (6, 11). Özü nü dəli saymayan xan güllüncə vəziyyətdə qalır. Molla Nəsrəddin eyham və məsxərə ilə onun özü nü də dəlilərlə sırasına qoşur və belə təsəvvür yaradır ki, ağıllısı barmaqla sayılan bir sarayın başçısı ağıllı ola bilməz. Molla Nəsrəddinin rəsmi dairə nü mayəndələrini lağa qoyması, qazı, vali, hakim, hökmdar və başqalarını güllüncə hədəfinə çevirməsi lətifələrdə məhz ağılsızlığın, axmaqlığın, dəliliyin, oyunbazlığın darıxdırıcı ciddiliyə qarşı durmasıdır. Molla Nəsrəddin hökm sahibləri ilə oyunbazlar arasındakı (və deməli, azad qeyri-ciddiliklə darıxdırıcı ciddilik arasındakı) çəpər və sərhədləri, qoruq və qadağaları dağıdaraq, yuxarılarla aşağıları bir-birinə yaxınlaşdırır, hamını eyni oyunun iştirakçısına çevirir. Bu oyun ağılsızlıq, dəlilik, təlxəklik oyunudur.

Kosa və Keçi libasına bürünüb "Kosa-kosa" oyununu çıxaran oyunbazlar kimi, Molla Nəsrəddin də təlxək libası geyib oyun çıxarır və hamını bu məzəli oyuna qoşmağa çalışır. Kosa obrazı qış masqası arxasında yazın fəlsəfəsini işıqlandırarsa, Molla Nəsrəddin obrazı da ağılsızlıq masqası arxasında müdrikliyin portretini yaradır. Bu gülməli adamın hərəkətlərində dünyanın böyük bir hikməti gizlənir: hər ölümlə bir doğumun başlanğıcıdır.

Ədəbiyyat:

1. Azərbaycan folkloru antologiyası. 2 kitabda. I k., Bakı, EA nəşriyyatı, 1968.

2. Azərbaycan nağılları. 5 cildə, IV c., Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 1963.

3. Бахтин ММ Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М, Худ. Лит-ра, 1965.

4. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı, "Elm" nəşriyyatı, 1980.

5. Məmmədov A. Mirzə Fətəli gülüşi. "Ulduz" jurnalı, 1988, №1.

6. Molla Nəsrəddin lətifələri. Bakı, Uşaq-gənclər nəşriyyatı, 1956.

7. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М, Наука, 1976.

8. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixində. Bakı, Azərnəşr, 1964.

9. Ястремский С.В. Образцы народной литературы якутов. - Труды Комиссии по изучению Якутской АССР, т.7, Л., 1929.

RAMAZAN QAFARLI

AZƏRBAYCAN MİFOLOJİ GÖRÜŞLƏRİNDƏ ARXETİPİK SİMVOLLAR

Fikrin dil qayda-qanunları ilə əksinin mifoloji düşüncə ilə sıx əlaqəsi onu göstərir ki, hər ikisi eyni mənəvi aləmdən qidalanmış və real varlıqlara əsaslanmışdır. Mifik dünya əslində dillə təsvirə gətirilən dünyanın (gerçəkliyin) analoqudur. Onlar birbirindən ancaq ifadə, təsvir, işarə üsullarına görə fərqlənir. Belə ki, quraqlıq dillə «hava yağıntısız, isti keçir» şəklində ifadə olunursa, mifik görüşlərdə ağzından od püskürən əjdaha obrazında kodlaşır. Deməli, mif və dil bir bətdə yetişib dünyaya əkilmiş gələn qardaşlardır, ikisi də mənəvi inkişafın, təfəkkür tərzinin eyni qanunlarına tabedir, eyni mənbədən qida alır. Aralarında oxşarlıq, yaxınlıq fərq və o halda dərk edilir ki, onların bir kökdən pöhrələndiyi, qoşa addımladığı aydın nəzərə çarpsın.

Təbiidir ki, inkişafın müəyyən mərhələsində mif dildən, dil mifdən ayrılmış, lakin «qohumluqlarını» müəyyən əlamətlərin-

də ikisi də qoruyub saxlamışdır. Erist Kassirer yazır ki: «biz dillə mifin ayrılma xətlərinə prospektiv deyil, retrospektiv şəkildə göz qoymalıyıq, yəni o yerə qayıtmaq lazımdır ki, hər ikisinin ayrılma xətləri öz mənbələrini oradan götürür». [1, 167]. Deməli, ayrılma xəttlərini üzə çıxarmaq üçün mif və dilə xas *konseptual forma* vardır. Qısa şəkildə onu *metoforik düşüncə* adlandırırlar.

Dünyanın metoforik əksi həm bədii dilin, həm də mifin mənsəyində duran əsas amildir. Ona görə də tədqiqatçıların çoxu bu qənaətdədirlər ki, metafora miflə dil arasında körpü rolunu oynayır. Ancaq onun meydana gəlmə, daha doğrusu, ilkin doğrulma prosesindən danışanda fikirlər haçalaşır: bəziləri metaforanın kökünü dildə, digərləri isə mifik fantaziyada axtarırlar. *Ger-vanderə* görə, dildəki bütün söz və ifadələr başlanğıcda mifik xarakterə malik olmuşdur. Belə çıxır ki, dil də miflər kimi kor-təbii şüurun içərisindən keçmiş, miflə işarələnən varlıq və hadisələrin gerçək dərkində mifologiyaya yol yoldaşı olmuşdur.

Maks Blek göstərir ki, metaforik fikrin əsasında iki subyekt dayanır: əsas və köməkçi. Bu subyektlərə «qlobal obyekt» kimi baxmaqdan sonra, «sistem» tək yanaşmaq daha sərfəlidir. «Metaforanın mexanizmi onunla şərtlənir ki, əsas subyektə köməkçi vasitə ilə birlikdə «implikas assosiasiya» sistemi qoşulur» [6, 167]. Başqa sözlə, iki subyekt arasında adi halda görünməyən (yaxud görünməsi mümkünsüz) əlaqə metaforada müqayisə yolu ilə nəzərə çatdırılır. Və bu, metaforik fikirdə əsasən «kiçildilmiş, ixtisara salınmış» şəkildə özünü göstərir. Lakin kiçildilmənin əksini təşkil edən müqayisəyə də rast gəlirik. Birincidə fikrin formalaşmasında analogi (oxşarlığa, eyniliyə əsaslanan) prinsipin rolunu xüsusi vurğulayırlar. İkincidə isə gerçəkliyə doğru ən qısa və qeyri-adi yol seçilir. Bu qayda ilə formalaşan bir Azərbaycan tapmacasını nəzərdən keçirək:

*«Başı şabalıd,
quyruğu qayçı».*

Nümunədə bilinməyən subyekt qaranquşdur. Müqayisəyə yardım edən köməkçi vasitələr - şabalıd və qayçıdır. Əlaqə yarıdan əlamət isə başın və quyruğun köməkçi vasitələrlə oxşarlığıdır. Tapmacanın açıqlanmış variantına diqqət yetirsək görə-

rik ki, qapalı mətndə metonimiya rolunda çıxış edən üzvlər əsas mətnə metaforaya çevrilir:

«*Qaranquşun başı şabalıd, quyruğu qayçıdır*».

Mifik təsvirlərdə də təxminən eyni halla rastlaşırıq. Əjdaha – quraqlıq əlaqəsində torpağın susuzluğu, havanın istiliyi sakral məxluqun ağzından od püskürməsi və suyun qabağını kəsməsi ilə uyğunlaşdırılır. Diqqət yetirsək görürük ki, bu günün özündə də isti və günəşli yay aylarında canlı danışıda tez-tez işlədirik: «Göy od püskürür», yaxud «Elə bil yerdən alov qalxır». Təbii ki, bu ifadələr əjdaha mifindən keçmədir. Mifdəki odu, alovu püskürən əsas sakral «obyekt» dildə arxa plana keçirilmiş, onun gerçək təbiət hadisəsi ilə oxşar əlaməti – istilik yayması olduğu şəkildə göyə və yerə şamil edilmişdir. Başqa sözlə, mifik görüşlərin evolyusiyası metoforik düşüncəni formalaşdırmışdır.

Metaforalar əsasən iki aspektdə təzahür edir: epifora və diafora.

«*Epifora*» (*epiphora* – köçürülmə deməkdir) terminini ilk dəfə Aristotel işlətməmişdir. Onun «Poetika» əsərində göstərilir ki, metafora başqa obyektin adını öz üzərinə «köçürmə» xüsusiyyətinə malikdir [13, 99]. Epiforik metaforalarda sözün adi anlamı əsas götürülür, sonra həmin məna yükü hamıya tanış obyektlə müqayisədə təqdim edilir. Burada semantik «hərəkət» (*phora*) bir qayda olaraq daha konkret və asan yada düşən obraza bağlanaraq (*epi*) baş verir, lakin ilk baxışda asan və anlaşıqlı görünsə də, eyniləşdirilən obyektlər arasında müqayisə aparanda iki obyekt arasındakı əlaqələri üzə çıxarmağa çalışanda daha çox qeyri-müəyyən, mübahisəli və qəribə təsir bağışlayır. F.Uilraytın Kalderonun pyesindən gətirdiyi, həqiqi məzmun daşıyan bir cümlədə («Həyat yuxudur») həyat haqqında təsəvvür olduqca qaranlıq və başa düşülməzdir [289, 87]. Əslində yuxu heç nədir və uyğun həyat tərzini keçirənlər üçün semantik örtük rolunu daşıyır. Eyni halı bir tapmacada nəzərdən keçirək:

«*Anası qundaqda yatır,
oğlu bazara gedir.*»

(Güllə və giliz) [3, 171].

Mətndəki fikir açıq şəkildə verildəndə epifora daha aydın nəzərə çarpır:

«**Güllə anadır, qundaqda yatır.**»

Giliz oğuldur, bazara gedir».

Miflər vasitəsi ilə simvollaşıb sonradan dildə daşdığı funksiyanın anlamına çevrilən bəzi obrazlar da belədir. Məsələn, Günəş – xeyirdir, bərəkətdir, işıqdır (Mifdə Xeyir tanrısıdır). Gecə – şərdir, ömürdən gedən itkidir, qaranlıqdır (Mifdə Şər tanrısıdır). Azərbaycan dilində qədim xeyir-bərəkət tanrısı «Gün doğur», səhər tanrısı «Dan sökülür», onların əks qarşılığı isə «Şər qarışır» şəklində daşlaşmışdır.

Metafora ilə bağlanan ikinci semantik hal *diafora*dır. Diaforada «hərəkət»ə (*phora*) yeni üsullarla elə obrazlar vasitəçilik (*dia*) edir ki, real, yaxud təsəvvürə gətirilən təcrübədə əldə edilir. Yeni məna adi tutuşdurma nəticəsində üzə çıxır. Diaforada triviallıq (bayağılıq) həmişə ön plandadır. Çünki onlarda əsas şərt uyğunlaşdırma, inkar etmək, birinin köməyi ilə digərini sıradan çıxartmaq deyil. Məsələn:

- 1) -*Əyri-müyrü hara gedirsən?*
-*Təpəsi dəlik, sən nə deyirsən? (Tüstü və baca) [3, 146]*
- 2) *Dam üstə at kişnər. (Novdan) [3,145]*
- 3) *Qırmızı divar üstə ağ fərlər düzülüb. (Damaq və diş) [3, 132]*

Beləliklə, mütəfəkkirlər sözü bütün yaranışların başlanğıcı hesab etməkdə yanılmamışlar. İslam mifologiyasına görə, ulu Allah əvvəl sözü (varlıqlara ad qoyur və «Kun!» - «Ol!» əmrini verir, məsələn, «dağ, ol!» - yəni əmələ gəl), sonra dünyanı (varlıqları) yaratmışdır. Müsəlman əqidəsində söz bütün yaranışlardan ilkindir, əzəlidir. «Avesta»da «xeyir söz» işıqlı aləmin birinci – üldüz qatının simvolik işarəsidir.

Əslində söz hər şeyin açarıdır. Alimlər elmi kəşflərini, yazıçılar düşünüb yaratdıqlarını sözlə ifadə edirlər. Ulu babalarımız demişkən:

«Söz qılıncdan kəskindir».

«Söz dünyanın naxışdır».

«Söz götürənin, ev oturanın».

«Söz insanın meyarıdır».

«Söz sahibi ölsə də, söz qalar»... Və xalq sözü həmişə canlı və «qanadlı» zənn etmişdir: «Söz qanadı yorulmaz». E.M.Meletinski göstərirdi ki, «parallelizmlər təkrarlardan bir qədər az da

olsa, sözün magik gücü ilə əlaqələndirilir, lakin onların musiqi və rəqs ritmləri ilə, yəni ilkin sinkretizmlə genetik bağlılığı da mövcuddur» [15, 42-43]. Ahur-Məzd dünyanı maddi şəkildə yaratmamışdan qabaq 3 min illik bir dövrdə strukturunu, elementlərini və varlıqların adlarını düşünmüşdür.

Azərbaycan-oğuz mifik görüşlərində söz yaratmaq funksiyasını tanrı deyil, demiurqlar – Oğuz və Dədə Qorqud yerinə yetirir. Doğrudur, lap dərin qatlarda Oğuz Göy Tanrısı ilə eyniləşdirilirdi. Oğuz Ahur-Məzdə uyğun halda Dünyanın özü kimi götürülür, ondan ayrılan (törəyən) varlıqlar (övladlar) kainatın bütöv modelini formalaşdırırdı: Oğuzun üç oğlu Gün, Ay, Ulduz Yuxarı qatda – kosmosda, digər üç oğlu - Göy, Dağ və Dəniz isə Orta və Aşağı qatda – yerlə kainat arasında yerləşirdi. İslam inancından fərqli olaraq türk mifoloji görüşlərində tanrı Oğuz əvvəl dünyanın əsas ünsürlərini yaradır, sonra onlara ad qoyur. Türkün əqidəsində mənşəcə varlıqlar ilkindir, onların işarəsi – ad ikinci. Hətta insanlara doğulanda deyil, yetkinlik yaşına çatanda ad verilirdi.

Dədə Qorqud mifik təsəvvürdə Azərbaycan-türk dilinin söz ehtiyatını – lüğət tərkibini yaradan mifik mədəni qəhrəmandır. XIX əsrin birinci yarısında M.F.Axundov (1812-1878) Azərbaycan-türk dili üçün tərtib etdiyi yeni latın əlifbası ilə (müasir azərbaycanlılar indi həmin əlifbadanın təkmilləşdirilmiş variantından istifadə edirlər) xalq arasında gəzib-dolaşan məşhur bir nəğməni qələmə almışdır. Orada Dədə Qorqud özünün söz yaratmaq funksiyasından bəhs açır və dörd sözü meydana gətirəndə yanıldığını etiraf edir:

Gəlinə ayran (ayıran) demədim mən Dədə Xor-xut.

Ayrana doyran (doyuran) demədim mən Dədə Xor-xut.

İynəyə tikən demədim mən Dədə Xor-xut.

Tikənə yırtan (sökən) demədim mən Dədə Xor-xut

[16, 32-33].

Göründüyü kimi, ilkin çağlarda söz təkcə ünsiyyət vasitəsi kimi anılmırdı, həm də magik gücə malik götürülürdü. Qamlar tanrı adlarını əfsun və dualarında işlətməklə, təkrarlamaqla şərdən xilas olunduqlarını zənn edirdilər. Doğrudur, toplum üzvləri arasında hələ özünəməxsus, fərdi keyfiyyətlər formalaşmış inkişaf et-

mədiyindən fərdi düşüncə yox dərəcəsində idi və onların bütün fəaliyyəti toplum, qovuşuq şəkildə yerinə yetirilirdi. Birlikdə ov ovlayır, birlikdə yeyib-ıçır, birlikdə də soyuqdan, yağışdan qorunurdular. Fərdi ailə münasibətlərinin yaranmasınadək yaradıcılıq növlərinin sinkretikliyi, bir növ, sözün də nitqdəki müstəqilliyini əlindən almışdı. Daha doğrusu, ilk əvvəl əşyavi dil üstünlük təşkil etmiş, hal, hərəkət bildirən sözlər adların içərisində əridilmişdir. Bədiilik ünsürləri, daha doğrusu, bədiiliyin rüseymləri tək-cə-sözlə məhdudlaşmırdı, ritm, ahəng, oyun, tamaşa, mahnı və rəqsin sözlə sintezindən ibarət idi. O zaman sözün bir üstünlüyü vardı: ilkin təfəkkür formalarının, ritualların bütün ünsürlərini bir-biri ilə əlaqələndirən əsas vasitə rolunu oynayırdı.

Arxetipik simvollar. İnsanlar ilk əvvəl dünyanı simvollarla dərk etmişlər. Mifik görüşlərdəki dolayılıq və məcazilik metaforik düşüncə tərzinin inkişafına şərait yaratmış, totemizm, animizm, magiya, fətişizm, kultçuluq mərhələlərində təbiətdəki varlıqlar çevrilmə, cildini dəyişib başqa hala düşmə (metamorfəzə), şəxsləndirilmə, canlandırılma (alleqoriya) şəklində qavranılmışdır. Yaranışların mahiyyətini, məkan, zaman, keyfiyyət və kəmiyyət dəyişikliklərinin ardıcılığını, vəhdətini anlamağa doğru gedilən uzun, yorucu yolda baxışların müxtəlifliyinin nəticəsi olaraq onların dildə ifadəsi də fərqli formalarda təzahür etmişdir. Eyni varlıq və hadisə bir tərəfdən xeyirə, digər tərəfdən şərə yozulurdu. Çünki ilkin mifoloji baxış bucağından baxanda gerçəkliklər qatı dumanın arxasında görünürdü. Duman çəkilib hava durulanda hər şey aydınlaşdığı kimi, təcrübə, bilik çoxaldıqca fəvqəltəbii mənzərələr də təfəkkürdə öz təbii halına qayıtmışdır. Təsədüfi deyil ki, ibtidai görüşlərdə torpaq anadır - doğub-törəyir, xeyirxahlıq, xilaskarlıq funksiyasına malikdir - övladlarını qida ilə təmin edir, həmçinin öz körpələrini (toxumları) udmaqla, ölmüşləri qoynuna almaqla şərin daşıyıcısıdır. Ancaq onun indi şəhər kimi anılan «körpələrini yemə» əməlinin də nəticəsi yeni yaranışla (toxum cücərüb bitkiləri meydana gətirir) başa çatır. Bu onu göstərir ki, təbiətin özündə müşahidə olunan ikili xüsusiyyətlər (havaların isinib-soyuması, qaranlıqlaşib-ışıqlaşması) maddi və mənəvi varlıqlara da şamil edilirdi. Torpağın ən əsas rolu, daha doğrusu, gerçək funksiyası - bütün mövcudluqların (insanın, heyvanın, bitkinin və s.) məkanı ol-

ması, sinəsində canlıları bəsləməsidir. Onun bu cəhəti tam anlaşılanadək təfəkkürdə tamamilə fərqli xüsusiyyətlərdə təsəvvürə gətirilmişdir. Başqa sözlə, torpağın adiliyi qeyri-adiliyin içərisindən keçərək kerçəkliyə uyğun anılmışdır.

Bu gün hamıya sadə hadisə, cisim təsiri bağışlayan elə hallar və əşyalar var ki, əvvəllər bütün möcüzəli təsəvvürlərin mayasını təşkil etmiş, başqa sözlə, fəvqəltəbiiliyin fəvqündə durmuşdur. Əksər xalqlarda eyni və oxşar anlamlarda götürülən söz, ifadə və cümlələr məhz bəşər oğlunun keçdiyi analogi həyat tərzində formalaşdığından işarəli dilin növlərindən – simvolların biri kimi təsdiqlənmişdir. Beləliklə, fikrin ümumiləşməsində, geniş məzmunun daraldılıb bir sözün məna tutumunda yerləşdirilməsində, bədiilik üsullarının meydana gəlməsində **simvolların** xüsusi rol oynamışdır.

Tədqiqatçılar belə hesab edirlər ki, simvolların beşinci sinfi arxetipikdir [1, 44]. Elə rəmzləşmiş ifadələr var ki, böyük insan kütləsi (çox hallarda bütün bəşəriyyət) üçün oxşar anlamlarda başa düşülür. Müxtəlif zamanlarda yaransa da və ayrı-ayrı dillərdə tamamilə başqa cür səslənsə də, bir-birindən çox uzaq məkanlarda yaşayan əksər xalqların milli mədəniyyətlərində eyni məna yükünü daşıyır və müxtəlif dünyagörüşlərinin formalaşmasında böyük əhəmiyyət kəsb edir. İlk çağlarda miflərlə yozulan və magikliklə əlaqələndirilən bir çox varlıqlar, eləcə də hallar inkişafın sonrakı mərhələsində özündə ibtidai görüş formalarının əlamətlərini yaşatmaqda davam etmiş, gerçək anlamı ilə yanaşı rəmzi mənalar da daşımışdır. Onlar bəşər oğlunun kortəbii şüurunun içərisindən keçdiyindən – eyni həyat şəraitində, eyni psixi səviyyədə yaşayan bütün xalqların düşüncəsində bir-birinə uyğun şəkildə başa düşülmüşdür.

Arxetipik simvolların geniş şərhini amerikalı tədqiqatçı F.Uilrayt vermişdir. O, «Metafora və gerçəklik» əsərində müqayisələrdən yaranan metaforik düşüncə tərzinin əlamətlərindən bəhs açmış, fikirdə dolayılığın əmələgəlmə üsullarını göstərmiş və simvolların ibtidai növlərini müəyyənləşdirib sistemini yaratmışdır. Onun irəli sürdüyü qənaətlərdə dil faktoru səslənmədəki oxşarlıqla xarakterizə edilmir, şüurun oyanması dövründə və ibtidai təfəkkür tərzinin kortəbiilik mərhələsində meydana gəldiyi üçün daşdığı məna tutumunun universallığını dünyanın

əksər xalqlarında eyni hal kimi qoruyub saxlamaqla arxetipik simvola çevrilir. Deməli, mifik düşüncədə fikir məlumatları adi şəkildə də işarələrlə, dolayılıqla və hamının anladığı metoforik ifadələrlə çatdırır. İnsan düşüdüklərini nitqində əks etdirəndə ağına gətirmir ki, simvollardan faydalanır, yoxsa faydalanmır, sadəcə olaraq hissələrini cilovlayıb düşüncələrini oxşarlıqlar üzərində cəmləşdirir; yeri gələndə ya şərti rəmzlərə üz tutur, ya da elə danışmağa çalışır ki, daha çox gərginlik yaratsın. F.Uilrayt bu mənada yazırdı ki, «Delfiyalı kahinin dili ilə danışan tanrı, - Heraklitin təbirincə, - nə məlumat çatdırır, nə də gizlənir, o, ancaq işarə verir» [2, 208]. Deməli, simvollar həm də ictimai-siyasi münasibətlərdə insan qruplarının mövqeyini bildirən vasitədir, bədii yaradıcılıqda isə obrazlı dili formalaşdırın üslubi fəhurlardan biridir. Onların yaranmasında ayrı-ayrı fərdlər iştirak edirlər. Çox hallarda hamı tərəfindən başa düşülməsi üçün xüsusi izahata ehtiyac duyulur. Doğrudur, bəzi simvollar illər keçdikcə geniş yayılaraq bütün xalqın tez-tez üz tutduğu, hətta canlı danışığında fikrini daha səlis ifadə etdiyi əsas amilə çevrilir. Məsələn, ilk dəfə M.Qorkinin hekayəsi vasitəsi ilə həyata vəsiqə qazanan «Fırtına quşu» neçə illik təbliğatın nəticəsində əksəriyyət tərəfindən azadlığın carçısı kimi anılırdı. Sovet hakimiyyətinin yer üzündən silinməsi nəticəsində «Fırtına quşu»nün sinvollaşdırılması hadisəsi ancaq tarixin faktoru tək xatırlanır. Lakin arxetipik simvollar lap başlanğıcdan bütün icma üzvlərinin inancı şəkildə meydana gəlir, daha doğrusu, mifoloji əlamətlərlə yəğrulduğundan yarandığı çağlardan başlayaraq tarixin bütün mərhələlərində öz universallığını qoruyub saxlayır. Bu səbəbdən də çoxsaylı arxetipik simvollar - *alt-üst, yuxarı-aşağı, şimal-cənub, göy-yer (ata göy - ana torpaq), xeyir-şər, işıq-zülmət, qan, çevrə (təkar), qılınç, qalxan, ox-yay, od, ocaq, su, torpaq, hava, bayraq, tamğac, sakral rəqəmlər* bərdədəki qənaətlər Yer kürəsinin dili, dini əqidəsi, inkişaf səviyyəsi bir-birindən köklü şəkildə fərqlənən millətlərinin inanclarında üst-üstə düşür. Maraqlıdır ki, əksər məqamlarda insan toplumlarını nə tarixi-mədəni əlaqələr, nə qan qohumluğu, nə də dil birliyi bir-birinə bağlamışdır, lakin aralarındakı hədsiz məsafə, zaman, əqidə, dil ayrılıqlarına baxmayaraq onların arxetipik simvollarla əlaqədar gəldikləri qənaətlər bir-birini təkrarlamış-

dır. Sual doğur: heç bir rabitə ilə yolları kəsişmədiyi halda hansı səbəbdən dünya xalqlarının çoxu eyni şəkildə düşünmüş və oxşar yaradıcılıq hadisələri ilə rastlaşmışlar? Arxetipik simvolların bəzilərinin yaranmasına təkan verən amilləri müəyyənləşdirib üzə çıxarmaqla oxşarlığın səbəblərini aydınlaşdırmaq mümkündür.

Aşağı-yuxarı (üst-alt, göy-yer, dağ-düzən). Cəmiyyətlərin bir-birindən tamamilə seçilən, ayrılan cəhətləri var, ancaq bütün insanların dünyabaxışı formaları, düşüncə üsulları, təfəkkür tərz, gördüklərinə, hadisələrə (təbiətdə və cəmiyyətdə baş verən) reaksiyası və təsir dairəsi oxşardır, eləcə də onlar eyni fiziki, əsas psixi quruluşa malikdirlər. Məhz bəşər övladları arasındakı təbii yaxınlığın nəticəsidir ki, şüurun məhsulu olan arxaik simvollarla bənzərlik nəzərə çarpır. F.Uilrayt yazır ki, insanların hamısı fiziki cazibə qüvvəsinə məillidirlər, ona görə də **yuxarıya** doğru addımlamaq, **aşağıya** getməkdən daha çətindir. Bu, yüksəyə qalxma ilə uğurqazanma ideyaları arasında təbii assosiasiya* yaratmışdır. Həmçinin digər müxtəlif obrazlarla

* **Assosiasiya** - şüurda ayrı-ayrı təsəvvürlər arasında əlaqə deməkdir. assosiasiyalardan yüksəklik - yüksəlmək, dağ – vüqar, ucalmaq, zirvəyə çatmaq - üstünlük qazanmaq, birincilik əldə etmək, yuxarıda oturmaq – hakimiyyət pillələrində başqalarından fərqləndiyini nümayiş etdirmək ideyaları meydana atılmışdır. Hər kəs nailiyyətlərdən danışanda heç vaxt «pillələrlə aşağı enir» demir, «yuxarı qalxır» kəlmələrini işlədir. Eləcə də yarışlarda uduzan tərəflə bağlı söyləyirlər ki, «onun üzərində qələbə çalındı». Təbiidir ki, rəqibin altına düşən – aşağıda qalan üstünlükdən danışa bilməz. Dildə belə bir fikir də işlədilir: «Hökmədarın nəzəri həmişə rəiyyətinin üstündədir», yaxud el alqışlarında vurğulanır ki: «Atanızın kölgəsi həmişə başınızın üstündə olsun!» Birinci fikirdə «üst-yuxarı» iqtidarlığı, ikincidə «böyüklüyü» mənalandırır. Göründüyü kimi, arxetipik simvol adi danışığa da sirayət etmişdir. Toy məclislərinin birində bir gənc el aşığı Şəmşirdən soruşur: «Ustad, yeməyimiz, geyməyimiz arandandır (buğdanı və pambığı nəzərdə tuturdu), bəs, necə olur ki, nəğmələrimizin hamısı dağlar haqqındadır?» Şəmşir təmkinini pozmadan deyir ki, «Oğul, analar övladlarının başına and içirlər, yoxsa ayağına?..»* Yaxud birinin yaxını öləndə ona təskinlik

veririk ki, «Başın sağ olsun!» Eləcə də dilimizdə formalaşan bir neçə sabit söz və söz birləşməsi - «kəlməbaşı», «sözümün ayağı», «başımın tacı» və s. - «aşağı-yuxarı» arxetipik simvolunun təsiri ilə meydana gəlmişdir.

«Yuxarı» ideyasının çoxsaylı assosiasiyalarının nəticəsində formalaşan obrazlar: *yüksəkdə uçan quşlar, havaya atılan oxlar, dağlar, ulduzlar, göydələn ağaclar, sıldırım daş qayalar və nəhəng qalalar* başqa mənalarla yanaşı (digər anlamları tamamilə fərqli olsa da) dəyəri, arzunu, uğuru bildirir. «Aşağı» sözünün kontekstində isə sadalananların əksi özünə yer alır. Ən xarakterik hal budur ki, «baş ucalığı» şərəfi, mənliyi, ləyaqəti ifadə etdiyi kimi, «ayaqlar altına enmək» namərdliyi, şərəfsizliyi anladır. «Kimlərinə qarşısında başı aşağı olmamaq», «həyatın dibinə düşməmək» üçün özümüzü gözütöx, nəfsi yüksək göstəririk. Təsadüfi deyil ki, «aşağı»lıq Azərbaycan türklərində kişiliyə yaraşmayan hərəkət sayılır.

* Əhvalatı bizə: «Sən nə çox dağdan yazırsan?» - deyər soruşanda şair **Bəhmən Vətənoğlu** danışmışdır.

Mifoloji sistemlərdə və dini inanlarda «yuxarı» Yaradıcının məskənidir, «aşağı» isə onun yaratdıqlarının şərlə əlaqələnlərinin yerləşdiyi yerdir. Aşağıdakı (miflərdə ortadakı) bolluğun, bərəkətin, xeyirin, haqqın təminatçısı da yuxarıdır. Lakin bəzən aşağıda Yaradıcının iradəsindən kənar qüvvələr də fəaliyyət göstərir və insanlar şər artıb çoxalmasına şərait yaratdıqda yuxarının qəzəbinə tutulurlar. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, hər iki tərəflə bağlı əksliklər də özünü biruzə verir. Yuxarı uğurlara yol açmaqla yanaşı, həm də fəlakətlərin törədicisidir. Eləcə də aşağı insanın nüfuzuna xələl gətirməkdən başqa, digər əks funksiyanın daşıyıcısıdır. Doğrudur, dilin frazeoloji inkişafında bu cəhət az iz qoysa da, mifopoetik yaradıcılıqda böyük rol oynamışdır. Belə ki, səxavətli yer üzünü «aşağı»da yerləşir. Anaların anası torpaq bütün canlıları qida ilə təmin edir. «Yuxarı-aşağı»nın daxili ziddiyyətləri və bir-biri arasındakı qarşıdurmalar konkretləşəndə uyğun olaraq *göy-yer* şəklində ümumiləşdirilir və iki global mifik obraza çevrilir, mifik dünya modelinin ən mühüm elementlərinin yerini tutur.

Azərbaycan mifoloji görüşlərində yuxarı-aşağı bir neçə tərz-

də anılır:

Birinci halda, Günəş gündüzlər, Ay gecələr ən ali və hər şeydən yüksəkdə duran varlıqlardır. Aşağıdakılar onun övladlarıdır.

İkinci halda, Dağ Günəşin və Ayın yerini tutur, onların funksiyasını öz üzərinə götürür.

Üçüncü halda, bütün varlıqların yaradıcısı onların üstündə dayanan Göy üzüdür – Göy tanrıdır. Işıq da, bolluq-bərəkət də, qaranlıq - bəlalar da ordan gəlir.

Dördüncü halda, göy özü iki yerə parçalanır: gündüzlər Işığın – Odun – xoşbəxtliyin, gecələr isə Qaranlığın – Soyuğun – fəlakətlərin məskəninə çevrilir. Deməli, yüksəklik ötüriliyini qoruyub saxlamaq üçün Işıq və Odun zamana daimi sahibliyi gərəkdir. Bu isə o vaxt gerçəkləşə bilər ki, xeyir şərə qalib gəlsin.

Beşinci halda yuxarı qatlardan ibarətdir, ən yüksəkdə Vahid – tək Allah oturmuşdur, aşağının da mərtəbələri var, ən dərin və qızgın yerdə (atəspərəstlikdə soyuq) haq-hesab çəkilir. Göründüyü kimi, ulu əcdadın ilkin təsəvvürlərində bütün yaranışların kökü göylə bağlanır. İlahi qüvvələrin qarşılaşması, təbii fəlakətlərin mənbəyi, bolluğun-bərəkətin artmasının səbəbləri, ilin zaman bölgülərində təbii şəraitin dəyişmələri, gecənin gündüzlə, isti havaların soyuqla əvəzlənmələri - bütün funksiyalar yer üzünə səmaddan keçir, hər şey yuxarıdan idarə olunur, insanların aşağıda (miflərdə orta qatda) – yer üstündə fəaliyyəti, yaşamaq uğrunda mübarizəsi xeyirlə şəhər qarşılaşmasının nəticələri kimi götürülür.

Azərbaycan folklorunda göylə əlaqələndirilən təsvirlərdə «göy üzünün» görüntüləri və kainat cisimlərinin keyfiyyətə başqalaşması özünə yer alır. «Göydən gələn» müqayisə obyektlərinə çevrilir:

*«Göydə gördüm bir maya,
atıldı, düşdü çaya.*

(Ayın və günün batması) [3, 51].

Yaxud bir tapmacada deyilir ki,

*«Göydən bir ağac düşdü, birsiz, budaqsız.
Onu bir quş yaladı, dilsiz, dodaqsız.*

(Qar, Günəş) [3, 75].

Qışın qarı barsız budaqsız ağac, günəş isə onu yalayıb əridən dilsiz-ağızsız quşdur. Bu cür metaforik müqayisə qərribə səslənsə də, fikrin mifoloji görüşlərin qəlibləri ilə formalaşdığını qəbul etdikdə bütün ziddiyyətlər aradan qalxır. İlk baxışda ağacla qar, quşla günəş arasında rabitə yaratmaq mümkünsüz görünür. Lakin əski inanclarda qışın barsız, budaqsız ağac, Günəşin dilsiz, «dodaqsız» (Əslində «dimdiksiz» olmalıdır, toplayıcı mətni yazıya alanda fikrin uyğunsuzluğuna diqqət yetirməmişdir) quş kimi simvollaşmasını yada salanda aydınlaşır ki, birincinin arxasında təbiətin soyuqda, şaxtada yuxuya getməsi, ikincidə isə göy cisminin - günəşin göy üzündə gəzməsi - «uçması» və görünməz isti şüaları ilə yer üstündə hər şeyi yalaması hadisəsi gizlənmişdir.

Yer varıqlarının funksional əlamətləri əsasında yaranan bir xalq tapmacasında isə müqayisəyə qeyri-adilik donu geydirilir. Meyvə ağaclarının budaqlarından qopub yerə düşən bar (qoz və tut) əslində göydən gəlmir və sual doğur: adi təbiət hadisəsinin mifoloji rənglərlə verilməsinə ehtiyac varmı? Məsələn:

*«Göydən gələr millənər,
yerə düşər, dillənər* [Qoz] (3, 75)

Yaxud:

*«Göydən bir dəri düşdü,
toyuq ona yürüşdü»* (Tut) [3, 51]

Lakin çox dərin qatlardakı təsəvvürlərə görə, göydəki ilahi qüvvələrin iradəsindən kənar heç bir iş, hərəkət mümkün deyildi:

«Göydən düşdü, yerə yapışdı» (Qar, yağış, ad) [3, 46].

Tapmacadan belə aydınlaşır ki, qar və yağış kimi adlar da həzır şəkildə göydən göndərilir.

Təbiətin birinci ən böyük möcüzəsi *dağlardır*. Qarlı zirvələrinin əlçatmazlığı, ün yetməzliyi, ətəklərinin sığınacaqlarla, mağaralarla zənginliyi, döşündəki sıxyarpaqlı meşələr, yaz və yay aylarında baş verən daşqınlar, sellər, başının dumanı, çəni dağları elə sirli diyara çevirmişdir ki, ulu əcdad çətin anlarında onun vüqarına sığınmış, səfasından zövq almış, qoynunda özünü düş-

mən həmlələrindən qorumuş, xeyrini, şərini görəndə isə tanrı səviyyəsinə qaldırıb adına qurbanlar kəsmiş, kultlaşdırmışdır. «Göydən gələnlərin» - günəşin, ayın da dağların arxasından çıxıb zirvəsində batdığını görəndə təsəvvürlərində çevriliş etmiş, onu bütün varlıqların və kainatın yaradıcısı, hərəkətverici qüvvəsi bilmişlər. Dağlar Azərbaycan türkünün əyilməzlik, müdriklik, ərənlilik, mərdlik rəmzinə çevrilmişdir. Tapmacalarda dağların bir qrup varlıqların mənbəyi kimi götürülməsi, janr daxilində «dağdan gəlir» metaforik qənaəti ilə ayrıca silsilənin formalaşması təsadüfi deyil:

*«Dağdan gəlir dağ kimi,
qolları budaq kimi.
Əyilir su içməyə,
böyürür oğlax kimi»* (Yel, sel) [3, 160].

Qarların əriməsi, yağışların artıb-çoxalması ilə yüksəkliklərdə start götürüb aşağılara doğru coşqun axına başlayan sel rastlaşdığı cığırlarda qollara ayrılır və çılpaq budaqları xatırladır. Dağların bir dəlisöv övladı da var – Yel. O da selə qoşulur. «İki qardaş» əl-ələ verib daha dəhşətli yerləşlə düzənə doğru istiqamətlənirlər. Dərə-təpəni keçəndən sonra genişliyə çıxır, nəfəslərini dərib aşağı əyilirlər ki, «su içsinlər», göz qırpımında hər yanı tutur, oğlaq kimi nərildəyirlər.

El öz «gücünü sel gücü»nə oxşatsa da, «ehtiyat igidin yaraşığdır» - qənaətinə gələrək gələcək nəsillərə məsləhət görürdü ki, qudurmuş aslan, qıvrılmış ilanın qabağında durmasınlar. Çünki selin arxasında dağlar dayanmışdı. O, Dağ-tanrının insanlara qəzəbinin təzahürü idi:

*«Dağdan-daşdan qan gəlir,
qıvrılmış ilan gəlir.
Qabağında durmayın,
qudurmuş aslan gəlir.»* (Sel) [125, 46].

Dəli dağ çayları da xalqın gözündə qudurmuş aslan kimi görünürdü:

*«Dağdan gəlir, daşdan gəlir,
Qudurmuş aslan gəlir.»*

(Çay) [3, 46].

Qarın dağlara yağmasını, hər tərəfi ağ libasla örtməsinə məişət əşyasına – həsirə bənzədirdilər. Adətən, daş, torpaq döşmələrin üstünə sərilən həsirlər quru qamışlardan toxunurdu. Həsirlərin yerdən götürülməsi otaqlarda insanın yaşamadığını nişan verirdi. Qarların əriməsini də ulularımız yer üzünün yesir – kimsəsiz, ata-anasız qalması şəklində təsvirə gətirirdilər. Bu cür poetik vüsətlə söz düzülüb-qoşulması Azərbaycan türklərinin peyzaj ustalığından xəbər verirdi:

*«Dağdan gəlir dağ kimi,
qolları budaq kimi.
Oturur həsir kimi,
duranda yesir kimi».* (Qar)

Dağ küləyi və sel təbii fəlakətlər törətsə də, ulu əcdadlarımız onları ram etməyi bacarırdılar:

*«Dağdan gəlir hozi kimi,
Dəyirmanın tozu kimi»*

(Külək, sel) [3, 46].

Burada insanların artıq dağdan hozi tək gələn küləklə selin qarşısında aciz qalmadıqları nümayiş etdirilir. Əkinçi babalarımız yel və su dəyirmanları düzəldib topladıqları buğdanı üyüdürdülər, ona görə də selin, küləyin gəlişini adi halla – dəyirmanın tozu ilə müqayisə edirdilər. «Qudurmuş aslan», «qıvrılmış ilan» insan zəkasının qarşısında qula çevrilib dəyirman daşını fırlatmaq məcburiyyətində qalırdı.

Y.M.Lotman şərin struktur təhlilini aparanda mifoloji amillərin hətta müasir poeziyanın da ən sirli cəhətlərinin, görünməyən tərəflərinin əlaqələndiricisi rolunu yerinə yetirdiyini göstərir. Poetik fiqurların dünyanın quruluşuna uyğun verilməsi bir tərəfdən ənənədən gəlir, digər tərəfdən «arxetiplər» təliminə uyğun olaraq alimin yaradıcılığına üz tutduğu söz sənətkarının (N.A.Zabolotski) həyatda çətinliklərlə qarşılaşıb psixoloji hallar keçirməsindən doğur. «Yuxarı-aşağı» modelinin cəmiyyətdəki əksliklərə şamil edilməsindən danışanda Ö.M.Lotman bildirir ki, «yuxarı» həmişə «uzaq», «aşağı» isə «yaxın» anlayışlarına sinonimdir. Ona görə də hər bir hərəkət son nəticədə

ya aşağı, ya da yuxarı istiqamətlənir. Hərəkətin təşkili də bu səbəbdən yalnız bir şaquli oxla şərtlənir». [4, 257]. Bədii əsərlərinin poetik strukturu bütünlüklə ilkin təsəvvürlərdən, xalq inanclarından qidalanan Nizami kimi şairin yaradıcılığının mifoloji modellərə uyğunluğu ilk baxışda təəccüb doğursa da, əslində əsas mənəvi sərvət sayılan ölçülü-biçimli poeziyanın ilhamdan – dünyanı idarə edən qüvvədən, kənar enerjidən doğduğunu sübuta yetirir. Çünki şer adi informasiyanın ruhun dərin qatlarından keçirilməsi, xəyali dünyalarda obrazlaşması və kodlarla, işarələrlə, simvollarla əksidir. Bu mənada Nizamiyə görə,

a) yüksəklik, kamillik, haqq (ədalət), xeyir, yaradıcılıq vüsəti, işıq, istilik, gerçəklik, uzaqlıq, genişlik, inkişaf/fəaliyyət, metamorfoza, azadlıq // müstəqillik, müxtəlif məzmunlu dolğun informasiya, fikir // düşüncə (əməl, mədəniyyət), mənəvi varlıqlar, yaradıcılıq potensialı (yeni formalar yaratmaq), harmoniya // tarazlıq, əbədiyyət, yaşarlığın mənbəyi *yuxarıda*;

b) alçaqlıq, nadanlıq, zülm, şər, mütilik, zülmət, soyuqluq, yalan (uydurma), yaxınlıq, sıxlıq, fəaliyyətsizlik, mexaniki hərəkət, əsarət // köləlik, maddahlıq, təbiət // maddi varlıqlar, qabiliyyətin yoxluğu, qarışıqlıq, durğunluq, ölüm isə *aşağıda* yerləşir.

Şair belə qənaətə gəlir ki, eşq aşağı ilə yuxarı arasında vasi-təçilik edib tarazlıq yaratmasaydı, dünya məhvərindən çıxardı,

yüksəklik - alçaqlıq,

kamillik - nadanlıq,

haqq (ədalət) - zülm,

xeyir - şər,

istedad - mütilik,

ışıq - zülmət,

istilik - soyuqluq,

uzaq - yaxın,

genişlik - sıxlıq,

inkişaf (fəaliyyət) - fəaliyyətsizlik (tənbəllik),

metamorfoza - mexaniki hərəkət,

azadlıq (müstəqillik) – əsarət (köləlik),

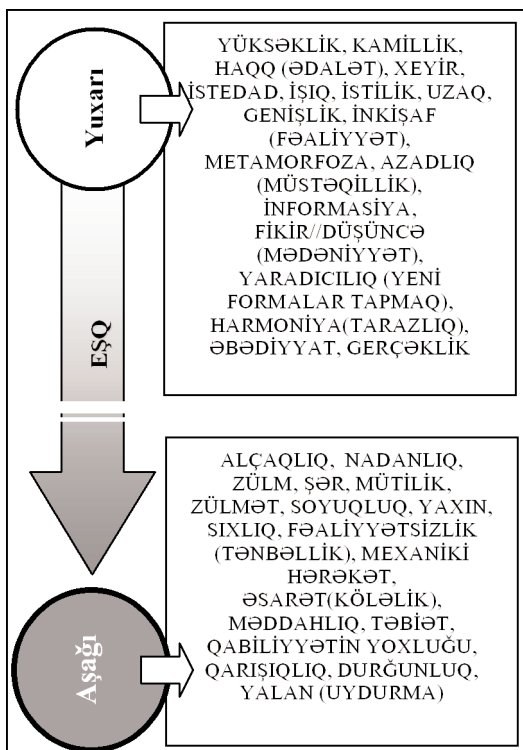
informasiya - maddahlıq,

fikir // düşüncə (mədəniyyət) - təbiət,

mənəvi aləm – fiziki aləm (maddi varlıqlar),

*xəyali obrazlar - gerçəklik,
yaradıcılıq (yeni formalar tapmaq) - qabiliyyətin yoxluğu,
harmoniya (tarazlıq) - qarışıqlıq,
əbədiyyət - durğunluq,
gerçəklik - yalan (uydurma),
həyat - ölüm* qarşıdurması təzədən xaos yaradardı.
Məhəbbətin atəşi yuxarıdan aşağıya doğru uzanan düz ox boyu
çoxaldıqca pisliliklərin, mənfiliklərin gücü tükənir, fəallığı sönür
(*Sxemə bax*).

İstiqamətlərlə bağlanan arxetipik simvollar bir etnosdan baş-
qasına keçəndə yerdəyişmə hadisəsi ilə rastlaşırıq. Məsələn,
«Şimal-cənub» slavyan mifologiyasında «şərq-qərb» şəklində
götürülür. N.S.Şaparova yazır ki, «xalq ənənəsində şərq «kişi»
və «başlanğıc», qərb isə «qadın» və «son» anlayışları ilə əlaqə-
ləndirilir. Bunlardan başqa Tanrının məskəni şərqdə, şeytanın
(satana) isə yurdunun qərbdə yerləşdiyinə inanırdılar. Ona görə
də alqış dualar şərqə, lənətlər isə qərbə yağdırırdılar» [5, 195].
Bu, yəqin ki, ticarətin və mədəniyyət amillərinin şərqlə əlaqə-
lənməsindən irəli gəlirdi.



«Qan» arxetipik simvolu parodoksal təbiətə malikdir və adilikdən çox gərginlik, narahatlıq, qorxu, fəlakət anlamını ifadə edir. «Onun tam semantik spektri həm xeyir, həm də şərle əlaqələnen elementləri daşıyır» [1, 99]. Birinci aydın, anlaşılıq olduğu halda, ikinci tamamilə qapalı, gizli formada nəzərə çarpır. Ona görə də şərle əlaqələndəndə *dəhşəti, uğursuzluğu, ölümü* əks etdirir. Məlumdur ki, «qan»nın mənasındakı həm pis, mənfi,

həm də yaxşı, müsbət tərəfin mənbəyi həyatdan alınır və ikinci hal sözün ümumi tutumunda soy qüdrəti, fiziki güc və nəsilən nəslə keçən titulları bildirir. Təsadüfi deyil ki, əski çağlarda insanlar qırmızı rəngli əşyaları şəhərli güc mənbəyi kimi götürürdülər. Ancaq qan çox vaxt bələlərin mənbəyi işarəsi kimi anılmış və ona tabu tətbiq edilmişdir. Başqa sözlə, qan daşıyıcı orqanlara ehtiyatla, ehtiram və hörmətlə yanaşmaq tələbi qoyulurdu. Xüsusi rituallardan başqa, digər hallarda qanı bədənə çıxartmaq qəti qadağan idi. Məsələn, əski çağlarda əksər xalqlarda belə bir adət vardı: iki yaxın tayfa, yaxud iki dost və məsləkdaş qanlarını qarışdırırdılar. «Qan qarışdırma» ritualında başçılar və ayrı-ayrı şəxslər hamının gözü qabağında damarlarını kəsib qollarını çarpazlaşdırmaqla qanlarını qarışdırır və qardaşlaşmaları barədə and içirdilər. Təbii məntiqə görə, həmin andan sonra andın hansı tərəfdənsə, pozulması hadisəsi baş

versəydi, həyatla ödəşmək məsələsi gündəmə çıxardı. Çünki qanlarını qarışdırırlar məhz hər iki soyun əmin-amanlığı keşiyində durmaq üçün and içmişdilər. «Qanı qarışdırılan» tayfalar arasında qarşıdurma yarandığı halda, ilk növbədə, səbəbkər, yaxud başçı iki toplum önündə həyatla vidalaşır – öz qanı ilə ödəşirdi. Çünki andı pozmaq, öz qanını ləkələmək demək idi. Sonralar bu, «qan düşmənciliyi» formasında ayrı-ayrı nəsililər arasında əsrlər boyu davam etdirilmişdir.

Müharibələrdə, vuruşlarda qantökmək həmişə ölümə nəticələndiyindən qanın özü də ölümü simvollaşdırırdı. Qanın ölüm rəmzi şəklində götürülməsi ilə bağlı ən əski məlumat Tomirisin adına yazılmışdır. Herodotun «Tarix» kitabında göstərilir ki, nəhayət, massagetlər üstünlük qazandılar. Demək olar ki, bütün fars qoşunu döyüş meydanında qırıldı, Kir özü də həlak oldu. O, tam 29 il padşahlıq etmişdi. Tomiris isə çaxır tuluğunu insan qanı ilə doldurub adamlarına ömr etdi ki, ölən farsların arasından Kirin cənazəsini axtarsınlar. Kiri tapan kimi hökmdar qadın göstəriş verdi: onun başını tuluğa soxun. Sonra meyiti alçaldaraq belə deyir: «Sağ qalıb səni yensəm də, hiyləylə oğlumu ələ keçirib məni məhv etmişən. Ona görə indi, hədələdiyim kimi indi səni qanla doyuzdururam». [7, 93-94]. Qələbə çalmasına baxmayaraq Tomiris ona görə özünü məhv olunmuş sayırdı ki, oğlu əsirlikdə öz əlləri ilə qanını töküüb hökmdar nəslinə son qoymuş, massagetlərin sabahını əllərindən almışdı. Fars padşahının meyidinə hörmətsizlik edilməsi bu qəzəbdən gələn emosional tədbir idi. Çünki Tomiris əvvəlki hadisələrdə qan tökməkdən uzaq qaçan tədbirli hökmdar kimi nəzərə çatdırılmışdı.

«Qanla doyurmaq» adəti əski çağlarda təkcə ölümlərlə bağlı icra olunmurdu. Eləcə də qana susamış padşahlar döyüşdə məğlub edilərkən qarşılarına qan dolu qab qoyulur və ondan son damlasınadək içilməsi tələb edilirdi. Nizami «İskəndərnamə» dastanında qanla bağlı həmin barbar adətlərdən bəhs açırdı:

*Qızıl təşt içində onun başını üzdülər,
Nazənin bədəni qana bulaşdı.
Qızıl təşt qanla dolan vaxt, [zəngi] nə etdi?
İçdi su kimi [elə bil heç] su da içmədi. [8, 81]*

Göndərilən elçinin başını kəsib qanını qızıl təştə tökərək hamının gözü qabağında içən zəngilər şahına qarşı İsgəndər daha dəhşətli adətlə cavab verir. Və hər iki epizodun tamam əks anlamlarda şairin ulu babaları massagetlər arasında işlənməsi təsadüfi hal sayıla bilməz.

İlkin kultlarda qan günahsızlıq və bakirəlik rəmzi kimi də götürülürdü. Eləcə də tayfaların həyatının bir çox mühüm məqamları ilə əlaqələndirilirdi: doğum, ölüm, cinsi yetkinlik, ərənlilik məqamına çatma, nikahın fiziki tərəfi və s. «Kitabi-Dədə Qorqud»da təsdiqlənir ki, oğuz yeniyetmələri ov ovlamaqla, quş quşlamaqla, eləcə də «düşməni başı kəsib, qan tökməklə» ad-san qazanırdılar. Herodot da göstərirdi ki, qədim türk tayfalarından sayılan savromatlı qızlar düşməni başı kəsib qan tökməyincə ərə getmirdilər, evdə qarıyırdılar.

Qanla bağlı simvollar elə assosiasiyalardan törəyirdi ki, sürətlə yayılır, insanların məişətinin aparıcı amillərindən birinə çevrilir və el arasında rituallaşırdı. Əlbəttə, ən qədim inanc sistemlərində özünə yer tutan *qurbankəsmə* mərasimlərində də qan əsas atributlardan biri idi. Və qurban seçilmək böyük uğur, kəsilmə isə tanrıya yaxınlaşma sayılırdı.

İlkin görüşlərdə insanın «*cildini dəyişməsi*» – ömrünü gerçək aləmdə başa vurub kənar dünyalara yola düşməsi kimi yozulurdu. Van Gennepin yaxşı sənədləşdirilmiş «Dəyişmə mərasimləri» («*rites de passage*») təlimində göstərilirdi ki, «Tez-gec tayfanın və fərdin fəaliyyətində (bu iki aspekt arasında heç vaxt fərq qoyulmurdu) əsaslı şəkildə başqalaşma hadisəsi baş verir, həyat bir formadan digərinə keçir. Daha doğrusu, insan öləndən sonra yeni keyfiyyətdə təzədən doğulur» [1, 101]. Toplumun ayrı-ayrı üzvlərinin həyatındakı keçid halları yaxınlaşanda uyğun mərasimlər təşkil olunur, həyatı dəyişən şəxsin «yola salınması» qərribə adətlərlə (qanının, yaxud ətinin yeni doğulanlar arasında «paylanması» kimi) gerçəkləşdirilirdi. Mərasimlər həm **magik** (belə mərasimlərdə hadisənin istənilən, arzu olunan şəkildə tamamlanması ekstaz yolu ilə təmin edilirdi), həm də **təqlidi** (sadəcə olaraq hadisə rəqs, mahnı və obrazlar halında – insan terminləri vasitəsi ilə canlandırılırdı) xarakterdə qurulurdu. Əslində ilkin mədəniyyətlərdə magiya və təqlid bir-birindən ayrılmaz formada təzahür edir, lakin simvollar tək-cə təq-

lidi rituallarda özünə geniş yer alırdı. «Dəyişmə mərasimləri»nin əski çağlarda yurdumuzda keçirilməsinə aid qədim mənbələrdə maraqlı məlumatlara rast gəlirik. Herodot Qafqazda yaşayan massagetlərin adət-ənənələrindən bəhs açanda göstərir ki, «onlardan kimsə lap qocalıb əldən düşənədək yaşayanda, bütün qohumlar bir araya toplaşib onu qurban kəsər, ətini başqa qurbanlıq heyvan ətləri ilə birlikdə bişirib yeyirdilər. Belə ölmək – böyük xoşbəxtlik idi. Hansısa xəstəlikdən o dünyalıq olanların isə ətini yemirdilər» [7, 94]. Göründüyü kimi, bu, o zaman barbarlığın əlaməti kimi qəbul edilmirdi, əksinə, şaqqalanıb doğranmaqla və əti bişirilib yeyilməklə ölmək – çox böyük şərəf sayılırdı. Yoxlucu xəstəliklərdən canını tapşıranların isə ətini ritualla heç vaxt yemirdilər. Həddindən artıq qocalmış, dünyanın acısını, şirini, həyatın bütün ləzzətlərini dadmış insanların ömrünün qalan hissəsini könüllü cavanlara bağışlaması «Kitabi-Dədə Qorqud» eposunun Dəli Domrula həsr olunan bölümün də əsas qayəsini təşkil edir. Lakin fərq ondadır ki, massagetlərin yaşlı nümayəndələri öz ruhlarının cavanların davam etdirmələri üçün qurban kəsilməyi şərəf işi bilirlər. «Dədə Qorqud»da isə qoca ata-ana canını doğma oğlunun həyatının davamı üçün qıymır. Hər iki epizod əslində «dəyişmə mərasimi»nin - birincidə ritual, ikincidə mif şəklində yazı yaddaşına köçürülməsidir. Nizaminin «İskəndərnamə» poemasında yuxarıdakı «qandan doyurma» adətinin qarşılığı kimi verdiyi epizodun isə Herodotun təsviri ilə üst-üstə düşən tərəfləri əks anlamda işlənsə də maraq doğurur. «Qurddan qurd olmaqla qurtulmaq olar» qənaətinə əsaslanan İsgəndər müdrik vəziri Ərəstunun əsir zəngilərdən birinin başının kəsilib ətinin şakklanaraq bişirilməsi məsləhəti ilə razılaşır:

Nizami əsərində Herodotun massagetlərlə bağlı göstərdiyi adətlərin inkarkı mövqedən təkrarlanmasına baxmayaraq hər ikisinin qaynağı eynidir.

Keçid hadisələri ilə (bir aləmdən başqasına) əlaqələnen mifoloji obrazlar məzmun daşıyıcılarının müxtəlifliyi ilə xarakterizə edilir, lakin çox zaman fərqlərin, ayrılıqların arxasında funksional yaxınlıq tapmaq mümkündür. Çünki universal simvollarla assosiasiyaların nəticəsi olaraq doğuş və ölüm, varlıq və yoxluq, xeyir və şər kimi ən ümumi hadisələr ön plana çəki-

lir. Konkretləşəndə həm yuxarı, həm aşağı, həm də qan ikili xarakterdə yekunlaşır. Bir tərəfdən uğura, həyata, digər tərəfdən itkiyə, məhvə yollar açılır.

İşıq (günəş, od, ocaq). Dünyada «*ışık*» (*günəş, od, ocaq*) qə-dər geniş işlənən ikinci arxetipik simvola təsadüf olunmur – müəyyən zehni, ruhi və mənəvi keyfiyyətləri dildə ifadə edən-də həmişə yardıma çatır. Hətta müasir xalqların, o cümlədən Azərbaycan türklərinin danışığında onlarla sözə, ifadəyə, fraze-oloji vahidə rast gəlirik ki, «*ışık*» metaforik, mifopoetik obrazın-dan törəmişdir: *ışık üzü görmək (çap edilmək), aydın danışmaq, aydınlaşmaq, ışık saçmaq (gözəlləşmək), parlaq olmaq, parılda-maq, göz qamaşdırmaq, qızarmaq, gözün nuru, alovlanmaq, yanmaq, yanıb-yaxılmaq, alovlanmaq, ocaq qalamaq (evlən-mək) və s.* Təsadüfi deyil ki, təsəvvürdə canlandırılan bütün mü-qəddəs varlıqlar işıqla, nurla əlaqələndirilir. İlahi aləmin sakinləri həmişə işıq vasitəsi ilə yerə enirlər. Və işığın ilk ağıla gələn funksiyası xilaskarlığıdır. Qaranlıqda şər ruhların çevrə-sində qalan ulu əcdad yalnız havanın işıqlaşması ilə onlardan yaxa qurtarmağı bacarmışdır. Türkün hamisi Boz Qurd və ilk ana-qadın (Oğuzun birinci arvadı – Gün xanın, Ay xanın və Ul-duz xanın anası) göydən şüa vasitəsi ilə yerə enmişdir.

İşığın üç əsas əlaməti zəka və qəlblə analogi uyğunluq təsiri bağışlayır və simvollaşır: *birincisi*, işıq təbii olaraq insanların görmə imkanlarını artırır. Zəka gözün nurudur. *İkincisi*, bütün varlıqların zahiri görünüşünü, rənglərini olduğu şəkildə göstərir. İşıqsız Dünya dərkolunmaz və təbiətin əlvanlığı, müxtəlifliyi bilinməzdi. *Üçüncüsü*, işıq fəaliyyəti asanlaşdırır. Zülmətdə gözdən itən bütün detalların konturları dan yeri söküləndə aydın-laşır. Gecə hər şeyi yoxlaşdırır, cüzi işığın düşməsi isə əvvəl ya-xın, əlçatan əşyaları, sonra işıqlanma çoxaldıqca uzaq dağları, göy üzünü göz önündə canlandırır. Alimlər qənaətə gəlirlər ki, bu məqamları dərk edən ulu əcdad işığın fiziki dünyadakı ilkin funksiyasını – forma və məkan sərhədlərinin gerçək görünüşünü üzə çıxarmasını adi müqayisə yolu ilə, çox yüngül və təbii me-taforik addım atmaqla aqlın, təfəkkürün fəaliyyətinə şamil etmiş və onunla ideyaların, zehni konfigurasiyaların meydana gəlməsi arasında paralellər tapmışdır. Belə bir fikir də var ki, mifik zamanda işıq heç də təkə gözə görünmə üçün xüsusi mahiyyətə

və əhəmiyyətə malik hal deyildi, həm də istilik mənbəyi sayılırdı (məşəl, şam kəşf edilənədək bu, belə olmuşdur). Əlbəttə, bu gün müasir məişət cihazlarının köməyi ilə işığın aydınlaşdırma və isitmə funksiyaları bir-birindən tamamilə təcrid edilmişdir. Ona görə də qədim çağlarda bu iki əlamətin sıx təbii bağlılığını unutmaq üzrəyik. Halbuki, isitmək və işıqlanmaq o dərəcədə bir-birinə pərçimlənmiş hadisə idi ki, onları eyni mahiyyətin iki aspekti şəklində götürmək ağla belə gəlmirdi. Buna görə də ulu əcdad hər ikisini eyni hadisə təqəbul edirdi. Hətta qışın soyuğunda insan bədəni gündüzlər işıqlı, aydın havada günəşin istisini azacıq duyurdu. Və zehni aydınlaşmanı, dərki simvollaşdırdığı çağlar işığın odla əlaqələnmək ənənəsi də formalaşırdı.

Musa Kalankatuklunun «Albaniya tarixi»nin VII yüzilliyin sonunda Azərbaycanda yaşayan türk tayfalarının inanclarından danışılan hissələrində maraqlı faktlarla rastlaşırıq. Xristian albanlar qan qardaşları hunları öz dinlərinə gətirmək üçün müxtəlif tədbirlərə əl atırlar. Onların öz inamlarına əsaslanan adət-ənənələrə inkarkı mövqedən yanaşaraq bildirirdilər ki, «Şeytanın təhrikilə yolunu azmış və *ağaca sitayiş* günahına qorq olmuş bu qəbilə, şimal kütbeyn axmaqlığına görə, uydurulmuş və yalançı inamlarına sadıq olaraq öz murdar büt-pərəst ayinlərini başqa dinlərdən yüksək tuturdular, *əgər gurultuyla müşayiət edilən və fəzanı yandıran ildırım bir insanı və yaxud bir heyvanı vururdusa, hesab edirdilər ki, bu, onların Kuar adlı ilahilərinə qurbanıdır*» [9, 156]. Qənaətlərdə Qafqaz hunlarının lap qədimlərdə iki əsas tanrıya - **ağaca və oda** yaradıcı təqəşmalarına işarə var. Türk inancında oğuz tayfalarının bir qanadı **ağacdən və nurdan (oddan) törəyən beş cocuğun** övladları kimi xarakterizə olunur. Təxminən albanların Qafqaz hunlarını xristianlığa çağırıldığı ərəfədə Azərbaycanda formalaşan «Kitabi-Dədə Qorqud» eposunda Basatın «*Anam adın sorsan qaba ağac*» cavabı da eyni təsəvvürə söykənir. Lakin M.Kalankatuklunun mətnində bunlardan daha maraqlı fakta təsadüf edirik. O xüsusi vurğulayır ki, «*fəzanı yandıran ildırım bir insanı və yaxud bir heyvanı vururdusa, hesab edirdilər ki, bu, onların Kuar adlı ilahilərinə qurbanıdır*». Qədim alban dilində yazıya alınıb sonralar qrabarcaya çevrilən mətnə od tanrısının adı «Kuar»dır. Z.Bünyadov yunan, ərəb, fars, türk və erməni mənbələrinə əsaslanaraq bil-

dirir ki, «Pəhləvi dilində **xvar** – günəşdir... Fars və erməni dillərində **xür** sözünün mənası belədir: farsca – *xür, xvar, xvrena* – günəş, od; ermənicə – görünməyən, maddi olmayan od» [10, 225]. T.Halasi Kuna görə, «orta-qıpçaq və ərəb-fars dillərində **x** və **h - q** hərfi vasitəsi ilə işlənir» [11, 126]. Bircə, hunların tanrı adını fars, ərəb və erməni mənşəli sözlərlə yozmaq düz deyil. Çünki türkün əski inanclarında kök salmış və sonrakı çağların mədəniyyətlərində dərin izlər buraxmış öz müqəddəs kəlamları olmuşdur və «xur», yaxud «xvar» (kuar// qvar//qur//qar//qor) əslində «Qor» deməkdir. Z.Bünyadov T.Halasi Kuna istinadən özü də vurğulayır ki, türklərdə (orta-qıpçaqlarda) «x» və «h» həfləri «q» kimi işlənirdi. Deməli, VII yüzillikdə Qafqaz hunlarının od-günəş-şimşək tanrısının adı «Qor» idi. Təsadüfi deyil ki, həmin çağlarda yaranan Azərbaycan eposunun baş qəhrəmanının da adında «qor» (Dədə Qorqud) əsas komponentdir. Və bu söz indi də dilimizdə od-alov mənasında işlənir. «Qor» sözünün fars, ərəb, erməni dillərinə keçərək «xur», yaxud «xvar»// «kuar» şəklinə düşməsi isə danılmaz faktdır.

Türklərin qədim çağlardan Qafqazın köklü sakinləri olması barədə mənbələrdən yüzlərlə dəlil gətirmək mümkündür. Lakin yazıya alınıb tarixiləşən kitabların əksəriyyəti türkə həmişə düşmən nəzəri ilə baxan yunanların, farsların və ermənilərin, eləcə də onun orta əsrlərin başlanğıcındakı döyüş şöhrətlərinə qısqançlıqla yanaşan ərəblərin dilində yazılıb təsdiqləndiyi üçün hər məsələ ancaq qara rəngə boyanaraq təqdim olunmuşdur. İlk inanclarında təbiət varlıqlarına, Günəşə, Aya və Göy tanrısına sitayiş edən Qafqaz türkləri VII yüzillikdə dilema qarşısında qalmışdılar: təkallahlı dinlərdən hansının yolunu tutsunlar? Geniş ərazilərdə yaşayan müxtəlif türk soyları yalnız başlanğıcda xristian, yoxsa İslam əqidəsinə keçməyi tərəddüdlə qarşılamışlar. Çünki saklara və hunlara xristianlar, eləcə də atəşpərəst farslar orta əsrlərdə müsəlmanlara nisbətən daha müəvəzzət mövqedən yanaşırdılar. Onlar türklərin dədə-baba inanclarını şeytan əməli, əhrimanlıq kimi yozmağa çalışdıqları halda oğuzların simasında səlibçilərə qarşı müharibədə özünə müttəfiq tapan ərəblər əksinə, Göy tanrısı ilə Allah arasında yaxınlıq gördüklərini etiraf edirdilər.

«Albaniya tarixi»ndə göstərilir ki, Qafqaz türklərinin hər

əməlini ancaq şərə yozan xristian albanlar (bu sahədə əsəri qra-barçaya çevirən ermənilər daha çox canfəşanlıq etmişlər) bir məqsəd güdürdülər: nə yolla olur-olsun müttəfiq, yaxın qonşu və soydaşları hunları öz dinlərinə gətirsinlər. Çünki Qafqaz və ona yaxın ərazilərin sakinləri - saklar, hunlar, oğuzlar, qıpçaqlar, albanlar dini əqidəcə müxtəlif məzhəblərə meyl salsalar da, kökdən gələn adətlərlə bir-birinə sıx bağlı idilər. Məsələn, hunların albanlarla qohumluq əlaqələri ailə qurmaq – qan qarışdırmaq səviyyəsində baş tutur, heç bir tərəfdən etirazla qarşılanmırdı. Və min ildən çox Qərbin və Şərfin diqqət mərkəzində olduğundan M.Kalankatuklu əks mövqedən yanaşsa da, əsərində Qafqaz türklərinin inanclarından geniş bəhs açmağı qarşısına məqsəd qoymuşdu. Təsadüfi deyil ki, əvvəllər Herodot, Strabon kimi antik mütəfəkkirlərin, sonralar isə E.Teylor, C.Frezer tək etnoqrafların diqqətini özünə çəkən əski türk adət-ənənələri, ilkin primitiv din sistemləri bəşəriyyətin mədəni inkişafa start götürdüyü elə məqamlardan sayılırdı ki, həmişə örnək kimi nümunə çəkilib, sivilizasiyaya doğru uzanan yolları işıqlandırığı qeyd edilirdi. «Albaniya tarixi»ndə əks olunan hunlara məxsus kultlar, rituallar və görüşləri ardıcılıqla nəzərdən keçirsək, görürük ki, hər biri müasir azərbaycanlıların həm yazılı ədəbiyyatında, həm də folklorunda dərin izlər buraxmışdır.

Birincisi, Qafqaz hunları sitayiş etdikləri **Tanrı-xan** allahlara at kəsib qurban verirdilər. Xristian albanlara görə, o «nə-həng və eybəcər» idi (yəqin söhbət Tanrı-xanın ağacdan, yaxud daşdan yonulmuş bütündən gedir), farslar tərəfindən **Aspandiat** adlandırılır. Z.Bünyadov bu sözün yunan və erməni mənblərindəki şərhilə razılaşaraq bildirir: «N.Adons Markvarta istinadən «Armeniya» əsərində (səhifə 447) yazır ki, «Bəzi işarələrə görə, İranda atlı qoşunlar Spandiat nəslinin əlində idi. İran əfsanələrində Vistasp oğlu Spandiat bir çox xalqların üzərindəki qələbələri ilə məşhur idi» [9, 226]. Aspandiat tanrı adı ilə Spandiat nəsliləri arasında zahiri səsləşməyə baxmayaraq onların funksiyaları arasında dərin uçurum göz qabağındadır. Strabona istinadən akademik özü də təsdiqləyir ki, hunların Aspandiatı günəş tanrısıdır. N.Adonsun nişan verdiyi Spandiat isə atlı qoşunları əlində saxlayan nəslin adıdır. Birincidə atlar qurban kəsilir. İkincilərdə isə əksinə döyüş üçün qorunub saxlanılır.

İkincisi, Qafqaz hunları yas mərasimləri zamanı meyitlərin üstündə dumbul və zurna çalır, bıçaq və xəncərlə yanaqlarını, əl və ayaqlarını çərtib qan axıdırdılar. «Gözdən qan çıxarma» adlanan həmin ritual barədə C.Frezer geniş bəhs açmış, insanların başqalarının ağrı-acısını öz bədənində çəkməyə hazır olduğuna heyrət etmişdir. Qafqaz hunlarının dəfn adətləri qan çıxarma ilə məhdudlaşmırdı, ölənün igidliklərini nümayiş etdirən səhnələr göstərilir, müxtəlif döyüş xarakterli yarışlar keçirilir, mərhumdan qalan silahlar fərqlənənlərə hədiyyə edilirdi. Çox vaxt kişilər lüt-üryan halda bir-biri ilə və ya dəstə dəstəylə qəbirstan yaxınlığındakı meydanda qılınclarla döyüşür, gülüşür, böyük-böyük dəstələr bir-biri ilə ötürür və sonra da at çapmağa başlayırdılar. Doğrudur, xristianlar adətlərdə nəzərə çarpan maraqlı təsvirləri gözdən salmaq məqsədi ilə kəlməbaşı «eybəcər və mürdar səhnələr» kimi ifadələr işlədir, hunları «heç bir sağlam fikri olmayanlar», «müxtəlif eyblərə düşənlər», «pozğunluğa girsənlər» deyərək xarakterizə edirdilər. Digər tərəfdən onların qüdrətli hökmdar Cavanşirlə qohumluğunu, hətta onun ölümü zamanı hunların qəzəblənib hökmdara qəsd edənlərdən intiqam almaq istədiklərini də böyük şövqlə vurğulayırdılar. Bir də axı at çapan zaman hansı pozğunluqlar baş verə bilərdi? Əslində yas mərasimində ölənün şərəfinə kişilərin müxtəlif yarışlar təşkil etmələri, qadınların ağlayıb üz cırmalarının «murdarlıqla», «eybəcərliklə», «pozğunluqla» heç bir əlaqəsi yox idi. Hunların ölən soydaşlarının o biri dünyadakı əzab-əziyyətinə şərik çıxmalarını nümayiş etdirən hərəkətlərinin xristianlar tərəfindən aşağıdakı şəkildə təqdimi təsdiqləyir ki, kitab qrabarcaya düşmənin qələmiylə, sonsuz təhriflərlə çevrilmişdir: «Kimsə **ağlayıb ulayırdı**, kimsə də **şeytan kimi özündən çıxırdı**. Onlar **dilxoşluq edir, oynayır, rəqs edir** və **eybəcər işlərlə məşğul olub murdarlığa qərqlə olurdular**, çünki Xalığın nurundan məhrum idilər» [9, 156]. Bəli, təkəllahlı dinin nümayəndələrinin gəldiyi nəticəyə görə, hunların bir «eybi vardı» - o da Qriqoryan dinini qəbul etməmələri idi.

Üçüncüsü, hunlar **oda, suya, sıxyarpaqlı ağaca** və **ilana** qurban gətirir, **naməlum yollar ilahisinə**, **aya** və onların gözlərinə təəccüblü görünən bütün məxluqlara sitayiş edirdilər. Yepiskop İsrailin hunlar qarşısında çıxışından məlum olur ki, onlar

səmada çaxan **ildırımı, şimşəyi** də tanrı hesab edir, eləcə də Günəslə yanaşı Ayın da müqəddəsliyinə inanırdılar. Kitabda alban yepiskopunun dili ilə hunlara tövsiyə olunur ki, «**Günəşə və Aya** sitayiş etməyin, Günəşi və Ayı, dənizləri və yeri və onlarda nə varsa, xəlvə edən Allaha sitayiş edin. Çünki Günəş və Aya sitayiş edənlərin payına yalnız sönməyən atəş düşür. **Sulara** qurban gətirənlər daş kimi suyun dibində boğulacaqlar. **Yarpaqlı ağaclara** sitayiş edənlər və onlara nəzir verənlər haqqında İncildə belə sözlər deyilib: «Çöldə olan hər ağac od tutub yanacaq, qanunpozanları udacaq və sönməyəcək» (İncil, İyeremianın kitabı, VIII, 20). O ki qaldı o kəslər ki, onlar sinələrində **ilan təsvirli qızıl və gümüş bəzəklər gəzdirmir**, onların barəsində İncildə deyilir: «Allahın qəzəbli günündə onları nə qızılları, nə də gümüşləri xilas edə biləcək» (İncil, Xuruc, XX, 23).

Dördüncüsü, Musa Kalankatuklu Qafqaz hunları arasında xristianlığı qəbul edən ilk şəxs barədə geniş bəhs açaraq bildirir ki, «Qüvvə və hünərliyiylə fərqlənən bu adam... üç ölkədə məşhurlaşmışdı» [9, 161]. Görəsən, 1300 il əvvəl Yunan olimpiadasında yarışların qalibi olmuş Azərbaycan türkü kimdir? Öz gücü və şücaəti ilə başqalarından fərqlənən bu şəxs həmçinin Türküstanda Xəzər xaqanının yanında böyük şücaətlər göstərmiş, xaqanın məhəbbətini qazanmaqla yanaşı onun qızının da ürəyinə yol tapmış və *il-ituer* mənəsinə layiq görülmüşdür. Bəlkə, bu igid «Kitabi-Dədə Qorqud»də bir yerində albanların başçısı kimi xatırlanan, xanlar xanı Bayandır xanın qızını alan Qazanın prototiplərindən biridir? Doğrudur, «Albaniya tarixi»ndə o, knyaz Alp İlutuer adıyla təqdim edilir. Hər şeydən əvvəl təhriflə yazı yaddaşına köçürülən adı dəqiqləşdirməyə çalışaq. Z.Bünyadov P.Qoldenə istinad edərək şəxs adının «Alp el Təbər» şəklində olması ilə razılaşır [12, 225]. «Təbər-Təbəristan»la uyğunluğunu nəzərə alsaq, bu coğrafi terminin Qafqazda, Xəzər ətrafında yaşayan hun tayfası ilə heç bir əlaqəsi yoxdur. Şübhəsiz, «İlutuer» mürəkkəb sözünün ilk komponenti «ulu», sonuncusu «ər»dir. Ola bilsin ki, igidin adı «Türkər» idi, Yunan olimpiadasındakı parlaq qələbələrindən sonra «Ulu Türkər»ə çevrilmiş, Xəzər xaqanının yanında şücaətlər göstərərək isə «Alp» titulu qazanmışdır. Musa Kalankatuklunun yazdığına görə, Alp Ulutürkər xristianlığı qəbul edəndən sonra, ilk növbə-

də, soydaşlarının köhnəlmiş nikah və yas mərasimlərinin əleyhinə çıxmış, ölənlərin üstündə «ağılsız ah-zarları və bıçaqlaşmanı» tədricən aradan götürməyə çalışmış, öz-ata-baba dinini «murdar və natəmiz» hesab edərək and içmişdi ki, Aspandiat və başqa saxta ilahilərə həsr olunmuş bütxanaları dağıdacaq. Müsəlman Şərqi ilə deyil, xristian və büt-pərəst Qərbi, eləcə də Şimalı ilə sıx bağlanan Alp Ulutürkər təkallahlı dinin büt-pərəstliyə nisbətən cəmiyyətin inkişafında mütərəqqi addım olduğunu dərk etmiş, ətrafda yaşayan türk ellərini də xristianlığa çağırırmışdır. O, əmr vermişdir ki, insanlar bütlərə deyil, yer və göylərin Yaradıcısına - canlı Allaha ibadət etməlidirlər.

Bəşinci, məlum olur ki, Aspandiat tanrısının yerdəki nişanı – bütün ağaclardır və əslində hunlar atlarını həmin ağaclar üçün qurban kəsirdilər. Musa Kalankatuklu albanların yepiskopu İsrailin Dərbənd yaxınlığındakı Çala darvazasında yerli əhali ilə görüşlərinə həsr etdiyi fəsildə hunların inanc yerlərini bir qədər də dəqiqləşdirir. Demə, hunlar **hündür və sıx yarpaqlı palıd ağaclarını** xüsusi olaraq Aspandiatın adıyla bağlayır, ən böyüyünə at qurban kəsir, heyvanın qanını ağacın yarpaqlarına çiləyir, kəlləsini və dərisini isə budaqlarından asırdılar. Palıd ağacını bütün başqa ağacların anası sayır və hunlar ölkəsində çoxları, o cümlədən böyük knyaz Alp Ulutürkər əyanları ilə birlikdə ona sitayiş edirdilər.

Beləliklə, azərbaycanlıların ulu babalarının baxışlarına əsasən bir neçə arxetipik simvolun (yuxarı-aşağı, göy-yer, dağ, qan, işıq, od, Günəş, ağac və s.) ibtidai çağlarda meydana gəlmə amillərini və inkişafın sonrakı mərhələlərində mədəniyyətin faktoruna çevrilməsini nəzərdən keçirdik. Onların sayı, funksiyası və işlək dairəsi saydıqlarımızla məhdudlaşmır. Bu, ayrıca tədqiqatın predmetidir. Məqalədə arxetipik simvolları mifoloji sistemlərin mənşəyində duran əlamətlərdən biri kimi götürdüyümüzdən ümumi mənzərəsini verməklə kifayətlənirik.

Ədəbiyyat

1. Teoriə metaforı. Sbornik. Per. s anql., fr., nem., isp., polğs. əz. – M., Proqress, 1990.
2. Uilrayt F. Metafora i realnostğ. V kn. «Teoriə metaforı». –

M., «Proqress», 1990.

3. Tapmacalar. Toplayıb tərtib edəni N.Seyidov. – Bakı, Elm, 1977.

4. Lotman Ö.M. Analiz pogtiçeskoqo teksta.– L., İzdatelğstva «Prosvexenie». Leningradskoe otdelenie, 1972.

5. Şaparova N.S. Kratkaə gñüiklopediaə slavənskoq mifoloqii: Okolo 1000 statey. – M.: OOO «İzdatelğstvo AST»: «İzdatelğstvo Astrelğ»: OOO «Russkie slovari», 2001.

6. Blek Maks. Metafora. V kn.: «Teoriaə metaforı». – M., Proqress, 1990

7. Qerodot. İstoriaə v devəti tomax. (Klassiki istoriçeskoq mısıli). Perovod Q.A. Stratanovskoqo. – M., Ladomir, OOO Firma «İzdatelğstvo AST», 1999.

8. Nizami Gəncəvi. İsgəndərnəmə. Şərəfnəmə. Filoloji tərcümə, izahlar və qeydlər prof. Q.Əliyevindir. – Bakı, Elm, 1983.

9. Kalankatuklu M. Albaniya tarixi. Mxitar Qoş. Alban salnaməsi. Müqəddimə, tərcümə, qeyd və şərhlər akademik Z.Bünyadovundur.- Bakı, Elm, 1993.

10. Bünyadov Z. Azərbaycan VII-IX əsrlərdə. – Bakı, Elm, 1989.

11. Halasi Kun T. Türk dili ve tarihi hakkin'a araştırmalar, I. F.Köprülü'nün doğumunun 60 yildönümünü kutlamak için TTK ve TDK tarafından çıkarılmıştır. Toplayanlar H.Pran – T.Halasi Kun. – Ankara, 1950.

12. Bünyadov Z.M. və Əliyarov S.S. «Kaqa» titulu haqqında. – Azərbaycan SSR EA Xəbərləri. «Tarix, fəlsəfə, hüquq» seriyası, Bakı, 1984, № 2, s. 14.

13. Aristotel. Poetika. – Bakı, Azərnəşr, 1974.

14. Meletinskiy E.M. «Gdda» i rannie formı gposa. – M., İzdatelğstvo «Nauka», 1968.

15. RƏF, M.F. Axundovun arxivi, 120 saylı sənəd.

ŞAH İSMAYIL XƏTƏİ POEZİYASININ
FOLKLOR SEMANTİKASINDAN

Şah İsmayıl Xətai xalqımızın milli-etnik vahid olaraq oğuz-türk çevrəsində üzlənməsində, milli-siyasi, milli-mədəni, milli-ictimai inkişafında müstəsna rolu olan şəxsiyyətdir. Azərbaycan milli varlığı bütün strukturu ilə Xətai şəxsiyyətindən qıraqda deyil. Çağdaş mövcudluq və inkişafımızın dialektik istinad nöqtəsi bütün hallarda odur.

Xətai sadəcə bir hökmdar və sadəcə bir şair olmamışdır. O, ilahi-irfani missiya daşıyıcısı idi. Onu əhatə edənlər Xətaini sağlığında proqramlaşdırılmış ilahi-tarixi taleyin gerçəkləşdiricisi sayırdılar. O, bütün ilahi-fövqəl, bəşəri-humanist düşüncələri ilə milli mədəniyyətin ən səciyyəvi faktı və daşıyıcısı olaraq qalır. Xətai bütün varlığı ilə milli bir insan olmuş, etnik-milli dəyərlərə, milli-mədəni bünövrəyə söykənmişdir. Bunu onun poeziyasının janr-forma strukturundan da aydın görmək olur. Əruz ölçüsünə əsaslanan klassik şer janrlarında yüksək poetik səviyyəli əsərlər yaradan şair ilahi-irfani düşüncələrini əruzda kifayət qədər mükəmməl və gözəl olaraq ifadə etmişdir. Ancaq bununla bərabər, Xətai onun üçün daha doğma poetik qəlib olan heca şerinə də üz tutmuşdur. Bu sahədə onun fəaliyyəti əsərlərinin poetik göstəriciləri və milli poeziyanın inkişafında yaratdığı ənənə baxımından çox yüksək olmuşdur. AMEA-nın müxbir üzvü, prof. Azadə xanım Rüstəmovə təsədüfi olmayaraq yazır ki, "... üslub, ifadə tərzə baxımından el şerinə orta əsrlər Azərbaycan poeziyasında ilk dəfə məhz Xətai vüsətli, əhatəli şəkildə müraciət etdi. Klassik üslub və ozan-aşıq üslubu Xətai şerinin qoşa qanadı olub, orqanik bir vəhdət kimi bu yaradıcılıqda birləşdi. Əslində Xətai yaradıcılığı ozan-aşıq ədəbiyyatı və klassik poeziyanın sintezidir. Xətai klassik şeri el yaradıcılığına yaxınlaşdırmaqla konkret tarixi şəraitdə onu daha geniş auditoriyaya qovuşdurdu" (1, s.88).

Xalq yaradıcılığını bütövlükdə Xətai şerinin estetik qaynaqlarından biri sayan (1, s.88-97) A.Rüstəmovanın müşahidəsindən də göründüyü kimi, orta əsrlərdə əruz əsaslı klassik

poetik ənənələrin mükəmməl daşıyıcıları olaraq eyni zamanda milli el poetik ənənələrinə, bütövlükdə folkloruna üz tutmuş sənətkarlar çevrəsində "vüsətli və əhatəli" nəticəni məhz "ilk dəfə" Xətai əldə etmişdir.

A.Rüstəmovanın məqaləsindən də göründüyü kimi, təkcə milli poetik formalar yox, bütövlükdə folklor Xətai poetik düşüncəsinin obyektini təşkil etmişdir. Bu isə məsələyə daha dərin müstəvidə baxmağa, başqa sözlə, şairin hecada yazdığı şerləri folklor müstəvisində dəyərləndirməyə imkan verir.

Xətəinin milli poetik ölçülərə münasibətini şərh etmiş alimlərin fikirləri üst-üstə düşməklə məsələnin konkret tərəflərini düzgün inikas edir. Xətaişünas alim Əzizağa Məmmədov yazır ki, "...Şah İsmayıl Xətayi məsləki uğrunda apardığı mübarizədə öz yaradıcılığının bu mühüm sahəsindən bəcaıqla istifadə etmişdir. Aşıq şəri üslubunda, qoşma tərzində yazılan bu nəfəslər (qızılbaşlığı təbliğ edən heca vəznli şerlər - S.R.) çox səmimi idi. Saz havalarına uyğun gələn bu şerlərdə lirizm və axıcılıq çox üstündür. Ona görə də bu qoşmalar geniş bir sahədə yayılmış və aşıqlar onları saz havaları üstündə çalıb oxuyurdular" (2, s.78). Prof. Xəlil Yusifov da yazır ki, hökmdar şairin fikirlərini daha çox xalq ədəbiyyatı ənənələri əsasında tərbiyələnən, nisbətən az savadlı və ya savadsız olan geniş kütlələrə, müridlərə, əsgərlərə çatdırmaq üçün yazılan bu əsərlər (Xətəinin heca vəznində, xalq şəri formasında yazdığı şerlər – S.R.) daha sadə və aydın olması ilə seçilir (3, s.220). Xətəinin xalq ədəbiyyatı nümunələrini şərə gətirməsini onun geniş xalq kütlələrinin ruhuna uyar əsərlər yaratması kimi izah edən A.Rüstəmov da ümdə səbəb kimi qızılbaşlığın təbliğini, Xətəinin apardığı məfkurəvi-ideoloji fəaliyyətin onu dəstəkləyən milli kütləyə çatdırılmasını göstərir: "Xətai xalq arasında "mürşidi-rəhbər" kimi tanınırdı. Onun sırası kütlə içərisindən çıxan döyüşçüləri "qazi" adı ilə cəbhələrdə vuruşur, qəhrəmanlıq göstərirdilər və şairin el ədəbiyyatı üslubunda yazdığı şerlər burada da böyük dayaq rolu oynayır, hökmdar-cəngavərin həyata keçirmək istədiyi ictimai-siyasi qayənin koloritli daşıyıcısı vəzifəsini görürdü" (1, s.88-89).

Göründüyü kimi, şairin heca vəzninə üz tutmasına biri-

birini şərtləndirən iki izah verilir:

1) Xətai xalqın başa düşməsi, ruhunu oxşamaq üçün xalqa doğma olan şer ölçü və formalarına müraciət etmişdir.

2) Heca vəzninə müraciət Xətainin qızılbaşlıq ideoloji məfkurəsini xalq kütlələri səviyyəsinə çatdırmaq istəməsi məqsədini güdmüşdür.

Qeyd edək ki, bu iki izah bir izahın tərkib hissəsi olub, bir-birini tamamlamaqla məsələnin müəyyən konkret tərəflərini doğru əhatə edir. Ancaq Xətai və heca məsələsi bütövlükdə daha mürəkkəb məsələnin tərkib hissəsidir. Xətai və folklor münasibətləri də buraya daxildir. Sistemli yanaşma şairin heca vəzninə müraciətini poetik-ədəbi, siyasi, ictimai, ideoloji, ümummədəni, ilahi-irfani, etnik, etnik-ədəbi, etnik-mədəni, folklor, lingvistik və s. səviyyələrin hər birində özəl olaraq dəyərləndirməyə imkan verir. Lakin burada məqsəd belə iri araşdırma aparmaq yox, diqqəti məsələnin digər aspektlərinə, konkret olaraq folklor aspektinə yönəltməkdir. Buna görə də bir sıra mülahizələrimizi bildirməklə yetərlənəcəyik.

"Xətai və folklor" münasibətləri şairin ədəbi fəaliyyətinin konkret səviyyələrindən biri olsa da, son dərəcə mürəkkəb və iri aspektdir. Şairin poetik yaradıcılıq qaynağının konkret struktur qatı kimi, folklor sistem hadisəsi olaraq sadalanmış bütün əvvəlki aspektləri özündə ehtiva edir. Folklor bir tərəfdən özəl dünya modeli (mənalарın poetikləşmiş paradigması) olaraq, düşüncənin bütöv bir kodu, etnik özünüifadənin təsvir aparatı, psixopoetik mexanizmdir. O biri tərəfdən gerçəkliyin sintaqmatik modeli, poetik məzmunu, funksional yaddaşdır. Prof. Kamil Vəli Nərimanoğlunun yazdığı kimi, "dünya evi" təsəvvürü, çoxqatlı əvrən-kainat, dünya oxu, zoomorf modellər, makroksm və mikrokosm, sosial kosmos, dünya ağacı, xaos və kosmos kimi kifayət qədər abstrakt, ümumi anlayışların dərkı üçün folklor başlıca zəmindir. Folklor söz-hərəkətmusiqi (melodiya) sinkretliyinin ən uzaq çağlarını zaman-zaman müxtəlif keyfiyyətlərdə saxlayan dəyərlər toplusudur. Bu dəyərlər mədəniyyətin əsasında dayanır. Belə ki, mədəniyyətin məzmun və forma konteksti folklorla köklənir (4, s.127-128).

Alimin fikirlərindən də göründüyü kimi, folklor bir yaddaş olaraq etnosun maddi və mənəvi mədəniyyətini bütövlükdə yaddaşlaşdırır və mədəniyyətin bütöv bir mərhələsi olaraq onun ekvivalenti kimi çıxış edir. K.V.Nərimanoğlunun mədəniyyətin məzmun və forma kontekstinin folklorla köklənməsi haqqındakı fikri mədəniyyətin konkret daşıyıcısı və gerçəkləşdiricilərindən biri kimi, Xətainin hecada yazdığı şerlərin nəinki forma (poetik ölçü, növ və şəkillər və s.) kontekstinə, eləcə də məzmun (poetik düşüncə) kontekstinə folklorla "kökləməyə" imkan verir.

Folklor düşüncə strukturu kimi paradigmatik və sintaqmatik yaddaşdır. O, söz, hərəkət və musiqi təsvir dillərinin vasitəsi ilə gerçəkləşir. Söz – dil onun ən mühüm təsvir kodudur. Semiotik baxımdan birinci işarələr sistemi olan dildə mədəniyyətin, o cümlədən folklorun invariant strukturu daşınır. Bu struktur transformativ çevrilmələrlə mədəniyyətin struktur qatlarında eyni zamanda həm proyeksiyalanır, həm də proyeksiya olunan bir struktur kimi onu təşkil edir. Bu baxımdan, "Xətai və folklor" münasibətləri öz struktur oxunda "Xətai və dil (yaddaşı)" münasibətləri deməkdir. AMEA-nın müxbir üzvü, prof. Tofiq Hacıyev məhz sonuncu aspekti təhlilin əsasına gətirən məqaləsində yazır: "Azərbaycan dilinin inkişaf tarixində Şah İsmayıl bir də şair şəxsiyyəti ilə, Xətai kimi çıxış edir. Təbii ki, bədii sözdən təbliğatçı kimi bütün gücü ilə istifadə etmək üçün həmin dilin bütün incəliklərinə bələd olmaq lazımdır. Dil öz semantik gücünü, qrammatik mütəhərrikliyini Xətaiyə şah tituluna görə yox, bu dili bildiyinə, sevdiyinə, ona munis və məhrəm olduğuna görə verir. Şairin bədii söz sistemində Azərbaycan dilinin iliyinə işləyən elə həzin, lirik koloritli sözlər var ki, bunlar həmin laylanın nəfəsi ilə bağlıdır; Xətainin bədii nitqində ənənəvi seçmələrlə yanaşı, canlı danışğa, gündəlik ünsiyyətə məxsus elə nümunələr işlənir ki, bunlar şairin geniş xalq kütləsinə bələdliyindən irəli gəlir və burada şahlıq səltənəti şairlə xalq dili arasında, maraqlıdır ki, bir sədd yaratmır, əksinə şair-hökmdarla xalqı yaxınlaşdırır" (5, s.99).

Alimin fikrindən hasil olduğu kimi, Xətai şair olaraq doğma dilinin nümayəndəsi kimi çıxış edir; ondan heç vaxt qop-

mur, ondan çıxır, onu gerçəkləşdirir və onunla gerçəkləşir. T. Hacıyev, haqlı olaraq, Xətai poeziyasını dil (leksik) səviyyəsində onun bir milli şəxsiyyət olaraq öz xalqından qopmazlığının, ayrılmazlığının da ifadəsini görür.

Bu, təsadüfi deyil. Xətai bir şair olaraq da, bir hökmdar olaraq da eyni missiyanın daşıyıcısı, gerçəkləşdiricisidir. Və həmin ilahi, tarixi, milli missiya onun folklorla bağlılığının da əsasında durur; bu missiya müstəvisində baxdıqda "Xətai və folklor" münasibətlərinin ədəbi-poetik zərurətdən daha çox, milli-ideoloji, milli-siyasi zərurət olduğu görünür. Bu xüsusda prof., doktor Füzuli Bayatın elmi qənaətləri səciyyəvidir. Oğuznamələri həm dastan, həm də salnamə ənənəsində türk tayfalarının (kanlı, uyğur, karluq, xalaç, ağac eri) bir dövlət tərkibində birləşib cahan dövləti qurmaq üçün apardığı mübarizənin məhsulu sayan (6, s.89) alimin həm də oğuzçuluğu siyasi-ictimai, ideoloji-mədəni fütühatçılıq ideyası kimi nəzərdən keçirən məşhur tədqiqatında (6) göstərilir ki, oğuzçuluq ideologiyasının nəticəsində Azərbaycanda və Ön Asiyada Qaraman bəyliyi, Qaraqoyunlu, Ağqoyunlu, nəhayət, Səfəvilər dövləti kimi köçəri-maldar prinsipli dövlətlər yarandı (6, s. 94). Qızılbaşların Şah İsmayılın simasında Sahibi-əz Zamanı görmələri, köçəri türkmən tayfalarının əski dədə-baba törəsini bərpa edib, əski türk dövlət strukturuna uyğun fütühat dövləti yaradacaq xilaskar hökmdara olan inamdan doğurdu... Səfəvilərin təbliğ etdikləri şialik də əski türk şamançılığına çox yaxın idi. Türk dövlətinin xilaskarı, türk elinin xilaskarı da məhz şaman folklorundan gəlirdi. Bu xilaskar şiə-müsəlman donlu Mehdilik ideyası ilə birləşmişdi. İnamlı demək olar ki, Şah İsmayıl şialikdə şamançılığı əridib, dövlətdə türk törəsini bərpa edirdi (6, s.95).

Beləliklə, Şah İsmayıl Xətai bütün siyasi (şah) və ədəbi (şair) şəxsiyyəti ilə oğuz-türk varlığından qopmuşdu, bu varlığın daşıyıcısı olmaqla onun mövcudluğu, yaşarlığı uğrunda mübarizə aparırdı. Mübarizənin etnopsixoloji mayasında oğuzçuluq dururdu. Oğuzçuluq isə bir ideologiya kimi oğuz türklərinin ulu əcdadı Oğuz Kağanla bağlı oğuznamə mətnlərinə söykənirdi. Bu isə birbaşa olaraq oğuz türklərinin folklor yaddaşı, epos yaddaşı demək idi. Göründüyü kimi, "Xətai və folklor"

münasibətləri ən iri struktur layında "Xətai və epos (etnik yaddaş, etnoepik yaddaş)" münasibətləri deməkdir.

Xətai birbaşa etnoepik yaddaşın içində olmuşdur. O, təkcə bu yaddaşı daşımamış, eyni zamanda onu təşkil etmişdir. F.Bayat yazır ki, türklərin dövləti, eli xilas edən bu tip qəhrəmanları zaman keçdikcə epikləşir, Mete, Buğra xan, Əfrasiyab, Gürşad cərgəsinə qoşulurdu. Şah İsmayıl da qızılbaş əfsanələrində epikləşir, tarixi şəxsiyyətlərdən daha çox dastan qəhrəmanına çevrilirdi. (6, s.95).

Müşahidələr göstərir ki, Xətainin epos yaddaşına qoşulması müstəsna dərəcədə vüsətli və önəmli olmuşdur. Onun folklor obrazı Azərbaycan epos yaradıcılığının invariant strukturlarına sirayət etmiş, oğuz-türk eposunun Azərbaycan eposuna transformasiyasının epoxal əsaslarını təşkil etmişdir. Bunu Azərbaycan eposunun epoxal zaman strukturunda aydın müşahidə etmək olur. Müasir dövrümüzün görkəmli folklorşünası Hüseyn İsmayılov son tədqiqatlarında milli ənənəvi mətnlərimiz üçün "qədim zamanlarda", "Nuh əyyamında", "İsgəndər Zülqərneynin zamanında" və s. kimi epoxal zaman başlanğıclarının səciyyəvi olduğunu göstərmişdir. "Kitabi-Dədə Qorqud"dakı "Rəsul Əleyhissəlam zamanı" epoxal zaman qəlibi ifadəsini təhlil edən alim "Oğuz zamanı" qəlibinin "Rəsul Əleyhissəlam" zaman qəlibinə transformasiya olunduğu aşkarlamışdır. H.İsmayılov KDQ epik ənənəsinin Oğuzdan başlanan üç ən böyük epoxal zaman transformasiyasını göstərmişdir:

- 1) Oğuz zamanı
- 2) Rəsul Əleyhissəlam zamanı
- 3) Şah İsmayıl Xətai zamanı

Alim bu xüsusda yazır: "Göyçə dastanlarında epoxal zaman Şah İsmayıl başlanır. Bu, keyfiyyətə yeni bir hadisədir; milli doğruluşdur, mədəniyyətdə və siyasətdə intibahdır. Daha çox mifogeneoloji türk soy şəcərəsini (geneoloji sxem) təqdim edən Oğuz xanla başlanan epoxal zaman türk etnik-mədəni intibahının əski reallığı haqqında informasiya kimi anlaşıla bilər"... "Xızırdan, Həzrət Əlidən, Rəsul Əkrəmdən və ondan da öncə ilk türk tanrıçı peyğəmbəri (atası) Oğuz xandan gələn xilaskar-ata, xilaskar-əcdad kultu

birbaşa Oğuz dövlətinin (səfəvi xanədanının) başçısı İsmayıl Şeyx Heydər oğluna transformasiya olunur; pirə, mürsidə, övliyəyə diferensiaslaşma bir şəxsin simasında sintezləşir..." (7, s.48-49; 8, s.141-142). Göyçə dastanlarında Şah İsmayıl obrazını poetik strukturu çevrəsində təhlil edən alim obrazın tarixi semantikasının üstün mövqeyini aşkarlamışdır (9, 339-343). Başqa sözlə, Şah İsmayıl Xətəinin Azərbaycan milli varlığının özümlənməsində oynadığı müstəsna tarixi rol milli eposun yenidən qurulmasında da öz uyğun semantikasını tapmışdır. Onu da qeyd edək ki, H.İsmayılovun ağır zəhməti və yorulmaz fəaliyyəti nəticəsində birbaşa Xətai ilə bağlı "Miskin Abdalnan Şah İsmayıl" adlı dastan-rəvayət qeydə alınmışdır (10, s.166-276; 11, s.144-255). Öz formal poetik strukturuna görə Azərbaycan eposu üçün nadir olan bu mətn müasir dövrümüzdə yaddaş hadisəsi kimi bərpa olunmuş nadir epos informasiyasıdır. Alim bu xüsusta yazır ki, bu dastan öz ideya-bədii xüsusiyyətlərinə, süjet və kompozisiyasına görə eposşünaslığımızda qəbul edilmiş məlum elmi-nəzəri təsniflərə tabe olmur. Ənənəvi məhəbbət və qəhrəmanlıq dastanlarımızdan fərqli olaraq, bu dastanın süjetində real tarixi hadisələr, xalq arasında yüzilliklər boyu dolayan rəvayət və əfsanələr dayanmaqdadır (12, s.21).

Qeyd edək ki, bu dastan-rəvayəti epos poetikası üzrə görkəmli mütəxəssis, filologiya elmləri doktoru Məhərrəm Cəfərli yeni bir janr, epik mətn tipi sayaraq, onu Şah İsmayıl Xətai ilə bağlı təsəvvüfi-poetik ənənələr çevrəsinə daxil olan mənqəbə-dastan kimi səciyyələndirmişdir (13, s. 163).

Onu da əlavə edək ki, Şah İsmayıl Xətəinin epos yaddaşına daxil olmasını, bu yaddaşın poetik strukturunun epoxal səciyyəli elementinə çevrilməsini bütöv Azərbaycan məhəbbət dastanlarının semantik strukturunda, o cümlədən H.İsmayılovun topladığı "Miskin Abdal və Sənubər", "Asdan şahnan İrvahının dastanı" mətnlərində (10, s. 53-112, 113-165; 11, s. 83-143, 256-309; 14, s. 389-441) görmək mümkündür. Təkcə onu demək yetərlidir ki, məhəbbət dastanlarının təsəvvüfi-irfani strukturu semantik baxımdan Xətai semantemi ilə sıx şəkildə bağlıdır.

Beləliklə, Xətai poeziyasının folklor semantikasi

mürəkkəb poetik-ideoloji hadisə olmaqla sırf ədəbi münasibətlər çevrəsində izah oluna bilmir. Göründüyü kimi, folklor düşüncə hadisəsi olaraq Xətainin siyasi və ədəbi şəxsiyyət kimi funksionallığı ilə sıx bağlı olmuşdur. Bu baxımdan, aşağıdakı qənaətlərə gəlmək mümkündür:

a) Xətainin öz poetik yaradıcılığında əruz ölçüsü ilə yanaşı, hecaya müraciət etməsinin poetik konteksti Sənətkar-Folklor münasibətləridir;

b) Xətai-Folklor münasibətlərində şairin heca vəzninə və xalq şəri formalarına müraciəti məsələnin sırf ədəbi tərəfləri olmaqla daha iri olan bu münasibətlərin yalnız müəyyən qismini təşkil edir;

c) Xətai-Folklor münasibətlərinin etnik-siyasi, ideoloji-mədəni konteksti Xətai-Epos (Xətai-Epik Yaddaş) münasibətləridir;

ç) Folklorun epik yaddaşın, etnik funksionallığın epik sxemlərinin daşıyıcısı olması etnik potensiyanın gerçəkləşdiricisi kimi çıxış edən Xətainin folklorla münasibətinin əsasında durur;

d) Folklor Xətai üçün bir tərəfdən hərəkət enerjisi aldığı etnopoetik yaddaş, o biri tərəfdən davranış formulları aldığı funksionallıq qaynağıdır;

e) Folklorun Xətainin siyasi, ictimai, ideoloji, ədəbi funksionallığında başlıca enerji qaynağı rolunu oynaması ənənəvi (struktur) düşüncə ilə yaşayan Azərbaycan oğuz-türk cəmiyyətində folklorun etnos üçün Düşüncə (paradiqmatik aspekt) və Yaddaş (sintaqmatik aspekt) qaynaqları olaraq qalmasını göstərir;

ə) Xətai oğuz-türk törəsinə əsaslanan Azərbaycan etnosiyasi varlığının qurulmasında struktur formullarını da, invariant hərəkət sxemlərini də folklordan almışdır. Çünki Xətainin söykəndiyi folklor onun təmsil etdiyi etnosun tarixi statusunda olmuşdur;

f) Xətai öz siyasi, ictimai, ideoloji, irfani-fəlsəfi, ədəbi, mədəni fəaliyyəti ilə təkcə folklordan qidalanmamış, eyni zamanda onu qidalandırmışdır;

g) Bütün varlığı ilə etnik eposun yaddaş və düşüncəsindən qopan Xətai öz coşğun fəaliyyəti ilə milli epos yaddaşının

struktur obrazına çevrilmişdir;

ğ) Azərbaycan eposu, etnik yaddaş və milli folklorunun son epoxal mərhələsi struktur mahiyyətində Xətainin varlığı ilə qırılmaz şəkildə bağlanmışdır.

Folklor Xətainin heca şərlərindən strukturunun müxtəlif elementləri şəklində keçir. Buraya forma və məzmun elementləri, semantik hərəkət vahidləri, obrazlaşdırmanın müxtəlif səviyyələri və s. daxildir. Bu baxımdan, Xətai və folklor münasibətləri çox geniş və mürəkkəbdir. Xətainin müraciət etdiyi poetik formalar onun mənsub olduğu etnosun poetik düşüncəsinin formal struktur elementləridir. Bunlar bütöv etnos üçün olduğu kimi, Xətai üçün də doğmadır. O, bir ədəbi varlıq olaraq əslində bu formal strukturun daşıyıcısı, həmin səviyyədəki mədəniyyətin subyektidir. Burada məsələnin mühüm tərəfi struktur-gerçəklik kontekstindən təhlilə gəlir. Xətai daşdığı və daşındığı ənənəvi mədəniyyətin subyektii olaraq yaradıcıdır. Mədəniyyətin ənənəvi strukturu ondan keçməklə yeni məzmun kəsb edir. Bu baxımdan, folklor Xətainin poetik yaradıcılığında ənənəvi olanı təmsil edir.

Xətainin folklor ənənəsinə müraciətini bütün əlvanlığı ilə təsvir etmək burada imkansız olmaqla geniş və dərin tədqiqatın mövzusu kimi gələcəyin işidir. Biz burada təhlili bəzi məqamlar üzərində qurmağı məqsəduyğun sayırıq.

Xətainin heca vəznində olan şərlərində poetik məzmun üstün olaraq onun dini-irfani, ilahi-təsəvvüfi dünyagörüşü ilə bağlıdır. Burada diqqəti ilk növbədə folklor semantikasının formal tərəfləri cəlb edir. Onun şərlərində sənətkar fərdiliyini ifadə edən məzmun ifadə qəlibləri baxımından folklor poetik modelinin semantik struktur elementlərinə də söykənir. Başqa sözlə, bunsuz ötüşə bilmir. Bu, onun poeziyasında ustadnamə hökmlərinin semantik formullarına söykənmədə özünü daha bariz göstərir. Belə ki, şərlərində öz subyektinə məxsus poetik yükü ustadnamə şerinin hökm semantemlərinə söykənməklə verir. Məsələn, "Didar ilə məhəbbətə eşq olsun" rədif-misralı varsağının təsəvvüfi-irfani məzmunu gördüncü beytdə:

"Fil yükünü yüklətmə, qarınca çəkməz,

Dürlü reyhan çoxdur, gül kimi qokmaz.
Dünya malın versən, bizə gərəkməz,
Didar ilə məhəbbətə eşq olsun!" (15, s. 55) –

misraları ilə hökmləşdirilir, poetik həqiqət olaraq təsbit edilir.

Belə bəndlər onun şerlərində çoxdur və təkrarlanan poetik element kimi diqqəti cəlb edir. Təkrarlanma, Klod Levi-Strosun məşhur tezisindən yanasaq, strukturu ortaya çıxarmış olur. (21, s. 206). Yəni Xətəinin təsəvvüfi-irfani məzmunlu şerlərdə bir haşiyə kimi folklor koduna keçməsi (başqa sözlə, koddəyişmə) onun heca ölçülü şerlərinin poetik struktur elementini təşkil edir.

Məsələn, "Mehmanlar, siz bizə səfa gəldiniz!" rədif-misralı beş bəndlik varsağının sırf təsəvvüfi-irfani kodu üçüncü bənddə ustadnamə (folklor) koduna keçir:

Bir evə qəhr ola, müsafir getməz,
Çalışsa, çırpılsa əkdiiyi bitməz,
Çağırssa, bağırssa, bir yerə getməz,
Mehmanlar, siz bizə səfa gəldiniz! (15, s. 23)

Bu bəndlə poetik ideyanı hökmləşdirən Xətai növbəti bəndlərdə yenə də təsəvvüfi-irfani koda qayıdır.

Örnekələrə diqqət edək. Məzmunu pirə, mürşidə xidmət etməyin fəzilətləri ilə bağlı olan "ola" rədifli dörd bəndlik gərəylının təsəvvüfi-irfani kodu üçüncü bənddə folklor koduna keçir və burada biz KDQ-dən bəlli olan "soy soylamaq" qəlibi ilə də üzləşirik:

Bir soyu soylamaq gərək,
Bir acı doylamaq gərək,
Bir dildən söyləmək gərək,
Firiştələr bilməz ola. (15, s. 31)

"Soy soylamaq" oğuz-türk folklor-sənət kodunun struktur elementi, "acı doylamaq" (yedizdirmək) folklor-ritual kodunun struktur elementidir. Hər iki qəlib-element davranışın proqramlaşdırılmış tipini – etnosun tarixi-mədəni təcrübəsinin konkret davranış modelini nəzərdə tutur. Ernst Kassirer

ənənəvi mədəniyyətin bütün mətnlərini davranışın simvolik formaları hesab edirdi (16, s. 45-54). "Soyun soylanması", "acın doylanması" etnik funksionallığın müxtəlif qatlarının simvolik davranış formullarıdır. Bu formullar folklorda həm funksional (canlı sənət və ritual hadisələri olaraq), həm də yaddaş (məzmun) səviyyəsindədir. Xətainin folklorda yaddaşlaşmış davranış formullarına müraciəti onun birbaşa olaraq folklor kodları ilə işlədiyinin göstəricisidir. Bu anda o, yaradıcı subyekt olaraq təmsil etdiyi mədəniyyətin içindən, onun faktı, onun ayrılmaz struktur hadisəsi kimi çıxış edir. Bu baxımdan, şairin ustadnamə şerləri üçün səciyyəvi olan "hökmlərə" müraciəti Xətainin öz təmsil etdiyi mədəniyyətin gerçəkləşdiricisi olaraq çıxış etməsi baxımından təbiidir. Bu xüsusda folklorşünas M.Cəfərlinin mülahizələri səciyyəvidir.

Ustadnamə şerini məhəbbət dastanlarının poetik struktur çevrəsində araşdırmış M.Cəfərli göstərir ki, ustadnamələrin poetik dünyasında real dünyanın qayda-qanunlarına münasibət hökm, göstəriş, əmr, yerinə yetirilməsi vacib olan qayda, pozulmaz qanun, başlıcası, həqiqiliyinə, doğruluğuna şübhə edilməyən Dünya Sahmanı, Nizamı kimi verilir. Bu cəhət xüsusilə fikir verilməli məqamdır. Bunlar pozulmaz hökmlərdir. Bu hökmlərin ünvanlandığı dinləyicinin yaşadığı dünyanın Nizam, Sahmanı bu hökmlərin yerinə yetirilib-yetirilməyəcəyindən asılıdır (17, s.21).

Alimin fikirlərindən göründüyü kimi, ustadnamələrdə gerçəkliyin qanunauyğunluqları poetik hökmlər şəklində ifadə olunur. Bunlar onu daşıyan etnosun hərəkət formullarıdır. Onu da qeyd edək ki, ustadnamələrdəki hərəkət formulları etnosun inanclar dünyası ilə bağlı sakral hökmlərdir. Bunlar bir sakral invariant olaraq adi dünyanın ictimai funksionallığını təşkil edir. Onların yerinə yetirilməsi sakral sanksiyalarla təmin olunur. Bu halda, Xətainin təbliğ etdiyi təsəvvüfi-irfani qəlibləri məhz əski oğuz-türk sakral hökmləri ilə sanksiyalaşdırması əlamətdar və təbii haldır. O, islami-irfani davranış formullarını oğuz qutsal davranış formulları ilə "qanuniləşdirmiş", "təsdiqləmiş", "təsbit etmiş" olur. Demək, Xətainin şüurunda etnik yaddaş, qutsal hərəkət enerjisi canlıdır, işləkdir. Bu halda o, folklorda daşınan yaddaşın müasir yaddaşa ötürücüsü kimi də çıxış edir. Bunu onun hecada yazdığı digər janrlarda da

görmək olur:

Xətayi işin düşər,
Gəlib gedisin düşər,
Dişləmə çiy löqməni,
Yerinə dişin düşər (18, s.58).

Xətainin əldə olan bayatılarının irfani məzmunu fonunda bu bayatıdakı son iki misrada ifadə olunan hökm etnosun məişət təcrübəsi ilə təsdiq olunan davranış formulu olmaqla bayatının ideya yükünü təsdiq edən universallaşmış folklor formuludur (atalar sözüdür). Burada bir cəhətə də diqqət vermək yerinə düşür.

Ustadnamələrin gerçəkliyin davranış formullarını ifadə etməsi təsadüfi deyil. Əslində, folklorun bütün janrları bu və ya digər səviyyədə davranış formullarını ifadə edir; bəzi janrlar bunu birbaşa, bəziləri metoforik olaraq, bəziləri funksional struktur sxemi ilə və s. şəkildə (bu, çox geniş mövzudur). Atalar sözləri də davranış formullarını hökm şəklində ifadə edən funksional hərəkət sxemləridir. Onlarda dünyanın universallaşdırıcı tərəfləri əks olunur. Bu barədə oğuz (KDQ) atalar sözləri əsasında apardığımız araşdırma göstərir ki, atalar sözlərinin universallaşdırıcı xarakteri mifoloji-funksional semantika daşıyır. Yəni atalar sözünün strukturu mifin funksional invariant strukturunu proyeksiyalandırır (19). Ustadnamə şərləri atalar sözlərinin, bir növ, şərs variantıdır, yaxud şərs transformasiyasıdır. Bu halda ustadnamələrdəki universallaşdırıcı hökmlərin də qutsallıq qaynağında mifoloji strukturlar durur.

İstər atalar sözləri, istərsə də tapmacalar sözlü folklordur. Söz bu halda həm kod (təsvir dili), həm də vasitədir. Bu baxımdan, Xətainin "söz"lə bağlı "hökmləri" maraqlı kəsb edir. Sözün irfani fəzilətlərindən danışan beş bəndlik gəraylının üçüncü bəndində yenə də təsəvvüfi koddan folklor koduna keçilir:

Söz vardır kəsdirər başı,
Söz vardır kəsər savaşı,
Söz vardır ağulu aş

Bal ilən edər yağ bir söz (15, s.37).

Təsəvvüfi-irfani düşüncədə rəmzi mənalarnın daşıyıcısı, irfani metaforaların semiotik işarəsi olan sözün irfani səviyyədəki "keyfiyyəti" şairin içində olduğu etnik yaddaşın – folklorun atalar sözü janrının poetik-semantik imkanları ilə öz "təsdiqini" tapmış olur.

Şairin qoşmalarında da folklor kodunu ustadnamə səviyyəsində müşahidə edirik. Maraqlıdır ki, nümunə vermək istədiyimiz iki qoşmada ilk bəndlər folklor kodu ilə başlanır və sonrakı bəndlər sonacan təsəvvüfi-irfani kodla davam edir. Sufi ədəb-ərkanından, mürid-mürşid münasibətlərindən bəhs edən "olmayınca" rədifli qoşması təsəvvüfi koda giriş kimi məhz folklor (ustadnamə) kodu ilə başlanır:

Könül, nə gəzirsən seyrən yerində,
Aləmdə hər şeyin var olmayınca?!
Olura-olmaza dost deyib gəzmə,
Bir əhdinə bütün var olmayınca (20, s. 305).

Əlbəttə, bu misralarda folklor kodu ilə eyni səviyyədə irfani kodu bərpa etmək mümkündür. Ancaq unutmaq olmaz ki, türk təsəvvüfə həm də onun əski sakral kultlarının – ocaqların davamıdır və bu halda, ən azı, oğuz-türk folklor-kult kodundan islami-təsəvvüfi koda keçiddən danışmaq mümkündür. Yenə də onu nəzərə almaq lazımdır ki, atalar sözləri qutsal davranış formulları kimi, məhz əski oğuz-türk ritualları, kultları ilə eyni kontekstə aiddir.

Fikrimizi "gedər" rədifli ikinci qoşmanın birinci bəndi təsdiq edir:

Qarşıdakı qarlıca dağı gördünmi?
Yoldurmuş əyyamın, əriyib gedər.
Axan sulardan sən ibrət aldınmi?
Yüzünü yerlərə sürüyüb gedər (20, s.305)

Bənddəki bədii obrazlar bizə KDQ-dən tanış olan qəlib ifadələrdir: "qarşıdakı qarlıca dağ"; "axan sular". "Qarşıdakı qarlıca dağ" KDQ-dəki həmin "qarşı yatan qara dağdır". "Axan sular" da elə həmin "axan sulardır". KDQ-

dəki "qarşı yatan qara dağ", "axan sular", çağdaş epos poetikasının terminologiyasına müraciət etsək, "loquslar" (B.N.Putilov – 22, s.25-26) – epik məkan obrazlarıdır. Bunların epik-mifoloji düşüncədə xüsusi semantikasi vardır. Dağlar, axan sular oğuz-türk mifoloji düşüncəsində tapınmış obyektləri olmaqla mifoloji dünya obrazının struktur elementləridir. Oğuz məkanı "qarşı yatan qara dağ"sız, "axan sular"sız təsəvvür olunmur. Bu obrazlar etnik-mədəni düşüncənin xüsusi funksional fonduna daxil olmaqla dünyanı təsvir dilinin leksik vahidlərini təşkil edir. Gerçəklik oğuz-türk şüurunda ixtiyari yox, ənənəvi obrazların vasitəsi ilə təsvir olunur. Etnik mədəniyyəti təmsil edən, onu daşıyan hər bir yaradıcı subyekt bu obrazlarla işləyir. Bu baxımdan, Xətainin "qarşıdakı qarlıca dağ", "axan sular" obrazlarından istifadə etməsi onun məhz KDQ-yə müraciəti yox, təmsil olunduğu, üzərində dayandığı folklor düşüncəsinin poetik təsvir kodlarına üz tutması deməkdir.

Qeyd edək ki, Xətainin oğuz-türk folklor fondunun təsvir kodlarını təşkil edən obrazlara (leksik vahidlərə) bu müraciəti yalnız deyilən faktla məhdudlaşmır. Məsələn, onun poeziyasında Ay-Günəş türk mifinin funksional hərəkət sxemindən obraz kimi istifadə olunur. Şair "Bax, nəzər eylə də həməən arifi ol" rədif-misralı varsağının dördüncü bəndində Həzrət Əli (ə.) və Həzrət Məhəmməd (s.) peyğəmbər arasındakı nisbəti Ay-Günəş mifinin qutsal hərəkət sxemi ilə poetikləşdirir:

Xətai der: – rəhm etməzəm yalana,
Özün təslim edən kəndi gələnə.
Ay Əlidir, gün Mühəmməd bilənə,
Bax, nəzər eylə də həməən arif ol (15, s.21).

Başqa bir şerində mürşidin irfani-poetik obrazını yaradan şair yazır:

Mürşidlikdən sizə budur, ərənlər,
Hər nə istər mənzil, nəbə buluna.
Günəş kimi tulu edə bürcündən,
Ay ilə gün doğub onda buluna (20,s.1, 308-309).

Qoşmanın son iki misrasının formal məzmununa görə,

mürşid Günəş kimi öz bürcündən qalxmalıdır, Ay ilə Günəş onda doğub hərəkət etməlidir. Bu, ilk baxışdan kosmoloji koda söykənən metaforadır. Ancaq burada bir-birinə laylanmış mürəkkəb metaforik dolaqlar var:

a) İrfani-təsəvvüfi metafora: Ay – Hz.Əli (ə.), Günəş – Hz.Məhəmməd (s.)

b) Mifoloji metafora: Hz.Əli (ə.) və Hz. Məhəmmədin (s.) münasibətlərinin əsasında Ay və Günəşin sevgisi funksional hərəkət mifi durur.

Ancaq burada mifoloji metaforanın özü də çoxqatlıdır. Şairə görə, Ay və Günəş doğub mürşiddə hərəkət etməlidir. Bunun da kökü mifoloji-metaforik düşüncəyə bağlıdır. Belə ki:

Mürşid – İNSAN,

Ay və Günəş – TƏBİƏT-dir.

Bu halda Ay və Günəşin mürşiddə doğması, hərəkət etməsi insanla təbiətin eyniləşdirilməsidir. Bəlli olduğu kimi, mifoloji düşüncə Mikrokosmun (İnsanın, Cəmiyyətin, Etnosun) və Makrokosmun (Təbiətin, Kosmosun, Dünyanın) mifoloji-metaforik eyniyyətindən çıxış edir. Təsəvvüfdə bu eyniləşdirmə daha yüksək səviyyədədir:

İNSAN – Kiçik Dünya (Aləmi-Əsgər)

DÜNYA – Böyük İnsan (Aləmi-Əkbər)

Bu halda Ay – Əli (ə.), Günəş – Məhəmməd (s.) bənzətməsi ikiqat metaforadır:

1) Üst qatda təsəvvüfi metafora durur; İnsan – kiçik dünya, aləmin nüsxəsidir.

2) Alt qatda Xətai düşüncəsinin türk mifologiyasından gələn arxetipləri durur: belə ki, şair təsəvvüfi bənzətməni məhz türk Ay – Günəş mifinin funksional hərəkət sxemi əsasında qurur.

Xətaidə insan bədəninin, vücudunun dünya (obyektləri) ilə tutuşdurulmasına aid çox örnəklər vermək olar:

Bir gözəlin vücudunun şəhrinə,

Bax, nəzər eylə də həmə arif ol... (15, s.21)

Aləm başdan-başa bir seyrangahdır,

Gir könül şəhrinə, gör nə dərgahdır... (20,s.311)

Bu müqayisə-metaforalar ən azı ikiqatlıdır: təsəvvüfi və mifoloji dolaqlar. Bu baxımdan, Xətai şerində folklor dünya modeli ilə bağlı bir örnək də diqqətəlayiqdir. Şairin insana lazım olan dörd şeyin varlığından bəhs edən qoşmasına diqqət edək:

- 1) Bir gün ələ almaz oldum mən sazım,
Ərşə dirək-dirək çıxar avazım.
Dörd şey vardır bir qarındaşa lazım,
Bir elim, bir kəlam, bir nəfəs, bir saz.

Sonrakı bəndlərin sonuncu misraları:

- 2) ... Bir xeyir, bir şər, bir ibadət, bir niyaz...
- 3) ... Bir şahin, bir toğan, bir əspir, bir baz...
- 4) ... Bir münkir, münafiq, bir yezid, qanmaz...
- 5) ... Bir aydır, bir gündür, bir qışdır, bir yaz.

Dörd şey (dördlük) burada varlığın kamilliyinin (bütövlüyünün) struktur elementləri kimi təənnüm olunur. Həmin dördlük beş mərtəbədə (misrada) ierarxik səviyyə sütunu təşkil edir:

Birinci səviyyə (misra, mərtəbə) təsəvvüfi struktur elementlərindən təşkil olunur: elm, kəlam, nəfəs, saz (təsəvvüfi kod).

İkinci səviyyə yenə də dini-təsəvvüfi struktur elementlərini təqdim edir: xeyir, şər, ibadət, niyaz (dini-əxlaqi kod).

Üçüncü səviyyə fiziki kamilliyin struktur elementlərini təşkil edir: şahin, toğan, əspir, baz (oğuz-türk ovçuluq-ritual kodu).

Dördüncü səviyyə dini-etnik struktur elementlərini təqdim edir: münkir, münafiq, yezid, qanmaz (dini-etnik təsnifat kodu).

Beşinci səviyyə kosmik struktur elementlərini təqdim edir: ay, gün, qış, yaz (təbiət kodu).

Varlığın bütün səviyyələrinin bütövlüyü (kamilliyi) dördlük universumu ilə ifadə olunur. Dördlük universalidir; bir universum olaraq bütün dünya xalqlarının mədəniyyətlərində var. Bu baxımdan, şerdəki dördlük ilk (üst) qatında dini-irfani universumdur. Ancaq bu universum metoforik olaraq eyni zamanda oğuz-türk dördlük universumunu da nəzərdə tutur. Diqqət edək.

Şerin poetik strukturunun birinci, üçüncü və beşinci səviyyə

yələrində birbaşa oğuz mədəniyyətindən gəlmə obrazlar var. Belə ki, birinci səviyyədə elm, kəlam, nəfəs ilə bərabər sazın da adı çəkilir. Saz türk təsəvvüf-irfan ocaqlarına aid alət kimi, öz simasında buradakı kamillik elementlərinin sırasına oğuz-türk dünya obrazının struktur vahidini də daxil etmiş olur. O, burada birbaşa olaraq Xətainin mənsub olduğu təriqətin etnik əsaslarını işarələndirmiş olur. Bu baxımdan, onun kamilliyin struktur elementi olaraq sanılması şərə Xətainin mənsub olduğu mədəniyyətin düşüncə ənənəsindən gəlir.

Üçüncü səviyyədə birbaşa olaraq oğuz-türk ovçuluq kodu gəlir: şahin, toğan, əspir, baz. Bunlar ov qusları olmaqla türklərin ovçuluq ritualları ilə bağlı obrazlardır. Onların məhz dörd olması şerin ümumi dördlük universumu ənənəsindən yox, birbaşa oğuz-türk dünya modelindən gəlir. KDQ-də qadınlar dördlük kodu ilə təsnif olunur: "qarılar dörd dürlidü: birisi soldıran soydur, birisi toldıran toydur, birisi evin tayağıdır, birisi necə söylərsən, bayağıdır" (23, s.33).

Dördlük universumu oğuz qadınlarının təkcə etik-əxlaqi təsnifinin əsasında yox, eləcə də oğuz kult-ritual sisteminin strukturunda da dayanır. KDQ-də deyilir: "Oğuzda dörd yigit niqabla gəzərdi. Biri Qanturalı, biri Qaraçəkür və oğlu Qırqqınuq və Boz ayğırlı Beyrək" (23, s.87).

Bu dörd igidi iəkcə niqab yox, həm də "camal və kamal yiyəsi" olmaq birləşdirir: "Qanturalı cəmal və kəmal iyəsi yigit idi" (23, s.87). Göründüyü kimi, niqab camal və kamal sahibi olmağın əlamətidir. Bu barədə, xüsusilə Beyrək obrazına münasibətdə apardığımız tədqiqat göstərir ki, "camal və kamal sahibi olmaq" islami-təsəvvüfi keyfiyyətlər olub, oğuz eposuna islamla birgə daxil olmuşdur.

Tədqiqat göstərir ki, "camal və kamal" sahibi olmaq üzüniqablıların... keyfiyyətidir. Onların camal sahibi olmaları müqəddəs sayılan sifətlərini, kamal sahibi olmaları isə islami biliklərini göstərir. Ancaq unutmaq olmaz ki, onların biliklərinin islami semantikasi KDQ-nin son, yəni islami redaksiyası ilə bağlıdır. Yəni bu, süjetüstündə (süjetin son transformasiya planında) belədir.

Mətnin islamaqədərki qatı, təbii ki, islam müqəddəsliyi ilə bağlı biliyi yox, oğuzların öz sakral dini-mifoloji inamlar sistemini (tanrıçılığı) nəzərdə tutur (24, s.119). Araşdırmaya görə, islami redaksiyada niqab "camal və kamalın" semiotik işarəsidirsə, islamaqədərki qatda bu, oğuzların ritual-mifoloji inamlar sistemi ilə bağlı maskadır (Ətraflı olaraq bax: 24, s.114-121).

Göründüyü kimi, dördlük universum olaraq oğuzların dini-mifoloji, kult-ritual sistemi üçün də səciyyəvi olan kəmiyyət universumudur (rəqəm universumunun dünya modelinin struktur elementi olması ilə bağlı ətraflı bilik üçün bax: 25, s.93-96). Bu baxımdan, dördlük oğuz ənənəvi şüurunda paradigmatik və sintaqmatik funksionallığa malik olan dünya modeli üçün səciyyəvidir. Xətai də məhz bu dünya modelinin, bu ənənəvi-etnik düşüncənin nümayəndəsidir. Davranışın sakral-profan modeli öz arxiteplərində Xətai üçün bütün hallarda oğuz dünya modelinə söykənir. Xətai üçün müasir olan təsəvvüfi-irfani dünya modelinin özü də mühüm bir qaynağı ilə məhz oğuz kult-ritual modelindən qidalanır. Bu mənada, onun şerlərində oğuz dünya modelinin struktur elementlərinə tuş olunması tamamilə təbiidir. Elə bu cəhətdən nəzərdən keçirilən şerin sonuncu bəndində (beşinci səviyyə) təbiət kodunu təmsil edən kosmik struktur elementlərini (ay-gün, qış-yaz) məhz türk təbiət mifinin qurum elementləri kimi qəbul etmək olur.

Əlbəttə, Xətainin heca şerlərinin folklor semantikasını ilə bağlı çoxlu nümunələr gətirmək və şərh etmək mümkündür. Ancaq bu, daha geniş araşdırmanın mövzusudur. İndiki halda deyilənlər boyunca belə bir qənaətə gəlmək mümkündür ki, Xətai şerlərinin folklor semantikasını mürəkkəb və geniş mövzu olmaqla şairin öz doğma xalqının ənənəvi mədəniyyətinə münasibətinin özəlliklərini ortaya qoymuş olur. Tədqiqat göstərir ki, Xətai şerlərinin folklor semantikasını onun varlığından qopduğu, təmsil etdiyi mədəniyyətə xüsusi münasibətinin ifadəsidir. Münasibətin bu "xüsusiyyətinin" araşdırılması əgər bir tərəfdən Xətai dünyagörüşünün araşdırılmasına, bizim bu dünyagörüşünə daha dərinləndirən vəqif olmağımıza imkan yaradırsa, o biri tərəfdən

ədəbiyyatşünaslıq elmimizə gələcəyi olan mövzu perspektivi açmış olur. Şah İsmayıl Xətəinin Azərbaycan varlığının müasirliyində oynadığı və oynayacağı müstəsna rolu nəzərə alıqda belə imkan və perspektivdən yararlanmaq, ən azı, pragmatizm olardı.

ƏDƏBİYYAT

1. R.Azadə. Xalq yaradıcılığı Xətai şerinin estetik qaynaqlarından biri kimi - Şah İsmayıl Xətai (məqalələr toplusu). B., "Elm", 1988, səh.88-97.

2. Ə.Məmmədov. Şah İsmayıl Xətayi. B., "Yazıcı", 1988.

3. Ə.Səfərlı. X.Yusifov. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. B., "Maarif", 1982.

4. K.V.Nərimanoğlu. Türk folklor dilinin öyrənilməsinin yeni problemləri üzərinə - Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatına Dair Tədqıqlər , VIII kitab, B., "Səda", 1999, səh. 127-129.

5. T.İ.Hacıyev. "Qış getdi, yenə bahar gəldi..." - Şah İsmayıl Xətai (məqalələr toplusu). B., "Elm", 1988, səh. 97-122.

6. F.Bayat. Oğuz epik ənənəsi və "Oğuz Kağan" dastanı. B., "Sabah", 1993.

7. H.İsmayılov. Göyçə dastanları: türk epik sistemində dastan informasiyanın fasiləsizliyi - Göyçə dastanları və aşiq rəvayətləri. B., "Səda", 2001, səh.3-82.

8. H.İsmayılov. Aşiq yaradıcılığı: mənşəyi və inkişaf mərhələləri. B., "Elm", 2002.

9. H.İsmayılov. Göyçə aşiq mühiti: təşəkkülü və inkişaf yolları. B., "Elm", 2002.

10. Miskin Abdal. Toplayanı, tərtib edəni, ön söz, qeyd və izahların müəllifi H.İsmayılov. B., "Səda", 2001.

11. Göyçə dastanları və aşiq rəvayətləri. Toplayanı, tərtib edəni, ön sözün, qeyd və izahların müəllifi H.İsmayılov. B., "Səda", 2001.

12. H.İsmayılov. Tanrı Miskini - Haqq Carçısı (ön söz) - Miskin Abdal. B., "Səda", 2001, səh.3-22.

13. M.Cəfərli. Miskin Abdal - milli poeziyanın övliyası - Struktur-semiotik araşdırmalar, № 2, B., "Səda", 2002, səh. 157-164.

14. Azərbaycan folkloru antologiyası. III kitab. Göyçə folk-

loru. Toplayanı, tərtib edəni və öz sözün müəllifi H.İsmayilov. B., "Səda", 2000.

15. Şah İsmayıl Xətai. Əsərləri, 2 cildə, 2-ci cild, tərtib edəni Ə.Məmmədov. B., Azərnəşr, 1976.

16. E.M. Meletinskiy. Pogtika mifa. M., "Vostochnə literatura" RAN, 2000.

17. M.Cəfərli. Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. B., "Elm", 2000.

18. Şah İsmayıl Xətayi. Seçilmiş şeirlər. Tərtib edəni M.Abbasov. B., Azərnəşr, 1964.

19. S.Rzasoy. Oğuz perimioloji vahidlərinin mifoloji-funksional semantikasi - Struktur-semiotik araşdırmalar, № 2, B., "Səda", 2002, səh. 99-127.

20. Şah İsmayıl Xətayi. Keçmə namərd körpüsündən (əsərləri). B., "Yazıçı", 1988.

21. K.Levi-Stros. Strukturalnə antropologiyə. M.Qlavnaə Redaküiyə Vostochnoy Literaturı. 1985.

22. B.N. Putilov. Qeroişeskiy gpos i deystvitelğnostğ. L., "Nauka", 1988.

23. Kitabı-Dədə Qorqud. F.Zeynalov və S. Əlizadə nəşri. B., "Yazıçı", 1988.

24. S.Rzasoy. "Kitabi-Dədə Qorqud"un sonuncu boy süjetinin kosmoloji strukturu və ritual-mifoloji semantikasi - Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatına Dair Tədqiqlər. XII kitab, səh. 85-155.

25. S.Rzasoy. Nizami poeziyası: Mif-Tarix konteksti. B., "Ağrıdağ", 2003.

"QARAVƏLLİ" VƏ "QARAGÖZ" TAMAŞALARI

Qaravəlli bir janr kimi az tədqiq olunduğundan onun əsasında yaranan "Qaravəlli" tamaşaları və digər xalqlarda mövcud olan oxşar tamaşalar da az tədqiq olunmuş, məhdud çərçivədə araşdırılmışdır. Bunları nəzərə alaraq biz bu məqalədə "Qaravəlli" və Türkiyədə məşhur olan "Qaragöz" tamaşalarını araşdırmağa çalışacağıq.

Azərbaycan Sovet Ensiklopediyasında "Qaravəlli" tamaşaları haqqında belə yazılır: "Qaravəlli" -Azərbaycan xalq meydan teatrı formalarından biridir. "Qaravəlli" tamaşalarının əsasını məzəli hadisə və ifadələrlə dolu olan qısa pyeslər, həmçinin tamaşaçıları güldürmək məqsədi ilə pərdəarası göstərilən, bəzən də müəyyən mərasimlərdə müstəqil olaraq göstərilən kiçik tamaşalar təşkil edir. "Qaravəlli" tamaşalarında mükəllimə, dialoq, monoloq və musiqidən başqa, rəqs, şer, gözbağlıca, hoqqabazlıq səhnələri də olur" (1, 50).

"Qaravəlli" tamaşalarında zəngin xalq tamaşalarının, xalq dramlarının, xalq oyunlarının, xüsusilə xalq komediyalarının ənəllərindən istifadə edilirdi. Azərbaycan xalq komediyalarında yuxarı təbəqənin nümayəndələri ilə aşağı təbəqənin nümayəndələri, eləcə də azad, mütərəqqi düşüncə sahibləri ilə, mürtəce və mühafizəkar fikir sahibləri arasında daim ölüm-dirim mübarizəsi getmiş, onlar həmişə bir-birləri ilə əsaslı şəkildə qarşıdurmada olmuşlar.

Belə bir mübarizə şəraitində xalq ümumi inkişafa mane olan mənfilikləri, nöqsanları, naqislikləri-ümumiyyətlə, hər növ ictimai bəlaları aradan qaldırmaq üçün "Məsxərə", "Hoqqa" oyunları, o cümlədən "Məzhəkə" və "Qaravəlli" kimi komediya tamaşaları yaratmışdır. Bununla da xalq cəmiyyətin bütün eybəcərliklərinə qarşı mübarizə aparmış, yumor və satira silahı ilə tənqid hədəflərini sərrast nişan almış, tamaşaçıları bəşəri ideyalar uğrunda mübarizəyə səsləmişdir. Bu tamaşarda gülüş həqiqəti, ədaləti, humanizmi ifadə etmək üçün bir vasitə olmuş, ağulla hisslərin, arzu və həqiqətin arasında üzvi bir əlaqə

yaratmağa yönəldilmişdir.

Xalq tamaşaları, xalq dramları, xalq oyunları, xalq komediyaları, o cümlədən "Qaravəlli" tamaşaları qədim azərbaycanlıların müxtəlif münasibətlərlə təşkil etdikləri ayrı-ayrı mərasimlərdən və onların müəyyən istəklərindən yaranıb inkişaf etmişdir. Bu janrların hər birində bu və ya digər dərəcədə dram ünsürləri tapmaq mümkündür. Bu ünsürlər isə, heç şübhəsiz, zaman keçdikcə daha da inkişaf etdirilmiş və təkmilləşdirilmişdir. Beləliklə də, həqiqi mənada sırf dram xüsusiyyətlərinə malik tamaşalar ayrılıb müstəqil şəkildə yaşamağa başlamışdır.

Xalq tamaşaları və xalq dramları bir janr kimi müəyyənləşib dəqiqləşənə qədər folklorun başqa növləri daxilində, xüsusilə epik növün ayrı-ayrı janrlarında yaranmağa başlamışdır. Bu barədə Ə.Sultanlı belə yazırdı: "...Azərbaycan xalqı hadisələri, söhbətləri, hərəkətləri dramlaşdırmağa meyl göstərir. O, öz ifadəsini "dedim-dedi" şəklində qurarkən, zəhəri cəhətdən onun danışığı dialoq şəklinə keçir. Xüsusilə öz dediklərini öz səsi ilə, aldığı cavabları əsil söz sahibinin səsi ilə, bəzən də onun hərəkətlərini, üz dəyişdirmələrini, mimikasını, əl, bədən hərəkətlərini göstərərkən danışiq, tam mənasında, bir oyuna çevrilir. Bu halın ünsürlərini xalq ədəbiyyatının bütün şəkillərində görmək olar" (2, 24).

Zaman keçdikcə xalq tamaşaları, xalq komediyaları və "Qaravəlli" tamaşaları da tamamilə müstəqilləşmiş, öz mövzu rəngarəngliyi və yüksək sənətkarlığı ilə diqqəti cəlb etmişdir. Görkəmli ədibimiz Ə.Haqqverdiyev qeyd edir ki, xalq tamaşaları hər bir zaman xalqın həyatında mühüm rol oynamışdır. Açıq meydançalarda, həvəskar camaatın gözü qabağında heç bir dekorasiyadan istifadə etmədən oyun çıxaran müxtəlif seyrbazlar, kəndirbazlar və yalançı pəhləvanlar kütlənin diqqətini həmişə özünə cəlb etmişdir. Məşhur ədib bir zamanlar Azərbaycanda meydan aktyorlarının göstərdiyi "Şəbi oyunu" adlı teatra oxşayan tamaşanı da xatırlayır və bu tamaşanın qısa məzmununu da verir: "Tamaşada iştirak edənlər tənbel Şəbi və onun atasından ibarət idi. Şəbi işləmək istəmir, atası onu danlayır, dilə tutur ki,

tənbəllikdən əl çəkib işə qurşansın. Şəbi isə evdə oturmaq üçün min cürə bəhanə gətirir. Onun hər bir bəhanəsi şiddətli gülüş doğurur. Bu tamaşa çox qısadır, cəmi 10-15 dəqiqə çəkir. Nəsihət etməkdən cana gələn ata, nəhayət, oğlunu küçə sözləri ilə söyərək döyməyə başlayır. Şəbi bağıra-bağıra yıxılaraq bir çox ədəbsiz hərəkətlər edir. Camaat heyran qalır, tamaşa qurtarır" (3, 389).

Göründüyü kimi, bu xalq tamaşasında komediya, qaravəlli ünsürləri də vardır. Xalq bu tamaşaların vasitəsilə öz ürək sözünü, etiraz və nifrətini, sevinc və kədərini ifadə edərək öz-özünü dərk etməyə çalışmışdır.

Azərbaycan xalq komediyaları məzmun və məna etibarı ilə daim müasir və aktual olmuş, dövrünün hər cür eybəcərliklərini, naqisliklərini tənqid etmiş, xalqın həyat və düşüncəsini, idealını tərənnüm etmişdir.

Öz təsirli, mənalı və oynaq gülüsləri, ictimai pafosu ilə diqqəti cəlb edən "Qaravəlli" tamaşaları da Azərbaycan xalq komediyaları kimi məhz belə bir mövqedə durmuşdur. "Qaravəlli" tamaşaları tamaşaçıları güldürmüş, eyni zamanda, onları düşündürmüşdür. Bu cəhətlərinə görə "Qaravəlli" tamaşaları həmişə tamaşaçılar tərəfindən sevilmiş və qiymətləndirilmişdir.

Folkloradakı-şifahi xalq ədəbiyyatındakı hər növü, hər bir janrı xalq, onun içərisindən çıxmış istedadlı adamlar yaratmış və əsrlər boyu onu sevə-sevə ifa edərək tədricən təkmilləşdirmişlər. Beləliklə, istedad ictimaiyyətə xidmət etmiş, onun mənəvi təkamülünə təsir göstərmişdir. M.H.Təhmasib bu barədə belə yazır: "İfaçı, ifa etdiyi hər bir əsəri öz anladığı, öz istədiyi şəkllə salır, hətta eyni əsər eyni məclisdə iki ifaının ifasında başqa-başqa şəkillərə düşə bilər. Bu isə hər bir ifaının özünəməxsus olan yaradıcılığı deməkdir" (4, 5).

Xalq tamaşaları, o cümlədən "Qaravəlli" tamaşaları da xalq içərisində və bilavasitə xalq nümayəndələri tərəfindən yaradılmış və yayılmışdır. Xalqın məişəti, gündəlik həyatı, qayğıları, qarşılaşdığı problemlərlə bağlı olan bu "Qaravəlli" tamaşalarının yaranmasında bütün xalq iştirak etmiş və onu yaşatmışlar. "Qaravəlli" tamaşalarında yumor və satira həmişə üstünlük təşkil etmiş, komik, gülünc vəziyyətlər ön

plana çəkilməmiş, xalq cəmiyyətdə mövcud olan bütün eybəcərlikləri sağlam gülüş vasitəsilə islah etmək istəmişdir. Xalq bu tamaşalarda gülünc hadisələrə, onu törədən səbəblərə gülərək ictimai eybəcərlikləri ifşa etmişdir. Dahi satirik şairimiz M.Ə.Sabirin satiralarında olduğu kimi, "Qaravəlli" tamaşalarında da mənfi surətlərin öz dili ilə doğurduğu gülüş elə onların özünə qarşı çevrilmişdir. Bu tamaşalarda tənqid olunan şəxs bəzən elə öz dili ilə özünün daxili eybəcərliklərini, qüsurlarını, onu doğuran səbəblərin əsl mahiyyətini ifşa etmişdir.

Akademik M.Arif çox doğru olaraq qeyd edir ki, Azərbaycan xalq teatrında satira və yumor əsas yer tutur. Burada süjet ayrı-ayrı məişət nöqsanlarını ifşa etmək, onlara gülmək mövzusu üzərində qurulur. Maraqlı orasıdır ki, bəzən tamaşaçılar filan sözlərdə və ya filan surətlərdə nəyə və kimə işarə olunduğunu da hiss edirlər. Belə hallarda xalq tamaşaları ilə real həyat, yəni tamaşaçı arasında möhkəm bir əlaqə əmələ gəlir. (5, 12).

"Qaravəlli" tamaşalarında çox incə bir yumor və satira olmuşdur. Tərəddüd etmədən demək olar ki, "Qaravəlli" tamaşalarında və xalq komediyalarında olan bu yumor, satira və sağlam gülüş dramaturgiyamızda komediya janrına da öz müsbət təsirini göstərmişdir. Belə ki, məşhur ədiblərimiz olan M.F. Axundov, N.B.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, S.Rəhman və başqaları öz komediyalarında xalq komediyalarından, o cümlədən "Qaravəlli" tamaşalarından yaradıcı şəkildə faydalanmış, onların mütərəqqi ənənələrini daha da inkişaf etdirmişlər.

"Həqiqi gülüş mahiyyət etibarını ilə tarixi, milli və ictimai olur. Belə gülüşlər gülməli hadisələrin əsasında formalaşmış ictimai bəlalara, milli məhdudiyyətə qarşı çevrilir. Tam parlaqlığı, kolorit və ifadə vasitələri, habelə böyük təsir gücü ilə fərqlənən gülüşlər ictimai, sinfi və bəşəri məntiqə malikdir. Bu cür gülüşlər milli olduğu kimi, həm də ümumbəşəri mövqedə dururlar.

El arasında geniş yayılmış bir məsələdə deyilir: "Ağılı kimdən öyrəndin - ağılsızdan". Bu o deməkdir ki, ağıllı insan ağılsızın tutduğu əməllərin yararsızlığını görüb onu təkrar etmir, pis əməllərdən çəkinir, nəcibliyə, gözəlliyə meyl edir, mənən

təkmilləşir". (6, 5-6).

"Qaravəlli" tamaşaları elə yarandığı vaxtdan belə bir estetik prinsipi özünə meyar etmişdir. O, ictimai mühitin və bədxah insanların törətdikləri müxtəlif eybəcərlikləri, özbaşnalıqları, zorakılıqları bütünlüklə təcəssüm etdirmiş və tamaşaçıları mübariz olmağa, öz ləyaqətlərini yüksək tutmağa çağırırmışdır. Xalqa yol göstərən, qaranlıq mühitdə ona işıq olan "Qaravəlli" tamaşalarının repertuarı elə meydanlarda yaranırdı. Belə tamaşalar xalq təfəkkürünü, onun həyat fəlsəfəsini, ictimai-siyasi baxışlarını, mübarizə üsullarını əyani şəkildə göstərirdi.

"Qaravəlli" tamaşaları da digər xalq dramları və xalq komediyaları kimi, sinkretik xarakterli tamaşalar olmuşdur. Burada musiqi, rəqs, mahnı, söz, lirik parçalar, kinayəli, satirik gülüş, tənqid yolu ilə ələ salmaq və s. kimi xüsusiyyətlər üzvi şəkildə birləşmişdir. "Qaravəlli" tamaşaları, eyni zamanda, müxtəlif məzhəklərin, yəni farsların, eləcə də Avropada geniş yayılan vodevillərin də bəzi ünsürlərini özündə birləşdirmişdir. Başqa sözlə, "Qaravəlli" tamaşaları xalq komediyalarının tərkibində mühüm yer tuturdu. Akademik M.Arif düzgün olaraq yazırdı: "Toy məclislərində, qəhrəmanların məğlubiyyəti ilə bitən böyük nağıl və dastanlardan sonra tamaşaçıların könlünü açmaq və "tragediyanın" ağır təsirini yüngülləşdirmək üçün oradaca ya aşırıqların köməklikləri və ya başqa bacarıqlı adamlar tərəfindən "Qaravəlli" adı ilə məşhur olan yüngül, məzhəkəli tamaşalar göstərilir" (7, 13).

"Qaravəlli" tamaşaları meydançalarda, karvansaralarda, soyuq günlərdə isə böyük, üstüörtülü damlarda göstərilirdi. Bir qayda olaraq tamaşanı aşıq başlayırdı, xüsusilə qış aylarında aşığın rolu daha da böyüyürdü. Yay və payız aylarında isə gənclər meydançalarda keçirilən tamaşalardan əvvəl qurşaq tutur, güclərini nümayiş etdirirdilər. Çox vaxt xalqı tamaşaya Kosa dəvət edirdi. O, hər hansı bir kənd və ya şəhərə daxil olanda ulaq üstə əyləşib camaatı "Qaravəlli gəldi" – deyər tamaşaya dəvət edirdi. Bəzən isə "Qaravəlli" tamaşalarının göstəriləcəyi yerdə qara zurna və nağaranın ucadan səslənməsi tamaşaçıların toplanması üçün bir vasitə olurdu.

"Qaravəlli" tamaşaları xalqın iştirakı ilə keçirilərdi. Həmişə tamaşaçılar tamaşa etdikləri obrazın xarakterik əlamətlərini aktyorlara diqtə edərdilər. Aktyorlar da tamaşaçı ilə qarşılıqlı əlaqə yaratmaq üçün tez-tez onlara müraciət edərdilər. Onlar da hadisələrin gedişini ardıcıl olaraq izlər, onun fəal iştirakçıları olardılar. Tamaşaçı atmacaları, replikaları, "Qaravəlli" tamaşalarını daha da rəvnəqləndirir və hadisələrin gedişinə təsir göstərir, bir səhnənin başqa bir səhnə ilə bağlanmasına kömək edirdi.

"Qaravəlli" tamaşalarında oynayan aktyorlar təkcə aktyorluğu deyil, eyni zamanda rəqs etməyi, oxumağı, hoqqabazlığı, kəndirbazlığı, bəzən isə gözübağlıcılığı bacarırdılar. Aktyorlar tamaşa zamanı bu qabiliyyətlərini tamaşadakı ümumi hadisələrin inkişafı ilə üzvi surətdə əlaqələndirirdilər. Bu da onu göstərirdi ki, "Qaravəlli" tamaşaları müxtəlif tamaşa növlərinin sintezindən yaranan bir tamaşa növü olmuşdur. Akademik M.Arif buna görə də çox haqlı olaraq yazırdı: "Xalq lətifələri əsasında qurulmuş qaravəllilər güldürücü və bəzən də satirik bir xasiyyət daşıyaraq "fars" janrını xatırladırdılar" (7,15).

"Mövzu və ideya baxımından da "Qaravəlli" tamaşaları bir-birinə bənzəmirdi. Bədahətçilik və hazırcavablıq, həqiqi yaradıcılıq istedadıda malik olan ifaçılarda güclü idi. Belə ifaçıların yaratdığı tamaşalar bir-birinə bənzəmədiyi kimi, ideya bədii cəhətdən də qüvvətli şəkildə təzahür edər və yenilik mövqeyi ilə fərqlənərdi. Beləliklə, tədricən maraqlı, ibrətli mövzular lakonik şəkildə ümumiləşdirilir, dildən-dilə keçərək həm el arasında, həm də ifaçıların repertuarında yayılır və yaşayırdı.

Tədqiqat göstərir ki, "Qaravəlli" tamaşalarının ifaçıları öz repertuarlarını xalq lətifələri, satirik məişət nağılları, kiçik və məzəli novellaların hesabına zənginləşdirmişlər" (6, 13).

İctimai həyatın müxtəlif sahələrini əhatə edən lakonik xarakterli lətifələr "Qaravəlli" tamaşalarında xüsusi yer tuturdu. Lətifələrin yerli-yerində, məntiqli, obrazlı işlədilməsi aktyorların məharətli və tamaşaçıların tələbindən çox asılı idi. Hər bir rəqs mahnı və dialoqdan sonra "Bu işlərə molla nə deyir?" və ya "Dərğa haradan gəlir?" replikası ilə aktyor

lətifəyə başlayar və mətni danışa-danışa qarşıdakı obraza baxar, söylədiyi hadisələri onunla əlaqələndirərdi. Buna görə də meydan aktyorları şifahi xalq yaradıcılığını, xüsusilə lətifələri yaxşı bilməli idi. O, gözünə dəyən hər bir hərəkəti, strixi dərhal mənalandırır, ona ya şər, ya da söz deyərdi.

"Qış gecələrində təşkil olunan "Qaravəlli" tamaşalarında aşiq saz çalar, dastan və ya nəğil danışardı, sonra isə "Maral oyunu", "Keçəl oyunu" kimi tamaşalar göstərilərdi. Qış obrazını Kosa, baharın obrazını isə Keçi cildində meydan aktyorları yaradırdılar. Onların arasındakı münafişə şiddətlənib kulminasiya nöqtəsinə çatdıqda belə, qış - Kosa, Keçinin-baharın balalarını əlindən ala bilmir. Başqa bir qaravəllidə isə Kosa Keçinin balalarını asanlıqla ələ keçirir. Nəhayət, Keçi Keçəllə əl-ələ verib balalarını azad edir. Bunu görüb qəzəblənən qış aprelədən on beş gün borc alıb çovğun törədərdi, qar yağdırardı. Keçinin balalarını evdə dustaq edib acından öldürmək istəyərdi... Bu zaman Keçəl Keçiyə kömək edərdi, mart çıxardı. Kosa-qış gücsüzləşib əldən düşərdi, özünü döyəcləyərdi, fəryad edib Keçini hədələyərdi, Keçi və balaları da Keçəllə sevinər, gülər və deyərdi:

Yaza çıxdı oğlağım,
Mart, gözünə barmağım.

Sonra da onlar birlikdə oynayır, mahnı oxuyar və şənlik edərdilər". (4, 95).

Zaman keçdikcə bir çox xalq dramları, mövsüm və mərasim tamaşaları tədricən unudulsa da, onların ənənələri başqa tamaşa ünsürlərinin tərkibində yaşamış və inkişaf etmişdir. "Qaravəlli" tamaşaları bəzən yüngül xarakterli, şit, bayağı gülüşlər yaradan farslara, vodevillərə yaxınlaşsa da, mahiyyət və üslubca onlardan fərqlənmişdir. Görkəmli rus alimi P.Pavlenko haqlı olaraq yazırdı: "Savadsız kütlələr arasında Asiya ədəbiyyatını bədi-i-qiraətçi aktyorlar, nəğilçilər yaradır və yayırdılar. Belə bir şəraitdə onlar poeziya və nəsrin hegomonluğunu yaradıb dramaturgiyadan doğan lətifə quruluşlu novellalara geniş meydan açdılar" (8,176).

Şərqdə xalq tamaşalarının, xüsusilə xalq komediyalarının sürətli, qeyri-adi inkişafı xalq fəlsəfəsinin, xalq təfəkkürünün

xarakterini çox yaxşı açır. Bunlar onu göstərir ki, xalq ən ağır həyat keçirdikdə belə, öz nikbinliyindən, həyatsevərliyindən, ictimai eybəcərliklərə gülməkdən, onlara cəsarətlə etiraz etməkdən əl çəkməmişdir. Xalq komediyaları, o cümlədən "Qaravəlli" tamaşaları xalq arasında tərəqqi, mübarizlik, eybəcərliklərlə barışmazlıq ideyaları təbliğ edirdi. "Qaravəlli" tamaşalarını oynayan meydan aktyorları xalqın əslərdən bəri yaratdığı yumoristik və satirik lətifələrdən, eləcə də satirik nağıllardan istifadə edərək, geriliyi, ətaləti, mənəvi mütəliyi aradan qaldırmağa çalışırdılar. Elə bu keyfiyyətləri də "Qaravəlli" tamaşalarını sevdirdir və yaşıdır.

"Qaravəlli" tamaşalarında gülüş köhnəlmiş ideyaları, qeyri-insani münasibətləri qətiyyətlə rədd edir, mənəvi eybəcərliyə qarşı ardıcıl mübarizə aparırdı. Çünki "gülüş əsil həyat anlayışına, yeniliyə, mütərəqqi ideyalara zidd və əngəl olan köhnə fikirləri, hərəkətləri görür, göstərir, onları həyat və tərəqqi yolundan qaldırıb kənara atır" (9, 22).

"Qaravəlli" tamaşalarında gözbağlıclar, akrobatlar və kəndirbazlar da fəal iştirak edirdilər. Onlar bəzən tülkü, ayı, keçi, canavar və öküz maskasında da çıxış edir, tamaşaların daha da canlı alınmasına, onların təsir gücünün daha çox olmasına çalışırdılar. "Qaravəlli" tamaşalarının mütəşəkkil keçməsi, cazibəli və maraqlı olması əsas iştirakçı və təşkilatçıdan - "oyun babasından" asılı idi. O, həm də tamaşanın rejissoru kimi diqqəti cəlb edirdi. Burada bir-birini əvəz edən bədii parçalar tamaşaya rəvnəq verirdi. Adətən, meydanda bir dirək basdırılır, hadisələr isə onun ətrafında cərəyan edirdi. Tamaşada zaman, məkan, obrazların xarakteri aktyorların geyimləri və sənətkarlıq məharəti ilə, səhnədə dekor əvəzinə işlədilən kiçik detalların dəyişməsi ilə müəyyənəlşirdi. Meydan aktyorları öz səsi, ifaçılıq məharəti və sənətkarlıqları ilə tamaşaçıların rəğbətini qazanırdı. Göstərilən hər bir "Qaravəlli" tamaşası yığcam, məzəli, ibrətli xarakter daşıyırdı.

"Qaravəlli" tamaşalarında daha çox kiçik, məzəli, gülməli məişət əhvalatları, lətifələr, novellavari nağıllar tamaşaya qoyulurdu. Meydan aktyorları satirik gülüşlərlə, kinayəli kəlmələr, ibarəli ifadələrlə, eyni kəlməni müxtəlif mənə

çalarlarında deməklə, əsas fikri, əsas ideyanı ifadə etmək üçün bir vasitə olduğunu yaxşı bilirdilər. Onlar bu yolla öz fikirlərini hədəfə dəqiq olaraq çatdırı bilirdilər. Bütün bunlar isə "Qaravəlli" tamaşalarını sevdirdir, yaşadır, ən başlıcası isə tamaşaçıları düşündürə bilirdi.

Türkiyədə isə "Qaravəlli" tamaşalarına bənzər "Qaragöz" tamaşaları (türkcə - "Karagöz" - T.O.) çox məşhur teatr tamaşalarından sayılmışdır. Tamaşanın adı "Qaragöz" tamaşalarının baş qəhrəmanı Qaragözün adından götürülmüşdür. "Qaragöz" tamaşaları, adətən, qəhvəxanalarda, açıq havada, bəzən isə xüsusi hazırlanmış yerlərdə təşkil olunur, musiqi ilə müşayiət edilərdi.

Türk teatr araşdırıcılarının (10, 5-7) və digər teatr tədqiqatçılarının (11) qənaətlərinə görə "Qaragöz" teatr tamaşaları öz tarixini XIV əsrdən - Sultan Orxanın hakimiyyəti illərindən (1326-1359) başlamışdır. Bu teatr tamaşalarının özülünü qoyan, onu yaradan isə Şeyx Küştəri olmuşdur. "Qaragöz" tamaşalarının çiçəkləndiyi, geniş yayıldığı dövrlər isə XVI-XVIII əsrlər olmuşdur. (12, 30; 13, 88; 1,62).

Bu məsələ ilə əlaqədar macar tədqiqatçısı Kunoş iki xalq rəvayətini yada salır. Həmin əfsanələrdən biri budur ki, tamaşada aparıcı rol oynayan Qaragöz və Hacıvad (bəzi mənbələrdə onun adı "Hacıvad" kimi də verilir - T.O.) görünür sarayda qulluq edirmişlər. Kunoşa görə bu xalq rəvayətinin biri belədir: Bir dəfə Sultan (yəqin ki, Orxan nəzərdə tutulur) qəzəblənir və əmr edir ki, saray xidmətçiləri Qaragözlə Hacıvadı aparıb assınlar. Sultanın çox sevdiyi və hörmət etdiyi Şeyx Küştəri hazırladığı kukla tamaşası ilə (tamaşada Qaragözlə Hacıvadin təsvirləri iştirak edirmiş) onları cəzadan qurtarır.

İkinci rəvayətə görə isə Qaragöz Bursa məscidini tikən, Hacıvad isə bu tikintiyə rəhbərlik edən bir şəxs imiş. Guya onlar öz zərəfatları ilə tikintidə işləyənlərə mane olur, onların başını qarışdırırmışlar. Memarın şikayətinə əsasən onların hər ikisi cəzaya məhkum olunur. Ancaq bu əhvalatdan xəbər tutan Sultan bərk qəzəblənir və əmr edir ki, cəza almış həmin o iki məzhəkəçini hüzuruna gətirsinlər. Məzhəkəçilərin daha şiddətli cəza alacaqlarından qorxan Şeyx Küştəri məcbur olub Sultana

yalandan deyir ki, Qaragözü də, Haceyvadı da öldürüblər. Ona görə də Sultanı əyləndirmək məqsədilə Qaragöz və Haceyvada oxşar iki fiqur-kukla düzəldir və onların iştirakı ilə tamaşa göstərir. Elə buna görə də "Qaragöz" çülər öz tamaşalarını Şeyx Küştərinə yad edən aşağıdakı şer parçası ilə başlamışlar:

Bir az diqqətli olun,
Açın gözlərinizi.
Baxın, görün nədir bu!
Bir qoca kəşfidir.
Böyük Sultan Orxandan,
Bir də Şeyx Küştəridən,
Qalmış xatirədir bu. (12, 30-31).

"Qaragöz" tamaşalarında xalq yumoru, ictimai bəlaları aradan qaldırmağa yönələn kəskin satira, hədəfi sərrast nişan alan sağlam gülüş çox güclü olmuşdur. Xalq "Qaragöz" teatr tamaşalarının vasitəsilə öz ürək sözlərini ifadə etmiş, sosial-mənəvi eybəcərliklərə etiraz və nifrətini bildirmiş, sevinc və kədərini ifadə etmişdir.

"Qaragöz" tamaşalarının əsas qəhrəmanları xalq içərisindən çıxmış, zirək, hazırcavab, açıqgöz bir şəxs olan Qaragöz və varlı təbəqənin nümayəndəsi, ikiüzlü, xəsis və zalım Haceyvaddır. Tamaşada onlardan başqa digər personajlar da iştirak edirdi. "Qaragöz" tamaşalarında bəzən xalq kütlələrinin mövcud quruluşa, mövcud hakimiyyətə qarşı etirazı da ifadə olunurdu. "Qaragöz" tamaşalarının yaradıcıları və iştirakçıları "adətən axşamlar, xüsusilə də ramazan ayında yığıncaq olan bir yerdə kətandan və ya ağ kağızdan ekran düzəldib, onu arxa tərəfdən lampa və ya şamla işıqlandırırdılar. Camış və ya dəvə gönündən düzəldilmiş rəngarəng fiqurları oyunun yeganə artisti nazik, balaca ağac çubuqlar vasitəsilə müxtəlif şəkillərdə hərəkət etdirirdi" (13, 88).

Alman sənətsüenası Reyxin fikrincə "Qaragöz" tamaşaları öz köklərini klassik mimlərdən almışdır. Yaxud da həmin mimlər müəyyən mənada ona təsir ediblər. "Qaragöz" tamaşalarının başqa tədqiqatçıları Reyxin bu fikri ilə

razılaşımlar. Məsələn, macar teatrşünası Yakob iddia edir ki, "Qaragöz" Çin kukla teatri sənətindən bəhrələnmişdir. Fransız tədqiqatçısı Adolf Tulassonun fikrinə görə, "Qaragöz"ün özülünə yuxarıda qeyd etdiyimiz ərəb "Müxayıl" sənəti təsir etmişdir. (12, 31). Sənətşünas Elçin Aslanov isə "El-oba oyunu, xalq tamaşası" kitabında "Qaragöz" tamaşalarının "kukla-oyuq tamaşası və kloun tərzli təlxək oyunu" anlamında olduğunu qeyd edir. (14, 49).

Əlbəttə, bütün bunlar tədqiqatçı mülahizələridir. Lakin burada danılmaz bir həqiqət vardır. "Qaragöz" tamaşalarının meydana gəlmə tarixi başqa ölkə xalq, kukla və kölgə teatrları ilə nə qədər əlaqələndirilsə də, həmin janr türklər tərəfindən də kifayət qədər özünü kütləşdirilib. Bu xüsusiyyətlərinə görə də "Qaragöz" kəlməsi eşidilən kimi ilk növbədə türk xalq marionet sənəti, xalq teatri, xalq tamaşası yada düşür.

Türk xalq yumoru, eləcə də güclü satira ilə zəngin olan "Qaragöz" tamaşalarının baş qəhrəmanı olan Qaragöz öz fərasəti, diribaşlığı, hazır cavablığı və qorxmazlığı ilə seçilən bir obrazdır. Qaragöz də "Qaravəlli" tamaşalarının baş qəhrəmanı Keçəl kimi öz haqqını müdafiə etməyi bacarır, ona sataşanlardan-riyakar bəylərdən, ağılardan, mollalardan, qazılardan məharətlə intiqam alır. O, daim öz incə yumoru, kəskin satirik kəlamları, yeri gələndə dərin sarkazmı ilə zalım ağaların, fırıldaqçı din xadimlərinin və nanəcib adamlarının iç üzünü məharətlə açır, tamaşaçılara onların əsl simasını tanıtmğa çalışır.

"Qaragöz" tamaşalarında ikinci əsas surət Hacıyvad idi. Hacıyvad isə Qaragözdən fərqli olaraq mənfi bir surət olub türk varlılarının, türk ağalarının ümmuləşdirilmiş bir obrazı idi. O, son dərəcə lovgə, özündən razi, təkbəbbürlü bir şəxs olub, eyni zamanda, zalım və kütbeyin idi. "Qaragöz" tamaşalarında Qaragözlə Hacıyvadın münaqişəsi, mübahisəsi və dialoqu həmişə Qaragözün qələbəsi ilə bitirdi. Nəticədə Qaragöz öz hazır cavablığı, iti zəkası, dərin məntiqi replikaları ilə Hacıyvadı bütün hallarda gülünc, miskin və zavallı bir vəziyyətə salardı. Hacıyvad obrazı "Qaravəlli" tamaşalarındakı riyakar insanların, fırıldaqçı ruhanilərin və nəhayət, xudbin, öz mənafeələrini hər şeydən üstün tutan

ağaların, bəylərin, kəndxudaların, dağaların ümumiləşdirilmiş, xarakterik tipinə tam uyğun gəlirdi.

"Qaragöz" tamaşalarının bir hissəsi, adətən, fars-şit zarafatlar şəklində olmuşdur. Lakin buna baxmayaraq, burada tamaşaçılara məhəbbət, əxlaq, övlad borcu kimi nəsihətlər təbliğ edilirdi. Bir çox hallarda "Qaragöz" tamaşalarının repertuarına siyasi mövzular da daxil edilirmiş. (12,31).

Bəzi ölkələrdə olduğu kimi, Türkiyədə "Qaragöz" tamaşalarının yaradıcıları dövrün aktual siyasi məsələlərinə toxunduğu üçün yerli hökumət tərəfindən təqiblərə məruz qalmış və buna görə bir çox hallarda özünü müdafiə etməli olmuşdur.

1960-cı illərdə Türkiyə teatr xadimləri "Qaragöz" tamaşalarını bərpa edib göstərmişlər. Bu, bir təşəbbüs kimi maraqlı və qiymətli olsa da, professionallığı ilə heç kimi heyratə salmadı. O, dünyanın teatr həyatında elə bir ciddi iz qoymadı və kütləvi yaradıcılıq prosesinə çevrilmədi. Çünki "Qaragöz" tamaşalarının bu gün üçün ifadə etdiyi fikir, ideya, məna və məntiq müəyyən qədər köhnəlmişdi. Bu tamaşalardakı personajlar ifadə edilən fikirlər, müasir tamaşaçıları mənən zənginləşdirib, onlara həyat və cəmiyyətin dərk olunmasında fəal şəkildə kömək edə bilmədi. Elə bu səbəblərə görə də "Qaragöz" tamaşalarının yenidən bərpası elə də böyük bir mədəni hadisəyə çevrilmədi. Lakin buna baxmayaraq lap elə indinin özündə də kütləvi xalq bayram və şənliklərində "Qaragöz" tamaşalarının sədasi hərdənbir el arasında eşidilməkdədir. "Elə bu məqsədlə də "Qaragöz" teatri ənənələrini saxlamaq məqsədi ilə 1970-ci ildə Türkiyədə "Qaragöz" cəmiyyəti yaradılmışdır" (1, 50).

Həm "Qaravəlli", həm də "Qaragöz" tamaşaları zaman keçdikcə yeniləmiş, məna və məntiq etibarilə daha da zənginləşmişdir. Buna görə də bu tamaşalar artıq görünən, dövrü keçmiş, lazımsız ünsürlərdən get-gedə uzaqlaşmışdır. Bunu isə ictimai şüurun yüksəlişi və yaranmaqda olan yeni sənət münasibətləri tələb etmişdir. Hər iki tamaşada-həm "Qaravəlli", həm də "Qaragöz" tamaşalarında iştirak edən istedadlı meydan aktyorları heç vaxt şifahi mətnləri kor-koranə təkrar etməmiş, onu öz yaradıcılıqları ilə,

müasirlərinin bədii zövqü və həyat tələbləri ilə əlaqələndirmiş, onu aktual səsləndirməyə çalışmışlar. Həm "Qaravəlli", həm də "Qaragöz" tamaşalarında tamaşaçılar da hadisələrin fəal iştirakçısı kimi çıxış etmiş, özləri də mənən yüksəlmişlər. Bu tamaşalarda aktyorlar xalq düşündürən, onları daim narahat edən müxtəlif həyat, məişət məsələlərini müntəzəm olaraq səhnəyə gətirmiş və tamaşaçıların mühakiməsinə vermişlər. Bu isə "Qaravəlli" və "Qaragöz" tamaşalarının təsir gücünü daha da artırmışdır. Xalq bu tamaşaların vasitəsi ilə öz ürək sözlərini, etiraz və nifrətini, sevinc və kədərini ifadə edərək öz-özünü dərinədən dərk etməyə çalışmışdır.

"Qaravəlli" və "Qaragöz" tamaşalarında elə gözəl, elə nümunəvi keyfiyyətlər, əsl teatra xas olan elə xüsusiyyətlər, bugünkü teatrların tərəqqisinə fəal təsir göstərə bilən elə səhnə vasitələri vardır ki, bu cəhətlərə yaradıcı münasibət bəsləmək və onlardan bəhrələnmək lazımdır. Bu keyfiyyətlərinə görə xalq tamaşaları, o cümlədən "Qaravəlli" və "Qaragöz" tamaşaları tükənməz bir mənəvi xəzinədir. Məhz bu mənada, bu kontekstdə - yəni keçmişi öyrənmədən, onun yaxşı cəhətlərini mənimsəmədən bu günü tam mənada təmin etmək və gələcəyi görmək əsla mümkün deyildir.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası, II cild. Bakı, 1979.
2. Əli Sultanlı. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964.
3. Ə. Haqverdiyev. Azərbaycanda teatr. Seçilmiş əsərləri, II cild. Bakı, 1957.
4. M. H. Təhmasib. Xalq ədəbiyyatında mərasim və mövsüm nəğmələri. Namizədlik dissertasiyası. ADU-nun kitabxanası, 1945.
5. M. Arif. Azərbaycan xalq teatrı. Ədəbiyyat məcmuəsi. 1946, №1.
6. M. Allahverdiyev. "Qaravəlli" tamaşaları. Bakı, "İşıq", 1976.
7. M. Arif. Azərbaycan xalq teatrı, Azərbaycan incəsənəti, III cild. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1950.

- 8.П.Павленко. Стамбул и Турция. Москва, 1937.
- 9.М.Мəmmədov. Azərbaycan dramaturgiyasının estetik problemləri. Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, Bakı, 1968.
- 10.Cevdet Kudret. "Karagöz". s-1. Ankara, 1968.
- 11.Н.Мартынович. Турецкий театр "Карагоз". СПб, 1910.
- 12.Т.Фərzəliyev. Azərbaycan kölgə və kukla tamaşaları. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VIII kitab, Bakı, "Səda", 1998.
- 13.М.Адилов. Нiyə belə deyirik? Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1982.
- 14.Е.Асланов. El-oba oyunu, xalq tamaşası. Bakı, "İşıq", 1984.

**"KOROĞLU" DASTANININ PARİS NÜSXƏSİ
AZƏRBAYCAN KOROĞLUŞÜNASLIĞINDA**

Məlum olduğu kimi, "Koroğlu" eposunun İranda çalışmış rus səfiri A.Xodzkonun səyi ilə 1834-cü ildə Cənubi Azərbaycandan yazıya alınmış və 1841-ci ildə Londonda nəşr olunmuş variantı sonralar alman, fransız və rus dillərinə tərcümə olunaraq çap edilmiş və uzun müddət dünya elmində "Koroğlu"ya müraciət olunan tədqiqatlar üçün əsas mənbə rolu oynamışdır (38; 51; 61; 69; 70; 72; 73 və s.).

"Koroğlu"nın Paris nüsxəsinin Azərbaycanda öyrənilməsi nisbətən gec, 1927 və 1929-cu illərdə Vəli Xulufunun nəşr etdirdiyi "Koroğlu"ya yazdığı ön sözdəki məlumatla başlamış, daha sonralar H.Arashlı, M.H.Təhmasib, P.Əfəndiyev, F.Fərhadov, M. Həkimov, İ.Abbaslı, A.Nəbiyev, Q.Namazov, X.Koroğlu, B.Abdulla və digər folklorşünasların tədqiqatlarında davam etdirilmişdir (2; 3; 4; 6; 9; 12; 15; 18; 29; 32; 35; 36; 37; 40; 57; 60 və s.).

Vəli Xulufu çapa hazırladığı "Koroğlu" dastanına yazdığı "Başlanğıc əvəzinə" adlı ön sözündə Paris nüsxəsindən bəhs açsa da, görünür, məlumat azlığı səbəbi ilə kitabı rus dilinə çevirən S.S.Pennlə A.Xodzkonu dəyişik salmış və yanlış mülahizələr söyləmişdir: "Koroğlu haqqında mükəmməl sayıla biləcək əsərin ingiliscəsi Penn tərəfindən yazılmışdır. Bu əsər rusçaya tərcümə edilmişsə də, hələ çapa verilməmişdir. 167 vərəqdən ibarət olan bu əsərin adı "Gəzginti Şərq şairi"dir" (29, s.11). O, dastanın bu variantının qısa məzmununu da vermişdir (29, s.11-12).

"Koroğlu" eposunun Zaqafqaziya versiyalarını araşdıran Fərhad Fərhadov Xodzko nəşrini "dastanın ilk kamil nəşri" kimi qəbul etmişdir (16, s.8). Görkəmli alim X.Cəlalovun "Qafqaz" qəzetinin 31 may 1847-ci il tarixli 22-ci sayında "Koroğlu" adı altında çap etdirdiyi rəvayəti Xodzko nəşrinin 13-cü məclisi ilə, N.Y.Marrın Gürcüstandan topladığı "Koroğlu-Mosidze" variantını ("Kaloğlanın Qıratı qaçırması") Xodzko nəşrinin 6-cı məclisi ilə müqayisə edərək həmin variantların eposun Azərbaycan versiyasına daxil

olduğunu ortaya çıxarmışdır (15, s.48-52).

Azərbaycan folklorşünaslığında "Koroğlu"nın bu nəşrinə və A.Xodzkonun mülahizələrinə tənqidi münasibət göstərən alimlərdən biri M.H.Təhmasib olmuşdur. O, Aleksandr Xodzkonu "eposun tam şəklində ilk toplayıcısı və nəşiri" adlandıraraq onun fəaliyyətinə yüksək qiymət versə də, dastanın ideyasının, bədii-estetik tərəflərinin dəyərləndirilməsində çox halda polyak şərqşünası ilə razılaşmamışdır. A.Xodzkonu Koroğlunun və eposdakı qadın obrazlarının bədii məziyyətlərini düzgün açma bilməməkdə suçlandıran M.H.Təhmasib, Paris nüsxəsində qabarıq şiəlik tendensiyasını da A.Xodzkonun mətnə müdaxiləsinin nəticəsi sayaraq yazırdı: "Koroğlunun özündə çox aydın şiəlik, hətta müsəlmanlıq tendensiyası vardır. Zənnimcə, bunlar hamısı Xodzkonun öz "fəaliyyətinin" nəticəsidir. Bunu heç olmazsa, əsərin müqəddiməsində, onun Şərq qadınlarına bəslədiyi mənfi münasibətdən də görmək olar" (36, s.18).

Azərbaycan aliminin A.Xodzkonun kitabının müqəddiməsində Şərq qadını obrazı barədə eposun ideya-estetik meyarlarına heç cür uyşmayan fikirlərinin tənqidi qəbul ediləsi olduğu halda, şiəliklə bağlı faktların kitaba polyak alimi tərəfindən əlavə edilməsi barədə mülahizə heç cür təsdiq olunmur. Paris nüsxəsindən başqa "Koroğlu"nın Tiflis nüsxəsində, E.Məmmədlinin Borçalıdan topladığı qollarda (56, s.293-323), eposun türkmən, özbək versiyalarında, həmçinin digər dastanlarımızda dini motivlərə və ünsürlərə geniş rast gəlinməsi faktı bu fikrin əsassızlığını isbatlamaqdadır.

Azərbaycan folklorşünaslığında Paris nüsxəsinin ilkin araşdırıcılarından biri professor Paşa Əfəndiyevdir. P.Əfəndiyev XIX əsr rus mətbuatında "Koroğlu" eposu ilə bağlı materialları tədqiq edərkən S.S.Penn nəşri və ona yazılan resenziyalar üzərində geniş dayanmış, əsəri, əsasən, sosial-tarixi və ideoloji yöndən dəyərləndirmişdir. Alimin dastanın bu variantı ilə bağlı qənaətləri dolğun və konkretidir: "Kitab, şübhəsiz, "Koroğlu" dastanının ilk nəşri olmaq etibarını ilə böyük əhəmiyyətə malikdir. A.Xodzkonun topladığı bu variant, demək olar ki, dastanın əsas məzmunu və həcmi əhatə etmişdir. Dastanın görkəmli qolları, mühüm

hadisə və əhvalatlar burada toplanmışdır... 100 il bundan əvvəl elm aləminə məlum olan bu nəşrin hazırda sovet aşığılarından toplanmış variantlarla müqayisəsi "Koroğlu"nın uzun müddət şifahi şəkildə yaşamasına baxmayaraq, sabit qaldığını və öz fikri-bədii əhəmiyyətini itirmədiyini sübut etməkdədir" (12, s.55).

Tədqiqatçının fikrincə, ya dastanı nəşrə hazırlayanlar, ya da onu nəql edən aşiq "dövr və zamanın tələbindən asılı olaraq" mətndə dəyişikliklər etmiş, buna görə də bir sıra ictimai motivlər zəiflədilmiş, "dastana süni, qondarma, onun ümumi ideya istiqamətinə uyuşmayan yerlər" artırılmışdır (12, s.55).

Kitaba A.Xodzkonun yazdığı müqəddiməni maraqlı və çox əhəmiyyətli hesab edən P.Əfəndiyev, bununla bərabər, polyak şərqşünasını dastanın mahiyyətini düzgün şərh edə bilmədiyini üçün tənqid etmişdir: "Lakin Xodzko bu təriflə bərabər, eyni zamanda dastana doğru qiymət verə bilməmiş, tamamilə lazımsız mülahizələr yürütmüşdür. "Koroğlu" xalqımızın mübarizəsindən, tarixindən ayrı şəkildə götürüldüyündən, eposun qəhrəmanı Koroğlunun mübarizəsinin nədən ibarət olduğu, nə ilə bağlandığı aydınlaşdırılmamışdır. A.Xodzko izah edə bilməmişdir ki, xalq yaradıcılığı xalqın mübarizəsi, istək və arzuları, gələcəyə nikbin münasibətinin ifadəsidir" (12, s.56).

Azərbaycan dastanlarının görkəmli araşdırıcılarından olan Xalıq Koroğlu professor Azad Nəbiyevlə birgə yazdıqları "Azərbaycan qəhrəmanlıq eposu" kitabında "Koroğlu"nın nəşri və tədqiqi tarixindən bəhs edərkən A.Xodzko və S.Penn nəşrlərindən də söz açmış, XIX əsr rus mətbuatında həmin nəşrlərlə bağlı çap olunmuş məqalələr barədə məlumat vermişdir (57, s.99-102). A.Xodzkonun dastanın ön sözündə "Şimali İran türklərinə" şamil etdiyi "güclünün gücsüzü özünə tabe etdirməsi kimi təbii" və ya "qüdrətli olmağın əsas vasitəsi var-dövlət olduğundan güclünün istənilən yollarla ona çatmağa can atması" kimi qənaətlərinin eposun öz mətni tərəfindən təkzib olunduğunu yazan X.Koroğluya görə "Koroğlu və onun yoldaşları heç də var-dövlət toplamaq üçün döyüşürlər. Eposun əvvəlindən sonunadək qəhrəman əliaçıq, qonaqpərvər, xəsislikdən uzaq

təsvir olunur, dəfələrlə o, bütün xəzinəsini boşaldaraq, hamısını qonaqlıq məclislərinə sərf edir. Dəfələrlə qəhrəmanın heç nəyi qalmır və o, quru çörəkdən ötrü hansısa taciri "soymağa" məcbur olur" (57, s.100).

Qəribədir ki, S.S.Pennin eposu rus dilinə tərcümə etməsindən danışarkən alim, "bu eposun ingilis dilindən rus dilinə tam tərcümə variantı idi" deyə yazarkən, tərcüməçinin 14 qoldan 13-nü tərcümə edib sonuncusunu - "Koroğlunun Suriya səfəri"ni buraxdığını göstərir (57, s.101). Məlumdur ki, nə əlyazmada, nə də ingilis, fransız, alman nəşrlərində XIV məclis (qol) yoxdur. Həm də Paris nüsxəsi məclislərin sıralanması ilə qurulub və onların heç biri xüsusi başlıq və ya ada malik deyil.

Həmin kitabda Paris nüsxəsinin bədii təhlilini vermiş professor Azad Nəbiyev də "Azərbaycan mühiti ilə sıx bağlı olan bu variant Koroğlu obrazını xalqın ən gözəl keyfiyyətlərini özündə təcəssüm etdirən əsl xalq qəhrəmanı kimi təsvir edir" deyə yazsa da (60, s.255), onu qüsursuz da hesab etmir: "A.Xodzko variantı heç də tam qüsursuz deyil. Lakin onun çatışmazlıqları süjetin ümumi ruhuna, Koroğlu obrazının ümumi səviyyəsinə Şopen variantında olduğu qədər təsir göstərmir. Eyni zamanda ənənəvi süjetə bəzi əlavələr də nəzərə çarpır. Onlar, professor M.H.Təhmasibin göstərdiyi kimi, hadisələr arasında uyğunsuzluq yaradır, Koroğlu obrazına uyuşmurlar" (60, s.255).

Paris nüsxəsinin azərbaycanca nəşrində də əməyi olan A.Nəbiyev başqa bir yazısında dastandakı hadisələrin təsvirində və personajların dilində müəyyən etikadan kənar ifadə və deyimlərin yer almasının söyləyici-informatorun şəxsi keyfiyyətlərindən qaynaqlandığını qeyd edərək yazmışdır: "Şah sarayına yaxın olduğu ehtimal edilən həmin şəxs öz söyləməsində tarixi hadisə, epizod, ifadə və deyimlərdən çəkinməmişdir" (33, s.IV). Alim, həmçinin, dastanı yazıya alanların (həm Tiflisdə saxlanan "Koroğlu" variantında, həm də Paris nüsxəsində) özlərinin də bir-çox hallarda mətnə əlavələr və düzəlişlər etməsini mümkün saymışdır (33, s.V).

Həqiqətən də, istənilən folklor əsərinin nəqlində ənənəvilik normalarının ciddi gözlənilməsi ilə yanaşı, mütləq seçilən,

fərqli tərəflər də vardır ki, bunlardan ən önəmlisi söyləyicinin individual ifası - improvizasiyasıdır. Semiotikada semiotik interpretantlar və semiotik kontekst anlayışları daxilində qruplaşdırılan və individual ifanı şərtləndirən bu amillər əsərin mətnində həmişə yer almaqdadır. İfaçının şəxsiyyətinə bağlı amillər - onun peşəkarlığı, yaşı, cinsi, zümrəvi-peşə, regional, dini-milli mənsubiyyəti, dil-nitq özəllikləri, yaddaşı, psixologiyası, zövqü, əxlaqı və s. folklor örnəyində izini qoyur ki, "Koroğlu"nun Paris nüsxəsində də biz bu faktlarla qarşılaşırıq. A.Nəbiyev və P.N.Boratavın haqlı qeyd etdikləri kimi, "Koroğlu"da qəhrəmanın Səfəvi şahına "loyal" münasibəti və şiə təəssübkeşliyi, təbii ki, Cənubi Azərbaycan aşığının şəxsi keyfiyyətlərindən irəli gəlir. Həmçinin, burada qəhrəmanın "lotuluğu", bəzən söyüş işlətməsi söyləyici aşığın əxlaqi-psixoloji səviyyəsinin dinləyici auditoriyasının imkan verdiyi halda mətnə özünü biruzə verməsidir.

Digər tərəfdən pragmatik aspektdə folklor əsərinin ifasında semiotik konteksti formalaşdıran amillərdən auditoriyaya bağlı olanları da nəzərə almaq lazımdır. Dinləyicinin kimliyi (tərkibi), auditoriyanın səviyyəsi, onların əhval-ruhiyyəsi, tələb və istəyi, təbii ki, aşiq tərəfindən nəzərə alınır. Azərbaycan folklorşünaslığına, məsələn, Aşıq Alının toy məclislərinin birində "Əslə və Kərəm" dastanının ənənəvi sonluğunu qəhrəmanların taleyinə acıyan şənlik iştirakçılarının xahişi ilə dəyişərək sevgililərin qovuşması ilə tamamlaması faktı məlumdur (47, s.21).

Bunlardan əlavə, V.Proppun qeyd etdiyi kimi, müsbət qəhrəman obrazı heç də həmişə hamı tərəfindən qəbul edilən müasir əxlaq kodeksinə uyğun gəlmir: "Eposda bütün əsas qəhrəmanlar müsbətdirlər və milli idealları təcəssüm etdirirlər. Lakin bununla belə, folklor qəhrəmanı heç də həmişə nəyin etik, nəyin isə qeyri-etik olduğu barədə müasir təsəvvürlərə cavab vermir" (62, s.100). Məlum olduğu kimi, belə qeyri-etik məqamlar təkcə Paris nüsxəsində deyil, Tiflis nüsxəsində, türkmən "Goroğlu"sunda, osetinlərin "Nartlar" epusunda, rusların Alyoşa Popoviçdən bəhs edən bülinalarında və digər məşhur folklor abidələrində də yer almışdır.

Təəssüf ki, folklorşünaslığın bu problemlərindən və belə faktlardan xəbərsizlik Paris nüsxəsinin nəşri ilə bağlı publi-

sistik üslubda yazılan bəzi məqalələrdə (bax: 30, s.5) bəsit qənaətlərə gəlinməsinə yol açmışdır.

"Koroğlu"nun Paris nüsxəsinin Bakı çapından sonra bu əsərə münasibət bildiren və elmi-tənqidi məqalə ilə çıxış edən alimlərdən biri də professor Pənah Xəlilov olmuşdur. P.Xəlilov bu əlyazmanın tarixinin (rəbiül-əvvəl ayının 15-i hicri-qəməri 1250) nəşrin ön sözündə göstərildiyi kimi (3, s.6) miladi tarixinin 1832-ci ilinə deyil, 1834-35-ci illərə düşdüyünü müəyyən etmiş, bir çox məclislərin M.Təhmasib nəşri ilə müqayisəli təhlilini aparmış, xüsusən şerlərin poetikasına geniş yer ayırmışdır: "Mənə elə gəlir ki, Paris nüsxəsinin mətninin müqayisə etdiyimiz mətndən çox üstünlüyü var, o, daha məzmunludur; həm də ədəbi-bədii yaddaşı güclü olanlara yerində verilən eyhamı var" (22, s.8). Tədqiqatçı B.Qarriyevin Paris nüsxəsindən Cənubi Azərbaycan versiyası kimi bəhs etməsinin də məsələyə dolaşlıq gətirdiyini də qeyd edərək, bu ad altında həmin variantın nəzərdə tutulmasını qeyri-məqbul sayır. Alimə görə, "Cənubi Azərbaycan versiyası anlayışında indi tapılmış Paris nüsxəsi mətni ola bilməzdi" (22, s.8-9).

Professor P.Xəlilov yeni nəşrə həm də tənqidi yanaşaraq əsərdə məzhəb ayrılığının, sünni-şiə qarşıdurmasının qabar-dılması, "Koroğlu"nun "tərsa"lara "məhəbbəti" kimi məsələlərin əsərin ideyasına xələl gətirdiyini qeyd etmiş, bu əsərin qüsurları və tərcüməsindəki çatışmazlıqlar barədə mülahizələrini söyləmişdir. Xüsusən digər "Koroğlu" qoşmaları ilə buradakı şerlərin, Paris nüsxəsinin ingilis və rus nəşrləri ilə bu tərcümənin tutuşdurmasının vacibliyini göstərmişdir (22, s.9).

Azərbaycanda Paris nüsxəsinin öyrənilməsi və nəşrində görkəmli folklorşünas B.Abdullanın çox böyük əməyi vardır. Məhz B.Abdullanın Fransa Milli Kitabxanasının əməkdaşı Jak Karo ilə tanışlığı "Koroğlu"nun Paris əlyazmasının respublikamıza gətirilməsi işinin əsasını qoymuşdur. B.Abdulla Bakı nəşrinin elmi redaktoru olmuş, bu nəşrin elmi yeniliyi, koroğluşünaslıqda yeri, Qərbdə öyrənilməsi və b. məsələlər barədə mətbuatda məqalə ilə çıxış etmişdir (6, s.8-9).

Cənubi Azərbaycan folklorşünası B.Həqqi "Koroğlu" dastanına həsr olunmuş monoqrafiyasında Paris nüsxəsindən "Türkmən variantı" başlığı altında bəhs etmişdir (19, s.69-70). Görünür, tədqiqatçı eposda Koroğlunun mənsub olduğu türkmən anlayışının tarixi tutumunu diqqətdən qaçırmışdır. Bu monoqrafiyanın bugünkü Cənubi Azərbaycan folklorşünaslığı üçün daşdığı xüsusi dəyərə kölgə salmadan qeyd edər ki, əsərdə Paris nüsxəsi ilə bağlı bəzi yanlışlıqlar da yer almışdır. Məsələn, "Koroğlu" eposu fransız dilində ilk dəfə 1842-43-cü illərdə çap olunluğu halda, tədqiqatda bu, 1840-cı il kimi göstərilir (19, s.141). Bundan əlavə, müəllifin J.Sand tərcüməsinin A.Xodzko variantından edildiyini bilmədiyi də bir çox faktlarda özünü birüzə verir (19, s. 31).

İsmaylova Yeganənin "Koroğlu"ya aid son araşdırmalarında da Paris nüsxəsinə münasibət bildirilmiş, əsərin ideya-estetik tərəfləri, süjeti, obrazları barədə mülahizələr yürüdülmüşdür (24, s.2; 25, s.9-12).

Azərbaycan folklorşünaslığında Paris nüsxəsinin tədqiqində ən böyük xidmət göstərmiş alim professor İ.Abbaslıdır. O, 1997-ci ildə Bakıda nəşr olunmuş Paris nüsxəsinin tərtibçisi, ön sözünün və şərhlərinin müəllifidir. İndiyədək folklorşünaslığımıza Xodzko variantı adı ilə tanınan olan bu örnəyi "Paris nüsxəsi" kimi təqdim etməyi daha münasib sayan alim, onun Avropada öyrənilməsi və nəşri, özünməxsus xüsusiyyətləri, digər Azərbaycan variantlarından fərqli və oxşar cəhətləri barədə ayrı-ayrı yazılarında bəhs etmişdir.

Hələ 1970-80-ci illərdə, erməni yazılı mənbələrində qorunmuş Azərbaycan folklor materiallarını tədqiq edərkən tədqiqatçı oradakı bir-çox "Koroğlu" variantları ilə (xüsusən Aşıq Camalı və Nəğməkar Həyat variantları ilə) A.Xodzko variantı arasında müqayisələr aparmış, bundan əlavə, daha üç rəvayətin ("Koroğlu əsirlikdə", "Dəyirmançı Koroğlu", "Koroğlunun qılıncı") eposun A.Xodzko və başqa Azərbaycan variantları əsasında formalaşdığını aşkarlamışdır (41, s.171,186).

Dastanın məzmun və süjet özəlliklərindən çıxış edən alim belə qənaətə gəlmişdir ki, "bu əlyazması sonrakı "Koroğlu" variantlarının əsasını, kökünü, mayasını, başlanğıcını təşkil

etmiş, buradakı əksər macəra və əhvalatlar sonrakı variantlarda (həmçinin ayrı-ayrı nəşrlərdə) bu və ya digər fərqlərlə qorunub saxlanmışdır" (3, s.7). İ.Abbaslı həmçinin əldə olan əlyazmanı daha ilkin, tam Azərbaycan türkcəsində olan əlyazmadan tərcümə-təbdil olduğunu əsaslandırmışdır (3, s.8-9). Alim yalnız onun süjetində, məzmununda rastlanan və qol səciyyəsi daşıyan aşağıdakı epizodları qeyd etmişdir:

"Koroğlunun Nigar xanımı Çəmlibelə apararkən Firəng-oğlu ilə qarşılaşması (5-ci məclis);

Koroğlunun erməni taciri soyması (7-ci məclis);

Nəzər Cəlalinin dəstəsi ilə Koroğlunun üstünə gəlməsi, Eyvazın acıqlanıb Çəmlibeli tərک etməsi, onun Bolu bəylə birləşib Koroğluya qarşı çevrilməsi (10-cu məclis)" (3, s. 8).

İ.Abbaslı bu variant barədə Bakı nəşrindən daha əvvəl yazdığı məqaləsində, həmçinin kitabın ön sözündə A.Xodzkonun "Koroğlu"nun toplayıcısı və ya bu işin təşkilatçısı olması barədə indiyədək olan fikri rədd etmiş, onun fəaliyyətini yalnız hazır nüsxəni İngiltərəyə aparıb Londonda nəşr etdirməklə məhdudlaşdırmışdır: "A.Xodzko dastanı Cənubi Azərbaycanda olduğu illər ərzində xalqla təması zamanı bilavasitə özü tərəfindən qələmə alındığını (toplandığını) etiraf edir. Bu həqiqətnəmi belədir?

Adi bir həqiqətdir ki, mədəniyyət tarixində, həmçinin gündəlik həyatda bir-birinə bənzəyən, biri digərini təkrarlayan, yada salan hadisələr, bir qədər məcazi deyilsə, sensasiyalar az olmamışdır. Qədim Azərbaycan diyarını gəzib-dolaşmış onlarla Avropa səyyahları, müxtəlif peşə yönümlü ictimai və dövlət xadimləri, alim, yazıçı və şairlər bu ölkədən çox şey öyrəndikləri kimi, özləri ilə çox şey də aparmışlar. Əfsuslar olsun ki, bu axında mənimsənilmə, özünü küləşdirmə, bəzən hətta milliləşdirmə meyilləri də özünü göstərmişdir. Bu aləmə qapılındaq, bu uzaq keçmişə baş vuranda nədənsə elmi ictimaiyyətə çoxdan bəlli edilən Mirzə Şəfi Vəzeh və Bodensədt macərası yada düşür. Və ona görə yada düşür ki, bu macəra daha öncə "Koroğlu" eposunun başına gəlmişdir...

Bu gün bizə bir əsr yarımından sonra aşkar olur ki, A.Xodzkonun Cənubi Azərbaycandan ömrünün son illərini keçirdiyi Parisə apardığı "Koroğlu" eposunun əlyazması Hacı Mirzə

İsgəndərin təşəbbüsü ilə qələmə alınmışdır" (2, s.5; 3, s.5-6).

Bu fikir dastanın tərcüməçisi Qulamrza Budaqinin "'Koroğlu" dastanı naməlum əlyazması" adlı məqaləsində (10, s.3) və bir sıra son tədqiqatlarda (21, s.168; 40, s.13) təkrarlanmışdır. Alimlərin bu fikrə gəlməsinə səbəb əlyazmanın sonunda söyləyici və toplayıcılar barədə qeydlər olmuşdur. Paris nüsxəsinin digər nəşrlərində yer almayan həmin qeyd azərbaycanca nəşrdə bu şəkildə verilib: "Koroğlu nağılı başa çatdı. Bu kitabın təsnifinə səbəb cənab Hacı Mirzə İsgəndər olmuşdur. Kitabın müsənnifi Aşıq Sadıq adı ilə məşhur olan Sadıq bəy və onu qələmə alan Mirzə Əbdülvahab olmuşdur. Cənab Mirzə İsgəndərin nökr və qulluqçuları - Mirzə Mehdi Gilani, Həzrətqulu bəy və Yaqub bəy də bu işin şahidi olmuşlar" (3, s. 198).

Çox təəssüf ki, bu qeyddə mətnin səhv oxunması və ya anlaşılmasından ortaya çıxan qüsurlar alimləri yanıltmışdır. Belə ki, nəşrdəki "Hacı Mirzə İsgəndər" elə Aleksandr Xodzkonun özüdür. İsgəndər adının "Aleksandr"-ın Şərqi variantı olduğu aydındır. İkincisi, A.Xodzko Cənubi Azərbaycanda və Gilanda səfirlikdə çalışdığından "mirzə" ünvanını daşması təbiidir. Burada anlaşılmaz görünən bilən yeganə söz - "hacı" kəlməsi Hodzko (Xodzko) familiyasının azərbaycanlılar və iranlılar tərəfindən təhrif edilmiş şəkli - "Hacko" (və ya elə Hodzko) kimi oxuna bilər.

Fikrimizin tutarlılığını gücləndirmək üçün qeyd etmək ki, P.N.Boratav Z.Vəlidiyə əsaslanan qeydində (38, s.252) həmin adı "Mirzə Aleksandr Xodzko" kimi vermişdir. Digər tərəfdən kitabın ingiliscəyə tərcüməsi işində iştirak edən, fars dilini və əlifbasını gözəl bilən mütəxəssislər (C.Reynold, H.Elison, A.Conston və d.) əlyazması ilə, təbii ki, tanış olmuşlar və bu halda A.Xodzko başqasının əməyini öz adına çıxmağa cəsarət etməzdi. Eynilə əsərin fransızca J.Sand nəşri də onun köməkçisi E.Turanjen tərəfindən əlyazmadan edilib və onlarda Xodzkonun fəaliyyəti barədə şübhə doğurmayıb.

Tərcümənin keyfiyyətindən danışarkən əlyazmadakı digər xüsusi adların oxunuşunda olan qüsurları qeyd etməmək olmur. Məsələn, IV məclisdə Nigarın yaşadığı qəsrin adı - Həft Hisar Azərbaycan dilinə ümumi sözlər kimi tərcümə edilərək "yeddi hasar" kimi verilib (28, s.58-59). Bununla yanaşı,

müəyyən adlar bu nəşrdə daha düzgün oxunmuşdur. Məsələn, P.N.Boratavın kitabında verdiyi nümunələrdə (eləcə də A.Xodzko və S.Penn nəşrlərində) İlyas/Elmas Bakı nəşrindən "Almas", Bul-Kide "Bolqeyd/Bolqeydə" kimi verilib.

Maraqlı bir hal da budur ki, P.N.Boratav Z.Vəlidinin əlyazmasına əsasən nüsxəsinin tərtibçisinin adı Mahmud xan Dünbülü Sərxun kimi oxuduğu halda, Azərbaycan nəşrində həmin ad Mahmud xan Dünbülü Dircuy kimi təqdim olunmuşdur (28, s.198).

Müəyyən qüsurlar şer mətnlərinin oxunmasında da yer alır. Məsələn, VII məclisdə Koroğlunun gəraylısının üçüncü bəndi

Mali xəzinə saydırma,
Töküb biyanə yaydırma,
Dəli Həsənə döydürmə,
Xocam, səni səfa gördük (28, s.102)

kimi verilib. Halbuki həm məntiqi olaraq, həm də düzgün halda ilk üç misranın həmqafiyə sözləri belə oxunmalı idi:

Mali xəzinə saydırram,
Töküb biyanə yaydırram,
Dəli Həsənə döydürrəm,
Xocam, səni səfa gördük.

III məclisdə Koroğlunun dilindən söylənən qoşmanın son bəndi isə P.N.Boratavın göstərdiyi nümunədən fərqli görsənir:

Azərbaycan nəşrində:

Varıb gedib Çardaxlıda duralım,
Gələnin gedənin halın bulalım,
Hər kim müxənnətdü, boynun vuralım,
Səri durna tellim, Eyvaz ağlama (28, s.110).

P.N.Boratavda:

Varum gidip Çardaxlıda duralım,
Gelenün gidenün malın bölelim,
Herkim mühannetdir, boynun vuralım,

Seri durna tellim, İvaz ağlama (38, s.110).

Belə fərqlərin mövcudluğu təbii qəbul oluna bilər və yaqin ki, eposun gələcək nəşrlərində müqayisə və tutuşdurmalar daha düzgün nəticələrə gəlinməsinə imkan verəcəkdir.

Azərbaycan nəşrindəki digər səhv mətndəki klassik şerlərdən biri ilə bağlıdır. XII məclisdəki 8 misralıq klassik ədəbiyyat janrı nümunəsi tərtibçi və ya tərcüməçi tərəfindən hərəsində 4 misra olmaqla iki bənddə birləşdirilərək bir növ mürəbbə (dördlük) kimi təqdim olunur (28, s.185). Halbuki həmin şer qafiyə və məzmun xüsusiyyətlərinə görə qəzəldir və beytlərə bölünərək verilməli idi.

Kitabda verilib:

Mürği-ruhum güli-gülzarinə üftan oldi,
Çox səmənbər şuxi fəttan sənə heyran oldi,
Mürği-ruhum demişəm eyd günü qurbanun,
Hər kim dönsə bu sözündən, sənə qurban olsun.

Çək niqabun məh üzündən xəcil olsun,
Xur tulu etməgə ol dəmdə peşiman olsun,
Qəmzeyi-naz ilə qıldun məni ağuşta bexun,
Qoy bu güstax ginə öz qamına qəltan olsun.

Olmalıdır:

Mürği-ruhum güli-gülzarinə üftan oldi,
Çox səmənbər şuxi fəttan sənə heyran oldi,

Mürği-ruhum demişəm eyd günü qurbanun,
Hər kim dönsə bu sözündən, sənə qurban olsun.

Çək niqabun məh üzündən xəcil olsun,
Xur tulu etməgə ol dəmdə peşiman olsun,

Qəmzeyi-naz ilə qıldun məni ağuşta bexun,
Qoy bu güstax ginə öz qamına qəltan olsun.

P.Əfəndiyev, Q.Namazov, X.Koroğlu, A.Nəbiyev və başqa folklorşünaslarla yanaşı, M.Sadiqov, V.Qritskeviç, H.Babayev, Ş.Abbasov, V.Qacarov, Ş.Ələkbərova, A.Mişiyev, T.Ka-

zımov, M.Abdullayeva, Ş.Xəlilov, E.Fərəcullayeva və başqalarının ədəbi əlaqələr kontekstində apardığı araşdırmalarda bu variantın Avropada və Rusiyada nəşri, tərcüməçiləri, bu əsərə münasibət və s. məsələlərə də yer ayırmışlar (7; 8; 14; 23; 26; 45; 46; 50; 59; 63; 64; 66 və s.). M.Sadiqov və V.Qritskeviçin tədqiqatlarında A.Xodzkonun həyatı, Cənubi Azərbaycandakı diplomatik fəaliyyəti, "Koroğlu" eposunun, həmçinin, Şərq xalqlarının digər folklor örnəklərinin toplanması və nəşri sahəsindəki xilmətləri geniş araşdırılmaqla yanaşı, dastanın XIX əsrdə Rusiya və Avropadakı nəşrlərinin doğurduğu rezonans, əsərlə bağlı çap olunmuş rəylər, tərcümələrin səviyyəsi və s. məsələlər barədə ətraflı məlumatlar toplanılmışdır.

"Koroğlu" eposunun nəşrləri və tərcüməsi tarixindən bəhs edən Ş.Ələkbərova xüsusilə, S.S.Penn nəşrinə xüsusi diqqət ayırmışdır. Tərcümənin "eposun orijinalı haqqında nisbətən düzgün təsəvvür" yaratdığını qeyd edən tədqiqatçı rus nəşrinin keyfiyyəti haqqında yazır: "Bu nəşrlə tanışlıq belə bir qənaət doğurur ki, Penn eposun vətənpərvərlik, qəsbkarlara qarşı nifrət ruhunu saxlaya bilmişdir...

Mütərcim tərcümə zamanı milli koloriti, dastançılıq üslubunun saxlanılmasına xüsusi fikir vermiş, eposda təsadüf olunan əksər realiaları eyni ilə saxlamaqda düzgün hərəkət etmişdir: "okka" (çəki vahidi), "fakki" (Quranın əlaqədar hissələrini oxuyan), "lavaş" və s. Bəzi yerlərdə isə Azərbaycan sözlərinin eyni ilə saxlanması özünü doğrultmamışdır. Məsələn: "калям" (qələm), "йолджум" (yolçu), "джирид" (nizə) və s.

Qeyd etdiyimiz realialarla bərabər, tərcümədə belə sözlərə də təsadüf edilir ki, bunlarsız keçinmək də olardı. Məsələn: "Гамза ударил себя по груди обеими руками и сказал: "Bana bax" (s. 86), yaxud " - Советую тебе, оглань, убирайся прочь " (s. 55) və s." (14, s.172)

Bu tədqiqatlarda çox qiymətli və maraqlı məlumatlarla yanaşı, çox təəssüf ki, yanlış mülahizələr də yer almaqdadır. Məsələn, Ş.Ələkbərova yazır ki, "A.Xodzko eposun müxtəlif aşığılardan yazıya alınıb özü tərəfindən işlənmiş variantını

çap etdirmişdir" (14, s.171). A. Xodzkonun "Koroğlu" eposunun dünyaya tanıtılmasında mühüm rol oynadığını qeyd edən V.Qacarov da heç bir fakta əsaslanmadan həmin variantı "müxtəlif aşıqlardan və müxtəlif vaxtlarda" toplanmış "yığma variant" kimi təqdim etmişdir (50, s.120). Müəllif yenə heç bir dəlil gətirmədən A.Xodzkonun möhtəmələn mətnə öz istəyinə uyğun düzəlişlər etdiyini də önə sürmüşdür (50, s.120).

Rus təhqidçisi A.N.Pipinin 1856-cı ildə "Sovremennik" jurnalında "Koroğlu"nun rus nəşrinə yazdığı resenziya səhvən N.Q.Çermişevskinin "Əsərlərinin tam külliyyatı"nın XVI (əlavə) cildinə daxil edildikdən sonra bütün bu araşdırmalarda həmin rəy, bir qayda olaraq, N.Q.Çermişevskinin adı ilə bağlanmışdır.

V.Qacarov eposun 1856-cı il rus nəşrindən bəhs edərkən daha bir səhv informasiya verir: "S.Pennin tərcüməsində 13 məclis verilmiş, yalnız biri - "Koroğlunun Suriya səfəri" buraxılmışdır" (50, s.121). Görkəmli folklorşünas X.Koroğlunun da tədqiqatında təkrarlanmış (57, s.101) bu məlumatın həqiqəti əks etdirmədiyi barədə yuxarıda danışılmışdır.

E.Fərəcullayeva, M.Abdullayeva, Ə.Gözəlov, M.Sadiqov, T.Məmmədovun araşdırmalarında "Koroğlu" eposunun Fransa nəşrləri barədə məlumatlar verilmişir. E.Fərəcullayevanın yazdığı kimi, Azərbaycanda M.Sadiqov "Koroğlu"nun J.Sand tərcüməsinə xüsusi diqqət yetirmişdir. Onun həmin tərcümə və fransız yazıçısının mülahizələrindən bəhs edən ""Koroğlu" J.Sandın tərcüməsində" məqaləsi "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetində (34) azərbaycanca, "Literaturniy Azerbaydjan" jurnalında (65) rusca çap olunmuşdur. Məqalə həm respublikada, həm onun hüudlarından kənarda maraqla qarşılanmış, hətta Moskvada çıxan "Voprosi literaturı" jurnalında da bu tapıntı haqqında yazı verilərək M.Sadiqovun məqaləsinin bir hissəsi təkrar çap edilmişdir (54, s.278-280).

"Koroğlu"nun (o cümlədən Paris nüsxəsinin) Almaniyada nəşri və ümumən almandilli mətbuatda və elmdə öyrənilməsi ilə bağlı F.Mustafayeva və T.Kazımovun araşdırmalarında

O.B.Volf, İ.Kunoş, H.Vamberi kimi dünya şöhrətli alimlərin sözü gedən eposla bağlı mülahizələri tədqiqata cəlb olunmuş, alman çapının (1843) məziyyətləri barədə məlumat verilmişdir (59, s.62, 95-96; 26, s.69-71).

A.Xodzkonun London nəşrində fortopianoda ifa üçün notla verilən Azərbaycan mahnılarını musiqişünas Ə.İsazadə tədqiq etmişdir (55).

Ədəbiyyat

Azərbaycan dilində

1. Abbaslı İ. "Koroğlu" eposunun janr özünəməxsusluğuna dair. - "Dədə Qorqud" jur., №1, B., "Səda", 2001, s.80-96.

2. Abbaslı İ. Aleksandr Xodsko, yoxsa?... - "Yeni fikir" qəz., 28 mart, 1991.

3. Abbaslı İ. Ön söz. - "Koroğlu". Paris nüsxəsi (çapa hazırlayanı İ.Abbaslı). B., "Ozan", 1999, s.4-10.

4. Abbasov İ. Azərbaycan qəhrəmanlıq dastanlarının erməni dilinə tərcümə, təbdil, nəşri tarixi və tədqiqi məsələləri. - Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VI kitab, B., "Elm", 1981, s.50-89.

5. Abbasov İ. Erməni əlifbası ilə yazıya alınmış (toplanmış) Azərbaycan dastanları və dastan şerləri. - Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VII kitab. B., "Elm", 1987, s.39-79.

6. Abdulla B. Otuz yeddinin təzə donosçusu. - "Ədalət" qəz., 27 mart 1999.

7. Abdullayeva M. Yarımqıq qalmış bir tərcümənin tarixi haqqında. - Filoloji araşdırmalar, B., ADU, 2000, s.16-26.

8. Abdullayeva M. "Koroğlu"nın Fransa "səfəri". - Filologiya məsələləri, №1, B., ADPU, 2003, s.239-242.

9. Araslı H. XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. B., ADU nəşr., 1956, 327 s.

10. Budaqi Q. "Koroğlu" dastanının naməlum əlyazması. - "Xalq qəzeti", 21 noyabr 1992.

11. Dillərdə gəzən dastan ("Koroğlu" dastanının J.Sand və polyak şərqşünası A.Xodsko tərəfindən tərcümələr haqqında). - "Bakı" qəz., 4 fevral 1987.

12. Əfəndiyev P. "Koroğlu" dastanı rus mətbuatında. - Azərb. SSR EA Xəbərləri, İctimai elmlər, №1, 1958, s.53-64.

13. Əfəndiyev P. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B.
14. Ələkbərova Ş. "Koroğlu" eposunun nəşri və tərcüməsi tarixindən. - Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, VI kitab, B., "Elm" 1981.
15. Fərhadov F. "Koroğlu" dastanının Zaqafqaziya versiyasına dair. - Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, III kitab. B., Azərb. SSR EA Nəşr., 1968, 194 s.
16. Fərhadov F. Müqəddimə. - Koroğlu (çapa hazırlayanı F.Fərhadov), B., "Maarif", 1975, s.3-9.
17. Gözəlov Ə. J.Sand "Qeyd". - "Novruz" qəz. 22 yanvar, 1991.
18. Həkimov M. Azərbaycan aşiq ədəbiyyatı. B., "Yazıçı" 1983, 240 s.
19. Həqqi B. "Koroğlu" - tarixi-mifoloji gerçəklik. B., "Nurlan", 2003, 316 s.
20. Həsənova Ş. Mühacirət irsimizdən səhifələr. B., "Maarif" 1995, 152 s.
21. Hüseynova A. "Koroğlu" eposu mühacirət folklorşünaslığında. - Elmi axtarışlar, II topla, B., "Elm", 2000, s.163-168.
22. Xəlilov P. "Koroğlu"nun Paris əlyazması "kitabı" - "Ədalət" qəz., 27 mart, 1999, №46.
23. Xəlilov Ş. "Koroğlu"nun ingiliscə nəşri. - "Elm və həyat" jurn., №2, 1988, s.27-28.
24. İsmayılova Y. "Koroğlu" dastanının nəşri tarixindən. - "Azərbaycan müəllimi" qəz., 29 oktyabr 1998.
25. İsmayılova Y. "Koroğlu" dastanında obrazlar sistemi, B., "Nurlan", 2003, 176 s.
26. Kazımov T. "Koroğlu" alman dilində. - Humanitar elmlərin öyrənilməsinin aktual problemləri. B., "Mütərcim", 1997, s.69-71.
27. Koroğlu. Paris nüsxəsi, (Əlyazmanın fotosurəti). AMEA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Arxivi, inv. №7.
28. Koroğlu. Paris nüsxəsi (çapa hazırlayan, ön söz, qeyd və şərhlərin müəllifi İ.Abbaslı), B., "Ozan", 1997, 206 s.
29. Koroğlu. Vəli Xuluflu nəşri (nəşrə hazırlayanı, ön söz, qeyd və şərhlərin müəllifi A.Nəbiyev). B., "Elm", 1999, 200 s.
30. Məsimov M. "Koroğlu"nun Paris əlyazması və yaxud şair Akif Səməd folklorşünas alimlərdən nə istəyir? - "Xalq qəzeti", 24 aprel 1999.
31. Nəbiyev A. "Koroğlu" və onun yazıya alınmış yeni variantı

barədə bir neçə söz. - "Koroğlu" (toplayanı, ön söz, qeyd və izahların müəllifi A.Nəbiyev). B., "Nurlan", 2003, s.7-15.

32. Namazov Q. Rus ziyalıları aşiq yaradıcılığı haqqında. - Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər, II kitab, 1966.

33. Nəbiyev A. "Koroğlu" dastanının Xulufu nəşri. - "Koroğlu. B.Xulufu nəşri (çapa hazırlayanı, ön söz, qeyd və şərhləri müəllifi A.Nəbiyev), B., "Elm", 1999, s.III-XI.

34. Sadiqov M. "Koroğlu" Jorj Sandın tərcüməsində. - "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., 12 dekabr 1986.

35. Təhmasib M.H. Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). B., "Elm", 1972, 379 s.

36. Təhmasib M.H. Müqəddimə. - Koroğlu. B., Azərb. SSR EA Nəşr., 1956, s.5-18.

37. Vəliyev V. Azərbaycan folkloru. B., "Maarif", 1985, 414 s.

Türk dilində

38. Boratav P.N. Koroğlu destanı. İkinci basım. İstanbul, "Adam yayıncılık", 1984, 261 s.

39. Refik S. Nigaristanlı Aşık Sadıqın bir şiiri hakkında. - "Azerbaycan yurt bilgisi", № 24, İstanbul, 1933. s.434-435.

Rus dilində

40. Аббаслы И. Азербайджанский эпос Короглу. - Короглу (авторы подготовки и составления национального текста: И.Аббаслы, Б.Абдулла), Б., "Сада", 2000, с.3-12.

41. Аббаслы И. Ареал распространения и влияния азербайджанский дастанов. Б., "Сада", 2001, 216 с.

42. Аббасов ИМ Об отклике журнала "Радуга" на эпос Кор-оглы. - Доклады АН Азерб. ССР, т. XXXII, №3, 1976, с.63-66.

43. Бабаев Г. Чернышевский об Азербайджанском эпосе "Кор-оглу". - Журн. "Литературный Азербайджан", №7, Б., 1954, с.78-80.

44. Багиров А. Об одном забытом журналисте. - Ədəbiyyat məcmuəsi. Nizami adına Ədəbiyyat və Dil İnstitutunun əsərləri, XIII c. B., Azərb. SSR EA Nəşr., 1958,

s.186-197.

45. Грицкевич В.П. Переводчик дастана о Кер-оглы. - Жур. "Литературный Азербайджан", №2, 1972, с.135-138.

46. Грицкевич В.П. Один из первых исследователей Азербайджанского эпоса. - *Azərbaycanın Xəbərləri. Ədəbiyyat, Dil, İncəsənət*. №1, 1982, s.19-26.

47. Дадашваде К. Эпическая традиция как объект прагматического исследования. Б., ИПО "Азербайджанская Энциклопедия", 1999, 40 с.

48. Жирмунский В.М. Новое о Кер-оглы. - Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т. XXVIII, вып. 2, М, "Наука", 1969, с.108-119.

49. Жорж Санд. Настаиваю, читайте "Кер-оглы". - Газ. "Молодежь Азербайджана", 5 февраля, 1987, №15.

50. Каджаров В. Жемчужина народной поэзии. - Жур. "Литературный Азербайджан", №2, 1977, с.119-121.

51. Каррыев Б.А. Эпические сказания о Кер-оглы у тюркоязычных народов. М, "Наука", 1968, 260 с.

52. Кер-оглы - Восточный поэт-наездник. Полное собрание его импровизаций с присовокуплением его биографии. Перевод с английского С.С.Пенн, Тифлис, 1856, 186 с.

53. Кер-оглы - Жур. "Современник", 1856, №10.

54. "Кер-оглы" в переводе Жорж Санд. - "Вопросы литературы", №3, М, 1987, с.278-280.

55. Иса-заде А.И. Образцы Азербайджанской народной музыки в книге Ходзько об эпосе "Кер-оглы". - Известия АН Азерб. ССР, Литература. Язык. Искусство, №1, Б., "Элм", 1987, с.72-79.

56. Короглу (составители: И.Аббаслы, Б.Абдулла). Б., "Сада", 2000, 500 с.

57. Короглы Х.Г. "Кероглы" - продолжение азербайджанской эпической традиции. -

Х.Г.Короглы, А.М.Набиев. Азербайджанский героический эпос. Б., "Язычы", 1996, с.96-163.

58. Меликова-Сайяр Л. От легенды к опере: эволюция темы Короглу в Советском Азербайджане. Б. "Язычы", 1985, 134 с.

59. Мустафаева Ф. Азербайджанский фольклор на немецком языке. Дисс. канд. фил. наук. Б., 1976, 153 с.

60. Набиев А. Традиции азербайджанского героического эпоса у тюркских народов. - Х.Г.Короглы, А.М.Набиев. Азербайджанский героический эпос. Б., "Язычы", 1996, с.235-295.

61. Пенн С.С. Кер-оглы - Восточный поэт-наездник. Полное собрание его импровизаций с присовокуплением его биографии. - Газ. "Кафказ", 1856, №21, 24, 26, 27, 30, 34, 36-42.

62. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М, "Наука", 1976, 327 с.

63. Садыхов МЗ. Очерки русско-азербайджанско-польских литературных связей XIX века. Б., Азернешр, 1975.

64. Садыхов МЗ. "Кер-оглы" в русской прессе 1856 года. - Доклады АН Азерб. ССР, т. XV, Б., 1959, с.973-976.

65. Садыхов МЗ. "Кер-оглы" в переводе Жорж Санд. - Журн. "Литературный Азербайджан", №2, Б., 1986, с.113-115.

66. Фараджуллаева Э.Н. Жорж Санд и Восток. Дисс. канд. фил. наук. Б., 1996, 123 с.

67. Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений, в пятнадцати томах. Т. XVI (дополнительный). М, Гослитиздат, 1953, с.647-653.

Qərbi Avropa dillərində

68. Chodzko A. Specimens of the popular poetry of Persia as found in the Adventures and improvisations of Kurroghlu, The Bandit minstrel of Northern Persia and the songs of the people inhabiting the shores of the Caspian sea. London, 1842.

69. Dumezil G. Les legendes des "Fils d'Aveugles" au

Caucase et autour du Caucase. - "Revue de l'histoire des religions", t.117, N:1, Paris 1938, pp.50-74.

70. Kunosch I. Türkische volksromane in Klein Asien. - "Ungarische revue", bd. XII-XIII, Budapest, 1892-1893, ss.432-490.

71. Les aventures et les improvisations de Kourroglu, revueillies en Perse par m. Alexandre Chodzko (par George Sand). - "La Revue independante", 1846, t. 6, 1 livr., pp.71-84; 3 livr., pp.405-438; t. 7, 3 livr., pp.558-577.

72. "Revue de litterature comparee", N:3, Paris, 1999, pp.307-327.

73. Vambéry H. Das Türkenvolk in seinen ethnologischen und ethnographischen Bepiehungen. Osnabrück, 1970, 638 s.

**DLT-də PAREMİOLOJİ VAHİDLƏRİN SEMİOTİK
STRUKTURUNA DAİR
(təmsilciklər)**

Paremioloji mətnin işarəvi əsası hər şeydən öncə dildən, onun semiotik sistemindən gəlir. Məlumdur ki, bütün sistemlər hansısa dar sahə ilə bağlıdır. Məsələn, svetafor məhz yol hərəkəti ilə bağlıdır və onu tənzimləyir. Dil isə başqa semiotik sistemlərdən, əsasən, öz universallığı ilə fərqlənir. Başqa sözlə, dilin tətbiqi sferası daha genişdir; o insana başqa heç bir koddan istifadə olunması mümkün olmayan situasiyalarda da xidmət edir. Kodun mövcudluq faktı isə dilin mövcudluq faktından gəlir. Dilin semiotik sisteminin işarələri əsasən sözlə reallaşır. Bu kontekst burada linqvistik mətn kimi nəzərdə tutulur. Yəni gerçəklik bu halda birbaşa motivlənilir və ilkin, təməl işarələri törədir. Nitqdə mövcud olan, lakin bütövlükdə dilə aid olan və bu səbəbdən də həmin dildə danışan insanların hər biri üçün anlaşıqlı olan linqvistik elementlər sırasına atalar sözü klişesi də daxildir (1.11). Atalar sözü deyimlərinin ümumi xassəsi belə xarakterizə olunur ki, "atalar sözü və zərb-məsəllər dil hadisəsidir, sabit birləşmələrdir, bir-çox keyfiyyətləri ilə frazeoloji vahidlərə oxşardır; bunlar bitkin və ya bitkin olmayan hökmləri ifadə edən hansısa məntiqi vahidlərdir, gerçəklik faktını parlaq obrazlı formada ümumiləşdirən bədii miniatür əsərlərdir" (1.8; 2,9; 3,10; 4, 17 və s.). PV-lərin dil və folklorla münasibətlərini bir-birilə iti və ya kor bucaq altında kəşifən çevrələr şəklində təsəvvür etmək olar.

Kaliforniya Universitetinin professoru Alan Dandisin araşdırmalarında atalar sözünün tədqiqinin deskriptiv metodu istifadə olunmuşdur (5.13-34). O, deskriptivlər arası münasibətin üç növünü müəyyənləşdirir: antitetik, privativ və kauzal (5.26). Bu deskriptivlər altında müvafiq olaraq zidd qütblü forma, müqayisəli inkar forması və səbəb-nəticə əlaqələri forması nəzərdə tutulur.

Alan Dandis atalar sözünün bərabərlik işarəsi ilə

müəyyənləşdirilmiş ($A=B$) formulunu verir. O, bərabərliyin tipləri, termlərin izafiliyinə uyğun olaraq atalar sözü deyimlərini müəyyənləşdirir. Beləliklə, termlərin izafiliyi üzrə yeddi bərabər formuldan dörd bərabər tənlik tipi yaranır (6.37-38; 7.240-241).

Texas Universitetinin professoru Rocer Abrhams ritorik strukturalizm variantını təklif edir. Burada neofreydizmdən götürülmüş ideyalarla (şüuraltı həvəsin repressiv boşalması) Kennet Berkin "ritorik nəzəriyyəsi" birləşir. Abrhamsın konsepsiyasına görə, atalar sözü qrup ənənə və dəyərlərinin əlaqəsi və sabitliyinin təsdiqinə xidmət edir. Onların konteksti gündəlik məişət həyatıdır. Atalar sözünün strukturu normativdir. Onun baxışlarına görə, atalar sözü primitiv mədəniyyətlərdə ritualın hissəsidir, müasir şəhər cəmiyyətində isə onlardan zarafat və yumor rolunda istifadə olunur. Bu halda Abrhams dil sferasının immanent qanunlarının təsiri altında yaranan struktur səbəbləri nəzərdə tutur. Atalar sözü deyimlərinin pragmatik-funksional istiqamətinə pessimist proqnoz verən alimə görə, mədəniyyətdə sözə inam itir və onlar təhriflərə məruz qalırlar (8.147-149). Fikrini təsdiqləmək üçün o iki atalar sözü misal gətirir:

1. One picture is worth a thousand words

(bir rəsm min sözə dəyər)

2. Judge a man by his actions not by his words

(adama sözünə görə yox, əməlinə görə qiymətləndir)

(8.149)

Çağdaş sosial-kommunikativ sferada atalar sözü deyimlərinin işlənmə tezliyinin öyrənilməsi folklor araşdırması üçün mümkün təhlil kontekstlərindən biridir. Amma bu tipli təhlil paremioloji mətnin struktur səciyyəsinə müəyyənləşdirmir. Əksinə, təhlili diaxron istiqamətə yönəldir.

Permyakova görə, "şeylər arasındakı münasibətin xarakteri istənilən atalar sözü və zərb-məsəlin əsas mənasını təşkil edir" (1.26). Mətnlər üzərində apardığı təhlillərin nəticəsi kimi o belə qənaətə gəlir ki, atalar sözü deyimləri təsvir olunan situasiyaya uyğundur, yəni obyektlərin qarşılıqlı münasibətini verir. Buradan o qənaət hasil olur ki,

atalar sözü və məsəllər (eləcə də başqa paremioloji vahidlər) müəyyən situasiyanın və ya şeylər arasındakı müəyyən münasibətlərin işarəsindən başqa bir şey deyildir (1.26).

Başqa sözlə, atalar sözü deyimləri sosial sferada insan fəaliyyəti və davranışları haqqında müxtəlif aktuallıq dərəcəsinə informasiyalar ötürür. Bu keyfiyyətinə görə, atalar sözü işarələri informasiyanın mahiyyətinə, motivinə və tipinə uyğun olaraq üzlənirlər:

İşarələr	funksiyalar
1) göstərici işarələr	1)
aydınlaşdırma	
2) xəbərdarlıqedic işarələr	2) məlumatlandırma
3) şərti işarələr	3) öyrətmə
4) yasaqedic işarələr	4) qoruma

1. Göstərici işarələr situasiyasının təsviri haqqında informasiya verir. Məsələn:

Quzuğda suv bur

It burnı təqməs (VA. I. 375; SM. I. 356)

(Quyuda su var, it burnu dəyməz).

Bu işarə hər hansı bir şeyin hansısa bir subyektə daxil olmadığını obrazlı şəkildə göstərir. Nominal informasiyadan da məhrum deyil. Obrazlı işarə kimi verilən "it burnu dəyməz" deskriptivi yumoristik element olaraq psixoloji kontekstdə informasiyanın neqativ-kommunikativ balansını tən-zimləyir; neqativlik gülüşün semantik funksiyası ilə örtülür.

2. Xəbərdarlıqedic işarələr. Bu işarə ilə situasiya haqqında məlumat xarakterli informasiya verilir. Məsələn:

Əmilik uraqt köşəkçi bolur (BA. I. 153; SM. I. 168).

(Zahı iştahlı olar).

Burada körpə uşaqlı qadına diqqətin zəruriliyi haqqında informasiya işarələnmişdir.

3. Şərti işarələr. Bu işarələr özündə səbəb-nəticə (determinist) əlaqələrini birləşdirir və öyrədici (didaktik) xarakter daşıyır. Bu informasiya keçmiş və indiki zamanla bağlı olmur, gələcəyə ünvanlanır. Məsələn:

Atası aşıq almıla yesə

Oğlının tışı qamar (SM. II. 360)

(Atası turş alma yesə oğlunun dişi qamaşar)

Bu tipli paremioloji vahidlər DLT-də kəmiyyət baxımından çoxluq təşkil edir.

4. Yasaqedici işarələr. Bu işarə altında yasaqlayan informasiya dayanır. Məsələn:

Alplar birlə uruşma

Bəqlər birlə turuşma (BA. I. 182; SM. I. 192).

(Alplar ilə vuruşma

Bəylər ilə çəkismə)

Bu işarələr altında etnosun sosial-tarixi təcrübəsi kodlaşdırılır, proqramlaşdırılır və davranış formulları şəklində təqdim olunur. Bizim paremiologiya üçün təqdim etdiyimiz və struktur-semiotik təhlil nümunəsindən də göründüyü kimi, PV-lər işarəvi təbiətlidir. DLT-dəki bütün atalar sözü deyimlərini də işarələr üzrə təsnif etmək mümkündür. Gətirilən örnəklərdən də göründüyü kimi PV-lər müvafiq situasiyalar haqqında informasiyanı işarələyirlər. Lakin hər bir ayrılıqda götürülmüş işarə altında üzlənmə də müşahidə olunur. Bunlar konstruktiv tiplərdir. Üzlənmə isə universal invariantın və arxetip məlumatın, sxemin və kodun çərçivəsindən çıxmır. Klişeləşmiş deyimlərin paremioloji substrat kimi əsasında dayanan arxetip eynicinsli informasiyaları modelləşdirir və semiotik sisteminə tabe edir. Konstruktiv tiplər isə struktur araşdırmada daha çox variantlılıq keyfiyyətində özünü göstərir.

PV-lər üzərində apardığımız müşahidələr bir daha təsdiq edir ki, işarəvi vahidlərin semantik məzmunu cəmiyyətin həyatı ilə, sosial mühitin müəyyən situasiyaları ilə bağlıdır. Sosial faktorların dəyişkənliyini nəzərə alsaq, onda təbii ki, PV-lərin bəzi elementlərinin də (lingvistik mətn səviyyəsində) dəyişdiyini qeyd etməliyik. Bu məsələni sinxron müstəvidən çıxarsa da, buradakı diaxroniya əslində struktur modelin transformasiyasından başqa bir şey deyildir. Çünki bu halda mətnin məntiqi semiotik strukturunun arxetip invariantı daha möhkəm xarakterli olduğundan tarixi dəyişməyə təslim olmur. Başqa sözlə, dil vahidlərində işarələnlərin relevantlığı dil kollektivinin müxtəlif qruplarında variant şəklində təqdim

olunur. O xşar vəziyyətdən çıxış edən K.Levi-Stross belə nəticəyə gəlir ki, "miflərin ölməsindən zamanda yox, məkanda danışla bilər. Əlbəttə, miflər transformasiya olunur, bu aydındır. Bir variant eyni mifdən başqasına, bir mif başqa mifə, eyni və müxtəlif miflər bir cəmiyyətdən başqasına ötürülərək transformasiya olunur, gah sxemə, gah koda, gah da məlumata təsir edir, lakin mif bununla öz mövcudluğunu bitirmir; beləliklə, transformasiya istənilən mifdən həmişə başqa mifin çıxmasına uyğun olaraq mif materiyasının saxlanması özünəməxsus prinsiplərinə riayət edir" (10.77). K.Levi-Strossun irəli sürdüyü bu tezis klışeşəkilli PV-lərə də eyni uğurla şamil edilə bilər. O cümlədən mif dillə kontominasiya olunaraq PV informasiyalarında iştirak edir. Lakin bizim təhlilimiz PV-lərin mifokritik aspektini nəzərdə tutmadığından, məsələnin müqayisəli və tipoloji yönümlərini bu kontekstə daxil etmirik. Ona görə ki, PV-lərin mif və folklor mətnlərinin informasiyası ilə tutuşdurulması genezis və tipologiya problemlərinin aydınlaşdırılması üçün gərəkli ola bilərdi. Amma bu kontekst yaxşı halda informasiyanın özünü yox, onun "dil donu"nu təsvir edərdi, invariantın universal arxetipini yox, sadəcə olaraq universaliləri və onun dil variantlarını verərdi, etnik onomastikanı folklor simvolikası və semiotikası səviyyəsində yox, lingvistik mətnin nominal işarələri səviyyəsində göstərə bilərdi və nəticə etibarilə folklor mətninin semiotik strukturuna və semantik səviyyəsinə daxil olmayan mülahizələrə gətirib çıxarırdı. Bununla yanaşı, paremioloji mətnin diaxron planda öyrənilməsinin struktur çərçivədən çıxmayan təhlil tipi də tətbiq olunma imkanlarından tamamilə məhrum deyil.

Mahmud Kaşqarlının XI yüzildə yazıya aldığı paremioloji mətnləri etnik semiosistemin vahidləri kimi diaxron təhlilə gətirsək, onda ilk növbədə biz paremioloji kontinium hadisəsi ilə üzləşəcəyik. XI yüzildən bəri müxtəlif əsrlərdə yazıya alınmış anoloji mətnlərin struktur modelləri üzərindəki müşahidələr PV-lərin kontiniumda diaxroniyasının iki formasını aşkarlayır: transmissiya və transformasiya. Bunlardan birincisində kod, məlumat və sxem pozulmur və qeyri-relevant xarakter daşıyır. İkincisində isə daha çox sxem və kod sax-

lansa da, məlumat müxtəlif relevantlıq dərəcəsində fərqlənir. Məsələn:

1. Transmissiya. Beş ərənqək tüz ərənəs (DLT. BA. I. 121; SM. I. 143) (Beş barmaq düz olmaz; Azərbaycan folklorunda: Beş barmağın beşi də bir deyil)

Binar-oppozisiya strukturunun modeli: bərabərlik-qeyri-bərabərlik, birlik-ayrılıq:

Birinq-birinq minq bolur

Tama-tama köl bolur (DLT. BA. III. 360; SM. III. 272).

(Birər-birər min olar

Dama-dama göl olar; Azərbaycan folklorunda:

Dama-dama göl olar

Yağa-yağa sel olar)

Binar-oppozisiya strukturunun modeli: az-çox.

2. Transformasiya. Bir qarğa birlə qış kəlməs (DLT. BA. II. 26; SM. II. 33) (Bir qarğa ilə qış gəlməz; Azərbaycan folklorunda: Bir çiçəklə yaz olmaz). Binar-oppozisiya strukturunun modeli: tək-tam.

Arslan qarışa sıçqan ətin közərür (DLT. BA. III. 263; SM. III. 279) (Aslan qocalsa siçan onun ətinə yeməyə çalışır; Azərbaycan folklorunda: qurd qocalanda burnuna kəpənək qonar).

Binar-oppozisiya strukturunu modeli: güclü-gücsüz, böyük-küçük, yaşlı-cavan (?) (yaşlı-küçük konstruktiv tipi) Paremioloji informasiyanın təhlili nəticəsində biz əski mətnlərlə onların çağdaş şəkillərinin diaxron münasibətlərində folklor fasiləsizliyinin hər iki formasını müşahidə edirik. DLT örnəkləri içərisində bu tipli PV-lər məhdud deyil. Buradan aydın olur ki, informasiya özünün sistem xarakterini klişədə olduğu kimi semantik strukturda da saxlayıb. Yəni PV-lər semiotik informasiyanın "hansısa sistemidir". O dildə, həm də məhz bədii dildə yerləşir, yəni ikinci işarələr sisteminin faktıdır. Ts. Todorov qeyd edir ki, ədəbi dildə, eləcə də gündəlik danışq dilində, bir məna çoxlu başqa mənələrdən ayrıla bilir. Lakin ədəbiyyatda mənənin problemləri nitqdə olduğundan daha çoxdur: " Nitqdə vahidlərin integrasiyası cümlə səviyyəsini üstələmir, ədəbiyyatda cümlə hissə kimi daha geniş üzlənməyə (söyləmə) daxil olur və sonuncu öz növbəsində daha yüksək ölçülü vahidlərə qoşulur

və beləliklə bu proses bütöv ünsiyyətimizə qədər davam edir... Digər tərəfdən hər bir vahidin təfsiri sonsuzdur, belə ki, onların anlaşılması vahidin daxil olduğu sistemdən asılıdır" (11.25)

R.Barta görə, ədəbiyyatda əsas işarə-simvol bütövlükdə bədii əsərin özüdür (10.24).

V.Y.Propp epik xalq yaradıcılığının daha çox sabit elementi situasiyanı və qəhrəmanın funksiyasını hesab edir (10.24)

E.Benvenistə görə "İşarənin mənası yalnız onun qoşulduğu sistemlə müəyyənləşir, sistemüstü işarələr isə olmur" (12.78) Eləcə də Benvenist onu da əlavə edir ki, "gerçəklikdə işarələr aləmi qapalıdır. İşarədən söyləmə nə sintaqm yaradılması yolu ilə, nə də digər başqa vasitələrlə keçid yoxdur" (12. 89).

Gətirilən tezislər də bu və ya başqa şəkildə işarənin və sistemin müəyyənləşdirilməsinin zəruririliyini təsdiqləyir. PV-lər sosial sferada konkret situasiyaları və bu situasiyalara uyğun davranış formullarını işarələyirlər. Burada iki başlıca tərəf vardır: işarələyən - PV, işarələnən - situasiya. İşarə PV-dir. O dildə və şüurda kodlaşır. Kodlaşma prosesində iki funksional akt gerçəkləşir: şifrələmə və şifrə açımı (deşifrələmə). Kodun mövcudluq faktı dilin və folklor yaddaşının mövcudluq faktı ilə təmin olunur. Yəni bütün funksional elementləri (kod, məlumat, sxem) dildə yerləşir. Bu halda o dilin ümumi kütləsindən fərqlənməlidir. K.Levi-Strosa görə mif dilə münasibətdə üç mövqedə dayanır: dilüstü, dilaltı və diliçi. Mifdən fərqli olaraq PV semiotik sistemi dil sistemində dilaltı mövqedə və funksional aktiv nitqin elementlərinə nisbətən daha dərinə yerləşir. O sistemaltı xarakter daşıyır və kommunikasiya prosesində, sintaktik konstruksiyada nitqin aktual vahidinə (sözə, söz birləşməsinə, sintaqma, cümləyə və bəzən mətnə) subordinativ münasibətdə dayanır. PV münasibətdə olduğu nitq aktının konkret vahidinə paradiqma təşkil edir və bir növ nitqi II işarələr sistemi ilə, obrazlı motivlənmiş deyimlərlə təmin edir. Bu həm də, folklor dili kimi səciyyəliyə bilir. Deyimlərin nitqə qoşulması isə bir sıra funksional məqamlar, xassələr və elementlərlə şərtlənir.

DLT-də yazıya alınmış PV-lər əski etnik davranış

stereotiplərinin spesifik təzahürü kimi kontinuumda lingvistik diferensiasiyaya uğrasa da, simvolları, gerçəkliyin semiotik təsvirini, obrazlar sistemini və funksional semantik strukturun çeşidli elementlərini özündə ehtiva edir. PV-lər obyekt və subyek (müvafiq olaraq, mühit və insan) arasındakı qarşılıqlı münasibətdən törəyir. DLT kontekstində obyekt - əski türk gerçəkliyi, türk cəmiyyəti, sosial-mədəni mühitdir, subyek - türk insanıdır, gerçəkliyi dərk edən və mətn konstuksiyasını yaradan türk düşüncəsi, şüurudur. Gerçəklik-şüur münasibətləri əski türk fəlsəfəsi və folklorunun sintezində - PV informasiyasında reallaşmış. Yəni bu mətnlər gerçəkliyin və şüurun qarşılıqlı münasibətlərinin məcmusundan törəyərək etnosun real həyat və fəaliyyətinin əsas situasiyalarını əks etdirir. Mətn vasitəsilə gerçəkliyin öyrənilməsi mətn konstruksiyasının xronotop yaranma mərkəzinin mexanizmlərini və semiotik modelləşdirmə imkanlarını müəyyənləşdirməyi zəruri edir. Başqa sözlə, etnos, cəmiyyət və bütövlükdə mətnə işarələnmiş gerçəkliyin rekonstruksiyası semantik strukturun bütün elementlərini aşkarlamaqla, onların mətn funksiyalarını aydınlaşdırmaqla müəyyənləşir. Cəmiyyətin mürəkkəb etnik-mədəni sistemini situativ kontekstdə özündə işarələyən həcmə kiçik mətnlər, əslində, böyük və zəngin informasiya daşıyıcıları kimi çıxış edirlər.

PV-lər təbii dilə paradigmatik münasibətdə dayanaraq dil sistemində konstruksiyalar sintaqmasını ardıcıl şəkildə müşayiət edir və "avtonom hüquqlarını" qorumaqla alt sistem təşkil edirlər. Şeylər və situasiyalar arasında müəyyən münasibətləri işarələyən müstəqil konstruksiyalar dil mexanizminin ona şaquli istiqamətdə integrasiya əlaqələri ilə bağlanan paremioloji fonda transformasiya olunur. PV dil sisteminin içində onun bütün kateqoriya, qanunauyğunluq və prinsiplərinə tabe olaraq semantik strukturunu və gəlib tipini formalaşdırır, avtonom status qazanaraq anoloji fonda keçir. Paremioloji fondun törəmə məqamları birbaşa və obrazlı motivlənmə ilə iki növ daxilində mövcud olaraq bütün tip qəlibləri özündə ehtiva edir. Bu paremioloji strukturun ilkin üzvlənməsi kimi xarakterizə oluna bilər. Əslində, birbaşa motivlənmə təbii nitq ilə paremioloji fondun arasında dayanır

və hər iki yarusə integrasiya oluna bilir. Q.L. Permyakova görə, anoloji vahidlər qrammatik bitkinliyə və motivlənmə tipinə görə 3 növ qəlibdə (A;B;V) qruplaşır (1.13-14).

PV-lərin mühüm bir hissəsini təşkil edən atalar sözləri (geniş anlamda) struktur baxımdan 3 növ cümlədə ifadə olunurlar:

A- Predikativ qrupdur. Kontekstdən asılı olaraq nitq konstruksiyasında cümləsi olmayan X mübtədasi ilə səciyyələnir (1.14). Yəni mübtədasız cümlədir. Bu boşluq nitq aktında aydınlaşır və təbii nitq elementləri ilə doldurulur. Qeyd olunan qrupun deyim növünə zərb-məsəl uyğun gəlir. A tipli qəliblərin birbaşa mənalandığı qrupu "məsəl" (məsəl var deyərlər... DLT-də "savda" mundağ gəlir) (BA. III. 154) - atalar sözündə belə gəlir və ya deyilir) kimi müəyyənləşdirmək mümkündür. Məsələn, "gizləngü gəlində" (BA. III. 242) (gizlənəcək gəlində). Bu deyim hökmən "məsəl var deyərlər" (savda mundağ gəlir) tələb edir.

B - qrupunda cümlə tamdır və onun baş üzvləri yerindədir. Bu tipli qəliblər atalar sözü kimi (biz atalar sözünü iki anlamda işlədirik: 1) ümumiləşdirici termin kimi-atalar sözü, zərb-məsəl, məsəl, aforizm; 2) ayrıca deyim tipi kimi - bu vahidlərdən biri- atalar sözü; bu kontekstdə ikinci anlamdadır) qruplaşdırılır.

Paremioloji konstruksiyanın birbaşa motivləndiyi I növdə isə anoloji vahidlər "hikmətli ifadə", "xalq deyimi", "kəlam", "hikmət" və yaxud "aforizm" adlandırılabilir. Məsələn, "əqir bolsa ər ölməz" (BA. I. 54), "anqduz bolsa at ölməz" (BA. I. 115) deyimlərində "əqir" və "anqduz" konkret dərman adlarıdır və həmin sözlərin izahında da onların konkret xəstəlik üçün əlac olduğu göstərilir. Bu mənada həmin deyimlərin birbaşa motivləndiyini müəyyənləşdirmək olar və yaxud "ezqü söz ezləsə özqə sinər" (yaxşı söz söyləyəndə qəlbə yatar, könül xoş edər) deyimində də motivlənmə birbaşadır. Ona görə də bu deyim vahidləri "aforizm" və ya "hikmət"dir. Hikmətlərin nitqə qoşulmasında "Uzağı bilgə ança aymış" əlaqə elementinin işlənməsi ehtimal olunur. "Ata oğlu atac toğar" (BA. II, 80) ("yaxşıdan yaxşılıq törəyər" konstruktiv modeli) və ya "muş

oğlu miyavı toğar" (BA. II. 14) (qorxaqdan qorxaq törəyər konstruktiv modeli) deyimləri obrazlı motivləndiyindən və tam cümlədə ifadə olunduğundan "atalar sözüdür".

V- qrupu qarmmatik bitkinliyinə görə ifadəfövqü vahiddir.

I növ motivlənməyə görə bu qrupa daxil olan vahidlər "lətifə"dir. II növ motivlənməyə görə isə təmsilçikdir. V qrupu (lətifə və təmsilçik) cümlə çərçivəsindən kənara çıxaraq sərt şəkildə A və B qəlib tiplərindən fərqlənir.

DLT-də "lətifə" mətni yoxdur. Amma bir neçə "təmsilçik" mətni qeydə alınmışdır.

DLT-nin paremioloji fondunda "təmsilçik" tipli deyim örnəkləri müşahidə olunur. Mətn tipinin konkret örnək üçün uyğun struktur sxemi təqdimatın içində reprezentativ xarakter daşıyır və "personajın" monoloq və dialoq nitqi ilə səciyyələnilir:

I. Monoloq xarakterli "təmsilçik" tipi:

1. Muş yaqrıqə təqışməs, ayur:

Kişi nəndi yaraşmaz (BA. II. 105)

(pişik yağə yetişməyəndə deyər: elin malı yaraşmaz; Azərbaycan folklorunda iki variantda müşahidə olunur: a) pişiyin əli ətə çatmayanda deyər: çiydir; b) pişiyin əli yağə çatmayanda deyər: şitdir).

MK- bu savın istədiyi məqsədə yetişməyərək "mən onu istəmədim, arzu etmədim" deyən şəxs üçün işləniyini bildirir (BA. II. 105-106).

2.Eşyək ayur: Başım bolsa sundırıda suw içkeymən (BA. I. 492; SM. I. 454) (Eşşək deyir: başım sağ olsa, dənizdən su içərəm)

MK bu savın arzusuna çatmaq üçün uzun illər yaşamasını istəyən şəxs üçün söyləndiyini bildirir (BA. I. 492).

3.Qurtğa büzik bilməs, yerim tar-der (BA. III. 259; SM. III. 275).

(Qoca qarı oyun bilməz, yerim dardır-deyər. B.Atalay bu savın "oynamasını bilməyən qarı yerinə dar dermiş" şəklində Türkiyə köylüləri arasında yaşamaqda olduğunu qeyd edir (BA. III. 259). MK bu savın "bir şey etmək istəyən, lakin o şeyi etməsi söyləndiyi zaman edə bilməyən və yalançı səbəblərlə işi ört-basdır etmək istəyən adam üçün söyləndiyini"-

yazır (BA. III. 259)

II. Dialoq xarakterli "təmsilcik" ipi:

4. Aşıq ayur: túbüm altun

Qamıç ayur: mən kayda mən (BA. I. 52; SM. I. 86)
(Qazan deyir: dibim qızıl, çömçə deyir: mən hardayam ki?; Azərbaycan folklorunda da bu şəkildə işlənir).

MK bu savın özünün kim olduğunu tanıyanların yanında lovğalanan şəxs üçün söyləndiyini yazır (BA. I. 52).

DLT-də PV-lərin "təmsilcik" tipinin cəmi 4 örnəyi qeydə alınmışdır. Örnəklər üzərində müşahidələrdən aydın olur ki, xalq yaradıcılığının paremioloji fondu kifayət qədər çeşidli mətn tiplərini özündə birləşdirir. V qrupuna daxil olan vahidlər paremioloji sferanın cümlədən mürəkkəb sintaktik bütövlərə (MS. B) doğru genişlənməsinin periferik məkanında yerləşir. Bundan sonrakı və daha geniş həcmli mətn olan "lətifələr" isə DLT-də qeydə alınmayıb.

Eyni prinsiplər (qrammatik bitkinlik və natamamlıq; dolayı və birbaşa motivlənmə) V qrupunda da mətn tipinin sərhədlərini, struktur-semiotik modelini müəyyənləşdirmək üçün funksional imkanlarını saxlayır. Bu qrupun təbii nitqə paradiqmatik münasibətdə dayandığı istisna olmasa belə, o semantik cərgənin son pilləsində dayanır. V qrupu ilə təbii nitq konstuksiyasının paradiqmatik qütbləri arasında digər semantik elementlərin cərgəvari düzümü mövcuddur. Təbii nitqin siqnalları xüsusi təyinatlı olmadıqda həmin paradiqma səviyyəsinə çata bilmir. Əslində, digər qrup deyimlər də təbii nitqə münasibətdə müəyyənləşir. Yəni də dil faktoru üzərində deyimlər dil, fikir və folklor hadisəsi kimi çeşidlənir:

A.1) məsəl; predikativ qrupdur, birbaşa motivlənilir;

2) zərb-məsəl; predikativ qrupdur, obrazlı motivlənilir;

B.3) hikmət (kalam, aforizm); cümlədir, birbaşa motivlənilir;

4) atalar sözü; cümlədir, obrazlı motivlənilir;

V.5) təmsilcik; ifadəfövqü vahiddir, obrazlı motivlənilir.

Q.L. Permyakovun təqdim etdiyi cədvəl (1.14) PV-lərin mətn tiplərini müəyyənləşdirmək üçün geniş imkan yaradır. Amma DLT-də yazıya alınmış əski xalq deyimlərinin mətn arsenalı tipoloji çevrəsinə görə təqdim olunan struktur model-

lərdən daha genişdir. Terminoloji nominasiyana görə əksəriyyəti "sav" adı altında verilsə də, burada mətnlərin çeşidli tipləri toplanmışdır.

Haqqında bəhs etdiyimiz "atalar sözü deyimləri qrupu"na daxil olan V.5 tipi mətn strukturu baxımından sintaqmatik və paradiqmatik səviyyələrdə diferensial xarakter nümayiş etdirir və valerizm səcciyəsi daşıyır. Çünki "tema"ya verilən "izah" "yalan"dır. Bu üçpilləli struktur valerizmi səciyyələndirir. Burada pillələr sintaqmatik və paradiqmatik ola bilərlər. Məzmununa görə, qabiliyyətsizliyin ört-basdır edilməsi məqsədilə gətirilən "bəhanə" əsas seqmenti təşkil edir, "yalan" kompleksinə daxil olmaqla "gülüş"yaradır. Məsələ burasındadır ki, işin gerçəkləşməsi üçün göstərilən səbəb sünidir. Yəni qabiliyyətsizlik süni motivlərlə gizlədilir (və ya şişirdilir) və gerçəkliyi əks etdirmir:

Sıra	I Tema	II İzahı
1.	Pişik yağa yetmir	(guya) el malına xəyanət etmək istəmir
2.	Eşşək çox yaşasa	(guya) dənizdən su içər
3.	Qarı oynaya bilmir	(guya) yeri dardır
4.	Qazanın dibi qızıldır	(guya) bu çömçənin fəaliyyətinin nəticəsidir.

Burada 2 temada (başım bolsa), 4 isə "izah"da mən, kayda mən paradiqma yaradır. Qabiliyyətin şişirdilməsi və ya qabiliyyətsizliyin gizlədilməsi və bunun üçün qeyri-ciddi bir səbəb gətirilməsi, bir işdən yumoristik ifadə ilə yayınma həm də dinləyicini güldürmək, gülüş yaratmaq məqsədini izləyir. Digər tərəfdən bu xassə mətn tipinin dominant struktur elementi kimi seçilir və mətnə difrensial tip kefiyyəti qazandırır.

ƏDƏBİYYAT

1. Г.Л.Пермяков, Избранные пословицы и поговорки народов Востока, М, 1986.
2. В.П.Андрианова Перетц, пословицы и

поговорки, сб. "Избранные пословицы и поговорки русского народа", М, 1957.

3. В.П.Аникин. Русские народные пословицы и поговорки, загадки и детский фольклор, М, 1957.

4. МА.Рыбникова. Русская поговорка. Избранные труды, М, 1958.

5. Алан Дандис, О структуре пословиц. Паремнологический сборник (пословицы, загадки, смысл, текст). М, 1978.

6. **A.Dundes, Trends in Content analysis: A. Review article - Midwest folklore. Mol, 12, 1962.**

7. П.Маранда, Э.Кенгас Маранда, Структурные модели в фольклоре. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М, 1985.

8. **R.L.Abrahams. Introductor Remarks to a Rhetorical Theory of folklore - "JAF", 1968, V.81, №320.**

9. Г.Л.Пермяков. Основы структурной паремнологии, М, 1988.

10. К.Леви-Строс. Как умирают мифы. Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М, 1985.

11. МБ.Храпченко. Природа эстетического знака. Семиотика и художественное творчество. М, 1977.

12. **Todorov Tz. Language and literature-În: "The language of Criticism and the Sciences of Man, The Structuralist Controversy". Baltimore-London, 1970.**

13. Бенвенист Э. Общая лингвистика, М, 1974.

14. **Divanü luğat it-Türk (türk dilinə çevirəni B.Atalay), Ankara, 1992 (3 cilddə).**

15. **Devonu Luqat it turk. (Özbək dilinə çevirəni S.Mütəllibov. Taşkent, 1961-63 3 cildə).**

A.V.BAQRİNİN ATTC-də FƏALİYYƏTİNƏ DAİR

Azərbaycanın elmi-mədəni həyatında mühüm xidmətləri olan qurumlardan biri "Azərbaycanı Tədqiq və Tətəbbü Cəmiyyəti" dir. ATTC 1923-cü ilin noyabrın 2-də təsis edilmiş, 7 il bu ad altında fəaliyyət göstərmiş, 1930-cu ildən isə tərkibi dəyişdirilərək Azərbaycan Elmi Tədqiqat İnstitutuna verilmişdir. Cəmiyyət ziyalı qrupunun təşəbbüsü ilə yaradılmış, öz işinə o dövrün çox nüfuzlu alimlərini cəlb etmişdir. Cəmiyyətin dəvəti ilə akademik V.İ.Qordlevski, akademik İ.İ.Meşşaninov, akademik V.V.Bartold, akademik A.Y.Krımski, akademik N.Y.Marr, professor A.N.Samoylov, professor N.İ.Jüze, professor İsmayıl Hikmət, professor Mehmet Fuad Köprülüzadə, V.P.Zummer, V.M.Sısoyev və b. kimi tanınmış alimlər müəyyən müddət Azərbaycanda olmuş, xalqımızın dili, tarixi, ədəbiyyatı, mədəniyyəti ilə bağlı maraqlı tədqiqatlar aparmışdılar (1.38). Dəvət olunmuş görkəmli alimlər arasında professor A.V.Baqri (1891-1949) də olmuşdur. 32 yaşında Bakıya gəlmiş alim ömrünün qalan 26 ilini Bakıda elmi-pedaqoji fəaliyyətə həsr etmişdir. 1924-cü ildən A.V.Baqrinin adına müxtəlif mətbu orqanlarda rast gəlirik. A.Baqrinin ATTC-dəki fəaliyyətini əldə olan materiallar əsasında bir neçə istiqamətdə qruplaşdırmaq olar.

1. "Azərbaycan bibliografiyası adlı məlumat kitabının hazırlanması. Qeyd edim ki, bu bibliografiya çox zəngin məlumat ehtiyatına malikdir. 134 müxtəlif bibliografik göstəricidən istifadə etməklə hazırlanmış material 1924 (I və II buraxılışlar) və 1925 (III buraxılış) ci illərdə nəşr olunmuşdur. (2), A.V.Baqri "bibliografiya"da 1820-1923-cü illər arasındakı böyük bir dövrün mətbuatında Azərbaycan haqqında çap olunmuş materialları əks etdirmişdir. Alim bu materialların hazırlanmasına 2 il (1923-1924) vaxt sərf etmişdir. Bizim üçün daha önəmlisi odur ki, topluda Azərbaycan xalqının folkloruna aid zəngin bibliografik göstəricilər öz əksini tapmışdır. Üç buraxılışda gerçəkləşən bu nəşrdə sistemlilik gözlənilmişdir. "Birinci buraxılışda müəllif

əsas bibliografik qaynaqları, coğrafi və səyahətlə bağlı materialları toplamışdır. İkincidə Azərbaycan etnoqrafiyasına, filologiyasına, maarifinə, tarix və arxeologiyasına aid ədəbiyyat vermiş, üçüncü buraxılışda işə Azərbaycan xalq təsərrüfatına aid materialları göstərmişdir" (1, 39). Alimin gördüyü bu işin istər öz dövrü üçün, istərsə də bu gün üçün əhəmiyyəti böyükdür. Onun tərtib etdiyi bibliografik əsərlərdə "inqilaba qədər çap olunmuş folklor əsərlərinin izahlı annatasiyası verilmişdir" (3. 31; 4; 5).

2. ATTC-in xətti ilə alimin göstərdiyi mühüm xidmətlərdən biri də onun tərtib etdiyi "Azərbaycan və onunla həmhüdud ölkələrin folkloru" üçcildliyi (7)

"A.V.Baqrinin xalq ədəbiyyatına dair xüsusi məcmuəsində Qafqaz xalqları ilə birlikdə Azərbaycan xalqının da bir sıra nağıl və əfsanələri çap olunmuşdur. Buradakı nağıllar Ə.Q.Lopatinskiy vaxtı ilə toplamış olduğu materiallar əsasında tərtib edilmişdir. Məcmuənin üç cildinin birincisi bütünlüklə, ikinci cildin bir hissəsi Azərbaycan xalq ədəbiyyatı nümunələrindən ibarətdir. Bütün bunlarla yanaşı A.V.Baqridən Azərbaycan folklorunun bir sıra nümunələrinin tədqiqatçısı kimi də danışmaq lazımdır" (8. 52-53). Şübhəsiz ki, bu nəşrin Azərbaycan folkloruna aid olan hissəsi ayrıca təhlil olunmalı, folklorşünaslıq yönündən dəyərləndirilməlidir.

3. Alimin fəaliyyətinin bir istiqaməti də onun tədqiqat işidir. Məlumdur ki, A.V.Baqri dövrünün elmi nəşrlərində nəzəri məqalələrlə çıxış edib. O, "Azərbaycan atalar sözü və məsəlləri, el hekayələri, xalq məsəlləri, nağıllar barədə bir sıra məqalələr yazmışdır" (6. 14).

Qeyd etdiyimiz məsələlər alimin elmi fəaliyyətinin geniş şəkildə tədqiq olunmasını zəruri edir.

Ədəbiyyat

1.H.Xəlilbəyli. Azərbaycanı Tədqiq və Tətəbbü Cəmiyyətinin fəaliyyətində filologiya məsələləri. B., "Ozan", 1999.

2.A.V.Baqri. "Azərbaycan bibliografiyası materialları". I, II buraxılışlar. B., 1924, III buraxılış, B., 1925.

3.Y.Əliyev. Azərbaycan folklorşünaslıq elminin tarixi. (20-ci

illər), B., 1999.

4. Народная словесность Кафказа (материалы для библиографического указателя проф. А.В.Багрия), Известия Восточного факультета АГУ им. В.И.Ленина. Востоковедение, Т. I, Б., 1926.

5. А.В.Багри. Материалы по библиографии Кафказа (к вопросу о бые женщины Кафказа) известия АГУ им. В.И.Ленина. Востоковедение, 1928. Т. II. с. 1-44.

6. İ. Abbaslı. Azərbaycan folklorşünaslığı: təşəkkülü və inkişaf mərhələləri. Azərbaycan Şifahi Xalq Ədəbiyyatına dair Tədqiqatlar IX kitab. B., 2000.

7. А.В.Багрий. Фолклор Азербайджана и прилегающих стран. Т. I-III, Б., 1930.

8. P. Əfəndiyev. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. B., "Maarif", 1992.

MÜNDƏRİCAT

<i>Hüseyn İsmaylov. “Aşıq Alının Türkiyə səfəri” dastanı: mətnin epik, sosial, məkan və dünyagörüş kontekstləri.....</i>	<i>3</i>
<i>Asif Hacı. Çağdaş folklor yaradıcılığının tipologiyası və poetikası (Axıska türk şifahi nəsr əsasında).....</i>	<i>14</i>
<i>Füzuli Bayat. Türk esxatoloji düşüncəsində dünyanın sonu. Kalqançı çak</i>	<i>27</i>
<i>Məhərrəm Cəfərli. Folklor və tarixi – milli mənlük düşüncəsi (Naxçıvanq folklor mətnləri əsasında)</i>	<i>40</i>
<i>Oruc Əliyev, Rza Xəlilov. Azərbaycan sehrli nağıllarının zaman və məkanı haqqında.....</i>	<i>56</i>
<i>Muxtar Kazımoğlu. Xalq gülüşünün poetikası (Məsələnin qoyuluşu haqqında).....</i>	<i>70</i>
<i>Ramazan Qafarlı. Azərbaycan mifoloji görüşlərində arxetipik simvollar.....</i>	<i>89</i>
<i>Seyfəddin Rzasoy. Şah İsmayıl poeziyasının folklor semantikasından.....</i>	<i>116</i>
<i>Tahir Orucov. “Qaravəlli” və “Qaragöz” tamaşaları</i>	<i>135</i>
<i>Elçin Abbasov. “Koroğlu” dastanının Paris nüsxəsi Azərbaycan koroğluşünashğında.....</i>	<i>148</i>
<i>Ağaverdi Xəlil. DLT-də paremioloji vahidlərin semiotik strukturuna dair (təmsilciklər).....</i>	<i>165</i>
<i>Akifə Xəlil. A.V.Baqrin ATTC-də fəaliyyətinə dair.....</i>	<i>178</i>

**Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair
tədqiqlər (XIV kitab).
Bakı, “Səda” nəşriyyatı, 2003.**

Nəşriyyat direktoru:	<i>E.Hətəmzadə</i>
Nəşriyyat redaktoru:	<i>Natiq Abbasov</i>
Kompü terdə yığdı:	<i>Ruhəngiz Əfəndiyeva</i>
Kompü ter tərtibçisi və texniki redaktoru:	<i>Baxşəli Süleymanov</i>
Korrektor:	<i>Elçin Ramazanov</i>

Yığılmağa verilmiş: 09.07.2003

Çapa imzalanmış: 13.09.2003

Kağız formatı: 84/108 32/1

Mətbəə kağızı: №1

Həcmi: 192 səh.

Tirajı: 400

Qiyməti müqavilə ilə.

**Kitab Azərbaycan MEA Dədə Qorqud adına
Folklor Mərkəzinin kompü ter mərkəzində yığılmış,
“Səda” nəşriyyatı tərəfindən çap olunmuşdur.**