

NƏSİR RZAYEV

ƏCDADLARIN İZİ İLƏ

**AZƏRBAYCAN DÖVLƏT
NƏŞRİYYAT-POLİQRAFİYA BİRLİYİ**

Bakı-1992

BBG9 (M)03
R 59

Redaktoru: Mələk Quliyeva
Rəssamı: Etibar Aslanov

Rzayev N. İ.
R 59 Əcdadların izi ilə. B., Azərnəşr, 1992, 103 səh.

0504000000-26 90-103
RM 651(07)-92

BBK9(M)03

İSBN 5-552-00540-6

©Azərnəşr, 1992

GİRİŞ

Azərbaycan və Yaxın Şərqi qədim mədəniyyəti və incəsənətilə maraqlanan oxuculara təqdim edilən bu kitab müəllifin elmi-kütləvi seriyadan olan digər əsərlərinin davamıdır.

Bu əsərdə oxucular e. ə. I minilliyin birinci yarısında Yaxın Şərqi siyasi-mədəni həyatında görkəmli rol oynamış Midiyanın mədəniyyət və incəsənətilə tanış edilir.

Midiya xalqı e. ə. II minilliyin sonunda, ariya tayfalarının tərkibində İran ərazisinə gələndən sonra, e. ə. I minilliyin əvvəllərində qədim azərbaycanlılarla (mannalılarla) sıx siyasi, iqtisadi və mədəni əlaqədə olmuşdur. Bu əlaqə Manna və Midiya incəsənəti və mədəniyyətinin qarşılıqlı surətdə zənginləşməsinə xidmət etmişdir.

E. ə. IX-VIII əsrlərdə Urartu dövləti Yaxın Şərq hadisələrində fəal iştirak edərək bir tərəfdən Assuriya və hətə, digər tərəfdən isə Manna və Midiya ilə ziddiyyətli qonşuluq münasibətlərində olmuşdur. Qəsbkarlıq, “imperiya” siyasətinə əsaslanan bu “qonşuluq”, eyni zamanda, həmin xalqları bir-birinin mədəni nailiyyətlərilə tanış etmişdir. həmişə assurlarla müharibə vəziyyətində olan urartulular Assuriyanın mədəniyyətindən bəhrələnmiş və beləliklə, assur və babillər kimi, qədim şumer incəsənətinin varislərindən birinə çevrilmişlər. Lakin o vaxt urartulular yəqin heç bilmirdilər ki, onların qəbul etdiyi Assuriya mədəniyyəti, əslində, e. ə. II minilliyin əvvəllərində tarix səhnəsindən çıxıb getmiş qədim şumerlərin bədii irsi, mədəniyyətidir. Şumer mədəniyyətinin təsiri Manna incəsənətində də özünü Göstərir. Mannanın metal emalı ustalarının “Ziviye dəfinəsi” adı ilə şöhrət tapmış əsərlərində (1, səh. 51) gördüyümüz heyvan və insan surətlərinin sintezindən yaranmış qanadlı fantastik fiqurlar həmin şumer təsirinə misal ola bilər. Maralılı cəhət odur ki, Urartu ustaları Manna incəsənətinin belə qəribə təsvir motivlərini öz əsərlərində tətbiq edir, onların skif qəbilələrinə keçməsinə və bu yolla Qara dəniz sahillərinə yayılmasına kömək edir, bir növ “ötürücü” rolunu oynayrdılar (2, səh. 33). Kitabda bu məsələlərlə əlaqədar olaraq Urartu incəsənəti ötəri olaraq nəzərdən keçirilir, Midiya ilə əlaqədar məsələlər araşdırılır.

Oxucular bu əsərdə qədim Azərbaycanlıların günəşə pərəstis əqidəsi ilə, qədim simvollarıdan doğmuş naxışlarımızın mənşəyi və inkişaf mərhələləri ilə, ilk fonetik yazı mədəniyyətimiz və s. ilə tanış olacaqlar.

TARİXƏ NƏZƏR SALAQ

Midiya mədəniyyəti və incəsənətinin indiki şəkildə öyrənilməsi və aşkar edilməsi, ancaq Midiya tarixinin yazılmasından sonra mümkün olmuşdur. Midiya tarixinin bugünkü formada öyrənilməsi və yayılması üçün bir sıra ciddi elmi tədqiqat işlərinin aparılması və müvəffəqiyyətlə başa çatdırılması lazım idi. Ona görə də bu işlə məşğul olan alimlər uzun və çətin bir yaradıcılıq yolu keçməli oldular.

Midiya tarixi hələ 50-ci illərin başlanğıcına qədərki dövrdə tarixçi və şərqşünasların qarşısında çətin və mürəkkəb problemlərdən biri kimi durmaqda idi. B. A. Turayev 1935-ci ildə çap edilmiş “Qədim şərq tarixi” kitabında göstərirdi ki, bu vaxta kimi Midiya tarixi öyrənilmədiyi üçün Assur-Babil dövləti ilə Əhəməni İranı arasında Midiya kimi bağlayıcı, əlaqələndirici bir ölkənin, dövlətin yoxluğu hiss edilirdi. Sonralar 1940-cı illərin sonunda V. V. Struve Midiya tarixinin bəzi məsələlərinə həsr edilmiş bir sıra qiymətli məqalələr nəşr etdirdi. Onlar Midiya tarixinə olan marağı xeyli artırmış oldu.

Urartuşünas Q. A. Melikişvili 1949-cu ildə ilk dəfə olaraq Manna haqqında məqalə çap etdirdi.

Midiya tarixinin və onunla əlaqədar məsələlərin ciddi, elmi şəkildə öyrənilməsi 1950-ci illərə təsadüf edir. Görkəmli midiyaşünaslar İqrar Əliyev və İ. M. Dyakonovun Midiya tarixinə həsr etmiş çox qiymətli və ciddi elmi tədqiqat əsərləri bu illərdə çap edilmişdir. İ. M. Dyakonov öz tədqiqat işlərinə yekun vuraraq 1956-cı ildə “Midiya tarixi” kitabını çap etdirir. O, bu əsərində göstərir ki, e. ə. IV əsrin sonunda Midiya Aşağı Midiya və Atropatena Midiyası kimi iki hissəyə parçalanır. İ. M. Dyakonov burada xüsusi olaraq qeyd edir ki, həmin Atropatena Midiyasının xalqı Azərbaycan xalqının əcdadlarından birini təşkil etmişdir. Müəllif bu əsərində Midiyanın incəsənət və memarlıq abidələri haqqında da məlumat verir (3, səh. 70, 403).

“Midiya tarixi” kitabını 1960-cı ildə çap etdirmiş İqrar Əliyev öz əsərində Midiya tarixinin ayrı-ayrı məsələləri ilə məşğul olmuş xarici alimlərin əsərlərini obyektiv surətdə təhlil edərək İran tarixi və arxeologiyasına aid əsərlərilə tanınmış E. Hersfeld, Gırşman, Q. Kameron kimi tədqiqatçıların işlərilə oxucuları tanış edir (4, səh. 34- 35).

İ. M. Dyakonov və İ. Əliyevin “Midiya tarixi” kitabları həm midiyaşünaslar, həm də qədim İran tarixi ilə məşğul olan mütəxəssislər üçün etibarlı mənbə hesab edilir.

Sonrakı illərdə Midiya xalqının tarix və mədəniyyətinin ayrı-ayrı məsələlərinə həsr edilmiş bir sıra maraqlı məqalələr çap edilmişdir. Onlardan professor A. O. Makovelskinin “Avesta” adlı kitabı daha böyük maraq doğurur. 1960-cı ildə çap edilmiş bu əsər Midiya və eləcə də müqəddəs odun ilahiliyinə inanan digər qədim İran xalqlarının müqəddəs dini kitabı olan “Avesta”ya həsr edilmişdir. Müəllif bu kitabında Avestanın-dini qanunlar kitabının irəli sürdüyü

allahlar, atəşpərəstlər üçün məcburi olan qayda və qanunlar, dualist dünyagörüşü və s. ilə oxucuları tanış edir. Bu əsər Avestanın dini ehkamlarını öyrənməyə və bunun əsasında Midiya mədəniyyəti və incəsənəti abidələrini başa düşməyə kömək edir.

1961-ci ildə İ. M. Dyakonovun çap etdirdiyi “Qədim İran tarixi oçerki” kitabı Midiya və İran tarixinin mühüm mərhələlərini işıqlandırır. Müəllif bu əsərində Midiya dövlətindən sonrakı Əhəməni, Parfiya və Sasani sülalələri dövründə İran mədəniyyəti və incəsənətini də nəzərdən keçirir (5, səh. 117, 231, 323).

1964-cü ildə A. O. Makovelski Azərbaycan SSR EA xəbərlərində çap etdirdiyi “Zərdüşť dininin tarixi” adlı məqaləsində bu dinin inkişaf mərhələlərini ortaya çıxarır. Bundan başqa, müəllif İran hökmdarlarının Avestanın irəli sürdüyü dini ehkamları öz siyasi mənafeələrinə necə tətbiq etdiklərini elmi surətdə oxucuya başa salır.

1966-cı ildə A. O. Makovelski və A. M. Aslanov Azərbaycan Dövlət Universitetinin “Elmi əsərlərində” “Avestada öz əksini tapmış estetik görüşlər haqqında” adlı bir məqalə çap etdirmişlər. Qədim icma quruluşu və quldarlıq cəmiyyətinin özünəməxsus bədii zövq, estetik norma, ideal və dünya görüşləri Avestanın ayrı-ayrı hissələrində əks etdirilmişdir. Müəlliflər konkret faktlar əsasında bu estetik görüşlərin ictimai mahiyyətini açmağa çalışmışlar.

1970-ci illərin əvvəlində çap edilmiş bir neçə elmi əsər də qədim Midiya və İran xalqlarının mənşəyi və tarixinə aid məsələlərə həsr edilmişdir. Onlardan 1970-ci ildə çap edilmiş E. A. Qrantovskinin “Ön Asiya İran qəbilələrinin erkən tarixi” kitabında müəllif sübut etməyə çalışır ki, e. o. IX-VIII əsrlərdə şimali-qərbi İran qəbilələri bəzi alimlərin qəbul etdiyi kimi şərqdən, Orta Asiyadan yox, şimaldan, Qafqaz yolu ilə köçüb gəlmişlər. O, göstərir ki, bu qəbilələr kürd, Atropatena, Midiya və pars (İran) və s. xalqların əcdadları olmuşlar.

Abdulla Fazili 1970-ci ildə çap edilmiş “Azərbaycanın qədim tarixi müasir İran tarixşünaslığında (e. ə. IV-e. III əsrlər)” kitabında oxucuları İran tarixşünaslığının yaranması-metodoloji xüsusiyyətləri, prinsipləri, nöqsan və nailiyyətləri ilə tanış edir. O, bu əsərində İran tarixçilərinin əsərlərinə tənqidi surətdə yanaşaraq, qədim Azərbaycanın fiziki və siyasi coğrafiyası, təsərrüfatı, ictimai-siyasi quruluşu, xarici siyasəti, etnik tərkibi kimi mühüm məsələləri aydınlaşdırmışdır.

İngilis dilindən rus dilinə tərcümə edilərək 1972-ci ildə Moskvada çap edilmiş “İranın irsi” kitabı məşhur Amerika şərqşünası Riçard Nelsop Frayn əsəridir. Bu əsərdə, e. ə. VIII-e. X əsrinə qədər olan uzun bir dövrdə Midiya, pars, parfiya və s. İran xalqlarının tarix və mədəniyyətində, dini görüşlərində baş vermiş dəyişikliklər tədqiq edilir.

V. Q. Lukonin 1977-ci ildə “Qədim İran incəsənəti” əsərini çap etdirmişdir. Bu əsər İran incəsənətinin Əhəməni, Parfiya və Sasani dövrlərini əhatə edir. Bu dövrlərin ənənəvi surətdə, ardıcıl şəkildə inkişafını izləyən müəllif onları

əvvəlki Midiya dövrü ilə də bağlamağa çalışır. O göstərir ki, Əhəməni padşahları Midiya ustalarından memarlıq və heykəltəraşlıq işlərində olduğu kimi, dekorativ tətbiqi sənət sahələrində də geniş surətdə istifadə etmişlər (2, səh. 30-65); Əhəməni padşahı I Daranın Suz şəhərindəki sarayının tikilişində işləmiş ustalar haqqında verdiyi əmrində yazılır ki, “burada qızılla işləmə işlərini midiyalılar və misirlilər yerinə yetirmişlər (2, səh. 30). Əhəməni torevtikasını (misgərliyini) araşdırmış müəllif bu nəticəyə gəlmişdir: “Belə məmulatları hazırlamış misgərlər, çox guman ki, midiyalılardır. Onlar öz Manna ustalarından miras qalmış texniki üsul və vərdişlərdən istifadə etmişlər (2, səh 36)”.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kitablar Midiya mədəniyyəti və incəsənətinə aid məlumatları və bədii sənət əsərlərinin şəkillərini əldə etməyə imkan vermişdir.

Kitabda qədim əsərlərin həm tarixi mahiyyəti həm də bədii estetik əhəmiyyəti, simvolik mənası aydınlaşdırılmışdır. Biz bu kitabda bir çox sənət abidələrini Avesta ideyaları ilə bağlamağa çalışmışıq. Bu üsul bir çox əsərlərin tarixi və estetik mahiyyətini müəyyənləşdirməyə imkan vermişdir.

Midiya xalqının dini görüşləri incəsənət əsərlərinin yaranmasına qüvvətli təsir göstərmişdir. Odur ki, bu kitabda “Midiya mədəniyyəti” adlı hissədə oxucu Avestanın dini ideyaları ilə tanış edilir.

Bu kitabdan, bir tədris vəsaiti kimi, orta və ali məktəb tələbələri də istifadə edə bilərlər. Əcdadlarımızın incəsənət irsi ilə tanış olmaq istəyən geniş oxucu kütləsinin marağı da nəzərə alındığından əsər sadə dildə yazılmışdır.

MİDİYA MƏDƏNİYYƏTİ

Midiya ölkəsi indiki İran dövlətinin ərazisində yerləşmişdi. Onun sərhədləri şimalda Araz çayı və Xəzər dənizinin cənubundakı Elbrus dağlarına, şərdə Deşti Kevir düzü səhrasına, cənub və qərbdə isə Zaqros dağ silsiləsinə qədər uzanırdı. Qonşu assurilərin e.ə. IX-VII əsrlərə aid olan mixi yazılarında, midiyalıların assurilərlə müharibələrinə həsr edilmiş məlumatlar (4, səh. 171) göstərir ki, Midiya hələ dövlət şəklinə düşməmiş vaxtlarda da xarici istilaplara qarşı mübarizə aparmalı olmuşdur. Midiyada, Herodotun yazdığına görə, busilər, paretagenlər, struxatlar, arizantlar, budilər və mağlar kimi daha altı qəbilə də yaşayırdı. Onların içərisində Maq Midiya qəbiləsi hakim mövqeyə malik idi. Hər qəbilənin öz padşahı var idi.

E. ə. IX əsrdə qəbilələrin Midiya ittifaqı yarandı. Bunun əsasında e.ə. VII əsrdə yaranmış Midiya dövlət quruluşu qəbilələrin hərbi inzibati ittifaqına əsaslanırdı.

Qədim hindlilər, parsılar, skiflər, albanlar, qədim taciklər kimi midiyalıları da ariya xalqlarından hesab edilirdi. Midiyalıları İran dilli xalqlar qrupuna daxil idilər.

Midiyanın iqtisadi cəhətdən ən çox inkişaf etmiş rayonu Manna idi (4, səh. 170). Manna padşahlığı indiki İran Azərbaycanı ərazisində yerləşmişdi. Manna padşahlığı ilk dəfə e. ə. IX əsrə aid olan Assuri mixi yazılarında yad edilmişdir (4, səh. 178). Mannada maldarlıq, əkinçilik və sənətkarlıq yaxşı inkişaf etmişdi. Mannanın bədii sənətləri yüksək səviyyədə olub qonşu qəbilələrə, midiyalıları, skif və parsılara qüvvətli təsir göstərmişdir.

Mannanın ictimai quruluşunu zəif inkişaf etmiş quldarlıq cəmiyyəti xarakterizə edirdi; çünki qul əməyindən ancaq ayrı-ayrı ailələrdə istifadə edilirdi. Manna padşahının hakimiyyəti isə qəbilə başçılarından ibarət ağsaqqallar şurası tərəfindən məhdudlaşdırılmışdı.

Tarixi mənbələrdə deyilir ki, Mannanın qərb zonasında lullubeylər, şərq rayonlarında kutilər, Xəzər dənizinin cənubunda isə kaspilər yaşayırdı. Mannanın paytaxtı İzirtu şəhəri idi (4, səh. 178).

Manna dövləti qədim Azərbaycanlıların ilk böyük padşahlığı idi. O, özünün kiçik ərazisinə baxmayaraq Urartu və Assuriya kimi böyük hərbi dövlətlər tərəfindən məğlub edilə bilməmişdir. Manna e. ə. VII əsrdə böyük Midiya dövlətinin tərkibinə daxil olmuşdur. Midiyanın paytaxtı Ekbatan, indiki Həmədan şəhəri idi.

Sonuncu Midiya padşahı Astiaqın (e. ə. 585-550) vaxtında İranın pars qəbilələrinin də I Kambis, I Kir kimi padşahları var idi. Əhəməni sülaləsinin əsasını qoymuş bu padşahlar rəsmən Midiya dövlətinə tabe idilər. I Kambisin oğlu, II Kir Astiaqın sarayında yaşayırdı və Midiya qoşunlarının hərbi yürüşlərində iştirak edirdi.

Astiaqın vaxtında Midiya dövlətinin daxili ziddiyyətləri son mərhələyə çatır. Xırda quldarlar, icmaçılar və zərdüşt dinini təbliğ edən maqlar Astiaqın tərəfində olsalar da, onun düşmənləri-yüksək rütbəli qoşun məmurları, sərkərdələr və uzaq qəbilələrin başçıları daha qüvvətli idilər. Astiaq e. ə. 553 ildə parsların təhriki ilə qiyam qaldırmış mard qəbiləsinin başçısı Atradata öldürürsə də, lakin II Kirin başçılığı altında hücumla keçmiş pars qoşunları ilə vuruşmalı olur. Məğlubiyyətə uğrayan parsılar Pasaqada şəhərinə çəkilməli olurlar.

E. ə. 550 ildə Pasaqada ətrafında baş vermiş qəti döyüşdə Midiya qoşunlarının başçısı Qarpaq və onun tərəfində vuruşan parfiyalılar və qirkanlılar Midiyaya xəyanət edib parsaların tərəfinə keçdiyi üçün Astiaqın qoşunları məğlub olur. O özü Ekbatana qaçıb, orada gizlənir. Lakin bu, çox çəkmir. II Kir Astiaqı tutur və əsir edib sürgünə göndərir, sonra onun kürəkənini öldürərək qızı Amitida ilə evlənir və Midiya padşahlığının qanunu varisi olur. Beləliklə, II Kir Midiya və Parsiyanın padşahı kimi tanınır. Bu vaxtdan da qədim İranın Əhəmənilər sülaləsi hökmranlığa başlayır.

Sonuncu Əhəməni padşahı Dara Makedəniyalı İsgəndər tərəfindən müharibədə məğlub edildikdən sonra e. ə. 330 ildə Baktriya satrapı (valisi) tərəfindən öldürülür.

Əhəmənilərin Midiyadakı satrapı Atropat Makedəniyalı İsgəndərin rəğbətini qazandığından İsgəndər öləndən sonra e. ə. 321 ildə Kiçik Midiyanın-Yuxarı Midiyanın (şimali-qərbi Midiyanın) müstəqilliyinə nail olur.

Qədim Manna ərazisində yaranmış bu yeni Midiya dövlətinə həm Atropaten, həm də Kiçik Midiya, Yuxarı Midiya deyilirdi. Atropatendə də qədim Midiya ənənələri gözləndirdi, burada İran dili və maqların zərdüşt dini qüvvətli təsirə malik idi.

Yuxarı Midiya həmişə siyasi və iqtisadi müstəqiliyi ilə Aşağı Midiyadan fərqlənmişdir. Xarici istilaçılara (Urartu, Assuriya və skiflərə) qarşı mübarizə hər iki Midiyanı birləşdirən, həmrəy edən səbəblərdən olmuşdur.

Midiyanın özünəməxsus mədəniyyəti olmuşdur. Midiya şəhərlərində arxeoloji qazıntılar aparılmadığından Midiyanın yazılı abidələri hələlik əldə edilməmişdir. Midiya sərhəddində tapılmış I Daranın qaya üzərindəki yazılarında da qədim Parsiya və elam mətnləri olduğu halda, Midiya yazıları yoxdur. Bu çatışmazlıq onunla izah edilir ki, midiyalılar həm Parsiya, həm də elam dillərini bilirdilər Tədqiqatçılar guman edirlər ki, e.ə. VII əsrdən mərkəzi və şərqə Midiyada mixi xətlə yazılardan istifadə edilmişdir. Assuri yazılarına əsasən müəyyən edilmişdir ki, e. ə. VIII əsrin sonlarında Manna padşahları da mixi xətlə yazılardan istifadə etmişlər. Bu zaman Mannada heroqlif yazıları da işləndirdi. Ziviyədən tapılmış gümüş sininin üstündə heroqlif yazıları vardır (3, səh. 336).

Müəyyən edilmişdir ki, qədim parsılar öz mixi xətlə yazılarını midiyalılardan almışlar (3, səh. 367).

Midiyalıların dini təsəvvür sistemləri onların ideologiyasının xarakterik amili kimi diqqəti cəlb edir. Din Midiya tarixində üç əsas mərhələ keçmişdir.

Birinci mərhələ e. ə. VII əsrdən əvvəlki dövrü, ikinci mərhələ isə e. ə. VII əsrdən sonrakı dövrü, e. ə. VI-V əsrləri əhatə edir. Üçüncü mərhələ isə e. ə. V əsrin ikinci yarısından başlamışdır.

Birinci dövrdə Zərdüştün dini görüşləri hələ ortaya çıxmamışdı. E. ə. IX-VIII əsrlərdə şimali Midiya qəbilələrini kutilərin, lullubeylərin, kassitlərin çox qədim dini təsəvvürləri hökm sürməkdə idi. Hətta babillərin də dini etiqadları Midiya mədəniyyətinə təsir göstərmişdir.

Mərkəzi Midiyanın bir rayonu Babilistanın, şumerlərdən gəlmə, xeyir, bərəkət və sevgi ilahəsi olan İştərin adı ilə əlaqədar olaraq “Bit-İştə” (“İştərin evi”) adlanırdı. Assurilər bu dövrdə, Midiyaya hücum edərkən, Midiyanın gələcək paytaxtı Ekbatının (Həmədanın) yaxınlığında “Babil qalasına” və Babilistan allahı Mardukun, midiyalılar içində kök salmış dini əqidəsinə rast gəlmişdilər. Qərbi Midiyada hökmdarlar çox vaxt ilahi şumer adları daşıyırdılar. Bu dövrdə babillər və assurilər vasitəsilə qədim şumerlərin mədəniyyəti və dini təsəvvürləri Qərbi Midiyaya qüvvətli təsir göstərmişdi.

E. ə. IX-VII əsrlərdə Midiya qəbilələri Ahura (“hökmdar”, “ruh”) Mazdanın (“çox ağıllı”, “yaddaşlı”)-xeyrxah, xilaskar əqidəsinə pərəstiş edir və onların dini çoxallahlılığa (politeizmə), qəbilə allahlarına (“deva”lara) əsaslanırdı. Ayrı-ayrı qəbilələr ilahi, xeyrxah ruhlara pərəstiş edirdilər. Midiya qəbilələrinin ilan toteminə pərəstiş etməsi, midiyalıların “ilandan doğulmuş” (16, səh. 41) hesab edilməsi də bu dövrün məhsulu idi. Lakin dinin ikinci dövründə artıq monoteist Zərdüşt tərəfdarları olmuş midiyalılar ilan və başqa totemlərə olan keçmiş etiqadın qatı düşmənlərinə çevrildilər.

Bu dövrdə Midiya qəbilələri arasında dini mifoloji rəvayətlər poetik şəkildə geniş surətdə yayılmışdı. Onlardan biri günəş allahı (Mitra-Mehr) haqqında olan mahnıdır. Zərdüştün öz dini poeziyasına daxil etdiyi bu mahnıda Mehr sülhpərvər ölkələrin ailə ocaqlarının müdafiəçisi, ölkələrə və ailələrə bədbəxtlik gətirənlərin düşməni kimi təsvir edilir (4, səh. 299).

Xeyir, bərəkət, artım və su ilahəsi Anahit və ibtidai icma quruluşunun yadigarı olan çoxlu totemistik qəbilə allahlarına pərəstiş də bu dövrə aiddir.

İkinci dövrdə, e. ə. VII-VI əsrlərdə Midiya Yaxın Şərqdə mədəni və dini mərkəzə çevrilir. E. ə. VI və IV əsrlərin sonları arasında Zərdüşt (Zaratuştra) dininə həsr edilmiş Avesta adlı kitab aramey əlifbası ilə yazılır (3, səh. 383-384). Bəzi tədqiqatçılar guman edirlər ki, bu kitab Atropaten ərazisində, Yuxarı Midiyada, Midiya dilində, atəşpərəstlərin peyğəmbəri Zərdüşt və onun tələbələri tərəfindən yazılmış və dönə-dönə dəyişilmişdir (6, səh. 45-46; 49-51).

Avestanın yazılmasında qədim İran və Orta Asiya (Baktriya) xalqlarının dini-mifoloji rəvayətlərindən də istifadə edilmişdir.

E. ə. VI əsrdə ortaya çıxmış Zərdüşt peyğəmbər atəşpərəstlik dininin islahatçısı kimi çıxış etmişdir. O, qəbilə allahlarını (çoxallahlılıq-politeizmi) ləğv edərək təkallahlılıq (monoteizmi) təbliğ etmişdir. Zərdüşt qədim qəbilə allahlarından ancaq Ahura-Mazdanı saxlayaraq, onu yeganə baş allah “çox ağıllı

hökmdar” (kamalidövlə) kimi irəli sürmüşdür. O, keçmiş qəbilə allahlarını-xeyrixah ruhları (devaları-“devaizm”) bədxah ruhların vəziyyətinə salaraq, onları “bədxah şeytanlar” kimi qələmə vermişdir. Bəzi keçmiş “deva”lar saxlanılsa da, onlar öz müstəqilliyini itirmiş və universal xarakter alaraq, Ahura-Mazdanın çoxcəhətli fəaliyyətinin icraçılarına çevrilmişdilər. Bu icraçılardan Rtış-məhkəmə işlərinə, Vohumana-xeyrixah fikir, əxlaq məsələlərinə, Armaiti-torpaq işlərinə, Xşatra-auka qalan məsələlərə baxırdılar. sonralar Ahura-Mazdanın bu icraçıları qruplaşdırılaraq “ölməz müqəddəslər” (ameša spenta) kimi yad edilirdilər (6, səh. 108-109).

Zərdüşt dininin ən ali əxlaq prinsipi müqəddəs qanuna, dini ictimai qayda-qanuna tabe olmaqdan ibarət idi. Bu, Avestada “ən ali nemət-Aşa” adlanır. Zərdüşt təliminə görə ən ali xeyrixahlıq torpaqda görülən işdir, zəhmətdir. Bu zəhmət Avestada əsas xeyrixahlığın-qanuna itaətin başlıca forması kimi Ahura-Mazdanın fəaliyyəti (“Aşa”) kimi qiymətləndirilir. Zərdüşt tələb edirdi ki, əkinçilərin sülhpərvər əməyinə hörmət edilsin, bu zəhmət sevilsin və qiymətləndirilsin (6, səh. 96-107).

Zərdüştün əxlaqi görüşləri qədim əkinçi və çobanların əxlaqi görüşləridir. Avestada göstərilir ki, “Zərdüşt bu torpaq islahatı ideyalarına görə böyük torpaq sahibkarları, varlılar və kahinlər tərəfindən mühakimə edildiyindən o, öz doğma şəhərindən Midiyanın Raqa (Rey) şəhərindən qaçmalı olur; onun əmlakı müsadirə, özü isə qanun xaricində elan edilir (4, səh. 22).

Əkinçilərin xeyrixahlığı Ahura-Mazdanın zövcəsi Armaitinin surətində toplanmışdır. Armaitinin xarakterik xüsusiyyətləri qanuna və ictimai qaydalara itaət etmək və səbirli olmaqdır. Avestanın sonrakı dövrlərə aid hissələrində “öz bədəniniz haqqında az, öz ruhunuz haqqında isə daha çox düşünün” kimi istismarçı siniflərin, hökmdar və quldarların mənafeyinə uyğun olan təlimlərə də rast gəlirik. Onlar qədim Avestanın maddi nemətləri, firavan həyatı hər şeydən üstün tutan əsas prinsiplərinə zidd idi.

Əhəmənilər (e. ə. 550-331) və Sasanilər (III-VII əsrlər) dövründə İran şahları xalqı öz tabeliyində saxlamaq üçün zərdüşt dinindən istifadə etmiş, onu öz siyasi mənfəələrinə uyğunlaşdırmağa çalışmışlar. İlk Əhəməni şahları I Dara (e. ə. 522-486) və Kserks (e. ə. 485-465) Zərdüştün dini islahatlarını qismən qəbul edərək Ahura-Mazdanı yeganə allah kimi qəbul etmişlər. Kserks keçmiş qəbilə allahlarına etiqadı qadağan edərək, Mehr, Anahit və Vertraqna kimi qədim allahların məbədlərini dağıtdırmışdır.

Bu Əhəməni şahları Zərdüştün irəli sürdüyü təkallahlılıq (Ahura-Mazda) ideyasını qəbul edir, onun təliminin demokratik səhətlərini, əkinçi və çobanların maddi həyatının yaxşılaşmasına həsr edilmiş xüsusiyyətlərini isə rədd edirdilər. Onlar Zərdüştü dinin peyğəmbəri kimi inkar edərək özlərini “böyük şah” və dinin başçısı elan edirdilər. Bu dövrdə kahinlər “zərdüşt dini Zərdüstsiz” şüarını irəli sürərək Əhəməni şahlığının xalqın gözündə ucaltmağa, quldarlıq quruluşuna bəraət qazandırmağa və vahid dövlət dini kimi bütün iranlıları birləşdirmək ideyasına

xidmət edirdilər. (6, səh. 109-110). Belə dinə ancaq şah sarayları, məbədlər, quldarlar itaət göstərirdi. Xalq isə (əkinçilər, maldarlar, çobanlar) həmişəki kimi Zərdüştədən əvvəlki atəşpərəstlik dini etiqadına, çoxallahlılığa sadıq qalmışdı. Odur ki, Əhəməni şahları I Artakserks (e. ə. 462-424) və II Dara (e. ə. 424-405) Zərdüştədən əvvəlki dini əqidələri bərpa etməyə, qanuniləşdirməyə məcbur oldular. Dinin bu üçüncü dövründə Ahura-Mazda ilə yanaşı, Mitra (Mehr) və Anahit kimi qədim allahlara da etiqad göstərilirdi. Bu yeniləşmiş köhnə allahlar “yazat” adı ilə yenidən yad edilməyə başlandı.

Dinin bu üçüncü dövründə atəşpərəstlər özlərini “mazdayasna” və “zərdüştilər” adlandırırdılar. Bu əsl zərdüşt dini deyildi, sonrakı dövrlərin sinkretik, qarışıq bir dini idi. “Mazdayasna” qədim “deva”-ları (qədim qəbilə allahlarını) lənətləyir, “yazat”lara dua edirdi. Əslində isə onlar hər ikisi dini mahiyyət etibarilə bir şey idi.

Bu dövrdə (e. ə. 440-cı ilə yaxın) ilk dəfə mazdaist salnaməsi qeydə alındı və mazdailər tərəfindən Avesta redaktə edildi. Bu Avesta, dövrün tələbinə uyğun olaraq, zərdüşt monoteizmi ilə ondan əvvəlki politeizmi özündə birləşdirmiş oldu. Beləliklə, qədim allahların “altı müqəddəsini” (Ameša spenta) keçmiş hüquqları bərpa edildiyindən Mehr, Anahit, Tiştriya, Rtiş, Vertraqna və Homa kimi qədim allahların hüquqları rəsmiləşdirildi.

Mehr-günəş, işıq və təmizlik allahı idi. Onun simvolları aypara, günəş və aygır təsvirlərindən ibarət idi. Mifoloji rəvayətə görə, guya Mehr adamlara aygır, erkək at şəklində görünərdi. Anahit xeyir və bərəkət, su ilahəsi, bütün heyvanların hamisi idi. Anahit əksər hallarda əllərində və qollarında bilərzik, boynunda sinəbənd olduğu halda, çılpaq vəziyyətdə, şir, qoyun və s. heyvanların üstündə dayanmış və ya oturmuş şəkildə təsvir edilirdi. Su ilahəsi Tiştriya-ölkəni daşqından, açıqdan və düşmən hücumundan qoruyurdu. Onun simvolları öküz və at idi (6, səh. 69-70). Rtiş-məhkəmə işlərilə məşğul olurdu. Homa-şərab, müqəddəs içki allahı idi (6, səh. 20-113). Həyat ağacı və yaxud ayrıca ağac budağı onun simvolu hesab edilirdi. Vertraqna-qələbə allahı, əjdaha ilə vuruşan allah sayılırdı (6, səh. 125). Onun simvolları çox müxtəlifdi. Erkək toğlu və daş keçi, quş, insanın şirlə mübarizəsi, süvarisi, qanadlı və qanadsız at, öküz, dəvə, qaban kimi təsvirlər Vertraqnanın simvolları idi.

Əhəməni şahı Kserks göstəriş vermişdi ki, Ahura-Mazdaya “artma”-müqəddəs od vasitəsilə pərəstiş edilsin. Ahura-Mazdaya məbədlərdə yox, açıq havada etiqad göstərilir, yüksək dağlarda qurban verilir.

Ahura-Mazdaya pərəstiş edilən belə yerlərdən biri Behistun qayası idi. Burada od məbədi də tikilmişdi. Həmin məbəddə müqəddəs odun daima yanmasına nəzarət edilirdi. Od allahı Atar Ahura-Mazdanın oğlu hesab edilirdi.

Qədim Midiya qəbilələrindən olan maqlar od məbədinin xidmətçiləri, kahinlər kimi dini vəzifələrdə çalışırdılar. Avestada kahin Atravan (yəni “od kahini”) adlanırdı.

Avesta qayda-qanununa əsasən hər hansı bir münasibətlə kəsiləcək qurbanı kahin-maq qurbangaha yaxınlaşdıraraq dünyanın və allahların yaranmasına həsr edilmiş mahnılardan ibarət dua oxumalı idi. Belə dualar Avestanın “Qatlar” adlı hissəsində öz əksini tapmışdır.

Qurbanvermə ayinini keçirən kahin ciddi Avesta qaydasına əsasən əlində müqəddəs tamarisk ağacından kəsilmiş çubuq dəsti “baresma” tutaraq içərisində müqəddəs od yanan qurban kahin qarşısında dururdu. (6, səh. 113) Kahin öz nəfəsi ilə müqəddəs odu murdarlamamaq üçün “patidan” adlı xüsusi başlıq geyir, üzünün aşağı hissəsini başlığın örtüklərində gizlədirdi. Həmin başlıq keçə papaqdan və yanlara salınmış parça örtüklərdən ibarət idi.

Zərdüşt, maldarlığın inkişafı xatirinə iribuynuzlu heyvanların qurban kəsilməsini qadağan etmişdi. Qurbankəsmə ayini keçirilərkən ayində iştirak edənlərə müqəddəs homa içkisi paylanırdı. Bu içki Təxt-i Cəmşiddə (Persepolda) bitən homa bitkisinin şirəsindən hazırlanırdı.

Avesta-bu içkidə insanı ilhama gətirici ilahi qüvvə olduğunu göstərir. Homa özü də Avesta allahlarından hesab edilirdi. Görünür o, totemizm dövründən qalmış qəbilə allahlarından biri idi. Bu homa allahının qüvvə və himayəsinə arxalanan qədim atəşpərəstlər ən ciddi məsələləri içki məslisində, kefli halda həll edəndən sonra, onun nəticələrini ertəsi gün ayıq vaxtda yoxlayırmışlar. (6, səh. 113).

Müqəddəs od qurbangahı qarşısında başqa ayinlər də keçirilirdi. Bu ayinlər də Zərdüştün ağzından deyilmiş (onun adı ilə bağlı olan) dualar şəklində Avestanın “Qatlar” bölməsində yazılmışdır. Bu duaların bəziləri sehrkarlıq (magiya) xarakteri daşıyan ayinlərdə oxunurmuş. Bu tipli duaların məzmunu Baktriya şahı Viştaspaya, Zərdüştə və hamıya allahdan maddi və mənəvi nemətlər istəməkdən ibarət idi. Bəzi alimlər belə sehrkarlıq ayinlərini şumerlərin dini təsiri ilə bağlayırlar.

Midiyada Avesta qanunları ilə əlaqədar olaraq inək, it, at, xoruz kimi heyvanlar müqəddəs hesab edilirdi. İt ilə xoruza müqəddəs odun qoruyucusu kimi pərəstiş edilirdi. Avestada xoruz müqəddəs və “dünyanın nağarası”, “dünyanı yuxudan oyadan” adlandırılır. Bu heyvanlar Avestadan əvvəlki totemistik qəbilə allahları idi. Mazdaizm dövründə ata daha çox pərəstiş edilirdi. O, günəş, işıq, təmizlik və həqiqət allahı olan Mehri təmsil edirdi.

Atəşpərəstlik dininin fəlsəfi əsasını dualizm (ikilik) təşkil edir (6, səh. 15, 33, 37). Dualizm ideyası atəşpərəstlərin həm maddi, həm də mənəvi həyatında, təbiətdə və cəmiyyətdə, hər yerdə və hər şeydə özünü göstərir. Bu, ilk növbədə, dinin prinsipləri arasındakı ziddiyyətdə, xeyirlə şərin mübarizəsində nəzərə çarpır. Xeyiri baş allah Ahura-Mazda, şəri isə bədxahlıq allahı Anhra Manyu təmsil edirdi.

Qədim iranlılar Ahura-Mazdanı-Hörmüzd, Anhra Manyunu isə Əhriman adlandırırmışlar. Təbiətdə və cəmiyyətdə baş verən faydalı və zərərli hadisələr,

insanların həyatı və ölümü, xoşbəxtliyi və bədbəxtliyi zərdüşt dinində bu iki allahın mübarizəsinin, qələbəsinin nəticəsi kimi izah edilirdi.

Dualizm heyvanlar aləminə də tətbiq edilmişdi. Bu münasibətlə heyvanlar aləmi faydalı və zərərliyə, yəni iki ziddiyyətli qrupa bölünmüşdü. İnsanlar da ariyalı və ariyalı olmamaqla iki ziddiyyətli insan cəbhəsinə parçalanmışdı. Hətta insanların canında, ruhunda və fikirlərində də ikilik, ziddiyyətlik görmək Avestanın əsas prinsiplərindən idi. Dünyada xeyirxahlığa xidmət edən varlıqlar, hadisələr hamısı Hörmüzdün fəaliyyəti ilə bağlandığı halda, bütün şər, bədxah əməllər Əhrimanın adı ilə əlaqələndirilirdi. Əfsanəyə görə Əhriman xalqa ilan görkəmində görünərdi. (6, səh. 61).

Avestada dünyanın tarixi bu iki başlanğıcın - xeyir və şərin mübarizəsinin tarixi kimi qələmə verilir. Orada deyilir ki, dünyada xeyirxahlıq, həqiqət mövcuddur. Lakin onlar bədxahlıqla, şərlə mübarizə nəticəsində yaranır, ortaya çıxır. Bu mübarizə isə Hörmüzdün Əhrimanla apardığı mübarizədir.

Bu dini təlimə əsasən Hörmüzd işıq deməkdir. Onun şəhliyi isə işıq şəhliyi. Bu işıq şəhliyi hər şey xeyirxahlığa əsaslanır. Bütün mənəvi varlıq, hərəkət, artım işıq deməkdir, Hörmüzd deməkdir.

Avestada mücərrəd ideyalar, əxlaqi anlayışlar kişi və qadın obrazları şəklində şəxsiyyətləşdirilirdi (personifikasiya edilirdi). Şəxsiyyətləşdirilmiş belə obrazlar həm müsbət, həm də mənfi əxlaqi keyfiyyətlərə malik idi. Müsbət əxlaqi keyfiyyətləri olan obrazlar Hörmüzdü-göylərin işıqlı döyüş qüvvəsini təmsil edirdi. Mənfi əxlaqi keyfiyyətləri olan obrazlar isə Əhrimanın bədxah şeytanlar və qaranlıq yeraltı qüvvələr ordusunu təmsil edirdi. Hər iki qüvvənin döyüşçüləri ali və aşağı dərəcəli ruhlardan ibarət idi.

Şəxsiyyətləşdirilmiş, özünün vücudu və ruhu olan qanun (Aşa) və xeyirxah fikir (Vohumana) Avestada canlı və konkret obraz şəklində olub, Zərdüştün ideyalarını təmsil edirdi. Xeyirxah fikir Hörmüzdün əhatəsində olan altı "ölməz müqəddəslər" (Ameşa spenta) şurasında fəxri yer tuturdu.

İkinci dərəcəli allahlar olan "yazatlar" da mücərrəd ideyaların (qələbə, sülh, həqiqət; qüvvətlilik və s.) şəxsiyyətləşdirilməsindən ibarət idi. Günəş, ay, torpaq, hava, od və su ruhları da "yazatlara" məxsus idi. Günəş, ay, ulduzlar isə Ahura-Mazdanın müqəddəs vüsudunu təmsil edirdilər.

Xeyirxah fikir (Vohumana) Hörmüzdün atributu, nişanəsi, rəmzi olduğu kimi, bədxah fikir (Agamana) də müstəqil varlıq kimi Əhrimanın atributu olub onu əhatə edən baş şeytanların (demonların) sırasında birinci yeri tuturdu. Bədxah ruhlar-divlər, druclar, pərilər, şeytanlar günahların, fitnələrin, yalanların, qəzəblərin, xəstəliklərin və s. şəxsiyyətləşdirilmiş forması idi.

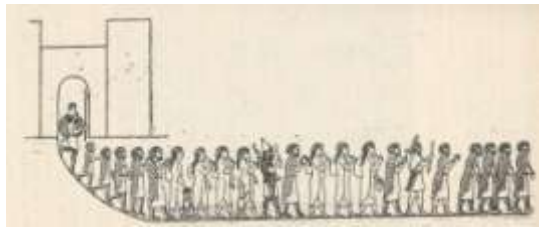
Avestada Zərdüştə əvvəlki dövrə aid olan xeyirxah qoruyucu mələk Fravaşi adlanır. Ahura-Mazdanın yaratdığı bütün varlıqlara fravaşilər təyin edilmişdir ki, onları bədxah şeytanlardan qorusunlar. Əvvəllər fravaşilər ancaq ilahi köməyə ehtiyacı olan varlıqlara təyin edilirdi. Daha sonrakı dövrlərdə isə allahlara da - Mehrə, Hörmüzdə də Fravaşi verilməsi haqqında Avestada

məlumatlar var; Avestanın “Yasna” bölməsində göstərilir ki, evlərin kəndlərin, vilayətlərin, “yazatların”, suyun, torpağın, qaramalın hər bir adamın öz qoruyucu mələyi-fravaşisi vardır - Fravaşilər gözəl qadın obrazında təsvir edilirdi (6, səh. 119-121).

Zərdüşt dini təlimində fiziki və ruhi təmizliyə xüsusi fikir verilirdi. Bu məqsədlə müxtəlif ayinlər tətbiq edilirdi ki, insanların sağlamlığına xidmət etsin. Bu tədbirlər sonralar kahinlərin gəlir mənbəyinə çevrilirdi.

Avestaya görə, murdarlıq başlıca olaraq ölümdən gəlir. Çünki insan öləndə kimi Druk Nasu adlı şeytan cəhənnəmdən gəlib meyitə hücum edir. Ondan sonra meyidə toxunan hər şey murdar olur. Ölümləri pak və müqəddəs sayılan varlıqlara yaxınlaşdırmaq-suya atmaq, odda yandırmaq və torpağa basdırmaq qadağan edilmişdi.

İnsanın bədənindən xaric olan hər şey, hətta bədxah fikirlər və nəfəs də



Midiyalıların zorla köçürülməsi. Nineviyadakı assuri qablarından E. ə. VII əsr.

natəmiz hesab edilirdi. Ona görə də müqəddəs sayılan oda üfürməklə onu murdarlamaq ciddi qadağan edilmişdi. Ayın vaxtı kahinlər ağızlarını bağlamalı idilər. Xəstələr, natəmiz sayılan adamlar cəmiyyətdən təcrid edilməli idi. Təmizlənmə mərasiminə ölənə yaxın qohumları cəlb edilirdi. Adam və əşyaları

(ev, su, od və s.) bədxah nasu ruhundan azad etmək, təmizləmək üçün keçirilən ayinlərdə xüsusi dualar oxunurdu.

Ölümləri ancaq adamlardan uzaq, ağaclardan, sudan və oddan kənar yerdə, torpaqdan aralı vəziyyətdə saxlamaq olardı. Bunun üçün ölümlər dirəklər üstündə tikilmiş daş daxmalarda saxlanırdı ki, vəhşi quşlar və itlər tərəfindən yeyilsin; meyitlərin ancaq sümükləri basdırıla bilərdi.

Zərdüşt dininin əxlaqi görüşləri “xeyirxah fikir, xeyirxah söz və xeyirxah iş” əməli şəkildə təbliğ edilirdi. Qədim yunan filosofu Demokrit bu triadını zərdüşt dinindən almışdı (6, səh. 99, 100, 104).

Makedəniyalı İsgəndər İranı özünə tabe edərkən Avesta 21 hissədən ibarət idi. İranın Arşaqilər (e. ə. 250-224) sülaləsi dövründə Avestaya olan maraq artdı, onun ayrı-ayrı əldə edilən hissələri birləşdirildi və ona əlavələr də yazıldı. Avestanın bərpası işi Sasanilər (e. ə. III-VII əsrlər) dövründə başa çatdı.

Yenidən hazırlanmış Avesta üç cildədən ibarət idi. Onlardan ikisi Avesta, biri isə pəhləvi dilində idi. XVI əsrdə Avropada Avestaya olan maraq yenidən qüvvətləndi və o, indiyə kimi dünya alimlərinin diqqət mərkəzində durmaqdadır.

Avesta ideyaları Midiya incəsənət əsərlərinə qüvvətli təsir göstərmişdir. Əsərlərin təsvir motivləri bu fikri təsdiq edir.

Qədim abidələrdə müşahidə olunan etnoqrafik xüsusiyyətlər də Midiya mədəniyyəti haqqında əlavə məlumat verir.

Etnoqrafik xüsusiyyətlər. Midiya xalqının bir sıra etnoqrafik xüsusiyyətlərini, geyim və bəzək formalarını, silah və nəqliyyat vasitələrini, istehsal alətləri və dini ayinlərini, əkinçi və döyüşçü, əyan və kahin (maq) surətlərini öyrənmək üçün qonşu ölkələrin arxeoloji mənbələrinə müraciət etmək lazımdır. Belə mənbələrə misal olaraq assuri və Təxt-i Cəməşid qabartılarını, təsvirli möhürləri və s. arxeoloji abidələri göstərmək olar.

E. ə. VII əsrə aid olan Nineviyadakı bir assuri qabartısında midiyalıların zorla köçürülməsi səhnəsi təsvir edilmişdir (şək. 1). Burada fiqurlar bir sırada çəkilmişdir. sıranın əvvəlində və sonunda Midiya kişiləri, ortasında isə Midiya qadınları və uşaqlar gedirlər. Üç assuri əsgəri bunları müşayiət edir.



Şəkil 2. Midiya döyüşçüləri. Dur-Şarrukindəki Assur qabartılarından. E. ə. VII əsrin sonu.

Fiqurların ayaq və bədən vəziyyətləri onların hərəkətdə olduğunu, düz yol, əyri xətt boyu, yuxarıdan aşağıya doğru istiqamətləndiyi üçün adamların hərəkətini daha da qüvvələndirmişdir. Bu qabartı

Midiyanın kişi, qadın və uşaqlarının uzun geyimləri, saçları və s. haqqında təsəvvür yaradır. Təsvirdəki kişilərin

paxlavaya bənzər naxışlarla bəzənmiş geyimləri, ön tərəfdən uzun bağla bağlanmış uzunboğaz (ayaqqabıları) olduğu görünür. Saç və saqqallarına əsasən Midiya kişi surətlərini digər assuri qabartılarında da asanlıqla tanımaq olur.

E. ə. VIII əsrin sonuna aid olan Dur-Şarrukindəki assuri qabartılarının birində nizə ilə silahlanmış və arabaya qoşulacaq iki atı aparan Midiya döyüşçüləri göstərilmişdir (şək. 2). Onlar da ənənəvi geyimdədir.

Qədim İranda Əhəməni padşahlarının paytaxtı olmuş Təxt-i Cəməşid (Persopol) şəhəri tikintilərindəki Midiyaya aid qabartılar, Midiyanı öyrənmək üçün müəyyən dərəcədə assuri qabartılarını tamamlayır və davam etdirir.

E. ə. V əsrə aid Təxt-i Cəməşid qabartılarından birində midiyalıların qoşa at qoşulmuş döyüş arabası göstərilir. Bu təsvir əvvəlki qabartını tamamlayıb tamaşaçıları midiyalıların qoşqu qaydası ilə tanış edir.

E. ə. V əsrdə yaradılmış bir Təxt-i Cəməşid qabartısında Midiya padşahının nöqərləri-qulları təsvir edilmişdir. Burada midiyalıların başqa geyim formaları ilə tanış oluruq. Belə Midiya geyimli fiqurlara Təxt-i Cəməşid qabartılarında yenə rast gəlmək olur. Onlardan e. ə. VI-V əsrlərdə hazırlanmış qabartını göstərmək olar. (şək. 3). Bu əsərdə Midiya əyanları təsvir edilmişdir. Ortadakı fiqurun geyim formasını əvvəlki Təxt-i Cəməşid qabartısında da görürük.

Midiya din xadimlərinin, kahinlərin-maqların da surətləri e.ə. V əsrə aid olan Təxt-i Cəməşid qabartılarında öz əksini tapmışdır. Bu qabartılarda Midiya maqlarının geyim formaları və onların keçirmiş olduqları bir neçə dini ayinlə tanış olur. Bu baxımdan iki Təxt-i Cəməşid qabartısı diqqəti cəlb edir. Onlardan birində keçə balasını qoltuğuna vuraraq qurban (nəzir) verməyə aparan gənc bir midiyalının təsviri verilmişdir. İ.M.Dyakonov belə hesab edir ki, bu qabartıda keçə balasını qurban verməyə aparan maqın surəti verilmişdir. (3, səh. 396) . Təsvirdə maqın baş geyimi aydın görünür. Bu başlığın maqın ağzını bağlayan qulaqlığı Avesta qanunlarına uyğun şəkildədir. Lakin bu təsvirdə maqın yığcam, dar və qısa geyimi onu Midiya türbəsi Qızqapanda və başqa Təxt-i Cəməşid qabartılarında gördüyümüz maq surətlərindən fərqləndirir. Ona görə guman etmək olar ki, bu



Şəkil 3. Midiya əyanları. Təxt-i Cəməşid qabartılarından, E. ə. VI-V əsrlər.

qabartıda maq özü yox, od məbədinin kiçik xidmətçilərindən biri-kahin köməkçisi təsvir edilmişdir.

İkinci Təxt-i Cəməşid qabartısında isə müqəddəs homa içkisi qabını aparan maq təsvir edilmişdir. (şək. 4). Bu təsvirdəki maq, üz sarğısı və yüngül ayaqqabıları ilə, əvvəlki qabartıda gördüyümüz kahin köməkçisini xatırladırsa da, uzun təpəli başlığı, gen-bol və təmtəraqlı geyimlə ondan fərqlənib Qızqapan sərdabəsindəki maqa daha çox oxşayır. Maqın əlində tutduğu homa içkisinin qabı qapaqlıdır. Homa içkisini qapaqlı qablarda ona görə saxlayırdılar ki, bu içkiyə bədxah, nətəmiz ruhlar daxil

olub onun paklığına, təmizliyinə xələl gətirməsin. Bildiyimiz kimi, homa içkisi silindrik gil qablarda saxlanırdı. Belə guman etmək olar ki, qabartıda əsl kahinin, maqın surəti təsvir edilmişdir.

Od məbədi xidmətçilərinin bu sonuncu iki heykəltəraşlıq surəti realistik üslubda və ustalıqla hazırlanmışdır. Hər iki təsvirdən məlum olur ki, od məbədinin xidmətçiləri qısa, yüngül ayaqqabılar geyərmişlər.

E. ə. IV əsrə aid olan, Orta Asiyanın Amu-Dərya dəfinəsindən tapılmış maqın gümüş heykəlciyi əvvəlki qabartıdakı maq surətinə çox oxşayır. Bu heykəlcikdə də maq ağzı örtüklü, uzun başlıqda, gen və uzun əbadə, yüngül ayaqqabılarla və belibağlı halda təsvir edilmişdir. Fərqləndirici cəhət odur ki, burada maqın qıçları xüsusi dolaq ilə sarılmışdır.

Od məbədi xidmətçilərinin bu üç surətindən məlum olur ki, onların geyim formasındakı əsas əlamətlərdən biri də belbağı imiş.

İ. M. Dyakonov çox doğru olaraq Təxt-i Cəməşiddəki qabartı fiqurlarının alçaqboylu yaradılmasını Midiyanın heykəltəraşlıq ənənələri ilə əlaqələndirir. O göstərir ki, çox qədim Midiya qayalarında alçaqboylu insan fiqurlarının qabartılarını yaratmış Midiya ustalarının xələfləri, Təxt-i Cəməşiddə işlərkən, öz əcdadlarının yaradıcılıq ənənələrinə sadıq qalmışdır (3, səh. 408-409, 330).



Şəkil 4. Maq Homa içkisi qabını aparırkən, Təxt-i Cəməşid qabartılarından E. ə. V əsr.

E. ə. VII-IV əsrlərə aid silindrik formalı möhürlərin təsvirlərində Midiya döyüşçülərinin silahları, geyimləri və döyüş vərdisləri ilə bağlı olan maraqlı məlumatlar tapırıq.

E. ə. VII-VI əsrlərə aid bir elam möhüründə “Arizant” adlı Midiya qəbiləsinin atlı döyüşçüsü təsvir edilmişdir. Dinamik kompozisiyada təsvir edilmiş və çapan atın üstündə düşməyə qarşı hücumu keçmiş döyüşçü nizə ilə zərbə endirməyə hazırlaşmışdır. Döyüşçünün ikinci silahı ox və kamanndan ibarətdir.

E. ə. VI-V əsrlərə aid olan başqa bir möhürdə Midiya döyüşçülərinin skiflərlə vuruşması təsvir edilmişdir. Burada sol tərəfdə Midiya piyada qoşunlarının əskərləri, sağ tərəfdə isə skif döyüşçüləri görünür. Midiyalılar ox və kamanla silahlanmış, adi geyim üstündən, sinələrini düşməi zərbələrindən qoruyan bir köynək də geymişlər. Qabartılarda olduğu kimi, burada da döyüşçülər yan tərəfdən və hərəkətdə təsvir edilmişlər. Bu əsərdə Midiya döyüşçülərinin

hakim mövqeyi diqqəti cəlb edir.

Midiyanın əkinçi və maldarlarına həsr edilmiş möhür təsvirləri hələlik tapılmamışdır. Odur ki, e. ə. V əsrə aid olan bir İran möhürü nadir tapıntı hesab edilir (şək. 5) Bu möhürdə iki öküzlə yer şumlayan bir cütçü təsvir edilmişdir. Realistik səpgidə rəsm edilmiş bu cütçü surəti, o dövrdə İran ərazisində yaşamış bütün qəbilələrin, o cümlədən midiyalıların əkinçiləri haqqında da aydın təsəvvür yaradır.

Möhürlərdə Midiya piyada əsgərlərinin yunan piyada döyüşçüləri ilə vuruşmasını əks etdirən təsvirlərə də rast gəlirik. Onlardan e. ə. V əsrə aid olan iki möhür təsviri məlumdur. Birinci möhürdə yüngül silahlanmış və orijinal döyüş paltarları geymiş Midiya əsgərinin yunan döyüşçüsü ilə vuruşması təsvir edilmişdir. İkinci möhürdə isə ənənəvi döyüş paltarları geymiş, kaman və nizə ilə silahlanmış



Şəkil 5. İran cütçüsü. Silindrik möhürün təsviri. E. ə. V əsr.

Midiya əsgərinin (solda) yunan döyüşçüsünü özünə tabe etməsi, ayaqları altına salıb, aman diləməyə məcbur etməsi göstərilmişdir.

Herodot göstərir ki, Əhəməni döyüşçüləri öz geyim formasını midiyahlardan əxz etmişlər (3, səh. 103).

Nəzərdən keçirdiyimiz bu qədim təsviri sənət abidələri Midiya mədəniyyəti və incəsənəti haqqındakı təsəvvürlərimizi bir qədər də genişləndirmişdir.

MİDİYA İNƏSƏNƏTİ

Midiyanın əsas rayonlarında arxeoloji qazıntılar aparılmadığından Midiya incəsənətini biz ancaq onun kənar rayonlarının arxeoloji materiallarına əsasən öyrənməyə məcburuq.

Fransız, Amerika və son zamanlar İran arxeoloqlarının Damğan yaxınlığındakı Təpəhisar, Kaşan yaxınlığındakı Təpəsiyalk, Nəhavənd yaxınlığındakı Təpəgiyan, Urmiya yaxınlığındakı Göytəpə və Həsənliyə, Ziviyə və başqa yerlərdən tapdıqları qədim sənət abidələri Midiya mədəniyyəti və sənəti haqqında müəyyən təsəvvür yaratmağa imkan vermişdir. Həmin əsərlərin əksər hallarda daha qədim ibtidai icma quruluşu dövrünə aid olması Midiya qəbilələrinin hansı mədəni bazada yetişib tərəqqi tapdığını aydın göstərir. Digər qədim abidələr isə e. ə. II minilliyin başlanğıcına (e. ə. X-VIII əsrlər), qədim Azərbaycan dövlətlərinin yaranması dövrünə aid olduğu üçün Midiya incəsənətini öyrənməyə daha çox kömək edir.

Qədim Manna və Midiya qəbilələri həmişə yaxın siyasi, iqtisadi və mədəni əlaqədə olmuşlar. Manna Midiya dövlətinə daxil olandan sonra bu mədəni yaxınlıq ümumi bədii inkişaf prinsiplərinə əsaslanmış, daha da möhkəmlənmişdir. Midiya sənətkarları, bir çox sahələrdə, Manna ustalarının sənət ənənələrini davam və inkişaf etdirmişlər.

Midiyanın ucqar rayonlarında aparılmış arxeoloji qazıntılar və tədqiqatlar bir sıra görkəmli sənət əsərlərini aşkar etmişdir. Bu əsərlərə əsasən demək olar ki, Midiyada dulusçuluq, bədii metal kimi dekorativ təbiiq sənətlər və heykəltəraşlıq inkişaf etmişdir.

Dekorativ sənətlər. İlkən dulusçuluq sənətinin ən qədim nümunələri Təpəsiyalkdan tapılmışdır. Onlar e. ə. 4200-340-cı illərdə, mis-daş (eneolit) dövründə yaradılmışdır. Bu boyalı gil qabların plastik formaları, çox mürəkkəb dekorativ ornamental bəzəkləri olduqca rəngarəngdir. Dulusçuluq məmulatları açıq rəngli (ağ, sarı, çəhrayı) olduğu üçün onların üzərində qəhvəyi, qara boyalarla çəkilmiş naxışlar yaxşı görünür. Naxışlar həndəsi, nəbatı və heyvani motivlərdən tərtib edilmişdir. Onların ən sadələri ağzı gen, gövdəsi isə silindrik formada olan gil qablardır. Belə kiçikhəcmli su qabları dalğavari, damalara bölünmüş üçbucaq, paxlava, ağac şəkilli və s. naxışlarla bəzədilirdi.

Dulusçular bu dövrdə güvəc formalı, aşağıdan dar, ağıza doğru getdikcə genişlənen qabları daha çox hazırlayırdılar. Onların yuxarı hissəsi ilanvarı və şam ağacı yarpağını andıran naxışlar, sxematikləşmiş heyvan və ağac rəsmləri ilə bəzədilirdi.

Bir çox qabların gövdəsi yuxarı getdikcə daraldığı kimi, onların alt hissələri də aşağı getdikcə daraldılmış və beləliklə, onlar bikonik bir şəkil almışdır.



Şəkil 6. Boyalı gil qab. Midiyanın şimali-qərb rayonunda olan Təpəgiyandan Tunc dövrü, e. ə. II minillik.

Oturacaqların konusvarı yaradılması məmulatların plastik gözəlliyini artırmışdır. Bu bədii təsiri daha da qüvvətləndirmək üçün ustalar gövdəsi bikonik şəkildə hazırlanmış qabları dairəvi oturaçağı olan silindrik dayaq üzərində hazırlayırdılar. Bəzən silindrik formalı qabların aşağı oturaq hissəsi də təxminən bu tərzdə hazırlanırdı. Bu qabların yuxarı hissəsi ritmik şəkildə verilmiş üfqi və dalğavarı xətlərlə, quş və keçi rəsmlərilə, şahmat tipli naxışlar və s. ornament motivlərilə bəzənmişdir. Belə dekorativ vasitələr keramik məmulatların plastik gözəlliyini gözə çarpdırmağa, ortaya çıxartmağa yaxşı xidmət edir.

Bu dövrün dulusçuları həm plastik formalar, həm də dekorativ naxışlar sahəsində zəngin bədii irs qoyub getmişlər. Buna misal olaraq e. ə. III minillikdə Təpəsiyalkda və e. ə. II minillikdə Təpəgiyanda (şək. 6). hazırlanmış boyalı gil qabları göstərmək olar.

Təpəsiyalk ustalarının bu dulusçuluq məktəbi sonrakı dövrlərdə Midiyanın bədii keramikasına qüvvətli təsir göstərmişdir.

Qeyd etdiyimiz bu iki qabın hər ikisi daha qədim dulusçuluq ənənələri əsasında yaradılmışdır. Onlarda olan plastik formaların ahəngdarlığı, təsvir ornament motivlərinin ritmik düzülüşü mis-daş və tunc dövrü ustalarının kəşfinin nəticəsidir. Midiyanın şimali-qərb rayonundakı Nixavənddə tapılmış tunc dövrünə (e. ə. II minillik) aid təkqulp silindrik formalı gil qabın üstündə fantastik bir heyvan təsvir edilmişdir. Qanadlı, təkbuynuzlu, ilan quyruqlu, şirəbənzər bu heyvan, çox ola bilsin ki, şər allahı, ölümlər dünyasının padşahı sayılmış Əhrimanın simvolik təsviridir. Əhrimanın təxminən bu tipli, lakin qanadsız təsvirinə Gədəbəy rayonundan tapılmış tunc kəmərin üstündəki təsvirli yazıda da rast gəlik (7, səh. 77, şək. 47).

E. ə. XII-X əsrlərdə Təpəsiyalk dulusçuları plastik forma və dekorativ naxış sahəsindəki axtarışlarını davam etdirərək bir sıra yeni keramik nümunələr yaratmışlar. Onların içində belindən sıxılmış silindr şəkilli qablar, gövdəsi kürəvi şəkilli, kiçikhəcmli, üstü şahmat naxışlı boyalı qablar və üçayaqlı, təkqulp keramik məmulatlar diqqəti cəlb edir. Kiçikhəcmli, alçaq dairəvi oturaçağı və geniş ağzı

olan bu təkqulp boyalı qablar kütləvi şəkildə hazırlanırmış. Onların üstü yanaklı çəkilməmiş düz xətlər, dama-dama naxışlar, günəşin rəmzi təsviri və s. ilə bəzənirdi. Bu dulusçuluq məmulatları məişətdə işlədilir.

Dini mərasimlərdə istifadə etmək üçün Təpəsiyalk ustaları müxtəlif



Şəkil 7. Boyalı gil qab. Şərqi Mədiyanın Təpəsiyalk yaşayış məskəmindən. Dəmir dövrü, e. ə. X-VIII əsrlər.

formalı camlar hazırlayırdılar. Onların alçaq oturmaq üçün genişağızlı, uzun axıcılı və silindrik hündür dayaqlı, təkqulp formaları zoomorfik plastik ünsürlərlə təchiz edillirdi. Bu camların ağzında öküz və qoyun başını andıran fiqurlar

qoyulurdu. Həmin bu camlardan xeyir və bərəkət ayinlərində istifadə edilirdi. Bu dövrdə belə camları Təpəsiyan dulusçuları

da hazırlayırdı. Təpəsiyalk ustaları daha sadə formalı, üçayaqlı və kiçikhəcmli camlar da yaradırdılar. E. ə. I minilliyin əvvəlində (e. ə. X-VIII əsrlər) qədim dulusçuluq ənənələri ilə sadiq qalan ustalar yeni-yeni plastik formalar və dekorativ vasitələr kəşf edirdilər. Lüləyinli qabların ortaya çıxması bu dövrə təsadüf edir. Bu lüləyinlər qabların ağzına bitişik şəkildə hazırlanırdı. Belə qabların daha sadə bəzəkli nümunələri Mədiyanın qərb sərhəddində-Rovanduzda, onların daha mürəkkəb formaları isə Təpəsiyalkda hazırlanırdı.

Təpəsiyalkda belə qabların üç tipi yaradılmışdır. Onların lüləyinləri bəzən şaquli və bəzən də üfüqi vəziyyətdə olurdu. Üçüncü halda isə üfüqi vəziyyətli lüləyin qabın ağzından aralı halda hazırlanırdı. Bu qablar əksər hallarda günəşin simvolik təsviri və düzbucaqlı şahmat lövhəsi rəsmlərilə bəzədilirdi. Görünür, bu qablar dini sehrkar xarakterli mərasimlər üçün hazırlanırmış.

Təpəsiyalkda hazırlanmış bu tipli qabların çoxunun üstündə at təsviri çəkildiyindən onların günəş allahı Mitraya (Mehre) etiqad edənlərə xidmət etdiyini anlamaq olur. Bu qabların naxış və təsvirlərini Avestanın Mitraya həsr edilmiş 10-cu “yaşt”ında verilən məlumatlara əsasən müəyyənləşdirmək olar (8 səh. 72-76).

Belə qablardan birinin üstündə at, onun başı üstündə günəş, yuxarıda sağ tərəfdə isə şahmat lövhəsinə bənzər bir düzbucaqlı rəsm edilmişdir (şək. 7); lüləyinin ətkələri isə günəşin ziyalarını andıran naxışlarla bəzənmişdir.

Yuxarıda göstərilən “yaşt”da Mitra “geniş otlaqlara malik”, “sürü və uşaq bəxş edən” torpaqları, atları düşməndən qoruyan bir qəhrəman kimi təsvir edilir. Baxdığımız qabın qulpu altındakı düzbucaqlı, çox guman ki, Mitranın himayəsində olan “geniş otlaqların” təsviridir.

Mitra “döyüşçülərə və onların atlarına qüvvət verir”. Odur ki, onun döyüş “qazalağını səma yemi ilə qidalanan və ölməz, hamısı da ağ rəngli dörd aygır

aparır”. Mitra “səma əhlindən birinci olaraq, ölməz, cəldatlı günəşi qabaqlayaraq Xaranın zirvəsinə qalxır... və oradan bütün ariya evlərini nəzərdən keçirir”. Mitra “günəş batandan sonra gəzintiyə çıxaraq... yer ilə göy arasında olan hər şeyə göz qoyarmış”. “Avesta”nın Mitraya verdiyi bu səciyyələrdən məlum olur ki, at günəşin rəmzi olduğu kimi, günəşi təmsil edən günəş allahı Mitranın da simvolu imiş. Odur ki, yuxarıda qeyd etdiyimiz qabın üstündə at və onun başı üstündə günəş təsvir edilmişdir.

Beləliklə, məlum olur ki, üstündə at, günəş, düzbucaqlı şahmat lövhəsinə bənzər təsvir və naxışlar olan gil qablar Mitra ideyaları ilə əlaqədar olan dini ayinlərdə, atım və bolluq, təmizlik və düzlük mərasimlərində istifadə edilmişdir.

Həmin “yaşt”ın göstərdiyinə görə Mitra düşmənlər üzərinə və eləcə də yalançılara, saxtakarlar müqəddəsləri öldürənlərə qarşı hücumə keçərkən ən yaxın silahdaşları onu müşayiət edər və yağıları məhv edərmişlər. Onlardan ən başlıcası “Ahura Mazdanın yaratdığı, qaban surətində, iti dişlər olan, irəli can atan, düşmənləri bir zərbə ilə öldürən Vrtraqna” idi. Qaban surətində verilən qələbə allahı Vrtraqna divar rəsmlərində Mitranı müşayinə edərək ən irəliddə gedən bir döyüşçü kimi təsvir edilir. “Hücumda Mitranın sağında gedən xeyrixah, müqəddəs Sroşa, sol tərəfində gedən ucaboylu, qüvətli Raşnu” döyüşdə səma əhlinə kömək edirdilər. Bu döyüşdə bir növ sərkərdə obrazında olan Mitranın “ətrafında sular, bitkilər, müqəddəslərin ruhları (fravaşlar) gedir”, onun bu silahdaşlar (bitkilərdən başqa) heyvan şəklində təsvir edilmişdir (8, səh. 75).

Baxdığımız qabın üstündəki at rəsmi başında buynuzabənzər bir şey vardır. O, atın yalından düzəldilmiş dəstəkdir. Mitra atın üstündə gedərkən bu dəstəkdən tutarmış. Onun yanında isə atın başına bağlanmış ayparaşəkilli bir nişan görünür. Bu da Mitranın nişanələrindən biridir. Bu nişanə e. ə. X-VIII əsrlərə aid Təpəsiyalk qablarında çəkilmiş at təsvirlərində, müxtəlif formalarda rast gəlirik. Həmin bu aypara nişanının Mitra allahına aid olduğunu Mitra məbədinin freska divar rəsmlərində aydınca görürük. Bu Mitra məbədi I əsrdə Beynəlnəhrdə, Fərat çayının kənarında, Dura Evropos şəhərində tikilmişdir. Onun divar rəsminə Mitra allahı silahdaşları ilə birlikdə düşmənlərin üstünə hücumə keçərkən təsvir edilmişdir. Mitranı seyrən, ilan, şir və qaban kimi heyvanların surətində müqəddəs varlıqlar müşayiət edir. Mitranın sol əlin də ayparaşəkilli kamanı və onunla bir sırada qaçan iki seyranın başında isə qoşa aypara nişanlı uzun lentləri görürük (1 səh. 55-56, şəkl. 6).

“Yaşt”ın yuxarıdakı məlumatlarına əsaslanaraq guman etmək olar ki, bu təsvirdə sağ küncdəki kol-bitkiləri, qaban Vrtraqnani, başlarında aypara nişanlı lentləri olan iki ceyran-Sroşa və Raşnu ilan-müqəddəslərin ruhlarını, şir isə müharibə və sevgi ilahəsi İştari təmsil edir.

Mitra allahının simvolik işarələrindən olan aynışanı Qızqapan sərdabəsinin sütunları arasında yerləşmiş Mitranın dairəvi lövhə üzərindəki qabarıq təsvirinin altında verilmişdir. Odur ki, aypara nişanına əsasən Mitra allahını asanlıqla başqa allahlardan fərqləndirmək olar (3, səh. 408).

Bu dövrün (e. ə. X-VIII əsrlər) Təpəsiyalk keramikasında nəzərə çarpan orijinal dulusçuluq formalarından biri də gil qablarda qulpların şaquli vəziyyətdə hazırlanması idi.

E. ə. X-VIII əsrlərdə Təpəsiyalk dulusçuları dulusçuluq məmulatının plastik zənginliyinə xüsusi əhəmiyyət vermişlər. Bu dövrün keramik nümunələrində gövdələr düzbucaqlı, kürəvi, silindr və s. şəkillərdə olub, çox zaman üçayaq üzərində yerləşdirilirdi. Qabların boğazları qəsdən uzunlaşdırılır, oyma və qabarıq halqalarla bəzədilirdi. Qabların gövdələri həm rəngli naxışlar, həm də qabarıq ünsürlərlə dekorativləşdirilirdi. Tək qulplu və qulpsuz kuboklar zərif siluətə malik olurdu. Bu dövrün Təpəgiyan dulusçuları kubokların siluətində əsaslı dəyişikliklər edərək, onların plastik quruluşunu daha da mürəkkəbləşdirmiş, dekorativ bəzəyinə isə yeni qabarıq ünsürlər əlavə etmişlər. Təpəsiyalk və Təpəgiyan dulusçularının bu nailiyyətləri bir-birinə çox yaxın olub, ümumi bir mədəniyyətə daxil idi.

Bu dövrdə Təpəsiyalk dulusçuları dini əqidələrlə bağlı olan çoxlu zoomorf qablar hazırlamışlar. Onlar qoyun, quş, ördək fiqurları formasındadır. Bundan başqa boyalı keramikada uzun silindrik camların və konusvarı, uzun axıcılı qabların qulpu üstündə qoç başlarının fiquru da yaradılırdı. Əksər hallarda



Şəkil 8. Qızıl cam. Ekbatan (Həmədan) şəhərindən. E. ə. V əsr.

bu zoomorf ünsürlər genişağızlı boyalı camların gövdəsinə yapışdırılırdı. Zoomorf fiqurların istiqaməti qabların bəzən içinə, bəzən də xaricinə tərəf yönəldilirdi. Bu “sehrkar” fiqurlar qabların içini, guya xarici “bədxah təsirlərdən qoruyurmuş”. Nadir hallarda zoomorf motivləri ilan, keçi, və s. təsvirlər şəklində, boyalı qablarını

xaricində də çəkilirdi. Bu qabların dekorativ tərtibatında naxışların rəng kontrastlığına, ritmik

düzülüşünə və dinamik kompozisiya quruluşuna xüsusi diqqət yetirilirdi.

Babil şumer xalqlarının mədəni nailiyyətlərindən qidalanmış Midiya dulusçuları orijinal dulusçuluq sənəti yaratmaqla, bu sahədə İran və Zaqafqaziya xalqlarının incəsənətinə müsbət təsir göstərmişlər.

Midiya dövründə çoxlu bədii əhəmiyyəti olan metal əşyaların yaradıldığını guman etmək olar. Lakin Midiyanın mərkəzi şəhərlərində qazıntı aparılmadığından belə əsərlər nadir tapıntı hesab edilir.

Təpəhisardan e. ə. XX əsrlərə aid bir hökmdar əsasının tunc başı tapılmışdır. Bu əsənin başlığında boyunduruğa qoşulmuş yer şumlayan iki öküzlə bir əkinçinin plastik fiqurları sxematik səpgidə təsvir edilmişdir. Bu tunc fiqurlara

əsasən guman etmək olar ki, həmin əsa sehrkarlıq məqsələrinə xidmət etmişdir (3, səh. 140). Əsa, yəqin ki, şahın imiş, ya da ki, qəbilə başçıları tərəfindən kənd təsərrüfatı ilə əlaqədar olan ovsunçu ayinlərdə istifadə edilirmiş.

Sinsinati İncəsənət Muzeyində saxlanan qızıl bir camı Helen Kantor inamla Midiya incəsənət nümunəsi kimi təsdiq edir. (9, səh. 140). Bu camın üzərindəki şisüclü palmet yarpağı Ziviyyə palmetlərinə qoşa kəlləli daş keçilərin duruş vəziyyəti isə Əhəməni gümüş vazası üzərindəki daş keçilərin təsvirinə çox oxşayır.

Təxt-i Cəmsiddə Daranın (e. ə.522-486) saray əmlakının içərisində Midiya sərkərdəsinə məxsus qızıldan hazırlanmış qılınc qını tapılmışdır (9, səh. 140). Bu qın öz zəngin bəzək tərtibatı ilə dövrünün eyni tipli qılınc qınlarından fərqlənir. Bu silah qını döymə üsulu ilə işlənmişdir. Onun üstündəki saray xidmətçiləri, heyvanlar və palmet ağaclarının təsvirləri bir-birinə əks istiqamətdə olan qruplarda toplanmışdır. Hər qrupun fiqurları bir cərgədə və bir hərəkət istiqamətində verilmişdir. İki “keşikçi şirin” balaları geriyyə dönmüş haldadır. Onlardan aşağıda, arxa ayaqları üstə də düz dayanmış, başları geri dönmüş keçilərin sırası qın boyunca uzanır və fiqurlar getdikcə kiçilir. Qının üçbucaq formalı ucu it təsvirinə bənzər naxışlarla bəzənmişdir.

Midiyanın paytaxtı Ekbatan (Həmədan) şəhərindən tapılmış e. ə. V əsrə aid olan qızıl cam Midiya ustalarının sənətkarlığı haqqında yaxşı təsəvvür oyadır. Qızıl camın konusvarı gövdəsində işıq və kölgə ləkələrini çoxaltmaq və camın dekorativliyini artırmaq məqsədilə Midiya ustası onun sahəsini kiçik zolaqlara parçalamışdır. (şək. 8). Zolaqların hamısında ritmik surətdə təsvir edilən aypalara, oval, trapes şəkilli çıxıntılar camın plastik gözəlliyini xeyli artırmışdır. Tehran İnsəsənət Muzeyində saxlanılan bu qızıl camın boğazında Əhəməni padşahı Kserksin (e. ə. 485-465) adı ilə bağlı olan yazılar vardır. Bu yazılar pars (İran), elam və babil dillərindədir.

Heykəltəraşlıq. Midiya heykəltəraşlığını öyrənmək üçün əsas mənbə qaya üzərində yaradılmış qabarıq rəsmlərdir. Belə qabarıq təsvirlər Midiya padşahlarının qaya sərdabalarında və Bisütun qayalarında çapılmışdır.

Midiyanın qayalarda çapılmış sərdabalarının ən qədimi Girmanşahdan cənubda, Sakavend yaxınlığındadır. Bu sərdabada qayanın içində meyit qoymaq üçün bir taxça qazılmışdır. Onun yuxarı hissəsində od qurbangahı, onun ətrafında isə bir böyük və iki kiçik qabarıq insan fiquru çapılmışdır. Təsvirlər kobud və qeyri-proporsionaldır. Onlar traktovkaları və hazırlanma texnikalarına görə lullubey və elam qabartılarını xatırladır. Həmin sərdabanın kimə məxsus olması isə mübahisəlidir (3, səh. 406).

Girmanşahla Həmədan arasında, Səhnə deyilən yerdəki qaya sərdabası dörd divarla qapanmış yaşayış evini xatırladır. Onun qapısının üstündə qanadlı günəş lövhəsi qabarığı yonulmuşdur. Bu təsvir motivi qədim şumerlərdə geniş yayılmış işıq, günəş allahının simvoludur. Qədim iranlılar (parslar) bu günəş simvolunu daha da mürəkkəbləşdirmişlər, Onlar bu günəş lövhəsinə Ahura

Mazdanın (Hörmüzdün) fiqurunu əlavə etmişlər. Başqa qaya sərdabaları kimi bu da asma evi xatırladır. Bu iki qaya sərdabasının e. ə. VII əsrə aid olması guman edilir (3, səh. 407).

Sonrakı Midiya qaya sərdabalarına misal olaraq Dükani Davud və Qızqapan qəbirlərini göstərmək olar. Onlar e. ə. VI əsrə aiddir.

Dükani Davud Həmədandan Babilistana gedən yol üstündəki qayada çapılmışdır. İ. M. Dyakonov guman edir ki, bu sərdaba Midiya padşahı Astiaqın (e. ə. 584-550) Süleymaniyə yaxınlığındakı Surdaş kəndinin yanında Şəhrizar dərəsindəki qayada çapılmış, Qızqapan isə Midiya padşahı Kiaksarın (e. ə. 625-584) sərdabasıdır. Qəbirlər quruluşu etibarilə bir-birinə bənzəyir. (3, səh. 407).

Dükani Davud sərdabasının giriş hissəsində qabarıq maq fiquru çapılmışdır. Maqın fiquru qarşısındakı sahədə isə təsvir yoxdur. Bu hissə ya yarımçıq, ya işlənməmiş qalmış, ya da ki, sonralar kimin isə tərəfindən silinmişdir. Bu təsvirdə maq, əynində uzun köynək, başında başlıq, üzündə sarğı, əlində baresma tutduğu, əllərini irəliyə uzadıb dua oxuduğu vəziyyətdə yaradılmışdır. Maqların belə dua vəziyyəti haqqında “Avesta”nın ikinci kitabı olan “Yasna”da (29,5 və 50,8) məlumat vardır (6, səh. 51). Maqlar baresma tutduqda, həm içkisi, ya da od qarşısında olarkən ağızlarını sarğı ilə sarıyırdılar ki, öz nəfəsləri ilə bu müqəddəs varlıqları murdarlamasınlar. Burada maq əlində baresma tutduğu üçün onun ağzı sarıqlıdır.

Qızqapan sərdabasının sütunları pilyastr şəklindədir. Pilyastrların arasında allahların simvolları qabarıq formada təsvir edilmişdir. Burada dörd qanadlı fiqur olan dairəvi lövhə, aşağısında ay şəkli və ortasında insan fiquru olan dairəvi lövhə, üstündə ulduz, təsvir edilmiş dairəvi lövhə kimi qabarıq təsvirlər yonulub hazırlanmışdır. E. Hersfeld birinci və ikinci təsvirləri Ahura-Mazda ilə Mitranın simvolları hesab edir. Üçüncü təsvir-ulduzlu lövhə qədim Şumerdə İştari və Venera planetini təmsil edirdi. Burada isə o, bəlkə də Anahitip simvoludur (3, səh. 408).

Bu sərdabanın qabarıq təsvirlərində solda xarakterik maq geyimində olan kahin dayanmışdır. Onun əynində adi şərqə Midiya paltarları görünür. Maq bu paltarın üstündən boş qolları sallanmış uzun əba geymişdir. Kahinin başında başlıq (“patidana”), ağzında isə sarğı vardır. Maqın qarşısında üçpilləli od ibadətگاهی görünür. Bu ibadətگاهیın sağ tərəfində dayanmış qısa geyimli padşahın da ağzında sarğı vardır. Həm padşahın, həm də maqın sol əlində kaman vardır. Burada kaman ola bilsin ki, qələbə, hökmrənlik rəmzidir. Onların sağ əllərinin hərəkətindən ibadətگاهی qarşısında dua oxuduqları anlaşılr (3, səh. 408-409). Bu qabarıq təsvir ciddi simmetrik kompozisiyada yaradılmışdır. Fiqurlar alçaqboylu göstərilərsə də dinamik vəziyyətdə verilmişdir. Od ibadətگاهی isə daha əzəmətli və təmtəraqlı təsvir edilmişdir.

Bu əsərdə padşahın kahinin sol əllərində qələbə, hakimiyyət simvolu olan kaman göstəriləndiyi üçün demək olar ki, qurbangahın qarşısında qələbəyə həsr edilmiş ayin keçirildiyi təsvir edilmişdir.

Qədim Lişir Piriniyə həsr edilmiş və Bisütunda I Daranı göstərən qabarıqlarda da kaman qalibiyyət simvolu kimi verildiyindən, güman etmək lazımdır ki, Midiyanın Qızqapan sərdabasındakı təsvirdə də kaman ənənəvi olaraq qələbə rəmzi və hakimiyyət nişanı kimi təsvir edilmişdir.

Qurbanvermə (nəzir) ayınlarında “Avesta”nın tələblərinə uyğun olaraq, maq-kahin əlində baresma tutmalı idi (6, səh. 113). Qızqapan sərdabasındakı qabarıqda isə maqın əlində baresma yox, kaman təsvir edilmişdir. Bu xüsusiyyət qələbə ayininin keçirilməsi ilə əlaqədar olmuşdur.

Xalq arasında Dükani Davud və Qızqapan adları ilə məşhur olan bu iki qaya cərdabalarındakı qabarıqlar özünün traktovka kamilliyi, proporsiyaları və texnikası etibarlı ilə məşhur Əhəməni qabarıqlarından az fərqlənir. İ. M. Dyakonov güman edir ki, həmin Əhəməni qabarıqları Əhəməni şahlarının əsir tutub gətirdikləri Midiya ustaları, onların şagirdləri və başqa əsirlər tərəfindən hazırlanmışdır. O, göstərir ki, Bisütun qayasındakı qabarıq kompozisiyada Midiya ustalarına tanış olan daha qədim lullubey padşahı Anubaninin qabarıq süjetinin təkrar edilməsi də təsadüfi deyildir. Təxt-i Cəmşiddəki qabarıqlarda fiqurların bir qədər yastı, alçaq verilməsi də daha qədim Midiya qabarıqlarından gəlmə əlamətidir (3, aəh. 408-409).

E. ə. VI əsrin 20-ci illərində Əhəməni padşahı I Dara (e. ə. 522-486) üsyanları yatırması və üsyançıların başçılarını öldürməsi münasibətilə Midiya ərazisində, Kirmanşah yaxınlığındakı Bisütun dağında memorial-xatirə abidəsi çapdırır. Salmə xəarakterli bu abidənin yazıları pars, elam və babil dillərində idi. Həmin yazılar I Daranın üsyanları amansızcasına yatırməsından bəhs edir (10, səh. 128-129). Memorial abidənin qabarıqlarında əlləri arxalarında sarınmış üsyançıların doqquz başçısı bir sərkədə, I Daranın böyük və əzəmətli fiquru qarşısında təsvir edilmişdir. Onuncu əsiri ayağı altında əzişdirən I Daranın sol əlində qələbə və hökmranlıq rəmzi olan kaman görünür. Əhəməni şahlarının qəbul etdiyi qaydaya əsasən I Dara üsyançılara qalib gəldiyi üçün onların başçılarını şəxsən özü edam etməli idi (3, səh. 438). I Dara sağ əlinin hərəkəti ilə amirənə tərzdə danışır. Onun arxasındakı iki döyüşçü də əsirlər kimi statik vəziyyətdə verilməmişdir. Odur ki, Əhəməni padşahı özünün əzəmətliliyi və dinamik vəziyyəti ilə digər fiqurlardan fərqlənir. Qabarıq kompozisiyanı daha yuxarıda görünən qanadlı Ahura-Mazdanın fiquru tamamlayır. O, I Daranın himayəkarı kimi verilməmişdir.

Bu qabarıqdakı əsirlərin içində Midiya üsyançılarının başçıları da təsvir edilmişdir. Beləliklə, bu heykəltəraşlıq abidəsində bir çox tarixi şəxsiyyətlərin portretləri heykəltəraşlar tərəfindən ustalıqla əbədiləşdirilmişdir. Onlara misal olaraq Əhəməni padşahı I Dara tərəfindən öldürülmüş Midiya üsyançılarının başçıları Fravartişin, Çitrantaxmanın və maq Qaumatanın (şək. 9) realistik qabarıq portretlərini göstərmək olar.

I Daranın bu üsyançılar üzərindəki qələbəsindən danışan salnamələr və üsyan başçılarının surətləri Əhəməni padşahının əmri ilə yaradılmışdır. Bu

monumental heykəltəraşlıq abidəsi, çox güman Midiya ustaları tərəfindən yaradılmışdır (3, səh. 409).

Memarlıqda olduğu kimi, heykəltəraşlıq sənəti

sahəsində də Midiya ustalarının çox qədim və zəngin plastik ənənələri və sınaqdan çıxmış təcrübələri səriştələri var idi. (2, səh. 30-65). Bisütun portretlərindən daha əvvəl Midiya padşahları üçün yonulmuş, yuxarıda nəzərdən keçirdiyimiz, qaya sərdabalarının qabarıqları da bunu təsdiq edir. Bisütun qaya Portretlərinin fərdi və realistik xüsusiyyətləri Midiya ustalarının yüksək sənətkarlığından xəbər verir.

Midiya qaya qabarıqları sənəti daha qədim lullube-kuti ənənələrinə əsaslanır. Bundan əlavə Midiya heykəltəraşlığına assuri və elam qabarıqlarının da müsbət təsiri olmuşdur. Bu təsir bəlkə də əsir tutulmuş ustalar tərəfindən gətirilmişdir (3, səh. 409-410).

Midiyanın qaya sərdabalarının memarlığı xalis xalq yaşayış binalarından alınmışdır. Həmin sərdabaların qabarıqları Midiyanın saray və məbədlərini



Şəkil 9. E. ə. 522-ci ildə saray çevrilişi yolu ilə özünü padşah elan etmiş midiyalı maq Qaumata. Bisütun qabartılarından.

bəzəmiş daş heykəllərə nisbətən kobud və ibtidai idi. Bizə çatmamış bu heykəllər xüsusi emalatxanalarda hazırlanırdı. Midiyanın paytaxtı Ekbatanda və başqa şəhərlərdə arxeoloji qazıntı işləri aparılmadığından Midiya sənətini öyrənmək üçün biz ancaq qədim yunan tarixçilərinin məlumatlarına, assuri, Təxt-i Cəmşid qabarıqlarına, oyma təsvirli möhürlərə, Midiyanın ucqar rayonlarından tapılmış arxeoloji abidələrə və s. əsaslanırıq.

Midiya qəbilələri, mannalılar, babil və assurilər vasitəsilə qədim şumerlərin dini etiqadları, incəsənəti və mədəniyyəti ilə yaxından tanış olmuş və ondan bəhrələnmişlər. Bu yaxınlığa Midiyanın Şumer ölkəsi ilə qonşuluqda yerləşməsi və midiyalıların, şumerlərin mədəni varisləri olmuş babil və assuri xalqları ilə iqtisadi, hərbi münasibətlərdə olması imkan yaratmışdır. Midiya e. ə. VII-VI əsrlərdə öz dini etiqadları, incəsənəti və mədəniyyəti ilə qonşu xalqlara təsir göstərə bilmişdir.

Memarlıq. Urartu padşahı II Sardurun (e. ə. VIII əsrin ortaları) salnaməsinin məzmunundan bəlli olur ki, bu dövrdə Midiyanın şimal vilayətlərində geniş miqyasda inşaat işi aparılmışdır. Salnamədə Azərbaycanın cənub-qərb vilayətləri sərhəddində iyirmi qalanın və yüz iyirmi yaşayış məntəqəsinin alındığı haqqında məlumat verilir.

Midiya dövründən bizə məlum olan bir çox tikinti tipləri əslində hələ çox əvvəllər Manna dövləti dövründə yaradılmışdı. Xüsusilə Urmiya gölü rayonunda bir sıra qaya sərdabaları, qalalar və Dur-Şarrukindən olan (e. ə. VIII əsrin sonu) məşhur assuri qabartılarında təsvir edilən tikintilər hələ Midiya dövründən əvvələ aid edilməlidir.

Midiya cəmiyyəti haqqında bizim məlumatımız azdır. Quldarlıq burada hakim istismar forması olmamışdırsa da, lakin əldə edilən faktlar Midiyada onun mövcud olduğunu göstərir. Midiyanın ictimai həyatında qəbilə quruluşunun yox olub getməsi, quldarlığın əmələ gəlməsi və inkişafı yaranmaqda olan imperiyanın siyasi ehtiyacları ilə uyğunlaşmışdı.

Midiya dövründə Azərbaycan memarlığı başlıca olaraq indiki Cənubi Azərbaycanın ərazisində (Araz çayından cənubda) geniş yayılıb inkişaf etmişdi. Bu rayonun əsas mərkəzi Urmiya gölü yaxınlığında olmuşdur.

Midiya memarlığının inkişafına bir tərəfdən şübhəsiz qaya məskənləri, digər tərəfdən ağac qurğuları müəyyən təsir göstərmişdir. Monumental memarlıq öz inkişafında başlıca olaraq daş tikintilərindən ibarət olmuşdur.

VII əsrdə böyük dövlət kimi formalaşan Midiya Yaxın Şərq memarlığının inkişafında əhəmiyyətli rol oynamışdır.

Midiyanın qüdrətli imperiyaya çevrilməsi möhtəşəm saray tikintiləri üçün şərait yaradır. Tarixi salnamələr Midiyanın paytaxtı Ekbatanda salınmış böyük tikintilər haqqında geniş məlumat verir. Qədim müəlliflərdən Herodot və Polibinin təsvirinə görə “bu şəhərin daxilində böyük saray var idi. O, halqəşəkilli qüdrətli qala divarlarına malik idi. Akropol elə tikilmişdi ki, bir halqəşəkilli qala divarı digərinin üzərində yüksəlirdi... bütün divar halqaları yeddi idi, bunların sonuncusunda padşahın sarayı və xəzinə yerləşirdi” (11, səh. 54).

Ekbatan saraylarını təsvir edən Polibiy onların genişliyini və bəzək zənginliyini xüsusilə qeyd etmişdir. O, sərv və sidr ağaclarından düzəldilən, üstü qızıl və gümüş vərəqləri ilə örtülmüş sütunlardan bəhs edir (12, V, 27, 6)

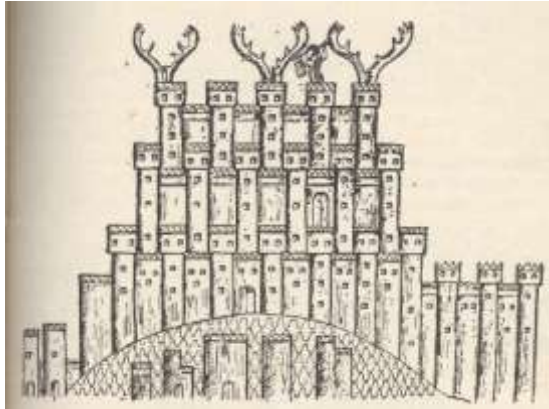
Səysiz-hesabsız istehkamlar və istehkam halına salınmış şəhərlər Midiya inşaatının digər tipini təmsil edirdi. Həcmi və silüetinə görə möhtəşəm və zəhmli təsir bağışlayan bu tikintilər dekorativ bəzəklərdən də xali deyildi. Tarixi mənbələr müxtəlif çıxıntılar olan istehkamlar haqqında məlumat verir. Ekbatan kremli Makedəniyalı İsgəndərin yürüşü dövründə hələ abad vəziyyətdə olduğundan İsgəndər Təxt-i Cəməşiddən gətirdiyi pulları mühafizə üçün buraya göndərmişdi (13, səh. 121) Ekbatan məbədlərində İsgəndərə qurbanlar gətirilməsi və bu şəhərdə gimnastika yarışlarının keçirilməsi (13, səh. 223-224) də onun e. ə. IV əsrdə yaxşı vəziyyətdə olduğunu təsdiq edir.

Azərbaycanın cənub vilayətlərində indiyədək qalan Fəxrəkə, Dukani Davud deyilən çoxlu qaya sərdabaları, Urmiya gölündən cənubda yerləşən səhnə sərdabaları və s. Midiya dövrünə, qismən isə Manna dövləti dövrünə aid olaraq e. ə. VIII əsrdən VI əsrdək olan dövrü əhatə edir.

Bir qayda olaraq, paya sərđabaları dik qayalarda, xeyli hündürlükdə oyularaq iki otaqdan, bunlarda da biri özünəməxsus formaya malik eyvanabənzər artırma-dəhlizdən ibarət olurdu. Onun qapısı bilavasitə dəfn kamerasına açılırdı.

Qaya sərđabalarının dəhlizində ağacdan düzəldilən arxivtravı andıran antablementli sütun qeydə alınmışdır. Sərđabanın fasadı ikisütunlu portikə daha çox bənzəyir.

Çox zaman sərđabaların fasad tərəfi insan fiqurlarının qabarıq təsvirləri ilə bəzədilirdi. Bu qabartılar Midiyanın maddi-mədəniyyətinin öyrənilməsi üçün mühüm mənbələrdəndir.



Şəkil 10. Kişessu adlı Midiya şəhər qalası. Dur-Şarrukidəki Assuri qabartısından, E. ə. VIII əsrin sonu.

Məlum olduğu kimi, Midiyada hakim din oda sitayiş -atəşpərəstlik olmuşdur. Zərdüşti dini, oda sitayiş çox guman ki, burada-Midiyada meydana gəlmişdir. Oda sitayiş edən midiyalılar atəş ibadətگاهی da tikirmişlər. Bu cür ibadətgahlardan ikisi dövrümüə qədər mühafizə olunmuşdur.

Od mehrablarının forması qaya sərđabalarının relyeflərindən məlumdur. Çox da böyük olmayan

korpusdan ibarət olan bu mehrablar pilləli stilobat (dayaq) üzərində yüksəlirdi. Mehrabın korpusunda çərçivəyə alınmış oyuq olurdu. Onun yuxarı hissəsi üç plitə çıxıntısı ilə tamamlanırdı.

Qaya sərđabalarında yaşayış evlərinə bənzəyən elementlərin müəyyənləşdirilməsi göstərir ki, Midiyada qaya sərđabalarının tikintisi dövründə eyvanlarında sütunları olan ant tipli yaşayış evləri inkişaf etmişdi.

Midiyada bürc tikintiləri tipi hələ Assuri qabartılarından məlumdur. Midiya şəhəri Kişessu, Assuri qabartısına görə, üst-üstə yığılmış qalaya bənzər tikintilər şəklində olmuşdur. (şək. 10).

Bu məbədin bacalarından müqəddəs odun alovları ucalır. Od yanmayan bacada dayanmış kahin əlindəki yelpincə bacalarda yanan odları alovlandırır.

Midiyada qalaya bənzər yaşayış evlərinin əmələ gəlməsi və inkişaf tapması çox guman ki, Cənubi Ərəbistanda olduğu kimi, oturaq əhalinin köçərilərdən qorunması zəruriyyəti ilə əlaqədar idi.

Midiya memarlığında yaşayış məskəni, müdafiə və saray tikintiləri, qaya sərđabaları, müqəddəs od məbədi və od ibadətگاهی tipləri təşəkkül tapmışdır.

Midiyanın e. ə. VI əsrdə süqut etməsinə baxmayaraq, bu dövltədə intişar tapmış tikinti tiplərinin təsiri Azərbaycan memarlığının inkişafında olduğu kimi, Əhəməni İranında da izlənilir. Suz şəhərindəki sarayda tapılmış kitəbələrədən məlum olmuşdur ki, bu sarayı Midiyadan dəvət olunmuş ustalar tikiblər.

Midiya dövlətinin süqutu, Əhəmənilər imperiyasının yaranması, Azərbaycanın bu imperiyanın tərkibinə daxil olması, Azərbaycanda əmələ gəlmiş memarlıq ənənələrinin sonrakı inkişafına mane olmadı.

Burada daşdan və çiy kərpicdən ibarət yerli tikinti ənənələrinin kök salması ilə yanaşı, Əhəməni memarlığı formaları da yayılmağa başlayır.

Qazax rayonunda, Sarıtəpə deyilən yerdə aparılan qazıntı zamanı tikinti kompleksinə daxil olan divar qalıqları aşkar edilmişdir. Burada tapılmış iki oxşar daş sütun oturaçağı (bazası) e. ə. V-VI əsrlərə aid edilir. Formaları etibarilə eyni olan belə bir sütun oturaçağı Suz şəhərindən də tapılmışdır. Sarıtəpə Əhəməni sütun oturaçaqları ikinci dərəcəli hissələrin olmaması ilə fərqlənir. Daha sadə görünən bu sütun oturaçaqları forma bitkinliyi baxımından heç də Suz şəhərində tapılan sütun oturaçaqlarından geri qalmır. Sarıtəpə tikintisi qapalı həyət əmələ gətirən çoxlu yerləşmələrin (sığınacaqların) olması ilə səciyyələnilir. Həyətin mərkəzində zalı olan əlavə otaqların, yerləşməsi, zalın döşəməsində sütun oturaçağının tapılması bu tikintinin saray binası olduğunu guman etməyə imkan verir. Bu tikintilərin divarları iriölçülü (36x36X12 sm) çiy kərpicdən hörülmüşdür.

Midiya dövlətinin süqutundan sonra Ekbatanda Əhəməni padşahları da inşaat işləri aparmışlar. Lakin onların bu fəaliyyəti Midiya padşahları Kiaksar və Astiaqın əzəmətli tikintilərini ancaq genişləndirmək və bərpa etməkdən ibarət olmuşdur.

URARTU İNCƏSƏNƏTİNDƏ ŞUMER MOTİVLƏRİ

Urartu dövləti şərqdən Manna, Midiya, cənubdan Assuriya, Qərbdən Hett kimi qədim Şərq dövlətlərinin yaxın qonşuluğunda olduğu üçün onlarla hərbi-siyasi, iqtisadi (ticarət) və mədəni əlaqədə olmuşdur.

B. B. Piotrovski 1962-ci ildə “Urartu incəsənəti” kitabını (14) çap etdirəndə sovet ədəbiyyatında şumer mədəniyyəti və incəsənətinə həsr edilmiş əsas əsərlər hələ ortaya çıxmamışdı. Odur ki, biz bu oçerkdə Urartu incəsənətində nəzərə çarpan bəzi şumer mədəniyyəti və incəsənəti təsirini aşkarlamaq niyyətindəyik.

B. B. Piotrovski Urartu incəsənətinin ümumi inkişaf mənzərəsini ortaya çıxarmağa nail olmuşdur. O, öz kəşfində bir çox çətinliklərlə üz-üzə gəlmişdir. Nəzərə almaq lazımdır ki, Urartu dövlətinin əsas ərazisi vaxtilə indiki Türkiyənin şərq sərhəd rayonlarında, mədəni mərkəzlərdən uzaqda olduğundan xarici firmaların, əsəri-ətiqə möhtəkirlərinin fəaliyyət meydanı olmuşdur. Odur ki, Urartu incəsənətinin çoxlu nümunələri xarici ölkələrin (xüsusilə İngiltərə) muzeylərində və şəxsi kolleksiyalarda cəmləşmişdir. Urartu abidələri çətinliklə

araşdırılıb tapılmış, bir çox yazılı abidələrin öyrənilməsi nəticəsində aşkar edilmişdir. Ən yaxşı halda isə Dövlət Ermitajının fondlarında toplanmış Urartu sənət nümunələri tədqiq edilmiş, arxeoloji tapıntılar təhlil edilmişdir.

B. B. Piotrovski Urartu dağ silsiləsinin Yaxın Asiyayı iki, cənubi və şimali mədəni dünyaya parçaladığını qeyd edir. O, göstərir ki, cənubda hələ e. ə. IV minillikdə boyalı keramika ilə səciyyələnən yüksək mədəniyyət var idi. Bunun əsasında da bu regionda ilk dəfə Şumer dövləti yaranmış oldu. Şimal tərəfdə isə mədəni inkişaf cənuba nisbətən geri qalır. E.ə. III minillik ərzində, ancaq çıxıntılı-girintili ornamentli cılalı qara keramika istehsal edilirdi. Bu rayonda dövlət quruluşu çox gec, e. ə. III və II minilliklər arasında, həttdlər tərəfindən yaradılmış oldu (14, səh. 29-30).

Bu iki (cənubi və şimali) mədəni dünyanın sərhəd zonasında, təsir dairəsində yaşamış urartulular e. ə. IX əsrdən başlayaraq, həm həttdlərin, həm də şumer mədəniyyətinin daşıyıcıları, mədəni varisləri olmuş assurilərin mədəni nailiyyətlərini qəbul edirlər. “Urartunun yazı mədəniyyəti və incəsənəti e. ə. IX əsrdə Assuri bədii formalarını qəbul edib, özünün üç əsrlik (IX, VIII, VII) varlığı dövründə qoruyub saxlamışdır” (14, səh. 30).

Urartulular bədii sənətlər sahəsində Assuri incəsənətinə istinad edirdilərsə, hərbi məsələlərdə, qoşunların geyim formaları və silahlar ilə təchiz edilməsində yaxın qonşuları olan həttdlərə arxalanırdılar (14, səh. 29).

E. ə. IX əsrin ikinci yarısından başlayaraq, Urartu Assuriyanın mədəni təsiri altında olmuşdur. Sürətlə inkişaf etməkdə olan Urartu dövlətini heroqlif yazıları artıq təmin etmirdi. Ona görə də Urartu assurilərin mixi xətlı yazı mədəniyyətini qəbul etmişdi. Urartulular əvvəlcə mixi xətlı yazılarını Assuri dilində yazırdılar. Lakin sonralar bu yazı sisteminə yiyələnəndən sonra onlar öz dillərində yazmış və bu yazı üslubunu dəyişmədən davam etdirmişlər (14, səh. 30).

Urartulular, o vaxt, heç bilmirdilər ki, onların assurilərdən aldığı bu böyük mədəniyyət və incəsənətin əsl yaradıcıları şumer xalqıdır, çünki e. ə. IX əsrdə şumerlər artıq tarix səhnəsini çoxdan tərkdib getmiş Assuri, babil kimi samit və b. qonşu xalqlara qarışaraq yoxa çıxmışdılar.

Şumerlər e. ə. IV və III minillikdə Dəclə və Fərat çayları arasında çox böyük mədəniyyət yaratmış, mixi yazıları kəşf etmiş, riyaziyyat, astronomiya kimi elmlərin əsasını qoymuş, ilk tədris və fəlsəfi anlayışlar sistemini (15, səh. 17-23, 99) yaratmış, kənd təsərrüfatı sahəsində ilkin qabaqcıl mədəni nailiyyətlər (15, səh. 80-94) əldə etmiş, dünya miqyasında epik poeziyanın və bir çox ədəbi janrların (15, səh. 223) ən qədim variantlarını bəşəriyyət üçün yadigar qoyub getmişlər.

Şumerlərin memarlıq sahəsində qazandığı şöhrəti arxeoloqlar da təsdiq edirlər (16, səh. 96, 150), Şumerlərin ideoloji görüşləri, dini təsəvvürləri əsasında yaradılmış real və fantastik təsviri sənət obrazları Yaxın Şərq xalqları arasında çox geniş yayılmış və təbliğ edilmişdir.

Şumer ordusu e. ə. III minillikdə silahlarının yeniliyi, hərbi qazalaqlarının sürəti, döyüş taktikalarının mütərəqqiliyi ilə qonşu xalqların ordularından çox-çox

üstün idi. Bu ordunun və geniş ticarət əlaqələrinin sayəsində şumer mədəniyyəti və incəsənəti İran körfəzindən Anadolu dağlarına və İran yaylasından Aralıq dənizinə qədər geniş bir sahədə yayılmış və şöhrət qazanmışdı. Lakin e. ə. II minilliyin əvvəllərində qonşu xalqlar şumerlərin hərbi nailiyyətlərinə zidd olaraq üçün eləmlər şərqdən, gildanilər (babel nəslə) cənubdan, assurilər şimaldan şumer torpaqlarına hücum edirlər. Nəhayət, e. ə. 1737-ci ildə Şumerin paytaxtı Ur şəhəri Babil qoşunları tərəfindən zəbt edilir (16, səh. 199). Bu ildə babel qoşunları üsyan etmiş Ur şəhərinə hücum edib ilahə Ninqalın məbədini talan edir, sonra şəhərin özünü dağıdıb yandırır (16, səh. 183).

Babil istilasından sonra təxminən e. ə. 1400 illərdən şumer dili bir ictimai dövlət dili kimi öz yerini babel dilinə təhvil verir. Bundan sonra şumer dili ancaq Ay allahı Nanna Sinin məbədində, dini ayinlərdə işlənir, getdikcə ölü dilə çevrilir (16, səh. 201). Şumer dövləti tənəzzülə uğradığı bir vaxtda şimalda, Kiçik Asiyanın mərkəzində hettlərin qüvvətli dövləti (e. ə. 1500-1300) meydana çıxır, lakin o da Babil dövlətilə rəqabətdən çəkinmir (17, səh. 96).

Babillər belə siyasi qələbədən sonra şumer ideologiyasına qarşı təzyiqlə qüvvətləndirirlər. Onlar şumerlərin Ay allahı Nanna Sini öz allahı Marduk ilə əvəz edirlər. Marduk göy və yerin padşahı və allahı, kainatın hökmdarı sayılırdı. O, tez çıxmış səhər günəşinin, müharibə və odun allahı olub, bədxah ruhlara qarşı çox amansızdı.

Babillər şumerlərin dini görüş və allahlarından fərqlənən dini təsəvvürlər yaratmağa çalışmışlar. Onlar şumerlərin Günəş allahı Utunu qəbul etməyib özlərinin Şamaş adlı Günəş allahını yaratmışdılar... Lakin hər iki Günəş allahı şumer ideologiyasının, din sisteminin yetişdirməsi olub, şumer allahlarının övladları idi. Utu Nanna Sinin, Şamaş isə su allahı Eanın oğlu idi.

Samitlərin (babillər, assurilər) dini görüşləri göy allahı, onun simvolları olan günəş və ayla onların parıltıları olan ulduzlar ilə bağlı olmuşdur. Bu dini təsəvvürlər e. ə. 1900-cü illərdə planetlərə əsaslanan rəsmi babel dini sistemini yaratmışdır. Belə ki, o zaman məlum olan beş planet allahlara (Yupiter-Marduka, Venera-ilahə İştara, Mars babillərin şir obrazında olan müharibə və ov allahı-Nerqala və s). həsr edilmişdi. Allahlar bu planetlər vasitəsilə fəaliyyət göstərmişlər. Babillərin bu dini görüşləri şumerlərin politeizmi, çoxallahlılıq təsəvvürü, fantastik dini obrazlar aləmi ilə qaynayıb qarışmışdı (17, səh. 103-104).

Assurilər babillərə nisbətən “dini axtarıslara” qarşı etinasız olduqlarından şumerlərin həm dini ideologiyasını, həm də incəsənət formalarını bütünlüklə və sözsüz qəbul etmişdilər. Odur ki, e. ə. XII-XI əsrlərdən VII əsrə qədərki dövrdə Ur şəhəri assurilərin əlində olduğu vaxt onlar şumer allahı Nanna Sinin keçmiş kultunu yenidən bərpa etmiş və Xarron şəhərində bu kultun təbliği sayəsində böyük şöhrət qazanmışdılar (17, səh. 93). Odur ki, bu dövrdə (e. ə. IX-VII əsrlərdə) assurilərin Manna, Midiya və Urartu xalqlarına verə bildiyi mədəni nailiyyətlər, mənəvi zənginliklər və s. qədim şumerlərin adı ilə bağlı olmalıdır.

Şumerlərlə bağlı Urartu incəsənət abidələrini nəzərdən keçirək. B. B. Piatrovskinin “Urartu incəsənəti” kitabında topladığı bu tipli əsərləri üç qrupda cəmləşdirmək olar.

Birinci qrupun təsviri sənət abidələri şumerlərin yeni çıxmış Ay allahı Nanna Sinin simvolu olan öküzün qrafik və plastik obrazları şəklindədir. Bu cəhətdən Britaniya muzeyində saxlanan tuncdan hazırlanmış, qanadlı öküz fiqurları diqqətəlayiqdir. Onların həm ayaq üstə dayanmış, həm də uzanmış halda düzəldilməsi ona sitayiş olduğuna dəlalət edir. İnsan bədənli, qanadlı bir öküz fiquru vaxtilə qədim taxtın bir hissəsi imiş (14, səh. 14). Topraqaladan (məbəddə) mebel hissəsi kimi istifadə edilmiş, başı insana oxşayan quş qanadları olan danalar da tapılmışdır (14, səh. 16-17).

Bədii xüsusiyyətləri və yüksək ustalıq texnikası ilə fərqlənən öküz fiqurları qızıl təbəqə ilə örtülmüşdür. Belə qanadlı öküz heykəlidən biri də Dövlət Ermitajında saxlanır (14, şəkl. 13). Britaniya muzeyindəki eyni tipli qanadlı öküz fiqurunun gövdəsi isə insan bədənə şəklindədir (14, şəkl. 14).

Urartunun təsviri sənətində öküz obrazı çox geniş yayılmışdır. Dekorativ sənət ustaları da məişət əşyalarının bəzədilməsində bu obrazdan çox istifadə etmişlər. Məsələn üçün mis lövhədə (14, səh. 12), tunc Urartu padşahlarının dairəvi formalı qalxanlarında (14, səh. 67). Topraqaladan tapılmış mərmər frizdə həyat ağacını qoruyan iki öküz səhnəsində (14, səh. 99) və s. əsərlərdə öküzün qrafik (cizma) təsvirlərinə rast gəlirik.

Urartu heykəltəraşları qabarıq və dairəvi formalı plastik əsərlərində də öküz obrazını tez-tez təsvir etmişlər. Adil-Cəvaz qabarığında Urartu allahı Teyşeba öküz üstündə təsvir edilmişdir (14, səh. 97).

Keramik qabların, xüsusilə tunc qazanların bəzədilməsində öküz fiqurlarından daha çox istifadə edilmişdir.

Karmir-blurdan tapılmış böyük həcmli, cilalanmış qara gil qabın sinəsini içi nöqtəli çevrələr sırası bəzəyir (14, səh. 110, şəkl. 74). Onlar məhsuldarlıq, artım, çoxalma simvollarıdır. Bu sıranı üç yerdə müəyyən məsafədən kiçik öküz başlı fiqurlar kəsir. Bu plastik obrazlar Urartunun tunc qablarında tez-tez rast gəldiyimiz öküz başı fiqurlarını xatırladır. Bu keramik qabın sızma bəzək ünsürləri ilə plastik fiqurları, dini mahiyyətə ehtibarlı bir-birini tamamlayaraq xeyir-bərəkət, artım etiqadına (kultuna) həsr edilmişdir. Guman etmək olar ki, bu gil qabdan həmin etiqadla bağlı magik (ovsunlanma) ayinlərində istifadə edilmişdir.

Öküz fiqurları tunc qazanların bəzədilməsində (14, səh. 60) əvəzəlməz, başlıca bir mövqeyə malik idi. Doğrudur, bu fiqurların tunc qazanların gövdəsində yerləşdirilməsi heç də qazanları bəzəmək məqsədini güdmürdü. Onlar dini-ideoloji məqsədlərə xidmət edirdi. Bu qazanlardan xeyir, bərəkət, artım ayinlərində, insanların, heyvanların, təsərrüfatın bədxah ruhlardan, bədnəzərdən və s. öldürücü, dağıdıcı təsirlərdən qorunması üçün keçirilən ovsunlama (magiya) ayinlərində istifadə edilirdi. Odur ki, bu qazanların ilahi qüvvələr-allahlar, ovsunlanmış keşikçilər, xeyirxah ruhlər tərəfindən qorunması lazım idi. Bütün Yaxın Şərqdə

geniş yayılmış şumerlərin təzə çıxmış ay allahı Nanna Sinin kultu insanların, bitkilərin və heyvanların həyatını qorumağa, yaxşılaşdırmağa həsr edilmişdi. Tunc qazanlarla ovsunlama ayini keçirən kahinlər Nanna Sinin dini əfsanəvi təsirindən istifadə etmişlər. Bu məqsədlə onlar Nanna Sinin simvolik obrazı olan öküz təsvirinin müxtəlif formalarına müraciət etmişlər. Ayın qazanlarında, padşah taxtında, mebellərdə, adi məişət əşyalarında və s. ilahi öküz obrazını yerləşdirməklə bu varlıqları daimi olaraq ay allahının apotropeik qoruyucu təsiri altında, himayəsində saxlamağa can atmışlar. Urartu incəsənətində (bütün Yaxın Şərq ölkələrində olduğu kimi) öküz surətinin yayılmasının əsas səbəbi bu idi.

E. ə. I minillik Yaxın Şərqdə ilahi simvolların yayılması dövrü idi. Ona görə də bu dövrün abidələrində ilahi simvollara tez-tez rast gəlirik. Lakin onlar bədii-estetik məqsədlərə yox, dini-təbliği ideyalara xidmət edirdi (1, səh. 97-110).

Urartu məbədlərinin divar rəsmlərində də qədim şumer ideologiyası ilə bağlı rəsmlər aşkar edilmişdir. Ermənistan ərazisində, arxeoloqların 1950-ci ildə, qədim Urartu şəhəri Erebunidə (Arinberd) qazıyıb çıxardığı qalanın daxilindəki məbədin divarlarında boyalı təsvirlər tapılmışdır (14, səh. 113). Onların içərisində daxilində çoxşüalı ulduz çəgilmiş çevrələr və pilləli qüllələr sırası diqqəti cəlb edir. B. B. Piotrovski qeyd edir ki, bu tapıntılar e. ə. VIII əsrə aid olub, assuri padşahı II Aşurnasirpal sarayının e. ə. IX əsrə aid divar rəsmlərini xatırladır (14, səh. 114). Buradakı çox-şüalı ulduzlar bəlkə də Marduku təmsil etmiş, onun simvolları olmuşdur.

Erebuni divar rəsmlərindəki pilləli qüllələr şumerlərin Nanna Sinin şərəfinə ucaldıqları məbəd binasının-Zikkuratın sxematik təsviri, onun simvoludur. Belə simvollar Azərbaycanın xalça kompozisiyalarında da özünə möhkəm yer tutmuşdur.

Şumerlər Zikkuratlara, yəni məbəдли qüllələrə “Göytəpə” yaxud “Allah dağı” deyirdilər (16, s. 133), çünki onlar, öz allahlarını göyə yaxın yerdə, təpədə, dağ başında görmək istəyirdilər. Bu da onların mənşə etibarilə gəlmə dağ adamı olmaqlarından irəli gəlirdi (16, səh. 132).

Bu divar rəsmlərində olan iki allahın qoruduğu müqəddəs həyat ağacı, öküzlərin, şirlərin, qanadlı allahların böyük təsvirləri də şumer ideologiyasından xəbər verir.

Şumerlərin ay allahı Nanna Sinin simvollarından biri də aypara nişanı idi. Karmir-blurdan bir daşqutu tapılmışdır. Onun dairəvi qapağı üstündə böyük bir təsvir kompozisiyası cızılmışdır. (şək. 11). Burada mərkəzdə müqəddəs ağacın sol və sağında onun qanadlı, quşbaşlı qoruyucuları, yuxarıda isə günəş allahı Utunun qanadlı simvolu yaradılmışdır. Maraqlı cəhət odur ki, müqəddəs ağac təsvirinin mərkəzində aypara rəsmi, onun üstündə isə günəş allahının simvolu verilmişdir. Bunun səbəbini ancaq şumer ideologiyasına əsasən izah etmək olar. Belə ki, qədim şumerlərə görə təzə çıxan Ay allahı Nanna Sin bütün bitki aləminin yaradıcısı və hamisi idi. Ona görə də o həyat ağacına hamilik göstərir. Bunu biz kompozisiyanın mərkəzindəki aypara simvolundan da anlayırıq. Şumerlərin mifologiyasında günəş

allahı Utu Nanna Sinin oğlu idi. İki allah arasındakı bu yaxın qohumluq və ideoloji yaxınlıq təsvir kompozisiyasında öz əksini tapmışdır.

Topraxqaladan tapılmış taxt hissəsini təmsil edən qanadlı şir fiqurunun sinəsini aypara nişanı bəzəyir və onun başında qoşabuynuzlu papaq görünür.



Şəkil 12. Karmir-bulurdan tapılmış daş qutunun qapağı.

Aypara və qoşabuynuzlu papaq Nanna Sinin xarakterik əlamətlərindəndir. Onun başı, çiyinləri, sinəsi və zərif qolları, əlləri fiqurun insani xüsusiyyətlərini qeyd edir. Bütün bu keyfiyyətlər Nanna Sinə şamil edilə bilər. Lakin, buradakı şir gövdəsi Nanna Sinə yox, İştara aid olduğu üçün fiqur bizə çox qərribə və qarışıq görünür. Bu qərribəliyin səbəbini ancaq onunla izah etmək olar ki, Nanna Sin bitkilərdən başqa heyvanların da hamisi olmuşdur. İştara Nanna Sinin qızı idi.

İştara şumer mifologiyasına görə əvvəllər sevgi və müharibə ilahəsi olduğu halda, sonralar atasının nəbatat və heyvanat üzərindəki himayəkarlığını da

öz üzərinə götürmüş, xeyir və bərəkət ilahəsinə çevrilərək şir obrazında çıxış etmişdir. Baxdığımız fiqurdakı şir gövdəsi, görünür Nanna Sinin heyvanlar aləmi ilə bağlılığına işarədir. Nanna Sinin belə mürəkkəb obraz şəklində yaradılması heykəltəraşın dini fantaziyasının nəticəsi idi. Heykəltəraş şumer mifologiyasının pripsip və tələblərinə riayət etsəydi, onda gərək insan bədənli Nanna Sini öküz gövdəsi ilə birləşdirəydi, ya da ki, onu öküzün üstündə verəydi. Lakin şumerlərin dini təfəkküründə, təsviri sənət yaradıcılığında sintetik yolla yeni-yeni əcaib məxluqlar yaratmaq, müxtəlif tipli surətlərin birləşməsindən yeni fantastik obrazlar yaratmaq bir ənənə şəklini almışdı.

Brüsseldə, Stoklenin şəxsi kolleksiyasında saxlanan 30 sm hündürlüyündə Nanna Sinin ayaq üstündə dayanmış fiquru buynuzlu şirin üstündə yaradılmışdır (şək. 12). O taxtın bir hissəsidir. Maraqlıdır ki, burada şirin qabaq ayaqları dırnaqlı öküz ayaqları formasındadır. Ona görə də bu heyvan şir və öküzün sintez, qarışıq şəkildə təmsil edir. Allahın qoyma sifət olan yeri boş olduğundan onun ancaq qoşabuynuzlu tırası (baş geyimi) və qolsuz bədənini görünür. Allahın baş geyimindəki buynuzlar onun simvollarından olub, onu ilahi qüdrətli göy öküzü ilə bağlayır. Britaniya muzeyinə Vandan gətirilmiş tunc Allah heykəlsicinin başında qoşabuynuzlu şlem vardır. Görünür, çox geniş yayılmış qoşabuynuzlu başgeyimləri ay allahının mühüm əlamətlərindən imiş.

Şumer mifologiyasında və arxeoloji tapıntılarda Nanna Sinin obrazı haqqında olan məlumatlara müraciət etsək, qeyd etdiyimiz obrazlar haqqında təsəvvürümüz xeyli genişlənər.

Qədim Şumer dövlətinin paytaxtı olmuş Urda 1922-1934-cü illər ərzində ingilis arxeoloqu Leonard Vulli arxeoloji qazıntı işləri aparmış və şumer ideologiyasına dair əvəzsiz abidələr kəşf etmişdir (16). Urun Allahların məbədləri



**Şəkil 12. Öküz fiqurunun
üstündə Nanna Sinin
heykəli.**

yerləşmiş müqəddəs məhəlləsinin divarlarında yazılı gil bünövrə konusları (mıxları) tapılmışdır. Buradan tapılmış Urun padşahı Urnammunun (e. ə. III minilliyin son yüzilliyi) yazılarında oxunmuşdur: “Bu məbədi Enlilin oğlanlarından ən şərəfli qüdrətli göy öküzü Nanna üçün ucaltmışam” (16, səh. 134). Bu şəhərdəki Nanna məbədinin bünövrə yazısında göstərilir ki, Əzmkar, Urun padşahı, Şumer və Akkadın padşahı Urnammu öz hökmdarı Nanna üçün Nanna məbədini ucaltdı... o, (Nanna-N. R.) bağlardakı bitkiləri xilas etdi”. Bu yazının yozumu belədir: Nanna öz evində (məbədində) sakin olandan sonra torpağın suvarılmasını və bərəkətli olmasını təmin edəcəkdir (16, səh. 168). Nanna məbədinin yaxınlığında tapılmış əhəng daşının üstündəki qabarıq təsvirdə buynuzlu baş geyimdə oturmuş Nanna verilmişdir.

Nannanın məbədi əzəmətli üçmərtəbəli binanın -Zikkuratın yuxarisında yerləşdirilmişdi. Bu hörmət və qayğı yeni çıxan ay Allahı Nanna Sinin Ur-Şəhərinin həm baş allahı, həm də hökmdarın himayədarı olması ilə bağlı idi. Belə ki, şumer şəhərlərinin allahları həm də bu şəhərlərin (əsl real padşahlardan əlavə) padşahları hesab edilirdi.

Zikkuratın çoxlu pilləkanları yerdən göyə Nanna məbədinə, bu məbəddəki Nannanın heykəlinə doğru gedirdi. Hər yeni ildə, bahar bayramında bu məbədin kahinləri Nannanın əzəmətli heykəlini üçmərtəbəli Zikkuratın zirvəsindən, pilləkanlarla, təntənəli surətdə aşağı, yerə endirir, ayın keçirir və sonra yenə təkrar yuxarı qaldırır məbəddə yerləşdirirdilər (16, səh. 144).

Şumerlərin təzə çıxmış ay allahı Nannanın belə əzəmətli, insan başlı heykəllərindən bir neçəsini ingilis arxeoloqu Roluinson keçən əsrin ortalarında Beynəlnəhrin (Mesopotamiyanın) şimalında qazıyıb çıxarmışdır. Onlar Britaniya muzeyində saxlanılır. (16, səh. 136).

Nanna Sinin insan başlı qanadlı öküz şəklində yaradılmış əzəmətli daş heykəlləri Babil şəhərindəki məbəd və sarayların giriş yollarında qoruyucu ilahi varlıqlar kimi qoyulurdu (18, səh. 37).

Görünür, qədim şumerlər, babillər, assurilər, urartulular, mannalılar, midiyahılar kimi xalqlar Nannanın ilahi obrazından və onun simvollarından apotropeik (bədxah qüvvələrdən qorunmaq) məqsədlərlə də istifadə etmişlər. E. ə. III minilliyin I yarısına aid olan qədim Ur padşahlarının qəbirlərindən tapılmış öküz təsvirli gümüş həmayillər, öküzşəkilli gümüş üzüklər, aypara formalı qızıl sırgalar, öküz başı heykəlciyi ilə bəzənmiş arfalar və s. göy öküzünün-ay allahının qoruyucu qüvvəsinə inamla bağlı olmuşdur.

Urartu incəsənət abidələri içində öküz təsviri ilə bağlı, lakin süjet



Şəkil 13. Torpaxqaladan tapılmış gil qabın üstündəki fiqurlar.

xarakterli bir əsər də şumer elmi, dünyagörüşü, astronomiyası ilə bağlı olub, şirin öküzə hücumuna həsr edilmişdir (şək. 13). Torpaxqalada tapılmış qırmızı gil qabın ağzının sınıq parçaları üstündəki bu realistlik heyvan fiqurları (14, şək. 75) öz dinamikliyi ilə diqqəti cəlb edir. Bu təsvir kompozisiyasını şumerlər yaratmışlar. O, qədim Şərqdə çox geniş yayılmış və ilk orta əsrlərə qədər öz fəlsəfi mənasını saxlamış bir süjetdir.

Bu qədim təsvir motivi –“öküzü yerə yıxmış şir” süjeti qədim şumerlərin e. ə. III minilliyin birinci yarısına aid Gilqamiş dastanında da özünü göstərir, şumer mədəniyyətinin sonrakı dövrlərində sızma

möhürlərində də əks etdirilmişdir (16, səh. 125).

Guman etmək olar ki, bu təsvir kompozisiyası Mannadan həm Midiyaya (ondan da Əhəməni İranına), həm Urartuya (onlardan da skiflərə, skiflərdən isə Qara dəniz rayonu xalqlarına) keçmişdir. Vaxtilə V. Q. Lukonin Mannanın Ziviyyə incəsənət formalarının da əvvəlcə Urartuya gəldiyini, oradan isə Qara dəniz sahillərinə, skif çöllərinə keçdiyini (2., səh. 33) çox düzgün müəyyənləşdirmişdi.

Maralı, yaxud öküzü parçalayan şir, ya da ki, qrifon (qartal ya da şirbaşlı, qartalqanadlı şirbədənli fantastik heyvan) təsvirinin semantik mənasını açmış arxeoloq, tarix elmləri namizədi E. E. Kuzmina yazır: “Təsvirin məzmununu başa düşmək üçün Yaxın Asiyanın tarixinə, e. ə. III minilliyinə varmaq lazımdır. Mesopotamiya (Şumer-N. R.) münəccimləri təqvim tərtib edərkən bəzi ulduz bürcələrinin dövrü dəyişməsinə müşahidə etmişlər: baharda, tarla işlərinin başladığı vaxtda üfüqdə, ən uca nöqtədə Şir ulduzlar bürcü parlaq Reql (şah) ulduzu ilə dayandığı zaman, öküz ulduzu adlanan Pleyada ulduzlar bürcü və Maral ulduzu adlanan Kasiopəya ulduzlar bürcü üfük arxasında yox olub gedirlər. Bu səma hadisəsini incəsənətdə (şirin, sonralar isə qrifonun) öküz, yaxud maral üzərində qələbəsinin təsviri kimi verməyə və bu kompozisiyanı təbiətin bahar dirçəlməsinin simvolu kimi şərh etməyə başlamışlar. Beynəlnəhrin bu təsvir motivi başqa

xalqların incəsənətinə, yerli miflərə uyğunlaşdırılaraq gətirilmişdir, lakin o özünün əsas dirçəlmə, xüsusilə bahar oyanmasının sinonim əhəmiyyətini saxlamışdır”. Müəllif daha sonra qeyd edir ki, bu təsvir kompozisiyasının İranda iki simvolik mənası olmuşdur: 1 - yeni il, Novruz bayramının, bahar oyanmasının, baharda gecənin gündüzə bərabər olmasının simvolu kimi; 2 - padşah simvolu kimi (19, səh. 40).

Şumerlərdə baharın dirçəlməsi rəmzi olmuş bu təsvir İranda Əhəməni padşahlarının, daha sonra Sasani padşahlarının şəxsi padşahlıq rəmzinə çevrilmişdir. İranda Təxt-i Cəməşid (Persepol) sarayının qabarıq təsvirləri içində nəzərdən keçirdiyimiz simvol da vardır.

Yeni eranın III əsrində hazırlanmış Qax rayonunun Topraxqala yaşayış məskəninəndən tapılmış gümüş camın dibində də yeni ilin, baharın dirçəlmə simvolu kimi maralı yıxmış qrifon təsvir edilmişdir. (20, səh. 125, şəkl. 116).

Göründüyü kimi, Şərq aləmində geniş yayılmış bahar bayramı, Novruz bayramı heç bir dini əsasla yaradılmamış, qədim şumer münəccimlərinin elmi müşahidələrinin nəticəsi kimi meydana çıxmışdır.

İkinci qrupa İştər və onun simvolu şirə həsr edilmiş Urartu incəsənət abidələri aiddir. Bu qrupa daxil edilmiş Urartu incəsənət abidələrində şumerlərin Zöhrə (Venera) ulduzu, sevgi, məhəbbət ilahəsi İştər və onun dördguşəli ulduz, Şir, boyunbağı və bərabərtərəfli üçbucaq kimi simvolları təsvir edilir.

Əvvəlki qrupda biz İştərin şirlə birləşdirilmiş və şirin üstündə yaradılmış fiqurlarına diqqət yetirmişdik.

Vanda tapılmış İştərlə bağlı əsərlər isə janr müxtəlifliyi ilə fərqlənir. Mis lövhə üzərində həkk edilmiş şir təsvirləri, qızılla örtülmüş mis qrifon (qartal-şir) fiquru (14, səh. 12) kimi əsərlər üslub fərqi baxmayaraq, dini əqidə cəhətdən bir-birinə çox yaxındır. Başqa bir janrda yaradılmış İştərin obrazı da həmin dini əqidəyə, ilahənin kultunun təbliğ edilməsinə həsr edilmişdir. Plastik formada, oturan yerdə təsvir edilmiş İştərin sinəsini, dəstəsi, uzanmış şir formasında olan kiçik xəncər bəzəyir (14, səh. 82).

Topraxqaladan tapılmış incəsənət əsərləri təbiiq sənət formalarındadır. Tuncdan hazırlanmış padşah taxtının ayağının üstündə 15 sm hündürlüyündə qanadlı şir fiquru görünür. (14, səh. 45. şəkl. 11). Şir fiqurunun yastı oturacağının üstündə dördguşəli (dördşüahlı) ulduz simvolu vardır. Bu simvol hələ e. ə. III minilliyin ikinci yarısında şumer ilahəsi İştərin simvolu kimi Midiya ərazisində lullube padşahı Anubaninin şərafinə yonulmuş qabarıq heykəldə, İştərin başının üstündə təsvir edilmişdi (1, səh. 16-17, şəkl. 1). Bu abidəni aşağıdakı akkad yazısı müşayiət edir: “Lullubuma padşahı Anubanini özünün rəsmi və İştərin təsvirini Padir dağında çəkdi” (3. Səh. 102, şəkl. 9). Buradan aydın olur ki, qanadlı şir fiquru şumer ilahəsi İnannanın (babillər onun adını dəyişib İştər qoymuşlar) simvolu kimi Urartu padşahı taxtını qoruyucu məqsədlərlə bəzəmişdir.

Həmin taxtın ikinci ayağı üstündə qanadlı şir fiquru yoxdur (14, səh. 46, şəkl. 12). Görünür o, əsəri-ətiqə alverçiləri tərəfindən qoparılıb, ayrılıqda müstəqil

əsər kimi satılmışdır. Lakin fiquraltı tunc yastığın (dayağın) ön və yan tərəflərində İştərin dördguşəli ulduz simvolu qaldığından aydın olur ki, dayağın üstündə vaxtilə qanadlı şir fiquru olmuşdur.

Tunc Urartu qazanlarının çiyinlərini bəzəyən qadın və öküz başı fiqurları da baxdığımız bu ikinci qrupa aiddir. Bu tipli qazanlar Yaxın Şərq ölkələrində çox geniş yayılmışdır (14, səh. 62-63). Bu tipli qazanların yaradılması bu region üçün ümumi mədəniyyətdir. Bu mədəniyyətin yayıldığı ən uzaq yer Türkmənistanın cənubundakı Altın-təpə adlı qədim yaşayış məskəni olmuşdur. Altın-təpə qazanlarının kənarlarını dörd tərəfdən qazanın içinə yox, xaricinə baxan kiçik tunc öküz başı fiqurları bəzəyir (14, şək. 32-1). Ənənəvi qanad formalı plastinkaya bərkidilmiş bu fiqurlar şumerlərin ay Allahı Nanna Sini təmsil edir. Qanadlar isə buradakı “qüdrətli göy öküzü” obrazını tamamlayır.

Altın-təpədə qadın surətində olan çoxlu terrakota fiqurları tapılmışdır (21, şablon IX). Bu fiqurların gövdəsinin aşağı hissəsi, bir qayda olaraq bərabərtərəfli üçbucaqla qeyd edilir. Onlardan bir fiqurun sinəsində (sol və sağ tərəfdə) ulduz rəsmi cızılmışdır. Bizə elə gəlir ki, bu rəsm fiqurun Zöhrə-ulduzu ilahəsi İştəra həsr edilməsi ilə əlaqədardır. Eyni tipli digər fiqurların üçbucaq rəsmləri də İştərin simvolu kimi məlumdur (1, səh. 103).

Qədim Yaxın Şərq mədəniyyətini dərinlən öyrənmiş İvan Efremov yazdığı romanda göstərir ki, bərabərtərəfli üçbucaq böyük ilahə İştərin hökmdarlıq nişanı olmuşdur (22, səh. 110, 131). İ. Efremov, İştərin zəhmli hökmdarlığı və şirin onun tabeliyində olması haqqında belə məlumat verir. “Makedoniyalı İsgəndərin ordusu vəhşi heyvanların (qadın) hökmdarının padşahlıq etdiyi ölkəyə (suriya, İraq- N. R.) gəldi... Əgər o, (İştə - R. N.) şirin belində görünsəydi, onda heç kəs məhv olmaqdan yaxa qurtara bilməzdi” (22, səh. 231).

O, həmin əsərində qeyd edir ki, Makedoniyalı İsgəndər Yaxın Asiya çöllərində olarkən başına şir formasında olan dəbilqə qoyarmış (22, səh. 305). Bu, onu göstərir ki, Makedoniyalı İsgəndər Yaxın Şərqdə müharibələr apardığı illərdə də (e. ə. 333-323) bu regionda ilahə İştərin kultu hələ də əvvəlki mövqeyini saxlaya bilmiş və öz simvolu şirlə möhkəm bağlı olmuşdur.

Urartu incəsənəti üçün xarakterik olan tunc qazanların üzərindəki qanadlı tunc qadın fiqurların sinəsini də üçbucaqlar sırası, yəni ilahə İştərin simvolları bəzəməsi çox maraqlıdır. (şək. 14). Görünür, qazanların içinə doğru yönəldilmiş İştərin dörd plastik fiquru bu tipli qazanlarda xeyir və bərəkət ayinləri keçirilərkən, hazırlanan nəzirələri bədxah qüvvələrdən qoruyarmış.

Marahlıdır ki, şumerlərin ay allahı Nanna Sin ilə onun qızı ilahə İştərin dini obrazlarında onların simvollarından qarışıq surətdə istifadə edilmişdir. Misal üçün, yuxarıda gördüyümüz kimi, Urartu abidələrində İştərin Şir obrazlarında Nannanın buynuz, aypara və öküz dırnağı kimi simvolları verilmişdir. E. ə. I minilliyin başlanğıcında Nannanın plastik obrazları olmuş hettlərin və Gədəbəy rayonunun gil öküz kəllələrinin alını İştərin üçbucaq simvolu ilə bəzənmişdi (1, səh. 103, şək. 18).

E. ə. III minilliyə aid Altın-təpə abidələrində isə gil öküz kəlləsinin alınına gildən aypara nişanı yapışdırılmışdır (21). Belə qarışıqlıq, görünür, müəyyən tarixi mərhələlərdə allahlar arasında ideoloji funksiyaların dəyişilməsilə bağlı olmuşdur. Yaxın Şərq incəsənətinə qədim şumerlər tərəfindən gətirilmiş şir surəti şumer padşahlarının Ur şəhərində qazılmış qəbirlərində də tapılmışdır. Onların içində böyük ustalıqla gümüşdən hazırlanmış şir başları padşahların taxtını qoruyucu ilahi varlıqlar kimi mühafizə edirmiş (16, səh. 63, 95).

E. ə. IX əsrə aid Manna qalasından, Həsənludan tapılmış qızıl cam üzərindəki təsvirlərdə də şir İlahə İştərin obrazı kimi padşah taxtının yanında



Şəkil 14. İştərin tunc fiquru.

uzanıb Manna dövlətini bədxah qüvvələrdən qoruyur (1, səh. 73, şək. 8). Bu əsərdə başqa şumer allahlarının da ilahi obrazları iştirak edir; yuxarı cərgədə sol tərəfdən birinci arabaçı qoşabuynuzlu Nanna Sin, ikinci arabaçı başında qanadlı Kürə gözdirən günəş allahı utu ya da ki, babilərin günəş allahı Şamaş, padşahın taxtını qoruyan

şumerlərin üç allahı An, Enlil, Engi təsvir edilmişdir (1, səh. 73). Həsənqulu qızıl camında qurbanlıq qoyunlar da təsvir edilmişdir. Lakin bu əsərdə qoyun surətlərinin ilahi obraz olduğuna inanmaq olmur.

Çox maraqlıdır ki, Ur şəhərindəki şumer məbəd-ki, mehrabların taxtlarının bünövrəsinə, ya da ki, mehrabların bünövrəsinə daş, qoyun heykəlləri bənd edirmişlər. Görünür, qoyun şumer allahlarından birinin simvolu imiş (16, səh. 113).

Urartu tunc qazanlarının “qorunmasında” uzun boyunlu şir başları da iştirak etmişdir (14, səh. 66, şək. 37). Şir boyunları aşağı tərəfdə qazanın qulpu vəzifəsini daşmışdır. Lakin şir boyunları qövs şəklində irəliyə doğru xeyli uzadıldığından onlar real təsvir motivliyindən çıxıb, dekorativ ünsürlərə çevrilmişlər. Qazanın içinə doğru uzadılmış altı fantastik şir boyunları, dişlərini qıcırdatmış qəzəbli şir başları bu qazanlara dekorativ görkəm vermişdir. Bunu biz varlı etrus qəbrindən tapılmış Urartu qazanqarı tipində olan qazanda (şək. 15) da yaxşı görürük.

Urartu padşahlarının dairəvi formada olan tunc qalxanlarının ortası çıxıntılı olub, ümumi sahəsi üç çevrə boyu yerləşdirilmiş, ortada öküzlərin, yanlarda şirlərin dinamik təsvirlərilə bəzədilmişdir. Karmir-blurdan tapılmış I Arqışti (14, şək. 38) və II Sardurinin (14, şək. 39) tunc qalxanları şumer allahlarının apotropeik xarakterli təsvirlərilə bəzədilmişdir. Bu rəsmlərin ilk vəzifəsi qalxanı və onun sahibini xarici bədxah qüvvələrdən qorumaq idi. Onların

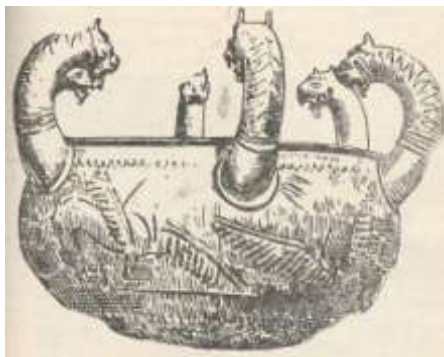
dekorativliyi isə fiqurların ustalıqla yaradılması və yerləşdirilməsindən, uğurlu kompozisiya quruluşundan doğmuşdur.

B. B. Piotrovski tunc fiqurların mum qəliblər vasitəsilə tökülüb hazırlanması texnologiyası və qalxanlardakı təsvirlərin qoyulması üsulları haqqında ətraflı məlumat vermişdir (14, səh. 52, 69).

Urartu incəsənət abidələrinin şumer ideologiyası ilə bağlı üçüncü qrupuna ovsunlanmış heykəlciklər aiddir. Bunların içində ən maraqlısı məişət əşyalarını və insanları qoruyan kiçik fiqurlardır. Karmir-blurda, şərab anbarında, qurbangahın yanında tapılmış saqqallı, balıq dərisinə bürünmüş, mavi boya ilə rənglənmiş keşikçi qoruqçuların gil fiqurları (14, səh. 111, şəh. 77) diqqəti cəlb edir. Karmir-blurun başqa bir anbarında isə gildən hazırlanmış saqqallı, əqrəb quyuqlu antropoid fiqur tapılmışdır. Onun üzü ağ, gözləri qırmızı, saç-saqqalı boz, baş geyimi mavi boyalarla rənglənmişdir.

B. B. Piotrovski qeyd edir ki, belə “allah” nümunələri şumer padşahlarının birinci sülaləsi dövründə paytaxt olmuş Ur şəhərindəki padşah qəbirlərindən də tapılmışdır (14, səh. 112).

Biz elə guman edirik ki, bu heykəlciklər B. Piotrovskinin dediyi kimi “allah” yox, anbarın ovsunlanmış qoruyucu-keşikçi fiqurlarıdır. Balıq dərisinə



Şəkil 15. Tunc etrus qazanı.

bürünmüş fiqurları Piotrovski haqlı olaraq şumerlərin yeraltı su allahı Enki (babillər ona Ea demişlər) ilə əlaqələndirir. Qeyd etmək lazımdır ki, mavi rəngə boyanmış keşikçi fiqurları da bu allah ilə bağlı olmuşdur. Başqa fiqurlar isə öz himayəkar allahlarının rəng simvoluna uyğun boya ilə boyanmışlar. Bu, ondan irəli gəlir ki, bu keşikçi fiqurlar ovsunlanarkən müxtəlif allahların himayəsinə verilirdi. Belə ki, Nanna Sinin himayəsinə verilən fiqurlar öküz başlı, iştərin himayəsinə verilənlər isə şir

başlı və s. şəkildə olurdu.

Şumerlər adi evləri (16, səh. 219) də, müqəddəs allahların məbədlərini də, tək-tək insanları da qorumaq üçün bu tipli ovsunlanmış keşikçilərdən istifadə edirdilər. Bu “keşikçi” fiqurlar öz himayəkar allahlarına bənzədildikləri üçün fantastik mifoloji görkəm almışlar.

E. ə. VII əsrdə Assuri padşahı Assurbanipalın oğlu Sinbalatsuikbinin Nanna Sinin zövcəsi şəhərin ilahə hökmdar qadını Ninqalın Ur şəhərindəki məbədini babillərin hücumundan sonra xüsusi bir qayğı və hörmətlə bərpa etdirmişdi. Bizim dövrümüzdə bu məbədinin xarabalıqlarını tədqiq etmiş arxeoloqlar döşəmənin altında vaxtilə məbədinin sehrli keşikçi -qoruyucuları olmuş misdən it

təsvirli həmayil (amulet), gildən hazırlanıb əvvəlcə qatı əhəng, sonra isə üz və geyimləri qara və qırmızı rənglərlə boyanmış kiçik fiqurlar tapmışlar. Bu sehlənmiş gil fiqurlar həm insan, it və ilan kimi real varlıqlar, həm də fantastik



Şəkil 16. Ziviyədən tapılmış e. ə. VIII əsrə aid qızıl bilərzik.

obrazlar şəklində hazırlanmışlar. Burada qrifonlar, şir və ya öküz başlı insanlar, öküz ayaqlı insanlar, insan başlı balıqlar və sair fantastik fiqurlar magik-sehrkar duaların müşayiətilə məbəddə qoyularkən, onların (əlaqədar allahların -N. R.) şərafinə qurbanlar (nəzir) da verilmişdir (16, səh. 220).

Urartu incəsənətində nəzərə çarpan əsərlərdən biri də usları ilan başı formasında olan tunc bilərziklərdir (14. səh. 12). İnsanların bədxah qüvvələrdən qorunmasına həsr edilmiş bu bilərziklər yuxarıdakı “qoruqçular” qrupuna daxildir.

Yaxın Şərqdə “keşikçi” və “qoruyucular” təsadüfən yaranmamışdı. Onlar qədim şumerlərin dünyagörüşü, dini təsəvvürləri ilə əlaqədar olaraq ortaya çıxmışdır.

R. Vipperin yazdığına görə: “Ölüm şumerlərə ən böyük müsibət və dəhşət kimi görünürdü. Dünyanın bütün əzəməti və qüvvəsi ölümlə itib gedirdi.

Yeraltı cəhənnəm iyrənc ruhlarla doludur. Qana susamış bu yırtıcılar hər şeyi məhv edir və hətta allahların təsvirlərinə də rəhm etmirlər. Onlar ilanlar tək sürünərək insanların evlərinə soxulurlar. Onlar kişinin arvadını oğurlayır, uşağı anasının əlindən qoparırlar... onlar kənddən kəndə keçərək uşaqları qaçırrır, quşları öz yuvasından qovur, öküzləri və quzuları vururlar; bu pis niyyət iblislər- vəhşi quldurlardır. Onlar quraqlıq gətirir, xəstəlik göndərilər: biri qızdırma, digəri-taun, üçüncüsü isə adamı boğazlayır” (18, səh. 39-40).

Odur ki, şumer ideologiyası ilə əlaqədar olaraq Yaxın Şərq ölkələrində, guya insanları bədxah ruhlardan “qoruya bilən” bilərziklər geniş miqyasda yayılmışdır.

Qədim Azərbaycanda şumer və Urartu “qoruyucula”-rından fərqli olaraq “qoruyucular” ovsunlanmayıb allahların simvolları şəklində olduğundan ilahi qoruyucu qüvvəyə malik idilər. Onlardan Manna zərgərliyinin hazırladığı bilərzik yüksək bədii səviyyədə yaradılmışdır (şək. 16). Ziviyədən tapılmış, e. ə. VIII ə. aid bu qızıl bilərzik indi Nyu-Yorkun Metro-Politen İncəsənət Muzeyində saxlanır (9, səh. 136, tabl. 39). Bu zərgərlik əsərində bilərzik şir başı fiqurları ilə bəzədilmişdir; şir başlı fiqurlar asimmetriya üsulu ilə, ikisi yuxarıda, ikisi isə əks

tərəfdə, aşağıda yerləşdirilmişdir. “Qoruyucu” qüvvəsi ilahə İştərin şir başı simvollarından gələn bu bilərziyin uclarını dişlərini qıcırdatmış şir başı fiqurları bəzəyir.

Mingəçevirdən tapılmış I ə. aid ucları qoyun və ilan başları formasında olan gümüş bilərziklər ilahə Anahitin (qoyun) və əcdadların ruhunun (ilan) simvolları ilə diqqəti cəlb edir.

Yaxın Şərqi mərkəzi rayonunda yerləşmiş Urartu bütün qonşularının mədəni yaradıcılıq nailiyyətlərini, az və çox dərəcədə öz incəsənətində əks etdirmiş və qarşılıqlı olaraq onlara öz təsirini göstərmiş, şumer və Manna mədəniyyətinin şimal rayonlarına (skiflərə və Zaqafqaziyada) yayılmasında “ötürücü” rolu oynamışdır.

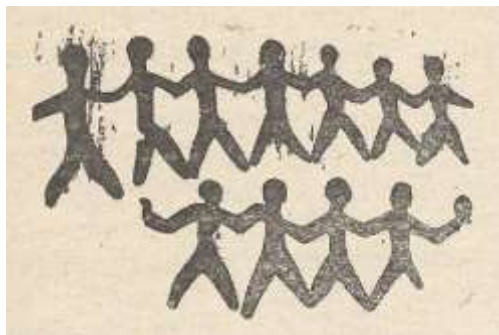
Şumer dövləti coşğun fəaliyyət göstərdiyi e. ə. III minilliklərdə və tənəzzülə uğradığı e.ə. II minillikdən sonra da şumer mədəniyyəti Hindistandan İtaliyaya, İran körfəzindən skif çöllərinə qədər geniş bir sahədə yayılmışdır. Odur ki, bu regiondakı ölkələrin qədim mədəniyyət və incəsənət problemlərini, şumer mədəniyyətini nəzərə almadan həll etmək olmaz. Bu münasibətlə B. B. Piotrovski çox doğru qeyd etmişdir: “Saqqız (Manna-N. R.) və Karmir-blur qazıntılarının materialları skif incəsənətinin Urartu vasitəsilə qədim Şərq ilə əlaqəsini aydın bir surətdə ortaya çıxarır. M. İ. Artamonov skif incəsənətinin yaradılmasında qədim Şərqi formalaşdırıcı rolu haqqında həttə məsələ qaldırır” (14, səh. 123).

E. ə. 59-cu ildə Urartu dövləti Midiya qoşunları və Van padşahlığına tabe qəbilələr tərəfindən məhv edildi (14, səh. 41).

Urartu dövləti dağıldı, lakin şumer mədəniyyəti və incəsənəti Urartu sənətkarlarının əsərlərində yaşamaqda davam edir.

Naxışlarımızın mənşəyi və inkişaf mərhələləri

Azərbaycanda naxış sənətinin tarixi təsviri sənətimizin tarixi qədər qədim olub, orta daş (mezolit) dövründən (e. ə. XII-VIII minilliklərdən) başlayır. Naxışlar ilk dəfə daş üzərində həkk edilmişdir. Bu ibtidai naxışlar sonrakı tarixi mərhələlərdə, neolit, yemi daş dövründə (e. ə. VII-V minilliklərdə) daş və gil üzərində, tunc dövründə (e. ə. III-II minilliklərdə) metal, ağac, sümük, üzərində, dəmir dövründə (e. ə. I minillikdə) isə əvvəlki dövrlərin materiallarından əlavə, tikmələrdə, toxumalarda da öz əksini tapmışdır. Müxtəlif dövrlərin müxtəlif materiallarından gəlmiş naxışlarımız çoxlu təhriflərə, forma dəyişkənliyinə uğrayaraq, kull halında, indi gördüyümüz xalça kompozisiyalarında cəmləşmişdir. Xalçalarımızı ornamentsiz, naxışsız təsəvvür etmək olmaz. İndi xalça sənətində tədqiqata ehtiyacı olan ən çətin məsələ bu naxışların ilkin formalarının təsviri sənət



Şəkil 17. Qobustanın qaya təsviri.

baxımından açılması, onlarda baş vermiş forma dəyişgənliyinin izahı, semantik cəhətdən mənalandırılmasıdır. Mürəkkəb şəklə düşmüş, sxematikləşib mücərrəd forma almış indiki naxışlarımızın semantik mənasını, hansı varlıqların təsvirlərindən yarandığını aydınlaşdırmaq üçün onların çox qədim dövrlərdəki ibtidai, sadə və real təsvir

formalarına varmaq, onların ilkin təsvirlərini “bərpa” etmək lazımdır.

Bu məqsədlə həmin naxışların

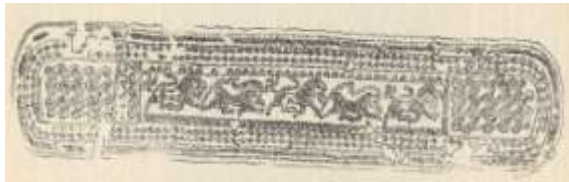
keçmiş olduğu, sadəcədən mürəkkəbə doğru istiqamətlənmiş inkişaf yollarını, mərhələlərini izləməyə çalışsaq, onları tarixi-nəzəri cəhətdən “bərpa” etməyə, öyrənməyə çalışsaq məsələ aydınlaşmış olar.

Naxışlarımız indiki şəkllə düşənəcən, üç inkişaf mərhələsi, formalaşma dövrü keçmişdir. Birinci mərhələ ibtidai icma quruluşu dövrünə (e. ə. XII-II minilliklər) təsadüf edir. Bu dövr, naxışların piktoqrafik dövrüdür; yəni naxışların hələ real varlıqların təsviri formasında olduğu mərhələdir. Buna misal olaraq Qobustanda, Böyükdaşın yuxarı mərtəbəsindəki 46 №-li daşın üstündəki iki cərgədə rəqs edənlərin təsvirini göstərmək olar (şəkl. 17) Mezolit dövründə bu rəsmlərə həm qəbilə üzvlərinin kollektiv rəqsinin təsviri kimi, həm də göz oxşayan dekorativ bir şəkil kimi baxırmışlar. Burada bir-birindən fərqlənməyən insan fiqurları, müasir mənada, vahid naxış kompozisiyasının ritmik surətdə təkrar edilən elementləri kimi baxılır. Odur ki, indi biz bu qaya təsvirini naxış kimi də qəbul edirik. Çünki müasir naxışlarımıza xas olan sxematiklik, ritmik təkrar” simmetrik düzlülüş kimi xüsusiyyətlər bu əsərdə özünü göstərir.

Bu mərhələyə aid ikinci nümunə Naxçıvan MSSR Şaxtaxtı kəndindən tapılmış boyalı gil qabın üstündəki təsvirlərdir. Burada çəhrayı rəngli qabın gövdəsini, dairəvi kompozisiya boyu, qara rəngli heyvan və quş təsvirləri bəzəyir. Onlar ovsunlama ayininin keçirilməsi üçün çəkilmiş piktoqrafik yazılar, təsvirli yazılar idi. Tunc dövründə bu əsərə təsviri yazı kimi baxılırdı. Piktoqrafiyanın sirlərinə vafiq olmayanlar üçün isə bu təsvirlər, adicə olaraq, dekorativ xarakterli bir tablo idi. Bu təsvirdə də ritmik və simmetrik naxış xüsusiyyətləri olduğu üçün biz indi ona naxış kompozisiyası kimi baxırıq. Əsərin aşağı zolağında verilmiş romblar sırası o vaxt artım simvolu kimi yaradılmışdır. İndi isə biz onu sxematikliyinə, ritm və simmetriyasına, mücərrədliyinə görə naxış kimi qəbul edirik.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu mərhələ totemizm dövrü olduğu üçün ilahi totemlərin zoomorfik obrazlarının geniş surətdə yayılması və təbliğ edilməsi dövrü idi.

Bu dövrün naxış xarakterli təsvir motivlərindən biri də günəş rəsmi idi. Keramikada daha çox yayılmış bu motiv çevrənin düz və əyri radius xətlərilə kiçik



Şəkil 18. Gədəbəy rayonundan tapılmış tunc kəmə

sektorlara parçalanması formasında yaradılırdı. Bu ilkin mərhələdə, daş və keramik abidələrdə həkk edilmiş göstərilən motivlər və bu tipli təsvirlər gələcək naxışlarımızın əsasını, piktoqrafik mərhələsini

yaratmışdır. Piktoqrafik dövrün təsvirləri, bəzi hallarda, ənənəvi olaraq, dövrümüzə qədər gəlib çıxmış süjetli xalçalarda özünü göstərir. Müəyyən süjetlərlə əlaqələndirilmiş bu piktoqrafik surətlər qədim ilahi obrazları, totemlərin bədii obrazları formasındadır.

Naxışlarımızın yaranmasının ikinci dövrü simvollar dövrüdür. Bu mərhələ e. ə. I minilliyi əhatə edir. Bu dövrdə ibtidai icma quruluşunun qalıqları olan bəzi təsərrüfat formaları və ideoloji prinsiplər dəyişilib yenilərilə əvəz edilir, xüsusi mülkiyyət ortaya çıxır və Azərbaycanda ilk qədim dövlətlər yaranır. E. ə. Cənubi Azərbaycanda (Manna və Midiyada) və Şimali Azərbaycanda (Qafqaz Albaniyasında) Azərbaycan dövlətlərinin yaranması məhsuldar qüvvələrin inkişafını sürətləndirdiyi kimi, ideologiyaya da mütərəqqi təsir göstərmişdir; yeni-yeni bədii formaların ortaya çıxmasına, köhnə təsvir motivlərinin metamorfoza dəyişkənliyinə uğramasına və yenilərilə əvəz edilməsinə imkan yaratmışdır. Odur ki, bu dövr təsviri sənət və ornamentimizin tarixində mühüm bir mərhələ təşkil edir.

Bu ikinci mərhələdə, əvvəlki birinci dövrün dini səciyyəli real surətləri, totem obrazları, əksər halda, simvolik obrazlara, rəmzi işarələrə çevrilir. Bu

dövrün simvolları dini ictimai mahiyyət daşıyırdı. Onlar hələ də tam qrafik rəsmlər, surətlər şəklində təsvir edilirdi, konkret real obrazları təmsil edirdi. Bu realistik obrazları, simvolları bəzi hallarda şərti, simvolik işarələr və rəsmlər müşayiət edirdi, Azərbaycanın bu dövrə aid simvollarına misal olaraq Avesta allahlarının simvollarını göstərmək olar.

Ahura-Mazdanı (Hörmüzdü) - şir, Anqra Manyanı (Əhrimanı)-ilan,



Şəkil 19. Ziviyədən tapılmış e. ə. VIII əsrə aid gil qab. Nyu-Yorkun Metropoliten İncəsənət muzeyində saxlanır.

Mitranı (Mehri)-at, Vertraqnanı-qaban, Anahiti-qoç, Tiştryanı öküz kimi heyvanların simvolik təsvirləri təmsil etmişdir. Burada göstərilən, hələ naxış olmayan, lakin simvollarla çevrilmiş digər heyvan təsvirləri birinci dövrdə “ayrı-ayrı qəbilələrin totemləri kimi, sonra əcdad və daha sonra allahları kimi təbliğ edilmişdir.

İkinci dövrün sənət əsərlərini, əksər hallarda, bu simvollar bəzəmişdir. Bu halda təsvirlər naxış vəzifəsini görməmiş, yəni dekorativ səciyyəli mücərrəd anlayışlar kimi yox, konkret ilahi varlıqların simvolları kimi verilmişdir. Buna baxmayaraq, yəqin ki, təsvirlərin tamaşaçılara estetik təsiri olmuş və onlar əşyaların bədiiliyinə də xidmət etmişdir.

Hələ naxış olmayan bu simvolların əsas vəzifəsi isə müxtəlif

əşyaların üzərində allah və ilahələrin rəmzi təsvirlərinin təbliğ edilməsi və yayılması idi.

Bu dövrdə, Cənubi və Şimali Azərbaycanda gil və metal şərab qabları, seyrkarlığa və təsərrüfata xidmət edən dulusçuluq məmulatları şumerlərin Ay allahı Nanna Sinə və ilahə Anahitə həsr edildiyindən onların simvolları olan öküz və qoç təsvirlərilə bəzədilmişdir. Bu dövrün sonunda simvolik təsvirlər magiyanın, seyrkarlığın təsiri altında forma dəyişkənliyinə uğrayaraq buynuz şəklini alır. Həmin bu buynuz motivi sonrakı üçüncü dövrdə (birinci əsrlərdə) Azərbaycan naxışları sırasına daxil olaraq “buynuz naxışlı xalça” kompozisiyalarını yaratmışdır.

Azərbaycanda son tunc dövründə (e. ə. II minillikdə) bədii keramikada ortaya çıxmış antisimetriya, nəzərdən keçirdiyimiz bu ikinci dövrdə, cilalı qara dulusçuluq məmulatlarının bəzədilməsində geniş surətdə istifadə edilmişdir. Simmetriya və anti-simetriya kimi, kompozisiya formalarına sonrakı dövrlərdə naxış ustaları tez-tez müraciət etmişlər. Bu ikinci dövr üçün çox xarakterik olan

təsvirli əşyalardan biri də tunc kəmərlərdir. Onların ən qiymətli nümunəsi Gədəbəy rayonundan tapılmışdır (şək. 18). Bu kəmərin üzü simvollarla bəzənmişdir. Burada biz xeyirin, həyatın yaradıcısı və müdafiəçisi Hörmüzd ilə şəər və ölüm allahı Əhrimanın mübarizəsinə həsr edilmiş təsvirli yazı, piktoqrafik yazı ilə rastlaşırıq; bir sırada verilmiş üç şir iki təkbüynuzlunu təqib edir. Şirləri svastika, təkbüynuzluları isə ilan təsvirləri müşayiət edir. İkinci simvolların svastika Hörmüzdə, ilan isə Əhrimana məxsusdur. Svastika günəşin, ilan isə yeraltı ölümlər dünyasının simvoludur. Kəmərin sol və sağ kənarlarını gecə və gündüzü, günəş və ayı təmsil edən qoşa burmalardan (spirallardan) ibarət simvollar bəzəyir. Bu kəmə



Şəkil 20. Mingəçevirdə tapılmış VI əsrə aid atəşpərəstlik məbədinin daş qurbangahı.

başdan-başə simvollarla “naxışlanmış”, bəzədilmişdir. Bu təsvir motivlərini o dövr üçün naxış adlandırmaq olmaz. Çünki o təsvirlərin hamısı ilahi varlıqların simvollarının və xeyirlə şərin mübarizə ideyasının təbliğ edilməsinə həsr olunmuşdur.

Biz bu rəsmlərin piktoqrafik məzmunundan xəbərsiz olduğumuzdan onlara naxış

kimi baxırıq. Kəmərin simvolik təsvir motivlərinin traktovkasında, əvvəlki birinci dövrdən yadigar qalmış, piktoqrafik üsuldən istifadə edilmişdir.

E. ə. I minillikdə hazırlanmış bütün metal, keramik məmulatların və s. əşyaların üzərindəki təsvirlər naxışlı bəzək yaratmaq məqsədilə yox, dini ilahiyyətli simvolları təbliğ etmək üçün yaradılmışdır.

Cənubi Azərbaycanda da belə nümunələr çox hazırlanmışdır. E. ə. VIII əsrdə Ziviyədə yaradılmış, indi isə Nyu-Yorkdakı Metropoliten İncəsənət Muzeyində saxlanan şirələnmiş boyalı gil qabın təsvirləri şumerlərin Ay allahı Nanna Sinin və Günəş allahı Utunun simvolik rəsmlərindən və artım rəmzi olan romblar sırasından ibarətdir (şək. 19). E. ə. VIII əsrdə yaradılmış qızıl Ziviyə sinəbəndinin təsvirləri də Hörmüzd ilə Əhrimanın, işıqlı dünya ilə qaranlıq dünyanın ilahi simvollarının əksliyinə, təzadına həsr edilmişdir.

Bu ikinci dövrün xüsusiyyətlərindən biri də odur ki, simvollar arasındakı yaxın əlaqə, təsvir kompozisiyası monolit şəkildə yaradılırdı. Buna misal olaraq Xanlarda tapılmış qara gil qabın üzərində həyat ağacı simvolunun iki svastika formalı günəş simvollarının əhatəsində təsvir edilməsidir. Bu təsvir kompozisiyası sonrakı üçüncü dövrdə yazılı Mingəçevir daşında özünün yeni şərhini tapmışdır. Bu daşda şərti və sxematik naxış şəklində təsvir edilmiş həyat ağacı iki realistik tərzdə yaradılmış tovuz quşunun arasında qabarıq şəkildə təsvir edilmişdir (şək. 20). VI əsrə aid atəşpərəstlik məbədində qurbangah, nəzirqabı kimi istifadə edilmiş

bu daşdakı tovuz təsvirləri müqəddəs odun qoruyucuları və simvolları kimi verilmişdir. Dinin təbliği ilə əlaqədar olaraq bu təsvirlər ikinci dövrdəki öz arxaiik simvolik formalarını hətta üçüncü dövrdə simvolik təsvirlərin sxematikləşərək



Şəkil 21. Bakının güləbatınlı naxışlarından. XX əsrin əvvəli.

naxışlara çevrildiyi dövrdə də qoruyub saxlamışdır. Həmin daşda təsvir edilmiş həyat ağacı isə tovuzlara nisbətən od məbədinə ikinci dərəcəli dini rol oynadığı üçün üçüncü dövrün tələblərinə uyğun olaraq sxematikləşərək tamamilə naxışa çevrilmişdir. Həyat ağacının buradakı naxış motivini VI-VII əsrlərdə Cənubi Dağıstanda (Qafqaz Albaniyasında) hazırlanmış

tunc qabların naxışlarında aydınca görürük. Deməli, həyat ağacının e. ə. I minilliyin başlanğıcında ortaya çıxmış simvolik təsviri VI-VII əsrlərdə tamamilə naxışa çevrilmişdir.

VI-VII əsrlərdə Qafqaz Albaniyasının misgərləri dini əhəmiyyəti olmayan tunc su qablarının üstündə tovuz quşunun buta formalı naxışa çevrilmiş təsvirini verirdilər. Lakin belə buta naxışlarında tovuz quşunun quyuğu hələ də saxlanırdı (20, səh. 129, şəkl. 122). Daha sonralar, orta əsrlərdə tovuz quşunun təsviri bütünlüklə buta naxışına çevrilmiş oldu.

Ayrı-ayrı təsvir motivləri naxışlaşandan sonra həyat ağacı və iki günəş (tovuz quşu) təsvir kompozisiyasının özü də, atəşpərəstliyin süqutundan sonrakı müsəlmanlıq dövründə naxışların üçüncü dövründə bütünlüklə sxematikləşərək naxış forması almışdır. Bakıda və Lahıçda güləbatınlı işləyən naxış ustalarının bəzədikləri daraq qabının üstündə həmin qədim təsvir kompozisiyasının naxışlanmış formasını görürük (şəkl. 21). Burada yada salmaq lazımdır ki, güləbatınlı naxışlar, bir qayda olaraq, kəsmə naxış ülgüləri üstündə tikilirdi.

Naxışların yaranmasının üçüncü dövrü simvolların əsl naxışlara çevrilməsi dövrüdür. Qədim simvolik təsvirlərin naxışlara çevrilməsi prosesi yeni eranın ilk əsrlərindən başlayaraq, orta əsrlərdə də davam etmişdir. Sonrakı dövrdə, yəni islam ideologiyasının təsviri sənəti qadağan edib naxışlara üstünlük verdiyi dövrdə, bu proses xeyli sürətlənmişdir. Bu dövrdə simvolların rəsmləri dini-ideoloji dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq təhrifə uğramış, sxematikləşmiş, anlaşılmaz həndəsi şəkil alıb indi gördüyümüz mücərrəd formalı naxışlara çevrilmişdir. Marahlı səhətdir ki, I və II dövrlərin bir çox bədii kompozisiya xüsusiyyətləri də III dövrə gəlib çıxaraq, naxış kompozisiyalarının yaranması və kamilləşməsində

iştirak etmişdir. Onlardan ritm, simmetriya, aitisimmetriya, sonlu xətti kompozisiyalar, sonsuz, qapalı dairəvi kompozisiyalar, naxışlarla yerlik (fon) arasında qarşılıqlı münasibət, naxışların siluet formasında verilməsini və s. göstərmək olar.

Ritm bir naxış motivinin ardıcıl olaraq təkrar edilməsindən ortaya çıxmışdır. Ritm naxış kompozisiyasına dinamika gətirmiş, ona hərəkət təsiri bağışlamışdır.

Simmetriya naxış kompozisiyasını daha da monolitləşdirmək və qavranışlı etmək üçün onu bərabər hissələrə parçalayır, bu hissələr arasında rəsm və rəng ahəngdarlığı, eləcə də müvazinət yaradır, bütün ornament quruluşuna bir sabitlik verir.

Əgər simmetriya bir üfüqi xətt üzərində qurulmuş kompozisiyada özünü göstərsə, antisimmetriya şaquli və dairəvi kompozisiyalarda yaradılırdı. Antisimmetriya şaquli xətt boyu eyni motivin iki dəfə (ayaq və başı üstə) qarşılaşdırılmış şəkildə təkrarından ortaya çıxırdı. Son tunc və dəmir dövrlərində qara cilalı qabların çiyinlərində çoxdişli ulduz rəsmlərini andıran günəş simvolu təsvir edilərkən, antisimmetriya qanununa əsasən, fonun fəal iştirakı nəticəsində əks tərəfdə də həmin günəş rəmzinin rəsmi təkrar edilmiş olurdu.

Bir üfüqi xətt üzərində qurulmuş simvolik naxışların kompozisiyası başlanğıcı və sonu olan məhdud bir quruluşdan ibarət olurdu. Məsələn üçün tunc kəmərlərdə olduğu kimi. Gil qabların gövdəsini bəzəyən dairəvi qapalı kompozisiyalarda isə “naxış” sırası elə bil sonsuz hərəkət, həyat anlayışını təbliğ edirdi.

Qədim dövrlərin yuxarıda qeyd etdiyimiz bədii təsvir nailiyyətləri, üslub və vərdisləri ənənəvi olaraq kəsmə naxışlarda öz əksini tapmışdır. Eləcə də kəsmə naxışların siluet formaları Qobustanın mezolit dövrü rəssamlarından qalmış yaradıcılıq yadigarıdır.

Qədim ustalarımızın min illər boyu əldə etdiyi yaradıcılıq vərdisləri, təsvir motivləri, bədii ümumiləşdirmə bacarığı üçüncü dövrdə naxış sənətinin yaradılması sahəsində çalışmış rəssamlarımız üçün, bir növ, yaradıcılıq xəzinəsi, əsl məktəb olmuşdur..

Üçüncü dövrün başlanğıcında, VIII-X əsrlərdə naxış sənətimiz islam dini ehkamları ilə əlaqədar olaraq geniş miqyasda yaradıcılıq imkanları əldə edir. İslam dini binalarındakı kitabələrin xəttatlıq və ornament əsərlərlə bəzədilməsi Quranın və dini səciyyəli başqa kitabların, sənətə, tarixə və ədəbiyyata həsr edilmiş risalələrin naxışlanması işinə xeyli xəttat və nəqqaş rəssamlar cəlb edilir. Dəfn adətlərinin dəyişilməsi qəbir daşlarının Quran ayələri, Allah, Məhəmməd, Əli sözlərilə və həndəsi ornamentlərlə bəzədilməsini qanun halına saldı. Məscid və mədrəsələrin minbərləri şəbəkələrlə, ağac oyma naxışlarla bəzədilməli oldu. Bu işdə də kəsmə naxışların ülgülərindən geniş surətdə istifadə edilirdi. Bütün bu işlər naxış ustalarından tələb edirdi ki, çoxlu sifarişlərin öhdəsindən gələ bilmək üçün çoxlu naxış ülgüləri (trafaretlər), yəni kəsmə naxışlar hazırlasınlar. Belə tarixi bir

şəraitdə kəsmə naxışlara olan tələbat kəsmə naxış sənəti ustalarına qol-qanad verdi, onları o dövrün ən mötəbər sənətkarları ilə bir səviyyəyə qaldırdı. Kəsmə naxış ustaları o dövrdə islam ehkamlarına yaxşı bələd olan, “ilahiyyət”in sirlərindən baş çıxaran adamlar olmalı idi. Kəsmə naxış ustaları “ilahi” bir işlə məşğul olduqları üçün onların cəmiyyətdəki mövqeyi çox yüksək idi. Nəticədə, bu sənət nəqqaşlığın başqa növlərindən - bədii tikmə, xalçaçılıq, misgərlik, zərgərlik və s. bu kimi naxış sənətlərindən öz imtiyazları ilə fərqlənərək tərəqqi tapır. Orta əsrlərdə kəsmə naxış sənətinin inkişafı yüksək zirvəyə qalxır.

XV-XVI əsrlərdə Azərbaycanda qəbirlərin üstünə qoyulmuş daş xatirə abidələri həmişə xəttatlıq yazıları və kəsmə naxış ülgülərinə əsasən yonulmuş oyma naxışlarla bəzədilirdi. Belə nadir memorial (xatirəvi) qəbir sənduqələrindən biri Azərbaycan SSR Elmlər Akademiyasının şəhərciyinə gətirilmişdir. Bütün qəbir daşları kimi, onun naxışları da kəsmə ülgülərlə oyulmuşdur. Bu qəbir daşı Şah İsmayılın atası Şeyx Heydərə (1456-1488) məxsusdur.

Novruz bayramı və meydan teatr tamaşalarının mənşəyinə dair

Musiqişünaslarımızın Kəlbəcər rayonunda aşkar etdikləri maral oyununun televiziya tamaşası, təkcə musiqi folklorumuzun deyil, bütün mədəniyyət tariximizin araşdırılması üçün qiymətli bir faktdır. Bu tamaşada qırmızı rəngli maral cildinə girmiş xalq oyunçusu zurna-balabanın gur musiqi sədaları altında, marala xas olan hərəkətlərlə rəqs edir. Xalqımızın qədim meydan-teatr tamaşalarından yadigar qalmış bu maral oyunu mədəniyyət tariximizin qaranlıq səhifələrindən xəbər verir.

Tarixi mərhələlərdən irs qalmış öküz və maral obrazları xalqımızın müqəddəs varlıqlar kimi həqq edilmiş, xeyir və bərəkət, artım simvolu kimi, yeni ilin, dirçələn təbiətin rəmzi kimi əcdadlarımızın təfəkküründə daim yaşamış və incəsənətimizə təsir göstərmişdir. Rayonlarımızda bir çox yaşayış evlərinin qapı və divarlarını maral buynuzları bəzəyir. Zaqatala və başqa rayonlarda ağacdan düzəlmiş yaşayış evlərinin sütun başlıqlarını öküz buynuzları formasında olan bəzək ünsürləri gözəlləşdirir. Memarlıqda maral və öküz təsvir motivlərinin tətbiq edilməsi minilliklər boyu formalaşmış və bir adət şəklini almışdır. Bu adət estetik məqsədlərə xidmət etməklə yanaşı, evlərə bərəkət, bolluq gətirəcəyi inamı ilə də bağlıdır və çox qədimdən irs qalmış magik ovsunçu təfəkkürün qalığı kimi indi də yaşamaqdadır.

Öküz və maral obrazlarının mənşəyi, tarixi kökləri, qədim dövrdə, Yaxın Şərqdə baş vermiş elmi, astronomik kəşflərlə əlaqədar olmuşdur. E. ə. III minillikdə qədim şumer münəccimləri təqvim tərtib edərkən ulduzlar aləmini çox diqqətlə öyrənmişlər. Bu vaxt onlar kəşf etmişlər ki, göydəki ulduz topalarının (qruplarının, bürclərinin) öz yerlərini dəyişməsi, bir-birini əvəz etməsi yer üzərindəki fəsilələrin bir-birini əvəz edərək dəyişmələrinə uyğun bir şəkildə baş verir. Beləliklə, onlar aşkar etmişlər ki, bahar girəndə, tarla, çöl işlərinin başladığı

vaxtda, martın 22-də şir adlı ulduzlar topası göy qübbəsinin zirvəsini fəth edərək orada qərar tutur. Bu zaman öküz (Pleyad) və maral (Kassiopeya) adlı ulduz toparları isə çəkilib gedir və üfünün arxasında yox olur.

Qədim dövrdə, Yaxın Şərqdə bu astral hadisəni simvolik rəsm motivləri vasitəsilə təsvir etmişlər. Beləliklə də, Yaxın Şərq aləmində, çox geniş yayılmış, şirin (sonralar isə qanadlı şirin-qrifonun) öküz və ya maral üzərində qələbəsi səhnəsi kimi yeni bir təsvir kompozisiyası ortaya çıxmışdır. Qədim dövrdə Yaxın Şərq xalqları bu təsvir kompozisiyasını, həmişə, təbiətin bahar dirçəlməsi rəmzi kimi, baharda gecənin gündüzə bərabər olduğu günün (martın 22-nin) rəmzi kimi, yeni ilin, Novruz bayramının simvolu kimi şərh etmişlər.

Buradan aydın olur ki, Novruz bayramı öz mənşəyi etibarilə dini mahiyyət daşımayıb, xalqın baharda başlanan təsərrüfat, əkinçilik həyatı ilə əlaqədar olaraq ortaya çıxmışdır. Odur ki, qədim Azərbaycanda baharın, xeyir və bərəkətin simvolları olmuş öküz və marala xüsusi, doğma bir münasibət olmuş və onlara çoxlu miqdarda təsviri sənət əsərləri həsr edilmişdir. O ki, qaldı şir adlı ulduzlar toposına, görünür, xalq onu da unutmamışdır. Masallı rayonunun Boradigah kəndində, e. ə. I minilliyin əvvəlinə aid, başında günəş lövhəsi olan kiçik şir fiquru tapılmışdır. Çox guman ki, bu tunc fiqur baharda, göy qübbəsinin zirvəsində, zenitdə yerləşən şir adlı ulduzlar toposının simvolu kimi yaradılmışdır.

Arxeoloq Q. Aslanov Qax rayonunun Qarabulaq kəndi yaxınlığında (Topraxqalada) III əsrə aid gümüş bir cam aşkar etmişdir. O camın dibində, çevrə içində, yuxarıda qeyd etdiyimiz Novruz bayramının simvolik təsvir kompozisiyası, maralı parçalayan qanadlı şir (qrifon) təsviri cızılmışdır. Bu baxımdan Azərbaycan tarixi muzeyində nümayiş etdirilən, e. ə. I minilliyin əvvəlinə aid olan ikibaşlı tunc maral fiquru da çox maraqlıdır. Bu fiqurun üstündə beş və altıguşəli iki ulduz rəsmi kəsilmişdir. Onlar maral ulduzlar toposına daxil olan (beş on parlaq və cəmi altı olan) ulduzları təmsil edir.

Mingəçevirdən tapılmış, I əsrə aid keramik ritonu (su və şərab qabını) ona bitişmiş maral başı fiquru bəzəyir. Maral fiqurunun altında altı oyuq görünür ki, onlar da maral ulduzlar toposına daxil olan ulduzların sayını (6) göstərir.

Qeyd etdiyimiz bu qədim sənət əsərləri baharı təmsil etmiş, yeni ilə (Novruza), xeyir və bərəkət etiqadına həsr edilmişdir. Bu abidələrdən Novruz bayramı günlərində, bolluq və artım ayınlarında istifadə edilmişdir.

Lakin baharın dirçəlməsi günü, təzə ilin “yeni günü” (Novruz) sonrakı tarixi dövrlərdə mürtəce təsirlərə məruz qalmış, mahiyyətə, məzmunca dəyişdirilmişdir. Belə ki, Sasanilər dövründə Novruz bayramı günü İran padşahlarının taxta çıxması günü kimi qeyd edilirmiş. Müsəlmanlıq dövründə isə islam din xadimləri Yaxın Şərq xalqlarının bu qədim bahar bayramı gününü Məhəmməd peyğəmbərin Əlini şiyələrin başçısı elan etdiyi gün kimi qələmə vermişlər (H. Quliyev, Ş. Həsən, İ. Mahmudov. Azərbaycanda bahar bayramı. “Qobustan”, №1, 1986). Buna baxmayaraq, bahar bayramı hakim siyasi və dini

dairələrdə təhrif edilsə də o, xalq arasında, həmişə, öz qədim fəlsəfi mahiyyətini, dünyəvi məzmununu, zəhmətə bağlılığını qoruyub saxlamışdır.

Bahar bayamı minilliklər boyu xalqımızın mənəvi həyatına təsir etmiş, ona mütərəqqi ideyalar aşılamış, bir sıra təsviri sənət motivlərinin və meydan-teatr tamaşalarının yaramasına səbəb olmuşdur. İslamiyyətin qadağan etdiyi bu tamaşalardan bizə ancaq ayrı-ayrı parçalar, fraqmentlər gəlib çatmışdır. Onlardan kos-kosa oyununu, maral oyununu, qodu-qodu oyununu, kəndirbaz oyununu və s. göstərmək olar.

Qədim kos-kosa oyununda, öküz obrazında, onun üz maskasında çıxış edən xalq “aktyorları” bolluq, artım kimi xeyir, bərəkət və baharla bağlı zəhmət ideyalarını təbliğ edirdilər.

Sasanilər dövründə kosmoqonik öküz obrazını, dəmir dövründə Günəş allahının simvolu olmuş keçİ əvəz edirdi. Bu dəyişiklik sasanilərin keçmiş dövrlərdəki atəşpərəstlik qayda-qanunlarını yenidən bərpa etməsilə əlaqədar idi. Buna baxmayaraq, keçİ obrazı da əvvəlki öküz surətinin xeyirxah ideyalarını, bolluq, artım ideyalarını, baharın, zəhmətin obrazını təmsil etmişdir. Kos-kosa oyunu indi bizə bu şəkildə gəlib çatmışdır. Qədim dual ideyalara əsasən bu tamaşa, həmişə, xeyirlə şərin (yazla qışın) mübarizəsi şəklində göstərilmişdir.

Söz yox ki, maral oyunu da kos-kosa oyunundakı mütərəqqi ideyalara sadıq qalmış və zəhmət carçısı baharın vəsfinə həsr edilmişdir. Lakin bu tamaşada baharın əmək qayğıları, təbiətin istək və arzuları, sevinci, kədəri, xalqa müraciəti baharın yeni bir obrazı, maral obrazı vasitəsilə tamaşaçılara çatdırılırdı. Lakin çox təəssüf ki, maral oyununun bir çox təsvir və poetik motivləri, tamaşa ünsürləri yaddan çıxmış, unudulmuşdur. Onları axtarib tapmaq və bərpa etmək fədakarlıq olardı. Bu mümkün olmadıqda tarixi faktlara əsasən bu qədim tamaşanı elmi əsaslarla bərpa etmək olar.

İndi bizə məlum olan bu oyunlar, qədimdə, bir-birilə bağlı şəkildə olmuş, bahara həsr edilmiş böyük, çox hissəli, əzəmətli bir meydan-teatr tamaşasının ayrı-ayrı hissələrini təşkil etmişdir. Müsəlman din xadimlərinin təzyiqilə dağılmış bu çox hissəli meydan tamaşasından indi ancaq qeyd etdiyimiz yarımcıq oyunlar qalmışdır.

İndi bədii irsə, qədim mədəniyyətlərə yeni münasibət aşkarlıq şəraitində, teatr xadimlərimiz, etnoqraf və musiqi folklorşünaslarımız çox qədim bu bahar bayramı tamaşasını elmi-yaradıcı əsaslarla bərpa etsəydilər, qədim meydan-teatr tamaşalarının yenidən dirçəlməsi və mədəni həyatımıza qaytarılması sahəsində ilk böyük addım olardı. Bu isə, qədim ənənələrə əsaslanan yeni tipli musiqili satirik və yumoristik məzmunlu müasir, novator səciyyəli minlərlə tamaşaçı toplaya bilən meydan tamaşalarının yaradılması və təşkili üçün başlanğıc olardı. İnanırıq ki, belə tamaşaların şəer, musiqi zənginliyi, meyxana ritmləri və satirik-yumoristik məzmunu tamaşaçıların ürəyincə olar.

AZƏRBAYCANDA GÜNƏŞƏ PƏRƏSTİŞ ƏQİDƏSİ

Tunc dövrü qədim Azərbaycan mədəniyyəti və incəsənəti tarixində yüksəliş, dirçəlmə dövrü hesab edilməlidir. Bu dövrdə çoxlu memarlıq tikintiləri-meqalitik abidələr, siklop tikintiləri, kurqanlar, qalalar yaradılır, bədii əhəmiyyəti etibarilə ən qiymətli keramika nümunələri və tuncdan ilk bəzək və dini ayin əşyaları hazırlanır.

Günəşə pərəstiş bütün tunc dövrünün ideologiyasında görkəmli yer tutmuşdur. Günəş kultu tunc dövrünün mədəniyyət abidələrində də öz əksini tapmışdır. Belə abidələrə misal olaraq aşağıdakıları göstərmək olar:

Kromlexlər. “Kromlex” sözü fransızca krom-çevrə, lex-daş sözlərinin birləşməsindən alınmışdır. Onlar bir çevrə, yaxud konsentrik çevrələr formasında tikilirdi. Kromlexlər günəş məbədləri idi. Bu məbədlərdə günəşə həsr edilmiş ayinlər icra edilirdi. Onların çevrə şəklində olması günəş kultu ilə bağlılığından irəli gəlmişdir. Adi, bir çevrə şəkilli kromlexlərə Qobustanda və Xankəndi rayonunda, konsentrik kromlexlərə isə Abşeronda, Şüvəlan kəndinin kənarı aşağı “Ağ daş” deyilən yerdə təsadüf edilmişdir.

Xanlar rayonundakı kurqanları tədqiq etmiş Y. İ. Hummel onların günəş şüalarının yayılması sistemi əsasında tikildiyini qeyd etmişdir. Arxeoloq A. N. Bernştam Hummelin bu nəzəriyyəsinin Orta Asiya kurqanlarına da aid olduğunu söyləmişdir.

Xanlarda kurqan qəbirlərindən tapılmış gil qabın qulpu üstündə günəşin rəmzi nişanı olan - svastikanın qrafik təsviri vardır. Svastika müqəddəs həyat ağacının (qədim iqtisadi həyatı təmsil edən həyat ağacının) üstündə verilməsidir. Bu, onu göstərir ki, iqtisadiyyat, kənd təsərrüfatı Günəş allahının himayəsində olmuşdur. Odur ki, tunc dövründə günəşin rəmzi olmuş keçinin iki təsviri həyat ağacının sol və sağında göstərilir.

Svastika nişanına çərxi-fələk də deyilir. İran atəşpərəstləri Günəşin göydə dövr etməsini təmsil edən nişana svastika deyirlər. Tehran atəşpərəstlərinin baş kahini Rostam şahzadə Ənciman bu haqda belə demişdir: “Alman faşistləri bizim günəş simvolunu oğurlamış, biabır etmişlər. Lakin biz ondan əl çəkməyəcəyik. Çünki svastika sözünün mənşəyi qədim İranla bağlıdır. Bu terminə “su” yaxşı, xeyir, “astika” isə-əsas, varlıq, həyat mənasını daşıyır. Odur ki, “suastika”-yaxşı, firavan həyat deməkdir” (В Алексеев. Визит к огнепоклонникам, “Вокруг света”, 1974, №3, səh. 61).

Xeyirxah ruh olmuş al ruhu tunc dövründə günəşə etiqadla əlaqədar olaraq ortaya çıxmışdır. Bu al ruhunun simvolu qırmızı rəngdir. Odur ki, qədimlərdə bədxah ruhlardan, bəd nəzərdən qorunmaq üçün qırmızı parçalardan geniş surətdə istifadə etmişlər; gəlin avadanlığı, şirni və nəzir qönçələri bir qayda olaraq qırmızı parçadan hazırlanırdı. Qızılca və s. xəstəliyinə tutulmuş uşaqlar qırmızı parçadan don geyir, onun yorğan-döşəyi qırmızı parçadan olurdu.

Əcdadlarımız qırmızı rəngli çaxmaq daşına (serdolik-əqiq) günəşin simvolu kimi pərəstiş edib, insanı bədxah qüvvələrdən qoruyacağına inanaraq onu “xoşbəxtlik daşı” kimi, həmayil kimi boyunlarında gəzdirmişlər. Bundan əlavə qırmızı boya, qırmızı rəngli daşlar, bir qayda olaraq, günəşin rəmzləri kimi müqəddəs sayılırdı.

Əcdadlarımız öz axirət evlərinin-qəbirlərinin içini, daxili divarlarını oxra ilə, qırmızı rəngli boya ilə boyayırdılar ki, məzarlara günəş istisi, həyat istisi versinlər. Çünki onların təsəvvüründə qəbir əbədi yaşayış evi idi. Bu adət bir də onu göstərir ki, əcdadlarımız tunc dövründə, axirət dünyasını günəş allahının himayəsində təsəvvür etmişlər. Odur ki, o dövrün qəbir avadanlığında günəşin gil qablara çəkilməsi və tuncdan hazırlanmış dairəvi təsvirlərinə rast gəlirik. Günəşə pərəstiş əqidəsilə əlaqədar olaraq, bəzən qədim qəbirlərdə çıraqlara, ocaq qalıqlarına da təsadüf edilir. Bu faktlar belə fikir oyadır ki, bəlkə də əcdadlarımız qəbirlərdən bədxah ruhları qovmaq üçün ocaq yandırırılmışlar. Bəlkə də qəbirdə ocaq və çıraqlar (fənər) yandırmaqla onlar qəbirlərin, axirət dünyasının işıqlandırılması qayğısına qalmış və bu məqsədlə, günəşi andıran müxtəlif işıq verən vasitələrdən istifadə etmişlər. Maraqlıdır ki, indi də bir adamı dəfn edəndə “qəbri nurla dolsun” deyirik. Görünür, qəbrin işıqlı olması ideyası bizə tunc dövründən miras qalmışdır.

Qobustanın tunc dövrünə aid bəzi qaya təsvirləri də günəşə pərəstiş əqidəsilə əlaqədar olmuşdur. Buna misal olaraq oxra-qırmızı boya ilə boyanmış petroqlifləri və burnunda günəş rəsmi olan qayıq təsvirlərini göstərmək olar.

Arxeoloq C. Rüstəmov Böyükdaşın yuxarı mərtəbəsində daşda cızılardan sonra oxra ilə boyanmış petroqlif aşkar etmişdir. Bu rəsmdə iri buynuzlu marala hücum edən xallı pələng təsvir edilmişdir. Burada heyvanların gərgin dinamik vəziyyəti realistikcəsinə göstərilmişdir. Arxeoloji qazıntı zamanı Böyükdaşın 3 və 5 nömrəli mağaralarından tapılmış oxra parçaları göstərir ki, mağara rəsmlərinin bir çoxu daş üzərində çəkiləndən sonra oxra ilə boyanmışdır. Lakin zamanın təsirindən rəngi solmuş qaya təsvirləri öz qırmızılığını itirmişdir. Belə təsvirlərə su çiləyəndə onların əvvəlki rəngi görünür.

Burnunda günəş rəsmi olan qayıq təsvirləri günəş allahı və ölümlər kultu ilə əlaqədar olmuşdur. Şumerlər və eləcə də qədim misirlilər kimi qədim qobustanlılar da öz ölümlərini belə qayıqlarda axirət dünyasına yola salarmış (23, səh. 68-69).

Tunc dövründə günəş kultunun səciyyəvi cəhətlərindən biri də onun guya, apotropeik (qoruyucu) xüsusiyyətə, magik-sehirkar qüvvəyə malik olması idi. Odur ki, əcdadlarımız özlərini bədxah ruhlardan, bədnəzərdən, xəstəliklərdən və s. zərərli xarici təsirlərdən qorumaq üçün günəşin müxtəlif formalı rəmzlərini özlərilə gəzdirdirdilər. Onlar qırmızı çaxmaq daşından hazırlanmış həmayilləri boyunlarından asırdılar. Günəşi təmsil edən çoxlu tunc qolbağları qıçlarına və qollarına taxar və tunc kəmərləri bellərinə bağlayardılar. Bu tunc “qoruyucular” dəmir dövründə xeyir və bərəkət, artım kultunun rəmzlərinə çevrilir. Bu abidələr

getdikcə öz dini mahiyyətlərini dəyişdiyi kimi, formalarını da dəyişmişdir. Qıçlar qolbaqlardan azad olmuş, qollara isə tək bircə bilərzik taxılmışdır.

I əsrdə, Qafqaz Albaniyasında ucları qoç və ilan başı şəklində olan gümüş bilərziklər geniş yayılmışdır. Belə bilərziklər də əcdadlarımızın xarici təsirlərdən “qorunmaq” ideyasına xidmət etmişdir. Lakin bu dövrdə, belə bilərziklər artıq başqa kultları təmsil edirdi; qoç başlı bilərziklər Anahit kultunun, ilan başlı bilərziklər isə atalar kultunun rəmzləri olmuşdu.

Maddi-mədəniyyət abidələri göstərir ki, qədim Azərbaycanda günəşə pərəstiş əqidəsi çox geniş yayılmış, günəş kultu qədim Azərbaycan mədəniyyətinin xarakterik xüsusiyyətlərindən olmuşdur. Lakin arxeoloq A. A. Formozov, nədənsə “İbtidai incəsənət üzrə oçerklər” kitabında Qobustanda günəşə pərəstiş əqidəsinin olduğunu şübhə altına alır. O qeyd edir ki, “Qobustanda günəş kultu ölkəmizin şimal rayonlarındakı petroqliflərə nisbətən zəif əks etdirilmişdir”. Müəllif bu fikrini əsaslandırmaq üçün göstərir ki, “günəş yayda hər tərəfi yandıraraq səhraya çevirdiyi üçün, Qobustanda günəşə münasibət soyuq şimala nisbətən tamamilə başqa cürə olmuşdur”, yəni Qobustanda günəşə münasibət yaxşı olmamışdır. Formozov burada Qobustanın günəş təsvirli qayıqlarını günəş kultu ilə bağlayır. Lakin o, bu təsvirlərin yerli mahiyyət daşımadığını iddia edərək göstərir ki, “Qobustan təsvirləri içərisində günəş qayıqları xaricdən gətirilmiş yeganə süjetdir” (24, səh. 54).

Bu fikrin elmi əsası yoxdur. Qobustanda ənənəvi olaraq davam etdirilmiş günəşli qayıq təsvirləri yerli mədəniyyətdir. Bundan başqa Qobustanda günəş kultu ilə bağlı olan, əlində günəş təsviri olan insan petroqlifi, günəş rəmzi olan keçİ rəsmləri və kromlex tikintisi də vardır. Qobustanın tunc dövrünü tədqiq etmiş arxeoloq Firuzə Muradova namizədlik dissertasiyasının sonunda göstərir ki, qobustanlıların mənəvi aləmində oda və günəşə pərəstiş əqidələri geniş yer tuturdu.

Qeyd etmək lazımdır ki, günəşin yandırıcı təsiri olan Afrikada və Yaxın Şərqdə yaşamış qədim misirlilər, şumerlər və iranlılar da coğrafi iqlim şəraitlərindən asılı olmayaraq günəşə pərəstiş əqidəsilə yaşamışlar. Bu qədim xalqların Amon-Ra, Utu, Mitra adlı günəş allahları olmuşdur.

İctimai formasiya, tarixi dövr dəyişiləndə, yenisi ilə əvəz ediləndə, köhnə dövrün ideologiyasının yetişdirmiş olduğu dini obrazlar yeni dövrdə öz əvvəlki hüququnu və ictimai mahiyyətini qoruyub saxlaya bilmir. Onlar yeni dövrün ictimai tələbatına uyğun olaraq yeni məzmun, yeni mahiyyət kəsb edirlər. Məsələn, tunc dövründə (yəni ibtidai icma quruluşunda) günəşin rəmzi surəti olan keçİ, sonrakı dəmir dövründə, qəbilə ittifaqları və dövlətlərin yaranması dövründə öz əvvəlki məzmununu dəyişib xeyir və bərəkət kultuna xidmət edir, xeyir və bərəkət ilahəsi Anahitin simvoluna çevrilir. Tunc dövründə keçİ günəşin rəmzi kimi hakim mövqedən xeyir və bərəkət kultuna, əkin-biçinə himayədarlıq göstərirdisə, dəmir dövründə o, əvvəlki yüksək mövqeyindən əl çəkib xeyir və bərəkət kultunun fəal iştirakçısına çevrilir. Odur ki, bu dövrdə ortaya çıxmış

məhsuldarlıq-bolluq mərasimində (kos-kosa oyunlarında) keçi xeyir və bərəkət kultunu təmsil edir. Bu dəyişiklik dialektik inkişafın nəticəsi idi. Dini obrazların belə məzmun dəyişənliyinin dialektik qanunauyğunluğu vardır.

Azərbaycanda günəş kultu ənənəvi surətdə, zəif şəkildə olsa da, sonrakı dövrlərdə də özünü göstərmiş və dekorativ sənətlərə öz təsirini verə bilmişdir. Məsələn, alban dövründə (e. ə. IV-e. I əsrləri) dulusçular günəşin plastik və qrafik təsvirlərini yaratmışlar. Bu sahədə Mingəçevir dulusçularının hazırladığı günəşin plastik obrazı və piktoqramları-təsvirli yazıları diqqəti cəlb edir.

Bu əsərlərdə hələ də günəş kultunun dini mahiyyəti özünü göstərməkdədir. Mingəçevirin VI əsrə aid atəşpərəstlik məbədinə də günəş kultu ilə əlaqədar abidələr tapılmışdır. Onlardan iki tovuz quşu təsvirli daş nəzirqabını, qurbangahı göstərmək olar. Günəş bütünün təsiri orta əsrlərə qədər və ənənəvi şəkildə olaraq zamanəmizə kimi gəlib çıxmışdır. Lakin bu təsir əvvəlki dini mahiyyətdən tamamilə uzaq olub, xalis dekorativ məqsədlərə xidmət etmişdir. Buna misal olaraq memarlığımızda, dekorativ sənətlərimizdə - güləbatın və təkəlduz tikmələrdə, xalça sənətində, daş və ağac oymalarda, şəbəkələrdə əks etdirilmiş günəş təsvirini göstərmək olar. Naxış, ornament şəklini almış günəşin bu təsvirinə qönçə deyirik. "Qönçə" istilahı günəşin adıyla bağlıdır. O, Güncə (kiçik gün) sözündən alınmışdır. İndi günəşin bu rəmzi bir ornament motivi kimi Azərbaycanın naxış kompozisiyalarında mərkəzi yer tutur.

Maraqlı cəhət odur ki, tunc dövrünün (e. ə. III minilliyin ikinci yarısı - II minillik) günəşə pərəstiş ayinlərindən biri olan qəbir avadanlığının oxra ilə boyanması dövrümüzə qədər gəlib çıxmışdır. Lakin başqa bir formada, başqa bir şəkildə. Belə ki, 20-ci illərin sonunda, Bakıda, Cənubi Azərbaycanda olduğu kimi, xəstə adamlar can verərkən onların ayaqlarına həna qoyarmışlar. Babam tarzən Mirzə Fərəc 1927-ci ildə vəfat edərkən bu ayin icra edilmişdir. Lakin müsəlman ehkamları ilə heç bir əlaqəsi olmayan bu ayini icra edən yaşlı qadınlar, onun günəşə pərəstiş əqidəsilə əlaqəsindən xəbərsiz idilər. Onlar bu qədim ayini ənənəvi bir adət kimi davam etdirdilər. Cənubi Azərbaycanda olduğu kimi.

FONETİK YAZILARIMIZIN TARİXİNDƏN

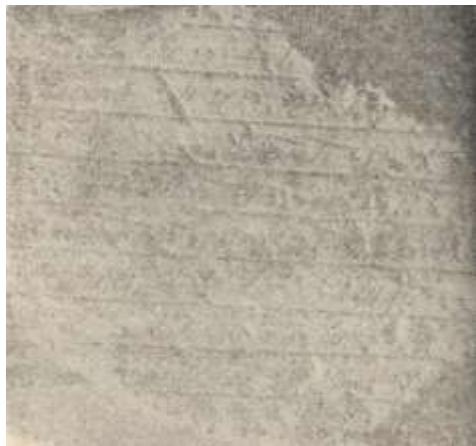
E. ə. I minilliyin ortalarında yaradılmış Avesta mədəniyyət tariximizə ilk fonetik yazılı abidə kimi daxil olmuşdur (25, səh. 9).

Tarixçilər müəyyən etmişlər ki, Şimali Azərbaycanda, alban dövründə ilk fonetik tipli yazı V əsrin birinci rübündə ortaya çıxmışdır. Onun yaradıcısı məlum deyildir. Bu, bizim ikinci səsli əlifbamız hesab edilir. Bir rəvayət də vardır ki, guya bu əlifbadan əvvəl də Şimali Azərbaycan qəbilələri arasında yazı məqsədi ilə işlənən hərfi işarələr olmuşdur. Qədim yazı mədəniyyətimizin araşdırılmamış problemlərindən biri də budur.

Alban əlifbasından hökkumət idarələrində, məktəb və kilsələrdə, xüsusi yazışmalarda istifadə edilmişdir. O, çox məhdud dairədə istifadə edildiyindən ümumxalq əlifbası olmadı və ərəb istilasından sonra tezliklə unuduldu.

Alban əlifbası bir də 1937-ci ildə İ. V. Abuladze tərəfindən yenidən kəşf edildi. O, 1937-ci ildə Eçmiadzinin əlyazmaları içərisində XV əsrə aid olan bir dəftər tapdı; Forma Metsopskinin məktəbinə aid olan bu dərslikdə yunan, suriya, latın, gürcü, kopt, ərəb və alban əlifbaları göstərilmişdi. Qədim alban əlifbası 52 hərfdən ibarət idi.

1948-1952-ci illər ərzində Mingəçevirdən tapılmış bir çox abidələr-gil şamdanlar və gil parçalar üzərində alban yazıları aşkar edildi.



Arxeoloji tapıntılar alban yazılarının Dağıstanda da yayıldığını ortaya çıxartdı. Dağıstanın Rutul rayonunun Attal kəndində üzərində alban yazıları olan iki daş tapılmışdır.

Məşhur arxeoloq .Y. İ. Hummelin Xanlarda təşkil etdiyi arxeoloji muzey 1960-cı ildə ləğv edildi və onun materialları Azərbaycan muzeyləri arasında paylandı. Bu arxeoloji materialların əksəriyyəti Gəncənin ölkəşünaslıq muzeyinə verildi. Onların içərisində olan bir daş parçası üzərindəki

Şəkil 22. Xanlar muzeyinin yazılı daşı (kitabə).

qəribə yazıları ilə diqqətimizi cəlb etdi. İndi bu abidənin şəklini oxuculara təqdim edirik (şəkl. 22). Bu qədim yazı, mütəxəssisləri maraqlandırmamış olmaz.

Biz burada yazı mədəniyyətimizin qaranlıq, öyrənilməmiş səhifələrini də qeyd edirik ki, alimlərimizin, oxucularımızın diqqətini bu məsələlərə yönəldə bilək.

Bu qaranlıq səhifələrdən birisi də Orxon-Yenisey əlifbası tipli əlifbanın qədim türk runi əlifbasının Azərbaycanda tətbiq edilib-edilməməsi məsələsidir. Bəzi tarixi faktlara müraciət edək. VI-VII əsrlərdə qədim Azərbaycan (Qafqaz Albaniyası) Dərbənd divarlarından şimalda yerləşmiş Xəzər xaqanlığından asılı vəziyyətdə idi. Xəzərlər isə runi əlifbadan geniş surətdə istifadə edirdilər. Onlardan qalmış runi yazılı matra, su qabı, məişət əşyaları və s. indi Novoçerkasski muzeyində saxlanır. Xəzərlərin bu yazı mədəniyyətinin Azərbaycanın türk qəbilələrinə təsiri olmalı idi.

Digər tərəfdən bu dövrdə, Orta Asiyadan Azərbaycana köçüb gələn türk qəbilələri də özlərilə runi əlifbası gətirə bilərdilər. Bu məsələ də öz araşdırıcısını gözləyir.

Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev 1920-ci ildə “Azərbaycan Dövlət Universitetinin ictimai elmlər üzrə Xəbərlər”ində rus dilində “Böyük islahat” adlı məqalə çap etdirmişdir. Bu, onun “yeni türk (Azərbaycan) əlifbasının 6 illiyinə”, yeni latın əlifbasına həsr etdiyi məruzəsinin mətnidir. Ə. Haqverdiyev bu məruzəsində türk xalqlarının mədəniyyət tarixində Orxon-Yenisey əlifbasının oynadığı mütərəqqi-tarixi rolundan danışır, türk dillərini süni surətdə tətbiq edilmiş yunan, latın, ərəb əlifbalarını tənqid edir. Məruzədən belə anlaşılır ki, runi əlifbanı bütün türk xalqları öz doğma əlifbası hesab etmişlər.

Azərbaycan ərazisində bu vaxta qədər, arxeoloji-etnoqrafik ekspedisiyalar çoxlu axtarışlar aparmışdır. Lakin nədənsə bir dənə də olsa runi yazılı qədim türk yazılı abidə tapılmışdır.

Lakin belə yazı nümunələri Dağıstanda, Dərbənd divarlarında, Qaraçay-Balkar MSSR Xumarın şəhərciyində və s. yerlərdə tapılmışdır.

Yazı mədəniyyətimizin ən qaranlıq guşələrindən birini yaxşı işıqlandırmaq üçün bu sahədə, yeni axtarışlar aparmaq lazımdır.

Ərəblər Azərbaycanı istila edəndən sonra, VIII əsrdən başlayaraq 28 hərfdən ibarət olan fonetik ərəb əlifbası ölkəmizdə tədris edilmişdir. Ərəb əlifbasının tədrisi çox çətin idi. Bizim “z” hərfinə uyğun olaraq ərəblərin dörd hərfi (zey, zal, zad, za) və eləcə də “s” hərfimizə uyğun gələn üç hərfi (sin, sad, sey) harda gəldi yox, ancaq müəyyən edilmiş sözlərdə, standart şəkildə tətbiq edilirdi. Bu və başqa tədris çətinliklərinə baxmayaraq, bu əlifba 1927-ci ilə qədər Azərbaycanda savadsızlığın ləğvi və pedaqoji elmi kadrların hazırlanması işində görkəmli rol oynamışdır.

Ərəb əlifbası müsəlman respublikalarını qədim Şərq ölkələri və eləcə də, qədim Yunanıstan və Roma mədəniyyətilə tanış etdi, ərəb əlifbası ilə yazıb oxuyan türkdilli ölkələrin arasında mədəni ünsiyyəti qüvvətləndirən vasitə oldu.

Bu əlifba Azərbaycan mədəniyyətini qədim şərq xalqlarının ərəb əlifbası sistemi üzərində qurulmuş bir sıra yazı və xəttatlıq üsulları ilə zənginləşdirmiş oldu. Onlardan “əbcədi” yazı üsulu mədəniyyətimizlə doğmalaşmış, üzvi surətdə bağlanmış qədim Şərq nailiyyətidir. Bu üsulun başlıca xüsusiyyəti fonetik hərflərin eyni zamanda say, ədəd, miqdar, rəqəm ifadə etməsidir. Bu yazı üsulu Şərq xalqlarının hesablama fənni və onunla əlaqədar olan rəqəmlərin tapılması - təkmilləşdirilməsi sahəsində apardıqları axtarışların, etdikləri kəşflərin ən ali forması kimi çox qiymətlidir. Bu kəşflərin tarixi göstərir ki, qədim xalqlar hərflərin və ədədlərin (rəqəmlərin) yazılma işarələrini ayrı-ayrılıqda yox birlikdə sintez şəkildə axtarmış və tapmışlar. Onlar üçün səsin qrafik işarəsi (Hərf) həm də sayın, ədədin, miqdarın işarəsi, hələ 5000 il bundan əvvəl qədim yaponlar və çinlilər heroqlif yazılarından istifadə edirdilər hər bir heroqlif bir hərfi yox, bir tam sözü qrafik şəkildə ifadə edirdi. Dildə işlənən sözlərin sayı qədər heroqliflər olmalı idi. Bu heroqliflərin içərisində say, ədəd (5, 15, 40 və s.) ifadə edən işarələr də var idi. Bu xalqlar öz təsərrüfat haqq-hesablarını, riyazi məsələlərini həmin heroqlif işarələri vasitəsilə həll etmişlər.

Lakin qədim cəmiyyətlər inkişaf etdikcə sayma, hesabama sənətinin də inkişaf və təkmilləşdirilməsi tələb olunurdu. Sayları ifadə edən yeni xüsusi işarələrə ehtiyac artmışdı; say heroqliflərinin rəqəmlərlə əvəz edilməsi vacib bir məsələ olmuşdu. Lakin say ifadə edən rəqəmlər birdən-birə tapılmadı. Əvvəlcə fonetik əlifbalar kəşf edildi. Onlar ortaya çıxandan sonra fonetik hərflərdən səsləri ifadə etməkdən başqa sayları da göstərmək üçün istifadə edildi. Bu vaxt adamlar minə qədər sayı bilirdi. Lakin onlara az miqdarda olan hərflərlə çoxlu ədədləri, sayları ifadə etmək lazım idi. Bunun üçün qədim xalqlar hesablama sistemi yaratdılar.

ז	ו	ד	ר	ח	ב	א
7	6	5	4	3	2	1
נ	מ	ל	כ	י	ט	ח
50	40	30	20	10	9	8
של	ר	ק	ס	פ	ע	ס
300	200	100	90	80	70	60
ג	ז	צ	ז	ח	ש	ת
1000	900	800	700	600	500	400

onlardan da romalılara və slavyanlara keçmişdir. Bu sistem, üsul əsasında qədim romalılar danışdıqları latın dilinin fonetik əlifbasından rəqəmləri yazmaq üçün aşağıdakı formada istifadə etmişlər:

I-1, V-5, X-10, L-50, S-100, D-500, M-1000.

Bu işdə romalılar böyük hərflərdən, slavyanlar isə kiçik hərflərdən istifadə etmişlər.

F. Engels “İlkin xristinliq haqqında” (26, səh. 43) əsərində göstərir ki, qədim gildanilər və yəhudilər arasında fonetik hərflərin iki mənalılığı (hərf və rəqəm) ilə məşğul olan sehrkarlıq (magiya) sənəti geniş yayılmışdı. Sehrkarlar adamların adlarını təşkil edən hərflərin say

1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0

ifadələrinin cəminə əsasən onların taleyi haqqında xəbər verirdilər. Qədim yəhudilər bu sənətə e. ə. III əsrdə yiyələnmişdilər.

Marksist klassikləri qədim yəhudilərin fonetik hərflərinin rəqəm ifadələri haqqında ətraflı məlumat hələ 5000 il bundan əvvəl qədim yaponlar, və çinlilər məlumat vermişlər: H-50, P-200, O-6, K-100, S-60 (27, səh. 159-164).

Ərəblər qədim yəhudilərin bu mədəni nailiyyətlərindən istifadə edərək “əbcədi” yazı üsulunu tərtib etdilər. Bu yazı üsulu ilə yazılan mətnləri, üsulun sirlərindən xəbərsiz adamlar oxuya bilmirdi (7, səh. 62-66).

Burada hərflərin əbcəd üsulu ilə müəyyənlanmış ədədi qiymətləri verilmişdir:

Bu “əbcədi” yazı üsulu mədəniyyətimizə ərəb əlifbası ilə daxil olmuşdur. Bir çox memarlıq abidələrimizin tarixi, şer formasında bu üsul ilə yazılmışdır.

Nəhayət, say rəqəmlərinə müstəqil qrafik forma vermək və bu işi sistem halına salmaq hindlilərə müyəssər olmuşdur. Ərəblər hindlilərdən rəqəmlərin qrafik işarələrini və onluq say rəqəmlərinin yazılış sistemini qəbul edib, Avropa ölkələrinə yaymışlar. Lakin avropalılar bu sistemi saxlayaraq rəqəmlərin qrafik şəklini aşağıdakı şəkildə dəyişmişlər:

M. F. Axundov öz sağlığında ərəb əlifbasının tədris çətinliklərini görərək, latın əlifbası əsasında dilimizin tələblərinə uyğun bir əlifba tərtib etmişdi. O, bu əlifbanın Türkiyə və başqa Şərq ölkələrində müzakirəsini keçirmişdi.

1927-ci ildə Azərbaycan sovet məktəblərində ilk dəfə olaraq, ərəb əlifbası əvəzinə M. F. Axundovun əlifbası tədris edilməyə başladı. 1940-cı ildə isə bu əlifba rus əlifbası ilə əvəz edildi.

İNCƏSƏNƏTİMİZİN QƏDİM MƏRHƏLƏLƏRİ.

İbtidai İcma quruluşunda (e. ə. XII-II minilliklər) cəmiyyətin ictimai-iqtisadi vəziyyəti və eləcə də üstqurumun müsbət fəal təsiri nəticəsində qədim insanların estetik şüuru və bədii təfəkkürü, gözəlliyi dərk etməsi tərəqqi tapmış təsviri sənətin ilk motivləri ortaya çıxmış və formalaşmağa başlamışdır.

İbtidai icma quruluşunun daş, mis və tunc ibtidai istehsal alətləri və ibtidai şüur formaları qədim Azərbaycanın iqtisadi və mənəvi həyatının əsasını təşkil etmiş və incəsənətin yaradılması üçün ictimai şərait hazırlamışdır.

Qədim ovçu, təbiəti müşahidə üsulu ilə öyrəndikcə, özünün təbiət üzərindəki üstünlüyünü də getdikcə öyrənməyə başlamışdır. Ancaq bundan sonra, yəni ibtidai əcdadlarımız özlərini ictimai varlıq və yaradıcı qüvvə hesab edəndən sonra ətraflarındakı canlı və cansız varlıqlara qarşı olan münasibətlərini müxtəlif üsullarla göstərməyə çalışmışlar. Onlar əvvəlcə əldə etdikləri təcrübə vərdişlər əsasında ətraf mühitə təsir göstərməyə başlamışlar. Məsələn, Qobustanın mezolit dövrü ovçuları ov zamanı vəhşi öküzlərə yaxınlaşa bilmək üçün heyvan cildinə girirdilər. Daha sonrakı eneolit dövründə isə əcdadlarımız real həyatı təsirlərdən başqa, dini-sehrkar təsirlərdən də istifadə etməyə başlamışlar.

Qeyd etmək lazımdır ki, lap qədim dövrlərdə ictimai iqtisadi şəraitin sabitliyi, istehsal alətlərinin dəyişməzliyi bir çox minilliklər ərzində bədii formaların ənənəvi şəkildə davam etməsinə imkan yaratmışdır. Belə bir ictimai şəraitdə qaya təsvirlərində insanların və heyvanların hərəkətsiz, standart təsvir motivləri formalaşmış və qanun şəklini almışdır. Bununla belə, hər bir konkret təsvir motivində, qədim rəssamın istedadından asılı olaraq, realistik xüsusiyyətlər az və çox dərəcədə özünü göstərir. İbtidai təsviri sənətdə realistik xüsusiyyətlər sənətin ictimai həyat ilə bağlılığından doğmuşdur. Bunu biz Qobustanın mezolit (orta daş) dövrünə aid olan qaya təsvirlərində yaxşı görürük.

Mezolit dövründə (e. ə. XII-VIII minilliklər) Qobustanda yaşamış qəbilələrdə ovçuluq təsərrüfatının inkişafı, yeyinti təchizatının yaxşılaşması və əcdadlarımızın şüurca yetkinliyi onların mənəvi həyatına qüvvətli təsir göstərmişdir. Heç təsadüfi deyil ki, ilk dini təsəvvürlərin ortaya çıxması da bu dövrlə bağlıdır. Dindarlığın ilk əlamətlərindən olan axirət dünyasına - ölümlər dünyasına və dəfn ayininə inam bu dövrdə özünü göstərir. Bu dini təsəvvürün nəticəsidir ki, qədim qobustanlılar bu dövrdə öz ölümlərini qrup halında, bir nəslə məxsus olan və qəbilə düşərgəsi ərazisində qazılmış qəbirdə dəfn etmişlər. Qobustanın kiçik daş ətəklərindəki Firuz yaşayış məskənində tapılmış qəbir bunu sübut edir. Burada keçirilmiş dəfn ayinində ölümlərin daş (və sümük alətlər və bəzək əşyaları ilə təchiz edilməsi) göstərir ki, əcdadlarımız axirət dünyasına ikinci bir həyat kimi baxır, ölümlərin canlı varlıq olmasına və həyatın əbədliliyi ideyasına inanırmışlar.

Real həyatın ölüm kimi təbii bir hadisəsinin, əcdadlarımız tərəfindən belə fantastik bir tərzdə təhrif edilməsi və ona fəvqəltəbii bir xüsusiyyət verilməsi, sonralar ilk dini təsəvvürlərdən birini “axirət dünyasına”, “ölümlər dünyasına” pərəstiş etiqağını ortaya çıxarmışdır. Dini təsəvvürlər hələ ibtidai, formalaşmamış şəkildə olduğu üçün cəmiyyətdə qəbul edilmiş ümumi ideologiya formasına çevrilmədiyi üçün Qobustanın mezolit dövrü sakinlərinin maddi və mənəvi həyatında təsiredici rol oynaya bilməmişdir. Buna görə də qədim Azərbaycan incəsənəti mezolit dövründə, özünün başlanğıc mərhələsində, heç bir dini təsəvvürlərlə, sehrkar-magik ayinlərlə bağlı olmamışdır. İlk təsviri sənət əsərlərini yaradan əcdadlarımız dindarlığın ilk başlanğıc mərhələsində yaşamışlar. Bu dövrdə onların bədii təfəkkürü yenidən yetişməkdə olan totemizm, animizm kimi dini təsəvvürlərlə hələ qaynayıb qarışmamışdı. Odur ki, mezolit dövrünün rəssamları öz qaya təsvirlərini gündəlik həyatlarına, ov məşğələlərinə həsr etmiş və realistik rəsmlər yaratmışlar. Bu dövrün qaya təsvirləri ovçuluğun ortaya çıxartmış olduğu bədii sənət növü idi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Qobustanın mezolit dövrü insanları qədim Azərbaycanın maddi və mənəvi inkişafında görkəmli rol oynamışlar. Onlar bir sıra təbii kəşflərə nail olmuş və şüur formalarının (incəsənət, din) yetişməsi sahəsində tarixi fəaliyyət göstərmişlər.

Xalqımızın və eləcə də incəsənətimizin köklü olduğunu və qədimliyini göstərən təsvirlər, ən böyük abidə Qobustanın qaya təsvirləridir. Qobustanın həm mağaraları, həm də qaya təsvirləri ibtidai icma quruluşunun yetişdirməsi idi. Qobustanın qaya təsvirləri ulu babalarımızın bədii təfəkkürünün məhsulu kimi ortaya çıxmışdır. Bədii təfəkkür isə qədim əcdadlarımızın ovçuluq təsərrüfatı sahəsində əldə etdikləri nailiyyətlərə, texniki kəşflərə, istehsal alətlərinin və icma üzvləri arasındakı əmək bölgüsünün təkmilləşməsinə əsaslanırdı.

İncəsənət və mədəniyyətimizin ən qədim kökləri qaya təsvirlərilə bağlıdır.

Orta daş dövrü təsviri sənətimizin inkişafında ilkin bünövrə mərhələsi kimi xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Ovçuluq təsərrüfatının əsasında ortaya çıxmış qaya təsvirləri əzəmətli və kiçik ovçu fiqurları, əksər halda ov məşqlərində istifadə edilmiş böyük öküz təsvirləri, gizləncəklər-ov müqəvvaları, qaban, at kimi vəhşi və it kimi əhilləşmiş heyvan rəsmlərilə səciyyələndirilir. Mezolit rəssamlarının əsərlərində texniki nöqsanlar vardır. Heyvan və insan fiqurlarında qulaq, burun, göz, ağız qeyd edilmir, nisbət gözlənilmir. Buna baxmayaraq rəssamlar təsviri sənətdə ilk böyük yaradıcılıq kəşfləri edir, ovçuların üç yandan-ön, yan və arxa tərəfdən rəsm edilməsinə çalışır, çox fiqurlu, dairəvi kompozisiya yaratmağa cəhd edirlər. Onlar əyri xətlərin qüvvətli estetik təsir qüvvəsini kəşf edərək realistik və plastik xarakterli öküz təsvirləri yaradırlar. Qədim rəssamlar ov maskaları-gizləncəklər yaratmaqla və onları petroqliflərdə göstərməklə ovçuların heyvan cildinə girməsi, obraz yaradıcılığı sahəsində görkəmli nailiyyətlərini daşlara qeyd etmişlər. Bu ilk teatr ünsürlərindən birinin - maskaların kəşf edilməsi sahəsində qədim qobustanlıların müvəffəqiyyətli addımı idi.

Orta daş dövründə, ibtidai icma quruluşunun minilliklər ərzində dəyişilməyən ovçuluq təsərrüfatına, ideoloji təsəvvürlərinə, qəbilə qayda-qanunlarına uyğun olaraq rəsm formaları sabit, standart şəkil alır və sonrakı dövrlərdə də ənənəvi surətdə davam etdirilir.

Orta daş dövrünün böyük mədəni nailiyyətlərindən biri də qobustanlıların qaya təsvirləri içərisində ilk dəfə təsvirli yazılar yaratmaq cəhdidir. Böyükdaşın 78 nömrəli daşında həkk edilmiş yaddaş səciyyəli piktoqram qəbilədə inisiasiya (gəncləri ov sənətinə öyrətmək) ayınının necə keçirildiyini nəql edir, gəncləri bu mühüm tədbirin qayda-qanunları ilə tanış edir, onlara yaddaş verir. Sonrakı dövrlərin bir çox petroqliflərində piktoqrafiya-təsvirli yazı mədəniyyəti özünü göstərir.

Təsvirli yazı piktoqrafiya yazı mədəniyyətimizin ilk başlanğıc dövrünü əhatə edir. Bu ilkin yazılar-obrazlı təfəkkürün yetişdirməsidir. Piktoqrafiya adətən, bədii təfəkkürün inkişafının ilkin mərhələlərində ortaya çıxır. O, qobustanlıların şüurca yetkinliyini göstərən amil kimi və qəbilə üzvləri arasında baş vermiş mədəni ünsiyyət vasitəsi kimi tarixi əhəmiyyətə malikdir.

İbtidai cəmiyyətə xas olan qayda və qanunların (inisiasiya və s.) petroqliflərdə əks etdirilməsi və eləcə də onların dərin mifoloji əsaslara və elmi idrak əhəmiyyətinə malik olması mezolit dövrünün xarakterik cəhətlərindəndir.

Orta daş dövrünün ənənəvi xarakter daşıyan incəsənəti bir sıra xüsusi keyfiyyətlərə malikdir. Onlara misal olaraq, bədii əsərlərdə icma üzvləri üçün, ümumi qəbilə ayinləri üçün xarakterik olan mühüm ideya və idealların əks etdirilməsi, kollektiv fikirlərin təbliğ edilməsi, insanları öyrətmək, mühüm məsələləri onların yadına salmaq kimi xüsusiyyətləri göstərmək lazımdır.

Qədim Azərbaycan ərazisində formalaşmış Kür-Araz eneolit mədəniyyəti ideologiya və bədii sənətlərimizin tərəqqisinə müsbət təsir göstərmiş,

dulusçuluğun, təsvirli yazıların, magiyanın-ovsunçuluğun inkişafı üçün şərait yaratmışdır.

Mis-daş dövründə qaya təsvirləri mədəniyyəti yeni-yeni estetik keyfiyyətlər və sehrkar xüsusiyyətlər kəsb etmişdir. Eneolit rəsamları daş dövrünün realist təsvir ənənələrini davam etdirmiş, petroqliflərə yeni təsvir motivləri daxil etmiş, süjetli çoxfiqurlu bədii kompozisiyalar yaratmağa çalışmışlar. Onlar heyvan təsvirlərində mütənasibliyi, bədən üzvlərinin bütünlüklə verilməsi kimi realistik xüsusiyyətləri gözləmiş, petroqliflərin yaradılmasında, orta daş dövründə olduğu kimi, siluetşəkilli və kontur xətlə təsvir üsullarından istifadə etmişlər. Bu dövrün təsviri sənəti, ovçu və maldarların yaratdıqları dinamik kompozisiyalı rəqs təsvirləri, maral, keçi, şir kimi heyvanların realistik rəsmləri ilə səciyyələnir.

Mis-daş dövründə ənənəvi təsvir motivləri yeni ortaya çıxmış magiya-ovsunçuluq meylləri ilə çox zaman əlaqəli şəkildə özünü göstərir. Totemizm və animizm ideyalarına əsaslanmış magiya, bu dövrdən başlayaraq, qaya təsvirlərinin məzmun və formasında görkəmli rol oynayır. Totemizm və animizm kimi, magiya da ibtidai icma quruluşunun yetişdirmiş olduğu dini-ideoloji formalarından biri idi. Qəbilənin ictimai həyatında, ovçuluq, maldarlıq və s. təsərrüfat sahələrində xeyir, bərəkət, artım tədbirlərinin keçirilməsində ovsunlama ayinlərindən geniş surətdə istifadə edilmişdir.

Qədim Azərbaycanda dini təsəvvürlər yetkin şəkildə meydana çıxandan sonra onlar incəsənətə müxtəlif dərəcədə təsir göstərməyə başlamışdır. Magiya-sehrkarlıq da fəvqəlbəşər qüvvələrə əsaslandığı üçün dinin ayrılmaz bir hissəsi hesab edilirdi. Magiya Azərbaycanda eneolit (mis-daş) dövründə, yəni eramızdan əvvəl IV-III minilliyin birinci yarısında ortaya çıxaraq təsviri sənətə ciddi təsir göstərmişdir. Eneolit və tunc dövrlərinin Qobustandakı qaya təsvirlərində magiya-ovsunçuluq, totemə pərəstiş və başqa dini təsəvvürlər özünü göstərir.

Mürəkkəb səciyyəli magik-sehrkar dini təsəvvürlərin yaranması üçün qədim əcdadlarımızın şüuru müəyyən inkişaf mərhələsinə çatmalı idi. Ancaq bundan sonra onlar bu mərhələdə mücərrəd təfəkkürə malik olduqları üçün, həyatda real çətinliyə rast gəldikdə, çıxış yolu axtararkən, müxtəlif qeyri-real varlıqlar (xeyirxah və bədxah ruhlar və s.) haqqında fantastik təsəvvürlər yarada bilərdilər. Bu dini mərhələyə çatanacan əcdadlarımız fiziki və əqli cəhətcə uzun inkişaf yolu keçmiş, istehsal alətlərini xeyli təkmilləşdirmiş və zəngin həyat təcrübəsinə malik olmuşlar.

Tunc dövründə magiya ilə yanaşı totemizm, animizm, günəş allahına sitayiş kimi dini təsəvvür, xeyir və bərəkət etiqaı ilə bağlı əqidələr müxtəlif dərəcədə incəsənətə öz təsirini göstərmişdir. Qədim əcdadlarımızın kosmoqonik dini təsəvvürləri də qədim incəsənətdə öz əksini tapmışdır.

Azərbaycanın qədim dövrlərində, ibtidai-icma quruluşunda insanların obyektiv varlıqları sintetik şəkildə, bir-birilə əlaqəli formada dərk edirdilər. Bu halda ibtidai insanlar bütün xarici aləmi bir-birilə bağlı, əlaqədar şəkildə dərk

etməklə özlərini də təbiətin ayrılmaz bir hissəsi hesab edirdilər. Belə ibtidai dünyagörüşü əcdadlarımızın şüurunda kosmoqonik dini təsəvvürlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Bu dini təsəvvürlər onların ibtidai ideologiyasına və bədii estetik şüuruna qüvvətli təsir göstərmişdir.

Qədim əcdadlarımızın obyektiv aləmi estetik şəkildə dərk etdiklərini onların yaratdıqları bədii sənət əsərləri sübut edir. Bu baxımdan qaya təsvirləri, bədii keramika xüsusi əhəmiyyət kəsb edir.

İbtidai incəsənətin formalaşması və inkişafı əcdadlarımızın bədii, obrazlı təfəkkürü ilə sıx surətdə əlaqədar olmuşdur. Odur ki, qədim rəssamlar təsvir formalarından çox zaman şərti-simvolik əhəmiyyəti olan rəsmlər kimi də istifadə etmişlər. Bunu biz eneolit və tunc dövrlərinin dini səciyyəli qaya təsvirlərində, Xanlar və Baba dərviş keramikasının piktoqrafik təsvirlərində görürük. Mezolit dövrünün qaya təsvirləri praktiki əhəmiyyət daşıyıb ictimai həyat ilə bağlı olduğu üçün realistlik mahiyyət daşımış, daha qüvvətli estetik təsirə malik olmuşdur.

İbtidai icma quruluşunda təsviri sənətin yaranması və inkişafı əcdadlarımızın obyektiv varlığa olan estetik münasibətlərinin ali forması kimi dünyanın obrazlı şəkildə dərk edilməsi kimi qəbul edilməlidir. Bədii praktikanın zənginləşməsi və mücərrəd obrazlı təfəkkürün formalaşması ilə əlaqədar olaraq eneolit (mis-daş) dövründən başlayaraq, qədim əcdadlarımız öz fikir və arzularını və eləcə də sehrkarlıq istəklərini obrazlı-simvolik formada, piktoqrafik-təsviri yazılar şəklində ifadə etməyə çalışmışlar.

Piktoqrafik yazılar öz dövrlərində anlaşılib oxuna bildiyi üçün onların kommunikativ, tərbiyəvi, sənət və dini əhəmiyyəti olmuşdur. Sonrakı dövrlərdə isə onlar yeni nəsillər tərəfindən oxunmadığı və anlaşılmadığı üçün xalis təsviri sənət formaları və dekorativ-ornamental motivlər kimi qəbul edilmişdir.

Tunc dövründə qədim incəsənətimiz daha qol-budaqlı şəkildə, daha geniş miqyasda inkişaf tapmışdır.

Azərbaycanın coğrafi mövqeyi onu qədim Şərq mədəniyyətinin tərkibinə daxil etmiş, şumer mədəniyyətinin təsir dairəsində saxlamışdır. Heç təsadüfi deyil ki, şumer mədəniyyətinin Azərbaycana təsiri e. ə. III minillikdən başlayaraq yeni eranın ilk əsrlərinə qədər uzun bir dövrdə davam etmişdir. Qədim mədəniyyət və incəsənətimizin bir sıra mühüm problemləri və inkişaf prosesləri, eləcə də son zamanlar aktual şəkil almış, etnogenezi (xalqımızın mənşəyi) və dil məsələləri də bu təsir ilə əlaqədardır.

Azərbaycanda tunc dövrünün ideologiyası artıq formalaşmış ictimai əqidəyə, cəmiyyətin mənəvi mədəniyyətinə çevrilmiş bir sıra dini təsəvvürlərdən, kultlardan ibarət olmuşdur. Burada əvvəlki dövrlərdən gəlmiş totemizm, animizm, magiya kimi dini təsəvvürlər, yeni ortaya çıxmış günəş allahına pərəstiş, xeyir, bərəkət və artım əqidəsi, atalara və ölürlərə etiqad və s. dini əqidələrlə əlaqədar şəkildə özünü göstərir.

Bu dövrdə tərəqqi tapmış qaya təsvirləri, bədii keramika, metal, meqalitlik tikintilər əksər halda dini təsəvvürlərlə bağlı olmuşdur.

Bu dövrdə qaya təsvirləri mədəniyyəti daha geniş miqyasda yayılmış, Qobustanın, Ordubad rayonunun və Abşeronun qayalıqlarında həkk edilmişdir. Kontur xətti, siluet şəkilli və səthi qabarıq formalı bu rəsmlər süjet və kompozisiya mürəkkəbliyi ilə fərqlənir. Onların mövzusu həm dini təəvvürlərə, həm də əcdadlarımızın əmək fəaliyyətinə, ovçu, maldar və əkinçilərin təsərrüfat həyatına həsr edilmişdir.

Azərbaycanın qaya təsvirləri, özünün rəsmetmə üsullarının zənginliyi, mövzu, məzmun və forma müxtəlifliyi və kompozisiya mürəkkəbliyi, tarixi dövrlərin ardıcıl olaraq əks etdirilməsi ilə dünya petroqlifləri içərisində xüsusi yer tutur, ümumbəşər mədəniyyəti tarixinin ən böyük və mühüm abidələrindən sayılır.

Tunc dövründə cilalı qara və boyalı keramika öz inkişafının ən yüksək mərhələsinə çatmış, yüksək sənətkarlıqla yaradılmış nadir nümunələri ilə Yaxın Şərq incəsənətində özünə görkəmli mövqe qazanmışdır.

Tunc dövrünün memarlığı meqalitik abidələr, yaşayış və qala tikintilərlə xarakterizə olunur. İnşaat işləri ibtidai icma quruluşunun kollektiv yaradıcılıq prinsipinə və qəbilə ittifaqlarının iqtisadi birliyinə əsaslanmışdır. Əcdadlarımızın sadə memarlıq quruluşu olan menhirlərdən başlamış mürəkkəb konstruksiyalı şəhər-qala tikintilərinə qədər hər cür memarlıq formalarının cəsarətli həllində öz hünərlərini sınımışlar. E. ə. II-I minilliklərdə həm Cənubi, həm də Şimali Azərbaycanda (xüsusilə Naxçıvan rayonunda) geniş miqyasda aparılmış qala tikintiləri qonşu xalqların gildanilərin, babil və assuriyənin, hətə urartuluların qəsbkarlıq niyyətlərinə cavab olmuş, əcdadlarımızın müstəqillik uğrunda mübarizəsinin simvolları kimi ucaldılmışdır.

Tunc dövrünün nəfis sənətləri xalq yaradıcılığı növlərinin çoxluğu və bədii formaların zənginliyi ilə qədim incəsənətimizin qızıl dövrünü təşkil etmişdir. Bu dövrdə daha qədim bədii ənənələr davam və inkişaf etdirilib, yüksək mərhələyə qaldırılmışdır. Bu baxımdan tunc dövrü qədim incəsənətimizin zirvəsi hesab edilə bilər.

E. ə. I minillik həm Cənubi, həm də Şimali Azərbaycanda dövlətlərin yaranması ilə səciyyələnir. Bu dövrdə atəşpərəstlik dini, “Avesta” əhkamları bütün Azərbaycanda geniş surətdə yayılmış, Manna və alban incəsənətinə qüvvətli təsir göstərmişdir. Bu baxımdan Şimali Azərbaycanda yayılmış tunc kəmərlər və qara keramika mədəniyyətinə və s. atəşpərəstlik ideyalarının göstərdiyi ideoloji təsir diqqəti cəlb edir. Təpəsiyalk və Göytəpə kimi boyalı keramikanın cənub mərkəzləri, tunc və dəmir dövrlərində, Naxçıvan dulusçularının işi üçün faydalı yaradıcılıq mənbəyi olmuşdur.

Gədəbəy rayonunda tapılmış tunc kəmərdə “heyvan stili”nin formalaşmış təsvir kompozisiyası özünü yaxşı göstərir. Skiflər bu vaxt hələ tarix səhnəsində görünməmişdilər. E. ə. VIII əsrdə kimmerlər Urartuya gedərkən Manna ərazisindən keçirdilər (3, səh. 242). skiflər isə Mannada e. ə. 670-ci illərdə olmuş və uzun zaman bu rayonun siyasi-hərbi hadisələrində fəal iştirak etmişlər (3, səh. 245-246).

Yuxarıdakılardan aydın olur ki, skiflər Mannada olarkən bu ölkənin təsviri sənətində geniş yayılmış “heyvan stili” rəsmlərilə yaxından tanış olmuş, onların qızıl, gümüş və tunc əşyalar üzərində və keramikada yaradılması texnologiyasını öyrənmiş və 70 il keçəndən sonra, öz vətənlərinə qayıdandan sonra skif çöllərində “heyvan stili” adı ilə şöhrət tapmış təsvir kompozisiyalarını yaratmış və onları Dunay ilə Monqolustan arasındakı geniş bir ərazidə yaymışlar.

Skiflər Mannadan öz vətənlərinə Qara dəniz sahili çöllərinə Urartu ərazisi ilə qayıtmışlar. Onlar Yaxın Şərq gələndə də Urartudan keçib getmiş və bu ərazidə xeyli skif məskən salmışdı (29, səh. 34). Manna incəsənətinin skiflərə keçməsinə urartuluların da vasitəçiliyi, ötürücü rolu olmuşdur.

“Heyvan stili” təsviri sənət axtarışları sahəsində Mannanın rəssam və heykəltəraşlarının böyük yaradıcılıq nailiyyəti kimi Azərbaycan incəsənət tarixinə daxil edilməlidir.

Bu dövrə aid, Yaxın Şərq incəsənətinin Azərbaycanla bağlı mühüm məsələləridən biri təsviri sənət yaradıcılığında ortaya çıxmış “heyvan stili”-nin mənşəyini müəyyənləşdirmək, onun ilk dəfə hansı ölkədə yaradıldığını aydınlaşdırmaqdır.

Real və fantastik heyvan obrazlarından yaradılmış dinamik təsvir kompozisiyaları “heyvan stili” anlayışını və terminini ortaya çıxarmışdır.

Bir çox alimlər “heyvan stili”ni yaratmış heyvan obrazlarını ilk dəfə skif kurqanlarından tapılmış metal əşyaların təsvirlərində gördükləri üçün bu üslubun mənşəyini skif incəsənətilə bağlamışlar. Bu fikir elmi ədəbiyyatda çox geniş yayılaraq ənənəvi bir şəkil almışdır. Bu ideyanın elmi əsasları olması da, onu ümumən qəbul edilmiş bir “kəlam” kimi indi də təkrar edənlər vardır. Skif incəsənətinin tədqiqatçılarından olan E. E. Kuzmina bu məsələ ilə əlaqədar olaraq yeni işində belə yazır: E. ə. VI-IV əsrlərdə Yevrasiya çöllərinə yayılmış... “heyvan stili”nin obrazını skiflər yaratmışlar” (19, səh. 38-39). Lakin müəllif öz fikrini lazımı faktlarla əsaslandırma bilmir.

Mannanın Ziviyə adlı qədim yaşayış yerindən bir dəfinə tapılmışdır. Bu dəfinənin zəngin təsviri sənət əsərlərilə bəzənmiş qızıl, bürünc əsərləri yerli əhali tərəfindən talan edilib dağıdılmışdı Fransız alimi A. Qodar dəfinənin tərəş edilmiş əşyalarını bir yerə toplayaraq onları elmi surətdə tədqiq etmiş və 1950-ci ildə, Haarlamda “Ziviyə dəfinəsi” adlı əsər nəşr etdirmişdir. O, bu əsərində, Ziviyə tapıntılarına əsasən, Midiyanı “heyvan stili”nin vətəni hesab etmişdir. A. Qodar burada Kiçik Midiyanı-Mannanı nəzərdə tutur. Onun bu fikrini bəyənən İ. M. Dyakonov “heyvan stili”nə misal olaraq Ziviyədən (Mannadan) tapılmış aypara formalı Qızıl sinəbəndin və digər əsərlərin təsvirlərini göstərib qeyd edir ki, e. ə. VIII əsrdə “Ziviyə dəfinəsi”nin əsas əsərləri “yaradılarda skiflər və hətta kimmərlər də Yaxın Asiyada görünməmişdilər” (3, səh. 405).

Nəzərə almaq lazımdır ki, Elam, Babilistan, Assuriya, Midiya, Manna, Urartu, hətə və s. qonşu ölkələr şumer mədəniyyəti və incəsənətindən, şumerlərin ideologiyası ilə əlaqədar olaraq yaranmış ilkin realist və fantastik heyvan

obrazlarından faydalanmışlar. Buna görə də biz guman edirik ki, “heyvan stili”nin ilkin və əsl vətəni şumer torpağı olmuşdur.

Bir çox minilliklər (e. ə. III-I minilliklər) boyu şumer mədəniyyətindən gəlmiş real və fantastik heyvan surətləri Manna ərazisində, uzun zaman ənənəvi şəkildə təkrar edilmiş və kök salmışdır.

E. ə. II minillikdə şumerlər tarix səhnəsindən çəkildən sonra bu “heyvan stili” mədəniyyəti Manna ərazisində özünə ikinci vətən tapıb daha da zənginləşmiş və e. ə. I minillikdə formalaşaraq qonşu xalqlara da (Urartu, skif və s.) keçib, geniş yayılmışdır.

Bu məsələdə ilkin təsvir kompozisiyalarının süjet xarakterli piktoqrafik yazılar olmasının da tarixi əhəmiyyəti olmuşdur. Məsəl üçün, e. ə. XV əsrə aid məşhur Şahtaxtı qabının təsvir kompozisiyası süjet xarakterli təsviri yazıdır. Burada heyvan və quş rəsmləri dinamikliyi ilə fərqlənir. Bu, e. ə. II minilliyin yarısında Azərbaycanın cənub hissəsində “heyvanların bir-birini qovması stilinin özünün əsas xüsusiyyətlərini artıq göstərdiyinə bir misaldır. Daha sonra e. ə. I minilliyin başlanğıcında, e. ə. VIII əsrdə Ziviyənin qızıl aypara, boyalı gil qab və b. əsərlərində də bu xüsusiyyət nəzərə çarpır.

E. ə. I minilliyin başlanğıcından sonuna kimi Cənubi və Şimali Azərbaycanın ideologiyasında və müxtəlif sənət növlərində, şumer mədəniyyəti və incəsənətinin təsiri özünü göstərir.

Bu dövrdə, e. ə. IV əsrdən başlayaraq alban qəbilələri bəzən daha qədim politeizm dini əqidələrinə sadiq qalmış, çox zaman atəşpərəstlik ehkamlarına və hakim siniflərin yaymağa çalışdığı xaçpərəstliyə pərəstiş etmiş, bədii sənət ənənələrini davam etdirmiş, dulusçuluq, zərgərlik, heykəltəraşlıq və bədii oyma sahəsində maraqlı abidələr yaratmışlar.

Qafqaz Albaniyası incəsənətinin birinci dövründə (e. ə. IV-e. I əsrləri) daha qədim mərhələlərin totemistik, animistik politeizm və s. dini təsəvvürlərinin qüvvətli təsiri özünü göstərmişdir. Bütün bu dini təsəvvürlərin incəsənətə təsiri eramızın birinci əsrinə qədər davam etmişdir. Bundan sonra sasanı dövlətinin rəsmi dini olan atəşpərəstlik və IV əsrdə ortaya çıxan xristianlıq dini Albaniyada bu vaxta qədər mövcud olan politeist ölkələrlə ticarət əlaqələri daha qədim dövrlərdən qalmış inşaat ənənələrinin davam etdirilməsi, atəşpərəstlik və xaçpərəstlik dinlərinin cəmiyyətdə hakim ideoloji qüvvəyə malik olması Azərbaycanda memarlığın inkişafı üçün şərait yaratmışdır.

Zaqafqaziyaya yiyələnmək uğrunda Sasanilərlə Vizantiya arasında gedən hərbi döyüşlərdə Qafqaz Albaniyasının da iştirak etməsi və daxili feodal münasibətlərinin kəskinliyi nəticəsində ölkədə çoxlu qalalar tikilmişdi. Ticarət yolları üstündə olan bu qalalar tədricən şəhərlərə çevrilmişdir. Sasanilərin inzibati mərkəzi olmuş Bərdə belə şəhərlərdən idi.

Nəhəng suvarma, müdafiə və qala tikintiləri, körpülər, atəşpərəst və xaçpərəst məbədləri, feodal sarayları bu dövrün memarlığını yaxşı səciyyələndirir.

Qədim incəsənət tariximizi səhifə-səhifə vərəqlədikcə xalq yaradıcılığının zəngin xəzinəsilə rastlaşırıq. Burada biz əcdadlarımızın minilliklərin sınağından çıxmış, tarix boyu cilalanmış bədii təfəkkürünün parlaq aynasını görürük.

ƏDƏBİYYAT

1. Nəsir Rzayev. Möcüzəli qərinələr. Azərnəşr. 1984
2. V. Q. Lukonin. Qədim İran incəsənəti. M., 1977 (rus dil.).
3. İ. M. Dyakonov Midiya tarixi. M.-L.. 1956 (rus dil.).
4. İqrar Əliyev. Midiya tarixi. Bakı, 1960 (rus dil.).
5. İ. M. Dyakonov. Qədim İran tarixi oçerki M., 1961 (rus dil.).
6. A. O. Makovelski. Avesta. Bakı, 1960 (rus dil.).
7. Nəsir Rzayev. Əsrlərin səsi. Azərnəşr. 1974.
8. İ. S. Braçinski. İran və tacik ədəbiyyatları tarixindən. M., 1972 (rus dil.).
9. E. Porada. Qədim İran. London, 1965 (ingilis dil.).
10. Riçard Fray. İranın irsi. M., 1972 (rus dil.).
11. Heredot. Tarix. I c., M., 1888 (rus dil.).
12. Polibiy. V. 27. 6 (rus dil.).
13. Арриан. Поход Александра М. -Л., 1962.
14. B. B. Piotrovski. Urartu incəsənəti (e. ə. VIII-VI ə) L., 1962 (rus dil.).
15. Semyuel Kramer. Tarix Şumerdən başlayır. M., 1965 (rus dil.).
16. Leonard Vulli. Ur xaldeen. M., 1961 (rus dil.).
17. Герман Шиллер. Древняя История. т. I, С.-Петербург, 1906-7 (rus dil.).
18. Р. Виппер. Учебник древней истории М.-Петроград, 1923.
19. E. E. Kuzmina. Pərdə qaldırılır. “Bilik-qüvvədir”, noyabr. 1985 (rus dil.).
20. N. İ. Rzayev. Qafqaz Albaniyası incəsənəti. “Elm”, 1976 (rus dil.).
21. V. M. Masson. Altın-təpə. L., 1981 (rus dil.).
22. İvan Efremov. Afəniyalı Tais. Alma-Ata. 1980 (rus dil.).
23. Nəsir Rzayev. Qayalar danışır. Elm 1985.
24. A. A. Formozov. İbtidai incəsənət üzrə oçerklər. M., 1969 (rus dil.).
25. Ə. Səfərli, X. Yusifov. Qədim və orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı. Maarif, 1982
26. F. Engels. İlk xristianlıq haqqında M. 1962 (rus dil.).
27. Marks və Engels. Əsərləri. XVI c., I hissə. M., 1937 (rusdil.).
28. E. Berzin. Kimmlər və skiflər-əski tapmacalar və yeni kəşflər. “Bilik-qüvvədir”, № 10, 1985 (rus dil.).
29. G. V. Trever. Qafqaz Albaniyasının tarix və mədəniyyəti üzrə oçerklər. M.-L., 1959 (rus dil.).

Mündəricat

Giriş.....	3
Tarixə nəzər salaq	4
Midiya mədəniyyəti	7
Midiya insəsənəti	18
Urartu incəsənətində Şumer motivləri	29
Naxışlarımızın mənşəyi və inkişaf mərhələləri.....	43
Novruz bayramı və meydan teatr tamaşalarının mənşəyinə dair	49
Azərbaycanda günəşə pərəstiş əqidəsi	52
Fonetik yazılarımızın tarixindən	55
İncəsənətimizin qədim mərhələləri.	59
Ədəbiyyat.....	68

Рзаев Насир Исмаил оглы
По следам предков
(На азербайджанском языке)

Bədii redaktoru:

B. Xananyev

Texniki redaktoru:

Z. Nəcəfova

Korrektorları:

M. Sasani, V. Musayeva

İB № 5060

Yığılmağa verilmiş 11. 09. 89.

Çapa imzalanmış 16 03. 92.

Formatı 84X108^{1/32}.

Mət. kağızı № 2.

Ədəbi qarnitür. Yüksək çap üsulu ilə.

Şərti çap vərəqi 5,46. Şərti rəngli surəti 5,67.

Uçot nəşr vərəqi 5,4

Tirajı 20 000. sifariş 243. Qiyməti 4 man.

Azərbaycan Respublikası Dövlət Mətbuat Komitəsi.
Azərbaycan Dövlət Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi “Azərnəşr”. Bakı, -370005,
Hüseyn Hacıyev. küçəsi, №4.
3 №-li Bağlı kitab mətbəəsi, Bakı, Əli Tağızadə küçəsi, № 4.

Государственный комитет Азербайджанской Республики по печати.
Азербайджанское государственное издательско-полиграфическое
объединение Азернешр. Баку-370005, ул. Гуси Гаджиева, 4
Бакинская книжная типография №3, Баку, ул. А. Тагизаде, 4.